Я. МИЛЬШТЕЙН

Хорошо темперированный клавир И. С. БАХА

и особенности его исполнения

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА
Москва 1967

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 3

Глава первая. Общий обзор, история создания и особенности исполнения «Хорошо темперированного клавира» 18

Глава вторая. Анализ прелюдий и фуг. Часть I . . 118

Глава третья. Анализ прелюдий и фуг. Часть II . . . 250

Заключение. К истории изданий «Хорошо темперированного клавира» 351

Указатель прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха и сравнительная таблица их основных (средних) темпов (в исполнении Э. Фишера, В. Ландовска, С. Фейнберга и Г. Гульда) 371

Библиография . . 387

Индекс 9-1-1

МИЛЬШТЕЙН ЯКОВ ИСАКОВИЧ

ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ КЛАВИР И. С. БАХА

Редактор И. Прудникова Художник Г. Чеховский

Худож. редактор А. Головкина Техн. редактор Р. Негримовская

Корректор Т. Ключарева

Подписано к печати 4/X—67 г. А-03978 Формат бумаги 84×108¹/₃₂

Печ. л. 12,25 Уч.-изд. л. 20,68 Тираж 7000 экз. Изд. № 3850

Т. п. № 1380—66 г. Зак. 916 Цена 1 р. 15 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная ул., 14

Московская типография № 6 Главполиграфпрома

Комитета по печати при Совете Министров СССР

Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17,

1. Эта книга — не катехизис полифонического анализа и не практическое руководство для сочинения фуги. Ее назначение иное: дать представление об одном из величайших творений человеческого гения, рассказать об истории его создания, характерных особенностях и принципах его исполнения.

Сказанное, конечно, не исключает того, что в книге имеются и элементы полифонического анализа, и кое-какие практические сведения по сочинению фуг. Но они присутствуют в ней лишь постольку, поскольку нужны для осуществления основной, сформулированной выше цели.

«Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха — не просто один из шедевров мировой музыкальной литературы. Это в полном смысле слова компендиум полифонического искусства, его альфа и омега. Это настольная книга каждого мыслящего музыканта, необходимое — на всю жизнь! — учебное пособие и вместе с тем неиссякаемый источник самого чистого наслаждения.

Бетховен, изучавший «Хорошо темперированный клавир» с детских лет, называл его своей «музыкальной библией» и говорил, что его автора надо было бы звать «не ручьем», а «морем» («Nicht Bach — Meer sollte er heissen»).

Шуман, который, по собственному признанию, в тяжелые минуты жизненных сомнений и колебаний «искал спасения у Баха», писал еще в юности:

«Баховский «Wohltemperierte Klavier» является моей грамматикой, притом лучшей. Фуги я самостоятельно проанализировал одну за другой вплоть до их тончайших разветвлений; польза от этого велика, а каково морально-укрепляющее влияние на человека в целом, ведь Бах был в полной мере человеком; в нем не было ничего половинчатого, нездорового, все писалось на вечные времена» [143].

А в зрелые годы он в «Жизненных правилах для музыкантов» прямо наставлял молодого музыканта:

«Играй усердно фуги больших мастеров, и прежде всего Иог. Себ. Баха: «Хорошо темперированный клавир» должен быть твоим хлебом насущным» [43].

Антон Рубинштейн буквально благоговел перед Бахом и постоянно напоминал, что «его «Wohltemperiertes Clavier» сделался евангелием для каждого серьезного и стремящегося к высшему идеалу художника...» [33].

Стасов характеризовал «Хорошо темперированный клавир» Баха как «надежный посошок в дальную дорогу» [15].

Никогда еще педагогическое сочинение со строгой дидактической установкой не имело столь огромной эстетической значимости. Никогда оно не заключало в себе такого количества художественных откровений, никогда не было основано на столь возвышенном поэтическом настроении. «Эта музыка,— по великолепному суждению Пабло Казальса,— наилучший источник молодости. Она обновляет душу...» [18]. Эта музыка,— добавим мы,— великое чудо; она доставляет людям ни с чем не сравнимую художественную радость.

2. Прежде чем приступить к разбору «Хорошо темперированного клавира», необходимо установить точный смысл некоторых основных понятий, содержание которых постепенно раскрывается в ходе изложения, но формулировку которых все же важно дать с самого начала.

Общепринятое различие полифонии — как многоголосной музыки, в которой голоса мелодически самостоятельны и более или менее равноправны по своему значению, и гомофонии — как многоголосной музыки, в которой голоса неравноправны, разделяясь на главный мелодический голос и гармоническое сопровождение, достаточно точно передает сущность противоположности, выражаемой этими понятиями.

Полифонический склад музыки имеет более непрерывный, текучий характер — в нем, как правило, отсутствуют периодически равномерные остановки, ясные цезуры, ритмическая повторность, симметричность тактов, причем равномерные вступления голосов, несовпадение цезур в разных голосах, наложение голосов как нельзя лучше содействуют этой непрерывности музыкальной речи.

Гомофонный склад, напротив, отличается более ясной, периодической расчлененностью; для него характерны всевозможные остановки, цезуры, ритмическая повторность частей, смен гармоний, кадансов.

Однако полифония и гомофония как два противоположных по стилю способа музыкального мышления не отделены друг от друга китайской стеной. Переходы между двумя этими способами, взаимосвязи и взаимовлияния необычайно гибки и разнообразны. В недрах полифонии зреют и выкристаллизовываются гармонические мысли; гомофония же в свою очередь не может обойтись без полифонических элементов. Нет-нет, а в полифоническом развитии появляется и расчленение на части и мелодическая повторность, в гомофонном же развитии стираются четкие грани, резкие разделы и на их место выступает постепенность, текучесть, непрерывность движения.

3. Основные черты полифонического склада музыки убедительно суммированы и охарактеризованы в исследованиях ряда теоретиков, в том числе и в трудах советских музыковедов — С. С. Богатырева, И. В. Способина, В. А. Золотарева, Л. А. Мазеля, С. С. Скребкова, В. В. Протопопова, Ю. Н. Тюлина, В. А. Цуккермана, Ф. Ф. Мюллера, С. С. Григорьева [6, 7, 12, 15, 23, 30, 34, 35, 36, 39].

Важнейшим средством полифонии является имитация (от латинского слова immitatio — подражание), то есть повторение темы или мелодического оборота в каком-либо голосе непосредственно вслед за другим голосом. Как правило, такая тема (или оборот) имеет «неповторное» строение; ее характерные черты — тональная ясность и краткость. Последнее обстоятельство весьма существенно, так как, во-первых, способствует легкой запоминаемости темы при ее проведении в любом голосе, во-вторых — содействует более быстрому переходу мелодического материала из одного голоса в другой.

Имитация бывает разнообразной — в любой интервал как сверху, так и снизу. Но наибольшее значение имеет имитация в верхнюю квинту или в нижнюю кварту, то есть имитация в доминантовую тональность (а также имитация в октаву). Такой имитацией обычно начинаются фуги и другие полифонические произведения.

Помимо простой имитации, в которой ни мелодическое строение, ни ритмика не подвергаются существенным изменениям (ее часто называют имитацией в прямом движении), встречаются еще особые, более сложные виды имитации. Из них прежде всего следует упомянуть: а) имитацию в увеличении (per augmentation) — воспроизведение звуков темы, увеличенных по длительности в определенное число раз, например в два или в четыре раза; б) имитацию в уменьшении (per diminutionen) — воспроизведение звуков темы, уменьшенных по длительности в определенное число раз; в) имитацию в обращении или в противодвижении (in motu contrario, inversa, alla riverso, al'roverschio) — воспроизведение интервалов темы в

противоположном направлении, то есть замена восходящих интервалов нисходящими и наоборот; г) имитацию свободную — с изменением величины интервалов темы, а иногда и их ритма; д) имитацию ракоходную, возвратную, или попятную (cancrizans) — с изменением порядка звуков на обратный (от конца к началу).

Любые виды имитации могут применяться как в отдельности, в чистом виде, так и в сочетании друг с другом, в смешанном виде, — например, одновременно в обращении и в увеличении или в обращении и в уменьшении и т. д. В некоторых случаях возможно также смещение сильных долей на слабые и обратно (имитации per arsin et thesin).

Если имитация начинается ранее окончания темы в предыдущем голосе, то она называется стреттной, сжатой, или тесной (от латинского слова «strictora», что означает «сжатие», или «stricto» — «сжато», а также от итальянских слов «stretta» — «сжатие», и «stretto» — «тесно»).

В том случае, если стреттная имитация является непрерывной, строго повторяющей не только начальную часть мелодии, но и ее последующее развитие, она называется канонической, или каноном (от греческого — «норма», «правило»). По числу голосов,— вступающих постепенно, один за другим, как бы запаздывая, — каноны бывают двухголосными, трехголосными и т. д., по числу имитируемых одновременно тем — простыми, двойными, по величине интервалов между голосами — канонами в приму, квинту, октаву и т. п., по форме имитирования — канонами в увеличении, уменьшении и т. д. К разновидностям канонической имитации, в частности, относятся каноническая секвенция, где каждый из голосов содержит секвентное движение, перемещающее весь канон на определенный интервал, и так называемый бесконечный канон, в котором каждый из голосов, подходя к концу мелодии, возвращается к ее началу, благодаря чему может вступать любое число раз.

4. Принцип непрерывности, свойственный полифоническому складу мышления, легко обнаружить как в мелодике каждого голоса, так и в сочетании различных голосов.

В мелодике каждого голоса он обычно выражается свободно развертывающейся мелодической линией, не связанной никакой системой равномерно распределяющихся тактовых акцентов, основанных чаще всего на числе два и кратных ему. Пластика этой линии, по известному определению Эрнста Курта [19], именно «благодаря освобождению от акцентовой симметрии способна к более неограниченным, величественным изгибам»; она далека от стереотипной

метрической (ритмико-симметричной) структуры мелодики, от равномерных ударений, симметрической округленности частей. Ей свойствен совершенно иной способ акцентировки, чем «сильное время такта»: она подчинена «напряжениям» и «разрядам» самого мелодического движения. Отсюда своеобразный характер полифонических акцентов, — более связанных с линейным развитием, чем с ритмическими акцентами самими по себе, скорее горизонтальных, чем вертикальных, скорее кинетичных и моторных, чем тяжеловесных и шагообразных.

Вот почему в полифоническом стиле исключительное значение приобретает техника развертывания мотивов. Она основывается на свободном, естественно-непрерывном развитии движения, на развертывании мелодической линии из темы, на плавных переходах, постепенном росте напряжения. Она использует в самых различных формах такие приемы линейного развертывания, как р а з в и т и е в ы ш и н у (движение вверх — подъем, рост напряжения, движение вниз — спад, ослабление напряжения), р и т м и ч е с к о е о ж и в л е н и е (сжатие движения путем введения более скорых ритмических единиц, расширение движения — путем введения более медленных единиц), п о д ч и н е н и е внешней динамики, обычно выражаемой обозначениями *forte, piano, crescendo, diminuendo* и т. п., динамике внутренней, динамике мелодического развития.

Эта техника рассматривает увеличенные и уменьшенные интервалы как средства, усиливающие линейное напряжение; она использует рост кривых и движений интервалов, — то есть переходы от движений по плавным интервалам к движениям по широким контурам интервалов, переходы от плавных линий к крутым, восстановление равновесия в развертывании движения и т. п. Наконец, она вводит всевозможные средства для повышения мелодического напряжения в одноголосной линии и насыщения ее полифоническими элементами, например: приближение к аккордовой полноте (путем сгущения, уплотнения одноголосной линии), переход за границы чистого одноголосия (посредством появления диссонансов в определенных точках одноголосной линии), растягивание напряжения вводного тона (с помощью задержки его разрешения), ощущение скрытого многоголосия в одноголосной линии (так называемая «мнимая полифония»).

Последнее средство особенно богато и разнообразно в своих конкретных проявлениях: здесь и скрытое многоголосие в секвенциях одноголосной линии, и округление мнимых голосов в аккордовые контуры, и обнаружение гармонического баса одноголосной линии; здесь также выявление самостоятельных мотивных образований в мнимых голосах, воздействие скрытых «неподвижных» голосов (своего рода органных пунктов) и т. д. [19]. Словом, одноголосная мело-

дическая линия чаще всего представляет собой концентрированную скрытую полифонию с возникновением, развитием и исчезновением мнимых голосов, с их многообразным взаимодействием.

В сочетании различных реальных голосов принцип непрерывности выражен прежде всего в так называемой взаимно-дополняющей (по Курту — «комплементарной») ритмике. Ее сущность — в попеременном оживлении движения, в избегании совпадающих точек отдыха и остановок. Это означает, что когда движение одного голоса почему-либо останавливается, сейчас же возникает движение в другом голосе: голоса взаимно дополняют друг друга, создавая общее движение.

Обычно взаимно-дополняющая ритмика связана с оживлением движения (при нарастании напряжения); здесь ее формы поистине неисчерпаемы [19].

К ритмическому взаимоотношению голосов в многоголосной полифонии непосредственно примыкают особые приемы контрастов, как бы усиливающих качественную дифференциацию голосов. Это — контрасты ритмического дробления, контрасты направлений мелодического движения (в частности, противоположное и косвенное движение голосов), контрасты акцентов, нередко ведущие к разнометричности отдельных голосов. Это также контрасты в размещении мелодических вершин (разновременность этих вершин в различных голосах), контрасты в характере мелодики (противопоставление плавного движения одного голоса скачкам другого) и т. д. В основе своей все они связаны со специфическим скрещиванием кульминаций и нарастаний: высшие и низшие точки мелодических развитий (в различных голосах), то есть их кульминации и спады, не совпадают во времени, причем несовпадение и пересечение кульминаций принимает самые разнообразные формы; также не совпадают в отдельных голосах каденции, — одновременно с разрешением диссонанса в одном голосе возникает новый диссонанс в другом. Существенную роль при этом играет прием наложения концов на начала: совпадение заключительных оборотов одного голоса со вступлением другого.

5. С целью достижения большего тематического единства в имитационно-полифонических построениях применяется взаимоперестановка, или контрапунктическое обращение мотивов, то есть такое повторение эпизодов, при котором голоса взаимно обмениваются тематическим содержанием. Например, если тема, проходящая в одном голосе, сопровождается контрапунктирующей мелодией в другом голосе (что бывает часто), то при переходе в этот другой

голос первый перенимает ту самую контрапунктирующую мелодию, которая раньше проходила во втором голосе.

Такого рода явления относятся к области контрапункта (от латинского «punctum contra punctum» — «точка против точки»), в широком смысле слова означающем то же самое, что и полифония, а в более узком — сочетание голосов, при котором каждому звуку темы (в основном голосе) соответствует определенный ритмически совпадающий звук в других (контрапунктирующих) голосах.

Различают два вида контрапункта: простой и сложный. Под простым контрапунктом понимают «всякое одновременное сочетание двух или больше мелодий, из которого нельзя получить новые сочетания тех же мелодий» [36]; под сложным — такое одновременное сочетание мелодий, из которого может быть произведено новое сочетание тех же мелодий.

Сложный контрапункт бывает двух родов: а) подвижной контрапункт, в котором новые, именуемые обычно производными, соединения получаются посредством передвижения неизменяемых мелодий; б) обратимый (еще называемый зеркальным) контрапункт, в котором новые производные соединения получаются путем обращения мелодий.

В свою очередь подвижной контрапункт, имеющий, кстати, куда большее значение и распространение, чем контрапункт обратимый, подразделяется на два основных вида: вертикально-подвижной контрапункт, где произвольные соединения возникают посредством перемещений мелодии на тот или иной интервал вверх или вниз, и горизонтально-подвижной контрапункт, где получение производных соединений происходит путем смещения мелодий во времени (сдвиг «вправо» или «влево» по нотной записи). На практике часто вертикальное передвижение голосов может сочетаться с горизонтальным; тогда образуется так называемый вдвойне-подвижной контрапункт.

По количеству участвующих в контрапунктической перестановке голосов различают двойной контрапункт, тройной и т. д., по величине интервала, на который происходит перестановка голосов,— контрапункт октавы, децимы, дуодецимы и т. д.

Наибольшее применение из всех перечисленных нами разновидностей вертикально-подвижного контрапункта имеет двойной контрапункт октавы, то есть перенос верхней мелодии вниз или нижней вверх — на октаву (или на две, три, иногда даже на четыре октавы) с тем, чтобы мелодии взаимно обменялись местами. Его выразительные возможности чрезвычайно велики.

Каждая контрапунктическая перестановка может сопровождаться дополнительными голосами, не участвующими в основной перестановке. Такие голоса обычно называют «свободными» и применяют их тем чаще, чем менее строг контрапунктический стиль.

6. Высшей художественной формой полифонического искусства, несомненно, является фуга. Элементы имитационной полифонии достигают в ней максимально полного воплощения.

Само ее название, возникшее еще в XIV веке, указывает на движение и непрерывность развития, «течение» голосов. «Фуга» дословно означает «бег», «бегство» (от латинского «fuga» — «бегство», «fugare» — «обращать в бегство», «преследовать»). И это вполне соответствует ее полифоническому содержанию: голоса, ведущие одну и ту же тему, вступают как бы «вдогонку» друг за другом. Они словно бегут поочередно один за другим, способствуя раскрытию единой музыкальной мысли.

Конечно, «бег», «стремительное движение», как это показал еще Курт, заключается и «в отдельном голосе самом по себе» [19]. Но все же главное в фуге — это течение, движение нескольких мелодических голосов, развертывающихся то попеременно, то вместе — с поистине непреклонной логикой.

Не случайно в Италии в XIV веке, а также в XV и XVI веках, фуга называлась «сассіа», то есть «охота». Этим подчеркивался элемент «погони», «продвижения» голосов. В XVI веке фуга выступала также как «канцона» (от итальянского «canzone» — «песня») и «ричеркар» (от итальянского «ricercare» — «внезапно появляться», «всплывать», «снова отыскивать» — по отношению к теме), что опять-таки глубоко симптоматично. Только в XVII веке «фуга» стала обозначать собственно фугу.

Каждая фуга предполагает наличие одной определенной темы (реже двух и более тем) и некоторого числа равнозначных голосов — двух, трех, четырех, пяти, а иногда и больше. Каждый такой голос действует в согласии с другими и в то же время самостоятельно, выразительно проходя через всю фугу.

Чаще всего фуга сочиняется для трех или четырех голосов. Так, например, Бах написал для клавира только две двухголосные, две пятиголосные и одну шестиголосную фуги; все его остальные клавирные фуги — либо трехголосные, либо четырехголосные.

Фуга начинается с обязательного имитационного изложения (проведения) темы последовательно во всех голосах.

Естественно, что очень многое в фуге зависит от темы, ее величины и качества. Тема определяет не только музыкальный образ фуги в его зародыше, но и все его развитие в дальнейшем путем обогащения новыми свойствами и оттенками: фуга в полном смысле слова рождается из темы.

Хорошая тема для фуги поэтому должна быть, как это можно прочесть в различных учебных наставлениях, достаточно краткой, ясной, упругой, концентрированной, заостренной по своему мело-

дическому и ритмическому содержанию. Диапазон ее не должен быть излишне широким; по старому правилу, восходящему ко времени, когда фуга еще была не инструментальной, а вокальной, он даже не вправе превышать октаву. Причем тема по возможности должна оставаться в пределах одной тональности.

Особенно важно первое требование: вялая, тусклая, расплывчатая, имитационно невыразительная тема — плохая основа для создания полноценной фуги.

Бо́льшая часть фуг Баха построена на лаконичных, упругих темах, состоящих порой всего из нескольких нот, как, например, тема фуги *cis-moll* из 1-й части «Хорошо темперированного клавира». Отбор интонаций у Баха взыскательно строг и безошибочен: остается лишь самое необходимое и существенное.

Что касается объема и тональной устойчивости полифонических тем у Баха, то большинство их не выходит за пределы октавы и остается в рамках избранной тональности. Так, например, из 48 тем «Хорошо темперированного клавира» только шесть модулируют (в тональность доминанты,— другие модуляции у Баха в темах не встречаются).

Тональная ясность и определенность темы фуги достигается еще особо строгими композиционными нормами: тема преимущественно начинается либо с основного тона (тоника), либо с квинты (доминанта). У Баха мы найдем не много исключений из этого правила: лишь изредка встретим мы у него начало темы с других ступеней, с вводного звука (как, например, в фуге *Fis-dur* из 2-й части) или с терции.

Заканчивается тема фуги — у Баха и других мастеров полифонического стиля — либо полной несовершенной каденцией в главной тональности (чаще всего на терцовом звуке), либо полной совершенной каденцией в главной тональности (на тонике), либо полной несовершенной (или совершенной) каденцией в доминантовой тональности.

По своему образно-поэтическому характеру темы фуг могут быть чрезвычайно различными и, следовательно, обладать самыми разными жанровыми связями. Одни темы — скорбные, печальные, другие — радостные, веселые, третьи — песенно-лирические, четвертые — танцевальные. Есть темы серьезные, строгие, есть, наоборот, — шутливые, юмористичные. Есть темы в характере мягкого, спокойного раздумья, но есть и темы приподнятые, торжественные, величественные. Встречаются темы грациозные, пасторальные, энергичные и т. д. У Баха, например, мы, наряду с темами шутливого, скерцозного плана (фуга *B-dur* 1-й части), найдем и темы лирического, светлого содержания (фуга *Fis-dur* 1-й части), и темы стремительного

энергичного склада (фуга *D-dur* 1-й части), и темы, которые своей драматической глубиной и напевностью напоминают мир романтизма (фуги *es-moll* и *b-moll* 1-й части).

Не менее различны темы фуг и по своим линеарным особенностям: типу движения (ритмическая непрерывность или прерывность, подъем или спад, так называемое «вращательное» движение и т. д.) и характерности (скачок на определенный интервал, синкопа и т. п.). Сочетание в теме этих особенностей у Баха на редкость многообразно.

Первое появление темы в фуге у Баха — всегда без сопровождения; оно может проходить в любом голосе и называется — по-старому — «вождем» (от латинского «Dux» — «вождь»). Вступающий после первого изложения темы (которая, кстати, еще иногда именуется «soggetto» или «subject») второй голос обычно ведет тему в доминантовой тональности — на квинту выше или на кварту ниже первого изложения. Это второе имитационное проведение темы называют спутником (от латинского «Comes» — «спутник») или ответом. Если тема («вождь») модулирует в тональность доминанты, то ответ («спутник») приводит обратно к тонике, то есть к основной тональности.

Различают «реальный» и «тональный» ответы. Первый — точно воспроизводит мелодический контур темы, транспонируя ее без всяких мелодических изменений в тональность доминанты. Второй — воспроизводит тему с определенными мелодическими изменениями.

Чаще всего эти изменения происходят тогда, когда тема фуги начинается с доминанты или скачком с тоники на доминанту, в ответе новая доминанта заменяется главной тоникой. Иными словами, тонике в теме соответствует доминанта в ответе, и наоборот, доминанте в теме — тоника в ответе.

Изменения в ответе бывают еще в тех случаях, когда тема к своему концу модулирует в доминантовую тональность: тогда — путем смещения с некоторого момента звуков ответа на тон вниз — делается такое изменение, которое приводит обратно в главную тональность.

Встречаются в тональном ответе еще кое-какие изменения, например замена вводного звука в начале темы и т. п. Цель их всегда одна: достижение большего тонального единства и смягчение перехода в доминантовую тональность. Точная транспонировка, то есть реальная имитация, привела бы в ряде случаев в слишком далекую тональность (двойной доминанты, а при последующей имитации — еще дальше) и разрушила бы тональное единство фуги.

При появлении ответа — реального или тонального — голосу, который вел до этого тему, поручается контрапункт. Этот контра-

пункт, точнее контрапунктическое сопровождение к спутнику, называют обычно противосложением.

Противосложение — как контрапунктирующая мелодия, сопровождающая второе и последующие изложения темы, — бывает простое, неудержанное и удержанное. В первом случае оно изменяется от изложения к изложению, во втором — остается неизменным в течение всей фуги, сопровождая тему при дальнейших ее проведениях.

Чтобы противосложение, которое, кстати, должно быть достаточно выразительным и самостоятельным по мелодическому рисунку, могло сопровождать тему при ее дальнейшем изложении в любом голосе (выше или ниже), оно пишется с темой в сложном контрапункте, например в двойном контрапункте октавы, децимы, дуодецимы или в тройном контрапункте октавы и т. д.

Как уже не раз отмечалось в литературе, удержанное противосложение больше применяется в фугах с ограниченным тематическим развитием и меньше — в фугах с богатой тематической разработкой, так как оно тормозит проведение сложных полифонических комбинаций, особенно стреттных. Быть может, поэтому около половины фуг Баха из «Хорошо темперированнного клавира» написаны без удержанного противосложения.

Порядок вступления голосов в фуге неодинаков, но и он подчинен определенным закономерностям. Например, вторым обычно вступает голос соседний с первым, а последним — один из крайних голосов.

Преобразования темы в фуге представляют собой различные виды имитации, описанные нами выше — в увеличении, в уменьшении, в обращении; часто встречаются также стреттные имитации (когда тема вступает в последующем голосе до того как она закончилась в предыдущем).

Для завершения отдельных эпизодов и для подчеркивания вступления темы в фуге применяются каденции, которые бывают совершенными, несовершенными, половинными, ложными. В фуге встречается и органный пункт (обычно на тонике или на доминанте), то есть звук, более или менее долго выдерживаемый — наподобие педали — или повторяемый в басу, над которым свободно происходит движение контрапунктирующих мелодий в верхних голосах.

7. Относительно структуры фуги со времен Римана в музыкознании долго господствовал взгляд, рассматривающий фугу как трехчастное аркообразное построение А — В — А и даже как основоположницу трехчастной формы в музыке.

Согласно этому взгляду, фуга, как правило, состоит из трех разделов (точнее — трех проведений голосов) — экспозиции, средней части и репризы [131].

Экспозиция (от латинского «expositio» — «изложение»), или первый раздел фуги, содержит начальные изложения темы последовательно во всех голосах, вступающих в том или ином порядке. В сущности — это «изложение», «показ», «выставка» темы в различных «голосовых» ракурсах. Поэтому число изложений темы здесь обычно совпадает с числом голосов.

Тональный план экспозиции весьма прост. Он основан на сопоставлении главной и доминантовой тональностей в рамках устойчивого тонального единства. Очередность тональностей: чаще всего тоника — доминанта (если фуга на два голоса), тоника — доминанта — тоника (если фуга на три голоса), тоника — доминанта — тоника — доминанта (если фуга на четыре голоса), тоника — доминанта — тоника — доминанта — тоника (если фуга на пять голосов).

Средняя часть фуги, иногда называемая разработкой (от немецкого «Durchführung» — «разработка»), состоит из ряда новых изложений темы, большей частью в родственных тональностях другого лада — параллельной тональности, затем доминанты с параллельным строем и, наконец, субдоминанты с параллельным строем.

Таким образом, если в экспозиции фуги тональный контраст был простым, то в средней части этот контраст дополнен и углублен контрастом ладовым. И отличительным признаком ее является уже не тональная устойчивость (и не тональное единство), а, напротив, та или иная степень тональной неустойчивости. Тема здесь проводится в различных тональностях (кроме главной) — что роднит среднюю часть фуги со средними частями других музыкальных форм, в частности с разработкой сонаты.

Третья часть фуги, или реприза (от французского «reprise» — «возобновление», «повторение», «reprendre» — «возобновляться»), содержит одно или несколько изложений темы в главной тональности и тем самым содействует восстановлению, «возобновлению» тонального и ладового единства. Ее отличительный признак — возвращение и утверждение главной тональности, основные средства — динамическое подытоживание всего предшествующего развития, стреттное изложение, сжатие масштаба, неполное проведение тем и т. п.

Согласно тому же общераспространенному взгляду, после экспозиции возможны еще до наступления средней части дополнительные изложения темы, преимущественно в главной и доминантовой тональностях. Если эти изложения темы даны во всех голосах или

почти во всех, то они составляют так называемую контрэкспозицию, или вторую экспозицию.

Контрэкспозицию отличает от экспозиции порядок вступления голосов, иная последовательность голосов. Кроме того, контрэкспозиция никогда не начинается одноголосно и порой содержит тему в обращении.

После репризы возможно еще небольшое заключение, или кода (от итальянского «coda», латинского «cauda» — «хвост»), иногда развертывающееся на органном пункте.

Между основными разделами (проведениями) фуги, да и между отдельными изложениями темы внутри разделов, могут быть интермедии, или интерлюдии, то есть построения промежуточного характера (от латинского «intermedius» — «находящийся посреди», и латинских «inter» — «между» и «ludus» — «игра»). По большей части эти построения основаны на секвенциях и модуляционных переходах; они используют лишь отдельные элементы темы.

Кроме того, в различных разделах фуги встречаются еще небольшие — ритмические и модуляционные — связки (между окончанием темы и началом ответа), или кодетты (от итальянского «codetta», уменьшительное от «coda» — «хвостик»).

Подобного рода миниатюрные связки органически спаяны с темой; чаще всего они дополняют тему, продолжают ее движение до вступления другого голоса, приводят ее к тому или иному кадансу, служат связующим звеном со спутником, словом, способствуют текучести, непрерывности музыкального изложения.

В сущности, понятие «кодетта» во многом совпадает с понятием «интермедия». Кодетта — это интермедия в зародыше и, как всякий зародыш, может разрастись, дать переходные формы, близкие к интермедии, и, наконец, даже превратиться в своего рода интермедию.

В среднем и третьем (репризном) разделах фуги, в отличие от экспозиции, весьма часто применяется стреттная имитация, значительно динамизирующая полифоническое развитие и создающая особый эффект «тематического сгущения»; в них также встречаются всевозможные изложения темы в обращении, увеличении и уменьшении. Все эти средства, особенно стретты, содействуют осуществлению старого правила, изложенного во многих руководствах: первая часть фуги должна быть хорошей, вторая — обязательно лучше, третья — еще лучше, — то есть с течением, развертыванием фуги повышается ее выразительность.

Иногда, впрочем, стретты встречаются и в экспозиции, как, например, в фуге *Cis-dur* из 2-й части. Тогда фуга именуется стреттной.

Здесь не место входить в обсуждение вопроса, насколько теория репризной трехчастности соответствует действительному положению вещей. Несомненно, она имеет серьезные обоснования, особенно в тональном отношении и в плане сближения фуги с гомофонными формами.

Но следует все же заметить, что далеко не все фуги, в частности и многие фуги Баха, не укладываются в прокрустово ложе трехчастной схемы (достаточно сослаться хотя бы на фугу *d-moll* 1-й части или на фугу *B-dur* 2-й части) и что анализ Римана, влияния которого не могли избежать даже самые крупные музыканты, в том числе такие, как Бузони, содержит немало натяжек, сделанных во имя утверждения трехчастности.

Возможно также, что не всегда правильно относить интермедии (или интерлюдии) только к промежуточным построениям и тем самым невольно снижать их значимость. Ведь функция интермедии кроме своего прямого назначения — разъединять вступления тем и совершать модуляционные переходы — заключается еще в органическом объединении тем и ответов, в разработке отдельных элементов темы и ее сопровождения. Значение интермедии куда больше чем «промежуточное»: с точки зрения тематической разработки, — это важнейший элемент фуги, который подготавливает и связывает воедино отдельные изложения темы и отдельные разделы фуги.

Короче говоря, не правы ли кое в чем те музыканты, которые рассматривают фугу как полифоническое произведение, состоящее из ряда проведений? Число этих проведений может быть весьма различным, и вовсе не обязательно сводить его постоянно к цифре три. Форма фуги дает неизмеримо большее разнообразие конкретных проявлений, чем то, которое учтено теорией трехчастности. Есть фуги, построенные из двух проведений, есть фуги из четырех проведений и больше [66].

И нет ли крупицы истины в рассуждениях тех, кто смело относит свободные от тем и имитационных ответов построения (интермедии) к различным проведениям и рассматривает их как необходимые составные части этих проведений [66]? Или в попытках некоторых исследователей подойти более критически к известному положению Римана о том, что принципы классической тематической разработки коренятся в фуге; ведь данные принципы скорее коренятся в других произведениях баховского времени, в частности в клавирных концертах Баха, не связанных с фугой [5].

Все это невольно заставляет призадуматься и порой по-иному отнестись к некоторым, казалось бы незыблемым, положениям полифонического анализа.

Форма фуги, особенно у Баха, глубоко чужда всякой неорганичности, прерывности и противится искусственному, механическому расчленению. Ее отдельные элементы нельзя разместить по полочкам, один за другим или один над другим, без единой перспективы, без того, что соединяет их в одно целое.

В заключение следует добавить, что помимо описанной выше формы простой фуги, точнее фуги на одну тему, бывают еще фуги двойные, то есть фуги на две темы (как, например, фуга *gis-moll* 2-й части) и фуги тройные — иначе говоря, фуги на три темы (как, например, фуга *fis-moll* 2-й части), обладающие особыми закономерностями.

И главное — еще раз подчеркнуть, что фуга, как высшая форма полифонического стиля, обладает не только строгостью, но и необыкновенной гибкостью, свободой, разнообразием построения. Величайший ее мастер И. С. Бах никогда не был рабом школьных норм и правил, а творил по вдохновению, как истинный музыкант-поэт. Его фуги, и в частности те, которые вошли в состав «Хорошо темперированного клавира», принадлежат к бессмертным шедеврам искусства. Они сочетают в себе, «подобно творениям природы... свободу и закономерность», они «живут в веках, и этой жизнью, независимо от их характера, обязаны свободе построения» [18].

ОБЩИЙ ОБЗОР, ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА»

1. Создавая свой цикл прелюдий и фуг, известный ныне всему миру под названием «Хорошо темперированный клавир», Бах ставил перед собой вполне определенную цель: ознакомить играющих на клавире со всеми двадцатью четырьмя мажорными и минорными тональностями, многие из которых до того времени не были в употреблении. Он хотел показать несомненное преимущество темперированной настройки клавишных инструментов перед общепринятым в старину натуральным строем.

Об этом наглядно свидетельствует титульное заглавие цикла, помещенное Бахом на первом листе автографа первой части «Хорошо темперированного клавира», помеченного 1722 годом. Вот его полный текст:

«Das Wohl*temperirte Clavier.*
oder
Praeludia, und
Fugen, durch alle *Tone* und *Semitonia,*
So wohl *tertiam majorem* oder *Ut Re Mi*
anlangend, als auch *tertiam minorem* oder *Re*
Mi Fa betreffend Zum
Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen
*Musicali*schen Jugend, als auch derer in diesem
Studio schon *habil* seyenden besonderem
Zeit Vertreib auffgesetzet
und verfertiget von
Johann Sebastian Bach.
p. t: HochFürstlich Anhalt-
Cöthenischen Capel-
Meistern und *Directore* derer
Cammer *Musiquen.*
Anno
1722»

(«Хорошо темперированный клавир, или Прелюдии и фуги во всех тонах и полутонах, касающихся как терций мажорных, или *До, Ре, Ми,* так и терций минорных, или *Ре, Ми, Фа.* Для пользы и употребления жадного до учения музыкального юношества, как и для особого времяпрепровождения тех, кто уже преуспел в этом учении, составлено и изготовлено Иоганном Себастьяном Бахом — в настоящее время великокняжеским Ангальт-Кётенским капельмейстером и директором камерной музыки. В году 1722»).

Как известно, на старинных клавишных инструментах было невозможно играть во всех тональностях. Этому препятствовали квинты и терции в натуральном строе: в одних тональностях они звучали чисто, в других — особенно в тех, которые имели большое количество ключевых знаков, — фальшиво.

До появления 1-й части «Хорошо темперированного клавира» очень редко играли, а стало быть и редко сочиняли, в таких тональностях как *H-dur*, *As-dur*, не говоря уже о *Fis-dur* и *Cis-dur*, которые вообще не применяли на практике. Диезные тональности, как правило, предпочитали бемольным, считали их более удобными. Отказывались порой от выявления художественных возможностей ряда тональностей, не принимали во внимание красочное своеобразие тональностей — словом, в силу технического несовершенства инструментов стремились к ограничению тональных средств.

Бах твердо решил доказать — своим творческим примером — всю плодотворность системы темперации, сохранившей, кстати, значение и поныне. Эта система, заключавшаяся в разделении октавы на двенадцать равных полутонов и в построении квинт и терций не в чистых натуральных тонах, а в темперированных искусственных интервалах (так, чтобы они в равной мере удовлетворяли всем тональностям), была найдена органным мастером Андреасом Веркмейстером (1645—1706), но далеко не сразу получила практическое применение. Только начиная с Баха все тональности квинтового круга получили права гражданства и композитор, как образно заметил Барток, «мог [уже] без всякого риска шагать по всем тональностям».

Конечно, попытки творчески обосновать преимущества системы темперации делались и до Баха. Так, Фро-

бергер (1618—1667) сочинил полифоническую канцону чуть ли не во всех тональностях (к сожалению, она не сохранилась), а Пахельбель (1653—1706) в 1683 году или ранее написал клавирную сюиту в семнадцати тональностях [91].

Еще дальше пошел Иоганн Каспар Фердинанд Фишер (1650—1746), который в 1702 году, то есть за двадцать лет до появления 1-й части «Хорошо темперированного клавира», создал примечательный цикл из двадцати маленьких прелюдий и фуг во всех тональностях, за исключением *Des-dur*, *b-moll*, *es-moll*, *Fis-dur* и *gis-moll*. Своеобразное заглавие, приданное Фишером этому циклу, — «Ariadna Musica Neo-Organocaum per XX Praeludia, totidem Fugas», — говорит о том, что композитор хотел снабдить играющего надежной нитью, с помощью которой он мог бы пройти сквозь запутанный лабиринт тональностей, восходя от *C-dur'a* — подобно тому как некогда Ариадна снабдила нитью Тезея и помогла ему в борьбе с минотаврами.

Бах бесспорно знал это произведение Фишера и кое-что позаимствовал у своего предшественника.

Знал также Бах — и весьма хорошо — некоторые другие сочинения Фишера для клавира, в частности сборник «Das musicalische Blümenbüchlein», написанный еще в 1699 году. Достаточно хотя бы сравнить прелюдию *b-moll* из 1-й части «Хорошо темперированного клавира» со второй прелюдией из указанного сборника Фишера, чтобы оставить какие-либо сомнения на этот счет.

Одна из прелюдий Фишера, помещенная в другом сборнике, — так называемая «Praeludia harpeggiato», — является несомненным и своеобразным предшественником прелюдии *C-dur* из 1-й части «Хорошо темперированного клавира». Бах был необычайно чуток ко всему новому и живо интересовался творческими находками своих собратьев по искусству.

Наконец, за три года до появления 1-й части «Хорошо темперированного клавира», вышла в свет школа генерал-баса Иоганна Маттесона (1681—1764), также преследовавшая цель ознакомить играющих со всеми двадцатью четырьмя тональностями. Заглавие школы ясно указывает на это: «Exemplarische Organistenprobe... welche mittelst 24 leichter, und ebensoviel etwas schwerer Exempel aus allen Tönen... auszustellen ist».

Однако за Маттесоном остается первенство лишь в создании школьного пособия для изучения темперированного строя. Честь же создания первого художественного цикла, охватывающего все 24 тональности, — из которых пять использовались в музыкально-художественной литературе впервые, — вне всякого сомнения принадлежит Баху.

По-видимому, идея «темперированного инструмента» буквально носилась в ту пору в воздухе. Ибо в год создания 1-й части «Хорошо темперированного клавира» дрезденский органист Фридрих Шуппиг пишет «музыкальный лабиринт» во всех тональностях, а двумя десятилетиями позднее верный последователь Баха органист Бернард Христиан Вебер (1712—1758) также пишет «Хорошо темперированный клавир», — но какая огромная разница между этими добротными и блеклыми сочинениями и бессмертным творением Баха [см. 91]!

2. Две части «Хорошо темперированного клавира» Баха возникли в разное время.

Первая часть создавалась, как уже упоминалось выше, в 1722 году. Предание, о котором сообщает нам Эрнст Людвиг Гербер (1746—1819) в своем изданном в 1792 году «Историческом биографическом словаре музыкантов» (на него ссылаются многие исследователи творчества Баха, в том числе Альберт Швейцер и Герман Келлер), гласит, что Бах написал эту часть почти сразу, за небольшой срок, в одном месте, где он не имел инструмента и очень скучал. Возможно, что это предание должно считаться достоверным, ибо отец Эрнста Гербера, Генрих Гербер, был одно время — как раз в 1720-е годы — учеником Баха и имел кое-какие сведения о жизни и характере работы своего учителя.

Но при более глубоком ознакомлении с историей создания 1-й части «Хорошо темперированного клавира» становится очевидным: эта часть не была создана сразу, что называется «единым духом», — ей предшествовали более ранние прелюдии и фуги.

Например, 11 прелюдий из 1-й части — *C-dur*, *c-moll*, *Cis-dur*, *cis-moll*, *D-dur*, *d-moll*, *es-moll*, *E-dur*, *e-moll*, *F-dur* и *f-moll* — содержатся в первоначальном виде уже в «Нотной тетради» («Klavierbüchlein»), написанной Бахом еще в начале 1720 года для своего девяти-

летнего сына Вильгельма Фридемана Баха (1710—1784). Также далеко не все фуги 1-й части сочинены сразу, в 1722 году; некоторые из них, как, например, фуга *a-moll*, несомненно принадлежат к числу ранних работ Баха.

Прелюдии 1-й части написаны чаще всего в простой, непритязательной, но достаточно убедительной и разнообразной форме. Одни из них приближаются по характеру построения к расширенной каденции (таковы прелюдии *C-dur, c-moll, D-dur, d-moll*), другие напоминают инвенции (двухголосные — прелюдии *Cis-dur, F-dur, fis-moll, a-moll*, и трехголосные — прелюдии *E-dur, gis-moll, A-dur* и *H-dur*), третьи сходны по характеру с «арией» (прелюдии *cis-moll, es-moll, f-moll, g-moll*), четвертые, в частности прелюдия *h-moll*, являются пьесами типа «трио» для двух мелодических голосов и *basso continuo* и т. д.

Обращают на себя внимание также элементы импровизационности, свойственные некоторым прелюдиям. Напомним ускорение темпа во второй части прелюдии *c-moll (Presto)*, развертывающееся на доминантовом органном пункте с последующим переходом в свободный речитатив (*Adagio*), или исполненную фантазии прелюдию *e-moll*, построенную на том же принципе смены движения, или, наконец, прелюдии *D-dur* и *d-moll*, заканчивающиеся импровизационно введенной каденцией.

Словом, прелюдии 1-й части достаточно разнообразны по характеру построения и содержат множество оригинальных деталей.

Фуги 1-й части «Хорошо темперированного клавира» свидетельствуют о еще большем разнообразии и творческой фантазии Баха. Каждая из них имеет свое собственное, отчетливо выраженное лицо, по меткому выражению Уильяма Карта, — «как бы вычеканенный на медали профиль» [63], который определяется темой, ее характером, способом ее развития, количеством голосов и их взаимодействием. Они представляют собой не «искусно выполненный механизм», а «организм», полный жизни; лишь незначительное число их написано в плане строгой школьной фуги, остальные — построены с редкой изобретательностью и сочетают в себе закономерность и свободу. Естественно, что они сплошь и рядом не со-

ответствуют традиционным канонам школьной полифонии.

Одиннадцать фуг 1-й части (*c-moll, Cis-dur, d-moll, Es-dur, es-moll, E-dur, F-dur, Fis-dur, G-dur, A-dur* и *B-dur*) — трехголосны, десять (*C-dur, D-dur, f-moll, fis-moll, g-moll, As-dur, gis-moll, a-moll, H-dur* и *h-moll*) — четырехголосны, и одна (*e-moll*) — двухголосна. Среди фуг 1-й части нет ни одной двойной фуги, но есть одна тройная, если считать за таковую, следуя за большинством исследователей, фугу *cis-moll*.

Подавляющее большинство тем, как уже упоминалось выше, остается в рамках тональности; только четыре темы — в фугах *Es-dur, e-moll, gis-moll* и *h-moll* — модулируют в доминантовую тональность.

Там, где это необходимо, согласно установившимся правилам, Бах прибегает к тональным ответам (фуги *c-moll, Cis-dur, Es-dur, es-moll, F-dur, f-moll, Fis-dur, g-moll, As-dur, gis-moll, A-dur, B-dur, b-moll, H-dur, h-moll*); исключение составляет лишь фуга *e-moll*, где вместо тонального ответа дается ответ реальный, так как появление тонального ответа — более правильное с точки зрения школьных правил — слишком изменило бы облик темы.

В литературе о Бахе не раз подчеркивались характерные признаки тем, их жанровые особенности. Действительно, многие темы фуг у Баха, особенно кетенского периода, имеют явно «характерные» черты: их прообразы — песня и танец. Жига, менуэт, паспье, гавот, бурре воздействуют на фугу, изменяя ее существо в сторону «характерного», «жанрового» начала. Укажем на темы фуг *B-dur* и *c-moll* или *F-dur* и *Cis-dur*.

Бах не был пионером в этом отношении. Он продолжил опыты Иоганна Каспара Фердинанда Фишера, речь о котором уже шла выше. Но Бах с гораздо большей выразительностью «лепил» облик характерных тем, основывая их строение на членении и контрасте, на противопоставлении друг другу контрастирующих частей.

Элементы членения и контраста нетрудно, например, обнаружить в таких «характерных» темах Баха, как темы фуг *Cis-dur, G-dur, Es-dur, B-dur*. Ядром темы фуги *Cis-dur* является гавотообразный ритм: оживленная фигура из четырех шестнадцатых (типа группетто), включенная в эту тему, контрастирует со спокойной танце-

вальной мелодией. Ядро темы фуги *G-dur* — жигообразный ритм, причем сама тема исполнена внутренних контрастов. Шутливое «скерцозное» начало определяет характерность темы фуги *B-dur*, также основанной на противопоставлении контрастирующих мотивов.

Благодаря Баху, темы из одномотивных превратились в многомотивные, индивидуализированные и характерные. Длина их, разумеется, возросла; она достигла в ряде фуг (например, *G-dur* и *B-dur*) четырех тактов, а позднее (в некоторых фугах 2-й части) — даже шести тактов.

Примечательно, что Бах, используя в своих полифонических темах богатство народного песенно-танцевального искусства, подходил к нему отнюдь не пассивно, как собиратель-этнограф, а как подлинный художник-творец. В сущности, в фугах Баха мы имеем дело с кристаллизацией тематизма, то есть с тщательным отбором характерных «типических» интонаций и попевок, с переосмысливанием их в ходе мелодического созидания. Полифонические темы Баха — это кристаллы, которые образовались в результате длительного художественного процесса: они и близки к безыскусственным народным темам и в то же время воссоздают их в обобщенном, как бы очищенном (от всего случайного) виде. Необычайно трогательная по своей искренности и теплоте тема фуги *es-moll* из 1-й части — тому наглядный пример.

Из других особенностей тем баховских фуг следует упомянуть о мелодическом строении, объеме и развитии.

Шестнадцать тем (фуги *C-dur, c-moll, cis-moll, D-dur, d-moll, dis(es)-moll, E-dur, e-moll, fis-moll, G-dur, As-dur, gis-moll, A-dur, a-moll, b-moll* и *H-dur*) начинаются с основного тона, восемь (фуги *Cis-dur, Es-dur, F-dur, f-moll, Fis-dur, g-moll, B-dur, h-moll*) — с квинты. Нет ни одной фуги, которая начиналась бы с терции или с какого-либо другого интервала.

Заканчиваются темы не только на главных ступенях гаммы, то есть не только на тонике и доминанте, но и на медианте (терции).

Нетрудно определить и то, с какого голоса начинает Бах изложение темы в фугах 1-й части (называя голоса сверху вниз — сопрано, альт, тенор, бас). Девять раз Бах начинает изложение с сопрано (особенно любит

он прибегать к такому началу в фугах подвижных, легких по звучанию, как, например, *Cis-dur, Es-dur, Fis-dur, G-dur* или в таких фугах, как *d-moll, e-moll, A-dur, B-dur, b-moll*), восемь раз — с альта (в темах различного характера, например *C-dur, c-moll, es-moll, E-dur, F-dur, g-moll, a-moll, h-moll*), пять раз — с тенора (особенно при выразительно-декламационных темах, как *f-moll, fis-moll, gis-moll*, а также *As-dur* и *H-dur*), дважды — с баса (фуги *cis-moll* и *D-dur*).

Объем (диапазон) тем в ряде случаев превышает у Баха положенную школьными правилами октаву: есть темы (фуги *Cis-dur, B-dur, h-moll*), которые имеют диапазон дециму, есть темы объемом в нону (фуги *e-moll, G-dur, a-moll, b-moll*). Иные темы простираются до октавы (*Es-dur, f-moll, gis-moll*), иные — до септимы (*c-moll, d-moll, F-dur, Fis-dur, g-moll, A-dur, H-dur*) и сексты (*C-dur, D-dur, es-moll, E-dur, As-dur*), наконец, одна тема (*fis-moll*) до квинты и одна (*cis-moll*) — до уменьшенной кварты.

Бóльшая часть тем расположена между основным тоном и октавой, меньшая — «движется» вокруг основного тона, как организующего центра.

Существенные различия имеют темы и по самому типу (характеру) линейного движения. Одни из них поднимаются круто вверх, другие, напротив, необыкновенно пластичны в своих подъемах и спадах (например, тема фуги *fis-moll*, постепенно поднимающаяся и как бы ниспадающая с вершины), третьи — обладают свойством «раскачивающегося» движения (фуга *As-dur*), четвертые — «вихреобразные» в своем начальном разгоне (фуга *D-dur*). Одни темы «выравниваются» довольно быстрым спадом после постепенного подъема кверху, другие наоборот — путем возвращения «мелкими шагами» после крутого подъема. Причем это «выравнивание» мелодического движения происходит, как это проницательно отметил Курт, не только в направлении движения темы, но и в степени ее оживления: «быстрому подъему соответствует медленное нисхождение и обратно» [19].

Все отмеченные нами различия, хотя и по-разному, но заметно сказываются в развитии и разработке темы, в способах ее проведения, в выборе подходящего противосложения, наконец в самой архитектонике фуги.

Есть фуги более и менее насыщенные стреттными изложениями темы, например фуги *C-dur, cis-moll, d-moll, es-moll, F-dur, G-dur, g-moll, a-moll, b-moll*; одни из них при этом используют тему в прямом движении, другие — в обращении, третьи — и в прямом движении и в обращении (а иногда — фуга *es-moll* — и в увеличении).

Есть фуги без стреттных изложений темы, например *c-moll, Cis-dur, D-dur, Es-dur, E-dur, e-moll, f-moll, Fis-dur, fis-moll, As-dur, gis-moll, A-dur, B-dur, H-dur, h-moll*; одни из них совсем просты по характеру построения, другие — посложнее, иногда с темами в прямом и в обратном движении.

Есть фуги с удержанными противосложениями — одним (*Es-dur, E-dur, e-moll, Fis-dur, fis-moll, G-dur, g-moll, H-dur, h-moll*) и двумя (*c-moll, Cis-dur, f-moll, gis-moll, B-dur*); первые написаны в двойном контрапункте, вторые — в тройном контрапункте. Удержанные противосложения бо́льшей частью применяются в прямом движении, иногда (как, например, в фугах *G-dur* и *h-moll*) и в обращении.

Есть фуги без удержанных противосложений — *C-dur, cis-moll, D-dur, d-moll, es-moll, F-dur, As-dur, A-dur, a-moll, b-moll*; некоторые из них, как, например, фуги *cis-moll, es-moll, a-moll,* весьма сложны в полифоническом отношении. Впрочем, фугу *cis-moll* иногда рассматривают не как тройную фугу (с тремя темами) без удержанных противосложений, а как простую (с одной темой), но с двумя удержанными противосложениями: такой точки зрения придерживаются Праут, Бузони, Чачкес и др.

Наконец, есть фуги, в которых интермедии и связки играют чрезвычайно значительную роль, есть же такие, которые полностью лишены интермедий и представляют собой своеобразные «магистральные» произведения: классический пример — фуга *C-dur*, не имеющая ни одной интермедии.

Добавим еще, что в целом ряде фуг (как и прелюдий) Бах придерживается принципов так называемой «экспрессивной мелодики», столь блистательно разработанной им в кантатной музыке. «Экспрессивность» проникла у него не только в тематический материал, но и в полифоническую фактуру: укажем на многочисленные мелодические задержания, использование вводных тонов

и широких интервалов и т. п. Это дало повод некоторым исследователям, например Бесселеру [5], говорить даже об экспрессивной полифонии, характерной для кетенского клавирного стиля Баха и резко отличной от полифонии веймарского органного стиля Баха (1716—1717 годы). Конечно, речь здесь идет лишь о ранней ступени экспрессивной полифонии, но все же об определенной ступени, ибо действительно «обобщенно-напевное» вырастает у Баха до «конкретно-выразительного». В качестве подтверждения мысли о создании Бахом нового типа полифонии исследователи приводят прелюдии и фуги *cis-moll, es-moll, f-moll, b-moll, h-moll*, написанные в миноре и в медленном темпе [5].

3. Начиная с Шумана не раз и вполне справедливо писали о взаимосвязи прелюдий и фуг Баха. И в самом деле: если исключить несколько нехарактерных случаев, прелюдии находятся с фугами в неразрывной связи.

Попытки некоторых музыкантов, в частности Бузони, искусственно разорвать эту связь путем перестановки фуг из 2-й части «Хорошо темперированного клавира» в 1-ю часть и обратно (фуги *Es-dur* и *G-dur*) не привели к хорошим результатам и не выдерживают критики. Они лишь демонстрируют совершенно безудержный произвол, кстати, весьма характерный для редакторских приемов музыкантов, с которыми боролся сам же Бузони.

Связь между прелюдиями и фугами, повторяем, бесспорна. Ее можно установить как по сходству и контрасту настроений, так и по тематическому единству. Немало интересного по этому вопросу содержится в специальных работах, особенно в книге Вильгельма Веркера, посвященной симметрии в строении фуг и мотивной взаимосвязи прелюдий и фуг у Баха [158].

Однако если факты, приводимые исследователями в доказательство взаимосвязи прелюдий и фуг (например, прелюдий и фуг *C-dur*, *cis-moll* и др.), чрезвычайно убедительны и поучительны, то выводы, сделанные ими в отношении симметрии построения баховских фуг, во многом спорны и страдают явными натяжками. Герман Келлер глубоко прав, когда ставит эти выводы под сомнение [91].

Действительно, чего, например, стоит утверждение Веркера, что тема первой фуги «Хорошо темперированного клавира» — фуги *C-dur* 1-й части — состоит из 24 звуков и проводится в фуге 24 раза и что это-де весьма символично, так как соответствует числу тональностей и фуг 1-й части. Ведь еще большой вопрос — состоит ли тема фуги *C-dur* из 24 звуков или из 14 звуков (что, конечно, правильнее); да и проходит тема в фуге, если точно сосчитать, не 24, а 23 раза.

Впрочем, Веркер этим нисколько не смущается, а идет еще дальше в своем упорном стремлении установить таинственные связи между первой фугой *C-dur* и всем циклом прелюдий и фуг. Он, например, заявляет, что так как эта фуга четырехголосна, а тема ее охватывает 24 звука (!), то восходящий тетрахорд *c — d — e — f*, содержащийся в теме, и его обращение *f — e — d — c* проходят 48 раз — всего в четырех голосах $4 \times 24 = 96$ раз, то есть ровно столько, сколько содержится прелюдий и фуг в двух частях «Хорошо темперированного клавира».

Не отдают ли подобного рода рассуждения астрологией, — так ставит вопрос Келлер, и он несомненно прав.

Беда в том, что по пути Веркера пошли еще некоторые исследователи творчества Баха, например Ганс Ниссен, Мартин Янсен, Фридрих Сменд и др.

Тот же Келлер, например, сообщает, что в последнее время Сменд в своих пояснениях к кантатам Баха и к другим его сочинениям, значительно умножил символику чисел, приписываемых фугам Баха [91]. Можно еще сослаться на работу Сменда, посвященную символическому значению фамилии «Bach», опубликованную в Касселе в 1950 году [148].

Сменд, в противоположность Веркеру, считает, что тема фуги C-dur состоит не из 24, а из 14 звуков, но сразу же добавляет: это потому, что фамилия Bach складывается из букв, которые в порядке алфавита дают цифру 14 ($B = 2 + A = 1 + C = 3 + H = 8 = 14$). Комментарии, как говорится, излишни!

Характерно, что символика чисел в работах этих исследователей густо перемешана с религиозной мистикой, с мистикой и магией чисел. Например, число три у Баха обязательно означает «троицу», число шесть — «шесть дней сотворения мира» и т. д. и т. п. Если,

скажем, Бах написал шесть английских сюит, шесть французских сюит, шесть партит, шесть Бранденбургских концертов, шесть скрипичных сонат, шесть виолончельных сюит, то это-де сделано не случайно, а в честь библейских шести дней, в которые-де бог сотворил мир. 24 прелюдии и фуги — это тоже не случайно, и дело здесь не в квинтовом круге тональностей, а в том, что число 24 делится на число 6 (!). Самым серьезным образом подсчитывают — из скольких нот состоят темы фуг Баха, и обязательно усматривают в этом какой-то скрытый магический смысл.

Разве не ясно, что подобный метод сомнительных математических выкладок с густой приправой мистицизма не имеет ничего общего с музыкальной наукой? Разве не ясно, что только на пути эстетического анализа тем Баха, всех их взаимосвязей и преобразований — в архитектонической связи со строением, развитием и формой фуги в целом — можно приблизиться к подлинному пониманию музыки Баха?

Даже такой объективный и отнюдь не склонный к полемике исследователь, как Фридрих Блуме, главный редактор энциклопедического многотомного издания «Музыка в истории и в современности» («Die Musik in Geschichte und Gegenwart»), в своей статье о Бахе, помещенной в первом томе этого издания, не преминул иронически заметить, что Бах, при всей своей многосторонности, все же не был «министром или математиком, а был музыкантом» [54].

Это, разумеется, нисколько не говорит против возможности сравнений искусства Баха с искусством гениальных математиков — создателей аналитической геометрии и теории функционального анализа, счисления бесконечно малых величин. Стиль, лежащий в основе фуги, хотя и не представляет собой полную параллель, но имеет и несомненные черты сходства, скажем, со стилем аналитической геометрии.

Еще более уместны параллели фугированного стиля Баха с готическим стилем в архитектуре, с готической пластикой и живописью. В самом строении фуг — с их четкими линиями, как бы устремленными ввысь, — заложены элементы сходства с готикой.

Итак, если уж говорить о символике, свойственной прелюдиям и фугам Баха, то или в плане сравнения

с определенными стилями математики и архитектуры, или же, что, пожалуй, важнее, в плане поэтически выразительной символики мотивов и тональностей. Последняя действительно у Баха имеет место и в силу этого весьма существенна для понимания его прелюдий и фуг.

Что касается поэтической символики мотивов, то она была в свое время блистательно раскрыта и проанализирована, — правда, не без некоторой доли идеализма, — Андре Пирро и Альбертом Швейцером [128, 42].

Эти музыканты, глубокие знатоки Баха, впервые ясно указали на внутреннюю связь музыкального воплощения и выражения Баха с наглядным образным представлением, то есть с символами известных понятий и образов, связанных с художественным замыслом. Они поставили вопрос о живописных и поэтических основах музыкального языка Баха и тем самым значительно расширили наше восприятие музыки Баха.

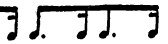
Прелюдии и фуги Баха, как и другие его произведения, нельзя понять и исполнить в должном характере, темпе, с надлежащей артикуляцией, акцентировкой и динамикой не имея ясного представления о поэтически-образной сущности тем и мотивов. Швейцер глубоко прав, когда утверждает, что «многие вещи из «Wohltemperiertes Klavier», скрипичных сонат, Бранденбургских концертов начинают «говорить» нам, когда мы установим значение их мотивов...» [42], что ключом к передаче сочинений Баха «является выяснение смысла, вложенного композитором в определенные мотивы», иными словами — уразумение его музыкально-поэтического языка.

По Швейцеру и Пирро, у Баха есть мотивы шагов (причем уверенные шаги представляют твердость и силу, неуверенные, колеблющиеся — утомление и слабость), мотивы покоя (чаще всего изображаемые плавными, волнистыми движениями), печали (обычно из слигованных по две нисходящих нот, как бы изображающих вздохи), радости (чаще всего постоянным движением вперед и назад восьмыми или шестнадцатыми), скорби (чаще всего нисходящие хроматические — из пяти-шести нот). Есть «говорящие» мотивы, «изобразительные» мотивы (например, мотивы, символизирующие движение волн, облаков), мотивы-аллегории (сим-

волизирующие картины чаще всего библейского содержания), мотивы «психологически-выразительного характера» и т. д. и т. п.

Можно напомнить в этой связи хотя бы скорбный мотив из противосложения фуги *fis-moll* (т. 4—5), постоянно возвращающийся в различных проведениях и как бы символизирующий капли слез; или мотив шестнадцатыми в фуге *Fis-dur* (т. 7 и след.), изображающий волны текущей воды; или падающие октавы в басу прелюдии *G-dur* (т. 1 и след.), которые аллегорически изображают «славу создателю»; или, наконец, фугу *A-dur* с ее аллегорической символикой «полета ангелов».

Кроме того, существуют определенные ритмы, связанные с теми или иными музыкально-живописными представлениями и впечатлениями движения. Эти ритмы усиливают действие характерных интонаций. Например,

ритм  ассоциируется с понятием-

образом торжественности (кстати, как верно отмечает Казелла, он не раз и с успехом применялся после Баха другими музыкантами, в том числе Равелем — в концерте для левой руки, и Стравинским — в «Аполлоне Мусагете»); ритм  или

 связывается обычно с понятием-образом радости и т. д.

Да и вся музыкальная пластика, как не без основания говорит Курт, основана «на непрерывном созерцании изображаемого», на его характерном облике, «передающемся в музыке известными движениями» [19].

Таким образом, музыкальная изобразительность, символика мотивов у Баха налицо, — и не только в его вокальных сочинениях, где она связана со словом, но и в сочинениях инструментальных, в том числе в «Хорошо темперированном клавире».

Однако было бы опасно возводить эту музыкальную изобразительность и символику в абсолют и не видеть ее известной ограниченности.

И Пирро и Швейцер чрезмерно увлеклись своим открытием, безусловно имеющим большое значение для познания музыкального языка Баха, но все же далеко не исчерпывающим его поистине необъятного содержания. Живописность, музыкальная изобразительность Баха отнюдь не универсальна и, главное, имеет совсем не узкоиллюстративный смысл. «Бах, — пишет Георгий Хубов, — прежде всего музыкальный поэт-драматург. Изобразительные, иллюстративные приемы играют у него не самодовлеющую, а подчиненную роль. Они обусловлены драматургическим замыслом произведения, его внутренней поэтической программой» [40]. Сказано очень ясно и точно. Остается лишь добавить, что этой музыкальной драматургией определяется и весь поэтически-изобразительный строй, вся символика «Хорошо темперированного клавира». Любая тема фуги для Баха — это своего рода сюжет, который последовательно развертывается в процессе контрастного, внутренне противоречивого развития. Не случайно сам Бах подчас писал вместо слова «tema» слово «soggetto»: понятия «темы» («tema») и «сюжета» («soggetto») для него совпадали.

Не случайно также некоторые музыканты, превосходно знавшие музыку Баха, например, Яворский, в каждой теме Баха и в ее проведениях видели как бы живые лица и живые голоса... Как часто сопоставляли они прелюдии и фуги с соответствующими произведениями живописи или с каким-либо поэтическим текстом (а иногда и с текстом Священного писания, откуда Бах, по их мнению, мог в ряде случаев заимствовать сюжеты). Много и интересно рассказывали они об образности и символике музыкального языка Баха, отнюдь не сводя эту символику к узкоиллюстративному смыслу. Даже полифонию Баха со всеми ее контрапунктическими сложностями они рассматривали не столько как многоголосие, сколько как многообразность. Отдельные голоса, по их мнению, — это «актеры, воплощающие на «сцене» определенные образы; то они выходят на первый план, то отступают на второй, и даже на третий, совсем «в глубь сцены». Но никогда

они не теряют образного характера, своего индивидуального лица, не выпадают из общего «драматургического действия».

Именно в силу решающей, объединяющей роли музыкальной драматургии символика музыкального языка Баха не могла не распространиться и на отношение композитора к различным тональностям. Показывая практическую возможность использования той или другой тональности, Бах в то же время связывал каждую тональность с определенными поэтическими представлениями.

Казальс тонко подмечает, что в «Хорошо темперированном клавире» Бах «с поразительной четкостью» выявляет «различие впечатлений, производимых разными тональностями» [18].

Достаточно вспомнить хотя бы прелюдии *E-dur* и *Fis-dur*, чтобы уяснить себе «живописно-изобразительный» подход Баха к тональности: *E-dur* и *Fis-dur*, несомненно, ассоциировались у него с нежными пасторальными образами.

Или прелюдии *es-moll* и *b-moll* — с их глубочайшей, возвышенной скорбью. Разве не являлись эти тональности для Баха родиной «поминальных настроений»? [26]

Или фугу *D-dur* — тональности, несомненно олицетворяющей энергию, яркий колорит и даже триумфальность (*D-dur* для Баха то же самое, что, скажем, *C-dur* для Бетховена).

Определенный символический характер имели для Баха и тональности *Cis-dur* (чаще всего весеннее, радужное, искрящееся настроение), *F-dur* (пасторально-шутливое настроение, иногда с показом «концертности» стиля), *As-dur* (несколько приглушенное, но все же светлое, праздничное настроение), *f-moll* (настроение, близкое по ощущению к *b-moll* и *es-moll*), наконец, *h-moll* (напряженно страстное настроение) — тональность, которой, как известно, Бах отдавал предпочтение.

Мы ничего еще не сказали об исходной *C-dur*'ной тональности. Вполне возможно, что Бах, группируя тональности квинтового круга вокруг *C-dur*'а, ощущал эту тональность как организующий центр, как незыблемый и твердый оплот, предельно ясный в своей простоте. Подобно тому как все цвета спектра, собранные вместе, дают бесцветный белый свет, так и *C-dur*'ная

тональность, сочетая в себе элементы других тональностей, до известной степени имеет нейтральный, бесцветно-светлый характер. С хроматическим повышением (*G-dur, D-dur, A-dur, E-dur, H-dur, Fis-dur*) тональности чаще всего окрашиваются в более теплые и яркие («желто-красные») тона, а иногда и получают бо́льшую внутреннюю ясность, светлость, безмятежность; с хроматическим понижением (*d-moll, g-moll, c-moll, f-moll, b-moll, es-moll*) приобретают более «темный», приглушенный характер [91].

Этим, конечно, не исключается использование Бахом некоторых тональностей в ином значении, — особенно когда дело касается образно «емких» и «удобных» тональностей, — как и крайне редкое, иногда однократное, использование других тональностей (например, *Fis-dur, dis-moll, gis-moll*).

В отношении символики тональностей на Баха мог оказать известное влияние Иоганн Маттесон, который в своем первом большом труде «Das Neu-eröffnete Orchester», опубликованном в 1713 году, почти за десять лет до создания «Хорошо темперированного клавира», дал подробное описание характерных свойств различных тональностей (всего семнадцати, — за исключением *Cis-dur, cis-moll, dis-moll, Fis-dur, As-dur, gis-moll* и *h-moll*). Стиль тональных характеристик Маттесона весьма примечателен: например, *fis-moll* — тональность с «печалью более задумчивой и страдающей от безнадежной любви, чем трагичной, мрачной и угрюмой» (если забыть о словах «страдающей от безнадежной любви», то характеристика Маттесона, вероятно, окажется близкой ощущению Баха), *f-moll* — тональность «со смертельной, роковой (физической или душевной) мукой сердца» и т. п. Бах был, несомненно, знаком с трудом Маттесона, и в частности с разделом, посвященным символике тональностей и их связи с «выражением аффектов» («Von der Musikalischen Thöne Eigenschaft und Wirkung in Ausdrückung der Affecten»), и в своем понимании тональностей если не во всем, то в отдельных деталях сходился с Маттесоном.

Любопытно, что на связь тональностей с выражением чувств впоследствии не раз ссылались многие крупные музыканты. В частности, высказался по этому поводу Шуман в своей известной статье «Характери-

стика тональностей». Он отметил, во-первых, бесспорность различия в характере тональностей (на что, по его словам, указывает хотя бы перенос сочинения из первоначальной тональности в какую-либо иную), во-вторых, связь тональностей с выражением определенного чувства, и в третьих — своеобразие различия в характере мажора и минора (первый — действенное, мужское начало, второй — начало пассивное, женское). Особенный интерес представляют положения Шумана о том, что менее сложные чувства требуют для своего выражения более простых тональностей и что смыкающийся квинтовый круг дает «самое лучшее представление о нарастании и падении»: «так называемый тритон, середина октавы, то есть *Fis*, — поясняет Шуман, — является как бы высшей точкой, кульминацией, от которой — через бемольные тональности — идет падение снова к безыскусственному *C-dur*» [43].

Сознательно или бессознательно, но Шуман выразил здесь словами то, что чувствовал Бах.

Руководствуясь определенными творческими соображениями, Бах распределил прелюдии и фуги, вошедшие в 1-ю часть «Хорошо темперированного клавира», в строгой хроматической последовательности. Эта последовательность не предусматривает их распределения по степени трудности и, естественно, не соответствует такому распределению. Легкие прелюдии и фуги здесь перемежаются с трудными, трудные с легкими, и порядковые номера пьес не дают нам никаких оснований для инструктивно-педагогических выводов.

В отношении трудности исполнения прелюдии и фуги 1-й части следовало бы, вероятно, разбить на три группы: относительно легкие — как, например, прелюдии *d-moll, B-dur, F-dur, Fis-dur, E-dur, As-dur,* фуги *d-moll, B-dur, F-dur, c-moll, Fis-dur, D-dur,* средние по трудности — например, прелюдии *C-dur, c-moll, Es-dur, D-dur, e-moll, fis-moll, g-moll, A-dur, H-dur, gis-moll,* фуги — *C-dur, Es-dur, E-dur, e-moll, g-moll, fis-moll, gis-moll, As-dur, A-dur, H-dur,* трудные — например, прелюдии и фуги *Cis-dur, cis-moll, es-moll, f-moll, G-dur, a-moll, b-moll, h-moll.*

Возможно и другое распределение (в порядке последовательного усложнения материала и увеличения трудностей); его, в частности, предлагает Барток: пре-

людии и фуги *d-moll, B-dur, e-moll, F-dur, c-moll, E-dur, Fis-dur, A-dur, fis-moll, gis-moll, D-dur, Es-dur, C-dur, As-dur, G-dur, g-moll, h-moll, H-dur, f-moll, Cis-dur, b-moll, cis-moll, es-moll, a-moll.*

Как и всякое членение, распределение прелюдий и фуг по степени трудности носит в известной мере условный характер: одни полностью согласятся с ним, другие — нет, третьи согласятся лишь с оговорками и т. д. Но в целом изложенные выше схемы дают все же известную ориентировку в материале и облегчают изучение пьес.

4. Вторая часть «Хорошо темперированного клавира» была закончена в 1744 году, через двадцать два года после создания 1-й части. Проблема темперации была к тому времени уже практически разрешена, и вряд ли Бах мог руководствоваться при работе над 2-й частью теми же соображениями, что и при написании первой. Скорее побудительной причиной к созданию 2-й части явилось его желание собрать воедино, в одно целое написанные в разное время и затерявшиеся среди старых бумаг прелюдии и фуги. К тому же Бах хотел основательно восполнить, расширить эти прелюдии и фуги, переработать, улучшить их, придать им окончательную форму, — применив к ним накопленный с годами опыт.

А этот опыт был уже поистине всеобъемлющим. К моменту создания 2-й части «Хорошо темперированного клавира» Бах уже закончил, помимо французских и английских сюит, все четыре части «Klavierübung» (куда вошли шесть партит, Итальянский концерт, Французская увертюра, четыре дуэта, Гольдберг-вариации), инвенции и многое другое. Он завершил гигантское здание кантат, число которых дошло почти до трехсот. Он достиг самых высоких ступеней мастерства.

О стремлении Баха подойти к старому материалу с новых позиций свидетельствуют не только заглавие, которое он сам придал 2-й части — «24 новые прелюдии и фуги», но и те многочисленные связи, которые соединяют «новые» прелюдии и фуги с ранними, большей частью юношескими, произведениями.

Так, прелюдии и фуги *C-dur* и *cis-moll* были созданы в первоначальных версиях еще в первые Кетенские годы,

когда Бах был совсем молодым. Они состояли из меньшего числа тактов, — в прелюдии *C-dur*, например, их было всего 17, в то время как в окончательной редакции число их равно 34, то есть возросло вдвое, — и вообще отличались от окончательных версий, особенно в деталях.

Аналогично обстояло дело и с прелюдией *d-moll*, фугами *G-dur* и *As-dur* и еще с некоторыми другими произведениями, которые подверглись двум, а иногда и трем существенным переработкам.

С помощью сохранившихся копий (они большей частью опубликованы в издании «Баховского общества» — «Bach-Gesellschaft») нетрудно установить характер происходивших изменений в различные периоды жизни Баха. «Видимо, — замечает Швейцер, говоря о склонности стареющего Баха к пересмотру и переделке своих ранних сочинений, — он испытывал живое удовольствие развивать пьесу, удлинять, сжимать ее, чтобы придать ей новую форму, не нанося, однако, ущерба первоначальному плану» [42].

Вот почему во 2-й части «Хорошо темперированного клавира», наряду с пьесами, созданными в поздние годы, попадаются пьесы (прелюдии или фуги), написанные еще до появления 1-й части, и порой временное расстояние между двумя следующими друг за другом пьесами 2-й части составляет около 30 лет, — обстоятельство немаловажное, обусловившее более неровное качество 2-й части по сравнению с 1-й (созданной как бы из единого сплава), но в то же время и более яркие достижения (блеск, великолепие, пышность полифонических построений), свидетельствующие о сильно возросшем, поистине титаническом мастерстве композитора.

И не случайно одно время 2-й части «Хорошо темперированного клавира» отдавалось предпочтение перед 1-й частью и она даже помещалась в некоторых изданиях, например в первом издании Зимрока, на первом месте, то есть перед 1-й частью: тому, как мы видим, были известные причины.

В сущности, говоря о 2-й части «Хорошо темперированного клавира», мы впадаем в ошибку, ибо никакой второй части не было, а был совершенно самостоятельный сборник новых, точнее — большей частью заново

переработанных старых прелюдий и фуг. Но в то же время мы не можем рассматривать 2-ю часть в отрыве от 1-й части; ведь новый сборник — и по содержанию и по форме — примыкая к старому, как бы «продолжал дело» первого сборника и находился с ним в неразрывном, органическом единстве.

Вот почему вполне оправдано придание 2-й части такого же заглавия, как и 1-й части (хотя это Бахом и не предусмотрено), как оправдано и принятое в странах английского языка название всего цикла в целом: «The forty-eights», то есть «сорок восемь».

5. Прошедшие между созданием 1-й и 2-й частей годы не могли не сказаться на подходе Баха к материалу и на способах его формования.

Так, если в 1-й части большинство прелюдий написаны хотя и в разнообразной, но простой — двухчастной, а иногда одночастной — форме, то во 2-й части встречается уже немало прелюдий, написанных в расширенной двухчастной форме (с повторением обеих частей). Некоторые из этих прелюдий, например *c-moll, dis-moll, E-dur, e-moll, G-dur, A-dur, a-moll, b-moll,* приближаются по своему строению и характеру к инвенциям (двухголосным и трехголосным) или к отдельным пьесам сюиты (чаще всего к аллеманде), а иногда, как, например, прелюдия *c-moll*, представляют собой нечто среднее между частями сюиты и двухголосными инвенциями. Другие, например прелюдии *gis-moll, f-moll, B-dur, D-dur,* в большей или меньшей степени напоминают по складу сонатную форму. Есть прелюдии, написанные в стиле концертных пьес, как, например, прелюдии *F-dur, Fis-dur, As-dur, B-dur* (вероятно, самая большая по объему прелюдия из всего цикла) и *h-moll*; весьма родственные большим органным прелюдиям, возникшим около 1735 года, эти прелюдии как по объему, так и по значимости отнюдь не уступают связанным с ними фугам и меньше всего должны считаться придатками к этим фугам. Есть также прелюдии, приближающиеся по типу к полнозвучным органным пьесам (например, прелюдии *C-dur* и *g-moll*) или к ариозо (прелюдии *cis-moll* и *fis-moll*). Налицо все богатство стилей и форм — от старых органных хоральных пре-

людий и клавирных инвенций до близкой к современности сонаты.

Менее существенны изменения, которые произошли в музыкальном языке и строении фуг 2-й части, хотя и здесь мы можем наблюдать чрезвычайно интересные явления. Так, нетрудно установить различия между фугами, скорее всего созданными в ранние годы, например фугами *C-dur, Cis-dur, cis-moll, Es-dur, G-dur* и др., и фугами, возникшими позднее: в последних заметно либо разрыхление полифонической формы посредством введения гомофонных интермедий (фуги *f-moll, Fis-dur, B-dur, h-moll*), либо углубление тематической разработки, столь характерное для позднего стиля Баха (фуга *b-moll*). Впрочем, как справедливо отмечает Келлер (вообще основательно суммирующий отличительные признаки прелюдий и фуг), определение времени создания фуг по их стилистическим признакам куда труднее, чем прелюдий [91].

По числу голосов фуги 2-й части не столь разнообразны, как фуги 1-й части. Так, среди 24 фуг 2-й части мы не встретим ни двухголосной, ни пятиголосной фуги: во 2-й части фуги либо трехголосны (таковых пятнадцать — *C-dur, Cis-dur, cis-moll, d-moll, e-moll, F-dur, f-moll, Fis-dur, fis-moll, G-dur, gis-moll, A-dur, a-moll, B-dur* и *H-dur*), либо четырехголосны (таковых девять — *c-moll, D-dur, Es-dur, dis-moll, E-dur, g-moll, As-dur, b-moll, H-dur*).

Зато во 2-й части встречаются как двойные фуги (*gis-moll, H-dur,* отчасти *cis-moll* и *As-dur*), так и тройные (*fis-moll*).

Преобладающее положение, которое занимают трехголосные фуги во 2-й части, да и в 1-й части, вероятно, объясняется тем, что трехголосный склад изложения весьма практичен, удобен и, главное, более подходит к инструментальной музыке.

Значительная часть тем в фугах 2-й части, как и в фугах 1-й части, остается в пределах избранной тональности. Только одна тема — в фуге *a-moll* — модулирует в доминантовую тональность (в 1-й части, как мы видели, модулирующих тем было больше).

В тринадцати случаях — фуги *C-dur, c-moll, Cis-dur, Es-dur, F-dur, f-moll, fis-moll, G-dur, g-moll, As-dur, a-moll, B-dur* и *h-moll* — Бах, следуя обычным полифо-

ническим правилам, прибегает к тональным ответам; в 1-й части таких ответов было пятнадцать.

Жанровые особенности тем в фугах 2-й части, пожалуй, менее разнообразны, чем в фугах 1-й части. Но и они все же достаточно ощутимы и примечательны. Укажем, например, на жигообразные фуги *cis-moll* (с трагическим оттенком) и *F-dur* (жизнерадостная), *h-moll* (паспье), *G-dur* (легкий юмористический танец), *D-dur, Es-dur* и *E-dur* (в характере литургии) и т. д.

Элементы тематического членения и контраста также налицо в фугах 2-й части. Например, темы фуг *C-dur, f-moll, b-moll, h-moll.* Длина тем часто (фуги *C-dur, F-dur, f-moll, Fis-dur, g-moll, gis-moll, B-dur, b-moll*) достигает четырех тактов, а иногда доходит и до шести тактов (фуги *Es-dur, e-moll, G-dur, h-moll*).

Другие особенности тем 2-й части: двенадцать тем — из двадцати четырех — начинаются с основного тона (фуги *Cis-dur, cis-moll, d-moll, Es-dur, dis-moll, E-dur, e-moll, F-dur, gis-moll, A-dur, b-moll, H-dur*), девять — с квинты (фуги *C-dur, c-moll, f-moll, fis-moll, G-dur, g-moll, As-dur, a-moll, h-moll*), одна — с октавы (фуга *D-dur*), одна — со вспомогательной ноты к октаве (фуга *B-dur*), наконец, еще одна — с вводного тона (фуга *Fis-dur*): смелое нововведение, которое редко встречается на практике.

Заканчиваются темы большей частью на медианте (терции) или (меньше) на тонике, гораздо реже — на других ступенях гаммы; начало противосложения часто совпадает, «сращивается» с концом темы.

Так же, как и в 1-й части, семнадцать тем (фуги *C-dur, c-moll, Cis-dur, D-dur, dis-moll, e-moll, F-dur, f-moll, Fis-dur, fis-moll, G-dur, g-moll, As-dur, A-dur, a-moll, B-dur, h-moll*) начинаются с затакта или со слабой доли такта, после паузы; и только семь — с полного такта, иными словами — с сильной первой доли такта.

Пять раз Бах начинает изложение темы с сопрано (фуги *e-moll, F-dur, f-moll, G-dur* и *gis-moll*), двенадцать раз — с альта или тенора (фуги *C-dur, c-moll, D-dur, d-moll, dis-moll, Fis-dur, fis-moll, g-moll, As-dur, B-dur, b-moll, h-moll*) и семь раз — с баса (фуги *Cis-dur, cis-moll, Es-dur, E-dur, A-dur, a-moll, H-dur*).

Объем (диапазон) тем в восьми случаях превышает традиционную октаву — семь раз темы распространяются до предела ноны (фуги *e-moll, F-dur, As-dur, gis-moll, a-moll, B-dur, h-moll*) и один раз — до ундецимы (фуга *G-dur*); четыре темы укладываются в диапазон октавы (фуги *cis-moll, d-moll, Fis-dur, fis-moll*), еще четыре — в диапазон септимы (фуги *D-dur, f-moll, b-moll, H-dur*); пять тем развертываются в пределах сексты (фуги *C-dur, Es-dur, dis-moll, g-moll* и *A-dur*), две темы — в пределах квинты (фуги *c-moll, Cis-dur*) и одна тема — в пределах кварты (фуга *E-dur*).

18 тем (ровно столько же, сколько и в 1-й части) расположены между основным тоном и октавой — вверх или вниз, 6 тем (фуги *cis-moll, G-dur, As-dur, gis-moll, a-moll* и *h-moll*) развертываются вокруг основного тона — вверх и вниз.

Линеарные особенности тем 2-й части во многом схожи с особенностями тем 1-й части. Некоторые темы круто поднимаются вверх (например, фуга *H-dur*), другие — более пластичны в своих подъемах и спадах (например, фуга *dis-moll*), третьи как бы состоят из смены резко контрастирующих между собой мотивов (например, фуга *e-moll*), четвертые основываются на принципе «выравнивания», когда за движением, стремящимся вверх, следует возвращение к исходному звуку (фуги *F-dur, d-moll*) и т. д.

Все это, так или иначе, сказывается в способах проведения и развития тем, в выборе противосложения и в самой конструкции фуги.

Иные фуги, как, например, *C-dur, e-moll, F-dur, f-moll, Fis-dur, G-dur, A-dur, a-moll, B-dur,* сравнительно просты по способам полифонического развития; в них отсутствуют стреттные проведения темы, изложения темы в обращении, увеличении и уменьшении. Иные — как *cis-moll, dis-moll, gis-moll, H-dur, h-moll,* хотя и лишены стреттных проведений в чистом виде, достаточно сложны по другим полифоническим компонентам (изложение темы в обращении, одновременное проведение темы в прямом движении и темы в обращении и т. п.).

Наконец, есть фуги (*c-moll, Cis-dur, d-moll, D-dur, Es-dur, E-dur, fis-moll, b-moll*), которые богаты всевозможными стреттными проведениями, обращениями, иногда увеличениями и уменьшениями темы. Особенный

интерес в этом отношении представляют фуги *D-dur* (можно сказать, энциклопедия стреттных проведений), *E-dur* (стреттные проведения и уменьшения темы), *fis-moll* (сочетание трех тем в различных полифонических комбинациях) и *b-moll* (стреттные проведения темы в прямом и обратном движении, канонические имитации, обращения темы и т. п.). Последняя фуга, вероятно, является единственной в своем роде: она представляет кульминационную точку в развитии полифонического искусства Баха.

Как и в 1-й части, во 2-й есть фуги с одним удержанным противосложением (*C-dur, cis-moll, dis-moll, e-moll, Fis-dur, g-moll, As-dur, A-dur, b-moll, H-dur*) и с двумя удержанными противосложениями (*G-dur, a-moll, B-dur, h-moll*), написанные в двойном или в тройном контрапункте. Эти противосложения в подавляющем большинстве случаев даны в прямом движении; лишь в одном случае (фуга *b-moll*) мы встречаемся с противосложением в обратном движении.

Есть фуги без удержанного противосложения, например *c-moll, Cis-dur, D-dur, d-moll, Es-dur, E-dur, F-dur, f-moll, fis-moll, gis-moll*; одни из них весьма просты, другие, напротив, сложны по своему строению; среди них — единственная во всем цикле каноническая (или стреттная) фуга *Cis-dur*, где изложение материала уже с самого начала проводится в форме стретты.

Во многих фугах (например, *F-dur*, *b-moll*) интермедии играют исключительную по значимости роль в развитии тематического материала; они подобны пружинам, скрепляющим воедино различные элементы и приводящим их в движение.

Тонально-гармонические сдвиги внутри фуг (как и прелюдий) весьма сдержанны и остаются по большей части в границах, предопределенных структурой — средние части с отклонениями в тональности первой степени родства.

Однако иногда встречаются и такие гармонические сдвиги, которые выходят за пределы этих тональностей. Чаще всего они связаны с динамическими нарастаниями. Как и в 1-й части, Бах стремится к тому, чтобы подчеркнуть момент развития, кульминации ярким, необычным сдвигом гармонии. Чем неожиданнее это происходит, тем сильнее эффект, тем оригинальнее и выразительнее.

тельнее он выглядит. Можно сказать, что Бах приберегает его к решающим кульминациям, к вершинам развития, нередко к самому концу произведения — при заключительном подъеме в прелюдиях или при последнем проведении темы в фуге. Мы встречаем у него в подобных случаях неаполитанский аккорд (или какой-либо иной сдвиг в субдоминантовую сферу), как, например, в прелюдии *B-dur*, где в конце в качестве кульминации неожиданно появляется *Ces-dur*, или в фуге *As-dur*, где тема проходит в *b-moll* и *es-moll*, чтобы привести к неаполитанскому аккорду *Bes-dur*. Исследователи отмечают еще в этой связи фугу *F-dur*, где последнее изложение темы эффектно вступает в *f-moll*: «введенная таким образом реприза становится кульминацией произведения» [5].

Общий звуковой диапазон прелюдий и фуг 2-й части несколько превышает диапазон прелюдий и фуг 1-й части, порой даже выходя за звуковые пределы клавикорда. Так, если в прелюдиях и фугах 1-й части мы не встретим звука выше c^3 и ниже *C*, то во 2-й части Бах дважды переступает эти границы кверху — в фугах *Cis-dur* и *As-dur* (где встречаются cis^3 и des^3), и четырежды — книзу, в фугах *a-moll, h-moll A-dur* и в прелюдии *H-dur* (где встречаются звуки ниже *C*). Практическая потребность расширения звукового поля инструмента была здесь, как и во всем другом, проявлением глубокой внутренней необходимости.

6. Взаимосвязь прелюдий и фуг 2-й части не подлежит сомнению. Она слишком очевидна, и приходится лишь недоумевать, что она не была замечена некоторыми музыкантами.

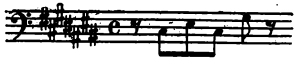
Обращает на себя внимание контрастное сочетание плавно «текущих» прелюдий с быстрыми, живыми, порой танцевальными фугами и наоборот — подвижных танцевального склада прелюдий с медленными «экспрессивными» фугами. Убедительными примерами могут служить хотя бы прелюдии и фуги *C-dur, cis-moll, F-dur, Fis-dur* — с одной стороны, прелюдии и фуги *c-moll, gis-moll* — с другой.

Налицо и тематическое родство ряда прелюдий и фуг, которое, правда, подчас бывает скрытым, но кото-

рое, тем не менее, «незримо» существует. Даже те фуги (*G-dur* и *Es-dur*), которые Бузони посчитал возможным «пересадить» в 1-ю часть, обнаруживают свою связь с приданными им Бахом прелюдиями.

Символика мотивов сказывается во 2-й части никак не меньше, чем в 1-й части.

Достаточно, например, указать на тему фуги *Cis-dur*, которая, согласно Швейцеру и др., означает в музыкальном языке Баха «спокойную радость»:



Или на тему прелюдии *f-moll*, символизирующую чувство глубокой сдержанной печали (жалобные вздохи, стоны, возгласы и т. п.):



Или на тему прелюдии *g-moll*, где властный непреклонный ритм  выражает идею величия, торжественности, благородства (существует мнение, что эта прелюдия вместе с фугой представляет собой аллегорическое изображение одной из библейских сцен — Голгофу: прелюдия символизирует бичевание, фуга — хор римских солдат).

Или на тему (вторую) фуги *gis-moll* с ее ползучими хроматизмами:



почти всегда символизирующими в музыкальном языке Баха чувство острой боли, острой, мучительной скорби (отметим особенное значение — у Баха — подобного рода ползучих мотивов, как и вообще мелодических «вздохов», секундных задержаний сверху, восходящих задержаний вводного тона: они составляют основу «экспрессивной» мелодики, весьма свойственной Баху).

Или, наконец, напомнить фугу *a-moll* с ее необыкновенно «взрывчатой» темой (широкие интервалы, угловатые контуры, жесткое звучание), которая, кстати, относится к длинной серии тем, использованных многими композиторами до Баха и после Баха, в частности Генделем (в «Мессии») и Моцартом (в «Реквиеме»).

Мы не упоминаем еще о целом ряде тем, вроде темы фуги *F-dur*, прелюдии *A-dur*, фуги *B-dur* и др., в которых, по мнению знатоков музыкального языка Баха, аллегорически изображается «движение волн», «полет ангелов» и тому подобные образы.

Приходится лишь поражаться многогранности и изобразительной силе мотивов, использованных Бахом во 2-й части цикла, — их характерности, выпуклости, осмысленности, живописности и музыкальной выразительности. Однако не следует, как и в 1-й части, превращать изобразительность музыкального языка Баха в какой-то универсальный принцип, обеднять в угоду субъективным вымыслам его художественное богатство. До чего можно дойти на пути символических манипуляций, показывает хотя бы пример Ганса Ниссена, который в своей статье «Смысл 2-й части «Хорошо темперированного клавира», помещенной в «Bach-Jahrbuch» за 1951—1952 годы [125], договорился до того, что объявил все прелюдии и фуги церковными символами, картинами «христианской мировой драмы». Свои «соображения» Ниссен подкрепляет весьма сомнительными математическими выкладками, допуская грубые просчеты даже при исчислении количества тактов отдельных пьес. Приходится лишь удивляться, о чем справедливо пишет один из исследователей клавирного творчества Баха [57], как подобный опус мог получить место в столь солидном, компетентном научном издании.

Особенно заметной становится символика мотивов в сочетании с символикой тональностей. Скорбное настроение по-прежнему остается уделом тональностей *f-moll* и *b-moll* (вспомним хотя бы прелюдии в этих тональностях, несомненно перекликающиеся по образному содержанию с соответствующими прелюдиями 1-й части). Оттенок выразительной грусти и трагизма — свойствен *cis-moll* (много общего в настроении соответствующих прелюдий 1-й и 2-й частей) и *dis-moll*. Светлый, пасторальный колорит лежит на таких тональностях, как

Cis-dur (вспомним нежные, тихие, безмятежные краски прелюдии), отчасти *Fis-dur, E-dur* и *B-dur*. Яркий, блестящий колорит по-прежнему близок *D-dur* (напомним энергичную, бодрую прелюдию с ее фанфарами в начале и крепким танцевальным ритмом; в фуге этот колорит приобретает оттенок праздничности — *con giubilo*). Тональности *Es-dur, E-dur, H-dur*, отчасти *D-dur*, Бах использует для создания торжественного настроения в стиле литургического действия-песнопения (фуги *Es-dur, E-dur, H-dur, D-dur*).

Перед нами тщательно продуманная и тонко разработанная система выразительного использования тональностей, и было бы непростительной ошибкой игнорировать ее особенности. Как и в 1-й части, Бах раскрывает здесь все присущие мажору оттенки — радости, ликования, торжественности, величия, светлой нежности и даже игривости. Но, в отличие от 1-й части, Бах гораздо меньше использует мажор для завершения минорных тональностей, выражающих определенный круг настроений — от глубокого трагизма и острой скорби до нежной печали. Больше половины минорных прелюдий и фуг 2-й части заканчивается в миноре, в то время как в 1-й части в миноре заканчивается только одна минорная пьеса — фуга *gis-moll*: точный показатель возросшей с годами ценности минора как завершающей тональности [91].

Во 2-й части также, в отличие от 1-й, содержится характерное динамическое указание «*piano*» и «*forte*» (прелюдия *gis-moll*) — единственное оригинальное динамическое указание во всем «Хорошо темперированном клавире».

В отношении музыкально-технических трудностей прелюдии и фуги 2-й части можно было бы разбить, подобно тому как это было сделано с прелюдиями и фугами 1-й части, на несколько групп: относительно легкие, средние по степени трудности и трудные.

К первой группе, вероятно, следовало бы отнести такие прелюдии, как *f-moll, a-moll, Es-dur*, быть может, и фуги *f-moll, a-moll, Es-dur*.

Ко второй группе (средней трудности) — прелюдии и фуги *G-dur, E-dur, Cis-dur, d-moll, h-moll, A-dur, F-dur, c-moll, C-dur, B-dur*, быть может, еще прелюдии *e-moll* и *g-moll*.

К третьей группе — прелюдии и фуги *Fis-dur, As-dur, D-dur, e-moll, dis-moll, fis-moll, gis-moll, cis-moll, g-moll, H-dur, b-moll.*

Этот распорядок во многом совпадает с рекомендацией Келлера [91].

Возможно и другое распределение (в порядке последовательного усложнения материала и увеличения трудностей), — его предлагает Барток: прелюдии и фуги *G-dur, c-moll, B-dur, d-moll, A-dur, F-dur, c-moll, fis-moll, Es-dur, Fis-dur, f-moll, C-dur, h-moll, e-moll, D-dur, gis-moll, E-dur, cis-moll, Cis-dur, dis-moll, As-dur, b-moll, g-moll, H-dur.*

Приходится, конечно, считаться с условностью подобного рода рекомендаций, но в инструктивно-педагогическом отношении они, по-видимому, нужны; только каждый мыслящий музыкант должен вносить в них свои коррективы.

7. Не раз возникал вопрос: для какого инструмента написаны прелюдии и фуги Баха, вошедшие в обе части «Хорошо темперированного клавира»?

Вопрос этот вовсе не праздный и не такой уж простой, как это может показаться с первого взгляда. Чтобы ответить на него, необходимо прежде всего разобраться в том, ч т о́ следует понимать под словом «клавир».

Ныне, употребляя это слово, мы не очень задумываемся над его смыслом. Например, мы часто подразумеваем под ним современное фортепиано — вспомним хотя бы пришедшее из Германии слово «клавирабенд», то есть «фортепианный вечер»; да и в любом немецко-русском словаре слово «Klavier» переводится как «фортепиано». Отсюда недалеко до вывода, что «Хорошо темперированный клавир» Баха содержит пьесы, написанные для «клавира», иными словами для «фортепиано». Легко и удобно, — но так ли это на самом деле?

Когда-то каждый инструмент, обладавший клавишами, в том числе и орган, назывался «claves», то есть «клавишным инструментом».

Подобное широкое толкование было свойственно и Баху, особенно в годы молодости. О некоторых ранних клавирных сочинениях Баха до сих пор так и нельзя

точно сказать — написаны ли они для клавира или для органа.

Однако в строгом, более узком значении слова уже во времена Баха под клавиром все же понимали клавишный инструмент с натянутыми струнами: или чембало (от итальянского Cembalo) — по-французски клавесин (clavecin), по-немецки флюгель (Flügel, Kielflügel) — или клавикорд (от немецкого clavicord). Правда, существовало еще фортепиано (от итальянского *forte* — громко и *piano* — тихо), или, как тогда оно называлось, Hammer-klavier, но оно находилось при жизни Баха в весьма примитивном, можно сказать зачаточном, состоянии и стало входить в употребление уже после смерти Баха.

Описание всех своеобразных качеств этих инструментов не входит в задачу нашей книги. Напомним лишь, что их отличия вовсе не заключались во внешней форме, а в том внутреннем механизме, который соединял клавишу со струной.

Если струны касался скрепленный с клавишей механический наконечник (так называемый «тангент»), который делил струну на определенные интервалы и одновременно возбуждал в ней звуковые колебания, то речь шла о клавикорде — инструменте с нажимным механизмом.

Если струну зацеплял кусочек кожи или металла, наколотый на деревянный стерженек, в свою очередь укрепленный на внутреннем конце клавиши, то речь шла о клавесине — инструменте с щипковым механизмом.

Добавим еще: если по струне ударял молоточек, либо свободно лежащий на конце клавиши, либо плотно укрепленный на нем, то речь шла о фортепиано — инструменте с ударным механизмом.

Преимущество клавикорда (перед клавесином) состояло в том, что на нем можно было делать постепенные динамические оттенки — *crescendo* и *diminuendo* — путем изменения силы удара, а также извлекать звук подчас редкой красоты и нежности. Минусом клавикорда являлась сравнительно небольшая, ограниченная сила звука: на языке сегодняшней динамики — от *ppp* до *mF*.

Преимущество клавесина (перед клавикордом) состояло в относительно большей силе звука и регистровом разнообразии: во времена Баха клавесины строи-

лись не только с одной клавиатурой, но и с двумя — одной для *forte*, другой для *piano*, причем иногда к ним еще добавлялись педальная клавиатура и механизм для соединения верхней клавиатуры с нижней. Слабость клавесина заключалась в отсутствии постепенных динамических нюансов и в холодном, чуждом чувственной прелести звучании.

На клавикорде сочинение звучало так, как оно было написано, без каких-либо октавных удвоений и динамических наращений.

На клавесине с различными регистрами и клавиатурами это же сочинение звучало иначе — не так, как оно было написано: при включении одних регистров сочинение звучало не только в пределах указанных нот, но и октавой выше, при включении других — не только в пределах написанного, но и октавой ниже; с помощью механизма сцепления можно было достичь очень широкого по диапазону звучания.

Клавикорд, несмотря на свою примитивную механику, имел черты сходства с фортепиано.

Клавесин явно не обнаруживал таких черт: он был ближе к органу, с которым его роднила «террасообразная» динамика, регистровка.

Так вот: для какого из охарактеризованных нами вкратце клавишных инструментов были написаны прелюдии и фуги Баха?

Фортепиано, по-видимому, исключено,— оно, как уже говорилось выше, стало входить в употребление лишь после смерти Баха.

Остается выбор между двумя клавишными инструментами — клавесином и клавикордом, да еще, быть может, органом, если, конечно, рассматривать последний как клавишный инструмент в одном ряду с клавесином и клавикордом.

И вот остановившись, словно витязи на распутье, перед тремя возможными дорогами, исследователи стали строить самые различные предположения, подчас вступая друг с другом в жестокие дискуссии.

Одни считали, правда, не без некоторой доли сомнений, что Бах писал больше (и охотнее) для клавесина, чем для клавикорда. Ссылались при этом на французскую увертюру, Итальянский концерт и Арию с 30-ю вариациями (Гольдберг-вариации), которые Бах прямо

предназначал для клавесина с двумя мануалами (клавиатурами) и которые, в сущности, нельзя было исполнить на клавикорде. Склонялись даже к тому, чтобы в соответствии с принятой точкой зрения принять заглавие «Хорошо темперированный клавесин», обнародованное, кстати, в ряде изданий прелюдий и фуг Баха. (Вспомним, хотя бы «Le clavecin bien tempéré» у Черни и др.; впрочем, французское слово «clavecin», подобно итальянскому «cembalo», не только означает собственно клавесин, но иногда также клавишный инструмент вообще, то есть немецкий «клавир»: было время, когда некоторые пьесы, имевшие на титульном листе подзаголовок «pour le clavecin» или «per il cembalo», на самом деле предназначались для клавикорда.) Но с годами все больше и больше убеждались в ограниченности и недостоверности избранной точки зрения,— особенно в свете взглядов самого Баха на искусство клавирной игры, взглядов, связанных в значительной степени с практикой игры на клавикорде.

Лишь немногие убежденные противники, «хулители» клавикорда, как, например, Ванда Ландовска или Карл Неф, оставались при своем мнении и продолжали отстаивать в данном вопросе приоритет клавесина не только перед фортепиано, но и перед клавикордом.

Другие, напротив, были твердо убеждены в том, что Бах всегда предпочитал клавикорд клавесину. Мнение это, имеющее, кстати, серьезные исторические основания (в частности, пристрастие к клавикорду сына И. С. Баха, Карла Филиппа Эмануэля Баха), — поддерживали видные исследователи старинной музыки Арнольд Долметч (автор содержательного труда об исполнении музыки XVII и XVIII столетий) и Рихард Бухмайер (автор статьи «Чембало, или Пианофорте» в «Bach-Jahrbuch» за 1908 год), а также крупнейший исполнитель и знаток творчества Баха Ферруччо Бузони, который даже одно время рекомендовал исправить заглавие «Das wohltemperierte Klavier» («Хорошо темперированный клавир») на «Das wohltemperierte Clavichord» («Хорошо темперированный клавикорд»).

О клавикордных «симпатиях» и «предпочтениях» Баха свидетельствует и Форкель, который прямо пишет, что «любимейшим инструментом Баха был клавикорд» [77].

Ссылаясь на мнение Форкеля, Филипп Шпитта и Альберт Швейцер, наиболее авторитетные исследователи-баховеды, склоняются как будто к тому, чтобы его поддержать. Но вместе с тем они высказывают твердое убеждение, что ни клавесин, ни клавикорд по своим возможностям не в состоянии были передать глубину содержания и звуковое разнообразие «Хорошо темперированного клавира». Шпитта даже идет дальше и утверждает, что только современное фортепиано может это сделать в адэкватной форме, что именно оно — тот инструмент, который грезился Баху во время его творческих поисков.

О недостаточной обоснованности и явной односторонности теории клавикордной принадлежности клавирных сочинений Баха свидетельствуют еще следующие факты.

Во-первых, ряд прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира», не говоря уже о таких клавирных сочинениях, как партиты, английские сюиты, хроматическая фантазия и фуга, по своему звуковому диапазону превосходят объем клавикорда баховского времени, равный, как известно $C—c^3$. Таковы, например, уже упомянутые выше фуги *Cis-dur* и *As-dur* 2-й части, где встречаются *cis* ^{3} и *des* ^{3}, или прелюдия *H-dur* и фуги *a-moll, h-moll, A-dur* из той же части, где имеются звуки ниже *C*. Следовательно, эти прелюдии и фуги уж во всяком случае задуманы не для клавикорда, а для какого-то другого клавишного инструмента,— скорее всего для клавесина, который в те времена имел объем $C_1—d^3$, а позднее даже $G_1—g^3$.

Во-вторых, единственное динамическое обозначение, которое Бах выставил в «Хорошо темперированном клавире»,— *«piano»* и *«forte»* в прелюдии *gis-moll* из 2-й части — явно оформлено в духе клавесинной музыки.

В-третьих, ряд крупных клавирных сочинений Баха, например Французская увертюра, Итальянский концерт и Ария с 30-ю вариациями, специально написаны для клавесина (на что весьма недвусмысленно указано самим Бахом на титульном листе автографа).

В-четвертых, клавикорд во времена Баха не обладал той степенью звуковой гибкости и выразительности, которую он приобрел впоследствии — в годы расцвета

сентиментально-выразительного стиля, и поэтому не мог служить Баху надежным средством для полноценного раскрытия художественного содержания прелюдий и фуг. Клавикорд во времена Баха несомненно уступал по совершенству клавесину, особенно в отношении выявления полифонических элементов (отчего, как известно, полифоническое искусство издавна было более связано с клавесином, чем с клавикордом).

В-пятых, инструменты, оставленные Бахом в наследство своим сыновьям и поделенные между ними согласно завещанию, большей частью являлись клавесинами. Это также подтверждает, что в глазах Баха клавесины были не последними инструментами, а обладали даже известными преимуществами.

И, наконец, особенности самой клавирной игры Баха, который в совершенстве владел как техникой игры на клавикорде, так и техникой игры на клавесине, свидетельствуют не только против «клавесинной принадлежности» клавирных сочинений Баха (о чем говорилось выше), но и против их «клавикордной принадлежности». Ибо эти особенности не укладывались ни в рамки возможностей клавесина, ни в рамки возможностей клавикорда: они были значительно шире и тех и других.

С целью избежать прямого ответа—клавикорд или клавесин,— а может быть, и в силу каких-либо иных причин (побуждений), некоторыми исследователями была выдвинута третья точка зрения на инструментальную принадлежность «Хорошо темперированного клавира».

Согласно этой точке зрения, не клавикорд и не клавесин, а орган был тем инструментом, для которого Бах предназначал обе части цикла. С особенным рвением отстаивал приоритет органа голландец Ганс Брандт-Байз (Hans Brandts-Buys), который написал книгу о «Хорошо темперированном клавире» [59]. Ему достаточно было краткой пометки «manualirter» в одной из рукописей «Хорошо темперированного клавира» (кстати, не совсем достоверной) и заключения фуги *a-moll* из 1-й части (с органным пунктом на *a*), чтобы сделать вывод об «органной принадлежности» прелюдий и фуг Баха. Мысль достаточно смелая, но, к сожалению, недостаточно аргументированная, и главное — не соответствующая действительности.

В самом деле: ведь слово «manualirter», даже если допустить его подлинность, с равным успехом могло относиться и к клавесину, а органный пункт на *a* в фуге *a-moll* вовсе не предполагал обязательно орган для своего воспроизведения. Кстати, Швейцер, имея в виду как раз этот органный пункт, пишет о фуге *a-moll*, что «она была написана... для клавесина с педалями...» [42]

Нельзя также начисто отмахнуться от внутренней противоположности органных и клавирных пьес; последние не всегда удаются на органе, а подчас совсем теряют присущий им художественно-звуковой облик.

Если бóльшая часть певуче-выразительных «экспрессивных» прелюдий и фуг звучит на клавикорде лучше, чем на клавесине, а большинство блестящих, ярких по колориту прелюдий и фуг звучит лучше на клавесине, чем на клавикорде, то мы найдем совсем немного прелюдий и фуг, которые прозвучат лучше всего на органе. Специфику инструментальной природы произведения нельзя игнорировать: в противном случае она мстит за себя.

Итак, для какого же клавишного инструмента написан «Хорошо темперированный клавир»? Какому инструменту доверил Бах свои бессмертные прелюдии и фуги?

Быть может, одни из них Бах задумал и воплотил для клавикорда, а другие — для клавесина? (Кстати, Швейцер так считает, допуская разделение клавирных сочинений Баха на две группы — написанные для клавикорда и написанные для чембало.) Или, быть может, он играл их с равным успехом на разных инструментах: в комнатах — на интимных и более гибких в звуковом отношении клавикордах, в больших помещениях — на более звучных, ясных «террасообразных» чембало? Или же он писал прелюдии и фуги для клавира в широком смысле слова, то есть для всех клавишных инструментов, которые были в ходу в его время,— и для клавикорда, и для клавесина, и для органа? Или вообще сочинял их в расчете на какой-то идеальный клавишный инструмент, который еще не существовал, но который вставал перед ним в его мечтах?

Две последние возможности заслуживают наибольшего внимания, так как они шире других и оправданней в художественном отношении.

Первая возможность с исчерпывающей полнотой была обоснована и изложена Эрвином Бодки, автором содержательной и интересной по материалу книги «Интерпретация клавирных сочинений Баха» [57].

Бодки рассуждает примерно так: «клавир» во времена Баха означал «клавишный инструмент», следовательно сочинения для клавира означали сочинения для различного рода клавишных инструментов — не только для клавесина и клавикорда, но и для органа.

Подтверждение своей позиции Бодки усматривает в заглавии «Klavierübung», под которым Бах сам опубликовал сборник избранных сочинений для клавира в четырех частях. Первая часть «Klavierübung» состоит из пьес, написанных для клавикорда и для клавесина, вторая и четвертая — из пьес для клавесина (с двумя мануалами), третья же включает только пьесы для органа. В соответствии с этим Бодки считает, что и заглавие «Das wohltemperierte Klavier» Бах также мог использовать для собрания пьес, написанных для клавесина, клавикорда и органа. Причем он подчеркивает: как и в «Klavierübung», это вовсе не означает, что одни и те же пьесы в «Das wohltemperierte Klavier» предназначались и для клавесина, и для клавикорда, и для органа; это лишь означает, что одни пьесы написаны для клавесина, другие — для клавикорда, третьи — для органа (Бодки даже уточняет, для какого — для так называемого «домашнего органа»). В специальном приложении к книге Бодки указывает «инструментальную принадлежность» каждой прелюдии и фуги Баха, как и всех его других клавирных сочинений (в случае если произведение отнесено к числу клавесинных, здесь же дана его регистровка на клавесине с двумя мануалами), но, конечно, сообразно своему собственному пониманию.

С позицией Бодки, в сущности, сходны взгляды некоторых музыкантов-практиков, например А. Корто, который также считает, что наименование «Klavierübung» означает «упражнения на клавиатуре», то есть упражнения, предназначенные для различных клавишных инструментов — органа, клавикорда и клавесина. Однако Корто делает из этого положения иной вывод. По его мнению, ряду клавирных сочинений Баха, в том числе и многим прелюдиям и фугам из «Хорошо темпе-

рированного клавира», свойствен характер органной звучности и исполнителю надлежит как бы воссоздавать эту звучность [64].

Вторая возможность — что Бах писал прелюдии и фуги в расчете на какой-то воображаемый клавишный инструмент,— была в общей форме обоснована еще Шпитта, который, правда, понимал под таким воображаемым инструментом современное фортепиано [150].

Эту точку зрения, в сущности, принимает Келлер, который считает, что Бах часто сочинял не для реально существовавшего в его время клавишного инструмента, а для какого-то воображаемого клавира [91].

Подтверждение своей позиции Келлер видит в том, что за исключением трех произведений для клавесина с двумя мануалами, то есть Французской увертюры, Итальянского концерта и Арии с 30-ю вариациями, клавирные сочинения Баха, включая все прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира», стилистически нейтральны и их инструментальная принадлежность неясна (в том смысле, что невозможно определить — предназначались ли они исключительно для одного инструмента или для другого; скорее здесь могли подразумеваться любые из клавишных инструментов в широком смысле слова).

Таким образом, если Бодки говорит: одни пьесы для одного инструмента, другие — для второго, третьи — для третьего, то Келлер как раз наоборот утверждает: не для одного, не для другого и не для третьего, а как бы для всех трех вместе.

Эту точку зрения, по мнению Келлера, подтверждает и то, что ни один из существовавших во времена Баха клавишных инструментов с натянутыми струнами не мог удовлетворить гениального создателя фуг, ибо не мог передать во всей глубине его музыкальные мысли.

Красноречиво свидетельствует за нее — добавим мы — и непрестанные поиски новых конструкций клавишных инструментов, которые Бах не прекращал до конца своих дней: его интерес к опытным работам Готфрида Зильбермана (1683—1753) над клавесином с системой молоточков, то есть интерес к Hammerklavier'у, или его заказ — мастеру Захарию Гильдебранду (1680—1743) — на постройку особого клавесина — лютни, или, наконец, его собственные изобретения в виде

двух рядов кишечных струн (для продолжения звука) и ряда металлических струн (для удвоения звука в октаву). Неустойчивое положение трех клавишных инструментов, между которыми на глазах Баха происходила настоящая борьба — двух старых (клавикорда и клавесина) и одного нового (фортепиано), еще крайне несовершенного, вполне могла навести Баха, с его гениальной интуицией, на мысль, что будущее за каким-то клавиром, который еще реально не существует, но приход которого — не за горами. И именно для такого клавира, как бы совмещающего в себе лучшие качества клавесина, клавикорда и органа, Бах мог предназначать свои прелюдии и фуги.

Не потому ли так пригодны прелюдии и фуги Баха, как и другие его клавирные сочинения, для современного инструмента? Бах вовсе не кажется нам создателем клавесинных или клавикордных пьес, хотя он как будто писал для этих инструментов и, казалось, должен был бы быть ограничен их возможностями.

Не потому ли его прелюдии и фуги порой звучат на современном инструменте лучше, действеннее и даже «правильнее», с точки зрения самого Баха, что у него в клавирном творчестве как раз нет ограниченности клавесинной или клавикордной музыки? Дело здесь не в модернизации Баха, а в самом его существе, в тех художественных законах, которые он установил и которые не знали узких инструментальных границ.

И не потому ли так незаменимы в практической работе прелюдии и фуги, что они в равной степени пригодны для игры на различных клавишных инструментах — клавесине, клавикорде, фортепиано и органе, — что они дают возможность «выжать» максимум художественных средств из любого клавишного инструмента и в то же время далеко не исчерпать всего богатства своего художественного содержания.

Нет ничего полезнее в этом отношении «Хорошо темперированного клавира». Нет, и, вероятно, не будет.

8. Под этим углом зрения проблема исполнения «Хорошо темперированного клавира» встает перед нами по меньшей мере в двух аспектах.

С одной стороны — она вся как будто находится в границах, которые ей предопределены особенностями клавирного искусства времен Баха.

С другой — она все время имеет дело с фактами и явлениями, которые выходят за пределы этих границ.

В «Хорошо темперированном клавире», быть может, как ни в одном другом клавирном произведении Баха, ясно видна борьба указанных двух тенденций. Здесь налицо вся совокупность средств и приемов художественной выразительности, выработанных Бахом на протяжении нескольких десятилетий и связанных с его интеллектом и духовным обликом. Здесь «спаяны» и клавесинные, и клавикордные, и органные симпатии Баха, и, наконец, его гениальные прозрения будущего.

Естественно, что все приемы — какова бы ни была их направленность — находятся здесь во взаимодействии и подчинены единому заданию. Важно установить и осознать их внутреннюю взаимную обусловленность,— осознать, что один прием требует другого — ему соответствующего, одно средство вызывает другое.

Вместе с тем надо определить истинное происхождение этих приемов, их зависимость от разного рода факторов (инструментальных, эстетических, психологических и т. д.) и разложить их живое органическое единство в определенную замкнутую систему: только тогда мы сможем учесть их своеобразие и выработать верный стиль исполнения. Знание их должно дифференцировать наш слух и направить его по определенным линиям.

Никто не станет отрицать, что стиль исполнения «Хорошо темперированного клавира» должен быть безусловно согласован с его содержанием и формой. Найти ключ к этому содержанию, выраженному с помощью необычайно точных приемов, то есть правильно понять его, это и значит найти ключ к его правильному исполнению. Ибо прежде чем исполнять, надо понимать. Мы не можем осмысленно передать то, чего сами не чувствуем, не понимаем. Мы не в состоянии достойным образом исполнить «Хорошо темперированный клавир», если не имеем в голове всего того, от чего зависит правильность наших представлений о нем.

Разумеется, каждый ясно видит и слышит то, что он видит и слышит. Но далеко не каждый сознает недо-

статочность своих знаний, восприятий, недостаточность своего умения и слишком легко верит, что то, что он видит и слышит в произведении, есть все, что в нем вообще можно увидеть и услышать. Иногда даже мы придумываем кое-что несуществующее, а многого содержащегося в тексте (и в подтексте) так и не замечаем.

Нет ничего легче, как ввести самого себя в заблуждение — особенно при исполнении Баха. Опыт многих музыкантов говорит об этом с достаточной убедительностью.

Пусть также никого не смущают слова «правильно понимать». Они нисколько не препятствуют индивидуальному восприятию и выражению. Ибо свобода исполнения — это познанная необходимость, иными словами осознание стилевых особенностей произведения. И у хорошего исполнителя всё, что совершается путем исполнения, коренится в характере произведения, в его стиле.

Конечно, внутри основных стилистических линий «Хорошо темперированного клавира» исполнение должно развертываться творчески свободно, с индивидуальными нюансами: дело не в букве, а в духе произведения. Разные исполнители могут исполнять «Хорошо темперированный клавир» по-разному и в то же время оставаться — более или менее — в рамках авторского стиля. Достаточно сослаться хотя бы на исполнение «Хорошо темперированного клавира» С. Рихтером, Г. Гульдом, Э. Фишером, М. Юдиной, С. Фейнбергом, чтобы оставить какие-либо сомнения на этот счет.

Если, например, Рихтер в своем исполнении выдвигает на первый план интеллектуальное, конструктивно-полифоническое начало и связывает с ним весь образный строй цикла, то Гульд, наоборот, подчиняет концентрированному чувству все полифонические элементы. Рихтера привлекает прежде всего философская глубина музыки Баха, органическое равновесие выразительных средств, широта и величие линий, Гульда — заключающаяся в этих линиях экспрессия, острота и четкость ритма, расчлененность артикуляции (в клавесинной манере). В то же время и Рихтер и Гульд в равной степени далеки от драматизации музыки Баха в романтическом плане: обоим не свойственны «чувствительные» закругления фразы, мелкие динамические оттенки, неоправданные отступления от основного темпа. Исполнение

их крупно по плану, подчиняет детали главным линиям, органично и цельно.

Фишер, также скрупулезно придерживающийся авторского текста, подходит к нему с иных позиций. Прелюдии и фуги звучат у него с романтической мягкостью, пластичностью и вместе с тем достаточно значительно. Пение — вот идеал, который воодушевляет Фишера, к которому он неизменно стремится. Одухотворенным вокальным началом пронизаны у него не только крупные динамические линии, но и мельчайшие детали. Пусть порой у него несколько сглажены контуры целого, регистровые динамические контрасты, зато каждая тема, каждое противосложение, каждая интермедия звучат необыкновенно живо, выпукло, выразительно, по-вокальному тепло и свежо.

Фейнберг, при великолепном полифоническом мастерстве и рельефном выявлении всех контрапунктических сплетений, склонен больше к подчеркнуто экспрессивной, импульсивной трактовке музыки Баха. Его привлекает не столько равновесие эмоциональных средств, спокойствие линий, сколько нарушение этого равновесия, не равномерность темпо-ритмической пульсации, а всевозможные сдвиги ее — путем асимметричных акцентов, резких выделений отдельных нот и мотивов, внезапных (довольно значительных) отклонений от основного темпа и связанных с этим динамических нюансов. Исполнение Фишера спокойнее, величавее, напевней, пластичней, исполнение Фейнберга импульсивнее, энергичнее, экзальтированнее, не без декламационной патетики и темповых преувеличений.

Юдина обнаруживает в своем исполнении никак не меньшее понимание стилистических закономерностей музыки Баха; технические средства повсюду служат ей для выявления образного содержания прелюдий и фуг. Конструкция исполнения у нее на редкость устойчива, динамические контрасты не сглажены, а, напротив, резко подчеркнуты (порой чрезмерно), темпы уравновешены, приемы артикуляции остры и определенны, — словом, она по-своему реализует потенциальные возможности, заключенные в баховских произведениях.

Итак, задача состоит в том, чтобы найти ключ к исполнению Баха в с а м о м Бахе, то есть в его нотном тексте и в тех немногочисленных высказываниях, кото-

рые после него остались. Найдя этот «ключ», мы сможем определить и границы, в которых возможно, при интерпретации цикла, свободное исполнительское творчество.

Но что же означает «правильно понимать» Баха? Ведь ни для кого не секрет, что в этом вопросе, хотя со смерти Баха прошло уже свыше 200 лет, до сих пор еще существует много неясного.

Нет двух музыкантов-исполнителей, которые были бы полностью согласны между собой в том, как следует интерпретировать Баха.

Нет двух редакторов, которые придерживались бы в своих изданиях «Хорошо темперированного клавира» одинаковых указаний в отношении темпа, динамики, артикуляции — основных элементов интерпретации.

Одни думают достичь правильного понимания баховского стиля на пути отказа от *cresc.* и *dim.*, педали и каких-либо темповых обозначений. Другие, напротив, стремятся к большей динамической и артикуляционной выразительности, густо уснащают исполнение всевозможными *cresc.* и *dim.*, *accel.* и *rit.*

Недалеко ушли и музыковеды, специализировавшиеся на Бахе. И у них нет согласия подчас по важнейшим проблемам, связанным с интерпретацией сочинений Баха.

Самое курьезное здесь, как не без остроумия заметил один из исследователей [57], заключается в том, что Бах, быть может, наиболее точный и методичный из всех великих композиторов, человек непогрешимой математической логики, сам дал повод к подобной разноголосице мнений. Когда он сочинял — особенно для клавишных инструментов,— то ограничивался в нотной записи обычно только голыми нотами и не давал никаких прямых указаний темпа, динамики, фразировки и артикуляции.

Что это? Полная беспечность или какая-то непоколебимая внутренняя уверенность в ненадобности подобных указаний?

Первое отпадает, так как никто, пожалуй, не заподозрит Баха в легкомысленном отношении к записи собственных произведений, как никто не скажет, что Бах отдавал их полностью на произвол исполнителя (Ант. Рубинштейн не прав, когда пытается объяснить

это темпом записи). Второе нуждается в известных разъяснениях и раскрытии основных причин.

В самом деле, откуда у Баха могла возникнуть столь твердая уверенность в ненужности динамических, темповых и прочих указаний? Чаще всего — в 99 случаях из 100 — отвечают на этот вопрос так: музыканты — современники Баха — хорошо знали его требования в отношении исполнения и потому не нуждались в дополнительных пояснениях. «В них не было надобности в ту эпоху, которая их правильно ощущала» [19]. Исполнителей вообще было немного, знания передавались из уст в уста, от поколения к поколению. Быть может, даже эти знания и не стремились особенно распространять,— в силу цеховой замкнутости и желания сохранить секреты своего искусства.

Все это верно (соответствует духу времени, свойственно не только Баху, но и другим композиторам его эпохи), но, к сожалению, не разъясняет до конца вопроса. Полагаться так во всем на исполнителей, на их знание и умение — не слишком ли это доверчиво?

Лишь немногие музыканты, пытаясь ответить на этот вопрос, задумывались над другой его стороной: не содержится ли в самой нотной записи Баха и в некоторых обстоятельствах, с нею связанных, каких-то скрытых указаний на должную манеру исполнения — как в отношении динамики, так и в отношении темпа и артикуляции?

Нам представляется этот ответ более правильным — и вот почему. Бах, конечно, полагался на знания исполнителей и на силу традиций, но еще больше доверял он точной записи своих творческих намерений. И нет сомнения, что в самой нотной записи Баха должны содержаться какие-то замаскированные исполнительские указания.

Важность раскрытия и осознания этих указаний тем более велика, что исполнительские традиции, бытовавшие во времена Баха, вскоре после его смерти бесследно исчезли. Вспомним: когда Мендельсон в 1828 году исполнением «Страстей по Матфею» положил начало возрождению Баха, все увидели, что контакты с XVIII столетием — в частности, с творчеством Баха — нарушены, что как исполнять Баха, в сущности, неизвестно и что это уже — целая проблема. А ведь прошло

не так уж много лет со дня смерти великого полифониста!

Немалую роль в забвении баховских традиций сыграли сыновья Баха, и прежде всего его второй сын Карл Филипп Эмануэль Бах. Казалось бы, кто, как не автор «Опыта правильного способа игры на клавире», должен был сохранить традиции баховского исполнения и передать их последующим поколениям! Кто, как не он, должен был стоять на страже этих традиций! Так, между прочим, думали многие и не случайно обращались (и продолжают обращаться) к этой книге, как к источнику необходимых сведений об искусстве Баха. И за свое доверие поплатились, получив неверное представление о Бахе. Ибо как раз К. Ф. Э. Бах, в силу своих новых эстетических устремлений, связанных с развитием «галантного» выразительного стиля, быть может, сам того не желая, сделал все, чтобы прервать исполнительскую традицию отца.

Странно, что Швейцер, весьма чуткий к подобного рода вещам, занимает в этом вопросе двойственную позицию. С одной стороны, он пишет: «Никто не заслонял так путь к славе отца, как сын» (Швейцер отмечает и «полное непонимание сыном всего значения партитур отца»); с другой — он говорит о Филиппе Эмануэле: «Он-то и передал своему поколению принципы игры и стиля Иоганна Себастиана». Правильнее было бы сказать: не просто п е р е д а л, но, передав, и с к а з и л.

Господство романтизма, продолжавшееся не одно десятилетие, еще более осложнило положение, направив эстетические вкусы в сторону еще более далекую от Баха. Стало чуть ли не признаком хорошего тона заменять внутреннее величие баховской полифонии чувствительной мягкостью, сентиментальностью, «приятностью», обрабатывать и интерпретировать Баха в духе блестящей романтической виртуозности, игнорировать вопросы артикулирования и т. д. и т. п. Средства романтического пианизма заслонили собой все другие и были некритически распространены на чуждые им стили.

Первыми, кто открыто сказал об этом, были Ферруччо Бузони, Хосе Вианна да Мотта и Альберт Швейцер. Непреходящее значение их трудов, особенно великолепной книги Швейцера «Иоганн Себастиан Бах —

музыкант-поэт», помимо других высоких качеств, заключалось в стремлении к возврату подлинного Баха.

Но и Швейцер не мог всего сделать. Он наметил лишь основные вехи исполнения Баха. Много конкретного из того, что касалось инструментальной принадлежности клавирных сочинений Баха, их темпа и ритма, фразировки и артикуляции, украшений, наконец самой манеры баховской игры, все еще продолжало оставаться неясным. И споры продолжались с неослабевающей силой.

9. Итак, попробуем найти путь к тем «незримым» указаниям, которые, вероятно, содержатся в тексте «Хорошо темперированного клавира», но которые для многих все еще остаются неразгаданными, неведомыми. Эти указания помогут нам определить характер основных средств исполнения — динамики, темпа, артикуляции, фразировки и др.

Начнем с динамики — как совокупности явлений, связанных с силой звучания и потому чрезвычайно близко стоящих к самому содержанию, структуре произведения, к его инструментальным особенностям.

Бах, в полном согласии с обычаями своего времени, почти не обозначал — особенно в клавирной музыке — динамических оттенков. Достаточно сказать, что во всем «Хорошо темперированном клавире», как мы уже бегло упоминали выше, Бах проставил лишь одно динамическое указание: *forte—piano* в прелюдии *gis-moll* 2-й части. Пусть это не удивляет тех, кто привык к различным изданиям «Хорошо темперированного клавира», где динамические оттенки выставлены чуть ли не в каждом такте. Все они привнесены в текст Баха впоследствии редакторами — иногда со смыслом, а иногда чисто случайно — без всякого к тому основания.

Характер единственного во всем цикле оригинального динамического оттенка (противопоставление *forte—piano* наподобие эффекта эхо) не случаен. Точно такое же указание содержится, например, во Французской увертюре; родственные по характеру обозначения (смена *forte* и *piano* на более длительных участках) — в Итальянском концерте и в Арии с 30-ю вариациями,

то есть в произведениях, написанных для чембало с двумя клавиатурами (мануалами).

Это обстоятельство прежде всего наводит на мысль, что смена динамических оттенков — *forte* и *piano* — у Баха равнозначна смене мануалов. Последняя же предполагает «террасообразную», ступенчатую динамику, а не динамику постепенных переходов (характерно, что терминов *crescendo, diminuendo, mezzo forte, mezzo piano, fortissimo,* а также вилочек, обозначающих усиление и ослабление звучности, равно как и знаков акцентировки, Бах никогда не применял).

Таким образом, уже самое поверхностное обследование клавирных сочинений Баха дает основание сделать следующие выводы: 1) динамические изменения у Баха связаны со сменой мануалов, с регистровкой; 2) в силу этого динамика Баха имеет характер ступенчатый, террасообразный,— когда определенная сила звука господствует на протяжении целого эпизода, куска, от которого ясно отделяется другой, исполняемый иной звучностью (на втором мануале); 3) нахождение правильной динамики — если не во всем, то в очень многом — равносильно нахождению правильной регистровки.

Однако было бы ошибочно видеть существо динамики Баха только в смене регистров, мануалов — иными словами, в чисто внешнем инструментальном факторе. Своей исходной точкой эта динамика имеет внутреннюю сторону. И ее «расположение по террасам» вовсе не есть осязаемый результат инструментального выражения; оно связано с самыми глубинными силами искусства Баха.

При более тщательном рассмотрении мы обнаружим, что в основе динамики Баха — а следовательно, и регистровки — всегда лежит архитектоника его музыки. Еще Вианна да Мотта проницательно заметил: «Баховской музыке всегда более или менее присуще величие. Она постоянно строится широкими террасами» [156]. Швейцер развил эту мысль да Мотта, связывая ступенчатость динамики Баха с особенностями его конструктивных замыслов. «Бах,— пишет он,— был больше органист, чем «клавирист»; музыка его более архитектонична, чем сентиментальна» [42].

Естественно, что при определении «незримых» динамических указаний Баха следует ориентироваться по

внутренним факторам: архитектонике произведения (плану построения), перипетиям полифонии, в частности контрастам проведений темы и интермедий, по каденциям, означающим более или менее заметный перерыв в развитии (именно в моменты перерыва развития у Баха чаще всего наступает смена силы звучания), и т. п. При этом нельзя забывать, что Бах был чрезвычайно прост и экономен в динамических сдвигах и что контрастирующие по звучности участки у него, если не считать эффектов эхо, были весьма длинными.

Можно сослаться хотя бы на прелюдии *cis-moll* и *E-dur* из 1-й части или на фуги *G-dur* и *D-dur,* явно не рассчитанные на частые динамические изменения. Или на прелюдии *a-moll* и *h-moll* из 2-й части, где мы имеем дело с двумя «террасами» звучности: голос, в котором проходит основная тема, выступает вперед, другой же, как правило, остается на втором плане. Или на прелюдию *C-dur* из 1-й части, рассчитанную на эффект эхо (эта прелюдия должна звучать, словно на клавесине с двумя мануалами,— одна часть такта или тактов играется *forte,* другая же *piano*). Или на фуги *E-dur* и *Es-dur* из 2-й части, где смена *forte* и *piano* совершенно точно определяется каденциями.

Строгий архитектонический стиль Баха исключает стремление (свойственное подчас многим пианистам) заканчивать *diminuendo* каденцию, завершающую эпизод *forte,* или же, напротив, усиливать эпизод *piano,* чтобы незаметно перейти к *forte.* Все каденции у Баха, как это неоднократно отмечалось исследователями [см. 42, 91], должны выдерживаться в той же силе звучности, в какой был сыгран весь эпизод.

Точно также было бы ошибочно начинать или оканчивать пьесу, идущую в полной звучности, на *pianissimo.* В этом можно без каких-либо возражений согласиться со Швейцером [42]. Но вряд ли можно принять до конца его категорическое утверждение, что ни одну прелюдию и фугу из «Хорошо темперированного клавира» нельзя начинать или оканчивать иначе как *forte.* Это бесспорно преувеличение, хотя и сделанное во имя правильной идеи.

При определении динамических нюансов у Баха следует также учитывать, что сама архитектоника его пьес подчас вырастает из развития мелодических линий

и подъема их к кульминации. В силу этого баховская динамика, как бы находясь в двойном подчинении, возникает не только из формы, но и из внутренней динамики мелодического развития. Не раз писали об этом; наиболее пространно и убедительно — Курт. К сожалению, правильно отмечая, что обозначения динамики у Баха совершенно излишни для каждого, «кто исходит в понимании произведения из чувства его стиля», Курт излишне прямолинеен в своих рекомендациях: «Каждый подъем означает усиление звука, каждый разряд — постепенное ослабевание, каждый резко выступающий из линии тон — некоторое выделение его» [19]. Не слишком ли это категорично и односторонне, особенно в приложении к многоголосным произведениям! Конечно, очень заманчиво представлять себе, что всякое восхождение у Баха означает нарастание звучности, а всякий спуск — ее убыль, и удивляться «величественной простоте» динамического принципа Баха. Но ведь далеко не все подчиняется этому безусловно существенному принципу баховского искусства!

Сам же Курт указывает, что нарастание у Баха всегда является пространственным расширением, связанным с *crescendo*. А раз так, то нисходящее движение некоторых голосов, особенно баса, у Баха вовсе не должно означать всегда убыль звучания, а наоборот, в ряде случаев вызывает прилив, усиление звучания: содействуя пространственному расширению, оно приводит к динамическому подъему.

Вспомним, например, прелюдию *h-moll* 1-й части (такты 15—17), где нисходящая линия в басу, по всей вероятности, требует *crescendo,* или фугу *cis-moll* той же части, где длительное динамическое нарастание, подготавливающее кульминацию всей фуги, связано с последовательным опусканием басовой линии.

Часто динамическое нарастание соответствует у Баха уплотнению музыкальной ткани, как, например, в прелюдии *b-moll* 1-й части, где Бах постепенно, при подъеме к решающей кульминации, увеличивает число голосов до девяти (!).

Характерно, что у Баха весьма редко встречаются крайние степени динамики (вроде *ppp* и *fff*), как, например, у Бетховена и Чайковского. Большей частью Бах удовлетворяется простым *piano* или простым *forte.*

Однако средняя сила звучности у Баха отнюдь не сводится к серому, невыразительному *mezzo forte*, а представляет собой интенсивное звучание *piano* или добротное *forte*.

Точно так же сама террасообразность динамики Баха вовсе не означает какого-то одного серого, выровненного монотонного звучания или унылой, бескрасочной смены регистров. Мы имеем дело с продуманной системой регистровки, которая таит в себе богатейшие выразительные возможности.

Да и вообще было бы неправильно думать, что в динамическом искусстве Баха есть только один принцип террасообразного расположения звучаний. Ведущее значение этого принципа у Баха нисколько не исключает в его искусстве и других экспрессивных тенденций.

Уже одно то обстоятельство, что Бах был связан в своей «клавирной» музыке не только с органом и клавесином — с их регистровой динамикой, но и с клавикордом — с его тонкой динамикой выразительных переходов, заставляет серьезно задуматься над характером баховской динамики.

Швейцер верно это почувствовал, отметив, что градации звучности на больших участках у Баха еще чрезвычайно богаты мелкими нюансами внутри этих участков, что помимо «архитектонической динамики больших линий» у Баха «рядом с ней» есть и «детальная динамика, оживляющая эти линии». Поясняя свою мысль, Швейцер пишет: «Бах оттого и любил клавикорды, что мог исполнять на них эти детальные оттенки — и очарование его игры заключалось для его современников именно в живых деталях исполнения» [42].

Однако Швейцер не пошел дальше этого утверждения. А ведь у Баха бывают случаи — и нередко, — когда одна динамика (широкого плана) как бы переходит в другую (детальную), срастается с нею в единое органическое целое. Таковы, например, динамические нарастания в прелюдиях *es-moll* и *b-moll* 1-й части. То, что Бах имел здесь в виду постепенное *crescendo* — хотя на клавесине его практически невозможно было осуществить, — не подлежит сомнению. Здесь налицо глубоко симптоматичное явление: замысел композитора выходит за пределы реальных возможностей инструмента.

Не потому ли Бах столь настойчиво прибегает к динамизированию музыки изнутри (путем увеличения голосов, уплотнения ткани и т. п.), что он всеми доступными в его время способами стремится достичь постепенного динамического нарастания в музыке (хотя оно и выходит за грани осуществимого на клавире)? Не потому ли Бах так интересуется новыми видами клавишных инструментов и проблемой молоточковой механики — о чем говорилось выше, — что ни клавесин, ни клавикорд не в силах были удовлетворить его динамических притязаний?

Все это вызывалось властными требованиями его творческой фантазии, которая еще в годы создания 1-й части «Хорошо темперированного клавира» устремилась к заветной цели — к динамизации музыки.

Вот почему общепринятое ныне мнение, что «неподвижное», как бы застывшее звучание органа или чембало является единственной основой динамического искусства Баха, на наш взгляд нуждается в коррективах. Ведущая роль такого звучания еще не означает его «единственности». Величие Баха в том, что он, развив до предела «террасообразный» стиль, сам вышел за его пределы и тем заложил основы нового классического выразительного стиля. Бах понимал значимость не только ступенчатой динамики, которой твердо придерживался (правда, не с одинаковой силой) на протяжении всей жизни, но и динамики постепенной. Он знал цену не только сопоставлениям регистров и их контрастному использованию, но и их взаимопереходам. У него мы встречаемся не просто с *forte* и *piano*, а с богатыми нюансами *forte* и *piano,* не просто с двумя-тремя основными красками, а с осмысленным затемнением или просветлением этих красок.

Конечно, стиль Баха чужд той «волнообразной» динамике с бесконечными мелкими сменами *cresc., dim., f, p, mf, pp* и других нюансов, которые получили столь сильное развитие в эпоху романтизма, но ему, несомненно, близка выразительная динамика фразы, артикуляции, декламационных акцентов, построенная на основе широкого динамического плана. Именно поэтому писал он так много клавирной музыки, совершив, в сущности, решающий переход от органа к клавиру. Он предвидел дальнейшую эволюцию клавира и его великое

будущее, связанное в значительной мере с динамизированием музыки.

В литературе не раз — и совершенно справедливо — сравнивали музыкальный стиль Баха с готическим стилем в архитектуре. Было бы вполне уместно распространить это сравнение на область динамики и использовать его для определения у Баха двух типов динамики, иными словами — двойной архитектонической динамики. Как в готике общий конструктивный план вырастает из строгих, простых мотивов, но развивается не в окаменелых, а в богатейших нюансами линиях, так и в динамике Баха все проникнуто сочетанием широкого, строгого динамического плана с живыми, выразительными деталями.

В готике самые фантастические украшения оказываются искусно соединенными в одно целое, которое горделиво возносится к небу, у Баха мельчайшие динамические оттенки объединяются в величественную динамическую гармонию. Есть много общего, например, в принципах сочетания строгих, устремленных ввысь линий и узорчатых, пронизанных цветными лучами витражей готического собора с принципами двойной архитектонической динамики у Баха.

Те, кто вместо этой двойной динамики вводят одну динамику чувства, совершают грубую ошибку, так как смешивают воедино крупные и мелкие оттенки и подменяют один динамический план (стиль) другим. Убедительным примером может служить хотя бы редакция «Хорошо темперированного клавира» Черни, густо уснащенная всевозможными несовместимыми с характером баховской музыки *crescendo* и *diminuendo*. Ссылки Черни на Бетховена, как на «создателя» подобного динамического плана исполнения прелюдий и фуг, не меняет положения. Она лишь подтверждает невозможность замены двойной динамики Баха «волнообразной» динамикой классического стиля.

Но не меньшую ошибку совершают и те, кто вместо двойной архитектонической динамики вводят одну «террасообразную» динамику общего плана. Это все равно что лишить орнамента и обесцветить строгие высокосводчатые линии готической архитектуры, придав им нарочито сухой характер. Динамика Баха тогда утрачивает свою живость, а ее широкие, мощные контуры

приобретают черты окаменелости, совершенно несвойственные Баху.

В «Хорошо темперированном клавире» мы встречаемся с самыми различными проявлениями двойной архитектонической динамики. Те прелюдии и фуги, которые скорее рассчитаны на клавесинную или органную звучность, требуют в большей степени регистровой ступенчатости в динамике; те же, которые стоят ближе по стилю к клавикорду, предполагают, чтобы *cresc.* и *dim.* больше сообразовались с элементами эмоционального переживания, с нарастанием и убыванием густоты, плотности линий. В пьесах первого рода неизбежно возникает проблема регистровки — смена регистров, удвоение звуков, расширение объема звучаний и т. п., с пьесами второго рода связана выразительная в динамическом отношении интерпретация — гибкая, податливая, уступчивая и чуткая. Впрочем, как правило, эти динамические тенденции находятся у Баха в едином сплаве. Таким образом, меняется лишь их удельный вес в звуковых комбинациях.

В свете сказанного становится ясным, какие задачи стоят перед музыкантами, приступающими к изучению прелюдий и фуг Баха и желающими понять их динамическую структуру.

Прежде всего необходимо исследовать общий конструктивный план пьесы, определить в ней большее или меньшее «присутствие» террасообразной динамики, ее характер и, наконец, соотношение двух типов динамики.

Затем следует самым тщательным образом рассмотреть все каденции, чтобы определить возможность изменения регистровки, а стало быть, и динамики, исследовать все проведения и эпизоды, чтобы определить их взаимосвязь или раздельность. Особенное внимание при этом приходится обращать на генеральные паузы и ферматы, ибо они почти всегда указывают на резкое изменение динамики. В середине построений не нужно делать *cresc.* и *dim.,* так как наличие филировки звука было скорее свойственно романтической эпохе, нежели Баху.

Далее надо исследовать все вступления и изложения тем и определить, в какой мере они должны быть выделены из других голосов. При этом следует остерегаться легкого соблазна — принести все полифоническое содер-

жание фуги в жертву выделению темы. Исполнение, в котором слышишь лишь одну тему, а не всю ткань фуги,— не настоящее исполнение. Правы те, которые подчеркивают важность динамического рельефного выявления всех голосов и рассматривают тему как голос первый среди равных [42].

В соотношениях отдельных голосов надо добиваться динамической разноплановости, и эта разноплановость должна быть тем рельефней, чем больше выдержана ровнозвучность в проведении каждого отдельного голоса, имеющего свою окраску.

При определении силы звучания приходится сообразоваться с характером произведения. О степени *cresc.* порой можно судить по быстроте мелодического нарастания, точно так же, как о степени *dim.*— по быстроте и крутизне спада. У Баха бывают как внезапные динамические «взрывы» и «разряды» (но отнюдь не резкие), так и медленно развертывающиеся нарастания и спады, незаметно переходящие друг в друга. Существенное значение имеет и сама внутренняя динамика мелодического развития — восхождение или нисхождение звуков. Только нельзя забывать, что власть внешних динамических эффектов над музыкой Баха крайне ограничена, ибо эти эффекты предельно чужды ей.

Не следует также пренебрегать старым испытанным правилом: более продолжительные звуки брать несколько сильнее, интенсивнее, более короткие — легче; задержанные звуки, особенно диссонирующие секунды,— выделять яснее, вспомогательные и проходящие звуки— играть ровнее и легче.

Наконец, необходимо тщательно продумать — особенно там, где невозможно последовательное проведение большой архитектонической динамики, — все детальные нюансы. При этом — поскольку частая, мелкая нюансировка не свойственна баховскому стилю — следует исходить из целостного образа прелюдии или фуги, ясно представляя себе отдельные динамические планы как звенья единого архитектонического замысла.

10. Мы видели, что содержание, форма и инструментальные особенности прелюдий и фуг дают нам существенную информацию о динамике. Даже в том слу-

чае, когда нам не удается ясно представить себе внутреннюю необходимость динамических контрастов, мы все же располагаем достаточным количеством данных, с помощью которых можно строить более или менее вероятные предположения. Трудно согласиться до конца со Швейцером, полагающим, что во многих прелюдиях и фугах совершенно невозможно установить такой динамический план, который нельзя было бы с равным успехом заменить другим [42]. Сам же Швейцер в приводимых им отдельных примерах блистательно доказывает обратное. Заменить один динамический план другим, конечно, можно, но далеко не с одинаковым успехом.

Как же обстоит дело с определением темпа в прелюдиях и фугах Баха? Дают ли нам внутренние закономерности пьес такие же надежные данные, как и при выяснении динамики? Или же здесь положение еще более сложное, запутанное, неопределенное?

Источников прямой, непосредственной информации о темпе у Баха чрезвычайно мало. Достаточно сказать, что на девяносто шесть пьес (прелюдий и фуг), содержащихся в «Хорошо темперированном клавире», приходится всего лишь девять темповых обозначений: *presto, adagio* и *allegro* в прелюдии *c-moll* 1-й части, *presto* в прелюдии *e-moll, andante* в прелюдии *h-moll* и *largo* в фуге *h-moll* той же части, *allegro* в прелюдии *Cis-dur* 2-й части, *largo* в прелюдии *g-moll* и *allegro* в прелюдии *h-moll* 2-й части. В других клавирных сочинениях Баха положение отнюдь не лучше. Имеются: *grave, adagio, andante* (партита II), *tempo di menuetto* (партита V), *tempo di gavotta* (партита VI), *andante* и *presto* (Итальянский концерт), *andante* и *alla breve* (Ария с 30-ю вариациями) — и это, в сущности, все!

Правда, в некоторых копиях современников Баха содержится еще ряд указаний, например *Presto e staccato* (токката *fis-moll*), *adagio* и *presto* (токката *c-moll*), *presto* и *adagio* (токката *d-moll*), *allegro* и *presto* (токката *G-dur*), *andantino* (Хроматическая фантазия и фуга), *arioso adagio, adagiosissimo, adagio poco* (Каприччио на отъезд возлюбленного брата), *adagio, allegro, andante, allegro* (соната *d-moll*) и др. Но не всегда можно поручиться за их достоверность.

Кое-что можно почерпнуть и из сравнения с анало-

гичными по характеру местами в камерных сочинениях Баха, где темповых обозначений, особенно в Бранденбургских концертах и в инструментальных сонатах, значительно больше (видимо, из-за того, что исполнение этих сочинений в наименьшей степени зависело от личного участия Баха). Но это уже не прямой источник сведений, а косвенный.

Подобная скупость обозначений не случайна. Бах был твердо уверен, что исполнители, зная характерные особенности его письма, отлично обойдутся без специальных темповых указаний.

Также не случаен и сам характер встречающихся у Баха терминов. Он весьма ограничен в своем эмоциональном диапазоне и не отличается большим разнообразием (обозначений *accelerando, stringendo, più mosso, meno mosso, rallentando, ritenuto, ritardando* мы у Баха совсем не встретим).

Но прежде чем дать всестороннюю оценку баховским терминам, следует сказать вообще об обозначениях темпа, принятых во времена Баха. Эти обозначения использовались не столько для определения скорости движения, сколько для выражения эмоционального содержания. Акцент был больше на настроении, на так называемом «аффекте», чем на прямом указании темпа. «*Allegro*» означало «весело», «активно» (а не «скоро»), «*grave*» — «серьезно», «строго» (а не «медленно»), «*allegretto*» — «активно, с оттенком шутливости, грациозно», «*andante*» — «пассивно размеренно», «*adagio*» — «проникновенно» и т. д. Если встречались двойные обозначения темпа вроде *allegro di molto, allegro moderato, allegro ma non tanto, adagio pesante, adagio cantabile, adagio spirituoso,* то они имели целью дать дополнительные сведения о чувстве, расширить представление об общем характере исполнения, его тонусе, темпераменте и стиле.

Вот почему *Allegro moderato* сплошь и рядом совпадало по скорости движения с *andante*, отличаясь от последнего лишь характером исполнения, *allegro ma non tanto* — с *allegretto* и *moderato, adagio pesante* — с *lento* и *grave*: всё служило для выражения различных оттенков чувства.

Многие исследователи говорят об этом примечательном, порожденном определенными историческими причинами явлении. Сошлемся хотя бы на Яворского, который

справедливо пишет, что термины типа *allegro, adagio, lento, largo, andante* «не обозначали степени скорости (темпа) последования моторно-метрических фигур, а определяли общий характер творческого задания, так сказать, его жанр» [45].

Если обратиться к темповым указаниям Баха, то сразу же бросится в глаза их лаконичность и ординарность. Никаких чрезмерных побуждений, никаких ухищрений. Все очень ясно и просто. Круг баховских темпов куда более ограничен, чем наш. Скорее всего он находится где-то в пределах *moderato* или *allegro molto moderato.* Полагают, что *adagio, grave, lento* Баха были не столь медленны, а *presto* и *allegro* не столь быстры, как в наши дни. *Allegro* у Баха равнялось нашему *Allegro moderato,* а *adagio, grave* и *lento* были эквивалентны нашему медленному *moderato* [ср. 42, 91]. Крайности в движении были, как правило, исключены, хотя «быстрые пальцы» Баха достаточно славились в ту пору.

Вряд ли поэтому можно безоговорочно применить к клавирным сочинениям Баха, и в частности к его «Хорошо темперированному клавиру», ту таблицу темпов, которую приводит Кванц в своей известной книге «Опыт наставления игры на флейте» [129], вышедшей в свет спустя два года после смерти Баха.

Принимая за единицу измерения музыкального времени (тактовых долей времени) пульс здорового человека, равный в среднем 80 ударам в минуту, Кванц устанавливает четыре основные скорости движения: 1) *allegro assai* (которое включает также *allegro di molto* и *presto*), 2) *allegretto* (с включением *allegro ma non tanto, non troppo, non presto* и *moderato*), 3) *adagio cantabile* (с включением *arioso, larghetto, soave, dolce, poco andante, affetuoso, pomposo, maestoso, alla siciliana* и *adagio spirituoso*), 4) *adagio assai* (с включением *adagio pesante, lento, largo assai, mesto* и *grave*).

Кванц указывает, что все термины в каждой группе различаются больше по характеру, чем по скорости. Он также определяет соотношение главных терминов между собой и их значимость: *allegro assai* — быстрейший темп, *allegretto* — темп в два раза медленнее, чем *allegro assai, adagio cantabile* — темп в два раза медленнее, чем *allegretto, adagio assai* — темп вдвое медленнее, чем *adagio cantabile, alla breve* — темп вдвое

быстрее (восьмые играются как шестнадцатые в полном размере).

Считая, что скрипач (или исполнитель на деревянных духовых инструментах) не может сыграть более чем восемь нот на один удар пульса, Кванц предлагает следующую схему (для полного размера C): ♩=80 *Allegro assai* — один удар пульса на половину такта; ♩=80 *Allegretto* — один удар пульса на каждую четверть такта; ♩=40 *Adagio cantabile* — один удар пульса на каждую восьмую такта; ♪=40 *Adagio assai* — два удара пульса на каждую восьмую такта. Для размера *alla breve* — 𝅗𝅥 — все ускоряется ровно вдвое, то есть: ♩=160 *Allegro assai* — один удар пульса на каждый такт, ♩=80 *Allegretto* — один удар пульса на каждую половину такта, ♩=80 *Adagio cantabile* — один удар пульса на каждую четверть такта, ♪=80 *Adagio assai* — два удара пульса на каждую четверть такта.

Возможно, что схема Кванца и приложима к исполнению на струнных и деревянных духовых инструментах (хотя и это представляется весьма сомнительным в силу технической невыполнимости выдвинутых Кванцем требований). Но она, как это убедительно показали некоторые исследователи [57], явно непригодна для исполнения на клавире, особенно на клавесине (механизм его был совершенно неприспособлен к скорости ♩=160).

Пожалуй, было бы правильно внести в схему Кванца некоторые коррективы — в духе искусства Баха,— повысив нижний предел скорости до ♩=40 и понизив верхний предел скорости до ♩=120. Тогда круг темпов был бы сужен и умеренная скорость (moderato ♩=80), соответствующая нормальному удару человеческого пульса или—что идентично—нормальному шагу спокойно идущего человека, составила бы центр, от которого бы шли следующие ступени: две вниз — *andante* ♩=60 и *adagio* ♩=40, и две вверх — *allegro* ♩=100 и *presto* ♩=120. Так, кстати, предлагает Бодки,— и не без оснований [57].

То, что многие редакторы «Хорошо темперированного клавира» учитывали эти суженные пределы темпа у Баха, показывают хотя бы проставленные ими метрономические обозначения темпа. Бишоф и Келлер, напри-

мер, только дважды вышли за положенные границы: Бишоф — в прелюдии *D-dur* 1-й части (♩=132) и Келлер — в прелюдии *e-moll* 1-й части (*Presto* ♩=126). Даже Черни, которого неоднократно упрекали в чрезмерно быстрых темпах, не так уж часто выходил из этих пределов: в прелюдии *c-moll* 1-й части (♩ — 132) и в прелюдии *e-moll* 1-й части (*Presto* ♩=80, то есть ♩=160).

Отлично понимали умеренность баховских темпов и исследователи творчества Баха. Так, например, Швейцер пишет: «Обозначение темпов у Баха не должно пониматься в современном значении... Даже когда Бах обозначает темп *Alla breve,* то отнюдь не подразумевает под этим удвоенной скорости» [42]. Курт так же (на свой лад) констатирует: «...у Баха темпы всегда умеренные; в них еще нет той стремительности, которую приносит с собой пульсирование ритмических акцентов и собственно ритмический порыв; в его мелосе нет бурного темперамента, а лишь спокойное развитие, согласное с проявлением его внутренних сил» [19]. Еще определеннее говорит об этом Келлер, который, исходя из того, что каждая эпоха имеет свой собственный, свойственный только ей излюбленный жанр, устанавливает даже для времен Баха основной темп («*Tempo ordinario*», — кстати, часто предписываемый Генделем) и определяет его скорость как *Allegro molto moderato* в нашем понимании [91]. Келлер обоснованно полагает, что во времена Баха этот основной темп был родствен *Andante*, означавшему тогда спокойные, уверенные, твердые шаги, а вовсе не медленное движение типа *Adagio*, как это было принято позднее, в эпоху венских классиков.

Таким образом баховское *allegro* было менее оживленным, чем, скажем, *allegro* Моцарта, а *adagio* — более оживленным, чем *adagio* Бетховена. Поэтому, когда мы читаем у современников Баха (в частности, в одном из некрологов о Бахе), что он «позволял себе в своих собственных произведениях брать более быстрые темпы, чем другие» [см. 91], то это надо понимать в духе того времени, а отнюдь не в духе венских классиков или нашего времени.

Ошибка Черни, который несомненно знал о склонности Баха к умеренным темпам (Черни сам пишет об

этом в своем предисловии к «Хорошо темперированному клавиру»), заключалась как раз в неумении подойти исторически к пониманию различных темпов. Сбитый с толку веяниями своей эпохи, ослепленный темпами своей «Школы беглости», он не мог противостоять напору новых тенденций в искусстве. Тем самым он породил традицию быстрого исполнения прелюдий и фуг Баха, которая до сих пор, к сожалению, еще не искоренена; с его легкой руки стало весьма обычным явлением сводить исполнение Баха к своего рода «perpetuum mobile». С другой стороны, как верно отмечает Келлер, некоторые метрономические указания Черни в *Adagio* чересчур медленны и явно отдают духом венских классиков [ср. 91]; в излишне медленном движении крайне трудно, а иногда и невозможно найти и рельефно передать напряженное, насыщенное содержание музыкальных образов Баха.

Что же помогает нам найти правильный темп при исполнении клавирных сочинений Баха? Ведь у Баха, как мы могли убедиться, почти нет прямых указаний на этот счет. Попробуем обратиться к свидетельствам современников, а также к самому характеру сочинений Баха и связанному с ним способу изложения музыкального материала.

Вот что, например, пишет по интересующему нас вопросу младший современник Баха Жан-Жак Руссо, издавший в 1767 году «Музыкальный словарь»: «относительную длительность нот (то есть скорость их исполнения.— *Я. М.*) фиксирует обозначение размера» [134].

А вот что сообщает нам ученик Баха Кирнбергер: «Как может исполнитель придать исполняемой пьесе соответствующее правильное выражение, которое имел в виду композитор, если он не может точно определить — с помощью различного типа нот — какое движение и какой характер соответствуют каждому виду темпа? Для того чтобы получить необходимое представление о хорошей интерпретации, исполнитель не может сделать ничего лучше, чем испробовать все виды характерных танцев» [см. 57].

А вот и свидетельство сына Баха — Карла Филиппа Эмануэля, который только один-единственный раз касается (в своем «Опыте правильного способа игры на клавире») проблемы скорости темпа, но зато чрезвы-

чайно ясно и точно. В отличие от многих других его суждений об искусстве отца, это суждение правильно ориентирует нас в вопросе темпа и безупречно по своей достоверности. «Скорость темпа произведения,— пишет Карл Филипп Эмануэль Бах,— обычно фиксируемая несколькими хорошо известными итальянскими терминами, основывается на общем содержании произведения, а также на быстрейших нотах и пассажах, которые встречаются в нем. Правильное понимание этих факторов не допускает, чтобы *allegro* было чересчур быстрым, а *adagio* чересчур медленным» [51].

О чем говорят приведенные выше свидетельства? Очевидно о том, что существовала какая-то определенная система (к сожалению, со временем утраченная), которая приводила в соответствие эмоциональное содержание пьесы, размер такта, единицу времени такта и длительность нот со скоростью движения, с темпом.

Подобная система была, несомненно, порождением старых методов написания, существовавших еще в XVI веке и только постепенно вытесненных из практики в течение XVII века (напомним хотя бы старое правило писать медленные части нотами большой длительности, а быстрые — короткими нотами).

Фредерик Дориан, автор книги «История музыки в исполнении», пишет: «указания для определения правильного темпа... устанавливаются написанным размером... размер и нотация дают необходимые данные в отношении темпа. Это значит, что $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{4}$ не только указывают ритмическое распределение нот, но одновременно указывают и характер темпа» [72].

Эту мысль, хотя и крайне односторонне, развивает также Фриц Ротшильд в двух своих книгах, посвященных искусству Баха: «Утерянная традиция в музыке. Ритм и темп во времена И. С. Баха» и «Руководство к исполнению 48 прелюдий и фуг И. С. Баха согласно правилам старой традиции» [132, 133].

Из материалов, собранных в указанных нами работах, как и из свидетельств современников, ясно видно, что 1) в нотации Баха обозначения размера и длительности нот имели куда большее значение, чем в наше время, 2) обозначения размера указывали на единицу времени, ее длительность и число в такте, а также на количество и распределение акцентов в такте, 3) обо-

значения размера вместе с единицей времени и длительностями нот определяли скорость движения произведения, причем короткие ноты — в комбинации с длительными нотами — были решающими для определения степени этой скорости.

Особенное значение при определении темпа у Баха имеет правильное, ясное представление (и ощущение) единицы тактового времени. Является ли, например, размер C равным $\frac{4}{4}$ или $\frac{8}{8}$, размер $\frac{2}{4}$ равным $\frac{2}{4}$ или $\frac{4}{8}$? Или — является ли единицей времени в трехдольных размерах — $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ — восьмая (♪) или четверть с точкой (♩.)? Темп, скажем, прелюдии *cis-moll* 1-й части, будет несколько иным, если представлять себе единицу времени в виде половины с точкой, а не в виде четверти. Точно так же меняется ощущение темпа, если представлять себе, например в прелюдии *g-moll* 2-й части, единицу времени не в виде четверти, а в виде восьмой. Все это, повторяем, весьма существенно при выяснении и уточнении темпа в сочинениях Баха, особенно там, где возможно расхождение между нотированной и действительной, реальной единицей времени.

По мнению Ротшильда, пытавшегося даже разработать целую систему взглядов, музыканты времен Баха различали два вида темпа (один — медленный, другой — быстрый), каждый из которых имел свою собственную характерную комбинацию длительностей нот. Комбинация четвертей (в виде единиц времени), восьмых и шестнадцатых нот в четырехдольном размере почти всегда указывала на медленный темп: шестнадцатые здесь выступали в роли быстрых нот, темп примерно соответствовал нашему *adagio* (♩=40—60, соответственно ♪=80—120, 𝅘𝅥𝅯=160—240). Если при таком же обозначении размера — с четвертями в виде единиц времени — шестнадцатые в нотном тексте отсутствовали, то это указывало на быстрый темп; где уже восьмые выступали в роли быстрых нот и исполнялись подобно шестнадцатым в медленном темпе. Следовательно, быстрый темп в одном и том же размере был ровно вдвое скорее, чем медленный (♩=80—120, соответственно ♪=160—240), иными словами, между быстрым и медленным темпами устанавливалось соотношение

doppio movimento. Если пьеса, в которой обозначения размера и длительностей нот указывали на медленный темп, содержала ряд тактов с иными длительностями нот, требовавшими более быстрого темпа, то эти такты игрались быстрее, чем другие. И наоборот, если пьеса, написанная в быстром темпе, содержала такты с длительностями нот, указывавшими на медленное движение, то эти такты игрались медленнее. Если число единиц времени в такте и их длительность не соответствовали обозначению темпа (что иногда бывало), то задачей исполнителя являлось приведение их в строгое соответствие [ср. 133].

К сожалению, Ротшильд, еще более, чем Дориан, чрезмерно упрощает проблему определения темпа у Баха. Он начисто забывает о второй стороне дела — характере произведения, и тем самым становится на сугубо формальные позиции. А ведь характер произведения подчас является решающим фактором при определении темпа!

В результате подобного увлечения формальной стороной (в отрыве от содержания) Ротшильд смешивает воедино такие разные по характеру прелюдии и фуги, как прелюдии и фуги (из 1-й части) *C-dur, c-moll, D-dur, d-moll, Es-dur, E-dur, g-moll, As-dur, gis-moll, H-dur*, только на том основании, что они написаны в одном и том же простом четырехдольном размере, имеют одну и ту же единицу времени (четверть) и шестнадцатые в роли самых быстрых нот, рекомендует для них одинаково медленный темп (♩=60). Вот уж поистине «горе от ума»! Если бы Ротшильд хотя бы немного прислушался к голосу чувства, то он понял бы всю спорность своих выводов. Да и тот общеизвестный факт, что Бах порой нотировал одно и то же произведение в разных размерах, заставляет серьезно призадуматься. Конечно, комбинации размера и длительностей нот весьма существенны для определения темпа у Баха, но они вовсе не являются единственным источником наших представлений о темпе той или иной пьесы: вне связи с характером пьесы их показания далеко не всегда достоверны.

Об этом наглядно свидетельствует хотя бы простая классификация размеров баховских прелюдий и фуг, их единиц времени и длительностей нот. Из 96 пьес

«Хорошо темперированного клавира» в размере С (четыре единицы времени в такте, длительностью каждая в одну четверть) написано 45 пьес, из них прелюдий — 22 (одна прелюдия — *Cis-dur* 2-й части — наполовину написана в С, наполовину в $\frac{3}{8}$), фуг — 23. В размере $\frac{3}{4}$ (три единицы времени в такте длительностью каждая в одну четверть) написано 12 пьес, из них прелюдий — 7, фуг — 5; в размере $\frac{2}{2}$ (две единицы времени в такте длительностью каждая в половинную ноту) — 11 пьес, из них прелюдий — 3, фуг — 8; в размере $\frac{3}{8}$ (три единицы времени в такте длительностью каждая в одну восьмую) — 6 пьес, из них прелюдий — 3 (одна прелюдия написана наполовину в С, наполовину в $\frac{3}{8}$), фуг — 3; в размере $\frac{2}{4}$ (две единицы времени в такте длительностью каждая в одну четверть) — 3 пьесы (прелюдий — 1, фуг — 2); в размере $\frac{6}{4}$ (шесть единиц времени в такте длительностью каждая в одну четверть) — 2 пьесы (прелюдий — 1, фуг — 1); в размере $\frac{3}{2}$ (три единицы времени в такте длительностью каждая в половинную ноту) — 3 пьесы (прелюдий — 2, фуг — 1); в размере $\frac{6}{8}$ — 3 пьесы (прелюдий — 1, фуг — 2); в размере $\frac{9}{8}$ — 4 пьесы (прелюдий — 3, фуг — 1); в размере $\frac{12}{8}$ — 3 пьесы (все — прелюдии); в размере $\frac{6}{16}$ — 1 пьеса (фуга *F-dur* 2-й части); в размере $\frac{12}{16}$ — 3 пьесы (прелюдий — 2, фуг — 1); в размере $\frac{24}{16}$ — 1 пьеса (прелюдия *G-dur* 1-й части).

Уже при самом беглом ознакомлении с этой классификацией становится ясно, что 1) бо́льшая часть пьес «Хорошо темперированного клавира», как и вообще клавирных сочинений Баха, написана в четырехдольном размере (с одинаковой единицей времени и одинаковыми длительностями нот), 2) пьесы, написанные в четырехдольном размере, не могут исполняться в одном и том же темпе, так как они весьма различны по характеру. Одно дело, например, четырехдольные пьесы вроде прелюдии *b-moll* 1-й части, фуги *h-moll* 1-й части, прелюдии *g-moll* 2-й части, другое — четырехдольные пьесы типа прелюдии *c-moll* 1-й части, прелюдии *D-dur* 1-й части,

прелюдии *e-moll* 1-й части (эпизод *Presto*). Первые исполняются очень медленно, со скоростью, равной, примерно, ♩=40, которая, по мнению ряда знатоков творчества Баха, является пределом медленного темпа у Баха [см. 57]. Вторые, напротив, исполняются быстро, со скоростью, равной, примерно, ♩=120—126 (что приближается к пределу скорого темпа у Баха). Между этими двумя группами четырехдольных пьес находится еще несколько групп прелюдий и фуг. Центральное положение среди них несомненно занимает группа пьес типа прелюдий *C-dur, Es-dur, fis-moll, A-dur, H-dur, h-moll* 1-й части, *c-moll, Cis-dur, dis-moll, gis-moll* 2-й части, фуг *c-moll, Cis-dur, Es-dur, dis-moll, Fis-dur, g-moll, a-moll* 1-й части, *d-moll, fis-moll, A-dur, a-moll* 2-й части. В этих пьесах темп умеренный, равен, примерно, ♩=80, что, как мы видели, соответствует биению пульса здорового человека. Вокруг этой центральной группы пьес — с отклонением в ту или другую сторону — располагаются такие пьесы, как прелюдии *d-moll, e-moll, f-moll, g-moll* 1-й части, *C-dur, a-moll* 2-й части, фуги *C-dur, D-dur, f-moll, As-dur, gis-moll, H-dur* 1-й части, *c-moll, Cis-dur, dis-moll, As-dur* 2-й части (которые чаще всего исполняются несколько медленнее, чем пьесы центральной группы), или как прелюдия *H-dur* 2-й части и фуга *Es-dur* 1-й части (которые исполняются несколько быстрее).

Существенно также, что многие размеры, особенно трехдольные, связаны у Баха с определенными танцами, темпы которых были твердо установлены и хорошо известны исполнителям. Так, например, размеры в $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$ чаще всего связаны с жигой — самым быстрым трехдольным танцем XVII—XVIII столетий; размеры $\frac{3}{8}$ и $\frac{3}{4}$ — с паспье — живым, бодрым, легким по характеру трехдольным танцем; размер $\frac{4}{4}$ иногда связывался с аллемандой — степенным четырехдольным танцем и т. д. Поэтому ощущение танцевальности, свойственное некоторым прелюдиям и фугам (например, прелюдиям *cis-moll, F-dur, f-moll, a-moll,* фугам *F-dur, G-dur* 1-й части или фугам *cis-moll, F-dur, h-moll* 2-й части и др.), дает нам чрезвычайно много для определения темпа. Совет Кирнбергера — изучать все виды

характерных танцев, их ритм, цезуры, скорость движения — заслуживает пристального внимания.

Разумеется, темп при исполнении прелюдий и фуг Баха должен быть достаточно гибким и весьма далеким от того жесткого корсета, в который иногда одевают баховскую музыку исполнители. Это нисколько не противоречит тому обстоятельству, о котором нам сообщают современники композитора, — что Бах был «чрезвычайно точным в определении темпа» и что он «весьма твердо держал темп»: одно у него не исключало другого. Конечно, в прелюдиях и фугах Баха нет мелких отступлений от темпа (*accel.* и *rit.*) в общепринятом со времен венских классиков смысле. Но у Баха несомненно есть соразмерное расширение темпа в необходимых местах, нарастания и спады движения. Швейцер даже устанавливает прямую связь между изменением фактуры в сочинениях Баха (вертикального разреза музыкальной ткани) и быстротой темпа. Исходя из того, что впечатление, производимое какой-либо пьесой Баха, прежде всего зависит от рельефности, придаваемой ей исполнением, Швейцер формулирует «то главное правило, которым столь часто пренебрегают исполнители: нужно задерживать темп по мере того, как усложняется главный рисунок, с тем чтобы снова восстановить его свободное течение, как только рисунок упрощается» [42]. Вывод Швейцера весьма знаменателен и бьет «не в бровь, а в глаз» сухим, педантичным исполнителям Баха: «Правильный темп здесь будет тот, при котором выделяются в одно и то же время и главные черты, и детали» [42].

Расширение темпа чаще всего бывает у Баха при окончании эпизодов в каденциях (ноты в конце эпизода нередко исполняются у него с оттяжкой, что создает некоторое замедление темпа, причем после окончания эпизода темп восстанавливается) и особенно при окончании пьесы — перед ферматой на заключительном аккорде или на заключительной ноте. Там, где Бах не хочет расширения темпа, он переносит фермату с заключительной ноты (или аккорда) на двойную тактовую черту, как, например, в инвенциях *E-dur* (№ 6), *F-dur* (№ 8), *G-dur* (№ 10) или в симфониях *c-moll* (№ 2), *G-dur* (№ 10), *a-moll* (№ 13): обстоятельство

немаловажное и часто упускаемое из виду исполнителями.

Таким образом, мы встречаемся у Баха — в области темпа — не только с тщательно продуманной системой размера в сочетании с единицей времени и длительностями нот, но и с закономерностями фактуры произведения. Чем усложненнее у него музыкальная ткань, тем больше вероятность медленного темпа.

Однако все указанные нами источники определения темпа мало что значат вне понимания характера произведения. Традиция — традицией, знание — знанием, а без «внутренней интуиции», без «чтения между строк» все равно ничего не выйдет. Музыка здесь, как и во всем другом, в конечном счете решает дело.

11. Верное ощущение темпа непосредственно связано с распределением и силой ритмических акцентов.

У Баха мы почти всюду встречаемся со свободно развертывающейся мелодической линией, весьма далекой от ритмики симметрической структуры мелодии, характерной, например, для классиков венской школы. Эта линия, как показал еще Курт, «независима от закругленных периодов», а главное, ничем «не связана с двухкратной последовательностью опорных точек» [19]. Она не предопределена «никаким метрическим остовом, выходящим за пределы собственного двухдольного или трехдольного метра», она — вне квадратности и ритмической повторности.

Правда, метр у Баха имеет определенную тактовую дисциплину: систему акцентов на единицах времени. Скажем, в размере $\frac{4}{4}$ заключены четыре акцента по четвертям, в размере  — два акцента по половинным; в размере $\frac{3}{2}$ — три акцента по половинным, в размере $\frac{3}{4}$ — три акцента по четвертям, в размере $\frac{6}{8}$ — два, в размере $\frac{9}{8}$ — три акцента и т. д. Но значимость и сила этих акцентов у него явно ограничена. Во-первых, акценты Баха не столь остры и выпуклы, как акценты классиков, во-вторых, они приобретают совершенно иной характер, чем «сильное время такта», которое почти всегда выступает у классиков как резкое дина-

мическое ударение. У Баха сильные части такта, как правило, выделяются не с такой энергией и рельефностью, с какой они выделяются, например, у Бетховена: они куда более сглажены и подчиняются общей пластике движения. Их исполняют не столько с помощью динамического акцента, сколько путем додерживания, удлинения ноты. Все говорит о том, что усиление звука на акцентированных долях такта играет у Баха подсобную роль; сила и энергия приберегаются для кульминационных точек на вершинах мелодического развития. Курт прав, когда пишет: «У Баха нет тактового ощущения, выраженного в острых, резких ударах; в его линиях ритм значительно мягче, ударения гораздо более гибки. Линия содержит меньше тяжелых долей, чем кульминаций и сгущений напряжения; потому различие частей такта между собой никогда не обостряется до различия «сильной» и «слабой» доли, как в классической мелодике» [19].

Вот почему при стилистически правильном исполнении Баха акцентировка сплошь и рядом не совпадает с сильным временем такта: часто встречаются кульминации — а стало быть, и динамическое акцентирование — на так называемых слабых долях такта. Весьма точно говорит об этом Швейцер: «...играть Баха ритмически — значит акцентировать не сильные времена, а те части, на которые приходится упор. Более чем у какого-либо другого художника подразделение такта является у него лишь внешней оболочкой тем, метрика которых вообще не может уложиться в простых видах такта» [42]. Швейцер ссылается при этом на Р. Вестфаля, который в своем известном труде о музыкальном метре и ритме у Баха не раз указывает, что тот, кто считает тактовые черты у Баха границами ритмических групп, играет его неритмично [159].

Самое важное, по мнению Швейцера, — это установить место главного акцента, к которому «беспокойно стремится все предыдущее». Как только найден этот акцент, «тема четко вырисовывается своими контурами перед слушателем», «напряжение разрешается и все предшествующее становится ясным» [42].

Чтобы подкрепить указанные выше соображения и облегчить нахождение звука, на который у Баха должен падать акцент, исследователи, являвшиеся одно-

временно крупными практиками-исполнителями, пытались даже установить специальное (двойное) правило, пригодное если не во всех, то в подавляющем большинстве случаев. Во-первых, они всячески рекомендуют акцентировать ноты в конце идущей вверх или вниз мелодической линии: если линия непрерывна, то акцент падает на ее последнюю ноту; если линия прерывается паузами, то акценты падают на заключительные ноты каждого участка, причем главным акцентом является акцент последнего участка (как, например, в теме фуги *F-dur* 2-й части). Во-вторых, они указывают, что акценты чаще всего приходятся на те синкопированные или несинкопированные ноты, которые неожиданно прерывают движение, причем эти ноты представляют собой либо необычный «характерный» интервал, либо синкопу. Колебаний здесь быть не должно; именно данные ноты следует всегда «смело акцентировать» [42].

Говоря об акцентировке у Баха, мы вплотную подходим и к проблеме фразировки и артикуляции баховских тем — быть может, труднейшей из всех проблем, относящихся к интерпретации прелюдий и фуг Баха. Взаимосвязь здесь очевидна, ибо «правильно акцентировать» у Баха почти равнозначно «правильно фразировать», а «правильно фразировать» предполагает «правильно артикулировать».

Попробуем разобраться во всех «хитросплетениях» фразировки и артикуляции, понять их сходные и отличительные черты и, главное, определить, почему именно они столь важны в общей системе музыкально-выразительных средств Баха. Что это нелегко и что в этом вопросе до сих пор нет полной ясности, показывает опыт многих исследователей баховского творчества и редакторов его произведений. Даже такие искушенные баховеды, как Альберт Швейцер, Эрвин Бодки и Герман Келлер, которые постоянно подкрепляют свои выводы объективными стилистическими данными, при решении фразировочно-артикуляционной проблемы приходят подчас к прямо противоположным выводам.

Недалеко ушли от них в своих разногласиях и такие опытные редакторы баховских произведений, как Черни, Бишоф, Бузони, Муджеллини, Барток и др. Укажем, например, на рекомендуемую ими фразировку и артикуляцию в фугах *c-moll* и *Es-dur* 1-й части.

Да и вряд ли можно требовать полной ясности и идентичности решений там, где само употребление терминов «фразировка» и «артикуляция» порождает множество неясностей. Ведь оно не только не согласуется у разных музыкантов, но и вообще неотчетливо в своих границах. Мы не говорим уж о графических обозначениях фразировки и артикуляции, где одно и то же обозначение — лига — служит средством для выражения и фразировочных и артикуляционных намерений композитора.

Не вдаваясь здесь во все тонкости определений, мы должны сразу же установить главное.

Под фразировкой следует понимать художественно-смысловое членение музыкальной речи, осуществляемое в обычной (разговорной) речи с помощью точки, точки с запятой, тире и других знаков препинания: фразировка в музыке, как и знаки препинания в речи, разграничивает предложения (фразы) и части предложения (мотивы) согласно их смыслу.

Под артикуляцией следует понимать способ исполнения звуков музыкальной речи — их связное или отрывистое произношение, словом их расчленение по выразительным приемам. Если фразировка скорее определяет ход мыслей, их последовательную, логическую смену, то артикуляция фиксирует сами способы выражения музыкальной мысли: *legato*, *staccato* и их разновидности.

Определение точных границ фразы в музыке — задача нелегкая. Во всяком случае оно гораздо труднее, чем в поэзии или в прозе. Но особенные трудности возникают при членении на фразы полифонической музыки, и в частности музыки Баха. Последняя, как мы видели, предельно чужда квадратной ритмико-симметрической структуре и чаще всего представляет собой как бы бесконечный поток звуков. Попробуйте, например, расчленить на фразы прелюдии *F-dur* или *C-dur* из 2-й части, и вы сразу же убедитесь, сколь «текуча» здесь музыка и сколь трудно разбить ее на фразы. Точнее говоря, при исполнении ее всегда возможны несколько вариантов фразировки, и каждый из них, вероятно, будет иметь право на существование. Примеры подобного рода мы встречаем в прелюдиях и фугах Баха в достаточно большом количестве.

Еще чаще — на что указывают многие исследователи — у Баха наблюдаются случаи, когда конец одной фразы является началом другой. Это сращение фраз необычайно характерно для Баха. Мелодия у него почти всегда представляет собой цепь фраз, а не отдельные фразы в твердом разделении и разграничении. Сошлемся хотя бы на фуги *C-dur* и *es-moll* 1-й части или на фуги *dis-moll* и *fis-moll* 2-й части. Здесь приходится не столько «фразировать», то есть не столько разделять и расчленять, сколько сохранять «текучесть» мелодической линии, связывая воедино ее различные элементы. Синтаксическая связь во всех случаях не должна разбиваться: музыкальная логика и грамматика должны быть приведены в равновесие.

Несомненно, более определенны, остры и разнообразны артикуляционные приемы Баха. В «Хорошо темперированном клавире», например, налицо целая школа выразительных средств — от *molto legato* до острого *staccato*. Если внимательно проанализировать проставленные самим Бахом — в оригинальном тексте прелюдий и фуг — немногочисленные лиги и другие артикуляционные обозначения и установить их истинный смысл путем сравнения с лигами, имеющимися в других сочинениях Баха, или путем сопоставления с лигами, применявшимися другими композиторами, то можно прийти к следующим поучительным выводам.

1. Лига для Баха всегда являлась не знаком фразировки, а символом игры *legato*. Так было у него в клавирной музыке, и в частности в «Хорошо темперированном клавире», так было и в инструментальной (струнной и духовой) музыке, где лига лишь означала, что ноты, объединенные ею, должны исполняться без смены смычка (или без взятия нового дыхания).

2. Баху было предельно чуждо и, по-видимому, совсем незнакомо использование лиги в качестве символа фразировки — для обозначения длины и границ музыкальной фразы; лига никогда не была для него эквивалентом знаков препинания в письменном языке, то есть эквивалентом точки, точки с запятой, тире и т. п.

3. Чаще всего Бах ставил лигу для объединения (*legato*) и выделения двух нот — вроде спускающихся секунд типа «вздохов», — например прелюдия *cis-moll* 1-й части (две лиги по две ноты), прелюдия *e-moll* 1-й

части (три лиги по две ноты), фуга *h-moll* 1-й части (шесть лиг в теме, объединяющие и выделяющие спускающиеся наподобие вздохов секунды), прелюдия *D-dur* 2-й части (восемь лиг, каждая из которых связывает по две ноты), прелюдия *f-moll* 2-й части (две лиги для «вздохов»), прелюдия *gis-moll* 2-й части (несколько лиг для «вздохов»), прелюдия *H-dur* 2-й части (две лиги, объединяющие по две ноты), прелюдия *f-moll* 2-й части (несколько лиг для «вздохов»), фуга *dis-moll* 2-й части (одна лига, объединяющая две ноты), фуга *B-dur* (четыре лиги, каждая из которых объединяет по две ноты).

Или — что несколько реже — использовал лигу для объединения трех-четырех нот, — например, фуга *d-moll* 1-й части (одна лига на четыре ноты), прелюдия *es-moll* 1-й части (одна лига на три ноты), фуга *e-moll* 1-й части (одна лига — в последнем такте — на три ноты), фуга *h-moll* 1-й части (лига на четыре ноты в альте, т. 30), прелюдия *F-dur* 2-й части (несколько лиг на группы из четырех нот), прелюдия *h-moll* 2-й части (две лиги по четыре ноты).

Или, наконец, применял лигу для связывания орнаментальных нот (апподжиатур, мордентовых фигур и т. д.), например прелюдии *cis-moll*, *d-moll*, *dis-moll*, *e-moll*, *Fis-dur*, *fis-moll*, *As-dur* и фуга *As-dur* 2-й части.

Встречаются еще у Баха в «Хорошо темперированном клавире» один знак *staccato*, близкий по значению к *tenuto* (фуга *d-moll* 1-й части), и несколько обозначений-лиг *tenuto* (прелюдии *As-dur* и *h-moll* 2-й части).

4. В других клавирных сочинениях Бах использовал лиги несколько чаще, чем в прелюдиях и фугах, но все так же для обозначения чисто артикуляционных приемов. Наиболее примечательны лиги, проставленные им в «Итальянском концерте» и в «Гольдберг-вариациях».

5. Значительно обильнее артикуляционные обозначения у Баха в произведениях для струнных и духовых инструментов. По аналогии с ними можно многое осознать — в отношении клавирно-артикуляционных приемов — как в «Прелюдиях и фугах», так в других клавирных сочинениях Баха.

Помимо графических указаний, содержащихся непосредственно в тексте баховских произведений, есть еще

ряд источников информации, позволяющих нам косвенно с большей или меньшей точностью определять характер артикуляционных приемов Баха. Первое, что свидетельствует о существовании таких источников, — это скупость обозначений, проставленных самим Бахом. Трудно предположить, чтобы Бах, человек исключительно точного мышления, проявил здесь известного рода беспечность. По-видимому, как и в вопросах динамики, темпа, он 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.

В самом деле, мы видели, какую важную роль играют чувства (аффекты) при определении темпа у Баха. Не менее значительную роль выполняют они у него и при уточнении артикуляции.

Бах не был в этом отношении пионером, первооткрывателем. Связь между аффектами и артикуляцией существовала, например, еще у Куперена, причем эта связь была органично опосредствована темпом. Определенные чувства соответствовали определенному темпу. Эти же чувства были тесно связаны с определенными артикуляционными приемами.

Традиционная схема: чувство — темп — артикуляция — была хорошо известна Баху и широко использовалась им в клавирной практике. Именно эту схему имел в виду К. Ф. Э. Бах, когда писал, что в музыке оживленность *allegro* находит выражение в раздельных нотах *detaché*, а нежность *adagio* — в широких звуках *legato*, что в тех случаях, когда в сочинениях не отмечены эти артикуляционные приемы, исполнитель всегда может «адэкватно понять их из аффекта сочинения» [51]. Эту же схему подвергает детальному рассмотрению Марпург, который, подобно Куперену, приводит целый перечень аффектов, связанных с определенными способами артикуляции [108].

Конечно, у Баха не было такой строго выработанной системы, как у Куперена или Марпурга (он вообще избегал в творчестве какой-либо предвзятости). Но в пьесах *allegro* игра *non legato* или *staccato* у него более вероятна, чем игра *legato*, а в пьесах *adagio* предпочтительнее атмосфера *legato* и даже *molto legato*.

Известную роль при выборе артикуляционных средств

у Баха играют и интервалы. Сжатые, узкие интервалы, следующие по ступеням гаммы, звук за звуком — требуют чаще всего *legato* (ибо больше соответствуют ему по характеру); отдаленные широкие интервалы, скачки и т. п., как правило, связаны со *staccato*. Средние интервалы, например кварта или квинта, обычно исполняются *portato*. Длинные пассажи — восьмыми или шестнадцатыми — почти всегда играют *legato* или *non legato*, и крайне редко — *staccato*.

Различие в способах артикуляции при исполнении узких и широких интервалов особенно сказывается в умеренном темпе (*moderato*). Но оно так же действительно в *allegro* и даже в *presto* (что доказывается хотя бы лигами в первой и последней частях Итальянского концерта).

Вообще *legato* у Баха — символ внутреннего движения чувства. По характеру своему оно гораздо живее, выразительнее, дифференцированнее, тоньше, чем обычное фортепианное *legato*. Швейцер прав, говоря, что «большие группы *legato* делятся [у Баха] на несчетное число мелких подгрупп» [42]; это и способствует оживлению, одухотворению *legato*.

Staccato у Баха — символ несвязанности; оно выражает противоположные аффекты, то есть не внутреннее движение чувства, а внешнее. Подобно *legato*, оно не совсем похоже на обыкновенное фортепианное *staccato*. Исследователи не без основания отмечают, что *staccato* у Баха чаще всего «тяжелое и скорее увеличивает звучность ноты, чем уменьшает ее» [42], что по своему характеру оно ближе к маркированному *pizzicato* струнных инструментов или к ударам смычка *detaché*. Вот почему правы те редакторы, которые предпочитают порой обозначать баховское *staccato* не точками, а маленькими черточками или точками с черточками (то есть не  , а  или ): многие оригинальные обозначения *staccato* у Баха по существу являются *tenuto* или *portato* (наглядный пример — фуга *d-moll* 1-й части или фуга *b-moll* 2-й части).

Аналогия с движением смычка помогает понять нам одну из важнейших особенностей артикуляционного искусства Баха-клавириста: темы и пассажи в подавля-

ющем большинстве случаев расчленяются у него так, словно они исполняются на смычковом инструменте. Об этом говорят многие, убедительнее всех — Швейцер. Он пишет: «Чтобы исполнить прелюдии и фуги «Wohltemperierte Clavier» согласно намерениям Баха, нужно передавать их как какой-нибудь квартет или квинтет, — нужно связывать между собой звуки так, как бы они происходили от движения нескольких смычков» [42]. Не случайны настойчивые рекомендации ряда крупных музыкантов (Иоахим, Казелла, тот же Швейцер), чтобы исполнители как можно тщательнее изучали бы лиги и точки в оркестровых партитурах (партиях) Баха, например, его «Бранденбургские концерты». После такого подхода и изучения будут отброшены в сторону если не все, то многие сомнения относительно истинного характера фразировки и артикуляции клавирных сочинений Баха.

В свете аналогии с движением смычка становятся до конца понятными и те немногочисленные графические обозначения «Хорошо темперированного клавира», речь о которых шла выше. Ведь столь излюбленная Бахом группировка нот парами с помощью коротких лиг (мотивы «вздохов» и т. д.) несомненно коренится в практике смычкового искусства. Отсюда же — и небольшие группировки по четыре ноты, из которых три ноты связаны лигой, а одна — либо первая, либо последняя — отделена от других точкой (классический пример — лиги в «Итальянском концерте»). Или же само собой подразумевающееся отделение одной ноты в более длинных группировках нот, как, например, в теме фуги *G-dur* 2-й части (в принятом теперь написании ноту, отделенную точкой, обычно включают в предшествующую лигу). Или же, наконец, многочисленные случаи слигованных трехдольных групп, в которых первая нота чаще всего представляет собой не начало данной группы слигованных нот, а конец предшествовавшей, например тема фуги *A-dur* 1-й части (симптоматичен совет Швейцера — даже в простых триолях слегка отделять вторую и третью ноты от первой).

Так возникает особое понятие *staccato* как ритмического перерыва *legato*, которое, по мнению ряда музыкантов — знатоков творчества Баха, лежит, наряду с понятием дифференцированных групп *legato*, в основе

фразировки и артикуляции клавирных сочинений Баха, в том числе и «Хорошо темперированного клавира». Как бы ни относиться к отдельным артикуляционным решениям и рекомендациям Швейцера, предложенным в отношении прелюдий и фуг, — с некоторыми из них трудно согласиться, — нельзя не отдать должное его последовательности и логичности в проведении двух указанных выше идей-понятий, которые он кладет в основу артикуляции всех баховских тем.

Однако возведение важного двойного артикуляционного правила в абсолют, фетишизирование его в корне ошибочно и имеет явно формальный оттенок. Оно противоречит основному положению о связи чувства с определенными способами выражения и, естественно, приводит к спорным конкретным выводам.

В самом деле, разве можно абстрагироваться при выборе артикуляционных приемов от характера музыки, от ее эмоционального тонуса? Разве не ясно, что способы артикуляции органично вытекают из эмоционального строя мелодии?

Например, темы умозрительного характера большей частью требуют исполнения *legato*, особенно если они построены по ступеням гаммы. В том случае, когда подобного рода темы содержат в себе еще широкие интервалы (фуга *C-dur* 1-й части и др.), они лучше всего звучат *portato*.

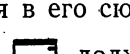
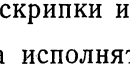
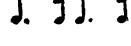
Темы сдержанно-мрачного, широкого, торжественного характера, построенные на половинных и целых нотах (фуга *cis-moll* 1-й части и др.) более соответствуют рессорному, близкому к *portato*, *legato*. Патетическая декламационность, свойственная таким темам, как тема фуги *a-moll* 2-й части, требует тяжело звучащего, «мартеллатного» удара (близкого, пожалуй, к тяжелому, маркированному *staccato*). Вся вторая половина темы фуги *Cis-dur* 1-й части, очевидно, может артикулироваться легким *staccato*.

Таким образом, особенности артикуляции, которые у Баха подчас весьма многогранны, должны всегда согласовываться с самим характером музыки, соответствовать ее стилю. Бывают случаи, когда даже широкие, отдаленные друг от друга интервалы, исполняемые обычно приемом *staccato*, требуют игры *legato*, а узкие близлежащие интервалы, вопреки обычной логике, —

staccato, например при наличии в музыке определенных живописно-изобразительных моментов.

Существенны также — при определении артикуляционных приемов Баха — не только аналогии со смычково-инструментальной музыкой, но и с музыкой вокальной. Швейцер [42] обходит молчанием этот вопрос, а между тем — перед нами проблема первостепенной важности. Пирро и особенно Бодки убедительно доказали, что в ряде случаев инструментальная артикуляция Баха полностью или частично согласуется с его вокальной артикуляцией [57, 128].

Следует еще отметить две особенности баховской артикуляции, которые относятся к исполнению нот с точками (так называемого пунктирного ритма) и затактов: они основаны на собственноручных указаниях Баха, имеющихся в его сюитах для скрипки и виолончели.

Ритм  должен у Баха исполняться  а не  (как это, кстати, рекомендуется в некоторых изданиях «Хорошо темперированного клавира»). Даже в тех случаях, когда этот ритм встречается на повторяющихся нотах, лиги  должны быть сохранены. Вряд ли поэтому можно согласиться со Швейцером, который пишет, что в пунктирном, или, как он еще определяет, «торжественном», ритме короткую ноту «отрывают от предыдущей и скорее связывают с последующей» [42]: это утверждение никак не может претендовать на всеобщую значимость; оно применимо лишь к тем случаям, где пунктирный ритм имеет подчеркнуто приподнятый, величественный характер.

Не менее важным является второе артикуляционное правило, касающееся исполнения затакта: затакт, состоящий из одной ноты, не должен связываться лигой с последующей нотой. Правда, это правило далеко не всегда принимается во внимание. Например, даже такой ортодокс и знаток клавирного стиля Баха, как Герман Келлер, советует играть затакт в темах фуги *F-dur* 1-й части и фуги *h-moll* 2-й части *legato*, связывая его с последующими нотами; главным аргументом при этом является то, что, по мнению Келлера, «без лиг

эти темы будут звучать незначительно» [90]. Однако это утверждение, равно как и аналогичные рекомендации Черни, Таузига и др., не находят подтверждения в сохранившихся собственноручных артикуляционных указаниях Баха. Более правы те, кто — вслед за Бузони, Казеллой и Бодки — считают стилистически правильнее не связывать затакт с последующей нотой.

Данное правило приложимо также и к большинству случаев, когда тема начинается со слабой доли в середине такта. Но оно сразу же теряет свою силу, когда затакт (или слабая доля в середине такта) содержит не одну, а несколько нот.

В свете сказанного становится яснее, что с помощью различных штрихов, то есть игры связной и игры расчлененной, достигается не только четкое и правильное произнесение внутри мотивов, но и отделение одного мотива от другого (цезура, «вздох» перед вступлением нового мотива). В сущности, артикуляция неотделима у Баха от строения мотивов и знания их конструктивных основ, их структуры (мотивы ямбические, идущие от слабого времени к сильному, мотивы хореические — от сильного времени к слабому и т. д.), открывает пути их произнесения (артикуляция расчлененная, артикуляция связная и т. д.). Именно понимание мотивного строения, как показал И. Браудо в своем труде об артикуляции, оказывается «более прочной опорой в работе, чем уточнение штрихового приема» [8]. Оно многое определяет и, главное, помогает нам установить истинный смысл разрозненных артикуляционных обозначений Баха: с одной стороны, фиксация способа выражения музыкальных мыслей, с другой — определение их границ, их логической смены, их взаимосвязи.

Своеобразным источником информации об артикуляционных приемах Баха являются его танцевальные пьесы. По аналогии с аллемандами (где превалируют — определенным образом организованные по группам — шестнадцатые), курантами (с их лигами над четырьмя нотами при размере в $\frac{3}{2}$ и над восемью — при размере в $\frac{3}{4}$), сарабандами и особенно жигами (где использованы различные возможности в группах из трех нот — три ноты слигованы, две ноты слигованы при одной ноте *detaché*, три ноты не слигованы — *non legato*), можно довольно точно судить об артикуляции ряда прелю-

дий и фуг, которые, в сущности, являются танцевальными пьесами. Укажем, например, на фуги *F-dur* и *h-moll* 2-й части, или прелюдии *F-dur* и *a-moll* 1-й части, или фуги *F-dur* и *cis-moll* 2-й части.

Некоторую дополнительную информацию о характере баховской артикуляции могла бы дать и аппликатура (мы имеем в виду, конечно, такую аппликатуру, с помощью которой разрешимы вопросы связи или разделения отдельных групп нот). К сожалению, подобные аппликатурные указания у Баха встречаются крайне редко, и они, естественно, не в состоянии пролить свет на остающиеся еще неясными и неразрешенными отдельные вопросы артикуляции. Свидетельства современников, правда, подчеркивают изобретательность, новизну аппликатурных приемов Баха, его методов акцентировки пальцами, а также то, что он первый придал должное значение большому пальцу, сделав этот пренебрегаемый прежде палец одним из главных при игре на клавире. Да и сам Бах оставил нам образец аппликатурных упражнений для развития навыков полифонической игры (имеем в виду специальное упражнение под названием «Applicatio», собственноручно вписанное Бахом в нотную тетрадь своего сына Вильгельма Фридемана), ясно показывающий, сколь большое значение придавал Бах — для достижения полного *legato* — перекладыванию и подкладыванию пальцев. Но все это добавляет немногое к нашим познаниям о характере артикуляционных средств Баха — разве что лишний раз подтверждает связь баховского *legato* с подкладыванием большого пальца и с перекладыванием длинных пальцев, — особенно третьего через четвертый (в восходящих последованиях) и третьего через второй (в нисходящих).

Более плодотворным — для уточнения артикуляции у Баха — оказывается анализ скрытых инструментальных тенденций, в той или иной мере свойственных клавирным сочинениям Баха. Какому инструменту — клавесину, клавикорду или органу — ближе по складу исполняемая пьеса? Какие оркестровые возможности заключены в ней? Точное ощущение инструментального колорита помогает не только при определении динамического плана пьесы (вспомним хотя бы регистровку), но и при решении артикуляционных проблем. Напри-

мер, при *allegro* и *moderato* в прелюдиях и фугах с ясно выраженными клавесинными признаками возрастает тенденция к *non legato* или *staccato*, в прелюдиях и фугах, близких по духу к клавикорду, наоборот — возрастает тенденция к *quasi legato* и *legato*. При темпе *adagio* в пьесах первого рода вероятнее всего *quasi legato*; в пьесах второго рода — *molto legato*.

Наконец, необходимо установить — каких именно конкретных действий требует точное исполнение *legato*, *staccato* и *non legato* у Баха.

При *legato* и *tenuto* палец выдерживает полную длительность ноты: клавиша никогда не отпускается преждевременно. При *staccato* палец находится в соприкосновении с клавишей немного меньше времени, чем это положено половинной длительностью ноты.

У Баха встречается несколько видов *staccato* — реже *staccato* легкое, подобное обычному *pizzicato* струнных (в современном написании обозначаемое точками), чаще *staccato* тяжелое, подобное маркированному *pizzicato* или *detaché* струнных (в современном написании обозначаемое  или).

Между *legato* и *staccato* у Баха значится *portato* (в современном написании ), при котором каждая нота выдерживается немного дольше, чем половина длительности ноты. К *portato* близко примыкает *non legato*, особенно охотно применяемое Бахом в пассажах, и отчасти *martellato*; *non legato*, как правило, требует выдержки половины длительности ноты.

Искусное сопоставление всех этих артикуляционных приемов придавало туше Баха весьма разнообразный характер. Но, быть может, важнее всего для него была певучесть игры, Бах любил держать пальцы как можно ближе к клавишам, нажимая и отпуская их крайне осторожно, благодаря чему звук становился не только продолжительнее, но и полнее, мягче. Никогда не допускал Бах несобранного удара пальцев по клавишам, падения и бросания пальцев на клавиши. Как свидетельствует Форкель, Бах рекомендовал заранее подводить палец к клавише, которую следовало взять, как бы не-

сти палец к клавише, вводить его в нее, сохраняя при этом «определенное ощущение внутренней силы» [77]. Вертикальному, резкому подъему пальцев с клавиши он предпочитал постепенное, мягкое соскальзывание их кончиков с клавиши (по направлению к себе). Плавный переход между звуками достигался им с помощью точно рассчитанной передачи скрытой энергии-силы от одного пальца к другому. Бах играл как бы переступая незаметным образом пальцами с клавиши на клавишу; главное внимание было устремлено у него на выработку живого ощущения в кончиках пальцев. По словам того же Форкеля, Бах играл при помощи «таких легких и мелких движений пальцев, что их едва можно было заметить!.. Кисть руки даже в самых трудных местах сохраняла закругленную форму, пальцы почти не поднимались над клавишами... и если один из них был занят, то другой находился в спокойном положении» [77]. Все это лежало в основе особого способа игры, который Бах сам как-то назвал «искусством певучей игры» («eine cantabile Art im Spielen») и которым владел в совершенстве. Добавим еще, что певучесть, точность и ясность сочетались в игре Баха с удивительным спокойствием и пластичностью. Со строгой закономерностью, исключавшей какие бы то ни было случайности, Бах достигал невиданной дотоле сдержанности, благородства и достоинства выражения. Каждое артикуляционное средство имело у него определенный повод, каждый штрих диктовался внутренней необходимостью. Даже те средства, которые были обычными в его время, претерпели у него разительные изменения: он их обновил, усовершенствовал и поставил на службу высшим целям.

12. Теперь остается рассмотреть вопрос об украшениях и некоторых ритмических «условностях» письма, которые встречаются в «Хорошо темперированном клавире».

Пожалуй, не существует в искусстве Баха области, где мнения столь резко расходились бы, как здесь. Спорят не только о точной расшифровке и правильном исполнении украшений, но и вообще об их необходимости.

Утверждают, например, что роль украшений в сочинениях Баха, и в частности в «Хорошо темперированном клавире», сильно преувеличена, что она была сравнительно незначительной, ограниченной (Форкель был

первым, кто положил начало этому мнению). Ссылаясь на то, что Бах любил точно выписывать в нотах украшения, говорят даже о склонности Баха к полному изгнанию орнаментов из своей музыки.

Трудно, конечно, согласиться с подобной точкой зрения, хотя значимость украшений у Баха действительно была не столь велика, — особенно по сравнению с тогдашним их обильным употреблением. Это — подход к Баху с позиций XIX века, точнее — венской классики, когда украшения перестали играть в музыке существенную роль и превратились из средства внутреннего художественного выражения в средство внешней виртуозности. Он явно противоречит стилистическим особенностям музыкального языка Баха, в котором украшения отнюдь не были случайной примесью или довеском, а вызывались глубокими внутренними импульсами.

В отношении истолкования украшений Баха, их правильного исполнения споры еще ожесточенней. Одни высказывают твердо определенную точку зрения, другие тут же ее отвергают, третьи — выдвигают новую концепцию и т. д. и т. п. Пытаются доказать, что украшения на старых клавишных инструментах служили лишь средством удлинения тона, весьма короткого (быстро затухающего) по своей природе. Но при этом забывают: дело не столько в звуке старых инструментов, сколько в самом существе музыки.

Высказывают мысль о том, что наш современный рояль вообще плохо приспособлен к передаче тонких орнаментальных инкрустаций старинной музыки, что ему чужды как ясность и отточенность клавесина, так и нежность клавикорда, и на этом основании совсем отказываются от целого ряда украшений [91]. Вместе с тем утверждают прямо противоположное, доказывая, что как раз на современном рояле украшения, иными словами окружение тона трелями, мордентами, группетто и другими средствами орнаментики, по необходимости вызываются акустическими причинами — «прекращением звучания сразу после удара» [19]. (Заметим в скобках, что, каковы бы ни были качества рояля, украшения как средства выразительности остаются незыблемыми и в современных инструментальных условиях.)

Говорят — не без основания, — что понимание и употребление украшений во времена Баха в Германии не

было единообразным и самобытным. Немецкие композиторы, в том числе и Бах, находились в этом отношении под сильным перекрестным влиянием французских и итальянских музыкантов (на что указывает хотя бы сама терминология украшений). И тут же добавляют, что в использовании орнаментики немецкими композиторами прежде всего сказывались национальные традиции вкупе с теми нововведениями, которыми была полна немецкая музыка XVIII века.

В результате была создана проблема, вокруг которой царит уже в течение долгого времени изрядная путаница, причем достижения современного музыкознания не в состоянии внести полную ясность в создавшееся положение и устранить произвол и беспорядок. Как метко заметил один из исследователей творчества Баха, условные знаки и формулы замыкают музыку Баха магическим кругом от массы непосвященных, а посвященных порой отпугивают своей нарочитостью.

Любопытнее всего, что происходит это отнюдь не из-за недостатка усилий, направленных на раскрытие истинного смысла украшений, а скорее наоборот — от излишних усилий. Об исполнении украшений написано так много, что одна лишь литература по этому вопросу могла бы составить солидную библиотеку. Достаточно указать, например, на известные таблицы украшений (кстати, важные для нас в качестве первоисточников сведений об украшениях в музыке) Ж. д'Англебера (1689), Бёма (1690), И. К. Ф. Фишера (1696), Дюпарта (1710), Ф. Куперена (1713) и Г. Муффата (ок. 1735). Или на не менее известные книги Кванца [129], К. Ф. Э. Баха [51], Марпурга [107, 108], Леопольда Моцарта [116], в которых содержится ряд ценных указаний. Назовем также наиболее серьезные и содержательные труды нового времени — Ф. Кролля (комментарии к «Хорошо темперированному клавиру» в издании «Bach-Gesellschaft»), Г. Бишофа (комментарии к изданию «Хорошо темперированного клавира»), Э. Даннрейтера [67], А. Долметча [71], Л. Ландсгофа [102], А. Крейца [97], Э. Бодки [57] и др. Да и почти в каждой книге о Бахе мы найдем раздел, посвященный орнаментике.

Но ни эти труды, ни специальные руководства, представляющие собой как бы конденсированные путеводители по лабиринтам этого вопроса, не спасают поло-

жения. В процессе ознакомления и изучения все новые и новые аспекты вопроса открываются перед нами и ставят нас в затруднение. Не знаешь, чему из написанного можно верить полностью, что хорошо и что плохо, что верно и что неверно. Больше того: чем дольше живешь и работаешь, тем больше убеждаешься, что тот, кто рабски придерживается предлагаемых схем и таблиц, неизбежно приходит в противоречие и столкновение с художественной практикой. И все чаще вспоминаются мудрые слова современников Баха И. Хейнихена и И. Маттесона о том, что понять украшения во всей их многогранности можно лишь из живого опыта, музыкальной практики, а не из закостеневших правил и формул.

Что касается непосредственно исполнения украшений в клавирных сочинениях Баха, то, как уже проницательно отметил Швейцер, посвятивший этому вопросу хотя и немного, но чрезвычайно насыщенных содержанием страниц, «на самом деле это не столь запутанный вопрос, как это кажется с первого взгляда» [42]. Следует лишь придерживаться указаний самого Баха, точнее — той единственной таблицы (с расшифровкой украшений), которую он в 1720 году собственноручно написал в нотной тетради для своего, тогда девятилетнего, сына Вильгельма Фридемана. И, конечно, быть при этом как можно ближе к живой музыке, к творческой практике Баха, проверяя ею данные таблицы. Вот эта таблица в том виде, как она была оформлена Бахом:



Правда, и с ней, как справедливо сообщают Ландсгоф и Бодки, произошла немалая путаница. В предисловии к третьему тому издания «Bach-Gesellschaft», где впервые была опубликована расшифровка таблицы, последний орнамент, обозначенный Бахом  ошибочно обозначен  — то есть шестое украшение таблицы (двойной каданс) дважды повторено. Эта ошибка перешла ко многим исследователям, использовавшим публикацию Баховского общества как первоисточник, в том числе и к такому крупному исследователю, как Швейцер [42]. У некоторых исследователей, например Мозера [114], хотя и не значится на данном месте двойной каданс, почему-то вместо подлинного обозначения Баха  поставлен знак трели. Ошибочно также у Швейцера и Мозера обозначено предпоследнее украшение таблицы (акцент с трелью).

Правда и то, что таблица, написанная Бахом в нотной тетради своего сына, как две капли воды похожа на таблицу, обнародованную тридцатью годами раньше Ж. д'Англебером в «Пьесах для клавесина». Было ли все здесь заимствовано Бахом творчески, или же кое-что перешло механически и впоследствии было им отброшено в процессе творческой практики? И как все это согласовывалось с итальянскими и немецкими особенностями?

Существенно еще, что для практических целей таблица не так уж полезна, как это можно было бы предположить с первого взгляда. Она охватывает лишь наиболее употребительные «средние» формы орнаментики (трель, мордент, группетто, апподжиатура и несколько комбинаций из соединенных вместе украшений), почти не раскрывая нам тех тонкостей и деталей орнаментики, которые играли в искусстве Баха немаловажную роль. В таблице нет даже таких известных украшений, как шлейфер, арпеджо, нахшлаг, а они весьма часто встречаются у Баха. Не приходится удивляться этому: таблица была написана Бахом для девятилетнего сына, и композитор, естественно, не пожелал смущать и запутывать мальчика излишними формулами и сложно-

стями: в его цели не входили детали, выходящие за пределы основной информации. Да и вообще, как всякая любая таблица, она не могла охватить все формы орнаментики, встречающиеся в художественной практике: живое творчество всегда богаче мертвых схем.

Тем не менее, повторяем, значимость этой таблицы — как первоисточника и интереснейшего документа эпохи (отбор украшений, который сделал Бах, уже сам по себе интересен и поучителен) — для правильного истолкования баховских украшений бесспорна, и ее трудно переоценить. При соблюдении необходимых предварительных условий и кое-каких добавлений, которые лучше всего заимствовать из таких авторитетных источников, как описания украшений, сделанные Марпургом и К. Ф. Э. Бахом, а также при постоянной «оглядке» на живое творчество, она дает нам возможность сделать ряд точных выводов.

1. Все значащиеся в таблице украшения состоят у Баха из звуков той ладотональности, в которой написана пьеса (или эпизод пьесы), и исполняются за счет длительности основной (главной) ноты. Исключения, по-видимому, бывают лишь для некоторых «падающих» форшлагов, которые иногда — в целях лучшей мелодической связи при секундном продвижении — исполняются за счет длительности предшествующей ноты.

2. Для обозначения трели (итал. trillo, от trillare — дребезжать) помимо знака  помещенного в примере № 1 таблицы, Бах употребляет еще знаки  и *tr.*, причем не делает между всеми этими знаками никакого различия (в отношении силы и продолжительности их исполнения). Те, кто полагает, что от числа вибрирующих завитков у Баха зависит длина трели, заблуждаются. Графические и буквенные обозначения трели как на долгих, так и на коротких нотах не имеют у Баха какой-либо определенной системы.

3. Трель обычно начинается у Баха с верхней вспомогательной ноты; это правило, получившее ясное отражение в таблице, как будто поддерживается всеми исследователями баховского творчества. Непонятно поэтому, почему некоторые редакторы «Хорошо темперированного клавира» не придерживаются этого пра-

вила, а многие исполнители, следуя с детским легковерием за их указаниями, предпочитают начинать трель с основной (главной) ноты.

Правда, кое-кто в оправдание своих действий пытается сослаться на различные национальные традиции в исполнении трели. Говорят, например, что французские музыканты понимали и исполняли трель всегда с верхней вспомогательной ноты, а итальянские традиции, напротив, часто требовали исполнения трели с главной ноты. Вероятно, это действительно так и было. Но Бах здесь ни при чем. Ибо, он, подобно другим немецким музыкантам: Фишеру, Бёму, Муффату — принимал французское истолкование трели, хотя нередко обозначал трель итальянскими терминами и знаками. Из того, что терминология и графические обозначения, принятые Бахом в таблице, представляют собой причудливое смешение итальянской, французской и немецкой номенклатуры, вовсе не следует, что он колебался в характере исполнения трели: он всегда истолковывал ее на французский лад.

Конечно, здесь были исключения. Знать эти исключения необходимо — и не только исследователю, но и исполнителю.

Даннрейтер, Ландсгоф, Келлер, Бодки и др. устанавливают следующие случаи, когда трель, вопреки общему правилу, исполняется у Баха с главной ноты:

а) если трель вступает сразу, внезапно, особенно в начале произведения (как, например, в фуге *Fis-dur* 2-й части или в прелюдии *g-moll* 1-й части) или в начале эпизода;

б) если трель начинается после ноты *staccato* или после паузы (как в фуге *d-moll* 1-й части);

в) если перед нотой, над которой стоит знак трели, уже имеется в тексте верхний вспомогательный звук (с которого следовало бы начинать трель) и если необходимо — для выявления характерного мелодического рельефа темы — избежать повторения ноты (как, например, в теме фуги *Fis-dur* 1-й части), причем во всех подобных случаях первая нота трели исполняется несколько длиннее, чем все остальные ноты, так, чтобы на вспомогательную ноту пришлось хотя бы небольшое, слабое ударение (по мнению Ландсгофа, которое мы полностью разделяем, так — с короткой задержкой пер-

вой ноты — исполняются у Баха все трели большой длительности, начинающиеся с главной ноты);

г) если в мелодии содержатся скачки на характерные интервалы (вроде септимы и др.), которые требуют рельефного выделения (как в фуге *G-dur* 1-й части, тт. 25—26);

д) если трель падает на органный пункт в басу и, наконец,

е) если после исполнения трели с верхней вспомогательной ноты создается какая-либо неясность в мелодическом движении.

Многие из указанных исключений могут быть объединены одним общим правилом, лаконично сформулированным еще К. Ф. Э. Бахом: «мелодические контуры никогда не должны быть затуманенными», «голосоведение должно быть ясным» [51].

4. Трель — если она не совсем короткая — занимает у Баха или всю длительность основной ноты или же бóльшую часть ее — смотря по обстоятельствам; в некоторых случаях она равна примерно половине длительности основной ноты.

5. Любая трель исполняется у Баха почти всегда медленнее, чем современная трель. «Всякая торопливость,— справедливо замечает Швейцер,— здесь неуместна» [42]. Абсолютная быстрота трели определяется темпом и характером произведения. То или иное ускорение движения в длительной трели, вполне возможное с точки зрения итальянской и французской традиции, для Баха нехарактерно, а потому и противопоказано при исполнении его сочинений.

По существу, трель у Баха, как показал еще Курт [19], есть «более развитая, более грубая форма вибрато, выводящая выдержанный тон из состояния покоя» (кстати, одной из причин более частого употребления трели на выдержанных звуках в клавирной музыке, чем в смычковой или вокальной, является отсутствие у клавишных инструментов естественного вибрато): это во многом определяет характер исполнения трели.

6. Чаще всего трель (особенно длительная) у Баха требует нахшлага (нем. Nachschlag, от nach — после и Schlag — удар), то есть заключения, причем это заключение далеко не всегда указывается в тексте. По

словам К. Ф. Э. Баха, нахшлаг излишен в тех случаях, когда несколько трелей следуют одна за другой. Исполнение нахшлага может быть различным. Однако следует предпочесть, чтобы звуки нахшлага исполнялись медленнее звуков самой трели — на это, кстати, указывают многие из выписанных самим Бахом в тексте нахшлагов (они же свидетельствуют о стремлении Баха предостеречь исполнителей от злоупотребления нахшлагами, особенно в тех местах, где нахшлаги явно не подразумевались автором).

7. Знак  (первый пример таблицы) нередко обозначает у Баха наиболее короткую форму трели, так называемый праллер или праллтриллер (от нем. Praller или Pralltriller, буквально — прерванная трель). Эта форма трели обычно состоит из трех (реже четырех — при задержаниях) нот и встречается чаще всего в тех случаях, когда трель стоит на второй из нисходящих секунд (как, например, в такте 26 фуги *cis-moll* 2-й части). Исполняется праллтриллер быстрее, чем обыкновенная трель, как «неперечеркнутый» мордент, и служит средством выделения, акцентирования главной ноты. К «неперечеркнутым» мордентам следует отнести и такие трели, как  встречающиеся, например, в прелюдии *f-moll* 2-й части и в фуге *Fis-dur* 2-й части.

8. В очень быстром темпе «эффект трели может быть достигнут путем использования апподжиатуры» [51]. Это подтверждает высказывавшуюся много раз исследователями мысль, что баховская трель, в сущности, представляет собой не что иное, как быстрое повторение апподжиатуры сверху, то есть форшлага с верхней вспомогательной ноты.

9. Знак  (второй пример таблицы) представляет собой мордент (итал. mordente, буквально — кусающий, острый, от mordere — кусать), состоящий из трех нот. Этот мордент, по мнению Келлера [91], чаще всего — вопреки позднейшей практике — исполняется с диатонической нижней нотой (это же, в сущности, реко-

мендует Швейцер, когда пишет: «предпочтительнее большая секунда» [42]).

Чтобы избежать неясности и придать морденту полную мелодическую значимость, Бах нередко выписывает морденты нотами, например в прелюдии *As-dur* 1-й части и в фуге *c-moll* 1-й части. В сокращенной графической записи, предложенной Алдрихом и воспроизведенной Бодки [57], прелюдия *As-dur* выглядит так:



Фуга *c-moll*:



Обычно у Баха мордент бывает коротким (из трех нот, как это показано в таблице). Но иногда на долгих нотах встречаются и более длинные морденты — двойные, тройные, причем графическое обозначение мордента (помимо приведенного в таблице знака  Бах еще применяет знак ) не связано с продолжительностью мордента: как и в трели, число вибрирующих завитков произвольно и не отражает самой длительности украшения.

Существует еще и наиболее короткая форма мордента (нем. «Zusammenschlag», фр. «pincé étouffé»), которая требует одновременного взятия главной ноты и нижней секунды (последняя, впрочем, сразу же отпускается); эта форма употребляется во всех тех случаях, когда из-за недостатка времени нормальное исполнение мордента затруднительно.

10. Украшение  , приведенное Бахом в третьем примере таблицы и названное им «трелью с мордентом», ныне называется «трелью с нахшлагом», то есть трелью с заключением. Точное исполнение этого украшения не вызывает каких-либо сомнений.

11. Украшение  , приведенное в четвертом примере таблицы и названное Бахом «кадансом» (от фр. cadence), ныне именуется группетто (ит. gruppetto, уменьшительное от grupa, буквально — группа) и нотируется не в «стоячем» (как в таблице), а в «лежачем» положении:  (впрочем, от различного начертания этого украшения на плоскости значение его не меняется). Оно состоит из четырех нот и исполняется, как правило, с верхней вспомогательной ноты — или совсем ровно (что чаще всего), или же — в небыстром темпе — с небольшой задержкой главной ноты.

Обращает на себя внимание, что в таблице помещено только группетто, стоящее над нотой; группетто же, стоящее между нот, в таблице отсутствует, хотя оно и встречается у Баха как между двумя нотами, расположенными рядом, так и перед большим скачком наверх (в качестве своеобразного разбега). В подтверждение сказанному можно привести выписанные самим Бахом нотами группетто в теме прелюдии *e-moll* 1-й части, фуги *G-dur* 1-й части и в теме фуги *e-moll* 2-й части. Или сослаться на сходную по типу движения с группетто, но не совсем тождественную с ним мелодическую фигуру, как в фуге *d-moll* 1-й части (т. 2). Или, наконец, упомянуть группеттообразные фигуры в теме фуги *Cis-dur* 1-й части, в прелюдии *E-dur* 2-й части и т. п. Группетто вообще часто появляется у Баха в связи с усилением мелодического импульса в самых различных формах.

12. Украшения   , приведенные Бахом в пятом и шестом примерах таблицы и озаглавленные им «двойным кадансом», ныне называются «трелью с шлейфером» — снизу или сверху (от нем. Schleifer,— что означает форшлаг из двух или более звуков); их исполнение вполне ясно и не требует специальных комментариев (следует лишь напомнить, что шлейферы исполняются с диатонической вспомогательной нотой и за счет длительности звука, к которому они относятся).

13. Украшения, изображенные Бахом в седьмом и восьмом примерах таблицы и названные им «двойным

кадансом с мордентом», именуются ныне «трелью с шлейфером — сверху или снизу — и с нахшлагом». Обычно шлейферы и нахшлаги исполняются с диатонической вспомогательной нотой.

14. Украшение, приведенное Бахом в девятом и десятом разделах таблицы и названное им «акцентом» (фр. accent), ныне называется форшлагом (нем. Vorschlag от vor — перед, пред и Schlag — удар) или апподжиатурой (от ит. appoggiatura — опора). Оно бывает то длиннее, то короче, но никогда не бывает совсем коротким — в стиле форшлагов венской классики; исполняется обычно за счет длительности главной ноты (то есть той ноты, перед которой выставлено). Исключение составляют в отдельных случаях только «падающие» форшлаги (на секунду или терцию вниз) — в целях лучшей мелодической связи.

Таким образом, исполнять баховские форшлаги в современной манере — за счет предшествующего времени — в подавляющем большинстве случаев стилистически неправильно. Нельзя также разделять эти форшлаги на короткие и длинные; Баху это не было свойственно.

Помимо приведенных в таблице обозначений форшлагов (с помощью маленькой лиги сверху или снизу) у Баха встречаются еще двойные лиги () и мелкие ноты, проставленные перед главной нотой (см., например, прелюдию *cis-moll* 1-й части). Причем длительность мелких нот — чаще всего они бывают восьмыми — никак не влияет на длительность форшлагов. Форшлаг, обозначенный мелкой восьмой или шестнадцатой нотой, может длиться четверть и даже больше. Нотирование форшлагов по их действительной длительности вошло в музыкальную практику только после смерти Баха.

Из таблицы ясно видно, что в двухдольном измерении форшлаг приобретает половину длительности ноты, перед которой он стоит: такова расшифровка самого Баха. При трехдольности ноты форшлаг — сверху или снизу — получает, как правило, бо́льшую длительность, чем основная нота, причем, по свидетельству К. Ф. Э. Баха и др., на форшлаг обычно падают две доли ноты, а

на основную ноту — одна доля. Однако сам Бах не поместил этой расшифровки в таблице и тем самым дал повод к различным истолкованиям апподжиатуры в трехдольном измерении. Существует даже мнение, что правило, согласно которому форшлаг получает две трети длительности основной ноты, возникло в более позднее время и для музыки Баха не имеет какого-либо значения [97]. Вряд ли с этим можно согласиться, ибо Бах отнюдь не был чужд более длительному истолкованию форшлага. Скорее мы можем говорить о предпочтении Бахом подобного истолкования и об отдельных исключениях, которые у него, конечно, были. Эти исключения (например, прелюдия *Es-dur* и фуга *G-dur* 2-й части) обычно зависят у него от «требований правильного ритма и гармонии» [42].

В том случае, если форшлаг выставлен Бахом перед двумя (слигованными) нотами одинаковой высоты, он получает полную длительность первой ноты. Это подтверждается сообщениями Кванца и К. Ф. Э. Баха [129, 51].

Вообще же при исполнении баховских форшлагов нельзя находиться в плену правил и забывать об их выразительном смысле. Прав Швейцер, когда говорит: «Чем больше мы изучаем свойства баховского форшлага, тем более убеждаемся, что самая длительность нот, в конце концов, здесь совершенно безразлична и значение имеет лишь сила и выразительность акцента» [42].

15. Украшения, помещенные в одиннадцатом и двенадцатом примерах таблицы и названные Бахом «акцентом с мордентом» и «акцентом с трелью», представляют собой сочетание форшлагов с короткими трелями или мордентами. Как и другие украшения, они обычно исполняются за счет длительности главной ноты, причем форшлаг получает половину длительности ноты, а трель (или мордент) начинается только с ее второй половины и занимает всю эту половину. Аналогично исполняется и украшение, приведенное Бахом в тринадцатом примере таблицы. Трели, начинаемые сверху или снизу с помощью форшлагов, никогда не сокращаются (не укорачиваются).

16. Любое украшение, стоящее перед нотой с точкой, у Баха заканчивается большей частью там, где начинается действие точки.

17. Исполнение украшений может быть весьма различным по своему характеру — певучим, острым, связным, раздельным и т. п.: все зависит от содержания пьесы. Однако можно придерживаться одного общего правила, рекомендуемого многими исследователями и исполнителями: украшения у Баха никогда не следует исполнять торопливо, поспешно, а напротив, нужно всегда стремиться к спокойствию и плавности. Решающим фактором здесь является пластичность линий и естественная красота звучания, точное соблюдение пропорций.

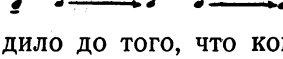
Исполнение украшений в пьесах, идущих в быстром темпе, заметно отличается от исполнения украшений в медленных пьесах. Во времена Баха разрешалось упрощать украшения, выполняемые в быстром темпе. Так, вместо трели с нахшлагом в быстром темпе играли группетто, вместо короткой трели (праллтриллера) — форшлаг, вместо обычного мордента — так называемый «Zusammenschlag» («pincé étouffé»). Кроме того, иногда применялись чисто технические упрощения (облегчения) при исполнении в быстром темпе праллтриллеров и мордентов (задержка пальца на первой ноте). Все это необходимо учитывать, приступая к изучению клавирных сочинений Баха.

В заключение нашего краткого разбора баховской орнаментики необходимо остановиться еще на некоторых ритмических особенностях музыкального языка Баха — способов их обозначения и истолкования (нотной фиксации и реального исполнения).

Вопреки общепринятому ныне правилу играть все ноты ритмически точно, как их написал композитор, во времена Баха и особенно до Баха запись нот далеко не всегда соответствовала тому ритму, в котором они исполнялись. Достаточно вспомнить крылатое изречение Франсуа Куперена — «Мы не должны играть как написано», — чтобы призадуматься, и призадуматься весьма серьезно.

Правила «неровной» игры, которые несомненно существовали, почти неизвестны современным исполнителям. В чем они заключались? Какова была сфера их приложения?

Да не покажется парадоксом, что — согласно этим правилам — любая пара равных по написанию нот, ес-

ли только они имели длительность короче, чем длительность единицы времени (например, четвертные ноты в $\frac{3}{2}$, восьмые в $\frac{3}{4}$, шестнадцатые в $\frac{3}{8}$ или в $\frac{6}{8}$ и т. д.), — могла исполняться неровно: первая нота затягивалась, продлевалась за счет второй. Причем величина такого продления была весьма различной, в зависимости от характера пьесы (например: ). Дело даже доходило до того, что когда композитор хотел, чтобы написанные им, скажем проходящие, ноты исполнялись ровно, — он должен был предпослать им специальную ремарку. Неровная игра в ту эпоху была столь же естественной, как в наши дни ровная игра.

Правда, Бах был весьма далек от подобного рода «принципиальной» неровной игры, связанной в основном с именем Ф. Куперена и некоторых других музыкантов французской школы. Сколько бы ни уверяли нас в обратном А. Долметч [71] и его последователи [133], пытавшиеся приложить эти правила французской манеры интерпретации к сочинениям Баха, трудно согласовать неровную игру с классически строгими очертаниями баховской музыки.

К тому же Бах, который, как мы видели, не очень доверял исполнителям даже в корректном исполнении общепринятых украшений (из-за чего он часто выписывал их нотами полностью), вряд ли бы согласился отдать во власть исполнительского произвола всю ритмическую сторону исполнения. Если бы ему потребовалось, то он наверняка нашел бы средства зафиксировать и все ритмические неровности, то есть все длительности ритмически неровных нот. В его произведениях мы почти не встретим мест, которые вызывали бы у нас подозрение в необходимости неровной игры во французском смысле.

Но сама по себе техника «неровной» игры была отлично знакома Баху. Как же преломлялась она у Баха, и в частности в его прелюдиях и фугах? Какие элементы ее использовались Бахом, в каких границах?

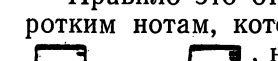
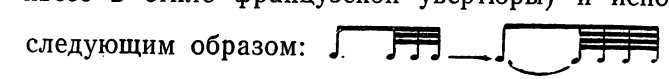
Прежде всего скажем об акцентах на единицах времени и кульминационных точках, а также о паузах, заменявших эти акценты; все они исполнялись посредством небольшого задерживания акцентированной ноты

(или паузы). Уж одно это приводило Баха к некоторым неровностям в игре. Ибо если мы задерживаем, хотя бы чуть-чуть, акцентированные ноты (или паузы, которые их заменяют), то есть исполняем их длиннее положенной по написанию длительности, то мы должны получить какую-то компенсацию во времени за счет остальных (неакцентированных) нот и пауз.

Аналогичные неровности возникали и при исполнении синкоп и диссонансов (что относится почти ко всем прелюдиям и фугам). Синкопы и диссонансы получали у Баха бóльшую силу и выразительность и выдерживались дольше, чем это было положено их написанием (и даже дольше, чем акцентированные ноты).

Заметим далее, что сама артикуляция Баха с ее богатством и гибкостью выразительных средств, постоянной сменой *legato* и *staccato*, причудливой группировкой нот вела к своеобразной неровной игре. Но как раз эта артикуляция, которая не имела себе равной во французской музыке, исключала у Баха «неровную игру» во французском стиле; она делала подобную игру излишней.

Несравненно ближе к французскому стилю игры стояла другая сторона баховского искусства, а именно: неровное исполнение нот с точкой. Манера увеличивать длительность ноты с точкой была если не целиком, то, во всяком случае, во многом воспринята Бахом из практики французских музыкантов. Мы имеем в виду хорошо известное Баху правило: короткие ноты, следующие за нотами с точкой, исполнять еще короче, чем они обозначены в тексте, а ноты с точками, соответственно, длиннее.

Правило это относилось не только к отдельным коротким нотам, которые игрались примерно так:  , но и к группам коротких нот, которые имелись почти в каждой французской увертюре (или пьесе в стиле французской увертюры) и исполнялись следующим образом:  .

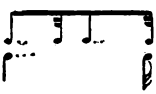
Интересно отметить, что перед короткими нотами разрешались даже паузы, — лишнее доказательство против рекомендованной во многих педагогических изданиях «менее короткой» расшифровки отдельных групп

(как в фуге *D-dur* 1-й части), которая вряд ли может считаться непогрешимой.

Правило «неровной» игры относилось и к некоторым другим случаям. Например, если точку после ноты заменяла собой слигованная нота, то следующая за ней нота также исполнялась короче:



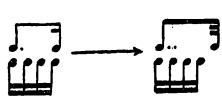
Наконец, если ритм ♩. ♪ в одном голосе сочетался с ритмом  в другом голосе, то как восьмые, так и шестнадцатые ноты превращались в тридцатьвторые:



Аналогичное явление наблюдалось и при других ритмических комбинациях, например:



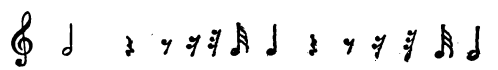
Характерно также, что когда в одном голосе значились восьмая с точкой и шестнадцатая, а в другом — четыре ровных шестнадцатых, то шестнадцатая, следующая за нотой с точкой, исполнялась после четвертой ровной шестнадцатой, то есть превращалась в тридцатьвторую:



Во всех указанных случаях, как и в других им подобных, условие «неровной» игры имело силу только тогда, когда нота с точкой и последующие ноты принадлежали к о д н о й и т о й ж е е д и н и ц е в р е м е н и. Наблюдалось также различие в исполнении нот с точками в медленном и быстром темпе.

О подобной «неровной игре» сообщают нам почти все авторы книг о музыке XVIII века, в том числе Кванц, К. Ф. Э. Бах, Д. Г. Тюрк и другие, которые посвятили этому вопросу большие разделы [129, 51, 155].

Однако изложенные выше обстоятельства применимы к Баху лишь с существенными оговорками. Например, было бы по меньшей мере сомнительно играть прелюдию *es-moll* 1-й части:



Так это, кстати, рекомендовано Долметчем [71]. Подобное исполнение в корне меняет элегический характер прелюдии.

Или в прелюдии *As-dur* 2-й части играть так:



Это опять-таки совсем не в духе пьесы — удивительно мягкой, нежной, ласковой, хотя и изложенной в торжественном пунктирном ритме на французский лад.

Даже в фуге *D-dur* 1-й части, явно написанной в стиле французской увертюры, только начальные звуки прозвучат убедительно, если мы сыграем



вместо  , как указывает тот же Долметч [71]. Бодки прав, когда пишет, что исполнение этой версии уже в девятом такте не выдерживает критики [57]. Характерно, что сам же Долметч далеко не всё в фуге *D-dur* рекомендует играть по французской системе неровной игры: художественный инстинкт предостерег его от дальнейших опрометчивых выводов.

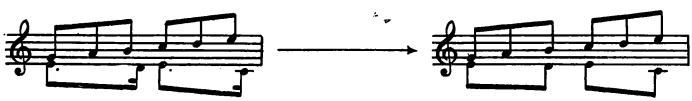
Таким образом, против «принципиально неровной» игры, выдержанной во французском стиле, у Баха восстает многое, в том числе и многие случаи ритмических компликаций, то есть комплементарной ритмики (последняя, кстати, не случайно почти полностью отсутствует во французской старинной музыке).

Другой чрезвычайно существенной проблемой, которую до сих пор не могут разрешить с достаточной убедительностью исследователи, является проблема исполнения пунктирного ритма в сочетании с триолями в другом голосе (как в прелюдии *D-dur* и в фуге *e-moll* 2-й части). По этому вопросу два наиболее авторитетных и компетентных свидетеля прошлого времени —

Кванц и К. Ф. Э. Бах — высказывают прямо противоположные мнения.

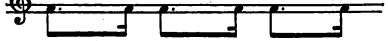
Кванц пишет: «Короткая нота после ноты с точкой не должна играться вместе с последней нотой триоли, а лишь после нее» [129].

К. Ф. Э. Бах держится иной точки зрения, когда рекомендует играть:



Хотя расшифровки, данные во всех традиционных изданиях клавирных сочинений Баха, полностью совпадают с рекомендацией К. Ф. Э. Баха (и мы не рискнем их категорически опровергнуть), вполне возможны и другие решения этого вопроса.

Убеждают нас в этом и те противоречивые суждения, которые мы встречаем у исследователей Баха. Бодки, например, считает, что в таких произведениях, как куранта из 1-й партиты, «сверхточечная» версия Кванца кажется более убедительной [57]. А Швейцер [42], напротив, полагает, что если в этой куранте Бах пишет



то это лишь старый неточный способ письма, который выражает такое исполнение:



Но все же есть произведения — и это как раз относится к фуге *e-moll* 2-й части, — где версия Кванца совсем не подходит, а версия К. Ф. Э. Баха является, в сущности, единственно возможной. То же самое можно сказать о прелюдии *D-dur* 2-й части с ее приводящей в затруднение проблемой $\mathbf{¢}$, $-\frac{12}{8}$.

Менее известны следующие случаи ритмической расшифровки, которые приводит Келлер [91]:



Их, конечно, никак нельзя считать общезначимыми и разрешающими проблему «неровной» игры.

Все сказанное красноречиво свидетельствует о трудностях, встающих на пути ритмически точного исполнения «Хорошо темперированного клавира» Баха. Но эти трудности нельзя переоценивать, как нельзя переоценивать сложности точной расшифровки и пластичного исполнения баховской орнаментики. В стиле Баха нет ничего случайного, поверхностного, неоднородного, ничего неожиданного. Никакой неуверенности в распределении орнаментов, никакой неопределенности в записи. Никакой торопливости и беззаботности в изложении мыслей. Продумана каждая деталь, учтены взаимосвязи и взаимопереходы одних элементов в другие, их живая гармония. Бах ближе чем кто-либо другой в своей музыке к органической завершенности. И там, где что-либо остается неясным — верный признак нашего незнания, на помощь приходит наш художественный вкус. Он выбирает, отбрасывает, сравнивает и снова выбирает. Он порождает сомнения, но сам же их преодолевает. Он учит критической осмотрительности и вместе с тем осознанию внутренней необходимости тех или иных деталей, уместности тех или иных расшифровок. Он — верховный судья и арбитр во всех внутренних спорах, которые порой ведет, познавая Баха, наш музыкальный интеллект.

АНАЛИЗ ПРЕЛЮДИЙ И ФУГ

Часть I

Прелюдия и фуга C-dur



Прелюдия исполнена спокойствия и величия, гармонически прозрачна, ясна, проста по ритму и логике построения. Риман определяет ее как «портал к возвышенному и чудесному произведению полифонического искусства Баха» [131]. И это глубоко верно. Бах отлично понимал, сколь важно впечатление, оставляемое первой пьесой цикла, и всеми силами старался создать «достойное вступление» к циклу, дать «достойную пробу». Тональность *C-dur*, благодаря своему светлому колориту, как нельзя лучше соответствовала воплощению поставленной Бахом цели.

Многим казалось, что прелюдия представляет собой «музыку без мелодии». Однако это далеко не так. Точнее было бы сказать, что она представляет собой «мелодию аккордов», причем мелодию, проникнутую сдержанным величием, теплотой и сердечностью. Непонимание этого в свое время побудило Гуно присочинить к прелюдии собственную мелодию и обнародовать ее в виде снискавшей себе печальную известность сентиментальной пьесы (под названием «Méditation»). Трудно представить себе более ошибочный шаг, свидетельствующий, помимо неверных общеисторических позиций и незнания стиля Баха, о весьма низкой оценке прелюдии и низведении ее в ранг гармонического сопровождения.

Бузони, достаточно ясно выразивший свое отрицательное отношение к сомнительной обработке Гуно и категорически возражавший против «чересчур низкой оценки» прелюдии, предостерегает и от слишком высокой. Он ссылается при этом на приведенные выше слова Римана и, несколько вольно, субъективно интерпретируя их, пишет: «это просто «портал» к сборнику, вступительная пьеса». Но с подобным утверждением так же нельзя согласиться, как и с эстетической позицией Гуно. Прелюдия — это не просто портал, а величественный портал, не просто вступительная пьеса, а достойное всего цикла возвышенное введение, доставляющее, говоря словами самого же Бузони, «по благозвучию и формальной закругленности необычайное музыкальное удовлетворение».

Прелюдия имеет 35 тактов. Прибавленный без достаточных оснований — в одной из рукописных копий прелюдий, сделанной Христианом Фридрихом Швенке (1767—1822), — тридцать шестой такт (после такта 22) явно не является подлинным. Тем не менее, с легкой руки К. Черни, включившего его в свою редакцию, он получил все права гражданства, а вместе с ними и чрезвычайно широкое распространение.

Кроме основного варианта прелюдии, который принят почти во всех изданиях «Хорошо темперированного клавира», известны еще два варианта. Один из них был опубликован Форкелем и содержит — вместо 35 тактов — всего 24 такта. Швейцер пишет об этом варианте прелюдии, что «в таком сокращенном виде... она возбуждает лишь жалость: это один лишь скелет» [42]. Приходится лишь удивляться, как мог Форкель, великолепно знавший искусство Баха, принять этот «зародышевый» вариант за окончательный, а Кризандер и др., по-видимому на основе этого ошибочного заключения Форкеля, посчитать более поздний окончательный текст прелюдии (в 35 тактов) ее первоначальным ранним текстом.

Другой вариант прелюдии, также более ранний, содержится в «Нотной тетради В. Ф. Баха» («Clavierbüchlein») и имеет по сравнению с вариантом, опубликованным Форкелем, более развитый вид — 27 тактов. Он, по всей вероятности, является переходным к окончательному варианту текста.

Для уяснения генезиса фактуры прелюдии иногда ссылаются как на ее предшественников на прелюдию *C-dur* И. Кунау из 5-й части «Новых фортепианных упражнений» («Neue Klavierübung»), опубликованных в 1689 г., и на прелюдию-арпеджиато И. К. Ф. Фишера, напечатанную в 1735 г. (но сочиненную до 1715 г.) в «Музыкальном Парнасе»:



Сравнение этих прелюдий с прелюдией Баха весьма поучительно и лишний раз свидетельствует о том, какой гигантский скачок был сделан Бахом в искусстве гармонической фигурации по сравнению с предшественниками, особенно в отношении осознания экспрессии отдельных аккордов и гармонического развития. В. А. Цуккерман не без основания пишет: «Лютнеобразная фигурация, в каждом аккорде повторенная и, сверх того, содержащая своего рода «эхо» в виде последования трех звуков, в огромной степени способствует постижению скрытой в гармониях экспрессии. Не в меньшей степени способствует она раскрытию выразительного смысла, заключенного в гармоническом развитии. Основное настроение глубокой и благоговейной сосредоточенности, проникающее прелюдию, чуждо статике. Наоборот, в этом настроении все время ощутимы динамические «приливы» и «отливы», то малые, то большие; оттенки света и сумрака, нежности и суровости попеременно уступают друг другу. Изысканная для своего времени фигурация помогает воспринимать эту тонкую экспрессию гармонического развития» [41].

Строение прелюдии обычно определяют как трехчастное. Риман, например, расчленяет ее следующим образом: 1-я часть — одиннадцать тактов, 2-я — восемь,

3-я — шестнадцать. Бузони придерживается такого же членения; Барток предлагает схему — 11 : 12 : 12.

Величественно-возвышенный и спокойно-умиротворенный характер прелюдии, а также простота и ясность ее конструкции требуют соответствующего исполнения. Правы те редакторы (Таузиг, Бузони, Г. Келлер, Казелла и др.), которые предписывают *tranquillo, molto tranquillo, eguale, egualmente* и тому подобные термины; это вполне в духе прелюдии. Темп ее ни в коем случае не должен быть поспешным: скорее *Moderato*, чем *Allegro*. Достойно сожаления, что в рекомендациях темпа, содержащихся в различных изданиях, нет в этом отношении единогласия. Если, например, Таузиг, Бузони, д'Альбер, Бишоф, Г. Келлер, Бодки, Казелла, Шюнгелер, Лонго предлагают *Moderato* и указывают сравнительно сдержанный метроном (♩=72, ♩=76, ♩=80 и т. п.), а Барток и Муджеллини помечают *Andante* и дают более подвижные метрономы (♩=88—92, ♩=108), то Черни, Рутгард, Шмидт-Линднер, Рейнеке и др. рекомендуют *Allegro* (наибольший метроном у Черни: ♩=112). Нет сомнения, что первое указание темпа (*Moderato*) более верно и точно, ибо соответствует стилю прелюдии. Вместе с тем нельзя пройти мимо проницательного замечания Римана об «*alla brev*'ной природе» прелюдии [131]. Представление единицы времени в виде половинной ноты помогает осознанию и выявлению плавно текущего, «гладкого», «пластичного» характера музыки.

Что касается динамической и звуковой стороны исполнения, то здесь рекомендации музыкантов расходятся еще более разительно. Швейцер, например, предлагает играть прелюдию с расчетом на эффект эха, «который можно выполнить на клевесине с двумя клавиатурами» [42]; это значит, что первую половину такта, по его мнению, следует играть *forte*, вторую — *piano* («что, — замечает он, — превосходно звучит на клавесине»), создавая скорее впечатление мечтательности, чем патетизма. «Нас, — добавляет он, — не удовлетворяет патетическое исполнение ее на нашем фортепиано при нарастающем все время *forte* с заключительным *fortissimo*, или, наоборот, — *pianissimo*, как мы это не раз слыхали, ни одному пианисту еще не удавалось сыграть эту вещь так, чтобы она вполне удовлетворяла

слушателя». Ротшильд [133], напротив, советует играть всю прелюдию более или менее одинаково, придерживаясь какого-либо одного звучания; наиболее подходящая звучность, по его мнению, — звонкое, резонирующее *forte*, причем в конце прелюдии идет ступенчатое (по тактам) нарастание звучности до полного, мощного *forte*. Казелла говорит о том, что спокойно-возвышенный характер прелюдии предопределяет весьма нежную, мягкую звучность с использованием педали один раз в такте. Д'Альбер же решительно возражает против излишне нежной звучности и советует играть *poco forte* и брать как можно меньше педали («Следует, — поясняет он, — избегать обычной шелестяще-сладкой и нежно-чувствительной интерпретации в духе обработки Гуно»). Барток и Муджеллини вполне допускают педаль один или два раза в такте; Шмид-Линднер и Г. Келлер предписывают *«senza pedale»*, причем Келлер даже обосновывает это предписание: «чтобы действие педали не затушевывало двух первых нот». Бузони рекомендует воздерживаться от педали до пятого такта 3-й части прелюдии, но зато «строго выдерживать ноты левой руки, что почти равносильно действию педали». Муджеллини и Бузони и многие другие музыканты мыслят себе прелюдию с бо́льшим или меньшим нарастанием в 3-й части; Таузиг и Зилоти предпочитают играть ее всю сплошь неизменным *pianissimo* и *molto tranquillo*. Все это свидетельствует о том, что один и тот же характер прелюдии преломлялся в сознании разных музыкантов по-разному и вызывал подчас прямо противоположные, исключающие друг друга рекомендации. Впрочем, кое в чем музыканты полностью сходились. Не случайно, например, бо́льшая часть артикуляционных указаний сводится в этой прелюдии к *legato, egualmente, tenuto* и тому подобным терминам; *non legato* (д'Альбер) и *leggiero* (Шмид-Линднер) представляют редкие исключения. Ибо *legato* и *tenuto*, конечно, гораздо ближе к духу и стилю прелюдии, чем *leggiero* и *non legato*, применяемые, кстати, Гульдом. Муджеллини прав, говоря, что движения пальцев должны быть здесь «минимальными»: только таким путем достигается необходимое спокойствие, связность, ровность, гладкость и пластичность исполнения.

Фуга представляет собой — по характеру — вну-

шительное, величественное, быть может, даже победоносно-торжествующее произведение, в котором раскрывается одно из самых ярких качеств тональности *C-dur*. Г. Келлер пишет, что в ней господствует настроение уверенное, трезвое и рассудительное, что в ней есть «нечто от мейстерзингеров» [91]. Можно добавить еще, что она органично сочетает в себе сдержанно-благородную выразительность с возвышенностью и ясностью мысли.

Фуга четырехголосная, объемом в 27 тактов. В отношении ее строения мнения существенно расходятся. Одни, например, Риман, Бузони, Морган, Перракио и др. считают ее трехчастной (Риман, Бузони, Перракио — 6 : 17 : 4, Морган — $9^1/_2 : 13^1/_2 : 4$), другие — например, Веркер, Барток, Чачкес — двухчастной (13 : 14). Бузони особенно подчеркивает полную симметрию и, проводя аналогию с архитектурными сооружениями, пишет: «Форму архитектонически столь совершенную, как в этой фуге, мы в первом томе встретим, пожалуй, еще только раз, — а именно в значительной по выполнению, правда, в совершенно ином «строительном стиле», *es-moll*'ной фуге. В настоящей фуге вершина нарастания высится в середине, там же неуемное стремление ввысь не спадает вплоть до последнего заключительного такта.

«Экспозиция» (последовательное — одно за другим — появление темы в каждом из четырех голосов в чередующихся тональных отношениях тоники и доминанты) обнимает 6 тактов и являет собою спокойную линию. «Разработка» распадается на три части, из коих средняя наиболее развита в отношении контрапунктических ухищрений, в то время как третья часть разработки постепенно приводит снова к спокойной линии («Кода»)».

Тема, вступающая в альтовом голосе со слабой доли такта, начинается с тоники и заканчивается на терцовом тоне (медианте), то есть полной несовершенной каденцией в главной тональности (без отклонения в строй доминанты):



Первая ее часть представляет собой как бы восхождение по ступеням гаммы — от тоники к доминанте, последующая — насыщена более яркими и своеобразными («индивидуализированными») интонациями, заключающимися обратным «сползающим» движением. Асафьев относит ее к числу тех мелодических формул Баха, для которых характерен прием «мелодического восхождения скачками и заполненного тесными интервалами обратного движения» [3]. Ответ к теме реальный, противосложение неудержанное:



Фуга поражает нас прежде всего своим единством: тема в ней буквально не умолкает ни на один такт. Нет в ней интермедий. В непрерывном чередовании вождя и спутника и в их искусной стреттной разработке проходит все ее развитие. Причем Бах счастливо избегает какого бы то ни было однообразия. Ван Бруйк глубоко ошибается, когда принижает эстетическую значимость фуги и усматривает в ней «школярскую педантичность и монотонность» [61]; столь же неправ он, называя тему фуги «сухой». Риман вполне резонно ему возражает, указывая, что фуга замечательна как по своему полифоническому мастерству, так и по своей человечности, что тема ее отнюдь не суха, а напротив, исполнена внутреннего достоинства, скромности и благородства [131]. Не спасает Ван Бруйка и поддержка (правда, весьма осторожная) Э. Праута, который пишет, что эта, «может быть, лучшая из когда-либо написанных без интермедий фуг несколько уступает, с точки зрения чисто музыкального интереса и привлекательности, многим другим фугам той же коллекции» [28]. Фуга является не только шедевром стреттных проведений и образцом так называемой «магистральной» фуги (каких не много в полифонической литературе), но и пьесой на редкость величественной по настроению и внутренней убежденности. Именно эта фуга, где особенно

сильна логическая конструктивная основа баховского мышления, достойна стоять, как отмечает Г. Келлер, «на самой вершине»: в этом не может быть ныне никаких сомнений.

Поскольку тема — по своей протяженности — охватывает шесть четвертей и каждый голос вступает один вслед за другим сразу же, без связующих интермедий, то получается как бы смещение основного четырехчетвертного размера, вместо которого появляется размер в $^3/_2$. На это проницательно указал еще Бузони.

Существует мнение, что общепринятое изложение 3-й четверти темы (восьмая с точкой и две тридцатьвторые) не совсем точно и представляет собой результат позднейшей правки в автографе Баха. Вместо этого написания предлагают восстановить якобы первоначальное написание — восьмая и две шестнадцатые, — известное по некоторым рукописным копиям «Хорошо темперированного клавира». Однако это мнение, с особенной настойчивостью отстаивавшееся Вандой Ландовска, а у нас Б. Яворским, до сих пор не находит полного подтверждения. Преобразование третьей четверти темы, сделанное во многих рукописях, весьма последовательно проведено через всю фугу. И следует, пожалуй, согласиться с Бишофом, что «это исправление нужно считать подлинным».

Определение темпа фуги не представляет большой трудности. Ибо темп в данном случае подсказывается самим характером и способом изложения материала — четыре единицы времени в такте, каждая из которых равна приблизительно 60. В сущности, различные редакции фуги не содержат в этом отношении сколько-нибудь значительных расхождений. Темп обозначается или как *Moderato* (Черни, Таузиг, Рутгардт, Лонго), или как *Andante* (Бишоф, д'Альбер, Штаде, Казелла, Шюнгелер, Муджеллини), или как *Moderato quasi Andante* (Бузони), *Andante sostenuto* (Шмид-Линднер), *Sostenuto* (Барток), наконец, *Tempo commodo* (Рейнеке). Наиболее медленный метроном указан Шмид-Линднером (♩=48) и Г. Келлером (♪=108, то есть ♩=54), наиболее быстрый — Бартоком (♩=66—69). Чаще всего встречаются метрономические обозначения ♩=60 (Бодки, Шюнгелер и др.), ♩=63 (Бишоф, Казелла), ♪=116, то есть ♩=58 (Черни, Рутгардт). Все это под-

утверждает, что темп фуги в соответствии с характером темы должен быть умеренным, трезвым, рассудительным.

Динамический план исполнения определяется строением фуги: вершина нарастания падает на подход к стреттной части и на коду; диапазон звучания — от *piano* и *mezzo piano* до *mezzo forte* и *forte*. (Швейцер рекомендует брать *piano* в т. 14 и придерживаться его до т. 24, то есть вплоть до коды на тоническом органном пункте; Бузони, напротив, предлагает играть эти такты в основном *mezzo forte* с коротким *cresc.* перед кодой, которая вся идет *forte*).

Из многочисленных артикуляционных рекомендаций предпочтительней те, которые основаны на полном *legato* или на *legato* в сочетании с *portato* (для более широких интервалов). Артикуляция, представляющая собой причудливую смесь *staccato*, *legato* и *portato*, как, например, у Римана, выглядит куда более претенциозной и вряд ли соответствует истинным намерениям Баха.

***Прелюдия и фуга* c-moll**



Характер прелюдии энергичный, бурный, стремительный, неудержимый, драматически-напряженный. Бузони имел все основания считать ее «подобной неугомонному потоку, отражающему в себе языки пламени пылающего пожара». Тональность *c-moll* здесь, пожалуй, впервые предстает в сурово-сгущенном, сдержанном, почти трагическом аспекте и предвосхищает, как уже не раз отмечалось исследователями, Бетховена с его 5-й симфонией и Патетической сонатой.

В прелюдии, несомненно, имеются элементы импровизационности, так как Бах прибегает во второй ее половине к ускорению темпа (на доминантовом органном пункте) с последующим переходом в свободный речитатив и сдержанное заключение. Причем это ускорение Бах обозначает как *Presto*, речитатив как *Adagio* и заключение как *Allegro*: случай весьма редкий,

учитывая крайнюю скупость Баха на какие-либо указания темпа. Так получается, что энергичное движение шестнадцатыми, «непрерывное и равномерное в своей предельной стадии» (определение Асафьева), — как бы ударяется о вертикаль, разбивается и на некоторое время «расплывается», «растворяется» в каденции.

Presto прелюдии у многих вызывало и продолжает вызывать сравнение с какими-то стихийными силами природы. Наиболее удачно это делают Ван Бруйк, уподобляющий его бурной непогоде, — «разразившейся и бушующей буре с градом» [61], и Бузони, усматривающий в нем нечто стихийное, «прорывающееся через все плотины». Однако Ван Бруйк заблуждается, относя всю прелюдию к числу «поверхностно блестящих», «целиком этюдообразных» пьес, и совершает своего рода музыкальное святотатство, говоря о «трещащем звуковом громыхании» («rasselnden Tonrumpelei») [61]. Трудно представить себе более ложное представление об этой проникнутой сдержанной силой, напряженно-вибрирующей прелюдии, звучащей подобно полному струнному оркестру.

Форму прелюдии удобнее всего представлять себе как бы составленной из трех частей. Бузони, например, расчленяет ее на следующие три раздела (периода): 1-й — заканчивающийся в т. 14 (параллельный *Es-dur*), 2-й — охватывающий последующие 13 тактов (до *Presto*), и 3-й — состоящий из 11 тактов (*Presto — Adagio — Allegro*). Аналогично поступает и Барток (14 : 13 : 11).

В варианте прелюдии, содержащемся в Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха, а также у Форкеля, прелюдия имела не 38, а 27 тактов: сразу же за т. 25 следовали два такта, заключавшие прелюдию:



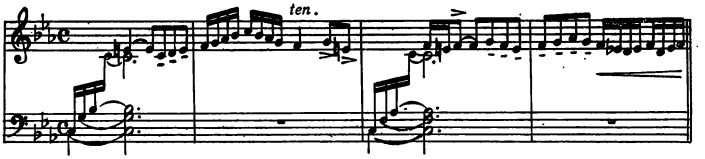
Presto, *Adagio* и *Allegro* еще полностью отсутствовали. Только позднее, возможно после ряда проб, была добавлена наиболее интересная в драматическом отношении часть — нарастание в тт. 26—29 с мощным про-

рывом в *Presto*, короткий речитатив (*Adagio*) и четырехтактное заключение (*Allegro*).

Верное духу и стилю прелюдии исполнение прежде всего требует достаточно подвижного, но в то же время сдержанного темпа, отвечающего энергичному и стремительному (но отнюдь не безудержному!) характеру прелюдии, и, что особенно важно, точного расчета градаций темпа и динамики. Бузони выдвигает одним из основных условий художественного исполнения прелюдии «сбережение сил для кульминационных и критических точек и умение найти случай для накопления новых сил». В этом смысле, — продолжает Бузони, — привнесение остановки (ферматы) на *G* (*соль*) в левой руке не является неуместным. Это придало бы басу известную органоподобную мощь, благодаря которой с тем большим блеском выделяется так сказать «прорывающееся через все плотины» *Presto* (*quasi Cadenza*); сверх того, достигнутая таким образом передышка дает исполнителю возможность вернуть себе снова необходимую легкость и эластичность, истощенную 24 тактами». То же самое, в сущности, имеет в виду Муджеллини, когда пишет о правой руке *Presto:* «Рекомендуется несколько затянуть паузу». Аналогичными причинами обусловлено и указание Г. Келлера, что обычное этюдообразное исполнение прелюдии — «сильно и быстро», без учета перспективы развития, приводит к тому, что нарастание во второй половине прелюдии фактически обескровливается. Для избежания преждевременного расхода сил Келлер разумно предлагает начинать прелюдию *mf*, приберегая *fortissimo* для *Presto*, исполняемого, кстати, в стиле каденции-канона, где разница в проведении материала между верхним и нижним голосом передается соответствующей разницей в окраске звука.

Adagio задумано Бахом в широком речитативном стиле и, естественно, «требует соответствующего «речитативного» исполнения — с большим размахом и ритмической свободой» (*«quasi recitativo, senza rigore ritmico»*, — справедливо указывает Казелла). Темп *Adagio* должен быть примерно в четыре раза медленнее темпа предыдущего *Presto*, — следовательно, одна четверть *Adagio* равна целому такту *Presto*, или одна восьмая — половине такта. Бузони предлагает даже особый способ написания, который ясно показывает ритмиче-

ски правильное исполнение, — если, конечно, мыслить это место без смены обозначения темпа и считать *Adagio* за четыре такта *Presto*:



Надо ли говорить, сколь опасно с самого начала прелюдии брать слишком быстрый темп. Поэтому к указанию Черни *Allegro vivace* ♩=144, перешедшему в некоторые позднейшие издания (Казелла, Рутгардт, Лонго), следует отнестись с осторожностью. Куда более приемлемыми представляются нам обозначения Г. Келлера (*Allegro* ♩=92), Бишофа (♩=108), Бартока (♩=116), делающие доступным дальнейшее нарастание движения (*Presto* ♩=126) без излишеств и преувеличений.

Хотя характер прелюдии и предполагает исполнение *energico*, *impetuoso* и *ben articolato*, им все же нельзя оправдать какой-либо грубости и нарочитости. Исполнению равно необходима и легкость, эластичность, которые не должны утрачиваться из-за однообразного движения шестнадцатыми.

Технические рекомендации, значащиеся в некоторых изданиях, могут быть, конечно, использованы при изучении, но не все из них — с одинаковой пользой. Более приемлемы те, которые основаны на выдерживании пятого пальца обеих рук и развитии точной артикуляции каждого пальца; куда более спорны, а порой и просто сомнительны, технические варианты, основывающиеся на изменении фактуры прелюдии (см., например, у Бузони этюд в секстах). Последние вряд ли уместны с художественной стороны, и главное, не достигают цели.

Фуга принадлежит к числу наиболее популярных клавирных пьес Баха. Отчасти она обязана этим отсутствию контрапунктических ухищрений (на что указал еще Бузони), отчасти (в большей степени) — прелести самой темы, легко движущейся по самым простым интервалам и поэтому легко воспринимающейся. Ее чарующая грация, то откровенно лукавая, задорная, то

меланхолически-грустная и задумчивая, связанная с истинно танцевальным упругим ритмом, ее особая интимность находятся в решительном контрасте со светлой приподнятостью и несколько официальной торжественностью предшествующей фуги *C-dur*.

Тональность *c-moll* раскрывается в фуге с совсем иной стороны, чем в прелюдии; здесь господствуют менее сгущенные краски, нисколько не затемняющие легкого рисунка мелодии.

Написана фуга для трех голосов, с двумя удержанными противосложениями, изложенными в тройном контрапункте октавы; объем ее составляет 31 такт. Тема начинается с тоники (со слабой доли такта), заканчивается полной несовершенной каденцией в главной тональности, то есть на терцовом тоне (медианте):



В теме ясно ощутима метрически-опорная линия — *as*, *g*, *f*, *es*, которая проходит в виде скрытого дополнительного голоса. Строение темы (потактное): $^1/_2+^1/_2+1$. Интересно соображение Г. Келлера о том, что трижды повторяемый в теме выписанный мордент свидетельствует об упорстве, настойчивости, резко выступающая нижняя доминанта — о разочарованности, а краткий восходящий мотив — о патетике. Этим подчеркиваются связи, существующие между характером интонации и характером настроения, чувства.

Ответ тональный, с отклонением от точной транспозиции в квинту на одну ноту (*c* вместо *d*):



Предположение А. Б. Маркса, сделанное на основе изучения старых изданий, что это отклонение неправомерно и является ошибочным, — противоречит, как это убедительно показал Бишоф, данным автографа.

Контрапункт (противосложение) весьма примечателен и исполнен большой красоты:



В дальнейшем он широко используется в фуге (как в прямом, так и в обратном движении). Интермедии образуют нарастающую линию развития (что важно для определения исполнительского плана).

В отношении строения фуги мнения музыкантов существенно расходятся. Одни считают ее трехчастной (например, Риман — 8 : 13 : 10, Бузони — 8 : 16 : 7, Веркер — 8 : 17½ : 5½, Морган и Перракио — 8 : 11 : 12), другие — двухчастной (например, Барток — 24 : 7, Чачкес — 14 : 17). Лишнее доказательство того, сколь субъективным подчас бывает членение фуги и сколь по-разному может быть оно осуществлено.

Для фуги в целом характерны метрические сдвиги — со смещением сильных времен на слабые доли такта. Это не раз отмечалось музыкантами, в частности Бартоком, который указывает, что т. 25 вместе с первой половиной т. 26 образует такт на $\frac{3}{2}$, после чего наступает метрический сдвиг: «между тактами, обозначенными в нотах, и собственно музыкальными тактами получается разница в две четверти».

Почти все известные нам редакции фуги придерживаются обозначения темпа *Allegretto* — с теми или иными добавлениями (*Allegretto moderato* — у Черни и Рутгардта, *Allegretto vivacemente* — у Бузони, просто *Allegretto* — у Бишофа, Таузига, Бартока, Шмид-Линднера, Шюнгелера, Казеллы, Лонго, Муджеллини); встречаются также близкие к *Allegretto*, обозначения *Allegro moderato* (Рейнеке, д'Альбер), *Allegro quasi Allegretto* (Риман) и т. п. Метрономические обозначения темпа — чаще всего ♩=80. Все это свидетельствует о том, что фуга, сообразно своему характеру, исполняется в достаточно подвижном темпе, но без какой-либо спешки.

В отношении динамики и артикуляции фуги налицо несколько взаимоисключающих мнений. Одни (Черни и др.) рекомендуют играть тему, да и почти всю фугу (целиком) *staccato*, и в основном *pianissimo*. Другие решительно возражают против такой «поверхностно-увеселительной» трактовки фуги. Ант. Рубинштейн, например, говорит: «Фуга обозначена у Черни *staccato pianissimo*, и все ее так исполняют. Но если бы она была задумана так... то ее величавый конец при сжатой форме вовсе не соответствовал бы ее общему на-

строению. Надо ее всю играть грандиозно, тогда это будет логично». По мнению Ант. Рубинштейна, засвидетельствованному многими его учениками, основной артикуляцией фуги является *legato*, а не *staccato*. Такова же рекомендация Бишофа. Г. Келлер также считает трактовку Черни ошибочной, легковесной.

Третьи (например, Таузиг, Шмид-Линднер, Швейцер, д'Альбер, Бодки, Муджеллини, Казелла, Барток и др.) придерживаются средней линии и предлагают смешанную артикуляцию — *legato* для мордентовой группы, *non legato* или *staccato* — для восьмых (впрочем Барток делает примечание: «Фуга может также вся быть сыграна *staccato*, за исключением звуков большей длительности, чем восьмые; это не противоречит характеру пьесы и неплохо в качестве технического упражнения»; а Муджеллини допускает как вариант исполнения — сохранение постоянного *legato*).

Черни, кажется, был первым, кто ввел октавное удвоение в басовом голосе в конце фуги. Это удвоение (в духе клавесинных традиций) было впоследствии принято многими исполнителями и редакторами, но чаще всего применялось лишь со вступлением темы. Даже такой антипод Черни, как Бузони, заявил, что оно не может рассматриваться как «прегрешение против баховского стиля». Вполне естественно, что это октавное удвоение получило со временем полное оправдание, — как закономерное и соответствующее звуковым намерениям Баха средство.

Прелюдия и фуга **Cis-dur**



Секрет обаяния этой неувядающей прелюдии — в светлом, по-весеннему теплом колорите, удивительной легкости и грациозности рисунка. Главная мелодическая мысль:



скрыта в быстро вибрирующих фигурациях, выписанных Бахом с акварельной прозрачностью и изящной отточенностью. Спокойное, слегка колышущееся сопровождение лишь поддерживает мелодию, не привлекая к себе внимания и не отяжеляя общей звучности.

По предположению Г. Келлера [91], имеющему серьезное основание, — это первая музыкальная пьеса, написанная в тональности *Cis-dur*. Причем выбор данной тональности оказался на редкость удачным. Высокая диезная тональность поразительно гармонирует со сверкающими, как бы искрящимися, блестящими и в то же время по-сказочному мерцающими пассажами. Келлер прав, восклицая: «Как задолго до Мендельсона пишет Бах музыку эльфов, полную легкой, грациозной прелести, некий хоровод [гномов], в котором два убаюкивающих и раскачивающихся голоса без труда меняются местами». О соответствии тональности *Cis-dur* музыкальному содержанию прелюдии, о родстве ее с образами прелюдии пишет и Риман: «это горячее летнее настроение, это «сверкание, жужжание и мерцание» словно рождено из духа *Cis-dur*'а; завуалированный мягкий *Des-dur* придал бы пьесе совсем другое направление» [131].

Вот почему замена Кроллем в этой пьесе тональности *Cis-dur* тональностью *Des-dur* не оправдывает себя по существу. Она явно нарушает органичное единство художественного образа и звукового воплощения и должна быть решительно отвергнута (хотя она, практически несомненно целесообразна — более удобна для разбора текста и его исполнения). То же самое замечание можно сделать в адрес Казеллы и других музыкантов, последовавших примеру Кролля.

Разумеется, можно спорить, почему именно Бах избрал тональность *Cis-dur*, а не *Des-dur*? Было ли это вызвано тем, что *Cis-dur* наилучшим образом соответствовал содержанию музыки прелюдии? Или же тем, что во времена Баха диезная тональность по традиции считалась удобнее, чем бемольная? Или же, наконец, применение *Cis-dur*'а было обусловлено желанием Баха наглядно показать художественно-выразительные возможности «хорошо темперированного клавира»? Так или иначе, но факт остается фактом! Бах отдал предпочтение *Cis-dur*'у, хотя, возможно, и знал, что в среде

музыкантов (сошлемся хотя бы на Маттесона) серьезно задумывались над неудобствами *Cis-dur*'а и даже склонялись к отказу от него в пользу энгармонически равного *Des-dur*'а, более удобного для записи, и особенно для разбора нотного текста.

Характерно, что первоначальный вариант фигураций верхнего голоса, записанный в Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха, был:



Еще одно подтверждение того обстоятельства, что Бах не сразу находил совершенную форму изложения.

В целом первоначальный вариант прелюдии был значительно короче окончательного — вместо 104 тактов только 66; полностью, например, отсутствовал большой органный пункт на доминанте (тт. 63—98), добавленный Бахом на заключительной стадии работы.

Стиль исполнения прелюдии в значительной мере определяется ее образным содержанием. «Легко», «нежно», «мягко», «окрыленно» — такими ремарками пестрят различные издания (Бузони, Казелла, Шмид-Линднер, Рейнеке, Г. Келлер и др.). Риман прибегает к более пространному определению, также весьма симптоматическому: «Характер исполнения, — пишет он, — несмотря на быстро вибрирующие, журчащие фигурации шестнадцатыми, должен быть спокойный, умиротворенно-вкрадчивый, вызывающий представление о сиесте в тени покрытых листвой деревьев, в душистой траве, среди цветущих растений и жужжащих насекомых». Ландовска говорит о «золотисто-светлой» звучности струнного оркестра.

Темп скорее *Non troppo vivace*, как рекомендуют, например, Барток и Бодки, чем *Vivace*, получившее со времен Черни значительное распространение (достаточно упомянуть, что этого указания придерживаются Бишоф, д'Альбер, Риман, Рейнеке, Шюнгелер, Вильборг, Лонго). Очень удачно обозначение, принятое Таузигом, Бузони, Муджеллини, — *Veloce*. Оно передает не только скорость движения, но и самый его характер. Более медленный, сдержанный темп имеет то преимущество, что, сохраняя весь рисунок фигурации в чистоте и не-

прикосновенности, дает возможность выделить партию левой руки.

Артикуляция фигурации может быть различной, или *non legato leggiero* (как у Бузони, Казеллы, Бартока, Бодки), или *legato* (как у Таузига, Рейнеке, Муджеллини), но всегда *egualmente* — без ускорений и замедлений. Бруно Вальтер [10] справедливо отмечает, что музыкальный смысл прелюдии прежде всего заключается «в сохранени равномерности потока шестнадцатых от начала до конца». Следовательно, в прелюдии нет темповых отклонений; она вся исполняется *tempo di rigore*. Вместе с тем, Бруно Вальтер указывает, что одного равномерного движения шестнадцатых еще недостаточно для хорошего исполнения, надо чтобы это движение выражало определенный характер: «спокойное веселье». «Пианист, — добавляет он, — играющий пьесу именно с таким настроением, восхитит нас. Исполненная же на манер обыкновенного этюда, в одном темпе, без малейшего оттенка радости, прелюдия не произведет никакого впечатления».

О необходимости соблюдать ровность движения напоминают также Бузони и Казелла. Бузони говорит, что заключительные такты прелюдии должны «звучать строго в такт, в высшей степени энергично, подобно внезапному решению». Казелла пишет здесь *in tempo*, которого советует придерживаться «неукоснительно», «строго», «точно»; он предлагает не только оставаться в одном темпе, но и «энергично стремиться к концу»; по его мнению, в *allegro* Баха, как и у Вивальди, «всякое замедление в конце совершенно неуместно» (тем не менее Муджеллини и др. ставят в конце *un poco largam.*).

Технически совершенное овладение прелюдией представляет значительные трудности, — не следует обманываться кажущейся легкостью фигурации; оно требует, как удачно заметил Бузони, «некоего летящего способа игры». Можно сослаться еще на мнение Казеллы, который усматривает в прелюдии прообраз «этюда в стиле Шопена», ставящий перед пианистом особую задачу точной, ровной и легкой игры.

Фуга обнаруживает черты несомненного сходства с прелюдией — не только в самом характере, настроении, но и в мотивном строении, в структурном сход-

стве тематического материала. Правда, она гораздо более остра и четка, определенна по контурам; но повесеннему радостное, светло-нежное настроение (*grazioso*, *piacevole*, *dolce*) по-прежнему господствует здесь и обусловливает те или иные смысловые оттенки.

Тональность *Cis-dur* опять-таки на редкость удачно гармонирует с содержанием пьесы, составляя одно целое с ее психологической тональностью. И как в случае с прелюдией, перевод пьесы в иную тональную сферу (*Des-dur*), предпринятый Кроллем, Казеллой и др., может вызвать — со стороны художественной — лишь недоумение и сожаление.

Фуга состоит из трех голосов и имеет два удержанных противосложения, написанных в тройном контрапункте октавы. Тема фуги, веселая и искрящаяся, начинается с доминанты (со слабой доли такта), заканчивается на тонике полной каденцией в главной тональности.



Ядром темы является танцевальный гавотообразный ритм; близка она по своему ритмическому характеру и к бурре — подвижному четкому танцу, обычно начинающемуся с затакта. Этот танцевальный ритм объединяет в одно органичное целое и фигуру из четырех шестнадцатых (типа группетто), которую Бах включает в тему, и многократное секвенционное повторение скачков на сексту вверх и на септиму вниз, которое по замыслу должно способствовать разряжению напряженности от динамической, устремленной вверх группеттообразной фигуры. На противопоставлении этой оживленной фигуры и сравнительно спокойной, но четкой по характеру танцевальной мелодии, проходящей в секстах и септимах, и основан контраст, сообщающий теме особую остроту и прелесть.

Казелла проводит аналогию между начальной частью темы и знаменитой темой из «Тристана и Изольды» Вагнера:

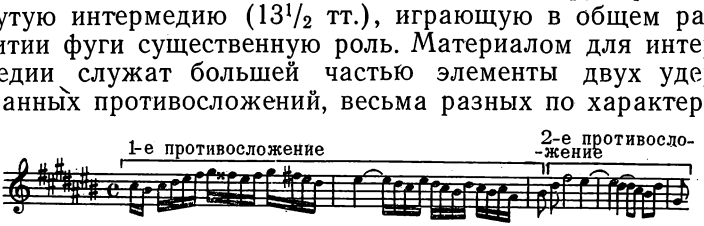


Вряд ли это сравнение может принести пользу при изучении и интерпретации фуги; слишком уж велик психологический и эмоциональный контраст между обеими темами. Куда более прав Одоевский [27], когда высказывает мнение, что тема фуги написана Бахом в стиле итальянской канцонетты и, быть может, имеет прообраз в какой-либо из народных итальянских тем (отметим, кстати, что тему Баха использовал в свое время Гуммель в Ноктюрне *F-dur*, который был инструментован Глинкой незадолго до смерти).

Поскольку тема фуги не модулирует, а заканчивается на тонике главной тональности, Бах начинает ответ не с квинты доминанты, а с тоники, из-за чего изменяются первые «мелодические шаги» темы; остальная часть темы при ответе транспонируется абсолютно точно:



Фуга имеет, в отличие от ряда других фуг, развернутую интермедию (13½ тт.), играющую в общем развитии фуги существенную роль. Материалом для интермедии служат большей частью элементы двух удержанных противосложений, весьма разных по характеру:



Протяженность фуги — 55 тактов, которые расчленяются либо на пять частей (Риман — 6 : 15½ : 6 : 14 : : 13½), либо на три части (Бузони — 6 : 37 : 13½, Морган — 11 : 30½ : 13½, Барток — 13 : 28 : 14), либо на две (Веркер — 38 : 17, Чачкес — 21½ : 33½). Менее всего, пожалуй, убеждают пятичастная схема Римана (при этом делении четвертая часть не имеет тематических проведений) и двухчастная планировка Веркера.

Схема Бузони предполагает, что последними полутора тактами, которыми заканчивается 2-я часть, одновременно начинается 3-я часть: происходит как бы сращение, наложение двух частей. Интересно также соображение Бузони, что 3-я часть фуги должна быть

рассматриваема только как эпилог, «в котором снова, в концентрированном виде встречается все сказанное раньше, причем, однако, собственно контрапунктическое развитие прекращается». В этом эпилоге господствует основная тональность, «мелкие модуляционные отклонения служат лишь все большему ее укреплению», и в результате — «вся часть достигает, бесспорно, величайшей мощи в отношении энергии утверждения».

Хорошее исполнение фуги предполагает прежде всего отшлифованность, отточенность рисунка в сочетании с неподдельной грацией и легкостью. Темп не должен быть чрезмерно быстрым и вместе с тем не должен отличаться рыхлостью, вялостью. В свое время Риман, возражая Ван Бруйку, весьма легкомысленно отнесшего фугу к разряду «юмористических» фуг, выступил в защиту сдержанного темпа. Отказываясь видеть в фуге что-либо «юмористическое», Риман провозгласил, что ей скорее свойственно чувство внутреннего удовлетворения, веселого довольства, «приятности», что в ней много от «обворожительного, тонкого и глубокого чувства». На характеристику Бруйка, по мнению Римана, повлияло ошибочное обозначение темпа, принадлежащее Черни (*Allegro* ♩=104), с которым Риман решительно не согласен (кстати, указания *Allegro*, кроме Черни, придерживаются Бишоф, правда, с метрономом ♩-100, Рутгардт, Вильборг, Лонго и др.). Вместо этого обозначения Риман предлагает *Andantino piacevole*, как более соответствующее истинному характеру фуги. Риману, в свою очередь, возражает Бузони, причем на том основании, что такое исполнение (*Andantino piacevole*) «легко могло бы соблазнить на некоторую вялость движения и выражения», которая «повредила бы этой не лишенной ни ритмической остроты, ни сильных энергичных моментов пьесе». И Бузони предлагает *Allegro moderato* — темп умеренно скорый и действительно более всего подходящий к фуге (этого обозначения придерживаются также Таузиг, Муджеллини, Казелла и, в сущности, Барток и Шмид-Линднер, выставляющие — соответственно — *Allegretto grazioso* и *Allegretto piacevole*). Защитником сдержанного по темпу исполнения фуги был и Ант. Рубинштейн. Известно его высказывание на этот счет: «...фугу *Cis-dur* играют

обыкновенно быстро, между тем как одни находящиеся в ней мелизмы (украшения) указывают на необходимость более медленного темпа, ради ясности» [20].

Артикуляция темы допускает различные решения, но, пожалуй, ближе всего к характеру темы те из них, которые сводятся к рекомендации играть первую ноту темы *staccato*, последующие пять нот *legato*, первые четыре ноты в т. 2 также *legato*, все остальные — *staccato* (таковы решения Таузига, Муджеллини, Бузони, Казеллы, Бартока, Бодки и др.).

В техническом отношении фуга представляет для пианиста еще бóльшие трудности, чем прелюдия. И можно вполне согласиться с Г. Келлером, который относит ее к числу труднейших фуг Баха.

Прелюдия и фуга **cis-moll**



В прелюдии поразительно тонко воссоздана элегическая атмосфера, но без какой бы то ни было примеси чувствительности, сентиментализма. Передано чувство меланхоличное, печальное, грустное, и в то же время глубокое, сосредоточенное, серьезное — «нечто в духе «страстей», — говорит Бузони. Еще раз Бах обнаружил точное ощущение и знание выразительных возможностей тональности и предвосхитил гениальные откровения Бетховена (с его сонатой quasi una fantasia *cis-moll*, соч. 27). Тема прелюдии не просто экспрессивна, интонационно выразительна, — она настолько интенсивна в своем развитии, что может служить прообразом «бесконечной мелодии» (Вагнер без оговорок отнес ее к числу тем, в которых уже выкристаллизовались основные черты «бесконечной мелодии»).

В прелюдии 39 тактов. Один из вариантов ее, приведенный в Нотной тетради В. Ф. Баха, а также у Форкеля (и Гофмейстера), был несколько короче — 33 такта (отсутствовали тт. 15—16 и 17—18, а также полное страстного чувства заключение — тт. 35—38). Кризандер ошибочно принимает этот вариант за основной.

Имеющиеся в ряде изданий, в том числе у Кролля и Муджеллини, многочисленные украшения, богато развитые и сложные, вряд ли можно считать подлинными. Еще Бишоф, тщательно изучивший основные рукописи «Хорошо темперированного клавира», пришел к выводу, что эти украшения «являются позднейшими вставками», не принадлежащими самому Баху. «Пусть даже, — пишет Бишоф в своих текстологических примечаниях к прелюдии, — каждое из них, как это доказывает Кролль, стилистически оправдано, их изобилие является все же подозрительным. «Везде, где в оригинальных рукописях я встречал подобное скопление украшений, чувствовалась чужая рука». Нет также украшений и в варианте прелюдии, приведенном в Нотной тетради В. Ф. Баха. Однако поскольку они все же «могут основываться на указаниях Баха» и отражать его художественную практику, их, как замечает тот же Бишоф, нельзя «совершенно игнорировать». Нам кажется еще, что применение украшений во многом зависело от качеств инструментов. На тех инструментах, которые обладали небольшим по силе и протяженности звуком, их исполнение было вполне уместным; на инструментах же более звучных — они были излишни. Да и вообще многое тогда предоставлялось на усмотрение исполнителя. Об этом пишет Бишоф: «Следует также подчеркнуть узаконенную в то время свободу вкуса исполнителя». И это подтверждает Ландовска.

Исполнение прелюдии — в соответствии с ее основным характером — должно быть глубоко выразительным, эмоционально-напряженным, отнюдь не размягченно-лиричным и мелким. Большинство редакций справедливо дает ремарку *espressivo* или *con espressione* (Бишоф, Бузони, Муджеллини, Шмид-Линднер, Казелла и др.). Казелла, правда, добавляет еще обозначение *mistico*, но оно вряд ли соответствует намерениям Баха. Ландовска видит в прелюдии «нечто вроде куранты на французский лад».

Темп прелюдии спокойный (удачно подобрано обозначение *Quieto* у Таузига), но ни в коей мере не растянутый. Риман, Бузони и Г. Келлер указывают, что такт здесь следует мыслить двухдольным (с единицей времени 𝅗𝅥.), — «чтобы избежать затягивания темпа». Риман, в частности, на этом основании решительно возражает против указанного Черни (и некритически повто-

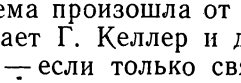
ренного Бишофом) метронома ♩=92; четверть, по его мнению, должна прозвучать скорее, «чтобы стало возможным сделать единицей времени 𝅗𝅥.» [131]. О том же самом, в сущности, говорит Келлер, когда замечает: «Как в первой части сонаты *cis-moll* Бетховена, единицей времени здесь является медленная половина такта: 𝅗𝅥.=36—40» [91]. Естественно, что такой темп исключает украшения, которые гораздо лучше звучат в более медленном движении, особенно на современных роялях. Добавим также, что такой темп органично связан с игрой *legato*, с «благоговейной сосредоточенностью», без которой кажется немыслимым хорошее исполнение.

Динамический план исполнения может варьироваться (в зависимости от вкуса и намерений исполнителя), но, конечно, в известных пределах. Самого серьезного рассмотрения заслуживает план, предложенный Швейцером, — исполнять почти всю прелюдию в звучном и гибком *forte*. Вместе с тем нельзя пройти мимо великолепных образцов интерпретации, зафиксированных Таузигом (большей частью *piano*), Бузони (*mezza voce*, с постепенным нарастанием во второй половине прелюдии и спадом-затуханием звучания к концу — *dolce più piano*) и другими крупными пианистами. Бузони вполне разумно предостерегает исполнителей от того, чтобы они буквально следовали за его или чьей-либо другой интерпретацией. «В благородной меланхолии этих звуков, — пишет он, разъясняя свои взгляды на исполнение прелюдии, — слышится приглушенное, лишь кое-где громче прорывающееся страдание, нечто в духе «Страстей», поддающееся выражению лишь при ...совершенном постижении величия и глубины баховского стиля. Надуманные нюансы этого не создадут; здесь даже зрелому художнику необходимо то, что принято называть «настроением», «вдохновением». Поэтому намеченные в тексте знаки исполнения и оттенки могут и должны быть рассматриваемы лишь как наводящее указание (Anleitung), а отнюдь не как безусловные предписания».

Фуга находится с прелюдией в неразрывном единстве. Бах с гениальной интуицией находит здесь самые глубокие скрытые связи. Дело не столько в каком-то тематическом родстве, которое пытались установить

Веркер, Брандт-Байз и другие, — сколько в самом образном существе, делающем и прелюдию и фугу возвышеннейшими, глубокососредоточенными, полными строгой, благородной экспрессии произведениями. Не случайно, например, различные издания содержат в изобилии такие указания, как «*largo e maestoso*», «*grave*», «*solenne*», «*sostenuto*»; эти указания как нельзя лучше передают основной характер фуги. Не случайно также подобные или родственные им определения мы встретим в трудах музыкантов-исследователей. По Асафьеву — это фуга «сурово-сосредоточенная», по Скребкову — она воплощает «сосредоточенные» хоральные «настроения», по Риману — она полна «сурового величия» и т. д. Все это свидетельствует о том, что внутреннее содержание фуги было раскрыто Бахом с предельной ясностью и силой.

Фуга написана для пяти голосов, — что у Баха в «Хорошо темперированном клавире» встречается редко. Тема фуги лаконична и проста: всего пять нот, расположенных в пределах уменьшенной кварты:



Возможно, эта тема произошла от темы «*B- A- C- H*» или же, как полагает Г. Келлер и др. [91], от образа «лежащего креста» — если только связать первую ноту темы с четвертой, а вторую — с третьей (известно, что многие темы времен Баха были порождены этим образом — символом человеческих страданий). Как бы то ни было, но лаконичный характер темы и ее ладовые свойства «несомненно предопределяют характер музыки и движения фуги» [3]. Они содержат заряд необычайной потенциальной силы, который свойствен лишь немногим музыкальным темам (Казелла, например, считает, что из всей известной ему музыки лишь начальная тема 5-й симфонии Бетховена — также, кстати, состоящая всего лишь из четырех нот, — может выдержать в этом плане конкуренцию с темой фуги Баха; среди других аналогичных кратких музыкальных тем он выделяет темы «Двойника» Шуберта и симфонии *d-moll* Франка).

Асафьев справедливо подчеркивает особый, интенсивный, «сопряженный» характер тонов *cis* : *his* : *e* : *dis* : : *cis*, из которых состоит тема, и значимость его для всего развития, формообразования фуги. «Дело в том, — пишет он, подробно разбирая необычный интонационный склад темы, — что в теме, избранной Бахом, каждый момент продвижения от звука к звуку вызывает напряженное выжидание у слуха... в тот момент, когда звучит уравновешивающее всю формулу *cis*, вступает спутник (*gis*) и начинает интонировать тему квинтой выше и тем самым подхватывает движение» [3].

К этому анализу Асафьева можно еще добавить, что вступающему квинтой выше спутнику (ответу), имеющему, кстати, реальный характер, искусно контрапунктирует противосложение, весьма насыщенное диссонирующими задержаниями и разрешениями:



Все это, конечно, усиливает неустойчивость, интенсивность которой возрастает с каждым новым проведением-повторением темы (а таких повторений, учитывая краткость темы и способность ее к лаконичным стреттным проведениям, чрезвычайно много), и вызывает дальнейшее движение. Так постепенно, кирпичик за кирпичиком, строится целое, которое может служить образцом самой стройной конструкции, примером в высшей степени целесообразного распределения и развития материала. Строгая логическая последовательность и безошибочное чувство меры проявляются здесь во всех разделах, эпизодах и проведениях.

С детальным разбором темы, произведенным Асафьевым, перекликается известное рассуждение Курта, посвященное конструктивной связи между темой фуги и всей ее формой. Курт пишет: «При самом большом желании ничего нельзя сказать о ее (то есть темы. — *Я. М.*) мелодической красоте, ласкающей ухо, или о каком бы то ни было непосредственно заинтересовывающем мелодическом содержании; эта последовательность пяти звуков, вместе с ее гармоническим и ритмическим содержанием, нам ничего не говорит, если не рассматривать ее содержание как зерно движения,

смысл и значение которого становится понятным только из дальнейшего развития; вся первая часть пятиголосной фуги развивается из постепенно поднимающихся, начиная от басового голоса, вступлений отдельных голосов; пять различных положений темы, возвышающихся друг над другом, являются как бы непрерывной надстройкой, наслаиванием, развитием движения самой темы, основное стремление которой только теперь становится ясным... ...тема — лишь прообраз формы; ее можно было бы назвать также прообразом движения. Но то, что в фуге следует за темой, — и в этом ее сила как зерна формы, — лишь увеличенное отражение и дальнейшее выявление этого основного движения.

Развитие зерна начинается с того, что из линеарного движения темы, уже указывающего на нагромождение и наслаивание, получается постоянно возрастающее и поднимающееся вверх надстраивание других голосов... Первое пятиголосное проведение приводит к вступлению темы в самом верхнем голосе (тт. 14—16); следующее же проведение — к кульминации всего построения из этой темы (тт. 29—37)... ...На кульминации, из нагромождения звукового массива (на 36 такте), появляется новое тематическое образование.

И эту вторую тему (за которой последует еще и третья) следует понимать только как контраст движения (по отношению к главной теме)... ...в более светлой, чем прежде, области — контраст, благодаря которому своеобразное движение первой темы выступает еще яснее...» [19].

В этом рассуждении Курта меткие наблюдения причудливо перемежаются с конструктивными выкладками. Трудно, порой даже невозможно, согласиться с нежеланием его считаться с образным содержанием тем Баха, со стремлением свести все происходящее в музыке к линеарным процессам, хотя в самом его описании вырастания всей фуги в целом из темы как из зерна есть много ценного, верного, импонирующего каждому серьезному музыканту!

Характерно, что вторая тема с ее монотонно журчащим движением проводится Бахом в виде мелодической фигурации, выразительный смысл которой, вопреки заверениям Курта, совершенно ясен. Поскольку эта

фигурация появляется поочередно во всех голосах и сохраняет свой неизменный характер, постольку она может считаться второй темой:



Но так как она все же является украшающей фигурацией, как бы нанизывающейся на первую тему, она приближается по смысловому значению к контрапункту. Как уже не раз отмечалось в литературе (Золотарев и др.), здесь промежуточная форма: с одной стороны — по своему характеру и четкому мелодическому абрису — это вторая тема, с другой — равномерно льющийся контрапункт, весьма близкий по типу к мелодической фигурации, функции которой он, кстати, одновременно и выполняет. Не из-за этого ли до сих пор еще идут споры — считать фугу в целом тройной, с тремя самостоятельными темами, или же обычной, с одной темой и богато развитой контрапунктической тканью? Заметим, что вторая тема проводится четыре раза, причем одно вступление ее — в обратном движении, после чего появляется третья тема, контрастирующая как по характеру, так и по типу движения двум первым темам:



Существенно также, что вторая и третья темы, в отличие от первой, не имеют отдельных экспозиций; они вступают свободно и столь же свободно проводятся в вертикальных перемещениях до конца заключительной части; в коде остаются лишь первая и третья темы в стреттной форме.

Общий объем фуги достаточно большой (115 тактов); причем она не только одна из значительнейших по размеру и глубочайших по содержанию фуг, но и, как мы видели, искуснейшая фуга по выполнению. Ее строение определяют по-разному. Бóльшая часть исследователей рассматривает ее как трехчастную полифоническую пьесу (Риман, Бузони, Барток, Морган — 34 : 38 : 43, Веркер — 34 : 58 : 26, Золотарев — 48 : 24 : 43), меньшая — как двухчастную, но с большим числом

проведений (например, Чачкес — 48 : 67, в каждой части по три проведения).

По-разному отвечают исследователи и на вопрос — тройная эта фуга или обычная (с одной темой)? Курт считает эту фугу тройной, хотя и называет первую тему, в отличие от второй и третьей темы, — г л а в н о й [19]. Золотарев, давший детальный разбор фуги и ее контрапунктических особенностей [15], также относит ее к разряду тройных фуг. Аналогичного мнения придерживаются Скребков, Протопопов и другие советские полифонисты. В то же время некоторые достаточно авторитетные музыканты рассматривают эту фугу не как тройную, а как простую. Известно, например, что еще Праут [28] отказывался признать ее тройной — из-за свободно проводимых «побочных» тем (Золотарев, убедительно возражая ему, говорит, что Праут не признаёт за Бахом права отвергать схоластические требования, которые сплошь и рядом «идут вразрез с требованием и живым чувством художественной формы»). Риман, хотя и констатирует в фуге наличие трех тем, все же предпочитает говорить о второй и третьей темах как о двух противосложениях «выдающегося значения» («zu hervorragenden Bedeutung»). Такого же мнения придерживаются Бузони («фуга с двумя противосложениями»), Муджеллини, выписывающий в примечаниях к фуге три противосложения, и редактор партитурного издания фуг Баха Штаде, тоже рассматривающий фугу как простую, с тремя противосложениями. Не считает фугу тройной и Барток; в одном из примечаний он указывает, что во второй части фуги (с т. 35) «тематический материал фуги обогащается двумя противосложениями». Аналогичную позицию занимает Казелла: «Необходимо, — замечает он по поводу исполнения фуги, — рельефно выделить второе противосложение (в сопрано, т. 35 и след.) и третье, вступающее в теноре в т. 49». Наконец, Чачкес в сравнительно недавно опубликованном анализе фуг пишет о фуге как о произведении хотя и построенном по типу тройной фуги, но все же являющемся скорее простой фугой с двумя удержанными противосложениями [66].

В свете этих «за» и «против» становится ясно, что сам «спор» не столь уж важен, особенно с исполнительской точки зрения. По существу, все говорят об

одном и том же, но называют вещи разными именами. В фуге налицо три темы, которые развертываются в некоем подвижном единстве. Но первая тема является основной; она господствует, а вторая и третья темы, по удачному выражению Т. Н. Ливановой, «не противостоят ей в разновременности, а вводятся, поочередно накладываясь на нее, как бы видоизменяя исходный облик темы, но в пределах своеобразного единства» [22]. Благодаря именно этим качествам фуга развертывается с редкой логической последовательностью: она, действительно, подобна величественному готическому собору, устремленному ввысь. В ней, — говорит Бузони, — «словно подымаешься из подземных склепов огромного собора, через просторные нефы, под самую вершину купольного свода. В середине нашего странствия на смену прежней неприкрашенной сумрачности выступают более радостные (heiterere) орнаменты; вблизи вершины строение становится возвышеннее и строже; повсюду проявляется единая идея, в каждой части проступает один всепроникающий основной мотив».

Естественно, что исполнение фуги требует от пианиста величайшего мастерства — прежде всего в отношении точного расчета звуковых градаций, экспрессивных нарастаний, ясного воссоздания развертывающегося единства трех тем (при доминировании одной темы). Именно это, по всей вероятности, побудило Регера отнести фугу к числу «труднейших фортепианных пьес». И именно это послужило в свое время основой для знаменитой интерпретации этой фуги Листом. (Вспомним хотя бы слова Вагнера: «Я очень хорошо знал, чего можно ожидать от Листа, когда он сядет за рояль, но того, что услышал, не ожидал бы от самого Баха, как тщательно ни изучал бы его...»).

Темп фуги сдержанный, даже несколько тяжеловесный, но в характере *alla breve* (как отмечает Риман, заложенном в самом складе темы). Определение темпа Черни — по четвертям, ♩ = 112 — явно ошибочно и должно быть отвергнуто. Правильному ощущению темпа (задача нелегкая!) помогает движение второй темы: «восьмые ноты, — говорит Бузони, — должны катиться в спокойно льющемся движении, из чего и должно исходить определение темпа».

Монументальная архитектура звуков, значительное количество нот большой длительности подсказывают органную звучность и регистровку, как наиболее подходящие для исполнения. Динамический план — в целом и в частях — определяется полифоническим развитием, наслаиванием голосов, надстройкой, возвышением их друг над другом. Он может заключаться, как предлагает Швейцер, в последовательном чередовании *forte* и *piano*, — причем, придерживаясь этого плана, не следует забывать, что «нарастание *forte* путем динамики стоит у Баха на втором плане; он производит его полнотой и совместным действием вступающих голосов» [42]. Он может также основываться на постепенном нарастании, которое достигает высшей точки в заключительной части фуги. Такой план, например, рекомендуют — с теми или иными вариантами — Таузиг: начало фуги *piano*, 2-я тема — *piano*, 3-я тема — также *piano*, но *marcato*, затем мощное *cresc.*, приводящее в т. 73 к *fortissimo*, далее — некоторое ослабление звучания, в конце — снова *fortissimo* и *molto marcato*; никакого *dim.* в последних тактах, только расширение движения; Бузони: 1-я часть фуги — *sotto voce*, затем — *sempre mezza voce*, не выходящее за пределы *mezzo forte*, лишь в т. 94 наступает *forte*, которое и держится до конца; опять-таки никакого *dim.* в последних тактах, только расширение движения; Казелла: бóльшая часть фуги проходит в нюансах *piano* и *mezzo piano*, первое настоящее *forte* наступает лишь в т. 94. Близок к ним в своих указаниях и Барток: 1-я часть фуги — *piano poco pesante*, 2-я часть (с т. 35) — *pianissimo dolce*, в ней «тематический материал обогащается двумя противосложениями и происходит постепенно динамическое нарастание», которое резко усиливается к 3-й части; с т. 73 начинается *marcato*, причем своей кульминации фуга достигает в т. 94, «где тема вместе с двумя противосложениями проходит в непрерывной стретте вплоть до самой коды», — на *fortissimo*, а в последних тактах даже на большом *fortissimo* и без какого бы то ни было *dim.* В свое время Черни предложил *dim.* для заключительных тактов фуги, и это *dim.*, с его легкой руки, часто использовалось и продолжает использоваться многими исполнителями. Как мы видели, Таузиг, Бузони и Барток решительно не приемлют

его, считая стилистически ошибочным. Келлер называет его «бессмысленным» («sinnlos») [91]. Более снисходительны к нему Казелла и Муджеллини, чьи динамические планы в целом близки к плану Таузига, но с *piano* и *pianissimo* в заключении фуги. Думаем, что истина на стороне тех, кто предпочитает выдерживать динамическое напряжение фуги вплоть до самого конца — это величественнее и значительнее.

Прелюдия и фуга **D-dur**



Прелюдия — грациозная пьеса, озаренная особым светом: в ней есть «нечто от весеннего настроения» [131]. Виртуозная по характеру, своего рода perpetuum mobile, она предвосхищает многие пьесы и этюды романтической эпохи.

Весьма существенно, что прелюдия — после непрерывного равномерного движения шестнадцатыми — заканчивается импровизационно введенной каденцией. Здесь можно провести аналогию с прелюдией *c-moll*, где в конце использован тот же «прием срыва».

Прелюдия содержит 35 тактов. Вариант ее, видимо, первоначальный (его приводят Форкель и Гофмейстер), был значительно короче — 22 такта: в нем отсутствует почти вся вторая половина прелюдии, включая каденцию, — после т. 18 сразу же следует заключительный пассаж.

Исполнение прелюдии обусловлено ее характером. Темп достаточно скорый, упругий, артикуляция ясная, легкая, отчетливая. Редакторы обычно ставят *Allegro vivace* (Черни, Барток, Муджеллини), или *Allegro con spirito* (Таузиг, Бузони), или *Allegro con brio* (Шмид-Линднер, Рейнеке), или просто *Allegro* (д'Альбер), *Vivace* (Бишоф, Риман, Шюнгелер) и т. д. К этим обозначениям часто еще прибавляют *leggieramente, leggiero, distintamente, scorevole* и др.

Барток полагает, что прелюдию можно с одинаковым успехом исполнять «как сплошь *f*, с выдерживаемыми наполовину басами, так и *p leggiero*, с очень короткими басами» (причем заключение прелюдии в

любом случае «играется *f*»). Нам представляется исполнение *p leggiero* более оправданным — легкая клавесинная звучность с четким динамическим нарастанием в конце. Два аккорда в предпоследнем такте, по мнению Бартока, следует арпеджировать «подобно удару хлыста»: «нижний звук каждого из них приходится естественно на тактовую долю». Замечание это может быть отнесено только к первому аккорду, так как второй аккорд у Баха не арпеджирован.

Из других исполнительских рекомендаций отметим проницательный совет Бузони: «подъем и спуск фигурации (в 1-й части) должен соответственно сопровождаться постоянным нарастанием и опаданием динамических оттенков, градации (Nüancen) которых — скорее ощутимые, чем действительно слышимые — не поддаются, однако, вследствие своей деликатности (Zartheit), письменной передаче».

Заслуживает внимания подчеркиваемое многими музыкантами сходство фигурации прелюдии с фактурой известной отдельно изданной фуги *a-moll*:



Это сходство дало Бузони основание рекомендовать фугу *a-moll* в качестве дополнительного материала для изучения прелюдии.

Фуга, следующая за прелюдией, несомненно контрастирует с ней как по содержанию, так и по манере изложения. Энергичная и мужественная, импозантная, яркая, чуть ли не «театральная» (в стиле французской увертюры), она чрезвычайно близка, как это не раз отмечалось в литературе, музыке Генделя. Особенно перекликается с величественной музыкой Генделя (в частности, с его Concerti grossi) полнозвучное заключение фуги, кажущееся нам почти гомофонным, так как голоса здесь полностью сходятся и как бы растворяются в аккордах. По мнению Казеллы, фуга, в сущности, выдержана в стиле барокко; это слово исключительно точно характеризует дух ее музыки — мощный, пышный и величавый. Полностью гармонирует с этим и избранная Бахом тональность — светлый, открытый, театрально-приподнятый *D-dur*. Ант. Рубинштейн гово-

рил: «Подобного мощной V фуге ничего на свете не существует... это верх совершенства». И добавлял: «В ней выразилось все величие, до которого человек может достигнуть» [20].

Фуга — четырехголосная, с двумя свободно развертывающимися противосложениями и реальным ответом. Короткая и упругая тема начинается в басу с тоники, заканчивается на медианте:



В ее конструкции Бах следует образцу французской увертюры: пунктирные восьмые (что свойственно и противосложению), дополненные контрастирующей фигурой из тридцатьвторых (что вообще характерно для «ричеркарной» темы). Динамической устремленностью и скрытой энергией тема не раз привлекала внимание исследователей. Курт отмечал «вихреобразный разгон начальной фразы темы» [19], Асафьев — «вращающуюся фигуру, как приготовление к «прыжку», как размах, затем скачок на сексту и «уступчатый» ход вниз, к точке отправления» [3]. Писали о мужественной энергии, которой дышит эта горделивая тема, о ее торжественном ритме, не чуждом бравурности, о наступательном характере, активности, волевой организованности. Обращали внимание и на то, что ее «взрывная» активность в значительной степени подготавливается гаммами и арпеджио еще в конце прелюдии.

Полифоническая разработка темы не столь богата, как в других фугах Баха. Это, по-видимому, дало основание Швейцеру сказать, что фуга *D-dur* представляет собой скорее фантазию, чем строгую фугу. Это же, вероятно, укрепило Бузони в мнении, что «благодаря своей ритмико-пластической внушительности и едва ли не чрезмерной простоте своей контрапунктической конструкции... эта фуга разделяет со своей *c-moll*'ной спутницей первенство в популярности». Впрочем Бузони подчеркивает с особой силой, что мы здесь имеем дело «с музыкально-характеристической пьесой первого ранга, нашедшей в приданной ей форме наиболее действенное свое выражение». Именно это, то есть полное соответствие содержания форме, а не что-либо другое,

определяет, на наш взгляд, непреходящую ценность и популярность фуги.

Строение фуги, состоящей всего из 27 тактов, ближе всего к трехчастному типу (так считают, например, Риман и Барток — 8 : 8 : 11, Бузони и Морган — 8 : 14 : 5, Конюс — 10 : 7 : 10, Золотарев и др.). Однако есть музыканты, которые допускают членение фуги на две части (Веркер — 18 : 9, Чачкес — 10 : 17).

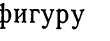
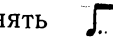
При всем различии характера и фактуры, тематическая связь между прелюдией и фугой была ясна многим исследователям. Но она теснее, чем принято думать. «Благодаря их общему гармоническому базису, — пишет Бузони, — можно было бы с соответствующими изменениями надстроить обе пьесы одна на другую, например:

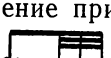


Темп фуги, от которого во многом зависит исполнение, определяют по-разному. Одни — Риман, Шмид-Линднер, Рейнеке — предписывают *Allegro* с добавлением *patetico* или *risoluto*, другие — Черни, Бишоф, Рутгардт, Бузони, Казелла, Муджеллини — *Allegro moderato*, иногда с добавлением *energico, eroico, pomposo*; третьи — Таузиг, д'Альбер, Шюнгелер, Барток — *Maestoso*, четвертые — Лонго — *Moderato*. Метрономические обозначения темпа колеблются от ♩ = 60 (Бодки, Барток) до ♩ = 80 (Бишоф); Келлер указывает ♩ = 66, Муджеллини ♩ = 69, Черни ♩ = 76. Бузони не приводит метронома, но делает следующее примечание: «Темп приблизительно определяется тем, что тридцатьвторые в фуге равняются примерно шестнадцатым в прелюдии». Нам представляется, что исполнение *Allegro moderato* и *Maestoso* наиболее соответствует пышному и горделивому характеру фуги.

Динамический план интерпретации обычно сводится к *sempre forte*, с *cresc.* и *fortissimo* в конце (Таузиг,

Бузони, д'Альбер, Шмид-Линднер, Муджеллини и др.). Но есть и другие рекомендации. Швейцер, например, допускает более частые динамические контрасты, считая, что восходящий пассаж в теме должен исполняться сильно, — «так, чтобы он контрастировал со спокойными нисходящими фигурами шестнадцатых, которые затем исполняются *piano*!»; благодаря этому, по его мнению, «особенно выделяется мощное заключительное усиление». Барток советует играть всю фугу *pesante*, «за исключением выдерживаемых в звучности *mezzo forte* интермедий, которым хорошо соответствует умеренное *espressivo*». Казелла снижает звучность в тт. 9—10 и тт. 17—19 до *mezzo forte*, причем позволяет играть ниспадающие шестнадцатые «более свободно».

Наибольшие разногласия вызывает исполнение пунктирного ритма, которым, как мы могли убедиться, пронизана вся фуга. Если придерживаться так называемой «французской манеры» игры (а здесь она теоретически вполне допустима, учитывая выдержанный в духе французской увертюры общий стиль фуги), то ритмическую фигуру  следует исполнять  а фигуру  — как  Это, между прочим, настойчиво рекомендует Долметч [71], и так, вероятно, играло бы большинство клавесинистов баховского времени. Однако почти все редакторы и близкие к исполнительской практике исследователи творчества Баха отвергают этот путь, как весьма сомнительный и претенциозный. «Следует остерегаться, — замечает, например, Бузони, — удлинения стоимости пунктированной ноты и укорочения шестнадцатой: ошибка, к которой издавна пришлось привыкнуть преподавательским ушам. Таким образом, не  , а  . Там, где вступает фигура из тридцать-вторых, правильное исполнение получается само собой». Это мнение полностью поддерживает Барток: «Ритмиче-

ская фигура  ни в коем случае не должна исполняться таким образом:  ». Бишоф, Казелла, Муджеллини и Г. Келлер стоят на той же позиции. Особенно большое значение придают они истолкованию ритмической фигуры  . «Более точная нотация задуманного ритма  , — указывает Бишоф, имея в виду первую четверть в т. 3 левой руки, — была бы следующая:  . Точка имеет значение только тридцатьвторой, так что короткие ноты не образуют триоли». Так же трактуют эту ритмическую фигуру Казелла, Келлер, Муджеллини, Бузони.

Автор этих строк на протяжении всей своей более чем тридцатилетней музыкально-педагогической деятельности придерживался аналогичной точки зрения, но он все же воздает должное и доводам защитников противоположной точки зрения и не исключает возможности применения — в отдельных случаях — «французской манеры» игры. (Исполнительская практика Гульда и Ванды Ландовска — тому наглядный пример.)

Рекомендуемые в ряде изданий (в частности, у Бузони и у Муджеллини) удвоения в басу — в трех последних тактах — вызывают сомнения хотя бы потому, что далеко не все из них были возможны на инструментах времен Баха. Компромиссный вариант Казеллы — удвоение только в одном третьем такте от конца — также не убеждает; оригинал звучит и лучше и яснее.

***Прелюдия и фуга* d-moll**



Прелюдия легкого, тонкого, почти филигранного рисунка, в то же время достаточно острая, характер-

ная, своеобразная по колориту. Риман определяет ее как умную пьесу, «полную благородства и тонкого чувства» [131]. Келлер полагает, что вся она словно соткана из гармонии, в которой скрыта трогательная в своей простоте мелодия:



Гармонический генезис прелюдии отмечает и Барток, который пишет, в частности, что вторая и третья части ее «являются, в сущности, разложенным четырехголосным построением» и что, «в соответствии с этим, шестнадцатые, образующие мелодию, должны быть сыграны шире и немного выделены».

Обращает на себя внимание, что во второй половине прелюдии настроение становится более бурным, страстным: эмоциональное напряжение усиливается такт за тактом, достигая высшей точки на спускающихся вниз хроматических последованиях из уменьшенных квинт (по мнению одних, эти сползающие квинты предвосхищают Листа, с его хроматическими пассажами, по мнению других — Шопена).

Прелюдия имеет 26 тактов; в сокращенном варианте ее, помещенном в Нотной тетради В. Ф. Баха, содержится всего 15 тактов (после т. 14 следует только одно мажорное трезвучие) — отсутствуют тт. 15—26 с их взлетами и спадами, заканчивающимися импровизационно введенной каденцией повелительного характера. Это сокращение заимствовал Форкель, но с небольшими изменениями в последних двух тактах:



Темп прелюдии вряд ли может быть слишком быстрым. Правы те музыканты, которые определяют его как *Allegro moderato* (Черни, Казелла) или как *Allegro, ma non troppo* (Бишоф, Муджеллини), и особенно те, кто

предписывают *Moderato* (Таузиг, д'Альбер, Риман), или *Non allegro* (Бузони), или *Quieto* (Барток). Единицей движения здесь является не четверть, а восьмая (примерно, ♪ = 104), что дает возможность избежать поспешности и выявить все извивы мелодического рисунка.

В отношении артикуляции прелюдии мнения существенно расходятся. Таузиг, д'Альбер, Лонго, Бодки и др. предлагают для правой руки *legato*, фразируя по более или менее укрупненным гармоническим фразам, а Барток — даже *molto legato*, понимая под ним такой характер звукоизвлечения, при котором «пальцы не следует поднимать слишком высоко» («отдельные звуки, — поясняет Барток, — должны выдерживаться немного дольше их действительной длительности»).

Бузони, напротив, настойчиво рекомендует *non legato*, пытаясь доказать преимущество этого вида артикуляции и объяснить его технические основы. По его мнению, в данном случае *non legato* — это «игровой прием, выполняемый эластичным ударом пальца, без помощи запястья, так, что лежащий палец отскакивает от клавиши прежде, чем опустится следующий палец. Этот род удара отличается от собственно *staccato* тем, что звуки должны звучать хотя и раздельно друг от друга, однако как можно м я г ч е и д о л ь ш е». Указывая вообще на «важность игры *non legato*» — как того рода туше, который «более всего соответствует природе фортепиано», Бузони подвергает резкой критике связную игру *legato*, основанную на подражании вокальному искусству, и выступает в защиту примата *non legato* над *legato*.

Еще дальше идет Казелла, прямо предписывающий *staccato:* «Эта пьеса, фантастического и возбужденного характера, — говорит он о прелюдии, — должна быть почти целиком исполнена *staccato*» (под *staccato* в данном случае он подразумевает особое *staccato* пальцев, без какого бы то ни было заметного участия руки).

Трудно отдать здесь предпочтение тому или иному виду артикуляции: как и в фразировке шестнадцатых, где почти невозможно решить окончательно, как лучше строить исполнение — по группам из шести нот или по группам из двенадцати нот, исполнителю приходится полагаться на собственный вкус и индивидуальные склонности.

Партия левой руки (восьмые) чаще всего исполняется *staccato* или *portato* (Таузиг, Муджеллини, Бузони, Казелла и др.). Иногда — в изданиях — встречаются обозначения *legato* и даже *quasi legatissimo* (Барток). Не подлежит сомнению, что рекомендации *staccato-portato* здесь ближе к намерениям Баха (примечателен совет Муджеллини: «представьте себе легкое пиццикато виолончели»).

Динамический план исполнения обычно предусматривает нарастание к концу прелюдии — от *piano* или *mezzo forte* к *forte*. Однако вполне возможно исполнять прелюдию в пределах одного звучного, гибкого *forte*: так, например, предлагает Швейцер, основываясь на том, что в прелюдии нет «никакой логической необходимости» в смене *forte* и *piano* [42]. Следует обратить внимание на скрытое двухголосие в тт. 6—7 и в аналогичных (в партии правой руки); здесь искусно имитируется мотив нижнего голоса, и эту скрытую имитацию надо рельефно показать.

При любых решениях артикуляционной и динамической проблемы исполнения полезным дополнительным средством может служить рекомендуемое многими проигрывание прелюдии без применения первого пальца. Оно, несомненно, способствует выработке раздельности, мягкости и ровности туше.

Фуга выдержана в благородных и графически четких тонах. По контрапунктическим особенностям она принадлежит к числу искуснейших у Баха, так как содержит не только стреттные проведения, но и обращения темы, которые по своему значению «нисколько не уступают темам в их первоначальном виде». Ант. Рубинштейн, особенно говоря об этом качестве фуги, отмечает, что вместе с тем она «замечательна по певучести контрапункта», что в ней «есть и настроение», а не только «исключительно ученость» [20].

Фуга трехголосна. Тема ее, мрачного характера, начинается с тоники (со слабой доли такта после паузы), заканчивается половинной каденцией в главной тональности, то есть на доминанте:



По своему строению тема распадается на две части: в 1-й части — спокойное движение по ступеням гаммы, во 2-й части — мелодическое образование, сходное по типу движения с группетто и придающее, благодаря размаху движения и скачку на сексту, всему ее облику более страстный характер. Обозначение *staccato* над нотой *b* поставлено самим Бахом и свидетельствует об определенных артикуляционных намерениях: выделении перерыва равномерного движения перерывом общего *legato*.

Ответ к теме имеет реальный характер: ему сопутствует выразительное противосложение, почти сплошь состоящее из шестнадцатых:



Протяженность фуги — 44 такта. Чаще всего ее архитектоническое строение рассматривается как трехчастное (Риман и Бузони — 12 : 16 : 16, причем Бузони конспективно поясняет: 1-я часть, экспозиция и интермедия — 9+3 тт., 2-я часть, разработка — 8+8 тт., 3-я часть, кода — 10+6 тт.; Морган — 9 : 29 : 6; Перракио — 7 : 31 : 6). Но есть и другая точка зрения. Барток, например, убежденно считает форму фуги двухчастной — 20 : 24, особенно подчеркивая, что «последние такты обеих частей в точности соответствуют друг другу; первая часть оканчивается в тональности доминанты, вторая — в тональности тоники» («Примéчательно то, — добавляет Барток, — что тема фуги проходит только в этих двух тональностях»). Такого же мнения придерживается Чачкес, в дополнение к этому указывающий еще количество проведений, содержащихся в каждой из частей.

В коде фуги имеется органный пункт на тонике с увеличением (удвоением) числа голосов, — прием, придающий заключению полнозвучный, величественный характер.

В определениях темпа фуги между музыкантами нет существенных разногласий. Это обычно *Andante* (Черни, д'Альбер, Рутгардт, Риман, Шюнгелер, Бузони, Муджеллини, Казелла) или *Moderato* (Бишоф, Рейнеке, Барток, Лонго и др.). Иногда встречается *Allegro*

moderato (Шмид-Линднер), но оно выглядит менее убедительно. Метрономические обозначения колеблются между ♩=63 и ♩=72. Словом, все свидетельствует о сдержанном характере темпа, спокойном движении, и те, кто добавляют к указанию скорости темпа еще *sostenuto* или *espressivo*, глубоко правы.

Автографическую черточку (*staccato*) во второй половине темы, свидетельствующую о перерыве линии *legato*, можно понимать как *molto portato* или *portato*. Трель (появляющаяся к концу темы), в автографичности которой сомневался Кролль, но которая, по-видимому, все же соответствует намерениям Баха (см. об этом в примечаниях у Бишофа), должна исполняться с главной ноты, энергично, но с небольшой задержкой начального звука трели и с нахшлагом. Динамическое нарастание в конце фуги, отмеченное в большинстве изданий, обосновано увеличением числа голосов, уплотнением музыкальной ткани.

Прелюдия и фуга Es-dur

Основной характер прелюдии, приподнятый, величественный, моментами бурный, как это неоднократно отмечалось музыкантами, тесно связан с коренными свойствами тональности *Es-dur*. Вагнер, подчеркивая мощный, грозный, наступательный дух прелюдии, говорил о ней: «это Вотан». Казелла также считал, что прелюдия по складу близка к грандиозному барочному стилю баховских токкат для органа. Она действительно олицетворяет собой грозное величие, высшее достоинство человека, но вместе с тем выражает глубокое раздумье.

Строение ее необычно. Внутри прелюдии, в сущности, содержится своя «прелюдия» и своя «фуга», причем прелюдия, в свою очередь, состоит как бы из двух прелюдий, двух частей, а фуга, имеющая, кстати, четырехголосный склад, настолько значительна и мощна (по полифоническому развитию она близка к двойной фуге, по плотности фактуры — почти не знает себе равных, так как все четыре голоса действуют в ней одновременно), что ее можно смело поставить в один ряд с такими фугами 1-й части «Хорошо темперированного клавира», как *cis-moll, es-moll* и *b-moll* [ср. 131]. Форма

прелюдии ясно и легко расчленяется на три раздела-части. Это подчеркивается в ряде изданий (Риман, Бузони) изменением обозначений темпа: 1-я и 2-я части составляют собственно прелюдию — в начале решительного, энергичного характера (*deciso*), затем более спокойного (*Andante*), 3-я часть — нечто вроде величественной хоральной фуги, тема которой имеет явное сходство с мотивом 2-й (спокойной) части прелюдии.

Казелла как-то удачно назвал прелюдию в целом «своеобразным диптихом», состоящим из фуги и интродукции, которая в свою очередь разделяется на две части. В 1-й части интродукции господствует мотив:



Во 2-й части (т. 10) он сменяется новым мотивом:



Эти два мотива служат основным строительным материалом фуги, второго раздела диптиха: второй мотив образует тему, первый — противосложение.

Аналогичную точку зрения высказывает и Барток: «Эта прелюдия, в сущности, является фугой с предшествующим ей вступлением. Первая половина вступления построена на мотиве противосложения, вторая — на первых звуках темы».

Нет нужды приводить здесь мнения других музыкантов; они так или иначе варьируют утвердившиеся еще со времен Римана суждения. Заслуживает упоминания, пожалуй, лишь соображение Г. Келлера, который рассматривает прелюдию как «двойное фугато с предшествующей короткой преамбулой в духе северонемецкой органной музыки» [91].

Уже давно было замечено сходство темы фуги внутри прелюдии с темой фуги *Es-dur* из 2-й части «Хорошо темперированного клавира». Возможно, что именно это тематическое сходство и побудило Бузони перенести фугу *Es-dur* из 2-й части «Хорошо темперированного клавира» в 1-ю часть, — случай необычный даже в

весьма свободной по своей основной направленности редакционной деятельности Бузони.

Исполнение прелюдии во многом определяется характером и взаимосвязью ее составных частей. Во-первых, никакой изнеженности и манерности: она совсем не «в духе Вотана». Скорее *deciso*, *impetuoso*, *tempestoso*, *energico* (особенно первые девять тактов) в контрастном сочетании с *semplice* и *sostenuto*. Барток прав, когда говорит, что первую половину вступления (тт. 1—9) «мы вполне можем играть *impetuoso*», вторую же (тт. 10—24) — «совершенно бескрасочно, имитируя какой-нибудь бестембровый органный регистр». Поскольку тема фугированного раздела прелюдии начинается в последнем полутакте вступления, следует выделить начало этой темы в нижнем голосе — «нижний голос как бы вторгается в предшествующую часть» — заметным *marcato*: это еще теснее связывает фугированный раздел прелюдии со всей ее вступительной частью в одно неразрывное целое.

В отношении темпа у музыкантов нет единого мнения. Одни, как мы видели, считают вполне возможным изменять его, сообразно характеру отдельных частей прелюдии. Чаще всего темп 1-й части прелюдии обозначается как *Allegro deciso* (Бузони, Казелла) или *Allegro energico* (Риман), темп 2-й части — *Poco Andante* (Риман, Бузони и др.), темп 3-й фугированной части — *Tempo I*, то есть снова *Allegro*. Иногда, впрочем, 1-ю часть рекомендуют играть более сдержанно — *Lento moderato* (Черни), *Largo* (Бишоф), *Andante sostenuto* (Шмид-Линднер) — с соответствующими изменениями и в остальных частях.

Другие (Барток, Келлер, Ландовска) возражают против каких-либо изменений темпа и предлагают играть всю прелюдию целиком в едином темпе. Г. Келлер, один из наиболее убежденных сторонников этого взгляда, указывает для подкрепления своих доводов, что в двух рукописях содержится «очевидно, нелишнее замечание, что такты 10—25 (то есть 2-ю часть прелюдии — *Я. М.*) следует играть в таком же темпе, как и начало» [91].

Метрономические обозначения темпа в различных изданиях колеблются между ♩=63 и ♩=88 — амплитуда весьма значительная и лишний раз свидетель-

вующая об отсутствии единого подхода к определению скорости движения.

Иная картина вырисовывается в области артикуляции прелюдии. Здесь нет существенных разногласий. Почти все сходятся на том, что исполнение прелюдии ближе по характеру звучания к органу, чем к клавесину (не говоря уже о клавикордах), и в силу этого должно основываться на *legato*. Обозначения *legato* — с теми или иными нюансами — содержатся у Бишофа, Рейнеке, Муджеллини (который еще прибавляет для 2-й части *come organo*), Казеллы (который прямо указывает, что изучение прелюдии является превосходной школой *legato*, «этюдом на *legato*»), Бартока (с добавлением во 2-й части *tenuto*) и т. д. Даже Бузони, по-видимому, склоняется в данном случае к *legato*, так как снабжает 2-ю часть указанием *dolce tenuto*, а в крайних частях обильно пользуется лигами.

Фуга — и по размеру и по содержанию — несравненно менее значительна, чем прелюдия; она представляет собой как бы «довесок» к прелюдии. Это было отмечено еще Риманом, который между прочим писал, что подобное несоответствие не случайно, а является следствием того, что в прелюдии уже есть одна фуга [131]. О том же самом, в сущности, говорят Барток, Казелла, Г. Келлер, наконец Скребков, справедливо считающий, что фуга, благодаря своей краткости «играет роль лишь некоторого дополнения или заключения к прелюдии» [34]. Характер фуги, естественно, противоположен характеру прелюдии. Если прелюдия в основном монументальна, величественна, значительна, то фуга — легковесна, шутлива, грациозна. Со времен Римана об этом пишут почти все музыканты. Сошлемся хотя бы на Бартока: «За прелюдией, задуманной крупным планом, следует грациозная фуга, которая едва ли ей подходит. Характер ее — сплошь *leggiero grazioso*». Или на Келлера: «фуга с ее моцартовской грацией кажется совсем не подходящей к жесткой и ученой прелюдии» [91]. Можно еще сослаться на известное суждение Вагнера, который также полагает, что фуга, в противоположность твердой и мужественной прелюдии, имеет женственный, мягкий характер.

Однако из того обстоятельства, что фуга совсем не соответствует по характеру прелюдии, музыканты де-

лали разные выводы. Одни видели в этом определенный замысел (контраст мужественного и женственного начала), другие, напротив, считали, что помещение столь легковесной фуги сразу же после строгой, монументальной прелюдии имеет случайный характер, явно противоречит намерениям Баха, а потому требует известных исполнительских коррективов. Первую точку зрения поддерживали все те, кто стремился сохранить в неприкосновенности сочетание прелюдии и фуги, предложенное Бахом; вторую — те музыканты, которые считали возможным заменить фугу другой путем перестановки соответствующей по тональности фуги из 2-й части «Хорошо темперированного клавира». Самым последовательным защитником второй точки зрения был Бузони: «Более шутливая фуга, занимающая это место в оригинале, находится в явном несоответствии с широко — по форме и содержанию — задуманной прелюдией. В этом убеждении подкрепляет нас и суждение Римана. Напротив, *Es-dur*'ная фуга из второго тома обнаруживает как по теме, так и по широте и крепости оформления (Gestaltung) поразительную близость, «духовное родство» («Wahlverwandschaft») с предыдущей пьесой, что вызывает представление, будто мы имеем дело с чем-то вроде сверхсмежной разработки из «Прелюдии-фуги» (с опущением орнаментального противосложения). Вольность, на которую дерзает автор издания, ставя эту фугу на место законной, может быть оправдана и тем, что в отношении порядка последования Бах руководствовался, видимо, лишь выбором тональности. Если бы оба тома появились в свое время одновременно (между ними лежит 20 лет!), легко предположить, что Бах может быть перемешал бы их содержание и иные прелюдии и фуги сочетал бы друг с другом иначе, чем мы это видим сейчас. Во всяком случае, грациозная, малозначительная *Es-dur*'ная прелюдия из второго тома обнаруживает гораздо больше тяготения к первой *Es-dur*'ной фуге, чем ко второй». И далее Бузони стремится подкрепить свои соображения установлением мотивного сходства фуги из прелюдии 1-й части с фугой из 2-й части. Сколь бы ни были интересными и смелыми доводы Бузони, он все же допускает коренную ошибку. Нельзя считать, что Бах в выборе и сопоставлении прелюдий и фуг руководствовался только тональными

соображениями. Образное содержание, характерные особенности сочетаемых прелюдий и фуг были всегда в центре его внимания. И Бузони творит произвол, когда искусственно пересаживает фуги из одной части «Хорошо темперированного клавира» в другую. Вопрос — почему именно Бах соединил столь грациозную, элегантную, изящную фугу со столь важной, торжественно-величавой прелюдией, которая сама содержит в себе фугу, вероятно, никогда нельзя будет разрешить с уверенностью [ср. 131], но факт остается фактом: Бах соединил именно э т у прелюдию и э т у фугу. Как художник-творец, Бузони, возможно, и был по-своему прав; как редактор издания, он совершил действие, превосходящее все права и полномочия редактора. В этом смысле весьма поучительны рассуждения Казеллы, который в своем издании не принял замены Бузони, но в то же время указал, что тезис Бузони был далеко не чужд многим музыкантам, в том числе и Риману, и что он, Казелла, советует иногда, как артист, следовать идее Бузони и принимать перестановку, как вполне логичную и обоснованную.

Возвращаясь к фуге из 1-й части, отметим прежде всего, что она трехголосна, имеет удержанное противосложение и тональный ответ. Тема ее — остро характерная и упругая — начинается с квинты, прерывается в середине паузой и, модулируя в тональность доминанты, заканчивается квинтой главной тональности (иными словами, тоникой доминантовой тональности):



В построении ее большая роль принадлежит контрасту — оживленной первой части противостоит более спокойная вторая часть такой же величины. Ответ вступает не сразу после окончания изложения темы, а после небольшой модуляционной связки (кодетты) между концом темы и вступлением контрапунктирующего ответу противосложения:





В дальнейшем тематический материал этой связки-кодетты, имеющей, как мы видели, вполне самостоятельный рисунок, но ритмически вытекающий из начала темы (движение шестнадцатыми), искусно разрабатывается в интермедиях, — по мнению Золотарева [15], эта разработка в некоторых местах подобна даже тематической разработке, принятой в современном симфонизме, — что и придает слитность всей фуге в целом, связывает ее отдельные части в единый организм. Обращает на себя внимание то, что мотив интермедии часто проводится в имитации, в увеличении, секвенциями и т. д., причем это искусное сочетание различных полифонических средств ни в чем не нарушает изящной легкости языка, очаровательной беззаботности настроения.

Строение фуги (объем ее 37 тактов) обычно определяют как трехчастное: Бузони — $16^1/_2 : 11^1/_2 : 9$, Морган и Барток — $11^1/_2 : 13^1/_2 : 12$, Чачкес — $16^1/_2 : 8^1/_2 : 12$. Вряд ли можно найти музыкантов, которые рассматривают эту фугу как двухчастную.

Характер исполнения фуги не вызывает сомнений. Это легкое *con brio, con grazia, scherzando, leggiero grazioso* — словом, шутливо, забавно, игриво, грациозно, даже несколько легкомысленно. Темп довольно подвижный — либо *Allegro* (Черни, Бишоф, Рейнеке, Шмид-Линднер, Барток), либо *Allegro moderato* (Вильборг, Муджеллини), либо *Allegretto* (д'Альбер, Бузони, Казелла). Метрономические указания в пределах от ♩=84 (Казелла) до ♩=112 (Черни); у Г. Келлера ♩=92, у Шмид-Линднера, Бартока и Муджеллини ♩= =96, у Бишофа ♩=104. Артикуляция ближе к *staccato*, чем к *legato*. Барток прав, когда говорит, что основному характеру фуги (*leggiero grazioso*) «соответствует относительно большое количество *staccato*». Во всяком случае — в этом сходятся почти все — восьмые в фуге следует играть *staccato* (Келлер даже ссылается для большей убедительности на аналогию с оригинальной артикуляцией в сонате для органа). Исключение, как это ни странно, составляет Бузони, который в данном

случае придерживается более «связной» интерпретации. Динамический план исполнения весьма прост: бо́льшая часть фуги исполняется *leggiero grazioso*, лишь в последних тактах уместен подъем звучности до *forte*. Всякое иное решение в отношении динамики, например игра сплошь на *forte*, вряд ли может быть оправдана, так как не соответствует характеру фуги.

Прелюдия и фуга es-moll — dis-moll

Прелюдия принадлежит к числу наиболее вдохновенных и содержательных пьес во всем «Хорошо темперированном клавире». В ней органично сочетаются возвышенная печаль, скорбь, порой доходящая до подлинного трагизма, с лирически тонкой экспрессией, предвосхищающей Шопена, сдержанное достоинство и суровое величие с поразительной теплотой и сердечностью. Тональность *es-moll* — «родина скорбных, элегических настроений, погребальных поминовений, глубочайшей печали» [26] — как нельзя лучше соответствует этому. Еще Ван Бруйк и Риман образно охарактеризовали содержание прелюдии и неразрывные связи его с *es-moll*'ной тональностью [61, 131]; другим оставалось лишь расширить высказанные ими мысли. Вот что писал Казелла в своем издании: «Подходящее определение для этой прелюдии — я использую его здесь с полной ответственностью — «возвышенная». Действительно, редко в музыке всех времен можно найти столь полный и совершенный пример того, что философы называют «чувством созерцания», чувством, которое является привилегией искусства и находится далеко за пределами обычных человеческих чувств. Бах, кажется, еще раз открыл всю трагичность необычной и мрачной тональности, которая так великолепно подходит в данном случае к таинственной, полной святости атмосфере этого замечательного произведения, обладающего поистине греческой чистотой линии».

Вспомним также тонкое суждение Бузони: «Это глубоко прочувствованное, рожденное из дыхания фантазии религиозного мечтателя музыкальное произведение — пророчество Баха в том, что некогда появится Шопен». Или не менее примечательное высказывание Ант. Ру-

бинштейна: «Прелюд VIII полон мечтательности и глубины. Это одно из удивительнейших произведений» [20].

Основное настроение прелюдии передается на редкость выразительной и благородной темой, которая как бы причудливо извивается, развертывается на остинатном ритмическом фоне нежного (арфообразного) сопровождения. При желании можно представить себе (так рекомендует Казелла) — медленную, торжественную процессию («может быть, библейскую») с ритмом, «отмеченным арфообразными аккордами, на фоне которых декламируется (в патетическом и драматическом духе) тема»:



Эта тема, как верно заметил Курт, представляет собой «восходящее постепенно, стремящееся вперед движение», которое сказывается на всей разработке прелюдии и моментами создает «наслаивающиеся, громоздящиеся друг на друга компактные аккордовые массы» [19]. Вероятно, Бах имел здесь в виду *crescendo* путем динамизирования музыки изнутри. Стремление к усилению подобного рода динамики не покидает Баха почти до конца прелюдии.

Драматическая приподнятость и выразительность музыкальной речи, количество интонаций, передающих душевное волнение, заметно возрастает во второй половине прелюдии. Если сначала интонации подбираются так, что они порождают чувство мрачного уныния, тоски и устанавливают эмоциональный тон печального лирического повествования, то уже к середине прелюдии характер резко меняется. Возникает серия интонаций-образов иной эмоциональной окраски, контрастирующей с элегическим началом. Происходит как бы внутренняя драматизация «событий» (что в некоторых изданиях правильно отмечено ремаркой *drammatico*), и несколько монотонная экспрессия начальной части прелюдии заменяется обостренным драматическим накалом лирического монолога, который превращается в своего рода дуэт двух голосов — женского и мужского. Бах вносит

здесь в лирическую сферу приемы повышенного драматизма, возбужденной эмоциональной выразительности.

Но в этой раздвоенности интонаций прелюдии скрыто единство эмоционального переживания. Вся прелюдия овеяна настроением глубокой тоски, печали. Это как бы сожаление о прошлом, об исчезнувших днях счастья, — скорбная элегия, которой свойственны не только мягкие контуры и тонкая нюансировка звуков, но и прерывистость музыкальной речи, резкие переходы от лирического повествования к драматическим взлетам. Налицо выражение внутренних колебаний чувства, контрасты изображения чувства.

Объем прелюдии — 40 тактов. Сокращенный ее вариант (у Форкеля и Гофмейстера) — по-видимому, первоначальный — имел только 32 такта: после т. 28 шли следующие четыре заключительных такта:



В Нотной тетради В. Ф. Баха текст прелюдии обрывается на тридцать шестом такте.

Исполнение прелюдии, естественно, предопределено ее особым, элегическим характером. Оно должно быть сосредоточенно-печальным, поэтичным, величавым и в то же время достаточно выпуклым, рельефным, а главное, экспрессивно-напевным. Эта прелюдия принадлежит к числу тех, которые, как говорит Барток, «требуют проникновенного, поэтического исполнения в большей степени, чем другие; только чрезвычайно гибкое туше, благороднейшая кантилена — *espressivo* — помогут осуществить это задание. Преувеличенная сентиментальность не может этого заменить, она даже искажает подлинную выразительность».

Не будем вдаваться здесь в нашумевший в свое время спор — насколько возможно вообще исполнение на фортепиано протяжных мелодий, подобных мелодии прелюдии. Естественно ли оно с точки зрения природы фортепианного искусства или же, как утверждал Бузони, противоестественно? Можно ли играть на фортепиано *legato*, или, строго говоря, нельзя? Для

нас сейчас важно другое. Прелюдию нельзя хорошо исполнять без преодоления возможных пробелов в плавном ведении мелодической линии, без преодоления недостатков в выдерживании звуков и их связи друг с другом, то есть без хорошего *legato*. Ведь не кто иной, как Бузони, дословно привел в своем издании прелюдии некоторые места из известного предисловия С. Тальберга к его «Искусству пения в применении к фортепиано», которые мы помещаем здесь, как имеющие непосредственное отношение к исполнению прелюдии (да и многих других клавирных сочинений Баха).

«1) Одно из первых условий для достижения полнозвучной игры, большого и способного ко всем оттенкам тона, — пишет Тальберг, — состоит в освобождении от всякой скованности. Поэтому необходимо обладать в предплечии, в кисти и в пальцах столь же большой эластичностью и многосторонней гибкостью, какими обладает голос искусного певца.

2) При широких, благородных, драматических кантиленах к инструменту следует предъявлять высокие требования и извлекать из него как можно больше звука, однако отнюдь не путем жесткого удара по клавишам, а посредством близкого нажатия и глубокого вдавливания их — с силой, решительностью и теплотой. При простых, нежных кантиленах нужно как бы месить (kneten) клавиатуру, обжимать (auswirken) ее рукой, состоящей словно из одного мяса и бархатных пальцев; клавиши в этом случае должны быть скорее ощупываемы, чем ударяемы...

5) Безусловно должно избегать при игре смехотворной и безвкусной манеры ударять ноты мелодии лишь долго спустя после нот аккомпанемента и производить таким образом с начала и до конца пьесы впечатление непрерывных синкоп... Мы настоятельно рекомендуем выдерживать ноты и оставлять им их абсолютную стоимость. Наконец, почти постоянно, в особенности при исполнении многоголосных построений, приходится пользоваться аппликатурой с подменой пальцев... В этом отношении мы не можем достаточно порекомендовать молодым артистам медленное и добросовестное изучение фуги, которое одно только дает руке средство достигнуть хорошего исполнения многоголосного построения... Выполнение (Vorfürung) простой трех- или че-

тырехголосной фуги и ее точное и стильное воспроизведение (Darstellung) в умеренном темпе требует и свидетельствует о большей талантливости, чем исполнение самой блестящей, головокружительно быстрой и сложнейшей пьесы».

Трудно сказать лучше о задачах и трудностях, встающих перед исполнителем на пути достижения певучего звука, в частности и при исполнении прелюдии.

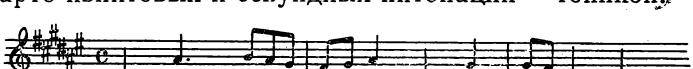
Темп прелюдии не быстрый, сдержанный, но и не слишком медленный — чаще всего *Lento* (как у Таузига, Бузони, Муджеллини, д'Альбера, Бартока, Казеллы), или *Lento moderato* (Черни, Рутгардт), или *Sostenuto* (Бишоф, Шмид-Линднер), или *Andante* (Рейнеке); метрономические обозначения его колеблются от ♩=40 до до ♩=50. Следовательно, это такой темп, в котором не ощущаешь стеснения, неловкости, в котором все развертывается плавно и гибко (по словам Г. Нейгауза, прелюдия — это словно «образ кипариса, тихо, мерно качающего вершиной»). Мерность движения не должна приводить к какой-либо скованности в исполнении: «Ритмическая строгость в величественной поступи аккордов, но свобода декламации в мелодии», — тонко замечает Казелла.

Артикуляция и фразировка прелюдии простые, благородно-выразительные, близкие к *legato*. Динамический план исключает излишние *dim., cresc.* и тому подобные нюансы, нарушающие плавное течение музыки, дробящие ее, принижающие ее величавость. Чередование оттенков происходит скорее толчками, как бы в результате смены регистров, или же при господстве одной силы звука на протяжении целого эпизода. Швейцер, например, предлагает играть прелюдию так, чтобы все сопровождающие аккорды звучали *piano*, а тема (и все относящееся к ней) — *forte*; также *forte*, по его мнению, должны звучать все каденции. Таузиг придерживается противоположного плана — почти все исполняется *pianissimo*, но также без чрезмерной дробности оттенков. Словом, и здесь — в области динамики — все должно быть устремлено к повышенно-выразительному, но строгому исполнению. Именно это органическое сочетание свободы экспрессии и строгости имеет в виду Казелла, говоря, что «полезным могло бы быть сравнение с картиной Джотто «Снятие с креста».

Фуга по художественному содержанию нисколько не уступает прелюдии. Бузони имел все основания назвать ее «самой значительной во всей тетради (то есть среди первых восьми фуг. — *Я. М.*) и, быть может, вообще во всем первом томе» (Вагнер был еще более категоричен в своем мнении и ставил эту фугу выше всех других фуг «Хорошо темперированного клавира»). И действительно, фуга отличается не только глубиной мысли и чувства, но и величайшим полифоническим мастерством. Поражает необыкновенная певучесть и пластичность мелодического материала и в то же время классическая стройность, строгость и уравновешенность формы. Ломаные линии экспрессивных переходов, изменчивая окраска различных проведений, всевозможные хитроумные сопоставления тем, — все это приводится в согласие и гармонию с эмоциональным характером целого. По определению Асафьева, — это «напевно-песенная, «равнинная» фуга» [3]; она течет, развертывается на редкость плавно, величаво, спокойно.

Особый характер развития, движения несомненно предопределен характером темы, в которой, быть может, больше, чем в какой-либо другой теме Баха, заложены различные экспрессивные возможности.

Начинается эта исполненная меланхолии тема с тоники, затем скачок на доминанту и своеобразное «опевание» доминанты, заканчивается — после нескольких кварто-квинтовых и секундных интонаций — тоникой:



Ответ (тональный) вступает одновременно с окончанием темы — вместо самой сильной доли такта на относительно сильную долю; сопровождается противосложением также спокойно-песенного склада:



Не раз в литературе отмечалась близость темы (и всех ее производных элементов) к темам русской

протяжной народной песни. Писал об этом в свое время Одоевский, пытаясь установить славянский характер некоторых мелодий Баха [27]. Указывал на это и Ант. Рубинштейн: «В фуге VIII есть сходство с характером русской народной музыки» [20]. Можно сослаться еще на суждения Асафьева, Золотарева, Мазеля и других советских исследователей. Мазель даже проанализировал, в чем конкретно заключается это стилистическое сходство, и пришел к следующим выводам: «И метрическая свобода (долгий звук на слабой доле такта, затем восьмые на сильной), и звукоряд минорного гексахорда без вводного тона (с тоникой внизу и квинтой вверху), и длительное «опевание» квинты лада как верхнего устоя, и, наконец, соотношение квартоквинтовых и секундовых интонаций — все это вместе взятое представляет выражение той широкой и вместе с тем углубленно-лирической напевности, которая в этой теме и в русских песнях достигается аналогичными и одинаково скромными средствами» [24].

Необходимо еще отметить, что протяжной напевностью проникнута не только тема, но и вся фуга в целом. «Каждый ее голос поет!» — восклицал Ант. Рубинштейн [16]. Всевозможные полифонические приемы, ритмические ухищрения, стретты, проведения темы в обратном движении или сочетание темы в увеличении с той же темой в простом виде нисколько не снижают напевности, а напротив, лишь подчеркивают, усиливают ее, обогащают возвышенно-поэтическими чувствами.

«Удивительным в баховских фугах, — говорит Барток, — является то, что, как правило, чем искуснее они разработаны, тем более возвышенным является их содержание. Ярким примером служит настоящая фуга *es-moll* или фуги *cis-moll*, *b-moll*».

Следует также упомянуть, что некоторые крупные музыканты, в частности Корто, рассматривают тему фуги *dis-moll* как вариант известного григорианского напева. Текст этого напева: «О вы, проходящие по дороге, взгляните, есть ли скорбь, сравнимая с моей скорбью» [64].

Протяженность фуги составляет 87 тактов; это одна из самых больших фуг цикла. Ее строение обычно определяют как трехчастное, но весьма по-разному (Риман и Бузони — $18\frac{1}{2} : 42\frac{1}{2} : 26$, Морган —

14 : 46 $\frac{1}{2}$: 26 $\frac{1}{2}$ Барток — 29: 31 $\frac{1}{2}$: 26 $\frac{1}{2}$, Чачкес — 29 : 22 : 36). Бузони, напоминая о том, что исполнитель с самого начала должен ясно осознать «поставленную здесь перед ним задачу» и уделить «особое внимание» мастерскому построению фуги, указывает еще, что внутри второй части фуги, или, как он говорит, «внутри разработки», есть три раздела, из которых «средний приблизительно так же велик, как оба остальные вместе взятые». Разделы эти, по мнению Бузони, характеризуются следующими полифоническими особенностями: «I = 10 $\frac{1}{2}$ тактов — стретты в прямом движении, II = 22 такта — проведение и стретта в противодвижении; III = 10 тактов — наитеснейшая стретта обоих предыдущих видов». Говоря о третьей части фуги, Бузони справедливо добавляет, что она представляет собой «некое разрастание всего предыдущего», ибо ко всем использованным уже ранее приемам «прибавляется еще увеличение темы в сочетании с многообразно переплетенными контрапунктическими комбинациями». Об этом же пишет Г. Келлер и другие исследователи, которые еще добавляют, что с «разрастанием» музыкальной мысли органично связана вся интерпретация фуги.

Известно, что фуга в автографе и во многих копиях была изложена не в *es-moll*, а в *dis-moll*. Возможно, что это произошло в силу следующих обстоятельств. Бах сочинил фугу первоначально в тональности *d-moll*, затем, путем добавления и изменения знаков альтерации, перенес ее в *dis-moll*; соображения темперации, разумеется, играли здесь не последнюю роль (использование чрезвычайно редко применявшейся тональности *dis-moll*). Но, как мы видели, — и по настроению и по взаимосвязям с прелюдией — фуга необычайно близка к тональности *es-moll*: она как бы продолжает намеченную в прелюдии линию «Méditation». И поскольку обе пьесы образуют своего рода нерасторжимое единство, вероятно допустим перенос фуги в тональность *es-moll*, как это сделали Черни, Таузиг, Бузони, Казелла и др. (отметим, что Бишоф, Муджеллини и др. придерживаются оригинального изложения в *dis-moll*'е). Однако такой перенос все же искажает задачу, которую поставил перед собой Бах и которая заключается в сравни-

тельном раскрытии интонационно выразительных возможностей энгармонически равных, но разноименных тональностей.

Г. Келлер [91] приводит ряд исправлений и уточнений, внесенных Бахом в первоначальный текст фуги при ее окончательном редактировании. Эти уточнения красноречиво свидетельствуют о том, с какой строгостью и требовательностью относился Бах к тексту своих сочинений, и что даже он, величайший мастер контрапункта, не мог достигать сразу наилучших результатов.

Исполнение фуги, подобно исполнению прелюдии, должно быть сосредоточенно-спокойным, величавым и, главное, певучим. Фуга звучит под пальцами пианиста как задумчивая, печальная песня; она развертывается сдержанно, строго и вместе с тем достаточно гибко, свободно: только таким путем ее основной песенный образ получает законченное, целостное воплощение.

Темп фуги чаще всего — и вполне обоснованно — определяют как *Andante*, то есть как мерное, плавное, «шагообразное» движение. У Черни, Таузига, Рейнеке, Шмид-Линднера — это *Andante con moto*, у Бузони и Казеллы — *Andante sostenuto*, у Бишофа и Бартока — просто *Andante* и т. д. Метрономические обозначения колеблются между ♩=66 (Г. Келлер) и ♩=80 (Шмид-Линднер). Таким образом, темп фуги не может быть ни излишне медленным, ни излишне поспешным. Плавность движения гармонирует с протяжно-напевным и нежным характером фуги.

Артикуляционные рекомендации, как правило, сводятся к обозначениям *legato* и *legatissimo* (Черни, Таузиг, Барток, Казелла и др.). Иногда, впрочем, встречаются указания артикулировать все широкие интервалы *portato*, а остальные — *legato* (Шмид-Линднер, Бодки); попадаются и примечания в духе известного пояснения д'Альбера: «Всю фугу следует играть более или менее связно, всегда полным, здоровым звуком, хорошо додерживая каждую ноту».

Своеобразную акцентировку темы предлагает Швейцер:



Здесь, по его мнению, особенно ясно видно, сколь малое значение имеет у Баха для артикуляции и акцентировки темы тактовое подразделение. Подтверждение правильности предложенной артикуляции (акценты на вторую четверть в т. 1 и четвертую в т. 2) Швейцер видит в том, что сам Бах, проводя в третьей части фуги тему в увеличении, перемещает синкопы на сильные времена такта [42].

Динамический план исполнения обычно предусматривает нарастания во второй и третьей частях фуги. Начало фуги чаще всего рекомендуется играть *piano* (Таузиг, Казелла, Бузони) или даже *pianissimo* (Барток и др.), которые удерживаются на протяжении ряда тактов. Весьма показательны в этом отношении добавочные ремарки у Муджеллини *(senza coloriti, come organo)*, Казеллы *(sotto voce ed incolore)* и у Бишофа *(tranquillo)*; они не должны пройти мимо внимания исполнителя (хотя и требуют к себе критического отношения). Звучность усиливается, когда тема вступает в увеличении, и чем значительнее, массивнее становится увеличение, тем сильнее звучание. Полное, настоящее *forte*, как отмечает тот же Казелла, наступает лишь в т. 77 при кульминационном сочетании тем в расширении и в обычном виде. В свою очередь это сочетание тем, влекущее за собой динамическое нарастание, связано с эмоциональным нарастанием, с усилением выражения.

Прелюдия и фуга **E-dur**

Прелюдия безмятежно-идиллического, пасторального характера — в стиле легкой, плавно текущей сицилианы — необыкновенно гармонирует с тональностью *E-dur*, которую Риман определяет как «тональность сочной зелени, расцветшей весны». В основной теме, непринужденно проходящей в триолях (на органном пункте), существенную роль играет опорная линия — *cis — h — a — gis*, — намеченная в виде скрытого голоса:



Риман не случайно сравнивает легкие триоли темы, с ее нежным, «подобно мягкому дуновению возду-

ха», движением к вершине и «приятными трелями», — с «качающимися ветвями юной нарядной листвы». В этом сравнении много верного, от самой сути музыки, навеянной образами весенней природы. Напомним еще слова Ант. Рубинштейна; отмечая особую свежесть тем прелюдии, «которых и теперь никому не придумать» [20], он в восхищении говорил: «что может быть прелестнее этого» [16]. Или же Асафьева, который писал о теме прелюдии как о «плавной, выразительной мелодии», являющейся «стимулом непрерывного развертывания» [3]. Или Г. Келлера, усматривавшего в этой «пасторальной по духу» теме общие черты с темой двухголосной фугетты *c-moll* [91]. Или, наконец, Бузони, который, сравнивая прелюдию с предшествующими пьесами цикла, писал: «После того как ...Бах затронул главнейшие ступени в сфере музыкальных ощущений и предоставил слово героическим, меланхолическим, порывистым, раздумчивым, юмористическим настроениям... в этой прелюдии он в первый раз преподносит картину идиллической окраски и ровной нежности выражения...»

Характерно, что Бах первоначально предназначал прелюдию для своей 6-й французской сюиты *E-dur*: лишнее подтверждение того приветливого идиллического характера, которым проникнута как прелюдия, так и сюита.

Прелюдия состоит из 24 тактов. По своему строению близка к инвенции, легко расчленяется на три части (например, $7\frac{1}{2}:6\frac{1}{2}:10$, как у Бартока), причем третья часть начинается в тональности *A-dur*. Непосредственно вводит в следующую за ней фугу, хотя своими созерцательно-пасторальными чертами не столько предвосхищает характерные черты фуги, сколько оттеняет эти черты, делая их более заметными и рельефными [34].

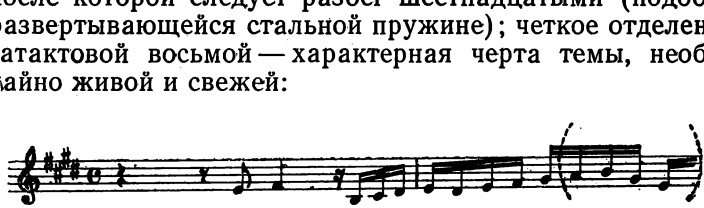
Исполнение прелюдии не составляет сложной проблемы. Оно, скорее всего, в соответствии с характером музыки, должно быть мягким по звучности, простым, свежим, созерцательно-спокойным, душевным, нежным, подчас даже наивным (ср. ремарки, содержащиеся в изданиях Бишофа, д'Альбера, Шмид-Линднера, Бартока, Казеллы, Бузони, Муджеллини и др., —

dolce, piacevole, semplice, pastorale). Вот почему трудно согласиться с Швейцером, который предлагает исполнять прелюдию в звучном, гибком *forte* — на том основании, что в ней нет «никакой логической необходимости в смене *forte* и *piano*», необходимости, «обусловленной построением пьесы». Динамический план прелюдии представляется нам более разнообразным, включающим в себя не только звучность *forte*, но и *piano, mezzo piano* и *poco forte*: эффекты света и тени придают пьесе поэтическую прелесть.

В отношении темпа исполнения прелюдии существенных разногласий между музыкантами нет. Почти все издания рекомендуют *Allegretto pastorale* (д'Альбер, Бузони, Казелла, Барток), или *Allegretto piacevole* (Бишоф, Муджеллини, Шмид-Линднер), или просто *Allegretto* (Черни, Рейнеке, Рутгардт). Артикуляция также довольно едина — это или *legato,* или *molto legato,* или *sempre legato,* что предполагает мягкую, слитную, органичную фразировку: отдельные фразы не столько отделяются друг от друга, сколько нежно сливаются друг с другом, за исключением, конечно, разделительных цезур. Все гармонирует между собой как в инкрустации.

Фуга, без сомнения, контрастирует с прелюдией, как бы раскрывая нам новые аспекты тональности *E-dur*. Если прелюдии были свойственны спокойно-созерцательные черты, то фуга вся в стремительном движении, энергичном взлете, напоре; она полна брызжущего веселья, остра и определенна по линиям.

Тема ее, весьма короткая и упругая («смело наскакивающая» — по определению Г. Келлера), начинается с тоники, со слабой части такта, и прерывается паузой, после которой следует разбег шестнадцатыми (подобно развертывающейся стальной пружине); четкое отделение затактовой восьмой — характерная черта темы, необычайно живой и свежей:



Ответ (реальный), при включении в тему последних четырех шестнадцатых, может быть отнесен к числу

так называемых стреттных видов ответа. Краткость темы и проведение ее в экспозиции сжатым, «стреттным» образом предопределяет появление контрэкспозиции с добавочными проведениями — это как бы уравновешивает сжатость и лаконичность экспозиции фуги по отношению к ее последующим частям (нередко, впрочем, экспозицию укрупняют за счет контрэкспозиции, рассматривая ее как построение с шестикратным проведением темы в главной тональности, то есть как два полных проведения в главных тональностях, но от этого существо дела не меняется).

Ответу контрапунктирует удержанное противосложение, построенное на материале второй части темы и как бы продолжающее ее «пружинистый» разбег:



Материал этого противосложения искусно разрабатывается во всех (четырех) интермедиях, словно заряженных энергией. Неудержимо-стремительному характеру фуги соответствует непрерывность ее развития: на всю фугу — только один полный совершенный каданс, в движении — ни одной ритмической остановки, безостановочная пульсация шестнадцатыми.

Объем фуги — 29 тактов. Ее архитектонику чаще всего определяют как трехчастную: Риман — $9\frac{1}{2} : 9 : 10\frac{1}{2}$. Бузони — 11 : 7 : 11, Морган — $10 : 8\frac{1}{2} : 10\frac{1}{2}$, Перракио — 11 : 14 : 4, Барток — $12 : 6\frac{1}{4} : 10\frac{3}{4}$ и т. д. По мнению Скребкова, переходными тактами от одной части к другой являются тт. 11 и 18, где в нижнем голосе даются медленно спускающиеся секвенции, как бы «вливающиеся» в последующие части фуги [34]; это находится в полном согласии со схемой Бузони. Лишь немногие исследователи, как, например, Чачкес, придерживаются двухчастного членения (16 : 13).

Исполнение фуги представляет немалые трудности, особенно в техническом отношении. В сущности, перед нами виртуозная пьеса, очень близкая по складу к этюдам дошопеновского времени. Она требует уверен-

ности, решительности, четкости, блеска, смелости и силы — как в передаче целого, так и деталей (не случайно именно в связи с этой прелюдией Бузони ставит чисто технический вопрос о наиболее целесообразной аппликатуре для «строго связных гамм терциями»).

Однако фугу не следует играть излишне бравурно и быстро. Ее темп обычно определяют как *Allegro* — с теми или иными добавлениями (*vivace, scherzando, energico, deciso* и т. д.); максимальная скорость движения указана Бишофом (♩=116), минимальная — Г. Келлером (♩=76), который даже делает следующую ремарку: «С силой и огнем, но не быстро» [91]; промежуточной скорости придерживаются Барток, Шмид-Линднер, Казелла и др (♩=100); Черни, Рутгардт и Муджеллини близки к Бишофу, указывая ♩=108.

Наилучшая артикуляция темы: первая (затактовая) восьмая — *staccato* или *portato*, следующая (четвертная) нота — *tenuto*, шестнадцатые — *leggiero (non legato* или *poco legato)*. Интонации «вздохов» в теноре (тт. 13—16) и в сопрано (тт. 22—25) исполняются со значением — веско, подчеркнуто, выразительно. Вообще вся фуга требует, говоря словами Бузони, «бодрого, живого, крепкого характера исполнения с энергичными «пуантами» при каждом вступлении темы».

Прелюдия и фуга **e-moll**

Прелюдия исполнена особой, поэтически-чувственной прелести. Ей свойственны в одинаковой мере потаенная страсть и гнетущая тоска, патетика и скорбь — настроения, часто связываемые с тональностью *e-moll.*



По Риману, это как бы клавирная аранжировка трио, написанного для скрипки, лютни и клавира. По Муджеллини, — соло флейты, на фоне спокойного клавирного сопровождения. По Бартоку — соло гобоя, исполняющееся *cantabile molto.* По Бузони — это величественно и широко трактованная кантилена, которая «в некоторые моменты поднимается почти что до страсти». По Казелле — выразительнейшая ария, которая

звучит на фоне ровной фигурации шестнадцатыми, пробуждающей в нас представление о «величественном течении большой реки».

В прелюдии налицо элементы импровизационности, заметно усиливающиеся со второй части, — вместе с резким ускорением темпа, отмеченным самим Бахом (см. *Presto*, т. 22). Эта вторая часть представляет собой быстрое движение шестнадцатыми («типа органных фантазий», — по определению Скребкова), которое построено на материале сопровождения первой части и находится в непосредственной связи с ее мелодическим и гармоническим содержанием, несмотря на изменившийся характер. (Бузони, например, отмечает «одинаковый в общем и целом гармонический базис», который «внутренне связует обе части»). Примечательно, что во второй части меняется не только образно-эмоциональный характер, но и инструментальный колорит: он становится более ярким, блестящим. Ант. Рубинштейн это тонко выразил словами: «Прелюдия состоит как бы из двух половин: одна как будто написана для клавикордов, другая — для клавичембал. Какая прелесть, какой блеск!» [20].

Чтобы осознать до конца импровизационность и двойственный характер прелюдии, следует сравнить ее основную версию с сокращенным вариантом, содержащимся в Нотной тетради В. Ф. Баха. В сокращенном варианте — всего 23 такта (в то время как в основной версии — 41), причем фактура в нем значительно упрощена — нет и в помине ариозной мелодии, правая рука играет на фоне сопровождения шестнадцатыми только аккорды восьмыми, полностью отсутствует насыщенное быстрым импровизационным движением *Presto*, с т. 21 начинается кода:



(Кризандер, как и в других аналогичных случаях, приводит этот куцый вариант как основной, а расширенный вариант выдает за побочный).

Исполнение прелюдии должно быть выдержано в характере «скорбной импровизационной арии». Можно сравнивать звучание мелодии этой арии со звучностью скрипки, флейты, гобоя или еще какого-либо другого инструмента, но она всегда должна исполняться очень певуче *(molto cantabile)* и выразительно *(espressivo)*, с оттенком *appassionato* и *patetico*, и вместе с тем достаточно строго, без излишней разнеженности и сентиментальности. Сопровождение же все время на втором плане: оно звучит более приглушенно, но, конечно, по-разному — короткие аккорды восьмыми в правой руке отрывисто (или слегка придерживая), шестнадцатые в левой руке — спокойно, равномерно и просто. «Вся вещь, — говорит Бузони, — дышит грустью, — но не чувствительностью или расслабленностью. В ней не должно быть ничего млеющего, реющего, медлящего. Ведь у сильной натуры печаль проявляется в совершенно иных тонах, чем у томной, болезненной души».

Темп прелюдии в первой ее половине ближе всего к движению *Andante*; его придерживаются Бишоф, д'Альбер, Шмид-Линднер, Бузони, Казелла, Муджеллини и другие. Черни заблуждается, когда предписывает *Allegro* (правда, с добавлением *molto moderato*) и указывает метроном ♩=84; это приводит лишь к невыразительному исполнению и принижает содержание прелюдии. (Казелла справедливо говорит, что черниевская традиция исполнения *Allegro* делает прелюдию «совершенно непонятной, непостижимой».) Можно понять тех музыкантов, которые дополнительными ремарками всячески подчеркивают сдержанный характер движения первой части прелюдии (Казелла — *grave e sostenuto* ♩=58; Барток — *molto sostenuto* ♩=54—60; Риман — *grave, patetico*, Муджеллини — *sostenuto e cantabile*; Таузиг — *molto moderato* и т. д.). Во второй части прелюдии темп обозначен самим Бахом. Метрономические его исчисления колеблются между ♩=120 (Бишоф, Муджелини) и ♩=126 (Казелла, Келлер и др.). Только Черни и слепо следующие за ним музыканты, вроде Рутгардта, указывают ♩=80, то есть ♩=160, — темп чрезвычайно быстрый и вообще не свойственный Баху.

Не следует делать — на что обращают внимание

многие музыканты — какое бы то ни было ускорение в двух тактах перехода, предшествующих *Presto*, — огромная взрывчатая сила *Presto* прорывается здесь без подготовки, неожиданно, «как свежий ключ из-под земли, как пламя скрытого костра» (Бузони). Это — внезапный перелом настроения и движения, а не постепенный сдвиг чувства и темпа. Это — резкий контраст, который не допускает смягчения и закругления линий. Также вряд ли можно признать уместным рекомендуемое в некоторых изданиях расширение темпа в заключительном такте *Presto*, как, например, *largamente* у Муджеллини. Скорее здесь следует играть *deciso, non rit., senza rall.* — как у Бартока, Казеллы, Бузони и др.: темп должен быть строго выдержан до конца. Большего внимания заслуживает рекомендация Бузони — удвоением длительности нот превратить заключительный такт в два такта и, ничего не потеряв «в смысле энергии», выиграть «в отношении крепости». Однако и эта рекомендация идет вразрез с характером и стилем музыки.

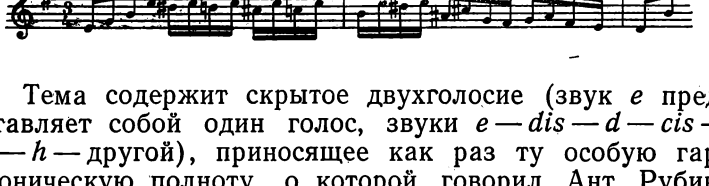
Динамический план исполнения обычно предусматривает нарастание во второй части прелюдии, исполняемой, как правило, в звучности *forte*. Первая же часть прелюдии предполагает более мягкую звучность; особенно это относится к сопровождению, которое следует играть по большей части *piano* и ровно — «без особых оттенков» (Барток). Лишь верхний голос исполняется полно, певуче (ср. *cantando* — у Бузони, *molto sonore* — у Казеллы), подражая либо звучности человеческого голоса, либо звучности того или иного инструмента (например, скрипки, флейты, гобоя). Вот почему предписываемое в ряде изданий (Таузиг, Риман и др.) *forte* — вплоть до второй части прелюдии — следует относить прежде всего к верхнему голосу, строго соблюдая звуковую перспективу. В основе динамического плана исполнения лежит четкое разделение мелодии и сопровождения на два звуковых плана. Как отмечает Бузони, «средние голоса должны исполняться тише», а «фигурация в басу должна литься спокойно и равномерно, без внимания к смене чувств мелодии».

В тексте прелюдии встречается много разночтений и вариантов, выбор которых, подчас, бывает затрудни-

тельным. Критический анализ не всегда дает определенный ответ на встающие перед исполнителем вопросы. Все же следует предпочесть варианты, помещенные в основном тексте у Бишофа; они, по-видимому, наиболее достоверны. Обращают на себя внимание три маленькие лиги (по две ноты), проставленные самим Бахом в т. 3; их выразительный смысл вполне ясен и не должен остаться нераскрытым исполнителем.

Фуга связана с прелюдией неразрывными узами. Она как бы окончательно оформляет и развивает материал, который был экспонирован в прелюдии. Особенно это заметно при сравнении фуги со второй половиной прелюдии: по существу, фуга лишь продолжает импровизационное движение шестнадцатыми — правда, в более упругой, танцевальной форме; она непосредственно примыкает к *Presto* прелюдии, вырастая из него как растение из зерна.

Фуга имеет всего два голоса, — случай крайне редкий в творческой практике Баха, а в «Хорошо темперированном клавире» — единственный. Несмотря на это, она отличается полнотой гармонии, что было отмечено еще Ант. Рубинштейном [20]. Тема ее начинается с тоники, затем модулирует в тональность доминанты:



Тема содержит скрытое двухголосие (звук *e* представляет собой один голос, звуки *e* — *dis* — *d* — *cis* — *c* — *h* — другой), приносящее как раз ту особую гармоническую полноту, о которой говорил Ант. Рубинштейн.

По мнению Золотарева, гармоническая полнота и ладовая определенность фуги порождается еще некоторыми другими своеобразными чертами темы, которая, помимо скрытого двухголосия, имеет отчетливую опору на гармонию (интонирование тоники) и «неуемную энергию» движения (единый вид ритмического изложения). Но эти же качества, как отмечает Золотарев, делают тему менее типичной для полифонии, чем другие темы Баха [15].

Ответ в фуге реальный. По-видимому, Бах предпочел его тональному ответу, стремясь избежать явного искажения интонаций темы, причем поместил его — во избежание перекрещивания голосов — октавой ниже. Если тема модулирует у него из *e-moll* в *h-moll*, то ответ из *h-moll* — в его доминанту, то есть в тональность двойной доминанты: перед нами пример точной транспонировки темы в доминантовую тональность.

Противосложение удержанное, без каких-либо существенных изменений на протяжении всей фуги:



Обращает на себя внимание, что Бах закрепляет форму фуги в решительно и уверенно отточенных контурах. Мелодия развертывается в непрерывном ритмическом движении, в виде длинной, равномерной, твердой и в то же время извивающейся линии шестнадцатыми. В развитии материала Бах пользуется двойным контрапунктом октавы, причем, как это не раз отмечалось в литературе, контрапунктическому перемещению подвергается вся вторая половина фуги, повторяющая первую в тональностях доминанты и субдоминанты [15]. В отношении полифонических средств фуга весьма проста; в сущности, она не имеет ни стреттных проведений, ни обращений темы.

Объем фуги — 42 такта. Риман убежденно расчленяет ее на три части — 10 : 28 : 4. Бузони поддерживает это членение, но считает вполне возможным и другое: основываясь на том, что первые 19 тактов фуги повторяются в контрапунктически обращенном виде во вторых 19 тактах, он вообще предлагает отказаться от традиционной (трехчастной) схемы и принять схему — 19 : 19 (+4 такта коды). Характерно, что Бузони здесь вплотную подходит к представлению о фуге как о двухчастной конструкции, так как, в сущности, расчленяет фугу на два одинаковых раздела. Об этом свидетельствуют и принципиальные соображения Бузони (по поводу музыкальной формы вообще и традиционной схемы фуги в частности), которые он высказывает в связи со своим подразделением фуги: «Каждая тема,

каждый мотив, — пишет он, — порождает свою собственную, соответствующую его природе форму», — и добавляет: «Насильственно предписываемое втискивание новых мыслей в исстари привычные формы представляет весьма пагубное явление».

То, что Бузони осмелился лишь робко предложить — в виде возможного сопоставления с подразделением Римана, — через некоторое время стало твердым убеждением многих музыкантов. Сошлемся, например, на мнение Бартока, который уже безоговорочно утверждает: «Фуга двухчастна. Она имеет характерную особенность: все различие между двумя ее частями состоит в том, что вторая часть изложена на квинту ниже первой и голоса во второй части меняются местами» (членение Бартока — 19 : 23). Такой же точки зрения придерживаются Г. Келлер, считающий, что фуга отчетливо распадается на две половины, а также Чачкес, предлагающий схему 19 (10 : 9) : 23 (10 : 13). Эти соображения убеждают нас куда больше, чем всё еще продолжающиеся попытки обосновать трехчастное строение фуги (например, Морган — 4 : 34 : 4, Перракио — 10 : 19 : 13) : симметричность построения фуги, то есть наличие в ней двух идентичных половин, различающихся лишь контрапунктическими перемещениями, не подлежит сомнению.

В отношении исполнения фуги, несмотря на ее, казалось бы, вполне определенный характер, мнения музыкантов существенно расходятся. Так, Риман приписывает фуге «скорее созерцательный характер» [131], в то время как Таузиг является сторонником совершенно иного плана интерпретации *(con fuoco, con brio)*. Бишоф предлагает *capriccioso,* то есть третье решение. Бузони, Муджеллини и Казелла как будто склонны разделить точку зрения Таузига, но вносят при этом свои коррективы и нюансы: Бузони заменяет «огненность» *(«fuoco»)* — «решительностью, смелостью» *(«deciso»),* Муджеллини добавляет к *con brio* еще *brillante,* Казелла заменяет *con fuoco* ремаркой *risoluto e vigoroso.* Барток полностью принимает истолкование Таузига, отклоняясь лишь в характере артикуляции.

Темп фуги совершенно очевиден: это, несомненно, *Allegro,* которое, кстати, и рекомендуется с теми или

иными прибавлениями (*molto vivace, vivace, con brio, capriccioso* и т. д.) почти всеми изданиями. Однако метрономическое исчисление темпа *Allegro* весьма различно — от ♩=96 (Шмид-Линднер) до ♩=132 (Бишоф); Черни и Муджеллини указывают ♩=126; Казелла ♩=120, Барток ♩=116.

Артикуляция фуги должна быть вполне четкой и определенной. Это скорее *non legato* (как у Бузони, д'Альбера, Казеллы и др.), чем *legato*, и, главное, *ben articolato* (как превосходно обозначает Таузиг) и *distintamente* (ср. Бузони). В динамическом отношении следует предпочесть *forte,* как более соответствующее энергичному, стремительному характеру фуги (см. у Таузига, д'Альбера, Бузони, Шмид-Линднера, Казеллы, Бартока и др.). Но, вероятно, возможно также исполнение *leggiero* (как у Бишофа и Бодки), разумеется, при сохранении «хорошего произношения» *(«ben accentuato»)*. В конце фуги динамическое нарастание, обусловленное всем ее развитием, обычно доходит до *più forte* или *fortissimo.*

Технически фуга чрезвычайно полезна — особенно для выработки четкости, ровности и силы пальцев; исполняемая же октавами, она, как указывают Бузони, Казелла и др., может служить превосходным упражнением для развития техники кисти.

Прелюдия и фуга F-dur

Прелюдия написана в характере двухголосной инвенции. Она на редкость проста, ясна и светла; изящество и грациозность сочетаются в ней со строгостью и точностью изложения, идиллическая созерцательность — с бодрым, устойчивым, танцевальным началом. Этому, кстати, способствует тональный план прелюдии, который решительно препятствует возникновению меланхолической разнеженности и размягченности. Риман справедливо говорит, что и блестящий, «подобно свежему росистому утру, светлый *F-dur*», и сопутствующий ему *d-moll* «остаются свободными от какой-либо терпкости и меланхолии», так как они сменяются «полными силы гармониями *(B-dur, A-dur)*». Мелодическое содержание прелюдии развертывается из следующего мотива:



Его первоначальная идея, как это нередко указывалось исследователями, чисто аккордовая, гармоническая:



Вставка лишь одной вспомогательной (или проходящей) ноты в каждую группу из четырех шестнадцатых придает мотиву окончательный, установленный Бахом вид.

Тематический материал развертывается настолько органично и «едино», что форма прелюдии, состоящей только из 18 тактов, почти не поддается членению. Это дало право Бузони заметить, что прелюдия принадлежит к «тем баховским «броскам», которые не вмещаются уже в границы застывшей догматики и которые вследствие своего действительно «прелюдирующего» характера в наибольшей степени оправдывают свое название». Но если поставить перед собой цель расчленения этого «прелюдирующего единства» на определенные разделы, то, пожалуй, можно воспользоваться двухчастной схемой Бартока — 8 : 10.

Исполнение прелюдии, естественно, должно быть цельным, грациозным, чистосердечным, но в то же время достаточно определенным, блестящим и воодушевленным. Известное замечание Ант. Рубинштейна, что «прелюд элегантен» [20], не следует понимать упрощенно; конечно, это прелюд изящный, шутливо-игривый, «проворный», но отнюдь не изысканно-элегантный и не манерный. Скорее это искристое *brioso-leggiero*, чем расслабленное *delicatamente*: «легко, — говорит Бузони, — но не слабо и элегантно (*zierlich*)».

В соответствии со всем сказанным, надо всячески остерегаться излишне быстрого темпа. Обозначение Черни ♩ = 88 нам представляется явно ошибочным, так как препятствует выявлению основного содержания прелюдии: здесь, говоря словами Римана, необходимо «бодрое усердие», но «без спешки». Можно еще вспомнить известное суждение Бюлова, что «грация несоединима с поспешностью»; оно верно и в отношении настоящей

прелюдии. Вот почему обозначения темпа, предложенные Г. Келлером (♩=66), Шмид-Линднером (*Allegretto*, ♩=72), Муджеллини (*Allegretto vivace e brioso* ♩=76), Риманом (*Allegretto vivace*), ближе к истине, чем те указания, которые придерживаются «скоростной» линии Черни.

Артикуляция прелюдии вполне ясна и не вызывает сомнений. Но все же и в ее сфере возможны различные варианты. Лучше всего, пожалуй, ровное *leggiero (non legato, non troppo legato, poco legato)*, с применением *staccato* в партии левой руки. Заслуживает также внимания рекомендация Бодки: в правой руке — первые три шестнадцатые *legato*, следующие три — *leggiero* (и так во всей прелюдии), а в левой — две восьмые *legato*, а третья — *staccato*, четверть же — всегда *tenuto*.

Украшения исполняются строго определенным образом — по пятому параграфу таблицы, выписанной Бахом для Вильгельма Фридемана — как двойной каданс (см. стр. 101). Первая нота украшения всегда берется с первой нотой в партии левой руки.

Прелюдия весьма полезна в техническом отношении, так как содержит в себе тройной материал для упражнения (Бузони). Во-первых, в ней имеется «льющаяся аккордовая фигурация», которая помогает развитию независимости пальцев, легкости и точности их движений. Во-вторых, в ней часто встречаются трели, которые, как известно, играют важнейшую роль в фортепианной литературе (не случайно именно после этой прелюдии Бузони поместил в своем издании «Хорошо темперированного клавира» пространное приложение о том, как следует играть трели). В-третьих, в ней имеется «пружинистое» упругое *staccato*, порой представляющее для пианиста немалые трудности и требующее известной предварительной тренировки. Но, быть может, самое ценное в прелюдии то, что она связывает эти три различные приема игры в одно целое, приучает пианиста к единовременному использованию артикуляционно-технических контрастов.

Фуга (трехголосная) по настроению и характеру движения тесно примыкает к прелюдии, но она более упруга, рельефна, весела и, главное, еще более танцевальна. Несмотря на разные полифонические тонкости, она непритязательна и ясна. Ант. Рубинштейн не слу-

чайно говорит, что это фуга «веселая, игривая, почти *piece de salon* [салонная пьеса]; работы в ней не видно, а между тем она есть, да еще какая» [20]. И в самом деле: все в фуге непосредственно, все сделано мастерски, без тягостных усилий.

Тема фуги, да и вся фуга в целом, выдержана в движении паспье (можно сравнить ее по ритму также с менуэтом). Она начинается с квинты (затакт) и после двух небольших ходов шестнадцатыми незаметно переходит в связку:



Ее характерная особенность — варьирование во второй половине, в результате которого она предстает перед нами как бы сложенной из двух частей, контрастирующих друг другу. Первая ее часть — из двух тактов — имеет на каждой доле такта мелодический шаг, вторая часть — также из двух тактов — вся состоит из шестнадцатых (сперва разбег, подъем движения, затем спад). Но хотя первая часть и контрастирует со второй по характеру движения, мелодике и гармонии, — она в то же время органически связана с ней. Можно еще отметить, что первые ноты в тактах — *d*—*c*—*b*—*a* — составляют своеобразную опорную линию, которая придает теме устойчивость и определенность.

Интересен самый генезис темы. Ее прообраз можно обнаружить в одной из фуг (также *F-dur*) И. К. Ф. Фишера, где тема во многом предвосхищает тему Баха. Однако при сравнении нетрудно установить и смелое новаторство Баха, заключающееся прежде всего во введении контраста, то есть в создании темы из разрозненных частей [5].

Ответ (тональный) вступает в фуге не сразу после окончания темы (и не раньше), а лишь после небольшого перехода (связки или кодетты), состоящего из ровных шестнадцатых. Этот переход как бы продолжает движение темы и настолько срастается с ней, что его трудно отделить; при вступлении ответа он вливается в противосложение, которое, в свою очередь, продолжает движение шестнадцатыми и способствует еще большей текучести музыкальной мысли:



Объем фуги — 72 такта. Строение ее часто определяется как трехчастное (Риман, Бузони и Перракио — 35 : 20 : 17, Морган — 30 : 33 : 9). Однако существуют и другие членения фуги — на две (Чачкес — 36 : 36) и на четыре части (Барток — 35 : 10 : 10 : 17).

Исполнение фуги должно быть, в соответствии с ее характером, веселым, беззаботно простым, приятным и непритязательным. Темп не слишком скорый, ближе всего к *Allegretto*, как у Черни, Бишофа, Таузига, Рейнеке, Бузони, Муджеллини, Казеллы и др., с метрономическим указанием ♩=60—66, или к *Andantino*, как у Римана, Шмид-Линднера и др. Артикуляция темы допускает различные решения: а) первые пять нот — *portato-tenuto*, остальные — *legato* (так у Муджеллини и Бартока), б) первые пять нот — *portato-tenuto*, остальные — *non legato* (так у Бузони и Казеллы), в) затакт всегда *portato*, первые две восьмые в т. 1 *legato*, третья восьмая — *staccato*, все остальное — *legato* (как у Бодки), г) затакт слигован с последующей нотой, остальные ноты исполняются то *staccato*, то *legato*, чередуясь по группам (как у Швейцера), д) затакт слигован с последующей нотой, остальные восьмые — *staccato*, шестнадцатые — *legato* (как у Черни, Таузига и др.). Однако последняя артикуляция, получившая чрезвычайно широкое распространение в концертно-педагогической практике, наименее соответствует полнокровно-танцевальному характеру темы. Бузони решительно выступает против нее — как рассадника «элегантной» фразировки — «в пользу более оправданного способа исполнения».

Прелюдия и фуга f-moll

Вот еще одна прелюдия необычайной экспрессивной силы и красоты. Характер ее — элегически-печальный и скорбный — снова как нельзя лучше гармонирует с из-

бранной Бахом тональностью. Ибо *f-moll* — в силу определенных ладово-гармонических причин — имеет сгущенно мрачный, темный колорит: это одна из самых меланхоличных, грустных, тоскливых тональностей. Быть может, она и не столь траурна, как тональность *es-moll*, и не столь остро-болезненна, как тональность *cis-moll*, но зато она передает глубокие сосредоточенные чувства, сдерживаемую печаль и скорбь тоньше, чем какая-либо другая тональность [см. 131].

Прелюдия почти сплошь четырехголосна. Ее отличительной чертой является сочетание медленно шествующего по четвертям строгого мотива и противостоящих ему по характеру и тем самым оживляющих его выразительных мелодических фигураций (в духе аллеманды):

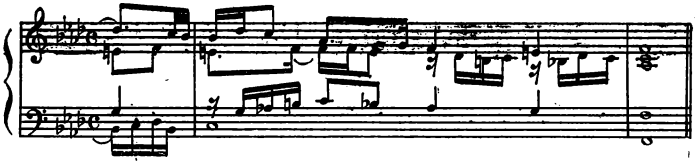


Бросается в глаза удивительно свободное развертывание мелодической линии, которая во многих местах предвосхищает романтическую музыку XIX века. Выразительность прелюдии усиливается ее гармоническим планом с последовательным использованием тональностей: *f-moll, As-dur, c-moll, C-dur, b-moll* и *f-moll*. Немалую роль играют в прелюдии и органные пункты в басу: в начале — короткий органный пункт на тонике, в конце — весьма продолжительный органный пункт на доминанте.

Восторженную характеристику прелюдии дал Ант. Рубинштейн: «Прелюд... серьезный, великолепный. Есть целые массы людей, которые считают Баха сухим. Непонятно, как может быть сух человек, способный изобретать такие чудесные неподражаемые мотивы» [20]. «...Никакой сухости, точно ария! Да, ничего подобного в мире нет!» [16]. Дополнением к этому может служить суждение Казеллы: «Перед нами одно из бесчисленных предсказаний мастера, который, как сказал однажды Дебюсси, «заключает в себе всю музыку».

Объем прелюдии сравнительно небольшой — 22 такта. Но имеется еще более короткий — сокращенный вариант, насчитывающий всего 17 тактов. Этот вариант, содержащийся в Нотной тетради В. Ф. Баха (и у Форкеля), Кризандер в своем издании «Хорошо темперирo-

ванного клавира» выдает за основной; вот его заключение (начиная с конца т. 15):

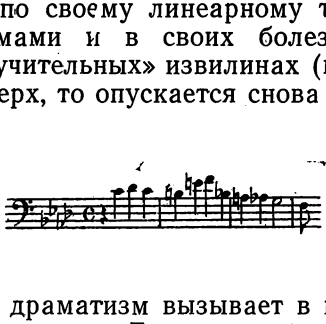


Однако не подлежит сомнению, что данный сокращенный вариант не являлся основным; Бах упорно продолжал работать над ним и в результате расширил его, добавив пять тактов, которые своей глубоко прочувствованной скорбью как бы подготовляют трагически-суровое настроение фуги.

Строение прелюдии обычно рассматривается как трехчастное. Так, по Бузони 1-я часть прелюдии охватывает $5^1/_2$ тактов, к которым присоединяется еще добавочное расширение в $2^1/_2$ такта, то есть всего 8 тактов, II часть, охватывающая $7^1/_2$ тактов, распадается на два отрезка в 4 и $3^1/_2$ такта, III часть простирается до конца. Примерно такого же мнения придерживается Барток, предлагающий схему — $8 : 7^1/_2 : 6^1/_2$.

Исполнение прелюдии только тогда хорошо, когда оно проникнуто истинно глубоким чувством и благородством туше. Не случайно столь часто встречаются рекомендации — играть прелюдию «круглым, полным звуком», «глубоким, сочным туше» (Бузони), или думать при исполнении «о спокойствии и величии звуков органа» (Келлер), или, наконец, «брать в качестве образца скрипичный стиль» (Казелла). Не случайно также почти все определения темпа сводятся либо к *Andante*, с теми или иными «выразительными» дополнениями — вроде *espressivo, con duolo, appassionato, largamente, tranquillo, elegiaco, mesto* (Черни, Бишоф, д'Альбер, Рейнеке, Шмид-Линднер, Казелла, Бузони, Муджеллини и др.), либо к *sostenuto* (Риман, Барток). Все это говорит о необходимости сдержанного, величественного, «шагообразного» исполнения, основанного на особом, полном печали и высокого благородства *cantabile*. Наилучшей артикуляцией, естественно, здесь будет *legato*, причем *legato* весьма близкое к *legatissimo*, — с мягким погружением каждого пальца и незаметным «переступанием» с пальца на палец.

Фуга (четырехголосная) абсолютно равноценна прелюдии, не уступает ей в глубине и связана с ней как по настроению (скорбно-печальному), так и по движению (медленному и спокойному). Но, в отличие от прелюдии, она, пожалуй, имеет более торжественный характер и шире развернута. Тема ее начинается с квинты (со слабой доли такта), заканчивается полной совершенной каденцией в главной тональности, то есть на тонике. Она необычна по своему линеарному типу, вся пронизана хроматизмами и в своих болезненно-скорбных, «стонущих», «мучительных» извилинах (по четвертям) то поднимается вверх, то опускается снова вниз, к основному тону:



Ее глубокий драматизм вызывает в памяти две другие аналогичные темы Баха, написанные в той же *f-moll*'ной тональности. Это — темы 9-й трехголосной инвенции и *Lamento* из «Каприччио на отъезд возлюбленного брата». Во всех трех сочинениях при помощи сползающих хроматизмов выражено одно и то же глубокое чувство.

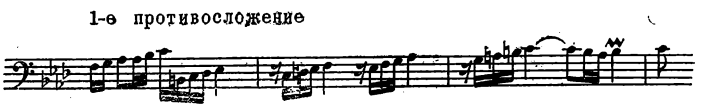
На связь мелодико-тематического содержания фуги *f-moll* и трехголосной инвенции *f-moll* указывают многие музыканты, в том числе Казелла, Барток и Бузони. Казелла, например, устанавливает — путем специального сравнения — «таинственное тематическое родство» двух тем; Барток говорит об общем сходстве произведений. «По характеру, — пишет он, — эта фуга живо напоминает трехголосную инвенцию *f-moll*...» Бузони идет еще дальше и посвящает «явному родству, существующему между фугой и девятой из трехголосных инвенций», пространное примечание. Он доказывает, что 1) «этому родству прежде всего содействует выбор одинаковой тональности», 2) «еще более тесные связи обнаруживаются... при сопоставлении тематического материала этих пьес», 3) «сходство делается еще полнее вследствие однородного построения обоих сочинений». Наконец, он особенно подчеркивает родство их эмоциональных характеров: «В той и другой пьесе господствует то сдержанное, за-

думчиво-серьезное настроение, которое заключает в себе итальянское обозначение «*grave*».

Ответ в фуге тональный и следует сразу же после окончания темы:



Ему искусно контрапунктирует противосложение (первое), которое имеет удержанный характер и резко контрастирует теме по типу своего выражения и движения; оно поднимается поступенчато, полутактными группами, отделенными друг от друга паузами на сильных частях такта:



Примечательно, что это противосложение вступает вместе с первыми звуками тонального ответа и поэтому в дальнейшем подвергается изменениям, аналогичным изменениям тональных ответов. Два других противосложения, которые также противопоставляются своей характерностью мощной и строгой теме, находятся с ней в то же время, как, впрочем, и первое противосложение, в определенном родстве:



Роль всех приведенных выше противосложений в общем развитии фуги чрезвычайно велика; многие элементы ее происходят или непосредственно из них или из их обращений.

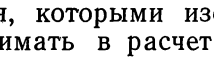
Фуга содержит две экспозиции, причем вторая экспозиция (или контрэкспозиция), которая начинается с т. 15, имеет свои особенности, — она построена более

однообразно, чем первая. Это дало повод Бузони сказать, что в ней «замечается известная скованность и монотонность гармонического и контрапунктического содержания, понемногу разрушающая впечатление от великолепной, столь многообещающей первой части» и что «вину за это несет в первую голову безраздельно господствующий трехтактный ритм (=12/4)», а также сменяющиеся в «монотонной последовательности» отдельные вступления темы и интермедии.

Столь отрицательная характеристика, возможно, находится в связи с общей недооценкой фуги, которая, несомненно, была свойственна Бузони (ср. хотя бы его суждение о фуге и инвенции *f-moll*: «Фуга не достигает той глубины и возвышенности чувства и того подъема выражения, которые обнаруживаются в инвенции»).

Объем фуги — 58 тактов. Ее строение почти все определяют как трехчастное: Риман — $29^1/_2 : 13 : 15^1/_2$, Бузони и Морган — $29^1/_2 : 16^1/_2 : 12$, Барток — $26^3/_4 : 19^1/_2 : 11^3/_4$ и т. д. Кажется, лишь один Чачкес считает фугу двухчастной — $29^1/_2 : 28^1/_2$, — но с четырьмя проведениями.

Исполнение фуги весьма трудно, ибо требует совершенного *legato* и полной независимости пальцев. К тому же скорбно-печальный, задумчивый характер фуги подчас нелегко поддается образному раскрытию. *Mesto, espressivo, dolente, pensieroso* и тому подобные обозначения, которыми изобилуют различные издания, надо принимать в расчет и делать из них соответствующие практические выводы. Особенно важно, чтобы тема исполнялась достаточно полным (но мягким!) звуком, в то время как противосложения должны звучать менее сильно, «проходить» на втором плане.

При исполнении весьма распространенного мотива () следует избегать подчеркивания — посредством «отрывания» восьмой — его анапестического характера. На это справедливо указывают многие музыканты, в том числе и Бузони, который еще добавляет, что при частых повторениях мотива подобное исполнение «могло бы стать опасным для серьезной пьесы», особенно, скажем мы, если эта пьеса близка по настроению к «Страстям».

В отношении темпа между музыкантами нет сколько-нибудь серьезных разногласий. Черни, Шмид-Линд-

нер, Казелла рекомендуют *Andante*; Бишоф, Рейнеке, Муджеллини — *Molto moderato*; д'Альбер и Бузони — *Sostenuto* и *Molto sostenuto*; Риман — *Adagio pensieroso*; Барток — *Lento*. Следовательно, все они придерживаются более или менее медленного, сдержанного темпа, на что, кстати, указывают и метрономические обозначения, обычно в пределах ♩=56 (Казелла) — ♩=66 (Бишоф, Муджеллини).

Фразировка (артикуляция) темы чаще всего сводится к *molto legato, tenuto, bene appoggiato*. Но встречаются и другие рекомендации, как, например, у Швейцера, основанные на попеременном использовании *legato* и *staccato*.

Прелюдия и фуга Fis-dur

Не раз уже отмечалось образное сходство прелюдии *Fis-dur* с прелюдиями *Cis-dur* и *E-dur*, обусловленное известным сродством тональностей. Действительно, эти тональности являются родиной пасторальных настроений, картин природы: *E-dur*, возможно, ближе к свежим, ранне-весенним настроениям, *Cis-dur* — к летним, «цветущим» образам, *Fis-dur* же, как тональность, лежащая где-то посредине, — по словам Римана, она «светлее», чем *E-dur*, но менее «горячая», чем *Cis-dur* [131], — удобна для воплощения грациозно-шутливых или идиллически спокойных пасторальных образов. Бах, по-видимому, был первым, кто открыл звуковую прелесть и поэтический аромат этой «отдаленной» тональности — во всяком случае, задолго до Бетховена с его сонатой *Fis-dur* [ср. 91].

Прелюдия начинается слегка раскачивающимся акварельно-нежным мотивом:



Она полна жизни и от первой до последней ноты развертывается так просто и естественно, «подобно прелестному диалогу двух голосов» (Казелла), что каждый раз слушаешь ее с все бóльшим восхищением. Возможно, что этому способствует особое сочетание простоты развития с весьма причудливым метроритмическим скла-

дом. Бузони, говоря о своеобразии синкопированного ритма прелюдии, отмечал в ней «необычное явление «полной независимости от четырехтактного построения периодов и постоянную смену видов такта $\frac{12}{16} : \frac{18}{16}$». Такие же тактовые сдвиги в прелюдии находил и Барток.

Объем прелюдии сравнительно невелик: 30 тактов, которые легко расчленяются на три части — $11 : 12^1/_2 : 6^1/_2$ (как у Бартока и др.). Разделяющими моментами являются полные совершенные кадансы, завершающие модуляции в *dis-moll* (через *Cis-dur*) и снова в *Fis-dur* (через *ais-moll* и *gis-moll*).

Исполнительский план прелюдии полностью продиктован ее содержанием. Прелюдия исполняется нежно, доверчиво, с изящной простотой (ср., например, указания Бишофа, Шмид-Линднера и др. — *con grazia*, Казеллы и Бартока — *dolce*, Римана — *scherzoso*, д'Альбера — *semplice*); она словно окутана атмосферой безмятежного настроения, очарованием тишины, спокойствия (примечательна рекомендация Регера — играть ее с чарующей простотой, нежно и мягко). Темп легкий, подвижный, но не быстрый: как правило — это *Allegretto* (Черни, Бишоф, д'Альбер, Рейнеке, Риман, Шмид-Линднер, Муджеллини). Реже встречается *Andante* (Барток), *Tranquillo* (Таузиг) или *Andantino tranquillo* (Бузони). Динамика в пределах от *pp* до *mf*, но никак не больше. Артикуляция ближе к *legato*, чем к *non legato*, причем всегда легкая, нежная, мягкая. Особенно важно не отрывать последнюю шестнадцатую перед четвертью, что, как верно замечает Бузони, «придало бы «слабейшему слогу» неподобающую значительность»; надо взять эту последнюю шестнадцатую «очень мягко» и «как бы связать ее со следующей нотой» (здесь уместна смена пальцев).

Нельзя пройти и мимо определенного выразительного характера медленно продвигающегося — по восьмым с точкой — второго (басового) голоса. В тт. 5—6 здесь появляется мотив, который весьма схож с темой хорала в «Прелюдии, хорале и фуге» Франка. Сходство становится еще более ощутимым, как было отмечено Казеллой, при повторении мотива в миноре (тт. 14—15):



Любопытная параллель, свидетельствующая о скрытых нитях, которые ведут от Баха к многим композиторам позднейшего времени.

В техническом отношении прелюдия полезна для развития живого ощущения в кончиках пальцев, и особенно для выработки легкой репетиции. Бузони имел все основания отнести ее к числу «элементарных» этюдов на «репетицию», к которым он относил еще обе последующих фуги. Заслуживает внимания его рекомендация присоединить «в качестве заключительного упражнения» фугу в $^{6}/_{16}$ из Токкаты *D-dur*, действительно ставящей перед исполнителем заметно более трудные задачи в области «повторного удара».

Что касается орнаментики (трель), которая проставлена далеко не во всех изданиях, то, по-видимому, каждая нота прелюдии, имеющая длительность ♩., должна иметь трель, исполняющуюся легко и плавно, с остановкой на главной ноте.

Фуга (трехголосная) по всему своему складу необычайно близка к прелюдии. Она проникнута такими же пасторально-идиллическими настроениями, приветлива, миловидна, грациозна и составляет с прелюдией неразрывное единство. Не случайно Бузони, сравнивая прелюдию и фугу *Fis-dur* с предшествующими и последующими фугами *f-moll* и *fis-moll*, пишет о прелюдии и фуге *Fis-dur* как о едином «светлом» организме: «обрамленные и справа и слева сумрачными фугами в *f-moll* и *fis-moll*, эти две вещи выделяются подобно работе Ватто между двумя дюреровскими гравюрами на дереве». Этим лишний раз подчеркивается единство настроения прелюдии и фуги *Fis-dur* и их светлый, идиллически-пасторальный характер. Казелла, который сочувственно упоминает о сравнении Бузони, добавляет: «Чтобы «перевести» сравнение на язык итальянского искусства, мы могли бы также сказать: «Пьетро Лонги между двумя Лука Синьорелли».

Тема фуги, на редкость свежая и приветливая, как бы созданная, по словам Ванды Ландовска, для флейты, не совсем обычна; она тянется четыре такта и после начального скачка на кварту спускается мало-помалу с небольшими извилинами на октаву вниз до основного тона; конец ее — вариантное повторение начального мотива:



Бах проводит это нисхождение не только внутри темы, но и во всей экспозиции. Еще Риман отметил, что он излагает тему сперва в сопрано, затем в альту, потом в басу, тем самым усиливая эстетическое действие опускания, снижения, нисхождения [131].

Ответ (тональный) вступает сразу же после окончания темы:



Его сопровождает выразительное противосложение, которое заслуживает особого внимания, потому что оно, за исключением двух мест (тт. 20—21 и 28—29), каждый раз сопровождает тему:



Важен, как это отмечают Риман, Барток, Бодки и др., и характерный мотив шестнадцатыми, символизирующий «волнообразные фигуры», — мотив, который, начиная с т. 12, превращается во второе противосложение (также удержанное):



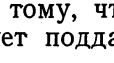
Интересно, что этот короткий мотив шестнадцатыми не имеет постоянной, неизменной формы, а «варьирует свой облик в зависимости от обстоятельств» (Барток); его роль в разработке тематического материала весьма значительна.

В фуге немало интермедий (пять) и кадансов (четыре). Интермедии повторяются после ряда новых проведений темы, причем эти повторения, как отмечает В. Протопопов, находясь в кварто-квинтовых отношениях, по-своему подготовляют сонатность [30]. Кадансы не обладают напряженностью и устойчивостью; они просты по модуляционному плану (два первых каданса в *Cis-dur*, то есть в доминантовой тональности, а следую-

щий каданс — в *dis-moll*, то есть в субдоминантовой тональности), и главное, непродолжительны, — что, по мнению некоторых исследователей, «стоит в прямой связи с общим подвижным, легким танцевальным характером всей фуги» [34].

Объем фуги — 35 тактов. Обычное членение ее трехчастное: Риман и Чачкес — $10^1/_2 : 11^1/_2 : 13$; Бузони — $10^1/_2 : 16^1/_2 : 8$; Морган — $12^1/_2 : 18 : 4^1/_2$. Встречаются и другие мнения, например у Бартока, который убежденно предлагает двухчастную схему строения (16 : 19): «Эта фуга, — говорит он, — двухчастна, последние 5 тактов каждой части по содержанию полностью соответствуют друг другу, подобно тому, как это было в фуге *d-moll*».

Исполнение фуги по своему характеру мало чем отличается от исполнения прелюдии. Оно такое же нежное, простое, светлое, душевное и в то же время шутливо-грациозное. Барток, суммируя мнения многих музыкантов, пишет: «Характер как прелюдии, так и фуги постоянно «*grazioso dolce*», так что даже в фуге не следует выходить за пределы *F*». И это глубоко верно. Здесь нет ничего крикливого, нарочитого, чрезмерно резкого: все развертывается гармонично и последовательно. Темп не должен превышать *Allegretto* или *Andantino* (обозначения, принятые в большинстве изданий, — у Черни, Бишофа, Рейнеке, Рутгардта, Штаде, Таузига, Римана, Бузони, Казеллы, Муджеллини, Бартока и др.). К нему всегда уместны предостерегающие указания, вроде *moderato* (как у д'Альбера) или *tranquillo* (как у Шмид-Линднера). Динамика также должна быть весьма умеренной, а не бросаться в глаза своей грубостью и резкостью.

Артикуляция темы может основываться либо на *legato* (как, например, у Муджеллини), либо на сочетании *legato* и *staccato* — 1-я часть темы — *legato*, 2-я — *staccato* или *portato* (как, например, у Таузига и Бартока), но всегда должна быть, как и в прелюдии, легкой, нежной, мягкой; характерный «волнообразный мотив» шестнадцатыми, вопреки тому, что пишет Бузони («ни в коем случае не следует поддаваться соблазну «трахеической» фразировки  ; в этом месте слово принадлежит «ямбическому» — синкопирован-

ному ритму:  »), артикулируется все же слиговывая по две ноты, или же, как предлагают Барток и Муджеллини, сплошь ровно, точно, отдельно (вспомним, например, примечание Муджеллини: «Играйте четко, отрывисто и все ноты одинаково, для чего лучше не менять пальцев на верхних звуках»).

Исполнение встречающихся в фуге украшений регламентируется теми же соображениями легкости, спокойствия, пластичности. Не столь важно — будет ли трель в теме исполнена с верхней ноты, как предлагает, например, Барток, или же с началом и короткой остановкой на главной ноте (хотя на наш взгляд последнее исполнение, рекомендуемое Муджеллини, Казеллой, Келлером и др., и вернее и лучше), сколь важно плавное включение ее в общее движение темы; сошлемся еще на одно замечание Бузони: «Когда трель образует составную часть темы, то в ее исполнении неуместны никакие варианты: это означало бы изменять самую тему».

Таким образом, все элементы исполнения определяются особым спокойствием, безмятежностью, мечтательностью, перемежающимися с легкой шутливостью и грациозностью, — и в свою очередь должны быть направлены на воссоздание этих настроений. Полезно при этом помнить об одном тонком указании Бузони, что если в экспозиции и в первой интермедии понятия «приятности» («*piacevole*») и «шутливости» («*scherzoso*») «проявляются порознь», то начиная со второй части фуги «они объединяются в непрерывную игру контрастов». В результате такого подхода скульптурная пластичность, ясность формы еще лучше и органичнее сплетаются с «приятным» непосредственным чувством.

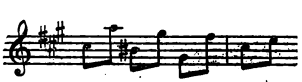
Прелюдия и фуга fis-moll

Прелюдия решительного, энергичного характера, написанная в духе двухголосной инвенции фугированного склада (некоторые музыканты — например Г. Келлер — пытаются рассматривать ее как фугу). Мнение Римана, что основным настроением прелюдии, как и

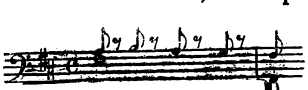
следующей за ней фуги, является элегичность, в отношении прелюдии вряд ли можно признать справедливым. Также весьма неубедительной выглядит попытка Римана расшифровать это элегическое настроение в виде картины ранней осени, как бы накладывающей «легкие тени на местность» [131]. Уже главная мысль прелюдии, вполне определенная, четкая по контурам, выдержана отнюдь не в характере элегии и не имеет ничего общего с печально-унылым осенним настроением:



Остальные элементы прелюдии, особенно те, которые образуют контрапункт к главной ее мысли:



тоже вряд ли могут быть отнесены к проявлениям элегически-осенних чувств. Интересно, хотя и несколько наивно, предположение Римана, что средний голос:



как бы подражает «каплям дождя или слез» [131]; это перекликается с замыслом Ванды Ландовска.

Гармонический план прелюдии — *fis-moll, A-dur, cis-moll* и снова *fis-moll* — своей ясностью и прямотой способствует утверждению чистого колорита. Строение прелюдии, которая имеет всего 24 такта, можно рассматривать как двухчастное — $11\frac{1}{2} : 12\frac{1}{2}$ (так предлагает Барток): разделом в этом случае служит полная совершенная каденция, завершающая модуляцию в *cis-moll* (через *A-dur*).

Исполнение прелюдии, в соответствии со сказанным, весьма далеко от элегически-печальных чувств. Напротив, по своему основному складу, оно должно быть решительным, смелым, стремительным (*«deciso»*), даже «с огнем» (*«con brio»*). Темп достаточно подвижный, ближе всего к полноценному *Allegro*, как это значится у Бишофа, д'Альбера, Бартока, Бузони, Муджеллини,

Казеллы и др. Менее убедительными выглядят здесь *Allegro moderato* (Черни), *Allegro non troppo* (Шмид-Линднер) или *Moderato* (Рейнеке). Метрономические обозначения темпа в пределах ♩=100—♩=108. Динамический план предусматривает в основном ясную, открытую, а не туманно-завуалированную звучность — примерно от *mf* до *f*. Артикуляция отчетливая, точная (*distintamente*) — в этом сходятся все, но весьма разная в деталях: по мнению одних (Бузони, Муджеллини), для шестнадцатых лучше всего применять *poco legato*, понимая его в смысле «мало связно», то есть в характере отшлифованного, совершенного *non legato*; по мнению других — *un poco legato*, понимая его в смысле «немного связно», то есть в характере отчетливо-раздельной связной игры; по мнению третьих (Казелла) — *mezzo legato*, причем в характере стиля струнных инструментов, — которое вовсе не означает *non legato*, в данном случае совершенно неуместное; наконец, по мнению четвертых (Бодки), здесь для шестнадцатых возможно и *legato*, но при сохранении *staccato* для восьмых, причем не слишком короткого и легкого, а скорее в характере *portamento*.

Украшения (трели), стоящие на пунктированных нотах, лучше исполнять — когда за ними находится восходящая нота — как трели с нахшлагом, но всегда в строго определенном характере, предусмотренном в известном наставлении К. Ф. Э. Баха: «В то время как в других случаях последняя нота нахшлага всегда с величайшей быстротой связывается со следующей, — этого не бывает при пунктированных нотах, потому что между последней нотой нахшлага и следующей должен оставаться хотя бы совсем маленький промежуток. Этот промежуток должен продолжаться лишь столько, чтобы можно было только расслышать, что нахшлаг и следующая нота — две различные вещи»... Например, как указывает Бузони, приводящий, кстати, в своем издании эти соображения К. Ф. Э. Баха:  или:  или (без нахшлага):  .

Все это опять-таки не в духе элегической расслабленности, а в характере собранности и мужественной ритмичности, предвосхищающей виртуозные пьесы последующего времени. Не случайно Казелла именно в этой прелюдии находит черты, напоминающие нам этюды Шопена, в частности этюд № 4 ор. 10. Между прелюдией и этим этюдом, действительно, есть глубокое родство — и ритмическое, и тематическое, и даже фактурное — не говоря уже о сходстве приемов исполнения — артикуляции, отчетливости пальцев, акцентов.

Фуга (четырехголосная) резко контрастирует с прелюдией. В ней господствует если не безнадежно-унылое элегическое настроение, как это хотелось бы видеть Риману [131], то, во всяком случае, настроение близкое к глубокой элегической печали, но более суровое, строгое, мрачное, сдержанное, чем в обычной элегии. По своему внутреннему содержанию и колориту фуга родственна фуге *cis-moll*, что объясняется психологическим сходством тональностей *fis-moll* и *cis-moll*. Многие музыканты, начиная с Римана, стремились — и не безуспешно — установить взаимосвязи между образным содержанием прелюдий и фуг и характером их тонального воплощения. В отношении прелюдий и фуг скорбного, печального склада это лучше всех, пожалуй, сделал Казелла. Он не только точно определил группу произведений подобного рода, но и разбил ее на три подгруппы. В первую подгруппу он включил те произведения 1-й части «Хорошо темперированного клавира», где печаль воссоздается средствами возвышенного, строго «религиозного и мистического» языка: это прелюдии и фуги *cis-moll* и *es-moll*, прелюдии *f-moll* и *h-moll*. Во вторую подгруппу он поместил произведения, в которых господствуют жизненно-реалистические средства выражения, — где печаль воссоздается с помощью «хроматического» языка: «это фуги *f-moll* и *h-moll*». Наконец, к третьей подгруппе он отнес прелюдию *b-moll*, в которой мелодия принимает характер более вокальный, чем инструментальный, — и потому особо выразительный. Что касается фуги *fis-moll*, то Казелла готов присоединить ее к первой подгруппе, хотя и не отрицает в ней наличия элементов «хроматического» языка.

Тема фуги, продвигаясь медленно вверх (от тоники), отклоняется в доминанту и затем возвращается, ниспа-

дая вниз, в главную тональность; конец ее определяется полной совершенной каденцией (на тонике):



Курт называет тему «необыкновенно пластической», «тяжело поднимающейся и быстро ниспадающей с вершины» [19]. Примерно так же характеризует ее и Риман, добавляя к этому слова: «тоска и муки» [131]. Менее удачно определение Ван Бруйка, который усматривает в теме, как и во всей фуге в целом, «схоластическую неповоротливость» («scholastisch schwerfällig») и говорит, что она «более важна, чем патетична» («mehr gravitatisch als pathetisch») [61].

Ответ (реальный) вступает на две четверти раньше окончания звучания последней ноты темы и в дальнейшем сопровождается противосложением необыкновенной красоты и пластичности (цепь хроматических хореических мотивов) — в духе аподжиатур, — столь часто встречающихся в кантатах и страстях:



Это удержанное противосложение каждый раз неизменно сопровождает тему и придает всей фуге, в чем-то сходной с сарабандой, еще более строгий и скорбно-печальный характер.

Мелодико-тематическая основа интермедий весьма контрастна и самостоятельна по рисунку, хотя, как отмечают некоторые полифонисты (например, Золотарев), и представляет собой «интересный и тонкий вариант самой темы» [15].

Объем фуги — 40 тактов. Ее строение определяют по-разному — либо как трехчастное, либо как двухчастное. Сторонниками трехчастности являются Риман (14 : 13 : 13), Золотарев и Морган (17 : 11 : 12); сторонниками двухчастности — Бузони, Барток и Чачкес ($19^1/_2$—$20^1/_2$).

Характер исполнения фуги лучше всего определяется следующими (принятыми во многих изданиях) ремарками: *mesto, serioso, sostenuto e severo.* Темп сдержанный,

торжественно медленный, но не слишком растянутый, — ближе к *Andante* (как у Черни, Бишофа, Рейнеке, Шмид-Линднера, Бузони, Муджеллини, Казеллы и др.), чем к *Lento* (как у Римана). Бузони хорошо указывает — «*Sostenuto e severo, ma piuttosto Andante*» — и добавляет еще: «*piuttosto Andante* обозначает, что движение не должно терпеть никакой затяжки». Метрономические обозначения темпа колеблются в очень широких пределах — от ♩=63 (Казелла), что вряд ли хорошо, до ♩=100 (Бишоф, Муджеллини); обозначение Черни, Шмид-Линднера и Келлера ♩=88, Бартока ♩=94—100. Динамический план построен на постепенном переходе от *p* к *f* с небольшими отклонениями от общей линии нарастания. Эти отклонения преимущественно касаются интермедий, которые лучше играть, особенно в первый раз (т. 7), а также в т. 28, «совершенно бескрасочно *p* или *pp*» (Барток). Но они могут быть вполне уместными и в других случаях.

В отношении артикуляции темы существенных разногласий между музыкантами нет. Это или *sempre legato*, или *sempre legatissimo*, или *molto tenuto*, или *tenuto ed uguali*. Не так обстоит дело с артикуляцией противосложения. Одни, например Черни и Муджеллини, понимают его как мелодическую линию, состоящую из ровных восьмых (*portamento*); другие, например Бузони, — как линию, состоящую из определенным образом слигованных попарно нот:



В оправдание этой артикуляции Бузони даже придумал специальное объяснение, сводящееся к тому, что «репетиции (двойные удары)... не должны ощущаться как форшлаги, ибо они являются синкопами в четвертях, разделенными пополам (следовательно на восьмушки)».

Ложное толкование (по мнению Бузони):



Правильное толкование (по мнению Бузони):



Однако уже Казелла справедливо заметил, что падающие или поднимающиеся секунды, обычно означающие у Баха выражение печали, слиговываются им же самим попарно (как, например, в «Страстях по Матфею»). На этом основании Казелла, вопреки мнению Бузони, вполне резонно рекомендует следующую артикуляцию:



Эту рекомендацию (хореические лиги!) поддерживает и Бодки, советующий играть легким *portato* лишь первую ноту противосложения, а падающие или поднимающиеся секунды обязательно слиговывать попарно. Таким образом, то, что было объявлено Бузони ложным, при тщательной стилистической проверке оказалось правильным, и наоборот.

Исполнение трели на предпоследней ноте темы предпочтительнее начинать с главной ноты, делая на ней (в начале) короткую остановку.

Прелюдия и фуга **G-dur**

Прелюдия от начала до конца проникнута радостным, веселым настроением, которое, как известно [91], часто связывалось Бахом с тональностью *G-dur* (ср. 1-ю часть токкаты *G-dur*, Органную прелюдию *G-dur*, Прелюдию и фугу *G-dur* из 2-й части «Хорошо темперированного клавира» и др.). Она проходит в оживленных триольных фигурациях, построенных большей частью из звуков арпеджио:



Риман констатирует сходство ее с прелюдией *Cis-dur* 1-й части, но при этом, правда, добавляет, что прелюдия *G-dur* «не столь пламенно горяча», как прелюдия *Cis-dur*, что в ней царит не «разгар лета», а «весна», и «даже юная, свежая весна» [131]. Он также пытается установить родство первого арпеджиообразного мотива прелюдии *G-dur* с началом прелюдии *E-dur*, но это сравнение представляется нам явно натянутым. Однако можно согласиться с Риманом в одном: что во всех этих прелюдиях передается чувство наслаждения природой, счастье человека от общения с природой.

Прелюдия по объему небольшая; в ней — 19 тактов. Сокращенный ее вариант и того меньше — 16 тактов. В этом варианте, кстати ошибочно принимаемом некоторыми музыкантами (например, Кризандером) за основной, после т. 13 идет следующее заключение:



Окончательная редакция только на три такта длиннее сокращенного варианта, — но намного убедительнее и значительнее, особенно в отношении «повышения настроения» [91]. Строение прелюдии возможно представить себе как двухчастное (10 : 9), но и при таком членении, говоря словами Бузони, «можно вполне ясно заметить шов в форме», ибо «последняя так же мало, как и в *F-dur*'ной прелюдии, поддается втискиванию в определенные границы».

В прелюдии мы встречаемся с интересными, не обозначенными в тексте отклонениями от тактового размера. Эти скрытые отклонения весьма существенны для правильной акцентировки (ср. примечания Бартока).

Характер исполнения прелюдии — оживленный, блестящий. Падающие октавы в партии левой руки — отнюдь не галантно-манерные, а весьма решительные и определенные — в стиле *Sanctus*. Темп достаточно скорый (*Allegro* или *Vivace* — как в большинстве изданий), но не поспешный: ♩=80 (Келлер, Барток, Шмид-Линднер и др.), а не ♩=96—100 (Черни, Муджеллини и др.).

Казелла указывает ♪ = 184, подчеркивая, что единицей движения является восьмая, а не четверть.

Артикуляция шестнадцатых скорее легкая, чем тяжелая (см. у Бишофа — *leggierissimo*, или у Бодки — *leggiero*), ближе к *non legato*, а не к *legato*. Восьмые в партии левой руки, символизирующие, по предположению некоторых исследователей, «хвалу создателю» [57], — исполняются *portato* (*legato* в данном случае менее уместно).

Динамический план основан на использовании ясной, определенной звучности (*f*). Кристальная отчетливость, стройные, простые линии, упругость ритма должны предостеречь исполнителя от нарочито грубой игры.

Фуга (трехголосная) развивает мысли, которые содержатся в прелюдии. Тот же веселый, беззаботный характер. Тот же тип движения. Но фуга более характерна и остра. В ней другой, близкий к народному, жанровый источник, яснее и шире перспектива. В ней еще более ярко выраженная радость («То, что в этой пьесе, — говорит Бузони, — воздействует как индивидуальная особенность, заключается в преображении веселости духа в ярко выраженную радость»).

Тема фуги танцевальная (в духе жиги), исполнена внутренних контрастов и легко расчленяется на несколько частей: ее движение подхватывает противосложение:



В начале темы встречается пружинистая, упругая фигура группетто, которая выписана точно, в определенных ритмических единицах (по словам Курта, она происходит «из живой силы восходящего мелодического развития»); далее в теме существенную роль играют задорные скачки на септиму, а также ниспадающие остроочерченные восьмые. Диапазон темы составляет нону — случай редкий в клавирном творчестве Баха.

Сразу же после экспозиции начинаются проведения обращенной темы во всех трех голосах — своего рода

экспозиция темы в обращении, — причем эти обращения в развитии фуги играют нисколько не менее значительную роль, чем проведения темы в первоначальном виде. Затем в миноре тема попеременно проводится в прямом и обратном движении, а в тт. 38—59 также в стреттном виде. Повсюду встречаются приемы обратимого контрапункта с его разновидностями.

Объем фуги — 86 тактов. Ее расчленяют по-разному: на три части (Риман и Морган — 30 : 38½ : 17½), на четыре (Бузони — 19 : 18 : 21 : 28) и на две (Барток — 30 : 56, Чачкес — 37 : 49). Трехчастной схемы придерживается Золотарев, который считает начало второй (средней) части после полного несовершенного каданса (т. 38).

Исполнение фуги должно сочетать искристое, блестящее *brio* с непринужденной грацией и скерцозностью. Темп ближе всего к *Allegretto* или к *Allegretto vivace* (как у Черни, Таузига, Рейнеке, Казеллы, Бартока, Лонго); возможно и *Allegro*, но без *molto* (как у Бишофа, д'Альбера, Шмид-Линднера, Муджеллини и др.). Метрономические обозначения в пределах от ♩.=60 (как у Бартока и Бодки) до ♩.=80 (как у Черни); Бишоф и Келлер указывают ♩.=76, Шмид-Линднер — ♩.=66. Казелла — ♪=176 (подчеркивая, как и в прелюдии, что единицей времени является восьмая). Динамические градации не следует преувеличивать; *poco f, mf, f* — таковы основные нюансы фуги.

Артикуляция темы основана на смене *legato* и *staccato*:



С теми или иными изменениями эта артикуляция приводится в большинстве изданий. Бишоф прибавляет к ней маленькие лиги после четвертей. Черни и Бузони прибавляют акценты на четвертях и лиги после них. Аналогично поступают Казелла и Муджеллини. Таузиг вместо акцентов на четвертях ставит черточки (*tenuto*) с последующими лигами, Барток добавляет только черточки (*tenuto*) на четвертях, без каких-либо последующих лиг. Несколько более разнообразные сочетания *legato* и *staccato* предлагает Швейцер:

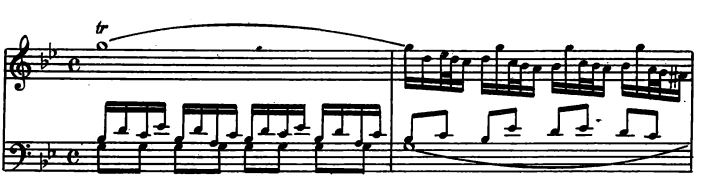


Трели в обращениях темы исполняются с главной ноты и с короткой остановкой на ней.

Прелюдия и фуга g-moll

Размеры этой прелюдии небольшие, но она не только вполне законченна, но и полна чарующей прелести: легкий лирический тон в ней словно овевается настроением тоски и томления. Трудно согласиться с Келлером, который определяет ее как «старомодную» пьесу «натянутого», «чопорного» и вместе с тем «жеманного», «манерного», «неестественного» характера [91]. Сравните с этим хотя бы высказывание Ант. Рубинштейна, говорившего ученикам, что «прелюд... так серьезен и хорош, что хочется преклониться перед ним, упасть на колени» [16]. Или Римана [131], который решительно возражал Ван Бруйку, также весьма низко расценивавшему прелюдию и усмотревшему в ней «нечто угловатое», «жесткое», «одеревенелое» [61]. Келлер, в сущности, лишь повторяет доводы Ван Бруйка.

Для прелюдии характерны органные пункты с трелями, придающими звучанию особую выразительность и завуалированность:



Ван Бруйк находил в прелюдии и элементы юмора, бурлеска [61]. Совершенно непонятное, необъяснимое суждение, свидетельствующее о полном непонимании лирически созерцательного характера пьесы!

Объем прелюдии — 19 тактов. Строение ее обычно представляется трехчастным (Барток — 6 : 7 : 6, Келлер — 6 : 4 : 9); но, вероятно, возможны и другие структурные схемы.

Исполнение должно быть выразительным (ср. *espressivo* во многих изданиях), но отнюдь не переходящим в повышенную чувствительность и сентиментальность. В этом смысле становится понятной известная ремарка Бузони — «*senza troppo espressione*». «Сколь бы удивительной — многим даже коробящей — ни показалась сперва надпись «без особой выразительности», — поясняет Бузони, — мы вставили ее с полной сознательностью. Достаточно уж часто грешат чрезмерным чувством, особенно там, где не хватает истинного выражения. Поэтому по временам представляется не лишним принимать меры к подавлению чувствительного пыла (Gefühlschwärmerei)». Естественно, что ни темп, ни динамика не могут грешить эмоциональными преувеличениями. Темп ближе к медленному, — с четвертью в качестве единицы движения. Предпочтительнее всего обозначение *Larghetto*, поставленное Риманом и заимствованное у него Бузони, Казеллой и др.; менее удачны, хотя и не лишены основания, *Lento*, принятое д'Альбером, Рейнеке, *Lentamento*, поставленное Муджеллини, *Lento moderato* — у Лонго, а также *Andante moderato* и *Moderato* — у Бартока и Таузига; особняком стоит указание Шмид-Линднера — *Grave*, вряд ли соответствующее характеру прелюдии. Динамика, при всех тонкостях нюансировки, нарастаниях и спадах звучности, подчинена строгому регистровому плану. Бузони верно замечает, что «хотя исполнение этой пьесы, составляющей в известном смысле пару (Seitenstück) к *f-moll*'ной прелюдии, и не должно страдать ни отсутствием набухающих (schwellenden) динамических линий, ни отсутствием нарастания и кульминационного пункта, тем не менее характер всей композиции в целом подсказывает регистровку равномерную, погруженную в полусвет (helldunkle), господствующую над всеми частными оттенками». Звучность в силу этого ближе всего к звучности мягких регистров органа (или клавесина) и никогда не превышает *f* (большей частью это *p* или *mezzo p*). Артикуляция основана на *legato* или *legatissimo*; в ней не должно быть ничего натянутого, принужденного, грубого; все легко, просто, пластично. Трель на последней ноте, в соответствии с традиционными правилами, имеет в конце нахшлаг.

Фуга (четырехголосная) — одна из самых совершенных и тонких (а потому и «поучительных») среди фуг

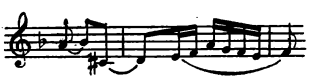
1-й части. Тема ее, с интонационной основой в виде уменьшенной септимы, заметно распадается на две части, из которых первая более индивидуализирована, содержит выразительные интонации, вторая же, более обобщенного характера, как бы выравнивает, успокаивает движение и несколько смягчает скорбный колорит:



Обращает на себя внимание несомненное сходство темы с рядом тем других композиторов, например с темой И. К. Ф. Фишера (на что указывает Келлер):



или с темой В. Ф. Баха (на что указывает Риман):



Ответ (тональный) вступает на фоне заключительной тонической гармонии темы, которая в дальнейшем превращается в субдоминанту доминантовой тональности:



Ответу искусно контрапунктирует удержанное противосложение, построенное на материале темы (первая часть противосложения является обращением второй части темы, а вторая — обращением начала ответа):



В интермедиях преимущественно использована вторая половина темы; естественно, что здесь также происходит постепенное успокоение — растворение напряже-

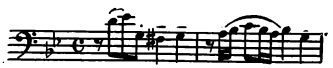
ния, создавшегося в результате выразительно-сдержанных «возгласов» первой части темы.

Объем фуги — 34 такта. Чаще всего ее строение определяется как трехчастное: Риман — 11 : $12^1/_2$: $10^1/_2$, Бузони, Барток и Келлер — 11 : 16 : 7, Морган — 7 : 20 : 7. Лишь немногие, например Чачкес, придерживаются двухчастной схемы — 19 : 15.

Исполнение должно быть лирически выразительным, но достаточно энергичным, а не расслабленным. Темп ближе всего к *Andante* (как у Шмид-Линднера) или к *Andante con moto* (как у Черни, Таузига, Бузони, Казеллы, Муджеллини, Лонго); менее удачны обозначения *Moderato* (д'Альбер, Рейнеке) и *Allegro moderato* (Барток), а также *Molto tranquillo* (Бишоф), которое в данном случае вряд ли уместно. Единицей движения служит четверть. Метрономические исчисления темпа колеблются в весьма широком диапазоне — от ♩=56 (Келлер) до ♩=80 (Черни и Барток). На наш взгляд предпочтительнее обозначения Шмид-Линднера и Казеллы (♩=66); Бишоф, Муджеллини и Ротшильд указывают ♩=60.

Динамический план исполнения предусматривает достаточно ясную звучность и четкую смену звуковых градаций (по мнению Швейцера, со второй четверти т. 13 *f*, господствующее с начала фуги, сменяется на *p*, но выделяется при этом тема; с т. 28 — начинается заключительное *tutti*, требующее особенно яркого *f*).

В отношении артикуляции темы мнения музыкантов существенно расходятся. Одни (Муджеллини, Таузиг) предлагают всю тему играть *legato*, другие (д'Альбер) — наоборот, *non legato* (но — *ben tenuto*), третьи (Казелла, Барток) — рекомендуют смешанную артикуляцию:



Бузони пытается соединить последнюю артикуляцию с игрой *legato*, но результат получается не совсем убедительный. Предпочтительнее смешанная артикуляция, которую предлагает Швейцер:



«Сравнительно большое количество стретт, в которых голоса перекрещиваются» (Барток), требуют безупречной «партитурной» ясности исполнения.

Прелюдия и фуга As-dur

Прелюдия сочетает в себе черты торжественной помпезности, которые, как и в фуге *D-dur*, вызывают ассоциацию со стилем Генделя, с чертами «играющей» легкости. Тема ее, в которой Асафьев отмечает «однотактный комплекс, как своего рода *ostinato* или *motto* движения», — свежая, приветливая, открытая, — в сущности, построена на ломаном аккордовом комплексе, усложненном мордентом:





Решительные и в то же время грациозные движения, отточенные паузы и ясное аккордовое сопровождение придают прелюдии особый, праздничный характер. Бах редко писал в тональности *As-dur*; но характерно, что все воплощенное им в этой тональности (ср., например, эпизод в *As-dur* из «Страстей по Матфею») словно залито праздничным светом. Отблески этого света мы обнаруживаем и в прелюдии. Бузони, правильно отмечая, что прелюдия «производит впечатление торжественности и «церемониальности», вместе с тем полагает, что ее «несколько скупое изложение не вполне дает развернуться этим ее характерным особенностям». Он даже предлагает «для лучшего выявления» указанных особенностей «придать фортепианному изложению бóльшую полноту» главным образом уплотнением и расширением сопровождения. Однако с этим трудно согласиться. На наш взгляд, фактуры, избранной Бахом, вполне достаточно для воссоздания праздничного колорита прелюдии.

Объем прелюдии — 44 такта. Ее строение можно представить себе как трехчастное — 17 : 17 : 10. Количество тактов остается неизменным и в известном варианте прелюдии, предложенном Форкелем — Гофмейстером. В этом варианте изменяется верхний голос (тт. 9—12):



а также вся ткань (тт. 22—29):



Эти изменения, однако, не вносят улучшений по сравнению с окончательным (общепринятым) текстом прелюдии.

Исполнение прелюдии не столько нежное (как указывают Черни, Бишоф и др.) и шутливое (Муджеллини), сколько энергичное и по-праздничному приподнятое. Так воспринимают прелюдию Шмид-Линднер, предпосылающий ей ремарку *energico*, и особенно Бузони, рекомендующий исполнять прелюдию «с известной торжественностью» («Mit einer gewissen Feierlichkeit»). Темп ближе всего к *Allegretto* (Бишоф, Риман, Бузони), или к *Allegretto moderato* (Казелла), или даже попросту к *Moderato* (Черни, Шмид-Линднер, Лонго). Менее приемлемы *Allegro scherzoso* (Муджеллини) и *Allegro moderato* (д'Альбер). Единицей движения служит четверть. Скорость движения, по-видимому, не должна превышать ♩=96 (предпочтительнее те указания, которые фиксируют ♩=72, 80, 92, чем те, которые выходят за пределы ♩=100; особенно странной представляется рекомендация Зилоти — ♩=126). Динамический план предусматривает нарастание к концу прелюдии (вплоть до энергичного *f* или даже до *ff*). Артикуляция: четверти — *tenuto*, восьмые — *portato*, мордентовые группы и шестнадцатые — *legato*. Но возможны и другие решения (как у Бузони, Муджеллини и др.).

Фуга (четырехголосная) как бы продолжает праздничное настроение прелюдии, но вносит в него новое

содержание. Тональность *As-dur* приобретает здесь несколько иную психологическую окраску (в духе ремарки «*amabilité*», впоследствии столь часто связанной с этой тональностью у Бетховена); праздничной торжественности противостоит интимно-лирическое, искреннее, нежное чувство.

Тема фуги лаконичная, короче двух тактов. Ее часто — и не без основания — определяют как тему народно-песенного пасторального склада:

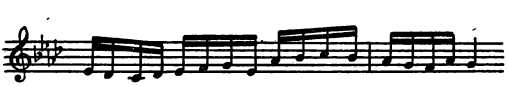


Вместе с тем, она несет в себе и отголоски праздничного настроения прелюдии. Построенная, как и тема прелюдии, из аккордовых звуков — тоники и субдоминанты, — она звучит подобно звонким, резонирующим ударам колокола (Курт отмечает еще ее «раскачивающееся движение»).

Ответ (тональный) вступает сразу же по окончании темы:



Противосложение равномерно по движению (подобно перезвону маленьких колоколов):



Ответ вносит заметное изменение в последовательность интервалов темы, которое, как отметил еще Бузони, заслуживает особого внимания. Примечательны в фуге многочисленные пространные интермедии, построенные на постоянно движущейся мелодической фигурации. Эта фигурация, по удачному определению Золотарева, составляет «в своем непрерывном течении секвенций и имитаций тот подвижной фон, в который как бы вкрапливается короткая тема покойного характера» [15]. На противопоставлении короткой определенной темы и медлительно спускающихся секвенций, в сущности, построена вся фуга. В развитии ее материала немалую роль (см. тт. 11—12) играет «применение двойного контра-

пункта дуодецимы в трехголосном вертикально-подвижном контрапункте» (Танеев) [38].

Объем фуги — 35 тактов. Ее обычно расчленяют на три части: Бузони — 9 : 17 : 9; при подобном пропорциональном членении (1 : 2 : 1) «общее соотношение трех частей... является в высшей степени удовлетворительным»; Риман — 10 : 12 : 13; Морган — 10 : 16 : 9 (?!), что, вероятно, совсем ошибочно. Чачкес предлагает двухчастную схему — 15 : 20, видимо, имеющую известный смысл.

Исполнение фуги (в соответствии с ее пасторальным — с колокольными отзвуками — характером) должно быть очень широким, праздничным и плавным. Вспомним, что пасторальные темы у Баха обычно мыслятся в медленном темпе, и именно это придает им спокойный, созерцательный характер. Здесь темп ближе всего к *Andante* (как у Черни, Шмид-Линднера, Лонго) или к *Moderato* (Бишоф, Бузони Казелла, Муджеллини). Единица движения — четверть; метрономическое исчисление темпа ♩=ок. 60 (♩=60 указывают Черни, Бишоф; ♩=56 — Казелла, ♩=66 — Муджеллини). Г. Келлер и Шмид-Линднер рекомендуют излишне замедленное движение — ♩=42 и ♩=48, которое вряд ли соответствует характеру фуги («раздумчиво, но не растянуто» — тонко замечает Бузони). Динамический план, как и в прелюдии, предусматривает нарастание в конце, вплоть до *ff*. Артикуляция темы — либо *sempre legato*, как предлагают Черни и Муджеллини, либо сочетание *portato-tenuto* с *legato* (восьмые — *tenuto*, все остальное — *legato*), как рекомендуют Бузони и Казелла.

Прелюдия и фуга gis-moll

Вот еще одна прелюдия выразительно-меланхолического склада, весьма родственная прелюдии *cis-moll* (не порождено ли это родство сходством тональностей?). Достаточно сравнить начало прелюдии *gis-moll*:



с началом прелюдии *cis-moll* (см.), или тт. 3—4 прелюдии *gis-moll* с тт. 5—6 прелюдии *cis-moll*, чтобы отпали какие бы то ни было сомнения на этот счет. Риман, впервые отметивший это сходство [131], правильно замечает, что прелюдия *gis-moll* звучит все же мягче, светлее; изложение ее полифоничное и, в сущности, аналогично изложению трехголосной инвенции (тройной контрапункт). Тема часто появляется в обращении (тт. 10, 15, 16, 18), что не должно пройти мимо нашего внимания.

Объем прелюдии — 29 тактов. Строение ее, несомненно, двухчастное; Бузони предлагает схему 12 : 17, Барток — 13 : 16, — еще одно подтверждение того, сколь непрерывно течение музыки у Баха.

Исполнение требует выразительной простоты и вместе с тем мягкости, спокойствия, нежности. Это скорее *un poco espressivo* и *semplice*, чем *molto espressivo* и *affetuoso*. Темп умеренный, но не растянутый, ближе всего к *Allegretto moderato* (Черни, Рутгардт, Лонго), к *Allegretto* (Бишоф, Рейнеке, Муджеллини) или к *Andantino* (д'Альбер, Шмид-Линднер, Казелла); вполне возможны также обозначения *Andante espressivo* (Риман) и *Moderato* (Барток). Единицей времени является восьмая; скорость ее — ♪ = ок. 120 (Черни и Рутгардт указывают ♪ = 126, Бишоф и Муджеллини — ♪ = 132; Казелла и Шмид-Линднер — ♪ = 112, Келлер — ♪ = 96, что, пожалуй, излишне медленно). Динамика в пределах от *p* до *f*. Артикуляция: *sempre legato* (Черни, Барток, Муджеллини, Казелла); Бодки предлагает еще из шести шестнадцатых первые три играть *legato*, последние три — *leggiero*, все остальное исполнять *legato*.

Фуга (четырехголосная) принадлежит к числу наиболее выразительных фуг 1-й части. Тема ее, начинаясь с тоники со слабой части такта, модулирует в тональность доминанты и заканчивается полной совершенной каденцией:



По основному настроению она исполнена сурового, скорбного раздумья; для нее характерен небыстрый темп и изложение чаще всего в низком и среднем регистрах.

Казелла справедливо обратил внимание на сходство ее первой половины с темой фуги *cis-moll*.

Однако это сходство вовсе не означает еще родства характеров и архитектоники этих фуг. Фуга *gis-moll* менее сосредоточенна и углубленна, чем фуга *cis-moll*, но зато, быть может, более разнообразна в эмоциональном отношении. Между ними примерно такая же разница, как между романской церковью XVII века и монументальным готическим собором.

Ответ (тональный) вступает почти сразу же после окончания темы:

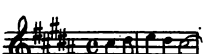


Противосложение построено на материале темы и играет существенную роль в дальнейшем развитии фуги:



Барток, по-видимому учитывая это, делает важное замечание, что при исполнении фуги «особенно следует заботиться о противосложении».

В фуге есть еще и второе противосложение:



но роль его в общем изложении менее значительна, В интермедиях наблюдается интенсивное развитие тематического материала, и часто средствами гомофонными (что необычно для фуги!). Зато в тт. 24—25 и 32—33 есть горизонтальные полифонические передвижения, в которых Танеев усматривает «отголоски контрапунктических приемов старых нидерландцев» [38].

Объем фуги равен 41 такту. Строение ее чаще всего рассматривается как трехчастное, например у Римана и Моргана (20 : 11 : 10), у Бузони (10 : 21 : 10), Бартока ($20^1/_4 : 11 : 9^3/_4$) и др. Лишь немногие — например Чачкес — придерживаются двухчастной схемы — 18 : 23.

Исполнение фуги должно быть сдержанно-выразительным, строгим и благородным (ср. ремарку *nobile-*

mente espressivo у Муджеллини и Казеллы). Иной подход — вроде *con brio*, рекомендуемого д'Альбером — представляется менее верным. Скорбный — с элементами раздумья — характер фуги предопределяет сдержанный темп исполнения, который ближе всего к *Andante* с теми или иными добавлениями (как у Черни, Бишофа, Рейнеке, Шмид-Линднера, Муджеллини, Казеллы, Лонго и др.). Барток ставит *Lento* (это все-таки возможно), д'Альбер — *Allegro con brio* (что идет вразрез с основным характером фуги). Единицей движения является четверть, а не восьмая, как ошибочно полагает Черни; метрономическое исчисление скорости составляет: ♩= =ок. 60 (Бишоф и Шмид-Линднер указывают ♩=56, Казелла — ♩=52, Келлер и Муджеллини — ♩=60, Барток ♩=66—69, хотя и ставит обозначение *Lento*). Артикуляция: первые семь (или девять) нот темы — *legato*, остальные — *portato* (так предлагают Казелла, Муджеллини, Бузони, Бодки).

Спорным является вопрос — следует ли играть в т. 32 в теноре *h* или *his*. Кролль, а вслед за ним Барток и др., принимают вариант с *h* (потому что тема и во всех остальных проведениях выступает почти всегда в миноре); Черни, Бишоф, Бузони, Муджеллини, Казелла убежденно ставят *his*, причем Бишоф аргументирует: «Я не могу согласиться с обоснованием Кролля, так как этим *h* характер модуляции заметно искажается». Однако мы разделяем мнение Г. Келлера [91], что вариант, избранный Кроллем, в данном случае предпочтительнее.

Прелюдия и фуга A-dur

Прелюдия, построенная совершенно необычно, представляет собой полифоническое произведение трехголосного склада с совместной экспозицией трех тем. Одни, — например, Тови, Скребков, считают ее маленькой тройной фугой, другие, например Барток, — простой фугой с двумя удержанными противосложениями; третьи — Бузони, Казелла — тройной фугеттой (Бузони пишет даже в заглавии: «Фугетта на три темы и на три голоса»); четвертые — Г. Келлер и Муджеллини — трехголосной инвенцией. От различия наименований суще-

ство дела не меняется: прелюдия, несомненно, имеет три темы, которые излагаются одновременно, но в то же время контрастно друг другу:



Подобная экспозиция тем у Баха не встречается ни в одной из фуг «Хорошо темперированного клавира»; выполнена она с легкостью и непосредственностью, которые доступны лишь величайшим мастерам полифонии. Правда, в дальнейшей разработке, если не считать приемов тройного контрапункта, нет каких-либо «полифонических ухищрений» (это обстоятельство, по мнению Бузони и Казеллы, «кладет на прелюдию печать «фугетты», отличает ее от более высокого жанра фуги»); но удивительно гладкое и логичное перемещение голосов, — с помощью связок-интермедий самостоятельного мелодического значения или построенных на материале первой темы, — а также органическое сращение контрапунктирующих друг другу тем — с лихвой искупают эту «бедность» развития: перед нами «нечто вроде легкого прозрачного танца» (Ландовска).

Настроение, господствующее в прелюдии, — бодрое, ясное, безмятежное; оно подобно свежей, естественной, здоровой жизни. И ничего надуманно-схоластического в ней, вопреки мнению иных музыкантов, нет [131]. Яворский, разбирая прелюдию и следующую за ней фугу, подчеркивал, что в основе их лежит образная символика — тема «Трех волхвов» («старик, юноша, негр, который следует за ними, вращая глазами, как часто в живописи того времени изображали негра, звезда, указывающая путь...»).

Объем прелюдии — 24 такта. Барток расчленяет ее на три части — 11 : $5^1/_2$: $7^1/_2$, Бузони на две — 11 : $10^1/_2$ + + $2^1/_2$ такта коды. По существу, оба членения совпадают, так как вторую часть Бузони еще делит на два отрезка: 1-й — $5^1/_2$ тактов (все три темы в *fis-moll* +

+3-тактовая интермедия), 2-й — 5 тактов (двукратное появление всех тем в тонике).

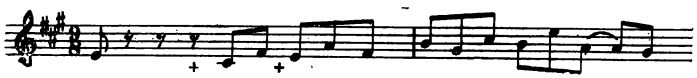
Исполнение должно быть ясным, динамически дифференцированным, пластичным. Посредством разнообразных динамических оттенков и артикуляционных приемов одна тема четко отделяется по звучности от другой: это не всегда легко достижимо, особенно в тех случаях, когда две темы находятся в партии одной руки и как бы взаимопереплетаются друг с другом. По эмоциональному характеру исполнение близко к *deciso*, *vigoroso* и *risoluto* (см. у Римана, Бартока и Шмид-Линднера), но в то же время не лишено оттенка *dolce*, *grazioso* и *sereno* (Бузони, Бишоф, Казелла, Муджеллини). Темп в духе *Allegretto* (как у Бишофа, Бузони, Казеллы, Муджеллини); менее подходят обозначения *Moderato* (Черни, д'Альбер, Рейнеке, Лонго, Вильборг) и *Allegro* (Барток, Шмид-Линднер). Единица движения — четверть; метрономические указания колеблются в пределах от ♩=63 (Казелла) и ♩=66 (Келлер) до ♩=92 (Барток); Шмид-Линднер рекомендует ♩=76, Муджеллини — ♩=80, Бишоф — ♩=84 — три последних указания, на наш взгляд, предпочтительнее других. Артикуляция: большей частью *legato* (см. Бузони, Барток, Муджеллини, Казелла, Бодки), а не *non legato*, как предлагает Шмид-Линднер. Специальное внимание надо уделить «декламационным вздохам» третьей темы.

Фуга (трехголосная) — отнюдь не монотонная по ритмическому движению, как полагает Ван Бруйк, и не комбинационно-искусственная, как это еще кажется некоторым музыкантам, — проникнута глубоким, мягким внутренним чувством, «почти, трогательной наивностью» [131]. Тема ее начинается на сильной доле такта с тоники (Золотарев почему-то относит ее к числу тем, начинающихся со слабой доли такта), затем прерывается многозначительной паузой, после чего причудливо, — словно по лестнице, составленной из кварт, — взбирается на октаву вверх:

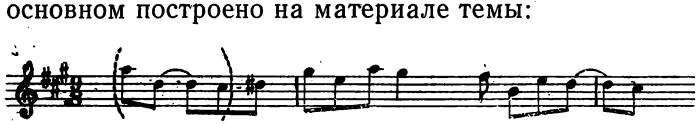


Ее движение настолько непрерывно, что трудно с абсолютной точностью определить ее окончание. Ри-

ман и Барток считают ее концом *cis* (то есть предпоследнюю ноту во втором такте); Муджеллини — ноту *e* (четвертую — во втором такте) и т. д. Как бы то ни было, но ответ (тональный) в любом случае вступает ранее окончания темы (так называемый «стреттный» вид ответа):



Фуга, которая в силу этого может быть названа «сжатой», имеет два противосложения. Одно непосредственно продолжает движение темы (восьмыми) и в основном построено на материале темы:



Другое, вступающее значительно позднее (после т. 22), отличается более подвижным характером (движение шестнадцатыми) и резко контрастирует с темой



В дальнейшем развитии оно приобретает все большее значение.

Г. Келлер [91] пытается поставить в связь кварты, играющие столь заметную роль в теме фуги, с падающими квинтами прелюдии; но его сравнение выглядит неубедительным. Более обоснованно сравнение Бузони темы фуги с темой прелюдии *A-dur* из 2-й части; мотивно-тематические связи здесь налицо. Сравнение Казеллой темы фуги с темой финала 2-й симфонии Брамса опять-таки кажется нам натянутым, а потому и весьма спорным.

Объем фуги — 54 такта. Ее структура скорее всего может быть представлена в виде трехчастной (см., например, схему Бартока — 19 : 22 : 13 или Римана — Бузони — 8 : 33 : 13; Морган расчленяет еще иначе — 10 : 21 : 13). Однако возможно и двухчастное членение, как у Чачкеса — 22 : 32, причем первая часть состоит из двух отрезков (8 : 14), вторая — из трех (8 : 11 : 13).

Исполнение фуги — истинный характер которой —

dolce и *molto espressivo*, — требует мягкости, особого спокойствия и нежности. Вот почему знаменитое черниевское *ff* для первой ноты темы (с последующим *p*) должно быть причислено к величайшим несуразностям этого издания. И сколько бы ни говорили Ван Бруйк, д'Альбер и Г. Келлер о необходимости мощного звучания (удара) первой восьмой темы (Келлер даже сравнивает эффектное действие этой восьмой с «выстрелом стартера» — «Startschuss»), истина не на их стороне. Прежде всего, как это заметил еще Бузони, «от грубого «*sforzato*» на первой восьмой темы, предписываемого — «свято по Черни» — большинством изданий, у Баха нет и следа» (в любом случае, добавим мы, сила звучания первой ноты не должна превышать градаций *tenuto* и *poco f*). Далее самый характер фуги, весь ее образно-эмоциональный строй, скорее по-женственному сглаженный, чем контрастный, находится в решительном несоответствии с чем-либо «стреляющим», «кричащим» и «ошарашивающим». И хотя, по словам того же Бузони, «эта недостаточность ритмических контрастов, ритмического членения, эта бархатно-мягкая гибкость звуковых фигур является чем-то необычным для кряжистого и щетинистого (kernigen und kantigen) Баха», в данном случае они налицо и требуют от исполнителя соответствующего подхода. Аналогичной точки зрения придерживаются также Риман, Казелла, Шмид-Линднер, Барток, Муджеллини, Бодки и др.

Трудно также согласиться с мнением тех музыкантов, которые, подобно Тови, хотят увидеть в фуге «скерцо» и даже «острое скерцо». Это опять-таки находится в решительном противоречии с истинными намерениями Баха.

Столь сильные разногласия в отношении истолкования основного характера фуги не могли не сказаться при определении темпа фуги. Одни музыканты склоняются к более энергичному движению (например, д'Альбер, указывающий *Allegro vivace*, Черни — *Allegro moderato* и т. д.); другие, напротив, всячески подчеркивают его спокойный, мягкий характер (ср. *tranquillo e piacevole* у Бузони, *commodo* — у Бартока, *poco lento* — у Римана), и если иногда ставят *Allegro* или *Allegretto* (Казелла, Муджеллини, Шмид-Линднер), то обычно с прибавлением *commodo, tranquillo* или *molto tenuto*.

Надо ли говорить, что вторые более точны в своих определениях. Единицей движения является четверть с точкой; метрономическое исчисление ее — ♩.=ок. 60 (Барток указывает ♩.=54—60, Шмид-Линднер — ♩.=54, Келлер и Казелла — ♩.=60, Бишоф и Муджеллини — ♩=66; указания Черни ♩.=69 и особенно д'Альбера — *Allegro vivace*, — страдают преувеличениями темпа). Артикуляция ближе всего к *legato* (как у Бузони, Казеллы, Муджеллини, Бартока), причем первая нота темы — всегда *tenuto*, восьмые — *molto legato*, шестнадцатые — *legato*. Однако фразировка темы, как указывает Швейцер, — ссылаясь на то, что в трехдольных группах нот, как и в ряде других, у Баха «первая часть такта очень часто представляет не начало данной группы слигованных нот, а конец предшествовавшей» [42], — может быть такова:



Вполне вероятно, что именно эта фразировка соответствует мысли Баха; во всяком случае Швейцер не испытывает никаких сомнений в ее достоверности.

Огромное количество всякого рода кварт (Келлер подсчитал, что число их во всех трех голосах превышает 200!), естественно, затрудняет исполнение, потому что требует от исполнителя еще большего колористического разнообразия и пластичности.

В тт. 30—31 по логике изложения партия сопрано должна была бы выглядеть так:



Кролль и Шпитта справедливо указывают, что лишь ограниченный объем клавиатуры помешал Баху прибегнуть к подобному написанию, и, естественно, рекомендуют его к исполнению. Однако Бишоф не менее справедливо замечает, что «так как это место благодаря данному ограничению приобретает своеобразную грацию, то никакого изменения рекомендовать не надо».

Красота этой прелюдии заключается отнюдь не в эмоциональной экспрессии и не в каком-либо «живописном» колорите, а в ясной группировке основных элементов, в графически четких линиях и в строгом подчинении всех частностей главной идее. Асафьев отмечал «однотактный комплекс как своего рода *ostinato* или *motto* всего движения», тем самым подчеркивая упругий и единообразный характер движения прелюдии:



Можно сравнить прелюдию в целом с прелюдией (*Allegro*) из 6-й английской сюиты; налицо несомненное внутреннее родство — особенно в энергии акцентов и строгом, чеканном танцевальном ритме.

Объем прелюдии — 28 тактов. Она сравнительно легко расчленяется на две части: 12 : 13+3 такта коды; линией раздела служит модуляция в *C-dur*.

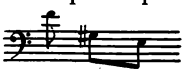
Исполнение в характере *impetuoso*, как рекомендуют Бузони и Казелла, *feroce*, как у Бодки, или *deciso*, как у Муджеллини, но не *leggiero* и не *scherzoso*. Темп ближе всего к *Allegro* (Бишоф, Бузони, Шмид-Линднер) или *Allegro vivace* (Муджеллини, Барток, Казелла); возможно также просто *Vivace* (Черни, Рейнеке, д'Альбер, Лонго). Единица движения — ♩; метрономическое исчисление скорости — ♩.=ок. 80 (Келлер указывает ♩.=72, Бишоф и Муджеллини — ♩.=80, Барток — ♩.=84, Казелла ♩.=88; более медленное движение значится у Шмид-Линднера — ♩.=66 и Бодки — ♩.=60). В конце прелюдии следует избегать какого бы то ни было замедления (ср. *non rall.* у Бузони, *non rit.* у Бартока и Казеллы). Динамический план предусматривает использование энергичного, крепкого *f* на протяжении большей части прелюдии. Артикуляция основана на *non legato*; все восьмые исполняются достаточно остро и почти *marcato*.

Фуга (четырехголосная) принадлежит к числу наиболее значительных фуг 1-й части «Хорошо темперированного клавира», но не столько в отношении силы и глубины экспрессии, сколько в отношении блеска, пыш-

ности и широты полифонических приемов. Тема ее, протяженностью свыше трех тактов, начинается с тоники, со слабой доли такта, заканчивается полной совершенной каденцией в главной тональности, то есть на тонике:



Она исключительно богата скрытыми полифоническими возможностями — канонами, обращениями, стреттами и т. п., — которые Бах реализует в фуге с удивительным совершенством. Обращают на себя внимание декламационно-патетические возгласы, которыми проникнута тема, особенно характерный ход:



Этот ход в обращении (см., например, тт. 59 и 69) принимает, по словам Казеллы, черты «своеобразной отваги».

Ответу (реальному) контрапунктирует противосложение, продолжающее движение темы и построенное на ее материале:



В интермедиях частично применяется каноническое проведение, в коде — органный пункт на тонике, задуманный, по всей вероятности, как свободный педальный голос, с удвоением числа голосов; перед кодой использована выразительная фермата на секундаккорде (случай единственный в 1-й части «Хорошо темперированного клавира»), что резко усиливает декламационный пафос. Существенно также, что обращения темы в этой фуге нисколько не уступают по значимости проведениям темы в первоначальном виде.

Объем фуги — 87 тактов. Это самая большая фуга в «Хорошо темперированном клавире». Ее чаще всего расчленяют на три части — $13\frac{1}{2} : 50 : 23\frac{1}{2}$ (Риман, Бузони и Морган), $26\frac{1}{2} : 37 : 23\frac{1}{2}$ (Чачкес). Барток, по-

видимому, также придерживается трехчастной схемы, но несколько иной ($13^1/_2+28^1/_2 : 14^1/_2 : 30^1/_2$), причем, подчеркивая, что «конструкция фуги отличается от обычной», дает к ней следующее пояснение: «Первую часть образует тройная экспозиция: обычная экспозиция, вторая, построенная исключительно на обращениях темы, и, наконец, третья — со стреттами. На 40-м такте кончается первая часть; от нее краткая интермедия ведет ко второй части, где тема вступает только в близких тональностях. В качестве начала третьей части можно указать место, где тема впервые снова появляется в тональности тоники. На фермате мы достигаем кульминационной точки всего нарастания». Казелла, нисколько не связывая себя условиями трехчастности, полагает, что фуга сконструирована из шести частей по следующему архитектурному плану: «I — т. 1 и след. — экспозиция; II — т. 15 и след. — обращение; III — т. 27 и след. — 1-я стретта; IV — т. 48 и след. — 2-я стретта (обращение); V — т. 64 и след. — 3-я стретта (комбинации более сжатые, чем две предшествующие стретты); VI — т. 80 — каданс, т. 83 — кода».

Исполнение этой, словно одетой «в панцырь», фуги [91] требует прежде всего решительности, смелости и вескости (*«con fermezza e gravita»* — «с крепостью и достоинством» — определяет Бузони). Темп, по-видимому, не должен превышать *Allegro moderato* (предложенного Риманом); наиболее приемлемым обозначением является *Moderato* (Бишоф, д'Альбер, Бузони, Казелла, Муджеллини, Барток и др.); возможны также *Molto moderato* (Лонго) и *Allegro molto moderato*; несколько хуже *Andante* (Черни, Шмид-Линднер, Рейнеке и др.), хотя добавления вроде *«maestoso, ma con moto»* (Черни) или *«deciso»* (Шмид-Линднер) улучшают дело. Единица движения — четверть; метрономическое обозначение в пределах от ♩=54 (Казелла) до ♩=76 (Шмид-Линднер); Бишоф, Келлер и Муджеллини указывают — ♩=66 (пожалуй, наилучший темп), Черни и Барток — ♩=72. К концу фуги возможно замедление (расширение) движения — в характере грандиозного апофеоза.

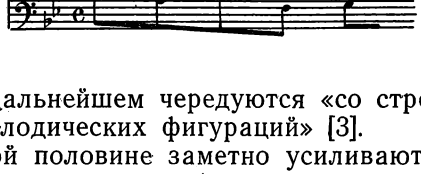
Динамический план при любых вариантах предусматривает большое нарастание в третьей части фуги — кульминационная точка его на фермате; вся кода — на *ff*. Артикуляция темы и всех ее производных ближе

к *non legato*, чем к *legato*, к *pesante*, чем к *leggiero*. Исполнение органного пункта (тт. 83—86), рассчитанного на клавир с педалями, требует в условиях обычного современного рояля повторения баса (тт. 85 и 86).

Прелюдия и фуга B-dur

Прелюдия написана в стиле виртуозной пьесы и проникнута жизнерадостным настроением. Этот ее «совсем особенный» характер отмечал еще Ант. Рубинштейн [16]. Писали об этом также Риман, Бузони, Казелла и др. Риман, например, сравнивает ее с органными токкатами Баха, Бузони, из-за «виртуозного характера», именует ее «токкатой». Казелла называет прелюдию, подчеркивая ее импровизационный характер, «миниатюрной рапсодией» и сравнивает ее по «блестящей подвижности» с искусством Доменико Скарлатти.

Прелюдия начинается с «бега» гармонических фигураций:



которые в дальнейшем чередуются «со стремительными линиями мелодических фигураций» [3].

Во второй половине заметно усиливаются элементы импровизационности — особенно там, где стремительный бег музыки как бы разбивается о «вертикаль»; появляются аккорды речитативного склада (в некоторых рукописях в этом месте, кстати, поставлено *Adagio*), которые своими широкими, сильными органного типа звучаниями «время от времени» словно тормозят «естественно льющееся соло» (Барток). Характерно, что этот прием — Асафьев называет его «приемом срыва» — повторяется несколько раз, усиливая импровизационность прелюдии.

Прелюдия имеет всего 20 тактов, которые легко расчленяются на две равные части — 10 : 10; разделом служит появление аккордов. Добавленный некоторыми

переписчиками и, к сожалению, узаконенный Черни заключительный такт:



не является подлинным.

Исполнение прелюдии, естественно, должно быть блестящим, легким, искрящимся. Темп быстрый — или *Allegro* со всевозможными прибавлениями вроде *brillante, volante, vivace, alla toccata* (как у Таузига, Римана, Казеллы, Бузони, Муджеллини, Ротшильда), или просто *Vivace* (как у Черни, Бишофа, Шмид-Линднера, Рейнеке, Лонго). Единица движения — четверть; скорость движения — ♩=ок. 80 (Бишоф, Барток, Муджеллини, Казелла и др. указывают ♩=76 — наилучший темп! Черни — ♩=84, то есть несколько быстрее; Ротшильд и Келлер — ♩=60—66, что, на наш взгляд, излишне медленно). Эпизоды с аккордами исполняются несколько шире, скорее всего в характере *poco largo* или *poco adagio*. Динамический план допускает различные варианты (например, начало прелюдии может быть сыграно *p*, или *mf*, или даже, что, вероятно, хуже, *f*), но аккорды обязательно исполняются *f* или *ff*; конец прелюдии также может быть сыгран по-разному — либо *p* и *pp*, либо *f* без снижения звучности (что, пожалуй, лучше). Артикуляция не вызывает сомнений: тридцатьвторые — *leggiero*, восьмые в партии левой руки — *staccato* или *portato*, аккорды — *molto tenuto*. В случае, если восьмые исполняются *portato* (так, например, предлагают Риман и Бодки), то их звучность приобретает органный характер и несколько отделяется от звучности более легких, «полетных» тридцатьвторых. Если же восьмые исполняются *staccato*, то есть совсем коротко (Барток, например, рекомендует их играть «как тридцатьвторые»), то их звучность полностью сливается со звучностью тридцатьвторых и фигурации в целом становятся таковы, «будто они задуманы для скрипки и переложены для клавира». В этом случае заслуживает внимания еще один совет Бартока — выделять нижние и верхние ноты фигураций:



В техническом отношении прелюдия необыкновенно полезна — и не только потому, что она «дает нам повод для упражнений в далеких скачках» (кстати, Бузони не скупится на различные технические варианты к прелюдии и предлагает вереницу упражнений на скачки, ломаные аккорды в широком расположении, попеременные удары обеими руками и т. д.), но прежде всего потому, что она способствует выработке точности и крепости удара пальцев.

Фуга (трехголосная) имеет шутливо-игривый, приветливый, грациозный, но не глубокий характер. Она словно хранит «отпечаток» непритязательного домашнего уюта; ее недостатки — отсутствие высоких мыслей и чувств — в сущности, являются ее достоинствами. Тема ее, охватывающая четыре такта, весьма оригинальна (принадлежит к числу тем танцевально-скерцозного типа), построена по принципу контраста; она заметно распадается на две части, противопоставленные друг другу, и содержит вариационную повторность (например, мотив второго такта повторяет мотив первого, но варьируя его):



Ответ (тональный) вступает сразу же после окончания темы:



В фуге не одно, а два удержанных противосложения с различными мелодиями, но связанными с главной темой узами тройного контрапункта; первое — более значительное, со «своенравными», «настойчивыми» восьмыми, напоминающими перезвон колоколов, второе — как бы «весело порхающее» (Келлер), насыщенное паузами:

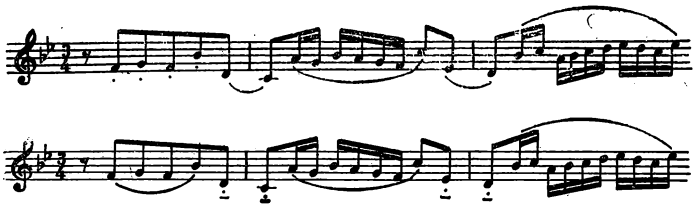


Это в чем-то приближает фугу к тройной фуге или фугетте; разработка материала сводится здесь к непрестанному контрапунктическому обращению всех трех элементов. Интермедии построены на секвенциях, образованных из последнего такта темы, причем во второй интермедии, написанной в двойном контрапункте, при перемещении вводится добавочный голос — у тенора, — движущийся параллельно басу (в терцию).

Объем фуги — 48 тактов. Ее строение весьма просто, тем не менее и оно определяется по-разному. Бузони и Барток расчленяют фугу на три части — 16 : 20 : 12, то есть считают началом третьей части появление тем в субдоминантовой тональности. Риман и Морган также придерживаются трехчастного членения, но предпочитают схему 16 : 24 : 8. Чачкес предлагает двухчастную схему — 21 : 27, то есть считает главным разделом появление темы в *g-moll*, действительно придающее звучанию какую-то особую свежесть.

Фуга требует отточенно-легкого, острого, грациозного исполнения, вместе с тем достаточно смелого и решительного. Танцевальная поступь фуги, то размеренно четкая, то переходящая в своего рода «вихревое», «крутящееся» движение, должна быть выявлена с предельной рельефностью. При всем этом исполнение остается простым (*semplice*), непритязательным и добродушно-шутливым — «с беззаботной веселостью», как предлагает Бузони. Темп достаточно подвижный, но не излишне скорый: предпочтительнее всего *Allegretto* (Таузиг, д'Альбер, Риман, Бузони, Казелла, Муджеллини, Барток, Келлер), а не *Allegro vivace* (Черни, Рутгардт, Рейнеке, Лонго) и не *Allegro deciso* (Шмид-Линднер). Единица движения — четверть; скорость движения — ♩ = ок. 100 (Муджеллини указывает ♩ = 104, Келлер — ♩ = 96, Барток — ♩ = 84; метрономическое обозначение Черни ♩ = 116 страдает известными излишествами). Ди-

намика большей частью в пределах *p* — *mf*; настоящее *f* наступает только к концу фуги. Артикуляция темы допускает различного рода решения; но все они так или иначе ставят целью выявить скрытые в теме группы. Одни делают это с помощью соединения (посредством лиги) двух восьмых — *d* и *c* в тт. 1—2 и *es* и *d* в тт. 2—3 — на фоне *non legato* или *staccato* остальных восьмых и легкого *legato* (*leggiero*) шестнадцатых (так рекомендуют Черни и Бодки); другие, наоборот, применяют *non legato* или *staccato* для указанных двух восьмых на фоне *legato* остальных восьмых и шестнадцатых (так предлагают Бузони, Муджеллини, Казелла):



Вторая рекомендация нам представляется более последовательной, а потому и более предпочтительной. Заслуживает также внимания артикуляция, предложенная Таузигом (ее придерживается, между прочим, Барток):



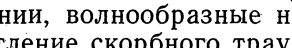
и особенно артикуляция Швейцера, необычайно живая и выразительная:



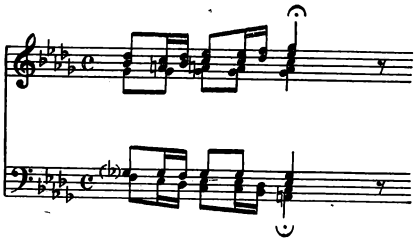
Таким образом, почти все артикуляционные решения подчеркивают значение дифференцированных групп *legato* и значение *staccato* как перерыва *legato*.

Одно из самых возвышенных творений Баха, полное глубокой, неподдельной экспрессии. Стоит в одном ряду с такими шедеврами, как прелюдии и фуги *cis-moll* и *es-moll*, с которыми связано общностью содержания. Казелла имел все основания сказать о *b-moll*'ной прелюдии, что вместе с прелюдиями *cis-moll* и *es-moll* она образует своего рода «триптих», в котором искусство Баха «поднимается до высоты, не превзойденной даже им самим». А Бузони мог с удовлетворением констатировать, что как прелюдия, так и фуга написаны «в том же возвышенном роде, что и *cis* и *es-moll*'ные», а также добавить к этому, что «если *cis-moll*'ная фуга вызывала в нас образ величественного собора, то обе *b-moll*'ные пьесы мы могли бы сравнить с художественно отделанными боковыми приделами, с теми сводами, где хранится самое драгоценное». В прелюдии на фоне мерного сопровождения, буквально пронизанного органными пунктами, плавно — по ступеням — восходит волшебно-прекрасная, трогательная тема:



Сначала эта тема, изложенная в терциях и по звучности напоминающая дуэт гобоя и флейты [91], проходит в верхнем голосе, но уже в тт. 3—4 ее имитирует нижний голос. Однообразный, словно неумолимый, непреклонно-безжалостный ритм, тяжелые диссонантные гармонии, волнообразные нарастания — все это создает впечатление скорбного траурного шествия; «из казалось бы мозаичных частиц (повторные интонации типа ) организуется «цепкое» связанное единство» (Асафьев). Мелодическая линия то поднимается, то опускается, то движется непрерывно, то приостанавливается, пока, после прихода к органному пункту на *f*, тема не начинает свой последний, решающий подъем. Голоса в этот момент внезапно

умножаются — вплоть до уплотненного кульминационного пункта с ферматой, где аккорд состоит из девяти звуков:



Нет сомнения, что Бах имел здесь в виду длительное *cresc.*, хотя, как известно, на клавесине его «практически невозможно было осуществить» [5], а также закрепление этого подъема с помощью импровизационно введенной на кульминации ферматы.

Объем прелюдии — 24 такта. Структура ее двухчастна — 12 : 12 (или точнее $12^1/_2 : 11^1/_2$). 1-я часть, весьма единая в своем движении, завершается приходом в доминантовую тональность; 2-я включает в себя «разработку» мотивов темы, органный пункт на *f*, нарастание, кульминацию с ферматой, ее разрешение и двухтактную коду.

Исполнение отнюдь не должно быть расслабленно-лирическим, мягким и сентиментальным, а, напротив, сдержанно-суровым, скорбным, сосредоточенным, даже несколько отрешенным. Словом, оно ближе к *grave, mesto, lamentoso* (как у Казеллы и Муджеллини), чем к шаблонному *dolce espressivo* и *molto tranquillo* (как у Черни, д'Альбера, Таузига, Зилоти). Но это вовсе не значит, что оно должно стать бесчувственным, невыразительным. Бузони тонко замечает, что на долю исполнителя здесь «падает чрезвычайно трудная задача нащупать между суровостью и смирением (добавим — между суровостью и мягкостью, нежностью. — *Я. М.*) правильную среднюю линию выражения...» Темп прелюдии, естественно, сдержанный, медленный. По характеру — это скорее всего размеренное *Lento* (Бишоф, Барток, Рейнеке) или медленное *Andante* (Черни, Казелла, д'Альбер, Лонго); возможны также обозначения *Grave* (Шмид-Линднер), *Adagio* (Таузиг, Муджеллини), *Larghetto* (Риман). Единица движения — четверть, а не восьмая, как это указано в большинстве

изданий. Скорость движения — ♩=ок. 40 (Шмид-Линднер указывает — ♪=80, Муджеллини — ♪=84, Зилоти и Казелла — ♪=76; более быстрого темпа придерживаются Черни, Бишоф и Барток — ♪=92 и, особенно, Коллер — ♩=56 — и Ротшильд — ♩=60).

Динамический план основан на подъеме и опускании мелодических линий; начало 2-й части (т. 13) — *p(dolce)* или *pp*, спуск к органному пункту на *f* — *dim.*; начало органного пункта — *pp*, затем большое нарастание вплоть до *f* (или даже *ff*) на аккорде с ферматой; разрешение и кода — *meno f* и *p*. С теми или другими вариантами этот план осуществляется в большинстве изданий и исполнительских рекомендаций (ср. у Черни, д'Альбера, Таузига, Бузони, Казеллы, Муджеллини, Бартока, Швейцера и др.); различия — лишь в степени звуковых градаций и в большем или меньшем применении мелких динамических нюансов. Черни, например, применяет их в изобилии — в одной 1-й части у него три мелких *cresc.* и столько же *dim.* Бузони и Швейцер, наоборот, всячески чуждаются их. Швейцер даже, стремясь избежать жеманства и искусственности, намечает такой динамический план: начало прелюдии (до т. 13) исполняется «живым, но мягким *f*», тт. 13—14 — *p*, затем снова идет мягкое *f*, которое постепенно усиливается до третьего такта от конца (то есть до аккорда с ферматой); заключительная каденция — опять мягким *f*. Однако многие музыканты, отнюдь не склонные к жеманству и манерности, а также к излишествам в нюансах, предпочитают все же начинать прелюдию *pp* (Таузиг, Барток) или *p* (Казелла, Муджеллини). Таузиг вообще на протяжении всей прелюдии не выходит за пределы *p* (на кульминации у него поставлено лишь *poco cresc.*): тем самым он, пожалуй, стоит ближе всех к пожеланию Бузони (которое, кстати, сам Бузони не реализует) — «окутать» исполнение «в полусвет бесплотной звуковой окраски».

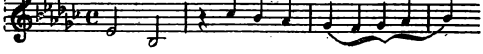
Артикуляция связана в большинстве случаев с *legato* и *tenuto*; кое-где, на восьмых, возможно и *portamento*. Из двух чаще всего встречающихся фразировок темы:





вторая предпочтительнее, так как она совпадает с мотивным расчленением и не перекрывает самый момент этого расчленения. Первой фразировки придерживаются Черни, Рутгардт, Бузони, Казелла, а также в несколько замаскированном виде Муджеллини; второй — Барток, Таузиг, который, продолжая первую лигу до начала второго мотива, ближе всех подходит к истине.

Прелюдия как бы вводит нас в великолепную фугу (пятиголосную), которая достойно завершает строгий, возвышенный образ. Характерно, что эта фуга не только по содержанию и настроению связана с *cis-moll*'ной и *es-moll*'ной фугами, но и близка им тематически. Бузони, транспонировав, например, ради сравнения тему *b-moll'ной* фуги в *es-moll*, наглядно это показал:



А Ант. Рубинштейн отметил это тематическое родство на свой лад: «Фуга имеет тоже характер русской народной песни» [20].

Тема фуги торжественно вступает на тонике (на сильной доле такта), падает вниз на доминанту, прерывается в дальнейшем развитии паузой, после которой резко взлетает вверх на диссонирующую малую нону и начинает плавно — по ступеням — спускаться вниз:



Окончанием ее чаще всего считают медианту, то есть *des*; но с мелодической точки зрения следующие (за *des*) четыре четверти вполне могут быть отнесены к теме.

Ответ (тональный) вступает одновременно с окончанием темы, если принять ее окончание на медианте, —

или же раньше окончания, если включить поднимающееся движение четвертей в ее пределы:



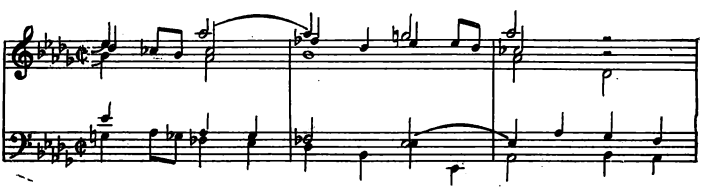
Противосложение как бы срастается с темой и играет в дальнейшем развитии фуги существенную роль. Достаточно сказать, что все пять интермедий фуги построены как раз на мотиве противосложения. Противосложение неудержанное и, конечно, не случайно, так как фуга богата всевозможными стреттными проведениями. Особенно примечательны кульминационные стреттные проведения (тт. 67—72), где каждое вступление темы отстоит от последующего всего лишь на полтакта и тема последовательно приводится пять раз:



Они создают напряжение невиданной силы и, как отмечает Г. Келлер [91], аналогичны кульминационному действию аккорда с ферматой в прелюдии.

Объем фуги — 75 тактов. Строение ее чаще всего определяется как трехчастное, но весьма по-разному: Риман — 24 : 21 : 30, Бузони — 24 : 42 : 9 (экспозиция совпадает с экспозицией у Римана и заканчивается вместе с «отыгрышем» тактом 24 в параллельной тональности; 2-я часть значительно больше, чем у Римана, «и складывается из двух больших симметричных отрезков»; 3-я часть значительно меньше, чем у Римана, однако,

по мнению Бузони, ее «недостаточная развернутость всецело уравновешивается насыщенностью содержания — пятиголосная, самая сжатая стретта»), Морган — 16 : 50 : 9 (3-я часть совпадает с 3-й частью у Бузони). Однако встречается и двухчастное членение, например у Бартока — 24 : 51, или у Чачкеса — 36 (24+12) : 39 (18+21). Следует отметить, что в издании Гофмейстера (Кризандер) вместо тт. 34—37 значатся следующие три такта:



Это сокращает фугу на один такт — вместо 75 тактов — 74.

Исполнение фуги, соответственно всему ее характеру, должно быть сдержанным, строгим, возвышенным, раздумчивым, но отнюдь не мистически-религиозным. Даже Казелла, который относит эту фугу, наряду с фугой *es-moll*, к числу фуг «мистических» (?!), делает оговорку, что в ней религиозные устремления все время перемежаются с чисто человеческими чувствами. Темп умеренный, сдержанный, ближе всего к *Andante sostenuto* (как у Римана, Бузони, д'Альбера, Муджеллини, Шмид-Линднера, Бартока, Лонго); возможны, но менее удовлетворительны обозначения *Lento* (Черни, Бишоф, Рутгардт), *Molto moderato* (Рейнеке) и *Moderato* (Таузиг). Единица движения — половинная нота; скорость движения — ♩=ок. 60 (Барток и Черни указывают — ♩=60, Бишоф и Муджеллини — ♩=104, т. е. ♩=52; Келлер — ♩=48). Динамический план предусматривает нарастание к концу фуги, достигающее высшей точки в сжатой стретте. Артикуляция темы — первые две ноты *molto tenuto*, остальные — *ben legato* (как у Бузони, Муджеллини, Бодки, Таузига, Казеллы и др.). При этом исполнитель должен помнить, что каждый звук темы имеет определенный характер: это мужественно-строгий хорей, которому свойственно «тезисное» произношение.

Прелюдия резко контрастирует по характеру как с предыдущей, так и с последующей прелюдиями. Она снова возвращает нас в лоно лирически-пасторальных настроений. К ней вполне применимо сравнение, которое делает Келлер [91], пользуясь известными словами Листа, сказанными о 2-й части сонаты *cis-moll* Бетховена: «цветок между двумя пропастями». Невольно вспоминается многое из того, что говорилось о прелюдии *Fis-dur, E-dur* и *Cis-dur*. Внутреннее родство этих «высоких» диезных тональностей находится в строгом соответствии с характером образов и чувств, воплощаемых их ладотональными средствами. Здесь преобладают светлый колорит, легкие, по-весеннему свежие интонации и оттенки, которые как бы воспроизводят чувство радости от общения с природой; нет и в помине тяжелых черных красок печали и скорби, нет ничего мрачного, унылого, увядающего.

Уже от начальных тактов прелюдии веет каким-то мягким душевным покоем:



Плавно, «текуче» развертываясь, прелюдия в последующих тактах из трехголосной (в сущности, она написана в стиле трехголосной инвенции) становится четырех- и даже пятиголосной. Но светлый, идиллически-спокойный, с нежными отсветами колорит сохраняется до конца.

Объем прелюдии сравнительно небольшой — 19 тактов. Она с трудом (в силу своей «текучести») поддается членению. Все-таки можно наметить следующие грани: 5 : 9 ($4^1/_2+4^1/_2$) : 5.

Исполнение спокойное, плавное, безмятежное, без резких сдвигов и контрастов. Бузони справедливо называет прелюдию «этюдом на звучность и настроение». Действительно, основная задача «состоит в развитии нежного удара, образцом которому могут служить мягкие виды деревянных духовых; при помощи этого

туше музыкальная ткань должна быть погружена в спокойный полусвет». Но при этом важно сохранять общий спокойно-нежный характер. Какого бы то ни было излишнего выделения отдельных элементов следует избегать: «Единство настроения не должно быть прерываемо «слишком музыкальным» подчеркиванием имитаций, на которые падает здесь лишь вспомогательная роль». Темп плавный, «текучий», то есть достаточно подвижный, но не скорый. Лучше всего *Allegretto* (как у Черни, Бишофа, Шмид-Линднера, Муджеллини) или *Andantino* (как у Бузони и Казеллы); менее убедительны, хотя и возможны, *Allegretto moderato* (Лонго), *Moderato* (д'Альбер, Рейнеке) и *Andante espressivo* (Риман). Единица движения — четверть; скорость движения — ♩ = ок. 80 (Муджеллини, Шмид-Линднер и Бишоф указывают ♩ = 80, Черни — ♩ = 76; Келлер рекомендует ♩ = 66, что излишне медленно).

Фуга (четырехголосная) находится с прелюдией в неразрывной связи: не только образное сходство, порожденное одной и той же буколической атмосферой, но и тематическое родство между ними совершенно очевидно:



Однако фуга менее привлекательна, хотя, быть может, и серьезнее по своим намерениям. Тема ее вступает на тонике со слабой доли такта и буквально повторяет первые ноты прелюдии, но затем, как мы видели, развертывается по-иному. Ответ (тональный) вступает на последней ноте темы:



Фуга имеет два противосложения, сходных друг с другом по типу движения:

1-е противосложение



2-е противосложение



Первое противосложение внезапно модулирует в тональность доминанты и столь же внезапно возвращается в главную тональность. Вообще тональный план фуги не отличается разнообразием. Тоника и доминанта — отправные точки почти всех проведений темы: лишь один раз на протяжении всей фуги тема проходит (в теноре) с отклонением в субдоминантовую сферу (*E-dur* и *cis-moll*). В фуге встречаются обращения темы и ее спутника, но и они не очень удачны по характеру.

Объем фуги — 34 такта. Риман, Бузони, Морган определяют ее строение как трехчастное, но по-разному, — соответственно: 17 (8+9) : 11 : 6; 8 : 20 : 6; $12^1/_2$: : $15^1/_2$: 6. Чачкес предлагает двухчастную схему, на первый взгляд странную, но весьма заманчивую своей симметричностью — 17 (8+9) : 17 (8+9).

Исполнение требует напевности и достаточной уверенности. Темп ближе всего к *Andante* (как у Черни, Бишофа, Рейнеке, Казеллы, Бузони, Муджеллини, Лонго). Д'Альбер предписывает *Allegro energico*, но это явно ошибочно; темп не может быть быстрым, и Риман правильно профилактически указывает: *Non allegro*. Единица движения — четверть (а не восьмая, как полагает Черни); скорость — ♩ = ок. 60 (Бишоф и Муджеллини указывают ♩ = 60, Келлер ♩ = 58, Шмид-Линднер — ♩ = 66, Черни — ♪ = 126, то есть ♩ = 63). Артикуляция темы — либо *legato* для всех нот (как у Муджеллини, Бодки), либо первые четыре ноты *portamento — tenuto*, остальные — *legato* (как у Бузони, Казеллы). Рекомендация Черни, разбивающая тему на две группы *legato*, вряд ли оправдана. Трель (см. т. 2) — с началом и короткой остановкой на главной ноте — может быть добавлена при каждом появлении темы, что, однако,

не всегда легко выполнить в техническом отношении. Использованная умело и легко, педаль весьма уместна при исполнении.

Прелюдия и фуга h-moll

Прелюдия с новой стороны затрагивает сферу глубоких, сосредоточенно-возвышенных, скорбных чувств, получивших уже воплощение в прелюдиях *cis-moll, es-moll, b-moll.* Она как бы завершает ту группу прелюдий, которой и сам Бах и все последующие поколения придавали наибольшее значение.

На фоне непрерывно и плавно текущего баса ровными восьмыми — то поднимающегося, то опускающегося — звучат два имитирующих друг друга голоса:



Мелодическая линия, насыщенная выразительными разрешениями задержаний, словно проникнута ласковой, но глубокой меланхолией; она развертывается на редкость последовательно («образцовый пример двойного контрапункта на основе Basso continuo» — по словам Бузони) и, если можно так выразиться, «допевает» себя до конца. Как уже отмечалось в литературе, ей свойственны черты хоральности [34].

Обращает внимание предвосхищение отдельных мотивов, использованных в фуге (ср., например, т. 24 прелюдии с т. 17 фуги и, особенно, тт. 42—43 прелюдии с тт. 1—2 фуги). «Намеренное или нет, — комментирует Бузони, — (если непреднамеренное, то тем показательнее для гения Баха), — это тематическое предчувствие образует, на наш взгляд, один из наиболее оправданных эстетических переходов, какие мы знаем».

Объем прелюдии — 94 такта. Ее членение не вызывает сомнений: прелюдия написана в двухчастной форме, что подчеркнуто самим Бахом знаками репризы, вы-

ставленными в конце первой и второй частей — 34 (17+ +17) : 60 (30+30).

Исполнение полностью должно быть выдержано в сосредоточенно-хоральном, возвышенном характере. Темп указан самим Бахом: *Andante* (это единственное обозначение темпа, выставленное Бахом в начале прелюдии). Единица движения — четверть; скорость: ♩= =ок. 80 (Черни указывает ♩=80, Муджеллини — ♩=76, Бишоф, Шмид-Линднер и Казелла — ♩=69; Келлер — ♩=56; Барток, ошибочно принимая за единицу движения половинную ноту, указывает скорость ♩=58, то есть ♩=116, что, несомненно, излишне быстро). Звучание то совсем нежное, то слегка приподнятое, акцентированное, но всегда мягкое (*come organo* — по определению Муджеллини). Артикуляция почти сплошь *legato*: бас скорее всего *molto legato*, два верхних голоса — *legato*, но с подчеркиванием необычных интервалов или синкоп. Швейцер тонко замечает, что партию правой руки следует акцентировать не по сильным долям (что, казалось бы, должно быть естественным в связи с равномерным движением восьмых в басу), а на слабых (второй и четвертой) долях: «В этом ритмическом антагонизме между верхними голосами и равномерно ступающим басом проявляется самая жизнь произведения». «Излишне упоминать, — добавляет он, — что акцентированные ноты должны отделяться от предшествующих» [42]; они исполняются как бы с оттяжкой.

Казелла считает возможным октавное удвоение баса, чтобы подчеркнуть «величественный и религиозный характер музыки». Бузони также рекомендует это, но только с целью технической пользы: «Сплошное удвоение басового голоса октавой ниже дает в этой прелюдии прекрасный повод для упражнения в октавном *legato*».

Фуга (четырехголосная) не столько контрастирует с прелюдией, сколько продолжает ее скорбное настроение. Но она, пожалуй, еще глубже, напряженнее и наполнена до краев возвышенным раздумьем и строгой сосредоточенностью. Не мистицизм и не вера являются ее этической основой (как это полагает, например, Казелла, склонный к подобного рода заключениям), а жизненные переживания человека, его сокровенные чувства.

Тема фуги — широкая, скорбная — представляет собой последовательность хореических мотивов:

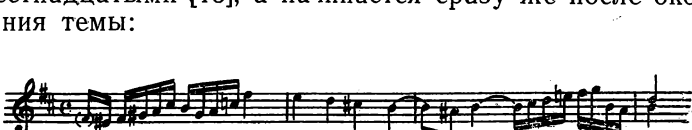


Она проходит, как замечает Шпитта, «медленно вздыхая» и в дальнейшем развитии фуги обретает «выражение скорби, усиливающееся почти до невыносимого предела» [150]. Для темы особенно характерны диссонансы (которыми она богаче, чем другие темы) — точнее, всякого рода хроматизмы. Это было отмечено еще Листом, сказавшим как-то, что в теме скрыты «драгоценные пряности баховских диссонансов», а также Ант. Рубинштейном, полагавшим, что ее отличительной чертой является «замечательный хроматизм» [20]. Сочетание хроматических интонаций с ритмо-динамическими факторами ведет к особому трагическому напряжению, скорбному декламационному пафосу. Тема изобилует весьма характерными для Баха «стенаниями», «вздохами», «жалобами» (ср. с медленным эпизодом из «Каприччио на отъезд возлюбленного брата», где изображаются «всеобщие ламентации друзей» по поводу этого отъезда); кроме того, в ней есть скрытая полифония, также содействующая напряженности интонационного развития.

Ответ (тональный), начинаясь в тональности доминанты (тема заканчивается модуляцией в доминанту), возвращается в конце в главную тональность:



Противосложение отнюдь не отодвинуто на последнюю долю такта, как это полагают некоторые исследователи, считающие, что оно вступает лишь после связки шестнадцатыми [15], а начинается сразу же после окончания темы:



Обращает на себя внимание, что окончание противосложения построено ритмически как начало (то есть шестнадцатыми), причем напоминает его и мелодически: именно оно последовательно разрабатывается в фуге и, по мнению ряда музыкантов, приобретает даже значение второй темы или же второго противосложения.

Полифоническое и гармоническое развитие фуги отличается редким разнообразием. По богатству и сложности внутреннего развития фуга может соперничать с самыми искусными фугами Баха (не случайно, например, Келлер говорит, что «она среди клавирных фуг Баха то же самое, что среди хоровых фуг первая фуга *h-moll*'ной мессы»); она несет в себе даже, как отмечает Скребков, «черты классической сонатной формы» [34]. Существенную роль в этом развитии играют интермедии, то контрастирующие своей простотой страстно напряженным проведениям темы, то по-своему подготовляющие их. Но особенно велика в фуге роль гармонических (тональных) преобразований: тема здесь проходит весь круг родственных тональностей. С точки зрения гармонии — это, вероятно, наиболее богатая фуга в 1-й части «Хорошо темперированного клавира».

Объем фуги большой — 76 тактов. Учитывая ее медленное движение, можно сказать, что по времени это самая длинная фуга цикла. Структура ее может быть представлена в виде трехчастной: ср. у Римана и Моргана — $23 : 36\frac{1}{2} : 16\frac{1}{2}$, у Бузони — $16 : 43\frac{1}{2} : 16\frac{1}{2}$, у Бартока — $40 : 19\frac{1}{2} : 16\frac{1}{2}$. Однако возможно и двухчастное членение, как, например, у Чачкеса — $33(16\frac{1}{2}+16\frac{1}{2}) : 43(16\frac{1}{2}+15+11\frac{1}{2})$.

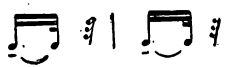
Исполнение фуги представляет значительные трудности. Следует органично сочетать страстно-напряженный характер тематического развития с медленной величественной поступью движения, подлинное *espressivo* с *grave* и *solenne*. Стремясь избежать какого бы то ни было ускорения и содействовать тому, чтобы «всюду выдерживалось торжественно-размеренное движение», Бузони даже предложил в своем издании иную нотацию фуги — вместо C (*tempo ordinario*) — $\frac{4}{2}$, вместо восьмых — четверти, вместо шестнадцатых — восьмые и т. д. («Автор издания, — писал он, оправдывая эту меру, — убедился на опыте, что многочисленные фигуры из шестнадцатых вызывают зрительное впечатление *allegro*

и легко соблазняют к поспешности»); но сколь бы ни убеждал нас Бузони, что его нотация «способна изобразить более наглядно ту тяжесть и вескость, которые были в намерениях Баха», он все же не может оправдать допущенного им произвола: ведь дело не во внешнем облике, а во внутреннем содержании фуги. К тому же предписанное Бахом *Largo* тесно связано с избранным им способом изложения, и, меняя этот способ изложения, Бузони должен был неизбежно прийти к изменению обозначения темпа, предпосланного Бахом фуге, что он и сделал, заменив *Largo* на *Andante*. Трудно согласиться с этой «чрезвычайной» мерой Бузони. Темп исполнения, конечно, *Largo*, понимая его не только как широту, протяжность и полноту движения, но и как строгость и решительность. Единицей движения служит четверть (а не восьмая, как полагает Черни); скорость движения: ♩=ок. 40 (Келлер указывает ♩=42, Шмид-Линднер — ♩=44, Барток — ♩=46, Бишоф и Муджеллини — ♩=52; Черни указывает 𝅗𝅥=92, то есть ♩=46 — темп, который принимает и Барток).

Динамический план, несмотря на возможность различных вариантов, должен предусматривать большое нарастание к концу фуги и оттеняющее регистровое исполнение интермедий. Предложение Черни — оканчивать фугу на *pp* — идет в разрез с истинными намерениями Баха, который «выразительной мажорностью» и «развернутостью каданса» придает концу фуги — как бы подытоживающему все ее развитие — величественный, просветленно-торжественный, но отнюдь не расслабленный характер. Здесь, несомненно, лучше играть *f* или *ff* (как у Бузони, Муджеллини, Казеллы). Что касается интермедий, то они, — особенно те из них, которые своим спокойствием оттеняют проведения темы, — должны исполняться умиротворенно, мягко, нежно, в светлом колорите, но как своеобразные отблески темы. Бузони верно подмечает, что «эти повторяющиеся интермедийные секвенции имели бы слишком малое значение, и прежде всего слишком зыбкую связь с главными частями фуги, если бы не интерпретировать их как орнаментальное преображение тематического содержания; они сравнимы с теми лиственными орнаментами, из которых, при ближайшем рассмотрении, вырастают всякого рода замысловатые фигуры людей и зверей».

Артикуляция темы намечена самим Бахом, — это маленькие лиги, связующие ноты попарно:



Указанное расчленение нот глубоко показательно. Оно связано с движением смычка. В данном случае это группировка (смычковая) парами, то есть короткими лигами, обычно встречающаяся в ходах секундами или при повторении нот. Швейцер говорит об исполнении этих лиг: «Не следует забывать, что вторая из двух связанных нот должна звучать как бы легким, неуловимым вздохом» [42]. Важное и точное замечание! Не случайно, как указывает тот же Швейцер, известный знаток Баха Геварт нотирует подобные группы связанных нот (например, в своем клавираусцуге «Страстей по Матфею») следующим образом:  . Это лишний раз подтверждает, что акцент падает на первую из слигованных нот, стоящую на более сильной доле такта.

Не следует обходить двух «фальстартов» темы — в т. 19 (в альту) и т. 28 (в теноре): их необходимо достаточно хорошо выделить, но в характере мягкого, полнозвучного туше, без всякой резкости и нарочитости.

Надо ли говорить о том, что у исполнителя этой фуги, величественно завершающей 1-ю часть «Хорошо темперированного клавира», должно быть превосходно развито чувство времени исполняемого, организация этого времени, цельность исполнения, чуткость к эмоциональному настроению, возвышенному содержанию музыки. Ошибки и просчеты здесь должны быть сведены к минимуму.

(Продолжение)

Часть II

Прелюдия и фуга C-dur

Прелюдия как «праздничный портал» открывает 2-ю часть «Хорошо темперированного клавира», и в этом отношении ее характер перекликается с характером прелюдии *C-dur* 1-й части. Но она, несомненно, мощнее, помпезнее, чем прелюдия 1-й части, и раскрывает нам тональность *C-dur* с более яркой и «гордой» стороны. Ее полная, органная звучность, широкий мелос и протяжное дыхание создают особую атмосферу, словно насыщен-



Характерно, что Бах, используя в прелюдии столь широко льющуюся мелодию, разделяет ее еще между двумя различными голосами (ср. аналогичный прием в прелюдии *f-moll* 1-й части); одноголосная линия превращается в многоголосную и достигает предельно выпуклой «поливокальной» выразительности.

Прелюдия подверглась двум, если не трем, существенным переработкам, прежде чем достигнуть окончательной формы. Ее первоначальный вариант, существовавший, как полагают, уже в 1725 году, содержал всего 17 тактов (его приводят в своих изданиях Бишоф, Бузони, а также Кролль в т. XXXVI Полного собр. соч. Баха). Фигурации в этом варианте весьма просты; нет транспонированного (на кварту выше) повторения первой части прелюдии и перехода. Затем возник вариант протяженностью в 34 такта, равный по длине и строе-

нию окончательному варианту. Этот промежуточный вариант (его приводит Кролль в т. XLV Полного собр. соч. Баха) содержит уже более богатую и разнообразную фигурацию, но и она все же значительно уступает в деталях окончательной редакции, — движение фигураций в ней менее развито, развертывается ровными шестнадцатыми: отсутствуют изменяющие и оживляющие мелодическую линию тридцатьвторые.

Бузони в своем издании заменяет обычную нотацию прелюдии — шестнадцатыми и тридцатьвторыми — нотацией восьмыми и шестнадцатыми (с соответствующим ускорением темпа); но, как и в других подобных случаях, этот редакционный произвол не находит себе достаточного оправдания.

Исполнение прелюдии должно быть широким, торжественно-приподнятым, величественным по звучности (как отмечает Барток, «эта прелюдия — одна из самых мощных, совершенно в органном стиле»; ср. еще указание Казеллы — *ampio sonore* — широко и звучно). Темп сдержанный, ближе всего к *Moderato* (как у Римана, д'Альбера, Казеллы, Муджеллини и др.) или к *Andante* (как у Черни, Бишофа, Таузига, Лонго, Ферте и др.) с прибавлениями *sostenuto, espressivo, molto moderato*; также вполне в характере музыки *Maestoso* (Шмид-Линднер), *Poco largo* (Барток). Единица движения — четверть (а не восьмая, как полагает Черни). Скорость движения: ♩ = ок. 60 (Г. Келлер указывает ♩ = 58, Бишоф — ♩ = 54, Шмид-Линднер и Барток рекомендуют несколько более медленное движение ♩ = 48, Муджеллини, наоборот, — несколько более быстрое ♩ = 72; Черни указывает 𝅗𝅥 = 108, то есть ♩ = 54, — скорость, которую принимает Бишоф). Полнота и широта линий требуют динамики, большей частью основанной на звучном, резонирующем *f*; существенную роль при этом играет регистровка (в целом, как отмечают многие музыканты, прелюдия ближе к органу, чем к клавесину или клавикорду, и в ряде мест динамика исполнения должна уподобиться смене регистров на органе).

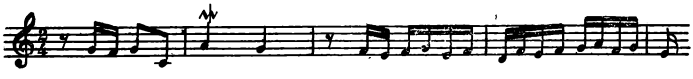
Можно было бы рекомендовать контрастные переходы от *f* к *p* и наоборот — в местах каденций (где обычно и происходил во времена Баха переход с одной клавиатуры на другую): в т. 7 на второй четверти — при каденции в доминантовой тональности — *subito p* после

звучного *f* в начале прелюдии; в т. 25, на третьей четверти — внезапный переход от *p* к полнозвучному *f*, разрастающемуся до величественного звучания в конце прелюдии.

Артикуляция, естественно, сводится либо к *legato* (как у Черни, Таузига, Бузони, Бодки), либо к *legatissimo* (как у Казеллы и Бартока), причем необходимо учитывать, что «для достижения *legatissimo* и полного звучания следует почти всю прелюдию исполнять с педалью» (Барток). Фразировка темы — по возможности крупнее (лига на два-три такта!), а не излишне дробная. Все должно содействовать плавности, широте, непрерывности движения, естественному развертыванию мелодической линии (особенно важно сохранить естественность и непрерывность там, где мелодическая линия разделяется между двумя голосами — ни один голос не должен доминировать над другим, а должен звучать с одинаковой силой и гибкостью).

Фуга (трехголосная) скорее контрастирует прелюдии, чем продолжает ее торжественно-приподнятое, широкое движение. Она вся словно проникнута ликующим весельем, стремительна и остра, и этими своими чертами как бы оттеняет характерные, более спокойные и величественные черты прелюдии.

Тема фуги — четырехтактная, рельефно очерченная — начинается со слабой доли такта (на доминанте) и заметно расчленяется паузой на две части, из которых первая содержит более яркие, «индивидуализированные» интонации, а вторая — характеризуется сравнительным успокоением и выравниванием движения:



Примечательна та большая роль, которую играет в формировании темы мордент, появляющийся здесь на протяжении четырех тактов по меньшей мере четыре раза: в начале он выписан нотами (т. 1), затем выставлен в виде украшения над нотой *a* (т. 2), далее снова дважды выписан в фигурации шестнадцатыми (тт. 3 и 4). Это, конечно, связано, как отмечает Келлер [91], с его «колким», «едким», «кусающим» звучанием, который столь подходит к характеру темы.

Ответ (тональный) вступает после окончания темы:

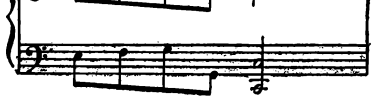


Противосложение продолжает движение второй части темы и построено на ее мотивном материале:

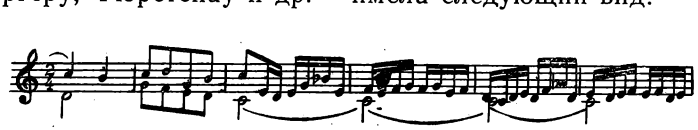


После экспозиции сразу же следует большая интермедия, написанная в виде канонической секвенции; она образована из отрывков темы, неуклонно движется вверх и в дальнейшем развитии (тт. 55—61) повторяется почти без изменений. Фуга отличается еще тем, что она сплошь развертывается в *C-dur*'е, кроме одного незначительного отклонения в *d-moll*; конец фуги внезапный, крутой.

Общая протяженность фуги — 83 такта. Первоначальный ее вариант — в виде фугетты (см. т. XXXVI Полного собр. соч. Баха) — имел лишь 34 такта (правда, в размере $^4/_4$, а не $^2/_4$, как в окончательной редакции). После т. 33 (то есть т. 66, в переводе на размер в $^2/_4$) в этом варианте следовал заключительный такт:



Таким образом, тт. 67—83 были позднее «досочинены» Бахом. Существуют еще некоторые варианты, в которых содержатся значительные отклонения от окончательного текста фуги. Так, например, партия правой руки в т. 66—69 в одной более старой версии — по Кирнбергеру, Фюрстенау и др. — имела следующий вид:



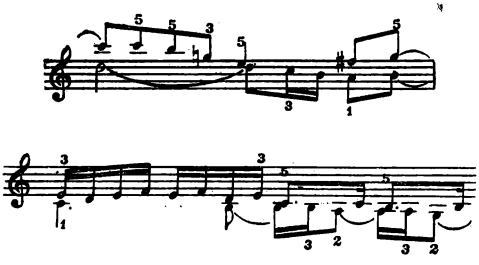
А т. 76 в этой же версии был изложен так:



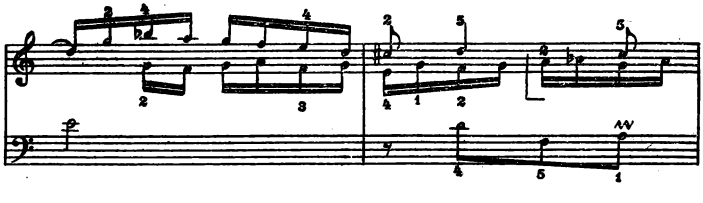
Но эти варианты, хотя они и подтверждаются рядом источников, нельзя считать окончательными; значимость их ограничена чисто текстологической стороной — точнее, генезисом текста. Гораздо больший теоретический и практический интерес представляют содержащиеся в первоначальном варианте аппликатурные указания самого Баха, которые он сделал, вероятно, для своего сына Вильгельма Фридемана. Как справедливо отмечает Келлер [91], по этим указаниям можно судить о том, что 1) Бах здесь избегал употреблять слабые пальцы левой руки (тт. 2—3)



2) часто применял «втягивание» пальцев:



3) допускал обдуманные переходы среднего голоса из одной партии (левой руки) в другую (правой):





Значимость этих рекомендаций Баха особенно возрастает, если учесть, что они являются единственными оригинальными аппликатурными обозначениями, относящимися к полифоническому произведению.

Структура фуги скорее всего трехчастная: ср. Риман — 12 : 26 : 45, Бузони — 21 : 46 : 16, Чачкес — 24 : 22 : 37, Барток — 21 : 25 : 37 (причем т. 21 имеет двойной смысл: сопрано в нем заключает 1-ю часть, альт одновременно открывает вторую; последние восемь тактов представляют собой коду).

Исполнение фуги живое, веселое, решительное, острое — не без юмора и колкости. Темп весьма подвижный — ближе всего к *Allegro vivace* (как у д'Альбера, Казеллы, Муджеллини, Бартока, Шмид-Линднера) или просто к *Vivace* (как у Бишофа); Риман указывает более расплывчато — *con moto*, Таузиг рекомендует *Allegro*, Черни и Лонго — *Allegro moderato*. Единица движения — четверть, а не половинная нота, как указывает Барток. Скорость движения: ♩ = ок. 100 (Келлер и Шмид-Линднер указывает ♩ = 100, Муджеллини — ♩ = 104, Барток — 𝅗𝅥 = 52, то есть ♩ = 104, — такой же темп, как и у Муджеллини; Черни придерживается наибольшей скорости ♩ = 120, хотя и ставит *Allegro moderato*). Динамический план основан на противопоставлении проведений темы и интермедий. Артикуляция темы ближе к *non legato*, чем к *legato*, причем возможны два варианта: или *sempre non legato* (как у Казеллы, Бартока, Бузони и др.), или же три ноты — *legato*, остальные — *non legato* (как у Муджеллини). Артикуляция, предусматривающая в т. 2 лигу на двух четвертях (ср. Черни), — менее убедительна.

Прелюдия и фуга c-moll

Прелюдия представляет собой нечто среднее между аллемандой и двухголосной инвенцией. Она, несомненно, родственна тематически прелюдии *c-moll* 1-й части.

Но в то время как прелюдия 1-й части была «бурной», «шумной», «яростной», прелюдия 2-й части куда более спокойна и умиротворенна. Если это аллеманда, то аллеманда мягкого характера, полная «спокойной грации». Если это двухголосная инвенция, то инвенция без резких сдвигов и контрастов в развитии.

Как указывает Риман [131], основной тематический материал прелюдии (ее начальный мотив)



схож с тематическим материалом прелюдии *fis-moll* 1-й части. Можно проследить также мотивное сходство между прелюдией и следующей за ней фугой. Бузони, например, в своем издании пишет: «Здесь тематическая связь с фугой очевидна, хотя редактор и относит ее к числу непреднамеренных. Оба мотива рождены из одного и того же духа»:



Но, конечно, прелюдия более танцевальна, упруга по ритму, острее, радостнее по духу, хотя и в ней многое покрыто «пеленой спокойной грусти» (Риман). Обращают на себя внимание тт. 17—19, где в партии левой руки проходит — правда, в скрытом виде — столь излюбленная Бахом и столь распространенная у него хроматическая форма движения баса вниз:



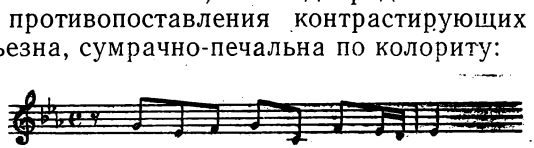
Общая протяженность прелюдии — 56 тактов (если учитывать знаки повторения, выставленные самим Бахом). Форма прелюдии двухчастная (что, кстати, подчеркивается знаками повторения) и напоминает собой форму аллеманды: 12 : 16 (ср., например, аллеманду из 6-й французской сюиты).

Исполнение прелюдии требует точности, ясности, отчетливости, известной «проворности» (*sciolto*), но вместе с тем и приятной легкости, грациозности, выразительности. Непрерывная передача мотива из одной руки в другую способствует живости. Темп не слишком быстрый, ближе всего к *Allegro moderato* (как у Римана) или даже к *Moderato* (как у д'Альбера); обозначение *Allegro*, столь часто встречающееся в различных изданиях (ср. *Allegro* — у Черни, Казеллы, Лонго, Ферте, *Allegro spirituoso* — у Бишофа, *Allegro sciolto* — у Бузони, *Allegro con brio* — у Муджеллини, *Allegro vigoroso* — у Бартока), страдает некоторыми излишествами и, пожалуй, идет вразрез с намерениями Баха. Единица движения — четверть. Скорость движения: ♩=ок. 80—100 (Шмид-Линднер указывает ♩=80, Келлер ♩=84; Барток рекомендует более быстрый темп, но находящийся еще на грани возможного — ♩=112, Бишоф, и особенно Черни, явно впадают в крайность, указывая соответственно ♩=120 и ♩=132). Наиболее простая артикуляция: шестнадцатые *legato* (Казелла, Барток) или *leggiero* (Бодки), восьмые — *staccato* (Казелла, Барток) или *non legato* (Бодки). Более сложная артикуляция основана на сочетании *legato* и *staccato* по группам (Швейцер):



Но при любой артикуляции необходимы точность, отчетливость, внятность «произношения» — словом, ясная дикция пальцев.

Фуга (четырехголосная) принадлежит к числу пьес плавного, сдержанного, благородно-выразительного характера. В ней, как и в фуге *es-moll* 1-й части, явственно проступают интонации, напоминающие о русских народных песнях [ср. 30]. Тема фуги лаконичная (короче двух тактов), начинается со слабой доли на доминанте, заканчивается на медианте полной несовершенной каденцией в главной тональности; она однородна и не содержит в себе противопоставления контрастирующих частей; она серьезна, сумрачно-печальна по колориту:



Это — одна из наиболее вдохновенных и прекрасных полифонических тем Баха, родственная во многом темам старинных русских песен протяжного характера. Ей сопутствует тональный ответ



которому контрапунктирует весьма простое, спокойно спускающееся по ступеням противосложение:



В дальнейшем развитии тема варьируется: ритмически — внесением в тему элементов пунктирного ритма (см., например, т. 8), фигурационно — посредством изменения, как это чаще всего бывает у Баха, начальной интонации темы (см., например, т. 18), звуковысотно — путем изменения высоты звуков темы (см. т. 19, где, кстати, различные приемы варьирования сочетаются вместе). Тема проводится также в увеличении, в обращении (противодвижении) — раздельно и одновременно, в простом изложении и в стреттном; встречается и неточное обращение темы (см. т. 15), что у Баха — редкость. Все это дает основание сказать, что «тема почти вездесуща» (Келлер); ее отголоски слышатся даже в фигурациях шестнадцатыми. Что же сказать о многочисленных выразительных стреттах, которые, буквально, сотканы из темы!

Тональный план фуги весьма прост; отправные его точки — тоника и доминанта: лишь один раз появляется *Es-dur*.

Характерно, что четвертый голос (бас) вступает лишь во второй половине фуги (с т. 19); это связано с общим замыслом, предусматривающим мощное внутреннее *cresc.* к концу фуги. Из двух возможных вариантов окончания — мажорный или минорный аккорд — предпочтительнее минорное окончание (как у Черни, Бишофа, Муджеллини, а также в большинстве рукописей); мажорное окончание, которое принимают Казелла, Барток и др., значится только в одной из рукописей и менее достоверно.

Протяженность фуги — 28 тактов. Структура ее может быть представлена в виде трехчастной, например $13:9\frac{1}{2}:5\frac{1}{2}$, как у Моргана, или четырехчастной — 6 : 7 : 5 : 10, как у Римана. Возможно также двухчастное членение, например 13 : 15 — с подразделением 2-й части фуги на два построения ($9\frac{1}{2}:5\frac{1}{2}$) — эту схему предлагают Барток и Бузони. Таким образом, начало 2-й части в двух из предложенных схем совпадает — это великолепная стретта трех голосов (после т. 13); последнее же (заключительное) построение ($5\frac{1}{2}$ тактов) с ее выразительными стреттами в одном случае именуется 3-й частью, в другом — кодой. Есть еще одна точка зрения (Золотарев), согласно которой реприза, то есть 3-я часть, начинается в т. 19, там, где в басу вступает тема в увеличении; последние $5\frac{1}{2}$ тактов при этом именуются заключительной частью, и лишь два из них — кодой.

Исполнение фуги должно быть достаточно мягким, нежным, выразительным, благородным, но отнюдь не расслабленным и не излишне чувствительным. Чем проще, тем лучше. Темп умеренный — или *Moderato* (как у Римана, Шмид-Линднера, Лонго), или *Molto moderato* (как у Ферте), или *Moderato, quasi Andante* (как у Черни), или *Andante* (как у д'Альбера, Бартока), или *Andante con moto* (как у Бузони, Казеллы), или, наконец, что, пожалуй, лучше всего, *Molto tranquillo* (как у Бишофа) и *Tranquillo* (как у Муджеллини). Это скорбно-выразительная фуга, развертывающаяся по-органному широко и по-вокальному протяжно-напевно. Единица движения — четверть. Скорость движения: ♩ = ок. 60 (Бишоф и Шмид-Линднер указывают ♩ = 56, Келлер — ♩ = 62, Муджеллини — ♩ = 60, Барток — ♩ = 63—66; Черни придерживается наибольшей скорости ♩ = 69). Динамический план исполнения — с увеличением числа голосов и стреттных проведений во второй половине — предусматривает нарастание звучности к концу фуги. Особое внимание при этом должно быть уделено регистровке и ясному исполнению увеличений, обращений и стреттных проведений темы, подчеркиванию ее ритмических изменений. Артикуляция основана на постоянном использовании *legato*; однако педаль, в силу полифонических особенностей фуги, берется редко. Вопрос об исполнении т. 18, где *a* и *d* с одной стороны и *es* и *des* — с другой, с таким трудом согласуются между собой, вряд ли мож-

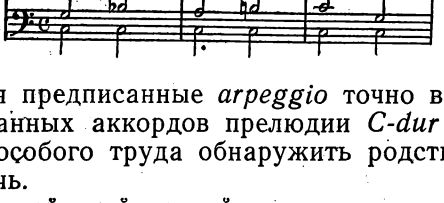
но решить в отрыве от оригинала. Однако нельзя не признать, что вариант, вероятно идущий от Черни (в партии левой руки *as* и *des* на 1-й четверти), имеет свои преимущества, — к сожалению, он не подлинный.

Прелюдия и фуга Cis-dur

Прелюдия построена необычно. Она состоит из двух частей: собственно прелюдии и небольшой фугетты на три голоса. Первая часть (или собственно прелюдия) по настроению и по фактуре имеет глубокое сходство с прелюдией *C-dur* 1-й части:



Это сходство становится совсем ясным, если сравнить первоначальный вариант прелюдии *Cis-dur*, изложенный, как известно, в *C-dur*'е половинными длительностями со специальным обозначением *arpeggio* (этот вариант полностью приводится в т. XIV Полного собр. соч. Баха, а также в изданиях Бишофа и Бузони):



Исполняя предписанные *arpeggio* точно в характере арпеджированных аккордов прелюдии *C-dur* 1-й части, можно без особого труда обнаружить родство, о котором идет речь.

Колорит всей этой первой части прелюдии светлый, мягкий, спокойный, что лучше всего передается терминами *calmo* и *armonioso*. Сквозь ажурную ткань шестнадцатых слегка «просвечивает» мелодическая линия из верхних нот; в тт. 3—5 и 18—20 эта линия чем-то намечает последующую тему фугетты: «скрытое отношение, которое, — говоря словами Бузони, — не следует недооценивать». Медлительно повторяющиеся ноты в басу как бы напоминают удары часов, отмечающих время.

Вторая часть прелюдии — фугетта — резко контрастирует по характеру с первой ее частью: вместо спокойного плавного движения мы встречаем решительное *Allegro*, кстати, проставленное самим Бахом; вместо размера $^4/_4$ — размер $^3/_8$, вместо мягких контуров — резко очерченные линии. Тема фугетты не имеет твердо определенных границ, с наибольшей полнотой она выступает в первый раз (в сопрано) в стреттном проведении со спутником (в альту):



Общая протяженность всей прелюдии — 50 тактов; ее первая часть (собственно прелюдия) имеет 24 такта, вторая (фугетта) — 26 тактов. Бузони отмечает, что первая часть состоит как бы из четырех разделов: п е р в о г о, в котором дважды по три такта, в т о р о г о, в котором четырежды по два такта, т р е т ь е г о, в котором снова дважды по три такта, наконец ч е т в е р т о г о, в котором всего четыре такта, приводящие к фугетте, — 6(3+3):8(2+2+2+2):6(3+3):4. Можно добавить еще, что фугетта легко расчленяется на три раздела (9:7:10), первый из которых представляет собой экспозицию, а последний — коду.

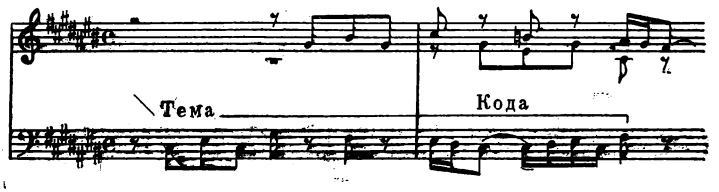
Первоначальный вариант прелюдии (в *C-dur*'е), о котором уже говорилось выше, имел, как и окончательный вариант в *Cis-dur*'е — 50 тактов; являлся ли он самостоятельной пьесой или же предназначался для соединения с какой-либо другой пьесой, — до сих пор не выяснено. Возможно, Бах, «за неимением лучшего под рукой» [91], использовал его в процессе окончательной переработки текста и транспонировал его в *Cis-dur*.

Исполнение прелюдии — в 1-й ее части спокойное, плавное и нежное — становится во 2-й части решительным и определенным, но отнюдь не грубым. Темп в 1-й части умеренный, ближе всего к *Andante* (как у д'Альбера, Шмид-Линднера, Муджеллини и Бартока) или к *Andantino* (как у Бишофа, Бузони, Ферте, Казеллы); у Черни и Лонго значится *Moderato*, у Римана —

Sostenuto. Единица движения — четверть. Скорость движения: ♩ = ок. 80 (Черни и Муджеллини указывают ♩ = 80, Бишоф и Келлер — ♩ = 76, Шмид-Линднер — ♩ = 72, Барток — ♩ = 86). Динамика в пределах *p*; звучание теплое, мягкое, гармоничное. Артикуляция предельно ровная: правая рука — *ben legato*, левая рука — *portato* (пользуясь рекомендацией Бузони, — но без предлагаемого им удвоения баса или среднего голоса, — можно представить себе инструментовку 1-й части прелюдии следующим образом: партия правой руки — две скрипки, средний голос — альт, нижний голос — виолончель).

Темп 2-й части прелюдии определяется собственноручным обозначением Баха — *Allegro*. Единица движения — четверть с точкой. Скорость движения: ♩. = ок. 60 (Бишоф и Муджеллини точно указывают — ♩. = 60, Черни и Барток несколько быстрее — ♩. = 63, Келлер, принимая за единицу движения восьмую, — ♪ = 160, наоборот медленнее). Возможная артикуляция — *legato*, исключая восьмые, которые отстоят друг от друга на сравнительно большие интервалы.

Фуга (трехголосная) столь же необычна, как и прелюдия. Достаточно сказать, что уже в первой части она содержит стреттные проведения и обращения темы — и вместе с тем многочисленные каденции. Тема ее, чрезвычайно короткая, начинается с тоники, со слабой доли такта:



Но все-таки она не ограничивается только первыми четырьмя звуками, как это полагали Ван Бруйк и другие. По мнению Швейцера [42], основной ее мотив выражает — на языке Баха — «спокойную радость».

Ответ (тональный), как мы видим, вступает ранее окончания темы, что образует особый, «стреттный» вид ответа.

Заключение (вторая половина) темы служит одновременно противосложением и постоянно сопровождает

каждое проведение темы в других голосах. Однако в некоторых случаях эта вторая половина темы видоизменяется:



Из этих двух различных видов окончания темы в дальнейшем строится большинство интермедий.

Аккордовые интонации темы (фанфары восьмыми!) допускают всевозможные стреттные и разработочные проведения. Тема уже в третьем проведении появляется в обращении, ее отрывки — в уменьшении; стреттные проведения следуют одно за другим в прямом и обратном движении — как из рога изобилия. Вот уже кажутся исчерпанными все контрапунктические возможности. Но Бах каждый раз находит все новые и новые детали, обнаруживая исключительную изобретательность как в области ритма, уменьшения и увеличения отрывков темы, так и в применении канонических приемов.

Протяженность фуги — 35 тактов. Ее строение обычно определяется как трехчастное — 6 : 18 : 11 (ср. у Бартока, Моргана и Бузони), причем 1-я часть состоит из двух групп по три такта, «которые образуют период, модулирующий в тональность доминанты» (Барток). Бузони, правда, дробит еще эту схему таким образом: $6 : 7\frac{1}{2} : 10\frac{1}{2}$, $8\frac{1}{2} : 2\frac{1}{2}$, но это не меняет существа дела. Риман предлагает иное членение — 10 : 14 : 11; Чачкес придерживается двухчастной схемы — $13\frac{1}{2} : 21\frac{1}{2}$.

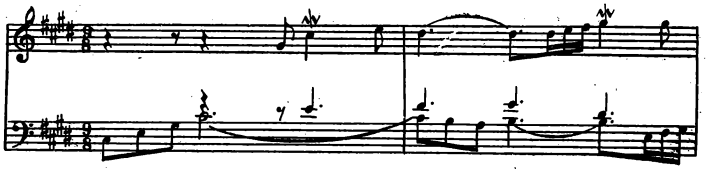
Первоначальный вариант фуги — в виде фугетты (см. т. XXXVI Полного собр. соч. Баха) — имел только 19 тактов и был изложен, так же как и первоначальный вариант прелюдии, в *C-dur*'е. При переработке этого варианта Бах не только расширил его объем (с 19 тактов до 35), но и коренным образом изменил его фактуру, полифонические и гармонические средства; многое обновилось до неузнаваемости.

Исполнение фуги — сначала сдержанной, а затем триумфальной — требует известной широты, определен-

ности, вескости жеста. Оно должно передать «спокойную радость» фуги, но, как удачно выразился Казелла, — «в аспекте несколько массивном и тяжелом». Темп поэтому не должен быть быстрым. Это *Moderato* (как у Бишофа, д'Альбера) или *Sostenuto* (как у Бузони и Бартока) или *Molto moderato e maestoso* (как у Лонго), но не *Allegro* и даже не *Allegretto* в их обычном понимании (Риман, Казелла и Муджеллини, избравшие это обозначение, отлично сознавали его несоответствие характеру фуги; это доказывают те прибавления, которые они сделали к нему, — *sempre espressivo, sostenuto* и *moderato*). Темп также «лимитируют» и тридцатьвторые, которые все чаще появляются к концу фуги. Бузони прав, когда замечает, что эти тридцатьвторые не выносят спешки: темп должен приспосабливаться, примеряться к ним. Единицей движения служит четверть. Скорость движения: ♩=ок. 60 (Бишоф и Шмид-Линднер указывают ♩=60, Келлер — ♩=63, Муджеллини — ♩=66; Барток, и особенно Черни, рекомендуют более быстрое движение, ставя соответственно ♩=70 и ♩=76; Барток, правда, добавляет в конце *Largo* и *ritardando*). Артикуляция основана на *non legato* в характере *pesante, non leggiero*; в деталях — *portato* (или отчетливое *non legato*) для восьмых темы, *non legato* для уменьшения темы, *molto tenuto* — для ее увеличения, остальное — более *non legato*, чем *legato*. Педаль при исполнении фуги почти не используется (из-за многочисленных стреттных проведений и различного рода разработочных фигураций).

Прелюдия и фуга **cis-moll**

Перед нами одна из самых чудесных и проникновенных прелюдий «Хорошо темперированного клавира». По глубине и серьезности чувства она сродни таким прелюдиям 1-й части, как прелюдии *cis-moll, es-moll* и *b-moll*. Но ее фактура заметно отличается от фактуры упомянутых прелюдий; она более сложна в полифоническом отношении, представляя собой трехголосное контрапунктическое построение с весьма искусными имитациями. В сущности, это «непрерывный диалог», разговор, который ведут три голоса, движимые одним и тем же настроением горестной печали:



Одни — например, Келлер — усматривают в этом скорбно-печальном разговоре «ариозо трех голосов нежного, но глубоко страстного характера», как бы написанное для «трех струнных инструментов»; другие — Казелла — сравнивают его по силе лирического выражения со вторыми частями Concerto grosso, в частности со второй частью 5-го Бранденбургского концерта, и видят в нем ансамбль флейты, скрипки и виолы да гамба (или виолончели); третьи — Ант. Рубинштейн — отмечают, что он «удивительно певуч во всех голосах» [16]; четвертые — Бодки — сравнивают его с трехголосной симфонией-инвенцией «редкой красоты и прелести» [57]; пятые — Ландовска — с жалобной исповедью oboe d'amore. И во всем этом нет ни грана преувеличения. Поразительная пластичность и контрапунктическая изощренность изложения не заключают здесь в себе ничего холодного, надуманного, нарочитого; они сочетаются с глубокой внутренней экспрессией, которая напоминает нам о лучших номерах «Страстей по Матфею». Многочисленные разнообразные украшения, не менее многочисленные «выразительные» задержания, то полностью выписанные в тексте, то нотированные с помощью маленьких нот; наконец, мастерские метаморфозы, которые претерпевает начальный, весьма простой по своему строению мотив прелюдии, придает мелодической линии особый, волнистый характер. И эта «изогнутость», «извилистость» движения создает неожиданные эффекты, усиливает выразительность и еще рельефнее выявляет многоплановость стиля.

Общая протяженность прелюдии — 62 такта. Риман расчленяет ее на две части (32 : 30), отмечая, что вторая часть представляет собой «свободное повторение первой» («но не в виде репризы, а в беспрерывном продвижении дальше»); существенно также замечание Римана, что почти все периоды, из которых складывается целое, ясно распознаются по восходящему арпеджио-

образному мотиву, которым начинается прелюдия. Бузони придерживается трехчастного членения: 2-я часть (с т. 17), по его мнению, содержит разработку новых мотивов, 3-я — имеет дело с начальными мотивами, но в контрапунктическом и гармоническом обращении.

Исполнение прелюдии требует большой силы выражения, но тонкой, осторожной, в строгих рамках, положенных текстом. Темп плавный, спокойный, ближе всего к *Andantino* (как у Бишофа, Казеллы, Муджеллини, Ферте) или к *Andantino sostenuto* (как у Бузони); возможно также *Andante* (как у Таузига и д'Альбера) и *Andante con moto* (как у Римана); менее уместно *Allegretto moderato*, встречающееся у Черни, Рутгардта, Лонго и др. Единица движения — четверть с точкой. Скорость движения: ♩.=ок. 40—50 (Шмид-Линднер и Келлер указывают ♩.=48, Бишоф и Муджеллини — ♩.=50; Черни рекомендует ♩.=58, что излишне быстро). Динамический план основан на регистровке (инструментовке) и умелом сочетании легких контрастов; особенно важно выделять (но без нарочитости!) тему в среднем голосе; сопровождение играть повсюду тише (*sotto voce*), а *canto* — яснее. «Надо постараться придать большую выразительность непрерывному диалогу между разными голосами», — подчеркивает Муджеллини. Артикуляция ближе всего к *legato*: в деталях — *molto portato* для аккордовых мотивов, *legato* — для всего остального. Поскольку оригинал Баха изобилует украшениями, органично входящими в мелодическую линию, их правильному исполнению следует придать первостепенное значение. Необходимо помнить, что все аподжиатуры (форшлаги) перед четвертью и четвертью с точкой требуют длительности в одну восьмую; аподжиатуры же перед восьмыми (как, например, в т. 8) требуют длительности в одну шестнадцатую.

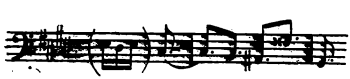
Фуга (трехголосная), несомненно, резко контрастирует с прелюдией: вместо плавного, мягкого движения, столь свойственного прелюдии, — здесь беспрерывное и энергичное триольное движение шестнадцатыми, что, кстати, и позволило уже давно (Шпитта, кажется, первый, кто это сделал) отнести фугу к разряду жиг. Все же трудно до конца согласиться с тем, что фуга, как считает Риман, не имеет «никакого духовного родства» с прелюдией [131]. Так ли это? Ведь для жиги, к жанру

которой, после Шпитты, относят фугу почти все музыканты, ей явно не хватает, как верно отмечает Келлер, «хорошего настроения и задора» [91]. И если уж считать ее жигой, то — в соответствии с ее эмоциональным содержанием и характером неумолимо-безжалостного ритма — конечно, «трагической жигой» (определение Казеллы): при таком подходе к фуге можно найти в ней точки соприкосновения со скорбно-печальным настроением прелюдии. Далее прелюдия, хотя и представляет собой ариозо, все же написана не без влияния танцевального стиля и отчасти напоминает собой сицилиану. Сопоставление медленного и быстрого танцевального движения, да еще в родственных трехдольных размерах, — разве не объединяет это прелюдию и фугу в единый цикл? Наконец, обильно используемый в фуге — в виде противопоставления основной теме — нисходящий хроматический мотив обнаруживает, при более тщательном анализе, черты сходства с некоторыми интонациями прелюдии, где, кстати, также встречается эпизод со спускающейся хроматикой. Вот почему не стоит делать слишком поспешных и категорических выводов об отношении фуги к прелюдии, тем более что есть музыканты (например, Ландовска), которые вообще не считают эту фугу жигой.

Тема фуги упруга, лаконична, волнообразна — с легким раскачиванием по краям и энергичным взлетом в середине: начинается с тоники, на сильной доле такта:



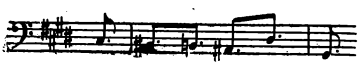
Ответ (реальный) представляет собой точную транспонировку темы в тональность доминанты; сопровождающее ответ противосложение имеет более спокойный характер:



В дальнейшем развитии фуги оно приобретает следующий облик:



Несколько раз появляется оно и с измененным началом: вместо связующей лиги — хроматический сдвиг:



и вообще подвергается различным преобразованиям.

Со второй трети фуги тема выступает в обращении и сопоставляется с весьма выразительным контрапунктом, который вскоре (см., например, т. 35 и др.) приобретает значение второй побочной темы. Этот контрапункт выдержан в духе характерного для Баха хроматического движения вниз, особенно охотно применяемого им в миноре для выражения скорбно-печальных настроений (ср. мессу *h-moll*, «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» и др., а также фугу *gis-moll* 2-й части). Бросается в глаза обильное использование в фуге этого хроматического мотива, которое, как замечает Бузони, могло бы легко привести к превращению этой фуги в двойную фугу, если бы в намерение Баха входило написать таковую (впрочем, некоторые исследователи, например Чачкес, считают эту фугу двойной).

Протяженность фуги — 71 такт. Ее структура, благодаря периодическим повторениям темы в начальной — основной — тональности (см., например, тт. 16, 30, 48, 55 и 66), напоминает форму рондо. Риман расчленяет фугу на три части — 15 : 32 : 24, Бузони — на пять частей — 15 : 8 : 24 : 13 : 11, Чачкес — на две части — 34 : 37.

Есть основания полагать [см. 91], что первоначально фуга была задумана в *c-moll'e* (Келлер замечает, что в *c-moll'e* она звучит непринужденней и исполняется много легче), и только впоследствии, задним числом, была связана с более поздно сочиненной прелюдией.

Исполнение фуги должно быть решительным, энергичным, смелым, текучим, но только не поспешным. Вот почему лучше *Allegro non troppo* (Таузиг) или *Allegro moderato ed energico* (Муджеллини), чем *Allegro vivace* (Черни и Казелла) и *Vivace* (Бишоф). Единица движения — четверть с точкой (но возможна также и восьмая с точкой). Скорость движения ♩. = ок. 60 (Келлер указывает ♪. = 108—116, то есть ♩. = 54—58, Бишоф — ♪. = 126, то есть ♩. = 63, Шмид-Линднер — ♪. = 100, то есть ♩. = 50, Муджеллини — ♪. = 132, то есть ♩. = 66; Черни ука-

зывает ♩.=72, что, пожалуй, излишне быстро). Динамика звучания ближе к *f*, чем к *p*: именно *f* придерживаются большинство музыкантов, в том числе Таузиг, Бузони, д'Альбер, Шмид-Линднер, не говоря уже о Казелле, который прямо указывает, что фуга почти сплошь должна исполняться *f* — с большой крепостью, силой, твердостью и энергией.

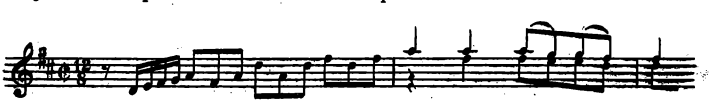
Артикуляционные рекомендации музыкантов существенно расходятся. Черни, Таузиг, Шмид-Линднер и Муджеллини предлагают, например, играть фугу большей частью *legato*; д'Альбер, наоборот, применяет *non legato*; Бузони указывает *poco legato*, Бодки — *quasi legato*, Казелла — *quasi non legato*, понимая под этим артикуляцию в характере штрихов струнных инструментов. Вероятно, здесь возможен известный выбор, сообразно личным склонностям исполнителя.

Для хорошего исполнения чрезвычайно важно иметь ясное ритмическое представление о фуге. В ней, несомненно, часто происходят тактовые сдвиги, и Бузони был прав, предлагая для начала фуги (при условном обозначении половины такта черточкой) следующую схему: - - - | - - - | - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - | - - | - - - | - - - |.

Однако в дальнейшем развитии фуги голоса движутся не в одном ритме, а в различных ритмах, что значительно затрудняет практическое применение подобной схемы.

Прелюдия и фуга D-dur

Прелюдия по характеру совершенно противоположна предыдущей — мягкой и нежно-печальной прелюдии: в ней словно слышатся звуки празднества; она блестяща, жизнерадостна, проникнута ясным, бодрым, ликующе-торжественным настроением:



Несмотря на виртуозное клавирное изложение, прелюдия стилистически близка к оркестровым произведениям Баха, в частности к его увертюрам. Уже в самом начале ее мы встречаемся с восходящими — по звукам трезвучия — триолями, как бы символизирующими

трубные фанфары, и с ниспадающими терциями и секстами, которые скорее всего напоминают звучность деревянных (флейты и гобоя) или скрипок. Все это, вместе с энергичными штрихами в духе смычковых инструментов, создает совершенно особый, чисто оркестровый колорит. Многие музыканты чувствовали и отмечали это — например, Ант. Рубинштейн («Прелюд... задуман точно для оркестра; в нем слышатся трубные звуки»), Барток («Эта прелюдия по своему блестящему праздничному характеру не имеет равных в «Хорошо темперированном клавире». Среди баховских оркестровых произведений мы встречаемся с пьесами подобного рода, но вряд ли мы встретим похожее клавирное сочинение, как бы разукрашенное трубными возгласами»), Казелла. Сошлемся еще на мнения Римана, Шмид-Линднера, Ван Бруйка, Келлера и др.

Ритм прелюдии — упругий, пружинистый, танцевальный (в характере жиги) — построен на последовательной смене двух размеров $^{12}/_{8}$ и $\mathbf{¢}$ Изложение почти сплошь трехголосно, но удивительно непринужденно; всевозможные имитации так и искрятся.

Форма прелюдии выдержана в духе танцевальных пьес со строго периодическим строением: она содержит две части с репризой. Многое сближает ее [ср. 91] и с сонатной формой Скарлатти, где, как известно, вместо второй темы сразу же появляется заключительная партия. Общий объем прелюдии (с повторением частей — кстати, также в соответствии с традициями танцевальных пьес того времени) — 112 тактов. Обычное членение: 16(4+8+4) : 24(4+12+8) : 16(4+8+4).

Исполнение прелюдии требует особой упругости ритма, смелости, ясности, отточенности техники, инструментального колорита (подражание фанфарам, деревянным духовым, струнным и т. д.). Оно развертывается скорее в духе *energico*, *risoluto*, *festoso*, *brioso*, *pomposo* (как у Бишофа, Римана, Шмид-Линднера, Казеллы, Муджеллини, Бартока), чем *giocoso* (как у Бузони). Бюлов совершенно прав, когда говорит: «Прелюдию нужно играть очень торжественно», и не менее прав, когда добавляет: «инструментуйте ее» [31].

Естественно, что движение прелюдии, достаточно

энергичное, пылкое и оживленное, не должно быть поспешным. Это полноценное, сдержанное *Allegro*, как у Бишофа, д'Альбера, Римана, Шмид-Линднера, Казеллы, Муджеллини, Бузони, но отнюдь не *Allegro vivace*, как у Черни, Рутгардта, Лонго и др. Единицей движения является четверть с точкой. Скорость движения: ♩♩.=ок. 80 (Барток, например, указывает ♩♩.=80, Бишоф — ♩♩.=84, Келлер — ♩.=88; Муджеллини, пожалуй, придерживается излишне быстрого темпа — ♩.=92, Черни указывает еще быстрее — ♩.=96).

Динамический план исполнения во многом связан с инструментовкой (регистровкой) пьесы: большей частью *f*, но перемежающееся с *p*. Сравни, например, рекомендацию Швейцера: восходящая фанфарная тема *f*, нисходящая реплика — *p*. Или Шмид-Линднера: *f quasi tromba, p quasi violini*. Особенно важно замечание Швейцера о том, что для «осмысленного исполнения» пьесы необходимо представить ее себе в конкретной баховской инструментовке: тогда становится ясно, что «лишь немногие короткие части должны звучать *piano*», что такие короткие части «действительно характерны для Баха» и что именно «благодаря своей короткости они производят вдвое большее впечатление» [42]. В этом свете известный совет Бузони, сам по себе, быть может, и интересный: играть всю среднюю часть *p* на левой педали *quasi Musette* — представляется более чем сомнительным. С ним так же трудно согласиться, как и с мнением Бузони, что фанфарные трубные сигналы прелюдии привлекают нас больше своей ясностью, чем героизмом, что над всей прелюдией скорее господствует атмосфера уютности, приятности. Нет, настроение и звучность прелюдии совсем другие (скорее в стиле некоторых картин Питера Брейгеля, как тонко замечает Казелла).

Артикуляция прелюдии должна быть четкой и ясной: восходящие фанфары — *non legato* или *staccato*, ниспадающие группы восьмых — *legato* по две группы, шестнадцатые — *quasi leggiero* или *legato*. Возможна также артикуляция, основанная на сопоставлении *legato* и *staccato*, как, например, предлагает Швейцер:



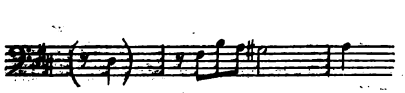
Оригинальная нотация , по-видимому, соответствует — по старой орфографии —  (то есть вместо шестнадцатой — триольная восьмая). Во всяком случае во времена Баха — или несколько позже — было принято исполнять ритм  , совпадающий с триолями восьмыми в других голосах, как триоли восьмыми. (Ср., например, у Бишофа: «Пунктирный ритм, если он выступает одновременно с триолями и секстолями, следует, как известно, исполнять так, чтобы его заключительная нота совпадала с последней восьмой триоли. Расстановка нот одна над другой в источниках, так же как и правила старых учебников, оставляют мало сомнений в этом пункте».) Правда, следует также помнить и о возможности так называемого «французского исполнения» (см. выше), но в данном случае оно вряд ли уместно.

Фуга (четырехголосная), хотя и имеет по своему настроению «некоторые черты, роднящие ее с прелюдией» (Барток), все же существенно отличается от нее: одновременно мощная и строгая, сильная и определенная (но сдержанная!) — она представляет собой «превосходный противовес натиску прелюдии» [131]. Тема ее начинается со слабой доли такта с тоники, охватывает два такта (шесть четвертей), что — при четырехчетвертном размере — часто бывает у Баха:



Обращает на себя внимание многократно повторяемый звук (*d*) в начале темы: мелодический прием, предвосхищающий, как полагают многие исследователи, основной мотив 5-й симфонии Бетховена.

Противосложение построено на материале темы:



Оно не удержанное, так как фуга чрезвычайно богата стреттными проведениями. Можно даже сказать, что перед нами классический образец «стреттной» фуги, в которой все интонации с исключительной логикой выводятся из одного тематического ядра. Не только противосложение, но и все промежуточные партии (кодетты и интермедии) построены — в процессе нарастающей полифонической разработки — на материале темы; нет буквально ни одного такта, который бы так или иначе не был связан с темой, особенно с ее второй половиной. Больше того: «фуга так плотно соткана, что тема ... находится не только в каждом такте, но прямотаки в каждом голосе каждого такта» [91]. Особенно впечатляет здесь искусство имитации — повторение одной и той же мелодико-ритмической формулы в разных голосах и ее беспрерывные стретты. «Какая громадная работа в этой фуге! В каждом такте мотива!» — восклицает в восхищении Ант. Рубинштейн [16]. А Барток без обиняков пишет, что в фуге мы не найдем иного тематического материала, чем тот, который содержится в теме. «Вся эта великолепная фуга, — добавляет он, — построена на двухтактовом двойном мотиве, вторая половина которого играет особенно важную роль:



и как бы мы старательно ни искали, мы не сможем во всей фуге обнаружить ничего, кроме этих двух мотивов». То же самое, в сущности, говорят Бюлов, Риман и другие музыканты, отмечающие искуснейшую ювелирную работу Баха. Примечательно, что стретты, которыми столь богата фуга, располагаются в порядке нарастания полифонической сложности; в последней стретте участвуют все голоса, причем тема проводится полностью.

Вместе с тем, несмотря на сильнейшую логически-конструктивную основу, фуга глубоко человечна по содержанию. В ней есть и величие, и благородство, и страсть. Правда, мнения о ее художественной ценности существенно расходятся. Одни — например, Праут, Риман, Келлер, Барток — ставят фугу чрезвычайно высоко. Достаточно вспомнить хотя бы суждение Праута: «Эта великолепная фуга, одна из самых совершенных

из «Wohltemperiertes Klavier», представляет замечательный пример умения Баха в искусстве скрывать искусство. Нет фуги, которая бы текла так непринужденно и так естественно, как эта, и которая, в то же время, содержала бы больше ученейших ухищрений» [28]. Другие — например, Бузони (отчасти Бодки и Казелла) — считают фугу «холодной», «бесстрастной», в стиле официальной католической музыки; Бузони даже добавляет, что эта фуга «во всем мире «Хорошо темперированного клавира» заметно выделяется своей «сухостью и школярской посредственностью». Но вряд ли сейчас смогут возникнуть сомнения в том, что точка зрения Бузони по меньшей мере односторонняя и грешит предвзятостью, необъективностью: Бузони явно недооценивает художественную значимость фуги, которая нисколько не уступает прелюдии.

Общая протяженность фуги — 50 тактов. Структура ее чаще всего рассматривается как трехчастная: $9 : 17\frac{1}{2} : 23\frac{1}{2}$ (Риман, Золотарев, Барток и др.). Бузони склонен к двухчастной схеме — $19\frac{1}{2} : 30\frac{1}{2}$ с подразделением первой части на два построения ($9 : 10\frac{1}{2}$), а второй — на четыре ($7 : 5\frac{1}{2} : 7 : 11$), Чачкес предлагает схему — $26\frac{1}{2} : 23\frac{1}{2}$. Первая часть, наиболее короткая (в трехчастной схеме), охватывает только экспозицию в главной тональности.

Исполнение фуги должно быть торжественно-приподнятым, ярким, в стиле ораториального хора. В отношении темпа у музыкантов преобладают две тенденции. Первая ведет к сравнительно сдержанному, спокойному темпу (ср. *Andante con moto* у Черни и Лонго, *Andante tranquillo* у Бишофа и Ферте, *Moderato* у д'Альбера, *Maestoso* у Бузони, *Sostenuto* у Римана, *Tranquillo* у Шмид-Линднера, *Andante sostenuto* у Муджеллини, *Molto maestoso* у Бартока). Вторая — к оживленному, скорому движению (ср., например, *Allegro mosso* у Казеллы). Первая тенденция нам представляется предпочтительнее, несмотря на все уверения Казеллы в том, что исполнение в живом темпе придает музыке фуги яркий характер, а исполнение в сдержанном темпе *Andante* (по «модели» Черни) «делает эту музыку просто неузнаваемой и невыносимой» («semplicemente irriconoscible ed insopportabile»). Но единицей движения следует ощущать здесь все же не четверть

(как полагают Черни, Бишоф, Шмид-Линднер, Муджеллини и Бодки, который даже замечает, что эту фугу невозможно чувствовать как пьесу *alla breve*, несмотря на указание ¢,), а половинную ноту (как делают э Барток, Келлер, Бузони и др. в соответствии с истинными намерениями Баха). Скорость движения: ♩ = ок. 40 или (при внутренней пульсации по четвертям) ♩ = ок. 80 (Барток рекомендует точно 𝅗𝅥 = 40, Келлер — ♩ = 48—52, Черни ставит ♩ = 80, Шмид-Линднер — ♩ = 76, Муджеллини — ♩ = 72; Бишоф предлагает необычайно медленный темп ♩ = 63, что вряд ли хорошо). Основной динамический план предусматривает *f* в 1-й части фуги, *p* или *mp* во 2-й части и мощное *f*, переходящее местами в *ff*, в 3-й части. Сравни, например, рекомендацию Швейцера: до т. 16 играть *f*, затем до $27^1/_2$ — *p*, после чего — заключительное *tutti*. Или указание Бартока: начинать фугу *f* и *molto pesante*, во 2-й части (с т. 10) «экономить» звучность, но со вступлением 3-й части (в т. 27) «на внезапном *ff* праздничное настроение снова приобретает перевес (эффект, подобный вступлению «*pleno organo*» без всякого перехода)».

Играть фугу нужно очень связно и певуче. Поэтому артикуляционные рекомендации вроде *tenuto*, *legato*, *quasi legato*, *sempre tenuto*, *molto pesante* (как, например, у Бартока, Шмид-Линднера, Муджеллини, Бодки и др.) вполне уместны. Менее обоснованны в данном случае указания, использующие приемы *legato* и *staccato*, как, например, у Бюлова: четверти — *tenuto* с акцентами, первые три восьмые — *staccato*, все остальное — *legato*. В подобной артикуляции есть нечто претенциозное.

При исполнении фуги также следует ясно представлять себе ее ритмическое членение. Тогда несколько монотонная ритмика фуги не будет препятствовать вдохновению и свободе исполнения.

***Прелюдия и фуга* d-moll**

Эта энергичная и оживленно-возбужденная прелюдия изложена почти сплошь двухголосно. Ее тематический материал свидетельствует о несомненном влиянии на молодого Баха инструментального стиля Вивальди:



Четкий ритм, почти непрерывное волнообразное движение шестнадцатыми (незаметно перебрасывающимися из одной руки в другую), резко очерченные аккордовые фигурации восьмыми, наконец особое, тихое дрожание на фоне легкого, словно пиццикатного сопровождения (тт. 18—25) делают музыку прелюдии сходной с виртуозным этюдом танцевального характера или с финалом инструментального концерта.

Общая протяженность прелюдии — 61 такт. Она ясно расчленяется на две части, к которым присоединяется еще заключение (кода) на органном пункте (тт. 57—61). 1-я часть в свою очередь распадается на три раздела, которые во 2-й части достаточно симметрично повторяются.

Первоначальный вариант прелюдии, приведенный в издании «Баховского общества» (т. XXXVI), а также в некоторых других изданиях (Бузони), несколько короче окончательного варианта: в нем всего 43 такта, в то время как окончательный вариант содержит почти на двадцать тактов больше. В процессе переработки особенно значительное расширение получили первые две трети прелюдии: вновь были сочинены тт. 6—17, 31—34, 37—38 и 50, улучшены старые варианты изложения (ср. хотя бы тт. 30—32 первоначальной версии с тт. 47—48 окончательного варианта), уточнены отдельные детали (например, характерные морденты на заключительных нотах в тт. 2, 3, 6, 7 и далее, которых нет в ряде изданий, но которые есть в Лондонском автографе).

Исполнение прелюдии, кажущееся на первый взгляд весьма простым, на самом деле представляет известные трудности. Нужны точность, характерность, живость, наконец блеск. Темп скорый, определенный, решительный, ближе к *Allegro vivace* (как у Черни, Бишофа, д'Альбера, Муджеллини и др.), или к *Allegro veloce* (как у Бузони, Казеллы и др.), или к *Allegro deciso* (Ферте); *Allegro moderato*, значащееся у Шмид-Линднера, менее уместно. Единица движения — четверть. Скорость движения: ♩ = ок. 120 (Бишоф и Муджеллини указывают — ♩ = 120, Келлер — ♩ = 112, Зилоти — ♩ = 104,

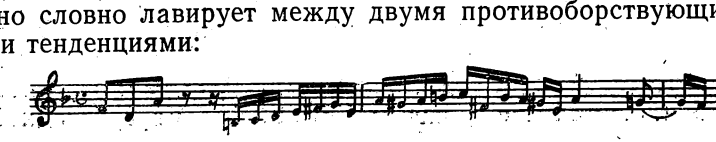
Черни — ♩=126; метроном, предложенный Шмид-Линднером соответственно избранному им обозначению темпа, излишне медленный — ♩=92). Особенность динамики исполнения состоит в том, что «голос, в котором проходит главная тема, всегда выступает вперед, другой же остается больше в тени» [42]. Начало прелюдии играется большей частью *f*, конец — *p* и *pp*. Артикуляция допускает различные решения, но все же предпочтительнее *poco legato* или *non legato* для шестнадцатых (как у Бузони, Шмид-Линднера, Казеллы, Муджеллини, д'Альбера), *staccato* или *non legato* для восьмых (как у Муджеллини, Казеллы, Таузига, Бодки) и *tenuto* для четвертей; *poco legato* следует понимать в характере стиля смычковых инструментов.

Фуга (трехголосная) переносит нас в мир «романтических» настроений и образов; снова появляется выразительная ниспадающая хроматика, которую Бах обычно использует в моменты большой печали и скорби. Вместе с тем фуга непосредственно примыкает к прелюдии; она как бы продолжает волнообразное движение прелюдии и даже усиливает его с помощью начального разбега темы (триоли шестнадцатыми), которому противостоит постепенный спуск восьмыми. В сущности, тема ее состоит из двух противоборствующих сил: одна, словно внезапно разогнувшаяся стальная пружина, неудержимо влечет звуки вверх (они взлетают кругами — от основного тона до сексты — с последующим решительным скачком на кварту); другая также подобна пружине, но смягчающей действие «штурмующего разбега» мерным хроматическим спуском:

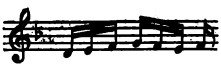


Отсюда ясное членение темы, сохраняющее свое значение до самого конца фуги.

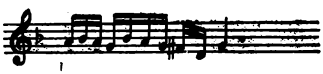
Противосложение, искусно контрапунктирующее реальному ответу (строго повторяющему все интервалы темы), по-своему связано с этим обстоятельством: оно словно лавирует между двумя противоборствующими тенденциями:



Как отмечают Штаде и Муджеллини, в последующем развитии фуги особенно важное значение имеют следующие тематические элементы: начало темы



которое проводится с т. 9 «иногда в прямом движении, иногда в обращении», и контрапунктический мотив



который родствен окончанию противосложения и, начиная с т. 7, часто повторяется в изложении (тт. 7—9, 12, 13, 21—23). В фуге встречаются стреттные обращения темы, а также — во второй половине — канонические проведения темы (когда второй голос заключает в себе ответ) и противосложения.

Общая протяженность фуги — 27 тактов. Структуру ее обычно определяют как двухчастную. Сравни, например, у Скребкова [34]: «фуга *d-moll* ... состоит из двух частей, первая из которых представляет собой нормальную экспозицию, вторая же не похожа ни на контрэкспозицию, ни на разработку, ни на репризу, так как сплошь идет в главной тональности, заключая в себе обращенный вариант темы». Или у Бузони, который хотя и делит фугу на три части (9 : 4 : 14), вполне допускает двухчастное членение (9 : 18) — в этом случае четыре такта рассматриваются как промежуточные. Или у Чачкеса, предлагающего схему — 13 : 14. Даже такой непреклонный поборник трехчастности, как Риман (его схема — 9 : 7 : 11), признаёт, что «на этот раз трехчастность очень скрыта» [131].

В основе исполнения лежит своеобразное сочетание энергии, порыва, стремительного разбега с глубоким чувством. Необходимо внутренне ощущать непрерывную линию движения целого, все ее «извивы» и «изломы». Темп должен быть достаточно подвижным, но отнюдь не излишне скорым. Вот почему *Allegro moderato* (указанное Бузони, Шмид-Линднером, Муджеллини) предпочтительнее *Allegro vivace* у Черни и *Moderato* у Таузига, д'Альбера, Бишофа и Ферте: темп в данном случае подобен двуликому Янусу — одной

своей стороной он обращен к *Allegro*, другой — к *Moderato*. Единицей движения служит четверть. Скорость движения: ♩=ок. 80 (Келлер — ♩=80, Муджеллини — ♩=76, Бишоф — ♩=72, Шмид-Линднер — ♩=66). Основная динамика — *f* и *mf* («со сдержанной силой», — отмечает Келлер). Артикуляция темы, применяемая в исполнительской практике, весьма различна: здесь и сплошное *legato* (Черни и Таузиг), и сочетание *quasi legato* для шестнадцатых и *legato* для спускающихся восьмых (Бодки), и *legato*, состоящее из двух групп (Бузони и Казелла), и *non legato* (Шмид-Линднер), наконец последовательное использование дифференцированных групп *legato* и *staccato* как ритмического перерыва *legato* (Швейцер):



Есть и рекомендации, основывающиеся на противопоставлении *legato* и *staccato* (Бюлов):



Вряд ли, впрочем, последняя артикуляция может нас удовлетворить: она выглядит излишне претенциозной и манерной.

Бузони рекомендует интересный способ — плавно спускающиеся хроматизмы связывать посредством скольжения пальцев. В этой связи он не без основания замечает, что избегание подкладывания первого пальца предохраняет исполнение от никому не нужного беспокойства и придает пассажам особую ясность.

При исполнении фуги мы воочию убеждаемся, что Баха следует играть не только правильно, но и выразительно. Не случайно, что именно по этому поводу Бюлов на занятиях с учениками завел речь об Ант. Рубинштейне. В присущей ему афористической форме он сказал: «Тем пылом, той страстью и тем могуществом, которыми он увлекает слушателя, мы не обладаем; но то, что он делает неверно, в том мы не должны ему подражать. Однако мне гораздо интереснее слушать

Рубинштейна, когда он играет неправильно, чем тысячу других виртуозов, играющих правильно!» [31]. Мудрые слова, свидетельствующие о том, что никакие правила не могут заменить силы художественного выражения и поэтического вдохновения.

Прелюдия и фуга Es-dur

Прелюдия отличается мягким, ласковым характером. Написана в стиле безмятежно-идиллической, пасторальной сицилианы, а не в духе жиги, как полагает Риман [131]. По звучности, удивительно легкой и прозрачной, напоминает лютневую музыку, — не случайно ее часто сравнивают с первой частью лютневой сюиты *Es-dur*, а иногда даже утверждают, что она была первоначально написана для лютни [ср. 91, 61].

После сравнительно короткого (четырехтактного) проведения основного мотива:



начинается изложение в более длинных линиях. Движение на редкость плавное, текучее; развитие материала — органичное, естественное. Реприза совершенно свободно отнесена к концу (вольность чисто импровизационного типа).

Протяженность прелюдии — 71 такт. Структура скорее всего трехчастная: по Бартоку — 16 : 44 : 11, по Бузони — 24 : 26 : 21. Однако следует добавить, что развитие прелюдии столь органично и едино, что ее следует рассматривать и чувствовать по форме как неразрывное целое; говоря словами Бузони, это и прекраснее и правильнее.

Играть прелюдию нужно просто, светло, грациозно, быть может даже несколько наивно. Это нежно сотканная «танцевальная легенда» (Келлер), «сказочный монолог» (Ландовска), «картина природы», но не в духе Ватто (как в прелюдии *Fis-dur* 1-й части), а нечто

более выразительное и значительное. Казелла считает, что сюда вполне подходит определение Бетховена: «Более выражение чувств, чем живопись». Символизирует ли прелюдия «полет ангелов», как полагает Бодки, или же просто передает танцевальные ритмы, все равно исполнение остается нежным, спокойным, парящим, плавным, приятным. Однако трудно согласиться с замечанием Бюлова, что «прелюдию должно исполнять как шопеновский ноктюрн» [31]: это явно не в духе искусства Баха. Темп ближе всего к *Allegretto* (ср. *Allegretto moderato* — Черни, *Allegretto grazioso* — Бишоф, *Allegretto piacevole* — Бузони, *Allegretto tranquillo* — Казелла, *Allegretto pastorale* — Муджеллини, *Allegretto amabile* — Ферте. Единица движения — четверть. Скорость движения: ♩ = ок. 80 (Черни, Бишоф, Шмид-Линднер указывают ♩ = 84; Келлер — ♩ = 76; Муджеллини — ♩ = 88; Барток — ♩ = 84—92). Бузони придает особое значение встречающемуся в т. 5 от конца секундаккорду. По его мнению, это известная остановка движения, своего рода «стой!» («ein Halt!»), являющееся средством «переключения» равномерно текущего движения к покою. Такое «переключение» движения у Баха действительно встречается нередко, например в фугах *e-moll* и *g-moll*, в прелюдиях *Fis-dur* и *As-dur* 2-й части; аналогичным образом использует Бах и квинтсекстаккорд, например в прелюдиях *B-dur* и *h-moll* 2-й части. Все это верно и обоснованно. Но, тем не менее, следует остерегаться излишних вольностей и отклонений в темпе, в данном случае — не в меру усердного выполнения *poco Andante*, *a tempo*, *accel.*, предписываемых в конце прелюдии некоторыми редакторами (ср., например у д'Альбера). Основная динамика — в пределах *p* и *mf*: звучность должна быть достаточно легкой. Артикуляция допускает различные решения, но все же предпочтительнее всего простое *legato* — как в правой, так и в левой руке.

Исполнение аподжиатуры в т. 2 (и в аналогичных тактах) по правилам времен Баха должно иметь длительность в две восьмые:  . Мы не видим оснований отказываться от подобного исполнения, хотя

Бишоф всячески противится ему из-за «отвратительных параллельных кварт», а Келлер прямо заявляет, что оно «музыкально плохо». Но ведь у Баха нередко встречаются самые «отвратительные» параллелизмы (например, в фуге *dis-moll* 2-й части), и тем не менее они производят сильное впечатление. Что же предлагают взамен «правильного» исполнения аподжиатуры Бишоф, Келлер и другие музыканты? Бишоф останавливает свой выбор на известном совете В. Тапперта — «давать форшлагам в этой прелюдии полную длительность главной ноты, так, чтобы эта последняя приходилась на паузу в 4-й восьмой». «Так как, — поясняет Бишоф, — эти форшлаги навеояка следует играть долго, а при регулярном ритме:  возникли бы отвратительные параллельные кварты, то я присоединяюсь к нему, тем более что аналогичные случаи нотирования можно найти у старых композиторов. См. Тюрк, глава III, раздел II, § 14» (имеется в виду известная фортепианная школа Д. Г. Тюрка — «Klavierschule, oder Anwesung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit Kritischen Anmerkungen», — изданная в Лейпциге и Халле в 1789 году). Келлер же, напротив, считает эту рекомендацию (то есть ♩. ♪𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) «слишком простодушной» и предлагает вместо нее исполнение ♪ ♩, которое, «вероятно, лучше всего» [91]. Последней формулы придерживаются также Муджеллини, Казелла, Барток и др.; она действительно весьма удобна.

В техническом плане прелюдия не представляет больших трудностей. Но все же нужно предостеречь исполнителей от легкомысленного и благодушного отношения. Вспомним слова Бюлова: «Нет ни одной легкой прелюдии, все трудны».

Фуга (четырехголосная) в своей торжественно-величавой тяжелой поступи на первый взгляд кажется мало связанной с грациозно-легкой прелюдией. Это, по-видимому, и побудило Бузони поменять фугу местами с

однотональной фугой 1-й части. Однако Бузони вдвойне ошибся в своей перестановке. Во-первых, потому, что одна фуга столь же мало подходит к прелюдии, как и другая. Во-вторых, именно противоположность характеров связывает прелюдию и фугу в одно целое, как два различных художественных организма, тяготеющих друг к другу.

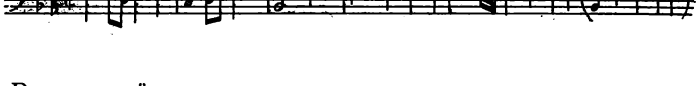
Тема фуги, возвышенная и благородная, охватывает четыре такта и имеет ясное членение. Начальный скачок с тоники на доминанту придает ей мужественный облик и сразу же определяет тональность:



Ответ (тональный) вступает не сразу с окончанием темы, а после небольшой связки (кодетты):



Противосложение, особенно интересное (характерное) во второй своей половине, неудержанное, так как фуга богата стреттными построениями:



В дальнейшем развитии часто встречаются канонические проведения темы, превосходные стретты и другие контрапунктические средства. Быть может, поэтому еще со времен Ван Бруйка [61] фугу принято считать «образцовой школьной фугой». Но за этой действительно «образцовой» работой скрывается истинно возвышенное содержание, роднящее фугу по настроению с финальным ликованием («аллилуйя») большой оратории. Не понимать и не чувствовать этого — значит не понимать существа фуги, отнюдь не «тупой» и не «воинственной», а исполненной самых благородных чувств и

построенной широко и крепко, — в духе высоких традиций хорового (a cappella) и органного искусства.

Общий объем фуги — 70 тактов. Структура ее ближе всего к трехчастной: 29 : 29 : 12 (Бузони, Барток), или 29 :23½: 17½ (Золотарев, Чачкес), или 43 : 15 : 12 (Риман, Морган).

Исполнять фугу следует смело, решительно, торжественно и в то же время просто, благородно. Темп не слишком поспешный: скорее *Moderato*, *Maestoso*, *Sostenuto* (как у Бишофа, Муджеллини, Бартока), чем *Allegro* (как у Римана); из обозначений, связанных с *Allegro*, предпочтительнее *Allegro maestoso* (как у Лонго и Ферте). Единицей движения служит половинная нота (а не четверть, как ошибочно полагает Черни). Скорость движения: ♩=ок. 80 (Келлер и Бодки правильно указывают ♩=80, Барток рекомендует более медленный, но все же достаточно энергичный темп — ♩=74; Бишоф и Муджеллини указывают ♩=63, что, пожалуй, медленно, а Шмид-Линднер даже помечает — ♩=56). Динамический план определяется развитием полифонической ткани и регистровкой. Сравни, например, у Швейцера: тт. 1—30 — *f*, тт. 30—58 — *p* (лишь одна тема проводится *f*), тт. 59—70 — *f*. Или у Казеллы, который, в сущности, придерживается такого же плана: тт. 1—30 — *f*, тт. 30—58 — *mf*, *p*, *mf*, *f* и *p*, тт. 59—70 снова *f* (*di nuovo come al principio*). Келлер рекомендует играть фугу «звучно, но с теплотой» [91], Казелла — «звучно, но с металлическим оттенком» в стиле медных духовых инструментов (за исключением тт. 45—59, которые, по его мнению, имеют явно вокальный характер), Ландовска — в стиле хоров a cappella. Барток исходит из густой органной звучности: он прямо называет эту фугу «фугой органного плана» и даже предлагает ее заканчивать на органный лад с удвоенными басами и верхними голосами. Артикуляционные рекомендации большей частью сводятся к *legato* или *molto legato, tenuto* или *ben tenuto* (у Черни, Бишофа, Муджеллини). Однако встречаются и иные решения — *portato* или *non legato*, правда, в сочетании с *tenuto, marcato, pesante* (у Бодки, — *tenuto e portato*, Казеллы — *sonore e ben tenuto, pero non legato*, Бартока — *pesante non legato, marcato*, Бюлова — «В этой фуге каждую ноту, за исключением восьмых, должно как

бы выколачивать, то есть играть *non legato*»). Несомненный интерес представляет рекомендация Швейцера, основывающаяся на дифференцированных группах *legato*:



Педализация, естественно, здесь совершенно необходима, но она должна быть абсолютно чистой и ясной.

***Прелюдия и фуга* dis-moll**

Прелюдия может считаться, как и прелюдия *c-moll* 2-й части, двухголосной инвенцией, написанной в форме аллеманды. Стиль ее — своей тонкой отшлифованностью и последовательной имитационностью (обе руки здесь как бы обмениваются мотивами) — близок к филигранному стилю танцевальных пьес Баха. Двухтактная тема, с настроением скрытой меланхолии:



уже с самого начала искусно имитируется в стретте, затем дробится (сокращается до половины), далее развивается секвенциобразно и т. п.

По всей вероятности, прелюдия сперва была сочинена на полтона ниже, то есть в *d-moll'e*, и только при включении в состав 2-й части «Хорошо темперированного клавира» была переложена в *dis* — тональность весьма редкую и неудобную для исполнения. Риман, полагая, что Бах сделал это переложение только из чисто педагогических соображений [131], предпочитает тональности *dis-moll* более удобный энгармонический *es-moll*: в своем издании он излагает прелюдию (а также фугу) в *es-moll'e*, причем обосновывает это не только соображениями удобства, но и тем, что тональность *es-moll* более подходит к содержанию пьес, чем

dis-moll. Аналогично поступает и Кролль. Келлер также считает, что ни прелюдия, ни фуга по характеру не соответствуют «высокой тональности *dis-moll*». Но из-за возможного «предположительного» зарождения их в *d-moll'e* он не может свыкнуться и согласиться с переносом пьес в *es-moll*; по его мнению, они гораздо лучше, естественнее и непринужденнее звучали бы в *d-moll'e*.

Общая протяженность прелюдии, с повторениями, предусмотренными Бахом, составляет 72 такта. Форма ее — в традициях аллеманды — двухчастна (16 : 20). По мнению Бюлова, она напоминает «форму скарлаттиевской сонаты» [31].

Исполнение требует сдержанной выразительности, спокойствия, гибкости, пластичности. Темп весьма умеренный, не должен превышать *Allegro moderato* (ср. *Moderato* у Бишофа и Ферте, *Molto tranquillo* у Бузони, *Molto sostenuto* у Бартока, *Allegro moderato* у Черни, д'Альбера, Шмид-Линднера, Лонго, *Allegro molto moderato* у Муджеллини, *Allegro, pero molto tranquillo* у Казеллы и т. д.). Встречающиеся в тексте прелюдии тридцатьвторые, которые, по мере приближения к концу, приобретают ведущее значение в изложении, несомненно лимитируют скорость темпа. Единицей движения является четверть. Скорость движения: ♩ = ок. 80 (Бишоф указывает ♩ = 80, Келлер — ♩ = 76; Барток — ♩ = 76—84; Черни рекомендует — и напрасно — более быстрый темп — ♩ = 92, Шмид-Линднер, напротив, излишне медленный — ♩ = 66). Артикуляция: шестнадцатые *legato* или *poco legato*, восьмые — *staccato* или *poco staccato*.

Фуга (четырехголосная) проникнута глубоким лиризмом, своим безгранично скробным настроением родственна фугам *cis-moll* и *es-moll* 1-й части. Тема ее, на редкость благородная, напевная, имеет весьма ограниченный объем; характер ее скорее ползучий, чем скачкообразный, движение не взмывает резко вверх и не ниспадает сразу вниз, а постепенно и мерно поднимается вверх; обращает на себя сразу внимание многократно повторяемый один и тот же звук (*dis*):



Момент окончания темы крайне трудно установить, так как она необычно органично переходит в противосложение. Чаще всего считают, что тема заканчивается на медианте, то есть на первой восьмой третьего такта, — полной несовершенной каденцией в главной тональности (Золотарев, Муджеллини и др.). По мнению других достаточно авторитетных музыкантов (например, Бузони), тема простирается до третьей восьмой третьего такта; причем две последние ноты темы не всегда появляются при дальнейших проведениях темы.

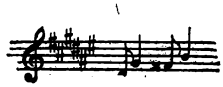
Противосложение имеет более гибкий, «хроматический» характер и явно построено на материале темы (ср. восходящий мотив: ), хотя Риман почему-то отрицает это:



Вместе с темой оно придает фуге необычайно жизненную выразительность, согревает и обогащает ее. Менее значительно второе противосложение, которое появляется в т. 7:



и повторяется в тт. 15 и 16, а также в несколько измененном виде в тт. 17 и 19. Зато важную роль играет в дальнейшем развитии фуги короткий мотив:



который родствен второму такту темы, но приобретает вполне самостоятельный выразительный характер. Муджеллини говорит, что этот мотив «составляет тематически наиболее интересный и напряженный элемент» интермедий фуги (тт. 12 и 36) и что «во второй

интермедии тенор на основе этого мотива образует секвенцию несравненной красоты».

Фуга заканчивается сочетанием темы в прямом движении (сопрано) с ее обращением (тенор) — прием не совсем обычный для окончания. Сравни у Богатырева: «Ни в одной из остальных фуг... мы не встретим подобного приема усиления тематизма в коде» [7].

Объем фуги — 46 тактов. Она легко распадается на две части (см., например, у Бузони и Бартока — 14 : 32 или у Чачкеса — 23 : 23), но допускает и трехчастное членение (как у Римана — 14 : $20^1/_2$: $11^1/_2$ или у Моргана — 10 : $29^1/_2$: $6^1/_2$).

Исполнение фуги должно быть выдержано в духе скорбного, серьезного повествования. Темп медленный, широкий, но не затянутый. Это или *Andante* (Черни, д'Альбер, Муджеллини, Лонго), или *Andante sostenuto* (Шмид-Линднер), или *Andante grave* (Казелла), или *Sostenuto* (Риман и Бузони), или *Molto tranquillo* (Бишоф); *Lento sostenuto e mesto* (Ферте), пожалуй, слишком медленно. Единица движения — четверть. Скорость движения: ♩ = ок. 60 (Бишоф и Муджеллини указывают ♩ = 60, Черни и Шмид-Линднер — ♩ = 56, Келлер — ♩ = 63, Барток — ♩ = 66). Динамический план во многом обусловлен вступлением и продвижением голосов, возвышением и падением полифонических линий. Однако следует остерегаться излишних нюансов; как тонко замечает Бузони, «разумная экономия здесь должна соблюдаться со всей строгостью». Предпочтительнее всего выдержать общую линию нарастания — от *p* к *f* и далее к *molto f* без *dim.* в конце (спокойное, умиротворяющее заключение фуги должно прозвучать не расслабленно, а торжественно и величественно, со всей силой). Артикуляция темы ближе всего к *legato* (Черни, Муджеллини, Казелла) или к *tenuto* (Бузони, Барток). Возможна также артикуляция, основанная на сочетании *legato, tenuto* и *portato* (как, например, у Бодки):



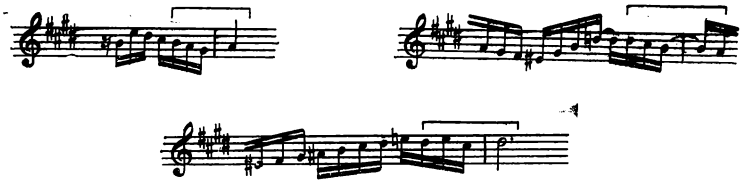
Но при любых средствах необходимо чувствовать и воссоздавать непрерывно-текучую линию целого.



Характер прелюдии нежный, мягкий, спокойный, впрочем не без лукавства. Никакой холодности, натянутости, суровости. Прелюдия начинается непринужденным каноном, который, правда, в т. 9 внезапно прекращается. Тематически в ней все развертывается, как показал Келлер [91], из маленьких мотивных ячеек:

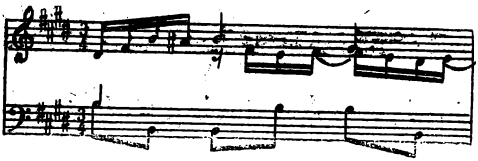


имеющих в дальнейшем тенденцию к расширению:



Во второй половине прелюдии встречается фигура, подобная группетто, которая, по словам Курта, лишь «слегка подчеркивает движение в ряде подъемов» и «вливается в виде тридцатьвторых в единообразное на большом протяжении движение шестнадцатыми» [19]. Следует еще отметить естественность и «текучесть» полифонии: прелюдия почти сплошь трехголосна, достигает только в заключительных тактах обеих частей четырехголосия и шестиголосия.

Протяженность прелюдии — учитывая повторения, проставленные самим Бахом, — 108 тактов. Структура ее такова: 24(4+4+9+7):30(4+3+5+9+5+4). Возможны параллели с ранней сонатной формой (у Скарлатти и др.), — в частности, в отношении второго тематического элемента, который появляется в первый раз (тт. 18—20) в тональности доминанты:

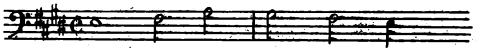


а во второй раз (тт. 46—48) — в главной тональности, звучащей необыкновенно светло.

Исполнять прелюдию следует естественно, плавно, без всякой сентиментальности: все должно быть проникнуто целомудренной простотой. Темп гибкий, удобный, скорее всего *Andantino* (как у Бишофа, Бузони, Шмид-Линднера, Муджеллини) или *Andante* (Казелла, Барток, Ферте); возможны также обозначения *Lento moderato* (Черни, Лонго), *Allegretto* (д'Альбер), *Allegro non tanto* (Риман). Единица движения — четверть. Скорость движения — ♩ = ок. 80 (у Черни и Шмид-Линднера мы встречаем ♩ = 80, у Бишофа и Муджеллини — ♩ = 76, у Бартока — ♩ = 72; Келлер рекомендует ♩ = 58, высказывая этим несогласие с общепринятым легкоподвижным темпом). Динамика ближе к *p*, чем к *f*, артикуляция — к *legato* и легкому *portato*, чем к *non legato* и *staccato*.

Фуга (четырехголосная) непосредственно связана с прелюдией. Ее тема родственна главной мысли прелюдии, ее характер схож с образами прелюдии. Но фуга преображает, возвышает, сгущает просветленное настроение прелюдии. Она исполнена глубокой значительности, силы выражения, торжественности и в то же время чисто вокальной мягкости. Не случайно некоторые исследователи отмечают, что нигде в своих клавирных сочинениях Бах не стоит так близко к стилю Палестрины, как в этой фуге, с ее «мягкой рафаэлевской прелестью» [91]. Не случайно другие говорят о том, что своим «мерным», «возвышенным» шагом эта фуга напоминает фугу *cis-moll* из 1-й части [131]. К тому есть действительно много оснований.

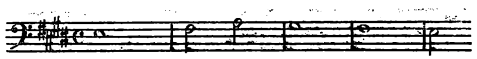
Тема фуги, подобно вескому тезису, начинается с тоники и кончается тоникой. Она очень ясная, рельефная, как бы изваянная из одного куска, и помимо четкого мелодического контура имеет еще отчетливый момент завершения:



В сущности, она представляет собой одну из «уртем» музыки и часто встречается не только в произведениях Баха, но и в произведениях других композиторов. Келлер [91], например, находит ее в ричеркаре Фробергера (но во фригийском ладу):

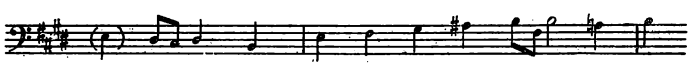


а также в одной из фуг И. К. Ф. Фишера (но в более расслабленном виде):



А до Келлера это же находили Кирнбергер (в рукописи которого есть примечание, что тема фуги заимствована у И. К. Ф. Фишера), Денн (который в работе «Анализ трех фуг И. С. Баха...» приводит ричеркар Фробергера), Бишоф и др. Нет сомнения, что и сам Бах знал этих предшественников своей темы.

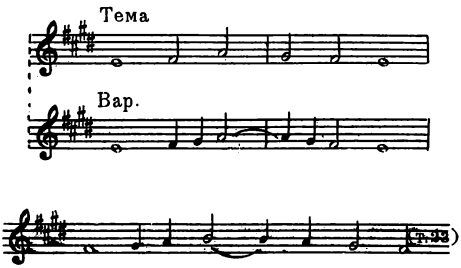
Ответ (реальный) вступает одновременно с окончанием темы — вместо сильной доли на относительно сильную долю такта. Иногда проводится в укороченной ритмически форме (например, т. 9). Противосложение контрастно теме по ритму, очень выразительно и, быть может, поэтому не уступает теме в значимости:



Оно не только сопутствует теме, но и проникает буквально во все поры фуги. Из его мотивного материала строятся интермедии; оно проводится как в простом виде, так и в сжатом, в виде сжатой имитации (как бы в стреттной разработке).

Тема фуги в дальнейшем развитии подвергается всевозможным полифоническим преобразованиям, а также мелодическому варьированию. Встречается она и в уменьшении — происходит как бы своеобразное ускоре-

ние ее движения вдвое (при сохранении основного темпа и размера). Что касается мелодического варьирования, то она здесь состоит преимущественно в средствах, заполняющих расстояние между отдельными нотами хорала более оживленно проходящими звуками, например:



Бах достигает на этом пути удивительных результатов. И Бузони прав, утверждая, что «богатство образований и сердечность, которые мастер развертывает при этом процессе, поистине непревзойденны, бесподобны».

Вообще вся фуга чрезвычайно богата искусными и остроумными приемами. Как бы одного литья, она развертывает перед нами разнообразные красоты. Не знаешь, чем более восхищаться: лапидарностью и соразмерностью стиля или же его поистине неисчерпаемым многообразием. Можно понять Римана, который в конце своего весьма сухого аэмоционального анализа все же прибегнул к повышенно эмоциональному восклицанию: «Какая сила и полнота выражения, какое единство и какая последовательность, и все же: какое знание меры во всем!» [131].

Объем фуги — 43 такта. Ее структура, скорее всего, трехчастна (см., например, членение Римана — 15 : 11 : 17, Бузони — 8 : 26 : 9, Моргана — $11\frac{1}{2} : 22\frac{1}{2} : 9$, Бартока — 22 : 12 : 9). Впрочем, по мнению некоторых музыкантов (например, Келлера), фуга, согласно традициям мотетного искусства, ясно распадается на шесть разделов «хорошо продуманного нарастания»: тт. 1—9 — экспозиция, тт. 9—16 — стретта (по полтакта), тт. 16—23 — стретта (по такту), тт. 23—27 — варьирование темы, тт. 27—34 — стретта в уменьшении, тт. 35—43 — заключение.

Исполняется фуга — в строгом соответствии с ее складом — празднично, приподнято, торжественно («с воодушевлением хора *a cappella*», — замечает Келлер) и вместе с тем очень отточенно, рельефно, отчетливо. Темп медленный, ближе всего к *Grave* (как у д'Альбера и Бишофа) или к *Largo* (как у Бузони). Единицей движения служит половинная нота (при размере ϕ и четырех единицах времени в такте). Скорость движения: ♩=ок. 60 (Черни, Бишоф и Муджеллини — ♩=60, Шмид-Линднер — ♩=56, Барток — ♩=54, Келлер — ♩=52). Динамический план исполнения обусловлен каденциями и развитием полифонической ткани фуги. Смотри, например, у Швейцера: тт. 1—22 — *f*, тт. 23—34 — *p*, тт. 35—43 — *f*. Возможно также начинать фугу *p* или *poco f*, приберегая *molto f* и *ff* к концу. Артикуляция темы, да и всей фуги в целом, ближе к *legato* и *molto legato*: ее образец следует искать в вокальном (хоровом), а не в инструментальном искусстве.

***Прелюдия и фуга* e-moll**

Вот еще одна прелюдия в характере «танцевальной» двухголосной инвенции, но напоминающая собой не сдержанную аллеманду, а оживленную куранту. Тема ее, столь широко развернутая, в сущности, состоит из одного мотива в прямом и обращенном виде:



Больше того, вся музыкальная ткань прелюдии искусно сконструирована из этих элементов: тт. 1—2 лежат в основе тт. 1—22 и 29—36, т. 1 — в основе тт. 23—28, тт. 2—3 — в основе тт. 37—48. Во второй половине прелюдии сперва идет обращение мотива, затем сам мотив.

Общая протяженность прелюдии (учитывая повторения, предусмотренные самим Бахом) — 216 тактов. Строение двухчастное; сравни, например, у Келлера: 48(4+8+10+6+8+12):60(24+8+12+10+6).

Исполнение требует тонкой отшлифованности всех деталей. Темп оживленный, но в меру, чтобы благород-

но-выразительный рисунок двух голосов не потерял своей четкости и красоты. Вот почему *Allegretto* (Таузиг), *Poco allegro* (Бузони, Шмид-Линднер), *Allegro non tanto* (Казелла), *Poco vivace* (Риман) и *Allegro moderato* (Барток) предпочтительнее, чем *Vivace* (Бишоф, д'Альбер), *Allegro giusto, con vivacita* (Муджеллини) и *Allegretto vivace* (Черни, Лонго). Единицей движения является не четверть с точкой (как это значится в большинстве изданий), а очень подвижная восьмая. Скорость движения: ♪ = ок. 168 (♩. = 56); ср. у Келлера (♪ = 168), Бартока и Шмид-Линднера (♩. = 56); Бишоф указывает излишне быстрый темп ♩. = 76; Муджеллини рекомендует ♩. = 69, Черни ♩. = 66. Динамический план: ясные контрасты *forte* и *piano*. Артикуляция: шестнадцатые — *legato* (возможно и легкое *non legato*), восьмые — *staccato* или *portato*. Исполнение трелей (в тт. 33—36 и 89—91): лучше с помощью вспомогательного полутона, чем целого тона (несмотря на рекомендацию многих авторитетных изданий).

Фуга (трехголосная) родственна по характеру прелюдии. Но она более энергична, блестяща, решительна и не без элементов сарказма и юмора. Тема ее, весьма характерная и острая, охватывает шесть тактов; это, пожалуй, самая распространенная и многообразная тема во всем «Хорошо темперированном клавире»:



Обращают на себя внимание эластично-пружинистые группетто, выписанные нотами (ср. с фугой *G-dur* 1-й части), резко отрывистые и акцентированные четвертные ноты (обозначения *staccato* принадлежат самому Баху), вихреобразные энергичные триоли.

Противосложение отчасти продолжает движение этих триолей темы (но в ином плане), отчасти резко контрастирует теме:



По мнению Бузони, тема поддерживается, «как строительными лесами», следующей мелодической конструкцией:



Все остальное — дело вариационной техники, которой, как мы могли уже убедиться на примере предыдущей фуги, Бах владел с поразительным мастерством. Встречающиеся в фуге интермедии (с их секвенциями) образованы из материала темы и играют в общем развитии фуги немалую роль.

Характерно, что после ферматы на половинной каденции (т. 70) следует свободный переход, и лишь затем, в басу, вступает тема, обычно трактуемая как проведение (темы) в заключительной (репризной) части фуги. Это свидетельствует о новом «импровизационном подходе» к форме фуги, который с годами все более и более укреплялся в творческом арсенале Баха. Так как некоторые рукописи фуги заканчиваются как раз на семидесятом такте, то можно еще предположить, что вся заключительная часть ее с ферматой на секундаккорде была добавлена Бахом позднее, а свободный переход служил средством связи основной части фуги с этим добавлением.

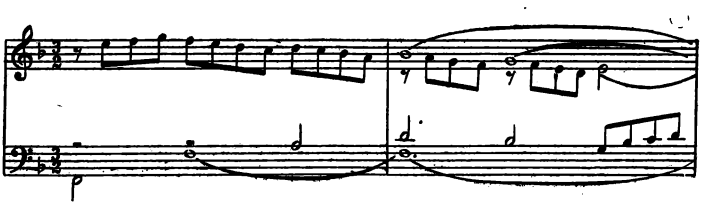
Протяженность фуги — 86 тактов. Структура ее скорее всего трехчастна (см., например, у Римана — 23 : 26 : 37, Бузони — 23 : 18 : 45, Моргана — $17^1/_2 : 53^1/_2 : 15$, Бартока — $23 : 46^1/_2 : 16^1/_2$). Возможная двухчастная схема — 41 : 45 (Чачкес).

Исполнение фуги должно быть достаточно решительным, смелым, энергичным, даже несколько развязным, резким (*incisivo, disinvolto* — ремарки Бузони). Однако твердость и устойчивость в ритмическом отношении не означает закостенелого неподвижного подхода к музыкальному материалу: четкость контуров исполнения органично сочетается здесь с пламенным, страстным характером и с богатой, красочной палитрой. Темп быстрый и определенный; это может быть или *Allegro deciso* (Бузони, д'Альбер, Казелла), или *Allegro con brio* (Бишоф), или *Allegro con spirito e con fuoco* (Таузиг), или *Allegro risoluto ed energico* (Муджеллини), или, на-

конец, *Allegro vivace* (Черни, Лонго). Барток, желая уклониться от проторенных путей, предписывает *Maestoso*, но в данном случае он вряд ли прав. Единицей движения служит половинная нота (как указывают Черни, Шмид-Линднер, Келлер, Бодки и др.), а не четверть (как полагают Бишоф и Муджеллини). Скорость движения: 𝅗𝅥=ок. 80 (см. указания Черни — 𝅗𝅥=80, Келлера — 𝅗𝅥=72, Шмид-Линднера — 𝅗𝅥=66; ср. еще рекомендации Бишофа — ♩=132 и Муджеллини — ♩=136). В последних тактах фуги (после ферматы на секундаккорде) возможно замедление темпа (как это и принято в большинстве изданий). Артикуляция фуги — в согласии с основным характером темы и отдельными обозначениями самого Баха — рельефная, острая, достаточно сильная (восьмые и особенно четверти — *staccato*, триоли — *non legato*). Но все же следует помнить, что во времена Баха знак ∨ означал не столько острое *staccato*, сколько маркированное *non legato*. Исполнение интермедий не должно быть излишне приподнятым, броским. Вспомним мудрый совет Бюлова: «Интермедии фуги, образуемые из частей темы, должны рассматриваться как связь между камнями темы фуги; именно в секвенциях интермедии не следует играть патетично». Шестнадцатые после восьмой с точкой исполняются, по-видимому, как последние ноты триоли.

Прелюдия и фуга F-dur

Вот еще одна прелюдия, прекрасная в своей благородной простоте, возвышенной созерцательности и поэтичности. Фактура ее необычна, — вследствие связывания и задерживания отдельных нот вместо привычного двухголосия мы встречаем здесь пятиголосие. Мелодия искусно распределяется между различными голосами, как бы парит, скользит над ними — все окутано легким покровом фигураций:



Прелюдия имеет органный характер, что в свое время было отмечено еще Ант. Рубинштейном [20]. Аналогичное мнение высказывал и Риман, называвший прелюдию «великолепной, мастерской пьесой на связную игру» [131], а вслед за Риманом и другие музыканты.

Общая протяженность прелюдии — 72 такта. Структура ее может быть представлена в виде пяти разделов примерно равной длины: 16 : 16 : 16 : 8 : 16. Каждый раздел при этом имеет тяготение к определенным тональностям — *F-dur*, *C-dur*, *d-moll*, *a-moll*, *F-dur* [ср. 91]. Возможно и трехчастное членение — 16 : 40 : 16 (Барток и др).

Исполнение прелюдии требует особого спокойствия, плавности и связности. Оно должно быть нежным, гармоничным, мягким и ровным, — что весьма затруднительно из-за полифоничности мелодии и скрытых голосов. Темп (если исходить из органного звучания) — умеренно подвижный, ближе всего к *Andante espressivo* (Черни, Рутгардт, Лонго), или к *Andante tranquillo* (Бишоф), или к *Andante moderato* (Таузиг), или к *Andante sostenuto e semplicemente* (Ферте), или, наконец, просто к *Tranquillo* (д'Альбер, Бузони, Казелла); менее естественны обозначения вроде *Allegro con forza* (Риман), которые, кстати, плохо согласуются с «органным» представлением о прелюдии. Единицей движения является половинная нота (при размере $^3/_2$), а не четверть (как у Черни). Скорость движения: $\downarrow$=ок. 60—80 (Бишоф, Шмид-Линднер и Келлер указывают $\downarrow$=60, Муджеллини — $\downarrow$=66, Барток — $\downarrow$=72—76; Черни рекомендует $\downarrow$=104, что излишне медленно). Мнение Бодки [57], что скорость движения должна быть примерно $\downarrow$=100, вряд ли справедливо и, по-видимому, вызвано тем, что он рассматривает прелюдию как пьесу, предназначенную для исполнения на клавикорде — отсюда необходимость придать ей более скорое движение.

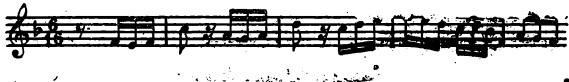
Таузиг произвольно заменяет размер $^3/_2$ размером $^3/_4$: соответственно восьмые у него превращаются в шестнадцатые, половинные — в четверти, целые — в половинные ноты. Но все это не может быть оправдано художественными соображениями.

Основная динамика прелюдии — *p*, *mf*, *pp*; встречающиеся небольшие *rinforzando* не должны нарушать общего ясного, светлого, безмятежного звучания. С предлагаемым Риманом *con forza* трудно согласиться.

Артикуляция основана на двух приемах: *scorendo* (скольжение) и *tenuto* (выдерживание); по характеру ближе всего к *legatissimo.*

Фуга (трехголосная) представляет собой жигу, на этот раз не трагическую (как в фуге *cis-moll*), а скорее шутливую, забавную, юмористическую, в народном духе. Естественно, она сильно контрастирует с задумчивой, словно парящей в высоте, мечтательной прелюдией.

Уже сама тема фуги с ее порывистым взлетом вверх на октаву, прерываемым паузами, и грациозным спуском вниз, к основному тону, чеканным ритмом и острым *staccato,* на концах мотивных ячеек, ничем не напоминает мягкие, мелодические арабески прелюдии:



Она близка к темам танцевального типа, но ей недостает ритмического контраста.

Ответ (тональный) вступает сразу же после окончания темы:



Противосложение в чем-то служит дополнением к теме (оно как бы продолжает взлетающие вверх «шаги» темы), но вместе с тем и решительно противопоставляется ей своим почти «кокетливым» характером:



В дальнейшем развитии фуги существенную роль играют интермедии, проводимые в различных имитационно-канонических формах. Достаточно сказать, что в фуге есть целые части, на протяжении которых, кстати, довольно большом, не встречается ни одного проведения темы (например, в тт. 26—65 тема как целое ни разу не выступает, а используется лишь в отдельных мотивных элементах — преимущественно в ниспадающей второй части).

Особого упоминания заслуживает внезапный — пос-

ле длительного пребывания в миноре (тт. 73—87) — «прорыв» в мажор (т. 88), который вместе с последующим «триумфальным» проведением темы в басу представляет собой величественную кульминацию всей фуги.

Объем фуги — 99 тактов. Ее строение обычно определяют как трехчастное: сравни, например, у Римана — 28 : $23^1/_2$: $47^1/_2$, Моргана — $24^1/_2$: 60 : $14^1/_2$, Бузони — 28 : $37^1/_2$: $33^1/_2$, Бартока — 28 : $37^1/_2$: $33^1/_2$. Средняя часть при таком членении состоит из ряда интермедий, которые проходят в различных тональностях (*C-dur, d-moll, a-moll, d-moll, g-moll, d-moll, F-dur, C-dur, F-dur, c-moll, g-moll, d-moll* и т. д.). Чачкес придерживается двухчастного членения — $51^1/_2$: $47^1/_2$.

Исполнение фуги должно быть — в соответствии с ее танцевальным характером — очень упругим, пружинистым, как бы окрыленным, и вместе с тем веселым и живым. Темп — подвижный, но не слишком, в духе умеренной жиги, ближе всего к *Allegretto* (как у Черни, Лонго, д'Альбера) или к *Allegretto grazioso* (как у Бишофа, Римана, Шмид-Линднера); возможно также обозначение *Vivace moderato* (Бузони); более спорно обозначение *Allegro* (Таузиг, Барток) и *Allegro deciso* (Ферте). Единица движения — восьмая с точкой. Скорость движения: ♪.=ок. 120 (Бишоф и Муджеллини указывают ♪.=116, Барток и Ферте — ♪.=120, Черни — ♪.=112, Келлер — ♪.=96). Динамический план обусловлен полифоническим развитием фуги: *poco F* — в начале фуги, *p* — во 2-й части (т. 29 и далее), где ведущая роль принадлежит интермедиям и каноническим имитациям, *f* — при вступлении темы в басу (со второй половины т. 66), *molto f* — в заключительной кульминации фуги. Артикуляция темы, да и всей фуги, ближе к *non legato*, чем к *legato*. Пример правильной акцентировки темы — находим у Швейцера:



Ни в коем случае нельзя «проглатывать» третий акцент (на *f!*), как бы венчающий первые два акцента. Третий акцент — это последний, главный акцент, к которому подводят два первых акцента (точнее говоря — предакцента). Те издания, которые скрадывают его (а их много), допускают ошибку.

В этой прелюдии, принадлежащей к числу наиболее популярных прелюдий, могучая, своеобразная фантазия Баха проявилась чрезвычайно ярко. Казалось, что Бах уже исчерпал все «скорбно-выразительные» возможности тональности *f-moll*, достигнув в инвенции *f-moll,* прелюдии и фуге *f-moll* 1-й части и *Lamento* из «Капприччио на отъезд возлюбленного брата» таких глубин печали, которые доступны лишь избранным из избранных. Однако в новой прелюдии и фуге *f-moll* Бах не пошел по проторенному пути. Он использовал *f-moll*'ную тональность в ином эмоциональном аспекте, более интимном, простом. Не случайно, например, что музыканты охотно сравнивали прелюдию то со «Stabat mater» Перголези, то с произведениями Гассе и Грауна. Уже начало прелюдии с ее ниспадающими, словно «вздыхающими» терциями и секстами:



пожалуй, ближе к приятной мягкости этих композиторов, чем к строгому стилю самого Баха (хотя мы не раз встречаем подобного рода «вздохи» и в других сочинениях Баха — например, в средней части фуги *Es-dur* для лютни и в средней части трио-сонаты *c-moll* из «Музыкального жертвоприношения»). Впечатление необычности усиливается еще самим характером изложения, скорее гомофонным, чем полифоническим, — несмотря на наличие многих полифонических средств, — и постоянным противопоставлением «светлых» и «темных» эпизодов, задуманных Бахом, по всей вероятности, в виде контрастов звучностей двух мануалов (см. тт. 1—4, 9—16 и тт. 5—8, 17—29). Интересен и бас, мотив которого предвосхищает мотив из бетховенской «Eroica».

Объем прелюдии — с учетом повторений, предусмотренных Бахом, — 140 тактов. Строение ее основано на строгой симметрии двухтактных групп. Можно обнаружить в ней, при желании, и элементы сонатности.

Исполнение, при всей простоте и скромности, требует грациозной мягкости, нежности, особой эмоциональ-

ной выразительности в духе искусства К. Ф. Э. Баха. Темп во многом зависит от характера интерпретации. Если играть прелюдию *molto espressivo*, как предлагают, например, Черни, Риман и Шмид-Линднер, то наилучшим движением, пожалуй, будет *Andante* или *Andantino* (*Allegretto*), с теми или иными добавлениями вроде *espressivo*, *tenero*, *mesto*, *dolente* (см. у Черни, Римана, Бузони, Казеллы, Лонго, Ферте и др.). Если играть прелюдию более грациозно и игриво, как, кстати, рекомендует Ант. Рубинштейн, то темп, естественно, будет несколько живее. В этом свете становятся понятными известные слова Ант. Рубинштейна об исполнении прелюдии: «Прелюд... требует более быстрого темпа, чем темп, обозначенный Черни: это вытекает и из общего характера музыки прелюда, и особенно из живого игривого эпизода перебивки рук» [20]. Наконец, если представлять себе прелюдию в сгущенно-чувствительной манере, то темп может быть и несколько медленнее. Однако трудно согласиться с теми, кто, подобно Зилоти и Келлеру, предлагает излишне медленное движение, напоминающее по характеру *Adagio*. Единицей движения, несомненно, является четверть. Скорость движения: ♩=ок. 80 (Черни и Бишоф указывают ♩=80, Барток — ♩=76, Шмид-Линднер и Муджеллини — ♩=72; Зилоти рекомендует ♩=66, а Келлер — ♩=56, что, конечно, весьма спорно). Динамический план, как справедливо указывает Швейцер [42], ясно определяется вступлениями темы, различием темы и интермедий. О том же самом, в сущности, говорят Таузиг и Бюлов, которые всячески подчеркивают необходимость контрастов *f* и *p* при исполнении: первые четыре такта *f* или *mf*, следующие четыре такта — *p* или *pp*, последующие восемь тактов — снова *f* или *mf*, далее четыре такта — *p* или *pp*. Бюлов еще добавляет, что принцип динамического контраста распространяется и на крупные части прелюдии. «При исполнении первой части прелюдии, — поясняет он, — мы свободны, при исполнении же второй — мы рабы; так что если мы оканчиваем первую часть прелюдии *p*, то вторую должны начинать *f* (или наоборот)». Интересные соображения высказывает Бузони, который предлагает в динамической интерпретации прелюдии исходить из возможной (воображаемой) инструментовки ее для деревянных духовых инструмен-

тов: «вздохи» терциями и секстами — кларнеты, партия левой руки — фаготы, в тт. 4—8 добавляются флейты. При подобной инструментовке, по мнению Бузони, создается особое настроение, — как во вступлениях к ариям в кантатах. Артикуляция темы основана на слиговывании (связывании) «вздохов» и отчленении затакта от опорного момента, диктуемых соображениями как художественного, так и технического порядка. На последнее обстоятельство справедливо обращает внимание Браудо: «Сама необходимость репетиции склоняет нас к отчленению затакта». Поставленный во многих изданиях (согласно ряду рукописей) знак

на первой ноте «вздоха» — не обязателен для исполнения: Бишоф, Бузони, Казелла, Муджеллини и др. его опускают. Если же принять его к исполнению, то лучше всего играть его подобно короткому триллеру, начинающемуся с главной ноты, то есть подобно «перевернутому» морденту.

Как и в некоторых других случаях, при интерпретации этой прелюдии могут возникать различные живописные ассоциации. Можно сослаться, например, на сравнение (у Казеллы) с известной фреской Джотто «Слезы Клариссы», тонко отражающей драматизм внутренней жизни.

Фуга (трехголосная) пленительна по своей несколько меланхоличной грации и особой ясности рисунка. Тема ее, начинающаяся из-за такта (с квинты), построена по принципу контраста: одна часть ее имеет более индивидуализированный облик — решительный скачок, острую ритмику, другая — более «нейтральна», выравнена ритмически и своим плавным движением как бы восполняет мелодические скачки первой части:



Однако наряду с разрядкой напряжения вторая половина темы дает и непрерывность дальнейшего развития. Уже небольшая кодетта (т. 4), продолжая движение шестнадцатыми, служит не только формальной связкой между темой и ответом, но и способствует текучести музыкальной мысли. Она модулирует в доми-

нантовую тональность, в которой и проводится тональный ответ:



Противосложение, подобно теме, распадается на две (но неравных по длине) части: первая часть подхватывает движение шестнадцатыми, возникшее во второй половине темы и продолженное кодеттой (впрочем можно считать, что противосложение сразу же начинается после окончания темы и непосредственно продолжает ее движение), вторая — состоит из характерных восьмых:



Непрерывность развития усиливается и подчеркивается интермедиями, связанными с различными элементами темы и противосложения (имитационные проведения, разработка отдельных кусков темы). И хотя некоторые музыканты, например Келлер, полагают, что эти интермедии полифонической простотой более подходят к танцевальной музыке, чем к фуге, они играют в становлении и развертывании фуги весьма существенную роль.

Бузони считает возможным связывать обращение темы фуги с основным мотивом прелюдии. Но в этом сопоставлении сквозит известная искусственность, надуманность. Более интересны соображения Казеллы, который устанавливает сходство темы фуги с некоторыми темами других композиторов, например с темой фуги Моцарта для двух фортепиано:



Заслуживают внимания также сравнения всей фуги в целом (по характеру) с музыкой Перголези.

Протяженность фуги составляет 85 тактов. Структура ее чаще всего определяется как трехчастная (ср. у Бартока — $23^1/_2 : 16 : 45^1/_2$, аналогично у Римана и Золотарева). Бузони и Чачкес предпочитают двухчастное членение — 24 : 61 (16 + 31 + 14) и 40 (24 + 16) : : 45 (31 + 14).

Фуга допускает (в известных пределах, конечно) различные истолкования. Одни чувствуют и интерпретируют ее в характере *dolce* (например, Черни, Рутгардт), другие — в характере *scherzando* (Бузони, Казелла), третьи — в стиле *grazioso, con amabilita*, четвертые — в характере *brioso u burlesco*. Все же, как нам кажется, многое говорит против излишне мягкого, сентиментально-чувствительного, «кроткого», «покорного» исполнения. Фуга должна быть достаточно определенной, и если и не исполняться, как полагает Келлер, «с мужественным юмором», то, во всяком случае, не оставлять впечатления вялости и рыхлости. Темп, естественно, предполагается подвижный, но без излишеств. Скорее всего это *Allegretto* (как у Бишофа, Таузига, Казеллы, Муджеллини), или *Allegretto moderato* (как у Черни и Лонго), или *Allegro moderato* (как у д'Альбера, Бартока и Ферте). Возможны также обозначения *Andantino grazioso* (Риман), *Poco allegro* (Шмид-Линднер), *Moderato un poco scherzando* (Бузони), и т. п. Единицей движения служит четверть. Скорость движения: ♩ = ок. 80—100 (Черни и Бишоф указывают ♩ = 88, Келлер — ♩ = 84, Шмид-Линднер — ♩ = 80, Муджеллини — ♩ = 92, Барток — ♩ = 96).

Артикуляция темы этой фуги требует легкости и отточенности штриха: она не должна быть ни излишне отрывистой (*non troppo staccato*), ни излишне связной (*non molto legato*); затакт лучше не слиговывать (как это рекомендуют Бузони, Казелла, Бодки), чем слиговывать (как это полагают Черни, Таузиг, Бюлов, Муджеллини). Мордент на первом *f* темы весьма желателен (он находится во многих достоверных рукописях). Однако многие музыканты, в том числе такие, как Бузони, Казелла, Барток, Муджеллини, считают возможным его опустить и играть всю фугу без каких-либо украшений.

Прелюдия — образец блестящей, светлой, яркой музыки, исполненной большого очарования. Бах по-иному использует здесь «высокую» тональность *Fis-dur*, чем в прелюдии 1-й части. Вместо ласковой непринужденности, пасторальности и изысканной нежности «в духе Ватто», мы встречаем торжественно-приподнятое настроение, причем очень простое, невзыскательное, без всяких претензий. Нас словно охватывает чувство сердечности, радости жизни, признательности и любви. Весь тематический материал прелюдии, как это часто бывает у Баха, в сущности, уже находится в первых тактах:

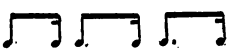


Обращает на себя внимание непреклонный пунктирный ритм, который буквально пронизывает всю прелюдию и напоминает торжественно-праздничный ритм французской увертюры. Привлекательны также богатство и разнообразие мелодического развития, рельефность фактуры (почти сплошь, кроме последних трех тактов, двухголосной), ясный гармонический колорит, наконец особые тематические образования (своего рода «качели»), которые появляются в тт. 4—6 и затем повторяются с обращением голосов и с добавлением легких искрящихся трелей.

Протяженность прелюдии — 75 тактов. Структура ее скорее всего трехчастная: 2-я часть (модуляционная) начинается в тональности доминанты.

Характер исполнения светлый, торжественный, бодрый, пылкий, впрочем не без проблеска нежности и лукавства. Темп решительный, строгий, умеренно подвижный, ближе к *Allegretto* (как у Бишофа), или (что хуже) *Allegretto con moto* (как у Черни и Лонго), возможны также обозначения *Moderato* (д'Альбер), *Moderato. Tempo di Sarabanda* (Ферте), *Non allegro* (Риман), *Un po'gravemente* (Бузони), *Un poco maestoso* (Шмид-Линднер), *Maestoso dolce* (Казелла), *Allegro ben sostenuto* (Муджеллини). Единица движения — четверть. Скорость движения: ♩ = ок. 80 (Шмид-Линднер

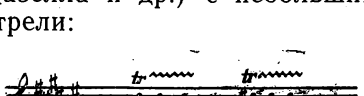
указывает ♩=80, Келлер — ♩=84, Бишоф и Муджеллини — ♩=88, Черни — ♩=92, что, пожалуй, излишне скоро). Торжественный ритм сопровождения



по-видимому, надо исполнять так, чтобы короткая нота сохраняла свое значение и скорее связывалась с последующей, чем с предыдущей, — во всяком случае, к этому сводится рекомендация Швейцера [42], настойчиво подчеркивающего, что все это необходимо для того, «чтобы как следует передать ту торжественную, несколько тяжелую грацию, которая характеризует музыку Баха». Однако нельзя не отметить, что прелюдия *Fis-dur* — одна из немногих пьес Баха, где, вероятно, возможно приложение «преувеличенной французской манеры игры» (удлинение ноты с точкой и укорачивание последующих нот, — ср., например, у Бодки [57] и Ванды Ландовска). Форшлаг (в т. 1 и др.), который, по свидетельству Бишофа, добавлен в некоторых рукописях впоследствии, требует длительности в одну восьмую (в т. 1); в других местах, например, в т. 15, он требует длительности в одну шестнадцатую. Менее желательно, хотя и возможно (ср. у д'Альбера, Казеллы), исполнение форшлага и в т. 1 длительностью в одну шестнадцатую. Что касается тридцатьвторых (т. 1 и др.), то они должны исполняться скорей всего следующим образом:



Трели в тт. 26—27 иногда рекомендуют играть (ср. Бузони, Казелла и др.) с небольшими паузами в конце каждой трели:



Совет достойный внимания, так как с его помощью достигают более тонкого, выразительного звучания.

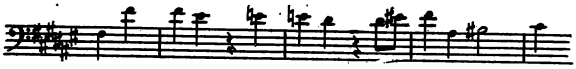
Фуга (трехголосная) необычайно характерна и должна быть отнесена к числу лучших фуг Баха. «Ге-

ниально уже само начало темы с трелью на вводном тоне», — с этими словами Ван Бруйка [61] нельзя не согласиться. Тема, действительно, вступает смело, отважно, внезапно — подобно «выстрелу из пистолета» — с верхнего вводного тона. Больше того, трель, введенная на этом тоне, как бы подхватывает заключительную трель прелюдии (на *eis*!) и тем самым устанавливает незримую связь с прелюдией. Добавим еще, что вообще начало темы с верхнего вводного тона большая редкость в полифонии Баха и в «Хорошо темперированном клавире» больше нигде не встречается:

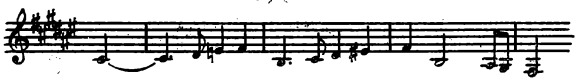


Характерно, что тема имеет ясно выраженный опорно-мелодический костяк, своего рода «строительные леса», которые, кстати, помогают установить родство темы с контрапунктирующими противосложениями.

Первое противосложение, с его «неотразимым» гавотным ритмом», непосредственно вытекает из темы, продолжает ее и носит удержанный характер:



Второе противосложение также построено на мотивном материале темы. Оно повторяется в тт. 32—35 и 65—68, но не является удержанным:



После экспозиции, заканчивающейся в т. 12, сразу же (в том же такте) начинается первая, чисто контрапунктическая интермедия. Ее мотивные элементы происходят из второй части темы:



С т. 24 (до т. 32) проходит вторая, секвенциобразная интермедия, в которой верхние голоса поочередно

повторяют конец темы. В дальнейшем развитии фуги (с т. 32) первая и вторая интермедии повторяются в других тональностях.

Некоторые музыканты, например Золотарев, склонны представлять себе фугу как промежуточный тип между простой и двойной фугой, поскольку, по их мнению, после экспозиции главной темы имеется «ясно выраженное проведение второй темы» [15]. Мысль интересная и плодотворная! Но все же правильнее рассматривать данную фугу как фугу с двумя интермедиями.

Протяженность фуги — 84 такта. Форма ее удивительно стройна и пропорциональна. Сперва экспозиция — 12 тактов, затем первая интермедия — 8 тактов, далее — однократное проведение темы в основной тональности — 4 такта, затем вторая интермедия — 8 тактов, после чего второе полное проведение темы — 12 тактов, и снова последовательное проведение интермедии (8 тактов+4 такта+8 тактов), но уже в других тональностях, наконец заключительная часть, состоящая из 20 тактов. Нижеследующая схема, предложенная Келлером [91], дает ясное представление об этой удивительной симметрии строения — $12+\underline{8+4+8}+\underline{12+8+4+8}+20$

Соответствие было бы совсем полным, если бы Бах, применив искусную комбинацию темы с элементами второй интермедии, не удлинил заключительную часть с 12 тактов до 20. Можно еще сослаться на трехчастные схемы Римана (24 : 40 : 20), Бузони ($11^1/_2 : 52^1/_2 : 20$), Моргана (40 : 24 : 20), Чачкеса (20 : 32 : 32).

Исполнение фуги должно быть решительным, смелым, энергичным, ритмически устойчивым и, пожалуй, прямодушным: оно должно радовать нас, как радует веселый, приятный для глаз пейзаж. Глубоко прав Бузони, предпосылая прелюдии указание *con sincerità*, а фуге — *apertamente*: и то и другое указание, по разъяснению того же Бузони, следует понимать — «с откровенностью». Темп достаточно подвижный, но не суетливый; сдержанность в движении в данном случае необходима. Из встречающихся в различных изданиях темповых обозначений предпочтительнее *Allegro moderato* (как у Черни, д'Альбера, Шмид-Линднера, Муджеллини и др.) или *Allegro* с теми или иными добавлениями,

вроде *Allegro fermo* (Бузони), *Allegro deciso* (Казелла) и т. п. Риман ставит *Sostenuto, ma risoluto*, подчеркивая сдержанный, но решительный характер исполнения. Единицей движения служит половинная нота. Скорость движения: ♩=ок. 80 (Келлер правильно указывает ♩=80, Бишоф и Муджеллини рекомендуют ♩=69, Черни и Шмид-Линднер придерживаются излишне медленного движения ♩=58 и ♩=56). Звучность по большей части ясная, полная света, открытая, близкая к *f*; интермедии оттеняются уменьшением звучности *poco f* или *p*; к концу фуги — динамическое нарастание, доходящее до *ff*. Возможная артикуляция темы:



Трель следует начинать с главной ноты, но при этом главная нота слегка задерживается. У Баха в продолжительных трелях это вообще желательно [42]; здесь же — совершенно необходимо, так как с трели начинается тема фуги. Вот почему трудно согласиться с рекомендацией Ванды Ландовска исполнять трель с верхней ноты.

***Прелюдия и фуга* fis-moll**

Эта прелюдия по глубине содержания и искренности выражения принадлежит к вершинам творчества Баха. В ней сосредоточены трогательные и волнующие моменты интимного признания; сквозь сдержанность трехголосного изложения просвечивает истинная поэзия. Не случайно прелюдия получила самую высокую оценку как у музыкантов, так и у слушателей. Вспомним, например, восторженный отзыв Римана, который — при всей сдержанности и сухости своего языка — не скупится здесь на всевозможные похвальные эпитеты [131]. Или суждение Ант. Рубинштейна, считавшего, что настоящая прелюдия «может служить образцом бесконечной мелодии» [20]. Или же отзывы Казеллы и Келлера, которые представляют эту прелюдию как вдохновенную «вторую часть» инструментального концерта, как «ариозо большого стиля», причем снабженное куда более богатым контрапунктическим сопровождением, чем, скажем, средняя часть Итальянского концерта.

Или мнение Ванды Ландовска: «кантилена, полная любви и нежности». Правда, Ван Бруйк полагает, что от прелюдии веет «терпким, жестким духом» [61], что в ней есть партии, напоминающие «сухие формулы некоторых сочинений Баха». Но это по меньшей мере странное суждение лишь подчеркивает правоту тех, кто говорит о прелюдии как о лирическом откровении великого композитора, которое «трогает нас так же, как пейзажи Пуссена или Клода Лорена» [91], или как о подлинной «поэзии контрапункта», предвосхищающей Сезара Франка. Действительно, Бах редко обнаруживает бо́льшую теплоту, романтическую взволнованность, непосредственность выражения, оставаясь тем не менее самим собой.

Мелодическая линия прелюдии развертывается величественно и плавно, как бы «большими кругами»:



Ей сопутствует богато развитое инструментальное сопровождение двух голосов. Обращает на себя внимание искусная разработка главного мотива, достигающая апогея во второй части прелюдии, а также гибкий переход к репризе, выдержанный в импровизационном стиле (эффектно введенная фермата, «речитативные» триоли шестнадцатыми и т. д.).

Протяженность прелюдии — 43 такта. Структуру ее обычно определяют как трехчастную: 11 : 18 : 14 (Риман, Бузони, Келлер) или 21 : 8 : 14 (Барток и др.). Первое членение представляется более естественным.

В основе исполнения лежат особая выразительность, напевность и широкое долгое дыхание. Прелюдия должна звучать как печальная ария с двумя сопровождающими голосами. Но ее меланхолическое настроение имеет в себе нечто величественное, мужественное, а это решительно исключает какую-либо романтическую чувствительность в духе Мендельсона. Темп исполнения спокойный, плавный, ближе всего к *Andante* (как у Бишофа, Черни, д'Альбера, Бузони, Шмид-Линднера, Ка-

зеллы, Муджеллини, Лонго, Ферте и др.) с теми или иными прибавлениями вроде *espressivo*, *affetuoso*, *amabile* и т. п. Обозначения *Adagio* (Риман), и *Assai lento* (Барток), вероятно, менее уместны, так как могут привести к излишней растянутости и нарочитости исполнения. Единицей движения является четверть, а не восьмая (как полагают Черни и Барток). Скорость движения: ♩ = ок. 60. Шмид-Линднер, Бишоф и Муджеллини указывают ♩ = 60; Келлер рекомендует ♩ = 48, Черни — ♪ = 116 (♩ = 58), Барток — ♪ = 104 (♩ = 52).

Динамический план исполнения основан на четком разделении голосов (canto и сопровождение) и их целесообразной регистровке. По мнению Швейцера, прелюдия принадлежит к числу типичных пьес, где одна рука играет все время *f*, а другая — *p*: левая — два нижних голоса (*p*), правая — лишь один верхний голос (*f*). «Здесь, — пишет Швейцер, — играть то *f*, то *p* было бы так же неправильно, как и в средней части Итальянского концерта — это было бы противно ясно выраженному указанию Баха» [42]. С этим суждением нельзя не согласиться, и оно должно быть определяющим при выборе динамических средств. Можно еще сослаться на аналогичное указание Бузони: верхний голос (canto) исполнять «певуче, а именно с долгим дыханием, как это свойственно певцам», сопровождение же — все время *p* и *armonioso*.

Артикуляция большей частью сводится к *legato* или *molto legato*; лишь широкие интервалы иногда исполняются *portato*.

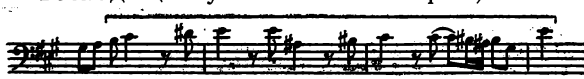
Фуга (трехголосная) по характеру значительно отличается от прелюдии. Она, быть может, не столь непосредственна, гибка, лирически экспрессивна, но зато более рефлексивна, остра, рельефна, и, главное, исполнена сурового, сосредоточенного в себе, скрытого драматизма. В сущности, она представляет собой тройную фугу со всеми вытекающими отсюда последствиями. Ее первая тема начинается с квинты, со слабой доли такта, и имеет несомненное родство с темой фуги *h-moll* 1-й части; ей свойственны эпичность, глубина чувства:



Ответ (тональный) вступает лишь после небольшой связки-кодетты, имеющей самостоятельный рисунок (восходящие восьмые):



Противосложение к первой теме не удержано и в дальнейшем используется лишь в отдельных своих элементах — преимущественно ритмической фигуре ♪ ♩ и интервале уменьшенной нисходящей квинты (в обращении — восходящей увеличенной кварты):



Бузони отмечает, что мелодический остов темы может быть сведен к следующей простейшей формуле, которая, благодаря своей структуре, основанной на гамме и синкопах, позволяет различные канонические комбинации:



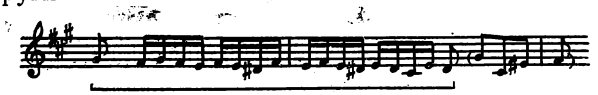
О том же самом говорит и Скребков: «Опорная линия синкопирована и движется по относительно легким долям тактов» [34]; только две последние ноты (*gis* и *fis*) приходятся на тяжелые доли.

После трехкратного проведения первой темы (экспозиции) и неполной контрэкспозиции следует каданс в *A-dur'e*, после чего сразу же появляется вторая тема, вступающая, однако, в *fis-moll'e*:



Эта тема, также начинающаяся со слабой доли, слегка пунктирована в ритме; она последовательно проводится в различных голосах (проведения следуют имитационно — одно за другим), затем снова вступает первая тема, но уже в сопровождении второй. Небольшая интермедия приводит к еще одному совместному их проведению.

Далее, в *cis-moll'e*, появляется третья тема, независимая от обеих предыдущих тем и, несомненно, родственная по мелодическому очертанию и ритму второй теме фуги *cis-moll* 1-й части:

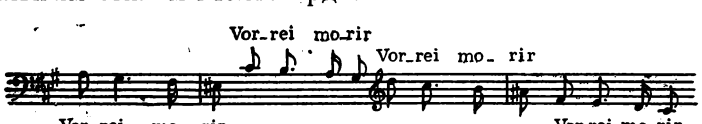


Эта тема, выдержанная в характере мелодической фигурации, проводится и в прямом и в обратном движении; вскоре к ней присоединяется первая тема, а затем и вторая: все это происходит на фоне непрекращающихся «журчащих» фигураций третьей темы.

Репризная часть фуги отличается особенно широким, можно сказать — величественным построением: все три темы излагаются вместе и создают особый эффект драматического напряжения.

Далеко не все музыканты рассматривают эту фугу как тройную. Так, например, Казелла считает ее фугой с двумя темами (?), а Барток — фугой с одной темой (и двумя противосложениями). Но тот же Барток отмечает, что вторая часть фуги начинается новым мотивом, который лишь в дальнейшем оказывается противосложением («сначала мы все время видим только этот новый мотив, и только к концу тема фуги дважды появляется вместе с ним»); аналогичное положение, по его мнению, и в третьей части фуги, «которая также несет с собой новый мотив — второе противосложение («на нем строится вся третья часть, и только в четвертой части тема фуги, наконец, появляется одновременно с двумя противосложениями»). Тем самым значительно сглаживаются расхождения во взглядах на фугу: одни и те же вещи именуются разными словами.

Следует еще упомянуть, что Казелла в кратком анализе фуги сравнивает характер второй темы — с мадригальным стилем Монтеверди:



Он не без основания полагает, что мы сталкиваемся здесь с единственным и показательным случаем в

искусстве Баха, так как если нам и известно кое-что о его связях с Фрескобальди, Вивальди и Марчелло, то мы почти ничего не знаем о его возможных контактах с музыкой Монтеверди (хотя бы через Шютца).

Протяженность фуги — 70 тактов. Структуру ее определяют по-разному. Одни музыканты (например, Риман и Золотарев) придерживаются трехчастного членения — $19^1/_2 : 31^1/_2 : 19$. Другие (например, Барток) предпочитают четырехчастную схему — $19^1/_2 : 16^3/_4 : 14^3/_4 : 19$. Наконец, третьи (например, Муджеллини) рекомендуют пятичастное членение: четыре части + кода — $19^1/_2 : 16 : 15^1/_2 : 5^1/_2 : 13^1/_2$. Бузони предлагает трехчастную схему — $19^1/_2 : 16^1/_2 : 34$, Чачкес — двухчастную — 36 : 34.

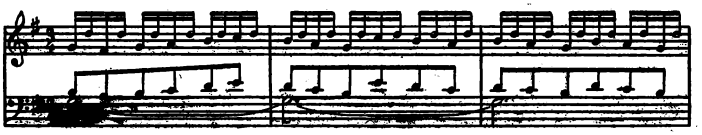
Исполнение фуги, вероятно, должно быть достаточно веским, строгим, суровым. Но вряд ли в нем уместна какая-либо сухость. Говоря известными словами Бузони, оно «должно иметь, при всей серьезности, нечто цветущее» («etwas Blühendes»). Мудрость сочетается здесь с юношеским пылом, мысль отвлеченная — с чувственным началом. Бузони в связи с интерпретацией фуги вспоминает признание Фауста: «Я слишком стар, чтобы только играть, слишком юн, чтобы оставаться без желания». Это на редкость точно передает психологическую основу исполнения.

Обозначения темпа, встречающиеся в различных изданиях, чаще всего сводятся к *Andante*, *Sostenuto* или к *Moderato*. Сравни, например, *Andante* у Бартока, *Andante con moto* у Шмид-Линднера, *Andante grave e pensoso* у Казеллы, *Andante sostenuto e severo* у Муджеллини, *Sostenuto* у Бузони, *Sostenuto con molt'espressione* у Римана, *Moderato* у Бишофа, *Molto moderato* — у д'Альбера и т. д. Однако следует помнить, что, при всей сдержанности, темп остается упругим и живым. В свое время Черни предложил для исполнения весьма быстрый темп, хотя и обозначил его всего лишь как *Allegro moderato e spiritoso*. В виде противодействия этому темпу возникли более сдержанные указания, которые порой «перегибали палку» в другую сторону. Истина же здесь, как и во многом другом, лежит посередине. Единицей движения является четверть. Скорость движения: ♩ = ок. 80. Сравни ♩ = 88 у Келлера, ♩ = 72 у Бишофа и Муджеллини, ♩ = 70—76 у Бартока; Шмид-Линднер, несмотря на добавление (к *Andante*)

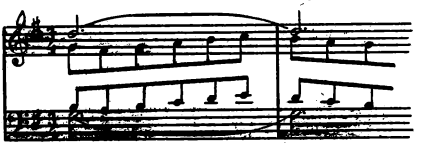
con moto, указывает излишне медленный темп ♩=60. Черни же, несмотря на добавление (к *Allegro*) *moderato*, — излишне быстрый, ♩=108.

Прелюдия и фуга G-dur

Стиль прелюдии — прозрачно-грациозный, тонкой отшлифованностью близок к стилю французских сюит. Изложение большей частью двухголосно; третий голос выдержанный звук органного пункта, который — вместе с журчащими фигурациями верхнего голоса — содействует созданию общей буколической атмосферы:



Однако, как не раз отмечалось, организм прелюдии, в конечном счете, основан на четырехголосии:

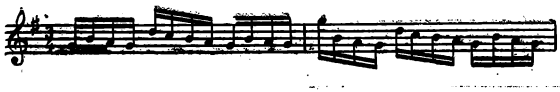


и т.д.

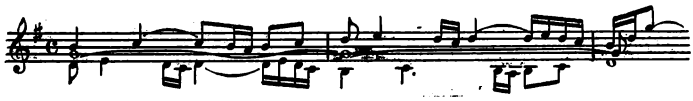
Многое в характере и манере изложения сближает прелюдию с ранними прелюдиями Баха, в частности с прелюдией *Cis-dur* 1-й части.

Общая протяженность прелюдии (включая повторения, предусмотренные Бахом) — 96 тактов. Ее структура двухчастна: [16:32]×2. Внутри соразмерных по объему частей (16 и 32) наблюдается полная прелести несоразмерность составных элементов (16=3+3+2++5+3): прелюдия как бы состоит из чередования трехтактного ритма с двухтактным.

Первоначально Бах написал еще две прелюдии к фуге *G-dur*. Первая из них была сочинена около 1720 года; в ней 33 такта, размер $^3/_4$, движение шестнадцатыми, но несколько иное, чем в окончательной версии:



Вторая прелюдия — более спокойного, пасторального характера — возникла примерно в то же время. Она имела 112 тактов при размере $^4/_4$:



Возможно, что именно ее значительный объем, явно не соответствовавший небольшому объему фуги, и побудил Баха не включать ее в состав «Хорошо темперированного клавира». Так считает Шпитта [150], его мнение полностью разделяет Бишоф.

Исполнять прелюдию, скорее всего, следует легко и живо — в темпе *Allegro vivace* (ср. Черни, д'Альбер, Лонго, Казелла) или *Vivace* (ср. Бузони, Бишоф, Муджеллини). Однако вполне возможен и другой подход, зафиксированный Риманом (*Allegretto espressivo*), Шмид-Линднером (*Allegretto pastorale*) и Ферте (*Allegro non troppo*): в этом случае прелюдия приобретает особенно задушевный характер. Единицей движения служит четверть. Скорость движения: ♩ = ок. 100—120, в зависимости от избранного плана интерпретации. При более подвижном характере исполнения — ♩ = ок. 120 (ср. у Бартока — ♩ = 120, у Бишофа, Черни, Муджеллини — ♩ = 132); при сдержанном исполнении ♩ = ок. 100 (ср. у Шмид-Линднера и Келлера — ♩ = 96). Основная динамика — *p* и *mp*. Встречающиеся небольшие *rinforzando* и возможное нарастание к концу не должны нарушать общего легкого характера звучности. Артикуляция шестнадцатых ближе всего к *legato* или *quasi legato* — при сохранении *leggiero* и *poco articolato*.

Фуга (трехголосная) написана в блестящем стиле. Тема ее необычна как по диапазону, так и по протяженности: она охватывает одиннадцать звуков и распространяется на семь тактов (впрочем, по мнению некоторых исследователей, тема фуги, всего лишь пяти-

тактная, заканчивается на тяжелой доле шестого такта).

Построенная целиком на приеме гармонической фигурации, она чрезвычайно близка к темам танцевального типа, но ей недостает ритмического контраста. Обращает на себя внимание метрически-опорная линия, скрытый голос — *e*, *d*, *c*, *h*:



Ответ (тональный) вступает после окончания темы (или небольшой гаммообразной связки-кодетты):



Противосложение большей частью контрастирует с темой:



Однако оно встречается в фуге всего лишь один раз и в дальнейшем развитии больше не повторяется. Зато, начиная с т. 16, тема сопровождается двумя новыми противосложениями, удержанными во всей фуге. Значительную роль играют в фуге также интермедии, построенные на материале темы; встречаются в ней и различные полифонические приемы в виде стреттного проведения темы и проведения темы в обращении.

Общая протяженность фуги — 72 такта. Возможное членение ее — на три части (см. у Бартока — 22 : 39$^1/_2$: : 10$^1/_2$, Римана — 22 : 40 : 10, Бузони — 22 : 33 : 17, Моргана — 22 : 42 : 8). Чачкес придерживается простого двухчастного членения — 32 : 40. Первоначальный вариант фуги был несколько короче и имел 60 тактов. Он был сочинен ок. 1720 года в виде фугетты и расширен впоследствии: добавлены двенадцать тактов между т. 52 и т. 53 первоначального изложения. Кроме того, он был

подвергнут значительным изменениям, преобразованиям и улучшениям в деталях. Достаточно лишь сравнить окончание первоначального варианта с окончанием позднейшей версии, чтобы понять, сколь значительна была работа, проделанная Бахом в процессе завершения пьесы (первоначальный вариант фуги, как и первоначальные варианты прелюдии, были опубликованы в издании Баховского общества, т. XXXVI, а также у Брейткопфа и Штейнгребера).

Исполнение фуги требует известного блеска, задора; оно должно быть жизнерадостным, острым, не без некоторого оттенка юмора. С мнением Шмид-Линднера, что фугу следует играть *dolce* и *tranquillo*, вряд ли можно согласиться. Скорее здесь мы имеем дело с *giocoso* (д'Альбер) *brillante* (Риман и Барток), *brio* (Муджеллини). Темп должен быть достаточно подвижным. Ближе всего он к *Allegretto* (Бишоф) или к *Allegretto vivace* (Черни, Казелла) или даже к *Allegro* (д'Альбер, Муджеллини) и к *Allegro vivo* (Барток, Лонго). Обозначение *tranquillo*, введенное Шмид-Линднером и поддержанное Келлером, представляется нам малоубедительным. Единица движения — четверть с точкой. Скорость движения: ♩. = ок. 60 (Барток указывает ♩. = 66, Черни — ♩. = 76, Бишоф — также ♩. = 76; Шмид-Линднер и Келлер, в соответствии со своим общим взглядом на фугу, рекомендуют ♩. = 44 и ♩. = 48, что излишне медленно). Артикуляция шестнадцатых основана на остром, раздельном ударе, не столь легком, как полагает Черни, сколь блестящем и точном. Барток прав, когда замечает, что если шестнадцатые в прелюдии исполняются легким «жемчужным» *non legato*, то шестнадцатые фуги исполняются *non legato* несколько более весомым и блестящим.

Заслуживает внимания фразировка темы, предложенная Швейцером:



Связывание первой ноты с предыдущими нотами и отделение ее от последующих нот — вполне в духе артикуляционного искусства Баха.

Прелюдия, по меткому определению Ант. Рубинштейна, написана «в генделевском величественном стиле». Она исполнена тяжелого «барочного» пафоса и вся словно пронизана энергичным, «безжалостным» пунктирным ритмом. Строение ее строго четырехголосно и выдержано в полнозвучном органном духе. Тема представляет собой орнаментальную мелодическую линию мощного характера, которая, говоря словами Бузони, вьется вокруг гармонически простых лесов:



Простой, легко улавливаемый ухом ритмический узор  выражает здесь, как и в других ведениях Баха (да и не только Баха, но и в сочинениях многих композиторов — начиная от Генделя и кончая Равелем и Стравинским), идею величия и торжественности, идею гордости и великолепия.

Протяженность прелюдии сравнительно невелика — всего 21 такт. Но развитие ее настолько напряженно, звучание настолько значительно и объемно, что она в целом производит впечатление какого-то колосса.

Исполнение ее, естественно, требует широты жеста, строгости, возвышенности, твердости и энергии. Оригинальное обозначение темпа *Largo* указывает на величие музыки. Но оно не должно приводить к чрезмерно медленному движению. Единицей движения здесь является не восьмая, как полагают Черни, Муджеллини и Келлер, а четверть (Бишоф, Бодки, Шмид-Линднер). Скорость движения: ♩ = ок. 40 (Бишоф и Шмид-Линднер указывают ♩ = 48, Муджеллини — ♪ = 84, Черни — ♪ = 80, Келлер — ♪ = 76). Торжественный пунктирный ритм исполняется таким образом, чтобы по-настоящему не связывалась ни одна нота. Особое внимание уделяется коротким нотам, которые «не должны пройти незаме-

ченными» [42]. Согласно старым традициям,  исполняется здесь повсюду как  (на это указывают многие музыканты, в том числе Бузони, Барток и Казелла). Основная динамика — в пределах *f*. Артикуляция ближе к non *legato*, чем к *legato*, и всегда *molto marcato*.

Фуга (четырехголосная) удивительно гармонирует с настроением прелюдии. Она столь же непреклонна, тверда и упряма. Но если прелюдия чисто инструментальна по своему замыслу и средствам воплощения, то фуга органично сочетает в себе элементы инструментального и хорового жанра. Тема ее, суровая, резко очерченная, с настойчивым ритмом, начинается с доминанты и прерывается в дальнейшем развитии паузами:



Обращает на себя внимание ясное членение на четыре интонационно осмысленные части (границы частей определены паузами), а также один и тот же звук мелодии (*c*), упорно и многократно повторяемый в конце.

Ответ (тональный) вступает вместе с окончанием темы:



Противосложение удержанное своим патетически-выразительным характером решительно контрастирует принципиально «невыразительной» теме и в силу этой контрастности приобретает черты самостоятельности:



На материале противосложения в основном построены интермедии, играющие в общем развитии фуги существенную роль.

Несмотря на известную контрапунктическую «неповоротливость», «чопорность» темы мы встречаем в фуге достаточно сложные полифонические приемы; в ней применен, например, двойной контрапункт в октаву, дециму и дуодециму. Эффектно проведено постепенное обогащение звучности путем терцовых удвоений голосов, причем терцовым удвоениям подвергается не только сама тема, но и удержанное противосложение к ней при весьма искусном контрапункте, объединяющем двойные контрапункты октавы, децимы и дуодецимы.

Протяженность фуги составляет 84 такта. Структуру ее обычно определяют как трехчастную (Риман и Морган — 23 : 43 : 18, Бузони — 19 : 47 : 18), реже как двухчастную (Чачкес — 44 : 40).

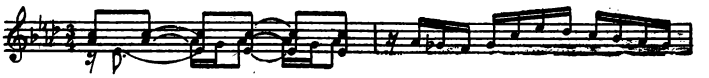
В основе исполнения лежит сдержанная уверенная в себе сила, которая придает звучанию особую торжественность и смелость. Темп подвижный, но без малейшей торопливости, в духе «*Tempo ordinario*», столь излюбленного во времена барокко. Поэтому *Allegro poco maestoso* (Риман), *Allegretto maestoso* (Бузони), *Allegro moderato e pesante* (Шмид-Линднер), *Andante maestoso* (Казелла), *Allegro molto tranquillo* (Муджеллини) предпочтительнее, чем *Allegro deciso* (д'Альбер) или *Andante con moto* (Черни, Лонго); вряд ли уместно также здесь нейтральное *Moderato* (Бишоф), хотя оно и не грешит темповыми излишествами. Единицей движения является четверть. Скорость движения: ♩ = ок. 80 (ср. ♩ = 72 у Бишофа, Келлера и Муджеллини и ♩ = 84 у Черни). Динамика звучания основана большей частью на *f* и *marcato*. Но это не значит, что в фуге не встречается эпизодов *p* и что *f* в ней не имеет градаций. По Швейцеру, например, с т. 67 наступает заключительное *tutti*, которому предшествует *p*, начинающееся с т. 40. Бузони, Риман, Муджеллини, Казелла и др. также предусматривают различные звуковые градации. Артикуляция темы ближе всего к *non legato* (в сочетании с *pesante* и *tenuto*); Бузони не случайно рекомендует играть тему одним третьим пальцем. Наиболее целесообразная акцентировка темы, пожалуй, указана Швейцером:



Эта акцентировка (на слабые вторые четверти тактов) комментируется следующим образом: «Может показаться, что эта акцентировка слишком смела, но при дальнейшем повторении она покажется правильнее, чем акцентировка на первом времени такта; синкопированный же акцент оживит однообразное семикратное повторение одной и той же восьмушки».

Прелюдия и фуга **As-dur**

Прелюдия имеет ласковый, нежный характер, не лишенный, впрочем, известной торжественности. Она задумана широко, в плане концертной пьесы, полна чисто оркестровых контрастов (смена tutti и solo):



Казелла напрасно усматривает в ней элементы мистицизма и называет ее «духовной колыбельной». Музыка прелюдии на редкость человечна, безыскусственно проста, и в ней нет ничего потустороннего, таинственного. Но черты «колыбельного», «укачивающего» движения в ней несомненный (падающие и подымающиеся формы движения). Примечательны последние такты прелюдии, в которых встречаются гармонии (например, доминантовый секундаккорд и неаполитанский аккорд), предвосхищающие гармонии романтиков, включая Дебюсси.

Протяженность прелюдии — 77 тактов. Она легко расчленяется на две части, причем вторая ее часть непропорционально длиннее первой (16 : 61) и в свою очередь подразделяется на три раздела. «Модуляция в первой части, — замечает Барток, анализирующий форму прелюдии, — ведет из *As* в *Es*, в трех разделах второй части последовательно чередуются *Es* — *f*, *f* — *Des*, *Des* — *As*. Раздел *f* — *Des* по построению точно соответствует первой части». По мнению Бузони, структура прелюдии определяется ее гармоническим планом.

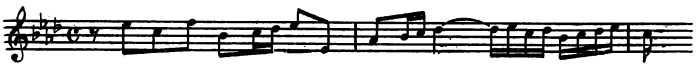
Первая часть проходит под эгидой тоники, во второй преобладает доминантовая тональность (*Es-dur*), в третьей — параллельная тональность (*f-moll*), и, наконец, в четвертой — тональность нижней доминанты (*Des-dur*). Возможно и трехчастное членение — 16 : 47 : 14.

Исполнение прелюдии должно быть выдержано в характере *dolce*, но с оттенком *maestoso*. Темп подвижный и вместе с тем сдержанно размеренный, ближе всего к *Andantino* или к *Andante con moto* (ср. *Andantino* у Бишофа, д'Альбера, Муджеллини и *Andante con moto* у Черни, Бузони, Казеллы, Лонго и др.; ср. также характерное указание Шмид-Линднера *con moto ma tranquillo*, то есть с движением, но спокойно). Впрочем есть музыканты, предпочитающие более медленные градации темпа: сошлемся хотя бы на *Andante* у Ферте, *Larghetto* у Римана и *Largo* у Бартока. Единицей движения служит четверть. Скорость движения: ♩ = ок. 60 (Келлер точно указывает ♩ = 60, Муджеллини — ♩ = 63, Бишоф — ♩ = 66, Шмид-Линднер и Черни — ♩ = 72; Барток, в соответствии с избранным им определением темпа, рекомендует ♩ = 50). В последних тактах, начиная с секундаккорда, уместно расширение, замедление движения. Динамические свет и тени распределяются в соответствии с фактурой (смена эпизодов *tutti* и *solo*). Можно представить себе (см. у Бузони), что прелюдия как бы инструментована для ансамбля и двух сольных инструментов: т. 1 — ансамбль, т. 2 — альт соло, т. 3 — снова ансамбль, т. 4 — скрипка соло, тт. 5—6 — два солирующих инструмента. Или же сопоставить два динамических плана: звучность полного органа и звучность его отдельных регистров. Сравни, например, у Бартока, который обозначает т. 1 — *Forte grandioso*, т. 2 — *piano semplice*, т. 3 — снова *Forte grandioso*, т. 4 — *piano semplice*, причем делает следующее примечание: «В прелюдии такт *F* (*grandioso*) мы представляем себе в исполнении полного органа, следующий — в исполнении большего или меньшего количества сольных регистров».

Артикуляция большей частью основана на *legato* и *molto tenuto*. Однако партию левой руки, как тонко замечает Швейцер, следует исполнять так, чтобы короткие ноты не прошли незамеченными, и «тем более упирать на них, чем они короче» [42]; для этого же, как

рекомендует тот же Швейцер, необходимо «слегка отделять их от главной ноты и играть тяжелым стаккато. Пунктирный ритм (ноты с точками и тридцатьвторые) воссоздается совершенно точно. Указание некоторых исследователей (например, Долметча) — исполнять этот ритм преувеличенно, на французский лад, с сокращенными тридцатьвторыми [71] — должно быть решительно отвергнуто, хотя бы на основании тт. 62, 63 и 69, которые едва ли исполнимы в подобной манере [ср. 57].

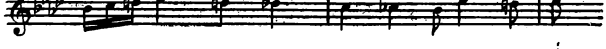
Фуга (четырехголосная) выделяется своим спокойно-нежным, мягким, теплым тоном, как будто совершенно спокойным, бесстрастным. Тема ее, светлая и безмятежная, в духе народно-бюргерской песенности, начинается с доминанты, со слабой доли такта:



Ответ (тональный) вступает уже после окончания темы:

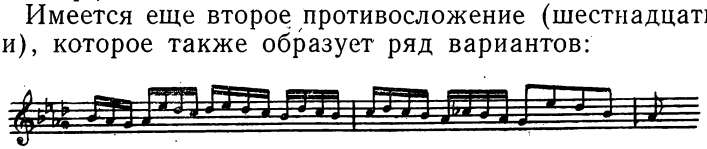


Противосложение имеет — по контрасту широкой диатонике темы — хроматический нисходящий характер, что в мажоре у Баха встречается крайне редко (обычно подобные хроматизмы употребляются им в миноре для выражения печали):



В процессе развития фуги оно претерпевает значительные изменения (см. например, тт. 13—15, 32, 37, 41 и др.).

Имеется еще второе противосложение (шестнадцатыми), которое также образует ряд вариантов:



Обращает на себя внимание, что сопрано паузирует в фуге на протяжении полных четырнадцати тактов

(с т. 8 до т. 22). Это опять-таки редкий случай в творческой практике Баха. Не меньшей редкостью является и проведение темы (т. 32) в неродственной тональности — *es-moll*.

Перемещения голосов в интермедиях проводятся в тесном следовании, а в одной из интермедий (четвертой) они выдержаны в тройном контрапункте октавы.

Протяженность фуги — 50 тактов. Ее структура обычно определяется как трехчастная: 1-я часть охватывает два проведения в основной тональности, отделенные друг от друга интермедией, 2-я охватывает все, что проходит в других тональностях, 3-я снова утверждает в правах тонику (Риман и Морган — 23 : 17 : 10, Бузони — 21 : 19 : 10). Чачкес предпочитает двухчастную схему — $26^1/_2 (15^1/_2 + 11) : 23^1/_2 (13^1/_2 + 10)$.

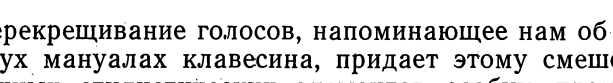
Первоначально фуга была написана в *F-dur*'е; в ней значилось всего 24 такта, которым предшествовала небольшая прелюдия (также в *F-dur*'е) протяженностью в 16 тактов (см. издание Баховского общества, т. XXXVI или издание Бишофа — Штейнгребера).

Исполнение требует особой, вкрадчивой ласковости, плавности и спокойствия; все здесь словно залито мягким, нежным светом. Темп сдержанный, умеренный, но отнюдь не затянутый. Поэтому *Sostenuto* (Бишоф), *Moderato* (д'Альбер), *Allegretto lusingando* (Бузони), *Poco allegretto* (Риман), *Poco mosso ma placido* (Шмид-Линднер), *Allegretto calmo* (Казелла), *Tranquillamente e cantando* (Муджеллини), *Andante moderato* (Барток), *Andantino quasi lento* (Ферте) уместнее и лучше, чем *Lento* (Черни, Лонго), которое может привести к излишне медленному темпу. Единица движения — четверть. Скорость движения: ♩ = ок. 60 (Келлер и Бишоф указывают ♩ = 58, Муджеллини и Барток — ♩ = 69; Шмид-Линднер рекомендует ♩ = 66). Конец прелюдии (подход к фермате и после ферматы) предусматривает расширение движения, а также большое динамическое нарастание. Артикуляция темы — ближе к *legato* и *molto legato* (*non legato*, значащееся в некоторых изданиях, например у д'Альбера, явно хуже). Акцентировка, по мнению Швейцера [42], падает на четвертую четверть т. 1 и на вторую четверть т. 2 (Швейцер в связи с этим указывает, что традиционная привычка оттенять в т. 2 начальное *as* неверна, так как на самом деле акцент дол-

жен приходиться на *des*, то есть на вторую четверть такта, причем следующие далее шестнадцатые представляют собой «как бы задержание этой ноты до ее разрешения в *до*»).

***Прелюдия и фуга* gis-moll**

Прелюдия представляет собой редкое смешение двух контрастирующих элементов: четкой двухголосной темы в духе инструментальной аллеманды-инвенции и выразительного мелодического мотива в форме вокального дуэта (терции и сексты), чувствительные задержания которого предвосхищают стиль К. Ф. Э. Баха:



Перекрещивание голосов, напоминающее нам об игре на двух мануалах клавесина, придает этому смешению различных стилистических элементов особую прелесть.

Общая протяженность прелюдии (с учетом повторений, предусмотренных самим Бахом) составляет 100 тактов. Ее структура двухчастна и обнаруживает несомненное сходство с симметричной формой танцевальных пьес — 24 : 26 (16 + 10) × 2. Можно установить здесь также связи с закономерностями двухчастной сонатной формы (с укороченной репризой).

Исполнение должно быть выразительным, гибким, эластичным, ритмически упругим. Из двух наметившихся тенденций в области темпа — *Vivace* или *Moderato* — предпочтительнее вторая, так как она решительно устраняет излишества (ср. *Un poco allegretto* у Бишофа, *Moderato assai* у д'Альбера, *Allegretto* у Шмид-Линднера и Муджеллини, *Allegretto moderato* у Ферте, *Andante* у Бартока); впрочем ограничительные моменты дают о себе знать и в более быстрых темповых обозначениях, например *Allegro moderato* у Черни и Лонго, *Vivace ma non Allegro* у Бузони, *Vivace quasi Andantino* у Римана, *Allegro espressivo* у Казеллы и т. д. Единицей движения является четверть. Скорость движения: ♩ = ок. 80 (Бишоф, Келлер, Шмид-Линднер указывают ♩ = 80; Барток рекомендует ♩ = 88, Муджеллини — ♩ = 92, Чер-

ни — ♩=100, что излишне быстро). Динамический план определяется двумя оригинальными указаниями Баха — *p* в т. 3 и *f* в т. 5 (кстати, единственными динамическими указаниями во всем «Хорошо темперированном клавире»), — которые подтверждают, что прелюдия написана для инструмента с двумя мануалами и должна начинаться *f*, и, главное, устанавливают примат контраста над сглаженным исполнением. Можно сказать без преувеличения, что стилистически правильная интерпретация прелюдии основывается на последовательном противопоставлении света и тени в течение всей прелюдии, по данной Бахом динамической формуле. Тот, кто не считается с этим обстоятельством и предпочитает, подобно Таузигу и др., сглаживать контрасты (например, играть первые такты прелюдии сплошь *p*), совершает ошибку. Возможная артикуляция: шестнадцатые — *legato* или *quasi legato*, восьмые — *portato*; все «вздохи» с форшлагами слигованы (причем форшлаги имеют длительность в одну восьмую). Аппликатура должна обеспечивать гибкость и «напевность» шестнадцатых; отдельные затруднения, как, например, в т. 16 в партии левой руки, преодолеваются разумным использованием большого пальца, который служит как бы точкой опоры руки (ср. аппликатуру Бузони, принятую Казеллой, и др. — 3143, 2413, 4312, 3451, — где большой палец находится все время на *eis*).

Фуга (трехголосная) представляет собой образец двойной фуги, в которой каждая тема сперва развивается самостоятельно, а затем — во взаимодействии (финальный синтез). Первая тема, «укачивающего» характера (в духе баркаролы или колыбельной, но отнюдь не жиги!), состоит из двух равных половин:



Как отмечает Келлер [91], ее опорная мелодическая линия родственна теме прелюдии:



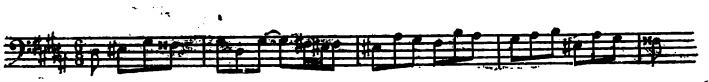
Разработка темы (проведения в экспозиции и контрэкспозиции) осуществляется с помощью ползучего хроматического противосложения:



которое в дальнейшем превращается в самостоятельную вторую тему, с собственным противосложением. Эта вторая тема, появляющаяся — после дополнительного проведения первой темы в басу — на половинном кадансе, отличается от первой хроматическим построением (символом жалобы, печали) и иным ритмом:



Обращает на себя внимание, что вторая тема впервые появляется (в сопрано) не в виде вождя, а в виде спутника (ответа); противосложение к ней образуется из элементов интермедии (ср. тт. 17—18, 23 и др.), которые весьма последовательно и изобретательно разрабатываются в фуге:



Противосложение ко второй теме в дальнейшем подвергается изменениям и служит также для образования новых интермедий, которые существенно обогащают фугу.

После короткого органного пункта на доминанте начинается третья (заключительная) часть фуги с совместным проведением двух тем: в т. 97 вступает первая тема, которая сопровождается до конца фуги второй (тем самым снова играющей здесь «свою первоначальную роль сопровождения»). Быть может, это обстоятельство и побудило некоторых достаточно авторитетных музыкантов усомниться в «двойной» природе фуги и отнести ее к числу простых фуг. Сошлемся, например, на мнение

Бартока, который, между прочим, пишет: «В этой фуге мы находим две темы, из которых, однако, вторая по значению уступает первой, поэтому мы называем ее противосложением. В отличие от данной фуги, мы говорим о фуге с двумя, тремя темами в тех случаях, когда темы противопоставляются друг другу как равноценные, самостоятельные мысли. Первая часть настоящей фуги построена только на одной теме, вторая — на противосложении, в то время как третья часть их объединяет».

Конец фуги необычен: она завершается, подобно трогательной арии из кантаты, нежной аподжиатурой.

Протяженность фуги составляет 143 такта. Ее структура, как мы видели, обычно сводится к трехчастной: 1-я часть (60 тактов) — первая фуга, 2-я часть (36 тактов) — вторая фуга; 3-я часть (47 тактов) — первая и вторая фуги вместе. В этом сходятся Риман, Бузони, Морган, Барток, Перракио и др. Один лишь Чачкес предлагает двухчастную схему — 60 (32+28):83(36+ +28+19).

В основе исполнения лежат сосредоточенное спокойствие, плавность и ровность: это — фуга в характере *meditativo, pensoso* и вместе с тем *dolce*. Найти здесь правильный — в меру спокойный и в меру пластичный — темп — задача нелегкая. Излишне замедленный темп, как и излишне подвижный, может совершенно исказить существо музыки — столь возвышенной, романтичной и исполненной глубокой значительности. Многие музыканты чувствовали это и стремились найти спокойную среднюю линию: ср. *Moderato e quieto* у Черни и Лонго, *Non troppo allegro* у Бишофа, *Tranquillo melodioso e meditativo* у Бузони, *Andante misterioso* у Таузига, *Poco allegro* у Шмид-Линднера, *Tranquillo e pensoso* у Казеллы, *Con moto tranquillo uguale e dolce* у Муджеллини, *Molto quieto* у Бартока, *Tranquillo* у Ферте.

Единицей движения служит четверть с точкой. Скорость движения ♩.=60—80 (наиболее медленный темп указывает Черни ♩.=56, близок к этому указанию Барток — ♩.=58; «золотой середины» придерживаются Шмид-Линднер и Келлер, рекомендуя — ♩.=66 и ♩.=69. Бишоф и Муджеллини указывают быстрее — ♩.=76). Динамический план предусматривает нарастание в 3-й части. Артикуляция основана большей частью на строгом *legato*, близком к *legatissimo* (ср. Таузиг, Барток, Бузони).

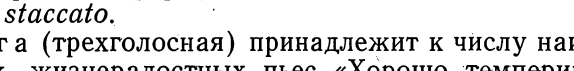
В этой нежной, грациозной прелюдии словно воплощена вся чарующая светлая прелесть *A-dur*'ной тональности: трудно представить себе что-либо более подходящее к ней и органически с ней связанное. По характеру прелюдия близка к пасторали, по стилю изложения — к инвенции, отчасти к жиге с ее триольным движением, обращением мотива и фугообразной имитацией:



Протяженность прелюдии небольшая: всего 33 такта. Структура ее трехчастна.

Исполнение требует легкости, нежности и особой, волнообразной пластичности. Оно должно пробуждать, по словам Бузони, «представление о радостном береге, на который непрерывно, волна за волной, набегают волны». Темп, естественно, гибкий, подвижный, но в то же время достаточно спокойный, плавный. *Andantino* (ср. Бузони, Казелла, Шмид-Линднер) здесь, пожалуй, уместнее, чем *Allegro* (д'Альбер), или *Allegretto vivace* (Черни), или просто *Allegretto* (Бишоф, Муджеллини, Лонго). Единица движения — четверть с точкой. Скорость движения: ♩.=ок. 80 (Келлер указывает ♩.=72, Черни, Муджеллини и Шмид-Линднер рекомендуют ♩.=88). Динамические нюансы распределяются по вступлению темы и напоминают игру света и тени. Артикуляция ближе всего к *legato*, однако с частым применением «жигообразной» формулы — две ноты слигованы, третья нота — *staccato*.

Фуга (трехголосная) принадлежит к числу наиболее светлых, жизнерадостных пьес «Хорошо темперированного клавира». Тема постепенно поднимается от основного тона до сексты и затем быстро опускается вниз (до терции):



Ее своеобразные синкопы определяют характер противосложения, острый и рельефный:



Обращает также на себя внимание четкий пунктирный ритм (в контрапункте — т. 5 и далее), который сообщает фуге особую чеканку.



Звук A_1 (в т. 16) у Баха в фугах почти нигде не встречается (наиболее низкий звук у него — это *C*, за пределы которого он обычно не выходит).

По своему объему фуга является одной из самых коротких фуг цикла: в ней только 29 тактов. Структуру ее чаще всего определяют как трехчастную — $8^1/_2 : 10^1/_2 : : 10$ (Бузони). Отправными точками в этом членении являются гармонические (модуляционные) сдвиги: 1-я часть — тоника, доминанта, тоника, доминанта, 2-я часть — параллельная тональность, доминанта, тоника, 3-я часть — субдоминанта, доминанта, тоника. Риман и Морган предлагают иное трехчастное членение — соответственно $8^1/_2 : 14 : 6^1/_2$ и $8^1/_2 : 18 : 2^1/_2$. У Чачкеса — простое двухчастное членение (15 : 14).

Исполнение должно быть кристально ясным, четким, определенным, мерным, но вовсе не обязательно решительно-энергичным, как полагают Бишоф, Муджеллини, Казелла. Оно может сохранять и мягкий, не без легкого юмора, пасторальный оттенок. Темп ближе всего к *Allegro moderato* (ср. у Черни, д'Альбера, Казеллы, Муджеллини, Лонго, Ферте; возможны также *Moderato* (Бишоф), *Allegretto* (Риман), *Allegro ritenuto e ostinato* (Бузони) и т. п. Единицей движения служит четверть. Скорость движения: ♩ = ок. 80 (Келлер указывает точно ♩ = 80, Бишоф — ♩ = 88; у Шмид-Линднера и Муджеллини — ♩ = 92, у Черни — ♩ = 96, что излишне быстро). Основная динамика фуги — *f* и *mf*. Артикуляция — большей частью *quasi leggiero* или *non legato*. Акцентировка темы определяется синкопами (ср. у Швейцера: «Две

синкопы являются здесь предакцентами, указывающими на последний главный»). Педализировать следует крайне экономно, не затемняя рисунка.

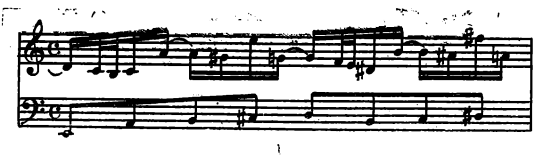
Прелюдия и фуга a-moll

Прелюдия, единственная в своем роде, — как это не раз отмечалось исследователями, — занимает в музыке XVIII века примерно такое же место, как вступление к опере «Тристан и Изольда» Вагнера в музыке XIX века. Изложена сплошь двухголосно. Основной тематический материал содержится уже в первом такте; выразительную и искусно разработанную мелизматику верхнего голоса поддерживает хроматический бас, который и на этот раз символизирует горе, печаль.



Второй такт представляет собой своеобразную перестановку, трансформацию первого — то, что было в сопрано, переходит в бас, и наоборот. Этот прием сохраняется на протяжении большей части прелюдии и играет существенную роль в ее развитии.

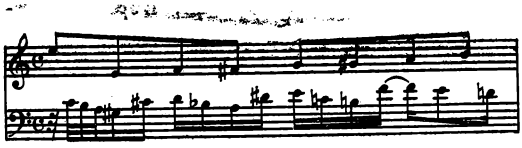
В третьем такте как будто появляется новый тематический материал, но и он родствен предшествующему:



Таким образом, вся прелюдия оказывается построенной на перестановках, инверсиях и видоизменениях основного мотива и его облигатного контрапункта.

Общая протяженность прелюдии (с учетом повторений, предусмотренных самим Бахом) — 64 такта. Структура ее двухчастна и на редкость пропорциональна —

(16 : 16) ×2. Вторая часть начинается с инверсии (обращения) тематического материала:



Характер исполнения выразительный, слегка печальный — как бы переход от прежнего беззаботного веселья (прелюдия и фуга *A-dur*) к нежной грусти. Но вряд ли здесь уместно сгущение красок — повышенная экспрессия, мрачный, почти безнадежный тон, как полагают, например, Черни и д'Альбер. Скорее это *un poco espressivo, semplice* (ср. Муджеллини) или даже *senza espressivo* (ср. Казелла). Различные нисходящие и восходящие хроматизмы должны следовать друг за другом легко и плавно, — «подобно тому, как развертываются серые облака в первом ноктюрне Дебюсси» (Казелла). Темп сдержанный, строгий, ближе всего к *Andante* (ср. *Andante molto espressivo* у Черни, *Andante* у Бишофа и Лонго, *Andante corrente* у Бузони, *Andante sostenuto* у Шмид-Линднера, *Andante misterioso* у Муджеллини, *Andante tranquillo molto espressivo* у Ферте и т. д.). Вполне обоснованы также всякого рода предупредительные (ограничительные) указания, например *Molto sostenuto* (д'Альбер), *Non allegro* (Риман), *Poco lento* (Барток), *«очень медленно»* (Келлер), *«очень умеренно»* (Бюлов). Единицей движения, однако, является четверть, а не восьмая (как у Черни, Келлера и др.). Скорость движения: ♩ = ок. 60 (Бишоф указывает ♩ = 60, Шмид-Линднер — ♩ = 56, Барток — ♩ = 50, Муджеллини — ♩ = 63; Черни — ♪ = 92, Келлер — ♪ = 66, что излишне медленно). Динамический план, основанный, по словам Швейцера, преимущественно на том, «что голос, в котором проходит главная тема, всегда выступает вперед, другой же остается больше в тени» [42], предусматривает некоторое нарастание к концу прелюдии. Артикуляция большей частью ограничивается *legato*; исключение составляют октавные скачки (в тт. 6, 7 и др.), которые исполняются *non legato*. Заслуживает внимания фразировка, предложенная Швейцером: для левой руки

(т. 1) — парная группировка нот с акцентированием не на первой, а на второй из слигованных нот (вторая нота здесь совпадает с сильной долей, первая же — «становится призвуком»):



для правой руки — группировка из разных соединений:



Надо ли говорить, что в любом случае артикуляция, выявляя прихотливый рисунок темы, не должна дробить, ее, а, напротив, содействовать ее единству.

Фуга (трехголосная) по характеру совершенно противоположна прелюдии. Она более мужественна, энергична, порой даже неистова (не случайно, например, Келлер, говорит, что она рисует нам картину «бушующей непогоды»). Однако тема ее в интонационном отношении, несомненно, родственна прелюдии:



В сущности, она состоит из повторений и видоизменений одного и того же мотива; уменьшенная септима подчеркивает ее решительный, скорбно-патетический характер; паузы содействуют ее четкому расчленению. Пожалуй, это одна из наиболее «взрывчатых» тем, когда-либо написанных Бахом, весьма близкая по духу к целому ряду тем, использованных различными композиторами XVII и XVIII веков, в частности Генделем («Мессия»), Моцартом («Реквием») и Гайдном (струнный квартет ор. 20, № 5) [91].

Ответ (тональный) вступает после окончания темы, если считать окончанием темы медианту:



Противосложение, искусно контрапунктирующее ответу, большей частью состоит из нот короткой длительности (контраст к долгим нотам темы):



В т. 7 появляется второе противосложение, выдержанное в восьмых нотах:



Интермедии в основном построены на материале темы и первого противосложения.

Объем фуги невелик: 28 тактов. Ее структура скорее всего двухчастна — 16 : 12 (Барток), 9 : 19 (Бузони). Риман, Золотарев и др. придерживаются, впрочем, трехчастной схемы — $9 : 7\frac{1}{2} : 11\frac{1}{2}$.

Исполнение требует уверенности, решительности («тяжеловесные, увесистые удары четвертей, острые удары восьмых»), торжественности. Темп, вероятно, должен находиться в точном соответствии с темпом прелюдии (Бузони правильно замечает, что тридцатьвторые прелюдии должны быть равны — или почти равны — тридцатьвторым фуги). Из встречающихся в различных изданиях темповых обозначений поэтому предпочтительнее всего *Andante* (ср., например, *Andante maestoso ed energico* у Черни, *Andante maestoso* у Римана, Лонго, Казеллы и Ферте) или *Maestoso* (ср. у Бишофа и Бартока). Менее убедительны такие указания, как *Molto moderato* (д'Альбер) или *Largo* (Шмид-Линднер). Единицей движения несомненно служит четверть, хотя порой и не бесполезно, по известному совету Бюлова, «производить счет по восьмым» [31]. Скорость движения: ♩ = ок. 60 (ср. у Бишофа и Бартока — ♩ = 60; Муджеллини — ♩ = 63; Черни — ♩ = 66; Шмид-Линднер рекомендует ♩ = 50, что излишне медленно). Основная динамика — в пределах *f*. Артикуляция — *pesante, molto marcato, tenuto, ma non legato* (ср. у Бузони, Казеллы, Бартока, Бодки и др.). Тема, несмотря на обозначения острого *staccato*, проставленые самим Бахом над восьмыми нотами, исполняется вся одинаковым *portamento*.

Следует согласиться с Швейцером в том, что Бах, снабдив восьмушки темы обозначением *staccato* для того, чтобы у исполнителей не было сомнений (колебаний в выборе между *staccato* и *legato*) в их интерпретации, не предвидел, конечно, «что этим введет пианистов следующих поколений в искушение играть четверти, на которых нет точек, связно, а восьмушки — стаккато» [42]. Можно еще сослаться на суждение Бюлова: «Тема фуги состоит из больших камней; первые четыре четверти должно выколачивать *non legato*» [31]; точно так же — резко, жестко, сурово — исполняются и восьмые (вряд ли прав Казелла, когда говорит, что обозначения ▾▾▾ следует понимать здесь в современном смысле и исполнять их остро и сухо).

***Прелюдия и фуга* B-dur**

Вот еще одна прелюдия пасторального характера, но уже не в легком стиле Ватто (как, например, прелюдия *Fis-dur* 1-й части), а скорее в духе сильных, широких и возвышенных пейзажей Рейсдаля. Основная тема прелюдии, как справедливо заметил еще Бузони, сходна с главной темой Итальянского концерта:



Изложена она трехголосно и полна особой, чисто орнаментальной прелести. Ей контрастирует вторая тема, изложенная двухголосно, в тесной имитации (тт. 13—16).

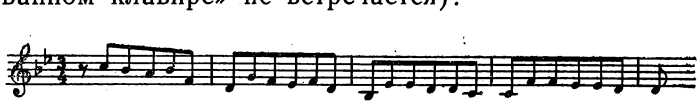
На искусном развитии этих двух тем, юношески свежих и светлых, в сущности, и построена вся прелюдия.

Общая протяженность прелюдии, включая повторения, принадлежащие Баху, составляет 174 такта. Это одна из самых длинных прелюдий (если не самая длинная) во всем цикле. Структура ее предвосхищает сонатную форму: налицо экспозиция с двумя темами — 32 такта (8+12+12), разработка — 16 тактов, и реприза (начинающаяся с т. 49) — 39 тактов. Ср. у Бузони и

Келлера. Бартók, вместо трехчастной схемы — (32 : 16 : : 39) × 2, принимает четырехчастную — (32 : 16 : $27\frac{1}{2}$: : $11\frac{1}{2}$) × 2, иными словами разделяет репризу на две части.

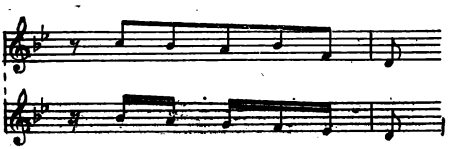
Исполнение прелюдии должно быть нежным, ясным, прозрачным, выдержанным в акварельно-пасторальных тонах, и в то же время по-весеннему цветущем (ср. ремарку *fiorente* у Бузони). Темп достаточно подвижный, но отнюдь не суетливый, — ближе всего к *Allegretto* (как у Бишофа, д'Альбера, Бузони, Казеллы, Муджеллини, Бартока); *Vivace*, обозначенное у Черни, Лонго и др., и *Assai vivace* у Римана вряд ли уместны, ибо не соответствуют характеру прелюдии; скорее уже она идет в духе *cantabile e molto tranquillo* (как у Ферте). Единицей движения является восьмая с точкой. Скорость движения: ♪.=80—100 (ср. ♪.=80 у Келлера, ♪.=84 у Бартока, ♪.=96 у Шмид-Линднера, ♪.=100 у Муджеллини; Бишоф и Черни указывают излишне быстрое движение — соответственно ♪.=108 и ♪.=116). Перед репризой возможны либо небольшое замедление, либо фермата на четвертой восьмой т. 48 — и то и другое с целью более выразительного начала репризы. Артикуляция большей частью основана на *legato*. Пральтриллер (т. 2 и др.) исполняется с верхней малой секунды (*as*). Встречающиеся — впервые в цикле — особые технические трудности в духе виртуозности Доменико Скарлатти (перекрещивание рук в тт. 13—17 и 37—41) преодолеваются быстрым переносом одной руки над другой и умелым использованием педали, назначение которой — поддерживать гармонию.

Фуга (трехголосная) органически связана с прелюдией и находится на не меньшей художественной высоте. Характер ее такой же светлый и чистый. Тема охватывает четыре такта и начинается с нижнего вводного тона (прием, который нигде больше в «Хорошо темперированном клавире» не встречается):



Она, несомненно, близка к характерным темам танцевального типа, но ей недостает ритмического контраста. Бузони констатирует — не без основания — сход-

ство ее первого такта с основным (первым) мотивом прелюдии, хотя и добавляет, что, как ему кажется, «Бах этого не сознавал»:



Вместе с тем Бузони правильно отмечает, что тема представляет собой вариацию более простой мелодии:



Известные основания имеет и мнение [см. 57], что тема представляет собой символ «колыбели» (ср. «Et in terra pax» из мессы *h-moll*), а вся фуга, как и прелюдия, символизирующая «полет ангелов», является рождественской сценой. Ответ (тональный) вступает сразу же по окончании темы:



Противосложение в первой своей половине продолжает движение темы, во второй — контрастирует ему:

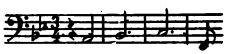


В дальнейшем в фуге появляются еще два противосложения,





из которых второе длительно сохраняет устойчивый облик и, в свою очередь, соединяется со следующим сопровождением:



Это обстоятельство, по-видимому, и позволило некоторым музыкантам, в частности Бартоку, рассматривать фугу как двойную (Барток, например, пишет, что «в начале второй части фуги сразу же вступает вторая тема, которая с этого момента постоянно сопровождает главную»).

Протяженность фуги равна 93 тактам. Структура ее одним представляется трехчастной: Риман — 31 : 37 : 25, Морган — 31 : 46 : 16, Золотарев — 31 : 31 : 31, Чачкес — 31 : 22 : 40; другим — двухчастной (ср., например, членение Бузони — 31 : 62 (46+16) и Бартока — 31 : 62 с его замечанием о том, что заключения обеих частей, находящиеся между собой в соотношении доминанта — тоника, совпадают друг с другом).

Исполнение фуги должно быть ближе по характеру к грациозно спокойному танцу, чем к песне. Трудно поэтому согласиться с д'Альбером, который полагает, что фугу следует играть «с несильным, но мужественным звуком и с оттенком юмора». *Dolce* и *semplice* — вот наилучшие ремарки к ее исполнению. Из встречающихся в изданиях различных темповых обозначений предпочтительнее всего *Allegretto* с теми или иными добавлениями (как у Черни, Бишофа, Шмид-Линднера, Казеллы, Муджеллини, Лонго); вполне возможны также *Moderato* (Барток), *Allegro moderato* (Риман, Ферте) и т. п. Единицей движения служит четверть. Скорость движения: ♩=100—120 (ср. ♩=108 у Черни и Шмид-Линднера, ♩=120 у Муджеллини и Келлера; Бишоф рекомендует ♩=126, Барток еще быстрее — ♩=136). Артикуляция почти сплошь *legato*; падающие секунды (тт. 3—4 и др.) должны быть слигованы, как указывает Бах, попарно; первые двенадцать нот темы подразделяются на две группы по шесть нот (как это рекомендовано Швейцером, Казеллой, Келлером и др.).

Прелюдия принадлежит к числу самых возвышенных и экспрессивных пьес цикла. Ее широкая печальная тема родственна — и по характеру и по типу движения — теме прелюдии *b-moll* 1-й части (ср. особенно средний голос в тт. 3—4):



Она проводится сначала в альту (причем в то время, как она продвигается в этом голосе, крайние голоса — уже в тт. 3—4 — содержат вариации темы), затем (с т. 8) в сопрано, далее (но только с т. 25!) в басу и, наконец (тт. 42—53), в разделении между двумя голосами. Изложение материала по большей части трехголосно (в стиле трехголосной инвенции). По мнению Бузони, тема прелюдии, в сущности, является темой фуги, причем звучащей как минорная вариация темы фуги *B-dur*:

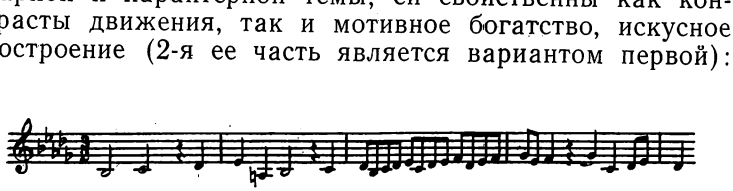


Как тема фуги, она должна была бы принадлежать к разновидностям модулирующего вождя; в своем потенциальном развитии она содержит самые разнообразные канонические формы.

Общая протяженность прелюдии — 83 такта. Форму ее обычно определяют как трехчастную (ср., например, у Бартока — 30 : 31 : 22) или четырехчастную (ср., у Бузони — «форма прелюдии, столь же своеобразная, сколь и округленная, может быть расчленена на четыре раздела, каждый из которых, за исключением третьего, содержит одно проведение темы и следуемую за ней свободную интермедию... В последнем разделе интермедия превращается в коду»).

Исполнение прелюдии должно быть серьезным, строгим, вдумчивым, с оттенком созерцательности. Темп плавный, сдержанный (но отнюдь не растянутый!), ближе всего к *Andante* или *Andantino* с различными прибавлениями (как, например, у Черни, Бузони, Казеллы, Бартока, Лонго, Ферте и др.), а также к *Moderato* (ср. у Бишофа и д'Альбера). Менее убедительны *Allegro risoluto* и *Allegro moderato*, которые мы встречаем у Римана, Шмид-Линднера и Муджеллини. Прав Бузони, когда говорит, что «обозначение *alla breve* (предпосланное Бахом прелюдии. — *Я. М.*) само по себе удваивает уже темп таким образом, что римановское *Allegro risoluto* становится непонятным, «необъяснимым». Единицей движения непременно служит половинная нота. Скорость движения: ♩=ок. 60 (Черни и Муджеллини указывают ♩=60, Бишоф — ♩=58, Шмид-Линднер — ♩=54, Келлер — ♩=52, Барток — ♩=63). Основная динамика — в пределах *poco f* и *f* (глубокая звучность). Артикуляция — по большей части *legato* и *tenuto*. Особое внимание следует обратить при исполнении на пятитактные и семитактные периоды, как, например, в начале прелюдии, где тема, проходящая в среднем голосе, охватывает пять-семь тактов, а также тт. 20—25, 37—42, 55—62, каждый из которых должен быть сыгран с небольшим *dim.* и *rit.* так, «чтобы ухо слушателя, привыкшее к квадратным периодам, смогло воспринять эту неправильность» (ср. у Бартока).

Фуга (четырехголосная) имеет напряженно патетический характер; это одна из самых величественных фуг цикла, равно примечательная и мощная как в самой теме, так и в ее полифонической разработке. Достаточно сказать, что тема фуги, на редкость стройная и развитая, органически сочетает в себе элементы ричеркарной и характерной темы; ей свойственны как контрасты движения, так и мотивное богатство, искусное построение (2-я ее часть является вариантом первой):



Выразительно в своем непреклонном восхождении и удержанное противосложение хроматического склада:



Весьма характерно и 2-е противосложение (т. 13 и след.), в котором особенно примечателен первый такт (четвертные ноты, подобные «тяжелым каплям»).

Но все «перекрывает» дальнейшее развитие тематического материала, поистине великолепное, уверенное, серьезное, которое, вероятно, представляет собой кульминационную точку полифонического искусства Баха. Обращают на себя внимание постепенное уплотнение звучания терцовыми удвоениями голосов (как правило, при искусном комбинировании нескольких двойных контрапунктов), обильная тематическая разработка, обогащенная обратимостью (инверсией) темы, противосложения и канонических приемов, красота и многообразие стреттных проведений. В конце фуги — в момент высшего нарастания — дается «обратный» канон на тему при терцовом и секстовом удвоении голосов.

Протяженность фуги составляет 101 такт. Ее структура на редкость логична и совершенна: 1-я часть — в прямом движении (экспозиция или первое проведение темы по одному разу во всех голосах и стретты в основной и параллельной тональностях), 2-я часть — в обратном движении или противодвижении (простое полное проведение обращенной темы по одному разу во всех голосах, канонические стретты в тонике и доминанте), 3-я часть — в прямом и обратном движении (проведения в параллельной тональности, в доминанте, тонике и еще раз тонике). Словно устремленные в высоту, линии мощного готического собора, образуют величественное целое отдельные полифонические линии фуги. Трехчастной схемы придерживаются Бузони (41 : 38 : 22), Морган (30 : 58 : 13). У Римана — пятичастное членение (26 : 15 : 25 : 13 : 22), у Чачкеса — двухчастное (41 : 60).

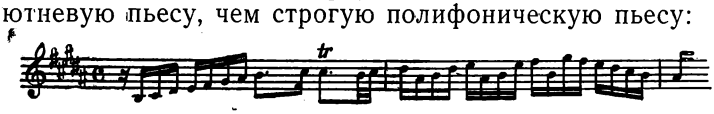
Естественно, что фуга не должна исполняться расплывчато, мелко, суетливо. Она полна сдержанности, строгой торжественности, суровости, и именно такой должна предстать перед слушателями. Темп исполнения размеренный и величественный, ближе всего к *Andante maestoso* (Черни, д'Альбер, Лонго и др.), или к *Andante* (Бишоф), или к *Andante sostenuto* (Шмид-Линднер), или к *Maestoso* (Барток). Излишне медленный темп, напри-

мер *Largo, grave* (Казелла), как и излишне быстрый темп — *Allegro maestoso* (Риман), здесь вряд ли уместны; скорее возможны такие обозначения, как *Largamente alla breve* (Бузони) или *Severo, non troppo espressivo* (Муджеллини), *Nobile* (Ферте), хотяо и они менее удачны, чем обозначения, связанные с *Andante* и *Maestoso*. Единицей движения служит половинная нота, а не четверть, как полагает Черни. Скорость движения: ♩= =60—80 (ср. ♩=56 у Бартока, ♩=63 у Муджеллини, ♩= =66 у Шмид-Линднера, ♩=69 у Бишофа, ♩=72 у Келлера и т. п.; метрономические указания, которые ближе к ♩=70, пожалуй, более удачны). Динамический план предусматривает наибольшее нарастание к концу фуги — при терцовом и секстовом удвоении голосов. Артикуляция каждой ноты темы должна иметь опорный, энергичный, «тезисный», утверждающий характер: это — мужественный хорей, требующий скорее *tenuto non legato* (см. Бузони, Казелла), чем *legato* (см. Черни); вполне уместны здесь также такие ремарки, как *pesante e sonore* (Муджеллини) и *marcato* (Барток). Над тремя первыми звуками темы у Баха в оригинале мы видим знаки острого *staccato*. В то время эти знаки являлись не столько знаками острого *staccato*, которое, кстати, вряд ли соответствует величественному складу фуги, сколько знаками тезисной акцентировки — *marcato* — *tenuto*.

Прелюдия и фуга H-dur

По мнению Келлера [91], с этой прелюдии начинается как бы эпилог всего «Хорошо темперированного клавира». Действительно, по сравнению с грандиозной вершиной, какую являет нам прелюдия и фуга *b-moll*, последующие прелюдии и фуги означают известный спад, близкий по эмоционально-смысловому характеру к развернутому эпилогу.

Прелюдия *H-dur* представляет собой скорее свободную концертную фантазию, написанную для клавесина, или импровизацию в виртуозном стиле токкаты, или лютневую пьесу, чем строгую полифоническую пьесу:



Обращает на себя внимание стремительный бег пассажей (вверх и вниз), часто разделенных между двумя руками, а также непрерывно вьющийся мотив:



напоминающий мотив шестнадцатыми в прелюдии *Fis-dur* и в 1-й части пятого Бранденбургского концерта.

Общий характер прелюдий светлый, блестящий, радостный, что позволило Ант. Рубинштейну усмотреть в некоторых ее мотивах «светский элемент» [20]. Протяженность ее 46 тактов; структура представляется четырехчастной, причем 3-я часть содержит неожиданно вступающий галантный шутливый эпизод (со второй половины т. 23), а 4-я — модифицированную версию начала, которая приводит к блестящему заключению.

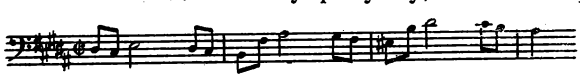
Исполнение прелюдии требует виртуозной свободы, блеска, решительности, местами даже бравуры, конечно, в том смысле и в тех границах, которые были определены клавирным искусством. Темп оживленный, упругий. Это настоящее *Allegro* — как по типу движения, так и по эмоциональному характеру (вспомним Кванца с его указанием на то, что «в *Allegro* и всех подобных ему бодрых вещах должно господствовать веселье»). Вот почему в определении темпа между различными изданиями почти нет разногласий: ср. *Allegro* (у Черни, Бишофа, д'Альбера, Бузони, Келлера, Лонго и др.), *Allegro risoluto* (у Шмид-Линднера), *Allegro veloce* (у Казеллы), *Allegro brioso* (у Муджеллини), *Moderato quasi allegro* (у Ферте) и т. д. Единица движения — четверть. Скорость движения: ♩ = ок. 100 (Келлер указывает ♩ = 100, Бишоф — ♩ = 112, Черни, а также Муджеллини — ♩ = 116; меньшую скорость предпочитает Шмид-Линднер — ♩ = 88). Динамика по большей части основана на *F* (*p* служит лишь оттеняющим контрастом в средних эпизодах прелюдии). Артикуляция ближе всего к *quasi legato*, местами переходящему в *non legato*.

Фуга (четырехголосная) выдержана в торжественно-светлом и решительном характере. Ее круто поднимающаяся вверх празднично-церемониальная тема содержит в себе скрытую энергию, неудержимо стремящуюся — двумя волнами — к октаве начального звука:



Этот подъем, как заметил Курт, приобретает на вводном тоне, длящемся полтакта, «необыкновенную концентрацию мелодической интенсивности и обострение напряжения вверх»; «кульминационный пункт темы, после крутого подъема к нему, сверкает, как озаренная солнцем вершина» [19]. Подобное же стремление вверх (к октаве) свойственно и начальной теме прелюдии; там подъем совершался с помощью штурмующего гаммообразного пассажа, здесь же, в фуге, — посредством размеренных терцовых и секстовых шагов.

Ответ (реальный) вступает не сразу после окончания темы, а лишь после небольшой нисходящей по ступеням гаммы связки-кодетты. Ему с особой выразительной силой контрапунктирует противосложение, которое своеобразно как по мелодическому рисунку, так и по ритму:



Оно, как мы видим, заходит в крутом подъеме даже выше темы, чем вызывает перекрещивание, а в ритме все время использует синкопы. Второе противосложение имеет, особенно в начале, более ползучий характер:



И, наконец, с т. 28 вступает третье противосложение, которое больше всего использовано в дальнейшем развитии фуги (из него Бах, в частности, образует наибольшее число интермедий):



Оно спускается в спокойно-парящем характере вниз, особенно заметном во втором проведении.

Исследователи до сих пор не пришли к согласию, считать ли это противосложение обычным добавочным противосложением к главной теме фуги или же рассматривать его как вторую тему фуги (самостоятельная

экспозиция которой опущена). Однако до ранга двойной фуги эта фуга все же «не дотягивает», так как не имеет достаточно ярко выраженных черт двойной фуги (вопреки утверждениям Римана и др.).

Протяженность фуги составляет 104 такта. Структура ее может быть представлена как трехчастная, с началом средней части в т. 48 и 3-й части — в т. 93. Или — как у Римана и Бузони — 26 : 48 : 30. Чачкес придерживается двухчастного членения — 59 (26 + 33) : 45 (25 + 20).

По мнению Ант. Рубинштейна, фуга замечательна тем, что «после ее первой трети Бах заменил прежний контрапункт, основанный на септиме, менее типическим. Таким образом, фуга как бы делится на две части, отличных одна от другой. Должно быть, Бах побоялся однообразия» [20].

В соответствии с различными взглядами на полифоническое строение фуги высказывались и различные мнения о ее значимости. Одни (например, Риман) относят ее к числу самых замечательных и величественных созданий всего цикла, другие (например, Бузони) считают ее отнюдь не выдающейся, а тему ее даже «контрапунктически совершенно бесплодной». Вероятно, первые ее несколько переоценивают, вторые же, наоборот, явно недооценивают. Но в любом случае фуга остается достойным произведением, органично входящим в расширенный эпилог цикла.

Исполнение фуги должно полностью соответствовать ее содержанию и быть достаточно твердым, торжественным и возвышенным. Это вовсе не значит, что фугу обязательно надо играть — как полагает, например, Казелла — в характере католической литургии. Напротив, она может быть представлена совершенно иначе. Но всегда она должна исполняться с твердостью и с достоинством (*«con fermezza e dignita»*, как удачно определяет Бузони). Темп ее не может быть ни излишне оживленным, ни излишне медленным. Это типичное *Andante*, но, как помечает сам Бах, в размере *Alla breve*. В определении темпа здесь, как и в предшествующей фуге, мы не встретим сколько-нибудь существенных разногласий: ср. *Andante maestoso* у Черни, *Andante* у Бишофа, Бузони, Шмид-Линднера, Муджеллини, Лонго, *Andante alla breve, quasi Allegro moderato* у Казеллы, *Andante sostenuto quasi adagio* у Ферте, *Moderato* у д'Альбера

и т. п. Единицей движения, естественно, служит половинная нота. Скорость движения: ♩=ок. 60 (Черни указывает ♩=60, Бишоф, а также Шмид-Линднер и Муджеллини — ♩=63; Келлер предпочитает более сдержанный темп — ♩=52). Динамика ближе к *f*, чем к *p*. Артикуляция в начале фуги *tenuto* и *quasi legato* (или *non legato*), далее — по большей части *legato* и *dolce*. Это означает, что главная тема исполняется полным звуком — *tenuto* и *non legato*, третье же противосложение (по другому определению — вторая тема) — мягким звуком.

***Прелюдия и фуга* h-moll**

Прелюдия напоминает двухголосную инвенцию, написанную в форме концертной пьесы. Ее главная мысль с достаточной отчетливостью выражена в первых двух тактах:



Все дальнейшее есть результат мастерского развития этой мысли различными имитационными приемами в довольно широком круге тональностей (*h-moll — D-dur, e-moll — fis-moll — h-moll*). Поэтически выразительный характер прелюдии — то изысканно грациозный, то благородно напевный, то переходящий (в конце) в декламационный пафос — не подлежит сомнению.

В отношении нотации прелюдии, а также обозначения ее размера существуют различные тенденции. Это объясняется тем, что прелюдия дошла до нас в разной записи. Так, в одной из рукописей (вероятно, более ранней) она — в размере $^4/_4$ (без каких-либо темповых обозначений) и нотирована в длительностях в два раза более коротких, чем привычное нам изложение: четверти обозначены как восьмые, восьмые — как шестнадцатые, два такта вместе образуют один такт. В других рукописях, по-видимому более позднего происхождения, мы встречаем размер *Alla breve* и, соответственно, нотацию в менее коротких длительностях: восьмые и четверти.

В некоторых рукописях встречается еще обозначение *Allegro*, которое, возможно, было внесено позднее.

Протяженность прелюдии, при размере *Alla breve*, составляет 66 тактов, при размере $^4/_4$ — 33 такта.

Исполнение прелюдии требует особой пластичности и напевности. Темп должен быть достаточно подвижным и гибким. Его обозначение, однако, зависит от избранного размера и соответствующей этому размеру нотации. Если принять размер *Alla breve* и запись в менее коротких длительностях (как это сделано у Черни, Бишофа, Келлера, Бузони, Римана, Муджеллини), то темп следует обозначить, в полном согласии с оригинальной версией Баха, как *Allegro* (см. у Черни, Бишофа, Келлера, Бузони, д'Альбера, Римана). Если же принять запись в более коротких длительностях, то есть вместо четвертей — восьмые, а вместо восьмых — шестнадцатые, то следует либо изменить связанный с этой записью размер $^4/_4$ на $^2/_4$ и поставить то же самое *Allegro* (так поступает, например, Казелла), либо сохранить связанный с этой записью размер $^4/_4$ и тем самым признать необходимость замены оригинального обозначения темпа *Allegro* более медленным обозначением (см., например, *Moderato* у Таузига и *Poco andante* у Бартока, — то и другое при размере $^4/_4$ и записи в более коротких длительностях). Единицей движения служит при размере *alla breve* — половинная нота, при размере $^4/_4$ — четверть. Скорость движения: ♩=60—80 (ср. у Черни — ♩=80, Келлера — ♩=60, Муджеллини — ♩=69, Шмид-Линднера — ♩=50; Барток, в соответствии с принятым им размером $^4/_4$, указывает ♩=58). Динамика, как это справедливо отметил Швейцер, основана на том, «что голос, в котором проходит главная тема, всегда выступает вперед, другой же остается больше в тени» [42]; например, начало может быть исполнено следующим образом: правая рука — *poco f*, левая рука — *f*. Артикуляция основана большей частью на *legato* (восьмые) и на *tenuto* (четверти).

Фуга (трехголосная) находится в непосредственной связи с прелюдией. Но более спокойное, пластичное двухдольное движение прелюдии превращается здесь в характерно-танцевальное, энергичное движение трехдольного склада — с «острыми» скачками, причудливыми трелями. Нет сомнения, что фуга весьма близка по ха-

рактеру к оживленному танцу в духе паспье, жиги или danza tedesca. Ее шеститактная тема рельефно очерчена, начинается с доминанты (с затакта):



Ответ (тональный) вступает не сразу после окончания темы на медианте, а лишь после небольшой кодетты, продолжающей движение шестнадцатыми:



Противосложение содержит характерные трели и контрастирует теме:



В дальнейшем развитии фуги существенную роль играют многочисленные интермедии, а также второе противосложение:



которое (с т. 29) постоянно сопутствует теме.

Протяженность фуги составляет 100 тактов. Ее строение чаще всего определяется как трехчастное: см., например, у Бартока и Моргана — $31 : 49^2/_3 : 19^1/_3$ или у Бузони и Золотарева — $34^2/_3 : 34^1/_3 : 31$. Схема Римана — $26 : 43 : 31$, у Чачкеса — $54\,(26+28) : 46$.

Исполнение должно быть выдержано в характере острого, не лишенного юмора и вместе с тем массивного по ритму танца. Темп оживленный, ближе всего к *Allegretto* (ср., например, *Allegretto* у Таузига и Шмид-Линднера, *Allegretto piacevole* у Римана, *Allegretto alquanto pesante* у д'Альбера, *Allegretto scherzoso* у Муджеллини) или к *Allegro moderato* (см., например, у Бишофа и Бартока); менее уместно здесь *Allegro vivace* (Черни, д'Альбер, Лонго), которое находится в разительном противоречии с острым, но сдержанно-упругим ритмом танца. Единицей движения является четверть с

точкой, а не восьмая, как ошибочно полагает Шмид-Линднер. Скорость движения: ♩.=ок. 60 (Бишоф указывает ♩.=54, Келлер — ♩.=58, Муджеллини — ♩.=60, Барток — ♩.=66; Черни, в соответствии с избранным им темпом — *Allegro vivace* — рекомендует ♩.=76, что излишне быстро). Основная динамика — в пределах *f*. Артикуляция темы допускает прямо противоположные решения: затакт слигован (ср. у Таузига, Муджеллини и др.), затакт не слигован (ср. у Казеллы, Бартока, Бодки и др.); однако второе решение предпочтительнее, так как оно более соответствует характеру темы (ср. с артикуляцией темы фуги *F-dur* 1-й части; Барток справедливо отмечает, что ритм этих двух фуг поразительно совпадает и что «роднящие их черты проявляются также в темпе и в характере»). Общий стиль артикуляции: *non tanto leggiero*. Трели, по-видимому, должны начинаться со вспомогательной ноты.

Не раз возникал вопрос — заканчивает ли достойным образом фуга *h-moll* весь цикл прелюдий и фуг Баха? Не является ли она слишком легковесной для завершения такого гигантского творения, как «Хорошо темперированный клавир»? Риман, например, нисколько не умаляя достоинств этой фуги и отнюдь не испытывая к ней какого-либо пренебрежения, все же назвал настоящим, «подлинным» эпилогом цикла предыдущую фугу — *H-dur*. Так думали и некоторые другие крупные музыканты. Однако почему надо считать, что концом цикла обязательно должна быть фуга величественного, торжественного склада? Почему бы Бах не мог пожелать окончить свой цикл не каким-либо торжественно-помпезным произведением, а совсем иной по складу простой пьесой, скажем жанрово-танцевального характера? Поистине, «если рассматривать дело в этом свете, то можно лишь восхищаться снова высшей мудростью Баха, который питал отвращение к дешевым эффектам» [91]. «Хорошо темперированный клавир» — это цикл самых разнообразных живых поэтических картин, хотя и написанных в строгой полифонической форме. Нет ничего удивительного в том, что Бах пожелал его закончить не торжественной литургией, а непритязательной жанрово-бытовой сценой. Это нисколько не умаляет достоинства цикла, а, напротив, поднимает его на еще бóльшую высоту и лишний раз свидетельствует о его ни с чем не сравнимой жизненной силе.

К ИСТОРИИ ИЗДАНИЙ «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА»

Ни одно из музыкальных произведений прошлого не вызывало при своем истолковании и издании столько затруднений, сколько вызывал (и продолжает вызывать) «Хорошо темперированный клавир» Баха. Этому особенно способствовали два обстоятельства. Во-первых, почти полное отсутствие в оригинальных рукописях Баха обозначений темпа, характера исполнения и динамических нюансов. Как правило, Бах писал только одни ноты. Во-вторых, наличие ряда рукописей — автографов и копий, существенно расходящихся друг с другом в самом нотном тексте. Что касается первого обстоятельства, то оно уже было подробно разобрано нами выше (см. главу 1); второе же требует здесь специального рассмотрения.

Как известно, рукописей «Хорошо темперированного клавира» сохранилось много. Среди них заметно выделяются:

а) так называемый автограф Р. Вагенера — Р. Фолькмана, содержащий все прелюдии и фуги 1-й части, за исключением фуги *Fis-dur* и первых шести тактов прелюдии *fis-moll*, — это тот самый автограф, который пострадал во время катастрофического наводнения в Будапеште в середине прошлого столетия и находился во владении венгерского композитора Р. Фолькмана (1815—1883); затем он перешел в собственность марбургского профессора анатомии Р. Вагенера, ныне же хранится в Музыкальном отделе Германской государственной библиотеки в Берлине (Musikabteilung Deutsche Staatsbibliothek) под номером *Mus. ms. Bach. P. 415*). Кролль и Бишоф считают его лучшим из всех подлин-

ных автографов «Хорошо темперированного клавира»; мы разделяем это мнение. К тому же именно этот автограф доступен для обозрения. Он полностью репродуцирован в факсимильном издании Лейпцигского Баховского архива (см. Johann Sebastian Bach. Das wohltemperirte Clavier. Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Herausgegeben vom Bach-Archiv. Leipzig, Bd. 5, Veb Deutscher Verlag für Musik. Leipzig), вышедшем в свет с краткими вступительными статьями (о характере публикации) Г. Пишнера (Hans Pischner) и К. Кёлера (Karl-Heinz Köhler);

б) не совсем полный чистовой автограф 1-й части, подробно описанный Ф. Шпиттой [150]. По предположению Бишофа и др., принадлежал К. Ф. Э. Баху и его семье, а затем перешел к Г. Г. Негели, который приобрел его у дочери К. Ф. Э. Баха. Этот автограф в большинстве случаев дает, по словам Бишофа, «более старые варианты автографа Вагенера—Фолькмана»; Бишоф также отмечает, что чужие поправки встречаются здесь далеко не так часто, как в других автографах, зато довольно часты описки. Шпитта полагает, что этот автограф следует предпочесть всем другим автографам «Хорошо темперированного клавира»; однако Бишоф не без основания оспаривает его мнение, замечая, что «и здесь нет недостатка в погрешностях и в тех незначительных изменениях, которые Бах вносил иногда полубессознательно при переписывании своих произведений»;

в) не совсем полный чистовой автограф 2-й части, который в свое время был приобретен М. Клементи, затем находился в различных частных коллекциях в Англии, а ныне хранится в Британском музее в Лондоне (под номером *Br. Mus. Add. 35021*). В нем отсутствуют прелюдии и фуги *cis-moll, D-dur, d-moll, E-dur* и *f-moll.* Выполнен весьма тщательно. Долгое время считался утраченным (во всяком случае, его не знал Бишоф, опубликовавший свою редакцию 2-й части в 1884 г.);

г) автограф 12 прелюдий и фуг из 2-й части — *Cis-dur, cis-moll, D-dur, d moll, f-moll, g-moll, As-dur* (только фуга), *gis-moll* (только прелюдия), *A-dur, B-dur* (только прелюдия), *b-moll* (только прелюдия) и *H-dur* (только прелюдия); ныне хранится в Германской государственной библиотеке в Берлине (под номером *Mus. ms. Bach P. 416*). Хотя этот автограф не свободен от более позд-

них исправлений, а также, как замечает Бишоф, «изобилует небрежностями», его значимость неоспорима;

д) автографы отдельных прелюдий и фуг, преимущественно из 2-й части, содержащие как старые, так и новые варианты; ныне хранятся в разных местах [см. 142].

Далее следует упомянуть о таких важных текстологических источниках, как копия автографа 1-й части, простирающаяся от середины фуги *cis-moll* почти до конца фуги *a-moll*, — долгое время эту копию принимали за подлинный автограф Баха с дополнениями, внесенными ее первыми владельцами В. Ф. Бахом и В. Мюллером (последний, в частности, дописал отсутствовавшие в рукописи первые прелюдии и фуги), — и как копия (опять-таки автографа 1-й части), известная под именем автографа Фишгофа, которая содержит, по словам Бишофа, «некоторые новые, вполне допустимые обороты и интересна своими связями с более старыми оригиналами». Обе эти копии были отнесены наиболее авторитетными исследователями (например, Бишофом) к числу автографических источников, и если подлинность второй копии вызывала все же сомнение у того же Бишофа, то подлинность первой считалась всеми, в том числе и Бишофом, неоспоримой.

Затем нельзя пройти мимо таких источников, как «Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха» («Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach»), где содержится автографическая запись целого ряда прелюдий, большей частью в сокращенном, первоначальном виде (мнение о том, что эта краткая форма является основной версией Баха — как полагали, например, Форкель, Кризандер и др. — вряд ли можно считать обоснованным; во всяком случае, исторически оно уже давно опровергнуто), «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах» («Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach»), в которой содержится копия прелюдии *C-dur* 1-й части (оригиналы и рукописные копии отдельных разделов «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» хранятся большей частью в Германской государственной библиотеке в Берлине, автограф Нотной тетради В. Ф. Баха находится в библиотеке Иельской школы музыки в Нью-Хевене, США, полностью репродуцирован в факсимильном издании под редакцией Р. Киркпатрика — см.:

Johann Sebastian Bach. Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach. Edited in facsimile with a preface by Ralph Kirkpatrick. New Haven, 1959).

И, наконец, нужно указать на целый ряд рукописных копий, имеющих, правда, весьма различную ценность, но все же представляющих в подавляющем большинстве значительный интерес (особенно при обзоре и выборе вариантов). Можно сослаться, например, на рукописные копии И. Ф. Кирнбергера (1721—1783) — композитора и теоретика, ученика Баха, И. Х. Альтниколя (1719—1759), одного из самых любимых учеников Баха, впоследствии ставшего его зятем, Х. Ф. Швенке (1767—1822) — преемника К. Ф. Э. Баха на посту «музыкального директора» в Гамбурге, И. Н. Форкеля (1749—1818) — музыкального исследователя, автора первой биографии И. С. Баха, Г. Н. Гербера (1702—1775) — ученика Баха и его друга, И. Х. Ф. Баха (1732—1795) — так называемого «Бюккебургского Баха», — одного из младших сыновей Баха, бывшего капельмейстером в Бюккебурге, И. Г. Вальтера (1684—1748), С. Геринга, И. Г. Шихта (1753—1836), И. Г. Альбрехтсбергера (1736—1809), а также на несколько рукописей, составленных неизвестными лицами, например рукопись, находившаяся ранее в библиотеке принцессы Амалии Прусской, ученицы Кирнбергера, — ныне хранящаяся в Германской государственной библиотеке в Берлине, — рукопись из собрания И. П. Кельнера (1705—1772) и др. Достоинства и недостатки всех этих рукописных копий, их состав, а также зависимость от тех или иных автографических источников с достаточной подробностью описаны Г. Бишофом (в уже цитированном нами «Критическом обзоре», приложенном к его изданию «Хорошо темперированного клавира») и В. Шмидером (в «Тематическо-систематическом каталоге сочинений Иоганна Себастьяна Баха»). У них же можно найти точные сведения о местонахождении рукописей.

Подобное обилие рукописных копий со множеством разночтений, подтвержденных или неподтвержденных автографами вариантов, исправленных и неисправленных описок, отклонений в орнаментике и т. п. не могло не сказаться на издательской судьбе «Хорошо темперированного клавира». До выхода в свет издания «Баховского Общества» в 1866 г. (под редакцией

Ф. Кролля), а также издания Бишофа, осуществленного в 1883—1884 гг., текстологическая сторона оставалась в полном забвении, если не сказать больше — пренебрежении. Публикация велась крайне беспорядочно. Одни издания основывались на весьма сомнительных, не подтвержденных автографами вариантах Швенке и других переписчиков, другие — на еще более сомнительных вариантах Форкеля, третьи содержали немалое количество деталей, которые вообще никем и ничем не были подтверждены. Словом, царила неразбериха, которая и породила множество неточностей и стилистических огрехов. Попробуем разобраться во всем этом пестром калейдоскопе изданий, беря для ориентировки важнейшие достижения текстологической критики.

Наиболее ранними публикациями следует считать первые издания отдельных пьес из «Хорошо темперированного клавира», осуществленные в различных сборниках. Из такого рода изданий прежде всего назовем публикацию фуги *h-moll* 1-й части, предпринятую Кирнбергером (Kirnberger) в Берлине и Кенигсберге в 1773 г. в его «Наставлении к правильному употреблению гармонии» («Die wahren Grundsätze zur Gebrauch die Harmonie»). Затем публикацию прелюдии и фуги *f-moll* 2-й части, осуществленную И. Ф. Рейхардтом (Reichardt) в Берлине в 1782 г. в «Musikalisches Kunstmagasin» (Bd. I). Далее публикацию прелюдии и фуги *C-dur* 1-й части, осуществленную Кольманом (Kollmann) в Лондоне в 1799 г. в его «Опыте практической музыкальной композиции» («Essai on practical musical Composition»).

Первыми полными публикациями «Хорошо темперированного клавира» следует считать издания Негели (Nägeli) в Цюрихе, Лавеню (Lavenu) в Лондоне, Ришó (Richault) в Париже, осуществленные в конце XVIII века, а также издание Зимрока (Simrock) в Бонне и Париже, увидевшее свет примерно в то же время, около 1800 г. Несколько позднее, после 1800 г., появились издания Гофмейстера — Кюнеля (Hofmeister — Kühnel) в Вене и Лейпциге, Петерса (Peters, Bureau de Musique) в Лейпциге, Кризандера — Холле (Chrysander — Holle) в Вольфенбюттеле и Берра (Berra) в Праге.

Издание Негели основано на одном из подлинных автографов Баха, который Негели приобрел у дочери

К. Ф. Э. Баха. Но, к сожалению, оно содержит множество опечаток и таких чуждых Баху оборотов, которые вообще ничем не могут быть ни подтверждены, ни оправданы. Бишоф по этому поводу не без иронии замечает: «Принимая во внимание ту наивность, с которой Негели пытался «улучшить» бетховенскую сонату *G-dur* ор. 31 (см. Tahyer, Beethoven, II. S. 200), я считаю весьма возможным, что и у Баха он делал изменения по своему усмотрению».

Издания Лавеню и Ришо почти полностью совпадают по тексту с изданием Негели; допущенные опечатки и вольности здесь также существенно искажают хорошее в своей основе толкование текста.

Издание Зимрока основано большей частью на весьма недостоверной рукописи Швенке и в силу этого содержит много сомнительных (не подтвержденных автографами) вариантов. Характерно, что две части «Хорошо темперированного клавира» опубликованы в нем в обратном порядке: 2-я часть сделана первой, а 1-я часть — второй. Издание посвящено Парижской Консерватории и имеет название на французском языке: «Preludes et Fugues pour le Clavecin ou Piano-Forte». Обращает на себя внимание, что некоторые прелюдии, значащиеся у Баха в двух видах, — сокращенном и расширенном — даны здесь в расширенном виде: именно отсюда расширенная форма прелюдий перешла в последующие издания и таким образом стала общепризнанной.

Издание Гофмейстера — Кюнеля в значительной степени совпадает с версией рукописи Форкеля и, естественно, крайне недостоверно. В нем почти не чувствуется критического подхода к тексту, который — в результате — содержит много неточностей и произвольных изменений.

Отсутствие критического подхода свойственно также изданиям Петерса (Bureau de Musique), Кризандера — Холле и Берра, которые пользуются теми же непроверенными вариантами Форкеля. Издание Петерса вышло под заглавием на французском языке: «Le clavecin bien temperé ou Preludes et Fugues dans tous les tons et demitons du mode majeur et mineur par Jean Sebast. Bach... Leipzig au Bureau de musique de C. F. Peters». В издании Кризандера — Холле некоторые прелюдии

даны в более короткой форме, которая без достаточных оснований принята за окончательную. В расширенном (ныне общепринятом) виде эти прелюдии приведены в специальном приложении (прелюдии *C-dur, c-moll, Cis-dur, cis-moll, D-dur, d-moll* и др.). Следует еще отметить, что «Хорошо темперированный клавир» составляет лишь часть (один том) предпринятого под редакцией Ф. Кризандера издания (собрания) клавирных сочинений Баха.

В 1819 г. «Хорошо темперированный клавир» был издан у Брейткопфа и Гертеля (Breitkopf und Härtel) в Лейпциге. Это так называемое «старое брейткопфское издание» в важнейших чертах следует изданию Зимрока (в том числе и в перестановке частей). Однако оно имеет и некоторые отклонения, заимствованные (что нетрудно установить при сравнении) из изданий Негели, Кризандера — Холле и Петерса или же проистекающие из вполне естественного стремления исправить в тексте явные опечатки.

Так же переставлены части в издании Эмбо (Imbault), вышедшем в Париже в двух томах (подразделенных в свою очередь на две тетради-части) под заглавием: «48 Fugues pour le Piano. Composées par le célèbre Jean Sebastien Bach». В этом издании, содержащем только фуги, изменен самый порядок фуг: он основан не на хроматическом поступенном звукоряде (как у Баха), а на квинтовом круге тональностей; в первую тетрадь каждого тома входят мажорные фуги, во вторую — минорные. Таким образом, 1-я тетрадь первого тома содержит 12 мажорных фуг из 2-й части «Хорошо темперированного клавира», 2-я тетрадь первого тома — 12 минорных фуг из 2-й части «Хорошо темперированного клавира», 1-я тетрадь второго тома — 12 мажорных фуг из 1-й части «Хорошо темперированного клавира», 2-я тетрадь второго тома — 12 минорных фуг из 1-й части «Хорошо темперированного клавира».

По-видимому, это первое изменение порядка пьес, встречающееся иногда в некоторых позднейших изданиях (например, у Бартока). В отношении выбора вариантов и истолкования текста издание Эмбо в основном следует изданиям Негели (1-я часть) и Зимрока (2-я часть). Однако в нем чувствуется гораздо большая критическая озабоченность; выявляются некоторые не-

обычные для печатных изданий обороты, делающие честь вкусу и знаниям редактора. К сожалению, во 2-й части оставлены без исправления многие из опечаток, перешедшие механически в текст из издания Зимрока.

Ничего существенно нового не содержится и в другом французском издании — Шлезингера (Schlesinger), вышедшем в Париже ок. 1832 г. В 1-й части это издание следует попеременно — то за изданием Негели, то за изданием Зимрока, во 2-й части оно полностью принимает истолкование текста Зимрока (со всеми опечатками и несуразностями).

Несомненно важной вехой на пути издания «Хорошо темперированного клавира» явилась редакция Черни (Czerny), опубликованная впервые в 1837 г. у Петерса в Лейпциге и впоследствии неоднократно переиздававшаяся там же и в других странах (например, у Рикорди в Италии, в Универсальном издательстве в Австрии и др.). Как бы ни относиться к этой редакции по существу, ее значение — первой инструктивной редакции, содержащей наставления к исполнению всего цикла, — неоспоримо. Правда, и до Черни были попытки инструктивного редактирования текста (сошлемся хотя бы на изданную еще в 1821 г. в Петербурге Джоном Фильдом фугу *C-dur* 2-й части с подробно выписанной аппликатурой), но они носили случайный характер и, главное, касались отдельных пьес цикла.

Подготавливая к изданию свою редакцию «Хорошо темперированного клавира», Черни — плохо ли, хорошо ли, — но сравнил все доступные ему ранние издания (Негели, Зимрока, Кризандера — Холле, Брейткопфа и Гертеля и др.), а также некоторые известные ему рукописные копии (Швенке, Форкеля и др.), исправил, по возможности, все замеченные в тексте опечатки, произвел отбор заслуживающих с его точки зрения внимания вариантов, снабдил текст весьма обильной и по-своему продуманной аппликатурой, которая, как он сам пишет в предисловии к редакции, основывалась на двух исходных моментах: 1) чтобы руки чувствовали себя как можно более спокойно и удобно, 2) чтобы каждый отдельный голос был независим от другого и в то же время был достаточно связанным и последовательным в своем продвижении. Черни еще предпослал каждой прелюдии и фуге обозначения темпа, характера испол-

нения, наметил динамические нюансы, артикуляцию и тому подобные вещи, которые, по его словам, он сам почерпнул у Бетховена (в годы непосредственного общения с ним). Не прошел он и мимо метрономических указаний темпа. Все это, повторяю, было сделано впервые, и уже по одному этому заслуживает признания.

Но с течением времени музыкантам все яснее становились и недостатки редакции Черни. Эти недостатки обнаружились как со стороны самого текста, так и со стороны его истолкования. Прежде всего бросались в глаза неточности текста, порожденные неумением обращаться с текстологическими источниками, выбор недостоверных вариантов, вроде лишнего такта в середине прелюдии *C-dur* и лишнего такта в конце прелюдии *B-dur* 1-й части, заимствованных скорее всего у Швенке (заметим в скобках, что Черни здесь не стремился «подправить» Баха; напротив, он был убежден, что выбирает лучшие варианты самого Баха, но, как видим, жестоко заблуждался), сглаживание гармонических «шероховатостей», произвольное изменение украшений. С точки зрения интерпретации, особенное недоумение вызывали бесчисленные мелкие *cresc.* и *dim.*, стилистически ничем не оправданные и явно чуждые Баху, темповые преувеличения (в духе романтического времени), опять-таки не свойственные стилю Баха, манерные артикуляционные штрихи, отнюдь не в духе живой характерной артикуляции Баха, и т. п.

Эти недостатки редакции Черни представляли тем большую опасность, что они были подкреплены авторитетом крупнейшего педагога своего времени и ссылкой на бетховенские традиции. До выхода в свет издания «Баховского общества» редакция Черни принадлежала не только к числу самых популярных изданий (что вполне понятно, учитывая его инструктивную направленность и весьма низкое качество предыдущих изданий), но и к числу изданий, пользующихся безграничным доверием; ее влияние, достаточно сильное уже с самого начала, с годами не только не ослабло, но, напротив, еще более усилилось в связи с ее распространением во многих европейских странах (и это несмотря на более чем сдержанное отношение к ней многих крупных музыкантов, в том числе Шумана, Ант. Рубинштейна, Бюлова и др.).

Издание «Баховского Общества», осуществленное под редакцией ученика Листа Ф. Кролля (Kroll) в 1866 г. в Лейпциге у Брейткопфа и Гертеля, а также предшествовавшее ему новое издание Петерса (в Лейпциге), содержавшее, в сущности, ту же редакцию Кролля (но без подробных текстологических примечаний), положили предел господству редакции Черни и, главное, подорвали к ней доверие.

Правда, и до этих изданий, в период после выхода в свет редакции Черни (то есть между 1837 и 1864 гг.), время от времени появлялись издания, претендовавшие на то, чтобы внести ясность в текстологическую сторону вопроса. Назовем хотя бы издание Рифеншталя (Riefenstal), осуществленное в 1838 г. в Берлине под эгидой А. Б. Маркса, или новое издание Брейткопфа и Гертеля, увидевшее свет в 1851 г. в Лейпциге, или, наконец, новое французское издание Брандю (Brandus), опубликованное примерно в то же время в Париже. Но все они, по существу, оставались в форватере старых изданий Негели, Зимрока, Кризандера — Холле и др. Так, издание Рифеншталя, несмотря на претенциозное предисловие А. Б. Маркса и многообещающие намеки, настолько совпадает с предшествующими изданиями, что вряд ли может вообще рассматриваться как самостоятельное издание. То же самое можно сказать и о новом издании Брейткопфа и Гертеля, которое, кстати, по своему текстологическому облику непосредственно примыкает к изданию Рифеншталя. Издание же Брандю почти полностью идентично изданию Шлезингера, речь о котором шла выше; отличие здесь заключается лишь в том, что добавлена аппликатура, заимствованная, кстати, у Черни.

Таким образом, подлинным новым словом в издательской бахиане явилась в тот период лишь редакция Кролля, которая сперва в 1862—1863 гг. была опубликована у Петерса, а через три года, в 1866 г., в несколько измененном виде и с расширенными текстологическими комментариями, — в издании «Баховского общества» у Брейткопфа и Гертеля. Трудно переоценить заслугу Кролля. При подготовке текста он принял во внимание не только многочисленные рукописные копии и первые издания, отметив их разночтения, но и такой первостепенной важности автографический источник, ка-

ким является автограф Вагенера — Фолькмана (см. выше). Его выбор вариантов во многом можно считать образцовым: его объективное критическое отношение к старым изданиям — достойным всяческого признания и подражания. Без всякого преувеличения можно сказать, что его редакция — это первая редакция, «в которой на основании обстоятельного изучения источников была целесообразно использована бóльшая часть важнейшего материала» (Бишоф).

Правда, в своем, впрочем вполне понятном, пристрастии к автографу Вагенера — Фолькмана Кролль иногда бывает излишне настойчив и доверчив. Так даже поправки, внесенные в автограф в более поздние годы (после того как он пострадал во время наводнения на Дунае), он принимает полностью, без какого-либо исключения, хотя некоторые из этих поправок, как это заметил тот же Бишоф, являются весьма спорными. Но это никак не может повлиять на общую оценку и значимость его замечательного труда, признанного безоговорочно всеми музыкантами.

В издании Баховского общества редакционная работа Кролля получила еще более достойную оправу. Обильные текстологические комментарии, ссылки на использованные рукописные источники (с кратким описанием этих источников), поучительные сравнения и выводы — все это создавало не только «благоприятную основу для выяснения критических точек зрения Кролля», но и служит превосходным ориентиром для будущих текстологических работ. Помогли и серьезная издательская деятельность Брейткопфа и Гертеля, и укрепившиеся в Лейпциге традиции Баха, и возникшая к тому времени специальная редакционная коллегия, вобравшая в свой состав великолепные силы и ставившая перед собой высокие цели. В результате своим изданием Баховское общество подарило всему миру первое текстологически выверенное издание «Хорошо темперированного клавира», удовлетворяющее как художественным, так и научным запросам и, главное, могущее служить отправной точкой для всех последующих изданий.

Не удивительно поэтому, что если до издания Баховского общества преобладают случайные публикации, то после издания Баховского общества, во второй половине XIX столетия и первой половине XX столетия,

картина совершенно меняется: новые редакции «Хорошо темперированного клавира» во все возрастающем количестве начинают выходить в свет и образуют уже своего рода исполнительскую и педагогическую бахиану. Редакторы в своих предисловиях, разных по величине и достоинству, но всегда представляющих известный интерес, постоянно излагают мотивы, заставившие их взяться за редакционную работу и руководившие ими в процессе этой работы, связанной не только с текстологией, но и с художественной интерпретацией бессмертного творения Баха. Одно лишь простое перечисление редакторов, издателей и мест издания показывает, что здесь мы сталкиваемся с различными исполнительскими школами и стилями, теоретическими воззрениями, педагогическими убеждениями, наконец с различными вкусами: Г. Риман (изд. Аугенера и Канта в Лондоне), К. Рейнеке (изд. Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге), Г. Кленгель (изд. Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге), Р. Франц и О. Дризель (изд. Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге), К. Таузиг (изд. Литольфа в Брауншвейге, Хейнрихсгофена в Магдебурге и др.), Г. Бишоф (изд. Штейнгребера в Лейпциге), Ф. Бузони (изд. Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге и Ширмера в Нью-Йорке), Б. Муджеллини (изд. Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге), К. Клиндворт (изд. Шотта в Майнце), Ф. Штаде (изд. Штейнгребера в Лейпциге), А. Бекельман (изд. Циммермана в Лейпциге, Лондоне и С.-Петербурге), Э. д'Альбер (изд. Котта в Штутгардте и Берлине), Л. Кёлер (изд. Литольфа в Брауншвейге), Г. Гермер (изд. Литольфа в Брауншвейге), В. Вильборг (изд. Юргенсона в Москве), А. Зилоти (изд. Гутхейля в Москве — только избранные прелюдии), А. Рутгардт (изд. Петерса в Лейпциге), А. Шмид-Линднер и М. Регер (изд. Шотта в Майнце), Б. Барток (изд. Рожняи в Будапеште), А. Казелла (изд. Рикорди в Милане), Э. Хуг (изд. Аугенера в Лондоне), Ю. Рёнтген (Универсальное издательство в Вене), Г. Аберт (изд. Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге), А. Просниц и Ю. Эпштейн (Универсальное издательство в Вене), А. Лонго (изд. Рикорди в Милане), Д. Тальяпетра (изд. Рикорди в Милане), Г. Шюнгелер (изд. Хейнрисгофена в Магдебурге), Г. Келлер (изд. Котта в Штутгардте и Берлине), А. Ферте́ (изд. Шудена в Париже). Это убеждение становится еще более твердым

и обоснованным, если мы познакомимся ближе с составом, характером и методом выполнения отдельных редакций.

Вот, например, редакция Таузига (Tausig), выдержавшая, подобно редакции Черни, немалое количество изданий. При всех отдельных удачах и поразительных художественных находках, а также достойной восхищения простоте, которая порой соблюдается даже с несколько излишней строгостью, она все же не дает нам много нового в истолковании Баха, потому что в основе своей близка к редакции Черни. Или редакция Э. д'Альбера, претендующая на новизну подхода. Сколько бы ни уверял нас д'Альбер в своем предисловии, что он не стремится «наряжать произведения Баха в современную одежду», что «Бах чувствовал совсем иначе, чем мы», что «ему, здоровому, ядреному, крепкому, были чужды большинство современных душевных чувствований и их способов выражения», он практически делает прямо противоположные вещи: его редакция весьма далека от подлинного стиля Баха.

Иное дело, например, редакции Бишофа и Бузони. Каждая в своем роде представляет собой определенное событие, мимо которого ни один мыслящий музыкант не может пройти без внимания и почтительного уважения.

Поистине образцово издал «Хорошо темперированный клавир» Бишоф (Bischoff) — пожалуй, самый выдающийся после Кролля редактор «Хорошо темперированного клавира». Он заново проверил текст цикла по сохранившимся автографам и рукописным копиям и снабдил его необходимыми инструктивными указаниями — аппликатурой, обозначениями темпов, правилами расшифровки украшений и т. д. В своем «Критическом обзоре», предпосланном тексту, он с достаточной подробностью излагает принципы своего редактирования и защищает ту точку зрения, что в издании сочинений Баха необходимо как можно более полное использование автографических источников; он указывает также, что «важная исследовательская цель» побудила его «принять во внимание большое число копий и даже отдельные издания». В своих подстрочных комментариях он со скрупулезной точностью отмечает не только все разночтения между различными автографами,

но и варианты копий Кирнбергера, Альтниколя, Швенке, Гербера и др. Приводит он также данные, почерпнутые из сравнения различных изданий, ограничив, правда, себя только такими изданиями, «самостоятельность которых стоит вне сомнения» («Мне не хотелось, — поясняет он, — переполнять текст большим количеством произвольных «усовершенствований», не опирающихся ни на какой авторитет»). По мнению Бишофа, излишняя детализация в сравнительном анализе и стилистическая раскраска могут лишь ввести в заблуждение и создать дополнительные трудности на пути восстановления подлинного авторского текста. Все это вполне соответствует последовательному редакционному труду Бишофа и его природной склонности к самоограничению и ясности. Неудивительно, что его издание «Хорошо темперированного клавира», впервые опубликованное в 1883—1884 гг. (1-я часть в 1883 г., 2-я в 1884 г.) в пятом и шестом томах семитомного собрания клавирных сочинений Баха (Joh. Seb. Bach's Clavierwerke. Kritische Ausgabe mit Fingersatz und Vortragsbezeichnungen von Dr. Hans Bischoff. Steingräber Verlag, Leipzig), до сего времени остается в текстологическом отношении наиболее точным и исчерпывающим изданием.

Столь же примечательна — но уже в другом отношении — редакция Бузони (Busoni). Если центр тяжести редакции Бишофа (как и родственной ему редакции Кролля) лежал в области текстологии (точнее, критического пересмотра текста и установления правильного текста), то центр тяжести редакции Бузони находился в области интерпретации (исполнительского истолкования текста). Бузони не только снабдил текст (предварительно выверенный по лучшим изданиям) обильными исполнительскими ремарками, указаниями и рекомендациями, но и сопроводил его обширнейшими комментариями (подстрочными и вынесеными в приложения), которые, по существу, далеко выходят за пределы обычных комментариев и представляют своего рода «школу фортепианной игры». В этих комментариях содержится последовательное изложение пианистических принципов самого Бузони, его взглядов на природу фортепианной игры, технические проблемы и т. п. По собственным словам Бузони, он пытался, «отправляясь от «Хорошо темперированного клавира» — этого пиани-

стически столь значительного, музыкально всеобъемлющего произведения», — представить себе и «вывести, «словно из ствола», многосторонние разветвления нынешней фортепианной техники». Всячески борясь против «элегантной сентиментальности» в истолковании Баха, Бузони стремился сделать это истолкование достаточно «крупным по плану, широким и крепким, скорее более жестким, чем слишком мягким». Таким образом, Бузони преследовал своей редакцией «Хорошо темперированного клавира» двойную цель, которую он сам изложил в своем «Вводном слове» к изданию следующим образом: «Потребность в возможно более полной во всех отношениях и стильной редакции «Хорошо темперированного клавира» побудила автора издания приложить к опыту таковой щепетильнейшую добросовестность и тщание, равно как и плоды своего вот уже более чем десятилетнего изучения предмета. Но, как указывалось раньше, настоящая обработка преследует и дальнейшую цель — в некотором роде преобразовать попутно этот благодарный материал в широкую по охвату высшую школу фортепианной игры».

Мы не говорим уже о том, что в своей редакции Бузони уделял много внимания анализу формы прелюдий и фуг, их структуре, тематическим связям, полифоническим проблемам (особенно большой интерес представляет в этом отношении редакция 2-й части «Хорошо темперированного клавира»). Причем формальный анализ неразрывно был связан у него с раскрытием образно-эмоционального содержания прелюдий и фуг; поэтические сравнения и аналогии служили ему не только важным средством для пробуждения творческой фантазии исполнителя, но и средством объединения в одно целое композиционных и интерпретационных проблем.

Однако похвальные устремления Бузони и несомненные достоинства его как редактора нередко переходили в недостатки. Так, тенденция к крупному по плану, мужественному исполнению привела к излишней нарочитости интерпретации и жесткости звучания, увлечение *non legat'*ной игрой — к принципиальному отказу от «пения на фортепиано» (особенно непонятному, непостижимому в медленных пьесах цикла); наконец, настойчивое желание создать на основе материала цикла свою

школу фортепианной игры — к превращению отдельных поэтичнейших прелюдий и фуг в сухие этюды на различные виды техники. А упорное стремление к зрительно-наглядной расшифровке украшений? Разве не привело оно Бузони к неточностям в их воспроизведении, к известной нарочитости, к утрате непринужденности и гибкости? Или же попытка нарушить — во имя высших художественных целей — связь между отдельными прелюдиями и фугами? Разве не страдает она излишней свободой, граничащей порой с произволом?!

Впервые редакция Бузони была опубликована в 1894—1897 гг. в Нью-Йорке у Г. Ширмера (1-я часть, под названием «Das Wohltemperierte Clavier vom Johann Sebastian Bach. Bearbeitet, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Claviertechnik herausgegeben von Ferruccio B. Busoni»); впоследствии она вошла в состав двадцатипятитомного собрания клавирных сочинений Баха, изданного у Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге под общей редакцией Бузони, Петри и Муджеллини. 2-я часть была опубликована Бузони значительно позднее, только в 1916 г., и в основном содержала чисто теоретические выводы, его взгляды на искусство полифонии.

К редакции Бишофа непосредственно примыкает партитурное издание фуг, сделанное Ф. Штаде (Stade) и увидевшее свет у того же Штейнгребера в Лейпциге. Штаде в высшей степени серьезно и добросовестно отнесся к своей задаче. Такой труд еще в печати не появлялся, и он значительно облегчил изучение фуг Баха. Дело заключалось в ясном, наглядном изложении всех голосов, четком анализе составных элементов фуги с соответствующими подстрочными комментариями, подтверждающими и поясняющими данные анализа. Надо ли говорить о том, что партитурное изложение имеет несомненное преимущество, особенно в тех фугах, где встречается много стретт и перекрещивающихся голосов: полифонические сложности в таком изложении воспринимаются и осознаются легче. К тому же, как справедливо отмечают некоторые музыканты (например, Барток), этот способ изложения «имеет еще и другое преимущество — расширяется зрительный охват ученика, и он таким образом делает первые шаги в чтении пар-

титур». Стремясь сделать свое издание пригодным не только для познавательно-полифонических, но и чисто исполнительских целей, Штаде заимствовал указания темпа и характера, а также аппликатуру из редакции Бишофа. Оба средних голоса в его партитурном изложении должны исполняться либо правой, либо левой рукой — в зависимости от направления нотных штилей (штили вверх — правая рука, штили вниз — левая рука) и расположения аппликатуры (аппликатура над нотами — правая рука, под нотами — левая рука).

К редакции Бузони примыкают редакции Муджеллини (Mudgellini) и Казеллы (Casella). Но они, несомненно, имеют свои характерные черты, связанные с эстетическими воззрениями их авторов. Так же как и Бузони, Муджеллини и Казелла не ставят перед собой особых текстологических задач, а идут лишь по пути частичных исправлений (иногда улучшений, а иногда и ухудшений) и приспособлений текста. Они дают не только по-своему выверенный текст (с отдельными комментариями к нему), но и подробные динамические, агогические, темповые, артикуляционные указания, а также аппликатурные рекомендации. Казелла дает еще краткие характеристики эмоционального склада, содержания каждой прелюдии и фуги. Муджеллини заменяет их краткими (формальными) сведениями о составных элементах каждой фуги — теме, ответе, противосложении, интермедии и т. п. В подробном предисловии Казелла заверяет, что он идет навстречу практическим запросам исполнителей, в соответствии с этим он специально рассматривает — в виде преамбулы к изданию — вопросы фразировки (артикуляции), динамики, орнаментики, аппликатуры, педализации, темпа, графического написания. Вместе с тем в этом же предисловии он касается и вопроса генезиса «Хорошо темперированного клавира». Муджеллини менее склонен к обобщенным выводам, но зато дает много мелких полезных подстрочных примечаний.

Конечно, в редакциях Муджеллини и Казеллы далеко не все приемлемо в равной мере, а кое-что и вовсе неприемлемо. У Муджеллини нет-нет да сказываются нарочитые «инструментальные тенденции»; не всегда оправдан выбор тех или иных вариантов, приемов артикуляции. Казелла нередко склонен к религиозно-мистической трактовке отдельных пьес; любит

он также идти путями, по которым, кстати, шли до него и другие редакторы, в частности Черни.

Много интересного и ценного содержится в редакции Бартока (Bartók). Тщательно подготовленный текст, снабженный всеми видами исполнительских указаний — обозначениями темпа (включая метрономические указания), динамическими оттенками, фразировкой, артикуляцией, аппликатурой, даже педализацией. Ясные и точные примечания, охватывающие самую суть дела. Наглядное объяснение членения произведения. Партитурное изложение некоторых наиболее сложных фуг. Общие соображения относительно фразировки, артикуляции, темпа, динамики, ритма, формы, звукоизвлечения. Правда, изобилие указаний порой приводит к измельчению строгих линий оригинала, множество *cresc.* и *dim.* напоминают романтическую динамику, введенную Черни: сложными и неоправданными представляются и отдельные артикуляционные решения, излишне детализированная фразировка, а также текстовые предпочтения. Наконец, вызывает, подчас, сомнение изменение порядка расположения прелюдий и фуг, установленного Бахом, хотя это изменение и вызвано, как указывает сам Барток, чисто «педагогическими соображениями», желанием «распределить материал по трудности».

Аппликатура, рекомендуемая Бартоком, часто совпадает с аппликатурой Кролля (с незначительными добавлениями и изменениями). Украшения также близки к принятым Кроллем, но, в отличие от редакции Кролля, у Бартока они выписаны нотами в тексте.

Весьма необычна — по замыслу и воплощению — редакция отдельных (избранных) фуг, предпринятая в 1890-х годах Б. Бёкельманом. Как показывает заглавие (см. Joh. Seb. Bach. 16 Fugen durch Farbendruck analytisch dargestellt von Bern. Boekelman), эта редакция ставит своей целью ясное аналитическое изображение фуг путем раскраски в печати отдельных полифонических элементов и особого начертания нот. Так, для ясного выделения темы и ответа Бекельман применяет красный цвет, для выделения противосложения — зеленый, для других компонентов фуги (в частности, интермедий) — лиловый или черный; канонические формы изображаются им прямоугольными нотами (),

контрапунктические — треугольными нотами (♦♦♦);

применяются им в отдельных случаях и другие начертания нот. Кроме того, Бёкельман предпосылает каждой отредактированной фуге подробную гармоническую схему, определяет (по метроному) скорость движения и снабжает текст необходимой аппликатурой (правда, не всегда хорошей), а также динамическими и артикуляционными указаниями.

Можно было бы указать еще на ряд интересных — с той или иной стороны — изданий «Хорошо темперированного клавира», в частности на редакции Г. Римана, А. Шмид-Линднера и М. Регера, Г. Келлера, А. Лонго, А. Просница и Ю. Эпштейна, Г. Шюнгелера, А. Ферте и др. Несмотря на ряд недостатков, все они заслуживают известного внимания. Риман дает смелые для своего времени артикуляционные, агогические и динамические решения, а также предлагает исполнителю достойные внимания текстологические варианты. Шмид-Линднер (в содружестве с Регером) находит верные рекомендации, особенно в отношении динамики и темпа. Келлер заметно «модернизирует» редакцию д'Альбера, улучшая ее как со стороны текстологической, так и исполнительской. Лонго, хотя и ограничивает себя чисто инструктивными целями в духе Черни (в его редакции отсутствуют какие-либо примечания текстологического и исполнительского характера), предлагает новые аппликатурные варианты и артикуляционные штрихи. Просниц и Эпштейн (в содружестве с некоторыми другими музыкантами) дают в своей редакции избранных прелюдий и фуг (опубликованной в серии «Klassiker der Tonkunst» со вступительной статьей А. Швейцера Универсальным издательством в Вене и Лейпциге) близкие стилю Баха динамические и артикуляционные указания, а также в большинстве случаев точно определяют характер темпа и его метрономическое обозначение. Шюнгелер стремится сочетать в своей редакции строгость академического издания (чистый текст) с подробностью инструктивного издания («Urtext und Studienausgabe»). Ферте, руководствуясь данными наиболее достоверных изданий, подвергает текст прелюдий и фуг критическому анализу, исправляет его в ряде случаев, а также снабжает его аппликатурой, динамическими, агогическими и

артикуляционными указаниями и подробной расшифровкой украшений; он предпосылает своей редакции, опубликованной в 1953 г. под названием «J. S. Bach. Le clavecin bien temperé. Édition critique commentée, doigtée corrigée d'après les textes authentiques et comprenant la réalisation de tous les ornements», пространное предисловие, разъясняющее цель и характер издания и содержащее ряд примеров с расшифровками украшений, способами исполнения и т. д. Таким образом, при всех различиях и далеко не одинаковых достоинствах, перечисленные издания сходны в стремлении как-то приблизиться к оригиналу и найти соответствующее ему решение исполнительской проблемы.

К сожалению, до сего времени, по-видимому, не вышла в свет редакция «Хорошо темперированного клавира» Э. Фишера, хотя она и значится в перечне сочинений Баха на обороте нотных изданий берлинского издательства Ульштейна (правда, без издательского номера) и копенгагенского издательства Хансена (как издание, подготовляющееся к печати — «in Vorb[ereitung]»). Если судить по другим редакциям Фишера (в частности, по его редакции «Инвенций» и «Симфоний»), то он ставил своей целью издать клавирные сочинения Баха по первоисточникам и снабдить их наиболее подходящими инструктивными рекомендациями (фразировка, аппликатура, расшифровка украшений, темп, образный характер). Аппликатуру Фишер проставлял непосредственно в тексте, все же другие указания помещал, как правило, в подстрочных примечаниях. Характерно, что правильную фразировку Фишер считал — при исполнении клавирных сочинений Баха — более существенным фактором, чем динамику («Wo ein Bogen endigt, wird abgesetzt die richtige Phrasierung ist für den Vortrag wesentlicher als viele fortes um pianos»). Процесс изучения этих сочинений он рассматривал с трех сторон: 1) пианистической (ein klaviertechnischer) — навыки в игре (staccato, non legato, legato), беглость, ритм и т. д.; 2) композиционной (ein kompositionstechnischer) — навыки анализа формы и т. д.; 3) поэтической (der poetische Inhalt) — навыки образного раскрытия текста. Расшифровку украшений Фишер основывал на известной таблице Баха в Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха.

В заключение нельзя не упомянуть о тех изданиях (вроде редакций Г. Гермера, Л. Кёлера, В. Вильборга и др.), которые свидетельствуют лишь о неумении обращаться с текстологическими источниками да о весьма сомнительных художественных вкусах. Не спасают положения и те предисловия, в которых редакторы обосновывают цель своих изданий и защищают свою редакционную деятельность от возможных нападок (Вильборг, например, пожелавший изменить оригинальный порядок расположения прелюдий и фуг, не без самонадеянности пишет: «...весь этот богатейший материал для изучения я нашел целесообразным разместить в порядке восходящей трудности и разбить его на группы по шести прелюдий и фуг, так как хроматический порядок у Баха никакого особого значения не имеет»). Слабые стороны этих изданий сразу же бросаются в глаза.

Такова в кратких чертах весьма длинная и насыщенная событиями история издания «Хорошо темперированного клавира», которая тем не менее еще ждет своего продолжения. Первой значительной ее вехой в будущем, по-видимому, явится том с «Хорошо темперированным клавиром» в «Новом полном собрании сочинений И. С. Баха», издающемся сейчас в Германии (см. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Serie V. Klavier und Lautenwerke). Это издание скрупулезно воспроизводит нотный текст Баха на основе всех оригинальных источников и тем самым значительно облегчает задачу его практического исполнения. Специальное критическое обозрение, прилагаемое к каждому тому, дает подробный обзор источников, раскрывает историю создания произведений и фиксирует все имеющиеся — в автографах и копиях — текстологические расхождения.

Несомненный интерес представят и будущие исполнительские редакции «Хорошо темперированного клавира». Они принесут с собой еще много нового. Не приходится этому удивляться. То, что «живет в веках», всегда преломляется сквозь призму времени, принимая на себя его отблески. Чем значительнее и глубже произведение, тем больше возможностей предоставляет оно для своего истолкования.

УКАЗАТЕЛЬ ПРЕЛЮДИЙ И ФУГ «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА» И. С. БАХА И СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА ИХ ОСНОВНЫХ (СРЕДНИХ) ТЕМПОВ (В ИСПОЛНЕНИИ Э. ФИШЕРА, В. ЛАНДОВСКА, С. ФЕЙНБЕРГА И Г. ГУЛЬДА).

Часть первая

	Фишер	Ландовска	Фейнберг	Гульд
Прелюдия *C-dur* (стр. 118 — 122)	♩=±104	♩=±66	♩=±60(58)	♩=±60
Фуга *C-dur* (стр. 122 — 126)	♩=±66(69)	♩=±66	♩=±54	♩=±120
Прелюдия *c-moll* (стр. 126 — 129)	♩=±144	♩=±120(116)	♩=±144	♩=±72(76)
Фуга *c-moll* (стр 129 — 132)	♩=±80	♩=±76	♩=±100	♩=±84
Прелюдия *Cis-dur* (стр. 132 — 135)	♩.=±84	♩.=±92	♩.=±80(76)	♩.=±100(104)
Фуга *Cis-dur* (стр. 135 — 139)	♩=±104(108)	♩=±100	♩=±126	♩=±112

Продолжение

	Фишер	Ландовска	Фейнберг	Гульд
Прелюдия *cis-moll* (стр. 139 — 141)	♩=±92	♩=±100	♩=±96	♩=±92
Фуга *cis-moll* (стр. 141 — 149)	♩=±100	♩=±84 (*1*) ♩=±92 (*2,3*)	♩=±100	𝅗𝅥=±69—76
Прелюдия *D-dur* (стр. 149—150)	♩=±144	♩=±132	♩=±152	♩=±160
Фуга *D-dur* (стр. 150 — 154)	♩=±76	♩=±66	♩=±126	♩=±66
Прелюдия *d-moll* (стр. 154 — 157)	♩=±76(80)	♩=±80(76)	♩=±84	♩=±84
Фуга *d-moll* (стр. 157 — 159)	♩=±76(72)	♩=±76	♩=±66	♩=±80
Прелюдия *Es-dur* (стр. 159 — 162)	♩=±72 ♩=±69 ♩=±84	♩=±46 ♩±=76 ♩±=46(48)	♩=±100 ♩=±108(112)	𝅘𝅥𝅯=±66 ♩=±63 ♩=±84
Фуга *Es-dur* (стр. 162 — 166)	♩±=100	♩=±96(92)	♩=±112	♩=±92

Продолжение

	Фишер	Ландовска	Фейнберг	Гульд
Прелюдия *es-moll* (стр. 166 — 171)	𝅗𝅥 = ±44	𝅗𝅥 = ±46	♩ = ±66	♩ = ±72 — 76
Фуга *dis-moll* (стр. 171 — 175)	♩ = ±66	♩ = ±52	♩ = ±72	♩ = ±72 — 66
Прелюдия *E-dur* (стр. 175 — 177)	♩. = ±96	♩. = ±66	♩. = ±84	♩. = ±63
Фуга *E-dur* (стр. 177 — 179)	♩ = ±112	♩ = ±84	♩ = ±112	♩ = ±116 — 120
Прелюдия *e-moll* (стр. 179 — 183)	♩ = ±63 ♩ = ±126	♩ = ±44 ♩ = ±112 (108)	♩ = ±54 ♩ = ±132	♩ = ±44 ♩ = ±88
Фуга *e-moll* (стр. 183 — 186)	♩ = ±126	♩ = ±108	♩ = ±126	♩ = ±132
Прелюдия *F-dur* (стр. 186 — 188)	♩. = ±69	♩. = ±63	♩. = ±80	♩. = 80
Фуга *F-dur* (стр. 188 — 190)	♩. = ±63	♩. = ±60	♩. = ±80	♩. = ±63

Продолжение

	Фишер	Ландовска	Фейнберг	Гульд
Прелюдия *f-moll* (стр. 190 — 192)	♩ = ±60	♩ = ±40	♩ = ±52	𝅗𝅥 = ±69
Фуга *f-moll* (стр. 193 — 196)	♩ = ±60	♩ = ±40	♩ = ±50	♩ = ±69
Прелюдия *Fis-dur* (стр. 196 — 198)	♪. = ±126	♪. = ±84	♪. = ±100	♪. = ±54
Фуга *Fis-dur* (стр. 198 — 201)	♩ = ±84	♩ = ±84	♩ = ±84	♩ = ±63
Прелюдия *fis-moll* (стр. 201 — 204)	♩ = ±120	♩ = ±80 (84)	♩ = ±104	♩ = ±100
Фуга *fis-moll* (стр. 204 — 207)	♩ = ±72	♩ = ±63	♩ = ±66	♩ = ±66
Прелюдия *G-dur* (стр. 207 — 209)	♩. = ±100 (104)	♩. = ±80	♩. = ±104	♩. = ±108
Фуга *G-dur* (стр. 209 — 211)	♩. = ±76	♩. = ±58	♩. = ±76	♩. = ±76

Продолжение

	Фишер	Ландовска	Фейнберг	Гульд
Прелюдия *g-moll* (стр. 211 — 212)	♪ = ±80 (76)	♩ = ±42	♩ = ±50	♪ = ±66 (63)
Фуга *g-moll* (стр. 212 — 215)	♩ = ±76 (72)	♩ = ±40 (♪ = ±76)	♩ = ±54	♩ = ±63
Прелюдия *As-dur* (стр. 215 — 216)	♩ = ±96 (100)	♩ = ±92	♩ = ±104	♩ = ±96
Фуга *As-dur* (стр. 216 — 218)	♩ = ±80	♩ = ±42 (44)	♩ = ±56	♩ = ±96
Прелюдия *gis-moll* (стр. 218 — 219)	♪ = ±126	♪ = ±116 (112)	♪ = ±152	♪ = ±132
Фуга *gis-moll* (стр. 219 — 221)	♩ = ±52	♩ = ±63	♩ = ±72	♩ = ±92
Прелюдия *A-dur* (стр. 221 — 223)	♩ = ±92	♩ = ±66 (63)	♩ = ±112 (108)	♩ = ±100
Фуга *A-dur* (стр. 223 — 226)	♩. = ±69	♩. = ±58	♩. = ±92 (96)	♩. = ±69

Продолжение

	Фишер	Ландовска	Фейнберг	Гульд
Прелюдия *a-moll* (стр. 227)	♩. = ±100	♩. = ±66	♩. = ±80	♩. = ±72
Фуга *a-moll* (стр. 227 — 230)	♩ = ±80	♩ = ±76	♩ = ±96	♩ = ±104
Прелюдия *B-dur* (стр. 230 — 232)	♩ = ±88	♩ = ±72	♩ = ±92 (96)	♩ = ±92
Фуга *B-dur* (стр. 232 — 234)	♩ = ±104	♩ = ±84	♩ = ±116	♩ = ±104
Прелюдия *b-moll* (стр. 235 — 238)	♪ = ±66 (63)	♪ = ±63 (66)	♪ = ±84	♪ = ±48
Фуга *b-moll* (стр. 238 — 240)	♩ = ±100 (96)	♩ = ±80	♩ = ±104	♩ = ±60 (63)
Прелюдия *H-dur* (стр. 241 — 242)	♩ = ±69	♩ = ±42	♩ = ±88	♩ = ±84
Фуга *H-dur* (стр. 242 — 244)	♩ = ±58 (60)	♩ = ±63 (66)	♩ = ±66	♩ = ±84 (88)

Продолжение

	Фишер	Ландовска	Фейнберг	Гульд
Прелюдия *h-moll* (стр. 244 — 245)	♩ = ±72 (69)	♩ = ±72	♩ = ±58	♩ = ±84
Фуга *h-moll* (стр. 245 — 249)	♩ = ±52 (54)	♩ = ±69	♩ = ±54	♩ = ±80
Часть вторая				
Прелюдия *C-dur* (стр. 250 — 252)	♩ = ±63	♩ = ±44 (♪ = ±88)	♩ = ±56	
Фуга *C-dur* (стр. 252 — 255)	♩ = ±100 (104)	♩ = ±96	♩ = ±132	
Прелюдия *c-moll* (стр. 255 — 257)	♩ = ±108	♩ = ±80	♩ = ±126	
Фуга *c-moll* (стр. 257 — 260)	♪ = ±108	♪ = ±66	♪ = ±126	
Прелюдия *Cis-dur* (стр. 260 — 262)	♩ = ±60 ♩. = ±60	♩ = ±46 ♩. = ±46	♩ = ±112 ♩. = ±88	
Фуга *Cis-dur* (стр. 262 — 264)	♩ = ±69	♩ = ±72	♩ = ±108	

Продолжение

	Фишер	Ландовска	Фейнберг	Гульд
Прелюдия *cis-moll* (стр. 264 — 266)	♩. = ±46	♩. = ±48	♩. = ±40	
Фуга *cis-moll* (стр. 266 — 269)	♪. = ±152	♪. = ±96	♪. = ±176	
Прелюдия *D-dur* (стр. 269 — 272)	𝅗𝅥𝅗𝅥. = ±96	𝅗𝅥𝅗𝅥. = ±84	𝅗𝅥𝅗𝅥. = ±100	
Фуга *D-dur* (стр. 272 — 275)	♩ = ±60	♩ = ±44 (42)	♩ = ±104	
Прелюдия *d-moll* (стр. 275 — 277)	♩ = ±152	♩ = ±112	♩ = ±138	
Фуга *d-moll* (стр. 277 — 280)	♩ = ±80	♪ = ±92	♩ = ±63	
Прелюдия *Es-dur* (стр. 280 — 282)	♩. = ±120	♩. = ±80 (84)	♩. = ±104	
Фуга *Es-dur* (стр. 282 — 285)	𝅗𝅥 = ±60	𝅗𝅥 = ±88 (92)	𝅗𝅥 = ±92	

Продолжение

	Фишер	Ландовска	Фейнберг	Гульд
Прелюдия *dis-moll* (стр. 285 — 286)	♩ = ±66	♩ = ±72	♩ = ±92	
Фуга *dis-moll* (стр. 286 — 288)	♪ = ±52 (50)	♪ = ±66	♪ = ±48	
Прелюдия *E-dur* (стр. 289 — 290)	♩ = ±69	♩ = ±69	♩ = ±96	
Фуга *E-dur* (стр. 290 — 293)	𝅗𝅥 = ±52	𝅗𝅥 = ±60	𝅗𝅥 = ±56	
Прелюдия *e-moll* (стр. 293 — 294)	♩. = ±69	♩. = ±52	♩. ± = 76	
Фуга *e-moll* (стр. 294 — 296)	♩ = ±144	♩ = ±116 (120)	♩ = ±160	
Прелюдия *F-dur* (стр. 296 — 298)	𝅗𝅥 = ±92	𝅗𝅥 = ±42	𝅗𝅥 ± = 100	
Фуга *F-dur* (стр. 298 — 299)	♪. = ±120	♪. = ±104	♪. = ±160	
Прелюдия *f-moll* (стр. 300 — 302)	♩ = ±66 (63)	♩ = ±60	♩ = ±104	
Фуга *f-moll* (стр. 302 — 304)	♩ = ±84	♩ = ±76	♩ = ±108	

	Фишер	Ландовска	Фейнберг	Гульд
Прелюдия *Fis-dur* (стр. 305 — 306)	♩ = ±88	♩ = ±69	♩ = ±63	
Фуга *Fis-dur* (стр. 306 — 309)	𝅗𝅥 = ±63 (66)	𝅗𝅥 = ±69	𝅗𝅥 = ±104	
Прелюдия *fis-moll* (стр. 309 — 311)	♪ = ±108	♪ = ±76 (80)	♪ = ±48 (50)	
Фуга *fis-moll* (стр. 311 — 315)	♪ = ±126 ♪ = ±144	♪ = ±69	♪ = ±80	
Прелюдия *G-dur* (стр. 315 — 316)	♩ = ±132	♩ = ±84	♩ = ±138	
Фуга *G-dur* (стр. 316 — 318)	𝅗𝅥. = ±66	𝅗𝅥. = ±63	𝅗𝅥. = ±80 (84)	
Прелюдия *g-moll* (стр. 319 — 320)	♪ = ±63	♪ = ±52 (54)	♪ = ±52	
Фуга *g-moll* (стр. 320 — 322)	♩ = ±88	♩ = ±76	♩ = ±112	

Продолжение

	Фишер	Ландовска	Фейнберг	Гульд
Прелюдия *As-dur* (стр. 322 — 324)	♩ = ±63 (66)	♩ = ±50	♩ = ±116	
Фуга *As-dur* (стр. 324 — 326)	♩ = ±66	♩ = ±40	♩ = ±60	
Прелюдия *gis-moll* (стр. 326 — 327)	♩ = ±88	♩ = ±72	♩ = ±126	
Фуга *gis-moll* (стр. 327 — 329)	♩. = ±52	♩. = ±54	♩. = ±66 (69)	
Прелюдия *A-dur* (стр. 330)	♩. = ±88	♩. = ±69	♩. = ±120	
Фуга *A-dur* (стр. 330 — 332)	♩ = ±100	♩ = ±60	♩ = ±120 (116)	
Прелюдия *a-moll* (стр. 332 — 334)	♩ = ±66	♩ = ±40	♩ = ±56	
Фуга *a-moll* (стр. 334 — 336)	♩ = ±66	♩ = ±50	♩ = ±76	

Продолжение

	Фишер	Ландовска	Фейнберг	Гульд
Прелюдия *B-dur* (стр. 336 — 337)	♪. = ±108 (112)	♪. = ±80	♪. = ±160	
Фуга *B-dur* (стр. 337 — 339)	♩ = ±112	♩ = ±84	♩ = ±144	
Прелюдия *b-moll* (стр. 340 — 341)	𝅗𝅥 = ±56	♩ = ±63	𝅗𝅥 = ±63	
Фуга *b-moll* (стр. 341 — 343)	𝅗𝅥 = ±52	𝅗𝅥 = ±60	𝅗𝅥 = ±100	
Прелюдия *H-dur* (стр. 343 — 344)	♩ = ±126	𝅗𝅥 = ±66	♩ = ±126	
Фуга *H-dur* (стр. 344 — 347)	𝅗𝅥 = ±58 (60)	𝅗𝅥 = ±60 (63)	𝅗𝅥 = ±56	
Прелюдия *h-moll* (стр. 347 — 348)	𝅗𝅥 = ±63	𝅗𝅥 = ±42	𝅗𝅥 = ±72	
Фуга *h-moll* (стр. 348 — 350)	♩. = ±60	♩. = ±50	♩. = ±84	

Темпы, в которых играет Ландовска, находятся в строгом соответствии с определениями основного характера прелюдий и фуг и отдельными исполнительскими замечаниями, сделанными ею в комментариях к записи «Хорошо темперированного клавира» на клавесине (см. J. S. Bach. The Well-Tempered Clavier. Complete. Wanda Landowska. Harpsichord Pleyel. Commentaries by Wanda Landowska, Radio Corporation of America, 1958).

В этих комментариях особенный интерес представляют принципиальные соображения Ванды Ландовска по поводу интерпретации «Хорошо темперированного клавира», в которых она обосновывает свой индивидуальный подход, свое «видение» и «слышание» отдельных прелюдий и фуг. Например, — из 1-й части, — прелюдия *C-dur* («Бах говорит нам о том значении, которое он придает искусству ломаных аккордов, называемому французами «harpegement»), фуга *C-dur* («великолепная, торжественная, победоносная»), прелюдия *Cis-dur* («напоминает нам испанский танец»), фуга *Cis-dur* («веселая и блистательная»), прелюдия *cis-moll* («нечто вроде куранты на французский лад»), фуга *cis-moll* («непревзойденного величия»), фуга *d-moll* («мрачная и авторитарная»), прелюдия *Es-dur* («в характере глубокого раздумья, может быть, самая прекрасная из всего «Хорошо темперированного клавира»), фуга *Es-dur* («скорее лепечущая, легкая и беззаботная»), прелюдия *es-moll* («...на фоне арпеджированных аккордов Бах развертывает царственную мелодию в пунктирном ритме на французский лад»), фуга *dis-moll* («... в теме... мы слышим нечто от народной песни, звучащей среди обширных просторов равнины — огромное одиночество, бесконечная меланхолия»), прелюдия *E-dur* («буколическая, пасторальная»), фуга *F-dur* («может быть уподоблена типичному деревенскому вальсу»), прелюдия *f-moll* («разновидность аллеманды в лютневом стиле»), фуга *f-moll* («величие кафедрального собора»), фуга *fis-moll* («разновидность сарабанды», «апофеоз аподжиатуры»), фуга *G-dur* («невинно начинается вальсом, вырастает в мощную пьесу, которую... Бах заканчивает поистине юпитерским весельем»), прелюдия *A-dur* («нечто вроде легкого прозрачного танца, в котором каждый голос имеет свою собственную мысль»), прелюдия *a-moll* («в стиле грациозного и шутливого танца»), фуга *a-moll* («пьеса, полная жара, огня и необычайного натиска»), прелюдия *B-dur* («ослепительная и смелая пьеса»), фуга *B-dur* («Бах успокаивается и счастливо находится в обществе темы и двух противосложений»), прелюдия *b-moll* («возвышенная, величественная и в то же время доступная всем»); фуга *h-moll* («резко звучащая диссонансами, пугающей красоты...»); из 2-й части — фуга *C-dur* («ее динамизм поистине исключителен, ее походка сильна, неистова, и все же не лихорадочна, не беспокойна...»), фуга *c-moll* («серьезная, мрачно-печальная и таинственная»), прелюдия *cis-moll* («предусматривает жалобный характер oboes d'amore или da caccia»), фуга *cis-moll* («не следует трактовать как жигу»), прелюдия *D-dur* («ликующая и торжественная»), фуга *D-dur* («сдержанно раздумчивая»); прелюдия *d-moll* («течет стремительно-бурным потоком»), фуга *d-moll* («серьезна, степенна, печальна»), фуга *E-dur* («более вокальна, чем инструментальна», «исполнена несравненного великолепия»), прелюдия *F-dur* («поэма, открывающая нам горизонты бесконечного пространства»),

фуга *F-dur* («совсем жига», «земная и оживленная»), прелюдия *G-dur* («спокойная, буколическая, основанная на органном пункте — журчит мягко, нежно, как будто предупреждая нас: «Наслаждайтесь тишиной, спокойствием; Вы увидите, фуга — совсем другая!»), фуга *G-dur* («ощетинившаяся в танцевальном ритме на 3/8. Вальс? Куранта в итальянском стиле? Это трудно сказать»), фуга *a-moll* («мощная и внушительная»), прелюдия *B-dur* («юношеская свежесть галантного стиля», «восьмые с точками при перекрещивании рук не должны исполняться в виртуозной манере Скарлатти»), фуга *b-moll* («мрачная и повелительная»), прелюдия *H-dur* («произведение, написанное под сильным влиянием лютневого стиля»), фуга *H-dur* («торжественная, приподнятая, полная ликования») и др.

Не меньший интерес представляет и сравнительные экскурсы Ванды Ландовска, подтверждающие органическую связь между прелюдиями и фугами «Хорошо темперированного клавира» и другими произведениями Баха, в частности с его кантатами и страстями, а также устанавливающие точки соприкосновения прелюдий и фуг с произведениями других композиторов. Например — из 1-й части,— фуга *Cis-dur* («схожа с арией «Mein gläubiges Herze, frohlocke sing'scherze» из 68-й кантаты»), прелюдия *cis-moll* («красноречивое признание любви Баха к Куперену»), прелюдия *d-moll* («нас поражает ее бурная атмосфера и мы вспоминаем сонату Бетховена ор. 31»), прелюдия *E-dur* («напоминает Пастораль *F-dur* для органа»), прелюдия *F-dur* («восьмые в партии левой руки напоминают танцевальный мотив из «Мейстерзингеров», действие 3, сцена 5, под названием «Mässiges Walzer-Zeitmass»), фуга *F-dur* («ср. с увертюрой к кантате «Mer hahn en neue Oberkeet» или с «Увертюрой во французском стиле» *h-moll* для клавира»), прелюдия *fis-moll* («напоминает аллеманду из Французской сюиты *G-dur*»), фуга *fis-moll* (ср. с Кирией «Orbis Factor» из воскресной мессы), прелюдия *fis-moll* («в понимании характера прелюдии может помочь ария «Buss und Reu» из «Страстей по Матфею»; это— ария для альта с двумя флейтами, органом и continuo»), фуга *fis-moll* («следует внимательно прочесть финальный хор 1-й части «Страстей по Матфею»), фуга *G-dur* (ср. с эпизодом из третьего акта, 5-й сцены, «Мейстерзингеров»: «мы словно слышим Погнера с Гансом Саксом»), фуга *g-moll* (ср. с *Andanté* «Es ist der Alte Bund» из кантаты № 106 «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit»), прелюдия *h-moll* («можно сравнить бас с партиями скрипок и альтов из дуэта «So ist mein Jesus nun gefangen» из «Страстей по Матфею»), фуга *h-moll* («лиги над восьмыми нотами в теме... напоминают нам лиги речитатива «Ach wer doch schon im Himmel war» из кантаты № 146, «Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen», «Mein Gott das fällt mir schwer»; «это показательно, что Бах в конце 1-й части «Хорошо темперированного клавира» поместил прелюдию и фугу, которые столь схожи — в своей серьезности и глубине — со «Страстями»); из 2-й части — фуга *c-moll* («ее характер вдохновлен «Магнификатом» Пахельбеля»), прелюдия *D-dur* («напоминает нам вступительный хор из «Рождественской оратории» и *Allegro* из увертюры к партите для клавесина *D-dur* № 4»), прелюдия *d-moll* («напоминает нам Концерт для клавесина и струнных инструментов в той же тональности»), фуга *d-moll* («чтобы понять эту фугу, мы должны изучить «Искусство

фуги», а именно,— «Контрапункт № 13», «Канон в октаву», «Канон в дециму», «Канон в дуодециму» и «Фугу для двух клавиров»), прелюдия *f-moll* («не напоминает ли мотив в басу... мотив из бетховенской «Eroica»), прелюдия *g-moll* («напоминает нам Куперена, в частности «Ténébreuse», «Ordre 3»), фуга *gis-moll* («первые шесть нот темы... идентичны вступительной фразе из сонаты Скарлатти, ред. Лонго № 413»), фуга *a-moll* (ср. «Мессию» Генделя, Кирию из «Реквиема» Моцарта, фугу из квартета *f-moll* Гайдна) и др.

Пусть не все в этих замечаниях Ванды Ландовска одинаково убеждает. Пусть кое-что выглядит спорным. Перед исполнителем раскрываются новые аспекты интерпретаций прелюдий и фуг, заставляющие пересмотреть некоторые из старых рекомендаций, даже из числа тех, которые выдержали испытание временем.

Существенны также отдельные указания Ванды Ландовска об использовании двойной клавиатуры клавесина, о характере фразировки и артикуляции, об исполнении украшений, особенно аподжиатур («Было бы вполне благоразумно,— справедливо замечает Ландовска,— если бы каждый исполнитель изучил способ каким следует играть или петь аподжиатуры; этот способ, наряду с другими трудностями, требует подчеркивания первой ноты и придания второй ноте «характера *morendo*»), не говоря уже о тонкой характеристике контрапунктических особенностей прелюдий и фуг.

Фейнберг и Гульд, к сожалению, не сделали комментариев к своему исполнению прелюдий и фуг (Гульд к тому же еще не записал «Хорошо темперированного клавира» полностью). Но, несомненно, что их темпы также находятся в тесной зависимости от общей концепции и характера артикуляции прелюдий и фуг. Во всяком случае, влияние этих факторов на скорость движения нетрудно проследить на примере целого ряда исполняемых пьес.

Что касается Фишера, то, вероятно, его взгляды на характер интерпретации прелюдий и фуг нашли достаточно полное отражение в сделанной им редакции «Хорошо темперированного клавира». Последняя, когда станет доступной для ознакомления, сможет служить развернутым комментарием к его исполнению прелюдий и фуг, зафиксированному в записи.

1. Алексеев А. Клавирное искусство. М.—Л., 1952.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства. Часть I, М., 1962.
3. Асафьев Б. (Глебов И.). Музыкальная форма как процесс. Часть I, М., 1930, Часть II, М., 1947.
4. Берков В. «Хорошо темперированный клавесин» И. С. Баха. «Советская музыка», 1950, № 7.
5. Бесселер Г. Бах как новатор, в сб.: «Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики». Составитель Н. Нотович. М., 1960, стр. 70—126.
6. Богатырев С. Двойной канон. М.—Л., 1947.
7. Богатырев С. Обратимый контрапункт. М., 1960.
8. Браудо И. Артикуляция. О произношении мелодии. Л., 1961.
9. Буцкой А. Структура музыкального произведения. Теоретические основы анализа музыкальных произведений. Л.— М., 1948.
10. Вальтер Б. О музыке и музицировании, в сб.: «Исполнительское искусство зарубежных стран». Выпуск первый. Составление и редакция переводов Г. Эдельмана. М., 1962.
11. Вольфрум Ф. Иоганн Себастиан Бах. Перевод, вступительная статья и примечания Е. Браудо. М., 1912.
12. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. М., 1961.
13. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. «Советская музыка», 1950, № 7.
14. Друскин М. Клавирная музыка. Л., 1960.
15. Золотарев В. Фуга. М., 1956.
16. Кавос-Дехтерева С. А. Г. Рубинштейн. Биографический очерк. 1829—1894 гг. и музыкальные лекции (курс фортепианной литературы) 1888—1889. СПб., 1895.
17. Коган Г. От редактора. Для памяти, в изд.: «И. С. Бах. Клавир хорошего строя». М.—Л., 1941.
18. Корредор Х. Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960.
19. Курт Э. Основы линеарного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. Перевод Зинаиды Эвальд. Под редакцией и с предисловием Б. Асафьева [М., 1931].
20. Кюи Ц. История литературы фортепианной музыки. Курс А. Г. Рубинштейна 1888/89. СПб., 1889.
21. Ландовская В. Старинная музыка. М., 1913.
22. Ливанова Т. Музыкальная драматургия Баха. М.—Л., 1948.
23. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1960.
24. Мазель Л. О мелодии. М., 1952.
25. Материалы и документы по истории музыки. Том II. XVIII век. Переводы с итальянского, французского, немецкого

[1] В список включены книги и статьи, опубликованные до 1964 года.

и английского под редакцией проф. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934.
26. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М., 1958.
27. Одоевский В. Себастьян Бах, в кн.: «Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие». М., 1956, стр. 404—435.
28. Прут Э. Фуга. М., 1900.
29. Прут Э. Анализ фуг. М., 1913.
30. Протопопов В. История полифонии. М., 1962.
31. Пфейфер Т. Лекции Ганса Бюлова, составленные Теодором Пфейфером. Перевод... с примечаниями А. Буховцева. М., 1895.
32. Ройзман Л. Карл Черни и его редакция клавирных сочинений И. С. Баха. «Советская музыка», 1940, № 10.
33. Рубинштейн А. Музыка и ее представители. М., 1892.
34. Скребков С. Полифонический анализ. М.—Л., 1940.
35. Скребков С. Учебник полифонии. М., 1956.
36. Способин И. Музыкальная форма. М., 1958.
37. Танеев С. Учение о каноне. Подготовил к печати В. Беляев. М.—Л., 1929.
38. Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. II издание. М., 1959.
39. Тюлин Ю. Искусство контрапункта. М., 1964.
40. Хубов Г. Себастьян Бах. М., 1953.
41. Цуккерман В. О выразительности гармонии Римского-Корсакова. «Советская музыка», 1956, № 10.
42. Швейцер А. И. С. Бах. Перевод З. Ф. Савеловой. Под редакцией проф. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934.
43. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М., 1956.
44. Юровский А. Филипп Эммануил Бах, в изд.: «Ф. Э. Бах. Избранные сочинения для фортепиано». М.—Л., 1947.
45. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. М.—Л., 1947.

46. Abert, Hermann. Tonart und Thema in Bach's Instrumentalfugen, «Peter Wagner-Festschrift», Leipzig, 1926, S. 1.
47. Aldrich, Putnam. Ornamentation in J. S. Bach's Organ works. New York, 1950.
48. Appel, Willi. The Notation of Polyphonic Musik. 900—1600. Cambridge, 1942.
49. Appel, Willi. Masters of the Keyboard. Cambridge, 1947.
50. Auerbach, Cornelia. Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts. Kassel, 1930.
51. Bach, Carl Philipp Emanuel. Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen. Berlin, 1753; нов. изд. Leipzig, 1957.
52. Bach-Dokumente. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Kritische Gesamtausgabe. Leipzig, 1963. — «Bach-Jahrbuch» (Neue Bach-Gesellschaft, Leipzig, 1904—).
53. Beyschlag, Adolf. Die Ornamentik der Musik. Leipzig, 1908.
54. Blume, Friedrich. Johann Sebastian Bach, «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», Kassel, Basel, 1949, Vol. I, S. 1031.
55. Bodky, Erwin. Der Vortrag alter Klaviermusik. Berlin, 1932.
56. Bodky, Erwin. Das Characterstück. Berlin, 1932.

57. Bodky, Erwin. The Interpretation of Bach's Keyboard Works. Cambridge, Massachussetts, 1960.
58. Borrel, E. Les notes irégalès dans l'ancienne musique française, «Revue de Musicologie», Vol. XV, № 40 (November 1931), S. 278.
59. Brandt Buys, Hans. Het Welltemperierte Klavir van J.-S. Bach. Arnhem, 1944.
60. Brooks, Sampson. Digest of Analyses of Bach's «48». London, 1905.
61. Bruyck, Carl van. Technische und aesthetische Analysen des Wohltemperierten Claviers. Leipzig, 1867.
62. Buchmayer, Richard. Cembalo oder Piano-forte, «Bach-Jahrbuch», 1908, S. 64.
63. Cart, William. Johann Sebastian Bach. Lausanne, 1946.
64. Corto, Alfred. Cours d'interprétation. Recueille et rédigé par Jeanne Thieffry. Paris, 1934.
65. Couperin, François. L'Art de toucher le clavecin. Paris, 1716. Complete édition, Paris, 1933.
66. Czaczkes, Ludwig. Analyse des Wohltemperierten Klaviers. Form und Aufbau der Fuge bei Bach. Bd. I, Wien, 1956, Bd. II, Wien, 1963.
67. Dannreuther, Edward. Musical Ornamentation. London, 1893-1895.
68. Dart, Thurston. The Interpretation of Music. London [1954].
69. David, Hans, Mendel, Arthur. The Bach Reader, New York, 1945.
70. Dickinson A. E. F. Bachs Fugal Works. London, 1956.
71. Dolmetsch, Arnold. The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. London, 1915, 1946.
72. Dorian, Frederick. The History of Music in Performance. New-York, 1942.
73. Dufourcq, Norbert. Un architecte de la musique. Jean Sébastien Bach. Génie allemand? Genie latin? Paris, 1947.
74. Ehrlich, H. Die Ornamentik in J. S. Bach Klavierwerken. Studiem und Erläuterungen. Leipzig, 1897.
75. Emery, Walter. Bach's Ornaments. London, 1953.
76. Endres, F. C. Mystik und Magie der Zahlen. Zürich, 1951.
77. Forkel, Johann Nikolaus. Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig, 1802.
78. Flotscher, Georg. Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung J. S. Bach's. «Bach-Jahrbuch», 1926, S. 90.
79. Füller-Maitland, J. A. The «48» Bachs Wohltemperiertes Clavier. London, 1925.
80. Gray, Cecil. The forty-eight preludes and fugues of J. S. Bach. London, New York, Toronto, 1938.
81. Haas, Robert. Die Musik des Barocks. Handbuch der Musikwissenschaft. Vol. III. Potsdam, 1931.
82. Haas, Robert. Aufführungspraxis der Musik. Handbuch der Musikwissenschaft. Vol. VIII, Potsdam, 1931.
83. Harding, Rosamond. Origins of Musical Time and Expression. London, 1938.
84. Harich-Schneider, Eta. Die Kunst des Cembalospiels. Kassel, 1939.

85. Hennig, Hans. Die Dynamik in J. S. Bachs Klaviermusik. «Bach-Jahrbuch», 1949—1950, S. 65.
86. Hoffmann-Erbrecht, Lothar. Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit. Leipzig, 1954.
87. Husmann, Heinroch. Die Kunst der Fuge als Klavierwerk. «Bach-Jahrbuch», 1938, S. 1.
88. Jadasson S. Erläuterungen zu ausgewählten Fugen von J. S. Bachs Wohltemperierten Klavier. Supplement zu des Verfassers Lehrbuch des Kanons und der Fuge. Leipzig, 1888.
89. Jansen, Martin. Bach's Zahlensymbolik an seinen Passionen untersucht. «Bach-Jahrbuch», 1937, S. 96.
90. Keller, Hermann. Die musikalischer Artikulation, insbesondre bei Joh. Seb. Bach. Stuttgart, 1926.
91. Keller, Hermann. Die Klavierwerke Bachs, Leipzig, 1950.
92. Kinsky, Georg. Die Urschriften Bachs und Händels. «Philobiblon», Jahrgang 8, Wien, Leipzig, Zürich, 1935.
93. Kinsky, Georg. Die Originalausgaben der Werke Joh. Seb. Bachs. Wien, 1937.
94. Knab, Armin. Bachs Wohltemperiertes Klavier. «Die Musik», 1913, XII, 7.
95. Knorr, Iwan. Die Fugen des «Wohltemperierten Klaviers» von Joh. Seb. Bach in bildlicher Darstellung. Leipzig, 1912.
96. Krause, Emile, J. S. Bachs «Wohltemperiertes Klavier» und Beethovens Klaviersonaten. Ästhetische Betrachtung und Versuch einer Ordnung nach der technischen Schwierigkeit. «Der Klavierlehrer», XXXII, 13 u g. Berlin, 1909.
97. Kreutz, Alfred. Die Ornamentik in J. S. Bachs Klavierwerken. Beilage zu J. S. Bachs Englische Suiten. Neue Urtextausgabe nach den Quellen von Alfred Kreutz. Leipzig.
98. Landowska, Wanda. La musique ancienne. Paris, 1909 (есть русский перевод, ср. 21).
99. Landowska, Wanda. Bach et l'interprétation des oeuvres de clavecin de J. S. Bach. «Mercure de France», 1905, November.
100. Landowska, Wanda. En vie de quel instrument Bach a-t-il composé son «Wohltemperiertes Klavier»? «La revue musicale». Vol. IX, № 2, 1927, December, p. 123 (ср. Landowska, Wanda. Für welches Instrument hat Bach sein «Wohltemperiertes Klavier» geschrieben? «Neue Zeitschrift für Musik», 1911, 78.)
101. Landowska, Wanda. Über die C-dur Fuge aus dem I. Theil des Wohltemperierten Klaviers. «Bach-Jahrbuch», 1913, S. 53.
102. Landshoff, Ludwig. Revisionsbericht zur Urtextausgabe von Joh. Seb. Bach's Inventionen und Sinfonien. Leipzig, 1933.
103. Luciani, Sebastiani Arturo. Clavicorde ou clavecin? «Revue musicale», Vol. XV, № 146, 1934, May.
104. Lussi, Mathis. Traité de l'expression musicale. Paris, 1874.
105. Macpherson, Stewart. A commentary on book of the forty-eight preludes and fugues of Johann Sebastian Bach, New Jork. 1934.
106. Marpurg, Friedrich Wilhelm. Die Kunst das Clavier zu spielen. Berlin, 1750, 1756.
107. Marpurg, Friedrich Wilhelm. Anleitung zum Clavierspielen. Berlin, 1755.
108. Marpurg, Friedriech Wilhelm. Kritische Briefe über die Tonkunst. Berlin, 1759—1763.

109. Mattheson, Johann, Das Neue-Veröffnete Orchester. Hamburg, 1713.
110. Mattheson, Johann. Der vollkommene Capellmeister, 1739.
111. Mellers, Wilfrid. François Couperin and the French Classic Tradition. London, [1949].
112. Miels, Paul. Zur Frage des Mathematischen bei Bach. «Bach-Jahrbuch», 1939, S. 43.
113. Morgan, Orlando. J. S. Bachs Forty-eight Preludes and Fugues. Analysis of the Fugues. London, 1931.
114. Moser, Hans Joachim. Zu Frage der Ausfürung der Ornamente bei Seb. Bach. «Bach-Jachrbuch», 1916, S. 8.
115. Moser, Hans Joachim. Johann Sebastian Bach. Berlin [1935].
116. Mozart, Leopold. Gründliche Violinschule. Als Faksimile herausgegeben von Hans Joachim Moser. Leipzig, 1956.
117. Mueller C. E. R. Die Ausgaben des «Wohltemperierten Klaviers» von Czerny bis Mudgellini. «Allgemeine Musikzeitung», 1912, № 39, S. 36.
118. Mueller C. E. R. Nachtrag zu den Aufsatze über die Ausgaben des Wohltemperierten Klaviers, «Allgemeine Musikzeitung», 1913, № 40, 29/30.
119. Müller-Blattau, Joseph. Grundzüge einer Geschichte der Fuge. Königsberg, 1923.
120. Nef, Karl. Clavercymbel und Clavichord. «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», Jahrgang 10, 1913, S. 15.
121. Nef, Karl. Verhältnis zur Klaviermusik, «Bach-Jahrbuch», 1909, S. 12.
— Neumann, Werner. Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs. Berlin, 1953.
122. Neupert, Hanns. Das Cembalo. Kassel, 1933.
123. Neupert, Hanns. Das Klavichord. Kassel, 1948.
124. Niemann, Walter. J. S. Bach's «Wohltemperiertes Klavier». «Daheim (Hausmusik)», XLII, 38, Leipzig.
125. Niessen, Hans. Der Sinn des Wohltemperierten Klaviers II Theil. «Bach-Jahrbuch», 1951—1952, S. 54.
126. Paumgartner, Bernhard. Johann Sebastian Bach. Vol. I, Zürich, 1950.
127. Perrachio, Luigi. J. S. Bach. Il Clavicembalo ben temperato. Milano, 1926, Turin, 1947.
128. Pirro, André. L'Esthétique de Jean Sebastien Bach. Paris, 1907.
129. Quantz, Jogann Joachim. Versuch einer Anweisung die Flöte traverscère zu spielen. Berlin, 1752 (переиздание А. Шеринга, Leipzig, 1906).
130. Reuter, Fritz. Die Beantwortung des Fugenthemas. Dargestellt an den Themen von Bachs Wohltemperiertem Klavier. Leipzig, 1929.
131. Riemann, Hugo. Handbuch der Fugen-Komposition (Analyse von J. S. Bachs «Wohltemperiertem Klavier», Bd. I/II und «Kunst der Fuge» Bd. III. Vierte Auflage, Berlin, 1920.
132. Rothschild, Fritz. The Lost Tradition in Music. New Jork, 1953.
133. Rothschild, Fritz. A. Handbook to the performance of the 48 preludes and fugues of J. S. Bach according to the rules of the old tradition. London, 1955.

134. Rousseau, Jean Jacques. Dictionnaire de Musique, 1767.
135. Ryelandt. Le Clavecin bien temperé de Jean-Sebastien Bach. Bruxelles, 1938.
136. Sachs, Court. The Commonwealth of Art. New Jork, 1946.
137. Sachs, Court. Rhythm and Tempo. New Jork, 1953.
138. Schenker, Heinrich. Wohltemperierte Klavier I, Praeludium c-moll, «Die Musik», XV, 9.
139. Schering, Arnold. Bach und das Symbol. «Bach-Jahrbuch», 1928, S. 119.
140. Schering, Arnold. Aufführungspraxis der Musik. Leipzig, 1931.
141. Schering, Arnold. Das Symbol in der Musik, Leipzig, 1941.
142. Schmieder, Wolfgang. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke J. S. Bachs. Leipzig, 1950.
143. Schumann, Robert. Jugendbriefe. Nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann. 4. Auflage. Leipzig, 1910.
144. Schweitzer, Albert. Johann Seb. Bach. Le musicien-poete. Leipzig, 1905; нем. изд. Leipzig, 1908 (ср. 42).
145. Seiffert, Max. Geschichte der Klaviermusik. Umarbeitung der Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur von C. F. Weitzmann. Leipzig, 1899.
146. Seiffert, Max. Bernhard Christian Weber (1712-1758). Das wohltemperierte Klavier. Veröffentl. der Neu Bach-Gesellschaft, XXXIV, 1933, Heft 1.
147. Smend, Friedrich. Johann Sebastian Bachs, Kirchenkantaten. Berlin, 1947.
148. Smend, Friedrich. Bach bei seinem Namen gerufen. Kassel, 1950.
149. Smend, Friedrich. Bach in Köthen. Berlin, 1951.
150. Spitta, Philipp. Johann Sebastian Bach. 2 vols. Leipzig, 1873—1880.
151. Sporck, George. Joh. Seb. Bach. Clavecin bien temperé. Avec analyses et conseils sur l'intérpretation. Paris, 1929.
152. Steglich, Rudolf. Das c-moll — Preludium aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, «Bach-Jahrbuch», 1923, S. 1.
153. Terry, Charles Sanfrod. J. S. Bach. London, 1928.
154. Tovey, Donald Francis. Essays in Musical Analysis. London, 1944.
155. Türk, Daniel Gottlob. Klavierschule, Leipzig, 1789.
156. Viana da Motta, Jozé. Zur Pflege der Bachschen Klavierwerke. «Neue Zeitschrift fur Musik», Leipzig, 1904.
157. Walther, Johann Gottfried. Musikalisches Lexicon. Leipzig, 1732 (факсимильное воспроизведение: Kasell, 1953).
— Weitzmann, C. F.— см. Seiffert, Max.
158. Wercker, Wilhelm. Studien über die Symmetrie in Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des «Wohltemperierten Klaviers», von Johann Sebastian Bach. Leipzig (1910), (1922).
159. Westphal, Rudolf. Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach. Leipzig, 1880.
160. Wilkinson N. How to play Bach's 48 Preludes and Fugues. London, 1939.
161. Wustmann, Rudolf. Tonartensymbolik zu Bach's Zeit. «Bach-Jahrbuch», 1911, S. 60.

СПИСОК

важнейших опечаток в книге Я. Мильштейна «Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения»

Стр.	Строка	Напечатано	Следует
13	4—5 сверху	простое,	простое
16	7 сверху	не укладываются	укладываются
25	20 снизу	линейного	линеарного
69	13 снизу	ссылки	ссылка
88	17 сверху	школа	шкала
121	11 снизу	клевесин	клавесин
135	9 сверху	«в сохранени	«в сохранении
161—162	1 снизу—1 сверху	свидетельвующая	свидетельствующая
170	15 сверху	от $\frac{1}{2}$ =40 до до $\frac{1}{4}$ ==50.	от $\frac{1}{4}$ =40 до $\frac{1}{4}$ =50.
237	5 сверху	Коллер	Келлер
250	9 сверху	перевернутую строку нужно читать	ную гулким перезвоном:
259	10 сверху	с ее	с его
275	4 сверху	как делают э	как делают это
292	3 сверху	то она здесь	то оно здесь
315	7 сверху	третий голос	третий голос —
319	12 сверху	ведениях	произведениях
322	16 снизу	несомненный	несомненны
325	14 сверху	двхчастную	двухчастную
325	10 снизу	Конец прелюдии	Конец фуги
342	14 снизу	в высоту, линии	в высоту линии
343	5 сверху	хотяо	хотя
353	2 снизу	в факсимальном	в факсимильном
357	20 сверху	Jm —	Im —
360	19 сверху	форватере	фарватере
364	18 снизу	родственной ему	родственной ей
367	12 сверху	Mudgellini	Mugellini
373	4 стлб. 4 снизу	$\frac{1}{8}$ = ±66	$\frac{1}{8}$ ≙ ±66

Зак. 2727/916.