

Болынка

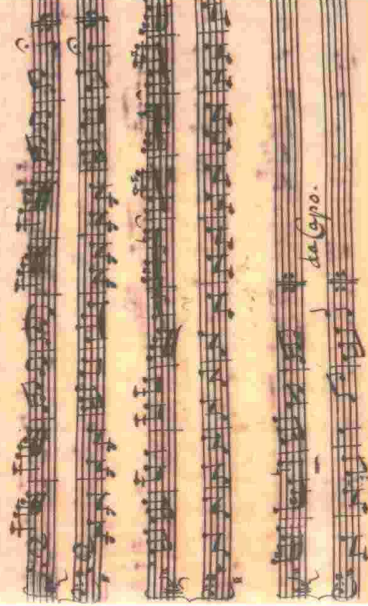
№ 302

А. Милка, Т. Шабалина

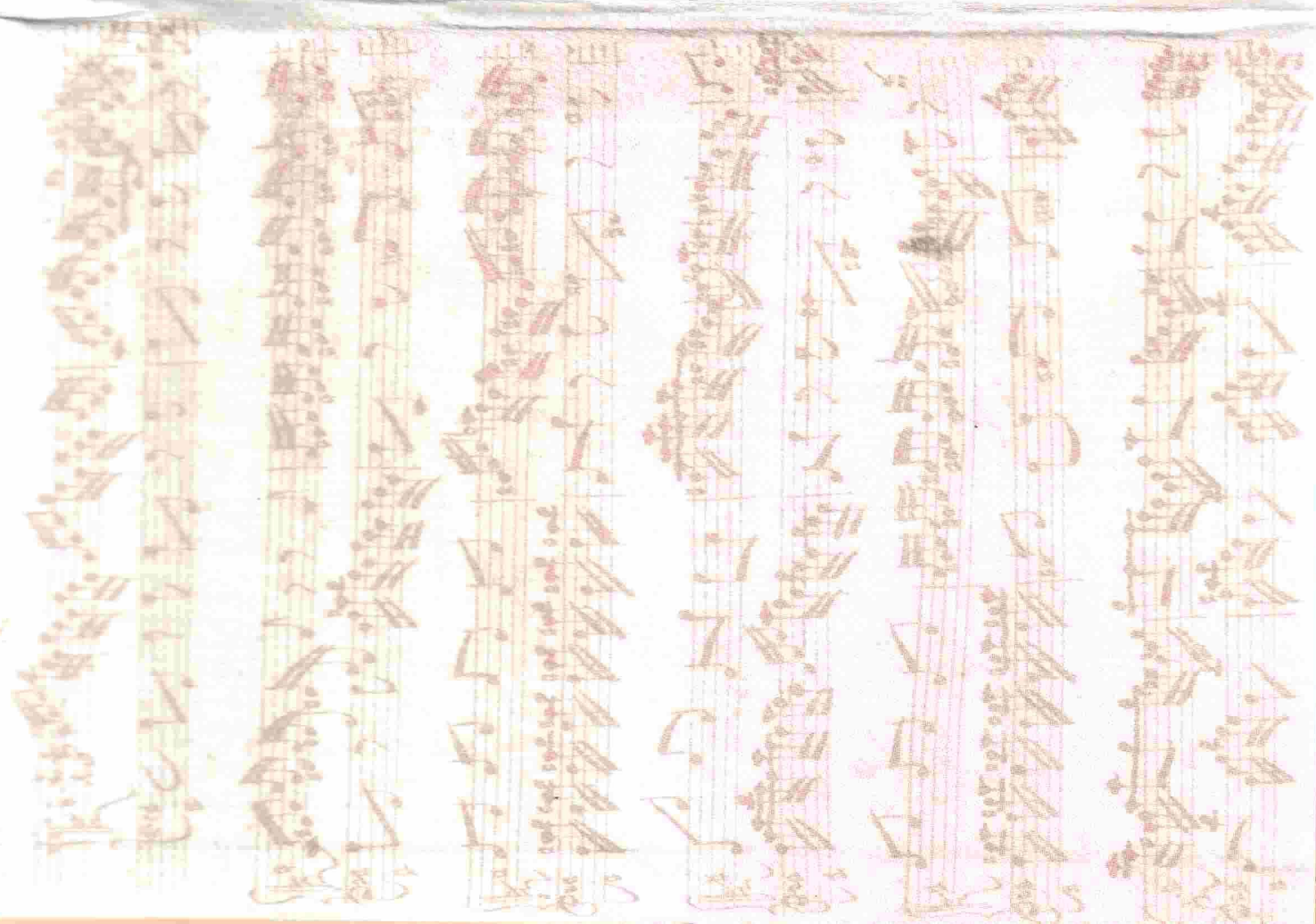
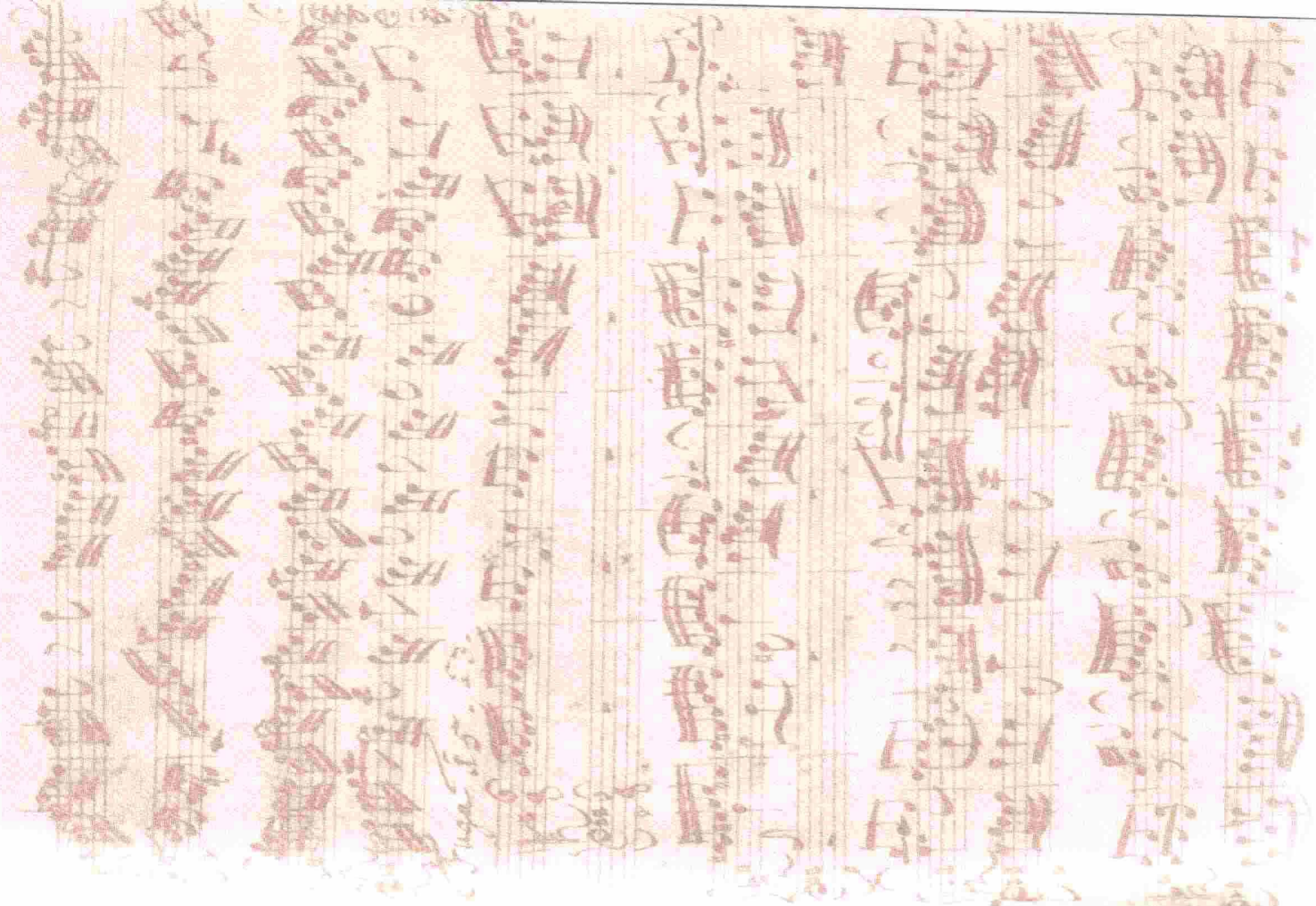
ЗАНИМАТЕЛЬНАЯ БАХИАНА

Об Иоганне Себастьяне,
Янне Магдалене
и некоторых занятных недоразумениях

Allegretto



da capo.



От авторов

Глубокоуважаемый читатель!

Если вы открыли эту книжку, то скорее всего вы — музыкант (пусть даже начинающий) или любитель музыки. И если это так, то наше издание обращено к вам.

Из названия на обложке вы уже поняли, что книжка посвящена великому Иоганну Себастьяну Баху. Мы хотим поговорить с вами о нем самом, о его музыке и о тех, кто его окружал. Как, — справедливо удивитесь вы, — разве по этому поводу мало сказано, мало написано книг, болших и не очень больших, создано радио- и телепередач? Что можно добавить к этому нового — нет, не в научной, а просто в небольшой “популярной” книжке?

Но в том-то всё и дело.

Общаясь с коллегами, педагогами музыки, беседуя с их учениками, читая разнообразную литературу, посвященную Баху, мы порой наталкиваемся на совершенно удивительные сведения о великом композиторе и его музыке. Мы нередко узнаем о его сочинениях, которых он на самом деле никогда не писал, о “священных баховских местах”, в которых он на самом деле никогда не бывал, о его самых близких друзьях, с которыми он в действительности никогда не был знаком, о надписях в его произведениях, которых он никогда не делал, и т. д. Более того, даже в его уже изданных сочинениях можно обнаружить достаточно такого, чего наверняка Бах не хотел бы в них видеть. Самое же удивительное, что многое из этих сведений имеет весьма устойчивый характер. Так, при нашей попытке что-то возразить, усомниться в этих сведениях некоторые искренне удивляются: “Как, разве Вы не знаете? Ведь это всем хорошо известный факт!” Но именно

Милка А. П., Шабалина Т. В.

Занимательная бахиана (выпуск 1): Об Иоганне Себастьяне, Анне Магдалене и некоторых занятных недоразумениях. — 2-е изд., перераб. и доп. — СПб.: “Композитор”, 2001. — 208 с.

Работа петербургских исследователей посвящена произведениям И. С. Баха, составляющим репертуар учащихся детских музыкальных школ. В увлекательной форме рассказывается о новейших открытиях современного баховедения. Авторы стремились выбрать вопросы наиболее дискуссионные и мало освещенные, но представляющие большой интерес для широкого круга педагогов — как исполнителей, так и музыковедов, — а также учащихся музыкальных учебных заведений и всех тех, кто интересуется музыкой И. С. Баха. Во второе издание включены новые материалы, документы и иллюстрации.

Очерки “Для кого написаны Нотные тетради?”, “Мюзет, или история с превращением”, “Играем «Менуэты И. С. Баха»”, “Еще одна Инвенция C-dur”, “...И немного об исполнительских указаниях” написаны Т. В. Шабалиной; очерки “Инвенция — так что же это такое?”, “Это страшное слово «Уртекст»” — А. П. Милкой.

ISBN 5-7379-0099-1

© Издательство “Композитор”, 2001

© А. П. Милка, Т. В. Шабалина, 2001

потому, что это приобрело характер "хорошо известного факта", мы и решили написать настоящую книжку.

Хочется быть правильно понятыми. Мы отдаём всё должное нашей музыкальной педагогике, передовой методике, нашему баховедению, нотным и книжным изданиям, авторам работ о Бахе, редакторам его сочинений — все они сделали очень много для того, чтобы его музыка стала нам ближе. И хотя мы нередко ссылаемся на определенные научные работы и нотные публикации, нам никак не хотелось бы выступать критиками как этих весьма уважаемых нами изданий, так и конкретных авторов — даже в тех случаях, когда наша точка зрения не совпадает с ними. Наша цель совершенно иная. Нам хотелось бы обратить внимание на то, что некоторые "хорошо известные факты" о Бахе и его музыке часто имеют характер устной традиции, хотя кочуют из одного *печатного* издания в другое. И вот здесь нередко они, увы, вступают в противоречие — отнюдь не с нами, не с нашим мнением, но — с историческими документами и с авторской рукописью. Да, дорогой читатель, нашей книжкой (если удастся!) нам хотелось бы особо воздать хвалу Рукописи и Документу. Именно они чаще всего являются основными и решающими судьями в споре об истине.

Конечно же, не всегда и не все подробно, касающиеся музыки Баха, так уж легко проверить по авторской рукописи (как до нее добратся?), а те или иные факты — шутка ли сказать! — сравнить с соответствующими историческими документами. Однако всё не так уж безнадежно. Значительная часть баховских рукописей (и даже его копийстов) ныне уже доступна читателю в разнообразных факсимильных изданиях, а почти все известные документы, касающиеся жизни и творчества Баха, собраны в трехтомном издании (Bach-Dokumente. Leipzig, 1963—1972). Наконец, наиболее важные из них существуют даже

в русском переводе (Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха. М., 1980). И если вы, уважаемый читатель, пожелаете самостоятельно докопаться до сути в той или иной редакции баховского сочинения, обратившись к рукописи (пусть даже в факсимильном виде), или установить истину в каком-либо биографическом факте великого композитора, углубившись в документы, — поверьте, вы переживете захватывающие истории, не менее увлекательные, чем иные детективы. А иногда, как ни покажется странным, — не менее курьезные, чем комедии.

Мы рискнули предложить Вам несколько поучительных, на наш взгляд, историй. Для первого выпуска "Занимательной бахианы" из них отобраны те, которые связаны с сочинениями Баха, наиболее часто изучаемыми в детско-музыкальной школе. Ведь именно здесь закладываются основы понимания баховской музыки. Не будем пересказывать эти истории здесь, в предисловии, — право, лучше обратиться непосредственно к ним самим.

А. Милака, Т. Шабалина
Санкт-Петербург, январь 1997

Фрагменты рукописей воспроизведены в настоящем издании с любезного разрешения дирекции Музыкального отдела Государственной библиотеки Берлина (Staatsbibliothek zu Berlin — Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung), а также Баховского архива в Лейпциге (Bach-Archiv Leipzig). Мы приносим благодарность их дирекции и сотрудникам за предоставленную возможность работать с оригинальными источниками и факсимильно воспроизвести отдельные их образцы в настоящей книге.

Предисловие ко второму изданию

Второе издание этого выпуска "Занимательной ба-
хианы" осуществляется нами по просьбе читателей. Мы
стремились учесть их пожелания, что сказалось на облике
новой книжки. Некоторые эпизоды потребовали докумен-
тального подтверждения, а ряд произведений — поясне-
ний, касающихся истории их создания и связи с другими
сочинениями современников. Читатель обнаружит здесь
новые иллюстрации — портреты персонажей, современ-
ников И. С. Баха, воспроизведения гравюр и старинных
картин, связанных с историей отдельных его сочинений.
Издание снабжено обширным справочным аппаратом:
указателями имен, иллюстраций, музыкальных произве-
дений, упомянутых на страницах очерков, списком ис-
пользованной литературы.

Подготовка настоящего издания осуществлена при
поддержке Института Джорджа Бэлла (The George Bell In-
stitute / Great Britain). Мы приносим нашу искреннюю
благодарность его руководству в лице доктора Эндрю Чэн-
длера (Dr Andrew Chandler). Слова признательности мы
выражаем также Владимиру Шуцкому, оказавшему нам
неоценимую техническую помощь при создании ориги-
нал-макета.

Санкт-Петербург, август 2001



ДЛЯ КОГО НАПИСАНЫ НОТНЫЕ ТЕТРАДИ ?

На титульных листах двух Нотных альбомов, начатых
Бахом в 1722 и 1725 годах, — одно и то же имя.

Благодаря множеству позднее написанных книг и нот-
ных изданий имя это вошло и в наш музыкальный мир.

“Нотная тетрадь для Анны Магдалены Бах”

“Клавирная книжка для Анны Магдалены”

“Нотная книжечка Анны Магдалены”

“Клавирная тетрадь для Анны Магдалены”

“Нотная тетрадка Анны Магдалены Бах”

Так чаще всего встречаем мы названия этих альбомов
в различных изданиях.

А вот еще одно из них:

И. С. БАХ.

НОТНАЯ КНИЖЕЧКА

маленькой Анны Магдалины Бах

(20 легких пьес.)

Часть I.

Р. С. Ф. С. Р.
ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО.
Художественный отдел.

Москва 1921.

№ 1822

ул. Тургенев, Петербург. Издатель И. К. И.

Иллюстрация I.

Интересно, кем была для Баха эта "маленькая" Анна Магдалена?

Судя по данному заглавию, можно подумать, что это была его дочь, племянница, внучка или какая-то другая юная родственница. Однако многие, вероятно, знают, что ни дочери, ни племянницы, ни внучки с таким именем у И. С. Баха не было. По документам же достоверно известно, что Анной Магдаленой была его вторая жена, которой в пору ее бракосочетания с Иоганном Себастьяном шел двадцать первый год. И если все-таки тетрадь предназначалась Бахом для жены, то неужели он написал ей эти пьесы, когда она была совсем еще маленькой?

Упомянутое издание, безусловно, уникально. Оно вышло в 1921 году и, насколько известно, не переиздавалось. Но образ "маленькой" Анны Магдалены сохранился, перешел на страницы увлекательных повестей, обогатился новыми подробностями¹.

Откуда этот образ мог возникнуть? Ведь ни портрета, ни рисунка, ни даже словесного описания внешнего облика Анны Магдалены не сохранилось.

Быть может, он мог взять свое начало от слова "Büchlein" (Книжка, Книжечка) из заглавия Нотной тетради 1722 года: "Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bachin"? В одном из французских изданий пьесы этого сборника были названы следующим образом: "Le petit livre de clavessin d'Anna Magdalena Bach" ("Маленькая клавишная книга Анны Магдалены Бах"). Сопоставим это с тем, что приведенной обложкой (на с. 8), и, возможно, нам станет понятным происхождение таинственной "маленькой Анны Магдалены".

¹ "Малютка Вюлкен" и даже "пигалица", "финтифлюшка" — так сопровождается ее появление в повести Ф. М. Ореховской "Себастьян Бах" (М., 1960. С. 86—95).

Действительно, мы очень мало знаем о ней, о ее жизни. Известно, что родилась Анна Магдалена 22 сентября 1701 года в семье Иоганна Каспара Вильке, городского трубача в Цайтце, затем Вейсенфельсе (в разных

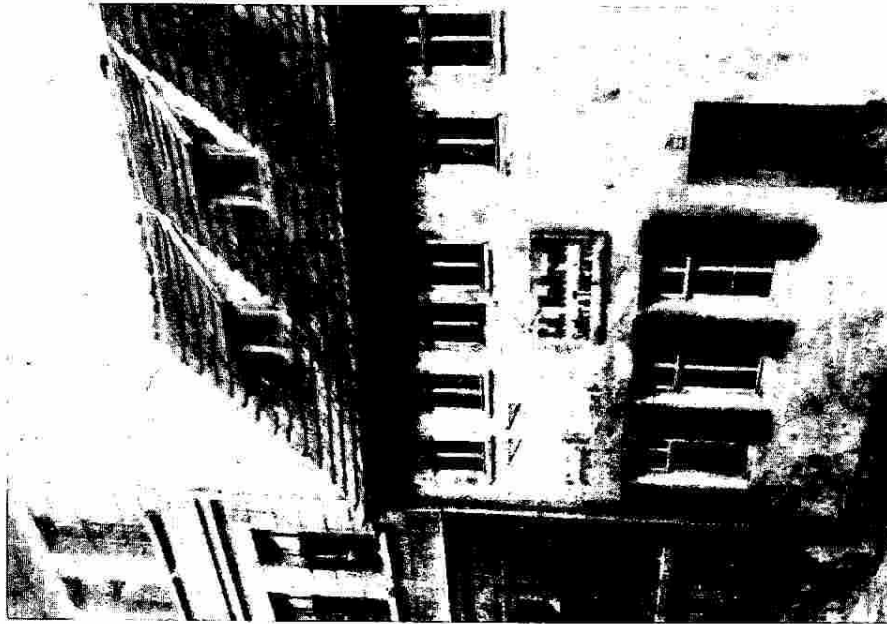


Иллюстрация 2.
Дом в Цайтце, где родилась Анна Магдалена Вильке

документах фамилия эта оказалась записанной по-разному: Вюлькен, Вёлькнер, Вильке — Wülken, Wölcker, Wilske²).

С детства обладая хорошим сопрано, Анна Магдалена обучалась пению, видимо, в цайтцевской капелле, пока семья не переехала в 1718 году в Вейсенфельс. Летом 1721 года она была приглашена в Кётен, а несколько месяцев спустя, 3 декабря того же года, вышла замуж за Иоганна Себастьяна Баха, тамошнего придворного ка-



Иллюстрация 3.
Дворец князя Леопольда Ангальт-Кётенского

² В недавних изданиях, правда, появился и еще один вариант этой фамилии — Вюльскен (см.: Морозов С. Бах. М., 1984. С. 107; Великович Э. Великие музыкальные имена. СПб., 1997. С. 30). Однако, поскольку подобное написание не встречается ни в одном историческом документе, приведенная модификация этой фамилии — скорее всего, лишь плод воображения наших авторов.

пельмейстера и директора камерной музыки. Анна Магдалена стала матерью тринадцати детей (лишь шестеро из них пережили свой грудной возраст), воспитывала четверых детей от первого брака Себастьяна с Марией Барбарой, скончавшейся в июле 1720 года...

К сожалению, сохранилось совсем немного документов, связанных с именем Анны Магдалены. Не дошли до нас ни письма, ни воспоминания, в которых хоть как-то (хоть немногими чертами) обрисовывался бы ее облик³.

Но если относительно того, какой она все-таки была, мы остаемся почти в неведении, то уж в том, что Нотные тетради писались Бахом именно для нее, не сомневается, по-видимому, никто.

Описывая счастливый союз Иоганна Себастьяна и Анны Магдалены (а союз, действительно, был долгим и счастливым), биографы нередко приводят эти тетради как "свидетельство их трогательной дружбы". "Анна Магдалена оказалась не только заботливой хозяйкой, с любовью принявшей осиротевших детей, но и музыканткой, понимавшей творчество мужа... Муж старался развивать ее художественное чувство. Сохранились две «Клавирные книжки для Анны Магдалены Бах»: одна от 1722 года, другая, в красивом зеленом кожаном переплете, помечена 1725 годом... Бах обучал свою жену также исполнению

³ Чуть-чуть приоткрывают нам ее портрет письма Иоганна Элиаса, двоюродного племянника Баха, жившего в его доме с 1737 по 1742 год. "Наша дорогая фрау Милне (тетушка)" — называл ее Элиас, и все упоминания его о ней полны особого тепла и нежности. Оказывается, она очень любила сад, и Элиас заказывал для нее желтые гвоздики. А в июне 1740 года он писал кантору И. Г. Хилле с просьбой прислать для Анны Магдалены конюшню, "каковая благодаря умелому обучению очень искусна в пении" (см.: Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.-Й. Шульце; пер. с нем. и коммент. В. Ерохина. М., 1980. С. 28—29).

цифрованного баса. В конце «Клавирной книжки» от 1725 года его рукой записаны «некоторые крайне важные правила употребления генерал-баса», — читаем мы у Альберта Швейцера⁴.

В другой, позднее написанной биографии, можно прочесть: "В первой тетради, начатой в 1722 году в Кёгене («Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bachin, Anno 1722»), главное место занимают пять Французских сюит (в неполной, быть может, первоначальной редакции), которые, очевидно, и предназначались Бахом для Анны Магдалены"⁵. Приводится пояснение: "Анна Магдалена училась у Баха игре на клавикордах и клавесине; он преподавал ей также начальные основы генерал-баса"⁶.

Яркий образ Магдалены, целыми днями музицирующей на клавесине, встает на страницах новеллы "Капельмейстер из Кетена"⁷. Здесь и красочные изображения ее ежедневных занятий, начинающихся с момента ухода мужа на службу и продолжающихся до его возвращения домой. Здесь и детальные описания процесса разучивания ею Французских сюит, из которых отдельные части Магдалена играет прямо с листа, а вот в Жиге учит "каждую руку" отдельно. Здесь и ее размышления во время работы над отдельными пьесами, сравнение исполнения ажурной трели или галантного мордента с бантиком или кружевом на старинном костюме, воображение "тяжелого

⁴ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / Пер. с нем. Я. С. Друскина, под ред. и с послесл. М. С. Друскина. М., 1964. С. 78.

⁵ Читатель, вероятно, уже обратил внимание, что в некоторых, в основном более ранних у нас, изданиях имя Анны Магдалены воспроизводилось несколько иначе, чем мы привыкли видеть в современных публикациях. Разумеется, цитируя, мы сохраняем эти особенности орфографии.

⁶ Хубов Г. Себастьян Бах. М., 1963. С. 86—87.

⁷ См.: Великович Э. Цит. соч. С. 30—33.

черного бархата, жесткого кружева высоких воротников" при исполнении Сарабанды и так далее... Разумеется, как и в подавляющем большинстве биографий композитора, даются сведения о том, что Бах обучал Анну Магдалену "игре на клавесине и клавикордах"⁸. И далее: "Специально для нее он завел красивую тетрадь, надписал: «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах, начата в 1722 году». К концу года в тетради уже нет ни одной чистой страницы"⁹.

Если приведенные описания верны, то эти Клавирные книжки (или, как мы привыкли называть их, Нотные тетради) — не что иное, как пособия для обучения Анны Магдалены клавирному искусству. А поскольку известно, что до встречи с Иоганном Себастьяном она получила образование как певица, то, по всей вероятности, ее занятия на клавирных инструментах должны были бы вестись Бахом по определенному плану.

По свидетельству современников Себастьяна и его сыновей, весьма серьезное значение в педагогическом процессе придавал он поэтапному обучению, постепенному переходу от простого к сложному. "И лучше, если умелый учитель постепенно будет приучать своих учеников к все более трудным вещам. Тут все покоится на способе преподавания и на хороших, заранее продуманных принципах, лежащих в его основе; тогда ученик даже не заметит, что его ведут к еще большему трудностям. Мой покойный отец с успехом пользовался этим способом", — писал в своем трактате Карл Филипп Эмануэль Бах¹⁰.

Те, кто имели счастье учиться у Иоганна Себастьяна, рассказывали, что на первых порах ученикам своим он давал нетрудные пьесы, инвенции. После того, как этот

⁸ *Великович Э.* Цит. соч. С. 30.

⁹ Там же.

¹⁰ Цит. по: Документы жизни и деятельности... С. 147.

репертуар был освоен, он переходил к сюитам, а уже затем — к "Хорошо темперированному клавиру"¹¹.

"Его метод [обучения] — самый лучший, ибо он последовательно, шаг за шагом продвигается от самого легкого к самому трудному; оттого-то даже переход к фуге оказывается не более трудным, чем любой другой шаг"¹². Подробно описывал этот способ обучения и первый биограф композитора, Иоганн Николаус Форкель¹³.

Однако, если мы посмотрим содержание Нотных тетрадей, то увидим в них совершенно иное. Здесь и намека нет на ту систематичность, о которой только что шла речь. Такие сложнейшие сочинения, как Партии, соседствуют с пьесами небольшими и совсем нетрудными. Пять Французских сюит записаны в первой тетради, но некоторые из них появляются и во второй. Как раз наиболее сложные сочинения — Партии — открывают вторую тетрадь, продолжают же ее Менуэты, Марши и Полонезы вперемешку с вокальными пьесами, ариями и хоралями разной степени трудности. Встречаются в тетрадях строны пустые или записи начатые, но не доведенные до конца. Да и правила генерал-баса, на основе которых считается, что Иоганн Себастьян обучал жену искусству аккомпанемента по цифрованному басу, записаны не им¹⁴.

¹¹ См.: Документы жизни и деятельности... С. 141.

¹² Там же. С. 144.

¹³ См.: *Форкель И. Н.* О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с нем. В. Ерохина. М., 1987. С. 38—40.

¹⁴ Установлено, что "Einige höchst nötige Regeln vom General-Basso" на странице 123 записаны Иоганном Кристофом Фридрихом Бахом, а "Einige Regeln vom General-Bass" на страницах 124—126 — Анной Магдаленой (см.: *Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe*. Ser. V, Bd 4, S. 45; *Bach J. S. Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725 / Faksimile der Originalhandschrift*. Nachwort von G. von Dadelen. Kassel, 1988. S. 10).

Тетради, как оказывается, не заполнялись самим Бахом последовательно, от начала до конца. В первой тетради Сюиты записаны Иоганном Себастьяном, Менуэт и отдельные части к Сюитам — Анной Магдаленой. Во второй Нотной тетради большая часть записей сделана Магдаленой. На некоторых страницах появляется почерк Филиппа Эмануэля, на других — неуклюжие каракули кого-то из совсем еще юных Бахов. На следующих страницах опять может появиться рукопись Себастьяна, затем ее сменяют другие почерки...

Создается впечатление, что тетрадь эта как бы "ходила" по дому Баха из рук в руки. Видимо, не только любой из членов семьи мог оставить в ней свою запись, но и каждый мог пользоваться ею, играть по ней. Дети, что помладше, могли найти в ней пьесы несложные и небольшие; те, которые повзрослели и приобрели изрядное мастерство, могли приступить к Сюитам и Партам. Скорее всего, то, что мы привыкли считать тетрадью для Анны Магдалены, было своеобразным домашним альбомом, предназначенным для всей баховской семьи. А изменяющиеся почерки тех, кто участвовал в записи этих книжек (почерк самого Иоганна Себастьяна, почерки Анны Магдалены и детей), свидетельствуют, что сочувствовали эти тетради баховской семье долгие годы и даже десятилетия. Так, первая Нотная тетрадь только начала записываться в 1722 году, окончена же она была, как показывают исследования, не ранее 1724/1725 года¹⁵. Вторая Нотная тетрадь записывалась еще более продолжительное время — с 1725 вплоть до 1740-х годов: ученые даже не могут назвать определенную дату окончания записи — на те страницы, которые оставались пустыми, в более позд-

¹⁵ См.: Dadelzen G. von. Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe. Ser. V, Bd 4. Leipzig, 1957. S. 22—25.

ние годы вносились все новые и новые сочинения. Так, знаменитая Ария, ставшая темой Гольдберг-вариаций, оказалась записанной на случайно пропущенных вначале страницах между двумя частями Арии "Bist du bei mir". И сделана эта запись рукой Анны Магдалены не ранее 1740-х годов¹⁶.

Да, но как же быть с заглавиями этих Нотных тетрадей? — спросите вы. — Ведь как бы то ни было, но надписаны тетради самим Иоганном Себастьяном именно для Анны Магдалены!

И вот тут, видимо, самое время вернуться к этим заглавиям. Помните, мы уже приводили одно из них: "Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bachin".

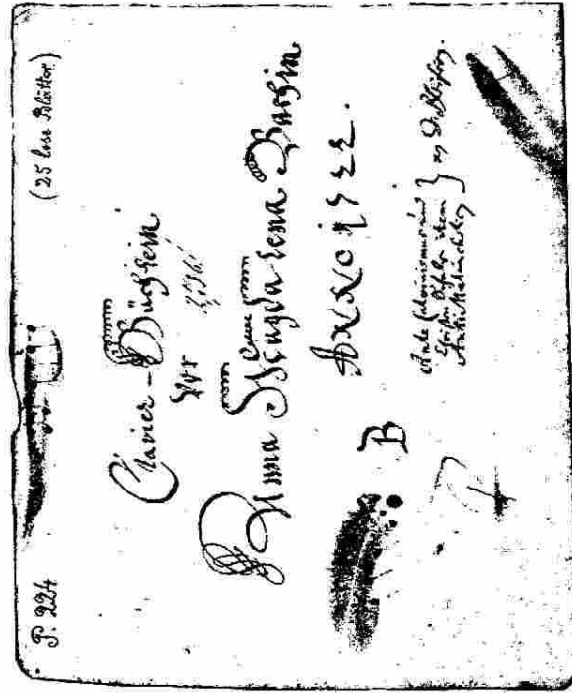


Иллюстрация 4.

Титульный лист первой Клавирной книжки Анны Магдалены

¹⁶ См.: Dadelzen G. Op. cit. S. 69.



На илл. 4 читатель может видеть титульный лист так называемой первой Нотной тетради Анны Магдалены Бах. И эта книжка — действительно, сборник, состоящий из *клавирных* сочинений (пяти Французских сюит, отдельных небольших пьес) и незаконченной органной Фантазии C-dur. Почему-то именно пьесы этого сборника (даже замечательный Менуэт G-dur BWV 841) практически никогда не находят себе места в изданиях, озаглавленных как «Нотные тетради Анны Магдалены Бах».

Тот же сборник, который чаще всего называется Клавирной книжкой, или Нотной тетрадкой для Анны Магдалены, помимо всевозможных клавирных сочинений, включает в себя различные песни, вокальные арии, речитативы и хоралы, правила генерал-баса, свадебное стихотворение и другие записи.

И на обложке сборника значится совсем другое:

**A M B
1725**

Эти инициалы и год золотом отгиснуты на зеленом кожаном переплете (илл. 5). Позже рукой Эмануэля в инициалы было вписано полное имя: «A[nn]a M[agdal]a B[ach]».

Как видим, второй альбом даже не назван ни Книжкой, ни Тетрадкой, предназначенной для Анны Магдалены. Такое название он получил, видимо, только по аналогии с предыдущим сборником. Статьи заметим, для подобных домашних альбомов, бытовавших в Германии конца XVII—начала XVIII века, весьма характерно, что на обложке или титульном листе выставлялись инициалы *владельца* данного альбома и год начала его записи¹⁷.

¹⁷ См.: Hill R. "Der Himmel weiss, wo diese Sachen hingekommen sind": Reconstructing the Lost Keyboard Notebooks of the Young Bach and Handel // Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays. Cambridge, 1985. P. 168. Трудно установить, о какой из двух книжек речь идет в так называемой Малой хронике Анны Магдалены Бах,

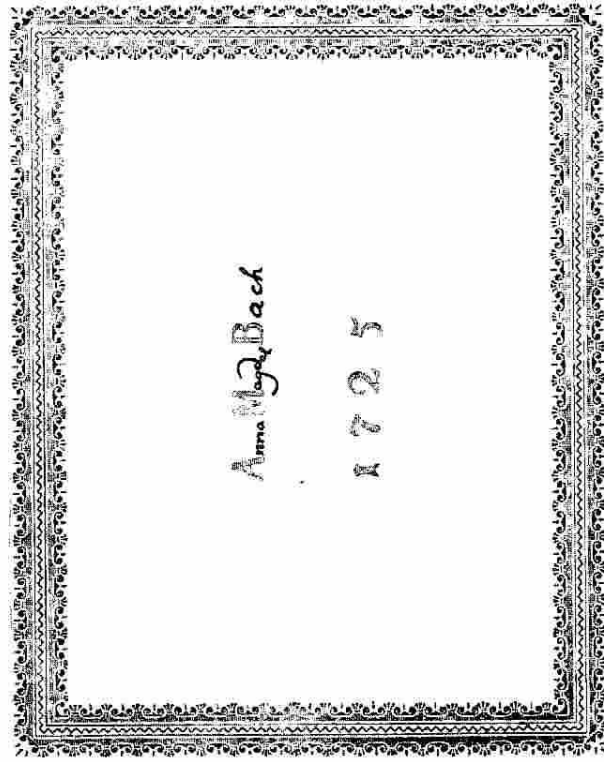


Иллюстрация 5.
Титульный лист второй Клавирной книжки
Анны Магдалены Бах

поскольку описание внешнего облика одной из них причудливо перепелось с титульным листом и содержанием другой: «Вскоре после нашей свадьбы Себастьян принес музыкальную книжечку, составленную специально для меня... Себастьян тихо подошел и положил передо мной продолговатую книжечку в красивом зеленом переплете с кожаным корешком и такими же уголками. На первой странице было написано: «Клавирная книжечка / для Анны Магдалены Бах / Год 1722»... В эту книжечку Себастьян записал для меня маленькие клавирные пьесы (как раз тогда он начал давать мне уроки клавирной игры)». См.: *Мейнел Э.* Иоганн Себастьян Бах. Хроника жизни, изложенная его вдовой Анной Магдаленой Бах, урожденной Вюлькен / Пер. с англ. С. Грохотова. М., 2000. С. 54.

А теперь посмотрим первое заглавие. "Clavier-Büchlein" в буквальном переводе означает — "Клавирная книжка", как "Orgel-Büchlein" — "Органная книжка". Гораздо более привычное нам название "Нотная тетрадь" сегодня понятнее и ближе. И, пожалуй, не будет большой ошибкой оставить это, уже прочно вошедшее в обиход, название. (Хотя, заметим, по внешнему виду и количеству записанных в них сочинений на Нотные тетради в нашем представлении эти книжки не очень-то похожи.)

Но вот далее в заглавии написано: "vog". Оно может иметь значения "до", "перед", "от", "за" при указании на местонахождение, направление, время, причину, последовательность действия. И мы помним один из баховских хоралов "Vog deinen Thron tret' ich hienmit" — "Пред троном твоим предстаю я". Но из всех значений "vog" его употребление, адекватное нашему предлогу "для", имеет второстепенный характер. Пожалуй, более близким по смыслу в данном случае было бы то, которое указывает на действие, совершаемое по отношению к кому-либо. Потому заглавие Нотной тетради вернее было бы переводить с нюансом "выполненная во имя..."

В современных немецких изданиях Вы можете встретить "Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach"¹⁸. А в недавней литературе появился другой, более точный по смыслу способ написания: "Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach"¹⁹.

¹⁸ Это может быть переведено как "Клавирная книжка для Анны Магдалены Бах" (здесь и в основном тексте курсив в названиях книжек дан нами). Но в равной степени возможен перевод с употреблением родительного падежа: "Клавирная книжка Анны Магдалены Бах".

¹⁹ См.: Schulze H.-J. Ein "Dresdner Menuett" im zweiten Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach... // Bach-Jahrbuch 1979, S. 45—64.



Sängerin gewesen seyn" — "Анна Магдалена, вторая жена И. Себ. Баха, чье имя украшает эту книгу, слыла прекрасной певицей".) В счетах кётенской капеллы за 1721—1723 годы сохранились записи, какое жалование получала она как придворная певица²¹. И из документов более поздних лет явствует, что, сопровождая Баха в различных поездках, она не раз участвовала в исполнении его вокальных сочинений²².

Обучалась ли она клавирному искусству? В какой-то степени, может быть, и да. Но никаких достоверных сведений об этом до нас не дошло. Когда биографы пишут, что "Анна Магдалена училась у Баха игре на клавикордах и клавесине", они ссылаются при этом не на что иное, как на Нотные тетради²³.

²¹ Текст этих документов приведен в биографии Баха, написанной Ч. С. Терри (см.: *Terry Ch. S. Bach: A Biography*. London, 1933. P. 138).

²² См.: *Bach-Dokumente*. Bd 2. S. 144, 153, 190—191.

²³ Характерно, что и в Малой хронике Анны Магдалены, где подробно рассказывается о том, как Бах учил ее не только игре на клавикордах и клавесине, но даже и на органе(!), источником служит содержание одной из Нотных тетрадей (а точнее, единственная органная пьеса — незаконченная Фантазия C-dur, — вписанная на страницах первой Клавирной книжки Анны Магдалены 1722 года) — см.: *Meinel Э.* Цит. соч. С. 56—57. Недавнее издание русского перевода повести английской писательницы Эстер Хелэм Мейнел "The little Chronicle of Magdalea Bach" (London, 1925) сделало возможным для нашего читателя узнать и полюбить эту книгу. Написанная с особой теплотой и проникновением в музыку великого композитора, эта повесть многократно издавалась и на языке оригинала, и в различных переводах: на немецкий, польский, чешский, русский... Публиковавшаяся часто без имени автора (видимо, следуя этой традиции, и издатели русского перевода поместили имя Мейнел лишь на обороте титульного листа) эта книга не раз вводила, да и продолжает вводить в заблуждение читателей. Интонацией пове-

Речитатив и арии, вошедшие в кантату BWV 82, различные вокальные пьесы и хоралы (транспонированные в тетради в подходящий для голоса Анны Магдалены регистр) предназначались, как видно, именно для нее. Все это она могла исполнять в кругу домашних и гостей. Но остальное — Французские сюиты, Партиты, другие клавирные и даже органные произведения — скорее разнообразнейший репертуар "для жаждущей учения молодежи", которой всегда в доме Баха было предостаточное количество...

*

*

*

ствования, деталями и подробностью описания она производит впечатление самого что ни на есть подлинного и достоверного рассказа о жизни композитора. Да, книга "не предназначена для музыковедов", как сказано в предисловии. Однако при всем желании весьма трудно согласиться с тем, что, как говорится там же далее, "и люди, принадлежащие к этому прекрасному сословию, едва ли обнаружат в ней существенные музыкальные, биографические или психологические неточности". Безусловно, написанная еще в первой половине XX столетия, на уровне знаний о жизни и творчестве композитора, существовавших в те времена, эта книга занимает достойное место в истории литературы о Бахе (осмелимся добавить, что по сравнению со многими беллетризованными биографиями композитора, написанными гораздо позднее, она и сейчас занимает достаточно достойное место). Но все-таки это, действительно, "мистификация", как верно замечено издателями русского перевода этой книги, и требует к себе соответствующего отношения. Причем исторически достоверные факты настолько тесно переплетены в ней с домыслами и давно уже устаревшими на сегодняшний день сведениями, что отделить одно от другого неискушенному читателю чрезвычайно сложно. И авторам "Занимательной бахианы" не раз уже приходилось сталкиваться с тем, что не только любители музыки, но даже профессионалы — музыковеды и исполнители — относятся к сведениям, приведенным в книге, как абсолютно достоверным и точным.

Итак, две Нотные тетради, помеченные 1722 и 1725 годами, сохранили для нас замечательное имя. Это имя знакомо и тем, кто делает свои первые шаги в музыке, и тем, кто достиг на этом пути уже значительных вершин. И пусть мы знаем об Анне Магдалене и ее жизни совсем немного. Но то, что до нас дошло, — множество баховских сочинений, переписанных ее рукой, множество баховских рукописей, сделанных под ее наблюдением и контролем, наконец, замечательная музыка Нотных тетрадей, посвященных ей, — вот, наверное, самый дорогой для нас портрет. Он может поведать нам многое, стоит только проявить внимание и наблюдательность. Вот и попробуем на следующих страницах повнимательнее присмотреться к тому, что мы давно уже знаем. Быть может, это, столь хорошо знакомое, откроется нам с какой-то новой стороны.



МЮЗЕТ, ИЛИ ИСТОРИЯ С ПРЕВРАЩЕНИЕМ

Эту пьесу, вероятно, и не надо представлять!



Кто не знает знаменитой “Волынки”? Уникальная для Баха жанровая картинка (наподобие всевозможных “Жнецов”, “Сборщиц винограда”, “Крестьянок”, “Цыганок”, “Кукушек”, “Дудочек”, которых так любили изображать французские клавесинисты).

Одно только название этой пьесы сразу же вызывает простые и ясные ассоциации. И ничего удивительного, что в комментариях к нотным изданиям мы привыкли читать следующие пояснения: “Пьеса задумана как подражание звучности народного духового инструмента, распространенного среди многих народов мира. Волынка представляет собой кожаный мешок (резервуар воздуха);

воляник держит волынку подмышкой и наполняет мешок воздухом силой своего дыхания. Одна из трубок волынки тянет постоянно басовый тонический или квинтовый звук (отсюда выражение: «тянуть волынку» — говорить что-то монотонное или делать что-либо бесконечно-долгое). На других трубках, снабженных отверстиями, исполнитель наигрывает мелодию. Вот и здесь в партии левой руки (почти везде) нижний голос имитирует гуленье басового звука волынки¹. И далее идут рекомендации исполнять ломаные октавы максимально возможным *legato* и «очень вязко». Да и музыка этой пьесы уже настолько слилась в нашем воображении с ее названием, что представить себе нечто иное как будто бы и невозможно.

И все-таки, дорогой читатель, позвольте задать вам несколько вопросов.

Вопрос первый.

Как вы думаете, какая надпись стояла в заглавии этой пьесы в ее оригинале (рукописи Нотной тетради)? Если вы не знаете, как в Германии именуется волынка, загляните в любой русско-немецкий словарь. Там вы найдете только два термина: *Sackpfeife* и *Dudelsack*.

А теперь попытаемся заглянуть в рукопись. Да-да, не удивляйтесь. Она издана сейчас — и издана почти в точности так, как была записана в доме Баха². В таком же зеленом, с золотом, переплете, такого же горизонтального формата, такого же размера, и даже цвет бумаги и чернил воспроизведен практически таким же, как и есть в самый

¹ См.: *Bach И. С. Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах (1725)* / Ред., вступ. ст. и комм. Л. И. Ройзмана. М., 1972. С. 55.

² См.: *Bach J. S. Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725 / Facsimile der Originalhandschrift mit einem Nachwort herausgegeben von G. von Dadelen. Kassel, Basel, etc., 1988.*

этой рукописи. Итак, раскроем тетрадь в том месте, где находится «Волынка». После двух Стоит, открывающих альбом, после Менуэтов, Маршей, Полонезов, на 71-й странице мы видим тот самый, так хорошо знакомый нам нотный текст (только верхняя строка записана не в привычном для нас скрипичном ключе, а в сопрановом — так во времена Баха было принято нотировать клавирные сочинения).

Но, к нашему большому удивлению, мы не увидим там ни «*Sackpfeife*», ни «*Dudelsack*». Там стоит совсем другое заглавие — «*Musette*»:

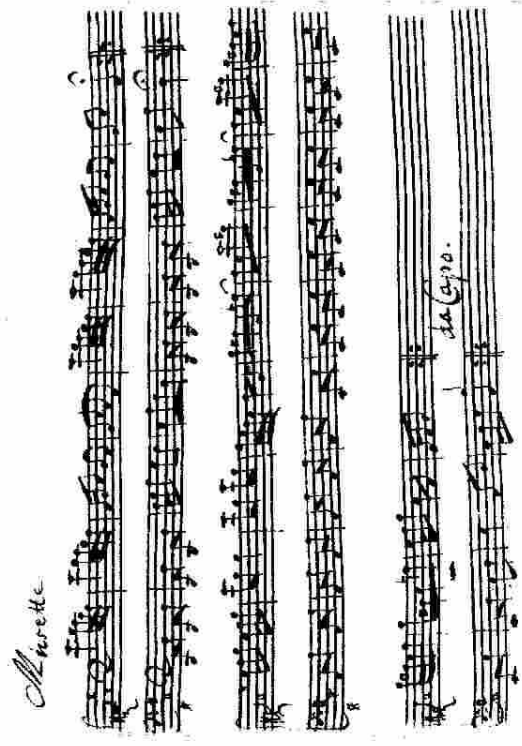


Иллюстрация 1.
Страница из рукописи второй Клавирной книжки
Анны Магдалены Бах

Что же получается? Неужели эта пьеса — вовсе не «Волынка», а что-то совсем другое?

Вопрос не столь прост, дорогой читатель. Все дело в том, что французское слово *Musette* может означать Волынку. И в некоторых словарях прямо указано, что Мюзет — это французское наименование Волынки. Это был, действительно, весьма распространенный в те времена инструмент. Именно к 1720 году мюзет особенно входит в моду. И на следующие тридцать лет (с 1720 по 1750) приходится самая пора его расцвета. Во Франции в те годы по популярности он уступал только скрипке и флейте-траверсо. И в период с 1685 по 1760 годы для мюзета сочинялось здесь столько же камерной музыки, сколько для гобоя, блокфлейты, виолы да гамба и виолончели³. Для этого инструмента сочинялись дуэты, трио, сонаты, концерты; он использовался в операх, кантатах, балетах. Подробному описанию устройства мюзета и искусству исполнения на нем были посвящены специальные трактаты⁴.

Вопрос второй.

Тогда почему немцу не назвать волынку по-немецки, как француз — по-французски? Почему немецкий композитор пишет в свой домашний альбом пьесу и дает ей французское название?

Но тонкость именно в этом. Если мы посмотрим другие пьесы в этом сборнике, то увидим, что практически все названия клавирных пьес даны здесь по-французски: "Menuet", а не "Mennuet", как было бы по-немецки; "Marche", а не "Marsch", и далее — "Allemande", "Courante", "Sarabande" и т. д. Здесь все дело — в тради-

³ См.: *Maillard J.-Ch.* L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent (1660—1760). Paris, 1987. P. 834—840.

⁴ [*Borjon de Scellery C.-E.*] Traité de la musette... Lyon, 1672; [*Hotteterre J.-M.*] Méthode pour la musette... Paris, 1737; [*Bordet T.*] Méthode raisonnée pour apprendre la musique... Paris, 1755.

циях. Вы спросите: в традициях давать французские названия всем клавирным пьесам?

Нет. К сожалению, сегодня мы мало знаем об этих традициях. Многие исчезли с течением времени. Многие утеряны. Но кое-что можно восстановить по рукописям композиторов. К примеру. Если собрать различные обозначения, встречающиеся в баховских партитурах, то оказывается, что Бах использовал самую разную терминологию: итальянскую, французскую, латинскую, немецкую. Если посмотреть еще внимательнее и попытаться сгруппировать эти термины, то можно увидеть, что названия сонаты всегда давались по-итальянски; названия танцев (а часто и маршей) давались по-французски. Бесконечные каноны и другие мудреные музыкальные зачатки — на латыни. Для обозначения инструментов Бах использовал в основном итальянские термины (иногда немецкие, еще реже французские). В указаниях темпа, или характера движения, в названиях произведений или их частей употреблял итальянскую терминологию, а на титульных листах, в посвящениях и предисловиях к своим сочинениям — преимущественно немецкую. Французская же терминология встречается у Баха главным образом в танцевальных жанрах.

И посмотрите — в сборнике Анны Магдалены почти все клавирные пьесы представляют собой танцы, танцевальные сюиты и марши. И названия этих пьес в основном даны в тетради именно по-французски.

А теперь вопрос третий.

Можете ли вы назвать такие клавирные пьесы, которые имеют у Баха "программные" заглавия и в которых словно изображается игра на других инструментах? Если подумать хорошенько, то наверняка можно вспомнить некоторые ранние баховские сочинения. В первую очередь это, конечно же, — "Каприччио на отъезд возлюбленного

брата". Здесь целый сюжет с последовательным развертыванием событий, живописными деталями и звукоподражанием, вплоть до имитации звучания почтового рожка. Однако даже эта, последняя часть названа у Баха не просто "Рожок почтальона", а "Fuga al Imitatione di Posta". Дословно эта надпись переводится как "Фуга в подражание почтовой карете". Обычно это название дается как "Фуга в подражание рожку почтальона". На самом же деле более точный смысл данного заглавия — "Фуга на тему в подражание рожку почтальона", ибо подражает рожку почтальона тема, а не fuga⁵. Можно сравнить с клавирной Сонатой D-dur: в заглавии ее пятой части стоит "Thema all' Imitatio Gallina Cuscu" ("Тема в подражание кулаханью курицы").

При этом мы не сможем вспомнить ни одной пьесы, которую Бах "задумывал бы в подражание звучности" какого-нибудь музыкального *инструмента*.

Да и посмотрите на нашу "Волынку" — в ней звукоподражательных элементов, пожалуй, даже и меньше, чем в "Мюзете" из Английской сюиты, чем в Мюзетах Генделя, Кулерена, а позже — у Моцарта и других композиторов.

И. С. Бах. Мюзет из Английской сюиты g-moll

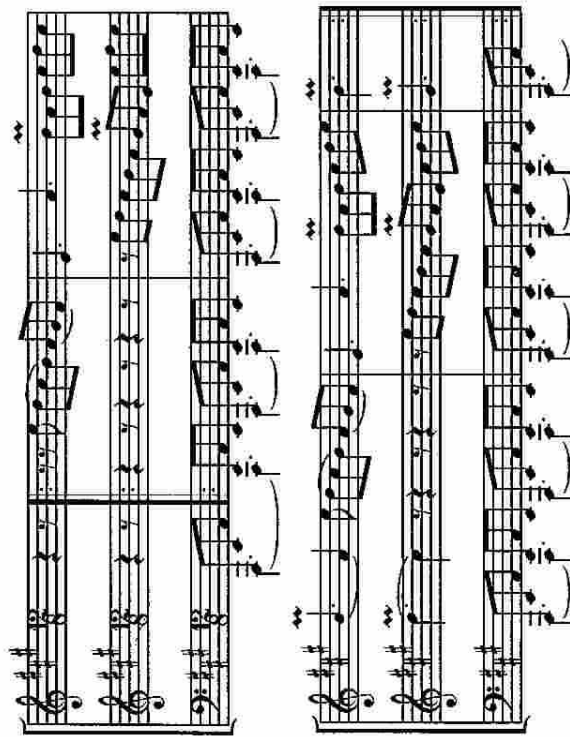


⁵ Подобно этому, в некоторых документах и письмах Баха встречается название "Прусская fuga". Однако это отнюдь не означает фугу в прусском стиле. Это нечто совершенно иное: фуга на тему прусского короля.

Г. Ф. Гендель. Мюзет из Трио-сонаты D-dur op. 5



Ф. Кулерен. Мюзет для двух клавиринов из Сюиты № 15



Хотя и это все — примеры танцев, но здесь везде используется бурдонный бас. А в нашей пьеске из Нотной тетради даже это и то выдержано не полностью. Упорное повторение одного звука в басу то появляется, то исчезает. Да и ни один волеющий в мире, будь он даже самым

первоклассным виртуозом, вероятно, не смог бы играть “ломаными октавами”. Так что с самим инструментом здесь весьма и весьма отдаленное сходство.

Слово Мюзет, как объясняется в современных энциклопедических словарях и старинных трактатах, может иметь несколько разных значений. Но основные из них — два: Мюзет как инструмент и Мюзет как танец. Второе же для нас особенно важно. Мюзетом был старинный французский танец в размере 2/4, 6/4 или 6/8. Исполнялся под аккомпанемент мюзета-волынка (отсюда и название). Танец под мюзет запечатлен на картинах Вагто, других французских живописцев. И даже самое первое известное изображение ранней формы мюзета — на картине неизвестного художника “Бал при дворе Генриха II” в Лувре, представляющей придворный танец в сопровождении ансамбля из гобоя и мюзетов.

Но уж коли речь зашла об инструменте под названием мюзет, то интересно узнать еще и следующее.

Оказывается, мюзет — в любом случае не просто волынка. А точнее сказать: далеко не всякая волынка могла являться мюзетом. Дело в том, что волынка (Dudelsack, Sackpfeife в Германии, bagpipe в Англии, сопатуса, piva в Италии и т.д.), действительно, была весьма распространенным инструментом среди многих народов мира. История его возникновения и развития уходит далеко в глубь веков. В каждой из стран, где существовала волынка, она имела свои особенности внешнего оформления и устройства. Но очень важно, что во всех этих странах на протяжении длительного периода времени волынка была типично народным, фольклорным инструментом. Как свидетельствуют многочисленные живописные работы и гравюры, а также описания в различных музыкально-исторических источниках, на волынках в XV—XVI веках играли нищие и бродяги, под волынку крестьяне танце-

вали свои незатейливые, грубоватые танцы. Знаменитый “Танец крестьян” Питера Брейгеля-старшего (ок. 1568), его же “Жирная кухня”, “Волынщик” Альбрехта Дюрера (ок. 1514) выразительно обрисовывают социальный статус волынщика, одетого в нищенские одежды, которого грубо выгоняют за дверь кухни ее дородные обитатели и их столь же дородный пес⁶...



Иллюстрация 2.
Фрагмент картины Питера Брейгеля-старшего
“Жирная кухня” (ок. 1563)

Волынка изготавливалась, как правило, из кожи животных (чаще всего, козла или барана). В отверстия, где находились шея и ноги животного, вставлялись игровые трубки и большая труба для надувания воздуха в мешок.

⁶ См. интересный материал на эту тему в книге Э. Винтерниц: *Winteritz E. Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art. Studies in Musical Iconology*. New Haven; London, 1979. P. 66—85.

Некоторые волынки, напоминая своим видом козла или барана (сохранялась иногда даже его голова), имели весьма устрашающий вид. Исполнитель должен был, действительно, постоянно наддувать воздух в кожаный мешок, из-за чего лицо волынщика искажалось гримасами, раздутыми щеками, напряженно выпученными глазами. Не случайно на многих старинных гравюрах мы можем видеть изображения волынок в гротесковых или пародийных сценах, а самих волынщиков с довольно уродливыми физиономиями.



Иллюстрация 3.
Исполнитель на волынке (bagpipe). Фрагмент иллюстрации из псалтыря, опубликованного в Англии (ок. 1330—1340)

Интересно, что в Германии XV—XVI веков волынка претерпела особую трансформацию и приобрела даже сатанинские гротесковые формы. Она выросла до сверхъестественных размеров, на коже животного специально

сохранялся его черный необработанный мех, а игровые трубки и ствол для надувания воздуха в мешок были сильно увеличены и изогнуты. Эта зловещая разновидность немецкой волынки всем своим видом напоминала грубого козла или даже сатану и получила специальное название “Bock” (“козел”). А на одной из немецких гравюр первой половины XVI века образ этого инструмента предстал как злобная фантазмагория — сатира на служителей церкви:

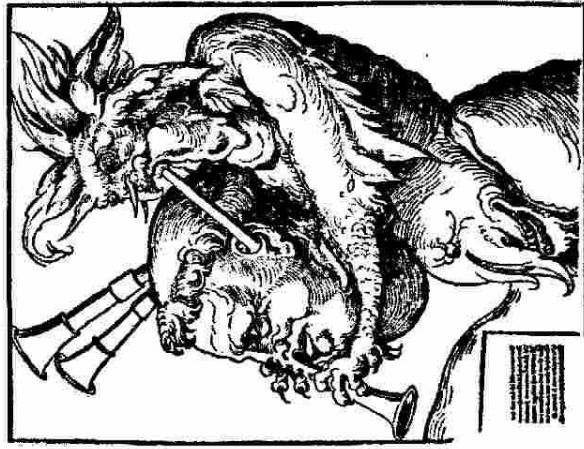


Иллюстрация 4.
С немецкой гравюры на дереве (ок. 1535)

Любопытно также, что на Британских островах в течение многих столетий волынка была военным инструментом, и долгое время звуки шотландских и ирландских волынок символизировали войну и призыв к битве. Характерно, что в книге, опубликованной в Англии в конце

XVI века, образ Ирландии представлен как воинственное полчище, возглавляемое волынщиком:

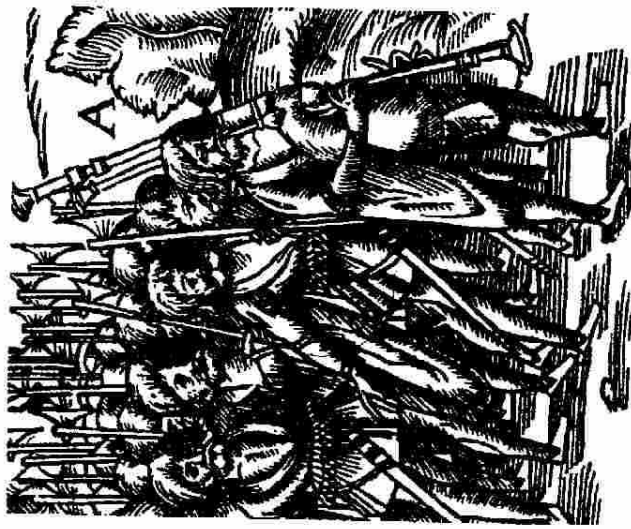


Иллюстрация 5.
С гравюры на дереве из книги Джона Деррика
«Образ Ирландии» (Лондон, 1581)

Мюзет же, в отличие от таких волынок, был совершенно другим инструментом. Во-первых, место его возникновения и обитания — это исключительно Франция. Если о мюзетах⁷ и было известно за ее пределами, то, как свидетельствуют дошедшие источники, там едва ли были мюзетисты не французского происхождения. И музыка для мюзетов писалась именно в этой стране⁸.

⁷ См.: *Wilzek E.* Die Barock-Musette. Vom Schäferinstrument zum Virtuoseninstrument // *Tibia*, 1995. Heft 3. S. 501—502.

Во-вторых, не случайно этот инструмент появился не где-нибудь, а во Франции. Возникновение пасторальной моды при Версальском дворе в конце XVI—начале XVII веков, увлечение французской знати сценами с переодетым в пастушков и пастушек, интерес ко всему, что было связано с пастушеским образом жизни и сельским колоритом, постепенно привели к рождению нового инструмента под названием мюзет.

Изменения, которым подверглась грубая народная волынка, превратившись в изящный аристократический инструмент, как нельзя лучше отражали требования моды. В изготовлении мюзета стали использоваться материалы, которые никогда не применялись в изготовлении волынок. Кожа животного, из которой делался мешок для воздуха, начала покрываться дорогими тканями — парчой или вельветом. Для игровых трубок стали использоваться слоновая кость и палисандровое дерево. Размеры мюзета в сравнении с волынкой стали значительно меньше и в целом он приобрел гораздо более изящные очертания. Декоративный дизайн нового инструмента нередко дополняли цветные атласные ленты и всевозможные кружева.

Наконец, самой важной отличительной особенностью и даже главным усовершенствованием данного инструмента явилось то, что исполнитель уже не должен был наддувать воздух в кожаный мешок. Какой аристократ мог бы позволить подобную вульгарность?! Теперь воздух в кожаный мешок подавался почти незаметно, с помощью специального приспособления и мехов, которые крепились ремешками на руках исполнителя⁸. Потому мюзет

⁸ Подробнее см.: *Green R., Baines A., Ellis L. M.* Musette // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. / Ed. by S. Sadie. Vol. 17. London, 2001. P. 420—421; *Cocks W., Baines A., Cannon R.* Bagpipe // *The New Grove Dictionary*. 2nd ed. / Ed. by S. Sadie. Vol. 2. London, 2001. P. 477; *Winternitz E.* Op. cit. P. 66—85.

и считался, в отличие от многих других волынок, аристократическим инструментом, что игра на нем давала возможность "эlegantного" поведения и не искажала черты лица исполнителя. Посмотрите, к примеру, на изображение воынышка с брюссельского гобелена XVII века:



Иллюстрация 6.
Исполнитель на воынке.
С гобелена, выполненного Якобом Йордаенсом (ок. 1644)

Сравните с портретом известного во времена Баха мюзетиста Гаспара де Гуидана (илл. 7), а также с портретом Франсуа Ланглуа, приведенным на одной из следующих

страниц (илл. 8). Обратите внимание на демонстративно повернутую в сторону от инструмента голову исполнителя, аристократизм облачения, элегантную посадку, непри-
нужденное выражение лица и всего внешнего облика мюзетиста:



Иллюстрация 7.
Гаспар де Гуидан, играющий на мюзете.
С портрета Иацинагта Риго (ок. 1737)

А внешний вид исполнителя был немаловажным моментом в музицировании того времени. Так, автор трактата о мюзете Боржон де Селлери посвящает подобным пре-
имуществом мюзета, освобождающим лицо исполнителя

от "тримас", целую главу своей мюзетной школы — она так и названа: "Des grimaces, & de la maniere de les eviter" ("О гримасах и о способе их избежать").

Надо сказать, мюзет в пору своего расцвета был весьма сложным и изощренным инструментом. Помимо бурдона, он имел, как правило, две игровые трубки, снабженные целым рядом отверстий и клапанов. Количество же бурдонных трубок, располагавшихся в специальном цилиндре, могло быть от одной до четырех — и бурдоном могло быть не только тонический или квинтовый тон, а целый аккорд, например:



Таким образом, исполнитель мог извлекать из мюзета до шести звуков одновременно! А возможности игровых трубок (большой — с хроматическим звукорядом от f^1 до a^2 и малой — на шести тонах от gis^2 до d^3) позволяли исполнять на этом инструменте музыку самую разнообразную, изысканную и даже виртуозную⁹. Дошедшие до нас трактаты и портреты сохранили имена выдающихся мастеров — исполнителей на этом инструменте.

Но еще раз подчеркнем: мюзет — не просто французское наименование волынки, это — особая, исключительно французская ее разновидность. И если немецкая волынка воплощала в себе нечто сатанинское, ирландская и шотландская волынки символизировали войну и призыв к битве, то французский мюзет олицетворял мирную светскую жизнь, идиллию и красоту.

⁹ Подробнее об устройстве мюзета и о музыке, которая создавалась для него, см.: *Witzek E.* Op. cit. S. 502—510.



Иллюстрация 8.
Антонис ван Дейк. Портрет Франсуа Ланглуа, играющего на мюзете¹⁰

Разумеется, танец, исполнявшийся под мюзет, был столь же утонченным, изящным, аристократичным, как и сам инструмент. И читатель наверняка уже может догадаться, что мюзет как танец тоже родился в кругах французской аристократической знати. Но вот в отличие от

¹⁰ Франсуа Ланглуа, известный гравер, литограф и торговец картинами, живший в основном в Париже, был знаменит своим мастерским владением игрой на мюзете и в этом качестве не раз выступал при дворе короля. Ван Дейк написал его в наряде са-воара, бродячего пастуха и музыканта, ок. 1630 года, когда Ланглуа посетил Антверпен.

мюзета-инструмента, типичного для Франции, мюзет как *танец* был весьма распространён в других странах Западной Европы. Как танцевальная пьеса или часть инструментальной сюиты, сонаты, сонето grosso Мюзет нередко использовался не только французскими, но и немецкими композиторами. Если же раскрыть фундаментальную музыкальную энциклопедию "Die Musik in Geschichte und Gegenwart", изданную в Германии, то основное значение Мюзета, которое там дается, — это музыкальное произведение танцевального характера¹¹. В работах немецких теоретиков XVIII века Мюзет объяснялся как танцевальная (нередко клавирная) пьеса пасторального склада с мягкой, нежной, ласковой и даже "льстивой" ("schmeichelnd") мелодией¹². Порой Мюзет сочинялся как средняя часть Гавота — именно так он записан в g-moll'ной Английской сюите И. С. Баха, а позже и в фортепианной Сюите А. Шёнберга op. 25...

Похоже, что "Мюзет" из книжки Анны Магдалены оказался "Вольнкой" в одном из самых первых изданий тетради у нас в России. Как видно, редакторы, желая дать пьесе понятное заглавие, из всех возможных переводов слова *Musette* выбрали именно это. С тех пор заглавие пьесы так и сохранилось. Но к стати вспомнить тут же, что

¹¹ См.: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel, 1989. Bd 9. S. 945—946.

¹² См.: [Sulzer J. G.] Allgemeine Theorie der Schönen Künste... III. Leipzig, 1793. S. 421; [Türk D. G.] Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende... Leipzig, Halle, 1789. S. 401. "Мюзет должен исполняться очень ласково," — пишет в своем трактате И. И. Кванц ([Quantz J. J.] Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen... Berlin, 1752. S. 270). На каждую четверть в размере 3/4 или на каждую восьмую в размере 3/8 должен приходиться один удар пульса. Но иногда, указывает далее Кванц, по фантазии танцоров мюзет может исполняться так быстро, что на каждый такт приходится один удар пульса.

и названия других частей сюит у Баха и его современников могли означать не только танец, но и инструмент. Так, Лур (Loure) — французский танец XVII—XVIII веков и старинный французский инструмент, также наподобие волынки. Жига (Giga или Gigue) — оживленный, быстрый танец английского происхождения и в то же время старинный смычковый инструмент (разновидность скрипки). Да и знаменитый Тамбурин имел подобное двойное значение. Но никто и ни в каких изданиях не переводил у нас "Тамбурин" как "Барабан" и "Жигу" как "Скрипку".



Иллюстрация 9.

Танец-мюзет в сопровождении мюзета-инструмента.

С картины Ангуана Ватто

И наша "Вольнка", или, как мы понимаем теперь, "Мюзет" — это тоже танец, живой, изящный, прихотливый, с неожиданными "приседаниями" в средней части и возвращением к началу. Сам рисунок нотного текста (знак размера, мелодический и ритмический характер пьесы)

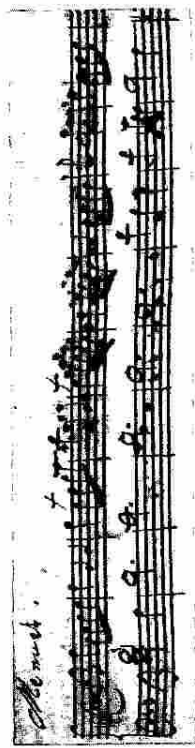
говорит об этом. А в старинной музыке обозначения размера и ритмический рисунок текста давали исполнителю весьма определенные представления о темпе, или характере движения¹³...

Но как же быть теперь с нашим уже "узаконенным" репертуаром? — Может возникнуть, конечно же, естественный вопрос. Как быть со всеми изданиями, в которых эта пьеса названа как "Волянка"? Как быть, в конце концов, с тем, что мы уже привыкли именно так называть и именно так объявлять ее на ученических концертах? Что ж, для каждого остается право выбора. Тем же, кому уж очень не хотелось бы расставаться с полюбившимся названием, наверное, можно посоветовать и оставить его. Важно только помнить при этом, что если пьеса и задумывалась в связи с подобным инструментом, то скорее всего как *танец*, исполняемый под его аккомпанемент.

А вот о характере этого "Мюзета" и о том, как его следует играть, судите теперь сами, дорогой читатель...



¹³ Так, пьеса в размере 2/4 (или 2, как стоит в рукописи "Мюзета"), изложенная четвертными, восьмыми и шестнадцатыми, предполагала достаточно оживленное движение. (Эта традиция "зашифровки" темпа в нотации текста описана во множестве старинных трактатов.)



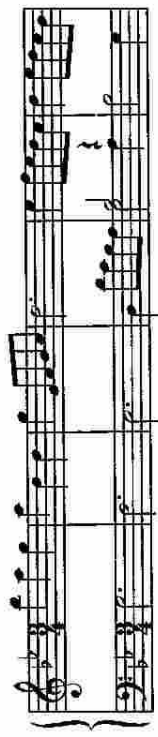
ИГРАЕМ "МЕНУЭТЫ И. С. БАХА"

...Итак, с Мюзета, Менуэтов, Маршей и Полонезов начинается обычно наше знакомство с музыкой Иоганна Себастьяна Баха. Вот они, замечательные пьесы из книжки Анны Магдалены, известные каждому музыканту с детских лет:

И. С. Бах. Менуэт

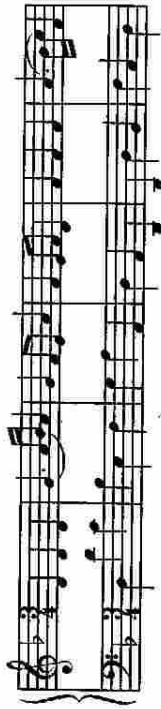


И. С. Бах. Менуэт



И. С. Бах. Полонез





Благодаря этим пьесам мы приближаемся к творчеству великого композитора, входим в "мир его музыки". Из множества методических трудов и комментариев к нотным изданиям мы знаем, что сочинения эти — "первая ступень на пути к «полифоническому Парнасу», «врата» к изучению всего творчества И. С. Баха¹.

Однако подождите, дорогой читатель. Нам все-таки придется вас немного озадачить.

То, о чем мы только что здесь говорили, — безусловно, так. И все же не совсем... Беспорно, пьесы эти — насто-

¹ См.: Бах И. С. Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах (1725) / Ред., вступ. ст. и комм. Л. И. Ройзмана. М., 1972. С. 54; *Калинина Н. П.* Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. Л., 1974. С. 13. В методических работах при анализе отдельных пьес подчеркивается, как важно воспитывать в учащихся понимание "сущности баховского стиля", мотивного строения его тем, закономерностей фразировки. При работе над Менуэтом с-молл (BWV Anh. 121), например, рекомендуется рассказать ученику о том, что "баховские мотивы начинаются со слабой доли такта, а заканчиваются на сильной... На таких коротких мотивах, вполне доступных для школьников, и нужно готовить их к постижению необычной баховской мелодики" (*Калинина Н. П.* Цит. соч. С. 21). Или там, где речь идет о Марше D-dur (BWV Anh. 122), указывается: "Своеобразие фразировки композитора связано с тем, что почти все его темы и мотивы носят закатовый характер" (там же. С. 24). Анализ Маршей и Полонезов приводит к заключению: "Стиль Баха отличается необычайно точный, активный, чрезвычайно сосредоточенный ритм, обладающий огромной художественной силой" (там же. С. 21—22).

ящие маленькие шедевры. На них мы многому учимся и учим: воспитываем "полифоническое мышление", "развиваем чувство стиля, формы". И наше счастье, что именно эти Менуэты, Марши, Полонезы составляют сегодня важнейшую часть репертуара для начинающих.

Однако, давно играя эти уже привычные нам пьесы, мы, возможно, и не подозреваем, что изучаем мы на них... не Баха, а совершенно иных композиторов.

* * *

В истории культуры нередко происходит так, что какой-нибудь неожиданно найденный и, казалось бы, мало значительный факт способен разбить целые концепции, стройные теории, создававшиеся не одним поколением ученых. История изучения творчества Баха богата такими примерами. Сколь долгое время хоральные кантаты считались последними творениями Баха, венцом, вершиной всего его духовного творчества! На основании этого делались серьезные выводы об особенностях творческой эволюции Баха, о том, что обращение композитора под конец жизни к старому типу хоральной кантаты было закономерным итогом долгого творческого пути и диктовалось глубочайшей внутренней потребностью².

² "Именно в то время — около 1736 года, — читаем мы у Альберта Швейцера, — Баха утомляют поиски свободных поэтических текстов для духовной музыки, и он окончательно решает вернуться к хоральной кантате, чтобы создать целый цикл подобных произведений. По-видимому, этот род кантат казался ему наиболее соответствующим своему назначению. Вот почему он решил завершить свое культовое творчество созданием таких кантат на целый богослужебный год" (*Швейцер А.* Цит. соч. С. 571). И далее: "...Все хоральные кантаты являются не только последним, но и глубочайшим выражением баховского мировосприятия" (там же. С. 572).

Но неожиданно новые исследования по датировке рукописей продемонстрировали, что это не так. Выяснилось, что те самые кантаты, к которым, как представлялось, Бах шел всю свою жизнь, были созданы им почти на 20 лет ранее (и до конца своих дней к этому жанру композитор в основном уже не возвращался). И заметьте: установили всего лишь *даты* ряда произведений — а опровергнутыми стали не только существовавшие до тех пор представления о творчестве Баха в целом, изменилось даже понимание личности великого композитора.

Найден ряд новых, неизвестных прежде, баховских сочинений — многое приоткрылось в раннем и позднем периодах творчества Баха. И, напротив, огромное количество произведений, считавшихся подлинно баховскими, оказались принадлежащими другим композиторам.

Факты, благодаря которым происходят такие открытия, бывают самыми разными. Иногда это неожиданно найденное письмо, документ, свидетельство. Но чаще всего это рукопись. Рукопись произведения, записанная самим автором. А нередко и рукописи его учеников и копиистов. Сколько поведали нам о творчестве Баха и его современников совсем недавние находки, сделанные в самых разных уголках Земного шара — в Америке, Франции, Польше, Германии и даже Японии! Как это ни странно, но о музыке той далекой эпохи мы и по сей день узнаем много нового...

Сейчас мы расскажем об одной из таких находок. Возможно, история эта поможет раскрыть нам загадку, как сочинения И. С. Баха из Нотной тетради Анны Магдалены вдруг оказались произведениями других и самых разных композиторов.

* * *

Итак, еще в начале нашего века, в 1904 году в архиве городской церкви Вейсенфельса нашли одну неизвестную прежде рукопись. Манускрипт этот, долгое время пролежавший без всякого внимания, оказался целым собранием сочинений различных композиторов — И. С. Баха, И. Куна, Х. Д. Гартхофа, К. Ф. Хурлебуша, И. К. Пепуша, К. Петцольда, Г. Ф. Телемана и Ф. В. Цахау.

Неудивительно, что найденная рукопись сразу же привлекла к себе внимание исследователей³.

Многое изучали в этом манускрипте — выясняли, кто был его владельцем, кто копировал все эти сочинения, какому времени они принадлежат. Однако не сразу обратили внимание на одну любопытную особенность⁴. На листах с 32-го по 35-й, после C-dur'ной Жиги Кунау и Фантазии Гартхофа записана клавирная Сюита дрезденского придворного органиста Кристиана Петцольда: "Suite de Clavecin par C. Pezold", как значится в ее заглавии.

После Прелюдии, Аллеманды, Куранты, Сарабанды, Буррэ следуют два Менуэта, и завершают Сюиту Жига и Паспье.

Приведем начала этих частей:

³ Впервые о ней рассказал немецкий ученый Макс Зайферт. Его статья с описанием этой рукописи появилась уже в 1904 году в Ежегоднике Музыкальной библиотеки Петерса (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters II, 1904. S. 20). Новые сообщения об истории рукописи и ее владельцы были сделаны вскоре Арно Вернером (см.: *Werner A. Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.* Leipzig, 1911. S. 19, 27).

⁴ Это было обнаружено уже совсем недавно, в 1979 году Хансом-Йоахимом Шульце (см.: Ein "Dresdner Menuett" im zweiten Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach. Nebst Hinweisen zur Überlieferung einiger Kammermusikwerke Bachs // *Bach-Jahrbuch* 1979. S. 45—64).

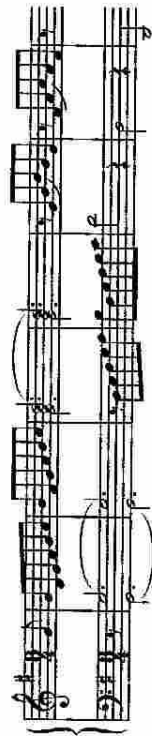
Prelude



Allemande



Courante



Sarabande



Bourrée



Menuet alternativement



Menuet 2

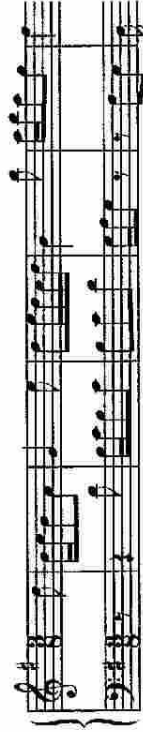


On reprend le premier Menuet

Gigue



Passepied alternativement



Trio



Скорее всего, музыка почти всех частей большинству из нас совершенно не знакома. И действительно, эта неизвестная Сюита никогда не публиковалась ранее и дошла до нас, по-видимому, только в этой вейсенфельской рукописи. Но, в противоположность остальным частям, музыку Менуэтов наверняка узнает каждый. Конечно же, это — те самые Менуэты G-dur и g-moll, которые так хорошо знакомы нам и, более того, знакомы как Менуэты И. С. Баха. Ведь они входят во вторую Нотную тетрадь Анны Магдалены и публиковались во множестве изданий как сочинения Иоганна Себастьяна. И мы так давно привыкли к ним как именно к баховским Менуэтам, что даже трудно представить себе, будто эти пьесы написаны не им. Но тем не менее это так. Менуэт G-dur, который, как это видно из приведенных выше примеров, озаглавлен в рукописи как *Menuet alternatifement*, а также Менуэт g-moll (*Menuet 2*), после которого стоит указание *Op. gerlend le premier Menuet* (повторение первого Менуэта) — части клавирной Сюиты. Но автор этого сочинения — вовсе не Иоганн Себастьян Бах, а его современник, дрезденский органист и композитор Кристиан Петцольд (1677—1733).

Наверняка каждому из нас интересно, кем же был тот композитор, о котором мы почти ничего не знали, но сочинения которого с детства вошли в наш музыкальный мир? Вот что говорят об этом исторические источники⁵.

Кристиан Петцольд был всего лишь на восемь лет старше И. С. Баха. Он родился в 1677 году в небольшом немецком городе Вайссиге. С 1703 года занимал одно из

⁵ См., напр.: [Hiller J. A.] Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit... Leipzig, 1784. S. 78, 187; Fürstenau M. Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Bd 2. Dresden, 1862; Hempel G. Johann Sebastian Bach und der Dresdener Hoforganist Christian Petzold // Bach-Jahrbuch 1956. S. 156—161; Schulze H.-J. Op. cit. S. 57—58.

самых почетных для музыканта того времени мест — должность органиста церкви св. Софии в Дрездене. В отчетах дрезденского бюджета за 1709 год он упоминается как "Kammercomponist und Organist". (После смерти Петцольда, последовавшей в мае 1733 года, эта должность, в итоге успешных испытаний, перешла к старшему сыну Себастьяна, Вильгельму Фридеману.) Известно, что Петцольд был дружен со многими выдающимися музыкантами того времени — И. Г. Пизенделем, Ж. Б. Воломье, И. К. Шмидтом, И. К. Рихтером. В 1732 году сочинения Петцольда были отмечены в одном из разделов знаменитого "Музыкального лексикона" И. Г. Вальтера.

Предполагают, что первая встреча Баха и Петцольда могла состояться осенью 1717 года, во время поездки Иоганна Себастьяна в Дрезден. По всей вероятности, общение музыкантов продолжалось и позже, после 1723 года. В этот период Иоганн Себастьян совершал неоднократные поездки в Дрезден, в свою очередь Петцольд с ответными визитами мог навещать Баха в Лейпциге.

Но вернемся к найденному манускрипту с Сюитой Петцольда.

Что же получается? Что Иоганн Себастьян приписал себе чужие сочинения? Ведь столько лет Менуэты из традиции Анны Магдалены считались произведениями И. С. Баха, в то время как подлинный их автор оставался неизвестен!

Нет-нет, поспешим вас успокоить, наш читатель. Конечно, Иоганн Себастьян ничего не приписывал себе. Приписали эти пьесы ему мы, его потомки. И приписали, рассудив, по-видимому, так: коль скоро Нотная тетрадь предназначалась Бахом для Анны Магдалены, то, следовательно, он и записывал для ее занятий в эту тетрадь свои собственные сочинения.

Однако так это или не так, давайте посмотрим сейчас сами. Вернемся к нашей Нотной тетради. И, помня о том, что это — домашний музыкальный альбом, предназначенный для всей баховской семьи, внимательно разберемся в том, как и кем он был записан, какие еще сочинения там есть, когда и как они были скопированы.

Посмотрите следующие страницы (илл. 1—10) и обратите внимание, как по-разному они записаны.

Действительно, на всех этих страницах представлены различные почерки. Первый из приведенных образцов — автограф самого Иоганна Себастьяна. Его рукой в начале тетради записаны целиком две Сюиты (которые мы знаем в более поздних версиях как Партиты a-moll и e-moll — хотя, заметим, в тетради они не названы ни Сюитами, ни Партитами).

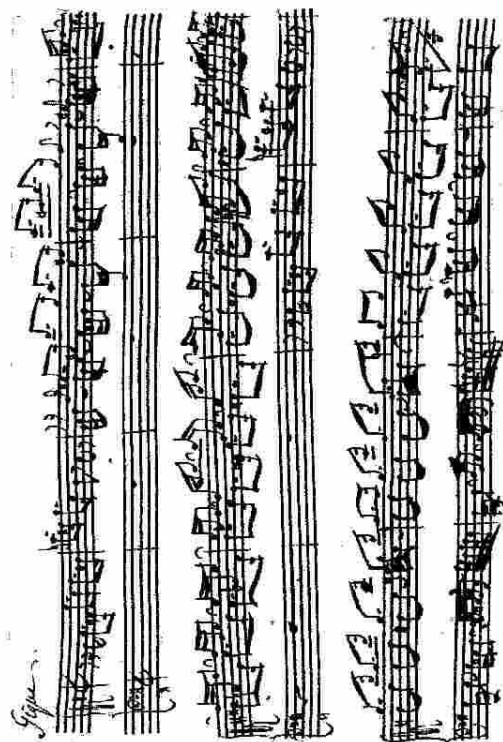


Иллюстрация 1.
Жига из Сюиты e-moll
(автограф И. С. Баха)



Иллюстрация 2.
Менуэт F-dur
(копия Анны Магдалены Бах)

Второй из приведенных образцов (илл. 2) — рукопись Анны Магдалены. Ее почерком записано множество клавирных и вокальных пьес этой тетради, в том числе и две Французские сюиты: d-moll и c-moll (вторая из них скопирована не до конца — текст обрывается на 18-м такте Сарабанды).

Обратим внимание на следующую страницу (илл. 3). Здесь почерк, как будто бы, другой. Но и это — тоже почерк Анны Магдалены, только он сильно изменился: приведенные записи разделяет не менее 15 лет. (Помните, мы уже говорили, что тетрадь только начала заполняться в 1725 году, продолжалась же эта работа вплоть до 1740-х годов.)

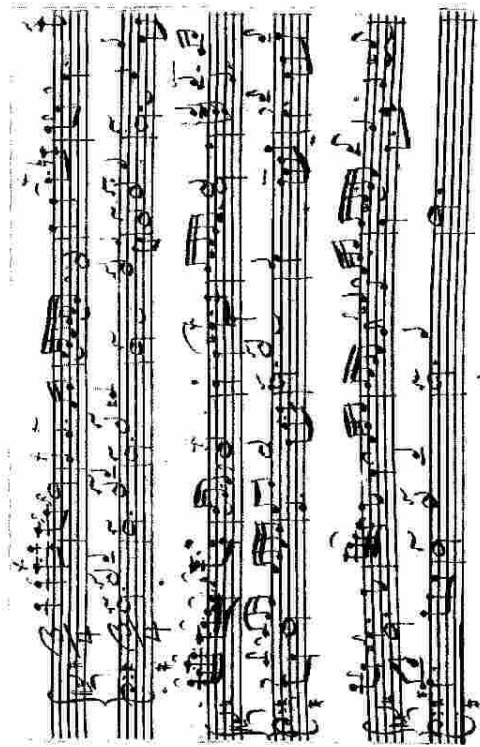


Иллюстрация 3.

Ария — тема Гольдберг-вариаций
(копия Анны Магдалены Бах, запись 1740-х годов)

Посмотрите далее (илл. 4). Это почерк Карла Филиппа Эмануэля Баха, второго сына Иоганна Себастьяна. Ко времени написания данных страниц Эмануэлю было немногим более 16 лет. Его рукой записаны Марши и Полонезы на страницах 60—67 Нотной тетради. И любопытно: именно по характеру записи и особенностям исправлений, которые содержатся в рукописи Филиппа Эмануэля, исследователи установили, что эти Марши и Полонезы не просто чьи-то пьесы, скопированные его рукой, а сочинения самого Эмануэля.

Обратите внимание, в том образце Факсимиле, который приведен, есть некоторые ошибки и первоначальные варианты, исправленные затем Эмануэлем. Ошибка допущена уже в обозначении размера: ну конечно, какой же



Иллюстрация 4.
Марш D-dur
(автограф Карла Филиппа Эмануэля Баха)

Марш может быть в размере 3/4?! — и это тут же было исправлено на типичный для него четырехдольный размер. Но вот далее, в такте 6-м, Эмануэль записал текст, который впоследствии оказался неудовлетворен. Он вернулся к нему и переделал (в приведенном примере исправления видны и в верхнем, и в нижнем голосе партии). Судя по всему, Филипп Эмануэль серьезно относился к этим записям в домашнем альбоме и позже возвращался к ним, включая их в другие, более зрелые свои произведения. Так, одна из этих пьес (Полонез g-moll BWV Anh. 123) стала частью известного сочинения К. Ф. Э. Баха Sonata per il Cembalosolo, написанного в 1736 году.

Следующая страница сохранила чью-то еще неловкую попытку сочинения:

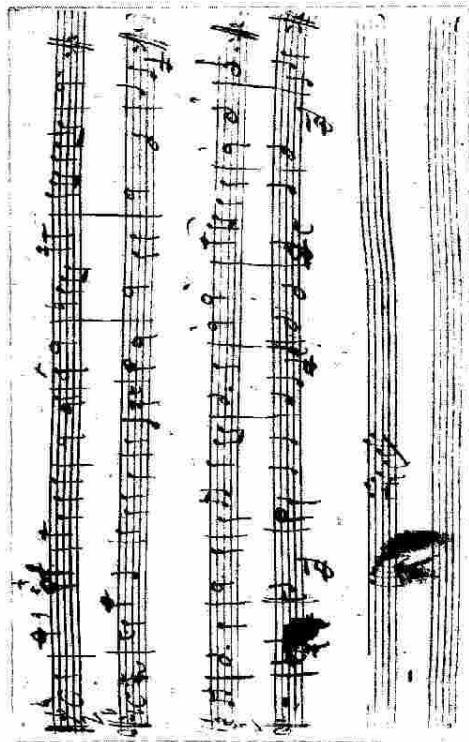


Иллюстрация 5.

Композиционный набросок одного из сыновей И. С. Баха

Похоже, что это — упражнение по композиции кого-то из совсем еще юных членов баховской семьи (возможно, Иоганна Кристиана, младшего сына Иоганна Себастьяна, родившегося в 1735 году)⁶.

А вот та самая песня "Старая трубка", которая всегда считалась вокальным сочинением И. С. Баха и издавалась во множестве сборников как Ария Иоганна Себастьяна (илл. 6).

Но, судя по всему, и это сочинение не Иоганна Себастьяна, а кого-то из его сыновей (предположительно, Иоганна Готфрида Генриха, первого ребенка Себастьяна и Анны Магдалены, который обнаруживал в детстве исклю-

⁶ См.: *Schulze H.-J. Die Bachüberlieferung — Plädoyer für ein notwendiges Buch // Beiträge zur Musikwissenschaft* 17, 1975. S. 48.

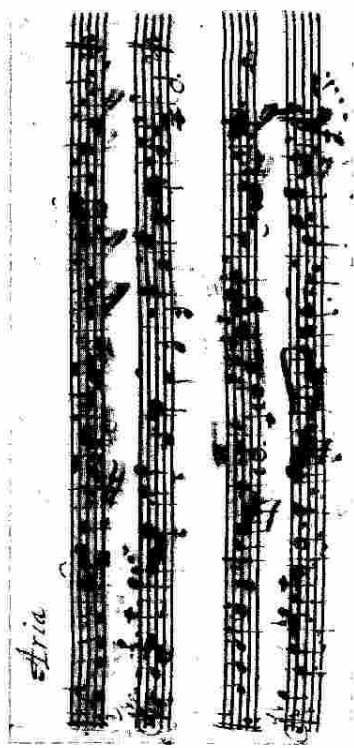


Иллюстрация 6.
Ария d-moll
(сочинение предположительно
Иоганна Готфрида Генриха Баха)

чительный талант)⁷. И родители, гордые столь удачной работой сына, на следующей странице переписали произведение собственноручно: Анна Магдалена странstonировала вокальную строчку в диапазон, удобный для сопрано, и подписала текст "So oft ich meine Tobackspfeife", а Иоганн Себастьян переписал линию баса, немного подправив и улучшив ее (илл. 7)⁸.

⁷ См.: *Bach J. S. Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725 / Faksimile der Originalhandschrift mit einem Nachwort herausgegeben von G. von Dadelzen. Kassel, Basel, etc., 1988. S. 7.*

⁸ Любопытно, что именно эта ария часто служит материалом для широких обобщений о глубоких философских основах музыки И. С. Баха: "Иоганн Себастьян — носитель мудрости народа. Улыбка не покидает его даже в минуты размышления о неминуемой смерти... Он, с детства слышавший о муках ада и сам десятки раз переключавшийся на музыку образы мучений грешников, не может отказать себе в простецкой ухмылке, заключающая эту грустную песнь" (*Морозов С. Бах. М., 1984. С. 159*).



Иллюстрация 7.
Ария "So oft ich meine Tobackspfeife"
(копия Иоганна Себастьяна и Анны Магдалены)⁹

И обратите внимание, установили авторство всех этих пьес только благодаря изучению почерков и характера записи данных страниц. Дело в том, что ни в одном из приведенных сочинений композитор не указан: ни в Партитах Иоганна Себастьяна, ни в пьесах Филиппа Эмануэля, ни в композиционных опытах других членов баховской семьи.

А теперь посмотрите следующие две страницы. И попробуйте определить, один ли и тот же почерк представлен в этих образцах. Если же, по-вашему, это почерки разные, то попытайтесь найти в них различия и установить (опираясь на предыдущие примеры), кому какая из этих записей могла принадлежать:

⁹ В некоторых изданиях можно встретить приведенные варианты Арии, опубликованные как клавирные пьесы И. С. Баха и сопровождаемые примечанием, что второй из этих вариантов, в сравнении с первым, "адресован более подвинутому учащемуся" (см.: Бах И. С. Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах (1725) / Ред., вступ. ст. и комм. Л. И. Ройзмана. М., 1972. С. 55).



Иллюстрация 8.



Иллюстрация 9.

Да, такие загадки ставили в тулик многих и даже весьма опытных ученых. В самом деле, с годами почерк Анны Магдалены стал настолько сходен с почерком мужа, что различить их рукописи порой возможно лишь с большим трудом. Есть манускрипты, записанные ими совместно, — и переход одного почерка в другой почти незаметен. Есть сочинения, целиком скопированные Анной Магдаленой, — но долгое время их считали автографами И. С. Баха. А есть рукописи, в отношении которых ученые и до сих пор не могут окончательно решить, какой же из этих почерков в них представлен. Действительно, в приведенных образцах совпадают формы написания нот,

шпиль, ребер, да и общий вид рукописей поразительно схож. И все-таки, если приглядеться повнимательнее, у Анны Магдалены по-иному, чем у Себастьяна, записаны ключи, обозначения размера, отдельные знаки альтерации.

Именно благодаря таким различиям и удалось установить, что все небольшие клавирные пьесы, считавшиеся до недавнего времени сочинениями И. С. Баха, записаны в тетрадь рукой Анны Магдалены. Автор пьес, как и на большинстве других страниц рукописи, не указан нигде. Единственная небольшая клавирная пьеса с именем автора — Менуэт Г. Бёма:

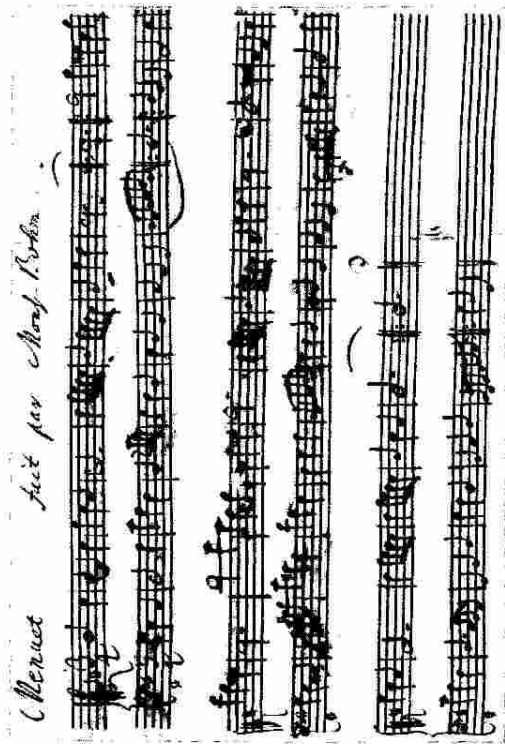


Иллюстрация 10.
Менуэт Г. Бёма
(копия И. С. Баха)

Но интересно, что именно эта страница — в почерке самого И. С. Баха. И его рукой в заглавии написано:

“Menuet fait par Mons. Böhm” (“Менуэт, сочиненный господином Бёмом”).

Остальные клавирные пьесы в тетради не имеют имени автора. Да и какая в том была нужда? Ведь пьесы записывались в эту книжку для своих. А уж домашние-то, наверное, хорошо знали, кому какая пьеса принадлежит¹⁰. Так в тетради и оказались записанными сочинения самых разных композиторов.

Продолжим наше путешествие по рукописи Клавирной книжки.

Полонез G-dur (BWV Anh. 130), записанный Анной Магдаленой на страницах 82—83, — произведение знаменитого в те времена композитора Иоганна Адольфа Хассе (1699—1783). Его оперы еще при жизни Баха были очень популярны — рассказывают, что премьеру одной из них в Дрездене посетил и Иоганн Себастьян. Ученик Алессандро Скарлатти, Хассе какое-то время жил в Италии, с 1730 года стал придворным композитором в Дрездене. Позже жил и работал в Вене, Венеции. Прославился как автор замечательных опер-сериа “Антиох”, “Артаксеркс”, “Деметрий”, “Демофонт” и др. Помимо этого, его перу принадлежат оратории, мессы, кантаты, множество клавирных сонат и т. д. С искусством И. А. Хассе и его жены — знаменитой певицы Фаустины Бордони — Иоганн Себастьян наверняка был хорошо знаком. Предполагают даже, что одна из сольных кантат Баха для сопрано — BWV 51 “Jauchzet Gott” — была специально написана в расчете на уникальный голос Хассе-Бордони. С Полонезом, который является частью клавирной Сонаты Иоганна Адольфа

¹⁰ Да и анонимность автора в эпохи, ненамного предшествовавшие баховской, была нормальным явлением. Произведение создано, оно исполняется, переписывается, звучит — и это главное; ну а имя автора уже не столь важно, оно может остаться неизвестным.



Иллюстрация 11.
Иоганн Адольф Хассе.
С портрета Б. Деннера

Хассе (помните, мы приводили его в самом начале нашего очерка), по-видимому, произошла такая же история, что и с Менуэтами К. Петцольда, о которых мы уже рассказывали.

Пьеса, написанная Анной Магдаленой на 46—47 страницах тетради, оказалась частью шестой Сюиты другого знаменитого современника Баха, французского композитора и клавесиниста Франсуа Куперена (1668—1733). Первый сборник его клавесинных пьес появился в печати в 1713 году. А со слов Э. Л. Гербера мы знаем, что сочинения Куперена “особенно ценил и рекомендовал своим



Иллюстрация 12.
Франсуа Куперен.
С литографии братьев Тиерри

ученикам великий Себ. Бах”¹¹. Шестая клавирная Сюита Куперена была создана в 1716—1717 годах, и неудивительно, что копия одной из частей этой Сюиты нашла свое место среди других пьес альбома Анны Магдалены.

Точно так же в тетради на 75-й странице оказалась записанной ария “Bist du bei mir / Ach wie vergnügt”, принадлежащая, предположительно, немецкому композитору Готфриду Генриху Штёльцелю (1690—1749). Заметьте, что и эта ария, как и другие вокальные и клавирные

¹¹ Цит. по: Документы жизни и деятельности... С. 92.

песны, долгое время тоже считалась произведением И. С. Баха. (Она была включена даже в число его основных сочинений в тематическом указателе В. Шмидера как BWV 508.) Автор огромного количества вокальных и инструментальных сочинений — пассионов, ораторий, месс, более 450 кантат, различных концертов и триосонат — Штётцель был знаменит еще как педагог и теоретик. В 1739 году он был избран членом миллеровского “Общества музыкальных наук” (в которое, как мы помним, спустя несколько лет вступил и Иоганн Себастьян)¹². В своем перечне ведущих немецких композиторов Л. Мишлер поместил имя Штётцеля даже выше имени И. С. Баха¹³. Судя по архивам библиотеки Томаскирхе, вокальные сочинения Штётцеля не раз звучали под управлением Баха в Лейпциге. А его клавирную Партиту (Partia) g-moll, вместе с собственным трио, добавленным к Менуэту, Бах включил, как известно, в Нотную тетрадь своего сына, Вильгельма Фридемана.

О том, как Иоганн Себастьян всегда проявлял живой интерес к тому, что творилось вокруг него в музыкальном мире, рассказывали многие общавшиеся с ним. Со слов Филиппа Эмануэля мы знаем, что “помимо Фробергера, Керля и Пахельбеля, он любил и изучал также сочинения

¹² Лоренц Мишлер (1711—1778), основатель “Общества музыкальных наук” — одна из выдающихся фигур в истории немецкой музыки XVIII века. Преподавал в Лейпцигском университете математику, философию, музыку; был автором трудов, в которых разрабатывал вопросы связи музыки с философскими и естественнонаучными дисциплинами. “Общество музыкальных наук”, объединившее в себе крупнейших композиторов и теоретиков Германии того времени, было организовано им в 1738 году (с этого времени печатным органом Общества стало издание “Музыкальной библиотеки”, 4 тома которой вышли с 1736 по 1754).

¹³ И это при том, что Мишлер был не только учеником Баха, но и его другом!

Фрескобальди, баденского капельмейстера Фишера, Штрунка, некоторых старых хороших французских [композиторов], Букстехуде, Райнкена, Брунса и люнебургского органиста Бема”. В последние годы “он высоко ценил: Фукса, Кальдарау, Генделя, Кайзера, Хассе, обоих Граунов, Телемана, Зеленку, Бенду и вообще все, что было ценного в Берлине и Дрездене. За исключением тех 4-х, что названы первыми, всех их он знал лично... Дом его, в котором бывало много славных людей, своей оживленностью очень напоминал голубятню. Общение с ним всем было приятно и очень часто доставляло людям истинное наслаждение”¹⁴. И в автобиографии, вспоминая о лейпцигских годах своей жизни, Эмануэль писал: “...Мало кто из мастеров музыки, проезжавших через этот город, обходился без того, чтобы познакомиться с моим отцом и показать ему свое искусство”¹⁵.

Известны рассказы о скромности и обходительности Баха с другими музыкантами. Говорят, история о его триумфальной победе над Маршаном стала знаменитой только благодаря другим людям: сам он рассказывал ее крайне редко. “Бах всего лишь был горд теми достоинствами, какие у него-таки были, и никогда не стремился к тому, чтобы кто бы то ни было ощутил его превосходство”¹⁶.

Рассказывают, как однажды его навестил К. Ф. Хурлебуш, “прославленный в те времена мастер игры на клавире и органе”: “Тронутый уважением и приветливостью Баха, гость подарил детям Баха свои опечатанные [типиграфским способом] сонаты, дабы те их разучили, хотя уже тогда сыновья Баха умели играть совсем другие

¹⁴ Цит. по: Документы жизни и деятельности... С. 242—243.

¹⁵ Там же. С. 175.

¹⁶ Там же. С. 167.

вещи. Бах только улынулся про себя, сохраняя скромность и приветливость”¹⁷.

А другой композитор, современник Баха, Г. А. Зорге, посвящая Иоганну Себастьяну свои сочинения, в предисловии к ним писал: “Наверное, многие удивятся, что у меня хватило смелости посвятить настоящие сонатины Вашему высокобарокко — столь великому и всемирно знаменитому виртуозу и королю клавира. Однако тем, [кого сие удивит,] должно быть, пока еще неведомо, что отменные качества музыканта, коими обладают Ваше высокобарокко, украшены такими замечательными качествами, как общительность и любовь к ближнему”¹⁸.

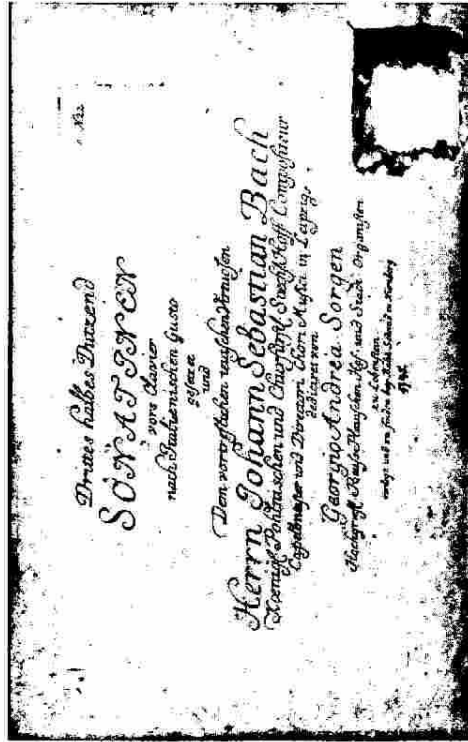


Иллюстрация 13.

Титульный лист оригинального издания Сонатин Г. А. Зорге с посвящением И. С. Баху

¹⁷ Цит. по: Документы жизни и деятельности... С. 168.

¹⁸ Там же. С. 179.

По обычаю того времени гости, посещавшие тот или иной дом, нередко оставляли на память свои сочинения как “песны в альбом”. Разумеется, сегодня мы можем лишь предполагать, как сочинения разных композиторов могли оказаться собранными в книжку Анны Магдалены. Но возможно, что именно пьесами подобного рода (“песнями в альбом”) и явились эти Менуэты, Арии и Полонезы, переписанные в тетрадь Анны Магдалены.

* * *

Итак, вторая Клавирная книжка, или Нотная тетрадь, Анны Магдалены Бах содержит:

— произведения самого Иоганна Себастьяна; — композиции его сыновей — Карла Филиппа Эмануэля, а также предположительно Иоганна Кристиана и Иоганна Готфрида Генриха;

— сочинения Франсуа Куперена, Иоганна Адольфа Хассе, Кристиана Петцольда, Георга Бёма, возможно также, Готфрида Генриха Штёльцеля.

И кто знает, сколько еще будет найдено новых рукописей! Сколько новых имен композиторов может оказаться под этой обложкой!..

В одном из недавних изданий Нотную тетрадь Анны Магдалены назвали “как бы маленькой энциклопедией всего творчества И. С. Баха”¹⁹. Но, быть может, вернее ее было бы назвать “маленькой энциклопедией” не только творчества этого великого мастера, но и творчества его современников и сыновей.

¹⁹ См.: Бах И. С. Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах / Комм. С. Диленко, вступ. ст. А. Семёнова. М., 1994. С. 2.

Наверное, трудно расстаться со многими из этих сочинений как полюбившимися нам пьесами Иоганна Себастьяна. Но, может быть, и не беда, если, благодаря этой Нотной тетради, мы узнаем, что кроме Баха были в те времена и другие хорошие композиторы. И уж, наверное, совсем не беда, если на этих пьесах мы будем учиться "постигать сущность" не только баховского стиля, но почувствуем вкус к музыке той эпохи, узнаем много нового о тех композиторах, которые жили и творили рядом с Бахом и благодаря которым наш учебный репертуар богат сегодня не только Этюдами и Упражнениями, но и Менуэтами, Маршами, Полонезами — которые, по-видимому, так и останутся в истории как пьесы из одной Нотной тетради.



ЕЩЕ ОДНА ИНВЕНЦИЯ C-DUR

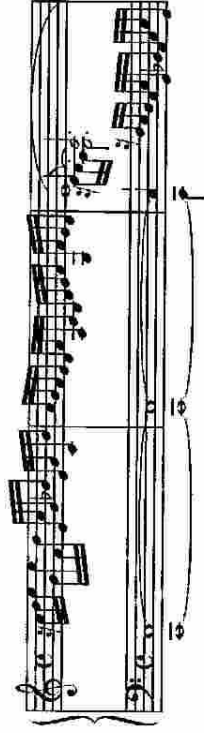
Начнем с загадки.

Перед нами — начало одного из известнейших клавишных сочинений И. С. Баха:



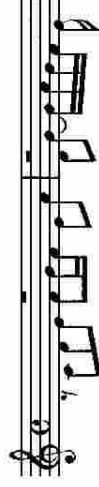
Однако по приведенным тактам, вероятно, не сразу можно догадаться, что это — начало Хроматической фантазии d-moll. Действительно, мы видим здесь один из ранних сохранившихся вариантов. В исполнительской практике версия эта не известна. Она не воспроизводится в изданиях баховских сочинений и знакама разве что специалистам, занимающимся изучением набросков, вариантов, исследованием творческого процесса.

А вот — начало ранней версии Прелюдии C-dur из второго тома “Хорошо темперированного клавира”:



Возможно, приведенные такты кому-то из читателей известны (в приложениях к отдельным изданиям этот вариант Прелюдии воспроизведен). Но ни в учебной, ни в концертной практике версия эта не используется и любопытна скорее как один из примеров переработки, совершенствования Бахом своих произведений. Действительно, несколько раз возвращался композитор к Прелюдии C-dur, расширял ее, добавлял новые разделы, развивал и разрабатывал тематический материал. И, наконец, пришел к той версии, которую мы знаем и исполняем сегодня как наиболее законченную и совершенную.

А вот как была записана тема Фути C-dur из первого тома “Хорошо темперированного клавира” в одном из ранних вариантов:



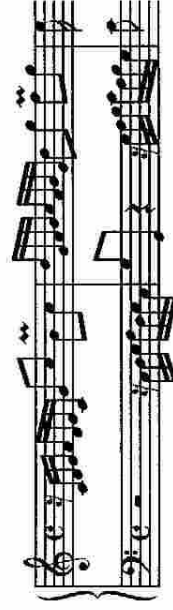
Интересно, что даже в окончательном чистовом автографе первого тома Бах вначале написал тему Фути во всех проведениях именно так. Но позже вернулся к пьесе, добавив к ней те выразительные ритмические изменения и придав ей тот облик, который так хорошо знаком нам сегодня:



и т. д.

Действительно, тема Фути C-dur известна в данном, окончательном варианте. И правильно поступают издатели, публикуя именно эту, “последнюю авторскую волю”.

А теперь посмотрим следующий пример:



Хорошо всем известное начало Инвенции C-dur. Однако, возможно, не все знают, что в данном случае перед нами — совсем не окончательный вариант. Хотя он и публиковался во множестве изданий, продолжает публиковаться в настоящее время, но это отнюдь не тот вариант

Инвенции, который содержится в окончательной цифровой рукописи Баха, помеченной им 1723 годом¹.

Как жаль, что не все баховские сочинения дошли до нас в его автографах! Не сохранилось ни одного автографа Английских сюит, Хроматической фантазии, Итальянского концерта, Большинства Партит и огромного количества других, более ранних клавирных сочинений. Копия переписчика — увы, всего лишь копия. И любой копиист, будь он даже самым внимательным и кропотливым, допустит ошибки, порой невольно искажает текст (ведь в то время вся музыка переписывалась в основном от руки; копиистам приходилось по многу часов в день проводить над рукописью — внимание ослабевало, в текст нередко вкрадывались ошибки, которые могли остаться и незамеченными).

Но Инвенции (один из редчайших примеров в наследии Баха) дошли до нас не только в подобных копиях-списках — большинство из них сохранились в двух(!) рукописях, принадлежащих перу Иоганна Себастьяна.

Вот два разных автографа Инвенции C-dur (см. илл. 1—4 на с. 76—79; напоминаем, что верхний голос записан Бахом в сопрановом ключе).

Первый из примеров — две странички из рукописи Клавирной книжки Вильгельма Фридемана². Второй —

¹ Автограф этот, содержащий запись Инвенций и Симфоний в их окончательной, известной нам версии, хранится в настоящее время в Государственной библиотеке Берлина под шифром Mus. ms. Bach P 610. Это небольшая тетрадь горизонтального формата, состоящая из 62 страниц и открывающаяся "Искренним наставлением...", текст которого часто воспроизводится в современной литературе.

² Этот манускрипт, включающий в себя запись множества клавирных сочинений И. С. Баха, его сына Вильгельма Фридемана, Г. Ф. Телемана, Г. Х. Штёльцеля, И. К. Рихтера, находится

начало автографа Инвенций и Симфоний, переписанных Бахом уже в отдельную тетрадь³.

Посмотрите, в приведенных примерах почти все совпадает по расположению текста. В обоих случаях он занимает две странички горизонтального формата на развороте рукописи. Только в первом случае на подготовленных нотных строках (а нотные станы наводились тогда вручную, с помощью линейки или раштра) не уместились два последних такта. И короткое завершение пьесы Бах подписал внизу, наливовав специально для этого дополнительные строки. (Нало сказать, забота об удобстве исполнителя, расчет в расположении текста таким образом, чтобы переворот страницы при исполнении не представлял особого труда, были для Баха не менее важны, чем чистота и правильность этого текста.) И видно, что во втором случае Бах с самого начала записывал пьесу так, чтобы она точно поместилась на подготовленных строках.

В первом из примеров заметно, что композитор как будто сомневался, так или иначе написать ему отдельный оборот, а, записав его, иногда тут же менял. Обратите внимание, что в тактах пятом и шестом нижний голос вначале сочинен был иначе; но размашистый скачкообразный ход в басу, как видно, не устроил композитора, и он сменил его на мягкое поступенное движение вверх. (Если посмотреть внимательно, то наверняка и в других тактах можно обнаружить подобные же исправления, запечатлевшие для нас этот волнующий момент творческих поисков композитора.)

в настоящее время в библиотеке Йельского университета (США), куда он попал в 1932 году через различных коллекционеров.

³ Вы, вероятно, заметили, что названия пьес в приведенных примерах различны. Действительно, в тетради Фридемана все двухголосные Инвенции названы "Преамбулами", а трехголосные Симфонии — "Фантазиями".





Во второй же из этих записей, по контрасту к первой, чувствуется, что рука автора двигалась по бумаге уверенно и спокойно. Все было уже сочинено, отшлифовано, выверено. Надо было только начисто и красиво переписать текст — что вначале Бах, как видно, и сделал. И все было бы в этом автографе каллиграфично и образцово, если бы не эти “странные триоли”, неожиданно появившиеся уже в первом такте пьесы:

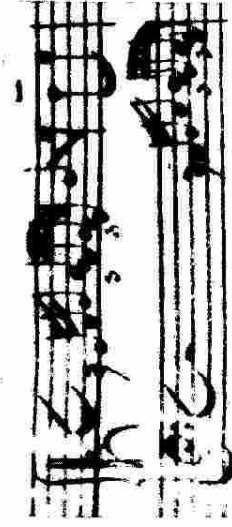


Иллюстрация 5.

Первые такты автографа Инвенции C-dig

Вы, конечно же, заметили, ноты этой фигуры оказались записанными настолько по-разному, что нотные головки средних звуков триолей едва поместились между крайними (да и по размеру они гораздо меньше), а штили этих нот — заметно тоньше (кое-где в других проведениях темы они даже едва видны).

Конечно, по всем этим особенностям можно догадаться, что средние ноты триолей, заполняющие терцовые ходы мелодий, оказались вписанными в текст позже. Нет сомнений, тема в этом варианте пьесы первоначально записана была именно в том равномерном движении шестнадцатыми, в котором мы ее и знаем. Именно так она выглядит и в первом из приведенных образцов, в тетради Фридемана. И по всему, замеченному нами в текстах вер-

сий, ясно, что первая из записей — ранний вариант, во втором же случае перед нами — последняя известная редакция пьесы.

В самом деле, датировка рукописей только подтверждает это. Клавирная книжка Фридемана, как значится на ее титульном листе, начата была в Кётене, 22 января 1720 года. На чистой же рукописи Инвенции стоит 1723 год. И это тоже уникальный для Баха случай — два датированных им самим автографа одного и того же сочинения!

Как известно, множество баховских рукописей не имеют никаких подобных указаний. Из-за этого датировка произведений Баха — проблема из проблем для современных баховедов. Чтобы установить время написания того или иного автографа, тщательно изучают бумагу, на которой он записан, филигранны (водяные знаки, с которыми производилась бумага в те времена), исследуют химический состав чернил и, конечно же, почерк, изменявшийся со временем и имевший, как оказывается, в определенные периоды жизни композитора свои формы написания нот, ключей, пауз и т. д.

Благодаря изучению рукописей, многое удалось уточнить и в отношении создания Инвенции. Как оказалось (при исследовании почерков сына и отца), версии этих пьес в тетради Фридемана записаны не в 1720 году⁴. (Ведь книжка в этом году была только начата — продолжались же ее записи до 1725—1726 годов.) Так вот Преамбулы и Фантазии (как, мы помним, назывались пьесы в тетради Фридемана) сочинены были, по всей вероятности, с осени 1722-го по весну 1723-го⁵. Если же учесть, что чистовая

⁴ А именно такую датировку Инвенции и Синфоний (1720—1723) нередко можно встретить в литературе.

⁵ См.: *Plath W. Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe. Ser. V, Bd 5. Leipzig. 1963. S. 58—63.*

рукопись Инвенций помечена 1723 годом (скорее всего, до переезда Баха в мае этого года в Лейпциг), то создание и доработка этих сочинений, начиная с их записи в тетради Фридемана, были связаны с гораздо более коротким, чем принято думать, сроком: с конца 1722 до начала 1723 года.

Можно лишь еще раз поразиться интенсивности творчества Баха в этот период. Ведь он только что закончил рукопись чистового варианта первого тома "Хорошо темперированного клавира", начал первую тетрадь Анны Магдалены, открывающуюся пятью Французскими сюитами, сочинил несколько светских кантат (BWV 173a, 194a, Anh. 8), подготовил кантаты BWV 22 и 23 для пробного испытания на должность музыкдиректора лейпцигской церкви св. Фомы (возможно, написал еще и исполнил BWV 59 в церкви св. Павла) — и, совершая неоднократные поездки в Лейпциг, в те же месяцы закончил создание этих маленьких двух- и трехголосных шедевров, собственноручно сделав их чистовую копию.

Вернувшись же еще раз к автографу Инвенции C-dur и просмотрев всю пьесу до конца, мы убедимся, что вписаны триоли, как и в первом такте, во всех без исключения случаях. По-видимому, в тот момент, когда Бах копировал текст с прежней рукописи, он вначале и не думал изменять его. Если где-то (в середине пьесы или хотя бы в последних тактах) мы увидели бы по крайней мере всего лишь одно проведение с ровно записанными триолями, то можно было бы подумать, что идея изменить первоначальный замысел пришла Баху тут же, во время записи. Но нет. Ни одного подобного проведения мы не найдем. Текст до самых последних тактов вначале был просто скопирован. Но позже (насколько позже, сказать, скорее всего, трудно) Бах вернулся к записанному варианту и, не удовлетворившись им, изменил. И, заметьте, сделано это тщательно, практически в каждом такте записанного текста.

И еще. Возвратившись к рукописи и решив переработать пьесу, Бах не оставил автограф Инвенции в прежнем виде — ведь новый вариант он мог написать отдельно, на дополнительных листах, как часто делал он в других подобных случаях. Здесь же Бах внес изменения непосредственно в уже готовую, каллиграфически выполненную запись (видно, эти изменения ему были очень важны). Думается, именно в данной, переработанной форме и хотел видеть композитор пьесу в окончательном чистовом автографе Инвенций и Синфоний.

И это не единственный случай в рукописях мастера. Можно привести и еще примеры сочинений, которые он совершенствовал, оттачивал, перерабатывал подобным же образом...

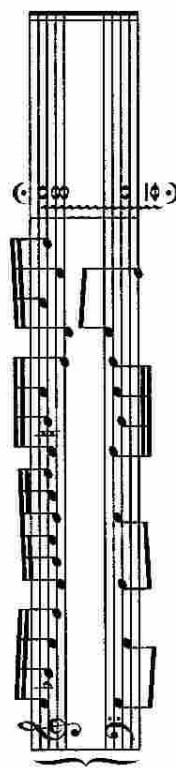
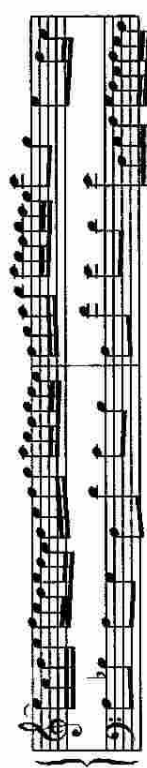
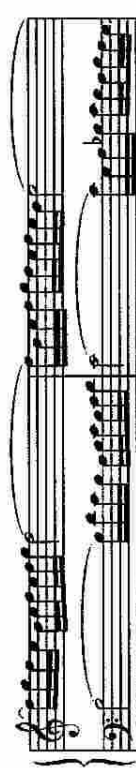
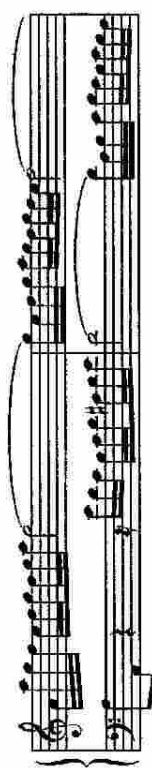
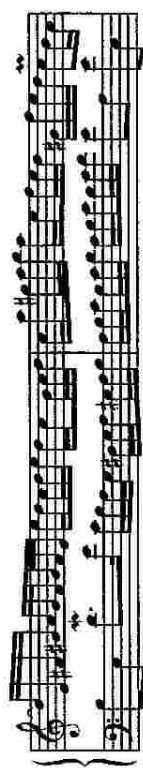
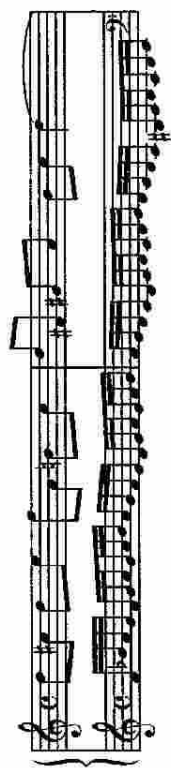
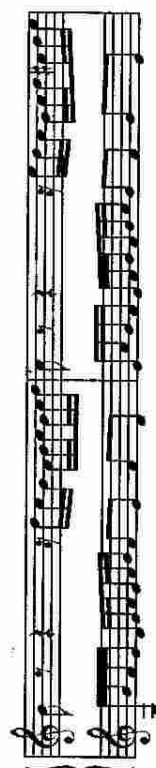
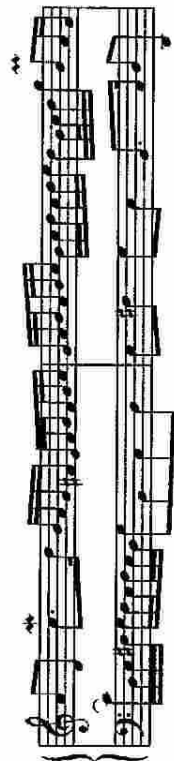
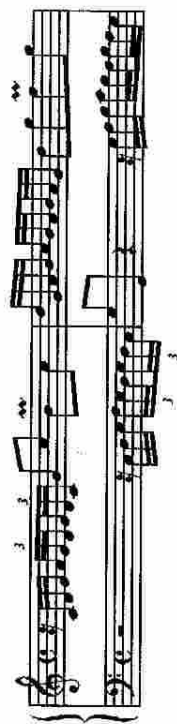
* * *

Но что же все-таки произошло, в конце концов, с Инвенцией C-dur? Ведь вариант ее с триолями — судя по всему, именно тот, к которому пришел Бах в этом сочинении. Почему во множестве других подобных случаев мы знаем и исполняем те окончательные варианты, к которым пришли их авторы, а Инвенция C-dur в ее законченной, зрелой и доведенной до совершенства версии оказалась отброшенной и неизвестной?

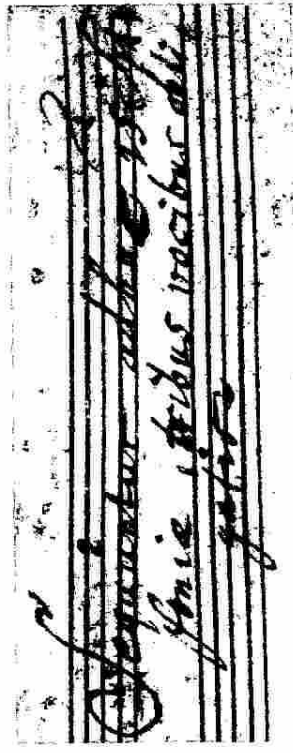
Быть может, еще одно недоразумение?... (Ведь вписанные триоли долгое время считали принадлежащими другой, не баховской, руке.)

Как бы то ни было, но окончательный вариант Инвенции, который, к счастью, сохранился и дошел до нас в рукописи композитора, безусловно, достоин того, чтобы войти в наш учебный и концертный репертуар.

Inventio 1



Поскольку же автограф запечатлел два слоя записи, — то два варианта Инвенции, очевидно, могут существовать на равных правах. Но обратившись к позднему варианту, поняв его и осмыслив его новые исполнительские задачи, мы, вероятно, сможем расширить наш учебный репертуар еще на одну пьесу. И эта пьеса — к тому же Урок для нас — великого мастера!



ИНВЕНЦИЯ — ТАК ЧТО ЖЕ ЭТО ТАКОЕ?

« — Ты знаешь, что такое фугетта?
— Знаю. Это такая маленькая лошадка... »

(Из бесед с юными музыкантами)

В 1994 году издательство «Музична Україна» выпустило сборник произведений Баха, наверняка хорошо знакомый каждому музыканту. Этот сборник прекрасно известен не только профессионалам, но и большинству начинающих музыкантов. Поинтересуйтесь у служащих нотных библиотек или продавцов нотных магазинов, какие ноты спрашивают чаще всего, — наверняка в списке «бестселлеров» окажутся Инвенции И. С. Баха.

Перед нами — обложка издания 1994 года, которое мы только что упомянули (см. илл. 1).

Однако представьте себе, что вы находитесь в нотном магазине и видите на полке толстый оперный клавир, на обложке которого написано:

П. И. Чайковский
Владимир Ленский
Опера для синтезатора
(УРТЕКСТ)

Наверняка на подобную надпись вы посмотрите с удивлением и не исключено, что с недоверием. Прежде всего потому, что П. И. Чайковский никогда не сочинял подобного произведения. Конечно, какая-то доля правды здесь и может быть. Что-то похожее на правду. Действительно, у Чайковского есть опера "Евгений Онегин", где Владимир Ленский — один из главных персонажей. Известно также, что у Чайковского была мысль назвать оперу по-другому, а именно: "Татьяна Ларина". Да и оперный клавир, наверное, можно приспособить для синтезатора. Однако, несмотря на эти факты, наше недоверие к клавиру "Владимира Ленского" будет вполне стойким.

Но вместе с тем, мы с полным довериемзираем на обложку, подобную той, что на илл. 1, где напечатано: "И. С. Бах. Трехголосные инвенции. Для фортепиано", несмотря на то, что Бах также никогда не сочинял ничего подобного. И как же теперь быть с многочисленными нотными изданиями, с учебниками, со статьями в энциклопедиях и прочих уважаемых изданиях, где речь идет именно о них — о трехголосных инвенциях? Чтобы разобраться в этом, необходимо вернуться к самому началу их создания.

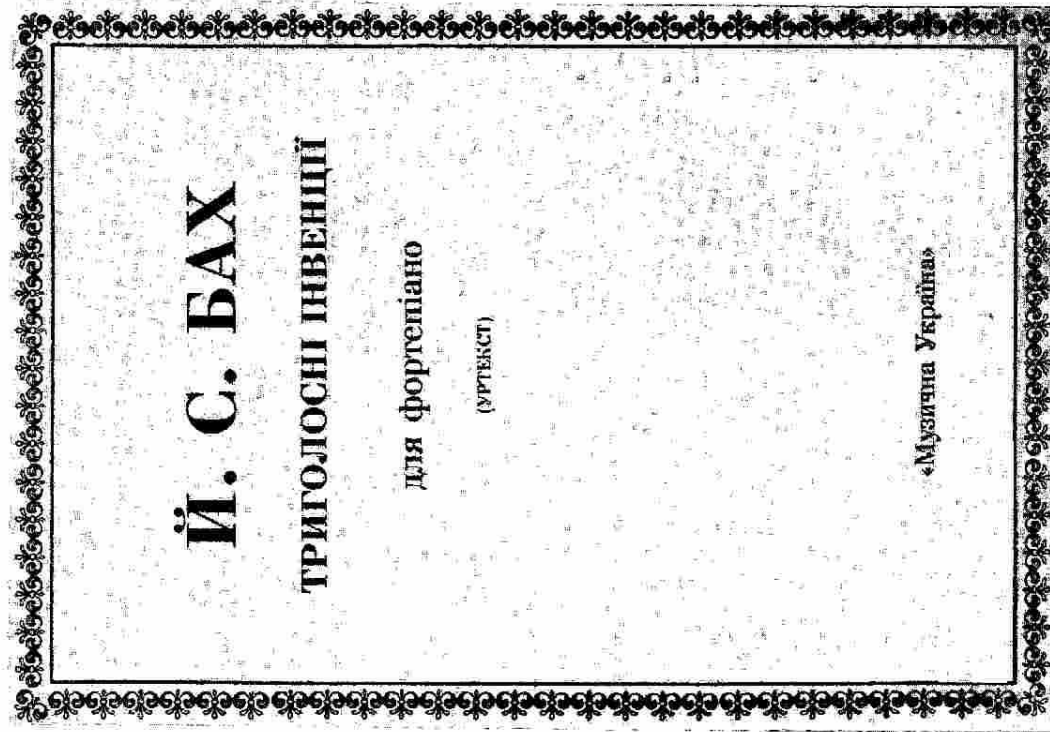


Иллюстрация 1.
Обложка издания "Трехголосных инвенций" (Киев, 1994)

Итак, зарождение этой истории относится к тому времени, когда И. С. Бах решил создать некий музыкальный альбом для своего девятилетнего сына Фридемана. С осени 1722 по весну 1723 года Бах записал в эту тетрадь цикл двухголосных и трехголосных пьес.

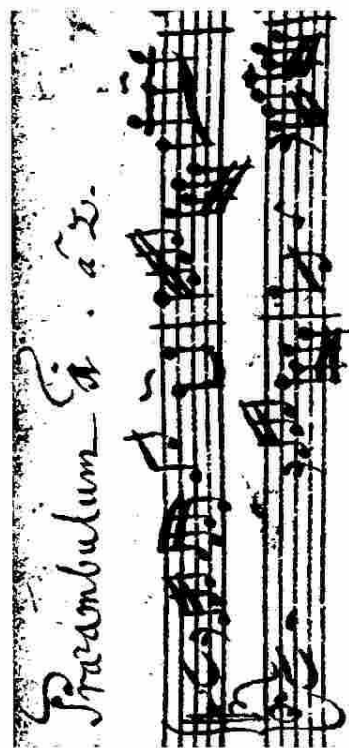


Иллюстрация 2. Præambulum C-dur



Иллюстрация 3. Fantasia C-dur

Как видно в образцах факсимиле, каждая двухголосная пьеса имела название "Преамбула" ("Præambulum"), а каждая трехголосная — "Фантазия" ("Fantasia").

Несколько месяцев спустя (вероятнее всего, весной 1723 года) этот цикл из двух- и трехголосных полифонических пьес появился в другой рукописи (подробнее об этом см. в предыдущем очерке). Но теперь уже эти пьесы имели совершенно другие заглавия. Каждая двухголосная пьеса называлась "Инвенция" ("Inventio"), а каждая трехголосная — "Синфония" ("Sinfonia"). Вот начальные такты первых пьес:



Иллюстрация 4. Inventio C-dur



Иллюстрация 5. Sinfonia C-dur

Таким образом, то, что вначале было "Преамбулами" и "Фантазиями", теперь стало называться "Инвенциями".

и "Синфониями". Просим прощения у читателя за назойливость, но нам необходимо подчеркнуть, что *трехголосные пьесы никогда не назывались Бахом "Инвенциями"*. Они всегда фигурировали либо как "Фантазии", либо как "Синфонии". Так почему же появилось название "Трехголосные инвенции"?

Вначале разберемся с тем, что из себя представляют те пьесы, которые сам Бах называл "Инвенциями", и почему он их так озаглавил.

Стремясь дать этому объяснение, исследователи обычно сразу же обращаются к словарям, к переводу и толкованию слова *инвенция*. При этом дается, как правило, область значений этого слова, очерченная понятием *изобретение* (и близкими к нему). Приведем несколько таких примеров:

"ИНВЕНЦИЯ (от лат. *inventio* — изобретение, выдумка) — обозначение небольшой пьесы, указывающее на роль в ней муз. изобретательности, выдумки — как в отношении мелодики, так и в отношении развития тематич. ядра, построения формы".¹

"Инвенция (лат. *Inventio*) означает — изобретение, открытие. Бах выбрал название точно: его Инвенции — творческие изобретения в самом глубоком смысле слова".²

"Напоминаю, что значение этого слова — «выдумка», «изобретение». Бах «изобрел», или, вернее сказать, усовершенствовал, особый метод полифонической композиции, где определяющим фактором явля-

¹ Гриневич А. О. Инвенция // Музыкальная энциклопедия. М., 1974. Т. 2. С. 510.

² Хубов Г. Себастьян Бах. М., 1963. 4-е изд. С. 106.

ется техника перестановок мотивных образований при равноправии образующих пьесу голосов"³.

Сказанное в приведенных цитатах совершенно справедливо по отношению к баховским Инвенциям. Но разве это не относится к любой баховской фуге? А разве это не имеет прямого отношения и к другим его сочинениям? Более того, исследования по культуре баховского времени, по эпохе барокко свидетельствуют о том, что данное качество (мы имеем в виду *изобретение*) вообще является одним из существеннейших свойств этой культуры. Автор любого произведения искусства в данную эпоху стремился проявить "изобретательность ума" в момент его создания; при этом он рассчитывал на ответное проявление такового и со стороны "потребителя" этого произведения — читателя, зрителя, слушателя⁴. Поэтому объяснение термина *инвенция* лишь прямым переводом его значения как "изобретения" даст нам совсем немного. Чтобы приблизиться к разгадке того, почему Бах дал своим пьесам название Инвенций, надо попытаться восстановить значение этого слова в баховскую эпоху, а еще лучше — его понимание окружением И. С. Баха. Оно могло быть иным или иметь какие-либо особенности в употреблении. Но для этой цели лучше обращаться не к словарям, а к трактатам того времени. В них наиболее отчетливо проявляются все оттенки в использовании того или иного термина.

Обращение к немецким трактатам XVIII века в области искусства, действительно, даст нам богатую пищу для размышлений по данному вопросу. Понятие *инвенция*

³ Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М., 1982. С. 333—334.

⁴ Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. Киев, 1981. С. 132—134.

используется в них довольно широко. Прежде всего это касается трактатов по теории поэзии. Обратимся к одному из них, к "Новейшему искусству достижения чистой и галантной поэзии" Кристиана Фридриха Хунольда⁵. *Инеенция* широко применяется в данном трактате как специальный термин. Он связан с особым способом развития поэтического текста путем различных преобразований какой-либо одной исходной идеи. Хунольд создает целую систему методов этих преобразований (*loci topici*), состоящую из 15 уровней⁶. В разделе, посвященном *инвенции*, он пишет, что она является "наиболее важным элементом вся поэзии. *Инвенция* — это душа, особенность стиха,

⁵ [Menantes]. Die Allemeueste Art zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen... Hamburg. 1707. Menantes — псевдоним Хунольда (1681—1721). Он — современник И. С. Баха, был на 4 года старше его. Поэт, а также либреттист, теоретик поэзии и риторики. Бах был хорошо знаком с его творчеством и использовал его тексты в своих произведениях (особенно из сборника стихов, написанных и изданных в 1718—1720 годах), в частности, в период своего пребывания в Кётене (1718—1723). Не забудем, что окончательный вариант *Инвенции* был создан Бахом в 1723 году.

⁶ Locus (1) notationis; (2) definitionis; (3) generis; (4) totius & partium; (5) causae efficientis; (6) causae materialis; (7) causae formalis; (8) causae finalis; (9) effectum; (10) adjunctum; (11) circumstantiarum; (12) comparationum; (13) oppositorum; (14) exemplorum; (15) testimoniorum. Особое внимание уделяется первым двум уровням, при этом первый (locus notationis) имеет пять подуровней: (1) derivation; (2) aequivocation; (3) synonyma; (4) anagramma; (5) artificium sabbalae (см.: [Menantes]. Op. cit. S. 542). Проницательный читатель наверняка уже понял, что сюда входят такие, например, способы образования новых слов из первоначально исходных, как синонимы ("говорить" — "изрекать"), омонимы ("коса" как орудие косы и "коса" из волос), омографы ("замок" — "замбók"), омофоны ("плот" — "плод"), антонимы ("добро" — "зло"), анаграммы ("мука" — "кума" — "маку"), акростики, параграммы и т. п. Всё это — приемы, широко используемые в поэзии.



Иллюстрация 6.
Кристиан Фридрих Хунольд.
С гравюры неизвестного автора

в то время как строфы, рифмы — лишь изящное его облачение"⁷. Не правда ли, здесь — несколько иное понимание *инвенции*, нежели это имеет место в современных музыкальных трудах? Однако попытаемся продвинуться в этом вопросе еще дальше.

Идеи *loci topici*, равно как и *инвенция*, которые характерны для трактатов, связанных с теорией поэзии, были распространены в просвещенном обществе. Ими не могли не вдохновиться и музыканты. Уже через 10 лет после

⁷ [Menantes]. Op. cit. S. 540.



Иллюстрация 7.

Иоганн Маттезон.

С портрета И. С. Валя

выхода трактата Хунольда один из друзей баховской семьи, Георг Филипп Телеман в 1717 году пишет в письме Иоганну Маттезону⁸ о том, что он собирается написать трактат о музыкальной инвенции (разумеется, об инвенции в том значении, как она употреблялась в трактатах о поэзии). В эти годы Телеман общался с Бахом и, по всей вероятности, поделился с ним своими идеями, в том числе и об

⁸ Маттезон был лично знаком с Хунольдом по Гамбургу.



Иллюстрация 8.

Георг Филипп Телеман.

С портрета Л. М. Шнайдера

*inventio*⁹. Но скорее всего, этого трактата Телеман, к сожалению, так и не написал. По крайней мере, на сегодняшний день о его существовании ничего не известно.

Но зато хорошо известно, что два других крупнейших немецких композитора того времени (они были и крупнейшими теоретиками музыки) — Иоганн Давид Хайнхен и упомянутый выше Иоганн Маттезон — создали

⁹ В 1714 году Телеман, будучи крестным отцом, вынул из купели второго сына И. С. Баха, Карла Филиппа Эмануэля (см.: Документы жизни и деятельности... С. 22).

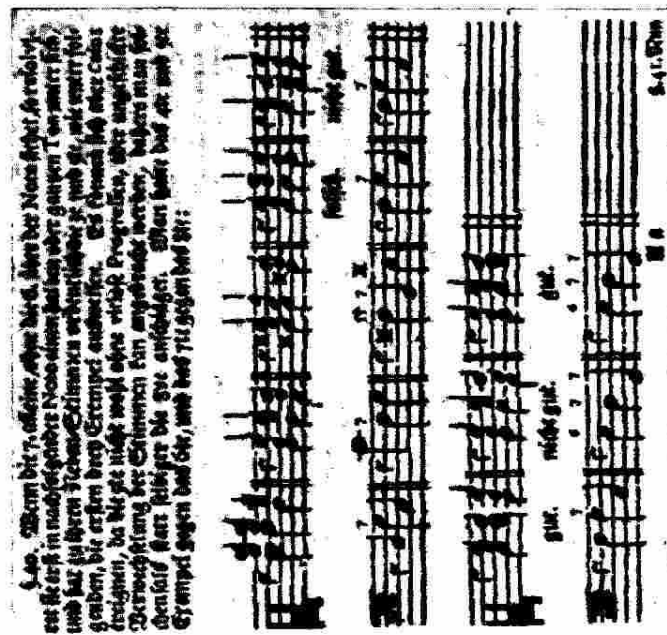


Иллюстрация 9.

Страница из трактата И. Д. Хайнхена о генерал-басе (1728)

трактаты, в которых идеи *loci torici*, а также идеи *inventio* уже были применены к музыке как теоретические положения о способах развития музыкального материала. В 1711 году в Гамбурге вышел трактат Хайнхена о генерал-басе¹⁰, который позже был весьма основательно переработан и дополнен автором. В этом последнем варианте он был опубликован уже в Дрездене в 1728 году. Бах

¹⁰ Он имел название "Neu erfundene und Gründliche Anweisung... zu vollkommener Erlernung des General-Basses..." Hamburg, 1711 ("Новое изобретенное и дельное наставление... для совершенного изучения генерал-баса...").

был активным распространителем этого трактата, который даже продавался в его доме, как сообщали об этом лейпцигские газеты¹¹. В 1739 году был опубликован трактат Маттезона "Совершенный капелмейстер"¹². Влияние идей Хунольда в нем ощущается весьма отчетливо. Даже классификация им *loci torici* в музыке весьма сходна с той, которую разработал Хунольд для поэзии, и его система также состоит из 15 уровней¹³.

Из сказанного становится ясно, что Бах не мог не быть в курсе описанных выше идей, связанных с понятием *инвенция*. Бах, Хунольд, Телеман, Хайнхен, Маттезон — люди практически одного возраста (читатель может сам сравнить даты их рождения). Творческие и жизненные пути их так или иначе пересекались (это мы также попытались показать выше). Они в той или иной степени были осведомлены о творчестве друг друга. Восстановим хронологию описанных нами событий:

- 1707 год — Публикация трактата Хунольда
- 1711 — Публикация первого трактата о генерал-басе Хайнхена
- 1717 — Телеман пишет Маттезону о своем намерении создать трактат об инвенции в музыке

¹¹ Bach-Dokumente. Bd 2. S. 191. Согласно этому сообщению, одновременно с Бахом продавал его и Маттезон — в Гамбурге.

¹² [Mattheson J.] Der vollkommene Capellmeister... Hamburg, 1739.

¹³ Эти уровни следующие: locus (1) notationis; (2) descriptionis; (3) generis & speciei; (4) totius & partium; (5) causae efficientis; (6) causae materialis; (7) causae formalis; (8) causae finalis; (9) effectum; (10) adjunctum; (11) circumstantiarum; (12) comparatum; (13) oppositum; (14) exemplum; (15) testimonium. Поэтическая система *loci torici*, как и музыкальная, является механизмом порождения множества элементов из одного исходного. Для музыки это — различные виды имитаций, приемы обращения, увеличения и уменьшения, использование всех видов сложного контрапункта (для двухголосных инвенций — двойного) и т. д.

- 1722 год — Бах пишет цикл двухголосных (Преамбулы) и трехголосных (Фантазии) пьес
- 1723 — Бах переименовывает Преамбулы в Инвенции, а Фантазии — в Синфонии
- 1728 — Публикация второго трактата о генерал-басе Хайнхена
- 1739 — Публикация трактата Маттезона "Совершенный капелмейстер"

Переименовав "Преамбулы" в "Инвенции", Бах снабдил новый вариант сборника полифонических пьес титульным листом:

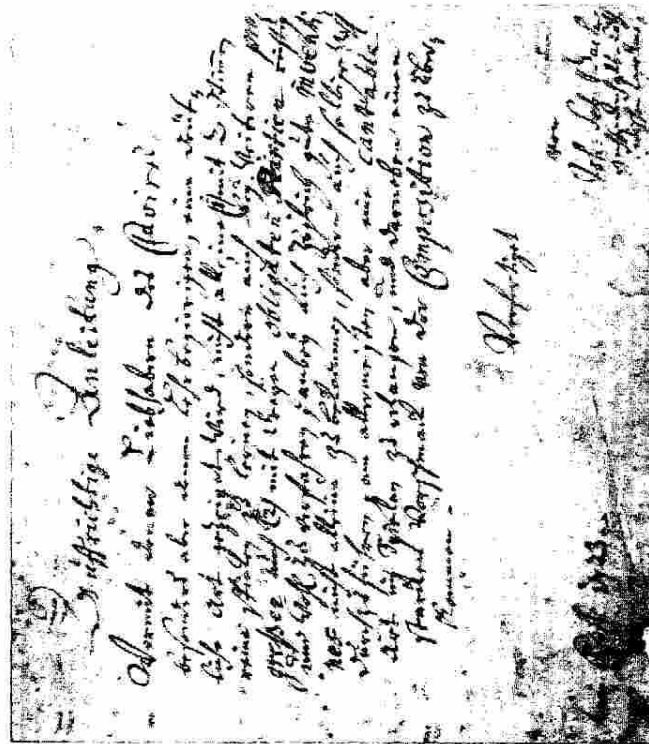


Иллюстрация 10.
Титульный лист автографа Инвенций и Синфоний

На нем написано:

"Искреннее наставление, Посредством которого любителям *Clavier* а, особенно стремящимся к обучению, указывается ясный способ не только (1) научиться чисто играть на 2 голоса, но и при дальнейших *progreßen* — (2) правильно и хорошо управляться с тремя *obligaten Partien* [облигатными голосами] и в то же время не только достигать хороших *inventiones*, но и хорошо их проводить, и при этом приобрести манеру *saptable* в игре и вместе с тем — вкус к *Composition*.

Изготовлено

Иог. Себ. Бахом,
великокняжеским ангалыт-кётенским
капельмейстером.

1723 г. от рождения Христова и пр.¹⁴

¹⁴ Текст оригинала:

Auffrichtige Anleitung,

Wormit denen Liebhabern des *Claviers*, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeigt wird, nicht alleine (1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren *progreßen* (2) mit dreyen *obligaten Partien* richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute *inventiones* nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine *saptable* Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der *Composition* zu überkommen.

Verfertigt

von

Joh. Seb. Bach,

Anno Christi 1723. etc. Hochfürstlich Anhalt-Cöthenischen Capellmeister.

Рассматриваемый нами круг вопросов в трудах немецких музыкантов и поэтов был частью более общей проблемы — риторики¹⁵, и в частности, риторика музыкальной.

Доцент риторики Лейпцигского университета Абрахам Бирнбаум, хорошо знавший Баха, весьма высоко оценивает его познания в этой сфере: “Обо всех частностях, роднящих отделку музыкальной пьесы с ораторским искусством, и обо всех [привносимых в оную] преимуществах он осведомлен столь безупречно, что всякий раз, когда, беседуя с ним, внимаешь его глубоким и убедительным суждениям о сходстве и известной общности того и другого дела, получаешь истинное наслаждение; но, мало того, восхищение вызывает и умелое использование оных [приемов ораторского искусства] в его работах”¹⁶. Эта высокая оценка Баха в указанной области вполне согласуется с содержанием его библиотеки, где присутствуют основные труды по данной дисциплине, начиная со знаменитых “Установлений риторики” Квинтилиана (“*Institutio oratoria*”)¹⁷.

У читателя может возникнуть вопрос, какое же отношение к обсуждаемому нами понятию *inventio* может иметь предмет риторики. Для ответа на этот вопрос необходимо вернуться к Квинтилиану. Основная риторическая модель,

¹⁵ Риторика — наука и искусство красноречия. Была разработана в трудах древнегреческих и римских мыслителей Аристотеля, Цицерона, Квинтилиана.

¹⁶ См.: Документы жизни и деятельности... С. 192—193.

¹⁷ В Эйзенахе И. С. Бах обучался в Латинской школе, где преподавание латыни и риторики (особенно в трудах Цицерона и Квинтилиана) велось на довольно высоком уровне. Учащиеся, окончившие это учебное заведение, выходили весьма образованными в области латинского языка и риторики, и Бах не был здесь исключением.

предлагаемая им в своем труде и реализуемая в правильно построенном (с точки зрения данной дисциплины) произведении, образуется следующим рядом:

Inventio — *Dispositio* — *Elocutio*.

Inventio в данном случае означает начальную ступень риторического построения — нахождение исходной идеи. *Dispositio* (буквально: “размещение”, “распределение”, “оформление”) означает довольно широкий круг действий от придания идеи конкретного вида (ее оформления) до распределения аргументов между спорящими сторонами, преобразования исходной идеи и т. п. *Elocutio* (то есть “изречение”, “произнесение”) — это конкретное исполнение данного сочинения.

Эта же модель успешно распространялась и на сферу педагогики, и особенно педагогики музыкальной. *Inventio* также было здесь предварительной, начальной ступенью обучения.

В трудах XVIII века (в том числе и упомянутых выше) традиционная риторическая модель приобрела более расширенный вид — за счет детализации *Dispositio*. Точнее, его разделение на *Dispositio* и *Decoratio* (или, в других трудах — *Elaboratio*, то есть “разработка”):

Inventio — *Dispositio* — *Decoratio* — (*Elaboratio*) — *Pronuntiatio* (*Executio*)

Но при всех изменениях этой модели, начальной ступенью всегда и во все времена оставалась *Inventio*.

А теперь, уважаемый читатель, взгляните, пожалуйста, на надпись, которая находится на титульном листе (илл. 10); еще раз, но теперь глазами человека, который осведомлен об исканиях немецких поэтов и музыкантов (в их лице теоретиков поэзии и музыки) баховского времени и баховского круга. А также глазами человека, который хотя бы в общих чертах представляет себе, что со школьных лет

И. С. Бах понимал *inventio* как начальную ступень — в риторическом или педагогическом ключе. Не правда ли, что в этом случае слово *inventio* приобретает несколько иной оттенок, нежели это представлялось вам ранее? Ведь действительно, весь титульный лист оформлен Бахом в полной гармонии с теми идеями, о которых мы говорили выше. Композитор предлагает (см. титульный лист) руководство, построенное в духе риторических традиций:

Inventio — Elaboratio — Executio.

Напомним:

“... научиться чисто играть на два голоса [INVENTIO], но и при дальнейших *progreifen*... правильно и хорошо управлять с тремя *obligaten Partien* [ELABORATIO]... и при этом приобрести манеру *santable* в игре [EXECUTIO]...”.

Это же касается и системы *loci torici*, техники развития тематического материала и композиции. Напомним:

“достигать не только хороших *inventiones* [INVENTIO], но и хорошо их проводить [ELABORATIO],... и при этом приобрести вкус к *Composition* [EXECUTIO]”.

Композитор подчеркивает особенности структуры содержания этой надписи на титульном листе цифрами в скобках: (1) и (2). Тем самым он специально обращает внимание читателя на то, что (1) относится к начальному этапу обучения и связано с первой частью сборника, — 15 двухголосных пьес (заметьте, что система *loci torici* содержит это же число секций, то есть 15). Точно так же (2) соответствует следующему, второму этапу обучения и второй части сборника — 15 трехголосных пьес.

Вот теперь настало время обратиться к читателю со следующим вопросом: как называется сам сборник?

“Препамбулы и Фантазии”? Но такого общего названия Бах сборнику не давал. Он даже не давал общего названия

отдельно 15 препамбулам (“Препамбулы”), а также 15 фантазий (“Фантазии”). Напротив, каждая пьеса озаглавлена отдельно.

“Инвенции и Синфонии”? Ведь так сборник именуют те, кто считает, что общего заголовка “Инвенции” по отношению к двухголосным и трехголосным пьесам давать нельзя. Однако и здесь Бах не озаглавливал сборник как “Инвенции и Синфонии”. Он так же, как и в случаях с препамбулами и фантазиями, каждую Инвенцию и каждую Синфонию именовал отдельно. Как быть?

Предлагаем читателю остановить здесь свое чтение и попытаться найти ответ. Всеми данными для ответа он уже располагает. Они находятся на предыдущих страницах очерка.

А пока расскажем об аналогичном случае, имевшем место в баховских рукописях. Есть по меньшей мере еще один сборник полифонических пьес, где каждые две из них озаглавлены так же, как и все остальные. Однако их общее название оказалось другим, то есть не суммирующим названия отдельных пьес. Это всем известные 24 прелюдии и фуги, которые получили общее название “Хорошо темперированный клавир”. Где мы находим это общее название сборника? Конечно же, на титульном листе.

А вот еще один пример. Сборник, который состоит из прелюдий, аллеманд, курант, сарабанд, жиг и других “мелочей”. Но общее его название — “Клавирные упражнения” (“*Clavier Übung*”¹⁸). Где это название? Разумеется, там же, на титульном листе.

Так почему бы нам не поискать общего названия сборника, состоящего из инвенций и синфоний? Где его

¹⁸ Здесь и далее мы сохраняем особенности баховского написания в названиях сборников.

искать? Не сомневаемся, что уж сейчас-то уважаемый читатель наверняка обратится к титульному листу этого сборника (см. илл. 10, его расшифровку в сноске 14 и перевод на соответствующей странице). Конечно же, искомое название там фигурирует. Это — “*Auffrichtige Anleitung*”, то есть “Искреннее наставление”.

Наверняка найдется хотя бы один читатель, для которого эта новость будет как гром среди ясного неба. Мы говорим об этом с такой уверенностью, потому что в свое время она была для нас точно такой же. Конечно, это название может показаться в первый момент несколько непривычным: “Искреннее наставление”. А что, разве более привычное — “Хорошо темперированный клавир” (“*Das Wohltemperierte Clavier*”)? Это название Бах дал своему сборнику годом раньше. А чем лучше “Клавирные упражнения” (“*Clavier Übung*”)? А как вам понравится “Клавирная книжка Вильгельма Фридемана” (“*Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*”)? В этом свете “Искреннее наставление” уж никак не выбивается из общего ряда. Можно также продолжить наше исследование и сравнить стиль оформления титульных листов Бахом, можно сопоставить их графику и другие, выражаясь учено, идентификационные признаки. Осмелимся порекомендовать это в качестве “домашнего задания”. Вы найдете там еще целый ряд новых подтверждений сказанному.

Читатель с чертами занудства в характере (мы его приветствуем!) может задать следующий вопрос. А все-таки, если Бах изменил первоначальное название пьес “Препамбула” и “Фантазия” на “Инвенция” и “Синфония”, то почему при этом он по существу *ничего не изменил в самих пьесах*? Ведь такое возможно лишь в том случае, если второе название близко первому и служит его уточнением. Но что общего между “Препамбулой” (иным названием прелюдии) и “Инвенцией”? Иначе, представьте

себе, что была написана пьеса “Пасторальная прелюдия”, которая позже, без каких-либо переделок в самой музыке была переименована в “Фугу Мефистофеля”. Нонсенс?

В последнем случае, вероятно, да. Но попытаемся объяснить баховское переименование. Для этого вначале обратим внимание читателя на то, что новое название пьес внутри сборника связано и с новым названием его в целом. Его *полное* название дано во весь титульный лист. На наше восприятие оно, может быть, и длинновато, но выполнено в точном соответствии с тогдашними традициями¹⁹.

На титульном листе “*Auffrichtige Anleitung*” уже фигурирует слово “инвенции”, но здесь оно дано, как мы пытались показать, в ключе системы *loci topici*, а также в риторическом (или риторико-педагогическом) ключе — как *предварительная, вступительная, начальная* ступень какого-либо процесса. В таком ключе оно вполне гармонирует со словом “прелюдия”, означаящим также вступительную, предварительную, начальную пьесу.

Теперь о перемене “Фантазия” — “Синфония”. Обозначения названия также использовались Бахом и композиторами его времени для обозначения пьес *вступительного* характера, как и “Препамбула”. Чтобы показать это, обратимся еще раз к уже упоминавшемуся сборнику “Клавирные упражнения”. Первый том этого цикла содержит

¹⁹ Приведем для сравнения полное название “Хорошо темперированного клавира”:

“Хорошо темперированный клавир, или прелюдии и фуги по всем тонам и полутонам, как с большой терцией, то есть *Ut Re Mi*, так и с малой терцией, или *Re Mi Fa*. Для пользы и употребления стремящейся к учению музыкальной молодежи, равно как и для особого времяпрепровождения тех, кто в таковом учении уже преуспел, сочинено и изготовлено Иоганном Себастьяном Бахом, ныне великокняжеским ангалль-кётенским капельмейстером и руководителем камерной музыки. В 1722 году” (Документы жизни и деятельности... С. 140).

шесть партит, многочисленных сочинений. Каждая партита открывается своей вступительной пьесой:

В Первой партите это — Praeludium (Прелюдия)

Во Второй — Sinfonia (Синфония)

В Третьей — Fantasia (Фантазия)

В Четвертой — Ouverture (Увертюра)

В Пятой — Praeambulum (Преамбула)

В Шестой — Toccata (Токката)

Как видим, здесь ни одно название не повторяется, хотя это всё пьесы вступительного характера. Но тем не менее эти названия отнюдь не синонимы (таковыми являются лишь Прелюдия и Преамбула). Каждый термин имеет свой оттенок. Прелюдия и Преамбула — это обычно простые пьесы в сравнении с остальными. Фантазия — более сложное сочинение, и в ней ощутимы черты импровизационности. Синфония (вся или, по меньшей мере, одна из ее частей) обычно более многозвучна в сравнении с Прелюдиями и Преамбулами. Слово “Увертюра” французского происхождения, и чаще всего увертюры писались “во французском стиле”, что для того времени означало использование пунктирного ритма в медленном темпе и обильное орнаментирование, применение разнообразных украшений. Токката же обычно отличалась наличием в ее музыкальном тематизме фигур, для исполнения которых характерны приемы *tossate* (попеременное прикасание рук к клавиатуре).

Если мы учтем сказанное, то станет ясно, что по пути восхождения к осваиванию фуги, высшей формы имитационной полифонии, первой, начальной, предварительной ступенью (*Inventio*) является двухголосие, инвенция²⁰. Она “при дальнейших *progredien*” приведет к следующей

²⁰ Карл Филипп Эмануэль Бах писал в Некрологе: “Обучая фуге, он [Иоганн Себастьян] начинал с двухголосных — и т. д.” (Документы жизни и деятельности... С. 243).

ступени — “Синфонии”, которая, в свою очередь, является вступлением к фуге, но более сложным, чем инвенция.

Что же касается переименования пьес, то, как вывод из предыдущего, вытекает следующая интерпретация. Бах назвал двухголосные пьесы “Преамбулами”, подчеркивая их вступительную роль в обучении. Далее он уточнил это название, дав каждой из них имя “Инвенция”, подчеркивая по существу ту же самую их вступительную функцию, но переводя название в нужную ему педагогическую плоскость (оно вполне гармонирует с тем, что написано на титульном листе). Трехголосные пьесы Бах вначале назвал “Фантазиями”, намекая на их большую сложность в сравнении с Преамбулами (как пьесы следующего этапа). Однако, переименовав их, он внес уточнение и подчеркнул тем самым переход от двухголосия к многоголосию, полногласию. Этого ощущения не было в названии “Фантазия”, которая может быть и двухголосной (как, например, Фантазия из упоминавшейся Третьей партиты). Название же “Синфония” подчеркивает этот оттенок (вспомним хотя бы многогласную первую часть в Синфонии из Второй партиты). И в этом уточнении новое название пьес еще больше гармонирует с тем, что написал Бах на титульном листе сборника.

Итак, наше “расследование” показало, что Бах назвал свой сборник вовсе не “Инвенции”, а “Искреннее наставление”²¹.

²¹ В различных трудах и документах словосочетание “*Aufrichtige Anleitung*” переводится на русский язык по-разному: не только как “Искреннее наставление” (Документы жизни и деятельности... С. 140; *Форкель И. Н.* Цит. соч. С. 53), но и “Добросовестное руководство” (*Швейцер А.* Цит. соч. С. 240), “Чистосердечное руководство” (*Хубов Г.* Цит. соч. С. 105), “Подлинное руководство” (*И. С. Бах. Инвенции / Ред. Ф. Бузони.* Вст. ст. Н. Когтевского. М., 1968. С. 6). Но нигде эти слова не приводятся как название сборника, они даются лишь как два первых слова *предисловия*.

Но почему же в многочисленных нотных изданиях и редакциях, а также в многочисленных научных трудах этот сборник обычно именуется как "Инвенции" — по отношению ко всем пьесам, и двухголосным, и трехголосным? Как такое могло случиться? Ведь среди тех, кто издавал этот баховский сборник с подобным названием или упоминал его в своих трудах, такие имена зарубежных исполнителей и исследователей, как Ф. Бузони, Н. Давид, К. Черни, и отечественных: И. Браудо, М. Друскин, Т. Ливанова, Л. Мазель, В. Протопопов, С. Скребков... Естественно, что после таких авторитетов называть весь данный сборник иначе чем "Инвенции" как-то не с руки.

Попытаемся проследить за историей существования и использования этого названия после Баха.

Насколько позволяют судить различные источники, всё пошло с Иоганна Николауса Форкеля, автора первой монографии о Бахе, которая называлась "О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха". Она вышла из печати в 1802 году. Перечисляя написанные Бахом клавирные сочинения, Форкель, в частности, пишет:

"2) 15 двухголосных инвенций..."

3) 15 трехголосных инвенций, известных также под названием «синфонии». Они преследуют ту же цель, что и названные выше, но представляют большую трудность для учащихся"²².

Таким образом, логика следующая: у Баха есть "Трехголосные инвенции", которые он почему-то назвал "Синфониями". С этой логикой мы встретимся еще не раз²³.

²² См.: *Форкель И. Н.* Цит. соч. С. 53—54.

²³ Так, И. А. Браудо, говоря о том, что "инвенции и синфонии... знакомы каждому школьнику, обучающемуся игре на фортепиано", поясняет далее слово "синфония": "Так Бах называл

После выхода в свет книги Форкеля мнения крупнейших исследователей и солидных издателей на следующие 100 лет словно разделились: исследователи называют синфонии — синфониями²⁴, а издатели — трехголосными инвенциями²⁵. В начале XX века, когда начали выходить уртекстовые²⁶ издания, казалось, что положение изменилось на прямо противоположное, но тенденция давать сборнику общее название "Инвенции" все-таки приобрела устойчивый характер. Здесь правомочно, думается, поставить вопрос о причине происшедшего.

Если продолжить наше наблюдение за использованием этого названия, то станет ясно, что с течением времени всё больше и больше ему придавалось значение совсем не названия пьесы (или группы пьес) и даже не жанра (как, например, прелюдии, марша, увертюры и т. п.), но как *музыкальной формы*! Подобно другим музыкальным формам, таким, как, например, фуга, соната, рондо и т. д. Наше обращение к некоторым трактатам

свои трехголосные инвенции" (см.: *Браудо И. А.* Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. СПб., 1994. С. 3). Точно так же в цитированном нами издании "Документы жизни и деятельности..." в одном из документов встречается упоминание о синфониях. Вероятно, опасаясь, что читатель не поймет, о чем идет речь, комментатор счел необходимым дать следующее пояснение к этому термину: "Трехголосные инвенции" (см.: *Документы жизни и деятельности...* С. 239, 253). Примеры можно умножить.

²⁴ Так, более 70 лет спустя в капитальном труде Ф. Шпитты (см.: *Spitta Ph. Johann Sebastian Bach.* Leipzig, 1873. Bd 1. S. 665—677) и позже в книге А. Швейцера (см.: *Швейцер А.* Цит. соч. С. 240—242) речь идет уже об инвенциях и синфониях.

²⁵ Так, например, в редакциях К. Черни (1840) и Ф. Бузони (1891).

²⁶ Подробно о том, что такое *уртекстовые издания*, мы расскажем в следующем очерке.



Иллюстрация 11.
Иоганн Себастьян Бах
в период его пребывания в Кётене.
С портрета И. Я. Иле (1720)

баховского времени как раз и было предпринято для того, чтобы попытаться показать, что особой музыкальной формой инвенция никогда не была и что Бах отнюдь не воспринимал ее как особый вид формы. Тем не менее, совершенно иное отношение к феномену инвенции (то есть как к музыкальной форме) сложилось в XX веке и даже нашло свое закрепление в учебниках и учебных программах.

Так, в учебнике И. В. Способина "Музыкальная форма"²⁷ инвенция оказывается в разделе "Другие важнейшие полифонические формы" наряду с "вариациями на basso ostinato", хоральными обработками, ричеркаром, канцонной, токкатой, прелюдией. В учебнике Л. А. Мазеля "Строение музыкальных произведений"²⁸ инвенция находится в разделе "Некоторые другие полифонические формы" наряду с фугеттой, фугато и прелюдией.

Так же трактуется инвенция и в учебнике Вл. Протопова "История полифонии": "Кроме фуги, Бах применял в полифонической музыке и такие формы, как вариации и инвенции"²⁹.

Относя инвенцию к музыкальным формам, авторы обычно трактуют ее как некую упрощенную имитационную форму — начиная с ее темы и кончая методом развития и даже музыкальным содержанием. Приведем несколько примеров.

²⁷ Способин И. В. Музыкальная форма: Учебник. 6-е изд. М., 1980. С. 353—357. Относя инвенцию к "важнейшим" полифоническим формам, автор пишет следующее: "Термин «инвенция», собственно, не означает никакой определенной музыкальной формы и редко применяется в литературе" (там же. С. 353).

²⁸ Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие. 2-е изд., доп. и перераб. М., 1979. С. 356—358.

²⁹ Протопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях: Западноевропейская классика XVIII—XIX веков. М., 1965. С. 176.

Называя "главные отличия" инвенции от фуг и фугетт, Л. А. Мазель указывает, что "...тема инвенции иногда как бы *недоразвита*"³⁰ по сравнению с темой фуги"³¹.

"Форма инвенции, — пишет Вл. Протопопов, — в большинстве представляет *упрощенную* форму фугированного характера (иногда с октавным ответом в экспозиции), подчас даже со старосонатными отношениями"³². Анализируя особенности музыкального развития, в частности, особенности членения, Вл. Протопопов отмечает: "...насколько оно *проще*, чем в любой из фуг Баха! Это свидетельствует не только о *простоте композиции*, но и о *простоте содержания и всего склада* этих произведений"³³.

Таким образом, в представлении музыковедческом (а стало быть, и в музыкаловедческих трудах) инвенция претерпела значительные изменения в сравнении с тем, как она понималась Бахом и его окружением. В конце концов она окончательно превратилась в музыкальную форму, некую недо-фугу.

На самом же деле инвенция может быть написана в любой полифонической форме — как в традиционной, типовой (например, канон или фуга), так и более гибкой, нестандартной, найденной в процессе сочинения. Но ни одна из них не будет упрощенной или, тем паче, *недоразвитой*. Конечно же, поэма в определенном смысле более сложна, чем стихотворение, а роман более сложен, чем рассказ. Но ни в каком учебнике стихосложения или литературоведения вы не прочтете, что стихотворение —

³⁰ В данной, а также в следующих за ней двух цитатах выделение слов курсивом выполнено нами, а не их авторами.

³¹ Мазель Л. Цит. соч. С. 356.

³² История полифонии. Вып. 3: Западноевропейская музыка XVII—первой четверти XIX века / Вл. Протопопов. М., 1985. С. 218.

³³ Протопопов Вл. Цит. соч. 1965. С. 178.

это упрощенная поэма, а рассказ — это как бы *недоразвитый* роман.

В представлении композиторском (а стало быть, и в музыкальных произведениях) инвенция также претерпела определенные изменения, но несколько иные. После Баха многие композиторы называли свои сочинения инвенциями³⁴. Если мы проанализируем эти сочинения, то придем к выводу о том, что она (инвенция) превратилась в определенный жанр (обращаем ваше внимание: не форму, а жанр). Его можно определить как жанр небольшой инструментальной пьесы, написанной в любой полифонической форме. И в этом смысле инвенцию можно рассматривать как некий полифонический аналог гомофонной прелюдии³⁵. Однако то, что было сказано нами в последних двух абзацах, — это уже изменившееся представление об инвенции, которое сложилось к настоящему времени и не имеет никакого отношения к Баху.

Уважаемый читатель может вернуться к своему первоначальному вопросу: и всё-таки, как же тогда быть с многочисленными нотными изданиями баховских сочинений, где чинно фигурируют "Трехголосные инвенции", как быть с учебниками и учебными программами, предлагающими музыкальную форму инвенций, как быть с употреблением этого названия в обиходе, в общении с коллегами и учениками?

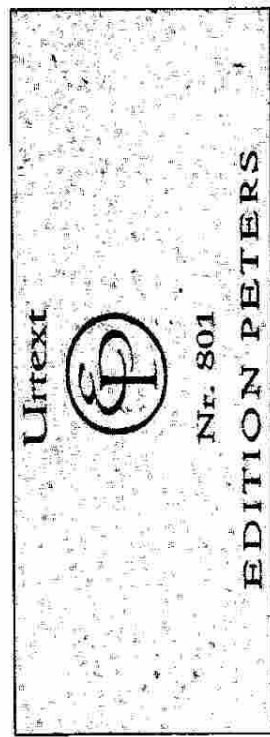
³⁴ Среди них — А. Берг, Э. Пеллинг, Б. Бляхер, М. Буттинг, Г. Рейтер, Г. Клебе, С. Казуро, Г. Овунц, Б. Тищенко и др.

³⁵ Можем прибегнуть к аналогии, используя один из жанров гомофонной музыки — прелюдию. Мы знаем, что формы "прелюдии" не существует. Более того, прелюдия может быть написана практически в любой гомофонной форме (как инвенция — в любой полифонической). В связи с этим интересным представляется тот факт, что петербургский композитор Борис Тищенко написал цикл инвенций, которые в первом варианте имели название "полифонюдии".

Думаем, что надо всё оставить на старых местах: покупать издания “Инвенций” Баха, послушно следовать учебникам и учебным программам, спокойно использовать это название с учениками и коллегами.

* * *

Р. С. Но и знать, что на самом-то деле это всё немножечко не так...



ЭТО СТРАШНОЕ СЛОВО “УРТЕКСТ”

Наверняка многие из вас встречались с этим словом, и его непривычное звучание и не до конца ясный смысл, вероятно, заставляли иных отнестись с почтением к изданию, на обложке которого оно находится. Может быть, как и к не всем понятному титулу “обер-штальмейстер” или “адъюнкт-профессор”.

Попытаемся познакомиться с *уртекстом* поближе. Обратимся для этого еще раз к изданию, о котором мы говорили в предыдущем очерке и обложку которого мы можем видеть на илл. 1 упомянутого очерка (с. 88; помните: “Трехголосные инвенции”?).

Почему столько внимания именно этому изданию? Что в нем особо выдающегося? Спешим уведомить вас, любезный читатель, — ничего такого, что выделяло бы его среди других, подобных ему публикаций, здесь нет. Самое обычное издание Инвенций, как и множество других, весьма похожих на такое же — в России, Казахстане, Украине, Белоруссии, Грузии, Узбекистане и других республиках бывшего СССР. Но именно поэтому мы остановились на данном издании, как: а) типичном; б) сохранившем свои особенности — не только в России, но и за ее пределами; в) сохранившем их по сей день.

Обратим вначале наше внимание на надпись посреди страницы. Здесь, в скобках, написано: “(УРТЕКСТ)”.

Одни издания (и не только Инвенции) имеют подобную надпись на своих обложках, другие лишены ее. Музыканты, приобретающие для себя ноты, по-разному реагируют на нее: одни предпочитают издания именно с этой надписью, других же она отпугивает. Более того, само понятие "уртекст" многими трактуется по-разному — как многочисленными исполнителями, так и издателями, и даже просто любителями музыки, — что добавляет путаницы во всю ситуацию. Мы еще вернемся к этому понятию в связи с его местом на обложке Инвенций, а пока попытаемся разобраться в самом слове и в том, что за ним стоит. Основное его значение в словарях дается так:

"Urtext *m* -(e)s, -e см. Urschrift 2.

.....

Urschrift *f* = , -en ...; 2. (сокр. U) подлинник, оригинал, первоначальный текст, автограф"¹.

Первое, что ясно из пояснений в словарных статьях: "Urtext" и "Urschrift" — синонимы. Второе и самое важное — то, что основное значение данного слова отсылает нас непосредственно к авторскому тексту, к рукописи. Из этого неминусом должен последовать убийственный вывод о том, что надписи "уртекст" вообще не место на обложке, причем где бы то ни было.

Во-первых, в предложенном значении уртекстом не может быть никакое *печатное* издание, поскольку оно не передает особенностей авторского почерка, нотной графики, расположения нотного материала на бумаге и т. д. — то есть, ведь собственно того, что отличает "подлинник, ори-

¹ Большой немецко-русский словарь / Сост.: Е. И. Лепинг, Н. П. Страхова, Н. И. Филичева, М. Я. Цвиллинг, Р. А. Черфас, под рук. докт. филолог. наук проф. О. И. Москальской. Изд. 2. Т. II, М., 1980. С. 496.

гинал, автограф" (то есть "уртекст"!)) от типографского продукта.

Во-вторых, уртекстом в означенном выше смысле не может быть рукописная копия, выполненная каким-либо копистом, каковых, к слову сказать, у Баха было довольно много. Причина — та же, что и в предыдущем пункте. Правда, были кописты, которые имели почерк, весьма похожий на баховский. Похожий настолько, что их рукописи принимали за тексты, написанные самим Бахом. Но и они также не уртекст, ибо это лишь копии, выполненные не *автором*.

В-третьих, уртекстом (так, как мы его понимали выше) не может быть даже факсимильное издание *авторского текста*. Оно не в состоянии передать в точности особенностей структуры бумаги, авторской брошюровки, да и сам текст в них передается довольно приблизительно с точки зрения цвета чернил, бумаги и т. п. Но даже если бы всё перечисленное удалось воспроизвести в точности, это всё равно была бы *копия* авторского текста. Не уртекст, а его копия.

Наконец, надпись "уртекст" на самом уртексте, то есть на авторской рукописи, — нонсенс. Представьте себе, что композитор сочинил какое-либо произведение и сам на обложке своей же рукописи написал: "Подлинник". Конечно, теоретически возможно себе представить такую ситуацию, но, насколько позволяют судить источники, пока подобного еще не наблюдалось.

Итак, повторим сказанное раньше: в приведенном выше значении слову "уртекст" — не место на обложке сочинения.

Однако жизнь демонстрирует нам совершенно другое. Обложки с подобной надписью мы все, вероятно, держали в собственных руках, и подобные издания реально существуют и у нас, и за рубежом. Добавим: во множестве.

Может, это — ошибка издателей? Тогда не велико ли их число?

Здесь многое может проясниться, если обратиться к истории возникновения и развития самого термина. Так, проницательный читатель наверняка заметил, что надписи “Уртекст” он не встречал в изданиях современной музыки, а также в сочинениях композиторов-романтиков. Действительно — и эта особенность весьма важна, — впервые подобная надпись появилась в немецких печатных изданиях, в которых публиковались клавирные сочинения композиторов XVII—XVIII веков (читатель наверняка обратил внимание на то, что и сам термин немецкий). Попытаемся обрисовать ситуацию.

Первая половина XX века. Если мы полюбопытствуем, что игралось тогда, обратимся к документам того времени и проследим за афишами концертов или концертным репертуаром солистов, то обнаружим, что ощутимо большую часть в нем занимала музыка композиторов-романтиков. Нет, конечно же, там были и венские классики — Й. Гайдн, В. А. Моцарт и Л. ван Бетховен — и даже композиторы эпохи барокко, прежде всего И. С. Бах и Г. Ф. Гендель. Но основное место всё-таки уделялось романтикам. Казалось бы, при чем тут уртекст?

Даже очень при чем, уважаемый читатель. Композитор-романтик с гораздо большей болезненностью относился к интерпретационным тонкостям своей музыки, чем его коллеги предшествовавших эпох. Здесь и склад творческой личности иной, да и музыка совсем другая. Обратите внимание хотя бы на внешний вид нотного текста у тех и у других. Музыкальное произведение романтического склада обычно снабжено весьма подробными указаниями, касающимися его интерпретации: довольно много динамических оттенков, штрихов, в том числе лиг — артикуляционных и фразировочных, — знаков взятия и снятия

педали, аппликатуры, указаний направления в ведении смычка, агогических подробностей и т. п. Произведение же эпохи барокко имеет такого рода предписаний значительно меньше, а некоторые из перечисленных деталей вообще отсутствуют. Поэтому для иного исполнителя, например, первой половины XIX века такие нотные тексты даже чисто внешне выглядели, условно говоря, “толстыми”, трудными для интерпретации. Тем более сложными с этой точки зрения они были для учащегося. Подобный “недостаток” исполнительских указаний в данных сочинениях психологически переживался музыкантами того времени довольно остро и даже воспринимается подобным образом и до сих пор. Об этом говорит, например, тот весьма любопытный факт, что этот “недостаток” даже гиперболизируется: во многих работах авторы неоднократно указывают, что у Баха исполнительские указания “отсутствуют” или “почти отсутствуют” (подробнее об этом см. в очерке “...И немного об исполнительских указаниях”).

Не случайно, что сложившаяся ситуация вызвала к жизни появление многочисленных исполнительских редакций различных барочных текстов, по природе своей якобы “обделенных” интерпретационными ремарками. Такие редакции осуществлялись обычно практиками, исполнителями и педагогами, знатоками барочной музыки, в частности, И. С. Баха.

С одной стороны, это приносило несомненную пользу уже потому, что выдающиеся исполнители и педагоги делились своими знаниями, ощущениями в постижении музыки Баха, способствовали ее пониманию и популяризации. В этом отношении трудно переоценить значение для музыкального мира редакций “Хорошо темперированного клавира”, например, К. Черни, Ф. Бузони, Б. Бартока, Б. Муджеллини...

Однако подобные редакции имели и оборотную сторону. Они демонстрировали большей частью представление о Бахе именно данного автора. Более того — во многом интуитивное. Не случайно, что эти редакции столь разные. Кроме того, как показывает их анализ, они далеко не всегда опирались на автограф. Именно поэтому, как альтернатива описываемым изданиям, даже как явное противопоставление им, появляется новый вариант редакции, который и получил название Urtextausgabe или сокращенно Urtext. Это название словно заявляет о том, что, в отличие от предыдущих, данное издание во всем опирается на авторский текст (то есть на Urtext в прямом смысле этого слова). Теперь мы понимаем, что понятие Urtext применительно к типу издания или редакции в известной степени условно.

Условность его заключается прежде всего в том, что оно обозначает отнюдь не сам авторский текст, но *печатное издание, опирающееся на авторский текст*. Здесь имеется в виду, что данная публикация адекватно передает авторский нотный текст, но в типографской нотной графике. Ведь разве существенно для интерпретации того или иного сочинения то, каким почерком оно записано? Ясно, что не существенно, ибо тогда не было бы даже копий, не говоря о печатных изданиях. Точно так же, как правило, не влияют на интерпретацию и особенности размещения нотного материала (его топография), брошюровка нотной бумаги и другие детали, составляющие специфику именно *рукописи*. Поэтому в печатном издании для исполнителя их, естественно, и отражать незначит. Важно лишь, чтобы всё, что относится к исполнению данного сочинения и записано в рукописи композитора, было отражено в печати. Но не менее важно и то, чтобы ничего другого, кроме того, что написано автором, в ней не было. “Ничего другого” — это прежде всего редакторских наслоений, порой

весьма многочисленных. О них мы говорили выше. Именно в отсутствии каких-либо посторонних добавлений, собственно, и состоит пафос изданий, условно названных уртекстом.

Но, как выясняется, условность на самом деле простирается гораздо дальше. Авторы некоторых уртекстовых публикаций, несмотря ни на что, все-таки добавляют в авторский текст разнообразные “посторонние примеси” — каждый на свое усмотрение. Вот факсимиле еще одной обложки (см. илл. 2 на следующей странице).

Мы видим здесь такую же надпись: “Urtext”. Однако откроем хотя бы первую страницу нотного текста:

Иллюстрация 1

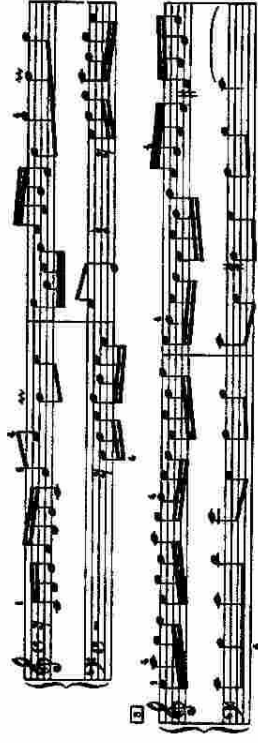


Иллюстрация 1.

Над некоторыми нотами верхней строки и под нотами нижней видны проставленные цифры. Это, как вы правильно поняли, обозначение аппликатуры. Но если перед нами издание, которое названо уртекстом (пусть даже условно), то это должна быть авторская аппликатура. Действительно, Бах иногда ее указывал. Проверим, в какой степени это относится к данному примеру, и сверим уртекст (как печатное издание) с уртекстом (как авторской рукописью). Вот как выглядит баховская рукопись рассматриваемой нами Инвенции (см. илл. 3, 4 на с. 78—79).

Легко заметить, что в автографе аппликатурные обозначения отсутствуют вообще. Почему же тогда они есть в уртекстовом издании? Ответ на это дает предисловие редактора². В нем сказано, в частности, что предлагается “издание Инвенций и Симфоний, в котором [дан] уртекст, за исключением немногочисленных обозначений аппликатуры, без каких-либо посторонних примесей и предположений, касающихся исполнения [данного произведения]”.

Из сказанного ясно, что редактор (Л. Ландсхоф) трактует уртекст все-таки как авторский текст, то есть по прямому его значению. Вместе с тем, предложенный им вариант аппликатуры — отнюдь не баховский, а разработанный им совместно с Эрвином Бодки³, за что он в предисловии и приносит последнему свою благодарность⁴. Отметим данный факт и будем считать это первой

² Данное издание инвенций и симфоний представлено редакцией Л. Ландсхофа, выполненной им в 1933 году и вышедшей в издательстве Петерс (Edition Peters, Leipzig). Людвиг Ландсхоф (Ludwig Landshoff, 1874—1941) — немецкий музыковед и дирижер. Известен как исполнитель и издатель старинной музыки XVII—XVIII веков. В своей деятельности он стремился к аутентичной передаче музыкального произведения, освобождая его от многочисленных редакторских искажений.

³ Эрвин Бодки (Erwin Bodky, 1896—1958) — американский пианист, клавесинист, музыковед и композитор (выходец из Восточной Пруссии). Известен своими трудами по старинной клавирной музыке, самый значительный из которых — “Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха” (The Interpretation of Bach's Keyboard Works. Cambridge, Mass., 1960; Рус. пер.: М., 1993).

⁴ “Особою благодарностью я обязан принести господину Эрвину Бодки, профессору Государственной Академии Церковной и Школьной музыки в Берлине за его ценные указания, касающиеся аппликатуры в нотном тексте” (*Bach J. S. Die 15 zweistimmigen Inventionen und die 15 dreistimmigen Sinfonien im Urtext* / Hrsg. von L. Landshoff. Leipzig, [1933]. Vorwort).

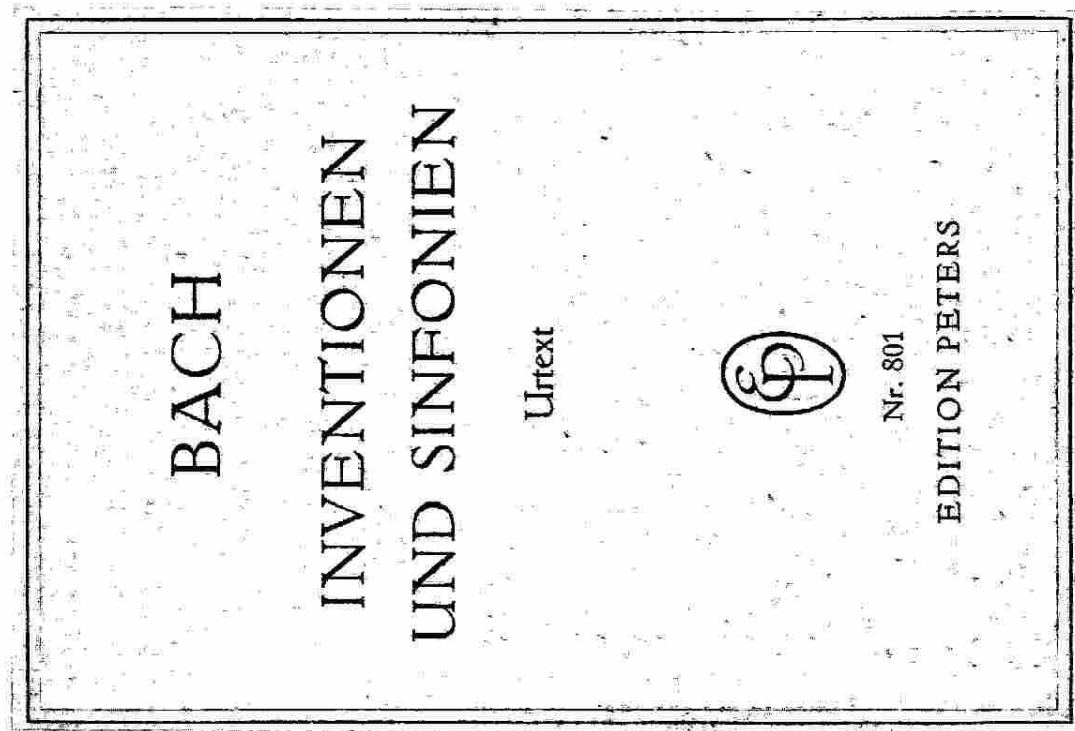
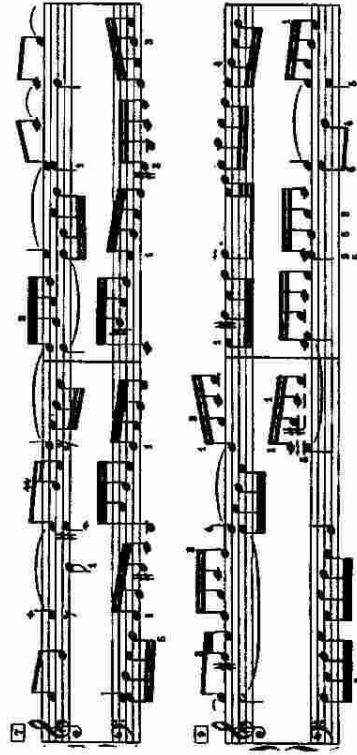


Иллюстрация 2.
Обложка издания Инвенций и Симфоний
(ред. Л. Ландсхофа)

относительно заметной редакторской “вольностью” или условным допущением.

Кроме того, обратим внимание на использование Ландсхофом знаков украшений:



Edison Manuscript

11087

Иллюстрация 3.

Как видно в приведенном примере, Ландсхоф нередко использует одни и те же знаки, но разные по своей величине — обычные и мелкие (см. такты 7—10). Попытаемся найти этому объяснение и сравним данный фрагмент с соответствующим местом в баховской рукописи (илл. 4).

Сравнение, похоже, еще больше запутывает ситуацию, ибо в рукописи подобного двойного использования орнаментальных знаков (обычного размера и малых) не обнаруживается. Но объяснение этому находится во вступительной статье Ландсхофа к приводимому изданию. Он поясняет, что использует обозначения украшений обычного размера и уменьшенные. Первые соответствуют украшениям из основной баховской рукописи 1723 года, вторые же почерпнуты из других подлинных источников. Ландсхоф не поясняет, какие именно подлинные источ-

ники он имеет в виду, но существует еще лишь один автограф Баха, содержащий ранний вариант этих же сочинений в Клавирной книжке Вильгельма Фридемана. Правда, есть еще рукопись, выполненная одним из копиистов баховского круга, которая во время жизни и деятельности Ландсхофа считалась автографом великого композитора⁵. По-видимому, Ландсхоф имел в виду именно эти источники.

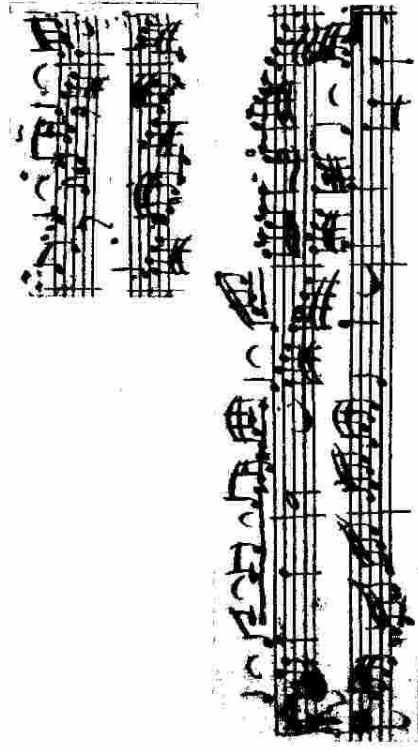


Иллюстрация 4.

Но тогда мы неминуемо должны прийти к выводу о том, что обсуждаемое нами издание представляет собой попытку соединить несоединимое — слить несколько уртекстов в один. Попытаемся пояснить сказанное.

Представим себе, что существуют два варианта одного и того же сочинения — ранний и поздний. И если мы признаем, что каждый из них — это законченная, замкнутая система со своими особенностями, то их объединение

⁵ Эту рукопись нередко называют “мнимым автографом”.

будет в чем-то подобно попытке создать портрет человека из двух его фотографий, на которых он запечатлен в разном возрасте. Нечто вроде портрета человека — с соской и в люльке, но с усами. Не случайно, что подобного рода объединение противоречит и основным принципам текстологии⁶.

Читатель может возразить: если Ландсхоф использует два вида обозначения орнаментики (их можно различить по величине значков), то здесь в одной редакции присутствуют два варианта Инвенций и Синфоний — ранний и поздний, причем присутствуют раздельно. И это можно сделать, опираясь на описанную выше логику Ландсхофа: обычные значки — вариант окончательной рукописи, а мелкие — более ранний.

Но, к сожалению, мы не сможем этого сделать, опираясь лишь на значки и не заглядывая в рукопись (точнее, в рукописи), — как минимум по двум причинам. Во-первых, мелким значком помечаются украшения не из какого-либо *одного* раннего варианта рукописи, а по меньшей мере, из двух. Во-вторых, в ряде случаев один и тот же знак имеется во *всех* вариантах рукописи. Ландсхоф обозначает это украшение обычным значком, что означает (исходя из данной логики) только *окончательную* рукопись, а не более ранние ее варианты.

⁶ Так, один из крупнейших текстологов, академик Д. С. Лихачев пишет: "Если же пытаться создавать текст сводный — на основании различных чтений разновременных текстов и при этом лишь «приближающий» нас к авторскому тексту в отдельных своих частях, а в других остающийся поздним, то это значит создавать компилятивный текст, который а priori никогда не существовал и не мог существовать, — текст, смешивающий различные этапы в жизни памятника, это значит, иными словами, придерживаться антиисторических принципов издания текста" (см.: Лихачев Д. С. Текстология. Л., 1983. С. 469).

Таким образом, в описываемой редакции мы должны отметить по меньшей мере два основных редакторских привнесения в окончательный авторский текст:

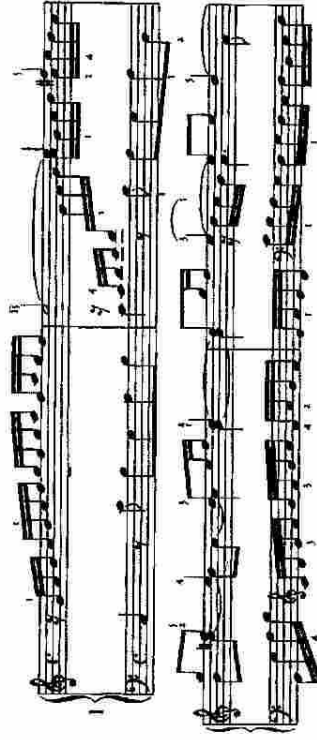
- а) аппликатуру Ландсхофа и Бодки;
- б) объединение разных (в том числе разных по времени) вариантов сочинения в одно.

Что же это — не вполне грамотная уртекстовая редакция? Поясним нашу позицию.

Во-первых, случай, описанный нами выше, представляет собой совмещение сравнительно близких авторских редакций и приведенный пример не столь уж вопиющий. На самом же деле в практике нотных изданий имеют место и факты объединения принципиально несовместимых вариантов. Читатель наверняка встречался с подобными случаями.

Во-вторых, мы далеки от мысли выступать здесь критиками редакции Ландсхофа. Более того, необходимо отметить, что это — одна из лучших редакций Инвенций и Синфоний И. С. Баха в мировой практике. Проведенным анализом нам хотелось показать, что в использовании Ландсхофом понятия "уртекст" имеется определенная доля условности. Она проявляется, как следует из анализа, в тех допущениях, которые мы отметили пунктами а) и б). Это, что легко заметить, весьма деликатное дополнение к авторскому тексту, который прочесть по данному изданию довольно просто. Достаточно лишь опустить знаки аппликации и обозначения украшений уменьшенного масштаба.

Мы рассмотрели с вами уртекстовое издание, в котором допущений было совсем немного. Чаше же в других публикациях их бывает больше, но они, тем не менее, сохраняют на своей обложке название "уртекст". Перейдем к такому случаю.

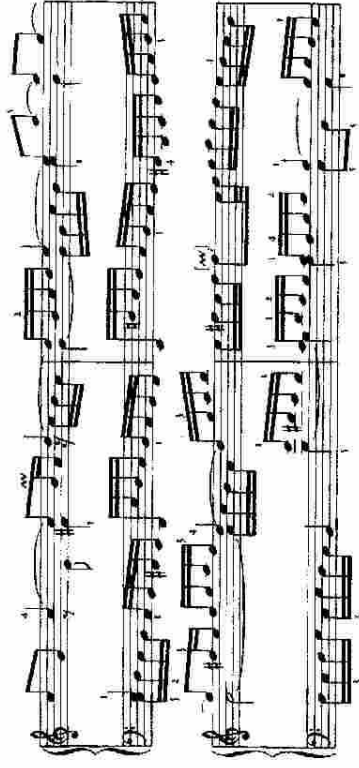


Ілюстрація 5.

Для цього використовуємо уже згадане нами видання, обложка якого фігурує на илл. 1 в передньому номері. Проте всім своїм властивостям він не є винятком, що і редакції Ландсхофа.

В перших, тут також присутні аплікатурні позначення (ср. илл. 3 і 6 на сторінках 126 і 131). Однак Ландсхоф об цьому спеціально повідомляє і, крім того, вказує, чому це аплікатура, то в українській публікації цього не зроблено. Порівнявши її з аплікатурою Ландсхофа-Бодкі, читачеві зрозуміється, що тут — інше.

В інших, в наведеному прикладі також має місце подвійне позначення орнаментів. Читачеві, звичайно, не впаде в думку (з приводу нас це цитується), що Ландсхоф пояснює в додатку принципи подібного подвійного позначення. В порівнянні з ним, в київському виданні ці принципи не вказані. Повернемо увагу на особливості цього позначення і порівняємо його з лейпцигським. Орнаментика в виданні, обложку якого Ви побачите на илл. 1 попереднього номера, позначається двома видами знаків: звичайними і в квадратних скобках.



Ілюстрація 6.

Можливо, звичайно, припустити, що тут майже так, як у Ландсхофа: звичайним знаком позначається орнаментика окантованого варіанта рукопису, а там, де в квадратних скобках — прикраси, записані в ранніх версіях.

Порівнявши з окантованим варіантом рукопису показується, що більша частина позначень тут збігається з звичайними знаками, і якщо б вони збігалися всі, то можна було б прийняти вказане вище припущення. Однак, на жаль, такого не відбувається, і успішної ідентифікації нам не вдається виконати. Порівнявши, наприклад, наступні фрагменти (илл. 7 і 8 на с. 132).

В першому з них використана фігура, яку називають в баховських поясненнях до розшифровки орнаментів, як *trillo* (трель). В рукописі ж — друга фігура, яку називають *Doppelt-Cadence* (подвійна каденція). Таким чином, встановити точно, що приховується за звичайними знаками орнаментів в київському виданні, нам, на жаль, не вдається.

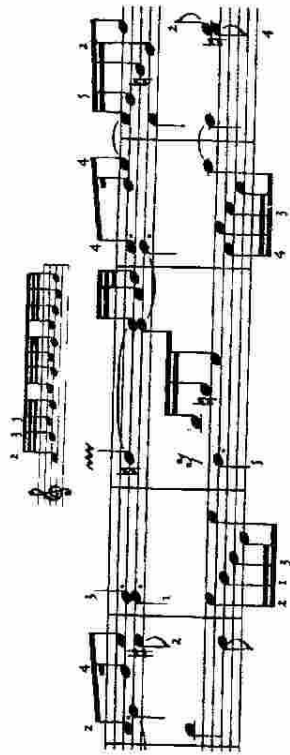


Иллюстрация 7.



Иллюстрация 8.

Теперь — о значках в квадратных скобках. В издании об их назначении и происхождении ничего не сказано. Но предположим, что они, как и в редакции Ландсхофа, символизируют орнаментику ранней версии баховской рукописи или “мнимого автографа”. Чтобы убедиться в этом, вероятно, следует заглянуть в названные источники.

Как это ни удивительно, но признаков раннего варианта авторской рукописи в целом ряде случаев при сравнении этих источников не обнаруживается. Следовательно, наше предположение о происхождении значков

орнаментики в квадратных скобках было неверным. И так как сами издатели не объясняют их происхождение, то на этом исследование можно было бы и завершить, ограничившись уже теми результатами, которые нами получены. Но, поскольку их количество не столь велико [Синфонии 1, 8 и 14], то дотошный читатель мог бы самостоятельно проанализировать, нет ли здесь какой-либо закономерности или хотя бы тенденции в использовании значков в квадратных скобках.

Думается, что при этом целесообразно будет учесть одну из традиций, характерную для баховского времени. Здесь имеется в виду, например, такой случай, когда какая-либо тема (или тематический материал) содержится в рукописи знак той или иной орнаментики. При дальнейшем ее повторении в этом же сочинении знак мог и не выставляться. Предполагается, что всякий раз, когда появляется тема, ее можно исполнять аналогичным образом, то есть с той же орнаментикой. Действительно, в баховское время существовала такая традиция, но ее придерживались не слишком строго.

Испытаем анализируемое нами киевское издание действием этой традиции и попытаемся выяснить, не проявится ли она здесь. С этой целью обратимся к Синфониям 1, 8 и 14, в которых появляются побочные знаки орнаментики⁷. Анализ покажет, что такие побочные знаки если и появляются, то (как мы и предположили) в местах, аналогичных основным. Читатель раз за разом будет находить подтверждение этой гипотезе и, вероятно, дойдя до предпоследнего знака, будет готов сделать вывод: гипотеза, что называется, “сработала”. Но увы, последний

⁷ Мы пока не будем касаться здесь Синфонии 5. О ней целесообразно поговорить отдельно. Тем не менее, читатель может самостоятельно учитывать ее в своем анализе.

значок в 14-й Сinfонии испортит довольно стройную концепцию. Вот он, в 11-м такте:

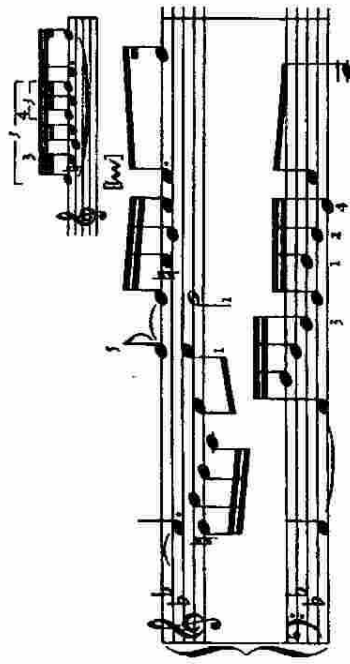


Иллюстрация 9.

Попытка найти “аналогичное место” с таким же знаком, но в его основном виде, будет обречена на провал. Здесь нет такого места. Попытавшись найти источник “зла”, разрушившего почти состоявшуюся концепцию, и обратившись к упомянутым выше манускриптам, мы не найдем его в соответствующих тактах авторской рукописи:



Иллюстрация 10.

Однако же, если обратиться к другим, менее доступным источникам, то мы с отвращением обнаружим его в “мнимом автографе”:



Иллюстрация 11.

Таким образом, указать на какой-либо единый принцип в использовании знаков орнаментики в данном издании нам не удастся.

Теперь — обещанный экскурс в тайны Сinfонии 5. Посмотрим ее начало, как оно фигурирует в киевском издании. Здесь мы видим ее запись на трех (а однажды и на четырех) строках. Две нижние воспроизведены в обычном масштабе, верхние же — в уменьшенном (причем такая запись идет от начала пьесы до самого ее завершения). Но ведь в окончательном варианте авторской рукописи ничего подобного нет! Покажем это, для чего сравним иллюстрации 12 и 13 на следующей странице.

Правда, может быть, читатель уже догадался, что строки обычного масштаба — это основной текст, то есть текст окончательной рукописи Баха, а строки уменьшенные — какие-либо варианты. И добавим: “вероятно”, памятуя о том, как рухнули предыдущие концепции.

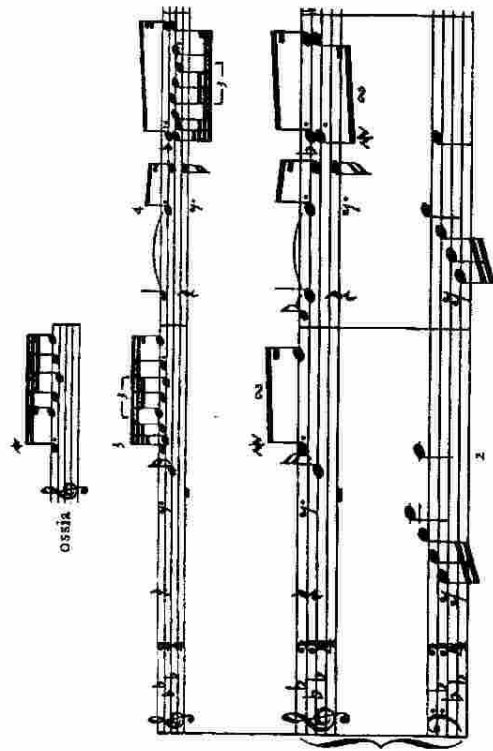


Иллюстрация 12.



Иллюстрация 13.

И будем правы. Потому, что ни в каких других вариантах — ни в ранней версии (из Клавирной книжки Вильгельма Фридемана), ни в “мнимом автографе” — никаких добавочных строк нет. Это дополнение редактора. Оно

представляет собой его расшифровку украшений, записанных Бахом. Не будем здесь обсуждать верность или ошибочность данной расшифровки, пока лишь остановимся на том, что она — *редакторская*, а не авторская. И это — еще одно “постороннее включение” со стороны редактора в уртекст. Правда, кто он, этот редактор (автор расшифровки), в киевском издании не указано.

Перейдем теперь к названиям. На обложке написано (в переводе с украинского): “И. С. Бах / Трехголосные инвенции”. Из предыдущего очерка читатель, конечно, помнит, что Бах никогда не сочинял произведения под названием “Трехголосные инвенции”. Это название дали ему, условно говоря, мы. Мы — его “потребители” — исполнители, слушатели, музыковеды, преподаватели, то есть, те, кто играет, слушает и изучает данный сборник. Но это название, возможно, и применимо в обиходе или в какой-либо *исполнительской редакции* (например, в редакции Ф. Бузони). И подобная “вольность” может присутствовать как постороннее включение редактора, он имеет на это право в таком издании. Но ведь на обложке киевской публикации написано: “УРТЕКСТ”! Эта надпись обещает читателю, что здесь представлен *авторский* текст. Само собой разумеется, что уж название-то должно быть таким, какое дал композитор.

Еще одна надпись на обложке, заслуживающая внимания, — это обозначение инструмента, для которого написаны пьесы анализируемого нами сборника: “для фортепиано” (см. илл. 1 на стр. 88). В то время, когда И. С. Бах завершал сочинение Инвенций (то есть в 1723 году), еще не было такого инструмента (во всяком случае, для Баха). С первыми его образцами великий композитор познакомился позже.

Понятно, что Инвенции и Сinfонии изучают в детской музыкальной школе гораздо чаще на фортепиано,

чем на клавишине, — это, так сказать, “фортепианный репертуар”. Понятно и то, что издательству вынуждены подстраиваться под покупателя и писать на обложках своих изданий понятные всем надписи. И такая надпись (“для фортепиано”), вероятно, была бы возможной в какой-нибудь из исполнительских редакций как постоянное включение или трактовка, или указание редактора. Но ведь на обложке-то написано: “УРТЕКСТ”! И эта надпись обещает читателю, что “для фортепиано” — это тоже баховское.

Думается, в процессе анализа постепенно становится всё более очевидным, что слово “уртекст”, понимаемое как некое издание, — понятие довольно условное, а на практике оказывается весьма растяжимым. Теоретически оно подразумевает, что данное издание основано на окончательной авторской рукописи и не предполагает постоянных редакторских включений. Однако, как мы пытались показать, это условие далеко не всегда соблюдается. Некоторые из подобных изданий содержат таких включений меньше, другие больше, а иные — и того больше. Но главное, повторим еще раз, это издание основано на авторской рукописи. Правда, бывают уртекстовые публикации, для которых основой служит другое уртекстовое издание. Как правило, в таких случаях количество постоянных наслоений сразу же возрастает. Подобный пример можно привести, сославшись на неоднократно упоминавшееся издание, обложка которого представлена в предыдущем очерке на илл. 1.

Предложим уважаемому читателю “домашнее задание”. Действительно, основой для данной публикации (см. упомянутую илл. 1) служила вовсе не авторская рукопись, а другое уртекстовое издание. Дотошный читатель сможет самостоятельно его обнаружить. Подскажем лишь, что оно 1972 года.

Выше мы обмолвились, что в таких случаях количество издательских наслоений возрастает. Попытаемся показать это, обратившись к тому не названному нами изданию, которое послужило уртекстом для киевского уртекста. В нем, в отличие от последнего, отсутствует целый ряд побочных “вольностей”, а именно:

- После титула “Трехголосные инвенции” в скобках всё-таки дано и авторское название: (“15 синфоний”);
- в нем нет указания на то, что сборник предназначен “для фортепиано”;

- в нем назван автор аппликатуры;

- в нем указан редактор и автор расшифровки украшений;

- наконец, об одной особенности авторского рукописного текста, о которой мы говорили выше, но не использовали в нашем анализе. Однако она весьма существенна для стиля баховских рукописей. Речь идет о “топографии” текста, то есть о его размещении на нотном листе. Бах был сам исполнителем-практиком и знал, что при игре по нотам переворот страниц в неудобном месте доставляет много хлопот. Поэтому он старался расположить текст так, чтобы подобного переворота посреди пьесы вообще не было, либо чтоб он мог осуществиться в паузе. Что же касается Инвенций и Синфоний, то этот текст Бах расположил так, что *ни одна из них* не имеет переворота. Он осуществляется лишь между пьесами. Эту особенность редактор не названного нами уртекста (того самого, который послужил уртекстом для киевского уртекста) бережно повторил, следуя авторскому стилю.

В киевском же издании сделано как раз наоборот. Здесь *абсолютно все* пьесы имеют обязательный переворот. Возможно, что авторы этого издания решили усложнить задачу, поставленную Бахом, и кроме выработки умения “играть на два голоса”, “добиться певучей манеры” или же

“получить сильное предрасположение к сочинительству”, приобрести также навык ловкого переноса странных во время игры.

У нас не было намерения критиковать какую-либо из упомянутых выше публикаций. Более того, мы считаем, что лучше всего — это иметь дома хотя бы несколько их. Анализ, проделанный выше, выполнен нами для того, чтобы показать, сколь разнообразны могут быть уртекстовые издания, и чтобы читатель, взяв в руки одно из них, смог его самостоятельно оценить.

И понять, что к чему...



...И НЕМНОГО ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ УКАЗАНИЯХ

Итак, мы говорили пока об истории создания баховских песен и тех сочинений, которые записывались в его домашние семейные альбомы. Мы говорили о том, как эти песни дошли до нас в рукописях, какие они имеют заглавия, особенности записи, форму и т. д. Одним словом, пока речь шла в основном только о тексте — том нотном тексте, который остался запечатленным на бумаге и, к счастью, дошел до нас сегодня. Но как сделать этот текст “звучащей реальностью”? Как исполнять эти сочинения, тем более что репертуар, о котором у нас шла речь, звучит сегодня (и особенно в учебном процессе) главным образом не на тех инструментах, для которых писал Бах?

В каком темпе играть его сочинения, если сам композитор почти не оставил темповых указаний? Как работать над артикуляцией и фразировкой, если рукописи баховских произведений — это чистый нотный текст, лишенный артикуляционных знаков? А динамика — какой она должна быть: “волнообразной”, “террасообразной”, в одной звуковой краске или “с оттенками”?

Все это вопросы, вокруг которых на протяжении вот уже более полутора столетий не утихают споры. Сколько

сменилось течений, самых разных направлений в истории баховской интерпретации! Как по-разному каждое поколение слышит эту музыку и понимает ее! Как по-разному трактуются темпы, динамика, артикуляция в различных редакциях баховских сочинений! Насколько разные (а подчас и противоположные) мнения высказывались и высказываются по поводу всех этих проблем!

И действительно, давно хорошо известно, что главная трудность в интерпретации произведений Баха сегодня — почти полное отсутствие в них исполнительских указаний. Представим себе, что любая из приведенных на предыдущих страницах пьес имела бы у Баха указание темпа (*Allegro, Moderato, Adagio, Presto, Andante* и т. д.), знаки динамики (*f, p, ff, pp, cresc., dim.*) и артикуляционные обозначения (лиги, точки, клинья). Вероятно, столь ожесточенных споров исполнение этих пьес уже не вызвало бы! Главная задача заключалась бы в том, чтобы по возможности наиболее полно воплотить намерения композитора, подобно тому, как мы делаем это в работе над произведениями Бетховена, Шумана, Брамса, Чайковского, современных нам композиторов.

Увы, в произведениях И. С. Баха, как мы давно уже знаем, подобных указаний нет. Напомним ряд авторитетных и, несомненно, ценных высказываний:

“...В рукописях клавирных сочинений Баха почти полностью отсутствуют исполнительские указания”¹.

“Как известно, баховские клавирные произведения почти лишены каких-либо обозначений — темповых, динамических, артикуляционных”².

¹ Браудо И. А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. СПб., 1994. С. 5.

² Бах И. С. Полифоническая тетрадь / Сост., ред., вступ. ст. и комм. И. А. Браудо. Л., 1972. С. 3.

“Известно, что Бах почти не оставил в своих рукописях исполнительских указаний”³.

“Оригинальные тексты произведений И. С. Баха не содержат, за редким исключением, указаний темпов, штрихов и динамических оттенков”⁴.

“Бах, как известно, почти нигде не предоставил указаний относительно темпа, динамики, артикуляции — важнейших компонентов интерпретаций”⁵.

Бесспорно, такое понимание баховских указаний в сравнении с тем, которое существовало еще недавно, — огромный шаг вперед. Возвращение к “чистому” авторскому тексту, освобождение его от множества обильных исполнительских ремарок, наложившихся на него в редакциях-интерпретациях XIX—начала XX веков, — настоящее завоевание, к которому пришла исследовательская и практическая мысль не сразу.

(Но, заметим, приведенные высказывания не во всем равноценны, и речь идет в них, как увидим далее, в конечном счете, о разных вещах.)

Перейдем теперь к некоторым из этих вопросов. И поговорим вначале о динамических указаниях.

³ Растворина Н. Вопросы интерпретации симфоний (трехголосных инвенций) И. С. Баха в редакции Л. Ландсгофа // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 4. М., 1967. С. 266.

⁴ Методическая разработка “Некоторые вопросы работы над полифонией” (на материале 3-х голосных инвенций И. С. Баха). Душанбе, 1988. С. 3.

⁵ Методические рекомендации по изучению сочинений И. С. Баха. Для преподавателей класса фортепиано детских музыкальных школ и музыкальных училищ. Киев, 1990. С. 6.

О динамических указаниях

Совсем еще недавно И. Браудо заметил, что "именно вопросы динамики подвергаются самому оживленному обсуждению, как только речь заходит об исполнении клавишных произведений Баха на фортепиано"⁶. Действительно, долгое время все споры по интерпретации музыки великого композитора разгорались главным образом вокруг вопросов динамики. История баховской интерпретации знает колоссальные перепады и крайности в решении этой проблемы музыкантами разных поколений. Как остроумно писала об этом Ванда Ландовска, "романтики видели в Бахе вулкан в извержении, классики предлагают нам Баха обледенелым"⁷.

Но ныне как будто бы жаркие споры по этим вопросам позади. Создано много замечательных исследований, вышло большое количество ценных работ — благодаря усилиям ученых, теоретиков, практиков многое прояснилось. И в итоге уже утвердилось мнение, что "вопросы динамики в клавирных сочинениях Баха решены давно"⁸. Приведем еще ряд высказываний, которые лежат в основе современного подхода к этой проблеме в сегодняшней музыкальной педагогике:

"Бах не знает нашего *mezzo forte*, знак *mf* у него не встречается; он порвал связь между *piano* и *forte*... Поэтому к тем, кто намерен интерпретировать Баха, надо предъявить требование, — как оно ни покажется странным, — прежде всего научиться играть *forte* и *piano*"⁹.

⁶ См.: Браудо И. А. Цит. соч. С. 35.

⁷ См.: Ландовска В. Об исполнении клавишных произведений И. С. Баха // Русская музыкальная газета, 1908. № 32—33. С. 651.

⁸ См.: Методические рекомендации... Киев, 1990. С. 14.

⁹ Швейцер А. Цит. соч. С. 268.

"Бах, как правило, не проставлял динамических оттенков. Не проставлял не потому, что якобы избегал любой нюансировки, как некогда ошибочно считалось, а потому, что и здесь главенствовал типологический принцип"¹⁰.

"Что касается динамики, то известно, что Бах употреблял в своих сочинениях лишь три обозначения, а именно: *forte*, *piano* и, в редких случаях, *pianissimo*"¹¹.

А теперь посмотрим следующую таблицу (см. с. 146). Таблица эта — не что иное, как список динамических указаний Баха, оставленных его рукой в различных автографах. В отдельном столбце этой таблицы приведены сведения о тех сочинениях, в которых определенный динамический знак встречается впервые, в другом столбце дается дата написания того или иного автографа¹².

Как видим, список богат и разнообразен. Здесь, действительно, есть *forte* (обозначаемое также еще как *for*; *fort.*, *f*), *piano* (*p*, *pi*, *pia*, *pian.*), *pianissimo* (*pianissimo*, *pianiss.*, *p.*). Но, кроме этих трех обозначений, мы обнаружим здесь другие. И это не только *mezzo forte* (впервые появляющееся в чистовой рукописи "Страстей по Матфею" 1736 года), но и *roco forte* (обозначенное в одной из ранних баховских кантат BWV 63), *roco piano* (появляющееся в автографе начальных номеров h-moll'ной Мессы, сочиненных Бахом в 1733 году), а кроме того — *piano piano*, *piu piano*, *pianissimo sempre*, *sempre piano* и другие обозначения (выставленные композитором в автографах различных кантат и инструментальных сочинений).

¹⁰ Друксин М. С. Цит. соч. С. 145.

¹¹ Браудо И. А. Цит. соч. С. 5.

¹² Таблица составлена американским ученым Робертом Лююсом Маршаллом вместе с его учениками (см.: Marshall R. L. The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance. New York, 1989. P. 258).

А посмотрите, какие динамические знаки стоят в автографе заключительного хора “Страстей по Матфею” (т. 76—79):



Иллюстрация 1.
Фрагмент автографа
“Страстей по Матфею”

И это не исключение. Вот еще один пример — на сей раз из инструментального сочинения (автографа клавирного концерта D-dur BWV 1054):

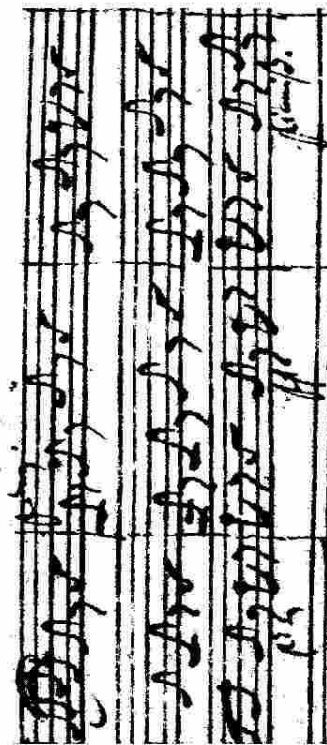


Иллюстрация 2.
Фрагмент автографа Концерта D-dur
для чембало и струнных BWV 1054,
часть I, т. 17—19

№	Динамические указания	Первое появление	
		год	BWV
1	f [forte]	1707	131
2	forte (for., fort.)	1713	208; 596
3	m.f. [mezzo forte]	1736	244
4	mezo forte	1736	244
5	p [piano]	1707	131
6	p. [pianissimo]	1721	1046
7	p: pian [più piano]	1723	95
8	pi p [più piano]	1715	132
9	pianissimo (pianissimo, pianiss.)	ca. 1707	106
10	piano (pi, pia, pian.)	1707	131
11	piano piano	1715	165
12	piu piano (piu p:, piu pian)	1707	131
13	poco forte	1713?	63
14	(un) poco piano	1733	232
15	pp. [più piano]	1707	131
16	p.s. [pianissimo sempre]	1721	1046
17	sempre piano (piano sempre)	1713?	63

Таблица 1.
Динамические указания в рукописях И. С. Баха

К нашему удивлению, мы можем увидеть, что *pp* и *pianissimo* для Баха, как оказывается, совсем не одно и то же¹³. Да и сама эта последовательность *p—pp—pianissimo* (проходящая, заметим, на протяжении приведенных частей не один раз) — что это как не указание на постепенное *diminuendo*, да еще в таких тонких градациях!

Указаний *crescendo* и *diminuendo*, излюбленных во всей позднейшей нотной литературе динамических “вилочек” в автографах Баха, действительно, нет (или по крайней мере на сегодняшний день не обнаружено). Но указание в партии гобоя д’амур арии “Phoebus, deine Melodie” (кантата BWV 201):



— что это как не обозначение *crescendo*?¹⁴

Итак, вопреки всем нашим ожиданиям, динамическая палитра Баха гораздо богаче, разнообразнее, гибче, чем мы ее себе, оказывается, представляли. Уже в ранние периоды, с 1707 года Бах употреблял в рукописях своих сочинений *f*, *p*, *piano*, *piu p*, *pp*, *pianissimo*. С годами в его автографах появляется все больше обозначений, заполняющих шкалу между *f* и *p*: *mezzo forte*, *m.f.*, *poco forte*, *poco piano*,

¹³ И здесь употребление Бахом этих знаков вполне согласуется с современной ему практикой. Как известно, в Лексиконе И. Г. Вальтера обозначение *pp*, в противоположность сегодняшнему использованию данного знака, объясняется как адекватное не *pianissimo*, а *piu piano* (см.: [Walther J. G.] *Musicalisches Lexicon*... Leipzig, 1732. S. 479).

¹⁴ Пример этот впервые приведен в исследовании Эрвина Болки (см.: *Bodky E. The Interpretation of Bach's Keyboard Works*. Cambridge, 1960. P. 94).

а также дающих другие уточнения динамики: *sempre piano*, *p. s.* (*pianissimo sempre*). Но интересно, что, как бы ни был широк спектр баховских динамических знаков, весь он распадается между *forte* и *pianissimo*. Указаний *ff*, *fortissimo*, *fff*, *ppp* и других подобных обозначений Бах, по видимому, не употреблял (во всяком случае ни в одном из известных автографов композитора такие динамические знаки не найдены)¹⁵.

В плену тех представлений, что Бах оставил в своих рукописях только *forte* и *piano*, действительно, находилось не одно поколение музыкантов. Гипнотическая сила этих представлений была столь велика, что ученые долгое время и не пытались заниматься поисками каких-либо новых указаний в рукописях композитора. Но, как видите, принятое исследование принесло ошеломляющие результаты.

О темповых указаниях

“Бах только изредка обозначал темп. Он обычно оперировал всего несколькими градациями: *Largo*, *Adagio*, *Lento*, *Allegro*, *Vivace*”¹⁶.

“Круг возможных темпов у Баха сравнительно узок. Собственно говоря, у него есть только различные степени умеренного темпа *Moderato*”¹⁷.

¹⁵ В издании, пользующемся большим и заслуженным авторитетом у пианистов (*Мильтейн Я. И.* Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. М., 1967), на странице 66 сказано следующее: “Характерно, что у Баха весьма редко встречаются крайние степени динамики (вроде *ppp* и *fff*)...” К сожалению, автор не называет тех сочинений, в которых обнаружены им данные динамические указания.

¹⁶ Друксин М. С. Цит. соч. С. 144—145.

¹⁷ Швейцер А. Цит. соч. С. 281.

“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.”¹⁸

“Представляется... малоцелесообразным привлекать к определению темпов баховских произведений по существу чуждую им шкалу итальянских терминов, нашедшую свое развитие позже, в творчестве классиков и романтиков.”¹⁹

“И. С. Бах не оставил нам темповых указаний”²⁰.

И действительно, то, что темповые обозначения Баха редки и немногочисленны, — общеизвестное положение. Любой музыкант, ищущий решение этой проблемы в научно-исследовательской или практической области, отталкивается от него как от данности. Бах, за редкими исключениями, не оставил нам темповых указаний. Те же немногие, которые есть, насчитывают пять—шесть терминов, не более.

И все-таки любопытно посмотреть следующую таблицу (см. с. 152—153).

Как видите, здесь представлено 45(!) различных обозначений. И составлена эта таблица (как и та, что приводилась ранее) на основе сохранившихся автографов композитора (в отдельных случаях приведены указания из наиболее достоверных копий-списков)²¹. В перечне выставленных в рукописях указаний есть *Adagio ma non tanto*,

¹⁸ Мильштейн Я. И. Цит. соч. С. 74.

¹⁹ Браудо И. А. Цит. соч. С. 59—60.

²⁰ И. С. Бах. Маленькие прелюдии и фуги (Методические рекомендации). Минск, 1988. С. 6.

²¹ См.: Marshall R. L. Op. cit. P. 264.

adagissimo, adagiosissimo (!), *Allegro assai, Allegro e presto, Allegro ma non tanto, Andante un poco, Larghetto, molt'adagio, molt'allegro, più presto, prestissimo*... Да и каких только еще обозначений мы не найдем здесь! Вплоть до таких “экзотических” как *Affettuoso, Animoso*, а также *con discrezione, Fort gai* и даже *Spirituoso, Tardò, tres viste, vistement* и т. д.

Некоторые из этих обозначений появляются у Баха редко. Другие более часто встречаются в его партитурах. Есть и те, которые являются наиболее употребительными. Но, несомненно, “круг” встречающихся в рукописях темповых указаний значительно шире, чем мы привыкли думать. Едва ли такие обозначения, как *adagissimo, adagiosissimo, più presto, prestissimo, molt'adagio* и *molt'allegro* могут свидетельствовать, что баховской музыке ведомы лишь “различные степени умеренного темпа Moderato”. Есть среди его обозначений и такие, в которых соединяются, казалось бы, разные темповые указания: *Adagio o vero Largo, Allegro e presto, Allegro moderato, Vivace è allegro*.

Однако нельзя забывать чрезвычайно важного факта! В эпоху Баха *Adagio, Allegro, Andante, Presto* и т. д. еще не имели того определенного значения темпа как скорости движения, которое приобрели они позже. Для большинства современников Баха такие обозначения служили как указания характера движения, или аффекта²².

И все же в Германии первой половины XVIII века значение этих терминов не вполне определилось: в одних трактатах они объяснялись как указатели скорости движения, в других — как его характер. Так, в трактате

²² Согласно теории аффектов, получившей большое распространение в XVII—XVIII веках, музыка призвана изображать человеческие чувства (аффекты). Итальянские обозначения в начале произведений или их частей, постепенно входившие в практику композиторов XVII столетия, чаще всего служили выражением того или иного аффекта.

№	Указания темпа и аффекта	Первое появление	
		год	BWV
1	Adagio	1704	992
2	adagio assai	ca. 1707	106
3	Adagio mà non tanto	1721	1051
4	Adagio o vero Largo	Köthen?	1061
5	adagiŕŕimo	ca. 1704?	565
6	adagiosissimo	1704	992
7	Affettuoso	1708	71 (libretto)
8	Allabreve	1733	232
9	Allegro	1705?	535a
10	Allegro assai	1720	1005
11	Allegro e presto	Weimar?	916
12	allegro ma non presto	ca. 1726	1039
13	Allegro ma non tanto	ca. 1735	1027
14	Allegro moderato	ca. 1735	1027
15	Allegro poco	1704	992
16	Andante	1707	131
17	Andante un poco	ca. 1725	1015
18	Animose	1708	71 (libretto)
19	cantabile	1721	1050
20	con discrezione	ca. 1710	912
21	dolce	ca. 1727-30	527
22	Fort gai	ca. 1725	818a
23	gay	1714	61

24	Grave	ca. 1713-14	596
25	Larghetto	1708	71
26	Largo	1707	131
27	Largo ma non tanto	Köthen?	1043
28	Lente	1707	131
29	Lentement	ca. 1738	1067
30	Lento	ca. 1707	106
31	moderato	1736	244
32	molt' adagio	ca. 1704?	565
33	molt' allegro	1731	36
34	più presto	1713	208
35	prestissimo	ca. 1704?	565
36	Presto	ca. 1706-10?	911
37	Spirituoso	1714	21
38	Tardò	1707	524
39	Tempo di (Borea, Gavotta, Giga, Minuetta)	Köthen	173a
40	tres viste	ca. 1730	995
41	un poc'allegro	1707	131
42	un poco Adagio	Köthen	1019a
43	vistement	ca. 1725	809
44	Vivace	1707	131
45	Vivace è allegro	1723	24

Таблица 2. Указания темпа и аффекта в рукописях произведений
И. С. Баха

И. Б. Замбера (1704) *Adagio*, *Grave*, *Lento* и другие подобные указания означают “медленный и нежный такт”, *Allegro*, *Presto* — “быстрый, живой такт”²³. У И. Г. Вальтера в Лексиконе (1732) *Adagio* — “уютно, медленно”, *Allegro* — “весело, радостно, оживленно или возбужденно”²⁴. Однако в более ранней работе Вальтера “Praecepta der Musicalischen Composition” (1708) *Adagio* — “медленно”, *Allegro* — “бодро, быстро, скоро”²⁵.

Посмотрите, как обозначает Бах характер движения во второй части Сонаты для флейты и чембало A-dur:



Иллюстрация 3.

Соната для флейты и чембало A-dur BWV 1032
(фрагмент автографа второй части)

²³ См.: [Samter J. B.] *Manuductio ad Organum...* Salzburg, 1704. S. 13. На эту и другие важнейшие особенности трактата Замбера обратил внимание И. В. Розанов, см.: Розанов И. В. Принципы клавирной педагогики и исполнительства Франции и Германии первой половины XVIII в. (на материале французских и немецких трактатов). Дисс. Л., 1981. Т. 1. С. 113.

²⁴ См.: [Wälther J. G.] *Musicalisches Lexicon...* Leipzig, 1732. S. 9, 27.

²⁵ См.: Wälther J. G. *Praecepta der Musicalischen Composition*. Weimar, 1708. 1. Auflage / Hrsg. von P. Benary. Leipzig, 1955. S. 40. Данным наблюдением мы также обязаны И. В. Розанову (см.: Розанов И. В. Цит. соч. Т. 2. С. 92—93).

Вероятно, подобные указания и такие, как *dolce* в органной Трио-сонате BWV 527, *gay* в кантате BWV 61, *Spiritoso* в автографе BWV 21, свидетельствуют, что Бах обращался к таким указаниям для передачи “духа музыки”, “ее души” (выражаясь словами Ф. Куперена). Но нередко подобные обозначения в баховских сочинениях имеют смысл именно темповых указаний. Так, в процессе переработки Трио-сонаты G-dur для двух флейт и цитрованного баса в Сонату для виолы да гамба и облигатного чембало Бах меняет указания: в третьей части *Adagio e piano* на *Andante*, в IV части *Presto* на *Allegro moderato*. И в автографе исполнительских партий гамбовой сонаты достаточно ясно видно, что вначале записанное *Presto* (как было в Трио-сонате) исправлено на *Allegro moderato*. Скорее всего, специфика другого инструмента продиктовала и другое указание темпа — в данном случае понимаемое именно как скорость движения.

Многочисленные *in poco*, *ma non, assai* в приведенных выше указаниях говорят о том, что Бах нередко отходит от традиционных однозначных терминов и дает более тонкие и детальные уточнения своих намерений. И здесь, как видим, великий немецкий композитор был не только на уровне современных ему требований и достижений, но и преодолевал их, передавая нам свои замыслы с точностью, какой не было у многих его предшественников и современников.

Да, безусловно, “в баховской музыке нет бесконечного разнообразия темпов” (Бодки). И приведенная таблица только подтверждает это. Но и то разнообразие, которое мы видим, достаточно велико. От экстремально быстрых и медленных темпов до различного рода спокойных, огненно-медленных и относительно быстрых движений — такова шкала обозначений в рукописях баховских сочинений, запечатлевшая богатство и многогранность

человеческих состояний, душевных движений, многообразие жизни в различных ее проявлениях, воплощенные в музыке великого композитора...

Но все-таки, понимая нетерпение читателя, наконец-то, скажем: разумеется, обе приведенные таблицы основаны на изучении *рукописей Баха в целом*. Клавирные сочинения — отдельный разговор. И в автографах клавирных произведений таких указаний, конечно же, меньше. (Ограниченность в них динамических знаков во многом связана со спецификой инструментов, нередкое отсутствие темповых обозначений — с традициями и практикой того времени.)

Однако предпринятый экскурс не только не бесполезен — думается, он просто необходим. Прояснилось и еще раз подтвердилось, по крайней мере, следующее.

Во-первых, говоря об отсутствии (или ограниченности) исполнительских указаний в рукописях Баха, необходимо, по-видимому, ясно отдавать себе отчет, о каких рукописях идет речь. Говорим ли мы о рукописях вокальных или инструментальных сочинений Баха, о его партитурах или исполнительских партиях, об автографах клавирных произведений, скрипичных концертов или флейтовых сонат — везде мера исполнительских указаний, оставленных рукой Баха, будет различна. Это, как будто бы, давно известное положение. И все-таки, оказывается, на практике сложилось так, что представление об отсутствии исполнительских указаний в клавирных сочинениях Баха постепенно было перенесено на всю музыку великого композитора в целом. А потому изучение его указаний в различных инструментальных сочинениях (скрипичных, гамбовых, флейтовых сонатах, концертах, увертюрах) и тем более в вокальных партиях кантат, ораторий, месс приносит и будет приносить несомненную пользу.

И второе: именно в исполнении Баха на современных инструментах знание широты диапазона исполнительских указаний композитора может многое подсказать. Важно, как к этому подойти.

Разумеется, узнав, что баховской музыке не чужды *crescendi* и *diminuendi*, вернуться к “волнообразной” романтической динамике времен черниевских редакций было бы нелепостью и еще одним заблуждением в истории баховской интерпретации. Все дело — во вкусе, мере, знании и понимании тех исполнительских возможностей, которыми располагал Бах, и умном соотношении их с теми, какие имеем мы сейчас. И разумеется, исходя из того, что мы играем, — маленький Менуэт из тетради Анны Магдалены или Хроматическую фантазию и фугу — искать и то, как это сыграть. Но, даже работая над небольшой клавирной пьесой, видимо, совсем не лишне представлять, как записывал Бах арии, речитативы, хоры в своих вокальных сочинениях, отдельные партии инструментовальных концертов и увертюр. Пусть это не такой уж простой материал, но... как “некогда великий Бах говорил: «Нет ничего невозможного»”²⁶. И если уж с чего-то начинать, то начинать лучше с самого начала.

А как гласит мудрая латинская поговорка: “*Optime initium difficile*” (“Всякое начало трудно”).

И наконец —

Об артикуляционных указаниях

Но на сей раз не будем приводить никаких авторитетных высказываний. То, что Бах оставил множество артикуляционных знаков в автографах кантат, пассионов, месс, оркестровых сочинений — общеизвестно. И это,

²⁶ См.: Документы жизни и деятельности... С. 143.

действительно, верно. Как верно и то, что путь к решению проблем артикуляции в клавирной музыке — через изучение общих закономерностей баховского языка, артикуляционных указаний композитора в целом.

Еще в начале нашего века было высказано по этому поводу много ценного и поучительного²⁷. Дальнейшие исследования дают все больше новых деталей, подробностей и уточнений²⁸.

Но, увы, факт остается фактом, что так называемые инструктивные сочинения Баха почти полностью лишены каких бы то ни было артикуляционных знаков. И если мы обладаем достаточным материалом в изучении вокальной артикуляции Баха, выявлении специфики его артикуляционных знаков для струнных инструментов или духовых, то в области клавирной музыки мы остаемся практически ни с чем. И в особенности, как заметил И. Браудо, «вовсе лишены каких-либо исполнительских указаний те нетрудные клавирные произведения, которые составляют основной баховский репертуар школьника. Из маленьких танцевальных пьес «Нотной книжки Анны Магдалены Бах» лишь в Менуэте F-dur содержится авторская лига...»²⁹, «из 30-ти инвенций и синфоний лишь в Синфонии f-moll со-держатся две лиги»³⁰.

²⁷ См. соответствующие главы в книге Альберта Швейцера (Швейцер А. Цит. соч. С. 269—276, 589—601).

²⁸ См.: Браудо И. А. Артикуляция (О произношении мелодий). Л., 1973; Keller H. Phrasierung und Artikulation. Kassel, 1955; Bodky E. Op. cit. P. 201—222; Lohmann L. Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.—18. Jahrhunderts. Regensburg, 1982; Badura-Skoda P. Bach-Interpretation: die Klavierwerke Joh. Seb. Bachs. Laaber, 1990. S. 99—132; Buti J. Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach. Cambridge, 1990 и другие исследования.

²⁹ Браудо И. А. Об изучении клавирных сочинений... С. 6.

³⁰ Там же.

А все-таки, если попробовать и эти, пусть немногие, обозначения собрать?

а) Примеры артикуляционных указаний из рукописи Нотной тетради Анны Магдалены Бах:

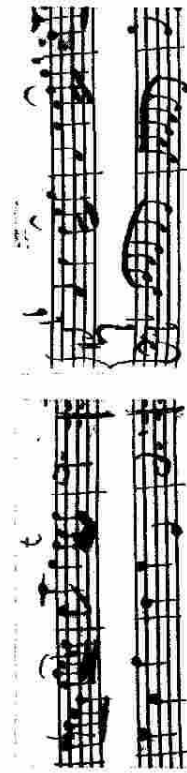


Иллюстрация 4.

Менуэт F-dur, т. 10—12

Менуэт В-dur, т. 17—19

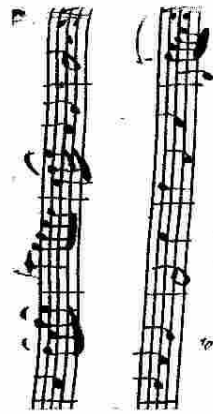


Иллюстрация 5.

Менуэт d-moll, т. 5—8

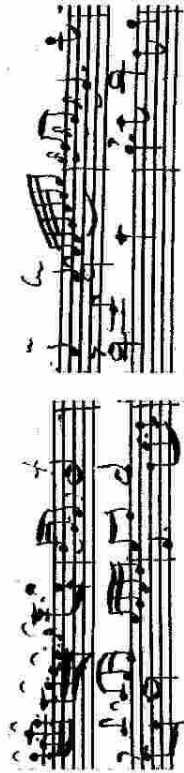


Иллюстрация 6.

Ария, т. 7—8

Ария, т. 17—18

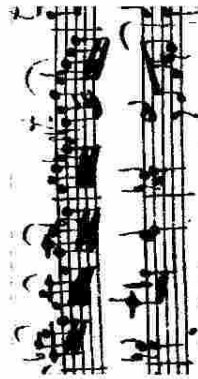


Иллюстрация 7.
Сарабанда из Французской сюиты c-moll,
т. 3—4

б) Примеры артикуляционных указаний
из автографа Инвенций и Синфоний:

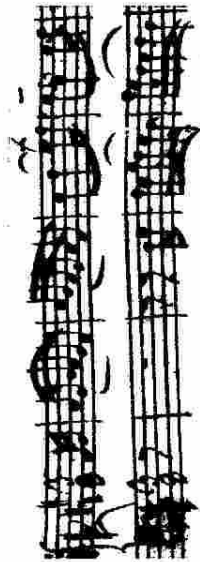


Иллюстрация 8.
Инвенция D-dur, т. 1—4



Иллюстрация 9.
Инвенция D-dur, т. 5—9

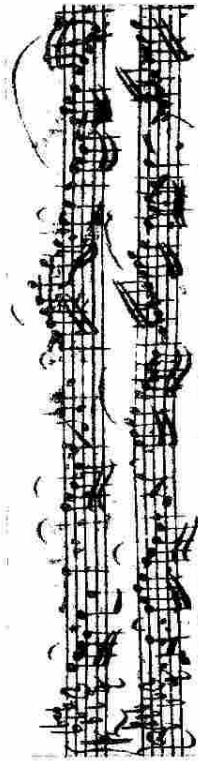


Иллюстрация 10.
Инвенция f-moll, т. 1—4



Иллюстрация 11.
Инвенция b-moll, т. 16—17

в) Примеры артикуляционных указаний из рукописей
“Хорошо темперированного клавира”:



Иллюстрация 12.
Фуга b-moll, первый том, т. 1—4

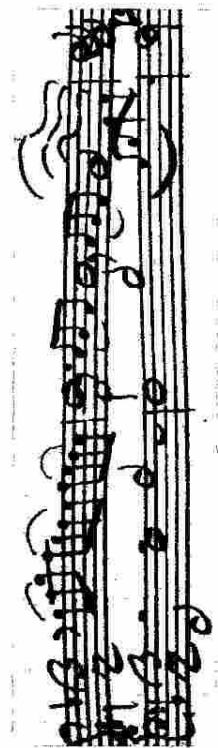


Иллюстрация 13.
Прелюдия F-dur, второй том, т. 1—3



Иллюстрация 14.
Фуга e-moll, второй том, т. 1—5



г) Иллюстрация 15.
Фантазия c-moll BWV 906, т. 5—7

Да, этих знаков артикуляции, действительно, мало. Но собранные вместе (хотя бы вот так, частично) они дают

весьма определенную картину. А если добавить сюда еще артикуляционные указания из клавирных партий концертов и ансамблевых сонат, то закономерности клавирной артикуляции Баха станут еще более отчетливы и ясны:



Иллюстрация 16.
Соната для флейты и чембало A-dur BWV 1032,
часть вторая, т. 8—10

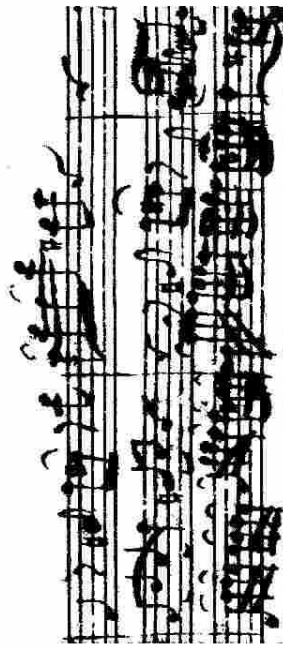


Иллюстрация 17.
Соната для флейты и чембало h-moll BWV 1030,
часть первая, т. 51—53

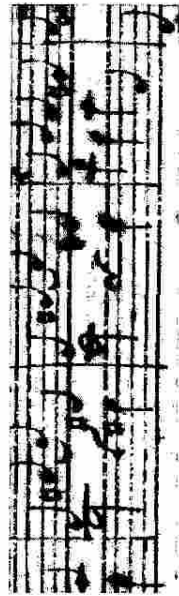


Иллюстрация 18.

Соната для флейты и чембало h-moll BWV 1030, часть третья, партия чембало, т. 12—15



Иллюстрация 19.

Соната для виолы да гамба и чембало G-dur BWV 1027, часть вторая, партия чембало, т. 94—97



Иллюстрация 20.

Соната для виолы да гамба и чембало G-dur BWV 1027, часть четвертая, партия чембало, т. 26—29

Итак, мы видим:

1. У Баха отсутствуют длинные лиги, указывающие на начало и конец фразы. Преобладают короткие лиги, связывающие по две или несколько нот. (Эта особенность артикуляционных указаний Баха нередко подчеркивается в литературе, и на приведенных примерах из рукописей мы еще раз могли убедиться, что это именно так.)

2. Точки используются как указатели *staccato* и моментов артикуляционного членения музыкальной ткани.

3. Многообразие применения артикуляционных приемов чрезвычайно велико. И здесь великий композитор был неистощим на выдумку! Указания на прямые, обработанные и частично обработанные приемы артикуляции сочетаются в его рукописях самыми разнообразными способами³¹.

4. Исследователями уже выявлено преобладание прямых приемов произношения как характернейшая черта артикуляции музыки Баха³². Но применение обращенных и частично обращенных приемов, переход лиги через сильное или относительно сильное время в такте в инструментальной (в том числе клавирной) артикуляции встречается не столь уж редко. Появление же таких приемов, которые в подобных случаях особо тщательно указываются композитором, — очень сильный выразительный момент, вносящий в баховскую речь разнообразие, богатство, гибкость, подчеркивающий особый смысл и значение произносимого.

5. И, наконец, о том, чего нам не найти в рукописях клавирных сочинений Баха:

³¹ Отсылаем читателя к описанию этих приемов в трудах И. А. Браудо (см.: *Браудо И. А. Артикуляция...* С. 22—113).

³² См.: Там же. С. 41—45, 102—108 и т. д.

— мы не найдем в них артикуляционных лиг, начала и концы которых сходились бы на одной и той же ноте;
 — не обнаружим точек под лигой;
 — не увидим нигде длинных лиг, связывающих по не-скольку тактов;
 — не найдем фразировочных лиг над артикуляци-онными;
 — не обнаружим и множества других подобных указа-ний, нашедших применение в гораздо более поздней фортепианной литературе.

А теперь буквально наугад раскроем общераспро-страненные в нашей учебной практике редакции тех же самых пьес:

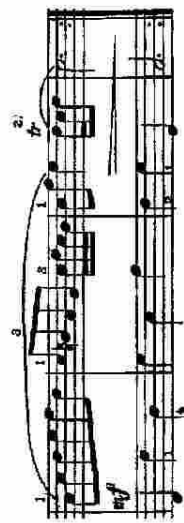


Иллюстрация 21.
 Менуэт F-dur из Нотной тетради Анны Магдалены
 (ред. Л. И. Ройзмана), т. 9—12

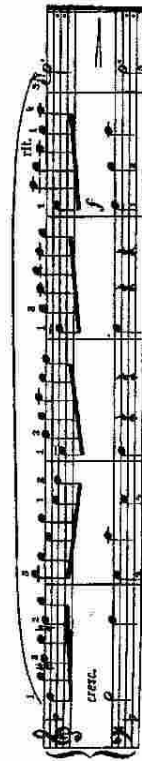


Иллюстрация 22.
 Менуэт F-dur из Нотной тетради Анны Магдалены
 (ред. Л. И. Ройзмана), т. 27—32

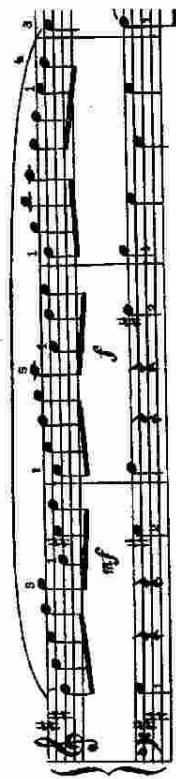


Иллюстрация 23.
 Марш D-dur из Нотной тетради Анны Магдалены
 (ред. Л. И. Ройзмана), т. 14—16

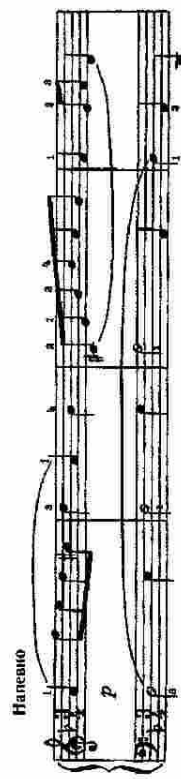


Иллюстрация 24.
 Менуэт d-moll из Нотной тетради Анны Магдалены
 (ред. Л. И. Ройзмана), т. 1—4; т. 14—17

Артикуляция Менуэта в данной редакции сопро-вождается примечанием: “Выразительность и напевность пьесы подчеркивается совпадением начальных тактов верхнего голоса с мелодией Арии тенора (№ 15) из «Рож-дественской оратории» И. С. Баха. Именно поэтому пер-вый звук в партии правой руки Менуэта не следует

отрывать от последующих (а это можно встретить в некоторых редакциях). Мелодия идет legato полтора такта³³.

Даже если согласиться с приведенным наблюдением по поводу сходства данного Менуэта с Арией из Рождественской оратории, то чрезвычайно любопытно, какую артикуляцию выписывает Бах (и выписывает очень тщательно) в рукописи Оратории (а она, заметим, дошла до нас в подлинном автографе композитора):

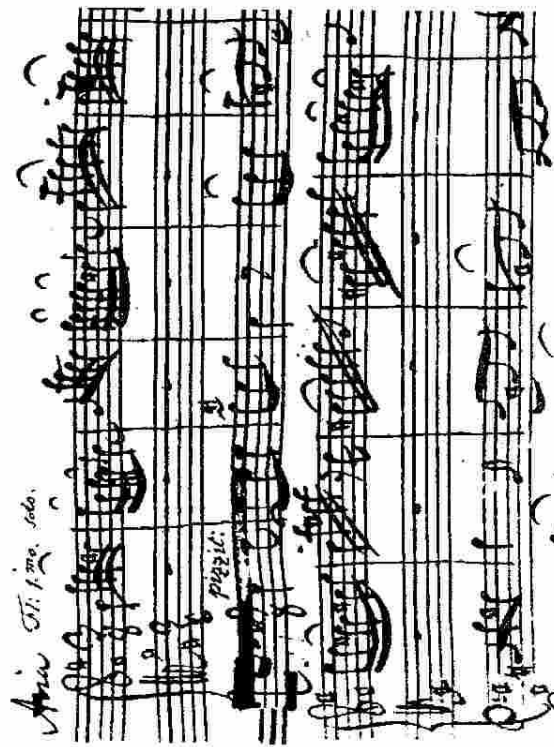


Иллюстрация 25.

Ария тенора из автографа Рождественской оратории
т. 1—6, 11—16

Приведем еще ряд примеров:

³³ См.: Бах И. С. Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах. М., 1972. С. 54.

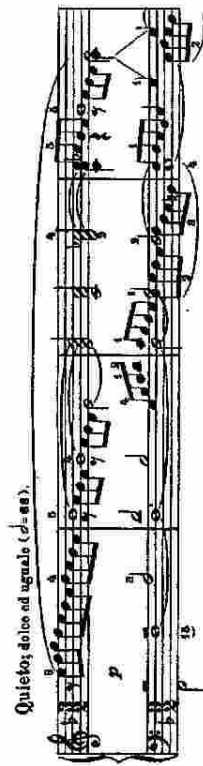


Иллюстрация 26.

Прелюдия F-dur из второго тома
“Хорошо темперированного клавира” (ред. Б. Муджеллини),
т. 1—4

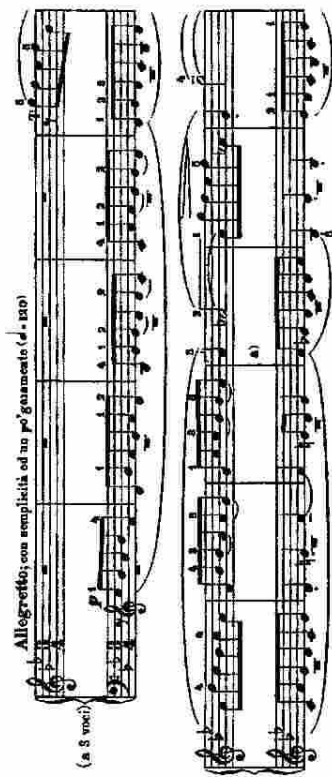


Иллюстрация 27.

Фуга B-dur из второго тома
“Хорошо темперированного клавира” (ред. Б. Муджеллини),
т. 1—11

Читатель, вероятно, без труда сможет мысленно продолжить подобные примеры. Не правда ли, картина в них несколько иная, чем та, которую мы только что видели в рукописях?

Безусловно, редакторы приведенных изданий руководствовались самыми вескими соображениями: необходимостью развития пианистических приемов, выработки *legato*, “певучей фразировки” и т. д. Все это — ценнейшие

слагаемые воспитания юного музыканта. Да и кто стал бы с этим спорить?..

Ну а то, расходятся ли подобные указания редакторов с рукописями композитора, не будем в данном случае комментировать. Наверное, внимательный читатель сможет сделать это и сам.

Музыкальная мысль, — не уставал повторять своим ученикам великий мастер, — это главное. Мысль, заложенная в сочинении и понятая исполнителем, в конечном итоге должна подсказать и наиболее верные средства ее воплотить. Думается, спустя и целые столетия приблизиться к замыслам композитора *возможно* — но возможно это лишь тогда, когда каждый знак, каждое указание, оставленные его рукой, замечены, осознаны и представляют для нас величайшую ценность.

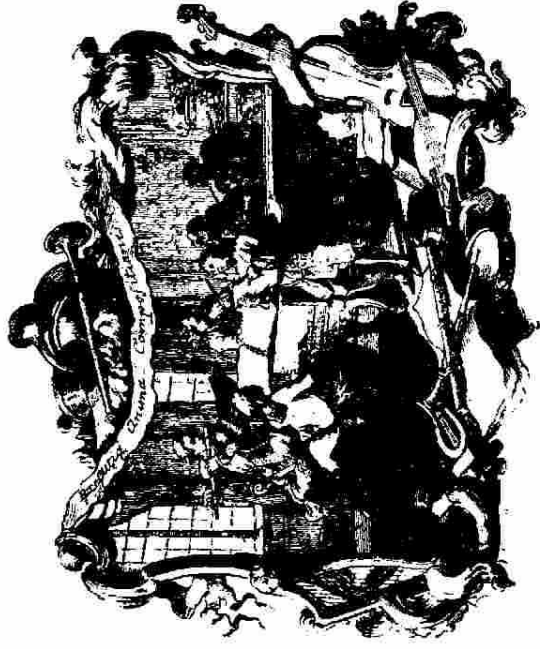
* * *

Быть может, данный очерк и занял несколько больше страниц, чем предыдущие. Но это, действительно, “немного” об исполнительских указаниях. И еще меньше — о проблемах интерпретации музыки Баха в современной концертной и учебно-педагогической практике, этой сложнейшей области исполнительства, остающейся и по сей день одной из самых проблематичных сфер музыкальной интерпретации.

Все изложенное выше — скорее пища для размышлений (это отнюдь не методические рекомендации, советы и готовые “рецепты”). Но если приведенный материал даст “стремящимся к обучению”, равно как и тем, “кто в таковом учении уже преуспел”, что-то новое и поучительное, то время, проведенное за чтением этой книжки, потрачено будет, наверное, не напрасно. И уж тем более не

напрасным, думается, должно быть путешествие в мир рукописей композитора, в мир тех подлинных баховских текстов, благодаря которым мы действительно можем “прикоснуться” к тому, что оставлено его рукой, и которые, видимо, всегда будут самым истинным, самым правдивым источником наших знаний о творчестве великого мастера и возможностях его интерпретации в сегодняшней исследовательской и исполнительской жизни.

❧ ❧ ❧



СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алексеев А.* Из истории фортепианной педагогики: Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века). Хрестоматия. Киев, 1974.
2. *Базунов С. А. И. С. Бах.* Его жизнь и музыкальная деятельность: Биографический очерк. СПб., 1894.
3. *Бах И. С. Инвенции* / Ред. Ф. Бузони. Вст. ст. Н. Копчевского. М., 1968.
4. *И. С. Бах.* Маленькие прелюдии и фуги (Методические рекомендации) / [Сост. Н. Ю. Темкина]. Минск, 1988.
5. *Бах И. С.* Нотная книжечка маленькой Анны Магдалены Бах. (20 легких пьес). Часть I. М., 1921.
6. *Бах И. С.* Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах (1725): Для фортепиано / Ред., вступ. ст. и комм. Л. И. Ройзмана. М., 1972.
7. *Бах И. С.* Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах (1725) / Комм. С. Диденко, вступ. ст. А. Семенова. М., 1994.
8. *Бах И. С.* Полифоническая тетрадь / Сост., ред., вступ. ст. и комм. И. А. Браудо. Л., 1972.
9. *Бах И. С.* Трехголосные инвенции: Для фортепиано. Уртекст. Киев, 1994.
10. *Берни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Пер. с англ. М.; Л., 1967.
11. Большой немецко-русский словарь / Сост.: Е. И. Лепинг, Н. П. Страхова, Н. И. Филичева, М. Я. Цвиллинг, Р. А. Черкас, под рук. докт. филолог. наук проф. О. И. Москальской. Изд. 2. Т. II, М., 1980.
12. *Браудо И. А.* Артикуляция (О соотношении мелодии). Л., 1973.
13. *Браудо И. А.* Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. СПб., 1994.

14. *Браун Кр. Ван Дейк.* Пер. с англ. М., 1987.
15. *Ватто А.* Старинные тексты / Пер. с франц. Е. А. Гунста. Сост., вступ. ст. и комм. Ю. К. Золотарева. М., 1971.
16. *Великович Э. И.* Великие музыкальные имена: Биографии. Материалы и документы. Рассказы о композиторах. СПб., 1997.
17. *Вернон Р.* Жизнь великих музыкантов: Эпоха творчества / Пер. с англ. А. В. Севостьяновой. М., [б. г.].
18. *Вольфрум Ф.* Иоганн Себастьян Бах / Пер. с нем., вступ. ст. и прим. Е. Браудо. М., 1912.
19. *Галацкая В. И. С. Бах.* М., 1966.
20. *Герман М. Ю.* Антуан Ватто. Л., 1984.
21. *Гриневич А. О.* Инвенция // Музыкальная энциклопедия. М., 1974. Т. 2. С. 510—511.
22. *Гуревич Е. Л.* Музыкальное воспитание и образование на немецких землях: От средневековья к XXI столетию. М., 1991.
23. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.-Й. Шульце; пер. с нем. и коммент. В. Ерохина. М., 1980.
24. *Дюли Т.* Бах / Пер. с англ. А. Н. Виноградовой и А. А. Иवानовой. Челябинск, 2001.
25. *Друскин М. С.* Иоганн Себастьян Бах. М., 1982.
26. *Друскин М. С.* Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI—XVIII веков. Л., 1960.
27. История полифонии. Вып. 3: Западноевропейская музыка XVII—первой четверти XIX века / Вл. Протопопов. М., 1985.
28. *Калинина Н. П.* Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. Л., 1974.
29. *Кац Б.* Времена — люди — музыка. Л., 1988.

30. Конен В. Дж. Бах Иоганн Себастьян // Муз. энциклопедия. Т. 1. М., 1973. С. 353—364.
31. Копчевский Н. Иоганн Себастьян Бах (исторические свидетельства и аналитические данные об исполнительских и педагогических принципах) // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 1. М., 1979. С. 85—106.
32. Копчевский Н. "Клавирная книжечка Вильгельма Фридемана" как учебное пособие / Предисл. к изданию: Бах И. С. Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха. Для фортепиано. М., 1975. С. 4—13.
33. Копчевский Н. Вступительная статья и редакция "Искусства фуги" И. С. Баха // И. С. Бах. Искусство фуги. Издание для фортепиано. М., 1974.
34. Крастинь В. М. Об исполнении клавирной музыки Баха на фортепиано // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича / Под ред. Л. А. Баренбойма и К. И. Южак. М.: Л., 1965. С. 7—31.
35. Курцман А. Иоганн Себастьян Бах: Маленькая документальная повесть. М., 1999.
36. Ландовска В. Об исполнении клавесинных произведений И. С. Баха / Пер. с франц. // Русская музыкальная газета, 1908. № 32—33. С. 647—652.
37. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Кн. 2. М., 1987.
38. Лихачев Д. С. Текстология: На материале русской литературы X—XVII веков. Л., 1983.
39. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие. 2-е изд., доп. и перераб. М., 1979.
40. Материалы и документы по истории музыки. Т. 2: XVIII век / Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934.

41. [Мейнер Э.] Иоганн Себастьян Бах. Хроника жизни, изложенная его вдовой Анной Магдаленой Бах, урожденной Вюлькен / Пер. с англ. С. Прохотова. М., 2000.
42. Методическая разработка "Некоторые вопросы работы над полифонией" (на материале 3-х голосных инвенций И. С. Баха) / [Сост. Д. Т. Валамат-Зале]. Душанбе, 1988.
43. Методические рекомендации по изучению сочинений И. С. Баха. Для преподавателей класса фортепиано детских музыкальных школ и музыкальных училищ / [Авт.-сост. А. Ю. Витовский]. Киев, 1990.
44. Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. М., 1967.
45. Морозов С. Бах. М., 1984.
46. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. и вступ. ст. В. П. Шестакова. М., 1966.
47. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. Киев, 1981.
48. Одовеский В. Ф. Себастьян Бах // Одовеский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 404—435.
49. Оржеховская Ф. Себастьян Бах. М., 1960.
50. Пелецис Г. Э. Строение двухголосных инвенций И. С. Баха: Учебное пособие. Рига, 1983.
51. Попова Т. В. Зарубежная музыка XVIII и начала XIX века. Книга для учащихся старших классов. М., 1976.
52. Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях: Западноевропейская классика XVIII—XIX веков. М., 1965.
53. Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И. С. Баха: Очерки. М., 1981.
54. Прохорова И. Музыкальная литература зарубежных стран: Для 5-го класса детской музыкальной школы. М., 1999.

55. *Распопчина Н.* Вопросы интерпретации симфоний (трехголосных инвенций) И. С. Баха в редакции Л. Ландгофа // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 4. М., 1967. С. 260—272.
56. *Розанов И. В.* Принципы клавирной педагогики и исполнительства Франции и Германии первой половины XVIII в. (на материале французских и немецких трактатов). Дисс. Л., 1981.
57. *Розанов И. В.* Трактат Николо Паскуали (Эдинбург, ок. 1758) и проблемы исполнения орнаментики в английской музыке конца XVII—первой половины XVIII вв. // Исследования. Публицистика. К XX-летию кафедры музыкальной критики. Сб. научных статей. СПб., 1997. С. 242—320.
58. *Розеншильд К.* История зарубежной музыки до середины XVIII века. Вып. 1. М., 1963.
59. *Ройзман Л.* О работе над полифоническими произведениями И. С. Баха и Г. Ф. Генделя с учащимися-пианистами // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Вып. 2 / Под ред. А. А. Николаева. М., 1965. С. 61—94.
60. *Ройзман Л.* Этюды о практической педагогике (Клавирное творчество И. С. Баха в вопросах и ответах) // Методические записки по вопросам музыкального образования. Вып. 2 / Ред.-сост. Н. Л. Фишман. М., 1979. С. 184—223.
61. Русская книга о Бахе / Сб. ст. под ред. Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова. 2-е изд. М., 1986.
62. *Скрудина Г.* Жизнь Баха // Музыкальная жизнь, 2000. № 7. С. 2—8.
63. *Скрудина Г.* История одной тетради // Музыкальная жизнь, 1965. № 11. С. 20—21.
64. *Скрудина Г.* Рассказы о И. С. Бахе. М., 1985.
65. *Способин И. В.* Музыкальная форма: Учебник. 6-е изд. М., 1980.

66. *Фюркель И. Н.* О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с нем. В. А. Ерохина. М., 1987.
67. *Хаммершлаг Я.* Если бы Бах вел дневник... / Пер. с венг. Кс. Стебневой. 3-е изд. Будапешт, 1965.
68. Хронограф жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха / Сост., вступ. ст. и комм. Т. Шабалиной. СПб., 1997.
69. *Хубов Г.* Себастьян Бах. 4-е изд. М., 1963.
70. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах / Пер. с нем. Я. С. Друскина, под ред. и с послесл. М. С. Друскина. М., 1964.
71. *Шуман Р.* О некоторых предположительно искаженных местах в произведениях Баха, Моцарта и Бетховена // *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собр. ст. Т. 2-Б. М., 1979. С. 52—56.
72. *Юрова Т. В.* Инструктивные сочинения И. С. Баха для клавира и их редакции // Сб. трудов Гос. муз.-пед. института им. Гнесиных. Вып. 53: Музыкальная классика в современном исполнительстве и педагогике. М., 1981. С. 133—150.
73. *Alte Musik als ästhetische Gegenwart.* Bach, Händel, Schütz: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Stuttgart 1985 / Hrsg. von D. Berke und D. Hanemann. Kassel, 1987.
74. *J. S. Bach as Organist: His Instruments, Music, and Performance Practices* / Ed. by G. Stauffer and E. May. Bloomington, 1986.
75. *Bach-Bibliographie: Nachdruck der Verzeichnisse des Schrifttums über Johann Sebastian Bach (Bach-Jahrbuch 1905—1984); mit einem Supplement und Register* / Hrsg. von Chr. Wolff. Kassel, 1985.
76. *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs* / Hrsg. von H.-J. Schulze und Chr. Wolff. Bd 1. Vokalwerke, Teile 1—4. Leipzig: Dresden, 1985—1989.

77. Bach-Dokumente / Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig unter Leitung von W. Neumann (Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke). Kassel; Leipzig, 1963—1972. Bd 1—3.
78. Bachforschung und Bachinterpretation heute: Wissenschaftler und Praktiker im Dialog / Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg. Kassel, 1981.
79. Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays / Ed. by P. Williams. Cambridge, 1985.
80. Bachiana et alia Musicologica. Festschrift für Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983 / Hrsg. von W. Rehm. Kassel, 1983.
81. Bach-Interpretationen / Hrsg. von M. Geck. Göttingen, 1969.
82. *Bach J. S.* Die 15 zweistimmigen Inventionen und die 15 dreistimmigen Sinfonien im Urtext / Hrsg. von L. Landshoff. Leipzig, [1933].
83. *Bach J. S.* Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725 / Faksimile der Originalhandschrift. Nachwort von G. von Dadelzen. Kassel, 1988.
84. Bach Studies / Ed. by Don O. Franklin. Cambridge; New York, 1989.
85. Bach Studies 2 / Ed. by D. Melamed. Cambridge, 1995.
86. A Bach Tribute: Essays in Honor of William H. Scheide / Ed. by P. Brainard und R. Robinson. Kassel; Basel; London, 1993.
87. Bach-Werke-Verzeichnis: Kleine Ausgabe (BWV^{2a}) nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe / Hrsg. von A. Dürr und Y. Kobayashi unter Mitarbeit von K. Beißwenger. Wiesbaden, 1998.
88. *Badura-Skoda P.* Bach-Interpretation: die Klavierwerke Joh. Seb. Bachs. Laaber, 1990.
89. *Beißwenger K.* Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. Kassel, 1992.

90. Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft / Hrsg. von W. Hoffmann und A. Schneiderheine. Leipzig, 1988.
91. Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs / Bach-Dokumente. Bd 4. Leipzig; Kassel, 1979.
92. *Bitter C. H.* Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder. Berlin, 1868.
93. *Bitter C. H.* Johann Sebastian Bach. Bd 1, 2. Berlin, 1865.
94. *Blebschmidt E. R.* Die Amalien-Bibliothek: Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723—1787); historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften. Berlin, 1965.
95. *Blume Fr.* Umriss eines neuen Bach-Bildes: Vortrag für das Bachfest der internationalen Bach-Gesellschaft in Mainz, 1. Juni 1962; Vorabdruck // *Musica* 16 (1962), S. 169—176.
96. *Bodky E.* The Interpretation of Bach's Keyboard Works. Cambridge, 1960.
97. [*Bordet T.*] *Méthode raisonnée pour apprendre la musique...* Paris, 1755.
98. [*Boijon de Scellery C.-E.*] *Traité de la musette...* Lyon, 1672.
99. *Boyd M.* Bach (The Master Musicians). Oxford, 1995.
100. *Bricqueville E. de.* Les Musettes. Paris, 1894.
101. *Buchner A.* Musical Instruments through the Ages / Transl. by I. Urwin. London, 1964.
102. *Butt J.* Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach. Cambridge, 1990.
103. *Butt J.* Music Education and the Art of Performance in the German Baroque. Cambridge, 1994.
104. The Cambridge Companion to Bach / Ed. by J. Butt. Cambridge, 1999.

105. *Chiapusso J.* Bach's World. Bloomington and London, 1968.
106. *Chrysander F.* Johann Sebastian Bach und sein Sohn Friedemann Bach in Halle, 1713—1768 // Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft, 1867. S. 242—244.
107. [*Couperin F.*] L'Art de toucher le Clavecin... Paris, 1717.
108. *Dadelsen G. von.* Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs // Tübinger Bach-Studien, Heft 4/5. Trossingen, 1958.
109. *Dadelsen G. von.* Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises // Tübinger Bach-Studien, Heft 1. Trossingen, 1957.
110. *Dadelsen G. von.* Die Crux der Nebensache: Editorische und praktische Bemerkungen zu Bachs Artikulation // Bach-Jahrbuch 1978. S. 95—112.
111. *Dadelsen G. von.* Zur Entstehung des Bachschen Orgelbüchleins // Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag. Kassel, 1963. S. 74—79.
112. *Dadelsen G. von.* Die "Fassung letzter Hand" in der Musik // Acta Musicologica XXXIII, 1961. S. 1—14.
113. *Dadelsen G. von.* Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe. Ser. V, Bd 4. Leipzig, 1957.
114. *Dadelsen G. von.* Originale Daten auf den Handschriften J. S. Bachs // Hans Albrecht in Memoriam. Kassel, 1962. S. 116—120.
115. *Dadelsen G. von.* Über Bach und anderes. Aufsätze und Vorträge 1957—1982. Laaber, 1983.
116. *Daube O.* Das Leben des WohlEdlen und Hochachtbaren Hochberühmten Herrn Johann Sebastian Bach. Wuppertal, 1984.
117. *Dolmetsch A.* The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries. 2nd ed. London, 1946.
118. *Donhof M., Scheidt H.* Arnstadt — Bildende Kunst der Bachzeit 1685—1750. Arnstadt, 1985.
119. *Donington R.* Baroque Music: Style and Performance. London, 1982.
120. *Dürr A.* Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs // Bach-Jahrbuch 1957. S. 5—162.
121. *Dürr A.* Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten. 5., überarbeitete Auflage. Kassel, 1985. Bd 1, 2.
122. *Dürr A.* Johann Sebastian Bach: Seine Handschrift — Abbild seines Schaffens. Wiesbaden, 1984.
123. *Dürr A.* Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier. Kassel, 1998.
124. *Eidam K.* Das wahre Leben des Johann Sebastian Bach. München, 1999.
125. Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Leipzig, 1971—.
126. *Ferré J.* Watteau: 60 chefs-d'oeuvre: [Album]. Fribourg, 1984.
127. Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag. Kassel, 1963.
128. Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag / Hrsg. von Th. Kohlhasse und V. Scherliess. Neuhausen-Stuttgart, 1978.
129. Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985 / Hrsg. von G. Allrogen und D. Altenburg. Kassel, 1986.
130. *Forkel J. N.* Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig, 1802.
131. *Franck H.* Johann Sebastian Bach: Die Geschichte seines Lebens. Berlin, 1962.
132. *Frickel K. H.* Genealogie der Musikerfamilie Bach: Daten—Fakten—Hypothesen. Niederwerrn, 1994.
133. *Forchert A.* Johann Sebastian Bach und seine Zeit. Laaber, 2000.
134. *Fürstenau M.* Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Bd 2. Dresden, 1862.

135. *Geck M.* Bach: Leben und Werk. Hamburg, 2000.
136. *Geck M.* Johann Sebastian Bach: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg, 1993.
137. *Geiringer K.* Johann Sebastian Bach: The Culmination of an Era. New York, 1966.
138. *Glöckner A.* Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Auf-
führungskalender zwischen 1729 und 1735 // Bach-Jahrbuch 1981.
S. 43—75.
139. *Headington Chr.* Johann Sebastian Bach: An Essential Guide to
his Life and Works. London, 1997.
140. [*Heinichen J. D.*] Neu erfundene und Gründliche Anweisung...
zu vollkommener Erlernung des General-Basses... Hamburg, 1711.
141. *Hempel G.* Johann Sebastian Bach und der Dresdener Hof-
organist Christian Petzold // Bach-Jahrbuch 1956. S. 156—161.
142. *Herz G.* Essays on J. S. Bach. Ann Arbor, 1985.
143. *Herz G.* Toward a New Image of Bach // Bach 1, No. 4 (1970).
P. 9—27; Bach 2, No. 1 (1971). P. 7—28.
144. *Hilgenfeldt C. L.* Johann Sebastian Bachs Leben, Wirken und
Werke: ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahr-
hunderts. Leipzig, 1850.
145. *Hill R.* Echtheit angezweifelt. Style and Authenticity in two
Suites Attributed to Bach // Early Music XIII, 1985. P. 248—255.
146. *Hill R.* "Der Himmel weiss, wo diese Sachen hingekommen
sind": Reconstructing the Lost Keyboard Notebooks of the Young
Bach and Handel // Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays /
Ed. by P. Williams. Cambridge, 1985. P. 161—172.
147. *Hill R.* The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book:
Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann
Sebastian Bach. Diss. Harvard, 1987.
148. [*Hiller J. A.*] Lebensbeschreibungen berühmter musikgelehrten
und Tonkünstler Neuerzeit. 1. Theil. Leipzig, 1784.
149. [*Hotterre J.-M.*] Méthode pour la musette... Paris, 1737.
150. An Introduction to Bach Studies / Ed. by D. Melamed,
M. Marissen. Oxford; New York, 1998.
151. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters II, 1904.
152. Johann Sebastian Bach: Leben und Werk in Dokumenten /
Hrsg. von H.-J. Schulze. Leipzig, 1975.
153. Johann Sebastian Bach: Life, Times, Influence / Ed. by
B. Schwindowius & W. Dömling. Kassel, 1977.
154. Johann Sebastian Bach in Thüringen: Festgabe zum Gedenk-
jahr 1950 / Hrsg. von H. Besseler und G. Kraft. Weimar, 1950.
155. Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs /
Hrsg. von H.-J. Schulze. 2., rev. Auflage. Bach-Archiv Leipzig,
1979.
156. *Kast P.* Die Bach-Handschriften von Berliner Staatsbiblio-
thek // Tübinger Bach-Studien, Heft 2/3. Trossingen, 1958.
157. *Keller H.* Phrasierung und Artikulation: Ein Beitrag zur
Sprachlehre der Musik. Kassel, 1955.
158. *Keller H.* Die Klavierwerke Bachs. Leipzig, 1950.
159. *Keller H.* Die Orgelwerke Bachs. Leipzig, 1948.
160. *Kelly Cl.* Johann Sebastian Bach's "Eighteen" Chorales,
BWV 651—668: Perspectives on Editions and Hymnology. Diss.
Rochester; New York, 1988.
161. Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller
Manuscript / Ed. by R. Hill. Cambridge/MA and London, 1991.
162. *Kobayashi Y.* Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian
Bachs Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 //
Bach-Jahrbuch 1988. S. 7—72.
163. *Kobayashi Y.* Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs:
Dokumentation ihrer Entwicklung // Neue Bach-Ausgabe, Ser. IX.
Bd 2. Leipzig, 1989.

164. *Kolneder W.* Johann Sebastian Bach: Leben, Werk und Nachwirken in zeitgenössischen Dokumenten. Wilhelmshaven, 1991.
165. *Kock H.* Genealogisches Lexikon der Familie Bach. Wechmar, 1995.
166. *Krause P.* Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Leipzig, 1964.
167. *Küster K.* Der junge Bach. Stuttgart, 1996.
168. *Landshoff L.* Revisions-Bericht zur Urtextausgabe: Joh. Seb. Bach. Inventionen und Sinfonien. Leipzig, 1933.
169. *Leaver R.* Bachs theologische Bibliothek: eine kritische Bibliographie / Bach's Theological Library: A Critical Bibliography. Neuhausen-Stuttgart, 1983.
170. *Lohmann L.* Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.—18. Jahrhunderts. Regensburg, 1982.
171. *Ludewig R.* Johann Sebastian Bach im Spiegel der Medizin: Persönlichkeit, Krankheiten, Operationen, Ärzte, Tod, Reliquien, Denkmäler und Ruhestätten des Thomaskantors. Grimma, 2000.
172. *Maillard J.-Ch.* L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent (1660—1760). Paris, 1987.
173. *Mann A.* Theory and Practice: The Great Composer as Student and Teacher. New York, 1987.
174. *Marggraf W.* Bach in Leipzig. Leipzig, 1985.
175. *Marshall R. L.* The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance. New York, 1989.
176. *Marshall R. L.* The Notebooks for Wilhelm Friedemann and Anna Magdalena Bach: Some Biographical Lessons // Essays in Musicology: A Tribute to Alvin Johnson / Ed. by L. Lockwood and E. Roesner. Philadelphia, 1990. P. 192—200.
177. *Marshall R. L.* Tempo and Dynamic Indications in Bach Sources: A Review of the Terminology // Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary. Essays / Ed. by P. Williams. Cambridge, 1985. P. 259—275.
178. [Mattheson J.] Der vollkommene Capellmeister... Hamburg, 1739.
179. [Menantes]. Die Allerneueste Art zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen... Hamburg, 1707.
180. *Mendel A.* Recent Developments in Bach Chronology // The Musical Quarterly, 1960. P. 283—300.
181. *Moroney D.* Bach: An Extraordinary Life. London, 2000.
182. *Mund Fr.* Lebenskrisen als Raum der Freiheit: Johann Sebastian Bach in seinen Briefen. Kassel, 1997.
183. Musikgeschichte in Bildern / Hrsg. von H. Besseler und M. Schneider. Bd 4: Musik der Neuzeit. Lieferung 1: Oper, Scene und Darstellung von 1600 bis 1900. Leipzig, 1968.
184. Musikgeschichte in Bildern / Hrsg. von H. Besseler und W. Bachmann. Bd 4: Musik der Neuzeit. Lieferung 2: Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert. Leipzig, 1971.
185. Musikgeschichte in Bildern / Hrsg. von H. Besseler und W. Bachmann. Bd 4: Musik der Neuzeit. Lieferung 3: Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900. Leipzig, 1969.
186. Musikgeschichte in Bildern / Hrsg. von H. Besseler und W. Bachmann. Bd 4: Musik der Neuzeit. Lieferung 4: Tanz im 17. und 18. Jahrhundert. Leipzig, 1988.
187. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel, 1989. Bd 9.
188. Neue Bach-Ausgabe: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke / Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. 1954—.
189. *Neumann W.* Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs. Berlin, 1953.

190. *The New Grove Bach Family* / Ed. by Chr. Wolff, W. Emery, R. Jones, U. Helm, E. Warburton, E. Derr. London, 1983.
191. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980; 2nd ed. London, 2001.
192. *Oxford Composer Companions: J. S. Bach* / Ed. by M. Boyd, consultant editor J. Butt. Oxford, 1999.
193. *Parry Ch. H. Johann Sebastian Bach: The Story of the Development of a Great Personality*. London, 1934.
194. *Petzoldt M. Bach-Almanach: Ereignisse und Kurzgeschichten für jeden Tag*. Leipzig, 2000.
195. *Petzoldt M. Bachstätten aufsuchen*. Leipzig, 1992.
196. *Petzoldt M. Ehre sei dir Gott gesungen: Bilder und Texte zu Bachs Leben als Christ und seinem Wirken für die Kirche*. Göttingen, 1990.
197. *Plath W. Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe*. Ser. V, Bd 5. Leipzig, 1963.
198. [*Prelleur P.*] *The Modern Musick Master...* London, 1731.
199. [*Quantz J. J.*] *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen...* Berlin, 1752.
200. *Sachs K. World History of the Dance*. New York, 1937.
201. [*Saint Lambert de*]. *Les principes du clavecin...* Amsterdam, [1702/1710?].
202. [*Samber J. B.*] *Manuductio ad Organum...* Salzburg, 1704.
203. *Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*. Leipzig, 1981.
204. *Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*. 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Wiesbaden, 1990.
205. *Schneider P. The World of Watteau, 1684—1721*. New York, 1974.

206. *Schulze H.-J. Die Bachüberlieferung — Plädoyer für ein notwendiges Buch // Beiträge zur Musikwissenschaft* 17, 1975. S. 45—57.
207. *Schulze H.-J. Ein "Dresdner Menuett" im zweiten Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach. Nebst Hinweisen zur Überlieferung einiger Kammermusikwerke Bachs // Bach-Jahrbuch* 1979. S. 45—64.
208. *Schulze H.-J. Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*. Leipzig; Dresden, 1984.
209. *Schulenberg D. The Keyboard Music of J. S. Bach*. New York, 1992.
210. *Schünemann G. Geschichte der deutschen Schulmusik*. Bd I, 2. Leipzig, 1928.
211. *Schweitzer A. Johann Sebastian Bach*. Leipzig, 1908.
212. *Smend Fr. Bach in Köthen*. Berlin, 1951.
213. *Spitta Ph. Johann Sebastian Bach*. Bd 1, 2. Leipzig, 1873, 1880.
214. *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel* / Ed. by R. L. Marshall. Kassel, 1974.
215. [*Sulzer J. G.*] *Allgemeine Theorie der Schönen Künste...* III. Leipzig, 1793.
216. *Terry Ch. S. Bach: A Biography*. London, 1933.
217. *Terry Ch. S. The Music of Bach: An Introduction*. New York, 1963.
218. *Tomita Y. J. S. Bach's Well-Tempered Clavier, Book II: A Study of its Aim, Historical Significance and Compiling Process*. Leeds, 1990.
219. [*Türk D. G.*] *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende...* Leipzig; Halle, 1789.
220. *Vetter W. Der Kapellmeister Bach: Versuch einer Deutung Bachs auf Grund seines Wirkens als Kapellmeister in Köthen*. Potsdam, 1950.

221. [Walther J. G.] *Musicalisches Lexicon...* Leipzig, 1732.
222. [Walther J. G.] *Praecepta der Musicalischen Composition...* Weimar, 1708. 1. Auflage / Hrsg. von P. Benary. Leipzig, 1955.
223. *Weiß W. und Kobayashi Y. Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften // Neue Bach-Ausgabe. Ser. IX. Bd 1.* Leipzig; Kassel, 1985.
224. *Die Welt der Bach Kantaten* / Hrsg. von Chr. Wolff mit einem Vorwort von T. Koopman. Bd 1. Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten: Von Arnstadt bis in die Köthener Zeit. Stuttgart; Kassel etc., 1996.
225. *Die Welt der Bach Kantaten* / Hrsg. von Chr. Wolff mit einem Vorwort von T. Koopman. Bd 2. Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten. Stuttgart; Kassel etc., 1997.
226. *Die Welt der Bach Kantaten* / Hrsg. von Chr. Wolff mit einem Vorwort von T. Koopman. Bd 3. Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten. Stuttgart; Kassel etc., 1999.
227. *Werner A. Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.* Leipzig, 1911.
228. *Williams P. The Organ Music of J. S. Bach.* New York, 1980—1984. Vol. 1—3.
229. *Wilzek E. Die Barock-Musette. Vom Schäferinstrument zum Virtuoseninstrument // Tibia, 1995. Heft 3. S. 497—516.*
230. *Winternitz E. Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology.* New Haven; London, 1979.
231. *Winternitz E. Musical Instruments of the Western World.* New York; Toronto, 1967.
232. *Wolff Chr. Bach: Essays on His Life and Music.* Cambridge, London, 1991.
233. *Wolff Chr. Bach: The Learned Musician.* Oxford, 2000.
234. *Young P. M. The Bachs: 1500—1850.* London, 1970.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Для кого написаны Нотные тетради?

- | | |
|--|----|
| Семья И. С. Баха. С картины Т. Э. Розенталя | 7 |
| Илл. 1. Титульный лист издания "Нотной книжечки маленькой Анны Магдалены Бах" (М., 1921) | 8 |
| Илл. 2. Дом в Цайтце, где родилась Анна Магдалена Вильке | 10 |
| Илл. 3. Дворец князя Леопольда Ангальт-Кётенского | 11 |
| Илл. 4. Титульный лист первой Клавирной книжки Анны Магдалены Бах | 17 |
| Илл. 5. Титульный лист второй Клавирной книжки Анны Магдалены Бах | 19 |
| Илл. 6. Доверенность на имя Анны Магдалены Бах | 21 |

Мюзет, или история с превращением

- | | |
|--|----|
| "Le Concert champêtre" ("Сельский концерт").
С анонимной гравюры второй половины XVIII века по картине Шарля Эйзена | 25 |
| Илл. 1. Страница из рукописи второй Клавирной книжки Анны Магдалены Бах (с записью Мюзета) | 27 |
| Илл. 2. Питер Брейгель-старший. Фрагмент картины "Жирная кухня" (ок. 1563) | 33 |
| Илл. 3. Фрагмент иллюстрации из псалтыря с изображением волышника (Англия, ок. 1330—1340) | 34 |

Илл. 4. С немецкой гравюры на дереве (ок. 1535)	35
Илл. 5. С гравюры на дереве из книги Джона Деррика "Образ Ирландии" (Лондон, 1581)	36
Илл. 6. Исполнитель на волынке. С gobelena, выполненного Якобом Йордаенсом (ок. 1644)	38
Илл. 7. Гаспар де Гудан, играющий на мюзете. С портрета Гиацинта Рито (ок. 1737)	39
Илл. 8. Антонис ван Дейк. Портрет Франсуа Ланглуа	41
Илл. 9. Танец-мюзет в сопровождении мюзета-инструмента. С картины Антуана Ватто "Пастухи"	43
Фрагмент титульного листа оригинального издания пьес для мюзета Николя Шедевилля (Париж, 1740)	44
 Играем "Менуэтлы И. С. Баха"	
Менуэт К. Петцольда (фрагмент рукописи второй Клавирной книжки Анны Магдалены Бах)	45
Илл. 1. Жига из Сюиты e-moll (авторграф И. С. Баха)	54
Илл. 2. Менуэт F-dur (копия Анны Магдалены Бах)	55
Илл. 3. Ария — тема Гольдберг-вариаций (копия Анны Магдалены Бах, запись 1740-х годов)	56
Илл. 4. Марш D-dur (авторграф Карла Филиппа Эмануэля Баха)	57
Илл. 5. Композиционный набросок одного из сыновей И. С. Баха	58
Илл. 6. Ария d-moll (сочинение предположительно Иоганна Готфрида Генриха Баха)	59
Илл. 7. Ария "So oft ich meine Tobackspfeife" (копия Иоганна Себастьяна и Анны Магдалены)	60
Илл. 8. Сарабанда из Французской сюиты d-moll (копия Анны Магдалены Бах)	61

Илл. 9. Сарабанда из Сюиты e-moll (авторграф Иоганна Себастьяна)	61
Илл. 10. Менуэт Г. Бёма (копия И. С. Баха)	62
Илл. 11. Иоганн Адольф Хассе. С портрета Б. Деннера	64
Илл. 12. Франсуа Куперен. С литографии братьев Тиерри	65
Илл. 13. Титульный лист оригинального издания Сонатин Г. А. Зорге с посвящением И. С. Баху	68
 Еще одна Инвенция C-dur	
Илл. 1. Преамбула C-dur, т. 1—10 (авторграф И. С. Баха)	76
Илл. 2. Преамбула C-dur, т. 11—22 (авторграф И. С. Баха)	77
Илл. 3. Инвенция C-dur, т. 1—11 (авторграф И. С. Баха)	78
Илл. 4. Инвенция C-dur, т. 11—22 (авторграф И. С. Баха)	79
Илл. 5. Первые такты авторграфа Инвенции C-dur	80
 Инвенция — так что же это такое?	
Фрагмент рукописи Инвенций и Синфоний	87
Илл. 1. Обложка издания "Трехголосных инвенций" (Киев, 1994)	88
Илл. 2. Praeambulum C-dur, т. 1—2 (авторграф И. С. Баха)	90
Илл. 3. Fantasia C-dur, т. 1—2 (авторграф И. С. Баха)	90
Илл. 4. Inventio C-dur, т. 1—2 (авторграф И. С. Баха)	91
Илл. 5. Sinfonia C-dur, т. 1—2 (авторграф И. С. Баха)	91
Илл. 6. Кристиан Фридрих Хунольд. С гравюры неизвестного автора	95
Илл. 7. Иоганн Маттезон. С портрета И. С. Валя	96
Илл. 8. Георг Филипп Телеман. С портрета Л. М. Шнайдера	97
	191

- Илл. 9. Страница из трактата И. Д. Хайнрихена о генерал-басе (1728) 98
- Илл. 10. Титульный лист автографа Инвенций и Синфоний 100
- Илл. 11. Иоганн Себастьян Бах в период его пребывания в Кётене. С портрета И. Я. Илле (1720) 112

Это страшное слово "Уртекст"

- Илл. 1. Инвенция C-dur, т. 1—4. Фрагмент издания Инвенций и Синфоний под ред. Л. Ландсхофа 123
- Илл. 2. Обложка издания Инвенций и Синфоний под ред. Л. Ландсхофа 124
- Илл. 3. Синфония C-dur, т. 7—10. Фрагмент издания Инвенций и Синфоний под ред. Л. Ландсхофа 126
- Илл. 4. Синфония C-dur, т. 7—10 (автограф И. С. Баха) 127
- Илл. 5. Синфония C-dur, т. 1—4. Фрагмент издания "Трехголосных инвенций" (Киев, 1994) 130
- Илл. 6. Синфония C-dur, т. 7—10. Фрагмент издания "Трехголосных инвенций" (Киев, 1994) 131
- Илл. 7. Синфония g-moll, т. 7—11. Фрагмент издания "Трехголосных инвенций" (Киев, 1994) 132
- Илл. 8. Синфония g-moll, т. 7—11 (автограф И. С. Баха) 132
- Илл. 9. Синфония B-dur, т. 11. Фрагмент издания "Трехголосных инвенций" (Киев, 1994) 134
- Илл. 10. Синфония B-dur, т. 11 (автограф И. С. Баха) 134
- Илл. 11. Синфония B-dur, т. 11. Фрагмент рукописи Mus. ms. Bach P 219 135
- Илл. 12. Синфония Es-dur, т. 1—2. Фрагмент издания "Трехголосных инвенций" (Киев, 1994) 136
- Илл. 13. Синфония Es-dur, т. 1—2 (автограф И. С. Баха) 136

...И немного об исполнительских указаниях

- Фуга h-moll из первого тома "Хорошо темперированного клавира", т. 1—3 (автограф И. С. Баха) 141
- Илл. 1. Фрагмент автографа "Страстей по Матфею" 147
- Илл. 2. Фрагмент автографа Концерта BWV 1054 147
- Илл. 3. Соната для флейты и чембалло A-dur BWV 1032 (фрагмент автографа второй части) 154
- Илл. 4—7. Примеры артикуляционных указаний из рукописи второй Клавирной книжки Анны Магдалены Бах 159—160
- Илл. 8—11. Примеры артикуляционных указаний из автографа Инвенций и Синфоний 160—161
- Илл. 12—14. Примеры артикуляционных указаний из рукописей "Хорошо темперированного клавира" 161—162
- Илл. 15. Фантазия c-moll BWV 906, т. 5—7 (автограф И. С. Баха) 162
- Илл. 16. Соната для флейты и чембалло A-dur BWV 1032, часть вторая, т. 8—10 (автограф И. С. Баха) 163
- Илл. 17. Соната для флейты и чембалло h-moll BWV 1030, часть первая, т. 51—53 (автограф И. С. Баха) 163
- Илл. 18. Соната для флейты и чембалло h-moll BWV 1030, часть третья, партия чембалло, т. 12—15 (автограф И. С. Баха) 164
- Илл. 19. Соната для виолы да гамба и чембалло G-dur BWV 1027, часть вторая, партия чембалло, т. 94—97 (автограф И. С. Баха) 164
- Илл. 20. Соната для виолы да гамба и чембалло G-dur BWV 1027, часть четвертая, партия чембалло, т. 26—29 (автограф И. С. Баха) 164

Илл. 21. Менуэт F-dur, т. 9—12. Фрагмент издания Нотной тетради Анны Магдалены Бах под ред. Л. И. Ройзмана	166
Илл. 22. Менуэт F-dur, т. 27—32. Фрагмент издания Нотной тетради Анны Магдалены Бах под ред. Л. И. Ройзмана	166
Илл. 23. Марш D-dur, т. 14—16. Фрагмент издания Нотной тетради Анны Магдалены Бах под ред. Л. И. Ройзмана	167
Илл. 24. Менуэт d-moll, т. 1—4; т. 14—17. Фрагмент издания Нотной тетради Анны Магдалены Бах под ред. Л. И. Ройзмана	167
Илл. 25. Ария тенора из автографа Рождественской оратории, т. 1—6, 11—16	168
Илл. 26. Прелюдия F-dur из второго тома "Хорошо темперированного клавира", т. 1—4. Фрагмент издания под ред. Б. Муджеллини	169
Илл. 27. Фуга B-dur из второго тома "Хорошо темперированного клавира", т. 1—11. Фрагмент издания под ред. Б. Муджеллини	169

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Аристотель / Aristoteles:	102
Бадура-Скода, Пауль / Badura-Skoda, Paul:	158
Барток, Бела / Bartók, Bela:	121
Багг, Джон / Butt, John:	158
Бах, Анна Магдалена / Bach, Anna Magdalena:	6—24, 26, 27, 29, 42, 45, 46, 49, 52, 53, 55, 56, 59—62, 64, 65, 69, 82, 158, 159, 166, 167
Бах, Вильгельм Фридеман / Bach, Wilhelm Friedemann:	53, 66, 74, 75, 80—82, 90, 106, 127, 136
Бах, Иоганн Готфрид Генрих / Bach, Johann Gottfried Heinrich:	58, 59, 69
Бах, Иоганн Кристиан / Bach, Johann Christian:	58, 69
Бах, Иоганн Кристоф Фридрих / Bach, Johann Christoph Friedrich:	15
Бах, Иоганн Элиас / Bach, Johann Elias:	12
Бах, Карл Филипп Эмануэль / Bach, Carl Philipp Emanuel:	14, 16, 18, 56, 57, 60, 66, 67, 69, 97, 108
Бах, Мария Барбара / Bach, Maria Barbara:	12
Бенда, Франтишек (Франц) / Benda, František (Franz):	67
Берг, Альбан / Berg, Alban:	115
Бетховен, Людвиг ван / Beethoven, Ludwig van:	120, 142
Бём, Георг / Böhm, Georg:	62, 63, 67, 69
Бирнбаум, Иоганн Абрахам / Birnbaum, Johann Abraham:	102
Бляхер, Борис / Blacher, Boris:	115
Бодки, Эрвин / Bodky, Erwin:	125, 129, 130, 148, 155, 158

Боржон де Селлери, Шарль-Эмануэль / Bořon de Scellery, Charles-Emmanuel: 28, 39

Брамс, Иоганнес / Brahms, Johannes: 142

Браудо, Исая Александрович: 110, 111, 142, 144, 145, 150, 158, 165

Брейгель, Питер-старший / Bruegel, Pieter: 33

Брунс, Николаус / Bruhns, Nicolaus: 67

Бузони, Феруччио / Busoni, Ferruccio: 109—111, 121, 137

Букстехуде, Дитрих / Buxtehude, Dietrich: 67

Буттинг, Макс / Butting, Max: 115

Валь, Иоганн Саломон / Wahl, Johann Salomon: 96

Вальгер, Иоганн Готфрид / Walther, Johann Gottfried: 53, 148, 154

Ватто, Антуан / Watteau, Antoine: 32, 43

Великович, Эмма Иосифовна: 11, 13, 14

Вернер, Арно / Werner, Arno: 49

Вильке, Иоганн Каспар / Wilcke, Johann Caspar: 10

Вильчек, Эрнст / Wilzek, Ernst: 36, 37, 40

Винтерниц, Эмануэль / Winternitz, Emanuel: 33

Волюме, Жан Батист / Volumier, Jean Baptiste: 53

Гайдн, Йозеф / Haydn, Joseph: 120

Гартхоф, Генрих Давид / Garthoff, Heinrich David: 49

Гендель, Георг Фридрих / Händel, Georg Friedrich: 18, 30, 31, 67, 120

Гербер, Эрнст Людвиг / Gerber, Ernst Ludwig: 64

Граун, Иоганн Готлиб / Graun, Johann Gottlieb: 67

Граун, Карл Генрих / Graun, Karl Heinrich: 67

Гриневич, Алла Олеговна: 92

Грохов, Сергей Владимирович: 19

Гудан, Гаспар де / Gueidan, Gaspard de: 38, 39

Давид, Иоганн Непомук / David, Johann Nepomuk: 110

Дадельзен, Георг фон / Dadelzen, Georg von: 15—17, 26, 59

Дейк, Антонис ван / Dusk, Anthonis van: 41

Деннер, Бальтазар / Denner, Balhasar: 64

Деррик, Джон / Detticke, John: 36

Диденко, Сергей Владимирович: 69

Друскин, Михаил Семенович: 93, 110, 145, 149

Дюрер, Альбрехт / Dürer, Albrecht: 33

Ерохин, Валерий Алексеевич: 12, 15

Зайферт, Макс / Seiffert, Max: 49

Замбер, Иоганн Баттист / Samber, Johann Baptist: 154

Зеленка, Ян Дисмас / Zelenka, Jan (Johann) Dismas: 67

Зорге, Георг Андреас / Sorge, Georg Andreas: 68

Зульцер, Иоганн Георг / Sulzer, Johann Georg: 42

Иле, Иоганн Якоб / Ihle, Johann Jakob: 112

Йордаенс, Якоб / Jordaens, Jacobus: 38

Казуро, Станислав / Kazuro, Stanislaw: 115

Кайзер, Райнхард / Keiser, Reinhard: 67

Калинина, Нина Петровна: 46

Кальдара, Антонио / Caldara, Antonio: 67

Кванц, Иоганн Иоахим / Quantz, Johann Joachim: 42

Квинтилиан, Маркус Фабиус / Quintilianus, Marcus Fabius: 102

Келлер, Герман / Keller, Hermann: 158

Керль, Иоганн Каспар / Kerll, Johann Kaspar: 66

Клебе, Гизельхер / Klebe, Giselher: 115

Копчевский, Николай Александрович: 109

Кунау, Иоганн / Kuhnaу, Johann: 49

Кутерен, Франсуа / Couperin, François: 30, 31, 64, 65, 69, 155

Ланглуа, Франсуа / Langlois, François: 38, 41

Ландовска, Ванда / Landowska, Wanda: 144

Ландсхоф, Людвиг / Landshoff, Ludwig: 124—132, 143

Леопольд, князь Ангальт-Кётенский / Leopold, Fürst von Anhalt-Köthen: 11

Ливанова, Тамара Николаевна: 110

Лихачев, Дмитрий Сергеевич: 128

Ломан, Люджер / Lohmann, Ludger: 158

Мазель, Лев (Лео) Абрамович: 110, 113, 114

Майяр, Жан-Кристоф / Maillard, Jean-Christophe: 28

Маршалл, Роберт Льюис / Marshall, Robert Lewis: 145, 150

Маршан, Луи / Marchand, Louis: 67

Маттезон, Иоганн / Mattheson, Johann: 96, 97, 99, 100

Мейнел, Эстер / Meynell, Esther: 19, 22

Мишельтейн, Яков Исакович: 149, 150

Мицлер, Лоренц Кристоф / Mizler, Lorenz Christoph: 66

Морозов, Сергей Александрович: 11, 59

Моцарт, Вольфганг Амадей / Mozart, Wolfgang Amadeus: 30, 120

Муджеллини, Бруно / Mugellini, Bruno: 121, 169

Наливайко, Дмитрий Сергеевич: 93

Овунц, Тагик Гелеонович: 115

Оржеховская, Фаина Марковна: 9

Оттегер, Жак-Мартин / Hottetere, Jacques-Martin: 28

Пахельбель, Иоганн / Rachelbel, Johann: 66

Пеппинг, Эрнст / Perping, Ernst: 115

Пепуш, Иоганн Кристоф / Pepusch, Johann Christoph: 49

Петцольд, Кристиан / Petzold, Christian: 49, 52, 53, 64, 69

Пизендель, Иоганн Георг / Pisendel, Johann Georg: 53

Плат, Вольфганг / Plath, Wolfgang: 81

Протопопов, Владимир Васильевич: 110, 113, 114

Райнкен, Ян (Иоганн) Адамс / Reinken, Jan (Johann) Adams: 67

Растолчина, Наталья Марковна: 143

Рейтер, Герман / Reutter, Hermann: 115

Риго, Гиацинт / Rigaud, Hyacinthe: 39

Рихтер, Иоганн Кристоф / Richter, Johann Christoph: 53, 74

Розанов, Иван Васильевич: 154

Ройзман, Леонид Исаакович: 26, 46, 166, 167

Семенов, Алексей Сергеевич: 69

Скарлатти, Алессандро / Scarlatti, Alessandro: 63

Скарлатти, Доменико / Scarlatti, Domenico: 18

Скребков, Сергей Сергеевич: 110

Способин, Игорь Владимирович: 113

Телеман, Георг Филипп / Telemann, Georg Philipp: 49, 67, 74, 96, 97, 99

Терри, Чарльз Сэнфорд / Terry, Charles Sanford: 22

Тиерри, братья / Thierry frères: 65

Тищенко, Борис Иванович: 115

Тюрк, Даниэль Готлоб / Türk, Daniel Gottlob: 42

Фишер, Иоганн Каспар Фердинанд / Fischer, Johann Caspar Ferdinand: 67

Форкель, Иоганн Николаус / Forkel, Johann Nikolaus: 15, 109—111

Фрескобальди, Джироламо / Frescobaldi, Girolamo: 67

Фробергер, Иоганн Якоб / Froberger, Johann Jacob: 66

Фуке, Иоганн Йозеф / Fux, Johann Joseph: 67

Фюрстену, Мориц / Fürstenau, Moritz: 52

Хайнрихен, Иоганн Давид / Heinichen, Johann David: 97—100

Хассе, Иоганн Адольф / Hasse, Johann Adolph: 63, 64, 67, 69

Хассе-Бордони, Фаустина / Hasse-Bordonì, Faustina: 63

Хемпель, Гюнтер / Nempel, Gunter: 52

Хилл, Роберт / Hill, Robert: 18

Хилле, Иоганн Георг / Hille, Johann Georg: 12

Хиллер, Иоганн Адам / Hiller, Johann Adam: 52

Хубов, Георгий Никитич: 13, 92, 109

Хунольд, Кристиан Фридрих (Менантес) / Hunold, Christian Friedrich (Menantes): 94—96, 99

Хурлебуш, Конрад Фридрих / Hurlebusch, Conrad Friedrich: 49, 67

Цахау, Фридрих Вильгельм / Zachow, Friedrich Wilhelm: 49

Цельгер, Карл Фридрих / Zelter, Carl Friedrich: 21

Цицерон / Cicero: 102

Чайковский, Петр Ильич: 89, 142

Черни, Карл / Czerny, Carl: 110, 111, 121

Чэндлер, Эндрю / Chandler, Andrew: 6

Швейцер, Альберт / Schweitzer, Albert: 13, 47, 109, 111, 144, 149, 158

Шёнберг, Арнольд / Schönberg, Arnold: 42

Шмидт, Иоганн Кристоф / Schmidt, Johann Christoph: 53

Шнайдер, Людвиг Михаэль / Schneider, Ludwig Michael: 97

Шпитта, Филипп / Spitta, Philipp: 111

Штёльцель, Готфрид Генрих / Stölzel, Gottfried Heinrich: 65, 66, 69, 74

Штрунк, Николаус Адам / Strungk, Nicolaus Adam: 67

Шульце, Ханс-Йоахим / Schulze, Hans-Joachim: 20, 49, 52

Щупкий, Владимир Эдуардович: 6

УКАЗАТЕЛЬ СОЧИНЕНИЙ И. С. БАХА

Вокальные сочинения:

BWV 21 Кантата <i>Ich hatte viel Bekümmernis</i>	153, 155
BWV 22 Кантата <i>Jesus nahm zu sich die Zwölfe</i>	82
BWV 23 Кантата <i>Du wahrer Gott und Davids Sohn</i>	82
BWV 24 Кантата <i>Ein ungeführt Gemüte</i>	153
BWV 36 Кантата <i>Schwingt freudig euch empor</i>	153
BWV 51 Кантата <i>Jauchzet Gott in allen Landen</i>	63
BWV 59 Кантата <i>Wer mich liebet, der wird mein Wort halten</i>	82
BWV 61 Кантата <i>Nun komm, der Heiden Heiland</i>	152, 155
BWV 63 Кантата <i>Christen, ätzt diesen Tag</i>	146
BWV 71 Кантата <i>Gott ist mein König</i> ("выборная")	152, 153
BWV 82 Кантата <i>Ich habe genug</i>	23
BWV 95 Кантата <i>Christus, der ist mein Leben</i>	146
BWV 106 Кантата <i>Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit</i> (<i>Actus tragicus</i>)	152, 153
BWV 131 Кантата <i>Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir</i>	152, 153
BWV 132 Кантата <i>Bereitet die Wege, bereitet die Bahn</i>	146
BWV 165 Кантата <i>O heiliges Geist- und Wasserbad</i>	146
BWV 173a Кантата <i>Durchlauchtster Leopold</i>	82, 153
BWV 194a Кантата (текст не сохранился)	82
BWV 201 Кантата <i>Der Streit zwischen Phoebus und Pan</i>	148
BWV 208 Кантата <i>Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd</i>	153
BWV 232 Месса h-moll	146, 152
BWV 244 Страсти по Матфею	146, 147, 153
BWV 248 Рождественская оратория	168
BWV 524 <i>Quodlibet</i>	153
BWV Anh. 8 Кантата (музыка и текст утеряны)	82

Инструментальные сочинения:

BWV 527 Трио-соната d-moll для органа	152, 155
BWV 535a Прелюдия и fuga g-moll для органа	152
BWV 565 Токката d-moll для органа	152, 153
BWV 573 Фантазия C-dur для органа из первой Клавирной книжки Анны Магдалены Бах	18, 22
BWV 596 Концерт d-moll для органа (обработка концерта А. Вивальди)	146, 153
BWV 599—644 Органная книжка	20
BWV 668 Хоральная обработка для органа "Vor deinen Thron tret ich hiermit"	20
BWV 772—801 Инвенции и Синфонии (Препамбулы и Фантазии) для клавира	74, 75, 81, 82, 87—92, 100, 104, 105, 109—111, 124, 125, 128, 129, 137, 139
BWV 772 Инвенция (Препамбула) C-dur	71, 73—84, 123
BWV 774 Инвенция D-dur	160
BWV 780 Инвенция f-moll	161
BWV 786 Инвенция h-moll	161
BWV 787 Синфония C-dur	126, 127, 130, 131, 133
BWV 791 Синфония Es-dur	133, 135, 136
BWV 794 Синфония F-dur	133
BWV 795 Синфония f-moll	158
BWV 797 Синфония g-moll	132
BWV 800 Синфония B-dur	133—135
BWV 806 811 Английские сюиты	74
BWV 808 Английская сюита g-moll	30, 42
BWV 809 Английская сюита F-dur	153
BWV 812 817 Французские сюиты	13, 15, 16, 18, 23, 55, 82
BWV 812/3 С'трабанд из Французской сюиты d-moll	61

BWV 813/3 Сарабанда из Французской сюиты c-moll	160
BWV 818a Сюита a-moll для клавира	152
BWV 825—830 Партиты для клавира	15, 16, 23, 54, 60, 74
BWV 830/5 Сарабанда из Партиты e-moll	61
BWV 830/7 Жига из Партиты (Сюиты) e-moll	54
BWV 841 Менуэт G-dur из первой Клавирной книжки Анны Магдалены Бах	18
BWV 846—869 "Хорошо темперированный клавир", том I	82, 105—107, 121
BWV 846 Фуга C-dur из I тома "Хорошо темперированного клавира"	72, 73
BWV 869 Фуга h-moll из I тома "Хорошо темперированного клавира"	161
BWV 870—893 "Хорошо темперированный клавир", том II	121
BWV 870b Прелюдия C-dur из II тома "Хорошо темперированного клавира" (ранняя версия)	72
BWV 879 Фуга e-moll из II тома "Хорошо темперированного клавира"	162
BWV 880 Прелюдия F-dur из II тома "Хорошо темперированного клавира"	162, 169
BWV 890 Фуга B-dur из II тома "Хорошо темперированного клавира"	169
BWV 903 Хроamtическая фантазия и фуга d-moll	71, 72, 74, 157
BWV 906 Фантазия c-moll для клавира	162
BWV 911 Токката c-moll для клавира	153
BWV 912 Токката D-dur для клавира	152
BWV 916 Токката G-dur для клавира	152
BWV 963 Соната D-dur для клавира	30
BWV 971 Итальянский концерт	74
BWV 988 Ария с тридцатью вариациями (Гольдберг-вариации)	17, 56

BWV 992 Капричио на отъезд возлюбленного брата	29, 30, 152
BWV 995 Сюита g-moll для лютни	153
BWV 1005 Соната C-dur для скрипки соло	152
BWV 1015 Соната A-dur для скрипки и obbligatного чембало	152
BWV 1019a Соната G-dur для скрипки и obbligatного чембало (ранняя версия)	153
BWV 1027 Соната G-dur для виолы да гамба и obbligatного чембало	152, 155, 164
BWV 1030 Соната h-moll для флейты и obbligatного чембало	161, 164
BWV 1032 Соната A-dur для флейты и obbligatного чембало	164, 165
BWV 1039 Третья соната C-dur для виолы да гамбы и цифербалла (ф-д)	162, 165
BWV 1043 Концерт d-moll для виолы да гамбы с оркестром	163
BWV 1046 Первый Бранденбургский концерт	166
BWV 1050 Пятый Бранденбургский концерт	167
BWV 1051 Шестой Бранденбургский концерт	167
BWV 1054 Концерт D-dur для чембало и струнных	167
BWV 1061 Концерт C-dur для двух чембало и струнных	167
BWV 1067 Сюита (Увертюра) h-moll для оркестра с солирующей флейтой	167
BWV Anh. II 113 Менуэт F-dur	27, 55, 158, 159, 166
BWV Anh. II 118 Менуэт B-dur	27, 159
BWV Anh. II 121 Менуэт c-moll	27, 46
BWV Anh. II 126 Мюзет ("Вольтанка")	25—27, 30, 42—45
BWV Anh. II 132 Менуэт d-moll	159, 167

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ:

Bach-Dokumente — Bach-Dokumente / Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig unter der Leitung von Werner Neumann. Kassel; Leipzig:

Band 1: Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. 1963.

Band 2: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685—1750, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. 1969.

Band 3: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750—1800, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze. 1972.

BWV: Bach-Werke-Verzeichnis — *Schmieder W.* Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Johann Sebastian Bachs. Leipzig, 1950; Wiesbaden, 1990.

СОДЕРЖАНИЕ

От авторов	3
Предисловие ко второму изданию	6
Для кого написаны Нотные тетради?	7
Мюзет, или история с превращением	25
Играем "Менуэты И. С. Баха"	45
Еще одна Инвенция C-dur	71
Инвенция — так что же это такое?	87
Это страшное слово "Уртекст"	117
...И немного об исполнительских указаниях	141
Список использованной литературы	172
Список иллюстраций	189
Указатель имен	195
Указатель сочинений И. С. Баха	202
Принятые сокращения	206

Анатолий Павлович Милка
Татьяна Васильевна Шабалина

ЗАНИМАТЕЛЬНАЯ БАХИАНА
Выпуск 1

Об Иоганне Себастьяне, Анне Магдалене
и некоторых занятных недоразумениях.

Второе изд., перераб. и доп.

Корректор Г. А. Седова. ЛР № 030360 от 29.06.98.

Подписано к печати 20.11.2001. Формат 60 x 84 1/16.

Бумага офсетная. Гарнитура Ньютон. Печать офсетная. Печ. л. 13.

Тираж 3000 экз. Заказ № 11

Издательство "Композитор" (Санкт-Петербург). 190000, Санкт-Петербург,
Большая Морская ул., 45.

Телефоны: (007) (812) 314-50-54, 312-04-97

Факс: (007) (812) 311-58-11

E-mail: office@compozitor.spb.ru Internet: <http://www.compozitor.spb.ru>

Отпечатано в типографии "АСП"

191123, Санкт-Петербург, Захарьевская ул., 3

Телефоны: (007) (812) 275-98-64, (007) (812) 275-98-67

Никогда не читал о музыке (разумеется, в данном жанре) ничего более увлекательного, чем книжки цикла «Занимательная бахiana». Самое поразительное, что, написанные в талантливо найденной остроумной, интригующей форме, они ставят по-настоящему серьезные научные цели: снять с биографии Баха налипшие на ней, конюющие уже не один век из одного издания в другое легенды и мифы, которые благодаря повторяющимся ссылкам приобрели чуть ли не легитимный статус. Этой цели авторы — А. Милка и Т. Шабалина — достигли в полной мере, за что истинные любители музыки Баха могут быть им только благодарны.

Доктор искусствоведения,
профессор М. Арановский

Читая эту книгу, думаешь о том, как интересен был XVIII век в Германии, какими изумительными интеллектом и юмором обладал Бах, и, наконец, о том, что двум выдающимся баховедом удалось создать увлекательнейшее литературное произведение для читателей разных вкусов и возрастов.

Доктор искусствоведения,
профессор Л. Гаккель

«Занимательная бахiana» — это приобщающий к современному баховедению научный труд, представленный в увлекательно популярном обличье. По выражению Ницше, — «веселая наука»!

Доктор искусствоведения,
профессор Л. Ковнацкая

Это настоящая «большая» бахiana, и притом действительно занимательная.

Доктор искусствоведения,
профессор А. Климовицкий

От души рекомендую эти книги всем музыкантам от мала до велика: историческая истина торжествует здесь в ненавязчивой, изящной и чрезвычайно увлекательной форме.

Доктор искусствоведения,
профессор Н. Зейфас

