И. С. БАХ

(1685—1750)

ИЗБРАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ КЛАВИРА

обработка и редакция для фортепиано
ФЕРРУЧЧИО БУЗОНИ, ЭГОНА ПЕТРИ и БРУНО МУДЖЕЛЛИНИ

ТОМ I

ПЯТЬ СОНАТ

(ЭГОН ПЕТРИ, БРУНО МУДЖЕЛЛИНИ)

Вступительная статья ГЕОРГИЯ ХУБОВА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА 1933

От редакции

Огромное творческое наследие Иоганна Себастьяна Баха, несмотря на широкое распространение отдельных его произведений и сборников, все же недостаточно глубоко изучено нашими теоретиками, историками, композиторами и исполнителями.

Исходя из этих соображений, Государственное Музыкальное Издательство в последние годы включило в план издания и частично уже выпустило целый ряд не издававшихся у нас ранее произведений Баха: карманные партитуры сюит и бранденбургских концертов, ряд сонат для скрипки и фортепиано в различных обработках, две светские кантаты полностью («Борьба Феба и Пана», «Кофейная кантата»), ряд вокальных арий и мн. др.

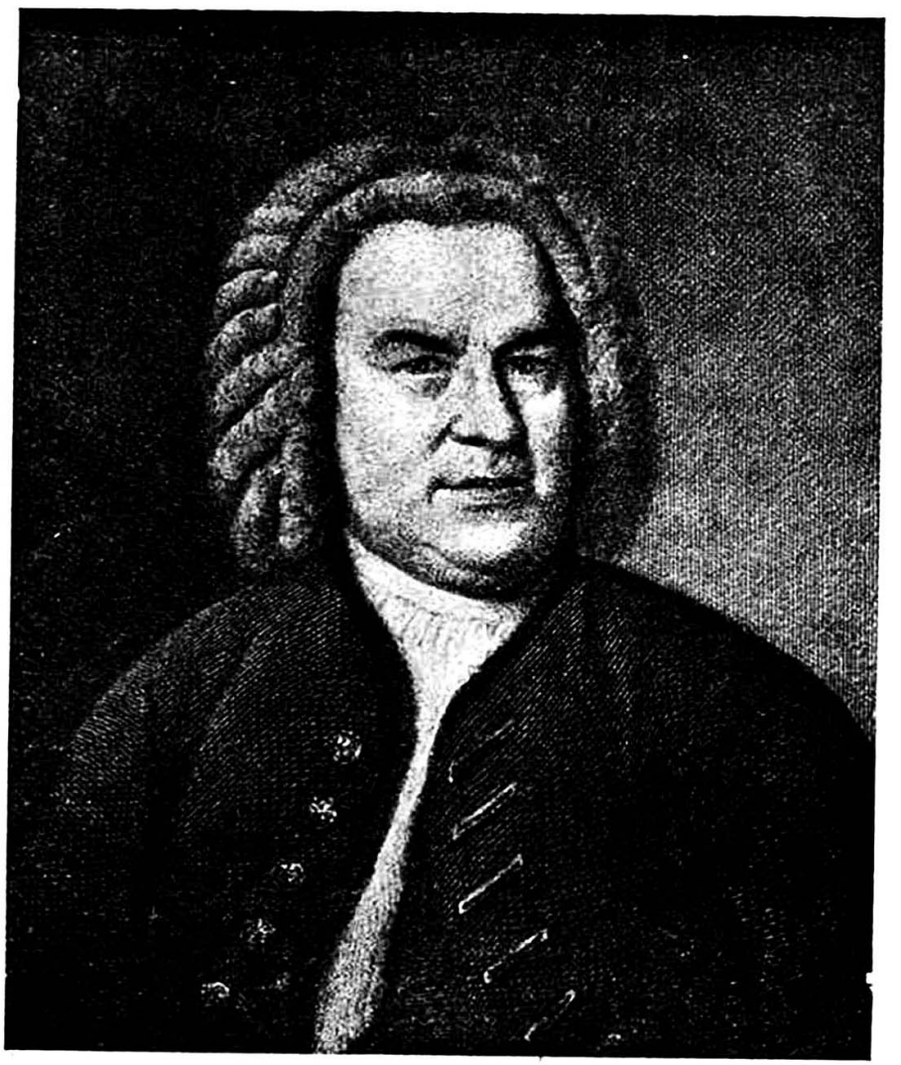
Произведения для клавира, занимая значительный удельный вес в творчестве И. С. Баха, изучены и известны у нас далеко не в достаточной степени: целый ряд произведений (как например, помещенные в I и II томах настоящего издания сонаты и сюиты) у нас никогда не были изданы и чрезвычайно редко исполнялись в артистическом или педагогическом плане. Другая часть произведений, наиболее популярных и распространенных, издавалась у нас в различное время и в различных редакциях, качество и автентичность которых неоднократно оспаривались нашими критиками, теоретиками, исполнителями и педагогами.

В результате разнообразия методов редактирования, во многих случаях соединенных с искажениями подлинного авторского текста в виде ряда произвольных отклонений и «исправлений», передававшихся по традиации от поколения к поколению, — в результате всего этого получалось довольно смутное и путанное представление о принципах исполнительского стиля Баха.

Для того, чтобы поднять исполнительское (и теоретическое) изучение творчества И. С. Баха на высшую ступень, необходимо представить его в некоей единой концепции, являющейся результатом наивысших достижений в области исполнительской и редакторской трактовки, основанной на принципах современного пианизма, с одной стороны, и на тщательном изучении подлинных источников, с другой.

В основу настоящего издания положены редакции, выполненные одним из значительнейших знатоков и интерпретаторов Баха Ферруччио Бузони (1866 — 1924), его ближайшим учеником и последователем Эгоном Петри (род. 1881) и профессором музыкального лицея в Болонье Бруно Муджеллини (1871 — 1912) под общим руководством первого. Бузониевское издание (Busoni-Ausgabe) очищает баховский текст от исполнительских и редакторских наслоений, придающих ему либо «академическую» сухость, либо салонную выразительность. Бузониевская трактовка раскрывает конструктивную крепость и выразительную энергию баховских построений, фиксирует в пластичных и действенных образах высший уровень исполнительской трактовки Баха, который только был достигнут в буржуазной музыке. В данной редакции Бузони окружает баховский текст целой системой теоретического анализа, исполнительских указаний, попутных замечаний, перерастающих временами в настоящую школу современной техники — фортепианной (первый том «Клавира хорошего строя»), транскрипторской (первое приложение к тому же тому), композиционной (второй том «Клавира хорошего строя»), представляя из себя выдающуюся и самостоятельную художественно-педагогическую ценность.

Во всех этих отношениях замечательная работа Бузони представляет исключительный интерес для советских музыкантов, во многих — хотя и не во всех — точках близко соприкасаясь с нашими художественными устремлениями. Без тщательного критического изучения и использования бузониевских достижений вряд ли возможен в настоящее время высокий уровень исполнения Баха и дальнейшее поступательное развитие нашей пианистической культуры.



ИОГ. СЕБ. БАХ.
Гравюра Зихлинга по портрету Э. Готтлиба Гаусмана (младшего) 1775.

И. С. Бах

«Удвой, о Феб, твои стихи и песни,
и пусть беснуются Биролиус и Гортензий...»

(Кантата «Феб и Пан»).

До сих пор еще в самых широких кругах нашей общественности распространено глубоко ошибочное и тенденциозное представление о И. С. Бахе, как о церковном композиторе и религиозном мистике, «между прочим» сочинявшем свои «ученые» прелюдии и фуги. Это поверхностное, некритическое отношение к огромному и разнообразнейшему творческому наследству великого композитора — при очень ограниченном знакомстве с его произведениями — несомненно является пережитком влияний буржуазных музыковедов, причисливших Баха к «лику официальных святых» от буржуазии и даровавших ему почетный титул «великого кантора Германии».[1]

Классовая подоплека подобного толкования для нас совершенно ясна. И нет необходимости доказывать здесь, что именно так, и только так, может принять и познать творчество Баха современная загнивающая буржуазия Запада.

Это лишний раз подчеркивает полную неприемлемость для нас подобного тенденциозно-ограниченного толкования творчества одного из величайших представителей культурного наследства.

«Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания вам этой задачи не разрешить» (Ленин — речь на III съезде РКСМ). Через глубокое критическое усвоение всего культурного наследства лежит путь создания и развития пролетарской социалистической культуры, в частности и пролетарской музыкальной культуры. Такова основная установка, завещанная Лениным. Именно в этом плане творчество И. С. Баха приобретает совершенно исключительное значение, которое до сих пор у нас явно недооценивалось (в силу указанных выше причин). И хотя задача критического преодоления грандиозно-монументального и вместе с тем глубоко-противоречивого творческого наследства Баха еще не разрешена полностью марксистско-ленинским музыкознанием, выковывающимся в решительной борьбе с буржуазными идеалистическими и псевдо-марксистскими теориями,—сейчас уже можно с уверенностью сказать, что Бах — несмотря на всю свою противоречивую двойственность, является, так же как и Бетховен, Шуберт, Мусоргский и др., одним из наиболее ценных для нас композиторов наследства.

Настоящее издание избранных (большей частью мало известных у нас) произведений И. С. Баха для клавира, рассчитанных для широкой музыкально-педагогической, научной и исполнительской работы, должно послужить реальным стимулом к критическому усвоению и широкому использованию творческого наследства И. С. Баха.

Творчество И. С. Баха (1685—1750) — гениального выходца из знаменитого в свое время в Тюрингии (Средняя Германия) «рода Бахов», давшего втечение двух столетий ряд выдающихся музыкантов, — связано с одним из наиболее тяжелых этапов экономического развития разоренной тридцатилетней войной Германии.

Разрозненная политически, обнищавшая экономически, «отброшенная в своем развитии назад сотни на две лет» (Меринг) Германия, корчась в тисках социальных противоречий, начинала этот путь почти сызнова.

«Втечение целого поколения в Германии хозяйничала самая разнузданная солдатчина, какую знает история... Опустощение и обезлюдение было безгранично. Когда наступил мир, Германия лежала беспомощной, растоптанной, растерзанной, истекая кровью...»

Так характеризует эту войну Энгельс.[2] Непосредственным результатом ее явилось выпадение Германии из мировой политики почти на два столетия.

«Тридцатилетняя война, — пишет Ф. Энгельс в своей работе «Крестьянская война в Германии», — разрушила большую часть вложенных в земледелие производительных сил и этим, а также и одновременным разрушением многих городов, низвела крестьян, плебеев и разорившихся горожан на долгое время к состоянию, близкому к ирландской нищете в худшей форме» (стр.103—104).

Именно в эту эпоху выкристаллизовывается двойственная роль немецкого бюргерства, прибитого, приниженного, сдавленного феодальной реакцией, восторжествовавшей после тридцатилетней войны. Сознавая в лице лучших своих представителей свою историческую роль, медленно вынашивая новую культуру, идущую на смену феодальной культуре, оно вместе с тем отказывается от открытой революционной борьбы, становясь на путь

---

[1] В этом отношении весьма характерно толкование творчества Баха новейшим представителем буржуазного музыкознания И. Вольфом в его «Истории музыки» (I. Wolf «Geschichte der Musik». Leipzig, 1929), «уложившем» все творчество Баха в главу о «евангелической церковной музыке».

[2] Ф. Энгельс. «Развитие социализма от утопии к науке». Москва, Соцэгиз, 1931, стр. 89, 90.

мелкого политического торгашества, на путь униженных сделок с «позорно выродившейся» дворянской аристократией, вырабатывая специфическую «трусливую тактику»[1] немецкой буржуазии, с ее стремлением подменить революционную борьбу с отживающим феодализмом — медленным постепенным буржуазным перерождением его, «завоеванием его изнутри».

Однако специфические черты буржуазного развития в Германии, обусловленные в основном ее экономической отсталостью и политической раздробленностью, заключались не только в этом. Могучий взрыв буржуазно-плебейского движения XVI в. — от лютеровой реформы (1517) к революционному восстанию Томаса Мюнцера, потопленному в крови крестьянских войн (1525 г.), этот грандиозный «религиозный маскарад» (по меткому выражению Энгельса) не прошел бесследно. Робкое, приниженное «благочестивое» бюргерство несло в себе огромные, скованные еще силы. Революционный пафос (правда, очень кратковременный) активного движения, к которому, как мы знаем, примкнула бюргерско-плебейская оппозиция, — в эту эпоху заторможенного развития — начал медленно перерабатываться в сознании бюргерства в ту знаменитую «германскую теорию французской революции», законченная система которой впоследствии нашла свое выражение в философии Канта. Эти скрытые силы, оставшиеся неиспользованными буржуазией, в силу указанных выше причин, в открытой действенной борьбе, начали проявляться в сознании буржуазии уже в конце XVII в. (Лейбниц, Томазиус, Вольф), подготовив и прорвавшись в знаменательную эпоху «бури и натиска». Однако «религиозный маскарад» буржуазного подъема Германии эпохи Реформации с его трагическим исходом надолго обусловил узкие «религиозные» рамки этого развития, медленно вызревавшего в условиях феодальной реакции обнищалой, разоренной и разрозненной Германии.

Энгельс в своих работах неоднократно указывает на «религиозные» формы классовой борьбы в Германии. В цитированной выше «Крестьянской войне» он пишет (стр. 33): «Революционная оппозиция против феодализма проходит через все средневековье. В зависимости от условий времени она выступает то в виде мистики, то в виде открытой ереси, то в виде вооруженного восстания. Что касается мистики, то зависимость от нее реформаторов XVI в. представляет собою хорошо известный факт, многое взял из нее также Мюнцер».

Ясно, что экономические и политические условия рассматриваемого нами периода (т. е. Германии после тридцатилетней войны), периода, явившегося непосредственным следствием всего предыдущего развития, — могли лишь усугубить религиозную форму классовой борьбы, что, конечно, «нисколько не меняет дела», т. е. сущности этой борьбы. В душной атмосфере этой скрытой — и поэтому еще более длительной и упорной — борьбы уже носились «взрывчатые идеи», медленно вынашивалась культура новой эпохи, нового класса, разбивающая теологические основы идеологии феодализма, несмотря на то что первые наиболее яркие носители этой новой культуры еще крепко связаны с феодализмом и вынуждены во всей своей деятельности приноравливаться к нему, т. е. бороться с ним — служа ему.

В письме к Штаркенбергу Энгельс писал:

«...Смертельная усталость и бессилие немецких мещан, происходившее из экономически жалкого положения Германии в период с 1648 (год окончания тридцатилетней войны. *Г. Х.*) до 1830 г., выразившееся сначала в ханжестве, затем в сентиментальности и пресмыкательстве перед князьями и дворянством, — не остались без влияния на экономику. Это было одним из величайших препятствий к новому подъему, и препятствие это было поколеблено только благодаря тому, что революционные и наполеоновские войны сделали хроническую бедность острой» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Письма, М. 1931, стр. 407).

Нет ничего удивительного поэтому, что творческая деятельность первых великих носителей буржуазного образования в Германии XVI — XVII в. каковым явился и гениальный И. С. Бах, «не находила в буржуазных классах ни опоры, ни отголоска. Вместе с тем все они еще были тесно связаны с княжескими дворами, перед которыми они шли на постыднейшие уступки...» (Меринг).

Таковы были характерные черты медленного и тяжелого процесса буржуазного развития Германии, обусловившие глубокую противоречивость творческой деятельности «органиста, кантора и придворного композитора» — И. С. Баха.

Иоганн Себастиан Бах был третьим и последним сыном (из оставшихся в живых четырех детей) «придворного лакея и городского музыканта» Иоганна Амвросия Баха и дочери скорняка Валентины Ламмергирт. Жизнь Баха мало замечательна внешними биографическими фактами. Работая безвыездно в Германии, он с 1704 г. последовательно занимает ряд должностей — органиста, капельмейстера и придворного музыканта в Арнштадте (1704 г.), Мюльгаузене (1707 г.), Веймаре (1708 г.) и Кеттене (1717 г.) С 1723 г. живет до самой смерти в Лейпциге, занимая скромную должность кантора церкви св. Фомы.

Причисляя этих скромных работников (низшие слои городского и сельского духовенства) к плебейской части, Энгельс в своей работе о крестьянской войне (стр. 24—25) дает им следующую глубокую-верную характеристику:

«Они стояли вне феодальной иерархии церкви и не имели доли в ее богатствах. Их работа менее контролировалась и, несмотря на всю свою важность для церкви, была в данный момент гораздо менее необходимой, чем полицейская служба монахов. Поэтому они оплачивались гораздо хуже, и их бенефиции были большею частью скудны. Будучи выходцами из рядов бюргерства и плебейства, они стояли, несмотря на свою принадлежность к духовенству, достаточно близко к условиям жизни массы, чтобы сохранить бюргерские и плебейские симпатии. Участие в движениях того времени, бывшее для монахов исключением, у них являлось общим правилом. Из их рядов выходили теоретики и идеологи движения, и многие из них окончили жизнь на эшафоте в качестве представителей плебеев и крестьян...»

Если мы учтем характерные, специфические условия эпохи Баха, о которых мы говорили в начале предисловия, нам станет понятно, что в приведенных выше словах Энгельса дана уже собственно — в основном — характеристика Баха, как одного из замечательных идеологов буржуазно-плебейского движения Германии, об известном успехе «религиозного маскарада» которого говорил Энгельс.

Находясь в постоянной материальной зависимости от «сильных мира сего», с трудом пробивая себе жизненную дорогу к самому скромному существованию, Бах с упорной настойчивостью создает свое грандиозное творческое богатство. Характерно однако, что, выполняя по-своему «социальный заказ», Бах с самого начала уже не может удовлетворить требований и вкусов своих заказчиков. «К мелодиям хорала,—жаловались духовные отцы-прела-

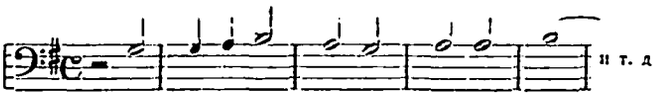
[1] Эта тактика дала себя знать уже в эпоху крестьянских войн Германии, т. е. в первой четверти XVI века.

ты, — Бах присочинял странные вариации, приводившие в замешательство весь хор прихожан. Нередко в его игру вкрадывались какие-то toni peregrini и даже toni contrarii [1] (Вольфрум, «И. С. Бах», стр. 29). «Баху, более чем кому-либо другому,—писал тот же Вольфрум,— пришлось всю жизнь вести борьбу с теологами...» (там же стр. 31). В значительной мере обусловленная этой борьбой непоседливость Баха, кочевавшего с места на место, сломлена была к концу жизни им самим же, углубившимся в свой замкнутый, субъективный мир. Если в Веймаре «6 ноября концертмейстер и органист Бах за свое непочтительное требование отставки был посажен под арест в помещении городского суда и 2 декабря, по объявлении немилостивого разрешения уйти со службы, был выпущен вновь на свободу...» (там же, стр. 34; подчеркнуто нами. *Г. Х.*), то уже уставший, отягченный нуждой, со многим примирившийся Бах лейпцигского периода в тяжелые минуты искал «милостивой» поддержки в борьбе со своим высоким духовным начальством у могущественных князей. Однако, до последних дней своей жизни во многом уступая и покорно соглашаясь,— Бах не мог уступить в одном: изменить основную сущность своего творчества, которая так зазорно прорывалась в его хоральных импровизациях (пресловутые toni peregrini и toni contrarii), приводя в ужас «святых отцов», и которую к концу своей жизни — в условиях неравной борьбы — он пытался прятать все глубже, все дальше от людей, даже—от самого себя.

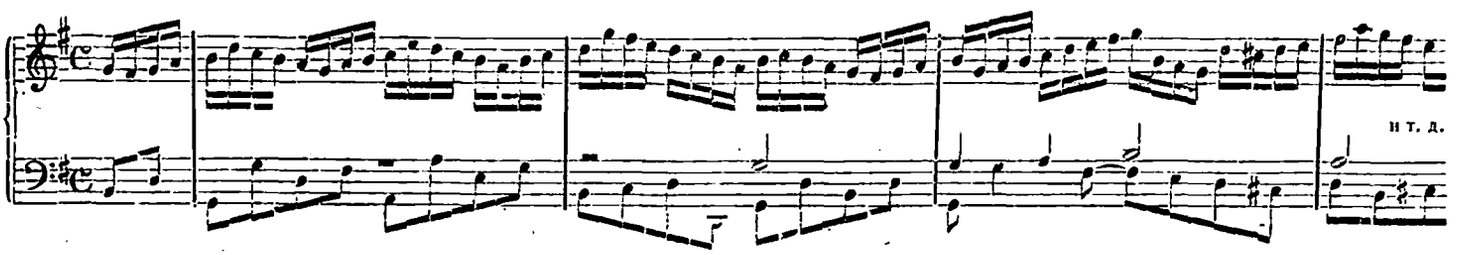
Нетрудно понять, что эта основная сущность баховского творчества—новое, действенное, буржуазно-плебейское мироощущение, разбивающее схоластически-косную статику теологической «системы» феодализма.

Бах в жизни был верующим лютеранином, и, вместе с тем, к удивлению и даже огорчению композитора, «лютеранская философия» его творчества встречала, как мы видели, бешеное сопротивление со стороны «святых отцов», филистерское равнодушие со стороны бюргерства и неприязненно-удивленное непонимание со стороны дворянства. При жизни Бах был признан лишь как блестящий мастер-органист (особенно после его «соревнования» с французским органистом Маршаном), музыку же его считали слишком «ученой» и скучной. Это отношение к Баху, конечно, явилось логическим следствием условий его времени. Нет ничего удивительного, что «смертельно-уставшему» после тридцатилетней войны, «бессильному» немецкому мещанству было «не по зубам» грандиозное и монументальное творчество Баха, которое явилось в музыке философским воплощением буржуазно-плебейского движения Германии со всей его противоречивой двойственностью: с одной стороны, с его новым, рационалистическим миропониманием, с его «земной», здоровой жаждой деятельности, с другой—экономическим и политическим бессилием, толкающим от действительности, от конкретной действенной борьбы в замкнутый внутренний мир религиозно-мистической романтики. Нечего и говорить, что тяжелые условия современной Баху эпохи должны были в свою очередь наложить на его творчество неизгладимую печать.

Этим обусловлены и основные противоречия творчества Баха. За пассивным лириком-созерцателем, «разговаривающим с богом» (музыка к «Страстям», месса h-moll, хоральные прелюдии и др.) прячется мудрый рационалист-философ, раскрывающий в своем творчестве скованные, скрытые силы поднимающегося класса. Эта живая действенность нового миропонимания сплошь и рядом прорывается в творчестве Баха наружу, разбивая изнутри косную статичность хоральной тематики в его «церковных» произведениях (в которые он, между прочим, также вносит всю роскошь и богатство новой хроматики). Для примера достаточно будет здесь привести хотя бы знаменитую хоральную прелюдию G-dur для органа («Nun freut euch, lieben Christen), где мертвая неподвижность ортодоксального cantus firmus'a:



разбивается, уничтожается неудержимо-радостным, земным и буйным ликованием:



Таких примеров привести можно немало. И в них — отличительная черта Баха, в которой очень ярко вскрывается его философское мировоззрение, так пугавшее его благочестивых современников. Оно проявляется — так или иначе — во всем творчестве Баха, даже в его произведениях, которые обычно считают «насквозь проникнутыми религиозным мистицизмом» (месса h-moll, «Страсти», хоральные прелюдии «Ich ruf zu dir, Herr», «Nun komm der Heiden Heiland» и др.). Не отрицая вовсе наличия мистики в творчестве Баха (что явно противоречило бы фактам), мы здесь хотим лишь еще раз подчеркнуть ее роль в его произведениях, которая для нас теперь должна быть совершенно ясной.

На данном этапе буржуазного развития Германии, в эту эпоху мрачной реакции классовое самосознание буржуазии еще не освободилось от религиозно-мистического покрывала; больше того: самая борьба с феодальной реакцией, с теологией и теократией—как уже знаем — носит религиозный отпечаток.

Нет ничего удивительного, что творчество И. С. Баха, одного из ярчайших представителей бюргерско-плебейской оппозиции, насквозь проникнуто «духом своего времени», духом этой скрытой борьбы с феодальной реакцией.

И именно поэтому оно исторически неизбежно оказалось облаченным в это «религиозно-мистическое покрывало».

---

[1] Дословный перевод: toni perigrini — чужестранные звуки, toni contrarii—враждебные звуки.

Но противоречия эпохи нашли свое выражение в творчестве Баха не только в этом.

Глубоко национальное по своему содержанию творчество Баха питается соками крестьянской немецкой песни. Это является неоспоримым фактом, которого не отрицают даже буржуазные музыковеды. Вместе с тем Бах, связанный, как мы знаем, с княжескими дворами, зависящий от вкусов галломанствующих «меценатов», — стремится «украсить» суровую национальную простоту крестьянской песенной тематики известной галантной изысканностью, придворным изяществом на французско-итальянский манер (часто это подчеркивается самим Бахом в названиях его произведений: «Aria variata alla maniera italiana», «Итальянский концерт» и т. д.). Так бюргер вынужден был уступать придворному музыканту, «директору камерной музыки» немецких князьков XVIII в., «в своей крикливой роскоши и бессмысленной расточительности» из всех сил старавшихся соперничать с королем Франции. Но и здесь, уступая, упрямый бюргер остался верен себе. Обладая огромным критическим чутьем, превосходно знавший и усвоивший лучшие образцы итальянской и французской музыки (от Монтеверди до Куперена), Бах сумел — не подражая им, взять от них лишь нужное ему, использовав эти влияния в глубоко переработанном виде, отнюдь не исказившем буржуазно-национальную сущность его творчества.

Специфика музыкального стиля Баха опять-таки кроется в противоречивом единстве контрапунктически-гармонического мышления; творчество Баха, гениально завершая эпоху полифонного стиля, — представляет собою уже новое качество, неожиданно раскрывающее огромные возможности гармонического развития. Величайший мастер полифонического письма, гениальный «лирик контрапункта», Бах явился альфой и омегой гармонических открытий так называемых романтиков XIX в. Так в глубоко противоречивом творчестве Баха сочетались глубокий философский рационализм с субъективной лирикой, классическая монументальность с мистической романтикой, суровый диатонизм немецкой крестьянской тематики с изысканной «роскошью и богатством новой хроматики», динамика упорной скрытой борьбы с созерцательной статикой замкнутости, гениальные проблески гармонического мышления с величайшей законченностью полифонического мастерства...

Таков был Бах, упрямый бюргер, пронесший через мрачную эпоху феодальной реакции под религиозно-мистическим покрывалом революционные традиции буржуазно-плебейского движения, Бах, явившийся в истории музыкального развития необходимым и основным этапом (подобно Лейбницу и Канту по отношению к Гегелю — в философии) для создания величественных творений Бетховена.

Творчество Баха пролежало под спудом истории почти столетие. Лишь в первой половине XIX в. оно было извлечено на свет (и именно — «романтиками»: в 1829 г. двадцатилетний Мендельсон в первый раз после смерти Баха ставит в Берлине «Matthäus-Passion» — «Страсти по Матвею»), оказав огромное влияние на творчество «романтиков» и — через них — на всю музыкальную культуру XIX в. Это, как и основные противоречия Баха, было обусловлено в первую очередь социальными противоречиями той эпохи, в условиях которой протекала деятельность Баха.

Мы видели, что, уступая и соглашаясь во многом, — Бах в основном остался до конца дней верным своему здоровому, действенному миропониманию, предпочтя на всю жизнь скромную неизвестность — «эксплоатации своего артистического таланта в поисках за золотом»...

Мы говорили уже, что социал-фашистская Германия причислила Баха к лику официальных «святых» от буржуазии. Мы говорили также об истинной классовой подоплеке этого толкования великого композитора. Глубокое материалистическое понимание его творчества для современной буржуазии и недоступно и невыгодно, а следовательно — и невозможно. Именно поэтому «апостолы» буржуазного музыкознания видят в творчестве Баха (как и в творчестве Гете, между прочим) лишь одну его сторону, как-раз наименее характерную для сущности этого творчества. Нечего и говорить о «научной» ценности такого толкования, с которым нужно решительно бороться, и еще более решительно именно потому, что это субъективно-идеалистическое толкование Баха имеет до сих пор известное распространение и у нас.

Значение Баха для пролетарской социалистической музыкальной культуры — огромно. Критически усваивая колоссальное музыкальное наследство Баха, вскрывая и преодолевая всю его противоречивую двойственность, пролетариат широко использует ту могучую действенность скрытых сил буржуазно-плебейского движения, которые лежат в основе творческой деятельности великого композитора, и его гениальное мастерство.

Георгий Хубов.

ПРЕДИСЛОВИЕ[1]

Выпуск педагогического издания сочинений какого-либо композитора — ответственнейшая задача для всякого добросовестного редактора. Он чувствует, что никогда не сможет перешагнуть за грань субъективной интерпретации; он знает, что его собственное толкование не всегда является одним и тем же, что темп, динамика, апликатура, педализация колеблются в зависимости от настроения и состояния; он знает, что, некоторые, весьма убедительно звучащие детали исполнения, будучи написаны на бумаге, выглядят условно и даже мертво и что многое вообще не может быть выражено никакой записью. Сознание этой дилеммы опасно для него тем, что может привести к двум противоположным крайностям: или, в своем стремлении к исчерпывающей точности, он станет обстоятельно-педантичным, или же даст слишком скупые указания и тем самым не выполнит требований, предъявляемых к педагогическому изданию.

В отношении Баха положение редактора становится еще более затруднительным из-за почти полного отсутствия в баховских сочинениях указаний на способ исполнения, к чему мы привыкли у других авторов. Тут и там лишь простое обозначение темпа, отдельные лиги, иногда «forte» или «piano»—и это все. В баховскую эпоху, когда средства выразительности были еще ограничены, когда еще не возникали разнообразные стили, можно было спокойно положиться на понимание и компетентность исполнителя: ручательством служили и «живой пример» и надежность устных указаний. Сейчас дело обстоит иначе, и если капитальное издание баховского Bachgesellschaft общества может удовлетворить всякого самостоятельно мыслящего и свободно ориентирующегося в литературе артиста, предоставляя его вниманию выверенный нотный текст без каких бы то ни было добавлений, то для учащегося (а быть может, и для многих преподавателей) необходимо иметь педагогическое издание, ибо требуется большой опыт и определенная зрелость для того, чтобы правильно определить характер каждого произведения, распределить оттенки и облечь целое в живую форму.

Таким образом, редактор баховских сочинений опирался исключительно на свое личное понимание и восприятие в деле установления темпов, динамики, фразировки и др., и если труд его именно из-за отсутствия всяких руководящих указаний становится вдвойне нужным и интересным, то та же самая причина делает его вдвойне ответственным.

Для большинства учащихся такое положение вещей неизвестно; обычно им никогда не приходится иметь дело с произведением Баха в оригинале, и потому они не знают, что все обозначения нужно отнести только за счет того или иного «издания». Какое решающее значение это может иметь для передачи баховского творчества, показывает разительный пример с «Хроматической фантазией»: в то время как издание Бюлова, с его сплошь субъективной интерпретацией и частично произвольными изменениями, стало академической традицией, оригинал, восстановленный Бузони, рассматривают как о б р а б о т к у.

Другая трудность, не говоря уже об отдаленности эпохи, заключается еще в том, что наши современные инструменты сильно отличаются от тех, для которых Бах писал свои клавирные произведения.

Что касается общих (теоретических) взглядов редактора, то они совпадают с положениями Бузони, которые легли в основу его изданий Баха.

1. *Текст.* Чтобы облегчить чтение текста, ноты, исполняемые правой рукой, отнесены всюду к верхней нотной системе, исполняемые левой—к нижней.

2. *Украшения.* Насколько художественное и верное исполнение украшений легко для опытного музыканта, настолько расшифровка их сложна для редактора, так как их сущность—в известной импровизационной свободе, обусловленной индивидуальным замыслом; в пределах этого замысла она связана с тем или иным темпом и звучанием инструмента, с данным настроением, и все это затрудняет фиксацию украшений в определенных нотных длительностях. Кроме того, несмотря на подробные указания (Ф. Э. Баха),[2] не совсем ясно значение сокращений. Так например, в отношении форшлагов часто бывает трудно решить, должны ли они быть долгими или короткими (так как обозначать действительную длительность форшлага начали только после Баха); неясно также, что обозначает знак ~ — долгую трель или мордент. Неоднократно вызывают сомнения и трели: распространяются ли они на всю длительность ноты или только частично, начинаются ли они с вспомогательного звука и заканчиваются группето или же в виде исключения играются с главного звука и кончаются без группето. Окончательное решение зависит в каждом отдельном случае лишь от вкуса исполнителя. Поэтому украшения не только выписаны мелкими нотами в самом тексте или над ним, но и сохранены в их подлинном виде; таким образом, начинающий учиться, плохо разбирающийся в различных обозначениях, сможет исполнять их согласно указаниям, тогда как более подвинутым исполнителям предоставляется свобода трактовать их по-своему.

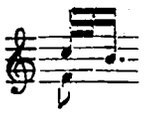
---

[1] Данное предисловие напечатано в VI томе полного собрания клавирных сочинений Баха под редакцией Бузони, Петри и Мунджеллини, изд. Брейткопф и Гертель.

[2] Указания эти даны в книге Ф. Э. Баха «Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen», написанной в 1780 г.

Особой проблемой является исполнение в быстром темпе всякого рода коротких форшлагов, так же как и «Pralltriller'ов, мордентов, Anschlag'ов, Schleifer'ов, ломаных аккордов, арпеджио и главным образом в связи с вопросом об акцентируемом звуке. Большинство авторитетов—единого мнения здесь нет—требует, чтобы акцент падал на главный звук. Но так как, по единогласно установленному всеми теоретиками твердому правилу[1] все украшения исполняются за счет длительности той ноты, над которой они стоят, то акцент падает не на начало такта, а несколько позднее. В медленном темпе, где украшения имеют мелодическое значение, запаздывание главной ноты может быть на худой конец воспринято как синкопа, хотя в общем гораздо лучше играть все украшение одинаковым звуком; что при быстром темпе это запаздывание приводит к противоречию естественному чувству ритма, подтверждают нижеследующие примеры, взятые из существующих изданий. Примеры эти ясно показывают, к каким, по нашему мнению, нелепым искажениям и бессмысленным ошибкам приводит доведенный до крайности «принцип»:

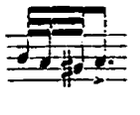
1. Короткий форшлаг.



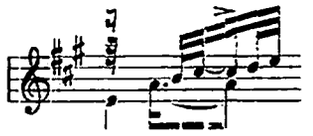
2. Аншлаг (Anschlag)

3. Шлейфер (Schleifer)

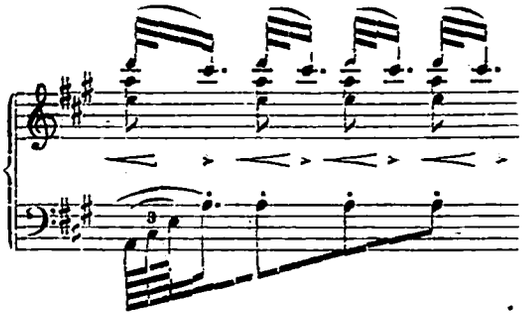
4. Двойной форшлаг (Doppelschlag)



5. Арпеджио с „аччиакатурой" (Acciaccatur) (Бах):



6. Короткий форшлаг и арпеджио (Моцарт—Rondo alla turca)



По мнению редактора только два следующих способа исполнения отвечают требованиям здорового, неиспорченного никакими теориями ритмического чувства: первый способ, когда украшение идет, как того требует правило, за счет длительности ноты, которая, таким образом, запаздывает, и тогда ударение делается на первой ноте украшения; или, что лучше, когда акцентируют главный звук, и тогда, вопреки всем догматическим предписаниям, украшение играют перед главным звуком. Весь процесс по времени настолько ничтожно мал, что слушателю будет безразлично, исполнено ли украшение тем или иным способом.

Ф. Э. Бах, кропотливо изобразив украшения в виде нот микроскопической длительности, говорит следующее: «Трель (der Pralltriller) должна быть исполнена так проворно, чтобы можно было поверить, что нота, на которую она приходится, тем самым ничего не потеряла в своей длительности, и попала во время на свое место, и поэтому трель должна звучать не так ужасно, как выглядела бы, если бы в ней были выписаны все нотки».

И если редактор, выписывая мордденты, трели и т. д., придерживается первого способа, то делает он это главным образом из педагогических целей, зная по опыту, что «предъем» (Vorausnahme) украшения в ученическом исполнении выходит торопливо и потому неясно. Исключение делается только в быстром темпе для коротких форшлагов, обозначенных и для арпеджио .

Существует еще одна точка зрения в отношении практики исполнения украшений, придающая всей проблеме совершенно иное освещение. Все теоретики исходят из предпосылки, что ритм не эластичен, что каждый такт подобен ящичку, в который вмещается только определенное количество стоимостей. Но стоит только уяснить себе, насколько гибко понятие темпа и как мало имеется «от метронома» в каждом действительно художественном исполнении, — и станет понятно, что при изобилии украшений наступает некоторое замедление, да и должно будет наступить из-за повышения степени выразительности: и, таким образом, можно играть эти украшения, не отнимая длительности ни от предыдущей, ни от последующей стоимости. Но тем самым мы вступаем на высшую ступень; кто ее достиг, тот уже не нуждается больше ни в каких указаниях.

3. *Обозначения исполнения.*

а) Темп. При определении темпа руководящей нитью может служить следующее основное положение: в быстрых произведениях темп должен быть оживленным настолько, чтобы не спотыкались и не «вязли» пассажи и фигурации, т. е. не распадались бы на отдельные звуки, но все время устремлялись единым порывом к определенному конечному звуку. Само собою разумеется, темп должен быть не настолько быстрым, чтобы вызывать торопливость и неясность; в вещах медленного характера он должен быть настолько замедленным, чтобы исполнение мельчайших долей такта, в особенности украшений, отличалось величайшим спокойствием и ясностью; в то же время не должно быть растянутости, которая могла бы привести к «расщеплению» широкой фразы на отдельные звуки; эти последние всегда должны сохранять свою взаимную связь и внутреннее единство.

Помимо этого общего правила установление темпа зависит в значительной степени от музыкального чутья исполнителя; темп произведения меняется в зависимости от темперамента, настроения, характера исполнения и т. д. Поэтому обозначения по метроному имеют ничтожное значение; если редактор все же пользуется ими, то по той простой причине, что никакого другого средства пояснения не существует. Эти обозначения нужно принимать лишь как отправные точки, как приблизительное мерило: равномерное проведение темпа, математически точная игра также не мыслится здесь. Темп должен быть не смирительной рубашкой, в которую втискивается музыка, но просторной одеждой, облегающей ее и дающей ей полную свободу движения и выражения.

[1] Это «единогласное» решение не может быть признано обязательным, так как оно было вынесено во время господства определенного исполнительского и исследовательского стиля, старавшегося отрешиться от моторных и эмоционально-интонационных принципов исполнительства. *Примеч. редакции.*

б) Фразировка. Немногочисленные лиги, проставленные самим Бахом, определенно указывают нам на то, что Бах при фразировке своих фортепианных произведений исходил из техники ведения смычка (Bogenführung) у струнных инструментов. Но было бы ошибочно целиком переносить на фортепиано принципы смены штриха (Bogenvechsel), — как это встречается в большинстве изданий. Ведь каждый инструмент имеет свои собственные законы: связанность и разрыв звуковой линии дают совсем иной эффект на форгепиано, чем на скрипке. Ведь в том-то и заключается преимущество фортепиано — преимущество, не использовать которое было бы бессмысленным, — что на нем можно без перерыва вести более длинные фразы (не нужно брать дыхание или менять штрих). Обычно применяемое деление на «legato» и «staccato»,—причем из четырех шестнадцатых, например, одна отрывается, а три связываются, или две связываются и две отрываются, — легко может привести к раздробленности целого и к педантично-мелочному исполнению. Этот способ членения отдельных звуков бывает, правда, часто необходимым, но он должен быть скорее лишь осознан, а не подчеркнут внешне и подчинен —в такой же мере, как ударение в словах и четкое разделение слогов подчиняются единству и внутреннему смыслу фразы,—более важному моменту, а именно: основной мелодической линии, фразе, взятой на широком дыхании. В нашем издании центр тяжести лежит на таком широком дыхании фраз. К сожалению, условности нашего письма знают лишь одно общее обозначение и для расчленения на фразы и для легато: там, где лига должна показывать лишь неразрывность фразы, она снабжается пометкой «non legato», в отдельных случаях она заменена знаком // (перемена дыхания) или расчленением долевых ребер (♪ ♪ ♪).

в) Динамика. Все издания, исключая Бузони, страдают, по мнению редактора, отсутствием плана, с одной стороны, и неоправданным смягчением (Veichlichkeit) динамических оттенков — с другой. Руководящим принципом в них служит: смена динамических оттенков во чтобы бы то ни стало; обычно—кверху—«crescendo», книзу—«diminuendo»; легко можно догадаться, что подобная трактовка рождается за письменным столом, при постепенном кропотливом обозначении такта за тактом, с явным пренебрежением ко всему, что касается архитектоники баховского стиля, чистоты и ясности его формы, грандиозности и строгости его средств выражения. Не подлежит никакому сомнению, что образом для построения и трактовки звуковых планов должен служить орган с его разнообразными мануалами и регистрами: террасообразные нарастания звучности, четко различаемые составные части, большие поверхности, резко очерченные контрасты. Внутри этих общих подразделений возможны и, конечно, нужны более детальные нюансировки, лежащие в природе нашего инструмента, но они будут всегда лишь на втором плане. Не надо дробить монументальность интерпретации и вольный взлет мелодической мысли самодовлеющими подъемами и падениями. Точно так же и способ извлечения звука должен быть всегда мужественным, крепким и здоровым, даже в piano, которое не должно быть ни расплывчатым, ни беззвучно-шелестящим (säuselnd).

г) Педаль. До сих пор существует широко распространенное мнение, что Баха не надо исполнять с педалью. Редактор считает подобную точку зрения неверной. Так как мы передаем произведения Баха на совершенно иным способом построенном инструменте, то мы имеем право и даже обязаны извлечь из инструмента все те вспомогательные средства выразительности, какими он обладает. Главное в том, чтобы сохранить живую сущность произведения и воспроизвести его в возможно более художественной форме. Также нужно применять и 2-ю педаль, прообразами которой являлись регистры (например «лютневый регистр») старинного клавесина. Чтобы оградить исполнителя от излишней и неверной педализации, редактором сделана попытка обозначения педали, хотя это, конечно, возможно лишь в виде условных указаний, так как для такого прихотливого и субъективного средства выразительности решающим моментом является чуткость слуха. Когда ученик будет настолько подвинут, что не впадет в соблазн подменять педалью чисто пальцевое легато, он должен упражняться в таком применении ее, чтобы педализация не стала для него какой-то неосознанной привычкой. Принятые нами обозначения ⟍——⟋⟍——⟋ заимствованы у Бузони и указывают движения ноги.

4. *Аппликатура.* Принцип установления аппликатуры— охват возможно большего числа клавиш при одном и том же положении руки и тем самым сведение до минимума поворотов руки. Цифра, помещенная перед линией, показывает, что на всем протяжении линии обозначенный палец находится над клавишей, которую он взял, остальные же клавиши опускаются другими пальцами в их естественной последовательности. Введенный Бюловым принцип подмены пальцев не применяется. Редактор очень часто дает различную апликатуру для одного и того же построения, чтобы ученик мог изучить различные возможности, поразмыслить над ними и попробовать выработать свою собственную систему исполнения. Круглые скобки обозначают, что редактор рекомендует данное прибавление, квадратные — что он советует опускать заключенное в этих скобках.

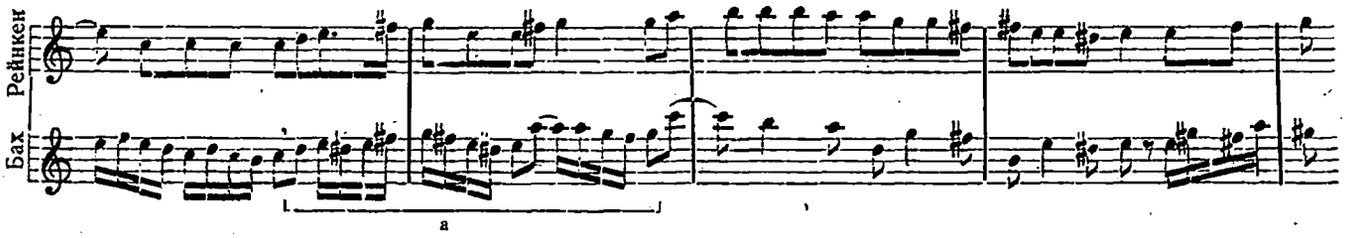
Эгон Петри.

КОММЕНТАРИИ ЭГОНА ПЕТРИ К 3 СОНАТАМ ДЛЯ КЛАВИРА ИЗ I ТОМА ИЗБРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БАХА: № 1 (a-moll), № 2 (C-dur) и № 3 (a-moll)

Соната № 1 a-moll

Эта соната и следующая представляют собой обработки двух сюит для струнного трио и continuo из сборника «Hortus musicus»[1] Иоганна Адама Рейнкена. Есть основания предполагать, что у Баха было намерение путем таких переложений приспособить оригиналы для исполнения на фортепиано; но тогда остается непонятным, почему он их почти все время изменял и во многих случаях так основательно, что подлинный текст становился неузнаваемым. Если принять во внимание, что проигрывание с листа чужих сочинений являлось для Баха (как позднее для Цезаря Франка) поводом к импровизации, то можно предположить, что обработки эти возникли в результате именно такой потребности во внешнем стимуле; работа над чужим замыслом пробуждала собственную изобретательность и творческую фантазию; таким образом «чужое» превращалось в «свое».

Больше всего отличаются в этой сонате от подлинника фуга и жига. Противосложение к теме фуги (в общем сохраняющее подлинный вид, за исключением начала, обозначенного в скобках, и модифицированного эпизода «a») приобретает у Баха более гибкий и определенный характер, чем застывший и скучный контрапункт Рейнкена:



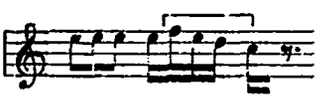
И хотя, строго говоря, фуга — трехголосна (так же, как в оригинале), Бах все же придает ей видимость четырехголосия. Уже в 13-м такте (где у Рейнкена тема возвращается в сопрано), создается впечатление, что к трем имеющимся голосам прибавляется четвертый — бас; таким же образом, сопрано — в 20-м такте и бас — 71-м — трактованы как вновь вступившие (четвертые) голоса. Правда, четырехголосные моменты в фуге (за исключением последних 11 тактов, почти сплошь четырехголосных) занимают небольшое место. Но главное; в чем Бах далеко ушел от оригинала — это формальное построение целого. План фуги Рейнкена таков (*С* обозначает сопрано, *А* — альт и т. д.):

	С	*А*	*Б*	*С*	*А*	*Б*			
	вождь	спутник	вождь	вождь	спутник	вождь	$^1/_2$	Повторение первых 24 тактов с незначительными повторениями	$^1/_2$
Такты.	4	4	4	4	4	4			

Бах смело нарушил эту убогую схему путем прибавления интермедий (в плане они обозначены цифрами в скобках), однократного проведения темы в d-moll (X) и присоединения энергичного заключения.

(Мотив:

на котором построены три последних такта, можно рассматривать как обращение одной из составных частей темы:



[1] «Музыкальный сад».

Получившуюся форму фуги можно изобразить следующим образом:

	С А Т Б (3½) С (6½)	Т (3) БС (7) А	(13) БС × (7) Кода
Такты.	(30)	(27)	(28)
Части.	I	II	III

(Цифры, помещенные в скобках, соответствуют количеству тактов интермедии). Все же эта фуга уступает фуге в следующей сонате; виной тому — скудность модуляций (из одиннадцати вступлений — десять в a-moll!) Эта монотонность происходит от того, что здесь Бах еще относительно точно придерживался оригинала, вообще не покидающего главную тональность и ее доминанту.

Подобным же образом перестроена и расширена жига, как это можно вывести из сравнения схем жиги Рейнкена и жиги Баха.

Рейнкен (тема занимает пространство трех тактов):

I часть: ‖: С А Б | С А Б | Заключительный такт :‖
тема спутник тема спутник тема спутник

II часть: ‖: То же с проведением темы в обращении :‖

Бах:

I часть: ‖: С А (1) Т Б (2) Т (1½) А (1) С (½) Б :‖

II часть: ‖: Б Т (1) А С (2) А (1½) Т (1) Б(½) С :‖

Мы видим, насколько разнообразнее по сравнению с оригиналом Рейнкена построена обработка Баха. Вместо трех голосов действуют четыре голоса; начальное вступление каждой из четырех проведений темы по всем голосам поручается всякий раз другому голосу; кроме того, эти проведения отделены друг от друга короткими интермедиями, освежающими однообразие тональности a-moll. Баху уже принадлежит удачная мысль построить противосложение хроматически. Особое внимание следует обратить на то обстоятельство, что 1-я часть развивается в нисходящем порядке, а 2-я в восходящем; таким образом, обе части являются обращением в отношении друг друга. Остальные части сонаты, не считая украшений в кантилене, переданы довольно точно. Adagio и Presto исполняются в оригинале сначала на скрипке, а затем повторяются октавою ниже на альте. На фортепиано это, конечно, не имело бы никакого смысла.

Куранта представляет собой довольно последовательную вариацию аллеманды — об этом излюбленном приеме, встречающемся в сюитах баховской эпохи, см. примечания к B-dur'ной сюите.[1] Чаще всего одному такту аллеманды соответствуют здесь два, иногда один такт куранты, один такт дважды заменен тремя. 5—8-й такты куранты (=3-му и 4-му аллеманды) в свою очередь могут рассматриваться как видонзменения 8-го и 9-го тактов прелюдии.

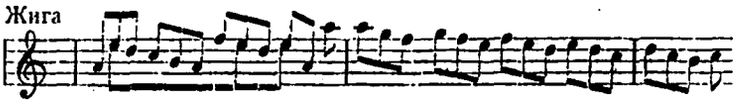
Такие идущие по ступеням на фоне выдержанного устойчивого созвучия басы, как в приводимом ниже примере, являются для произведений той эпохи стереотипной формулой, отличавшейся от обычной каденции отсутствием в ней доминанты:

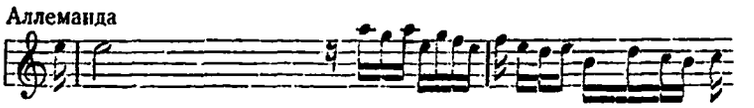
(Такой же прием встречается в конце Presto следующей сонаты.)

Сарабанда также родственна обеим предшествующим частям.

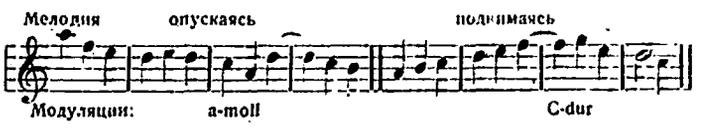
Кроме начала, возникшего из основной темы аллеманды, это родство проявляется яснее всего в такте 13 (ср. такт 13 второй части куранты).

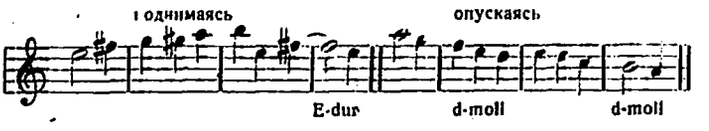
Равным образом и тему жиги можно считать происшедшей из аллеманды:





Сарабанда поучительна как тип построения мелодии при простой гармонической основе: четыре 4-тактных части, из которых 1-я соответствует 4-й, 2-я — 3-й.





Чтобы привыкнуть к ясному и продуманному исполнению, учащийся должен самостоятельно производить подобные анализы и выводы. Только такой прием сделает возможным охват всего произведения в целом.

[1] См. том II настоящего собрания избранных произведений Баха.

Соната № 2 C-dur

Модуляционный план прелюдии приводится к следующей простой формуле, вскрывающей всю соразмерность построения:

Тональности:	C	G	F	G	C
Такты:	5	3	4	3	2
	8		9		
Части:	I		II		

Подчеркивание субдоминанты, которое, собственно, и придает произведению настоящую пропорциональность,— отсутствует в оригинале. Это указывается для того, чтобы учащийся имел представление о путях, какими шел Бах в своих обработках. В частности, освобождение баса от статичности и монотонности (такты 13–15)—один из наиболее часто применяемых им способов оживления подлинника.

В фуге творческая корректура («die verbessernde Hand») Баха чувствуется уже в заново написанном противосложении. Начиная с 7-го такта, оно становится двухголосным и сопровождает тему до конца, подвергаясь, правда, частым изменениям. Одно из наиболее часто встречающихся изменений—это разложение затактной восьмой на

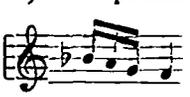
В тактах 23 и 24-м противосложение в басу становится одноголосным.

Все интермедии построены на взятых из заключения темы мотивах a и b:

(Можно считать, что мотив b не является уже больше частью темы, так как при дальнейших ее проведениях он часто опускается.)

Особое значение приобретает интермедия, построенная на второй половине мотива b, появляющаяся 4 раза и делящая фугу на 5 приблизительно равных частей.

Мотив *a* использован в коде; на его начальном тетрахорде (и его обращении) построены также такты 52 — 54.



Превосходно звучит проведение темы в миноре, придающее ей хроматическую окраску.

В отличие от предыдущей сонаты, здесь строго соблюдено трехголосие. Каждый голос проводит тему четыре раза; последовательность вступлений одинакова в первый и четвертый, во второй и третий разы.

Схема фуги Баха (А — альт и т. д.; большими буквами обозначены мажорные, малыми — минорные тональности; «самостоятельные» интермедии обозначены двойной чертой) следующая:

Тема (вступления голосов):	А С Б С ‖ А Б ‖ С А ‖ Б А ‖ С Б			
тональности:	C	G e a d	F	C
части:	I	II		III
такты:	22	48		31

План фуги Рейнкена — совершенно иной; она состоит из трижды повторенной экспозиции; вождь и спутник появляются здесь в каждом голосе по одному разу;

С	А	Б	С	А	Б	}	повторено трижды, 47 тактов
вождь	спутник	вождь	спутник	вождь	спутник		
$15^1/_2$ тактов							

Это построение повторяется трижды, в почти в неизмененном виде; оно отличается лишь некоторыми незначительными гармоническими отступлениями. Тональности, кроме *C* и *G*, не затрагиваются; интермедии и кода отсутствуют вовсе. И если вспомнить, что противосложение — как упоминалось уже — заново написано Бахом, станет ясно, что от оригинала здесь не осталось ничего, кроме темы.

Указание, важное для исполнителя: эпизод (такт 46 и далее), построенный на мотиве *a* и его обращении, является «моментом равновесия» в середине фуги, а поэтому его следует исполнять более спокойно и певуче. До этого эпизода характер фуги веселый и стремительный; начиная со следующей интермедии, наступает новое оживление и непрерывный подъем до конца. Чтобы избежать бесцельного и бессмысленного исполнения, необходимо все время иметь перед собой эту «идею трехчастности» (ничего общего с трехчастностью фуги как формы не имеющей, — здесь речь идет о колорите, а не о структуре).

Заметим кстати, что, исполняя такого рода произведения, учащийся не должен из уважения к «старым мастерам» и к слову «фуга» вдаваться в дидактический и так называемый «классический» стиль исполнения: фуга написана в чрезвычайно веселых тонах и требует бьющей ключом жизни и брызжущей радости при ее исполнении.

В аллеманде бросается в глаза, что три такта из середины 1-й части (такты 6 — 8) варьируются во 2-й (такты 15 — 17), чего мы больше нигде не встречаем. Оригинал содержит еще куранту, сарабанду и жигу, построенные по той же схеме, что и в предыдущей сонате. Бах, вероятно, довел обработку до конца, но его автограф неизвестен, а дошедшая до нас рукописная копия неполна. То, что дошло до нас, может быть лучше всего расположено в таком порядке: прелюдия—аллеманда—adagio, allegro — фуга.

Соната № 3 a-moll

Эта «соната» является повидимому переложением какого-нибудь сочинения, написанного для солирующего инструмента с сопровождением cembalo. Это предположение подтверждается цифрованным басом и очевидной сменой «tutti» и «solo». Эта соната походит на первую часть концерта; ее форма аналогична форме G-dur'ной токкаты, в которой встречаются даже те же самые идущие вниз диатонические секстаккорды. Если это произведение действительно принадлежит Баху (а его авторство еще находится под сомнением), то, хотя бы только из-за ограниченности модуляционного плана, возникновение его следует отнести к очень раннему периоду баховского творчества. Большая часть произведения не выходит за пределы смены a-moll и e-moll; только в последних трех тактах затрагивается параллельная тональность. А после небольшого отклонения начиная с 46-го такта в F-dur и d-moll в 6-м и 7-м такте этого построения совершается возвращение в a-moll. Развертывание заключения становится, наоборот, все более свободным и блестящим; возможно, что мы имеем перед собой обработку Бахом чужого произведения, которое он во время переложения многократно изменял и дополнял собственным изложением. Что касается характера этой вещи, то ей свойственно, несмотря на всю четкость ритма, не слишком серьезное, даже слегка юмористичное исполнение; тем самым мы придадим некоторую прелесть статичности, несомненно присущей этой сонате.

Ноты: Ale07.ru

Sonata. I Соната.

a - moll ля минор

(Переработка 1ой сонаты Я. А. Рейнкена [1623-1722] из его „Hortus musicus“)

Редакция Эгона Петри.

И. С. Бах.
Joh. Seb. Bach. (1685-1750).

Adagio.

(♪ = 88-92)

molto cantabile
quasi f

espr.

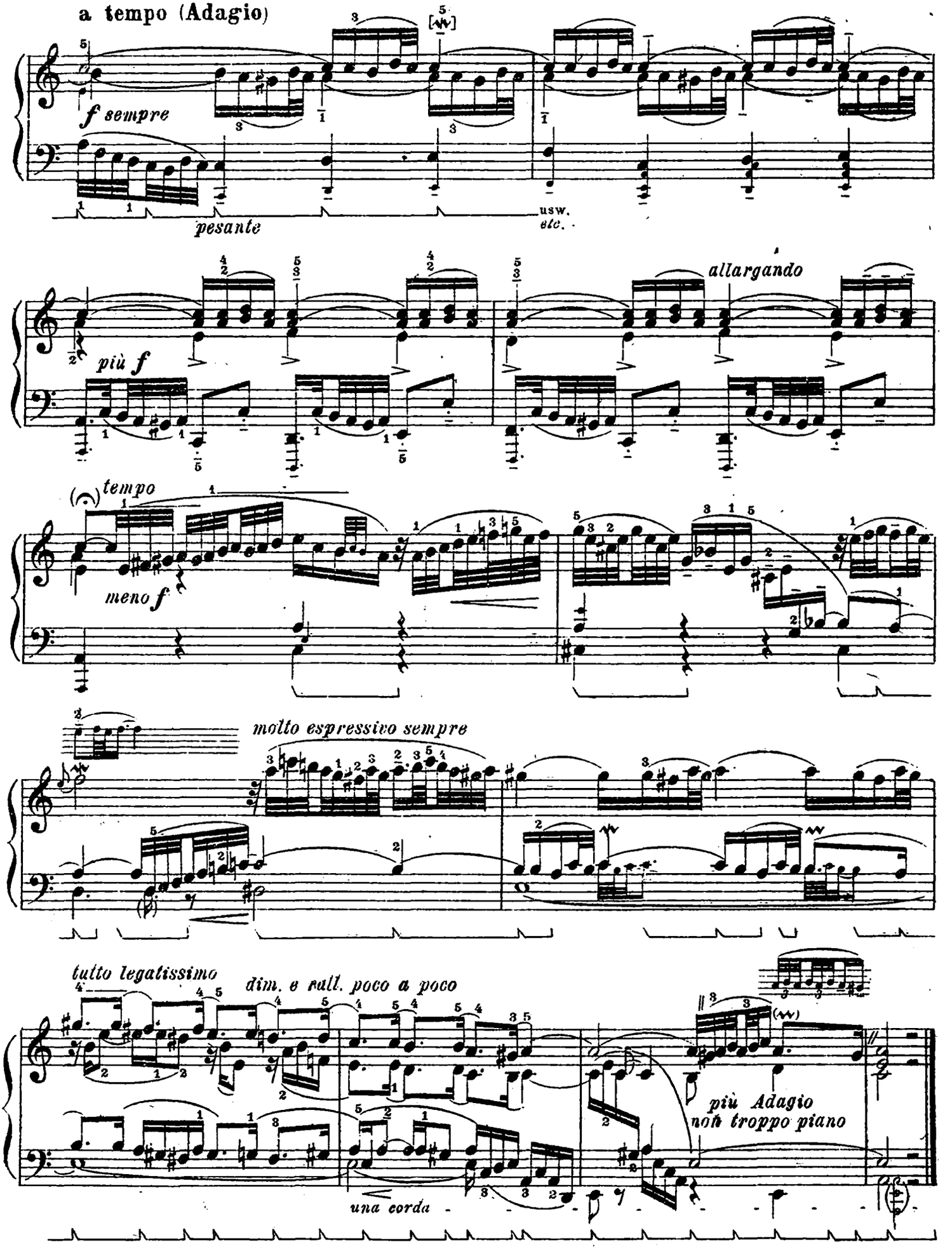
sost. *meno adagio* *sopra* *sost.*

cresc.

più allegro (quasi cadenza)
meno legato, brillante

riten.

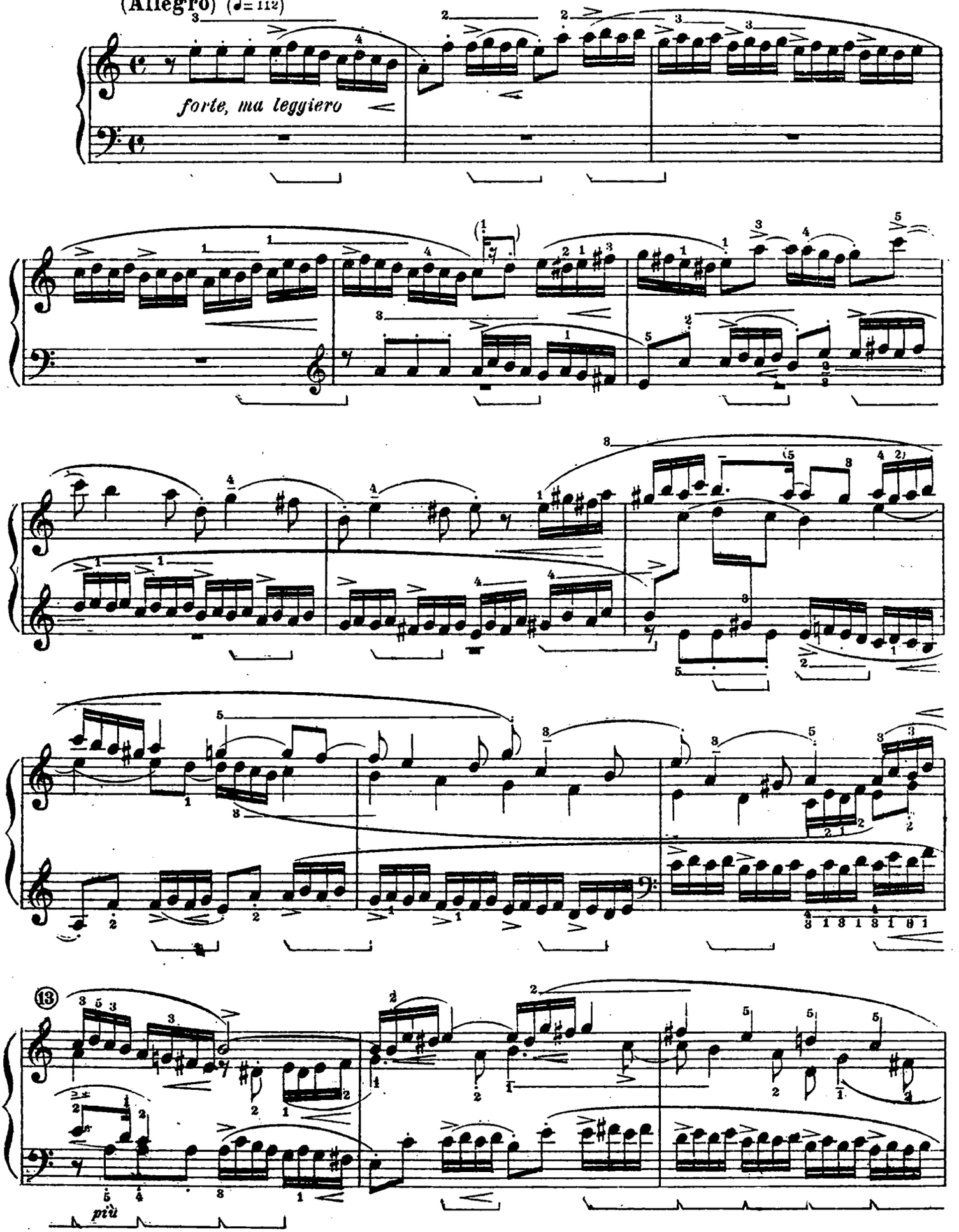
f

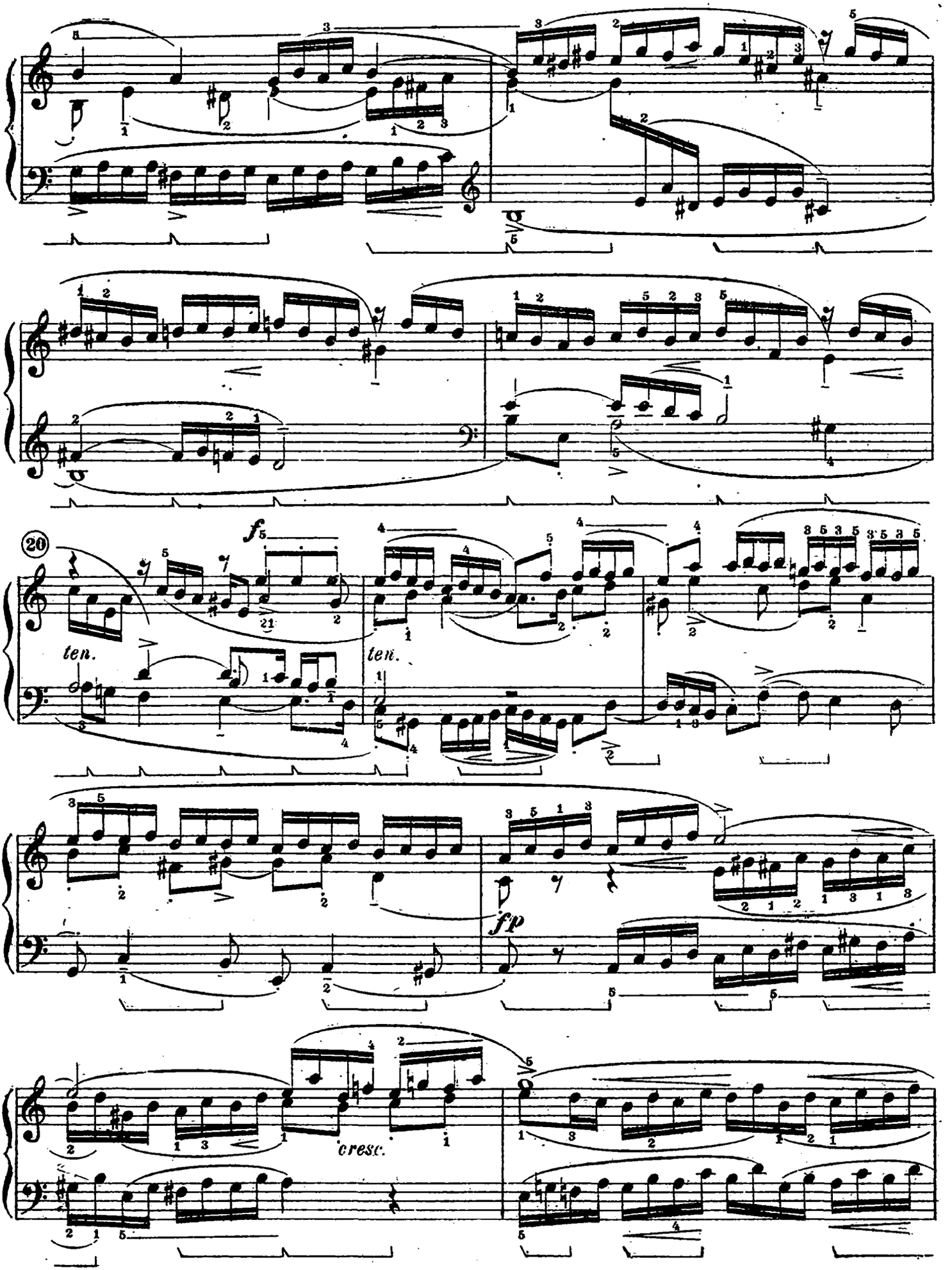

a tempo (Adagio)
f sempre
pesante
usw.
etc.
più f
allargando
tempo
meno f
molto espressivo sempre
tutto legatissimo
dim. e rall. poco a poco
più Adagio
non troppo piano
una corda

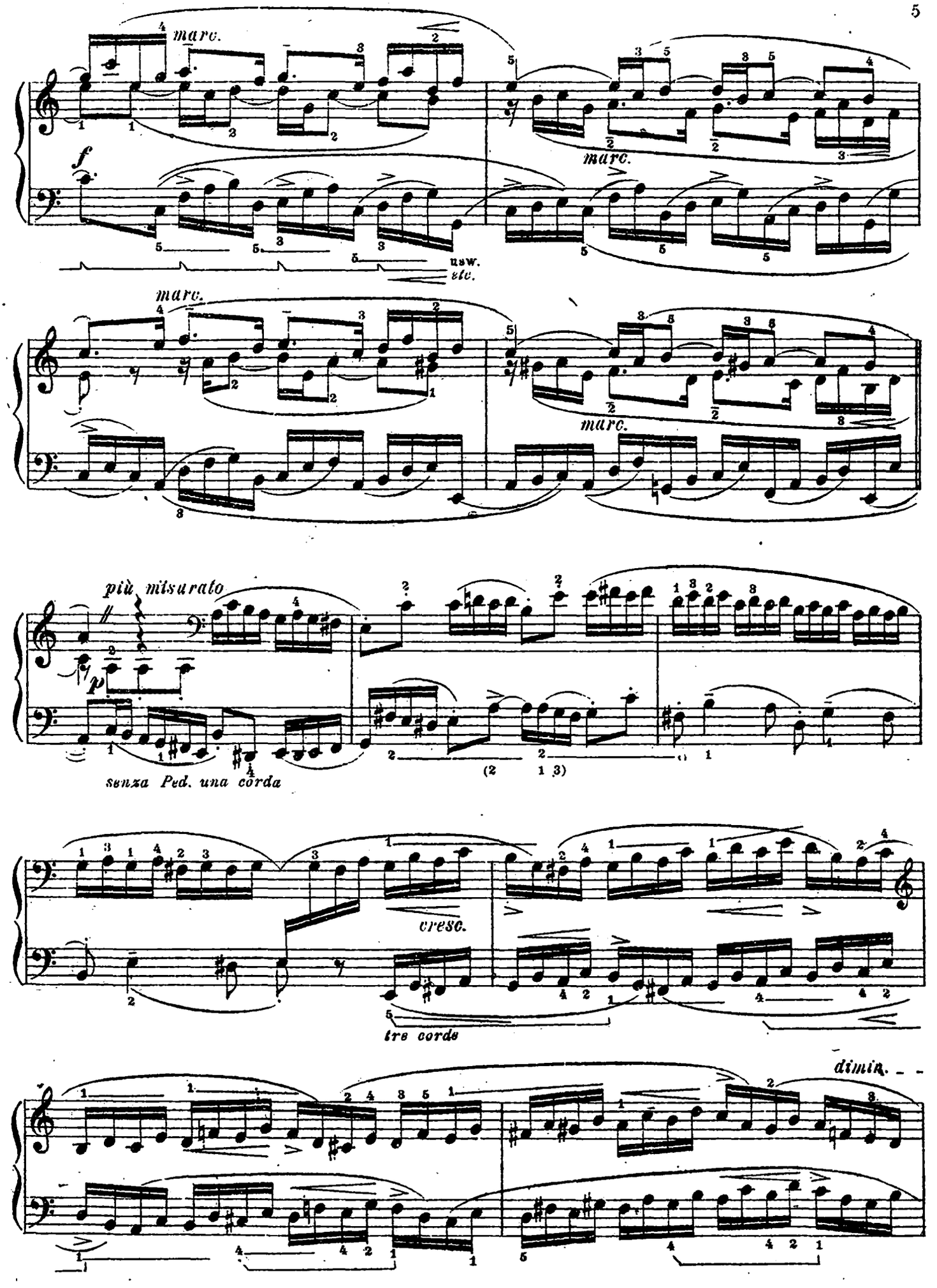
Fuga. Фуга.

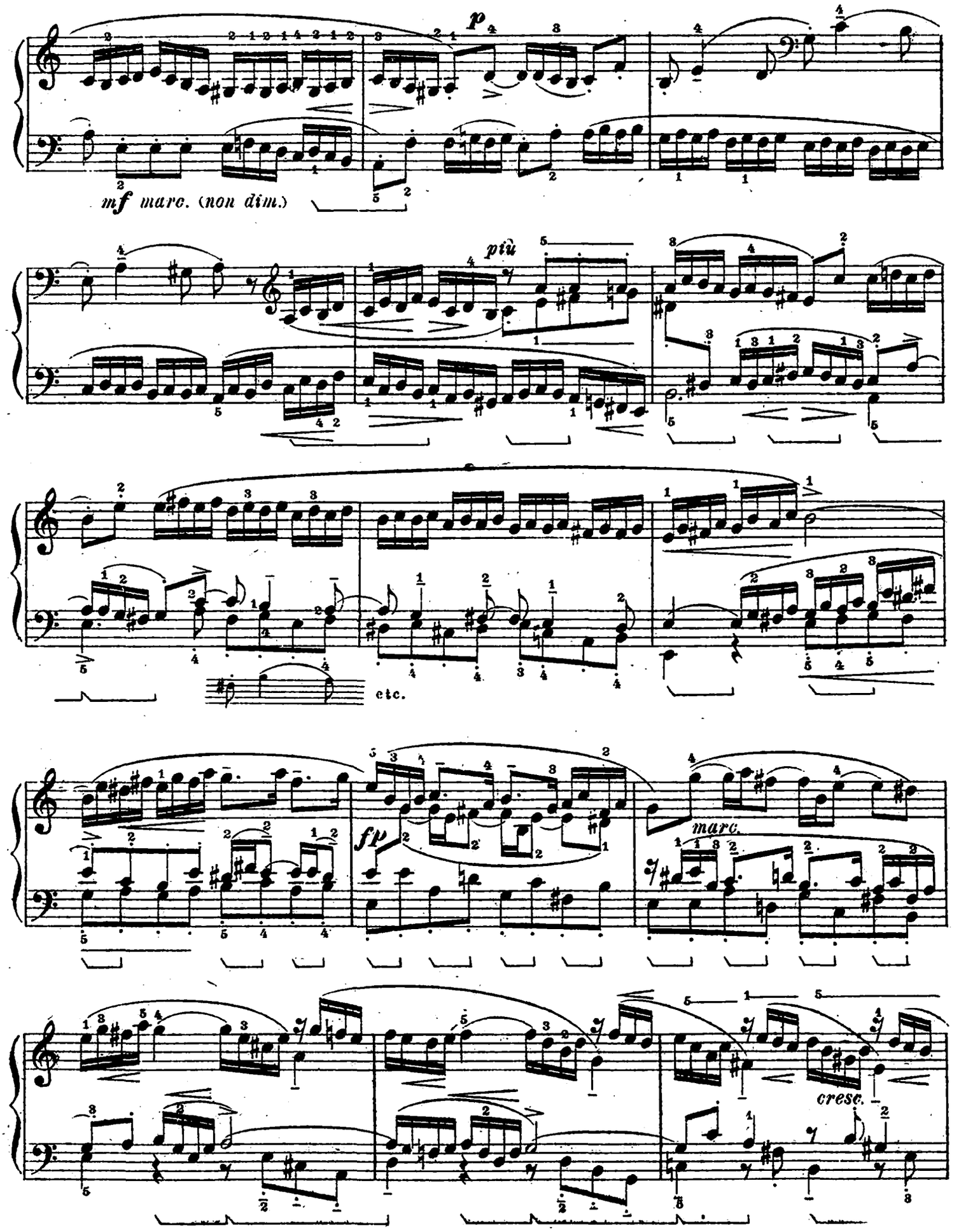
(Allegro) (♩= 112)

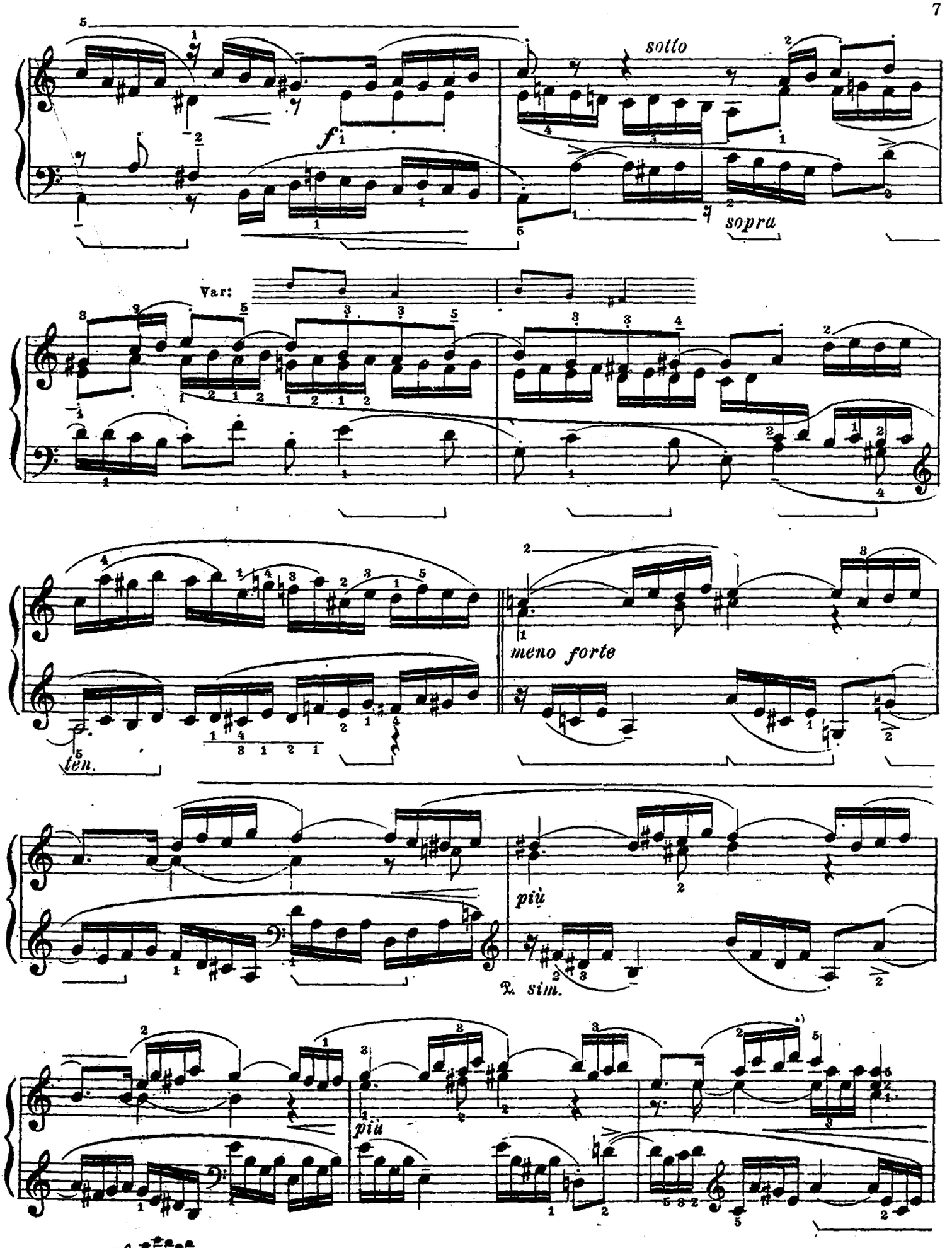
forte, ma leggiero



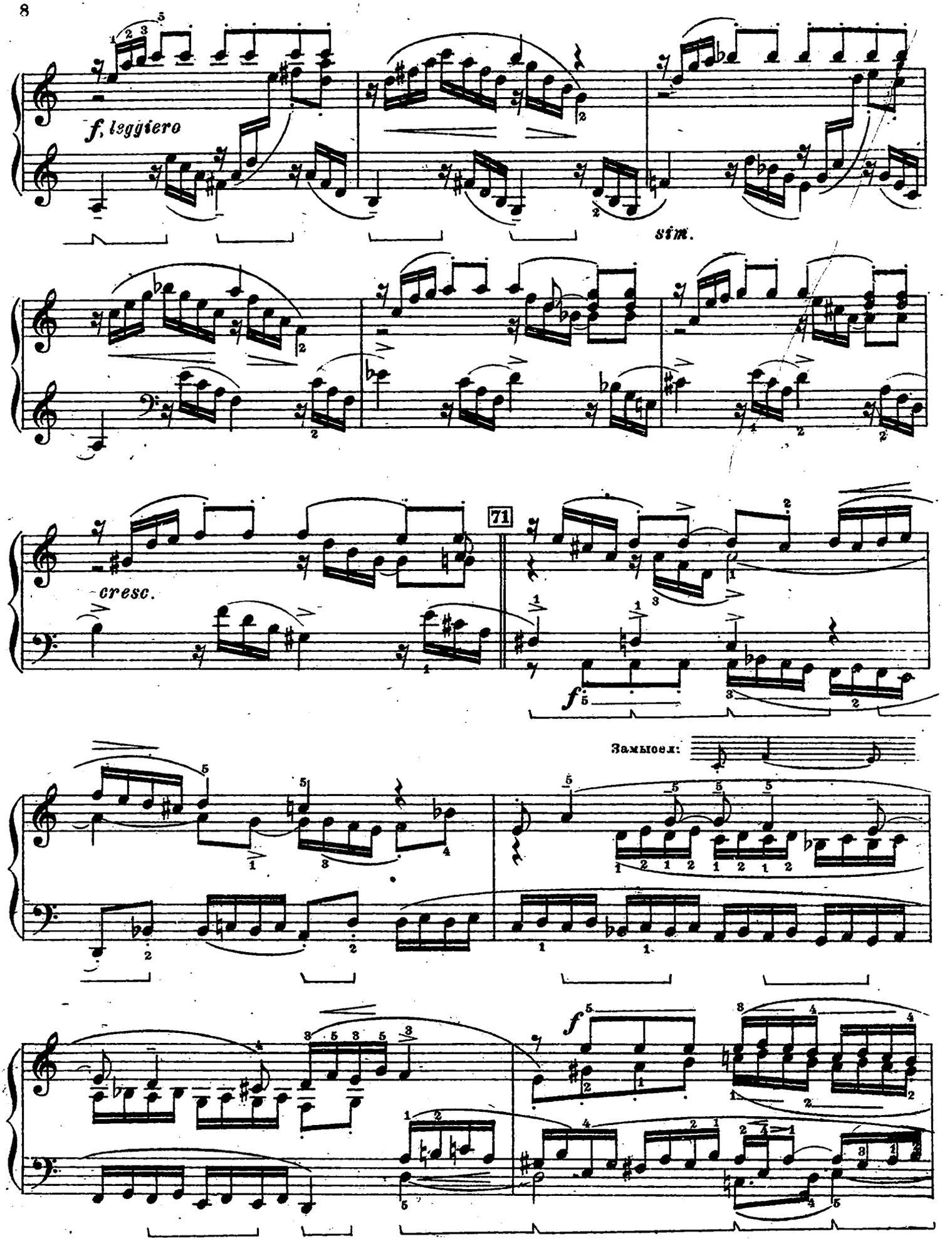

20
f
ten.
ten.
fp
cresc.

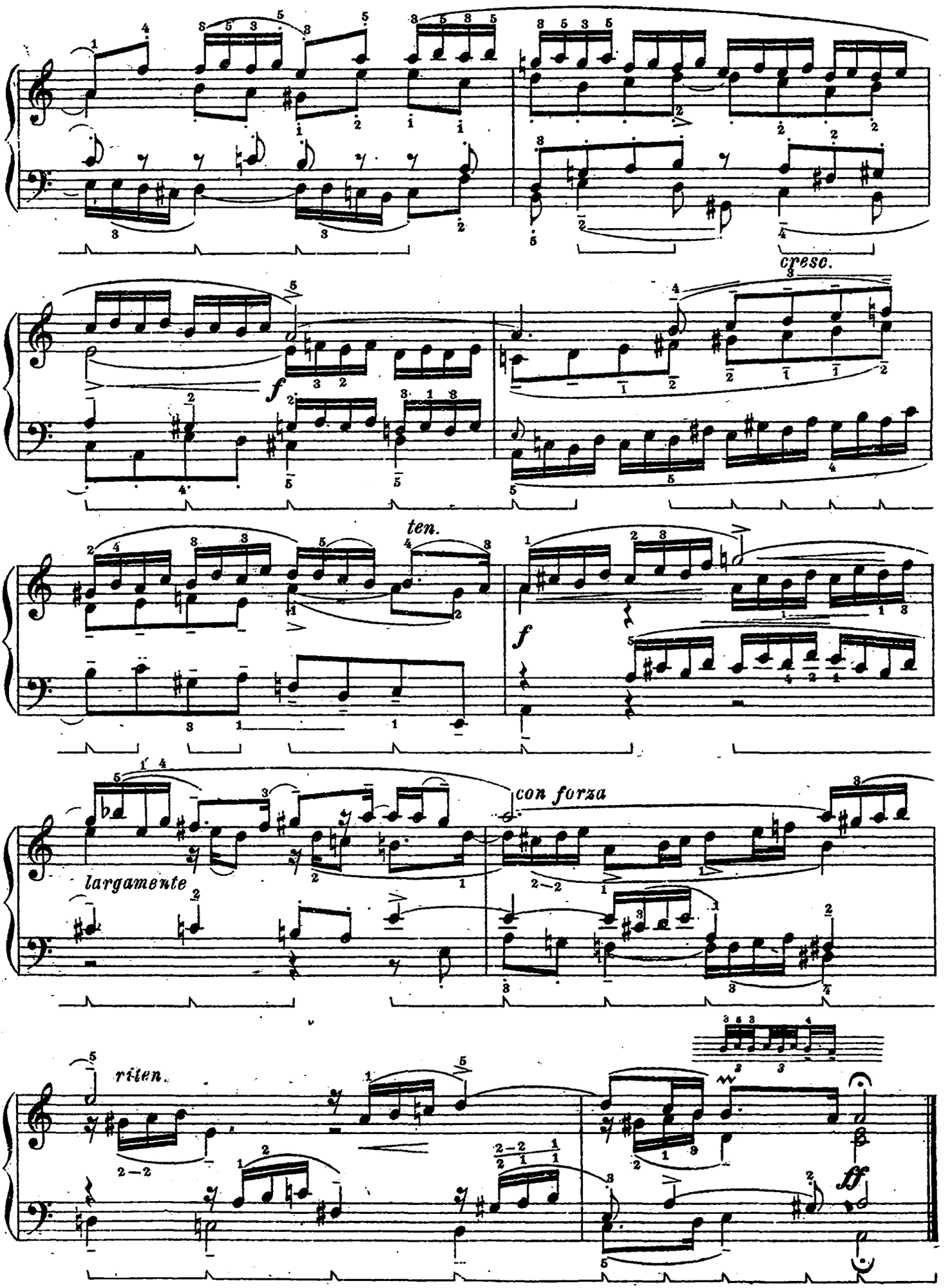

marc.
f
usw.
etc.
marc.
marc.
più mitsurato
p
senza Ped. una corda
cresc.
tre corde
dimin.

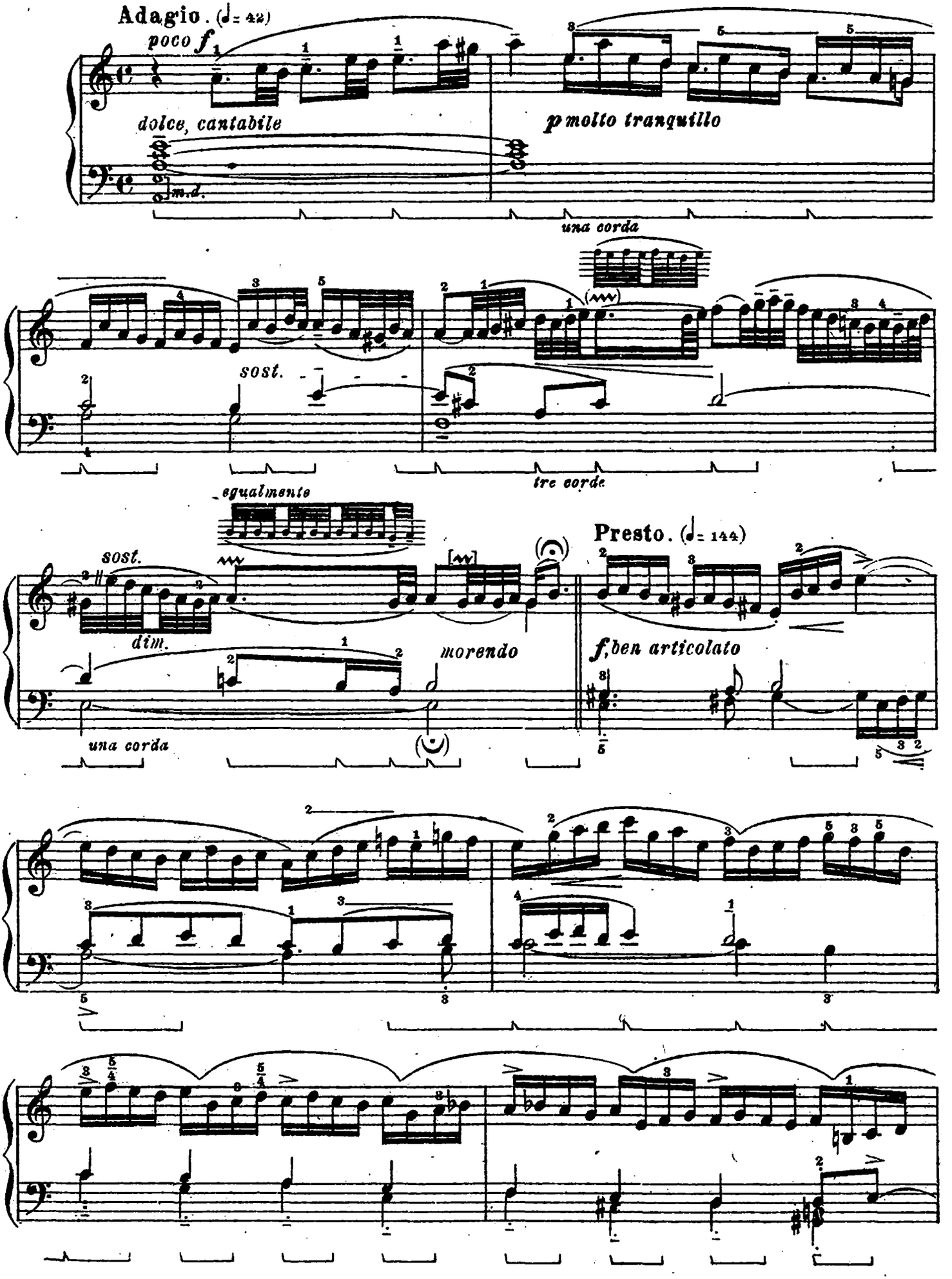

p
mf marc. (non dim.)
più
etc.
fp
marc.
cresc.

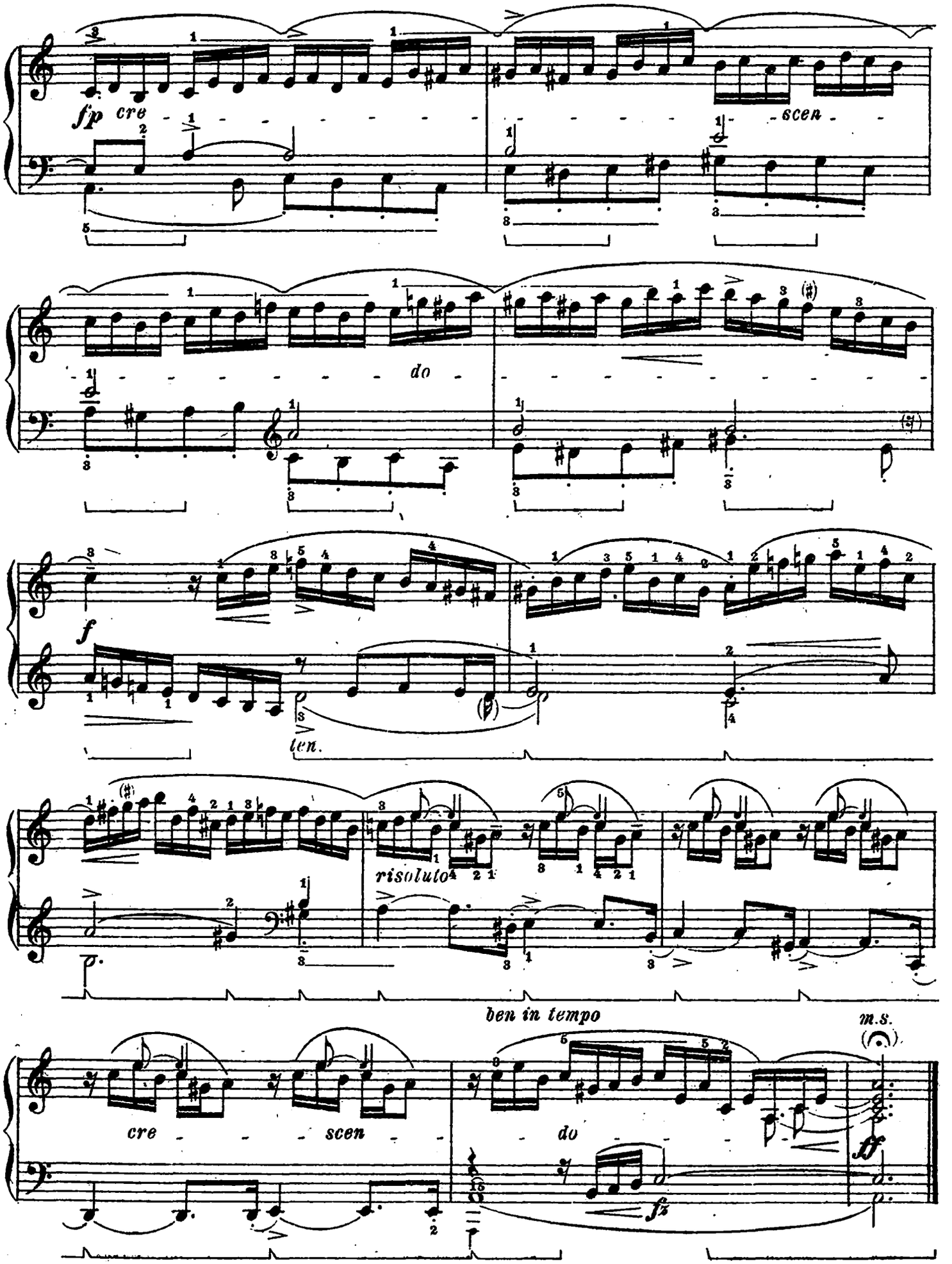


*) У Баха , так как тогдашняя клавиатура простиралась только до звука *do* 3й октавы.

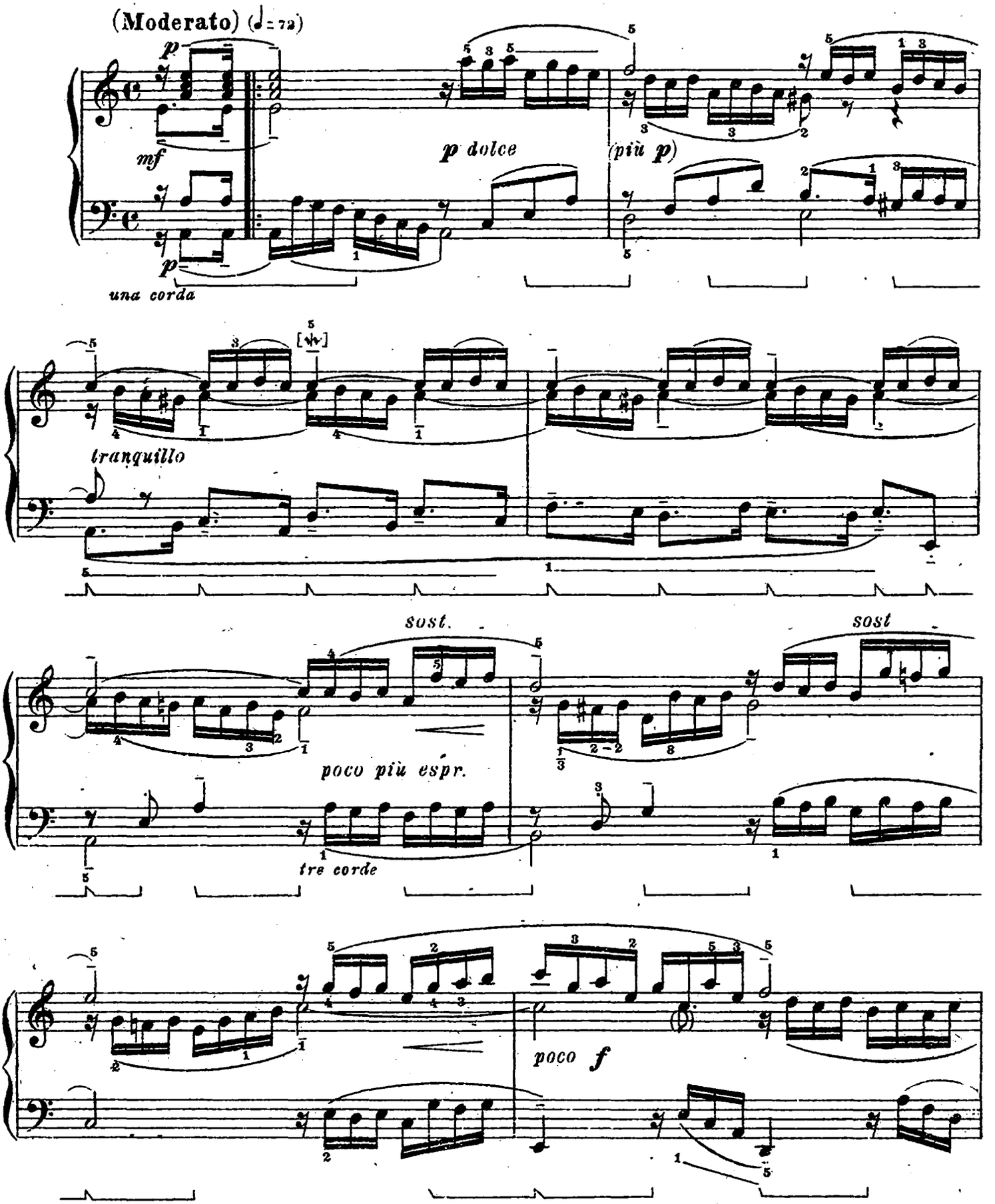

f, leggiero
sim.
cresc.
71
f
Замысел:

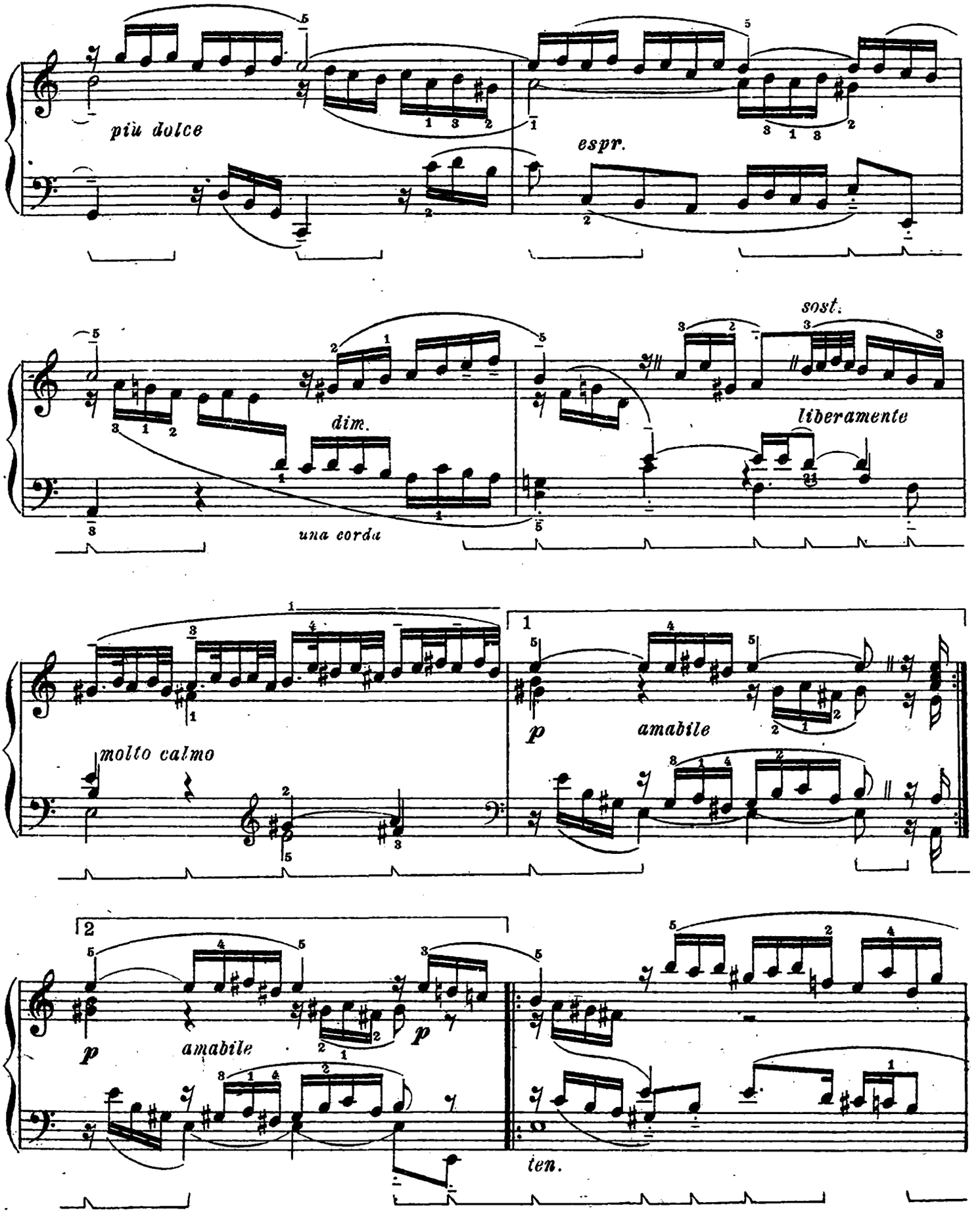

cresc.
f
ten.
f
largamente
con forza
ritten.
ff

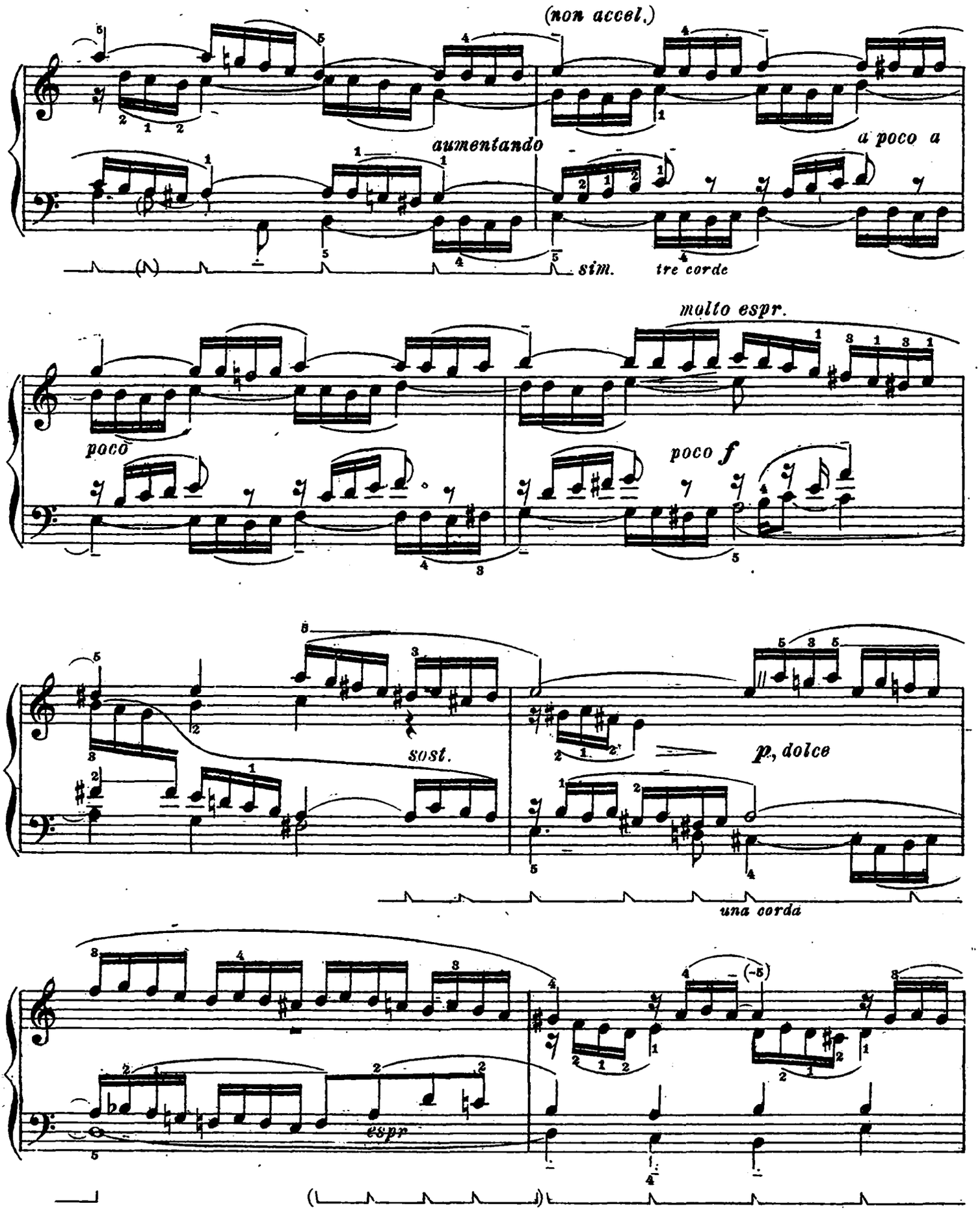

Adagio. (♩= 42)
poco f
dolce, cantabile
m.d.
p molto tranquillo
una corda
sost.
tre corde
egualmente
sost.
dim.
morendo
una corda
Presto. (♩= 144)
f, ben articolato

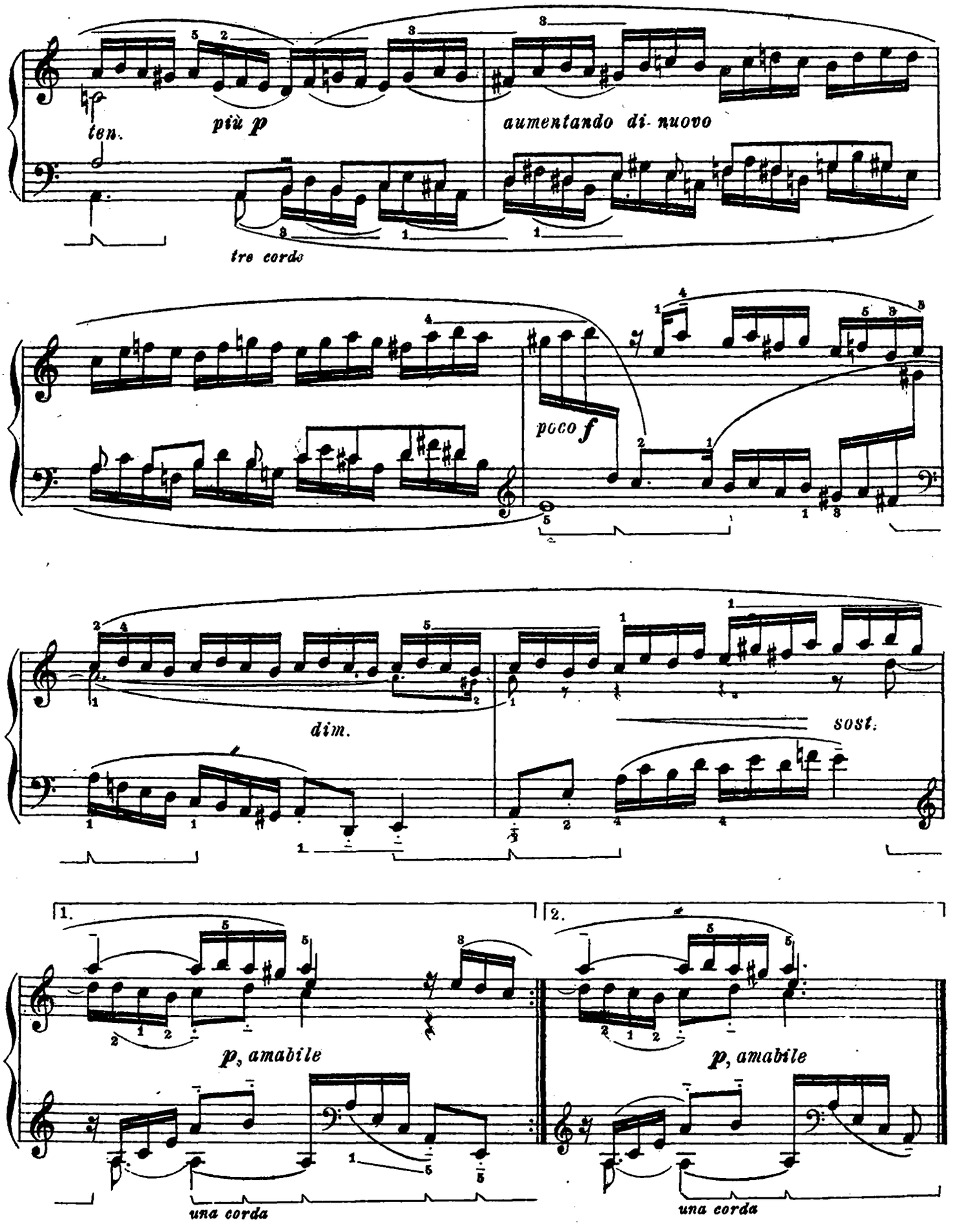

fp cre
scen
do
f
ten.
risoluto
ben in tempo
m.s.
cre
scen
do
ff
fz

Allemande. Аллеманда.



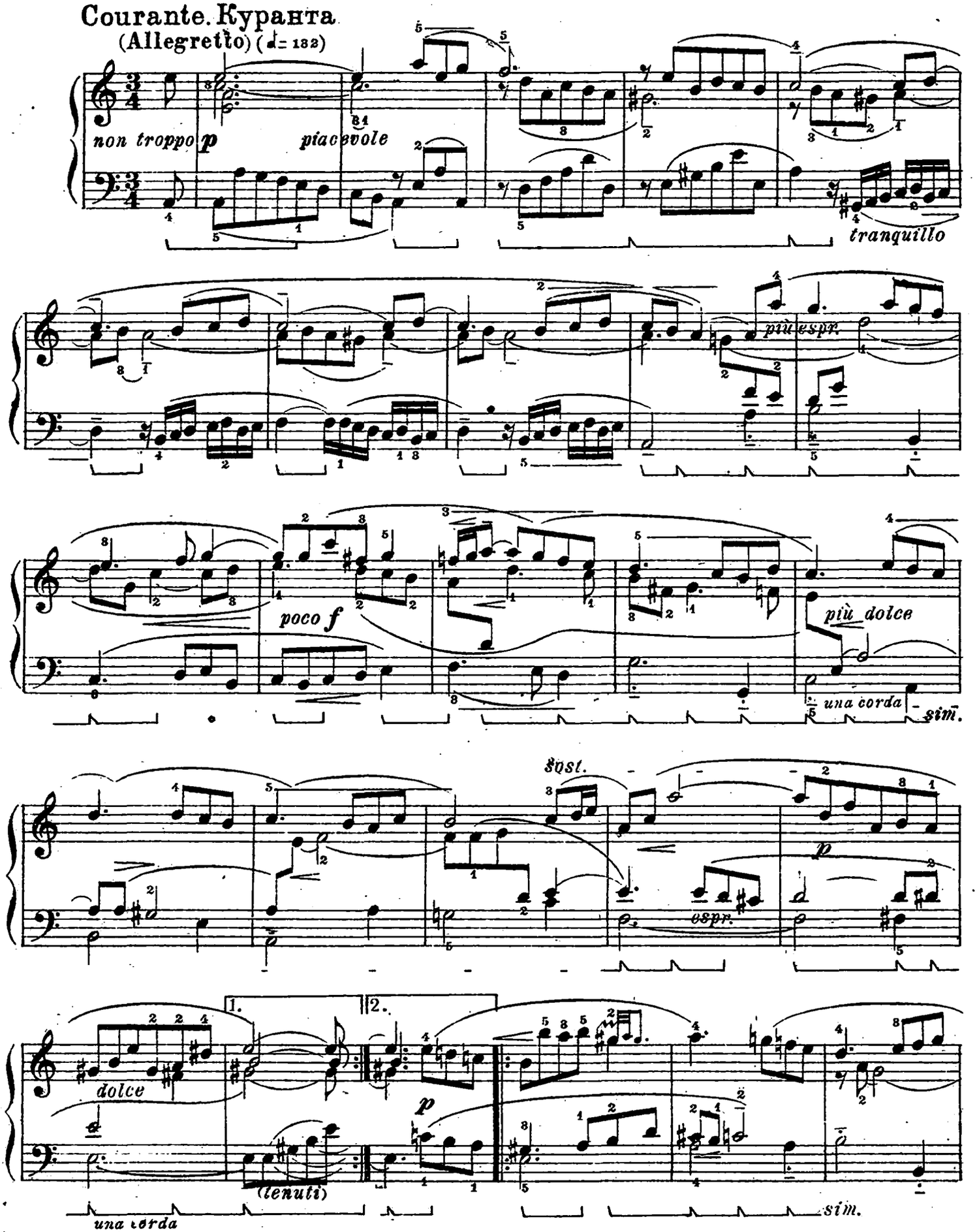

più dolce
espr.
dim.
una corda
sost.
liberamente
molto calmo
p
amabile
p
amabile
p
ten.

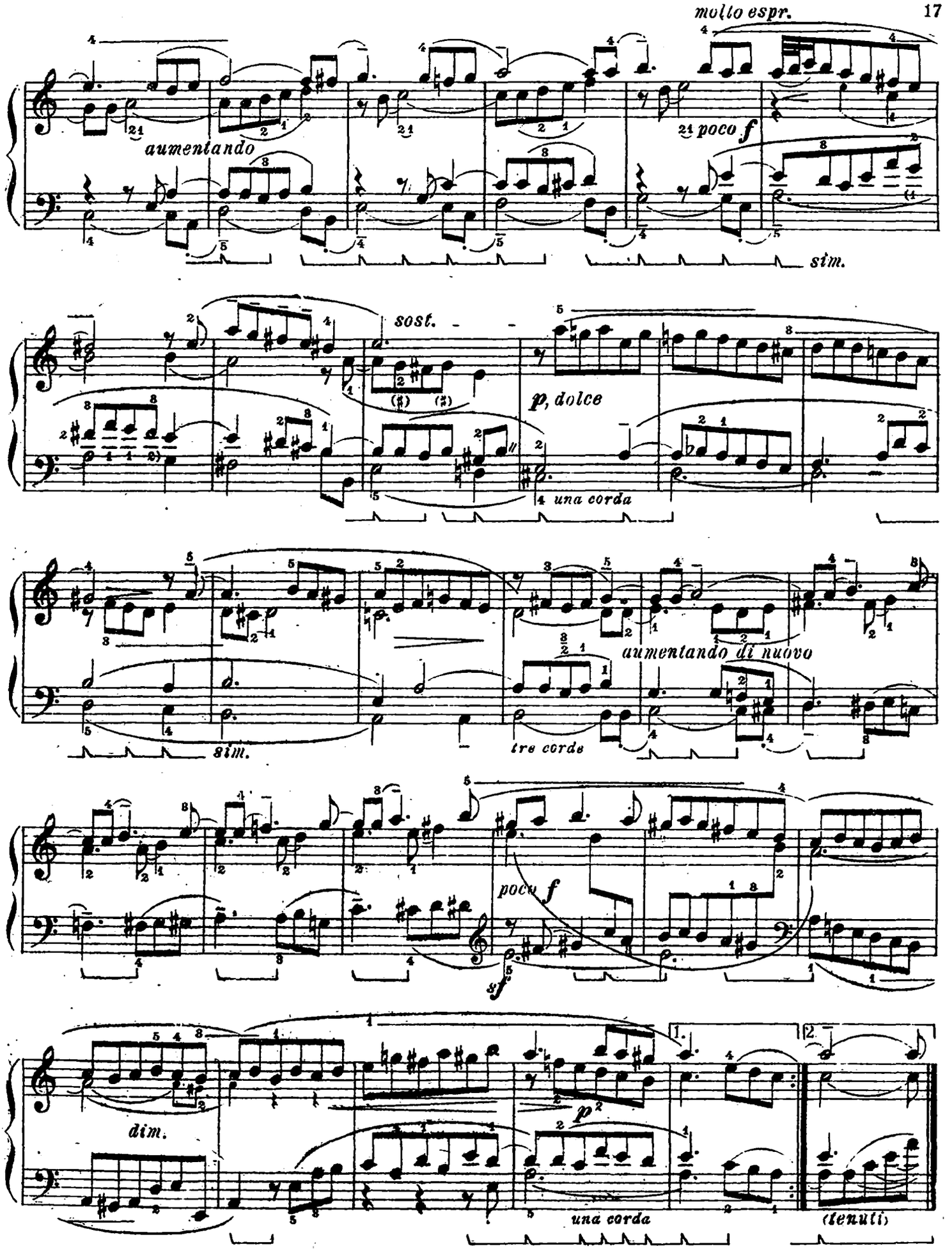

(non accel.)
aumentando
a poco a
sim.
tre corde
molto espr.
poco
poco f
sost.
p, dolce
una corda
espr


ten.
più p
aumentando di nuovo
tre cordo
poco f
dim.
sost.
1.
2.
p, amabile
una corda
p, amabile
una corda

Courante. Куранта

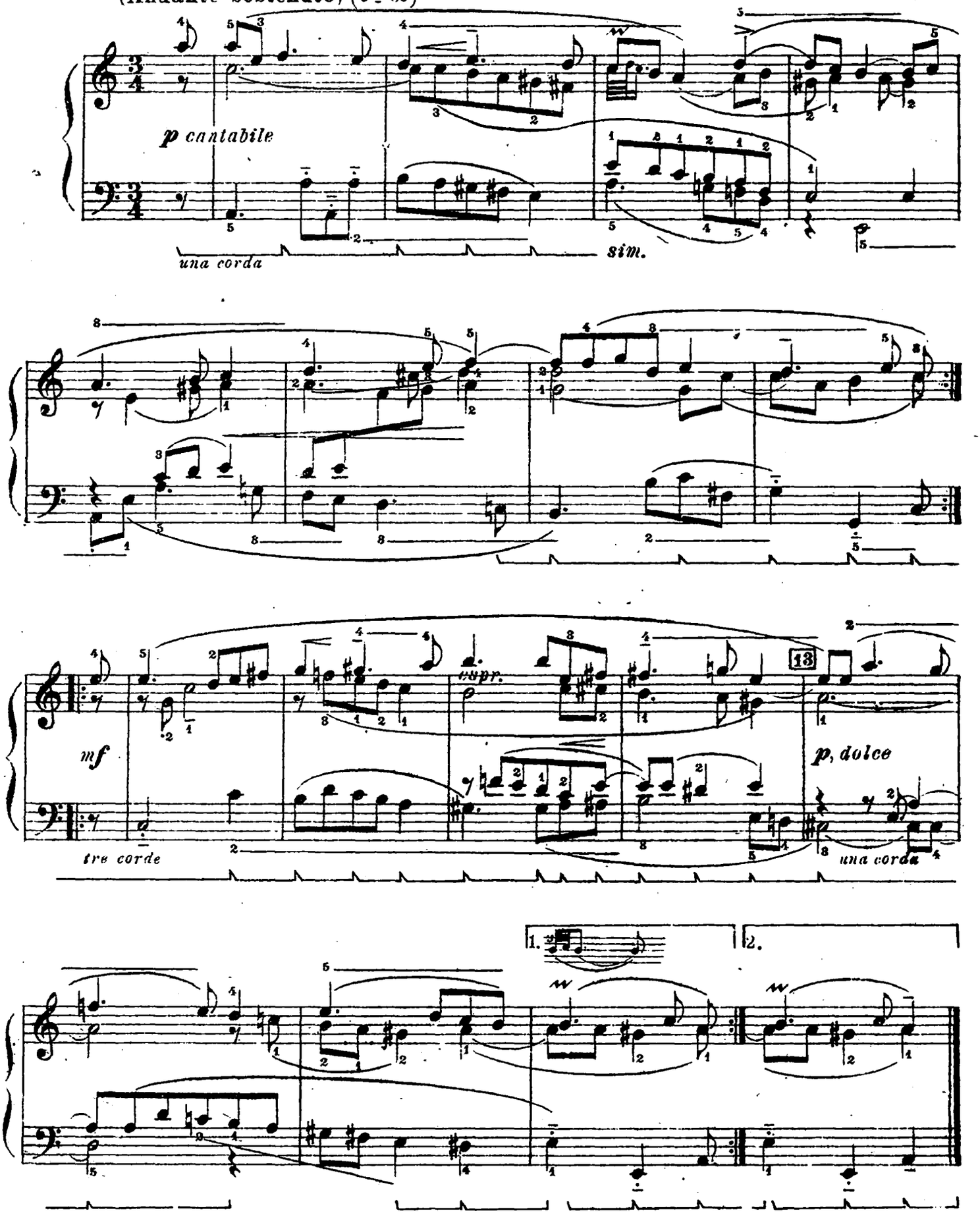
(Allegretto) (♩= 132)




molto espr.
aumentando
poco f
sim.
sost.
p, dolce
una corda
sim.
tre corde
aumentando di nuovo
poco f
sf
dim.
p
una corda
(tenuti)

Sarabande. Сарабанда.

(Andante sostenuto) (♩ = 80)



Gigue. Жига.

(Vivace) (♩.= 104–112)

mf sempre staccato
leggiero, saltando

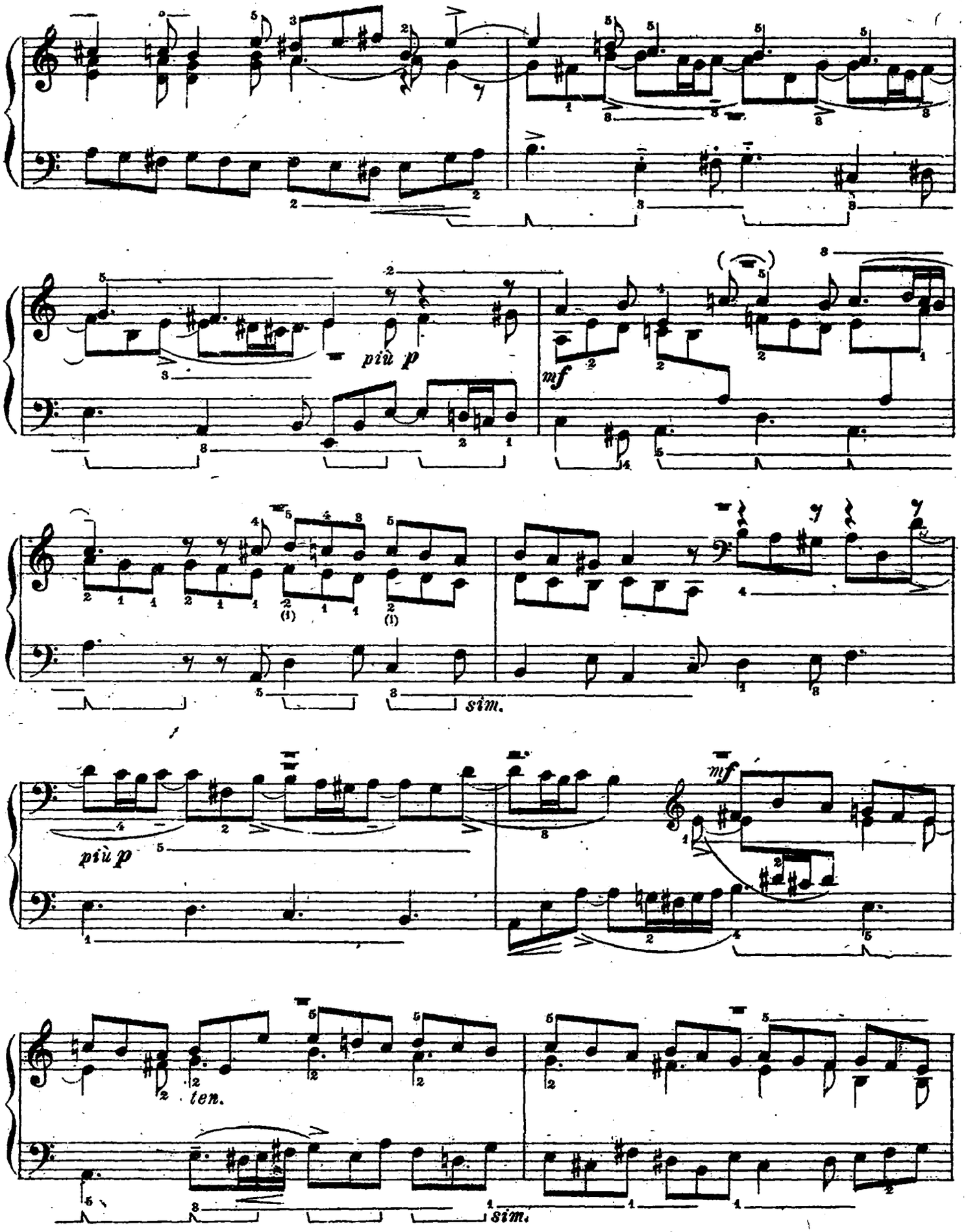
sim. sempre

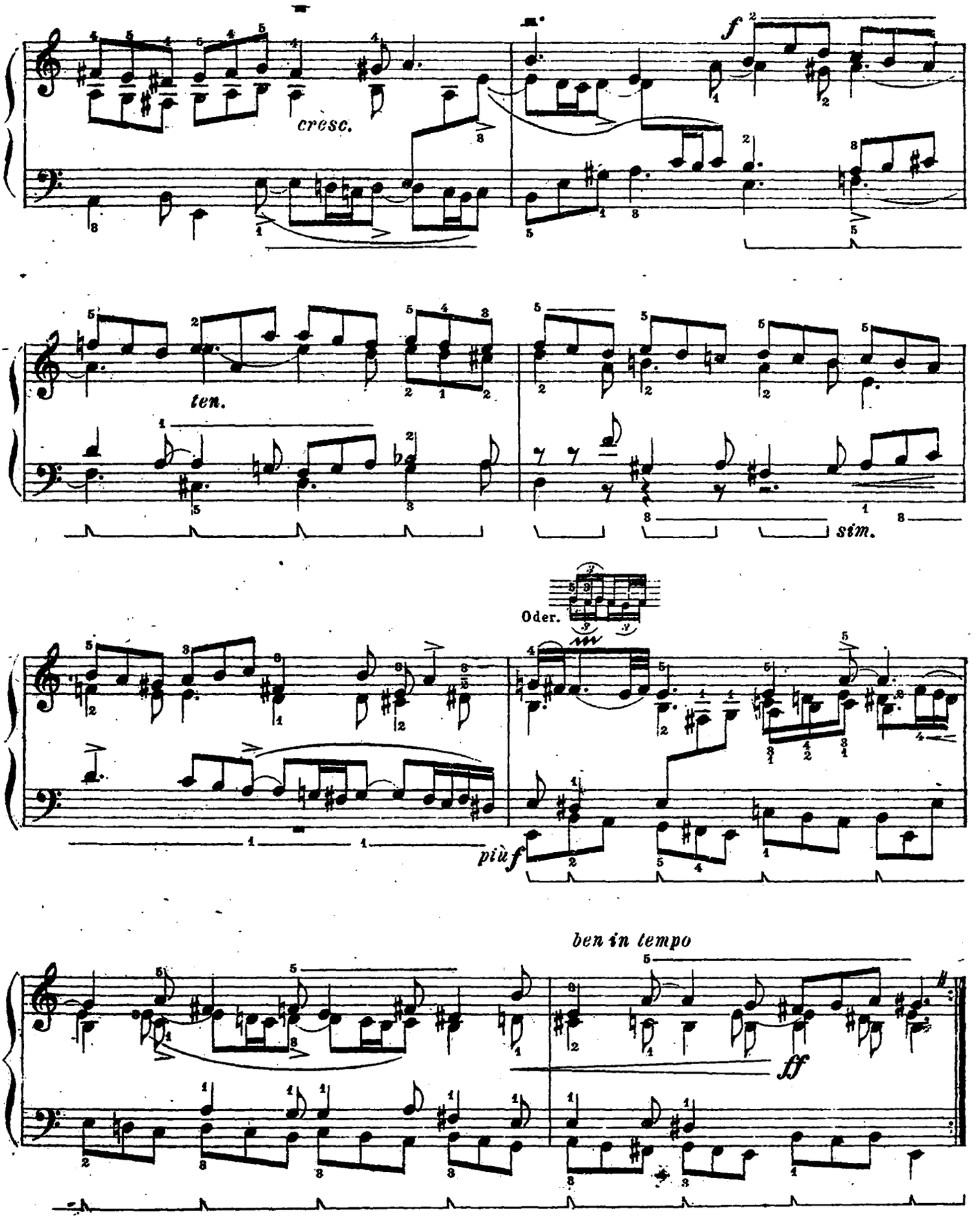
più p

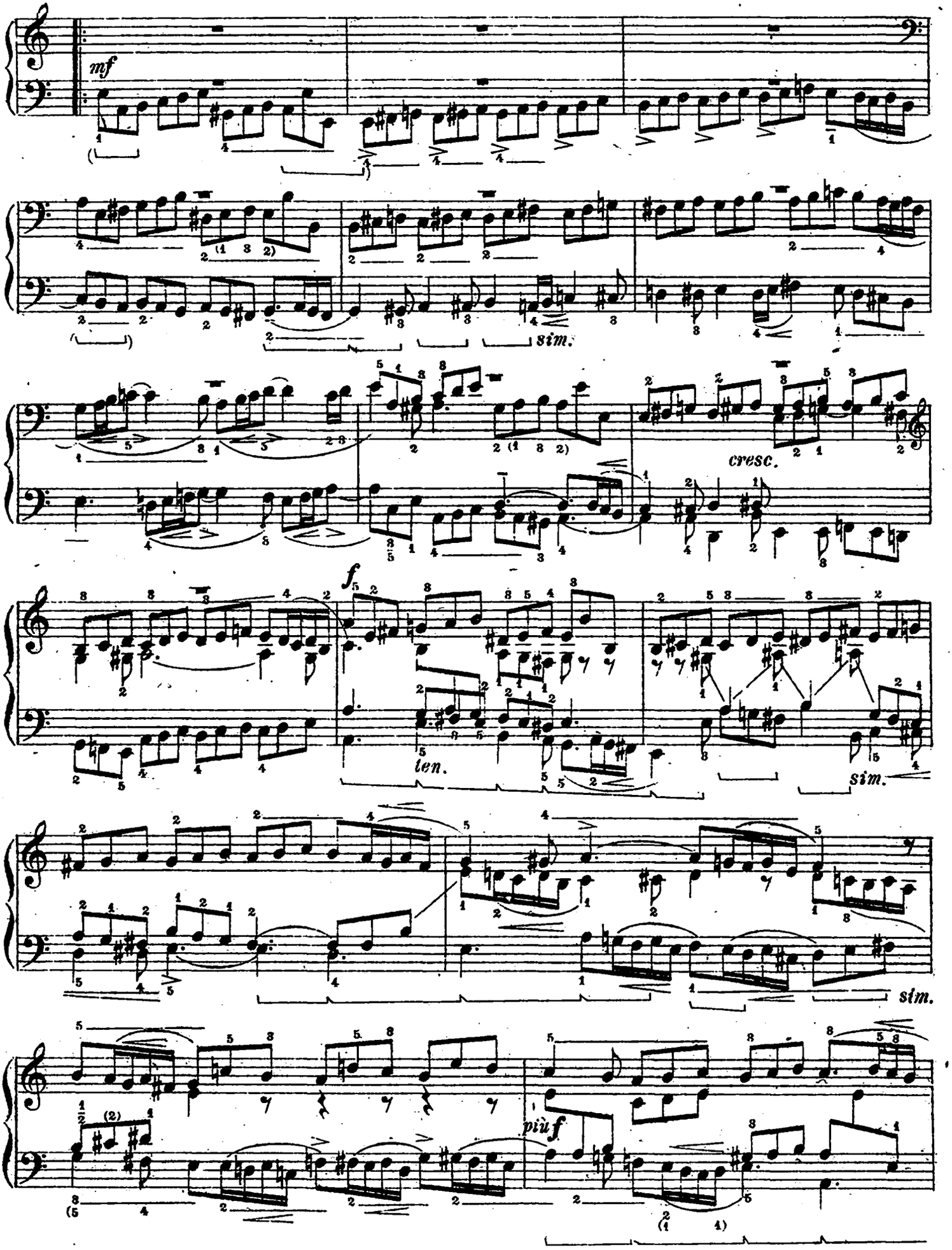
mf

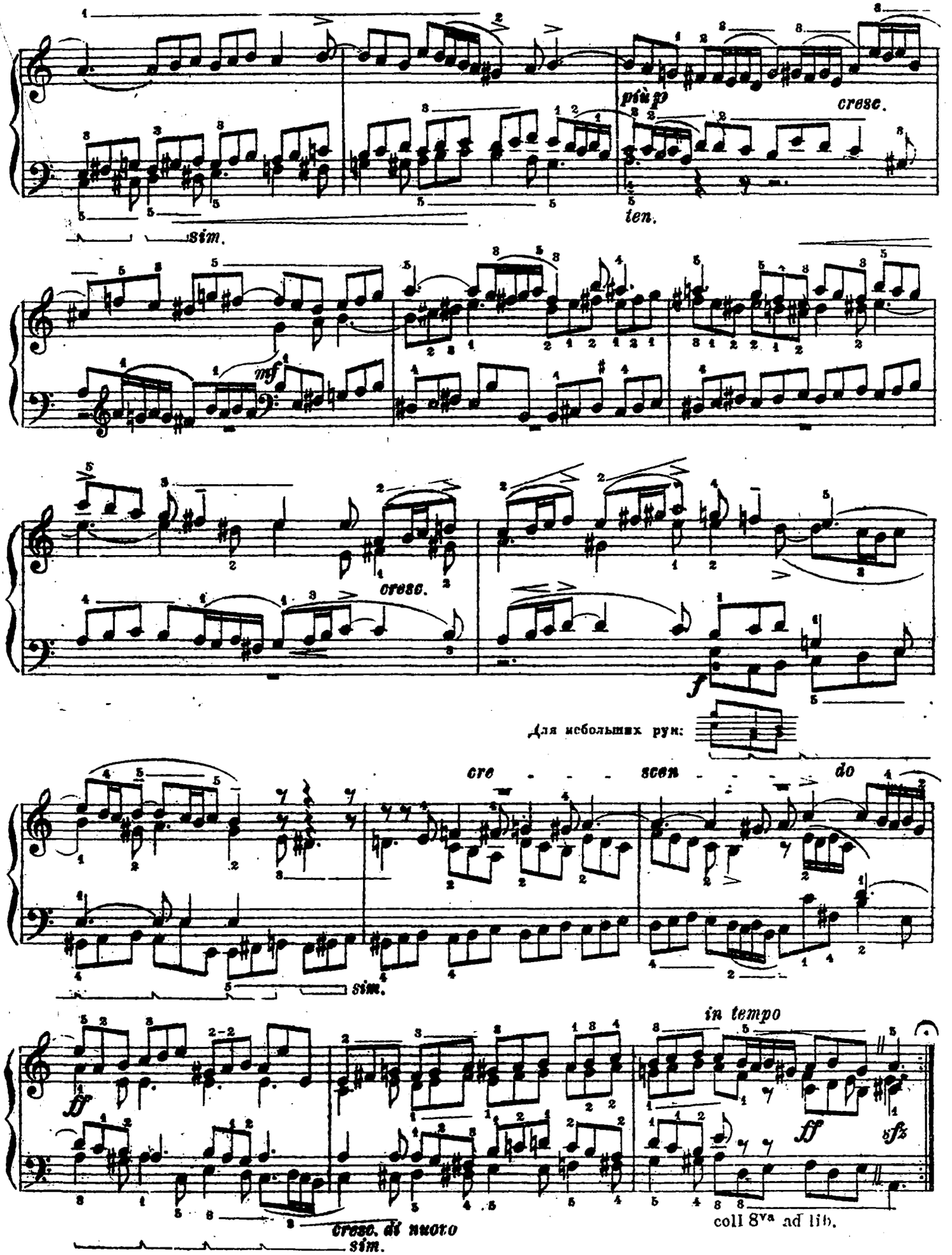
quasi f

sim.


più p
mf
più p
mf
sim.
ten.
sim.


cresc.
f
ten.
sim.
Oder.
più f
ben in tempo
ff


mf
sim.
cresc.
f
ten.
sim.
sim.
più f


più p
cresc.
ten.
sim.
mf
cresc.
f
Для небольших рук:
cre - - - scen - - - do
sim.
in tempo
ff
ff
sfz
cresc. di nuovo
sim.
coll 8va ad lib.

Sonata. II. Соната.

C-dur. До-мажор.

(Переработка XI-й сонаты из сборника „Hortus musicus" Рейнкена.)

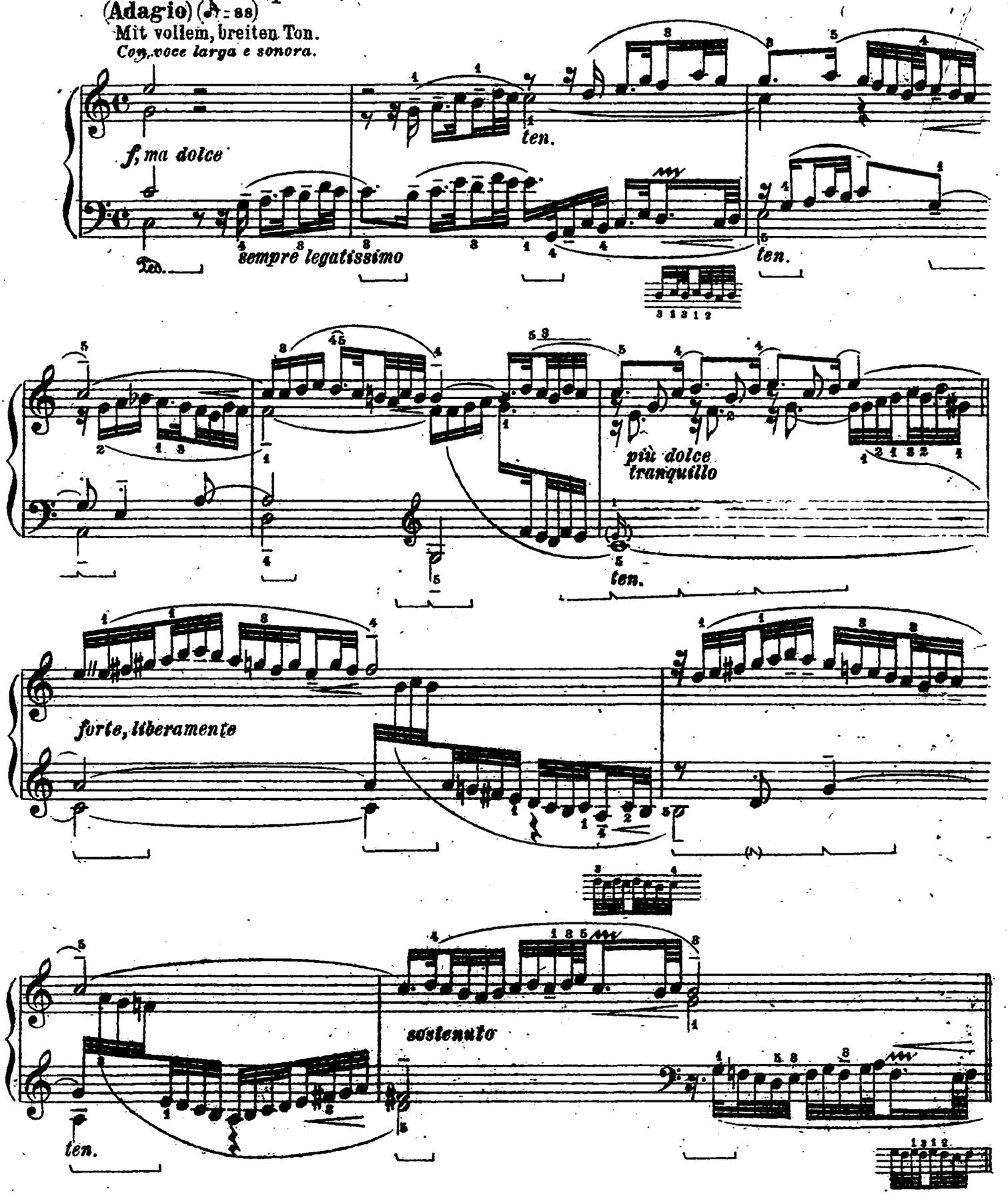
Ред. Эгона Петри.

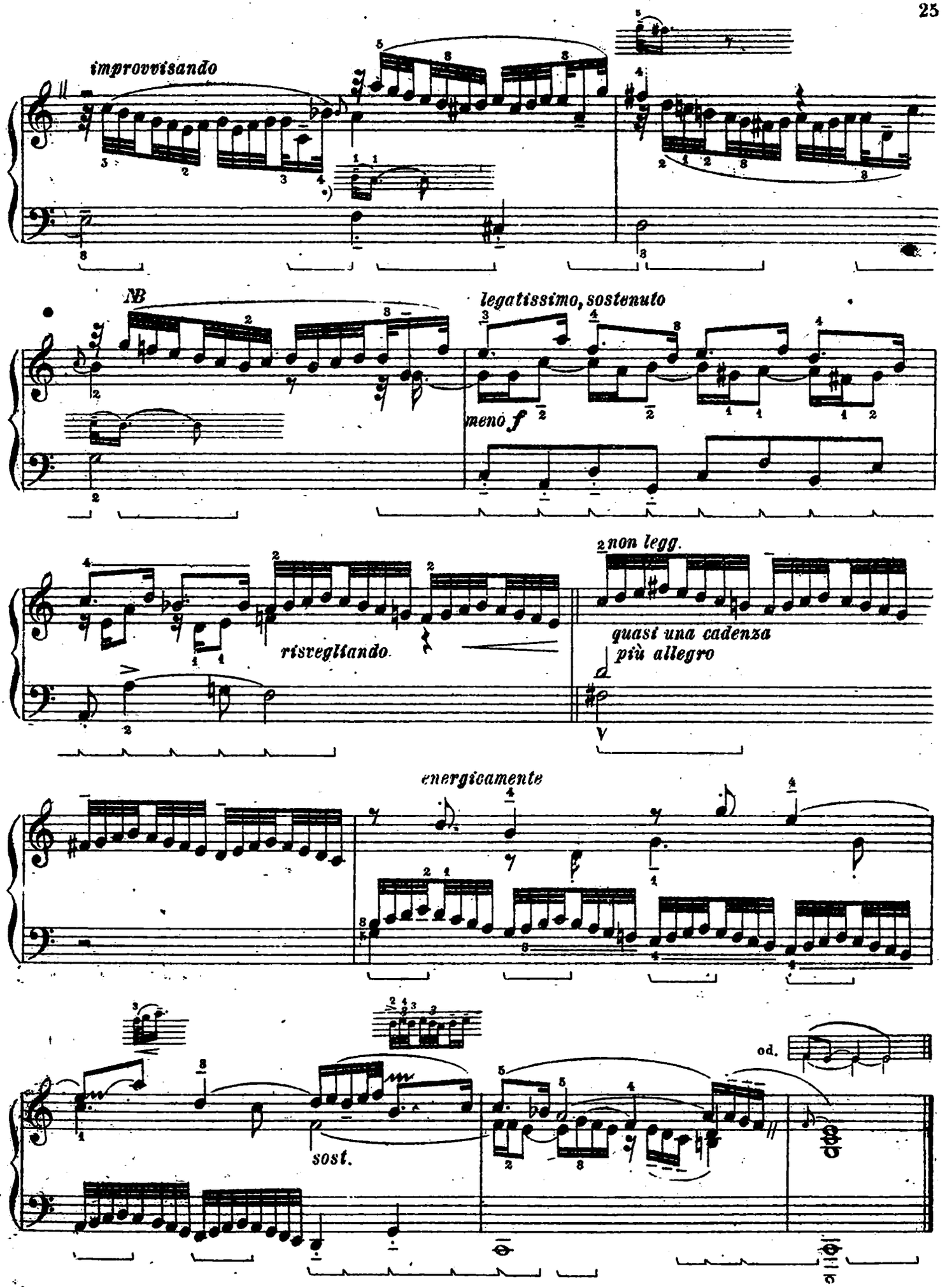
Präludium. Прелюдия.

(Adagio) (♩ = 88)

Mit vollem, breiten Ton.

Con voce larga e sonora.





*) Формаги можно исполнять (не боясь параллельных квинт при NB) и шестнадцатыми.

Прелюдия в ее оригинальном виде (приводится для сравнения).

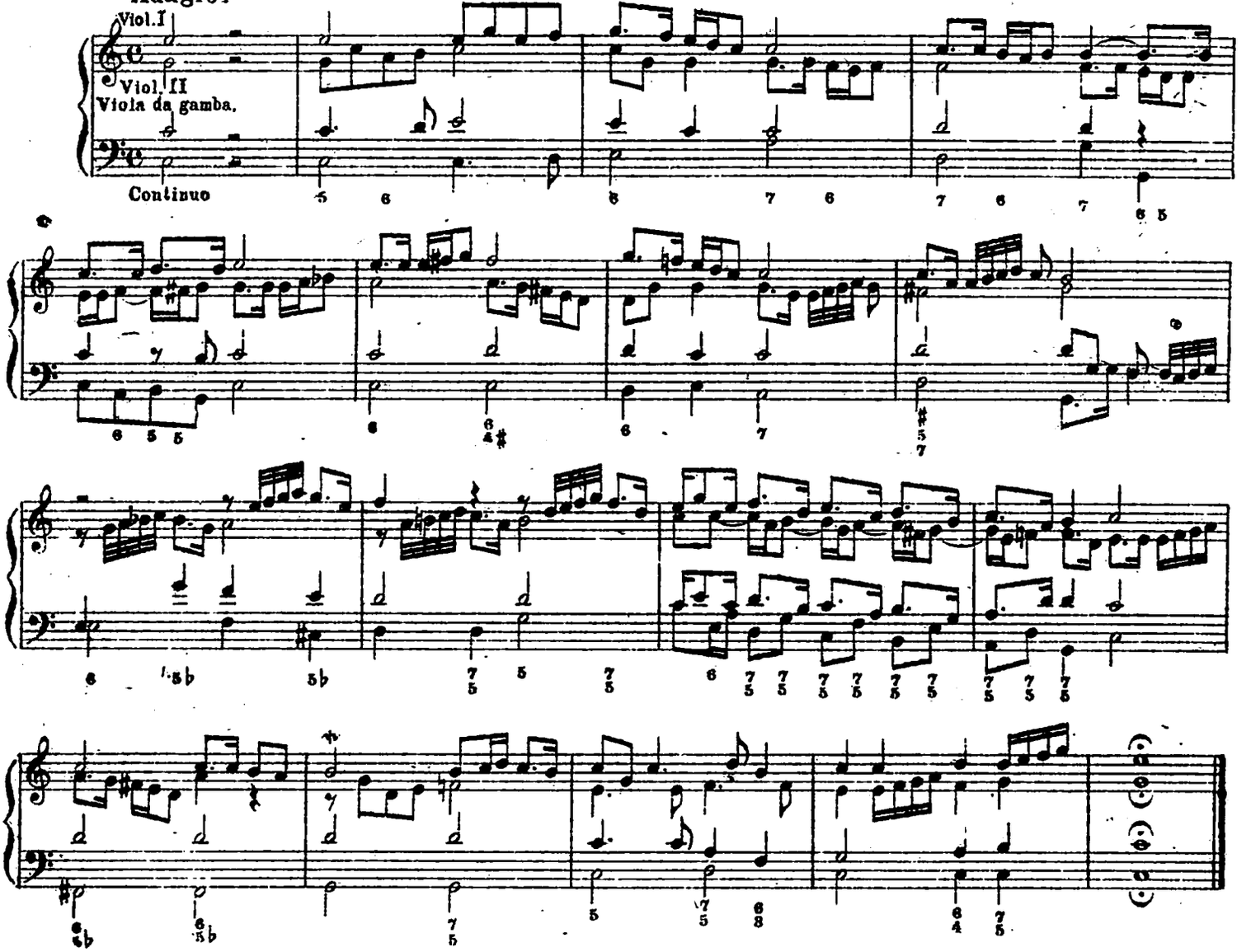
Adagio.

Я. А. Рейнкен.

Viol. I

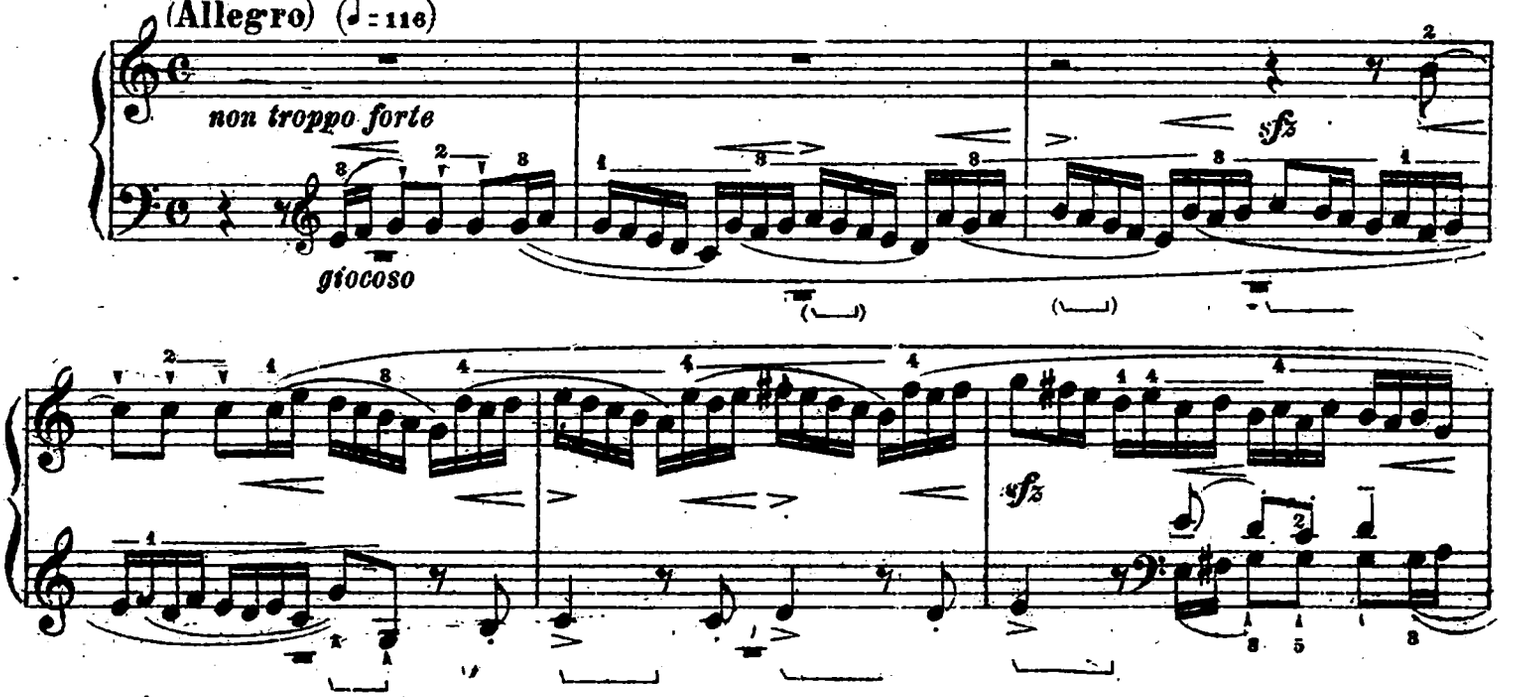
Viol. II
Viola da gamba.

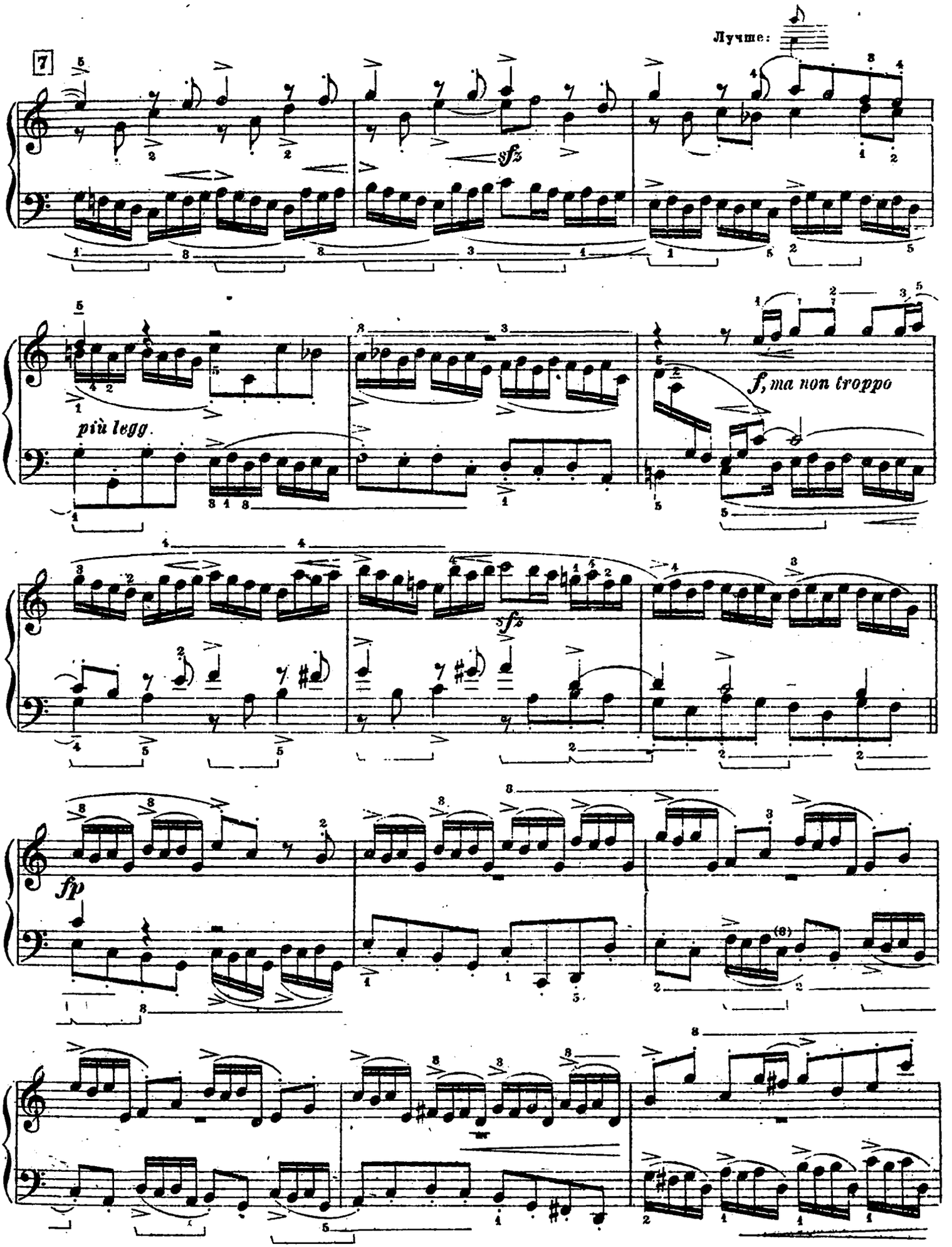
Continuo

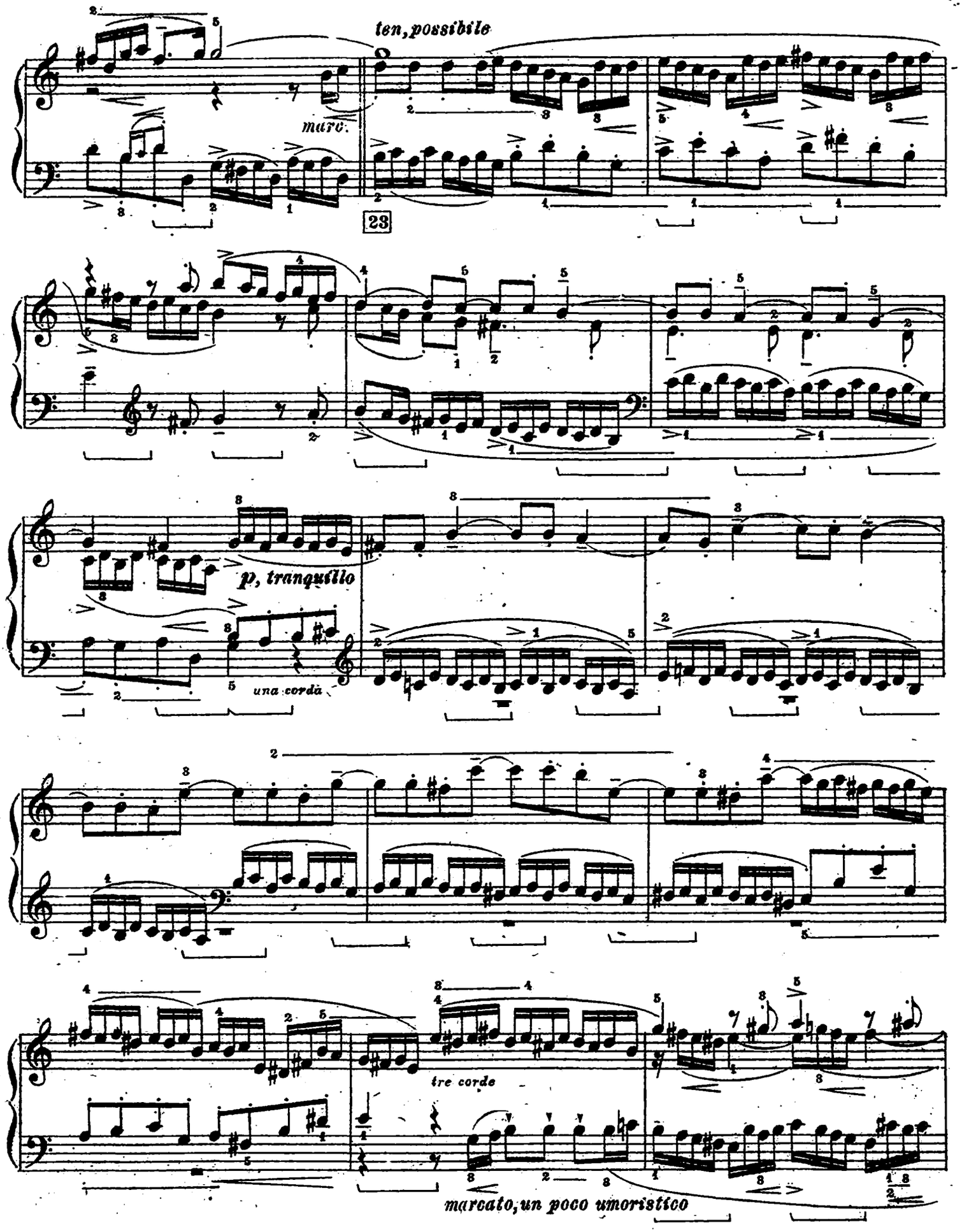


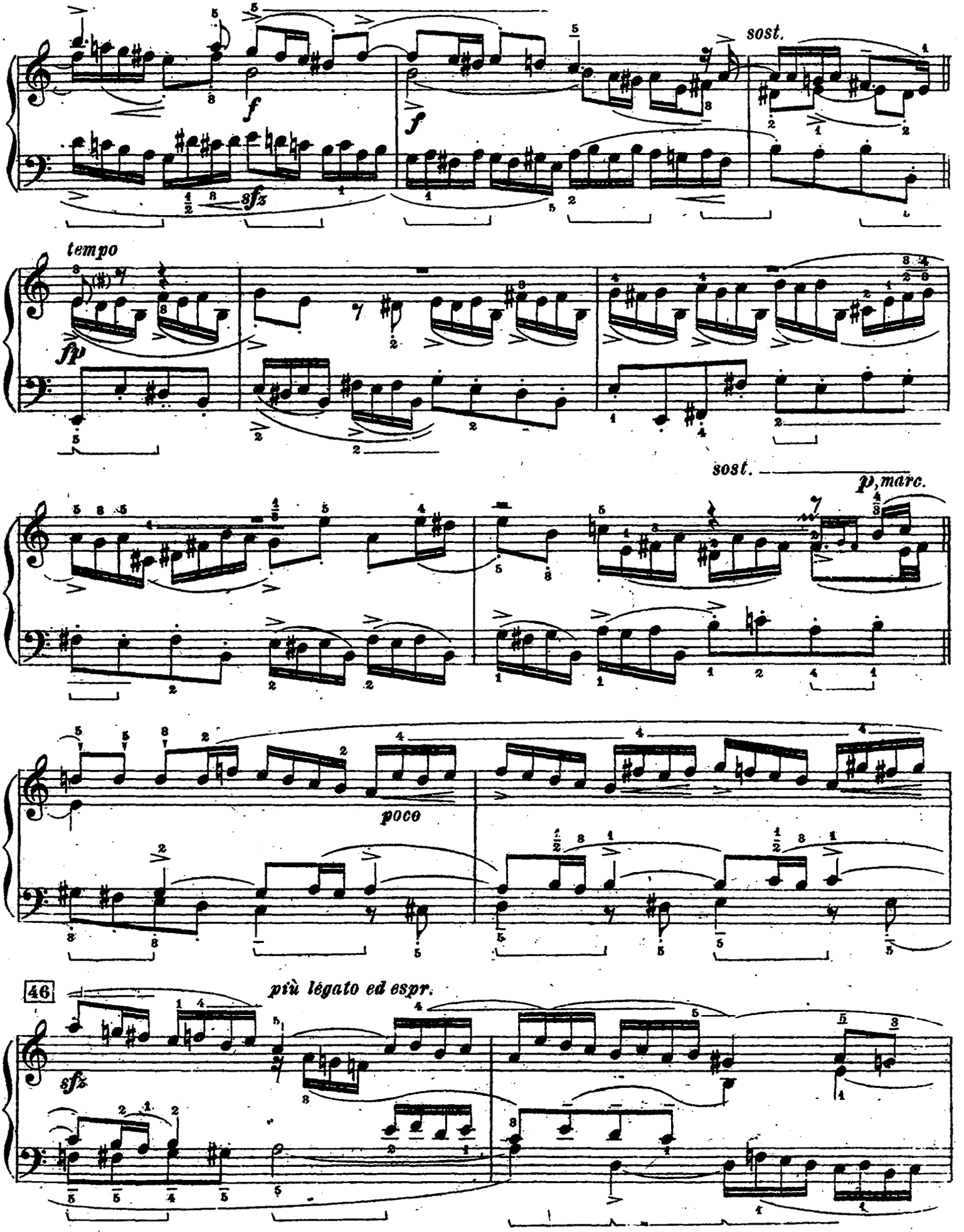
Fuga. (a tre voci) Фуга.

(Allegro) (♩ = 116)

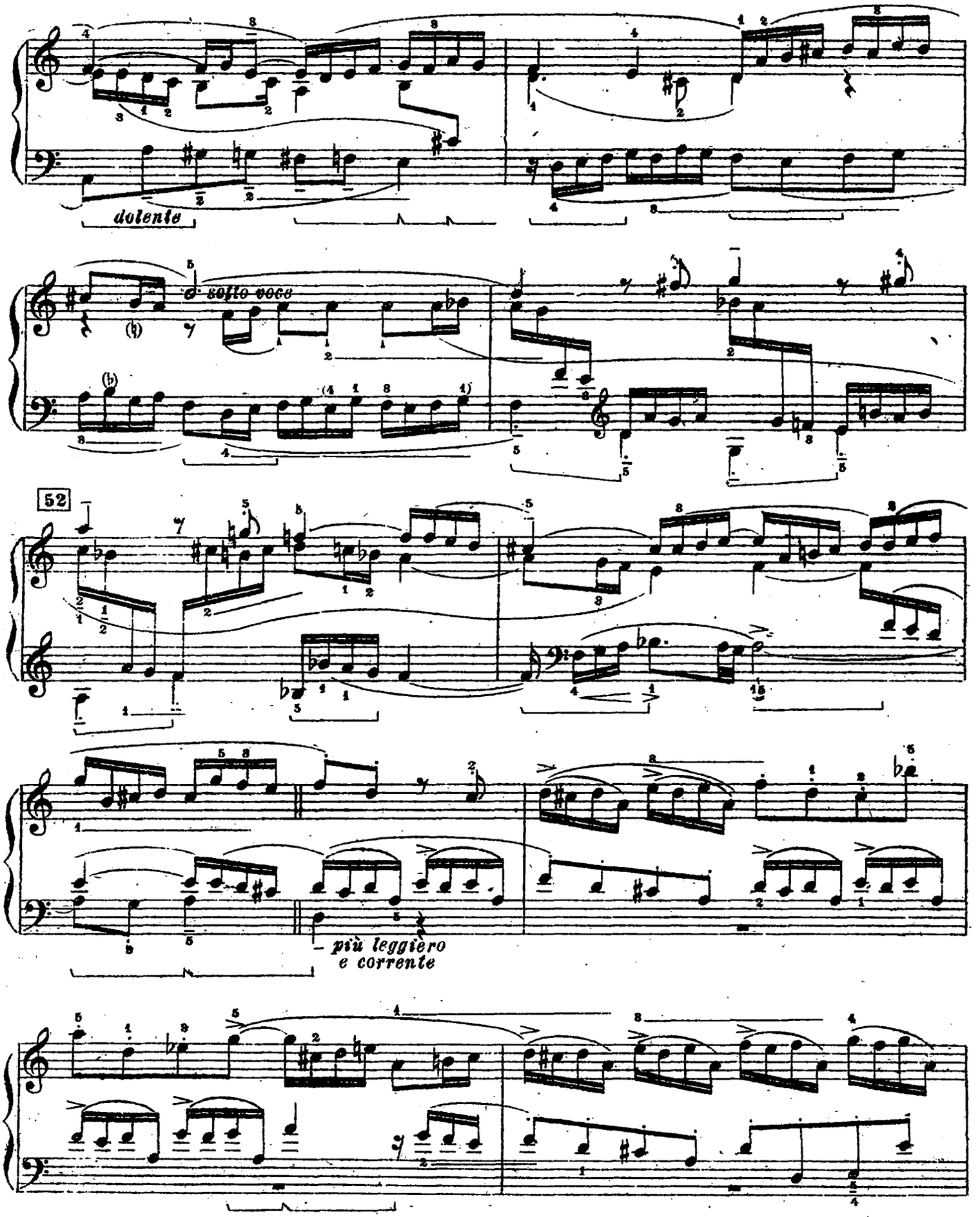


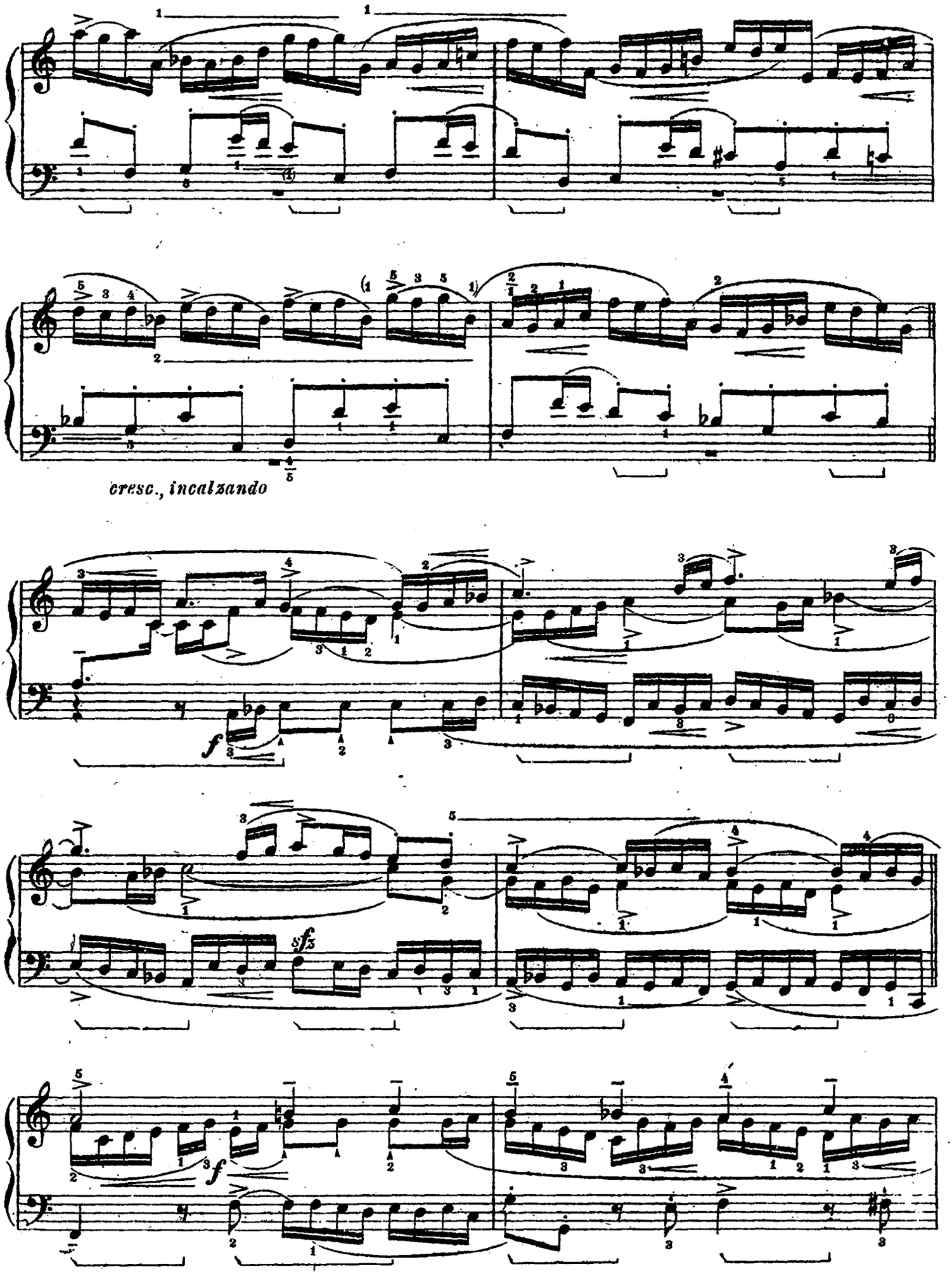

Лучше:
7
sfz
più legg.
f, ma non troppo
sfz
fp

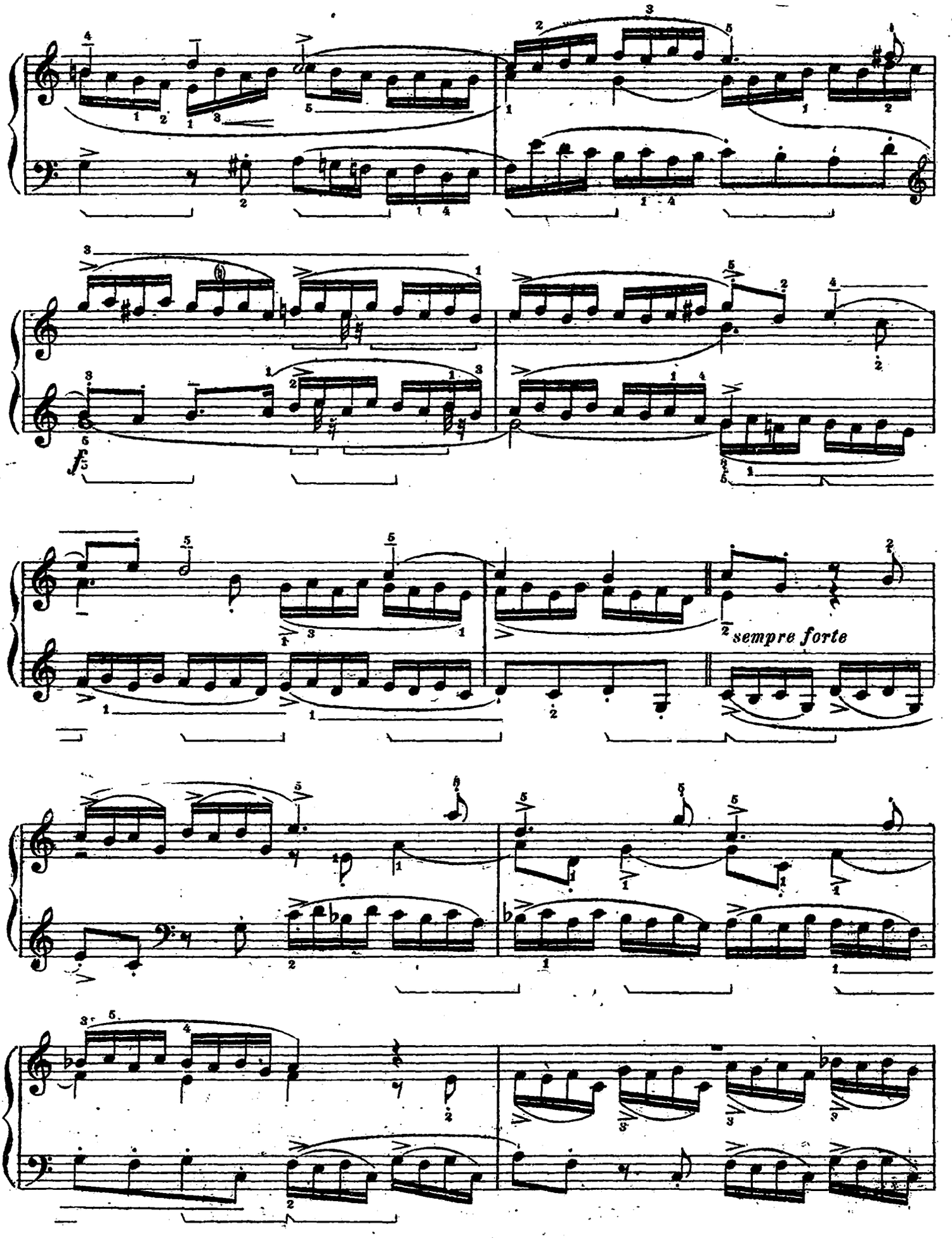

ten, possibile
marc.
23
p, tranquillo
una corda
tre corde
marcato, un poco umoristico

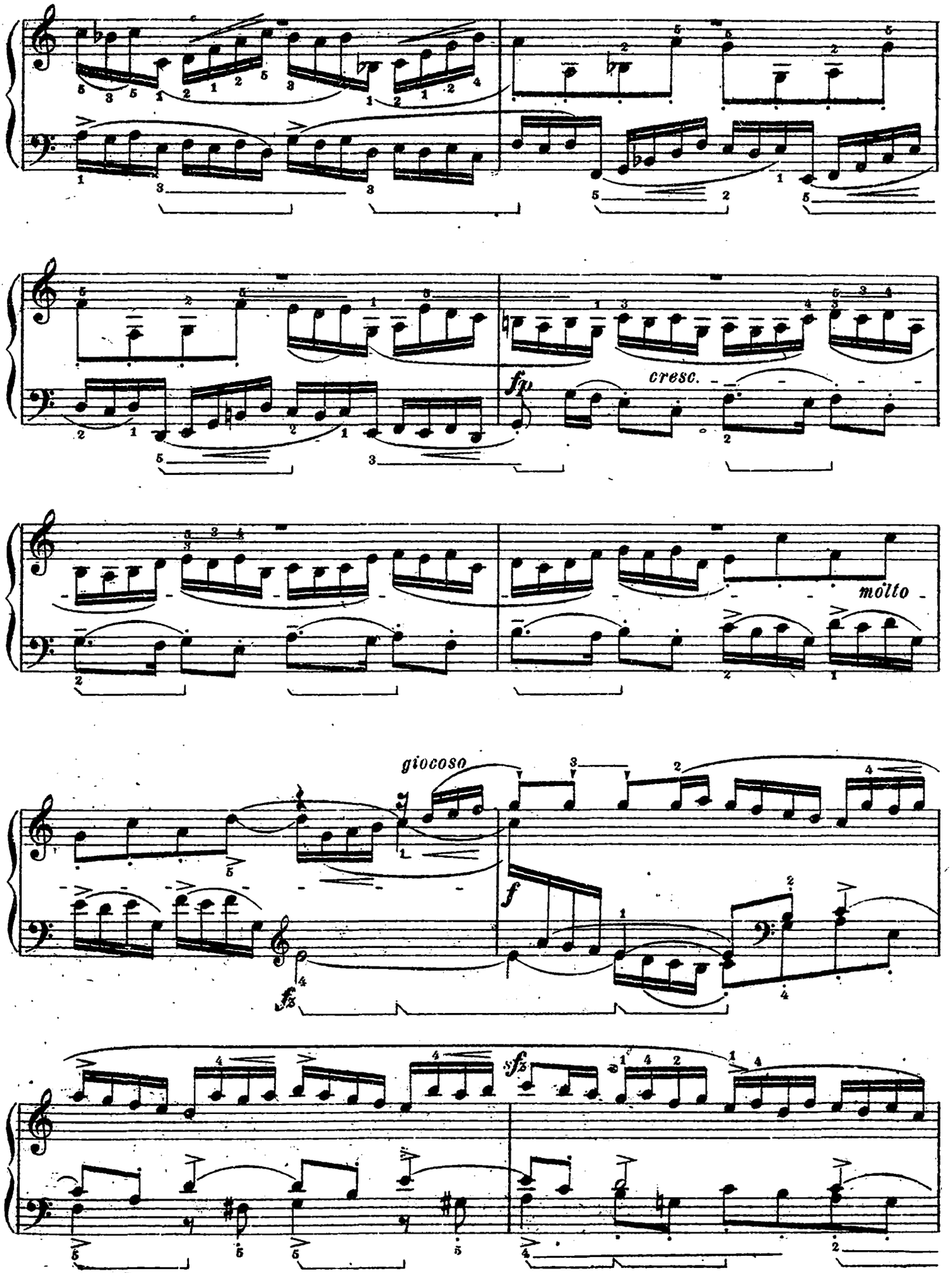


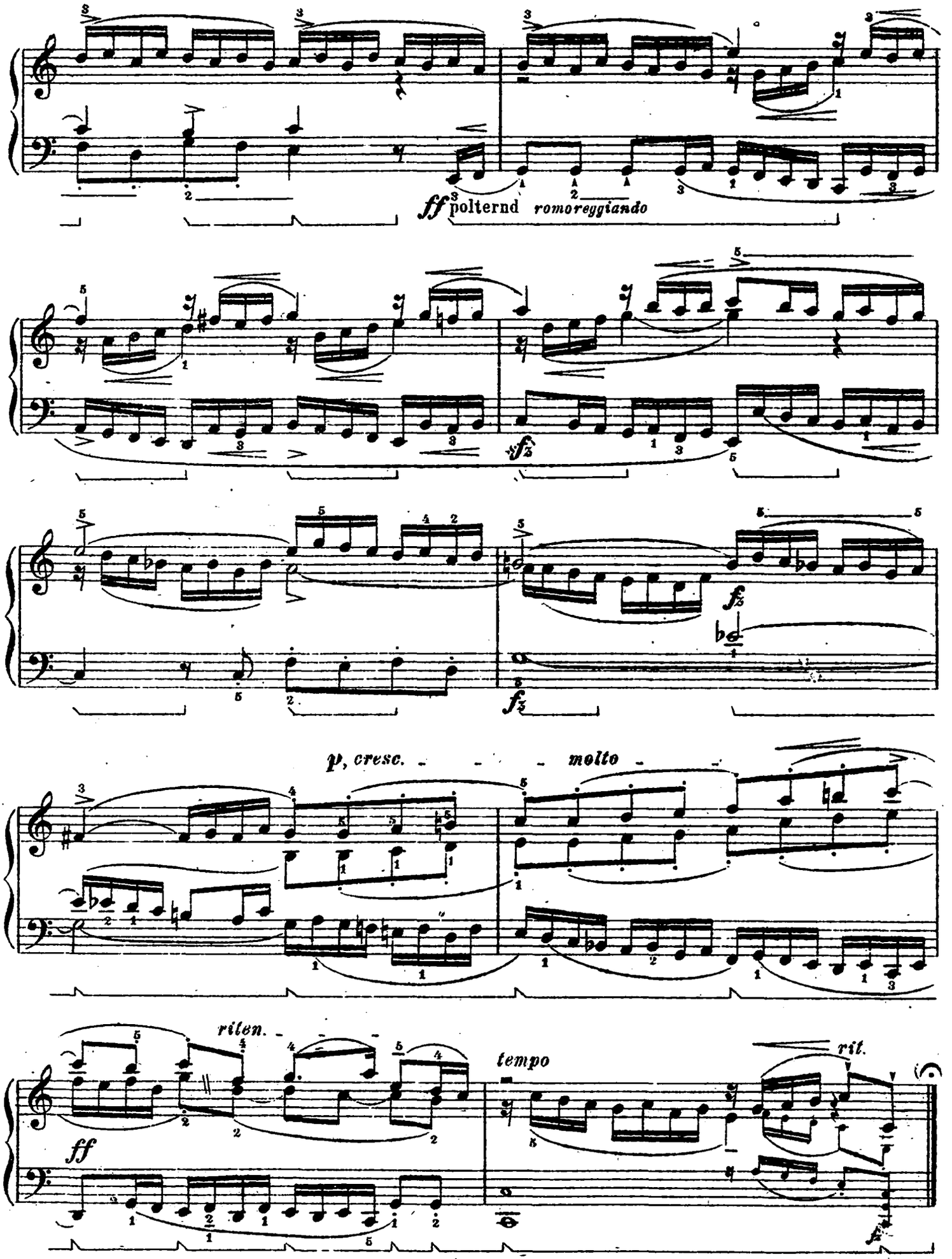
46

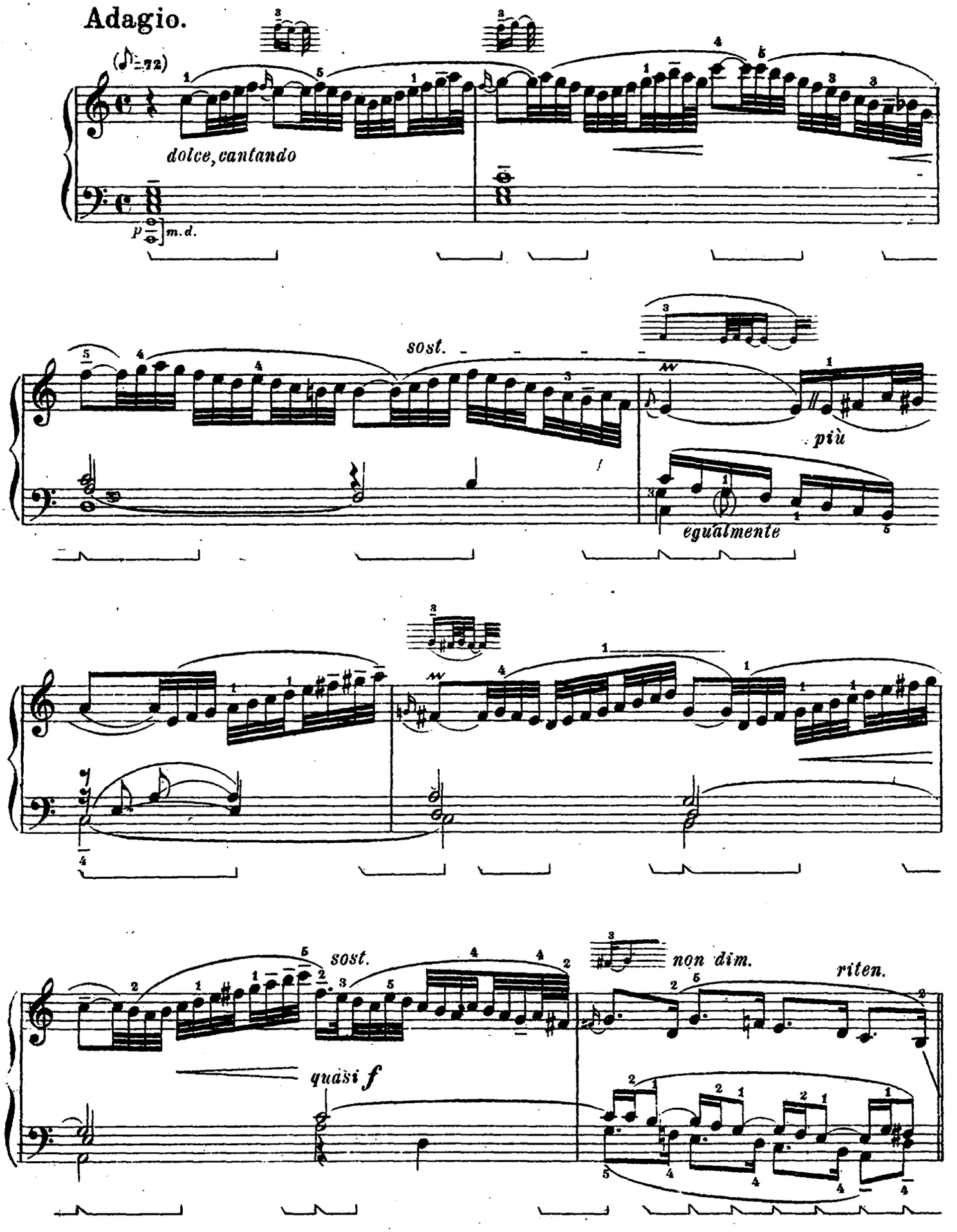

dolente
sotto voce
52
più leggiero
e corrente

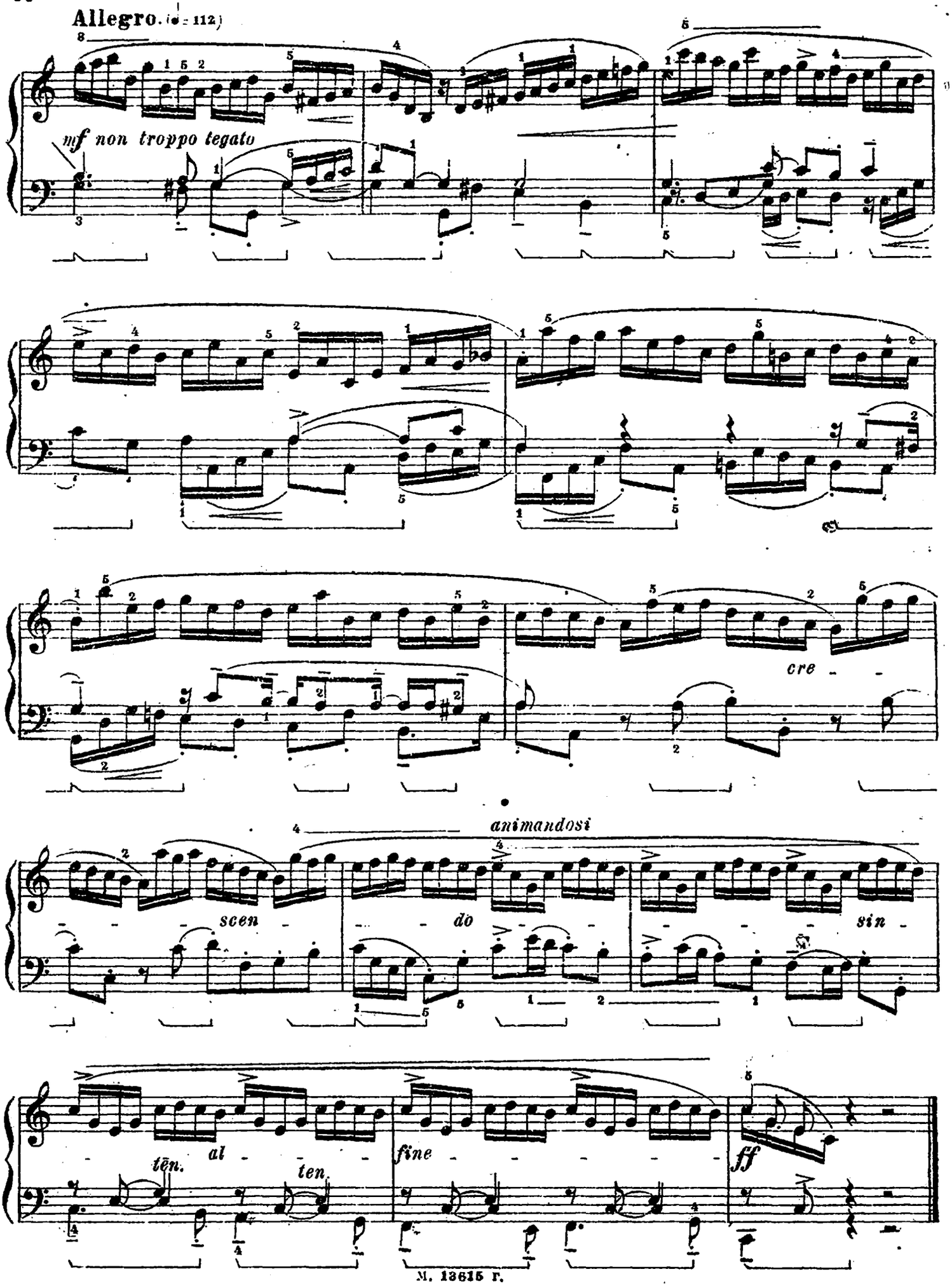

cresc., incalzando
f
sfz
f


f
sempre forte


fp
cresc.
molto
giocoso
f
fz
sfz


ff polternd romoreggiando
p, cresc. molto
riten.
tempo
rit.
ff


Adagio.
(♪=72)
dolce, cantando
p
m.d.
sost.
più
egualmente
sost.
non dim.
riten.
quasi f


Allegro. (♩ = 112)
mf non troppo tegato
cre
scen
do
animandosi
sin
al
ten.
ten.
fine
ff

Allemande. Аллеманда.

(Allegretto) (♩ = 76)

p amabile
gebunden und fliessend
legato e scorrevole

ten.

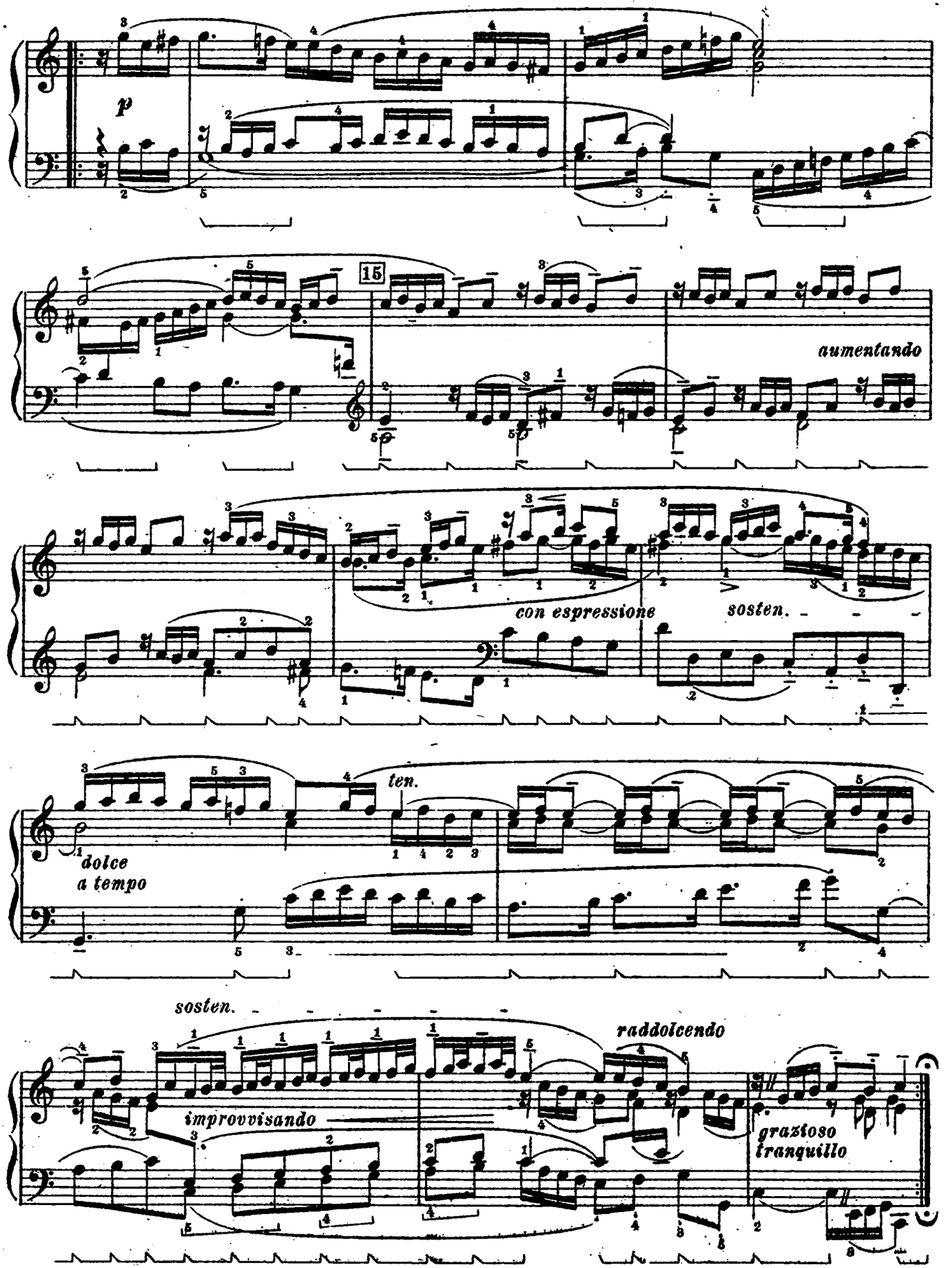
dolce

6

aumentando

raddolcendo

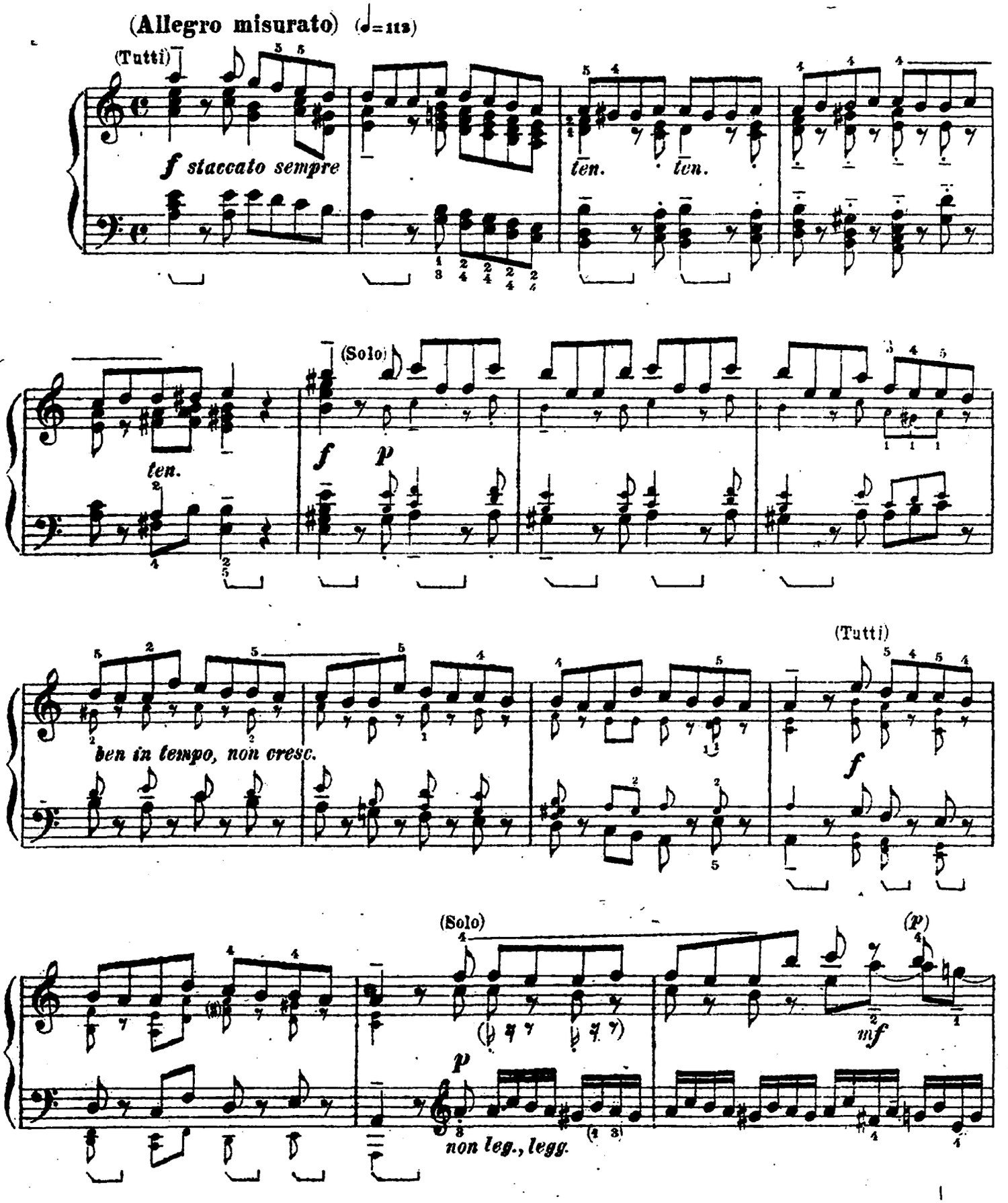
con grazia
tranquillo

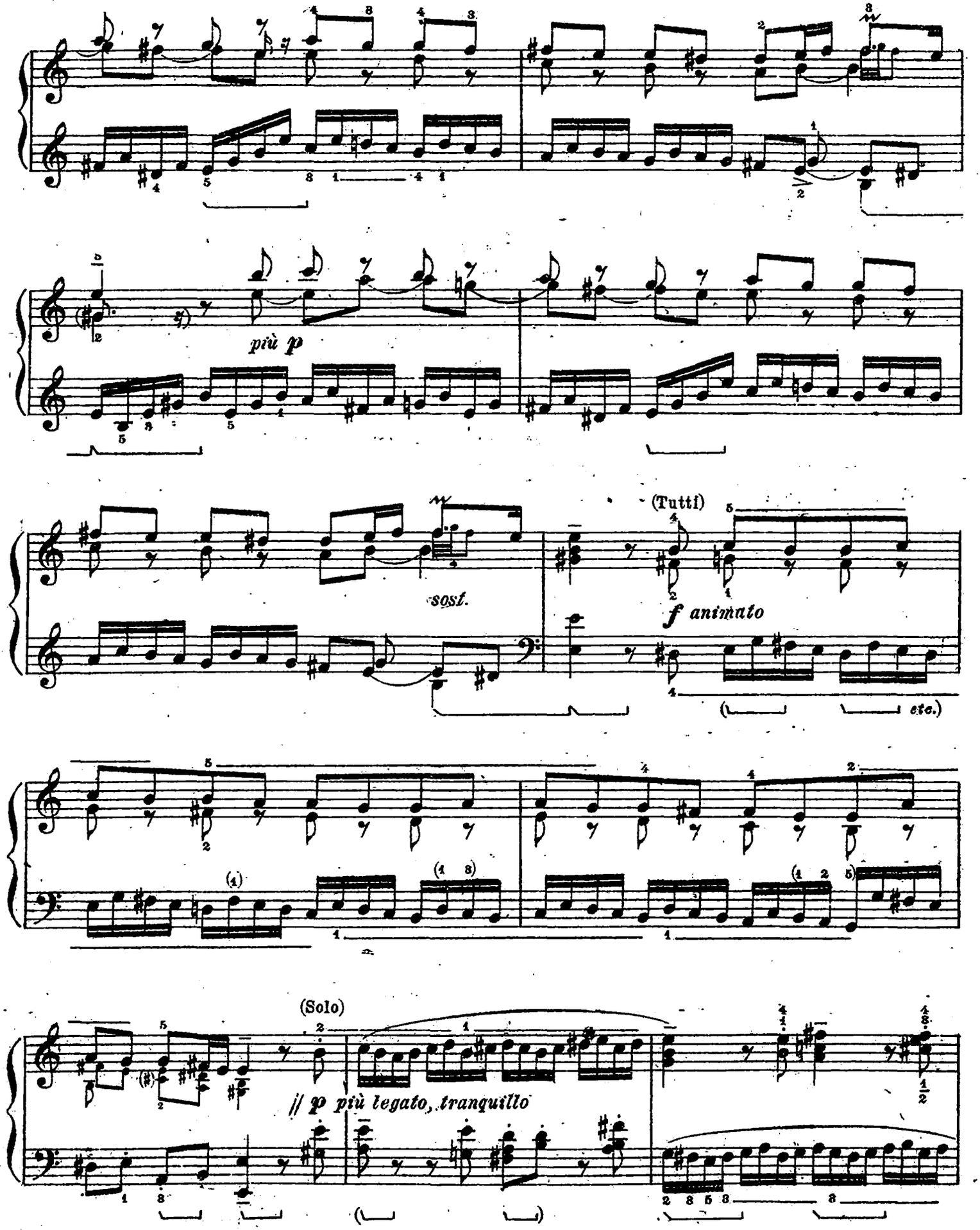

p
15
aumentando
con espressione
sosten.
ten.
dolce
a tempo
sosten.
improvvisando
raddolcendo
grazioso
tranquillo

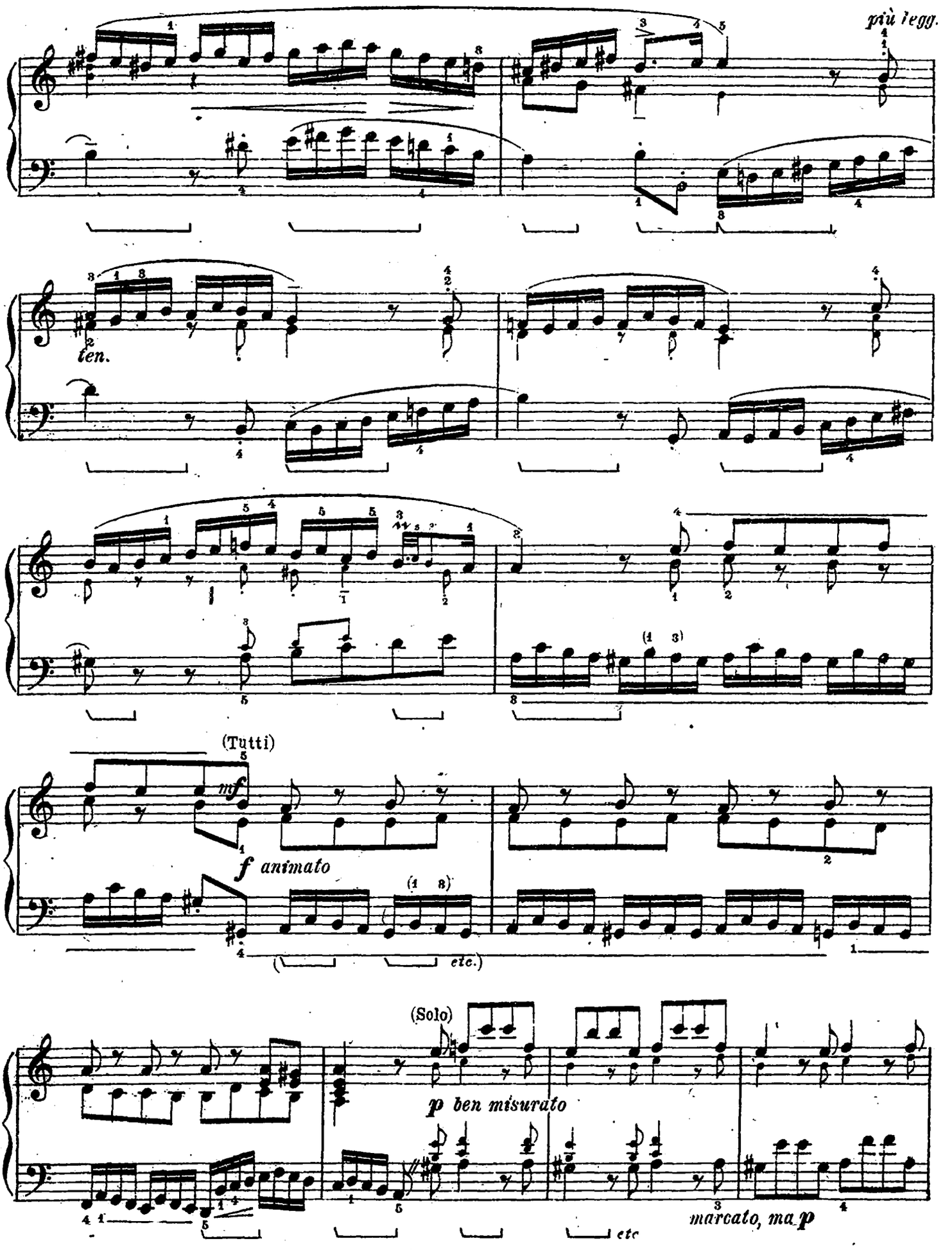
Sonata III. Соната

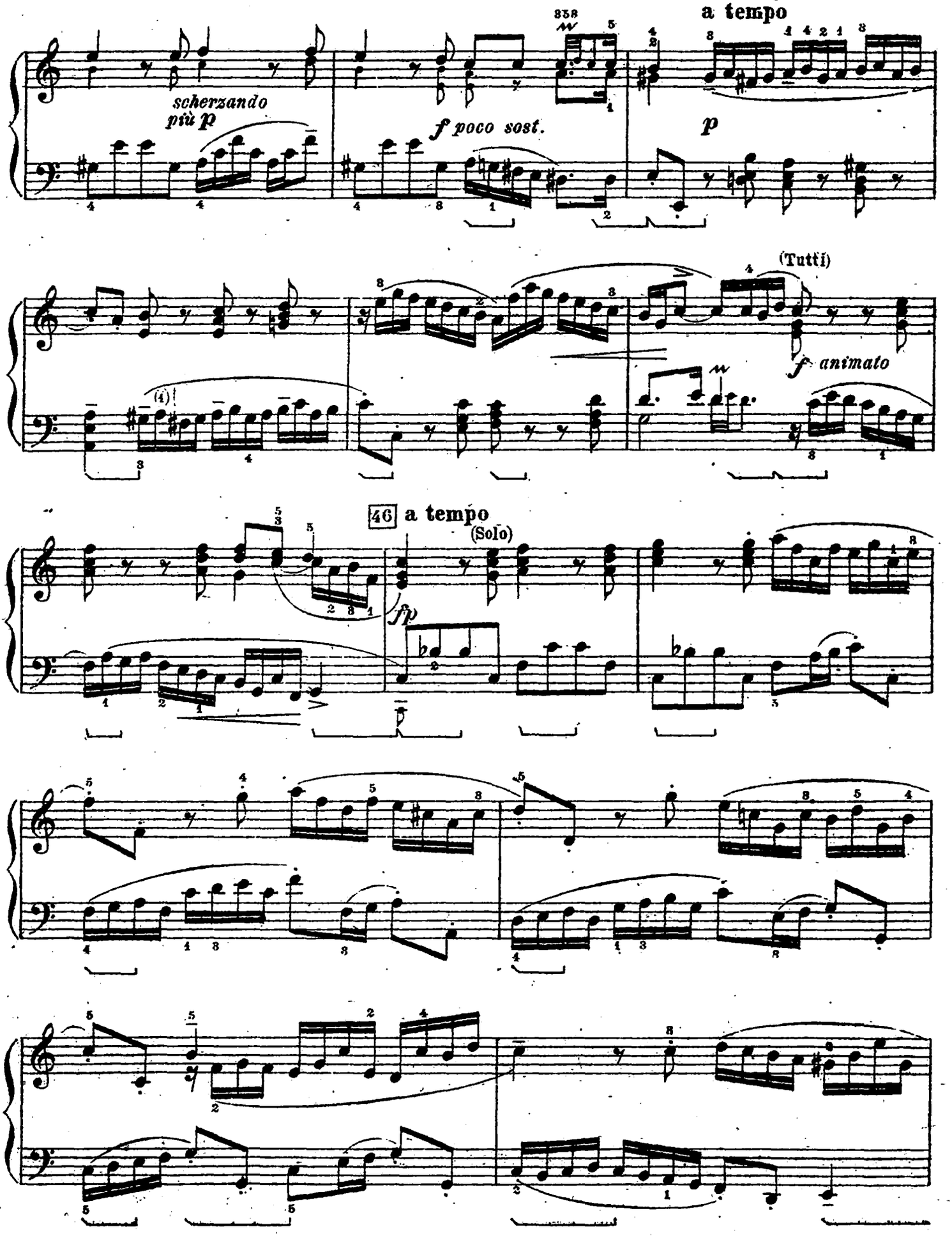
a-moll. ля-минор.

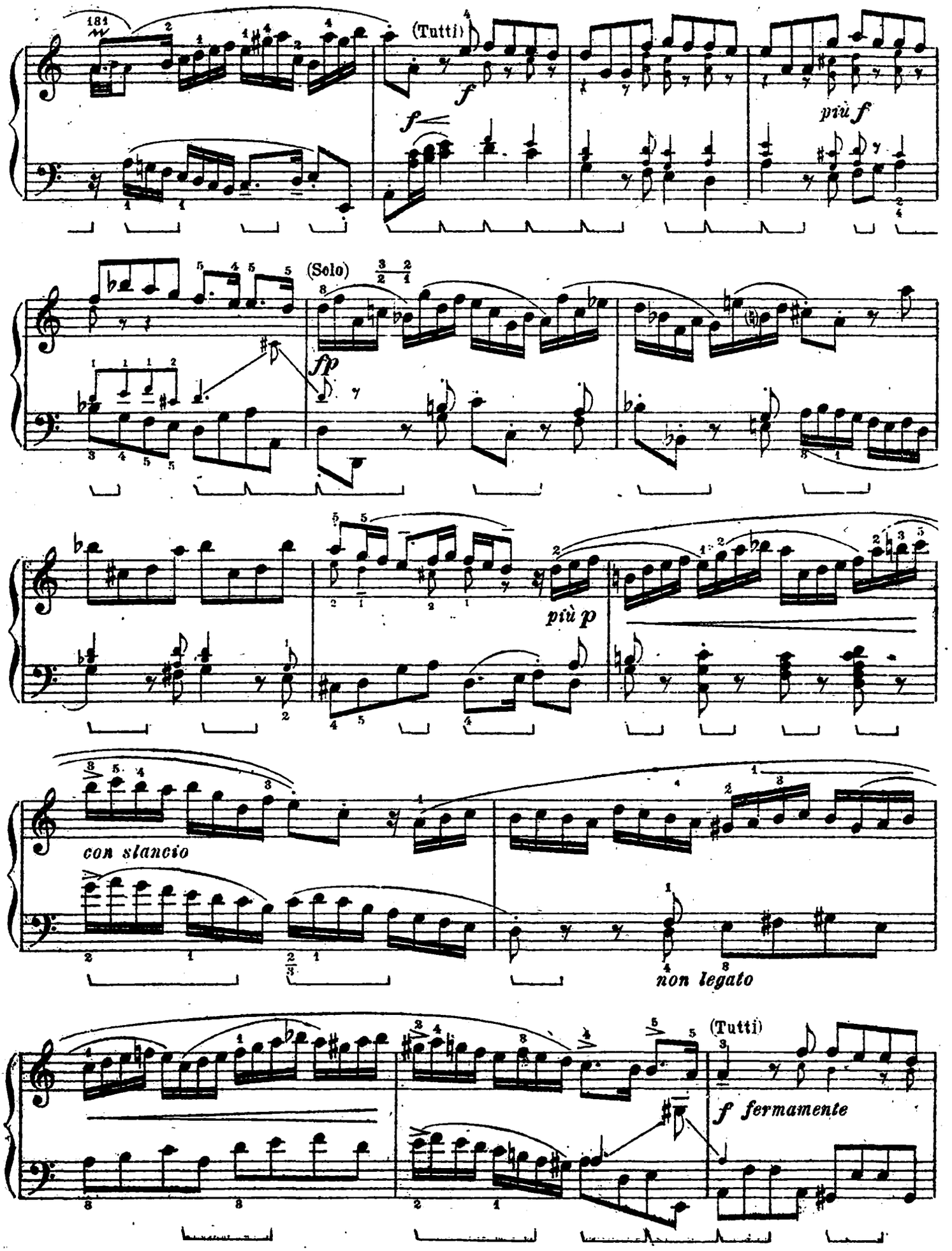
Ред. Эгона Петри.

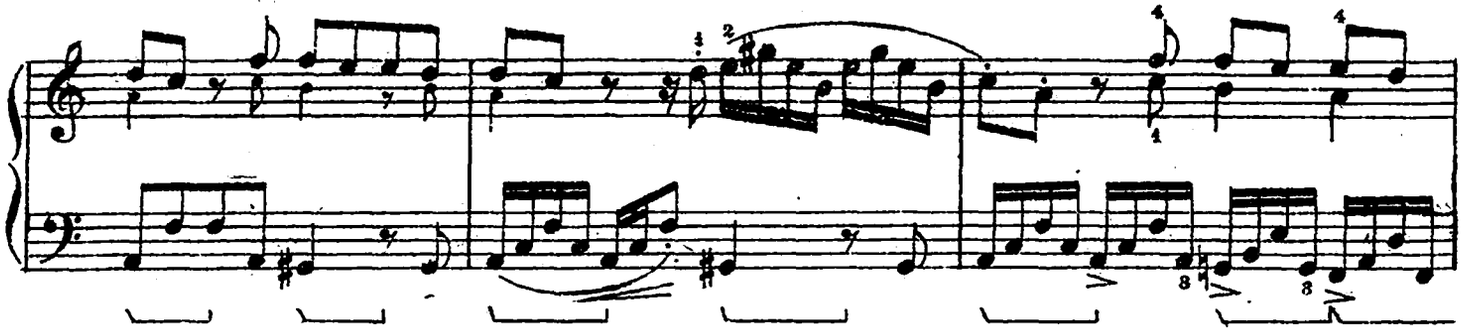


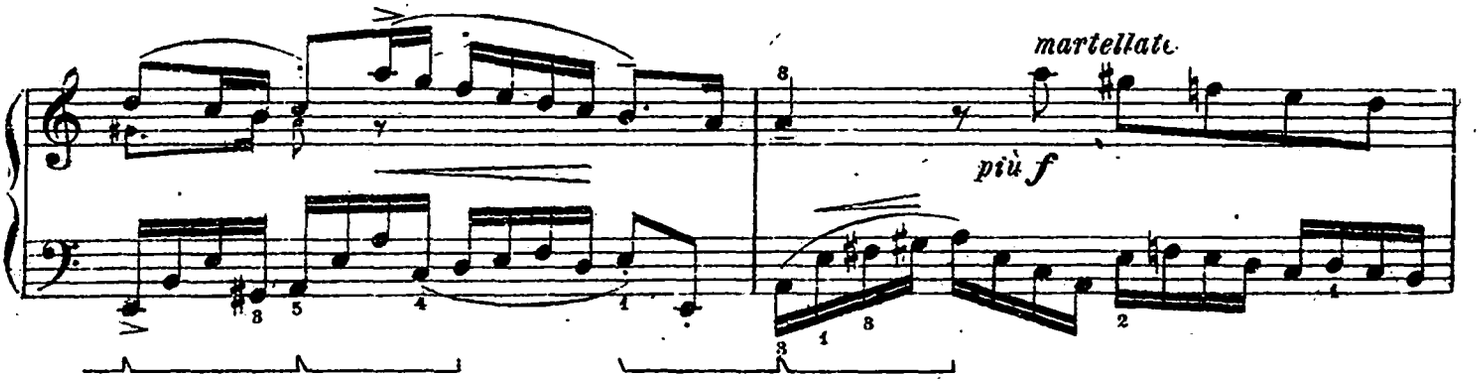

più p
sost.
(Tutti)
f animato
etc.)
(Solo)
// p più legato, tranquillo

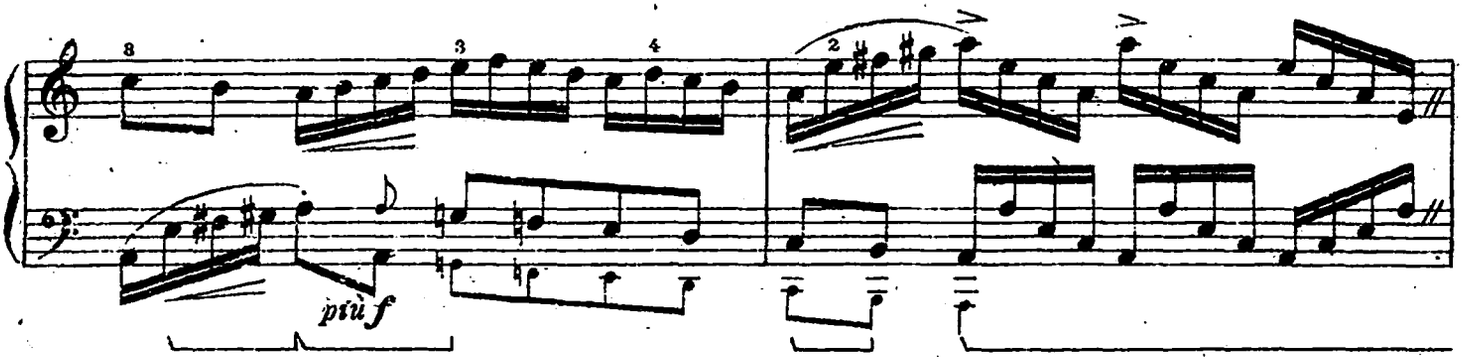

più legg.
ten.
(Tutti)
mf
f animato
(1 3)
(1 3)
etc.)
(Solo)
p ben misurato
marcato, ma p
etc

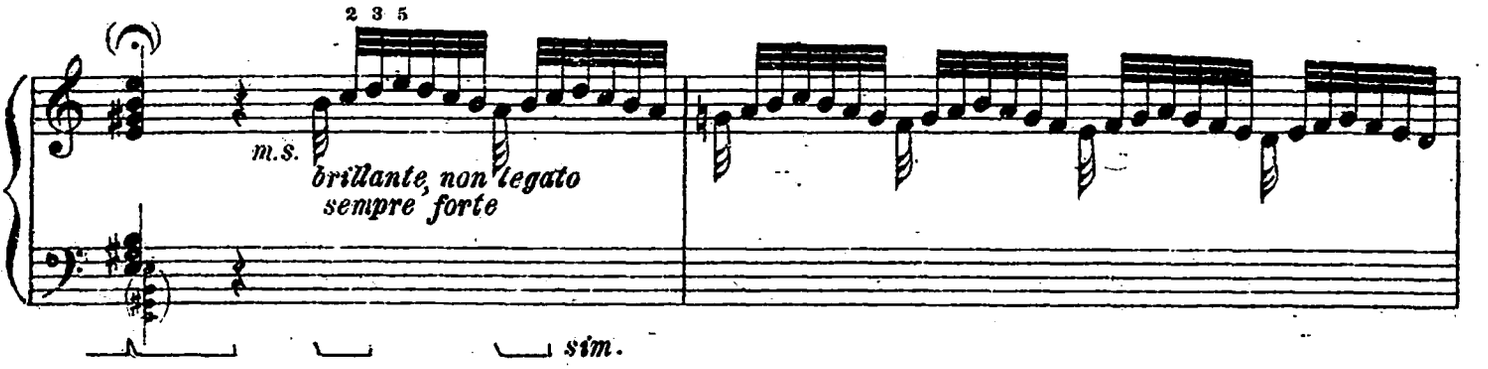

a tempo
scherzando
più p
f poco sost.
p
(Tutti)
f animato
46 a tempo
(Solo)
fp


(Tutti)
più f
(Solo)
fp
più p
con slancio
non legato
(Tutti)
f fermamente

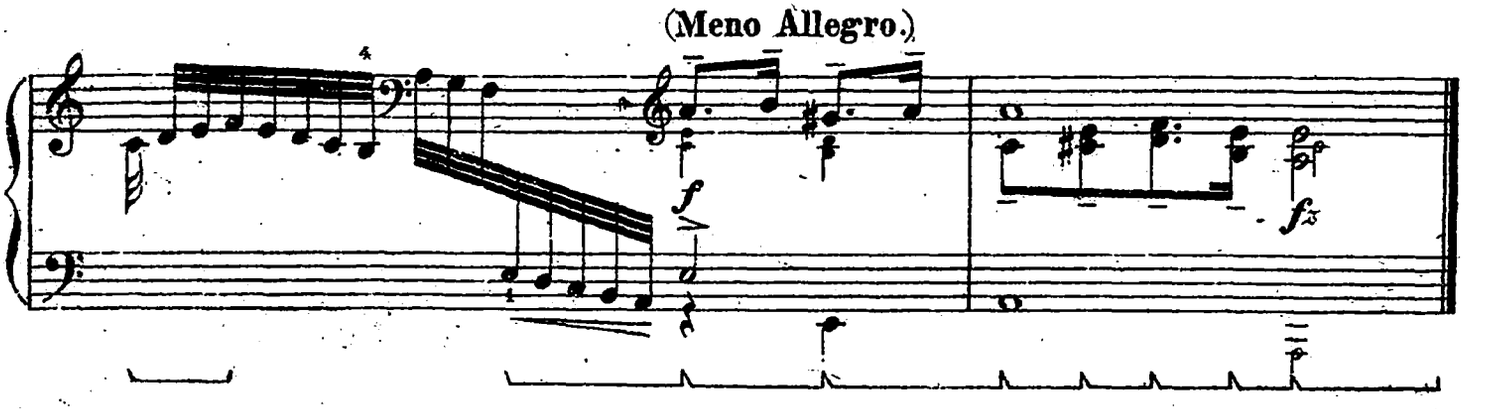








(Meno Allegro.)

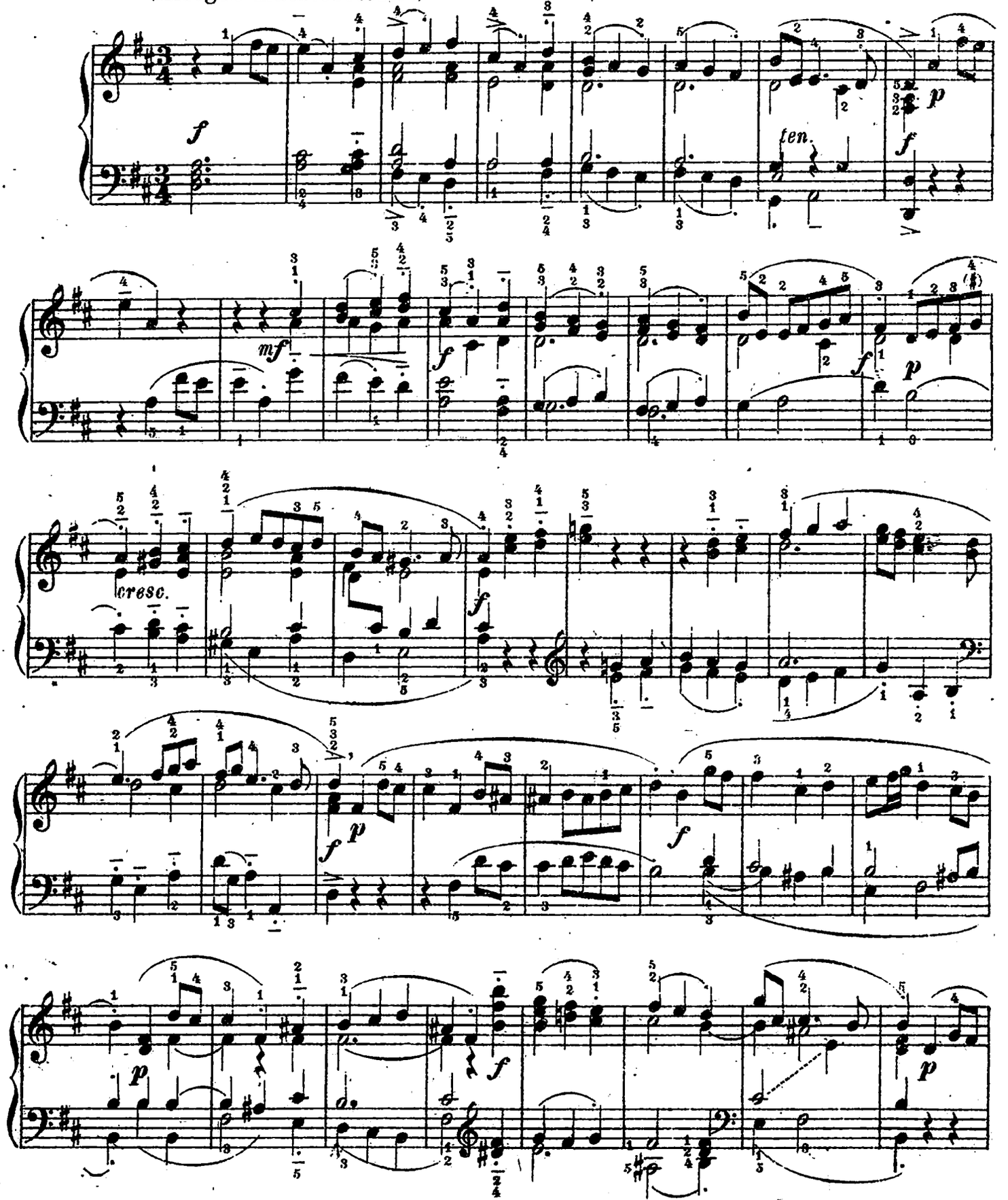


Sonata. IV. Соната.

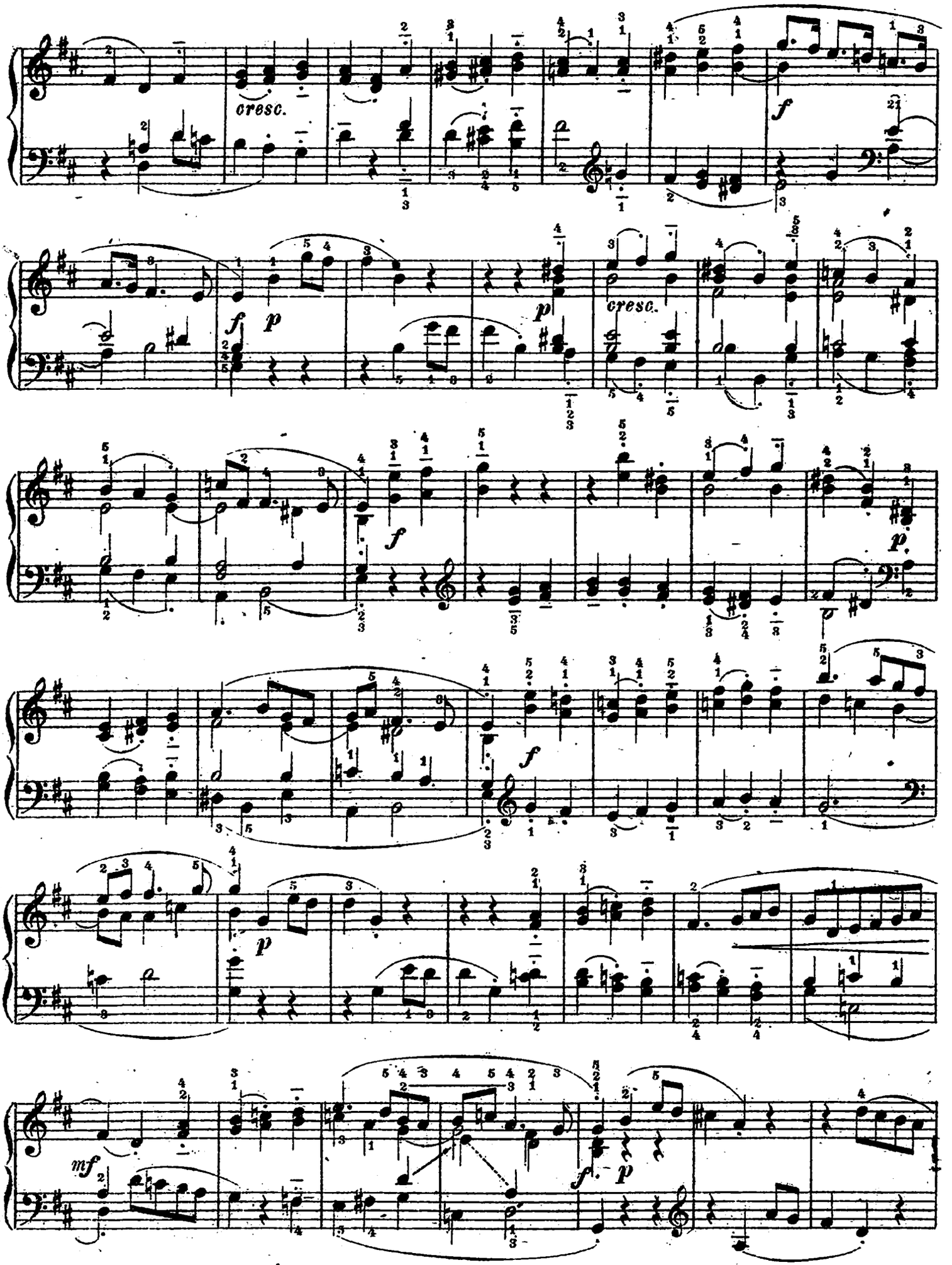
D-dur. Ре-мажор.

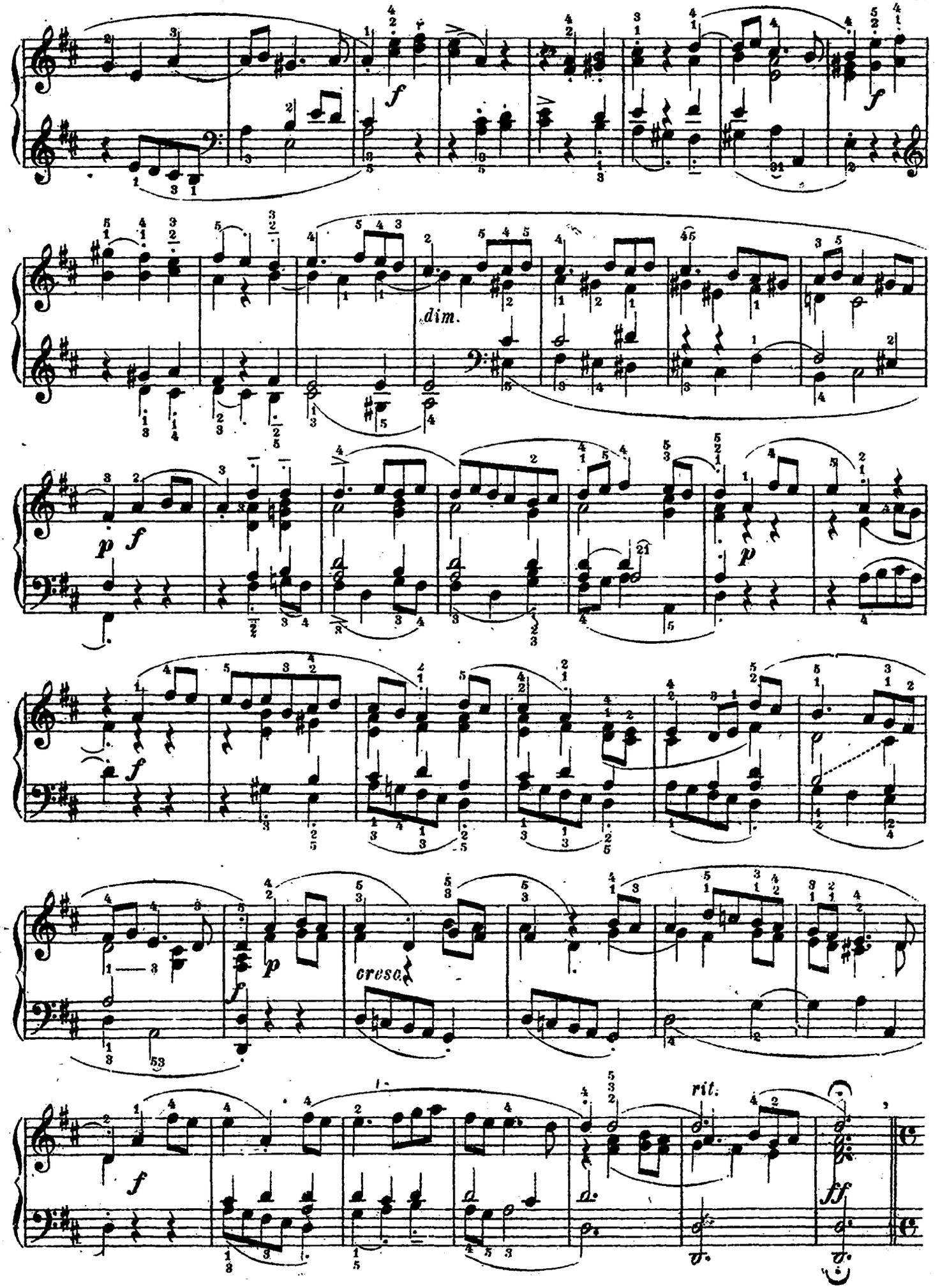
Ред. Бруно Муджеллини.

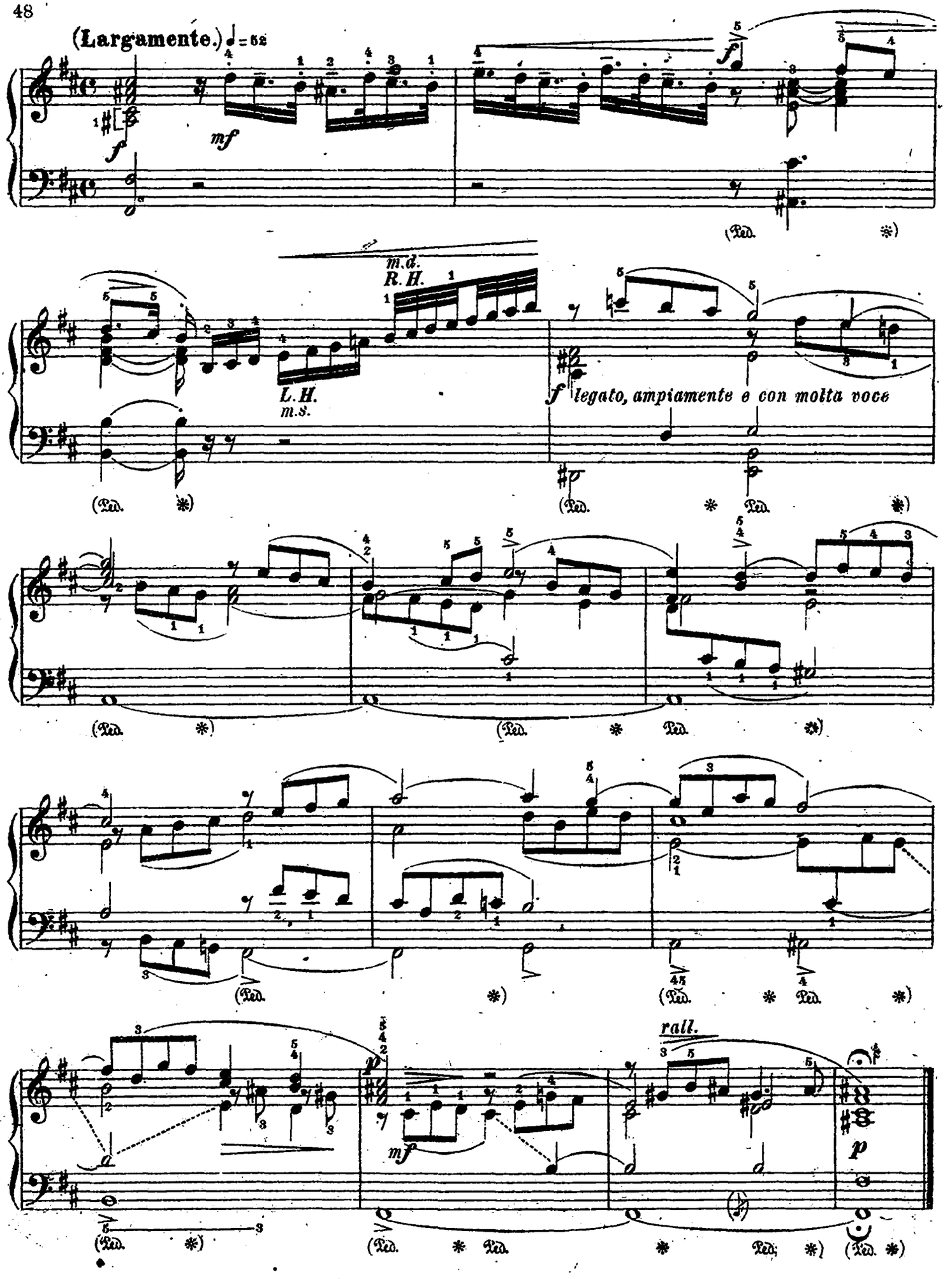
(Allegro maestoso. ♩=132) *)



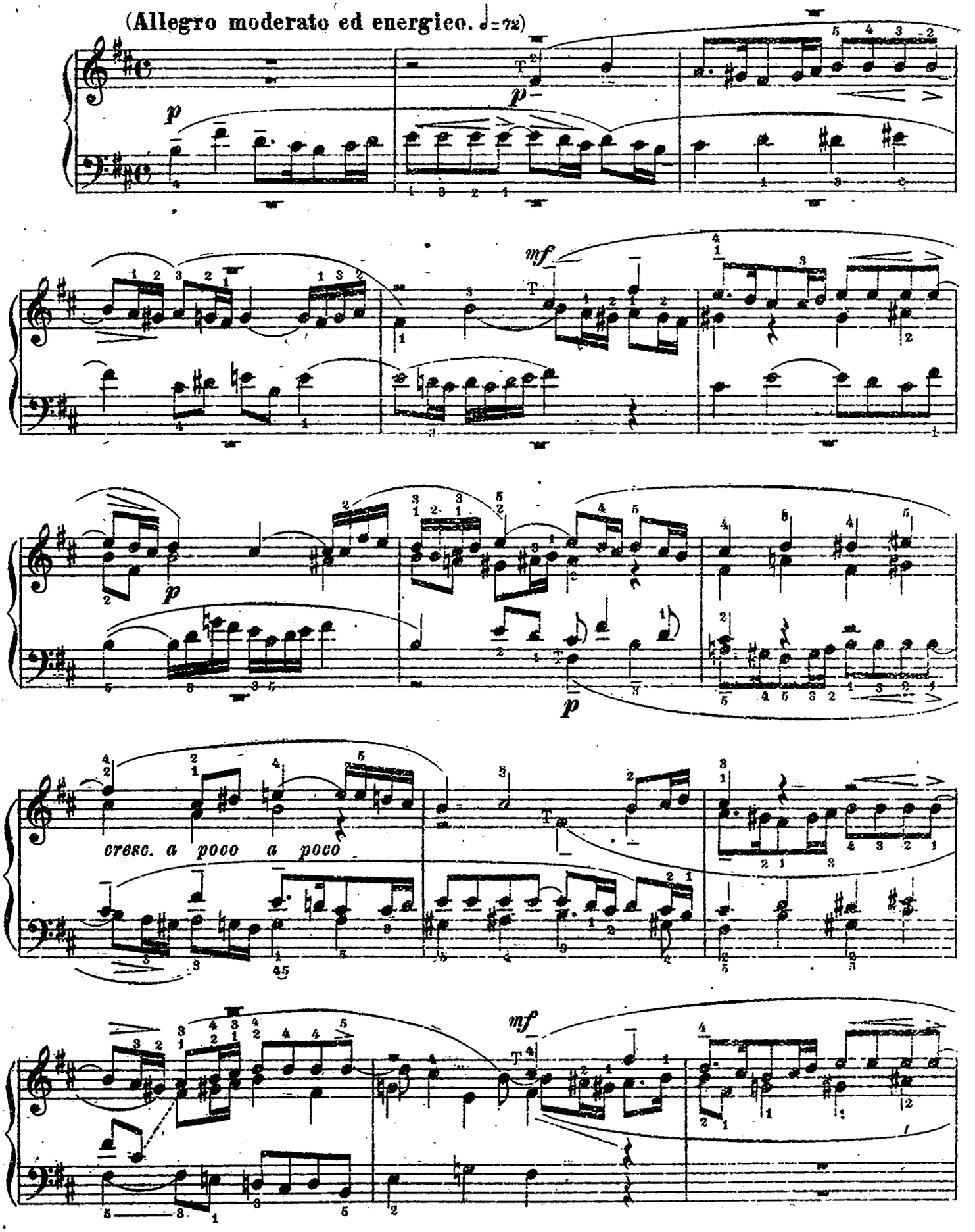
*) Обозначение темпа, заключенное в скобки, поставлено редактором, без скобок — самим Бахом.

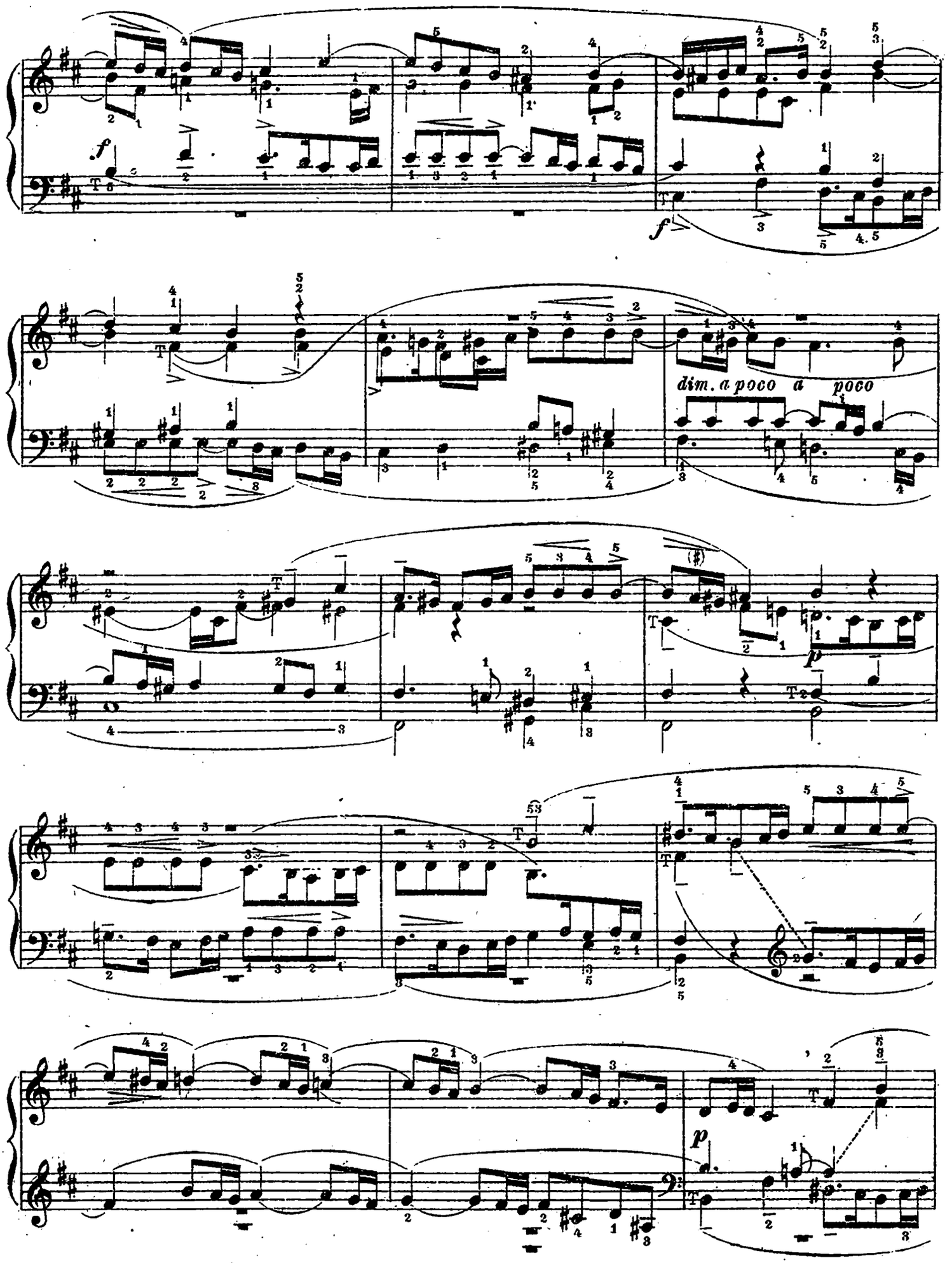

cresc.
f
f
p
p
cresc.
f
p
f
p
mf
f
p

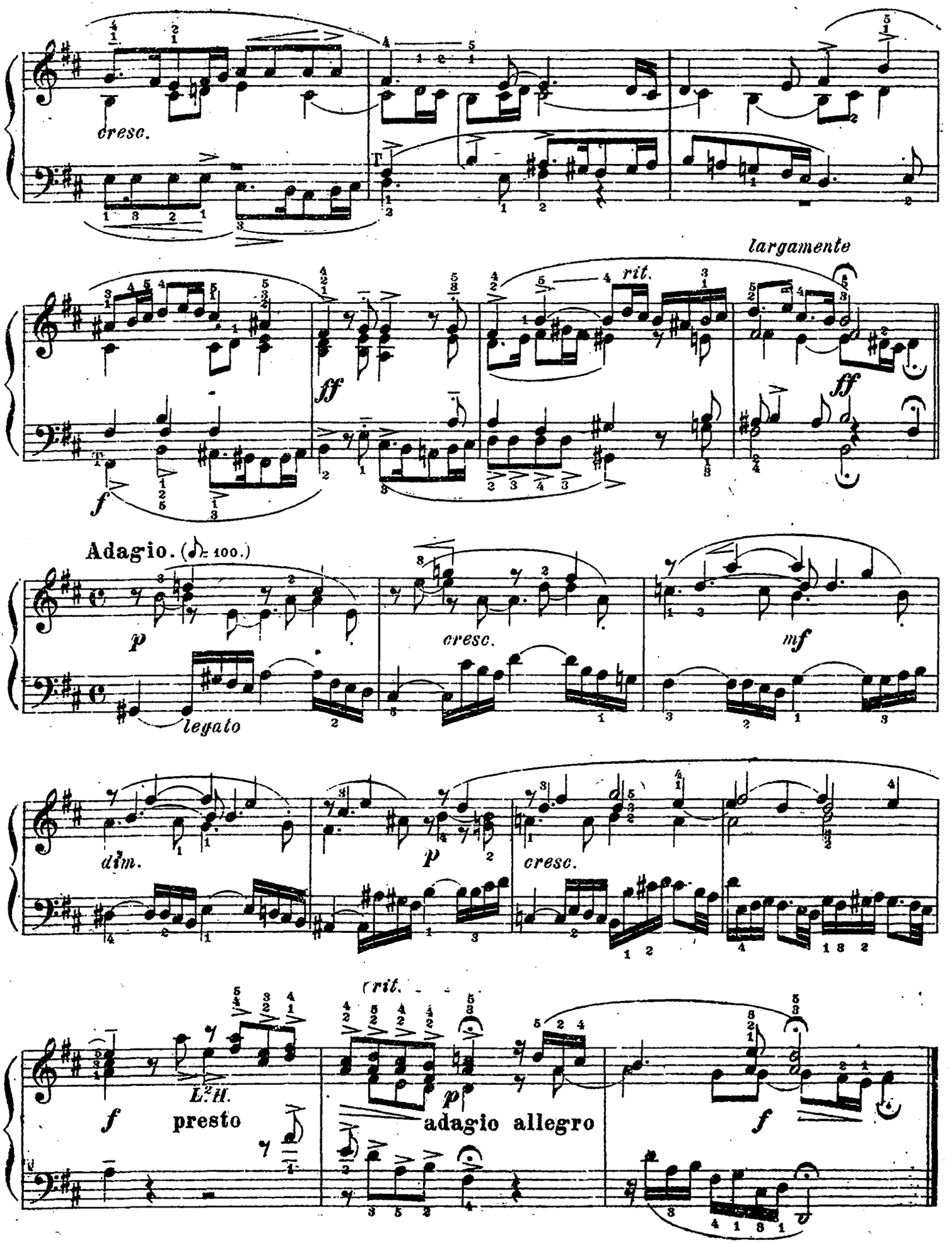

f
dim.
p
f
p
f
p
cresc.
f
rit.
ff


(Largamente.) ♩ = 52
mf
f
(Ped. *)
m.d.
R.H.
L.H.
m.s.
f legato, ampiamente e con molta voce
(Ped. * Ped. *)
(Ped. * Ped. * Ped. *)
(Ped. *)
(Ped. * Ped. *)
rall.
mf
p
(Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *)

(Fugato.) a 4 voci. (Фугато.)

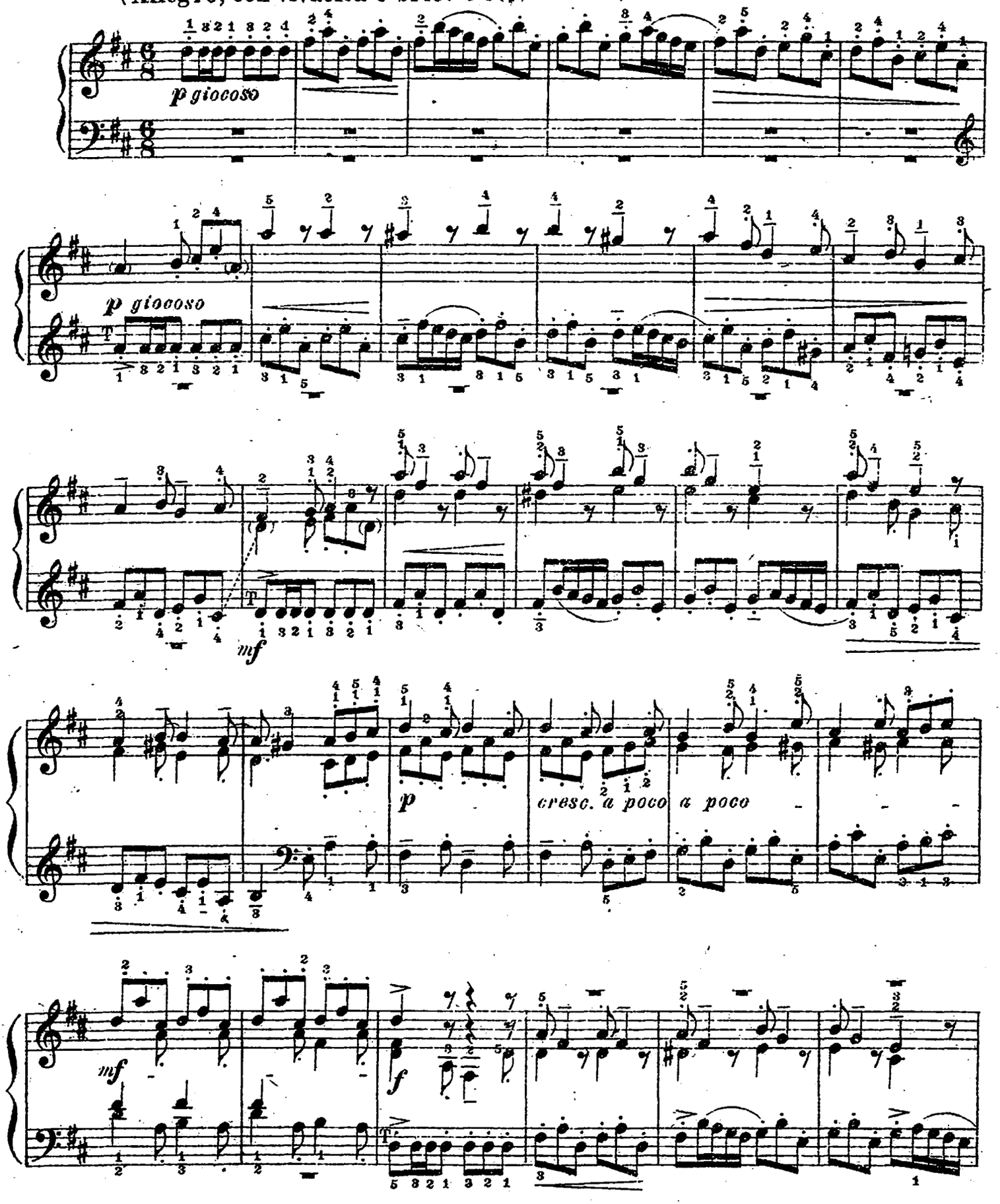


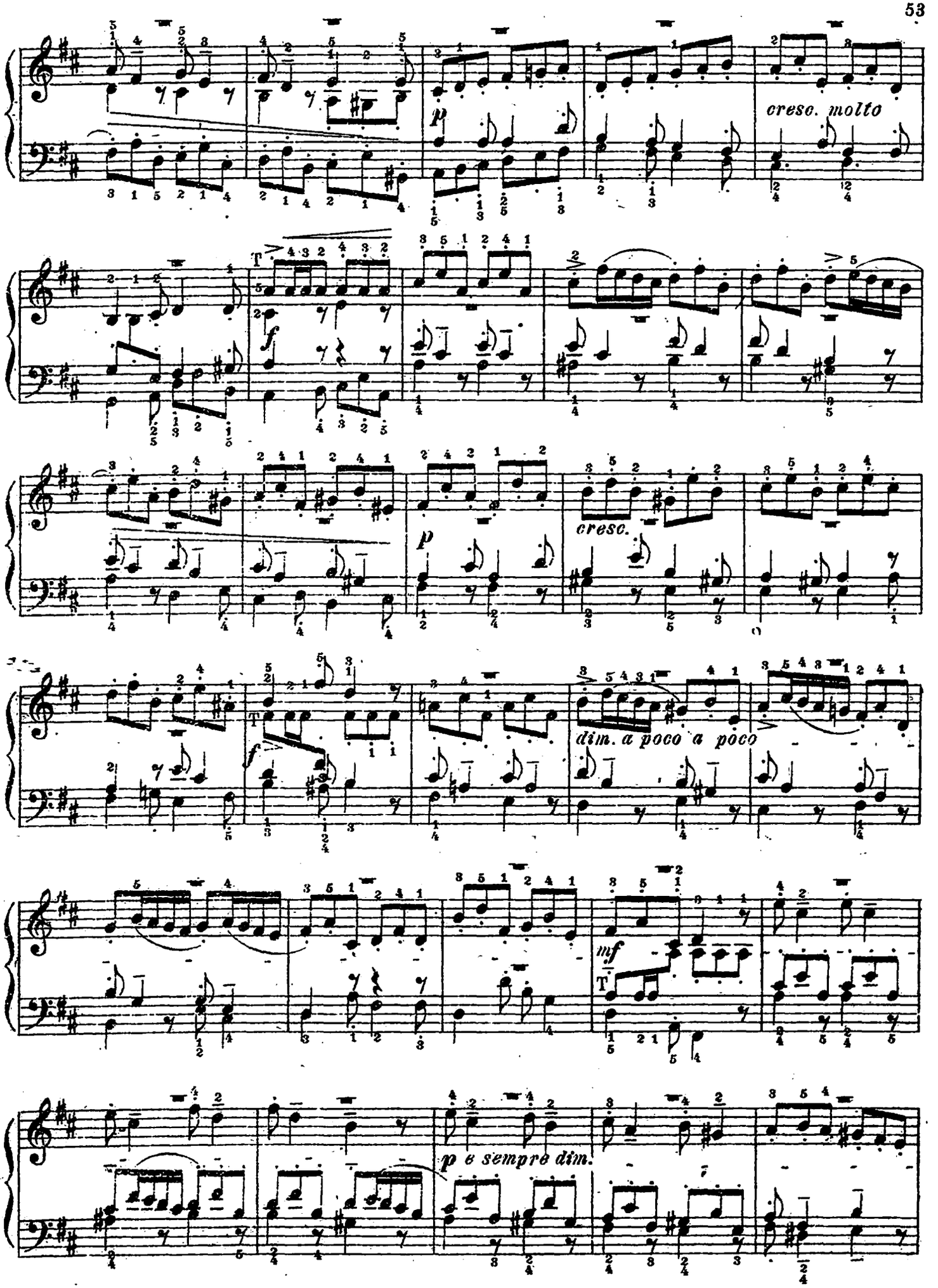

f
f
dim. a poco a poco
p
p

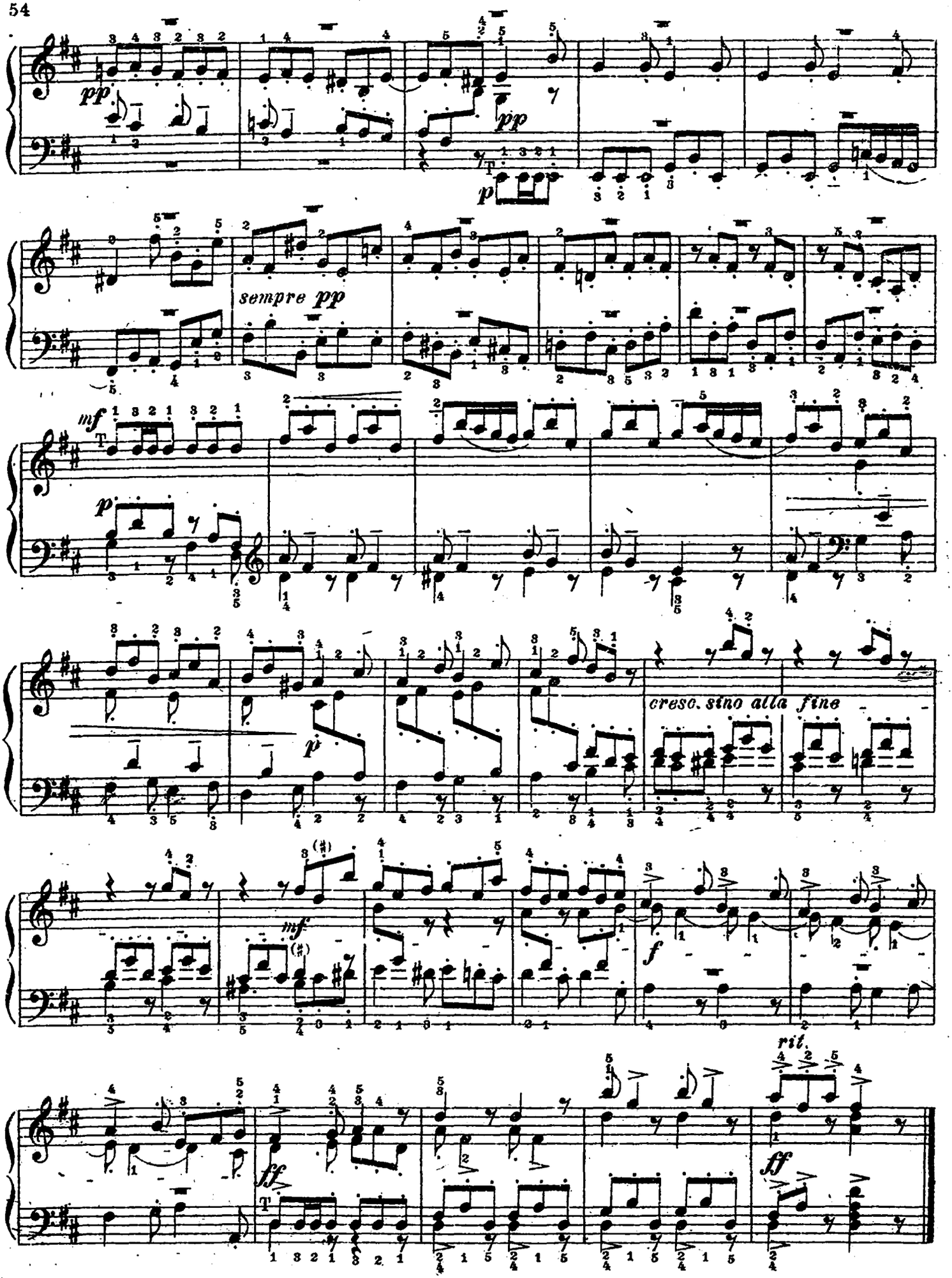

cresc.
largamente
rit.
ff
ff
f
Adagio. (♩= 100.)
p
cresc.
mf
legato
dim.
p
cresc.
rit.
f
L.²H.
presto
p
adagio allegro
f

(Fuga.) a 4 voci
(Фуга)

(Allegro; con vivacità e brio. ♩. = 84)




cresc. molto
cresc.
dim. a poco a poco
mf
p e sempre dim.


pp
pp
p
sempre pp
mf
p
p
cresc. sino alla fine
mf
f
rit.
ff
ff

Sonata. V. Соната.

d-moll ре-минор

Ред. Бруно Муджеллини

*) **Adagio.** (♩ = 76)

f sonoro e con larga espressione

ben legato

f

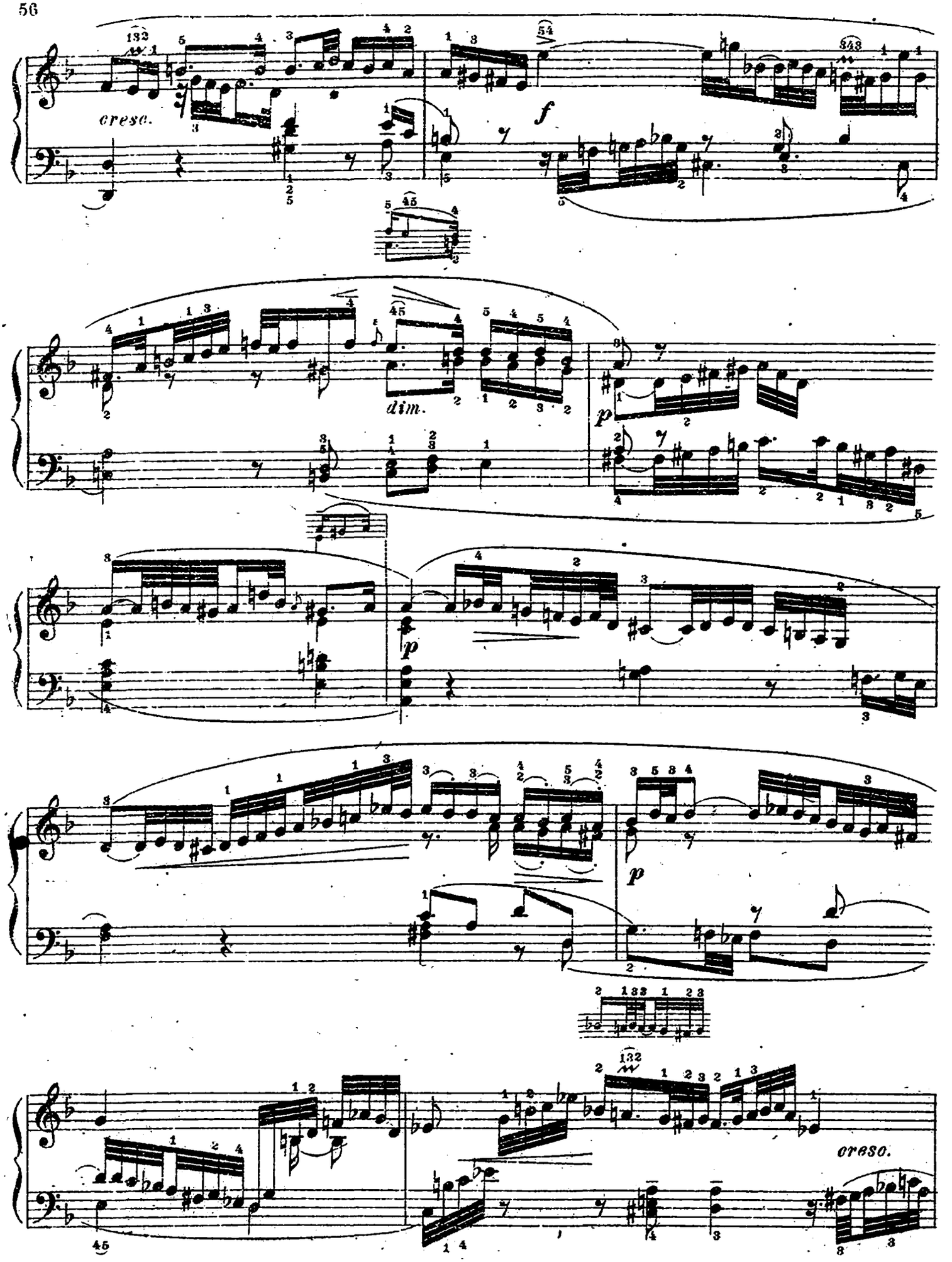
p

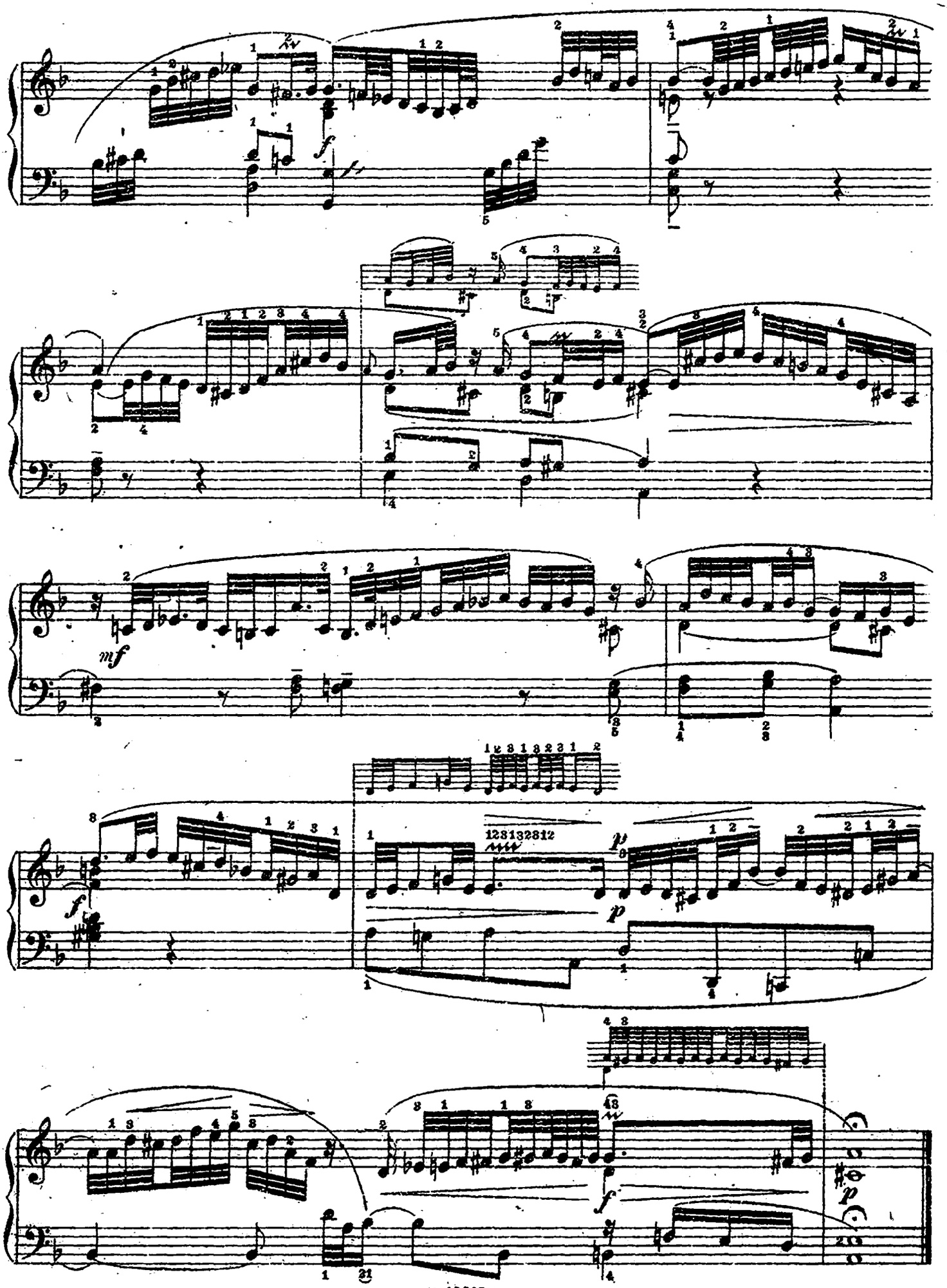
f

p

mf

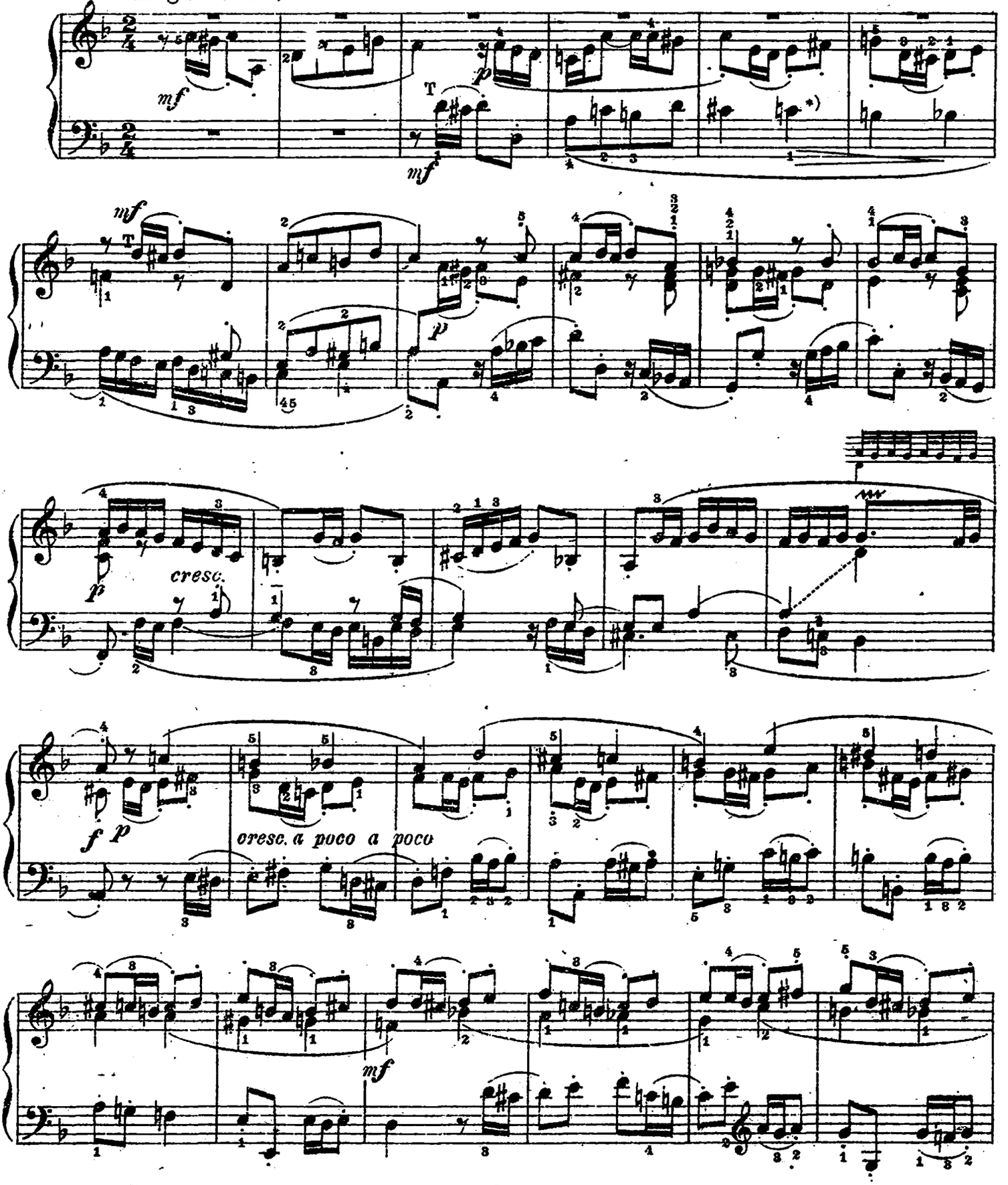
*) Все обозначения темпов в этой сонате поставлены самим Бахом.

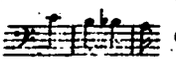

cresc.
f
dim.
p
p
p
cresc.

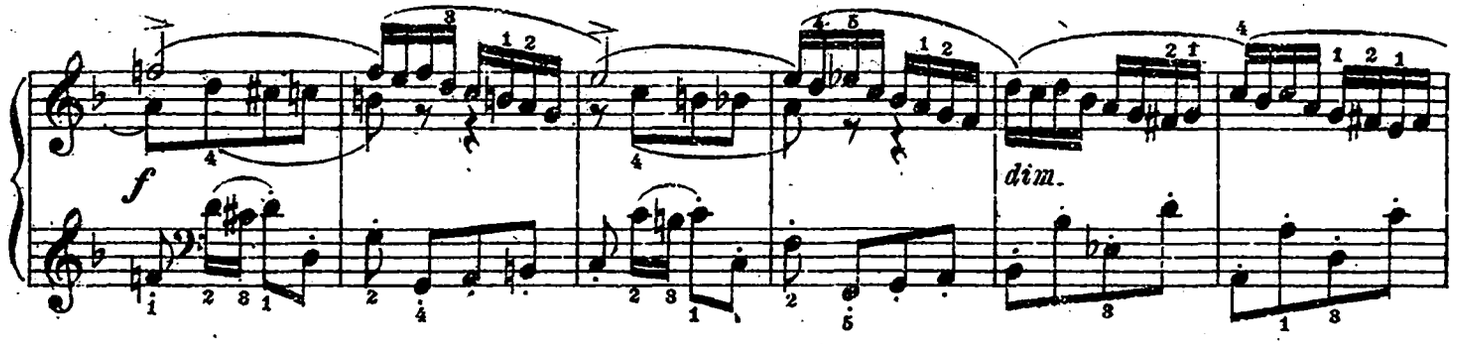


(Фугато.)

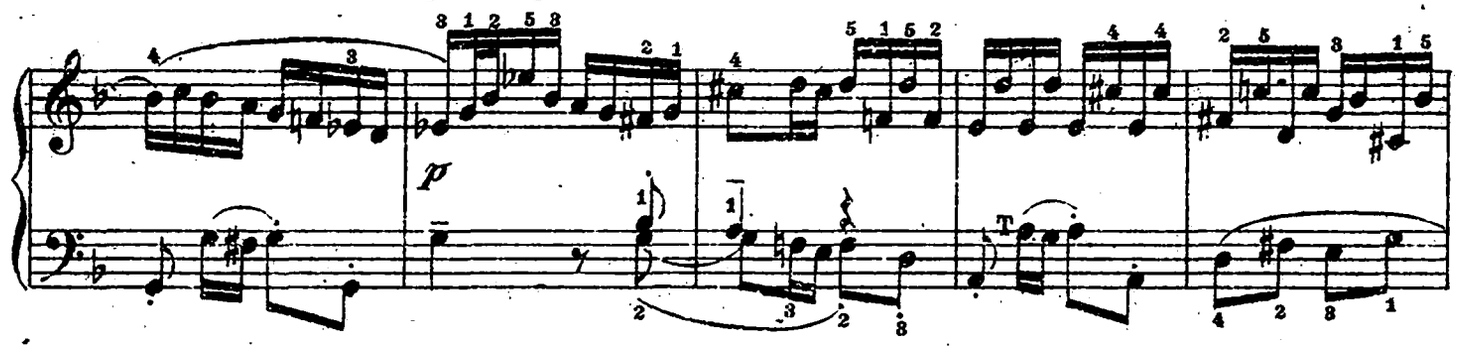
Allegro. (♩ = 100)



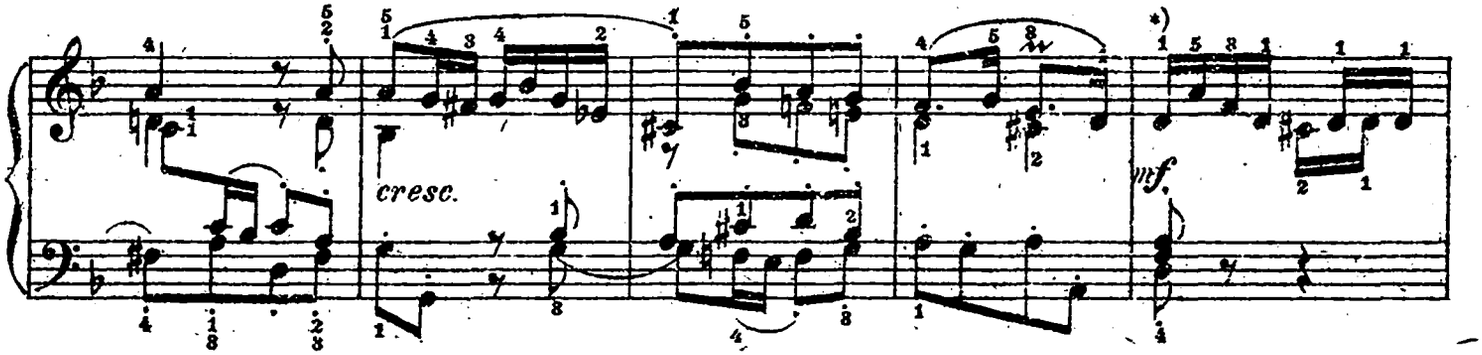
*) Этот хроматический ход баса  соединенный с тематической фигурой образует большую часть интермедий в этом фугато.



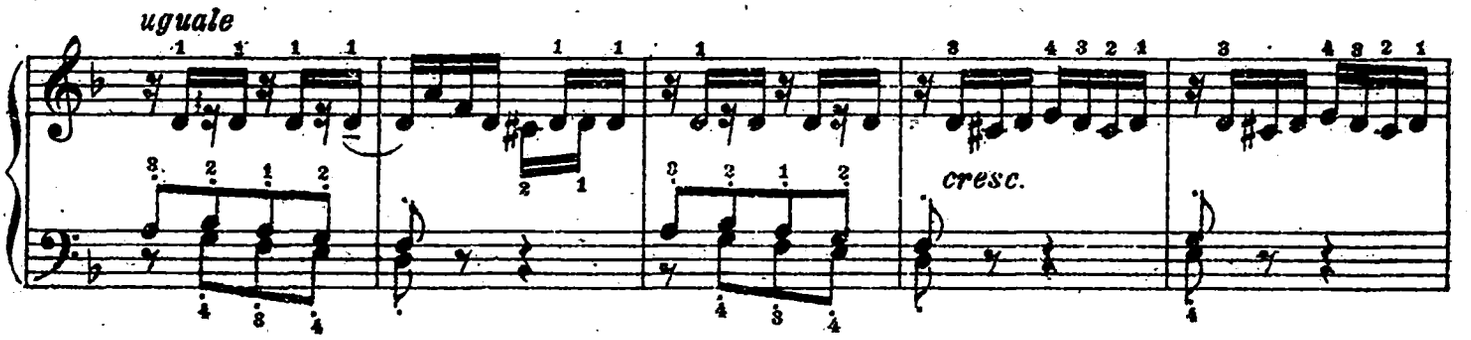
poco legato

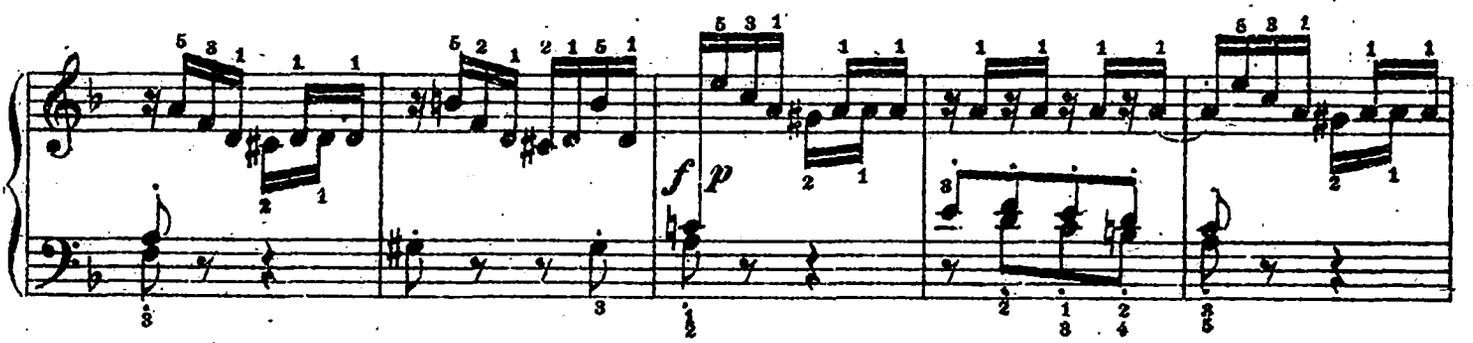


quasi stuccato e molto

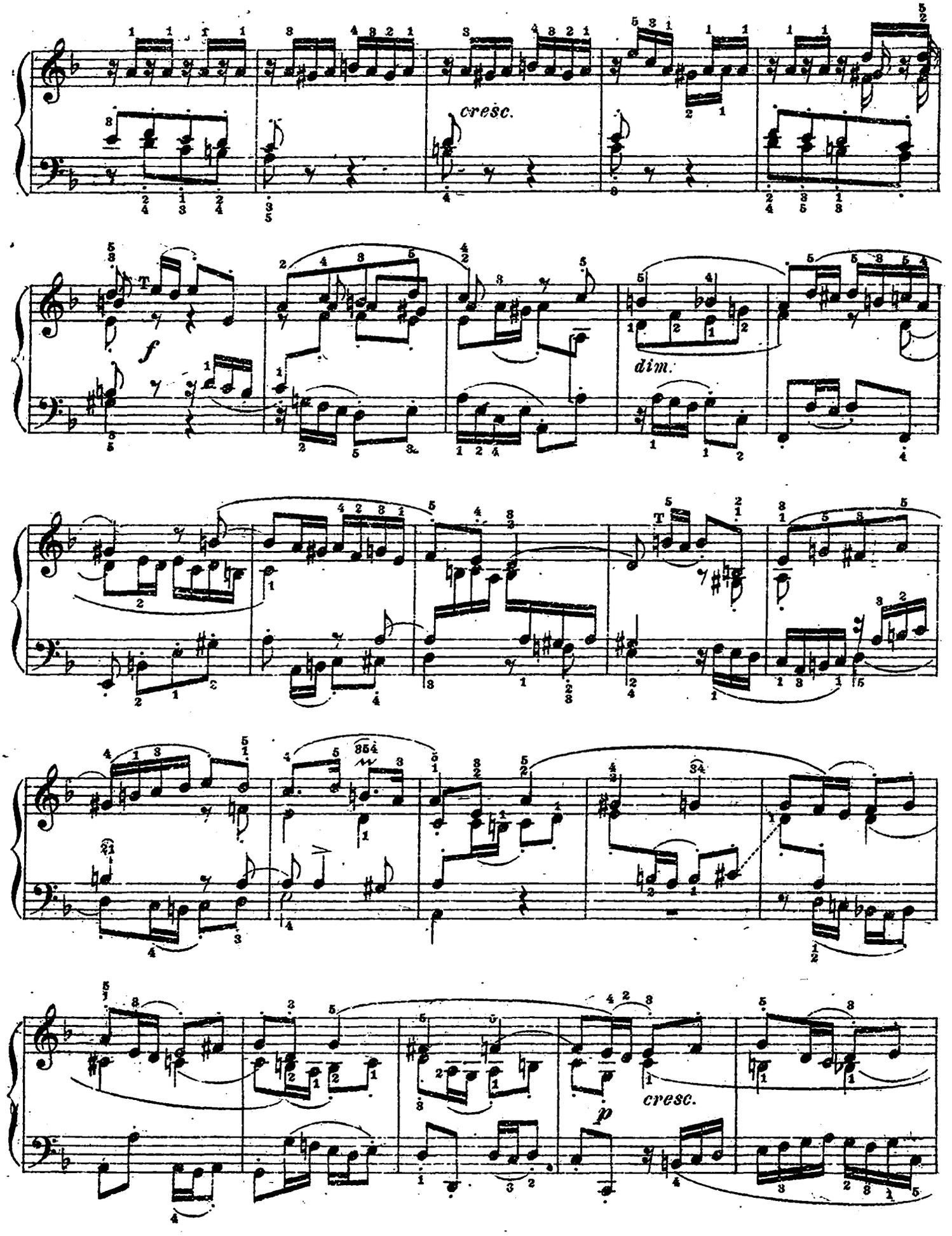


uguale





*) Интермеццо – свободный эпизод.


cresc.
f
dim.
cresc.
p

non legato

mf

f

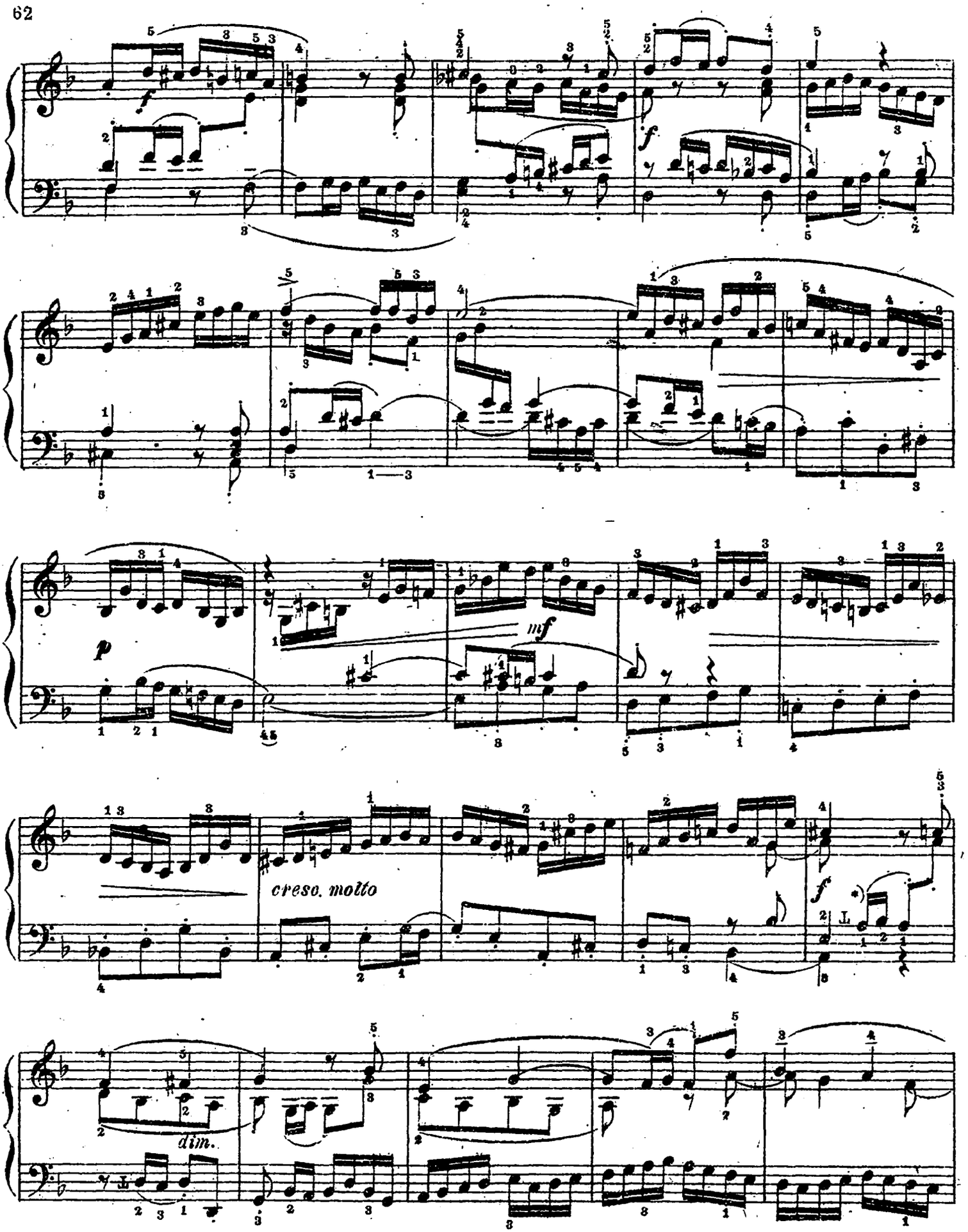
p

sempre p

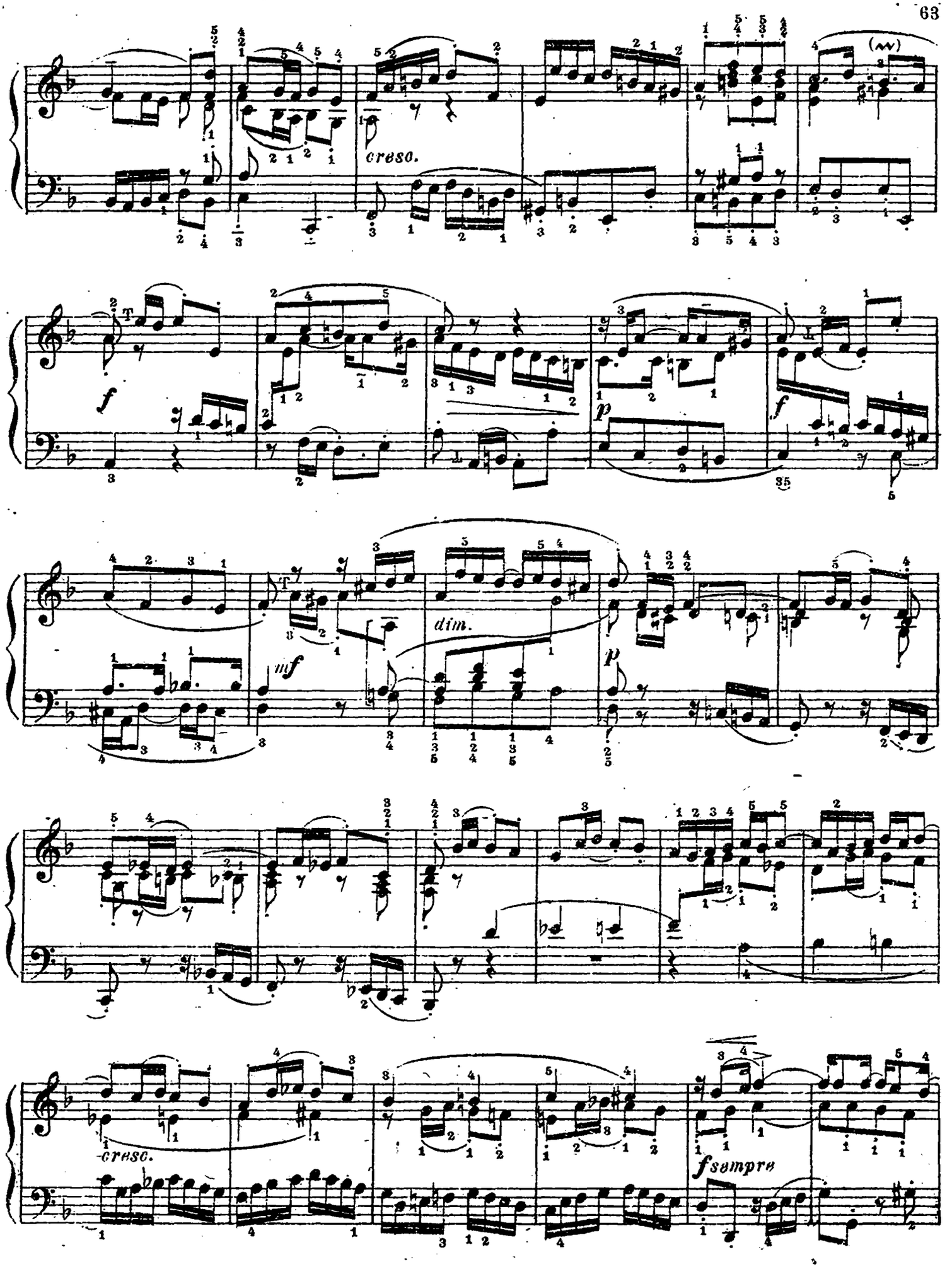
p

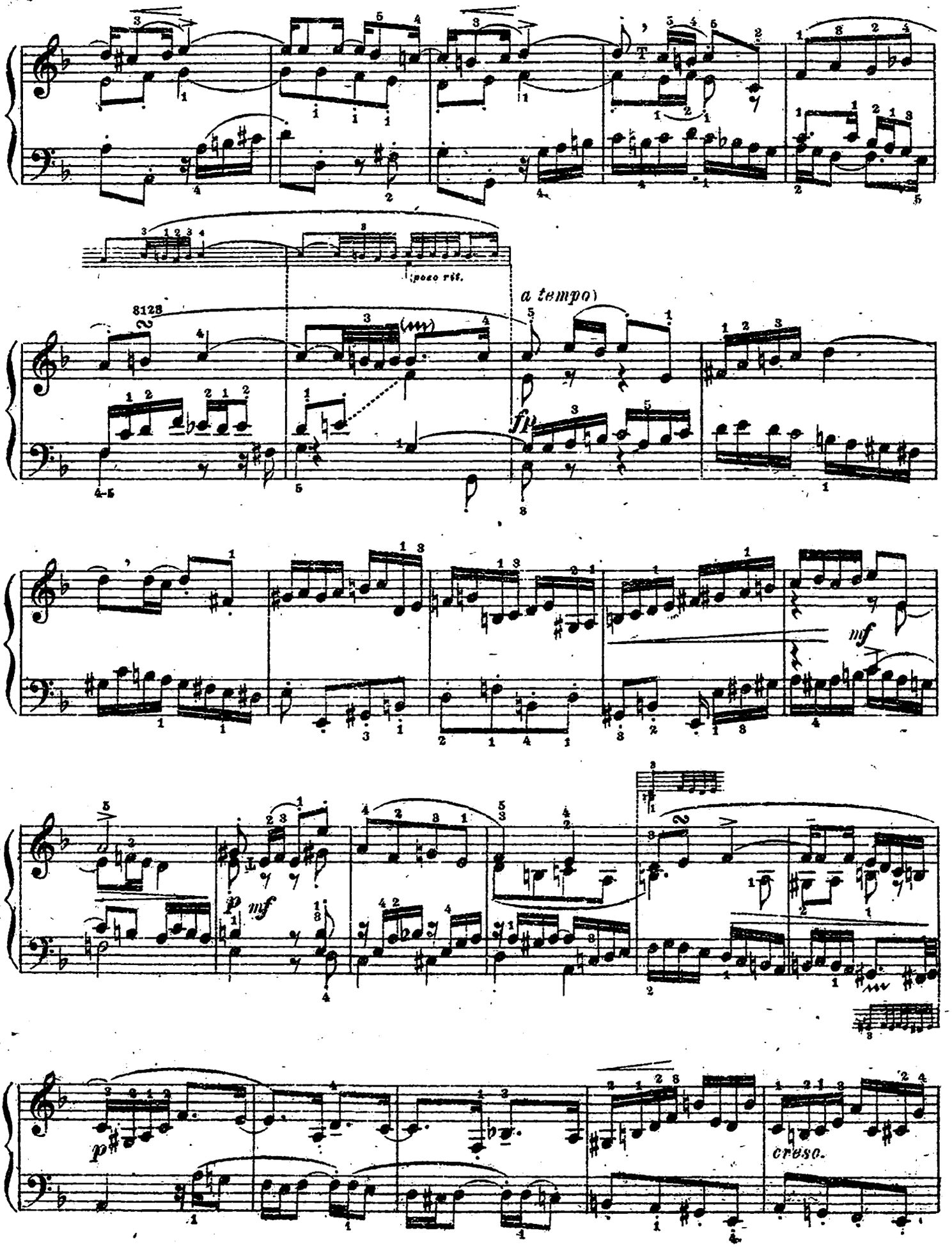
cresc.

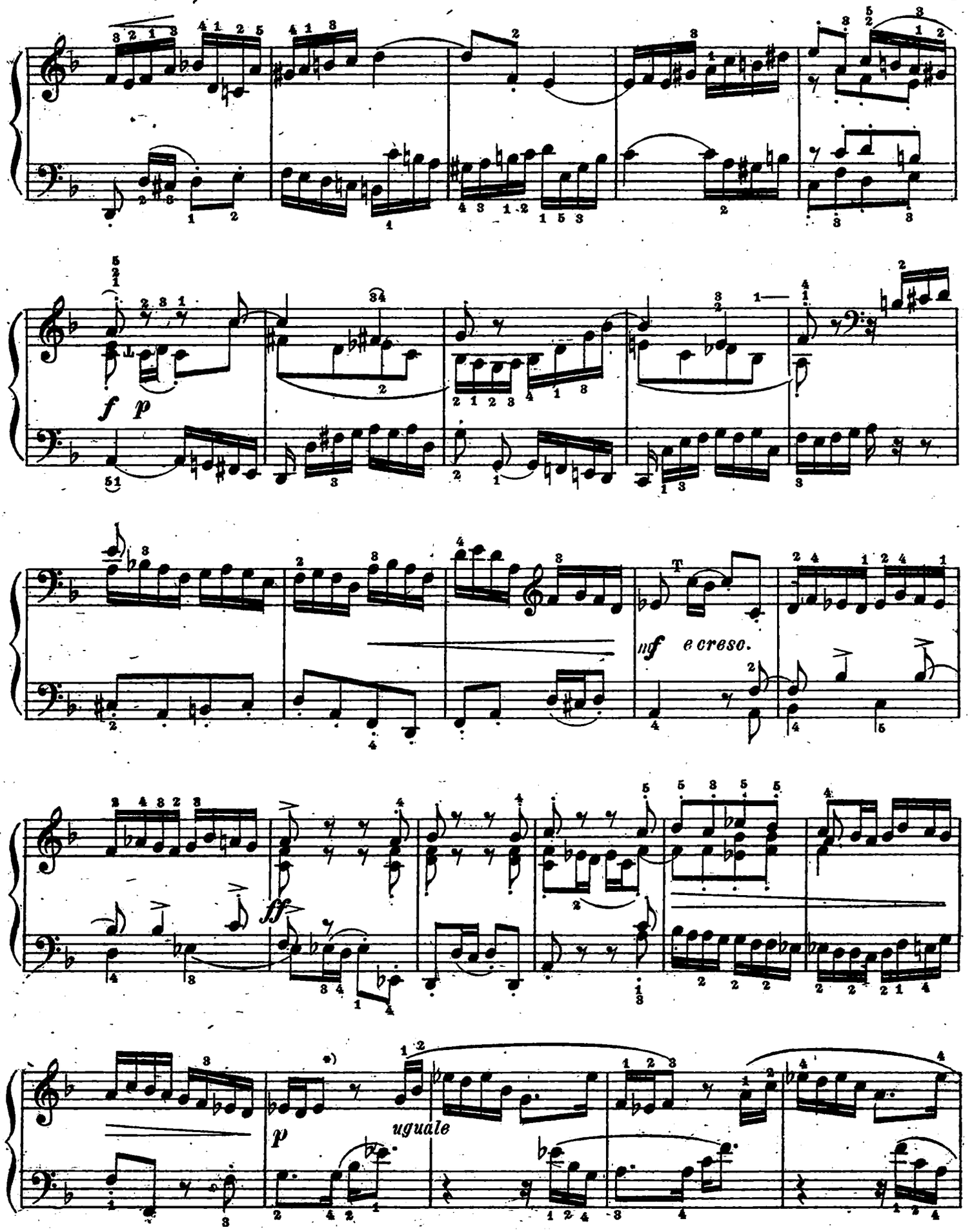
*) Видоизменение равнозначущее



*) Буква T в перевернутом виде обозначает тему в обращении


cresc.
f
p
f
mf
dim.
p
cresc.
f sempre


poco rit.
a tempo
fp
mf
p
mf
p
cresc.



*) Интермеццо-свободный эпизод.

(5 3 2 1)
poco cresc.

mf

f

p.

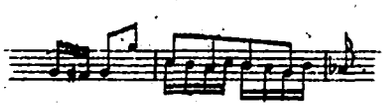
*)

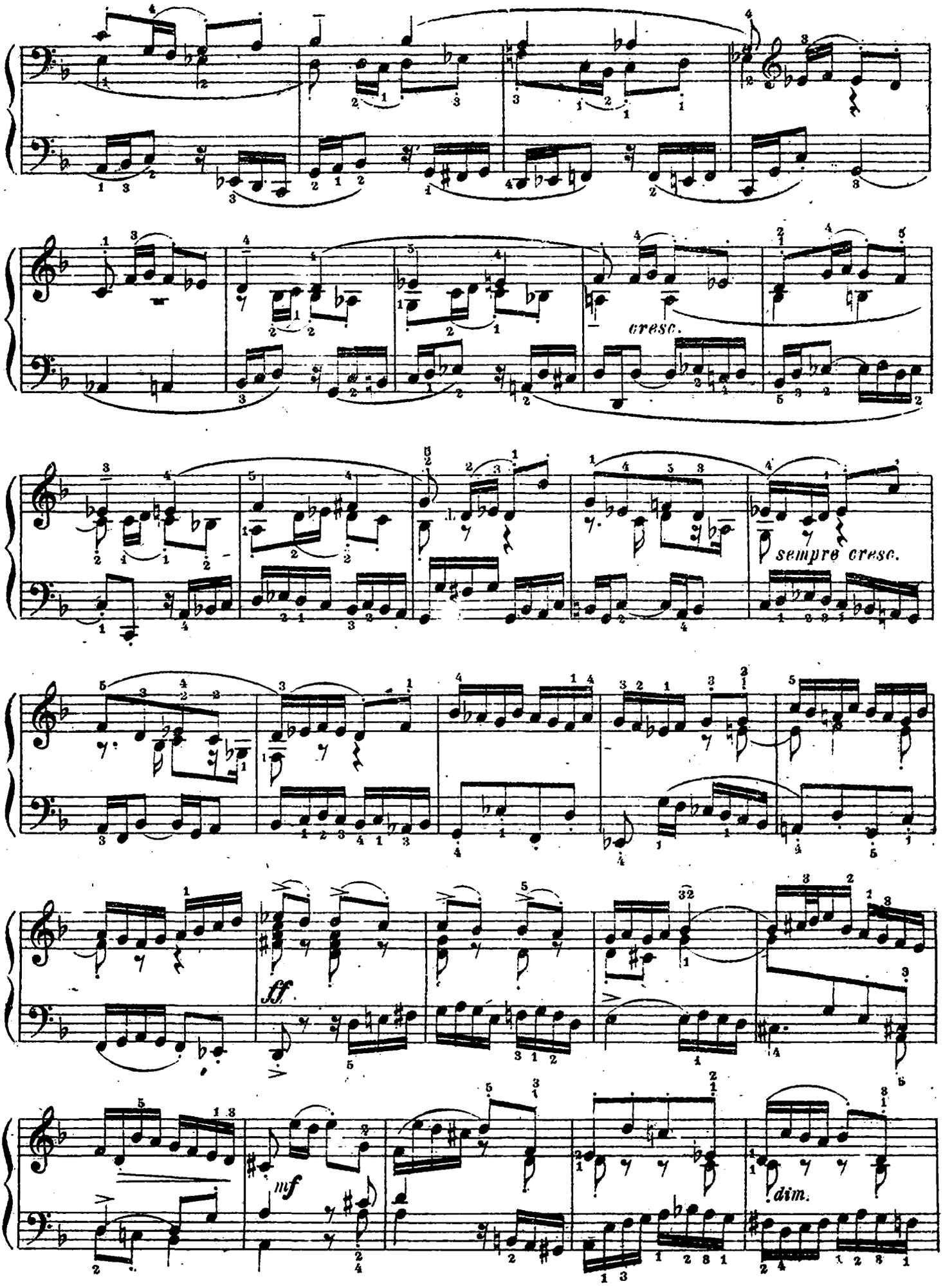
cresc.

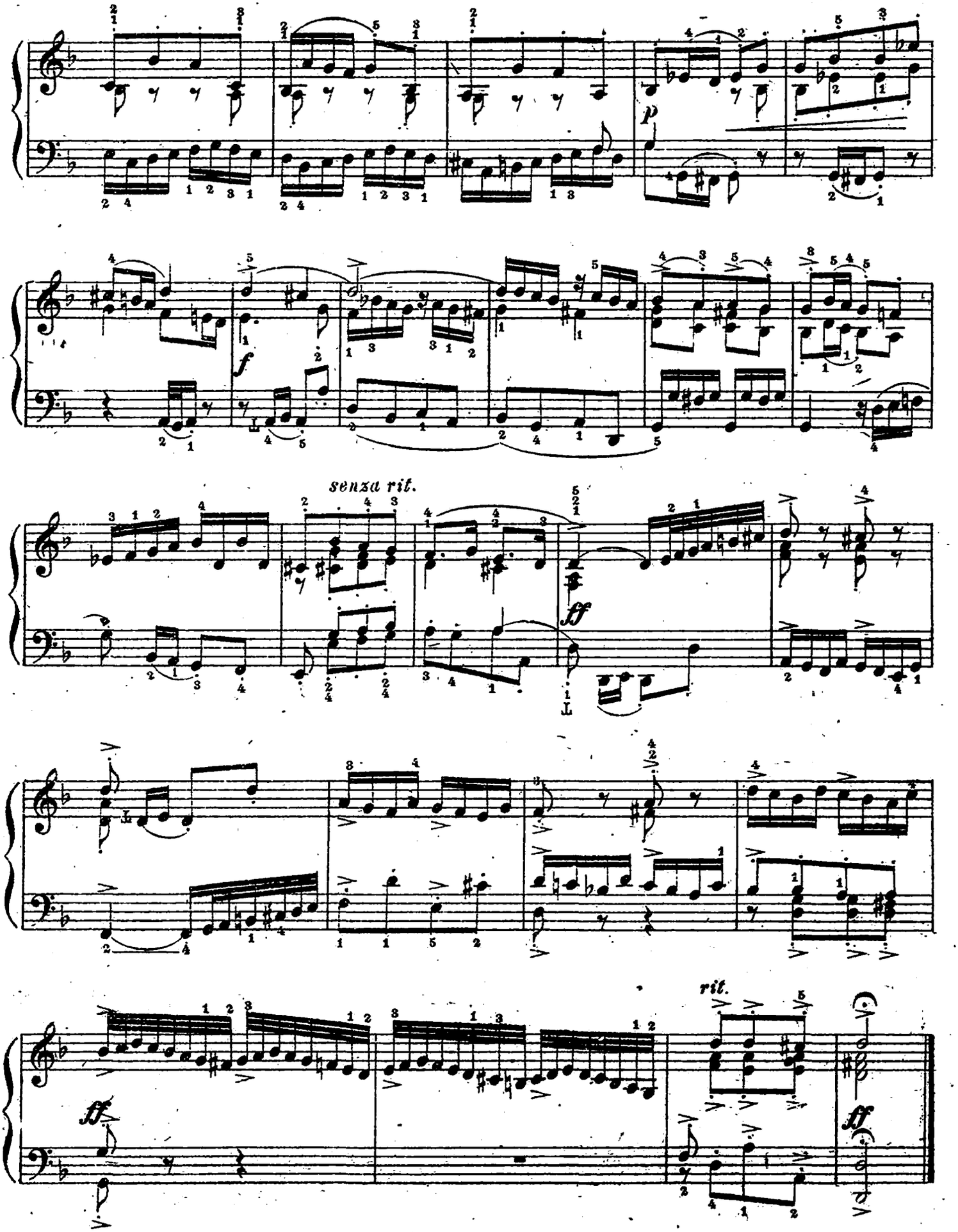
f

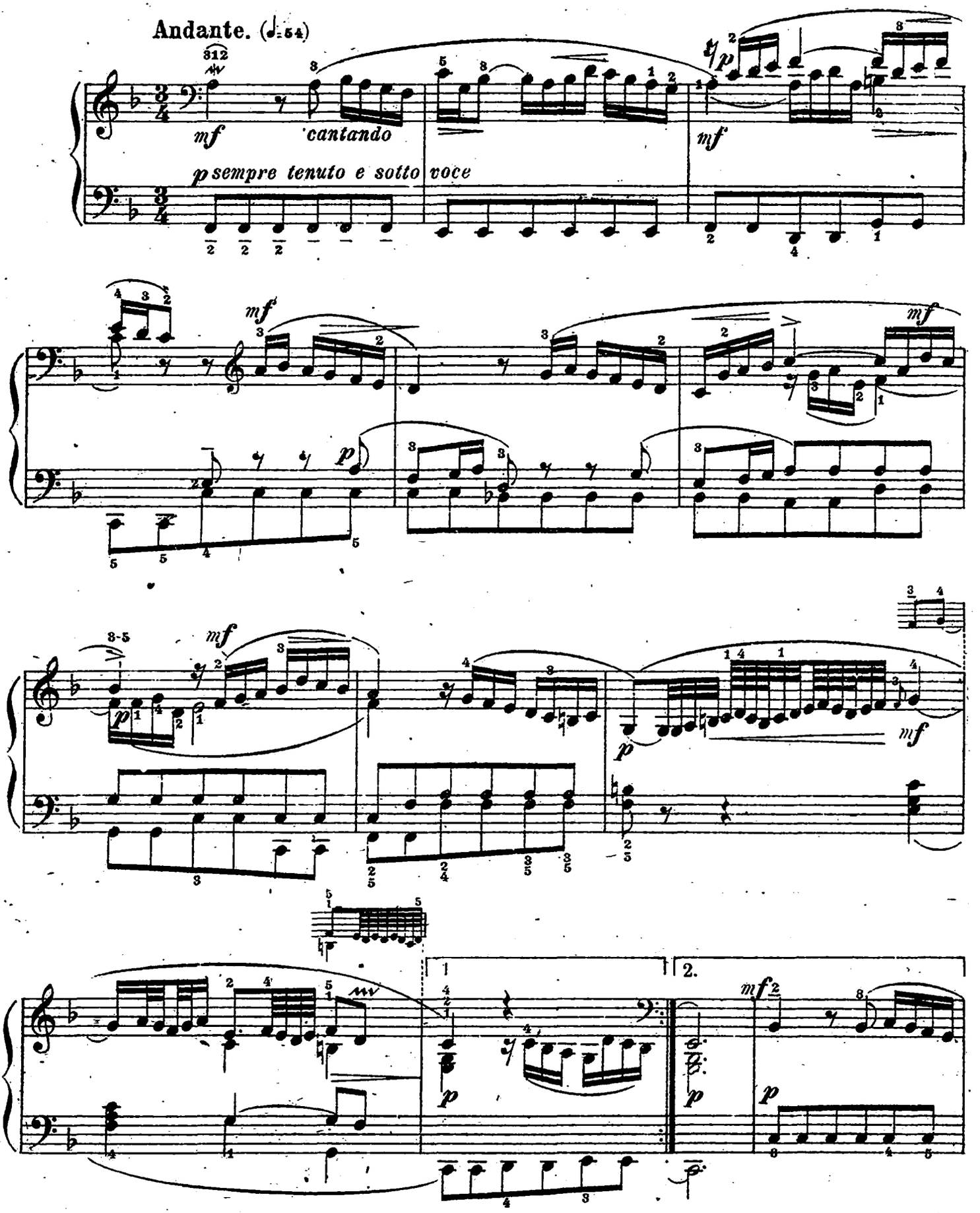
dim.

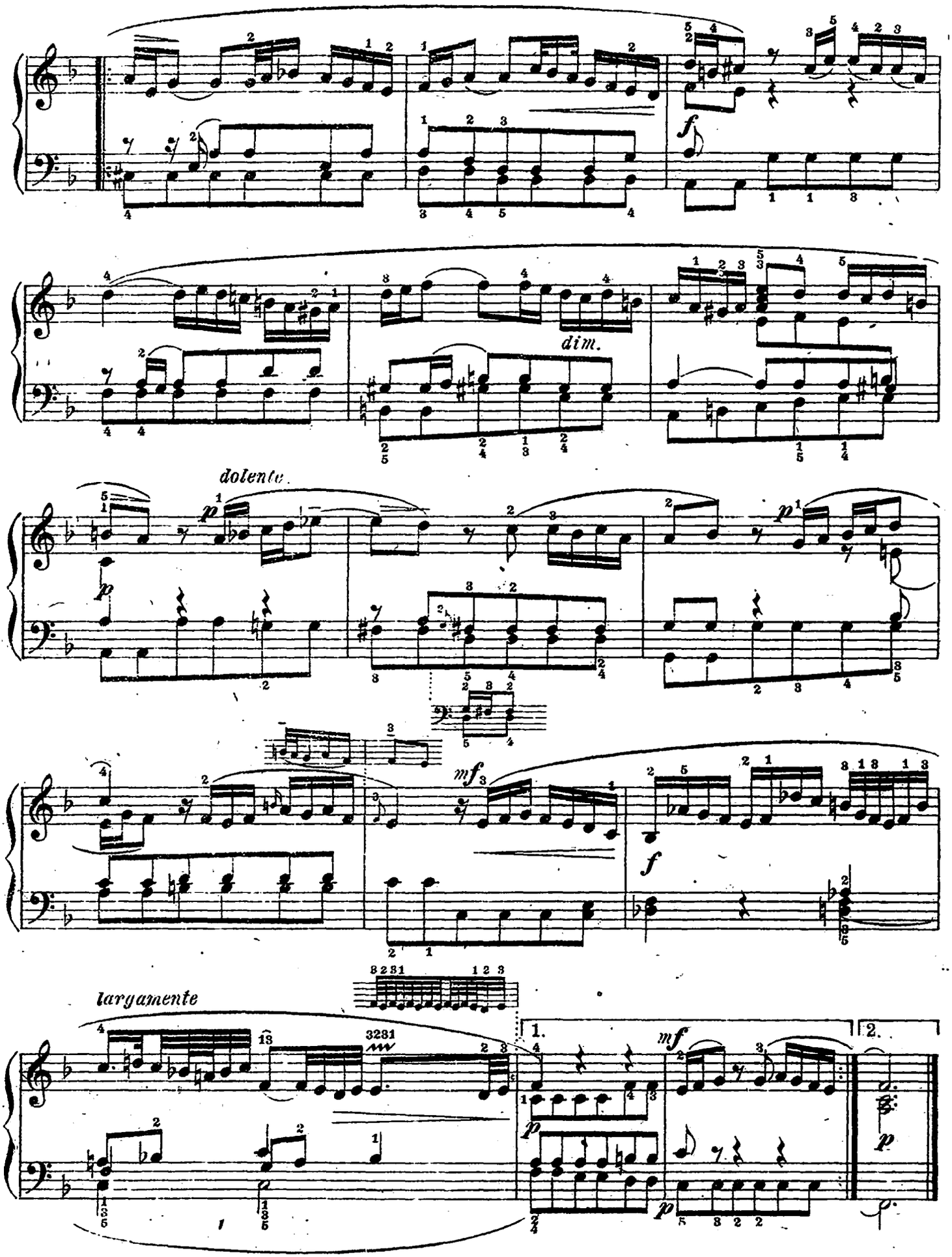
*) Равнозначуще:

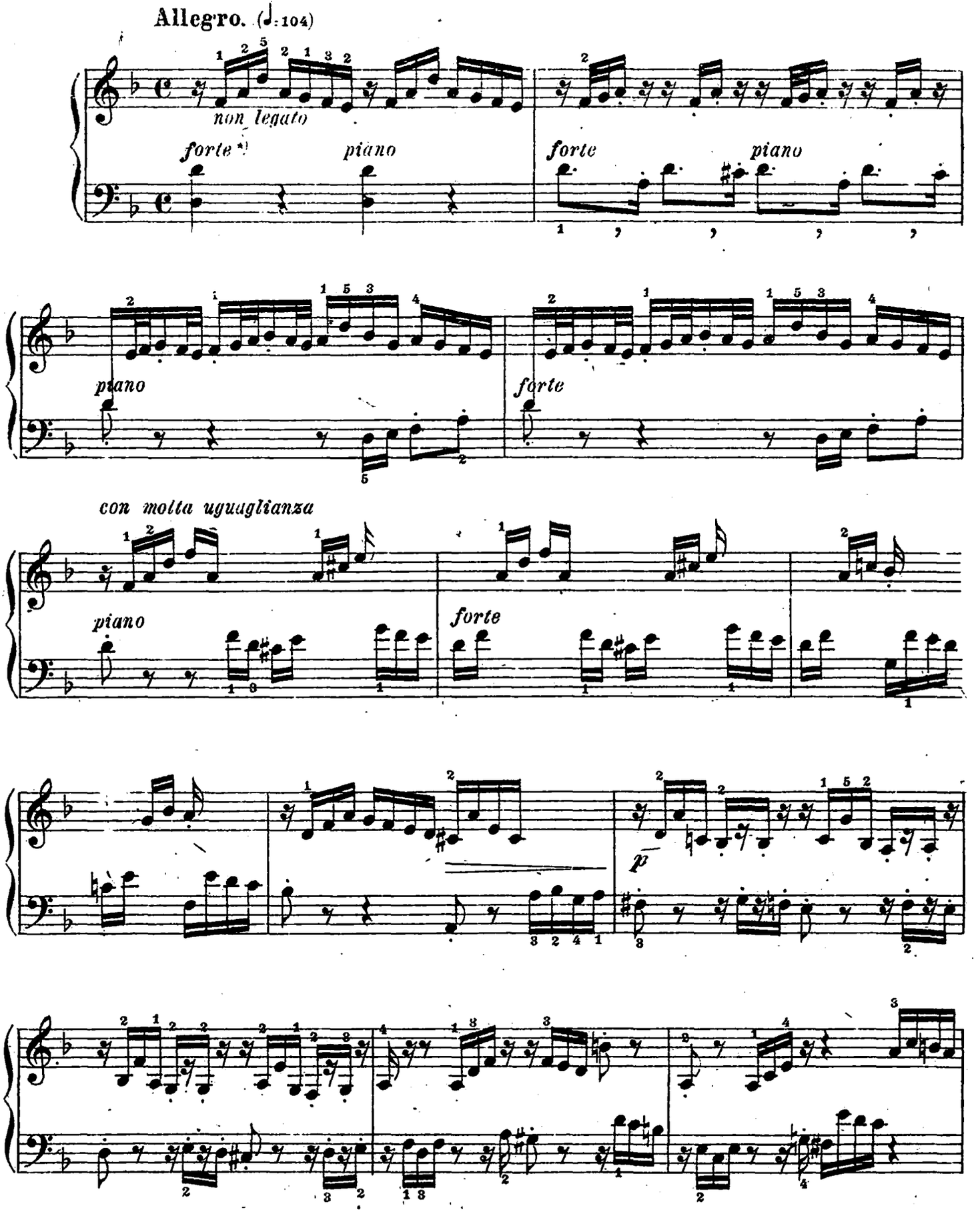



cresc.
sempre cresc.
ff
mf
dim.

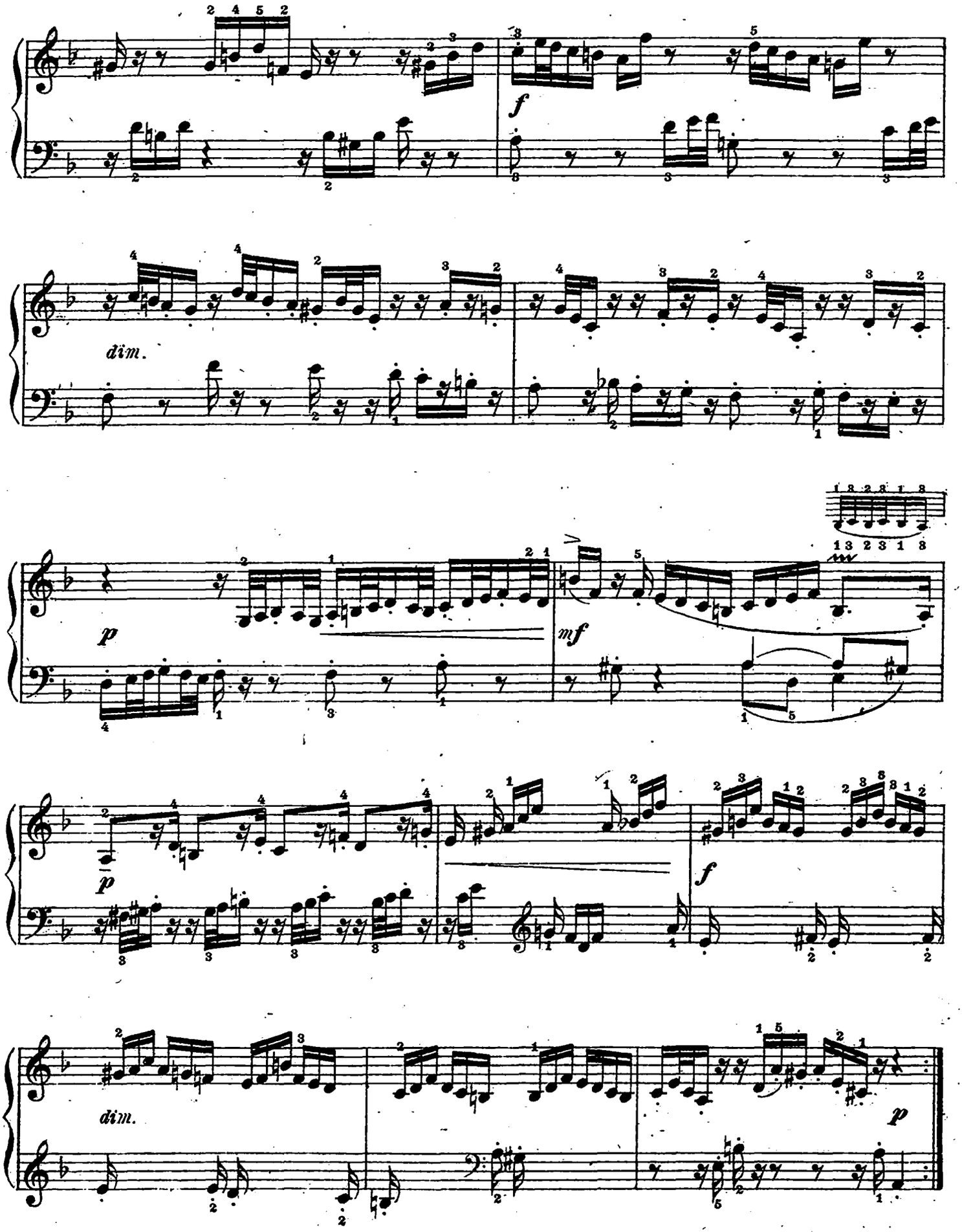

senza rit.
rit.

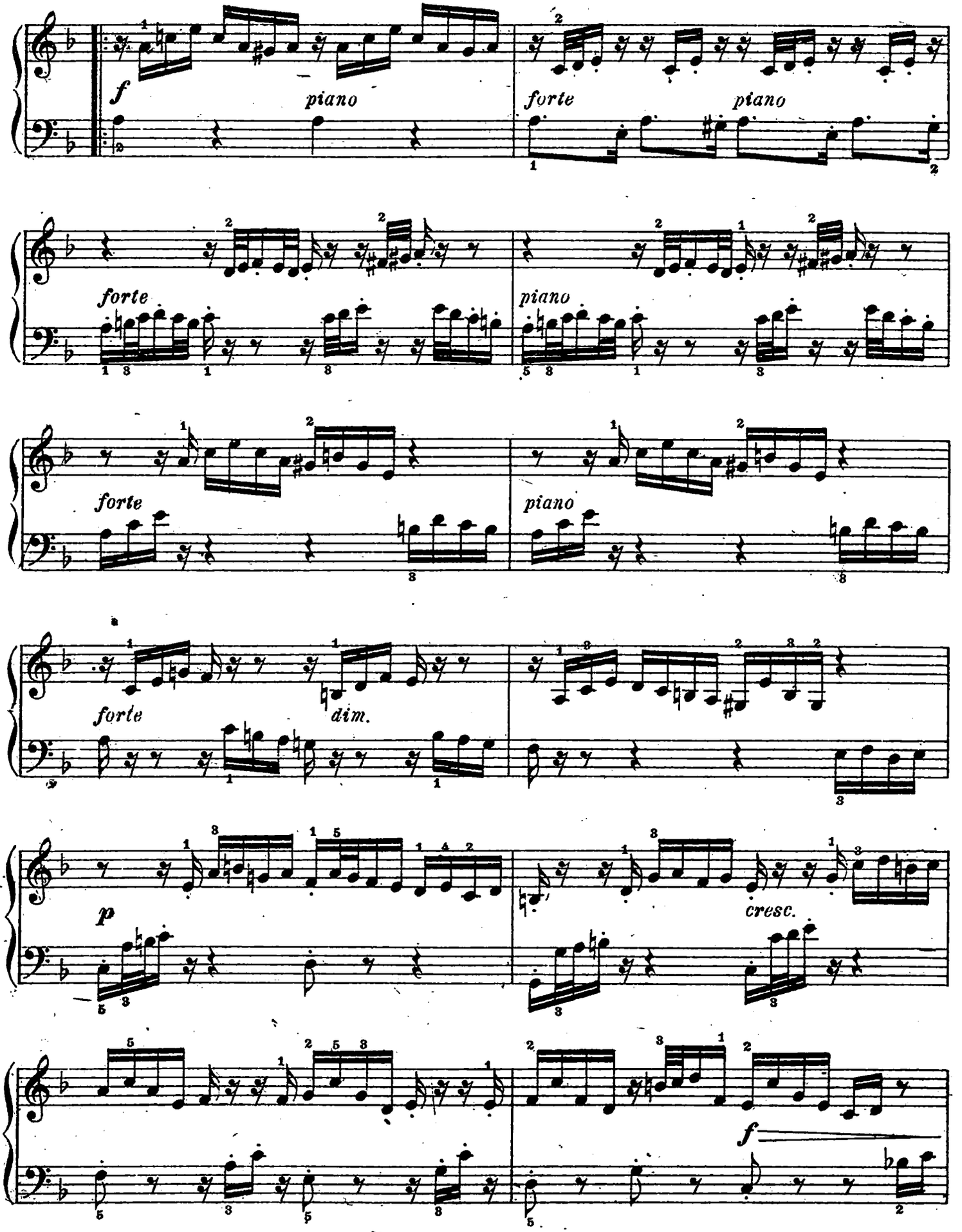

Andante. (♩=54)
mf
cantando
p sempre tenuto e sotto voce
mf
p
mf
p
mf
p
mf
p
mf
p
1
2.
mf
p
p

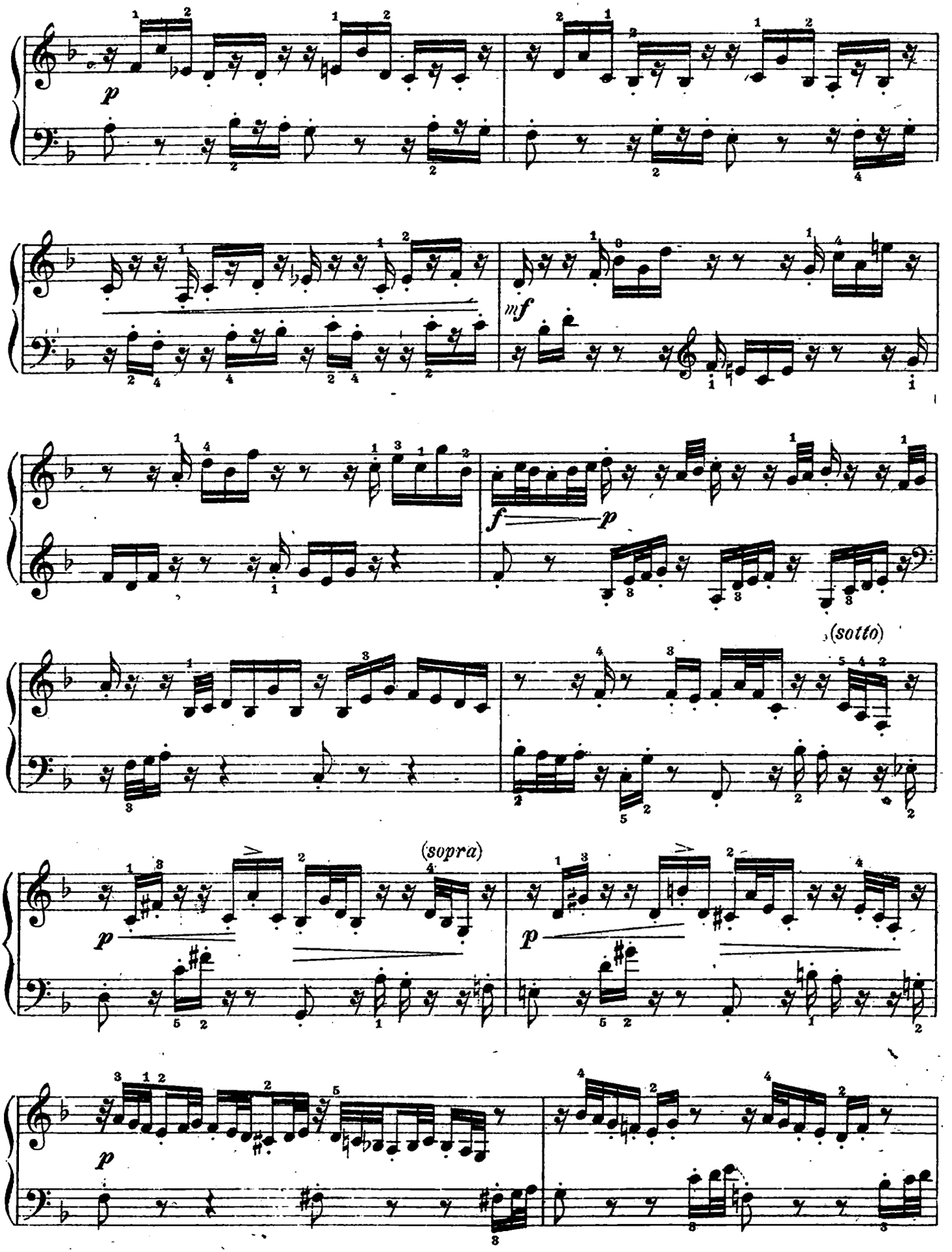

dim.
dolente
mf
largamente
1.
2.

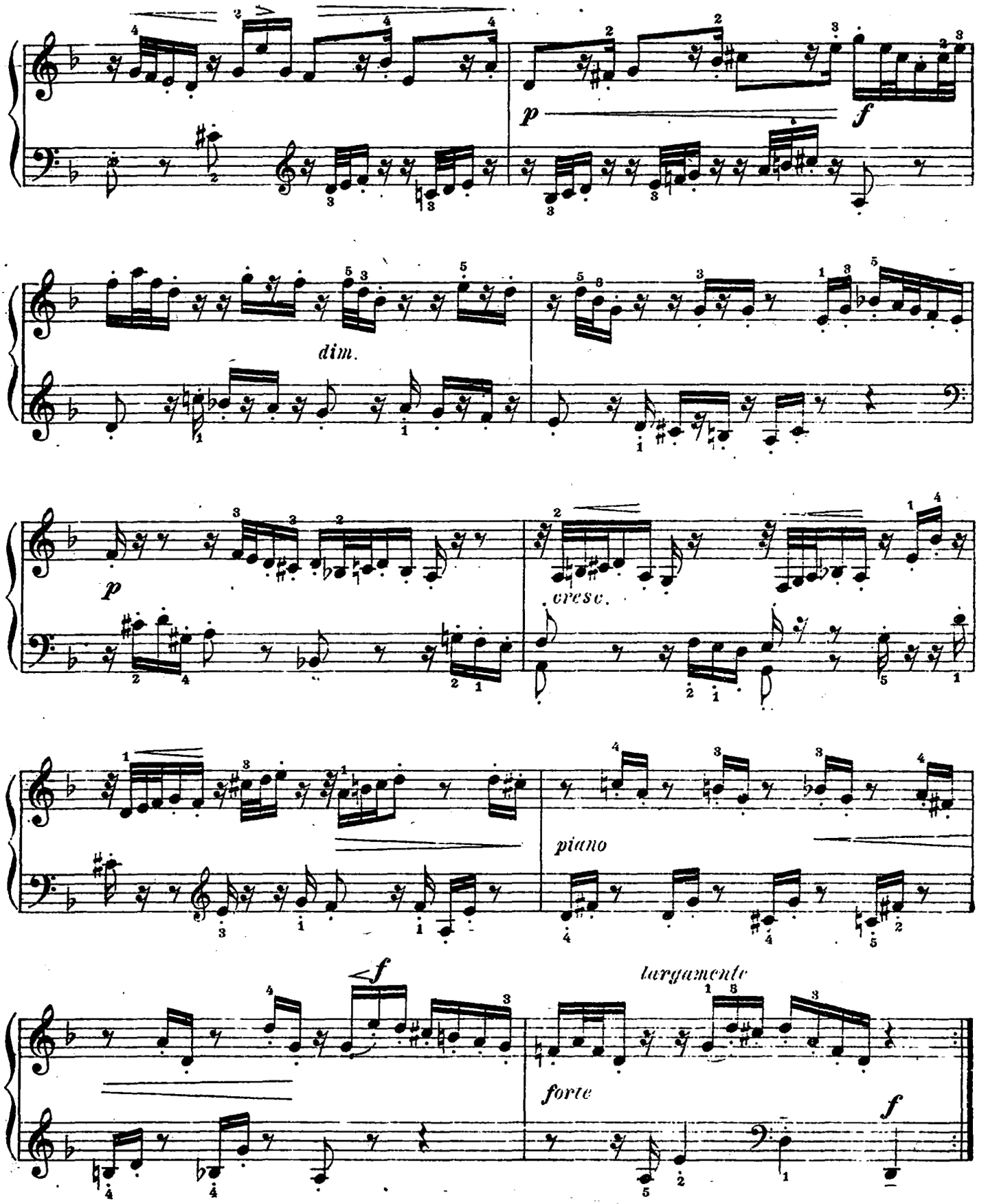


*) Обозначения *forte* и *piano*, выписанные полностью, принадлежат самому Баху, - все остальные, обозначенные сокращенно, а также обозначения *crescendo* и *diminuendo* поставлены редактором.


f
dim.
p
mf
p
f
dim.
p


f
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
dim.
p
cresc.
f


p
mf
f
p
(sotto)
(sopra)
p
p
p



Ред. Б. Якорский. ГИЗ 1585 Зак. 1117 Тех. ред. М. Лобищев – Тамарин.

Сдано в произв. 22/ IX - 32 подп. к печ: 9/VIII-33 фор. бум. 91,7 x 129/16 11½ печ. л.

Уполномоченный Главлит №Б-28522 Тир. 1500 экз. м. 13615 г. 1-я Образцовая тип. Огиза РСФСР Полиграфкнига – Москва, Валовая 28

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

1. От редакции II
2. Г. Хубов—И. С. Бах III
3. Э. Петри—Предисловие (изложение редакционных принципов, применяемых им к клавирным сочинениям И. С. Баха) . . . VII
4. Комментарии Эгона Петри к трем сонатам (a-moll, C-dur, a-moll) . . X
5. Три сонаты под ред. Эгона Петри
   - № 1 a-moll 1
   - № 2 C-dur 24
   - № 3 a-moll 39
6. Две сонаты под ред. Бруно Муджеллини:
   - № 4 D- dur 45
   - № 5 d-moll 55