



МАСТЕР-КЛАСС
АЛЕКСАНДРА МАЙКАПАРА



БАХ
ИОГАНН СЕБАСТЬЯН

*Нотная тетрадь
Анны Магдалены Бах*

(1725)

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

John Sebastian Bach

Иоганн Себастьян Бах



И. С. Бах. Э. Г. Хаусман. (1747)



МАСТЕР-КЛАСС
АЛЕКСАНДРА МАЙКАПАРА

И. С. БАХ

*Нотная тетрадь
Анны Магдалены Бах
(1725)*

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

*Редакция, вступительная статья и комментарии
А. Е. Майкапара*

—MPI—

Music Production International]

Россия, 454092, г. Челябинск, ул. Блюхера, 1-6

Тел. (351) 260-99-61; факс (351) 260-99-66; www.bookmusic.ru; e-mail: avtgr@chel.surnet.ru

2006

УДК 786.2
ББК 85.954.2
Б 30

Бах И. С.
Б 30 Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах (1725) : для фп. /
И. С. Бах; ред., вступ. ст. и коммент. А. Е. Майкапара; [пер.
К, Рубинский, А. Вельский]. — Челябинск: МРІ, 2006.—
111 с.: ил.— (Мастер-класс Александра Майкапара).— Текст
вокал, произведений парал. рус, нем.

ISBN 5-9628-0119-9

Сборник И. С. Баха «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах» открывает серию «Мастер-класс Александра Майкапара». Вы познакомитесь с историей создания Нотной тетради, широко используемой в педагогической практике, краткими сведениями об авторах пьес, интересными фактами из жизни семьи Бах.

Александр Майкапар, известный современный клавесинист, органист, пианист и музыковед, предлагает свою редакцию баховской артикуляции, аппликатуры, динамики и т. д., чтобы облегчить задачу тем педагогам и юным исполнителям, которые, не имея возможности изучить обширный мировой опыт в этой области, хотели бы иметь некое руководство в своих действиях.

Поэтический перевод текстов вокальных произведений — К. Рубинского и А. Вельского.

Сборник адресован учащимся и преподавателям детских музыкальных школ.

УДК 786.2
ББК 85.954.2

тстзхт ОСОQ «т о
ISBN 5—9Б2о—0119—9

© Майкапар А. Е., вступительная статья, редакция нотного текста, комментарии, 2006
© р,б_{ин}ский К., Вельский А., поэтический перевод, 2006
© Геллер Е., расшифровка аккомпанемента, 2006
© "Music Production International", LLC, 2006



О нотных тетрадах Баха и о тетради Анны Магдалены в частности

Удивительно, как много проблем возникает с музыкой, которая у всех, кто начинает свой путь в музыке, ассоциируется с первыми шагами. Вопросы встают один за другим.

Кто такая Анна Магдалена Бах?

О какой тетради идет речь?

Кто ее писал?

Для кого она предназначалась?

Что в ней записано?

Как исполнять записанную в ней музыку?

Иронией судьбы можно считать то обстоятельство, что едва ли не для каждого юного пианиста знакомство с творчеством Иоганна Себастьяна Баха начинается с пьес, которых он... не писал. Как такое может быть?! Расскажем по порядку.

Анна Магдалена, урожденная Вильке (или Вилькен), была второй женой И. С. Баха (первая — Мария Барбара, умерла в 1720 году, оставив Баху семерых детей). Они обвенчались 3 декабря 1721 года. Известно, что Анна Магдалена обладала приятным сопрано, с 1720-го пела при кеттенском дворе. Бах нашел в ней преданного друга, заботливую мачеху для своих детей от первого брака, любящую жену, подарившую ему еще тринадцать детей (к несчастью, не все они пережили младенческий возраст). Анна Магдалена пережила Баха на десять лет, она умерла в 1760 году, проведя последние годы жизни в крайней нужде¹.

Музыка для домашнего музицирования

В 1720 году, еще до женитьбы на Анне Магдалене, Бах завел «Клавирную книжечку для Вильгельма Фридемана», своего старшего сына.

Обычной практикой было во времена Баха вести домашние альбомы, причем не только музыкальные, но — даже в еще большей степени — и литературные (можно вспомнить сотни «стихотворений в альбом», «листочков

из альбома»...), чтобы записывать в них полюбившиеся пьесы, стихи... Ведь так естественно — в доме, который музыка наполняла как воздух, где новые произведения ежедневно создавались всеми, в буквальном смысле от мала до велика, — иметь тетрадь, в которую бы все это записывалось.

Когда говорят о нотных тетрадах или книжечках Баха, перечисляют их три: кроме названной, еще две, предназначенные Бахом для Анны Магдалены. Одна была начата в 1722 году, вторая — в 1725-м (о ней-то и будет наш основной разговор).

Возникает, однако, вопрос, почему в семье, в которой было столько детей и где все играли и были связаны с музыкой, было *всего* три нотные тетради? Казалось бы, их должно быть гораздо больше!

Действительно, их и было больше. К ним должна быть отнесена знаменитая «Органная книжечка» (ее датируют серединой 1710-х годов). Исследователи почему-то ограничиваются только теми сборниками, которые так, или подобным образом, были *названы* самим Бахом. По сути же, к ним по праву должны относиться и чистовой автограф двухголосных инвенций и трехголосных симфоний (1723) — тоже «книжечка» или «тетрадь» (издана в виде факсимиле, и каждый может в этом убедиться), и первый том «Хорошо темперированного клавира» (1722), чистовой экземпляр которого изготовлен Бахом тоже в виде «книги». Все это для домашнего музицирования и обучения. Знакомство с этими сборниками даст представление о каждодневной музыкальной жизни в доме Баха.

Печатные музыкальные издания, надо сказать, конечно, уже существовали, но отнюдь не были столь распространены, как в наше время. Разве могли они удовлетворить потребность во все новых и новых произведениях, к тому же не каких-то других композиторов, а самих Бахов — Иоганна Себастьяна и его детей? И даже когда дело касалось чужой музыки, считалось — и совершенно справедливо! жаль, что сейчас так не считается, — что овладеть произведением — это не только научиться сыграть его, но переварить в уме, и первое, что нужно было для этого сделать, — *собственноручно* его переписать. Вспомним, что сам Иоганн Себастьян, будучи еще мальчиком и живя у своего старшего брата Иоганна Кристофа в Ордруфе,

¹ В 1968 году кинорежиссер Жан-Мари Штрауб снял фильм об Анне Магдалене Бах, в котором были заняты известные музыканты; роль И. С. Баха исполнил выдающийся клавесинист, органист и дирижер Густав Леонхардт.



именно так и поступал. Рассказ об этом содержится в некрологе И. С. Баха. Он очень ярко описывает умонастроение Баха и заслуживает того, чтобы быть приведенным здесь полностью.

«Иоганну Себастьяну не было еще и десяти лет, когда он лишился родителей. Он отправился в Ордруф к старшему брату, Иоганну Кристофу, тамошнему органисту, и под его руководством освоил основы игры на клавире. Уже в этом нежном возрасте у нашего Иоганна Себастьяна Баха была необыкновенная тяга к музыке. За короткий срок он полностью овладел всеми пьесами, которые задавал ему брат. Однако имевшийся у брата сборник клавирных пьес тогдашних прославленнейших мастеров Фробергера, Керля и Пахельбеля брат ему, невзирая на все его просьбы, почему-то не давал. Рвение подсказало ему такую невинную уловку: сборник хранился в запертом шкафу с решетчатыми дверцами, и ночью, когда все спали, он доставал его оттуда, просунув свою маленькую руку сквозь решетку и свернув сборник рулончиком, благо, он был в мягкой обложке, а потом принимался переписывать его при лунном свете, так как никакого другого освещения быть не могло. Через шесть месяцев эта музыкальная добыча была, наконец, в его руках. Он с исключительным рвением принялся ее тайком осваивать, но, к величайшему для него сожалению, брат это обнаружил и безжалостно отобрал у него с таким трудом изготовленную копию. Вообразим, в каком состоянии оказался бы скупой торговец, если бы принадлежавший ему корабль — с сотней тысяч талеров на борту — затонул в плавании, где-нибудь по пути в Перу, и мы получим живое представление о том огорчении, которое испытал наш маленький Бах, когда понес эту

утрату. Доступ к сборнику он обрел лишь после смерти брата. Но — не это ли страстное стремление совершенствоваться в музыке, не это ли прилежание, проявленное им в отношении упомянутого сборника, как раз, быть может, и было, по стечению обстоятельств, первопричиной его смерти? Что тут имеется в виду — станет ясно ниже»².

(Поясним: Бах этой работой очень испортил себе зрение, а в конце жизни и вовсе лишился его. — А. М.)

Эту историю поведал Карл Филипп Эмануэль Бах, второй сын Иоганна Себастьяна, тот, которому в значительной степени предназначалась наша Нотная тетрадь и в которую, как мы увидим, он записал много своих собственных пьес. Этот его рассказ об отце вполне можно «транспонировать» в 1720-е годы, когда Иоганн Себастьян был наставником уже своих детей, которым было примерно столько же лет, сколько было ему самому, когда произошла рассказанная история.

Не нужны никакие сложные умозрительные музыковедческие построения, чтобы представить себе обстановку в доме Баха, где музыкой занимались все дети. Забавный рассказ приводит в автобиографии немецкий публицист и издатель Карл Фридрих Крамер:

«Вечером, когда он [И. С. Бах. — А. М.] ложился спать, три его сына, столь рано обнаружившие музыкальность, поочередно — такой уж он завел порядок — играли ему, и под музыку эту он отходил ко сну. Легче всего он засыпал у Кристиана, если, конечно, не выходило так, что раздражение не давало ему заснуть. Это бремя в отцовском

² Цит. по кн.: *Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха*. М., 1980. С. 228-229.



<
Ил. 1.
Семья И. С. Баха
Т. Э. Розенталь
(1848-1917)

•
Ил. 2.
Портрет семьи И. С. Баха (?).
Балтазар Деннер (1685-17-19).
Частное собрание

доме — ведь юность поверхностна! — очень часто досаждало мальчикам. Филипп Эмануэль (эту историю он сам мне рассказывал) однажды вечером прислушался и — как только заметил, что отец захрапел, — прыг-скок от клавесина, прямо на неразрешенном аккорде, и — убежал. Ну а отец Себастьян сразу же проснулся от такого неблагозвучия. Диссонанс терзает, истязает, тревожит его слух. Сначала он подумал, что Эмануэль просто пошел помочиться и сейчас вернется. Но ничего подобного. Мучения его нарастают. Тогда он встает с постели, как был, в рубашке, хоть и хорошо ему было лежать в тепле, ощупью пробирается в темноте к инструменту, берет этот злополучный аккорд и... разрешает его»³.

Историки музыки используют разнообразный изобразительный материал, чтобы дать наглядное представление о многочисленности семьи Баха и приверженности всех ее членов музыке. Чаше всего для этого привлекается картина Т. Э. Розенталя (ил. 1).

Эта картина — художественная *фантазия* на тему «Бах в кругу семьи» (по типу картины Адольфа Менцеля «Концерт в Сан-Суси» или иначе «Флейтовый концерт» — фантазии на тему «Король Фридрих Великий среди музыкантов своей капеллы»). И хотя она не может считаться историческим документом, все же музыкальную атмосферу в доме Баха она передает, вероятно, довольно верно.

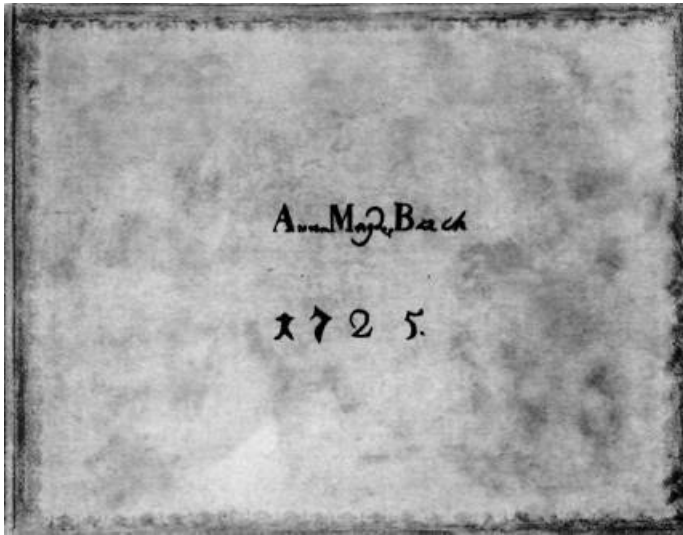
Недавно стала известна еще одна картина, дающая — если удастся убедительно доказать, что это Бах с детьми, — представление об атмосфере в доме Баха. Предполагается,

что ее автор Балтазар Деннер (его даты жизни, 1685—1749, почти полностью совпадают с баховскими), и хранится она в одном частном собрании (ил. 2).

Знак вопроса стоит не случайно. Дело в том, что еще предстоит решить важные вопросы с идентификацией персонажей на картине. Исходя из сугубо живописных особенностей, историки искусства датируют картину приблизительно 1730 годом. До недавнего времени считалось, что на ней изображены сам И. С. Бах и его дети — Вильгельм Фридеман, Карл Филипп Эмануэль и Готфрид Генрих (первый сын от брака с Анной Магдаленой). Однако в таком случае трудно объяснить отсутствие третьего сына от первого брака — Иоганна Готфрида Бернхарда. Более убедительным выглядит предположение, что картина была написана в 1733 году. В таком случае из детей Баха мы видим на ней (по старшинству) Карла Филиппа Эмануэля (род. 1714), который действительно играл на скрипке, Иоганна Готфрида Бернхарда (род. 1715), с флейтой, и Готфрида Генриха, родившегося в 1724 году. Свободное кресло справа на картине (к сожалению, с трудом различимое на репродукции) должно указывать на отсутствующего Вильгельма Фридемана — своеобразное указание на его переезд в тот год из Лейпцига в Дрезден.

Основу первой нотной тетради (1722) Анны Магдалены составляют танцевальные циклы, известные под названием — не баховским — «Французские сюиты». Всего их написано шесть; в этой книжечке их пять: отсутствует шестая (ми мажор). Отметим, что здесь они записаны рукой самого И. С. Баха. Далее следуют отдельные

³ Цит. по кн.: *Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха*. М., 1980. С. 36.



пьесы, из которых два менуэта оказались впоследствии «пристроенными» — в поздней версии тех же Французских сюит: до минор и си минор. Что касается имеющихся здесь двух пьес для органа, то Фантазия (BWV573) осталась незавершенной (и представляет скорее исторический, нежели практический интерес), а хоральная прелюдия «Иисус, моя вера» («Jesus, meine Zuversicht») (BWV728) включается в собрания органных произведений. Остается набросок Арии, тоже незавершенной. И, наконец, еще один Менуэт (BWV841), имеющий, кстати, безусловное тематическое сходство с Менуэтом соль мажор во второй тетради (№ 7, BWV Ann. 116), на что никто почему-то не обратил внимания: в нем в первых двух тактах нижний голос повторяет партию верхнего голоса Менуэта из Книжечки 1725 года; и далее тоже используется общий для них тематический материал. Таким образом, второй Менуэт может служить своего рода дублем (вариацией) первого.

Вторая нотная тетрадь (которую вы держите в руках) была начата в 1725 году. Вероятно, Бах подарил ее — тогда еще чистую — ко дню рождения (24-летию) Анны Магдалены. Тетрадь, вероятно, радовала глаз, когда была новая. Для нее, пожалуй, больше подходит название «Книжечка»: она в зеленом кожаном переплете, обрамленном золотым бордюром, с двумя замочками, с красными атласными ленточками. В середине тисненные золотом инициалы и год:

AMB
1725

Между инициалами позже (как теперь установлено, рукой К. Ф. Э. Баха) было вписано (*ил. 3*):

A [nna] M [agdal] B [ach]

Когда стала заполняться эта нотная тетрадь, старшему сыну Баха, Вильгельму Фридеману, шел пятнадцатый год, Карлу Филиппу Эмануэлю — одиннадцатый, Иоганну Готфриду Бернхарду — десятый. Все в доме пользовались этой тетрадью. Кто-то разучивал из нее записанное отцом, кто-то вписывал в нее свои первые композиции, кто-то овладевал искусством аккомпанемента (в конце Тетради помещены правила исполнения по так называемому цифрованному басу; в настоящем издании не воспроизводят-

ся). Странно, что ничего не вписал в этот сборник старший сын Баха, Вильгельм Фридеман, талант которого отец ценил выше других («Вот сын мой возлюбленный, в нем мое благоволение» — так словами Бога-Отца о Христе говорил о Вильгельме Фридемане отец); для него, правда, уже раньше была заведена отдельная клавирная книжечка. Есть здесь и вокальная музыка: она предназначалась для самой Анны Магдалены. Бах как-то писал в одном из писем, что домашними силами может составить целый вокальный и инструментальный концерт.

Состав этой тетради довольно пестрый. Хотя сами пьесы, входящие в нее, давно известны, авторство многих из них установлено сравнительно недавно. Как и в тетради 1722 года, в ней есть произведения, вошедшие в другие баховские циклы. Это, в частности, две Партиты — ля минор (BWV827) и ми минор (BWV830), две Французские сюиты — ре минор (BWV812) и до минор (BWV813), Прелюдия до мажор (BWV846,1), переписанная сюда из законченного к тому времени первого тома «Хорошо темперированного клавира», Ария соль мажор (BWV988, 1), ставшая впоследствии темой «Гольдберг-вариаций». Эти произведения в нашем издании опущены, поскольку в Нотной тетради они представлены не в окончательных, получивших распространение, версиях. При этом мы включили в наше издание речитатив «Ich habe genug» и арию «Schlummert em», поскольку считаем, что Бах, записав их здесь в сопрановой тесситуре (в отличие от басовой в Кантате 82), имел в виду принципиально другое их исполнение, нежели в контексте Кантаты (подробнее см. Комментарий к этому номеру).

Что касается других пьес, то исследования последнего времени показали, что далеко не все они принадлежат И. С. Баху. Здесь есть пьесы его сына Карла Филиппа Эмануэля, Франсуа Куперена, Кристиана Петцольда, старшего современника И. С. Баха, Иоганна Адольфа Хассе, Георга Бёма. С определенной долей вероятности среди авторов называются Иоганн Кристиан Бах и Готфрид Генрих Штёлцель. Не исключено, что дальнейшие исследования установят новые имена. Но уже сейчас можно констатировать, что эта книжечка — более широкая антология музыки начала XVIII века, чем это считалось ранее.

Бах, по свидетельству его первого биографа Н. Форкеля, в своих занятиях с учениками придерживался принципа идти от простого к сложному. Однако бросается в глаза,

Иоганн Себастьян Бах.

Гравюра по картине Г. Дернера (XIX в.)

<

Ил. 3.

Обложка Нотной тетради 1725 г.
и титульный лист Нотной тетради 1722 г.
Анны Магдалены Бах

что в данном случае порядок пьес не соответствует этому принципу. Трудное и легкое здесь перемежаются. Вслед за сложными Партитами идут совсем простые пьесы. Легко можно представить себе, как что-то более сложное играет Карл Филипп Эмануэль, он же в состоянии записать и свои собственные пьесы, например, Марш соль мажор (№ 18, почерк К. Ф. Э. Баха), более легкие играют младшие дети, а быть может, и кто-то из учеников «со стороны». И вовсе нет необходимости подвергать сомнению основное положение баховской методики. Просто эта тетрадь предназначалась исключительно для семейного употребления: каждый брал из нее то, что ему было нужно и полезно. При этом наставник — И. С. Бах — всегда был рядом и мог помочь.

Собственноручно Бах записал в Нотную тетрадь немного произведений — две Партиты, с которых начинается тетрадь (не включены в наше издание), Менуэт Г. Бёма (№ 21) и исправления в партии баса Арии *Warum betrubst du dich* (Зачем твоя душа) (№ 33). Остальное записано в ней Анной Магдаленой и детьми. Без сомнения, Анне Магдалене был оставлен выбор того, что должно быть включено в тетрадь. И она выбирала. Это была и светская музыка, и духовная. Тетрадь заполнялась много лет — сейчас установлено, что до 1740 года. Тем временем дети росли. Им был приглашен *Tanzmeister* (учитель танцев), обучавший их не только танцевальным движениям, но и хорошим манерам. Для этого нужны были простые в музыкальном отношении пьесы. Достаточно сравнить баховские менуэты (если говорить о тех танцах, которые в середине 20-х годов были «актуальными», а не стали уже старинными, как, например, аллеманда, куранта, жига) с менуэтами, а еще более с полонезами в Нотной тетради, чтобы почувствовать, что эти танцы здесь несут на себе печать их прикладного характера — это действительно



музыка для танцевания. Можно с уверенностью сказать, что Бах не принимал участия в их создании. Поставлять эту продукцию было обязанностью Анны Магдалены — Бах же писал свои серьезные кантаты...

Из 42 произведений, входящих в эту Нотную тетрадь, значительную часть составляют менуэты. На втором месте по количеству представленных образцов — полонезы. Наконец, в тетрадь записано три марша — не самый любимый жанр Иоганна Себастьяна, во всяком случае, ни одного марша не значится среди несомненно баховских произведений. Можно представить себе, как Иоганн Себастьян заботливо прививает своему потомству строгий музыкальный вкус, но само это потомство, в первую очередь, кажется, Карл Филипп Эмануэль, больше увлечено новейшими веяниями эпохи, явно не столь глубокими: в Тетради нет ни одной фуги! Правда, эта «болезнь роста» скоро пройдет, и именно он, К. Ф. Э. Бах, окажется наиболее преданным и почтительным к отцу, радеющим о его художественном наследии.

Краткие сведения об авторах пьес Нотной тетради

Карл Филипп Эмануэль Бах (1714-1788)

К. Ф. Э. Бах — второй сын И. С. Баха, яркий представитель сентиментализма в немецкой музыке. При всем своем очевидном музыкальном даровании готовил себя к карьере юриста — занимался в Лейпцигском (1731), затем во Франкфуртском (1734) университетах. В детстве музыкой занимался под руководством своего отца. Юридическое образование так и осталось невостребованным. С 1741 года стал придворным клавесинистом короля Фридриха Великого и служил в этой должности до самой смерти короля (1786). В 1747 году к нему (и к королю) в Потсдам приехал И. С. Бах. Во время этого визита состоялась знаменитая импровизация Баха на тему короля, в результате чего вскоре возник цикл полифонических пьес Баха — «Музыкальное приношение». После смерти короля К. Ф. Э. Бах переселился в Гамбург, где стал городским директором музыки, сменив на этом посту Г. Ф. Телемана (кстати, своего крестного отца).

Кристиан Петцольд (1677-1733)

Кристиан Петцольд, два Менуэта которого записаны в Нотной тетради (№ 4, 5), был старшим современником Баха. В 1703 году он становится органистом церкви св. Софии в Дрездене. Здесь он именуется «королевским польским и курфюрста саксонского камер-органистом». Оба имени — Баха и Петцольда — однажды были упомянуты вместе в одном документе — в "Leipziger Post-Zeitungen" от 9 сентября 1727 года. Там сообщалось, что новые Партиты из «Клавирных упражнений» Баха можно приобрести в Дрездене у Кристиана Петцольда. Возможно, познакомились оба музыканта в 1717 году, когда Бах был в Дрездене, где играл перед дрезденской аристократией на знаменитом музыкальном турнире с Луи Маршаном, на который француз, испугавшись поражения, не явился. Не был ли тогда среди слушателей Петцольд? Но пути Баха и Петцольда пересекались не раз. По времени, совпадающему с записями в нашей Нотной тетради, это могло произойти в 1725 году, когда Бах вновь был в Дрездене и выступал там с органными концертами (9—10 сентября). Не привез ли он из этой поездки Сюиту Петцольда, два Менуэта из которой и переписала в свою нотную тетрадь Анна Магдалена (установлено, что это ее почерк)? Когда в 1733 году Петцольд умер, его место занял старший сын Баха Вильгельм Фридеман.

Готфрид Генрих Штётельцель (1690-1749)

Если подтвердится гипотеза, что автором Арии "Bist du bei mir" («Рядом пребудь») является Г. Г. Штётельцель, то интересно знать, кто же он был. В 1754 году в Лейпциге, в «Музыкальной библиотеке» Л. Мицлера, был напечатан некролог нескольких скончавшихся к тому времени ком-

позиторов. Раздел о Бахе написал К. Ф. Э. Бах. Еще один композитор, которому воздается в нем честь, — Штётельцель. Он в 1739 году, как впоследствии и Бах, был избран членом «Мицлеровского общества» за выдающиеся, как было отмечено, заслуги в музыке. Штётельцель — автор огромного музыкального наследия: произведения в разных жанрах исчисляются у него сотнями. Одних кантат более 450. В грамзаписи известны его Рождественские оратория и кантата, а также Кантата на псалом 130 лютеровской Библии "Aus der Tiefe" (псалом 129, «Из глубины взываю к Тебе», Синодальной Библии). Архивы библиотеки церкви св. Фомы в Лейпциге, где Бах служил кантором, свидетельствуют, что Бах не раз руководил исполнением вокальных сочинений Штётельцеля. В Нотной тетради Вильгельма Фридемана мы находим Партиту соль минор "di Signore Steltzen" (Sic!). Считается, что это Партита Г. Г. Штётельцеля.

Франсуа Куперен (1668-1733)

Франсуа Куперен — крупнейший французский композитор, клавесинист и органист. Уже современниками он был прозван «Купереном Великим». Он был самым ярким представителем второй по численности (после Бахов) династии музыкантов. Создав много произведений в разных жанрах, он прославился, прежде всего, как клавесинный композитор. Его значение как выразителя самой сущности клавесина сравнивали (например, Ванда Ландовска) с ролью Шопена — «поэта фортепиано». Он при жизни опубликовал почти все свои клавесинные произведения, составившие четыре тома. Хотя Куперен, по-видимому, никогда не покидал Франции (он был придворным клавесинистом Людовика XIV), имя его было известно в Европе, и его высоко ценили Гендель и Бах.

Бах прекрасно знал французскую музыку своего времени. Более того, то, что касалось орнаментики, в значительной степени было усвоено им именно из французской традиции. Еще в начале 1700-х годов, живя в Люнебурге, Бах мог познакомиться с французской музыкой в так называемой Рыцарской академии, где ставились пьесы Мольера, причем на французском языке. Кроме того, Бах бывал — не известно, правда, часто ли — в Целле (почти в 100 км от Люнебурга), чтобы познакомиться с исполнявшейся в замке герцога Брауншвейгского Вильгельма Эрнста французской музыкой, «бывшей, — по словам К. Ф. Э. Баха, — тогда чем-то совершенно новым для тех краев». Капелла герцога состояла из французских музыкантов.

К моменту создания Нотной тетради Анны Магдалены Куперен уже опубликовал три из четырех своих сборников клавесинных произведений (1713, 1716, 1722), а также трактат «Искусство игры на клавесине». Куперен был непревзойденным мастером клавесинной миниатюры. Среди его пьес множество ярко характерных портретов, о которых он сам говорил, что их «в моем исполнении находили очень похожими», образов природы — растений и цветов («Тростник», «Распускающиеся лилии», «Сады в цвету»), птиц («Соловей в любви», «Напуганные коноплянки»), морей, рек, ручьев («Волны», «Гондолы Делоса») и т. д. Одним словом, Куперен достиг необычайного разнообразия звучания клавесина. Этого очень трудно

добиться, поскольку клавесин не способен менять оттенки звучания в зависимости от силы нажатия клавиши (как это происходит на фортепиано). Выразительность клавесина заключена, как писал Куперен, в ушах, душе и сердце самого клавесиниста. Надо полагать, именно это богатство выразительности привлекало к Куперену Баха. Э. Л. Гербер в своем «Историко-биографическом словаре музыкантов» (1790) констатировал, что клавирные произведения Куперена «особенно ценил и рекомендовал своим ученикам великий Себ. Бах».

Иоганн Адольф Хассе (1699-1783)

Иоганн Адольф Хассе — немецкий композитор. Свою музыкальную карьеру он начал как оперный певец. В 23 года отправился в Италию, жил в Неаполе. Здесь он учился у Алессандро Скарлатти. По свидетельству д-ра Чарльза Бёрни, знаменитого английского музыкального писателя XVIII века, «Скарлатти полюбил его с первого раза и с тех пор всегда относился к нему с отцовской добротой». С 1727 года Хассе служил капельмейстером в консерватории *Инкурабили* в Венеции. Сформировавшийся как композитор в значительной мере в традициях итальянской *орга-segia*, Хассе и в Германии, куда он вернулся в 1733 году, продолжал писать в этом стиле, на тридцать лет став капельмейстером итальянской труппы в Дрездене. Его женой была знаменитая итальянская певица Фаустина Хассе-Бордони. Известно, что Бах восхищался ими обоими, а те, в свою очередь, по свидетельству К. Ф. Э. Баха, утверждали, что «Бах поднял искусство игры на органе на самую большую высоту»⁴. Сохранилось письмо этого сына Баха первому биографу Баха Н. Форкелю. В нем, отвечая на вопросы Форкеля, К. Ф. Э. Бах писал: «В последнее время он (И. С. Бах) высоко ценил: Фукса, Кальдара, Генделя, Хассе, обоих Граунов, Телемана, Зеленку, Бенду и вообще все, что было ценного в Берлине и Дрездене»⁵.

Георг Бём (1661-1733)

Георг Бём — немецкий композитор и органист. Известен главным образом как органщик и клавесинный композитор, а также благодаря своим хоровым произведениям. Он признан величайшим мастером в области хоральной прелюдии — жанра, в котором Бах впоследствии оставил непревзойденное по художественной ценности наследие. В 1693—1697 гг. Бём жил в Гамбурге. С 1698 года и до конца жизни служил органистом Йоханнескирхе в Лüneбурге. Из биографии Баха мы знаем, что пятнадцатилетним мальчиком он оказался в том самом Лüneбурге учеником (певчим) в школе при монастыре св. Михаила. Прямых сведений, что Бах стал учеником Бёма, нет, но косвенные — стиль датированных этим временем хоральных прелюдий Баха — указывают на знакомство Баха с творчеством Бёма. В феврале 1706 года Бах возвращался из Любека в Арнштадт и, возможно, на обратном пути посетил Лüneбург. Не ис-

ключено, что у Баха была возможность встретиться с Бёмом. Тот факт, что позже, когда стали выходить из печати клавирные Партиты Баха и их можно было приобрести у Г. Бёма в Лüneбурге, с достаточной вероятностью свидетельствует о личном знакомстве музыкантов. Карл Филипп Эмануэль Бах в письме к Н. Форкелю называл Бёма композитором, произведениями которого в юности восхищался его отец. Примечательно, что Менуэт (№ 21) записан в Нотную тетрадь Бахом собственноручно.

Джованнини

Джованнини — итальянский композитор, который прожил в Германии несколько лет и, кажется, в совершенстве владел немецким языком. Известны его семь немецких песен, изданные в третьей и четвертой тетрадях собрания од Иоганна Фридриха Графе (1741, 1743). Они характеризуются такой же изысканностью и изяществом, которые отличают Арию (№ 37) в Нотной тетради. Джованнини был сторонником анакреонтической поэзии; в музыке это выражалось изысканностью и обилием витиеватых украшений в вокальных партиях его произведений, написанных в стиле итальянской канцонетты.

Принципы настоящей публикации

В наши дни Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах широко используется в педагогической практике⁶.

В настоящем издании в основу нотного текста положена публикация Нотной тетради Анны Магдалены Бах в *Neue Bach-Ausgabe* (NBA V/4). Мы не ставили своей целью дать текстологический комментарий, считая, что это авторитетное издание решило задачу установления подлинного текста, по крайней мере, в том объеме, в каком это необходимо для изучения данных произведений юными музыкантами. Другое дело, педагогические рекомендации, касающиеся исполнения пьес сборника. Притом, что мы полностью осознаем, что у каждого музыканта может быть свое мнение относительно «правильной» баховской артикуляции, аппликатуры, динамики и т. д., мы, тем не менее, предлагаем нашу редакцию, чтобы облегчить задачу тем педагогам и юным исполнителям, которые, не имея возможности изучить обширный мировой опыт в этой области, хотели бы иметь некое руководство в своих действиях.

Пестрый состав сборника заставляет выработать для его публикации особые принципы. В содержании нашего издания перечислены все номера, составляющие эту тетрадь. Однако не все они воспроизведены здесь; *курсивом* указаны те пьесы, которые не публикуются нами, поскольку содержатся в Нотной тетради в ранней или неполной редакции и распространение получили в более поздних и усовершенствованных вариантах. В самом тексте справа над пьесой дается имя автора. Если авторство не установлено, указывается: *неизвестный автор*.

⁴ Цит. по кн.: *Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха*. М., 1980. С. 163.

⁵ Там же. С. 243.

⁶ Известны аудиозаписи этой Нотной тетради Анны Магдалены Бах: Johann Sebastian BACH (1685—1750). Edition Bachakademie Vol. 136 Clavier-Büchlein for Anna Magdalena Bach (1725). Michael Behringer, (harpsichord/chest organ), Sibylla Rubens (soprano), Johannes-Christoph Happel (baritone). HANSSLER Classic CD 92.136, 2 CD.

В комментариях к пьесам сборника мы всякий раз стараемся обосновать наши исполнительские рекомендации, используя для этого примеры из других произведений, в которых Бах собственноручно дал такие указания. Чтобы ясно отделить редакторские рекомендации от баховского текста, мы выделили все наши добавления и указания другим цветом.

Знаки при ключе и случайные знаки

Во времена Баха музыку в бемольных минорных тональностях (их употреблялось еще немного — в основном первые четыре, до фа минора) было принято записывать со знаками при ключе на один меньше, чем мы это делаем сейчас. Так, например, тональность соль минор обозначалась с одним знаком при ключе — си-бемоль (вместо двух — си-бемоль и ми-бемоль), до минор — с двумя (си-бемоль, ми-бемоль), без третьего (ля-бемоль). Знаменитая органная Токката и fuga ре минор, записанная Бахом без си-бемоль при ключе, получила со временем (не от Баха) название «Дорийская». Такое название, присвоенное лишь одному произведению, невольно заставляет думать, что оно — с точки зрения лада — уникально. Между тем таких псевдо-«дорийских» — то есть дорийских лишь по записи, а не по реальному звучанию — произведений у Баха множество. В них бемоль, указывающий понижение VI ступени, выставлялся в качестве *случайного* знака; при этом, естественно, не проставлялся бекар (повышение VI ступени), когда эпизод звучит в мелодическом миноре. Все современные издания Нотной тетради, предназначенные для практических — педагогических, исполнительских — целей, переводят старую баховскую запись в современную (ничего не сообщая об этом, что само по себе неправомерно). Примечательно, что даже внутри одного сборника — данной Нотной тетради — используются оба способа записи музыки в минорных тональностях. Так, по-старому записана Песня (№ 13а) — в соль миноре с одним си-бемоль при ключе; но в новой манере записаны все соль минорные Полонезы К. Ф. Э. Баха (№ 10, 17, 19). Французская сюита ре минор записана в тетради по-новому — с одним бемодем при ключе, а следующая Французская сюита до минор — по-старому (с двумя бемолями, вместо трех). Приведем еще более яркий пример из другого цикла — сонат для скрипки и клавира: в Сонате фа минор (BWV1018) части I, II и IV записаны с четырьмя бемолями, тогда как III часть — с тремя. По-видимому, предстоит еще объяснить кажущуюся бессистемность выбора способа записи. Как бы то ни было, мы не считаем старую запись какой-то более сложной для восприятия, чем новую, и, дав ей здесь объяснение, сохраняем ее. Мы полагаем, что через нее юный музыкант еще чуточку глубже проникнет в стиль музыки Баха.

Орнаментика

Сколько музыкантов, особенно юных начинающих пианистов, приходило в уныние, когда им предстояло разобрататься в сложностях баховской орнаментики! И сколько из них готовы были отмахнуться, как от назойливых мошек, от всех этих мелких ноток и сулящих, как им казалось, массу неудобств черточек, закорючек, волнистых зловещих

линий («змеек»!) — то вертикальных, то горизонтальных, перечеркнутых то посередине, то сбоку... Кажется, разобрататься во всей этой казуистике невозможно!

Естественным представляется в вопросе расшифровки баховских украшений опираться на источники баховского времени, а еще лучше — самого Баха. Такое руководство имеется — это таблица расшифровок украшений, записанная Бахом в Нотную тетрадь Вильгельма Фридемана (ил. 4).

Баховская терминология, представляющая собой смесь немецких, итальянских и французских терминов, в настоящее время в значительной степени устарела; мы переводим ее в современные термины.

1. Trillo: довольно короткая трель.
2. Mordent: мордент.
3. Trillo und mordent: длинная трель с заключительными нотами.
4. Cadence: группетто.
5. Dopleit-cadence: длинная трель с восходящими вступительными нотами.
6. Idem [лат. — то же самое]: длинная трель с нисходящими вступительными нотами; *не* то же самое, что № 5.
7. Dopleit-cadence und mordent: длинная трель с восходящими вступительными нотами и заключением.
8. Idem [лат. — то же самое]: длинная трель с нисходящими вступительными нотами и заключением; *не* то же самое, что № 7.
9. Accent steigend: восходящий форшлаг.
10. Accent fallend: нисходящий форшлаг.
11. Accent und mordent: восходящий форшлаг и мордент.
12. Accent und trillo: нисходящий форшлаг и короткая трель.
13. Idem: то же самое, что № 12.

К сожалению, эта таблица дает информации меньше, чем, казалось бы, она содержит. Во-первых, она не во всем точна, что видно из нашего перечня украшений. Кроме того, самые мелкие длительности в двух последних украшениях должны быть не тридцатьвторые, а шестьдесятчетвертые (странным образом на эту ошибку, труднообъяснимую у Баха, никто не обращает внимания). Во-вторых, она охватывает далеко не все, встречающиеся у Баха, случаи. Считается, что она неполна, поскольку написана еще только для ребенка, который нуждался лишь в элементарных указаниях. Однако в ней нет, например, шлейфера, не более сложного, чем № 9 и 10, и встречающегося в той же самой Нотной тетради, для того же ребенка.

Эту таблицу постигла странная судьба: едва ли не все, кто обращался к ней и использовал ее в своих работах, допускали в передаче знаков и расшифровок те или иные неточности. Ниже мы проанализируем исполнение наиболее часто встречающихся украшений (поскольку в нотах мы даем варианты расшифровок украшений, здесь мы воздерживаемся от нотных примеров).

В качестве предварительной рекомендации мы настоятельно советуем обратить внимание на то, что *графическая* линия значка того или иного украшения наглядно передает *мелодическую* линию этого украшения.



Ил. 4. Автограф И. С. Баха Таблицы украшений

Еще одно предварительное замечание: условимся называть звук, над которым стоит знак украшения, основным, а момент, в который он должен возникнуть, — сильной долей (не путать с сильной долей такта; имеется в виду, что любая длительность может быть раздроблена на более мелкие части, и тогда первая из этих частей будет сильной долей этой длительности). Таким образом, выражение «форшлаг исполняется на сильную долю» означает, что диссонансирующая нота (собственно форшлаговый звук) берется точно в тот момент, когда следовало бы взять основную ноту, не будь у нее форшлага.

Общее правило для исполнения всех баховских украшений — исполнение их на сильную долю. Иными словами, многозвучное украшение частично замещает собой основной звук, который оно украшает. Наша Нотная тетрадь не дает материала для обсуждения исключений из этого правила, которые порой встречаются у Баха.

Трель

1. Трель обозначается Бахом по-разному: волнистой линией (причем ее длина не выражает продолжительности трели) (№ 5, т. 8) или буквами *tr* (№ 15, т. 4). Ошибка думать, что эти знаки обозначают разные виды трели: число биений определяется лишь контекстом; на длинной ноте биений может быть больше, на короткой — меньше, но не меньше двух пар, то есть четырех звуков.

2. Сейчас считается абсолютно доказанным — и это подтверждает баховская таблица, — что украшения, в том числе трель, исполняются за счет длительности той ноты, над которой стоит значок украшения, не отнимая времени у предыдущего звука.

3. Простая трель, согласно таблице Баха, исполняется с верхнего из тех двух звуков, из которых она состоит. В сущности, баховская трель — это быстрое повторение несколько раз верхнего вспомогательного звука (диссонанса) и его разрешения. Это правило остается в силе даже в том случае, когда нота перед той, над которой указана трель, та же, что и верхний звук самой трели. Иными словами, не следует опасаться повторения одного и того же звука на стыке мотива и следующей трели.

4. Трель может заполнять всю длительность основной ноты, но также может быть остановлена раньше. Естественно, что в случае прекращения трели остановка должна произойти на основной ноте.

5. Скорость биения трели, как и ее продолжительность, зависит от контекста. Однако в музыке барокко, и Баха в частности, биение трели должно быть размеренным, упорядоченным и контролируемым.

Трель со вступлением (форшлагом) и заключением (нахшлагом)

1. Трель может начинаться вступлением (форшлагом), состоящим либо из одного звука (в двухдольном метре он занимает половину длительности, трель — остальное время), либо из нескольких, опевающих основной звук сверху (№ 11, т. 1, 2-я четверть) или снизу (№ 11, т. 7, 2-я четверть). При этом начало форшлага к трели совпадает с сильной долей.

2. Трель может заканчиваться заключением (нахшлагом), которое обозначается вертикальной черточкой в конце змейки трели (не путать со значком мордента, в котором змейка перечеркнута посередине; в некоторых

случаях баховская запись в этом отношении бывает неясной). Если вертикальной черточки в конце горизонтальной змейки нет, то трель, как правило, лучше оставить без заключения: слишком часто применяемые «завитки» грозят превратить музыку Баха из музыки барокко в музыку рококо. Особенно следует следить за тем, чтобы не добавлять нахшлаг в так называемых закрытых трелях, то есть в таких, которые завершаются ходом на ступень вниз, дабы не превосходить по ходу биения трели того звука, которым она закончится.

3. Заключение длинной трели может быть выписано основными нотами.

4. Все элементы сложной трели должны составлять единый мелодический узор. Пульсация звуков всего украшения — вступления, собственно трели и заключения, если оно есть, должна быть размеренной, даже если темп пьесы оживленный.

Мордент

1. Это трехзвучный мелизм — состоящий из основной ноты, нижнего вспомогательного звука и повторения основной ноты. Часто встречающееся определение этого украшения как «перевернутый мордент» — ошибка.

2. Исполнение мордента, назначение которого — придать звучанию блеск и ритмическую остроту, должно быть максимально быстрым с неременной остановкой, в каком бы темпе ни было произведение, на основной ноте.

3. Следует быть внимательным, чтобы не путать значок мордента (волнистую линию, перечеркнутую *посередине*) со значками трели со вступлением или заключением (волнистыми линиями, перечеркнутыми *в начале* или *в конце*).

Форшлаг

1. В баховской таблице форшлаг обозначен маленькими дужками (лигами), идущими снизу или сверху к основной ноте (см. № 11 Хоральная прелюдия). Другой способ обозначения форшлага, часто встречающийся в баховской записи (но не отмеченный в таблице), — мелкой нотой при основной крупной.

2. Из многообразных видов форшлага наиболее часто встречается диссонирующий по отношению к основному звуку вспомогательный нижний (№ 8а, т. 1, 2-я четверть) или верхний (№ 8а, т. 2, 2-я четверть) звук. Такой форшлаг всегда исполняется на сильную долю (исключения хотя и бывают, но в нашей Нотной тетради их нет).

3. В баховской таблице форшлаг во всех примерах занимает половину основной длительности. Однако следует иметь в виду, что все примеры на форшлаг в этой таблице даны в четном метре — четверть, делящаяся на две восьмые. В живой исполнительской практике у Баха встречается гораздо большее разнообразие. Так, например, в трехдольном размере форшлаг может занимать как $\frac{1}{3}$ длительности основной ноты, так и $\frac{2}{3}$. Выбор зависит не от школьных правил, а от художественного контекста.

Группетто

Об этом украшении мы скажем лишь из желания охарактеризовать все украшения баховской таблицы — в публикуемых нами пьесах Тетради оно не встречается

(мы находим его один раз употребленным в Арии (№ 26), которую, по изложенным выше соображениям, не публикуем в этом издании). По сути своей это украшение довольно простое, и при его исполнении следует так же тщательно, как и в других украшениях, следить, чтобы оно начиналось на сильную долю. Баховская расшифровка демонстрирует умеренную его интерпретацию — звуки группетто ровно заполняют четверть. Однако в художественной практике возможны случаи, когда звуки украшения умещаются в какой-то доле той ноты, которую они украшают; в таком случае должна произойти остановка на основном звуке.

Шлейфер

Это украшение не приводится в таблице Баха, хотя довольно часто встречается в его музыке. Суть этого украшения в том, что звуки, составляющие его, заполняют терцию снизу от основной ноты. Во времена Баха существовали две традиции исполнения шлейфера: 1) за счет времени той ноты, к которой относится это украшение (иногда это называют исполнением *на сильную долю*), и 2) за счет времени предыдущей длительности. Уолтер Эмери в книге «Орнаментика Баха» хотя и приводит несколько примеров оправданности исполнения шлейфера за счет времени предыдущей ноты, приходит к выводу, что исполнение по первому правилу «обычно дает удовлетворительный результат»⁷. Еще решительнее в пользу такого исполнения высказывается крупнейший немецкий баховед Эрвин Бодки: «Что касается шлейфера, который часто выписан полными длительностями, то не требуется никаких иных указаний, кроме того, что он всегда исполняется на сильную долю (а не перед ней)»⁸.

В заключение этой по необходимости краткой дискуссии об орнаментике отметим, что баховская таблица, как и многие другие таблицы эпохи барокко (их известно более двухсот!), дает не столько *точные нотные эквиваленты* значков орнаментики, сколько *представление о мелодическом рисунке* данного украшения. И в многовариантности расшифровок этих значков заключена большая доля очарования. В том-то и смысл значка, что он не полностью равен его нотной расшифровке, иначе зачем значки были бы нужны. Запись мелодических фигур орнаментики полными длительностями (особенно если это внесено в самый нотный текст, как это делают многие редакторы, начиная с Ф. Бузони) *качественно* меняет вид и звучание такого образца, переводя мелодические фигурации из разряда орнаментальных (облегченных) в разряд мелодически более весомых. И хотя остроумный пример В. Ландовской, переписавшей вторую часть «Итальянского концерта» Баха с помощью знаков орнаментики, и приводился ею с целью показать, что знаки эти обнимают мелодический словарь, по крайней мере, этой части Концерта, сравнение двух версий — Баха и Ландовской — со всей очевидностью демонстрирует

⁷ Эмери У. *Орнаментика Баха*. Пер. с англ. А. Майкапара. М., 1996. С. 38.

⁸ Бодки Э. *Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха*. Пер. с англ. А. Майкапара. М., 1993. С. 159.

глубинное различие между *однозначно* выписанными музыкальными фигурами и *многозначными* «манерами», хотя и напоминающими эти мелодические фигуры своим контуром. Вывод: если записать Баха «по-ландовски» можно, то получить версию Баха, расшифровав запись Ландовской,— нельзя.

Артикуляция

Прежде чем говорить о штрихах у Баха, необходимо внести ясность в понимание назначения лиг в музыке. Назначение их двоякое:

1) указать на связанный способ исполнения помещенных под лигой звуков (*артикуляционные лиги*);

2) отметить границы фразы (*фразировочные лиги*).

Лиги в клавирной музыке Баха определяют музыкальные «слова», мелкие единицы музыкальной речи. Хотя исследователи (например Э. Бодки) доказали, что Бах изредка применял фразировочные лиги, тем не менее основной их вывод, что Бах использовал лиги как обозначение игры *legato*, то есть как указание артикуляции. В этом же значении мы используем лиги в эпизодах, не отмеченных артикуляционными указаниями самого Баха.

Предлагая тот или иной вариант артикуляции, мы, однако, обращаем внимание, что это, как правило, лишь один из нескольких возможных вариантов. Доказательств того, что сам Бах допускал разную артикуляцию одной и той же музыкальной мысли, одного и того же мотива, сотни. Приведем лишь один пример: одну и ту же тему Бах использует для раздела *Vivace* в первой части органной Трио-сонаты № 4 ми минор (BWV528,1) и в Симфонии ко второй части Кантаты 76 *Die Himmel erza die Ehre Gottes*. При этом авторская артикуляция в обоих случаях разная:

а)

Example a) shows a musical score for a *Vivace* section. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a measure marked '5' and contains a series of notes with slurs and accents, indicating a specific articulation. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

б)

Example b) shows a musical score for a *Vivace* section, similar to example a). It is in 3/4 time with a key signature of one sharp. The treble staff begins with a measure marked '5' and shows a different articulation for the same melodic line compared to example a). The bass staff accompaniment is identical to the one in example a).

Более того, в симфонии артикуляция темы различается у гобоя и виолы да гамба.

Чтобы обосновать предлагаемую нами артикуляцию, мы приводим примеры баховской аутентичной артику-

ляции из тех произведений, в которых имеются похожие мелодические фигуры. Мы делаем это для того, чтобы исполнитель ощутил большую уверенность в правомерности своего выбора.

Мы считаем возможным сослаться на исполнительскую практику самого И. С. Баха, даже когда дело касается пьес других композиторов нашей Нотной тетради. Это оправдано, во-первых, универсальностью художественной личности Баха, во-вторых, нашим глубоким убеждением в том, что какая бы музыка ни попадала в сферу интересов гения, она неизбежно приобретала его печать. В этом убеждает сравнение баховских транскрипций произведений других композиторов с их первоначальными версиями.

Аппликатура

Бах весьма расширил употребление всех пяти пальцев каждой руки. В его клавирной музыке первый палец, употребление которого раньше избегалось, не просто встречается часто, причем сплошь и рядом даже на черных клавишах, но без него вообще невозможно исполнение этой музыки. Тем не менее принципы баховской аппликатуры отличаются от принципов более поздней аппликатуры, нашедшей свою полную теоретическую и практическую разработку в школе К. Черни. И если последняя при исполнении гаммаобразных пассажей ориентируется на технику *подкладывания* первого пальца, то в баховской аппликатуре предпочтительнее *перекладывание* длинного пальца через короткий. Более того, мы рекомендуем такое *перекладывание* во многих случаях, когда технически возможно исполнение фразы и черниевской аппликатурой, как, например, в Менюэте Кристиана Петцольда (№ 5, т. 3–4, правая рука). Старинная аппликатура, при кото-

рой позиция руки меняется (в момент перекладывания пальца) в соответствии с мотивным строением музыки, особенно уместна в танцевальных пьесах, в которых жест руки совпадает с танцевальным па.

Темп

Прямых источников сведений о баховских темпах мало. В его музыке можно найти ремарки, которые в наше время толкуются как обозначения темпа, например: *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*. Трудность, однако, заключается в том, что содержание, которое вкладывалось в итальянские (композиторы барокко пользовались именно ими) темповые (как мы их теперь понимаем) термины во времена Баха, было иным, нежели сегодня. Эти термины выражали не столько скорость движения, сколько настроение и характер пьесы, то есть, как тогда выражались, аффект. По этой причине *Allegro*, например, означало не столько «быстро», сколько «весело», «радостно», «оживленно», «возбужденно». При этом собственно быстрый темп определялся термином *Presto*. Но опять-таки, такое *presto* не предполагало головокружительного темпа, того, которым характеризуются пьесы с такой ремаркой в музыке более позднего времени.

Еще одно обстоятельство. Когда мы пытаемся отыскать у Баха указания на темпы, мы замечаем, что их много там, где они не нужны, и очень мало там, где в них ощущается большая необходимость. Так, «темповые» ремарки в большом количестве встречаются в его камерной музыке — в инструментальных сонатах и концертах. Но каждый музыкант и без этих ремарок знает, что в *четырёхчастной* сонате части чередуются в последовательности *медленно — быстро — медленно — быстро*, тогда как в барочном инструментальном *трехчастном* концерте: *быстро — медленно — быстро*. Итак, у Баха много указаний темпов в типизированных частях, где эти ремарки не столь необходимы, и мало — в индивидуализированных, где они были бы очень желательны. Естественно, таких указаний нет в танцах, где само название танца служит уже указанием темпа.

В нетанцевальной музыке даже наличие «темповых» ремарок не решает проблему собственно темпа, то есть скорости течения музыки. Еще во времена Баха были известны попытки определить эту скорость сначала посредством соотнесения различного числа нот на один удар пульса здорового человека, затем с помощью хронометра Лулье (позже И. Н. Мельцель изобрел метроном). Самая детальная разработка проблем темпа имеется в трактате И. Кванца «Опыт руководства по игре на поперечной флейте» (1752).

К сожалению, рекомендации Кванца, которые в трактате звучат очень ясно и определенно, оказываются непригодными, когда мы, переведя их в метрономические указания, пытаемся приложить к конкретным произведениям Баха. Так, например, финал «Итальянского концерта», согласно схеме Кванца, необходимо играть в темпе $J=160$. Эта часть, в которой движение идет восьмыми, при таком темпе превращается в бессмысленную гонку. С другой стороны, медленная музыка Баха, например, хоральная прелюдия "O Mensch, bewein' dein' Stinde gross", имеющая авторскую ремарку *Adagio assai*, если исполнить ее согласно рекомендации Кванца (в темпе $J^1=40$), превратилась бы в карикатуру.

Таким образом, таблица темпов Кванца в ее буквальном значении неприложима к Баху. Тем не менее может быть полезна ее модификация, предложенная крупнейшим немецким баховедом Эрвином Бодки, установившим, что для Баха характерно не столько

бесконечное разнообразие темпов, сколько вполне определенный темп для целого разряда пьес, характеризующихся одним и тем же аффектом и изложенных в одном и том же метре, — пьес-сестер, как он их называет. Что подразумевает Бодки под этим определением, легче всего понять, если представить себе мысленно ряд баховских аллеманд из клавирных сюит или же подобный ряд курант или жиг, написанных в одном метре. Для всех аллеманд, характер которых лучше всего выражает термин *Moderate*, убедительным выглядит темп, в котором на шкале метронома Мельцеля $J=80$. Это тот «осевой» темп (число ударов пульса), от которого в обе стороны с разницей в 20 ударов могут быть расположены остальные основные баховские темпы: *Allegro* — $J=100$ (при движении шестнадцатыми это приблизительно та скорость, с которой можно отчетливо и быстро произнести: *ma-ma-ma-ma-ma*), *Presto* — $J=120$, *Andante* — $J=60$ (длительность одной секунды, темп спокойного шага), *Adagio* — $J=40$. Несложные арифметические подсчеты с выявлением общего знаменателя, например скорости одной шестнадцатой (*ma-ma-ma-ma-ma*), позволяют определить нужную цифру на шкале метронома для пьес в трехдольном метре. Наши рекомендации по части темпов в пьесах Нотной тетради учитывают результаты исследований в этой области.

Исполнение аккомпанемента в вокальных произведениях

В Нотной тетради 1725 года имеется довольно много вокальных произведений (в отличие от первой Нотной тетради 1722 года). Для того чтобы эти сочинения могли быть адекватно исполнены — а это весьма желательно и возможно даже в юношеской музыкальной среде, — необходимо знать существовавшие во времена Баха традиции записи и исполнения вокальной музыки.

Некоторые номера записаны в двух вариантах — в вокальном и инструментальном, например № 13а и б. Вокальный вариант требует гармонического наполнения и подразумевает импровизацию самого исполнителя. Часто такая схематичная запись сопровождается цифровкой, указывающей гармонию, а при тщательной проработке и голосоведение. Басовый голос (*генерал-бас*), снабженный такой цифровкой, называется *цифрованным басом*. Естественно, что в составляющих № 13 пьесах данного собрания вокальная версия требует такой «обработки» (для настоящего издания она осуществлена известным композитором Евгением Геллером). Что касается клавишной версии, то добавление гармонической «начинки» в ней необязательно, а может быть, даже нежелательно, поскольку мелодия в такой фактуре при исполнении на клавишине и на органе тембрально сливается с другими голосами. Аналогичными соображениями мы руководствовались в № 20а и б.

Александр МАЙКАПАР

1. И. С. Бах. ПАРТИТА № 3 ля минор, BWV827

2. И. С. Бах. ПАРТИТА № 6 ми минор, BWV830

3. МЕНУЭТ

фа мажор

Неизвестный автор

$\text{♩} = 120$

f

6

p

f

11

tr

17

22

27

Пьеса записана почерком Анны Магдалены.

Такт 1. Ремарки *forte* и *piano* в клавирной музыке первой половины XVIII столетия, в частности у Баха, означают не столько громкость звучания, сколько указание на ту или иную клавиатуру (мануал) клавесина или органа (*forte* — главная [у клавесина — нижняя] клавиатура, *piano* — побочная [у клавесина — верхняя]). Их расстановка убеждает в том, что нормой считалась игра на главной клавиатуре. Потому начальное *forte* Бахом не выставлялось. Это справедливо также по отношению к другим жанрам баховской музыки. Так, аналогичную ситуацию мы видим в третьей части — Adagio — Сонаты № 4 до минор для скрипки и клавесина. Если клавирист решает исполнять всю пьесу без смены мануалов, то он должен играть ее на главной клавиатуре. Есть ряд случаев (Итальянский концерт, Прелюдия и фуга соль-диез минор из II тома «Хорошо темперированного клавира»), когда по ходу пьесы появляется первый нюанс — *piano*. Это со всей очевидностью подтверждает, что начинаться пьеса должна *forte*, то есть на главной клавиатуре.

Такт 1 (нижний голос) и аналогичные. Артикуляция основана на примере аутентичных штрихов в Менуэте из клавирной Сюиты си минор (BWV814a), такты 20, 21.

ПРИМЕР 1. Менуэт, BWV814a, 5



Такт 2 (нижний голос) и аналогичные. Артикуляция основана на примере аутентичных штрихов в Паспье I из оркестровой Увертюры (Сюиты) № 1 до мажор (BWV1066).

ПРИМЕР 2. Паспье, BWV1066



Такты 2, 4, 16, 32 (верхний голос). Мелкая нота — восьмушка, сливанная с половинкой, — называется форшлаг. Длительность, отдаваемая форшлагу, определяется не столько его видом (здесь это восьмушка), сколько правилами баховской таблицы расшифровки украшений, музыкальными трактатами того времени и особенностями контекста. Форшлаг в этих тактах должен получить одну четверть, основная нота — остальное время. Подробнее о форшлаге см. во Вступительной статье, с. 14.

Такты 2, 3, 11, 15, 23 (верхний голос). Знаки *staccato* (точки) в этих тактах указывают на снятие ноты, поскольку следующий за нею форшлаг повторяет ту же ноту.

Такты 7—8. Эти такты можно трактовать как «эхо» (*piano*), что подтверждает наш вывод об общем звучании *forte* (под этими терминами мы все время имеем в виду в первую очередь разные клавиатуры и только во вторую — разницу собственно в динамике). Следует помнить, что использование эффекта «эхо» лишает нас возможности при повторении колена (что всегда следует делать в старинных двухчастных формах) сыграть его *piano*. В таком случае мы должны будем повторить его так же, как в первый раз, — *forte*. Подобного рода пьесы коротки, и можно не опасаться монотонности звучания.

Такты 9, 29, 30 (верхний голос), 24 (нижний голос). Артикуляция основана на примере аутентичных штрихов в Менуэте из Французской сюиты № 2 до минор (BWV813, 5), такт 1 (верхний голос).

ПРИМЕР 3. Менуэт I, BWV813

а)



а также такты 26, 27 (нижний голос)

б)



Такты 12, 24. Стиль музыки требует добавления форшлага в верхнем голосе.

Такты 17–21, 25–28. Артикуляция восьмушек основана на примере аутентичных штрихов в Менуэте из оркестровой Увертюры (Сюиты) № 2 си минор (BWV1067).

ПРИМЕР 4. Менуэт, BWV1067



Ср. восьмушки в тактах 17–21 с восьмушками в тактах 8, 19, 21, 32 в № 7, Менуэт соль мажор.

Такт 24. Баховская запись свидетельствует о том, что этот Менуэт должен исполняться на двух клавиатурах (мануалах) клавесина. При исполнении этой пьесы на фортепиано можно воспользоваться добавлением форшлага в верхнем голосе, чтобы избежать «столкновения» двух рук на одной клавише *ре*.

Такт 31. Артикуляция основана на примере аутентичных штрихов в Сарабанде из оркестровой Увертюры (Сюиты) № 2 си минор (BWV1067).

ПРИМЕР 5. Сарабанда, BWV1067



4. МЕНУЭТ

СОЛЬ МАЖОР
BWV Anh. 114

Кр. ПЕТЦОЛЬД

$\text{♩} = 120$

f(p)

6

11

17

22

27

Как теперь установлено, автором этого и следующего Менуэта является Кристиан Петцольд (см. о нем во Вступительной статье). Тем не менее наши исполнительские рекомендации основаны на исполнительской практике И. С. Баха.

Такт 1. По поводу добавленных редактором ремарок *forte* и *piano* см. комментарий к № 3. Иным будет план исполнения этого Менуэта, если считать его крайними частями трехчастной пьесы, в которой средней частью является следующий Менуэт — № 5. Получается традиционная форма *da capo*. Именно так задумал эти пьесы Петцольд. В таком случае контрастировать должны не разделы внутри каждого из этих менуэтов, а оба менуэта друг другу. Иными словами, первый Менуэт должен исполняться на нижней клавиатуре клавесина (*forte*), второй Менуэт (№ 5) — на верхней (*piano*).

Такты 1 (верхний голос) и аналогичные. Артикуляция основана на примере аутентичных штрихов в Паспье I из оркестровой Увертюры (Сюиты) № 1 до мажор (BWV1066).

ПРИМЕР 1. Паспье, BWV1066



Встречающаяся рекомендация группировать в подобных фигурах три первые восьмушки под лигой, а четвертую играть отдельно для менуэта неуместна, хотя такая группировка часто встречается у Баха в других пьесах. Отдельно стоящая восьмушка подразумевает для нее самостоятельное движение танцора, тогда как в менуэте мельчайшим движением является четверть, а не восьмая.

Такт 2 (верхний голос) и аналогичные ритмические фигуры в обоих голосах. Артикуляция основана на примере аутентичных штрихов в Менуэте из клавирной Сюиты си минор (BWV814a), такты 20, 21.

ПРИМЕР 2. Менуэт, BWV814a, 5



Такт 3 (верхний голос). Украшение на 2-й четверти называется мордент (NB! Выражение «перечеркнутый мордент» неправильно: волнистая горизонтальная линия, не перечеркнутая посередине, называется *трелью*, а не *мордентом*). Подробнее о морденте см. во Вступительной статье, с. 14.

Такт 17. Второе *колено*, если играть этот Менуэт как отдельную пьесу, допускает два решения: 1) первое проведение *forte*, повторение — *piano*; 2) первое проведение *piano*, повторение — *forte*.

Такты 21, 29 (верхний голос). Артикуляция основана на примере аутентичных штрихов в Менуэте из Французской сюиты № 2 до минор (BWV813), такт 29.

ПРИМЕР 3. Менуэт, BWV813a, 5



Такт 30 (верхний голос). Точка над *до* «предупреждает», что следующая трель начинается с того же звука. Подробнее о трели см. во Вступительной статье, с. 13.

5. МЕНУЭТ

СОЛЬ МИНОР
BWV Anh. 115

Кр. Петцольд

$\text{♩} = 120$

Measures 1-5. Treble clef: f (p). Bass clef: f (p). Fingerings: 3, 2, 3, 1, 1, 5, 1, 4, 3, 3, 4, 3.

Measures 6-10. Treble clef: 3, 4, 1, 3, 4, 4, 3, 1, 1. Bass clef: 2, 4, 1, 3, 2, 1, 4, 1, 2.

Measures 11-16. Treble clef: 5, 1, 3, 4, 3, 4, 2, 4, 4. Bass clef: 3, 4, 1, 4, 1, 3, 5, 2, 5, 2, 4, 1.

Measures 17-21. Treble clef: f (p). Bass clef: f (p). Fingerings: 4, 2, 3, 1, 3, 5, 2, 1, 2.

Measures 22-27. Treble clef: 3, 5, 2, 1, 3, 1, 5, 1, 4, 1, 5, 2, 4, 1, 3. Bass clef: 1, 2, 4, 3, 1, 3, 4, 3, 2, 3.

Measures 28-32. Treble clef: 2, 1, 3, 1, 4, 3, 1, 4, 5, 2, 1. Bass clef: 1, 1, 1, 2, 4, 3, 2, 1, 5.

Автором этого Менуэта, как и предыдущего, является Кристиан Петцольд (см. о нем во Вступительной статье). Тем не менее наши исполнительские рекомендации основаны на исполнительской практике И. С. Баха.

В обнаруженном еще в 1904 году Максом Зейфертом автографе Петцольда в конце этого Менуэта имеется ремарка *On reprend le premier Menuet {Повторение первого Менуэта}* [в данном случае — № 4.— А. М.]. Таким образом, эти два менуэта образуют трехчастную пьесу, в которой второй менуэт является средней частью. Получается традиционная форма *da capo*. Сходство этих двух менуэтов удивительное — начиная с одинакового количества тактов и кончая одними и теми же мотивами, с различием лишь их ладов (мажорного и минорного; ср. вторые *колена* обоих Менуэтов, в частности, последние четыре такта). Предлагаемые штрихи также аналогичны тем, что предложены для предыдущего Менуэта.

Эта пьеса в соль миноре записана в старинной манере — с одним бемолем при ключе (вместо двух — си-бемоль и ми-бемоль). Об особенностях такой записи см. Вступительную статью, с. 12.

Такт 1 (верхний голос) и аналогичные ритмические фигуры в обоих голосах. Артикуляция основана на примере аутентичных штрихов в Менуэте из клавирной Сюиты си минор (BWV814a), такты 20, 21. См. также артикуляцию в теме хора (№ 9) из Кантаты 21 (BWV21).

ПРИМЕР 1:

а) Менуэт, BWV814a, 5



б) Кантата, BWV21,9



Такты 3 (верхний голос) и аналогичные. Артикуляция основана на примере аутентичных штрихов в Паспье I из оркестровой Увертюры (Сюиты) № 1 до мажор (BWV1066).

ПРИМЕР 2. Паспье, BWV1066



Такт 13 (верхний голос). Это украшение называется мордент (см. о нем во Вступительной статье, с. 14). Наша расшифровка в данном случае основана на том, что в аутентичной записи отсутствует ми-бемоль при ключе (о знаках при ключе и *случайных* знаках см. во Вступительной статье, с. 12). Он появляется в качестве *случайного* знака на третьей доле такта. Таким образом, на первой доле в морденте подразумевается ми, а не ми-бемоль. Такое решение придает всему эпизоду большую мелодическую и гармоническую пикантность.

Такты 21, 29 (верхний голос). Артикуляция основана на примере аутентичных штрихов в Менюэте из Французской сюиты № 2 до минор (BWV813), такт 29.

ПРИМЕР 3. Менюэт, BWV813, 5



Такты 25—26. В силу сходства этих тактов с такими же тактами в предыдущем Менюэте мы предлагаем добавить в такте 26 в левой руке *ми-бемоль*.

Такт 31 (верхний голос). Мы позволили себе предложить заменить трель мордентом, поскольку для Баха более типично в подобных случаях «разворачивать» биение украшения в ту сторону, откуда было движение мелодии к ноте с украшением: если снизу — исполнялся мордент, если сверху — трель. Для уяснения этого малоизвестного принципа мы рекомендуем проанализировать Жигу из Французской сюиты № 2 до минор в аутентичной записи BWV813.

6. РОНДО

си-бемоль мажор
BWV Anh. 183

Ф. Куперен

♩ = 120

ad lib.

f

p

1. 2.

molto legato

8 1. 2.

f

Fine

12 *p* [эхо]

Musical score system 15, measures 15-18. The system features a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents, and a triplet of eighth notes in measure 18. The bass clef contains a steady eighth-note accompaniment. A red chord diagram for a triad is shown below the bass clef in measure 18.

Musical score system 18, measures 18-20. The system features a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a long slur across measures 18-20 and accents. The bass clef contains a steady eighth-note accompaniment. A red chord diagram for a triad is shown above the treble clef in measure 18. The dynamic marking *p* is placed below the bass clef in measure 18.

Musical score system 21, measures 21-24. The system features a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents, and a first/second ending bracket. The bass clef contains a steady eighth-note accompaniment. A red chord diagram for a triad is shown below the bass clef in measure 21. Fingerings 2, 5, 5, 4, 2, 4 are indicated above the treble clef in measures 23-24.

Musical score system 25, measures 25-27. The system features a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents, and a red chord diagram for a triad above it in measure 25. The bass clef contains a steady eighth-note accompaniment.

Musical score system 28, measures 28-30. The system features a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents, and a red chord diagram for a triad above it in measure 28. The bass clef contains a steady eighth-note accompaniment.

31 *f*

p

*D.C. Rondeau
al Fine e poi segue.*

34

37

40

D.C. al Fine



Франсуа Куперен. С гравюры Флипара по картине Буи

Франсуа Куперен (Великий) (1668-1733)

Франсуа Куперен — крупнейший французский композитор (см. о нем во Вступительной статье, с. 10—11). У Куперена эта пьеса имеет название *Les Bergeries* (Пастораль). В некоторых изданиях утверждается, что в Нотной тетради записана пьеса Куперена *Les Moissonneurs* (Жнецы). Это неверно. Ошибка происходит от неверных сведений на этот счет в Каталоге произведений Баха Вольфганга Шмидера (BWV Anh. 183).

Э. Л. Гербер в своем «Историко-биографическом словаре музыкантов» (1790) утверждал, что «Франц (Франсуа Куперен. — А. М.) был, к тому же, первым, снабдившим печатные ноты своих клавирных произведений пояснениями «манер», и Себаст. Бах, играя его пьесы, большей частью следовал этим пояснениям».

Сравнение авторской версии и баховской записи поучительно (потому мы поместили страницу оригинального издания). Сразу становится ясно, что Бах дает упрощенную версию пьесы Куперена. Примечательны уже первые такты: у Куперена здесь левая рука изложена двухголосно, тогда как Бах превращает этот элемент в одноголосную фигурацию (ил. 5). Но парадокс состоит в том, что исполнение этой пьесы вполне может быть одинаковым, по какой бы записи мы ни играли: Куперен именно так записал ее, поскольку, обращаясь к широкому кругу возможных исполнителей (повторяем, эта пьеса была им опубликована), хотел указать

на способ исполнения, то есть на максимальное *legato*, выявляющее богатство гармонии в аккомпанементе в этих тактах и противопоставляющее их следующим тактам с прозрачным двухголосием. Бах, переписавший пьесу «для себя», не нуждался в такой грамматической подсказке и, вполне возможно, играл «по-купереновски», считая это само собой разумеющимся. Это относится к записи гармонии в заключительных тактах рефрена. Жаль, что мы не можем у самого Баха выяснить, правильна ли наша догадка.

Но это не единственное различие в записи Куперена и Баха. Кстати, можно заметить некоторые различия между первым изданием самого Куперена и новейшими публикациями. В нашем случае во втором *колоне* рондо (теперь это принято называть рефреном) в современном издании отсутствует авторская ремарка *Reprise*. Между тем она важна, поскольку обращает внимание на особенность именно этой пьесы: всякий раз после нового эпизода рефрен повторяется не целиком, а только его вторая половина. Куперен, конечно, в целях экономии дорогостоящей бумаги и труда по гравировке нот все повторы обозначил соответствующими знаками и ремарками. Что касается Баха, то некоторые ремарки, указывающие на повторы, он раскрыл в нотной записи, как, например, в первом эпизоде. Но при этом, переписывая повтор полностью нотами, Бах вносит различие в расстановку лиг и украшений. Возникает вопрос: поскольку никакой видимой закономерности в этих различиях нет, было ли это небрежностью Баха при переписке или все-таки какое-то объяснение этим разночтениям у него было? Как бы то ни было, баховская запись дает упрощенный текст купереновской пьесы. И вместе с тем она свидетельствует о том, что в вопросе орнаментики во времена Баха допускалась известная свобода — украшения можно было добавлять, упразднять, видоизменять...

Принципом исполнения пьес в излюбленной всеми французскими клавесинистами форме рондо является противопоставление рефрена, как мы теперь называем тот раздел, в котором первоначальная музыкальная идея пьесы каждый раз возвращается в неизменном виде (Куперен этот раздел и называет «рондо»), и эпизодов, в которых звучит новый музыкальный материал. В данной пьесе, кроме этого противопоставления, противопоставляются мелодия (всегда в правой руке) и аккомпанемент (левая рука). Строгое проведение этого принципа естественно наводит на мысль, что на клавесине руки играют (во всяком случае, в рефрене) на разных клавиатурах: правая — на нижней (в баховской терминологии *forte*), левая — на верхней (*piano*).

Исполняя эту музыку на фортепиано, оперируя традиционными терминами динамики, мы должны вложить в них иной смысл. Для данной пьесы уместно говорить о нюансах *pianissimo* (аккомпанемент в левой руке), *piano* (мелодия в рефрене), *mezzo-forte* (мелодия в эпизодах). Но чрезвычайно важно подразумевать под этими терминами не только и не столько количество звука, степень его интенсивности, а *характер* звучания.

Pianissimo характеризуется необычайным спокойствием этого оттенка, таинственностью звука; при этом создается представление об отдаленности звучания, и только затем уже и о слабой его интенсивности. Еще одна параллель, особенно уместная при обсуждении пьесы в жанре пасторали: когда мы смотрим вдаль и видим пейзаж,

например, цепь гор, выступающих в море мысом, нас поражает не только кажущаяся незначительная величина предметов и мягкость лежащих на отдаленном пейзаже красок, но, главным образом, удивительное спокойствие, лежащее на всем, и таинственность, придающая всему какое-то фантастическое очарование.

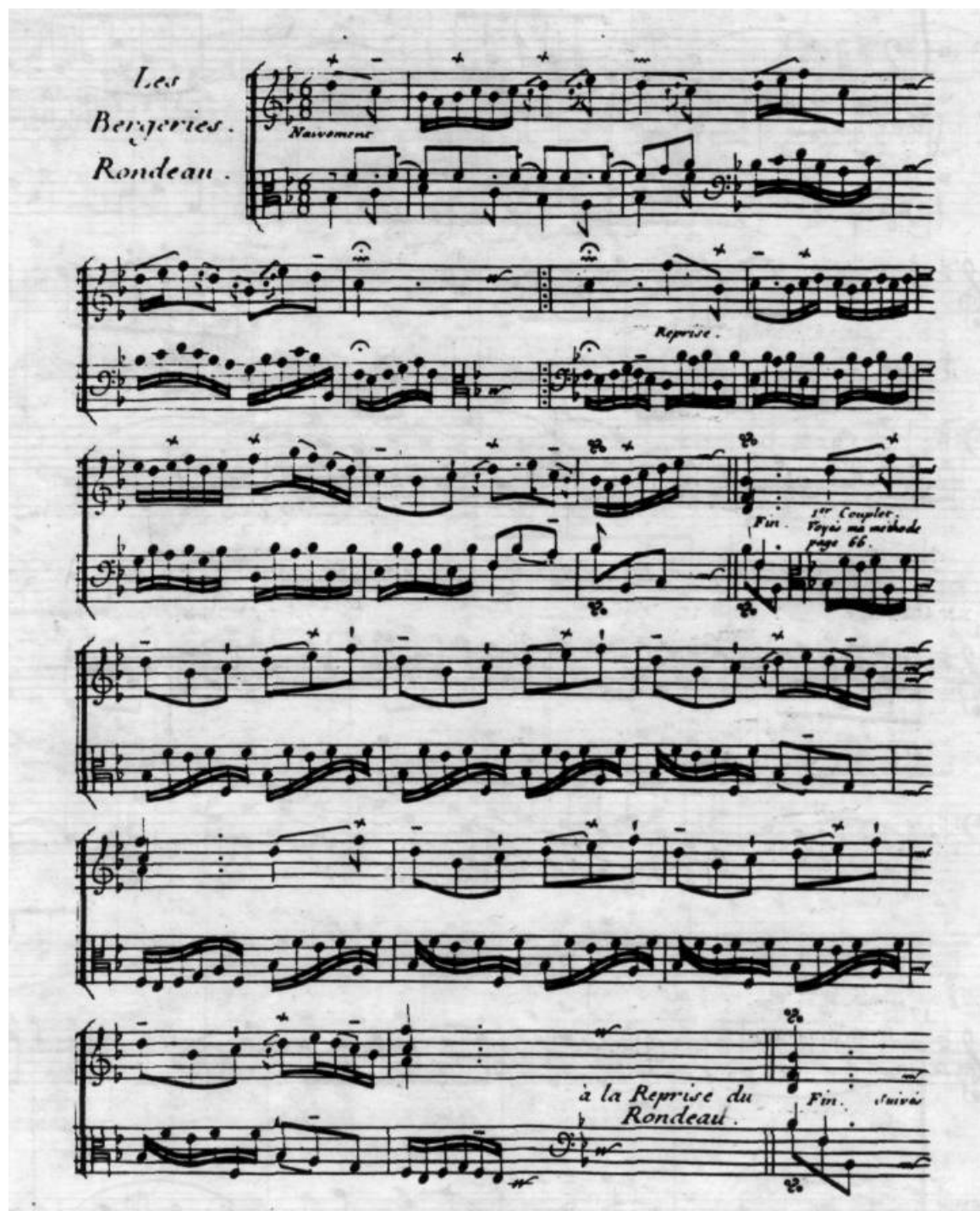
Piano на традиционном языке означает: слабо, тихо (то есть опять-таки в смысле количества звука, степени его интенсивности). С художественной же точки зрения *piano* означает нормальное спокойствие в течении звука. Крупные художники порой позволяют себе большим звуком играть мелодические линии, для которых композитором предписано *piano*, справедливо полагая, что этот нюанс не означает

непрерывно слабость звука, а именно спокойствие в его течении и вообще спокойствие фразировки.

Mezzo-forte — оттенок главным образом пластический. Он в первую очередь подразумевает рельефность и выпуклость отдельного звука, мелодии или целого отрывка. Это отнюдь не просто «звук средней силы», как утверждают традиционные определения.

Мы привели здесь характеристики лишь тех оттенков, которые особенно важны для выразительного исполнения данной пьесы.

Аппликатура в нашем издании принадлежит Ф. Куперену и заимствована из его трактата «Искусство игры на клавесине».



Ил. 5. Франсуа Куперен. Пастораль из сюиты № 6. Оригинальное издание

7. МЕНУЭТ

соль мажор

BWV Anh. 116

Неизвестный автор

$\text{♩} = 120$

1 2 3 5 1 4 5 1 1 2 3 5 1 4 5 1 3

f *p* *f*

1 2 5 4 2 1 2 4 5 2 5 4 2 1 2 4 3

2 1 4 1 1 2 3 5 1 4 5 1

4 5 2 1 1 2 5 4 2 1 2 4

1 2 3 5 1 4 5 1 5 5 5 3 1 2 3

p *f*

5 2 5 4 2 1 2 4 3 4 1 2 5

3 4 3 4

p

1 2 3 5 3 2 1 2 4 3 2 1

22

Musical score for measures 22-26. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (3, 2, 3, 2, 3, 5, 5, 3, 5). The left hand provides a bass line with fingerings (2, 1, 2, 1, 2, 4, 2, 1, 3).

27

Musical score for measures 27-31. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (3, 5, 2, 3, 3, 4, 5, 4). The left hand continues the bass line with slurs and fingerings (4, 2, 4, 1, 4, 2).

poco riten. *a tempo*

32

Musical score for measures 32-35. Measure 32 includes a tempo change from *poco riten.* to *a tempo*. The right hand has slurs and fingerings (1, 2, 3, 5, 1, 4, 5, 1, 1, 2, 3, 5, 1, 4). Dynamics *f* and *p* are indicated. The left hand has slurs and fingerings (4, 1, 2, 5, 4, 2, 1, 2, 4, 5).

36

Musical score for measures 36-40. The right hand has slurs and fingerings (5, 1, 5, 5, 5, 2, 3). The left hand has slurs and fingerings (5, 4, 2, 1, 3, 4, 3, 4, 1, 2, 5).

Авторство этого Менуэта не установлено. Между тем он имеет безусловное сходство с Менуэтом соль мажор (№ 7, BWV841) из Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха, считающимся баховским. Там в первом же такте нижний голос совпадает с партией верхнего голоса данного Менуэта; далее — мотив в верхнем голосе в тактах 6—7 в нем почти полностью совпадает с партией верхнего голоса в Менуэте из нашей Тетради (мы даже заимствуем его штрихи в этом эпизоде).

ПРИМЕР 1:

а) Менуэт, BWV841



б) Менуэт, BWV Anh. 116



в) Менуэт, BWV841



г) Менуэт, BWV Anh. 116



Эти совпадения наводят на мысль, что данный Менуэт тоже сочинен И. С. Бахом.

Такт 1. О значении указаний *forte ж piano* см. комментарий к № 3.

Такты 1, 3, 9, 11, 33, 35. Артикуляция восьмушек в верхнем голосе основана на примере аутентичных штрихов в Кантате 206, № 5 (партия солирующей скрипки).

ПРИМЕР 2. Кантата BWV206 № 5



Такты 2, 4, 10, 12, 20, 34, 36. Артикуляция восьмушек в этих тактах не должна повторять артикуляцию, приведенную в примере 2, иными словами, нижний голос в этих тактах не должен копировать верхний голос тактов, для которых дан пример 2, поскольку мелодический рисунок у двух голосов здесь разный. Артикуляция восьмушек в нижнем голосе в этих тактах основана на примере аутентичных штрихов в Largo (I часть) из Сонаты № 4 для клавесина и скрипки до минор (BWV1017, 1).

ПРИМЕР 3. Соната № 4 для клавесина и скрипки до минор, BWV1017, 1



Такты 8, 19, 21, 32. Артикуляция восьмушек основана на примере аутентичных штрихов в Менуэте из Партиты № 3 ми мажор для скрипки соло (BWV1006):

ПРИМЕР 4. Менуэт, BWV1006

а)



Возможен вариант более острой артикуляции, основанный на примере аутентичных штрихов в Менуэте из оркестровой Увертюры (Сюиты) № 2 си минор (BWV1067).

б)



Ср. с Менуэтом (№ 3), такты 17—21.

Такты 13, 14, 37, 38 (верхний голос). Пятый палец на первую из четырех восьмушек позволяет сделать естественную цезуру между четвертью и восьмушками. Эти восьмушки можно представлять себе также парными, тогда аппликатура должна быть такой:



Такты 27—28. Предлагаемая («барочная») аппликатура лучше выявляет фразировку — цезуру между мотивами в этих тактах, чем черниевская («классическая»):

ПРИМЕР 6. Менуэт, BWV1006



Такт 17. Поскольку в этом Менуэте отчетливо выявлены элементы трехчастности — тональный план, в котором первое предложение срединного периода (такты 17—24) звучит в параллельном миноре; отчетливая реприза, повторяющая второе предложение первого колена, благодаря чему получается своего рода *da capo*, — среднюю часть (такты 17—32) можно исполнять на верхнем мануале клавесина (*piano*), противопоставляя ее крайним частям (*forte*).

Такты 25—27 (верхний голос). Точки над первой четвертью «подсказывают», что следующий мотив начинается с той же ноты.

8а. ПОЛОНЕЗ

фа мажор

BWV Anh. 117a

Неизвестный автор

$\text{♩} = 80$

The musical score is presented in a standard piano format with a treble and bass clef system. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 80. The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system starts with a treble clef staff showing fingerings (3, 2, 2, 3, 3, 2, 3, 2, 1, 4, 3) and a bass clef staff with fingerings (5, 4, 5, 4, 3, 1, 1, 2, 4, 2). The second system starts with a treble clef staff showing fingerings (2, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 2) and a bass clef staff with fingerings (2, 4, 3, 5, 3, 1). The third system starts with a treble clef staff showing fingerings (3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 1, 3) and a bass clef staff with fingerings (1, 4, 4, 3). The fourth system starts with a treble clef staff showing fingerings (4, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 2) and a bass clef staff with fingerings (2, 3, 2, 3, 3, 3, 5, 5). The piece concludes with a repeat sign in the final measure.

8b. ПОЛОНЕЗ

фа мажор
BWV/Anh. 117b

Неизвестный автор

$\text{♩} = 80$

f(p)

4 5 5 1 2 1 3 1 4 5 2 1 5 2 1 2

5

1 4 1 2 1 3 1 2 3 1 2 3 5 5

9

f(p)

4 5 3 2 4 1 4 3 1

13

4 3 4 5 4 3 1 5 5

Второй Полонез в этой паре является дублем (вариацией) первого. Но в отличие от чаще встречающегося варьирования верхнего голоса здесь варьируется нижний. Что касается расшифровки украшений в дубле, то ее можно полностью заимствовать из предлагаемого варианта в первом Полонезе этой пары (это позволило нам не утяжелять текст повтором редакторских рекомендаций).

При исполнении вместо повтора *колен* первого Полонеза можно играть соответствующее *колени* второго.

Для определения характера движения в полонезах баховского времени можно воспользоваться ремаркой *Lentament[e]* (фр.— медленно) в Полонезе из оркестровой Увертюры (Сюиты) № 2 си минор. Медленный темп полонеза вызван тем, что в танце движения танцоров приходятся на каждую восьмушку.

Полонез 8а, такт 2 (верхний голос) и аналогичные. Парно сгруппированные шестнадцатые на второй четверти и в аналогичных случаях предлагается играть, исходя из традиций старинной (барочной) аппликатуры, культивировавшей *перекладывание* пальцев, а не более поздней классической (черниевской) аппликатурой, основанной на *подкладывании* первого пальца. Подробнее об аппликатуре см. во Вступительной статье, с. 15. Поскольку мы склонны признать автором этого Полонеза, а также № 9 и 10, К. Ф. Э. Баха (наше такое заключение основывается на сходстве стиля и технических приемов этих пьес со стилем прочно атрибутируемых К. Ф. Э. Баху пьес в этой Тетраде — № 16–19, 27), то приведем его варианты аппликатур гаммы соль мажор для правой и левой руки:

ПРИМЕР 1:

а) BWV Anh. 117a

б) BWV Anh. 117b

Полонез 8b, такт 1 (нижний голос). В соответствии с характером танца восьмые в этой пьесе следует играть *portamento*.

Полонез 8b, такт 3. Здесь впервые в этой Нотной тетради встречается украшение, которое называется шлейфер. Его нет в баховской таблице украшений. Тем не менее у Баха шлейфер встречается довольно часто. Подробнее о шлейфере см. Вступительную статью, с. 14. Примеры выписанного нотами шлейфера см. № 9 Менуэт, верхний голос, такты 7, 15, 18, 19.

Полонез 8b, такт 13 (нижний голос). Стоит обратить внимание на то, что в Менуэте соль мажор (№ 7) аналогичная фигура в такте 1 (верхний голос) артикулируется иначе: **JJJJ**, что объясняется различием жанров этих пьес: здесь энергичный полонез, там — более мягкий менуэт.

9. МЕНУЭТ

си-бемоль мажор
BWV Anh. 118

Неизвестный автор

$\text{♩} = 120$

f(p)

6

11

16

21

1. 2.

f

p

37

Такты 1, 8, 10, 17, 22. Артикуляция восьмушек в нижнем голосе основана на примере аутентичных штрихов в Менуэте из оркестровой Увертюры (Сюиты) № 2 си минор (BWV1067).

ПРИМЕР 1. Менуэт, BWV1067



Такты 3, 4, 5, 11, 15, 18, 19, 21, 25 (нижний голос); такт 20 (верхний голос). Артикуляция восьмушек основана на примере аутентичных штрихов в Менуэте из Французской сюиты № 2 до минор (BWV813).

ПРИМЕР 2. Менуэт, BWV813

а)



б)



Такты 7, 15, 18, 19 демонстрируют примеры выписанного Бахом нотами шлейфера. Подробнее о шлейфере см. Вступительную статью, с. 14, а также комментарий к № 8.

10. ПОЛОНЕЗ

СОЛЬ МИНОР
BWV/Anh. 119

Неизвестный автор

$\text{♩} = 80$

f(p)

f

p

p *f*

Можно по-разному представлять себе динамический план этой пьесы. Первое *колено* за первым разом должно исполняться, конечно, *forte*. При повторении оно может быть сыграно на верхнем мануале клавесина или — при исполнении на фортепиано — *piano*. Если допустить, что такты 13 и 14 представляют собой «эхо» тактов 11 и 12 и, таким образом, требуют тихой звучности, то весь остальной музыкальный материал во втором *колоне* должен звучать *forte*. Динамически симметрично построенной музыки в эпоху барокко было так много, что «несимметрично» решенные два *колена* этой пьесы прозвучат очень свежо. Второе решение: трактовать эту пьесу как заключающую в себе элементы трехчастности, и в таком случае считать такты 5—10 средней частью. Чтобы этот план был ясен слушателю, середину можно сыграть на верхнем мануале клавесина (на фортепиано — *piano*). При такой трактовке лучше, вероятно, отказаться от эффекта «эха» и исполнять всю третью часть (такты 11—16) *forte* (*piano* в «эхо» при этом варианте трактовки формы звучало бы слишком схоже со звучностью среднего раздела). При такой трактовке формы Полонеза повторение второго *колена* должно звучать так же, как и первое его проведение.

Для определения характера движения в полонезах баховского времени можно воспользоваться ремаркой *Lentament[e]* (фр. — медленно) в Полонезе из оркестровой Увертюры (Сюиты) № 2 си минор. Медленный темп полонеза вызван тем, что в танце движения танцоров приходятся на каждую восьмушку.

Такты 2, 3, 4, 9, 10, 12, 14. Артикуляция групп из четырех и шести восьмушек — *staccato* — основана на примере аутентичных штрихов в Полонезе из оркестровой Увертюры (Сюиты) № 2 си минор.

ПРИМЕР 1. Полонез, BWV1067



Такты 6, 7, 8. Артикуляция групп из четырех шестнадцатых основана на примере аутентичных штрихов в Полонезе из оркестровой Увертюры (Сюиты) № 2 си минор.

ПРИМЕР 2. Полонез, BWV1067



Такт 10. Артикуляция группы из четырех шестнадцатых основана на примере аутентичных штрихов в Полонезе из оркестровой Увертюры (Сюиты) № 2 си минор.

ПРИМЕР 3. Полонез, BWV1067



И. ХОРАЛЬНАЯ ПРЕЛЮДИЯ «КТО БОГУ ЛИШЬ ПОДВЛАСТЕН» (“WER NUR DEN LIEBEN GOTT LAßT WALTEN”)

ля минор
BWV691

И. С. Бах

The musical score is presented in a standard two-staff format (treble and bass clefs). The tempo is marked as quarter note = 40. The piece begins with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The score includes several red annotations: triplets of sixteenth notes in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8; slurs over sixteenth-note runs in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8; and fingerings (1-5) for various notes. The piece concludes with a piano (*p*) dynamic in measure 10.

Номинально Бах создал сравнительно мало произведений, в названия которых входит слово «вариации». На ум приходят «Ария, варьированная в итальянской манере» (BWV989), раннее произведение (ок. 1709), «Ария с тридцатью вариациями» («Гольдберг-вариации», BWV988), позднее творение (изд. 1742). Между ними, казалось бы, никаких «вариаций» не было создано. Однако на самом деле это не так. Бах был непревзойденным мастером вариации. Это станет совершенно очевидным, если внимательно присмотреться, как Бах обращается с широко известными в его время хоралами, то есть мелодиями гимнов, которые пели прихожане. Он написал великое множество обработок этих гимнов для органа, и эти обработки, по самой сути своей, являются вариациями на тему. Эти вариации мы встречаем не только в обработках для органа — они имеются в виде собственно вокальных хоралов как в отдельных собраниях, так и в составе многочисленных баховских кантат. Причем известны случаи, когда Бах использует в кантатном хорале полюбившийся ему мотив. Именно эта ситуация имеет место и с мелодией данного хорала: в Кантате 29 она проходит в заключительном хоре, но с другими словами. Судя по тому, что Бах обращался к этой мелодии много раз (Каталог Шмидера фиксирует девять вариантов, Рассел Стинсон, автор фундаментальной работы об «Органной книжечке» Баха, в которой также имеется обработка этого хорала, говорит о четырнадцати (!)), это была одна из любимых мелодий лейпцигского кантора. По крайней мере восемь обработок этой мелодии имеется у современника Баха Г. Ф. Телемана. Впоследствии ее использовал другой гений — «апостол Баха» Феликс Мендельсон в своей оратории «Святой Павел». Но, быть может, самым неожиданным оказывается то, что тема этого хорала лежит в основе темы Рондо (III часть) «Патетической сонаты» Л. Бетховена. Примечательно, что ряд обработок этого хорала у Баха в тональности до минор, как и соната Бетховена.

Чтобы полнее оценить мастерство Баха в технике вариации, мы, прежде всего, должны знать первоисточник. Потому мы здесь приводим мелодию хорала.

ПРИМЕР 1.



Wer nur den lie - ben Gott läßt wal - ten und hof - fet auf ihn al - le - zeit,
den wird er wun - der - bar er - hal - ten in al - ter Not und Trau - rig - keit.

Wer Gott dem Al - ler - höch - sten traut, der hat auf Kei - nen Sand ge - baut.

Знакомство с первоисточником предохранит нас от неверных суждений касательно того, что собственно в баховской версии относится к хоралу. Так, в частности, Н. Копчевский, издатель «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха», в которой этот хорал записан в том же виде, как в нашей Нотной тетради, пишет: «Лига в тактах 6—7 на первый взгляд может показаться странной — она переходит через тактовую черту и объединяет восемь шестнадцатых. Это указание Баха также становится понятным после знакомства с мелодией хорала — именно в этом месте она переходит в средний голос [? — А. М.], а верхний голос, тонко варьирующий эту мелодию, сразу становится подчиненным, его фигурацию следует исполнять более мягко и текуче, объединяя на одном дыхании большее количество звуков»⁹. Баховское мастерство столь изощренно, что даже сведущий музыкант совершил ошибку, не распознав в верхнем голосе основную линию хорала. Дабы продемонстрировать, что мелодия здесь остается в верхнем голосе и не переходит в средний, отметим ее звуки в этом фрагменте баховской прелюдии.

ПРИМЕР 2. Хоральная прелюдия, BWV691



Этот пример ярко демонстрирует необходимость такого уяснения соотношения мелодии хорала с мелодическими контурами баховской Хоральной прелюдии. Ясно, что эта работа должна быть проделана всякий раз, какой бы хорал — в оригинале на органе или в транскрипции на фортепиано — мы ни играли.

Наилучший способ исполнения этой Хоральной прелюдии — на органе, окрасив каждый голос в свой тембр. Это возможно сделать, если каждый голос исполнить на отдельной клавиатуре: мелодию поручить мягкому сольному регистру (например «Обое» [«Гобой»]), средний голос на другой клавиатуре исполнить на очень тихом флейтовом регистре, а нижний поручить педали (ножной клавиатуре), на которой помимо тихого восьмифутового регистра, дающего звучание в той октаве, где нижний голос записан Бахом, можно добавить шестнадцатифутовый регистр, который дает октавное удвоение вниз, придавая нижнему голосу глубокое мягкое звучание.

У этой Хоральной прелюдии, кажется, есть «родственник» в Нотной тетради — Менуэт ля минор (№ 14). Несомненное авторство Баха в этой прелюдии должно быть учтено при обсуждении неустановленного пока авторства Менуэта.

⁹ Иоганн Себастьян Бах. *Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха*. Подготовка издания и вступительная статья Н. Копчевского. М., 1975. С. 8.

12. ПЕСНЯ «ВСЕГДА БУДЬ КРОТКИМ» ('GIB DICH ZUFRIEDEN UND SEI STILLE')

(клавирная версия)

фа мажор

BWV510

Неизвестный автор

The image shows a piano score for BWV 510, 'Gib dich zufrieden und sei stille'. The score is written in F major and 4/4 time, with a tempo marking of quarter note = 60. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. There are several fermatas (indicated by a semi-circle with a vertical line) at measures 5, 10, and 17. The piece concludes with a final cadence in the bass clef staff.

Бах несколько раз обращался к этому тексту. Здесь музыка записана эскизно — только нижний и верхний голоса. Очевидно, предполагается, что ученик добавит два средних голоса. Этот номер иллюстрирует тот известный факт, что педагогическая система Баха включала в себя не только обучение игре на инструменте, но и композиции (в данном случае — гармонии). На титульном листе двухголосных инвенций и трехголосных симфоний Бах, перечисляя цели своего труда, указывает, что более всего эти пьесы способствуют обретению вкуса к композиции.

Склад этой Песни должен быть четырехголосным (рудимент гармонии здесь — цифровка в такте 8). Пятиголосное изложение аккордов в каденциях четырех строк образуется за счет октавного удвоения баса для большей «фундаментальности» заключительного аккорда.

Ферматы в вокальных произведениях такого рода — хоралах, духовных песнях — означают не остановку на произвольное время (таково значение ферматы в более поздней музыке), а лишь указывают на окончание строки стиха.

13а. ПЕСНЯ «ВСЕГДА БУДЬ КРОТКИМ» ("GIB DICH ZUFRIEDEN UND SEI STILLE")

соль минор
BWV511

И. С. Бах

$\text{♩} = 60$

f(p)

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (верхняя линия) и фортепианного сопровождения (нижняя линия). Темп обозначен как $\text{♩} = 60$, динамикой *f(p)*. В начале вокальной партии есть знак *portamento*. Текст песни подпунктирован под ноты.

Все - гда будь крот - ким и сми - рен - ным: Бог те - бя хра -
Gib dich zu - frie - den und sei stil - le in dem Got - te
 При Нём тру - ды тво - и не - тлен - ны, с Ним ду - ша тво -
In ihm ruht al - ler Freu - den Fül - le, ohn ihn mühst du

4

f

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (верхняя линия) и фортепианного сопровождения (нижняя линия). Динамикой *f*. Текст песни подпунктирован под ноты.

- нит и гре - ет. Он - твой ис - точ - ник и све - ти - ло, и
dei - nes Le - bens. Er ist dein Quell und dei - ne Son - ne, scheint
 - я про - зре - ет.
dich ver - ge - bens.

7

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (верхняя линия) и фортепианного сопровождения (нижняя линия). В начале вокальной партии есть знак *tr*. Текст песни подпунктирован под ноты.

в Нём од - ном по - кой и си - ла. Мо - лись Твор - цу со сми - рень - ем.
täg - lich hell zu dei - ner Won - ne. Gib dich zu - frie - den, zu - frie - den.

Всегда будь кротким и смиренным:
Бог тебя хранит и греет.
При Нём труды твои нетленны,
С Ним душа твоя прозреет.

Он — твой источник и светило,
И в Нём одном покой и сила.
Молись Творцу со смиреньем.

Gieb dich zufrieden und sei stille
In dem Gotte deines Lebens.
In ihm ruht aller Freuden Fiille,
Ohn' ihn muhst du dich vergebens.

Er ist dein Quell und deine Sonne,
Scheint taglich hell zu deiner Wonne.
Gieb dich zufrieden, zufrieden.

Бах нередко писал несколько версий одного и того же хорала. Как правило, в этих версиях основа — первоначальный мотив — была одна и та же. В данном случае Бах пишет совершенно другую музыку на тот же текст, что и в предыдущей Песне. Этот вариант мелодии Бах обработал несколько раз. Наибольший интерес представляет полный четырехголосный хорал BWV315, написанный в тот же год, что была начата Нотная тетрадь.

ПРИМЕР 1. Хорал, BWV315

Все - гда будь крот - ким и сми - рен - ным
Gib dich zu - frie - den und sei stil - le

Об особенностях записи в миноре см. во Вступительной статье, с. 12.

Для настоящего издания гармоническое сопровождение (партия правой руки) предложено Е. Геллером.



И. С. Бах играет на органе
потсдамской Гарнизонной церкви

13b. ПЕСНЯ «ВСЕГДА БУДЬ КРОТКИМ» ("GIB DICH ZUFRIEDEN UND SEI STILLE")

(клавирная версия)

ми минор

BWV512

И. С. Бах

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a tempo marking of quarter note = 60 and a dynamic marking of *f(p)*. The second system starts with a dynamic marking of *f*. The third system starts with a dynamic marking of *f* and includes a trill (*tr*) in the right hand. Fingerings and slurs are indicated throughout the piece.

При исполнении этой инструментальной версии Песни желательно, чтобы лиги объединяли звуки, составляющие в вокальной версии одно слово. Иначе говоря, слитно произнесенному слову вокальной версии Песни должны соответствовать связанно (*legato*) исполненные звуки в инструментальной версии. Само собой разумеется, что штрихи в инструментальной версии при повторе могут быть иными, то есть соответствовать словам второго куплета. Уже на этой простой пьесе ясно очерчивается

проблема выбора штрихов в инструментальной музыке Баха. Здесь композитор явно дает ключ к ее решению. Он демонстрирует также, что решения эти могут быть разными даже внутри одного произведения. Чтобы это ярко продемонстрировать, мы даем два варианта штрихов для первого колена, которые соответствуют двум текстам первого колена вокальной версии. Строго говоря, каждый, кто играет эту пьесу и имеет перед глазами вокальную версию, без труда может сделать это самостоятельно.

14. МЕНУЭТ

ля минор
BWV Anh. 120

Неизвестный автор

$\text{♩} = 120$
f(p)

6

(12)

f(p)

18

23

Хотя авторство этого Менуэта не установлено, представляет интерес никем еще не отмеченное обстоятельство, что контур его мелодии обнаруживает явное сходство с баховским Хоралом «Wer nur den lieben Gott laßt walten» (№ 11). Целью в данном случае могло быть стремление научить ученика обрабатывать мелодию в разных музыкальных жанрах. Это тот род тематического родства, который замечательно представлен в сюитных циклах самого Баха, где при всем разнообразии видов танцев можно обнаружить единое для каждой сюиты мелодическое ядро, что делает сюиту художественно цельным организмом.

Этот Менуэт, знакомящий ученика с элементами канона (канонически тема проводится в начале каждого *колена*), предполагает несовпадающую артикуляцию в обоих голосах. Такая артикуляция развивает полифоническое мышление ученика.

Такты 5—10. Нисходящий ход в нижнем голосе по хроматической гамме — один из мотивов-формул (или эмблем) в музыке, причем не только барокко, но и всей последующей, вплоть до наших дней. Этот хроматический ход в пределах кварты получил название по-латински *passus diriusculus* (*жестковатый ход*). Отличие *passus diriusculus* от множества других хроматических пассажей в том, что в нем гармонизируется *каждый* звук. Этот ход придает музыке меланхолический, а порой и трагический характер.

ПРИМЕР 1. Менуэт, BWV Anh. 120



Такты 5—9. Здесь этот хроматический ход имеется в верхнем голосе в слегка завуалированном виде.

ПРИМЕР 2. Менуэт, BWV Anh. 120



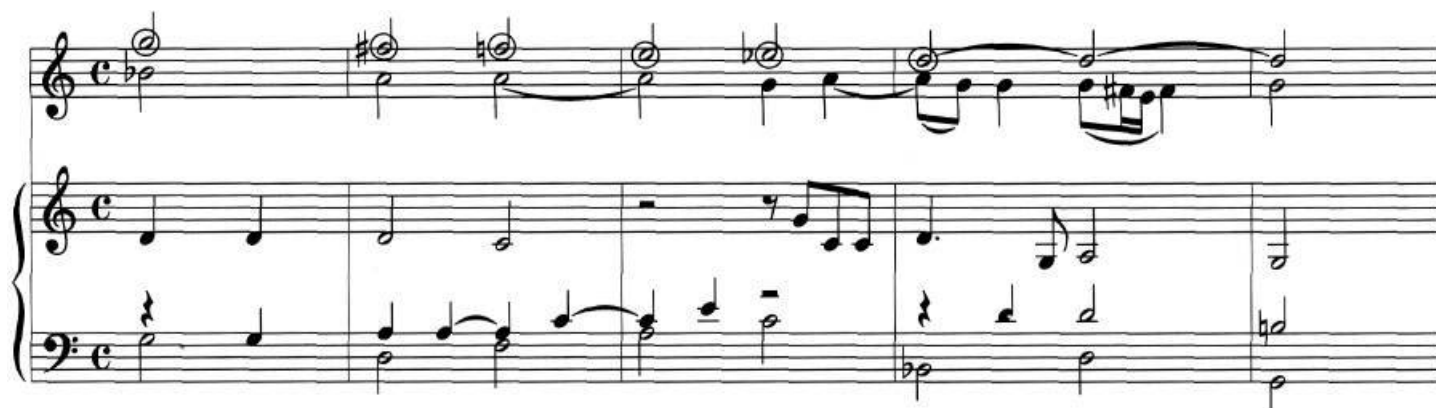
Такты 20—24. В соответствии с одним из принципов полифонии, согласно которому важные темы или мелодические элементы произведения во втором *колене* получают зеркальную трактовку (проходят в обращении — хроматический ход дан в восходящем движении).

ПРИМЕР 3. Менуэт, BWV Anh. 120



Мы встречаем этот мотив у многих композиторов — до Баха, у самого Баха, после Баха — у Л. Маренцо, Б. Марчелло, В. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана, Э. Грига, Дж. Гершвина. Перечень может быть длинным. И всегда он предстает в новом гармоническом облачении. Приведем лишь несколько примеров.

ПРИМЕР 4. Л. Маренцо. Мадригал *Solo epensoso* (1599)



ПРИМЕР 5. П. Чайковский. «Времена года», *Октябрь*



ПРИМЕР 6. Дж. Гершвин. «Порги и Бесс», *Колыбельная Клары*



ПРИМЕР 7. Д. Леннон и П. Маккартни. *Мишель*



Такт 11 (верхний голос). Артикуляция основана на примере Менуэта из оркестровой Увертюры (Сюиты) № 2 си минор (BWV1067).

ПРИМЕР 8. Менуэт, BWV1067



Такты 21, 23 (верхний голос). Трель может исполняться шестнадцатыми; в таком случае заключение тоже будет шестнадцатыми, как это выписано в основном тексте. Однако ее можно сыграть и тридцатьвторыми, и тогда заключение тоже должно быть такими же длительностями. Второй вариант исполнения сближает трели в верхнем голосе с трелями в нижнем голосе в тактах 22 и 24.

15. МЕНУЭТ

до минор
BWV/Anh. 121

Неизвестный автор

♩ = 120

f(p)

6

f(p)

12

18

The musical score is presented in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is D minor (three flats) and the time signature is 3/4. The piece begins with a tempo marking of 120. The first system (measures 1-5) includes a dynamic marking of *f(p)* and a trill in the right hand. The second system (measures 6-11) features a repeat sign and a dynamic marking of *f(p)*. The third system (measures 12-17) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 18-24) concludes the piece with a final cadence. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs and accents are used to guide phrasing and articulation.

Этот Менуэт особенно интересен в связи с предыдущим (№ 14). Он продолжает разработку хроматического мотива (*passus diriusculus*) (см. о нем в комментарии к № 14). Здесь этот мотив, проходящий как в восходящем, так и в нисходящем движении, пронизывает всю пьесу.

Такты 3—6. Здесь хроматический мотив проходит в обоих голосах.

ПРИМЕР 1. Менуэт, BWV Anh. 121



Фразировка и аппликатура выбраны с учетом парных звуков, из которых состоит *passus diriusculus*.

Такты 17—22 (верхний голос). Здесь *passus diriusculus* проводится трижды (по два такта: 17—18, 19—20, 21—22). При этом в каждом из двух тактов звуки группируются по две четверти (как показано лигами). Парная группировка длительностей в трехдольных тактах называется гемиолой. Этот прием весьма разнообразит ритмическую пульсацию пьесы.

Такты 19—22. В линии нижнего голоса можно выявить завуалированный *passus diriusculus*. Занимающий здесь четыре такта, он воспринимается как тема в обращении (по сравнению с верхним голосом в этом *колоне*) и как бы в увеличении.

ПРИМЕР 2. Менуэт, BWV Anh. 121



Отмеченные детали текста этого Менуэта придают истинно «баховское» богатство этой, простой на первый взгляд, пьесе. И хотя авторство этого Менуэта не установлено, стиль и мастерство, с которым он разработан, склоняют к признанию И. С. Баха его автором.

16. МАРИШ

ре мажор
BWV Anh. 122

К. Ф. Э. Бах

$\text{♩} = 120$

f(p)

simile

tr

f(p)

simile

5

9

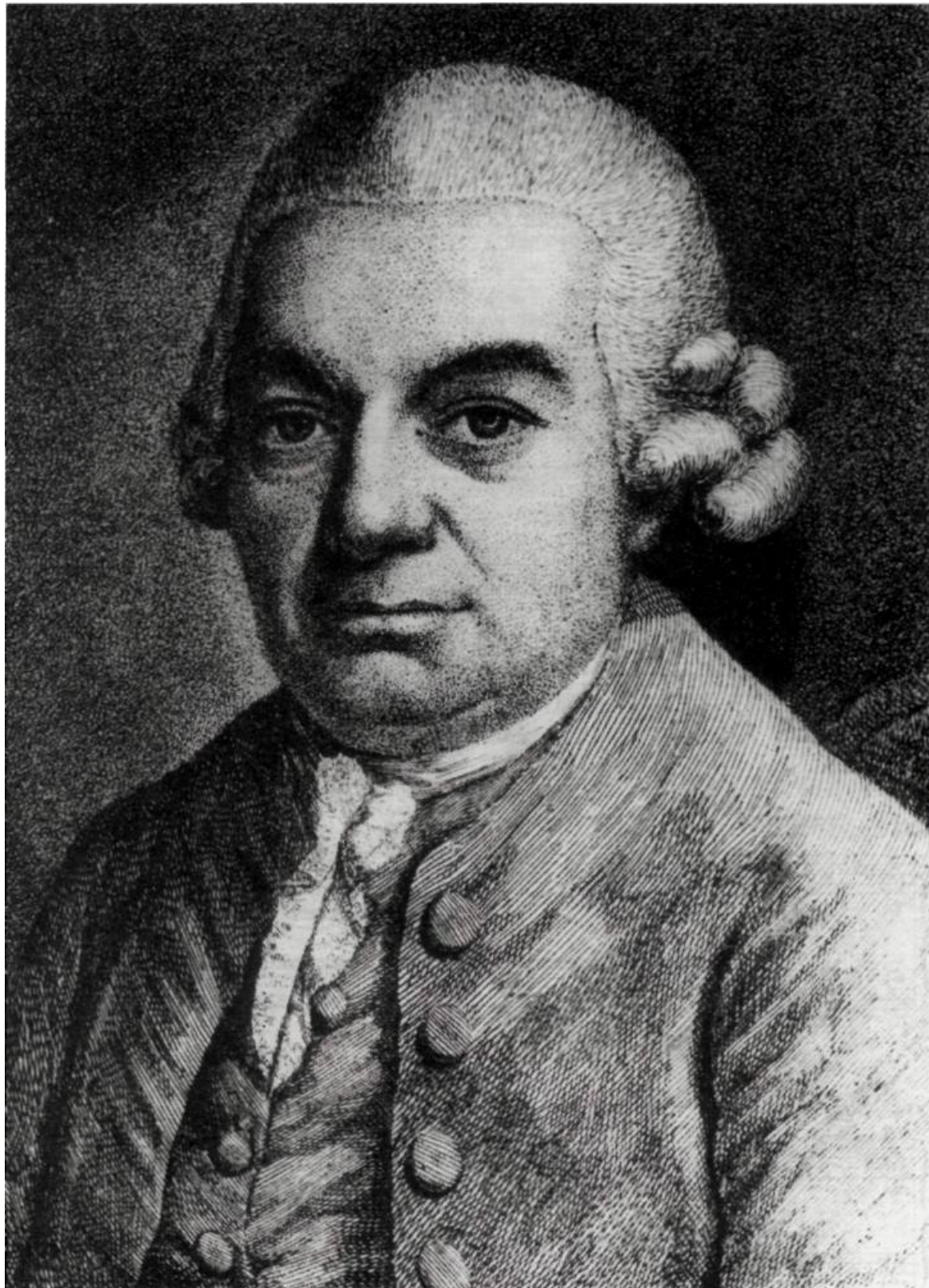
14

18

О динамических оттенках в этой пьесе. Формально они выставлены вполне традиционно: нюанс (краска, клавиатура на клавиатуре) меняется при повторе. Однако в отличие от этого приема, например, в менуэте, где *piano* окрашивает те же ноты в лирические оттенки, здесь следует полностью сохранить энергичный — мужской — характер. Чтобы найти верное художественное решение, можно

представить себе, что при повторе мы слышим тот же марш, но где-то вдалеке.

Два заключительных такта обоих *колен* — имитация военной фанфары (верхний голос) и литавр (нижний голос). Очень яркие примеры такой музыки в XVIII веке — пьесы Ф. Куперена «Фанфара» и «Торжествующая».



Карл Филипп Эмануэль Бах. Гравюра по картине (пастель) Г. Фридриха

17. ПОЛОНЕЗ

СОЛЬ МИНОР
BWV Anh. 123

К. Ф. Э. Бах

The image displays a musical score for the piece "Polonaise" (BWV Anh. 123) by Johann Sebastian Bach. The score is written for piano and consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major / D minor), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 80. The score begins with a dynamic marking of *f* (forte) and a tempo marking of $\text{♩} = 80$. The first system includes fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and a *f* dynamic. The second system ends with the instruction *Fine*. The third system begins with a dynamic marking of *p* (piano). The fourth system includes various fingering numbers and slurs. The fifth system ends with the instruction *D.C. al Fine*.

Для определения характера движения в полонезах баховского времени можно воспользоваться ремаркой *Lentament[e]* (фр.— медленно) в Полонезе из оркестровой Увертюры (Сюиты) № 2 си минор. Медленный темп полонеза вызван тем, что в танце движения танцоров приходятся на каждую восьмушку.

Аппликатура в секстах зависит от руки ученика. Если она еще маленькая и растяжка пальцев небольшая, то вполне возможно нижний звук в секстах играть первым пальцем. Если же рука позволяет, то можно воспользоваться аппликатурой, которая позволяет играть нижний голос в правой руке, то есть нижние звуки секст, *legato*.



Ил. 6. Автограф Полонеза

18. МАРИШ

соль мажор
BWV Anh. 124

К. Ф. Э. Бах

$\text{♩} = 100$

f (*p*)

5

10

f (*p*)

14

18

tr

5

Эта пьеса — пример распространенного в XVII — XVIII веках типа «военной музыки». До Баха можно назвать пьесу У. Бёрда «Флейта и барабан», после — знаменитое «Рондо в турецком стиле» («Турецкий марш») В. Моцарта из фортепианной сонаты ля мажор KV331. В старину бывало, что один музыкант, обычно военный, играл на обоих инструментах — продольной флейте и барабане.

Такт 1 (нижний голос) и аналогичные. Как правило, повторяющуюся ноту следует играть *разными* пальцами (так называемая техника репетиции), однако в данном случае возможен один палец, чтобы ярче передать звучание «барабанного боя».



Ночной дозор. Рембрандт ван Рейн (1642). Амстердам. Государственный музей (Рейксмузеум)

19. ПОЛОНЕЗ

СОЛЬ МИНОР
BWV Anh. 125

К. Ф. Э. Бах

$\text{♩} = 80$

f (*p*)

5

9

13

17

21

Авторство этого Полонеза установлено безусловно — он является второй (средней) частью Сонаты соль мажор К. Ф. Э. Баха.

Указание темпа предложено по аналогии с Полонезом из оркестровой Увертюры (Сюиты) № 2 си минор И. С. Баха. Медленный темп полонеза вызван тем, что в танце движения танцоров приходится на каждую восьмушку.

Во Вступительной статье мы отметили определенное сходство этого Полонеза с Мюзетом (№ 22) и высказали предположение, что Мюзет мог быть написан К. Ф. Э. Бахом. Элементы сходства Мюзета и Полонеза следующие (под буквой «а» приводятся фрагменты Полонеза, «б» — Мюзета):

1. Ритмическое, мелодическое и тесситурное сходство мотивов.

ПРИМЕР 1:

а)



б)



ПРИМЕР 2:

а)



б)



2. Схожие приемы разработки материала (широкие скачки и синкопирование).

ПРИМЕР 3:

а)



б)



Кроме того, схожие функции в обоих пьесах выполняют много раз проводимое унисонное изложение темы в Полонезе и оstinatный октавный бас в Мюзете.

Еще одно логическое рассуждение. Сходство, подобное сходству пьес в вышеназванной паре, имеется между Маршем (№ 23) и Соло для клавесина (*Soloper il cembalo*, № 27), автор которого теперь точно установлен — это К. Ф. Э. Бах. Из этого можно заключить, что автор Марша — тоже он. Если принять во внимание, что пьесы одного автора — свои собственные, Петцольда, своего второго сына — И. С. Бах вписывал в Тетрадь группами, то и в данном случае они образуют такую группу: пару рядом стоящих номеров — 22 и 23.



Ил. 7. 20а. Ария «Если беру я в руки трубку». Почерк Анонима II (Г. Г. Баха?)

20а. АРИЯ «ЕСЛИ БЕРУ Я В РУКИ ТРУБКУ» ('SO OFT ICH MEINE TOBACKS-PFEIFE')

(клавирная версия)

ре минор

BWV515

Неизвестный автор

♩ = 80

f(p)

portamento

3 2 1

3 2 1 4

f(p)

2 1 2 5 3 2 3

Это знаменитая Ария, известная также в русском переводе как «Старая трубка». До недавнего времени авторство Баха не подвергалось сомнению. Однако теперь высказывается предположение, что, поскольку № 20а записан почерком так называемого Анонима II, идентифицируемым как почерк первого сына Баха от Анны Магдалены — Готфрида Генриха (1724—1762), то и автор Арии он же. Пусть вас при этом не смущает дата рождения Готфрида Генриха — конечно же, он записал Арию не в годовалом возрасте: доказано, что записи в эту книжку велись вплоть до 1740-х годов. Мы бы, правда, не спешили с отказом Баху в авторстве этой Арии: вполне можно представить себе, что малолетнему Готфриду Генриху (если это вообще его почерк) могло быть предложено переписать эту Арию из другого источника просто в качестве упражнения, тем более, что сразу вслед за этим детским опытом идет запись этой Арии (№ 20b), в которой вокальная партия и слова записаны рукой Анны Магдалены, а инструментальный бас — Бахом. К тому же дальше на отдельном листе следует шестистрофное стихотворение (текст Арии). Это может свидетельствовать о том, что Ария была известна, и задание Готфриду Генриху могло состоять в том, например, чтобы записать ее по памяти.

Наши рекомендации по части артикуляции в этой Арии такие же, что и в № 13b.

При исполнении этой клавирной версии Арии желательно, чтобы лиги объединяли звуки, составляющие в вокальной версии одно слово. Иначе говоря, слитно произнесенному слову вокальной версии Арии должны соответствовать связанным (*legato*) исполненные звуки в инструментальной версии. Само собой разумеется, что штрихи в инструментальной версии при повторе могут быть иными, то есть соответствовать словам второго куплета. Уже на этой простой пьесе ясно очерчивается проблема выбора штрихов в инструментальной музыке Баха. Здесь композитор явно дает ключ к ее решению. Он демонстрирует также, что решения эти могут быть разными даже внутри одного произведения. Чтобы это наглядно продемонстрировать, мы даем два варианта штрихов для первого колена вокальной версии. Строго говоря, каждый, кто играет эту пьесу и имеет перед глазами вокальную версию, без труда может сделать это самостоятельно.

Аппликатура в нижнем голосе столь проста, что мы не сочли нужным ее специально обозначать.

20b. АРИЯ «ЕСЛИ БЕРУ Я В РУКИ ТРУБКУ» ('SO OFT ICH MEINE TOBACKS-PFEIFE')

соль минор
BWV515a

Неизвестный автор

$\text{♩} = 80$
mf

Ес - ли бе - ру я в ру - ки труб - ку
So oft ich mei - ne To - backs - Pfei - fe,
-ве - ять ды - мом ску - ку
Zeit - ver - treib er - grei - fe,

5

и на - би - ва - ю та - ба - чок, что - бы раз -
mit gu - tet Kna - ster an - ge - füllt, zur Lust und
и с поль - зой ско - ро - тать ча -
so gibt sie mir ein Trau - er -

10

- сок, то к стран - ной мыс - ли при - хо - жу:
- bild - und fü - get die - se Leh - re bei,

15

ведь я на труб - ку по - хо - жу! // - жу!
 daß ich der - sel - ben ähn - lich sei, // sei.

Если беру я в руки трубку
 И набиваю табачок,
 Чтобы развеять дымом скуку
 И с пользой скоротать часок,
 То к странной мысли прихожу: 1
 Ведь я на трубку похожу! J P

Как и меня, её слепили
 Из глины и земли сырой.
 Стану землёю, стану пылью,
 Вечный я отыщу покой —
 И трубка, выпав из руки, 1
 Гибнет, разбившись на куски. J "

Трубка бела изящным станом
 И этим родственна со мной:
 Если умру, я бледным стану,
 Но потемнею под землёй —
 Как и она, что так стара 1
 И прокопtilась дочерна. J P³⁰

Если попыхиваю дымом,
 Кольца его кругом летят.
 Им суждено неуловимо
 Таять, мгновение спустя.
 Знаю теперь я, став седым: 1
 Всё преходяще, словно дым. j P^{3a}

Если я трубку набиваю
 И не зову при этом слуг,
 Палец порою обжигаю
 И обжигаюсь мыслью вдруг:
 Если уж пепел жжётся так, 1
 Жить в преисподней — не пустяк! j P^{3a}

Жив я пока на свете этом,
 И дома, и в чужом краю,
 Я и зимой, и жарким летом
 Трубку бесценную набыю.
 Мне табачок хороший впрок, 1
 В нём — доброй мудрости залог! J P

So oft ich meine Tobacks-Pfeife,
 Mit gutem Knaster angefüllt
 Zur Lust und Zeitvertreib ergreife,
 So gibt sie mir ein Trauerbild —
 Und füget diese Lehre bei, 1
 Daß ich derselben ähnlich sei. J zweimal

Die Pfeife stammt von Ton und Erde,
 Auch ich bin gleichfalls draus gemacht.
 Auch ich muß einst zur Erde werden —
 Sie fällt und bricht, eh ihr's gedacht,
 Mir oftmals in der Hand entzwei, 1
 Mein Schicksal ist auch einerlei. j zweimal

Die Pfeife pflegt man nicht zu färben,
 Sie bleibet weiß. Also der Schluß,
 Daß ich auch dermaleins im Sterben
 Dem Leibe nach erblassen muß.
 Im Grabe wird der Körper auch 1
 So schwarz, wie sie nach langem Brauch. j zweimal

Wenn nun die Pfeife angezündet,
 So sieht man, wie im Augenblick
 Der Rauch in freier Luft verschwindet,
 Nichts als die Asche bleibt zurtick.
 So wird des Menschen Ruhm verzehrt 1
 Und dessen Leib in Staub verkehrt. } zweimal

Wie oft geschieht's nicht bei dem Rauchen,
 Daß, wenn der Stopfer nicht zur Hand,
 Man pflegt den Finger zu gebrauchen.
 Dann denk ich, wenn ich mich verbrannt:
 O, macht die Kohle solche Pein, 1
 Wie heiß mag erst die Holle sein? j zweimal

Ich kann bei so gestalten Sachen
 Mir bei dem Toback jederzeit
 Erbauliche Gedanken machen.
 Drum schmauch ich voll Zufriedenheit
 Zu Land, zu Wasser und zu Haus |
 Mein Pfeifchen stets in Andacht aus. j zweimal

21. МЕНУЭТ

соль мажор
BWV[#]

Георг Бём

$\text{♩} = 120$

f(p)

1. 2.

f(p)

13

19

25

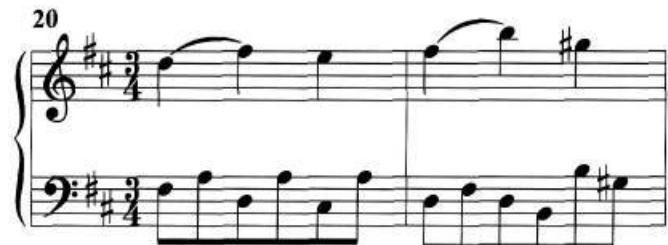
1. 2.

Этой пьесе в каталоге В. Шмидера номер не присвоен.

Об авторе см. Вступительную статью, с. 11.

Такт 1 (нижний голос) и аналогичные. Артикуляция основана на примере аутентичных штрихов в Менуэте из клавирной Сюиты си минор (BWV814a), такты 20, 21.

ПРИМЕР 1. Менуэт, BWV814a



Такты 5 (верхний голос) и аналогичные. Артикуляция основана на примере аутентичных штрихов в Паспье I из оркестровой Увертюры (Сюиты) № 1 до мажор (BWV1066).

ПРИМЕР 2. Паспье, BWV1066



Такты 8, 17, 29 (нижний голос). Артикуляция основана на примере аутентичных штрихов в Менуэте из Французской сюиты № 2 до минор (BWV813), такт 29.

ПРИМЕР 3. Менуэт, BWV813



22. МЮЗЕТ

ре мажор
BWV Anh. 126

Неизвестный автор

$\text{♩} = 80$

f(p)

f

Fine

p

f

D.C. al Fine

Таково точное название этой пьесы; в педагогической практике, однако, за ней закрепилось название «Волынка». Пока авторство пьесы точно не установлено, мы вправе делать по этому поводу предположения. Нам представляется, что она имеет сходство с Полонезом (№ 19), приписываемым теперь К. Ф. Э. Баху. Такого же рода сходство видится между Маршем (№ 23) и Соло для клавесина *{Solo per il cembalo, № 27}*, автор которого теперь точно установлен — это К. Ф. Э. Бах.

Элементы сходства Мюзета и Полонеза следующие (под буквой «а» приводятся фрагменты Полонеза, «б» — Мюзета):

1. Ритмическое, мелодическое и тесситурное сходство мотивов.

ПРИМЕР 1:

а)



б)



ПРИМЕР 2:

а)



б)



2. Схожие приемы разработки материала (широкие скачки и синкопирование).

ПРИМЕР 3:

а)



б)



Кроме того, схожие функции в обеих пьесах выполняют много раз проводимое унисонное изложение темы в Полонезе и оstinatный октавный бас в Мюзете.

23. МАРШ

ми-бемоль мажор
BWV Anh. 127

Неизвестный автор

$\text{♩} = 80$

f(p)

5

9

f(p)

13

Авторство этой пьесы не установлено. Однако очевидно ее сходство с Соло для клавесина (№ 27) К. Ф. Э. Баха. Нам представляется, что этот Марш — еще один вклад сына Баха в эту Нотную тетрадь. Не исключено, что именно он больше всего ею пользовался. Если это так, то эту Нотную тетрадь Анны Магдалены Бах в равной степени можно считать нотной тетрадью Карла Филиппа Эмануэля Баха (по аналогии с Нотной тетрадью Вильгельма Фридемана Баха).

Трудно объяснить, почему в этой пьесе выбрана такая запись ритма, которая противоречит характеру пьесы, то есть маршу. Соединение одним ребром четырех восьмушек 2-й и 3-й четвертей провоцирует на объединение их одной лигой, что и предлагают некоторые редакторы. В таком виде эта запись не «выглядит» как ритм марша. Поэтому вынужденные сохранить орфографию оригинала, мы добавляем указание акцента на 3-ю долю такта 2 и аналогичных.

Размер в этом Марше указан как *alio breve*. Следует иметь в виду, что в эпоху барокко этот термин имел два значения: 1) стиль письма и 2) характер пульсации. Стиль *alio breve* у Баха можно проиллюстрировать такими пьесами, как фуги до-диез минор, си-бемоль минор (I том «Хорошо темперированного клавира»), ми мажор, си мажор (II том «Хорошо темперированного клавира»). Для всех этих (и подобных им) пьес характерен «старинный» — даже уже во времена Баха — стиль, точнее, стиль старых нидерландских мастеров. Второе значение этого термина, применяемое *в тактах на четыре четверти*, более узкое — обозначить желаемую пульсацию долей в такте: при *alio breve* эта пульсация должна быть по полтакта. Уже после смерти Баха термин *alio breve* приобрел значение «исполнять в два раза быстрее». В данной пьесе обозначение *alio breve* указывает, что «маршировка» осуществлялась по половинкам, а не по четвертям. Поэтому наше указание метронома соотносится с половинкой.

24. ПЬЕСА БЕЗ НАЗВАНИЯ

ре минор
BWV Anh. 128

Неизвестный автор

$\text{♩} = 80$

The musical score is presented in two systems, each with a treble and bass clef. The key signature is one flat (D minor) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 80. The score includes several technical markings: triplets in both hands, trills (tr) in the right hand, and dynamic markings *f* and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a repeat sign at the end of the final measure.

Эта пьеса в Нотной тетради никак не названа, однако по характеру это, конечно, полонез. Для определения характера движения в полонезах баховского времени можно воспользоваться ремаркой *Lentamente!* (фр.— медленно) в Полонезе из оркестровой Увертюры (Сюиты) № 2 си минор. Медленный темп полонеза вызван тем, что в танце движения танцоров приходятся на каждую восьмушку.

Такт 1. Украшение в верхнем голосе на 2-й четверти — мордент. Подробнее о нем см. Вступительную статью, с. 14.

Такты 1, 3, 9 (верхний голос).

Мелодическая фигура из тридцатьвторых и восьмушки с точкой — выписанный нотами шлейфер. Подробнее о нем см. Вступительную статью, с. 14.

Такт 2. Мелкая нота на сильную долю — форшлаг. Подробнее о нем см. Вступительную статью, с. 14.

Такт 12. Украшение на вторую четверть — форшлаг с трелью. Подробнее о нем см. Вступительную статью, с. 13.



Король Фридрих II и Иоганн Себастьян Бах в музыкальной комнате двора Сан-Су си в Потсдаме. Гравюра по картине А. Менделя

25. АРИЯ «РЯДОМ ПРЕБУДЬ» ("BIST DU BEI MIR")

ми-бемоль мажор

BWV508

Г. Г. Штёльцель (?)

♩ = 80
f (p)

Ря - дом пре - будь, Бог все - мо - гу - щий, и о - све -
Bist du bei mir, geh' ich mit Freu - den zum Ster - ben

6
- шай мой путь к Те - бе, и о - све - щай мой путь к Те - бе.
und zu mei - ner Ruh', zum Ster - ben und zu mei - ner Ruh'.

10 *f* *tr*
Ря - дом пре - будь, Бог все - мо - гу - щий, и о - све -
Bist du bei mir, geh' ich mit Freu - den zum Ster - ben

15
- шай мой путь к Те - бе, и о - све - щай мой путь к Те - бе.
und zu mei - ner Ruh', zum Ster - ben und zu mei - ner Ruh'.

mp
Fine

19 *mp*

Es - ли све - чи пла - мя по - гас - нет, за - кро - ешь
 Ach, wie ver - gnügt wär' so mein En - de, es drück - ten

24

Ты мо - и гла - за сво - е - ю лас - ко - вой ру - кой.
 dei - ne schö - nen Hän - de mir die ge - treu - en Au - gen zu.

28

Es - ли све - чи пла - мя по - гас - нет, за - кро - ешь
 Ach, wie ver - gnügt wär' so mein En - de, es drück - ten

33

Ты мо - и гла - за сво - е - ю лас - ко - вой ру - кой.
 dei - ne schö - nen Hän - de mir die ge - treu - en Au - gen zu.

Dal segno al Fine

Рядом пребудь, Бог всемогущий,
И освещай мой путь к Тебе, \ 3 раза
И освещай мой путь к Тебе. J

Если свечи пламя погаснет,
Закроешь Ты мои глаза \ "2 раза
Своею ласковой рукой. J

Рядом пребудь, Бог всемогущий,
И освещай мой путь к Тебе,
И освещай мой путь к Тебе.

Bist du bei mir, geh' ich mit Freuden
Zum Sterben und zu meiner Ruh', dreimal
Zum Sterben und zu meiner Ruh'.

Ach, wie vergntigt war' so mein Ende,
Es drticken deine schonen Hande zweimal
Mir die getreuen Augen zu.

Bist du bei mir, geh' ich mit Freuden
Zum Sterben und zu meiner Ruh',
Zum Sterben und zu meiner Ruh'.



Эта Ария известна только по записи в Нотной тетради. В оригинале она записана только для голоса и инструментального баса. Полная гармоническая аранжировка осуществлена для настоящего издания Е. Геллером.

Церковный оркестр в начале XVIII века.
Иллюстрация в «Лексиконе» (1732) И. Вальтера

27. СОЛО ДЛЯ КЛАВЕСИНА

ми-бемоль мажор
BWV Anh. 129

К. Ф. Э. Бах

Allegro ♩ = 80

f (*p*)

The image displays the musical score for the first system of BWV Anh. 129, a solo for clavier in D-flat major by C. F. Bach. The score is written for piano and consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The dynamics are indicated as *f* (forte) and *p* (piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. Red annotations highlight specific technical passages: a triplet in the right hand at measure 5, a triplet in the right hand at measure 9, a triplet in the right hand at measure 13, and a triplet in the right hand at measure 17. The piece concludes with a repeat sign at the end of the fifth system.

(20)

2

1

1 3

1 2 4

p

2

5 3 2 1

Detailed description: This system contains measures 20 through 24. The music is in a minor key with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with various fingerings (2, 1, 1 3, 1 2 4) and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with fingerings 2, 5, 3, 2, 1.

25

3

1

2

3

3

3

3

3

Detailed description: This system contains measures 25 through 28. It includes a red-colored musical fragment above measure 25. The right hand has complex rhythmic patterns with triplets and slurs, using fingerings 1, 2, 3, 3, 3, 3. The left hand has a steady accompaniment with fingerings 3, 3, 3, 3.

29

3

3

2

3

3

3

3

3

3

3

3

2

3

Detailed description: This system contains measures 29 through 32. The right hand features intricate triplet patterns with fingerings 3, 3, 2, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3. The left hand has a consistent accompaniment with fingerings 3, 3, 3, 3, 2, 3.

33

1 3

1

3

1 2 1

4

5

3

3

3

3

3

3

3

3

3

Detailed description: This system contains measures 33 through 36. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings 1 3, 1, 3, 1 2 1, 4, 5, 3, 3, 3, 3, 3, 3. The left hand has a steady accompaniment with fingerings 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3.

37

2 1

5

3

1

2 1

2 1

Detailed description: This system contains measures 37 through 40. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings 2 1, 5, 3, 1, 2 1, 2 1. The left hand has a steady accompaniment with fingerings 2 1, 2 1, 2 1, 2 1.

41

Musical score for measures 41-44. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 41 features a treble clef with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with a '3' and a wavy hairpin. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 42 continues the treble line with a dynamic marking of *f* (forte). Measure 43 shows a treble line with a triplet of eighth notes (D5, C5, B4) and a wavy hairpin. Measure 44 concludes the system with a final note in the treble and a wavy hairpin.

45

Musical score for measures 45-49. Measure 45 features a treble clef with a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) marked with a '3' and a wavy hairpin. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 46 continues the treble line with a dynamic marking of *f*. Measure 47 shows a treble line with a triplet of eighth notes (D5, C5, B4) and a wavy hairpin. Measure 48 concludes the system with a final note in the treble and a wavy hairpin.

50

Musical score for measures 50-53. Measure 50 features a treble clef with a triplet of eighth notes (E5, D5, C5) marked with a '3' and a wavy hairpin. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 51 continues the treble line with a dynamic marking of *f*. Measure 52 shows a treble line with a triplet of eighth notes (F5, E5, D5) and a wavy hairpin. Measure 53 concludes the system with a final note in the treble and a wavy hairpin.

54

Musical score for measures 54-57. Measure 54 features a treble clef with a triplet of eighth notes (G5, F5, E5) marked with a '3' and a wavy hairpin. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 55 continues the treble line with a dynamic marking of *f*. Measure 56 shows a treble line with a triplet of eighth notes (A5, G5, F5) and a wavy hairpin. Measure 57 concludes the system with a final note in the treble and a wavy hairpin.

58

Musical score for measures 58-61. Measure 58 features a treble clef with a triplet of eighth notes (B5, A5, G5) marked with a '3' and a wavy hairpin. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 59 continues the treble line with a dynamic marking of *f*. Measure 60 shows a treble line with a triplet of eighth notes (C6, B5, A5) and a wavy hairpin. Measure 61 concludes the system with a final note in the treble and a wavy hairpin.

Долгое время эта пьеса значилась произведением неизвестного автора. Теперь, однако, установлено, что она принадлежит К. Ф. Э. Баху (хотя записана почерком Анны Магдалены) и является первой частью его Сонаты ми-бемоль мажор. Установление авторства этой пьесы открывает перспективы и для решения этой проблемы в связи с другими произведениями. Так, ввиду определенного ее сходства с Маршем ми-бемоль мажор (№ 23), можно высказать предположение, что и он написан К. Ф. Э. Бахом. См. комментарий к № 23.

Такт 6 (верхний голос). Это украшение называется трель (в данном случае — короткая), и, следовательно, оно должно исполняться с верхнего звука. См. о трели Вступительную статью, с. 13. Скорость биения трели в расшифровке указана минимальная. Если технические возможности

позволяют, то скорость (при том же количестве составляющих трель звуков) может быть большая, и тогда будет возможна краткая остановка на основной ноте, что весьма желательно, поскольку этот звук сам в свою очередь является задержанием, как, например, это получается при нашей расшифровке трели в тактах 26, 46, 50, 60. Это часто встречающийся в музыке Бахов (и не только) *«мотив вдоха»*, требующий всегда своего подчеркивания.

Такты 19, 57, 61 (верхний голос). Мы предлагаем заменить здесь трель мордентом, напоминая, что Бах часто «разворачивал» биение главного и вспомогательного звуков в ту сторону, откуда идет к нему движение, в данном случае снизу. В такте 19 это особенно уместно, поскольку две последние восьмушки соединены лигой. Такую же лигу следует исполнять и в тактах 57, 61.



28. ПОЛОНЕЗ

СОЛЬ МАЖОР
BWV Anh. 130

И. А. Хасце

♩ = 80

f(p)

5

9

13

17

f(p)



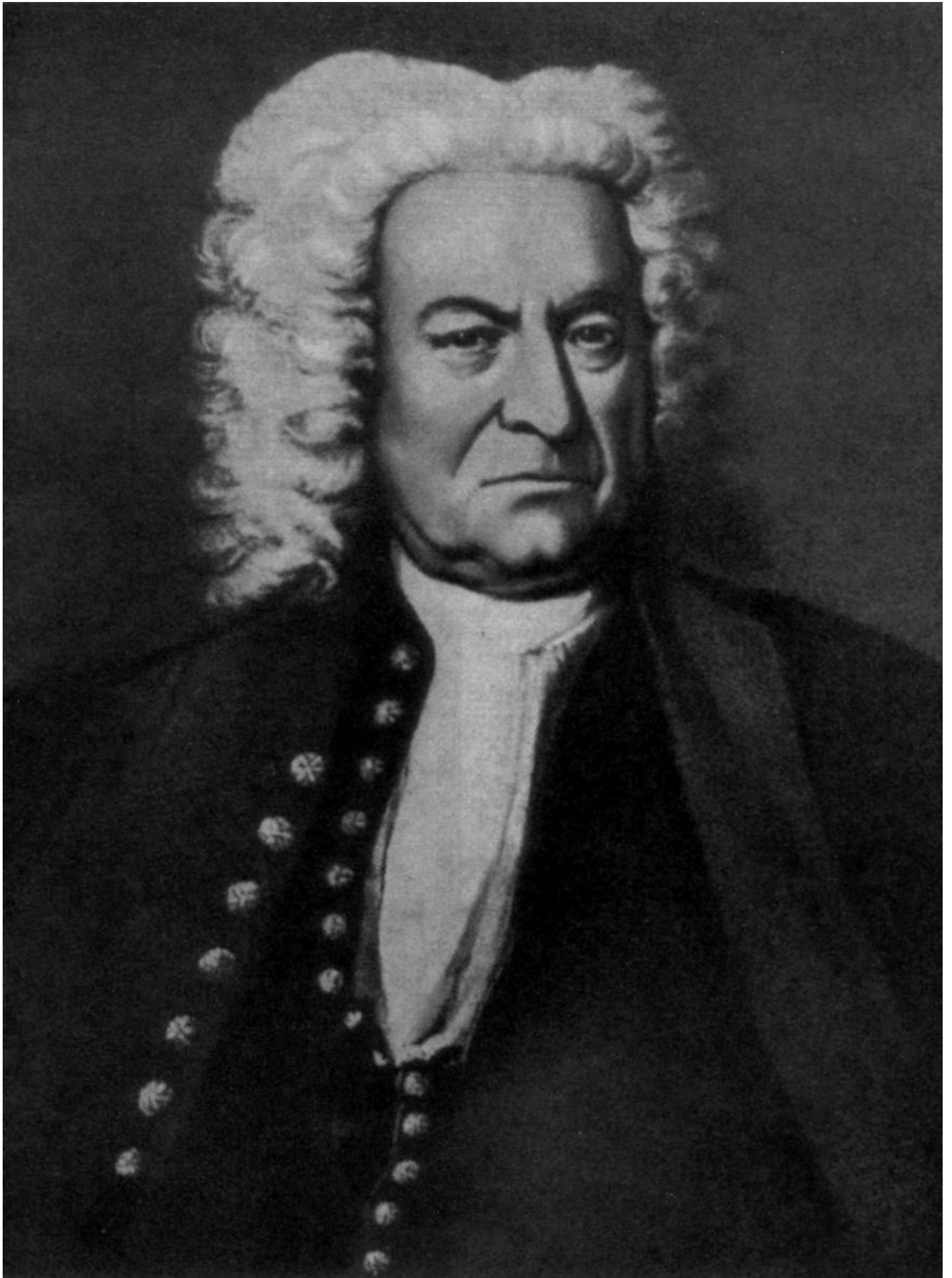
Подробнее об авторе см. Вступительную статью, с. 11.

Такт 2. Украшение состоит из мордента, которому предшествует форшлаг, занимающий половину времени основной ноты. Подробнее об этих украшениях см. Вступительную статью, с. 14.

Такт 4. Форшлаг на первую восьмушку такта должен исполняться в виде шестнадцатой ноты. Следует помнить, что хотя в этой пьесе все форшлаг (за исключением данного) записаны длительностями, соответствующими тем, какими они должны исполняться, обычно длительность форшлага у Баха определяется сформулированным им правилом в Таблице украшений, а не длительностью мелкой форшлаговой ноты в тексте произведения.



Иоганн Адольф Хассе



Иоганн Себастьян Бах. Последний прижизненный портрет работы неизвестного художника

29. И. С. Бах. ПРЕЛЮДИЯ до мажор, BWV846, I

30. И. С. Бах. ФРАНЦУЗСКАЯ СЮИТА № 1 ре минор, BWV₈12

31. И. С. Бах. ФРАНЦУЗСКАЯ СЮИТА № 2 до минор, BWV515

32. ПЬЕСА БЕЗ НАЗВАНИЯ

фа мажор
BWV Anh. 131

Неизвестный автор

♩ = 60

f(p)

tr

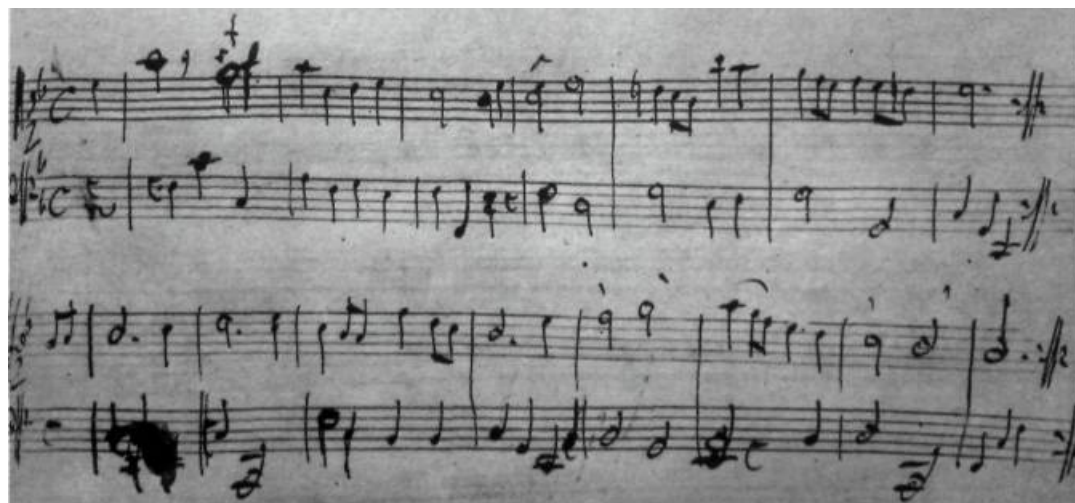
6

f(p)

11

В автографе Нотной тетради эта пьеса не имеет названия. Она записана неустановленным детским почерком и исправлена тоже неизвестным почерком.

Такты 12, 14 (верхний голос). Клиньевые знаки *staccato*, воспроизведенные здесь по автографу, у Баха не встречаются.



Ил. 8. Пьеса без названия. Почерк Анонима II (Г. Г. Баха?)

33. АРИЯ «ЗАЧЕМ ТВОЯ ДУША» («WARUM BETRUBST DU DICH»)

фа минор

BWV516

Неизвестный автор

$\text{♩} = 80$
mf

За - чем тво - я ду - ша пе - ча - лит - ся и
Wa - rum be - trübst du dich und beu - gest dich zur
 И груст - ный жре - бий твой не зря Твор - цом на -
Du sorgst, wie will es doch noch end - lich mit dir

4

пла - чет? Ни - что в зем - ном кра - ю не
Er - den, mein sehr ge - plag - ter Geist, mein
 - зна - чен, - чтоб сла - ще жить в ра - ю те -
wer - den, und fäh - rest ü - ber Welt und

7

сто - ит горь - ких слёз. Прой - ди до - стой - но
ab - ge - mat - ter Sinn? Wirst du dich nicht recht
 - бе по - том при - шлось.
ü - ber Him - mel hin.

10

путь зем - ных за - бот се - год - ня, и
fest in Got - tes Wil - len grün - den, kannst

13

смо - жешь от -дох - нуть в свя - тых са - дах Гос - под - них.
du in E - wig - keit nicht wah - re Ru - he fin - den.

Зачем твоя душа печалится и плачет?
 Ничто в земном краю не стоит горьких слёз.
 И грустный жребий твой не зря Творцом назначен, —
 Чтоб слаше жить в раю тебе потом пришлось.

Пройди достойно путь земных забот сегодня,
 И сможешь отдохнуть в святых садах Господних.

Warum betrubst du dich und beugest dich zur Erden,
 Mein sehr geplagter Geist, mein abgematter Sinn?
 Du sorgst, wie will es doch noch endlich mit dir werden,
 Und fahrest tiber Welt und tiber Himmel hin.

Wirst du dich nicht recht fest in Gottes Willen grunden,
 Kannst du in Ewigkeit nicht wahre Ruhe finden.

Автор текста неизвестен. Вряд ли мелодия была написана Бахом, однако он внес свои уточнения в запись, в частности, добавил свои басы, это наложило печать его стиля на эту Арию.

Ария в оригинале записана двухголосно — для голоса и инструментального баса, и, безусловно, требует более полного гармонического сопровождения. Мы приводим вариант аккомпанемента Е. Геллера.

34. РЕЧИТАТИВ «О, КАК Я БОГАТ» ("ICH HABE GENUG")

И АРИЯ «СМЕРТЬ ПРИШЛА» ("SCHLUMMERT EIN, IHR MATTEN AUGEN")

соль мажор
из BWV82

И. С. Бах

Recitativo

mf

О, как я бо-гат: есть у ме-ня Ии-сус, и
Ich ha - be ge-nug! *Mein Trost ist nur al - lein, daß*

mf

3

ес-ли с Ним я – це-лый мир во мне по - ёт. Я ду - ма - ю о Нём и ви-жу, счастье-ем о-кры-
Je-sus mein und ich sein ei-gen möch-te sein. Im Glau-ben halt' ich ihn, da seh' ich auch mit Si-me-

6

- лён, Гос-под-ний рай, как див-ный сон. И - дём за Ним, и - дём за Ним! Ах,
- on die Freu-de je - nes Le-bens schon. Laßt uns mit die-sem Man-ne ziehn. Ach!

9

це - пи те - ла креп - ко ду - шу дер - жат, но есть на - деж - да, что Бог из - ба - вит нас от них, и
möch - te mich von mei - nes Lei - bes Ket - ten der Herr er - ret - ten. Ach! wä - re doch mein Ab - schied hier, mit

12

мы по - стиг - нем но - вый мир, Твор - ца в нём у - зрим.
Freu - den sagt' ich, Welt, zu dir: Ich ha - be ge - nug!

Aria

$\text{♩} = 60$
mf

Смерть при - шла. Гла - за за - кры - лись так спо - кой - но
Schlum - mert ein, ihr mat - ten Au - gen, fal - let sanft und

4

и лег - ко. Смерть при - шла, смерть при - шла,
se - lig zu, schlum - mert ein, schlum - mert ein,

7

смерть при-шла. Гла - за за - кры - лись так спо - кой - но
schlum - mert ein, ihr mat - ten Au - gen, fal - let sanft und

10

и лег - ко. Смерть при - шла. Гла -
se - lig zu. Schlum - mert ein, ihr

13

- за за - кры - лись так спо - кой - но и лег - ко,
mat - ten Au - gen, fal - let sanft und se - lig zu,

16

так спо - кой - но и лег - ко.
fal - let sanft und se - lig zu.

Fine

19 *mp*

Мир, с то - бой про - ща - юсь я, ни од - на ю -
 Welt, ich blei - be nicht mehr hier, hab' ich doch kein

22

- доль тво - я не вмес - тит ду - ши от - ны - не -
 Teil an dir, das der See - len könn - te tau - gen,

25

в не - бе - сах е - ё твер - ды - ня. Мир, с то - бой про - ща - юсь я, ни од -
 das der See - len könn - te tau - gen; Welt, ich blei - be nicht mehr hier, hab' ich

28

- на ю - доль тво - я не вмес - тит ду - ши от - ны - не.
 doch kein Teil an dir, das der See - len könn - te tau - gen.

31

Смерть при-шла, смерть
Schlum - mert ein, *schlum-*

35

при - шла, смерть при - шла, смерть при-шла. Гла-
- mert ein, schlum - mert ein, schlum - mert ein, ihr

38

- за за - кры - лись так спо - кой - но и лег - ко.
mat - ten Au - gen, fal - let sanft und se - lig zu,

41

Смерть при-шла. Гла - за за - кры - лись
schlum - mert ein, ihr mat - ten Au - gen,

44

так спо - кой - но и лег - ко.
fal - let sanft und se - lig zu,

47

Так спо - кой - но и лег - ко.
fal - let sanft und se - lig zu.

50

На зем - ле с нуж - дой я знал - ся, но те - перь с зем -
Hier muß ich das E - lend bau - en, a - ber dort, dort

53

- лёй рас - стал - ся и о - брёл по - кой и свет.
werd' ich schau - en sü - ßen Frie - de, stil - le Ruh'.

56

59

На зем-ле с нуж-дой я знал-ся, но те-перь с зем-
 Hier muß ich das E - lend bau - en, a - ber dort, dort

62

-лэй рас - стал - ся и о - брёл по - кой и свет,
 werd' ich schau - en sü - ßen Frie - de, stil - le Ruh',

65

да, о - брёл по - кой и свет.
 sü - ßen Frie - de, stil - le Ruh'.

D.C. al Fine

Речитатив

О, как я богат:
Есть у меня Иисус,
И если с Ним я — целый мир во мне поёт.
Я думаю о Нём
И вижу, счастьем окрылён,
Господний рай, как дивный сон.
Идём за Ним, идём за Ним!
Ах, цепи тела крепко душу держат,
Но есть надежда,
Что Бог избавит нас от них,
И мы постигнем новый мир,
Творца в нём узрим.

Ария

Смерть пришла. Глаза закрылись
Так спокойно и легко.
Смерть пришла, смерть пришла,
Смерть пришла. Глаза закрылись
Так спокойно и легко.
Смерть пришла. Глаза закрылись
Так спокойно и легко,
Так спокойно и легко.

Мир, с тобой прощаюсь я,
Ни одна юдоль твоя
Не вместит души отныне —
В небесах её твердыня.
Мир, с тобой прощаюсь я,
Ни одна юдоль твоя
Не вместит души отныне.

Смерть пришла, смерть пришла, смерть пришла,
Смерть пришла. Глаза закрылись
Так спокойно и легко.
Смерть пришла. Глаза закрылись
Так спокойно и легко,
Так спокойно и легко.

На земле с нуждой я знался, 1
Но теперь с землей расстался J 2раза
И обрёл покой и свет,
Да, обрёл покой и свет.
Смерть пришла. Глаза закрылись
Так спокойно и легко.
Смерть пришла, смерть пришла,
Смерть пришла. Глаза закрылись
Так спокойно и легко.
Смерть пришла. Глаза закрылись
Так спокойно и легко,
Так спокойно и легко.

Recitative»

Ich habe genug!
Mein Trost ist nur allein, daB Jesus mein
Und ich sein eigen mochte sein.
Im Glauben halt' ich ihn,
Da seh' ich auch mit Simeon
Die Freude jenes Lebens schon.
LaBt uns mit diesem Manne ziehn.
Ach, mochte mich von meines Leibes Ketten
Der Herr erretten.
Ach! ware doch mein Abschied hier,
Mit Freuden sagt' ich, Welt, zu dir.
Ich habe genug!

Aria

Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu,
Schlummert ein, schlummert ein,
Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu.
Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu,
Fallet sanft und selig zu.

Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
Hab' ich doch kein Teil an dir,
Das der Seelen konnte taugen,
Das der Seelen konnte taugen;
Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
Hab' ich doch kein Teil an dir,
Das der Seelen konnte taugen.

Schlummert ein, schlummert ein, Schlummert ein,
Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu,
Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu,
Fallet sanft und selig zu.

Hier muB ich das Elend bauen, 1
Aber dort, dort werd' ich schauen j
SuBen Friede, stille Ruh'.
SuBen Friede, stille Ruh'.

Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu,
Schlummert ein, schlummert ein,
Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu.
Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu,
Fallet sanft und selig zu.

Эти Речитатив и Ария хорошо известны в варианте, который имеется в Кантате 82 для баса (BWV82). В Нотной тетради эта музыка записана в варианте для сопрано и представляет собой раннюю версию. В публикациях Нотной тетради аккомпанемент в Арии часто заимствуется из Кантаты (транспонируется в соль мажор), где он поручен струнному квартету. Между тем в сопрановом

варианте (в Нотной тетради) аккомпанемент, безусловно, мыслился только лишь на клавишине и, возможно, с дублированием нижнего голоса на виоле да гамба или виолончели. Поэтому перенос оркестровых партий в аккомпанемент Арии в Нотной тетради не кажется удачным решением. В нашем издании этот номер публикуется с вариантом аккомпанемента, предложенным Е. Геллером.

35. ХОРАЛ «ВЕДАЕШЬ ТЫ, ГОСПОДЬ» ("SCHAFFS MIT MIR, GOTT")

до мажор
BWV514

Неизвестный автор

$\text{♩} = 80$

f s h c a h c f g a g e d e c g a h

Be - да - ешь Ты, Гос - подь, судь - бой мо - ей, ве - рю Те -
Schaff's mit mir, Gott, nach dei - nem Wil - len, dir sei es
 И не за - пла - чу, не по - се - ту - ю, ес - ли бе -
Du wirst mein Wün - schen so er - fül - len, wie's dei - ner

f 6 6 4 2 7 4 3 5 7 6 4# 2 6

c d e f e d g g c g c c h

6 c d h a a g

- бе - все - гда я. Ты мой О - тец, на -
al - les heim - ge - stellt. Du bist mein Va - ter,
 - да на - гря - нет.
Weis - heit wohl - ge - fällt.

6 6 4 3# 6 7 4 4 5 4 6
 2 2 2 2

a g fis g d d g g f e d

11

- деж - ды свет, и без Те - бя спа - сень - я нет.
du wirst mich ver - sor - gen, dar - auf hof - fe ich.

6 7 6 7 5 2 6 6 5

Ведаешь Ты, Господь, судьбой моей,
Верю Тебе всегда я.
И не заплачу, не посетую,
Если беда нагрянет.

Ты мой Отец, надежды свет,
И без Тебя спасенья нет.

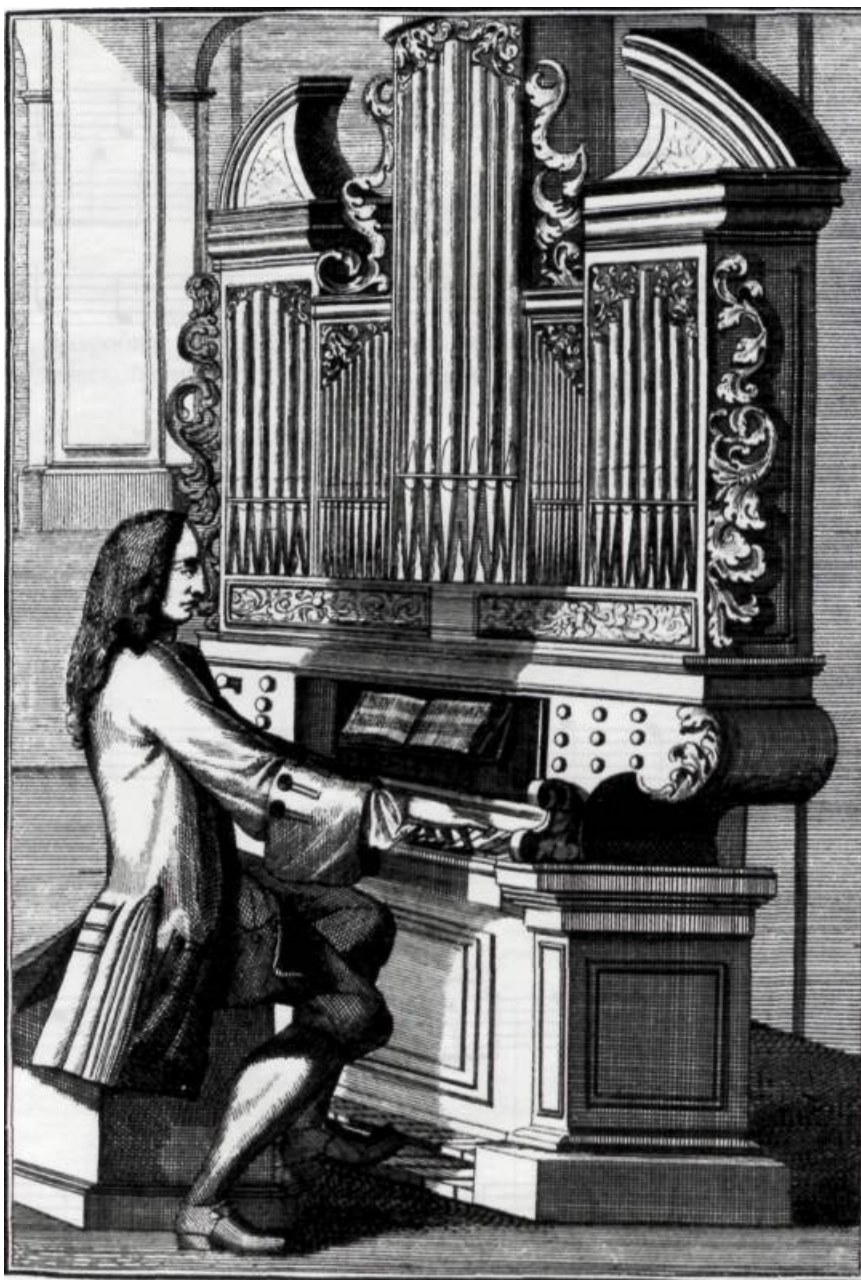
Schaff s mit mir, Gott, nach deinem Willen,
Dir sei es alles heimgestellt.
Du wirst mem Wunschen so erfüllen,
Wie's deiner Weisheit wohlgefallt.

Du bist mein Vater, du wirst mich
Versorgen, darauf hoffe ich.

Текст этого Хорала принадлежит Бенджамину Шмольку. Он был новым в то время, когда впервые появился в «Дрезденской книге песен» ("Dresdener Gesangbuch", 1723). Весь Хорал записан рукой Анны Магдалены. Баху принадлежит лишь цифровка (обозначение гармонического сопровождения). Пьеса предназначалась для начинающего ученика. Об этом свидетельствуют обо-

значения нот буквами в первой половине. Аккомпанемент должен был дописать кто-то другой, поскольку вряд ли его мог составить ученик, еще не знающий нот. Для настоящего издания это выполнил Е. Геллер.

Ферматы в музыке такого рода — хоралах, духовных песнях — обозначают лишь конец строки текста, а не временную остановку при исполнении.



Органист. XVIII век.
Гравюра из «Лексикона» (1732) И. Вальтера

36. МЕНУЭТ

ре минор
BWV Anh. 132

Неизвестный автор

$\text{♩} = 120$

f(p)

5

f(p)

1. 2.

10

f(p)

14

f(p)

1. 2.

Авторство этого Менуэта не установлено, хотя отмечалось сходство его начала с мелодическим рисунком Арии тенора "Frohe Hirten, eilt, ach eilet" из Рождественской оратории Баха (BWV248).

Такт 1–2 (верхний голос). Мы заимствуем штрихи в этих тактах из первых двух тактов упомянутой выше Арии из Рождественской оратории.

ПРИМЕР 1. Ария, BWV248



Такт 3 (верхний голос). Артикуляция восьмушек основана на примере аутентичных штрихов в Менуэте из оркестровой Увертюры (Сюиты) № 2 си минор (BWV1067).

ПРИМЕР 2. Менуэт, BWV1067



Такт 6. Это украшение называется шлейфер. Подробнее о шлейфере см. Вступительную статью, с. 14. Его расшифровка в данном случае основана на такой же мелодической фигуре в тактах 11 и 13, представляющей собой выписанный нотами шлейфер.

37. АРИЯ «Я ЗНАЮ, ТЫ МЕЧТАЕШЬ» («WILLST DU DEIN HERZ MIR SCHENKEN»)

ми-бемоль мажор
BWV518

Джованнини (?)

$\text{♩} = 60$
f (p)

Я зна - ю, ты меч - та - ешь мне серд - це по - да - рить. По -
Willst du dein Herz mir schen-ken, so fang' es heim-lich an, daß

3

- про-буй э - ту тай-ну ты от лю - дей хра - нить. Лю - бовь дол - жна та - ить - ся, как
un-ser bei-der Den-ken nie - mand er - ra - ten kann. Die Lie - be muß bei bei-den all-

6

ба - боч - ка, хруп-ка, в тво - ём го - ря - чем серд - це, как в ча - шеч - ке цвет - ка.
-zeit ver-schwie-gen sein, drum schließ die größ - ten Freu-den in dei - nem Her-zen ein.

f (p)

Я знаю, ты мечтаешь
Мне сердце подарить.
Попробуй эту тайну
Ты от людей хранить.
Любовь должна таиться,
Как бабочка, хрупка,
В твоём горячем сердце,
Как в чашечке цветка.

Прошу, молчи об этом
И наш секрет скрывай.
На растерзанье свету
Себя не отдавай.
Ни капли подозренья
Не вызовем с тобой:
Тем больше упоенья
Нам принесёт любовь.

Ни шёпотом, ни взглядом,
Ни вздохом, ни кивком
Ты ласковой услады
Не выдай ни при ком.
У зависти коварной
Не дремлет хитрый глаз —
Злоречием бульварным
Обвить готова нас.

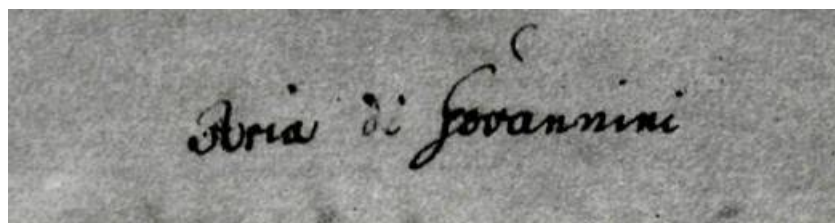
Закрой же сердце прочно,
Любовь свою храни.
И только в час полночный
Желанья не таи.
Когда луна, чаруя,
Осветит неба край,
Ты бабочку ночную
Из сердца выпускай.

Willst du dein Herz mir schenken,
So fang' es heimlich an,
Daß unser beider Denken
Niemand erraten kann.
Die Liebe muß bei beiden
Allzeit verschwiegen sein,
Drum schließ die großten Freuden
In deinem Herzen ein.

Behutsam sei und schweige,
Und traue keiner Wand,
Lieb' innerlich und zeige
Dich außen unbekannt.
Kein Argwohn muß du geben,
Verstellung nötig ist.
Genug, dass du, mein Leben,
Der Treu' versichert bist.

Begehre keine Blicke
Von meiner Liebe nicht,
Der Neid hat viele Stricke
Auf unser Tun gerichtet.
Du muß die Brust verschließen,
Halt' deine Neigung ein.
Die Lust, die wir genießen,
Muß ein Geheimnis sein.

Zu frei sein, sicher gehen,
Hat oft Gefahr gebracht.
Man muß sich wohl verstehen,
Weil ein falsch Auge wacht.
Du muß den Spruch bedenken,
Den ich zuvor getan:
Willst du dein Herz mir schenken,
So fang' es heimlich an.



Ил. 9

По поводу происхождения этой Арии до сих пор ведутся споры. При этом все сходятся на том, что музыка не принадлежит Баху. Бах имел привычку указывать свое авторство точно и ясно. Высказывалось мнение, что Giovanni (в Нотной тетради имя записано с ошибкой — Govannini (ил. 9)) это шуточный намек на самого Баха — его якобы уменьшительно-ласкательное прозвище (от его первого имени — Иоганн, что по-итальянски будет Giovanni). Бах иногда подписывался этой итальянизированной формой своего имени, как, например, в автографе сонат для скрипки и клавира, где все название написано по-итальянски. Однако Джованнини как уменьшительно-ласкательное от первого имени Баха кажется маловероятным в контексте Нотной тетради. Название без сомнения

имеет отношение к итальянскому композитору Джованнини. Подробнее о нем см. во Вступительной статье, с. И.

Слова и музыка этой Арии записаны в Нотной тетради неизвестными почерками. Почерк, которым записаны слова, обнаруживает недостаток опыта. Сами страницы довольно небрежно позже вклеены в тетрадь. Двухголосная запись — голос и инструментальный бас — требует, как и в других подобных случаях, добавления гармонического сопровождения, которое в нашем издании предложено Е. Геллером.

Известно, что многие произведения самого Баха вдохновили более поздних композиторов на создание обработок, транскрипций, вариаций. Семь вариаций на тему этой Арии в 1928 году написал немецкий композитор Хартмут Клюг (Hartmut Klug).

39а. ХОРАЛ «ПОЮ ТЕБЕ Я, ИЕГОВА» ("DIR, DIRJENOVA")

си-бемоль мажор
BWV299

И. С. Бах

♩ = 80
f

C.

По - ю Те - бе я, И - е - го - ва, кто мо - жет
Dir, dir, Je - ho - va, will ich sin - gen, denn, wo ist
 Хо - чу Ии - су - са сла - вить сло - вом, жа - луй мне
Dir will ich mei - ne Lie - der brin - gen, ach! gib mir

A.

По - ю Те - бе я, И - е - го - ва, кто мо - жет
Dir, dir, Je - ho - va, will ich sin - gen, denn, wo ist
 Хо - чу Ии - су - са сла - вить сло - вом, жа - луй мне
Dir will ich mei - ne Lie - der brin - gen, ach! gib mir

T.

По - ю Те - бе я, И - е - го - ва, кто мо - жет
Dir, dir, Je - ho - va, will ich sin - gen, denn, wo ist
 Хо - чу Ии - су - са сла - вить сло - вом, жа - луй мне
Dir will ich mei - ne Lie - der brin - gen, ach! gib mir

B.

По - ю Те - бе я, И - е - го - ва, кто мо - жет
Dir, dir, Je - ho - va, will ich sin - gen, denn, wo ist
 Хо - чу Ии - су - са сла - вить сло - вом, жа - луй мне
Dir will ich mei - ne Lie - der brin - gen, ach! gib mir

6

быть Те - бя, Бог мой, свет - лей? Тво - и гла - за мне си -
so ein sol - cher Gott, wie du? daß ich es tu' im Na -
 го - лос сво - их луч - ших флейт!
dei - nes Gei - stes Kraft dar - zu,

быть Те - бя, Бог мой, свет - лей? Тво - и гла - за мне си -
so ein sol - cher Gott, wie du? daß ich es tu' im Na -
 го - лос сво - их луч - ших флейт!
dei - nes Gei - stes Kraft dar - zu,

быть Те - бя, Бог мой, свет - лей? Тво - и гла - за мне си -
so ein sol - cher Gott, wie du? daß ich es tu' im Na -
 го - лос сво - их луч - ших флейт!
dei - nes Gei - stes Kraft dar - zu,

быть Те - бя, Бог мой, свет - лей? Тво - и гла - за мне си -
so ein sol - cher Gott, wie du? daß ich es tu' im Na -
 го - лос сво - их луч - ших флейт!
dei - nes Gei - stes Kraft dar - zu,

11

- лы при - да - ют, мо - и все пес - ни лишь Те - бе по - ю!
- men Je - su Christ, so wie es dir durch ihn ge - fäl - lig ist.

- лы при - да - ют, мо - и все пес - ни лишь Те - бе по - ю!
- men Je - su Christ, so wie es dir durch ihn ge - fäl - lig ist.

- лы при - да - ют, мо - и все пес - ни лишь Те - бе по - ю!
- men Je - su Christ, so wie es dir durch ihn ge - fäl - lig ist.

- лы при - да - ют, мо - и все пес - ни лишь Те - бе по - ю!
- men Je - su Christ, so wie es dir durch ihn ge - fäl - lig ist.

39b. ХОРАЛ «ПОЮ ТЕБЕ Я, ИЕГОВА» ("DIR, DIRJENOVA")

си-бемоль мажор

BWV299

И. С. Бах

$\text{♩} = 80$
f

По - ю Те - бе я, И - е - го - ва, кто мо - жет
Dir, dir, Je - ho - va, will ich sin - gen, denn, wo ist
Хо - чу Ии - су - са сла - вить сло - вом, жа - луй мне
Dir will ich mei - ne Lie - der brin - gen, ach! gib mir

6

быть Те - бя, Бог мой, свет - лей? Тво - и гла - за мне си -
so ein sol - cher Gott, wie du? daß ich es tu' im Na -
го - лос сво - их луч - ших флейт!
dei - nes Gei - stes Kraft dar - zu,

11

- лы при - да - ют, мо - и все пес - ни лишь Те - бе по - ю!
- men Je - su Christ, so wie es dir durch ihn ge - fäl - lig ist.

Пою Тебе я, Иегова,
Кто может быть Тебя, Бог мой, светлей?
Хочу Иисуса славить словом,
Жалуй мне голос своих лучших флейт!
Твои глаза мне силы придают,
Мои все песни лишь Тебе пою!

Направь меня, мой Отче, к Сыну,
Чтоб снова Он к Тебе меня привёл.
Я все грехи из сердца выну,
Мой дух и разум — для Тебя костёл.
Господь, избавь меня от суеты,
Спокойны будут песни и чисты.

Меня наполни добротой,
Всевышний мой, о том Тебя молю.
Коль милости я этой стою,
То справедливость песней утолю.
Я вознесусь к Тебе над царством тьмы,
В небесном хоре буду петь псалмы.

И как же может дух сомненья
С грустью Тебя, мой Бог, мне заменить?
Ведь Ты даруешь умиление,
Буду Тебя я славить и молить.
Своим Ты светом делишься со мной —
Любим Тобой я, как Твой Сын земной.

Моей Ты вере помогаешь,
И Дух Святой незрим во мне живёт.
Твоё мне сердце не измерить,
Сердце с моими песнями поёт.
Господь, молюсь Тебе не всуе я,
Спасибо, Боже, аллилуйя.

Когда прошу я о смиреньи
Иль о прощении к Тебе молюсь,
Ты мне даруешь откровенье,
А все грехи отпустит Иисус.
С Тобой живу я в мире, не скорбя,
Моей душе всё милость от Тебя.

Я полон восторга, полон счастья,
Всё от Тебя, Господь, всё от Тебя.
Моя надежда не погаснет
Ты мне поможешь, веря и любя.
Спасёшь в тюрьме и облегчишь суму...
Твою любовь нельзя постичь уму.

Благой заступник, исцели же
От язв гноящих и пороков всех,
Твой облик мудрый всюду вижу,
Тягостен мне мой первородный грех.
Прими меня в небес пречистых синь,
Люблю Тебя, Создатель мой, аминь.

Эти номера представляют собой один и тот же Хорал в традиционном четырехголосном варианте (№ 39а) и в двухголосной сольной вокальной версии (№ 39б). Сам факт записи Хорала в двух вариантах указывает на то, что и исполнение его должно быть различным. Полный четырехголосный вариант должен исполняться в том виде, в каком он здесь записан; домочадцы могли его выучить в домашней обстановке с тем, чтобы потом исполнять в церкви. Вторая версия — № 39б — могла исполняться только Анной Магдаленой под аккомпанемент клавесина или клавиноды. В таком случае в аккомпанементе добавля-

Dir, dir, Jehova, will ich singen,
Denn, wo ist so ein solcher Gott, wie du?
Dir will ich meine Lieder bringen,
Ach! gib mir deines Geistes Kraft darzu,
DaB ich es tu' im Namen Jesu Christ,
So wie es dir durch ihn gefällig ist.

Zeuch mich, o Vater, zu dem Sohne,
Damit dein Sohn mich wieder zieh' zu dir.
Dein Geist in meinem Herzen wohne,
Und meine Sinnen und Verstand regier',
DaB ich den Frieden Gottes schmeck' und fiihl'.
Und dir darob im Herzen sing' und spiel'.

Verleih' mir, Hochster, solche Güte,
So wird gewiB mein Singen recht getan;
So klingt es schon in meinem Liede,
Und ich bet' dich in Geist und Wahrheit an;
So hebt dein Geist mein Herz zu dir empor,
DaB ich dir Psalmen sing' im hohern Chor.

Denn der kann mich bei dir vertreten
Mit Seufzern, die ganz unaussprechlich sind,
Der lehret mich recht glaubig beten,
Gibt Zeugnis meinem Geist, daB ich dein Kind
Und ein Miterbe Jesu Christi sei,
Daher ich Abba, lieber Vater! schrei'.

Wann dies aus meinem Herzen schallet
Durch deines heiligen Geistes Kraft und Trieb,
So bricht dein Vaterherz, und waltet
Ganz brunstig gegen mir vor heiBer Lieb',
DaB mir's die Bitte nicht versagen kann,
Die ich nach deinem Willen hab' getan.

Was mich dein Geist selbst bitten lehret,
Das ist nach deinem Willen eingerichtet',
Und wird gewiB von dir erhoret,
Weil es im Namen deines Sohns geschicht,
Durch welchen ich dein Kind und Erbe bin
Und nehme von dir Gnad' um Gnade hin.

Wohl mir, daB ich dies Zeugnis habe,
So bin ich voller Trost und Freudigkeit;
Und weiB, daB alle gute Gabe,
Die ich verlang, erlange jederzeit,
Die gibst du und tust tiberschwenglich mehr,
Als ich verstehe, bitte und begehrt'.

Wohl mir, ich bitt' in Jesu Namen,
Der mich zu deiner Rechten selbst vertritt.
In ihm ist alles Ja und Amen,
Was ich von dir in Geist und Glauben bitt'.
Wohl mir, Lob dir! itzt und in Ewigkeit,
DaB du mir schenkest solche Seligkeit.

лось гармоническое сопровождение на основе выписанного баса, как в других подобных вокальных номерах Тетради. Наличие четырехголосной версии ясно указывает, что при исполнении второго варианта отнюдь не предполагается заимствовать средние голоса из четырехголосной версии. Поэтому мы даем вариант аккомпанемента, предложенный Е. Геллером. В варианте для сольного исполнения Бах включил этот изумительный Хорал, снабдив аккомпанемент цифровкой — на сей раз считая его духовной песней, — в *Книгу песен (Gesangbuch)*, изданную в Лейпциге в 1736 году Георгом Кристианом Шемелли.

40. ХОРАЛ «В ВЕЧНОЙ ЛЮБВИ ТВОЕЙ»

("WIE WOHL IST MIR, O FREUND DER SEELEN")

фа мажор

BWV517

Неизвестный автор

$\text{♩} = 80$

f (p)

В веч - ной люб - ви Тво - ей, Со - зда - тель, ра - дость свя -
Wie wohl ist mir, o Freund der See - len, wenn ich in
И к од - но - му Те - бе, Со - зда - тель, жаж - дет при -
Ich stei - ge aus der Schwer - muts - höh - len, und ei - le

6

- ту - ю ви - жу я. Ты серд - цем мир наш
dei - ner Lie - be ruh'. Da tuß die Nacht des
- льнуть ду - ша мо - я.
dei - nen Ar - men zu.

11

о - све - ща - ешь и су - мрак но - чи из - го - ня - ешь;
Trau - rens schei - den, wenn mit so an - ge - neh - men Freu - den

17

Дух Твой ме - ня кру - гом ве - дёт. Ты - от на - пас - тей
die Lie - be strahlt aus dei - ner Brust. Hier ist mein Him - mel

23

из - бав - лень - е. Пусть воз - не - сят сво - и мо -
schon auf Er - den, wer woll - te nicht ver - gnü - get

28

- лень - я те, кто лю - бовь Тво - ю най - дёт.
wer - den, der in dir fin - det Ruh' und Lust.

В вечной любви Твоей, Создатель,
 Радость святую вижу я.
 И к одному Тебе, Создатель,
 Жаждет прильнуть душа моя.

Ты сердцем мир наш освещаешь
 И сумрак ночи изгоняешь;
 Дух Твой меня кругом ведёт.
 Ты — от напастей избавленья.
 Пусть вознесут свои моления
 Те, кто любовь Твою найдёт.

Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen,
 Wenn ich in deiner Liebe run'.
 Ich steige aus der Schwermuthshohlen,
 Und eile deinen Armen zu.

Da muß die Nacht des Trauens scheiden,
 Wenn mit so angenehmen Freuden
 Die Liebe strahlt aus deiner Brust.
 Hier ist mein Himmel schon auf Erden,
 Wer wollte nicht vergnuget werden,
 Der in dir findet Ruh' und Lust.

Слова этого Хорала принадлежат Вольфгангу Десслеру; его стихотворение датировано 1722 годом. Авторство музыки неизвестно. Хотя В. Шмидер в своем каталоге баховских произведений дает ему номер — BWV517 — среди основного корпуса баховских произведений, музыковеды в наши дни не считают эту атрибуцию убедительной. Против авторства Баха говорит то обстоятельство, что в этом Хорале одному и тому же мотиву соответствуют диаметрально противоположные образы: "Nacht des Trauens" («ночь пе-

чали», такты 10—11) и "angenehmen Freuden" («приятные радости», такты 14—16) — метод Баха состоял, напротив, в максимально выразительной передаче звуками литературного текста. И, тем не менее, нельзя не признать красоты этого Хорала. Ф. Бузони, прославившийся транскрипциями многих баховских произведений, воздал должное и этому Хоралу, процитировав его в своей Второй сонате ми минор, ор. 36а, для скрипки и фортепиано. Гармонизация Хорала для настоящего издания сделана Е. Геллером.

41. АРИЯ «МОИ ДУХ ВСЕ ВСПОМНИТ» ("GEDENKE DOCH, MEIN GEIST")

ми-бемоль мажор
BWV509

Неизвестный автор

$\text{♩} = 40$

mf

The first system of the piano introduction consists of two staves. The right hand starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a quarter rest. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

4 *mf*

Мой дух всё вспомнит над по-гос-том, ко-
Ge - den - ke doch, mein Geist, zu - rüc - ke an's

The second system begins with the vocal line on a treble clef staff. It starts with a quarter rest, then a half note G, followed by a quarter note A, and continues with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

7

-гда, спо-ко-ен и су-ров, уй-
Grab und an den Gloc-ken-schlag, da

The third system continues the vocal line. It features a melodic phrase with a trill-like ornament on the final note. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and the eighth-note accompaniment.

10

-ду я брен - ным те - лом в зем - лю под ти - хий звон ко -
 man mich wird zur Ruh' be - glei - ten, auf daß ich klüg - lich

13

-лю - ко - лов. Мой
 ster - ben mag. Schreib'

16

друг, доб - ро тво - рить не жди: нас смерть на - стиг - нет
 die - ses Wort in Herz und Brust: Ge - den - ke, daß du

19

впе - ре - ди.
 ster - ben muß.

Мой дух всё вспомнит над погостом,
Когда, спокоен и суров,
Уйду я бранным телом в землю
Под тихий звон колоколов.
Мой друг, добро творить не жди:
Нас смерть настигнет впереди.

Gedenke doch, mein Geist, zurucke
An's Grab und an den Glockenschlag,
Da man mich wird zur Ruh' begleiten,
Auf daB ich kliglich sterben mag.
Schreib' dieses Wort in Herz und Brust:
Gedenke, daB du sterben muBt.

Автор текста неизвестен. Что касается музыки, то высказывалось мнение, что можно вполне обоснованно отнести авторство этой прекрасной духовной Арии Баху. Исполнение Арии точно так, как она записана, то есть в эпизодах, где у верхнего голоса пауза, дало бы обеднен-

ное звучание. Безусловно, здесь, как и в других подобных вокальных номерах в этой Нотной тетради, требуется гармоническое наполнение, на что и указывает выставленная, правда эскизно, цифровка. Вариант такого исполнения предложен для настоящего издания Е. Геллером.



Последнее место упокоения И. С. Баха
в церкви св. Фомы

42. ХОРАЛ «О ВЕЧНОСТЬ» ("O EWIGKEIT, DU DONNERWORT")

фа мажор
BWV513

И. С. Бах

f (*p*) $\text{♩} = 100$

О веч-ность, гро-зен твой у-рок! Кли-нок, ко-то-рым
O E-wig-keit, du Don-ner-wort! O Schwert, das durch die
О веч-ность, вре-мя без вре-мён. В те-бе ис-кать я
O E-wig-keit, Zeit oh-ne Zeit, ich weiß vor gro-ßer

5

пра-вит рок. Где же тво-е на-ча-ло? Пусть серд-це
See-le bohrt! O An-fang son-der En-de! Mein ganz er-
о-бре-чён веч-но ма-як при-ча-ла.
Trau-rig-keit nicht, wo ich mich hin-wen-de!

10

бе-ше-но сту-чит - ду-ша в сми-ре-ни-и мол-чит.
-schrock'-nes Her-ze bebt, daß mir die Zung' am Gau-men klebt.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>А. Майкапар. О нотных тетрадах Баха и о тетради Анны Магдалены в частности</i>	5
1. <i>И. С. Бах. ПАРТИТА № 3 ля минор, BWV827</i>	
2. <i>И. С. Бах. ПАРТИТА № 6 ми минор, BWV830</i>	
3. <i>Неизвестный автор. МЕНУЭТ фа мажор, BWV Anh. 113</i>	17
4. <i>Кр. Петцольд. МЕНУЭТ соль мажор, BWV Anh. 114</i>	20
5. <i>Кр. Петцольд. МЕНУЭТ соль минор, BWV Anh. 115</i>	22
6. <i>Ф. Куперен. РОНДО си-бемоль мажор, BWV Anh. 183</i>	25
7. <i>Неизвестный автор. МЕНУЭТ соль мажор, BWV Anh. 116</i>	30
8а. <i>Неизвестный автор. ПОЛОНЕЗ фа мажор, BWV Anh. 117а</i>	34
8б. <i>Неизвестный автор. ПОЛОНЕЗ фа мажор, BWV Anh. 117б</i>	35
9. <i>Неизвестный автор. МЕНУЭТ си-бемоль мажор, BWV Anh. 118</i>	37
10. <i>Неизвестный автор. ПОЛОНЕЗ соль минор, BWV Anh. 119</i>	39
11. <i>И. С. Бах. ХОРАЛЬНАЯ ПРЕЛЮДИЯ «Кто Богу лишь подвластен» ("Wer nur den lieben Gott laßt walten") ля минор, BWV691</i>	41
12. <i>Неизвестный автор. ПЕСНЯ «Всегда будь кротким» ("Gib dich zufrieden und sei stille"), клавирная версия, фа мажор, BWV510</i>	43
13а. <i>И. С. Бах. ПЕСНЯ «Всегда будь кротким» ("Gib dich zufrieden und sei stille") соль минор, BWV511</i>	44
13б. <i>И. С. Бах. ПЕСНЯ «Всегда будь кротким» ("Gib dich zufrieden und sei stille"), клавирная версия, ми минор, BWV512</i>	46
14. <i>Неизвестный автор. МЕНУЭТ ля минор, BWV Anh. 120</i>	47
15. <i>Неизвестный автор. МЕНУЭТ до минор, BWV Anh. 121</i>	50
16. <i>К. Ф. Э. Бах. МАРШ ре мажор, BWV Anh. 122</i>	52
17. <i>К. Ф. Э. Бах. ПОЛОНЕЗ соль минор, BWV Anh. 123</i>	54
18. <i>К. Ф. Э. Бах. МАРШ соль мажор, BWV Anh. 124</i>	56
19. <i>К. Ф. Э. Бах. ПОЛОНЕЗ соль минор, BWV Anh. 125</i>	58
20а. <i>Неизвестный автор. АРИЯ «Если беру я в руки трубку» ("So oft ich meine Tobacks-Pfeife"), клавирная версия, ре минор, BWV515</i>	61
20б. <i>Неизвестный автор. АРИЯ «Если беру я в руки трубку» ("So oft ich meine Tobacks-Pfeife") соль минор, BWV515а</i>	62
21. <i>Георг Бём. МЕНУЭТ соль мажор</i>	64
22. <i>Неизвестный автор. МЮЗЕТ ре мажор, BWV Anh. 126</i>	66
23. <i>Неизвестный автор. МАРШ ми-бемоль мажор, BWV Anh. 127</i>	68
24. <i>Неизвестный автор. ПЬЕСА БЕЗ НАЗВАНИЯ ре минор, BWV Anh. 128</i>	70
25. <i>Г. Г. Штёльцель (?). АРИЯ «Рядом пребуфл»("Bist du bei mir") ми-бемоль мажор, BWV508</i>	72
26. <i>И. С. Бах. АРИЯ соль мажор, BWV988, 1</i>	
27. <i>К. Ф. Э. Бах. СОЛО ДЛЯ КЛАВЕСИНА ми-бемоль мажор, BWV Anh. 129</i>	75
28. <i>И. А. Хассе. ПОЛОНЕЗ соль мажор, BWV Anh. 130</i>	80
29. <i>И. С. Бах. ПРЕЛЮДИЯ до мажор, BWV846, 1</i>	
30. <i>И. С. Бах. ФРАНЦУЗСКАЯ СЮИТА № 1 ре минор, BWV812</i>	
31. <i>И. С. Бах. ФРАНЦУЗСКАЯ СЮИТА № 2 до минор, BWV813</i>	
32. <i>Неизвестный автор. ПЬЕСА БЕЗ НАЗВАНИЯ фа мажор, BWV Anh. 131</i>	83
33. <i>Неизвестный автор. АРИЯ «Зачем твоя душа» ("Warum betribst du dich") фа минор, BWV516</i>	84
34. <i>И. С. Бах. РЕЧИТАТИВ «О, как я богат» ("Ich habe genug") и АРИЯ «Смерть пришла» ("Schlummert ein, ihr matten Augen") соль мажор из BWV82</i>	86
35. <i>Неизвестный автор. ХОРАЛ «Ведаешь Ты, Господь» ("Schaff s mit mir, Gott") до мажор, BWV514</i>	94
36. <i>Неизвестный автор. МЕНУЭТ ре минор, BWV Anh. 132</i>	96
37. <i>Джованнини (?). АРИЯ «Я знаю, ты мечтаешь» ("Willst du dein Herz mir schenken") ми-бемоль мажор, BWV518</i>	98
38. <i>И. С. Бах. Вариант АРИИ из № 34</i>	
39а. <i>И. С. Бах. ХОРАЛ «Пою тебе я, Иегова» ("Dir, dir, Jehova") си-бемоль мажор, BWV299</i>	100
39б. <i>И. С. Бах. ХОРАЛ «Пою тебе я, Иегова» ("Dir, dir, Jehova") си-бемоль мажор, BWV299</i>	102
40. <i>Неизвестный автор. ХОРАЛ «В вечной любви Твоей» ("Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen") фа мажор, BWV517</i>	104
41. <i>Неизвестный автор. АРИЯ «Мой дух всё вспомнит» ("Gedenke doch, mein Geist") ми-бемоль мажор, BWV509</i>	106
42. <i>И. С. Бах. ХОРАЛ «О вечность» ("O Ewigkeit, du Donnerwort") фа мажор, BWV513</i>	109

Нотное издание

БАХ Иоганн Себастьян

**НОТНАЯ ТЕТРАДЬ АННЫ МАГДАЛЕНЫ БАХ
(1725)**

Для фортепиано

Ответственный редактор *О. Я. Митина*

Музыкальный редактор *С. М. Анашкин*

Нотный набор: *Е. В. Ломовских*

Верстка: *А. В. Басанов*

Корректор *И. Ф. Золотова*

Подписано в печать 23.02.2006. Формат 62х94%. Бумага "Power matt" 90 г/м². Гарнитура "PetersburgС"
Печать офсетная. Усл. печ. л. 15,12. Тираж 1000 экз. Заказ № 304.

"Music Production International", LLC
454092, г. Челябинск, ул. Блюхера, 1-6

Отпечатано в ЗАО «Типография Автограф»
454091, г. Челябинск, ул. Постышева, 2



Александр МАЙКАПАР родился в 1946 году в Москве. Заслуженный артист России. После окончания музыкальной школы и затем училища при Московской консерватории поступил в 1965 году в Академию музыки им. Гнесиных в класс профессора Теодора Гутмана. Одновременно занимался органом в классе профессора Московской консерватории Леонида Ройзмана. Будучи аспирантом, начал активную концертную деятельность в качестве клавианиста, органиста и пианиста. Много концертирует как в России, так и за рубежом (Германия, Польша, Австрия, Франция, Бельгия, Великобритания). В Лондоне фирмой «Olympia» выпущена серия компакт-дисков музыканта. В разные концертные сезоны Александр Майкапар исполнил такие циклы, как «И. С. Бах. Все клавирные произведения», «Франсуа Куперен. Все клавишные произведения», «Йозеф Гайдн. Все клавирные сонаты».

С 1998 года Александр Майкапар является ведущим музыкальных программ Британской Радиовещательной Корпорации (BBC).

Александр Майкапар — автор книг «Шедевры русской оперы», «Новый Завет в искусстве (очерки иконографии западного искусства)», «Жизнь Христа в произведениях живописи». В его переводе изданы книги Эрвина Бодки «Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха», Уолтера Эмери «Орнаментика Баха», Генри У. Саймона «Сто великих опер и их сюжеты», Ванды Ландовской «О музыке», Джеймса Холла «Словарь сюжетов и символов в искусстве». Александр Майкапар — автор более 200 статей о музыке, интерпретации музыкальных произведений, музыкальной и христианской иконографии.

ISBN 5-9628-0119-9



9 785962 801193