И. С. БАХ

*

КОНЦЕРТЫ ДЛЯ КЛАВИРА СОЛО

Редакция и вступительная статья
Л. РОЙЗМАНА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА
1971

КЛАВИРНЫЕ ТРАНСКРИПЦИИ И. С. БАХА

Краткий экскурс в историю музыки заставит нас вспомнить, что уже в середине XVI столетия возникали транскрипции для лютни хоров Адриана Вилларта (1490—1562), а несколько позже Винченцо Галилеи (1533—1591) создал для того же инструмента транскрипцию мадригала Джованни Палестрины (1525—1594).

В этих ранних транскрипторских опытах ясно проступает просветительская тенденция авторов: лютня ведь была распространенным в быту инструментом камерного музицирования, и именно лютневые переложения делали доступными любителям многие вокальные сольные и хоровые произведения.

В начале XVIII столетия отрывки из оперных и ораториальных произведений Георга Фридриха Генделя послужили материалом для несовершенных еще клавирных транскрипций английского органиста В. Бэбелла (1690—1723) [1].

Однако первое место по количеству транскрипций своих и чужих творений среди всех композиторов следует все же отвести Иоганну Себастьяну Баху. Таких обработок у него насчитывается около пятисот. Что касается переложений собственных сочинений для разных инструментов, то побудительной причиной их возникновения являлось, конечно, не стремление к популяризации своих сочинений, а, большей частью, совершенно конкретная (и часто срочная!) необходимость дать солисту или ансамблю материал для публичного исполнения. Времени для создания нового произведения композитор не имел — и тогда не было другого выхода, кроме спешного конструирования транскрипции какого-либо собственного, уже существующего сочинения. Другое дело — транскрипции чужих пьес.

В основе самой идеи переложения произведений, созданных в оригинале для голоса, хора или оркестра, на один клавишный инструмент лежит стремление сделать эту музыку сравнительно легко исполнимой и широко распространенной. Эта побуждающая причина объединяет такие разные явления в истории транскрипции, как лютневые переложения XVI столетия, работы И. С. Баха в этой области и, скажем, фортепианные обработки Ференца Листа и позднейших мастеров XIX—XX столетий.

В самом деле, музыкальная пьеса, требующая в оригинале большого состава исполнителей, благодаря транскрипции для универсального клавишного инструмента, делается доступной одному исполнителю.

Издаваемый впервые в СССР цикл баховских клавирных транскрипций концертов старых мастеров был опубликован в пятидесятых годах прошлого столетия известным немецким теоретиком Зигфридом Деном.

В середине XIX века эти баховские обработки рассматривались как «упражнения» гениального мастера в новом итальянском концертном стиле, поскольку считалось, что единственным автором всех концертов является Антонио Вивальди. Такого мнения придерживался еще первый биограф И. С. Баха Иоганн Форкель, а после него Зигфрид Ден и Филипп Шпитта. С этой гипотезой пришлось, однако, расстаться, когда обнаружилось, что материалом для транскрипций Баха послужили сочинения и других итальянских и немецких мастеров.

Чьими же произведениями увлекся И. С. Бах настолько, что решил сделать их транскрипции для клавира?

Прежде всего — это концерты А. Вивальди (1680—1743). Их шесть в этом собрании: № 1 — Concerto grosso соч. III № 7; № 2 — Concerto grosso соч. VII № 2; № 4 — Concerto grosso соч. IV № 6; № 5 — Concerto grosso соч. III № 12; № 7 — Concerto grosso соч. III № 3; № 9 — Concerto grosso соч. IV № 1. Затем три концерта умершего в девятнадцатилетнем возрасте (1715) герцога Иоганна Эрнста фон Саксен-Веймар (у его дяди И. С. Бах состоял на службе в бытность свою в Веймаре в 1708—1717 гг.): это — №№ 11,

[1] Изданы в Лондоне в четырех частях в 1710—1725 годах. Воспроизведены в томе 48 полного собрания сочинений Г. Ф. Генделя под редакцией Ф. Кризандера.

13 и 16 — из сборника, изданного в 1718 г. Георгом Телеманом под названием «Concerts à un Violon concertant, deux Violons, un Taille, et Clavecin ou Basse de Viole...». Одним концертом представлен здесь Бенедетто Марчелло (1686—1739): № 3 в оригинале — Концерт для гобоя с оркестром и одним (№ 14) Г. Телеман (1681—1767): в оригинале — Концерт для скрипки с оркестром. Авторство пяти концертов (№№ 6, 8, 10, 12, 15) — пока точно не установлено.

Для чего же все-таки И. С. Бах произвел такую большую работу, создав шестнадцать концертных транскрипций (кроме того,—для органа— им переложены пять концертов А. Вивальди и Иоганна Эрнста)?

По-видимому, подобное расширение репертуара и клавиристов, и органистов было совершенно в духе музыкальной практики баховской эпохи.

В самом деле, современник И. С. Баха, его друг и коллега по городу Веймару Иоганн Готфрид Вальтер (1684—1748), автор известного энциклопедического Музыкального словаря, также явился автором ряда прекрасных органных транскрипций нескольких скрипичных концертов своих современников: Томазо Альбинони (1671—1750), Дж. Горелли (умер в 1708 г.) и других. И. С. Бах настолько вошел «во вкус» нового концертного стиля, что сумел расстаться с ним, лишь создав свой собственный клавирный Итальянский концерт» (1735) — венец всей плодоносной ветви этого блистательного жанра.

Настоящие транскрипции И. С. Баха представляют собой значительный интерес во многих отношениях.

Пианистическая концертная практика XX столетия также не избежала воздействия капризов моды. Еще тридцать лет тому назад транскрипции входили в репертуар большинства пианистов, и советский музыковед А. Альшванг мог справедливо писать: «Органные произведения Баха в транскрипции Бузони исполняются подавляющим большинством пианистов всего мира. Можно с уверенностью сказать, что в XX веке эти переложения служат популяризации баховского творчества в бóльшей степени, чем клавирные сочинения великого композитора, очень часто вытесняемые транскрипциями»[1].

После второй мировой войны картина резко переменилась. Транскрипции играть перестали, они были изгнаны с концертной эстрады во имя «чистого», «оригинального» Баха.

Любопытно, что этот довольно распространенный среди пианистов в недавние годы (особенно на Западе) пренебрежительный взгляд на исполнение фортепианных транскрипций органных и оркестровых сочинений И. С. Баха подвергается уничтожающей критике со стороны... самого Баха. Поистине, эти хранители «оригинального» Баха, эти пуритане, в ужасе отвергающие транскрипции Бузони, Листа, Регера (в последние десятилетия в программах зарубежных пианистов почти не встречаются сочетания: «Бах—Бузони» или «Бах—Лист»), — оказываются, — следуя французской пословице, — «больше роялистами, чем сам король».

Пользуясь оркестровыми творениями своих итальянских и немецких предшественников и современников и перекладывая их для клавира, И. С. Бах делал это с видимым удовольствием, вкладывая в транскрипции все изумительное мастерство клавесиниста и органиста. Концертное значение этих пьес весьма велико, и здесь И. С. Бах выступает в роли прямого предшественника транскрипторов-просветителей XIX столетия — Ф. Листа, Ф. Бузони и других. Как и они, Бах стремился расширить репертуар исполнителей, введя в обиход прекрасные сочинения различных авторов. Создавая клавирные и чисто органные обработки, Бах своим примером показывал многим современникам и молодым музыкантам, как это надо делать и какой большой и полезной школой является для композитора и исполнителя самый процесс конструирования транскрипции.

Но кроме концертного значения, Бах бесспорно имел в виду и педагогическую важность этих обработок. Дело в том, что в XVIII столетии не существовало специальной инструктивной клавирной литературы в том понимании, в каком мы встречаем ее в следующем XIX столетии в сфере фортепианной педагогики.

Сочинения Баха и Генделя, Рамо и Куперена, Телемана и Кребса и всех других мастеров данной эпохи — это в одно и то же время прекрасные высокохудожественные образцы, предназначенные для концертного музицирования и, с другой стороны, первоклассный педагогический материал, на котором воспитывались многие поколения клавиристов.

Такое положение отражено, между прочим, в распространенном в XVII—XVIII столетиях названии многих сборников клавирных пьес: «Clavierübung».

Здесь глагол «üben» — «упражняться» трактуется не в современном узко-техническом смысле, а в высоком смысле постижения высших художественных законов мастерства.

Этот сборник и ему подобные задуманы отнюдь не как сугубо практические технические упражнения, а как собрание образцов, предполагающих интенсивный художественный рост исполнителя, воспитание в нем художника-мастера. Поэтому «Clavierübung» следует переводить: «Школа клавирного искусства», а не «упражнение для клавира». Это и будет точным переводом смысла, а не буквы термина.

Уже с конца XVII столетия появляются подобные собрания различных пьес. Назовем «Neue Clavierübung» (в двух частях, 1689, 1692) предшественника И. С. Баха в должности кантора Томаскирхе в Лейпциге Иоганна Кунау (1660—1722). Интересен также и двухчастный сборник «Clavierübung» (1746) одного из лучших учеников И. С. Баха, органиста И. Л. Кребса (1713—1780).

Пьесы, включенные Бахом в четыре части своего «Clavierübung», составляют ныне непременную часть концертного репертуара всякого серьезного баховиста: для пианиста это будут Итальянский концерт, Французская увертюра, Гольдберг-вариации и т. д.; для органиста — большая прелюдия и фуга

[1] А. Альшванг. Школа фортепианной транскрипции Г. М. Когана. «Советская музыка», 1938, № 8, стр. 90.

Es-dur и хоральные обработки, вошедшие в дальнейшем в VI и VII тома полного издания органных сочинений (Peters). Но И. С. Бах, кроме целей концертных, ставил перед молодыми клавиристами и задачи воспитательные (и не только в художественном, но и в специально-техническом плане), предоставляя им лучшие образцы своего — и не только своего—творчества; вот почему (и это, возможно, была одной из главных побудительных причин) Бах с такой охотой и увлеченностью занимался созданием многочисленных разнообразных транскрипций. Разрешая самые различные артикуляционные, агогические, регистровые и иные задания, молодой исполнитель приобретал, работая на материале музыкальных произведений высокого класса, необходимую отточенность мастерства.

В тех же весьма редких случаях, когда И. С. Бах хотел записать чисто техническое упражнение для выработки того или иного технического навыка — он называл подобную пьесу латинским словом Exercitium; таков, например, Pedal-Exercitium — педальный органный этюд для развития техники ног органиста (опубликованный в томе IX полного собрания сочинений для органа в издании Peters); иногда же Бах ограничивался заголовком, прямо указывающим на тему технического задания данного упражнения. Здесь можно указать на Applicatio C-dur — упражнение для развития сложных случаев аппликатуры (подкладывание и перекладывание пальцев на legato), записанных в Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха.

Как мы уже видели, И. С. Бах выбрал для своих клавирных переложений ряд концертов итальянских и немецких композиторов. В инструментальной музыке его времени Concerti grossi являлись одной из основных и излюбленных форм. Concerti grossi писались для оркестра и одного, двух или трех солистов. Наиболее характерным приемом в произведениях этого жанра было периодическое чередование эпизодов общеоркестровых (tutti) с эпизодами сольного характера (solo), где звучали солирующие инструменты. При перенесении оркестровой партитуры на клавишный инструмент подобный эффект противопоставления звучности всей массы оркестра выразительной игре одного или нескольких солистов мог достигаться контрастным чередованием мануалов (клавиатур для рук на чембало и на органе); в нотном тексте своих транскрипций И. С. Бах часто прибегал в подобных случаях к указаниям: piano и forte.

В клавирно-органных сочинениях слово forte, написанное И. С. Бахом полностью, указывает на требование композитора исполнять данный эпизод на нижнем (полнозвучном) мануале клавесина (клавичембало) или на Hauptwerk'е органе (этот мануал на трехмануальных органах эпохи барокко мог быть первым, считая снизу, или вторым). Соответственно, слово piano, выписанное полностью, указывало на то, что клавесинисту надлежит перейти на верхний (более тихий) мануал клавесина, а органисту — на Oberwerk, Brustwerk или Rückpositiv (таковы названия более слабых по звучанию, чем Hauptwerk мануалов органа). Forte и piano — противопоставление звучностей разных мануалов на чембало и органе, также как и tutti и solo в оркестровых пьесах XVIII столетия — не должны пониматься как примитивное указание на «тихую» и «громкую» игру. Регистры, приданные каждому мануалу чембало, составляют в совокупности особый ансамбль и могут быть использованы клавиристом либо поочередно, либо в отдельных сочетаниях, либо, наконец, все вместе. Поэтому иногда на «тихом» мануале, если включены все регистры, звучность может показаться громче, чем звучание «громкого» мануала, если на нем включен всего один или два регистра. Свою характеристику — forte и piano — эти мануалы получили при условии сравнения звучности всего ансамбля регистров и той, и другой клавиатуры. Поэтому пианист, играя баховские транскрипции, снабженные подобными указаниями, волен определять степень динамического контраста, исходя из свободного полета своего воображения, рисующего ему ту или иную возможную и уместную регистровку данного эпизода. Конечно, любимый в оркестровой и инструментальной музыке эпохи эффект «эхо» — повторение музыкальной фразы на другом динамическом уровне, создающем иллюзию отдаленности, а тем самым — звуковой перспективы, — должен быть применен в соответствующих местах достаточно рельефно.

В композиторской практике И. С. Баха мы встречаем применение термина «клавир» в двух значениях: и как собирательное название для всех клавишных инструментов, включая и орган (что, вообще, характерно для XVI—XVIII столетий), и как обозначение исключительно группы клавишно-струнных инструментов.

Широкое понимание слова «клавир», как всеобщности клавишных музыкальных инструментов, наиболее ярко иллюстрируется у И. С. Баха его знаменитыми, вышедшими при жизни сборниками «Clavierübung» (четыре части), где третья часть состоит, главным образом, из органных пьес, среди которых встречаются, однако, четыре «дуэта», чья клавесинно-клавикордная природа не вызывает сомнений.

Со второй половины XVI столетий ремарка: «для органа или чембало» была очень распространена на обложках клавирных пьес. Вспомним, например, «Canzoni alla francese» Андреа Габриели (1510—1586), многие сочинения Джироламо Фрескобальди (1583—1643), фуги и концерты Г. Ф. Генделя (1685—1759). Примеры можно умножать до бесконечности. И. С. Бахом эта ремарка хотя и не применялась, но нередко подразумевалась. Встречающийся в большинстве рукописей баховских клавирных токкат термин «manualiter» совершенно напрасно повергает в недоумение некоторых исследователей (см. Г. Келлер. Предисловие к его редакции Токкат И. С. Баха для клавира); это указание, которым Бах пользовался действительно только в сочинениях для органа (оно означает, что играть данное место следует на мануалах органа, без применения ножной, педальной клавиатуры), доказывает только, что клавирные токкаты исполнялись автором нередко и на органе, — и эта возможность предоставлена композитором и всем любителям его музыки!

Существовавшая традиция оставлять право выбора исполнителю клавирных сочинений — сыграть ли данную пьесу на клавесине (клавичембало), на клавикорде, на спинете, на гарпсихорде, на органе или (несколько позже) на фортепиано — отразилась, например, в заглавии одного из самых ранних изданий «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. На титульном листе этого тома, продававшегося в московской музыкальной лавке в 1794 году, читаем: «...Bach (Jean Sebastian) 24 préludes et 24 fugues... pour le Clavecin, L'Orgue, ou le Fortepiano...» («...Бах (Иоганн Себастиан) 24 прелюдии и 24 фуги ... для клавесина, органа или фортепиано...»

Данный документ представляет собой большой интерес, поскольку речь в нем идет об одном из самых ранних изданий одного из томов «Хорошо темперированного клавира». Но кроме того, особое значение имеет указание на титульном листе «для клавесина, органа или фортепиано». Из этого факта вытекают, по крайней мере, четыре вывода: во-первых, эта ремарка означает, что исполнение на фортепиано клавикордно-клавесинных пьес к тому времени было уже вполне обычным явлением, во-вторых, — что фортепиано стало полноправным членом семейства, именующегося собирательным названием «клавирные инструменты», в-третьих, — что исполнение клавирных сочинений ad libitum и на органе — было обычным для рассматриваемой эпохи, наконец, в-четвертых, — как тесна была общность между всеми клавишными инструментами[1].

Какие бы ни велись споры между исследователями-баховедами, для какого из клавишных инструментов написаны Французские сюиты или Инвенции, Итальянский концерт или Партиты, — бесспорно лишь одно: все клавирные сочинения И. С. Баха написаны не для фортепиано. И, в сущности, любое исполнение клавирной пьесы Баха на современном фортепиано есть уже транскрипция, как бы мы точно не придерживались авторской нотной записи. Звуковой наряд, в который исполнитель может «одеть» тот же Итальянский концерт, играя его на двухмануальном чембало или же на современном концертном «Steinway» — будет совершенно различен, особенно в тембровом и динамическом отношениях, сколько бы пианист ни пытался приблизить свою звучность к характерному «бряцающему» звучанию клавесина.

С этим надо смириться и не закрывать глаза от умиления, слушая пианиста, нажавшего на всю пьесу левую педаль, решительно снявшего ногу с правой педали, играющего на еле слышном pianissimo с применением двух-трех «террасообразных» динамических противопоставлений ... Всякий пианист, знакомый практически с чембало, скажет, что все это ничуть не похоже на клавесинное звучание, которое (на концертных чембало) весьма внушительно по мощи, из-за отсутствия демпферов всегда окутано слегка «гудящим облаком», и, благодаря умелой смене мануалов и регистров, способно не только к противопоставлениям, но и к довольно тонким динамическим переходам.

Известно, что те образцы фортепиано, которые И. С. Бах имел возможность видеть и опробовать, ему определенно не понравились. Это, действительно, были грубые и несовершенные инструменты, которые не могли идти ни в какое сравнение с достигшими тогда своего зенита клавикордами и клавесинами. Во всяком случае, в современных ему фортепианных инструментах Бах не почувствовал будущего и попросту отвернулся от них. Вполне возможно, что гениальной фантазии великого кантора и мерещился «инструмент будущего», который соединял бы тонкость и изысканную выразительность клавикордов, звонкую серебристость чембало с мощью и динамическим разнообразием органа...

Вполне возможно также, что современное фортепиано ответило бы этим требованиям И. С. Баха. Об этом пишут известный биограф композитора Ф. Шпитта, а за ним и Я. Мильштейн[1].

Однако мы, в отличие от упомянутых исследователей, не будем углубляться в область догадок и предположений. Доказанным фактом является традиция исполнения, возникшая уже после смерти И. С. Баха и вручившая фортепиано, ставшему к тому времени великолепным инструментом, пальму первенства среди всех клавишных инструментов, на которых с тех пор звучат произведения великого композитора, написанные для клавира.

Но, иногда, Бах не хотел оставлять за исполнителем права выбора того или иного клавишного инструмента, а сознательно адресовал свои пьесы именно клавишно-струнной группе. С таким случаем мы сталкиваемся, открывая данный сборник транскрипций.

В этом выводе нас убеждает факт соединения в один цикл шестнадцати клавирных концертов, и в другой — четырех органных концертов, к которым сравнительно недавно присоединился пятый, ранее приписывавшийся Вильгельму Фридеману Баху. Транскрипции, сделанные И. С. Бахом для органа, записаны им в трехстрочном изложении (с отдельной строкой для педальной партии, исполняющейся на ножной клавиатуре); кое-где указаны названия органных регистров и мануалов. Больше того, транскрипция концерта Иоганна Эрнста фон Саксен-Веймар G-dur (№ 1 среди серии органных транскрипций И. С. Баха в томе VIII его органных сочинений) существует в двух авторских вариантах: для органа и для клавишно-струнных инструментов (собственно клавира). Сравнение аналогичных мест в этих двух обработках дает очень поучительную картину различного подхода транскриптора к использованию звуковых качеств органа и клавесина.

К первой части концерта Иоганна Эрнста фон Саксен-Веймар (№ 13 в этом сборнике) Бах возвращался дважды; в первом варианте композитор переложил ее для органа (и записал в трехстроч-

[1] Объявления о продаже баховского сборника были помещены в газете «Московские ведомости» за 1794 год дважды: «Разные известия» к № 16 от 23 февраля, стр. 389; к № 66 от 19 августа, стр. 1309.

[1] Я. Мильштейн. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. М., 1967, стр. 56.

ном изложении, обычном для органа). В таком виде эта обработка вошла в VIII том полного собрания органных сочинений И. С. Баха под № 4 в серии органных концертов (издательство Peters). Потом И. С. Бах вернулся к оригиналу и сделал транскрипцию уже всех трех частей для клавишно-струнных инструментов.

По остроумному выражению А. Шнабеля, музыканты романтического направления рассматривали великого И. С. Баха «либо как кафедральный собор, либо как чернильницу». Действительно, стремление всю баховскую музыку и музыку его современников трактовать, исходя из массивного и многослойного органного звучания, порождало нередко такие далекие от подлинного баховского стиля толкования, как, например, редакцию Эгона Петри «Французских сюит», где прозрачная, ажурная, клавикордная фактура очаровательных танцев совершенно исчезала под грузом многочисленных тяжелых удвоений, прибавленных аккордов, обильно проставленной педали и т. д. С другой стороны весьма распространена была академически сдержанная, объективно бесстрастная манера исполнения сочинений И. С. Баха и, вообще, композиторов XVII—XVIII столетий.

А между тем, как говорил тот же А. Шнабель, «Бах был живой человек, любивший слоняться по лесам и петь, и слушать птиц, — совсем как все другие люди...»[1]

Исполнителю данных транскрипций можно легко избегнуть обеих, указанных А. Шнабелем, опасностей; здесь на помощь приходит сам И. С. Бах, сделавший эти транскрипции столь бережно и прозрачно, создав при этом графически ясную, почти хрупкую фактуру, ничуть не напоминающую могучее Pleno соборного органа. Зато упругие танцевальные ритмы подвижных и выразительная лирика медленных частей концертов предполагают эмоционально окрашенное разнохарактерное, яркое исполнение: ведь музыку эту отобрал, переложил для клавиристов и рекомендовал бессмертный Иоганн Себастьян Бах!

Остроумное сравнение А. Шнабеля получает неожиданную сочувственную оценку самого И. С. Баха. Шестнадцать баховских транскрипций наглядно демонстрируют, каким представлял себе композитор стиль клавирных обработок произведений старых мастеров. Эти изящные переложения в равной степени лишены помпезно декоративных элементов, почти обязательных для большинства транскрипторов XIX столетия («кафедральный собор»!) и аскетически объективного, школярски честного перенесения авторской записи на фортепианный двухстрочный нотоносец («чернильница»!).

В основу данной публикации положен текст издания Peters, подготовленный к печати известным немецким музыковедом Арнольдом Шерингом.

В настоящей редакции нотный текст не перегружен большим количеством обозначений. Указания транскриптора всегда оговорены. Динамическая «ступенчатость», характерная для клавирно-органного мышления XVI—XVIII столетий ни в какой степени не должна восприниматься современными пианистами как догма; умело переданные нагнетание и спад интонационных напряжений внутри музыкальной фразы (а иногда и целого периода) сделают исполнение полнокровным, приблизят музыку далеких эпох к нашему мироощущению, стряхнут с нее «пыль веков». Эта внутренняя динамизация музыкальной ткани не имеет, разумеется, ничего общего с «чувствительными» crescendo и diminuendo, на которые так щедры были редакторы XIX столетия по отношению к произведениям старых мастеров.

Для композиций XVI—XVIII столетий было совершенно естественно (и на чембало, и на органе) включение в ряде эпизодов регистров октавных удвоений — без специального указания на это в нотном тексте. Поэтому и современный пианист нисколько не погрешит против стиля, если в некоторых каденциях прибегнет к октавным удвоениям, например, в басовом голосе. Естественно также прибавление октавы в нижнем голосе в медленных частях концертов на остинатных фигурах сопровождения.

Некоторые мелизмы расшифрованы редактором в сносках. Остальные следует исполнять, руководствуясь известной «Таблицей расшифровки украшений» И. С. Баха (воспроизведена во многих изданиях).

Весьма важно иметь в виду, что итальянские словесные обозначения, стоящие в начале каждой части любого концерта, не являются темповыми указаниями, как мы привыкли в музыке XIX—XX столетий; в XVII—XVIII столетиях те же термины имели другое значение: они обозначали не степень быстроты (темп), а характер, эмоциональное содержание произведения. Например, «allegro» означало «весело», а совсем не «быстро»; «adagio» — «покойно», а совсем не «медленно»[1].

Поэтому, когда Гендель вначале первой части своего шестого органно-клавирного концерта пишет: Allegro andante — то это не описка и не сочетание двух взаимно исключающих друг друга темповых указаний. Это была эмоциональная программа, которую следовало понимать: «весело, в спокойном движении шага». И Джузеппе Тартини, когда предписывал в своей первой скрипичной сонате играть Largo andante, совсем не имел в виду темп; он подсказывал исполнителю, что этой музыке свойственно «спокойное движение, широта и распевность». Так же надо подходить и к словесным указаниям в баховских транскрипциях.

А все-таки, чем же руководствоваться в выборе темпа, играя произведения старинных композиторов? Здесь большое внимание надо уделить ав-

[1] Artur Schnabel. My Life and Music. Edited and with an introduction by Edward Crankshaw. Longmans, Plymouth, [1961], p. 169.

[1] Подробнее о значении итальянских терминов в клавирной музыке XVII—XVIII столетий см.: Б. Л. Яворский. Сюиты Баха для клавира. М.—Л., 1947; Л. И. Ройзман. Произведения Генделя для клавира. Вступ. статья к первому тому юбилейного издания — Г. Ф. Гендель. Избранные клавирные произведения. М., 1959.

торским указаниям размера, какой предписан в данном сочинении. Жан Жак Руссо вскоре после смерти И. С. Баха отметит в своем Dictionnaire de la musique (Музыкальный словарь, 1767), что темп определяется характером «фиксации размера». Поэтому финал, идущий на 12/8, исполняется значительно сдержаннее по темпу, чем если бы автор проставил в начале размер 4/4. Точно также размер Alla breve предполагает бо́льшую скорость темпа, чем 4/4 (но не вдвое быстрее, как понимают Alla breve в наши дни!). А когда, например, И. Кребс пишет размер 24/16, то он предполагает совсем медленный темп, в котором каждая шестнадцатая — «на вес золота»!

Все авторские лиги сохранены. К ним добавлено минимальное количество редакторских, проставленных по аналогии.

Аппликатура, распределение рук, динамические оттенки (кроме специально оговоренных) — принадлежат редактору.

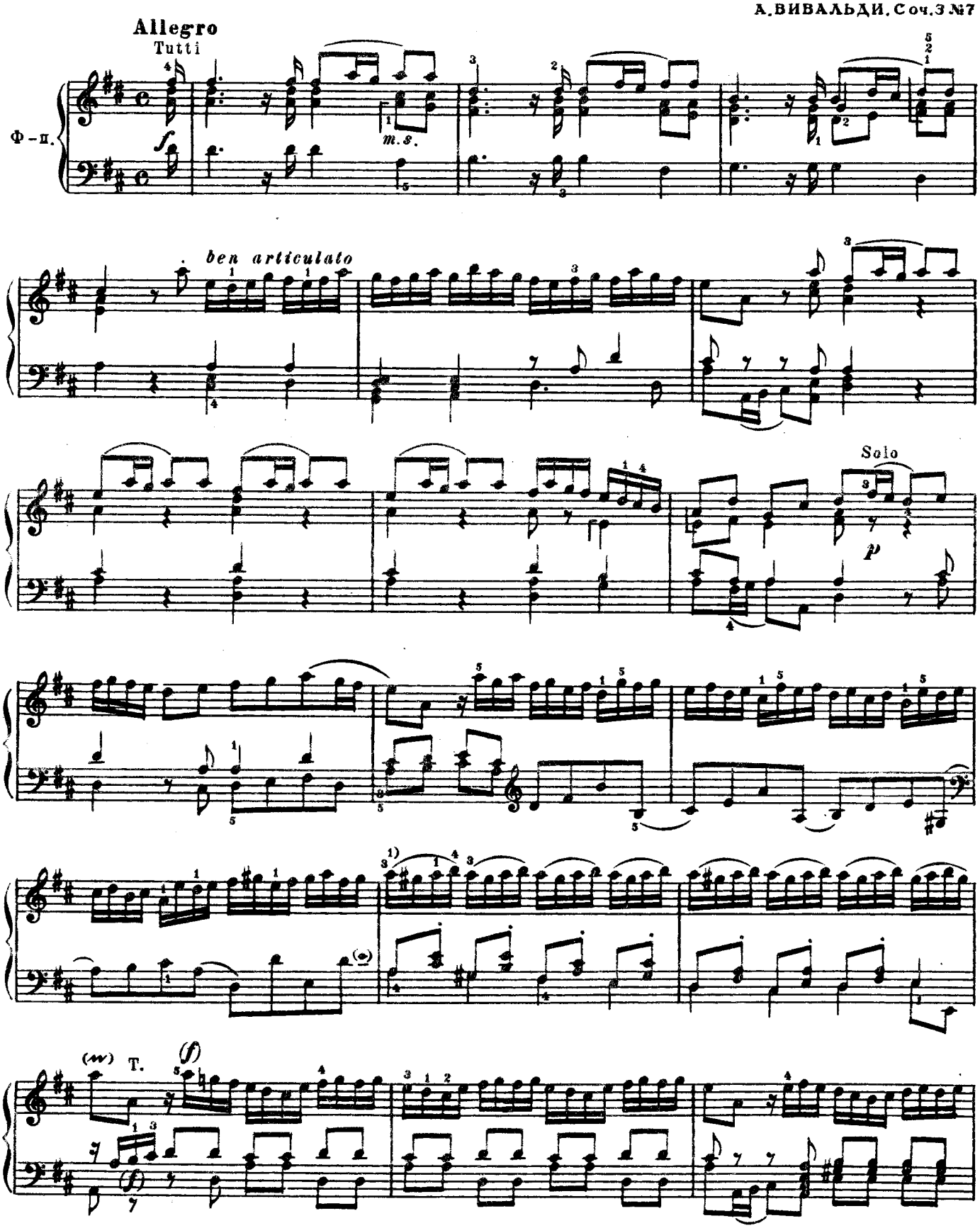
Ферруччо Бузони в своей редакции первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха очень убедительно показал, какой прекрасной школой пианистической техники могут стать прелюдии и фуги — эти бессмертные жемчужины художественной фантазии гениального композитора. В сущности та же мысль пронизывает транскрипторские работы самого И. С. Баха. Пусть же репертуар молодых пианистов пополнится не только прекрасными, но и полезными сочинениями старых мастеров, засиявших ослепительным светом от прикосновения руки великого Баха!

Л. Ройзман

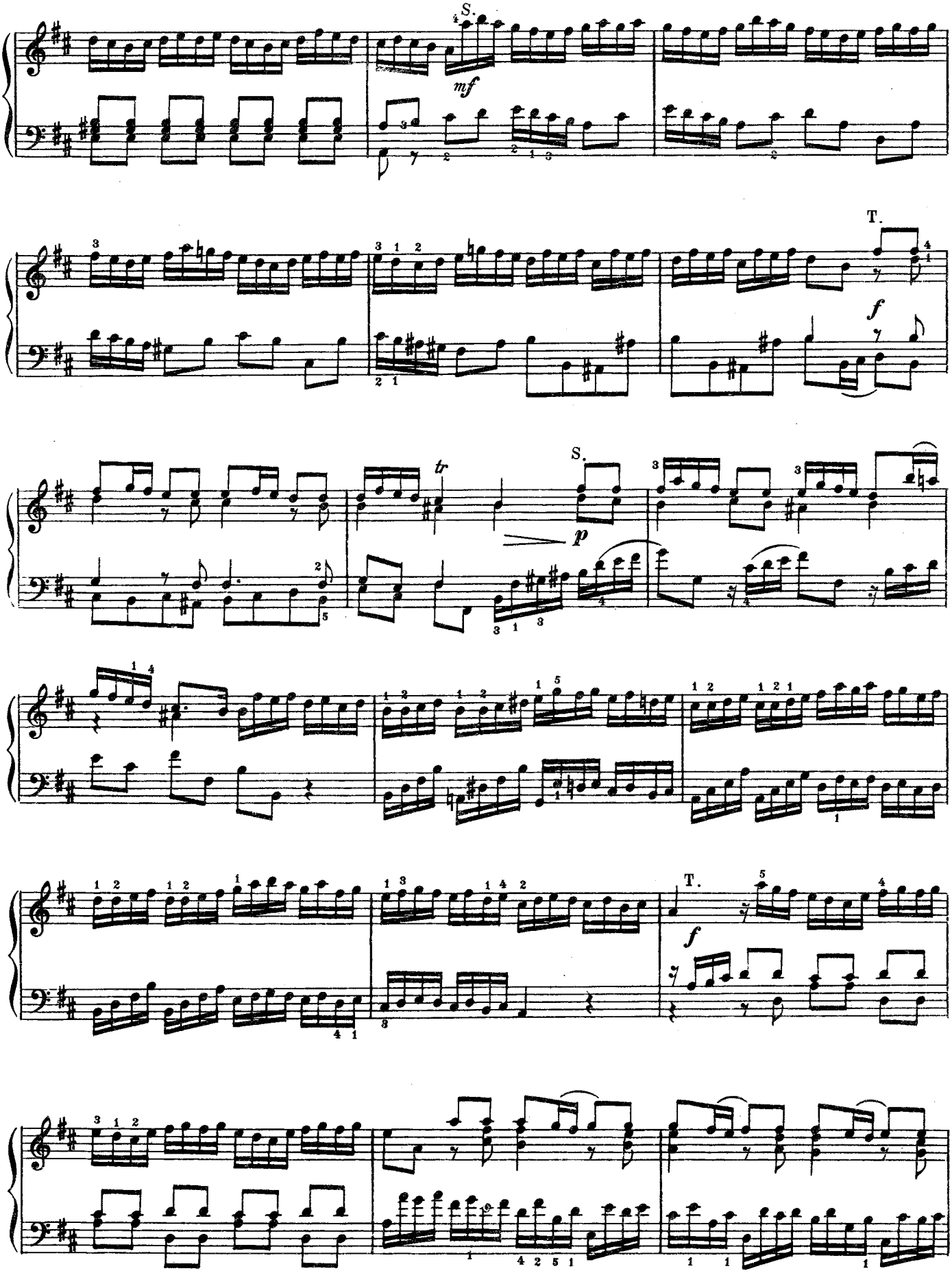
1. Концерт

Re мажор

А. ВИВАЛЬДИ. Соч. 3 №7



[1] Лиги оригинала. Предполагают исполнение *legato*, но с легким акцентом на первый звук каждой четверти.


S.
mf
T.
f
tr
S.
p
T.
f

S.

mf

T.

f

1)

cresc.

ff

allarg.

Larghetto[2]

T.

f

S.

mf

3)

tr

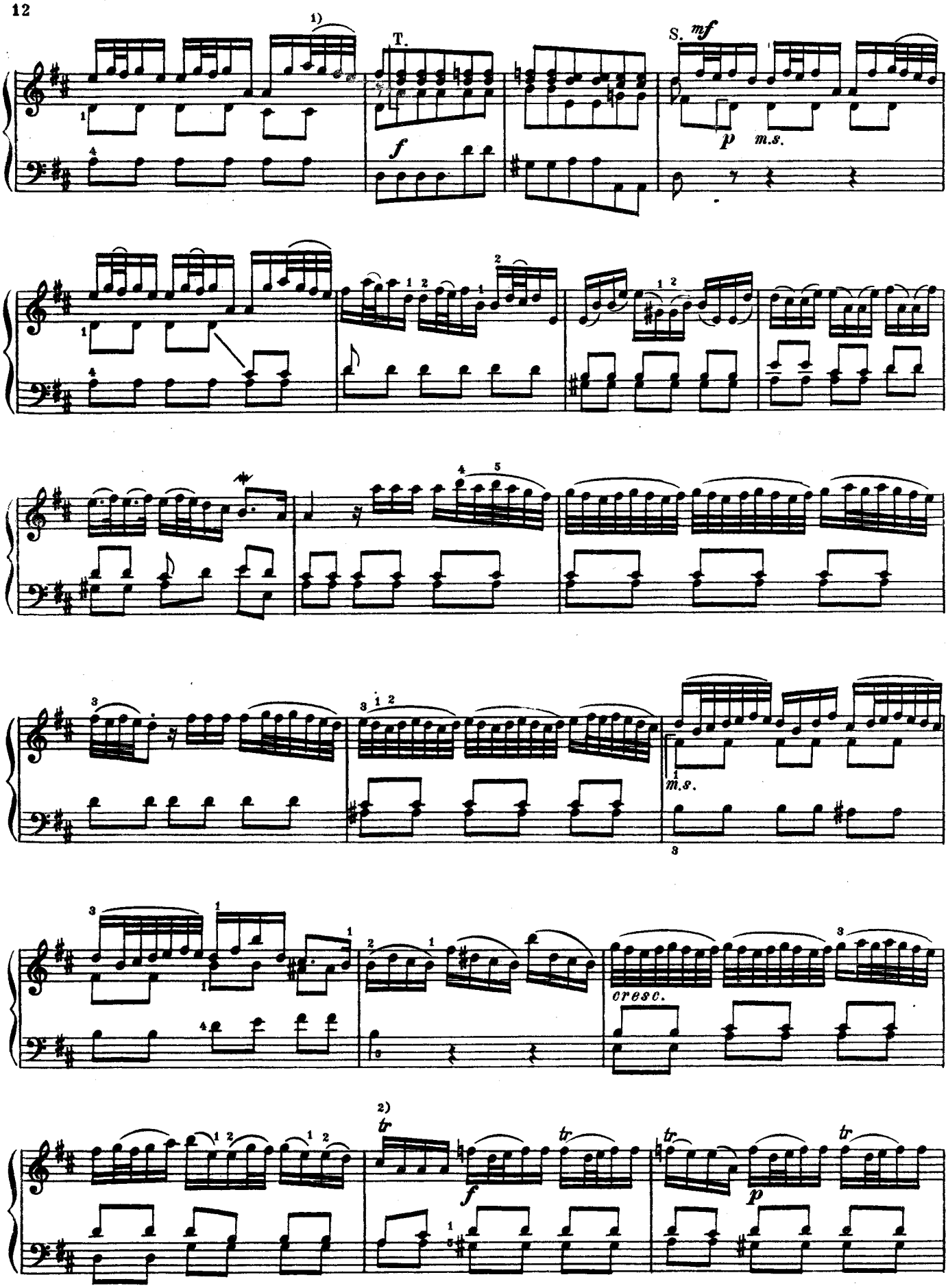
m.s.

p

1) Лиги оригинала.

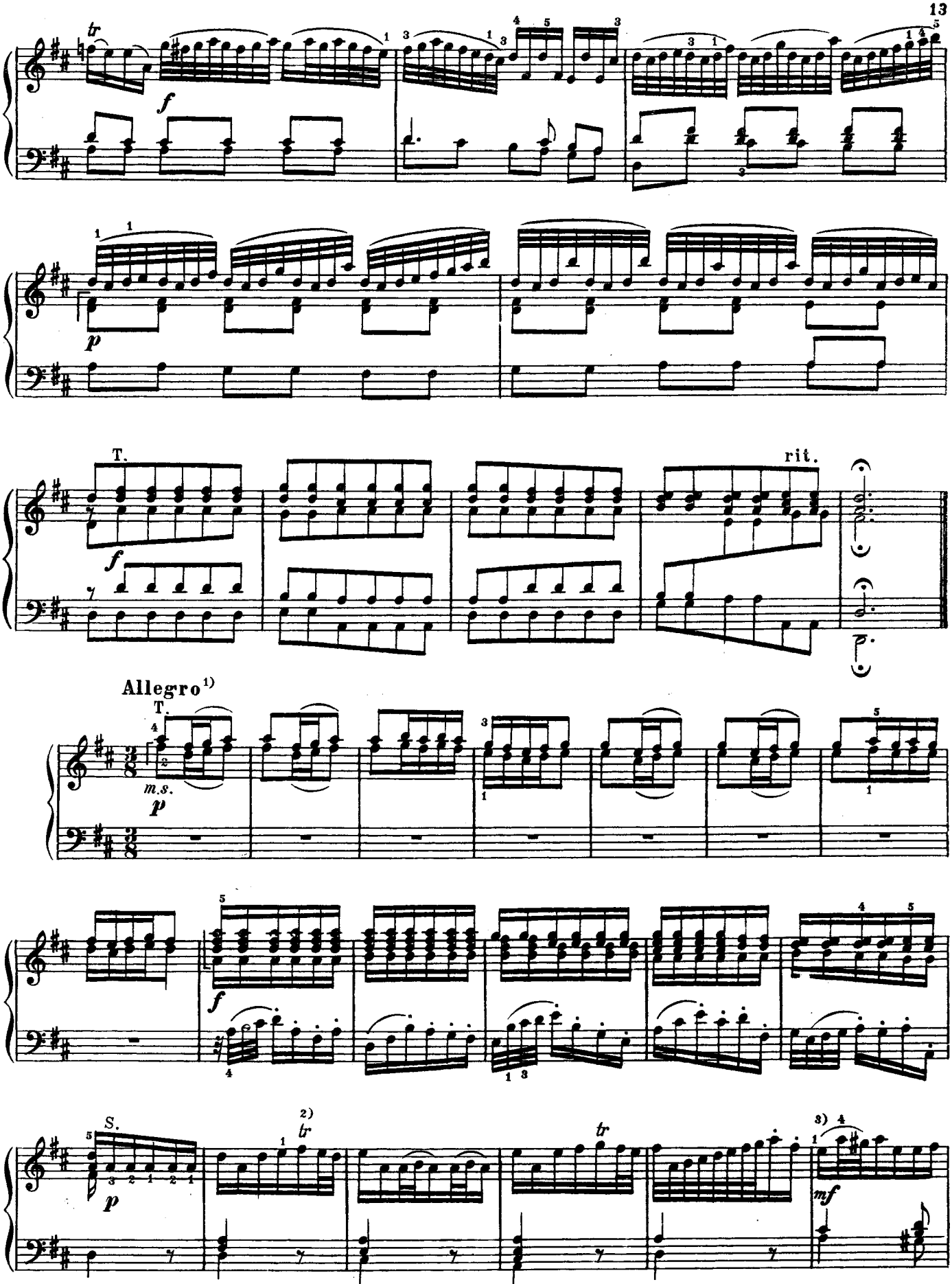
2) Обозначено в оригинале.

3)

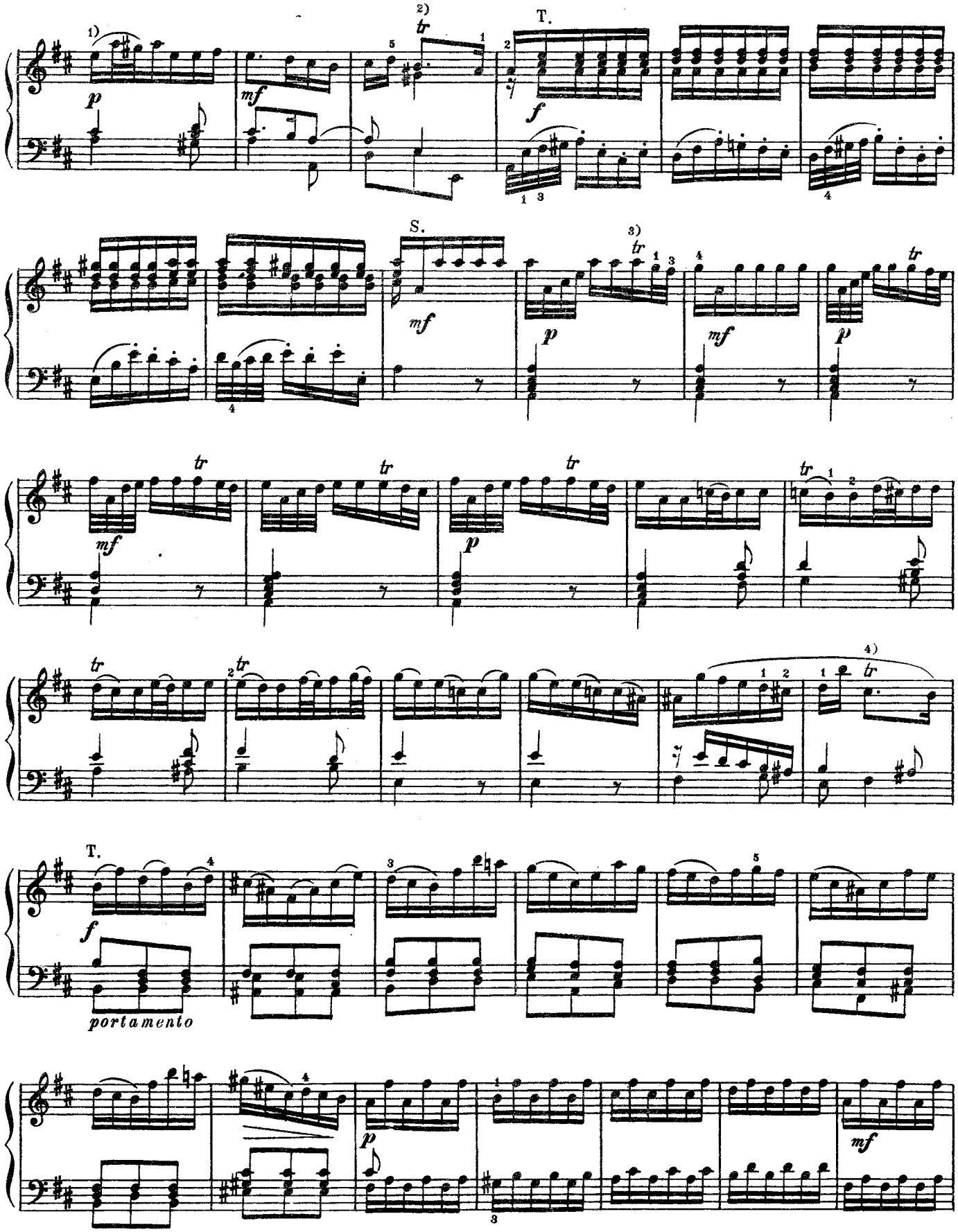


1) В данной части концерта *все* лиги являются *орнаментальными*.

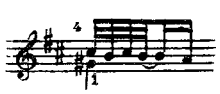
2) 𝆔



1) Обозначено в оригинале. 2) ∿
3) Лига оригинала.

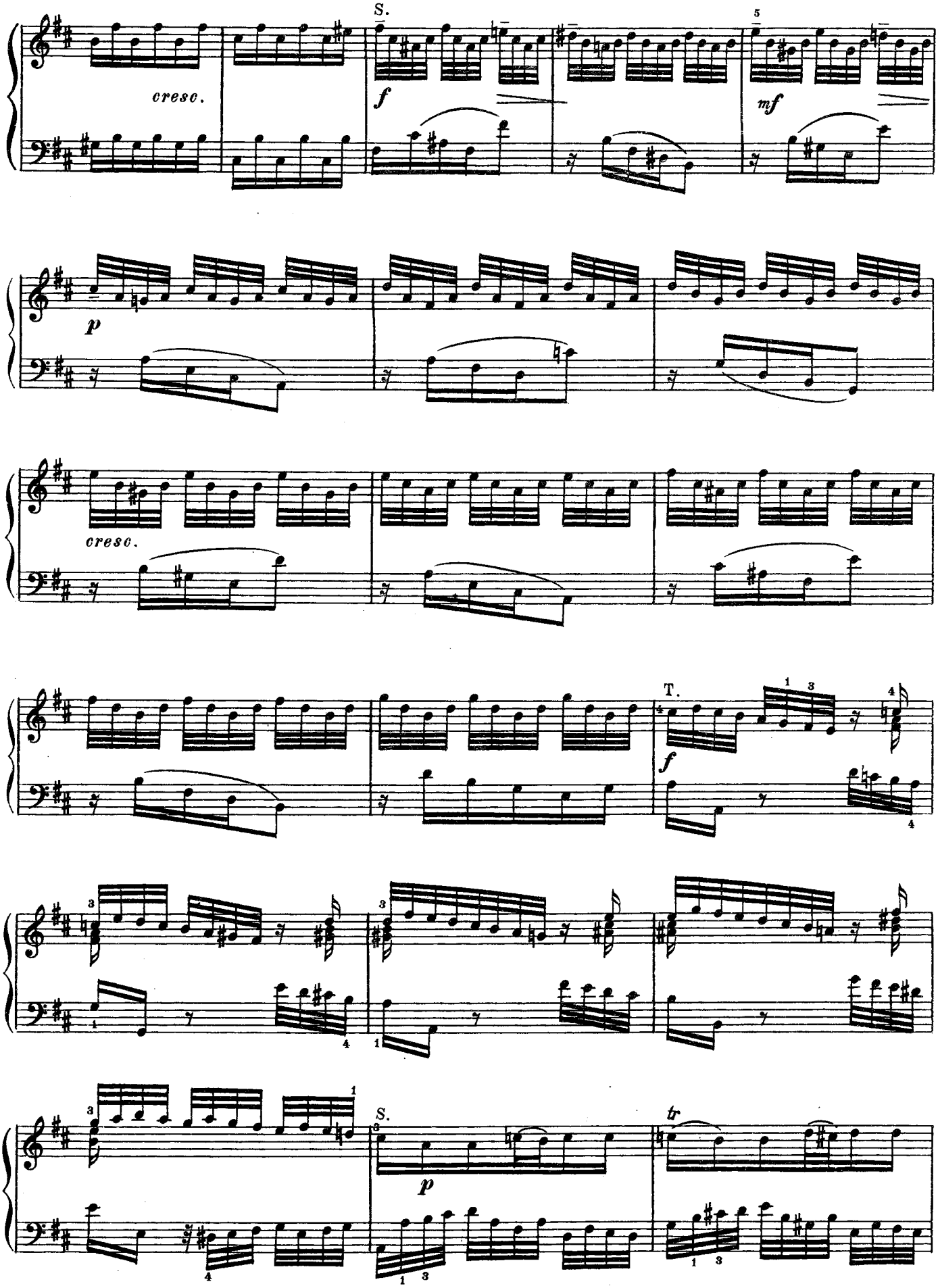


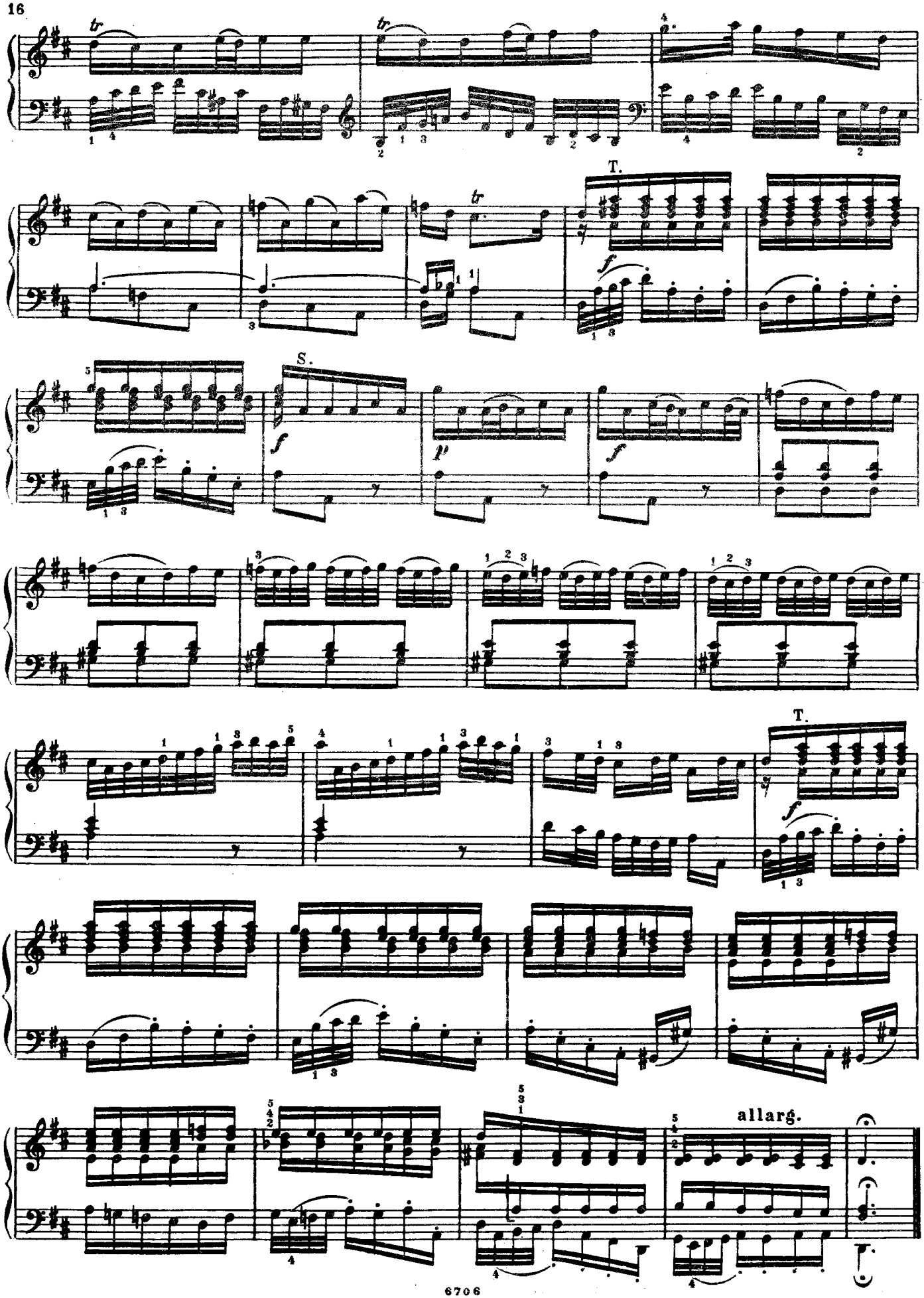
1) Лига оригинала.

2) 

3) ∾

4)


S.
cresc.
f
mf
p
cresc.
T.
f
S.
p
tr

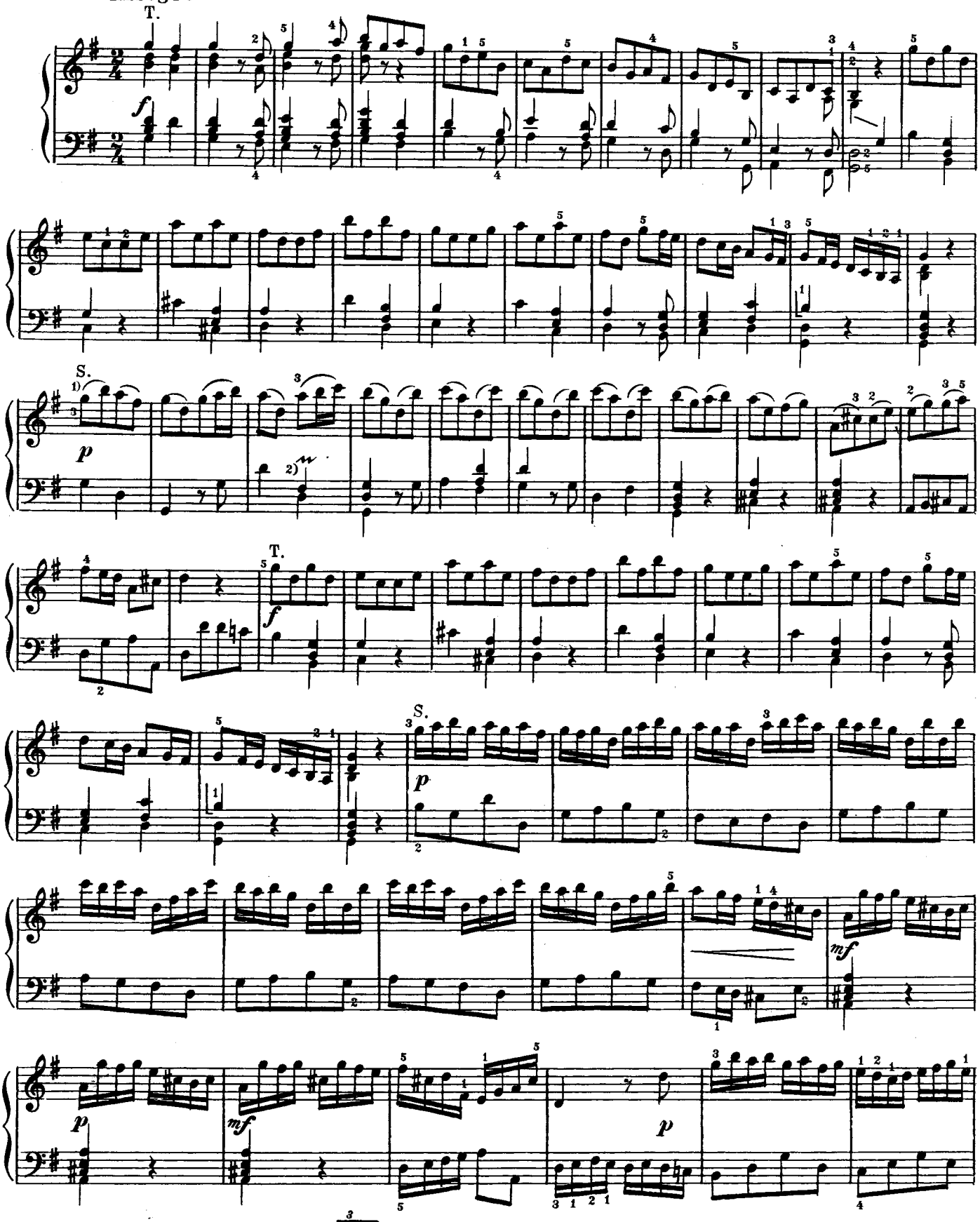

T.
S.
T.
allarg.

2. Концерт

Соль мажор

А.ВИВАЛЬДИ. Соч.7 №2 (серия II)

Allegro



1) Лиги оригинала.

2)

cresc.

T.

S.

T.

S.

T.

S.

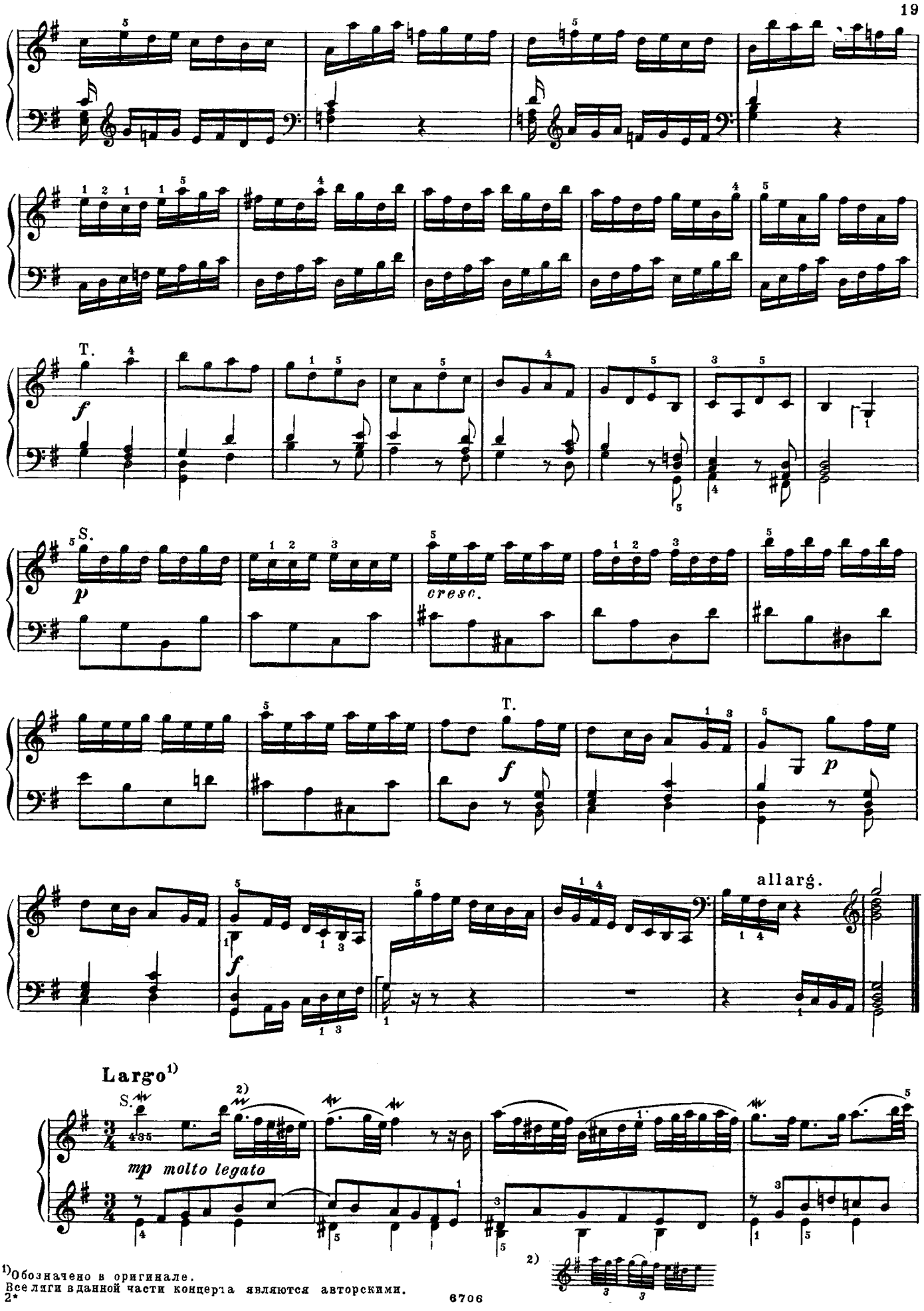
T.

S.

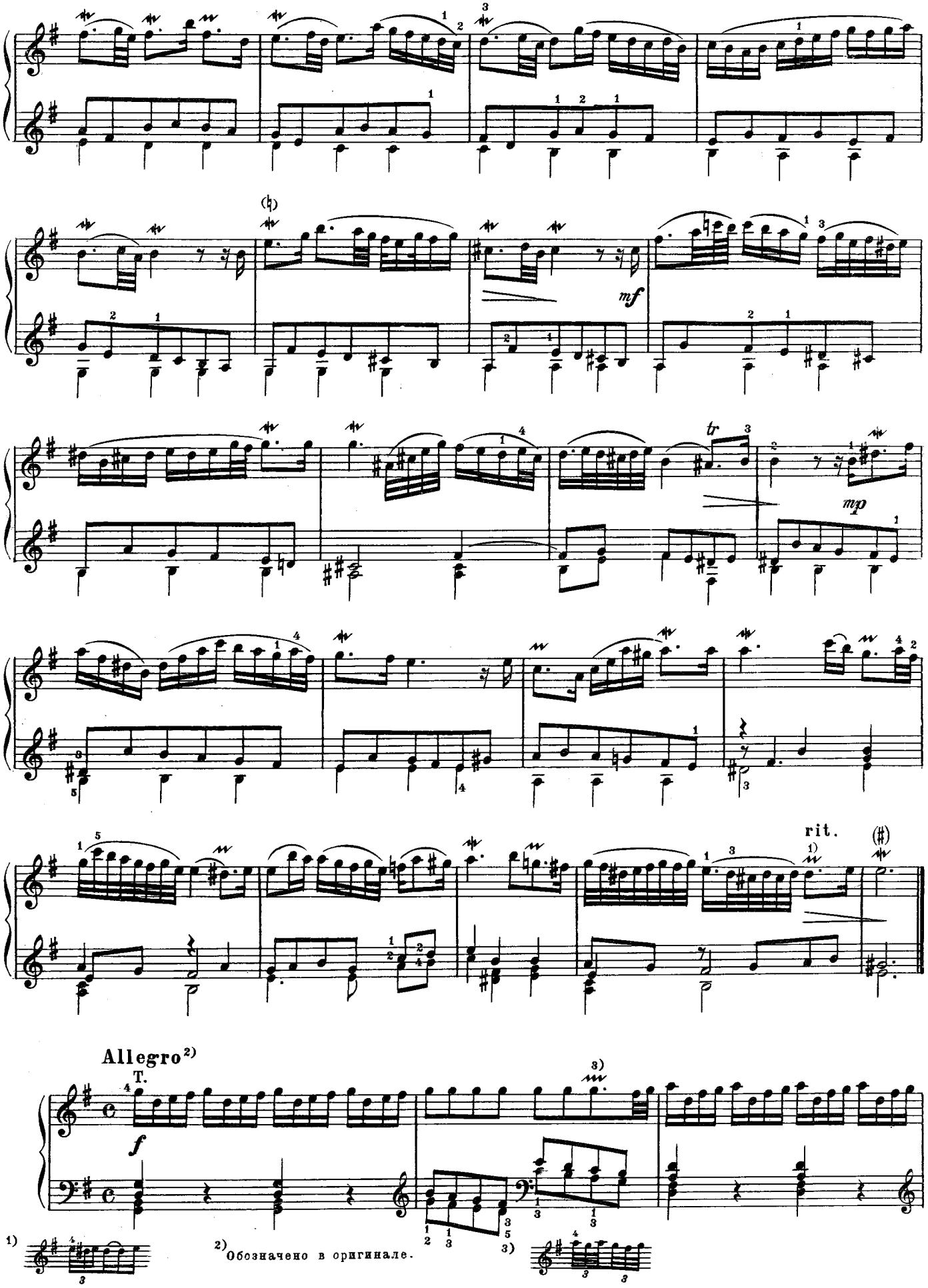
1) Лиги оригинала.

2)

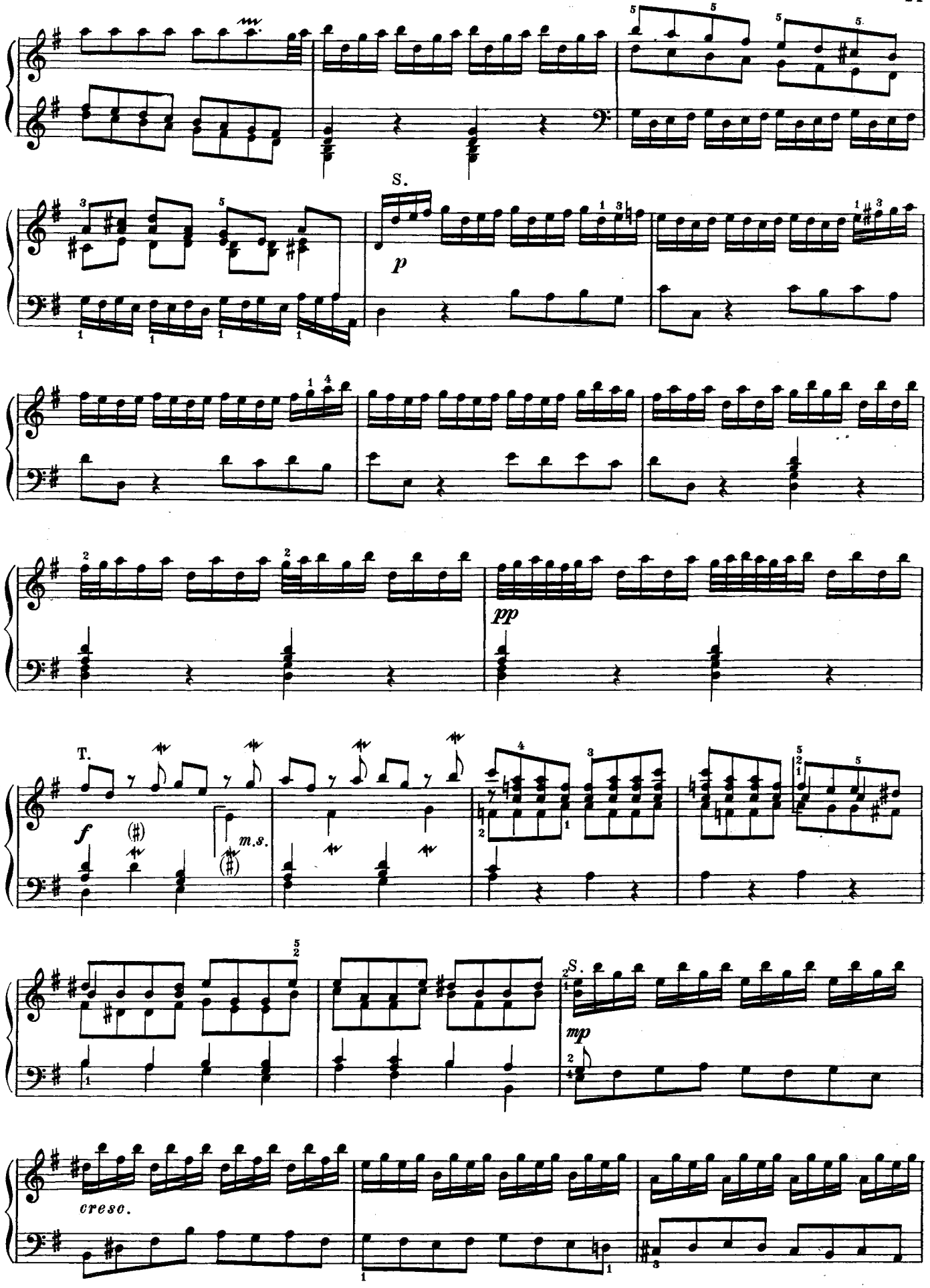
3)

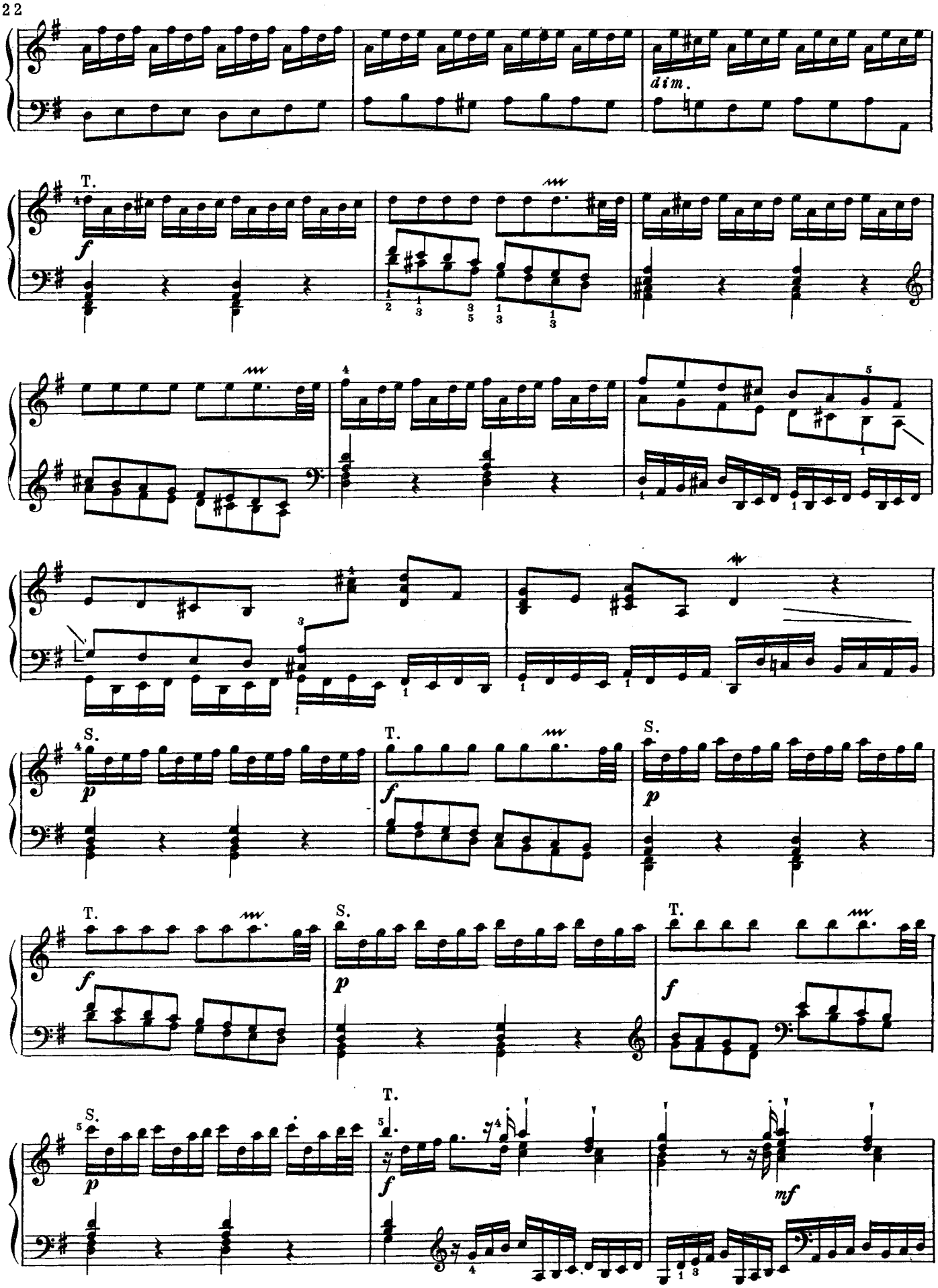


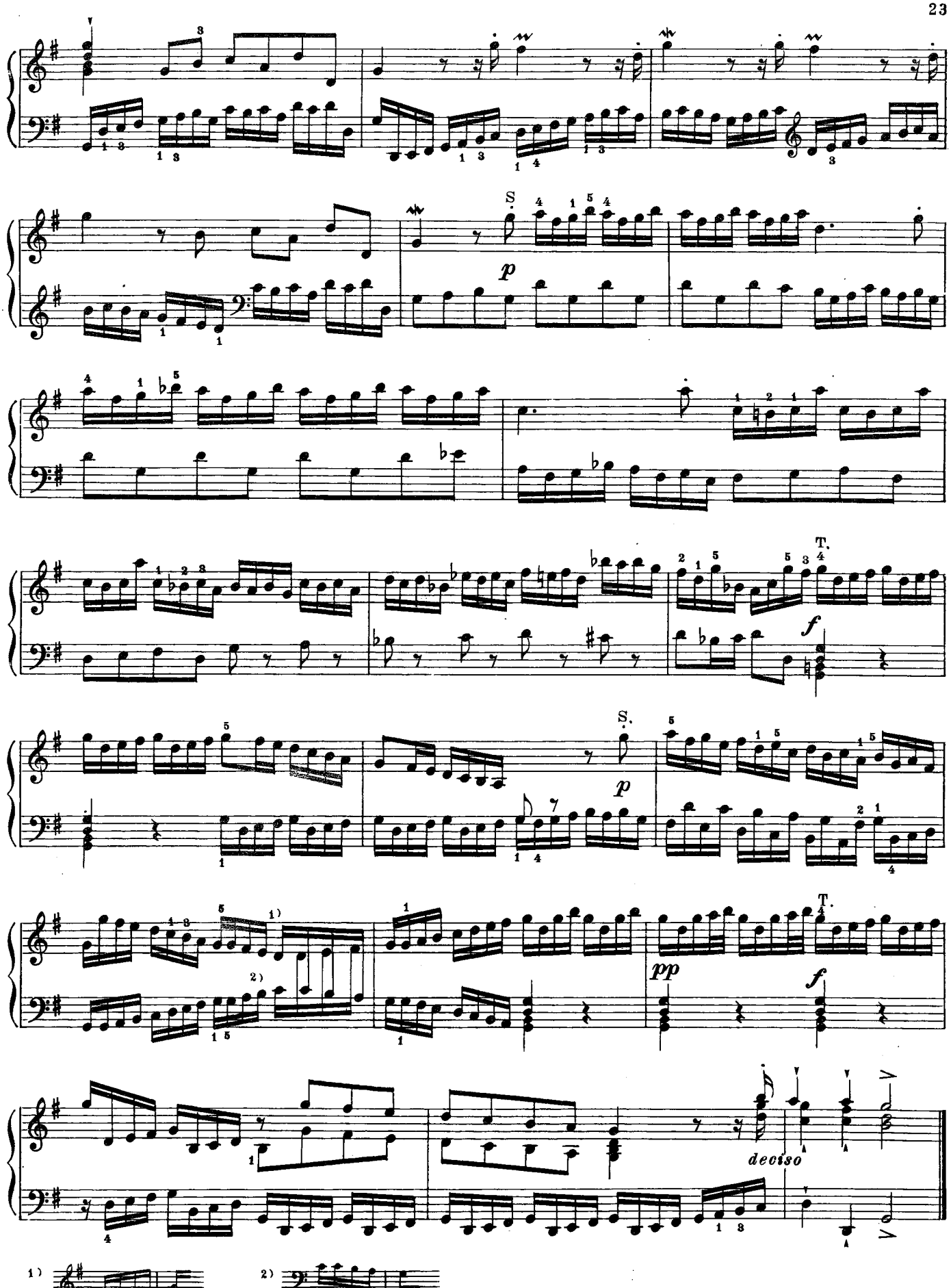
[1] Обозначено в оригинале.
Все лиги в данной части концерта являются авторскими.



1) 2) Обозначено в оригинале. 3)


S.
p
pp
T.
f
m.s.
S.
mp
cresc.


dim.
T.
f
S.
p
T.
f
S.
p
T.
f
S.
p
T.
f
S.
p
T.
f
mf

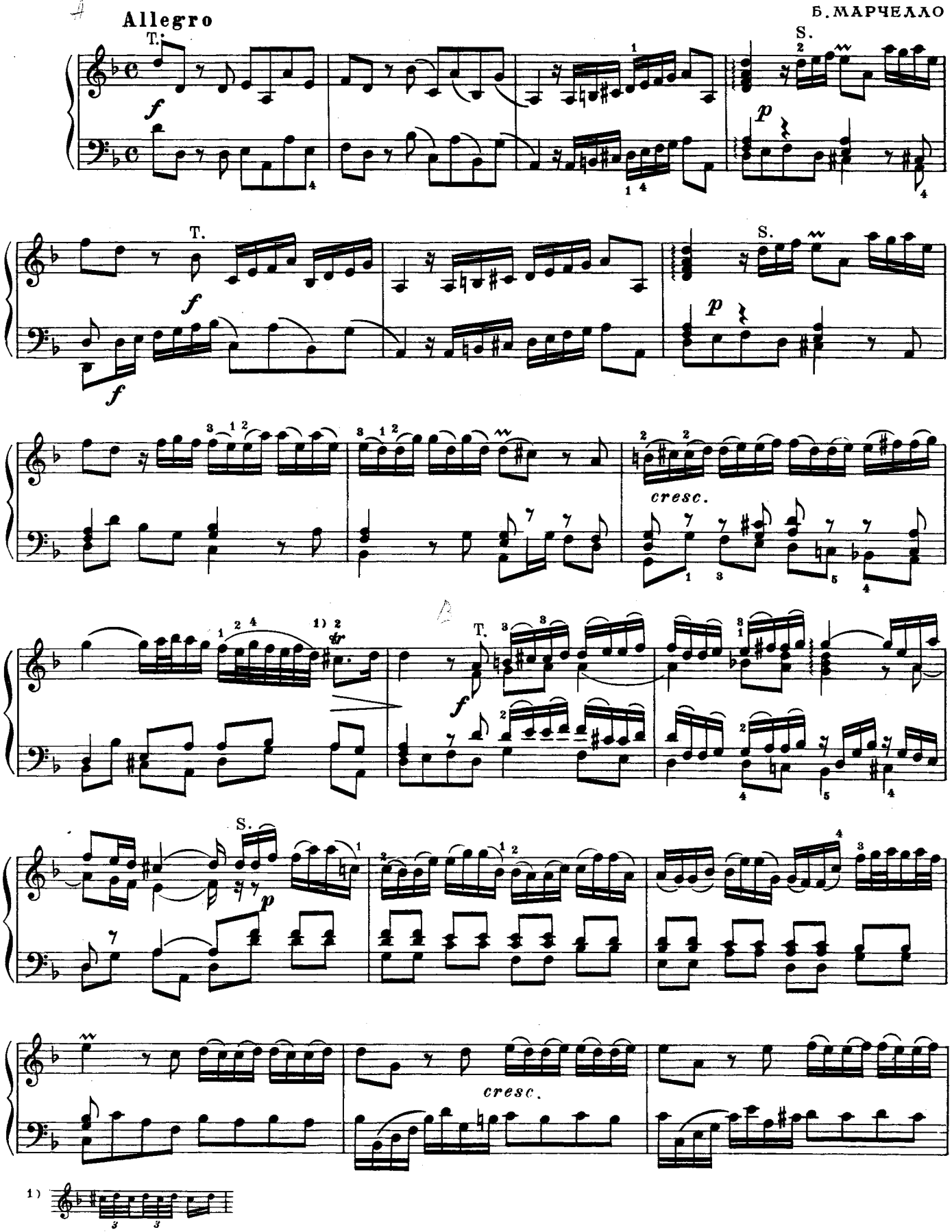

S
p
T.
f
S.
p
pp
T.
f
deciso
1)
2)

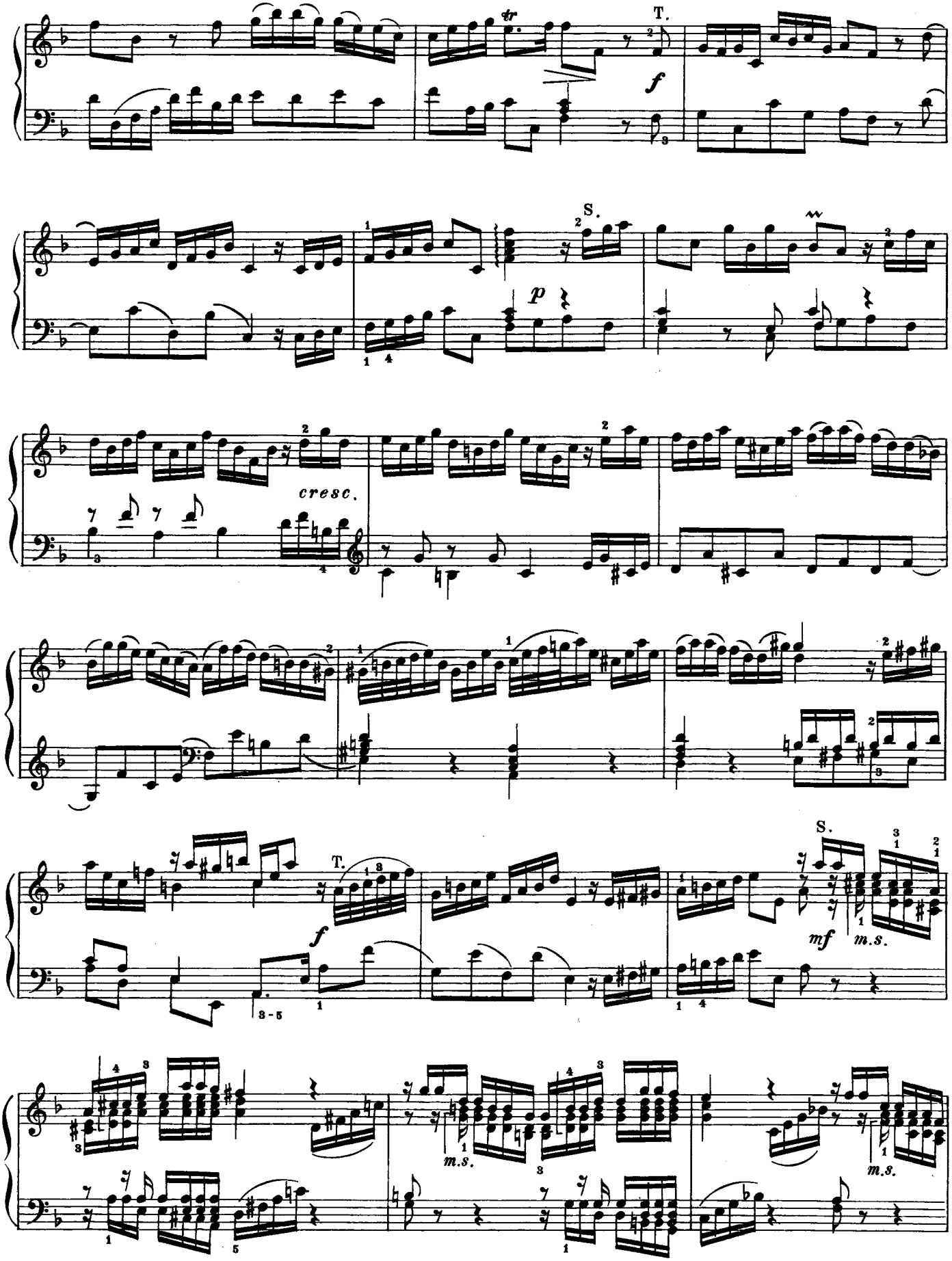
3. Концерт

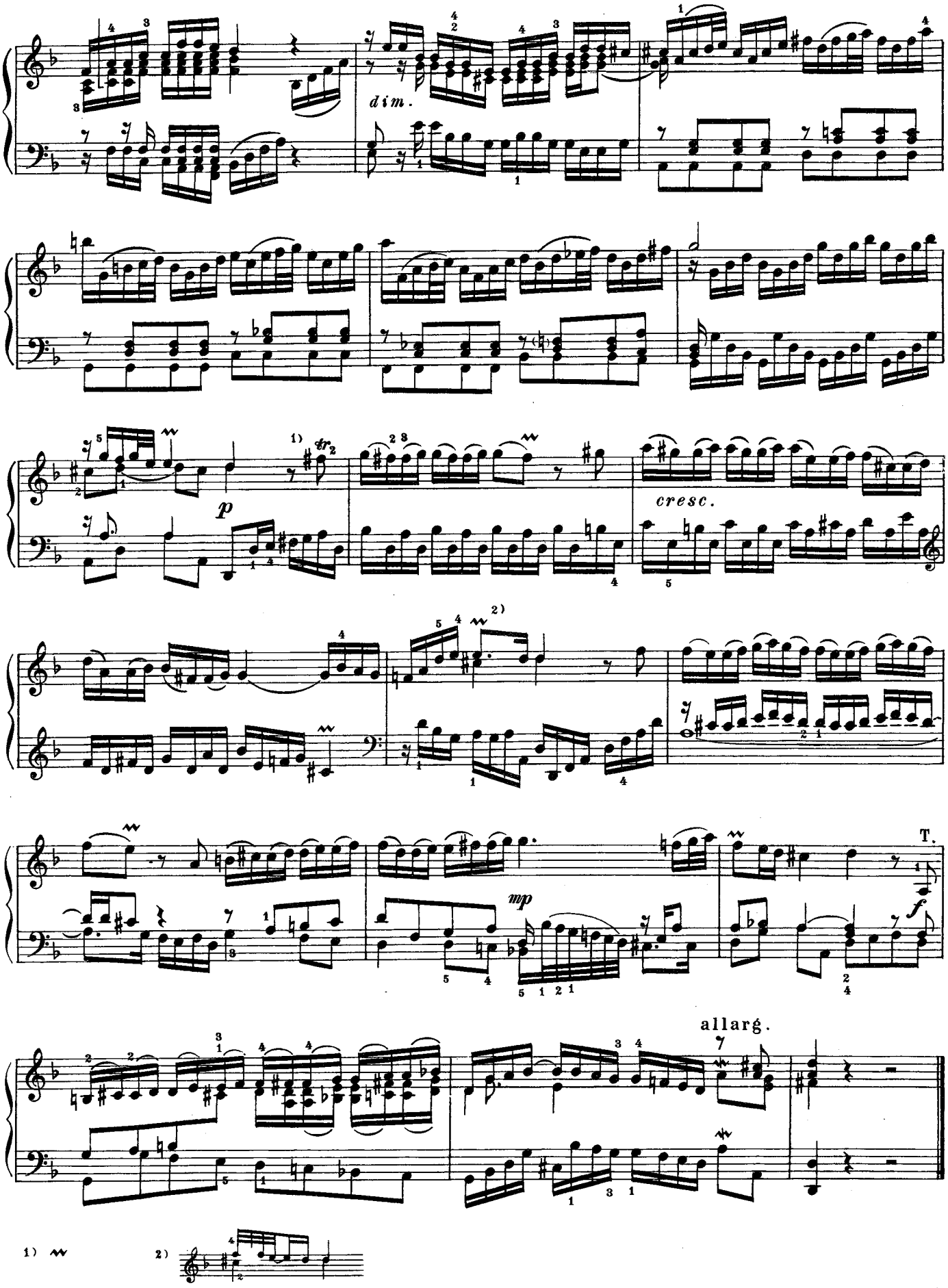
ре минор

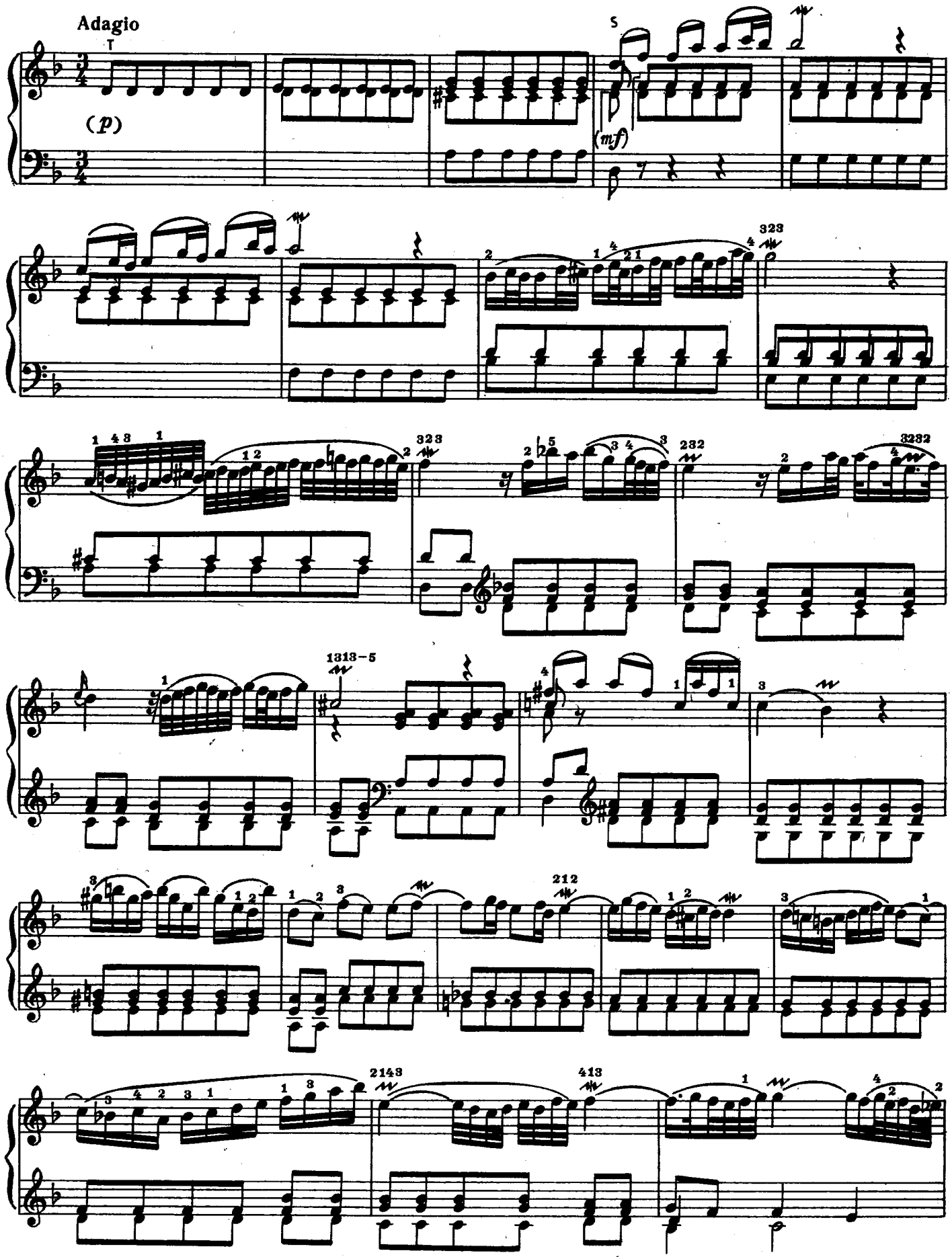
Б. МАРЧЕЛЛО

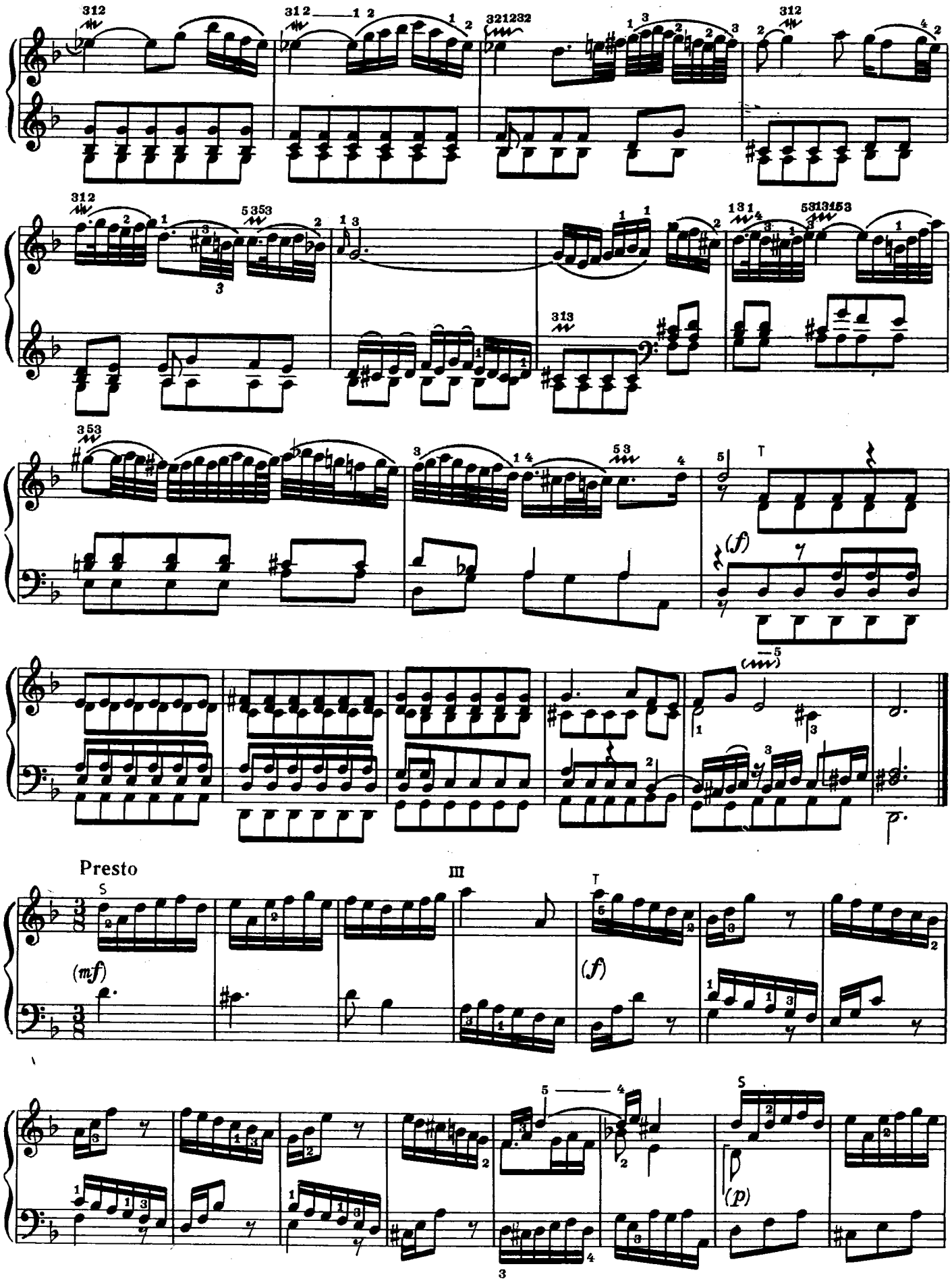
Allegro

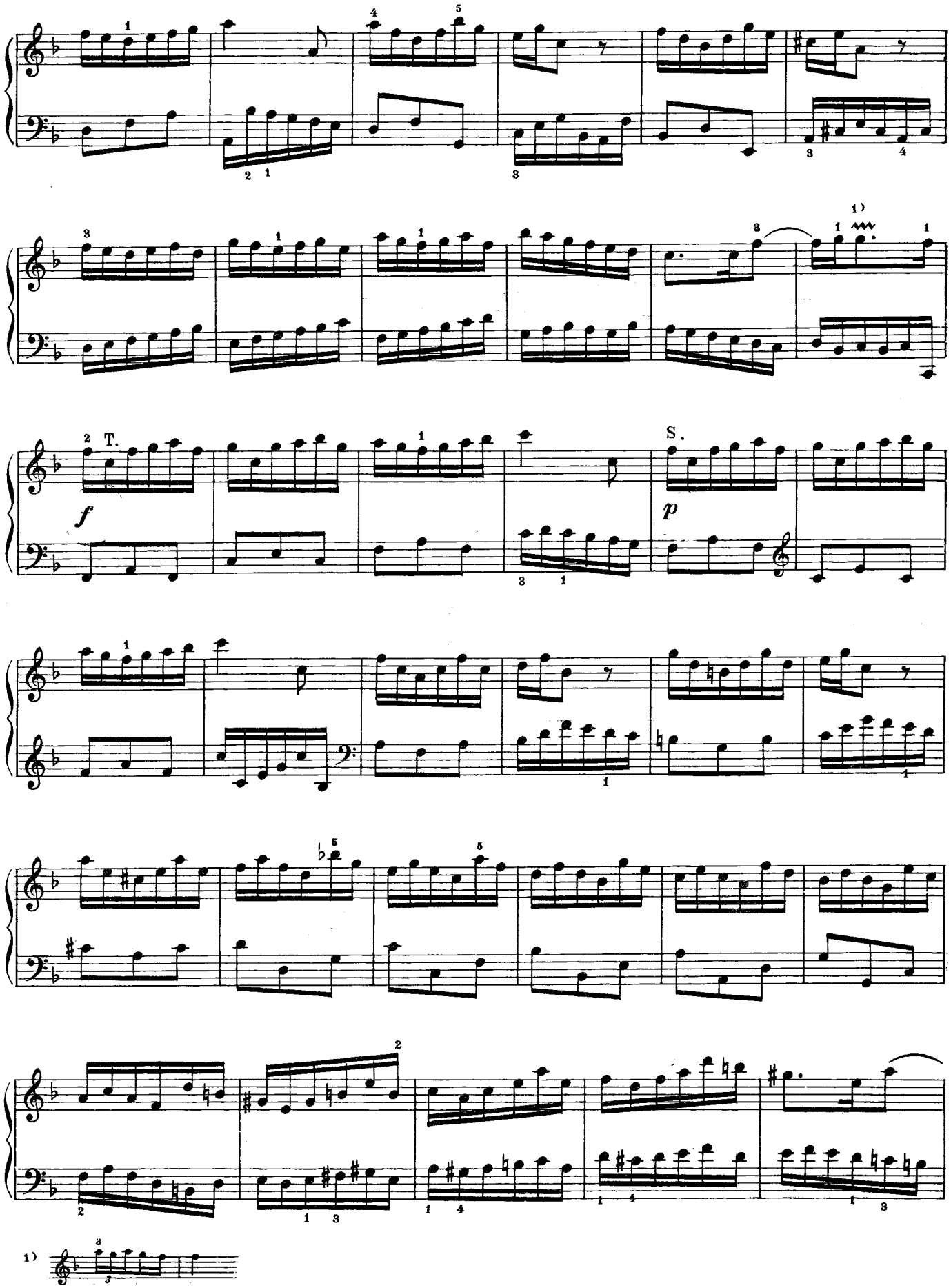


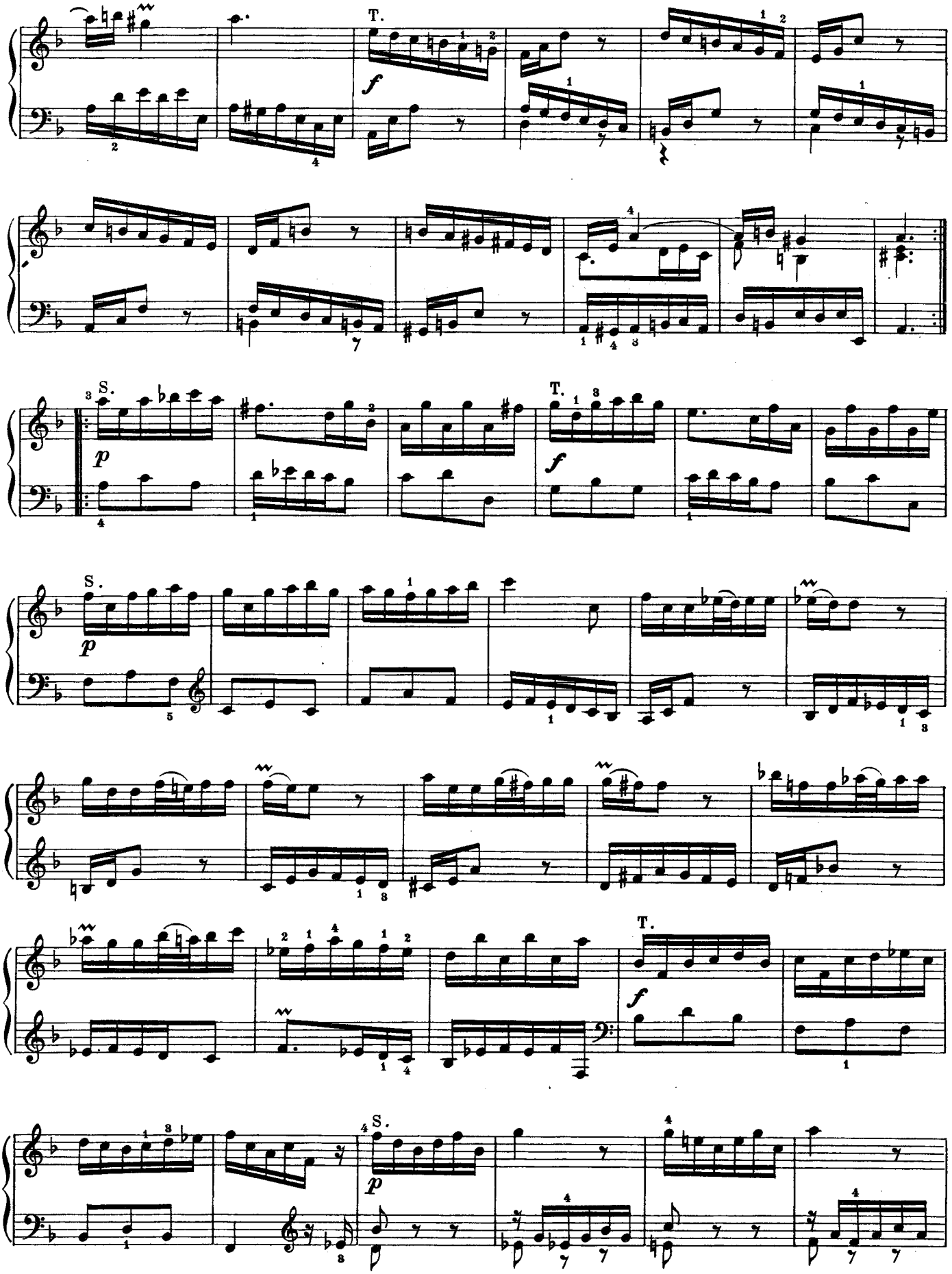

tr
T.
f
S.
p
cresc.
T.
f
S.
mf
m.s.
m.s.
m.s.

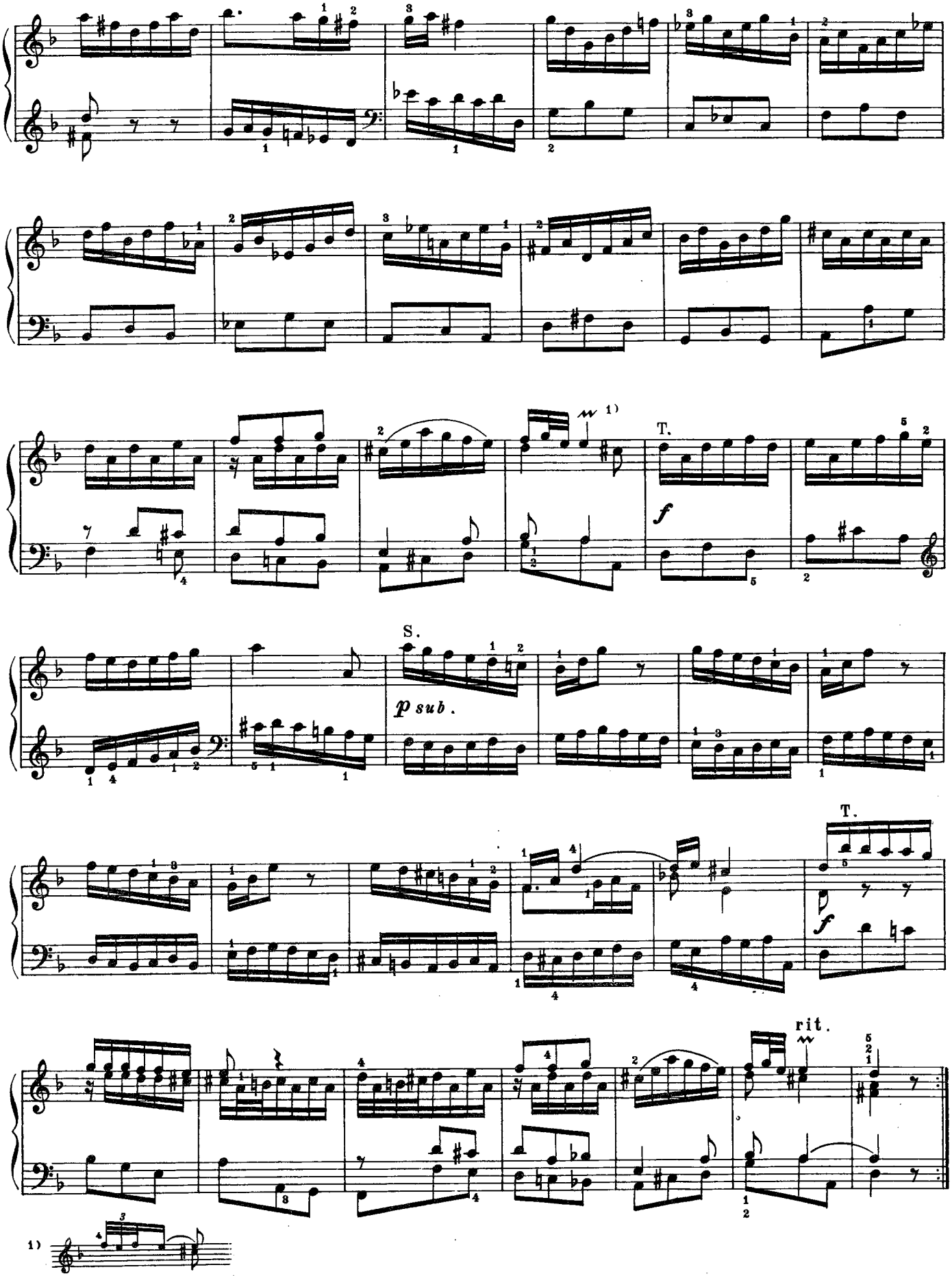

dim.
p
cresc.
mp
T.
f
allarg.
1)
2)


Adagio
(p)
(mf)


Presto
III
(mf)
(f)
(p)


T.
S.
f
p
1)


T.
f
S.
p
T.
f
S.
p
S.
p
T.
f
S.
p


T.
f
S.
p sub.
T.
f
rit.
1)

4. Концерт

соль минор

А. ВИВАЛЬДИ. Соч.4 №6

Allegro [1]

T.

f

mf

m.s.

cresc.

S. [3]

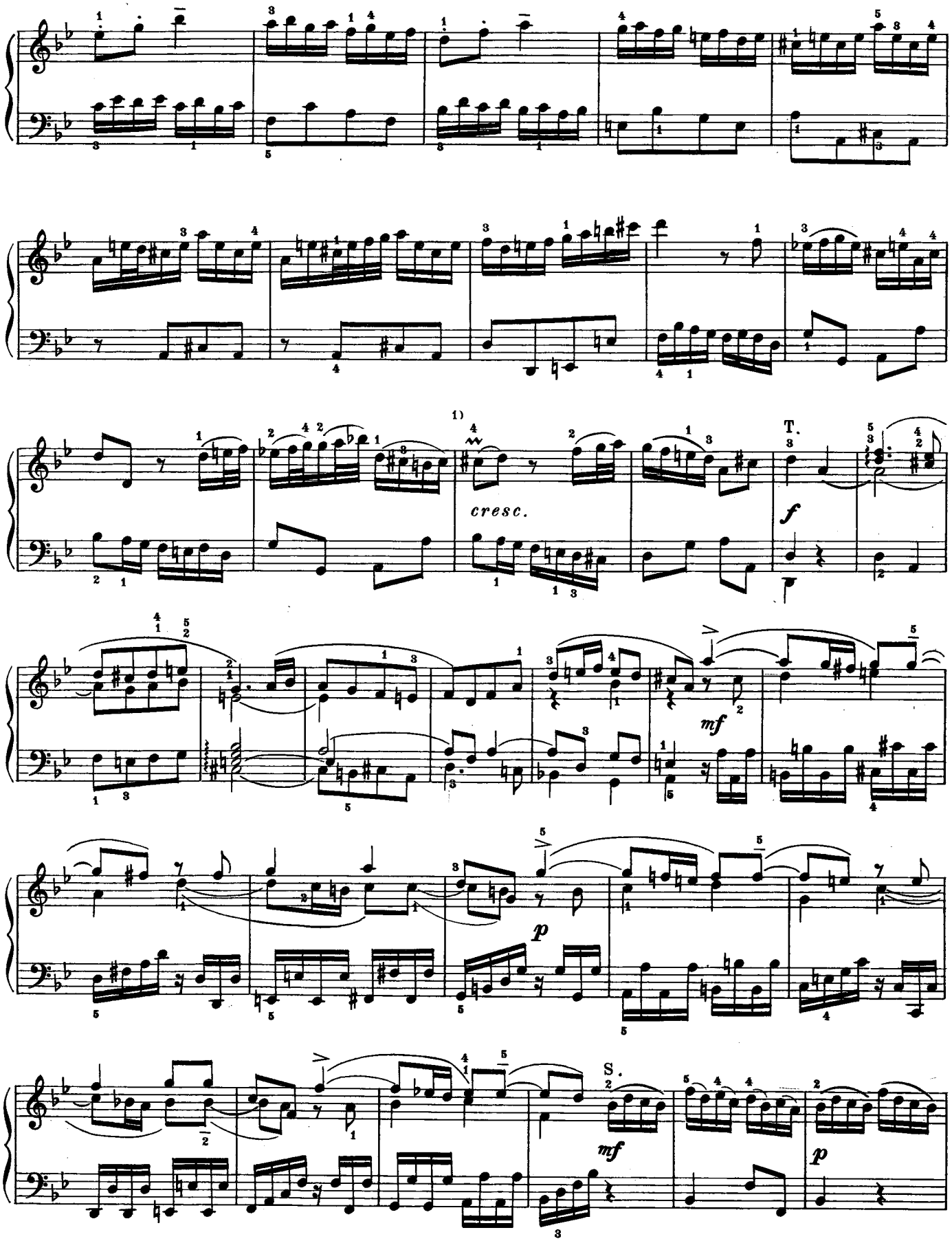
f

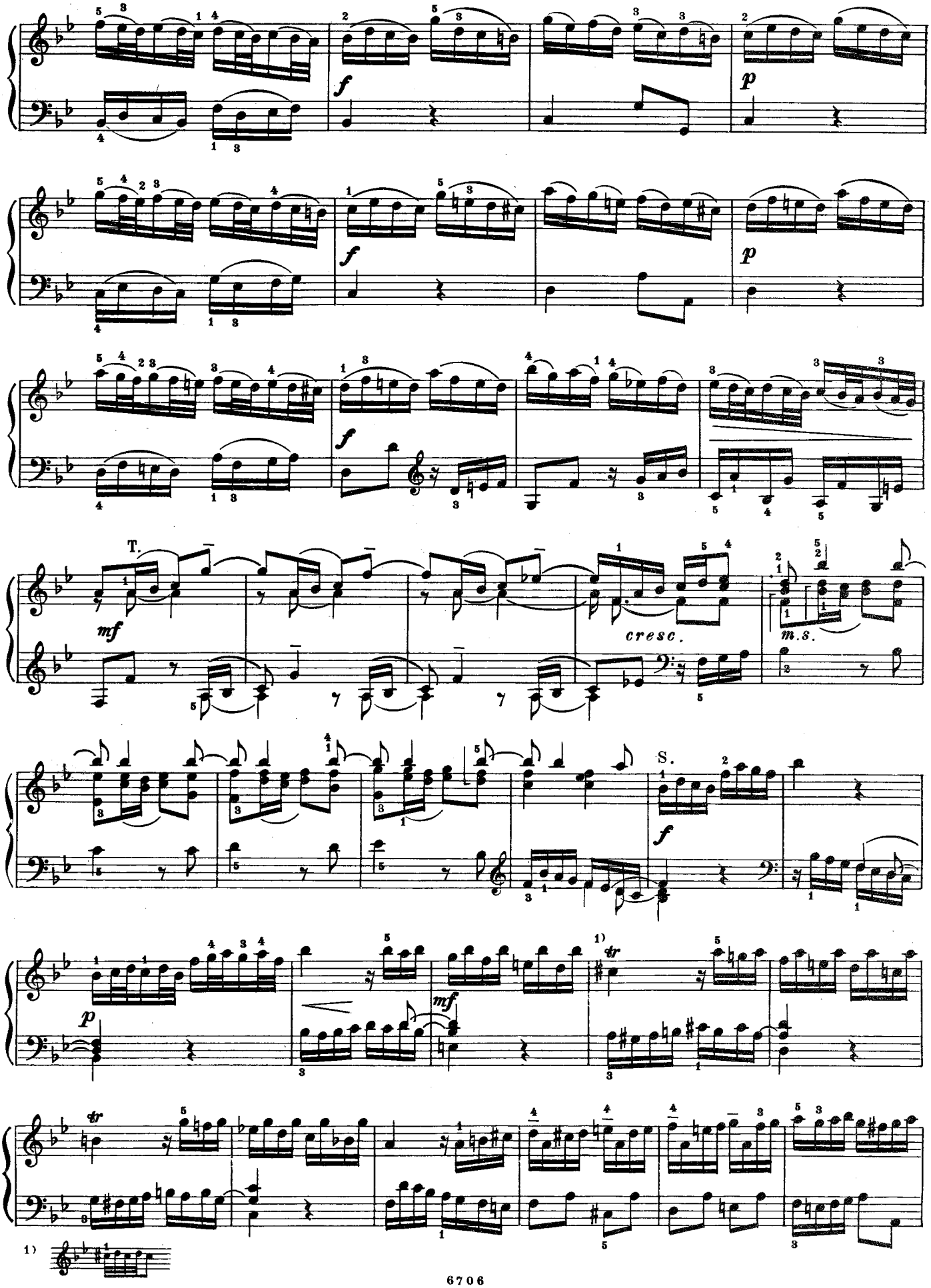
p

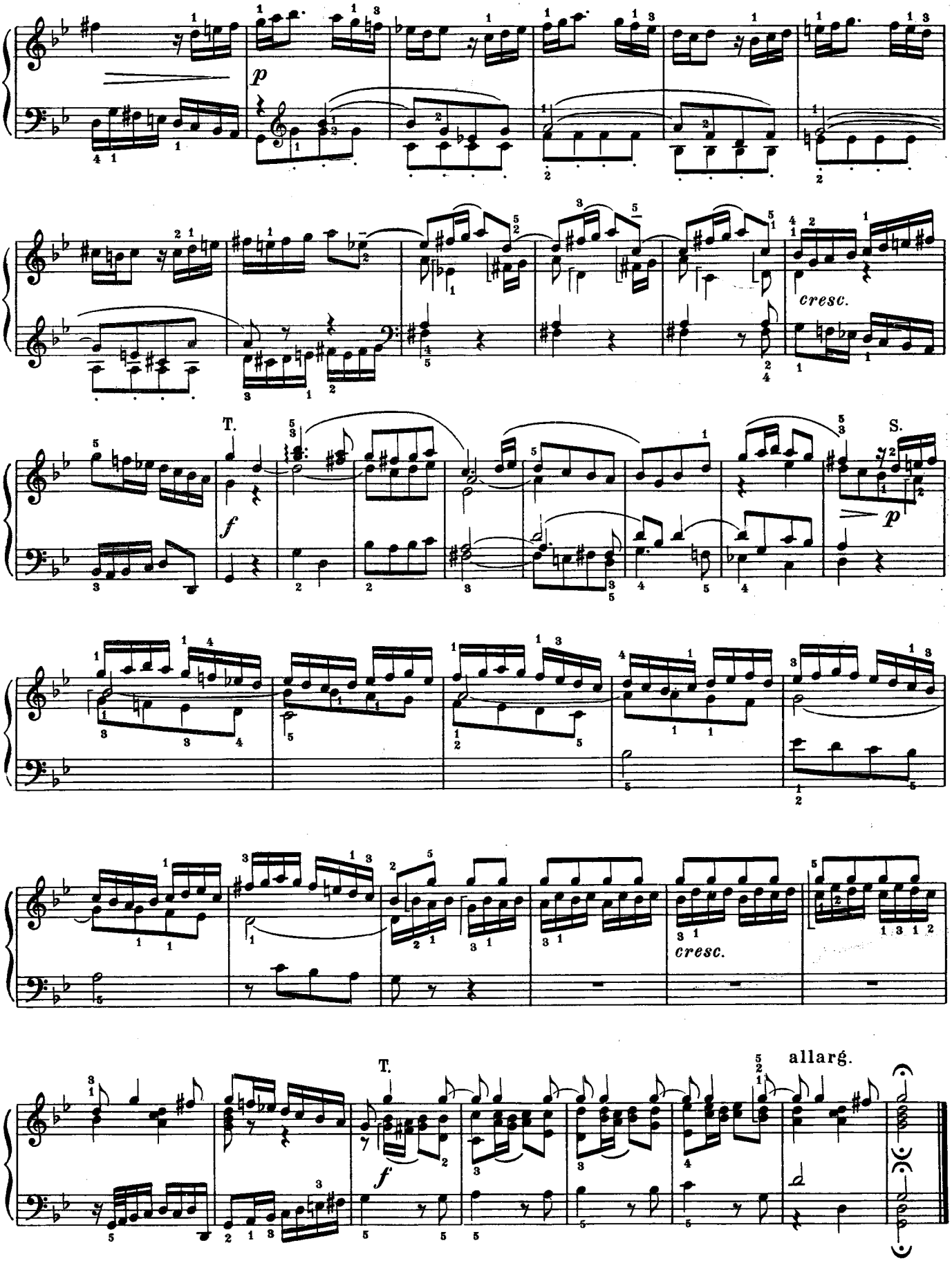
1) Обозначено в оригинале.

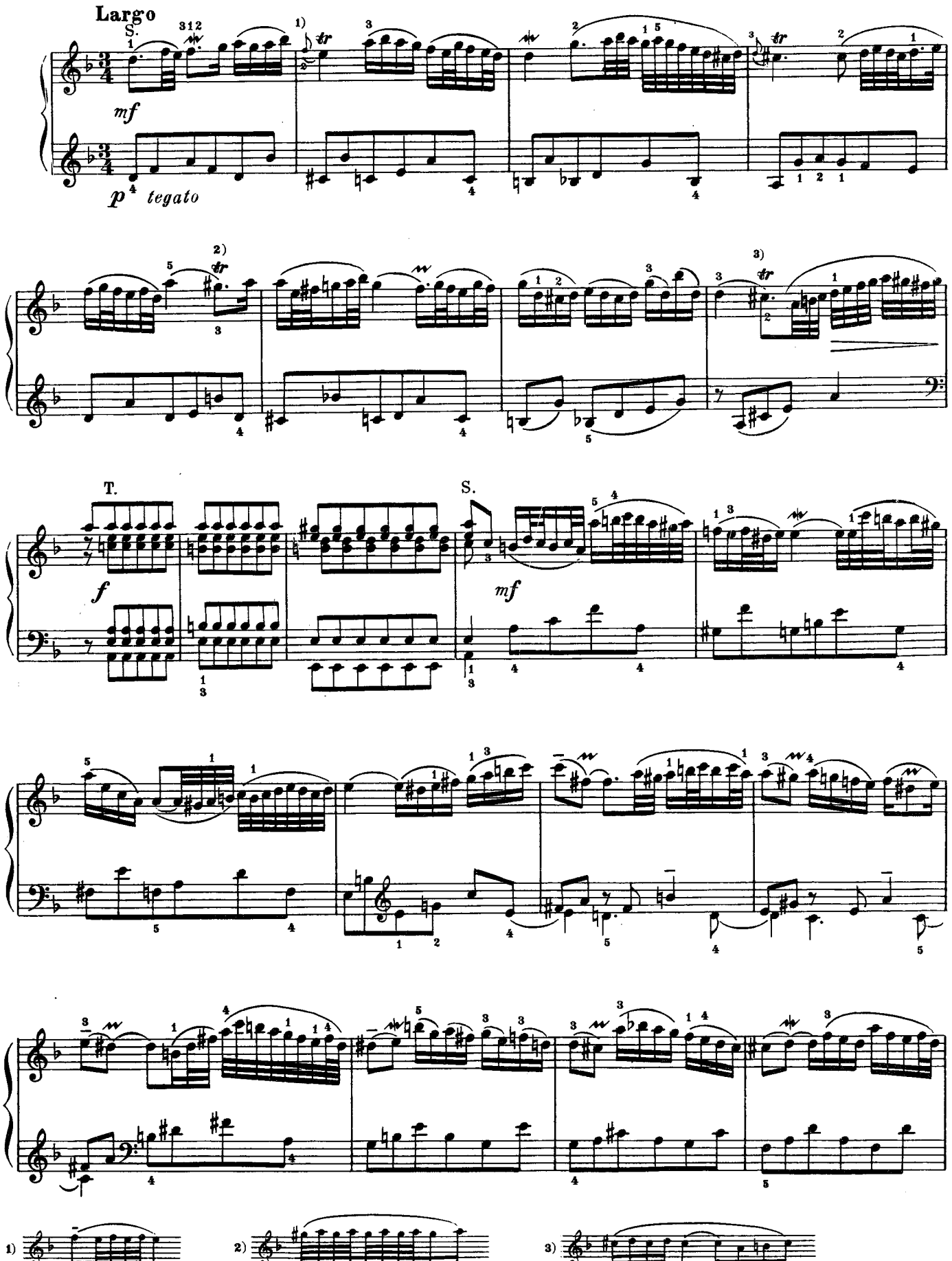
2)

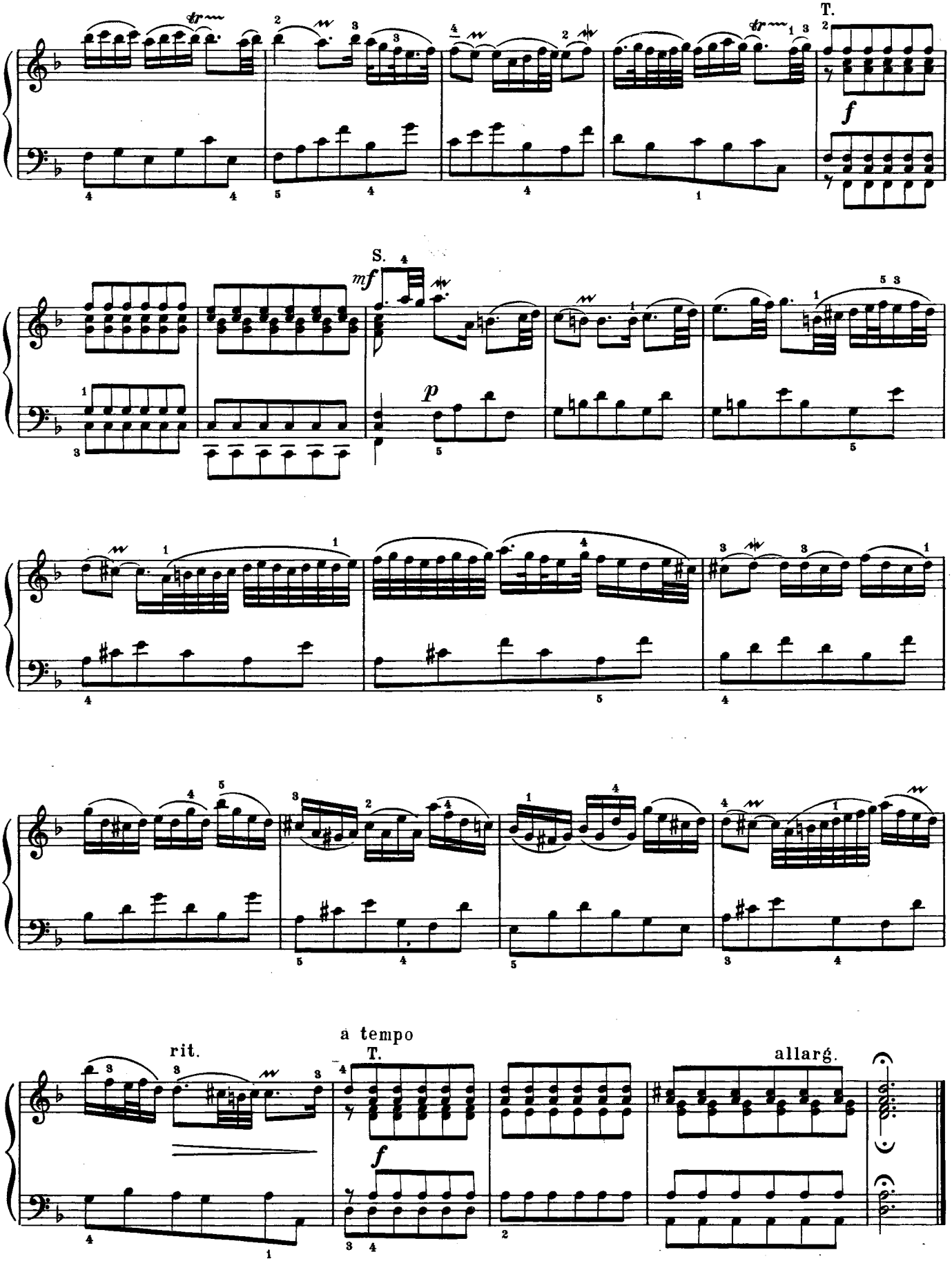
3)


1)
cresc.
T.
f
mf
p
mf
S.
p
1)


T.
mf
cresc.
m.s.
S.
f
p
mf
tr
1)

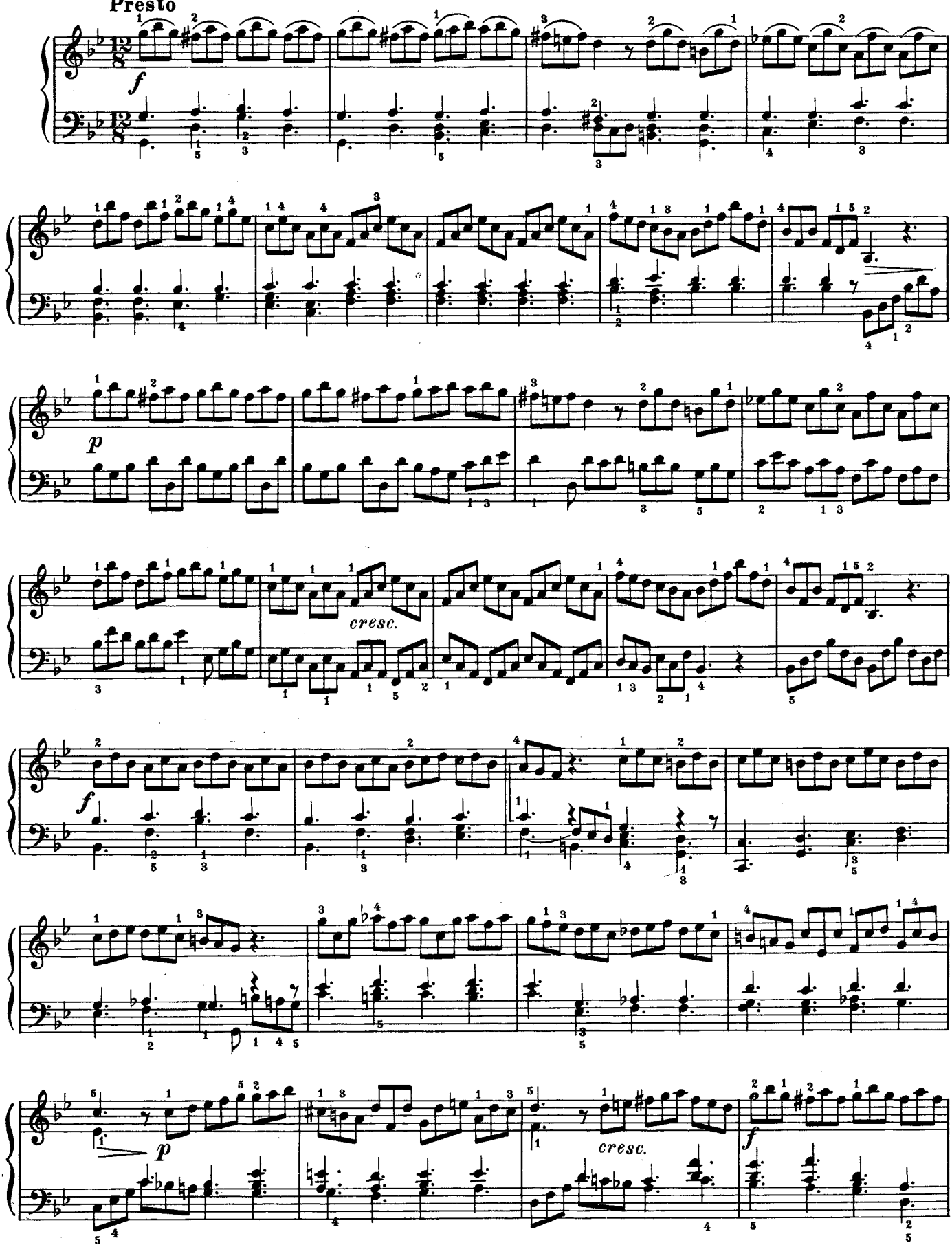

p
cresc.
T.
f
S.
p
cresc.
T.
f
allarg.


Largo
S.
mf
p tegato
T.
S.
f
mf
1)
2)
3)

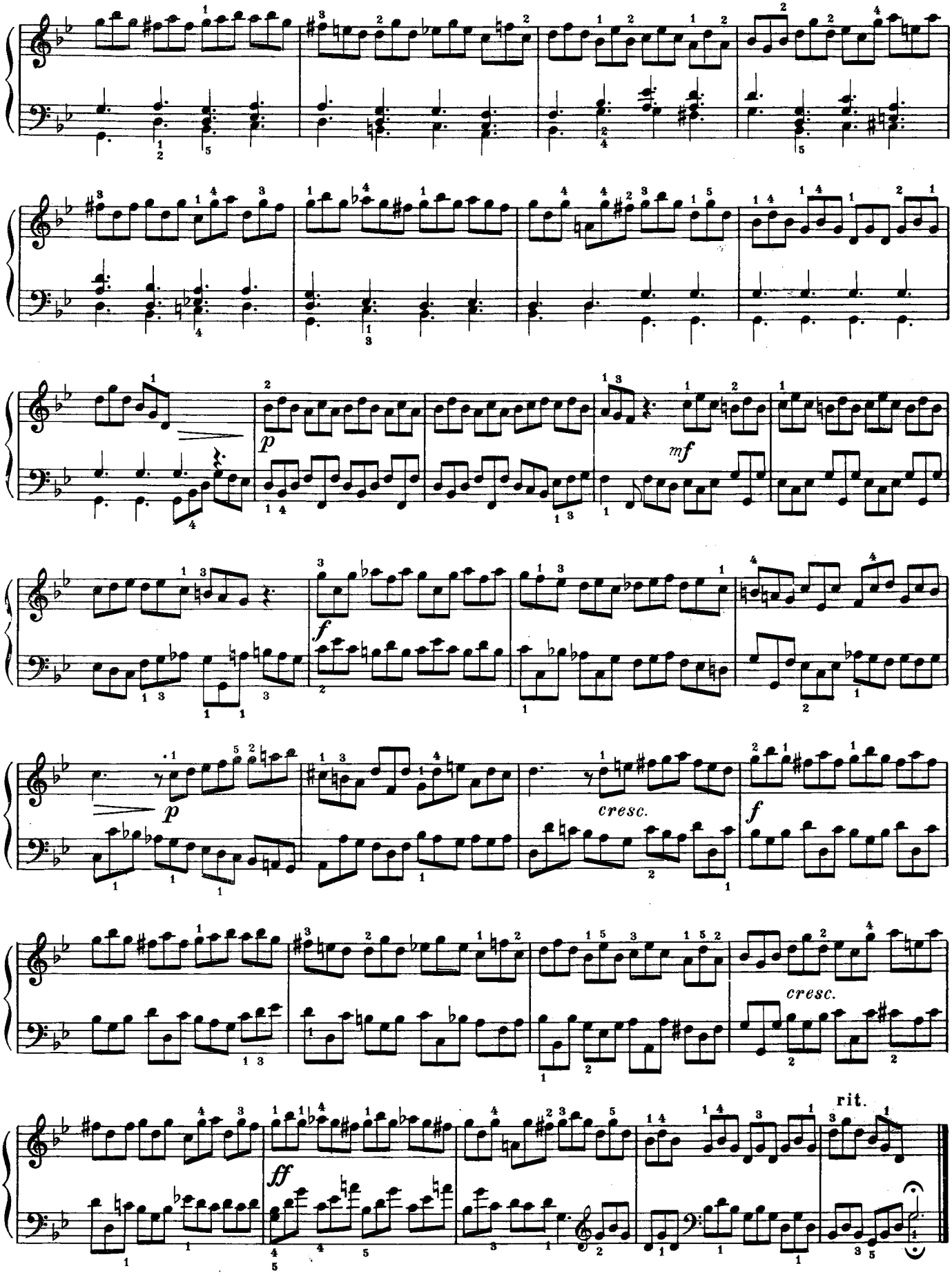

T.
f
S.
mf
p
rit.
a tempo
T.
f
allarg.

Giga[1)]

Presto



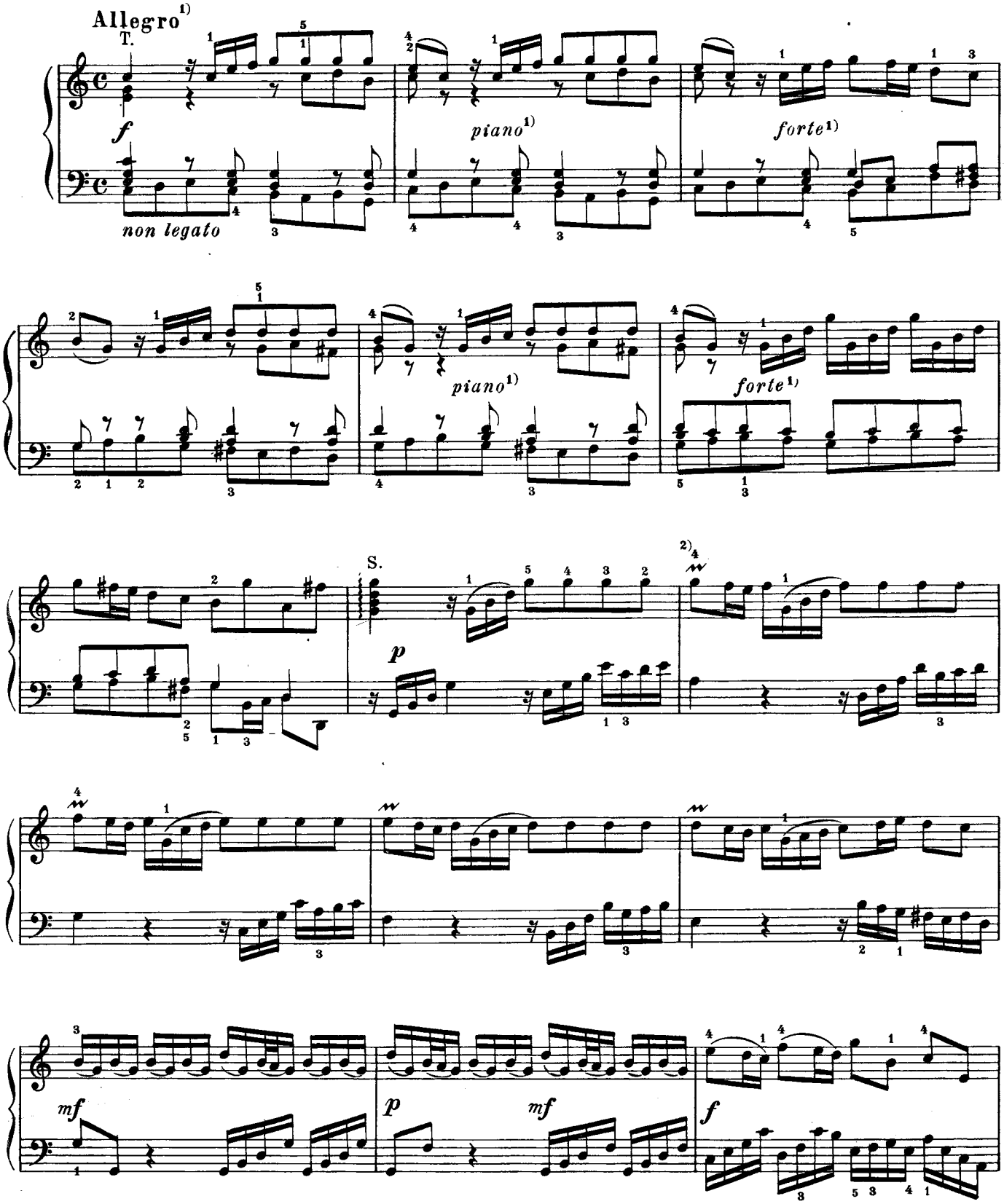
1) Обозначено в оригинале.


p
mf
f
p
cresc.
f
cresc.
rit.
ff

5. Концерт

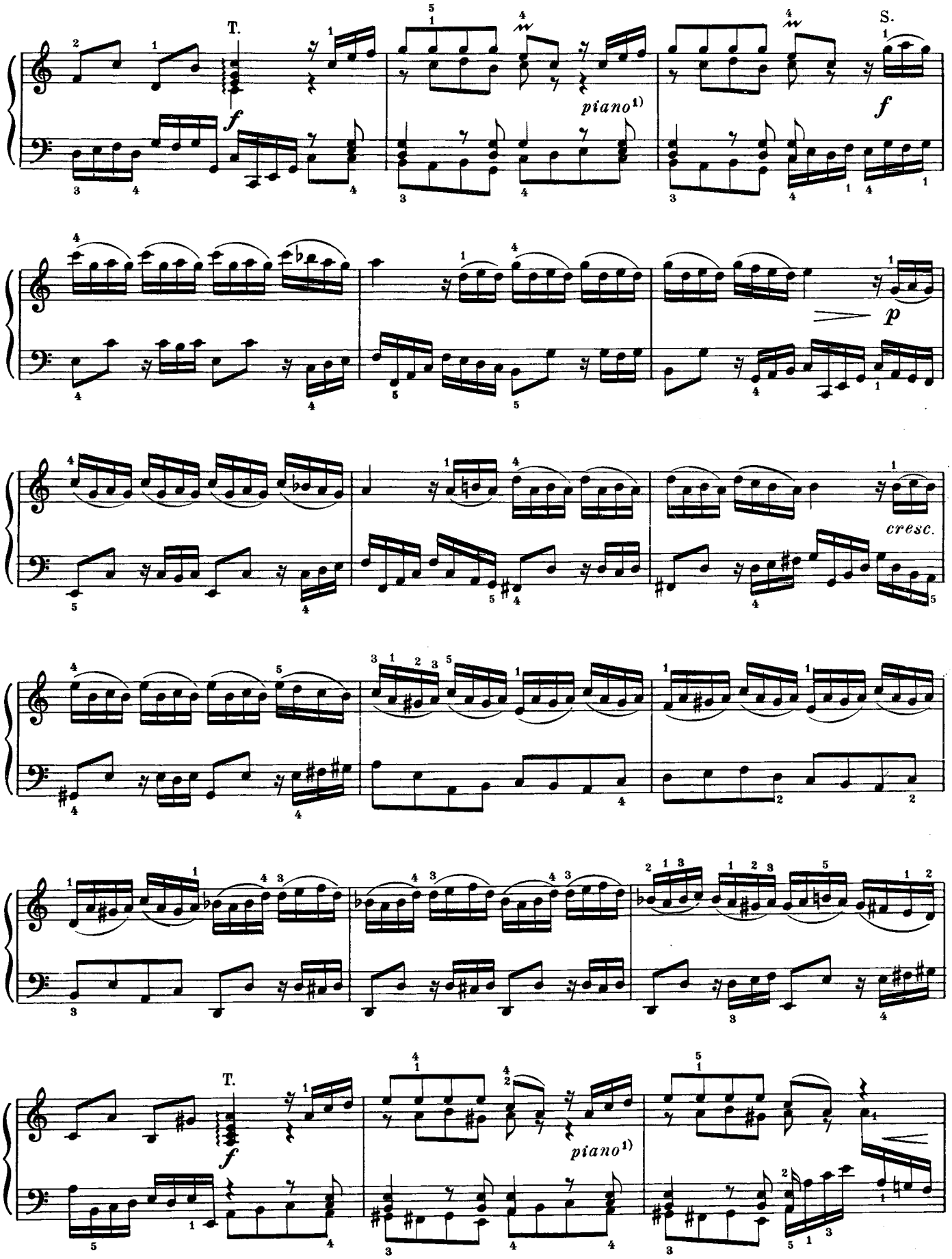
До мажор

А. ВИВАЛЬДИ. Соч. 3 № 12

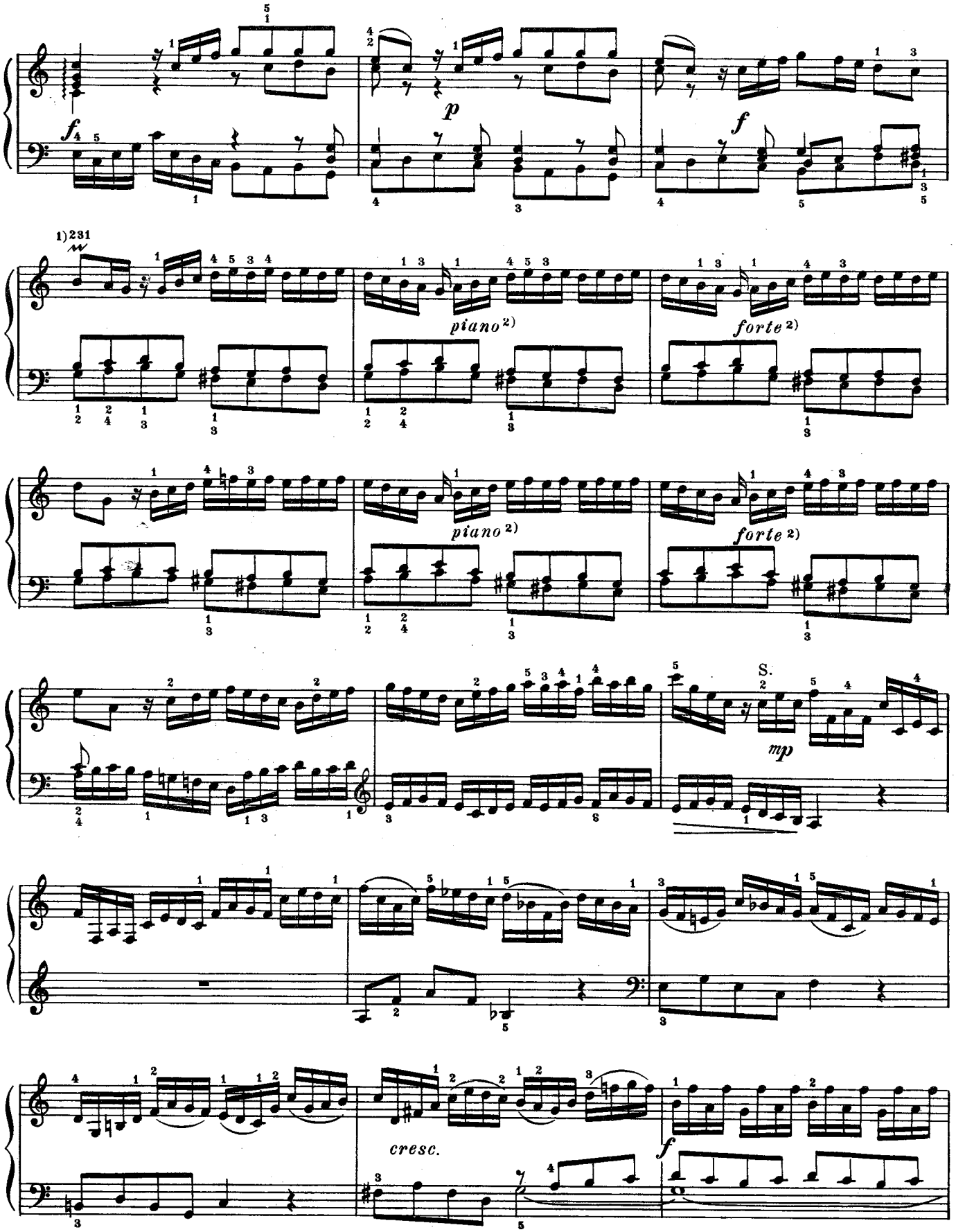


1) Обозначено в оригинале.

2) Мордент исполняется с *верхнего* вспомогательного звука.

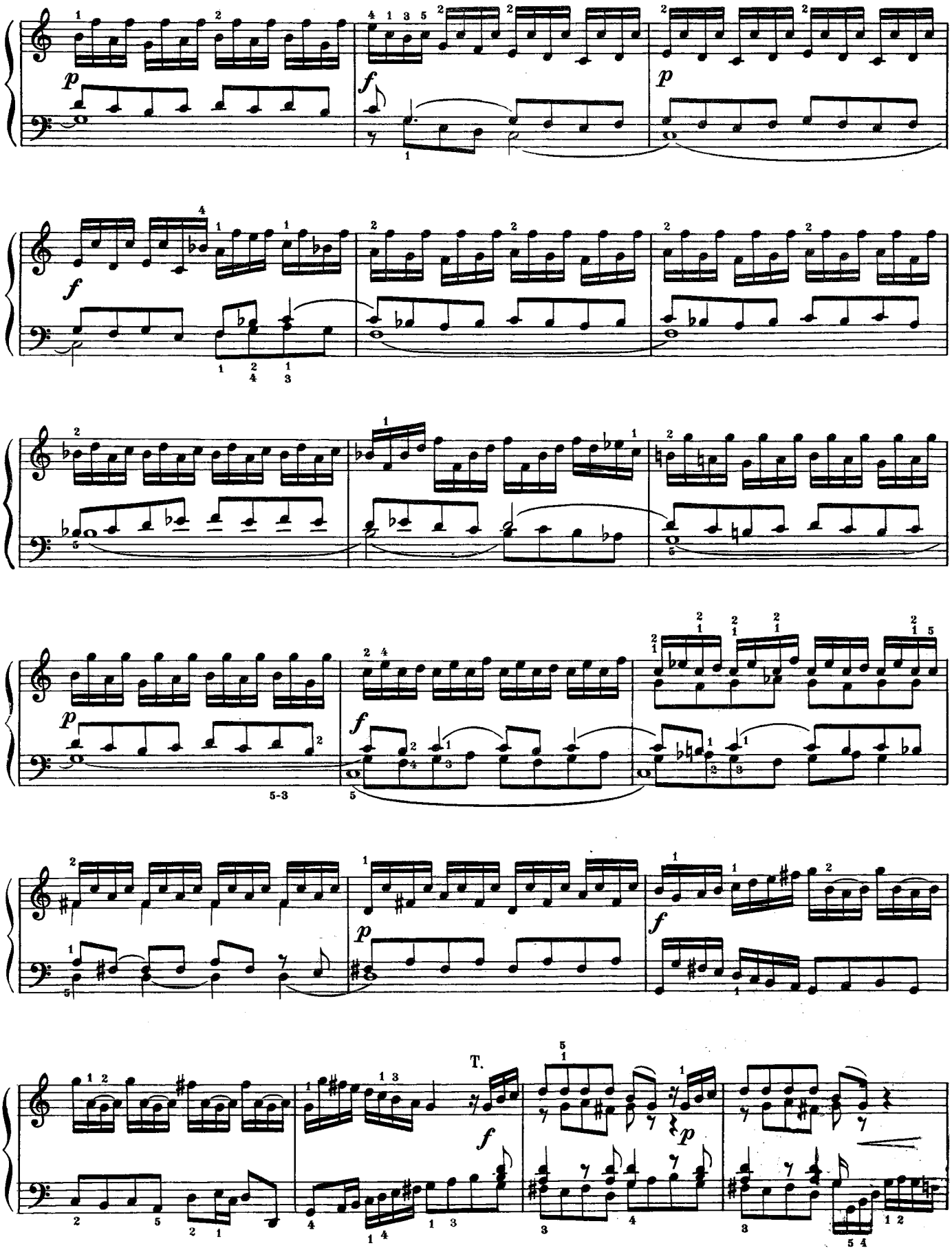


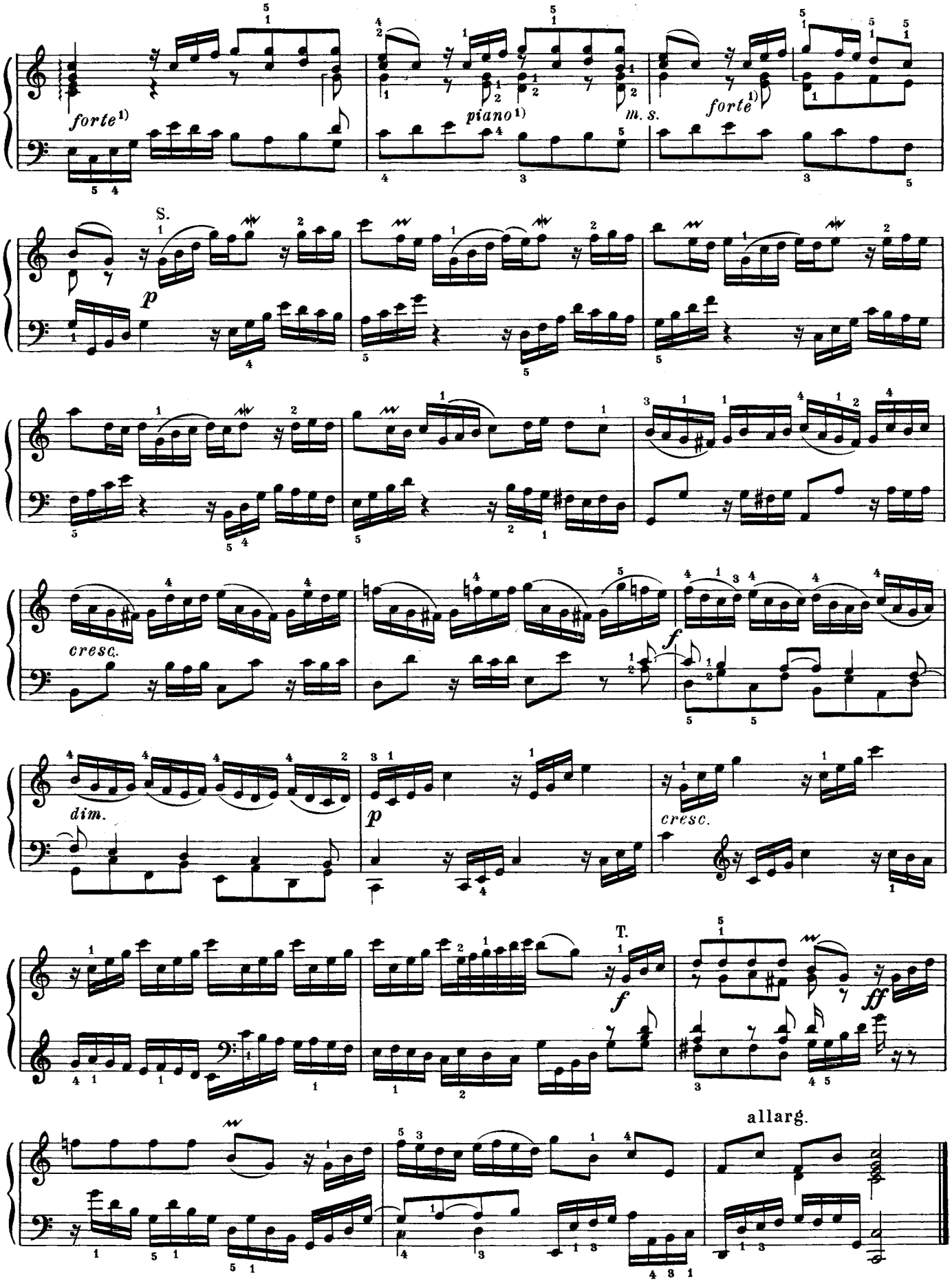
1) Обозначено в оригинале.



1) Мордент исполняется с главного звука.

2) Обозначено в оригинале.


T.



1) Обозначено в оригинале.

Largo[1)]

T.

f *legato*

S.

mp

f *p*

f

p

cresc.

f

p

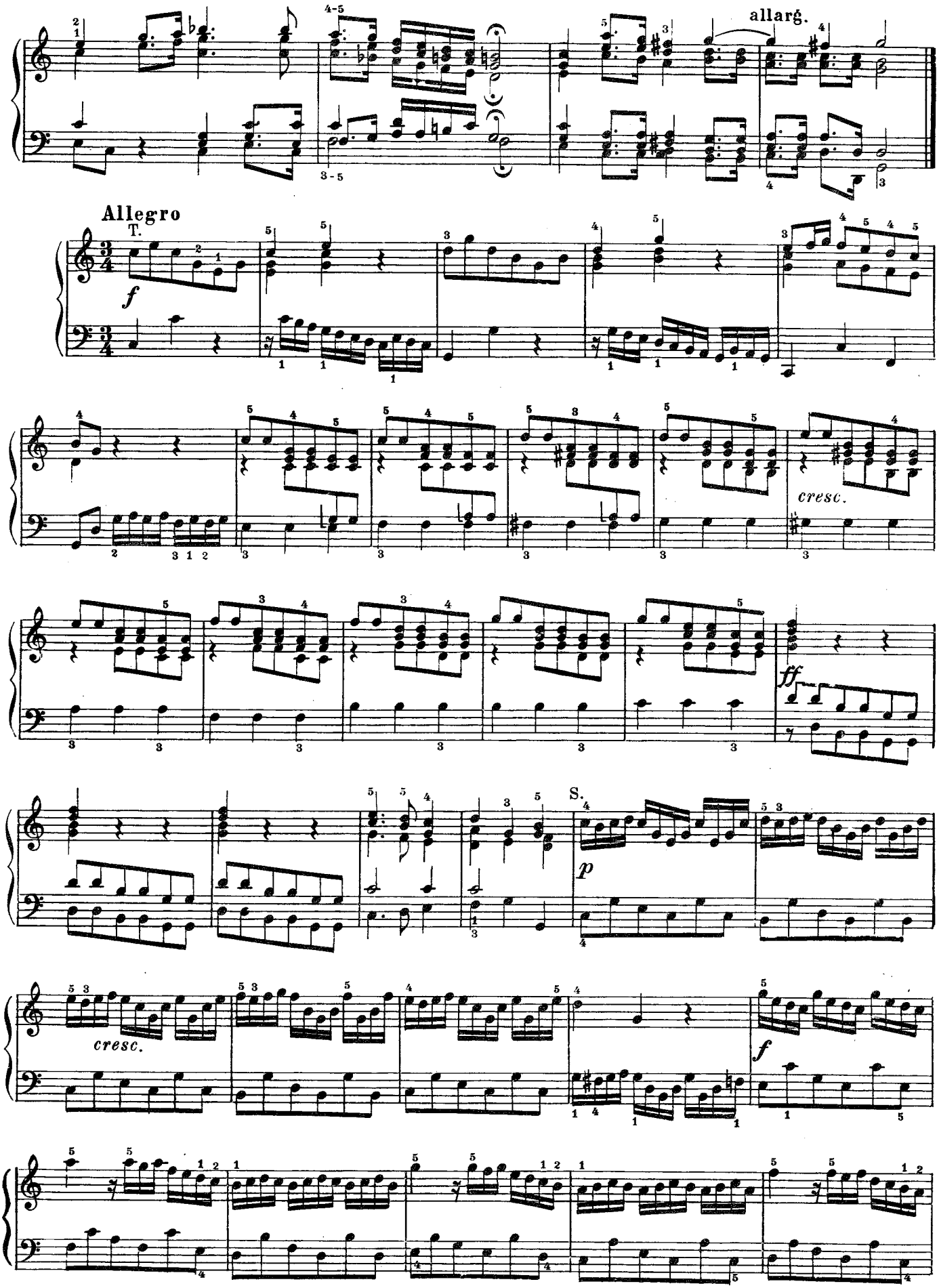
T.

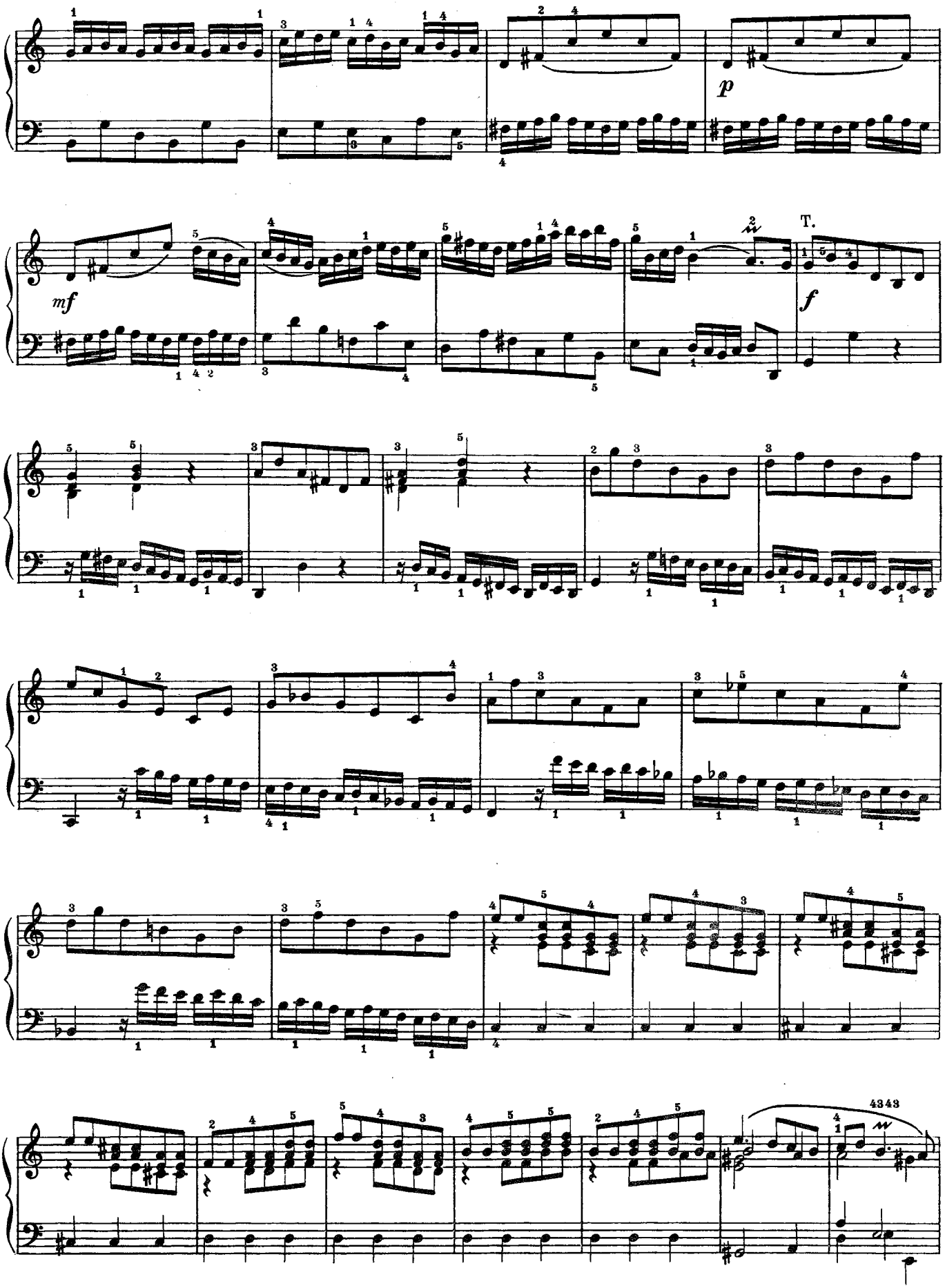
f

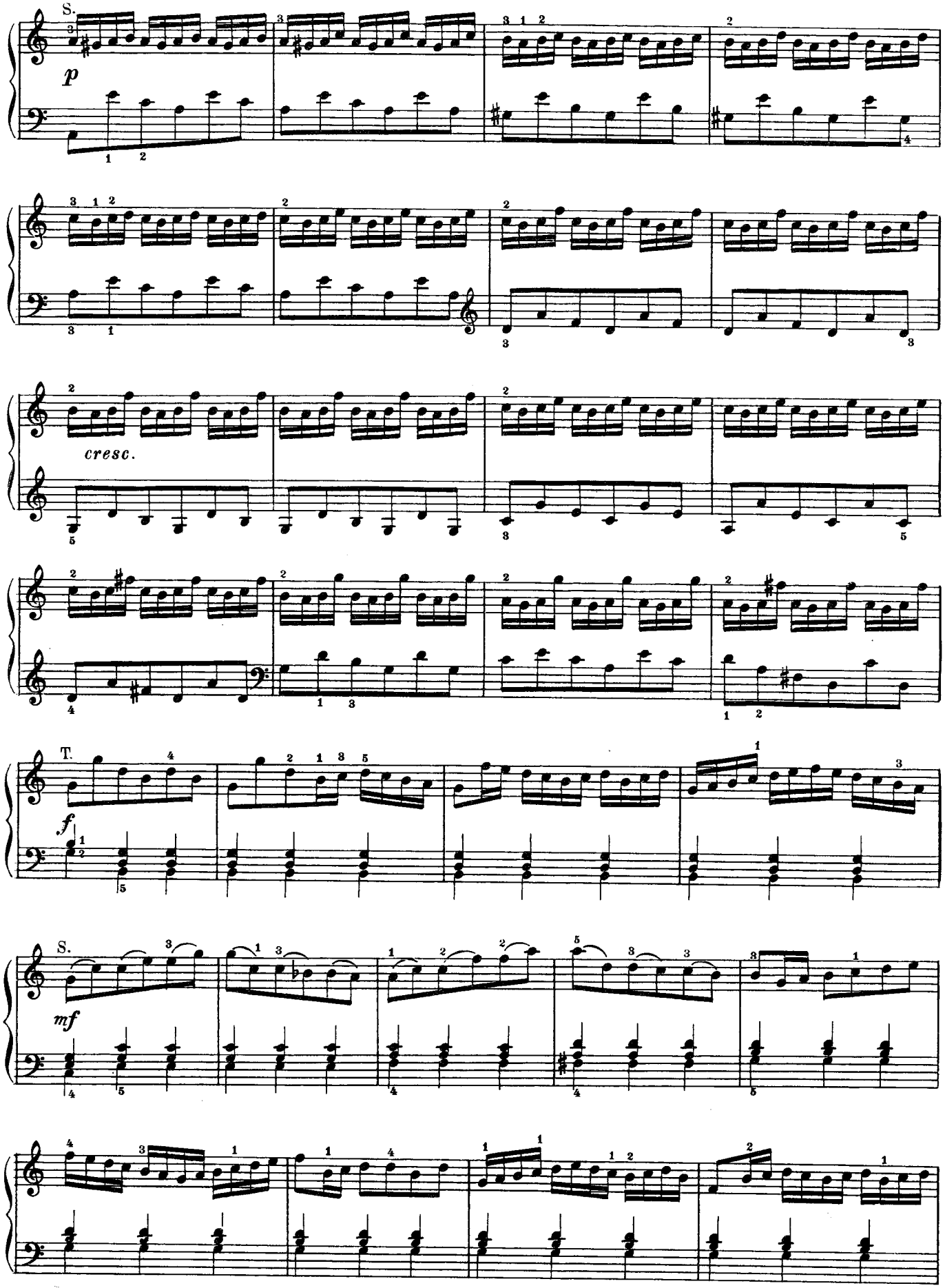
2) *tr*

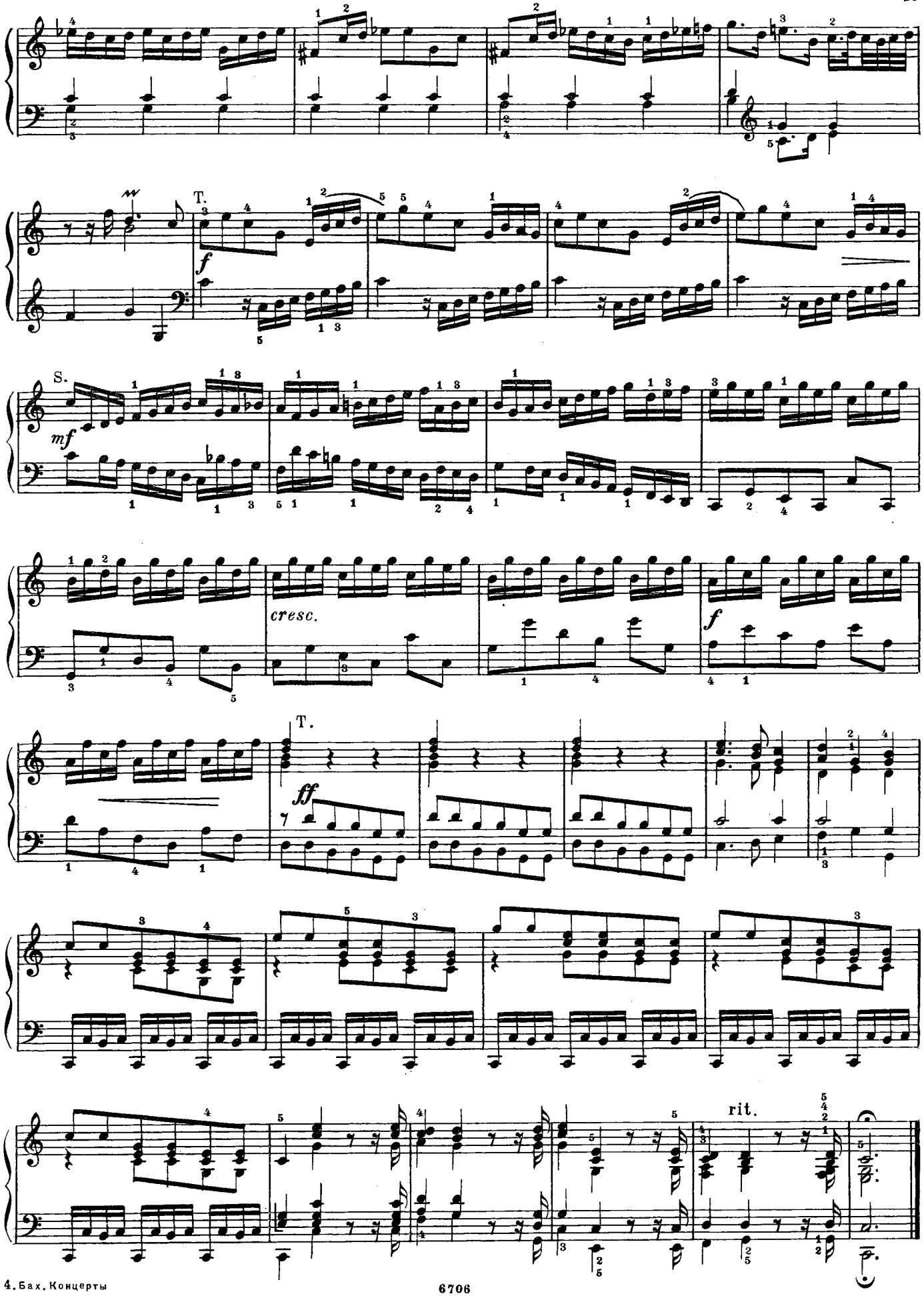
1) Обозначено в оригинале.

2)


allarg.
Allegro
T.
f
cresc.
ff
S.
p
cresc.
f


p
mf
T.
f
4343

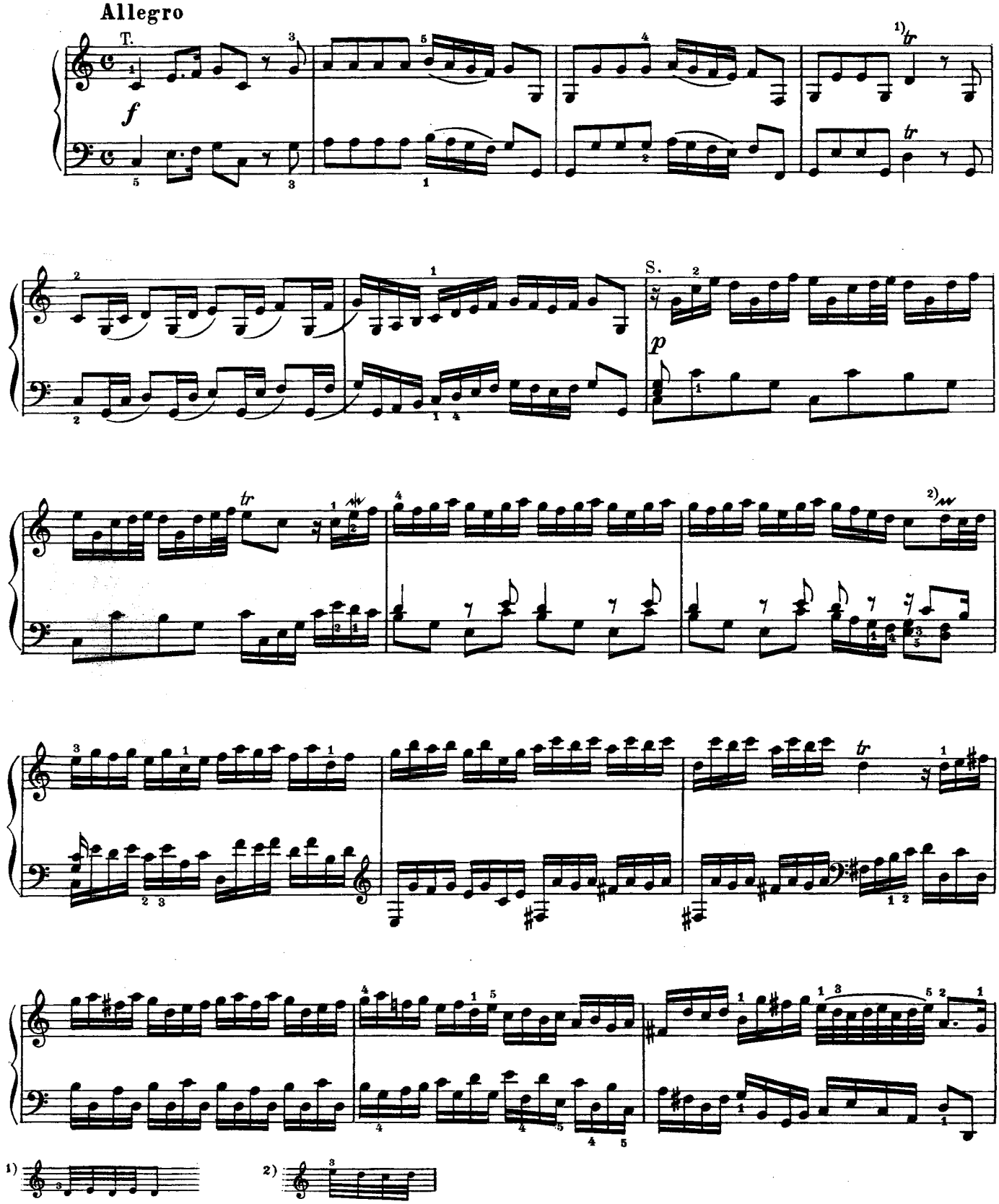

S.
p
cresc.
T.
f
S.
mf

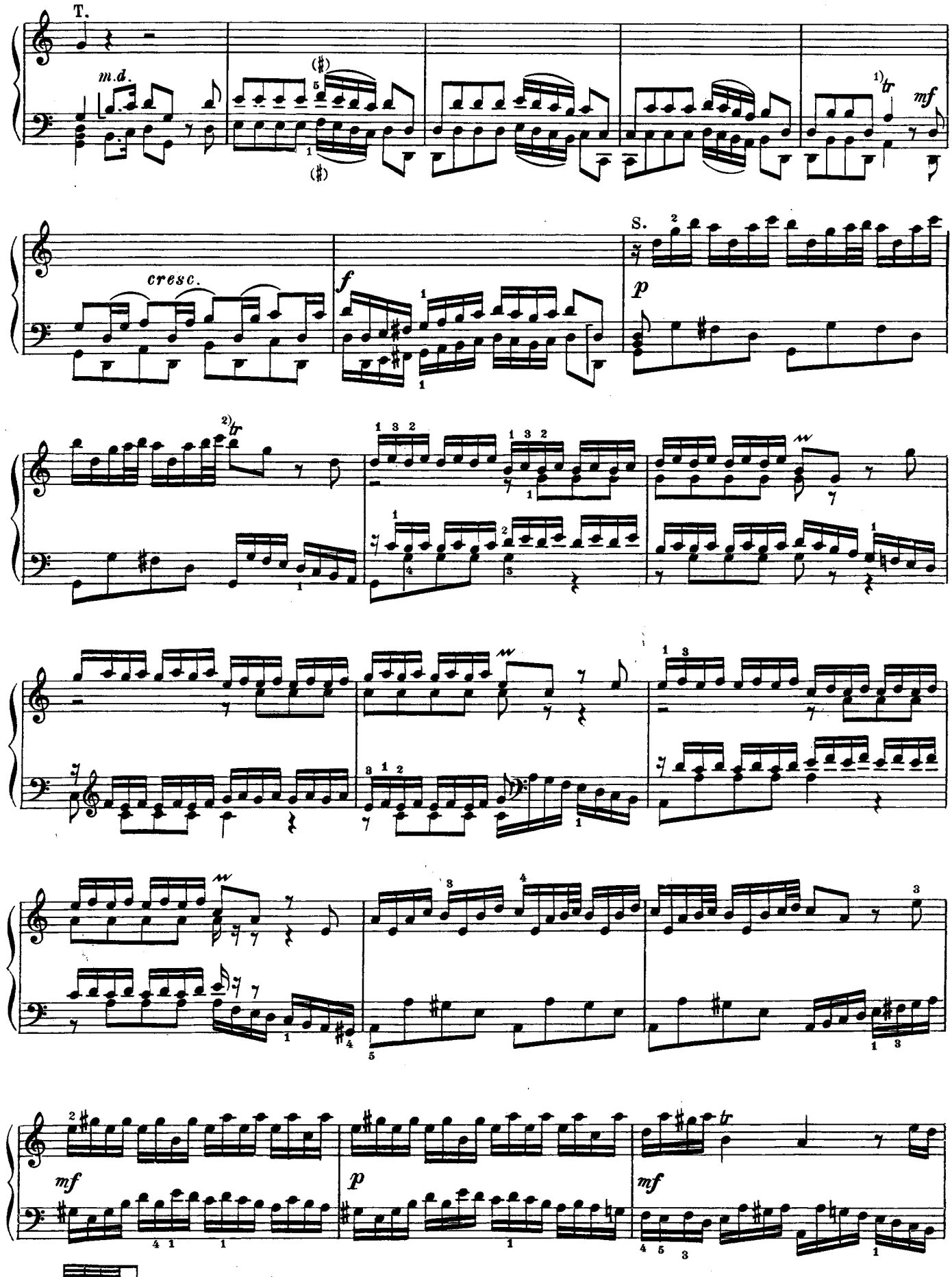

T.
f
S.
mf
cresc.
f
T.
ff
rit.

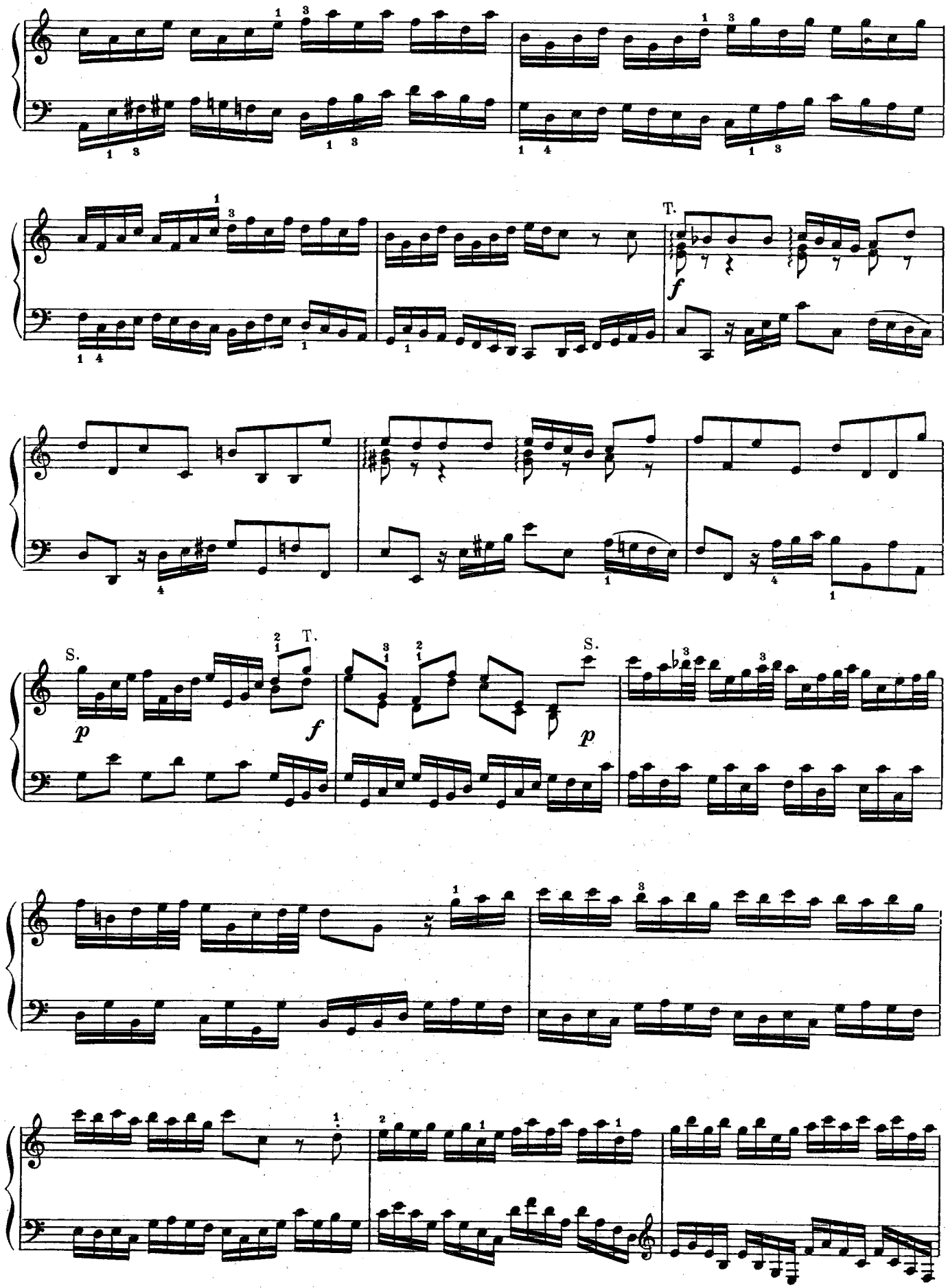
6. Концерт

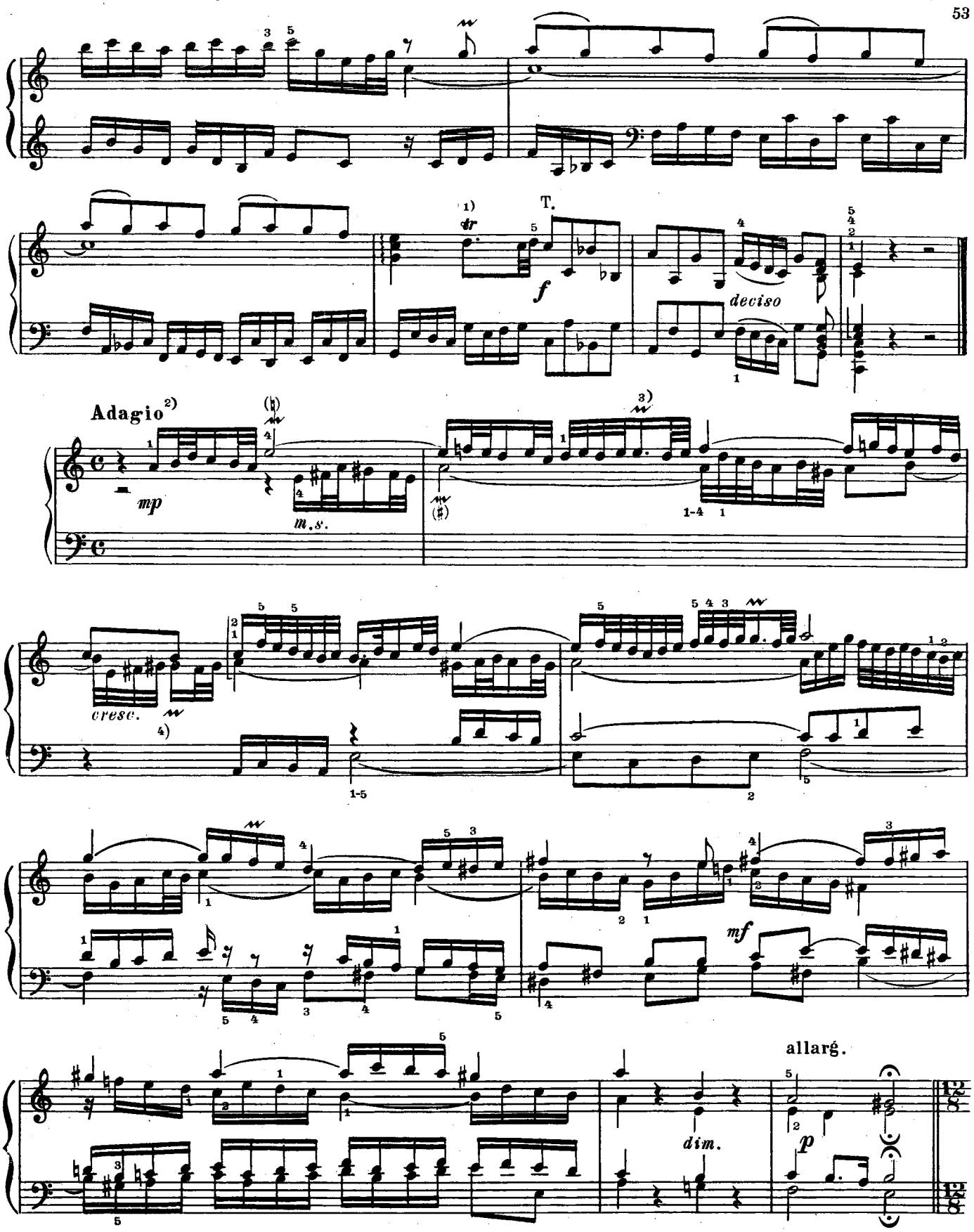
До мажор

Неизвестный автор




T.
m.d.
cresc.
f
S.
p
mf
p
mf
1)
2)

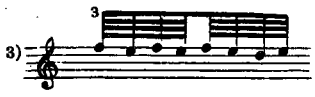

T.
f
S.
p
T.
f
S.
p



1)

2) Обозначено в оригинале.

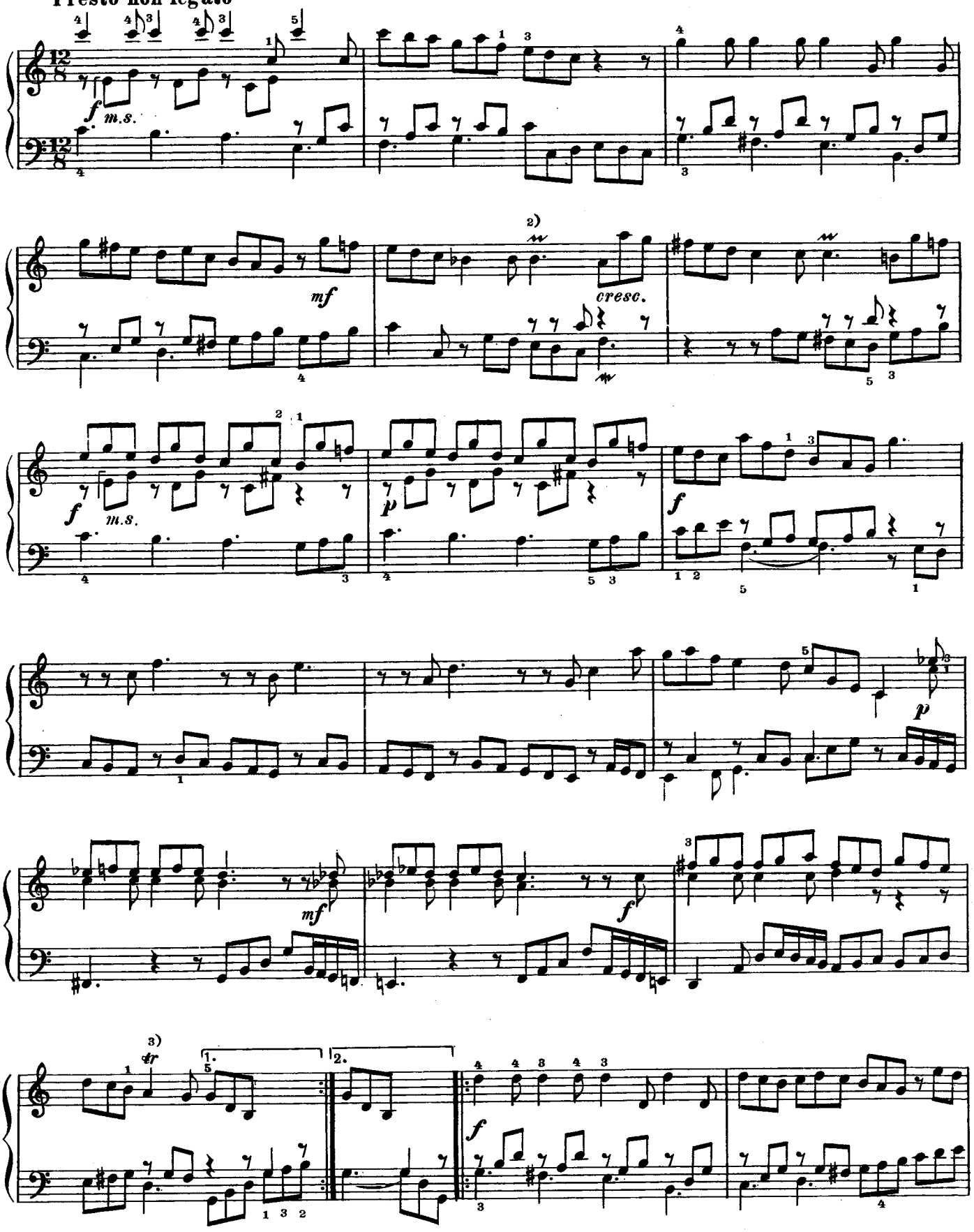
attacca

3) 

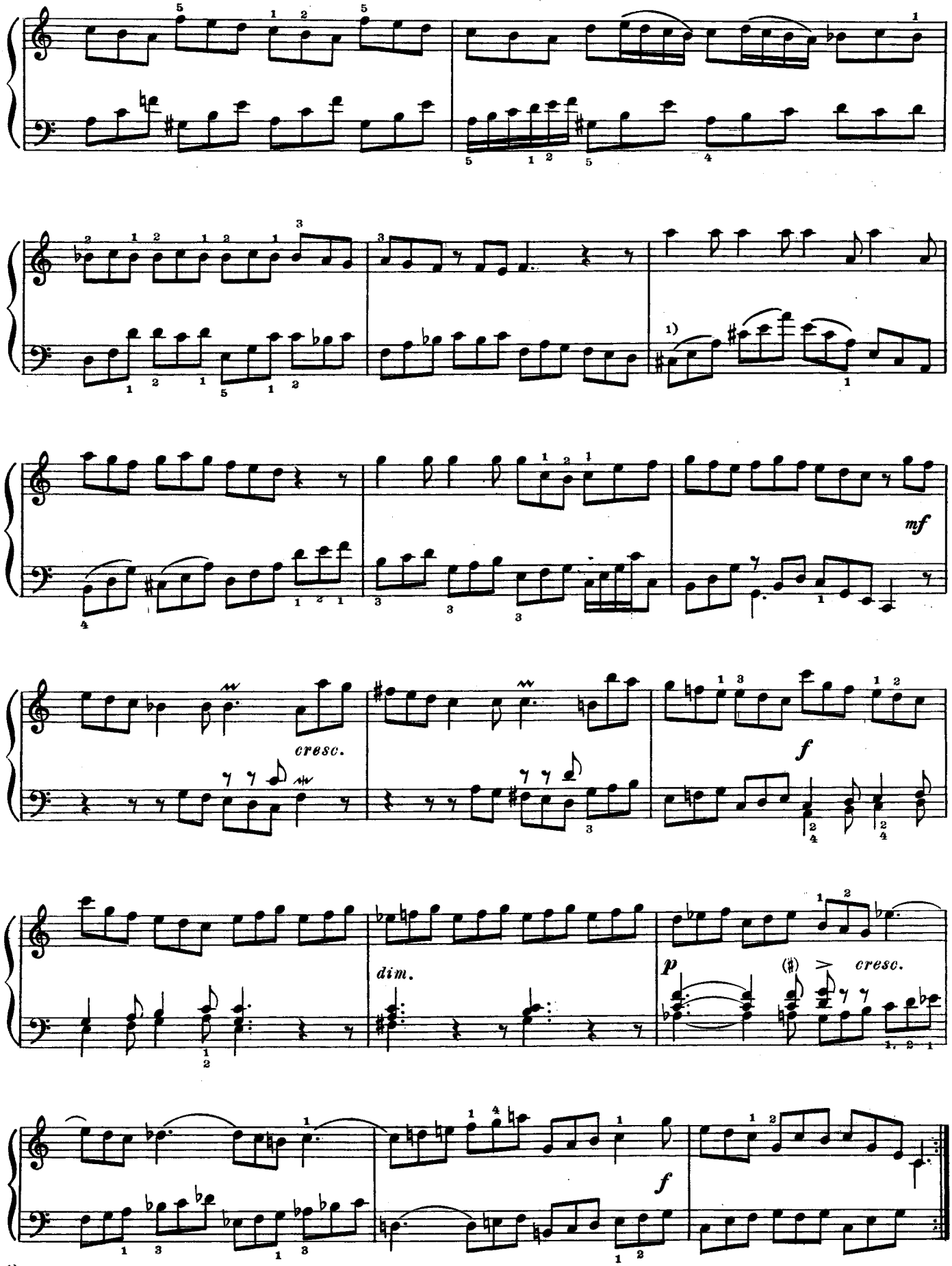
4)

Giga[1)]

Presto non legato



1) Обозначено в оригинале. 2) 3)

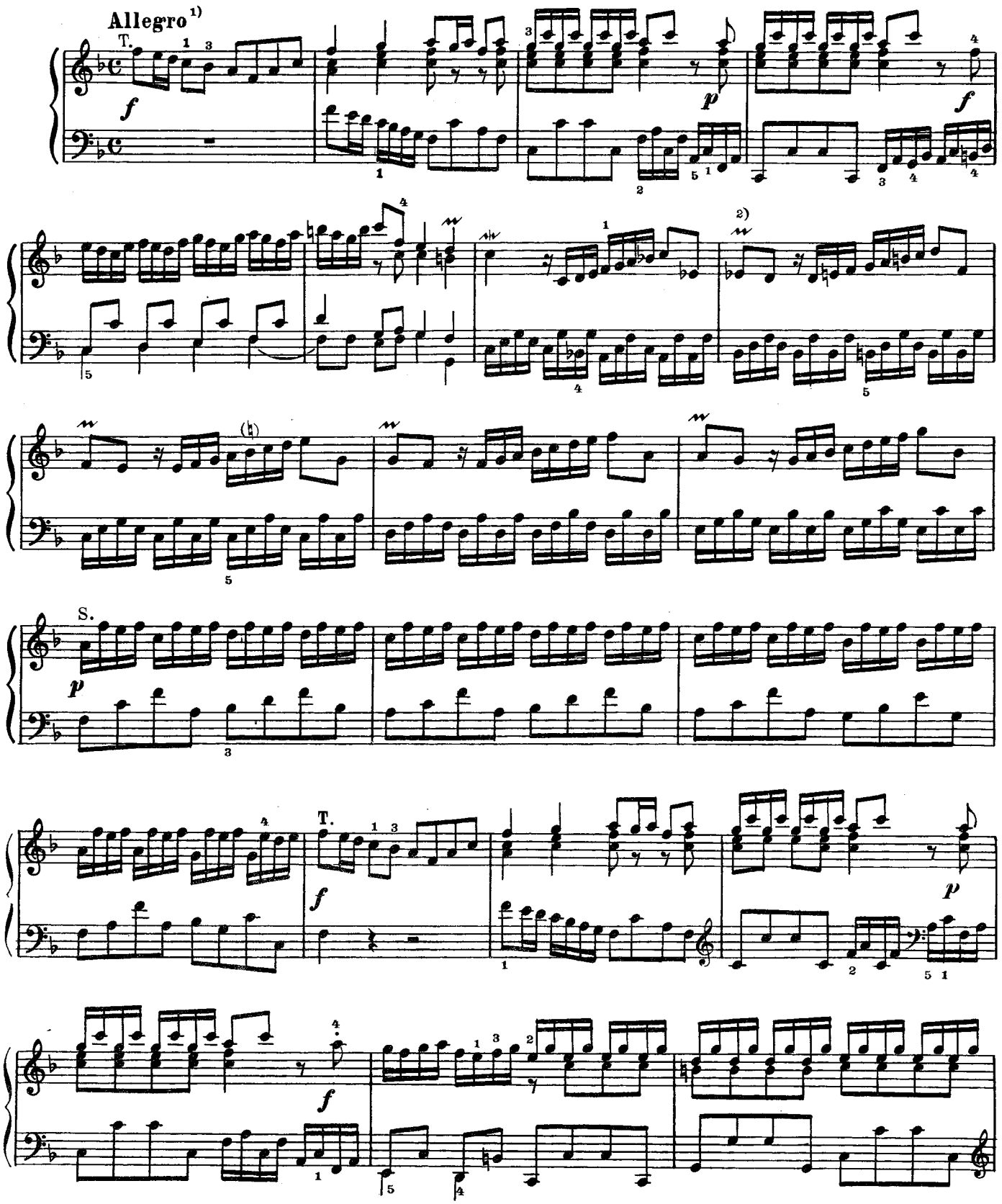


1) Лиги оригинала.

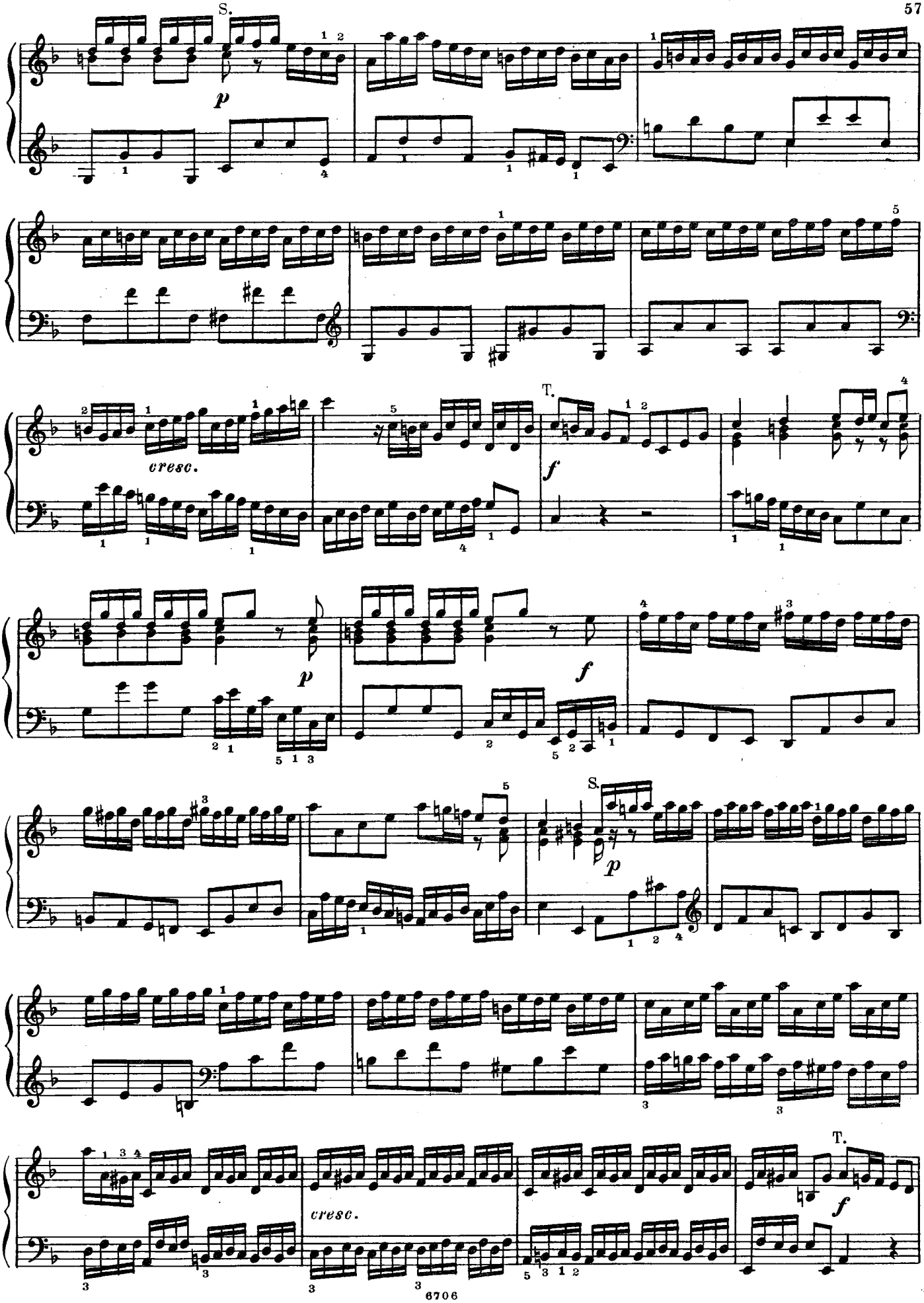
7. Концерт

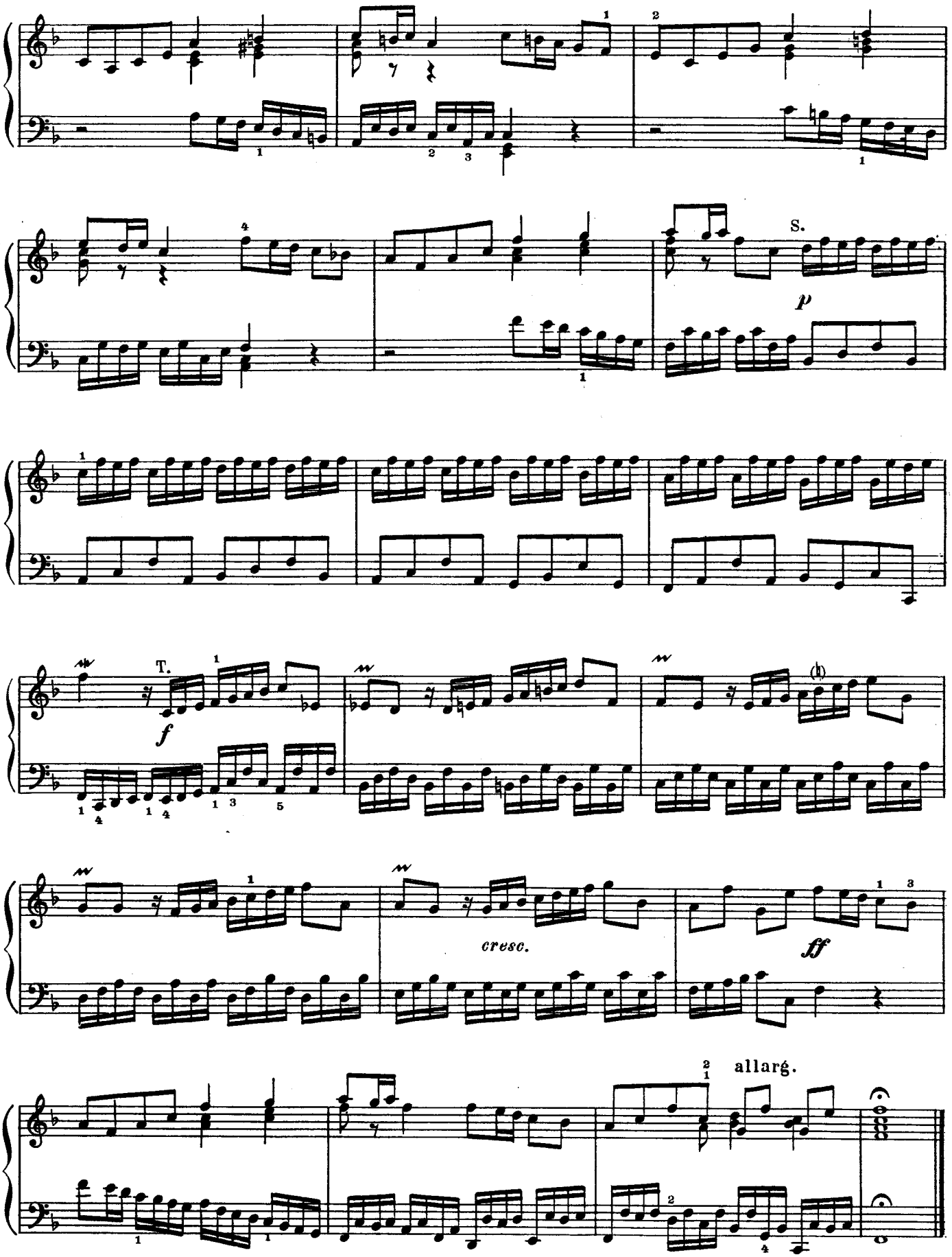
Фа мажор

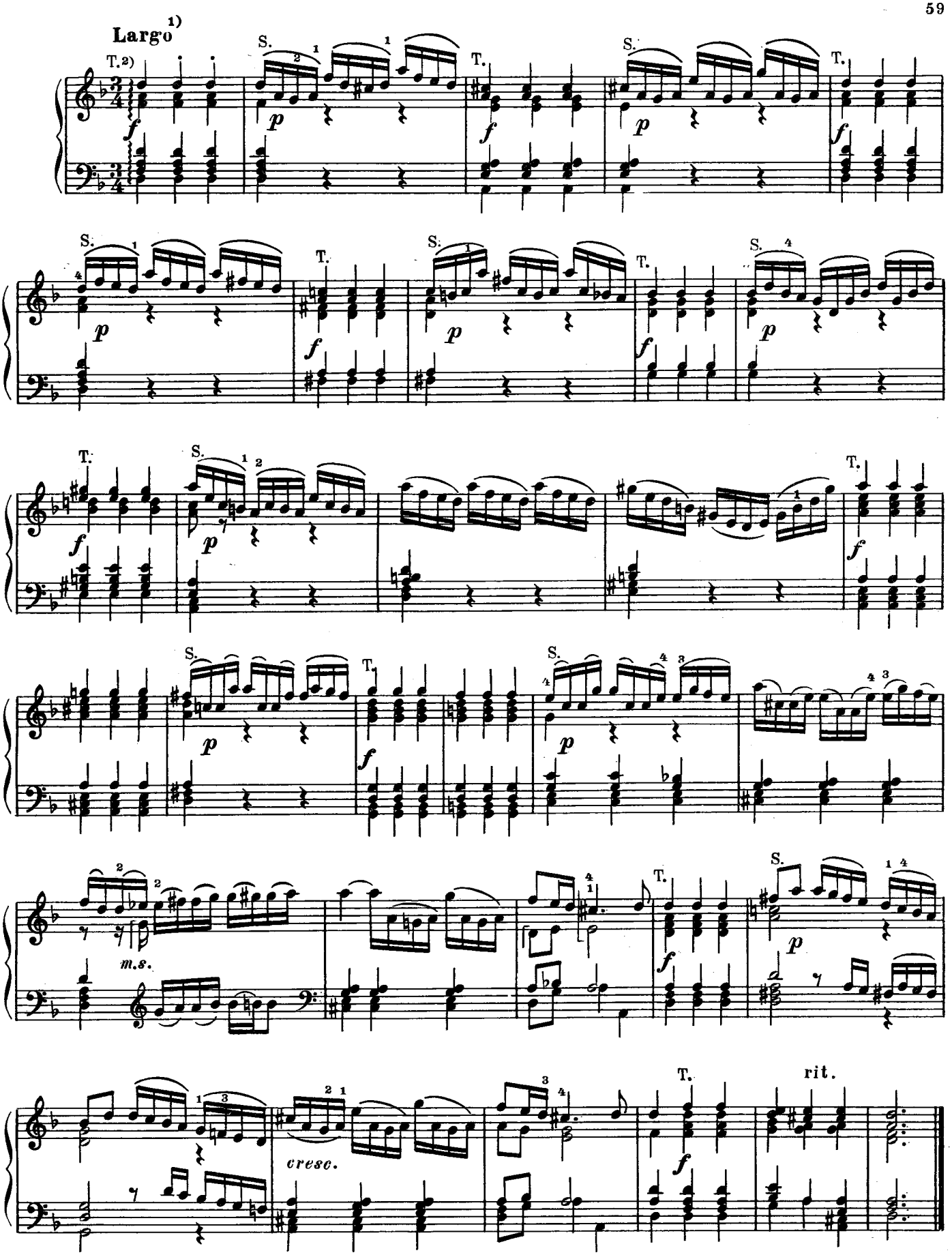
А. ВИВАЛЬДИ. Соч.3 № 3



1) Обозначено в оригинале. 2)

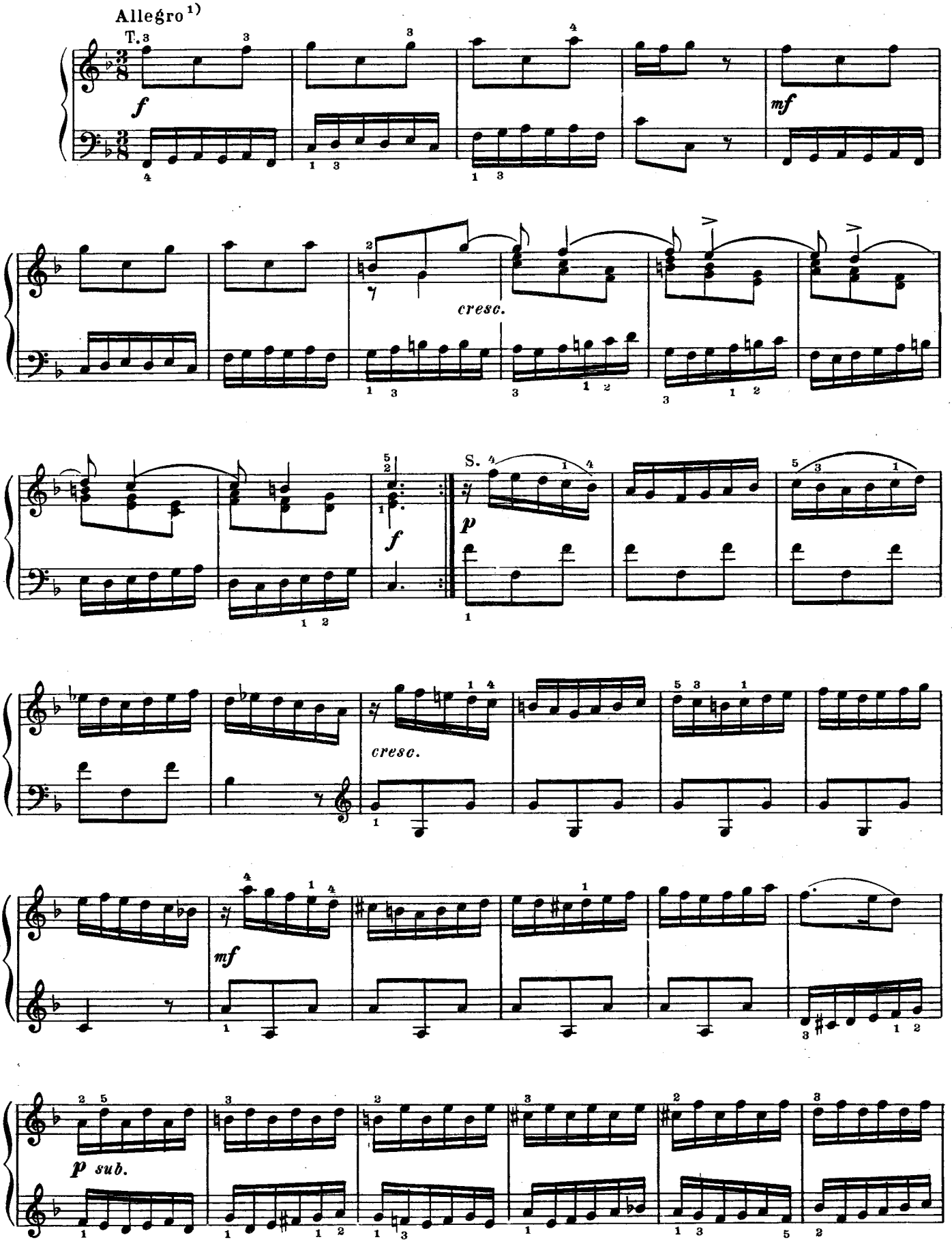

S.
p
cresc.
T.
f
p
f
S.
p
cresc.
T.
f


S.
p
T.
f
cresc.
ff
allarg.

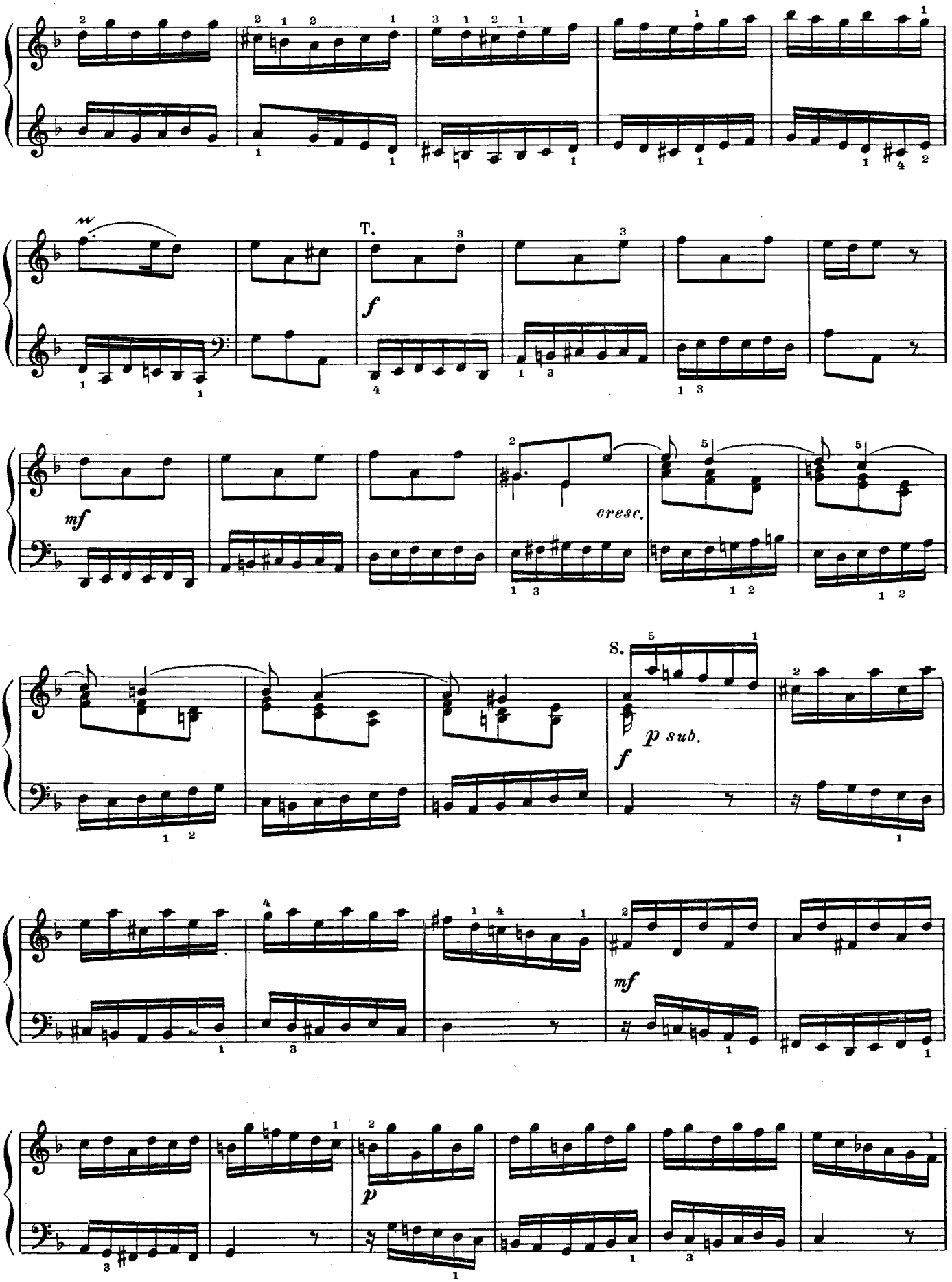


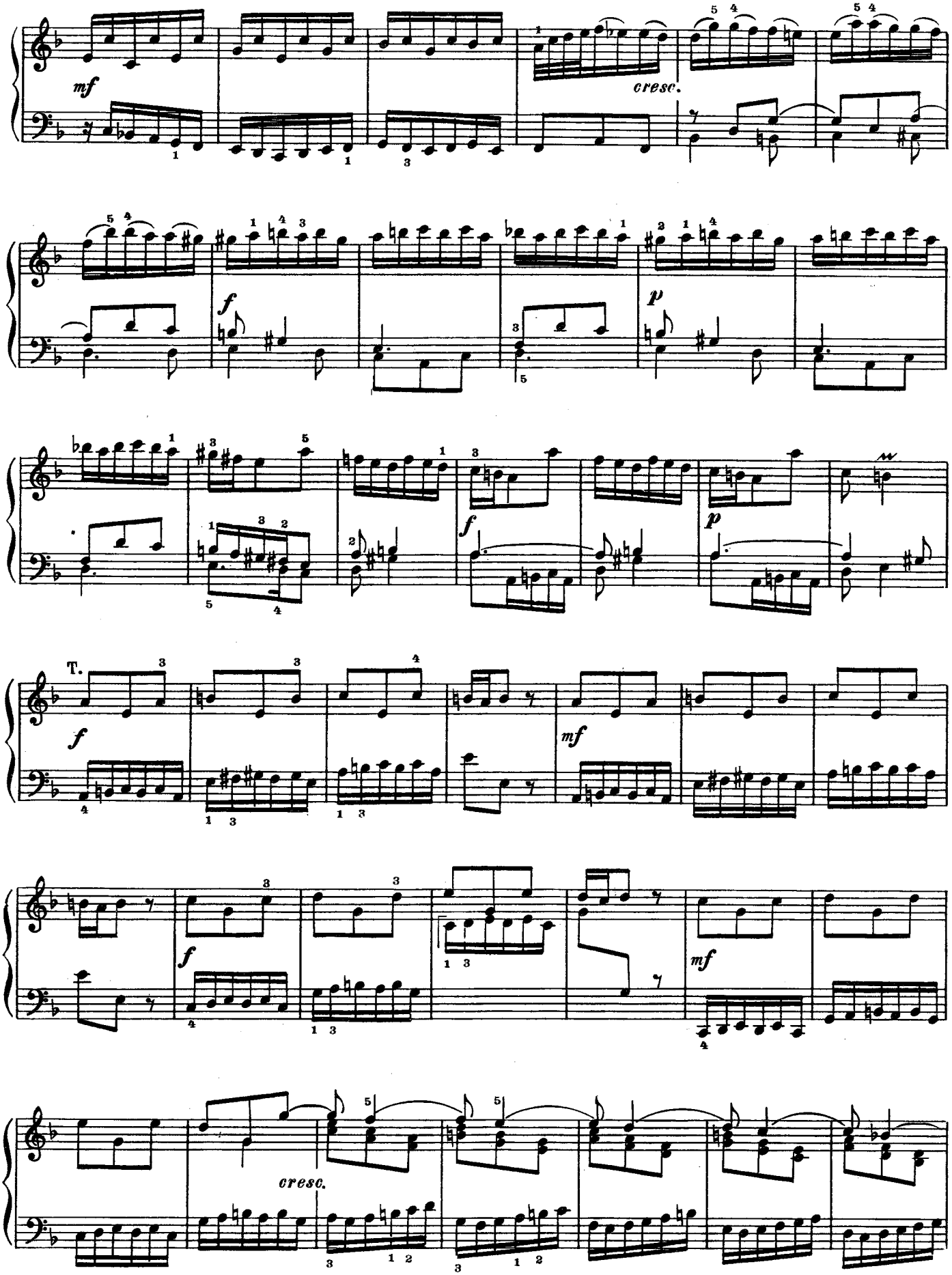
1) Обозначено в оригинале.

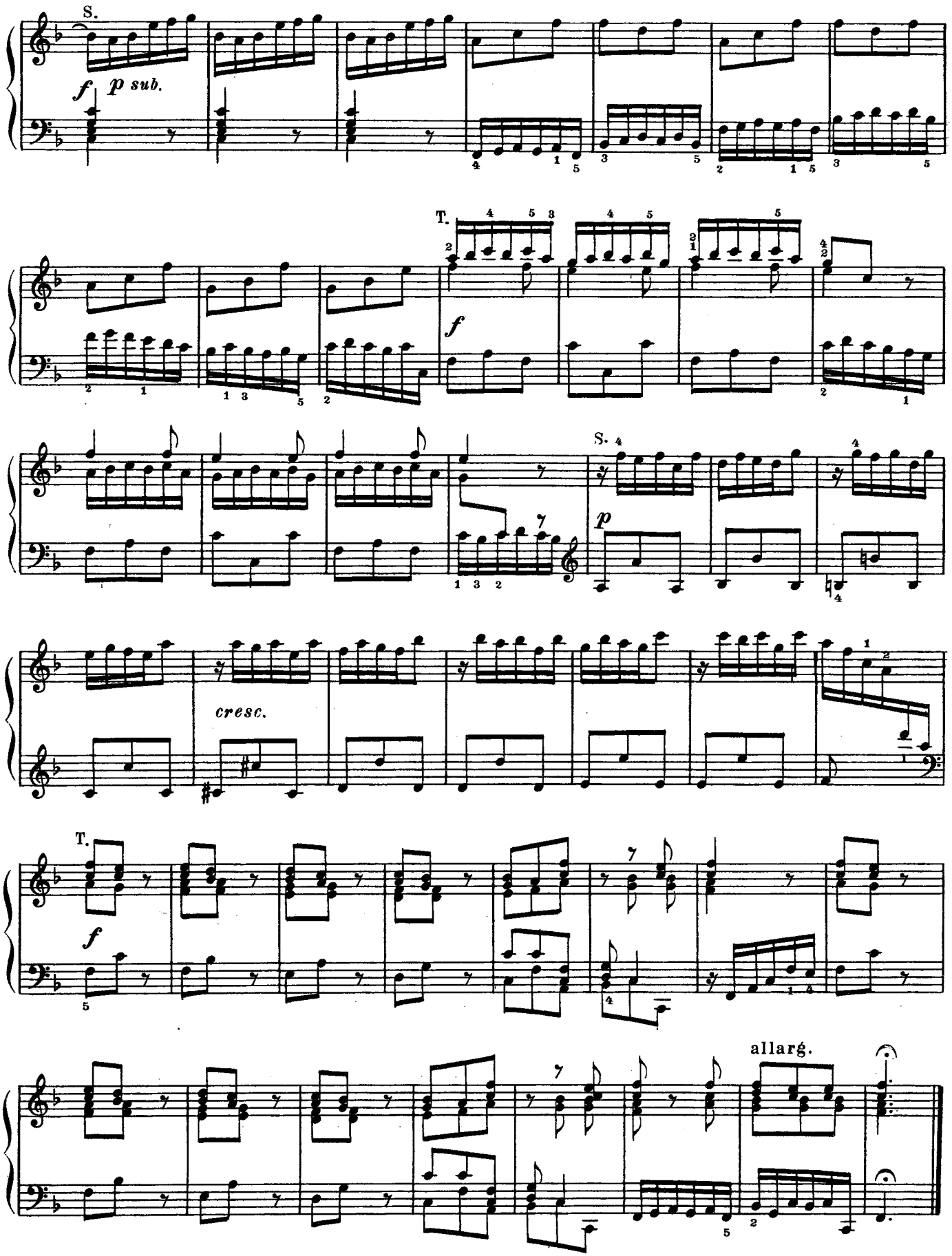
2) Все такты Tutti в данной пьесе исполняются *arpeggiato*. Лиги оригинала.



1) Обозначено в оригинале.


T.
f
mf
cresc.
S.
f
p sub.
mf
p

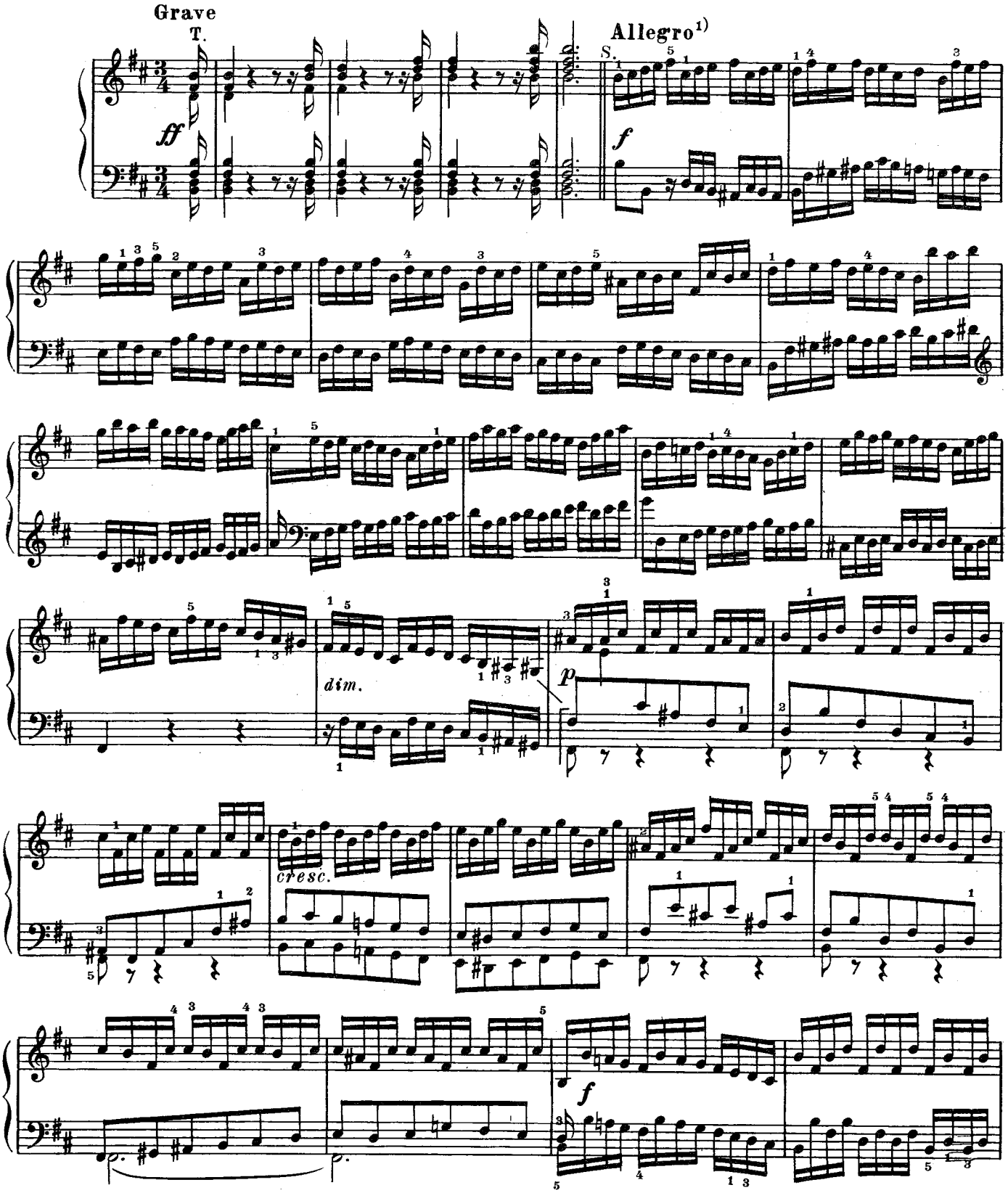

mf
cresc.
f
p
f
p
T.
f
mf
f
mf
cresc.


S.
f
p sub.
T.
f
S.
p
cresc.
T.
f
allarg.

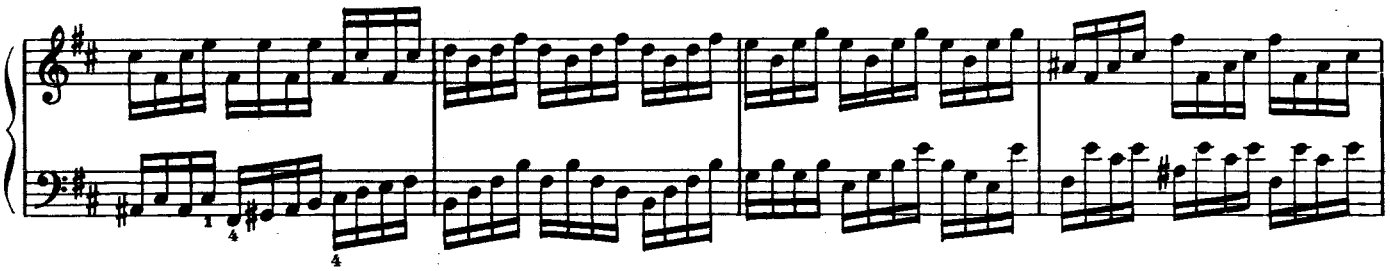
8. Концерт

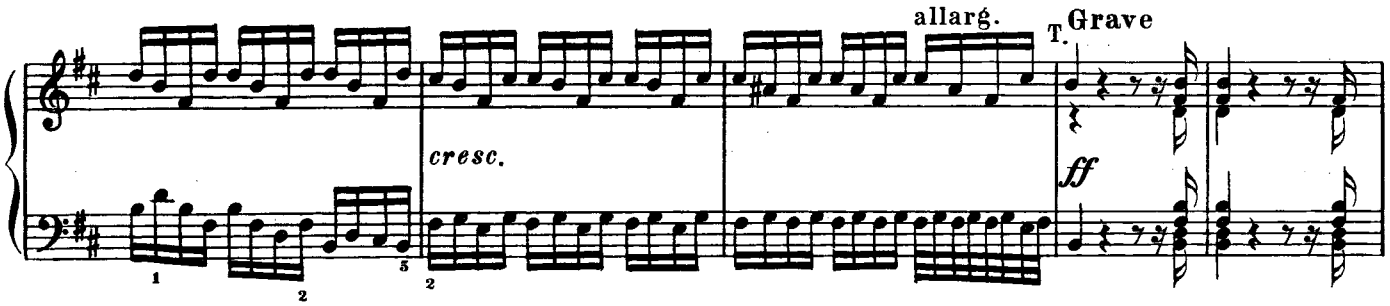
Ре мажор

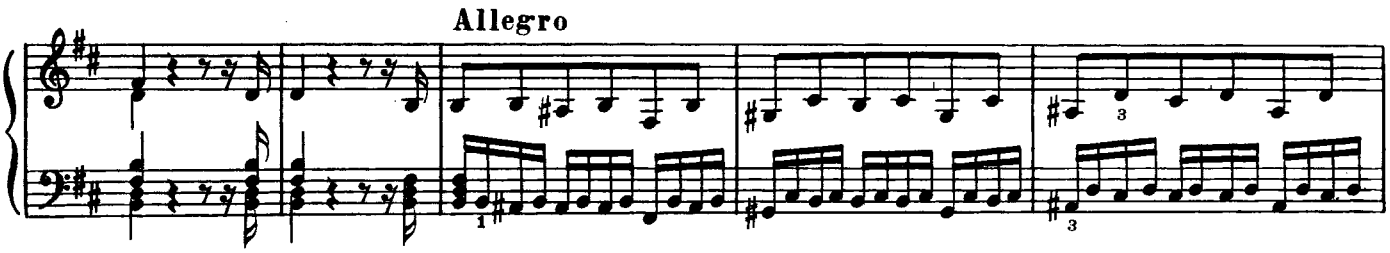
Неизвестный автор

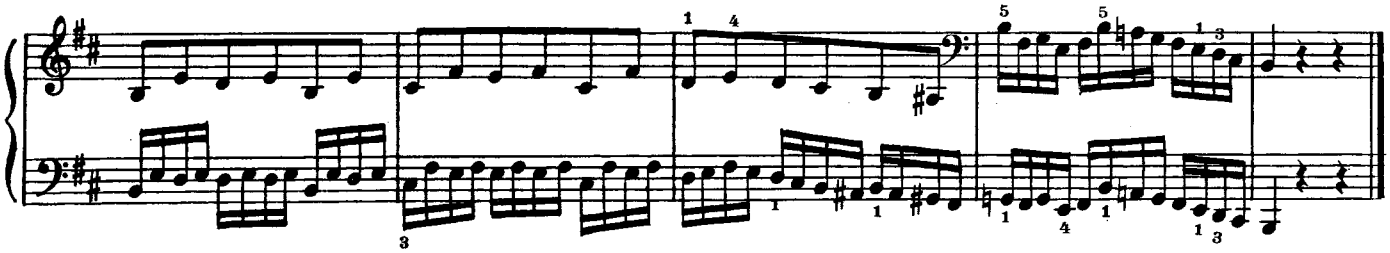


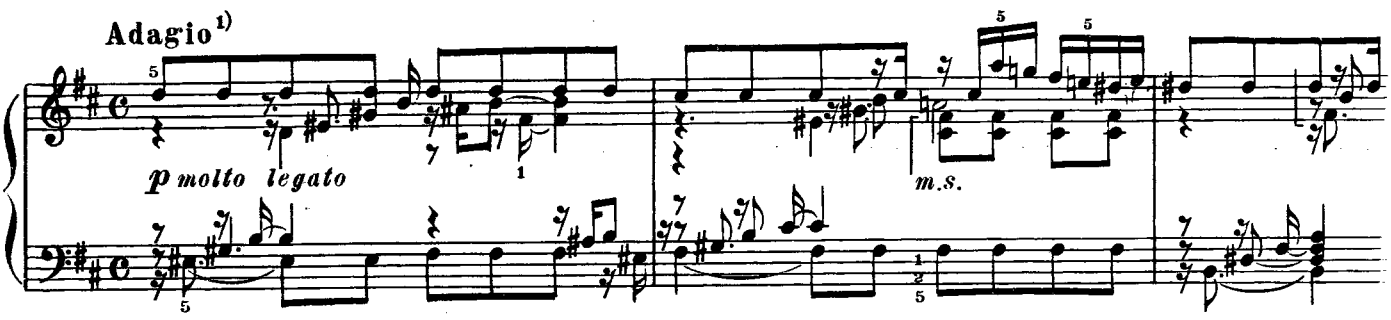
1) Обозначено в оригинале.

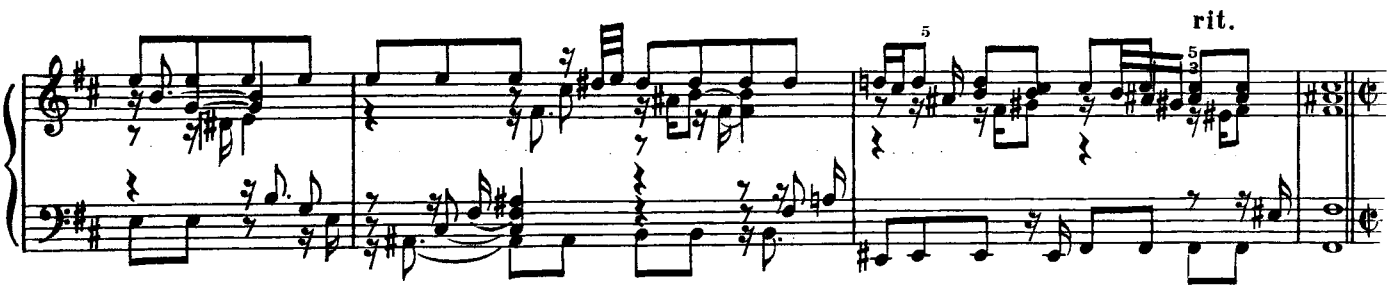




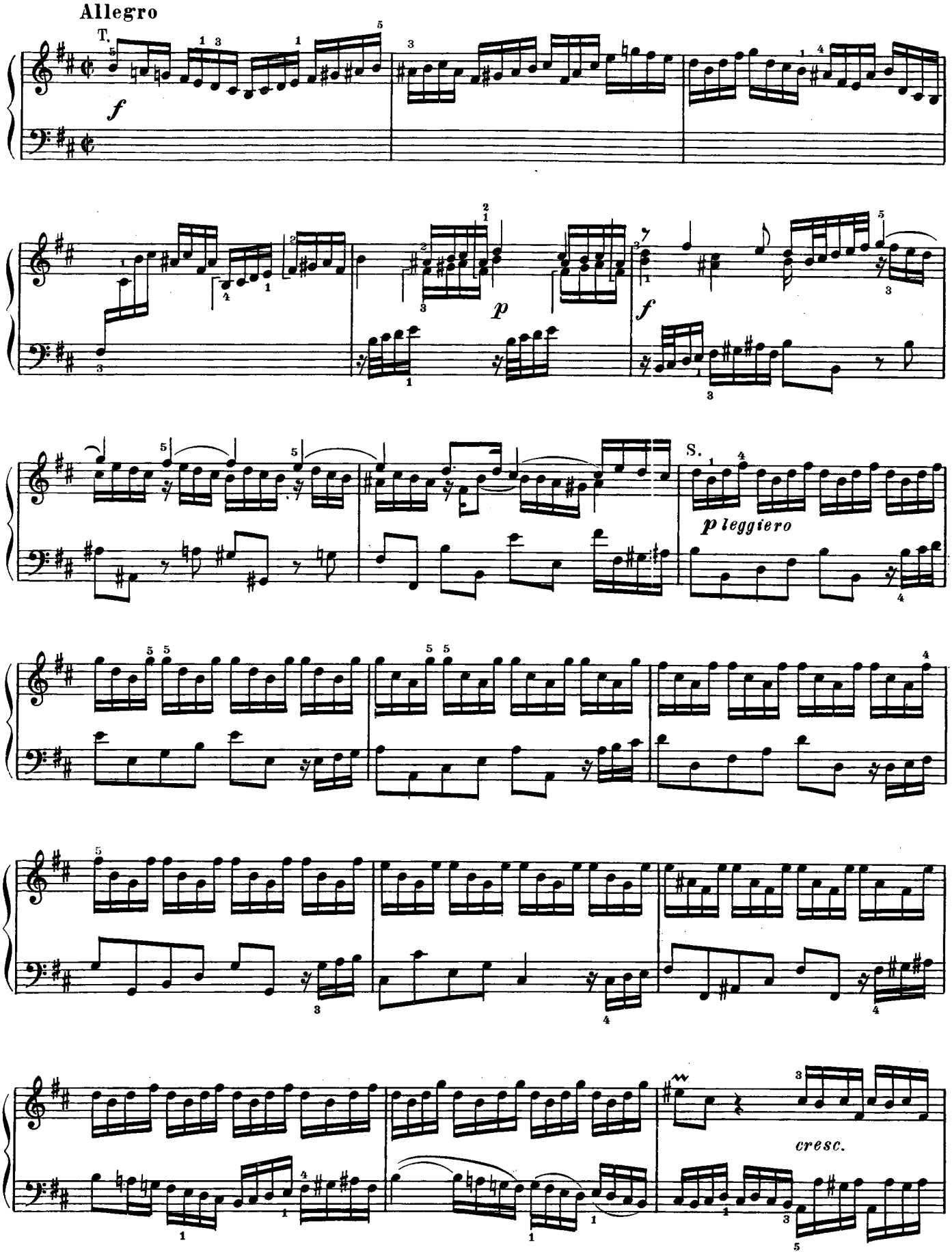


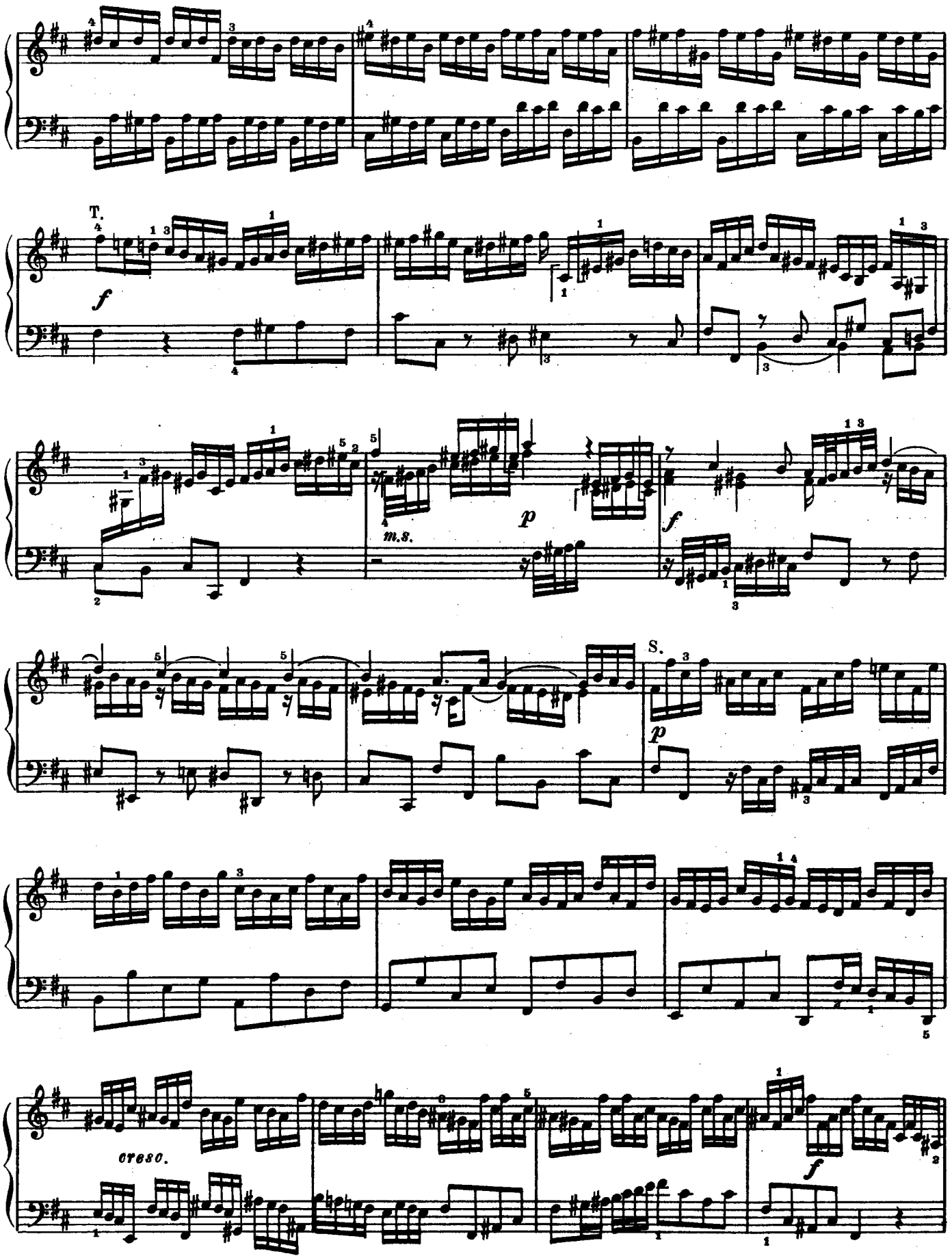


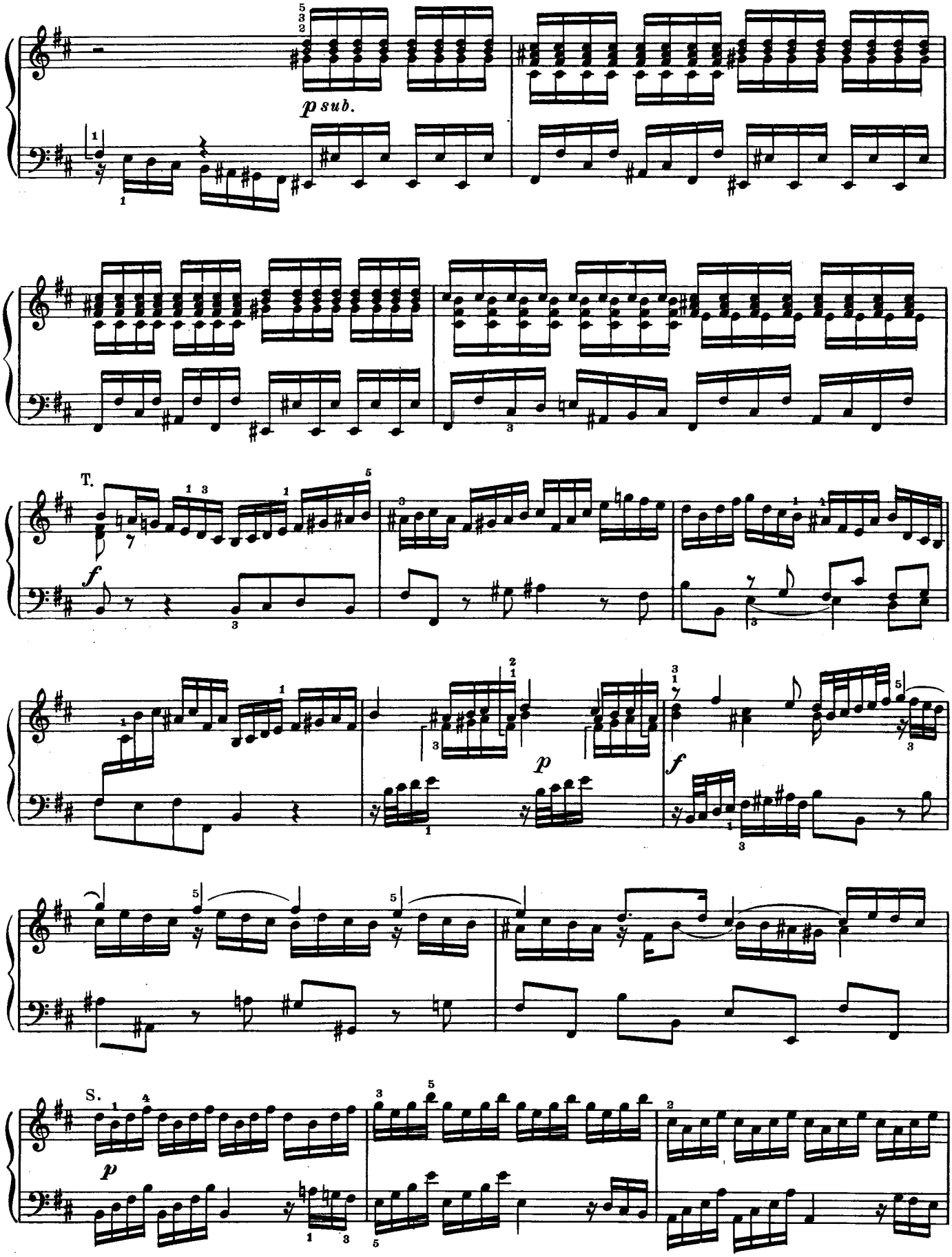


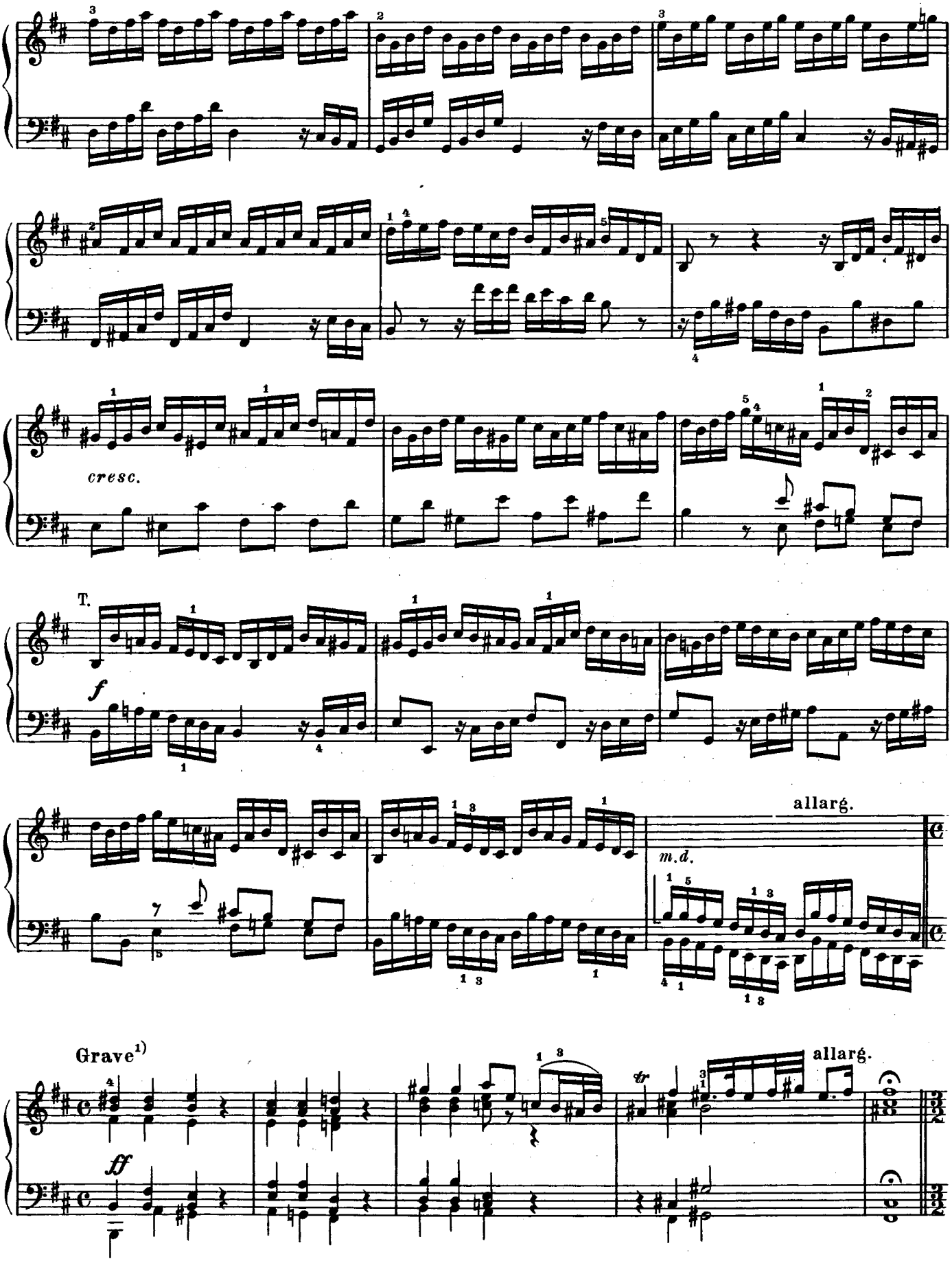


1) Обозначено в оригинале.


Allegro
T.
f
p
f
S.
p leggiero
cresc.

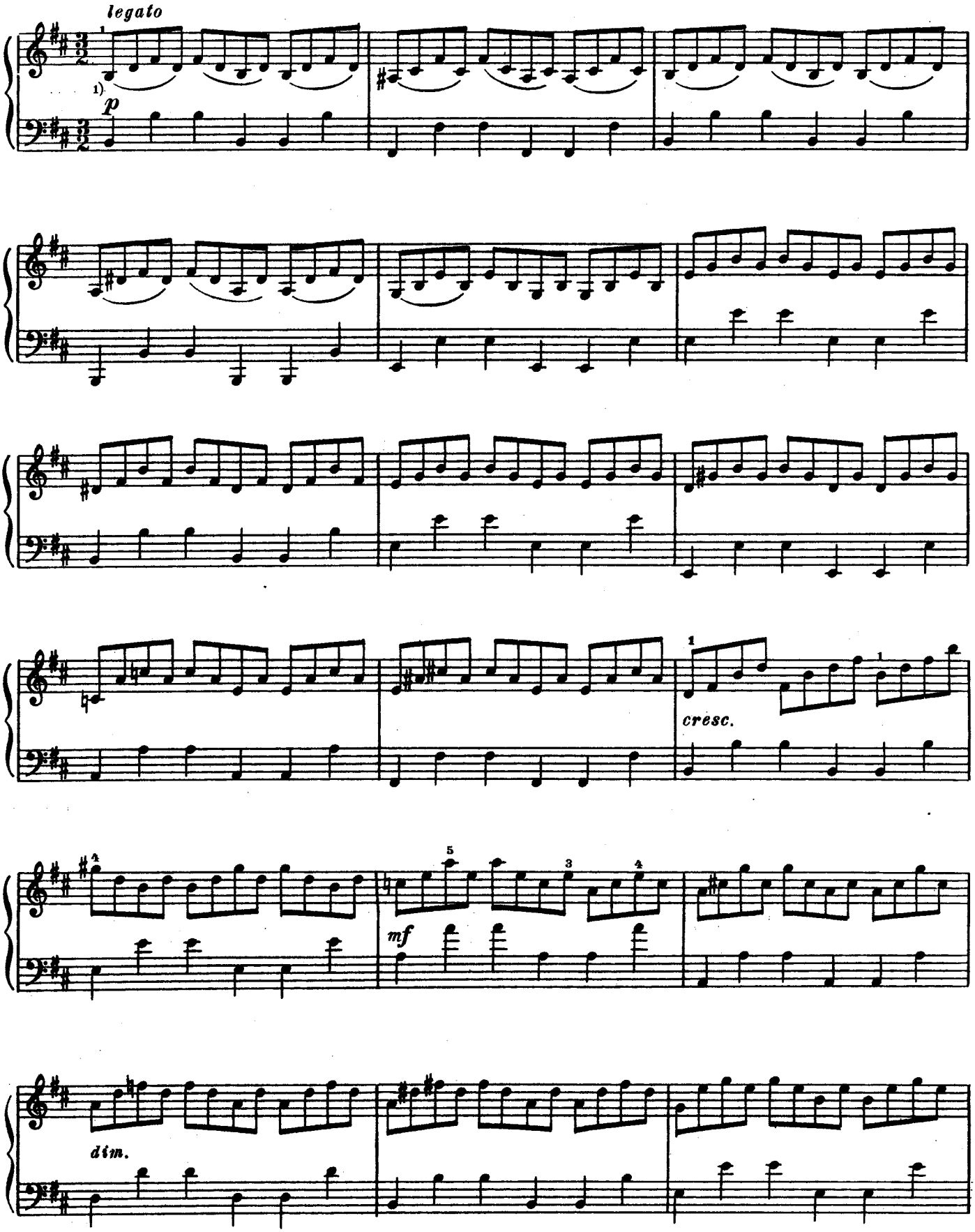

T.
f
m.s.
p
f
S.
p
cresc.
f


p sub.
T.
f
p
f
S.
p

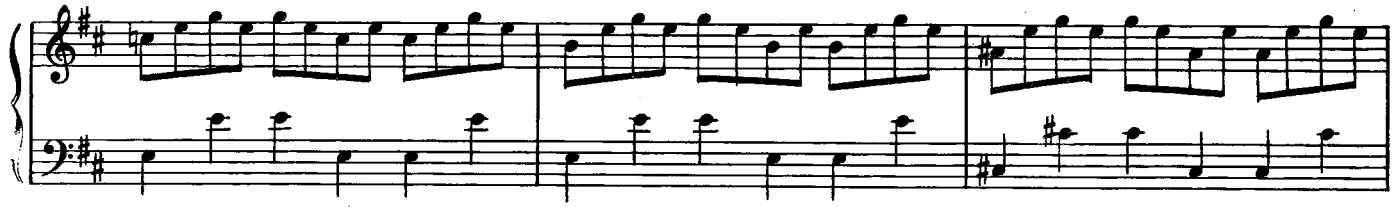


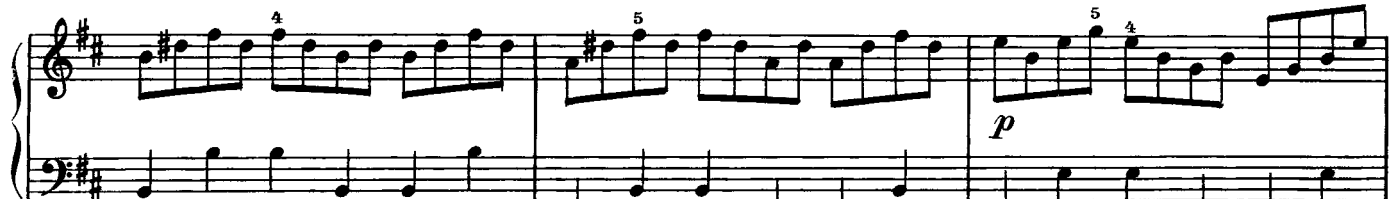
1) Обозначено в оригинале.

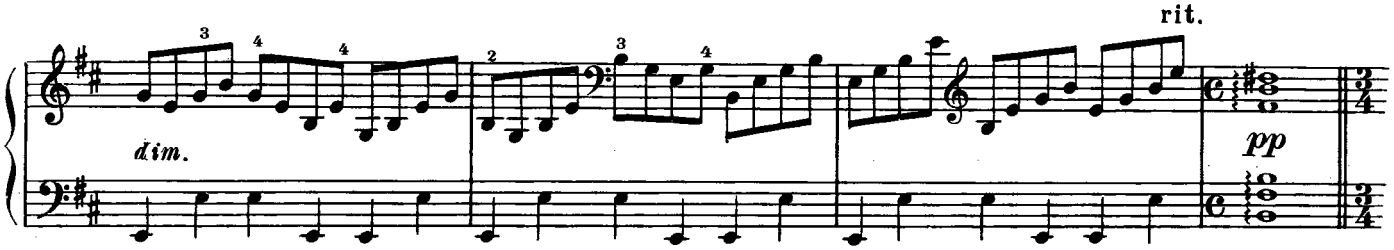
Andante[1)]

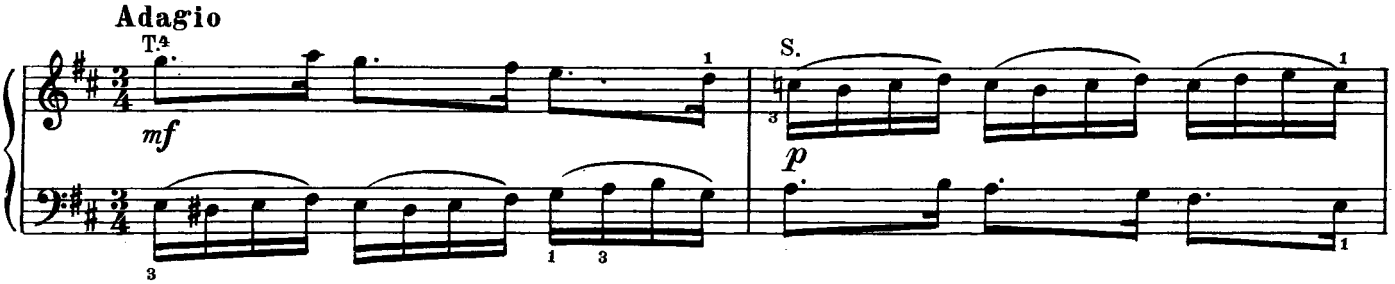


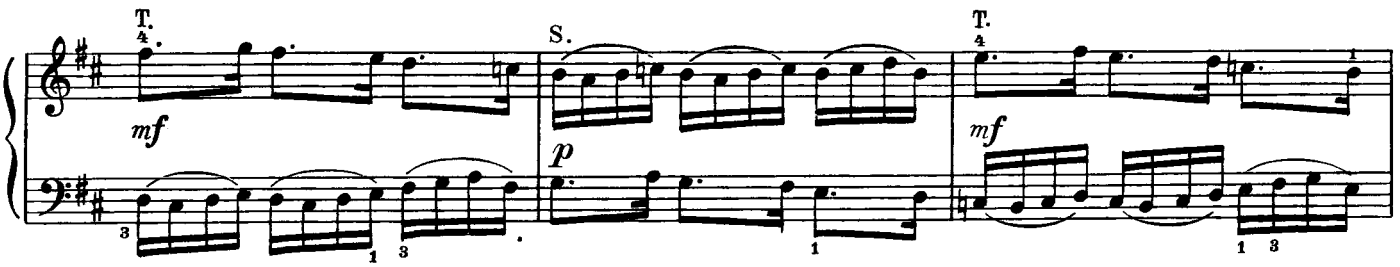
1) Обозначено в оригинале.

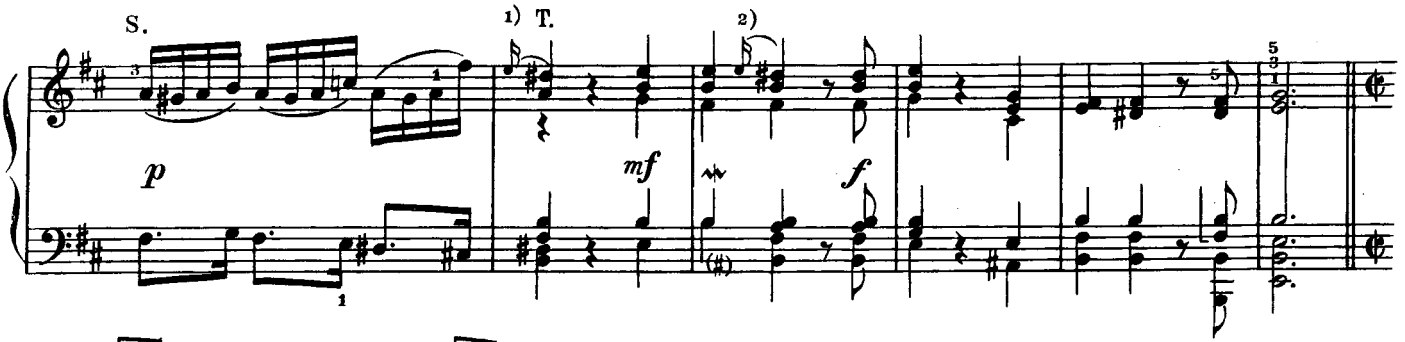



p

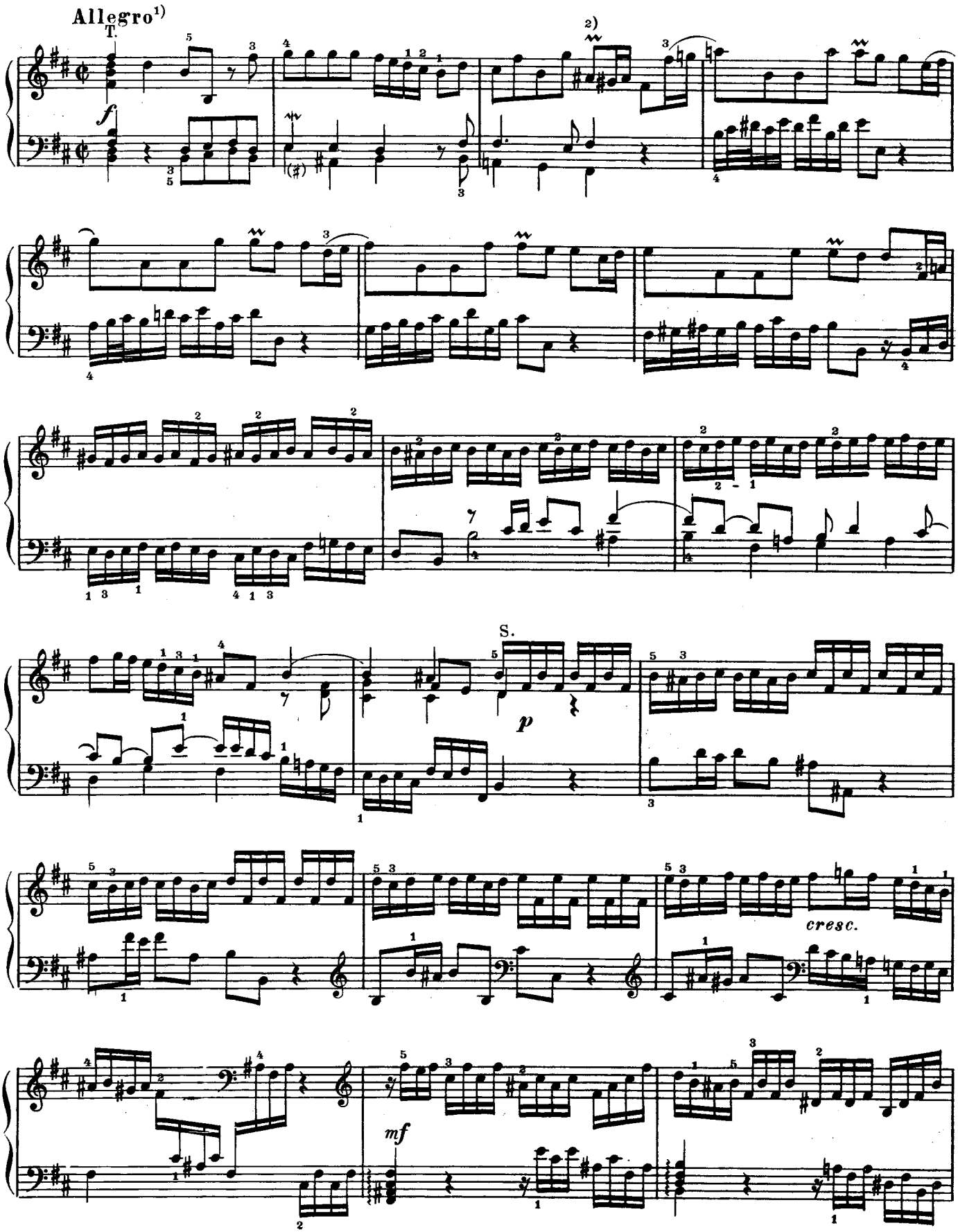

dim.
rit.
pp


Adagio
T.
mf
S.
p

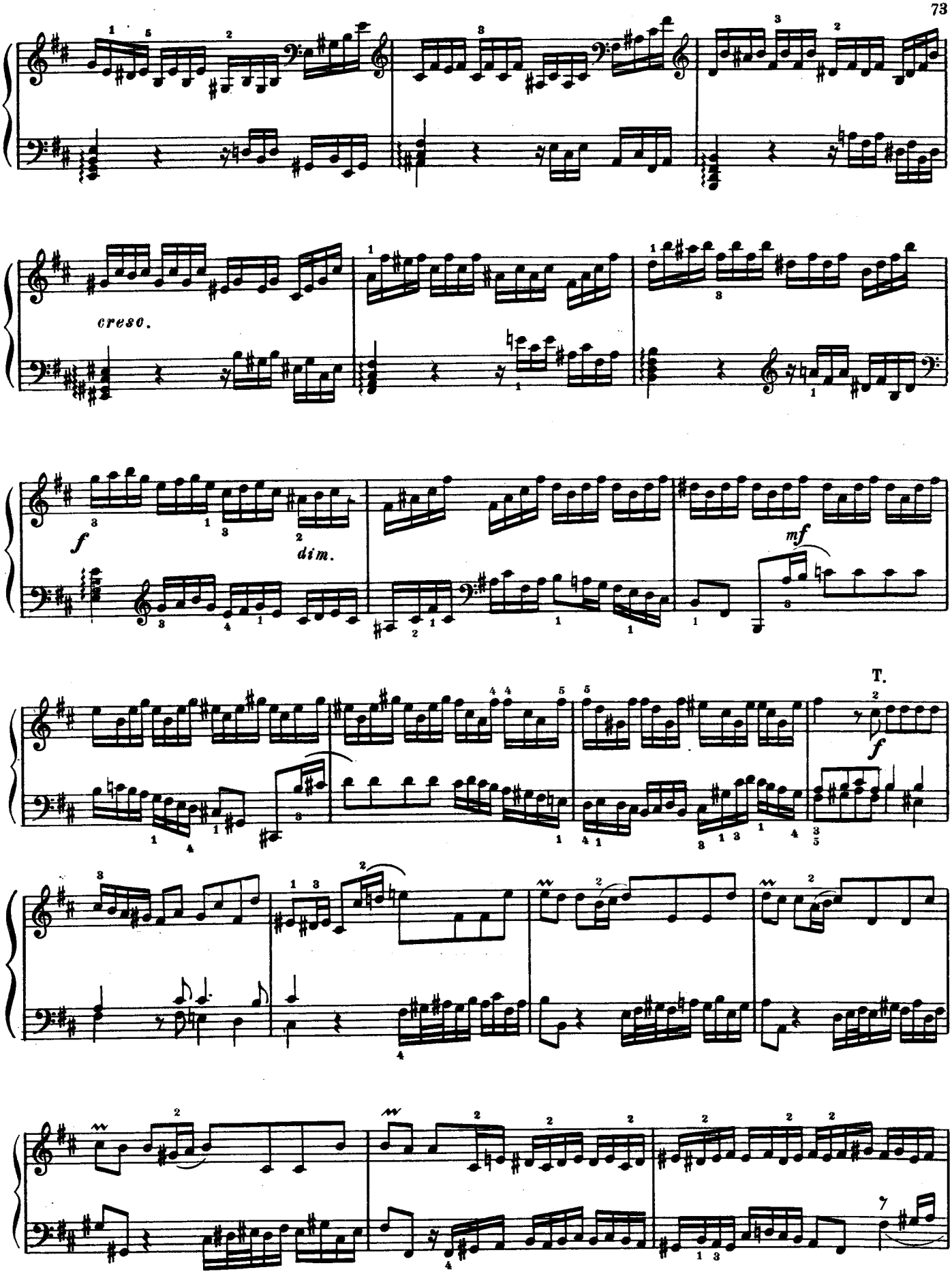

T.
mf
S.
p
T.
mf

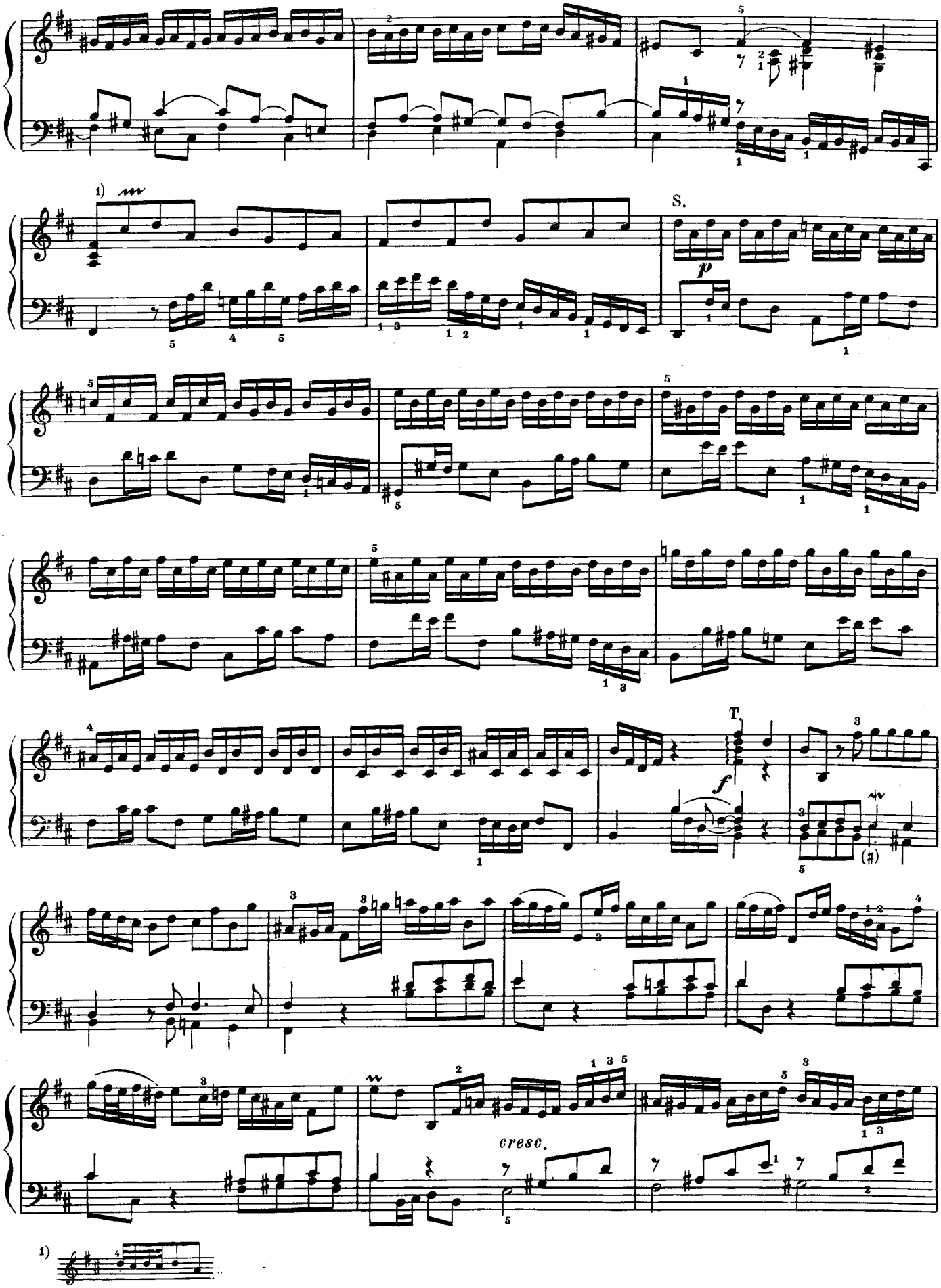

S.
p
1) T.
mf
2)
f

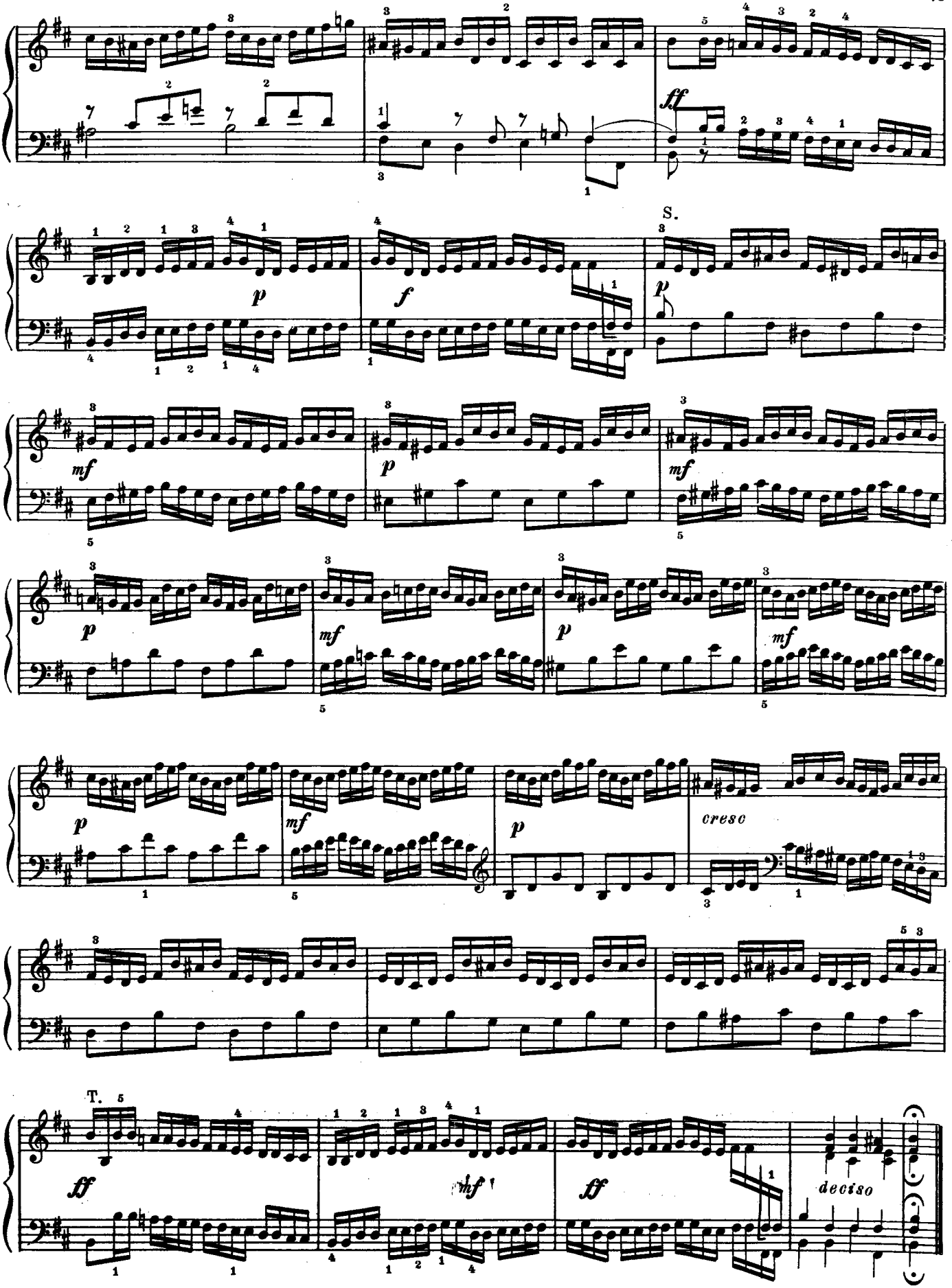
1)
2)



1) Обозначено в оригинале. 2)


cresc.
f
dim.
mf
T.
f


1)
S.
p
T.
f
cresc.
1)

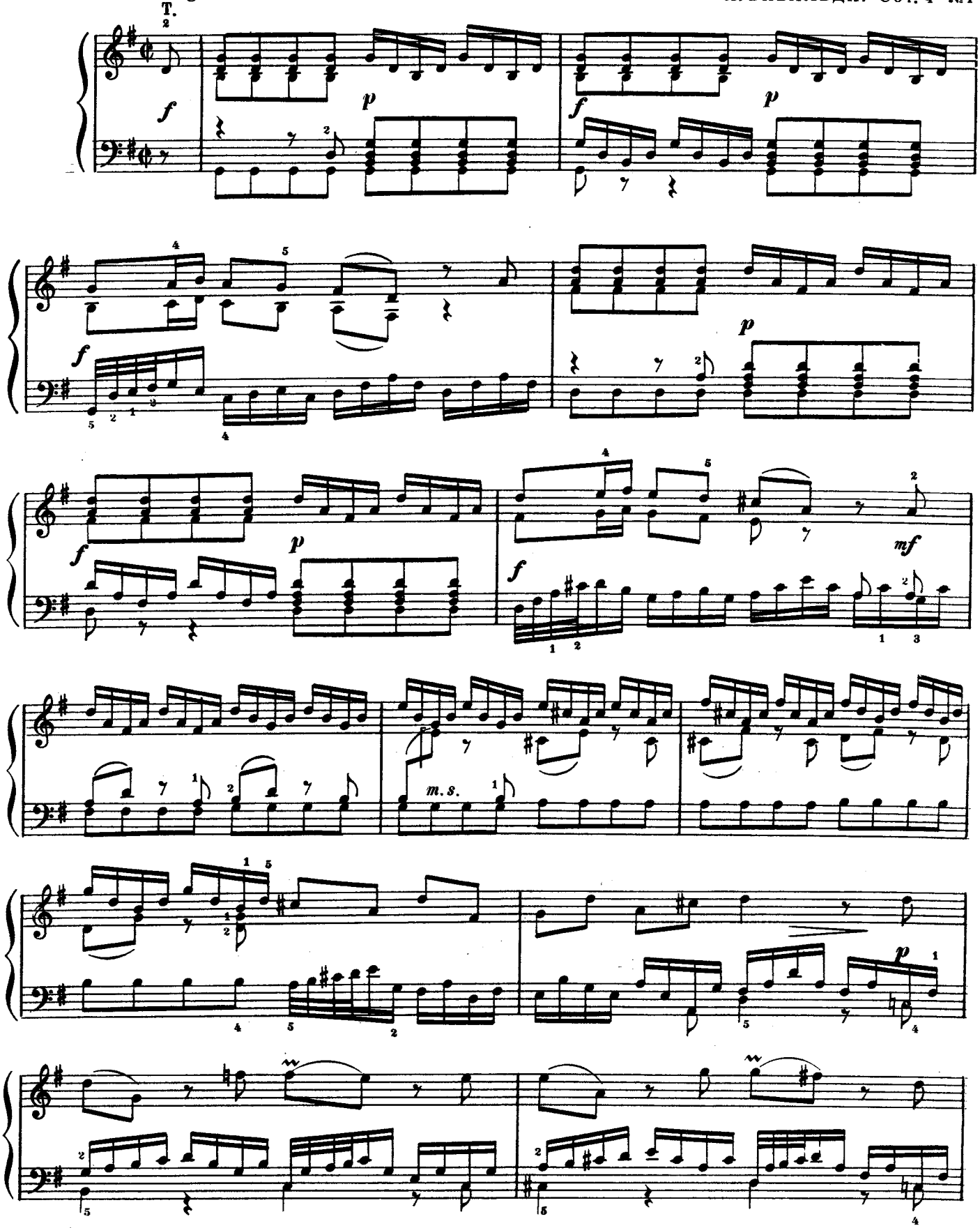

ff
S.
p
f
p
mf
p
mf
p
mf
p
mf
p
cresc
T.
ff
mf
ff
decisо

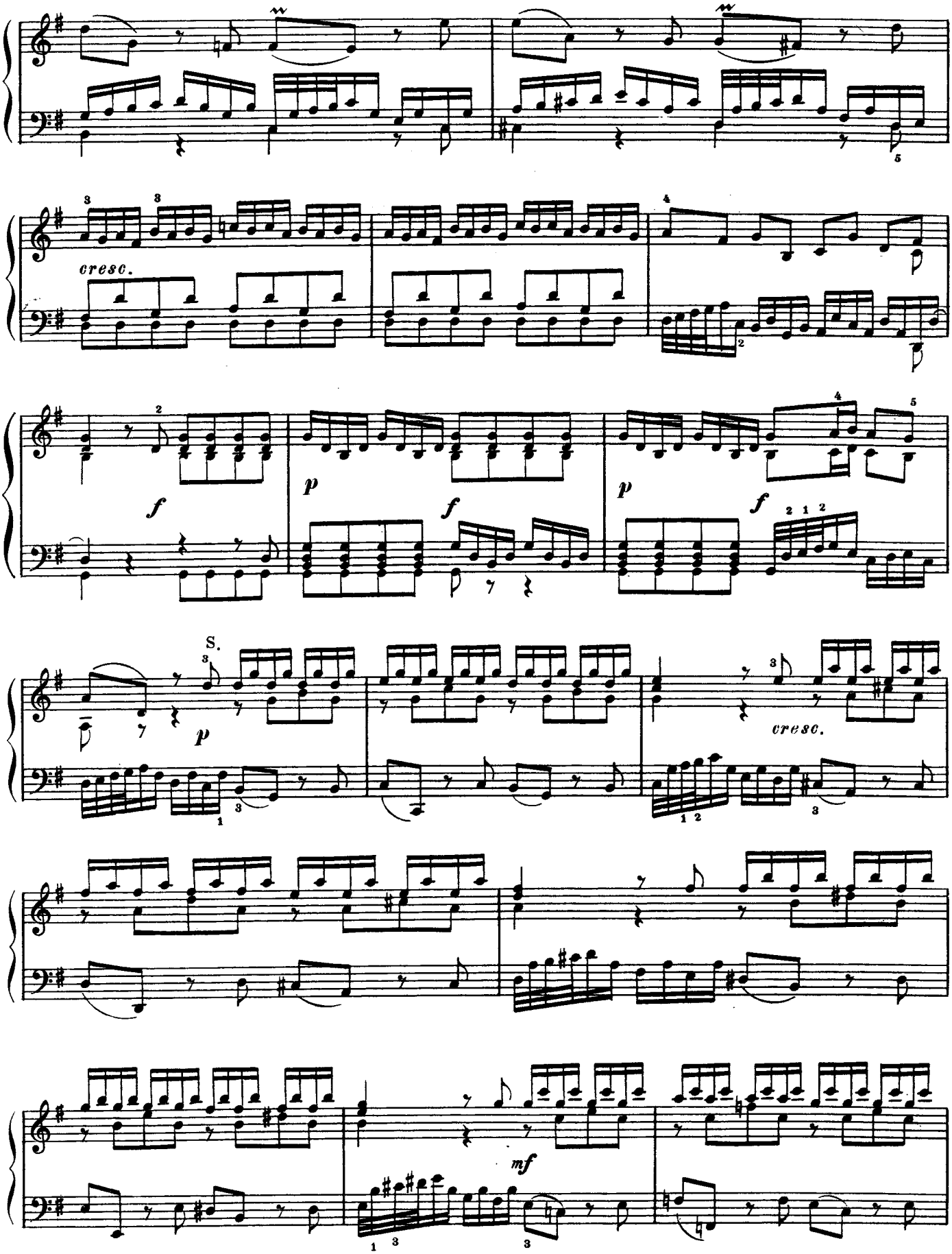
9. Концерт

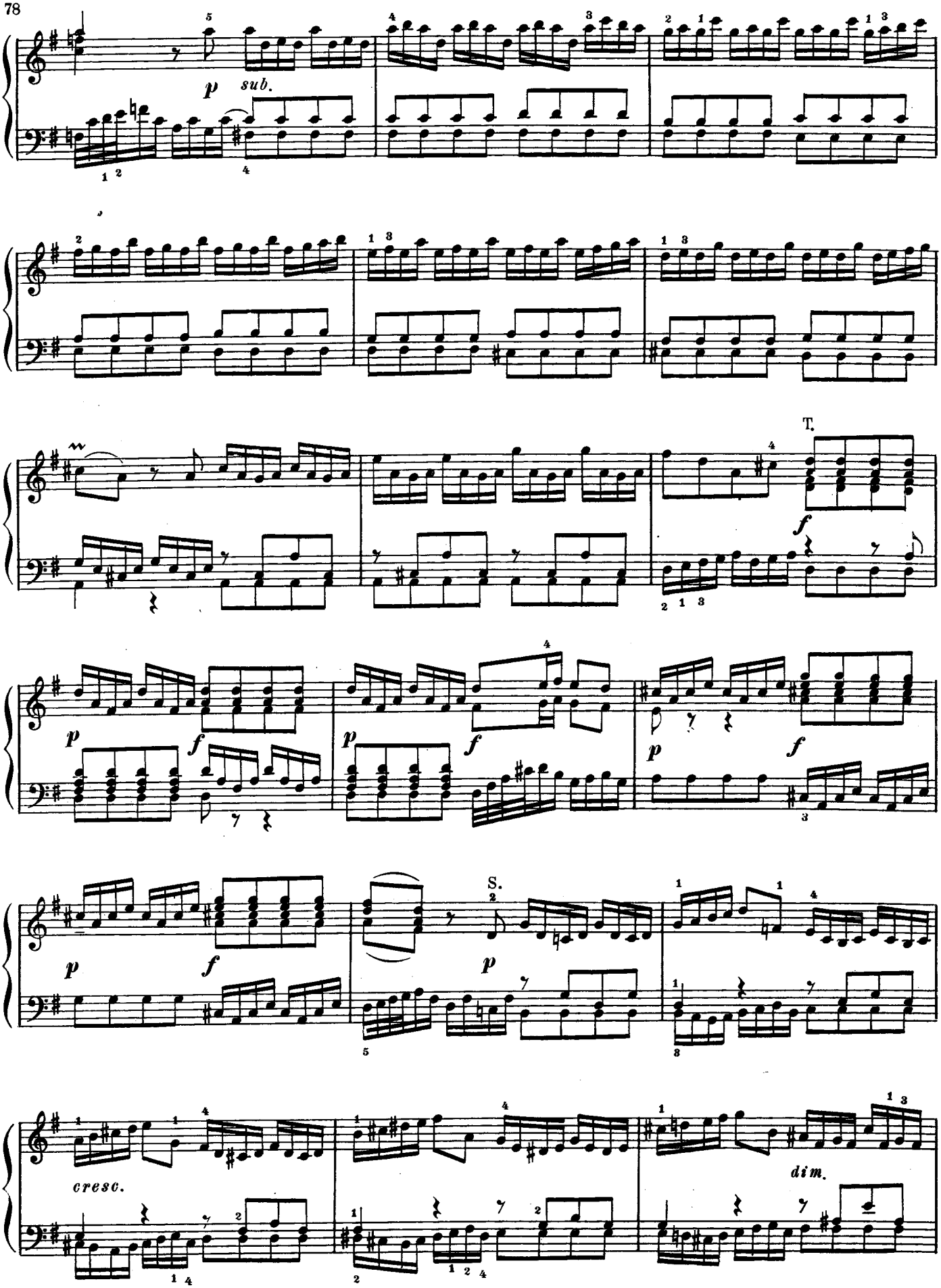
Соль мажор

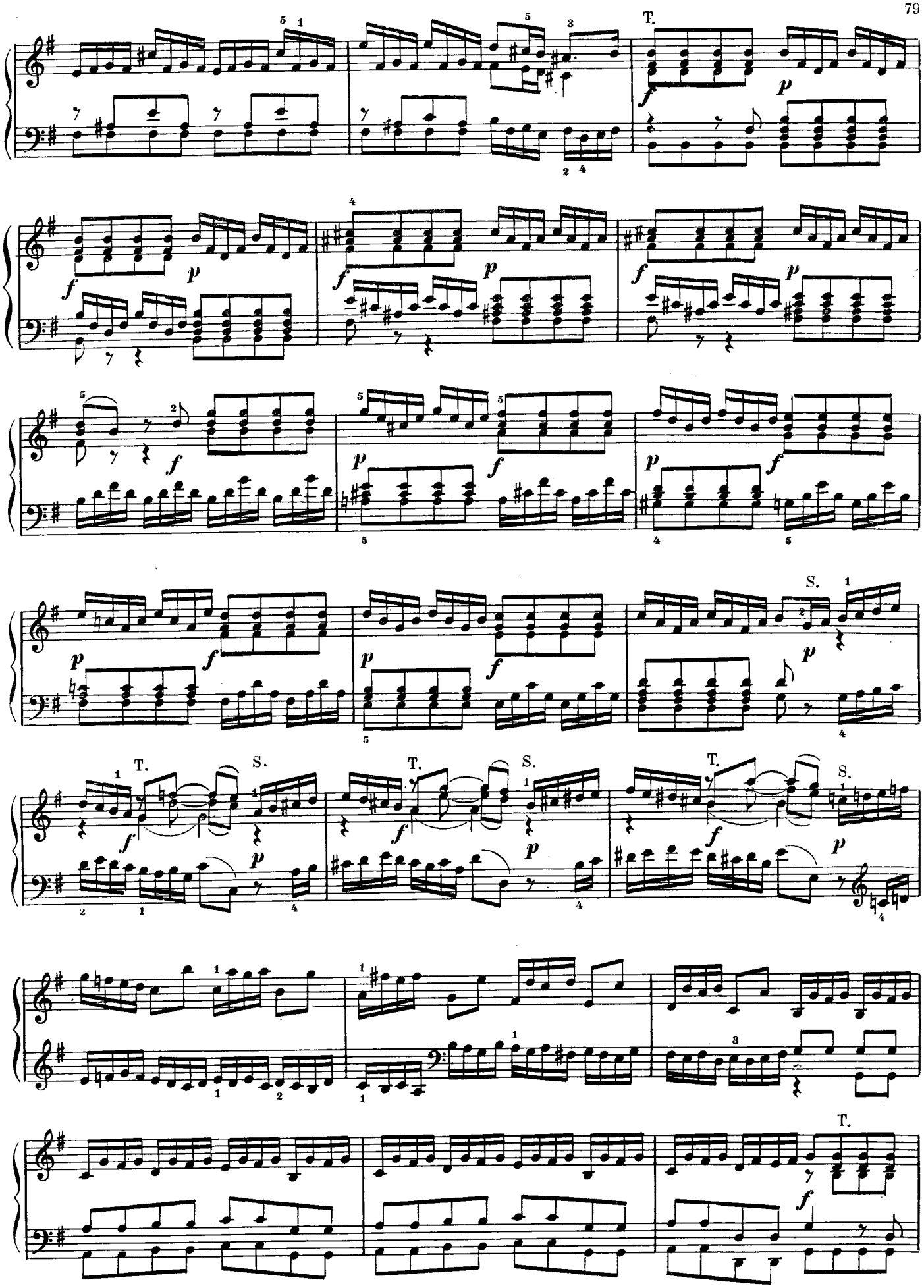
Allegro

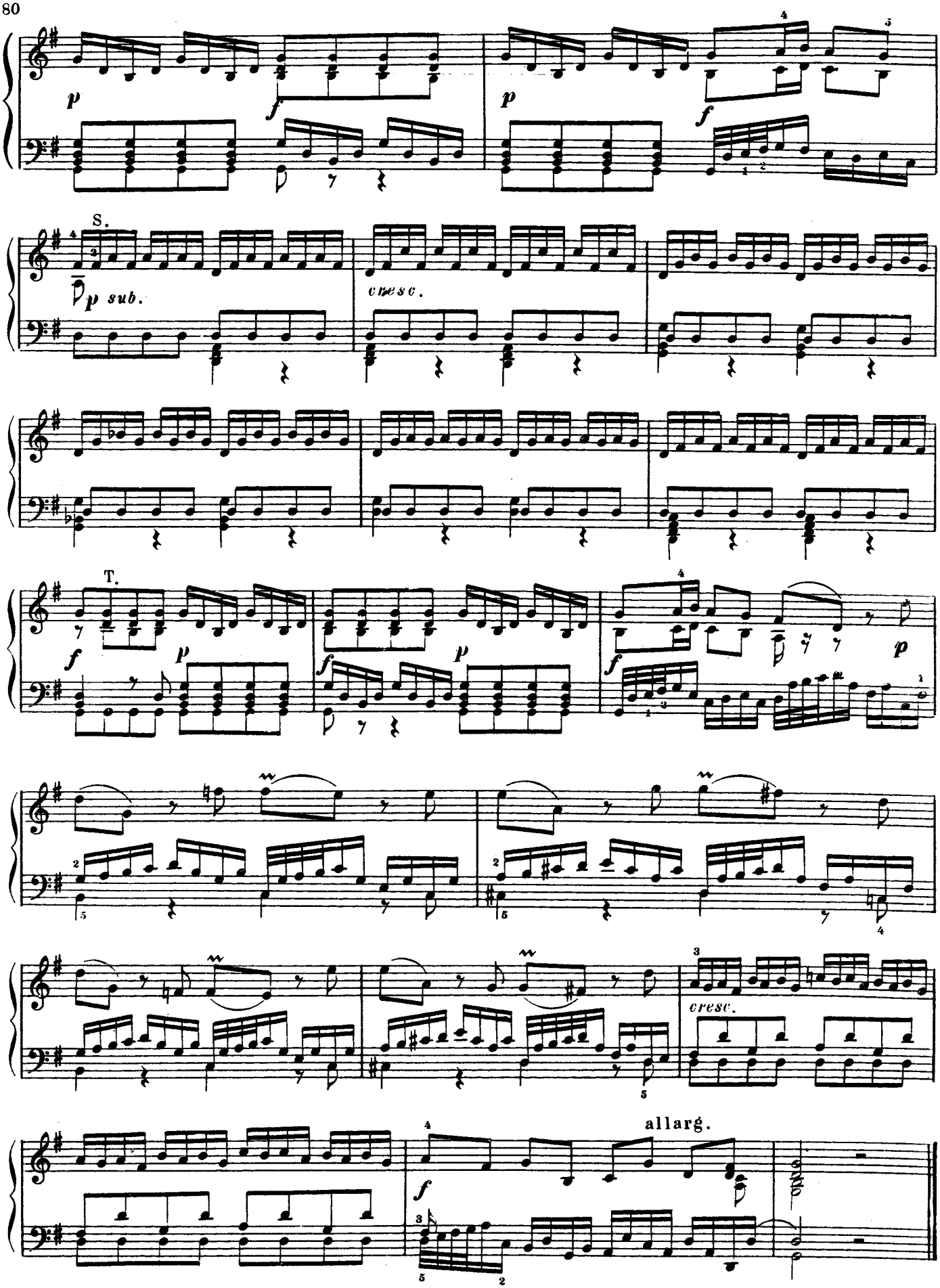
А. ВИВАЛЬДИ. Соч. 4 №1

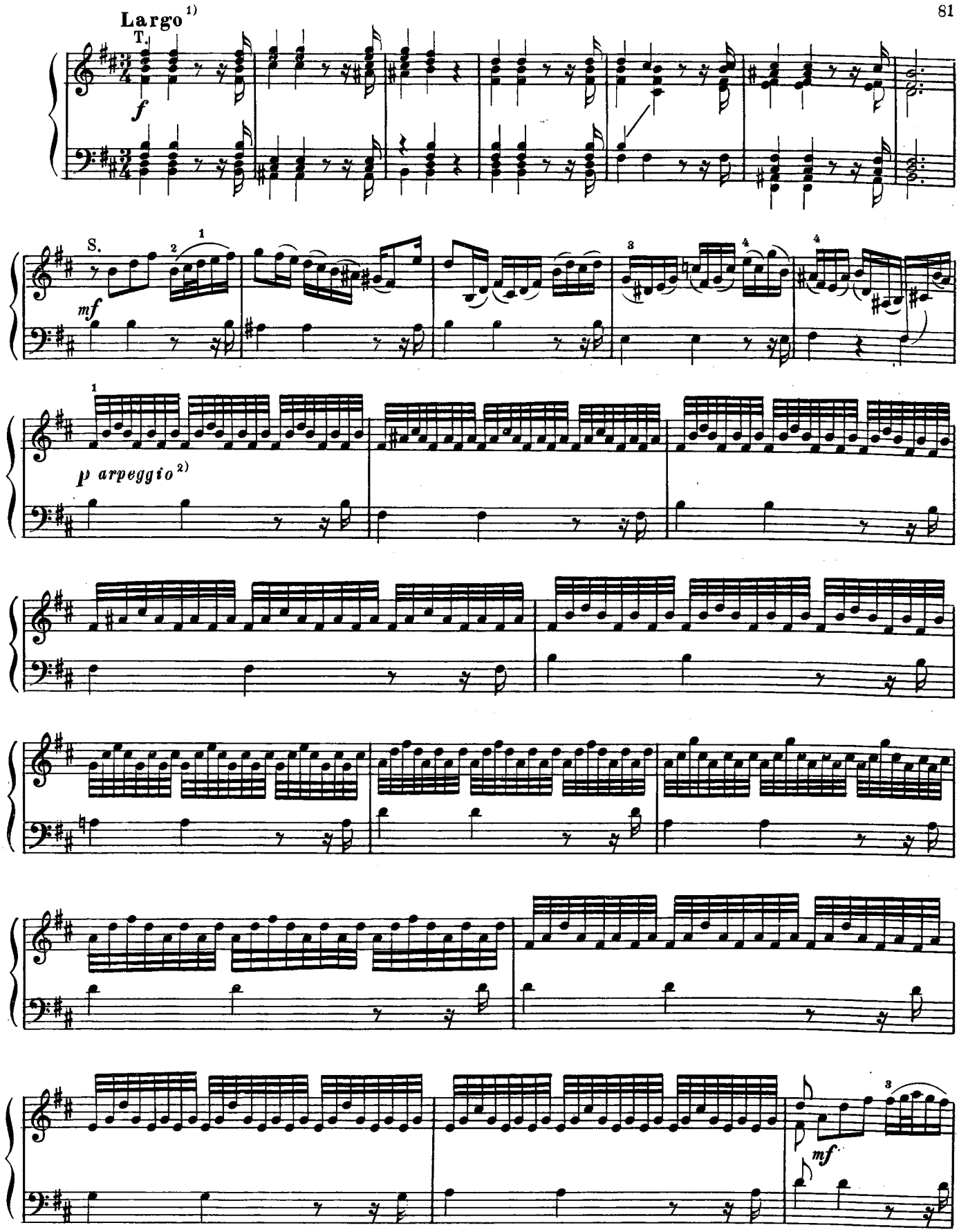



cresc.
f
p
f
p
f
S.
p
cresc.
mf


p sub.
T.
f
p
f
p
f
p
f
S.
p
cresc.
dim.


T.
S.
T.
S.
T.
S.
T.
S.
T.


p
f
p
f
S.
p sub.
cresc.
T.
f
p
f
p
f
p
cresc.
allarg.
f



1) Обозначено в оригинале. В данной части концерта *все* лиги являются *оригинальными*.

2) Обозначение А. Вивальди. Такты 13-24 и 42-49 являются расшифровкой этого указания.

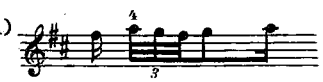
p arpeggio

arpeggio come sopra 2)

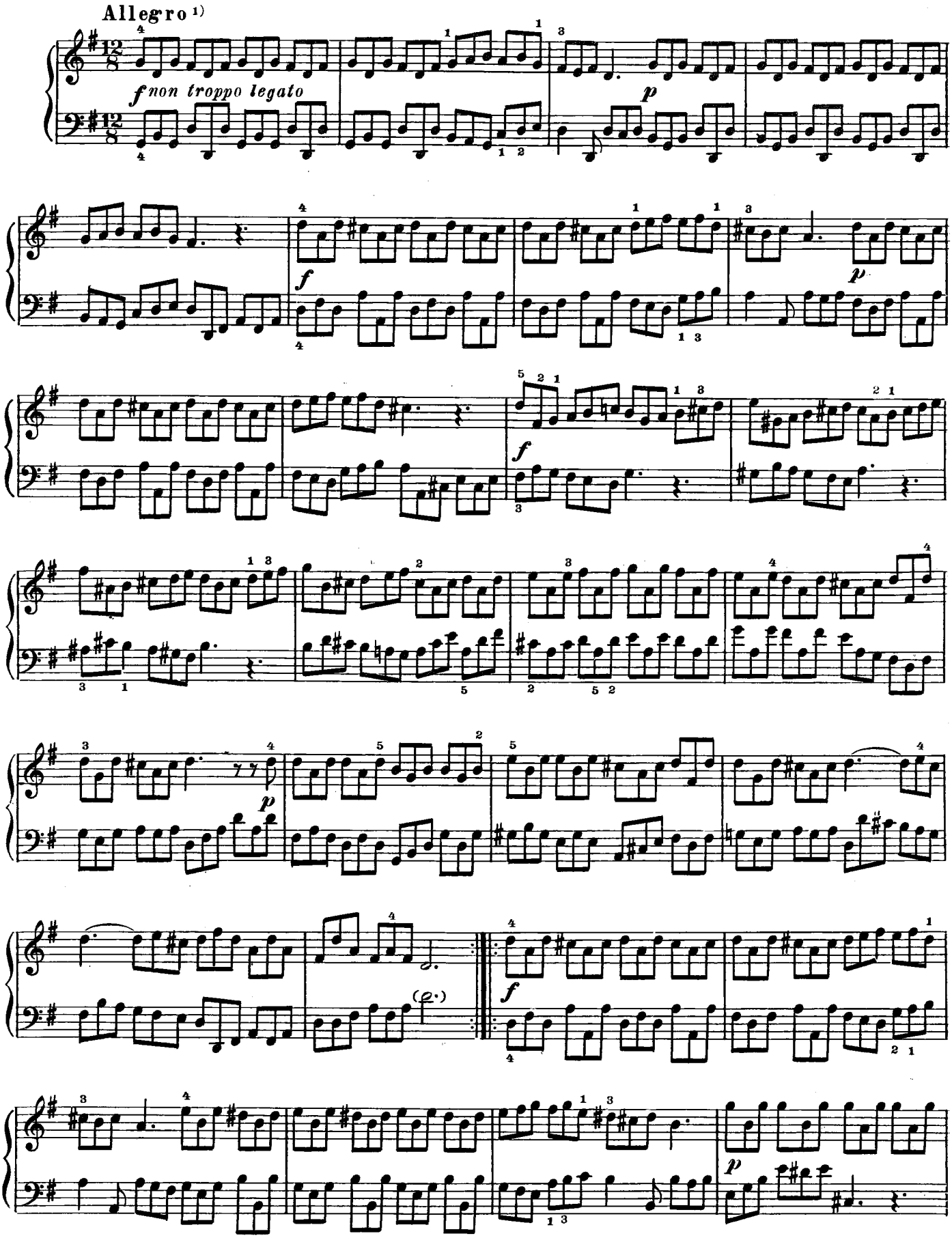
pp

T.

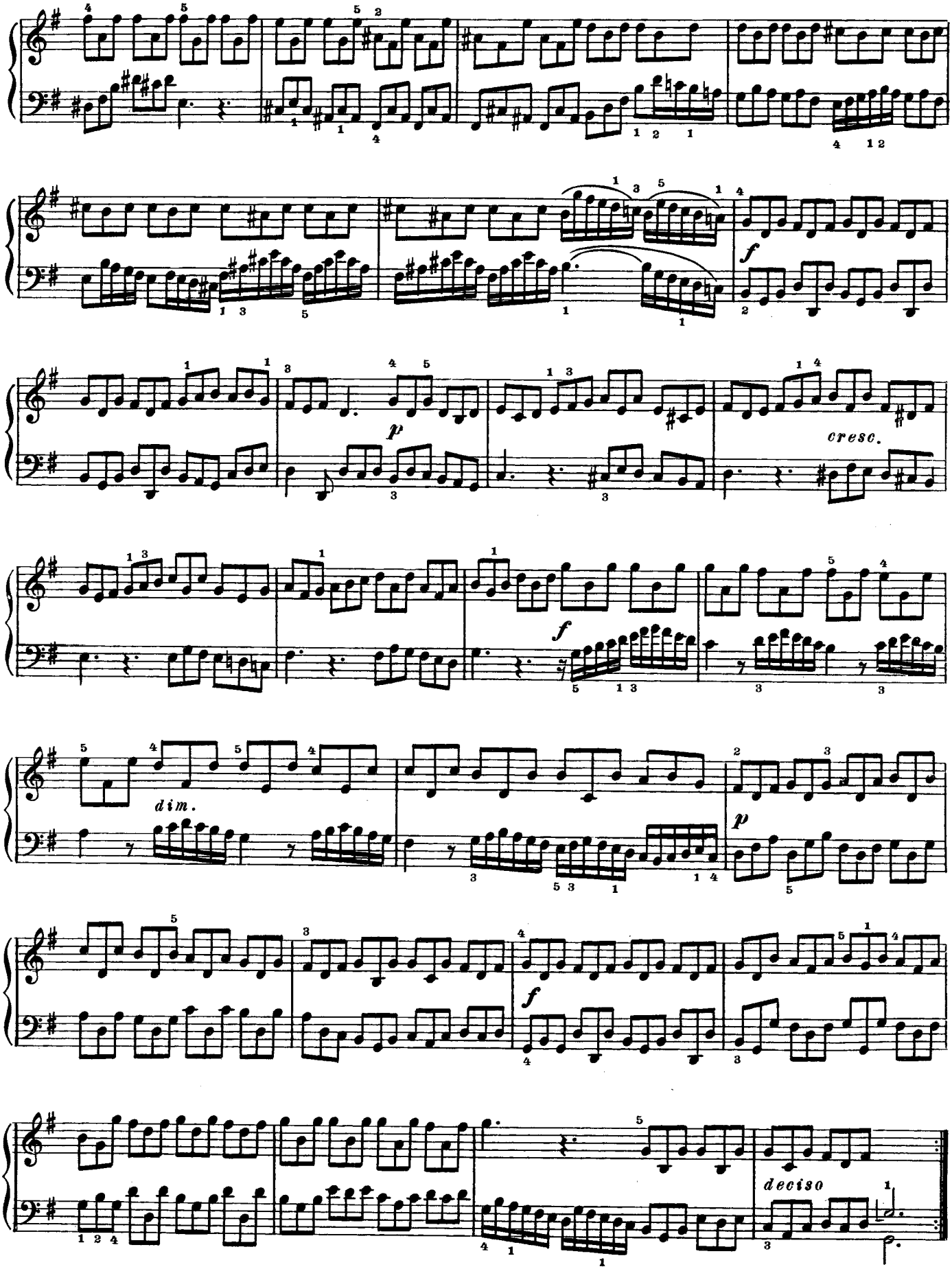
f *m.d.*

1) 

2) Указание И.С. Баха.



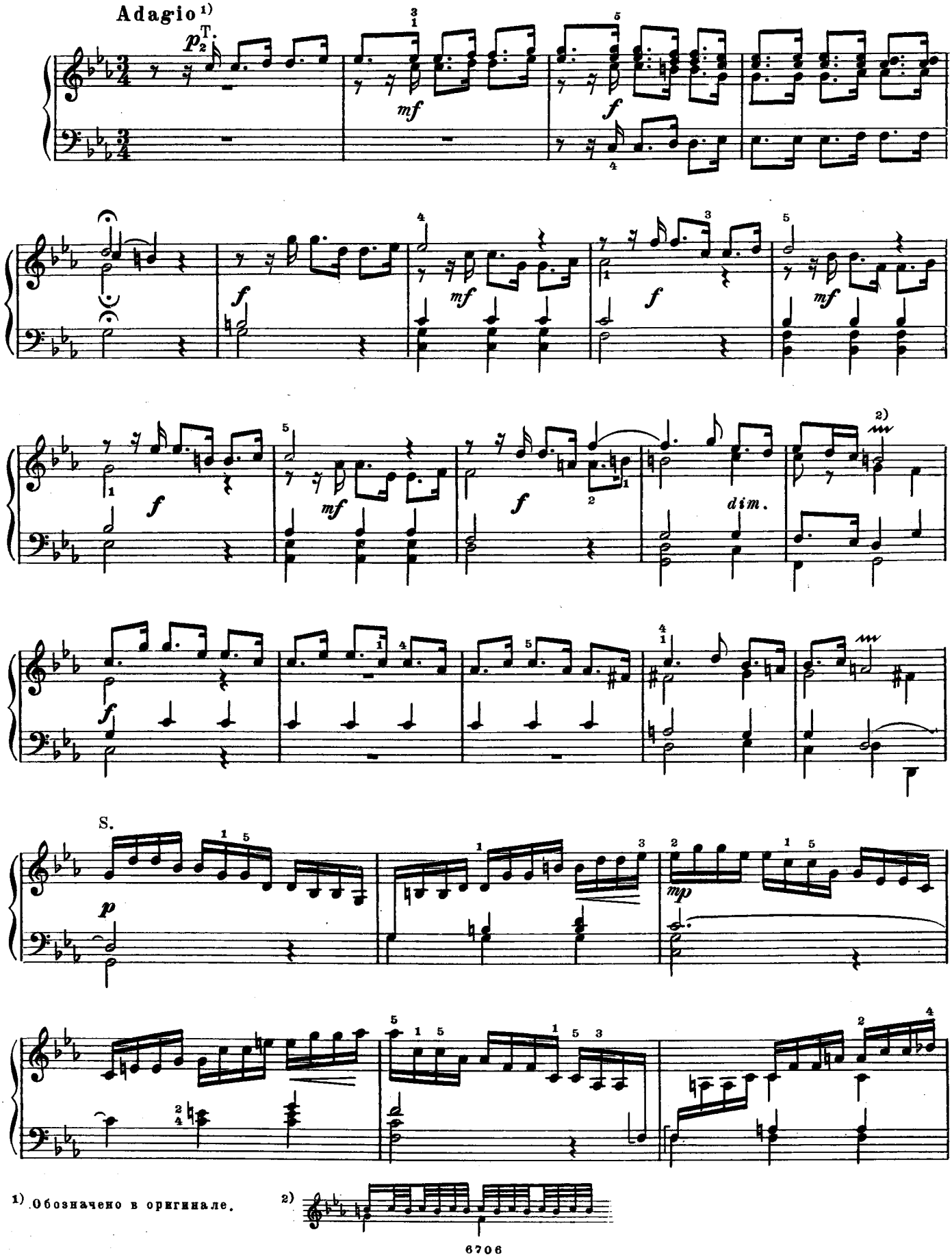
1) Обозначено в оригинале.


f
p
cresc.
f
dim.
p
f
deciso

10. Концерт

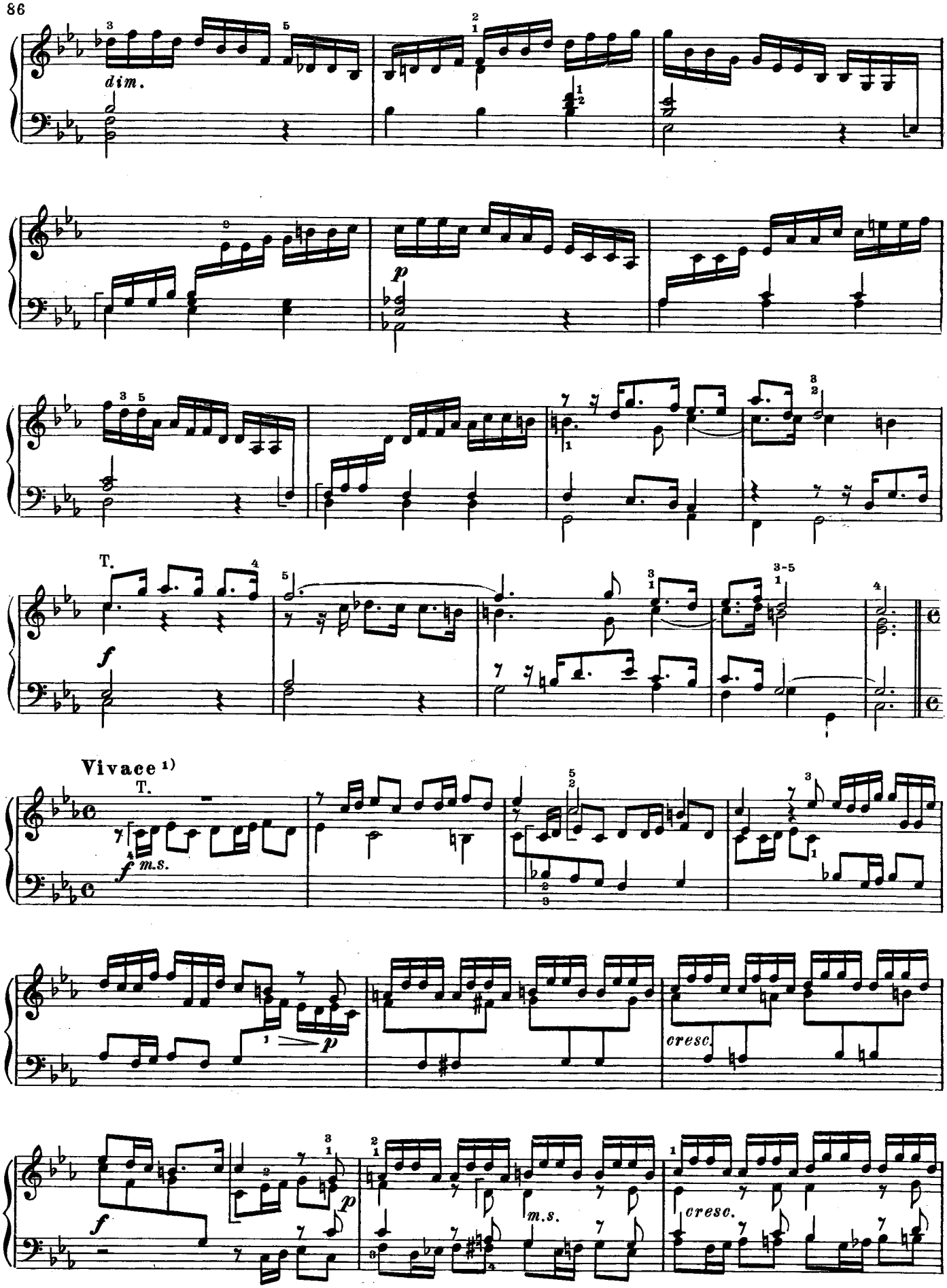
до минор

Неизвестный автор

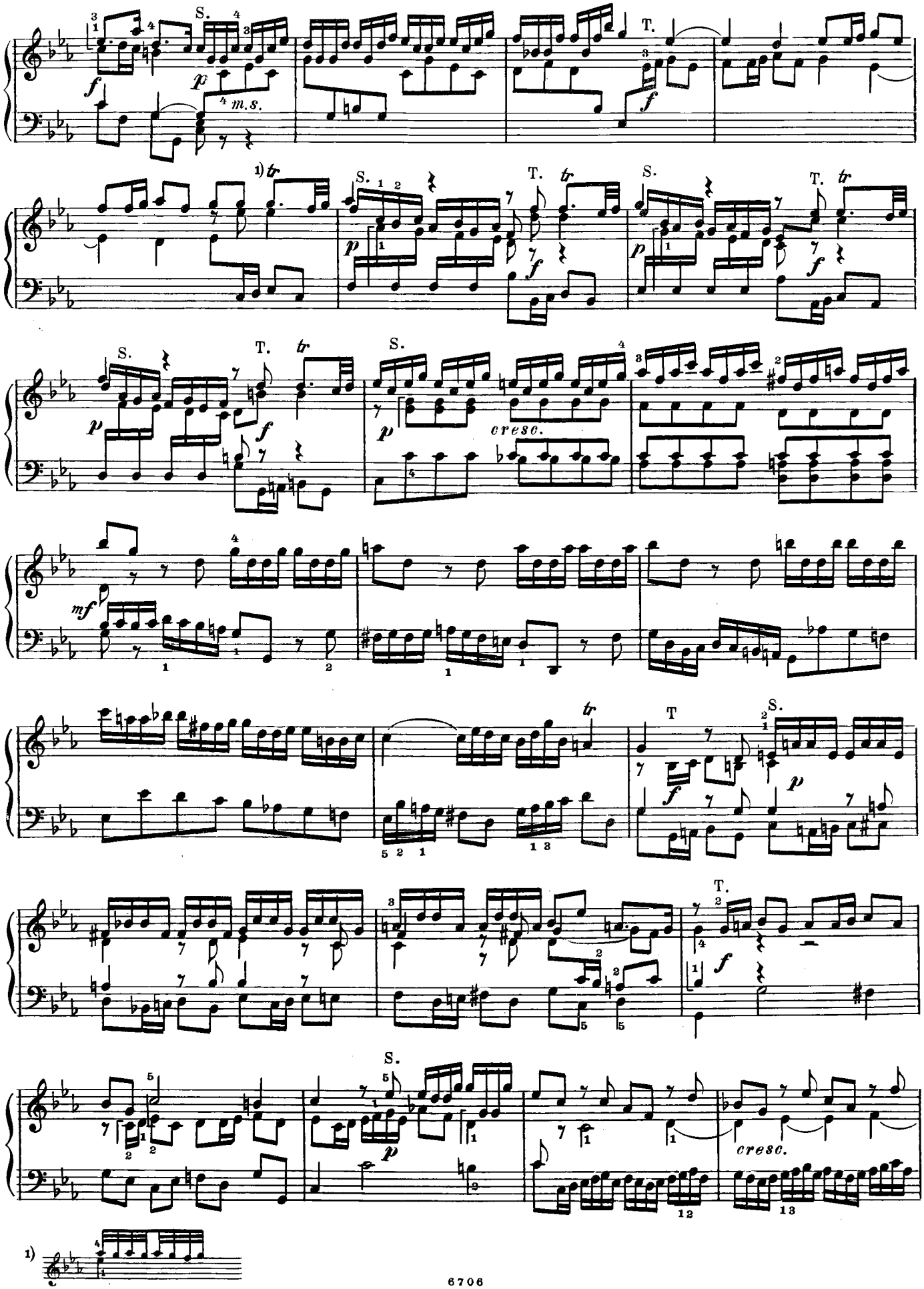


1) Обозначено в оригинале.

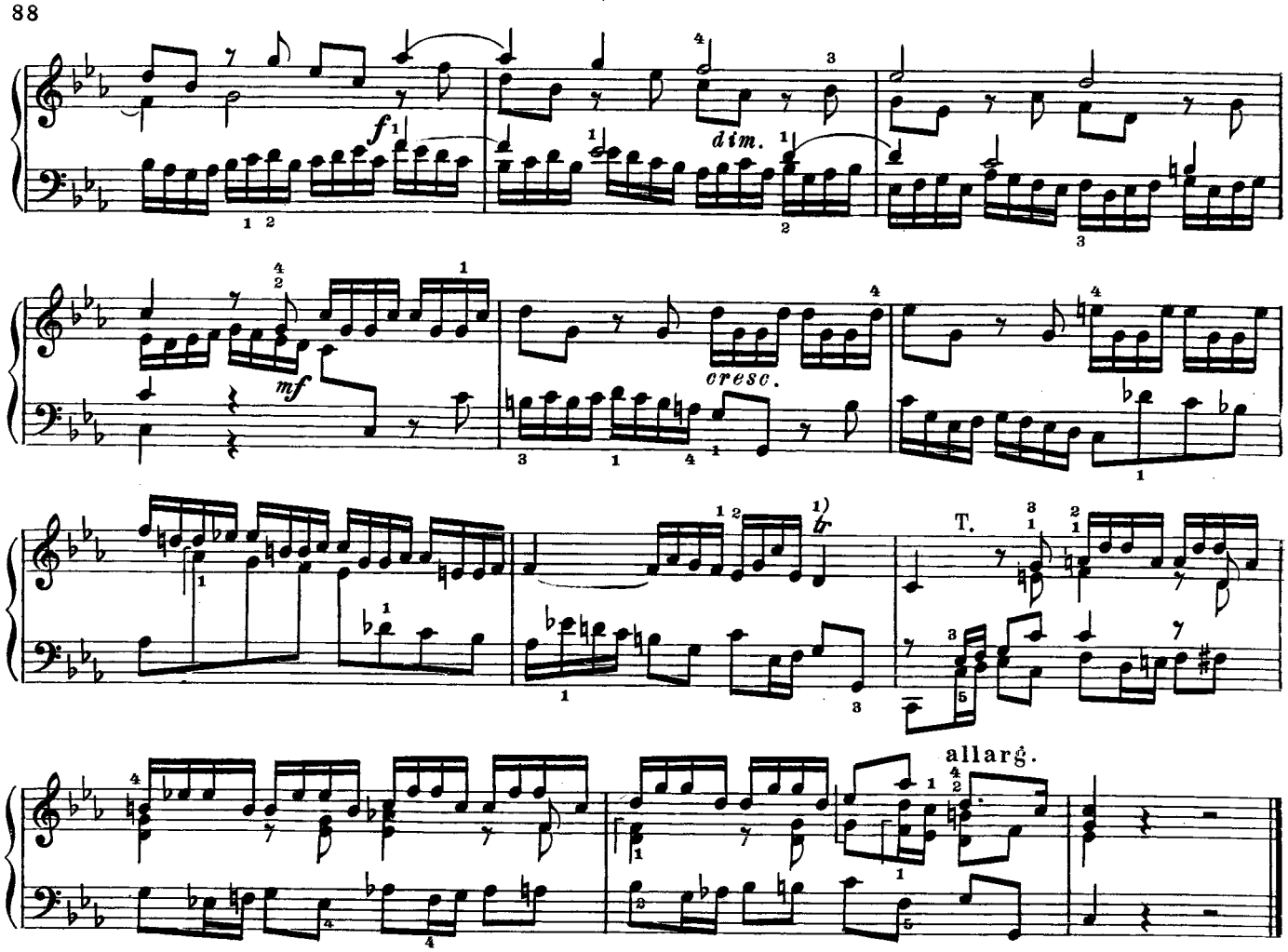
2)



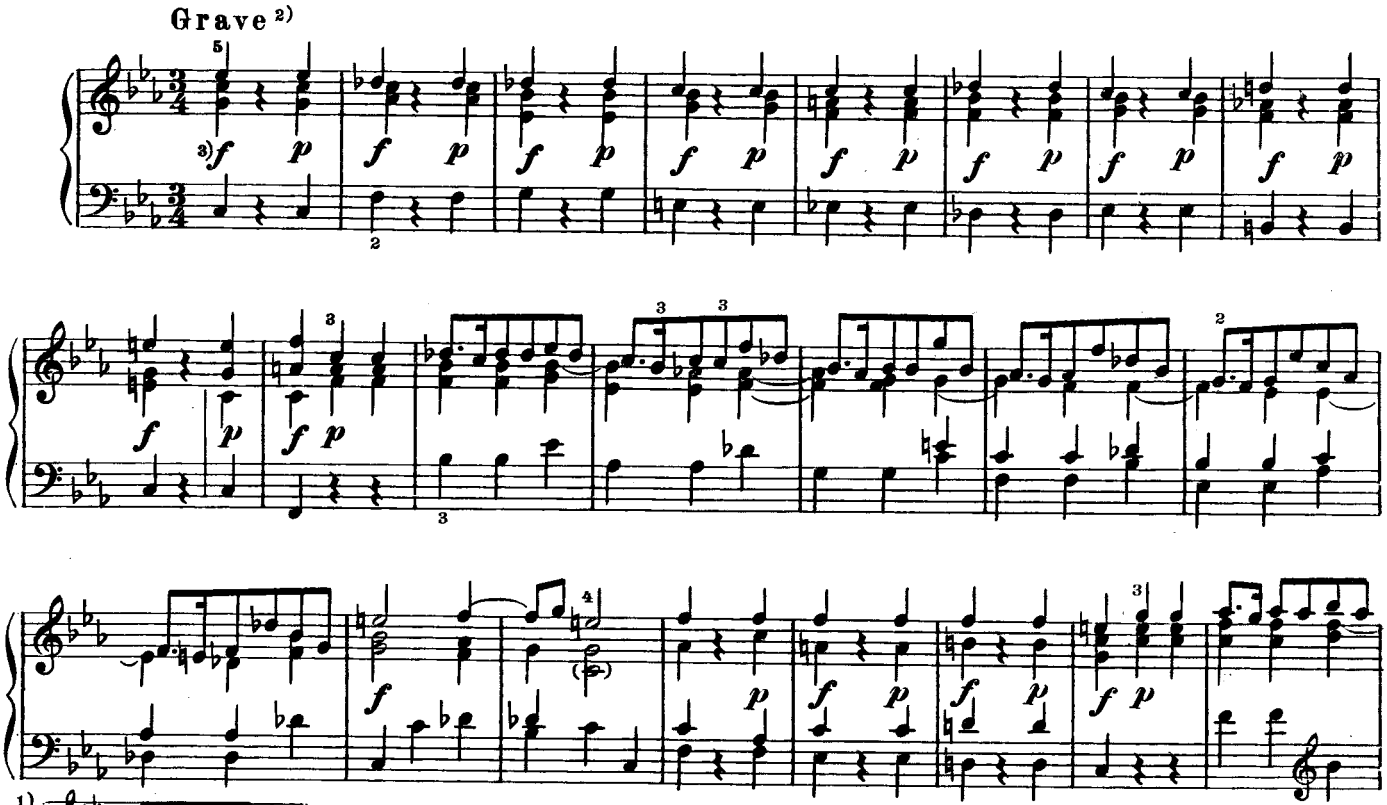
1) Обозначено в оригинале.

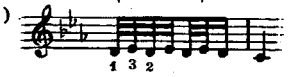


1) tr

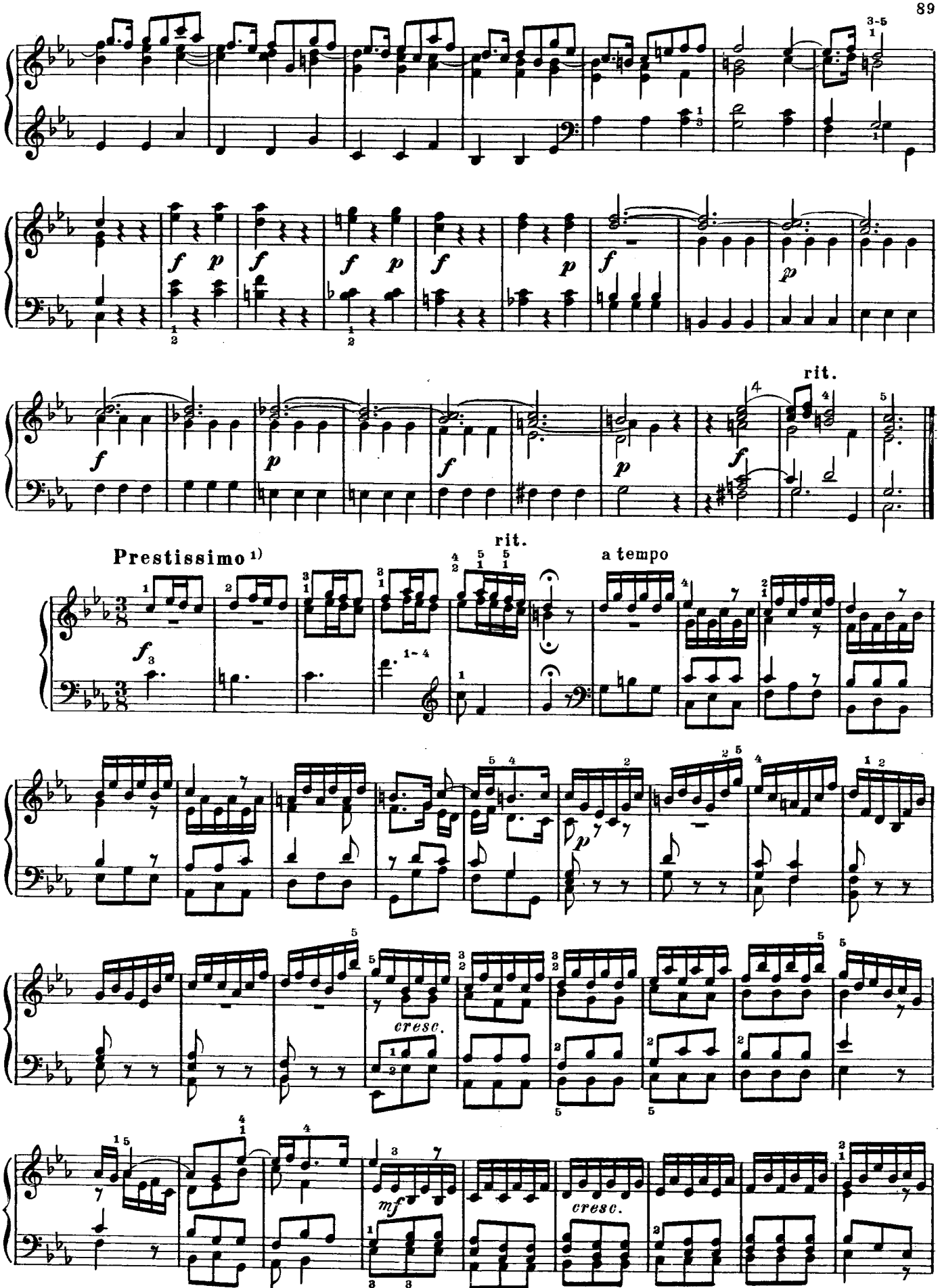


Grave [2]

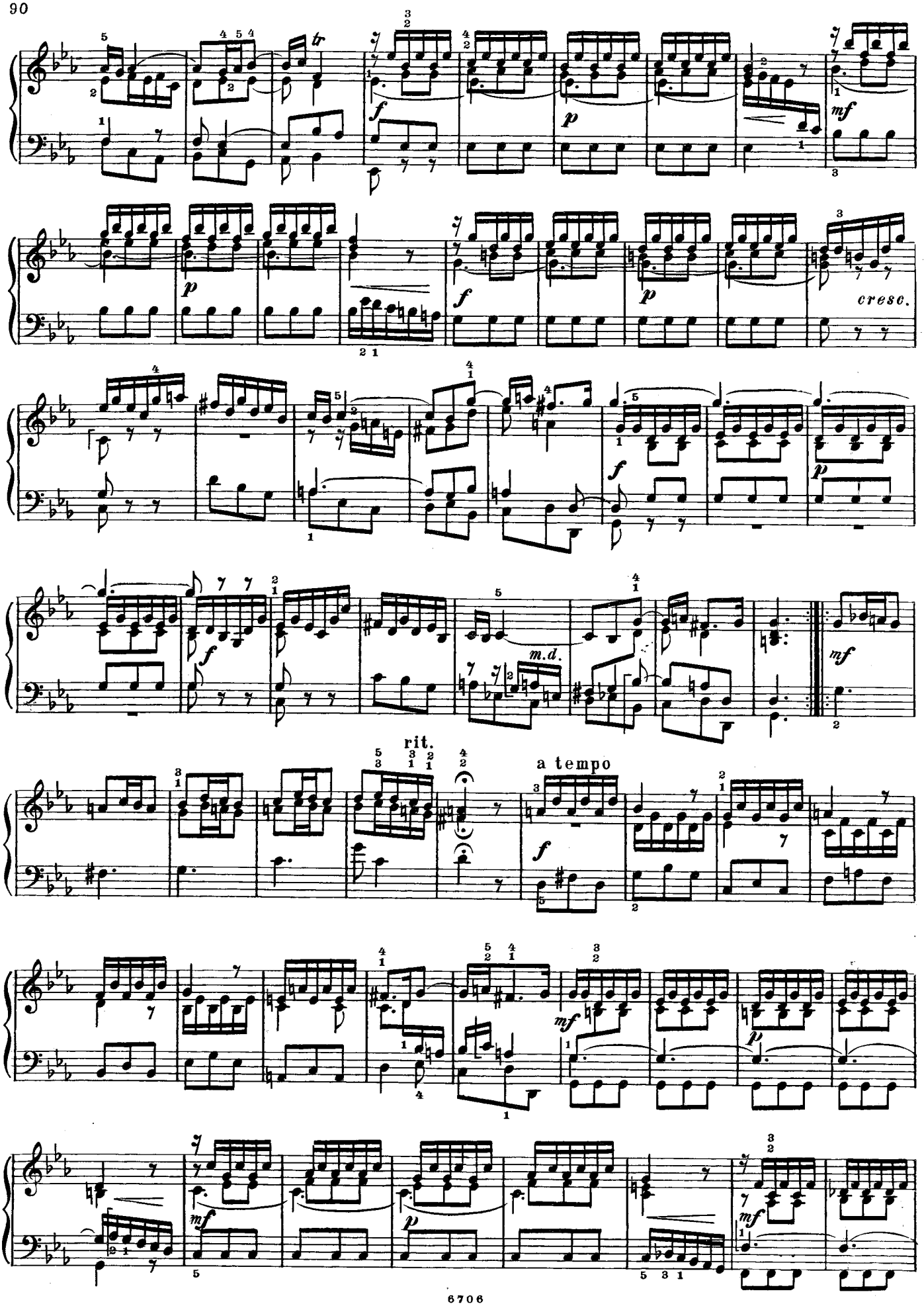


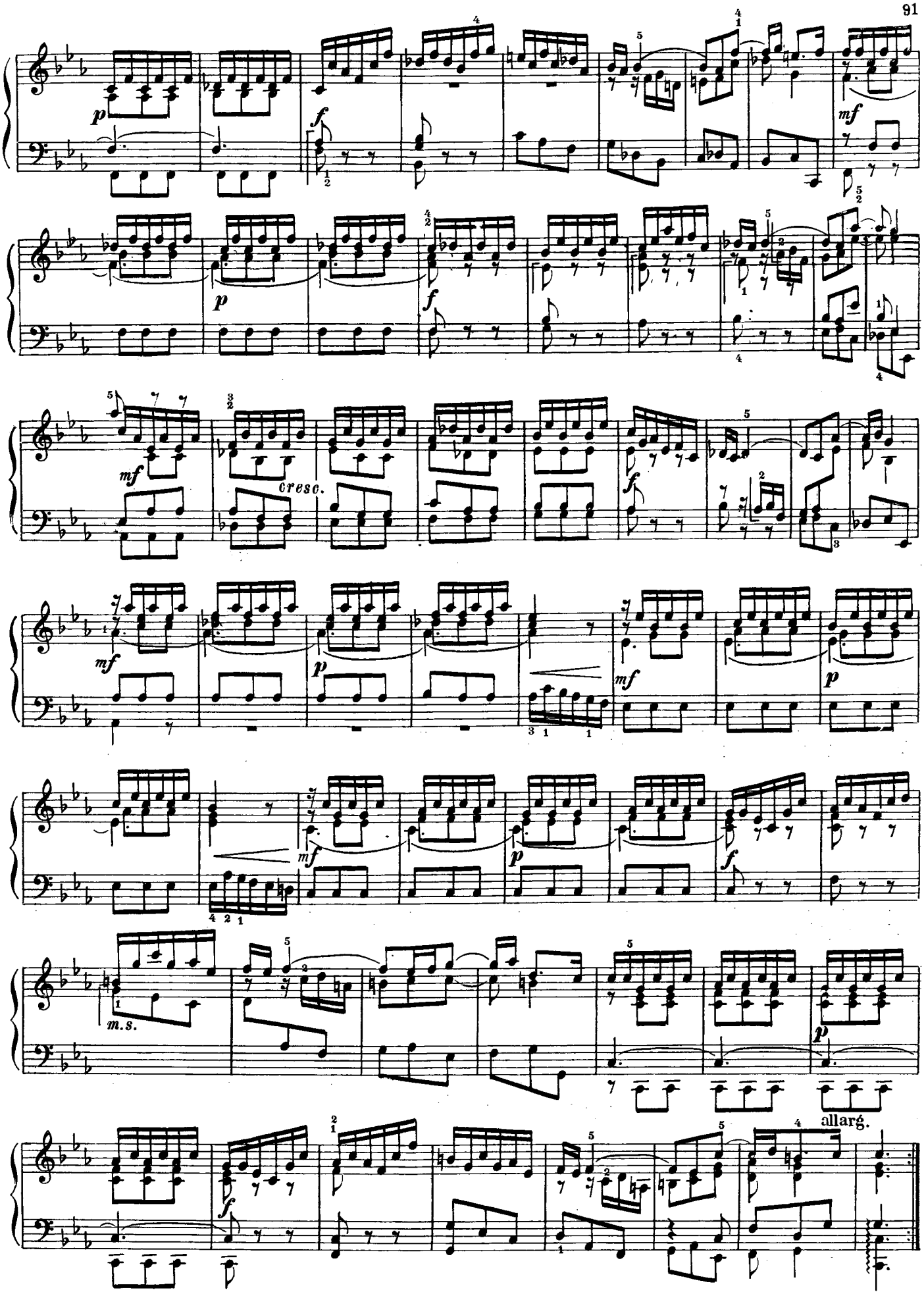
1) 

2) Обозначено в оригинале. 3) Все динамические указания в этой части концерта взяты из оригинала.



1) Обозначено в оригинале.

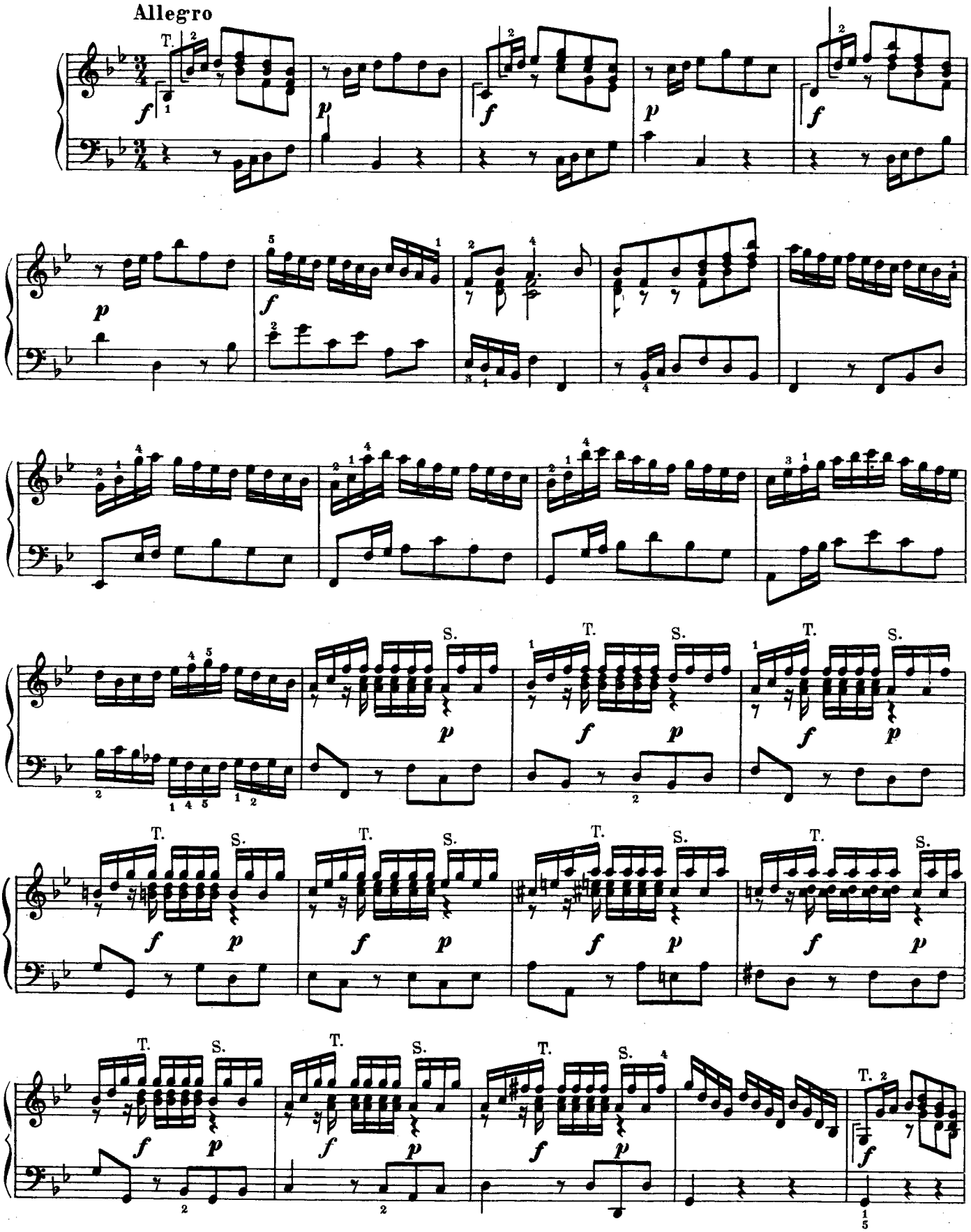

cresc.
m.d.
rit.
a tempo

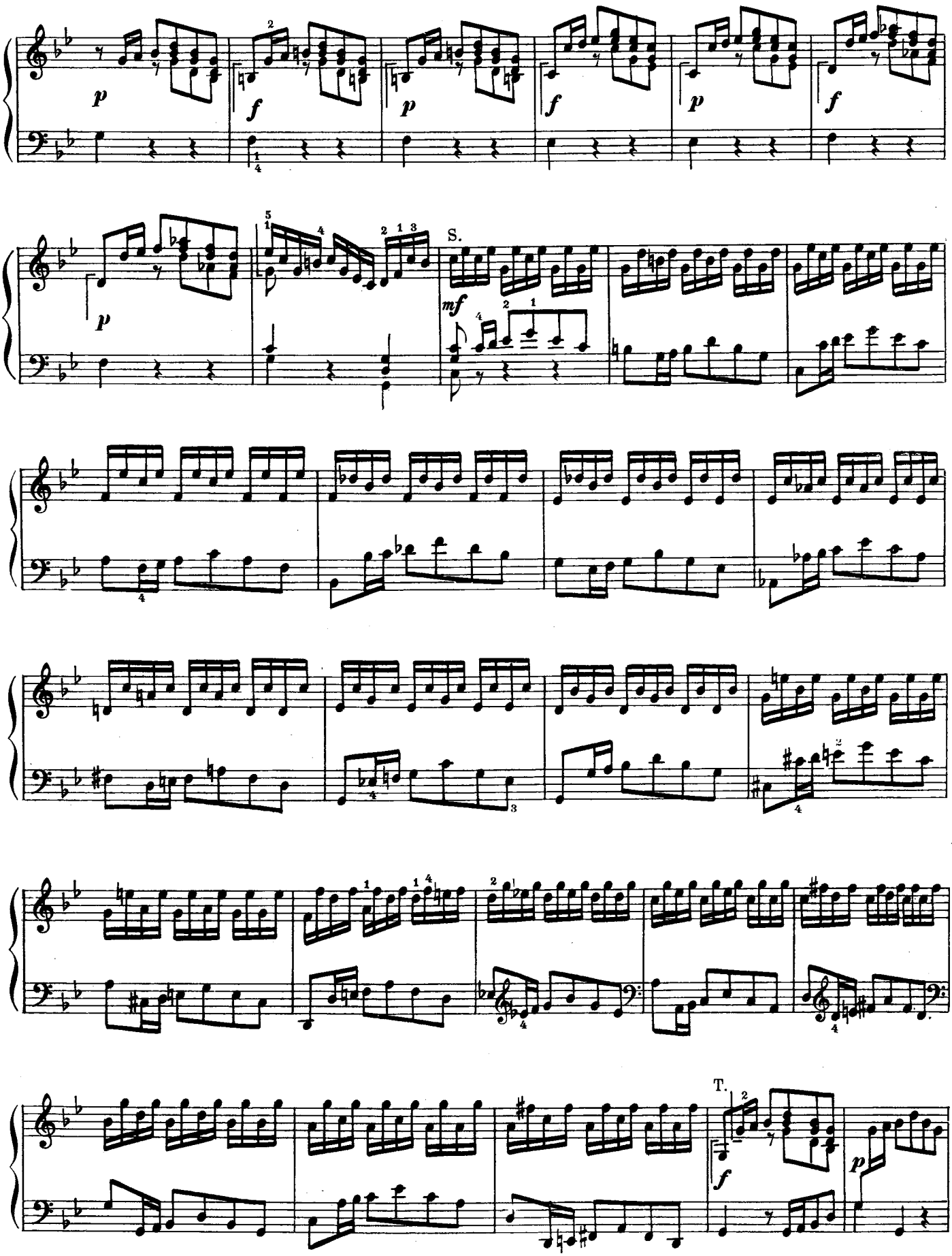

cresc.
m.s.
allarg.

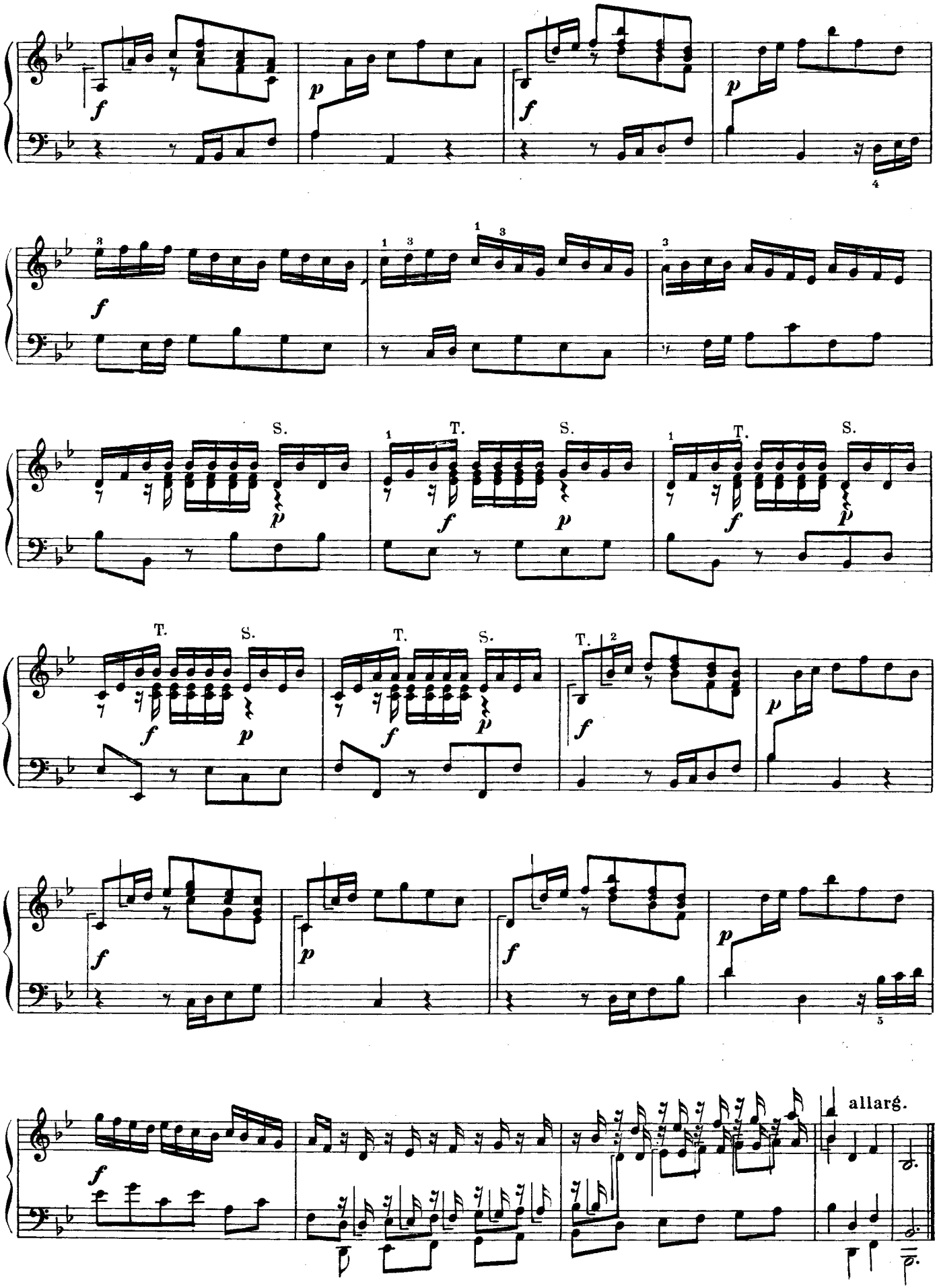
11. Концерт

Си-бемоль мажор

И.Э. Фон САКСЕН-ВЕЙМАР




S.
T.


allarg.

Adagio [1]

p molto legato

mf

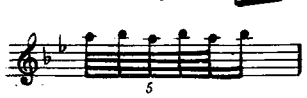
p

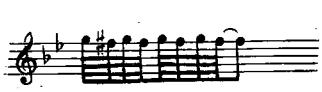
Allegro [1]

f

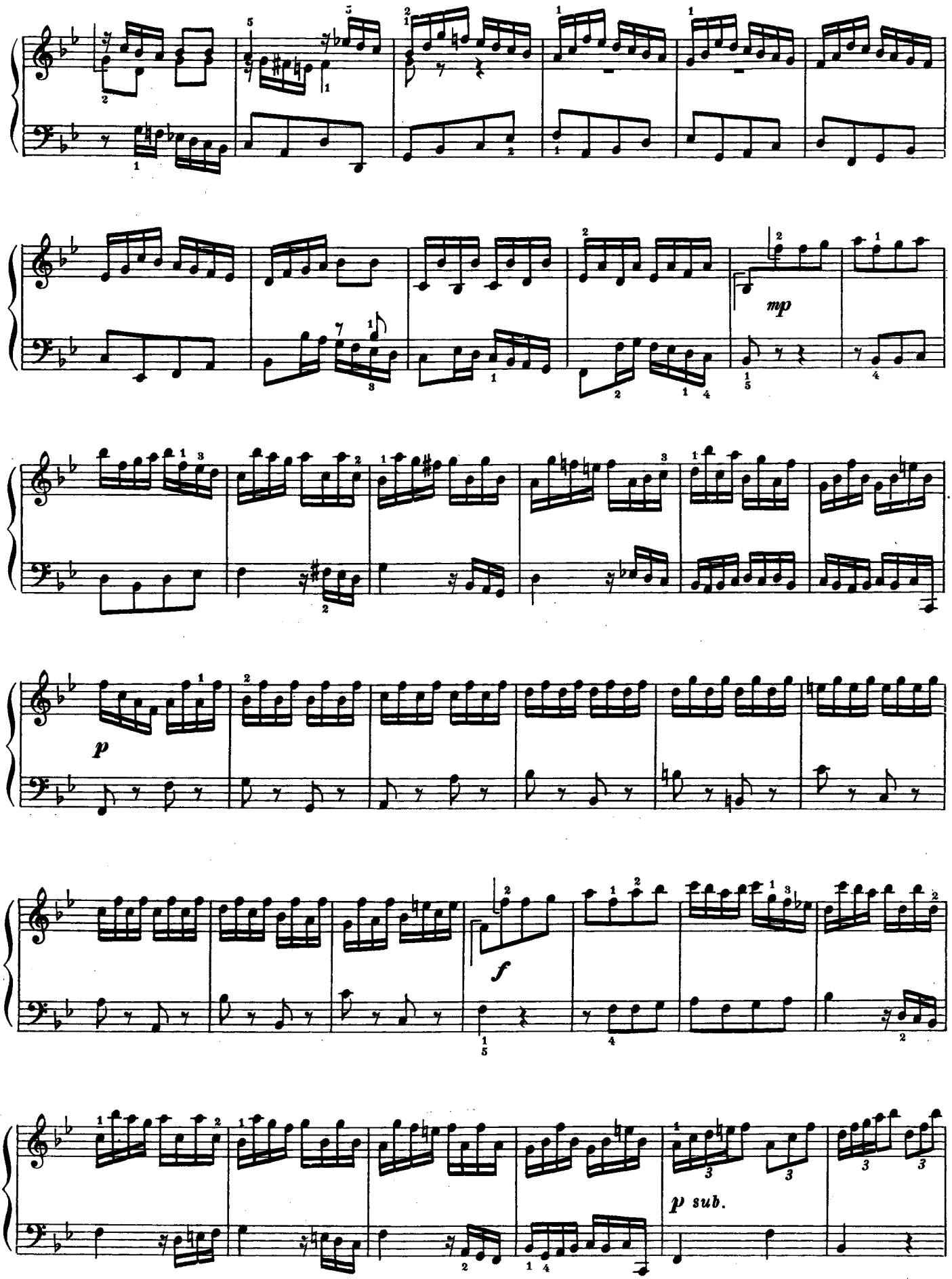
m. s.

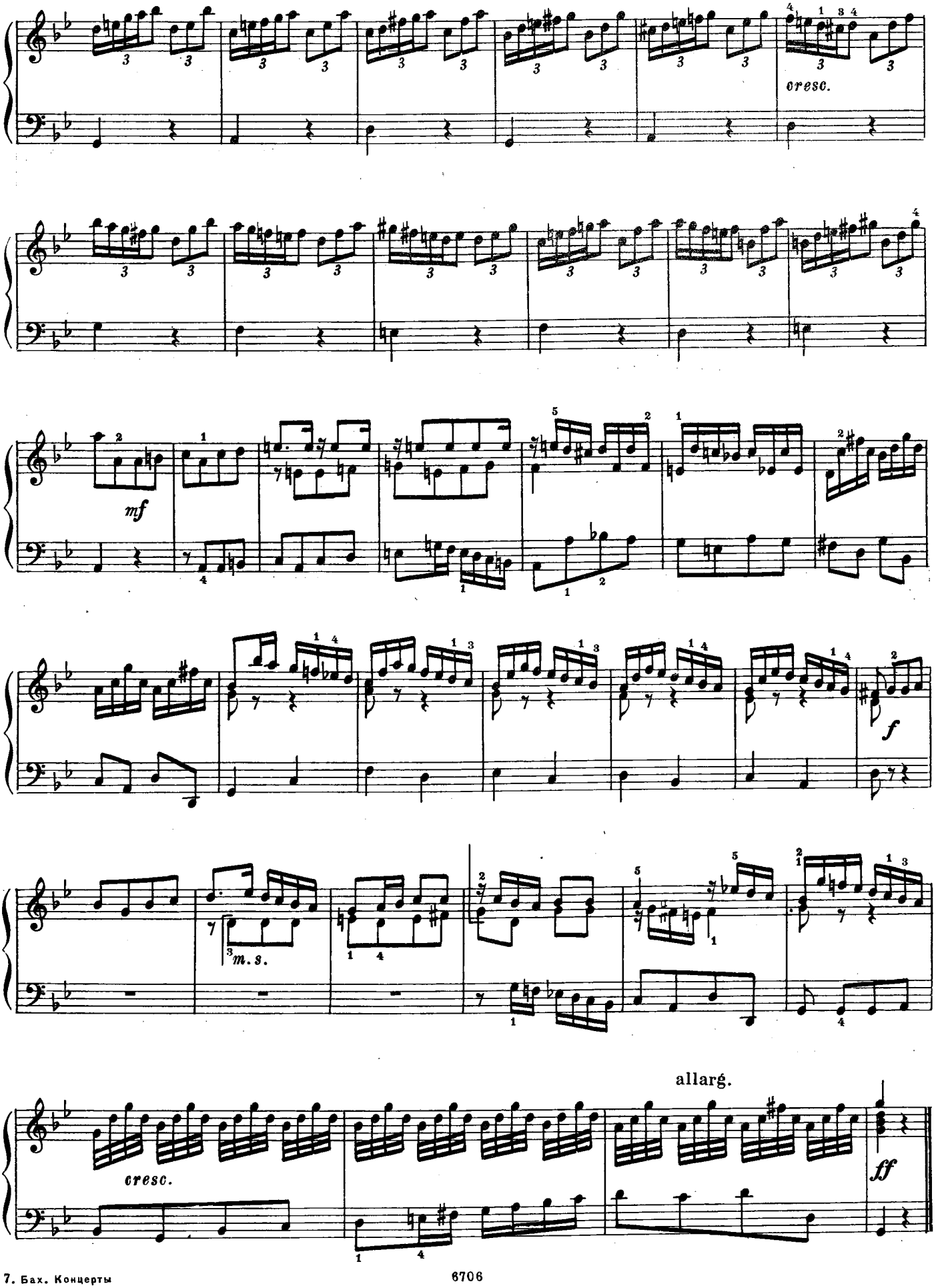
1) Обозначено в оригинале.

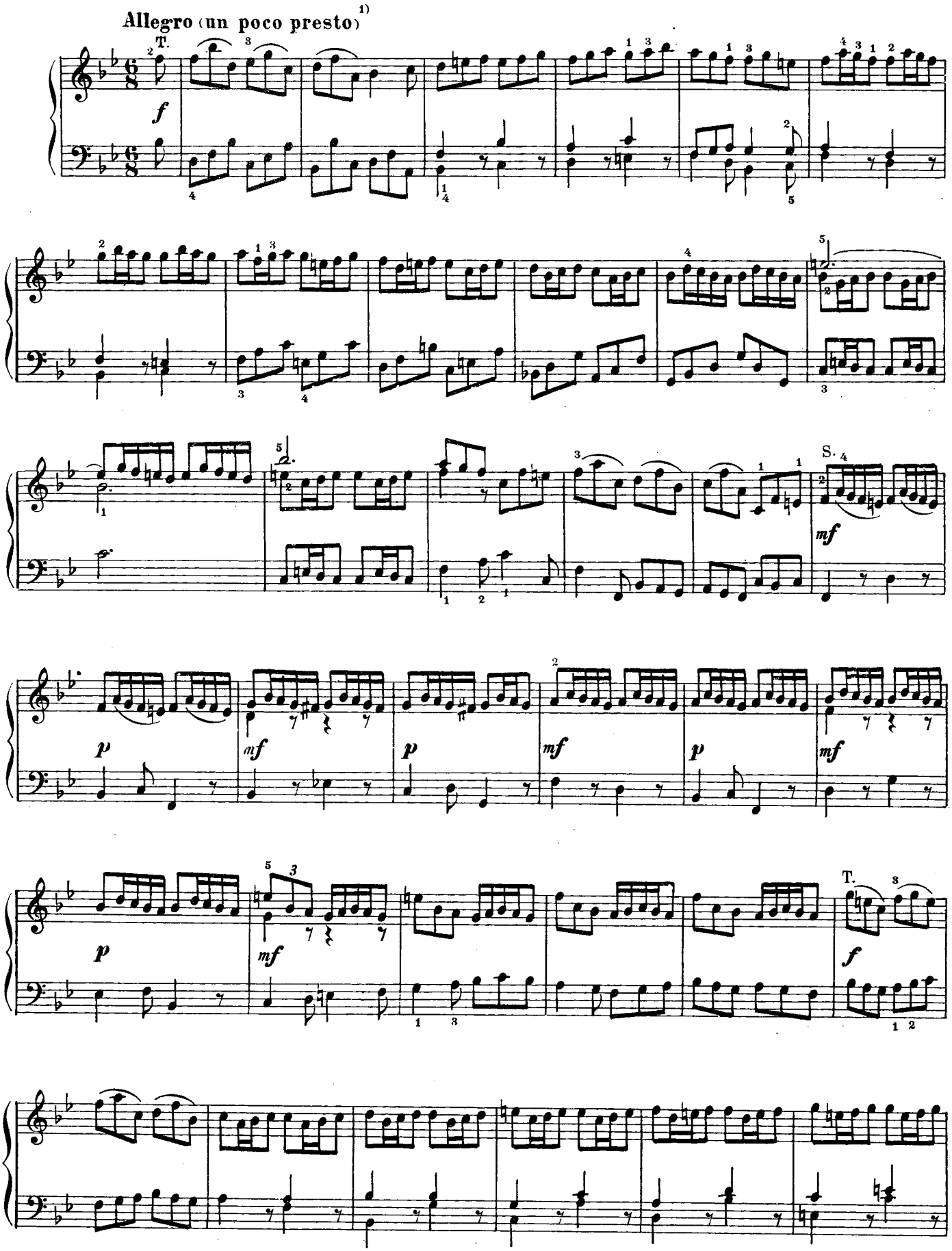
2) 

3) 

4) Лиги оригинала.

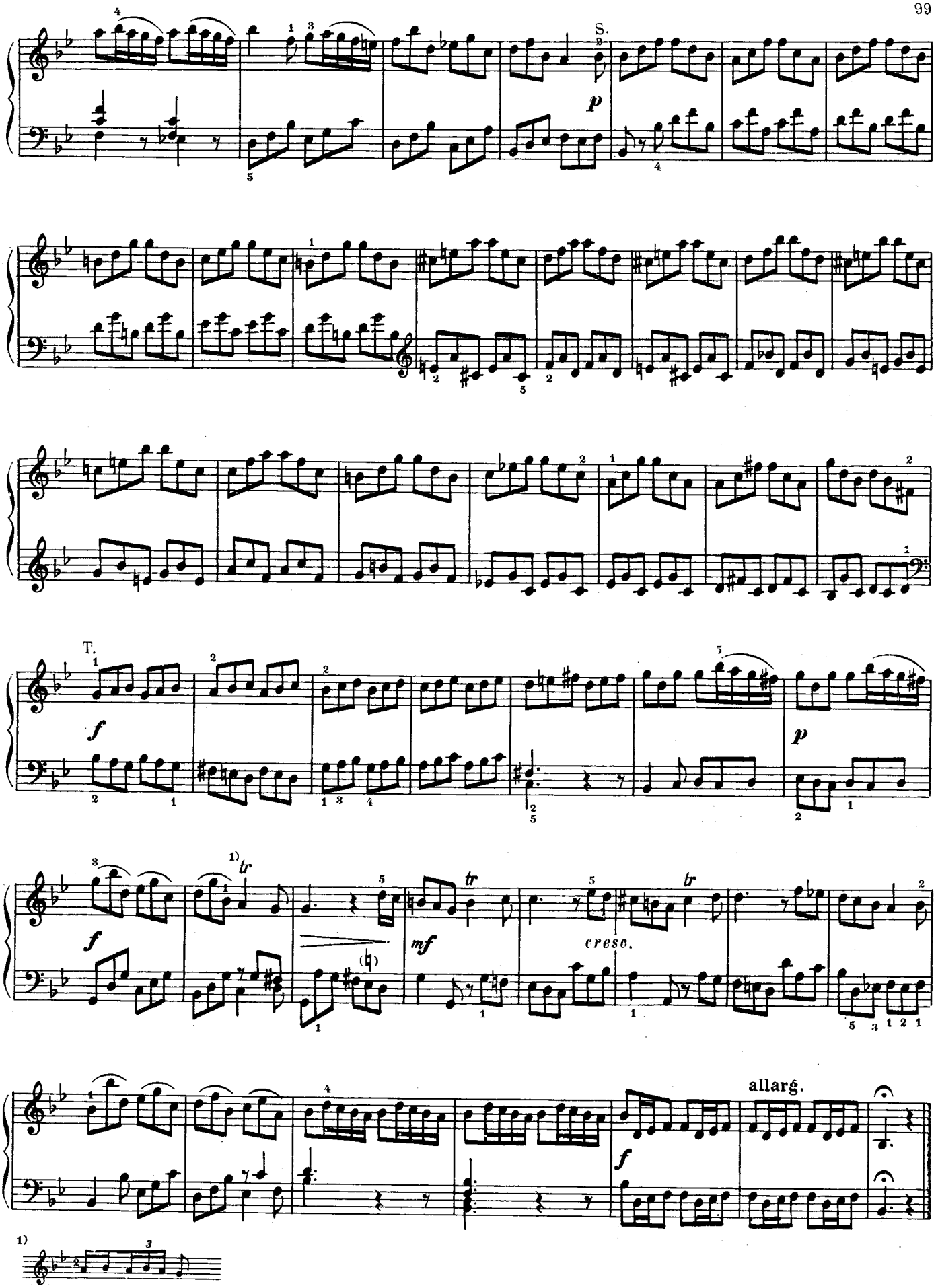

mp
p
f
p sub.


cresc.
mf
f
m. s.
allarg.
cresc.
ff



1) Обозначено в оригинале.

2) Все лиги в данной части концерта являются оригинальными.

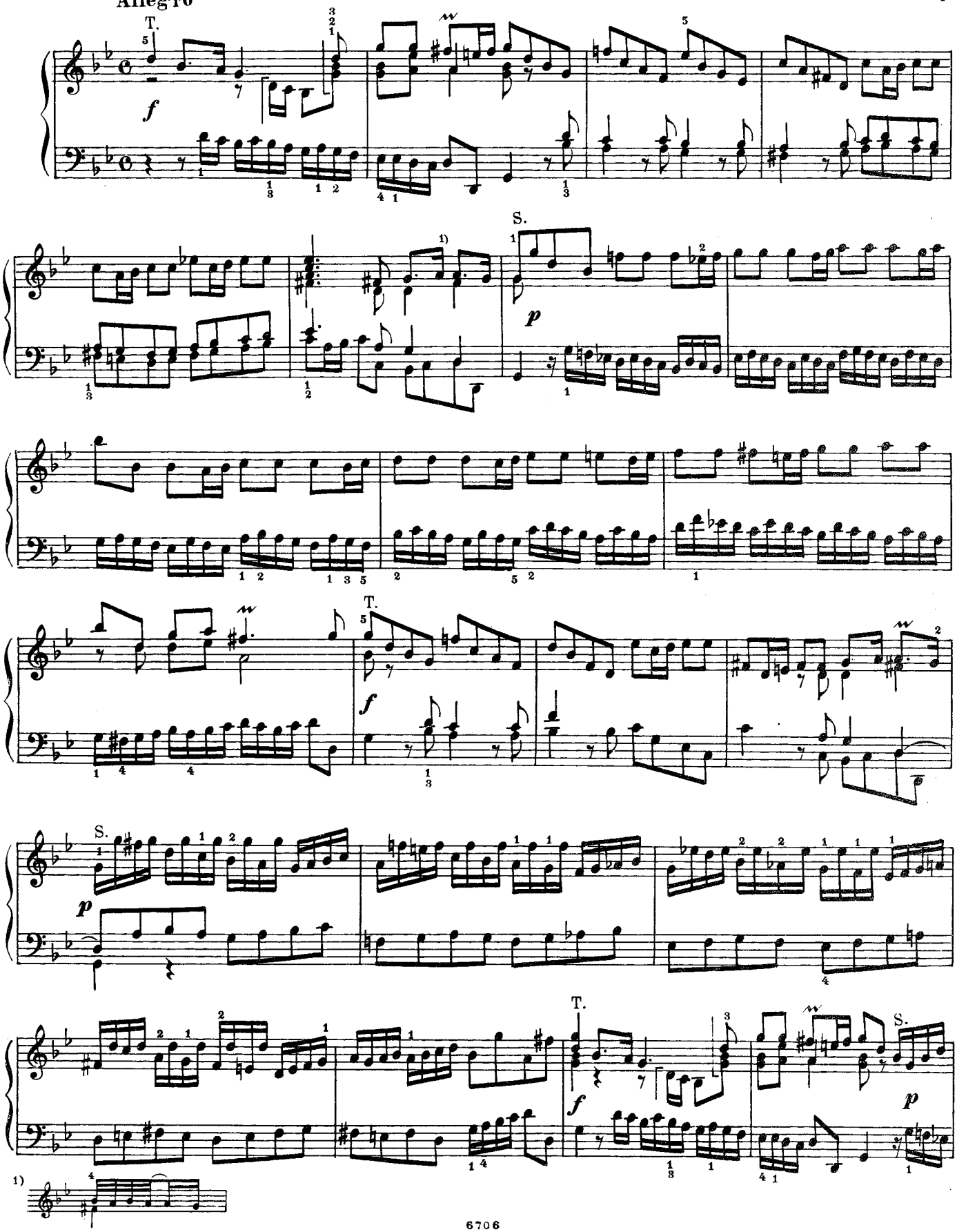

S.
p
T.
f
p
f
mf
tr
cresc.
allarg.
1)

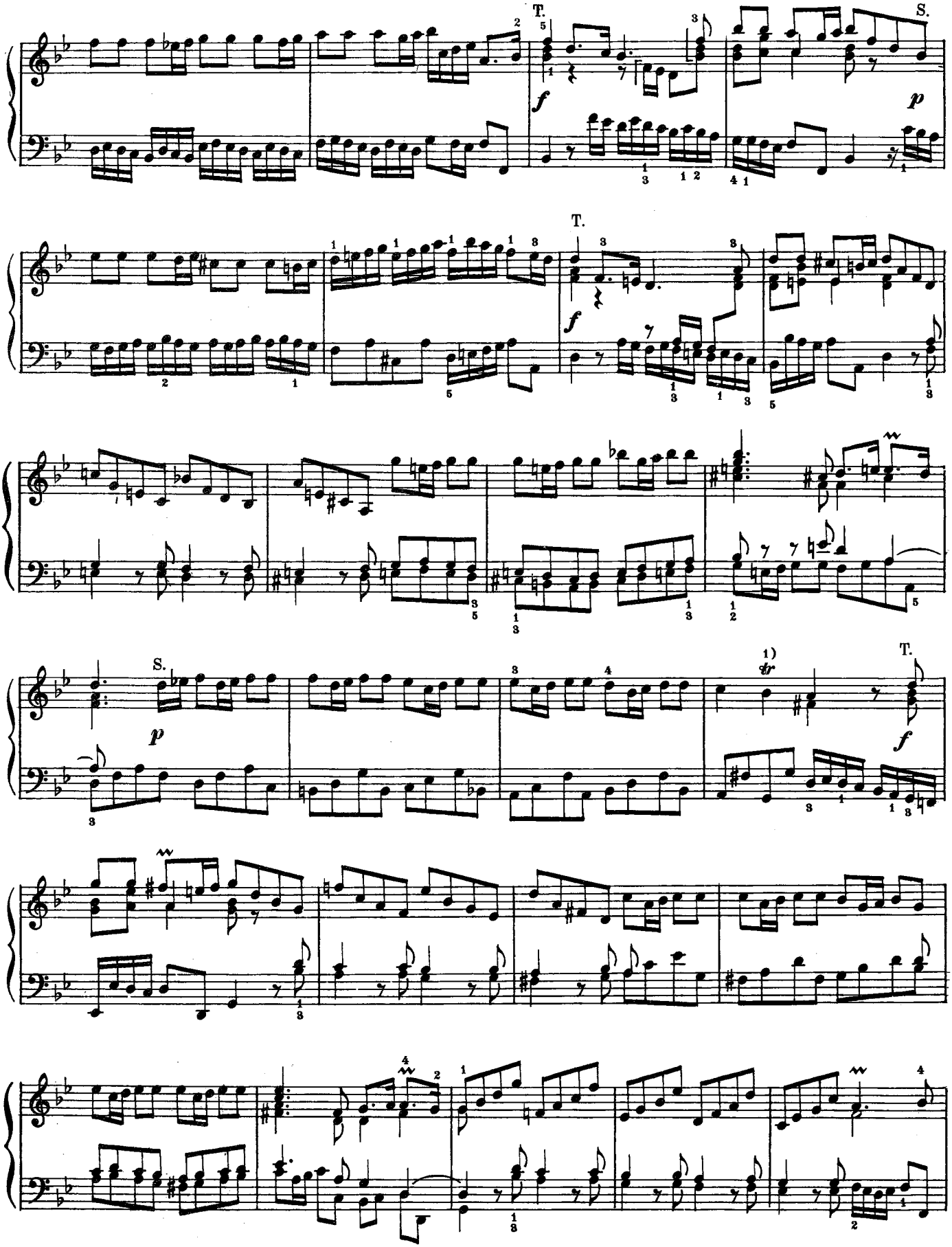
12. Концерт

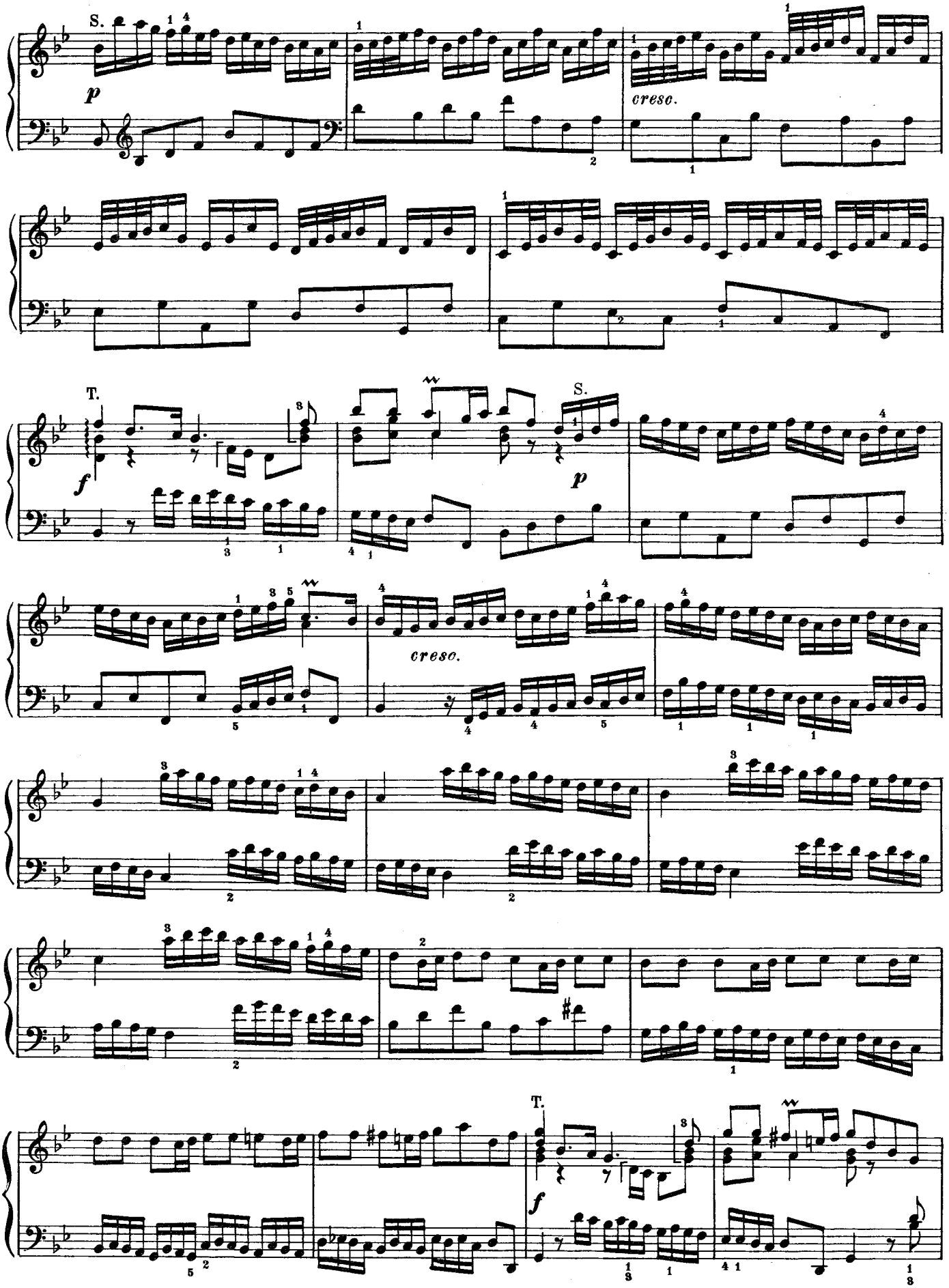
соль минор

Allegro

Неизвестный автор




T.
S.
f
p
T.
f
S.
p
1)
tr
T.
f
1)


S.
p
cresc.
T.
f
S.
p
cresc.
T.
f

allarg.

Adagio[1]

T. *mf*

S. *p*

T. *f*

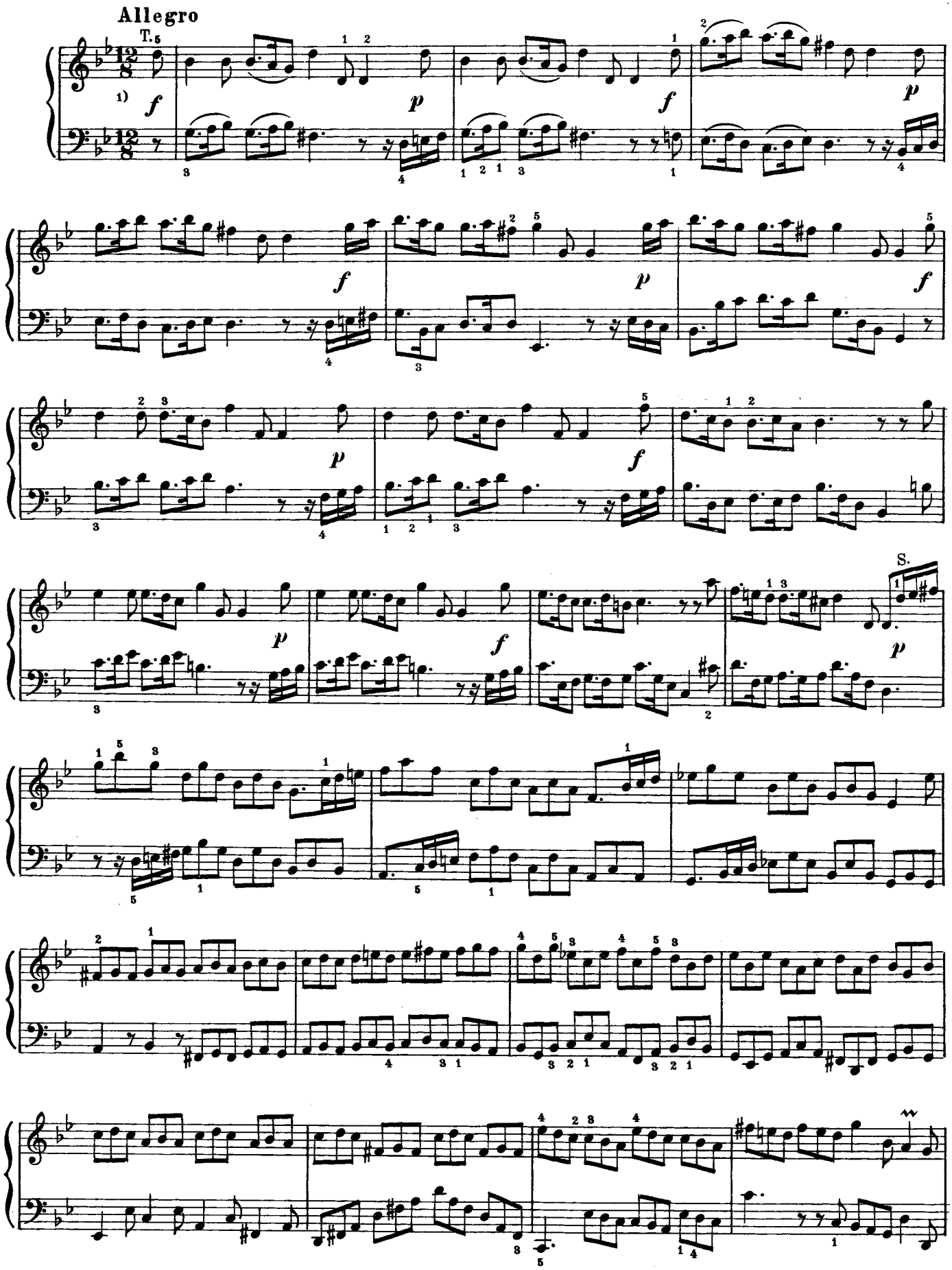
S. *p*

T. *f*

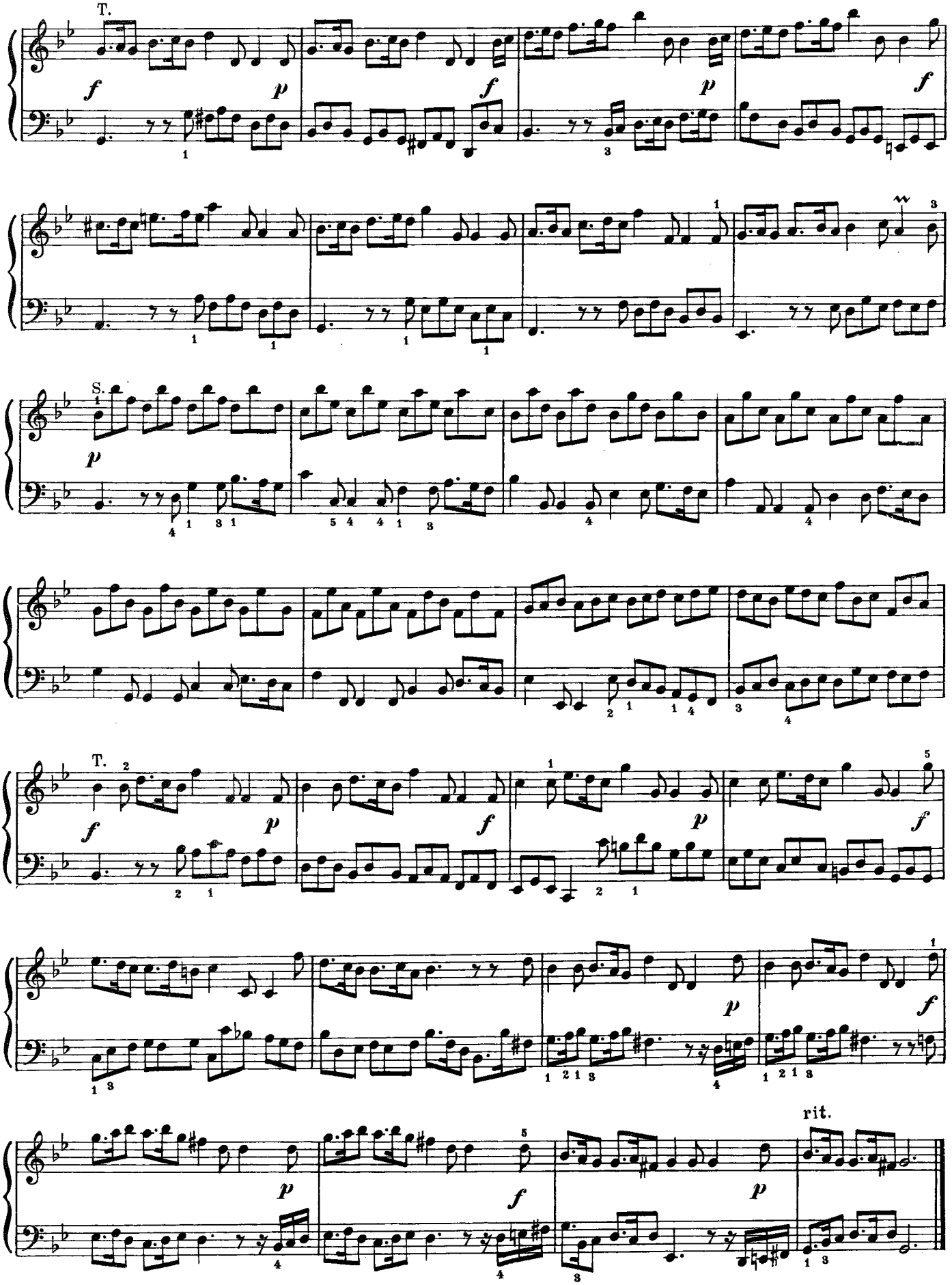
allarg.

1) Обозначено в оригинале.

2)



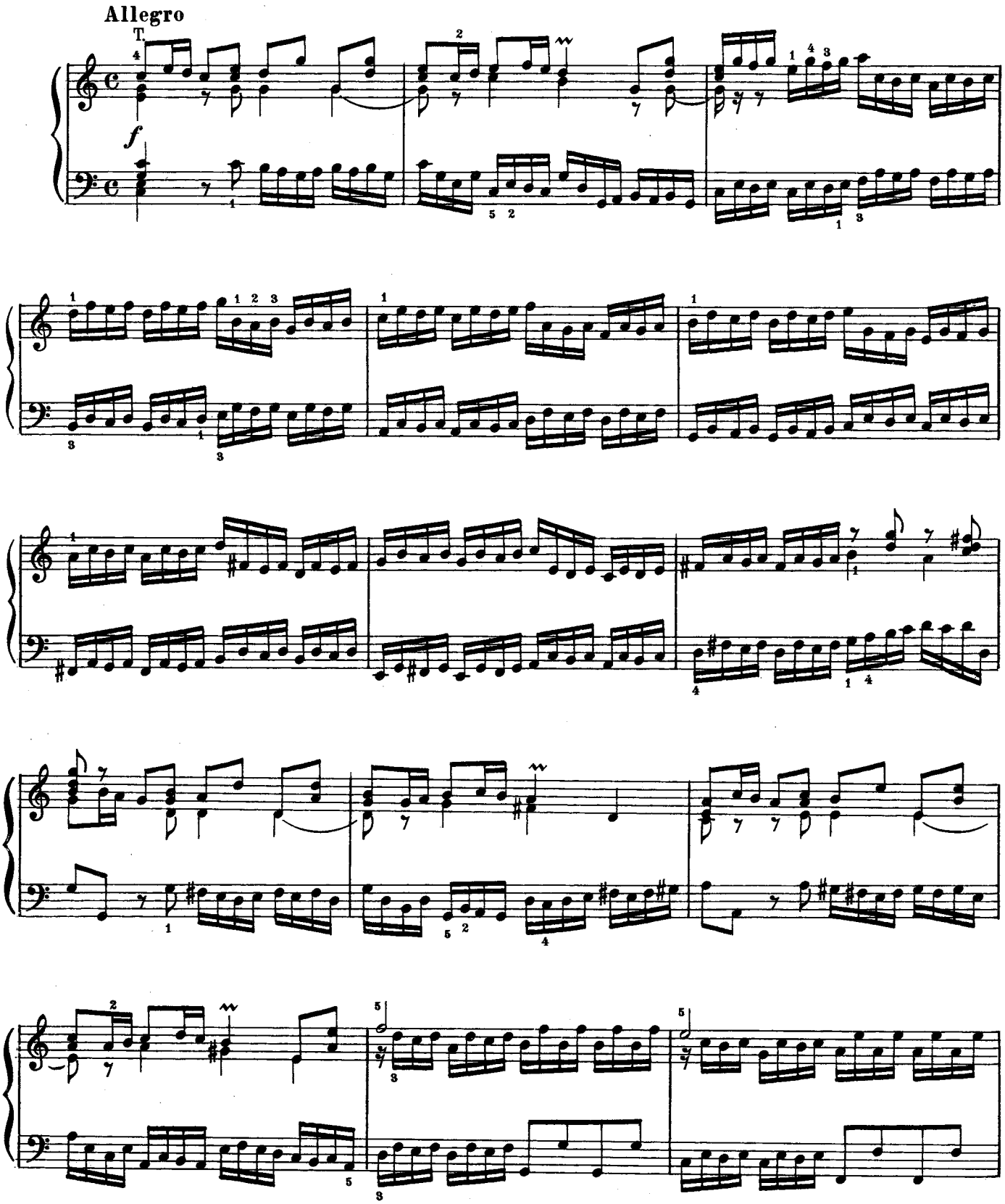
1) Все динамические оттенки в данной части концерта являются *оригинальными*.

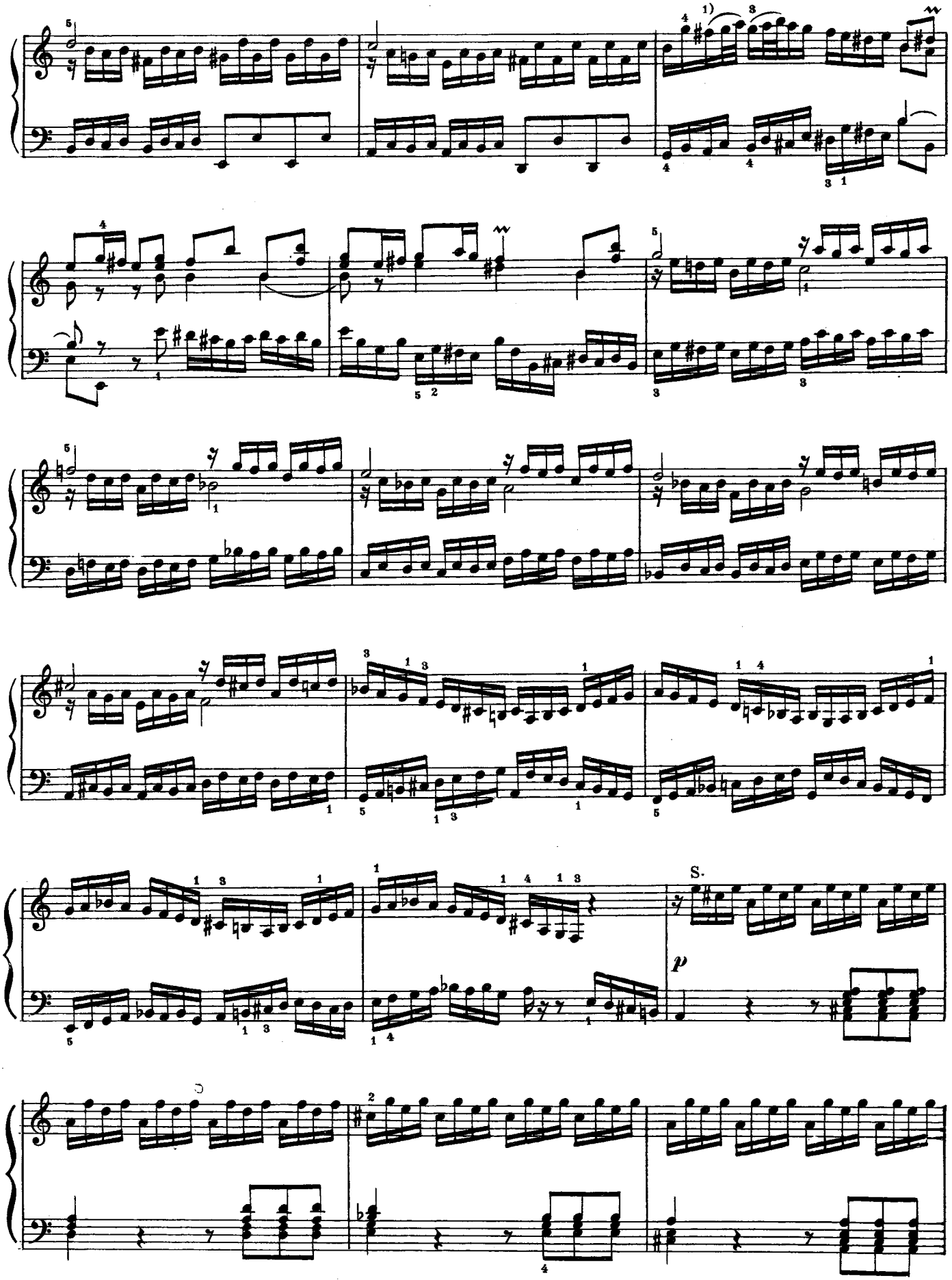

T.
S.
rit.

13. Концерт

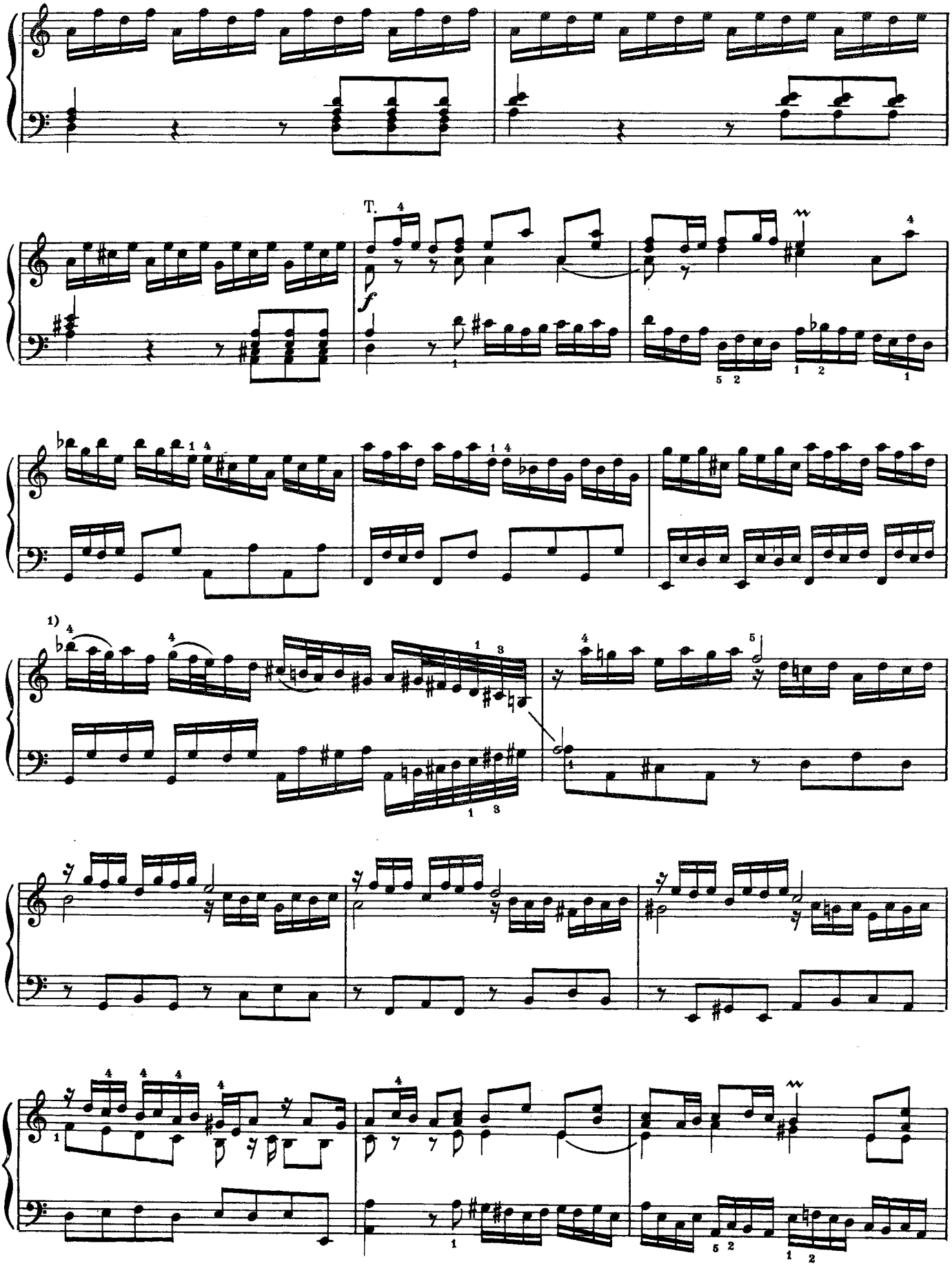
До мажор

И. Э. фон САКСЕН - ВЕЙМАР

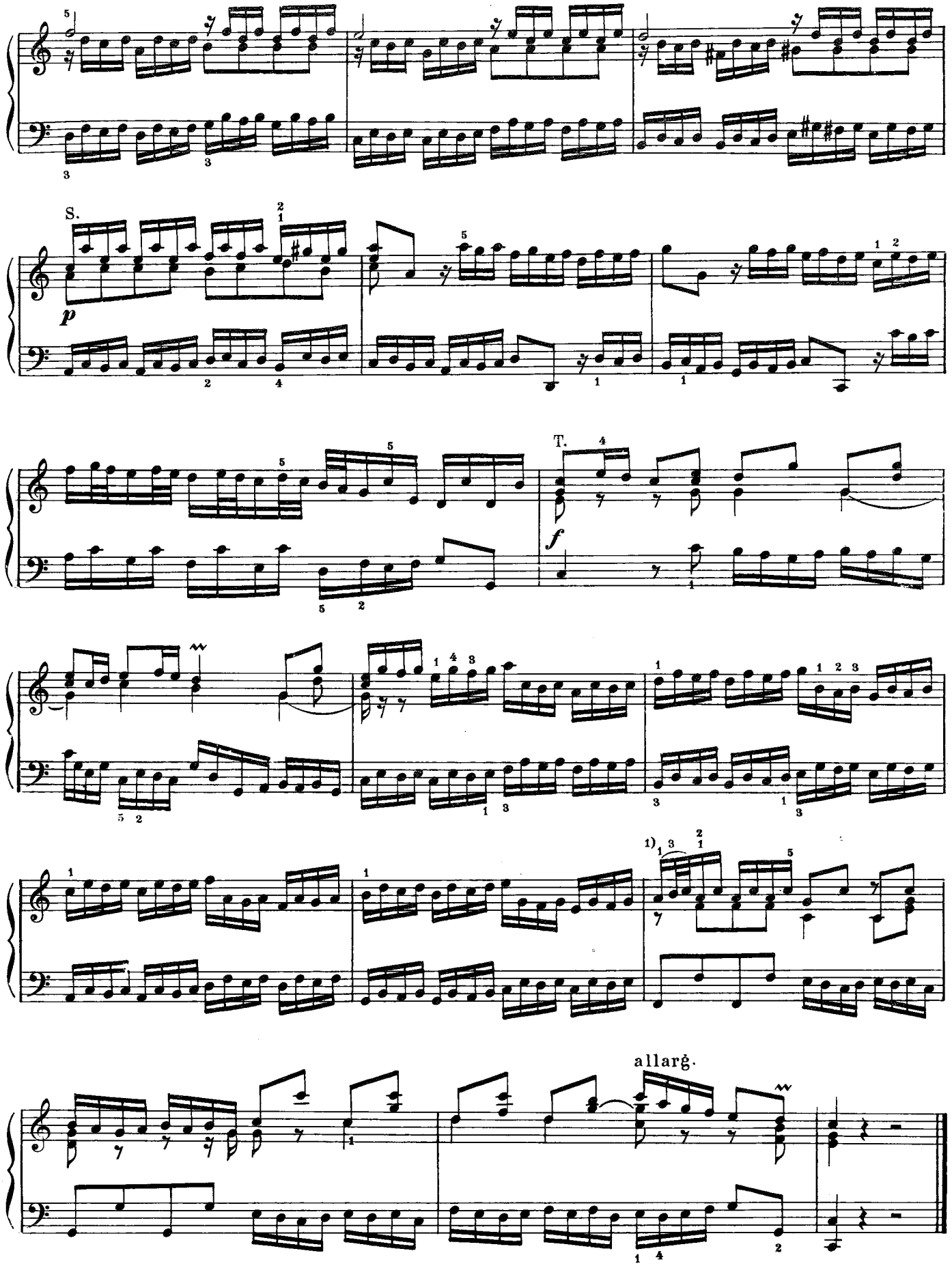




1) Лиги оригинала.

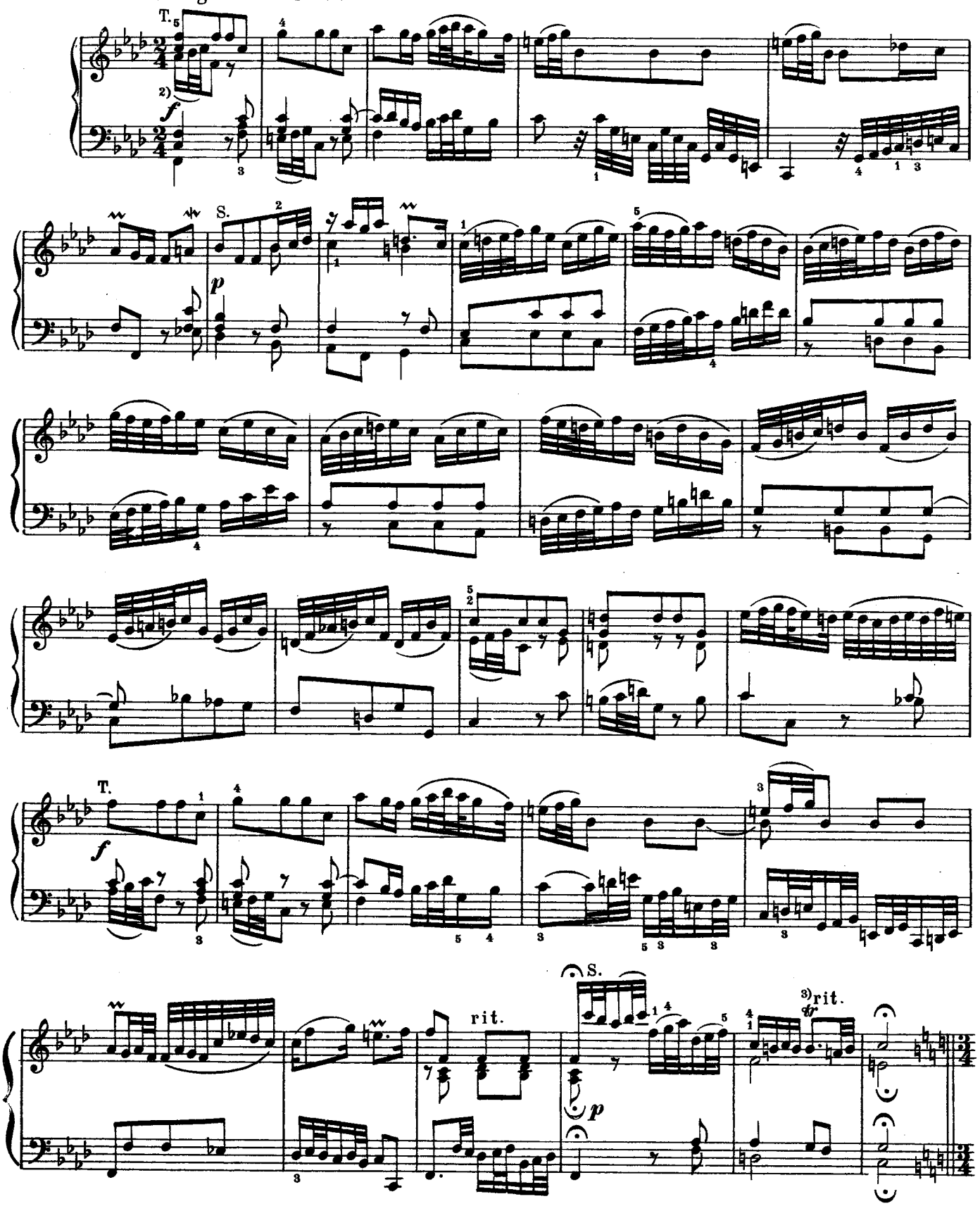


1) Лиги оригинала.



1) Лига оригинала.

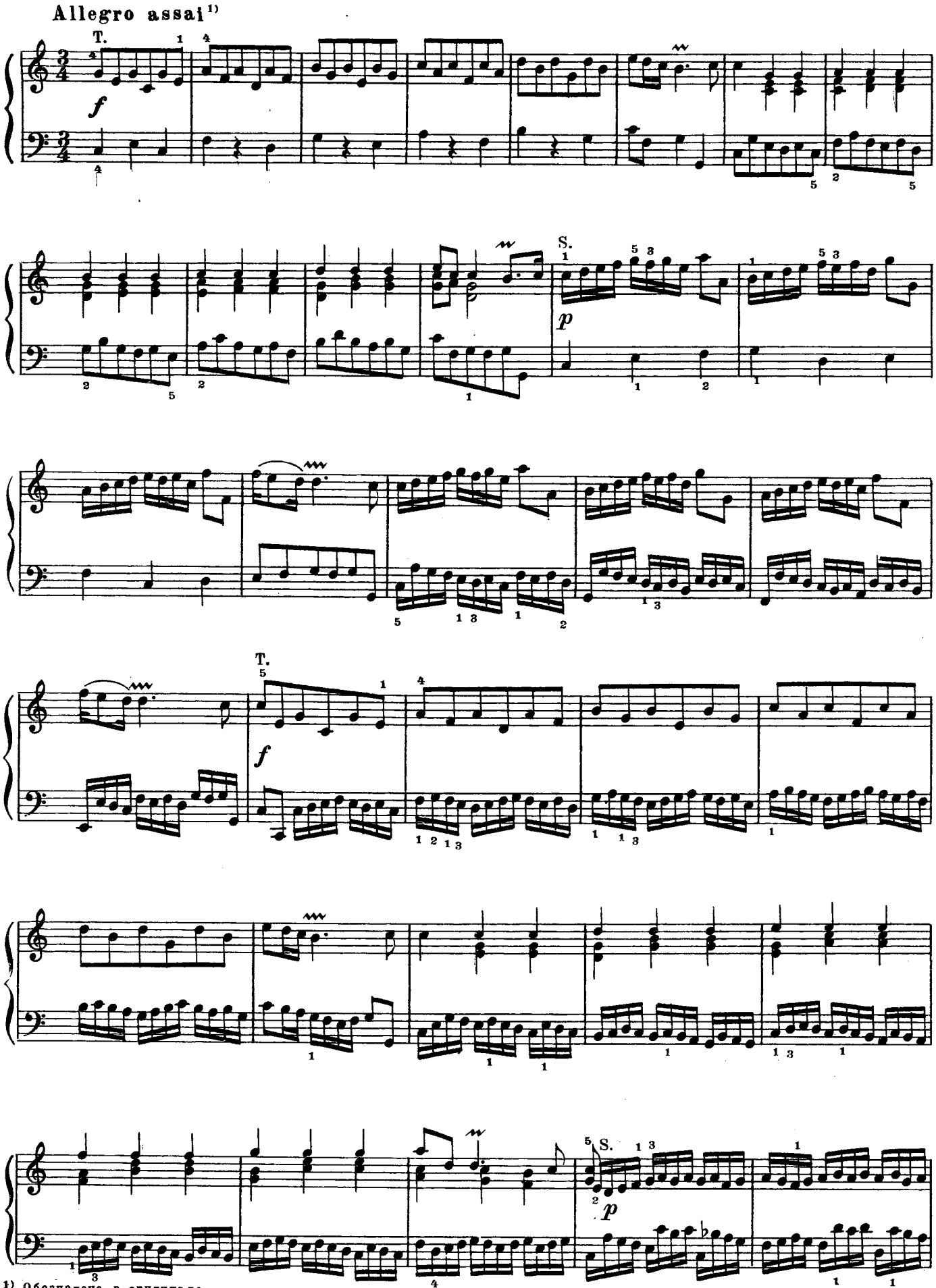
Adagio ed affettuoso [1]



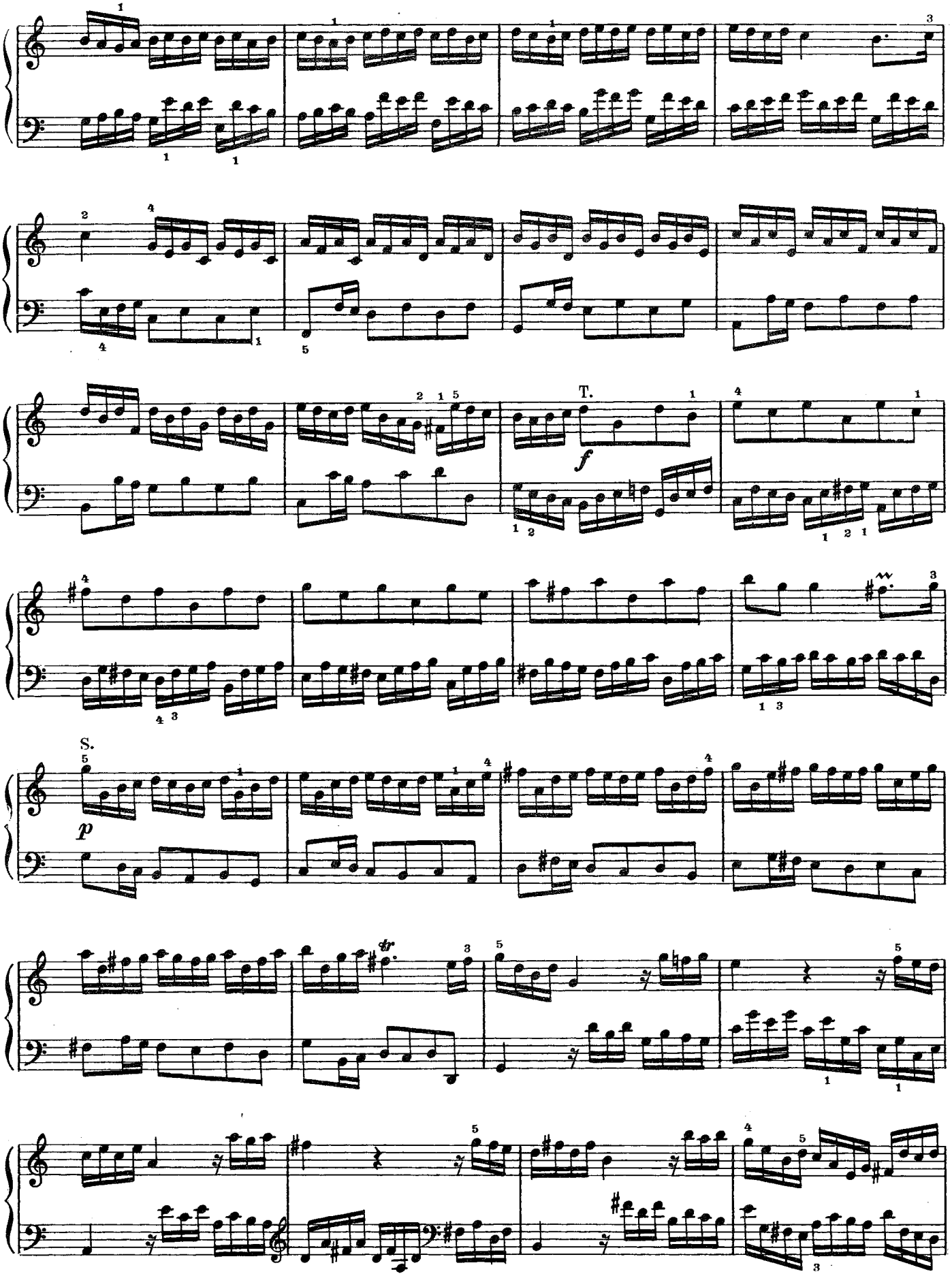
1) Обозначено в оригинале.

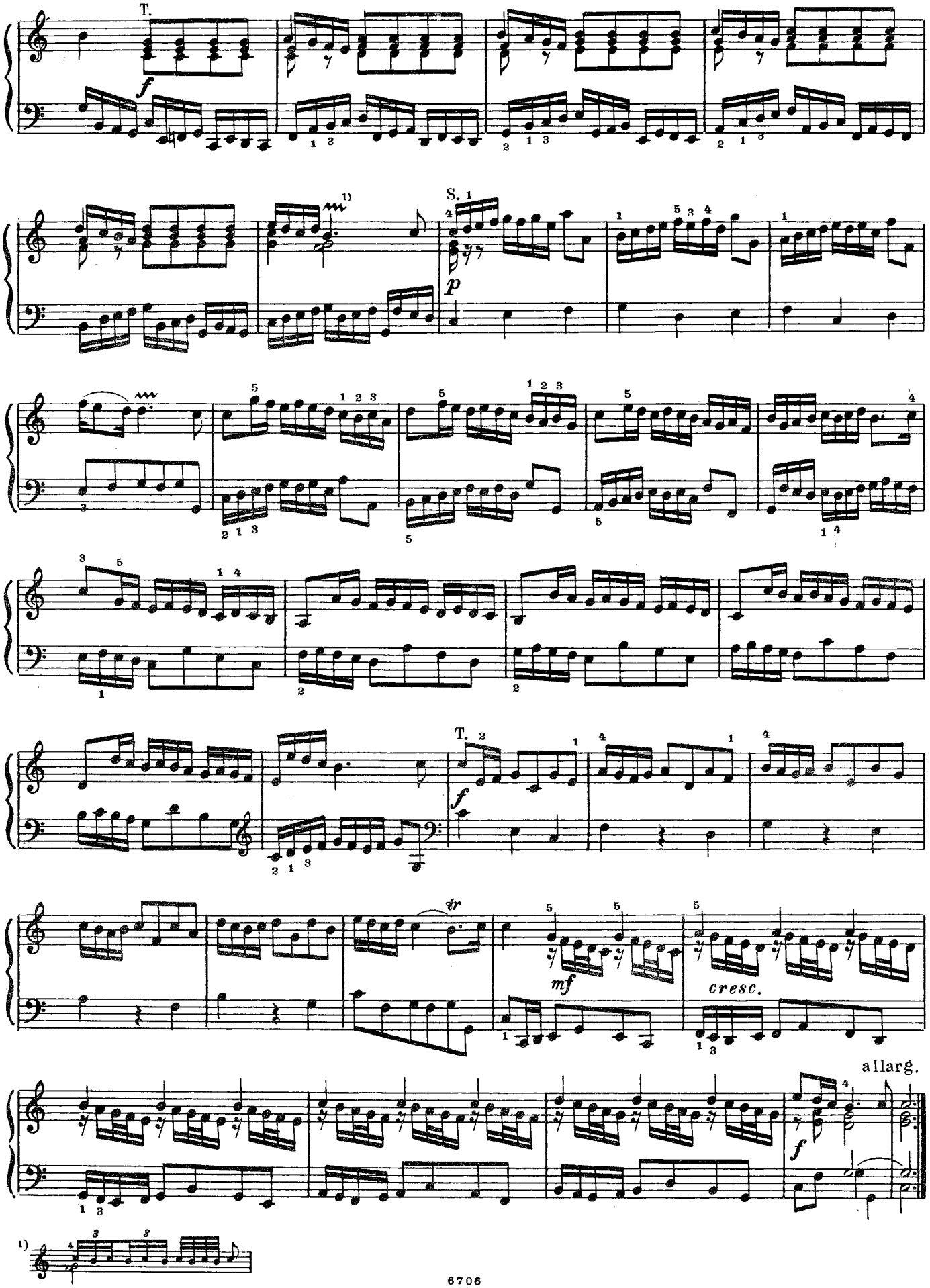
2) Все лиги в Adagio – *оригинальные.*

3)



1) Обозначено в оригинале.

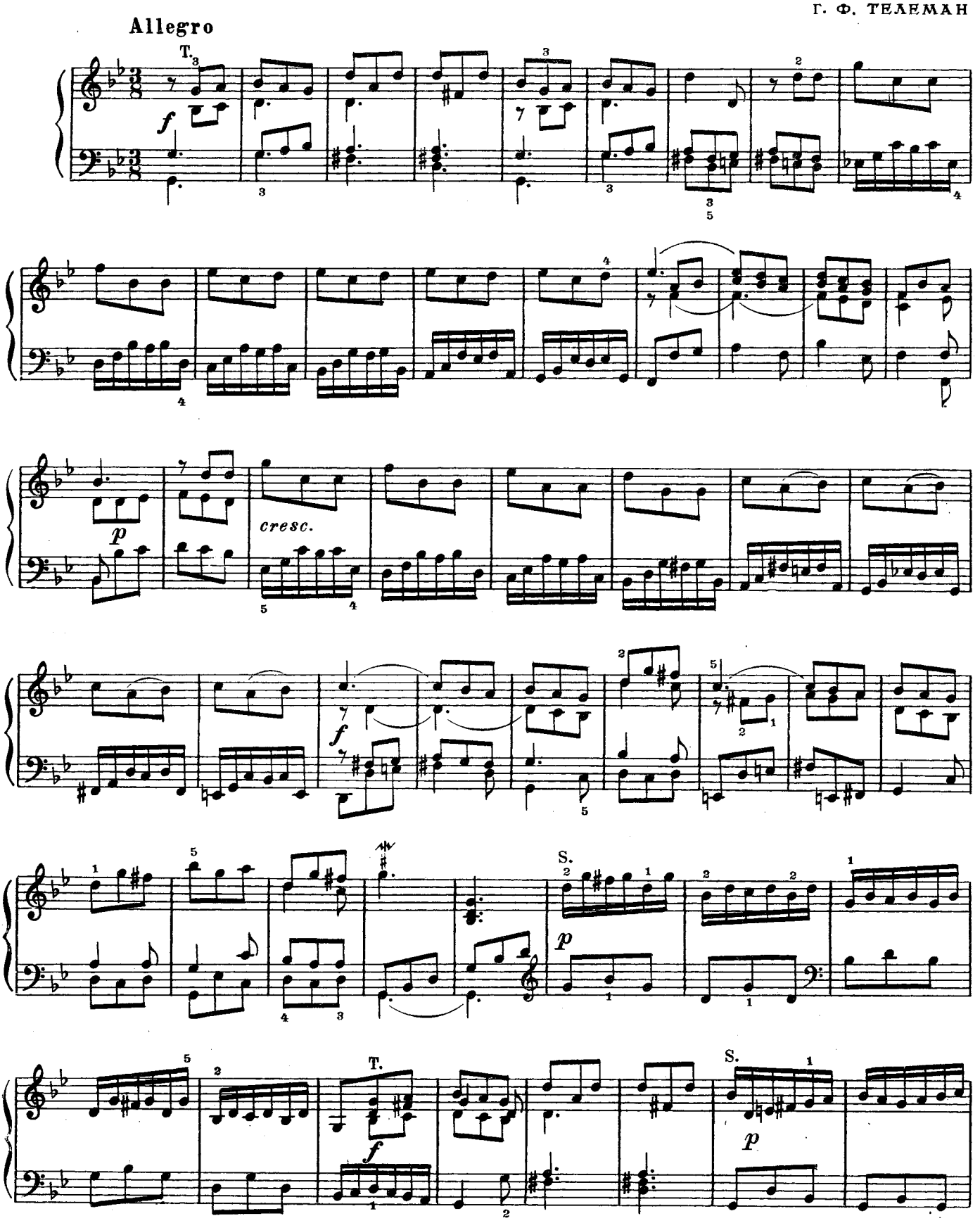

T.
f
S.
p

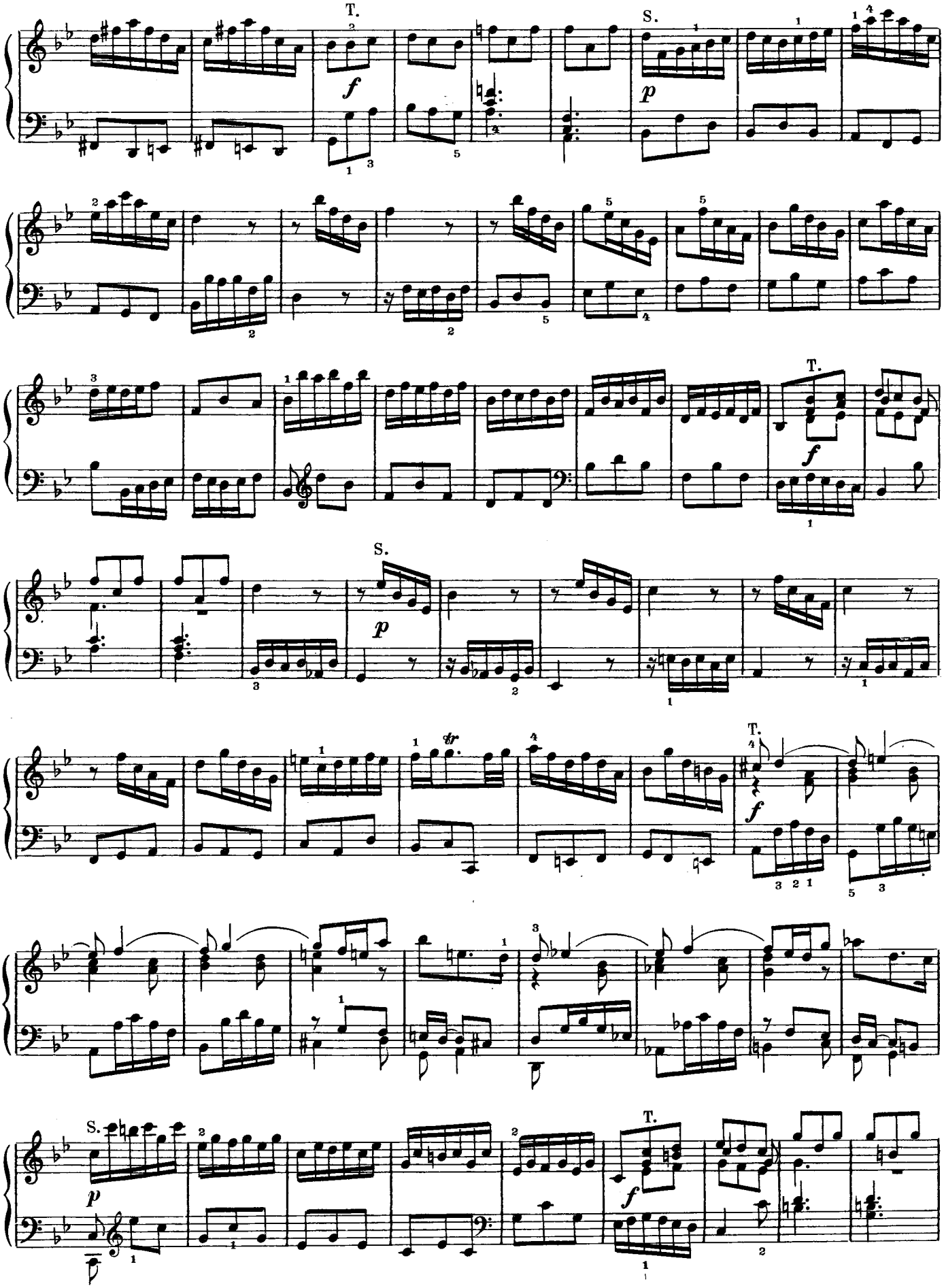

T.
f
S.
p
T.
f
tr
mf
cresc.
allarg.
f
1)

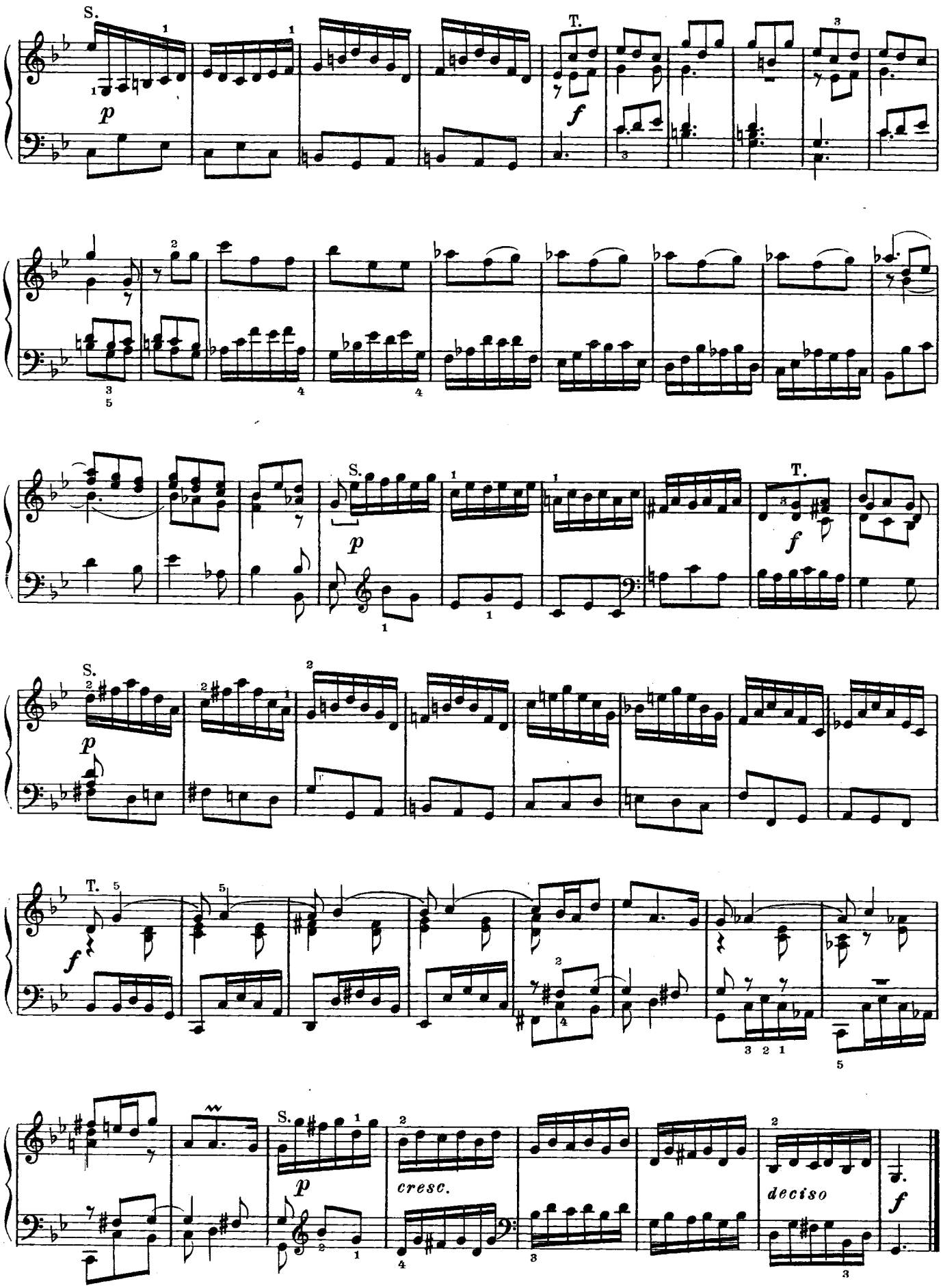
14. Концерт

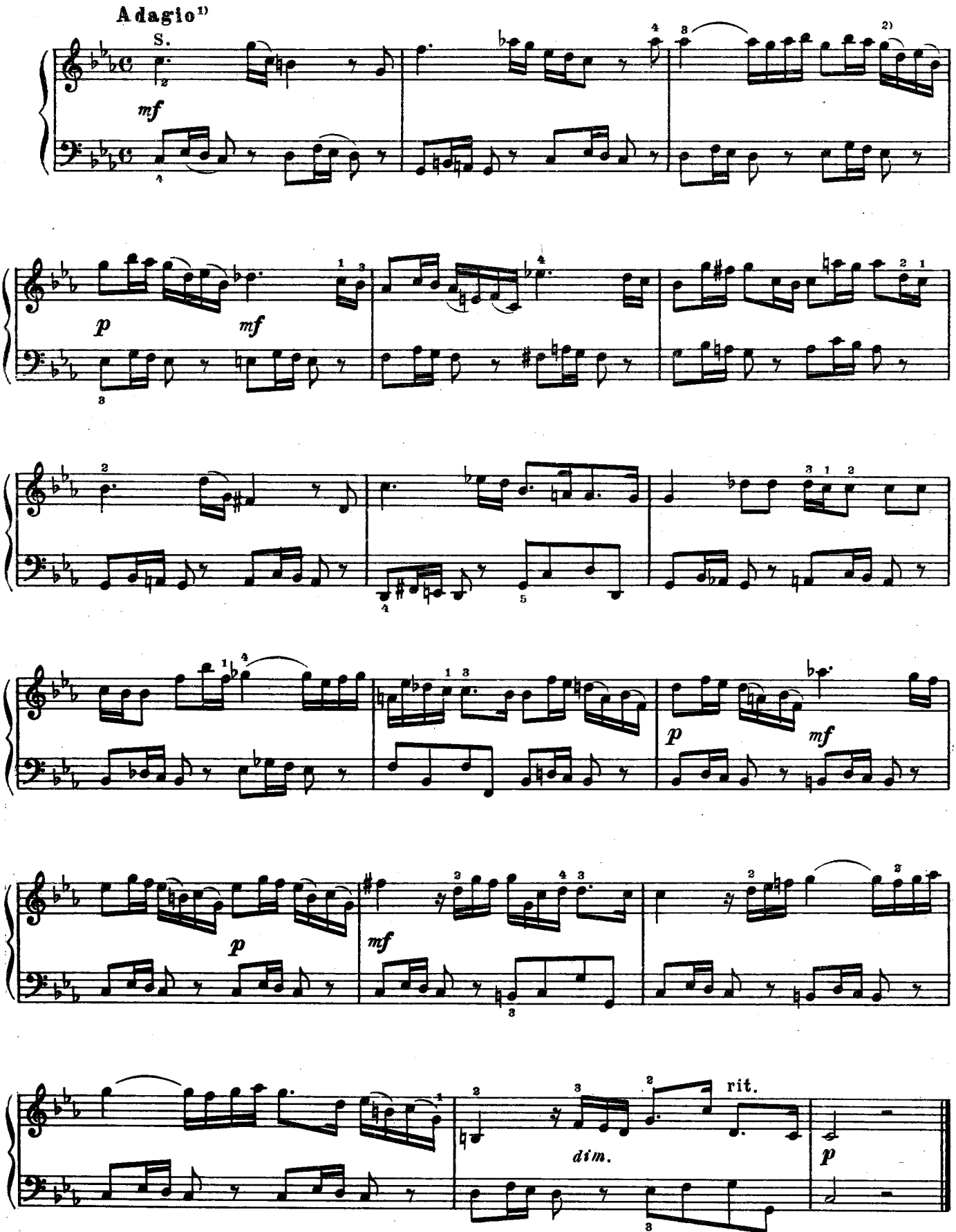
соль минор

Г. Ф. ТЕЛЕМАН

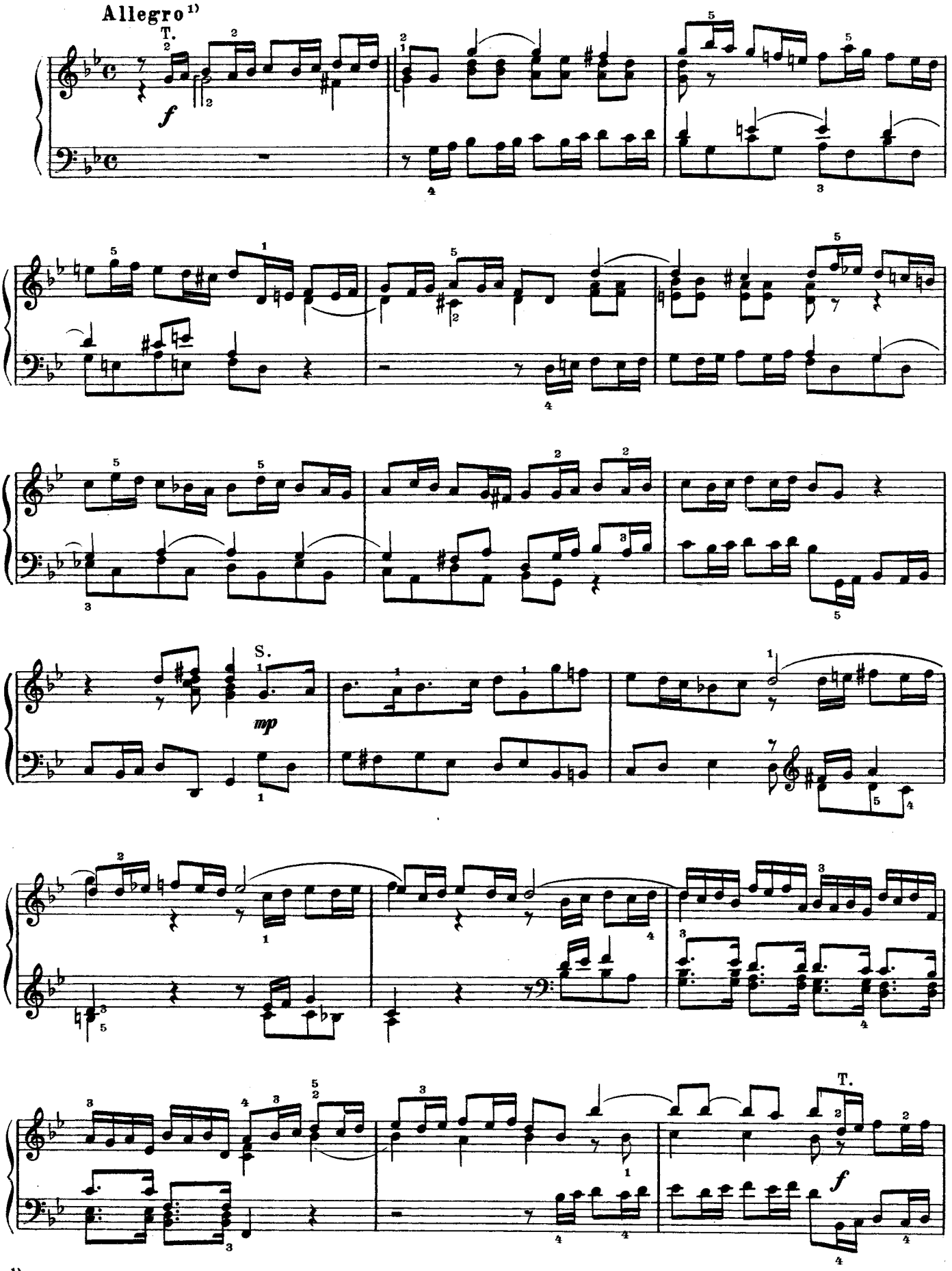



T.
S.
f
p
T.
f
S.
p
T.
f
S.
p
T.
f

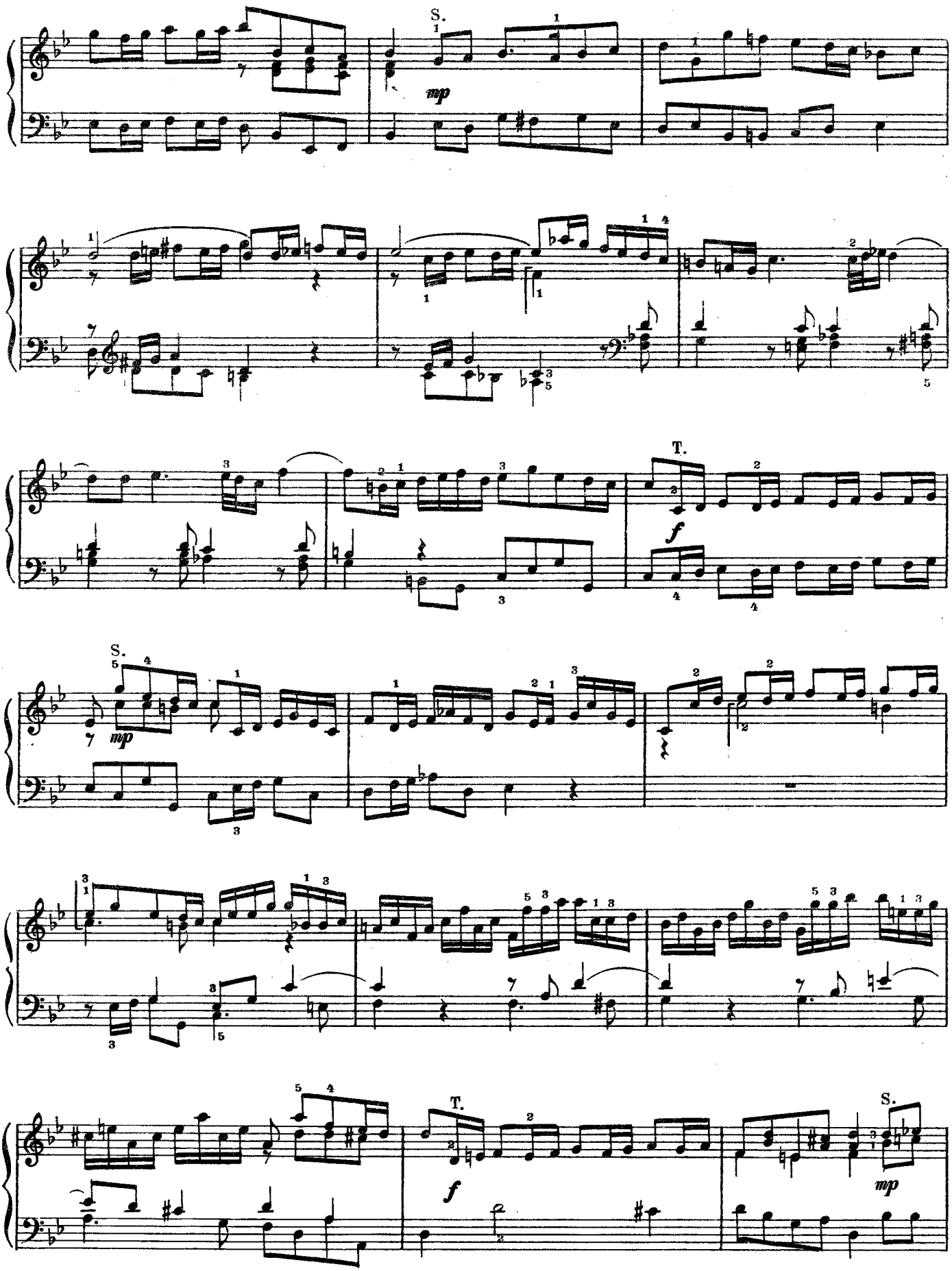

S.
T.
p
f
cresc.
deciso

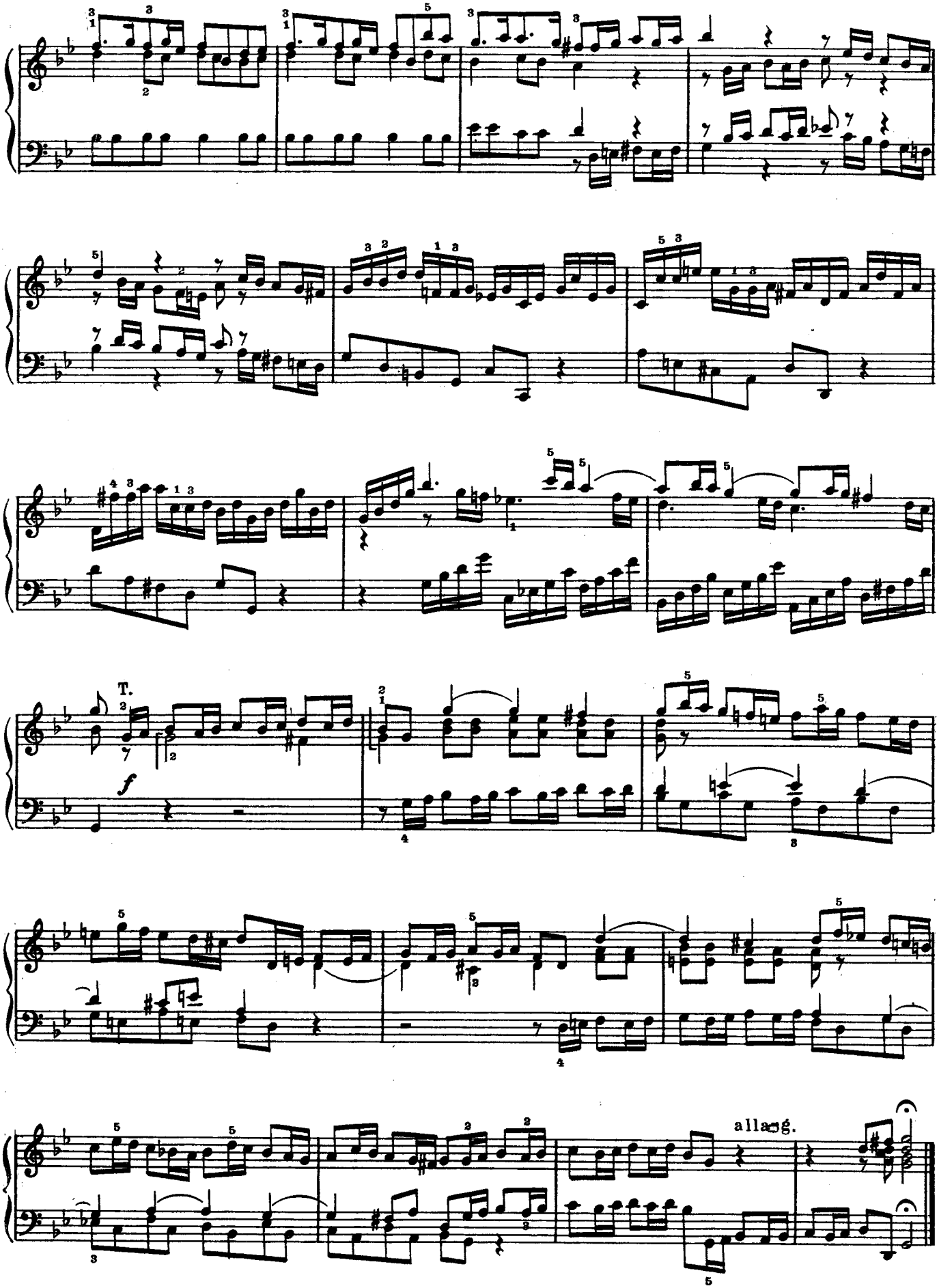


[1] Обозначено в оригинале.
[2] Лиги оригинала.



1) Обозначено в оригинале.

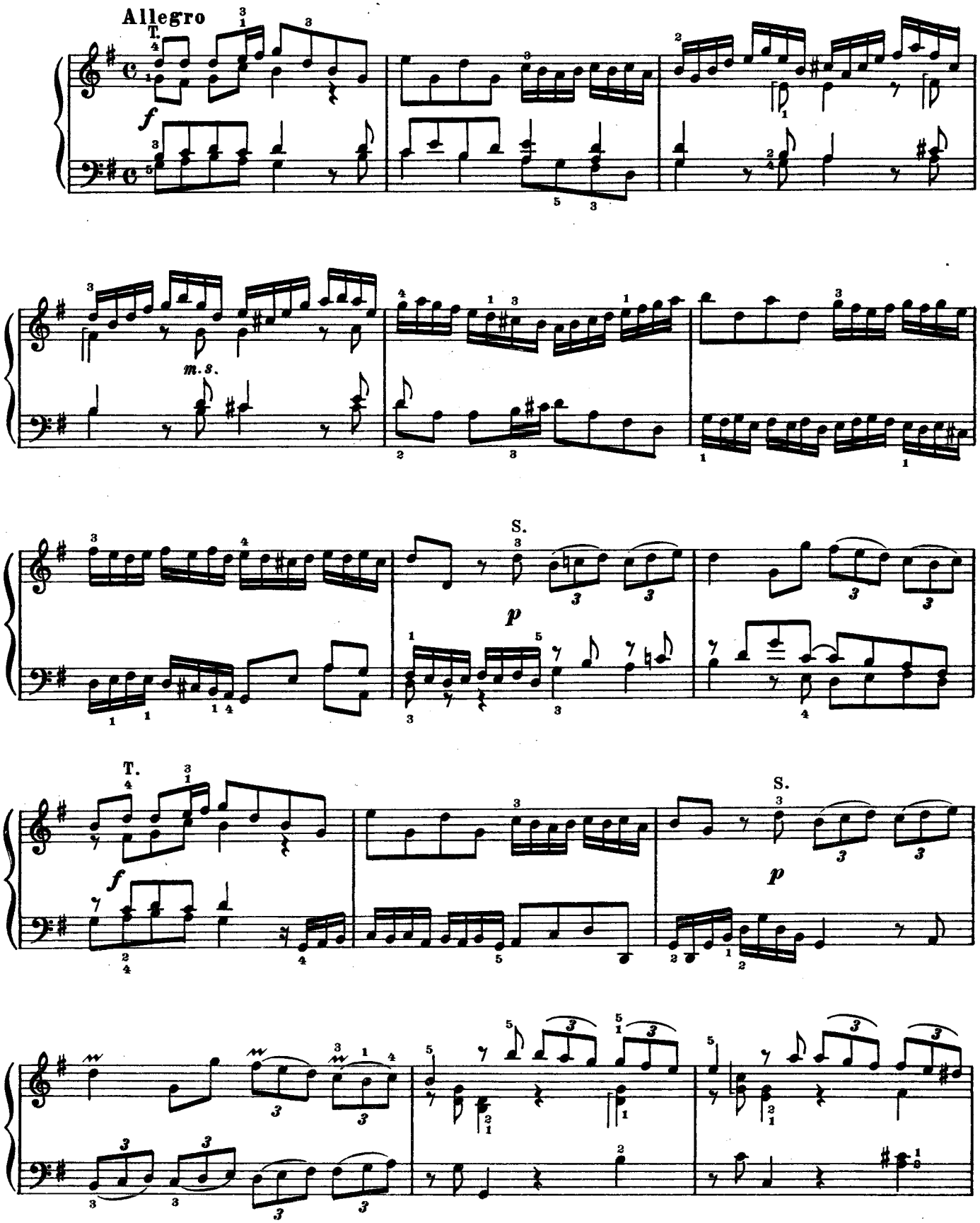

S.
mp
T.
f
S.
mp
T.
f
S.
mp

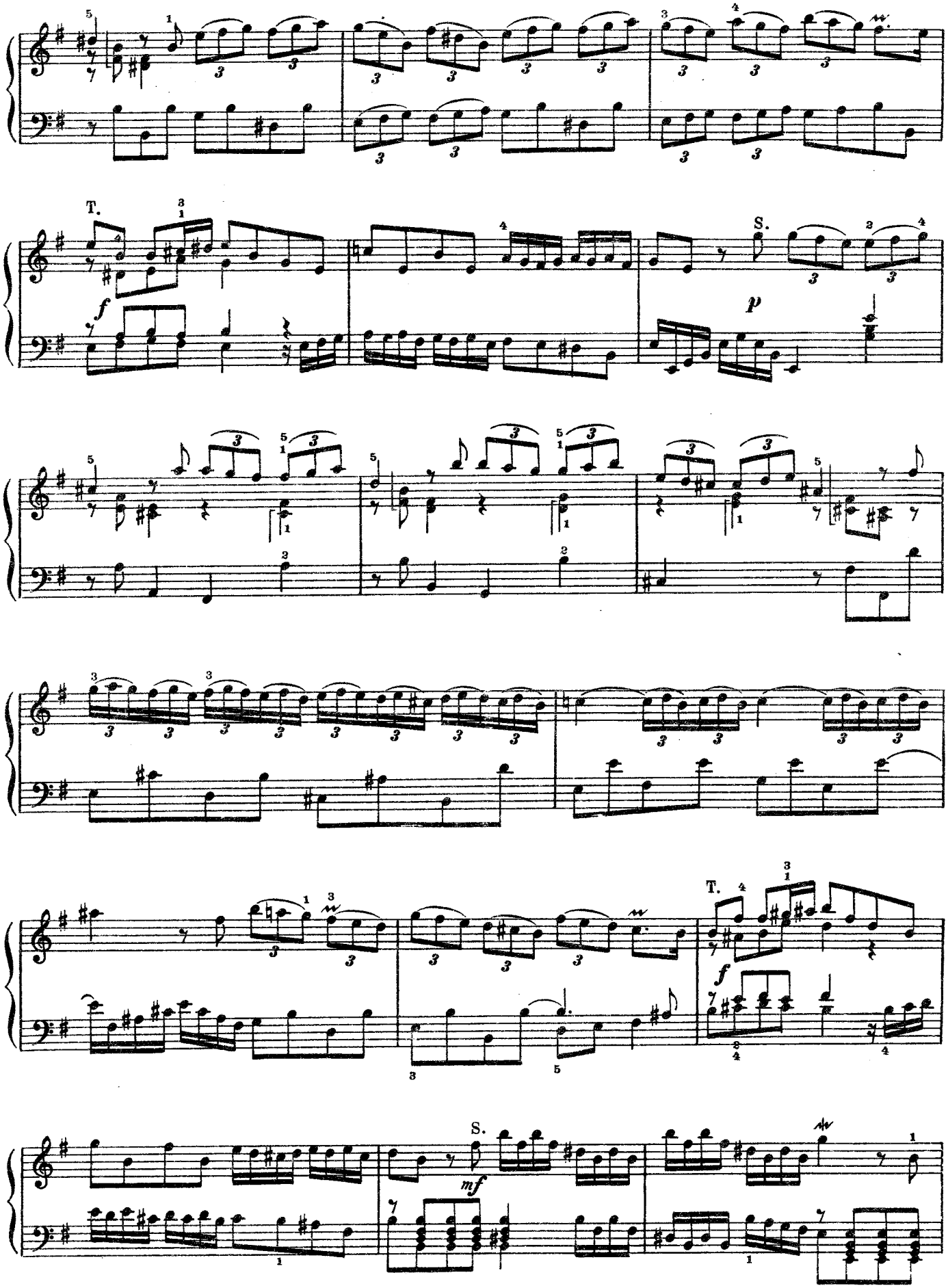

T.
f
allarg.

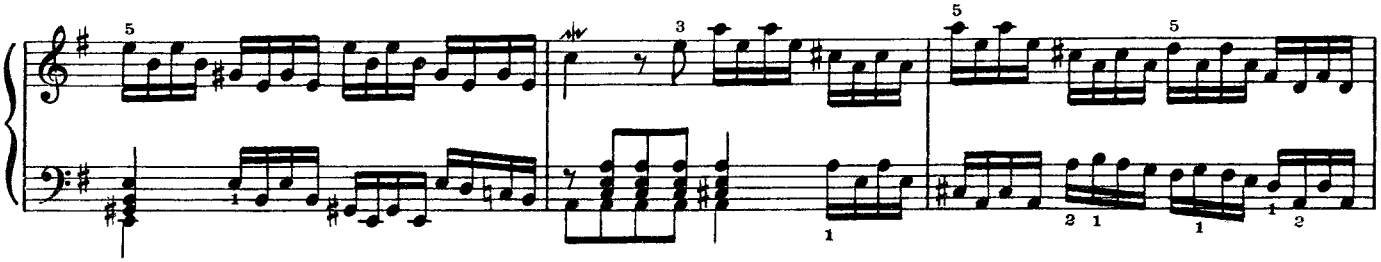
15. Концерт

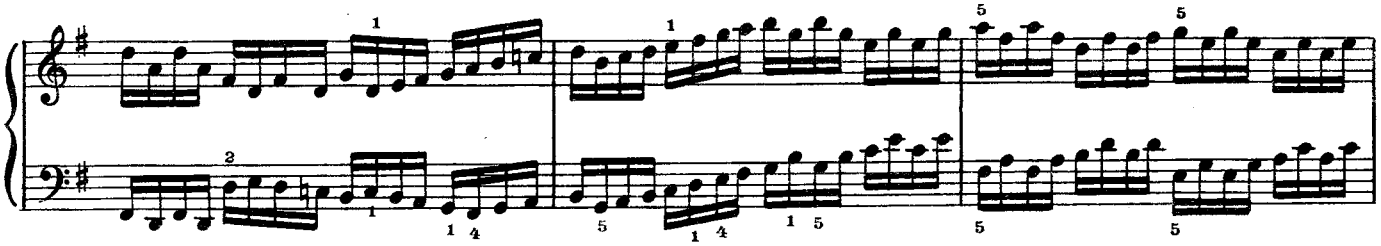
Соль мажор

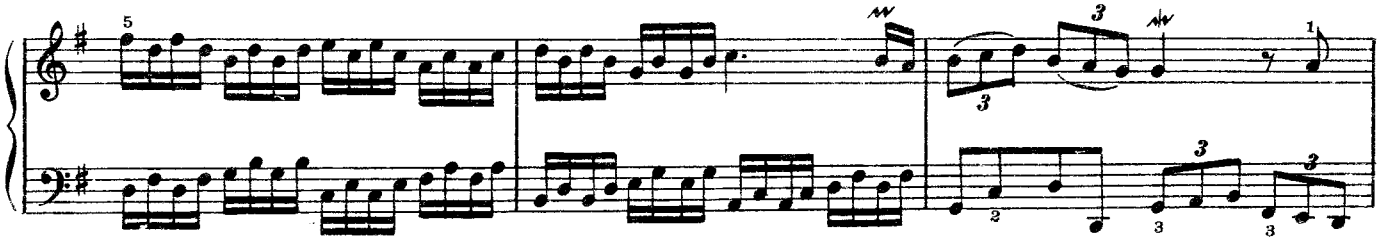
Неизвестный автор

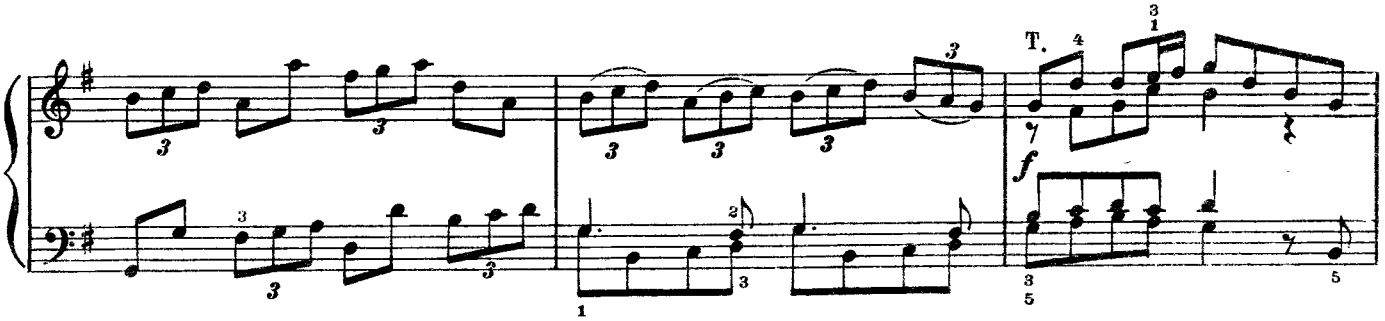


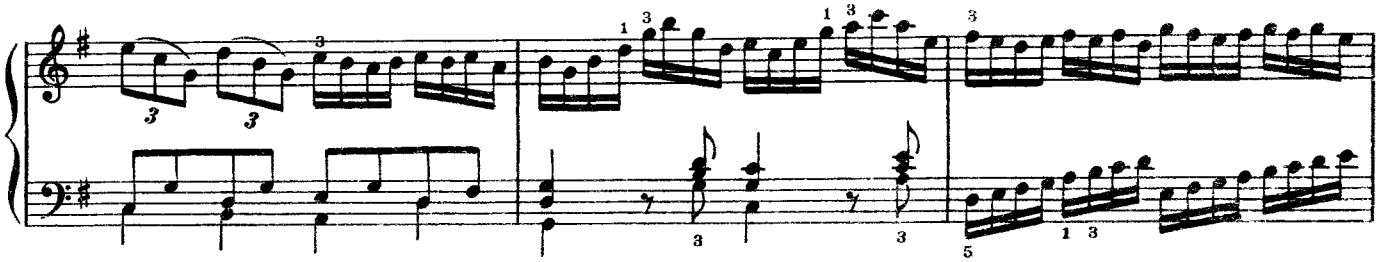

T.
S.
f
p
T.
f
S.
mf

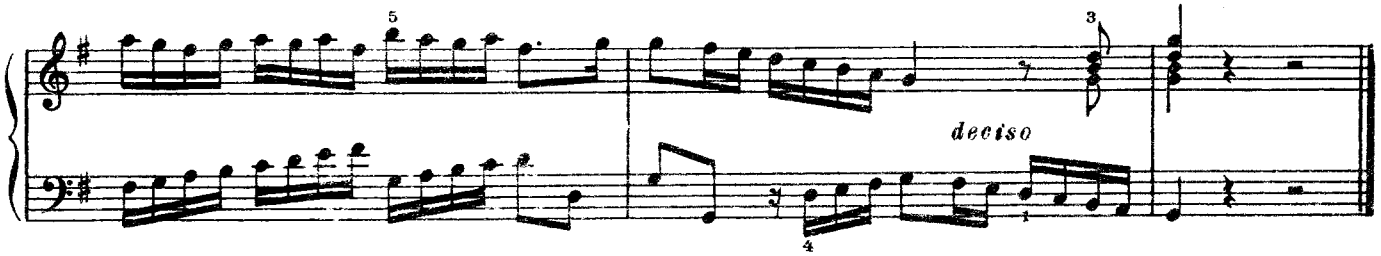


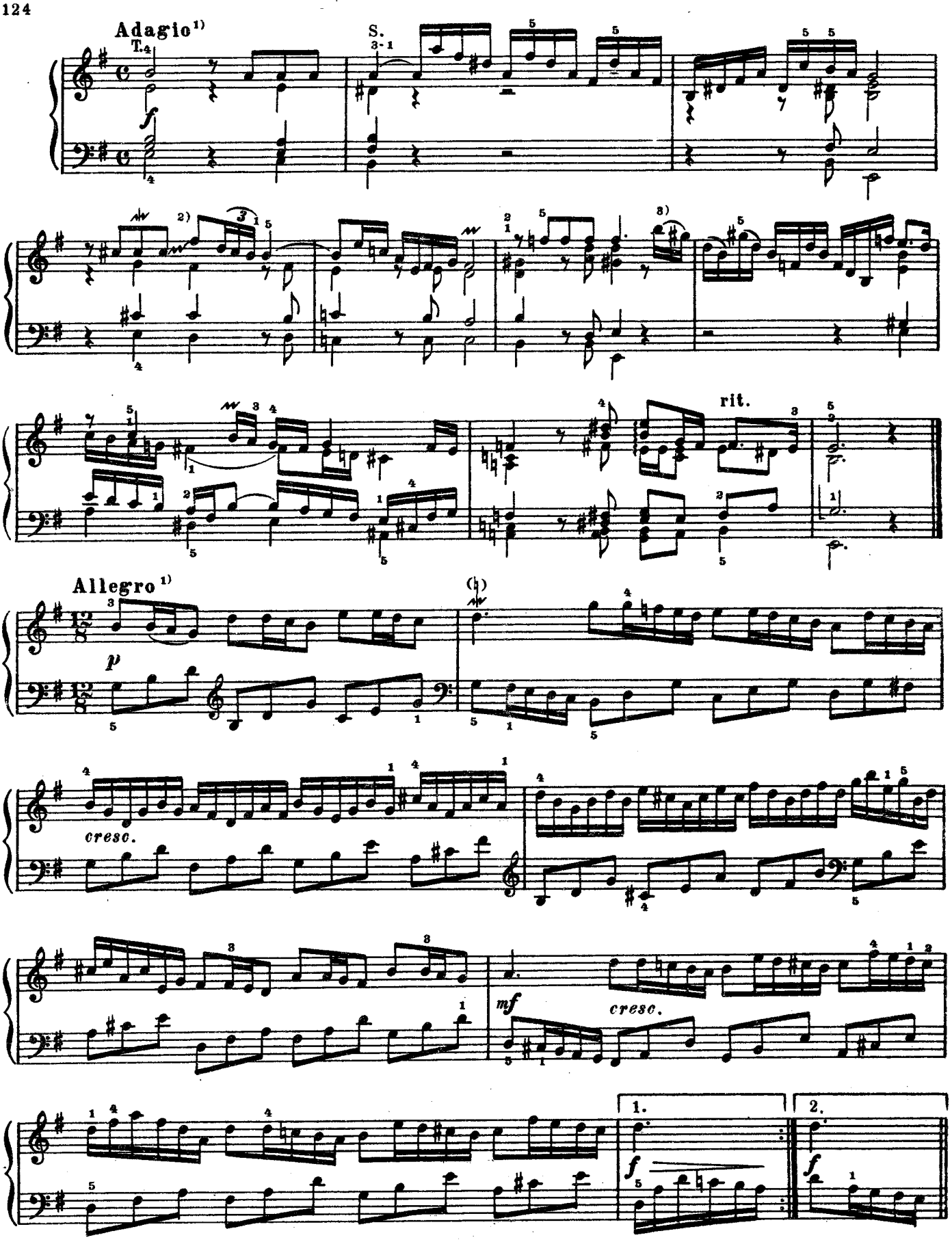




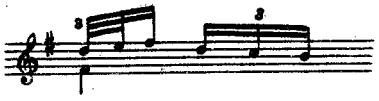

T.
f



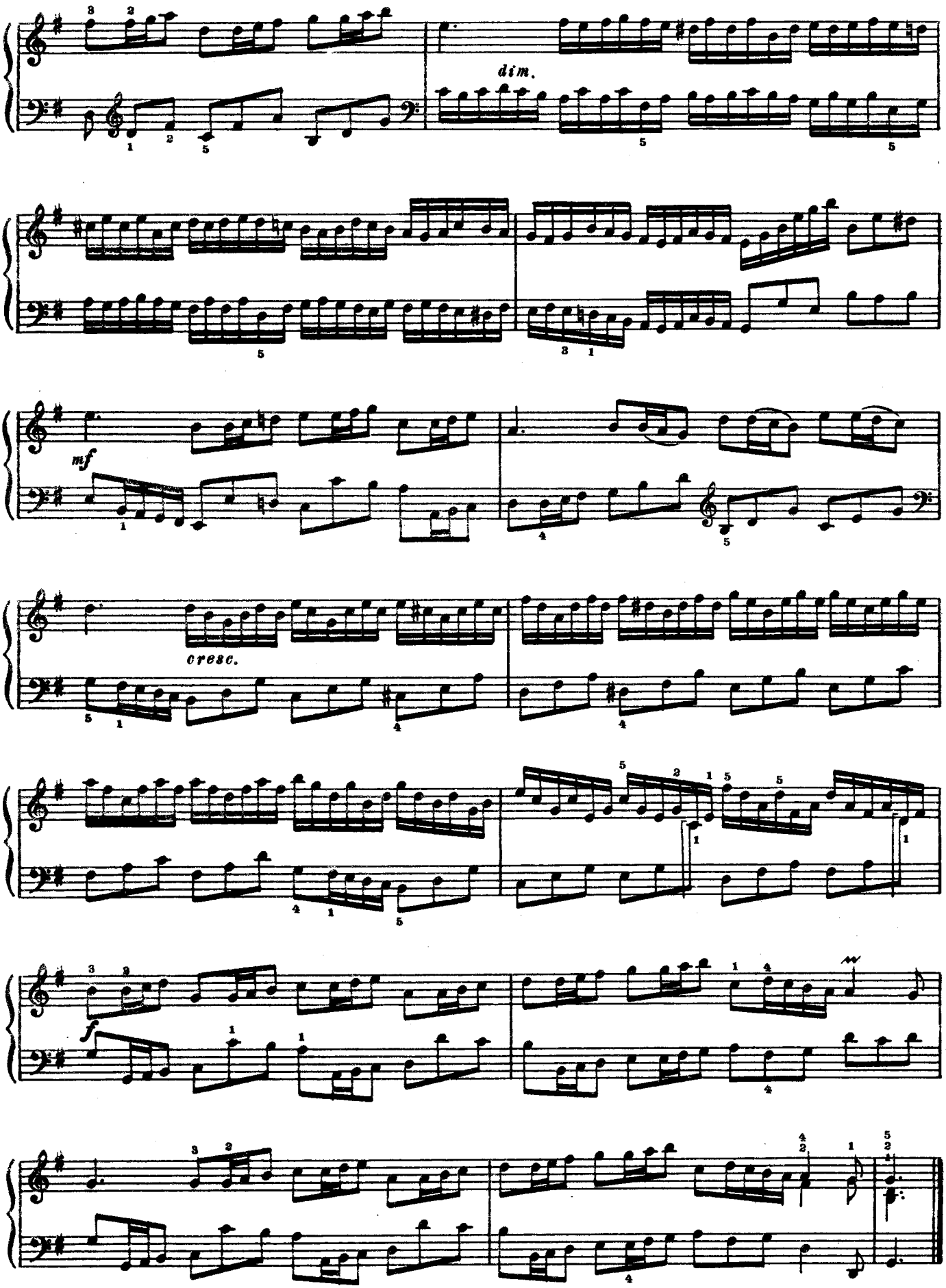

decíso



1) Обозначено в оригинале.

2) 

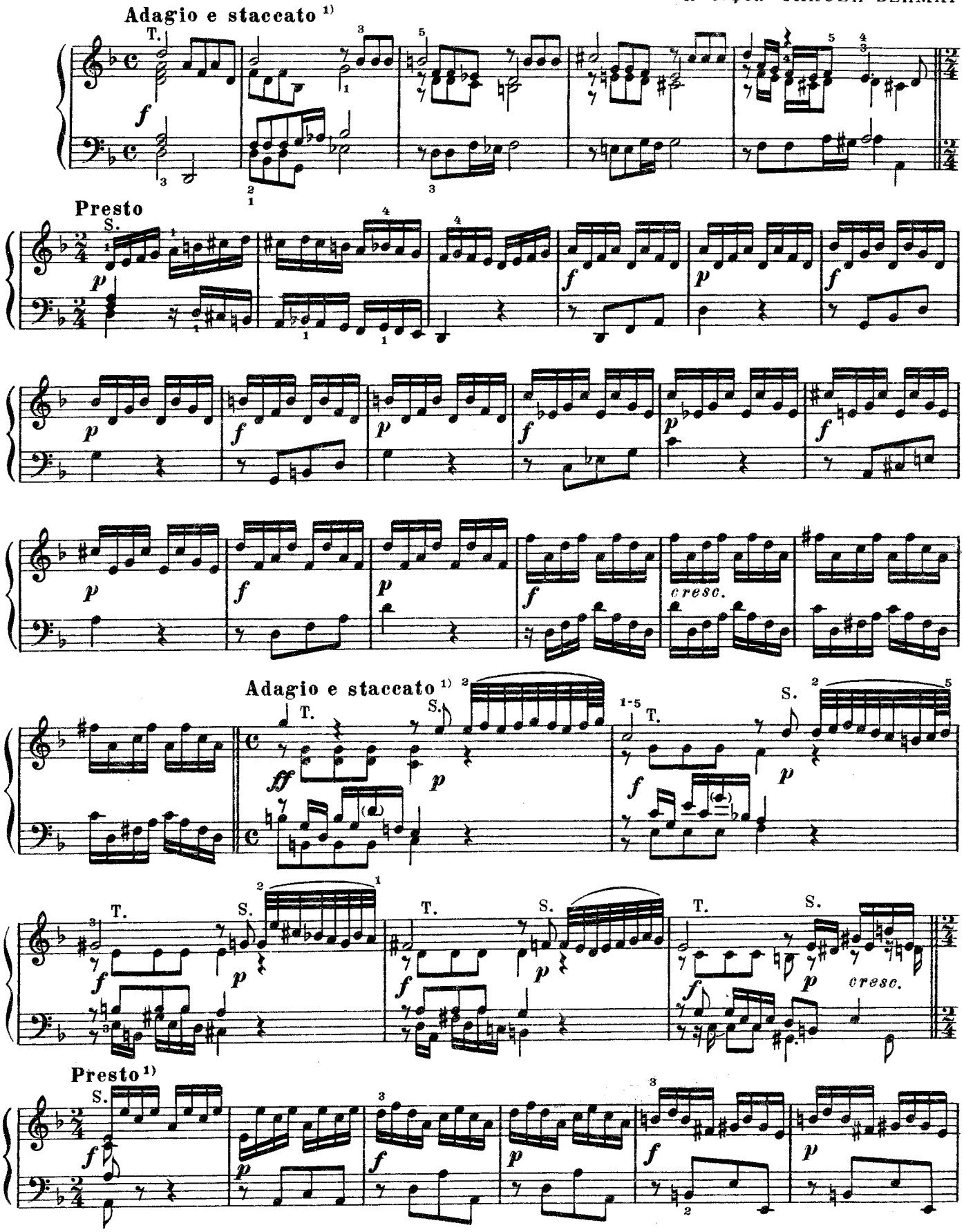
3) Лиги оригинала.


dim.
mf
cresc.
f

16. Концерт

ре минор

И. Э. фон САКСЕН-ВЕЙМАР



1) Обозначено в оригинале.

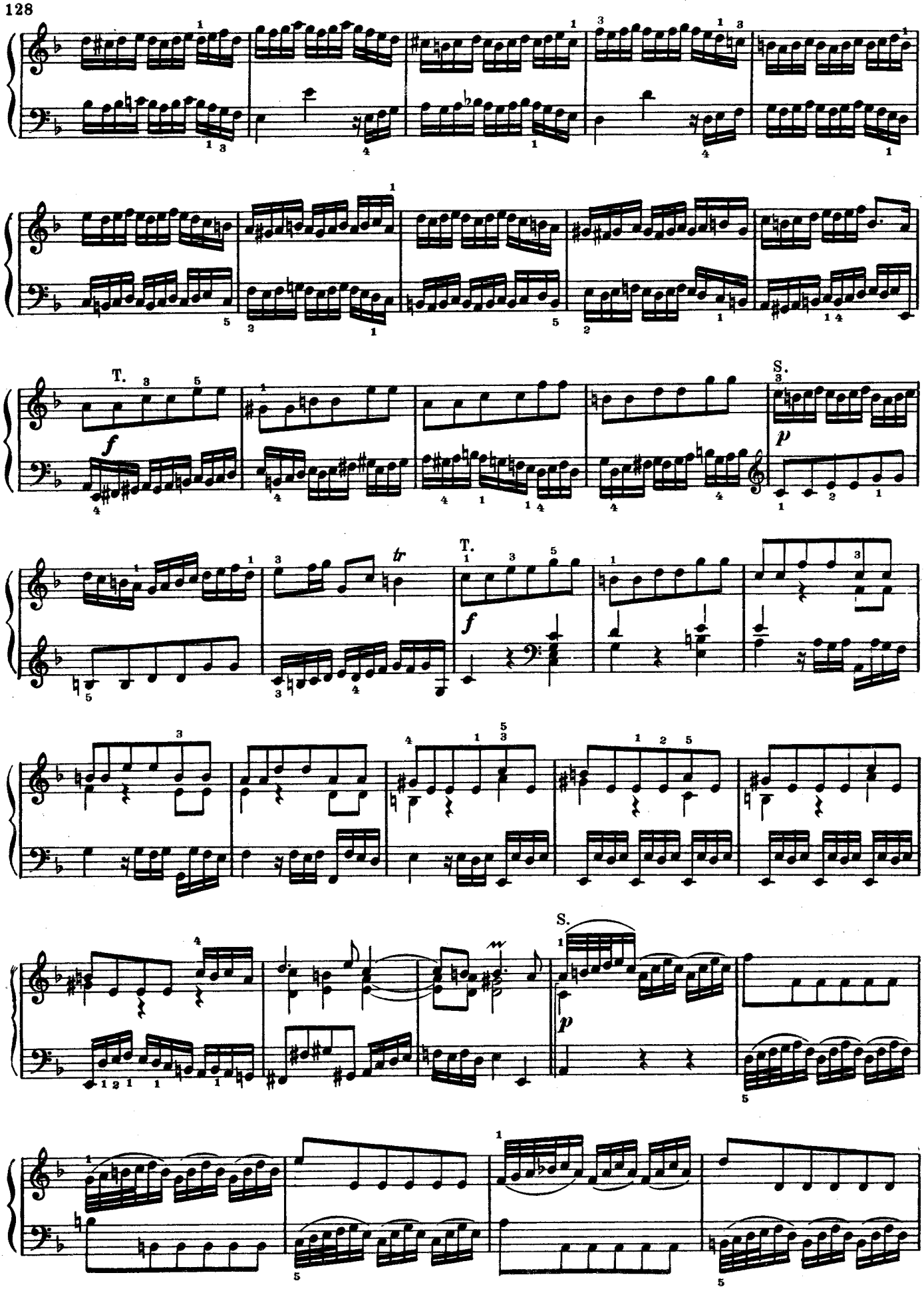
Grave [1]

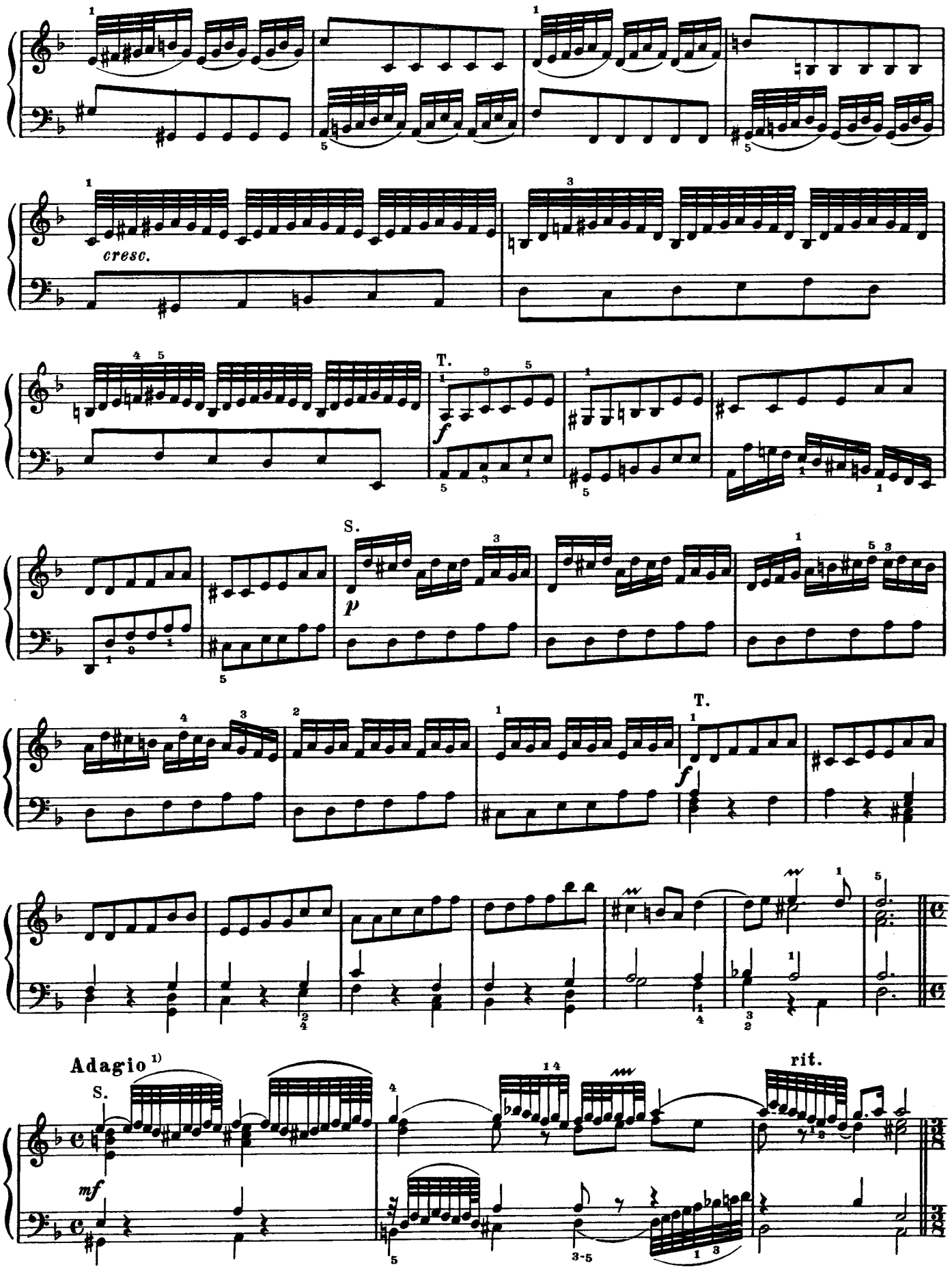
Un poco Allegro

legato

cresc.

1) Обозначено в оригинале.


T.
S.
f
p
tr
T.
f
S.
p



1) Обозначено в оригинале.

Vivace [1]

T.

f

dim.

mf

cresc.

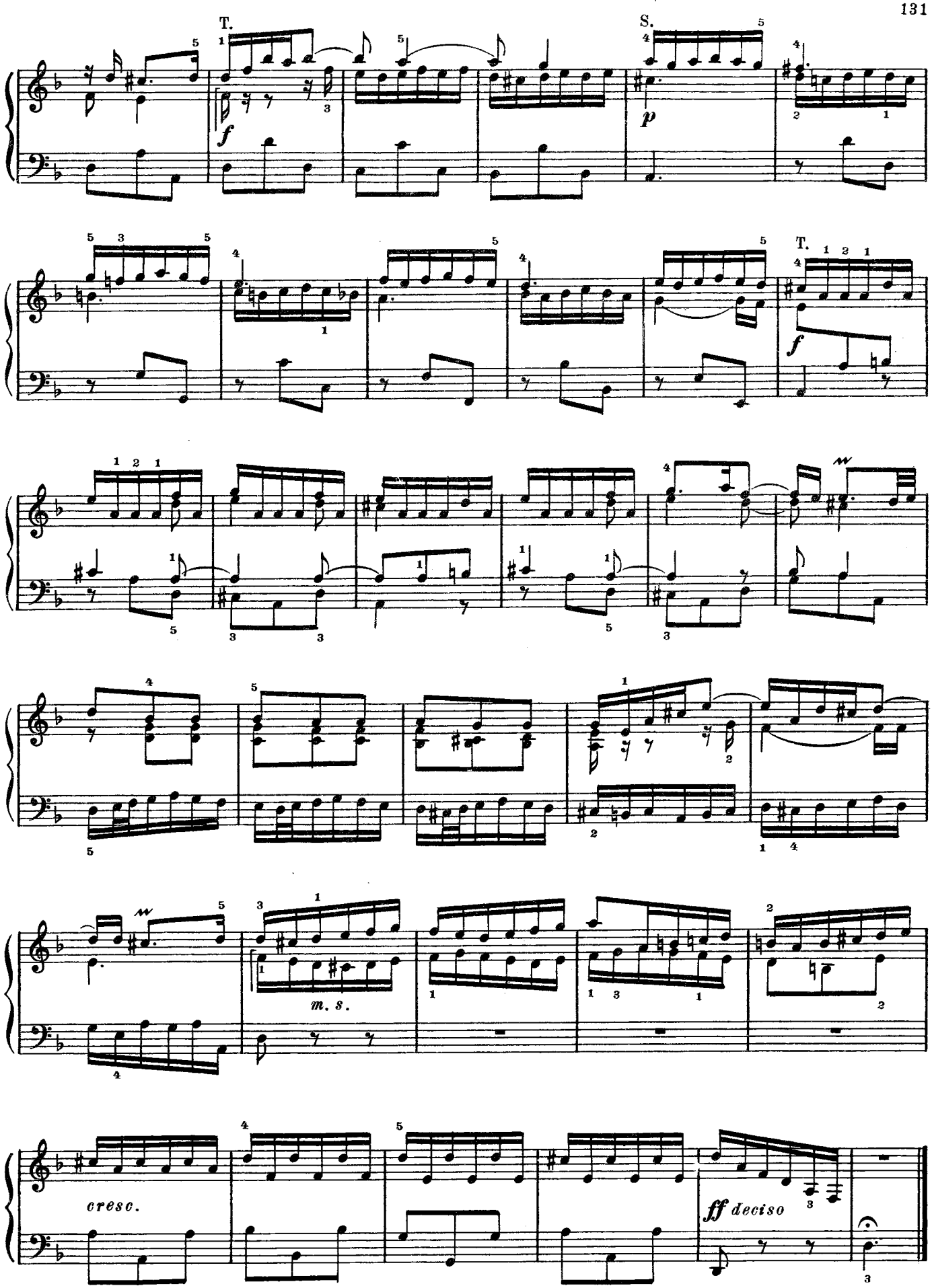
f

S.

p sub.

[1] Обозначено в оригинале.

[2]


T.
S.
T.
f
p
f
m. s.
cresc.
ff deciso

СОДЕРЖАНИЕ

1. Вивальди А. *Концерт Ре мажор* 9
2. Вивальди А. *Концерт Соль мажор* (соч. 7) . . 17
3. Марчелло Б. *Концерт ре минор* 24
4. Вивальди А. *Концерт соль минор* 32
5. Вивальди А. *Концерт До мажор* 40
6. Неизвестный автор. *Концерт До мажор* . . . 50
7. Вивальди А. *Концерт Фа мажор* 56
8. Неизвестный автор. *Концерт Ре мажор* . . . 64
9. Вивальди А. *Концерт Соль мажор* (соч. 4) . . 76
10. Неизвестный автор. *Концерт до минор* 85
11. Фон Саксен-Веймар И. Э. *Концерт Си-бемоль мажор* 92
12. Неизвестный автор. *Концерт соль минор* 100
13. Фон Саксен-Веймар И. Э. *Концерт До мажор* . . 106
14. Телеман Г. Ф. Концерт *соль минор* 114
15. Неизвестный автор. *Концерт Соль мажор* . . . 121
16. Фон Саксен-Веймар И. Э. *Концерт ре минор* . . 126

Индекс 9—4—2

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ
КОНЦЕРТЫ
для клавира соло

Редактор *И. Добрый* Лит. редактор *Л. Онегина* Художник *М. Гликин*
Худож. редактор *А. Головкина* Техн. редактор *О. Путилина* Корректор *Э. Полинская*

Подписано к печати 25/VI-71 г. Формат бумаги 60×90¹/₈. Печ. л. 16,5. Уч.-изд. л. 16,5.
Тираж 8300 экз. Изд. № 6706. Т. п. 71 г. № 453. Зак. 3450. Цена 2 р. 64 к. Бум. № 1.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 17 Главполиграфпрома Комитета по печати
при Совете Министров СССР, ул. Щипок, 18