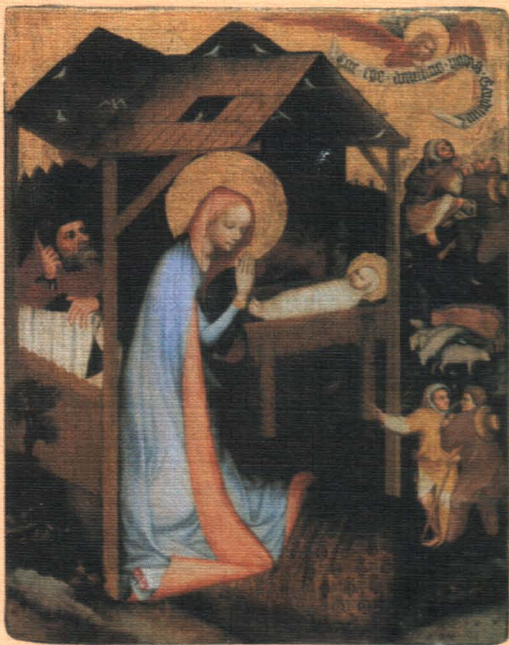


Р. Э. БЕРЧЕНКО

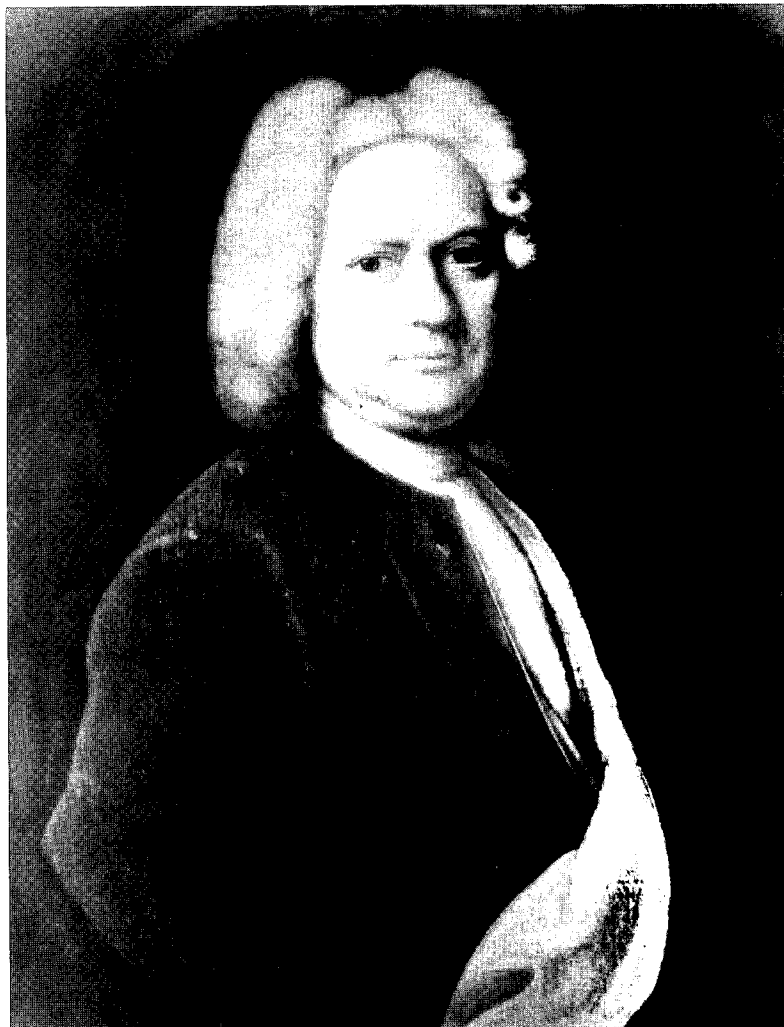
В ПОИСКАХ

УТРАЧЕННОГО



СМЫСЛА

БОЛЕСЛАВ ЯВОРСКИЙ
О «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОМ
КЛАВИРЕ»



Р. Э. БЕРЧЕНКО

В ПОИСКАХ
УТРАЧЕННОГО
СМЫСЛА:

БОЛЕСЛАВ ЯВОРСКИЙ
О «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОМ
КЛАВИРЕ»



КЛАССИКА-XXI

МОСКВА 2005

УДК 78
ББК 85.31
Б52

*Посвящается памяти моего отца,
с любовью*

*Книга рекомендована к печати
Ученым Советом Государственного института искусствознания
Министерства культуры Российской Федерации*

На фронтисписе: И. С. Бах. С портрета работы И. Я. Иле. Ок. 1720 г.

Берченко Р. Э.

Б52 В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. — 372 с., ил.

ISBN 5-89817-126-6

Каков скрытый смысл прелюдий и фуг Баха? Крупнейший отечественный музыковед Болеслав Яворский знал ответ на этот вопрос. Однако до последнего времени его концепция существовала лишь в обрывочных записях и воспоминаниях учеников.

Опираясь на материалы архива Яворского, Р. Берченко удалось вслед за ним восстановить утраченный смысл баховского шедевра: «ХТК» есть не что иное, как музыкальное толкование образов Ветхого и Нового Завета, предсказаний и пророчеств, Жития Христа.

В первой части книги автор излагает и развивает тезисы ученого, касающиеся аналогий баховского цикла с произведениями живописи, поэзии, прозы, а также излюбленных Бахом мотивов-символов, риторических фигур и хоральных мелодий.

Вторая часть представляет собой своеобразный справочник, в котором собраны воедино максимально подробные сведения о трактовке Яворским каждой из 48 прелюдий и фуг.

Для профессионалов и любителей музыки, всех интересующихся вопросами культуры, истории и религии.

УДК 78
ББК 85.31

*Охраняется Законом РФ «Об авторском праве и смежных правах».
Воспроизведение книги любым способом, в целом или частично,
без разрешения правообладателей будет преследоваться
в судебном порядке.*

ISBN 5-89817-126-6

© Берченко Р. Э., 2005
© Издательский дом «Классика-XXI»,
2005

Всякая музыка
перестает быть «чистой»,
когда постигаешь принципы,
организовавшие данное
музыкальное произведение.

Б. Яворский

ОТ АВТОРА

Книга, которую вы держите в руках, имеет целью реконструировать одну из самых ярких и вместе с тем до сих пор почти неизвестных глав в истории отечественной музыкальной культуры — систему взглядов крупнейшего музыковеда Болеслава Леопольдовича Яворского на «Хорошо темперированный клавир» Иоганна Себастьяна Баха.

Изначальным импульсом этой публикации явился не только многолетний интерес ее автора к наследию замечательного музыканта и выдающегося ученого, но и сознание двойного этического долга — по отношению и к Яворскому (о котором до сих пор сказано и написано до обидного мало), и к целому поколению его учеников и последователей, которые в течение десятилетий ценой огромных усилий по крупицам собирали научный и педагогический архив исследователя, однако по разным причинам, от них не зависящим, не смогли сделать его баховскую концепцию достоянием музыкальной общественности.

Пользуясь возможностью, выражаю глубокую благодарность людям, благодаря которым это издание появилось на свет — прежде всего, моим родным, поддерживавшим меня морально в процессе работы; моим учителям — Евгению Михайловичу Левашеву, Валентину Павловичу Серее, Валентине Николаевне Холоповой; моему старшему коллеге Алексею Алексеевичу Кандинскому-Рыбникову, чьи глубокие знания, энтузиазм и бескорыстная помощь во многом определили не только круг моих научных интересов, но и судьбу этой книги; коллегам по Отделу музыки Государственного института искусствознания; доктору искусствоведения Л. О. Акопяну и доктору философских наук Е. В. Дукову; директору библиотеки Баховского архива в Лейпциге госпоже Улле Захарнас; сотрудникам

Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки — заместителю директора И. А. Медведевой, ученому секретарю М. П. Рахмановой, заведующей архивно-рукописным отделом Н. Ю. Тартаковской, сотрудникам отдела — Н. Э. Грязновой, С. С. Мартыновой, В. С. Орлову, А. А. Игнатъевой, В. В. Прониной; сотрудникам издательства «Классика-XXI» — А. В. Карманову, Н. И. Енукидзе, Е. М. Двоскиной, В. В. Кудряшовой, И. Г. Лебедевой, И. А. Никитиной.

Считаю своим долгом также отдать дань памяти выдающимся специалистам в различных областях гуманитарного знания, консультировавшим меня по широкому кругу проблем, связанных с тематикой настоящей работы — С. С. Аверинцеву, Б. И. Пуришеву, Ю. А. Фортунатову, Л. И. Ройзману.

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

ГЛАВА I

КОНЦЕПЦИЯ ЯВОРСКОГО
В КОНТЕКСТЕ БАХИАНЫ ЕГО ВРЕМЕНИ

В 1956 году Борис Пастернак написал стихотворение, которое словно бы вобрало в себя этические и мировоззренческие установки целого поколения отечественной интеллигенции. Строки Пастернака многократно цитировались по самым разным поводам, став почти хрестоматийно известными:

Быть знаменитым некрасиво.
Не это подымает ввысь.
Не надо заводить архива,
Над рукописями трястись.

Цель творчества — самоотдача,
А не шумиха, не успех.
Позорно, ничего не знача,
Быть притчей на устах у всех.

Но надо жить без самозванства,
Так жить, чтобы в конце концов
К себе привить любовь пространства,
Услышать будущего зов.

И надо оставлять пробелы
В судьбе, а не среди бумаг,
Места и главы жизни целой
Отчеркивая на полях.

И окунаться в неизвестность,
И прятать в ней свои шаги,
Как прячется в тумане местность,
Когда в ней не видать ни зги.

Другие по живому следу
Пройдут твой путь за пядью пядь,
Но поражения от победы
Ты сам не должен отличать.

И должен ни единой долькой
Не отступаться от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым и только до конца.

Мы решились напомнить читателю эти, без сомнения, хорошо знакомые ему строки, поскольку они удивительным образом перекликаются не только с личной судьбой Болеслава Леопольдовича Яворского, но и с судьбой его творческого и научного наследия. На страницах этой книги еще не раз будут всплывать те или иные цитаты из стихотворения Пастернака, имеющие отношение — так уж сложилось — к самым разным сторонам жизни и деятельности выдающегося ученого.

Исследование прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира», сделанное музыкантом и ученым такого масштаба, как Яворский, заслуживало бы самого пристального внимания даже в том случае, если бы он ограничился беглыми и сугубо частными наблюдениями. Однако знакомство со всей совокупностью материалов показывает, что речь идет о гораздо большем, а именно — о *целостной системе взглядов*, тщательно продуманной и выношенной в течение нескольких десятилетий, учитывающей достижения отечественного и западноевропейского музыкознания и, наконец, тесно связанной с одной из важных линий исполнительского искусства. Тезисы докладов и лекций Яворского, его письма, конспекты и воспоминания его учеников свидетельствуют о создании им вполне оригинальной и смелой, цельной и одновременно детализированной научной концепции, которая не только значительно обогащает, но и заставляет во многом пересмотреть привычное для нас понимание клавирных циклов Баха. Суть концепции заключается в следующем: *«Хорошо темперированный клавир» есть художественное толкование образов и сюжетов Священного Писания.*

Идея Яворского столь интригующа, что можно понять читателя, желающего без долгих предисловий перейти непосредственно к анализам прелюдий и фуг, уяснить аргументацию ученого и составить представление о степени исторической и теоретической обоснованности этой необычной и масштабной теории. Однако именно вся необычность подхода исследователя к «Хорошо темперированному клавиру» и масштаб его научной интерпретации возлагают особую ответственность на человека, который попытался бы изложить его тезисы. Необходимо хотя бы вкратце сказать о творческом пути

выдающегося музыканта, о значении баховского творчества в исследовательской работе и во всей многогранной деятельности Яворского, о форме и методе изложения им своих взглядов, о месте его концепции в научном и художественном контексте бахианы его времени, а также о печатных и архивных источниках, позволяющих восстановить систему его воззрений на музыку Баха.

Имя Болеслава Яворского почти наверняка известно каждому, кто интересуется музыкой и музыковедением. Однако имя это окружено завесой некой тайны. Действительно, обстоятельства жизни ученого, его научные идеи до сих пор большей частью остаются в неизвестности, обрастая слухами и легендами. Даже профессиональные музыканты порой знают о них лишь понаслышке, от своих учителей или коллег.

Такая ситуация обусловлена целым комплексом причин как объективного, так и субъективного свойства.

Прежде всего, не будем забывать об увеличивающейся временной дистанции между эпохой, в которую жил музыкант, и современностью. Все меньше остается его учеников, людей, которые лично знали Яворского. Однако правдой является и то, что сегодня мы имеем более полное представление о наследии ученых, живших гораздо раньше или же являвшихся его старшими современниками (назовем хотя бы фигуру его учителя С. И. Танеева), нежели о деятельности самого Яворского.

Столь скудная информация о научных идеях выдающегося музыковеда — прямое следствие того, что за все время его жизни и вот уже более шестидесяти лет после смерти число публикаций его трудов можно пересчитать буквально по пальцам¹.

В некоторой степени — и это необходимо признать — такое положение связано с особенностями научного и педагогического метода Яворского.

¹ См.: Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. Ч. I—III. М., 1908; Яворский Б. Л. Упражнения в голосоведении. М., 1913; Яворский Б. Л. Текст и музыка // Музыка. 1914. № 163; № 166; № 169; Яворский Б. Л. Строение музыкального произведения в связи с его исполнением. М., 1914; Яворский Б. Л. Упражнения в образовании ладового ритма. Ч. I. М., 1915; Яворский Б. Л. Основные элементы музыки // Искусство. 1923. № 1; Яворский Б. Л. Конструкция мелодического процесса // Структура мелодии. Вып. 3. М., 1929; Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. М., 1947; М., 2002; Яворский Б. Л. Воспоминания, статьи и письма. Т. I. М., 1964; Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. I. Изд. 2-е. М., 1972; Яворский Б. Л. Избранные труды. Т. II. Часть I. М., 1987.

Дело в том, что мыслители того склада, к которому принадлежал Яворский, чрезвычайно редки для Нового времени, но характерны для Античности, когда философы предпочитали мертвой букве документа живое творческое общение с учениками (самый знаменитый пример — Сократ). Подобным образом поступал и Яворский. Об этом свидетельствуют не только многочисленные воспоминания и конспекты слушателей его лекций и семинаров, но и материалы фонда Яворского (фонд 146) в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки (в дальнейшем сокращенно — ГЦММК), представляющие собой не столько связный письменный текст, сколько тезисы, заметки и планы, подлежащие развертыванию именно в устном жанре. «Не надо заводить архива, над рукописями трястись» — это пастернаковское *credo* оборачивается для потомков, увы, невозможной потерей значительной части творческого наследия выдающегося ученого.

Однако даже и то, что было им написано, отредактировано и подготовлено к печати, практически не публиковалось — достаточно вспомнить судьбу работы о клавирных сюитах Баха. Несмотря на высочайший научный уровень и восторженные отзывы авторитетных деятелей культуры того времени¹, при жизни автора исследование так и не увидело свет, будучи издано небольшим тиражом лишь через пять лет после его кончины, в 1947 году².

Причиной тому были, прежде всего, новизна и необычность идей Яворского (в частности, знаменитой теории ладового ритма или же его периодизации европейской музыкальной культуры, не совпадающей с традиционной ни терминологически, ни хронологически), непонятых и принятых в штыки многими его коллегами. Однако для издателей и чиновников, решавших судьбу рукописей музыковеда, первостепенными были все же факторы социально-политические — прежде всего тот своеобразный вакуум, который образовался вокруг него в конце двадцатых годов, после увольнения из Первого музыкального техникума. Страх общения с опальным ученым для многих оказался сильнее стремления к научной

¹ Приведем лишь одну фразу из рецензии А. В. Луначарского: «Работу высоко ценимого мною Болеслава Лепольдовича Яворского о сюитах Баха я считаю блестящей». См.: Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. I. Изд. 2-е. С. 667.

² Более чем полвека спустя, в 2002 году, работа Яворского была, наконец, переиздана усилиями коллектива издательства «Классика-XXI».

истине. Последние пятнадцать лет жизни Яворский находился фактически в профессиональной изоляции, прерываемой лишь общением с учениками¹.

Между тем, творческая биография музыканта, насыщенная до предела, в течение первых десятилетий развивалась по совершенно иному руслу.

Болеслав Леопольдович Яворский родился 10 июня 1877 года в Харькове, в музыкальной семье. Его родители в раннем возрасте обучили ребенка навыкам игры на фортепиано. В те же годы будущий ученый освоил и скрипку.

Уже в 13–14 лет Яворский стал зарабатывать в качестве фортепианного педагога и концертмейстера, а с 1893 по 1898 годы состоял штатным аккомпаниатором в Киевском музыкальном училище, где в те же годы продолжал обучение фортепиано (в классе В. В. Пухальского) и теории (у Е. А. Рыба, ученика Н. А. Римского-Корсакова).

В 1898 году Болеслав Леопольдович поступает в Московскую консерваторию сразу по двум специальностям — композиции и фортепиано. Его педагогами были выдающиеся музыканты: в классе контрапункта и музыкальных форм — С. И. Танеев, по гармонии — М. М. Ипполитов-Иванов, по истории церковного пения — С. В. Смоленский, по фортепиано — Н. Е. Шишкин.

Об интенсивности и характере творческой деятельности Яворского в период учебы красноречиво свидетельствуют его статьи этого времени, перевод с немецкого языка и реферирование книги Г. Римана «Систематическое учение о модуляции как основе музыкальных форм», а также изложение им в мае 1900 года на одном из творческих собраний в доме С. И. Танеева собственной теоретической системы. В те же годы появляются и музыкальные сочинения Яворского — среди них романсы, фортепианные пьесы, симфоническая поэма.

По окончании консерватории в 1903 году музыкант продолжал активную преподавательскую деятельность — сначала в музыкальной школе В. Ю. Зограф-Плаксиной, затем в Московском филармоническом училище, куда он был приглашен его директором



Б. Л. Яворский
1930-е годы

¹ Счастливым исключением стало приглашение ученого в Московскую консерваторию, состоявшееся во многом благодаря выдающейся пианистке М. В. Юдиной. Подробнее об этом см. ниже.

Г. Э. Конюсом. Весной 1906 года Яворский совместно с Таневым, Кастальским, Гречаниновым и другими известными музыкантами принимает участие в учреждении первой в России Народной консерватории; годом позже вместе со знаменитой певицей М. А. Дейша-Сионицкой организует знаменитые «Музыкальные выставки», целью которых была пропаганда творчества молодых русских композиторов.

Во многом поворотным в судьбе ученого стал 1908 год, когда вышло из печати его фундаментальное исследование «Строение музыкальной речи».

Вместе с тем, в тот же период активно развивается еще одна ветвь многогранной деятельности музыканта — его концертная карьера как пианиста и аккомпаниатора. В репертуар Яворского в разные годы входили произведения Фрескобальди, Пахельбеля, Букстехуде, Генделя, Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Листа, Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского, Танеева, Рахманинова, Римского-Корсакова, Скрябина, Мясковского и других авторов.

В 1913–1914 годах были опубликованы учебные пособия Яворского — «Упражнения в голосоведении» и «Упражнения в образовании ладового ритма». Годом позже музыкант стал профессором теории и фортепиано Киевской консерватории, одновременно принимая самое активное участие в организации Киевской Народной консерватории.

В начале 1920-х годов Яворский возвращается в Москву, получив назначение на должность заведующего отделом музыкально-учебных заведений Главного управления профессионального образования. В это же время совместно с коллегами и единомышленниками им был организован I Московский государственный музыкальный техникум, где Болеслав Леопольдович в течение ряда лет работал в качестве заведующего учебной частью и педагога.

В двадцатые годы Яворский познакомился с А. В. Луначарским и Д. Д. Шостаковичем, дружеские отношения с которыми он поддерживал в течение многих лет.

Большую роль в творческой жизни музыканта сыграла насыщенная событиями и впечатлениями заграничная командировка в Германию, Австрию и Францию (апрель — июнь 1926 года), куда Яворский отправился по поручению Луначарского. В ходе этой поездки ученый не только лично познакомился с такими выдающимися му-

зыкантами, как В. Фуртвенглер, П. Хиндемит, В. Горовиц, А. Рубинштейн, С. Прокофьев, С. Кусевицкий, побывал в крупнейших музеях — Мюнхенской Пинакотеке, Фридрих-Музеуме, Лувре, но и сам дал несколько концертов с певицей О. Н. Бутомо-Названовой¹. Именно Болеславу Леопольдовичу было поручено пригласить Прокофьева приехать в Советский Союз с концертами.

Вернувшись в Москву, Яворский с новой силой возобновил научную, педагогическую и концертную деятельность. Однако в эти годы уже готовилась мощная атака на музыканта и его творческие взгляды. И хотя А. В. Луначарский пытался защитить ученого, организовав в феврале 1930 года Всесоюзную конференцию по теории ладового ритма, охарактеризовавшую эту теорию как «выдающееся явление в области музыкальной культуры» и признавшую «недопустимым ставить какие бы то ни было препятствия для дальнейшего распространения музыкальной педагогики, основанной на теории ладового ритма»², нападки на Яворского не утихали. Уже через месяц после конференции музыкант подал заявление об уходе из I Музыкального техникума, которому он отдал почти десять лет жизни³.

Травля ученого продолжилась и в последующие годы. По свидетельствам очевидцев, в 1931 году после одного из докладов Яворского в Государственной академии искусствознания (ГАИС) развернулась спровоцированная противниками его взглядов дискуссия, в результате которой музыкант вышел из состава действительных членов ГАИСа. Непосредственным поводом для гонений стало несогласие ряда влиятельных музыковедов и чиновников от культуры с центральной научной доктриной ученого — теорией ладового ритма, а также с его музыкально-исторической концепцией. Однако подлинные причины были гораздо глубже и лежали не только и не столько в научной, сколько в мировоззренческой плоскости. Думается, отнюдь не последнюю роль сыграло нежелание Яворского следовать навязываемым идеологическим клише, восхваляя сталинизм, его нравственная позиция, в полной мере проявившаяся в исследо-

¹ В 1927 г. Яворский еще дважды выезжал в зарубежные командировки, побывав в Австрии и Италии.

² Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. 1. Изд. 2-е. С. 12.

³ Отметим горький и симптоматичный факт: в то самое время, как Яворского шельмовали на родине, за границей продолжали выходить в свет и пользоваться успехом его научные работы. В частности, в конце 1920-х годов в Риме было опубликовано итальянское издание «Строения музыкальной речи».

ваниях духовного содержания баховских сочинений, которые музыкант проводил, невзирая на развернувшуюся в те годы антирелигиозную истерию.

Пробыв без постоянной работы около двух лет, Болеслав Леопольдович принял предложение возглавить редакцию концертной и педагогической литературы в Государственном музыкальном издательстве (сокращенно — Музгизе). За годы работы Яворского в издательстве при его участии было опубликовано немало нотной и книжной литературы¹.

Лишь в конце 1930-х годов благодаря стараниям группы известных музыкантов во главе с М. В. Юдиной Яворский вновь вернулся к постоянной педагогической деятельности, получив письмо от дирекции Московской консерватории с предложением выбрать предмет, который он хотел бы преподавать. В своем ответе ученый предложил ввести в учебную практику новый, непривычный для того времени курс «История исполнительских стилей», разработавшийся им в течение многих лет. С тех пор этот предмет, который Яворский, несмотря на тяжелую болезнь, вел с 1938 года до самой своей смерти, навсегда остался в педагогических планах консерватории, лишь немного изменив название («История исполнительского искусства»).

Скончался Болеслав Леопольдович от приступа стенокардии 26 ноября 1942 года в Саратове, неделей позже окончания самого развернутого и глубокого семинара по изучению музыки Баха, который ученый провел для студентов и преподавателей Саратовской консерватории, а также консерваторцев-москвичей, эвакуированных в Саратов в начале Великой Отечественной войны².

В приведенном кратком очерке творческой деятельности музыканта мы намеренно почти не касались его собственно научных трудов. Причины вполне естественны: исследовательская работа Яворского не прекращалась практически ни на один день, и сегодня его архив, хранящийся в ГЦММК, насчитывает несколько сотен единиц хранения, в абсолютном своем большинстве никогда не пуб-

¹ Несколько ранее, в 1930 г. под редакцией Яворского в Музгизе вышла работа его ученика и единомышленника С. В. Протопопова «Элементы строения музыкальной речи», основанная на научных идеях выдающегося исследователя.

² Сведения о творческой биографии Яворского приводятся, в основном, по Хронографу жизни и деятельности музыканта, составленному Л. А. Авербух. См.: Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. 1. Изд. 2-е. С. 613–671.

ликовавшихся. Это тезисы докладов, эскизы, наброски, но зачастую и совершенно готовые научные тексты по всем важнейшим отраслям музыкознания — теории, истории, музыкальной форме, синтаксису, гармонии, ладу, стилям и т. д.

Первые известные нам записи Яворского о «Хорошо темперированном клавире» датируются 1897 годом, последние сделаны 19 ноября 1942 года, за неделю до смерти ученого. Все это время — почти полвека — научные исследования были крепко спаяны с другими видами его разнообразной музыкальной деятельности, настолько обширной, что подчас кажется невозможным охватить ее в полном объеме, не упустив чего-либо существенного. О том, какую важную роль играло баховское наследие в его педагогической, исполнительской практике и научных изысканиях, красноречиво свидетельствуют многие факты. Так, он постоянно занимался музыкой Баха со своими учениками по теоретическим дисциплинам, в фортепианном и хоровом классах. В 1911 году он прочел в Киевском музыкальном училище цикл лекций о баховских сонатах для скрипки и клавира, а в августе 1919 года исполнил эти сонаты со скрипачом П. Коханским, предварив выступление пояснительным словом. «Кто слышал его сонатные вечера [...] тот никогда не забудет исполнения фортепианных партий», — восторженно вспоминал А. А. Альшвант¹. Яворский много играл еочинения Баха в камерных ансамблях, готовил для концертов баховские произведения самых различных жанров со студентами и преподавателями I Музыкального техникума. В период службы в Государственном музыкальном издательстве им была написана упомянутая выше содержательная статья о клавирных сюитах (запланированная как развернутая преамбула к изданию баховских сюит), выпущен сборник вокальных сочинений Баха². Ученый консультировал Г. М. Когана при издании I тома «Хорошо темперированного клавира» в редакции Ф. Бузои (М.-Л., 1941). В апреле 1926 года, находясь в зарубежной командировке, исследователь внимательно изучал в хранилище Берлинской библиотеки автографы «Хорошо темперированного клавира», инвенций и симфоний.

В ряду важнейших дат творческой биографии ученого стоит *лето 1916 года*, когда ученый познакомил музыкантов с уже

¹ Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. 1. Изд. 2-е. С. 65–66.

² Н. Я. Мясковский в письме благодарил Яворского «за бесценный подарок музыкантам — сборник песен и арий И. Баха». См.: Там же. С. 597.

сложившейся концепцией «Хорошо темперированного клавира». Произошло это на первом из ставших впоследствии знаменитыми баховских семинаров¹.

Семинары Яворского представляли собой весьма объемные, иногда длившиеся по несколько месяцев циклы встреч², на которых проходили музыковедческие сообщения, чтения, дискуссии. Наряду со студентами и аспирантами в них регулярно принимали участие уже сложившиеся и завоевавшие авторитет ученые и музыканты-исполнители.

Не сковывая себя рамками учебных программ, Яворский охватывал самый широкий круг явлений. Он неоднократно проводил семинары по теории ладового ритма, по изучению песенного фольклора, творчества Скрябина, Шопена, Листа, а однажды посвятил отдельный цикл Девятой симфонии Бетховена. По свидетельствам современников, он обладал поразительной способностью будить мысль слушателей. Это давало ученому право утверждать: «Из таких семинаров выходят лучшие мои ученики»³.

Сегодня нам известно о восьми циклах, посвященных исключительно творчеству Баха⁴. Первый из них, как было сказано, состоялся летом 1916 года в Киеве (сведений о нем сохранилось очень мало), второй был прочитан годом позже для студентов Киев-

¹ Результаты своих изысканий Яворский почти никогда не излагал в виде академических штудий или лекций традиционного плана. Его излюбленной формой изложения были семинары, соединявшие глубину и основательность подготовки материала с непосредственным обращением к аудитории.

² Так, семинар 1924–1925 гг. начался 5 октября 1924 г., а завершился в конце марта 1925 г. (при этом слушатели встречались в среднем каждые 3–4 дня); саратовский семинар, длившийся около года — с 10 декабря 1941 г. по 19 ноября 1942 г. — состоял из 34 занятий, проходивших нередко в течение 5–6 часов без перерыва.

³ Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. I. Изд. 2-е. С. 64.

⁴ В Хронографе жизни и деятельности Яворского упоминаются лишь пять циклов: 1917 г., 1919 г., 1924–1925 гг., 1927–1928 гг. и 1941–1942 гг. (см.: Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. I. Изд. 2-е. С. 613–671). Однако в архивах и печатных источниках сохранились сведения о семинарах 1916 г. (об этом пишет С. Н. Рязунов, ссылаясь на самого Яворского — см.: ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 356), 1920 г. (см. Альшванг А. А. Памяти большого деятеля // Яворский Б. Л. Воспоминания, статьи и письма. Т. I. М., 1964. С. 45), а также о баховском семинаре в рамках курса «История исполнительских стилей» в Московской консерватории (см.: Виноградов К. Л. Занятия Б. Л. Яворского с аспирантами Московской государственной консерватории // Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. I. Изд. 2-е. С. 158–160).

ской государственной консерватории и слушателей инструкторских курсов Киевской Народной консерватории. Два следующих баховских семинара состоялись в 1919 и 1920 годах в Киевской государственной консерватории. Дважды, в 1924–1925 и 1927–1928 годах, Яворский знакомил со своей концепцией учащихся I Музыкального техникума в Москве. В течение нескольких лет (1938–1941) он вел в Московской консерватории основанный им курс «История исполнительских стилей», в котором немалое место уделит анализу баховской музыки. Наконец, итогом всей жизни ученого стал саратовский цикл 1941–1942 годов под названием «Семинар по изучению творческого мышления Баха», прочитанный уже тяжело больным музыкантом для студентов, аспирантов и преподавателей Московской и Саратовской консерваторий в суровую военную пору в условиях эвакуации. Этот последний семинар был целиком посвящен «Хорошо темперированному клавиру». Ученик и ближайший друг Яворского Сергей Владимирович Протопопов вспоминал: «Болеслав Леопольдович несколько раз проводил семинар по И. С. Баху, но никогда еще ему не удалось осуществить его полностью, на обоих томах W. Cl., как это он проделал в Саратове»¹.

Чувствуя, что дни его сочтены, на заключительном занятии ученый произнес: «Первый раз в жизни мне удалось осуществить в полном объеме баховский семинар. Теперь я могу спокойно умереть»².

За три десятилетия в семинарах, посвященных музыке Баха, приняло участие около трехсот человек, и среди них многие выдающиеся музыканты: пианисты Г. Г. Нейгауз, М. В. Юдина, Т. П. Николаева, А. Л. Иохелес, Г. М. Коган, К. Л. Виноградов, А. Д. Готлиб, И. С. Рабинович, скрипачи Ю. И. Янкелевич, Л. М. Цейтлин, трубач Г. А. Орвид, органист Л. И. Ройзман, композиторы Н. Д. Леонтович, С. Н. Рязунов, И. М. Меерович, М. Я. Черняк, композитор и хоровой дирижер Г. Г. Веревка, руководитель Ленинградской академической капеллы Г. А. Дмитриевский и другие³. В разное время

¹ Яворский Б. Л. Воспоминания, статьи и письма. Т. I. М., 1964. С. 110.

² Там же. См. также: Воспоминания С. В. Протопопова // ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 550. С. 4.

³ Участником семинаров был также видный литературный редактор, секретарь Луначарского И. А. Сац, много сделавший впоследствии для издания сборника материалов и воспоминаний, посвященного ученому (Яворский Б. Л. Воспоминания, статьи и письма. Т. I. М., 1964; Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. I. Изд. 2-е. М., 1972). Д. Д. Шостакович, уже будучи маститым композитором, неоднократно высказывал желание специально приехать в Москву из Ленинграда

циклы о творчестве Баха слушали крупнейшие советские музыковеды — В. А. Цуккерман, А. А. Альшванг, М. С. Пекелис, И. Я. Рыжкин, В. Д. Конен, Т. Н. Ливанова, В. Э. Ферман, Ю. В. Келдыш, Б. В. Левик, С. С. Скребков, В. В. Протопопов, В. О. Берков, И. И. Мартынов. Окинув взглядом этот список, можно еще раз убедиться в огромном научном и педагогическом значении лекций и семинаров Яворского, оценить масштаб их воздействия на развитие отечественной музыкальной культуры.

Баховские семинары концентрировали в себе важнейшие черты педагогического метода Яворского. Ученый предельно четко и лаконично сформулировал поставленную им двуединую задачу: «*научить понимать образное содержание и, как следствие, — установить, как исполнять данное произведение*»¹ [выделено Яворским. — Р. Б.]. Будучи блестящим оратором и прирожденным педагогом, он почти всегда стремился не только сообщить слушателям о результатах своих изысканий, но и дать им импульсы к самостоятельному исследованию. Очевидцы с восхищением вспоминают о необыкновенной творческой атмосфере, царившей в аудитории.

Обычно вначале Яворский распределял прелюдии и фуги между участниками семинара, которые после тщательной подготовки выступали с устными рефератами. Обязательной частью этих встреч было непосредственное общение с сочинениями Баха и его современников², а также общее обсуждение затронутых проблем. Внима-

для участия в баховском семинаре Яворского в качестве слушателя (об этом свидетельствует, в частности, его письмо ученому от 31 мая 1938 г., в котором Шостакович называет Яворского великим музыкантом и пишет, что готов прийти «по первому вызову» — см.: Дмитрий Шостакович в письмах и документах. М., 2000. С. 123). Лишь случайные обстоятельства помешали исполнению этого намерения, о чем Шостакович упоминал впоследствии с глубоким сожалением.

¹ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 356.

² О том, насколько важен был для Яворского на его семинарах живой контакт с баховской музыкой, свидетельствуют очевидцы. Как вспоминали слушатели, прелюдии и фуги, инвенции и симфонии, органные хоральные прелюдии исполнялись не только в оригинальном изложении, но и с различными тембровыми вариациями — нередко на двух фортепиано (трем или четырем пианистами), с удвоением голосов; это позволяло приблизить фортепиано к звучанию органа. Октавные дублировки иногда допускались и в клавирной музыке: Яворский исходил из того, что некоторые клавишные регистры также дают эффект удвоения голосов. Кроме того, такое исполнение ярче подчеркивало основные тематические линии, пластику мелодий. Нередко то или иное сочинение проигрывалось много раз подряд, «пока не выкристаллизовывался исполнительский смысл всего произведения; попутно проигрывались основные [мелодические] символы» (из записей Л. Чупыриной, воспроизведенных С. Рязовым. См.: ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 346).

тельно выслушав молодых коллег, ученый возвращался к их тезисам и, указывая на неточности и ошибки, выделял самое ценное, развивал и углублял удачные мысли. Обращаясь к самым разным областям искусства, связывая воедино далекие на первый взгляд явления, Яворский нередко буквально заново открывал для слушателей хрестоматийные, с детства знакомые произведения. «Он оперировал таким большим количеством наблюдений и фактов, — вспоминал С. Н. Рязов, — что иногда материал “захлестывал” и выводил его очень далеко от основной темы»¹. Однако ход рассуждений ученого всегда оставался стройным и последовательным, логика — безупречной, и каждая произнесенная фраза оказывалась необходимым звеном общей неразрывной цепи.

Семинарские занятия, посвященные баховскому творчеству, ярко демонстрируют не только важнейшие черты педагогики Яворского, но и главные особенности его научного подхода. Среди них прежде всего выделим *историзм* в различных ракурсах.

По опубликованным трудам Яворский широко известен в первую очередь как крупнейший *теоретик* с энциклопедическими знаниями и строгой логикой научного мышления, создатель теории ладового ритма. Однако архивные материалы, статьи и заметки исследователя позволяют без всяких натяжек говорить о нем как о крупном *историке* музыки, сочетающем жанровую и хронологическую широту охвата явлений с их глубокой и точной оценкой, сделать определенные выводы о взглядах ученого на историю музыкальной культуры². В высшей степени показательно, что многие из трудов Яворского в этом направлении так или иначе связаны с изучением музыки Баха.

Историзм метода Яворского выразился уже в том, что ученый создал свою концепцию музыкально-исторического процесса. Изучение этой концепции по его письмам, конспектам лекций и статьям представляет собой самостоятельную научную задачу. Отметим лишь два важных момента. Понятия интонации и ладового ритма,

¹ Воспоминания С. Н. Рязова, его конспекты баховских семинаров и другие материалы о деятельности Яворского до 1984 г. хранились в личном архиве его сына Н. С. Рязова. Затем эти материалы были переданы в отдел рукописей ГЦММК, где они находятся в настоящее время (фонд 447 — фонд С. Н. Рязова).

² Воззрения исследователя на историю музыки рассматриваются в статье: *Зенкин К. В.* К изучению музыкально-исторической концепции Б. Л. Яворского // *Наследие Б. Л. Яворского. К 120-летию со дня рождения.* М., 1997. С. 12–22.

сформулированные исследователем еще при работе над трудом «Строение музыкальной речи», Яворский трактовал впоследствии предельно обобщенно. Так, например, он называл интонацией в узком смысле слова мельчайший значимый элемент, равный иногда мелодическому интервалу. В ином же масштабе и, соответственно, в ином контексте подразумевал под этим же термином и целое произведение, и жанр, и даже стиль эпохи. Столь же подвижно понимал он термин «ладовый ритм», охватывая им круг явлений от собственно ладовой организации звуков до закономерностей развития мировой музыкальной культуры. Вполне правомерным кажется вывод Т. Дубравской: «[...] история музыкальной культуры трактуется в концепции Яворского как сложный диалектический процесс со множеством пересекающихся, отталкивающих и взаимодействующих линий»¹.

Другая грань историзма Яворского проявлялась в том, что он всегда мыслил исторически-контекстуально. Многочисленные сравнения музыкальных сочинений с образцами живописи, поэзии, литературы, драматургии, архитектуры, обращение в случае необходимости к философским трудам и трактатам теологов позволяли взглянуть на художественное произведение глазами его современников, максимально приблизиться к их восприятию. В соответствии со своим научным методом и своей терминологией исследователь применял понятия интонации и ладового ритма не только к музыкальной сфере, но и по отношению к картинам старых мастеров, памятникам зодчества и скульптуры и т. п.² Подчас это звучало неожиданно и непривычно, однако сравнительный анализ давал замечательные по глубине и точности образных сопоставлений результаты.

Еще одна особенность музыкально-исторических воззрений ученого выражена в его излюбленном тезисе об исторической изменчивости научных и художественных оценок произведений искусства, и прежде всего — шедевров мировой музыкальной литературы. При этом чаще всего Яворский обращался именно к баховским сочинениям, их исполнительским интерпретациям и музыковедческим толкованиям, а также к различным редакциям, транскрипциям и разного рода переложениям. В лекциях, семинарах, письмах исследователь

¹ Дубравская Т. Н. Бах в советском музыкознании // Русская книга о Бахе. М., 1985. С. 141.

² См., например: Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. 1. Изд. 2-е. С. 335, 336, 447.

неоднократно акцентировал следующую идею: наследие Баха, в силу его уникальной эстетической и этической значимости, является своеобразным зеркалом, в котором последовательно и каждый раз заново отражаются едва ли не все особенности музыкального мышления последующих эпох. В январе 1939 года он организовал необычный концерт-лекцию под названием «Как слушать смену эпохи и ее направление в транскрипции». Значительную часть вечера заняли обработки произведений Баха другими авторами и комментарии к этим пьесам. Помощником Яворского в осуществлении его замысла и основным исполнителем программы была выдающаяся пианистка Мария Вениаминовна Юдина.

Помимо историзма в нескольких ипостасях, в баховской концепции ученого проявилась еще одна важнейшая черта его метода — *тесная координация между различными областями исследования*. Система взглядов Яворского на клавирное творчество Баха, в сущности, явилась ничем иным, как своеобразной проекцией генеральной доктрины музыковеда (в разное время обозначавшейся автором как «теория ладового ритма», «строение музыкальной речи», «теория творческого мышления») на конкретную историческую эпоху — в данном случае эпоху барокко. Однако не менее важен и обратный вектор: художественные закономерности, обнаруженные исследователем на примере баховского творчества, находили свое отражение в общей музыкальной теории Яворского. С большой долей уверенности можно сказать, что именно изучение творчества Баха в значительной мере способствовало эволюции этой доктрины, ее движению от ракурса сугубо теоретического («Строение музыкальной речи», 1908 год) в сторону поиска исторических, психологических и эстетических основ композиторского творчества («Теория творческого мышления», 1930-е годы).

Судя по сохранившимся материалам и воспоминаниям, Яворский был не только замечательным музыкантом и крупнейшим ученым, но и удивительно обаятельным человеком. Все знавшие его в один голос говорят о его душевном благородстве, безукоризненной порядочности и самоотверженности. Вместе с тем, по складу своего характера исследователь вовсе не был склонен к излишней эмоциональности, к многословным и откровенным душевным излияниям. Тем важнее сказать об отразившихся в баховских семинарах его личных качествах и мировоззренческих установках, которые едва просвечивают за завесой времени.

Думается, помимо внешних, видимых сторон — общекультурной, музыкальной, воспитательно-педагогической, научной — у семинаров были еще и скрытые, сокровенные грани.

Вне всякого сомнения, Яворский сильнее других ощущал этический свет, исходящий от музыки Баха. Возможно, в числе начальных импульсов, приведших музыканта к идее баховских семинаров, было желание передать эту духовную энергию своим ученикам, воспитав в них не только профессиональные, но и моральные качества, подобно тому как это делал сам Бах на протяжении своей жизни.

Не исключено также, что для Яворского в этих циклах таилась возможность выразить духовное неприятие окружавшей его действительности. Может быть, еще и поэтому он настойчиво проводил баховские семинары снова и снова, затрачивая гигантские научные, педагогические и просто человеческие усилия, не считаясь ни с собственным временем, ни с подорванным здоровьем, ни с угрозой репрессий. И в высшей степени знаменательна хронологическая и смысловая параллель между подвижническим трудом выдающегося музыканта и продвигавшейся в том же городе, в те же годы кропотливой работой крупнейшего русского писателя над романом, который стал делом его жизни, — речь идет о Михаиле Булгакове и его «Мастере и Маргарите».

Размышляя о баховских семинарах, можно заметить еще один подтекст, в какой-то степени связанный с предыдущими, однако еще менее явный (или даже почти невидимый). Говорить о нем следует с особой осторожностью и деликатностью, но не упомянуть тоже нельзя. Это подтекст евангельский. Сам Яворский вряд ли когда-нибудь задумывался над ним (хотя, в совершенстве зная евангельские тексты, он, возможно, интуитивно ощущал подобные параллели). Но сегодня, с временной дистанции, такая грань отчетливо просматривается в фигуре учителя, обладавшего не только научным, но и моральным авторитетом, и группы его учеников, объединенных общими духовными интересами. Эта параллель продолжилась и в судьбе исследователя, наложив на нее, увы, свой трагический отпечаток. Хотя Яворский, к счастью, не был уничтожен в сталинских лагерях, подобно другим музыкантам, годы шельмования и научной изоляции, без сомнения, стали для него своего рода духовной казнью, растянутой во времени, и к тому же усугубленной предательством или, по крайней мере, молчаливым отдале-

нием многих учеников, что привело выдающегося ученого в конце жизни практически к полному одиночеству¹.

Может быть, поэтому сквозь толщу лет вовсе не случайными кажутся слова Яворского, произнесенные в ходе анализа «Хорошо темперированного клавира». Речь шла о группе прелюдий и фуг, названной ученым «Цикл жизненного подвига» (другие варианты названия — «Страдальческий период», «Страстная неделя»): «Подвиг — это честно пройденный жизненный путь». Изречение это, на первый взгляд, не имело непосредственного отношения к предмету научного исследования, однако настойчиво повторялось музыкантом на баховских семинарах из года в год. Возможно, Яворский в намеренно отвлеченной форме высказывал таким образом собственную оценку жизни и творчества Баха, однако сегодня в словах ученого — столь же мудрых, сколь и простых — явственно проступает скрытый до времени автобиографический смысл.

При всей уникальности баховских семинаров Яворского, они были вызваны к жизни насущными потребностями своей эпохи. И прежде всего, среди таковых следует назвать необходимость осмыслить новый опыт освоения и постижения баховского наследия, который был накоплен в разных странах мира на рубеже XIX–XX веков, когда повсеместно наблюдался небывалый всплеск интереса к творчеству великого композитора — не только среди профессиональных музыкантов, но и в слушательской среде.

Эти тенденции были замечены и восприняты Яворским, они постоянно находились в центре его внимания. Вполне естественно, что одной из сфер, которой музыкант придавал особое значение, являлась область непосредственного, живого музыкального исполнительства — мы уже говорили выше, что баховские семинары были в первую очередь нацелены именно на нее. Будучи сам прекрасным

¹ В письме С. В. Протопопову от 5 марта 1935 г. обычно сдержанный в проявлении личных эмоций Яворский с нескрываемой горечью восклицает: «Решительно не с кем обменяться мыслями, никто не может меня понять, только раздражают своей тупостью и трусостью [...]» (*Яворский Б. Л.* Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. 1. Изд. 2-е. С. 445). Для того, чтобы оценить высказывание ученого в полной мере, следует иметь в виду, что Протопопов находился в это время в лагере в г. Мариинске Новосибирской обл., куда он был отправлен после ареста в марте 1934 г. Желая всячески поддержать своего ближайшего сподвижника, за время его заключения (1934–1936) Яворский написал ему более 100 писем, в которых обсуждались, в том числе, различные проблемы теории и истории искусства.

пианистом, Яворский с пристальным интересом следил за интерпретацией баховских сочинений, стараясь не пропустить ни одного значительного концерта у нас в стране и быть в курсе важнейших событий зарубежной концертной жизни. Его высказывания на семинарах, заметки, статьи и письма содержат множество глубоких суждений об игре выдающихся отечественных и западноевропейских исполнителей музыки Баха — Ф. Бузони, В. Ландовской, П. Казальса, А. Корто, Ж. Тибо, В. Горовица, А. Зилоти, С. Фейнберга, Г. Когана и других музыкантов¹.

Для понимания роли и места баховской концепции Яворского в истории нашей музыкальной культуры чрезвычайно важно учитывать не только музыкально-художественный, но и музыкально-научный контекст эпохи: публикуемые труды, лекционные курсы профессоров консерваторий, деятельность различных музыковедческих кружков и многие другие формы развития отечественного музыкознания. Это тем более необходимо, что Яворский, при всей новизне, а иногда и неожиданности его идей, объединил в своей системе взглядов несколько линий преемственности русского и западноевропейского баховедения.

Форма баховских семинаров Яворского восходит к давней и плодотворной традиции русской музыкальной педагогики. Пробразом циклов Яворского явился лекционный курс основателя Петербургской консерватории Антона Григорьевича Рубинштейна «История литературы фортепианной музыки», проведенный им в середине 1880-х годов, а затем неоднократно повторявшийся. Несколько лекций были посвящены клавирному наследию Баха. Рубинштейн сыграл и прокомментировал весь «Хорошо темперированный клавир», некоторые Французские и Английские сюиты, Партиту ми минор, инвенции и синфонии². Несколько позднее, на

¹ Выделим статью Яворского «После московских концертов Ферруччо Бузони» («Музыка». 1912. № 104, 105).

² См.: Кюи Ц. А. История литературы фортепианной музыки. Курс А. Г. Рубинштейна, 1988/89. СПб., 1989; Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители. М., 1892; Кавос-Дехтерева С. А. Г. Рубинштейн. Биографический очерк: 1829–1894 гг. Музыкальные лекции (курс фортепианной литературы): 1888–1889 гг. СПб., 1895. Весьма показательно, что практически в те же годы (1884–1886) в консерватории Франкфурта-на-Майне проводил свои лекции и открытые уроки Ганс фон Бюлов, большое внимание уделявший клавирным сочинениям Баха, и прежде всего — «Хорошо темперированному клавиру». См.: Лекции Ганса Бюлова, составленные Теодором Пфайфером. Перевод с 4-го немецкого

рубеже XIX–XX веков, в Москве, в кругу музыкантов, близких С. И. Танееву, постоянно проходили доклады и сообщения о баховском творчестве, перераставшие порой в бурные дискуссии. Молодой Яворский часто присутствовал на подобных встречах (это отражено в танеевских дневниках). Говоря о роли произведений Баха в жизни Танеева, Т. Ливанова пишет: «Здесь все — творческие интересы самого Танеева, направление его стиля, исполнительские устремления (пианист и дирижер), исследования в области полифонии, выдающаяся деятельность педагога-теоретика — побуждает ставить вопрос о целом танеевском этапе в мировой бахиане»¹. Добавим: Танеев — непререкаемый авторитет в области баховской музыки — смог передать свои знания, любовь и интерес к ней своим ученикам, в том числе Э. К. Розену, Г. Э. Конюсу, Б. Л. Яворскому.

Некоторые работы этих исследователей, созданные еще при жизни Танеева, заслужили его одобрение. В частности, статья Э. Розенова «О применении закона “золотого деления” к музыке», включающая анализ баховских сочинений, относится к 1904 году²; монография того же автора «Бах и его род» — к 1911 году. Г. Конюс более всего известен изысканиями в области метротектонизма; среди прочего, им составлены планы строения всех 48 фуг «Хорошо темперированного клавир»³. Без сомнения, Яворский был детально знаком с трудами своих соучеников по танеевскому классу.

издания с примечаниями А. Буховцева. М., 1895. И хотя многие трактовки Бюлова, видимо, выглядели безнадежно устаревшими уже на рубеже XIX–XX веков (в частности, рекомендации исполнять прелюдию c-moll I «кокетливо»; трактовка одноименной фуги как «причудливой», подобной танцу эльфов; замечания о «салонном» характере прелюдии G-dur I, о «бесстрастном» исполнении интермедий в фугах как местах отдыха, и т. д.; см.: цит. изд. С. 9, 10, 14, 15), сам факт существования весьма близких друг другу форм изучения баховской музыки в разных странах Европы в один и тот же хронологический период заслуживает внимания.

¹ Ливанова Т. Н. И. С. Бах и русская музыкальная культура // Известия АН СССР. Т. VIII. № 5. М., 1954. С. 466.

² Известия СПб. общества музыкальных собраний. 1904. Июнь — июль — август. С. 1–19.

³ ГЦММК. Ф. 62 (фонд Г. Э. Конюса). Ед. хр. 241, 242, 248–258. Показательно, что практически одновременно аналогичные исследования проводил В. Веркер. См.: Werker W. Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des Wohl. Klaviers von J. S. Bach. Leipzig, 1922.

В 1920-х — 1930-х годах изучение музыки Баха в России сконцентрировалось в Москве и Ленинграде. Параллельно с семинарами Яворского шли занятия Баховского кружка в ленинградском Институте истории искусств. Этот кружок был организован в 1926 году по инициативе Б. Асафьева; в центре его стоял И. Браудо. Здесь, а затем в Баховском кружке Ленинградской консерватории (1937–1940), куда входили Н. Бертенсон, М. Друскин, М. Шахин, Браудо проводил свои баховские семинары¹.

В своих исследованиях Яворский учитывал также современные ему многочисленные труды в области баховедения, которое, как и исполнительская практика, в начале XX века поднялось на качественно новую ступень. Записи ученого изобилуют ссылками на работы крупнейших западных баховедов — Г. Римана, Ф. Шпитты, А. Швейцера, Ф. Вольфрума, А. Пирро, Э. Праута, В. Веркера, Э. Курта, А. Шеринга и других². Книги и статьи этих авторов изучались им, как правило, на языке оригинала³. Если же говорить об отечественной научной бахиане, то в поле его зрения находились прежде всего публикации Е. Браудо, Б. Асафьева, Ю. Тюлина, И. Браудо, Г. Когана, Р. Грубера, А. Николаева⁴. Для полноты кар-

¹ Браудо И. А. Об органной и клавирной музыке. Л., 1976. С. 7.

² В первые два десятилетия XX века в России были изданы следующие труды зарубежных баховедов: Ландовска В. Об исполнении клавишных произведений И. С. Баха. Пер. с франц. // Русская музыкальная газета. 1908. № 32–33. С. 647–652; Шмидт Л. Месса in h-moll (Die hohe Messe) И. С. Баха. Пер. с нем. М., 1911; Вольфрум Ф. Иоганн Себастьян Бах. Вступ. статья и примечания Е. Браудо. Пер. с нем. Т. 1–2. СПб.-М. 1912; Праут Э. Заметки о духовных кантатах Баха. Пер. с англ. М., 1912.

³ Письма Яворского С. В. Протопопову, датированные июлем 1917 г., содержат подробное изложение концепций Швейцера и Пирро (ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 548). Между тем, как известно, первый русский перевод исследования Швейцера вышел из печати только в 1934 г., а книга Пирро не издана в нашей стране до сих пор.

⁴ Браудо Е. М. Иоганн Себастьян Бах. Опыт характеристики. Пг., 1922; Глебов Игорь [Асафьев Б. В.] Бах Иоганн-Себастьян. Л., 1926; Тюлин Ю. Н. Практическое пособие по введению в гармонический анализ на основе хоралов Баха. Л., 1927; Браудо И. А. К вопросу о логике баховского языка // Музыкознание. Временник Отдела музыки Гос. ин-та истории искусств. IV. Сборник статей. Л., 1928. С. 13–39; Коган Г. М. Произведения Баха и Листа в редакции Бузони // Советская музыка. 1934. № 7. С. 84–86; Грубер Р. И. Бах и Гендель // Советская музыка. 1935. № 3. С. 5–29; Николаев А. А. Интерпретация «Wohltemperiertes Klavier» Баха в редакции Черни и Бузони // Там же. С. 68–73; Тюлин Ю. Н. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников // Там же. С. 38–54.

тины добавим, что в конце 1930-х — начале 1940-х годов Яворский познакомился с трудами молодых, но уже очень известных музыковедов: Г. Хубова, Т. Ливановой, С. Скребкова¹. Ученица Яворского З. Савелова перевела на русский язык книгу А. Швейцера о Бахе, изданную у нас впервые в 1934 году под редакцией и с предисловием М. Иванова-Борецкого².

Все сказанное дает право с полным основанием утверждать: Яворский, известный как разносторонний исследователь, внесший весомый вклад в самые различные области музыковедения и искусствоведения в целом (ему принадлежат глубокие статьи по теории живописи, архитектуры и по филологии), является также одним из крупнейших отечественных баховедов. Однако эта сторона его деятельности, в довоенные годы бывшая у всех на виду и получившая широкий резонанс, в наши дни практически исчезла из поля зрения историков³.

Почему так случилось — сказано в начале этой книги. Добавим лишь, что конспекты слушателей баховских семинаров, несмотря на многочисленность, в большинстве своем служат лишь бледной копией мыслей ученого, отражая его идеи и тезисы фрагментарно, а

¹ Хубов Г. Н. Себастьян Бах. Музыкант-философ: Опыт характеристики. М., 1936; Ливанова Т. Н. Музыкальная классика XVIII века. М.-Л., 1939; Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. М.-Л., 1940; Скребков С. С. Полифонический анализ. М., 1940.

² Тремя годами раньше в нашей стране в переводе З. Эвальд под редакцией и с предисловием Б. Асафьева вышло исследование Э. Курта «Основы линейного контрапункта» (М., 1931), значительное место в котором занимают анализы сочинений Баха.

³ Среди единичных трудов на эту тему — работы автора этих строк: Берченко Р. Э. Из истории отечественного баховедения. Б. Л. Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М., 1985 (рукопись, опубликованная в сокращенном виде в журнале «Музыкальная академия». 1993. № 2. С. 117–124); Берченко Р. Э. Б. Л. Яворский о «Хорошо темперированном клавире» // Наследие Б. Л. Яворского. К 120-летию со дня рождения. М., 1997; а также издание: Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха и ее интерпретация в «Хорошо темперированном клавире». Тамбов, 1992. В конспективном виде баховская концепция Яворского представлена в одном из томов «Истории русской музыки»: Аюрян Л. О., Берченко Р. Э. Музыкальная наука // История русской музыки: в 10 т. Том 10 Б. 1890–1917. М., 2004. С. 498–501. Вместе с тем нельзя не отметить, что перечисленные труды были написаны большей частью в то время, когда по ряду причин были недоступны важнейшие архивные материалы (прежде всего — фонд С. Н. Рязова в ГЦММК). В силу этого обстоятельства названные работы отражают воззрения ученого лишь фрагментарно и не дают представления об истинном масштабе рассматриваемого явления.

порой с громадными искажениями. Вспоминая цитированные выше слова Яворского «Теперь я могу спокойно умереть», С. Рязуов далее с нескрываемой болью добавляет: «Если бы он знал, как плохо и несовершенно записан [...] баховский семинар, — он не мог бы быть так спокоен»¹.

Так или иначе, ввиду целого ряда обстоятельств, баховский семинар Яворского стал, говоря словами Пастернака, своеобразным пробелом и «в судьбе» исследователя (вернее — в его жизнеописании), и «среди бумаг». Вероятно, очень многое утрачено на сегодняшний день почти полностью — эмоциональность живой речи, чувство стиля, логика развертывания мысли. Однако задача воссоздания концепции, составляющей основу баховских семинаров Яворского, представляется хотя и непростой, но вполне разрешимой. Главным источником для реконструкции могут служить материалы, находящиеся ныне на хранении в отделе рукописей ГЦММК. В фонде 146 (фонд Б. Л. Яворского) хранятся его собственноручные заметки, письма, планы лекций и докладов, записи учеников. Среди них — 70 листов большого формата, заполненных нотными выписками для сравнительного анализа тематизма «Хорошо темперированного клавира»²; стенограммы киевских лекций о Бахе³; работы по обработке хоралов, выполненные учащимися Московской Народной консерватории под руководством Яворского⁴. Основные принципы его подхода к баховским прелюдиям и фугам сформулированы в плане-конспекте, посвященном семинару 1916 года⁵. Несколько важных документов раскрывают содержание цикла, проведенного в 1917 году⁶. Гораздо полнее представлены материалы московских семинаров 1924–1925, 1927–1928 годов и саратовского 1941–1942 годов, включающие как работы самого ученого, так и конспекты слушателей. Из последних назовем Л. Чупырину, Б. Верхоланцева, Н. Мальцева,

Л. Панову, Л. Авербух, С. Протопопова, Р. Пескину¹. Их записи во многом дополняют друг друга.

Воочию увидеть становление баховской концепции Яворского, проследить за этапами ее эволюции помогают его многочисленные пометы на полях нотных изданий различных сочинений Баха, сделанные на французском, польском, немецком и русском языках и датированные 1890-ми — началом 1940-х годов².

Совершенно уникальным по объему и едва ли не самым ценным материалом, раскрывающим содержание баховских семинаров, является упомянутый выше архив ученика Яворского — Сергея Николаевича Рязуова. Наряду с научным и человеческим подвигом Яворского, каким, несомненно, явились его многолетние усилия по изучению баховской музыки и передаче своих знаний ученикам, должна быть по достоинству оценена и подвижническая деятельность С. Рязуова по сохранению творческого наследия своего учителя. Чтобы дать возможность читателю оценить масштаб деятельности Рязуова, приведем лишь один факт: материалы о Яворском (львиная доля которых так или иначе связана с баховскими семинарами), составляют на сегодняшний день в фонде 447 отдела рукописей ГЦММК (фонд С. Н. Рязуова) без малого 300 единиц хранения, причем объем многих из них превышает 100 страниц³. Однако дело не только и не столько в численности документов. Материалы архива Рязуова отличаются фантастической скрупулезностью. В них различными типами подчеркивания, а также карандашами и чернилами нескольких цветов методично выделены цитаты из высказываний учителя, мысли и воспоминания самого Рязуова, приведены сотни нотных примеров, живописных иллюстраций и, самое главное, стенограммы нескольких баховских семинаров (1924–1925, 1927–1928 и 1941–1942 годов). Сергей Николаевич стал тем человеком, который,

¹ Семинар 1924–1925 гг. полнее всего представлен в конспекте Л. Чупыриной (Ф. 146. Ед. хр. 7485). К этому циклу также относятся: Ф. 146. Ед. хр. 5652–5656 (планы семинара, разработанные Яворским), 5549, 5657–5660 (записи учеников), 5648 (перевод текстов хоральных прелюдий). Ф. 146. Ед. хр. 5661–5681 охватывают семинар 1927–1928 гг. Саратовскому циклу посвящены две тетради конспектов и заметок, составленных С. Протоповым (Ф. 146. Ед. хр. 7357, 7360).

² По свидетельству С. Рязуова, эти материалы в течение многих лет хранились в Государственном музее А. Н. Скрябина. К сожалению, автору этих строк обнаружить там баховские ноты из библиотеки Яворского не удалось.

³ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 285–416, 537–667, 729–757.

¹ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 389.

² ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 121 (1897 г.).

³ ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 4379 (1911 г.).

⁴ ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 4758 (1908–1913 гг.).

⁵ ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 4380.

⁶ Среди них находятся и записи, непосредственно относящиеся к занятиям (Ф. 146. Ед. хр. 5793, 6002), и подготовительные наброски, сделанные исследователем (Ф. 146. Ед. хр. 4381 — на французском и польском языках, ед. хр. 4384 и 4386 — на польском языке, ед. хр. 4385 — на русском языке).



С. Н. Рязов
1979 г.

говоря словами поэта, прошел «по живому следу» вслед за своим педагогом его научный путь, «за пядью пядь»: в течение почти 60 лет (с 20-х годов до собственной кончины в 1983 году) он в буквальном смысле по крупичкам собирал и сводил воедино конспекты других слушателей семинаров Яворского (среди них, в частности, А. Панова, Л. Авербух, М. Черняк, Л. Чупырина, Н. Гольденберг, С. Протопопов, Р. Пескина и другие), составив в итоге не только десятки рукописных тетрадей с подробными разборами каждой прелюдии и фуги, но и несколько развернутых таблиц с комментариями, куда входят принадлежащие Яворскому трактовки всех без исключения пьес «Хорошо темперированного клавира», инвенций и симфоний, кантат, сюит, партит, органных произведений Баха¹. Немаловажно и

¹ Даже на столь впечатляющем фоне особо выделяются два рукописных тома объемом около 300 страниц в каждом, посвященные баховским кантатам (Ф. 447. Ед. хр. 646: кантаты BWV 1–90; Ед. хр. 647: кантаты BWV 91–215). В них на отдельных листах выписаны: номер, немецкое название кантаты с русским переводом; указание на церковный праздник, к которому приурочено сочинение; соответствующая цитата из Библии; нотные примеры, воспроизводящие начальные такты каждого номера кантаты; как правило, важнейшие фрагменты ее литературного текста; большинство упоминаний о ней в книгах Швейцера, Вольфрума, Хубова и других баховедов — нередко на языке оригинала с русским переводом; вклеен в виде открыток-репродукций иллюстративный материал из произведений изобразительного искусства на те же или близкие сюжеты; помещены искусствоведческие статьи о тех или иных картинах, гравюрах, скульптурах и т. д. Что касается высказываний Яворского о кантатах, то они не только приведены в отдельных рамках (причем в строго хронологическом порядке) и выделены подчеркиваниями различных цветов, но и соотнесены с его анализами прелюдий и фуг, органных сочинений, инвенций и симфоний, эпизодов из пассионов, месс, ораторий. Эти анализы присоединены к основному корпусу материалов в виде вставок или врезок, выявляющих интонационную и образную общность огромного числа баховских сочинений. В обзоре многих кантат указаны также примеры заимствования и переработок их музыки не только в прелюдиях и фугах (излишне упоминать о том, что все подобные случаи описаны предельно скрупулезно), но и в других жанрах; приведена хронологическая атрибуция кантат по трудам А. Дюрра, которые, как известно, в корне изменили устоявшуюся картину баховского творчества. Работа над томами, посвященными кантатам, была начата Сергеем Николаевичем в 1964 г. и продолжалась почти до конца его жизни (отдельные записи датированы первой половиной 1980-х гг.).

Сравнивая справочник Рязова с известнейшим Указателем сочинений Баха, составленным В. Шмидером (*Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach (Bach-Werke-Verzeichnis). Leipzig, 1950*), следует признать, что в отношении баховских кантат подвижнический труд российского музыканта почти не уступает образцовому каталогу Шмидера в источниковедческой плоскости, при этом превосходя его, как минимум, на порядок в плоскости научно-исследовательской.

то, что многие записи Рязова были в свое время внимательно просмотрены Яворским, который, внося необходимые поправки, отозвался о конспектах своего ученика в высшей степени похвально¹. Можно сказать со всей определенностью: если сегодня оказывается возможным установить не только тематику и общее содержание баховских семинаров Яворского, но и многие важные детали его изысканий, а в некоторых случаях даже уловить интонацию ученого, почувствовать живое дыхание его мысли и речи, то этим мы обязаны поистине титаническим и самоотверженным усилиям Сергея Николаевича.

Помимо источников, непосредственно связанных с семинарами, баховская концепция Яворского изложена в двух развернутых и очень содержательных, но, к сожалению, донныне неопубликованных его собственных статьях «О символах И. С. Баха» и «Бах. Скарлатти»², а также в эскизах к работе о клавирных сюитах³ и в отдельных заметках разных лет⁴. Ключ к пониманию системы взглядов ученого на музыку Баха во многом дают его письма. Они буквально насыщены ценнейшими высказываниями о баховском творчестве. Фактически это самостоятельный жанр научной деятельности Яворского⁵.

Представление о баховской концепции исследователя заметно обогащают свидетельства очевидцев. Некоторые из них опубликованы — к примеру, воспоминания В. А. Цуккермана, Г. Г. Нейгауза, К. Л. Виноградова. Кроме того, автор настоящей работы встречался с крупными музыкантами — учениками Яворского, которые рассказывали о творческом общении с учителем, о его воззрениях на музыкально-исторический процесс и трактовках музыки Баха. Наиболее значительную помощь здесь оказали: ныне, увы, покойные профессора Московской консерватории Ю. А. Фортунатов и И. С. Рабинович; заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор

¹ См.: ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 739, 740, 741, 742 и др.

² ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 7153, 7359. Судя по всему, эти статьи написаны в 1930-е годы.

³ ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 321–328 (1917–1919 гг.), 4349–4356, 4382, 5794–5796.

⁴ ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 431, 574, 4383, 4619, 7324.

⁵ Часть писем ученого опубликована в двух изданиях сборника, посвященного Яворскому (М., 1964; М., 1972). Но значительно большее число его неизданных писем хранится в ГЦММК и РГАЛИ.

ГИТИСа, заведующий музыкальной частью Московского академического театра имени Вл. Маяковского композитор И. М. Меерович; композитор М. Я. Черняк.

Совокупность всех материалов, о которых сказано выше, выявляет стройную систему взглядов Яворского на клавирное творчество Баха, а применительно к «Хорошо темперированному клавиру» обрисовывает несколько направлений научной аргументации исследователя. Назовем важнейшие положения.

I. В баховскую эпоху обширная группа жанров светского назначения была связана с библейской тематикой. Это поэтические циклы, серии картин и гравюр, пьесы в различных инструментальных жанрах, песенные сборники, беллетризованные календари и т. п. Таким образом, сама возможность связей между «Хорошо темперированным клавиром» и религиозной тематикой *a priori* не надуманна, а естественна, находясь в русле традиций того времени.

II. В основе большинства прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» лежат мелодии протестантских хоралов, общеизвестных в Германии XVI–XVIII веков и поэтому даже без текста сообщавших слушателям-современникам композитора устойчивые образно-смысловые ассоциации.

III. Понять содержание баховских клавирных циклов помогают использованные в них музыкально-риторические фигуры, интонационные символы, исторически сложившиеся на протяжении нескольких столетий.

IV. «Хорошо темперированный клавир» тесно связан с другими сочинениями Баха, в особенности с кантатами, пассионами, мессами, органными хоральными прелюдиями. Выявление переработок, автоцитат и иных разновидностей музыкального пародирования (в старинном значении слова) проливает свет на скрытый смысл многих прелюдий и фуг.

V. Прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира» объединяются в несколько внутренних циклов, соответствующих основным вехам евангельского повествования.

Последуем примеру самого Яворского и предварим подробный анализ цикла прелюдий и фуг с точки зрения его духовного содержания (последнему, V тезису будет посвящена вторая часть книги) обзором общекультурного, художественного и чисто музыкального контекста баховской эпохи (тезисы I–IV).

ГЛАВА II

**ТЕЗИСЫ ЯВОРСКОГО
ОБ ИСТОРИКО-КОНТЕКСТУАЛЬНОМ ИЗУЧЕНИИ
МУЗЫКИ БАХА И ИХ РАЗВИТИЕ**

В начале 1916 года или, может быть, немного позднее Б. Л. Яворский набросал ряд заметок, которые, с одной стороны, ознаменовали рождение новаторской концепции, а с другой — явились для него своего рода программой целенаправленного историко-контекстуального изучения произведений Баха. Тогда он, разумеется, еще не знал, что в его собственной жизни следование избранному им научному пути займет около трех десятилетий самой интенсивной работы. Однако, по сути дела, и этот срок весьма невелик, поскольку речь шла о целом искусствоведческом направлении с собственной методологией. Итак, первая из этих заметок свидетельствует о твердом намерении Яворского изучать творчество Баха (как и любого другого автора) в широком историко-культурном контексте:

«1) богословских сочинений времен Баха, устанавливающих мировоззрение Баха;

2) литературных произведений времени Баха, устанавливающих схемы мышления, композиции и оформления тогдашней эпохи;

3) живописных произведений времен Баха, устанавливающих зрительные принципы конструкции, композиции и оформления;

4) современных ему распространенных философских систем»¹.

Другая запись убедительно показывает, что речь идет не о подборе сопутствующих иллюстраций для лекций о баховском творчестве и не о суммировании материала для общепринятых характеристик культурной жизни эпохи Баха. Замысел Яворского глубже. Он заключается именно в *синтетическом* рассмотрении

шедевров музыкальной культуры. Прочитываем одно из самых значительных его высказываний по этому поводу (выделение ключевых слов — авторское): «Мы превосходно можем знать строе-ние какого-либо музыкально-художественного произведения или его исполнения (теоретическое знание), но ничего не будем при этом знать об отношении этого произведения или исполнения к окружающей среде и, следовательно, не сможем учитывать его *организующее влияние* на слушателей. Проблема конструкции музыкального произведения (или исполнения) и проблема целесообразности его должн[ы] образовывать то *единство*, которое определяет его *художественность*, то есть его жизненную действительность»¹.

Своеобразной точкой отсчета для Яворского при изучении им баховских сочинений стали изыскания в *текстологической* сфере. Совокупность материалов архива исследователя, посвященных этой проблематике, дает все основания утверждать: его осведомленность в области баховских автографов, особенностей почерка и манеры письма композитора, различных редакций и версий его сочинений (как авторских, так и разного рода обработок и транскрипций, сделанных впоследствии другими музыкантами), а также многочисленных изданий и публикаций была, как минимум, на уровне высших достижений текстологии своего времени, если не превосходила ее. Кроме того, немногим специалистам посчастливилось, подобно Яворскому, держать в руках рукописи «Хорошо темперированного клавира», инвенций и симфоний, хранящиеся в Берлинской библиотеке². И хотя ему было позволено рассматривать автографы Баха лишь несколько часов, ученый успел сделать ценные текстологические наблюдения (которыми впоследствии, разумеется, щедро делился с участниками баховских семинаров).

Характерным примером таких наблюдений Яворского может служить его трактовка разночтений в теме фуги C-dur I³. Как известно,

¹ Там же. С. 4.

² Сам Яворский в свойственной ему несколько иронической и лаконичной манере так описал в письме С. Протопопову свое знакомство с баховскими рукописями: «Имел их в руках, перелистал все и точно рассмотрел». См.: Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. 1. Изд. 2-е. С. 30.

³ Здесь и далее прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира» обозначаются общепринятыми итальянскими наименованиями тональностей с указанием номера тома римской цифрой.

² Яворский Б. Л. Элементы символики И. С. Баха. ГЦММК. Ф. 146. Ед. др. 4380. С. 5.

существовал ее вариант со следующим ритмом на третьей доле первого такта¹:



Этот вариант, зафиксированный в одной из ранних версий фуги, значился и в основном автографе, однако позднее был переправлен на общеизвестный:



В баховедении возобладали точка зрения, согласно которой тема (во всех ее проведениях) была впоследствии изменена самим композитором². Однако Яворский придерживался иного взгляда. Утверждая, что исправления внесены не только другими чернилами, но и другой рукой, он считал: эти вторжения в баховский текст сделаны уже после смерти композитора, под влиянием так называемого «галантного стиля», в результате чего оказался искажен первоначальный (и единственный, по мнению исследователя!) авторский вариант ритма, более напевный и точнее соответствующий образному содержанию темы³.

Подробнее текстологические замечания Яворского по поводу тех или иных прелюдий и фуг изложены во второй части книги. Разумеется, с позиций сегодняшнего дня многие из них могут показаться наивными или устаревшими. Однако не будем забывать: текстологическая наука развивается столь стремительно, что даже исследования,

¹ В публикации в рамках Нового полного собрания сочинений Баха (Neue Bach-Ausgabe) приводится вариант фуги с указанным ритмом темы. См. также: Бах И. С. «Хорошо темперированный клавир». Часть I. Уртекст. Редакция А. Кройца. М., 1983. С. 141.

² Там же.

³ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 538, 575. Яворский уподоблял позднейшие вторжения в баховский текст «исправлениям», сделанным в свое время в картине Рафаэля «Святая Цецилия», которая была перевезена в Париж по приказу Наполеона, а также «обработкам» симфоний Бетховена, принадлежащим известному музыковеду Фетису, где были устранены неверные, по мнению редактора, параллельные квинты и октавы (См.: ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 578). Добавим: точку зрения Яворского на ритм темы фуги C-dur I разделяла выдающаяся исполнительница Ванда Ландовска. См.: Landowska W. Über die C-dur-Fuge aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers // Bach-Jahrbuch. 10. Jahrgang. Berlin, 1913. S. 53–58.

предпринятые в 1950-х годах А. Дюрром и Г. фон Дадельзенем, а также каталог В. Шмидера в его первоначальной редакции — труды, перевернувшие в свое время представления о хронологии творчества Баха, — в наше время в какой-то степени могут считаться пройденным этапом. Не исключено, что подобная судьба ожидает в будущем и новейшие открытия рубежа XX–XXI веков. Поэтому кажется более разумным не отвергать безоглядно текстологические наблюдения Яворского, а рассмотреть с исторической дистанции проступающую за ними тенденцию, выделить его общие соображения, касающиеся всего цикла и одновременно рельефно выявляющие его научно-этическую позицию в отношении баховского наследия в целом.

Яворский неоднократно критиковал не только старые, но и современные ему издания «Хорошо темперированного клавира», придерживаясь единственного критерия — соответствия авторскому тексту. Именно с этих позиций он отвергал редакцию Черни; упрекал своих современников — Бузони, Муджеллини, Бартока и других редакторов за пропуски темповых указаний Баха, искажение его штрихов, нотации и т. д., за «абстрактные», как он утверждал, лиги и фразировку, далекие от образности баховской музыки¹. Сегодня, в эпоху стремления к аутентизму и в исполнительской, и в ното-

¹ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 364; Ед. хр. 392. С. 22. Ученый, в частности, с сожалением упоминал о том, что Бузони в качестве основы для своей редакции взял текст Кролля, который Яворский считал весьма далеким от авторского, приводя в качестве ярких примеров факты энгармонической замены Кроллем тональностей циклов Cis-dur I и Cis-dur II на Des-dur, dis-moll II на es-moll. Скрупулезности ради отметим, что существуют и другие оценки как редакции Кролля, так и его личности: например, А. Кройц пишет о его «истинном понимании» и «верном инстинкте» (см.: Бах И. С. Хорошо темперированный клавир. Часть I. Уртекст. Редакция А. Кройца. С. 141); Я. Мильштейн, приводя высокую оценку труда Кролля, высказанную Г. Бишофом, добавляет: «Его выбор вариантов можно считать образцовым; его объективное критическое отношение к старым изданиям — достойным всяческого признания и подражания» (Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. М., 2001. С. 320–321. Дальнейшие ссылки на книгу Мильштейна даются по этому изданию).

Для баховских семинаров Яворский использовал издание «Хорошо темперированного клавира», которое на тот период времени наиболее точно, по его мнению, передавало баховский текст — партитурное издание Д. Ф. Штаде, опубликованное издательством Т. Штайнгребера в Лейпциге (Die Fugen des Wohltemperierten Klaviers partiturmässig dargestellt und nach ihrem Bau erläutert von D. F. Stade. Leipzig, T. Steingraber, [s.a.]). Очевидно, с этим изданием Яворского познакомил Танеев: в Московской консерватории сохранился экземпляр из танеевской библиотеки.

издательской практике, подобная верность авторскому тексту считается не только естественной, но и единственно правильной научной позицией. Однако при жизни Яворского, в первые десятилетия XX века, данный подход вовсе не был преобладающим, напротив — вполне допустимыми с эстетической и научной точек зрения казались редакции баховских сочинений, не имевшие почти ничего общего с авторскими рукописями (к примеру, редакция баховской кантаты BWV 104 «Du Hirte Israel, höre!», принадлежащая немецкому музыканту Зигфриду Оксу, в которой один из номеров был инструментован на следующий состав оркестра: 8 гобоев, 3 английских рожка, 8 фаготов, 26 скрипок, 8 альтов, 4 виолончели и 2 контрабаса)¹. Не существовало сводного каталога сочинений Баха, лишь в начальной стадии были углубленные исследования его автографов, их датировок, соотношения друг с другом и т. д. Поэтому слова ученого, отражающие его позицию в этой сфере, ныне звучат поистине пророчески: «В настоящее время приходится восстанавливать точные авторские тексты всюду — подобно тому, как в живописи смыкают позднейшую запись, обнаруживая подлинные фрески»².

Если бы вклад Яворского в баховедение ограничился приведенными фактами, то и в этом случае его замечания представляли бы интерес — хотя и не более чем узкопрофессиональный. Однако глубокие и точные наблюдения были для ученого лишь промежуточными звеньями, подступами к концепции, представляющей собой явление уникальное и непревзойденное — как по масштабу идеи, так и по проработанности научной аргументации. Речь идет об изучении «Хорошо темперированного клавира» в религиозном ракурсе.

Яворский утверждал: в этом произведении выражены важнейшие нравственные идеалы баховской эпохи, воплощенные в евангельских образах. Правда, догадки о том, что клавирные сочинения Баха связаны с библейской тематикой, высказывались и другими крупными музыкантами, как предшественниками, так и современниками Яворского: А. Рубинштейном, Г. Риманом, А. Швейцером, А. Пирро, Ф. Бузони, В. Ландовской, А. Корто, А. Казеллой. Однако все эти

догадки касались только отдельных прелюдий и фуг и либо носили характер частных наблюдений, либо отражали индивидуальные исполнительские интерпретации, основанные на чисто интуитивном постижении характера музыки¹. Естественно, что они и не требовали подкрепления никакими аналитическими аргументами.

Концепция же Яворского носит универсальный характер. Его система взглядов, объединяя и развивая разрозненные наблюдения предшественников, вовсе не отрицает возможности других подходов. Напротив, учитывая иные ракурсы исследования, она словно вбирает в себя и даже укрупняет их положения. Замысел Баха постигается через детальный анализ особенностей мелодики и фактуры, полифонии и формообразования, — словом, всего комплекса выразительных средств. Религиозный ракурс рассмотрения имеет самое непосредственное отношение также и к пониманию баховской педагогики, позволяя видеть в ней не только обучение сумме технических навыков, но и целостную систему воспитания, в фундаменте которой лежат высшие нравственные постулаты того времени².

«Хорошо темперированный клавир» возвышается над всей клавирной музыкой эпохи Баха своей духовной насыщенностью. Это всегда чувствовали музыканты и ученые, часто сравнивавшие цикл прелюдий и фуг с самыми значительными баховскими произведениями — пассионами, мессами, духовными кантатами. В частности, Т. Ливанова отмечала: «[...] не только музыкальный тематизм, но и характер музыкальных образов в целом сближает [...] духовные кантаты с клавирами и органными пьесами, а интонационный строй отдельных прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» иной раз соприкасается с характерными интонациями из мира «страстей»³.

¹ Концепция Яворского заставляет по-новому взглянуть на высказывания некоторых крупнейших музыкантов о «Хорошо темперированном клавире»: то, что было для них, возможно, простой метафорой, неожиданно приобретает иное измерение. Речь идет о приписываемой Бетховену фразе о баховском цикле как о музыкальной Библии, а также о словах Антона Рубинштейна: «Wohltemperiertes Klavier» сделался Евангелием для каждого серьезного и стремящегося к высшему идеалу художника» (Цит. по изд.: Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 3).

² Эта связь объясняется тем, что именно протестантизм среди других христианских конфессий в наибольшей мере выделяет этическую, то есть нравственную составляющую в религии.

³ Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Изд. 2-е. Т. 2. М., 1982. С. 61.

¹ См.: Наследие М. П. Мусоргского. М., 1989. С. 44. Партитура кантаты в редакции Окса хранится в библиотеке Московской консерватории.

² ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 337.

Исследования Яворского помогают воочию увидеть, какими средствами достигается колоссальная масштабность и эмоциональная образная наполненность баховского цикла.

Мелодии протестантских хоралов, музыка церковных кантат, риторические фигуры-символы, использованные Бахом в «Хорошо темперированном клавире», несли с собой глубокое содержание, недоступное в то время большинству клавирных сочинений, преимущественно еще связанных с бытовыми жанровыми истоками. Сфера духовной тематики неизмеримо расширяла и изнутри обогащала образный строй прелюдий и фуг. При этом чрезвычайно важно подчеркнуть, что Яворский, с его чувством историзма и великолепным знанием истории европейской художественной культуры, никогда не считал отражение образов и сюжетов христианской мифологии в баховском цикле рудиментом средневекового мышления, но, напротив, говорил о новаторстве Баха, который поднял светские жанры по их этической и философской значимости до уровня, доступного ранее лишь жанрам духовным.

Здесь хотелось бы сделать небольшое отступление от собственно доктрины Яворского и коснуться позиции, которую он занимал в воинственно-атеистической научной обстановке 1920-х — 30-х годов.

С одной стороны, наш долг с уважением отметить мужество исследователя, который развивал свою концепцию и со спокойной убежденностью публично говорил о ней на баховских семинарах в те времена господства вульгарной социологии, когда даже простое упоминание о культовом начале в светских произведениях могло показаться по меньшей мере консервативным, если не прямо реакционным, — что, в свою очередь, нередко приводило к печальным последствиям для многих ученых.

С другой стороны, изучение духовного начала в светских сочинениях Баха — не столько проявление религиозной ортодоксии самого Яворского (к ней он, по всей вероятности, не был склонен) сколько его дань историзму как методу научного мышления. Приведем показательную цитату из архива ученого: «Ветхий и Новый Завет, картины церковного содержания, апокрифы, как выражение общественной идеологии времени Баха, служили ему как *внешние* символы для выражения *внутренней* организации сознания идеологии. Целью Баха было не иллюстрировать быт церковного обихода, а через всем известные и понятные образы и представления церковного, внедренного в общественный быт обихода выразить

процесс идеологического мышления своей эпохи»¹ [выделено Яворским. — Р. Б.]. Конечно, едва ли корректно утверждать, что Бах ставил себе целью «выразить процесс идеологического мышления своей эпохи». Придираться нет смысла, поскольку исследователь предназначал запись для себя лично, а не для печати, фиксируя на ходу возникшие мысли. Однако уже сама возможность такой придирки свидетельствует о том, что мы с тех пор значительно продвинулись вперед в исторической методологии, и продвинулись в направлении, предугаданном Яворским.

Редкая для своего времени глубина историзма взглядов ученого, а также замечательное его предвидение одного из значительных направлений, в котором развивалось потом баховедение, проявились и в том, что Яворский определил для себя соединительное звено — правильнее сказать, глобальную сферу философско-художественного мышления, объединявшую в искусствах минувших эпох кардинальные религиозно-этические постулаты с их эстетическим выражением и конкретным воплощением в музыке, живописи, литературе и т. д. Речь идет о *риторике*.

Этой дисциплине, в частности, посвящена его специальная работа, а также многочисленные заметки и наброски². Анализ сочинений Баха и его современников в риторической плоскости стал для Яворского одним из основных методологических инструментов, позволяющих достоверно исследовать баховскую музыку в системе тех понятий и категорий, которыми пользовался сам композитор. Напомним: во времена Баха, как и в течение многих веков до него, риторику изучали в школе. Без знания ее законов и их практического применения была невозможна служба церковного музыканта, которой автор «Хорошо темперированного клавира» посвятил большую часть жизни. Защищая в свое время композитора от нападков известного немецкого теоретика и музыкального критика И. А. Шайбе, доцент риторики Лейпцигского университета магистр И. А. Бирнбаум заявил: «Бах настолько хорошо знает части и разделы, которые одинаково служат разработке как музыкальной пьесы, так и ораторской речи (*elaboratio, decoratio*), что

¹ Яворский Б. Л. Элементы символики И. С. Баха. ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 4380. С. 1.

² Яворский Б. Л. О риторике. ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 4650. См. также: Ед. хр. 4454, 379, 380.

не только с величайшим удовольствием слушаешь его, когда он ведет свою основательную беседу о сходстве и согласии музыкального и ораторского искусства, но и восторгаешься мастерским применением сказанного в его сочинениях»¹.

В одном из писем 1935 года Яворский писал о риторическом воздействии искусства: «Риторика есть дидактический процесс *убеждения* на основе данных основных положений, на основе традиций»² [выделено Яворским. — Р. Б.]. И далее: «Его [Баха] богословская начитанность и постоянное обращение с текстами и с толкованием апокрифов настолько усложняли его мышление, привлекаемые им ссылки и аналогии столь неожиданны были для рядового слушателя, что следить за его сочинением при слушании его в первый раз было очень трудно, если даже и [не] невозможно, так как каждое употребление попевки требовало уже пояснения. А *слушали* тогда *сознательно* риторически»³ [выделено Яворским. — Р. Б.].

Самого подробного изучения заслуживает теория Яворского о важнейших исторических фазах развития риторики в ее соотношении с музыкальным искусством. Однако для цели нашей книги прежде всего необходимо иметь в виду наиболее крупную периодизацию (терминология авторская):

- «I. Богословско-схоластическая риторика (кончая Палестриной).
- II. Созерцательная риторика (кончая Бахом).
- III. Моторно-темпераментная риторика (классики — Моцарт, Гайдн, Глюк, Бетховен)»⁴.

Существенным признаком второго этапа, к которому относится и Бах, является, по мысли Яворского, отход от «схоластики» в его понимании, то есть своего рода гуманизация риторики, когда совокупное действие риторических приемов позволяет добиться пластического восприятия художественных образов, сделать их «зримыми» и даже придать музыкальным произведениям обобщенно-повествовательный оттенок. Ученый пишет: «Риторика изобразительна, то есть нарративна»⁵ (от латинского слова *narratio* — рассказ). Кроме того, термин «созерцательная риторика» указывает и на характерную для

¹ Цит. по изд: Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века. М., 1983. С. 5.

² Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. I. Изд. 2-е. С. 516.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 514.

⁵ Там же. С. 434.

барокко тенденцию активного сближения музыки с живописью, театром, поэзией, философией и т. д., когда «музыкальное искусство развивается и втягивает в свою орбиту все другие искусства, используя их для своих целей»¹.

К сожалению, конспекты и воспоминания учеников носят отрывочный характер и только в редких случаях запечатлели связанную цепь конкретных примеров, на которые опирались историко-контекстуальные исследования Яворского. Поэтому мы вынуждены далее, реконструируя его концепцию, проводить почти самостоятельные изыскания, руководствуясь принципиальными соображениями исследователя, подхватывая тенденции его метода и как бы заполняя пустые промежутки в линиях, обозначенных им пунктиром. Разумеется, здесь велика вероятность того, что мы обратимся порой к совсем другим образцам из выдающихся памятников немецкой и общеевропейской культуры XVI–XVIII веков. Но в этом есть и положительная сторона, поскольку возникает типичная для науки ситуация повторной экспериментальной проверки. Кроме того, колоссальное развитие искусствоведения и литературоведения за десятилетия, прошедшие после смерти ученого, придает подобной проверке особую основательность и позволяет повысить степень объективности в оценке идей Яворского.

Итак, выше уже говорилось, что в Германии XVII — первой половины XVIII веков жанры светского назначения не теряли своей связи с духовной тематикой. Таков, по мысли Яворского, и «Хорошо темперированный клавир»; таковы и многие другие произведения искусства этого времени.

Так, в баховскую эпоху повсеместно печатались домашние церковные календари. Они были снабжены краткими статьями или стихотворениями, пересказывавшими эпизоды Ветхого и Нового Завета, а также украшены живописными миниатюрами. К составлению подобных календарей привлекались лучшие художественные силы Германии того времени: писатель Ганс Гриммельсгаузен, поэты Иоганн Рист и Андреас Грифиус, живописцы Иоганн Шенфельд, Маттиас Шайтс и другие². Столь же распространены были «книги

¹ Там же. С. 443.

² Многие важные факты истории немецкой литературы, имеющие прямое отношение к теме настоящей работы, были в свое время любезно указаны мне крупнейшим филологом-германистом Б. И. Пуришевым.

для полезного домашнего чтения», сходные по содержанию с календарями, но значительно более солидные и объемистые. Известно, что в издании некоторых из них участвовал тот же Иоганн Рист¹. Интересный пример литературы такого рода представляет собой книга «Страсти Христовы», вышедшая в 1678 году в Грюссау и выдержавшая затем несколько переизданий. Тексты для нее написал популярный тогда поэт Иоганнес Шеффер (Ангелус Силезиус), а гравюры изготовили известные художники Якоб фон Зандрайт и Михаэль Вильман².

Начиная с середины XVII века получают распространение домашние хоральные сборники, на которые неоднократно ссылался Яворский. «Если ранее песенник предназначался только для рук священника и кантора, то теперь — для каждого члена общества», — отмечает В. Бланкенбург, указывая в качестве первого образца издание «Praxis Pietatis Melica» Иоганна Крюгера (1653)³. По существу, в Германии родился тогда новый вид *сольной духовной песни с сопровождением* — аффектированной, страстно-выразительной⁴. О ее популярности можно судить хотя бы по дрезденскому сборнику 1694 года, название которого звучит так: «Вдохновенная и поучительная церковная и домашняя книга, полная как обычных, старо-лютеровских, так и милых новых и чистых напевов», а в приложении помещена «сотня приятных и особо духовных арий для утешения и удовлетворения желаний многих сердец»⁵. Вслед за этим песенником последовали «Geistreiches

¹ См.: История немецкой литературы: В 5 т. Т. I. М., 1962. С. 392. Добавим, что Рист вошел и в историю хорального песнетворчества. Его перу, в частности, принадлежит текст хорала «O Ewigkeit, du Donnerwort», который лег в основу двух баховских кантат — BWV 60 и BWV 20.

² Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts. Ausstellung-Katalog. Berlin-Dalhem, 1966. S. 147.

³ Blankenburg W. Johann Sebastian Bach und das evangelische Kirchenlied zu seiner Zeit // Bachiana et alia musicologica. Festschrift A. Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983. Kassel u.a., 1983. S. 31. Т. Ливанова называет и другие, в том числе даже несколько более ранние сборники Генриха Альберта, а также Адама Кригера, содержавшие домашние духовные песни. См.: Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Изд. 2-е. Т. I. М., 1983. С. 458.

⁴ Любопытная параллель: в России в 1680 году была создана «Псалтирь рифмовторная» Симеона Полоцкого, предназначенная к «домашней потребе». Семь лет спустя ее положил на музыку для трехголосного пения Василий Титов (в соответствии с канонами православия — без сопровождения).

⁵ Blankenburg W. Цит. изд. С. 32.

Gesangbuch» Анастасиуса Фрейлингхаузена (Галле, 1704), «Psalmodia Sacra» (Гота, 1715) и другие. Как известно, Бах принимал участие в подготовке песенного сборника, изданного в 1736 году в Лейпциге Георгом Шемелли и включавшего как старые общинные песни, так и новые духовные арии. «Бах не только отредактировал цифрованный бас, но сочинил и мелодии к песням, которые их еще не имели», — сообщает А. Швейцер¹. Поскольку имена композиторов и поэтов в сборнике не указаны, трудно точно установить, какие именно мелодии принадлежат перу Баха. Однако те из них, в отношении которых его авторство доказано, представляют собой, по мнению Швейцера, скорее духовные арии, чем хоралы². Аналогичные песни, предназначенные для сольного домашнего исполнения, можно найти и во второй «Нотной тетради» Анны Магдалены Бах (1725). Из этого совершенно очевидно, что Бах своим творчеством способствовал процессу внедрения духовной музыки в бытовую сферу.

Яворский неоднократно напоминал, что среди светских жанров немецкого искусства этого времени, впитавших в себя библейскую тематику, значительное место принадлежало литературе, в особенности — поэзии и драматургии. В частности, он говорил о традиции школьного театра, репертуар которого в большинстве своем состоял из пьес, свободно излагавших те или иные эпизоды из Библии. На сценах школьных театров Германии в то время шли и библейские драмы авторов прошлого — к примеру, Пауля Ребхуна и Филиппа Фришлина, и сочинения современных Баху драматургов. Самым ярким из них по праву считался Андреас Грифиус. Среди его сценических произведений — пьеса о вифлеемском избии младенцев (1633). Художественные принципы Грифиуса плодотворно развивал Христиан Вайзе, написавший более пятидесяти драматических сочинений, преимущественно на библейские сюжеты.

В 1624 году вышел в свет трактат Мартина Опитца «О немецкой поэзии», где была провозглашена реформа поэтического искусства. Опитцу принадлежит множество духовных стихотворе-

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 2002. С. 20. Все дальнейшие ссылки на книгу Швейцера даются по этому, наиболее полному и выверенному изданию, снабженному рядом важных приложений и объемным справочным аппаратом.

² Там же.

ний, среди которых — переложение «Плача пророка Иеремии», «Песни песней», других библейских отрывков. Свой вольный перевод «Плача Иеремии» создал также Иоганн Андрэ, крупный литератор, составивший поэтический сборник с характерным заголовком «Духовное отдохновение», куда вошли и гимны XVI века, и новые лирические жанры. Кроме того, Андрэ написал поэмы-парафразы «Добрая жизнь праведника божия» и «Триумф веры», цикл притчей и парабол аллегорического содержания «Христианская мифология», пронизанный характерной для своего времени эмблематикой. Религиозные мотивы в аллегорическом преломлении характерны для творчества Фридриха фон Шпее и его последователя Иоганнеса Шеффера, чьи «Духовные пасторали души, влюбленной в Иисуса» появились в 1657 году, а поэтический цикл «Херувимский странник» — в 1674 году. Перечень может быть дополнен книгой Катарины фон Грейфенберг «Двести духовных сонетов» (1662), поэтическим переводом и свободным философским истолкованием всех 150 псалмов Псалтири, принадлежащим Квириусу Кульману (1686), «Библейскими сонетами» Андреаса Грифиуса, а самое главное — духовными песнями выдающегося поэта Пауля Герхардта, с наследием которого связаны едва ли не высшие достижения Баха в хоральных обработках: перу Герхардта принадлежит важнейший в драматургическом отношении хорал «Страстей по Матфею» — «O Haupt voll Blut und Wunden».

Духовная сюжестика нередко служила основой и крупных прозаических форм. В частности, упоминавшийся уже Ганс Гриммельсгаузен, автор знаменитого романа «Симплициус Симплициссимус» (1668), годом ранее выпустил роман «Целомудренный Иосиф» — своеобразное переложение библейской легенды. Первые десятилетия XVIII века дали Германии еще одного талантливого литератора — Иоганна Гюнтера, не прожившего, к сожалению, и тридцати лет. Его последними сочинениями стали духовные циклы «К богу» и «Покаянные мысли о состоянии мира», созданные в Лейпциге в начале 1720-х годов, перед самым переездом туда Баха, который наверняка был знаком с произведениями Гюнтера. Для полноты картины добавим, что почти сразу после смерти Баха вышел в свет первый том эпической поэмы «Мессиада» Фридриха Клопштока, одного из крупнейших немецких поэтов эпохи Просвещения. Четырехтомная поэма Клопштока, являющаяся поэтическим толко-

ванием событий евангельской истории, стала его главным произведением: автор отдал ей более двадцати лет (1751–1773)¹.

Число примеров может быть в десятки раз умножено, если включить в поле нашего зрения хотя бы соседние с Германией страны, поскольку аналогичные сочинения австрийских, польских, чешских, голландских, французских поэтов, драматургов, прозаиков в оригинальных изданиях и в переводах на немецкий язык получили в германских городах самое широкое распространение и популярность². Однако и приведенных образцов вполне достаточно для безусловного подтверждения тезиса Яворского.

Изучая художественный контекст баховской музыки, Яворский не мог миновать живопись. Действовал он при этом в двух направлениях.

На своих семинарах он охотно сравнивал циклические клавирные сочинения Баха с живописными циклами и отдельными картинами гениальных художников самых разных стран и эпох: Джотто, Боттичелли, Грюневальда, Леонардо да Винчи, Рафаэля, Эль Греко, Рубенса. Яворский понимал, что поскольку иллюстративный материал не всегда имелся под рукой, то слушателям было легче вспоминать и представлять по памяти наиболее известные и популярные полотна. Кроме того, сравниваемые живописные и музыкальные произведения должны были быть соизмеримыми по масштабу дарования авторов и по художественной значимости их творений. В таких случаях критерии общности по национальной принадлежности и историческому периоду отступали для него на задний план.

Однако в собственно исследовательской работе он планомерно продвигался и в другом направлении своих изысканий: здесь он уже намеренно ограничивал себя изобразительным искусством Германии (напомним: Яворский ездил туда в 1926 году) и близлежащих стран протестантской художественной культуры.

¹ Значительная часть названных сочинений как в старинных, так и современных нам зарубежных изданиях хранится в отделах редких книг и общих хранилищах Российской Государственной библиотеки, Библиотеки иностранной литературы. За указания на наиболее важные произведения автор приносит глубокую благодарность научному сотруднику — хранителю отдела редких книг Государственной Публичной Исторической библиотеки В. П. Степановой.

² См., например: Европейская поэзия XVII века // Библиотека всемирной литературы. Т. 41. М., 1977; История немецкой литературы: В 5 т. Т. I. М., 1962; Пуришев Б. И. Очерки немецкой литературы XV–XVII веков. М., 1955.

Традиция создания циклов на духовные сюжеты наиболее отчетливо прослеживается именно в живописи. Это вполне закономерно, поскольку циклический принцип был predetermined при росписи храма или выполнении иллюстраций к Библии; ни один крупный художник вплоть до середины XVIII века не мог миновать этих жанров.

Как отмечал Яворский, серии картин и гравюр на темы Ветхого и Нового Завета чрезвычайно характерны для светской области изобразительного искусства; ведь заказчиком мог быть не только храм или монастырь, но и частное лицо — от блестящего вельможи до простого бюргера. Прочный фундамент здесь заложили два титана эпохи Реформации. Как известно, Альбрехт Дюрер на протяжении своей жизни создал несколько подобных графических циклов. В 1498 году он выполнил серию из пятнадцати гравюр на дереве с текстами из Апокалипсиса, спустя шесть лет — двадцать листов, известные как «Жизнь Марии». Далее появляются его циклы «Страсти Христа» — так называемые «Зеленые страсти» (рисунки на зеленоватой бумаге), «Страсти» на меди (16 гравюр)¹, «Малые страсти» (37 ксилографий, 1511) и «Большие страсти» (12 гравюр на дереве, 1511). Серию «Страстей» написал и Лукас Кранах Старший (1509). Кроме того, его кисти принадлежат циклы «Христос и двенадцать апостолов» (1515), «Мучения апостолов» (1512).

Немецкие художники XVII века продолжили линию, идущую от их великих предшественников. Известно, что серия картин, изображающих муки Христа, была написана Иоганном Шенфельдом². Несколько циклов в последний период творчества создал Михаэль Вильман. Среди них — одиннадцать пейзажей с ветхозаветными сюжетами, а также цикл «Мучения апостолов», заверченный около 1700 года³. Не исключено, что Вильман, учившийся в Голландии и долгое время находившийся под влиянием Рембрандта, пришел к своим замыслам после знакомства с рембрандтовскими сериями, связанными с евангельскими мотивами.

¹ Обе серии датируются первым десятилетием XVI века. См.: *Миттельшtedt К.* Альбрехт Дюрер. Берлин, 1984. С. 9.

² К сожалению, этот цикл ныне почти полностью утрачен.

³ Выполняя свою работу в Грюссау (1692–1695), Вильман обратился к истории Святого Иосифа, создал цикл, куда, в частности, вошли «Бегство в Египет» и «Поклонение пастухов».

Как известно, в 1630-х годах Рембрандту были заказаны пять картин, объединенных в цикл «Страсти Христа»¹. Спустя два десятилетия художник выполнил серию офортов, посвященных детству Христа². Традицию продолжил один из последних и значительных учеников Рембрандта Арт де Гельдер, работавший в Голландии и в Северной Германии. Около 1715 года он, следуя примеру учителя, написал цикл «Страсти Христовы», из которого ныне сохранилось двенадцать полотен³. Циклический принцип получил отражение в творчестве немецкого художника Франца Байха, жившего, так же как и де Гельдер, в одно время с Бахом. В 1730-х годах Байх создал серию картин, куда вошли два новозаветных сюжета («Поклонение пастухов» и «Распятие Христа») ⁴.

Наконец, циклы произведений обобщенно-духовной тематики, но светского предназначения были весьма характерны и для камерной инструментальной музыки. Укажем хотя бы на самые хрестоматийные примеры, отмеченные в свое время Яворским. На баховских семинарах и в письмах ученый несколько раз обращал внимание учеников на важную роль, которую сыграла в развитии музыкального искусства предбаховской и баховской эпохи *sonata da chiesa*. Ученый определял ее так: «церковная (как официально-идеологическое общественное место) соната, соната серьезного, возвышенного созерцательно-объединяющего стиля, опирающегося на принципы коллективности, однородности и однотипности»⁵. Среди образцов этого жанра выделяется сочинение одного из самых известных авторов своего времени, австрийского скрипача и композитора Генриха

¹ Полотна предназначались для картинной галереи штатгальтера Северных Нидерландов Фредерика Хендрика Оранского. Два из них — «Воздвижение креста» и «Вознесение Христа» — экспонировались в Москве осенью 1984 г. См.: Шедевры Старой Пинакотекки. Каталог. М., 1984. Иллюстр. 28, 29.

² См.: *Левитина Е.* Офорты Рембрандта. М., 1963.

³ Картина «Путь на Голгофу» из этого цикла также была показана на выставке в Москве в 1984 г. См.: Шедевры Старой Пинакотекки. Каталог. Иллюстр. 12.

⁴ Доктор искусствоведения М. Я. Либман, оказавший мне очень существенную помощь в поиске наиболее известных в эпоху Баха образцов изобразительного искусства, любезно сообщил также, что в Германии рубежа XVII–XVIII веков существовала традиция размещать на боковых балюстрадах актовых залов университетов и городских магистратов циклы картин обобщенно-религиозного содержания. При этом ораторы, выступая с кафедр, имели обыкновение подчеркивать свои мысли, указывая присутствующим на картину, подходящую к теме их торжественных речей.

⁵ *Яворский Б. Л.* Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. I. Изд. 2-е. С. 481.

Игнаца Бибера (1644–1704), создавшего в 1675 году «15 мистерий из жизни Марии» на евангельские сюжеты для скрипки и баса. Как указывают историки, каждой сонате при первом издании цикла была предпослана гравюра, сопровождаемая соответствующим библейским текстом¹. Заключительная, шестнадцатая пьеса — единственная, не имеющая литературной и графической преамбулы. Видимо, в данном случае она и не требовалась ввиду того, что здесь воплощен старинный жанр пассакалии с издавна присущей ему устойчивой семантикой скорбного траурного шествия. Монументальная пассакалия Бибера, написанная, в отличие от остальных частей цикла, для скрипки без сопровождения, считается прообразом знаменитой баховской Чаконы (заключительной части партиты d-moll для скрипки соло BWV 1004)².

Сравнивая сюжетику и конструкцию цикла Бибера с прелюдиями и фугами Баха в трактовке Яворского, можно, чуть забежав вперед, отметить ряд важных аналогий. Прежде всего, в обоих случаях перед нами — основные вехи евангельского повествования (за исключением Сошествия Святого Духа, о котором говорится в Деяниях Апостолов, а также Вознесения и Коронации Марии — сюжетов, заимствованных из церковного предания). Обращает на себя внимание и то обстоятельство, что почти все эпизоды, использованные Бибером, полвека спустя нашли, согласно версии Яворского, свое новое воплощение в баховских прелюдиях и фугах. Укажем также на претворение в цикле австрийского композитора характерных черт различных жанров — арии, сарабанды, аллеманды, жиги и других; опору на исторически сложившуюся тональную семантику (в частности, шестая соната, воплощающая образ Моления о чаше, написана в трагическом h-moll). Наконец, во многих эпизодах своих скрипичных сонат Бибер достигает уровня выразительности, глубины и драматизма, сопоставимых с музыкой Баха: в качестве примеров назовем скорбные ариозо, открывающие шестую сонату («Христос в Гефсиманском саду»), а также девятую сонату («Несение креста»).

¹ Ямпольский И. М. Г. И. Бибер // Музыкальная энциклопедия. Т. 1. М., 1973. С. 459.

² Там же. С. 459–460. Добавим, что помимо названной Пассакалии, в цикле Бибера содержатся две чаконы (одночастная IV соната; средняя часть трехчастной XIV сонаты), первую из которых также можно считать одним из предвестников баховского скрипичного шедевра.

Одним из самых значительных произведений немецкой клавирной музыки, прямо предшествовавших баховскому циклу в музыкально-философском отношении, Яворский считал партиту Дитриха Букстехуде (1637–1707) на хорал «Auf meinen lieben Gott». Но чаще всего он указывал на клавирный цикл композитора, чью должность Бах унаследовал в 1723 году, став кантором церкви Святого Фомы в Лейпциге. Речь идет об Иоганне Кунау (1660–1722) и его сочинении «Музыкальное представление некоторых библейских историй в шести сонатах, исполняемых на клавире» (1700)¹.

Как известно, каждая из сонат имеет название, связанное с определенным эпизодом из Ветхого Завета. В свою очередь, почти все части внутри сонат детально снабжены программными подзаголовками, иногда точно цитирующими соответствующие фрагменты Библии, иногда — излагающими их в свободной манере. В исторической перспективе весьма знаменательно, что в своем цикле Кунау в значительной мере опирается на хоральные мелодии: в первой сонате содержится хорал «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (вторая часть, в которой, согласно пояснениям Кунау, передается «трепет израильтян при появлении Голиафа и их мольба, обращенная к Богу»), в четвертой — «Ach Herr, mich armen Sünder» (первая часть, обозначенная автором как «печаль Езекии по поводу предсказанной ему смерти и его пылкая молитва»). Обе темы, использованные Кунау, занимают исключительно важное место в баховском творчестве — на хорал «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» написаны кантата BWV 38, органнне обработки VI, 13 — BWV 686 и VI, 14 — BWV 687²; хорал «Ach Herr, mich armen Sünder» лег в основу кантаты BWV 135, а также органной прелюдии BWV 742 (в издании Peters отсутствует).

Приведенные факты со всей очевидностью свидетельствуют о том, что обращение к библейским сюжетам, равно как и цитирование хоральных мелодий в светской камерно-инструментальной музыке Германии в целом (и клавирной в частности) к моменту создания «Хорошо темперированного клавира» сложилось в определенную историческую традицию (пусть и не столь распространенную),

¹ Зимой 1941–1942 гг., находясь в Саратове, ученый послал специальную заявку в Москву с просьбой выслать ему для баховского семинара это произведение (см.: Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. I. Изд. 2-е. С. 660).

² Для органннх сочинений Баха в настоящей публикации принята двойная система обозначений: указание на наиболее распространенное издание Peters (например: VI, 13 означает шестой том, № 13) и через тире — на каталог В. Шмидера.

на которую Бах, безусловно, опирался, поднимая ее, однако, на неизмеримо более высокий художественный уровень.

В связи с традицией создания и исполнения подобных сочинений нам кажется нелишним обратить внимание на одну мелкую, но характерную подробность музыкального быта баховской эпохи. В XVII–XVIII веках широко распространились маленькие «октавные» клавиорды (то есть настроенные на октаву выше обычных), внешний вид которых напоминал Библию. Кроме того, клавиорды и клавесины, как правило, украшались в то время живописными аллегорическими композициями, прежде всего на сюжеты из Священного Писания¹. Все это ясно говорит о тенденции к взаимодействию различных искусств, созданию синтетической художественной среды, которая, как известно, является одной из основополагающих черт эпохи барокко.

Тем важнее оказываются углубленные исследования Яворским немецкой литературы, драматургии, живописи, имевшие целью подлинно научное определение общекультурного и художественного контекста Германии эпохи Баха для возможно более объективного рассмотрения произведений композитора и, в частности, «Хорошо темперированного клавира». В наши дни такой подход представляется вполне закономерным и даже сам собой разумеющимся. Однако нельзя забывать, что ситуация была существенно иной в двадцатые и первой половине тридцатых годов XX века, когда история искусства рассматривалась в нашей стране преимущественно с вульгарно-социологических позиций. В соответствии с ними анализ культурного контекста прошедших эпох если и стоило проводить, то в жестко определенных идеологических рамках, сквозь призму борьбы классов и развития экономических формаций. Что же касается изучения жанровых пластов, связанных с религиозными темами и сюжетами, то во времена воинствующего атеизма оно по меньшей мере не приветствовалось, а то и находилось под запретом².

¹ См.: *Зимин П. Н.* История фортепиано и его предшественников. М., 1968. С. 37–38.

² Весьма красноречивое свидетельство проявления данной тенденции в исполнительской области содержится в одном из писем ученого середины 1930-х годов: «Вчера был на "Страстях" [речь идет, очевидно, о баховских «Страстях по Матфею». — Р. Б.] [...] Все хоралы были выкинуты» (*Яворский Б. Л.* Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. I. Изд. 2-е. С. 421).

Вся глубина методологических различий в отношении к культуре прошлого между той эпохой, в которую жил Яворский, с одной стороны, и современностью, с другой, становится очевидной, если сравнить указанную вульгарно-социологическую доктрину с научными критериями историко-искусствоведческой школы академика Д. С. Лихачева: «Объективное изучение истории литературы, живописи, архитектуры, музыки так же важно, как и самое сохранение памятников культуры [...] Именно в разнообразии эстетических сознаний их особенная поучительность, их богатство и залог возможности их использования в современном художественном творчестве. Подходить к старому искусству и искусству других стран только с точки зрения современных эстетических норм, искать только то, что близко нам самим, — значит чрезвычайно обеднять эстетическое наследство»¹.

Разумеется, проведенные Яворским, а вслед за ним и нами исследования в области немецкой литературы, драматургии, живописи и инструментальной музыки сами по себе вовсе не доказывают гипотезу о воплощении в «Хорошо темперированном клавире» образов Священного Писания. Изложение конкретных аналитических аргументов — задача следующих глав. Напомним лишь, что Яворский неизменно стремился рассматривать художественное творчество в его естественном соотношении с мифотворчеством, включая христианское вероучение в контекст общемировой мифологии. Лишь в их совокупности он осмысливал процесс постепенной гуманизации европейской эстетики, этики и философии, которые только к эпохе Ренессанса и Реформации достигли, наконец, «своего завершения в искусстве, сделав синтез из христианских символов и символов человеческой жизни»². Несомненно, одним из творцов, осуществивших подобный синтез, ученый считал немецкого мастера, о чем свидетельствует следующая запись: «Бах — синтез христианского искусства двух эпох. Но подводя синтез искусству, Бах положил начало новой эпохе в музыке, т. к. зафиксировал язык символов (язык ассоциативных образов). Его музыка — не самоцель, а средство»³. Точная и взвешенная оценка эстетического своеобразия ба-

¹ *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. М., 1979. С. 353, 357.

² *Яворский Б. Л.* Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. I. Изд. 2-е. С. 344.

³ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 545.

ховской музыки, равным образом обращенной и в мир божественный, и в мир человеческий, содержится в двух тезисах ученого; они отделены друг от друга более чем десятилетием, однако не только перекликаются, но словно бы составляют единое целое: «Естественно, что композитор, почти всю жизнь проживший при церкви, сочинявший для церкви, в те времена, когда культура еще находила главный приют в духовной области [...], насквозь пропитан был духовными образами, церковными сюжетами, религиозными идеями и в своем инструментальном творчестве естественно вращался в этой же области»¹; «Бах передавал понятия о человеческой жизни, но по условиям времени брал для этого образы из Священного Писания, которые толковались применительно к современной Баху жизни (проповедь). Естественно, что Бах, как живой отзывчивый [человек], воспринимающий и внешним зрением, и слухом, передавал и многие частности внешнего оформления, как словесного, так и живописного. [...] Ко времени Баха религия стала перерождаться (после Реформации). Вера в догматы была заменена размышлениями *над* догматами. Это отразилось и в музыкальном искусстве»² [выделено Яворским. — Р. Б.].

Яворский, безусловно, был не одинок в своем историко-контекстуальном подходе, во многих конкретных приемах постижения истории музыки в ряду других искусств. Параллельно с ним в нашей стране работали такие замечательные исследователи, как Б. Асафьев, М. Иванов-Борецкий, И. Соллертинский, К. Кузнецов³. Завершив эту главу цитатой из статьи Иванова-Борецкого, не только показательной и ценной с точки зрения методологии (практически совпадающей с научными установками Яворского), но и имеющей самое прямое отношение к теме нашей публикации:

«[...] Представим себе обыкновенного среднего человека с развитым художественным вкусом, который имел бы тот пробел в образовании, что он не подозревал бы о существовании античного мира,

не знал бы его мифов и образов; и пусть служитель Капитолийского музея поведет его в ту комнату, где стоит статуя Венеры, и начнет поворачивать рукояткой перед его восхищенными глазами эту божественную фигуру. Наш воображаемый любитель искусства получит эстетическое наслаждение от созерцания богини, но будет ли он в состоянии пережить то, что дает этот образ влюбленному в античный мир и чувствующему трепет жизни этого мира? С уверенностью можно сказать — нет; потому что целый ряд представлений, связанных с тем миром, для нашего любителя закрытая книга. Только проникновение в этот мир дает полное наслаждение созерцателю, то наслаждение, которое предполагает знание мысли и намерения скульптора. А скульптору в то время не надо было объяснять своей идеи людям: Венеру знали все.

Вообразим далее, что мы нашли человека, не имеющего представления о назначении храма, и поставим его перед любым из прославленных соборов и поведем его внутрь. Он будет в восхищении от соразмерности частей, от смелости тянущихся в небо стрельчатых линий, от переливов и отражений света на позолоте, на мраморе колонн, он, может быть, почует тайну [...]. Но идея строителей во всей полноте от него ускользнет, и эстетическое наслаждение будет неполным; а величавые храмы создавались тогда, когда идея эта была всем ясна и близка.

[...] Вот [...] картина Тициана — «Динарий». Один человек, пожилой и плутовато-хитрый, подает монету другому, помоложе, со странным сиянием вокруг головы; а тот не то берет, не то нет эту монету и как-то снисходительно смотрит мимо старика... В чем старик убеждает другого? для чего предлагает деньги?

Воспринять идею художника можно [...] если знать [...] евангельский рассказ; без этого эстетическое наслаждение только частично, только неполно и односторонне»¹.

¹ Из письма Яворского С. В. Протопопову от 6–7 марта 1917 г. // ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 548.

² ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 414 (1928 г.).

³ На вводном занятии к баховскому семинару 1924–1925 гг. Яворский рекомендовал слушателям в качестве пособия высоко ценимые им музыкально-исторические работы Кузнецова (в частности, вышедшее незадолго перед этим «Введение в историю музыки». Ч. I. М.-Пг., 1923), отмечая в них, прежде всего, постановку значительных научных проблем. См.: ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 343.

¹ Иванов-Борецкий М. В. Сборник статей. М., 1972. С. 50–51.

ГЛАВА III

**ХОРАЛ, МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИМВОЛ И АВТОЦИТАТА
В «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОМ КЛАВИРЕ»**

Центральный в баховской концепции Яворского тезис — об отражении в «Хорошо темперированном клавире» образности и сюжетики христианской мифологии — есть акт величайшей научной ответственности. Это осознавалось ученым в полной мере. Именно поэтому его новаторские идеи сопровождаются разносторонней и тщательной аргументацией, основанной на сотнях нотных примеров из различных сфер баховского творчества, рассматриваемых и комментируемых в теоретическом, историческом, риторическом, текстологическом и иных аспектах.

Хоральные цитаты

Одним из самых сильных аргументов Яворского — быть может, сильнейшим — является тот факт, что «Хорошо темперированный клави́р» буквально пронизан мелодикой протестантских хоралов.

Влияние протестантских хоралов на музыку прелюдий и фуг шло не по одному, а как минимум по трем направлениям. Прежде всего — это прямое влияние хоральных мелодий в том их виде, который представлен в песенных сборниках. Не меньшую роль играло и воздействие опосредованное, шедшее сквозь призму собственных хоральных обработок композитора в ораториях, пассажах, кантатах и других сочинениях: их фрагменты затем входили во взаимодействие с «Хорошо темперированным клави́ром» в виде реминисценций различного рода — от явных автоцитат до далеких ассоциаций. Кроме того, большинство интонационных символов, которыми пользовался композитор и его современники, также имеют хоральные «корни». Рассмотрение названных направлений и составляет предмет настоящей главы.

Широко известна ставшая уже классической фраза А. Швейцера: «Бах [...] кладет в основу своего творчества хорал»¹. Но даже такой глубокий и тонкий знаток баховской музыки, как Швейцер, не заметил или, во всяком случае, не указал хоральных цитат в клавирных циклах Баха. Честь этого открытия, имеющего поистине историческое значение в мировой бахиане, принадлежит отечественной музыкальной науке в лице Б. Л. Яворского.

В приводимой ниже сводной таблице звездочкой помечены хоралы, указанные выдающимся ученым²; остальные цитаты найдены автором настоящей работы на основе методологии Яворского.

**Сводная таблица хоральных цитат
в «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОМ КЛАВИРЕ»**

Прелюдия C-dur I

Хорал «Du meine Seele, singe»

Фуга C-dur I

* Хорал «Allein Gott in der Höh' sei Ehr» (Das Gloria)

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 6.

² Важнейшие источники, на которые мы здесь опираемся: ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 5648, 7357, 7485; Ф. 447. Ед. хр. 391, 588.

Antiphon Хорал «Der Lobgesang der Maria» (Das Magnificat)

Chri - stus, un - sern Hei - land, e - wi - gen Gott, Ma - ri - en
Sohn, prei - sen wir in E - wig - keit. A - - - - - men.

Хорал «Was Gott tut, das ist wohlgetan»

Was Gott tut, das ist wohl - ge - tan, es bleibt ge - recht sein
wie er fängt sei - ne Sa - chen an, will ich ihm hal - ten
Wil - le; Er ist mein Gott, der in der Not
stil - le.

Фуга c-moll I

Хорал «Wach auf, wach auf, 's ist hohe Zeit»

Das wü - tend un - ge - stü - me Meer

Прелюдия Cis-dur I

* Хорал «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (Das Gloria)

Al - lein Gott in der Höh' sei Ehr

Фуга cis-moll I

* Хорал «Nun komm, der Heiden Heiland»

Nun komm, der Hei - den Hei - land

Фуга D-dur I

* Хорал «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (Das Gloria)

Al - lein Gott in der Höh' sei Ehr

Фуга d-moll I

Хорал «Christ lag in Todesbanden»

Christ lag in To - des - ban - den

Хорал «Befieh' du deine Wege» (припев)

Der Wol - ken, Luft und Win - den

Фуга Es-dur I

Хорал «Jesaja dem Propheten das geschah» (Das Sanctus)

Je - sa - ja dem Pro - phe - ten das ge - schah

Хорал «Heilig, heilig, heilig ist Gott»

Hei - lig, hei - lig, hei - lig ist Gott, der Her - re Zo - ba - oth

Фуга dis-moll I

* Хорал «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (I)

Aus tie - fer Not schrei ich zu dir

Фуга E-dur I

* Хорал «Ein feste Burg ist unser Gott»

Ein fe - ste Burg ist un - ser Gott

Фуга F-dur I

Хорал «Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist»

Komm, Gott Schöp - fer, Hei - li - ger Geist

Прелюдия f-moll I

Хорал «Auf meinen lieben Gott»

Auf mei - nen lie - ben Gott

Фуга Fis-dur I

Хорал «Wir glauben all an einen Gott» (Das Credo)

Wir glau - ben all an ei - nen Gott Schöp - fer Him - mels und der Er - den

Фуга fis-moll I

Хорал «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (II)

Aus tie - fer Not schrei ich zu dir

Прелюдия G-dur I

Фуга G-dur I

* Хорал «Allein Gott in der Höh' sei Ehr» (Das Gloria)

Al - lein Gott in der Höh sei Ehr

Фуга g-moll I

* Хорал «Christ lag in Todesbanden»

Christ lag in To - des - ban - den

Хорал «Der Lobgesang der Maria» (Das Magnificat)

Mein Seel, o Herr, muß lo - ben dich, du bist mein Heil, des freu ich mich

Фуга As-dur I

Хорал «Wie schön leuchtet der Morgenstern»

Wie schön leuch - tet der Mor - gen - stern

Прелюдия gis-moll I

Фуга gis-moll I

* Хорал «Christ lag in Todesbanden»

Christ lag in To - des - ban - den

Хорал «Herr Jesu Christ, du höchstes Gut»

Herr Je - su Christ, du höch - stes Gut

Хорал «Verleih uns Frieden» (Das Da pacem)

Ver - leih uns Frie - den gnä - dig - lich

Хорал «Von Gott will ich nicht lassen»

Von Gott will ich nicht las - sen, denn er läßt nicht von mir

Прелюдия A-dur I

* Хорал «Wie schön leuchtet der Morgenstern»

Wie schön leuch - tet der Mor - gen - stern

Фуга A-dur I

Хорал «In dulci jubilo»

In dul - ci ju - bi - lo

Фуга a-moll I

* Хорал «Christ unser Herr zum Jordan kam»

Christ un - ser Herr zum Jor - dan kam

Фуга B-dur I

* Хорал «Nun komm, der Heiden Heiland»

Nun komm, der Hei - den Hei - land

Прелюдия b-moll I

Хорал «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (II)

Aus tie - fer Not schrei ich zu dir

Фуга b-moll I

* Хорал «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (I)

Aus tie - fer Not schrei ich zu dir

Прелюдия H-dur I

* Хорал «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (Das Gloria)

Al - lein Gott in der Höh' sei Ehr

Фуга H-dur I

Хорал «Ein feste Burg ist unser Gott»

Ein fe - ste Burg ist un - ser Gott

Largo Фигра h-moll I

Хорал «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (I)

Aus tie - fer Not schrei ich zu dir

Фигра C-dur II

Хорал «Nun danket alle Gott»

Nun dan - ket al - le Gott mit Her - zen, Mund und Hän - den

Фигра c-moll II

* Хорал «Vater unser im Himmelreich»

Va - ter un - ser im Him - mel - reich

Хорал «Christ lag in Todesbanden»
(вторая строка)

für uns - re Sünd ge - ge - ben

Allegro Прелюдия Cis-dur II (второй раздел)

* Хорал «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (Das Gloria)

Al - lein Gott in der Höh' sei Ehr

Antiphon Хорал «Der Lobgesang der Maria» (Das Magnificat)

Chri - stus, un - sern Hei - land, e - wi - gen Gott. Ma - ri - en
Sohn, prei - sen wir in E - wig - keit. A - - - - - men.

Хорал «Was Gott tut, das ist wohlgetan»

Was Gott tut, das ist wohl - ge - tan, es bleibt ge - recht sein
wie er fängt sei - ne Sa - chen an, will ich ihm hal - ten
Wil - le; Er ist mein Gott, der in der Not
stil - le.

Фигра Cis-dur II

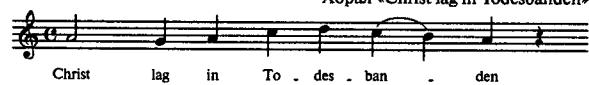
Хорал «Herzlich tut mich erfreuen»

Herz - lich tut mich er - freu - en

Фуга cis-moll II

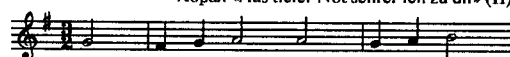


Хорал «Christ lag in Todesbanden»



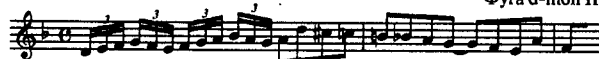
Christ lag in To - des - ban - den

Хорал «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (II)

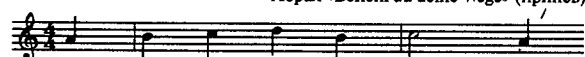


Aus tie - fer Not schrei ich zu dir

Фуга d-moll II



Хорал «Befehl du deine Wege» (припев)

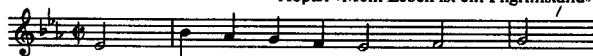


Der Wol - ken, Luft und Win - den

Фуга Es-dur II



Хорал «Mein Leben ist ein Pilgrimstand»

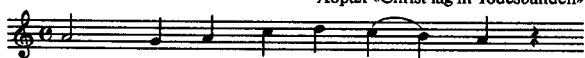


Mein Le - ben ist ein Pil - grim - stand

Фуга dis-moll II



* Хорал «Christ lag in Todesbanden»

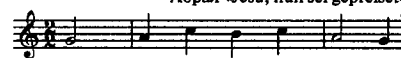


Christ lag in To - des - ban - den

Фуга E-dur II

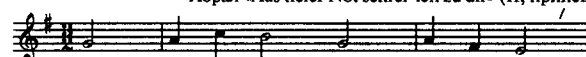


Хорал «Jesu, nun sei gepreiset»



Je - su, nun sei ge - prei - set

Хорал «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (II, припев)

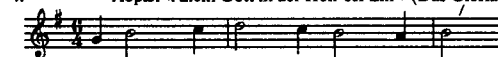


denn so du willst das se - hen an

Фуга e-moll II

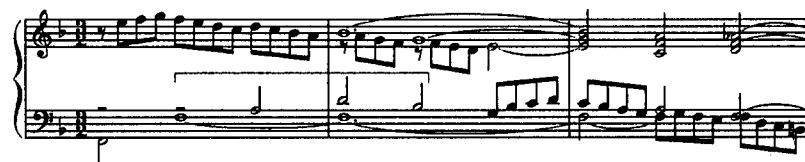


* Хорал «Allein Gott in der Höh' sei Ehr» (Das Gloria)

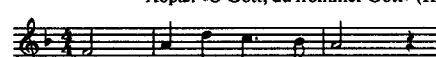


Al - lein Gott in der Höh' sei Ehr

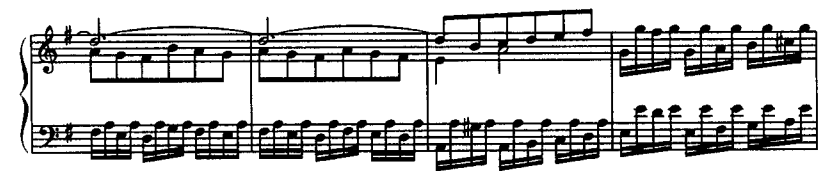
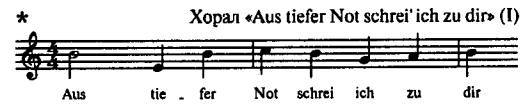
Прелюдия F-dur II

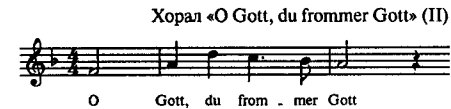
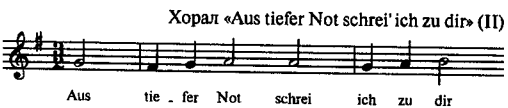
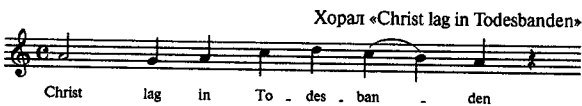


Хорал «O Gott, du frommer Gott» (II)



O Gott, du from - mer Gott





Окинув взором перечень хоральных цитат в «Хорошо темперированном клавире», нетрудно заметить, что в клавирном цикле, как правило, использованы напевы не только многократно звучащие в баховских сочинениях и принадлежащие к числу излюбленных Бахом, но и составляющие в своей совокупности опору — вероучительную, художественную, конструктивную — лютеранского богослужебного обихода (речь идет, в частности, о протестантских аналогах Gloria, Credo, Sanctus, Magnificat, Da Pacem; о таких хоралах, как «Vater unser» («Отче наш»), «Ein' feste Burg ist unser Gott», «Christ lag in Todesbanden»). Это важнейшее обстоятельство не только лишний раз подчеркивает значимость открытий Яворского, но и укрупняет их, переводя наблюдения ученого в качественно иное измерение¹.

¹ Яворскому принадлежит специальная, очень значительная работа «О символах И. С. Баха», где исследователь в связи с хоралом «Christ lag in Todesbanden» обращается последовательно к жанрам кантаты, органной обработки, скрипичной сонаты, инвенции и симфонии, сборнику «Искусство фуги» и к «Хорошо темперированному клавиру». В заключение ученый добавляет: «Подобному генетическому анализу [курсив Б. Яворского. — Р. Б.] могут быть подвергнуты как весь сборник инвенций и симфоний, так и обе части «Хорошо темперированного клавира» и некоторые другие баховские инструментальные сочинения (Хроматическая фантазия и фуга, токкаты)» (Яворский Б. Л. О символах И. С. Баха. ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 7359. С. 14).

Хоральные цитаты в прелюдиях и фугах Баха могут быть условно разделены на две группы. В первую входят бесспорные и явные интонационные соответствия, нередко достигающие такой степени убедительности, что оказывается возможным подтекстовать начальный оборот прелюдии или тему фуги поэтической строкой того или иного хора — другими словами, хоральная мелодия переходит в клавирную пьесу практически в неизменном виде¹. Вторую группу составляют менее очевидные на первый взгляд параллели — варьированные цитаты, обогащенные и усложненные вспомогательными либо проходящими звуками, в результате чего хоральная мелодия просвечивает — иногда явно, иногда еле заметно — сквозь мелодическую фигурацию. В особенности это касается двух хоралов, которые, по наблюдениям Яворского, встречаются в «Хорошо темперированном клавире» чаще всего, образуя своего рода образные полюсы всего цикла — имеются в виду ликующая хоральная тема «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (аналог католического песнопения «Gloria» или православного «Слава в вышних Богу»), а также скорбный напев «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» («Из бездн бед воззвах к Тебе»²), восходящий к псалму 129 (130)³ — протестантский вариант католического «De Profundis». Музыка и текст этого хорала, вошедшего в самый первый сборник протестантских песнопений (Эрфурт, 1524), принадлежат перу Мартина Лютера.

¹ Нетрудно заметить, что в целом ряде случаев совпадает и высотное положение мелодий: этот факт весьма показателен, поскольку тональность, закрепившаяся за тем или иным напевом в общинном исполнении, становится составной частью семантики данного хорала, влияя на его образный строй.

² Сохраняем перевод Яворского.

³ Двойная нумерация псалмов связана с расхождениями в источниках, положенных в основу канонического библейского текста в разных конфессиях (один из этих источников — т. н. Септуагинта, греческий перевод Ветхого Завета — относится к III–II вв. до н. э.; другой — древнееврейский ветхозаветный текст, т. н. Масоретская Библия, — видимо, более древнего происхождения). Эти источники различаются между собой многими важными деталями, в том числе структурным членением текста Псалтири (то, что в одном из вариантов считается двумя разными псалмами, в другом варианте трактуется как единый текст, и наоборот). Известно о пяти подобных разночтениях, содержащихся и в начале Псалтири (псалмы 9–10), и в самом ее конце. Этой проблематике посвящена обширная научная и религиозная литература, а также комментарии к тексту Библии. См., в частности: О нумерации псалмов и названиях книг // Библия: книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. В русском переводе с параллельными местами. М., 1995. С. 999. В настоящей публикации вначале указывается номер псалма по современному русскому изданию, а рядом в скобках обозначена западная нумерация.

Возможно, хоральные цитаты, приведенные внеконтекстуально, в связи лишь с «Хорошо темперированным клавиром», могут порой показаться натянутыми. Однако сам Яворский не раз указывал, что оценить научную обоснованность его открытия возможно лишь в контексте всего баховского наследия, во всей многомерности представляя себе подход Баха к жанру протестантского хорала, к принципам его художественного осмысления, обработки и варьирования. Именно поэтому ученый посвящал данной теме многие часы на своих семинарах, сравнивая между собой хоральные обработки в кантатах и органных прелюдиях, пассионах и мотетах, скрипичных сонатах и клавирных сочинениях.

Сравнение хоральных цитат в «Хорошо темперированном клавире» с тем, как Бах трактует хорал в других жанрах, дает картину отчетливо контрастную. На фоне изоощренной техники органных хоральных обработок, равно как и изысканного варьирования хоралов в кантатах особенно заметна *наглядность* цитирования хоралов в «Хорошо темперированном клавире»; вариационные изменения напева сведены к минимуму. Бах использует почти исключительно начальные мелодические фразы и акцентирует самые яркие, ключевые обороты, которые служат для него концентрированным выражением интонационной и смысловой сущности каждого хорала.

Столь явно выраженная риторическая дидактичность подтверждает и усиливает, на наш взгляд, тезис об изначальном педагогическом предназначении баховского клавирного цикла.

При исследовании хоральных цитат в «Хорошо темперированном клавире» необходимо принимать во внимание два существенных обстоятельства, неизбежно затрудняющих работу исследователей.

Во-первых, в баховскую эпоху *бытовало на порядок больше хоралов, чем сейчас*.

В современной нам практике протестантской службы закрепилось примерно 800 хоральных образцов. Между тем по реестру библиотеки Баха совершенно точно известно, что у композитора имелось восьмитомное лейпцигское издание 1697 года, содержащее свыше 5000 хоралов. «Куда делся экземпляр, который он постоянно держал при себе и так часто перелистывал, неизвестно», — с сожалением замечает А. Швейцер¹. В целом же хоралов, бытовавших в Германии эпохи Баха, было еще больше, поскольку едва

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 14.

ли не каждая крупная протестантская община выдвигала, использовала, а иногда и печатала собственные местные варианты. Поэтому вопрос о цитировании хоралов тем или иным автором смыкается с глобальной проблемой свода всех хоральных источников. Колоссальные трудности испытывают здесь даже западноевропейские баховеды, не говоря уже об отечественных¹.

Во-вторых, *текст и мелодия хорала далеко не всегда закреплены друг за другом.*

Как известно, музыка немецкой евангелической церкви², в отличие от католической и православной традиций, долгое время исповедовавших принцип анонимности, является в подавляющей своей части авторской (это касается как текстов, так и мелодий). Вместе с тем, многие ее образцы — напомним — ведут свое происхождение из старинной практики западной и отчасти восточной церкви: это переведенные на немецкий язык (с соответствующими ритмическими и структурными изменениями мелодики) латинские, а также греческие песнопения. Тенденция подвижности текста и музыки друг относительно друга, которая наметилась при подобных «трансплантациях» (термин академика Д. Лихачева), была в дальнейшем значительно усилена в самом лютеранском богослужении, в котором, так же как в католицизме и православии, один и тот же напев зачастую приспособляется к различным текстам в рамках подвижного круга церковных праздников. В результате нередки случаи параллельного существования нескольких вариантов текста на одну и ту же мелодию. С другой стороны, творческая активность протестантских общин в условиях раздробленности Германии на обособленные княжества-государства приводила к созданию, а затем и закреплению в богослужебной практике нескольких равноправных музыкальных версий неизменного хорального текста.

Бах также использует несколько музыкальных вариантов одного и того же литературного текста или же кладет различные тексты на

неизменную хоральную мелодию. В качестве примеров можно привести излюбленные Бахом хоралы: «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir», имевший в баховскую эпоху два равноправных мелодических варианта (как показывает анализ, композитор, скорее всего, учитывал оба напева, так как в его обработках одного из вариантов хоральной мелодии вторая возникает в качестве контрапунктирующего или, говоря языком риторики, комментирующего голоса); а также «O Haupt voll Blut und Wunden» — хорал, во многом определяющий облик «Страстей по Матфею», где его мелодия использована как с оригинальным текстом, так и с начальной поэтической строфой другого, не менее известного хорала «Befiel du deine Wege»¹.

Феномен мобильности стиха и напева друг относительно друга, безусловно, должен постоянно быть в поле зрения ученых, занимающихся поиском хоральных цитат в инструментальных сочинениях Баха, поскольку существует очень серьезная опасность прийти к ложным выводам, приняв в качестве основы какой-то из вариантов текста (если таковые существуют) и не учитывая остальных. Правда, надо оговориться: различные поэтические варианты на неизменную мелодию хорала, как правило, принадлежат к одному и тому же тематическому разделу (Рождество, Страстная неделя, Троица и т. д.), или же оказываются достаточно близки друг другу в образном и смысловом отношении.

В предыдущей главе уже упоминалось, как современники Баха воспринимали музыку, «пропитанную» хоральной мелодикой. Этот ракурс рассмотрения занимал в концепции Яворского одно из центральных мест. «В те времена, — писал, в частности, ученый, — приходили слушать не эмоционально, как теперь, а слушали привычные для них виды мелодий, которые они знали наизусть и моментально вспоминали словесный текст и образы текста [...]»². Хоралы либо их фрагменты вызывали у прихожан или слушателей светских концертов по меньшей мере двойную ассоциацию — как

¹ После объединения Германии в 1990 г. в каждой из шестнадцати федеральных земель издается собственный обиходный песенник (т. н. «Evangelisches Kirchen-Gesangbuch»), включающий не только хоралы, принятые во всей стране, но и образцы, бытующие лишь в данном регионе. Таким образом, после жесткой стандартизации хорального творчества (особенно заметной в годы существования ГДР), Германия возвращается к старинной традиции, возникшей задолго до эпохи Баха.

² Это конфессиональное название сегодня гораздо более употребительно, чем привычное для нас «протестантская».

¹ См. «Страсти по Матфею», № 53. В настоящей публикации нумерация обоих баховских «Страстей» и Мессы h-moll приводится по наиболее распространенному у нас в стране изданию Peters. В публикациях последнего времени, опирающихся на новейшие текстологические открытия (прежде всего, в томах нового Полного собрания сочинений Баха — Neue Bach-Ausgabe), принята иная нумерация пассионов, а также исторически более точное структурное членение (и, как следствие, нумерация) Мессы.

² ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 7357.

с определенными церковными праздниками, так и с конкретными эпизодами библейской истории. Возникавшие при этом ассоциативные слои находились в четком взаимоотношении друг с другом: библейские события как бы «просвечивали» сквозь праздники церковного обихода, воспринимаясь не непосредственно, а через их эмоциональную и нравственную призму. Именно это имел в виду исследователь, когда многократно подчеркивал, что в «Хорошо темперированном клавире» имеет место не иллюстрирование евангельских сюжетов, а их толкование в русле современной Баху религиозно-философской и эстетической традиции: «В прелюдиях и фугах Баха нельзя искать непосредственное изображение тех событий и предметов, о которых повествует Евангелие. Это отображение того, как Евангелие и церковные праздники и установления действовали на психику человека XVIII века»¹. В качестве подтверждения своих тезисов Яворский приводил яркие примеры воплощения в музыке «Хорошо темперированного клавира» различных видов колокольного звона — от праздничного до погребального, — который, разумеется, не имеет сюжетного обоснования (в древней Иудее не было колоколов), но ассоциативно связан именно с европейским (в данном случае — протестантским) церковным укладом, указывая на тот или иной праздничный либо памятный день годового обиходного круга².

Получить наглядное представление о характере восприятия хоральных мелодий в тех случаях, когда текст хорала не воспроизводится реально, а лишь подразумевается, позволяет современная нам практика протестантского богослужения в Германии. Она сохранила свои важнейшие особенности, несмотря на отдельные изменения по сравнению с баховской эпохой. Среди этих особенностей особо выделим те, которые имеют прямое отношение к предмету настоящего исследования, — в первую очередь, неизменную активность прихожан в процессе богослужения, проявляющуюся не только в коллективном чтении (как правило, наизусть) важнейших молитв (таких, как «Vater unser im Himmelreich» — «Отче наш», «Allein Gott in der

¹ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 326.

² Из числа образцов, на которые ссылался ученый, выделим прелюдии es-moll I, Fis-dur I, b-moll I, B-dur II, фугу G-dur I. Швейцер приводит примеры изображения колокольного звона в баховских кантатах BWV 8, 73, «Траурной оде» BWV 198. См.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 364, 446, 452, 455.

Höh' sei Ehr'» — «Слава в вышних Божу», «Wir glauben all' an einen Gott» — Символ веры — «Верую в единого Бога»), но и в совместном общинном пении хоралов, приуроченных к тому или иному дню церковного календаря. Иногда эти хоралы (в виде подтекстованных мелодий) печатаются в раздаваемых ежедневно листках, содержащих основные разделы службы и указания на важнейшие священные тексты; иногда на специальных табличках, устанавливаемых в церкви на возвышении, неподалеку от кафедры пастора, обозначаются номера хоралов согласно обиходному песеннику. Но в нашем контексте особенно важна сохранившаяся почти неизменной традиция прелюдирования органиста на темы хоральных мелодий, связанных с датой церковной истории, к которой приурочена данная служба. Прихожане не только мгновенно узнают по первым звукам мелодии, исполняемой органистом, тот или иной хорал, но и воспринимают его целостно, в единстве текста и напева, в неразрывной связи с содержанием того раздела службы и эпизода библейской истории, к которым он относится (нелишне еще раз напомнить о четком разделении хоралов в соответствии с главными церковными праздниками — Благовещением, Рождеством, Страстной неделей, Вознесением Господним и т. д.), а также — в силу риторической направленности органного церковного музицирования — улавливают многие смысловые детали, которые с помощью специальных приемов подчеркивает органист в своей интерпретации хорала.

Говоря о тех механизмах, которые объединяли музыку Баха и его аудиторию в единое целое, Яворский вводит понятие *ассоциативного образа*. Музыковед сформулировал его столь же просто, сколь и широко: «Ассоциативный образ — образ, возникающий по ассоциации и аналогии с другими произведениями»¹. Исследователь намеренно не конкретизирует круг произведений, вовлекаемых в орбиту ассоциаций, подразумевая возможность включения в него самых разных источников — не только музыкальных, но и живописных, графических, литературных (в том числе библейских текстов).

В приведенном определении Яворский акцентирует внимание на ассоциативной стороне, не расшифровывая понятие образа как таковое. Вместе с тем, в рамках баховского семинара ученый несколько

¹ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 578.

раз формулировал свое определение музыкального образа: «Музыкальный образ — организация более или менее законченного отрезка музыкальной речи, через который мы постигаем понятие»¹. Анализируя библейские истоки той или иной пьесы, исследователь опирался именно на понятие «образа» и категорически не соглашался с выражением «написана на библейский сюжет»².

На первый взгляд может показаться, что, предлагая понятие ассоциативного образа взамен понятия сюжета, ученый пошел на определенные уступки господствовавшим научным тенденциям или даже проявил некоторую слабость, пытаясь защитить себя и свои идеи от упреков в религиозной ортодоксальности. Однако вдумавшись глубже в окружавший Яворского научный контекст 1920-х — 1930-х годов, мы поймем, что это далеко не так. Понятие ассоциативного образа вовсе не является уступкой или же, тем более, шагом назад в методологической области. Напротив — оно чрезвычайно продуктивно и важно как в сугубо исследовательском ракурсе, так и со стороны научной этики. С одной стороны, это понятие намеренно дистанцировано от превалировавших в ту эпоху вульгарно-социологических воззрений, согласно которым, как известно, в искусстве прямо отражаются те или иные общественные явления и процессы. С другой стороны, словосочетание «ассоциативный образ» указывает на неизбежность (и даже необходимость!) субъективного фактора, а следовательно, и на свободу интерпретации столь сложной материи, как инструментальная музыка, лишенная литературных и иных «подсказок».

Музыкальные символы

Едва ли не основным выразительным средством, с помощью которого композитор мог донести до слушателей свой образный замысел, была система музыкально-риторических фигур. Риторические средства действовали не только в вокальных сочинениях, где то или иное слово сопровождалось соответствующим музыкальным символом; не меньшее значение они имели и для камерно-инструментальных жанров. Система музыкально-риторических фи-

гур парадоксальным образом сочетала в себе целостность и, в то же время, чрезвычайную разветвленность, жесткую типизированность и одновременно возможность ярко индивидуальных творческих решений.

Продолжая изыскания, начатые Швейцером и Пирро, Яворский не только отметил в баховских произведениях устойчивые интонационные формулы, но и обнаружил их взаимосвязанность, образующую цельную систему. Он писал: «При рассмотрении сочинений И. С. Баха сразу становится заметным, что через все его произведения красной нитью проходят мелодические образования, которые у ряда исследователей баховского творчества получили названия символов [...] Громадное количество баховских сочинений объединяется в одно стройное творческое целое сравнительно небольшим количеством таких символов [...]»¹. Использование подобных символов в прелюдиях и фугах «Хорошо темперированного клавира», по мысли ученого, приводит к образной наглядности музыки («конкретной выразительности», по удачному выражению Г. Бесселера²).

Говоря об объединенности художественных символов, Яворский, судя по всему, имел в виду их систему и в пределах одного сочинения, и во всей совокупности баховского наследия, и — шире — в музыке барокко, и, наконец, — в восприятии слушателей-современников композитора. Ученый всячески подчеркивал роль символов в достижении целостности цикла прелюдий и фуг: «Сборник W[ohltemperiertes] Kl[avier] — это одно целое произведение. Надо отмечать все аналогичные запечатления между всеми [прелюдиями и] фугами сборника. В W[ohltemperiertes] Kl[avier] очень много общих символов; это доказывает цельность этого произведения»³.

Пользуясь понятием символа применительно к баховскому творчеству, Яворский со свойственной ему щепетильностью отмечал научный вклад своих предшественников в данной области баховедения: «Пирро и Швейцер дали символу широкое толкование, они толковали его — и как звуковую фигуру, и метрически, и функционально»⁴. Вместе с тем, стремясь к отточенности понятий

¹ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 335.

² См.: ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 392. С. 36. В настоящей публикации термин «сюжет» все же будет применяться в редких случаях как синоним сугубо в литературных целях.

¹ Яворский Б. Л. О символах И. С. Баха. ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 7359. С. 1.

² Бесселер Г. Бах как новатор // Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики. М., 1960. С. 107.

³ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 344, 386.

⁴ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 398.

и терминов¹, исследователь несколько раз возвращался к определению музыкального символа. В одном случае, цитируя наблюдение Швейцера: «Чтобы выразить одну и ту же идею, Бах возвращается всегда к одной и той же основной формуле»², Яворский дает весьма близкое толкование: «Символ — это постоянство звукового выражения»³. Другие архивные документы зафиксировали гораздо более развернутые определения, акцентирующие существенно иные грани явления (в частности, его психологический и исторический срезы): «Всякая истинная музыка программна, но ее программа есть схема, процесс, символ жизни невидимой. Невидимое, неосязаемое внешними чувствами нельзя познать непосредственно; можно соприкоснуться с ним при посредстве символов, прошедших очистительное горнило нескольких человеческих поколений»⁴; «Символ есть схематическая проекция, дающая выражение какому-нибудь проявлению жизни через области зрительную, пластическую, звуковую и т. п. Каждое ощущение, которое возникает в нас, [...] вызывает определенный отзвук в области ритмико-ладовой [...] Символ есть удержанное ритмико-ладовой памятью отношение к определенному ощущению»⁵.

Занимаясь скрупулезным изучением музыкальной символики Баха в течение полувека, Яворский оставил в своих записях несколько классификаций звуковых символов. Разумеется, эти классификации не были предназначены для публикации и носят предварительный, рабочий характер, не претендуя ни на исчерпывающую

¹ «Необходимо устанавливать точные определения всех терминов и собирать их воедино, чтобы проверять их с точки зрения методологии мышления и стиля эпохи, в искусстве которой они применяются» (Яворский Б. Л. Из Введения к курсу лекций по истории музыки в I Музыкальном техникуме, 1924–1925 гг. ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 413. С. 1).

² В данном случае в виде исключения цитируется издание 1930-х годов (Швейцер А. И. С. Бах. М., 1934. С. 206), поскольку исследователь опирался на перевод З. Савеловой. В переводе Я. Друскина, сделанном уже после смерти Яворского, та же мысль выражена несколько более пространно: «Озвучивая аналогичные мысли, Бах каждый раз проводит те же ряды живописных ассоциаций идей, руководствуясь своим внутренним законом» (Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 2002. С. 342).

³ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 392. С. 21.

⁴ ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 379.

⁵ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 414. С. 5. См также: Зенкин К. В. Символ в мышлении Яворского // Наследие Б. Л. Яворского. К 120-летию со дня рождения. С. 23–32.

полноту, ни на исключительность. Однако, сделав необходимые оговорки, мы все же считаем своим долгом познакомить читателей с типологией ученого, которая даже в таком эскизном виде представляет значительный научный интерес.

«Символы делятся на условно-бытовые и ладовые, звукоподражательные, ритмо- и интонационно-подражательные»¹; в другом источнике исследователь дает более подробную классификацию, разделяя символы на четыре группы: 1) символы условные, бытовые (движения, восклицания, приветственного жеста и др.); 2) символы естественноладовые (страдания, страстей); 3) тембровые символы (биения струнных, дерево, медь — фанфары, кларины и т. д.); 4) моторные символы. Там же Яворский отмечает и числовые символы Баха, в частности, троичность как двойной символ, в одних случаях обозначающий Троицу, а в других — воскресение Христа на третий день после распятия². Соединяя две важнейшие категории, ученый утверждает: «Сам лад есть тоже символ, очень сложный. Символ страстей — естественный (он образуется ладовыми тяготениями)»³ (речь идет об одном из наиболее известных баховских символов, получившем у других музыковедов названия-синонимы: «тема распятия», «мотив креста»).

Во многом опираясь на наблюдения Швейцера и Пирро, Яворский, тем не менее, в течение многих лет вел собственные интенсивные исследования в области музыкальной символики Баха. Одним из результатов этих исследований стал самостоятельно выработанный словарь-каталог наиболее важных звуковых символов, встречающихся в сочинениях композитора⁴. В каких-то частях этот словарь пересекается с определениями немецкого баховеда (например, «мотивы скорби», «страдания»), в других — отличается от них (в частности, цепочку поступенно нисходящих интонаций вздоха, называемую

¹ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 344.

² ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 325.

³ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 392. С. 129.

⁴ Описание важнейших баховских музыкальных символов, обнаруженных Яворским, содержится в работе: Носина В. Б. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. М., 2002. С. 88–92. Вместе с тем исследование архива ученого, проведенное автором настоящей публикации, позволило не только уточнить семантику и интонационный облик некоторых символов, но и погрузить их в контекст баховского творчества, привести многочисленные примеры их бытования в произведениях различных жанров, а также вскрыть хоральные истоки этих мотивов. Эти примеры читатель увидит ниже.

Швейцером «мотивом благородного сетования»¹, Яворский трактовал как «символ ухода в могилу»). Сравнивая мотивные классификации двух выдающихся баховедов, можно увидеть, что типология, предложенная отечественным ученым, отличается, быть может, меньшей разветвленностью, но гораздо большей логичностью и последовательностью². Важно отметить также, что если Швейцер делает акцент прежде всего на ритмике, то Яворский в первую очередь ориентируется на интонационный и ладовый силуэт мотивов — признаки более индивидуальные. Это позволяет, с одной стороны, добиться большей убедительности его трактовок (подкрепленных наглядными примерами), а с другой стороны — высокой степени их научной корректности.

«Все мотивы, которые были тогда в ходу, — писал Яворский, — имели точный смысл, будучи обыкновенно происхождения не умышленного, а получившиеся как наследие народного творчества, запечатленного в григорианском хорале и затем в переработке этих же напевов в протестантском хорале»³. Хотелось бы особо заострить внимание на этой, новаторской по своей сути, идее Яворского. Его предшественники в данной области — Пирро и Швейцер — не рассматривали вопросы взаимосвязи хоральной мелодики и звуковых символов музыки Баха. Тезис русского ученого подтверждается десятками примеров, которые будут приведены ниже, при характеристике конкретных мотивов-символов.

Знакомство с музыкальной символикой Баха в интерпретации Яворского целесообразнее всего начать, несколько забегая вперед, на примере одного из признанных шедевров, входящего в «Хорошо темперированный клавир», — тройной фуги *cis-moll I*. Ее тематический материал соткан из наиболее значимых звуковых символов баховского творчества в целом; взгляд на это сочинение сквозь призму музыкальной символики отчетливо выявляет его содержание.

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 355. См. разделы монографии немецкого музыканта, посвященные типологии звуковых символов: Там же. С. 348–361 («Музыкальный язык хоралов»), с. 362–395 («Музыкальный язык кантат»). О баховской музыкальной символике писали и другие исследователи той эпохи — см., в частности: Вольфрум Ф. Иоганн Себастьян Бах. С. 134–172.

² Одно из преимуществ методологии Яворского в данной области перед швейцеровской — отсутствие жанровой дифференциации. Это позволяет охватить явление более масштабно и проследить наиболее значимые символические мотивы Баха, не замыкаясь в хронологические или жанровые рамки.

³ ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 5793. С. 1–2.

Три темы фуги, по мнению исследователя, последовательно раскрывают молитвенные слова Христа в Гефсиманском саду в ночь перед пленением: «Отче! о, если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо Меня! впрочем не Моя воля, но Твоя да будет» (Евангелие от Луки, глава 22, стих 42)¹.

Первая тема — один из важнейших у Баха «символ страстей» (другие названия: «мотив распятия», «креста»)².



Наиболее отчетливо он проступает в № 54 и 59 из «Страстей по Матфею», где хор поет: «Распи его!»³.



¹ Далее в евангельских ссылках используется общепринятая система сокращений: Евангелие обозначается именем евангелиста (например, Евангелие от Иоанна — Иоанн), далее следует ссылка на главу и через запятую на стих (к примеру, глава 6, стих 11 обозначены как 6, 11).

² Это мнение утвердилось в баховедении. См. книги А. Пирро (*Pirro A. L'Esthétique de Jean Sebastian Bach. Paris, 1907. P. 389*), Г. Келлера (*Keller H. Die Klavierwerke Bachs. Leipzig, 1950. S. 137*) и других авторов. Впрочем, подобную трактовку ставит под сомнение Э. Курт (*Kurth E. Zur Motivbildung Bachs. Ein Beitrag zur Stilpsychologie // Bach-Jahrbuch. 14. Jahrgang. Berlin, 1917. S. 134*).

³ Та же тема нота в ноту звучит в хоре № 36 из «Страстей по Иоанну» — «Kreuzige». Исследователи часто подчеркивают, что звуковое выражение фамилии BACH — это один из вариантов «темы распятия» (см., в частности: Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. М., 1993. С. 228).

В прим. 4 и далее хоровые партии в кантатно-ораториальных сочинениях обозначены сокращенно: S. — сопрано, A. — альты, T. — тенора, B. — басы. Сольные партии названы полностью: Soprano, Alto, Tenore, Basso.

Как пишет М. Друскин (по существу подтверждая мысль Яворского), в основе мотива — «взаимно скрещенные интервалы, между которыми мысленно прочерчиваются связующие линии, что в сжатом изложении выглядит так: X [...] Графическую схему он [Бах. — Р. Б.] варьирует по-разному, то сжимая, то расширяя ее»¹. Примером может служить тема хора «Kyrie eleison» (№ 3) из Мессы h-moll, где мотивные ячейки обращены и приближены друг к другу.



В преобразованном виде «символ страстей» содержится также в «Crucifixus» (№ 16) и «Agnus Dei» (№ 23) из той же Мессы h-moll (прим. 7, 8)², в заключительном разделе органной хоральной прелюдии ми минор «Christ lag in Todesbanden» (VI, 15 — BWV 718; прим. 9), во многих других сочинениях³. Общей для всех этих вариантов является опора на гармонически напряженные интервалы (уменьшенную кварту, уменьшенную септиму, уменьшенную терцию)⁴ в сочетании с двумя «мотивами вдоха»⁵. Это придает «символу страстей» особую глубину, многослойность. Его внешний облик (графическая символика) непосредственно связан с эмоционально-выразительным смыслом.

¹ Друскин М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха. Л., 1976. С. 25.

² Напомним, что в основе «Agnus Dei» из Мессы h-moll лежит ля-минорная ария альты «Ach, bleibe doch, mein liebste Leben» (№ 4) из кантаты BWV 11 «Lobet Gott in seinen Reichen» (она же Himmelfahrts-Oratorium — Оратория на праздник Вознесения Христа), исполненной в 1735 г. См.: Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. S. 13; Шабалина Т. В. Хронограф жизни и творчества И. С. Баха // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 726.

В прим. 7 и далее партия basso continuo обозначена сокращенно — В. с.

³ См.: Друскин М. С. Цит. соч. С. 24–25.

⁴ Иногда мотив может быть и диатоническим, однако его графическое выражение — символ креста — остается неизменным.

⁵ Vers II из кантаты BWV 4 «Christ lag in Todesbanden» демонстрирует «лабораторию» Баха: из темы хорала вычленяется начальный мотив нисходящей секунды (семантика *lamento*, вдоха), образуя «символ страстей» (*g — fis — h — ais*), а затем этот мотив включается в общую мелодическую линию хорала.

7

S. II Cru - ci - fi - xus,
A. Cru - ci - fi - xus,
T. Cru - ci -
B. Cru - ci -
B. c.

... fi - xus, cru - ci - fi - xus,
Cru - ci - fi - xus, cru - ci -

8

Alto
A - gnus De - i qui tol -

9

Как показывает анализ, «символ страстей» имеет хоральные истоки. Из множества примеров выделим только те хоралы, которые многократно использованы в баховских сочинениях различных жанров: «Nun komm', der Heiden Heiland», «Was mein Gott will, das gescheh allzeit», «Christ unser Herr zum Jordan kam», «Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin», «Wachet auf, ruft uns die Stimme»¹.

10 Хорал «Nun komm, der Heiden Heiland»

Nun komm, der Hei - den Hei - land, der Jung - frau - en Kind er - kannt,
daß sich wun - der al - le Welt, Gott solch Ge - burt ihm be - stellt.

Хорал «Was mein Gott will, das gescheh allzeit»

Was mein Gott will, das gescheh allzeit, sein Will, der ist der be - ste;
zu hel - fen dem er ist be - reit, der an ihn glau - bet fe - ste.

Хорал «Christ unser Herr zum Jordan kam»

Christ un - ser Herr zum Jor - dan kam

Хорал «Mit Fried und Freud ich fahr dahin»

Mit Fried und Freud ich fahr da - hin in Gotts Wil - le; ge - trost ist mir mein Herz und
Sinn, sanft und stil - le, wie Gott mir ver - hei - Ben hat: der Tod ist mein Schlaf - wor - den.

¹ «Формульность протестантских хоралов важна для нас и с точки зрения эмблематики [...] Небольшое число заметных, запоминающихся мелодических формул — основа всего музыкального образа, и все художественное содержание оказывается спрессованным, сконцентрированным в краткой формуле» (Эскина Н. Принцип «комментирования» и хоральная обработка барокко // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII—XVII вв.). Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 65. М., 1983. С. 122); «Целый ряд мотивов, семантика которых восходит к породившим их хоральным обработкам, обрел значение отшлифованных формул в языке немецкой музыки эпохи барокко (даже той, которая не связана с хоралом как таковым)». (Евдокимова Ю. К. Органные хоральные обработки Баха // Русская книга о Бахе. М., 1985. С. 222).

Хорал «Wachet auf, ruft uns die Stimme»

ihr müs - set ihm ent - ge - gen - gehn.

Вторая тема фуги cis-moll I, по мнению Яворского, представляет собой «символ чаши страдания».

Такое плавное вьющееся движение мелкими длительностями, оформленное секвентно, в классификации риторических фигур носит наименование «*circulatio*» (вращение). Эта тема тоже многослойна: она охватывает образы прощания, прощения, сострадания и вместе с тем — успокоения, умиротворения. Для темы «чаши страдания» характерен своеобразный «обволакивающий эффект» — как бы пелена, скрывающая очертания, или слезы, в которых растворяется увиденное и пережитое. Этот символ несколько раз встречается в «Страстях по Матфею»:

- в дуэте сопрано и альты «So ist mein Jesus nun gefangen» № 33:

12

un poco p

- в речитативе № 57 и арии № 58 «Aus Liebe», звучащих после окончательного решения судьбы Иисуса:

13

Ob. da caccia I. II

14

Fl. traverso

Ob. da caccia I. II

staccato sempre

- в арии «Benedictus» (№ 22) из Мессы h-moll:

15

V-no solo

B. c.

- в ми-минорной арии тенора (№ 7) из кантаты BWV 213 «Laßt uns sorgen, laßt uns wachen» [«Hercules auf dem Scheidewege»]:

16

Ob.

V-no solo

B. c.

а также в переработанной из нее арии тенора (№ 41) из «Рождественской оратории» (изменены оркестровка и тональность: вместо гобоя введена вторая скрипка, вместо e-moll — d-moll). «Символ чаши» содержит также органная обработка хорала «Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wand» VI, 31 — BWV 665 (т. 39–43: мотив звучит в альте и затем в басу, *прим. 17*); его контуры просматриваются в клавирных инвенции и симфонии e-moll (инвенция, т. 11–15, *прим. 18*; симфония, т. 14–18 и далее, *прим. 19*).

17

18

19

Наконец, третья тема фуги cis-moll I, по мысли исследователя, соответствует последним словам молитвы Христа: «Да свершится воля Твоя» (дословно: «Не Моя воля, но Твоя да будет»). Она представляет собой ход на кварту вверх с последующим отступлением на секунду и возвращением к верхнему звуку.

20

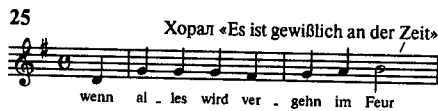
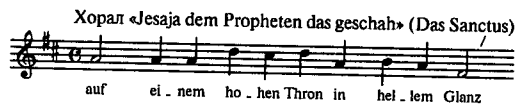
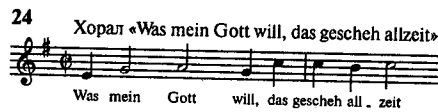
Эта тема, названная Яворским «*символ свершения Божьей воли*», является одним из важнейших тематических элементов в творчестве Баха. В частности, она звучит в хоре «Confiteor» (№ 19) из Мессы h-moll (прим. 21); в дуэте альты и тенора (Vers 2) из кантаты BWV 100 «Was Gott tut, das ist wohlgetan» (прим. 22); в органных произведениях: фуге на тему хорала «Durch Adam's Fall ist ganz verderbt» VI, 21 — BWV 705 (прим. 23); обработке хорала «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» VI, 14 — BWV 687; фугетте на тему хорала «Nun komm', der Heiden Heiland» V, 43 — BWV 699 (прим. 119) и во многих других сочинениях.

21

22

23

Баховский «символ свершения» также опирается на хоральные прообразы. Его можно встретить в упоминавшемся выше хорале «Was mein Gott will, das gescheh allzeit» («Чего хочет Бог, то свершится»), в таких образцах, как «Jesaja dem Propheten das geschah» (немецкий Sanctus, корнями уходящий в средневековье: прим. 24); «Es ist gewißlich», текст которого восходит к латинскому «Dies irae»; хорал «Christ lag in Todesbanden» (прим. 25)¹. Утвердительный, императивный характер мотива во многом объясняется ходом на чистую кварту вверх с присущей ему издавна семантикой (вспомним, например, военные и охотничьи сигналы).



Одним из краеугольных тематических образований в баховских произведениях ученый считал «символ воскресения», представляющий собой поступенно восходящий трехзвучный диатонический мотив, секвентно повторенный несколько раз (одна из разновидностей риторической фигуры *anabasis*). Этот символ пред-

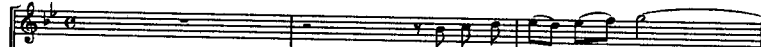
ставлен в хоре из № 76 «Страстей по Матфею» на словах «Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen» («Я восстану на третий день», прим. 26); в речитативе № 17 из того же сочинения — на словах Иисуса, предсказывающего свое воскресение в обращении к ученикам во время Тайной вечери: «bis an der Tag, da ich's neu trinken werde mit euch in meines Vaters Reich» («до того дня, когда буду пить с вами новое вино в Царстве Отца Моего» [Матфей 26, 29]: «классическое» троекратное проведение мотива, прим. 27). «Символ воскресения» звучит также в арии баса «Kommt, süßes Kreuz» («Приди, сладостный крест», № 66) из тех же «Страстей по Матфею» (прим. 28); в хоре «Confiteor» (№ 19) из Мессы h-moll (на словах «Et expecto resurrectionem mortuorum» («И ожидаю воскресения мертвых», прим. 29); в первом номере кантаты BWV 43 «Gott fähret auf mit Jauchzen», приуроченной к празднику Вознесения Господня (на нем построено и оркестровое вступление (прим. 30), и начальные хоровые фразы (прим. 31)); во вступлениях к кантате BWV 62 «Nun komm', der Heiden Heiland» (прим. 32), к кантате BWV 114 «Ach, lieben Christen, seid getrost» (прим. 33); в оркестровых голосах начального хора кантаты BWV 105 «Herr, gehe nicht ins Gericht» (прим. 34); в сопровождении начального хора кантаты BWV 78 «Jesu, der du meine Seele» (прим. 35)¹; в арии альты (№ 3) из кантаты BWV 34 «O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe» (прим. 36). Весьма часто встречается «символ воскресения» в органнх произведениях: например, в хоральных прелюдиях «Erstanden ist der heil'ge Christ» V, 14 — BWV 628 (прим. 37)²; «Erschienen ist der herrliche Tag» V, 15 — BWV 629 (прим. 38); «Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin» — «С миром и радостью я отправляюсь туда» [в мир иной. — Р. Б.] V, 41 — BWV 616 (прим. 39); в обработках хоралов «Christ lag in Todesbanden» VI, 15 — BWV 718 (прим. 40); «Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit» VII, 39a — BWV 669 (прим. 41), «Von Gott will ich nicht lassen» VII, 56 — BWV 658 (прим. 42).


¹ В прим. 35 и далее ноты, набранные более мелким шрифтом, являются расшифровкой цифрованного баса, сделанной немецкими редакторами.

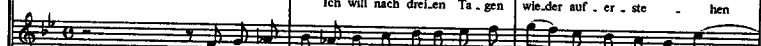
² В прим. 37 и далее партии, исполняемые на ручной органной клавиатуре, объединяются обозначением: Man. (сокращение слова Manuale); партия органной педали (исполняемая на ножной клавиатуре) обозначается словом Ped. (сокращение слова Pedale). Здесь и далее в примерах, относящихся к органнм хоральным прелюдиям, фермата означает не удлинение звука, а окончание фразы хорала.

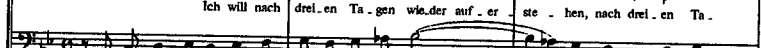
¹ В основе этого хорала — католический гимн (секвенция) «Victimae paschali laudes» (ок. 1040 г.), а также немецкая средневековая песня «Christ ist erstanden».

26

S.  Ich will nach drei - en Ta -

A.  Ich will nach drei.en Ta.gen wie.der auf - er - ste - hen

T.  Ich will nach drei.en Ta.gen wie.der auf - er - ste - hen, nach drei.en Ta -

B.  Ich will nach drei.en Ta.gen wie.der auf - er - ste - hen, ich will nach drei.en

27 Jesus

 bis an den Tag, da ich's neu trin - ken wer.de mit euch in meines Va - ters Reich

28 Basso

 komm, sü - ßes Kreuz, komm, sü - ßes Kreuz

B. c. 

29

A.  re. sur - re. cti. o - nem mor - tu - o -

30 Ob., V-ni I, II, V-le I, II



31

S.  Gott fäh - ret auf, Gott fäh - ret auf mit

32

 *mf*

33 *Vivace*



34 *Adagio*
tutti



35

A.  Je - su, der du mel -

T.  Je - su, der

 V-ni, V-le
Ob. I
Ob. II

36

 Fl. I
Fl. II
V-ni

37

Man.

Ped.

38

Man.

Ped.

39

Man.

Ped.

40

41

42

«Символ воскресения» также опирается на хоральный тематизм: он составляет основу второй мелодии хорала «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir», во многом определяет облик хоралов «O Jesu Christe, wahres Licht», «Auf, auf, mein Herz, mit Freuden», «Straf mich nicht in deinem Zorn», «Jesu, geh voran» и других.

43 Хорал «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» (II)

Aus tie - fer Not schrei ich zu dir

Хорал «O Jesu Christe, wahres Licht»

O Je - su Chri - ste, wah - res Licht, er - leuch - te, die dich ken - nen

nicht, und brin - ge sie zu dei - ner Herd, daß ih - re Seel auch se - lig werd.

Хорал «Auf, auf, mein Herz, mit Freuden»

da, wo man uns hin - trägt, wenn von uns un - ser Geist gen Him - mel ist ge - reist.

Хорал «Straf mich nicht in deinem Zorn»

Straf mich nicht in dei - nem Zorn, gro - ßer Gott, ver - scho - ne;
ach laß mich nicht sein ver - lorn, nach Ver - dienst nicht loh - ne.

Хорал «Jesu, geh voran»

Je - su, geh vor - an auf der Le - bens - bahn, und wir wol - len nicht ver - wei - len,
dir ge - treu - lich nach - zu - ei - len; führ uns an der Hand bis ins Va - ter - land.

На этом же мелодическом символе построены два идентичных по музыке кратких хоровых возгласа общины, предваряющих чтение евангельских фрагментов во время богослужения в воскресные и праздничные дни: «Ehr' sei Dir, o Herge» и «Lob sei Dir, o Christe» (прим. 44). (Заметим в скобках, что протестантское песенное наследие знает не только символы воскресения, но и риторические фигуры, передающие вознесение Христа. В частности, хорал на Вознесение «Gen Himmel aufgefahen ist» начинается с гаммообразного взлета на целую октаву вверх, прим. 45).

44

Ehr sei Dir, o Her - re.

Lob sei Dir, o Chri - ste.

45

Gen Him - mel auf - ge - fah - ren ist

Нисходящее обращение «символа воскресения» (вариант риторической фигуры *katabasis*), по Яворскому, символизирует смерть. В числе хоральных истоков этого мотива могут быть названы следующие образцы: хорал Страстной недели «Jesu Kreuz, Leiden und

Rein» (переведенный на немецкий язык чешский протестантский гимн начала XVI века), все каденции которого представляют собой трехзвучные нисходящие мотивы, соответствующие скорбному тексту о распятии и муках Спасителя; хорал, также приуроченный к Страстной неделе и неоднократно встречающийся у Баха: «Christus, der uns selig macht»; хорал, относящийся в современных песенных сборниках к разделу «Tod und Ewigkeit» («Смерть и вечность»): «Machs mit mir, Gott, nach deiner Güte».

46 Хорал «Jesu Kreuz, Leiden und Pein»

Je - su Kreuz, Lei - den und Pein, deins Hei - lands und Her - ren, be - tracht, christ - li - che Ge - mein,
ihm zu Lob und Eh - ren. Merk, was er ge - lit - ten hat, bis er ist ge - stor - ben,
dich von dei - ner Mis - se - tat er - löst, Gnad er - wor - ben.

Хорал «Christus der uns selig macht»

Chri - stus, der uns se - lig macht, kein Bös's hat be - gan - gen,
ward für uns zur Mit - ter - nacht als ein Dieb ge - fan - gen,
ge - führt vor gott - lo - se Leut und fälsch - lich ver - kla - get,
ver - lacht, ver - höhnt und ver - speit, wie denn die Schrift sa - get.

Хорал «Machs mit mir, Gott, nach deiner Güte»

Machs mit mir, Gott, nach dei - ner Güte, hilf mir in mei - nem Lei - den;
ruf ich dich an, ver - sag mir's nicht: Wenn sich mein Seel will schei - den, so
nimm sie, Herr, in dei - ne Händ; ist al - les gut, wenn gut das End.

На сопоставлении символов смерти и воскресения строится интонационная драматургия хора «Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit».

47 Хорал «Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit»

Nun prei - set al - le Got - tes Barm - her - zig - keit! Lob ihn mit Schal - le, wer - te - ste
 Chri - sten - heit! Er läßt dich freund - lich zu sich la - den; freu - e dich, Is - ra - el, sei - ne
 Gna - den, freu - e dich, Is - ra - el, sei - ner Gna - den!

Подобный мотив встречается, в частности, в дуэте альта и баса (№ 3) из баховской кантаты BWV 106 «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» (на словах Иисуса, обращенных к распятому вместе с ним разбойнику: «Heute wirst du mit mir im Paradies» — «Сегодня же будешь со мной в раю» [Лука 23, 43], *прим. 48*); в оркестровом сопровождении речитатива № 9 из «Страстей по Матфею» (*прим. 49*).

48

Basso
 Heu - te, heu - te wirst du mit mir, heu - te, heu - te wirst du mit mir, mit mir

49

Alto
 Du lie - ber Hei - land du, wenn die - ne
 2 Fl.
 B. c., Org.

Jun - ger tö - richt strei - ten, daß die - ses from - me Weib mit

«Символ смерти» многократно звучит и в органных произведениях Баха: к примеру, в обработке хора «Christ lag in Todesbanden» («Христос лежал в пеленах смерти») VI, 15 — BWV 718 (*прим. 50*); хоральных прелюдиях «Da Jesus an dem Kreuze stund» («Иисус висел на кресте») V, 9 — BWV 621 (*прим. 51*); «Herr Gott, nun schließ den Himmel auf» («Господь, отверзи небеса») V, 24 — BWV 617 (*прим. 52*); «Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin» («С миром и радостью я отправляюсь туда» [в мир иной. — Р. Б.]) V, 41 — BWV 616 (в сопоставлении с «символом воскресения», *прим. 39*); «O Lamm Gottes, unschuldig» VII, 48 — BWV 656 («О Агнец Божий, невинный», *прим. 53*).

50

51

Man.
 Ped.

52

Man.
Ped.

53

Еще один важнейший в смысловом отношении интонационный комплекс, пронизывающий множество сочинений Баха, назван Яворским «символ ухода в могилу». Он представляет собой соединение нескольких «мотивов вздоха»¹. Это образование, как и другие баховские символические мотивы, имеет хоральные корни. Его можно найти в известных хорах: «Christus, der uns selig macht», «Von Gott will ich nicht lassen», «Befiehl du deine Wege», «O wir armen Sünder».

54

Хорал «Christus, der uns selig macht»

Chri-stus, der uns se-lig macht

Хорал «Von Gott will ich nicht lassen»

Er reicht mir sei-ne Hand

¹ Зарубежные баховеды дают этому мотиву несколько иное толкование. Помимо Швейцера, который — напомним — обозначил его как «мотив благородного сетования», приведем интерпретации Э. Бодки: «капли слез» и Г. Келлера — «мотив всхлипывания» (Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. С. 228; Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 149).

55

Хорал «Befiehl du deine Wege»

Be-fiehl du dei-ne We-ge und was dein Her-ze kränkt
der al-ler-treu-sten Pfl-e-ge des, der den Him-mel lenkt.
Der Wol-ken, Luft und Win-den gibt We-ge, Lauf und Bahn

Хорал «O wir armen Sünder»

O wir ar-men Sün-der! Uns-re Mis-se-tat, dar-in wir emp-fan-gen und ge-bo-ren
sind, hat ge-bracht uns al-le in sol-che gro-ße Not, daß wir un-ter-wor-fen sind dem e-wi-gen Tod.

На этот мотив указывает А. Швейцер, говоря об арии тенора с хоралом (№ 2) из баховской кантаты BWV 156 «Ich steh' mit einem Fuß im Grabe» («Я стою одной ногой в могиле», прим. 56)¹. Тот же мотив встречается в хорах № 33, 70, 78 (прим. 57–59) и арии баса (№ 75) из «Страстей по Матфею», где он окрашен семантикой жалобы, оплакивания (прим. 60); во вступительной арии баса из кантаты BWV 56 «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» (прим. 61); в хоре № 2 из кантаты BWV 106 «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» (прим. 62); в органных хоральных прелюдиях «Da Jesus an dem Kreuze stund» V, 9 — BWV 621 (прим. 51); «O Lamm Gottes, unschuldig» V, 44 — BWV 618 (прим. 63); в клавирном «Капричио на отъезд возлюбленного брата» BWV 992 (третья часть — «Всеобщая скорбь друзей»; прим. 64); во многих других баховских произведениях.

56

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 374.

57

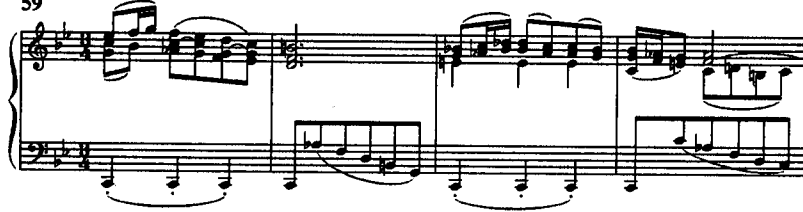
S. 

A. 

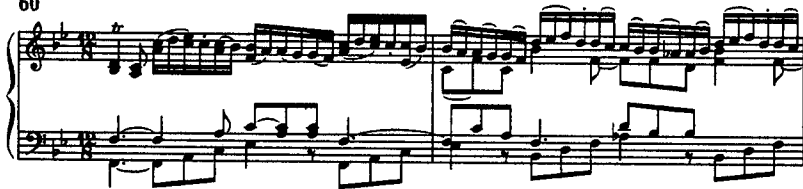
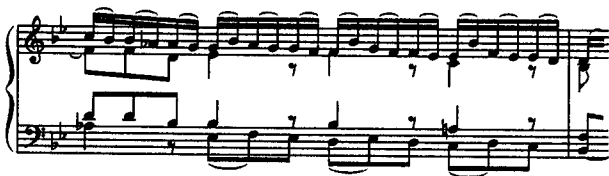
58

Ob. da caccia 

59



60

61

Basso 




62

Adagio assai

S. 


A. 


T. 

B. 

63


Adagio

Man. 

Ped. 

64

Adagissimo



Хроматически нисходящее движение (риторическая фигура *passus duriusculus*), по мнению ученого, представляет собой «символ страдания». Наиболее яркие примеры звучания этого символа — хор № 2 из кантаты BWV 12 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» (оркестровые басы, *прим. 65*), а также переработанный из него хор «Crucifixus» (№ 16) из Мессы h-moll (*прим. 66*); оркестровое вступление и начальные интонации вокальных партий вступительного хора из кантаты BWV 78 «Jesu, der du meine Seele» (*примеры 35, 67*); заключительный хор (№ 7) из кантаты BWV 63 «Christen, ätzt diesen Tag in Metall»; начальный хор из «Страстей по Иоанну» (*прим. 68*); ария тенора «Ach, mein Sinn» (№ 19) из того же сочинения; органная хоральная прелюдия «Das alte Jahr vergangen ist» V, 10 — BWV 614 (*прим. 69*); третья часть упомянутого выше клавирного «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» (*прим. 70*).

65 *Lento*

S. Wei nen,
A. Kla gen,
T. Sor gen, Wei gen,
B. Za gen,

66

B. c.

67 *tutti*

68

69

Man.
Ped.

70

«Символами старости» (или «слабости») исследователь называл скачки вниз на септимы, ноны или другие диссонирующие интервалы¹. Эти символы звучат в кантате BWV 38 «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (речитатив сопрано, № 4: на расстоянии нескольких тактов следуют два скачка вниз на септиму на словах «schwach» и «schwachheit», продиктованные риторическими требованиями (прим. 71, 72)); в кантате BWV 57 «Selig ist der Mann» (ария сопрано, № 3 «Ich wünschte mir den Tod» — «Я хотел бы смерти», прим. 73); в кантате BWV 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort» (речитатив № 2, где говорится о страхе смерти, прим. 74; дуэт альты и тенора, № 3, выделение слова «Grab» — «могила», прим. 75; речитатив № 4, где таким же образом подчеркнуты слова «Der Tod» — «смерть», «sterbe» — «умираю», прим. 76, 77); в органной хоральной прелюдии «Durch Adam's Fall ist ganz verderbt» V, 13 — BWV 637, где подобный интонационный оборот символизирует грехопадение прародителей человечества (прим. 78).

71

Soprano

Acht Daß mein Glau-be noch so schwach

72 Soprano

scheint, eh dei-ne Schwach-heit es

73

Die Seele (Soprano)

ich wünsch-te mir den Tod, den Tod

74

Die Furcht (Alto)

Die To-des-angst, der letz-te Schmerz

75

Die Furcht (Alto)

off ne Grab
Die Hoffnung (Tenore)
(.haus)

¹ См., в частности: ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 392. С. 30.

76 Die Furcht (Alto)
Der Tod

77 Die Furcht (Alto)
Wenn ich im Her-ren ster-be

78
Man.
Ped.

Ученый указывал также на часто встречающийся в баховских сочинениях «символ Марии». В данном случае речь идет не столько об интонационном, сколько о нотно-графическом символе, восходящем к той же старинной традиции, что и «символ креста». Это симметричное либо близкое к нему чередование восходящих и нисходящих мотивов, графический контур которого напоминает букву М. Подобный символ легко увидеть в кантате BWV 10 «Meine Seel' erhebt den Herren» («Величит душа Моя Господа»), в основе которой лежит хоральная тема Девы Марии, прославляющей Бога. Эта кантата приурочена к празднику посещения Марией Елисаветы (см. вступительный хор, № 1, прим. 79, 80; дуэт альты и тенора,

№ 5, прим. 81). Графический «символ Марии» присутствует также в органной обработке хора «Meine Seele erhebt den Herren» VII, 42 — BWV 648, которая является парафразом дуэта из кантаты BWV 10.

79 Vivace
Ob., V-ni
V-le

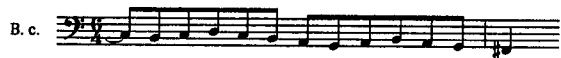
80

81

Еще один символ, важный для понимания образности баховских прелюдий и фуг, Яворский назвал «символом следования апостолов». Этот интонационный комплекс представляет собой плавное движение уступами, начинающееся на слабом времени такта после

паузы либо заливочной ноты и часто включающее именно двенадцать звуков (по числу апостолов, следовавших за Христом). Названная тема звучит, в частности, в речитативе № 17 из «Страстей по Матфею» (Тайная вечеря), сопровождая слова Иисуса, обращенные к ученикам: «Ich werde von nun an nicht mehr von diesem Gewächs Weinstocks trinken» («Отныне не буду пить от плода сего виноградного» [Матфей 26, 29]).

82

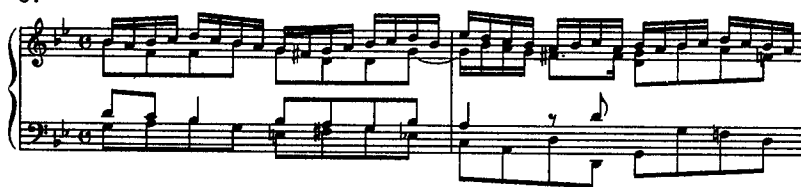


Та же тема проходит в органной фугетте на тему хорала «Gottes Sohn ist kommen» («Вот идет Сын Божий» V, 20 — BWV 703), символизируя сопровождающих Иисуса учеников (см. т. 5, 6 и т.д.; прим. 83); в заключительном хорале (№ 5) кантаты BWV 22 «Jesus nahm zu sich die Zwölfe» (на словах «Er töt uns durch dein Gute» — «Он умер ради нас, по благодати Твоей», прим. 84); в оркестровом вступлении начального хора кантаты BWV 72 «Alles nur nach Gottes Willen» («Все только по воле Божьей», прим. 85).

83



84



85



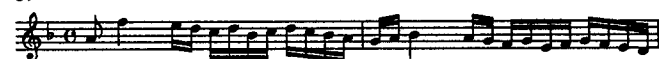
Еще один интонационный комплекс, играющий существенную роль в «Хорошо темперированном клавире», ученый определял как «символ сошествия Святого Духа». В его основе также лежит плавное поступенное движение — правда, «витое» и нередко более протяженное, чем то, на котором основан «символ следования апостолов». Исследователь указывал на «символ сошествия Святого Духа» в речитативе № 4 из кантаты BWV 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort», где «голосу Святого Духа» поручено небольшое ариозо, основанное на поступенно нисходящем движении (прим. 86); в органических произведениях: фантазии на тему хорала о Святом Духе «Komm, heiliger Geist, Herre Gott» VII, 36 — BWV 651 (прим. 87), обработке того же хорала VII, 37 — BWV 652 (прим. 88); а также в обработке хорала «Ein' feste Burg ist unser Gott» VI, 22 — BWV 720 (прим. 89).

86

Die Stimme des heiligen Geistes (Basso)



87



88

89

Восходящее (реже — нисходящее) движение по звукам минорного квартсектаккорда в соответствующем образном контексте исследователь трактовал как баховский «символ жертвенности», приводя в качестве примеров речитатив сопрано (№ 2) из кантаты BWV 15 «Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen» (слова «Mein Jesus ware tot» — «Мой Иисус был мертв», вокальная партия и оркестровое сопровождение, *прим. 90*)¹, а также предпоследний хор (№ 67) из «Страстей по Иоанну» (оркестровые мотивы, сопровождающие текст «guht wohl» — «покойся с миром», *прим. 91*).

¹ В современном баховедении утвердилось мнение, что автором этой кантаты, долгое время приписывавшейся И. С. Баху, является его родственник (по некоторым сведениям — троюродный брат) Иоганн Людвиг Бах (1677–1731), капельмейстер герцога Мейнингенского. В соответствии с практикой того времени, Иоганн Себастьян использовал во время богослужений не только собственные сочинения, но и произведения других авторов. Как указывает Т. Шабалина, в течение 1726 г. Бах переписал и исполнил восемнадцать кантат своего родственника (см.: Шабалина Т. В. Хронограф жизни и творчества И. С. Баха // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 686–687).

90 Soprano

91

Этот перечень не исчерпывает всех интонационных оборотов, которые Яворский определял как баховские музыкальные символы. В архиве ученого встречаются также указания на «символ бодрости» (варианты: «символ уверенности», «утверждения» — речь идет об интонации восходящей кварты); «символ пустоты» (квинта); «символ пребывания» (ходы по звукам трезвучия) и т. д. Однако, видимо, ученый сознавал слишком обобщенный интонационный облик вычленившихся им в данном случае мотивов, встречающихся практически в любом сочинении, — равно как и явную расплывчатость их образных толкований. Поэтому ссылки на подобные образования встречаются в его анализах несравнимо реже, чем на символы, названные выше, а главное — они носят лишь дополняющий характер: на их основе никогда не делаются выводы об образном строе прелюдий и фуг.

Завершая краткий экскурс в область изысканий Яворского, посвященных важнейшим музыкальным символам Баха, сделаем существенную терминологическую оговорку. В настоящей публикации, наряду с термином «символ», для обозначения исследуемых музыкальных объектов мы будем изредка в качестве синонимов использовать термины «тема», «мотив» — лишь в литературных целях, помня, однако, что Яворский возражал против употребления этих понятий по отношению к музыкальным символам Баха, считая их неточными¹.

Проблема автоцитат и переработок музыки

Возможно, самая впечатляющая, эмоционально яркая и, вместе с тем, научно убедительная часть баховской концепции Яворского — совокупность его выводов о том, что «Хорошо темперированный клавир» буквально оплетен множеством связей с кантатами, ораториями, мессами, пассионами, органными сочинениями Баха. Практически для каждой прелюдии и фуги ученый находит соответствующий ей близкий, а в большинстве случаев тождественный по музыке фрагмент (а то и несколько фрагментов) из других сочинений немецкого мастера. В итоге счет подобным находкам, каждая из которых поистине драгоценна, идет даже не на десятки, а на сотни!

По мнению Яворского, истоки подобного явления лежат в семантической плоскости. Родство музыки многих баховских произведений обусловлено общностью их образного строя. Напомним многократно цитированный музыковедом тезис Швейцера: «Чтобы выразить одну и ту же идею, Бах всегда возвращается к одной и той же формуле».

Как указывал ученый, поиск автоцитат связан с более широкой проблемой, а именно — проблемой переработок в творчестве Баха. В ее исследовании отечественный музыковед не был первопроходцем: эти вопросы освещены в книгах Швейцера, Пирро и других баховедов². Новаторство Яворского в том, что именно он впервые

спроецировал это явление на клавирные циклы Баха и первым заговорил о его творческо-психологических истоках¹.

Разумеется, когда речь идет об исследовании автоцитат и автопародий, нельзя пройти мимо хронологической атрибуции сопоставляемых сочинений. От точного определения того, какое из них было написано раньше, зависит вектор их образной и смысловой связи. Яворский это понимал. Там, где было возможно при тогдешнем состоянии текстологии, он указывал точную датировку сравниваемых образцов и, следовательно, направление заимствования. Однако — видимо, ощущая явное несовершенство и неполноту современной ему текстологической базы, — он не спешил делать скоропалительные выводы. Ученый считал: несмотря на всю важность хронологического среза, не он все же определяет характер внутренних связей между баховскими пьесами. Гораздо важнее сам факт родства или тождества музыки. Именно совпадение музыкального текста неопровержимо указывает на общность образного строя, независимо от того, вошла ли в «Хорошо темперированный клавир» сочиненная ранее музыка из кантат, органных хоральных прелюдий и т. д., или же, напротив, — материал прелюдий и фуг был затем использован в других жанрах.

Здесь необходимо учесть чрезвычайно важное обстоятельство.

Как правило, указанные Яворским фрагменты кантат, органных сочинений, пассионов, месс и т. д., перекликающиеся с пьесами «Хорошо темперированного клавира», очень кратки — иногда это несколько тактов, одна мелодическая фраза; нередко — мотив или интонационный оборот, состоящий всего из нескольких звуков. На первый взгляд может показаться, что по столь мелким отрезкам трудно делать серьезные научные выводы; речь может идти, в том числе, и о случайных совпадениях. Однако подобному взгляду противоречат как минимум два соображения, имеющие прямое отношение к эстетике барокко. Во-первых, не будем

¹ В его эпоху, как правило, эти термины трактовались в духе немецкой теории музыки XIX века — то есть в структурно-техническом смысле слова.

² Сам исследователь вовсе не ограничивал свой интерес к проблеме баховских автоцитат клавирными сочинениями: так, им указано немало подобных фактов и в других сферах творчества Баха. В числе наиболее ярких примеров, приводимых Яворским, — тождество органной обработки хорала «Meine Seele erhebt den Herren» VII, 42 — BWV 648 с дуэтом альта и тенора из кантаты BWV 10 «Meine Seel' erhebt den Herren», а также заимствование в «Рождественской оратории» музыкального материала кантаты BWV 213 «Laßt uns sorgen, laßt uns wachen» («Hercules auf dem Scheidewege») (ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 409, 596).

¹ 8 июля 1917 г. Яворский пишет С. В. Протопопову: «[...] хочу тебе в письмах изложить некоторые выводы относительно прелюдий и фуг, которые я сам сделал, сравнив их темы и мотивы с темами и мотивами [баховских] кантат» (ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 548). Эта тема нашла свое продолжение не только в последовавшей вскоре целой серии писем ученого Протопопову (из них наиболее ценны письма, написанные в августе того же года — они цитируются в настоящей публикации), но и в материалах баховского семинара 1917 г., который — напомним — был уже вторым по счету.

забывать о риторических принципах, управлявших музыкальной образностью на всех уровнях — от мельчайших интонационных, ритмических деталей и формул (чей облик и функции были подробно описаны в многочисленных музыкальных трактатах и словарях той эпохи) до облика целого произведения. Во-вторых, сам процесс темо- и формообразования на протяжении истории менялся. Если в классицистской музыке самораскрытие темы обычно требовало масштабов периода, то в музыке баховского времени, как известно, темой служило сжатое интонационное «ядро», а за ним уже следовало длительное «развертывание». Сам Яворский характеризовал особенности темообразования у Баха следующим образом: «Его творческое мышление миниатюристично; самое малое построение имеет значение»¹. Следовательно, ярко очерченные интонация или мотив, обладающие индивидуализированным содержанием, значат в баховской арии, органной обработке или же клавирной прелюдии (не говоря уже о концентрации тематизма в начальных оборотах фуг) ничуть не меньше, чем, к примеру, кристаллизованные песенные темы в медленных частях бетховенских сонат. Поэтому скрупулезное сравнение друг с другом сочинений Баха, вплоть до мельчайших фрагментов, проведенное Яворским и выявившее во множестве случаев параллели разного уровня (от весьма далеких аналогий до несомненного цитатного тождества), весьма показательно и вполне оправдано с научной точки зрения.

Нельзя не указать на одно поразительное обстоятельство: чтобы прийти к таким научным результатам, Яворскому необходимо было держать в памяти, без всякого преувеличения; буквально тысячи образцов музыки Баха, в том числе 96 пьес «Хорошо темперированного клавира», 30 пьес сборника инвенций и симфоний, 24 номера Мессы h-moll, две сотни кантат по несколько частей в каждой (что составляет в итоге около двух тысяч!), около 150 органных обработок хоралов, все оратории (в том числе гигантские «Страсти») — не говоря уже о фигурирующих в сравнительных анализах ученого клавирных сюитах, скрипичных сонатах и партитах, органных прелюдиях и фугах... Кажется, никакая память не в состоянии удержать одновременно такое количество объектов в их мельчайших деталях (ритмические формулы, интонационные обороты и т. д.). Этому феномену есть только одно объяснение. Помимо исключи-

тельной памяти и эрудиции, помноженной на невероятную работоспособность, Яворский обладал еще и неким особым качеством. Речь идет о целостном, духовном видении выдающимся музыкантом всего баховского творчества, — подобно тому как многие верующие, взглянув на икону с житием святого, воспринимают изображенные на ней сцены не как разрозненные фрагменты, а как части единого целого. Так художник, создающий мозаику (или же реставратор, ее восстанавливающий), взяв в руки крошечный квадратик смальты, сразу понимает его местоположение и функцию в масштабе всей композиции.

Многочисленные случаи аналогий музыки «Хорошо темперированного клавира» с баховскими произведениями других жанров, отмеченные Яворским, а также обнаруженные С. Н. Рязовым и автором настоящей работы на основе методологических установок ученого, естественным образом разделяются на две группы — аналогично тому, как мы выше классифицировали хоральные цитаты. Первую из них составляют соответствия, носящие характер тождества либо явного родства. Образцы, входящие в эту группу, будут проиллюстрированы с помощью нотных примеров. Ко второй группе относятся не содержащие прямого тождества опосредованные связи прелюдий и фуг с сочинениями близкого содержания. Эти связи помогают выявить палитру выразительных средств, используемых Бахом при обращении к той или иной тематике (в частности, мелодике и ритмику пасторальных пьес, мотивы, изображающие полеты ангелов, и другие риторические приемы, типичные для пьес на тему Рождества; или же иные символические фигуры (крест, хроматические нисходящие последования) в сочинениях, которые посвящены Страстям Господним, Распятию, Богородице Скорбящей и т. д.). Произведения, входящие во вторую группу, будут указаны в ссылках при анализах конкретных прелюдий и фуг.

¹ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 652.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ

ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ ПРЕЛЮДИЙ И ФУГ БАХА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЯВОРСКОГО

В своей книге о Бахе Альберт Швейцер высказал мысль, которая оказалась поистине пророческой, поскольку определила развитие целой области баховедения: «Многие пьесы из “Хорошо темперированного клавира”, из скрипичных сонат или из Бранденбургских концертов “заговорят”, если понять значение отдельных мотивов, подобные которым в кантатах снабжены текстом»¹.

В течение столетия, прошедшего со времени выхода в свет монографии выдающегося немецкого музыканта, к этой идее обращались десятки специалистов, однако, пожалуй, одному лишь Яворскому удалось не только воплотить ее на практике, но и придать ей гораздо более масштабный и, вместе с тем, неизмеримо более глубокий характер, расширить ее горизонты сразу в нескольких направлениях, вовлекая в орбиту исследования всю совокупность баховских сочинений, произведения его предшественников, современников, композиторов последующих эпох, а также целые пласты европейской музыкальной культуры — не только хорально-песенное наследие протестантской церкви, но и католические песнопения, танцевально-жанровую сферу и многое другое. В результате баховские прелюдии и фуги не просто «заговорили», но и в какой-то степени словно бы зазвучали заново, обнаруживая свои скрытые драматургические пласты, поистине бездонное духовное содержание.

В тех случаях, когда цитируемый в «Хорошо темперированном клавире» хорал указывает на определенный церковный праздник и эпизод библейской истории, когда другие средства музы-

кальной выразительности в той или иной прелюдии или фуге (система риторических фигур, излюбленные Бахом символы, жанровые особенности, семантика тональности, близкая или тождественная музыка из кантат, пассионов, органных произведений и т. п.), говорят по существу о том же, дополняя и усиливая воздействие друг друга, и все линии художественного воздействия как бы сходятся в одну точку, — тогда есть самые серьезные основания полагать, что Бах вполне осознанно запечатлел в своих прелюдиях и фугах образы Священного Писания. Именно такая основополагающая методологическая установка была сформулирована Яворским еще на ранней стадии изучения баховского творчества и неуклонно им отстаивалась в течение нескольких десятилетий.

Возникает резонный вопрос — почему же, в таком случае, Бах не обозначил в развернутом заголовке клавирного цикла (либо в других документах) образную сторону своего замысла, подобно тому, как это делали его предшественники — Бибер и Кунау?

Современники Баха были бы, вероятно, удивлены и озадачены такой постановкой вопроса, поскольку ответ для них подразумевался сам собой. В сочинениях обобщенно-философского плана предполагалось глубинное толкование, в отличие от тех пьес, которые имели своей целью внешнее иллюстрирование. Эту особенность баховских клавирных произведений Яворский подчеркивал постоянно, говоря о том, что «Хорошо темперированный клавир» — не иллюстрация тех или иных библейских эпизодов, а «музыкальное отображение идеологического мирозерцания на сюжетной основе годового церковного праздничного обихода»¹. Мы уже приводили слова ученого о том коммуникативном механизме, благодаря которому образный строй музыки Баха был ясен его современникам до мельчайших деталей без всяких словесных разъяснений. Именно поэтому композитор никогда не давал комментариев, с каким фрагментом Библии связано его произведение. Такого рода разъяснений нет не только в кантатах, мотетах, органных хоральных прелюдиях, где многое, если не все, определялось богослужебным контекстом, — но и в жанрах, не связанных напрямую с церковной практикой: классическим

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 345.

¹ Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. М., 2002. С. 27. Все дальнейшие ссылки на работу ученого о клавирных сюитах даются по этому изданию.

примером может служить канцона d-moll для органа IV, 10 — BWV 588, в рукописи которой не обозначены ни хорал «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir», лежащий в ее основе, ни образное содержание пьесы, хотя ни то, ни другое не вызывает никаких сомнений¹.

Необходимо также учитывать метаморфозы, которые претерпел сборник прелюдий и фуг, путешествуя сквозь века. Думается, помимо естественных сдвигов общекультурного и музыкально-эстетического контекста, наиболее существенно изменились социальная и художественная функции этого произведения.

Несмотря на вынесенные в заглавие баховского цикла слова о «пользе и употреблении жадного до учения музыкального юношества», а также об «особом времяпрепровождении тех, кто уже преуспел в этом учении», рискнем утверждать, что «Хорошо темперированный клавир» изначально все же не был предназначен для начинающих музыкантов, делающих самые первые шаги (на это указывает гораздо более сложная и изощренная клавирная техника, чем в маленьких прелюдиях и фугах, инвенциях и симфониях, а также — что, вероятно, важнее всего — неизмеримо более глубокое содержание), равно как и для публичного исполнения в большой аудитории. Адресатами прелюдий и фуг Баха были прежде всего его собственные ученики (с которыми автор разучивал и в присутствии которых многократно исполнял эти клавирные пьесы, заложив, таким образом, исполнительскую традицию); а также профессиональные музыканты, уже достигшие определенного уровня. В сущности, сборник создавался как цеховая музыка, если понимать этот термин в высшем значении слова — как энциклопедию технических приемов и навыков клавирной игры, композиции, искусства гармонии, голосоведения, контрапункта и, вместе с тем, своего рода свод эстетических, а в самом общем смысле слова — религиозно-этических формул, предназначенных, прежде всего, собратьям по цеху — именно в этой функции выступали мелодии протестантских хоралов, а также отшлифованные веками звуковые сим-

¹ Напомним, что в исключительных случаях к подобным приемам — в частности, разъясняющим заголовкам — прибегал и сам Бах, когда требовалось передать в музыке особое личное содержание (приведем в качестве примера клавирную «Капричио на отъезд возлюбленного брата» BWV 992).

волы, несущие в свернутом виде духовное содержание, столь же глубокое, сколь и конкретное¹.

Таким видится бытие «Хорошо темперированного клавира» при жизни Баха.

Однако в дальнейшем цикл вышел на самую широкую аудиторию, став одновременно и обязательным инструктивным материалом для пианистов, начиная буквально с первых лет занятий, и основой мирового концертного репертуара². Приобретая, несомненно, новые черты и свойства, баховское творение неизбежно утратило при подобной трансформации некоторые качества, изначально ему присущие. Прежде всего — это качество коммуникативное, другими словами — способность вести диалог с аудиторией на общем языке, который обнимает всю совокупность риторических фигур, протестантских хоралов, а также целый пласт музыки самого Баха и его современников, звучавшей как во время церковных обрядов, так и в музыкальном быту³. Поэтому тот содержательный слой, который был вполне ясен ученикам Баха, стал ребусом, порой неразрешимым, для интерпретаторов последующих эпох; а это, в свою очередь,

¹ «Фуги “Хорошо темперированного клавира” [...] адресовались не столько привычному для нас “концертному слушателю”, сколько “музицирующему слушателю”, воспринимающему текст непосредственно в процессе собственного его воспроизведения и потому особо внимательного к деталям» (Кац Б. Сюжет в баховской фуге // Советская музыка. 1981. № 10. С. 107). Как ни парадоксально это прозвучит сегодня, баховские кантаты в момент своего возникновения относились к гораздо более демократичному жанру, нежели его клавирные пьесы — поскольку они адресовались аудитории не только более широкой (сотни прихожан лейпцигских церквей св. Фомы и св. Николая), но и качественно иной (разумеется, далеко не все эти люди были музыкально образованы).

² Изменение социальных и эстетических функций баховских прелюдий и фуг рассматривается, в частности, в работе: *Rampe S. Sozialgeschichte und Funktion des Wohltemperierten Klaviers I // Bach. Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition. Entstehung. Funktion. Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag. München, 2002. S. 67–108.* В более общем плане трансформация содержания музыкальных произведений в процессе их концертного исполнения на протяжении различных исторических периодов рассматривается в глубоком новаторском исследовании: *Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М., 2003.*

³ Сказанное вовсе не следует понимать как возражение против того, чтобы дети или любители музыки изучали баховские прелюдии и фуги. Речь идет лишь о том, что, широко распространенное, увы, сугубо формальное и механистичное исполнение этих пьес без учета их образности и смысла (которые нередко просто игнорируются по разным причинам) приводит к весьма печальным, а то и необратимым последствиям, среди которых — потеря интереса к музыке великого композитора на многие годы, если не навсегда.

вызвало к жизни самые фантастические и нелепые, а главное — совершенно произвольные трактовки (как исполнительские, так и музыковедческие), не имеющие ничего общего с замыслом автора. Исследования Яворского указывают путь к решению возникших загадок, восстанавливают, говоря языком шекспировского героя, «повзвущую связь времен».

Прежде чем перейти к изложению анализов Яворского, необходимо сделать ряд оговорок и замечаний, касающихся его интерпретации.

Прежде всего, напомним о его тезисе, согласно которому *микрочиклы, состоящие из прелюдии и фуги, объединяются друг с другом на основе содержательной общности*, и такое объединение отличается от авторского порядка их следования.

Многочисленные музыкально-тематические и образные «арки» в «Хорошо темперированном клавире», обнаруженные ученым в ходе многолетних исследований, привели его к выводу, что в цикле четко прослеживаются несколько сюжетно-смысловых пластов, связанных с важнейшими церковными праздниками и соответствующими им основными вехами евангельского повествования: «Весь сборник *W[ohltemperiertes] Kl[avier]* это как бы “Сюита”, подобная сюжетному изображению всех праздников на алтарях церквей¹, на витражах старинных соборов (например, в миланском соборе), на иконах, фресках, на картинах художников Средневековья»².

Разумеется, сказанное отнюдь не означает, что Яворский собирался изменить установленный Бахом хроматический порядок следования прелюдий и фуг³. Он перегруппировывал пьесы лишь в ме-

¹ Так у Яворского. Имеется в виду, вероятно, «в алтарях» либо же на алтарных преградах (иконостасах).

² ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 581.

³ В эпоху Яворского подобные идеи, безусловно, нарушающие авторскую волю, не были редкостью — в частности, Бела Барток в своей редакции, исходя из педагогических задач, расположил пьесы, входящие в «Хорошо темперированный клави́р», по принципу возрастания технических сложностей (*Bach J. S. Das Wohltemperierte Klavier. Bd. I–II. Progressiv geordnet, neu eingerichtet, mit Fingersatz, Vortragszeichen und Anmerkungen versehen von Bartók Béla. Budapest, 1964; первая редакция — 1908 г.*). Отметим весьма любопытный факт: видимо, по случайному совпадению Барток обозначил под № 1 в своем порядке расположения баховских прелюдий и фуг цикл G-dur II, который Яворский связывал с ветхозаветной образностью (с него он начинал анализ «Хорошо темперированного клави́ра»); под № 2 в редакции венгерского музыканта числится цикл d-moll I, который на первых баховских семинарах также трактовался в связи с ветхозаветной сюжетикой и разбирался вторым, сразу вслед за прелюдией и фугой G-dur II.

тодических целях, при определении порядка их анализов: сопоставление друг с другом прелюдий и фуг, имеющих близкую тематику, основанных на сходных интонационных комплексах, позволяло ярче и рельефней выявить их внутренние связи, глубже уяснить их смысл. Ученый ссылаясь на авторский порядок расположения пьес в «Органной книжечке», определяемый последованием церковных праздников, к которым приурочены те или иные хоралы¹. Кроме того, опираясь на положения Швейцера, исследователь высказал ряд соображений по поводу внутреннего циклического объединения не только пьес «Хорошо темперированного клави́ра», но и других инструментальных сочинений Баха. Так, в частности, Яворский полагал, что существует несомненная связь между органными хоральными прелюдиями композитора и его четырехголосными гармонизациями соответствующих хоралов: «[...] Choralvorspiele Баха должны печататься в таком полном виде [то есть хоральная прелюдия и соответствующая ей гармонизация той же темы. — Р. Б.], а не двумя отдельными сборниками (и не по алфавиту первого слова текста, а по годовому церковному обиходу, как они были задуманы автором)»². Не менее тесные взаимосвязи ученый обнаружил между однотональными инвенциями и симфониями. Его мнение приводит ученик и ближайший соратник исследователя С. Протопопов в примечаниях к изданию работы Яворского о баховских сюитах: «Между названными двухголосными и трехголосными сочинениями, написанными в одной и той же тональности, существует та же зависимость, как между прелюдией и фугой [...]. Следовательно, исполнять эти произведения нужно попарно: после инвенции следует симфония»³. Не случайно, говорил ученый, инвенции первоначально назывались Бахом «преамбулами»⁴.

Исследователь дал «внутренним циклам» «Хорошо темперированного клави́ра» следующие наименования: Ветхий Завет, Детский период, Зрелый период (Деяния Христа, Юность Христа), Страдальческий период (Цикл жизненного подвига, Страстная неделя), Торжественный цикл, Догматический цикл.

¹ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 545. В предисловии к V тому собрания органных сочинений Баха, выпущенному издательством Peters, где хоральные прелюдии «Органной книжечки» следуют в алфавитном порядке, приводится авторский порядок их следования.

² Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клави́ра. С. 49.

³ Там же. С. 74.

⁴ См.: ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 550.

Поскольку одна из основных целей настоящей публикации — как можно точнее отразить воззрения ученого, в своих анализах пьес «Хорошо темперированного клавира» мы будем в основном придерживаться того порядка рассмотрения, который зафиксирован в материалах баховского семинара. Мы сохраним также его названия каждого «внутреннего цикла»¹.

Вместе с тем, нельзя не сказать о возникающих здесь трудностях и путях их преодоления.

Одна из трудностей связана с тем, что Яворский толковал некоторые прелюдии и фуги в разное время по-разному. Это нередко влекло за собой их перемещение в другой внутренний цикл и, следовательно, изменение общей последовательности. Не следует механически подчиняться последней по времени творческой воле ученого. Например, интерпретируя в течение многих лет прелюдию и фугу *gis-moll II* как «встречу Иисуса с самарянкой» (и подкрепляя свое прочтение рядом убедительных аналитических аргументов), Яворский неожиданно усомнился в своей трактовке в ходе саратовского семинара 1941–1942 гг., заявив, что ассоциативный образ к данному циклу им не найден. При всем уважении к профессиональной требовательности ученого к самому себе, слепо следовать его указаниям и не знакомить читателей с более ранней трактовкой (на том основании, что она была подвергнута сомнению ее автором) значило бы незаслуженно обеднить не только наследие Яворского, но и читательское представление о его работах. Исходя из этих соображений, мы будем излагать или, по крайней мере, упоминать все трактовки одной и той же прелюдии и фуги, принадлежащие исследователю (там, где они сохранились), и, выбирая из них наиболее развернутую,

¹ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 595, 603. Добавим, что в ходе многолетней работы Яворский пришел к собственному варианту перевода названия баховского цикла. Он звучит несколько непривычно, однако весьма точен и гораздо более прост по сравнению с общепринятым: «Клавир хорошего строя». Этот перевод встречается не только в архивных документах, но и в статье о клавирных сюитах (см.: *Яворский Б. Л.* Сюиты Баха для клавира. С. 27). Им пользуется Г. М. Коган в своей редакции баховского цикла, созданной на основе версии Бузони (М.-Л., 1941); в процессе работы над ней — напомним — Коган постоянно консультировался с Яворским. Того же названия цикла прелюдий и фуг придерживается ученик Яворского А. Альшванг в своей монографии о Бетховене (см.: *Альшванг А. А.* Людвиг ван Бетховен. Изд. 5-е. М., 1977. С. 29, 136).

яркую и аргументированную (в подавляющем большинстве случаев она является последней по хронологии), помещать тот или иной цикл в общем перечне на соответствующее место.

Другая трудность заключается в том, что Яворский в разное время разбирал прелюдии и фуги в разном порядке. Разумеется, речь здесь идет уже не о различных трактовках тех или иных пьес (понятно, что в этом случае общий порядок менялся бы неизбежно), а именно об их местоположении друг относительно друга при одних и тех же толкованиях¹. Как правило, в рамках внутренних циклов, расположенных согласно евангельскому повествованию (Рождество, Страстная неделя и т. д.), главным критерием в выборе основного варианта, воспроизводимого в настоящей работе, является критерий сюжетный; версии, где порядок изменен, мы условимся считать случайными (возникшими в результате оговорок или описок самого исследователя, а также вследствие несовершенства дошедших до нас конспектов). Гораздо сложнее обстоит дело с внутренним циклом догматических прелюдий и фуг, где сюжетные закономерности, естественно, не действуют, уступая место другим. Не будем скрывать: здесь иногда приходилось двигаться буквально наощупь, призывая на помощь интуицию в попытках разобраться, какие же критерии определяли облик того или иного варианта².

Наконец, существует небольшая группа пьес, никак Яворским не обозначенная. Он либо не успел их исследовать так же подробно, как остальные, либо встретил в процессе своих изысканий значительные трудности аналитического плана — по крайней мере, бросается в глаза неполнота, а в некоторых случаях и почти полное отсутствие сохранившихся высказываний ученого о ряде прелюдий и фуг. Во всех источниках они следуют непосредственно за пьесами догматического содержания. Если эту часть анализов воспроизводить

¹ См., к примеру: ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 595 и 603, где поменялись места циклы *Cis-dur I* и *Cis-dur II*, воплощающие образ Троицы. Сохранились также свидетельства о том, что на семинарах 1924–1925 и 1941–1942 гг. Яворский начинал анализ прелюдий и фуг с цикла *C-dur I* (Благовещение), а к циклу *G-dur II* возвращался в конце. См.: ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 665.

² На последних по времени баховских семинарах группа прелюдий и фуг, составлявших догматический цикл, была существенно сокращена Яворским: из нее в другие тематические циклы перешли, к примеру, прелюдии и фуги *c-moll I*, *c-moll II*, *d-moll II*.

буквально (с сохранением авторского структурного членения), у читателей может сложиться ложное впечатление, что ученый относил все сочинения названной группы к догматическому кругу, — а это совсем не так.

Поэтому в настоящей публикации к «внутренним циклам», которые указывал Яворский, добавлена еще одна общность (но отнюдь не цикл!), объединяющая прелюдии и фуги As-dur I, E-dur II, As-dur II, A-dur II. Общность эта получила условное наименование — «Эскизные трактовки».

Необходимо также еще раз отметить поистине универсальный характер аналитической работы Яворского. Она затрагивает вопросы формы, синтаксиса, полифонии, строения мелодики, ладового и гармонического языка, метра, ритма и других выразительных средств. Во многих случаях встречается потактовый разбор музыкального материала. Практически все прелюдии и фуги исследованы с позиций ладового ритма — фундаментальной и наиболее известной теории Яворского. Столь многостороннее изучение клавирных пьес Баха, с одной стороны, позволяло исследователю обосновывать и уточнять собственные суждения об образном строе сочинений, входящих в «Хорошо темперированный клавир»; с другой стороны — помогало в решении педагогических задач, поскольку цель музыканта, несомненно, состояла в том, чтобы не только познакомить учащихся и слушателей семинаров со своей концепцией, но и научить их на материале баховских произведений навыкам теоретического анализа, привить вкус к самостоятельному творческому мышлению.

В настоящей публикации мы вынужденно оставляем многие важные и интересные детали анализов «за кадром», акцентируя главное: ту новаторскую составляющую, которая резко выделяет изыскания Яворского из общего потока, а именно — научно аргументированное толкование образного строя прелюдий и фуг, которое основано прежде всего на скрупулезном изучении баховской музыкальной ткани на всех уровнях — от мельчайших мелодических попевок и ритмических ячеек до обобщенного сравнительного анализа различных жанровых сфер его творчества.

Почти в каждом анализе Яворского можно обнаружить ряд повторяющихся пунктов. Они станут опорными в нашем изложении:

- *тональность с указанием тома;*
- *ассоциативный образ;*

- *библейский текст¹;*
- *хоральная мелодия;*
- *авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет;*
- *родственные сочинения²;*
- *анализ прелюдии;*
- *анализ фуги;*
- *текстологические замечания;*
- *исполнительские указания.*

О последнем по порядку — но отнюдь не по значимости — пункте необходимо сказать особо³.

Прежде всего, следует иметь в виду, что в широком смысле к нему относятся все без исключения наблюдения ученого, поскольку — напомним лишний раз — одной из главных, а возможно, и основной целью его изысканий была цель практическая («научить понимать образное содержание и, как следствие, — установить, как исполнять данное произведение»). Разумеется, это не означает, что Яворский пренебрегал фортепианной спецификой — напротив, его пометы изобилуют точными рекомендациями в области темпов, динамических оттенков, штрихов, способов звукоизвлечения, регистровки, аппликатуры, соотношения звучания голосов, фразировки, ритмики, метрики, агогики, мелизматики... Их подробное комменти-

¹ Как правило, ученый точно указывал соответствующие главу и стихи из Священного Писания (либо другие тексты — Символ веры и сочинения Отцов Церкви, касающиеся догмата Троицы), с которыми соотносится та или иная прелюдия и fuga, а также читал их вслух. В настоящей публикации выдерживается тот же принцип.

² Хотя этот пункт и не выделен структурно в настоящей публикации, приводимые ученым примеры музыкальных параллелей присутствуют в анализе практически каждой прелюдии и фуги.

³ В общем плане тема «Яворский и исполнительское искусство» освещена в публикациях: *Финкельберг Н. Б. Л. Яворский. Об исполнительстве // Музыкальное исполнительство. Десятый сборник статей. М., 1979. С. 3–21; Яворский и музыкальное исполнительство (отрывки из воспоминаний) // Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. 1. Изд. 2-е. С. 189–246; Михайлова М. Яворский как создатель дисциплины истории и теории исполнительства // Наследие Б. Л. Яворского. К 120-летию со дня рождения. С. 33–42; Титова Л. Б. Л. Яворский о свободе дыхания и движения как основе исполнительства // Там же. С. 43–52; Кузмина Л. А. Исполнительская эстетика Б. Л. Яворского. М., 2000. Значительное число материалов, посвященных вопросам фортепианной техники и интерпретации произведений различных эпох и стилей, содержится в фонде Б. Л. Яворского в ЦГММК (Ед. хр. 273–290, 4308–4334, 5320 и др.).*

рование в контексте истории фортепианного исполнительства и искусства интерпретации в целом — задача специального исследования, далеко выходящего за рамки данной публикации. Отметим лишь главное: нередко рекомендации Яворского звучат непривычно и парадоксально, требуя длительного вживания, вдумывания, но никогда не бывают банальными или стереотипно-ходульными.

Однако словесные указания Яворского отнюдь не исчерпывают его исполнительских идей; напротив, они отражают ничтожно малую их часть. Говоря метафорически, перед нами в данном случае лишь верхушка айсберга. Характер практической интерпретации баховских прелюдий и фуг в представлении Яворского определяется самим контекстом его образных толкований. Иными словами, принимая тот или иной ассоциативный образ, музыкант-исполнитель одновременно обретает своеобразный ключ к вытекающей из этого образа целостной и в то же время детализированной системе интерпретации. Ясными и четкими становятся критерии, которые управляют выбором темпа, характера, динамики, метрики, фразировки, артикуляции, педализации — по отношению и к пьесе в целом, и к каждому ее фрагменту в отдельности. Излишне пояснять, какое значение приобретает подобная система исполнительских ориентиров, если учесть, что дошедшие до нас рукописи «Хорошо темперированного клавира» не только почти не содержат авторских исполнительских помет, но и входят порой в существенные противоречия друг с другом. Эта система, подобно надежному компасу, указывает верное направление и, вместе с тем, не только не лишает музыканта творческой свободы, самостоятельности и инициативы, но напротив — предполагает эти качества как необходимое и обязательное условие достижения художественного результата.

Ряд источников содержит свод исполнительских указаний Яворского, имеющих отношение ко всему циклу «Хорошо темперированного клавира»: «Исполнению музыки Баха должны быть свойственны организованность, собранность, насыщенность содержания музыкального образа. Все — в меру. [...] У Баха почти не проставлены темпы. Скорость исполнения определяется метрической долей и инструментом, для которого написано сочинение. [...] Шестнадцатые на органе исполняются с одной скоростью, на клавиатуре — быстрее, на флейте — еще быстрее. [...] Нужно смотреть также на задержания: если задерживаются крупные длительности, то темп быстрый, если мелкие длительности, то темп медленный. [...] Равным образом в сборни-

ке нет обозначений, относящихся к динамике. Строение фуги, при учете содержания, требует мастерства динамики, а именно: в полифонии нет сильного *forte*. [...] С точки зрения динамики фугу необходимо исполнять по убывающей: первый голос *f*, второй — *mf*, третий — *p*, четвертый — *pp* (неопытные пианисты делают наоборот). Тогда вступление каждого следующего голоса будет заметно, но не будет немислимого динамического усиления к концу. Убывающая динамика компенсируется заполнением голосов, увеличением плотности фактуры. [...] Синкопы — всегда начало нового построения. Перед ними, как правило, следует цезура. [...] Необходимо следить, чтобы в воздухе не было гула от педали, направлять слух не на клавиши или струны, а на звучание в воздухе, отраженное от стен помещения. [...] Трель, выписанная словом, исполняется обычно без остановок на первом и последнем звуках; трель, выписанная мордентом, играется с остановками. [...] Форшлаг — предъикт (исполняется за счет предыдущей доли), мордент — икт (исполняется за счет текущей доли)¹. Перед мордентом нельзя поднимать руку; ход от предъикта к икту нельзя прерывать [...] Бах играл без первого пальца². Аппликатура выставляется по мотивам, а не по пассажам. [...] У Баха постоянная смена символов [...] Трудности исполнения Баха заключаются в цезурности между образами»³.

¹ Термины «икт» и парный к нему «предъикт» были введены в научный обиход Яворским в связи с разрабатывавшимся им понятием интонации. Утверждая, что «по самому своему происхождению интонация двучастна», исследователь определял предъикт и икт как две части сопоставления (термин Яворского), образующего интонацию: первая, подготавливающая часть (предъикт) и вторая, решающая часть (икт). См.: Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. Ч. II. Гл. I. М., 1908. С. 4.

² Сын Баха в своем трактате, освещая этот вопрос, расставляет акценты несколько иначе: «Мой покойный отец рассказывал мне, что в юности ему приходилось слышать крупных музыкантов, употреблявших большой палец только по необходимости, когда требовалась значительная растяжка. Когда же он дожил до коренных перемен, постепенно происходивших в музыкальных вкусах, он вынужден был изобрести гораздо более совершенный способ употребления пальцев, особенно же — употреблять большой палец (который, помимо прочих добрых услуг, совершенно незаменим в трудных тональностях), как, казалось бы, подсказывает сама природа. Тем самым из прежнего своего статуса бездеятельности он сразу же был произведен в ранг главного пальца» (*Bach K. Ph. E. Versuch über wahre Art das Klavier zu spielen*. Berlin, 1753–1762 [Бах К. Ф. Э. Опыт об истинном искусстве игры на клавиатуре]. Цит. по изд.: Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха. Сост. Х.-Й. Шульце. Перевод с нем. В. А. Ерохина. М., 1980. С. 105).

³ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 336, 356, 392, 413, 667.

В других документах исполнительские рекомендации Яворского выглядят как ряд пронумерованных пунктов; так их воспроизводит в своих воспоминаниях С. Протопопов:

«1) заметные интервалы у Баха (кварты, квинты, септимы, ноны) надо исполнять равнозвучно, равноупорно и настолько *legato*, чтобы при передержке первого звука оба звука образовали одновременно звучащий переход;

2) вспомогательные и проходящие [звуки] нельзя играть моторно, так как не должно быть никаких [...] промежуточных, абстрактных, счетных единиц. Все звуки должны входить в образ; все должно звучать в образе;

3) звуки, составляющие интервал, должны исполняться как бы в разных тембрах [...] на этом исполнительском свойстве основывается полифонизм изложения, то есть многообразность);

4) в соотношениях отдельных голосов надо добиваться динамической разноплановости, а в изложении каждого голоса — равнозвучности;

5) в заключениях крупных построений и в концах произведений не должно быть *rallentando*¹;

6) в середине построений не нужно делать *crescendo* и *diminuendo*, так как наличие филировки звука было свойственно более поздним — романтической и психологической — эпохам;

7) необходимы цезуры перед образом и после него;

8) интермедии, состоящие из частиц бывших уже образов, исполняются *p* или *pp* на заднем плане, но всегда выдерживается истовость — равнозначность всех звуков»².

К великому сожалению, приходится признать, что именно этот пласт, один из наиболее ценных в баховской концепции Яворского, дошел до нас в далеко не полном, обрывочном виде. Причин тому несколько. Как известно, исполнительские указания являются ча-

¹ Ввиду важности этого пункта приведем еще одну цитату, разъясняющую позицию ученого: «У Баха сдержанно-организованные концы, усугубление выявления понятия (в фугах стретты темы). Поэтому так фальшивы *rallentando* в концах у Баха. Они переводят представление в придворную обстановку почтительного застывания и не соответствуют баховской идеологии» (Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. 1. Изд. 2-е. С. 463).

² Протопопов С. В. Последний год жизни Яворского // Яворский Б. Л. Воспоминания, статьи и письма. Т. 1. М., 1964. С. 109–110; ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 348, 413.

стью устной традиции, идущей от учителя к ученику и плохо поддающейся переводу в письменную форму. Кроме того, не стоит забывать, что большинство замечаний Яворского в данной области приходилось непосредственно на момент исполнения музыки. В этот процесс, как вспоминают очевидцы, были вовлечены практически все участники семинара¹, которые затем фиксировали рекомендации учителя, как правило, по памяти, возможно, много времени спустя, что неизбежно приводило к невозможным потерям. При оценке сохранившихся на сегодняшний день материалов необходимо учитывать также особый, поистине ювелирный характер подобных указаний, где одно или несколько неверно истолкованных слов, чуть иначе расставленные акценты, а то и знаки препинания, способны до неузнаваемости исказить тонкую и глубокую мысль педагога, придать ей совершенно иной смысл. Наконец, если в теоретической области можно проследить процесс изменения взглядов ученого, обнаружить и отделить друг от друга пласты логических умозаключений и наблюдений, относящихся к каждому из вариантов трактовки², то в исполнительской сфере распутать «узлы», образовавшиеся вследствие смешения в письменных источниках различных вариантов интерпретации (сохранившихся к тому же фрагментарно), гораздо сложнее, а иногда и вовсе невозможно. В этой ситуации единственный выход — привести высказывания музыканта с возможной полнотой, давая читателям пищу для самостоятельных размышлений и толкований.

В следующем далее изложении мы намеренно почти отказались от литературного редактирования, которое могло бы сгладить шероховатости в конспектах учеников Яворского³. Работа такого рода неизбежно лишила бы текст важных стилистических примет, характеризующих научную атмосферу двадцатых и тридцатых годов, а кое в чем невольно исказила бы тонкие градации в формулировках ученого. Равным образом сохранены и отдельные наивно звучащие сей-

¹ По свидетельству С. Рязова, «те, кто не был занят в исполнении, слушали и следили по нотам, отмечая важнейшее» (ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 413. С. 6).

² Как правило, это связано с теми или иными находками Яворского — вновь найденными хоральными цитатами, мотивами-символами, музыкальными соответствиями между «Хорошо темперированным клавиром» и другими сочинениями.

³ Разумеется, речь не идет о явных описках участников семинара либо о неверном указании тональностей, названий сочинений или их отдельных частей, а также о прочих неточностях и ошибках, которые исправлены безоговорочно.

час обороты, хотя внимательный читатель наверняка заметит, что они подчас имеют смысл, практически адекватный терминам современного баховедения. Лишь иногда для подчеркивания актуальности мыслей исследователя введены отсылки к научным трудам последующего периода.

Предваряя изложение анализов Яворского, хотелось бы лишний раз заострить внимание читателей на том, что перед ними — не связанный письменный текст, а в подавляющем большинстве случаев — тезисы, записанные со слов ученого разными людьми, и к тому же в разное время. Эти материалы, лишь изредка совпадающие по форме выражения, чаще взаимодополняющие, а порой и противоречащие друг другу (как из-за неточностей в записях слушателей, так и в силу эволюции воззрений самого Яворского), представляют собой, выражаясь метафорически, не целостное полотно, а скорее фрагменты старинной мозаики, реставрация и соединение которых в единое целое стали особой задачей, столь же увлекательной, сколь и непростой. Насколько подобная реставрация удалась — судить читателям.

Кроме того, просвечивающая сквозь конспекты мысль исследователя обладает особой концентрацией и спрессованностью, что прямо отражается на ее литературном облике. Текст Яворского (даже в тех случаях, когда он дошел до нас в виде связанных и достаточно крупных построений) напоминает не плавную, а, скорее, пунктирную линию, предоставляя читателю самому заполнять образующиеся пробелы. Это, безусловно, требует немалых усилий — впрочем, окупающихся сторицей.

В аналитических этюдах, посвященных прелюдиям и фугам, легко заметить пересечения с предшествующей главой — вновь будут названы хоральные цитаты, общий перечень которых приведен выше; отмечены основные музыкальные символы, определяющие облик той или иной пьесы (с указанием других сочинений, где эти символы также присутствуют). Разумеется, подобных повторов можно было бы легко избежать с помощью традиционных отсылок. Однако в данном случае это привело бы к постоянным переключениям внимания читателей с одной главы книги на другую, что, в свою очередь, неизбежно смазало бы общее впечатление от анализов ученого. Именно поэтому было решено в определенной степени пожертвовать композиционной стройностью работы ради того, чтобы сохранить, насколько возможно, целостную картину образной интерпретации Яворского и обосновывающей ее системы научной аргументации.

ЦИКЛ «ВЕТХИЙ ЗАВЕТ»



Прелюдия и Фуга G-dur II

Ассоциативный образ: ГРЕХОПАДЕНИЕ В РАЮ

Библейский текст: «Змей был хитрее всех зверей полевых, которых создал Господь Бог. И сказал змей жене: подлинно ли сказал Бог: не ешьте ни от какого дерева в раю? И сказала жена змею: плоды с дерев мы можем есть, только плодов дерева, которое среди рая, сказал Бог, не ешьте их и не прикасайтесь к ним, чтобы вам не умереть. И сказал змей жене: нет, не умрете; но знает Бог, что в день, когда вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло. И увидела жена, что дерево хорошо для пищи, и что оно приятно для глаз и вожделенно, потому что дает знание; и взяла плодов его, и ела; и дала также мужу своему, и он ел. И открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги, и сшили смоковные листья, и сделали себе опоясания» (Бытие 3, 1–7).

И сказала жена змею: плоды с дерев мы можем есть, только плодов дерева, которое среди рая, сказал Бог, не ешьте их и не прикасайтесь к ним, чтобы вам не умереть. И сказал змей жене: нет, не умрете; но знает Бог, что в день, когда вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло. И увидела жена, что дерево хорошо для пищи, и что оно приятно для глаз и вожделенно, потому что дает знание; и взяла плодов его, и ела; и дала также мужу своему, и он ел. И открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги, и сшили смоковные листья, и сделали себе опоясания» (Бытие 3, 1–7).

Хоральная мелодия: «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (прелюдия).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Дюрер, Микеланджело, Тинторетто, Рафаэль, Тициан, Кранах¹.

Прелюдия: ассоциативный образ — *Адам и Ева в раю*. Настроение прелюдии — радостное возбуждение в природе. Музыка носит пасторальный характер, слышится подражание волынкам, колокольчикам (характерные детали изображения рая в живописи). G-dur для Баха — тональность радостного возбуждения; см. органную обработку хорала «Nun freut euch, lieber Christen g'mein» — «Возрадуемся вместе, дорогие христиане» VII, 44 — BWV 734, перекликающуюся с прелюдией G-dur II в интонационном и образном плане:

¹ Напомним, что в этом пункте указываются, разумеется, не все художники, писавшие на данный сюжет (это было бы невозможно), а лишь те, которых упоминал Яворский. Он же выбирал самые известные имена; авторов, чьи картины слушатель мог помнить с большей или меньшей степенью достоверности.

92

Man.

Ped.

В фигурации начальных тактов прелюдии G-dur II ясно прослушивается мелодия хора «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'», который закреплен в большинстве протестантских песенных сборников именно в соль мажоре. Общая хоральная тема, единая тональность и характер музыки сближают прелюдию с несколькими обработками этого хора (VI, 8 — BWV 663; VI, 6 — BWV 676; fuga VI, 11 — BWV 716; VI, 4 — BWV 717).

Тематическое ядро прелюдии перекликается с одним из эпизодов арии тенора (Vers 4) из кантаты BWV 137 «Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren». Органные хоральные обработки и арию из кантаты сближает с прелюдией образ радостного прославления Бога¹.

93

Tenore

All - mäch -

¹ Показательно, что начальный мотив оркестрового сопровождения этой арии практически в точности воспроизводит основное тематическое ядро инвенции d-moll, связанной с образом грехопадения.

. ti - ge, was der All - mäch - ti - ge kann

Фуга: небольшая фугетта. Ассоциативный образ — грехопадение и радость змеи, взвизгивающей вверх по дереву, а затем уползающей вниз.

94

Теме фуги весьма близки соль-мажорная органная обработка хора «Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter» VII, 38 — BWV 650 (прим. 95); речитатив альты (№ 5) из кантаты BWV 40 «Dazu ist erschienen der Sohn Gottes», повествующий о змее и грехопадении (прим. 96).

95

96

Alto

Die Schlan - ge, so im Pa - ra - dies auf al - le A - dams -

«Змееподобные» стелящиеся мотивы, звучащие в фуге, перекликаются с начальным хором кантаты BWV 19 «Es erhob sich ein Streit», в котором говорится о сражении Архангела Михаила с сатаной (в произведениях на этот сюжет сатана традиционно изображался в облике змея, дракона — например, на знаменитой картине Тинторетто, хранящейся в Дрезденской галерее), поэтому дьявольские силы переданы в вокальных и оркестровых партиях хора «извивающимися» мелодическими линиями (прим. 97); с арией баса (№ 4) из кантаты BWV 40 «Dazu ist erschienen der Sohn Gottes», где также речь идет о змеях¹. Вслед за Швейцером Яворский также указывал на подобные «вьющисые» линии в хорале (№ 5) из кантаты BWV 80 «Ein' feste Burg ist unser Gott», повествующем о мире, заполненном дьяволом; в арии тенора (№ 5) из кантаты BWV 165 «O Heil'ges Geist- und Wasserbad»². Кроме того, ученый приводил в качестве примеров фугу на тему хорала «Durch Adam's Fall ist ganz verderbt» VI, 21 — BWV 705, в противосложении которой символически изображен ползущий змей; арию тенора (Vers 4) из кантаты BWV 107 «Was willst du dich betrüben», где упоминается сатана; а также арию альты (№ 9) из светской кантаты BWV 213 «Laßt uns sorgen, laßt uns wachen», в которой «змееподобные» мотивы, близкие фуге G-dur II, появляются в басу на слове «Schlange» («змеи», прим. 98)³.

97

¹ Вместе с тем, ломанные ходы по трезвучию сближают арию с темой фуги G-dur II.

² См.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 365–366.

³ Эта ария в переработанном виде вошла в «Рождественскую ораторию» BWV 248 (см. арию альты, № 4. Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. S. 288, 289, 365, 366).

98

Согласно интерпретации Яворского, тот же ассоциативный образ грехопадения связан с клавирными инвенцией и симфонией d-moll (в инвенции запечатлено искушение Евы змеем, в симфонии — пагубность совершенного).

По мнению Яворского, тема фуги G-dur II символизирует обвинение Евы змеиными кольцами. Подобно органной фуге на тему хорала «Durch Adam's Fall ist ganz verderbt» VI, 21 — BWV 705, сам соблазняющий змей изображен в противосложении (оно напоминает звучание кларнета с характерными трелями: т. 8–14, верхний голос). «Змей, пока соблазняет, делает приветственные жесты» — слова Яворского.

В фуге применены ходы *di salto* — падение скачком (сопрано и альт, т. 24, 28). Подобные ходы, символизирующие грехопадение, типичны для сочинений на этот сюжет — см., например, органную хоральную прелюдию «Durch Adam's Fall ist ganz verderbt» V, 13 — BWV 637 (прим. 78). После соблазнения, которое подчеркнуто смещением в низкий регистр, кларнетовыми трелями и грозными аккордами в басу, подобно зловещим эпизодам из опер (т. 55–62), следует короткая пауза (в т. 62); затем торжествующий змей взмывает вверх по дереву (пассаж тридцатьвторых на три октавы через всю клавиатуру перед кодой, т. 62–65) и, наконец, уползает под землю (нисходящий пассаж тридцатьвторых, т. 70–72).

Текстологические замечания: этот цикл — раннее сочинение Баха, впоследствии вошедшее во II часть «Хорошо темперированного клавира». По характеру похоже на органное произведение. Прелюдия G-dur II существует в трех вариантах: общеизвестный (основной) — BWV 884, два более ранних — BWV 902 и 902a (сочинены в Кетене около 1720 г.) Два из них (в том числе основной) в размере $\frac{3}{4}$, третий (BWV 902) — в размере $\frac{4}{4}$. В одном из ранних вариантов (BWV 902) Бах предписывал переходить от прелюдии к фуге *attacca*.

Исполнительские указания: фразировка темы фуги затактовая: мотив начинается со второй шестнадцатой каждого такта и заканчивается на первой шестнадцатой следующего такта.

ЦИКЛ «ДЕТСТВО ХРИСТА»



Прелюдия и Фуга C-dur I

Ассоциативный образ:
БЛАГОВЕЩЕНИЕ

«В прелюдии передан процесс трепетного ожидания, приобщения к духовному, в фуге — постижение этого приобщения, приятие этой перемены»¹.

Библейский текст: «[...] послан был Ангел Гавриил от Бога в город Галилейский, называемый Назарет, к Деве, обрученной мужу, именем Иосифу, из дома Давидова; имя же Деве: Мария. Ангел, вошед к Ней, сказал: радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между женами. Она же, увидевши его, смутилась от слов его и размышляла, что бы это было за приветствие. И сказал Ей Ангел: не бойся, Мария, ибо Ты обрела благодать у Бога; и вот, зачнешь во чреве, и родишь Сына, и наречешь Ему имя: Иисус; Он будет велик и наречется Сыном Всевышнего; и даст Ему Господь Бог престол Давида, отца Его; и будет царствовать над домом Иакова вовеки, и Царству Его не будет конца. Мария же сказала Ангелу: как будет это, когда Я мужа не знаю? Ангел сказал Ей в ответ: Дух Святой найдет на Тебя, и сила Всевышнего осенит Тебя; посему и рождаемое Святое наречется Сыном Божиим; [...] ибо у Бога не останется бессильным никакое слово. Тогда Мария сказала: се, раба Господня; да будет Мне по слову твоему. И отошел от Нее Ангел» (Лука 1, 26–38).

Хоральная мелодия: «Du meine Seele, singe» (прелюдия), «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (Das Gloria), «Was Gott tut, das ist wohlgetan», Der Lobgesang der Maria (Das Magnificat) (тема фуги; она же звучит в прелюдии).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Леонардо да Винчи, Боттичелли, ван Эйк, Мемлинг, Пьеро делла Франческа, Дюрер, Эль Греко, Веронезе, Джотто, Симоне Мартини, Кранах; немецкий художник эпохи Баха Иоганн Петер Брандль (1668–1735)².

Прелюдия: музыка полна «ангельского света», чистоты и надежды, пронизана удивительно спокойным, уравновешенным, созерцательным настроением. Бах использует лютнеобразную фактуру — возникает ассоциация с живописными изображениями ангелов, играющих на лютнях (например, на картине Пьеро делла Франческа на сюжет Рождества, на полотне Дюрера «Принесение даров Младенцу Иисусу»). По мнению Яворского, здесь присутствуют и другие изобразительные моменты: символически переданы земля, небо, эфир, колебания крыльев. Звучание прелюдии все время как бы «планирует»: уходит сверху вниз, затем следует небольшой подъем горизонта (на органном пункте *g* — т. 24–29) и снова спуск (подобными средствами символически передан спуск Архангела Гавриила к Деве Марии). В конце прелюдии обращает на себя внимание речитатив, который может быть истолкован как «весть». Четыре последних звука прелюдии C-dur I (т. 34–35) воспроизводят начало темы фуги в ракоходном порядке.

Главное интонационное и фактурное ядро прелюдии — *arpeggiato* по звукам мажорного трезвучия снизу вверх к терцовому тону (см. *Сводную таблицу*, с. 59) — звучит в начальной фразе хорала «Du meine Seele, singe». Прелюдии C-dur I очень близки по музыке начальный, арпеджированный раздел прелюдии Cis-dur II (*прим.* 99), а также органная фантазия на тему хорала «Komm, heiliger Geist, Herre Gott» VII, 36 — BWV 651 (*прим.* 100).



¹ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 355. С. 11.

² *Biermann G. Deutsches Barock und Rokoko. Bd. I. Leipzig, 1914. S. 60.* Далее ссылки на немецкую живопись эпохи барокко даются в основном по этому изданию.

100

До-мажорные арпеджио, идентичные прелюдии, содержит первая часть канонических вариаций для органа на тему рождественского хорала «Vom Himmel hoch da komm' ich her» V — BWV 769, в которой изображены полет ангелов и их игра на музыкальных инструментах.

101

Фуга: тема (прим. 2) соответствует словам Марии «Се, раба Господня; да будет Мне по слову твоему» (Лука 1, 38). Весьма близки теме хоралы «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'», «Was Gott tut, das ist wohlgetan» («Благословенны дела Господа») и Благодарственная песнь Марии — Der Lobgesang der Maria (Das Magnificat), с присущим им характером славословия.

Тема фуги C-dur I почти нота в ноту содержится в начальном номере кантаты BWV 77 «Du sollst Gott, deinen Herren, lieben von ganzen Herzen» («Возлюби всем сердцем Господа», прим. 102)¹. Очень близка теме этой клавишной фуги органная fuga на тему «Magnificat» (хорал «Mein Seel, o Herr, muß loben dich» VII, 41 — BWV 733, прим. 103), органная хоральная обработка «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» VI, 5 — BWV 675. Та же тема встречается во втором, фугированном разделе прелюдии Cis-dur II, начинающемся с авторского указания *Allegro* (см. т. 25–28, *Сводная таблица*, с. 69). Весьма схожи с музыкой клавишной фуги тема фуги для органа C-dur II, 1 — BWV 545 (прим. 104); клавишная инвенция C-dur BWV 772 (прим. 105)².

102

103

104

105

¹ Эта кантата относится к самому началу лейпцигского периода (она исполнена в 1723 г.). См. Шабалина Т. В. Хронограф жизни и творчества И. С. Баха // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 706.

² На сходство тематизма двух последних названных сочинений с темой фуги C-dur I указывает Г. Келлер. См.: Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 134; Keller H. Das Wohltemperierte Klavier von J. S. Bach. 2. Auflage. Kassel-Basel-London, 1981. S. 42.

Кодетта темы фуги C-dur I (нисходящее движение шестнадцатых), по мнению Яворского, символизирует Духа Святого в виде голубя — почти неизменного персонажа картин на сюжет Благовещения. Сходная тема содержится в речитативе (№ 4) из кантаты BWV 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort» (прим. 86); в двух органических обработках хорала о Святом Духе «Komm, heiliger Geist, Herre Gott» VII, 36 — BWV 651 (прим. 87); VII, 37 — BWV 652 (прим. 88). Почти точную цитату кодетты темы фуги C-dur I содержит органическая обработка хорала «Ein' feste Burg ist unser Gott» VI, 22 — BWV 720 (прим. 89).

Тема фуги «зашифрована» в мелодических вершинах начальных тактов прелюдии. Эту связь вскрыл в 1922 году В. Веркер, позднее ее подтвердил Г. Келлер¹. Истовость веры выражена в фуге с помощью постоянного звучания темы при полном отсутствии интермеди. В последних тактах фуги — риторическая фигура восхождения (*anabasis*), соответствующая словам Евангелия: «И отошел от Нее Ангел»².

Текстологические замечания: в рукописи, хранящейся в Берлине, точка после четвертого звука темы фуги (*f*) и тридцатьвторые вместо шестнадцатых вписаны, скорее всего, посторонней рукой и другими чернилами. В одной из ранних версий в теме фуги нет точек³. Вероятно, авторский ритм — восьмая и две шестнадцатые (этот вариант «без галантного расшаркивания»⁴ более напевен и точнее соответствует содержанию фуги).

Тенор прелюдии (вторые ноты в каждом построении) записан Бахом как отдельный голос, что часто игнорировалось редакторами.

Гамбургский музык-директор К. Ф. Г. Швенке в своей копии (1783) вставил в прелюдии между тактами 22 и 23 авторского

¹ См.: *Werker W.* Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des Wohl. Klaviers von J. S. Bach. S. 4; *Keller H.* Das Wohltemperierte Klavier von J. S. Bach. 2. Auflage. S. 41. Впрочем, не все ученые придерживаются подобной точки зрения — в частности, несогласие с ней высказывала Т. Ливанова. См.: *Ливанова Т. Н.* Музыкальная классика XVIII века. М., 1939. С. 230.

² «Ангел исчезает, дважды оглядываясь на Марию» — слова Яворского (ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 594, 621).

³ Эту текстологическую деталь подтверждают многие авторитетные баховеды более позднего времени. См., в частности: *Keller H.* Das Wohltemperierte Klavier von J. S. Bach. 2. Auflage. S. 42.

⁴ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 621.

текста лишний такт на басу *G* (видимо, желая исправить «шероховатости» голосоведения). Этот вариант, искажавший авторский замысел, воспроизведен во многих изданиях (в частности, в редакции Черни¹).

Цикл C-dur I написан для клавесина с двумя мануалами (допускающего октавное удвоение). Тембр верхней клавиатуры был нежнее.

Как известно, Ш. Гуно создал на основе прелюдии знаменитую «Ave Maria» (напомним: эти слова являются приветствием Архангела Гавриила, благовествующего будущей матери Иисуса). Близки прелюдии C-dur I еще несколько сочинений на текст «Ave Maria»: ля-мажорный дуэт Сен-Санса (фортепианное сопровождение которого построено на той же гармонической фигурации шестнадцатых, которая лежит в основе баховской прелюдии)² и пьеса итальянского композитора Ригини³. Возможно, подобное сходство не случайно и существовала линия исторической памяти, на протяжении полутора столетий шедшая от современников и учеников Баха⁴.

Исполнительские указания: прелюдию и фугу отличает удивительно спокойное, уравновешенное, созерцательное настроение. «Дирижером» в прелюдии является средний голос (тенор, исполняющий вторую шестнадцатую в каждом такте), он регулятор динамики и темпа, определяющий протяженность шестнадцатых. В прелюдии необходимо выделять акцентами звуки на второй и четвертой доле каждого такта (мелодические вершины, складывающиеся в самостоятельную линию), делая к ним небольшие *crescendo*, стараясь передать взволнованную трепетность. Фугу исполнять не спеша, истово, равноупорно. В нотах «Хорошо темперированного клавира» над стреттой в т. 14 фуги помещена помета Яворского: «триумфально».

¹ *Bach Joh. Seb.* Das Wohltemperierte Klavier. Revidiert und mit Fingersatzversehen von Carl Czerny. C. F. Peters. Leipzig, [s.a.].

² См.: *Echos du Monde Religieux.* 3-me Volume. Paris, [s.a.]. P. 120–125.

³ Там же. 1-re Volume. P. 109–112.

⁴ Весьма симптоматичное высказывание по поводу прелюдии C-dur I оставил Антон Рубинштейн: «С тех пор как Гуно ее взял подкладкой к своему «Ave Maria», многие музыканты того мнения, что она и без этой мелодии требует религиозного характера в исполнении» (см. *Рубинштейн А. Г.* Музыка и ее представители. М., 1892. С. 112). Однако, указывая на вполне сложившуюся традицию религиозной интерпретации «Хорошо темперированного клавира», сам Рубинштейн, видимо, не разделял подобную точку зрения.



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА E-MOLL I

Ассоциативный образ:
ДОЛИНА СЛЕЗ (JAMMERTAL)

Библейский текст: «Вставши же Мария во дни сии, с поспешностью пошла в нагорную страну, в город Иудин» (Лука 1, 39).

Хоральная мелодия: не указана.

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Джотто, Дюрер, Рафаэль.

Прелюдия: по словам Яворского, существуют апокрифические тексты, согласно которым путь Марии к Елисавете лежал через долину слез¹. Основой толкования послужило сходство тематизма прелюдии e-moll I (прим. 106) с арией тенора (№ 2) из кантаты BWV 114 «Ach, lieben Christen, seid getrost» (со словами «Wo wird in diesem Jammertal für meinen Geist die Zuflucht sein» — «Где найдет душа моя утешение в этой долине слез», прим. 107).



¹ К сожалению, нам не удалось обнаружить текстов, которые имел в виду ученый.



Образ Jammertal (Долины слез) встречается и в других сочинениях Баха — в частности, в речитативе баса (№ 4) из рождественской кантаты BWV 91 «Gelobet seist du, Jesu Christ», в конце которого слово «Jammertal» подчеркнуто распевом в полтора такта, содержащим восходящее обращение баховского «символа страдания» — нисходящего хроматического мотива, лежащего в основе темы фуги. Учитывая близкий циклу e-moll I круг тональностей, использованных в кантате (начальный хор — G-dur, речитатив сопрано с хоралом [№ 2] — e-moll, ария тенора [№ 3] — a-moll, речитатив баса [№ 4] — модулирующий от доминанты G-dur в тональность C-dur, дуэт сопрано и альты [№ 5] — e-moll, заключительный хорал — G-dur), а также определенную общность характера ее музыки с прелюдией и фугой e-moll I, есть все основания причислить кантату BWV 91 к кругу сочинений, родственных данному циклу.

Много общего у прелюдии с оркестровыми симфониями из кантаты BWV 12 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen», из кантаты BWV 21 «Ich hatte viel Bekümmernis».

Обилие мелких длительностей, трели — признаки патетического характера. Прелюдия имеет пасторальную окраску, сближающую ее с прелюдией g-moll I, которая, согласно трактовке Яворского, отражает следующий эпизод евангельской истории — встречу Марии и Елисаветы (прим. 108). Как и в прелюдии g-moll I, в прелюдии e-moll I часто встречаются нисходящие скачки на широкие интервалы (квинты, сексты) — см. т. 4, 5–6, 8, 11, 19 и др. Подобный прием обычно используется композитором для воплощения образов усталости, слабости: Яворский, в частности, ссылаясь на речитатив

сопрано (№ 4) из кантаты BWV 38 «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir», где на расстоянии нескольких тактов следуют два скачка вниз на септиму на словах «schwach» и «schwachheit», обусловленные риторическими требованиями (прим. 71, 72).

108

Как отмечал ученый, прелюдия e-moll I задумана для флейты в сопровождении струнных (продольная флейта солирует и в арии из кантаты BWV 114). В разделе прелюдии, начинающемся с указания *Presto*, флейты нет (только струнные). Резкое ускорение темпа есть и в названной арии (указание *Vivace*). В прелюдии воплощен яркий контраст двух частей: личное и коллективное, страдание и утешение. Второй раздел прелюдии (начиная с т. 23, где стоит помета *Presto*, прим. 109) фактурой и характером музыки переключается с прелюдией c-moll I, изображающей водную стихию (прим. 110).

109 *Presto*

110

Фуга: тема, изложенная шестнадцатыми, содержит «символ страданий» (нисходящие хроматизмы, спрятанные в скрытом голосе).

111

ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ: в ранней версии прелюдии отсутствовал раздел, начинающийся с обозначения *Presto* (т. 23).

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ УКАЗАНИЯ: в прелюдии оба голоса равно значительны (нет деления на мелодию и аккомпанемент). Фугу играть не быстро, иначе образ страдания (хроматизм в теме) не будет выражен.



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА G-MOLL I

Ассоциативный образ: ПОСЕЩЕНИЕ МАРИЕЙ ЕЛИСАВЕТЫ

Библейский текст: «Вставши же Мария во дни сии, с поспешностью пошла в нагорную страну, в город Иудин, и вошла в дом Захарии, и приветствовала Елисавету. Когда Елисавета услышала приветствие Марии, взвырвал младенец во чреве ее; и Елисавета исполнилась Святого Духа, и воскликнула громким голосом: благословенна Ты между женами, и благословен плод чрева Твоего! И откуда это мне, что пришла Матерь Господа моего ко мне? Ибо, когда голос приветствия Твоего дошел до слуха моего, взвырвал младенец радостно во чреве моем; и блаженна Уверовавшая, потому что совершится сказанное Ей от Господа. И сказала Мария: величит душа Моя Господа, и возрадовался дух Мой о Боге, Спасителе Моем, что призрел Он на смирение рабы Своей; ибо отныне будут ублажать Меня все роды; что сотворил Мне величие Сильный, и свято имя Его; явил силу мышцы Своей; рассеял надменных помышлениями сердца их; низложил сильных с престолов и вознес смиренных; алчущих исполнил благ, а богатящихся отпустил ни с чем; воспринял Израиля, отрока Своего, вспомняв милость, как говорил отцам нашим, к Аврааму и семени его до века. Пребыла же Мария с нею около трех месяцев и возвратилась в дом свой» (Лука 1, 39–56).

Хоральная мелодия: «Christ lag in Todesbanden»; «Mein Seel, o Herr, muß loben dich» (тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Джотто, Дюрер, Рафаэль, Гирландайо.

Прелюдия: отражение евангельских слов: «[...] Мария [...] с поспешностью пошла в нагорную страну» (Лука 1, 39). Для Баха нагорная страна, куда шла Мария — лесистая Тюрингия. Художники Ренессанса изображали суровый горный пейзаж с пастухами. В прелюдии эти сюжетные детали отражены в общем характере пасторали, а также имитацией пастушьих наигрышей (т. 1–2: трель, мотивы в верхнем голосе), изображением волынки (т. 7, 11, верхний голос). Движение ровных восьмых — шаги Марии (т. 6, 9–10,

нижний голос). Мелкие длительности говорят о поспешности (в том числе шестнадцатые и тридцатьвторые в басу — т. 3–4, 16–17 и др.). Нисходящие скачки на септимы, ноты — символы «усталости», «слабости» (т. 15–16); присутствуют также символы «колыханий», «покачивания», «переливов» (мерное движение трелей, шестнадцатых и тридцатьвторых — т. 2, 4–7, 9–11 и далее). Т. 17 — передышка Марии на пути (остановка верхнего голоса на две четверти на тоническом звуке *g*). В прелюдии присутствуют «символы креста» (т. 2, тенор: *c – b – es – d*; т. 12–13, альт: *c – b – fis – g – d – es*; т. 14, сопрано: *a – g – c – b* и т. д.), предвосхищающие грядущие муки Христа; «символы воскресения» (обращения нисходящего трехзвучного мотива с тридцатьвторыми: см. т. 6, 8, 12, 14–17 и др.). Печальный характер музыки объясняется символически — это переход от Ветхого Завета к Новому, когда мир ожидает Спасителя.

Фуга: передает созерцательное настроение Марии и Елисаветы, их беседу («Святое созерцание», «Святое собеседование»). Тема фуги символизирует слова Марии, обращенные к Елисавете: «Величит душа Моя Господа» (Лука 1, 46). На семинарах Яворский демонстрировал условный вариант вокальной подтекстовки: «Magnificat anima mea».

112



Фуга написана на хоральную тему песни Марии, величающей Господа: «Mein Seel, o Herr, muß loben dich» (*Сводная таблица*, с. 64). И в самом хорале, и в баховской теме можно увидеть графический «символ Марии» (если связать единой линией высотный профиль тем, то эта линия образует контуры буквы *M*). В то же время Яворский справедливо указывал на «просвечивающее» в теме фуги ядро хорала «Christ lag in Todesbanden» (в транспозиции в *g-moll* оно выглядит следующим образом: *g – fis – g – a – b – g*).

Почти нота в ноту тема фуги процитирована в ре-минорной арии альты (№ 3) из кантаты BWV 89 «Was soll ich aus dir machen, Ephraim?» (*прим.* 113)¹. Тема фуги тесно связана с материалом

¹ Это наблюдение Яворского подтверждают В. Протопопов и Э. Бодки (*Протопопов В. В. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М., 1981. С. 159; Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. С. 216*).

вступительного соль-минорного хора, а также дуэта альты и тенора (№ 5) из кантаты BWV 10 «Meine Seel' erhebt den Herren» («Величит душа Моя Господа»), приуроченной к празднику Посещения Марией Елисаветы (прим. 79, 80, 81); с созданной на основе названного дуэта органной обработкой того же хорала VII, 42 — BWV 648; с арией баса «Quia fecit mihi magna» (№ 5) из «Магнификата» BWV 243 (прим. 114); с арией тенора (№ 2) из кантаты BWV 114 «Ach, lieben Christen, seid getrost» (прим. 107)¹. Возвышенный характер музыки, тональная и мотивная общность сближают фугу со вступительным хором (№ 1), а также арией баса (№ 4) из кантаты BWV 39 «Brich dem Hungrigen dein Brot!»².

113

Alto

Ein un-barm-her-zig-es Ge-richte

114

Basso

Qui - a - fe - cit mi - hi ma - gna

V. c.

¹ Г. Келлер и И. Сумикура пишут о близости этой темы органной фуге Es-dur из цикла «Нить Ариадны» (20 прелюдий и фуг в различных тональностях) современника Баха, известного немецкого композитора И. К. Ф. Фишера. Этот цикл был сочинен в 1702 г., издан в 1715 г. (Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 150; Keller H. Das Wohltemperierte Klavier von J. S. Bach. 2. Auflage. S. 91; Sumikura I. Joh. Seb. Bach und Joh. Kaspar Ferd. Fischer // Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR. Leipzig, 1977. S. 236); Т. Мюллер приводит весьма близкую баховской тему фуги h-moll Пахельбеля (Мюллер Т. Ф. Полифонический анализ. Хрестоматия. М., 1964. С. 143).

² В. Ландовска отмечает общность темы фуги g-moll I с одним из эпизодов хора № 2 из кантаты BWV 106 «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» (см. прим. 258). Цит. по изд.: Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 339.

В тему фуги вписан «символ страстей» (*d — es — fis — g*). В противосложении содержится «символ воскресения» (*g — a — b*), развивающий одну из основных интонаций темы.

115

Появление этого мотива обусловлено риторическими причинами — таким образом подчеркивается, что Мария несла в себе Младенца Христа, принявшего смерть и воскресшего. В дальнейшем развитии этот мотив присутствует почти постоянно, сопровождая тему (т. 6, 7–8, 13, 18, 24). В фуге заметную роль играют также символы «искупления через крестную муку» (т. 20), «страданий» (хроматический ход, т. 21), «усталости» (скачки вниз на септиму в басу: т. 9, 25, 26, 31). Последний из названных символов связывает фугу с прелюдией, а также с кантатой BWV 38 «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir», упоминавшейся в связи с циклом e-moll I, родственным прелюдии и фуге g-moll I. Стретта в репризе (т. 28) подчеркивает истовость веры Марии (подобным смыслом наделен этот полифонический прием в фуге C-dur I).

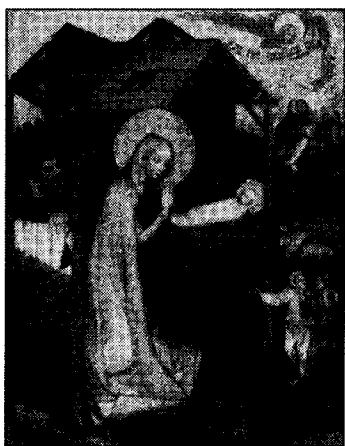
Текстологические замечания: отсутствуют.

Исполнительские указания: прелюдия, по-видимому, задумана для исполнения на клавесине. К ней подходит термин *Andante* (идя шагом)¹. Трели [в прелюдии] не должны заглушать основной голос. Цезуры в прелюдии (т. 2 и аналогичные ему) делать перед второй шестнадцатой.

116

Подчеркивать в прелюдии изображение волынки (т. 7, 11), «символы поспешности» (т. 3–4, 16–17 и др.). Темп можно определить по косвенным признакам: например, если трель на целых нотах, если задерживаются мелкие длительности (как в данном случае — шестнадцатые), то темп медленный. Фугу исполнять без *staccato*, плавно, легко. В басу выделять ходы вниз на септиму (т. 9, 25, 26, 31).

¹ См.: Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. С. 56. Ученый добавлял, что в словаре И. Вальтера (1728) термин *Andante* трактовался как пассивный, размеренный шаг (там же).



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА В-DUR I

Ассоциативный образ: ПОКЛОНЕНИЕ ПАСТУХОВ¹

Библейский текст: «В той стране были на поле пастухи, которые содержали ночную стражу у стада своего. Вдруг предстал им Ангел Господень, и слава Господня осияла

их; и убоялись страхом великим. И сказал им Ангел: не бойтесь, я возвещаю вам великую радость, которая будет всем людям: ибо ныне родился вам в городе Давидовом Спаситель, Который есть Христос Господь; и вот вам знак: вы найдете Младенца в пеленах, лежащего в яслях. И внезапно явилось с Ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее: Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение. Когда Ангелы отошли от них на небо, пастухи сказали друг другу: пойдем в Вифлеем и посмотрим, что там случилось, о чем возвестил нам Господь. И поспешивши пришли, и нашли Марию и Иосифа, и Младенца, лежащего в яслях. Увидевши же рассказали о том, что было возвещено им о Младенце Сем. И все слышавшие дивились тому, что рассказывали им пастухи. А Мария сохраняла все слова сии, слагая в сердце Своем. И возвратились пастухи, слава и хвала Бога за все то, что слышали и видели, как им сказано было» (Лука 2, 8–20).

Хоральная мелодия: «Nun komm', der Heiden Heiland» (тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Джотто, Грюневальд, Кранах, Боттичелли, Эль Греко, Тинторетто, Пьеро делла Франческа, Дюрер, Кранах, Ганс Бальдунг Грин, Гуго ван дер Гус, Рембрандт, Эль Греко («Рождество»). Немецкие художники эпохи Баха: Ульрих Глантшниц (1661–1722), Антон Керн (1710–1747) — «Поклонение пастухов».

Прелюдия: по словам Яворского, здесь изображены «полеты, игра, хор»² (эпизод явления хора ангелов пастухам — Лука 2, 9–15). Скрипичная фактура также объяснялась им семантически:

¹ С трактовкой Яворского полностью совпадает образная интерпретация выдающегося пианиста Альфреда Корто, связывавшего этот цикл с рождественской тематикой (Корто А. О фортепианном искусстве. М., 2005. С. 21).

² Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. 1. Изд. 2-е. С. 408.

в немецкой живописи (например, у Грюневальда) ангелы в композициях поклонения Младенцу чаще всего изображались со смычковыми инструментами¹. Ломаные аккорды соответствуют технике игры на скрипке, по трем струнам. «Ангелы реют в воздухе между небом и землей, наполняя воздух скрипичной музыкой. Затем они начинают играть все ближе к земле»².

117

Полеты ангелов Бах запечатлел во многих произведениях, в частности, в органных сочинениях, перечисленных выше; большинство из них прямо связано с рождественскими сюжетами. Господствуют

¹ Ученые указывают на сходство тематизма прелюдии В-dur I с одной из пьес (Прелюдией VI) из цикла И. К. Ф. Фишера «Нить Ариадны» (Oppel R. Über Joh. Kasp. Ferd. Fischers Einfluß auf Joh. Seb. Bach // Bach-Jahrbuch. 7. Jahrgang. Berlin, 1910. S. 65; Sumikura I. Joh. Seb. Bach und Joh. Kaspar Ferd. Fischer // Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR. S. 234).

² Из письма Яворского С. В. Протопопову от 6–7 августа 1917 г. (ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 6002).

щая тональность B-dur, ликующе-торжественный характер музыки и обилие пассажей, изображающих ангельские полеты, роднят с прелюдией B-dur I новогоднюю кантату BWV 143 «Lobe den Herren, meine Seele» («Восхваляй, душа моя, Господа»). Один из наиболее выразительных «полетов» — в арии тенора (№ 6) из этой кантаты на словах «Führ, o Jesu, deine Schar» («Веди, о Иисус, Твое воинство» — т. 26–31).

«Полеты ангелов» чередуются в прелюдии B-dur I с пением «Gloria» (аккорды в т. 11, 13, 15, 17)¹. На подобном сопоставлении аккордов, имитирующих звучание хора, и полетных пассажей строится одна из обработок хорала «In dulci júbilo»: V, Anh. 3 — BWV 729.

В ходе баховских семинаров ученый, как правило, демонстрировал условный вариант подтекстовки аккордов: в т. 11 и 13 — «Gloria», в т. 15 — «in excelsis Deo» (с типичным для старинной вокальной полифонии ударением на безударный слог: «Deo»), в т. 17 — «Et in terra pax».

118

¹ В картинах на этот сюжет нередко изображались ленточки, на которых написано слово «Gloria» (см., например, картину Эль Греко, хранящуюся в Музее Прадо в Мадриде, а также полотно Луки делла Роббиа из коллекции парижского Лувра).

Непосредственно перед последней вокальной фразой (т. 17) в пассаже тридцатьвторых содержится символ свершившегося искупления («мотив страстей» в ракоходном виде: $c - des - a - b - e - f$). В конце прелюдии «ангелы улетают на небо» — пьеса заканчивается в высоком регистре без поддержки баса¹.

Фуга: поклонение пастухов младенцу Иисусу. Яворский видел в теме фуги два риторических жеста приветствия: 1) взмах рук ($f - g - f - b$); 2) поклон ($d - c$)². Пастухи кланяются и играют на волынках и свирелях (т. 3–4, движение шестнадцатыми). Подобная имитация пастушеских рожков звучит, по мнению Яворского, в ряде органных хоральных прелюдий рождественского цикла: «Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn» V, 22 — BWV 601; «In dulci júbilo» V, 35 — BWV 608 (см. т. 3, 4, 7, 8: тонический звук, повторяющийся в одном ритме шесть раз подряд, подражает игре на крестьянском гудке). По характеру музыки фуга B-dur I сходна с аллемандой³.

Начало темы фуги почти точно совпадает (в том числе по высоте) с первой фразой хорала на Адвент⁴ «Nun komm', der Heiden

¹ «Полеты ангелов» Бах запечатлел во многих произведениях, в частности, в органной прелюдии на хорал «Vom Himmel kam der Engel Schar» V, 50 — BWV 607.

² Показательно, что такие видные исполнители баховской музыки, как К. Черни и Ф. Бузони, отделяли первые четыре звука темы от двух последующих с помощью артикуляции — *staccato* и *legato*, хотя и с «противоположными знаками»: Черни рекомендовал играть начальные звуки *staccato*, а два других — *legato*, Бузони — наоборот. См.: Соколов А. С. К проблеме анализа исполнительской интерпретации // Проблемы организации музыкального произведения. Сб. трудов МДОЛГК. М., 1979. С. 184.

³ Оговоримся: обычный размер аллеманды — $4/4$, в то время как фуга B-dur I написана на $3/4$.

⁴ Адвент — в западной христианской традиции четыре недели перед праздником Рождества.

Heiland» («Приди ж, язычников Спаситель»). Естественную интонационную близость теме фуги В-dur I обнаруживает органная фугетта на этот хорал V, 43 — BWV 699.

119



В начальной фразе мелодии содержится мелодический «символ страстей» (он же в обращенном виде составляет основу движения нижнего голоса в прелюдии: см., например, т. 1–2 прелюдии: *a — b — f — g — d — es — b — c*). Таким образом, в светлой, пронизанной танцевальностью музыке, согласно традиции, как бы предвещаются будущие страдания Иисуса, его мессианское предназначение. Подобные приемы очень типичны для западноевропейского искусства Средневековья и Возрождения¹.

Текстологические замечания: по поводу редакции Черни, добавившего в конце прелюдии лишний такт со звучащей в нем октавой: *B* большой октавы — *B* контроктавы, Яворский иронически замечал: «у Черни полет ангелов заканчивается в аду»² (к тому же, последнего из указанных звуков, как правило, не было на клавишах баховской эпохи).

Исполнительские указания: нижние звуки скрипичной фигуры в прелюдии играть очень плавно, слиганно, со следующей фразировкой.

120



Во многих изданиях прелюдии (например, в редакциях Черни, Бартока) выставлена ошибочная динамика: пассажи («полеты ан-

¹ Этот тезис Яворского подтверждается современными исследователями. Так, М. Соколов отмечает, что в идилически-светлых миниатюрах и алтарных образах немецкой и нидерландской школ живописи XV — начала XVI веков крестообразный переплет окна или перекрещивающиеся стропила в сценах Благовещения, Рождества и встречи Марии с Елисаветой служили обязательным намеком на грядущие муки Христа (См.: «Мифы народов мира». Т. 2. М., 1982. С. 251).

² Баховский семинар в Московской государственной консерватории (1939–1940 гг.), запись К. Л. Виноградова. См.: ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 356. С. 34.

гелов») предписывается играть *piano*, аккорды — *forte*. На самом деле необходимо исполнять наоборот, поскольку пение ангелов доносится с неба. Прославление слышат только пастухи, его характер — нежный и тихий. Фактуру, имитирующую наигрыши на волынке (в фуге, т. 3–4 и далее), играть *legato*. Бузони называл прелюдию «токкатой» — это неверно. В конце фуги «пастухи удалились» (музыка должна быть слышна как бы в отдалении; заканчивать пьесу необходимо *piano*, вопреки указанию Черни).



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА A-DUR I

Ассоциативный образ: ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ¹

Этот сюжет занимает особое место в немецкой культуре (как известно, в честь трех волхвов построен Кельнский собор; в нем хранятся их мощи). Неслучайно и в прелю-

дии, и в фуге A-dur I три голоса. Прелюдия выражает характер мудрецов, фуга — сущность их стремлений.

Библейский текст: «Когда же Иисус родился в Вифлееме Иудейском во дни царя Ирода, пришли в Иерусалим волхвы с востока, и говорят: где родившийся Царь Иудейский? ибо мы видели звезду Его на востоке и пришли поклониться Ему. Услышав это, Ирод царь встревожился, и весь Иерусалим с ним. И собрав всех первосвященников и книжников народных, спрашивал у них: где должно родиться Христу? Они же сказали ему: в Вифлееме Иудейском, ибо так написано чрез пророка: «И ты, Вифлеем, земля Иудина, ничем не меньше воеводств Иудиных; ибо из тебя произойдет Вождь, Который упасет народ Мой Израиля». Тогда Ирод, тайно призвав волхвов, выведал от них время появления звезды и, послав их в Вифлеем, сказал: пойдите, тщательно разведайте о Младенце, и когда найдете, известите меня, чтобы и мне пойти поклониться Ему. Они, выслушавши царя, пошли. И се, звезда, которую видели они на востоке, шла перед ними, как наконец пришла и остановилась над местом, где был Младенец. Увидевши же звезду, они возрадовались радостью весьма великою, и вошедши в дом, увидели младенца с Мариною, Матерью Его, и падши поклонились Ему; и, открывши сокровища свои, принесли Ему дары: золото, ладан и смирну. И, получивши во сне откровение не возвращаться к Ироду, иным путем отошли в страну свою»² (Матфей 2, 1–12).

¹ ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 4380, 4385. Трактовка Яворского упомянута в кн.: Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 195.

² Яворский говорил, что этому евангельскому событию обязана своим существованием традиция идти к человеку в день его рождения «на поклон» с подарками.

Хоральная мелодия: «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (прелюдия), «In dulci jubilo» (тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Дюрер¹, Гольбейн, Рубенс, Брейгель, Босх, Боттичелли, Леонардо да Винчи, Джорджоне, ван Эйк, Мемлинг.

Прелюдия: воссоздает облик волхвов, олицетворяющих три возраста — юность, зрелость, старость; три расы — белую, желтую, черную; три части света — Европу, Азию, Африку. Она представляет собой по сути тройную фугу с совместной экспозицией. Эта форма использована в «Хорошо темперированном клавире» только здесь, и, по мысли Яворского, ее применение могло быть обусловлено идеей аллегорического «тройного портрета». Старший волхв охарактеризован в нижнем голосе (хроматический ход четвертями); в образе старца изображались народы старой культуры, ожидавшие Спасителя. Средний — следует за старшим (так изображались народы Запада, примкнувшие к христианству); этим объясняется примененный Бахом канонический принцип соотношения между басом и верхним голосом, который как будто следует за басом на шаг сзади: скрытый голос воспроизводит хроматически спускающуюся басовую линию нота в ноту: $a - gis - g - fis - h - e - a$; см. *Сводную таблицу*, с. 65)². По поводу среднего голоса Яворский говорил: «Молодой негр с открытым ртом не попадает в ногу» (эта фигура символизирует народы, не знавшие учения Христа и долгое время пребывавшие во тьме, в невежестве). Для характеристики младшего волхва композитор использует нарочито синкопированные мотивы-скачки в среднем голосе, которые, в свою очередь, канонически имитируют опорные звуки верхнего голоса с интервалом в одну восьмую³.

¹ Гравюру на этот сюжет из дюреровского цикла «Жизнь Марии» Яворский обычно показывал на баховских семинарах в ходе анализа прелюдии и фуги A-dur I.

² Нелишне отметить, что непрерывное движение шестнадцатых в т. 1–3 в верхнем голосе почти в точности воспроизводит эпизоды баховской музыки, связанные с образом Святого Духа, в то время как в т. 4 в верхнем голосе звучит символ, который Яворский называл мотивом славления (Gloria), указывая на него, в частности, в прелюдии C-dur II, фуге Cis-dur II, а также в ряде кантат и органных сочинений (см. соответствующие разделы этой книги).

³ В *Сводной таблице* общность нижнего и верхнего голосов прелюдии A-dur I подчеркнута с помощью охватывающих скобок, соответствия между верхним и средним голосами отмечены кружочками.

Путников приводит к младенцу Иисусу явившаяся им чудесная звезда — в начальных тактах прелюдии в верхнем голосе ясно слышен хорал «Wie schön leuchtet der Morgenstern» («Как прекрасно светит утренняя звезда»). В двух небольших интермедиях (т. 6–8, 13–17) волхвы настойчиво вопрошают об истине¹: так трактовал ученый нисходящие мотивы (иногда усиленные терцовыми дублировками), которые появляются также в прелюдиях f-moll II, gis-moll II, в фуге Fis-dur II². Прелюдия A-dur I заканчивается расходящимися и сходящимися пассажами по всей клавиатуре (т. 22–24): волхвы ищут Младенца.

Фуга: содержание — движение твердой веры к определенной цели (звезда, за которой шли волхвы), чтобы выразить преклонение и приветствие.

Согласно трактовке Яворского, фуга написана на две темы. Остов первой темы (верхний слой скрытого двухголосия: *a — cis — d — e — fis — e*) явно указывает на хорал «In dulci júbilo» (непосредственно относящийся к поклонению волхвов)³; прелюдия на этот хорал из «Органной книжечки» V, 35 — BWV 608 тоже ля-мажорна; имитация в ее крайних голосах напоминает начало фуги. Триольное движение в обеих пьесах указывает на рождественскую тематику⁴.

121

В начальной теме фуги первый звук, отделенный продолжительной паузой от других, символически изображает путеводную

¹ Видимо, Яворский говорит о стремлении волхвов узнать, где находится родившийся Младенец.

² Точности ради заметим, что в перечисленных пьесах Яворский наделял названный терцовый мотив совсем иным смыслом.

³ См.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 205. Здесь же указывается, что этот хорал — средневековая духовная колыбельная песня.

⁴ Исходя из размера $\frac{3}{4}$, в органной прелюдии должны быть записаны триоли четвертями. Однако в издании Peters и каталоге Шмидера значатся восьмые.

звезду, ведущую мудрецов к Иисусу. Квартовые ходы в теме, по мнению ученого, символизируют шаги волхвов. Здесь Бах минимально варьирует хоральную мелодию «In dulci júbilo», добавив к ней вспомогательные звуки (*gis, a, h*), образующие нижние опоры квартовых мотивов. Так композитор добивается соединения явственно просвечивающей хоральной темы волхвов с символическим живописным изображением их движения вслед за путеводной звездой к колыбели Спасителя.

Подобные же «шаги» исследователь отмечал в органной хоральной прелюдии «Wir Christenleut'» V, 55 — BWV 612, относящейся к рождественскому кругу и родственной по смыслу эпизоду поклонения волхвов¹; в органной обработке хорала «Wir glauben all' an einen Gott, Schöpfer» VII, 60 — BWV 680 (мотивы вверх по квартам в партии педали, т. 4–7).

122

Восходящие квартовые «шаги твердой веры» отражены, по мнению Яворского, также в «догматической» органной фуге Es-dur III, 1 — BWV 552. Общая тональность A-dur, сходный размер ($\frac{12}{8}$; в фуге $\frac{9}{8}$), интонационные переключки объединяют с первой темой фуги органную фугетту на тему хорала «In dich hab' ich gehoffet, Herr» VI, 34 — BWV 712.

123

¹ Яворский обращал внимание слушателей на то, что «тема шагов» поручена органной педали (то есть ножной клавиатуре), и ее многочисленные скачки вынуждают органиста в буквальном смысле совершать широкие шаги, переступая с одной ноги на другую.

Фуга фактически начинается со стретты, что объясняется ее содержанием: ответ (другое название — «спутник», здесь очень уместное) вступает с т. 2, не дожидаясь окончания темы, — поскольку волхвы идут вместе.

В т. 23 вступает вторая тема фуги — «тема приветствия» (другое название: «тема преподнесения даров»), построенная на непрерывном движении шестнадцатых (до того практически отсутствовавших в фуге). По мнению исследователя, в ее общем нисходящем профиле заложена пластическая идея поклонения. Эта тема отчасти предвосхищается в органной хоральной прелюдии «Wir Christenleut'» V, 55 — BWV 612 (см. фигуры шестнадцатых в средних голосах)¹; сходные мотивы звучат в заключительном разделе органной фуги III, 1 — BWV 552. Близок второй теме фуги A-dur I один из разделов начального хора кантаты BWV 65 «Sie werden aus Saba alle kommen», в которой говорится о трех волхвах, приносящих дары Спасителю (в распеве слова «kommen» звучат безостановочные мотивы-юбиляции шестнадцатых, прямо перекликающиеся со второй темой клавишной фуги).

124

V. brin.gen. Sie wer.den aus Sa - ba al - le kom -

Этим сходство кантаты с циклом A-dur I не ограничивается — в хорале «Die Kon'ge aus Saba kamen dar» (№ 2), исполняемом на мелодию «Puer natus in Bethlehem», нисходящее движение баса четвертями почти повторяет интонационную формулу нижнего голоса прелюдии A-dur I; та же тема вновь появляется в арии тенора (№ 6).

¹ Ученый указывал на символическое изображение поклонов и приветствий в органной хоральной прелюдии рождественского цикла «Puer natus in Bethlehem» V, 46 — BWV 603.

В конце фуги A-dur I (т. 50–53) — пассаж шестнадцатых в басовом голосе (чередование спусков и подъемов) символизирует слова Евангелия: «иным путем отошли в страну свою» (Матфей 2, 12)¹.

Текстологические замечания: в т. 15–16 прелюдии в рукописи Баха ход баса на септиму вниз, а не на секунду вверх, как в некоторых изданиях.

Исполнительские указания: первый звук темы фуги, символизирующий звезду, следует играть ярко, четко. Вторую тему фуги (с т. 23) членить по шесть звуков (из них три — в затакте). В конце фуги «возвращение иным путем» выделить *crescendo*.

¹ Как известно, волхвы сделали это, чтобы не дать слугам Ирода выследить местонахождение Младенца Иисуса.



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА FIS-DUR I

Ассоциативный образ:
НОВЫЙ ГОД, ОБРЕЗАНИЕ ГОСПОДНЕ

Библейский текст: «По прошествии восьми дней, когда надлежало обрезать Младенца, дали Ему имя Иисус, нареченное Ангелом прежде зачатия Его во чреве» (Лука 2, 21).

Хоральная мелодия: «Wir glauben all' an einen Gott» (Das Credo: тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Рембрандт, Дюрер, Джотто, Иорданс; немецкий художник XVIII века Януариус Цик (1732–1797).

Прелюдия: «Куранты, легкие отдаленные колокола в воздухе. Праздничное утро. Утренняя свежесть природы. Безмятежный, созерцательный характер» (пометы Яворского на полях нот на французском языке)¹. Прелюдия написана во французском духе (напоминает куранту). Сходная тема звучит в одной из пьес Куперена². В музыке слышны мотивы колыхания, покачивания, колыбельной (т. 5–6; эти же мотивы звучат и в фуге, в т. 16, 32–33)³. В начальных тактах звучат небольшие колокола (движение по трезвучию

¹ См. сноску 2 на с. 31.

² К сожалению, ученый не оставил точной ссылки. Обнаружить среди клавишных пьес Куперена тему, близкую прелюдии Fis-dur I, пока не удалось.

³ Яворский отмечал схожие с прелюдией Fis-dur I мотивы покачивания, типичные для колыбельной, в двух хоральных прелюдиях из «Органной книжечки», относящихся к рождественскому кругу: «Der Tag, der ist so freudereich» V, 11 — BWV 605 и «Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich» V, 40 — BWV 609; а также в начальной арии сопрано из кантаты BWV 151 «Süßer Trost, mein Jesus kömmt», приуроченной к празднику Рождества, и в светской кантате BWV 213 «Laßt uns sorgen, laßt uns wachen» («Hercules auf dem Scheidewege»), созданной по случаю дня рождения кронпринца Саксонского Фридриха Кристиана в 1733 г.

с предъемами, *прим.* 125), в т. 26 и далее — большой колокол на звуке *cis* (символ, относящийся не к евангельскому событию — в Иудее не было церковных колоколов — а к связанному с ним церковному празднику). В конце прелюдии (т. 27–28) возникает гармонический минор (образ, напоминающий о грядущих страданиях Христа), затем — снова безмятежность.



Фуга: носит догматический характер, написана на две темы. Первая тема волевая: «Да свершится воля Твоя» (символ бодрости и свершения Божьей воли; радостный возглас). В ее основе — протестантский Символ веры: хорал «Wir glauben all' an einen Gott» (Das Credo). Вторая тема фуги (бас, т. 12 и далее, *прим.* 126) звучит в кантате BWV 78 «Jesu, der du meine Seele», в оркестровом сопровождении дуэта сопрано и альты (на текст: «Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten, o Jesu» — «Мы спешим к тебе слабыми, но усердными шагами, о Иисус», *прим.* 127); во вступительном хоре кантаты BWV 50 «Nun ist das Heil und die Kraft» (*прим.* 128). Мотивы, отчасти близкие второй теме фуги, можно найти в окончании речитатива баса (№ 3) из кантаты BWV 22 «Jesus nahm zu sich die Zwölfe»; а также в оркестровом сопровождении арии альты (№ 2) из кантаты BWV 72 «Alles nur nach Gottes willen».



128

B. I

Nun ist das Hell und die Kraft und das Reich und die Macht

Интонационный комплекс, сходный с обеими темами фуги, лежит в основе двойного хора «Nun, wenn die stolzen Feinde schnauben» (№ 54), открывающего шестую, заключительную часть «Рождественской оратории». Эта часть приурочена к празднику Богоявления, который, по мнению Яворского, связан с циклом Fis-dur I. Начальная квартовая интонация сближает хор из «Рождественской оратории» с первой темой фуги, а постепенно восходящий скрытый голос — со второй.

Также с обеими темами фуги схожа органная обработка хора «Wir glauben all' an einen Gott, Schöpfer» VII, 60 — BWV 680. В первых тактах в верхнем голосе проходит в миноре первая тема, в то время как партия органной педали содержит ход, символизирующий размеренные шаги; он похож на вторую тему фуги (прим. 122). Видимо, это родство, обнаруженное Яворским, легло в основу его высказываний и записей о характере фуги в целом: «Фуга символизирует уверенные шаги твердой веры» («Твердость, стойкость, постоянство веры» — пометка Яворского на полях нот на французском языке)¹.

¹ См. сноску 2 на с. 31.

Текстологические замечания: отсутствуют.

Исполнительские указания: прелюдию играть грациозно, ритмично, «ricqué», *pp*, подчеркивая синкопы. Переход от прелюдии к фуге — *attacca* (играть как одно произведение). Начало фуги исполнять светлым звуком, безмятежно, прозрачно. В теме фуги перед трелью не поднимать руку, подобно Ландовской¹.

¹ Отдавая дань уважения мастерству выдающейся польской клавесинистки, Яворский в то же время был не согласен со многими деталями ее баховских трактовок.



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА В-DUR II

Ассоциативный образ: СРЕТЕНИЕ ГОСПОДНЕ (СИМЕОН БОГОПРИИМЕЦ)¹

Псалом Симеона Богоприимца (Симеона Праведника) не раз вдохновлял немецких поэтов. Прелюдия и fuga В-dur II — мысль о смертности человека, о приготовлении к смерти, которая трактуется как покой. Эти размышления были вызваны, в том числе, личными обстоятельствами (смерть жены Баха). Сходными настроениями проникнуты баховские сонаты для скрипки и клавира BWV 1014–1019 а².

Библейский текст: «Тогда был в Иерусалиме человек, именем Симеон. Он был муж праведный и благочестивый, чающий утешения Израилева; и Дух Святой был на нем. Ему было предсказано Духом Святым, что он не увидит смерти, доколе не увидит Христа Господня. И пришел он по вдохновению в храм. И когда родители принесли Младенца Иисуса, чтобы совершить над Ним законный обряд, он взял Его на руки, благословил Бога и сказал: Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыко, по слову Твоему, с миром; ибо видели очи мои спасение Твое, которое Ты уготовал пред лицом всех народов, свет к просвещению язычников, и славу народа Твоего Израила. Иосиф же и Матерь Его дивились сказанному о Нем. И благословил их Симеон, и сказал Марии, Матери Его: се, лежит Сей на падение и на восстание многих в Израиле и в предмет пререканий, и Тебе Самой оружие пройдет душу, — да откроются помышления многих сердец» (Лука 2, 25–35).

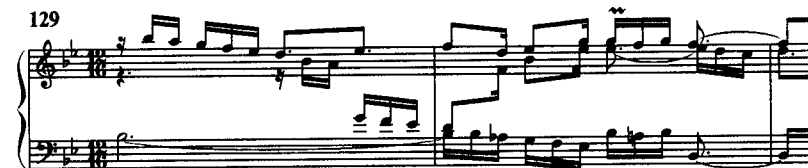
Хоральная мелодия: не указана.

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Рембрандт, Дюрер, Джотто, Иорданс; немецкий художник XVIII века Януариус Цик.

¹ ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 4384, 4385, 5663. Критикуя произвольные образные интерпретации баховских пьес, Яворский часто цитировал высказывание Пирро о прелюдии и фуге В-dur II: «Дети резвятся на площадке, покрытой цветами», иронически добавляя: «Пирро очень искусно описал ее содержание» (см.: ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 624).

² Большой интерес представляют упоминавшиеся в первой главе стенограммы киевских лекций Яворского об этих сонатах (1911 г.), а также подготовительные материалы к ним. См.: ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 4379.

Прелюдия: сочетание возвышенной радости и печали, спокойствия и мудрости¹. На протяжении всей прелюдии звучит колокольный звон: в самом начале — одиночный удар колокола (басовый звук *b*); в т. 13–17 перезвон колоколов на фоне восходящих кварттовых мотивов труб; он же в разработке, в т. 37–41; начиная с репризы (т. 49) — вновь колокола, на этот раз отдаленные (т. 53–56); затем перезвон в т. 57–61: нисходящая секвенция в басу с кварттовым шагом; выдержанные звуки на первых долях каждого такта; наконец, в т. 74–76 раздаются три удара большого похоронного колокола (звуки *es* большой и малой октавы на сильных долях).



Начальный поступенно нисходящий мотив прелюдии весьма близок и по интонациям, и по характеру музыки оркестровому вступлению к арии тенора (№ 3) из кантаты BWV 61 «Nun komm', der Heiden Heiland»². Нота в ноту (в тональности F-dur) тема прелюдии В-dur II звучит в органной хоральной прелюдии «Christe, du Lamm Gottes» V, 3 — BWV 619, сочиненной почти тремя десятилетиями раньше (в клавирной прелюдии сохранена также и октавная имитация)³.



¹ Яворский также сопоставлял с циклом В-dur II поздние сонаты Бетховена (ор. 101, 106, 109, 110, 111), пронизанные, по его мнению, ожиданием смерти.

² Эта кантата была исполнена в 1714 г., вторая кантата с тем же названием (BWV 62) — в 1724 г. См.: Шабалина Т. В. Хронограф жизни и творчества И. С. Баха // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 697, 711.

³ Эта пьеса входит в «Органную книжечку».

Столь же убедительно сходство с прелюдией В-dur II начального построения органных канонических вариаций на тему хорала «Vom Himmel hoch da komm' ich her» V — BWV 769, созданных несколькими годами позже второй части «Хорошо темперированного клавира»: в 1747–1748 годах (прим. 101)¹; первой мелодической фразы Аллегро из цикла Прелюдия, Фуга и Аллегро для лютни Es-dur BWV 998.



Плавные нисходящие линии звучат в органных вариациях (партите) на тему хорала «O Gott, du frommer Gott» V — BWV 767 (Partita VII).

Один из главных тематических элементов прелюдии — постепенно восходящий в пределах терции «символ воскресения», повторенный троекратно (т. 28–29, 33–36, 83–84), который символизирует грядущее воскресение Христа на третий день после распятия, а также надежду на воскресение праведного Симеона. Из множества баховских сочинений, содержащих этот символ, выделим в данном случае органную хоральную прелюдию, приуроченную к празднику Сретения и прямо связанную с образом Симеона Богоприимца: «Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin» — «С миром и радостью я отправляюсь туда» [в мир иной. — Р. Б.] V, 41 — BWV 616 (прим. 39)².

«Мотив воскресения» в обращенном виде (т. 50–51) символизирует смерть. Этот мотив также ярко звучит в названной органной прелюдии на хорал «Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin» V, 41 — BWV 616.

По мнению Яворского, ходы на кварту вверх в прелюдии, напминающие трубные гласы (т. 13–17, 37–41), означают молитвенное обращение к Богу. Предъемы (верхний голос, т. 2, 12, 19, 22–23, 36, 46, 47, 64, 69, 75) придают музыке патетичность; нисхождения символизируют скорбь, страдания (в т. 1–2 и далее изложенный

шестнадцатыми диатонический вариант нисходящего мотива; в т. 5, 23–24, 57–61, 65–71, 74–75, 82–83 он же более крупными длительностями; в т. 50–51 в среднем голосе хроматический вариант мотива; в т. 70–74 в басу нисхождение уступами на две с половиной октавы — от *as* первой октавы до *D* большой). Неоднократно встречается «символ страстей» (т. 32, верхний голос: *a — g — f* [второй октавы] — *e* [второй октавы]; т. 68, средний голос: *f — e — b — a*; т. 69 и 72–73, верхний голос: *b — a — es — d*; т. 73–74, верхний голос: *es — d — as — g*, т. 87, верхний голос: *d — c — b* [второй октавы] — *a* [второй октавы]).

Характерная черта прелюдии В-dur II — множество скачков в басу на септимы, ноны (см. т. 9, 11, грани т. 15–16, 16–17, 33–34, 34–35, 35–36, т. 41, грани т. 53–55, 57–64, 82–83 и т. д.), выражающих усталость Симеона от жизни. Яворский приводил в качестве сравнения монолог князя Юрия из III действия «Сказания о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Римского-Корсакова, содержащий те же символы (на словах «А кости земле на предание, а тело червям на съедение»).



Как отмечалось в предыдущей главе, Яворский называл подобный мотив «символом старости» либо «слабости» и указывал на него, в частности, в органной хоральной прелюдии «Durch Adam's Fall ist ganz verderbt» V, 13 — BWV 637; в кантате BWV 38 «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (речитатив сопрано № 4); в кантате BWV 57 «Selig ist der Mann» (ария сопрано № 3); в кантате BWV 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort» (речитатив № 2; дуэт альты и тенора № 3; речитатив № 4).

В заключительном разделе фермата над аккордом и последующая пауза (т. 76) — традиционный для Баха символ патетичности.

Фуга: передает настроение знаменитых слов Симеона, уходящего в мир иной: «**Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыко**»¹.

¹ Шабалина Т. В. Хронограф жизни и творчества И. С. Баха // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 734–735.

² Примеры «символа воскресения» в произведениях Баха приведены в предшествующей главе настоящей работы (в разделе, посвященном музыкальной символике).

¹ Выдающийся исполнитель и исследователь баховской музыки Э. Бодки считает, что первая тема фуги представляет собой «символ колыбели», а весь цикл относится к рождественскому кругу (прелюдия, по его мнению, символизирует полет

Согласно трактовке Яворского, fuga написана на три темы. Смысл первой темы — ожидание смерти (видимо, не случайно в ней содержится намек на тему «Dies irae», т. 2: *f — es — f — d*; а также нисходящее обращение «мотива воскресения», символизирующее смерть: *c — b — a*).

133



Начальная фраза темы прямо заимствована Бахом из органной прелюдии на хорал, исполняемый в праздник Сретения Господня: «Herr Gott, nun schließ den Himmel auf» («Господь, отверзи небеса», V, 24 — BWV 617), текст которого рассказывает о человеке, «закончившем свой путь и усталыми шагами приближающемся к вратам вечности» (Швейцер)¹. Эта прелюдия вошла в «Органную книжечку» (прим. 52). Весьма схожий мотив открывает начальную арию баса из рождественской кантаты BWV 57 «Selig ist der Mann».

134

ангелов: Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. С. 297). Родство прелюдии с начальной частью органных канонических вариаций на тему хорала «Vom Himmel hoch da komm' ich her» V — BWV 769, где изображены полеты ангелов, доказывает правомерность трактовки американского ученого. Однако его точка зрения никоим образом не противоречит интерпретации Яворского, а лишь раз подтверждает ее — поскольку парение ангелов традиционно изображалось на полотнах рождественской тематики (сюжет же Сретения, как известно, находится в непосредственном соседстве с событием Рождества); к тому же на картинах и иконах часто можно видеть, что старец Симеон покачивает на руках («баюкает») Младенца Христа.

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 352. находку Яворского подтверждает Ю. Евдокимова, трактующая обнаруженную тематическую связь в русле методологии ученого — то есть в образно-содержательной плоскости: «Прямая связь материала фуги с линией среднего голоса отсылает к трагическому образу хорала и заставляет иначе оценить замысел фуги, точнее понять ее необычное внутреннее развитие» (Евдокимова Ю. К. Органные хоральные обработки Баха // Русская книга о Бахе. С. 234–235).

Вторую часть основной темы составляет «символ ухода в могилу». Этот символ связывает фугу В-dur II с фугой fis-moll I, где он использован в качестве противосложения к теме. Как отмечалось в предшествующей главе, «символ ухода в могилу» звучит в арии тенора с хоралом (№ 2) из кантаты BWV 156 «Ich steh' mit einem Fuß im Grabe» (прим. 56); в хорах (№ 33, 70, 78) и арии баса (№ 75) из «Страстей по Матфею» (прим. 57–60); во вступительной арии баса из кантаты BWV 56 «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» (прим. 61); в хоре (№ 2) из кантаты BWV 106 «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» (прим. 62); в органных хоральных прелюдиях «Da Jesus an dem Kreuze stund» V, 9 — BWV 621 (прим. 51); «O Lamm Gottes, unschuldig» V, 44 — BWV 618 (прим. 63).

Указанные примеры могут быть дополнены другими, имеющими тесную образную связь с фугой В-dur II. В частности, «символ ухода в могилу» содержится в начальной арии альты из кантаты BWV 161 «Komm, du süße Todesstunde» («Приди, о сладкий смерти час», прим. 135); в арии альты (№ 3) из кантаты BWV 34 «O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe». Мотив вздоха, *lamento*, лежащий в основе «символа ухода в могилу», определяет интонационный и эмоциональный облик кантаты BWV 73 «Herr, wie du willst, so schick's mit mir», пронизанной предчувствием смерти (см. начальный хор; арию баса № 4; в арии тенора [№ 2] мотив вздоха обогащен вспомогательными звуками).

135

Вторая тема фуги (т. 33–36, 41–43 и далее) — «символ воскресения», неоднократно звучавший в прелюдии В-dur II (он же лежит в основе темы фуги fis-moll I). Соединение тем ухода в могилу и воскресения (т. 33–36, 41–44, 64–67, 80–84) имеет философский смысл: выражение веры, надежды, спокойствия.

Третья тема (т. 70–75) — варьированное обращение второй (она появляется и в прелюдии — см. т. 50–51, верхний голос). Эта тема символизирует смерть.

В т. 29 «символ ухода в могилу» звучит на фоне контуров гармонии уменьшенного септаккорда. В этот момент в басу проходит баховский «символ страдания», означающий здесь, по мнению Яворского, умудренность на основании горестного опыта (нисходящие хроматизмы: т. 29–31, *прим.* 136; они же в т. 90–92, *прим.* 137). Почти в том же виде (а именно — с повторением звуков) «символ страдания» звучит в «Crucifixus» из Мессы h-moll (*прим.* 66); в его прототипе — хоре (№ 2) из кантаты BWV 12 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» (*прим.* 65); в начальном хоре кантаты BWV 78 «Jesu, der du meine Seele» (*прим.* 67).



Текстологические замечания: в басу у Баха трелей нет¹.

Исполнительские указания: прелюдию исполнять созерцательно, патетично и очень медленно (ни в коем случае не *Vivace*). В на-

чале прелюдии звук *B* в нижнем голосе взять на педали (подобно колоколу). Делать постепенное *crescendo* по ходу прелюдии от *piano* к *forte* и *fortissimo*. В разработке (т. 37, 38, 40–43) нисходящие секундовые интонации в начале каждого такта подчеркивать, исполняя их патетически, *forte*. В т. 37–40 также выделять *forte* скачки (*g — c, f — b, es — as, d — g*). Начиная с репризы (т. 49) подчеркивать колокольный перезвон. Удары похоронных колоколов в т. 74–76 исполнять *fortissimo*, после ферматы в т. 76 и до т. 81 включительно — пассажи шестнадцатых исполнять призрачно («Ужас перед смертью, после трех сильных ударов колокола» — запись Яворского на французском языке¹).

Исполнение фуги должно быть подчинено идее о том, что надо принимать смерть спокойно, как неизбежность. В первой теме фуги из шести звуков три связывать лигой, а три других (нисхождение по звукам трезвучия) — играть касательным туше, *piano*. Охваченный лигой нисходящий предъёмный секундовый мотив «ухода в могилу» (т. 3–4) исполнять *piano*, равноупорно.

¹ Видимо, Яворский имел в виду басовый голос прелюдии, имитирующий мотивы верхнего голоса с трелями и триллерами — см. т. 2, 7, 8. Отметим, однако, что в публикации Neue Bach-Ausgabe в басу все же указаны морденты: один раз в копии Альтниколя (т. 26, на второй доле, перечеркнутый мордент над звуком *h* малой октавы) и дважды в так называемом «Лондонском автографе» (где, кроме указанного звука, мордент значится в басу в т. 28, над звуком *as* малой октавы). См.: *Bach J. S. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Series V. Vol. 6.2. Das Wohltemperiertes Klavier II. Herausgegeben von Alfred Dürr. Kassel-Basel-London-New York-Prag, 2000.*

¹ ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 4381.



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА E-DUR I

Ассоциативный образ: БЕГСТВО МАРИИ И ИОСИФА С МЛАДЕНЦЕМ ХРИСТОМ В ЕГИПЕТ

Библейский текст: «[...] Ангел Господень является во сне Иосифу и говорит: встань, возьми Младенца и Матерь Его, и беги в Египет, и будь там, доколе не скажу тебе; ибо Ирод хочет искать Младенца, чтобы погубить Его. Он встал, взял Младенца и Матерь

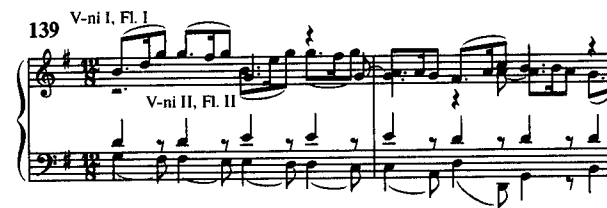
Его ночью, и пошел в Египет, и там был до смерти Ирода, да сбудется реченное Господом чрез пророка, который говорит: “из Египта воззвал Я Сына Моего” (Матфей 2, 13–15).

Хоральная мелодия: «Ein' feste Burg ist unser Gott» (тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Джотто, Мурильо, Тинторетто, Караччи, Рембрандт, Альтдорфер, Вероккио, Дюрер, Крапах, ван Дейк; немецкие художники эпохи Баха: Франц Байх и Михаэль Вильман (1630–1706).

Прелюдия: ассоциативный образ — **отдых путешественников, успокоение от пережитых ужасов**. По мнению Яворского, триольный ритм, размер и характер музыки указывают на жанр сицилианы, воплощенный в прелюдии¹. Сходная музыка встречается у Генделя в оратории «Мессия» (см. оркестровый эпизод, где возвещается о рождении Христа — так называемая «Pifa», № 13, *прим.* 138), в баховской «Рождественской оратории» (№ 10, оркестровая симфония, *прим.* 139), во многих его кантатах. Несомненно, жанр сицилианы вызывал в то время вполне определенные ассоциации, связанные с начальными эпизодами евангельской истории. Помимо сицилианы, Яворский отмечал в прелюдии жанровые элементы аллеманды, а также пасторали (с характерным для нее размером $12/8$), выраженные, в частности, в пасту-

шьях наигрышах (опевания и трели в верхнем голосе). Кроме того, указывал ученый, в пьесе встречаются мотивы покачивания, характерные для жанра колыбельной (в частности, в теноре, т. 1–2, *прим.* 140).

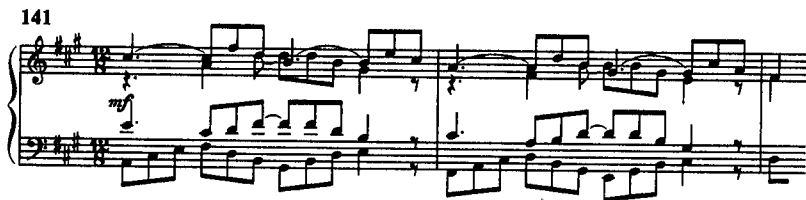


Яворский упоминал об апокрифических текстах, в которых говорится об идолах, встречавшихся Святому семейству на пути в Египет. Идолы радостно приветствовали путешественников, расступались перед ними, повергались ниц и разбивались. Как считал музыкант, эти сюжетные детали отражены в прелюдии (т. 5–6 — приветствия идолов, *прим.* 282; сходный музыкальный материал в противосложении фуги e-moll II: см. т. 7–8, верхний голос, *прим.* 281). Здесь же звучат символы «печали», «бодрости» (т. 4–5). Тональность E-dur — излюбленная Бахом и другими композиторами барокко для изображения спокойной природы. В прелюдии встречается символическое изображение ручейка (т. 13–14, непрерывное движение шестнадцатыми). Побочная партия (т. 7–8, 21–22), содержащая символы «страдания» (хроматически нисходящее движение);

¹ Об этом упоминают также Я. Мильштейн, П. Бенари и другие исследователи.

«страстей» (т. 8: *dis — e — ais — h*; т. 22: *gis — a — dis — e*), патетические горестные возгласы (т. 7, 21: скачки на нону вверх в сопрано) истолковывалась Яворским как воспоминание Святого семейства о пережитых ужасах (угроза смерти, бегство от Ирода, избитие младенцев в Вифлееме).

Музыку, близкую прелюдии, можно найти в дуэте сопрано и тенора (№ 5) из кантаты BWV 110 «Unser Mund sei voll Lachens», приуроченной к празднику Рождества. В дуэте обращают на себя внимание родственная тональность A-dur и тот же размер $12/8$, что и в прелюдии E-dur I. Этот размер и тональность характерны для пасторали; пасторальный характер музыки связан на сей раз с явлением пастухам хора ангелов, славящих Господа (в основе дуэта — евангельский текст: «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение» [Лука 2, 14])¹.



Близки прелюдии E-dur I начальный раздел органной обработки хорала «Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wand» VI, 32 — BWV 666; прелюдия Fis-dur I; прелюдия cis-moll II, содержащая почти точную цитату начального оборота прелюдии E-dur I (т. 27).

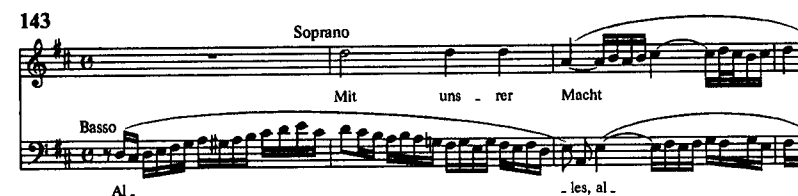


¹ Как указывают текстологи, этот дуэт, изложенный в иной тональности (F-dur), входил в первоначальную редакцию «Магнификата» BWV 243, созданную почти одновременно с первой частью «Хорошо темперированного клавира» — в 1723 г. Будучи частью № 9 («Esurientes»), дуэт начинался следующим латинским текстом: «Virga Jesse floruit». Позднее Бах использовал музыку дуэта в кантате BWV 110, изменив текст и тональность. См.: *Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. S. 147–148, 327, 329–330.*

Тональность E-dur и размер $12/8$ роднят прелюдию с оркестровым вступлением кантаты BWV 8 «Liebster Gott, wann werd' ich sterben?». Тот же размер встречается в одном из эпизодов кантаты BWV 114 «Ach, lieben Christen, seid getrost», который пронизан надеждой на защиту Богом человека от несчастий и бед (ария тенора № 2), а также в арии сопрано (№ 4) из кантаты BWV 80 «Ein' feste Burg ist unser Gott».

Фуга: соответствует сюжету бегства в Египет. Действительно, всю фугу пронизывает непрерывное движение шестнадцатыми, которое может быть понято образительно. Бах в прямом смысле использует здесь музыкально-риторическую фигуру *fuga* («бег»)!. Как отмечалось выше, тема фуги восходит к интонациям хорала «Ein' feste Burg ist unser Gott» («Господь — твердыня наша»)², которые в этом контексте символизируют веру, поддерживающую Марию и Иосифа в их испытаниях.

Фуга родственна кантате BWV 80, написанной на тот же хорал «Ein' feste Burg ist unser Gott» (интонации темы фуги отчетливо слышатся, в частности, в первых же тактах оркестрового сопровождения начального хора и в начальной фразе баса в дуэте № 2,



¹ Аналогичные примеры есть в «Библейских сонатах» И. Кунау. Подобный риторический прием дважды применен при изображении бегства врагов — см. первую сонату («Битва Давида с Голиафом»), V часть: «Бегство филистимлян, преследуемых и уничтожаемых израильтянами»; а также пятую сонату («Гедеон, спаситель народа Израиля»), VI часть: «Бегство врагов, преследуемых израильтянами». В обоих случаях в словесных пояснениях, составленных Кунау, в том числе и на итальянском языке, фигурирует слово «*fuga*».

² В основе этого лютеровского хорала, созданного в 1528 г., — текст из Псалтири: «Господь твердыня моя и прибежище мое, Избавитель мой, Бог мой, скала моя» (Псалом 17 [18], 3); «Бог нам прибежище и сила, скорый помощник в бедах» (Псалом 45 [46], 2).

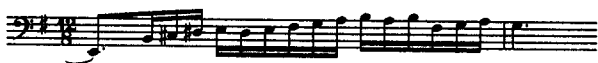
а также органной обработке этого хорала (VI, 22 — BWV 720), пронизанной безостановочным движением шестнадцатых (риторическое выражение идеи бегства). Яворский отмечал также, что поступенно восходящая часть темы фуги является ничем иным, как точным обращением второй фразы самого хорала «Ein' feste Burg ist unser Gott».

144



Почти в точности тему фуги воспроизводит второй раздел органной обработки хорала «Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wand» VI, 32 — BWV 666, которая уже упоминалась в связи с прелюдией (см. т. 10, 17–18 и далее, *прим. 145*); органная хоральная прелюдия «Erstanden ist der heil'ge Christ» V, 14 — BWV 628 (см. *прим. 37*, линия нижнего голоса мануала). Интонационные комплексы, весьма близкие теме фуги E-dur I, содержат оркестровое вступление к кантате BWV 116 «Du Friedefürst, Herr Jesu Christ» (*прим. 146*), а также тема фуги H-dur I (*Сводная таблица, с. 62, 67*).

145



146



Ядро темы фуги составляет поступенно восходящий «символ воскресения». В т. 13–16 в среднем голосе звучат нисходящие мотивы с задержаниями как отзвуки пережитых опасностей (символы «жалобы», «вздоха»).

147



В нижнем голосе отражена моторность передвижения (равномерные «шаги» восьмых, т. 13–16, 22–25). Вся фуга может быть истолкована как размышления о том, что Бог позаботится и о каждом человеке так же, как он спас Младенца Христа от царя Ирода.

Текстологические замечания: отсутствуют.

Исполнительские указания: Играть фугу радостно, активно, уверенно, с упованием, что предсказание сбудется.

ЦИКЛ «ДЕЯНИЯ ХРИСТА»

(ДРУГИЕ НАЗВАНИЯ: «ЮНОСТЬ ХРИСТА», «ЗРЕЛЫЙ ПЕРИОД»)



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА А-MOLL I

Ассоциативный образ:
КРЕЩЕНИЕ ХРИСТА В ИОРДАНЕ

Библейский текст: «Тогда приходит Иисус из Галилеи на Иордан к Иоанну — креститься от него. Иоанн же удерживал Его и говорил: мне надобно креститься от Тебя, и Ты ли приходишь ко мне? Но Иисус сказал ему в ответ: оставь теперь; ибо так надлежит нам исполнять всякую правду. Тогда Иоанн допускает Его. И крестившись Иисус тотчас вышел из воды, — и се, отверзлись Ему небеса, и увидел Иоанн Духа Божия, Который сходил, как голубь, и ниспущался на Него. И се, глас с небес глаголющий: Сей есть Сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение» (Матфей 3, 13–17; также Марк 1, 9–11; Лука 3, 21–22; Иоанн 1, 28–37).

Хоральная мелодия: «Christ unser Herr zum Jordan kam» (тема фуги).
Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Джотто, Перуджино, Пьеро делла Франческа, Вероккио, Эль Греко, Тинторетто, Кранах.

Прелюдия: ассоциативный образ — *Иордан, который катит свои волны, набегающие одна на другую* (ходы восьмых по трезвучию; секундовые «колыхания», а также восходящие и нисходящие пассажи шестнадцатых).

Прелюдия: ассоциативный образ — *Иордан, который катит свои волны, набегающие одна на другую* (ходы восьмых по трезвучию; секундовые «колыхания», а также восходящие и нисходящие пассажи шестнадцатых).



Изображение волн, близкое по характеру прелюдии a-moll I, встречается в нескольких баховских кантатах, из которых стоит выделить кантату BWV 7 «Christ unser Herr zum Jordan kam»

(«Христос Господь пришел на Иордан»; см. хор № 1; арию тенора № 4); а также светскую кантату BWV 206 «Schleicht, spielende Wellen» («Крадитесь, игривые волны»: см. хор № 1; арию тенора № 5, арию альты № 7)¹.

Начальный мотив прелюдии, определяющий собой ее развитие, содержит «символ воскресения» (a — h — c, h — c — d). Его присутствие вполне объяснимо, так как крещение — это готовность к смерти и будущему воскресению. Обращают на себя внимание и зеркально расходящиеся мотивы по звукам трезвучия на последних долях т. 1–3, символизирующие отражения на водной поверхности.

Эпизод в средней части прелюдии (т. 16–20) содержит новый материал, не повторяющийся в репризе. Здесь символически передан сам обряд крещения. Нисходящие пассажи шестнадцатых более чем на две октавы в т. 16, 18 изображают погружение Христа в воду. В них вписано начальное ядро темы фуги B-dur II; оно же — основа органной хоральной прелюдии «Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf» («Господь, отверзи небеса») V, 24 — BWV 617. Таким образом Бах передает событие, произошедшее в момент крещения Иисуса: «и се, отверзлись Ему небеса, и увидел Иоанн Духа Божия». Мотивы верхнего голоса в т. 17–18, 19–20 символизируют осенение Иисуса крестом (один из вариантов «темы креста»: es — d — a — b; b — a — e — f).



¹ Анализируя прелюдию и фугу a-moll I, Яворский ссылался на Швейцера, отмечавшего излюбленные Бахом образы волн и во многих других кантатах (BWV 10, 56, 81, 88, 202, 204, 215; см.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 362–363). Напомним, что в «Хорошо темперированном клавире», по мнению Яворского, водная стихия запечатлена еще в нескольких прелюдиях и фугах — в частности, c-moll I, d-moll I, E-dur I, F-dur I, gis-moll II.

Точно такой же прием лежит в основе органной обработки хора «Christ unser Herr zum Jordan kam» VI, 17 — BWV 684, в первых тактах которой басовый голос передает набегающие волны, а верхние голоса с помощью имитаций многократно воспроизводят «символ креста».



Фуга: содержание пьесы — *крещение Иисуса*. В фуге находят символическое воплощение слова Иоанна Крестителя: «Вот Агнец Божий, Который берет на Себя грех мира» (Иоанн 1, 29).

Фуга написана на две темы. Первая тема основана на хорале «Christ unser Herr zum Jordan kam». И в теме, и в ее кодетте содержатся те же «символы воскресения», что и в начале прелюдии.

Первая тема фуги a-moll I интонационно близка вступительному хору кантаты BWV 7 «Christ unser Herr zum Jordan kam», а также одной из органных обработок этого хорала (VI, 18 — BWV 685), что естественно, поскольку все три сочинения объединяются общей хоральной мелодией. Начальное ядро темы фуги нота в ноту звучит в дуэте сопрано и альты (№ 4) из кантаты BWV 93 «Wer nur den lieben Gott läßt walten» (в басу оркестрового сопровождения на словах «so kommt Gott, eh wir's uns ver-sehn», прим. 151); оно же повторяется в органной обработке хорала «Wer nur den lieben Gott läßt walten» VII, 59 — BWV 647, которая создана на основе выше-названного дуэта.



Тематические обороты, схожие с темой фуги, содержатся в первых тактах органной обработки хора «Christ lag in Todesbanden» VI, 16 — BWV 695 (прим. 152), звучащей в той же тональности a-moll. Впрочем, это сходство во многом объясняется интонационным родством начальных фраз самих хоральных мелодий «Christ unser Herr zum Jordan kam» и «Christ lag in Todesbanden» (см. Сводную таблицу, с. 66).



Вторая тема фуги (сопрано, т. 14) представляет собой обращение первой. Все развитие фуги построено на чередовании и противопоставлении двух зеркальных тем, имеющих явное риторическое происхождение (отражение евангельского события в зеркале вод Иордана). Этот же символический прием — сопоставление восходящей темы и ее нисходящего обращения — определяет развитие органной обработки хора «Christ unser Herr zum Jordan kam» VI, 18 — BWV 685, о которой уже шла речь в связи с фугой¹. Многочисленные стретты в фуге (т. 27, 31, 36, 43, 48, 53, 57, 64, 67, 73 и др.), как и во многих других произведениях Баха, указывают на важнейшие христианские догматы (в данном случае — таинство крещения)². В т. 76–78 впервые соединяются обе темы, что приводит к патетическому моменту, традиционно обозначаемому в баховских сочинениях аккордом с фермой и последующей паузой (т. 80). Этот момент, по мнению Яворского, отражает слова Евангелия: «и се, отверзлись Ему небеса, и увидел Иоанн Духа Божия, Который сходил, как голубь, и ниспускался на Него» (Матфей 3, 16; ср. аналогичное место в прелюдии).

Текстологические замечания: фуга написана для клавиесина с педалями (видимо, здесь Яворский прямо опирался на точку зрения Швейцера, который приводит этот тезис как аргумент в пользу версии о принадлежности цикла a-moll I к раннему периоду баховского

¹ Отметим, что в органном сочинении тема и ее обращение имеют по два ритмических варианта (вторые варианты являются свободным ритмическим уменьшением первых).

² Яворский полагал, что различные ухищрения — стретты, увеличения или уменьшения темы и т. д. — музыкальный аналог премудростей христианской догматики.

творчества: «Органнй пункт на пять тактов в заключении фуги не может быть сыгран одними руками — временами приходится обращаться за помощью к педали, что характерно как раз для юношеских произведений Баха»¹).

Исполнительские указания: Яворский разделял точку зрения Швейцера о затактовом происхождении тем Баха («[...] его темы и фигуры имеют преимущественно затактовое строение»)², указывая примеры фразировки прелюдии и фуги a-moll I на основании этого принципа. В прелюдии, по словам исследователя, необходимо выделять «символ воскресения» (т. 1–3, 5–7, 8–10 и т. д.). Фуге свойственна большая эмоциональная насыщенность, исполнять взволнованно.



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА CIS-MOLL II

Ассоциативный образ: ИСКУШЕНИЕ ХРИСТА ДЬЯВОЛОМ В ПУСТЫНЕ

Библейский текст: «Тогда Иисус возведен был Духом в пустыню, для искушения от диавола. И, постившись сорок дней и сорок ночей, напоследок взалкал. И приступил к Нему искушитель и сказал: если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами. Он же сказал ему в ответ: написано: “не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих”. Потом берет Его диавол в святой город и поставляет Его на крыле храма, и говорит Ему: если Ты Сын Божий, бросься вниз; ибо написано: “Ангелам Своим заповедает о Тебе, и на руках понесут Тебя, да не преткнешься о камень ногою Твоею”. Иисус сказал ему: написано также: “не искушай Господа Бога твоего”. Опять берет Его диавол на весьма высокую гору, и показывает Ему все царства мира и славу их, и говорит Ему: все это дам Тебе, если падши поклонишься мне. Тогда Иисус говорит ему: отойди от Меня, сатана; ибо написано: “Господу Богу твоему поклоняйся и Ему одному служи”. Тогда оставляет Его диавол, — и се, Ангелы приступили и служили Ему» (Матфей 4, 1–11; также Марк 1, 12–13; Лука 4, 1–13).

Хоральная мелодия: «Christ lag in Todesbanden» (тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Крамской «Христос в пустыне».

Прелюдия: страстное патетическое ариозо; моление. В то же время пьеса носит черты пасторали. В т. 27 верхний голос нота в ноту (в том числе по высоте) повторяет начальный мотив прелюдии E-dur I, которая также носит пасторальный характер (прим. 140, 142). Облик прелюдии cis-moll II во многом определяют музыкальные символы: «жертвенности» (восходящий квартсекстаккорд — сопрано, т. 1, 39; альт, т. 7, 33); «страстей» (в ракоходе — сопрано, грань т. 5–6, 43–44: *dis — e — his — cis*; альт, грань т. 37–38: *gis — a — e — fis*; в прямом виде — альт, грань т. 19–20: *ais — gis —*

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 239–240. Ту же мысль подтверждает Г. Келлер (Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 153–154).

² Там же. С. 266. Изложение взглядов Швейцера на исполнение баховских клавирных сочинений см.: Там же. С. 249–276.

cis — *h*; грань т. 25–26: *cis* — *h* — *e* — *dis*; и др.); «символ страдания» (замаскированный нисходящий хроматизм: альт, т. 40–42; сопрано, т. 46–48). В начальном разделе слышна восходящая интонация патетического возгласа (т. 6: *e* — *dis* — *cis* — *a*). Постоянно встречающиеся форшлаги, трели и предъемы также свидетельствуют о возвышенном, патетическом характере музыки, воплощающей образ Иисуса в раздумьях о грядущем самопожертвовании.

Близкий характер музыки, схожие размер ($\frac{3}{8}$) и тональность (*fis*-*moll*), а также общие музыкальные символы связывают с прелюдией *cis*-*moll* II арию альта «*Wiß' und Reu'*» («Покаяние и раскаяние», № 10) из «Страстей по Матфею» (в частности, ученый обращал внимание на т. 12–13 арии, где следует ход баса вверх по звукам минорного трезвучия, предвещающий тему — точно так же решено начало прелюдии *cis*-*moll* II). Один из наиболее ярких интонационных оборотов прелюдии, содержащий завуалированный «символ креста» (начало второго раздела: альт, т. 17–18; сопрано, т. 19–20; бас, т. 21–22, *прим.* 153), процитирован в арии сопрано «*Blute pur*» (№ 12) из того же сочинения (т. 29, 31; вокальная партия, на словах «*Ach, ein Kind*», *прим.* 154)¹.

153

154 Soprano
Ach, ein Kind, das du er-zo-gen, das an dei-ner Brust ge-so-gen

B. c.

¹ Я. Мильштейн пишет о глубокой внутренней экспрессии прелюдии *cis*-*moll* II, «которая напоминает нам о лучших номерах «Страстей по Матфею», подтверждая, по сути, интерпретацию Яворского (Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 234).

Хроматические «символы страдания» сближают прелюдию с органной хоральной прелюдией «*Durch Adam's Fall ist ganz verderbt*» (V, 13 — BWV 637). Основное тематическое ядро, изложенное в первых тактах прелюдии *cis*-*moll* II (*прим.* 155), почти нота в ноту повторяет начальный оборот клавирной симфонии *Es-dur* BWV 791 (*прим.* 156).

155

156

Фуга: искушение Иисуса дьяволом. Темы фуги содержит «змеинообразное» движение, типичное для изображения Бахом дьявольских сил. Схожий «вьющийся» тематизм — в начальном хоре кантаты BWV 19 «*Es erhob sich ein Streit*» («Началась битва»), повествующем о сражении Архангела Михаила с сатаной (*прим.* 97).

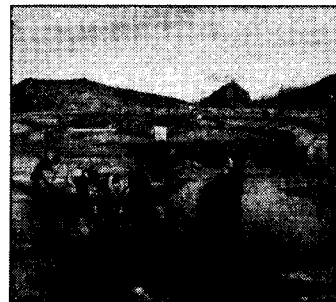
Первая тема фуги *cis*-*moll* II основана на интонациях хора «*Christ lag in Todesbanden*». Вторая тема (начиная с т. 26) — обращение первой. Несколько раз в фуге звучит «символ свершения» (бас, т. 4; сопрано, т. 56–57; им же завершается пьеса: сопрано, т. 70–71). Один из важнейших тематических элементов противосложений — хроматический «символ страдания» (сопрано, т. 20–21; 26–27, 35–36, 55–56; 66–67, 68–69; альт, т. 36–37, 51–52, 62–64; бас, т. 48–49, 61–62 и т. д.) На всем протяжении фуги звучит также «символ страстей» (см. бас, т. 4–5; сопрано, т. 30, 61, 64 и др.). Яворский указывал на особый выразительный прием в одном из противосложений — символически переданные жесты отрицания Иисусом дьявольских соблазнов (сопрано, т. 21–22).



Текстологические замечания: Бах, видимо, сочинил эту прелюдию и фугу в c-moll, затем перенес ее в cis-moll (с этим связано некоторое неудобство исполнения)¹.

Исполнительские указания: характер и прелюдии, и фуги — патетический. Трели в прелюдии необходимо исполнять как дрожание голоса, рыдание.

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА D-MOLL I



Ассоциативный образ:

дьявол-змея, грех и искупление; фуга — Дева (Богоматерь) (1917 г.); обвивание Христа плащаницей (1935 г.)¹; ЕВАНГЕЛЬСКОЕ ЧУДО НА РЫБНОЙ ЛОВЛЕ (1942 г.)

Библейский текст: «Увидел Он две лодки, стоящие на озере; а рыболовы, вышедшие из них, вымывали сети. Вошед в одну лодку, которая была Сиимонова, Он просил его отплыть несколько от берега, и сев учил народ из лодки. Когда же перестал учить, сказал Симону: отплыви на глубину, и закиньте сети свои для лова. Симон сказал Ему в ответ: Наставник! мы трудились всю ночь и ничего не поймали; но по слову Твоему закину сеть. Сделавши это, они поймали великое множество рыбы, и даже сеть у них прорывалась. И дали знак товарищам, находившимся на другой лодке, чтобы пришли помочь им; и пришли, и наполнили обе лодки, так что они начинали тонуть. Увидев это, Симон Петр припал к коленам Иисуса и сказал: выйди от меня, Господи! потому что я человек грешный. Ибо ужас объял его и всех, бывших с ним, от этого лова рыб, ими пойманных; также и Иакова и Иоанна, сыновей Зеведеевых, бывших товарищами Симону. И сказал Симону Иисус: не бойся; отныне будешь ловить человеков» (Лука 5, 2–10; также Иоанн 21, 4–13).

Хоральная мелодия: «Christ lag in Todesbanden», «Befiehl du deine Wege» (тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Конрад Витш, Рафаэль («Чудесный улов»).

¹ «D-moll'[ная] прелюдия из первой части W. Cl. тождественна по теме с одной из Choralvorspiel [...] Значит, прелюдия есть обволакивание в пелены, а фуга как тело» (Яворский Б. Л. Письмо С. В. Протопопову от 12–16 августа 1935 г. // Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. 1. Изд. 2-е. С. 507). Возможно, комментируя свое наблюдение, ученый допустил случайную опisku, упомянув прелюдию вместо фуги. Одна из органых обработок хорала «Christ lag in Todesbanden» (контекст высказывания Яворского указывает именно на этот напев), а именно: VI, 16 — BWV 695 действительно почти идентична циклу d-moll I, однако не прелюдии, а теме фуги (см. прим. 152). Что касается сходства какой-либо органной обработки, связанной с образом обвивания Христа смертными пеленами, с темой прелюдии d-moll I, то обнаружить подобное соответствие, к сожалению, не удалось.

¹ На это указывает также Г. Келлер (Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 226).

Прелюдия: триольные пассажи символически передают образ волн на озере. В заключительном разделе прелюдии, в т. 24–25 ходы вниз по уменьшенному трезвучию изображают трепыхание рыбки (запись 1942 г.). Основная тема прелюдии (*прим. 158*) почти в точности процитирована (на той же высоте!) в арии сопрано (№ 5) из кантаты BWV 147 «Herz und Mund und Tat und Leben», приуроченной к празднику Посещения Марией Елисаветы (*прим. 159*)¹.

158

159

¹ В. Шмидер датирует эту кантату 1727 годом, указывая при этом, что ее материал переработан из более ранней кантаты, созданной к другому церковному празднику в Веймаре в 1717 г., то есть до сочинения первой части «Хорошо темперированного клавира». См.: *Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. S. 197. Т. Шабалина* указывает на исполнение кантаты в Лейпциге в июле 1723 г. См.: *Шабалина Т. В. Хронограф жизни и творчества И. С. Баха // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 705.*

Фуга: носит догматический характер (запись 1924 г.). Ее тема в точности содержится в припеве (Abgesang) хора «Befiehl du deine Wege». Тема фуги переключается также с хоралом «Christ lag in Todesbanden», в особенности с баховской органной фантазией на эту мелодию (VI, 16 — BWV 695, *прим. 152*); она весьма близка теме фуги a-moll I. Восходящий профиль мелодической линии отчасти сближает тему фуги d-moll I с темой фуги C-dur I, а также с родственными ей сочинениями: органной обработкой хора «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» VI, 11 — BWV 716 и органной фугой на тему «Magnificat» VII, 41 — BWV 733, несмотря на различный характер музыки (видимо, именно на этом сходстве, замеченном ученым, основывалась трактовка фуги 1917 г.: «Дева [Богоматерь]»).

Фуга d-moll I построена на стреттах, сочетающих основной вид темы с ее обращением (зеркальным отражением). Если следовать трактовке 1942 г., то подобный прием имеет риторическое происхождение: Бах часто пользуется им, чтобы показать отражение евангельских событий в зеркале вод (см. фугу a-moll I, органную обработку хора «Christ unser Herr zum Jordan kam» VI, 18 — BWV 685).

Текстологические замечания: отсутствуют.

Исполнительские указания: отсутствуют.



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА F-DUR I

Ассоциативный образ:

ЕВАНГЕЛЬСКОЕ ЧУДО НА РЫБНОЙ ЛОВЛЕ

Библейский текст: см. текст к циклу d-moll I.

Хоральная мелодия: «Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist» (тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: те же, что и предыдущем цикле.

Прелюдия: символическое изображение водной стихии (волнообразные пассажи шестнадцатых, *прим. 160*) роднит прелюдию с прелюдиями a-moll I, d-moll I. Те же пассажи шестнадцатых в сочетании с пульсацией восьмых в аккомпанементе при сходном с прелюдией метре и размере $\frac{6}{8}$ определяют облик начальной арии баса из кантаты BWV 88 «Siehe, ich will viel Fischer aussenden» («Я пошлю множество рыбаков», *прим. 161*). По мнению Яворского, в прелюдии F-dur I отображена также ловля рыб (в этом контексте символическим смыслом наделяются многочисленные трели, изображающие трепыхание рыбы в сетях).

160



161



Фуга: написана на тему хорала «Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist» («Приди, Бог Творец, Святой Дух»), которая в данном образном контексте истолковывается непосредственно как момент совершения божественного чуда¹. Фуга носит волевой характер, в ней встречается много стретт, типичных для сочинений Баха, где говорится о твердой, непоколебимой вере.

Текстологические замечания: отсутствуют.

Исполнительские указания: отсутствуют.

¹ Исследователи неоднократно указывали в качестве прообраза темы фуги F-dur I тему фуги F-dur И. К. Ф. Фишера из цикла «Нить Ариадны» (см.: *Oppel R. Über Joh. Kasp. Ferd. Fischers Einfluß auf Joh. Seb. Bach // Bach-Jahrbuch. 7. Jahrgang. Berlin, 1910. S. 66; Бесселер Г. Бах как новатор // Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики. С. 91; Keller H. Das Wohltemperierte Klavier von J. S. Bach. 2. Auflage. S. 77; Sumikura I. Joh. Seb. Bach und Joh. Kaspar Ferd. Fischer // Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR. S. 236).*



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА С-MOLL I

Ассоциативный образ:

ПЛАМЕНЕЮЩАЯ ВЕРА, ВЫРАЖЕНИЕ ПЫЛКОСТИ В ВЕРЕ (1924 г.);

БУРЯ НА ОЗЕРЕ, ШЕСТВИЕ ХРИСТА ПО ВОДЕ К УЧЕНИКАМ (1942 г.)¹

Парадоксальным образом с обеими трактовками ученого перекликается замечание Бузони, уподобившего прелюдию «неугомонному потоку, отражающему в себе языки пламени пылающего пожара»². Ван Бруйк ассоциирует раздел прелюдии, начинающийся авторским указанием *Presto*, с разразившейся и бушующей бурей с градом³.

Библейский текст: «Вечером того дня сказал им: переправимся на ту сторону. И они [...] взяли Его с собою, как Он был в лодке [...] И поднялась великая буря; волны били в лодку, так что она уже наполнялась водою, а Он спал на корме на возгавии. Его будят и говорят Ему: Учитель! неужели Тебе нужды нет, что мы погибаем? И встав Он запретил ветру и сказал морю: умолкни, перестань. И ветер утих, и сделалась великая тишина. И сказал им: что вы так боязливы? как у вас нет веры? И убоялись страхом великим и говорили между собою: кто же это, что и ветер и море повинуются Ему?» (Марк 4, 35–41; также Матфей 8, 23–27; Лука 8, 22–25).

«Понудил Иисус учеников Своих войти в лодку, и отправиться прежде Его на другую сторону [...] Он взошел на гору помолиться наедине; и вечером оставался там один. А лодка была уже на середине моря, и ее било волнами, потому что ветер был противный. В четвертую же стражу ночи пошел к ним Иисус, идя по морю. И ученики, увидевши Его идущего по морю, встревожились и говорили: это призрак; и от страха вскричали. Но Иисус тотчас заговорил с ними и сказал: ободритесь; это Я, не бойтесь. Петр сказал Ему в ответ: Господи! если это Ты, повели мне придти к Тебе по воде. Он же сказал: иди. И вышел из лодки, Петр пошел по воде, чтобы подойти к Иисусу; но видя сильный ветер, испугался и, начав утопать, закры-

¹ Непосредственно в анализе Яворского из двух фрагментов Евангелия, связанных с образом озера, отражен лишь эпизод укрощения бури, а шествие Христа по водам не упоминается. Однако, поскольку ссылка на этот сюжет есть в нескольких архивных источниках, посвященных баховским семинарам, мы приводим это указание, как и соответствующий библейский текст.

² Цит. по изд.: Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 109.

³ Там же. С. 110.

чал: Господи! спаси меня. Иисус тотчас простер руку, поддержал его и говорит ему: маловерный! зачем ты усомнился? И когда вошли они в лодку, ветер утих. Бывшие же в лодке подошли, поклонились Ему и сказали: истинно Ты Сын Божий» (Матфей 14, 22–33; также Марк 6, 45–51; Иоанн 6, 16–21).

Хоральная мелодия: «Wach auf, wach auf, 's ist hohe Zeit» (тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Тинторетто.

Прелюдия: носит пламенеющий характер (1924 г.). Фактура прелюдии (прим. 110) сходна с фигурациями, изображающими языки божественного пламени в начальном хоре кантаты BWV 34 «O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe»¹.

Видимо, эта находка Яворского легла в основу интерпретации 1924 г.: «пламенеющая вера».

Ученый ссылаясь также на образцы музыки более позднего времени, связанной с образом огня, пламени, отмечая фактурные комплексы, близкие прелюдии с-moll I, в «Заклинании огня» из «Валькирии» Вагнера, а также в поэме Скрябина «К пламени».

В линии верхнего голоса в т. 1 прелюдии содержится символ «Dies irae» (*es — d — es — c*). Постоянное движение прерывается речитативами, возгласами солиста (т. 25–27, 34, 35–37). В т. 28–32 голоса следуют каноном друг за другом. Остановка и патетический речитатив в т. 34 соответствуют моменту, когда Иисус остановил бурю и обратился к ученикам: «Что вы так боязливы? как у вас нет

¹ Как указывают текстологи, эта кантата, приуроченная к празднику Пятидесятницы и исполненная во второй половине 1740-х гг., является переработкой светской венчальной кантаты BWV 34a с тем же названием (1726). См.: Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. S. 44–46; Шабалина Т. В. Хронограф жизни и творчества И. С. Баха // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 716, 734.

веры?» (Марк 4, 40; 1942 г.). В т. 34 следуют два выразительных речитатива, которые сменяются в т. 35–38 юбилаями (определявшимися Яворским как «явление, когда чувство певца прорывает оклады метра и ритма и солист выделяется из хора, затихающего или умолкающего»¹). В последнем такте прелюдии в движении шестнадцатых «зашифровано» ядро темы фуги (*c — h — c — g*).

Фуга: выражение духовной радости и непоколебимой, стойкой веры. В теме фуги содержится «символ креста» в ракоходном движении, означающий искупление через крестную муку (*h — c — g — as*).

Почти точную цитату темы фуги содержит одна из фраз хора «Wach auf, wach auf, 's ist hohe Zeit». Этот хорал имеет самую тесную связь с последней по времени, а также наиболее конкретной и убедительной образной интерпретацией Яворского («Буря на озере»), поскольку он является ничем иным, как воззванием к Христу людей, утопающих в море во время бури и молящих Спасителя остановить стихию.

В кантате BWV 93 «Wer nur den lieben Gott läßt walten», в начале дуэта сопрано и альты (№ 4) в оркестровом сопровождении на словах «Er kennt die rechten Freudenstunden, er weiß wohl» («Он знает часы истинной радости») звучит начальный оборот темы фуги в той же тональности (*c — h — c — g — as*), находящий продолжение в партии сопрано, где воспроизводится вторая фраза темы (*c — h — c — d*).

163

Soprano

Alto

p sempre

¹ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 656.

Этот же тематизм содержится в органной обработке хора «Wer nur den lieben Gott läßt walten» VII, 59 — BWV 647, которая является практически точным парафразом дуэта из кантаты BWV 93¹. Интонационное ядро, близкое теме фуги, звучит в начальном хоре кантаты BWV 103 «Ihr werdet weinen und heulen» (на словах «aber die Welt wird sich freuen» — «а мир возрадуется» [Иоанн 16, 20], прим. 164); в клавирных инвенциях с-moll (прим. 165); h-moll (прим. 166); в оркестровом вступлении к арии баса (№ 6) из кантаты BWV 78 «Jesu, der du meine Seele» (в той же тональности с-moll).

164 [Moderato] Adagio

a. ber die Welt wird sich freuen. en.

165

166

Ритмическая и интонационная формула, лежащая в основе темы фуги, переключается с основным тематическим элементом оркестрового сопровождения дуэта альты и тенора (№ 7) из кантаты BWV 154 «Mein Liebster Jesu ist verloren», проникнутого сходным настроением радости и духовной стойкости (басовая линия)².

167

¹ См.: Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. S. 123–124, 447.

² В ходе семинаров Яворский цитировал Швейцера, считавшего ритмическую фигуру, состоящую из восьмой и двух шестнадцатых, одним из баховских «символов радости». См.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 355, 386–387.



Текстологические замечания: прелюдия в ранней версии была дописана Бахом до обозначения *Presto* (т. 28), затем он прибавил заключительный раздел. Указания *Presto*, *Adagio* в речитативе и завершающее *Allegro* — авторские. Т. 34, *Adagio* — у Баха первый звук (*e*) в верхнем голосе снабжен лигой, и звук *f* во втором аккорде — тоже. В редакции Черни, опубликованной издательством Peters, лиги отсутствуют. На последней доле прелюдии в некоторых изданиях (в том числе у Черни) под заключительным звуком *e* подписаны звуки до-мажорного трезвучия, отсутствующие в автографе¹.

Исполнительские указания: в заключительном разделе прелюдии (начиная с указания *Allegro*, т. 35) использована техника органной педали — басовые звуки, по замыслу автора, выдерживаются на протяжении длительного времени (на клавишине подобный эффект невозможен в силу быстрого затухания звука)². При исполнении фуги не надо делать лишних пауз, не указанных автором, иначе исчезнет эффект полифонического сочетания с другими голосами, в которых выписаны паузы.

¹ Подобное искажение авторского текста содержится и в редакции Бартока, правда, имеет оно несколько иной облик: редактор протягивает лиги от шестнадцатых *c* и *g* в пассаже на третьей доле такта на четвертую долю, тем самым «надстраивая» над завершающим звуком *e* не существующие у Баха звуки тонического аккорда.

² В своей монографии Э. Бодки высказывает иную точку зрения, приводя в качестве аргумента высказывание известного швейцарского историка музыки Карла Нефа, прямо относящееся к прелюдии *c*-moll I: «Во время игры низкие звуки клавиш звучат дольше, нежели эти же ноты на фортепиано, если не употребляется педаль. Это красивое звучание выдержанных низких нот — часто встречающийся в старинной музыке совершенно особый эффект. [...] Две выдержанные ноты [в конце прелюдии *c*-moll I. — *Р. Б.*] звучат великолепно, наподобие мягкого колокольного звона» (См.: *Nef K. Clavecymbel und Clavichord // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. 10. Jahrgang. Leipzig, 1903. S. 15; русский перевод цит. по изд.: Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. С. 66).*



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА GIS-MOLL II

Ассоциативный образ:
ВСТРЕЧА ХРИСТА С САМАРЯНКОЙ
У КОЛОДЕЦА (1924 г.)

В 1942 г. Яворский поставил это толкование под сомнение, утверждая, что ассоциативный образ не определен. В материалах Л. Авербух, составленных по просьбе

С. Рязова в 1975 г., есть следующая запись по поводу этого цикла: «*Отче наш*»¹.

Библейский текст: «Итак приходит Он в город Самарийский, называемый Сихарь, близ участка земли, данного Иаковом сыну своему Иосифу; там был колодезь Иаковлев. Иисус, утрудившись от пути, сел у колодезя; было около шестого часа. Приходит женщина из Самарии почерпнуть воды. Иисус говорит ей: дай Мне пить. Ибо ученики Его отлучились в город купить пищи. Женщина Самарянка говорит Ему: как Ты, будучи Иудей, просишь пить у меня, Самарянки? ибо Иудеи с Самарянами не сообщаются. Иисус сказал ей в ответ: если бы ты знала дар Божий, и кто говорит тебе: «дай Мне пить», то ты сама просила бы у Него, и Он дал бы тебе воду живую. Женщина говорит Ему: господин! Тебе и почерпнуть нечем, а колодезь глубок; откуда же у Тебя вода живая? Неужели Ты больше отца нашего Иакова, который дал нам этот колодезь, и сам из него пил, и дети его, и скот его? Иисус сказал ей в ответ: всякий, пьющий воду сию, возраждет опять; а кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную. Женщина говорит Ему: господин! дай мне этой воды, чтобы мне не иметь жажды и не приходиться сюда черпать» (Иоанн 4, 5–15).

Хоральная мелодия: «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (II мелодия: тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Рембрандт, Эль Греко, Тициан; немецкий художник баховской эпохи Маттиас Шайтс.

Прелюдия: пастушеская пастораль, спокойный ландшафт. По выражению Яворского, прелюдия носит «втиеватый характер». В музыке слышатся переливы воды, выраженные с помощью

¹ ЦММЖ. Ф. 447. Ед. хр. 569.

движения шестнадцатых (духовный образ «живой воды», о которой говорил Иисус).



Тематический материал прелюдии перекликается с одним из фрагментов начальной арии баса из кантаты BWV 88 «Siehe, ich will viel Fischer aussenden», где запечатлена водная стихия.



Один из важнейших интонационных символов пьесы — терции и сексты с задержаниями (см. т. 2, 4, 17, 31, 42), звучащие также в прелюдии f-moll II («Христос у Марфы и Марии») и в фуге Fis-dur II («Воскрешение Лазаря»). Яворский истолковывал этот символ как «вопрос об истине». Он встречается в арии сопрано (№ 12) «Blute pur, du liebes Herz» из «Страстей по Матфею» (прим. 170); в арии альты (№ 10) «Buß' und Reu'» из того же сочинения (прим. 171); во вступительном хоре из кантаты BWV 3 «Ach Gott, wie manches Herzeleid» (прим. 172); в арии баса (№ 5) из кантаты BWV 13 «Meine Seuffer, meine Tränen»; в арии альты (№ 3) из кантаты BWV 34 «O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe» (прим. 173); а также в органной фантазии на тему хорала «Komm, heiliger Geist, Herre Gott» VII, 36 — BWV 651 (т. 26–27, 49–51, 69–70, 98–99, прим. 174).





Фуга: двойная, с удержанным противосложением. В основе темы — второй мелодический вариант хорала «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir», на котором, как отмечалось выше, построен баховский «символ воскресения». Тема фуги почти цитатно совпадает с началом сонаты Скарлатти d-moll L 413, К 9¹. Вторая тема фуги (начиная с т. 61) — хроматически нисходящий «символ страдания»; в т. 97 — соединение двух тем.

Текстологические замечания: отсутствуют.

Исполнительские указания: отсутствуют.



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА F-MOLL II

Ассоциативный образ: ХРИСТОС У МАРИИ И МАРФЫ

Библейский текст: «Марфа, услышавши, что идет Иисус, пошла навстречу Ему; Мария же сидела дома. Тогда Марфа сказала Иисусу: Господи! если бы Ты был здесь, не умер бы брат мой; но я и теперь знаю, что, чего Ты попросишь у Бога, даст Тебе Бог.

Иисус говорит ей: воскреснет брат твой. Марфа сказала Ему: знаю, что воскреснет в воскресение, в последний день. Иисус сказал ей: Я есмь воскресение и жизнь; верующий в Меня, если и умрет, оживет; и всякий живущий и верующий в Меня не умрет вовек. Верешь ли сему? Она говорит Ему: так, Господи! Я верую, что Ты Христос Сын Божий, грядущий в мир. Сказавши это, пошла и позвала тайно Марию, сестру свою, говоря: Учитель здесь и зовет тебя. Она, как скоро услышала, поспешно встала и пошла к Нему. Иисус еще не входил в селение, но был на том месте, где встретила Его Марфа. Иудеи, которые были с нею в доме и утешали ее, видя, что Мария поспешно встала и вышла, пошли за нею, полагая, что она пошла на гроб — плакать там. Мария же, пришедши туда, где был Иисус, и увидевши Его, пала к ногам Его и сказала Ему: Господи! если бы Ты был здесь, не умер бы брат мой. Иисус, когда увидел ее плачущую и пришедших с нею Иудеев плачущих, Сам восскорбел духом и возмутился» (Иоанн 11, 20–33).

Хоральная мелодия: «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (I мелодия: тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Тинторетто, Вермеер¹.

¹ Латинские буквы, сопровождаемые цифрами, указывают номер данной сонаты в полных собраниях клавишных сочинений Скарлатти, опубликованных соответственно в редакциях Алессандро Лонго: L 413 (*Scarlatti D. Opere Complete per Clavicembalo / Riv. da A. Longo. Milano, 1906*) и Ральфа Киркпатрика: K 9 (*Scarlatti D. Complete Keyboard Works in Facsimile from the Manuscript and Printed Sources. Vol. I–XVIII / Edited by Ralph Kirkpatrick. New York-London, 1972*). Наблюдение Яворского подтверждает В. Ландовска в комментариях к своему исполнению баховского цикла на клавесине. См. *Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 339.*

¹ А. Казелла, видимо, опираясь на другие образные ассоциации, нежели Яворский, указывал в связи с прелюдией f-moll II на фреску Джотто «Слезы Клариссы». См.: *Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 267.*

Прелюдия: содержит два образа — Марии и Марфы. Тема Марии — по природе флейтовая (терции восьмых)¹; тема Марфы — скрипичная (токатная фактура, ломаные фигурации, движение шестнадцатыми).

175



Тематизм прелюдии f-moll II генетически связан с клавирной симфонией f-moll BWV 795.

176



Весьма близки прелюдии ария сопрано «Blute nur, du liebes Herz» («Кровоточи, любящее сердце», № 12) из «Страстей по Матфею»; ария альты «Buß' und Reu'» («Покаяние и раскаяние», № 10) из того же сочинения (прим. 170, 171). «Мотивы вдоха», удвоенные в терцию, звучат еще в нескольких пьесах «Хорошо темперированного клавира»: в прелюдии A-dur I, фуге Fis-dur II, прелюдии gis-moll II; а также в органной фантазии на тему хорала «Kommt, heiliger Geist, Herre Gott» VII, 36 — BWV 651 (прим. 174). Те же мотивы (без удвоений) лежат в основе арии баса (№ 5) из кантаты BWV 13 «Meine Seufzer, meine Tränen»; звучат во вступительном хоре из кантаты BWV 3 «Ach Gott, wie manches Herzeleid» (прим. 172); в арии

¹ Речь в данном случае, разумеется, не идет о графическом символе Маринобогоматери. Г. Келлер называет эту терцовую тему из прелюдии f-moll II «темой вдохов» (Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 233).

альта (№ 3) из кантаты BWV 34 «O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe» (прим. 173)¹.

Фуга: ассоциативный образ — *о чем Христос поучал*. Остов темы — тот же, что в фуге a-moll II (см. *Сводную таблицу*, с. 72, прим. 212). В ней содержится завуалированный «символ страстей» (с — des — e — f). Кроме того, в теме фуги f-moll II явно «просвечивают» интонации хорала «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (I). Ю. Тюлин приводит интонационно близкую тему органной фуги Букстехуде fis-moll².

177



Тема фуги f-moll II перекликается с речитативом № 22 из «Страстей по Матфею», в котором Иисус предрекает троекратное отречение Петра.

178



Текстологические замечания: отсутствуют.

Исполнительские указания: нередко фугу исполняют весело, в подвижном темпе (за ней даже закрепился соответствующий образ: «езда на палочке»). Это противоречит ее проникновенно-прочувствованному, лирическому содержанию.

¹ Я. Мильштейн указывает также на «мотивы вдоха» в других инструментальных сочинениях Баха: фуге из цикла Прелюдия, Фуга и Аллегро для лютни Es-dur BWV 998, а также третьей части (*Andante*) Трио-сонаты из «Музыкального приношения» (Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 266).

² Тюлин Ю. Н. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников // Советская музыка. 1935. № 3. С. 51. Отметим также наблюдение А. Казеллы о сходстве темы фуги f-moll II с темой фуги Моцарта c-moll для двух фортепиано К. 426 (см.: Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 268).



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА FIS-DUR II

Ассоциативный образ:
ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ

Другие толкования — **изгнание торгующих из храма** (на основании семантики изгнания в теме фуги); **Христос и Пилат** (1924 г., на основании сходства начал прелюдий Fis-dur II и h-moll II).

Библейский текст: «Иисус же, опять скорбя внутренно, приходит ко гробу. То была пещера, и камень лежал на ней. Иисус говорит: отнимите камень. Сестра умершего, Марфа, говорит Ему: Господи! уже смердит; ибо четыре дня, как он во гробе. Иисус говорит ей: не сказал ли Я тебе, что, если будешь веровать, увидишь славу Божию? Итак отняли камень от пещеры, где лежал умерший. Иисус же возвел очи к небу и сказал: Отче! благодарю Тебя, что Ты услышал Меня; Я и знал, что Ты всегда услышишь Меня; но сказал сие для народа, здесь стоящего, чтобы поверили, что Ты послал Меня. Сказав это, Он воззвал громким голосом: Лазарь! иди вон. И вышел умерший, обвитый по рукам и ногам погребальными пеленами, и лице его обвязано было платком. Иисус говорит им: развяжите его, пусть идет. Тогда многие из Иудеев, пришедших к Марии и видевших, что сотворил Иисус, уверовали в Него» (Иоанн 11, 38–45).

Хоральная мелодия: не указана.

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Джотто, Фабрициус, Кранах; младший современник Баха швейцарский художник Кристиан Вильгельм Эрнст Дитрих (1712–1774).

Прелюдия: в начале пьесы в басах звучит похоронный колокол (со звука *Cis* в конце т. 3 до первой доли т. 7). Тема, проходящая в сопрано, начиная с т. 4 (прим. 179), содержится в прелюдии h-moll II (прим. 180).



Для прелюдии характерен ярко декламационный стиль: во множестве встречаются тираты, речитативы (т. 1, 12–17, 29–32, 38, 40, 42–44, 49–52, 54–57, 65–67, 73–74). Тираты на фоне фигураций шестнадцатых по звукам трезвучия сближают с прелюдией Fis-dur II развернутую арию баса (№ 4) из кантаты BWV 139 «Wohl dem, der sich auf seinen Gott», звучащую в тональности fis-moll (текст арии: «Das Unglück schlägt auf allen Seiten um mich ein zentnerschweres Band» — «Несчастья навалились на меня со всех сторон непосильной ношей»).

Фуга: «выражение того, как человек перерождается для новой жизни»¹. Начало темы — вводный тон с трелью: «повеление воскреснуть».



¹ Запись Р. Пескиной (1942 г.). ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 319.



Подобная тема, означающая изгнание смерти, звучит в арии альта (№ 3) из кантаты BWV 44 «Sie werden euch in den Bann tun» (текст арии: «Christen müssen auf der Erden Christi wahre Jünger sein» — «Христиане должны в земной [жизни] быть истинными учениками Христа»)¹.



Удержанное противосложение фуги Fis-dur II (прим. 181, т. 4–5) основано на теме Марии из прелюдии f-moll II (прим. 175). Одна из интермедий построена как восклицания Марфы и Марии (т. 23–32, на том же мотиве противосложения); бас в этом разделе напоминает начальный оборот темы «Dies irae» (*h — ais — h — gis* и далее, т. 25, 27–29, 31). Эта интермедия в транспозиции повторяется в конце фуги (т. 57–64). Мотив, похожий на начало «Dies irae», помимо отмеченных эпизодов, проходит через всю фугу (см. т. 12–15, 17–19, 45–47, 49, 51).

Текстологические замечания: отсутствуют.

Исполнительские указания: отсутствуют.

¹ Помимо кантаты BWV 44, исполненной в 1724 г., Бахом создана еще одна кантата с таким же названием (BWV 183), исполненная годом позже. См.: Шабалина Т. В. Хронограф жизни и творчества И. С. Баха // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 709, 714.



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА F-DUR II

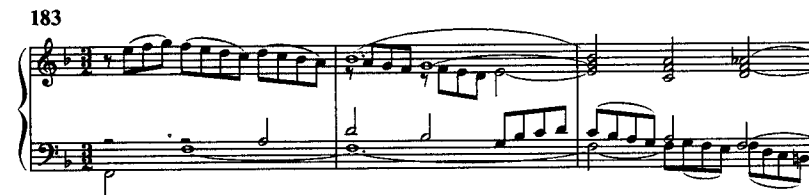
Ассоциативный образ:
ВЪЕЗД ХРИСТА В ИЕРУСАЛИМ

Библейский текст: «Когда приблизились к Иерусалиму, к Виффагии и Вифании, к горе Елеонской, Иисус посылает двух учеников Своих и говорит им: пойдите в селение, которое прямо перед вами; входя в него тотчас найдете привязанного молодого осла, на которого никто из людей не садился; отвязавши его, приведите; и если кто скажет вам: “что вы это делаете?”, отвечайте, что он надобен Господу; и тотчас пошлет его сюда. Они пошли, и нашли молодого осла, привязанного у ворот на улице, и отвязали его. И некоторые из стоявших там говорили им: что делаете? Зачем отвязываете осленка? Они отвечали им, как повелел Иисус; и те отпустили их. И привели осленка к Иисусу, и возложили на него одежды свои; Иисус сел на него. Многие же постлали одежды свои по дороге, а другие резали ветви с деревьев и постлали по дороге. И предшествовавшие и сопровождавшие восклицали: осанна! благословен грядущий во имя Господне! Благословенно грядущее во имя Господа царство отца нашего Давида! осанна в вышних! И вошел Иисус в Иерусалим и в храм; и осмотрев все, как время уже было позднее, вышел в Вифанию с двенадцатью» (Марк 11, 1–11; также Матфей 21, 1–11; Лука 19, 28–44; Иоанн 12, 12–16).

Хоральная мелодия: «Fröhlich wir nun all fangen an der Gottendienst mit Schalle», «Valet will ich geben» (тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Кранах.

Прелюдия: тема в верхнем голосе из 12 звуков, изложенная восьмьюми, символизирует 12 апостолов, следующих за Христом при въезде в Иерусалим.





Она же содержится в прелюдии Es-dur I, в фуге Es-dur II, в прелюдии H-dur II; в речитативе № 17 из «Страстей по Матфею»; в оркестровом сопровождении заключительного хора (№ 5) кантаты BWV 22 «Jesus nahm zu sich die Zwölfe»; в оркестровом вступлении начального хора кантаты BWV 72 «Alles nur nach Gottes Willen»; в органной фугетте на тему хорала «Gottes Sohn ist kommen» V, 20 — BWV 703 (см. прим. 82–85)¹. Этот символ проходит в прелюдии F-dur II весьма часто: см. т. 10–11, 17, 26, 28, 29, 33, 34–35, 47, 51–54, 57, 66, 67, 69. Если же учитывать и скрытый вид темы, рассредоточенной между различными голосами (например, т. 2, 4, 5, 7 и др.), то можно констатировать: данная тема звучит практически постоянно.

Тема, проходящая в начале прелюдии в нижних голосах и изложенная половинными нотами ($f - a - d - b - g$), также встречается в других пьесах «Хорошо темперированного клавира»: в том же ритме (ровное последование половинных нот) она проходит в фуге H-dur II; ее звуки составляют остов темы фуги D-dur I (см. Сводную таблицу, с. 61).

В т. 5 в теноре проходит «символ страстей», предвосхищающий грядущие страдания Иисуса (далее он звучит неоднократно: см. тенор, т. 17, 21; 50–51, 61; сопрано, грань т. 65–66 и т. д.). Яворский указывал в прелюдии F-dur II на моторные «символы шагов» (движение половинными: бас, т. 6–8, 22–24; движение четвертями: бас, т. 14–15, 50; тенор, т. 17–18, 49–51, 60–61), а также «символ жертвенности» (движение по контуру восходящего квартсекстаккорда: тенор, т. 53).

¹ Говоря о символе «следования апостолов» — теме из 12 звуков — ученый напоминал о примерах баховской числовой символики, приведенных Швейцером: 10 проведений темы в партии органной педали в хоральной прелюдии «Dies sind die heil'gen zehn Gebot» («Вот святыя десять заповедей») V, 12 — BWV 635; 10 проведений той же темы в фугетте VI, 20 — BWV 679; троичность разного рода в сочинениях на тему Троицы (Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 208, 350).

Фуга: носит вокальный характер. В теме явно слышны интонации начального раздела хорала «Fröhlich wir nun all fangen an der Gottendienst mit Schalle» («С весельем и возгласами мы увлекаем всех в обряд служения Богу»), исполняемого на вход прихожан в церковь (само предназначение этого хорала подтверждает толкование Яворского: идея входа, шествия), а также хорала «Valet will ich dir geben», который неоднократно встречается в баховских сочинениях (в частности, см. органные обработки VII, 50 — BWV 735; VII, 51 — BWV 736).

В музыке слышатся возгласы радости («Осанна»), приветствия (см. противосложение: сопрано, т. 5–8), восклицания, оживленный гул толпы¹. В заключительном разделе обращают на себя внимание яркие риторические детали: аккорды с большим числом голосов, сопровождающие тему подобно хоровому *tutti* (т. 86–87), а также ликующие тираты тридцатьвторых на фоне секвентно восходящего начального мотива, вычлененного из темы (т. 89–93).

Текстологические замечания: отсутствуют.

Исполнительские указания: Басовые органные пункты F и C в фуге на пять и семь тактов соответственно (т. 61–65, 76–82) неисполнимы на клавиатуре в полной мере (звук затухает гораздо быстрее). Видимо, имелся в виду другой инструмент.

¹ Э. Бодки усматривает в теме фуги F-dur II символическое изображение взмахов крыла (Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. С. 229).



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА D-MOLL II

Ассоциативный образ:

Стих из псалма о возвышении Господом смиренных и унижении нечестивых (1924 г.);

ИЗГНАНИЕ ТОРГУЮЩИХ

ИЗ ХРАМА (1942 г.);

ЖИТЕЙСКОЕ МОРЕ (прелюдия).

Библейский текст: «Смиренных возвышает Господь, а нечестивых унижает до земли» (Псалом 146, 6); «Низложил сильных с престолов и вознес смиренных» (Лука 1, 52)¹.

«Ибо всякий возвышающий сам себя унижен будет, а унижающий себя возвысится» (Лука 14, 11 и 18, 14); «И вошел Иисус в храм Божий и выгнал всех продающих и покупающих в храме, и опрокинул столы меновщиков и скамьи продающих голубей, и говорил им: написано: “дом Мой домом молитвы наречется”; а вы сделали его вертепом разбойников» (Матфей 21, 12–13; также Марк 11, 15–17; Лука 19, 45–46; Иоанн 2, 13–16).

Хоральная мелодия: «Befiehl du deine Wege» (тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Джотто, Эль Греко, Бассано, Кранах: «Изгнание торгующих из храма».

ПРЕЛЮДИЯ: по мнению Яворского, начало прелюдии (*прим. 184*) имеет то же происхождение, что и мелодические линии шестнадцатых из органной обработки хорала «Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wand» VI, 30 — BWV 688: их изобразительный смысл — волны житейского моря, в которых рискует утонуть человек без твердой веры (*прим. 185*)².

¹ Эта строка — фрагмент хвалебной песни Девы Марии «Величит душа Моя Господа» (латинский Magnificat); отсюда, вероятно, и происходит указанная ниже Яворским близость этого цикла соответствующей части из «Магнификата» Баха.

² Приводя высказывание Швейцера об основной теме этого органного сочинения: «[...]создается впечатление, будто стоишь на палубе движущегося корабля и, широко расставив ноги, пытаешься сохранить равновесие» (*Швейцер А. Иоанн Себастьян Бах. С. 351*), Яворский добавлял, что немецкий баховед, не раз указывавший



Ученый усматривал в клавирной прелюдии сходство и с темой, изложенной восьмьюми в первых тактах органной пьесы (см. прелюдию d-moll II, т. 18–20, бас, *прим. 186*; здесь звучит своеобразный ракоход начальной темы органной обработки, *прим. 187*).



Прелюдия d-moll II близка по музыке также арии тенора «Deposuit» («Низверг», № 8) из «Магнификата» (*прим. 188*); арии баса (№ 4) из кантаты BWV 126 «Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort» (текст арии: «Stürze zu Boden, schwülstige Stolz» — «Рухни на землю, кичливая гордость»; *прим. 189*), а также куранте-дубль из партиты h-moll (№ 1) для скрипки соло BWV 1002 (*прим. 190*), начальные нисходящие фразы которых почти в точности цитируют первую интонацию клавирной пьесы.

на изображение волн как на один из изблюбленных баховских символов, на сей раз не заметил той изобразительной функции, которую несут мотивы шестнадцатых.

Характер изложения в прелюдии типичен для струнных. Один из важных символов прелюдии — интонация славления, встречающаяся в прелюдиях C-dur II и D-dur II (секвентные терцовые ходы: бас, т. 4, 13–14, 16, 31–33; сопрано, т. 14).



Фуга: в согласии со строками псалма 146 (147) и словами из благодарственной песни Марии (Лука 1, 52; также Лука 14, 11 и 18, 14), она построена на чередовании и сопоставлении восходящего и нисходящего поступенного движения, часто используемого Бахом для изображения «возвышения и унижения». Фуга написана на две темы. Первая тема (движение вверх уступами и хроматически нисходящий «символ страдания») истолковывает начальную часть евангельского изречения: «всякий возвышающий сам себя унижен будет»; вторая тема, являющаяся обращением первой — заключительную часть слов Иисуса: «унижающий себя возвысит-

ся» (т. 5, 10, 17, 25 и др.). Смысл, заключенный в сопоставлениях восходящих и нисходящих линий в баховских сочинениях, раскрыт В. Протопоповым на примере фуги из кантаты BWV 47 «Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden», посвященной толкованию приведенного изречения из Евангелия от Луки¹. Подобные образы содержат и другие произведения Баха — в частности, ария тенора (№ 3) из кантаты BWV 9 «Es ist das Heil uns kommen her» (текст арии: «Wir waren schon zu tief gesunken» — «Мы были ввергнуты в бездну»); ария баса (№ 4) из кантаты BWV 10 «Meine Seele erhebt den Herren» — немецкого «Магнификата» (текст арии: «Gewaltige stößt Gott vom Stuhl hinunter in den Schwefelpfuhl» — «Сильных вверг Бог с престола в серное озеро»).

Начальное восходящее ядро темы фуги d-moll II перекликается с темой однотональной фуги из I тома (*d — e — f — g — e — f*), а следовательно — и с лежащим в ее основе хоралом «Befiehl du deine Wege»².

Текстологические замечания: в некоторых копиях прелюдии нет тридцатьвторых нот в т. 22, 24. Такты 37–38 прелюдии написаны позже³. Один из учеников Баха указывал, что в авторской рукописи прелюдии (не дошедшей до нашего времени) украшение стояло только на звуке *D* в первом такте (в басу); остальные украшения — это позднейшие наслоения.

Исполнительские указания: отсутствуют.

¹ См.: Протопопов В. В. История полифонии в ее важнейших проявлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков. М., 1965. С. 96. Добавим, что вся кантата построена на риторическом противопоставлении пластики восхождения и нисхождения.

² Ю. Евдокимова считает, что фуга d-moll II происходит из органной хоральной прелюдии «Hilf Gott, daß mir's gelinge» V, 29 — BWV 624: «В самостоятельный образ трансформируется средний голос этой хоральной обработки в фуге ре минор из II тома “Хорошо темперированного клавира”, тема которой представляет собой его конспективный и в то же время интонационно “расшифрованный” вариант [...]» (Евдокимова Ю. К. Органные хоральные обработки Баха // Русская книга о Бахе. С. 234).

³ Эти указания Яворского подтверждены позднейшими исследованиями. См.: Бах И. С. «Хорошо темперированный клавир». Часть II. Уртекст. Редакция Г. Келлера. М., 1978. С. 148.

ЦИКЛ «СТРАСТНАЯ НЕДЕЛЯ»

(ДРУГИЕ НАЗВАНИЯ: «СТРАДАЛЬЧЕСКИЙ ПЕРИОД», «ЦИКЛ ЖИЗНЕННОГО ПОДВИГА»)¹



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА FIS-MOLL II

Ассоциативный образ:
ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ

Библейский текст: «Когда настал вечер, Он приходит с двенадцатью. И когда они возлежали и ели, Иисус сказал: истинно говорю вам, один из вас, ядущий со Мною, предаст Меня. Они опечалились и стали говорить Ему, один за другим: не я ли? И другой: не я ли? Он же сказал им в ответ: один из двенадцати, обмакивающий со Мною в блюдо. Впрочем Сын Человеческий идет, как писано о Нем; но горе тому человеку, которым Сын Человеческий предается: лучше бы было тому человеку не родиться. И когда они ели, Иисус, взяв хлеб, благословил, преломил, дал им и сказал: примите, ядите; сие есть Тело Мое. И взяв чашу, благодарив, подал им; и пили из нее все. И сказал им: сие есть Кровь Моя нового завета, за многих изливаемая. Истинно говорю вам: Я уже не буду пить от плода виноградного до того дня, когда буду пить новое вино в Царстве Божиим» (Марк 14, 17–25; также Матфей 26, 20–29; Лука 22, 14–38; Иоанн 13, 2 — 17, 26).

Хоральная мелодия: «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (I мелодия: I тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Леонардо да Винчи, Тьеполо, Тинторетто, Боутс, Кранах, Ге².

Прелюдия: скорбное размышление о предстоящих страданиях³. Католическое «Sursum corda» («Вознесем сердца наши горе»). Музыка прелюдии (прим. 191) близка фа-диез-минорной арии альты

¹ Этот образный цикл Яворский считал самым значительным и важным разделом «Хорошо темперированного клавира», добавляя, что в нем ощущается «самая богатая внутренняя слуховая настройка», наиболее выразительная и разнообразная ритмика. См.: ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 335.

² Не давая конкретного образного толкования цикла fis-moll II, Г. Келлер отмечает, что прелюдия перекликается с ландшафтами Пуссена и Лоррена (Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 236).

³ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 306.

«Вuß' und Reu'» (№ 10) из «Страстей по Матфею» (прим. 171)¹. В начале прелюдии звучат символы «свершения» (тенор, т. 1), «жертвенности» (квартсекстаккорд: сопрано, т. 2)², «страстей» (сопрано, т. 3–5). В т. 29 — патетический момент, традиционно подчеркнутый Бахом с помощью ферматы, поставленной над аккордом, и последующей паузы. В конце такта, после паузы следует патетический речитатив баса, прямо приводящий к репризе.



Фуга: первая тема сходна с темой фуги h-moll I, заключающей в себе образ распятия³. По мысли Яворского, первая тема фуги fis-moll II может означать предсказание Иисуса о предательстве и своей мученической смерти. Вторая тема, содержащая яркий декламационный «жест», соответствует возгласу учеников «Bin ich's» («Не я ли?») и проходит до возвращения первой темы 12 раз, из них 11 — «истинно» и 1 — «ложно» (сопрано, т. 27), словно реплика Иуды⁴. Третья тема (начиная с т. 36) представляет собой «символ чаши страдания» и имеет здесь тот же смысл, что и вторая тема фуги cis-moll I⁵.

Первая тема фуги — обращение к Богу в скорбный час последней вечера. В ее основе лежит хорал «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» —

¹ Г. Келлер связывает прелюдию fis-moll II со средней, d-moll'ной частью Итальянского концерта BWV 971 (Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 236).

² Этот же символ составляет основу нескольких интермедий фуги (см. т. 57–58, 63–64). Как отмечалось выше, Яворский указывал в связи с «символом жертвенности» на речитатив сопрано № 2 из кантаты BWV 15 «Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen».

³ Наблюдение Яворского подтверждено Я. Мильштейном (Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 276). По мнению В. Протопопова, первая тема фуги fis-moll II связана с дуэтом сопрано и баса из кантаты BWV 21 (№ 8, т. 43). См.: Протопопов В. В. История полифонии в ее важнейших проявлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков. С. 94.

⁴ В «Страстях по Матфею» Бах также выделяет этот сюжетный штрих, правда, иначе: в хоре «Bin ich's» («Не я ли») тема проводится 11 раз (Иуда молчит).

⁵ Эти темы совпадают почти нота в ноту. Отмеченное Яворским тождество подтвердил Г. Келлер (Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 236).

«Из бездны бед возвах к Тебе» (I мелодия). В той же тональности fis-moll тема фуги звучит в начальном хоре кантаты BWV 103 «Ihr werdet weinen und heulen» (партия сопрано, на заглавной строке текста: «Вы восплачете и возрыдаете» (слова Иисуса, сказанные на Тайной вечере — Иоанн 16, 20)).



Почти точную цитату первой темы фуги находим в дуэте альты и баса (№ 3) из кантаты BWV 106 «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit»¹.

193 Basso

mit mir im Pa - ra - dies, im Pa - ra - dies

Ядро темы содержится в фугах h-moll I², e-moll II (см. *Сводную таблицу*, с. 72, 68, 71); в начальном хоре кантаты BWV 46 «Schauet doch und sehet» (прим. 194) и в его переработке — хоре «Qui tollis» (№ 8) из Мессы h-moll (прим. 195)³; в оркестровом сопровождении терцета сопрано, альты и баса (№ 5) из кантаты BWV 38 «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (прим. 196); в речитативе тенора (№ 2) из кантаты BWV 43 «Gott fährt auf mit

¹ Эта кантата считается сегодня одной из самых ранних среди дошедшего до нас баховского наследия: ее возникновение ученые относят к периоду 1705–1707 гг. (см.: *Шабалина Т. В. Хронограф жизни и творчества И. С. Баха // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 692*). Следовательно, в данном случае можно с уверенностью говорить о перенесении материала из вокальной сферы в инструментальную с сохранением его смысла и семантики.

² Это наблюдение Яворского подтверждено Г. Келлером (*Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 236*).

³ См.: *Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. S. 64, 309*.

Jauchzen» (прим. 197); в арии тенора (№ 5) из кантаты BWV 102 «Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben» (прим. 198); в речитативе тенора (№ 2) из светской кантаты BWV 214 «Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!» (прим. 199).

194

A. Schau - et doch und se - het, ob ir - gend ein Schmerz sei wie mein
T. Schau - et doch und se - het, ob ir - gend ein Schmerz sei

195

A. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di
T. Qui tol - lis pec - ca - ta

196

197 Tenore

Es will der Höch - ste sich ein Siegs - ge - präng be - rei - ten

198 Tenore

Er - schrek - ke doch

199

Tenore

Heut' ist der Tag, wo Je . der sich er . freu . en mag

B. c.

Из органных сочинений ученый выделял фугетту на тему хорала «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» VI, 10 — BWV 677, которую сближает с фугой и близкая тональность A-dur, и интонационное ядро первой темы, и почти непрерывное плавное движение шестнадцатыми, напоминающее третью тему фуги; обработку хорала «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» VI, 14 — BWV 687, объединяемую с первой темой фуги fis-moll II общей тональностью и хоральной мелодией.

Вторая тема фуги fis-moll II (прим. 200) трижды проходит в партии хоровых басов в хорале (№ 35), завершающем первую часть «Страстей по Матфею»: в начале каждого куплета (Stolle, прим. 201), и в начале припева (Abgesang, прим. 202).

200

201

B.

O Mensch, be . wein' dein'

202

B.

den'n To . ten er das Le .

Третья тема фуги («символ чаши страдания», прим. 203) почти в точности звучит в ми-минорной арии тенора (№ 7) из кантаты BWV 213 «Laßt uns sorgen, laßt uns wachen» [«Hercules auf dem Scheidewege»] (начальные слова арии: «Auf meinen Flügeln sollst du

schweben» — «Ты должен парить на моих крыльях», прим. 16)¹, а также в переработанной из нее арии тенора (№ 41) из «Рождественской оратории». «Символ чаши» содержат также вторая тема фуги cis-moll I (прим. 11)²; органный хорал «Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wand» VI, 31 — BWV 665 (т. 39–43: мотив звучит в альте и затем в басу, прим. 17)³; его контуры просматриваются в клавирных инвенции и симфонии e-moll, связанных, по мнению Яворского, с темой причастия, следовательно, с образами Тайной вечери (прим. 18, 19).

203

Текстологические замечания: отсутствуют.

Исполнительские указания: этот цикл отличает замечательная даже для Баха напевность каждого голоса (подобное — в прелюдии cis-moll I). Исполнять фугу певуче, не скоро. В третьей теме фуги (начиная с т. 36) фразировка носит затактовый характер: мотив начинается со второй шестнадцатой каждой доли и заканчивается на первой шестнадцатой следующей доли.

¹ Напомним, что в картинах на этот сюжет «чаша страдания», которую предстояло испить Иисусу, традиционно изображалась в руке ангела, парящего над ним. Думается, именно образ парения связывает между собой тематизм столь разных, на первый взгляд, сочинений, как клавирная фуга на тему Тайной вечери и ария из светской кантаты на античный сюжет.

² О близости третьей темы фуги fis-moll II и второй темы фуги cis-moll I упоминает также Я. Мильштейн (Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 277).

³ Этот хорал приурочен к Тайной вечере (Abendmahl).



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА CIS-MOLL I

Ассоциативный образ:

МОЛЕНИЕ ХРИСТА О ЧАШЕ В ГЕФСИМАНСКОМ САДУ

Библейский текст: «И отошел немного, пал на лице Свое, молился и говорил: Отче Мой! Если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты» (Матфей 26, 39; также Марк 14, 35–36; Лука 22, 41–42).

Хоральная мелодия: «Nun komm', der Heiden Heiland» (первая тема фуги, она же звучит в прелюдии).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Джотто, Эль Греко, Бруни, Мазаччо, Беллини, Перуджино, Рафаэль, Тинторетто, Мантенья, Сурбаран, Кранах, Ге; немецкие живописцы XVII—XVIII веков: Иоганн Лисс (1597–1629), Януариус Цик¹.

Прелюдия: «*скорбное ариозо, воплощающее образ ожидания смерти*»². Музыка прелюдии насыщена патетическими восклицаниями (о патетическом характере музыки свидетельствуют также многочисленные форшлаги и триллеры)³. В т. 1–2 видятся молитвенные воздевания рук (ход вверх на октаву) и их бессильное опускание; в т. 5 — обращение к Богу (восходящее движение по звукам секстаккорда).

В прелюдии предвосхищается тематизм фуги: в теноре на грани т. 21–22 звучит «символ свершения» (на нем основана третья тема

фуги); в т. 26 в альте проходит первая тема фуги в ракоходе; она же в т. 35–36 переходит в сопрано.

В т. 29–31 в басу следует плавная нисходящая линия на две с половиной октавы от *fis* первой октавы до звука *His* контроктавы (энгармонически равного *C* большой октавы — самой низкой ноте подавляющего числа клавесинов баховской эпохи). Эта линия, по мнению Яворского, символизирует нисхождение Христа в царство смерти. Подобный прием исследователь отмечал в цикле вариаций для органа на тему хорала «O Gott, du frommer Gott» V — BWV 767 (Partita VII, т. 1–4: гаммообразное нисхождение от *as* первой октавы до *C* большой; т. 21–25: поступенный спуск от *c* третьей октавы до *G* большой с последующим ходом вниз на *C* большой октавы в т. 27). Часто встречаются мелодические скачки вверх на октаву и более широкие интервалы (грань т. 9–10 — нона, т. 33 — децима), которые ученый трактовал как «*патетические возгласы отчаяния*»¹ (подобный прием во многом определяет облик прелюдии *es-moll* I).

Начальный мелодический оборот, содержащий символ «*Dies irae*» (прим. 204), сходен с одним из ключевых эпизодов «Страстей по Матфею»: дуэтом сопрано и альты с хором «So ist mein Jesus nun gefangen», который относится к эпизоду пленения Иисуса в Гефсиманском саду (№ 33, см. мотив на слове «gebunden» [«связан»], прим. 205).

204

205

¹ В каталоге Г. Бирмана приводится также репродукция скульптуры южнонемецкого мастера первой половины XVIII в. «Моление о чаше» (Biermann G. Deutsches Barock und Rokoko. Bd. II. S. 672).

² ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 662.

³ Ф. Бузони писал о музыке прелюдии: «В благородной меланхолии этих звуков слышится приглушенное, лишь кое-где громче прорывающееся страдание, нечто в духе «Страстей»» (цит по изд.: Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 123). Таким образом, итальянский музыкант, наверняка не знакомый с трактовкой Яворского, по сути, солидарен с ней.

¹ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 662.



Та же тема составляет главное интонационное ядро инвенции e-moll.

206



Два символа — «Dies irae» и «тема креста» — объединяют прелюдию cis-moll I с хоральными прелюдиями из «Органной книжечки»: «Herr Gott, nun schließ den Himmel auf» V, 24 — BWV 617 (прим. 52) и «Alle Menschen müssen sterben» («Все люди смертны») V, 2 — BWV 643, а также со второй фразой темы фуги B-dur II (прим. 133, т. 2)¹. Тот же символ «Dies irae» и возвышенный характер музыки, а также схожие мелодические фразы роднят с прелюдией начальный хор пасхальной кантаты BWV 6 «Bleib bei uns, denn es will Abend werden», где повествуется о встрече воскресшего Христа с учениками в Эммаусе. Начальный оборот прелюдии весьма близок клавирной инвенции f-moll.

207



Характер музыки и образность прелюдии перекликаются также с арией баса «Gerne will ich mich bequemen, Kreuz und Becher

¹ В т. 16, 18 в альте нота в ноту проходит и начальный оборот темы фуги B-dur II.

anzunehmen» («Охотно приму я и чашу, и крест», № 29) из «Страстей по Матфею», идущей непосредственно после эпизода молитвы о чаше.

Фуга: как отмечалось выше, три темы фуги соответствуют словам молитвы Христа перед пленением: «Отче! О, если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо Меня! впрочем не Моя воля, но Твоя да будет» (Лука 22, 42). Смысл этих тем, представляющих собой важнейшие баховские символы: «страстей», «чаши страдания» и «свершения», раскрыт в предшествующей главе (в разделе, посвященном звуковой символике Баха — см. с. 87).

Добавим, что все три темы фуги тесно связаны с другими баховскими сочинениями. Так, первая тема («тема креста», восходящая к начальной фразе хорала «Nun komm', der Heiden Heiland»¹), определяет облик кантат BWV 61 и 62, написанных на этот хорал (тема фуги совпадает с начальным номером кантаты BWV 61 почти буквально, прим. 208), а также его органной обработки (VII, 46 — BWV 660, прим. 209).

208



¹ Идею Яворского о хоральном происхождении первой темы фуги cis-moll I (как, впрочем, и многих тем клавирного цикла) подтверждает Ю. Евдокимова. Отмечая, что в различных баховских обработках хорала «Nun komm', der Heiden Heiland» (например, в фугетте V, 43 — BWV 699) содержится и другой тематический материал фуги (в частности, ее третья тема — символ «свершения»), музыковед приходит к следующему заключению: «До-диез-минорную клавирную фугу можно расценить как самостоятельно развитый музыкальный «комментарий» к лютеровскому хоралу «Nun komm', der Heiden Heiland»» (Евдокимова Ю. К. Органные хоральные обработки Баха // Русская книга о Бахе. С. 245–246).

209

Она же звучит в дуэте сопрано и альты на тот же хорал из кантаты BWV 36 «Schwingt freudig euch empor» (№ 2); в «Страстях по Матфею» — в хоре «Laß ihn kreuzigen» («Распни его!», № 54), повторенном затем тоном выше (в № 59; см. прим. 4, 5). В «Хорошо темперированном клавире» эта тема встречается в фуге h-moll I (см. Сводную таблицу, с. 68)¹.

Вторая тема фуги — «символ чаши страдания» (прим. 11) — встречается в фуге fis-moll II (в качестве третьей, заключительной темы, прим. 203); в «Страстях по Матфею» (в упомянутом выше дуэте сопрано и альты с хором № 33, в речитативе № 57 и арии сопрано № 58, см. прим. 12–14). В дуэте (№ 33) на этой теме распевается слово «fühgen», в то время как в партиях скрипок и альтов проходит третья тема фуги cis-moll I — «символ свершения» (прим. 205). Почти нота в ноту эта тема звучит в арии тенора из кантаты BWV 213 «Laßt uns sorgen, laßt uns wachen» (№ 7), а также в переработанной из нее арии тенора из «Рождественской оратории» (№ 41, прим. 16). «Символ чаши» звучит

¹ По наблюдению Г. Келлера, символ распятия звучит в «Crucifixus» мессы, написанной предшественником Баха — Иоганном Каспаром Керлем (1627–1693). См.: Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 137.

также в органной обработке хорала «Jesus Christus, unser Heiland» VI, 31 — BWV 665 (прим. 17); в клавирных инвенции и симфонии e-moll (прим. 18, 19)¹.

Яворский указывал на «символ свершения» (третью тему фуги) в органной фуге на тему хорала «Durch Adam's Fall ist ganz verderbt» VI, 21 — BWV 705, посвященной теме грехопадения и искупления (прим. 23); в органной обработке хорала «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» VI, 14 — BWV 687; в прелюдии h-moll I (прим. 235).

Текстологические замечания: отсутствуют.

Исполнительские указания: в нотах «Хорошо темперированного клавира», принадлежавших Яворскому, указана следующая фразировка начала прелюдии:

210

¹ Интересную интерпретацию второй темы фуги cis-moll I предлагает в одной из своих монографий Г. Келлер. Ученый называет эту тему «парящей» (напомним: Яворский говорил о чаше страдания, парящей в воздухе), указывает на ее вокальный характер и приводит ее со следующей подтекстовкой: «Christe eleison» (Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 138).



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА А-MOLL II

Ассоциативный образ:
МЫТАРСТВА ХРИСТА¹ (прелюдия),
ИЗБИЕНИЕ ИИСУСА (фуга);
 ИЗГНАНИЕ ИЗ РАЯ (ранняя версия).

Библейский текст: «Тогда воины и тысяченачальник и служители Иудейские взяли Иисуса, и связали Его. И отвели Его сперва к Анне; ибо он был тесть Каиафе, который был на тот год первосвященником: это был Каиафа, который подал совет Иудеям, что лучше одному человеку умереть за народ. [...] Первосвященник же спросил Иисуса об учениках Его и об учении Его. Иисус отвечал Ему: Я говорил явно миру; Я всегда учил в синагоге и в храме, где всегда Иудеи сходятся, и тайно не говорил ничего; что спрашиваешь Меня? спроси слышавших, что Я говорил им; вот, они знают, что Я говорил. Когда Он сказал это, один из служителей, стоявший близко, ударил Иисуса по щеке, сказав: так отвечаешь Ты первосвященнику? Иисус отвечал ему: если Я сказал худо, покажи, что худо; а если хорошо, что ты бьешь Меня? Анна послал Его связанного к первосвященнику Каиафе. [...] От Каиафы повели Иисуса в преторию [...]» (Иоанн 18, 12 — 28; Матфей 26, 57–68; Марк 14, 53–65; Лука 22, 54 — 71); «Люди, державшие Иисуса, ругались над Ним и били Его; и закрывши Его, ударяли Его по лицу и спрашивали Его: прорекли, кто ударил Тебя? [...]» (Лука 22, 63–64); «Тогда Пилат взял Иисуса и велел бить Его. И воины, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову, и одели Его в багрянницу. И говорили: радуйся, Царь Иудейский! И били Его по ланитам» (Иоанн 19, 1–3). «И плевали на Него и, взявши трость, били Его по голове» (Матфей 27, 30; также Марк 15, 15–19).

Хоральная мелодия: не указана.

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Грюневальд, Рубенс, Тициан, Пьеро делла Франческа, Кранах; немецкие художники XVIII века: Иоганн Цик, Януариус Цик.

¹ Выражение Яворского.

Прелюдия: написана в форме двухголосной фуги. Ее характер Яворский определял как «свирепый», указывая на тираты как символы движения по принуждению (издевательства над Христом во время его мытарств). В начале прелюдии в басу проходит хроматически нисходящий «символ страдания»; в сопрано он завуалирован (скрытый голос: *c — h — b — a — gis*) и усложнен почти постоянно присутствующим «символом страстей».



Нота в ноту в той же тональности «символ страдания» проходит в заключительном хоре из кантаты BWV 63 «Christen, ätzet diesen Tag in Metall» (№ 7) на словах «daß uns Satan möge quälen, laß es niemals nicht geschehn» («чтобы сатана никогда больше не мог нас мучить»)¹.

Нисходящая тирата более чем на две октавы с последующим скачком вниз еще на октаву в последнем такте первой части прелюдии (т. 16) символизирует падение Христа на землю. Во второй половине пьесы звучит обращение темы, обусловленное, по мнению Яворского, риторическими требованиями — так передано возвращение Христа с мытарств.

Фуга: передает пытки и мучения Христа. Тема построена на скачках (*di salto*); она существовала до Баха и взята им из церковных песнопений². Тема фуги представляет собой один из вариантов «символа страстей» (интервалы, составляющие символ, расширены: прим. 212). Противосложение (тираты, т. 3–5) — символическое изображение избияния Христа, его падений под градом ударов. По мнению Яворского, в фуге присутствуют и другие изобразительные моменты — гул улюлюкающей толпы, увенчание терновым венцом.

¹ Эта кантата относится к раннему периоду творчества Баха — она была исполнена на Рождество 1714 г. См.: Шабалина Т. В. Хронограф жизни и творчества И. С. Баха // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 697.

² Яворский, скорее всего, имел в виду, что полифонические темы такого склада типичны для духовной музыки Ренессанса и барокко.

212

В связи с тиратами в противосложении фуги (а также в прелюдии) а-moll II Яворский указывал на начало III сцены оперы Вагнера «Золото Рейна», целиком построенное на тиратах, которыми, как и у Баха, выражены принуждение и удары (Альберих угрозами и силой заставляет Миме отдать ему волшебный шлем, а затем, став невидимым, хлещет Миме плетью; этот фрагмент почти цитатно совпадает с противосложением фуги).

213

Альберих (невидимый)

Миме корчится под ударами плети, которые

Так чув - ствуй ме - ня, ле - ни - вый плут!

яственно звучат, хотя самой плети не видно.

В дру - гою раз лов - чей во - руй!

240

Ю. Тюлин приводит в качестве прототипа темы фуги а-moll II тему органной фуги g-moll Букстехуде¹.

214

Эта же тема звучит (в тональности f-moll) в оратории Генделя «Мессия» в хоре № 23 на словах, повествующих о страданиях Иисуса, спасшего мир: «And with His stripes we are healed» («Своими муками Он спас [буквально: исцелил] нас»).

215

And with His stripes we are heal - ed

Тема фуги а-moll II проходит также в Реквиеме Моцарта (в d-moll, на словах «Kirie eleison», прим. 216), сходный тематизм содержит финальная фуга из струнного квартета Гайдна f-moll op. 20 № 5 (прим. 217)².

216

Ky - ri - e e - le - i - son

217

V-но II

Тема фуги а-moll II весьма близка теме фуги f-moll II (см. Сводную таблицу, с. 72); построенному на тех же интонациях речитативу № 22 из «Страстей по Матфею», в котором Иисус предрекает троекратное отречение Петра (прим. 178).

¹ Тюлин Ю. Н. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников // Советская музыка. 1935. № 3. С. 52.

² Эти соответствия отмечает Г. Келлер (Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 244), а также клавесинистка В. Ландовска, комментируя свое исполнение баховского цикла (см.: Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 339).

241

В связи с фугой а-moll II Яворский указывал на ряд баховских сочинений, связанных с образами бичевания: начальный хор кантаты BWV 102 «Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben» (текст «Du schlägest» — «Ты бил», *прим. 218*); речитатив альты (№ 60) из «Страстей по Матфею», повествующий о бичевании Христа (*прим. 219*); органную обработку хорала «Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wand» VI, 31 — BWV 665, пронизанную характерным пунктирным ритмом, а также нисходящими скачками, изображающими падение Христа под ударами (*прим. 220*); клавирное «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» BWV 992, где в двух частях (в V части — арии почтальона и в VI — фуге в подражание рожку почтальона) присутствует яркий изобразительный штрих — щелканье бича (см. арию почтальона, *прим. 221*, т. 2; кодетту темы фуги, *прим. 222*, т. 5)¹.

218

A.

Du - schlä - gest sie

219

Alto

O Gei - ße - lung, o Schläg, o Wun - den!

V-ni, V-le B. c., Org.

220

221 Adagio

222

Исследователь также отмечал в кантатах другие риторические приемы, перекликающиеся с фугой а-moll II — в частности, тираты в арии баса из кантаты BWV 126 «Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort» (№ 4), изображающие падение (*прим. 189*); символы взлетов и нисхождений, пронизывающие кантату BWV 47 «Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden» («Всякий возвышающий сам себя унижен будет»: Лука 14, 11); тиратообразные падения мелодии в арии тенора из кантаты BWV 9 «Es ist das Heil uns kommen her» (№ 3), иллюстрирующие текст арии: «Wir waren schon zu tief gesunken» — «Мы были брошены в бездну».

¹ Наблюдения Яворского подтверждают баховеды второй половины XX века. В частности, редактор многих клавирных сочинений композитора Н. Копчевский отмечает в связи с V частью: «Незатейливая мелодия прерывается резкими отыгрышами, изображающими щелканье бича»; тему фуги (VI части) музыкант характеризует как «сигнал к отправлению, сопровождаемый хлопками кнута» (см.: Копчевский Н. Вступительная статья // Бах И. С. Каприччио на отъезд возлюбленного брата. Ария, варьированная в итальянском стиле. М., 1963. С. 3).

Текстологические замечания: авторские штрихи Баха в фуге: в т. 2–3 семь клиньев *staccato*, в т. 4–5 одиннадцать клиньев *staccato*¹; лиги перед тиратами в т. 4.

Исполнительские указания: прелюдию играть громко; исполнение грубое, хлесткое (указания Черни — *pp* и *legatissimo sempre* — в корне ошибочны). Так же как и в фуге A-dur II, в фуге a-moll II присутствует звук А контроктавы (в заключительном аккорде, т. 28), находящийся за пределами клавиатура баховской эпохи. Следовательно, Бах имел в виду другой инструмент.



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА G-MOLL II

Ассоциативный образ:

ХРИСТОС И ПИЛАТ:

«ЕССЕ НОМО (СЕ ЧЕЛОВЕК)» (1924 г.);
положение во гроб (1942 г.).

С первой из названных трактовок Яворского практически совпадает интерпретация Э. Бодки, усматривающего в прелюдии символическое изображение бичевания Христа, в фуге — хор римских солдат, издевающихся над Иисусом¹. Г. Келлер отмечает, что с тональностью g-moll в музыке барокко традиционно связывались представления о человеческих страданиях².

Библейский текст:

«Ессе ното». «Тогда Пилат взял Иисуса и велел бить Его. И воины, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову, и одели Его в багряницу, и говорили: радуйся, Царь Иудейский! И били Его по ланитам. Пилат опять вышел и сказал им: вот, я вывожу Его к вам, чтобы вы знали, что я не нахожу в Нем никакой вины. Тогда вышел Иисус в терновом венце и в багрянице. И сказал им Пилат: се, Человек!» (Иоанн 19, 1–5).

Положение во гроб. «Тогда некто, именем Иосиф, член совета, человек добрый и правдивый, не участвовавший в совете и в деле их, из Аримафеи, города Иудейского, ожидавший также Царствия Божия, пришел к Пилату и просил Тела Иисусова; и сняв Его, обвил плащаницею и положил Его в гробе, высеченном в скале, где еще никто не был положен. День был пятница, и наступала суббота. Последовали также и женщины, пришедшие с Иисусом из Галилеи, и смотрели гроб, и как полагалось Тело Его; возвратившись же приготовили благовония и масти; и в субботу остались в покое по заповеди» (Лука 23, 50–56; также Иоанн 19, 38–42; Матфей 27, 57–61; Марк 15, 46–47).

Хоральная мелодия: «Vater unser im Himmelreich», «Christ lag in Todesbanden» [II фраза] (тема фуги).

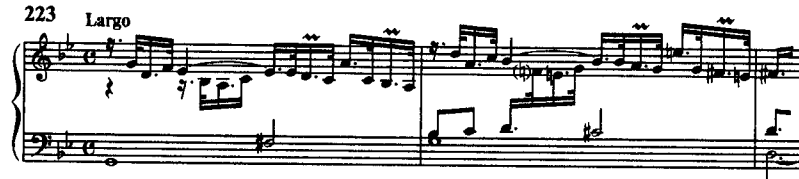
¹ Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. С. 232. Американский исследователь напоминает, что хор «Kreuzige» (№ 36) из «Страстей по Иоанну», близкий по характеру фуге g-moll II, написан в той же тональности.

² Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 238.

¹ На одном из семинаров Яворский отмечал, что, в соответствии со старинной традицией, подобные клинья могут символизировать гвозди, которыми были прибиты к кресту руки и ноги Христа. Оговоримся: эти знаки содержит копия Альтникаля; в «Лондонском автографе» они отсутствуют.

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: «Ессе homo» — Гвидо Рени, Дюрер, Босх, Рафаэль, Тициан, Рембрандт; «Положение во гроб» — Джотто, Тициан, Тинторетто, Рафаэль, Рембрандт, немецкие скульпторы XVIII века: Роман Антон Боос (1735–1810), Лукас Антон Ауфера (1710–?)¹.

Прелюдия: скорбное созерцание. Всю пьесу пронизывает пунктирный ритм — риторическое выражение трагической патетики.



Аналогичные ритм, тональность, характер — в арии альты (№ 61) из «Страстей по Матфею», где говорится о бичевании и муках Христа.

224

V-ni I. II

Org.
B. c.

Бичевание Иисуса также передано символически в органной обработке хора Страстной недели «Jesus Christus, unser Heiland» VI, 31 — BWV 665 (прим. 220). Характер скорбного шествия сближает прелюдию с начальным хором кантаты BWV 8 «Liebster Gott, wann werd' ich sterben?». Яворский указывал на хроматизмы в басу (т. 8, 18), а также на проходящий через всю пьесу «символ страстей» (одним из его разновидностей является основной мотив прелю-

¹ В каталоге Бирмана также приведена репродукция скульптуры неизвестного немецкого художника начала XVIII века «Ессе homo» (Biermann G. Deutsches Barock und Rokoko. Bd. II. S. 667).

дии: $g - d - f - es$; «символ страстей» звучит в альте на грани т. 13–14: $a - b - fis - g$; в т. 17: $fis - g - d - es$; в сопрано в т. 16, 17: $d - es - b - c$; $c - d - a - b$; и т. д.).

Фуга: очень большая и медленная. Ассоциативный образ — скорбь Девы Марии: «Оружие прошло ее душу» (пророчество Симеона Богоприимца, обращенное к Богородице: «И Тебе Самой оружие пройдет душу, — да откроются помышления многих сердец» [Лука 2, 35]).

Тема фуги тесно связана с двумя хоральными мелодиями: начальным оборотом напева «Vater unser im Himmelreich», а также со второй фразой хора «Christ lag in Todesbanden».

Патетический характер и интонационная общность начальных оборотов сближают фугу g-moll II (см. Сводную таблицу, с. 73) с органной хоральной прелюдией «Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ» V, 30 — BWV 639 (прим. 253).

Тема написана в ритме сарабанды, символизирующей в данном случае похоронное шествие (трактовка 1942 г.). Яворский увязывал жанровые особенности пьесы и ее образное содержание, ссылаясь на свою работу о баховских клавирных сюитах: «Сарабанда (Sarabande) возникла в Испании как моторный церковный обряд, род крестного хода (sacra banda) в страстную пятницу вокруг плащаницы»¹ [выделено Б. Яворским. — Р. Б.]. Многие интермедии (т. 24–27, 40–44, 49–51, 56–58 и др.) построены на теме Богородицы. Символ Девы Марии у Баха всегда выражен пластической нотной линией, рисунок которой образует контуры буквы М, если соединить ноты единой чертой (тот же прием — в фугах g-moll I, h-moll I и др.). Удвоения темы в терцию и сексту (т. 45–49, 51–55, 59–63) — признак возвышенности характера. Перед кодой, в т. 73–74 — кульминация: патетичность момента подчеркивается паузами, разделяющими аккорды; то же в т. 78². Нисходящие пассажи в т. 79, 82 символизируют сам момент опускания тела Христа в могилу.

Текстологические замечания: указание *Largo* в начале прелюдии принадлежит Баху (выпущено в некоторых изданиях).

¹ Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. С. 42.

² Согласно риторической терминологии — «нözма» (участок, где полифоническая фактура сменяется на аккордовую).

Исполнительские указания: прелюдию исполнять патетично. В теме фуги необходимо делать цезуру после первой доли каждого такта (в соответствии с мотивом). Выделение второй доли отвечает ритму сарабанды. Неверно членить тему по паузе — она входит в структуру фразы, придавая ей активность и возвышенность. Метр темы — 2:1 (две доли в предъикте; одна — на сильной доле, в икте). Исполнительская техника баховской эпохи не предполагала обилия удвоений; возможно, в некоторых местах композитору приходилось упрощать эпизоды, где удвоения напрашивались.



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА С-MOLL II

Ассоциативный образ:
БИЧЕВАНИЕ ХРИСТА
И ХОР ДЕВ СИОНА, С НЕБА
ВЗИРАЮЩИХ НА КРЕСТ¹ (1942 г.).

Библейский текст: «Люди, державшие Иисуса, ругались над Ним и били Его; и закрывши Его, ударили Его по лицу и спрашивали Его: прореки, кто ударил Тебя?» (Лука 22, 63–64); «Тогда Пилат взял Иисуса и велел бить Его. И воины, сплетши венец из

терна, возложили Ему на голову, и одели Его в багряницу. И говорили: радуйся, Царь Иудейский! И били Его по ланитам» (Иоанн 19, 1–3). «И плевали на Него и, взявши трость, били Его по голове» (Матфей 27, 30; также Матфей 26, 67–68; Марк 14, 65–66; Марк 15, 15–19).

Хоральная мелодия: «Vater unser im Himmelreich», «Christ lag in Todesbanden» [II фраза] (тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Грюневальд, Крапах, Ханс Бальдунг Грин, Пьеро делла Франческа, немецкие художники XVIII века: Януариус Цик, Иоганн Цик.

Прелюдия: ярость толпы, наблюдающей за бичеванием Христа. Музыка сходна с прелюдией *fis-moll I*, воплощающей тот же образ: мотивы, изображающие бичевание (скачки восьмых), прямо перекликаются с аналогичными оборотами в прелюдии *fis-moll I*, так же как и фигурации шестнадцатых (гул злобной толпы; см. прим. 225: прелюдия *c-moll II*; прим. 226: прелюдия *fis-moll I*)². В прелюдии

¹ Загадочная ремарка Яворского. Возможно, ученый думал о первом хоре из «Страстей по Матфею», текст которого — обращение к «дочерям Сионским», в ужасе вззирающим на шествие Христа на Голгофу. «Дщери Иерусалимские» (или Сионские) — библейский образ, означающий народ Израилев, а позднее, в христианской традиции — общность христиан.

² Взаимосвязь прелюдий *fis-moll I* и *c-moll II* отмечает и Г. Келлер; правда, немецкий исследователь ограничивается констатацией факта, не делая выводов об общем подтексте двух пьес (Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 223).

ярко выражена моторность (выражение музыкой физических действий). В басу несколько раз звучат хроматический «символ страдания» (нисходящий вариант — скрытый голос, т. 17–18; восходящий вариант — т. 27), интонации «Dies irae» (т. 3–4, 13, 15).

225



226



Фуга: хор дев Сиона, с неба взирающих на крест¹. В основе темы — хоральная мелодия «Vater unser im Himmelreich» («Отче наш, иже еси на небесех»). Близка теме фуги с-moll II также вторая мелодическая фраза хорала «Christ lag in Todesbanden» (см. *Сводную таблицу*, с. 68). Множество стретт с участием темы в обращении и ритмическом увеличении свидетельствуют о догматическом характере музыки. На всем протяжении фуги звучит «символ страстей» (от начальных тактов — см. сопрано, т. 4, — до предпоследнего такта 27, целиком построенного на этом мотиве).

Общий характер музыки и хоральная тема «Vater unser im Himmelreich» роднят с фугой вступительный хор кантаты BWV 101 «Nimm von uns, Herr, du treur Gott» (прим. 227; тот же хорал составляет основу всех семи номеров кантаты), а также органные обработки этого хорала: V, 47 — BWV 683; V, 48 — BWV 636; VII, 53 — BWV 737. Тональность с-moll и начальное интонационное ядро (*g — es — f — g — c*) связывают фугу с оркестровой темой арии баса (№ 6) из кантаты BWV 78 «Jesu, der du meine Seele»; с арией альты (№ 2) из кантаты BWV 72 «Alles nur nach Gottes

¹ Вокальный характер и «религиозный стиль» фуги отмечал А. Корто (Cortot A. Cours d'interpretation. Recueil et rédigé par Jeanne Thieffry. Paris, 1934. P. 28).

Willen» (прим. 228); а также с речитативом баса (№ 74) из «Страстей по Матфею», где говорится о жертвенном искуплении Иисусом первородного греха (прим. 229).

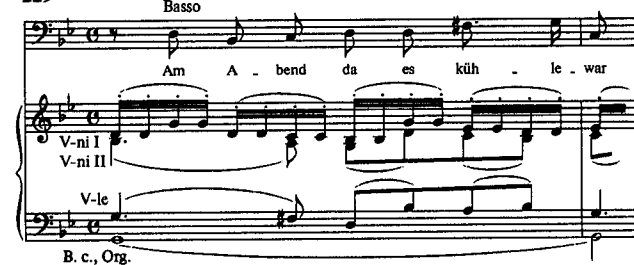
227



228



229



Скорбные образы распятия объединяют фугу с-moll II с органными хоральными прелюдиями, относящимися к Страстной неделе: «Da Jesus am der Kreuze stund» V, 9 — BWV 621 и «Hilf, Gott, daß mir's gelinge» V, 29 — BWV 624.

Текстологические замечания: в рукописи фуга заканчивается редко встречающимся минорным трезвучием.

Исполнительские указания: отсутствуют.



Прелюдия и Фуга h-moll II

Ассоциативный образ:
СУД ПИЛАТА; БИЧЕВАНИЕ ХРИСТА
 ИЗГНАНИЕ ТОРГУЮЩИХ ИЗ ХРАМА (ранняя версия).

Библейский текст: «От Каиафы повели

Иисуса в преторию. Было утро; и они не во-

шли в преторию, чтобы не оскверниться, но чтобы можно было есть пасху. Пилат вышел к ним и сказал: в чем вы обвиняете Человека Сего? Они сказали ему в ответ: если бы Он не был злодей, мы не предали бы Его тебе. Пилат сказал им: возьмите Его вы и по закону вашему судите Его. Иудеи сказали ему: нам не позволено предавать смерти никого, — да сбудется слово Иисусово, которое сказал Он, давая уразуметь, какою смертью Он умрет. Тогда Пилат опять вошел в преторию, и призвал Иисуса, и сказал Ему: Ты Царь Иудейский? Иисус отвечал Ему: от себя ли ты говоришь это, или другие сказали тебе обо Мне? Пилат отвечал: разве я Иудей? Твой народ и первосвященники предали Тебя мне; что Ты сделал? Иисус отвечал: Царство Мое не от мира сего; если бы от мира сего было Царство Мое, то служители Мои подвизались бы за Меня, чтобы Я не был предан Иудеям; но ныне Царство Мое не отсюда. Пилат сказал Ему: итак Ты Царь? Иисус отвечал: ты говоришь, что Я Царь; Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине; всякий, кто от истины, слушает гласа Моего. Пилат сказал Ему: что есть истина? И сказав это, опять вышел к Иудеям и сказал им: я никакой вины не нахожу в Нем; есть же у вас обычай, чтобы одного отпускал вам на Пасху: хотите ли, отпущу вам Царя Иудейского? Тогда опять закричали все, говоря: не Его, но Варраву. Варрава же был разбойник. Тогда Пилат взял Иисуса и велел бить Его. И воины, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову, и одели Его в багряницу, и говорили: радуйся, Царь Иудейский! И били Его по ланитам. Пилат опять вышел к ним и сказал им: вот, я вывожу Его к вам, чтобы вы знали, что я не нахожу в Нем никакой вины. Тогда вышел Иисус в терновом венце и в багрянице. И сказал им Пилат: се, Человек! Когда же увидели Его первосвященники и служители, то закричали: распни, распни Его! Пилат говорит им: возьмите Его вы и распните, ибо я не нахожу в нем вины. Иудеи отвечали Ему: мы имеем закон, и по закону нашему Он должен умереть, потому что сделал себя Сыном Божиим. Пилат, услышав это слово, больше убоялся, и опять вошел в преторию, и сказал Иисусу: откуда Ты? Но Иисус не дал ему ответа. Пилат говорит Ему: мне ли не отвечаешь? Не знаешь ли, что я имею власть распять Тебя и

власть имею отпустить Тебя? Иисус отвечал: ты не имел бы надо Мною никакой власти, если бы не было дано тебе свыше; посему более греха на том, кто предал Меня тебе. С этого времени Пилат искал отпустить Его. Иудеи же кричали: если отпустишь Его, ты не друг кесарю; всякий, делающий себя царем, противник кесарю. Пилат, услышав это слово, вывел вон Иисуса и сел на судилище, на месте, называемом Лифостротон, а по-Еврейски Гаввафа. Тогда была пятница пред пасхою, и час шестой. И сказал Пилат Иудеям: се, Царь ваш! Но они закричали: возьми, возьми, распни Его! Пилат говорит им: Царя ли вашего распну? Первосвященники отвечали: нет у нас царя кроме кесаря. Тогда наконец он предал Его им на распятие» (Иоанн 18, 28 — 19, 16; также Матфей 27, 11–26; Марк 15, 1–15; Лука 23, 1–7, 13–25).

Хоральная мелодия: «O Traurigkeit, o Herzeleid» (тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: «Христос и Пилат» — Босх, Ге, Мункаччи; «Ecce homo» — Гвидо Рени, Дюрер, Босх, Рембрандт, Рафаэль, Тициан; «Бичевание» — Грюневальд, Пьеро делла Франческа, Кранах, Грин; немецкие художники XVIII века: Иоганн Цик, Януариус Цик.

Прелюдия: основная тема, изложенная восьмью (и отчасти шестнадцатью) в начальных тактах, символизирует вход Пилата в преторию для разговора с Христом. Яворский упоминает источники, согласно которым Пилат обедал в то время, когда к нему привели Иисуса, и поэтому спешил закончить разговор с Христом поскорее. В прелюдии Бах «предусмотрительно» (слова Яворского) ввел темповое обозначение *Allegro*, чтобы избежать слишком медленного исполнения¹. В начальную тему вписан «символ страстей» (см. сопрано, грань т. 1–2). Интонационно тема прелюдии h-moll II, обрисовывающая контуры трезвучия (прим. 180), перекликается с темой органной фуги e-moll III, 10 — BWV 533 (прим. 230), а также с мотивом, начинающимся в т. 4 прелюдии Fis-dur II (несмотря на ладовые и образные отличия, прим. 179).



Нисходящие фразы верхнего голоса в т. 5–6 прелюдии h-moll II нота в ноту повторяют скорбный «мотив жертвенности», лежащий в основе предпоследнего хора (№ 67) из «Страстей по Иоанну» (прим. 91).

¹ Как отмечал в своих воспоминаниях С. Рязуов, при просмотре его конспекта с записью анализа прелюдии и фу-ги h-moll II, сделанной под диктовку ученого, Яворский счел собственное выражение «предусмотрительно» излишним и рекомендовал вычеркнуть его из тетради.

В прелюдии встречаются и другие символы: «тема креста», звучащая в сопрано (т. 28, грань т. 52–53, 53–54 и т. д.); многочисленные скачки вниз на септимы в басу (грань т. 10–11, 12–13, 34–35, 40–41, 46–47, 48–49, 53, 54, грань т. 64–65) — баховский «символ старости». Его появление в прелюдии Яворский объяснял следующим образом: Пилат для Баха — представитель старой идеологии, языческой культуры, которая должна уступить место новой христианской культуре.

Несколько звуковых символов пьесы носят декламационный характер¹. Таков, в частности, контрапункт к основной теме, представляющий собой опевание с последующим скачком вверх на широкий интервал (сопрано, т. 21–23, 59–61). По мнению ученого, он олицетворяет Пилата, допрашивающего Христа. В прелюдии запечатлены также крики толпы: «Распни его!»: по всем регистрам проводится остродиссонансирующая тема (эффект хоровой имитации), построенная на тритонах и содержащая скрытый «символ распятия» (т. 37–39).

231



Эта тема почти нота в ноту звучит в хорах № 54 и № 59 из «Страстей по Матфею», сопровождая возглас: «Laß ihn kreuzigen» («Распни его!»; см. прим. 4, 5).

Место, отмеченное фермой и восьмой паузой (т. 57), соответствует моменту, когда Пилат принял решение распять Христа. Завершается прелюдия «символом свершения Божьей воли» (сопрано, т. 65–66: скачок вверх на тонику, подчеркнутый синкопой, с последующим вспомогательным вводным тоном и возвращением к тонике).

Фуга: ассоциативный образ — **бичевание Христа, увенчание его терновым венцом.**

¹ Г. Келлер усматривает связь между музыкой прелюдии h-moll II, насыщенной декламационной патетикой, и органной фугеттой на тему хорала «Wir glauben all' an einen Gott» VII, 61 — BWV 681 (Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 248).

В основе темы — мелодия хорала «O Traurigkeit, o Herzeleid» («О печаль, о скорбь»), который в протестантских песенных сборниках относится к разделу «Zum Gedächtnis der Grablegng» («К поминовению Положения во гроб»).

Начальный оборот темы фуги h-moll II (нисходящее движение по трезвучию) перекликается с темами фуг h-moll I, fis-moll II, входящих в тот же цикл Страстной недели и воплощающих близкие образы духовных и физических страданий Христа (см. *Сводную таблицу*, с. 75, 68, 72). Нота в ноту, причем в той же тональности, начало темы фуги h-moll II звучит в хоральном дуэте сопрано и тенора (№ 4) из кантаты BWV 42 «Am Abend aber desselbigen Sabbats» (текст: «Verzage nicht» — «Не падай духом»).

232



В первой половине темы содержится в варьированном виде «символ страстей» (*fis — d — ais — h*). Вторая половина темы (октавные скачки) — символ бичевания. В музыке слышатся удары, свист плетки. Сходные образы запечатлены Бахом в речитативе и арии альты (№ 60, 61) из «Страстей по Матфею», в которых говорится о мучениях Иисуса (прим. 219, 224); в органной обработке хорала «Jesus Christus, unser Heiland» VI, 31 — BWV 665 (прим. 220). Напомним также о начальном хоре кантаты BWV 102 «Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben» (прим. 218) и клавирном «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» BWV 992 (в V и VI частях, прим. 221, 222), уже упоминавшихся в связи с фугой a-moll II.

Удержанное противосложение построено на тиратах; в нем также содержится «символ страстей» (см. тенор, грань т. 13–14 и др.), а также символ «повеления», «приказа» (трель с последующими двумя мелкими длительностями: см. тему фуги Fis-dur II, начало прелюдии H-dur II). В данном контексте он означает приказ Пилата о бичевании Иисуса. В интермедиях (т. 31–34, 42–44, 60–68, 87–90) проходит графический «символ Богоматери».

Фуга написана на две темы. Вторая тема, изложенная скачками шестнадцатых и символизирующая непосредственно бичевание, вступает в т. 29 в басу, затем звучит в альте с т. 38 и в сопрано с т. 47 (следующие проведения этой темы: т. 57, 73, 84).

Текстологические замечания: обозначение темпа прелюдии (*Allegro*) принадлежит Баху (опущено во многих изданиях).

Исполнительские указания: h-moll для Баха — тональность скорби (см. начальные номера Мессы h-moll, арию сопрано «Blute mir» (№ 10), арию альты с хором «Ach nun ist mein Jesus hin» (№ 36) и арию альты «Erbarme dich» (№ 47) из «Страстей по Матфею»; начальный раздел арии альты «Es ist vollbracht» (№ 58) из «Страстей по Иоанну»).

В начальных фразах прелюдии (кроме первой) цезуру надо делать после первой восьмой.

В фуге h-moll II встречается звук ниже, чем *C* большой октавы (см. т. 100, заключительный аккорд с басом *H* контроктавы). Следовательно, имелся в виду не клавесин.



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА FIS-MOLL I

Ассоциативный образ: НЕСЕНИЕ КРЕСТА

Прелюдия и фуга представляют собой два взгляда на один и тот же момент: злобная толпа, окружающая Иисуса (прелюдия) и он сам, несущий крест на Голгофу (фуга).

Библейский текст: «[...] И взяли Иисуса и повели. И, неся крест Свой, Он вышел на место называемое Лобное, по-Еврейски Голгофа» (Иоанн 19, 16–17; также Матфей 27, 30–32; Марк 15, 19–21; Лука 23, 26–32).

Хоральная мелодия: «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (II мелодия: тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Тинторетто, Босх, Гольбейн, Грюневальд, Бассано, Тициан.

Прелюдия: в музыке запечатлен яростный и злобный шум толпы. О «кружащихся» мотивах шестнадцатых в первых тактах Яворский говорил: «Гонят к смерти», указывая в них на баховский «символ смерти» — трехзвучное поступенно нисходящее последование, являющееся точным обращением «символа воскресения». Скачкообразные фигуры восьмых, по мнению ученого, символизируют бичевание («И били Его по голове тростью [...]» — Марк 15, 19; см. т. 2–3, 8–10 и др.). Тот же смысл имеют и разделенные паузами аккорды восьмых, чьи мелодические вершины образуют в одном случае «символ страстей» (*cis — d — ais — h*; т. 14–15), а в другом — восходящую линию (т. 19). По мнению ученого, в прелюдии запечатлены также выкрики толпы (т. 8: синкопированные скачки вверх на широкие интервалы с последующими задержанием).

Основная тема прелюдии fis-moll I (прим. 226) нота в ноту звучит в «комментирующем» оркестровом сопровождении хора (речитатив баса № 4) из кантаты BWV 113 «Herr Jesu Christ, du höchstes Gut» (прим. 233). Начало прелюдии переключается также с музыкой прелюдии c-moll II, благодаря общему кругу ассо-

циативных образов — распятие и издевательства толпы над Христом (прим. 225).

233

Basso

Je - doch dein heil - sam Wort, das macht

Фуга: трехзвучные поступенно восходящие мотивы с ритмическими остановками в теме фуги символизируют запинаящиеся шаги и усилия Христа, несущего крест, но одновременно — и его грядущее воскресение (классический вариант «символа воскресения», повторенный троекратно). Яворский считал, что «в фуге запечатлено противопоставление двух душевных стремлений в душе Христа — с одной стороны, сознание неизбежности смерти и необходимости исполнения божественного предопределения, стремление к посмертному существованию, с другой стороны — нежелание расстаться с земной жизнью, предсмертное томление»¹.

В основе темы — второй мелодический вариант хорала «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» («Из бездн бед возвах к Тебе»). Интонации, очень близкие теме фуги, встречаются в арии баса «Kommt, süßes Kreuz» («Приди, сладостный крест», № 66) из «Страстей по Матфею», связанной с эпизодом шествия на Голгофу (прим. 28). Почти нота в ноту тема фуги проходит в оркестровых голосах начального хора кантаты BWV 105 «Herr, gehe nicht ins Gericht» («Господь, не ходи на суд», прим. 34)²; в органной обработке хорала «Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit» VII, 39a — BWV 669

¹ Так передает мысль исследователя С. Рязов. По всей вероятности, Яворский подразумевает здесь догмат о двух сосуществующих природах Христа — бессмертной божественной и смертной человеческой

² По поводу этого хора Швейцер замечает: «[...] при правильном акцентировании этих синкоп и вздохов слушатель видит перед собой человека, которого тащат на суд, а он со стоном противится этому» (Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 443).

(прим. 41). Близка теме фуги музыка речитатива баса «Mein Jesu, ziehe mich» — «Мой Иисус, влечи меня к себе» (№ 3) из кантаты BWV 22 «Jesus nahm zu sich die Zwölfe».

В основе противосложения — один из важнейших баховских символов, который Яворский называл «символом ухода в могилу». Примеры использования этого мотива в сочинениях различных жанров приведены в предшествующей главе настоящей публикации (см. с. 106). В данном контексте особо выделим органные хоральные прелюдии «Da Jesus an dem Kreuze stund'» V, 9 — BWV 621 (прим. 51), «O Lamm Gottes, unschuldig» V, 44 — BWV 618 (прим. 63), имеющие непосредственное отношение к образам цикла *fis-moll I*. Есть и другие примеры. Так, «символ ухода в могилу» присутствует в арии баса (№ 1) из кантаты BWV 56 «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» («Я охотно понесу крест» (прим. 61); в арии тенора «Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen» («Терпение, когда меня жалят лживые языки», № 41) из «Страстей по Матфею».

234

Tenore

wen mich fal - sche Zun - gen ste - chen

V-la da gamba

Он же составляет вторую часть темы фуги *B-dur II* (см. прим. 133).

Фуга *fis-moll I* целиком построена на символическом противопоставлении восходящих интонаций темы и нисходящих мотивов противосложения (жизнь и смерть). Смерть символизируют и обращение темы (альт, т. 20–23; бас, т. 32–35). В музыке слышны интонации возгласов (скачки вверх на кварту, т. 6, 8–9, 10), присутствуют символы «свершения» (противосложение, т. 6, 10, 17, 27, 31 и др.), «страстей» (в частности, т. 18–19, альт: *e — dis — gis — fis*; т. 25, альт: *a — gis — cis — h*; т. 37, тенор: *fis — eis — h — a*). Удвоения голосов (т. 7, 9–11, 15–19, 26, 28, 31–38) — признак возвышенного, патетического характера.

Текстологические замечания: отсутствуют.

Исполнительские указания: отсутствуют.



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА Н-МОЛЛ I

Ассоциативный образ:
 прелюдия — ШЕСТВИЕ НА ГОЛГОФУ,
 fuga — РАСПЯТИЕ ХРИСТА.

Библейский текст: «И когда насмеялись над Ним, сняли с Него багряницу, и одели Его в одежды Его, и повели Его на распятие. Выходя, они встретили одного Киринаянина, по имени Симона; сего заставили нести крест Его. И пришедши на место, называемое Голгофа, что значит: "лобное место", дали Ему пить уксуса, смешанного с желчью; и, отведав, не хотел пить. Распявшие же Его делили одежды Его, бросая жребий; и, сидя, стерегли Его там. И поставили над головою Его надпись, означающую вину Его: Сей есть Иисус, Царь Иудейский. Тогда распяты с Ним два разбойника: один по правую сторону, а другой по левую. Проходящие же злословили Его, кивая головами своими и говоря: Разрушающий храм и в три дня Созидающий! спаси Себя Самого; если Ты Сын Божий, сойди с креста. Подобно и первосвященники с книжниками и старейшинами и фарисеями, насмехаясь, говорили: Других спасал, а Себя Самого не может спасти! если Он Царь Израилев, пусть теперь сойдет с креста, и уверуем в Него; уповал на Бога: пусть теперь избавит Его, если Он угоден Ему. Ибо Он сказал: Я Божий Сын. Также и разбойники, распятые с Ним, поносили Его. От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого. А около девятого часа возопил Иисус громким голосом: Или, Или! лама савахфани? то есть: Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил? Некоторые из стоявших там, слыша это, говорили: Илию зовет Он. И тотчас побежал один из них, взял губку, наполнил уксусом и, наложив на трость, давал Ему пить. А другие говорили: постой; посмотрим, придет ли Илия спасти Его. Иисус же, опять возопив громким голосом, испустил дух. И вот, завеса в храме раздралась надвое, сверху до низу; и земля потряслась; и камни расселись; и гробы отверзлись; и многие тела усопших святых воскресли, и, вышедши из гробов по воскресении Его, вошли во святой град и явились многим. Сотник же и те, которые с ним стерегли Иисуса, видя землетрясение и все бывшее, устрашились весьма и говорили: воистину Он был Сын Божий» (Матфей 27, 31–54; также Марк 15, 20–39; Лука 23, 26–48, Иоанн 19, 16–30).

Хоральная мелодия: «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (1 мелодия: тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Тициан, Эль Греко, Рубенс, Боттичелли, Тинторетто, Босх, Грюневальд, Кранах; немецкие художники эпохи Баха: Балтазар Аугустин Альбрехт (1687–1765), скульпторы Балтазар Пермозер (1651–1732) и Лукас Антон Ауфера.

Прелюдия: передает усилия Христа, идущего на Голгофу (секвентно поднимающиеся линии верхних голосов — «символ свершения Божьей воли»¹) под яростные крики толпы: «Распни его!» (синкопированные мотивы-возгласы в сопрано, основанные на «символе креста» — т. 16, 43–45). Примечательная деталь: в обоих случаях крики толпы, требующей распятия, риторически «прокомментированы» в басовом голосе: в т. 16 это трель в низком регистре, на звуке *G* большой октавы, в данном образном контексте — знак злодеяния; в т. 43–44 — хроматически нисходящий «символ страданий».

Сочетание верхних голосов с непреклонным движением баса (непрерывное движение равными восьмыми — так называемые «андантные ходы», *basso continuo*) создает образ баховского *Geduld* — мужества и терпения в страданиях.

235 Andante

«Величественный и религиозный характер музыки» прелюдии *h-moll I* подчеркивал А. Казелла². Сходство цикла *h-moll I* со «Страстями» отмечала В. Ландовска³. Г. Риман писал, что ему видятся здесь «умоляюще воздетые руки»⁴.

¹ В начальных тактах «мотив свершения» проходит в слегка варьированном виде (с нисходящей заключительной интонацией), а в т. 10 (в сопрано) он звучит в своем традиционном облике.

² Цит. по изд.: Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 216.

³ См.: Мильштейн Я. И. Цит. соч. С. 339.

⁴ Riemann H. Analyse von J. S. Bachs «Wohltemperierten Klaviers» und «Kunst der Fuge». Leipzig, 1890. S. 165.

Музыкальная ткань буквально испещрена «символами креста» (приведем лишь малую часть примеров: альт, т. 1–2: *a — gis — cis — h*; т. 42–43: *e — dis — g — fis*; бас, т. 5–6: *a — g — fis — e*; т. 11: *cis — d — a — h*; сопрано, т. 7–8: *h — a — d — cis*; т. 26: *fis — eis — d — cis*; т. 43–44: *h — ais — e — d*; т. 46: *dis — e — ais — h* и т. д.). Кроме того, в прелюдии звучат и другие символы: упомянутый выше «символ страданий» (бас, т. 43–44) и его восходящее обращение (бас, т. 45); графический «символ Марии» (сопрано и альт, т. 24–25; этот символ играет важнейшую роль и в одноименной фуге); интонационные обороты, близкие теме «Dies irae» (бас, т. 10, 14, 26).

Музыкальный материал прелюдии весьма близок Vers 2 кантаты BWV 100 «Was Gott tut, das ist wohlgetan» (дуэт альты и тенора), где выражается непоколебимая вера (прим. 22). Очевидна близость прелюдии и начального хора кантаты BWV 187 «Es wartet alles auf dich».

236

Поступенные ходы баса и общий строй музыки объединяют прелюдию h-moll I с начальным хором из «Страстей по Матфею». Схожий бас — в органной прелюдии на пасхальный хорал «Erstanden ist der heil'ge Christ» V, 14 — BWV 628 (прим. 37); то же движение восьмыми (партия органной педали) на фоне «симво-

лов креста» в верхних голосах встречается в органной обработке хорала «Nun komm', der Heiden Heiland» VII, 45 — BWV 659¹.

237

Фуга: передает предсмертные мучения Христа (пригвождение к кресту). Скорбная тема (см. *Сводную таблицу*, с. 68) изобилует интонациями стоны, вздоха (*lamento*), многократно образующими «символ креста». По выражению Ф. Шпитты, «медленно вздыхающая тема» в дальнейшем развитии обретает «выражение скорби, усиливающееся почти до невыносимого предела»². В ее начальном ядре слышны интонации хорала «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (I мелодия).

Тема фуги h-moll I связана с рядом других фуг «Хорошо темперированного клавира». С фугой cis-moll I ее объединяет «символ креста», с фугой fis-moll II — начальное интонационное ядро (движение вниз по минорному трезвучию с последующим восхождением на сексту). Это же ядро (также в h-moll!) — в хоре «Qui tollis» (№ 8) из Мессы h-moll (прим. 195); в дуэте альты и баса (№ 3) из кантаты BWV 106 «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» (слова Иисуса, сказанные на кресте распятому вместе с ним разбойнику: «Сегодня же будешь со мной в раю» [Лука 23, 43], прим. 193)³;

¹ В ходе баховских семинаров ученый ссылался на Швейцера, отмечавшего «мотивы шагов» во многих других сочинениях Баха — в частности, в кантатах BWV 159, 108, 166, 152, 64, 135, 78, 83, 50, 10 и др.; в хорах «Credo» и «Confiteor» из Мессы h-moll; в речитативе (№ 20) из «Страстей по Матфею», в «Рождественской оратории», «Магнификате», органных произведениях (см.: *Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах*. С. 350–353, 370–373). Приводил Яворский и наблюдения Вольфрума, указывавшего в связи с образом шага несколько иные примеры (в кантатах BWV 166, 144, 111 и др.). См.: *Вольфрум Ф. Иоганн Себастьян Бах*. С. 135.

² Цит. по изд.: *Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения*. С. 217.

³ Как уже отмечалось, это произведение написано в ранний период баховского творчества (1705–1707 гг.), задолго до создания «Хорошо темперированного клавира», что позволяет говорить о переносе музыки из вокального сочинения в клавирную фугу с сохранением ее образности.

в речитативе тенора (№ 2) из кантаты BWV 43 «Gott fähret auf mit Jauchzen» (прим. 197).

«Символ креста» и составляющие его «мотивы вздоха» сближают с темой фуги еще несколько номеров Мессы h-moll: хоры «Et incarnatus» (№ 15, h-moll; прим. 238); «Crucifixus» (№ 16, прим. 7); арию «Agnus Dei» (№ 23, прим. 239)¹, а также хор «Laß ihn kreuzigen» («Распи его!», № 54, 59) из «Страстей по Матфею» (прим. 4, 5); органную обработку хорала «Meine Seele erhebt den Herren» VII, 42 — BWV 648.

238

239

Близки теме фуги ария баса «Ächzen und erbärmlich Weinen» («Стоны и горькие слезы», № 5) из кантаты BWV 13 «Meine Seuffer, meine Tränen»; ария сопрано (№ 3, прим. 240) и ария тенора (№ 5) из кантаты BWV 21 «Ich hatte viel Bekümmernis» (прим. 241); ария баса «Kommt, süßes Kreuz» («Приди, сладостный крест», № 66) из «Страстей по Матфею»; органная обработка хорала «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» VI, 14 — BWV 687.

¹ Г. Келлер отмечает сходство темы фуги с начальным хором Мессы h-moll — «Kyrie eleison» (Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 157; Keller H. Das Wohltemperierte Klavier von J. S. Bach. 2. Auflage. S. 114).

240

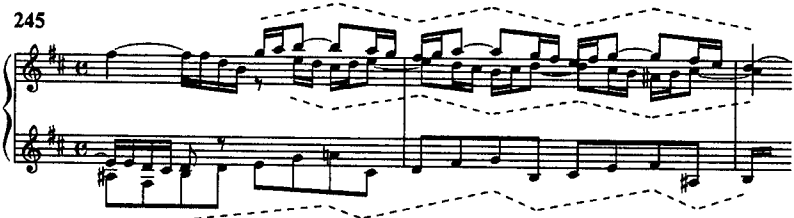
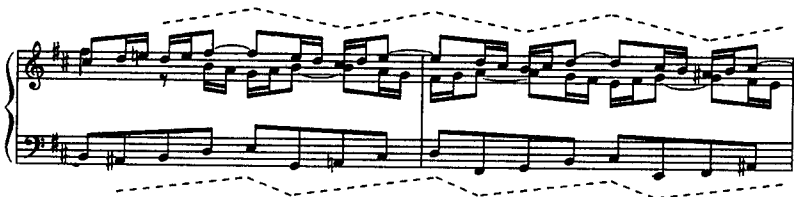
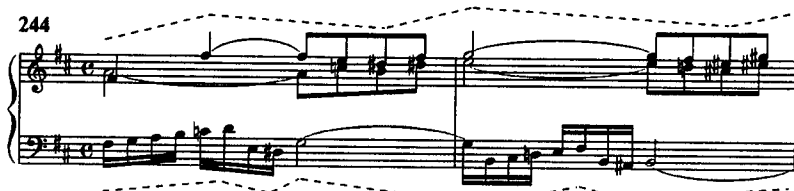
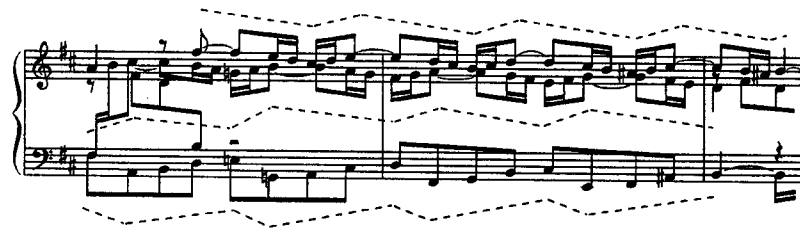
241

В основе всех интермедий фуги лежит «символ Марии» — Богоматери, стоящей у креста (см. т. 7–8, 17–20, 24–29, 65–68)¹.

242

243

¹ Г. Келлер указывает на явное сходство этой темы с музыкой камерного дуэта современника Баха, итальянского композитора Франческо Дуранте, приводя соответствующий нотный пример (Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 158).



В окончании фуги обращают на себя внимание аккорды, разделенные паузами (т. 73, 75). Яворский считал, что они олицетворяют последние слова Иисуса перед смертью. Сходным образом решен финал фуги dis-moll II (ученый толковал аккорды с паузами в т. 41–42 этой фуги как последние вздохи Христа).

Текстологические замечания: *Andante* в начале прелюдии, *Largo* в начале фуги — обозначения Баха, пропущенные в некоторых изданиях. Основываясь на авторском указании *Largo*, Бузони в своей редакции записал тему фуги четвертями, изменив размер с баховского C на $\frac{4}{2}$ ¹.

Исполнительские указания: тему прелюдии (в основе которой лежит «символ свершения») следует исполнять не очень связно. Фуга очень большая и самая медленная во всем сборнике «Хорошо темперированного клавира».

¹ *Bach J. S. Das Wohltemperierte Clavier. Bearbeitet, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für Studium der modernen Clavier-spieltechnik herausgegeben von Ferruccio B. Busoni. New York, 1895. S. 146.*



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА GIS-MOLL I

Ассоциативный образ:
РАСПЯТИЕ ХРИСТА,
СТРАДАНИЯ НА КРЕСТЕ

Библейский текст: см. текст к циклу h-moll I.

Хоральная мелодия: «Christ lag in Todesbanden», «Herr Jesu Christ, du höchstes Gut», «Verleih uns Frieden gnädiglich», она же Das Da pacem (прелюдия и fuga); «Von Gott will ich nicht lassen» (II фраза: тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Джотто, Тинторетто, Грюневальд, Дюрер, Кранах, Эль Греко, Рафаэль, ван Эйк, Мемлинг, Альтдорфер; немецкие художники эпохи Баха: Балтазар Аугустин Альбрехт, скульпторы Балтазар Пермозер и Лукас Антон Ауффера.

Прелюдия: передает скорбь близких Иисуса, стоящих у креста. В первых тактах прелюдии в басу и в верхнем голосе вписаны темы хоралов, лежащих в основе фуги («Christ lag in Todesbanden», «Herr Jesu Christ, du höchstes Gut», «Verleih uns Frieden gnädiglich») — см. *Сводную таблицу, с. 65*, опорные звуки линии баса в т. 1–4: *gis — fisis — gis — ais — h — ais — gis*. Два первых хорала относятся к Страстной неделе, и их поэтический текст в точности соответствует образному толкованию Яворского.

Восходящая линия шестнадцатых в начале прелюдии содержит «символ воскресения» (см. сопрано, т. 1, 3–5 и т. д.). Линия тенора в т. 2–4 (нисходящие скачки с задержаниями) перекликается с уже упоминавшейся органной хоральной прелюдией «Da Jesus an dem Kreuze stund» V, 9 — BWV 621 (*прим. 51*). Как и в органном сочинении, подобным способом Бах символически изображает тело Христа, висящее на кресте. В прелюдии постоянно звучит «тема креста» в различных вариантах, являясь едва ли не основным интонационным материалом (см., в частности, верхний голос, т. 1–2:

cis — h — gis — fisis; т. 4: *fis — gis — h — cis*; тенор, т. 7: *h — a — cis — h — d — cis* и т. д.). Частое чередование восходящих и нисходящих линий образует графический «символ Марии», встречающийся в целом ряде прелюдий и фуг. Символичны обращения темы (сопрано, т. 10, 16, 26; альт, т. 15, 25; бас, т. 17): поступенно восходящий «мотив воскресения» при обращении трансформируется в нисходящий «символ смерти». Тот же смысл, но в симультанном (одновременном) сопоставлении имеет нисходящая секвенция в т. 19–21: на фоне мотивов «воскресения», изложенных шестнадцатыми в басу, в сопрано и альте многократно проходит восьмыми «символ смерти».

Фуга: ассоциативный образ — *Семь слов Христа на кресте*. Основу темы составляют хоралы «Christ lag in Todesbanden», «Verleih uns Frieden gnädiglich» (Das Da pacem) и «Herr Jesu Christ, du höchstes Gut», звучащие и в прелюдии¹. Кодетта темы (поступенное восхождение с повторением звуков и падение на квинту) точно воспроизводит — в том числе и по высоте, если снять ключевые знаки — вторую фразу хорала «Von Gott will ich nicht lassen», неоднократно использованного Бахом.

Тема состоит из нескольких элементов: 1) расширенный «символ страстей» (*gis — fisis — /gis — ais/ — h — ais*); 2) возглас (*gis — cisis — dis*); 3) восхождение в пределах терции (*fis — gis — gis — ais*); 4) ход на квинту вниз (*ais — dis*). В противосложении (тенор, начиная с т. 3) секвентно проходит «символ воскресения». Здесь использован старинный риторический прием *alla diritta* («по ступеням»), создающий эффект скованности, движения по принуждению. Во втором противосложении (тенор, т. 5–6) выделяется «символ жертвенности» (движение по восходящему квартсекстаккорду). Интермедии (т. 21–24, 28–29) построены на имитационно развиваемом мотиве «Dies irae». В фуге обращают на себя внимание патетические аккорды *plaque*², разделенные паузами (т. 8–10, 16–18, 38–39). Символическим смыслом наделены длительные нисходящие линии крупными длительностями (альт, т. 12–15: *e — dis — cis — h — a —*

¹ Все три хоральные темы были хорошо известны Баху, о чем можно судить хотя бы по созданным на их основе кантатам BWV 4, 42 и 113 соответственно.

² *Plaque* (пьякз) — французский термин, обозначающий «одновременное извлечение всех звуков аккорда» (*Крунтяева Т. С., Молокова Н. В. Словарь иностранных музыкальных терминов. Изд. 6-е. Л., 1987. С. 89*).

gis — fis — e; т. 29–32: gis — fis — e — dis — cis — h), передающие страдания распятого Спасителя и, в то же время, интонационно связанные с заключительной фразой хора «Christ lag in Todesbanden» — постепенно нисходящей «Halleluja».



Фуга gis-moll связана с кантатой BWV 4 «Christ lag in Todesbanden» не только общей хоральной темой. Так, регистровые переключки со скачками вниз, инструментальные сопоставления, а также ярко звучащий «символ воскресения» сближают с фугой оркестровое вступление к кантате.

247

Немало общего содержат и другие номера кантаты, так как она построена по строфическому принципу и, следовательно, во всех ее частях использован один и тот же музыкальный материал — хорал «Christ lag in Todesbanden».

Среди органных обработок этого же хора особенно близка обоим частям цикла gis-moll I следующая: VI, 16 — BWV 695.

С фугой ее объединяет хоральная тема, с прелюдией — родственный размер $3/8$ (в прелюдии $6/8$), а также похожие мотивы-фигурации шестнадцатых.

Ученый указывал также на общий интонационно-мелодический профиль темы фуги и органной обработки хора «Wenn wir in höchsten Nöten sein» («Vor deinen Thron tret' ich hiermit») VII, 58 — BWV 668¹. Весьма близка теме фуги gis-moll I тема хора № 3 из кантаты BWV 71 «Gott ist mein König».



Текстологические замечания: Фуга gis-moll I — единственная из всех минорных пьес (как прелюдий, так и фуг) первой части «Хорошо темперированного клавира», заканчивающаяся *минорным* трезвучием (бекар в последнем аккорде прелюдии gis-moll I, присутствующий в некоторых изданиях, не принадлежит Баху и выставлен позднее)².

Исполнительские указания: отсутствуют.

¹ В VII томе собрания органных сочинений Баха, опубликованных издательством Peters, в заглавии этой обработки значится: «Wenn wir in höchsten Nöten sein», в каталоге В. Шмидера — «Vor deinen Thron tret' ich hiermit». В современной практике протестантской церкви указанные хоралы имеют одну и ту же мелодию, однако, как указывают текстологи, в рукописи, принадлежавшей неизвестному копиисту, значится только одно название: «Vor deinen Thron tret' ich hiermit». Долгое время эта пьеса ошибочно считалась последним сочинением композитора. О путанице, связанной с органной обработкой BWV 668, см.: Шабалина Т. В. Баллада о «предсмертном хорале» // Милка А. П., Шабалина Т. В. Занимательная бахиана. Вып. 2. Изд. 2-е. СПб., 2001. С. 245–268.

² Как не раз отмечал Яворский (см., например: ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 626. С. 22; Ед. хр. 667), а также многие другие исследователи, причины окончания в мажоре минорных сочинений той эпохи лежат не в образной, а прежде всего в акустической плоскости (большая терция — более простой в акустическом отношении интервал) и связаны с несовершенством строя большинства клавишных инструментов (особенно это сказывалось в минорных тональностях с большим количеством ключевых знаков). Сравнивая первую и вторую часть сборника прелюдий и фуг, разделенные двумя десятилетиями, можно наглядно видеть постепенное утверждение равномерной темперации в музыкальной практике, проявившееся в неизмеримо большем числе минорных окончаний во второй части «Хорошо темперированного клавира»: таковы прелюдия и fuga c-moll II, прелюдия cis-moll II, f-moll II, gis-moll II, h-moll II. Вместе с тем, во многих случаях, обрисовывая в заключительных тактах контуры минорного трезвучия, Бах все же останавливается в итоге не на нем, а на унисоне — см. прелюдии dis-moll II, e-moll II, a-moll II; фуги d-moll II, f-moll II, fis-moll II, gis-moll II.



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА DIS-MOLL II

Ассоциативный образ:
КРЕСТНАЯ МУКА

Как параллель своей трактовке исследователь приводил слова русского пианиста и собирателя фольклора Ю. Н. Мельгунова (1846–1893): он, издавший совместно с немецким филологом и музыковедом Р. Вестфалем 10 фуг «Хорошо темперированного клавира» (Мельгунову принадлежит предисловие «О ритмическом исполнении фуг Баха»; М., 1878), услышал в фуге dis-moll II «последний хрип умирающего человека». Сравнивая на семинаре 1924 г. этот цикл с прелюдией и фугой fis-moll I, написанной на близкий сюжет, Яворский утверждал: «В смысле внутреннего созерцания по художественному значению фуга dis-moll II выше фуги fis-moll I, она значительнее, в ней колоссальная выразительность»¹.

Библейский текст: «Первосвященники и старейшины и весь синедрион искали лжесвидетельства против Иисуса, чтобы предать его смерти, и не находили; и хотя много лжесвидетелей приходило, не нашли. Но наконец пришли два лжесвидетеля и сказали: Он говорил: „могу разрушить храм Божий и в три дня создать его“» (Матфей 26, 59–61); «Пилат говорит им: что же я сделаю Иисусу, называемому Христом? Говорят ему все: да будет распят! Правитель сказал: какое же зло сделал Он? Но они еще сильнее кричали: да будет распят!» (Матфей 27, 22–23).

Издеательства над Христом. «Люди, державшие Иисуса, ругались над Ним и били Его; и закрывши Его, ударили Его по лицу и спрашивали Его: прореки, кто ударил Тебя?» (Лука 22, 63–64); «Тогда Пилат взял Иисуса и велел бить Его. И воины, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову, и одели Его в багряницу. И говорили: радуйся, Царь Иудейский! И били Его по ланитам» (Иоанн 19, 1–3). «И плевали на Него и, взявши трость, били Его по голове» (Матфей 27, 30; также Матфей 26, 67–68; Марк 14, 65–66; Марк 15, 15–19).

Распятие. Матфей 27, 33–54; Марк 15, 22–39; Лука 23, 33–48, Иоанн 19, 17–30.

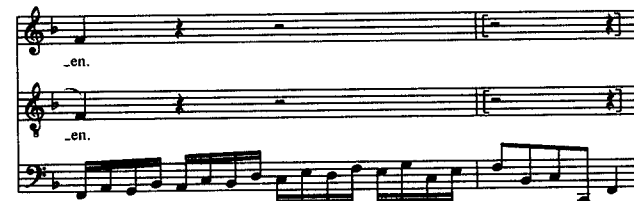
Хоральная мелодия: «Christ lag in Todesbanden» (тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Джотто, Грюневальд, Эль Греко, Тициан, Альтдорфер, Крах, ван Эйк, Мемлинг, Рафаэль, Тинторетто, Веронезе; немецкие художники эпохи Баха: Януариус Цик, Иоганн Цик, скульпторы Балтазар Пермозер и Лукас Антон Ауфера.

¹ Запись А. Пановой. См.: ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 392. С. 78.

² Эти Евангелия будут цитироваться ниже.

Прелюдия: ассоциативный образ — **издевательство злобной толпы над Христом.** Основной тематический материал прелюдии (терцовые ходы шестнадцатых, прим. 249) почти в точности содержится в «Страстях по Матфею», в репликах двух лжесвидетелей из речитатива № 39, говорящих о намерении Иисуса разрушить Божий храм и создать его вновь за три дня (Матфей 26, 61, прим. 250).



Прелюдию в целом музыкант характеризовал как «свирепую», мелодические обороты пьесы — как «печальные юбилеи», «злобные юбилеи»¹, отмечая большое количество тират и другие символы восклицаний. Восходящие по звукам секстаккорда ярко декламационные фразы-переклички (две восьмых и четверть, снабженная

¹ Первый из приведенных эпитетов содержит конспект С. Рязова, второй — записи Л. Авербух. См.: ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 313.

мордентом) Яворский трактовал как крики толпы «Распи его!» (см. т. 3–5, 21–23, *прим.* 251, 252); ровное движение восьмых в басу на протяжении нескольких тактов подряд — как моторные «символы шага» (т. 6–8, 10–11, 24–27). Скачки восьмых в басу (т. 30) почти в точности совпадают с фигурами, которые, по мнению ученого, символизируют бичевание в прелюдиях *fis-moll I* и *c-moll II*. В пьесе постоянно присутствует «символ креста» (укажем на него только в первой части прелюдии: сопрано, т. 1–2, 9, 11–12, 13–14; бас, т. 2, 9, 11, 12); дважды проходит графический «символ Марии» (сопрано, т. 17; бас, т. 32–33).

251



252



Фуга: ассоциативный образ — *истечение крови, капля за каплей*. Контуры темы очерчивают сильно расширенный «символ страстей». В основе темы — интонации хорала «Christ lag in Todesbanden». Фуга близка двум баховским органным интерпретациям этого хорала: фугетте на его тему VI, 16 — BWV 695, где интонационная общность проступает наиболее рельефно (*прим.* 152), а также развернутой обработке VI, 15 — BWV 718, демонстрирующей родство не только основной темы, но и «комментирующих» мотивов-символов (воскресения, страстей и др.). Несомненная взаимосвязь существует между фугой *dis-moll II* и органной обработкой хорала «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» VI, 14 — BWV 687 (в частности, обращение хоральной мелодии в басах в т. 7–9 почти буквально воспроизводит начальное ядро темы фуги).

Близость обеим частям цикла *dis-moll II* обнаруживает органное трио на тему хорала «Nun komm', der Heiden Heiland» VII, 46 — BWV 660: если начальный оборот хоральной мелодии, содержащий «символ креста», родственен теме фуги, то фигурации шестнадцатых напоминают прелюдию (в особенности это касается скрытого двухголосия; см. *прим.* 209). «Мучительное» поступенное движение, характерное для темы фуги (использован уже упомянутый нами риторический прием *alla diritta*), составляет основу органной обработки хорала «Vor deinen Thron tret' ich hiermit» VII, 58 — BWV 668, построенной на символическом сопоставлении восходящей и нисходящей мелодической пластики¹.

Образность и характер музыки фуги *dis-moll II* перекликаются с двумя номерами из «Страстей по Матфею»: вступительным хором, передающим скорбную поступь Христа по крестному пути, а также арией тенора «Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen» («Терпение, когда меня жалят лживые языки», № 41); в «Страстях» этой арии предшествует эпизод лжесвидательства; отражение этого эпизода в клавирном цикле — прелюдия *dis-moll II* — таким же образом предваряет разбираемую фугу.

Тема фуги *dis-moll II* близка фугам *gis-moll I* (Семь слов Христа на кресте), *gis-moll II*. Тематические связи с этими фугами, а также с другими пьесами, входящими в цикл Страстной недели (*cis-moll I*,

¹ Яворский упоминал в связи с циклом *dis-moll II* также органную обработку хорала «Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wand» VI, 32 — BWV 666.

fis-moll I, b-moll I и др.), обнаруживают и противосложения. Основу первого из них составляет «символ воскресения» (альт, т. 3–5 и далее); второе, изложенное шестнадцатыми, представляет собой «символ чаши страдания» (альт, т. 7–8 и далее). Интермедии развивают «мотив страстей» — главный из мотивов-символов, используемых в фуге (альт, т. 5; в т. 6, чтобы подчеркнуть патетичность, этот мотив вступает синкопированно; бас, т. 11, 12; тенор, т. 14 и т. д.). Многочисленные дублировки (см. т. 7, 8, 10, 12–14, 17, 19–21 и т. д.) подчеркивают возвышенный характер музыки. В заключительном разделе фуги Яворский указывал на выразительные риторические фигуры: аккорды, разделенные паузами в т. 41–42, передают последние вздохи Христа («душа с телом расстается»)¹; единственное во всей пьесе обращение темы (тенор, т. 43; параллельно с основным видом темы в сопрано) символизирует момент смерти Иисуса.

Текстологические замечания: отсутствуют.

Исполнительские указания: «Здесь очень мелкие интонации. Их выразительность нужно дать в большой злобной взволнованности»². Необходимо подчеркнуть острые восьмые. Для этого следует снять палец с клавиши чуть раньше, чем закончится восьмушка, поскольку слушатели способны как бы мысленно продлевать звучание, удерживая его в памяти некоторое время.

¹ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 624. Напомним: подобные аккорды с паузами встречаются также в фугах gis-moll I и h-moll I. В обоих случаях они истолковывались Яворским как семь слов Иисуса на кресте.

² Запись Л. Авербух (1924 г.). ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 286.

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА F-MOLL I

**Ассоциативный образ:
STABAT MATER¹**

Библейский текст: «При кресте Иисуса стояли Матерь Его, и сестра Матери Его Мария Клеопова, и Мария Магдалина. Иисус, увидев Матерь и ученика тут стоящего, которого любил, говорит Матери Своей: Жено! се, сын Твой. Потом говорит ученику: се, Матерь твоя! И с этого времени ученик сей взял Ее к себе» (Иоанн 19, 25–27).

Хоральная мелодия: «Auf meinen lieben Gott traue ich in Angst und Not» (прелюдия).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет:

Эль Греко, Боттичелли, Грюневальд, Грин, Тициан, А. Иванов: «Знавшие Иисуса смотрят на распятие» (акварель, конец 1840-х — 1850-е гг.); немецкие художники эпохи Баха: Балтазар Аугустин Альбрехт, скульпторы Балтазар Пермозер и Лукас Антон Ауфера.

Прелюдия: настроение прелюдии и фуги — патетическая печаль. В первых тактах прелюдии в линии, изложенной четвертями, «просвечивает» мелодия известнейшего хорала «Auf meinen lieben Gott traue ich in Angst und Not» («В любимом Боге нахожу я утешение в страхе и нужде»), относящегося в песенных сборниках к разделу «Крест и утешение»; см. *Сводную таблицу*, с. 63. Излишне упоминать, насколько точно слова хорала соответствуют толкованию прелюдии, предложенному Яворским.

¹ Stabat Mater dolorosa («Стояла Мать скорбящая») — средневековый литургический гимн, так называемая «секвенция», повествующая о страданиях Богоматери у креста.

Мелодия верхнего голоса имеет скрипичное происхождение (для баховской скрипичной фактуры характерен полифонический принцип «скрытого двухголосия»: движение мелодической линии и выдержанные ноты — см. т. 1–2 и далее)¹. В музыкальную ткань многократно вписан «символ страстей» (он проходит во всех голосах; одно из ярких мест — т. 12, альт: «тема креста» в ракоходе [*h — c — fis — g*]). В предпоследнем такте (т. 21) выделяется горестный возглас в басу.

Прелюдия f-moll I близка по настроению оркестровой прелюдии из кантаты BWV 12 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» («Слезы, жалобы, заботы, страхи»), написанной в том же размере и той же тональности; вступлению к арии баса (№ 5) из кантаты BWV 13 «Meine Seuffer, meine Tränen» (начальные слова арии: «Ächzen und erbärmlich Weinen» — «Стоны и горькие слезы»); знаменитой арии сопрано «Blute pug» из «Страстей по Матфею» (№ 12, прим. 170)². Общая тональность и фактурно-тематический рисунок объединяют музыку прелюдии f-moll I с оркестровым вступлением арии тенора (№ 5) из кантаты BWV 21 «Ich hatte viel Bekümmernis» (поэтический текст арии говорит о ручьях слез: «Väche von gesalznen Zähnen»; прим. 241)³. Почти точно совпадают между собой начальные такты клавишной прелюдии и органной хоральной прелюдии «Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ» V, 30 — BWV 639 (также в тональности f-moll)⁴:

¹ «Брат в качестве образца скрипичный стиль» при исполнении прелюдии f-moll I рекомендовал А. Казелла (см.: Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 168).

² При анализе цикла f-moll I ученый ссылался на монографию Ф. Вольфрума, указывавшего, что ария «Blute pug» основана на старонемецком «плаче Марии» (см.: Вольфрум Ф. Иоганн Себастиан Бах. С. 201). К сожалению, немецкий исследователь никак не поясняет свое наблюдение, в высшей степени ценное, если иметь в виду подтверждение интерпретации Яворского.

³ Это сочинение, как и кантата BWV 12, было исполнено в Веймаре в 1714 г. См.: Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. S. 26; Шабалина Т. В. Хронограф жизни и творчества И. С. Баха // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 696–697.

⁴ По наблюдению Г. Келлера, в заключении прелюдии в рассредоточенном виде проходит тема фуги (т. 16–17, бас: *c — des — c*; т. 20, тенор: *h*; т. 21, сопрано: *e — f — b*; т. 22, завершающий аккорд: *a*). См.: Keller H. Das Wohltemperierte Klavier von J. S. Bach. 2. Auflage. S. 77.



Фуга: тема построена на трех элементах: 1) «символ страдания» (нисходящие хроматизмы, риторическая фигура *passus duriusculus*: *des — c — h — b — a — as — g*); 2) горестный возглас (*h — e — f*); 3) варьированный «символ страстей» (*e — f — b — a*)¹.



Яворский указывал на тематическую связь темы фуги и арии Иоанны д'Арк «Простите вы, холмы, поля родные» из первого действия оперы Чайковского «Орлеанская дева» (прим. 255), упоминая о многочисленных сочинениях (в частности, Россини, Перголези, Львова) на текст «Stabat Mater»².



¹ В связи с символом «распятия» в теме фуги f-moll I Э. Бодки выдвигает интересный, хотя и не бесспорный тезис: исследователь считает, что, помимо закрепленной за ним трагической образности, мотив креста наделен в данном случае еще одним скрытым смыслом — он обозначает середину цикла первой части «Хорошо темперированного клавира». В качестве аналогии американский ученый ссылается на «Гольдберг-вариации», где середина цикла также обозначена крестообразным мотивом (Бодки Э. Интерпретация клавишных произведений И. С. Баха. С. 227).

² Я. Мильштейн указывает в связи с фугой f-moll I на два баховских клавишных сочинения, написанных в той же тональности и также содержащих нисходящие хроматические символы — синфонию f-moll и Lamento из «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» (Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 168–169); по его словам, близость фуги и синфонии отмечали также Казелла, Барток и Бузони (там же).

Кодетта темы представляет собой «символ воскресения» (напомним: он же — второй мелодический вариант хорала «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir»). На нем строятся также интермедии, которые очерчивают графический «символ Марии»: симметричное чередование восходящих и нисходящих линий в каждом из голосов, образующее контуры буквы *M* (т. 10–12, 16–18, 22–27, 31–34 и др.; *прим.* 256, 257).

256

257

Точно в таком же ритмическом виде и в сходном образном контексте «символ воскресения» звучит в фуге *h-moll* I, где он также становится «строительным материалом» интермедий, воплощающих «символ Марии» (*прим.* 242–245); в прелюдии *b-moll* I (см. *Сводную таблицу*, с. 67, *прим.* 266), в органной обработке хорала «Christ lag in Todesbanden» VI, 15 — BWV 718 (*прим.* 40), во вступлениях к кантате BWV 62 «Nun komm', der Heiden Heiland», к кантате BWV 114 «Ach, lieben Christen, seid getrost».

Хроматически нисходящий «символ страдания» (в басу), а также «символы креста» в вокальных партиях роднят с фугой хор (№ 2)

из кантаты BWV 12 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» (*прим.* 65)¹. Интонационное ядро темы (опевание квинтового тона с последующим хроматическим спуском) почти в точности цитируется в начальном разделе вокальной партии арии альта «Buß' und Reu'» (№10) из «Страстей по Матфею» (*прим.* 171, т. 13–20).

Близка теме фуги *f-moll* I хоровая фуга в той же тональности из № 2 кантаты BWV 106 «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit», текст которой говорит о неизбежности человеческой смерти, а музыка пронизана хроматическими интервалами (уменьшенные септимы, уменьшенные квинты) и «символами страстей», создающих трагический характер.

258

Es ist der alte Bund

Текстологические замечания: отсутствуют.

Исполнительские указания: прелюдию и фугу исполнять певуче (как на струнных инструментах: «петь, играя»²). Морденты в начальном разделе прелюдии (т. 2–5, 7, 9) необходимо исполнять как печальное дрожание голоса (слабое движение после основного звука). Чтобы яснее показать паузы в фуге, следует снимать предыдущую ноту на одну шестнадцатую раньше написанного (слух обладает психологическим свойством удерживать, продлевать звуковое впечатление). В фуге в т. 18 необходимо выделить возглас в сопрано (ход шестнадцатых к выдержанному звуку *f* второй октавы), в т. 22–24 — «символ воскресения» в альте. Для верного исполнения многочисленных задержаний надо взять звук, который задерживается, ярче остальных.

¹ Как известно, этот хор позже лег в основу «Crucifixus» (№ 16) из Мессы *h-moll*. См.: *Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. S. 15, 309.*

² ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 626.



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА ES-MOLL/DIS-MOLL I

Ассоциативный образ:
**ОПЛАКИВАНИЕ,
СНЯТИЕ С КРЕСТА,
ОБВИВАНИЕ ТЕЛА ХРИСТА
ПЛАЩАНИЦЕЙ**

Толкование Яворского перекликается с замечанием А. Казеллы о прелюдии из этого цикла: «полезным могло бы быть сравнение с картиной Джотто "Снятие с креста"»¹.

Библейский текст: «Когда же настал вечер, пришел богатый человек из Аримафеи, именем Иосиф, который также учился у Иисуса; он, пришед к Пилату, просил Тела Иисусова. Тогда Пилат приказал отдать Тело. И взяв Тело, Иосиф обвил его чистою плащаницею и положил его в новом своем гробе, который высек он в скале; и привалив большой камень к двери гроба, удалился. Была же там Мария Магдалина и другая Мария, которые сидели против гроба» (Матфей 27, 57–61; также Марк 15, 46–47; Лука 23, 50–56; Иоанн 19, 38–42).

Хоральная мелодия: «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (I мелодия: тема фуги)².

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Джотто, Рубенс, Боттичелли, Кранах, Грюневальд, Мемлинг, Тинторетто, Рембрандт, Эль Греко, Тициан, Рафаэль, Микеланджело; в немецком изобразительном искусстве баховской эпохи этот сюжет использован в гравюре Михаэля Вильмана, а также в скульптурах Романа Антона Бооса и Лукаса Антона Ауфера.

Прелюдия: преобладают два образа: напевный голос и равномерная поступь сопровождения. В музыке прелюдии слышатся горестные возгласы (т. 4, 8, 10, 12, 16, 17–24, 27, 28 — в том числе скачки на широкие интервалы, вплоть до децимы: т. 4, 8), сдерживае-

¹ Цит. по изд.: Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 148.

² Указывая на хоральную тему в качестве идейно-художественной основы сочинения, ученый особо подчеркивал также роль первоисточника поэтического текста, каковым является Псалом 129 (130) («Из глубины взываю к Тебе, Господи»).

мые рыдания, всхлипывания (краткие опевающие мотивы: т. 23, 36, 39) на фоне мягко звучащих аккомпанирующих аккордов. Эти арпеджированные аккорды, по характеру напоминающие арфу, могут, по мнению Яворского быть истолкованы в символическом плане — как изображение кипарисов (похожих на высокие свечи и в силу этого сходства являющихся традиционным символом печали в полотнах на библейскую тематику)¹.



Частые трели — типичный признак возвышенно-скорбного, патетического содержания. Вторая интерпретация Яворского, известной баховед середины XX века П. Бенари находит в прелюдии жанровые признаки скорбного шествия — сарабанды². В ее движении, по его мнению, угадывается жест отчаяния — воздетые руки (подобную деталь Яворский отмечал, в частности, на картинах Джотто и Рафаэля на этот сюжет). По утверждению Яворского, в начале прелюдии (т. 1–4) звучит похоронный колокол, ассоциативно связанный с церковным обрядом Страстной пятницы. Мелодический голос имеет ярко выраженный восточный колорит (еврейские причитания, юбилеи, орнаментика — т. 11–16, 29–35).

Ученый отмечал явное сходство прелюдии с несколькими важнейшими эпизодами «Страстей по Матфею». Один из них — звучащий в преддверии смерти Христа скорбный речитатив альта «Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha» («Ах, Голгофа, злосчастная Голгофа», № 69), для которого, как и для клавирной пьесы, типичны

¹ Об образе «кипариса, тихо, мерно качающего вершиной», в связи с прелюдией es-moll I говорил также Г. Нейгауз (см.: Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 148).

² Benary P. Motiv und Thema in Bachs «W. Kl.» // Schweizerische Musikzeitung. 1961. № 6. Nov.–Dez. S. 369–374.

восходящие мелодические фразы с бессильно никнувшими окончаниями (скачки на широкие интервалы).

260

Ob. da caccia I. II

Alto

V-c. pizz. Ach Gol - ga - tha, un - sel' - ges Gol - ga - tha!

Org. e B. c.

Другой фрагмент — речитатив баса, передающий последние слова Иисуса «Eli, Eli, lama asabthani» («Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» — Матфей 27, 46) с экспрессивной мелодикой, построенной на напряженных интервалах и выразительных скачках (№ 71).

261 Adagio Jesus

B. c.

E - li, E - li, la - ma, la - ma a - sab - tha - ni!

Наконец, возможно, наиболее близкий прелюдии es-moll I эпизод «Страстей по Матфею» — знаменитая ария альты «Erbarme dich» («Сжалесь», № 47).

262 V-no solo

f

p sempre

Родственная прелюдии скорбная и патетическая музыка звучит в арии тенора (№ 2) из кантаты BWV 114 «Ach, lieben Christen, seid getrost» (прим. 107). Мелодический ход по звукам минорного квартсекстаккорда, близкий начальной фразе прелюдии (баховский «символ жертвенности»), звучит в речитативе сопрано (№ 2) из кантаты BWV 15 «Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen» на словах «Mein Jesus ware tot» («Мой Иисус был мертв»), прямо соотносящихся с содержанием прелюдии (прим. 90)¹.

Скорбный и возвышенный характер музыки прелюдии es-moll I сближает ее, по мнению Яворского, также с другими сочинениями — «Жалобой Ариадны» Монтеверди, хором № 67 из баховских «Страстей по Иоанну» (прим. 91), прелюдией b-moll I (см. *Сводную таблицу*, с. 67), органными обработками хоралов «Ich ru' zu dir, Herr Jesu Christ» V, 30 — BWV 639 (прим. 253) и «Christ lag in Todesbanden» VI, 15 — BWV 718 (прим. 50).

Фуга: ассоциативный образ — **горестное созерцание (плащаница)**. В качестве темы использован хорал «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (I)². Это — зывание к Богу в скорбный час кончины Иисуса. Открытие Яворским названного хорала как основы темы фуги было позже и несколько в иной плоскости подтверждено А. Корто, услышавшим в теме фуги мелодию григорианского «De Profundis», переработкой которого и является знаменитый хорал³.

Музыка фуги перекликается с кантатой BWV 38, несколькими органными обработками (VI, 13 — BWV 686; VI, 14 — BWV 687), а также канцоной d-moll для органа IV, 10 — BWV 588 (прим. 263) и фугой b-moll I (см. *Сводную таблицу*, с. 67). Все перечисленные сочинения написаны на тот же хорал «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir».

¹ Как отмечалось выше, автором этой кантаты является Иоганн Людвиг Бах. Очевидное родство музыкальных тем, принадлежащих разным композиторам — пример устойчивых музыкально-выразительных комплексов в музыке барокко, связанных с той или иной тематикой (в данном случае — с кругом образов, относящихся к смерти и погребению Иисуса).

² Указанную хоральную мелодию в качестве основы темы фуги dis-moll I называет также Ю. Евдокимова (см.: Евдокимова Ю. К. Органные хоральные обработки Баха // Русская книга о Бахе. С. 222) На эту же тему написана фуга И. К. Ф. Фишера. См.: Мюллер Т. Ф. Полифонический анализ. Хрестоматия. С. 140.

³ Корто А. О фортепианном искусстве. С. 21.



В т. 10–12 фуги dis-moll I в басу проходит хроматически нисходящий «символ страдания» (риторическая фигура *passus duriusculus*); он же звучит в сопрано в т. 73–74; в т. 59–61 в верхнем голосе следует диатонический спуск на полторы октавы, также имеющий риторический смысл (фигура *katabasis*). В фуге тема проводится в обращении, увеличении, с ритмическими изменениями; применен горизонтально-подвижной контрапункт темы и противосложения. Интермедии также построены на сложном контрапункте с перестановками голосов. Подобные «ухищрения» характерны для трагических и догматических фуг Баха.

Текстологические замечания: первоначально прелюдия, так же, как и фуга, была записана в dis-moll¹.

Исполнительские указания: настроение сдерживаемой скорби. Фугу играть спокойно. Для нее характерна органная звучность. Фуга написана в манере, несвойственной клавишным инструментам (в частности, на протяжении 87 тактов почти не встречаются скачки). Она выиграла бы в вокальном исполнении.

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА В-MOLL I¹



Ассоциативный образ: ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ²

Библейский текст: «[...] Иосиф из Аримафеи, ученик Иисуса, но тайный — из страха от Иудеев, просил Пилата, чтобы снять Тело Иисуса; и Пилат позволил. Он вошел и снял Тело Иисуса. Пришел также и Никодим, приходивший прежде к Иисусу ночью, и принес состав из смирны и алая, литр около ста. Итак они взяли Тело Иисуса и обвили его пеленами с благовониями, как обыкновенно погребают Иудеи. На том месте, где Он распят, был сад, и в саду гроб новый, в котором еще никто не был положен: там положили Иисуса ради пятницы Иудейской, потому что гроб был близок» (Иоанн 19, 38–42; также Матфей 27, 57–61; Марк 15, 46–47; Лука 23, 50–56).

Хоральная мелодия: «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (II мелодия: прелюдия; I мелодия: тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Джотто, Боттичелли, Дюрер, Тициан, Тинторетто, Рафаэль, Рембрандт, Рубенс; немецкие художники эпохи Баха: Михаэль Вильман, скульпторы Роман Антон Боос, Лукас Антон Ауфера.

¹ Материалы баховского семинара 1941–1942 гг. свидетельствуют, что на сей раз Яворский несколько изменил привычный для него порядок, разобрав прелюдию и фугу b-moll I перед циклом es-moll (dis-moll) I, который получил дополнительный подзаголовок: «Продолжение плача присутствующих». См.: ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 651. Как говорилось выше, настоящая публикация придерживается провозглашенного ученым сюжетного принципа последовательности анализов, соответствующего евангельскому повествованию.

² Несколько более подробно высказывается исследователь в своем развернутом письме к А. В. Луначарскому, где в связи с выходом книги последнего «Вопросы социологии музыки» (М., 1927), подаренной Яворскому автором, музыковед поднимает целый ряд важных вопросов, касающихся эстетики и истории искусства. Говоря об исполнительском произволе и искажении композиторского замысла, Яворский отмечает: «Мы, теперешняя публика, не знаем, что такое Шопен, Бетховен, Бах, а мы знаем “Осень” Чайковского под внешним обманчивым видом печальной фуги Баха b-moll (прелюдия есть ранний образчик нашего похоронного марша, фуга — нечто вроде надгробного плача на мотив хорала “Из глубины воззвах к Тебе”». См.: Яворский Б. Л. Воспоминания, статьи и письма. Т. I. М., 1964. С. 484.

¹ Отметим, что в нарушение авторской воли Барток перевел фугу dis-moll I в es-moll.

Прелюдия: ассоциативный образ — *похоронное шествие с телом Христа к подножью Голгофы*. В музыке слышны сдержанная поступь и скорбный хор, а также колокольный звон (в басу, на органном пункте В — т. 1–3 и далее; см. *Сводную таблицу*, с. 67). Удвоения голосов на всем протяжении прелюдии, а также в фуге — признак патетичности¹.

Прелюдия написана в виде фугато с рельефной темой, интонационную основу которой составляет вторая мелодия одного из наиболее известных хоралов протестантской церкви — «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir». Это накладывает трагический отпечаток на ее характер.

Прелюдия тесно связана с первым номером «Страстей по Матфею», которому присущ характер скорбного шествия (*прим.* 264)², а также с рядом других баховских сочинений — кантатой BWV 62 «Nun komm', der Heiden Heiland» (вступление к начальному хору — *прим.* 32); кантатой BWV 114 «Ach, lieben Christen, seid getrost» (начальный хор — *прим.* 33); кантатой BWV 78 «Jesu, der du meine Seele» (вступительный хор — *прим.* 265); органной хоральной прелюдией «Erschienen ist der herrliche Tag» V, 15 — BWV 629 (*прим.* 38); органной обработкой хорала «Christ lag in Todesbanden» VI, 15 — BWV 718 (*прим.* 50). Похоронное шествие, сопровождаемое колокольным звоном, открывает кантату BWV 8 «Liebster Jesu, wann werd' ich sterben?».

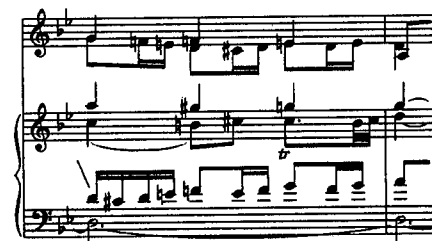
264



¹ Яворский указывал на подобные удвоения голосов в органной хоральной прелюдии «Herzlich tut mich verlangen» V, 27 — BWV 727, относящейся к Страстной неделе.

² Я. Мильштейн пишет о прелюдии b-moll I: «Однообразный, словно неумолимый, непреклонно-безжалостный ритм, тяжелые диссонантные гармонии, волнообразные нарастания — все это создает впечатление скорбного траурного шествия» (*Мильштейн Я. И.* «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 207). На ассоциацию прелюдии с начальным хором «Страстей по Матфею» указывает Г. Келлер, отмечающий вокальную природу фуги, связанной с теми же образами Страстей (*Keller H.* Die Klavierwerke Bachs. S. 155).

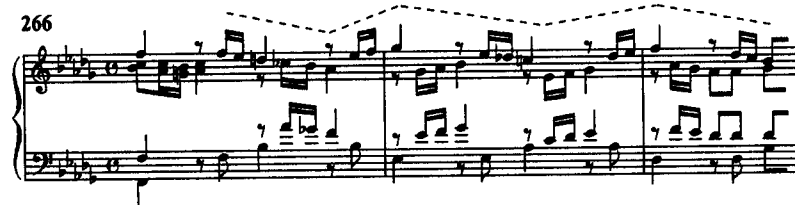
265



В начале прелюдии (т. 1–2) в мелодии четыре раза подряд проходит трехзвучный «символ воскресения» (*b — c — des, c — des — es, des — es — f, es — f — ges*)¹. Начиная с т. 3 постоянно присутствует также «тема смерти» — обращение «мотива воскресения» (поступенно нисходящий мотив из одной восьмой и двух шестнадцатых). Расхождение симметричных мотивов вверх и вниз символизирует противопоставление жизни и смерти (т. 4, 6, 12, 15–18, 22).

В т. 13–15 в антифонном изложении (переключки соло и хора, мужских и женских голосов) проходит графический «символ Марии».

266



¹ Говоря о «символе воскресения» в прелюдии и фуге b-moll I, Яворский сравнивал клавирные пьесы с органной хоральной прелюдией «Erstanden ist der heil'ge Christ» V, 14 — BWV 628, где указанный звуковой символ играет ключевую роль.

Бах символически передает также движение похоронной процессии от самой высокой точки Голгофы к ее подножью: в т. 17–19 на материале «символа смерти» в басовом голосе следует неуклонное движение вниз, достигающее самого низкого в прелюдии звука *Es* (как отмечал ученый, «бас удаляется от верхних голосов»). В т. 22 — выразительная фермата на уменьшенном септаккорде и пауза (риторическая фигура умолчания — *aposiopesis*), символизирующие миг погребения Христа.

В конце прелюдии вновь возвращается образ колокольного звона (т. 19: выдержанный звук *Es*; т. 20–22: доминантовый органнй пункт *F*; т. 23–24: тонический органнй пункт *B*).

Фуга: ассоциативный образ — **погребение Христа**. В музыке фуги слышатся всхлипывания, рыдания женщины (как указывал исследователь, если представить себе вокальное исполнение, то выразительное падение на кварту с последующим скачком вверх на малую нону действительно производят впечатление вопля отчаяния). Прелюдия и фуга написаны на два мелодических варианта одного и того же хорала «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir»¹. Вторая мелодия хорала, использованная в прелюдии, играет важную роль и в фуге — она явственно прослушивается в противосложениях и интермедиях². Скорбная тема фуги — первая мелодия хорала, составляющая основу кантаты BWV 38, двух органнй обработок (VI, 13 — BWV 686 и VI, 14 — BWV 687). Как отмечалось выше, на вариант этой же темы написана фуга dis-moll I (см. *Сводную таблицу*, с. 62), а также в органнй канцона d-moll IV, 10 — BWV 588 (*прим. 263*)³. Обращаясь к теме хорала «Aus

tiefer Not schrei' ich zu dir» в фуге b-moll I, Бах внес в мелодию важный штрих: начальная восходящая квинта первоисточника заменена нисходящей квартой. Сделано это, несомненно, с риторической целью: для того, чтобы подчеркнуть всю глубину страданий («Из бездны бед воззвах к Тебе»). Тот же смысл имеет и нисходящий порядок вступления голосов в экспозиции фуги, символизирующий погружение в мир скорбей (риторическая фигура *katabasis*). В т. 68–69 в басу проходит «символ страстей» (*c — des — a — b*).

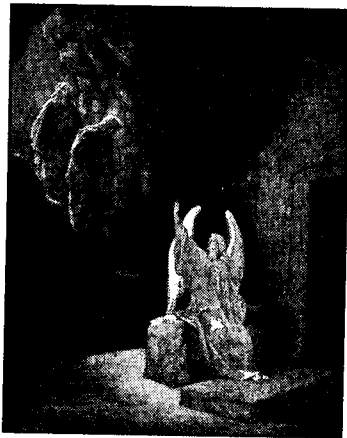
Текстологические замечания: отсутствуют.

Исполнительские указания: в начальном построении прелюдии Яворский предлагал следующую нюансировку: восходящие «символы свершения» (две шестнадцатые в затакте и восьмая на сильной доле) должны быть выделены динамикой, тогда как последующие повторения одного и того же звука (две восьмые) — сыграны тише. Выдержанные звуки в прелюдии следует исполнять наподобие колокольного звона. Фугу играть спокойно, медленно.

¹ С. Скрёбков выявляет связи темы фуги с фантазией Фробергера и канцоной Букстехуде. См.: Скрёбков С. С. Черты нового в инструментальной фуге И. С. Баха // Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978. С. 160.

² Как отмечалось выше, в творчестве Баха первая мелодия этого хорала почти всегда вызывает к жизни вторую. Так происходит и в органнй сочинениях — хоральных обработках и канцоне ре минор IV, 10 — BWV 588; и в кантате BWV 38; и в последнем неоконченном контрапункте «Искусства фуги», где в качестве первой темы — мелодия «Aus tiefer Not...» I; в качестве второй — «Aus tiefer Not...» II; третья тема — BACH.

³ Помимо Яворского, сходство тем фуг dis-moll I и b-moll I (правда, без ключевого указания на общность хоральных истоков) отмечали также Ф. Бузони и А. Рубинштейн (см.: Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 209).



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА В-MOLL II

Ассоциативный образ: НОЧЬ ПЕРЕД ПАСХАЛЬНЫМ ВОСКРЕСЕНИЕМ¹

Библейский текст: «В первый же день недели, очень рано, неся приготовленные ароматы, пришли они ко гробу, и вместе с ними некоторые другие; но нашли камень

отваленным от гроба, и вошедши не нашли Тела Господа Иисуса. Когда же недоумевали они о сем, вдруг предстали пред ними два мужа в одеждах блистающих. И когда они были в страхе и наклонили лица свои к земле, — сказали им: что вы ищите живого между мертвыми? Его нет здесь: Он воскрес; вспомните, как Он говорил вам, когда был еще в Галилее, сказывая, что Сыну Человеческому надлежит быть предану в руки человеков грешников, и быть распяту, и в третий день воскреснуть. И вспомнили они слова Его и, возвратившись от гроба, возвестили все это одиннадцати и всем прочим. То были Магдалина Мария, и Иоанна, и Мария, мать Иакова, и другие с ними, которые сказали о сем Апостолам. И показались им слова их пустыми, и не поверили им. Но Петр встав побежал ко гробу, и наклонившись увидел только пелены лежащие, и пошел назад, дивясь сам в себе происшедшему» (Лука 24, 1–12; также Матфей 28, 1–8; Марк 16, 1–8; Иоанн 20, 1–10).

Хоральная мелодия: «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (II мелодия: прелюдия и fuga), «Befiel du deine Wege», «Christ lag in Todesbanden» (тема fuga).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Дуччо — «Жены-мироносицы у гроба Господня», ван Эйк — «Три Марии у гроба Господня».

¹ Хотя по формальным признакам данные прелюдия и fuga принадлежат к Торжественному циклу (образ, по мнению Яворского, тот же, что и в прелюдии и fuga C-dur II), сам ученый неоднократно подчеркивал, что прелюдия и fuga b-moll II занимает промежуточное положение: характер музыки этого сочинения во многом переключается со скорбными пьесами, воплощающими образы Снятия с креста, Положения во гроб (es-moll I, b-moll I). Не случайно на баховских семинарах Торжественный цикл, как правило, начинался с прелюдии и fuga C-dur II. Эти важные соображения исследователя побудили автора настоящей публикации нарушить формальную логику и поместить цикл b-moll II в качестве своеобразного эпилога группы пьес, относящихся к Страстной неделе.

Прелюдия: размышления о погребении, надежда на воскресение. Прелюдия изложена в форме трехголосной fugи. Ее тематическое развитие построено на ключевых музыкальных символах Баха. В начало прелюдии, в т. 1–2 вписан «символ страстей» (в ракоходном виде, означающем искушение через крестную муку: *a — b — f — ges*; см. *Сводную таблицу*, с. 74); он играет ведущую роль в интонационном развитии. На его фоне в басу проходит торжественный вариант «символа свершения» (со скачком на октаву вверх вместо кварты). Начальный мелодический оборот прелюдии близок теме fuga B-dur II (*прим.* 133)¹; начиная с т. 3 в альте в качестве кодетты основного мотива прелюдии звучит вторая мелодия хорала «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (баховский «символ воскресения»). Эта хоральная тема, в свою очередь, составляет основу прелюдии b-moll I и проходит в противосложении fuga b-moll I². Чрезвычайно важно замечание Яворского о явном сходстве с прелюдией и fugой b-moll II органной прелюдии на хорал «Erschienen ist der herrliche Tag» V, 15 — BWV 629, в основе которой лежит тот же «символ воскресения» (*прим.* 38). В протестантском богослужении этот пасхальный хорал традиционно связан с вестью о Воскресении Христовом.

Далее хоральная «тема воскресения», наряду с главной темой, звучит в пьесе почти постоянно (в частности, она проходит в верхнем голосе в т. 10–12, 25–27, 33–36, 50–52, 57–59; в басу в т. 27–29, в альте в т. 44–47, 64–66). Т. 70–76 примечательны ярким изобразительным штрихом: через всю клавиатуру до верхней границы клавиатура баховской эпохи (ноты с третьей октавы) прочерчивается восходящая мелодическая линия, означающая грядущее воскресение Христа (риторическая фигура *anabasis*; такой же прием встречается в т. 16–19 клавирной симфонии a-moll, весьма близкой по содержанию к прелюдии b-moll II).

Fuga: тема объединяет важнейшие интонационные приметы сразу нескольких ключевых хоралов — «Befiel du deine Wege» (начальная фраза припева [Abgesang], усложненная «мотивом креста»; в транспозиции в тональность b-moll она выглядит следующим

¹ Об этом упоминает также Ф. Бузони. См.: *Мильштейн Я. И.* «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 301.

² Эти интонационные соответствия (правда, без указания на хоральную природу темы) отмечает также Г. Келлер (*Keller H.* *Die Klavierwerke Bachs.* S. 245).

образом: $b - c - des - es - [a - b] - c - des - b$), «Christ lag in Todesbanden» (начальная интонация хора узнается в теме фуги, начиная с ее пятого звука: $[b] - a - b - c - des$), «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (II мелодия; на ней построена вся вторая половина темы, идущая восьмыми, в основе которой — трезвучный поступенный «символ воскресения», коренящийся в названном хорале: $b - c - des, c - des - es, des - es - f$ и т. д.).

Фуга непосредственно продолжает тематическое развитие прелюдии. В ядре темы содержится ракоходный вариант «символа страстей», означающий свершившееся искупление через распятие ($des - es - a - b$). Такой же вариант символа звучит и в начале прелюдии. Вместе с тем в фуге многократно встречается и основной вид «темы креста»: см. тенор, т. 40; сопрано, т. 68; альт, грань т. 73–74, и др. Кодетта темы фуги — поступенно восходящий «символ воскресения» (незначительно варьированный по сравнению с прелюдией). В первом противосложении содержится «символ страдания» — восходящие и нисходящие хроматизмы (см. альт, т. 5–10 и т. д.)¹. Многочисленные полифонические ухищрения: имитации, обращения темы (см. тенор, т. 42; альт, т. 46 и др.); а также стретты (см. т. 67 — основной вид темы, тенор и сопрано; т. 73 — обращение темы, альт и бас; т. 80 — соединение основного вида и обращения темы, сопрано и тенор; т. 89 — то же в басу и альте; в коде, в т. 96 основной вид и обращение темы соединяются в патетическом удвоении), — свидетельствуют о догматическом смысле фуги b-moll II, истолковывающей один из основных христианских догматов — воскресение мертвых.

Текстологические замечания: обозначение размера *Alla breve* принадлежит Баху и указывает на подвижный темп исполнения (во многих изданиях значится другой размер — **C**).

Исполнительские указания: отсутствуют.

ТОРЖЕСТВЕННЫЙ ЦИКЛ



Прелюдия и Фуга C-DUR II

Ассоциативный образ:
НОЧЬ ПЕРЕД ПАСХАЛЬНЫМ ВОСКРЕСЕНИЕМ

Библейский текст: «В первый же день недели Мария Магдалина приходит ко гробу рано, когда было еще темно, и видит, что камень отвален от гроба; итак бежит, и приходит к Симону Петру и к другому ученику, которого любил Христос, и говорит им: унесли Господа из гроба, и не знаем, где положили Его. Тотчас вышел Петр и другой ученик, и пошли ко гробу. Они побежали оба вместе; но другой ученик бежал быстрее Петра, и пришел ко гробу первый, и наклонившись увидел лежащие пелены; но не вошел во гроб. Вслед за ним приходит Симон Петр, и входит во гроб, и видит одни пелены лежащие и плат, который был на главе Его, не с пеленами лежащий, но особо свитый на другом месте. Тогда вошел и другой ученик, прежде пришедший ко гробу, и увидел, и уверовал; ибо они еще не знали из Писания, что Ему надлежало воскреснуть из мертвых. Итак ученики опять возвратились к себе» (Иоанн 20, 1–10; также Матфей 28, 1–8; Марк 16, 1–8; Лука 24, 1–12).

Хоральная мелодия: «Nun danket alle Gott» (тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Анонимный мастер. Барельеф «Христос во славе» (собор Нотр-Дам в Шартре, 1135–1155).

Прелюдия: угнетенно-подавленное, скорбное настроение учеников, похоронивших Христа, и равнодушно-радостное, спокойное состояние природы. Пьеса носит торжественный, спокойный, величественный характер; звучание отличается пышностью и прозрачностью.

Скачки в теме прелюдии напоминают радостный колокольный перезвон¹; встречаются юбилеи, речитативы. Под многочи-

¹ О том, насколько чутко и точно был Яворский в определении колокольности в музыке, свидетельствует следующий факт. Прослушав впервые Седьмую сонату Скрябина, музыковед сразу же заявил, что, по его мнению, в ней слышится сплошное гудение колоколов — и автор подтвердил правильность догадки исследователя (ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 659). Позже, в речи, посвященной памяти Скрябина, ученый уточнил свою формулировку: «Седьмая соната, звон которой зовут туда, откуда нет возврата» (см.: Яворский Б. Л. А. Н. Скрябин // Советская музыка. 1972. № 1. С. 113).

¹ Г. Келлер усматривает аналогии между вторым противосложением фуги b-moll II и одним из эпизодов начального хора кантаты BWV 102 «Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben» (на словах «Du schlägest sie» — см. прим. 218; Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 246).

сленными тиратами скрывается мотив славления «Gloria» (секвентные ходы по терциям), который пронизывает всю прелюдию — см. *прим. 267*: сопрано, т. 1–2; а также: сопрано, т. 16–17, 32–33; бас, т. 5–6, 8, 10, 20, 22–23, 24, 28–31; альт, т. 32. Этот символ в той же тональности звучит в начальном хоре кантаты BWV 147 «Herz und Mund und Tat und Leben» на словах «Muß von Christo Zeugnis geben» («должны свидетельствовать о Христе», *прим. 268*)¹.

267



268

S.
muß von Chri - sto Zeug - nis ge - ben

A.
muß von Chri - sto Zeug - nis ge - ben

T.
Le - ben muß von Chri - sto Zeug - nis

B.
Le - ben muß von Chri - sto Zeug - nis

Он же составляет один из главных тематических элементов органной фантазии на тему хорала «Komm, heiliger Geist, Herre Gott»

¹ В связи с циклом C-dur II в материалах баховских семинаров упоминается также кантата BWV 8 «Liebster Gott, wann werd' ich sterben?».

VII, 36 — BWV 651 (см. т. 1, 4, 13, 16, 17 и др.; *прим. 100*). Все три сочинения объединяет идея прославления Бога¹.

В музыке прелюдии C-dur II содержатся и другие значимые мотивы: «символ страстей» (альт, т. 5, 12–13, 18; сопрано, т. 13–14 и др.); «Dies irae» (бас, т. 9, 14, 23); хроматический «символ страдания» (сопрано, т. 18–20, 28–30; альт, т. 26; тенор, т. 12, 26–27). В т. 28–29 «символ страдания» (в сопрано) соединяется с «символом воскресения», звучащим в теноре. В коде создается впечатление просветления — как будто в туманное утро восходит солнце².

Фуга: тема основана на хорале «Nun danket alle Gott» («Возблагодарим же Господа»). Три интермедии — троекратное прославление Бога в трех сферах: на небе — птицы (т. 13–20, высокий регистр; мелодия доходит вплоть до с третьей октавы — самого высокого звука большинства клавесинов баховского времени); на земле — люди и млекопитающие (т. 29–38, средний регистр); под землей — пресмыкающиеся (т. 43–47 и кода, т. 55–83, низкий регистр, змеинообразное движение)³. По мнению Яворского, таким образом Бах символически истолковывает стих из Псалтири: «Все дышащее да хвалит Господа» (Псалом 150, 6). В теме слышен перезвон, радостные возгласы (скачок на сексту с — а). В интермедиях звучат «символы бодрости» (ходы вверх на кварту); движение шестнадцатыми создает

¹ Отметим любопытную деталь: в т. 4–5 прелюдии C-dur II в басу звучит почти точная цитата фрагмента темы фуги C-dur I, связанной также с образом прославления (f — e — a — d — g). Возможно, отмеченное сходство носит случайный характер (поскольку кварто-квинтовые ходы, на которых строится тема, во многом обусловлены функциональной гармонической логикой). Однако не исключено, что тематические переключки связаны с определенной образной близостью одноименных циклов I и II томов.

² Ученые не раз отмечали связи прелюдии C-dur II с сочинениями предшественников и современников Баха — в частности, с I и V прелюдиями из «Musikalisches Blumenbüchlein» И. К. Ф. Фишера (см.: *Oppel R. Über Joh. Kasp. Ferd. Fischers Einfluß auf Joh. Seb. Bach // Bach-Jahrbuch. 7. Jahrgang. Berlin, 1910. S. 63–69; Brokaw II J. A. The Genesis of the Prelude in C Major, BWV 870 // Bach Studies. Cambridge, 1989. P. 225–239*), а также «Toccate di durezza e ligature» Фрескобальди (*Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 222*).

³ Ссылаясь на монографию Ф. Вольфрума, Яворский приводил примеры регистровых и пространственных противопоставлений из баховских кантат: BWV 117 «Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut» (Vers 2, речитатив баса; на словах «Auf Erden, Luft und Meer»: «на земле, в воздухе и в море»), BWV 71 «Gott ist mein König» (№ 4, ариозо баса; на словах «Tag und Nacht»: «день и ночь»), BWV 24 «Ein ungefährbt Gemüte» (№ 4, речитатив баса; на словах «so geht es dort, so geht es hier»: «там — здесь») и др. См.: *Вольфрум Ф. Иоганн Себастиан Бах. С. 137*.

эффект радостного оживления. Фуга трехголосная — как и большинство фуг радостного, светлого характера. Характер музыки напоминает звучание пифферари (*pifferari*) — ансамбля исполнителей на деревянных духовых инструментах, исполнявшего обычно виртуозные «завитушки»¹. Удвоения в терцию, сексту и особенно в дециму подчеркивают значительность происходящего.

Текстологические замечания: прелюдия C-dur II существует в трех вариантах: два для клавесина (BWV 870, 870b) и один для органа (BWV 870a). Органная версия (BWV 870a) проще и короче: представлена только экспозиция, содержащая 17 тактов. Ей соответствует короткая фугетта (34 такта).

Исполнительские указания: прелюдия ярко выраженного органного характера: см. выдержанные звуки в басу в т. 1–3, 32–34 (на клавесине подобный звук быстро затихает). Они предназначены для ножной клавиатуры — органной педали. На их фоне выписаны пассажи, также типично органной природы.

В прелюдии, в т. 14–15, 18–19 гармония меняется на каждую шестнадцатую, поэтому необходимо замедлить темп, чтобы прослушались смены гармоний и музыкальные символы, одновременно проходящие в разных голосах. В прелюдии ярко отделять радостные символы от печальных, чтобы добиться сопоставления равнодушно-просветленной природы и угнетенного настроения учеников и близких Христа. Кода — радостное настроение (играть в быстром темпе). Фугу исполнять бодро.

¹ Итальянское слово *piffero* обозначает род малой поперечной или продольной флейты, одной из предшественниц современной флейты пикколо. См.: Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М., 1978. С. 297–298. В русской версии «Музыкального словаря Гроува» пифферо определяется как итальянская разновидность шалмея — деревянного духового инструмента с двойной тростью, имевшего громкий, пронзительный тембр и распространенного в Западной Европе в XIII–XVII веках. На одном из видов пифферо, охватывающей высокий регистр, в итальянской области Абруцци до сих пор исполняют рождественские пасторали (см.: Музыкальный словарь Гроува. Перевод с англ., ред. и дополнения доктора искусствоведения Л. О. Акопяна. М., 2001. С. 675, 987). Несколько иную трактовку термина дает «Музыкальный словарь специальных терминов и выражений»: «Piffigagi (от итал. *Piffero* = волынка) пифферари: волынщики в Италии, исполняющие в рождественские дни пастушеские мелодии перед изображениями мадонны; мелодии этих напевов использовались композиторами в произведениях с рождественской тематикой, в частности Бахом и Генделем, напр. в *Rifa* из оратории «Мессия»» (Балтер Г. А. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений немецко-русский и русско-немецкий. Москва-Лейпциг, 1976. С. 174).

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА G-DUR I

**Ассоциативный образ:
ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТА**

Библейский текст: «По прошествии же субботы, на рассвете первого дня недели, пришла Мария Магдалина и другая Мария посмотреть гроб. И вот, сделалось великое землетрясение: ибо Ангел Господень, сошедший с небес, приступив отвалил камень от двери гроба и сидел на нем; вид его был как молния, и одежда его бела как снег. Устрашившись его, стерегущие пришли в трепет и стали как мертвые. Ангел же, обратив речь к женщинам, сказал: не бойтесь, ибо знаю, что вы ищите Иисуса распятого; Его нет здесь: Он воскрес, как сказал; подойдите, посмотрите место, где лежал Господь, и пойдите скорее, скажите ученикам Его, что Он воскрес из мертвых и предваряет вас в Галилее: там Его увидите; вот, я сказал вам. И вышедши поспешно из гроба, они со страхом и радостью великою побежали возвестить ученикам Его. Когда же шли они возвестить ученикам Его, и се, Иисус встретил их и сказал: радуйтесь! И они, приступивши, ухватились за ноги Его и поклонились Ему» (Матфей 28, 1–9; также Марк 16, 1–14; Лука 24, 1–43; Иоанн 20, 1–20).

Хоральная мелодия: «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (Das Gloria: прелюдия и фуга).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Джотто, Альбрехт Дюрер, Кранах, Пьеро делла Франческа, Рафаэль, Лука Синьорелли, Вероккио; немецкие художники XVIII века: Мартин Кнолиер (1725–1801), Филипп Иеронимус Бринкман (1709–1761).

Прелюдия: возбуждение в природе, возгласы радости и ликования (скачки вверх на октаву и более широкие интервалы на всем протяжении прелюдии). Триольные раскаты соль-мажорного трезвучия, юбилейные, уменьшенные и доминантовые септаккорды передают радостные приветствия учеников, узнавших о воскресении Христа. В т. 4–5 линии мелодических вершин складываются в прославляющий божественное чудо хорал «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'»

(Das Gloria — «Слава в вышних Богу»; см. *Сводную таблицу*, с. 64). С прелюдией перекликается соль-мажорная ария тенора (№ 3) из кантаты BWV 43 «Gott fährt auf mit Jauchzen» («Бог вознесся при ликованиях [учеников]»), также насыщенная трезвучными ходами, юбилейными и стремительными пассажами¹.

Фуга: характер темы — яркий, безудержно-возбужденный, шутивно-танцевальный. В ее основе — хорал «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'», мелодическая линия которого ясно прослушивается на опорных звуках. Структура темы — затактовая (в предъикте — четыре шестнадцатых, в икте — одна восьмая).

Тема фуги (см. *Сводную таблицу*, с. 64) вызывает целый ряд параллелей с вокальными сочинениями Баха. Наиболее важные из них: хор из № 76 «Страстей по Матфею», где на словах «Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen» («Я восстану на третий день») ярко звучит «символ воскресения», лежащий в основе фуги — прим. 26; два раздела Мессы h-moll, посвященные воскресению Христа («Et resurrexit», № 17; «Confiteor», № 19: фугато на слова «resurrectionem mortuorum» — прим. 29); а также первый номер кантаты BWV 43 «Gott fährt auf mit Jauchzen», оркестровое вступление и начальные хоровые фразы которого построены на том же символе (прим. 30, 31). Весьма близкое родство с темой фуги обнаруживают хор «Gloria» из Мессы h-moll и созданная на его основе кантата BWV 191 «Gloria in excelsis Deo», а также вступительный хор из кантаты BWV 149 «Man singet mit Freuden von Sieg», прославляющий победу Архангела Михаила над сатаной². Помимо оркестровой прелюдии с ее восходящим профилем и опевающим движением шестнадцатых (прим. 269), обращает на себя внимание начало второго раздела хора, почти точно совпадающее с темой фуги G-dur I (прим. 270). Восходящие мотивы сближают рассматриваемую тему с упоминавшимся выше дуэтом сопрано и альты (№ 2) из кантаты

¹ Г. Келлер усматривает в музыке прелюдии G-dur I сходство с одноименной прелюдией И. К. Ф. Фишера (*Keller H. Die Klavierwerke Bachs*. S. 149).

² Вступительный хор кантаты BWV 149 переработан Бахом из заключительного хора (№ 15) «Охотничьей кантаты» 208 «Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd», созданной в 1713 г. на день рождения герцога Кристиана Саксен-Вейсенфельдского. См.: *Шабалина Т. В. Хронограф жизни и творчества И. С. Баха // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах*. С. 694. Нетрудно заметить, что между собой названные хоры объединяются тематикой прославления, что и определяет интонационную семантику темы клавишной фуги.

BWV 78 «Jesu, der du meine Seele» (прим. 127). Опевающие мотивы шестнадцатых, во многом определяющие облик темы фуги G-dur I, содержатся во вступительном хоре кантаты BWV 102 «Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben».



Общие интонации радостных возгласов и близкий образный строй объединяют фугу G-dur I с фугами e-moll II («Вознесение Христа») и F-dur II («Въезд Иисуса в Иерусалим»).

С фугой G-dur I перекликается также целый ряд органических сочинений. Среди них, в первую очередь, несколько обработок хорала «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'»: VI, 5 — BWV 675; VI, 8 — BWV 663 (прим. 271); VI, 6 — BWV 676 (прим. 272); VI, 11 — BWV 716 (прим. 273); VI, 4 — BWV 717 (прим. 274); а также органические хоральные прелюдии «Erstanden ist der heil'ge Christ» V, 14 — BWV 628 (прим. 37) и «In dir ist Freude» V, 34 — BWV 615 (в первой из них главенствует «символ воскресения», вторая связана с фугой пластикой восходящих и нисходящих пассажей, подчеркнутых через всю клавиатуру и графически образующих крестообразные фигуры).



272

273

274

Метр фуги очень активный и энергичный; он имеет затактовую структуру. В противосложении заметны «символы воскресения», частично дублирующие тему (прием, характерный для произведений торжественного и возвышенного характера; см. также дублировки в т. 10, 16, 21, 23, 54–55, 57, 61, 79–81 и др.). Восходящие и нисходящие пассажи через всю клавиатуру от *C* большой до *c* третьей октавы (т. 36–37, 73–77), по мнению ученого, носят символический характер: так передается восхождение праведников в рай, нисхождение грешников в ад. Риторический смысл имеет и обращение темы (т. 20, 24, 28, 43, 69, 77): оно символизирует смерть, преодолеваемую воскресением (стреттные проведения темы в основном, восходящем виде: т. 51, 60). Нисходящие гаммообразные последования в заключительной части прелюдии также трактовались Яворским в образной плоскости: ученый считал, что таким образом передано сошествие Иисуса в чистилище¹ после воскресения².

Один из основных образов фуги — символически изображенный колокольный звон (прием, часто встречающийся в торжествен-

¹ В православной традиции, отрицающей чистилище, принято говорить о «сошествии во ад».

² Вероятно, данное замечание сам Яворский считал спорным, так как ученый высказывал его лишь на семинарах 1924–1925 и 1927–1928 гг., а позже не упоминал.

ных произведениях Баха). «Мотив звона» имеет два варианта: восходящий, в основе которого все тот же хорал «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'»: т. 10, 16, 34–35, 39, 47, 54, 56–59, 73–76; и нисходящий (точное обращение восходящего): т. 9, 15, 17–19, 31–33, 36–37, 42, 48–50, 64–68, 80–81, 83–84. Во второй половине фуги «мотив звона» часто обогащается проходящими тридцатьвторыми — см. т. 47, 58–59 и др. Нисходящий вариант мотива нота в ноту совпадает с фигурой, появляющейся по ходу развития клавишной симфонии *a-moll* BWV 799 и также символизирующей перезвон (украшенный, по словам Яворского, звучанием маленьких серебристых колокольчиков; см. фуга *G-dur* I, т. 64–65, 83–84, прим. 275, 276; симфония *a-moll*, т. 36–41, прим. 277).

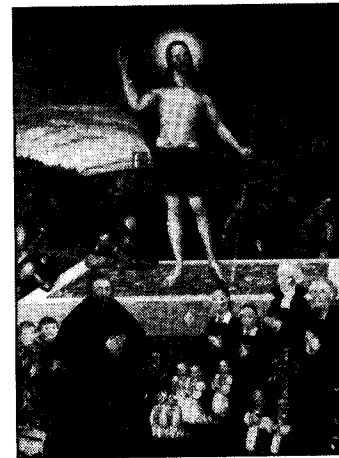
275

276

277

Текстологические замечания: отсутствуют.

Исполнительские указания: в прелюдии подчеркивать возгласы приветствий, ликования и раскаты юбилейных. Характер фуги очень энергичный, ее необходимо играть активно. Трели в фуге (т. 25, 26, 64, 69–71) доводятся до конца длительности ноты. Соль мажор для Баха — тональность радостного возбуждения (см. органные хоральные прелюдии «Der Tag, der ist so freudenreich» V, 11 — BWV 605; «Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich» V, 40 — BWV 609; «In dir ist Freude» V, 34 — BWV 615)¹.



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА Н-DUR I

Ассоциативный образ:
ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТА

Библейский текст: см. текст к циклу G-dur I.

Хоральная мелодия: «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (Das Gloria: прелюдия), «Ein' feste Burg ist unser Gott» (тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Джотто, Альддорфер, Кранах, Пьеро делла Франческа, Рафаэль, Лука Синьорелли, Вероккио; немецкие художники XVIII века: Мартин Кнолиер, Филипп Иеронимус Бринкман.

Прелюдия: поступенно восходящее движение темы в средних голосах (наиболее заметное в т. 1, 6) и общий ликующий характер сближают прелюдию с органной обработкой хорала «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (Das Gloria) VI, 11 — BWV 716 (прим. 305). Движение шестнадцатых построено на родственном хоральной теме трехзвучном «символе воскресения» (например, см. т. 1–2: *ais — h — cis, h — cis — dis, cis — dis — e, dis — e — fis*).

Фуга: тема близка теме фуги E-dur I (см. *Сводную таблицу*, с. 67); кантате BWV 80, написанной на тот же хорал «Ein' feste Burg ist unser Gott»; органной обработке этого хорала VI, 22 — BWV 720 (прим. 89), а также музыке оркестрового вступления к кантате BWV 116 «Du Friedefürst, Herr Jesu Christ» (прим. 146). В теме фуги H-dur I содержится «символ страстей» в обращении (*h — cis — fis — gis*). В противосложении и в интермедиях (т. 3, 10–11, 14–16 и др.) проходит «тема следования апостолов», встречающаяся в прелюдиях Es-dur I, E-dur II, F-dur II, в фуге Es-dur II; в речитативе № 17 из «Страстей по Матфею»; в оркестровом сопровождении заключительного хорала (№ 5) кантаты BWV 22 «Jesus nahm zu sich die Zwölfe»;

¹ Соображения Яворского о трактовке Бахом тональности G-dur перекликаются с характеристикой Э. Бодки, который усматривает в баховских сочинениях, написанных в соль мажоре, «безмятежность, перерастающую в бьющую через край радость» (Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. С. 215).

в начальном хоре кантаты BWV 72 «Alles nur nach Gottes Willen», в органной фугетте на тему хорала «Gottes Sohn ist kommen» («Вот идет Сын Божий») V, 20 — BWV 703 (прим. 82–85).

Текстологические замечания: отсутствуют.

Исполнительские указания: характер пассажей и в прелюдии, и в фуге типичен для органа.

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА Е-MOLL II



Ассоциативный образ: ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТА

Библейский текст: «И так Господь, после беседования с ними, вознесся на небо и воссел одесную Бога» (Марк 16, 19); «И когда благословлял их, стал отдаляться от них и возноситься на небо» (Лука 24, 52).

Хоральная мелодия: «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (Das Gloria: тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Рафаэль, Грюневальд, Перуджино, Рембрандт; младший современник Баха немецкий художник Мартин Кнолиер.

Прелюдия: возгласы радости, восклицания (выражаемые с помощью триллеров). Смешение всех чувств, радующих и волнующих человека. На всем протяжении пьесы постоянно звучит «символ креста» (на грани т. 2–3, 4–5, 6–7, 8–9 и т. д.).



Прелюдия написана в виде двухголосной инвенции. Вторая часть (т. 49) начинается с обращения темы. В завершающих разделах каждой части появляется новый материал: скачки вверх на широкие интервалы (септимы, ноны, децимы), подчеркнутые триллерами (т. 38–41, 92, 95–97), риторически выражают мысль о вознесении Христа.

Фуга: просветленно-сияющее настроение, радостное состояние возбуждения. В основе темы — хорал «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (Das Gloria). Начальный оборот темы фуги близок арии альты

(№ 9) из кантаты BWV 43 «Gott fähret auf mit Jauchzen», приуроченной к празднику Вознесения Господня (на словах «Ich sehe schon im Geist» — «Я вижу духовным взором»).

279

Alto

Ich se - he schon im

p

Geist, ich se - he schon im Geist

f

Тот же повторенный секвентно опевающий мотив, в котором содержится «символ воскресения», звучит в начальном хоре названной кантаты (на словах «Gott fähret auf» — «Господь вознесся»; см. *прим. 30, 31*); в начале речитатива тенора (№ 2) нота в ноту звучит мотив из середины темы (он же составляет основу первой темы фуги *fis-moll II*, а также открывает собой тему фуги *h-moll I* — *прим. 197*).

Опевающий мотив из темы фуги *e-moll II* лежит в основе вокальных партий дуэта сопрано и альты (№ 2) из кантаты BWV 78 «Jesu, der du meine Seele» (на тексте: «Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten, o Jesu» — «Мы спешим к тебе слабыми, но усердными шагами, о Иисус»; *прим. 127*); он же в несколько варьированном виде звучит во вступительном хоре кантаты BWV 149 «Man singet mit Freuden von Sieg» (*прим. 269, 270*).

Тема фуги в интонационном, а значит, и в ассоциативном плане очень схожа с темой фуги *G-dur I* (фактически являясь ее вариантом) и, соответственно, с кругом родственных ей сочинений (см. анализ цикла *G-dur I*).

С темой фуги *e-moll II* перекликается заключение речитатива Иисуса (№ 17) из «Страстей по Матфею», где на словах, предвещающих Вознесение Христа («[...] bis an der Tag, da ich's neu trinken

werde mit euch in meines Vaters Reich» — «[...] до того дня, когда буду пить с вами новое вино в Царстве Отца Моего» [Матфей 26, 29]), несколько раз звучит перемещаемый секвентно вверх трехзвучный «символ воскресения» (*прим. 27*).

Материал фуги находит параллели в целом ряде органических сочинений. Общая хоральная тема и характер музыки сближают фугу *e-moll II* (как и фугу *G-dur I*) с несколькими обработками хорала «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (VI, 8 — BWV 663; VI, 6 — BWV 676; фуга VI, 11 — BWV 716; VI, 4 — BWV 717; *прим. 271–274*)¹. Устремленные вверх мелодические линии, содержащие «символы воскресения», объединяют фугу с хоральной прелюдией «Erstanden ist der heil'ge Christ» V, 14 — BWV 628 (*прим. 37*), а также с обработкой хорала «Christ lag in Todesbanden» VI, 15 — BWV 718 (в особенности это касается т. 73–74 органной пьесы, где воскресение Христа передано восходящим пассажем через всю клавиатуру, близким по мелодической пластике многим эпизодам фуги *e-moll II*).

280

В кодette темы (т. 5–6) проходит мотив, напоминающий «символ следования апостолов» (поступенное движение из 12 звуков — см. прелюдии *Es-dur I*, *F-dur II*); в противосложениях — символы восхождения, вознесения (достигающие почти верхней границы баховского клавесина). В противосложении фуги *e-moll II* (см. сопрано, т. 7–8, *прим. 281*) звучит музыкальный материал, сходный с т. 5–6 прелюдии *E-dur I* (*прим. 282*). В обоих случаях он передает радостные приветствия: в прелюдии *E-dur I* приветствия идолов на пути Святого семейства в Египет; здесь — учеников Христа. В т. 21–23 в альте звучит «символ смерти»; одновременно в басу проходит «символ слабости» (скачки вниз на септимы). Паузы и ферматы в конце фуги (т. 70, 83) — ораторский прием, подчеркивающий особо патетические моменты речи.

¹ Все эти обработки написаны в тональности *G-dur*, параллельной тональности данной прелюдии и фуги. В той же тональности *G-dur* фиксируется хорал и в протестантских песенных сборниках.



Текстологические замечания: Знаки *staccato* в теме фуги (т. 1–4) — авторские.

Исполнительские указания: Минор у Баха (и его современника Генделя) часто использовался не только в скорбных, трагических пьесах, но и в произведениях просветленного, «сияющего» характера. Цикл e-moll II представляет собой один из ярких примеров такой трактовки минорного лада, которую необходимо рельефно выявлять при исполнении.

В фуге e-moll II часто встречается сочетание пунктирного ритма (восьмая с точкой и шестнадцатая) и триолей восьмых (т. 12, 18–20, 27, 29, 32–33, 35–36 и др.). Ученый указывал, что в XVIII веке существовала традиция подчинять пунктирный ритм в триольном движении общей пульсации (восьмая с точкой и шестнадцатая игрались как триоль: четверть и восьмая). Об этом писал сын Баха — Филипп Эммануэль в своем трактате «*Versuch über wahre Art das Klavier zu spielen*» («Опыт об истинном искусстве игры на clavире», 1753). Но, несмотря на это, Яворский считал, что отличия между названными ритмическими формулами следует не нивелировать¹, а, напротив, подчеркивать при исполнении фуги.

¹ Такое мнение существовало и в баховскую эпоху. Оно представлено, в частности, в публикации известного композитора, органиста и педагога И. Ф. Агриколы во «Всеобщей немецкой библиотеке» (1769). Примечательно, что в качестве одного из важных аргументов против подобной нивелировки ритма упоминалась исполнительская и педагогическая практика Баха. Обсуждая вопрос подчинения пунктирного ритма триольному, Агрикола писал: «Это справедливо только для предельно быстрого темпа. Ибо иначе пропала бы разница между двухдольным размером, где встречается такой ритм, и тактами на $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$. Так учил всех своих учеников И. С. Бах, так учит в своем «Опыте» и Кванц. А против исполнительского искусства и чуткости этих музыкантов, пожалуй, ни у кого не найдется никаких аргументированных возражений» (Цит. по изд.: Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха. С. 93).



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА H-DUR II

Ассоциативный образ:

ДУХОВ ДЕНЬ
ВОЗНЕСЕНИЕ ДЕВЫ МАРИИ (1917 г.).

Библейский текст: «При наступлении дня Пятидесятницы все они были единодушно вместе. И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились; и явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них. И исполнились все Духа Святого и начали говорить на иных языках, как Дух давал им провещавать» (Деяния Святых Апостолов 2, 1–4).

Хоральная мелодия: «O Gott, du frommer Gott» (II мелодия: тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Тициан, Дюрер, Рембрандт — «Апостолы»; Эль Греко — «Сошествие Святого Духа апостолов», «Вознесение Девы Марии». На сюжет Вознесения Марии также написана картина немецкого художника XVIII века Иоганна Мартина Шмидта (1718 — 1801).

Прелюдия: начинается с гаммообразного расходящегося движения двух голосов (тираты) — символа распространения идеи христианства (после сошествия благодати Святого Духа ученики сразу заговорили на разных языках и наречиях и пошли во все стороны света, проповедуя Евангелие).





Яворский указывал на сходный риторический прием в речитативе № 20 из «Страстей по Матфею», где «разлетающиеся» в противоположные стороны линии сопровождают слова Иисуса, предрекающего на Елеонской горе свою смерть в ночь перед пленением: «поражу пастыря, и рассеются овцы стада» (Матфей 26, 31, *прим. 284*), а также в речитативе баса (№ 6) из кантаты BWV 43 «Gott fähret auf mit Jauchzen» (схожее движение голосов, символически передающее то же слово «zerstreut» — «рассеял» (*прим. 285*)).

284 Jesus

Scha - fe der Her - de Wer - den sich zer - streu - en.

285 Basso

Frek - ken, zer - streut der Fein - de Hauf.

Согласно трактовке ученого, наблюдаемое в прелюдии Н-dur II дробление метра на сильной доле есть признак возбужденно-радостного характера (так же построены прелюдии G-dur I, C-dur II, D-dur II). Трель с двумя тридцатьвторыми, звучащая в первых

тактах прелюдии и возвращающаяся в репризе (бас, т. 37, 38), символизирует повеление, приказ (такова, напомним, семантика этой интонации в теме фуги Fis-dur II: повелительные слова Иисуса, обращенные к умершему Лазарю). В т. 3–8 непрерывное равномерное движение восьмых в нижнем голосе — шаги апостолов (далее оно встречается в т. 11, 15–16, 33–35, 40–41, 44–45)¹. В т. 16 в басу проходит «символ страстей» в ракоходном виде (*cis — h — fisis — gis*); тот же символ — на грани т. 35–36 в верхнем голосе (*eis — d — ais — h*); в т. 27 в верхнем голосе — поступенно нисходящий «символ ухода в могилу». В т. 17–22, 28–29 и др. звучат пассажи на «теме следования апостолов».

286

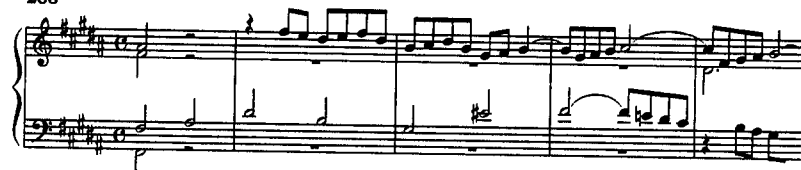
287

Многочисленные тираты и украшения (форшлагги, трели, триллеры) — приметы галантного стиля, повод продемонстрировать виртуозность исполнителя. Тип фактуры и характер изложения напоминают органное письмо.

¹ По наблюдению Г. Келлера, фигурации шестнадцатых в верхнем голосе напоминают прелюдию Fis-dur II, а также первую часть Пятого Бранденбургского концерта D-dur BWV 1050 (*Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 247*).

Фуга: ассоциативный образ — *сошествие благодати на апостолов*¹. Фуга написана на две темы. Первая из них интонирует начальный раздел хорала «O Gott, du frommer Gott» (второй мелодический вариант). Это еще один вариант «шагов апостолов». Та же тема звучит в нижних голосах в начале прелюдии F-dur II (в обоих случаях регистр и фактура вызывают ассоциацию со звучанием мужского хора; см. *Сводную таблицу*, с. 75). Вторая тема (сопрано, начиная с т. 28) символизирует сошествие Святого Духа (в ней скрыт также «символ воскресения»)².

288



Практически нота в ноту она повторена в одной из интермедий фуги Cis-dur I (воплощающей образ Троицы), символизируя Святой Дух (см. фугу Cis-dur I, т. 30–35, *прим.* 289).

289



Эта же тема почти в точности проходит в партиях скрипок в речитативе из № 42 «Страстей по Матфею», сопровождая слова Христа на допросе у первосвященника: «отныне узрите Сына Человеческого, сидящего одесную силы и грядущего на облаках небесных» (Матфей 26, 64).

¹ Г. Келлер характеризует образность фуги H-dur II как «земную радость в Боге» (Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 248).

² На полях нот «Хорошо темперированного клавира» Яворский сделал в этом месте пометку: «St. Esprit» — «Святой Дух» (*фр.*). См. сноску 2 на с. 31.

веческого, сидящего одесную силы и грядущего на облаках небесных» (Матфей 26, 64).

290

Jesus
-sche-hen, daß ihr se-hen wer-det des Men-schen Sohn si-tzen zur Rech-ten der
Kraft, und kom-men in den Wol-ken des Him-mels.

Схожие интонации звучат в речитативе № 4 из кантаты BWV 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort» (*прим.* 86); в органных сочинениях: фантазии на тему хорала о Святом Духе «Komm, heiliger Geist, Herre Gott» VII, 36 — BWV 651 (*прим.* 87), обработке того же хорала VII, 37 — BWV 652 (*прим.* 88); в обработке хорала «Ein' feste Burg ist unser Gott» VI, 22 — BWV 720 (*прим.* 89).

Текстологические замечания: лиги в т. 27 прелюдии, охватывающие «символы ухода в могилу» в верхнем голосе, имеют авторское происхождение.

Исполнительские указания: пассажи в прелюдии носят органический характер. Во второй теме фуги после трех звуков каждой группы надо делать цезуры, подчеркивая таким образом восходящий «символ воскресения». В конце (речитатив, т. 100) замедлить темп, подчеркивая патетическое место — речитатив сопрано.

В этом цикле вновь встречаются звуки ниже *C* большой октавы, предельно низкого звука у большинства клавесинов баховской эпохи (в данном случае *H* контроктавы — прелюдия, т. 20, 46). Это еще раз свидетельствует о том, что II часть «Хорошо темперированного клавира» предназначена не только для клавесина. Что касается прелюдии и фуги *H-dur II*, то они написаны не для клавесина и не для органа (на котором нельзя быстро модулировать и менять гармонии, поскольку остается гул), а для гибридного инструмента с шестью педалями. Известно, что подобный инструмент имелся в доме Баха.



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА D-DUR I

Ассоциативный образ:
СОШЕСТВИЕ СЯГОГО ДУХА НА АПОСТОЛОВ

Библейский текст: см. текст к циклу *H-dur II*.

Хоральная мелодия: «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (Das Gloria: тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет:
Тициан, Дюрер, Рембрандт — «Апостолы»; Эль Греко — «Сошествие Святого Духа на апостолов».

Прелюдия: *витающий Святой Дух*. В басу запечатлена поступь человечества (равномерные «шаги» восьмых с паузами), в верхнем голосе — реяние ангелов (непрерывное движение шестнадцатыми).

291



Сходные мелодические фигурации шестнадцатых содержит органная фантазия на тему хорала «Komm, heiliger Geist, Herre Gott» VII, 36 — BWV 651 (т. 4, 8, 10 и далее, *прим.* 292). С музыкой прелюдии *D-dur I* перекликается ария тенора (№ 2) из рождественской кантаты BWV 110 «Unser Mund sei voll Lachens» (оркестровое сопровождение, *прим.* 293). Тип изложения и характер музыки

прелюдии весьма близки начальной арии сопрано из кантаты BWV 165 «O Heil'ges Geist- und Wasserbad», посвященной Святому Духу. Фактура пьесы напоминает дуэт скрипки и виолончели. В конце прелюдии (т. 32) на басовом органном пункте *A* в альте проходит «мотив страстей» (*e - f - cis - d - a - b*); в т. 33 — остановка и яркая юбилейная.

292

Man.
Ped.

293

Фуга: момент сошествия Святого Духа на апостолов. В основе темы фуги — хорал «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (Das Gloria) (см. *Сводную таблицу*, с. 61). Каркас темы (*d - fis - h - a*) близок «теме апостолов», звучащей в прелюдии F-dur II (в басу: *f - a - d - b*), а также в фуге H-dur II (*h - dis - gis - e*, см. *Сводную таблицу*, с. 75). Яворский считал склад темы приближенным к мужскому хору. В теме фуги D-dur I «зашифрован» мотив «Dies irae» (*fis - e - fis - d*).

Нота в ноту (на той же высоте!) тема фуги D-dur I процитирована в Мессе h-moll: см. хор «Gratias» (№ 6) и его повтор «Dona nobis» (№ 24).

294

S.
A.
T.
B.
B. c.

295

S.
A.
T.
B.
B. c.

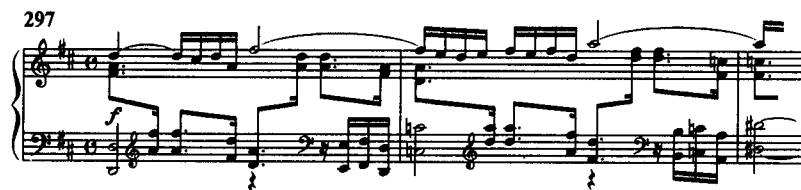
Тема фуги (в тональности a-moll) звучит в оркестровых голосах арии тенора (№ 6) из кантаты BWV 153 «Schau, lieber Gott, wie meine Feind'».

296 v-ni I

v-ni I
V-ni II
V-le

Текст арии повествует о стойкой вере среди разгула природной стихии (он изображен в оркестре). Тематические переключки арии и прелюдии во многом проливают свет на содержание клавирной пьесы: в теме фуги с помощью фигур тридцатьвторых символически переданы небесный гром и всеобщее смятение, которыми сопровождается сошествие Святого Духа.

Весьма сходны с фугой D-dur два эпизода из кантаты BWV 110 «Unser Mund sei voll Lachens» (упоминавшейся в связи с прелюдией): оркестровое заключение начального хора (прим. 297), а также ария баса (№ 6, прим. 306) Их связывают с клавирной пьесой не только общая тональность D-dur и размер $4/4$, но и ряд фактурных и ритмических деталей (пунктирный ритм в заключении первого хора, пассажи-юбиляции в обоих разделах кантаты). Мелодический профиль темы фуги D-dur I близок начальному обороту органной обработки хора «Valet will ich dir geben» VII, 51 — BWV 736.



Текстологические замечания: в ранней версии прелюдии была короче. Речитатив (т. 33 и далее) добавлен в окончательной редакции. Существовал также короткий вариант фуги, с другим количеством голосов.

Исполнительские указания: характер музыки монументальный.



Прелюдия и Фуга Es-dur II

Ассоциативный образ: СОШЕСТВИЕ СВЯТОГО ДУХА НА АПОСТОЛОВ

С трактовкой Яворского перекликается интерпретация Э. Бодки, усматривающего в прелюдии Es-dur II изображение полета ангелов¹.

Библейский текст: см. текст к циклу H-dur II.

Хоральная мелодия: «Mein Leben ist ein Pilgrimstand» (тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Тициан, Дюрер, Рембрандт — «Апостолы»; Эль Греко — «Сошествие Святого Духа на апостолов»; немецкий художник XVIII века Томас Кристиан Винк (1738–1797, картина «Фома Неверующий»)².

Прелюдия: написана в галантном стиле, характерном для пьесы сына Баха Вильгельма Фридемана (подразумеваемом свободное инструментальное изложение). Форма прелюдии отвечает старосонатной схеме. Содержание прелюдии — догматическое: «Верую» или «Отче наш».

Основой образной интерпретации цикла Es-dur II послужило найденное Яворским несомненное сходство музыки прелюдии (прим. 298) с арией баса «Et in Spiritum sanctum» («И в Духе Святом», № 18) из Мессы h-moll (прим. 299), а также присутствие в фуге «символа следования апостолов». Прелюдии весьма близка

¹ Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. С. 229.

² Biermann G. Deutsches Barock und Rokoko. Bd. I. S. 189.

органный фугетта на тему хорала «In dich hab' ich gehoffet, Herr» VI, 34 — BWV 712 (общая метрика и ритмическая пульсация, интонационное сходство фигураций восьмых на основе мажорного трезвучия, прим. 123)¹.

298



299



Один из наиболее заметных символов прелюдии — «мотив сла- бости» (бас, т. 20, 34, 37, 39, 41, 64–66: скачки на ноны, септимы). С богословской точки зрения присутствие подобного символа озна- чает нетвердую веру, сомнение и может быть истолковано в связи с эпизодом Евангелия, непосредственно следующим за моментом даро- вания ученикам Святого Духа: апостол Фома, отсутствовавший при первом явлении Иисуса ученикам, не поверил в воскресение Христа, пока не прикоснулся к ранам от гвоздей на его руках и ребрах (Иоанн 20, 24–29).

¹ Э. Бодки, Г. Келлер, а также Я. Мильштейн отмечают близость прелюдии Es-dur II одноименной прелюдии из цикла Прелюдия, fuga и Аллегро для лютни Es-dur BWV 998 (Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. С. 229; Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 228; Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 247).

Фуга: в основе темы лежит мелодия хорала «Mein Leben ist ein Pilgrimstand». Тема фуги (см. Сводную таблицу, с. 70) напоминает фугированную тему из прелюдии Es-dur I (т. 10, прим. 300)¹, а также органный фугу Es-dur III, 1 — BWV 552 (прим. 301).

300



301



Ответ темы фуги Es-dur II (т. 7–10, тенор: *b — es — d — g — f — es*) в точности совпадает с одним из вариантов фугированной темы из прелюдии Es-dur I (бас, т. 25–27; альт, т. 35–36).

302



Яворский указывал также на общность фуги Es-dur II и органной обработки хорала «Christe, alter Welt Trost» VII, 39 b — BWV 670 из догматического сборника в третьей части «Clavier-Übung»².

¹ Это наблюдение Яворского подтверждено Г. Келлером (Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 229).

² Подразумевается так называемая «Органная месса» — сборник органных хоральных обработок, обрамляемых прелюдией и фугой Es-dur (BWV 552, 669–689). Хоральные обработки сгруппированы по текстам хоралов и образуют многочастную структуру: I. Вступление (прелюдия Es-dur BWV 552); II. Троица — хоралы, говорящие о Боге-Отце, Боге-Сыне и Боге-Духе Святом («Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit» BWV 669, 672; «Christe, alter Welt Trost» BWV 670, 673; «Kyrie, Gott heiliger Geist» BWV 671, 674); III. Слава в вышних Божу (Gloria: «Allein Gott in der Höh' sei Ehr» BWV 675–677); IV. Десять заповедей («Dies sind die heil'gen zehn Gebot» BWV 678, 679); V. Символ веры (Credo: «Wir

В противосложениях звучат расширенный вариант «символа свершения Божьей воли» (бас, т. 9–12 и т.д.), «символ воскресения» (тенор, т. 14; бас, т. 17–18; сопрано, альт и тенор, т. 30 и т. д.). По ходу развития появляется мотив, близкий начальной теме прелюдии Es-dur I, F-dur II («символу следования апостолов»: бас, т. 47–54).



Эта же тема составляет интонационную основу противосложений в органной фугетте на тему хорала «Gottes Sohn ist kommen» («Вот идет Сын Божий») V, 20 — BWV 703, где названный символ указывает на апостолов, сопровождающих Иисуса (прим. 83).

Текстологические замечания: после смерти композитора сборник догматических сочинений для органа из третьей части «Clavier-Übung», был разъят и входившие в него пьесы помещены в различные тома издания Peters.

Исполнительские указания: отсутствуют.

ДОГМАТИЧЕСКИЙ ЦИКЛ

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА CIS-DUR I

**Ассоциативный образ:
ТРОИЦА**

Библейский текст: «И приблизившись, Иисус сказал им [апостолам]: дана Мне всякая власть на небе и на земле: итак идите, научите все народы, крестя их во имя Отца и Сына и Святого Духа» (Матфей 28, 18–19).

Тертуллиан: «Все происходит от одного, сохраняя, впрочем, святое домостроительство, разделяющее единицу на Троицу, или на исповедуемые нами Три Лица: Отца, Сына и Святого Духа. Они суть три не в существе, но в степени; не в сущности, но в образе;

не в могуществе, но в роде: все три имеют одну сущность, одно естество, одно могущество, потому что существует один Бог, и от одного Его исходят эти степени, эти образы, эти роды, под именами Отца, Сына и Святого Духа»¹.

Хоральная мелодия: «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (Das Gloria: прелюдия).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: Дюрер — «Поклонение Троице», Тициан — «Апофеоз Троицы», Эль Греко — «Святая Троица».

Прелюдия: опорные звуки фигурации верхнего голоса намечают тему хорала «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (см. *Сводную таблицу*, с. 60); одна из баховских обработок этого же хорала близка прелюдии по фактуре (VI, 6 — BWV 676; прим. 272). Музыка прелюдии символически изображает Святой Дух, витающий над волнами (безостановочное движение шестнадцатых). Характер изложения напоминает токкату; тип письма близок инструментальному дуэту (например, скрипка и виолончель).

¹ Тертуллиан. Против Праксеаса, или о Святой Троице // Творения Тертуллиана. В четырех частях. Перевод Е. Карнеева. Часть четвертая. Статья XXII. СПб., 1850. С. 130–131.

glauben all' an einen Gott» BWV 680, 681); VI. Отче наш («Vater unser im Himmelreich» BWV 682, 683); VII. Крещение («Christ unser Herr zum Jordan kam» BWV 684, 685); VIII. Покаяние (Die Buße: «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» BWV 686, 687); IX. Тайная вечеря (Abendmahl: «Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wand» BWV 688, 689); X. Заключение (тройная fuga Es-dur BWV 552).

Фуга: написана на 3 темы: 1) Тема всемогущества — начальная тема (Бог-Отец); 2) Тема Святого Духа, реющего над водами (первое удержанное противосложение, начиная с т. 3) — непрерывное движение шестнадцатых, общее для прелюдии и фуги; 3) Тема страдающего Христа — Бога-Сына (второе удержанное противосложение, начиная с т. 5) — поступенно нисходящее движение более крупными длительностями (половинными, четвертями) с задержаниями.

304



Типологически близкое сочетание тем встречается в органной прелюдии на хорал «Da Jesus an dem Kreuze stund'» V, 9 — BWV 621 (прим. 51). Тему Бога-Отца проводит верхний голос, тема Бога-Сына поручена органной педали (нисходящее движение с задержаниями: изображение тела, висящего на кресте), тема Святого Духа звучит в басовом голосе мануала (безостановочное движение шестнадцатых).

305



Тема фуги родственна по музыке до-мажорной арии сопрано (№ 4) из кантаты BWV 72 «Alles nur nach Gottes Willen» (оркестровое сопровождение)¹.

В одной из интермедий (т. 31–34, прим. 289) тема Святого Духа приобретает вид, напоминающий вторую тему фуги H-dur II (прим. 288). Она же проходит в оркестровом сопровождении речитатива из № 42 «Страстей по Матфею» на словах Христа: «отныне узрите Сына Человеческого, сидящего одесную силы и грядущего на облаках небесных» (прим. 290). Близкий материал содержит также органная фантазия на хорал «Komm, heiliger Geist, Herre Gott» («Приди, Святой Дух, Господь Бог») VII, 36 — BWV 651 (прим. 87).

Основная тема фуги Cis-dur I и два удержанных противосложения, постоянно ее сопровождающих, образуют тройной контрапункт, символизирующий Троицу.

Текстологические замечания: прелюдия первоначально была написана в C-dur.

Исполнительские указания: характер исполнения — пасторальный.

¹ В комментариях к диску со своей записью цикла прелюдий и фуг В. Ландовска указывает в связи с темой фуги Cis-dur I на фрагмент арии сопрано «Mein gläubiges Herze» (№ 2) из кантаты BWV 68 «Also hat Gott die Welt geliebt» (интонационный комплекс, близкий теме фуги, звучит в миноре в т. 24–26 на словах: «Weg Jammer, weg Klagen, ich will euch nur sagen»). См.: Landowska W. Commentaries to the Well-Tempered Clavier. Radio Corporation of America. 1958. Цит. по изд.: Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 339.



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА ES-DUR I

Ассоциативный образ: ТРОИЦА

В этой прелюдии и фуге, по мнению ученого, воплощена *основная христианская догматика*. Обе прелюдии и фуги Es-dur — как I, так и II тома — близки по музыке органной прелюдии и фуге в той же тональности из третьей части Clavier-Übung¹ (так называемой «Органной мессы»; см. сноску 2 на с. 323)². Это не единственный раз, когда Бах использует для воплощения образа Троицы именно Es-dur; видимо, он следует старинной традиции, согласно которой три знака при ключе являются своеобразным символом, указывающим на Троицу. В частности, три бемоля выставлены во всех пьесах первой триады органнх сочинений из упомянутого органного цикла: «Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit» VII, 39 a — BWV 669 (обращение к Богу-Отцу), «Christe, alter Welt Trost» VII, 39 b — BWV 670 (к Богу-Сыну), «Kyrie, Gott heiliger Geist» VII, 39 c — BWV 671 (к Духу Святому)³.

¹ Исследователь предложил переводить выражение «Clavier-Übung» как «Художественная практика на клавире»: «Ошибочно переводить термин “Uebungen”, равно как и итальянский “Essercizi” у Доменико Скарлатти, русским термином “упражнения”, так как эти слова только в XIX столетии приобрели значение подготовительной тренировки исполнительского механизма, чего не имели в виду ни И. С. Бах, ни Доменико Скарлатти, выпускавшие под этим названием художественную литературу, требовавшую при своем исполнении применения высших исполнительских достижений. Сравнить с этим “эксселентование” в церковном русском пении того же времени» (Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. С. 36). Добавим, что слово «клавир» во времена Баха являлось собирательным для обозначения всего семейства клавишных инструментов — этим объясняется появление под названием «Clavier-Übung» сборника органнх сочинений.

² Указанное Яворским сходство цикла Es-dur I с одноименным циклом из второго тома, а также с органной прелюдией и фугой III, 1 — BWV 552 подтверждает Г. Келлер (Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 141).

³ С другой стороны, среди кантат BWV 129, 165, 176, 192, 194 (приуроченных к празднику Троицы) лишь один эпизод содержит три знака при ключе (ария баса A-dur — Vers 2 кантаты BWV 129 «Gelobet sei der Herr, mein Gott»). Не будем, однако, забывать, что в столь сложных по исполнительскому составу сочинениях, как кантаты, для Баха на первый план выходили, видимо, все же вопросы практические — а именно, удобство данной тональности

Богословский текст: см. текст к прелюдии и фуге Cis-dur I.

Хоральная мелодия: «Jesaja dem Propheten das geschah» (Das Sanctus), «Heilig, heilig, heilig ist Gott» (тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: те же, что и в предыдущем цикле.

Прелюдия: состоит из двух разделов: собственно прелюдии и фуги. Прелюдия заканчивается речитативом-юбилейной (т. 8–9). В т. 10 стреттой начинается двойная четырехголосная фуга. Первая тема — «тема всемогущества» (она же — «символ свершения Божьей воли») повторяется в качестве темы фуги Es-dur II (прим. 300). Вторая (вступает в т. 25) — «символ следования апостолов» (изложенный шестнадцатыми), близкий начальному мотиву прелюдии (он почти в точности проходит в прелюдиях E-dur II, F-dur II, в фугах H-dur I и Es-dur II)¹. В органной фугетте на тему хорала «Gottes Sohn ist kommen» («Вот идет Сын Божий» V, 20 — BWV 703), сходная тема символизирует сопровождающих Христа апостолов (см. т. 5, 6 и т. д.; прим. 83); она же звучит в речитативе № 17 из «Страстей по Матфею» (прим. 82); в оркестровом сопровождении заключительного хорала (№ 5) кантаты BWV 22 «Jesus nahm zu sich die Zwölfe» (прим. 84); в оркестровом вступлении начального хора кантаты BWV 72 «Alles nur nach Gottes Willen» («Все только по воле Божьей»; прим. 85). Теме «свершения Божьей воли» из второго раздела прелюдии (т. 10) родственна тема органной фуги III, 1 — BWV 552 (прим. 301). Из сочинений более позднего времени Яворский упоминал построенные на интонациях восходящих кварт скрябинские темы из финала Первой симфонии и «тему самоутверждения» из «Поэмы экстаза».

для инструментов (прежде всего, духовых), соответствие вокальной партии теситурам певцов и т. д. Что же касается клавира и органа, то здесь композитор не был связан подобными условиями. В дополнение к уже приведенным примерам укажем на эпизод Es-dur из заключительной части (Partita IX) органнх вариаций на хорал «O Gott, du frommer Gott», в котором, по выражению Швейцера, «воскресшие прославляют Троицу» (Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 346). Добавим, что сама тема этого фрагмента нота в ноту совпадает с темой фуги Cis-dur II, трактованной Яворским в связи с образом Троицы.

¹ В письме С. Протопопову от 2 июня 1935 г. Яворский указывает на связь прелюдий Es-dur I и F-dur II (объединяемых «темой апостолов»), делая предположение, что цикл Es-dur I может быть также связан с образом въезда Христа в Иерусалим (Вербное Воскресение). ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 638.

Фуга: по характеру представляет собой яркий танец. Тема неустойчивая, строится на скачках. В основе темы — хорал «Jesaja dem Propheten das geschah» (Das Sanctus); а также троекратное хоровое восклицание общины «Heilig, heilig, heilig ist Gott», традиционно предваряющее чтение благодарственной молитвы во время протестантского богослужения.

Текстологические замечания: см. замечания к циклу Es-dur II.

Исполнительские указания: отсутствуют.

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА CIS-DUR II



Ассоциативный образ:
ТРОИЦА

Богословский текст: см. текст к циклу Cis-dur I.

Хоральная мелодия: «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (Das Gloria), «Was Gott tut, das ist wohlgetan», Der Lobgesang der Maria (Das Magnificat) (прелюдия); «Herzlich tut mich erfreuen» (тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: те же, что и в двух предыдущих циклах.

Прелюдия: пятиголосный склад в начальном разделе (т. 1–24; см. прим. 99) напоминает прелюдию C-dur I (см. Сводную таблицу, с. 59). Тема в начале заключительного раздела (*Allegro*, начиная с т. 25) почти в точности повторяет тему фуги C-dur I (см. Сводную таблицу, с. 59), следовательно, близка кругу хоральных мелодий, лежащих в ее основе («Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» [Das Gloria], «Was Gott tut, das ist wohlgetan», Der Lobgesang der Maria [Das Magnificat]), а также через фугу C-dur I связана с другими баховскими сочинениями: начальным хором из кантаты BWV 77 «Du sollst Gott, deinen Herren, lieben von ganzen Herzen» (прим. 102); органной фугой на тему «Magnificat» VII, 41 — BWV 733 (прим. 103); фугой для органа C-dur II, 1 — BWV 545 (прим. 104).

Музыка прелюдии свидетельствует о догматическом подтексте. Бога-Отца символизирует басовый голос, Бога-Сына — средний (изложение восьмыми), Святого Духа — верхний (шестнадцатые). Второй раздел прелюдии символизирует образ Девы Марии, близкий теме фуги C-dur I (тема песни Марии «Величит душа Моя Господа» — «Magnificat»). Подобное соединение образов Троицы и Марии типично для произведений живописи на эту тему (см., в частности,

картину Тициана). В т. 15–17 в скрытой линии верхних голосов звучит хроматически нисходящий «символ страдания» — указание на крестную муку Христа; он же проходит во втором разделе прелюдии (т. 43–47, в альтовом голосе).

Фуга: основу темы составляет мелодия хора «Herzlich tut mich ergreuen», восьмая строфа которого содержит прославление Святой Троицы (эта строфа, вероятно, предназначалась для заключения хора, авторство которого приписывается известнейшему музыканту, соратнику Лютера Иоганну Вальтеру; впоследствии неизвестный автор присочинил еще одну, девятую строфу, придав хоралу окончательный вид).

Фуга также носит ярко выраженный догматический характер. Мысль о тричности выражена здесь во всем многообразии (начиная с трехзвучного затактового мотива, открывающего тему). В экспозиции тема предстает в трех образах: 1) основной вид (бас); 2) ответ (сопрано); 3) обращение (альт). Многочисленные стретты, обращения темы, а также ритмическое увеличение тематического ядра (т. 25–26, альт; т. 27–28, бас) и его же уменьшение (в прямом и обращенном виде: т. 5–6, 18–20, 22, 33, 34) подчеркивают догматическое содержание (истовость веры). В т. 9, 12–13 появляется нисходящий терцовыми уступами мотив славления — Gloria («Слава в вышних Богу»), уже встречавшийся в прелюдии C-dur II и других пьесах цикла. В фуге Cis-dur II он вырастает из обращения темы. Далее этот символ играет значительную роль в фуге; во второй ее половине он будет обогащен проходящими шестнадцатыми и тридцатьвторыми (сопрано, т. 19–20, 25–26)¹. В таком варианте еще заметнее колокольная природа мотива (напомним, что подобный интонационный комплекс присутствует в фуге G-dur I).

Тема фуги Cis-dur II звучит в нескольких произведениях разных жанров. Нота в ноту (в тональности D-dur) тема фуги проходит в арии баса (№ 6) из кантаты BWV 110 «Unser Mund sei voll Lachens», исполняемой на Рождество (текст арии — прославление Бога, прим. 306); в заключительном хоре из кантаты BWV 143 «Lobe den Herrn, meine Seele» (на текст «Halleluja» — прим. 307); в начальном

хоре кантаты BWV 176 «Es ist ein trotzig und verzagt Ding», приуроченной к празднику Троицы (в c-moll; прим. 308); в хоре «Fecit potentiam» (№ 7) из «Магнификата» (в G-dur; слова Марии, восхваляющей Бога: «явил силу мышцы Своей» — Лука 1, 51; прим. 309); в заключительной части органианных вариаций на тему хора «O Gott, du frommer Gott» V — BWV 767 (в тональности Es-dur, прим. 310); в органной хоральной прелюдии «Herr Christ der ein'ge Gottes Sohn» V, 22 — BWV 601 (прим. 311).

306

307

A. Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja

T. Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja

B. Hal - le - lu - ja

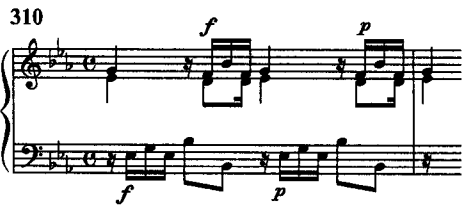
308

B. Es ist ein trotzig, ein trotzig

309

S. I. Fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am

¹ Яворский указывал на сходство диминированного варианта мотива (диминуция — варьирование при помощи мелких неаккордовых звуков) с линиями «комментирующих» средних голосов в органной хоральной прелюдии «Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin» V, 41 — BWV 616, относящейся к празднику Сретения.



311

Man.

Ped.

311

Man.

Ped.

Мотив, лежащий в основе темы фуги, играет заметную роль в партии органной педали в хоральной прелюдии «Herr Gott, nun schließ den Himmel auf» V, 24 — BWV 617 (прим. 52); он почти буквально повторен в теме органной фугетты на хорал «In dich hab' ich gehoffet, Herr» VI, 34 — BWV 712 (прим. 123).

По характеру fuga Cis-dur II перекликается с другими догматическими сочинениями Баха — в частности, с органной хоральной прелюдией «Dies sind die heil'gen zehn Gebot'» V, 12 — BWV 635, развернутой обработкой того же хорала VI, 19 — BWV 678, фугеттой на его тему VI, 20 — BWV 679. Близок характер фуги двум триптихам на тему Троицы, входящим в третью часть «Clavier-Übung» («Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit» VII, 39a — BWV 669; VII, 40a — BWV 672; «Christe, alter Welt Trost» VII, 39b — BWV 670; VII, 40b — BWV 673; «Kyrie, Gott heiliger Geist» VII, 39c — BWV 671; VII, 40c — BWV 674), а также обрамляющим названный органский цикл прелюдии и фуге Es-dur III, 1 — BWV 552. Заметны опосредованные тематические связи между темой фуги Cis-dur II и органной хоральной прелюдией «In dulci jubilo» V, 35 — BWV 608 (восхождение по мажорному трезвучию, явное в клавирной теме и более скрытое в органной — прим. 121), а также органной обработкой хорала «Valet will ich dir geben» VII, 51 — BWV 736 (тот же тематический принцип).

В разработке тема появляется короткими отрывками (только интонационное трезвучное «ядро») и далее почти совсем исчезает; ее место занимает упомянутый мотив «Gloria», а также графический «символ Марии», который появляется во второй половине фуги (начиная с т. 15, прим. 312; затем в т. 24 и далее, последовательно во всех голосах). Подобный вид фуги, где материал до такой степени видоизменяется, необычен для своего времени.

312

312

Текстологические замечания: первоначальный вариант этой прелюдии и фуги записан в C-dur (см. BWV 872 a). Указание *Allegro* в т. 25 прелюдии — авторское, отсутствующее во многих изданиях.

Исполнительские указания: прелюдия, возможно, предназначена для органа. В этом случае басовый голос играет на органной педали. В то же время характер изложения в прелюдии напоминает квартетное письмо.

Форшлагги во втором разделе прелюдии (т. 26, 27, 30) необходимо исполнять как восьмые.



ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА D-DUR II

Ассоциативный образ:
CREDO (СИМВОЛ ВЕРЫ),
ПРОСЛАВЛЕНИЕ
ВСЕМОГУЩЕГО БОГА

Богословский текст: *Символ веры, утвержденный Никейским собором 325 г. (уточнен на Константинопольском соборе 381 г.):* «Верую во единого Бога Отца, Вседержителя, Творца небу и земли, видимым же всем и невидимым. И во единого Гос-

пода Иисуса Христа, Сына Божия, Единородного, Иже от Отца рожденного прежде всех век; Света от Света, Бога истинна от Бога истинна, рожденна, несотворенна, единосущна Отцу, Им же вся быша. Нас ради человек и нашего ради спасения сшедшаго с небес и воплотившагося от Духа Свята и Марии Девы, и вочеловечшася. Распятого же за ны при Понтийстем Пилате, и страдавша, и погребенна. И воскресшаго в третий день по Писанием. И восшедшаго на небеса, и сидяща одесную Отца. И паки грядущаго со славою судити живым и мертвым, Его же Царствию не будет конца. И в Духа Святаго, Господа, Животворящаго, Иже от Отца исходящаго¹, Иже со Отцем и Сыном споклоняема и славима, глаголавшаго пророки. Во едину Святую, Соборную и Апостольскую Церковь. Исповедую едино крещение во оставление грехов. Чаю воскресения мертвых, и жизни будущего века. Аминь».

Хоральная мелодия: не указана.

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: не указаны.

Прелюдия: соответствует образу «Credo» (Символ веры, буквально — «Верую»). Торжественное фанфарное прославление, провозглашение, ликование (*прим. 313*). Это впечатление усиливают тираты в различных голосах, нередко скрещивающиеся друг с другом (см. т. 5, 6, 27–29 и др.). Ходы по трезвучию и регистр напоминают тембр кларин (старинных натуральных труб, играв-

ших в строе D)¹. Музыка прелюдии D-dur II перекликается с ре-мажорным хором «Gloria» (№ 4) из Мессы h-moll (*прим. 314*), и, соответственно, с его переработкой — кантатой BWV 191 «Gloria in excelsis Deo».

313

314 *Vivace*

Восходящий мелодический профиль основной темы, ходы по звукам мажорного трезвучия связывают прелюдию D-dur II с органной фугеттой на тему хорала «In dich hab' ich gehoffet, Herr» VI, 34 — BWV 712. Подобные фанфарные ходы определяют образность

¹ О трубных возгласах в прелюдии D-dur II упоминают также А. Рубинштейн, Б. Барток, Ф. Бузони и другие музыканты (см.: Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 238, 239); Г. Келлер связывает эти фанфары с баховскими оркестровыми увертюрами (сюитами) (Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 226).

органной хоральной прелюдии «Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn» V, 22 — BWV 601.

На протяжении всей прелюдии звучат терцовые мотивы славления, встречавшиеся в прелюдии C-dur II (см. сопрано, т. 1, 11, 17, 30; бас, т. 7–8, 19; альт, т. 10, 31 и т. д.)¹. Вторая часть прелюдии D-dur II начинается с обращения начальной фразы первой части (т. 17). В т. 20 (прим. 315) содержится точная цитата из органной хоральной прелюдии «Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf» V, 24 — BWV 617; этот мотив лежит в основе темы фуги B-dur II (песнь Симеона Богоприимца: см. прим. 52).

315



За ним следуют «символы воскресения» (бас, т. 21–22; сопрано, т. 23–24) в том же облике, в котором они звучат в теме фуги G-dur I. Появляется в прелюдии D-dur II и кодетта темы фуги G-dur I: в т. 13–15 в сопрано, в т. 23 в басу.

Следующий далее раздел прелюдии (т. 29–40), по мнению ученого, воплощает ту часть Символа веры, где говорится о страданиях и смерти Иисуса Христа.

В т. 29 в верхний голос вписан «мотив страстей». В т. 31–32 в сопрано четвертями проходит яркий мотив (*h — d — eis — fis*), почти цитирующий тему вступительной арии баса из кантаты BWV 56 «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» («Я буду охотно нести свой крест»; прим. 61); в т. 32 скорбные интонации в сочетании с семантикой тональности h-moll вызывают ассоциации с кругом произведений, посвященных страданиям Христа (см. хоры «Kyrie eleison» (№ 1), «Qui tollis» (№ 8), «Et incarnatus» (№ 15) из Мессы h-moll, арии «Blute nur» (№ 12), «Erbarme dich» (№ 47) из «Страстей по Матфею», «Es ist vollbracht» (№ 58) из «Страстей по Иоанну» и др.). Удвоения в сексту в верхней паре голосов в т. 36–38 придают музыке патетический характер; нисходящие линии в т. 37–40 символизи-

¹ Напомним: этот символ звучит в начальном хоре кантаты BWV 147 «Herz und Mund und Tat und Leben» (прим. 268), а также в органной фантазии на тему хорала «Kommt, heiliger Geist, Herre Gott» VII, 36 — BWV 651 (прим. 100).

руют погружение в мир страданий. В т. 40, непосредственно перед репризой прелюдии, обращают на себя внимание выразительные детали — уменьшенный септаккорд и трель в басу (на оперной сцене XVIII в. подобные приемы характерны для изображения злодейств)¹.

Как указывал ученый, Бах символически передает в прелюдии славление на небе, на земле и под землей: юбилеи шестнадцатых в начале второй части пьесы (т. 18–22) звучат в верхнем регистре (вторая октава), затем переходят в средний регистр (т. 27–30) и, наконец, спускаются в нижний регистр (т. 33–41), доходя до D большой октавы — почти предельно низкого звука большинства клавишинов баховской эпохи². Подобным образом решены три интермедии фуги C-dur II.

В начале репризы прелюдии D-dur II (т. 43–44 и далее) восходящие мотивы темы соединяются с нисходящими фразами обращения. Это сочетание, также как и отмеченные юбилеи в трех регистрах, имеет символический смысл: «Все дышащее да хвалит Господа!» (Псалом 150, 6). Завершается прелюдия «символом свершения Божьей воли» (в сопрано, т. 56).

Фуга: характер близок прелюдии (духовная радость, бодрость, прославление Бога). Фуге свойственна типично хоровая фактура³. Тема имеет утверждающий характер. Под нее точно подтекстовываются слова: «In unum Deum omnipotentem» («[Верую] в единого всемогущего Бога»).

316



Тема фуги перекликается с мотивом славления, который звучит в прелюдии C-dur II (как отмечено выше, он же содержится и в прелюдии D-dur II). Яворский также указывал на родство начального

¹ Напомним: сходным образом использована трель в фуге G-dur II.

² В этом нисхождении заметны интонации темы «Dies irae», уже звучавшие ранее, в т. 20 (цитата из органной хоральной прелюдии «Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf» V, 24 — BWV 617), но именно здесь получающие свое развитие (см. бас, с. 38–39).

³ Мнение Яворского полностью разделяют Э. Бодки и Ф. Бузони; последнему принадлежит более четкое определение, цитируемое в монографии Бодки: «Christe eleison-fuga» (Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. С. 232).

оборота темы фуги ($d - d - d - g$) знаменитой теме I части Пятой симфонии Бетховена.

В фуге часто встречаются стретты и разного рода имитации, характерные для сочинений догматического содержания. Важную роль в пьесе играет трехзвучный поступенно восходящий «символ воскресения», звучащий в различных ритмических вариантах (см. т. 6–7, 12, 15, 17, 18, 20, 22–23, 26, 32, 35, 40–44, 49). В разработке в басу проходит хроматический «символ страдания» (т. 21–22), а также его восходящее обращение (т. 35–36), в альте — «символ страстей» (т. 32). В т. 38–40 в басу ход вниз по гамме на две октавы (риторическая фигура *katabasis*), символизирующий нисхождение в мир скорби; в т. 47–50 он же распределен между тенором и басом.

Текстологические замечания: отсутствуют.

Исполнительские указания: прелюдию играть активно, величественно. В качестве указания характера следовало бы поставить *Allegro maestoso*. Декламационные тираты и трубные ходы по трезвучию в начале прелюдии необходимо отделять с помощью штрихов от *legato* в поступенно нисходящих дуольных мотивах.

ЭСКИЗНЫЕ ТРАКТОВКИ

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА AS-DUR I

Ассоциативный образ: догматический.

Библейский текст: не указан.

Хоральная мелодия: «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (тема фуги)¹.

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: не указаны.

Прелюдия: мажорная сарабанда.



Начальный оборот прелюдии почти точно повторяет первый такт инвенции Es-dur BWV 776².



¹ Ю. Евдокимова, характеризуя тему фуги как пасторальную, подтверждает сделанное в свое время автором настоящей работы наблюдение о ее тематическом истоке — хорале «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (Евдокимова Ю. К. Органные хоральные обработки Баха // Русская книга о Бахе. С. 222). Добавим, что цитирование этого хорала позволяет с большой степенью уверенности отнести цикл As-dur к рождественскому кругу — именно, к эпизоду поклонения волхвов, на том основании, что следующий, A-dur'ный цикл I тома, где также цитируется хорал «Wie schön leuchtet der Morgenstern», Яворский связывает с этим эпизодом.

² Г. Келлер указывает на сходство прелюдии с кратким хором из № 73 «Страстей по Матфею»: «Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen» («Воистину он был Сын Божий» — Матфей 27, 54), также написанным в As-dur. Фугу As-dur I немецкий исследователь называет «Kathedralfuge», усматривая в теме намек на колокольный звон (Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 151).

Фуга: тема интонационно близка музыке вступительного хора кантаты BWV 36 «Schwingt freudig euch empor», в котором, так же, как и в клавирной фуге, ясно слышны начальные мелодические обороты хора «Wie schön leuchtet der Morgenstern»¹.

319

A. Schwingt

T. Schwingt freudig euch empor

B. Schwingt freudig euch empor

В интермедиях применен сложный контрапункт.

Текстологические замечания: отсутствуют.

Исполнительские указания: отсутствуют.

¹ Этот хорал в четырехголосной гармонизации завершает собой первую часть кантаты (см. № 4).

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА E-DUR II

Ассоциативный образ: не указан; пометка Яворского на французском языке на полях нот «Хорошо темперированного клавира»: «*Mystique*» («Мистика»)¹.

Библейский текст: не указан.

Хоральная мелодия: «Jesu, nun sei gepreiset» (тема фуги).

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: не указаны.

Прелюдия: носит пасторальный характер. Она трехголосна и напоминает прелюдию C-dur II². В прелюдии встречаются символы «страстей» (т. 1, в ракоходном порядке, что означает искупление, свершившееся через крестную муку; *прим.* 320), «воскресения» (т. 32–34), «следования апостолов» (т. 26–28).

320

Фуга: носит догматический характер. Исходя из фактуры, можно предположить, что пьеса задумана для хора или органа². Ее тема

¹ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 647 См. также сноску 2 на с. 31. Косвенные признаки (пасторальный характер прелюдии, традиционно использовавшийся в рождественских сочинениях; сходство темы фуги с фрагментом кантаты на песнь Симеона, исполняемой в праздник Сретения) позволяют предположить, что цикл E-dur II может быть соотнесен с евангельским эпизодом принесения Младенца Христа во храм (Лука 2, 25–35). Напомним, что на этот эпизод Яворский указывал в связи с прелюдией и фугой B-dur II.

² Г. Келлер упоминает в связи с прелюдией E-dur II две кантаты, написанные в той же тональности: кантату BWV 8 «Liebster Gott, wann werd' ich sterben?», а также одночастную кантату-арию BWV 53 «Schlage doch, gewünschte Stunde» (*Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 230*). Напомним, однако, что впоследствии была доказана принадлежность кантаты BWV 53 перу Георга Мельхиора ХOFFMANN.

³ Э. Бодки проводит параллель между темой фуги E-dur II и хором «Gratias agimus tibi» (№ 6) из Мессы h-moll (*Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. С. 232*).

нота в ноту в той же тональности содержится в цикле И. К. Ф. Фишера «Нить Ариадны»¹. Эта тема часто встречается в протестантских хоралах и григорианских песнопениях (в частности, в новогоднем хорале «Jesu, nun sei gepreiset» — см. *Сводную таблицу*, с. 71, — на который Бах написал кантату BWV 41, исполненную в первый день 1725 года)². В дуэте тенора и баса (№ 4) из кантаты BWV 125 «Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin» (песнь Симеона Богоприимца: «С миром и радостью я отправляюсь туда» [в мир иной. — Р. Б.]), приуроченной к празднику Сретения, на словах «Wer glaubt, soll selig werden» («Кто верует, спасется») проходит обогащенная вспомогательными звуками тема, близкая теме фуги³.



Текстологические замечания: Моцарт переложил фугу E-dur II (в числе других) для струнного квартета.

Исполнительские указания: с художественной точки зрения в прелюдии нелепо делать одинаковые оттенки как в мелодии, так и в аккомпанементе.

¹ Родство тем Фишера и Баха отмечено также Ф. Вольфрумом (*Вольфрум Ф. Иоганн Себастиан Бах. С. 63*) и Т. Мюллером (*Мюллер Т. Ф. Полифонический анализ. Хрестоматия. С. 141*). Другие исследователи называют в качестве истоков темы фуги E-dur II, помимо темы Фишера, пьесы Андреа Габриели, ричеркар Фробергера; указывают на эту же тему в финале симфонии Моцарта C-dur «Юпитер» К. 551. См.: *Keller H. Das Wohltemperierte Klavier von J. S. Bach. 2. Auflage. S. 77, 91; Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 231; Sumikura I. Joh. Seb. Bach und Joh. Kaspar Ferd. Fischer // Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR. S. 233–237; Synofzik T. «Fili Ariadnaei»: Entwicklungslinien zum Wohltemperierten Klavier // Bach. Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition. Entstehung. Funktion. Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag. S. 109–146. Я. Мильштейн ссылается на изыскания Денна, Кирнбергера и Бишофа, указывавших на темы Фробергера и Фишера в качестве прообразов темы фуги E-dur II (*Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 257*).*

² См.: *Шабалина Т. В. Хронограф жизни и творчества И. С. Баха // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 712*.

³ В связи с образностью цикла E-dur II весьма примечательно высказывание Г. Келлера, отметившего, что начиная с т. 35 фуги в сопрано появляется тема, парящая подобно голубю — символу Святого Духа, который затем медленно и торжественно спускается на землю (*Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 231*).

Прелюдия и Фуга AS-DUR II

Ассоциативный образ: догматический.

А. Казелла называет прелюдию As-dur II «духовной колыбельной», упоминая также о ее мистическом характере¹. Э. Бодки усматривает в первом такте прелюдии (в движении линии баса) символическое изображение трех поклонов, соответствующих троекратному возгласу: «Свят, свят, свят!»².

Библейский текст: не указан.

Хоральная мелодия: не указана.

Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: не указаны.

Прелюдия: характер пышного танца.



Характерная черта — наличие тират (признак патетического содержания). Бас в ритме сарабанды³. Сочинение построено на чередовании *solis* и *tutti* (т. 1, 3, 17, 19 и подобные им похожи на эпизоды *tutti* в барочных *concerti grossi*; т. 2, 4 и др. — на сольные инструментальные каденции).

¹ См.: *Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. С. 285*.

² *Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. С. 235*.

³ Напомним: ученый отмечал жанровые признаки сарабанды и в одноименной прелюдии из I тома, подтверждая свой тезис о том, что единство «Хорошо темперированного клавира» обусловлено самыми разнообразными перекрестными связями между пьесами.

Фуга: имеет жанровые признаки аллеманды. Первая тема фуги близка аллеманде Франсуа Куперена из концерта № 2, входящего в цикл «Concerts Royaux»¹. Ядро темы, заключающееся в последовании ступеней: V — III — VI, звучит в хоре № 2 из кантаты BWV 182 «Himmelskönig, sei willkommen» (прим. 323); в начале клавирной симфонии F-dur BWV 794 (прим. 324), а также имеет отдаленное сходство с темой фуги a-moll II, хотя характер музыки иной². Вторая тема фуги (или удержанное противосложение, по общепринятой трактовке) — хроматически нисходящий «символ страдания»: см. т. 3–4, 6–7, 18–20, 22–23 и др. Этот символ содержится также в прелюдиях A-dur I (басовый голос — тема старшего волхва; см. *Сводную таблицу*, с. 73), a-moll II (начальный ход баса, прим. 211), в теме фуги e-moll I (скрытый голос, прим. 111), в клавирной симфонии f-moll (прим. 176) и в других сочинениях Баха.

323

S.
Him - mels - kö - nig, sei will - kom - men, sei will -

A.
Him - mels - kö - nig, sei will -

324

¹ В. Ландовска ссылается в связи с фугой As-dur II на аллеманду из концерта № 1, входящего в тот же цикл Куперена (*Landowska W. Bach und die französische Klaviermusik // Bach-Jahrbuch. 7. Jahrgang. Berlin, 1910. S. 35*). Однако Яворский счел нужным дополнить ее замечание, указав также на аллеманду из концерта № 2.

² Замечание Яворского о сходстве тем фуг As-dur II и a-moll II помещено на полях нот «Хорошо темперированного клавира». См. сноску 2 на с. 31. Добавим, что ладовую формулу V — III — VI содержит также тема фуги g-moll II.

Текстологические замечания: существует ранний вариант этой прелюдии и фуги (BWV 901). Первоначально фуга была значительно короче (она представляла собой фугетту и содержала 24 такта), а также записана в F-dur — отсюда общность с симфонией F-dur. Ранний вариант прелюдии близок клавирной симфонии Es-dur.

Исполнительские указания: отсутствуют.

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА A-DUR II

Ассоциативный образ: не указан.

Библейский текст: не указан.

Хоральная мелодия: «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (Das Gloria: тема фуги)¹.

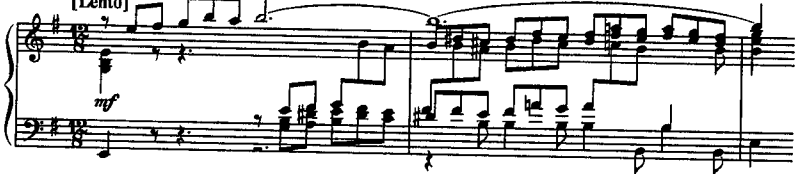
Авторы произведений изобразительного искусства на данный сюжет: не указаны.

Прелюдия: ходы по трезвучию, украшенные вспомогательными звуками, сближают прелюдию A-dur II (прим. 325) с начальным хором кантаты BWV 125 «Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin» (прим. 326), арией тенора (№ 3) из кантаты BWV 61 «Nun komm', der Heiden Heiland»; а также органными сочинениями: Пасторалью F-dur I, 8 — BWV 590 (прим. 327); обработкой хора-ла «Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wand» VI, 32 — BWV 666². Для пьесы типичен полифонический (фигурованный) тип изложения; встречаются обращения темы (т. 9, 19, 21, 30–32); в т. 17–19 в среднем голосе появляется нисходящий «символ страдания». Т. 22–29 почти в точности (с квартовой транспозицией) повторяют первые восемь тактов, но с перестановкой голосов.

325



326



327



Фуга: подобно прелюдии, носит характер прославления (в основе темы — хорал «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» — Das Gloria; см. Сводную таблицу, с. 74). Тема фуги в почти неизменном виде (в той же тональности) обнаруживается в начальном обороте органного трио на тему этого хора-ла VI, 7 — BWV 664¹.

328



Весьма близки фуге A-dur II и другие органные обработки протестантского варианта Gloria: в частности, VI, 6 — BWV 676 (прим. 272); VI, 8 — BWV 663 (прим. 271).

В фуге два удержанных противосложения. Для второго противосложения и интермедий характерен пунктирный ритм, придающий музыке фуги патетический характер (т. 4–5, 7–13 и др.). В т. 8–9, 17–18 проходит «символ страдания», в т. 20–21, 23–24 — его обращение (восходящий хроматизм).

Текстологические замечания: отсутствуют.

Исполнительские указания: Фуга написана не для клавесина (в т. 16 встречается звук А контроктавы).

¹ Пометка Яворского на полях нот «Хорошо темперированно-го клавира». См. сноску 2 на с. 31.

² Э. Бодки видит в прелюдии A-dur II полеты ангелов (Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. С. 229).

¹ Это сочинение, входящее в сборник «Восемнадцать хоралов», датируется 1746–1747 гг., однако его ранние версии (BWV 664a, 664b) созданы в веймарский период творчества, задолго до написания обеих частей «Хорошо темперированно-го клавира». См.: Шабалина Т. В. Хронограф жизни и творчества И. С. Баха // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 694, 734.

Как бы ни относиться к анализам Яворского — они едва ли могут оставить равнодушным читателя. Однако, окинув взглядом всю совокупность толкований ученого, можно заметить очевидную неравномерность, а в ряде случаев — и неравноценность сохранившихся материалов. Многие прелюдии и фуги разобраны буквально по тактам, о других сказано до обидного скупно. Особенно это касается последней группы пьес, обозначенной нами как «Эскизные трактовки», где ученым не были определены ассоциативные образы (As-dur I, E-dur II, As-dur II, A-dur II), а также некоторых других (в частности, F-dur I, H-dur I), которые Яворский, видимо, не смог или не успел исследовать столь же глубоко и тщательно, как остальные.

Кроме того, не будем закрывать глаза на то, что в некоторых случаях наблюдения музыканта, тонкие и пронизательные сами по себе, не сведены в единую систему. В качестве примеров подобного рода назовем, в частности, циклы c-moll I и d-moll I, в трактовках которых заметны определенная несогласованность различных пластов (образное толкование, хоральные мелодии, заимствования музыки других сочинений и т. д.), а то и серьезные противоречия между ними.

Причины тому вполне очевидны: круг проблем, вскрытых ученым в связи с «Хорошо темперированным клавиром», оказался слишком обширным для того, чтобы они в совершенстве были охвачены усилиями одного исследователя, пусть даже и такого высочайшего уровня, как Яворский. Поэтому, отдавая дань огромного уважения его труду, нам остается повторить вслед за постоянным участником баховских семинаров И. Сацем: «Не будем винить человека, который на протяжении одной жизни сделал так много, за то, что он не сделал всего»¹.

Посвятив значительную часть жизни постижению смысла музыки Баха, Яворский как никто другой видел массу нерешенных задач практически во всех рассмотренных им научных сферах и плоскостях баховедения. И алгоритм решения многих из этих задач содержится именно в тех материалах, которые отражают его мучительные поиски и сомнения. Поэтому в научном смысле материалы эти не менее важны и ценны, чем самые убедительные и неопровержимые толкования Яворского. И вновь в памяти всплывают строки из замечательного стихотворения Бориса Пастернака:

Но пораженья от победы
Ты сам не должен отличать.

¹ Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. 1. Изд. 2-е. С. 18.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

КОНЦЕПЦИЯ ЯВОРСКОГО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО БАХОВЕДИЕНИЯ

Излагая и анализируя систему взглядов Яворского на «Хорошо темперированный клавир», необходимо ответить на вопрос: каково ее историческое место в контексте баховедения XX — начала XXI веков?

Прежде всего констатируем: перед нами, пусть и подкрепленная серьезными фактами и аргументами из самых различных областей гуманитарного знания, в высшей степени убедительная художественно, — но все же гипотеза.

Разумеется, Яворский бывает не чужд преувеличениям и переклестам; они идут от желания найти объяснение буквально каждой интонации и ритмической формуле, полифоническому приему и артикуляционному штриху. Однако подобные мелочи не должны заслонять от нас ни масштаба этой концепции, ни ее объективной доказательной силы.

Кроме того, вопрос о том, принимать или не принимать систему взглядов ученого, в сущности, перерастает в гораздо более крупную дилемму — признавать само наличие конкретной образности в инструментальных сочинениях Баха или же считать их порождением так называемой «чистой музыки»?

Яворский ответил на этот вопрос вполне определенно: «Музыка Баха — не абстрактные темы и противосложения, это цепь образов, музыкальная речь; музыка, передающая глубокое содержание»¹.

Думается, сегодня под этими словами подпишется большинство музыкантов и ученых. Любопытно, однако, что и в эпоху, когда концепция Яворского только складывалась, конкретную образность инструментальной музыки Баха признавали даже те музыковеды, которые, во многом искусственно отделяя вокальную сферу творчества

¹ ГЦММК. Ф. 447. Ед. хр. 626.

композитора от инструментальной, стремились свести последнюю к передаче абстрактных категорий — таких, как энергия, движение и т. д. Например, швейцарский исследователь Эрнст Курт недвусмысленно декларирует свою точку зрения: «Вместе с освобождением от текста, баховская инструментальная музыка освобождается и от определенных, выраженных словами, понятий и связывается только с характеристикой известных направлений движения, как с основами музыкального оформления»¹, однако делает примечательную оговорку: «Что касается чисто инструментальных произведений Баха, то в некоторых из них, без сомнения, участвует тот же принцип символического изображения, происшедший из интонирования текста и указывающий на присутствие известного идейного содержания, живописного представления или определенного настроения, переведенного на символический язык мотивов»².

В дошедших до нас материалах Яворского Бах предстает не только замечательным мастером, владеющим всеми секретами сочинения и варьирования мелодий, построения форм, чередования гармоний, хитроумного сплетения различных тем, сочетания регистров — одним словом, всего того, что входит в понятия ремесла и искусства композитора, — но, прежде всего, величайшим философом и поэтом, независимо от жанровой специфики произведений поднимающим самые глубокие и сложные вопросы бытия — об отношении Бога и человека, о божественном устройстве мира, о тайне жизни и смерти, о духовном предназначении человека, о любви и самопожертвовании — воплощенные в образах Священного Писания.

Единство содержания баховской музыки подчеркивают и авторитетные баховеды нашего времени. Среди них, в частности, руководитель Лейпцигского Bach-Archiv, профессор Гарвардского университета доктор Кристоф Вольф, в ходе одной из творческих встреч в рамках Баховского фестиваля 2004 года в Лейпциге высказавший следующие важные положения: «Естественное деление баховского наследия на различные жанровые сферы повлекло за собой в конце XVIII — начале XIX века (в соответствии с общей для той эпохи тенденцией сегментации областей знания и искусства) неоправданное разделение содержания сочинений Баха на сферы возвышенного

¹ Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. Перевод с нем. З. Эвальд. Под ред. Б. В. Асафьева. М., 1931. С. 161.

² Там же.

и земного, духовного и обыденно-бытового. Между тем, и это содержание, и тематика (как в самом широком, так и в узко-музыкальном значении слова) являются едиными, преодолевая жанровые барьеры и рамки. Светские, духовные, вокальные, инструментальные творения Баха говорят об одном и том же, одним и тем же языком. Сочиняя музыку по случаю дня именин курфюрста Саксонского или дня рождения его супруги, композитор просто не мог не думать о таинстве рождения Христа, воплощая свое эмоциональное отношение к этому событию библейской истории; Траурная ода, созданная на смерть саксонской королевы, несомненно, вобрала в себя круг размышлений и переживаний Баха в связи со страданиями и мученической смертью Иисуса»¹.

Поскольку концепция Яворского вбирает в себя множество ракурсов и аспектов, с ней так или иначе соотносятся изыскания в самых различных областях баховедения — начиная с текстологических исследований и кончая эстетикой и философией искусства барокко. Разумеется, невозможно в рамках одной публикации обозначить основные направления в развитии темы, которая уже давно стала самостоятельной отраслью музыкальной науки. Подобная задача и не ставится. Сфокусируем внимание лишь на отдельных работах, которые непосредственно переплетаются с воззрениями российского ученого на «Хорошо темперированный клавир».

Начнем подобный беглый обзор с трудов отечественных музыковедов, среди которых необходимо назвать неоднократно цитированную нами капитальную монографию Я. И. Мильштейна, публикации О. Захаровой, М. Лобановой и Н. Эскиной об эстетике и художественных принципах барокко (анализ образности инструментальных произведений Баха занимает в этих работах одно из центральных мест)². Прямым развитием методологических принципов Яворского

¹ Изложение в русском переводе тезисов ученого, высказанных в устной форме, приводится с любезного разрешения доктора Вольфа.

² Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения (первое издание — М., 1967); Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века. М., 1983; Захарова О. И. Риторика и клавирная музыка XVIII века // Музыкальная риторика и фортепианное искусство. Сборник трудов ГМПИ имени Гнесиных. Вып. 104. М., 1989. С. 6–25; Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994; Эскина Н. Принципы «комментированная» и хоральная обработка барокко // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII вв.). Сборник трудов ГМПИ имени Гнесиных. Вып. 65. М., 1983. С. 113–132.

следует назвать исследования Ю. Евдокимовой и В. Носиной о баховских сочинениях для органа и клавира¹. Немало общего с подходом выдающегося ученого к творчеству Баха содержат труды А. Милки и Т. Шабалиной².

Не менее важно обратиться к зарубежным публикациям — тем более, что концепция российского ученого была почти наверняка неизвестна западным музыковедам; следовательно, те или иные параллели в данном случае не только означают объективное подтверждение его открытий из независимых источников, но и указывают, в какой степени исследования Яворского предугадали вектор развития этой научной области.

В середине XX столетия в западном баховедении сложилось весьма влиятельное направление, которое можно назвать *нумерологическим*. На первый взгляд подобные труды кажутся прямым продолжением изысканий Яворского, однако столь разительно отличаются методологически, что в итоге не только резко противопоставляют себя исследованиям отечественного баховеда, но и фактически ставят под сомнение любые поиски образного содержания инструментальной музыки Баха. Основанием этих изысканий послужили публикации ряда трактатов эпохи барокко (в том числе немецких трудов баховского времени), посвященных числовой символике в музыкаль-

¹ Евдокимова Ю. К. Органные хоральные обработки Баха // Русская книга о Бахе. М., 1985. С. 221–247; Носина В. Б. О композиции и содержании Французских сюит И. С. Баха // Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха. Сборник трудов ГМПИ имени Гнесиных. Вып. 109. М., 1990. С. 52–72; Носина В. Б. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. М., 2002 (работа В. Носиной опубликована под одной обложкой с переизданным трудом Яворского «Сюиты Баха для клавира»).

² Шабалина Т. В. Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества. СПб., 1999; Милка А. П. «Музыкальное приношение» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. М., 1999; Милка А. П., Шабалина Т. В. Занимательная бахиана. Вып. 1–2. Изд. 2-е. СПб., 2001. Добавим: под редакцией Т. Шабалиной вышли несколько баховских произведений, в том числе I часть «Clavier-Übung», содержащая клавирные партиты (СПб, 2004); А. Милка стоял у истоков Баховских чтений, проходивших в Санкт-Петербурге в 1990-е годы; он же стал редактором-составителем опубликованных по материалам этих симпозиумов научных сборников (Вторые баховские чтения: «Искусство фуги». Материалы научной конференции 29–30 марта 1993 г. / Сост. А. П. Милка. СПб, 1993; Третьи Баховские чтения: «Хорошо темперированный клавир», второй том. Материалы научной конференции 3 мая 1995 г. / Сост. А. П. Милка. СПб, 1996).

ных сочинениях¹. Разумеется, ни один исследователь музыки Баха и его современников не может отрицать той важной роли, которую играла названная сфера для всей художественной культуры XVII — первой половины XVIII веков, включая музыкальную. Однако гиперболизация числовой символики, а главное — используемая методология вызывает, по меньшей мере, вопросы и сомнения, а то и прямое неприятие.

Методология эта основывается на положениях, согласно которым количество тактов в той или иной пьесе означает зашифрованную ссылку либо на порядковый номер псалма, либо на главу и стих Евангелия, либо на цифровой эквивалент определенного латинского изречения, полученный путем арифметического сложения номеров букв, составляющих слова этого изречения (букве А соответствует цифра 1, букве В — 2, С — 3 и т. д.).

Своеобразный манифест данного направления опубликован в книге немецкого музыковеда Х. Хана «Символ и вера в I части “Хорошо темперированного клавира” Иог. Себ. Баха», где помещен список из нескольких десятков различных сакральных чисел и соответствующих им слов или словосочетаний. Так, число 18 означает JJ (Jesu Juva), число 29 — SDG (Soli Deo Gloria), 41 — J. S. Bach, 14 — фамилию Bach без инициалов², 59 — Gloria, 64 — Kyrie, 70 — Jesus (а также Joh. Seb. Bach — фамилия с частичной расшифровкой имен), 77 — Agnus Dei (а также Halleluja); число 117, по мнению ученого, означает сумму глав в четырех Евангелиях и в Деяниях апостолов³... Поскольку количество тактов в большинстве прелюдий и фуг находится в обозначенных пределах, для

¹ См., например: Meyer U. Johann Jacob Schmidts «Biblischer Mathematicus» von 1736 und seine Bedeutung für das Verstandnis der Zahlensymbolik im Werk J. S. Bachs // Die Musikforschung 32. 1979. Heft 2. S. 150–153.

² Современные зарубежные баховеды единодушно указывают на Ф. Сменда как на первого ученого, связавшего число 14 с фамилией BACH (B = 2, A = 1, C = 3, H = 8; 2 + 1 + 3 + 8 = 14) в работе: Smend F. Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen. Eine Notenschrift und ihre Deutung // Bach-Studien. Kassel-Basel, 1950. S. 176–194. По мнению Сменда, а также других исследователей, 14 нот в темах фуг C-dur I. и B-dur I означают своего рода подпись композитора. Впрочем, эти идеи подвергаются сомнению рядом специалистов (см., например, статью: Emery W. A Rationale of Bach's Symbolism // Musical Times 95. 1954. P. 533–536).

³ Hahn H. Symbol und Glaube im 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers von Joh. Seb. Bach. Beitrag zu einer Bedeutungskunde. Wiesbaden, 1973. S. 37–38. Критикуя подобный подход, немецкий баховед И. Трестер иронически замечает,

каждой пьесы без труда находится соответствующее ей сакральное слово либо изречение.

Схожим образом интерпретируется количество нот в баховских темах: трехзвучный мотив означает Троицу, 7 нот — 7 дней творения, 12 — число апостолов. Кроме того, сакральным значением наделяются также числа, полученные в результате сложения либо умножения приведенных чисел: $9 = 3 \times 3$, $10 = 3 + 7$, $21 = 3 \times 7$, и т. д. Надо ли говорить, что и в этом случае для каждой темы легко находятся нужные соответствия.

Несколько иной ракурс того же метода можно наблюдать в статье Г. Ниссена¹. Согласно его концепции, вторая часть цикла прелюдий и фуг есть отражение библейских образов; однако, в отличие от Яворского, немецкий музыковед делит второй том на две половины, первая из которых, по его мнению, воплощает ветхозаветные сюжеты, вторая — евангельские². При этом, за редкими исключениями, Ниссен не утруждает себя доказательствами, почерпнутыми в музыкальном тексте. Во многих случаях единственным его аргументом становится знакомый нам подсчет числа тактов (которые, как правило, связываются с порядковыми номерами псалмов), а также количества нот в темах. Так, 43 такта прелюдии *fis-moll II*, в соответствии с подобным подходом, означают 43-й Псалом; 23 звука в теме фуги *d-moll II* — 23-й Псалом; 143 такта фуги *gis-moll II* — 143-й Псалом; 33 такта прелюдии *A-dur II* — возраст Христа в момент его пленения.

Подобный подход к «Хорошо темперированному клавиру» характерен и для наших дней, о чем свидетельствует работа Э. Ваке-

что, идя по этому пути, можно обнаружить в баховских пьесах, к примеру, зашифрованные ссылки на слова Будда (Buddah) и Нирвана (Nirwana). Остается, пишет Трестер, решить, какое число соответствует слову Нирвана — ведь если в немецком языке оно пишется через букву «w», что дает в сумме число 75, то в других западноевропейских языках принято иное написание: Nirvana, числовой эквивалент которого — 74 (*Tröster I. Joh. Seb. Bach. Iserlohn, 1984. S. 478*).

¹ *Nissen H. Der Sinn des «Wohltemperierten Klaviers II. Teil» // Bach-Jahrbuch. 39. Jahrgang. 1951–1952. Leipzig, 1953. S. 54–80.*

² Толкования пьес второй части тома: Вифлеем, Рождество (*Fis-dur II*), Двенадцатилетний Иисус в храме (*fis-moll II*), Крещение Христа (*G-dur II*), Тайная вечеря (*As-dur II*), Гефсиманский сад, Моление о чаше (*gis-moll II*), Пленение Христа (*A-dur II*), Страсти Господни, Распятие (*a-moll II*), Искупление первородного греха (*B-dur II*), Положение во гроб (*b-moll II*), Воскресение и Вознесение Христа (*H-dur II*), Страшный суд, Воскрешение мертвых (*h-moll II*).

ра¹. Ее автор исходит из гипотезы о том, что 24 прелюдии и фуги первой части соответствуют тематике 24 воскресных богослужений, следующих за праздником Троицы. По мнению Вакера, каждая из прелюдий отражает евангельский эпизод, обычно упоминаемый в тот или иной день, фуги же символически воплощают приводимые в ходе богослужения тезисы из Посланий Святых Апостолов. На первый взгляд, может показаться, что эти изыскания находятся в том же русле, что и исследования Яворского, однако чисто внешние нумерологические факторы, положенные в основу концепции Вакера, делают ее не только уязвимой для критики², но и неубедительной как в общехудожественном, так и в сугубо музыкальном ракурсе³.

Следует, однако, подчеркнуть: нумерология вовсе не является ни единственной, ни главной ветвью в западноевропейских исследованиях клавирной музыки Баха. Этому направлению активно противостоят другие подходы, приводящие ученых к значительным научным результатам.

К тем же обобщающим положениям, на которых основывается концепция Яворского, пришел позднее крупнейший знаток баховской музыки Генрих Бесселер. В статье «Бах как новатор» он пишет, что около 1720 года в клавирные сочинения Баха проникла экспрессивная мелодика его кантат, воплощавшая религиозные образы: «Хотя слова текста теперь отпадают, остается действенной

¹ *Wacker E. Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Clavier 1722. Die Zeit Orfung des Werkes aus der Musica Poetica und Tonometrie des Komponisten neu erschlossen und der geistlichen Hausmusik zurückgegeben. Lehr, 2000.*

² Так, резкое несогласие с доктриной Вакера выражает авторитетный японский ученый Йо Томита в обзоре баховедческих исследований, публикующемся на сайте www.bach-portal.com.

³ Объективности ради отметим: нумерологический метод оказывается весьма продуктивным в тех случаях, когда он соединяется с другими подходами (в частности, исследованиями в риторическом ракурсе, сравнительным интонационным анализом и т. д.). Пример такой интегральной методологии дает насыщенная и пронизательная (хотя и дискуссионная) статья рано ушедшего из жизни замечательного музыканта и ученого Ю. Петрова, в которой не только выявляются неизвестные ранее пласты духовного содержания «Хорошо темперированного клавира» и глубинные черты общности входящих в него пьес, но и с помощью нумерологии парадоксальным образом подтверждается научная обоснованность многих образных толкований Яворского (См.: *Петров Ю. П. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавиру» И. С. Баха (I том) // Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха. Сборник трудов ГМПИ имени Гнесиных. Вып. 109. С. 5–32*).

область аффектов, с которыми была первоначально связана экспрессивная мелодика: представление о страданиях и смерти Иисуса Христа»¹. Использование этого типа мелодики, по мнению немецкого ученого, привело Баха в «Хорошо темперированном клавире» к уникальным творческим достижениям — возвышенным по характеру клавирным пьесам, единственным в своем роде в XVIII столетии². В трудах Бесселера содержатся ценные наблюдения о взаимосвязи духовной и светской сфер творчества композитора, о баховской интонационной символике, выводы об эстетическом своеобразии инструментальной музыки Баха, в значительной степени перекликающиеся с доктриной отечественного баховеда³.

Примерно в те же годы, когда родилось нумерологическое направление в баховедении, появляются капитальные монографии Г. Келлера, включающие анализы всех пьес «Хорошо темперированного клавира»⁴. Наиболее сильная сторона исследований немецкого ученого, объединяющая их с изысканиями Яворского, — рассмотрение баховских прелюдий и фуг в контексте творчества композитора, а также его предшественников и современников. Подобная методология приводит Келлера к важным наблюдениям (значительная их часть приведена выше), как правило, подтверждающим находки Яворского и нередко проливающим свет на скрытый смысл музыки Баха.

Крупный шаг в том направлении, которое было разработано Яворским, сделан в труде известного американского исполнителя и ученого Э. Бодки⁵. Книга Бодки, подобно изысканиям российского музыковеда, имеет ярко выраженную практическую направленность. В ней охвачен широкий спектр проблем — от особенностей аппликатуры и фразировки конкретных пьес до общеэстетических и мировоззренческих установок барокко. Существенное внимание аме-

риканский ученый уделяет вопросам, которые были подробно освещены Яворским: текстологии, проблеме инструмента, тональной семантике, жанровой специфике, перекрестным связям баховских произведений различных жанров, а также музыкальной символике. В частности, давая собственное решение все той же выделенной нами основной дилеммы, которая связана с наличием либо отсутствием конкретного образного содержания в инструментальных пьесах Баха, Бодки отмечает: «Присутствие символических элементов в клавирной музыке очень часто столь очевидно, что становится невозможно отрицать их существования — довольно неприятного, быть может, для тех поклонников Баха, которым его произведения представляются кульминационным пунктом абсолютной музыки»¹.

Ценны образные толкования Бодки, касающиеся баховских прелюдий и фуг. Знаменательно, что интерпретации американского баховеда ни в малейших деталях не противоречат трактовкам Яворского, а в ряде случаев поразительно с ними совпадают (напомним, в частности, о циклах *g-moll II* и *B-dur II*).

Значительной вехой в изучении семантики музыкального языка Баха стала монография И. Трёстера, в которой рассматривается широкий круг вопросов — от проблемы выбора ключей (и здесь всплывают не исследованные ранее содержательные пласты) до цитирования хоральных мелодий в клавирных пьесах и их взаимосвязей с кантатно-ораториальной сферой, от особенностей применения композитором различных риторических фигур до установления общих закономерностей баховской звуковой символики².

Трёстер утверждает — и это одна из самых значительных его идей — что в баховских сочинениях (в том числе в «Хорошо темперированном клавире») зашифрованы сакральные слова и словосочетания. Однако кодом служат не числа, а латинские названия звуков. В частности, ученый полагает: во многих пьесах Баха скрыта знаменитая формула «*Soli Deo Gloria*» («Слава Единому Богу»), символически переданная мотивом, вобравшим в себя первые буквы названных слов — SDG (буква S, по старинной традиции, передается в музыке фонетическим эквивалентом — нотой *es*)³. Один из вариантов этого мотива (с перестановкой звуков: *d — es — g*),

¹ *Besseler G.* Бах как новатор // Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики. С. 81. Впервые работа была опубликована в издании «*Archiv für Musikwissenschaft*». 1955. № 1.

² Там же.

³ *Besseler H.* Bach und das Mittelalter // Bericht über die Wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950. Leipzig, 1951. S. 103–130; *Besseler H.* Charakterthema und Erlebnisform bei Bach // Kongreßbericht Lüneburg 1950. Kassel, 1952. S. 11–29.

⁴ *Keller H.* Die Klavierwerke Bachs. Leipzig, 1950; *Keller H.* Das Wohltemperierte Klavier von J. S. Bach. Kassel-Basel-London, 1965.

⁵ *Bodky E.* The Interpretation of Bach's Keyboard Works. Cambridge, Massachusetts, 1960; русский перевод: Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. М., 1993.

¹ Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. С. 206.

² Автор выражает благодарность В. Б. Носиной за предоставленную возможность ознакомиться с исследованием И. Трёстера.

³ Tröster I. Joh. Seb. Bach. S. 54.

по мнению исследователя, является ядром темы фуги g-moll I.

Значительное место в монографии занимает исследование баховских звуковых символов, которые трактуются практически так же, как у Яворского. Общность подходов обнаруживается и в том, что «Хорошо темперированный клавир» рассматривается в контексте протестантского песенного наследия: так, Трёстер выявляет родство темы фуги gis-moll II с начальной фразой хорала «Sei gegrübet, Jesu gütig»¹.

Обращаясь к клавирным партитам, музыковед высказывает мысль о том, что их семантическая основа — основные христианские праздники. Первая партита B-dur ассоциируется с Рождеством, вторая (c-moll) — со Страстной неделей, третья (a-moll) — с Пасхой; четвертая партита (D-dur) интерпретируется как Вознесение Господне, пятая (G-dur) — как Пятидесятница, шестая (e-moll) — как Страшный Суд. Трактовки Трёстера могут показаться неожиданными и спорными, однако они основаны на многоплановом анализе музыкальной ткани в единстве ее семантических пластов (хоральной мелодики, риторических фигур-символов, связей с другими жанровыми группами) и поэтому заслуживают самого внимательного анализа.

Среди публикаций начала XXI века, рассматривающих проблемы содержания прелюдий и фуг Баха, выделяется работа авторитетного японского исследователя Йо Томита². Рассматривая второй том «Хорошо темперированного клавира», японский автор критикует концепцию Ниссена за бездоказательные утверждения и ошибки. Однако, по мнению Томита, сама идея воплощения в прелюдиях и фугах библейских образов является верной. Японский исследователь предлагает свое толкование циклов b-moll II и H-dur II, основанное на связях их порядковых номеров в томе (22 и 23) с соответствующими псалмами³. Несмотря на, казалось бы, сугубо формальное и умозрительное основание, аргументы, приводимые баховедом, располагаются исключительно в музыкаль-

ной плоскости. И аргументы эти — надо признать — весьма убедительны и сильны.

Томита отмечает близость мелодических и гармонических контуров начального ядра прелюдии b-moll II (см. *Сводную таблицу*, с. 74 настоящей публикации) фрагменту «Страстей по Матфею», где запечатлены последние слова Иисуса (речитатив № 71, прим. 291). Указывая на общую тональность b-moll, весьма редкую в баховском творчестве, исследователь напоминает, что предсмертные слова Иисуса на кресте (Матфей 27, 46) являются ничем иным, как точной цитатой стиха 2 псалма 21 (22): «Боже мой! Боже мой! для чего Ты оставил меня?». Разумеется, пишет японский ученый, Бах не мог не знать о подобных соответствиях, в течении многих столетий отмечаемых в каждом издании Библии, не говоря уже о многочисленных комментариях и теологических трудах. Приведенные аргументы позволяют музыковеду сделать вывод о том, что этот псалом является смысловой параллелью цикла b-moll II.

Убедительные музыкальные аргументы приводит Томита для обоснования своей позиции в отношении цикла H-dur II, доказывая с помощью нотного примера несомненное родство прелюдии с кантатами BWV 85 «Ich bin ein guter Hirt» и BWV 112 «Der Herr ist mein getreuer Hirt»¹. Обе эти кантаты написаны на основе псалма 22 (23), начинающегося словами: «Господь — Пастырь мой». Кроме того, японский баховед наглядно показывает, что эти кантаты связывает с прелюдией H-dur II общая хоральная мелодия — «Allein Gott in der Höh' sei Ehr's»².

Работу Томита объединяет с концепцией Яворского не только общий подход. Две доктрины, разделенные почти столетием, порой пересекаются и в деталях. Напомним: Яворский увязывал тематическое ядро прелюдии H-dur II («разлетающиеся» в противоположные стороны линии голосов) с речитативом № 20 из «Страстей по Матфею», где звучат слова Иисуса: «поражу пастыря, и рассеются овцы стада» (Матфей 26, 31; прим. 315). Нетрудно заметить, что этот эпизод связан с теми же образами пастыря и овец, которые составляют смысловую основу псалма 22 (23). Таким образом, несмотря на все внешние различия научной аргументации российского и японского баховедов, их трактовки неожиданным образом смыкаются,

¹ Там же. С. 38, 64.

² Tomita Y. Psalm and Well-Tempered Clavier II: Revising the Old Question of Bach's Source of Inspiration // Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute. Vol. XXXII. Baldwin-Wallace College. Berea (Ohio), 2001. С. 17–41.

³ Напомним еще раз о расхождении нумерации псалмов в различных изданиях Библии. Речь в данном случае идет о псалмах 21 и 22 современного русского издания.

¹ Tomita, Yo. Цит. соч. Р. 33.

² Tomita, Yo. Цит. соч. Р. 34.

поддерживая и подкрепляя друг друга.

В том же русле исследований находится монография К. Оферштольца, целиком посвященная прелюдии и фуге A-dur I. Эта публикация весьма примечательна — по ней можно судить, насколько российский ученый опередил свое время. Вслед за Яворским (разумеется, независимо от него) К. Оферштолец указывает на ключевую для цикла A-dur I хорал «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (утверждая, правда, что этот напев, помимо прелюдии, является также основой темы фуги)¹. Отмечая в прелюдии важную роль терцовых мотивов, швейцарский специалист, подобно Яворскому, ссылается на органную фантазию на тему хорала «Komm, heiliger Geist, Herre Gott» VII, 36 — BWV 651, где также звучат эти символы (прим. 197 настоящей публикации)². Обращая внимание на общность опорных звуков всех голосов в начале прелюдии, Оферштолец характеризует линию среднего голоса примечательной фразой: «Вера второго человека»³. И хотя современный ученый персонифицирует персонажей прелюдии не как трех волхвов, а как три ипостаси Троицы, тождество аналитических принципов и полученных результатов налицо.

По поводу фуги A-dur I швейцарский исследователь выдвигает идею столь же неожиданную и смелую, сколь и спорную. Считая эту фугу одним из наиболее ярких воплощений баховского *credo*, ученый утверждает, что здесь в символической форме отображены важнейшие церковные праздники — Рождество, Страстная неделя, Пасха, Пятидесятница, Вознесение и другие, располагающиеся в обиходном порядке; а также основные христианские догматы — Троица, Символ веры и т. д. Эта идея Оферштольца также в чем-то перекликается с изысканиями Яворского, который — напомним — полагал, что в «Хорошо темперированном клавире» символически запечатлены годовой обиход и главные догматы христианской церкви. Однако позиция российского ученого была гораздо более взвешенной: он, в отличие от своего швейцарского коллеги, имел в виду структурные рамки цикла в целом, а не отдельно взятую пьесу.

Наиболее впечатляющим подтверждением концепции Яворского в западном музыковедении стало исследование известного финского композитора и теоретика, ученика Сибелиуса Юко Толонена «Про-

¹ Overstolz, Chr. Ein Stilles Credo J. S. Bachs: Präludium und Fuge in A-dur aus dem Wohltemperierten Klavier I. Basel, 2000. S. 35.

² Overstolz, Chr. Цит. соч. S. 20.

³ Overstolz, Chr. Цит. соч. S. 36.

тестантские хоралы и темы баховских фуг I части “Хорошо темперированного клавира”»¹. Научные результаты, полученные Толоненом, означают качественно новый (по крайней мере, для западноевропейского баховедения) уровень постижения смысла инструментальной музыки Баха.

Работа финского музыканта отличается редким единством мысли и структуры, безукоризненной ясностью подхода и четкостью формы. В первой части рассматриваются различные способы варьирования хорала в органных сочинениях Баха²; во второй найденные принципы переносятся на «Хорошо темперированный клавира», давая результаты столь же убедительные, сколь и сенсационные для западного читателя. Для нас же наиболее существенно то, что итоги своеобразной независимой экспертизы стали подлинным триумфом методологии Яворского³.

Приведем список тех находок Толонена в области цитирования хоральных тем, которые в точности повторяют открытия российского баховеда:

Фуга C-dur I: хорал «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (Das Gloria);

Фуга cis-moll I: хорал «Nun komm', der Heiden Heiland»;

Фуга dis-moll I: хорал «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir»;

Фуга G-dur I: хорал «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (Das Gloria);

Фуга b-moll I: хорал «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir».

Изысканиями финского ученого подтверждаются также некоторые наблюдения автора настоящей публикации:

Фуга d-moll I: хорал «Befiehl du deine Wege»⁴;

Фуга Es-dur I: хорал «Heilig, heilig, heilig ist Gott»;

Фуга F-dur I: хорал «Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist»;

Фуга As-dur I: хорал «Wie schön leuchtet der Morgenstern»;

Фуга A-dur I: хорал «In dulci jubilo».

¹ Tolonen J. Protestantinen koraali ja Bachin fuugateemat. Teoksessa Das Wohltemperierte Klavier I // Acta Musicologica Fennica. V. Helsinki, 1971.

² Думается, излишне напоминать, что задолго до Толонена подобные исследования провел Яворский — причем гораздо более интенсивные и на неизмеримо более широком материале, включавшем, помимо органных произведений, также кантаты, мотеты, инвенции, камерно-инструментальные пьесы.

³ Разумеется, финский музыковед ничего не знал об исследованиях Яворского. Тем редчайшим образом совпадает общность подходов, тем объективнее полученные результаты.

⁴ В данном случае Толонен указывает несколько другой фрагмент хоральной мелодии. См. Толонен J. Цит. соч. S. 88.

Вслед за Яворским, Толонен приводит те же примеры близости либо тождества музыки прелюдий и фуг произведениям других жанров: обработки хоралов «Wer nur den lieben Gott läßt walten» VII, 59 — BWV 647 (в связи с фугой c-moll I), «Nun komm', der Heiden Heiland» VII, 46 — BWV 660 (в связи с фугой cis-moll I), канцону d-moll IV, 10 — BWV 588 (анализ фуги dis-moll I), обработку хорала «Kyrie, Gott Vater» VII, 39a — BWV 669 и хоральную прелюдию «O Lamm Gottes, unschuldig» V, 44 — BWV 618 (анализ фуги fis-moll I), обработку хорала «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» VI, 13 — BWV 686 (в связи с циклом b-moll I), хор «Qui tollis» (№ 8) из Мессы h-moll (в связи с фугой h-moll I).

Некоторые хоральные цитаты, указанные финским исследователем, менее убедительны, чем образцы, предложенные Яворским (таковы, например, прелюдия Cis-dur I, фуги E-dur I и gis-moll I)¹; в каких-то анализах Толонен идет дальше своего российского коллеги (отметим проницательный разбор фуги cis-moll I, выявляющий истоки не только первой темы, но и всего тематизма в хорале «Nun komm', der Heiden Heiland»; идеи о претворении в теме фуги e-moll I начальной фразы хорала «O Haupt voll Blut und Wunden»; о хорале «Was Gott tut, das ist wohlgetan» в качестве основы темы фуги D-dur I). Чрезвычайно ценны отмеченные Толоненом факты родства прелюдий и фуг другим сочинениям².

Вместе с тем, при попытке нащупать принципы циклического объединения прелюдий и фуг в содержательной плоскости Толонен терпит неудачу (утверждая, что таких закономерностей обнаружить не удается), хотя останавливается буквально в полшаге от открытий Яворского: об этом свидетельствует сопоставление «Органной книжечки», где логика последования пьес определяется важнейшими вехами годового церковного обихода — и «Хорошо темперированного клавира», где обнаруживаются те же самые хоралы (как отмечает сам Толонен, иногда в том же порядке!). Однако, формулируя важ-

¹ Отметим также, что единственным циклом, где отсутствуют хоральные цитаты, Толонен считает прелюдию и фугу B-dur I. В то же время Яворский вполне обоснованно связывал тему названной фуги с хоралом «Nun komm', der Heiden Heiland».

² Речь идет о фрагменте сонаты Генделя h-moll для флейты и basso continuo (из так называемых «Hallenser Sonaten»), а также о теме современника Баха Э. д'Асторга, почти в точности совпадающих с тематическим ядром фуги g-moll I (Tolonen J. Цит. соч. S. 121–122).

нейшие тезисы о единстве образного строя светских и духовных сочинений Баха, о всепроникающем влиянии хоральных напевов и общности способов их обработки независимо от жанровой специфики, финский ученый все же оказывается не в состоянии перейти некую незримую грань, за которой его крупный научный труд перерос бы в баховедческую концепцию мирового значения.

Причины тому вполне очевидны. Вне поля зрения Толонена остались целые пласты изысканий, которым Яворский отдал немало времени и сил: вопросы интонационной символики, тональной семантики, рассмотрение вторичных жанровых особенностей и т. д. В монографии финского баховеда лишь затронута, но не исследована системно ключевая проблема тематических взаимосвязей «Хорошо темперированного клавира» с другими жанрами баховского творчества — прежде всего это касается кантат, пассионов и мессы, оказавшихся большей частью «за кадром».

Как отмечалось выше, в настоящей публикации не ставилась задача исчерпывающего обзора трудов, рассматривающих баховские прелюдии и фуги в религиозном ракурсе. Однако даже отдельные работы, выхваченные из потока научной литературы, выявляют отчетливые тенденции, позволяя прийти к определенным выводам.

Один из них заключается в том, что несмотря на почти полную изоляцию, в которой пребывала концепция Яворского в течение второй половины XX — начала XXI веков, методология его подхода к наследию Баха, равно как и конкретные научные результаты, пройдя многократную и разностороннюю экспериментальную проверку, убедительно доказали свою жизнеспособность и эффективность.

Равным образом, по мере развития баховедения снова и снова подтверждается факт существования в «Хорошо темперированном клавире» пластов художественного замысла, связанного с воплощением библейской образности и тематики. Можно было бы считать случайными совпадениями родство тематизма клавирных пьес с хоральными мелодиями, а также другими баховскими сочинениями (кантатами, пассионами, мессами, органными обработками хоралов), если бы количество выявленных образцов исчислялось единицами. Однако игнорировать десятки, если не сотни примеров, приводимых независимо друг от друга на протяжении длительного периода времени учеными разных стран, сегодня уже попросту невозможно.

С другой стороны, сопоставляя изыскания Яворского с лучшими образцами отечественных и зарубежных трудов последних десятилетий, посвященных осмыслению баховского клавирного творчества в философско-этическом аспекте, необходимо со всей определенностью признать неоспоримый приоритет исследований российского ученого, проявляющийся и в уровне художественно-контекстуального рассмотрения, и в степени координации различных исследовательских ракурсов, и в количестве научных открытий мирового значения, и во многих других аспектах — не говоря уже о приоритете хронологическом.

Баховская концепция Яворского до сих пор возвышается над всеми существующими публикациями по данной тематике вершиной несоизмеримого масштаба. До тех пор, пока не появится исследовательский труд, равновеликий этой концепции по широте охвата проблем, глубине и проработанности, а также научной доказательности; труд, который поднимет изучение образного строя прелюдий и фуг Баха на новую ступень (либо развив на качественно ином уровне идеи выдающегося ученого, либо предложив взамен другую доктрину, столь же обобщающую и убедительную), — до тех пор есть все основания считать систему взглядов отечественного музыковеда наиболее глубокой научной интерпретацией содержания «Хорошо темперированного клавира» в религиозном ракурсе.

Поистине титанические — как по объему, так и по глубине — изыскания Болеслава Леопольдовича Яворского привели ученого к подлинному научному прорыву, значение которого в мировой бахиане сегодня, спустя несколько десятилетий после смерти замечательного исследователя, мы только начинаем осознавать. Поэтому в высшей степени актуально звучит в наши дни оценка его деятельности, высказанная в свое время одним из наиболее авторитетных отечественных музыковедов, ученицей Яворского В. Конен, которая охарактеризовала исследования своего учителя вовсе не как прошедшую эпоху музыкальной науки, а как ее «[...] будущий этап, которым нам только предстоит овладеть»¹.

¹ Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. I. Изд. 2-е. С. 74.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

<i>Лукас Кранах Старший</i>	Грехопадение	141
<i>Сандро Боттичелли</i>	Благовещение	146
<i>Альбрехт Дюрер</i>	Мария и Елисавета (из серии «Жизнь Марии»)	152
<i>Доменико Гирландайо</i>	Встреча Марии и Елисаветы	156
<i>Мастер Тришебоньского алтаря</i>	Поклонение младенцу	160
<i>Альбрехт Дюрер</i>	Поклонение волхвов	166
<i>Оттавиано Нелли</i>	Обрезание Христа	172
<i>Бартоло ди Фреди</i>	Принесение во храм (Сретение)	176
<i>Лукас Кранах Старший</i>	Отдых на пути в Египет	184
<i>Пьеро делла Франческа</i>	Крещение Христа	190
<i>Иван Крамской</i>	Христос в пустыне	195
<i>Конрад Витц</i>	Чудесный улов	199
<i>Рафаэль Санти</i>	Чудесный улов	202
<i>Якопо Тинторетто</i>	Христос, идущий по озеру	204
<i>Хуан Фландрский</i>	Христос и самарянка	209
<i>Якопо Тинторетто</i>	Христос у Марии и Марфы	213
<i>Джотто</i>	Воскрешение Лазаря	216
<i>Лукас Кранах Старший</i>	Въезд Христа в Иерусалим	219
<i>Лукас Кранах Старший</i>	Изгнание торговцев из храма	222
<i>Дирк Боутс</i>	Тайная вечеря	226
<i>Андреа Мантенья</i>	Моление о чаше	232
<i>Лукас Кранах Старший</i>	Христос у Анны (из серии «Страстей»)	238
<i>Николаас Маес</i>	Христос перед Пилатом	245
<i>Лукас Кранах Старший</i>	Бичевание Христа (из серии «Страстей»)	249
<i>Лука Синьорелли</i>	Бичевание Христа	252
<i>Тамаш из Коложвара</i>	Несение креста	257
<i>Джованни Баттиста Тьеполо</i>	Шествие на Голгофу	260
<i>Джотто</i>	Распятие	268
<i>Лукас Кранах Младший</i>	Распятие	272

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

<i>Ханс Бальдунг Грин</i>	Скорбящая Богоматерь	277
<i>Мастер «Часослова Роана»</i>	Оплакивание Христа	282
<i>Фра Беато Анжелико</i>	Положение во гроб	287
<i>Густав Доре</i>	Ангел и жены-мироносицы	292
<i>Дуччо ди Буоннсеня</i>	Жены-мироносицы у гроба	
	Господня	295
<i>Дирк Боутс</i>	Воскресение Христа	299
<i>Лукас Кранах Младший</i>	Воскресение Христа	305
<i>Рафаэль Санти</i>	Вознесение Христа	307
<i>Гвидо Рени</i>	Сошествие Святого Духа	311
<i>Джироламо Муциано</i>	Сошествие Святого Духа	317
<i>Эль Греко</i>	Сошествие Святого Духа	321
<i>Мастер «Дармштадтских страстей»</i>	Трон благодати	325
<i>Антонио Переда</i>	Святая Троица	328
<i>Эль Греко</i>	Святая Троица	331
<i>Тициан</i>	Gloria	336

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ	
Глава I. Концепция Яворского в контексте бахианы его времени	8
Глава II. Тезисы Яворского об историко-контекстуальном изучении музыки Баха и их развитие	36
Глава III. Хорал, музыкальный символ и автоцитата в «Хорошо темперированном клавире»	58
Хоральные цитаты	58
Музыкальные символы	82
Проблема автоцитат и переработок музыки	120
ЧАСТЬ ВТОРАЯ	
Образный строй прелюдий и фуг Баха в интерпретации Яворского	126
Цикл «Ветхий Завет»	
Прелюдия и fuga G-dur II	141
Цикл «Детство Христа»	
Прелюдия и fuga C-dur I	146
Прелюдия и fuga e-moll I	152
Прелюдия и fuga g-moll I	156
Прелюдия и fuga B-dur I	160
Прелюдия и fuga A-dur I	166
Прелюдия и fuga Fis-dur I	172
Прелюдия и fuga B-dur II	176
Прелюдия и fuga E-dur I	184

Цикл «Юность Христа»	
Прелюдия и fuga a-moll I	190
Прелюдия и fuga cis-moll II	195
Прелюдия и fuga d-moll I	199
Прелюдия и fuga F-dur I	202
Прелюдия и fuga c-moll I	204
Прелюдия и fuga gis-moll II	209
Прелюдия и fuga f-moll II	213
Прелюдия и fuga Fis-dur II	216
Прелюдия и fuga F-dur II	219
Прелюдия и fuga d-moll II	222
Цикл «Страстная неделя»	
Прелюдия и fuga fis-moll II	226
Прелюдия и fuga cis-moll I	232
Прелюдия и fuga a-moll II	238
Прелюдия и fuga g-moll II	245
Прелюдия и fuga c-moll II	249
Прелюдия и fuga h-moll II	252
Прелюдия и fuga fis-moll I	257
Прелюдия и fuga h-moll I	260
Прелюдия и fuga gis-moll I	268
Прелюдия и fuga dis-moll II	272
Прелюдия и fuga f-moll I	277
Прелюдия и fuga es-moll / dis-moll I	282
Прелюдия и fuga b-moll I	287
Прелюдия и fuga b-moll II	292
Торжественный цикл	
Прелюдия и fuga C-dur II	295
Прелюдия и fuga G-dur I	299
Прелюдия и fuga H-dur I	305
Прелюдия и fuga e-moll II	307
Прелюдия и fuga H-dur II	311
Прелюдия и fuga D-dur I	317
Прелюдия и fuga Es-dur II	321
Догматический цикл	
Прелюдия и fuga Cis-dur I	325
Прелюдия и fuga Es-dur I	328

Прелюдия и fuga Cis-dur II	331	
Прелюдия и fuga D-dur II	336	
Эскизные трактовки		
Прелюдия и fuga As-dur I	341	
Прелюдия и fuga E-dur II	343	
Прелюдия и fuga As-dur II	345	
Прелюдия и fuga A-dur II	348	
Заключение. Концепция Яворского в контексте современного баховедения		351

ISBN 5-89817-126-6



9 785898 171261

Роман Эдуардович Берченко
В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО СМЫСЛА
Болеслав Яворский
о «Хорошо темперированном клавире»

Редактор Е. Двоскина
Выпускающий редактор В. Кудряшова
Нотный редактор И. Никитина
Корректоры: Н. Шантырь, Е. Арнапольская
Нотная графика: Е. Стародубцев, Е. Зверева, О. Румянцева
Верстка: В. Виленская
Дизайн обложки: Д. Долгов

Подписано в печать 19.09.2005. Формат 60x88 ¹/₁₆.
Печать офсетная. Гарнитура QuantAntiquaС. Бумага офсетная № 1.
Печ. л. 23,25. Тираж 2000 экз. Заказ 7158.

Юридический адрес:
Издательский дом «Классика-XXI»
123056, г. Москва, ул. Б. Грузинская, д. 60, стр. 1

Уважаемые читатели,
наши издания вы можете приобрести,
воспользовавшись услугами отдела «Классика — почтой».
Заявки направляйте по адресу:
123098, г. Москва-98, а/я 28
Издательский дом «Классика-XXI»

Тел./факс: (095) 290 3937
E-mail: info@classica21.ru
Интернет: www.classica21.ru

Отпечатано в ФГУП «Производственно-издательский комбинат ВИНТИ»,
140010, г. Люберцы, Московской обл., Октябрьский пр-т, 403. Тел. 554-21-86.