



РЕДАКЦИЯ ПЕРВОГО ТОМА «ХТК» И.С. БАХА

Игорь Истомин,
профессор РАМ им. Гнесиных,
кандидат искусствоведения

Первый том цикла «Хорошо темперированный клавесин» создан И.С. Бахом в 1722 году. В течение без малого трех столетий это сочинение многократно переиздавалось и редактировалось. Существуют общепризнанные «эталонные» редакции «ХТК». Предлагая новую, ее автор должен объяснить мотивы, заставившие его расширить коллекцию известных изданий. Мотивы эти основаны на суждении о нарушениях композиторской интонации, запечатленных в графике некоторых прелюдий и фуг, в исполнительских трактовках многих музыкантов, а также на необходимости показать недостаточно проясненное «генетическое родство» в малых циклах «прелюдия – fuga».

Для того чтобы показать справедливость утверждений о нарушениях авторской интонации, удобнее всего обратиться к типичным и характерным искажениям, зафиксированным в редакциях сложной и прекрасной заключительной си-минорной фуги первого тома. Фрагировка, диктуемая указаниями на определенные штрихи в редакциях К. Черни, Б. Муджеллини, Ф. Кролля, Ф. Бузони, Г. Бишофа, Б. Бартока (см. пример 1), формирует у слушателя неверное представление о мелодико-гармонической выразительности с первых тактов фуги. Первые три звука «фа-диез – ре – си» исполняются по замыслу редакторов одним штрихом: они объединены лигой у К. Черни, Б. Муджеллини и Б. Бартока, а в редакциях Ф. Кролля, Г. Бишофа и Ф. Бузони связаны в нотной записи (соответственно) либо одним ребром, либо единым штриховым обозначением – «маркато». Следующие за первыми тремя тонами звуки во всех представленных редакциях попарно залигованы в фигуры, соответствующие интонации стона (нисходящие малосекундовые шаги, организованные ритмоформулой хорейской стопы:

«соль – фа-диез», «си – ля-диез», «ми – ре-диез», «до – си», «фа-диез – ми-диез», «ре – до-диез»). Не вызывает сомнений желание редакторов придать теме фуги трагическое звучание (образ крестных страданий Иисуса Христа; правомерны ассоциации с выразительностью номеров си-минорной мессы и т.п.). Но никому не известно, кто впервые проставил эти лиги, и есть основания предполагать, что они не принадлежат самому композитору. Аргументы для этих предположений обнаружатся при анализе конструкции, которую выстроил композитор.

Каким образом прочитывается гармоническое содержание в теме фуги, если учесть штрихи редакторов? Первые три тона приходится отнести к тонической гармонии (трезвучие си минора), так как далее следуют звуки доминантовой функции с задержаниями к ним («соль – фа-диез», «си – ля-диез»). Так прочитывает нотный текст и большинство музыкантов (исполнителей и теоретиков). Однако какой банальный, вялый и скучный гармонический колорит, какие долгие, однообразные назойливые жалобы! В редакции Б. Муджеллини эти жалобы экспрессивно выделены специальной штриховой фигурой – ; у Ф. Бузони они акцентированы на первых звуках – . Но у И.С. Баха иная, более сложная и выразительная интонация. Ее можно услышать, обратившись к проведению темы в тактах 9–12. Гармоническое наполнение темы, которое задавалось фразировкой редакторов, здесь разрушено реально звучащим сложным мелодико-гармоническим последованием (см. пример 2).

Первый звук «фа-диез» относится к доминантовой функции, а не к тонической, как предполагалось выше; звуки «ре» и «си» принадлежат тоническому трезвучию; звук

«соль» представляет субдоминантовую гармонию, а не задержание к доминанте, как это прочитывалось в редакторских вариантах. В последовании тонов «фа-диез – си – ля-диез» высвечивается доминантовый аккорд, а тоны «ми – ре-диез» указывают на тонику Си мажора («ми» – задержание к терции). Но можно считать, что задержание не разрешилось в положенный звук «ре» (в терцию трезвучия си минора), а на его месте возникла терция доминанты Ми мажора, которая (доминанта) сменилась тоникой с задержанием, при разрешении переходящим в терцию доминанты фа-диез минора. С этой доминанты начинается фрагмент темы (он транспонирован в тональность доминанты), по гармонии родственной началу. Разница лишь в том, что первая фраза фуги заканчивалась на субдоминантовой гармонии (точнее, на септаккорде второй ступени), а это построение завершается созвучием двойной доминанты (фактически тоже субдоминанты, но альтерированной – с усиленными, обостренными ладовыми тяготениями; см. начало такта 11 в тексте фуги), и в том, что тоника дана здесь с задержанием к квинтовому тону (можно говорить и об аккорде шестой ступени, замещающей тонику, указав на внутрифункциональное варьирование). А далее, за этой фразой, в тональности фа-диез минор полностью звучит тот мелодико-гармонический оборот, который определяет музыкальное содержание всей темы:



Однако кто-то скажет, что это единичная гармонизация темы, а в самой мелодии, при ее одногласном изложении, такой гармонизации нет, и можно предположить другую версию сопровождения. Но такие утверждения не учитывают того факта, что при восприятии лю-

Пример 1

Fuga XXIV

Largo (♩=92)

ред. К. Черни

Fuga XXIV

Largo (♩=52)

To Pno.

ред. Б. Муджелини

Fuga XXIV

Largo

ред. Ф. Кроль

Fuga XXIV

Largo (♩=52)

ред. Г. Бишоф

Fuga XXIV

(Largo) Andante grave e solenne

ред. Ф. Бузони

Fuga XXXIII (XXIV)

Largo (♩=46)

ред. Б. Барток

Пример 2

бого музыкального произведения помимо нашей воли и сознания происходит сравнение всех сигналов, поступающих от звучащей музыки. В частности, это относится и к мелодии. Механизм памяти позволяет сравнивать сигналы между собой. Сравниваются отдельные звуки, их небольшие и более крупные группы и образования. Непроизвольно сигналы дифференцируются по принципу тождества – контраста (другими словами, устанавливается, появился новый сигнал, новая группа сигналов или повторилось нечто уже звучавшее). Если бы такой дифференциации не было, то для слушателя все звуки воспринимались бы на одной высоте и в одной длительности и ни о каком мелодическом рисунке не могло бы быть речи. Но ведь все нормальные люди слышат и запоминают мелодии (поют их по памяти), слышат их как неодинаковые, а в музыкальных произведениях обнаруживают повторения тематического материала в репризах сонатных или трехчастных форм, слышат секвенции или отмечают различия звуковых образований. Поднятые из подсознания (от произвольного восприятия) в план сознания, эти объединения звуков дают материал и основания для так называемого целостного анализа (в частности, мотивного, гармонического, фак-

турного, анализа формы, содержания всех ее составляющих, их взаимодействия, художественных задач композитора и, наконец, его эстетической и мировоззренческой установок). В этом перечне не названа, так как никогда не рассматривалась даже при целостном анализе, продекларированном как наиболее полный, всеохватывающий, одна существенная операция. Дело в том, что при восприятии произвольного абсолютно всеми слушателями устанавливаются не только сходные или различные фрагменты музыкальной формы, но и ГАРМОНИРУЮЩИЕ, СОРАЗМЕРНЫЕ ее построения, естественно СОЧЕТАЕМЫЕ, – те, которые могут звучать одновременно.

Рассматриваемая здесь тема си-минорной фуги всеми осознается и переживается как органичная, выразительная, красивая мелодическая конструкция. Важным фактором, обеспечивающим эти качества темы, является соразмерность ее частей и их гармоническое родство. Во втором-четвертом тактах темы, с того момента, когда начинает звучать фа-диез минор, для развития мелодической линии композитор воспользовался двумя гармонизирующими фрагментами. Они звучат в одной тональности, и их можно воспроизвести одновременно (пример 3). Гармоническая интервали-

ка недвусмысленно указывает не только на гармоническое родство сопоставленных для анализа сегментов (напомним, что при прослушивании темы они сопоставлялись и сравнивались произвольно), но раскрывает мелодико-гармоническое единство всей темы: D t s (DD) D t. Становится очевидным мелодико-гармоническое единство всех сегментов, образовавших мелодический контур темы. В возникшей ситуации приходится признать, что мелодия в своем движении (развитии) выявляет ту гармоническую последовательность, ту гармонию, которая регламентирует развитие этой линии. Но не принято говорить, что гармонический фактор определяет развитие мелодии, если реально звучит одноголосие и аккордика прорисовывается в нем не очень определенно, если нет движения по звукам разложенных трезвучий и септаккордов. Однако в данном случае нельзя утверждать и то, что гармония не регламентирует развитие линии: ведь из двадцати одного звука, образовавшего мелодию, только четыре могут быть отнесены к неаккордовым тонам. Аккордовые звуки явно преобладают. Становится понятным и то, что гармония и мелодия неотделимы друг от друга, не находятся в оппозиции друг к другу в процессе интонирования и

Пример 3



формообразования, а составляют особое единство – МЕЛОДИКО-ГАРМОНИЮ. Установленная мелодико-гармоническая формула сопровождает и первую фразу темы (начальный фрагмент выявленного мелодико-гармонического оборота), и все составившие тему мотивы (соответствующие сегменты этой формулы). Совпадает эта формула и с той гармонической версией, которая использована композитором в рассмотренных выше тактах 9–12. Подтверждается то суждение, что вся fuga, начиная с первого проведения темы до последних аккордов, построена на основе выведенной из мелодии мелодико-гармонической модели. Естественно, что повторения ее и ее сегментов по причине одинаковости построений приходится отделять друг от друга. Но тогда нужны иные лиги, иное нотографическое выражение, не сходное с предложенным в рассмотренных редакциях (см. пример 4).

Обнаруженная формула – мелодико-гармоническая матрица си-минорной fugи. Из нее и ее фрагментов сформированы все интермедии, проведения темы и противосложения. В связи с повторением (воспроизведением, редупликацией) оборота-матрицы¹ или его фрагментов композитор не мог поставить лиги «соль – фа-диез» и «фа-диез – ми-диез» (см. пример 1), так как эти лиги противоречат формуле мелодико-гармонической модели (остальные лиги не разрушают интонационную логику).

Знаменательно, что при подобном прочтении нотного текста становится ясной абсурдность правок, делавшихся, вероятно, переписчиками и редакторами при проведении ответа к теме. Г. Бишоф в примечаниях к первому тому «ХТК» указывает, что неоднократно возникали правки и что якобы у самого И.С. Баха были сомнения в отношении фиксации этого построения fugи. В комментариях к fugе XXIV Г. Бишоф приводит текстологические несовпадения в разных рукописных источниках (см. пример 5; в примере менявшиеся тоны помечены кружками). В разделе «Критический обзор» на странице 128 редактор пишет: «... стоит нота "до-диез", внесенная позже, вместо "си". Бах, вероятно, колебался в отношении этого места». А может быть, это не авторская правка? Чем объяснить эти колебания? Сомнительным звучанием? Но И.С. Бах четко представлял ту функциональную конструкцию, которая лежит в основании темы, и эта конструкция прописана в первоначальном, затем кем-то исправленном варианте четвертого и пятого тактов fugи. Доминантовый нонаккорд и неразрешенные задержания – типичные средства для музыки И.С. Баха. Композитор при сочинении предполагал, что его текст будет правильно прочитан и «отфразирован». А при верной фразировке в музыке не обнаруживается никаких стилистических погрешностей. Но если тему и ответ

играть с предложенной редакторами трактовкой, то при исполнении даже баховского начального варианта (неправленного) возникнут странные звучания. Из-за неверного представления о границах фраз у переписчиков и редакторов и появлялось искушение исправлять рукопись композитора. Эти же странные звучания дали основания некоторым теоретизирующим композиторам XX века (фамилии называть не буду, чтобы не обижать их ярых поклонников) восторженно возглашать слова о прорыве И.С. Баха к современным звучаниям, к атональной и линейной техникам звуковых композиций. Возможно, что сторонники таких воззрений, говоря о своей особой любви к музыке И.С. Баха, видят в его сочинениях те качества, которые им не свойственны. Однако если учесть расчлененность (разделенность на родственные фрагменты – фазы мелодико-гармонического процесса), установленную И.С. Бахом, то это обманчивое впечатление о предвосхищении великим композитором-музыкантом атонализма исчезнет (см. пример 4; ответ в фа-диез миноре). Померкнет и модернистский восторг. Но каково понимание композиторской техники и эстетики И.С. Баха профессионалами нашего времени, считающими его своим предтечей! После выявления оборота-матрицы в теме приходится признать, что основание их суждений находится не в музыке великого композитора, а в теоретической

¹ Первоначальный вариант теории матричного строения музыкальных форм представлен автором этих строк в кандидатской диссертации «Закономерность распределения звуков в музыкальных формах (на примере структурного анализа бурлацких песен)» (МДОЛГК им. П.И. Чайковского, 1975) и в книге «Мелодико-гармоническое строение русской народной песни» (Советский композитор, М., 1985).

Пример 4

Largo (♩=52)

Chord symbols above the first system: D T II D T D T D t, D D D t D II, tr.

Chord symbols below the first system: D t II D, fis E.

Chord symbols below the second system: T I D T I D t D D I D t II D t.

Performance markings: *espressivo*, *fis*, *E*.

системе Э. Курта. Э. Курт не создал мелодико-гармонического единства, которое предполагает, что мелодия, развертываясь, выявляет ту гармонию, которая определяет развитие этой линии: M T или MГ. Потому, усматривая оппозицию мелодии и гармонии в полифонической фактуре (фактически M + Г), настаивал на главенствующей роли мелодической линии как порождающего формообразующего фактора в полифонических сочинениях. Его теория оправдывала и обосновывала современную ему линейристскую композиторскую технику.

Далее следует привести фрагмент фуги с той фразировкой, которая отражает мелодико-гармоническое единство баховского произведения, для того чтобы уточнить особенности выставленных в нотных текстах знаков (пример 6).

Сходные фазы мелодико-гармонического процесса, соответствующие полным, усеченным, обращенным, ракоходным, увеличенным и уменьшенным воспроизведениям (редупликациям) оборота-матрицы, в примере 6 отделены друг от друга знаком цезуры (V) и фразировочными лигами (кроме фразировочной лига может быть пролонгирующей, штриховой и характерной). Залигванные ноты (пролонгиро-

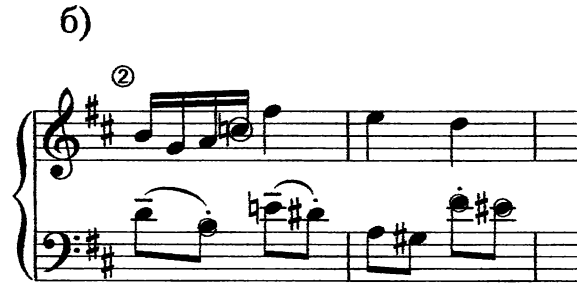
ванные в том или ином голосе, задержанные на одной высоте) при исполнении цезурой не разрываются. «Разрыв» в таком голосе осуществляется после снятия задержанного тона. Цезура относится в этом случае к движущимся под (над) выдержанным звуком голосам (см. пример 6).

Трудно отрицать тот факт, что при подобном прочтении текст проанализированной фуги обнаруживает разнообразное и выразительное «дыхание» закодированного в нем интонационного процесса (разнодлинные построения, фразы разной протяженности). Звучит сдержанное, суровое и трагически окрашенное повествование о страданиях распятого Бога.

Другой яркий пример, которым можно продемонстрировать искажение смысловой интонации, связан с традиционным (типичным) прочтением текста си-бемоль-минорной прелюдии. Обычно в основу фразировки исполнители помещают начальную ритмическую фигуру – пятидольник пятого типа («пятый пятидольник» – в теории стихосложения), формулу стопы, оканчивающейся сильным, ударным слогом. Но художественный результат не соответствует об-

разу, задуманному композитором. Мелодико-гармоническая модель и ее развитие в минорной, с драматическим колоритом созвучий прелюдии (задержания, острая акцентированная диссонантность) диктуют выбор иной стопы: нужен ритмический рисунок «второго пятидольника»: – фигуры с понижающим, как бы бессильным завершением. При использовании «пятого пятидольника» созвучие, которое приходится на сильное, завершающее стопу время, воспринимается как относящееся к субдоминантовой группе аккордов (здесь и далее в схемах будет указываться только функциональная принадлежность аккордов, а не точные их определения). Если же воспользоваться фигурой «второго пятидольника», то это созвучие будет восприниматься не как самостоятельный аккорд, а как задержание к аккорду из доминантовой группы. Гармоническая окраска становится автентической, а не плагальной, и более напряженной, острой. Кроме того, анализ фактурного решения в разбираемых построениях показывает, что паузами в средних голосах композитор намеренно ослабляет окончания фраз, подчеркивая эффект бессилия, повисания (пови-

Пример 5





сающие руки и голова Спасителя, снятого с Креста; вспоминаются шедевры Микеланджело, образы его знаменитых скульптурных композиций; пьета). Но ведь это другая музыка!

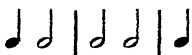
Пропадает трагизм интонации и в теме фуги фа минор, если играть ее без должных разделений, стараясь сделать возможное легато от начала до конца мелодического построения. «Разорвав» же мелодию на мотивы, в соответствии с фрагментами оборота-матрицы, исполнитель получит убедительный интонационный образ.

Другая причина, заставившая обратиться к редактированию «ХТК», – необходимость раскрыть генетическую связь в малых циклах «прелюдия – fuga». Если посмотреть на оборот-матрицу фуги си минор в его полном (неусеченном) варианте и сравнить его с начальным мелодико-гармоническим последованием прелюдии, то при поверхностном (беглом) взгляде можно составить суждение о несходстве строительного материала в этих частях цикла. Действительно, первые построения обеих пьес сразу не назовешь родственными. Однако в четырнадцатом такте фуги появляется сегмент порождающей модели, соответствующий началу фуги, проведенный в ракоходном движении в тональности фа-диез минор: сначала возникает субдоминанта, затем появляется тоника, а после нее звучит доминанта (можно это последование аккордов трактовать и как обращение мелодико-гармонической фигуры из начала фуги). В свою очередь возникшее преобразованное начало фуги целиком совпадает с первым проведением сегмента порождающей модели в прелюдии; прелюдия и

начинается в тональности фа-диез минор, а не в си миноре. А вслед за этим фрагментом оборота-матрицы следует ее полное проведение в основной тональности. Разница в сравнении с фугой состоит лишь в том, что в прелюдии порождающая модель проведена в увеличении (длительности аккордов, образующих оборот-матрицу, даны не четвертями, а половинными длительностями). Для того чтобы убедиться в верности сказанного, следует сравнить такты 15–16 фуги с тактами 2–4 прелюдии (начинается порождающая модель со второй четверти второго такта). Для наглядности можно и подписать схемы мелодико-гармонических оборотов прелюдии и фуги одну под другой:


D t s D t – оборот-матрица фуги;



s t D – ракоход сегмента оборота-матрицы, проведенный в тональности доминанты (в ней начинается прелюдия);


D t s D – оборот-матрица прелюдии.

Генетическое родство прелюдии и фуги не вызывает сомнений: в основе его – одна и та же мелодико-гармоническая порождающая модель.

Тот же принцип единства наблюдается и во всех других малых циклах из «ХТК» И.С. Баха. Так, начальное последование аккордов из первой прелюдии (первый четырехтакт с равнодлительной сменой тонического трезвучия, секундакорда второй ступени, доминантового квинтсекстакорда и

снова – тонического трезвучия) – оборот-матрица этого малого цикла – обнаруживается в фуге с третьего звука основной темы фуги. Тема фуги начинается не с полного проведения порождающей модели, а с ее начального сегмента – с двузвучного, соответствующего двум начальным аккордам оборота-матрицы. В полном, ладо-гармонически ясном и совпадающем с началом прелюдии варианте оборот-матрица появляется в фуге в четвертом такте (несмотря на проведение порождающей модели в тональности доминанты, ее обнаружить несложно).


T S D T – оборот-матрица прелюдии;


T S D T – оборот-матрица фуги.

Как видно, темы фуг си минор и До мажор начинаются с мелодических построений, соответствующих не полному проведению порождающих их моделей, а с последований мелодических тонов, согласованных с фрагментами оборота-матрицы. Какая мысль побудила композитора воспользоваться той или иной частью порождающей модели для построения мелодии, остается тайной творчества, но факт обращения композитора к подобному «строительству» не вызывает сомнений (если читателя смущает сама идея подобной компоновки темы, то можно успокоиться мыслью, что так получилось у автора спонтанно; но фрагменты темы тем не менее соответствуют обороту-матрице).

Неполное воспроизведение оборотов-матриц, как прием развития, обеспечивает индивидуаль-

Пример 6

Largo (♩=52)

The musical score is presented in three systems. The first system includes the tempo marking 'Largo (♩=52)' and the instruction 'espressivo'. The score is written for piano and bass. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line starts with a whole rest. The second system continues the melodic development in the treble, featuring a trill (tr) and various slurs. The third system shows further melodic and harmonic progression, with the bass line becoming more active.

ное устройство и специфическую интонационную логику каждого произведения. Подчас оно дает чрезвычайно интересные смысловые (содержательные, образные) решения, приводит к необычным композиторским находкам. Так, fuga до-диез минор заканчивается «усеченным» оборотом-матрицей в фа-диез миноре и завершается доминантовым трезвучием этой тональности, которое по высотному положению совпадает с тоникой всей композиции, но заменяет минорное звучание всей пьесы мажорным. Доминанта фа-диез минора обладает восходящим тяготением. Это тяготение переживается слушателем как устремление вверх. Если учесть, что fuga написана, как принято считать, на тему «креста», то неустойчивость, устремленность последнего аккорда вверх (как бы «к Небесам») дает основания к пониманию того, что тему «Креста» следует обозначать не с прописной,

а с заглавной буквы в соответствии с религиозными представлениями и той образной сферой, к которой постоянно обращался композитор.

Предложенный анализ содержательных и конструктивных граней рассмотренных прелюдий и фуг, как представляется редактору, является вполне убедительным мотивом и основанием для проведения намеченной работы с текстами И.С. Баха. Увеличить число примеров, демонстрирующих единство мелодико-гармонических моделей в малых циклах «прелюдия – fuga», не представляет труда, но в предисловии к данной публикации такое исследование неуместно, так как ее цель иная: дать исполнителям (прежде всего молодым, учащимся исполнителям) определенным образом структурированные тексты, в которых установлена фазность мелодико-гармонического интонационного процесса. Фазы его, соответствующие полным, усеченным,

данным в увеличении, уменьшении или в обращении оборотам-матрицам, будут отделяться друг от друга знаком цезуры (∨). Однако не следует каждый раз грубо «разрывать, рубить» интонационный поток глубокими «вздохами». Каждый исполнитель, в соответствии со своими представлениями о характере того или иного произведения, может найти средства для показа этой фазности с помощью цезур, акцентов, штрихов, динамики, агогики и т.п. Вместе с тем редактору кажется, что фразировка, отражающая обозначенную фазность процесса интонирования, делает его осмысленным, выразительным и соответствующим авторскому замыслу.

Тексты прелюдий и фуг взяты из публикации «ХТК» И.С. Баха под редакцией Г. Бишофа, представляющей наиболее выверенным и обоснованным воспроизведением автографов композитора. ■