

От автора

Глубокоуважаемый читатель!

Милка А. П.

“Музыкальное приношение” И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. — М.: “Музыка”, 1999. — 250 с., нот., ил.

В книге профессора Петербургской консерватории А. П. Милки осуществляется попытка приоткрыть завесу над тайной одного из наиболее загадочных сочинений И. С. Баха, которое он назвал “Музыкальным приношением” (“Musicalisches Opfer”). На основании изучения подлинника этого произведения, особенностей почерка И. С. Баха и научных работ своих предшественников А. П. Милка приходит к оригинальной гипотезе об авторском замысле “Музыкального приношения”, а также о реализации этого замысла.

Книга адресована не только специалистам, но и всем, неравнодушным к музыке И. С. Баха.

ISBN 5-7140-0695-X

© А. П. Милка

© Издательство “Музыка”,
оформление, 1999

Книга, которую Вы держите в руках, была написана в 1987 году. Поводом для этого послужило знакомство с талантливой работой ленинградского музыковеда Бориса Ароновича Каца о “Музыкальном приношении” И. С. Баха. Ее автор любезно позволил мне прочесть тогда еще неопубликованную машинопись (позже ее сокращенный вариант был напечатан в журнале “Советская музыка”; см.: Кац Б. К реконструкции замысла “Музыкального приношения” // Сов. муз., 1985, № 3. С. 67—75). Основная идея ее оказалась столь красивой, а сама работа — столь увлекательной, что была прочитана мною “на одном дыхании”. Некоторые факты и детали “Музыкального приношения” Баха представлялись мне несколько иными, чем было изложено в прочитанной работе. Эти расхождения нашли свое отражение в настоящей книге.

В обосновании гипотезы, которая предлагается здесь, важную роль играет область, к которой не так часто обращается отечественное баховедение, — исследование почерка И. С. Баха. С тайнами почерка и его изучения, с тем, что стоит за его элементами, с тем, сколько может рассказать всякий начертанный человеком знак, меня познакомил известный эксперт-почерковед, заведующий Центральной судебно-криминалистической научно-исследовательской лаборатории (г. Ленинград) Михаил Григорьевич Любарский. Творческое общение в период моей работы над “Музыкальным приношением” с этим удивительно талантливым человеком, незаурядной личностью и обладателем бездонных знаний в области, о которой мы ведем речь, принесло мне неоценимую пользу и было одним из ярких жизненных впечатлений.

Первым читателем этой книги, еще в машинописи, был один из моих учителей, Михаил Семенович Друскин, который ввел меня в современное баховедение — как в его проблематику, так и в круг ученых, посвятивших себя изучению жизни и творчества И. С. Баха. Его соображения по поводу прочитанного оказались важными для меня — и не только в связи с данной работой.

Бесценная реликвия, имеющая самое непосредственное отношение к предлагаемой книге, ее “главный герой”, — экземпляр “Музыкального приношения”, подаренный И. С. Бахом королю Пруссии Фридриху II, — хранится в Музыкальном отделе Государственной библиотеки в Берлине (Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz) под шифром Am. B. 73. Моя самая искренняя признательность — руководству Музыкального отдела библиотеки и его директору, доктору Хельмуту Хеллу (Dr. H. Hell) за предоставленную возможность тщательного изучения этого экземпляра “Музыкального приношения”, а также других материалов и рукописей И. С. Баха.

Эти же слова благодарности хотелось бы сказать также дирекции и работникам Бах-архива (Bach-Archiv Leipzig), в частности, доктору Андреасу Глөкнеру (Dr. A. Glöckner) и госпоже Вере Липпольдовой (Frau W. Lippoldova) — за возможность работы с рукописями и документами И. С. Баха, равно как и за творческое общение.

Публикация фрагментов “Музыкального приношения” и некоторых рукописей И. С. Баха в данной книге выполнена с любезного разрешения Музыкального отдела Государственной библиотеки Берлина и Баховского архива в Лейпциге.

Петербург, август 1999 года.

А. Милка

Введение

17 листов из библиотеки принцессы Амалии, на которых впервые было награвировано “Музыкальное приношение” Баха, задали исследователям такое количество загадок, поставили перед ними столько вопросов и вызвали столько недоумений, что само оно превратилось в сплошную загадку. В попытке разрешить ее возникали многочисленные концепции и гипотезы, но они “повисали в воздухе”, оставаясь лишь предположениями, ибо для их доказательства не хватало бесспорных аргументов и фактов. Трудно сказать, суждено ли какой-нибудь из гипотез обнаружить свою истинность, или же они все так и останутся догадками. Не хочется быть пессимистом, но похоже на то, что положение вещей таким и останется, ибо полный ответ может дать только авторская рукопись “Музыкального приношения”. Но она, к сожалению, утеряна, и почти нет надежд на то, что ее когда-либо удастся обнаружить. Все, чем сейчас располагает человечество, — это разрозненные листы первого упомянутого прижизненного издания, награвированного, как полагали, Иоганном Георгом Шюблером из города Целла¹. Сейчас их 19, но до 1971 года считалось, что их 17, пока один из крупнейших баховедов современности Кристоф Вольф не обнаружил двойной лист, представляющий собой обложку Сонаты². Правда, есть еще авторская запись шестиголосного ричеркара в двустрочном изложении, но, к сожалению, ее существование пока не дало новых фактов для решения проблемы.

Зато исследователи утешают себя мыслью о том, что уж история-то возникновения “Музыкального приношения” известна во всех подробностях. В этом вопросе обнаруживается редкостное единодушие, и нет даже намека на какое-либо различие в точках зрения. Здесь все ясно, начиная от места и точной даты возникновения замысла до многочисленных деталей и обстоятельств, связанных с ним. И вряд ли другое сочинение Баха в этом смысле так обильно документировано. Исследователи

¹ Вопрос о гравере, как увидим далее, — тоже одна из загадок. Мы остановимся на этом в главе “О реконструкции”.

² Об этом см.: Wolff, Christoph. New Research on Bach's Musical Offering // The Musical Quarterly 1971. No 3. P. 379—408.

охотно ссылаются на эти документы и... излагают историю, которой, судя по всему, никогда не было.

Есть ли у нас основания для подобного рода заявлений?

Ниже мы попытаемся обосновать свою точку зрения, добавив к уже имеющимся многочисленным гипотезам еще одну. При этом мы ни в коей мере не претендуем на окончательное решение проблемы, но лишь представим один из вариантов ее видения, предлагая читателю самому судить о степени его правдоподобия.

* * *

Вначале — об упомянутых 17 листах.

Принцесса Амалия, младшая сестра Фридриха II, прусского короля, располагала (не без стараний Иоганна Филиппа Кирнбергера, ее учителя музыки, который сам был учеником И. С. Баха) весьма представительной нотной библиотекой. Экземпляр “Музыкального приношения”, подаренный Бахом Фридриху II, оказался у нее (по-видимому, в неполном виде). Взору исследователей он предстал таким:

1. Два листа горизонтального формата — с названием произведения на одном из них (см. илл. 1) и посвящением королю на втором (см. илл. 2, 3).

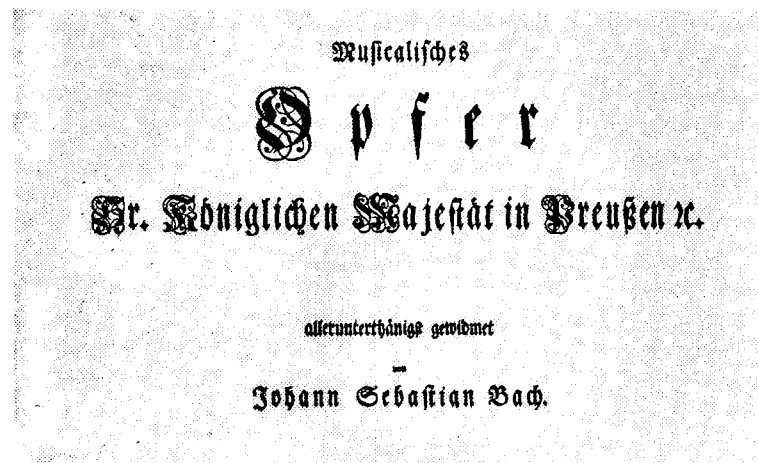


Иллюстрация 1

Лицевая сторона обложки “Музыкального приношения”

Allergnädigster König,



Ich. Majestät weyhe hiermit in tiefster Unterthänigkeit ein Musicalisches Opfer, dessen edelster Theil von Deroseiben hoher Hand selbst herrührt. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich annoch der ganz besondern Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bey meiner Anwesenheit in Potsdam, Ew. Majestät selbst, ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorgespielen geruheten, und zugleich allergnädigst auftrugen, selches alsbald in Deroseiben höchsten Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemercke aber gar bald, daß wegen Mangels nöthiger Vorberritung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich forschete demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig, dieses eruchte Königliche Thema vollkommenere auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Versuch ist nunmehr nach Vermögen beend-

Иллюстрация 2

Посвящение королю (начало)

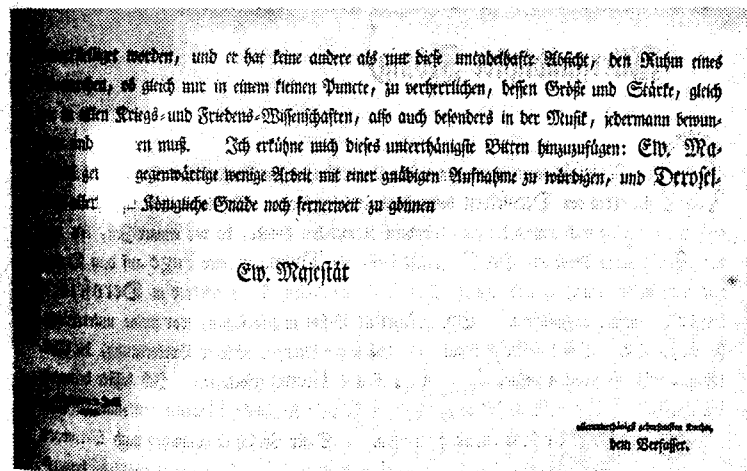


Иллюстрация 3

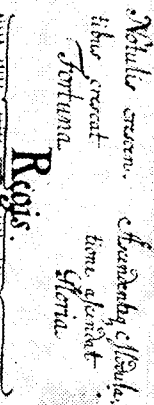
Посвящение королю (окончание)



Иллюстрация 4
Ричеркар аз (начало, стр. 1)



Иллюстрация 5
Ричеркар аз (окончание, стр. 4) и канон после него



10

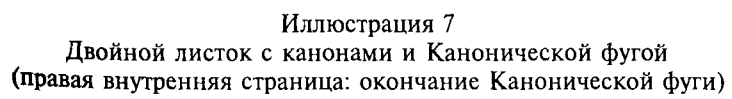




Иллюстрация 8
Ричеркар аб (начало, стр. 1)

Handwritten musical score on page 13, continuing from the previous page. It features three systems of music. The first system, labeled with a large '7.' in the right margin, consists of five staves. Below it is a section labeled "Canon à 4. Quando invenietis." followed by two staves. The final system is labeled "Canon à 4." and also consists of two staves. The notation is consistent with the previous page, showing complex polyphonic textures.

Иллюстрация 9
Ричеркар аб (окончание) и 2 канона после него (стр. 7)

SONATA
opr il Soggetto Reale

^a
Traversa.
Violino
^c
Continuo.

Иллюстрация 10
Соната (обложка)

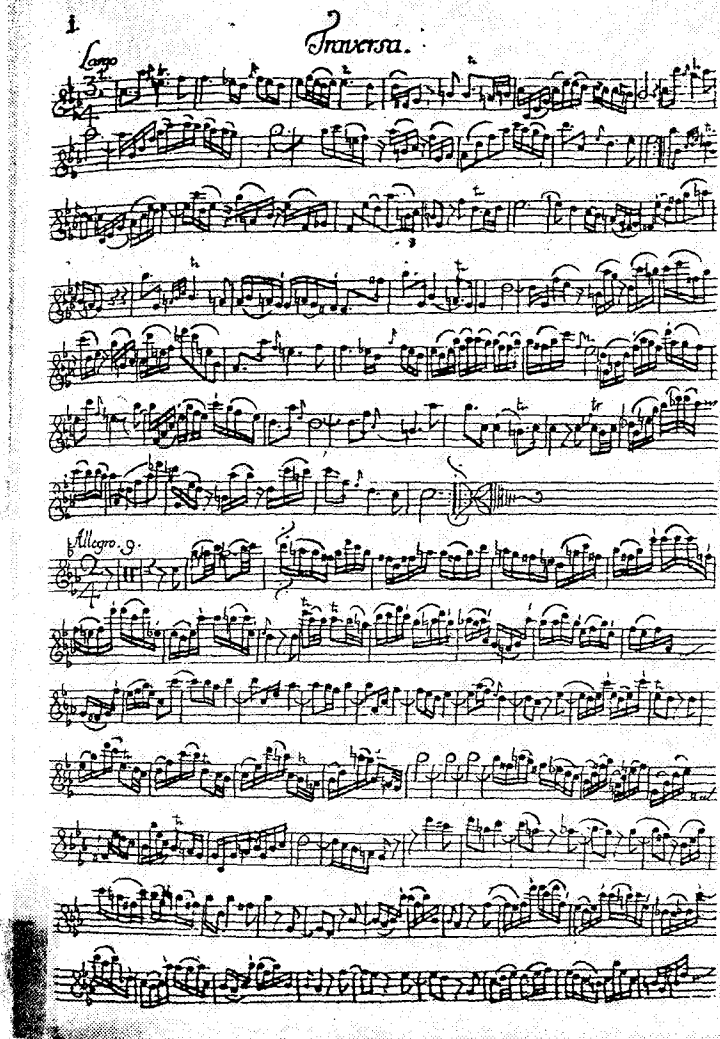


Иллюстрация 11
Соната (партия флейты, стр. 1)

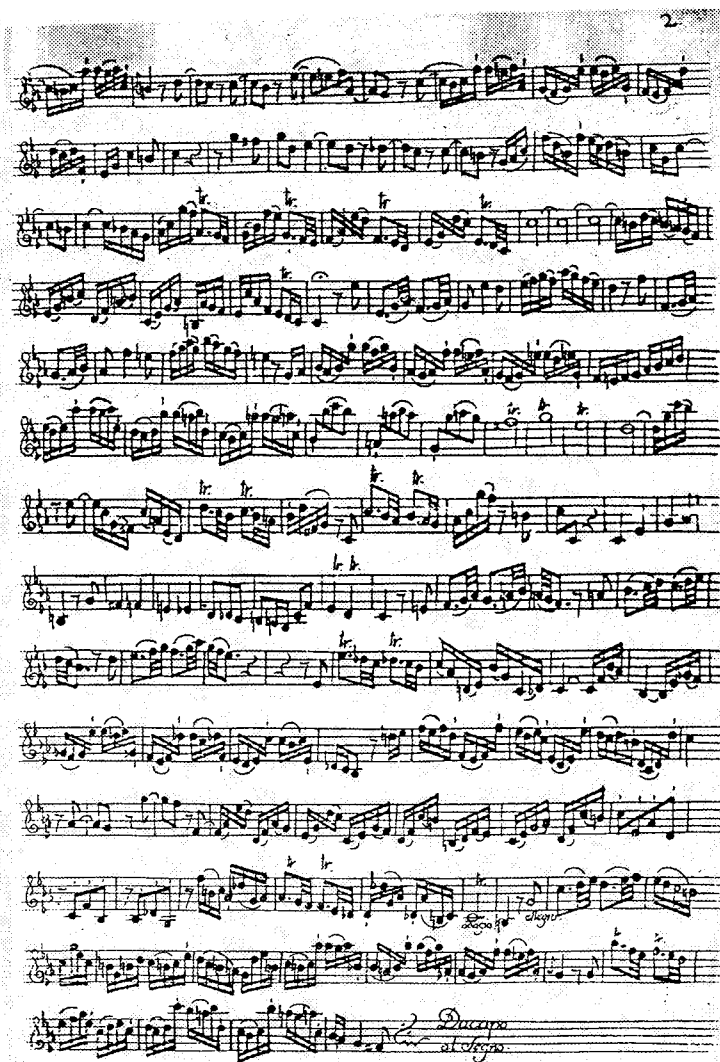


Иллюстрация 12
Соната (партия скрипки, стр. 2)

Иллюстрация 13
Соната (партия флейты, стр. 3)



Иллюстрация 14
Соната и канон после нее (партия Continuo, стр. 4)

2. Три листа горизонтального формата — с трехголосным ричеркаром (далее — Ричеркар а3³) и каноном после него на оставшейся последней строчке (см. илл. 4, 5). На лицевой стороне этих листов находится сделанный от руки и оформленный под заглавие акrostих *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*, первые буквы которого образуют слово RICERCAR:

Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta.

Иллюстрация 15

Надпись на лицевой стороне Ричеркара а3 в экземпляре, подаренном Фридриху II

Все это (см. пункты 1 и 2) объединено в красивом кожаном переплете. Кроме того, имелись также (вне переплета):

3. Два листа вертикального формата — с пятью канонами и Канонической фугой (см. илл. 6, 7.). На лицевой, незанятой странице этих двух листов находится сделанная от руки надпись *Thematis Regii Elaborationes Canonicae* (“Каноническая разработка темы короля”):

THEMATIS REGII

Elaborationes Canonicae.

Иллюстрация 16

Надпись на лицевой стороне двойного листа с канонами и Канонической фугой в экземпляре, подаренном Фридриху II

³ В данном случае мы используем условное (упрощенное) написание, в отличие от точного: *Ricercar à 3*, что буквально означает “Ричеркар для трех [голосов]”. В других подобных случаях мы будем использовать такую же условность, например, “Canon a2” или “Ricercar a6”, что должно быть понято как “Двухголосный канон” или “Шестиголосный ричеркар”.

4. Четыре листа горизонтального формата — с шестиголосным ричеркаром (далее Ричеркар а6) и двумя канонами после него, находящимися на оставшихся пяти свободных строчках. Над канонами написан девиз: *Quaerendo invenietis* — “Ищи и обрящешь” (см. илл. 8, 9).

5. Шесть листов (точнее, три двойных листа) вертикального формата — с Сонатой для флейты, скрипки и continuo (см. илл. 11', 12, 13, 14) и канонем после нее, находящимся на оставшихся четырех строчках. Соната не имеет партитуры. Каждый двойной лист — это уже готовая расписанная партия флейты, скрипки, continuo; точно так же расписан и канон. Он находится в конце каждой партии, на стр. 4 (см. илл. 14).

Впоследствии обнаружилось, что все остальные, обычные экземпляры несколько отличаются от того, который был подарен королю:

- они были напечатаны на обычной бумаге форматом 22,5 x 36 см (подарочный же — на бумаге улучшенного качества и более крупного формата ок. 36 x 45 см);

- названия *Thematis Regii Elaborationes Canonicae* не было вообще;

- акростих находился не на лицевой стороне Ричеркара а3 (илл. 15), а на двойном листе с канонами⁴ (илл. 17);

- в связи с этим лицевая страница Ричеркара а3, где в подарочном экземпляре находился акростих, в обычных экземплярах пуста.

Всю топографию “Музыкального приношения” в его обычном (не подарочном) виде, как правило, показывают на схеме, подобной той, которая приведена здесь ниже (см. табл. 1).

Первой реакцией исследователей, приступивших к изучению “Музыкального приношения” лишь в последней четверти XIX века, была реакция на его внешний вид. Человеку того времени было непонятно, как подобная совокупность листов разного формата с отсутствием сквозной пагинации и наличием другой,

⁴ Он был награвирован отдельно, на полоске бумаги размером 5,5 x 20 см и затем наклеен на первой (пустой) странице двойного листа с канонами.

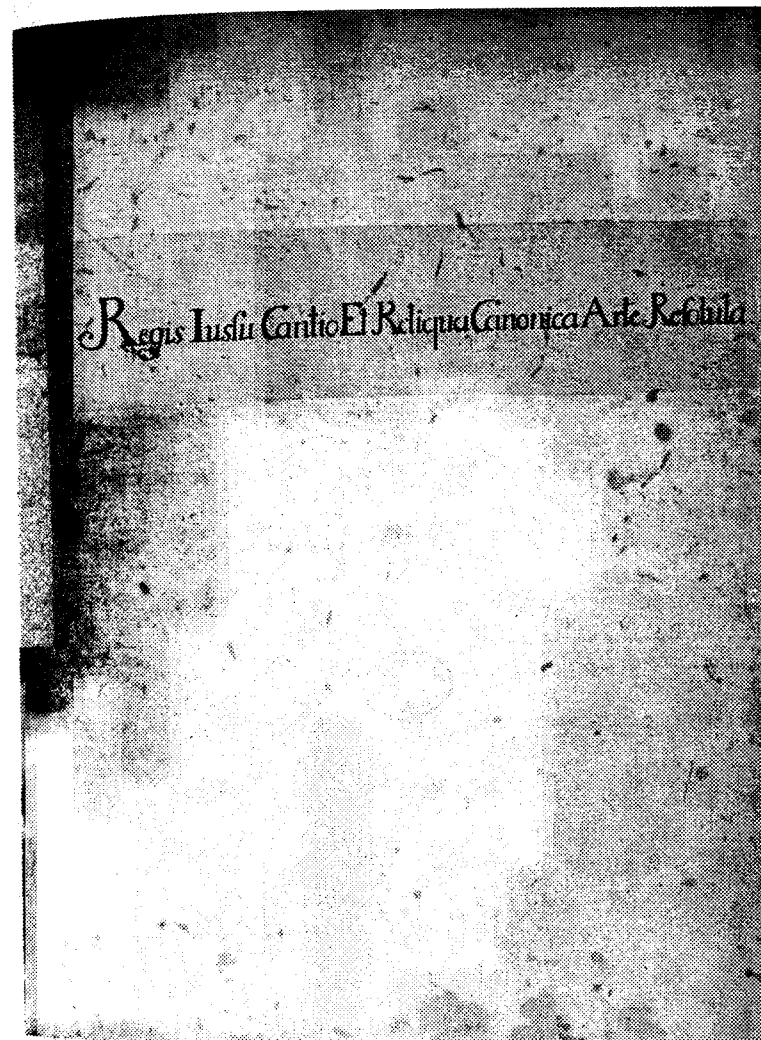
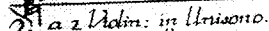


Иллюстрация 17
Акростих на лицевой стороне двойного листа с канонами
(внутренние страницы см. на илл. 6 и 7)

Canon 142.



et per Motum contrarium

4. a. 2. per Augmentationem,

5.12.

Sicca canonica in Epi diapente

Иллюстрация 18
Внутренняя часть двойного листка с канонами в обычных
экземплярах “Музыкального приношения”
(5 канонов и начало Канонической фуги)



Рукопись Ричеркара аб, первая страница
(заглавие добавлено позже К. Ф. Э. Бахом)

Формат	Лист	Содержание	Пагин.
гориз.	1 л	Название: <i>Musicalisches Opfer...</i>	—
	1 о	пусто	—
	2 л	Посвящение: "Allernädigster König..."	—
	2 о	Посвящение (окончание)	—
	3 л	пусто (в подарочном экземпляре — надпись, сделанная Бахом от руки: акrostих <i>Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta</i>)	—
	3 о	Ricercar a3 (тт. 1—60)	1
	4 л	Ricercar a3 (тт. 61—110)	2
	4 о	Ricercar a3 (тт. 111—156)	3
	5 л	Ricercar a3 (окончание, тт. 157—185); Canon perpetuus super Thema Regium	4
	5 о	пусто	—
вертик.	6 л	награвирован акrostих: <i>Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta</i> (в подарочном экземпляре — надпись, сделанная от руки: <i>Thematis Regii Elaborationes Canonicae</i>)	—
	6 о	Canon 1. a2	—
		2. a2 Violin: in Unisono	
		3. a2 per Motum contrarium	
		4. a2 per Augmentationem, contrario Motu (в подарочном экземпляре он снабжен надписью: <i>Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis</i>)	
		5. a2 [per tonos] (в подарочном экземпляре он снабжен надписью: <i>Ascendente Modulatione ascendat Gloria Regis</i>)	
		Fuga canonica in Epidiapente (тт. 1—9)	
	7 л	Fuga canonica in Epidiapente (окончание, тт. 9—78)	—
	7 о	пусто	—
	8 л	Ricercar a6 (т. 1—17)	1
гориз.	8 о	Ricercar a6 (т. 18—33)	2
	9 л	Ricercar a6 (т. 33—51)	3
	9 о	Ricercar a6 (т. 51—67)	4
	10 л	Ricercar a6 (т. 67—79)	5
	10 о	Ricercar a6 (т. 80—95)	6

Таблица 1 (начало)

Формат	Лист	Содержание	Паг.
вертик.	11 л	Ricercar a6 (окончание, т. 96—103); Canon a2; Canon a4. Каноны снабжены девизом: <i>Quaerendo invenietis</i> ; после канонов — надпись гравера: <i>J. G. Schübler, sc.</i>	7
	11 о	пусто	—
	12 л	Sonata: партия флейты (ч. IV, Allegro, т. 47—113); Canon perpetuus	4
	12 о	Sonata: партия флейты (ч. I, Largo; ч. II, Allegro, т. 1—69)	1
	13 л	Sonata: партия флейты (ч. II, Allegro, т. 69—172)	2
	13 о	Sonata: партия флейты (ч. III, Andante; ч. IV, Allegro, т. 1—47)	3
	14 л	Sonata: партия скрипки (ч. IV, Allegro, т. 53—113); Canon perpetuus	4
	14 о	Sonata: партия скрипки (ч. I, Largo; ч. II, Allegro, т. 1—57)	1
	15 л	Sonata: партия скрипки (ч. II, Allegro, т. 58—152)	2
	15 о	Sonata: партия скрипки (ч. III, Andante; ч. IV, Allegro, т. 1—53)	3
	16 л	Sonata: партия Continuo (ч. IV, Allegro, т. 47—113); Canon [perpetuus]	4
	16 о	Sonata: партия Continuo (ч. I, Largo; ч. II, Allegro, т. 1—59)	1
	17 л	Sonata: партия Continuo (ч. II, Allegro, 60—172)	2
	17 о	Sonata: партия Continuo (ч. III, Andante; ч. IV, Allegro, т. 1—46)	3
	18 л	Обложка Сонаты с заглавием: <i>Sonata / sopr'il Soggetto Reale / à/ Traversa, / Violino / e / Continuo.</i>	—
	18 о	пусто	—
	19 л	пусто	—
	19 о	пусто	—

Таблица 1 (окончание)

весьма странной, со столь разножанровыми произведениями, со столь разными исполнительскими составами (ричеркары — для клавира, соната — для трио, каноны — для неизвестного состава) могли вообще принадлежать одному целому. Попросту говоря, человек того времени в соответствии со своими жизненными стереотипами прежде всего хотел знать, как “всё это” уживается под одной “крышей”, — в одном томе или под одним названием. Кроме того, он должен был представлять себе, *что за чем*, — в каком порядке следуют части целого. В противном случае он переставал понимать, с чем имеет дело.

В привычные стереотипы вид “Музыкального приношения” не укладывался, и не случайно, Филипп Шпитта (вероятно, первый его исследователь) охарактеризовал его как “конгломерат разных пьес, лишенных не только внутренней связи, но даже внешнего единства”⁵.

Под одной обложкой вся совокупность листов никак не может находиться. Во-первых, они различного формата — горизонтального и вертикального. Во-вторых, некоторые из них следует изымать и раскладывать по пультам (партии Сонаты). В-третьих, каждая из больших пьес — Ричеркар а3, Ричеркар аб и Соната — имеют самостоятельную пагинацию (на других страницах пагинации нет вообще). Кроме того, напомним, что первые пять листов уже имеют свой переплет⁶. Вероятно, пытаясь найти объяснение этим “странностям”, Шпитта высказал предположение о том, что Бах присылал “Музыкальное приношение” Фридриху не сразу, а по частям — тремя порциями. Эта гипотеза получила впоследствии название “теории выпусков” (Lieferungstheorie; the installment theory). По мнению Шпитты, первый выпуск — это обложка, посвящение, Ричеркар а3 с каноном после него и два листа (двойной лист) с канонами; второй — Ричеркар аб с двумя канонами после него; третий — Соната для флейты, скрипки и continuo (с бесконечным каноном после нее).

Ганс Теодор Давид был первым, кто оспорил “теорию выпусков”, убедительно показав ее уязвимые стороны⁷, и выдвинул утвер-

⁵ Spitta, Philipp. Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1880. Vol. 2. S. 845.

⁶ Лишь позже Ганс Теодор Давид подвергнет сомнению этот тезис, показав, что переплет был изготовлен не И. С. Бахом для Фридриха II, но спустя несколько лет кем-то для принцессы Амалии. См.: David, Hans Theodor. J. S. Bach's Musical Offering: History, Interpretation, Analysis. New York, 1945. P. 91—92.

ждение о том, что все произведение было сочинено и опубликовано как продуманное целое и в таком виде преподнесено Фридриху II. Таким образом, “теории выпусков” был противопоставлен тезис о единстве и цельности “Музыкального приношения”.

Настойчивые поиски порядка, оригинальной последовательности, в которой пьесы следуют друг за другом, начались с заявления Давида о том, что такая “оригинальная последовательность” в “Музыкальном приношении” существует (в противовес Шпитте, который считал, что ее нет), но она разрушена Шюблером в процессе гравировки. Давид утверждал, что причиной этому было стремление гравера использовать свободное место на досках, разместив на нем по своему усмотрению различные каноны⁸. Эта точка зрения сегодня остается наиболее распространенной. Симптоматично, что поиски упомянутой оригинальной последовательности пьес “подогревались” издательскими целями, в том числе и самого Давида, стремлением собрать части “Музыкального приношения” в привычном для мышления XIX—XX веков виде: а) под одной “крышей” и б) в определенном линейном порядке.

После Давида⁹ (1928) в поисках разрешения загадки “Музыкального приношения” принимали участие Г.-Й. Мозер и Г. Ди-нер (1928)¹⁰, Л. Ландсхоф (1937)¹¹, А. Орель (1937/1938)¹², Г. Хусман (1937)¹³, Р. Гербер (1948)¹⁴, И. Маркевич (1952)¹⁵, Э. Шенк (1953)¹⁶,

⁷ Ibid. P. 94—96.

⁸ Ibid. P. 93—94.

⁹ David, Hans Theodor. Bachfeier der Stadt Leipzig. Leipzig, 1928.

¹⁰ Moser, Hans Joachim und Diener, Hermann. Bachs Musikalisches Opfer und Kunst der Fuge // Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin. Jg. 2. 1928—29. S. 56—62.

¹¹ Его концепция нашла свое воплощение в издании уртекста “Музыкального приношения” (Leipzig: Peters, 1937).

¹² Orel, Alfred. Johann Sebastian Bachs Musikalisches Opfer // Die Musik. Vol. 30. 1937. S. 83—90.

¹³ Husmann, Heinrich. Die Kunst der Fuge als Klavierwerk // Bach-Jahrbuch. Jg. 35. 1937. S. 53—60.

¹⁴ Gerber, Rudolf. Sinn und Ordnung in Bachs Musikalischem Opfer // Das Musikleben. 1948. No 1. S. 65—72.

¹⁵ В изд.: Bach J. S. Das Musikalische Opfer : Orchesterfassung von Igor Markevitch. London: Hawkes & Sons, 1952.

¹⁶ Schenk, Erich. Das Musikalische Opfer von Johann Sebastian Bach. Österreichische Akademie der Wissenschaften. Anzeiger, 1953. No 3. S. 51—66.

В. Пфаннкух (1954)¹⁷, Дж. Шевелофф (1964)¹⁸, Кр. Вольф (1971)¹⁹, У. Киркендейл (1980)²⁰, Б. Кац (1985)²¹. Мы не будем останавливаться подробно на каждой работе, ибо большинство из них уже были предметом критической оценки и интерпретации в научной литературе²². Все существующие концепции можно условно подразделить на три группы.

Авторы первой из них (Орель, Хусман, Шенк и отчасти Киркендейл и Ландсхоф) так или иначе полагают, что:

- определенный порядок пьес в “Музыкальном приношении” Бахом подразумевался;
- он отражен в оригинальном издании 1747 года;
- эта последовательность требует интерпретации.

Авторы второй группы (все остальные, кроме Вольфа и Шевелоффа) по основным позициям находятся на стороне Давида, а именно, считают, что:

- определенный порядок пьес И. С. Бахом предполагался;
- он был нарушен в процессе гравировки;
- он требует восстановления в первоначальном виде.

¹⁷ Pfanckuch, Wilhelm. J. S. Bachs “Musikalisches Opfer” // Die Musikforschung. 1954. No 7. S. 440—453. Здесь автор рассматривает также гипотезы, которые представили, кроме названных выше, Э. Кригер (1930), К. Пильни (1931), Р. Вутац (1937), В. Грезер (1949).

¹⁸ Sheweloff, Joel. “Quaerendo invenietis”: Masters thesis. Brandeis University, 1964 (revised in 1969).

¹⁹ Wolff Chr. Op. cit.

²⁰ Kirkendale, Ursula. The Source for Bach’s Musical Offering. The Institutio Oratoria of Quintilian // Journal of the American Musicological Society. Vol. 33. 1980. P. 88—141.

²¹ Кац, Борис. К реконструкции замысла “Музыкального приношения” // Сов. музыка, 1985. № 6. С. 67—75.

²² Pfanckuch W. Op. cit.; Radice, Mark A. An Inventory of Bach’s Musical Offering // BACH, 1975. No 1. P. 12—16; Kirkendale U. Op. cit. P. 88—141. Мы также не упоминаем в данном перечне тех работ, которые касаются частных вопросов, связанных с “Музыкальным приношением”.

К третьей группе отнесем придерживающихся особых мнений Дж. Шевелоффа и Кр. Вольфа. Шевелофф полагает, что Бах сознательно “спутал карты”, преподнеся Фридриху II и И. Кванцу (его учителю флейты и сочинения), а также другим музыкантам прусского двора загадку в виде “Музыкального приношения”. Для восстановления подлинного облика всего произведения необходимо решить эту загадку, о чем, по мнению Шевелоффа, Бах намекнул девизом *Quaerendo invenietis* (“Ищи и обрящешь”). Сам исследователь решает ее весьма оригинальным образом: он восстанавливает якобы разрушенные части произведения из канонов, стерев между ними грани и переставив некоторые из них. Отсюда и название труда Шевелоффа — “*Quaerendo invenietis*”.

Вольф же считает, что:

- Бах не предполагал концертного исполнения “Музыкального приношения” целиком;
- поэтому порядок следования пьес в нем не имеет принципиального значения;
- по аналогичной причине и та перестановка, которую осуществил гравер, также не принципиальна для композиции всего сочинения.

В результате изучения структуры произведения, содержимого нотных листов и анализа обложек Вольф пришел к следующему выводу: весь нотный материал помещается в трех папках, и каждая из трех основных пьес (Ричеркар а3, Соната и Ричеркар а6) имеет отдельную папку. Их обложками, по мнению Вольфа, являются:

1. Двойной лист (см. илл. 1, 2, 3) с названием произведения и посвящением королю (папка с Ричеркаром а3);
2. Двойной лист (см. илл. 6, 7) с канонами и Канонической фугой (папка с Ричеркаром а6);
3. Соната же имеет “свою”, специальную обложку с надписью *Sonata sopr’il Soggetto Reale à Traversa, Violino e Continuo* (см. илл. 10).

Эту идею Вольф воплощает в следующей схеме²³:

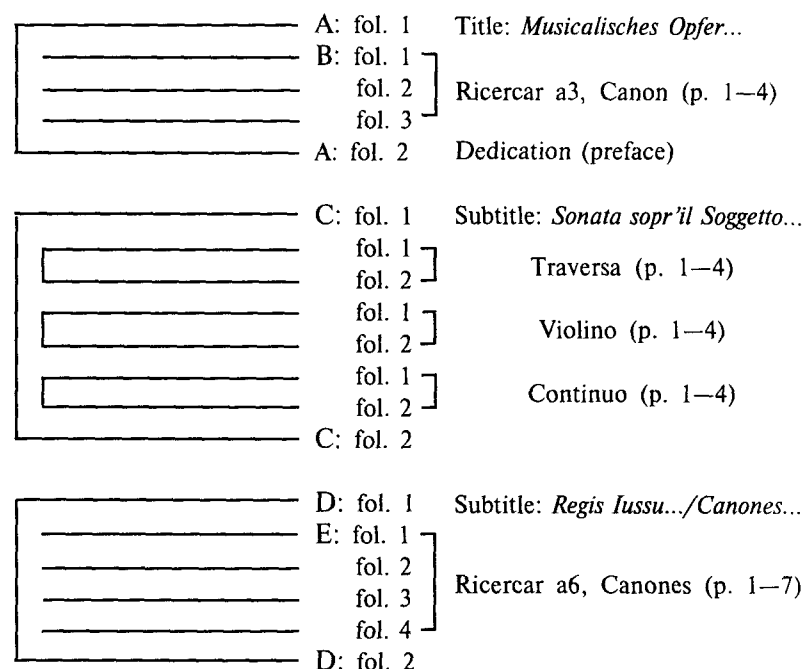


Схема 1

Здесь представлено условное изображение трех папок, сложенных одна на другую, "корешками" налево, если смотреть на них с торцевой части. В первой из них — три одинарных листа с Ричеркаром а3, вложенных в обложку с названием всего сочинения и посвящением королю. Во второй — три двойных листа с партиями скрипки, флейты и Continuo, вложенных в обложку Сонаты. В третьей — четыре одинарных листа с Ричеркаром а6, вложенных в двойной листок с акростихом, канонами и Канонической фугой.

²³ Wolff Chr. Op. cit. P. 395.

Более подробно концепция Вольфа будет рассмотрена нами в главе "О реконструкции". В ней мы попытаемся представить также и собственный взгляд на загадку "Музыкального приношения", на проблему авторского замысла, коснуться вопроса о порядке следования пьес и структуры всего произведения.

В главе "По следам потсдамской импровизации" мы затронем историю возникновения замысла этого сочинения и коснемся некоторых деталей, оставшихся незамеченными (или, по крайней мере, оставленных без внимания), но, на наш взгляд, имеющих существенное значение для данной истории.

Глава "Относительно интерпретации" посвящена содержательной стороне "Музыкального приношения". При этом мы учитываем то обстоятельство, что в эпоху барокко восприятие и суть музыкального произведения не ограничивались его звучащей стороной — а "Музыкального приношения" сказанное касается в особой степени. Поэтому данная глава рассматривает вопрос об интерпретации данного сочинения в более широком плане, чем инструментально-исполнительская интерпретация.

Глава "Эпилог, или продолжение следует", завершающая книгу, предоставляет читателю возможность убедиться в том, что наша гипотеза базируется на реальных фактах, полученных в результате изучения подлинника "Музыкального приношения" (прежде всего, экземпляра, подаренного Фридриху II), почерка И. С. Баха, а также других рукописей композитора 1740-х годов.

По следам потсдамской импровизации

Из книги в книгу, из одного труда в другой кочует история о том, как Иоганн Себастьян Бах во время импровизации в Потсдаме не справился с заданием, данным ему королем Фридрихом II, и о том, что необходимость выполнить "повеление короля", собственно, и явилось поводом создания "Музыкального приношения". В одном из последних исследований²⁴ об этом сказано определенно: «МПр ("Музыкальное приношение". — А. М.) зародилось 7 мая 1747 года — в тот момент, когда прусский король Фридрих II в Потсдаме предложил Баху симпровизировать шестиголосную фугу на данную королем тему. Выполнить эту задачу Бах не смог: сославшись на специфику темы, он симпровизировал лишь трехголосную фугу, пообещав в дальнейшем написать на королевскую тему еще и шестиголосную²⁵. Исполнение обещания вылилось в сочинение, получившее название "Музыкальное приношение"»²⁶.

Ганс Теодор Давид говорит об этом еще более решительно: "Бах уклонился от импровизации шестиголосной фуги на ту же тему (тему короля. — А. М.), несмотря даже на то, что его специально просили это сделать". И далее: "В шестиголосном ричеркаре ("Музыкального приношения". — А. М.) он принял этот вызов"²⁷.

Авторы, обращающиеся к описанной истории, как и авторы приведенных цитат, ссылаются на книгу Иоганна Николауса Форкеля "О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна

²⁴ Кац Б. Указ. соч.

²⁵ Подробнее о потсдамском визите см.: Форкель, Иоганн Николаус. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1974. С. 20—23 (примеч. Б. Каца. — А. М.).

²⁶ Кац Б. Указ. соч. С. 67.

²⁷ "Bach declined to improvise a six-part fugue on the same subject although he seems to have been specifically asked to do so". И далее: "With the Six-Part Ricercar, he met the challenge". См.: David H. Th. J. S. Bach's "Musical Offering"... P. 134.

Себастьяна Баха" (1802)²⁸, как на документальный источник²⁹, ибо эта история записана со слов Вильгельма Фридемана Баха, старшего сына Иоганна Себастьяна. Об этом говорит в книге сам Форкель³⁰. Не менее важным является и его утверждение о том, что Вильгельм Фридеман сопровождал Баха в данной поездке³¹. Не давая пока оценки этим фактам, обратимся к документам, предшествовавшим появлению книги Форкеля. Будем рассматривать их в том порядке, в каком они появлялись на свет.

Основные документы

1. Сообщение в газете "Берлинские ведомости" за 11 мая 1747 года ("Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen" No LVII, 11. Mai 1747)³², перепечатанное другими газетами ("Leipziger Zeitungen", "Hamburger Relationscourier", "Magdeburger Privilegirten Zeitung") с 11 по 16 мая.

²⁸ Здесь имеется в виду издание: Forkel, Johann Nicolaus. Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig, 1802.

²⁹ Кристоф Вольф в своем исследовании, посвященном "Музыкальному приношению", относит книгу Форкеля к документальным источникам по данному вопросу: "Zur Diskussion verschiedener Einzelheiten sei auf die folgenden Dokumente zur Entstehungsgeschichte des Musikalischen Opfers verwiesen: ...4. Der auf eine Erzählung Wilhelm Friedemann Bachs zurückgehende Bericht von Johann Nikolaus Forkel, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig, 1802, S. 9 f." (Wolff, Christopf. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII. Band 1: Kanons. Musikalisches Opfer. Kritischer Bericht. Leipzig, 1976. S. 102.

³⁰ "Эту историю мне рассказал Вильгельм Фридеман Бах, который сопровождал своего отца..." (см.: Форкель И. Н. Указ. соч. С. 22).

³¹ Данное утверждение, вероятно, со слов Форкеля попало и в более поздние исследования.

³² Bach-Dokumente / hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig unter der Leitung von Werner Neumann. Kassel: Bärenreiter und Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik. Bd. II, No 554 (в дальнейшем ссылка на это издание: Bach-Dokumente...). Русский перевод см.: Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост.: Ханс-Йоахим Шульце, пер. В. Ерохина. М., 1980, док. № 101 (в дальнейшем ссылка на это издание: Документы...).



35

вировку на меди. В понедельник этот знаменитый музыкант играл на органе в церкви Святого духа в Потсдаме и снискал у многочисленных собравшихся там слушателей всеобщее одобрение. Вечером его величество еще раз поручили ему симпровизировать фугу, что он и сделал — к удовольствию сиятельного монарха и ко всеобщему восхищению — столь же искусно, как и в прошлый раз”³⁶.



Иллюстрация 21
Комната в потсдамском дворце Сан-Суси,
где происходила импровизация

Из данного сообщения следует, что И. С. Бах два дня подряд, то есть в воскресенье 7 мая и в понедельник 8 мая 1747 года музицировал в Потсдаме. Установим последовательность событий (исходя из этого сообщения).

7 мая, воскресенье:

1. Король дает Баху тему, исполнив ее на фортепиано, и предлагает симпровизировать фугу.
2. Бах импровизирует на тему короля.
3. Король высказывает одобрение, и все присутствующие поражены.

³⁶ Документы... С. 87—88.

4. Бах (судя по всему, отвечая на комплименты) хвалит тему короля и объявляет о намерении написать на нее фугу, “деланную как следует” (см. сноску 35), и отгравировать ее.

8 мая, понедельник

1. Бах музицирует на органе в церкви Святого духа в Потсдаме (перед собравшимися многочисленными слушателями).

2. Вечером Бах вновь импровизирует (по-видимому, в потсдамском дворце) перед королем фугу — по его поручению.

Обратим внимание: здесь нет никаких следов того, что Баху было дано какое-либо задание, с которым он не справился или отказался (уклонился) его выполнить. Не произошло этого ни в первый день (7 мая, воскресенье), ни во второй (8 мая, понедельник). К тому же маловероятно, чтобы газеты прошли мимо такой сенсации, не отреагировав на нее ни малейшим образом. Обратим также внимание на то, что согласно газетным сообщениям, Бах в первый день — 7 мая — импровизировал фугу лишь единожды. Это была фуга на тему короля.

Второй документ — посвящение королю “Музыкального приношения”. Напомним, что оно написано самим Бахом и датировано 7 июля 1747 года, то есть спустя ровно два месяца после импровизации 7 мая. Вот его текст:

«Сим преподношу Вашему величеству в глубочайшей верно-подданической преданности “Музыкальное приношение”, благороднейшая часть коего исходит от собственной сиятельной руки Вашей. С благоговейным удовольствием вспоминаю я о той особой королевской милости, [какая мне была оказана,] когда Ваше величество некоторое время тому назад, в бытность мою в Потсдаме, лично соизволили сыграть мне на клавире тему для фуги и одновременно всемилостивейше возложили [на меня задачу] тотчас же исполнить таковую в Вашем высочайшем присутствии. Послушно выполнить приказ Вашего величества было моим всеподданнейшим долгом. Однако я сразу же заметил, что из-за отсутствия необходимой подготовки фуга не получилась так, как того требовала столь превосходная тема. Поэтому я принял решение разработать эту поистине королевскую тему более совершенно, дабы сделать ее известной миру, и незамедлительно принялся за дело. Намерение сие ныне, в меру сил моих осуществлено...»³⁷.

³⁷ Документы... С. 88—89.



Иллюстрация 22
Фридрих II ("Великий"), король Пруссии
(с картины А. Песне 1745 года)

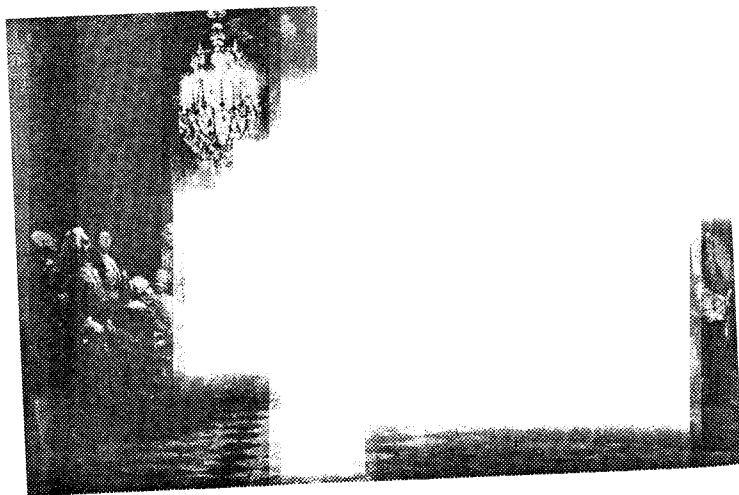


Иллюстрация 23
Флейтовый концерт Фридриха II в Сан-Суси
(с картины А. Менцеля 1852 года; за клавином — К. Ф. Э. Бах)

Заметим, что в данном посвящении говорится лишь о дне мая, когда, согласно газетным сообщениям, Бах импровизировал фугу на тему короля. Последовательность событий по данному документу не противоречит газетным:

1. Король дает Баху тему, исполнив ее на клавином, и предлагает симпровизировать фугу.
2. Бах импровизирует на тему короля.
3. Бах замечает, что фуга получилась не так, как того требовала тема (то есть хвалит тему короля), и принимает решение разработать ее более совершенно.

Последовательность событий в данном документе такая же; Бахом опущен лишь эпизод об одобрении королем импровизированной фуги и "поражении" всех присутствующих.

Следующий документ — некролог (см. сноску 34), составленный Карлом Филиппом Эмануэлем Бахом совместно с Иоганном Фридрихом Агриколой и опубликованный в "Музыкальной библиотеке" Мицлера. Этот документ появился уже спустя 4 года после смерти Баха и через 7 лет после потсдамской импровизации. Это событие описывается так:

«В 1747 году он (И. С. Бах. — А. М.) предпринял поездку в Берлин и имел честь выступить в Потсдаме перед его величеством королем Прусским. Его величество собственноручно наиграла ему тему для фуги, каковую он, к высочайшему удовлетворению монарха, тотчас же исполнил на фортепиано. Вслед за тем (в оригинале — *Hierauf*. — А. М.) его величество пожелали услышать фугу на шесть облигатных голосов, каковое приказание он опять-таки незамедлительно, к изумлению короля и присутствующих музыкантов выполнил — [на сей раз] на собственную фугу. По возвращении в Лейпциг он написал трехголосный и пятиголосный так называемый ричеркар, а также несколько словатых вещей на ту же самую — заданную его величеством — тему, награвировал эту работу на меди и посвятил ее королю»³⁸.

Согласно документу последовательность событий такова:

1. Король дает Баху тему, исполнив ее на фортепиано, и предлагает симпровизировать фугу.
2. Бах импровизирует на тему короля.

³⁸ Документы... С. 233.

3. “Вслед за тем” (что означают эти слова?) король предлагает исполнить шестиголосную фугу (неизвестно, на какую тему).

4. Бах импровизирует шестиголосную фугу — на собственную тему — к изумлению короля и присутствующих музыкантов.

Порядок основных событий в данном документе такой же, как и в газетном сообщении. Вместе с тем, не вполне ясно, какова их датировка. В отношении пунктов 1 и 2 совершенно ясно, что они связаны с воскресеньем, 7 мая (первая импровизация)³⁹. Что же касается событий, представленных в пунктах 3 и 4, то здесь ясности нет. С одной стороны, это (п. 3 и 4) — события, которые, согласно официальному газетному сообщению (см. сноску 32, а также его текст — на с. 35—36), происходили в понедельник, 8 мая (вторая импровизация). В некрологе не сказано, к какой дате они относятся (как, впрочем, не сказано и о событиях, связанных с пунктами 1 и 2). Здесь мы можем ориентироваться на слова “вслед за тем” (*Hierauf*), но они допускают различное толкование и могут относиться к событиям как того же дня, так и следующего.

Отметим эту неопределенность в тексте некролога, однако обратим внимание на следующее: по первому прочтению возникает ощущение того, что эти события относятся к одному и тому же дню. Если это так, то нельзя не заметить возникающего противоречия с газетным сообщением, согласно которому импровизации происходили в разные дни — в воскресенье, 7 мая и в понедельник вечером, 8 мая. Косвенно об этом говорит и посвящение “Музыкального приношения”: Бах, вспоминая о дне импровизации на тему короля (то есть 7 мая), ничего не говорит о какой-либо второй импровизации в этот же день. Мог ли он не упомянуть о ней, если она была *прямо связана* с “Музыкальным приношением”? Что означает такое противоречие (существенное — с газетным сообщением и косвенное — с Посвящением)? Почему в некрологе возможно (а, вероятно, и случайно) толкование событий как происходящих в один день?

³⁹ Именно 7 мая Фридрих II сам *наиграл* на “форте и пиано” тему, которую И. С. Бах должен был превратить в фугу. Второй раз для второй импровизации он вряд ли стал ее исполнять на инструменте. Это выглядело бы нонсенсом: король и себя, и И. С. Баха почитал первоклассными музыкантами, он лишь указал бы, что импровизировать надо на ту тему, которую он давал в первый раз.

Может *быть*, это — просто неточно сформулированная мысль? А что, *если* по прошествии 7 лет со дня импровизации Карл Филипп Эмануэль Бах (Агрикола, второй автор некролога, не присутствовал при импровизациях) запомнил подробности музицирования, и события двух дней слились у него в одном, сохранив, однако, свою последовательность? Или же К. Ф. Э. Бах *чего не забыл* и высказался, хотя и неопределенно, но в пользу *двух импровизаций* в один день?

К *ответу* на эти вопросы мы вернемся позже, а сейчас обратим *внимание* на главное: независимо от того, как трактуются *временное соотношение* данные события, — три рассмотренных *выше документа* не содержат ни малейшего намека на то, *о* король давал И. С. Баху задание *сымпровизировать* шестиголосную фугу на его (короля) тему и что с этим заданием Бах *справился* или *уклонился* от его выполнения.

Обращаем *внимание* на то, что сказанное относится к основным и наиболее достоверным, аутентичным источникам, которые рассматриваются нами как документы.

Проследим далее за тем, как сведения из них переходили в различные другие источники и издания, циркулировали в них, появлялись новые сведения.

Другие источники

Первым изданием, затронувшим “потсдамскую импровизацию”, было “Жизнеописание знаменитых теоретиков и практических музыкантов искусства”⁴⁰ Иоганна Адама Хиллера⁴¹, вышедшее в Лейпциге в 1784 году⁴². В ней интересующая нас история выглядит так же, как и в некрологе, ибо, включая

⁴⁰ Русский перевод названия принадлежит В. Ерохину. См.: *Документы...* Док. № 136 (с. 104), № 194 (с. 139).

⁴¹ Иоганн Адам Хиллер (1728—1804) — немецкий композитор и музыкальный критик, кантор Томашуле (с 1789 по 1801 год), ученик Отфрида Августа Хомилиуса (1714—1785), немецкого органиста, ученика И. С. Баха.

⁴² *Hiller, Johann Adam. Lebensbeschreibungen berühmter musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit. Leipzig, 1784. Erster Theil.*

биографию И. С. Баха в свой справочник, Хиллер просто перепечатал его практически без изменений⁴³.

Спустя 6 лет, в 1790 году, также в Лейпциге появляется новое справочное издание. Это — “Историко-биографический словарь музыкантов”⁴⁴ Эрнста Людвига Гербера⁴⁵. Здесь биография Баха несколько отличается от той, что дана в издании Хиллера; одни факты выпущены, другие добавлены, однако ясно, что и она написана на основе Некролога, представленного в переработанном виде. Однако “потсдамская импровизация” здесь дана практически в неизменном виде (по крайней мере, с фактологической стороны)⁴⁶.

Наконец, в 1802 году, опять-таки в Лейпциге, выходит упоминавшаяся уже книга Форкеля. Других документов и изданий,

⁴³ Op. cit. S. 9—29. Описание потсдамской импровизации находится на с. 19. Вот оно: «Im Jahr 1747 that (вероятно, имелось в виду “hat”. — А. М.) er eine Reise nach Berlin, und fand Gelegenheit, sich vor dem Koenige von Preussen in Potsdam hoeren zu lassen. Der Koenig gab ihm selbst ein Thema zu einer Fuge auf, die Bach sogleich, auf einem Piano-forte, sehr gelehrt und kuenstlich ausfuehrte. Hierauf verlangte der Koenig eine sechsstimmige Fuge zu hoeren, und Bach leistete diesem Befehle sogleich, ueber ein selbst gewaehltes Thema, Gnuege. Nach seiner Zurueckkunst nach Leipzig brachte er ein dreystimmiges und ein sechsstimmiges sogenanntes Ricercar, nebst noch einigen andern Kunststuecken, ueber das vom Koenige ihm aufgegebenes Thema, zu Papiere, und widmete es, in Kupfer gestochen, demselben». (“В 1747 году он совершил поездку в Берлин и имел возможность играть перед прусским королем в Потсдаме. Король самолично задал ему тему для фуги, которую Бах тут же на пианофорте исполнил с большим искусством и совершенством. Затем король пожелал послушать шестиголосную фугу, и Бах незамедлительно выполнил это повеление, ко всеобщему удовольствию, на им самим выбранную тему. По его возвращении в Лейпциг он принес [преподнес] трехголосный и шестиголосный так называемый Ричеркар и еще несколько других искусных вещей на ту же заданную ему королевскую тему, снабдил ее посвящением и награвировал на меди”.)

⁴⁴ Gerber, Ernst Ludwig. Historisch-bibliographisches Lexikon der Tonkünstler... Erster Theil (A—M). Leipzig, 1790.

⁴⁵ Эрнст Людвиг Гербер (1746—1819), немецкий музыкальный лексикограф и органист; сын и ученик Генриха Николауса Гербера (1702—1755), немецкого органиста и ученика И. С. Баха.

⁴⁶ Gerber E. L. Op. cit. S. 88.

иссывающих потсдамскую историю, кроме рассмотренных выше, до выхода этой книги не было⁴⁷.

⁴⁷ Через 5 лет после выхода книги Гербера (то есть в 1795 году) в Пешбурге, в издательстве “И. Д. Герстенберг со товарищи” вышел первый выпуск “Карманных книжек для любителей музыки”. Он содержал раздел “Историческое описание жизни знаменитейших музыкантов”, в котором была помещена первая из опубликованных в России биографий И. С. Баха. Потсдамская импровизация описана здесь так: «В 1747 году поехал он в Берлин и нашел случай играть в Потсдаме похвалою перед великим Фредериком королем Прусским, известным поощрителем и покровителем каждого искусного художника и сведущего во всех частях музыки. Король задал ему при сем случае самим Бахом избранную тему, на которую приказал сделать шестиголосную фугу. Это повеление исполнил Бах тогда же на пианофорте с таким совершенством, что государь принужденным себя нашел отдать ему должную справедливость. Возвратясь в Лейпциг, сочинил Бах еще заданной ему королем теме трехголосный и шестиголосный ричеркар и несколько других весьма искусных музыкальных творений, которые по опечатании понес королю под заглавием “Музыкальные жертвы”» (цит. по статье: Ливанова Т. Н., Пятина С. Н. И. С. Бах и русская музыкальная культура // Русская книга о Бахе. М., 1985. С. 12). В этой статье подчеркивается: “...ответ на поставленный вопрос лежит, так сказать, на поверхности. Жизнеописание Баха объемом в семь страниц малого формата, составлено на прямой, непосредственной основе известнейшего некролога, опубликованного в 1754 году...” (с. 9). Сравнение некролога и русской публикации обнаруживает заметные расхождения в тексте. Зато обнаруживается значительно большее сходство не с некрологом, а с книгой Гербера, о которой в статье не упоминается. Даже заголовок “Историческое описание жизни знаменитейших музыкантов” заставляет вспомнить о названии его книги: “Историко-биографический словарь музыкантов”. Помимо того, книга Гербера была более известна в России, чем “Музыкальная библиотека” Мишлера. Не говоря уже о том, что Иоганну Даниэлю Герстенбергу (или другому, если “Карманную книжку” составлял все-таки не он) естественно было взять в качестве источника родственное издание, вышедшее недавно (“Гербер” вышел за 5 лет до “Карманной книжки”), а не искать “Музыкальную библиотеку” Мишлера, вышедшую более 40 лет тому назад. Поэтому представляется, что прямой и непосредственной основой первой опубликованной в России биографии Баха была книга Гербера, а некролог — ее косвенный источник (поскольку он, в свою очередь, был основой биографии в книге Гербера).

Заметим, в “Карманной книжке” говорится о том, что король предложил Баху симпровизировать шестиголосную фугу на его (Баха) собственную тему (“Король задал ему при сем случае самим Бахом избранную тему, на которую приказал сделать шестиголосную фугу”). Так понята была русским переводчиком потсдамская история.

Остановимся на фактах, изложенных в ней. С большими или меньшими подробностями (а иногда и домысливанием) излагается анекдот, рассказанный Форкелю старшим сыном Баха Вильгельмом Фридеманом и приведенный в этой книге. Вот он:

«...когда сын (Карл Филипп Эмануэль Бах. — А. М.) стал во многих письмах повторять слова короля (приглашение познакомиться с ним. — А. М.), он (И. С. Бах. — А. М.), наконец, собрался совершить эту поездку в сопровождении своего старшего сына Вильгельма Фридемана. В это время король устраивал у себя каждый вечер камерные музыкальные собрания, на которых в большинстве случаев он сам исполнял на флейте различные концерты. В один из таких вечеров, когда он как раз доставал флейту и музыканты уже сидели на местах, ему было через офицера доставлено письменное сообщение о прибытии гостей. Держа флейту в руке, король пробежал глазами бумагу и тотчас, повернувшись к музыкантам, сказал с некоторым волнением в голосе: “Господа, старый Бах прибыл!” Флейта была отложена, и Баху, остановившемуся на квартире своего сына, было сразу же велено явиться во дворец.

Эту историю мне рассказал Вильгельм Фридеман Бах, который сопровождал своего отца, и нужно сказать, что я и по сей день с удовольствием вспоминаю, как живо он описывал все это. В это время было еще принято выражаться витиевато, и первое появление Баха перед могущественным королем, который не дал даже ему времени переменить дорожное платье на черный канторский сюртук, должно было быть неизбежно связано со многими извинениями. Я не буду здесь приводить их подробно, но замечу лишь, что извинения со стороны Баха и ответные высказывания короля прозвучали в устах Вильгельма Фридемана Баха как целый диалог.

Но более важным, чем эти извинения, является то, что король отменил в этот вечер свой флейтовый концерт и пожелал услышать из уст старого Баха, как его называли тогда, оценку фортепиано работы Зильбермана, которые стояли во многих комнатах дворца.

Музыканты ходили вместе с Бахом и королем из комнаты в комнату, и Бах пробовал каждый инструмент и импровизировал при этом. Опробовав таким образом инструменты, Бах попросил у короля дать тему, чтобы сразу же симпровизировать на нее

Ф. Король пришел в восхищение от того, с каким знанием была разработана без подготовки его тема, и высказал мнение, якобы лишь с целью полюбопытствовать, на что может быть способно такое искусство, послушать еще и фугу с шестью сопрановыми голосами. Но так как не всякая тема может быть сведена с таким количеством голосов, то Бах сам выбрал тему, исполнив ее сразу же к громадному восторгу присутствующих, назвав такое же искусство и умение, как при проведении темы фуги. Король пожелал также познакомиться с его искусством играть на органе. Поэтому в последующие дни Баха в сопровождении короля возили ко всем органам, находившимся в Потсдаме, подобно тому, как его подводили во дворце к каждому фортепиано работы Зильбермана.

Но возвращении в Лейпциг Бах разработал полученную от короля тему на три и шесть голосов, присовокупил к ним, помимо этого, различные изощренные каноны и отдал все это записать под заголовком “Музыкальное приношение”, посвятив его автору темы⁴⁸.

Книга Форкеля — самый ранний источник, из которого берет начало тезис о том, что Бах не выполнил задания по импровизации, подменив в шестиголосной фуге тему короля своей. В данном эпизоде, как указывает сам Форкель, сведения получены им от Вильгельма Фридемана Баха. Более того, Форкель допускает явную неточность относительно публикации Некролога в “Музыкальной библиотеке” Мицлера. Уже в первых строках своей книги, в предисловии, он пишет о некрологе (“кратком очерке”), помещенном «в третьем томе мицлеровской “Музыкальной библиотеки”», в то время как он опубликован в томе четвертом. Сейчас невозможно восстановить доподлинно все детали устного рассказа Фридемана и степень точности, с которой он изложен в книге; невозможно также установить, во всем ли был верно понят Вильгельм Фридеман биографом И. С. Баха, все ли в памяти обоих донесла до читателя.

Однако ясно одно: упоминаемый выше тезис связан со следующей фразой Форкеля: “Но так как не всякая тема может быть сведена с таким количеством голосов (шесть голосов. — А. М.), то Бах сам выбрал тему...”⁴⁹.

⁴⁸ Форкель И. Н. Указ. соч. С. 21—23.

⁴⁹ В оригинале сказано так: “Weil aber nicht jedes Thema zu einer Vollstimmigkeit geeignet ist...”. Давид обращает внимание на это обстоятельство, но тем не менее остается верен идее “невыполненного задания” (См. указ. соч. Давида, с. 8, примеч. 6).

Кому принадлежит ее первая часть? Кто ее автор? Вильгельм Фридеман, Форкель, Иоганн Себастьян? По тому, как это изложено в книге, указанные слова выглядят как пояснение Форкеля или же как пояснение Фридемана, пересказанное Форкелем. *Но здесь нет ни намека на то, что они принадлежат И. С. Баху.*

Более того, в переизложении Форкелем рассказа Фридемана нет и того факта, что во второй импровизации король предложил свою тему. Напомним: в этом фрагменте сказано, что король “высказал желание, якобы лишь с целью полюбопытствовать, на что может быть способно такое искусство, послушать еще и фугу с шестью облигатными голосами”. Отсутствие прямого указания на то, что в этой импровизации король предложил свою тему, еще более убеждает в принадлежности первой фразы (о том, что не всякая тема годится для шестиголосного проведения) кому угодно, только не И. С. Баху. Ибо если нет первого события (предложения темы), то нет и второго (отказа от импровизации, замены темы на свою).

Но если данные слова сказаны не И. С. Бахом, то тогда они — как мы уже говорили выше — есть пояснение либо Форкеля (от себя), либо Фридемана, пересказанное Форкелем. В первом случае рассуждения об отказе Баха и подмене темы вообще теряют всякий смысл, ибо выглядят как домысливание Форкеля. Во втором случае (если указанные слова рассматривать как пояснение Фридемана, да еще трактовать их как объяснение причины замены темы) такие рассуждения еще имеют некую призрачную основу: очевидец Вильгельм Фридеман (!), рассказавший все Форкелю. Однако тогда необходимо полное доверие рассказу Фридемана и убежденность в том, что он присутствовал на импровизации.

Доверие очевидцу Вильгельму Фридеману?

Вильгельм Фридеман Бах (1710—1784) — самый талантливый из сыновей Иоганна Себастьяна. В 1747 году, когда Бах совершал свою последнюю поездку в Потсдам, он находился в зените славы. Достаточно сказать, что за год до этого, в 1746 году он получил приглашение на должность церковного органиста в Галле, причем без испытаний (в то время как для Иоганна Себастьяна — которого в 1713 году тоже пригласили на это место — испытание было обязательным условием!). К этому времени он имел репутацию великого органиста и был едва ли не более знаменитым, чем его отец. Но это было в год “потсдамской импровизации”.



Иллюстрация 24
Вильгельм Фридеман Бах

положительно, с картины Г. Ф. Вайтша середины XVIII века)

овсем иная картина была в 70-е годы (спустя четверть века), Вильгельм Фридеман имел беседы с Форкелем и поведал удивительный рассказ об импровизации у короля. К этому времени Вильгельм Фридеман вел беспорядочный образ жизни, просив службу⁵⁰, проматывая свое имущество и рукописи отца. Бостоятельства и собственный характер толкали его на поступки, делающие ему чести. В одних случаях, ради саморекламы, прибегают к плагиату — выдает отцовские рукописи за свои.

Б. Кац называет его в связи с этим “первым в истории музыки лым художником” (См.: Кац Б. Времена — люди — музыка. Л., С. 9).



Иллюстрация 25
Вильгельм Фридеман Бах в преклонном возрасте
(с рисунка П. Гюлле)

И если в Галле это было обнаружено немедленно после исполнения (правда, исключительно благодаря стечению обстоятельств) и дело дошло до публичного скандала⁵¹, то история с органным концертом (обработка И. С. Бахом концерта Вивальди) была раскрыта учеными уже в наше время⁵². В других случаях,

⁵¹ Вильгельм Фридеман должен был написать праздничную музыку для университетских торжеств в Галле. С этой целью он просто подтекстовал одну из кантат И. С. Баха, однако был уличен в плагиате. Разразившийся скандал лишил его гонорара в сто талеров.

⁵² Органный концерт И. С. Баха (*d-moll*) BWV 596 — обработка Бахом органного концерта А. Вивальди. До 1911 года он считался принадлежащим Фридеману, поскольку в верхнем правом углу рукописи И. С. Баха рукой Вильгельма Фридемана была сделана надпись на латыни: "Мое сочинение, переписанное рукой моего отца". Впервые М. Шнайдер подверг это сомнению (См.: *Schneider, Max. Das Sogenannte "Orgelkonzert d-moll von Wilhelm Friedemann Bach"* // *Bach-Jahrbuch*, 1911. S. 23).

когда того требовали обстоятельства, он выдавал свои рукописи за отцовские, подсовывая их интересующимся покупателям.

Можно ли быть уверенным, что к своим рассказам и воспоминаниям об отце он не отнесется подобным же образом? Можно ли быть уверенным, что в них он не постарается представить в наиболее выгодном свете роль своей персоны, пусть не исказив кардинально, но лишь приукрасив живописными деталями и сделав свой рассказ более интересным для благодарного слушателя? Как тут не напомнить слова Форкеля в описании "потсдамской истории": "Эту историю мне рассказал Вильгельм Фридеман Бах, который сопровождал своего отца, и нужно сказать, что я и по сей день с удовольствием вспоминаю, как живо он описывал все это".

Наши сомнения подкрепляются словами Форкеля о том, что Фридеман сопровождал отца в его поездке 1747 года. Сам Форкель знать этого не мог (он появится на свет лишь через два года после этого события — в 1749 году), и данные сведения, скорее всего, вероятнее всего, получил от Вильгельма Фридемана. Но даже если допустить, что об этом Форкель узнал из какого-либо другого источника, то все равно в процессе беседы с Фридеманом вопрос так или иначе бы всплыл, и он должен был либо подтвердить, либо опровергнуть это. Поэтому факт, приведенный Форкелем, что называется — с "визой" Фридемана.

Вместе с тем, возникают весьма серьезные сомнения относительно самого факта участия Вильгельма Фридемана в потсдамской поездке. Оговорим сразу же. Мы будем разделять два вопроса: 1) сопровождал ли Фридеман отца в поездке; 2) присутствовал ли он на импровизации 7 мая 1747 года, понимая, однако, что они в определенной мере связаны друг с другом. Эта связь имеет следующую особенность: если Фридеман не сопровождал И. С. Баха в поездке, то он наверняка и не присутствовал во время импровизации; вместе с тем он мог сопровождать его и в то же время не присутствовать во дворце. Подчеркнем, что для нас принципиальным является второе — был ли Фридеман свидетелем импровизации, ибо это подкрепит или опровергнет наши сомнения в достоверности его рассказа Форкелю.

Насколько позволяют судить источники, сведения о том, что Фридеман сопровождал И. С. Баха в поездке, появляются ранее всего в книге Форкеля и никак не подтверждаются ни

ранними, ни поздними документами. Более того, именно от Форкеля это утверждение как нечто доказанное распространилось на последующие работы. Уже в комментариях трехтомного собрания баховских документов оно подается как само собой разумеющееся и не вызывающее вопросов⁵³. Однако, как мы пытались показать, особенности появления этого факта в книге порождают большие сомнения в его истинности.

Не пытался ли Фридеман сделать свой рассказ более достоверным, выдав себя за очевидца событий? Почему этот рассказ даже не подвергается сомнению, несмотря на то, что никаких документальных подтверждений этому нет? Может, сказалось давление других, аналогичных фактов?

Действительно: во-первых, Вильгельм Фридеман был постоянным спутником И. С. Баха в его разнообразных путешествиях; во-вторых, незадолго до поездки в Берлин, связанной с «Музыкальным приношением», И. С. Бах совершил в *сопровождении Вильгельма Фридемана* такую же поездку и тоже в Берлин, и тоже в гости к Филиппу Эмануэлю.

Некоторые пишущие о последней поездке, указывают, что Бах «заехал по дороге в Галле за Вильгельмом Фридеманом»⁵⁴. Зачем Баху понадобилось делать крюк в 40 верст на северо-запад, в то время как в Берлин — на северо-восток? Затем лишь, чтобы захватить «по дороге» Фридемана?

Вернемся к тексту газетного сообщения, в котором сказано, что «туда (то есть в Потсдам. — А. М.) прибыл знаменитый лейпцигский капельмейстер господин Бах». Если он прибыл вместе с Фридеманом, то почему назван только Иоганн Себастьян? Ведь Вильгельм Фридеман, как мы говорили выше, в это время был едва ли не более знаменит, чем его отец, и в 1747 году находился в зените славы. Предположим далее, это можно трактовать как то, что И. С. Бах прибыл в Потсдам, а Фридеман остался в Берлине: несогласованность этих событий с текстом книги Форкеля (если считать, что в нем события отражены верно) очевидна. Напомним, что написано в книге: «ему (Фридриху II. — А. М.) было через офицера доставлено письменное сообщение о прибытии гостей (в оригинале *fremden*. —

⁵³ *Bach-Dokumente...* Bd. II, Dok. No 554, S. 435.

⁵⁴ Кац Б. Времена — люди — музыка. С. 12.

Держа флейту в руке, король пробежал глазами бумагу... сказал...: «Господа! Старый Бах прибыл!»». В русском переводе сказано о прибытии «гостей», в то время основное значение слова *fremden* — это «чужестранцы»⁵⁵. Бах, поданная офицером королю, действительно, могла быть только чужестранцев, прибывших в этот день в Берлин (Потсдам). Это значит, — из Саксонии в Пруссию — со всеми вытекающими отсюда последствиями: проездом через пограничный плагбаум, регистрацию и досмотр. Если Иоганна Себастьяна сопровождал Вильгельм Фридеман (даже если Бах заезжал за ним в Галле), то он должен был оказаться в списке вместе с отцом. Мог ли король, просматривая этот список, не отреагировать на такую знаменитость, каким был Фридеман, а заметить в нем лишь Иоганна Себастьяна? Мог ли даже самый заурядный любитель музыки не заметить появления двух выдающихся музыкантов одновременно?

Все представленные выше данные заставляют нас подвергнуть весьма сильному сомнению достоверность утверждения, что Вильгельм Фридеман сопровождал отца в его поездке в Берлин (Потсдам). Притом, как ни странно, сомнения эти возникают, если рассказу Вильгельма Фридемана не доверять, так и в том случае, если считать его правдивым.

Предположим, однако, что наши сомнения остаются лишь сомнениями, и Вильгельм Фридеман все-таки сопровождал Баха в его поездке. Попробуем, насколько это возможно, исходя из имеющихся фактов, определить, был ли он в момент импровизации 7 мая в Потсдамском дворце. Допустим, что он действительно находился там. Смоделируем гипотетически эту ситуацию. Вот отдан приказ пригласить Баха из вестибюля дворца («Берлинские ведомости») или из квартиры Карла Филиппа Эмануэля (Форкель). Гонцы натываются на двух Бахов. Дан

⁵⁵ Как известно, Германия в первой половине XVIII века была разделена на ряд княжеств и областей, обособленных не только территориальными границами, но и культурой, языковыми особенностями (так, в Галле до сих пор говорят с весьма заметным саксонским акцентом) и даже в музыкальном отношении. («Прусский король вообще не питал симпатий к немецкой музыке», — пишет М. С. Друскин, подчеркивая последнюю особенность. См.: Друскин М. С. Указ. соч. С. 358.)

приказ доставить “старика”, а тут еще и второй, молодой. Но по нашей гипотезе он должен быть на импровизации, поэтому гонцы, несмотря ни на что, приводят и того, и другого. Король удивлен нарушению его приказа, но смолчал, и принимает обоих. После этого двух великих органистов водят по комнатам дворца, в которых стоят излюбленные королем “форте и пиано”, и лишь один из двух выдающихся музыкантов пробует инструменты и импровизирует. Никому даже в голову не приходит предложить и второму попробовать свои силы, послушать его искусство, о котором ходят легенды⁵⁶. И что примечательно, это не приходит в голову не только королю и музыкантам, но даже самому Иоганну Себастьяну Баху, который на сей раз не догадывается воспользоваться моментом, чтобы выгодно показать своего сына — самого талантливого и самого любимого. Его просто не замечают. Не замечают настолько, что даже не упоминают ни в газетных сообщениях, ни в более позднем некрологе (ни даже в рассказе Фридемана).

Что и говорить — ситуация нелепая. И вся ее нелепость — в присутствии Вильгельма Фридемана.

Наконец, обратимся к документу, в котором фигурирует один из действительных свидетелей “потсдамской импровизации” — Фридрих II. Этот документ — письмо барона Готфрида Бернхарда ван Свитена, австрийского дипломата и композитора (ему посвящена книга Форкеля о Бахе), князю Венцелю Антону фон Кауницу, посланное им из Берлина в Вену. Письмо датировано 26.02.1774 года. В этом письме ван Свитен рассказывает фон Кауницу о своем разговоре с Фридрихом II: “Среди прочего он <(Фридрих II)> говорил со мной о музыке и об одном великом органисте по имени <Вильгельм Фридеман> Бах, который как раз сейчас находится в Берлине. Этот музыкант обладает выдающимся даром в отношении всего, что я слышал (либо могу себе представить) по части глубины гармонических знаний и силы исполнения. Между тем, люди, знавшие его отца, находят, что сын ему уступает. Того же мнения и король, который в качестве доказательства громко напел мне тему хроматической фуги,

⁵⁶ Даже в последние годы его жизни это искусство оказывало очень сильное воздействие на слушателей. Форкель вспоминает: “При его игре меня охватывал священный трепет”. (См.: *Форкель И. Н.* Указ. соч. С. 21.)

то он когда-то дал старику Баху, экспромтом сделавшему из фуги на 4, затем на 5 и, наконец, на восемь [(?)] облигатных голосов”⁵⁷.

В данном документе, несмотря на явное преувеличение количества импровизаций и числа голосов (восьмиголосную фугу невозможно сыграть десятью пальцами⁵⁸), обращают на внимание два обстоятельства. Первое: в документе подтверждается высокая оценка Вильгельма Фридемана как “великого органиста”⁵⁹, что еще раз возвращает нас к подробностям импровизации, к проблеме присутствия на ней Фридемана, к вопросу о том, что король не мог не отреагировать на его присутствие — каким угодно образом (это, повторяю, касается и газет).

Второе, еще более поразительное: король говорит о Вильгельме Фридемане, тут же вспоминает о потсдамской импровизации, но и здесь никак не связывает одно с другим, а демонстрирует совсем другой ассоциативный путь: о впечатлившей его импровизации он вспоминает не в связи с присутствием на ней Фридемана, а как доказательство того, что отец все-таки посильнее его⁶⁰. Мог ли он во всех описанных здесь случаях, высоко ценя музыкальное искусство Вильгельма Фридемана, не замечать его присутствия на таком значительном — прежде всего для него самого — мероприятии? Ведь в этот вечер он даже отменил свой флейтовый концерт! Мог ли он в беседе с ван Свитеном говорить “отдельно” — о Фридемане и “отдельно” — об импровизации?

Все сказанное заставляет нас сделать вывод о том, что налицо — целая цепь ситуаций, где присутствие Вильгельма Фриде-

⁵⁷ *Bach-Dokumente...* Bd. III, Dok. No 790. Русский перевод: *Документы...* Док. № 283.

⁵⁸ На это указывает Давид: “Не представляется вероятным, чтобы даже Бах лишь двумя руками (без помощи педали. — *А. М.*) смог симпровизировать на 8 голосов” (“It does not seem likely that even a Bach, with two hands, could have extemporized in 8 parts”. См.: *David H. Th.* Op. cit. P. 15).

⁵⁹ См. сноску 56.

⁶⁰ И. С. Бах и Фридрих II больше никогда не встречались, однако, судя по всему, потсдамская встреча произвела на последнего неизгладимое впечатление. Это видно, в частности, и по приведенному письму. Черты гиперболизации отчетливо проступают в описании этого события ван Свитену: Фридрих говорит о трех (!) импровизациях подряд, о фугах на 4, 5 и даже 8 (!) голосов.

мана (если оно имело место!) не могло быть не замечено, не могло не найти своего отражения, хотя бы в самой незначительной форме. Вместе с тем, *ни в одной ситуации этого не произошло.*

Нельзя не заметить также, что во *всех случаях* “присутствие” Фридемана на импровизации порождает гору нелепостей и неестественностей, которые тотчас же исчезают, если его фигуру из них устранить. Всё в совокупности позволяет с достаточной степенью достоверности утверждать, что Вильгельм Фридеман на импровизации И. С. Баха в Потсдаме 7 мая 1747 года *не присутствовал*, и маловероятно, что он сопровождал И. С. Баха в этой поездке.

В связи с этим вернемся к основной проблеме — к вопросу об отказе И. С. Баха импровизировать шестиголосную фугу на тему короля и замене его темы на свою собственную. Выше уже было высказано предварительное сомнение относительно этого факта — поскольку он выводится из единственного источника — из рассказа Фридемана, описанного Форкелем, — источника, как мы видели, весьма ненадежного. Вместе с тем, существуют и другие, косвенные факты, которые дают возможность рассмотреть проблему замены темы с еще одной стороны.

Замена темы — хорошо или плохо?

Попытаемся факт отказа музыканта от импровизации на заданную тему или замены заданной темы на свою поставить в контекст баховского времени. Как к этому относились музыканты? Было ли это позором, доблестью или ничего не значащим фактом? Чего мог ожидать в дальнейшем музыкант, поступивший описываемым образом?

Обратимся к известной полемике 1737—1739 годов между Иоганном Адольфом Шайбе и Иоганном Абрахамом Бирнбаумом. История ее вкратце такова. Незадолго до этой полемики И. А. Шайбе, сын органного мастера и приятеля И. С. Баха проходил конкурс на место органиста одной из лейпцигских церквей. И. С. Бах входил в комиссию, проводившую этот конкурс. Судя по всему, его мнение было решающим. Одно из основных условий конкурса — импровизация фуги на заданную комиссией тему. Тема для импровизации была предложена самим

Бахом. Как показывают документы полемики, Шайбе с заданием **не** справился, не выдержал конкурс, а стало быть, и не был **принят** на это место. В результате ему даже пришлось **покинуть** Лейпциг и обосноваться в Гамбурге. Здесь он стал **музыкальным** критиком и начал издавать журнал со значительным названием “Критический музыкант”, в 6-й книжке которого поместил статью, и в ней, не называя имени Баха, **подверг** его манеру письма резкой критике. Бах был узан (см. письмо И. Г. Вальтера Г. Бокемайеру от 24.01.1738 года)⁶¹, и как указывает М. С. Друскин, “сразу же после выхода из печати журнала **высказывались** предположения, что это сделано в отместку за то, что лейпцигский кантор отверг притязания Шайбе на пост **органиста**”⁶². М. С. Друскин приводит убедительные доводы в пользу того, что это не вполне соответствует действительности; однако в данном вопросе, как ни странно, слухи — и даже сплетни — будут интересовать нас не меньше, чем истинное положение дел, ибо независимо от того, как импровизировал Шайбе, они выражали отношение тогдашней музыкальной общестственности к факту отказа или к попытке уклониться от импровизации на заданную тему, заменив ее своей. А сплетню об этом, судя по всему, пустили именно с целью как можно **больнее** уязвить противника.

Вальтер пишет: «О том, что в одном месте 6-й книжки этого журнала имеется в виду лейпцигский г-н Бах, я подумал сразу же, в **тот** момент, а вчера в этом [окончательно] утвердился, ибо один [мой] **здесь** друг, возвратившийся из непродолжительной поездки, привез **мне** выпущенное без указания даты [и месяца] издания сочинение под названием “Непредвзятые замечания касательно одного сомнительного места в 6-й книжке [журнала] *Критический музыкант*. Отпечатано в текущем году”. Сочинение сие помещается на двух листах в 8 **1/4** долю листа]. Приписка гласит: “Высокоблагородному господину, Иог. Себастьяну Баху, высокопоставленному придворному композитору и капельмейстеру его королевского величества [короля] Прусского и его курфюрстского высочества [курфюрста] Саксонского, а также **музикдиректору** и кантору школы [св.] Фомы в Лейпциге, с **такой** преданностью посвящает сии самого его касающиеся листы автор”. См.: *Bach-Dokumente...* Bd. II, Dok. No 410. Русский перевод: *Документы...* Док. № 296.

⁶² Друскин М.С. Указ. соч. С. 111.

Johann Adolph Scheibens,
Königl. Dänif. Capellmeisters,
**Critischer
MUSIKUS.**

Neue,
vermehrte und verbesserte
Auflage.



Leipzig,
bey Bernhard Christoph Breitkopf, 1745.

Иллюстрация 26
Титульный лист журнала "Critischer Musikus", издававшегося
И. А. Шайбе (повторное издание 1745 года)

Dem
Hochedlen Herrn,
Herrn Johann Sebastian
Bachen,

Er. Königl. Maj. in Pohlen, und Churfürstl.
Durchl. zu Sachsen hochbestaltem Hoicompositeur und Capell-
meister, wie auch Directorn der Musik und Cantorn
an der Thomasschule in Leipzig,

widmet

diese Ihn selbst angehende Blätter

mit vieler Ergebenheit

der Verfasser.

HORATIVS.

Quid verum atque decens curo, et rogo, et omnis in hoc sum.



Derjenige soll noch geköhren werden, der das ganz
besondere Glück haben wird, allen zu gefallen. Es
ist zwar nicht zu läugnen; einen Menschen, der
als ein Inbegriff aller Vollkommenheiten, all-
gemeinen Beifall zu erhalten würdig wäre, werden wir in
einer Welt, welcher die Unvollkommenheit nur allzueigen,
vergebens erwarten. Allein wir haben billig Ursache, zu freu-
den zu seyn, wenn bey der unzertrennlichen Verbindung des
Gg 2 Guten

Иллюстрация 27
"Непредвзятые замечания..." И. А. Бирнбаума
(первая страница: посвящение и начало)

Через восемь месяцев после первой публикации Шайбе высказался еще более резко: "Баховские церковные сочинения становятся все более искусственными, все более вымученными; в них совсем нет той силы, убедительности и благоразумной осмысленности, какая есть в телемановских и грауновских произведениях"⁶³.

Доцент риторики Лейпцигского университета, магистр Абрахам Бирнбаум в статье "Непредвзятые замечания касательно одного сомнительного места в 6-й книжке *Критического музыканта*" дал отповедь Шайбе⁶⁴. Последовал обмен статьями и колкостями. Они принимали все более резкий и обидный для обоих характер, и, наконец, Бирнбаум бросает Шайбе самое обидное обвинение — в его несостоятельности во время лейпцигского конкурса и импровизации на заданную тему⁶⁵. М. С. Друскин замечает, что "30 июня 1739 года, обороняясь не столь воинственно, Шайбе пытается опровергнуть слухи, будто на лейпцигских испытаниях, где судьей был Бах, он не сумел сыграть фугу на заданную тему"⁶⁶. Здесь, конечно же, речь идет о последнем ответе Шайбе Бирнбауму в журнале "Критический музыкант" от 30. VI. 1739 года. Шайбе пишет, оправдываясь: "Сей знаменитый человек (И. С. Бах. — А. М.) был на том испытании одним из судей. Но не надо меня путать с другим героем, не пожелавшим играть [на] предложенную г-ном Бахом тему и — вместо того — избравшим ту, какую ему самому было угодно;

⁶³ Шайбе И. А. Послание его высокоблагородию господину капельмейстеру Маттезону. Гамбург, январь 1738 года (*Bach-Dokumente...* Bd. II, Dok. No 411. Русский перевод: *Документы...* Док. № 294).

⁶⁴ Бирнбаум И. А. "Непредвзятые замечания..." Лейпциг, январь 1738 года (*Bach-Dokumente...* Bd. II, Dok. No 409. Русский перевод: *Документы...* Док. № 295).

⁶⁵ И. А. Бирнбаум пишет: "Да и можно ли осуждать господина придворного капельмейстера (И. С. Баха. — А. М.) за то, что он не считает праведным судьей того (И. А. Шайбе. — А. М.), кто не так давно при испытании [на должность здешнего] органиста даже не сумел подыскать спутник к предложенному вождю фуги, не говоря уже о том, чтобы подобающим образом исполнить всю фугу?" (*Bach-Dokumente...* Bd. II, Dok. No 441. Русский перевод: *Документы...* Док. № 299).

⁶⁶ Друскин М. С. Указ. соч. С. 113.

ка же ему была задана еще одна тема, он и вовсе скрылся из виду"⁶⁷.

Сам Бах официально в этой полемике не участвовал: "фехтующими" сторонами были Шайбе и Бирнбаум, однако следы баховской деятельности просматриваются здесь достаточно отчетливо. Не случайно, что в "Ответе на непредвзятые замечания [И. А. Бирнбаума]" в марте 1738 года Шайбе с явной досадой пишет: «Сочинение же сие ("Непредвзятые замечания" Бирнбаума. — А. М.)... имеет посвящение господину капельмейстеру Баху, ибо по преимуществу касается его самого, и, быть может, изложено было — по его [же] наущению — одним из его друзей. Во всяком случае, господин придворный капельмейстер в начале января сего года с немалым удовольствием сам раздал его своим друзьям и знакомым»⁶⁸. Судя по всему, данное утверждение не лишено оснований, ибо Иоганн Элиас Бах, двоюродный племянник И. С. Баха, в эти годы бывший его личным секретарем⁶⁹, внимательно следит за тем, чтобы очередной ответ Бирнбаума Шайбе был к сроку и в достойном виде опубликован в количестве 200 экземпляров. При этом он передает посылку издателю одновременно и от "моего господина кузена (И. С. Баха. — А. М.), и от магистра Бирнбаума"⁷⁰.

Таким образом, Иоганн Себастьян был активно втянут в описываемую полемику. Во-первых, он был в ней действующим лицом: он был судьей на конкурсе и автором темы, предложенной Шайбе для импровизации. Во-вторых, ему довелось стать общественным распространителем труда Бирнбаума. В-третьих, он был скрытым режиссером полемики, и "выбор оружия" для того, чтобы эффективнее поразить противника, то есть бросить Шайбе обвинение в несостоятельности во время импровизации

Bach-Dokumente... Bd. II, Dok. No 446. Русский перевод: *Документы...* Док. № 300.

Шайбе И. А. Ответ на непредвзятые замечания (И. А. Бирнбаума). Гамбург, март 1738 года (*Bach-Dokumente...* Dok. No 417. Русский перевод: *Документы...* Док. № 297).

См.: *Документы...* С. 262.

⁷⁰ См. письмо И. Э. Баха И. В. Коху в Роннебург из Лейпцига 7.III. 1739 года (*Bach-Dokumente...* Bd. II, Dok. No 438. Русский перевод: *Документы...* Док. № 298).

фуги, как показывают факты, принадлежит Баху. Вряд ли университетский доцент риторики следил за подробностями испытаний органистов в местных церквях.

Напрашивается вопрос: мог ли Иоганн Себастьян — в свете сказанного, — прекрасно понимающий, что значит отказ от предложенной для импровизации темы и замена ее своей, поставить себя в положение, аналогичное Шайбе? Да еще в присутствии музыкантов и более того — короля? Ведь описанная история с Шайбе наверняка к тому времени не была забыта, и Бахом — в первую очередь, она, тем не менее, показывает, каково было отношение музыкальной общественности к такого рода фактам. Решиться на подобный позор Бах никак не мог. Единственно верным в данной ситуации был выход по принципу “пусть несколько хуже, но все же сымпровизировать, чем, отказавшись, обречь себя на осмеяние”.

Кстати, в неудачной импровизации позора не было, и если fuga получалась не такой, как хотелось бы, то это было вполне извинительно. Ведь в посвящении Бах сам пишет о чем-то похожем: “Однако я сразу же заметил, что из-за отсутствия необходимой подготовки fuga не получилась так, как того требовала превосходная тема”⁷¹. Понятно, что Бах в посвящении может кокетничать, заодно нахваливая тему короля, но здесь для нас важно другое: неудачная импровизация не была таким позором, как отказ от импровизации или замена предложенной темы на свою.

Однако можно не сомневаться, что Бах справился бы с этим заданием достойно. Об этом красноречиво свидетельствует все его творчество, опыт великого органиста, многочисленные документы и воспоминания о его мастерстве, способность видеть (слышать) скрытые возможности темы, абсолютное чувство формы и многое другое. Но на первое место здесь должен быть поставлен его гигантский исторический вклад в искусство фуги. За всю музыкальную историю в этой области музыки ему не было равных, и ему единственному дано было сделать то, что не удавалось в сфере фуги никому — ни до, ни после: продемонстрировать в творчестве независимость композитора от

⁷¹ *Bach-Dokumente...* Bd. I, Dok. No 173. Русский перевод: *Документы...* Док. № 102.

материала, полное подчинение его себе, своим задачам. Да, история музыки говорит о том, что определенная тема предполагает соответствующее развитие и соответствующую форму; она говорит о том, что определенная форма требует для своего осуществления и соответствующего типа тематизма; тематизм и форма требуют определенного соответствия и обнаруживают свою взаимозависимость — таков закон музыкального развития. И только Баху было доступно то, что можно лишь приблизительно сформулировать следующим образом: он мог на любую тему написать любую фугу. К маю 1747 года его опыт в этой области достиг наивысшей точки, и Бах обобщал его в “Искусстве фуги” (первый вариант к данному моменту уже был написан). Если в это время кто-либо мог справиться с задачей импровизации шестиголосной фуги на тему Фридриха II, то первым был Иоганн Себастьян Бах.

Зачем же ему избирать наихудший вариант, если у него была такая возможность с честью выйти из этой ситуации, не ставя себя в недостойное положение?

Наконец, в проблеме “невыполненного повеления” предоставим еще раз слово самому Баху. Вернемся вновь к тексту посвящения “Музыкального приношения”. Ведь если одна из главных причин его создания, как считает ряд исследователей, — это невыполненная шестиголосная fuga на тему короля, то в посвящении о ней должно быть сказано. И вообще, представляется естественным, что в посвящении будет указана действительная причина или хотя бы повод создания сочинения. Но, как мы уже видели (см. текст посвящения), Бах говорит лишь о первой импровизации (после того, как король наиграл тему) и называет следующую причину: “однако я сразу заметил, что из-за отсутствия необходимой подготовки fuga не получилась так, как того требовала столь превосходная тема. Поэтому я решил мой. — А. М.) я принял решение разработать эту поистине королевскую тему более совершенно...”⁷². Как видим, причина создания “Музыкального приношения” Бахом указана совсем другая (снова факты посвящения согласуются с текстом газетного сообщения): никакого “невыполненного повеления” здесь нет, это решение, принятое самим Бахом: написать более совершенную fuga.

⁷² Там же.

шенную фугу на ту же тему. Таким образом, и рассмотрение причины создания “Музыкального приношения” в изложении самого Баха тоже не содержит никаких следов задания короля импровизировать шестиголосную фугу на его тему и отказа Баха от выполнения этого задания.

Мы проделали столь долгий путь по следам “потсдамской импровизации”, чтобы убедиться в этом единственном факте. Конечно, можно было поступить иначе:

- убедившись в том, что единственным источником тезиса “об отказе” является фраза из книги Форкеля: “Но так как не всякая тема может быть проведена с таким количеством голосов, то Бах сам выбрал тему...”, проанализировать ее;
- увидеть, что даже она не содержит прямого указания на данный тезис;
- закрыть вопрос выводом о том, что легенда о “невыполненном повелении” родилась в умах исследователей в результате произвольного толкования приведенной цитаты.

Тем не менее, именно так они ее и толковали, — ибо она сама давала повод к этому, ввиду ее двойственности, нечеткости, ввиду того, что некий “зазор” (пусть даже самый призрачный) для подобного толкования все же оставался. Необходимо было обрести уверенность — насколько это возможно в данной ситуации — в том, что *легенда не соответствует действительности*. Мы посвятили этому столько времени и места отнюдь не только для того, чтобы просто подвергнуть ее сомнению. В гораздо большей степени это сделано потому, что от факта, заключенного в ней, как ни покажется поначалу странным, зависит ряд особенностей “Музыкального приношения”, и даже больше: его трактовка.

О реконструкции

Значение реконструкции Кристофа Вольфа⁷³ трудно переоценить. Он впервые проанализировал все 17 сохранившихся на сегодня копий из тех экземпляров, которые были отпечатаны при жизни И. С. Баха с досок, награвированных Иоганном Георгом Шюблером. В результате проделанного исследования был восстановлен полный и подлинный облик “Музыкального приношения” (если иметь в виду его музыкальный материал). Его (Вольфа) оригинальная идея трех папок ценна прежде всего тем, что она привела к восстановлению всех *трех* обложек, независимо от того, верно или ошибочно их местоположение в “Музыкальном приношении”. К ней так или иначе подталкивал ряд обстоятельств:

- “теория выпусков”, согласно которой Бах *три* партиями отправил напечатанное издание адресату;
- “Музыкальное приношение” состояло из *трех* основных частей — двух ричеркаров и трио-сонаты;
- в ряде имеющихся документов сам Бах, а также Мицлер и падре Мартини именно *трехчастно* его и характеризуют (хотя порядок в перечислении частей различен);
- каждая из перечисленных *трех* частей имеет свою самостоятельную пагинацию, в то время как ни одной из обложек она не коснулась.

Гипотезу и реконструкцию Вольфа можно было бы считать верной, однако, лишь при условии, если бы существовало точное доказательство того, что обложки, размещенные исследователем согласно его реконструкции, находятся на верных позициях. Между тем, такой уверенности нет, так как пагинация на обложках не ставится, а следовательно, они принципиально могут находиться в любых местах. По крайней мере, сам Вольф не дает объяснений тому, что указанное им расположение обложек — единственно верное.

Однако, стоит внимательнее проанализировать размещение нотного и вербального текстов “Музыкального приношения”,

⁷³ Wolff Chr. (1971). P. 379—408; Wolff Chr. (1976). S. 43—157.

как обращает на себя внимание ряд фактов, которые выглядят по меньшей мере странными.

Во-первых, кажется необычным, что *посвящение королю находится в середине произведения*⁷⁴ (после трехголосного ричеркара, перед Сонатой).

Во времена Баха подобного рода посвящения размещались двояко. В одном случае — самом обычном — это был своего рода “книжный” вариант, когда посвящение следовало после названия сочинения, перед его текстом. Оно выполнялось либо на обороте мягкой обложки, либо на следующем листе. В другом случае имел место, условно говоря, “подарочный” вариант, который был характерен для различного рода изысканных “приношений”. Типичным примером здесь является подарочный канон в альбом (подробнее его особенности будут рассмотрены в главе “Относительно интерпретации”). Посвящение в нем, как правило, помещалось в конце. Обычный порядок был таков: название — основной текст произведения — посвящение. В качестве примера сошлемся на каноны, сочиненные Бахом и посвященные им:

- неизвестному лицу (“dem Herrn Besitzer”, BWV 1073 — см. илл. 28);
- Людвигу Фридриху Гудеману (“A Monsieur Houde-mann”, BWV 1074);
- ректору Томасшule Иоганну Матиасу Геснеру (“Herrn Pathen”, BWV 1075 — см. илл. 29);
- неизвестному (“Domino Possessori”, предположи-тельно, И. Г. Фульде, BWV 1077 — см. илл. 30);
- некому Фаберу или Шмидту (“Domine Possessor F-A-B-E-R”, BWV 1078, — см. илл. 32);
- неизвестному (название канона: *Concordia Discors*, BWV 1086)⁷⁵.

⁷⁴ Не случайно, Урсула Киркендейл не без ехидства окрестила концепцию Вольфа “кошмаром переплетчика” (“a bookbinder’s nightmare”). См.: *Kirkendale U. Op. cit.* P. 91.

⁷⁵ *Bach, Johann Sebastian. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII, Band 1: Kanons BWV 1072–1078, BWV deest.* В новом, дополненном издании указателя баховских сочинений Вольфганга Шмидера (1990) последний канон значится как BWV 1086.



Иллюстрация 28
Автограф канона BWV 1073



Иллюстрация 29
Автограф канона BWV 1075

Все они оформлены по указанному выше принципу: название — основной текст произведения — посвящение. Более того, у Баха нет ни одного произведения *подобного рода*, которое содержало бы посвящение в ином месте. Справедливо было бы предположить, что в таком же подарочном жанре, как “Музыкальное приношение”, он мог поступить аналогичным образом. Думается, однако, что “Музыкальное приношение” в конечном счете допускает оба рассмотренных варианта топографии (“книжный” и подарочный) но, вероятно, не тот, который предлагает Вольф — когда посвящение располагается в середине основного текста произведения.

Вместе с тем Вольф, помещая посвящение в середину произведения, трактует его как “предисловие” (“Dedication / preface”: см. схему 1). Такого рода понимание функции посвящения как раздела, предшествующего основному тексту сочинения, но находящегося в его середине, представляется не вполне естественным.

Во-вторых, в реконструкции Вольфа вызывает удивление следующее. На первой обложке начертано название *всего произведения*: “Musicalisches / Opfer / Sr. Königlichen Majestät in Preußen u. / allerunterthänigst gewidmet / von / Johann Sebastian Bach”. При этом совершенно очевидно, что в смысловом отношении это название объединяет *все* части произведения. Однако механически оно относится *лишь к двум его частям*, образующим первую папку (трехголосному ричеркару и Бесконечному канону на тему короля, примыкающему к нему: см. реконструкцию Вольфа, схема 1). Логично было бы предположить, что у Баха смысловое объединение частей совпало бы с механическим.

Оба противоречия (“во-первых” и “во-вторых”) разрешаются в том случае, если первая обложка (обложка первой папки) является обложкой всего “Музыкального приношения”. В связи со сказанным внесем первый корректив в реконструкцию Вольфа. Воспользуемся тем же способом изображения папок, обложек и листов в них, который предложил сам Вольф. Тогда с учетом корректива “топография” всего сочинения будет выглядеть так, как это представлено на схеме 2.

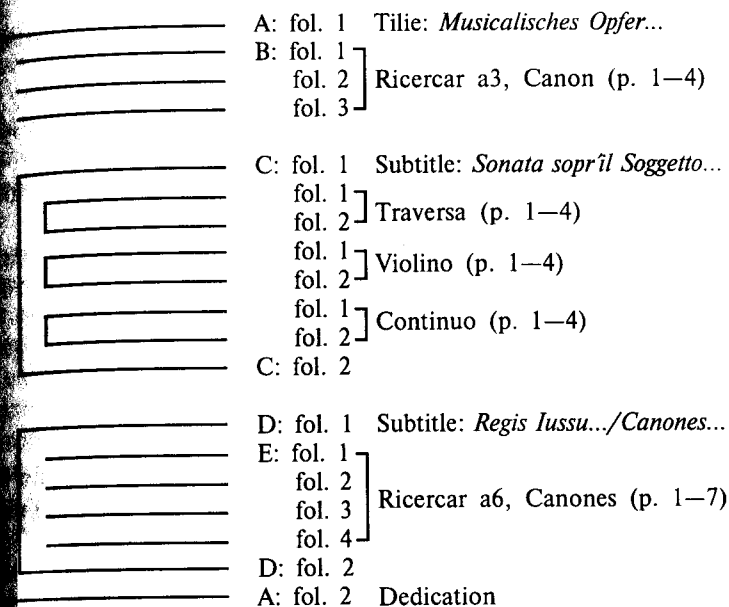


Схема 2

В этом варианте название относится ко всему сборнику, построенному по принципу “название — основной текст произведения — посвящение”, которому следовал Бах в подарочных канонах. Поэтому позволим себе внести второй корректив в реконструкцию Вольфа, убрав из схемы рядом со словом “Dedication” поясняющий в скобках термин “preface” (см. схему 2).

Рассмотрим теперь “основной текст произведения” (но не его музыкальное содержание, а лишь топографию). Главная обложка объединяет:

1. Трехголосный ричеркар (с каноном после него) — *без обложки*:

- на трех отдельных листах,
- при четырех страницах текста,
- имеет самостоятельную пагинацию (с. 1—4),
- обеспечивает единственный переверт страниц.

2. Соната — в папке, то есть *в обложке*:

- на трех двойных листах (каждый двойной лист — партия

скрипки или флейты, или Continuo с текстом Сонаты и Бесконечного канона),

- при четырех страницах нотного текста в каждой партии,
- каждый двойной лист (партия соответствующего инструмента) имеет самостоятельную пагинацию (с. 1—4),
- обеспечивает единственный переверот страниц в каждой партии.

3. Шестиголосный ричеркар (с двумя загадочными канонами после него) — в папке, то есть в обложке:

- на четырех отдельных листах,
- при семи страницах текста,
- имеет самостоятельную пагинацию (с. 1—7),
- обеспечивает три переверота страниц.

Таким образом, есть своего рода три секции. Первая секция — это не папка. Здесь — 3 одиночных листа с Ричеркаром а3 и канонами после него. Но есть и 2 папки. В одной из них — 3 двойных листа с партиями Сонаты и Бесконечного канона, в другой — 4 одиночных листа, на которых написан Ричеркар а6 и два “загадочных” канона. Обложка последней папки представляет собой двойной лист с награвированным на лицевой стороне акростихом: R-I-C-E-R-C-A-R (Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta), а также канонами — на внутренней его стороне (см. илл. 17, 18, 7). Как мы указывали ранее, в подарочном же экземпляре акростих, написанный от руки, находится не на указанном двойном листе, а на пустой странице Ричеркара а3. Это — лицевая сторона его первого листа; на обороте — начало Ричеркара а3 и начало пагинации (см. илл. 15, 4, а также сх. 1). На листе с канонами в подарочном экземпляре место акростиха занимает надпись *Thematis Regii Elaborationes Canonicae* (см. илл. 16). Ее нет в обычных экземплярах, она — лишь в том, который был подарен королю.

Акростих, как видно из всего сказанного, имеется как в подарочном экземпляре, так и во всех обычных. В первом случае (подарочный экземпляр) он написан *от руки*, во втором — *награвирован* на полоске бумаги и приклеен к обложке (двойной листок с канонами). Эта бумажная полоска хорошо видна на илл. 17. Перечисленные особенности говорят, во-первых, о том, что идея акростиха появилась у Баха в последний момент, перед отправкой “Музыкального приношения” королю, а во-вторых,

о том, что “королевский” вариант — более ранний, нежели вариант “обычный”.

В-третьих, что весьма существенно, в отличие от концепции Нальфа, в предлагаемой здесь реконструкции место акростиха в подарочном экземпляре, так и в обычном, остается по-прежнему — перед трехголосным ричеркаром.

Теперь представим себе, что из “набора” (см. схему 2) мы временно изымаем не только двойной лист с канонами, но и папку с Сонатой. Тогда в главной обложке остаются два ричеркара — пьесы одного жанра и одного названия, — некий “микросборник” ричеркаров. Название, зашифрованное в акростихе, словно предназначается для него. Объединим оба ричеркара этой обложкой. Образуется папка, обложка которой — двойной лист с пятью канонами и Канонической фугой, с акростихом на лицевой стороне. Эта папка, в свою очередь, имеет роскошную суперобложку с названием сборника и посвящением королю. Представим ее следующим образом:

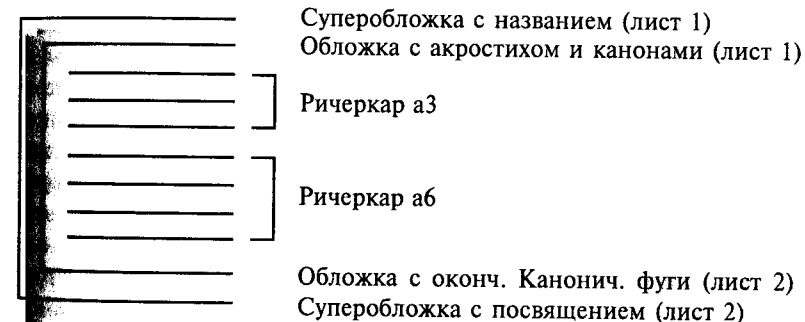


Схема 3

Итак, “микросборник” ричеркаров выглядит непротиворечиво с точки зрения соотношения обложек, названий и содержания. Представление о нем как таковом (то есть как о сборнике ричеркаров) находит свое подтверждение в баховских документах. Обычно он называется “прусской фугой”, хотя при этом имеются в виду *оба ричеркара*.

Дж. Б. Мартини в письме Иог. Дж. Баттисту Паули от 14.IV. 1700 года так характеризует оба ричеркара: «...фуга для клавесина

под названием “Фуга прусского короля” — того же Баха; та же фуга на 6 голосов»⁷⁶.

Спустя год и три месяца после даты посвящения королю “Музыкального приношения” — 6 октября 1748 года Бах пишет своему двоюродному брату Элиасу: “Экземпляр прусской фуги послать Вам сейчас не могу, так как они все распроданы; я заказал всего 100 [экземпляров], большую часть которых раздарил своим друзьям. Но к новогодней ярмарке закажу еще несколько [экземпляров]; если Вы, господин кузен, сохраните до тех пор желание приобрести один из них, то при случае прошу известить меня об этом почтой и приложить один талер — Ваше желание будет исполнено”⁷⁷.

Бах пишет о “прусской фуге” и почти год спустя после того, как 30 сентября 1747 года в “Лейпцигских газетах” было дано объявление о продаже издания “Музыкального приношения”, которое анонсировано как “разработка” “королевско-прусской темы фуги”: “Разработка [темы] состоит из 1) двух фуг (одна с 3-мя, другая с 6-ю obbligатными голосами); 2) сонаты для поперечной [флейты], скрипки и [basso]continuo; 3) различных канонов, среди коих имеется каноническая фуга”⁷⁸. Не есть ли это выражение (“пруская фуга”), подразумевающее ричеркары, — след раннего, первоначального варианта сборника, изображенного на схеме 3? Ведь совершенно очевидно, что под “прусской фугой” Бах имеет в виду именно полный вид “Музыкального приношения”, ибо он просит кузена прислать ему один талер — ровно столько, сколько стоит оно в своем полном виде — по объявлению в “Лейпцигских газетах”.

В некрологе, составленном К. Ф. Э. Бахом и И. Ф. Агриколой, читаем: “По возвращении в Лейпциг (после визита к королю в Потсдаме. — А. М.) он написал трехголосный и шестиголосный так называемый ричеркар, а также несколько замысловатых вещей на ту же самую — заданную его величеством — тему, награвировал эту работу на меди и посвятил ее королю”⁷⁹.

В число нескольких “замысловатых вещей” Соната не входит. Если под это название вполне подходят каноны и Каноническая

⁷⁶ *Bach-Dokumente...* Bd. 2, No 600. Рус. пер.: *Документы...* Док. № 285.

⁷⁷ *Bach-Dokumente...* Bd. 1, No 49. Рус. пер.: *Документы...* Док. № 229.

⁷⁸ *Bach-Dokumente...* Bd. 2, No 558a. Рус. пер.: *Документы...* Док. № 228.

⁷⁹ *Bach-Dokumente...* Bd. 3, No 666. Рус. пер.: *Документы...* Док. № 359.

фуга, сам жанр коих обязывает их быть “замысловатыми вещами”, то соната как жанр никогда таковой не была. Не является таковой и Соната в “Музыкальном приношении” (как, впрочем, трио-соната Баха BWV1039, органнне трио-сонаты BWV 525—530).

Филипп Эмануэль Бах как инициатор потсдамской встречи великого композитора с королем наверняка был осведомлен о ходе выполнения отцовского обещания, а в этом случае знал и о “раннем варианте”, если таковой существовал. Подсознательно и он мог воспринимать даже окончательный вариант “Музыкального приношения” с Сонатой сквозь призму первоначального — не исключено в таком случае, что в приведенной цитате из некролога, как и в письме Баха к кузену Элиасу, мы можем видеть его следы. Вполне возможно, что и сам Бах, закончив полный вариант “Приношения”, продолжал подсознательно мыслить о нем как о двух фугах или о двух ричеркарах. В этом случае вполне возможно, что Соната — более позднее включение в сборник.

Обсудим некоторые свойства предполагаемого раннего варианта “Музыкального приношения” (схема 3). Укажем на симметричность и определенную симметрию положения ричеркаров, обрамляющие свойства суперобложки и канонов на обложке. Отметим все же, что в чередовании одиночных листов, на которых записаны оба ричеркара, нельзя не ощутить некой неловкости и нехватки определенного членящего элемента, метрически отделяющего один ричеркар от другого (см. схему 3). Возможно, если бы для каждого имелась отдельная папка, то есть обложка, — как это имеет место в Сонате. Тогда и в Ричеркаре возможна была бы такая компоновка: один двойной лист с вложенным в него одиночным образовали бы папку из трех листов. В Ричеркаре аб возможны были бы 2 варианта. По первому из них папку образовали бы два одиночных листа, вложенные в двойной; по другому — папка из двух двойных листов, вложенных один в другой, где внешний служил бы обложкой.

Однако ричеркары написаны для клавира и по традиции размещались на листах горизонтального формата, в отличие от ансамблевых и инструментальных пьес, которые писались на листах вертикального формата. Это было связано с особенностями формы пюпитров — клавирных и ансамблевых. Двойных

листов горизонтального формата во времена Баха не выпускали, и поэтому композитору приходилось разрезать двойные листы вертикального формата и пользоваться ими в горизонтальном расположении⁸⁰. Поэтому оба ричеркара оказались написанными на одиночных листах. Разумеется, Бах мог использовать для обоих ричеркаров и двойные листы вертикального формата (такие же, как он использовал для партий флейты, скрипки и Continuo, а также для канонов и Канонической фуги), однако это в таком издании было бы дурным тоном — из-за указанного выше различия формы пюпитров. Бах не стал нарушать сложившихся традиций.

Возможно, что функцию членения отдельных листов, на которых находятся ричеркары, частично выполняет независимая пагинация каждого из них. Быть может, это — один из приемов, использованных Бахом специально для данной цели. Однако ясно видно, что ни разная запись (клавирная — в трехголосном, партитурная — в шестиголосном), ни наличие пустой страницы (оборот третьего листа Ричеркара а3) между обоими ричеркарами, ни независимая пагинация в них не устраняют упомянутого выше ощущения нехватки отчетливого членения между ними. Папка для каждого из них — самый естественный выход из положения в данной ситуации.

Бах, судя по всему, решает проблему иначе — *членящим элементом, разграничивающим ричеркары, становится папка с Сонатой, помещенная между ними.*

Так весь сборник возвращается в положение, изображенное на схеме 2, но при этом определяется и место двойного листа с канонами, который ранее был временно изъят. В результате ситуация выглядит следующим образом.

Два ричеркара — трехголосный и шестиголосный — разделяются папкой с Сонатой. Этот ансамбль охватывается обложкой с пятью канонами и Канонической фугой, образуя общую, единую папку “Музыкального приношения”. Поверх всего имеется подарочно оформленная суперобложка с названием произведения и посвящением.

В соответствии со сказанным внесем третий корректив в реконструкцию Вольфа: разрушим третью папку, убрав обложку с акростихом и канонами, придав ей функцию обложки всего

⁸⁰ Wolff Chr. (1971). P. 391.

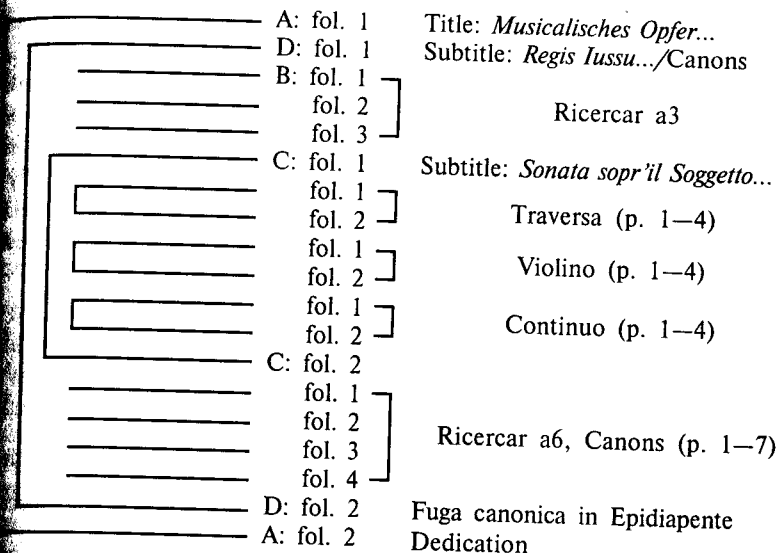


Схема 4

произведения, то есть поместив в нее оба ричеркара с Сонатой. В результате схема реконструкции будет такой, как это представлено на схеме 4.

В предложенной реконструкции (схема 4) “Музыкальное приношение” в своей целостности возникает не только в виде линейной последовательности трех отдельных папок и их содержания, сколько в форме нелинейной конструкции⁸¹, образованной двумя особым образом связанными папками — условно большой и малой. Малая вкладывается в большую посередине, разделяя ее на две половины. То обстоятельство, что папка с Сонатой вкладывается именно посередине, имеет конструктивное значение — таким образом возникает симметричная композиция Ричеркар — Соната — Ричеркар⁸². Кроме того, папка с Сонатой, как об этом говорилось выше, в данном месте является синтаксическим средством, отграничивающим один

⁸¹ На нелинейность конструкции “Музыкального приношения”, и в несколько ином плане, обращал внимание Б. Кац (см. Кац Б. Т. раб. 1985 года, с. 74).

⁸² На это обращали внимание, в частности, Давид и Вольф.

ричеркар от другого в их последовательности на отдельных листах в одной общей (большой) папке. Обложкой же большой папки служит двойной лист с пятью канонами, Канонической фугой и акростихом; причем пять канонов и начало Канонической фуги оказываются перед Ричеркаром аз, а окончание Канонической фуги — после Ричеркара аб. Большая папка имеет суперобложку: на первом листе ее, предшествующем акростиху, дано название сборника, а на втором листе, после окончания Канонической фуги и всего сборника, — посвящение королю.

Обратим внимание на титулы и субтитлы (заглавия и подзаголовки) сборника. Для этого необходимо обратиться к их титульным листам или тому, что их имитирует. Здесь нас будут интересовать соответствия следующих обложек и находящиеся на них заголовков:

1. Обложка всего произведения.
2. Двойной листок с канонами, Канонической фугой и акростихом.
3. Обложка Сонаты.

Что касается названия всего произведения, то здесь всё гармонировало с самого начала. Бах задумал и отпечатал в типографии Брайткопфа красивую обложку с красивым названием. В нашей реконструкции она механически охватывает всё произведение. Относительно субтитла Сонаты (*Sonata sopr'il Soggetto Reale a Traversa, Violino e Continuo*) также сомнений не возникает: название относится лишь к Сонате, и обложка, на которой оно напечатано, механически охватывает ее одну, то есть смысловая сторона здесь не расходится с механической. Несколько сложнее ситуация с двойным листом, где находятся каноны, Каноническая fuga и акростих.

Субтитл обложки большой папки — это акростих. Как было рассмотрено выше, в линейном плане большая папка — это последовательность Ричеркар — Соната — Ричеркар. В нелинейном плане — это два сборника (один вставлен в другой): сборник ричеркаров и сборник частей Сонаты. Таким образом, обложка в линейном плане принадлежит всему сочинению, а в нелинейном — лишь сборнику ричеркаров. Акростих также имеет две стороны. Одна, линейная в полном смысле слова, — это точный текст акростиха: *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta* (“Королем данная тема и все прочее в каноническом роде решенное”). Другая сторона — нелинейная шифровка акро-

стиха, которая образует, как известно, слово R-I-C-E-R-C-A-R. Если содержание акростиха, то есть его линейная сторона, относится ко всему сборнику, к его линейной форме и трактовке, то шифровка, то есть нелинейная сторона акростиха, используемая в качестве названия, относится лишь к сборнику ричеркаров, возникающему при нелинейной трактовке “Музыкального приношения”. Следовательно, и во втором субтитле смысловая сторона названия совпадает с механической.

Таким образом, в позиции, изображенной на схеме 4, обложки со своими названиями обнаруживают функциональное соответствие содержанию, а весь сборник в таком виде структурно и “механически” объединен.

Теперь обратимся к особенностям пагинации. Во многих источниках указывалось на ее странность. Действительно, страницы проставлены лишь в ричеркарах (каждый имеет свою собственную пагинацию), а также на каждой из трех партий Сонаты (на каждой партии — своя). Мало того, на каждом двойном листе такой партии страницы проставлены в таком порядке: 4—1—2—3. В результате реконструкции Вольфа обнаруживается строгая закономерность: обложки пагинации не имеют, ее имеет лишь их содержимое. Тем не менее, остается неясным вопрос о том, почему все-таки у этого содержимого отсутствует *сквозная* пагинация?

При *линейном* подходе к сборнику *сквозная* пагинация необходима, ее отсутствие, казалось бы, вызывает естественное удивление. В *нелинейной* же трактовке такая пагинация вообще не имеет смысла. Остановимся на первом из указанных случаев. В *линейном* виде *сквозную* пагинацию разрушает папка с Сонатой, причем по нескольким причинам. Прежде всего, нелепо включать в единую, *сквозную* пагинацию отдельные партии Сонаты, которые раскладываются по трем разным пультам. Кроме того, Соната сама имеет обложку (обложки не пагинируются), что тем самым препятствует *сквозной* пагинации сборника. Во втором же случае папка с Сонатой ничему не препятствует, ибо она не перегораживает, а вкладывается и изымается. Здесь, будь она *сквозной, пагинация носила бы переменный характер*. Постоянным остается лишь все то, что содержится внутри следующих трех блоков:

1. Ричеркар аз + Canon perpetuus super Thema Regium;
2. Соната + Canon perpetuus;
3. Ричеркар аб + загадочные каноны.

И вот именно *то, что остается неизменным*, Бах снабдил *сквозной независимой пагинацией* (то есть каждый из указанных блоков в отдельности).

В указанном виде сборник представляет собой необычное для практики XIX и XX веков издание. *Он собирается и разбирается*. При этом он имеет определенный смысл — как в полностью собранном виде, так и на различных этапах разборки. Смысл его полностью собранного вида был выше описан. Если же выполнить первый этап разборки — то есть изъять папку с Сонатой, то он превращается в “сборник ричеркаров”, обрамленный канонами, то есть предполагаемый (о чем говорилось выше) ранний вариант “Музыкального приношения”. Если продолжить разборку далее и изъять ричеркары, то перед нами окажутся две страницы с канонами и Канонической фугой, следующие подряд и образующие указанную Вольфом последовательность *de canone ad Fugam*, — своего рода “микросборник канонов”⁸³.

Совершенно очевидно, что такого рода издание не может иметь переплета, который исключает операцию сборки и разборки “Музыкального приношения”. Понятно, что в подобном издании сквозная пагинация явилась бы диссонансом. Напротив — независимая пагинация отражает нелинейный характер сборника. Более того, в данном виде даже *невозможно указать порядок следования папок, ибо такового не существует*: здесь нет понятия “такая-то папка следует после такой-то”, потому что здесь, как это показано выше, — “одна вкладывается в другую”.

В подарочном экземпляре, как известно, есть своя особенность: он (или часть его) напечатан на бумаге особого качества и необычного, так называемого королевского широкого формата. Сегодня нет возможности установить, каким был подлинный облик этого экземпляра. Давид утверждает, что подарочный экземпляр был напечатан на разной бумаге, ибо к моменту издания “Музыкального приношения” были трудности с особой бумагой и печатанье просто перешло на обычный ее сорт.

Приложим этот факт к возможным вариантам реконструкции папок, обложек, их порядка и содержимого. С этой целью на схеме условимся изображать бумагу особого качества жирным штрихом и более длинной линией, а бумагу обычного формата —

⁸³ Wolff Chr. (1976) P. 106.

тонким штрихом и относительно короткой линией. В этом случае реконструкция Вольфа выглядит следующим образом:

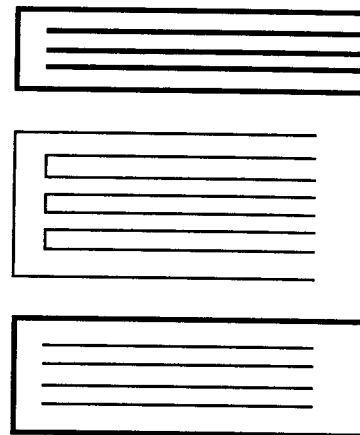


Схема 5

Если предположение Давида относительно бумаги верно, то реконструкция Вольфа вступает в противоречие с тезисом *вида*, а реконструкция, предложенная нами и изображенная на схеме 4, принимает следующий вид:

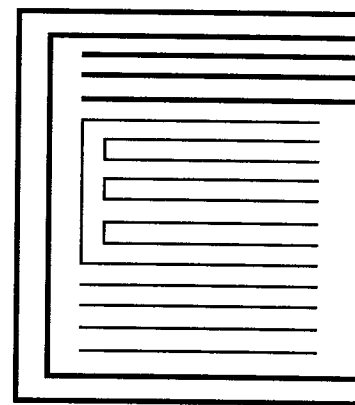


Схема 6

Здесь переход на новый вид бумаги выглядит более естественным, чем на предыдущей схеме.

Каноны и Каноническая fuga

Обратимся к двойному листу с каноны и Канонической fugой. Посмотрим на него еще раз как на обложку. Попытаемся убедиться в этом, насколько возможно в данной ситуации, оперевшись на совокупность признаков упомянутого листа как обложки. Эти признаки следующие:

1. Двойной лист;
2. Наличие нотного текста лишь на внутренних страницах и его отсутствие на внешних;
3. Характер нотного текста канонов (их графика и "тайный" смысл) в связи с их "подарочной" направленностью;
4. Наличие заголовка-акростиха не на странице с нотным текстом, а на первой, "пустой" внешней странице, а также "обложечная" топография в его оформлении (подобно тому, как это сделано на обложке Сонаты);
5. Текст заголовка-акростиха, относящийся не только к канонам, но и к другим частям "Музыкального приношения";
6. Отсутствие пагинации (как это имеет место на обложке Сонаты).

При этом важны не только каждый из указанных признаков и даже не простая их сумма, сколько их комплексный характер, наличие каждого из признаков в сочетании с другими. Так, например, можно сказать, что двойной лист — сам по себе не обязательный признак обложки, ведь в "Музыкальном приношении" каждая из партий Сонаты написана тоже на двойном листе. Однако они имеют свою пагинацию и нотный текст — как на внутренних, так и на внешних страницах. И поэтому, в частности, они не выполняют функцию обложки. Точно так же можно представить себе партию какой-либо сонаты, уместившуюся лишь на внутренних страницах двойного листа. Но только от этого он не станет обложкой, ибо будет иметь соответствующий заголовок, его топографию и то, что мы назвали в 3-м пункте признаков "характером нотного текста" в связи с его функцией или направленностью.

Поясним сказанное.

Выше уже шла речь о баховских канонах BWV 1073—1078 (некоторые из них см. на илл. 28—32), представляющих собой своеобразный жанр "канонов в альбом". Как видно из их

внешнего облика и надписей, они имеют специфически-подарочный характер. Они кратки и замысловаты, практически все представляют собой каноны в зашифрованном виде. В таком же духе выдержаны и каноны на рассматриваемом двойном листе, с той лишь разницей, что в данном случае мы имеем дело с продуманной последовательностью канонов (как свидетельствует об этом их нумерация). Их подарочная функция корреспондирует с их внешним видом: они выстроены ровно в ряд, словно пуговицы на камзоле, их протяженность выверена, порядок не случаен; последние два (также одинаковые по длине, занимающие каждый по две двойные строки) снабжены объединяющей комплиментарной надписью (см. табл. 1) и т.д. И в этом случае можно сказать, что их подарочная функция в известной степени "управляет" их внешним видом.

Этого нельзя сказать о характере нотного текста ричеркаров и Сонаты. Здесь ведущую роль играет музыкальная сторона, и нотный текст (его внешний вид), соответственно, произведен от нее, оказывается стороной второстепенной.

Именно эту разницу в характере нотного текста между, условно говоря, основными пьесами (ричеркарами и Сонатой) и факультативными (канонами) мы хотели отметить. Это необходимо было сделать для того, чтобы показать, что на обложке не мог оказаться нотный текст основных пьес, в то время, как факультативных (канонов) — вполне возможен. Таким образом, приведенные выше шесть признаков в комплексе указывают на значительную вероятность того, что рассматриваемый двойной лист с каноны и Канонической fugой представляет себя как обложка.

Это косвенно подтверждается фактами, возникающими в процессе сравнения обычных экземпляров с подарочным. Вольф считает, что подарочный вариант — более поздний, нежели обычный. Аргументом служит то обстоятельство, что в королевском экземпляре акростих написан от руки (на первой, пустой странице трехголосного ричеркара), а в остальных — напечатан на полоске бумаги и наклеен на первую, лицевую страницу двойного листа с каноны⁸⁴. Кроме того, как считает Вольф, его размеры на этой полоске малы для листа в подарочном экземпляре. Он пишет следующее:

⁸⁴ Подробно об этом см.: Wolff Chr. (1976). P. 58—62.

“В дополнение к выводам Давида необходимо указать, что секции E и C (см. схему 1 — А. М.) изначально не принадлежат подарочному экземпляру и, очевидно, являются более поздними дополнениями, появившимися взамен утерянных оригинальных. Они должны были быть напечатаны на бумаге особого качества, подобно имеющимся в секциях A, B и D, но были каким-то образом утеряны, вероятно, до того, как подарочный экземпляр попал в библиотеку принцессы Амалии. Бумага особого качества, которая была использована для этого специального экземпляра, существовала только в виде отдельных листов, а не двойных. Поэтому не было возможности использовать ее для трех папок с отдельными названиями, как это имеет место в обычных экземплярах. Теперь понятны причины для создания различных их вариантов и в особенности для инскрипций, которые находятся лишь в подарочном экземпляре. Из-за того, что здесь оказалось невозможно применить структуру папок и акrostих не мог более выполнять функцию субтитла для третьей папки, Бах помещает его на пустующую лицевую страницу листа 1 секции B, в начало всего произведения. Он, несомненно, не хотел отказываться от блестящей идеи акrostиха. Но из-за того, что бумажная полоска с награвированным на ней акrostихом была непропорционально мала для большого листа, ее пришлось заменить каллиграфической надписью, сделанной от руки. В результате этого изменения лицевая сторона листа 1 секции D получила новую надпись, уводящую от шестиголосного ричеркара: *Thematis Regii Elaborationes Canonicae*”⁸⁵.

⁸⁵ “In addition to David’s findings it can be shown that the present sections E and C did not originally belong to the dedication copy but apparently were later replacements for the lost originals. These must also have been printed on luxurious paper like the present sections A, B and D, but they were somehow lost, very probably before the dedication copy was given to the library of Princess Amalia. The fine paper used for this special copy was available only in single sheets and not in bifolios. Thus there was no possibility for forming three fascicles with separate title covers as in the ordinary copies. We see now the reasons for the different makeup and particularly for the handwritten inscription there are to be found only in the dedication copy. Since the fascicle structure was inapplicable and consequently the acrostic could no longer function as subtitle for the third fascicle, Bach put the acrostic on the blank folio I recto of section B, at the beginning of the entire work. He obviously did not want to abandon the brilliant idea of the

Приводимые Вольфом аргументы, тем не менее, не представляются неопровержимыми, а излагаемые им факты могут служить подтверждением едва ли не противоположной концепции. Попытаемся дать свою интерпретацию имеющихся данных относительно подарочного и обычных экземпляров.

Уже отмечалось выше, что Бах спешил с изданием и отправкой “Музыкального приношения”. Поэтому вероятнее всего, что в этой ситуации он в первую очередь позаботился бы о подарочном экземпляре, а затем занялся бы обычными. Подарочный экземпляр, как было упомянуто, печатался на особой бумаге, которая не имела двойных листов, поэтому самой естественной формой его организации представляется обычная, которая выше названа книжной, то есть — страница за страницей, без каких-либо папок. В этой книжной форме посвящение должно было находиться после титульного листа, за ним — все остальное, в линейной последовательности. Выше уже упоминалось, посвящение могло иметь двоякое расположение: либо в начале произведения, после титула, либо же после его основного текста. Исключено, что первоначальный замысел сборника мог быть иным обычным по своей форме — линейным, с посвящением после титула. Акrostих находится здесь перед трехголосным ричеркаром, занимая всю предыдущую страницу. Пока это предположение (отдельная страница для заглавия-акrostиха) можно лишь тем, чтобы начать нотный текст ричеркара с обратной страницы и сократить количество переворотов, и само себе еще не создает обложки. Сходная ситуация наблюдается и с листами, на которых находятся контрапунктические каноны и каноническая fuga. Вполне вероятно, что они вначале (то есть в подарочном экземпляре) также не выполняли функции обложки, ибо, во-первых, были разрозненными; во-вторых — название “*Thematis Regii Elaborationes Canonicae*”, которое было на первой, лицевой странице, относилось лишь к канонам и канонической fugе.

atic. Because the paper strip with the engraved acrostic was disproportionately small for the large folio, the calligraphic handwriting was substituted. As a result of this shift, folio I recto of section D received a new inscription avoiding any reference to the six-part ricercar, namely, *Thematis Regii Elaborationes Canonicae*” [Wolff, Chr. New Research on the Musical Offering // Wolff, Chr. Bach: essays on his life and music. Harv. Univ. Press, 1991. P. 251].

Мы уделили столько внимания этому вопросу потому, что для дальнейших рассуждений это обстоятельство имеет принципиальное значение.

В издании, осуществленном Шюблером, обращает на себя внимание одна деталь. Она состоит в том, что Каноническая fuga в обычном, не-подарочном варианте (то есть, когда двойной листок с канонами и акростихом является обложкой) режется на части, точнее, от нее отсекается первая строка. Остальная же часть оказывается в конце всего собрания, отделенная от первой ричеркарами и прочим (см. схемы 3 и 4, илл. 7). Бах не поступал так даже по отношению к обычному нотному тексту, а не только к такому, с каким мы имеем дело сейчас. Бах, как правило, не переносил одну оставшуюся строку на другую страницу, а тем более не начинал произведение или его раздел с одной-единственной строки, оставшейся после записи предыдущего. Он предпочитал либо дорисовать на полях нотный стан, либо, наоборот, оставлял его неиспользованным, чтобы начать другую часть цикла или пьесу с новой страницы. Эта черта сопутствует Баху на всем протяжении его жизни, примеров тому множество. Мы же для подтверждения сошлемся лишь на некоторые страницы рукописи Сонат и партит для скрипки соло. Так, он дорисовывает на полях:

- в фуге *g-moll* — одну строку, занимающую нижние поля у двух смежных страниц (2-об. и 3), чтобы начать Сицилиану со с. 3-об;
- в Presto этой же сонаты — одну строку на с. 4, чтобы начать Партиту *h-moll* со с. 4-об;
- в Куранте-дубль Партиты *h-moll* — один такт на с. 6, чтобы начать Сарабанду со с. 6-об;
- в Adagio Сонаты *C-dur* — два такта на с. 15-об, чтобы начать фугу со с. 16;
- в Largo этой же сонаты — один такт на с. 18, чтобы начать Allegro со с. 18-об;
- в Гавоте из Партиты *E-dur* — два такта на с. 21, чтобы начать Менуэт со с. 21-об.

Как явствует из этой же рукописи, Бах в ряде случаев пропускает от одной до пяти строк, дабы начать с новой страницы

предыдущую часть. Точно так же Бах практически никогда не переносил нотную запись сочинения переносом последней строки на новую страницу. Он предпочитал написать эту переместившуюся строку на полях (иногда даже вертикальных!). Так, например, в сохранившейся рукописи клавирного варианта Канонического ричеркара из “Музыкального приношения” Бах помещает такую строку (последние 7,5 тактов) на нижнем поле предыдущей (!) страницы. И это — отнюдь не в черновой рукописи.

Далее, не будем забывать, что речь идет именно об обложке, на последней странице которой не должно быть никакого нотного текста⁸⁶.

Таким образом, если учесть сказанное выше, относящееся к баховскому стилю нотной записи, то сам собой напрашивается первый вывод: начальная строка Канонической фуги должна находиться вместе с остальными шестнадцатью, расположенными слева (ср. в илл. 6 и 7 левую и правую стр.).

В дополнение к сказанному обратим более пристальное внимание на канонический ряд левой страницы (илл. 18). Он имеет название “*Canones diversi super Thema Regium*”. Если Каноническая fuga находится на этой странице, то данное название не подходит к ней. Противоречие разрешается, если первую строку Канонической фуги отсюда устранить. Тогда следует второй вывод: Каноническая fuga не может начинаться с этой страницы и находится в одном ряду с канонами, расположенными на ней.

Этот вывод косвенно подтверждается тем, что разрешает еще одно, поначалу кажущееся странным, противоречие. Дело в том, что канонический ряд на странице слева пронумерован. Каждый из канонов имеет свой порядковый номер. Его не имеет Каноническая fuga. Подобное возможно только в том случае, если упомянутая fuga выпадает из данного ряда. Но, как мы видим, в результате и обнаружилось.

⁸⁶ У. Киркендейл, критикуя позицию Вольфа, который настаивает на данном тезисе, замечает, что при этом он не указывает на обложку посвящением. А в ней вербальный текст (окончание посвящения) раз оказывается на внешней стороне (см. таблицу I и илл. 3). Однако же Вольф имел в виду текст нотный, а не вербальный (см. Kendall U. Op. cit. P. 92; Wolff Chr. Ibid. P. 62).

Итак, сопоставив первый вывод со вторым, мы неминуемо приходим к следующему общему заключению: *на двойном листе с канонами Каноническая fuga должна целиком находиться справа, остальные каноны — слева.*

Однако данное заключение немедленно вызывает естественный вопрос: “остальные каноны” — сколько их? Вопрос не случаен, ибо первая строка Канонической fugи, “возвратившись” на правую страницу, освободила одну двойную строку слева. Сомнительно, чтобы она оставалась пустой, особенно в свете сказанного выше о стилистике баховского нотного письма, а также о соотношении характера нотного текста канонов с их функциональной направленностью. Но если она не могла оставаться пустой, то единственное, что могло на ней находиться, — это какой-либо из канонов. Назовем его “канон X (икс)” и оставим на время вопрос о том, какой канон был им. Пока же зафиксируем внимание на том, что *на двух внутренних страницах обложки должны были находиться: слева — 6 канонов (5 уже расположенных здесь и “канон X”), справа — Каноническая fuga в полном объеме.*

Однако остаются еще три канона. Назовем их условно “3 канона У (игрек)”. Возникает вопрос: каково их место по авторскому замыслу? Первое, что следует сказать определенно, — это то, что они не могли находиться на этой обложке. На внешних сторонах они не могли быть, ибо, как уже говорилось выше, здесь нотный текст исключался. Но даже если допустить, что он мог появиться здесь, то все равно на одной из них уже помещен акростих, а на другой эти “3 канона У” не уместятся. Остаются лишь 2 возможности: 1) 10 канонов не давались Бахом в одной непрерывной последовательности и, следовательно, “3 канона У” на обложке не находились; 2) все 10 канонов были расположены не на двойном листе *обложкой*, а на нескольких листах (могут уместиться на 3-х), либо на всех страницах двух листов (или одного двойного). Вторую возможность приходится сразу же отбросить, ибо неминуемо последует вывод, что идея обложки принадлежит не Баху, а Шюблеру. Это весьма сомнительно. Остается лишь первая, а именно: *10 канонов не давались Бахом в одной непрерывной последовательности, “3 канона У” на обложке не находились.*

В связи со сказанным возникает ряд вопросов:

- что представляют собой “канон X” и “3 канона У”?

- какое место в шестерке канонов на левой стороне обложки занимал “канон X” по авторскому замыслу?

- где располагались по авторскому замыслу “3 канона У”?

Эти вопросы касаются организации канонов, их последовательности в цикле, их размещения относительно друг друга и иных частей “Музыкального приношения”. Рассмотрим их в следующем разделе.

Последовательность канонов

Тематические и контрапунктические каноны

Большинство исследователей, занимавшихся проблемой организации и последовательности частей в “Музыкальном приношении”, считают бесспорным вопрос о количестве тематических и контрапунктических канонов, полагая, что из 10 канонов — 5 тематических и 5 контрапунктических⁸⁷. В этом случае к тематическим относятся те, в которых канонообразующими голосами (proposta, risposta) оказывается тема; в контрапунктических же тема — это контрапункт к канону, или, что то же самое: тема — это cantus firmus, к которому контрапунктирующие голоса (противосложения) образуют канон:

Proposta:
Risposta1:
Risposta2:

THEMA
- THEMA
- - THEMA

Proposta:
Risposta:
Cantus firmus:

abcdefgh
-abcdefgh
THEMA

Тематический канон

Контрапунктический канон

Схема 7

⁸⁷ Об этом пишут, в частности, Давид, Вольф, Друскин. Подробно этот вопрос освещен в работе В. Пфаннкуха (Pfanckuch W. Op. cit. 440—453). Чрезвычайно интересно трактуется данный вопрос в работе Каца (Katz B. Op. cit. С. 70—72).

Итак, повсеместно считается, что в “Музыкальном приношении” — 5 тематических и 5 контрапунктических канонов. Этот вопрос сомнению никогда не подвергался и не дискутировался. К тематическим традиционно относят следующие каноны “Музыкального приношения”:

[Cancrizans]
Canon perpetuus (trio)
Quaerendo invenietis a2
Quaerendo invenietis a4
Fuga canonica

Контрапунктическими же считаются следующие:

Canon perpetuus super Thema Regium
Canon a2 Violini in Unisono
per Motum contrarium
per Augmentationem, contrario Motu
[per Tonos]

Однако такое подразделение канонов на группы, на наш взгляд, не точно следует указаниям И. С. Баха. Дело в том, что в награвированном Шюблером оригинальном издании имеется недвусмысленное, касающееся данной классификации, обозначение. Группа канонов от №1 до №5 озаглавлена так: *Canones diversi super Thema Regium*. Заглавие обычно переводится как “Различные каноны на тему короля”. В этом, в целом правильном, переводе ускользает один нюанс, связанный с латинским словом *super*, означающим “сверх”, “над”, “поверх”. Соответственно, выражение *Canon super Thema...* дословно означает “канон над темой”, “канон поверх темы”, или даже “канон к теме”. Следовательно, указанное в оригинальном издании обозначение, о котором шла речь выше, говорит о том, что данные каноны — *контрапунктические*.

Думается, нет оснований считать, что заголовок, относящийся к канонам 1—6, принадлежит Шюблеру. Даже если предположить, что он позволил себе или был вынужден поменять местами каноны, невозможно допустить, чтобы ученик Баха (а Шюблер был им) мог не знать, что означают пометки и указания его учителя. Вряд ли ученик Баха был бы столь неграмотен

чисто профессиональных вопросах, во всяком случае кто-кто, Шюблер таким не был.

Что же касается *тематических* канонов, то они такого рода уточняющих обозначений (“*canon super Thema*” — “канон над темой”, “канон поверх темы”) не имели.

Обратимся для сравнения к восьми канонам, оказавшимся в последнем издании полного собрания сочинений И. С. Баха (NBA). Это:

1. Canon zu acht Stimmen (Canon *Trias Harmonica*), BWV 1072;
2. Canon zu vier Stimmen (Canon в 4 Voc: perpetuus), BWV 1073 (см. илл. 28);
3. Canon zu vier Stimmen (Canon a 4), BWV 1074;
4. Canon zu zwei Stimmen (Canon a 2. perpetuus), BWV 1075 (см. илл. 29);
5. Canon zu sechs Stimmen (Canon triplex, 6 Voc:) BWV 1076;
6. Canon zu vier Stimmen (*Canone doppio sopr'il Soggetto*), BWV 1077 (см. илл. 30);
7. Canon zu sieben Stimmen (Canon *super FA MI*, a 7. post *tempus Musicum*), BWV 1078 (см. илл. 32);
8. Canon zu zwei Stimmen (Canon *Concordia discors*), BWV 1086 (см. илл. 31).

Привлекают внимание каноны под номерами 6 и 7. Канон № 6 озаглавлен на итальянском языке как *Canone doppio sopr'il Soggetto*. Здесь *sopr'il Soggetto* (сокращенное от *Sopra il Soggetto*), означает то же, что и латинское *super Thema*. Соответственно, *Canone doppio sopr'il Soggetto* переводится буквально как “двойной канон поверх темы”. Следовательно, данный канон (№ 6) — контрапунктический, что подтверждает и его расшифровка⁸⁸. Канон № 7 озаглавлен на латинском языке как *Canon super FA MI*, что означает “канон поверх ФА МИ”⁸⁹ или “канон поверх темы ФА МИ”, иными словами, данный канон — также контрапунктический, подтверждение чему мы видим в его расшифровке. Оставшиеся каноны, №1—5 и №8 подобного рода обозначений не имеют и поэтому являются канонами *тематическими* (их расшифровка также убеждает нас в этом).

⁸⁸ Их расшифровка содержится в NBA, Serie VIII, Bd. 1.

⁸⁹ Благодаря использованию различных ключей и знаку репризы, темой оказывается повторяющийся мотив из нот ФА—ЛЯ—СИ—бемоль—МИ (ФА—МИ—СИ—бемоль—ЛЯ).

Таким образом, согласно баховским указаниям, имеющимся в оригинальном издании “Музыкального приношения”, к контрапунктическим относятся следующие каноны:

Canon perpetuus super Thema regium
Cancrizans
Canon a 2 Violini in Unisono
per Motum contrarium
per Augmentationem, contrario Motu
per Tonos

тематическими же оказываются:

Canon perpetuus (trio)
Quaerendo invenietis a2
Quaerendo invenietis a4
Fuga canonica

Показанное здесь распределение канонов на тематические и контрапунктические отличается от принятой исследователями (см. сноску 87); в ней ракоходный канон оказывается в группе *контрапунктических*, в то время как в других, обычно принятых классификациях он находится в группе *тематических*. Остановимся на этом вопросе особо, ибо для дальнейших рассуждений это имеет принципиальное значение.

Ракоходный канон — тематический или контрапунктический?

Кристоф Вольф, относя ракоходный канон к тематическим, ссылается на весьма серьезные издания баховской эпохи. Два из них вышли еще при жизни Баха, а одно — через 3 года после его смерти. Это — “Музыкальный лексикон” Иоганна Готфрида Вальтера (1732), “Совершенный капельмейстер” Иоганна Маттезона (1739) и “Трактат о фуге” Фридриха Вильгельма Марпурга (1753)⁹⁰. Однако ни в одном из этих изданий нет прямого указания на то, что ракоходный канон следует относить к разряду тематических. Вольф дает лишь свою интерпретацию положений, содержащихся в них.

⁹⁰ [Walther, Johann Gottfried] Musicalisches Lexicon... Leipzig, 1732;
[Mattheson, Johann] Der Vollkommene Capellmeister... Hamburg, 1739;
[Marpurg, Friedrich Wilhelm] Abhandlung von der Fuge... Berlin, 1753.

Действительно, можно считать ракоходный канон тематическим, ибо по своему конечному результату он действительно на первый взгляд является таковым: он словно бы образован темой и ее же ракоходом, которые, одновременно вступая, движутся навстречу друг другу:

А Б В Г Д Е Ж З
З Ж Е Д Г В Б А

На самом же деле это — лишь иллюзия. Она создается благодаря особой технике сочинения. Анализ этой техники разрушает иллюзию.

Как сочиняется такой канон? Предположим, что имеется тема А Б В Г, и на нее нужно написать ракоходный канон.

Вначале к данной теме сочиняется *контрапункт*:

А Б В Г (тема)
s w q z (контрапункт к теме)

Полученное соединение продолжается ракоходно и без прерыва:

А Б В Г Г В Б А
s w q z z q w s

Затем в данном соединении голоса второй половины *меняются местами* (переставляются в двойном контрапункте):

А Б В Г z q w s
s q w z Г В Б А

Результат и является ракоходным каноном.

Аналогично был сочинен и ракоходный канон из “Музыкального приношения”. Вначале Бах создал контрапункт к теме и получил основное соединение:



Пример 1

Тема в верхнем голосе, контрапункт к ней — в нижнем

Затем оно было переписано в обратном направлении, то есть ракоходно:



Пример 2

Далее была выполнена перестановка голосов в двойном контрапункте (с расчетом на который обычно оно и сочинялось). Так образовалась вторая половина канона:



Пример 3

Объединение двух половин (примеры 1 и 3 один за другим) дало канон целиком в его расшифрованном виде.

Особенность канона состоит в том, что основным соединением здесь с самого начала является тема и контрапункт *super* — “поверх нее”, “над ней”, “к ней” (и даже “под ней”), то есть так, как это имеет место в контрапунктических канонах. Таков ракоходный канон не только по технике сочинения, но и по тому, как он слышится. Представим себе его развертывание во времени и восприятие от начала к концу. Ниже, на схеме 8 мы

словно изобразим процесс поэтапного восприятия такого канонического построения:

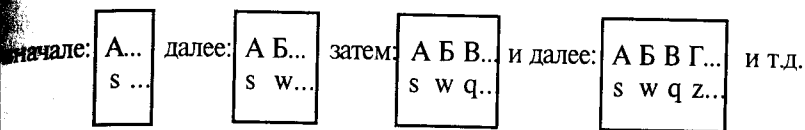


Схема 8

Как видно из приведенной схемы развертывания (и восприятия) ракоходного канона во времени, с самого начала ни один признак не говорит о том, что перед нами — канон.

Поначалу воспринимается именно его основное соединение — тема (А Б В Г — как *cantus firmus*) и нетематический контрапункт к ней (s w q z — противосложение). Не случайно, что и сам Бах относит канон такого типа (как об этом свидетельствует его прямое указание в “Музыкальном приношении”) к группе контрапунктических, а не тематических. Вместе с тем было бы неверно без всяких оговорок считать ракоходный канон только контрапунктическим. Как было показано выше, есть факторы, заставляющие воспринимать его и в качестве тематического. Однако обстоятельство, что его основное соединение — это тема и контрапункт к ней, по-видимому, было для Баха решающим, несмотря на то, что контрапункт к теме здесь находится лишь в одном голосе, а не в двух (как обычно бывает в двухголосных контрапунктических канонах). Это последнее, быть может, заставляло Баха воспринимать ракоходный канон как некую “пред”-форму или начальную форму контрапунктического канона. На это, по меньшей мере, намекает тот факт, что Бах поставил его первым в группе *Canones diversi super Thema Regium*. Об этом свидетельствует и то, что подобным же образом Бах поступил, создавая другой канонический цикл — 14 канонов на начальные 8 нот баса из Арии “Гольдберг-вариаций”. Данный канонический цикл, который можно рассматривать как некий аналог последовательности в “Музыкальном приношении”, также начинается с ракоходных канонов. Здесь их два (это видно по их ключам, находящимся как в начале каждого из канонов, так и в конце), и они образуют пару (см. илл. 33).



Иллюстрация 33

14 канонов на 8 басовых нот Арии из “Гольдберг-вариаций”

Таким образом, конечный вывод в рассуждениях о том, к какой группе — контрапунктических или тематических — относить ракоходный канон в “Музыкальном приношении”, должен состоять из двух пунктов:

1. Типологически природа ракоходного канона двойственна: в нем присутствуют черты как тематического, так и контрапунктического. Его трактовка — вопрос субъективного восприятия.
2. Бах относит ракоходный канон к *контрапунктическим*.

В итоге соотношение контрапунктических и тематических канонов в “Музыкальном приношении” составляет не 5 и 5, а 6 и 4 (6 — контрапунктических и 4 — тематических).

“Канон X”

В разделе “Каноны и Каноническая fuga” мы вели речь о том, что один из канонов, находившихся на обложке (он был там условно назван “канон X”), был изъят и перенесен на иное место, дабы освободить двойную строчку для Канонической fuga. Этот и еще 3 канона (они были условно названы “3 канона У” — были в оригинальном издании размещены после ricercаров и Сонаты. Если исходить из того, что “канон X” ранее находился на обложке в шестерке канонов, то, несомненно, он должен был составлять с ними определенное единство. Важно понять принцип такого единства.

Отправной точкой дальнейших рассуждений здесь может послужить то, что изъятие “канона X” в шюблеровском издании должно было это единство нарушить. Изучение ряда пронумерованных канонов с точки зрения особенностей их организации объясняет многое.

Первое, что бросается в глаза, — это то, что каноны группируются попарно. Такой способ группировки весьма характерен для Баха — см., например, “шюблеровские” хоралы. Косвенным указанием самого Баха можно считать объединение канонов *per Augmentationem*, *contrario Motu* и *per Tonos* специфической надписью, сделанной в подарочном экземпляре, подаренном королю. Эта надпись соединила их механически и логически (см. табл. 1).

Данная пара канонов обнаруживает и чисто музыкальное единство, определяемое прежде всего самой темой канона. Это так называемый колорированный вариант — по-особому распетый, с проходящими звуками, вспомогательными и опевающими основные тоны темы. В обоих канонах тема колорирована, хотя и по-разному, но все же сходным образом, что проявляется более отчетливо в сравнении с темами остальных канонов.

Нельзя не отметить в связи со сказанным и сходство противосложений обоих канонов. В результате даже чисто зрительно, графически оба рассматриваемых канона выглядят как нечто единое, родственное. Кроме того, оба, в отличие от всех остальных, записаны на двух строчках каждый, тогда как другие — на одной.

Обратим внимание теперь на 3 оставшихся канона, под номерами 1, 2 и 3. Если фактором, объединяющим каноны, является облик темы — как интонационный, так и графический: как слышимый, так и видимый, что особенно существенно и характерно для музыканта эпохи барокко, — то порой следует также считать и первые 2 канона — *ракоходный* и для двух скрипок в унисон (*Cancrizans* и *a 2 Violini in Unisono*). Во-первых, лишь эти два — каноны в унисон, то есть *proposta* и *risposta* каждого начинаются с одной и той же ноты. Во-вторых, только у них темы даны в основном виде, то есть неколорированные, без проходящих и вспомогательных, опеваний и т. д.; их ритмическая запись также дана в основном виде (они не подвергнуты уменьшению и увеличению), а поэтому они имеют и одинаковый графический облик, отчетливо репрезентируемый половинными длительностями в начальном мотиве. Схожесть их противосложений создается преимущественным движением восьмых, в отличие от ритмически-вигиетатого в паре, описанной выше (№4—5). Отсутствие группировки по четыре восьмых во всех других канонах также обособляет эти два канона, не говоря уже о том, что они оба — каноны в унисон.

Обратим внимание на оставшийся и не имеющий пары канон, который значится под №3 и называется "*a 2. per Motum contrarium*". Его тема дана в уменьшении по сравнению с основным видом, незначительно вариирован лишь ее каданс. В противосложении преобладают группы из четырех шестнадцатых. Описанных признаков нет в других канонах. Следовательно, каждая пара канонов, а также оставшийся без пары №3 обладают индивидуальными чертами, собственно и объединя-

ющими их по два. Перечислим факторы, способствующие этому объединению:

- Интонационный облик темы.
- Графически-визуальный облик темы.
- Интонационный облик противосложения.
- Графически-визуальный облик противосложения.
- Размещение канонов подряд.

В последовательной расстановке пар также усматривается логика. Ее показателем (регулятором) выступает тема. Так:

- в первой паре тема проходит в основном виде (без изменения);
- во второй паре тема дана в уменьшении (первая степень изменения);
- в третьей паре тема колорирована (вторая степень изменения).

Подтверждением тому, что облик темы был для Баха фактором существенным и, следовательно, не мог в той или иной степени не сказаться на попарной группировке канонов, служит следующий факт. Одна из "странностей" оригинального издания "Музыкального приношения" касается обозначения темы в контрапунктических канонах, расположенных на обложке. Из пяти находящихся здесь канонов (пронумерованных) три имеют обозначение темы в виде латинских букв "Th", что значит "тема" (*Thema*). Это — каноны №3, 4, 5. У канонов №1, 2 подобных обозначений нет. Такой подход был не случайным. Бах поставил обозначения темы там, где она была видоизменена (первая и вторая степень изменения) и оставил без обозначения те каноны, в которых тема дана в основном виде, без изменения.

Итак, канонический ряд на левой странице обложки должен представлять собой последование из трех пар канонов с №1, №2, №6. Пять канонов из шести известны, и на основании всего известного можно описать свойства канона, исчезнувшего с этой страницы — "канона X". Этот канон должен образовать пару с №3 (*per Motum contrarium*) и, следовательно, он:

1. Контрапунктический.
2. С “неколорированной” темой.
3. Тема должна быть в уменьшении.
4. В противосложении должны преобладать шестнадцатые (в частности, группы из четырех шестнадцатых).
5. Должен уместиться на одной двойной строке нотного листа вертикального формата.
6. Его место — рядом с канонem №3 (согласно принципу последовательной парности).

В какой мере удовлетворяют этим требованиям каноны, награвированные, как полагают некоторые исследователи, на свободных площадях гравировальных досок? Остановимся на каждом из них.

Бесконечный канон-трио (Canon perpetuus):

1. Тематический (с сопровождением).
2. Тема “колорирована”.
3. Тема без уменьшения.
4. В фактуре преобладают (особенно в аккомпанементе) восьмые.
5. Не умещается на одной строке.

Данный канон ни по одному пункту не подходит к свойствам отыскиваемого канона. Рассмотрим следующий. Это:

“Загадочный” четырехголосный канон (Quaerendo invenietis a4):

1. Тематический.
2. Тема “колорирована”.
3. Является ли она уменьшенной, установить невозможно.
4. Преобладающие длительности в фактуре — восьмые.
5. Умещается лишь на двух с половиной строках нотного листа горизонтального формата.

Данный канон ни по одному из своих свойств также не соответствует отыскиваемому. Перейдем к следующему. Им оказывается:

“Загадочный” двухголосный канон (Quaerendo invenietis a2):

1. Тематический.
2. “Колорированная” тема.
3. Уменьшения темы нет.
4. Преобладающие длительности в фактуре — восьмые.
5. Возможно уместить на двух строках (одной двойной).

Канон не соответствует описанному по четырем признакам в пяти. Далее:

Бесконечный канон на тему короля (Canon perpetuus super Thema regium):

1. Контрапунктический.
2. Тема “неколорированная”.
3. Тема в уменьшении.
4. В противосложении преобладают шестнадцатые, хотя группы из четырех шестнадцатых есть лишь на 1/4 его протяженности.
5. Написан на одной строке и незначительно больше протяженности двойной строки нотного листа вертикального формата (хотя может уместиться на ней).

Последний канон по всем пунктам соответствует заданным свойствам отыскиваемого “канона X”. Его визуальное сравнение с канонem №3 (Per Motum contrarium) как нельзя лучше подтверждает сказанное — их графический облик чрезвычайно схож. Вместе с тем обращает внимание тот факт, что “канон X” в том виде, как он награвирован в оригинальном издании (на двойной строке горизонтального формата), занимает несколько больше места, чем строка вертикального формата, хотя при этом занята не вся строка. Канон умещается на одной строке вертикального формата, однако запись приобретает более тесный вид, чем во всех других случаях (имеются в виду каноны №1—5). Думается, это обстоятельство и послужило причиной того, что в выборе канона для изъятия и переноса жребий пал именно на данный канон. Он был самым неудобным в гравировке.

Итак, Шюблер изъяс “канон X” со страницы, где он первоначально находился, и поместил его после трехголосного ричерка. Он вынужден был пойти на своеобразное “превышение полномочий” гравера и дать заголовок этой пьесе. Судя по ратости событий, этот заголовок должен был появиться по инициативе Шюблера (если Бах не руководил процессом перестановки) и прежде всего потому, что в шестерке канонов у него не было специального названия, он был озаглавлен просто канонem “a 2”. Оставить его в таком виде Шюблер не мог, ибо все остальные, не принадлежавшие шестерке каноны, были озаглавлены. Он не мог называться иначе как “a 2” по следующей

причине. Это был контрапунктический канон в нижнюю квинт-дециму (двойную октаву), в прямом движении, бесконечный, двухголосный (контрапунктические голоса образовывали двухголосный канон), — то есть он ничем не отличался от других в этом ряду и не имел индивидуальных черт. Они все были контрапунктическими, двухголосными, еще два других шли в прямом движении, и все, кроме ракоходного, были бесконечными⁹¹. Если бы не ракоходный канон, то вся группа на этой странице называлась бы не просто *Canones diversi super Thema Regium*, а *Canones perpetui super Thema Regium* (то есть не “Различные каноны над темой короля”, а “Бесконечные каноны над темой короля”).

Похоже, что Шюблер пошел по этому пути. Естественно, первым в названии должно быть слово “Canon”, ибо с него начинались все подобные названия. Кроме того, в нем должны были содержаться слова “super Thema Regium”, ибо они находились в общем названии и относились ко всей группе канонов на обложке. Шюблер добавляет сюда слово “Perpetuus”, казалось бы, ничего не значащее в данной ситуации, хотя обсуждаемый канон, действительно, бесконечный. Но когда он находился в общей цепи канонов на обложке, тот факт, что он бесконечный, не ощущался как его особенность. На новом же месте, после трехголосного ричеркара, в отрыве от других канонов, это становится заметным. Здесь Шюблер, думается, проявляет себя чутким и тонким музыкантом, с верным ощущением структуры “Музыкального приношения” и намерений своего учителя. Введение слова “perpetuus” устанавливает связь данного канона с одним из находящихся на “свободных местах” — с каноном, следующим после Сонаты и имеющим название *Canon perpetuus*.

Теперь коснемся других канонов, находящихся *вне* обложки. Из них два явно образуют пару. Это — два загадочных канона — двухголосный и четырехголосный, объединенные одним девизом: *Quaerendo invenietis* — “Ищите и обрящете” (Евангелие от Луки, гл. 11, стих 9). Таким образом, изъятый и перенесенный с обложки в другую группу “канон X” включается в последнюю по общим законам парной организации. Естественность и логичность его включения в общую последовательность канонического

⁹¹ Ракоходный канон в барочных трактатах обычно классифицируется как бесконечный (см., напр., *Marpurg, W. Op. cit.* Н. II. S. 110—118).

стала впоследствии стала одним из факторов (как далее будет видно более отчетливо), затруднивших реконструкцию первоначального авторского замысла “Музыкального приношения”.

Таким образом, всё подтверждает тот факт, что шесть контрапунктических канонов располагались на одной стороне обложки, а Каноническая fuga целиком — на другой. Здесь также таится ответ на один из ранее неясных вопросов: *почему в ряду канонов лишь 5 из них имеют нумерацию, а Каноническая fuga номера не имеет*. Ответ таков:

1. Каноническая fuga не является контрапунктическим каноном и потому не входит в ряд *Canones diversi super Thema Regium*.

2. По авторскому замыслу Каноническая fuga, вероятнее всего, находилась на другой странице и тем самым от ряда пронумерованных канонов отделялась также и механически. В “собранном” же виде сборника Каноническую fugу от ряда канонов отделяли трехголосный ричеркар, Соната и шестиголосный ричеркар, а также оставшиеся каноны (см. схему №4).

Тем самым подтверждается высказанное ранее предположение, что на данной обложке больше не было канонов, иными словами, три оставшиеся канона (“3 канона У”) должны были находиться вне ее, в другом месте. На этом вопросе следует остановиться особо.

Место трех тематических канонов

Оставшиеся три тематических канона — Бесконечный канон (т. е. канон “У”) и два загадочных канона (двухголосный и трехголосный), очевидно, как и рассмотренные выше контрапунктические, должны составлять некое единство. Вполне возможно, что в этой “группе” принимает участие и Каноническая fuga — как один из тематических канонов. Они появляются в сборнике в следующем порядке:

- | | |
|----------------------|----------------------|
| 1. Canon perpetuus | — после Сонаты |
| 2. Quaerendo inv. a2 | — после Ричеркара а6 |
| 3. Quaerendo inv. a4 | — после Ричеркара а6 |
| 4. Fuga canonica | — после всех пьес |

Схема 9

Canones diversi super Thema Regium

Canon 1. a 2.



2. a 2. Violini in Unisono



3. a 2. per Motum contrarium



4. a 2.



5. a 2. per Augmentationem, contrario Motu



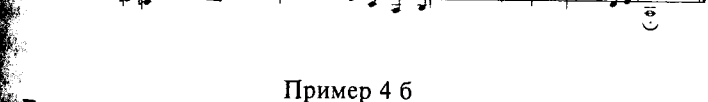
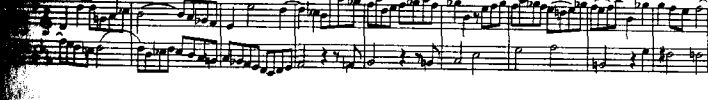
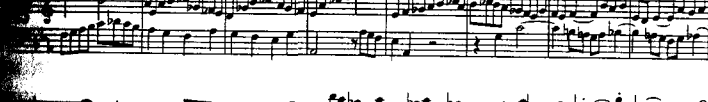
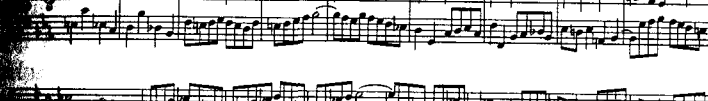
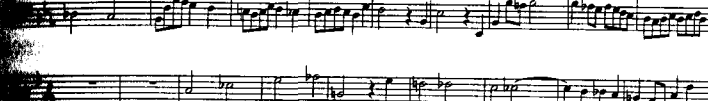
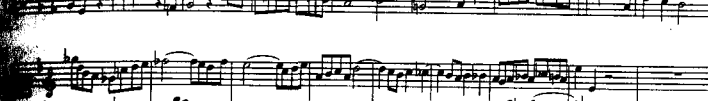
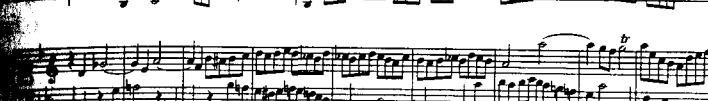
6. a 2.



Пример 4 а

Гипотетическая реконструкция первоначального замысла
расположения канонов и Канонической фуги (левая страница)

Fuga canonica in Epidiapente



Пример 4 б

Гипотетическая реконструкция первоначального замысла
расположения канонов и Канонической фуги (правая страница)

О принципе парности сигнализируют, прежде всего, два загадочных канона. Действительно, они одинаковы по жанру и единственные такого рода в каноническом цикле “Музыкального приношения”. Они схожи интонационно: начальные фразы в одном и другом каноне представляют собой заполнение малой сексты (ее “колорирование”) и очерчивание уменьшенной септимы в “чистом виде” (без колорирования).

Вторая пара в серии тематических канонов — Бесконечный канон-трио и Каноническая fuga. В отличие от двух предыдущих это — каноны с сопровождением (с аккомпанементом): в Бесконечном каноне аккомпанемент — *basso continuo* с чембало (то есть, как в Сонате), а в Канонической fugе — *basso continuo* без чембало (как в канонической цепи *de canone ad fugam*). И Бесконечный канон, и Каноническая fuga — двухчастные каноны. В обеих вторая часть — это транспозиция первой в другую тональность: в Бесконечном каноне транспозиция в доминанту (*c-moll* — первая часть; *g-moll* — вторая часть), в Канонической fugе транспозиция в субдоминанту (первая часть: соотношение темы и ответа *c-moll* — *g-moll*; вторая часть: соотношение темы и ответа *f-moll* — *c-moll*). Оба канона представляют собой fugи: Бесконечный канон — стреттная fuga в обращении, парный ему — каноническая fuga в прямом движении.

Приведенные признаки — факторы, способствующие объединению данных канонов в пару. Следовательно, внутренняя организация группы тематических канонов выглядит следующим образом:

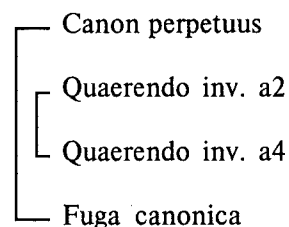


Схема 10

В ней имеет место парность, которую можно определить как опоясывающую или концентрическую.

Однако, остается неясным, каково, условно говоря, “механическое” расположение этих канонов: находились ли они на отдельном листе или должны были заполнить какую-нибудь пустую страницу? В таком случае, каково было место этого отдельного листа или листов, если он был не один?

Напомним: мы пытались показать, что первые три из названных четырех тематических канонов не могли находиться на той же обложке, что и остальные. Они там просто не поместились бы. Не поместились бы они и на обороте обложки, ибо для Бесконечного канона (трио) даже в зашифрованном виде потребовалось бы около страницы. Следовательно, они должны были бы помещаться на двух листах и более. Это означало бы, что в авторском замысле обложки не было, ибо обложка — это не два отдельных листа, а один двойной лист (и уж тем более, три отдельных листа — никак не обложка). Иными словами, и ее тогда должен был придумать Шюблер — шаг, чересчур рискованный для гравера, даже если учесть, что он был одним из лучших учеников Баха! В этом случае такие структурные изменения порывали бы сами основы сборника. Вряд ли Шюблер решился бы на это.

Изъятый из обложки “канон X” оказался короче других, следующих после Сонаты и шестиголосного ричеркара. Помещая его после трехголосного ричеркара, Шюблер расположил его по середине строки в нотном листе горизонтального формата, оставив значительные поля слева и справа от него (поровну). При таком расположении канон принимал отчетливый вид графического украшения к основному тексту (ричеркара) — то есть вид виньетки (ср. илл. № 5 на стр. 9 и № 34 на стр. 106). Особенности размещения данного канона позволяют верно понять и назначение других канонов: они также являются виньетками к основному тексту других пьес — Сонаты и шестиголосного ричеркара, следуя после них (см. илл. 5, 9, 14).

Подтверждением сказанному служит и следующий факт. Как уже неоднократно упоминалось, после Сонаты идет Бесконечный канон (трио). Он не дан в виде партитуры, а, подобно Сонате, расписан по партиям флейты, скрипки и *basso continuo*. Более того, партия *Continuo* дается в виде цифрованного баса (см. илл. 14). Вольф утверждает, что этот канон невозможно было дать в зашифрованной записи, как это сделано во всех остальных канонах, ибо в нем меняется ось обращения. Анализ канона по-

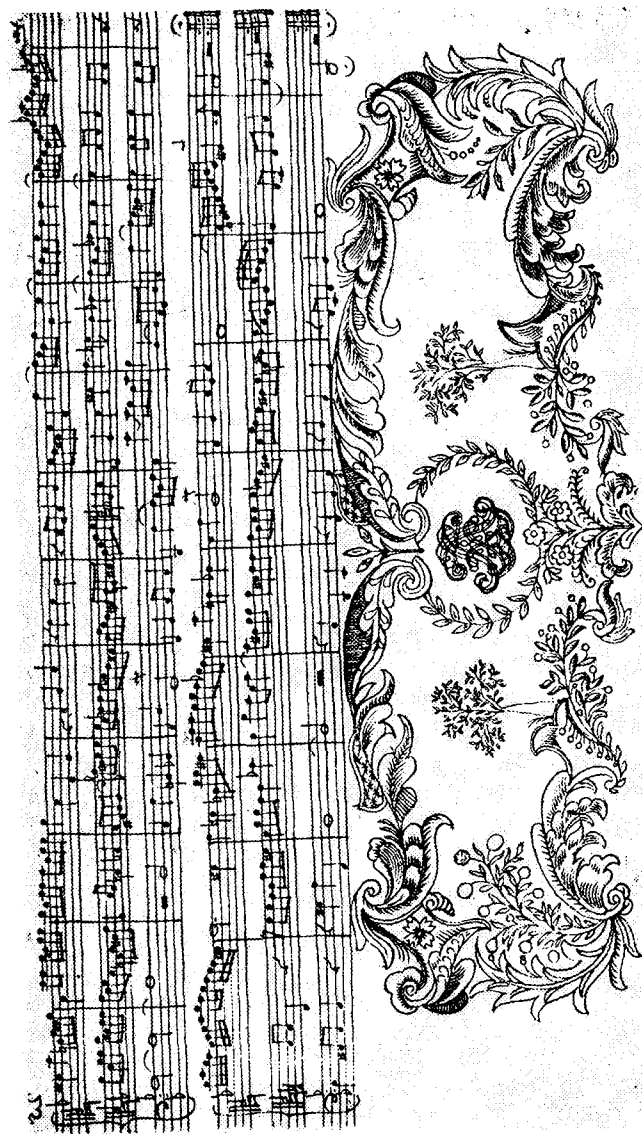


Иллюстрация 34
Виньетка после Контрапункта 8 в Оригинальном издании "Искусства фуги"

азывает, что ось обращения как первой половины канона, так и второй его половины — одна и та же: III ступень тональности. Меняется же сама тональность (первая половина — *c-moll*, вторая половина — *g-moll*), и в этом плане точнее было бы говорить о перемене тона оси обращения. Тот факт, что ось обращения остается III ступенью на всем протяжении канона, дает возможность представить его (если иметь в виду лишь канонические голоса) в зашифрованном виде. Для этого в подобного рода канонах во второй их половине происходила смена ключей. Такой пример имеется, в частности, и у Баха — в четырехголосном каноне BWV 1074.

Тем не менее, есть основания полагать, что Бесконечный канон с самого начала был сочинен без расчета на его зашифровку, но, думается, не по той причине, которую указывает Вольф. Легко убедиться, что вторая его половина (где происходит смена ключей, или, как утверждает Вольф, меняется ось обращения, делающая невозможной саму зашифровку) шифруется элементарно — двумя скрипичными ключами: прямым и перевернутым. Это выглядит так:



Пример 5 а

есть (в зашифрованном виде):



Пример 5 б

Гораздо сложнее выполнить шифровку в первой половине канона (до смены ключей). В этом случае пришлось бы писать один из ключей на добавочной линейке, что вряд ли было принято:



Пример 6

Попытка употребить другие ключи еще больше усложняет задачу. Кроме того, особенность употребления Бахом случайных знаков в каждой партии также говорит о том, что он не намеревался этот канон зашифровать.

Далее: как и Каноническая fuga, этот канон имеет партию сопровождения — basso continuo. Однако, если в Канонической fugе, рассчитанной на зашифровку, это лишь виола да гамба, то в Бесконечном каноне (трио) к басу добавлено еще и чембало (как в Сонате), партия которого имеет цифрованный бас (см. илл. 14), — что явно перечит намерению его зашифровать. Таким образом, представляется очевидным, что Бесконечный канон (трио) с самого начала сочинялся без расчета на зашифровку. Поэтому практически нет сомнений в том, что *в первоначальном замысле "Музыкального приношения" предполагалось его расписать, как и Сонату, по партиям флейты, скрипки и basso continuo. Иными словами, он создан в духе основной пьесы, виньеткой к которой он является* (как и полагается виньетке).

Обратим теперь внимание на два "загадочных" канона, расположенных после шестиголосного ричеркара. Они также служат виньеткой основной пьесы. Об этом свидетельствует прежде всего их девиз: *Quaerendo invenietis* — "ищи и обрящешь". Как известно, девиз ричеркара тот же: итальянский глагол *ricercare* означает "искать". Девиз над канонами явно намекает на их связь с ричеркаром, ведь в других подобных случаях Бах не делал такой надписи (среди упомянутых выше восьми канонов BWV 1072—1078, а также BWV 1086, по крайней мере, шесть являются загадочными и не имеют девиза). Аналогичные каноны распознавались по ключам и по знаку, означающему расстояние вступления голосов. В зашифрованном и не "загадочном" каноне было столько ключей, сколько и голосов, и таким образом узнавался интервал вступления; специальным знаком обозначалось и расстояние вступления — в результате канон расшифровывался без особых поисков. Если же отсутствовали указания либо на интервал вступления (не было необходимых ключей по числу голосов в каноне), либо на расстояние

вступления (без специальных знаков или слов)⁹², либо на то и другое вместе, то такой канон оказывался загадочным?

В этой связи целесообразно вернуться к одному из канонов, который, хотя и не является загадочным, но имеет отношение к данной проблеме. Это — один из контрапунктических канонов, обозначенный как "Канон для 2-х скрипок в унисон" (*a 2 Violin: in Unisono*). Многие исследователи искали ответа на вопрос: *почему данный канон — практически единственный — имеет прямое указание на исполнительский состав* (если не считать Бесконечного канона-трио, расписанного по инструментам в их партиях)?

Попытаемся его расшифровать в гипотетических условиях отсутствия указаний об исполнительском составе. Прежде всего, обратим внимание на то, что каноническая строка (в оригинальном издании — верхняя), на которой канон зашифрован, в отличие от других, находящихся здесь же, *имеет лишь один скрипичный ключ*. Таким образом, по интервалу вступления и количеству голосов канон сразу же превращается в загадочный, ибо неизвестно: а) сколько голосов (то есть сколько ключей; хотя часто наличие одного ключа означало, что могло быть любое их число), и б) каков интервал вступления. Однако в данной группе нет загадочных канонов. Поэтому у композитора есть два выхода:

- начертать на строке два скрипичных ключа;
- сделать поясняющую надпись.

Два скрипичных ключа выглядят как двойной скрипичный ключ, транспонирующий на октаву вниз, что лишь более запутывает дело. Поэтому Бах сделал поясняющую надпись *a 2 Violini in Unisono*, указывающую а) число и род ключей и б) интервал вступления. Следовательно, данная надпись, которая выглядит как указание к инструментровке канона, сделана *не для того, чтобы отметить инструментальный состав канона, а исключительно из соображений его расшифровки, дабы он не превратился в загадочный*.

Случай, приведенный выше, служит косвенным подтверждением тому, что надпись над двумя загадочными канонами: *Quaerendo invenietis* — выполнена намеренно и воспринимается как намек на связь между ними и ричеркаром.

Как, например, в каноне BWV 1078 "post Tempus Musicum", то есть с расстоянием вступления каждой из ристост через такт, равный по длительности бревису (или двум целым).

Таким образом, и Бесконечный канон, следующий после Сонаты, и загадочные каноны, помещенные после Ричеркара а6, служат виньетками к этим пьесам и выдержаны в их духе (Бесконечный канон — для тех же инструментов, что и Соната, — расписан по партиям; загадочные каноны реализуют девиз ричеркара).

Теперь — о виньетке к трехголосному ричеркару. Как было показано выше, Шюблер отводил эту роль изъятому Canon perpetuus super Thema Regium. Однако поскольку логической связи здесь не было, то он постарался оформить идею украшения хотя бы чисто графически. Вместе с тем, по авторскому замыслу, этот канон не должен был здесь находиться, его место — в группе других, контрапунктических канонов. Естественно возникает вопрос, имел ли виньетку трехголосный ричеркар? Особенности организации инструментальных циклов Баха и “Музыкального приношения”, в частности, говорят о том, что если из трех основных пьес две имеют каждая свою виньетку, то ее должна иметь и третья.

Для выяснения данного вопроса остановимся на двух загадочных канонах. Обращают на себя внимание два обстоятельства.

1. В виньетке шестиголосного ричеркара — 2 канона.

2. Их соотношение напоминает соотношение обоих ричеркаров: двухголосный и четырехголосный — каноны; трехголосный и шестиголосный — ричеркары.

Сопоставление этих двух обстоятельств наталкивает на мысль о том, что *по авторскому замыслу двухголосный загадочный канон был виньеткой трехголосного ричеркара, а четырехголосный — шестиголосного ричеркара.*

Тогда последовательность основных пьес и принадлежащих им канонов-виньеток оказывается, на наш взгляд, такой:

Ricercar a3

Quaerendo invenietis a2

Sonata

Canon perpetuus

Ricercar a6

Quaerendo invenietis a4

Схема 11

Следовательно, каждый из тематических канонов служил виньеткой к той или иной основной пьесе сборника и следовал после нее. Необходимо, однако, признать, что понятие “после” в известном смысле условно, ибо виньетка, как своего рода графическое украшение, принадлежит пьесе, но не образует с ней цикла и не служит финалом этого цикла в общепринятом, общемузыкальном смысле. Но графически и отчасти символически им оказывается.

Взглянем в указанном ракурсе на роль Канонической фуги, которая, как показано выше, также является тематическим каноном. Обратимся к схеме 9. Она требует некоторой корректировки согласно схеме 11. Однако для нас более важно то, что три тематических канона идут после основных пьес, а Каноническая fuga — после всех пьес. Тем самым, если следовать логике организации всего цикла, то *Каноническая fuga образует “большую” виньетку — виньетку ко всему сборнику.*

Это подтверждают и другие факторы.

Во-первых, каждая “малая” виньетка написана в духе той пьесы, которой она принадлежит. Здесь же “пьесой” оказывается весь сборник. Напомним, что Бах называл его “прусской фугой”, и — предположительно — первоначальным вариантом его были два ричеркара (две фуги). Соната также содержит две фуги — вторую и четвертую части. Поэтому канон, который одновременно является фугой, вполне естественно выполняет роль виньетки к такому “сборнику фуг”, ибо эта виньетка написана в духе сборника.

Во-вторых, Каноническая fuga находится после всех пьес сборника, — каноны также следовали после Сонаты и ричеркаров. И точно так же вряд ли можно сказать, что Каноническая fuga после шестиголосного ричеркара (а еще точнее — после загадочного канона “a 4”) отвечает этому логически. Таким же образом и здесь это “после” — весьма условно, ибо функция фуги — не финал, а украшение, виньетка.

Итак, повторим, все тематические каноны должны были выполнять в авторском замысле функции виньеток: три канона — это “малые” виньетки к основным пьесам “Музыкального приношения” и Каноническая fuga — “большая” виньетка ко всему сборнику.

Внесем корректив в схему 10. Теперь последовательность в группе канонов будет следующей:

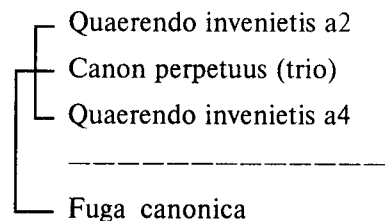


Схема 12

Приведенная схема несколько меняет представление о характере парности в данной группе. Она оказывается не опоясывающей, как на схеме 10, а перекрестной.

Несомненно, что тематические каноны не только выполняли функцию виньеток, но играли существенную конструктивную роль. Рассмотрим весь ряд канонов с точки зрения их композиции.

Композиция канонов

Воспроизведем каноническую цепь в ее последовательности и композиции:

1. Cancrizans
2. Unisono
3. Super Thema Regium
4. per Motum contrarium
5. per Augm., contr. Motu
6. per Tonos

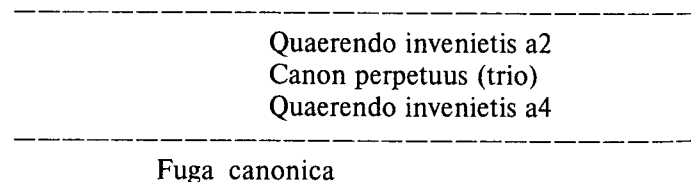


Схема 13

На внутренних страницах обложки сборника размещены каноны. Шесть пронумерованных контрапунктических канонов

...ходятся на левой странице (на ее обороте — акростих), Каноническая fuga — на правой. Они механически охватывают три тематических канонов — два загадочных и Бесконечный канон (середина схемы).

Перед нами — еще одна нелинейная композиция, которая разбирается и разбирается, сохраняя при этом логичность на всех этапах разборки. Опишем ее вначале в собранном виде, а затем в каждом из этапов разборки.

В собранном виде перед нами (см. схему 13) — последовательность трех пар контрапунктических канонов. Она начинается цепью тематических канонов, парность в которой была обнаружена. В группе контрапунктических канонов парность последовательная, в группе тематических — перекрестная.

В полном реконструированном ряде выступает важная деталь. В каждой из пар имеется канон в прямом движении и канон в обращении. Идею обращения реализует в определенном смысле и ракоходный канон, поэтому и его включаем в этот ряд. Таким образом в паре *Cancrizans—Unisono* первый реализует идею обращения, второй — идею прямого движения. В следующей паре *super Thema Regium—per Motum contrarium* первый — прямой, второй — обращенный. В третьей паре *per Augm., contr. Motu—per Tonos* первый — обращенный, второй — прямой.

В группе тематических — две пары. *Quaerendo invenietis a2—Quaerendo invenietis a4*: первый — обращенный, второй — прямой. Пара *Canon perpetuus (trio)—Fuga canonica*: первый — обращенный, второй — прямой.

Итак, во всех парах, кроме второй (№3 и №4), первым каноном оказывается канон в обращении, вторым — канон в прямом движении. Общую картину нарушает лишь вторая пара *super Thema Regium—per Motum contrarium*. Однако порядок следования в ней канонов был установлен нами произвольно, когда была сделана попытка реконструировать канонический ряд с возвращением на свое место “канона X” (*Canon Perpetuus super Thema Regium*), исчезнувшего с обложки. Тогда нам не удалось определить лишь, с каким каноном он образует пару. Теперь же можно с уверенностью назвать и его место в паре: он должен быть вторым, поскольку первым должен быть канон в обращении, то есть *per Motum contrarium*.

Внесем соответствующий корректив в схему последовательности канонов. Теперь она будет выглядеть таким образом:

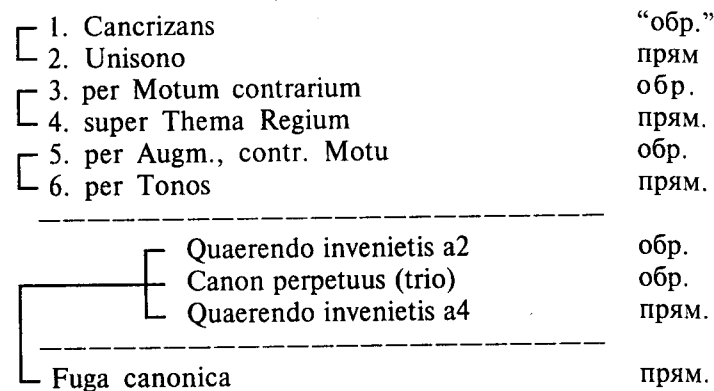


Схема 14

Обнаружение описанной нами закономерности в организации пар канонов дает возможность увидеть под данным углом зрения весь канонический ряд как структуру, обращенную по сравнению с основным видом (ср. изображение двух ее видов слева и справа на данной схеме: слева контрапунктические каноны обнаруживают последовательную парность, тематические — перекрестную; справа же, наоборот, контрапунктические — парность перекрестную, тематические — последовательную). Свойство канонического ряда быть обращением самому себе напоминает взаимоотношения пропосты и респосты в обращенном каноне, при котором одно является обращением другого. Сам же канонический ряд оказывается подобием некоего сверх-канона, реализующего эту идею на макро-уровне.

Рассмотренная выше композиция анализировалась с точки зрения линейной — как последовательность канонов, где один канон идет после другого. В то же время, как известно, они разделены другими пьесами, их положение условно, и, наконец, группы канонов имеют особенность — *вкладывание* одной в другую, чего лишены линейные композиции.

Попытаемся теперь представить каноны как композицию нелинейную. В обложку из двух листов с контрапунктическими канонами (Canones diversi super Thema Regium + Fuga canonica

in Epidiapente) вкладываются следующие после ричеркаров загадочные каноны, которые, в свою очередь, разделяются вложенными между ними Бесконечным каноном и Сонатой. Это можно представить следующим образом:

Canones diversi super Thema Regium
"Quaerendo invenietis" a 2

Canon perpetuus

"Quaerendo invenietis" a4
Fuga canonica in Epidiapente

Схема 15

Таков канонический комплекс, который представляет собой одновременно композиции принципиально разных типов. Одна, показанная на схеме 14, — *линейная*, другая, которую отображает схема 15, — *нелинейная*. Подобного рода двойственность в целом характерна для данного сборника. Мы рассмотрели его в собранном виде. Однако он собирается и разбирается, сохраняя при этом свою логичность на каждом этапе разборки, как в линейном, так и в нелинейном аспектах.

Разборка выполняется в два этапа:

1. Изымается папка с Сонатой и Бесконечным каноном;

2. Изымаются ричеркары с принадлежащими им загадочными канонами.

Может возникнуть вопрос, почему на втором этапе изымаются сразу оба ричеркара, а не каждый поочередно. Это объясняется особенностью комплектации папок. Соната имеет свою собственную папку и изымается как папка целиком. После этого ричеркары, ранее отделенные друг от друга папкой с Сонатой, оказываются неким единством из семи листов. Для того, чтобы извлечь из папки какой-либо ричеркар, необходима дополнитель-

ная операция по их разделению, отысканию и т.п. Оба же они изымаются сразу, как все содержимое большой папки — это и есть второй этап разборки.

Итак, приступим к ней. На первом этапе — после изъятия Сонаты с Бесконечным каноном — композиция выглядит так. В линейном аспекте:

1. Cancrizans
2. Unisono
3. per Motum contrarium
4. super Thema Regium
5. per Augm., contr. Motu
6. per Tonos

Quaerendo invenietis a2
Quaerendo invenietis a4

Fuga canonica

Схема 16

Возникает единый ряд с последовательной парностью (4 пары), венчаемый Канонической фугой. В нелинейном же аспекте картина следующая:

Canones diversi super Thema Regium

"Quaerendo invenietis" a 2

"Quaerendo invenietis" a4

Fuga canonica in Epidiapente

Схема 17

Композиция представляет собой два двойных параллельных "рыла", причем, вторая пара является "содержимым" первой. На втором этапе — после изъятия обоих ричеркаров с загадочными канонами остается лишь обложка с рядом, в котором Вольф обнаружил единую линию развития — *de Canone ad Fugam* — то есть "от канона к фуге", композиционно образующую последование трех контрапунктических канонов, венчаемое Канонической фугой:

1. Cancrizans
2. Unisono
3. per Motum contrarium
4. super Thema Regium
5. per Augm., contr. Motu
6. per Tonos

Fuga canonica

Схема 18

В нелинейном аспекте оставшееся является обложкой с канонами:

Canones diversi super Thema Regium

Fuga canonica in Epidiapente

Схема 19

Различие состоит лишь в том, что в первом, линейном случае — обложка с канонами, а во втором, нелинейном — обложка с канонами. К тому же на заключительном этапе разборки оба аспекта — и линейный, и нелинейный — словно смыкаются воедино.

Легко обнаруживается, что каноническая композиция сохраняет логику, если процесс разборки будет иным, то есть если на первом этапе будут изъяты оба ричеркара с загадочными канонами, а на втором — Соната с Бесконечным канонам.

На первом этапе линейная композиция будет такой (ракоходный канон в данном случае будем также расценивать как особый род обращения, и потому он взят в кавычки):

1. Cancrizans	“обр.”
2. Unisono	прям.
3. per Motum contrarium	обр.
4. super Thema Regium	прям.
5. per Augm., contr. Motu	обр.
6. per Tonos	прям.
Canon perpetuus	обр.
Fuga canonica	прям.

Схема 20

В этом случае композиция представляет собой единый ряд канонов с последовательной парностью, где цельность ряда подчеркивается также единой линией чередования прямых и обращенных канонов (правая часть схемы).

Нелинейная композиция на первом этапе выглядит так:

Canones diversi super Thema Regium

Canon perpetuus

Fuga canonica in Epidiapente

Схема 21

Ее стройность и симметричность также очевидны.

На втором этапе разборки, после изъятия Сонаты с Бесконечным канонам вся композиция выглядит так же, как и при первом варианте разборки (если начать ее с Сонаты), то есть снова остается лишь обложка с канонами. Эта ситуация уже была рассмотрена выше.

Все сказанное еще раз подтверждает то, что сборник был рассчитан на разборку и сборку его, более того, сам процесс музицирования это предполагал. Так, чтобы исполнить Сонату, необходимо ее вынуть из общей папки, разложить партии по пюпитрам. Любой из ричеркаров также требует того, чтобы его изъели из папки, ибо он напечатан на листах горизонтального формата и в общей папке его просто не раскрыть на пюпитре. В наименьшей степени это касается и канонов. По окончании музицирования сборник вновь собирается, возвращаясь в первоначальное состояние, а всё музицирование в результате сопровождается симметричным деянием по конструированию различных композиций.

Каким был авторский замысел (с точки зрения композиции)

Все приведенные выше рассуждения дают возможность реконструировать авторский замысел “Музыкального приношения” (разумеется, в гипотетическом виде). Остановимся вначале на расположении частей и “топографии” сборника. Согласно данным, полученным в разделах о канонах, внесем соответствующий корректив в схему 4. В результате она примет вид, как на схеме 22. Рассмотрим ее.

A: листы 1 и 2 — суперобложка сборника. Она охватывает его поверх обложки D. На 1-м листе ее — название сборника, на 2-м листе (на лицевой стороне и обороте) — посвящение королю.

D: листы 1 и 2 — обложка сборника. Она охватывает отдельные листы с ричеркарами и папку с Сонатой между ними. На лицевой стороне 1-го листа — акrostих, на обороте — шесть контрапунктических канонов. На лицевой стороне 2-го листа — Каноническая fuga, оборот — пустой.

В: листы 1—3 — трехголосный ричеркар, записанный на листах 1-об., 2-лиц. и об., 3-лиц. На лицевой стороне 3-го листа записан и двухголосный загадочный канон — виньетка ричеркара.

С: четыре двойных листа. Один из них служит обложкой, на лицевой стороне 1-го листа которой значится название Сонаты (*Sonata sopr'il Soggetto Reale à Traversa, Violino e Continuo*), остальные стороны пусты. Обложка охватывает остальные три двойных листа, каждый из которых — та или иная партия Сонаты с ее виньеткой, Бесконечным каноном (соответственно, партия флейты, скрипки и Continuo).

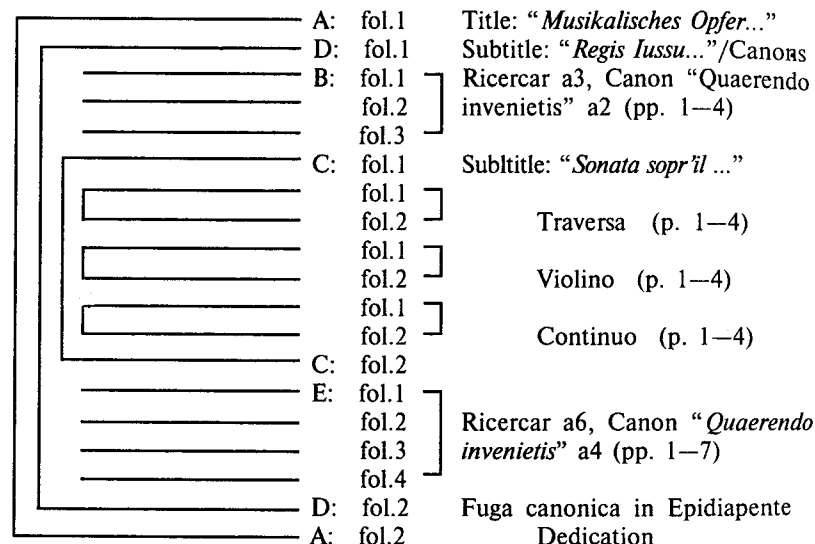


Схема 22

С: вторая половина двойного листа, который представляет собой обложку Сонаты для флейты траверсо, скрипки и basso continuo (*Sonata sopr'il Soggetto Reale à Traversa, Violino e Continuo*). Эта часть обложки пуста и не содержит ни нотного, ни вербального текста.

Е: четыре одиночных листа с пагинацией, начинающейся с оборота 1-го листа (с. 1—7). На этих страницах записан шестиголосный ричеркар и на обороте последнего листа, после ричеркара — четырехголосный загадочный канон.

В результате линейная последовательность частей в авторском смысле такова:

1. Cancrizans
2. Unisano
3. per Motum contrarium
4. super Thema Regium
5. per Augm., contr. Motu
6. per Tonos

R I C E R C A R a3
Quaerendo invenietis a2
S O N A T A
Canon perpetuus
R I C E R C A R a6
Quaerendo invenietis a4
Fuga Canonica

Схема 23

Как видно из схемы, для композиции сборника первые 6 канонов являются определенной целостностью, "ответной" частью которой оказывается Каноническая fuga. Тогда композиция в крупном масштабе выглядит так:

Canones diversi super Thema Regium

R I C E R C A R a3
Quaerendo invenietis a2
S O N A T A
Canon perpetuus
R I C E R C A R a6
Quaerendo invenietis a4

Fuga canonica in Epidiapente

Схема 24

Лицо симметричная композиция (даже точнее — каноническая) с тремя основными пьесами, образующими ее костяк: Ричеркар — Соната — Ричеркар. Каждая из основных пьес имеет свою виньетку. Каноническая fuga образует большую виньетку ко всему сборнику, а вместе с группой шести контрапунктических канонов — рамку сборника.

В то же время каноны как некая сквозная последовательность, подобно красной нити или орнаменту⁹³, являются важным композиционным элементом, связывающим сборник воедино. И здесь показанный нами принцип последовательной и перекрестной парности играет далеко не последнюю роль.

Таким образом, “Музыкальное приношение” выглядит сборником, тщательно продуманным, стройным и выверенным⁹⁴. Это касается как целого — соотношения крупных частей, — так и пропорций между разделами; это видно как в общих моментах, так и в частностях.

Но сборник имеет двойную композицию — линейную и нелинейную, и каждая из них обнаруживает упомянутые качества. “Музыкальное приношение” рассчитано на ритуал сборки и разборки, причем, по нескольким вариантам, и при каждом из них он сохраняет свои качества и заданную логику; сохраняются они и на каждом из этапов этого монтажа.

С точки зрения нелинейной композиции в “Музыкальном приношении” доминирующим моментом является операция вкладывания. Так, в суперобложку вкладывается основная обложка сборника, в нее — два ричеркара. Это образует большую папку. В нее входит папка с Сонатой. Она состоит из обложки, куда, в свою очередь, вложены партии каждого инструмента.

Сказанное заставляет думать о том, что, вероятнее всего, Шюблер получил сборник в его окончательном, готовом виде — продуманном до конца. Есть также основания предполагать, что идея общей композиции сборника появилась у композитора на последних этапах его создания. Первоначальный вариант “Музыкального приношения” — это сборник ричеркаров (“прусская fuga”), к которому добавилась Соната. Более того, мы пытались показать, что, вероятнее всего, начальный замысел (это прежде всего касается подарочного экземпляра) был обычным, “книжным” вариантом, и лишь позже появилась нелинейная композиция с большой и малой папками и вкладыванием их одна в другую. В окончательном же варианте композиции (см. схему 22) видно, что *папка с Сонатой является моделью всего сборника!* Ее точно повторяет композиция “Музыкального

⁹³ Wolff (1971). P. 408.

⁹⁴ David (1945). P. 34–37; Wolff (1971). P. 404, 407.

приношения” в целом. Такого рода сокрытие “малого в большом” и “большого в малом” весьма типично для баховского музыкального мышления и эпохи барокко в целом.

Что сделал Шюблер?

Сравнивая варианты шюблеровского издания и предполагаемого авторского варианта, а также опираясь на данные, полученные нами в ходе исследования, попытаемся определить действия Шюблера в процессе гравировки. В конце последней страницы шестиголосного ричеркара находится отметка гравера, изготовившего “Музыкальное приношение”: *J. G. Schübler, sc.*⁹⁵ Эта сигнатура долгое время держала исследователей в заблуждении, ибо Иоганн Георг Шюблер, бывший ученик И. С. Баха, был единственным исполнителем гравировки “Музыкального приношения”. Однако внимательное изучение издания 1747 года обнаруживает различие по меньшей мере двух (есть некоторые основания для того, чтобы говорить и о трех) гравировальных манер. Можно было бы предположить, что различие почерков связано здесь лишь с различиями в гравировальных копиях, сделанных разными исполнителями. Это — возможная причина, и вероятно, что так оно и было при гравировке партии флейты и страницы 4 партии скрипки. Однако различие в гравировальной манере наблюдается в тех случаях, когда гравировальные копии делались одним и тем же исполнителем. Это имело место при гравировке партии скрипки (с гравировальной копии, сделанной одним копировальщиком), где страницы 1 и 4 выполнены одним гравером, а страницы 2 и 3 — другим.

Вольфганг Вимер в 1977 году показал⁹⁶, что в гравировке “Музыкального приношения” принимали участие два гравера.

⁹⁵ Аббревиатура “sc” обычно расшифровывается как латинское *sculpsit* (т.е. “резал”). При расшифровке исследователи не обращают внимания на стоящую после фамилии Шюблера запятую (*Pfannkuch W. cit. S. 42; Wolff Chr. (1976). S. 47*). Одним из первых такую расшифровку предложил Давид (*David H. Th. Op. cit. P. 90*). Она повторяется и в указанных работах. Подпись же выглядит так: “*J. G. Schübler, sc.*”. Если по ее пунктуации, она означает “*J. G. Schübler, sculptor*”, то есть “Г. Шюблер, резчик”.

⁹⁶ *Wiemer, Wolfgang. Die Wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge. Wiesbaden, 1977. S.37–43.*

Один из них — упомянутый выше Иоганн Георг Шюблер, другой — его младший брат Иоганн Хейнрих Шюблер. Изучение награвированного материала дает возможность определить, что сделано каждым из них.

Иоганн Георг:

1. Ричеркар а3 + Canon Perpetuus super Thema Regium;
2. Ричеркар а6 + 2 канона Quaerendo invenietis;
3. Соната + Canon perpetuus:
 - а) партия Continuo
 - б) партия скрипки (страницы 2 и 3);
4. Акростих и надписи к указанным пьесам (+ некоторые надписи в партиях флейты и скрипки).

Иоганн Хейнрих:

1. Двойной лист с канонами и Канонической фугой;
2. Соната + Canon perpetuus:
 - а) партия флейты
 - б) партия скрипки (страницы 1 и 4);
3. Надписи на двойном листе с канонами и Канонической фугой (+ некоторые надписи в партиях Сонаты).

Обнаружение двух гравиров хотя и проясняет в какой-то мере, почему Бах обратился для публикации “Музыкального приношения” к исполнителю (исполнителям), живущему на относительно удалении от Лейпцига (“бригада” гравиров сделает эту работу скорее), но зато несколько осложняет вопрос об инициаторе и авторе перестановки канонического ряда, а также о процессе ее осуществления. Оставив в стороне проблему автора перестановки, заострим внимание на ее основных этапах.

Итак, как было сказано выше, в процессе гравировки “Музыкального приношения” возникла проблема с размещением Канонической фуги: она не умещалась на одной странице. Судя по всему, эта проблема возникла в момент изготовления гравировальной копии — и вероятно, в связи с переносом на нее материала с чистовой рукописи и возможным незначительным увеличением масштаба нотного текста⁹⁷. Окончание фуги на обороте

⁹⁷ Так было, например, в случае с “Искусством фуги”, в рукописи которой имеются многочисленные пометки копировщиков. Нотный текст ее значительно мельче, чем в награвированном издании.

двойного листа исключалось (обложка!), поэтому было принято решение “одолжить” одну строку (которой как раз не хватало) на странице слева. Для этого, однако, необходимо было для освобождения строки изъять оттуда один из канонов. Возникли сразу две проблемы: 1) какой канон изъять; 2) куда его поместить вновь? Что касается второй, то было сразу ясно, что поместить его можно лишь к ричеркарам, ибо в Сонате канон должен быть написан по партиям.

Остановимся на первой проблеме: какой канон изъять? Изучение графических особенностей канонов показывает, что из них, а именно Canon perpetuus super Thema Regium, — самый неудобный. Ему было теснее всех. Естественно, что размещение его на строке листа *горизонтального* формата (то есть после какого-либо ричеркара) решает сразу две проблемы — освобождение строки для Канонической фуги и устранение неудобства с его тесной записью.

Проблема же: где его разместить — оказывается не такой уж простой. Свободное место было лишь после шестиголосного ричеркара, где уже находился четырехголосный загадочный канон. Добавление к нему контрапунктического канона, который никак не корреспондирует с ним и композиционно диссонирует, было бы не самым лучшим решением. И Шюблер находит великолепный выход: он снимает двухголосный загадочный канон с трехголосного ричеркара и помещает его к четырехголосному. Эта блистательная находка впоследствии основательно затруднила работу исследователей по реконструкции первоначального замысла — только естественной оказалась эта пара загадочных канонов на этом месте.

На освободившуюся строку Шюблер и поместил изъятый контрапунктический канон. По-видимому, он понимал, что здесь наличие в качестве виньетки проблематично, ибо он должен в этом случае быть написанным в духе основной пьесы (виньеткой которой он является). Но по сути этого не было. По стилю мало связывало этот канон с Ричеркаром а3. Поэтому Шюблер пытался его оформить как виньетку хотя бы *графически*, что, как видно, удалось (ср. илл. 5 на с. 9 и илл. 34 на с. 106). Исследователи по традиции приписывают Шюблеру всю вину за то, каким оказалось “Музыкальное приношение” для потомков. По многим работам создается впечатление, будто он так основательно перемешал все части сборника (об этом говорит

большинство предлагаемых реконструкций), что восстановить авторский вариант можно лишь путем такой же основательной перетасовки. Кроме того, мотивы, по которым Шюблер принял перестановку, обычно указываются как произвольные, либо гравировально-издательского свойства, — для удешевления издания (Давид) и т.п. Сам же сборник видится часто исследователям если не “конгломератом частей”, то по меньшей мере — довольно свободным построением, которое имеет неопределенное число вариантов композиций — по желанию исполнителей или воображению его “потребителей”.

Однако выполненная здесь реконструкция дает основания для совершенно иных утверждений:

1. Действительно, имела место перестановка некоторых частей “Музыкального приношения” по сравнению с исходным замыслом автора, но совершена она была под давлением исключительной необходимости.

2. Перестановка была осуществлена с минимальными потерями. Выполняя ее, Шюблер проявил максимум такта и осторожности. При этом он продемонстрировал настолько верное понимание сути и духа “Музыкального приношения”, да и сама перестановка выполнена также настолько в духе самого сборника, что создается впечатление, будто его рукой водила рука Баха.

3. “Музыкальное приношение” имеет продуманную и четкую организацию. Вместе с тем его композиция предполагает наличие определенного числа вариантов. Однако и сами варианты, и их вид в известном смысле запрограммированы автором.

Относительно интерпретации

Как показывают различные исследования⁹⁸, проблема интерпретации “Музыкального приношения” сложна не менее, чем его реконструкция. Сложность начинается уже с вопроса о том, возможно ли вообще *исполнение* его как музыкального произведения, и здесь позиции исследователей весьма отчетливы, благодаря своей полной противоположности: одни настаивают на безусловной возможности его исполнения, другие же считают, что это противоречит баховскому замыслу. Так, Ганс Теодор Давид в своем фундаментальном исследовании посвящает интерпретации “Музыкального приношения” одну из самых крупных глав, в которой не забыты даже указания о характере исполнения той или иной темы или контрапунктирующего противосложения. Эта глава имеет явно практическую направленность, и не случайно ряд известных исполнений баховского сочинения был ориентирован именно на нее, а для некоторых из них она послужила едва ли не первым толчком. Позиция же, например, Кристофа Вольфа прямо противоположна. Прodelав грандиозную работу по реконструкции авторского замысла “Музыкального приношения”, он завершает ее словами о том, что в намерения Баха не входило исполнение этого сочинения как некой целостности, как монументального концертного цикла (как и в случае с “Хорошо темперированным клавиром”, Бранденбургскими концертами, Партитами и “Искусством фуги”)⁹⁹.

Уточним сразу же: Вольф не настаивает на том, что “Музыкальное приношение” в принципе не предназначено для исполнения, он стремится показать, что оно — не для исполнения в качестве целостного сочинения. А между тем, вопрос может быть поставлен и таким образом: не является ли данное произведение “музыкой без исполнения”, “музыкой в нотах”? Основания для такого рода предположений есть, достаточно лишь обратиться к весьма распространенному и популярному во времена Баха жанру “канонов в альбом”. Некоторые из них — сочиненные Бахом — уже отчасти рассматривались нами в разделе о тематиче-

⁹⁸ Наиболее подробно эта проблема рассмотрена в исследовании Давида (David H. Th. Op. cit.).

⁹⁹ Wolff Chr. (1971). P. 408.

ских и контрапунктических канонах (см. илл. 29—32). Такие каноны писались в альбомы их *possessori* (владельцам) на память, в подарок, с назиданиями, в шутку, для выражения признательности, уважения и с другими целями. Канон фиксировался зашифрованным, и в этом виде он должен был быть лаконичным и, подобно виньетке, занимать минимум места. К его содержанию имели отношение не только чисто музыкальные, музыкально-эмоциональные качества, но и особенности графики, характер движения мелодических линий, его символика, представленная самыми различными средствами, название (если оно имелось), сопутствующие надписи, язык, на котором они были сделаны, и т.п. В этом плане данный жанр был типично барочным явлением, сконцентрировавшим в себе практически все основные принципы искусства этой эпохи.

Рассматриваемые каноны обладали еще одним характерным качеством: они никоим образом не предназначались для концертного исполнения; более того, они, как правило, не предназначались для исполнения вообще. Означает ли это, что здесь мы не имеем дело с музыкой? Судя по всему, — нет. Особенность их заключалась в том, что они были рассчитаны на тесное, интимное общение с их владельцем, и музыкальная сторона внесенного в альбом канона должна была выявляться *внутренним слухом*, а не оглашаться массе, публике. Как ни странно, именно внутренний слух был тем “инструментом”, на который и был рассчитан такого рода канон. Но главное было не только в этом.

Выше было сказано, какие именно компоненты составляли содержательную сторону канона в альбом. Они могли выявиться лишь при условии одновременного действия, ввиду системности его содержательного плана, взаимозависимости компонентов. А это практически возможно лишь при одновременном восприятии звучащего и зрительного (с его графической и вербальной сторонами) планов, то есть при использовании внутреннего слуха как инструмента воспроизведения музыки¹⁰⁰, — в данном случае — для *индивидуального* потребления. С этим связана и следующая особенность подобных канонов: обычно они не рассчитаны специально на какие-либо конкретные инструменты, их конкретный тембр. И в этом плане они представляют собой “открытую форму”,

¹⁰⁰ В любом тембре — как реально существующих музыкальных инструментов, так и без ассоциаций с ними.

сализуемую каждый раз заново, каждый раз в иной инструментальной — той, какую представляет себе общающийся с данным каноном в данный момент. В тех же весьма нечастых случаях, когда инструментальная канона фиксируется, задается композитором, она, как правило, имеет иное назначение — либо сопутствует расшифровке канона (как в случае с каноном в унисон из “Музыкального приношения”), либо несет на себе семантическую нагрузку.

Сказанное в равной степени относится и к обозначению динамических оттенков, темпа, артикуляции и других исполнительских указаний, ориентирующих музыканта в интерпретации произведения. “Канон в альбом” их, как правило, также не имеет, и, таким образом, он оказывается в интерпретационном отношении явлением “открытым”, “разомкнутым”, допускающим неограниченное количество различных конкретных воплощений. В этом отношении он — типично барочное явление.

Мы позволили себе специально остановиться на особенностях канона в альбом, ибо в известном смысле он оказывается (как мы пытались это показать в главе о реконструкции) неким аналогом “Музыкального приношения”. Однако, если согласиться с данным утверждением целиком, то сам собой будет напрашиваться вывод, что и “Музыкальное приношение” также не рассчитано на исполнение и предназначено лишь для внутреннего слуха. Поэтому выше было сделано замечание о том, что в принципе возможна постановка вопроса о том, не является ли оно музыкой без исполнения”. Этот вопрос ставился неоднократно в ходе исследований. Большинство из них отмечает, что в “Музыкальном приношении” тому противоречат многочисленные факты, указывающие на заботу Баха об исполнительской стороне сочинения. Самые существенные из них — следующие:

- оформление обоих ричеркаров (предназначенных для клавира) на нотных листах горизонтального формата — как было принято в то время, — в соответствии с формой пюпитра клавира;
- оформление Сонаты (предназначенной для флейты, скрипки и Continuo) на нотных листах вертикального формата, — в соответствии с формой пульта упомянутых инструментов;
- оформление Сонаты не в виде партитуры (уже известной в то время), а в виде расписанных партий, готовых к немедленному исполнению;

- наличие значительного количества самых различных исполнительских обозначений в Сонате, а также знаков артикуляции — в Бесконечном каноне, следующем после нее;

- размещение нотного материала осуществлено таким образом, чтобы обеспечивалось минимальное количество переворотов страниц; это особенно наглядно видно на примере Сонаты, порядок страниц в партиях которой следующий: 4 — 1 — 2 — 3, благодаря чему двойной лист каждой партии переворачивается лишь один раз; это также наглядно и на примере с Ричеркаром а3, записанным на трех листах с единственным переворотом страниц.

Таким образом, есть достаточно оснований полагать, что Бах, создавая “Музыкальное приношение”, имел в виду его конкретное исполнение, а следовательно, проблема исполнительской интерпретации данного сочинения имеет свою реальную основу и может быть поставлена.

Однако, обращаясь к данной проблеме, необходимо прояснить вопрос о том, какие стороны сочинения должны ее коснуться. Так, например, Давид в упомянутом исследовании, говоря об интерпретации “Музыкального приношения”, выделяет следующие пункты: темп, динамика, фразировка, штрихи, орнаментика. Возможно, что по отношению к музыке XIX—XX веков эти факторы очертили бы основной интерпретационный контур произведения, но по отношению к музыке барокко этого явно недостаточно. Тем более этого недостаточно в связи с “Музыкальным приношением”.

Вспомним высказывание Вольфа, приведенное выше, о том, что, по его мнению, Бах не рассчитывал на его исполнение как целостного произведения. Тем не менее, Вольф рассматривает инструментовку каждой из частей, включая каноны и ориентируясь, следовательно, на конкретное исполнение, в котором она (инструментовка) становится составной частью интерпретации. Но и инструментовка не разрешит даже основных проблем, касающихся интерпретации сборника. Если он не может быть исполнен как целое, возникает вопрос о том, какие из частей могут быть исполнены и в каком порядке. Возможно, — если вспомнить приведенные выше рассуждения о “каноне в альбом”, — подлежат реальному исполнению лишь основные

части сборника (ричеркары и Соната), а каноны, оставаясь виньетками, предназначены для постижения их внутренним слухом?

Подобного рода вопросов может быть значительно больше, но мы не сможем ответить на них, если не рассмотрим “Музыкальное приношение” в более общей интерпретации — *интерпретации самого явления* как феномена эпохи барокко.

О необходимости этого говорит, прежде всего, следующий факт.

Большинство исследователей, начиная со Шпитты, отмечают “странность” того вида “Музыкального приношения”, каким оно оказалось в оригинальном издании. А между тем, в высказываниях современников Баха мы не находим даже следов такого его восприятия. Это не может не наталкивать на мысль о том, что подобного рода неконтактность произведения и современного слушателя могут быть результатом изменившихся представлений в сознании людей со времен барокко, и что для восстановления упомянутой контактности необходимо вернуть сочинение в контекст эпохи.

Начнем со “странного вида”. С этой целью перечислим еще раз основные качества “Музыкального приношения”, показавшиеся необычными исследователям послебаховских эпох. Это:

- различный формат (горизонтальный и вертикальный) нотной бумаги в разных пьесах одного и того же сборника;
- отсутствие сквозной пагинации;
- независимая пагинация в отдельных пьесах;
- наличие страниц с отсутствующей пагинацией в нотных и вербальных текстах;
- наличие порядковых номеров у одних канонов и отсутствие у других;
- составление целостного сборника из различных по исполнительскому составу пьес: клавир, инструментальный ансамбль, какие-либо иные (не указанные) инструменты;
- составление сборника из разножанровых пьес (каноны, ричеркары, трио-соната).

В предложенной же нами реконструкции таких “странностей” еще добавилось. Укажем прежде всего на особенность вкладывания

одной папки в другую — малой в большую. Как мы пытались показать выше, часть этих особенностей обусловлена свойством “Музыкального приношения”, которое мы определили как *нелинейность*.

Нелинейность — весьма характерная черта барочного мышления. Ее истоки — в кризисе ренессансных представлений о мире и человеке; кризисе, связанном с противоречиями социально-исторического развития, дискредитировавшем идеологию ренессансного гуманизма, и с великими открытиями Джордано Бруно, Галилео Галилея, Иоганна Кеплера, Исаака Ньютона. «Важно отметить, что все эти открытия и учения объективно отрицали антропоцентрический мир гуманистов как своеобразную замкнутую конструкцию, основанную на принципах разума, гармонии и красоты. Мир перед человеком разомкнулся, открылись пред ним бездны, бесконечность пространства и времени, его “заброшенность” в эти бесконечности»¹⁰¹. Тем самым было разрушено конечное и линейное представление о мире. Это не могло не отразиться на всей деятельности человека, в том числе и на искусстве. Еще в исследованиях Г. Вёльфлина было отмечено появление “бесконечности формы” в разных видах искусства — как специфически-барочной черты¹⁰². В живописи и графике бесконечность характерно становится фоном картины или гравюры, открывая перед зрителем даль, “прорываясь” за пределы плоскости¹⁰³, и при этом нередко авторы словно стремятся раздвинуть и горизонтальные рамки, “вытягивая” живописное произведение в формате. “На барочных фасадах одни части выступают вперед, другие отступают назад, создаются волнообразные линии, которые стирают четкие очертания строения, как бы сливают его с пространством. Внутри высокие и величественные купола барочных храмов стремятся создать иллюзию бездонного звездного неба”¹⁰⁴.

¹⁰¹ *Наливайко Д. С.* Искусство: Направления. Течения. Стили. Киев, 1981. С. 111.

¹⁰² Это было связано с изменениями представлений человечества об объективном мире, о бесконечности Вселенной, — что, в свою очередь, в большой степени обуславливалось великими открытиями этой эпохи в области естественных наук.

¹⁰³ *Наливайко Д. С.* Указ. соч. С. 125.

¹⁰⁴ Там же. С. 126.

Типичное проявление нелинейности, в известном смысле — бесконечности формы в архитектуре — это характерная для барокко черта создания целого по модели детали или, что то же самое, — отражение в детали особенностей целого. Так, например, в одном из храмов, построенных при жизни Баха — Фрауенкирхе (см. илл. 35 на с. 134), боковые башенки повторяют очертания кирхи, она сама словно возведена по их модели. В этом проявляется такое типичное для барокко ощущение бесконечности и открытости формы, как *видение малого в большом и большого в малом*. Способность такого видения, судя по всему, считалась в данную эпоху положительным качеством. Не случайно Николай Дилецкий, автор “Грамматики мусикийской”, желая польстить Григорию Строганову, для которого известная рукопись и предназначалась, пишет на ее страницах: “Тебе видно, милостивый благодетель Григорий Дмитриевич Строганов, в малом большое и в большом малое” (см. илл. 36 на с. 135)¹⁰⁵.

Многочисленные проявления нелинейности барочного мышления можно видеть и в разнообразных учебниках, поучениях, руководствах и наставлениях, где то или иное правило, закон или прием пояснялись отнюдь не в линейной последовательности или алгоритме, но по кругу, квадрату, другим замкнутым фигурам со вписанными в них такими же фигурами (см. илл. 37). Более того, даже нотный текст в таких построениях давался не в строку, а в соответствующих фигурах и мог даже вписываться в них. Подобным же образом фиксировались и некоторые виды загадочных “канонов в альбом”.

Если предложить нескольким испытуемым описать нелинейное явление (то есть представить его в линейном варианте), а затем сравнить результаты, то обнаружится характерная закономерность: описания такого явления будут различными, хотя все они будут верно его отражать. Это различие будет касаться *порядка* частей рассматриваемого явления. Действительно, описание того или иного храма, например, можно начать с любой архитектурной детали или с наиболее крупных частей. Казанский собор, построенный А. Воронихиным в Петербурге, можно начать с описания его “крыльев” либо же центральной части — храма, — равно как и закончить

¹⁰⁵ *Дилецкий, Николай.* Идея грамматики мусикийской / Публикация, перевод, исследование и комментарии Вл. Протопопова // Памятник русского музыкального искусства. М., 1979. Вып. 7. С. 254, 436.



Иллюстрация 35
Дрезденская Фрауэнкирхе.
Здесь И. С. Бах принимал новый орган Зильбермана.
С гравюры А. Каналетто 1750 года

пѣтъ зѣти, ёсть блѣ-
дѣтелю мѣтѣын. сингорѣи, днми
трѣвчѣ, строгановѣ, в малѣ блѣ-
дѣ. и в блѣи малое

Иллюстрация 36
Фрагмент из книги Н. Дилецкого "Идея грамматики мусикийской"
с обращением к Дмитрию Строганову

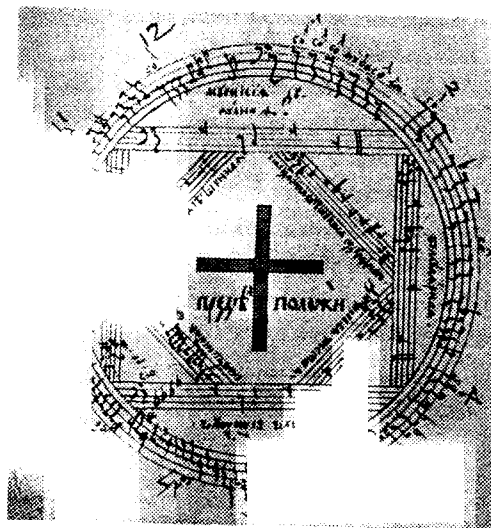


Иллюстрация 37
Фрагмент из книги Н. Дилецкого "Идея грамматики мусикийской",
поясняющий тональную систему

описанием любой его части. И все эти различные (в линейном отношении!) описания могут верно и даже точно раскрывать одно и то же явление. Но, подчеркнем, такое возможно лишь при характеристике нелинейного предмета; в явлениях линейных по своей природе изменение порядка описания будет равнозначно их искажению (в той мере, в какой они линейны).

Обратимся к "Музыкальному приношению" в его схематической нелинейной трактовке:

*Canones diversi super Thema Regium
Ricercar a 3*

S o n a t a

*Ricercar a 6
Fuga canonica in Epidiapente*

Схема 25.

Сравним описания его, выполненные самим И. С. Бахом¹⁰⁶, падре Мартини¹⁰⁷, Л. К. Мицлером¹⁰⁸ и К. Ф. Э. Бахом вместе с И. Ф. Агриколой¹⁰⁹:

- | | |
|---------------------------------|---|
| И. С. Бах — | 1) 2 фуги (на 3 и на 6 голосов); 2) Соната; 3) различные каноны. |
| Дж. Мартини — | 1) fuga для клавесина; 2) та же fuga на 6 голосов; 3) Соната; 4) несколько канонов. |
| Л. К. Мицлер — | 1) Соната; 2) ричеркар (3-голосная fuga); 3) fuga (6-голосная). |
| К. Ф. Э. Бах и И. Ф. Агрикола — | 1) 2 фуги; 2) трио; 3) несколько канонов. |

¹⁰⁶ Его высказывание приводилось нами на с. 72, сноска 78.

¹⁰⁷ См. данное описание на с. 71—72 в связи со сноской 76.

¹⁰⁸ Он характеризует его так: ("это — 3 пьесы: *Трио, Ричеркар* и *Фуга*"). См.: *Bach-Dokumente...* Bd. 2, No 646.

¹⁰⁹ См. цитату на с. 72 в связи со сноской 79.

Из описаний видно, что Мицлер "строит" сборник, начиная Сонаты, завершает 6-голосным ричеркаром и не касается канонов, считая их второстепенной составной частью; падре Мартини начинает с 3-голосного ричеркара и заканчивает Сонатой, также не касаясь канонов; описание же И. С. Баха почти полностью совпадает с теми, которые даны его сыном и Агриколой: они начинают сразу с обеих фуг (ричеркаров) и завершают канонами. Тем не менее, все описания в целом верно отражают сборник, показанный на схеме 23 (с. 121). И даже отсутствие упоминания канонов в "показаниях" Мицлера и Мартини не меняют сути дела: они лишь подчеркивают факультативность канонов в "Музыкальном приношении" — что, как было видно из предыдущих страниц, соответствует действительности.

Если бы сборник был линейным по своей природе, то ситуация, при которой столь разные описания отражали бы его верно, была бы невозможной. Одну и ту же конструкцию адекватно описать в разном порядке можно лишь тогда, когда она нелинейна. Думается, что и Бах, и Мартини, и Мицлер, и Ф. Э. Бах с Агриколой именно так его и воспринимали, и поэтому ни у кого из них, как, очевидно, и их современников, тот "странный" для представлений XIX—XX веков вид "Музыкального приношения" удивления не вызывал. Вероятно, поэтому высказывания о его необычности мы находим лишь у исследователей послебаховских эпох.

Выше было сказано, хотя и без объяснения (раздел о том, каким был авторский замысел), что папка с Сонатой является моделью всего сборника. Поясним этот тезис. Обратившись к схеме 22, замечаем, что конструктивно папка с Сонатой выполнена как некая трехчастность, охватываемая обложкой (три двояных листа — партии флейты, скрипки и Continuo — в обложке). Конструкция сборника в точности повторяет Сонату: трехчастность (Ричеркар — Соната — Ричеркар), охватываемая обложкой и суперобложкой. В этой конструкции Соната, как легко заметить, становится деталью, составной частью, будучи при этом одновременно и самостоятельным явлением. Это типично барочное свойство, и в нем отражается та "жизнь интенсивной детали", о которой говорил В. Шкловский, характеризуя данную эпоху. Однако не только описанное качество Сонаты способствует ее отграниченности от других частей сборника. Если вновь обратить внимание на необычности "Музыкального приношения",

то нельзя не заметить, что все они словно направлены именно на то, чтобы превратить сборник в конгломерат несоединимых, дисгармоничных частей (каким его и описал Шпитта)¹¹⁰. И действительно, различный формат бумаги в разных частях сочинения, независимая пагинация в каждой части, разный исполнительский состав и разножанровость создают, казалось бы, несоединимое. Все существо сборника противится даже переплету. Ведь Бах (если бы это было необходимо!) мог устранить хотя бы некоторые из особенностей, мешающие объединению частей. Так, например, он мог написать оба ричеркара на листах вертикального формата, и тогда появилась бы возможность объединения всех частей сборника переплетом (соответственно, записав Сонату и Бесконечный канон после нее в партитуре, а последний — еще и в зашифрованном виде). Это дало бы возможность снабдить сборник сквозной пагинацией, и он приобрел бы уже на данном этапе привычный вид. Ведь записал же Бах шестиголосный ричеркар в клавире, по двухстрочному принципу — на листах вертикального формата! (Это — единственное, что имеется сейчас из рукописных материалов “Музыкального приношения”).

Тем не менее, Бах не сделал этого в оригинальном издании, хотя принципиальная возможность у него, как показывает прецедент, была. Следовательно, он действовал целенаправленно на увеличение разобщенности, самостоятельности, дисгармоничности между частями сборника. Что стоит за этой целенаправленностью?

Прежде всего следует отметить, что описанное свойство — характерная черта барокко. Как подчеркивает А. Штейн, один из исследователей этой эпохи в области литературы, “воссоздание единого целого из *противоречивых дисгармоничных частей* (курсив мой.—А. М.) типично для барочного стиля”¹¹¹. Этому свойству сопутствует его антипод — образование мощного “силового поля”, объединяющего, казалось бы, несовместимые части в единое целое. Его возникновению способствуют и активные антитезы, и корреспондирующие друг с другом части и детали, и развитие в композиции принципа дополнительности, и целый ряд других приемов. Это видно, например, на гравюре (илл. 38), где,

¹¹⁰ Spitta, Philipp. J. S. Bach. Bd. II. Leipzig, 1880. S. 671—676, 843—845.

¹¹¹ Штейн А. Л. Литература испанского барокко. М., 1983. С. 151.

несмотря на наличие трех различных самостоятельных планов (верхней виньетки, групп музицирующих и фона), их взаимодействие выражено весьма отчетливо. Подобного же рода “силовое поле” возникает внутри каждого из планов: здесь также есть относительно самостоятельные части, связующий момент в которых возникает, а еще точнее, создается специально и усиливается рядом приемов. Так, например, купидоны в верхней виньетке застигнуты в момент их движения в противоположные стороны, их наклоны выполнены также в противоположные стороны — влево и вправо, их действия также различны, однако все перечисленное усиливает связь между ними, придавая единство всему плану.

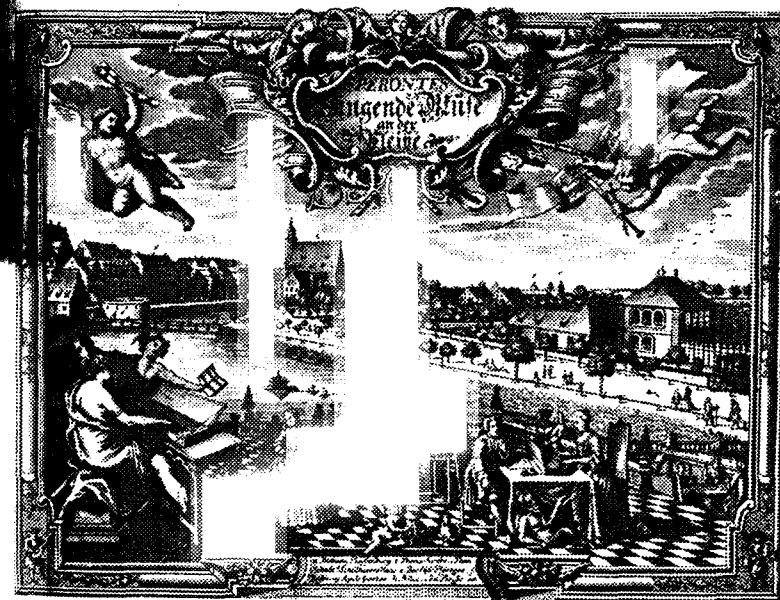


Иллюстрация 38
Гравюра из собрания песен Сперонте
“Поющие музы на Пляйссе” (Лейпциг, 1736 год)

Еще более отчетливо проявляются описанные качества в композиции “Музыкального приношения”. Казалось бы, части сборника весьма разобщены, дисгармоничны и несовместимы, — и тем не менее, они скреплены возникающими связями. Здесь

действуют и объединяющая сила симметрии, и парные соответствия (последовательные и перекрестные), и чередования прямых и обращенных канонов, и использование канонов в качестве виньеток к основным пьесам, и наличие малых и большой виньеток. Кроме того, тематические каноны-виньетки включаются в общий канонический ряд, в который "гребенкой" входят основные пьесы; они, в свою очередь, образуют трехчастную композицию с корреспондирующими крайними частями. (Описанное "силовое поле" можно представить себе, обратив внимание на схемы 14 и 22 на с. 114 и 120).

В целенаправленности действий Баха, о которых говорилось выше, сказывается, таким образом, влияние принципов барокко — существенный момент для интерпретации "Музыкального приношения" как явления этой культуры. Однако весь облик его заставляет обратить внимание на следующее. Действия Баха, направленные на придание своему сочинению того, а не иного вида, вызваны определенными намерениями, для реализации которых он призвал свой талант, опыт, мастерство. Они были важны для него, иначе бы он не спешил так, создавая "Музыкальное приношение". Эти намерения в определенном смысле можно "прочитать" как некий "текст", причем, текст эмоционально насыщенный, что проявляется едва ли не во всех особенностях сборника, начиная с чисто внешних и кончая специфически музыкальными.

Уже в самом названии (его полном виде) и посвящении, расположенных на суперобложке, выражения почтительности эмоционально усилены чисто графически. В названии "Музыкальное \ Приношение \ Его Королевскому Величеству в Пруссии и проч. \ смиреннейше посвященное \ Иоганном Себастьяном Бахом" слова "смиреннейше посвященное" написаны, во-первых, минимальным (насколько возможно) размером и во-вторых, — на весьма почтительном расстоянии от слов, относящихся к "Его Королевскому Величеству", как будто вербально-графические обозначения персонажей вступают в такие же отношения, что и их носители. Точно так же в различном эмоциональном ключе выполнены имя Баха и титул короля: первое — в строгой манере, в небольшом размере, второе — увенчанное искусно разрисованными заглавными буквами крупного формата.

В эпоху барокко было точное ощущение площади листа, на котором фиксировалось то или иное сочинение и который отчасти

определял отдельные особенности этого сочинения, в частности, его масштаб (разумеется, в известных пределах). В этом смысле листу относились, условно говоря, если не как к сцене, то, по меньшей мере, как к холсту. Это видно хотя бы потому, что контрапунктические каноны рассчитаны на одну (по реконструкции — каноны № 1—4) или две (№ 5—6) строки и должны были занимать одну страницу (см. с. 102). И если наша реконструкция верна, то Каноническая fuga, будучи частью, ответной тем канонам, должна занимать столько же места (см. с. 103).

Отношение к графической стороне вербального текста было отнюдь не индифферентным: она также воспринималась, если эмоционально и не символически, то по меньшей мере как украшение. Поэтому есть основания полагать, что послание королю Бах мог рассчитать на одну или две полные страницы, что, однако, не сделал, оставив свободной более полстраницы. Похоже, оно оставлено для того, чтобы на этой "сцене" разыграть своеобразный "маленький театр": крупным шрифтом, почти посередине "сцены" — незыблемый, как постамент, титул короля, в правом углу, значительно ниже, на весьма почтительном расстоянии, скромно, заслоненный "реверансами", — "титул" Баха "всеподданнейше-покорный раб, Автор" (см. оборот второго листа суперобложки).

Понятно, что в послании королю принято выражать почтительность и что здесь Бах поступал в соответствии с требованиями этикета. Понятно и то, что в той или иной мере этот "театр" в барокко эпоху обычно присутствует в разного рода посланиях, но, как показывают сами документы, — в значительно более сдержанных тонах. Однако для нас более важно другое: это был "главный" текст, несмотря на то, что он находился за пределами вербального (был текстом скорее лишь эмоциональным). Кроме того, важно, что носителем этого текста был внешний облик "Музыкального приношения", его детали, их особенности.

Поэтому, думается, возможно воспринять весь облик "Музыкального приношения" целиком — с присущими ему особенностями — как своего рода *высказывание*, а перечисленные выше "особенности" этого облика, очевидно, составят существенную основу его текста¹¹².

¹¹² В эпоху средневековья и барокко авторы, создававшие различного рода зашифрованные, загадочные произведения, в которых в ка-

Отчасти мы касались упомянутых особенностей сборника как типично барочных проявлений, представляющих “Музыкальное приношение” феноменом данной эпохи. Остановимся теперь на сути самого высказывания.

Нелинейный характер сборника, подчеркиваемая самыми разными средствами “несовместимость” его частей словно подсказывают, подталкивают к мысли о том, что сборка и разборка его — существенны или, по меньшей мере, информативны. Это подтверждает высказанное ранее предположение о том, что раскладка — часть музицирования; что ритуал извлечения нот, раскладывания их по пультам, возвращения их на прежние места — действия, характерные для процесса музицирования, — сопровождаются запрограммированными изменениями в композиции сборника и запрограммированными их вариантами. Каждый шаг в этом музицировании, следовательно, подчеркивается, ему придается значительность, что в результате накладывает на весь процесс сильный оттенок *театральности*. Кроме того, существенную сторону этого процесса составляет осмысление как самой композиции, так и тех изменений в ее развитии, которые происходят во время музицирования и ритуала сборки и разборки. Это — не слышимые непосредственно, но оказывающиеся важной составной частью, компоненты содержания “Музыкального приношения”. Здесь мы вновь сталкиваемся с типично барочным явлением. Например, красота планировки храма, парка, дворца непосредственно видима не была, ее ощутить можно было лишь с недостижимой точки, однако она *осознавалась* и в этом виде входила в общее восприятие их красоты. Так, композиция княжеского дворца и сада в Кётене (см. илл. 39) видна разве что лишь с вертолета. Но она осознавалась, что нашло свое воплощение в гравюре, которая является художественным произведением, а не планом как архитектурным документом. Точно так же “силовые поля” и соответствия, антитезы и симметрии (см. схемы 14, 20, 22 на с. 114, 118, 120) формируются

ком-либо месте, разделе или части оказывалось спрятанное важное сообщение, делали эту часть необычной, особенной, вплоть до того, что намеренно допускали в том или ином слове или надписи явную грамматическую ошибку — дабы привлечь к соответствующему месту внимание читателя или зрителя (см., напр.: *Фуканелли*. Тайны готических соборов. М., 1996. С. 163—164).

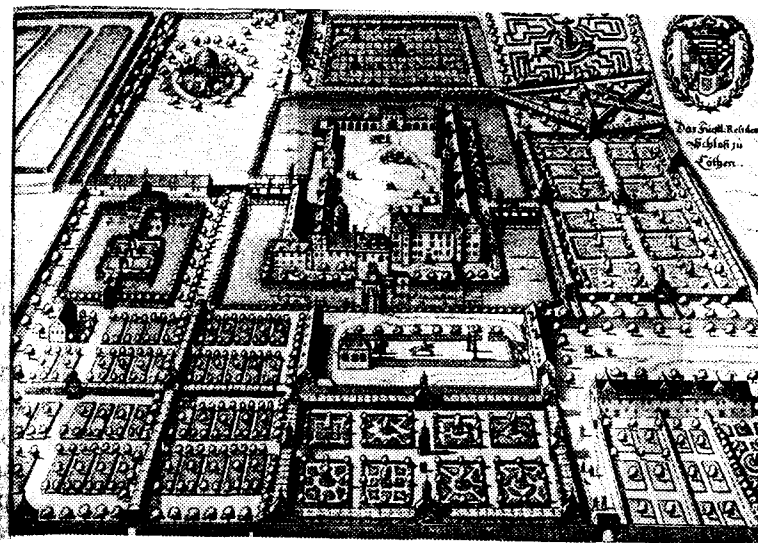


Иллюстрация 39
Дворец и сад князя Леопольда Ангальт-Кётенского

расчете на характерную для барокко “изобретательность ума” — не только композитора, но и воспринимающего, и в меньшей степени — на непосредственное слышание. Однако в организации всего этого они играют существенную роль. Все сказанное возвращает нас к “канонам в альбом”. Их содержание также составлял специфический синтез слышимого, видимого, осознаваемого, возможный также лишь при описанном выше специфическом “общении” канона с адресатом.

Для “Музыкального приношения” (как явствует из сказанного) таким видом общения служило музицирование и именно на него рассчитывал Бах, создавая свое сочинение. Лишь в процессе музицирования, то есть при активном участии самих музыкантов, проявляются те свойства сборника, которые составляют его содержание. Для этого необходимо одновременно и слышать музыку, и участвовать в ее создании (исполнять), видеть или представлять себе облик сборника, осознавать связи его частей, ощущать его “топографию”, отдавать себе отчет в изменении композиции при сборке и разборке. При этом одни пьесы можно исполнять, за другими могут следить в процессе их исполнения другие участники музицирования; можно подойти и перелистать

сборник, разложить или собрать партии и т.д., и т.п. Из сказанного ясно, что сборник не был предназначен для *концертного* музицирования и в принципе противится концертной эстраде с ее отделением исполнителей от слушателей.

Вспомним высказывание Вольфа, говорящее о том, что:

1) “Музыкальное приношение” не предназначено для *концертного* исполнения;

2) оно не предназначено для исполнения *целиком*.

Мы не можем не согласиться с первой частью концепции Вольфа, однако возразим по поводу ее второй половины. Суть возражения — в следующем.

Бах преподнес сборник королю, как было сказано, в расчете на музицирование. Несомненно, композитор ориентировался при этом на придворное музицирование с разными участниками, разными исполнителями и не исключено, что “Музыкальное приношение” — одна из возможных моделей такого вечера с музыкой. Но даже если это не так, сборник, который дает возможность исполнять пьесы в нескольких вариантах их последовательности (различные варианты сборки и разборки) и при этом сохраняет логичность и цельность как в собранном виде, так и на любом этапе его разборки, — всей своей сущностью говорит о том, что он *может быть исполнен как частично, так и целиком*. Напомним, что это — одно из проявлений “открытой формы”, типично барочного феномена. Таким образом, мы попытались показать, что некоторые особенности облика “Музыкального приношения” прочитываются как часть “текста”, говорящего о предназначении сборника для музицирования, и о том, каким может быть это музицирование.

Другие же его особенности говорят о целом ряде свойств “Музыкального приношения” как *подарка* — феномена светской деятельности человека. Прежде всего обращает на себя внимание его подарочное оформление — роскошная суперобложка, отпечатанная у Брайткопфа, и виньетки-каноны, выполняющие функцию украшения. Эти, а также контрапунктические каноны по своему облику и ряду жанровых особенностей весьма напоминают каноны BWV 1072—1078 — “каноны в альбом”, которые, в сущности, все были подарками. Как подарок королю-флейтисту трактуют исследователи и Сонату для флейты, скрипки и Continuo, написанную не без реверанса в сторону “галантного” стиля, характерного для музыки потсдамского двора.

В результате “Музыкальное приношение” само оказывается неким аналогом “канона в альбом” — музыкального подарка, рассчитанного на музыкального потребителя и на изобретательность его ума.

Какое название можно дать сборнику с описанными выше свойствами? Как может быть названо произведение, которое: а) представляет собой подарок и б) предназначено для музицирования? Название “Музыкальный подарок” (“Musicalisches Geschenk”) словно само просится. И если бы Бах предназначал его кому-либо из своих друзей, не исключено, что название могло быть именно таким. Однако, предлагая королю *Geschenk*, любой рисковал оказаться выставленным за дверь. Разумеется, Бах не стал бы в данной ситуации давать такое прозаическое название. Он находит другое слово, выражающее то же самое, но со значительно более величественным оттенком — *Opfer*. В нем ошутим и акт самопожертвования, и четкое осознание беспредельной дистанции между смиренным “адресантом” и богоподобным “адресатом”. В некоторых работах высказывается предположение о том, что название “Opfer” может намекать на сакральность (даже на ангеличность) содержания “Музыкального приношения”, которое в известном смысле может восприниматься как некие инструментальные пассионы¹¹³. Думается все же, что весь облик сборника противится такому пониманию. По крайней мере, две его основные смысловые доминанты: а) подарок и б) придворное музицирование, — касающиеся сфер сугубо светской деятельности человека, — уводят нас в противоположную сторону от концепций такого рода. Кроме того, есть и целый ряд косвенных подтверждений тому, что “Музыкальное приношение” скорее всего лишено пассионного характера.

Обратимся к посвящению королю, находящемуся на суперобложке. Его анализ показывает, что данный документ можно назвать посвящением лишь условно. На самом же деле он обнаруживает все признаки совершенно иного жанра. Это — *письмо*. Здесь мы видим практически все его атрибуты, типичную для данного жанра композицию и тон повествования. Сравним его с *письмом* того же Баха, но к другому адресату — его школьному другу Георгу Эрдману. В обоих случаях композиция

- А — обращение к адресату;
 Б — вступительные слова;
 В — воспоминание о минувшем событии, поставившем перед Бахом определенную задачу и являющемся поводом для письма;
 Г — намерение выполнить эту задачу;
 Д — основной текст, изложение сути дела;
 Е — завершение письма;
 Ж — “образ адресата”;
 З — реверансы;
 И — “образ адресанта”;
 К — место, дата.

Поместим для наглядности эти документы рядом:

Письмо к Эрдману

Посвящение королю

- А:** Высокоблагородный господин! Всемиловитейший король!
- Б:** Ваше высокоблагородие простят старому верному слуге, что тот взял на себя смелость Вас обеспокоить. Вашему величеству в глубочайшей верноподданнической преданности сим преподношу “Музыкальное приношение”, благороднейшая часть которого исходит от собственной сиятельной руки Вашей.
- В:** Прошло уже почти 4 года с тех пор, как Ваше высокоблагородие ошастливили меня благосклонным ответом на мое к Вам послание; насколько я помню, Вам угодно было, чтобы я сообщил кое-что о своей участи, С благоговейным удовольствием вспоминаю я о той особой королевской милости [какая мне была оказана,] когда Ваше величество некоторое время тому назад, в бытность мою в Потсдаме лично соизволили сыграть мне на clavire тему для фути и одновременно возложили [на меня задачу] тотчас же исполнить таковую в Вашем высочайшем присутствии.
- Г:** так пусть же таковое сообщение будет в сих строках покорнейше Вам представлено. Послушно выполнить приказ Вашего величества было моим всеподданнейшим долгом.

Д: [основное содержание письма] [основное содержание посвящения]

Е: Спешу закончить в преданнейшем к Вам почтении, до конца своих дней пребывая Да соизволят Ваше величество удостоить настоящую скромную работу милостивым приятием, а также и впредь ниспосылать Вашу высочайшую королевскую милость

Ж: Вашего высокоблагородия Вашего величества

З: покорнейше преданным слугой. всеподданнейше-покорному рабу,

И: Иог. Себ. Бах. автору.

К: Лейпциг, 20. X. 1730 г. Лейпциг, 7. VII. 1747 г.

Табл. 2

Таким образом, и внешние признаки, и содержание, и тон данного документа (посвящения королю) говорят о том, что это — письмо. Более того, Бах постарался, чтобы его письмо к королю выглядело не как первичное, но как ответное. Об этом говорят разделы “Б” и “Г” (ср. эти разделы в обоих письмах!). А вся ситуация в результате приобретает если не характер, то, по меньшей мере, оттенок переписки.

При этом нельзя не заметить, что Бах, судя по всему, *стремился это письмо обнародовать*. Если бы оно предназначалось только для короля, то композитор поместил бы его лишь в подарочном экземпляре. Вместо этого Бах размножает его типографским способом, отпечатав у Брайткопфа суперобложку в количестве 200 экземпляров, причем, еще до того, как был издан нотный текст.

Нельзя не заметить также, что он не только стремился это письмо обнародовать, но *спешил это сделать*. Обратим внимание на то, что Баха, как видно, меньше волновала выручка от продажи издания, чем скорейшее его распространение. По крайней мере, уже 6. X. 1748 года он пишет кузену Элиасу, что *большую часть тиража он роздал бесплатно*. И это — осуществив столь дорогостоящее издание! Не забудем, что при этом Бах намеревался меньше, чем через 3 месяца после этой даты выпустить еще один тираж сборника.

Естественно возникает вопрос: к чему стремиться обнародовать то, что уже обнародовано? Ведь по фактическим данным все то, что содержится в письме-посвящении, уже было опубликовано в газетах ("Берлинские ведомости" от 11.V.1747 года и их перепечатка в ряде других газет). В первой главе мы говорили о полной идентичности по фактам информации в "Берлинских ведомостях" и письме Баха королю. Что же не устраивало Баха в этой публикации?

Сравнение газетной информации в "Берлинских ведомостях" и письма королю показывает то, чего не было в прессе, и то, что есть в баховском издании: это "тепло" личного общения (неважно, каким оно было на самом деле) и долговременная фиксация письма и событий.

Действительно, в сухом перечислении фактов и описании того, как "капельмейстер Бах", ожидающий в вестибюле дворца "всемилодивейшего разрешения Его величества послушать музыку" и как "вышеозначенный капельмейстер" импровизировал фугу, нет и не может быть того тона, какой бывает обычно в любом личном письме, тем более в письме, содержащем воспоминания, сообщение об исполнении обещания, комплименты и т.п. Действительно также и то, что у газетного номера — короткий век, и судя по всему, не без этого обстоятельства Бах постарался историю с потсдамской импровизацией (письмо, в котором о ней говорится) зафиксировать надолго. Он нашел способ это сделать, воспользовавшись жанром *посвящения*, изменив его и превратив в *письмо*. По заказу Баха оно печатается художественно выполненным крупным шрифтом и помещается на видном месте — на суперобложке! Стремясь сохранить весь этот комплекс (письмо, историю с импровизацией, "отношения" с королем) надолго, Бах фиксирует его навечно, сделав составной частью "Музыкального приношения", *частью его содержания*.

Данный вывод мы сделали, пытаясь "прочитать" в плане содержания лишь внешний облик сборника. Однако следует подчеркнуть, что целый ряд особенностей потсдамской импровизации (и, соответственно, письма) в результате превратился в чисто музыкальные особенности "Музыкального приношения". Коснемся вначале самых общих.

Потсдамская импровизация в "Музыкальном приношении"

Прежде всего необходимо указать на тему, заданную во время импровизации и являющуюся интонационно-тематической основой всего произведения. Далее мы пытались показать, что "странность", жанровая разнородность и определенная "несовместимость" его частей в известной мере объясняются особенностями придворного музицирования, которое, вероятно, имел в виду Бах, создавая "Музыкальное приношение", и следы которого ощутимы в нем. Здесь — и выбор самих музыкальных жанров, и возможность участия в одном произведении различного исполнительского состава. Если учесть, что любимым инструментом короля была флейта, что Ф. Э. Бах был придворным клавесинистом Фридриха II, а королевским концертмейстером был скрипач Иоганн Готлиб Граун¹¹⁴, то включение Сонаты для флейты, скрипки и Continuo в сборник представляется не случайным. Учет при этом, что партия Continuo в Сонате предполагает наличие клавира (чембало) с аккомпанементом в виде так называемого цифрованного баса, расшифровываемого чембалистом.

В конце, оба ричерка — словно конспект истории с потсдамской импровизацией. Большинство исследователей, среди которых в первую очередь следует назвать Шпитту, Швейцера, Давида, Вольфа, утверждают, что трехголосный ричеркар — это, несомненно, записанная Бахом его собственная импровизация в Потсдаме. Исследователи приводят убедительные доводы в пользу этой точки зрения, и, действительно, многое в ричеркаре подтверждает ее (ниже мы остановимся на этом более подробно). Шестиголосный же ричеркар — это то, что относится к следующим словам письма: "Однако я сразу же заметил, что из-за отсутствия необходимой подготовки фуга не получилась так, как того требовала столь превосходная тема. Поэтому я принял решение разработать эту поистину королевскую тему более совершенно... Намерение сие ныне, в меру сил моих, осуществлено...", а также к следующим словам газетного сообщения в "Берлинских ведомостях": "Господин Бах нашел,

¹¹⁴ Иоганн Готлиб Граун (1702—1771), немецкий скрипач и композитор, служивший при дворе Фридриха II.

что заданная тема обладает такой изрядной красотой, что у него возникло желание написать на нее фугу, *сделанную как следует...* (курсив мой; напомним, что “сделанную как следует” означало “сочиненную специально, не импровизированную”. — А. М.). Шестиголосный ричеркар — и есть, судя по всему, эта фуга, сделанная “как следует”, а последование обоих ричеркаров — если не воплощение, то, по меньшей мере, иллюстрация или музыкальная модель ситуации, показанной в приведенных цитатах.

Таким образом, изложенные факты говорят о том, что письмо, зафиксированное на суперобложке, и все, что с ним связано, входит в содержание “Музыкального приношения”, отражаясь не только на его внешнем облике, но и на чисто музыкальных особенностях. Выше мы только бегло коснулись их, однако уже на данном этапе можно сказать, что если рассуждения по поводу роли письма в содержании “Музыкального приношения” соответствуют действительности, то это содержание лишено черт пассионности, по крайней мере, в самом общем плане — в общей композиции, в соотношении частей. Более того, все приведенное выше выдает его светский характер.

Остановимся на некоторых особенностях каждой из основных пьес сборника.

Уже говорилось о том, что ряд исследователей видят в трехголосном ричеркаре записанную Бахом собственную импровизацию. Соглашаясь в целом с их аргументацией, рассмотрим моменты, еще не затронутые (или недостаточно полно освещенные) исследователями.

Во времена Баха искусство органной и клавирной импровизации достигло подлинных высот. В многочисленных трактатах¹¹⁵ была детально разработана ее методика и приемы, правила создания тех или иных композиций, способы продления формы и методы развития материала. Одно из основных завоеваний теории и практики данного времени — осознание того, что лучшая импровизация — та, которая наилучшим образом подготовлена дома. Сюда относилась не только отработка таких приемов, как секвентные построения, мелодическое заполнение интервалов, колорирование темы и т.д., но и составление своего рода

¹¹⁵ Наибольшее число их вышло в Германии, Франции, Голландии.

“домашних заготовок” непосредственно к импровизации. Кроме того, у каждого органиста существовал, условно говоря, “резервный материал”, который он мог использовать для продления формы в самых разных, в том числе и критических ситуациях. Что же касается импровизации фуги, то в плане предварительной подготовки она таила в себе, пожалуй, максимум возможностей. Она складывается из последования лишь двух синтаксических элементов — проведений (отрезков, в которых звучит тема фуги) и интермедий (отрезков, в которых тема отсутствует). Все проведенья целиком зависят от темы, к которой необходимо (в каждом соответствующем проведении) сочинить одно или несколько контрапунктирующих противосложений; и поэтому часть фуги, связанная с проведением, создавалась во время импровизации. Интермедийные же разделы могли быть не связаны с темой, представлять собой самостоятельные в тематическом отношении разделы, а следовательно, их возможно было приготовить заранее. Таким образом, значительная часть фуги могла быть импровизирована... дома. По крайней мере, в трехголосном ричеркаре из 185 тактов лишь меньшая половина приходится на проведенья — 85 тактов. Большую же часть (100 тактов) занимают интермедии. В своем последовании и чередовании проведенья и интермедии образуют две основные части — строгую (экспозицию) и свободную. Экспозиция строится по особому регламенту, своего рода алгоритму, а поэтому она, в основном, пишется во время импровизации. Свободная же часть, как это следует из ее названия, нерегламентирована, и в каждой фуге композиция индивидуальна. Поэтому возможно также и планирование, драматургию свободной части продумать заранее.

Для баховской эпохи подобная техника была естественной, как тематические заимствования — как из собственной, так и из музыки других композиторов — были обычным явлением. Следует думать, однако, что вся эта техника в результате лишила импровизацию на-нет. Напротив, она оставалась импровизацией в полной мере; и качество, музыкальные достоинства фуги зависели целиком от искусности и таланта импровизатора, а описанная техника обеспечивала лишь то, что та так или иначе состоится. Произведение же искусства рождается *ex tempore*.

Мастерство импровизатора заключалось в значительной мере в том, чтобы тема фуги и “домашние заготовки” естественно

сочетались друг с другом и не вступали в противоречие (прежде всего стилистическое), чтобы подготовка не была заметной. Кроме того, план и драматургия свободной части фуги также должны были соответствовать возможностям темы, раскрывать ее наилучшим образом. Сама подготовка также в значительной мере зависела от таланта музыканта — способности угадать, почувствовать ситуацию предстоящей импровизации в самых разных ее аспектах.

Что же касается Баха, то, отправляясь в Потсдам, он прекрасно ориентировался в том, что ему предстоит выполнить при королевском дворе. С музыкальной ситуацией его наверняка ознакомил его сын, служивший придворным клавесинистом. Бах не мог не знать, что король обратил внимание на новый тип клавишного инструмента — фортепиано, а если учесть, что, как утверждает Вольф, “в последние годы он (Бах. — А. М.) выполнял функции агента по продаже фортепиано Зильбермана в Лейпциге”¹¹⁶, то он не мог не знать и того, что 15 таких инструментов стоят во дворце. Он знал также музыкальные вкусы короля и то, какую музыку при дворе почитают, а какая не в чести.

Таким образом, Бах наверняка знал как минимум две вещи: а) ему предстоит опробовать новые “пианофорте” короля и б) он должен будет импровизировать перед королем и придворной публикой, а если учесть, что король почитает “ученую” музыку, то это наверняка будет fuga.

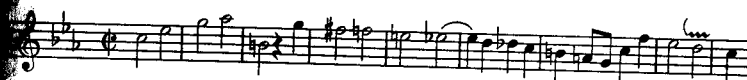
Маловероятно, чтобы Бах, приехав в Потсдам, не подготовился бы к такому ответственному мероприятию, особенно если учесть, что он импровизировал в стиле, не совсем привычном для него. В *новом стиле*. Вероятно, он хотел “подыграть” королю и музыкальному стилю его двора. Но король предложил ему для импровизации классический образец *барочной* темы. Не исключено, что он хотел “подыграть” Баху и его музыкальному стилю. Задержим наше внимание на этих двух важных для понимания “Музыкального приношения” вещах — королевской теме и новом стиле.

¹¹⁶ “...in his last years Bach acted as sales agent for Silbermann pianofortes in Leipzig”. При этом Вольф ссылается на архивные материалы, обнаруженные в Польше, в частности, на расписку в получении денег с подписью И. С. Баха о получении 115 рейхсталеров от графа Браницкого за проданное “пиано и форте”. См.: Wolff Chr. (1971). P. 403.

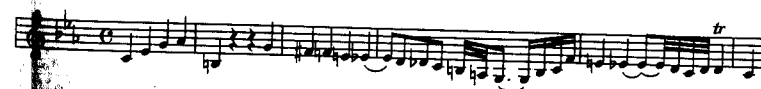
Осмелимся поставить перед читателем следующий вопрос: какую тему наиграл Фридрих II для импровизации фуги? Какова она, эта знаменитая “тема короля” — Thema Regium? Вопрос в данном месте нашей книги может показаться странным, поскольку весь ход нашего предыдущего повествования, казалось бы, сомнений в обсуждаемую проблему не вносил. И в самом деле, если король задал Баху тему для импровизации, и если Ричеркар а3 — это ее запись, тогда тема, с которой он начинается, и есть то самое, что наиграл Баху король. А подтверждением этому может служить тот факт, что Бах пообещал Фридриху и присутствующим написать на эту “поистине королевскую тему” “правильную фугу на бумаге”, и что, действительно, Ричеркар а3 написан на ту же тему.

Но, оказывается, все не так просто. В “Музыкальном приношении” упомянутая тема присутствует в разных вариантах. Приведем их в том виде, как они фигурируют в его пьесах:

1. Ричеркар а3:



2. Канон, следующий после Ричеркара а3 (Canon perpetuus super Thema Regium):



3. Канон Cancrizans:



4. Канон Unisono:



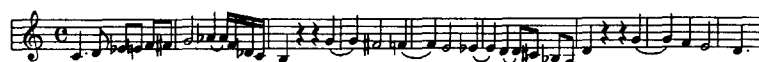
5. Канон per Motum contrarium:



6. Канон per Augmentationem:



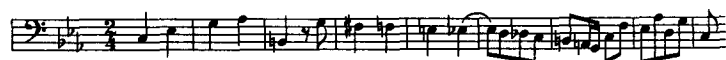
7. Канон per Tonos:



8. Каноническая fuga:



9. Соната (II часть):



10. Соната (IV часть):



11. Canon perpetuus (после Сонаты)



12. Канон Quaerendo invenietis a2:



13. Канон Quaerendo invenietis a4:



14. Ричеркар a6:



Пример 7

Это разнообразие вариантов заставило баховедов поставить вопрос о том, который из них является той темой, что наиграл Баху король. Еще в 1889 году Ф. Шпитта в предисловии к изданию сочинений Фридриха II¹¹⁷ обратил внимание на тему финала из этой Сонаты для флейты *c-moll*:



Пример 8

Она, по его мнению, была наиболее близкой к той, которую дал Баху.

Датировка Сонаты была на данном этапе невозможной, однако Шпитта предположил, что эта часть была написана под впечатлением баховской импровизации, поскольку в ней была использована имитационная техника, мало характерная для сочинений Фридриха. Однако в 1950 году Герман Келлер выступил в журнале "Musica" с ошеломляющим заявлением¹¹⁸. Опровергая

¹¹⁷ Friedrich II. von Preußen. Musikalische Werke. Bd. I. Leipzig, 1889. P. VII.

¹¹⁸ Keller H. Das Königliche Thema // Musica, 1950, No 4. P. 277—281.

гипотезу Шпитты, Келлер утверждал, что скорее всего король наиграл Баху именно эту тему (пример 8), предложив ему самому придумать ее завершение. И поэтому Соната была написана Фридрихом еще до создания “Музыкального приношения”, а завершенная и обработанная Бахом тема — это то, что мы видим в примере 10.

Со временем сюжет о том, что “Музыкальное приношение” написано не на подлинную, а на переиначенную тему короля, становится все более популярным. Так, к нему вновь обратились Кр. Вольф (в 1973 году)¹¹⁹ и М. Друскин (в 1982 году)¹²⁰. Правда, Друскин делает это в вопросительной форме: «... является ли эта тема подлинно той, которую Фридрих II предложил Баху в Потсдаме для импровизации трехголосного ричеркара? В некрологе сказано, что шестиголосный ричеркар композитор импровизировал “на им самым выбранную тему”¹²¹. Однако в печатном издании “Приношения” в основу обоих ричеркаров положен один и тот же *santus firmus* “королевской темы”. Не следует ли отсюда, что Бах ее переиначил?»¹²². Вольф же останавливается на данной проблеме довольно основательно, и его вывод куда более решителен:

1. Король задал Баху следующую тему¹²³:



Пример 9

¹¹⁹ Wolff Chr. Überlegungen zum “Thema Regium” // BJ 1973. S. 33—38.

¹²⁰ Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. М., 1982. С. 359.

¹²¹ М. С. Друскин замечает, что Бах в обоих случаях импровизировал ричеркары (трехголосный и шестиголосный). Однако в обоих случаях ему было предложено импровизировать фугу. Об этом более подробно будет сказано нами в разделе “Ричеркар”.

¹²² Там же.

¹²³ Судя по всему, данная тема сочинена Кр. Вольфом, хотя он прямо об этом не говорит. Но дает уточнение: “или в этом роде” (“somewhat of this kind”).

2. Бах ее переиначил в такую:



Пример 10

Приведем аргументацию Вольфа. Прежде всего, он выступает опровержением гипотезы Келлера, поясняя, что тема, заданная Баху “в присутствии членов придворного оркестра, разумеется, могла быть изменена до неузнаваемости. Это было бы равносильно заявлению, что он (Бах. — А. М.) не может выполнить поставленную задачу, а это означало бы непригодность предложенного вида темы короля и, в сущности, отказ от нее”¹²⁴. Таким образом, Вольф согласен с Келлером, что король дал Баху не тему, которая лежит в основе “Музыкального приношения”, а другую. Просто она была не так далека от ее окончательного вида, как это представляет себе Келлер. Далее Вольф пытается установить, сколь же отдаленной она была на самом деле. В своей аргументации он придает немаловажное значение тому, что король сыграл тему без всякой подготовки. Для этого Вольф составляет две фразы. Одна из них — из газетного сообщения (Лейпциг, действительно, писали, что сделано это было “без какой бы то ни было предварительной подготовки”), другая — из рассказа Вильгельма Фридемана Форкелю (“он [И. С. Бах] попросил короля тему для фуги”). Вольф подчеркивает, что “нет резона ставить под сомнение данный момент в исторической записи (Замиси Форкелем рассказа Фридемана. — А. М.), поскольку просьба Баха дать ему тему для фуги могла пониматься как особый жест в сторону музыкально образованного молодого монарха”¹²⁵.

“The object of the fugue improvisation, requested in the presence of the court orchestra members, was certainly not to disfigure the assigned theme almost beyond recognition, in order then to derive a fugue from it. To do this would have been tantamount to declaring that he could not solve the task as posed, and it would have meant a disqualification of the formulation for the royal theme and thus a disavowal” (см. Wolff Chr. Bach: Essays on his life and Music. Cambridge, 1991. P. 326).

“There is no reason to doubt this point of the historical record inasmuch as Bach’s request for a fugal theme should be understood as a special gesture toward the musically knowledgeable young monarch” (см. Wolff Chr. Op. P. 325).

Однако необычайная завершенность и гармоничность строения темы в ее “окончательном” виде заставляет Вольфа усомниться в том, что именно ее и сыграл король Баху, тем более, что она никак, по его мнению, не соответствует вкусу прусского двора и самого короля¹²⁶. Можно, конечно, допустить, что король мог подготовиться к импровизации заранее и получить консультацию по поводу баховского стиля у его сына, Филиппа Эмануэля, а также у баховского ученика Иоганна Кристофа Нихельмана, работавшего в оркестре королевской капеллы. Но, как считает Вольф, документы этого не подтверждают. Он находит объяснение описанным противоречиям в другом — в том, что Фридрих без всякой подготовки задал Баху тему, которая потребовала от него минимум творческих усилий, но зато была сложной для импровизации фуги (не случайно, что он так и “не справился” с импровизацией шестиголосного ричеркара!). “Наиболее правдоподобным объяснением [вида] представленной без всякой подготовки Thema Regium может быть, таким образом, то, что Фридрих, желая дать старому Баху как можно более сложное задание, объединил две освященных временем тематических модели в одной теме для фуги, вроде следующей... Этот редуцированный вид Thema Regium, потребовавший от Фридриха минимального участия в ее формулировке, отвечал задачам, необходимым для данной ситуации”¹²⁷. Иными словами, для усложнения задачи Фридрих II объединил в одной теме две конвенциональные модели, часто встречавшиеся в имитационной клавирной музыке XVII века — *saltus duriusculus* и *passus duriusculus*, то есть, соответственно, скачок на уменьшенную септиму (с VI ступени вниз на VII: первая половина темы в примере 9) и хроматический ход (от V ступени к I: вторая половина темы в том же примере). Вольф полагает, что Фридрих никак не мог создать то, что мы видим в примере 10. Такое, как вытекает из его рассуждений, мог сочинить только И. С. Бах. Король же, как выясняется, мог скомпоновать лишь то, что находится в примере 9 (или “some of this kind”), то есть то, что сочинил сам Кр. Вольф. Аргументируется это путем сравнения обеих тем. Различие между “предполагаемой оригинальной формой Thema Regium (пример 9. —

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Wolff Chr. Op. cit. P. 326

А. М.), — пишет Вольф, — и ее окончательной редакцией (пример 10. — А. М.) состоит в двух моментах”¹²⁸. Эти два момента отмечены в примере 10 символами (X) и (Y). Вольф считает их идентификационными признаками баховских тем¹²⁹ и в качестве показателя приводит два примера из его музыки: из фуги *b-moll* (ХТК-I) и *E-dur* (ХТК-II):



Пример 11



Пример 12¹³⁰

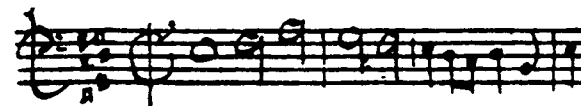
Вольф поясняет:

“Два тематических сегмента из фуги *b-moll* BWV 867 с их контрастным ритмическим движением связаны [между собой] аналогичным образом (Прим. 25.8 [Здесь прим. 11. — А. М.]). В контрапунктическом продолжении темы фуги *E-dur* BWV 878 из Хорошо темперированного клавира II мы сталкиваемся с тем же нисходящим движением к нижней кварте при его первом

¹²⁸ Wolff Chr. Op. cit. P. 326.

¹²⁹ Вольф пишет, что данное положение может быть показано “... именно в этих элементах, в которых мы можем узнать руку Баха...” (“... it is precisely in these elements that we may recognize the hand of Bach...”). Wolff Chr. Op. cit. P. 327).

¹³⁰ Мы приводим нотные примеры в том виде, как они даны в работе Вольфа. В рукописи тема фуги *E-dur* записана (почерк Анны Бах) иначе:



возвращении к тонике, вместе с таким же оживлением ритмической декламации (Прим. 25.9 [Здесь прим. 12. — А. М.]¹³¹).

В результате анализа Вольф приходит к следующему выводу (ввиду сенсационности позволим себе привести его курсивом): *“Всё свидетельствует о том, что окончательный вид Thema Regium был создан рукой Баха”*¹³².

Рассмотрим и проанализируем аргументацию Кр. Вольфа.

1. Он, несомненно, прав, оспаривая гипотезу Г. Келлера и утверждая, что тема, данная Баху королем для импровизации, не могла быть изменена до неузнаваемости. Подобные действия были бы проявлением неуважения к королю. Это — немаловажный фактор, который, к сожалению, мало принимается во внимание “романтическим” искусствоведением, считающим, что гений выше короля, и гению всё дозволено¹³³. Однако представим себе, что концепция Вольфа справедлива и что он предложил Баху для импровизации то, что изображено в прим. 9. Тогда неминуемо следует вывод о том, что Бах в “Музыкальном приношении” так ни разу и не показал того варианта темы, который ему дал король, хотя при этом представил не менее 14 других ее вариантов (см. прим. 7). Не оказывается ли это проявлением неуважения к королю? А ведь Бах пишет в посвящении Фридриху II, что “принял решение разработать эту поистине королевскую тему более совершенно, дабы сделать ее известной миру”¹³⁴. Не странно ли пытаться сделать что-то известным миру,

¹³¹ “The two thematic segments of the B $\flat$ Minor Fugue BWV 867, with their contrasting rhythmic motion, are linked in similar manner (Ex. 25.8). In the contrapunctal continuation of the theme for E Major Fugue BWV 878 from the Well-Tempered Clavier II we encounter the same descent toward the lower fourth at the first return of the tonic, coupled with the same intensified rhythmic declamation (Ex. 25.9)”. См.: Wolff Chr. Op. cit. P. 328.

¹³² “There is every indication that the final form of the Thema Regium was crafted by Bach’s hand”. См.: Wolff Chr. Op. cit. P. 328.

¹³³ Как следствие — появление литературных, сценических и кинематографических произведений, а также искусствоведческих концепций, находящихся не в ладах с этикетом. Историю с “Музыкальным приношением”, как назло, всё время преследуют подобные случаи. Далее мы не раз будем возвращаться к данному вопросу.

¹³⁴ См. Bach-Dokumente... Bd. I, Dok. No 173. Рус. пер.: Документы... Док. № 102.

как и не показав его? А между тем, Бах указывает, что “Музыкальное приношение” содержит тему именно в том виде, как она была дана королем. Это указание находится в акростихе. Напомним: Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta “Королем данная тема и всё прочее, в каноническом роде решенное”).

2. Следующий тезис Вольфа, поддерживающий его гипотезу, — мнение о том, что у короля не было времени на подготовку для создания столь полноценной и поистине высокохудожественной темы, каковой является тема “Музыкального приношения”. Это так бы подкрепляет предположение Вольфа о том, что король создал ее “полуфабрикат” (пример 9), а окончательный вид темы (пример 10) создан вовсе не им, а Бахом. Напомним, что с этой целью Вольф ссылается на сообщение в газете и воспоминание Фридемана, записанное Форкелем. При этом для Вольфа не существенно, что в газете инициатором предложения темы является король, а в сообщении Фридемана — Иоганн Себастьян. Для него важно другое: в обоих случаях речь идет о том, что тема была дана без подготовки, и у короля не было времени сочинить “высококачественную” тему. Однако у нас нет никаких оснований полагать, что король был глупее других и не понимал этого (есть того, что времени на сочинение нет). И тот факт, что тема была предъявлена ex tempore, еще не означает того, что она была сочинена без всякой подготовки. У каждого композитора, да и просто любого музыканта, изучающего композицию (и сочинение фуги — в том числе), в памяти всегда имеется определенная запас различных тем. Причем, это не только темы, сочиненные им самим, но и темы других композиторов, а также темы, заданные для написания фуги в процессе обучения. Ситуация того памятного вечера 7 мая 1747 года, когда король пожелал играть концерт, а вместо этого занялся приемом Баха, была мало подходящей для того, чтобы на глазах присутствующих пытаться за сочинение, пусть это всего лишь сочинение темы. Вольф говорит о том, что, скорее всего, он просто “вынул ее из кармана”. У него было время лишь на то, чтобы выбрать тему из тех, которые были у него в памяти. И то, что король сделал это немедленно, без всякой подготовки, скорее подтверждает сказанное. Поэтому тема, предложенная королем Баху, в принципе, могла быть сочинена кем угодно и когда угодно — и Кван-

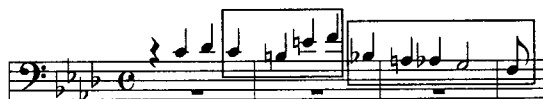
цем, учителем Фридриха II, и самим королем, и даже другим композитором, причем задолго до потсдамской импровизации.

3. Кр. Вольф утверждает, что, соединяя в одной теме две конвенциональные мелодические модели (*saltus duriusculus* и *passus duriusculus*), король тем самым пытался, насколько возможно, усложнить задачу, поставленную им перед Бахом. Однако, как известно, темами, неудобными для сочинения или импровизации фуги, являются вовсе не такие, как задал Баху король, а иного типа. Сложность представляют темы, к которым трудно подобрать противосложение, которые неопределенны в гармонически-функциональном отношении, маловыразительны, трудноузнаваемы, незапоминаемы и т.п. Значительную трудность также представляют слишком короткие темы, которые требуют большого количества проведений, сложной композиции, а от композитора — безупречного владения формой и изобретательности. На такого рода тему написана, например, фуга из Фантазии *a-moll* BWV 922:



Пример 13

Но выразительность, яркость, запоминаемость, узнаваемость в процессе развертывания фуги, ее гармоническая определенность (то есть именно то, что характерно для Thema Regium и в значительной степени обусловлено объединением упомянутых выше двух мелодических моделей), всегда были факторами, *облегчающими* сочинение или импровизацию фуги. У Баха также есть фуги, сочиненные на темы с объединением нескольких мелодических моделей, но они никогда не считались сложными в каком бы то ни было смысле. Приведем в качестве примера хотя бы тему из фуги *f-moll* BWV 857 из I тома "Хорошо темперированного клавира":



Пример 14

Она, как легко заметить, строится на объединении двух моделей — *saltus duriusculus* в виде одного из ее вариантов, называемого "крестом", и *passus duriusculus*, подобной той, что мы видим в "Музыкальном приношении" (но не от V ступени, а от IV).

Фридрих Вильгельм Марпург в своем знаменитом трактате по фуге¹³⁵ среди прочих приводит в качестве образцов и ряд тем, в которых объединяются две указанные конвенциональные модели. Таковы, например, темы в фугах Иоганна Эрнста Эберлина (Токката и фуга для органа *a-moll*) и Георга Фридриха Генделя (Оратория "Иосиф и его братья" HWV 59):



Пример 15



Пример 16

Причем, он приводит их в качестве образцов, на которые можно ориентироваться, а отнюдь не примеров, представляющих особую сложность.

Таким образом, та тема, которую король предложил Баху, никак не усложняла его задания по импровизации фуги.

Относительно элементов X и Y, которые в гипотезе Вольфа играют едва ли не решающую роль как сильные идентификационные признаки тем именно И. С. Баха. Анализ тем фуг немецких композиторов баховской эпохи показывает, что данные элементы характерны не только для И. С. Баха, но и для композиторов его круга. Можно сказать, что указанные X и Y (если речь идет о тематизме фуг) — идентификационные признаки немецкой барочной музыки конца XVII—первой половины XVIII века, и Thema Regium — ее типичный представитель.

Вначале — о признаке X. Соединение в теме фуги двух мотивов через паузу, причем, так, что второй мотив начинается со слабого метрического времени на сильное (так, как в Thema

¹³⁵ [Marpurg F. W.] Abhandlung von der Fuge... Berlin, 1753.

Regium), ощутимо дает знать о себе еще со второй половины XVII века, например, в музыке Букстехуде. Приведем лишь несколько примеров из его органных фуг (Токката и fuga *F-dur*, Прелюдия, fuga и чакона *C-dur*, Прелюдия и fuga *F-dur*):



Пример 17



Пример 18



Пример 19

Это заметно и в темах Пахельбеля (Магнификат-фуги 44 и 46 для органа):



Пример 20



Пример 21

Это видно и в приведенной нами выше теме Эберлина (прим. 15). Она, как и Thema Regium, построена на объединении двух мелодических моделей и, как и Thema Regium, обладает также признаком X. Но значит ли это, что окончательный вид ей придан рукой И. С. Баха?

Теперь — о признаке Y, который Вольф демонстрирует на примере фуги *E-dur* из II тома ХТК (см. пример 12). Данный признак принадлежит не теме, а противосложению, употреблен-

тому единственный раз в данной фуге вместе с ответом. Более тот материал (Y) в фуге не появляется. Он не является темо-образующим. Поэтому вряд ли имеет смысл обсуждать его в данном ключе. Закономерности и тенденции формирования противосложений имеют свои особенности и отличаются от тех, которые свойственны теме. Но если касаться материала Y вне темы фуги, то он свойствен многим композиторам, а не только Баху. Более того, его функционирование уходит в предыдущую эпоху, в музыку строгого стиля, в XVI век. Данное мелодическое образование, действительно, одно из весьма распространенных упомянутой музыки и представляет собой кадансовую формулу. Она существует в нескольких вариантах, но в Y она фигурирует как вариант, особенно часто применявшийся в кадансах Дж. Палестрины и О. Лассо. Ее модель можно представить в следующем виде:



Пример 22

В таком виде она была типичной как для музыки строгого стиля, так и раннего, а также среднего барокко, для композиторов не только Италии и Германии, но практически всей Европы. Приведем два образца подобного рода:

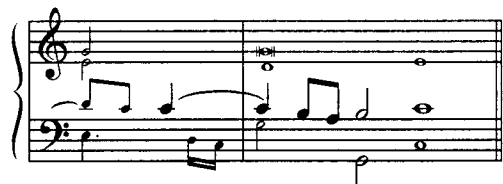
С. Шейдт (1587—1654)
Из сборника "Tabulatura nova" (1624)¹³⁶



Пример 23

¹³⁶ Scheidt, Samuel. Tabulatura nova. Theil I. XII. Psalmus Da Jesus an dem Kreuze stund, (6. Versus, такты 22—25).

Дж. Фрескобальди (1583—1643)
Из сборника "Fiori musicali" (1635)¹³⁷



Пример 24

В этот период, а особенно в XVIII веке она все чаще принимала следующий вид:



Пример 25

Предпосылки к этому содержались в ее многоголосных вариантах (см. примеры 22 и 23). Данный вид используется, например, в фуге *C-dur* BWV 846 из I тома ХТК:



Пример 26

Из данного примера видно, что упоминаемая мелодическая формула (элемент Y) использована здесь (так же, как и в приводимом Вольфом примере из фуги *E-dur*) отнюдь не в качестве *темо*-образующего элемента, но как часть противосложения к ответу.

Из сказанного следует, что элемент Y в *Thema Regium* никак не может быть идентификационным признаком баховских *тем*, ввиду его чрезвычайной распространенности в европейской музыке XVI—XVIII веков. Подобным же свойством, как мы

¹³⁷ Frescobaldi, Girolamo. Fiori musicali. Capriccio sopra Girolmeta (такты 73—74).

внесли, обладает и элемент X, который также был весьма распространенным явлением в тематизме многих композиторов. Сказанное относительно элементов X и Y дает нам основания того, чтобы усомниться в обсуждаемой здесь гипотезе Вольфа, именно в следующем:

- что тема, предложенная королем Баху для импровизации фуги, представляла собой вариант, сочиненный Кр. Вольфом или "в этом роде" (пример 9);
- что ее окончательный вид (пример 10) принадлежит И. С. Баху.

Новый стиль

Во времена написания "Музыкального приношения" баховское творчество если не воплощало консервативные тенденции, то, по крайней мере, представляло музыку традиционную. В это же время более молодое поколение уже прокладывало новые пути. Разница между тем, что содержалось в музыке конца барокко, и тем, что представляли собой первые шаги в направлении классицизма, — то есть между тем, что оказывалось уходящим и что являло тогдашний "модерн", — была вполне отчетливой и ощутимой на слух. Но временная дистанция делает свое, и уже сейчас, по прошествии более чем двух веков, эта разница заметна разве что специалистам, а то, что было контрастом "традиции" и "модерна", воспринимается как "старинная музыка" вообще. Не удивительно, что для слушателя XX века трехголосный ричеркар звучит как музыка "типично баховская". Если кто-нибудь, в особенности из неподготовленных слушателей, отчетливо ощутит в ней иные звучания (тем более, что автор ее — сам И. С. Бах!). Тем не менее, они есть. Некоторые исследователи касаются их.

На них обратил внимание еще Шпитта, однако квалифицировал их как "странности" (в частности, т. 38—45 и 108—115)¹³⁸. Этому же мнению придерживался и А. Швейцер. Он считал, что ричеркар "производит несколько странное впечатление. Например, непонятно, к чему движение в триолях, неожиданно появля-

¹³⁸ Spitta Ph. (1880). S. 672—673.

ющееся в такте 31 и сразу же прекращающееся; правда, затем оно снова появляется два раза, но только затем, чтобы вскоре исчезнуть”¹³⁹.



Пример 27

Значительно позднее Вольф попытался объяснить упомянутые “странны” обращением Баха к так называемому галантному (*galant*) или “чувствительному” стилю (*empfindsam Stil*)¹⁴⁰. Вольф указывает на использование Бахом типичных для этих случаев мелодико-тематических моделей *crescendo-decrescendo* (т. 38—41), фраз *affettuoso* (т. 42—45), беспокойства (*suspension-motif*) и т.д. Они рассыпаны по всему трехголосному ричеркару и занимают большую часть его интермедийного пространства (см. примеры 27 и 28).



Пример 28

¹³⁹ Швейцер А. И. С. Бах. М., 1964. С. 310.

¹⁴⁰ Wolff Chr. (1971). P. 401—403.

Еще более “плотно” эти тематические образования сосредоточены в Сонате (особенно в ее третьей части *Andante*):



Пример 29

Конечно же, столь откровенный реверанс в сторону музыкального стиля берлинской школы 1740—1750 годов есть ни что иное, как реверанс самому королю, воспитанному именно на этих традициях. В этом нет ничего удивительного, название “Музыкальное приношение” объясняет данный нюанс. Но для нас здесь важно следующее.

Вольф, указывая на присутствие в трехголосном ричеркаре “галантного” и “чувствительного” стиля, опирается на ряд типичных мелодико-тематических моделей, на особенности тематизма. Дополним его аргументацию, обратившись также к особенностям тематического развития и к некоторым другим проявлениям нового музыкального мышления XVIII века.

Прежде всего, относительно тематизма. Давно замечено, что характер использования диссонансов — один из показателей особенностей тематизма в ту или иную эпоху. Диссонансы существуют практически во всех музыкальных стилях, но в каждом из них отношение к диссонансу — различное. Эта тема (диссонанс и стиль) сравнительно изучена в музыковедении. Значительно меньше освещен аналогичный данной проблеме

вопрос “хроматизм и стиль” — об особенностях применения хроматизма в различные музыкальные эпохи. Коснемся лишь некоторых моментов в связи с употреблением его в барокко и постбарочный период.

Как известно, в музыке барокко хроматический ряд служил средством выражения страдания и чувств скорби, печали. Видимо, в связи с тем, что речь шла именно об этих чувствах, как правило, не только не заострялось внимание, но и не указывалось, что хроматический ряд мыслился в *медленном темпе*, часто крупными длительностями (а нередко и одинаковыми — как *cantus planus*). Медленный темп был постоянным спутником этого тематизма. *Crucifixus* из Мессы *b-moll* Баха — яркий пример такого рода использования хроматической последовательности.

Поколение сыновей Баха в поисках новых звуковых идеалов пришло к иному применению различных хроматических последовательностей, нашло иные грани их выразительности — нежность, чувствительность, страстность. Согласно этим идеалам музыка должна была в первую очередь удовлетворять ухо слушателя, ищущего в музыке наслаждения, трогать человеческие сердца. Это был, в известном смысле, антипод барочного полифонического стиля. В “чувствительном” и “галантном” стиле хроматизм стал более подвижным. “Новые хроматизмы” в быстром или умеренном темпе применялись и в виде отрезка хроматической гаммы и в полутоновом секвенцировании. Показателен, как в плане образной тематики (весьма популярной для придворной поэзии, музыки и живописи 40—50 годов XVIII века), так и в плане особенностей употребления “новых хроматизмов” приводимый ниже пример из пьесы К. Ф. Э. Баха “Нежная мелодия” (этот тематизм был им использован также в одной из его сонат):



Пример 30

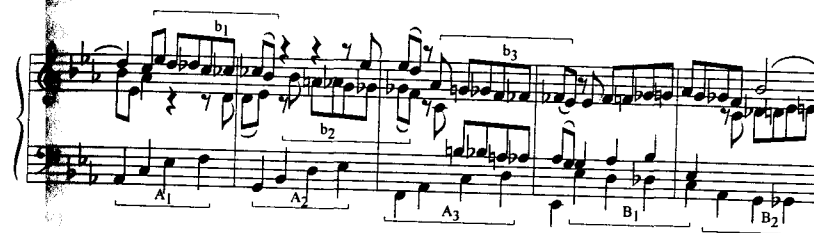
Нельзя сказать, что Иоганн Себастьян обратился к ним впервые лишь в “Музыкальном приношении” — он испытывал

незадолго до этого, дописывая новые пьесы для II тома “Хорошо темперированного клавира” (например, прелюдия ля-минор):



Пример 31

Но в “Музыкальном приношении” мы сталкиваемся и с хроматизмами, не типичными для баховской музыки и ее эмоционально-образной сферы, — восходящими и нисходящими в быст-



Пример 32

ром движении. При этом они не только подвергаются имитированию, но охватывают все уровни фактуры и формируют звуковое поле весьма высокого напряжения (пример 32).

Тем самым создается состояние крайней неустойчивости. Может сложиться впечатление, что здесь дело — в “новых хроматизмах”. Безусловно, они задают тон, формируют состояние ладовой и тональной дезориентации, но есть и другие, не менее существенные факторы, служащие той же цели.

Наряду с процессом ладового и тонального рассредоточения, наблюдается и процесс рассредоточения *тематического* — вычленение и разработка отдельных элементов темы. Так, вначале вычленяется и разрабатывается мотив из первых четырех нот в уменьшении A_1, A_2, A_3 (см. три первых такта партии баса в предыдущем примере), при этом противосложением к нему служит мотив из следующих шести нот темы, который дан в уменьшении b_1, b_2, b_3 и т.д.):



Пример 33



Пример 34

Затем разрабатывается второй мотив темы в партии баса (три звука хроматического движения темы), противосложением ему служит тот же мотив (b_1) в обращении (см. пример 34), в результате хроматическое движение заполняет все звуковое пространство. Клаузульная часть темы разрабатывается преимущественно имитационно, хотя имеет место и преобразование самой структуры мотива в среднем голосе:



Пример 35

Наконец, следует указать на функциональную сторону рассматриваемых фрагментов трехголосного ричеркара. Обратим прежде всего внимание на то, что описываемые события разворачиваются в интермедии, протяженностью в 38 тактов. Это — более чем пятая часть всей пьесы (всего — 185 тактов). Своей величиной она резко выделяется среди других. Всеми доступными средствами (они описаны выше) в ней создается состояние крайней неустойчивости, кульминационности, а сами средства (в теории они определены термином “разработочность”) весьма нетипичны для барочной фуги, зато широко распространены в разработках классических сонатных форм. Это ощущение усиливается тем, что данная интермедия-разработка подводит к заключительной части фуги, выполненной в виде *репризы* (повторением экспозиции: с тем же порядком вступления голосов, тем же тональным планом — с чередованием тонических и доминантового проведений¹⁴¹ — и даже тональным ответом¹⁴²).

Таким образом, и по своему поведению, и по месту в форме интермедия оказывается разработочной, предрепризной частью. Все это в более отчетливых формах появится позже, в классической сонате, эксперименты с которой в Германии уже проводили сыновья Баха и их коллеги. Новые тенденции и изучения были чутко услышаны Бахом и интерпретированы в трехголосном ричеркаре, словно знак о том, что великий композитор в курсе новых музыкальных веяний, хотя и оставался приверженцем *stile antico*, а тем более — высокого барокко.

Коснемся еще одной особенности “нового стиля”, отраженной в трехголосном ричеркаре, — *событийности*. Барочная пьеса (в особенности лишенная декламационности, а также риторических приемов построения), в частности, барочная фуга — это чаще всего пребывание в одном состоянии. Это — музыка пребывания, а не музыка действия. Это музыка не-событийная. Действенность, событийность станет характерной чертой музыки классицизма, в особенности — бетховенской.

¹⁴¹ Для заключительной части фуги характерен *тони́ко-субдоминантовый* тональный план, а не *тони́ко-доминантовый*. Наличие же последнего в фуге является признаком репризы (то есть возвращением к началу, к экспозиции), а не обычной для фуги заключительной части.

¹⁴² В средней части фуги также имеется доминантовое проведение темы (т. 46—54), однако оно дано как реальный ответ.

Пока же она делала лишь первые шаги в этом направлении. Обратим внимание на следующий фрагмент из трехголосного ричеркара:



Пример 36

Выше мы приводили слова А. Швейцера о том, что это — странный переход к триолям и странное возвращение в прежнее движение. Однако подобная же ситуация в сонате Моцарта ни у кого не вызывает удивления:



Пример 37

Действительно, в рамках баховского стиля вторжение нового материала активно повышает уровень событийности и является

если не чуждым, то по меньшей мере необычным элементом. Это стало одним из качеств “новой музыки”, также чутко услышанным Бахом и смоделированным в ричеркаре. Оно не только ясно ощущалось в музыке, но даже находило отражение в теоретических работах того времени. В качестве примера приведем трактат “Опыт наставления по игре на поперечной флейте” Иоганна Иоахима Кванца, музыканта, оказавшего влияние на формирование музыкальных вкусов прусского двора и в том числе императора Фридриха II. И. Кванц присутствовал 7 мая 1747 года на гамбургской импровизации Баха. Его трактат увидел свет в 1752 году, через два года после смерти Баха, но, безусловно, в нем нашли отражение музыкальные представления и вкусы времени этой импровизации.

В трактате, как и во многих других музыкально-теоретических памятниках предклассической эпохи, ощущается своего рода “статичность” общественного музыкального сознания того времени, некоторой “монотонии” выразительных средств. Новое поколение решило “музыке пребывания” противопоставить “музыку движения”. В полной мере принципы последней найдут свое воплощение в музыке венского классицизма (в особенности — в эпоху Моцарта), однако в середине XVIII века уже шло движение в этом направлении. Событийность — одна из характерных черт новой музыки. Она проявлялась в тематическом разнообразии, в смене тематизма в ходе музыкального развития, причем, эта смена выступала как необходимый результат развития; она проявлялась и в смене аффектов, оттенков, динамики, фактуры и т.п. В этот период категория разнообразия наряду с упомянутыми выше категориями приятности и удовольствия приобрела большой вес. В главе XVIII трактата Кванца, которая называется “Как надлежит оценивать музыканта и музыку”, подчеркивается, что “приятность музыки состоит не в схожести, а именно в разнообразии”¹⁴³. И далее: “...из-за отсутствия приятности чередования впечатлений значительная доля удовольствия от музыки была бы утрачена”¹⁴⁴. Этот мотив проходит красной нитью через весь трактат. Примечательно также следующее. Даже в старой музыке традиционные части *Adagio* продолжали оставаться

¹⁴³ Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте / с нем. // Дирижерское исполнительство. М., 1975. С. 41.

¹⁴⁴ Кванц И. Указ. соч. С. 42.

“музыкой пребывания” (в определенной мере это сохранилось и в эпоху классицизма). Кванц рекомендует преодолевать этот “недостаток”, кроме прочих, возрастанием уровня событийности: “... 4) мелодия главного голоса должна соревноваться с перемежающимися с нею эпизодами Tutti; ... 6) время от времени в нее следует вводить элементы ригурнели”¹⁴⁵. Подобного же рода рекомендации содержатся в трактате и по отношению к инструментальному циклу в целом, где Кванц рекомендует чередовать размеры, тональности, начальные тоны частей и т.д.¹⁴⁶ Даже в приводимых нотных примерах, сочиненных им самим, динамические оттенки меняются едва ли не в каждом такте, а то и по несколько раз в такте¹⁴⁷.

Таким образом, рассмотренные выше признаки “нового стиля” в трехголосном ричеркаре и Сонате позволяют согласиться с тезисом Давида и Вольфа о том, что в этих пьесах Бах, что называется, “играл на публику” и в прямом и в переносном смысле этого слова, подыгрывая музыкальным вкусам прусского двора и Фридриху II — в первую очередь (мы уже отмечали, что это объясняется названием преподнесенного королю сочинения, его подарочным характером). И, как сообщает пресса от 11 мая 1747 года, Баху это блистательно удалось. Напомним эти строки: “...не только его величеству было угодно высказать все-милостивейшее удовлетворение, но и все присутствующие были поражены”. Но для нас гораздо важнее то, как именно Бах услышал это новое, — то новое, что будет определять особенности классического стиля. Для нас важно также и то, что в данном случае мы имеем дело с уникальным феноменом, который можно определить как *образ классицизма в зеркале... барокко*¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Кванц И. Указ. соч. С. 47.

¹⁴⁶ Кванц И. Указ. соч. С. 48.

¹⁴⁷ Кванц И. Указ. соч. С. 30—32.

¹⁴⁸ Эта интересная проблема заслуживает отдельного рассмотрения, однако здесь мы ее касаться не будем.

Инскрипции

Надписи различного рода, названия, девизы, акростиhi, а также зашифрованные слова, монограммы, анаграммы и т.п. в эпоху барокко были составной частью содержания музыкального произведения. Коснемся названия “Ричеркар”, данного двум пьесам “Музыкального приношения”, надписей у некоторых канонов, акростиhi, надписи на обложке с канонами в подарочном экземпляре и надписи на обложке с канонами в подарочном экземпляре и некоторых зашифрованных слов (учитывая также сказанное выше относительно девиза *Quaerendo invenietis*, отдельных замечаний по поводу акростиhi и др.).

Ричеркар

Двум пьесам в “Музыкальном приношении” Бах дал название “Ричеркар”, хотя за всю свою жизнь прежде этого никогда не делал. Данное интригующее обстоятельство побуждало исследователей искать объяснение такому странному факту¹⁴⁹. Возникло множество вопросов. Почему он решился на подобный шаг, когда ему было уже 62 года? Что могло случиться особенного? Исследователей не меньше удивляло и то обстоятельство, что это название дано двум столь разным пьесам, как Ричеркар и Ричеркар аб. Они весьма отличаются не только по количеству голосов, но и в стилистическом отношении: трехголосный демонстрирует “новый стиль” с его предклассическими тенденциями¹⁵⁰, а пятиголосный — стилистические признаки музыки XVI—XVII вв. Они весьма различны и по своему оформлению: первая — в обычном, клавирном представлении, вторая — в партитурном. Исследователи также полагают, что они весьма различны и по своей композиции.

¹⁴⁹ Landshoff L. Beiheft zur Urtext-Ausgabe // [Bach J. S.] *Musicalisches Opfer...* Leipzig: Peters, 1937. S. 17; David H. Th. Op.cit. P. 28—30; Wolff Chr. *Apropos the Musical Offering: The Thema Regium and the term Ricercar* // Wolff Chr. *Bach: Essays on his life and music*. Cambridge, London: Harvard Univ. Press, 1991. P. 328—331.

¹⁵⁰ Подробно об этом нами сказано в разделе “Новый стиль”.

Наиболее обстоятельно этот вопрос был рассмотрен Кр. Вольфом¹⁵¹. Он считает, что дать вразумительный ответ на него невозможно, если не решать проблему в терминологическом ключе. Поэтому он стремится развязать этот узел, обращаясь к источникам, которые помогут раскрыть все тонкости термина *ричеркар*. Иными словами, Вольф фактически стремится доказать, что *данный термин наиболее точно отражает особенности упомянутых двух пьес*. Он подводит читателя к тому, что именно это объясняет причину, по которой Бах заменил ранее употребленный им для двух пьес термин *фуга* новым, никогда не использованным прежде. С этой целью Вольф обращается к весьма уважаемым источникам. Это — трактаты XVIII века, а также авторитетные словари прошлого и настоящего. Он использует при этом также собственный терминологический опыт.

Приведем аргументацию Вольфа.

Рассмотрение вопроса он начинает с изложения позиции, типичной для многих словарей: «Основным значением термина *ricercare* было “подыскивание, опробование звучания¹⁵², настройка на данную тональность, интонирование”, и поэтому он вначале применялся к пьесам в стиле *intonatione*»¹⁵³. Он поясняет, что поначалу *ричеркар* был близок к таким пьесам в стиле *intonatione*, как *praeambulum*, *prooemium*, *fantasia*, *toccata*, *tastata*, *tiento arpeggiata*, и др. Но с течением времени его значение постепенно менялось, и в баховское время под ним понимали строгую, искусно разработанную фугу¹⁵⁴. “Такое понимание, —

¹⁵¹ Впервые данная проблема была рассмотрена Вольфом в 1967 году в работе: *Wolff Chr. Das Terminus “Ricercar” in Bachs Musicalischem Opfer* // BJ, 1967. S. 70—81. Позже она была объединена с другой его статьей (*Wolff Chr. Überlegungen zum Thema Regium* // BJ, 1973. S. 33—38) в одной работе (*Wolff Chr. Apropos the Musical Offering: The Thema Regium and the term Ricercar* // *Wolff Chr. Bach: Essays on his life and music*. Cambridge, London, 1991. P. 324—331).

¹⁵² [Сноска Кр. Вольфа:] См. статью “Ricercar” uno stromento” в *Музыкальном Лексиконе* Иоганна Готфрида Вальтера (Лейпциг, 1732; репринт — Кассель, 1953).

¹⁵³ [Сноска Кр. Вольфа:] Ср.: Эгтебрехт, “Terminus Ricercar”, стр. 143—144.

¹⁵⁴ *Wolff Chr. Op. cit.* P. 329.

...шет Вольф, — возникло из традиций имитационного ричеркара XVI и XVII веков, и связано с такими именами, как Виллаэрт, Алестрина, Габриэли¹⁵⁵, Хасслер¹⁵⁶, Фрескобальди, Фробергер и др.”¹⁵⁷. Для подтверждения распространенности подобного значения ричеркара в Германии конца XVII—начала XVIII века Вольф приводит определение из трактата Марпурга (1752)¹⁵⁸. Если такая строгая фуга детально разработана и если она содержит различные искусные изобретения — такие, как различные виды имитирования, двойного контрапункта, канонических построений, модуляций, то к ней может быть применен итальянский термин *ricercare* или *ricercata* — то есть фуга, демонстрирующая исключительное мастерство, мастерская фуга. Такими являются большинство фуг И. С. Баха¹⁵⁹.

Совершенно иное понимание ричеркара исследователь находит в словаре Себастьяна де Броссара¹⁶⁰, который интерпретирует его как “поиск гармонических последовательностей и конструкций”, тем самым возвращая его оригинальное значение “опробования тональности”, которое далее было расширено до “мотивных поисков”¹⁶¹.

Однако, полагает Вольф, другой музыкальный словарь, автором которого является Иоганн Готфрид Вальтер¹⁶², «дает ключ к объяснению любопытного различия между двумя ричеркарами “Музыкального приношения”, а именно того, что столь различные по своему музыкальному содержанию [сочинения] потребовали использования одного и того же термина»¹⁶³. Ввиду особой

¹⁵⁵ Из текста неясно, имеет ли Вольф в виду Андреа Габриэли (1510—1585) или его племянника, Джованни (1553—1612), либо Доменико Габриэли (1651—1690). Все они были авторами ричеркаров.

¹⁵⁶ Судя по всему, из всего семейства Хасслеров Вольф имеет в виду Ганса Лео Хасслера (1562—1612).

¹⁵⁷ *Wolff Chr. Op. cit.* P. 329.

¹⁵⁸ *Wolff Chr. Op. cit.* P. 330.

¹⁵⁹ Перевод дан по цитированию Вольфа: *Wolff Chr. Op. cit.* P. 330. Свод с трактата Марпурга дан на с. 183—184.

¹⁶⁰ *Sébastien de Brossard. Dictionnaire de Musique*. Paris, 1753; репринт: Amsterdam, 1964.

¹⁶¹ *Wolff Chr. Op. cit.* P. 330.

¹⁶² [Walther, Johann Gottfried] *Musicalisches Lexicon...* Leipzig, 1732.

¹⁶³ *Wolff Chr. Op. cit.* P. 330.

важности этой терминологической статьи, Вольф приводит ее почти целиком, с небольшими сокращениями: "Ricerca, мн. Ricercari (ит.), слово, используемое Галилеи... а также Пенной, Иоганном Кригером... и Преториусом... как существительное, последними двумя особенно — в значении разработанной фуги; с другой стороны, ricerca — это глагол, означающий "исследовать", "искать", "старательно подыскивать" — действия, в которых, на самом деле, нуждается хорошая fuga, дабы с их помощью активизировать всю нашу творческую фантазию, всякий раз, когда fuga, приспособившись к природе данного жанра, приходит к хорошему и похвальному согласию. Иные используют форму Ricercata (ит.), Recherche (фр.), последнее описано Броссаром как прелюдия или разновидность фантазии, исполненные на органе, харпсихорде, теорбе или им подобным; пьесы, дающие композитору возможность подыскать ряд гармонических последовательностей или оборотов, которые могли быть далее использованы в последующей пьесе. Это обычно делается сразу, без подготовки, и поэтому требует значительного опыта. Мне кажется, что суть различия между двумя терминами в следующем: если мы имеем в виду просто поиски, то это Ricerca, но если речь идет о поисках должным образом и с глубокой мыслью, то это действительно Ricercata"¹⁶⁴.

На этом завершается собственно терминологическое исследование в работе Вольфа. Далее ученый переходит к интерпретации фактов (связанных с "Музыкальным приношением") в свете полученных терминологических данных. Он убежден, что баховский *Ричеркар а3* относится к значению "прелюдия или разновидность фантазии" (и то, что это фактически fuga, дела, по мнению Вольфа, не меняет), а *Ричеркар аб* — это "искусно разработанная fuga"¹⁶⁵. Иначе говоря, используя термин *ricercar*, Бах уточнил тем самым особенность каждой из двух fug, озаглавил их более

¹⁶⁴ Wolff Chr. Op. cit. P. 330.

¹⁶⁵ «The *Ricercar a 3* represents a subsequent elaboration of Bach's improvisation upon the Thema Regium. Bach's choice of superscription represents concrete reference to this fact: *Ricercar* is here used in the meaning of "Prelude, or a kind of Fantasy". That is a fugue in basic design does not contradict the fact"... «The six-part fugue refers in its superscription to the other meaning of the term *ricercar*. In this work we have before us the prototype of an "elaborate fugue"...» (Wolff Chr. Op. cit. P. 330—331).

точно, чем если бы им было дано название *фуги*. Данная убежденность подчеркивается следующими словами: "Двойственность термина *ricercar* в вальтеровской словарной статье объясняет, почему И.С.Бах воспользовался им для обозначения двух лавирных fug"¹⁶⁶.

Возьмем на себя смелость проанализировать аргументацию Вольфа.

Сразу оговоримся, что при этом мы практически не будем касаться терминологической стороны в его статье, анализ которой выполнен блистательно. Сделаем лишь одно уточнение. Действительно, в подавляющем большинстве словарей, на которые ссылается Вольф, указывается два разных значения термина "ричеркар" как музыкального произведения¹⁶⁷. Одно из них относится к пьесе типа прелюдии или фантазии (в которых словарях данный тип ричеркара даже называется "аподическим"¹⁶⁸). Другое означает искусно разработанную фугу. Однако на данном месте необходимо остановиться. Сделать это нужно вот почему. Второй тип ричеркара возник как перенесение имитационного мотета XVI—начала XVII века на инструментальную почву. В это время ричеркар в точности повторял форму мотета. Однако, попав на инструментальную почву и оторвавшись от многих ограничений вокально-хоровой музыки "строгого стиля", он начал бурно эволюционировать, так в процессе этой эволюции не превратился в совершенно другой тип музыкального произведения — в фугу, насыщенную полифоническими и контрапунктическими ухищрениями. Именно таким он понимался в Германии баховского времени. Поэтому имитационный ричеркар XVI—начала XVII века и ричеркар второй половины XVII—XVIII века в Германии — это совершенно разные, мало сопоставимые друг с другом музыкальные

¹⁶⁶ Wolff Chr. Op. cit. P. 331.

¹⁶⁷ Они порождены двумя близкими словами с весьма различным значением — в самом же итальянском языке. Одно из них — *ricercare*, — означает "искать", "разыскивать", "подыскивать". Другое — *ricercato* (*ricercata*) — описывается кругом значений "изысканный", "вычурный", "манерный".

¹⁶⁸ Caldwell, John. *Ricercare* // The New Grove Dictionary of Music & Musicians. Vol. 15. P. 835.

формы и типы музыкальных произведений. Повторим: первый — имитационный мотет, второй — изощренная fuga.

Но симптоматично, что в работе Вольфа не делается различия между этими типами ричеркаров. Он ставит их в один ряд. Обратимся к цитате, приведенной выше (см. с. 178—179). Здесь в одном ряду находятся ричеркары композиторов разных эпох — представителей Возрождения (А. Виллаэрт, Дж. П. Палестрина) и барокко (Дж. Фрескобальди, Я. Фробергер). Тем самым в одном ряду оказываются ричеркары “мотетные” и те, которые фактически являются фугами. С остальной частью терминологического исследования Вольфа целиком согласимся. Однако — до той поры, пока это не касается ричеркаров из “Музыкального приношения”. Осмелимся сказать сразу, что блистательный терминологический экскурс, проделанный Вольфом, не имеет к баховским ричеркарам никакого отношения. Поясним нашу позицию.

1. Вначале — относительно Ричерка а3 как пьесы “в духе прелюдии или фантазии”. Действительно, в истории музыки существовал такой тип ричеркара, и он нашел свое упоминание в музыкальных словарях баховского времени. Однако здесь следует иметь в виду несколько обстоятельств. Во-первых, “прелюдийный” ричеркар упоминается “от первого лица” во французских, итальянских и испанских источниках. Показательно, что Вальтер (чью статью, ввиду ее особой важности, почти целиком приводит Вольф) в этом вопросе говорит не от себя, а ссылается на французский музыкальный словарь Броссара. Во-вторых, упоминаемый вид ричеркара “имел хождение” в музыкальной практике, по существу, лишь в XV—начале XVI века. В-третьих, он практически никогда не использовался в композиторской практике Германии: ни в баховское время, ни ранее. Наконец, в-четвертых (едва ли не самое важное): “прелюдийный” ричеркар был *неимитационным*, в то время как Ричеркар а3 из “Музыкального приношения” представляет собой фугу — высшую форму *имитационной* полифонии¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Судя по всему, для Вольфа это не имеет никакого значения. Он пишет следующее: «Ричеркар а3 представляет собой последующую обработку баховской импровизации на Thema Regium. Баховский выбор названия представляет собой конкретное отражение этого факта: *Ricercar*

Всё сказанное здесь, в п. 1., не дает возможности согласиться с позицией Вольфа в том, что Ричеркар а3 из “Музыкального приношения” — это пьеса “в духе прелюдии или фантазии”, поскольку к данному типу пьес баховский Ричеркар а3 не имеет никакого отношения.

2. Относительно Ричерка а6 как “искусно разработанной пьесы”. Если относиться к данным словам не как к дефиниции, как к эмоциональному высказыванию, то в этом смысле фактически все баховские фуги можно назвать таковыми, в том числе и упоминаемый Ричеркар а6. Однако если рассматривать в терминологическом ключе, то за ними обнаружится совершенно определенный тип фуги. Мы помним, что Вольф нашался в связи с этим к трактату Марпурга о фуге (см. цитату на с. 179). Здесь, к сожалению, Вольф опустил фразу, предшествующую приведенной цитате и связанную с термином “строгая фуга”. Приведем полностью этот фрагмент из трактата Марпурга:

“С точки зрения особенностей развития фуга бывает двоякого рода — строгая и свободная.

а) Строгая фуга, *fuga obligata*, — это такая, в которой течение построено ни на чем ином, как на теме, то есть первом проведении, но в которой (фуге. — А. М.) она (тема. — А. М.) проводится постоянно целиком, а, словно одно вытекает из другого, и таким образом, всё вытекает из темы или первого ее повторения, то есть ответа, все обычные противосложения и интермедии [возникают] путем вычленения, увеличения, уменьшения, различных преобразований, и всё целое должно находиться между собой во взаимосвязи и гармонии. Если подобная строгая фуга детально разработана, то в ней [применены] еще многие другие приемы [*Kunststücke*], в которых используются различные виды имитирования, двойного контрапункта, канона и модулирования: тогда подобное сочинение называют итальянским термином *Ricercare* или *Ricercata*, искусная фуга,

использован здесь в значении “прелюдии или разновидности фантазии”. Что по своей форме это — фуга, не противоречит данному факту».

[«The *Ricercar a 3* represents a subsequent elaboration of Bach's provision upon the Thema Regium. Bach's choice of superscription presents concrete reference to this fact: *Ricercar* is here used in the meaning "Prelude, or a kind of Fantasy." That it is a fugue in basic design does not contradict the fact».] См.: *Wolff Chr. Op. cit.* P. 330—331.

мастерская fuga. Таково большинство fug, созданных покойным господином капельмейстером Бахом¹⁷⁰.

Таким образом, согласно Марпургу, ричеркар должен быть "хорошо разработанной fugой". Это отнюдь не означает какую угодно искусную разработку, но выполненную согласно комплексу определенных требований. В этом смысле ричеркар как "хорошо разработанная fuga", по Марпургу, должен удовлетворять следующим условиям:

а) Он должен принадлежать к типу *strengte fugе*, то есть быть, прежде всего, fugой строгой. Это значит, что противосложения к теме, а также интермедии должны быть построены на элементах темы. Однако анализ показывает, что все интермедии в Ричеркаре аб построены на принципиально самостоятельном материале и не зависят от Thema Regium. То же самое можно сказать и о противосложениях. В этом отношении в Ричеркаре аз интермедии обнаруживают гораздо большую связь с темой, чем в Ричеркаре аб. Из сказанного следует, что он не относится, согласно классификации Марпурга, к fugам строгим.

б) Он должен использовать различные виды имитирования темы, то есть ее проведения в прямом виде, в обращении, в увеличении, уменьшении и других ее преобразованиях. Однако

¹⁷⁰ "Die eigentliche Fuge ist in Ansehung der Durcharbeitung des Fugensaßes zweyerley, *strengte* oder *frey*."

а) Eine *strengte fugе*, fuga obligata, heißt diejenige, wo in dem ganzen Stücke mit nichts anderm als dem Hauptsatze gearbeitet wird, d.i. wo derselbe nach der ersten Durchföhrung, wo nicht allezeit ganz, doch zum Theil, so zu sagen Satz auf Satz zum Vorschein kömmt, und so folglich aus dem Hauptsatze oder der bey der ersten Wiederholung desselben dem Gefährten entgegen gesetzten Harmonie alle übrigen Gegenharmonien und Zwischensätze vermittelst der Zergliederung, Vergrößerung, Verkleinerung, der unterschiednen Bewegung u. d. g. hergenommen, diese aber vermittelst der Nachahmung in einer bündigen und gründlichen Harmonie unter sich verknüpfet werden. Wenn eine solche strenge Fuge weitläufig ausgearbeitet wird, und noch allerhand andere Kunststücke, wozu die vielerley übrigen Gattungen der Nachahmung, des doppelten Contrapuncts, des Canons und der Tonwechselung Gelegenheit geben, damit vergesellschaftet werden: so nennet man ein solches Stück alsdenn mit einem italienischen Nahmen ein *Ricercare* oder eine *Ricercata*, eine *Kunstfuge*, eine *Meisterfuge*. So sind die meisten Fugen vom seel. Herrn Capellmeister Bach beschaffen" (см. [Marburg, Friedrich Wilhelm] Abhandlung von der Fuge... Th. II, S. 19—20).

анализ показывает, что в Ричеркаре аб во всех случаях тема проводится только в основном виде, без изменений.

в) Он предполагает в проведениях темы использование различных видов двойного контрапункта. Это возможно прежде всего в тех случаях, когда тему сопровождает удержанное противосложение. Однако в Ричеркаре аб тема проводится практически все время без удержанного противосложения. Следовательно, в проведениях двойной контрапункт не применяется.

г) Он предполагает использование различного рода стреттных проведениях. Однако в Ричеркаре аб нет ни одной стретты¹⁷¹.

д) Он предполагает тональное развитие, или, как сказано у Марпурга, "Tonwechselung". Для демонстрации тонального развития в обоих ричеркарах приведем их аналитические схемы¹⁷².

Ричеркар аз:

c	g	c	g	c	f	c	c	g	c									
I	II	и1	III	и2	III	и3	II	и4	I	и5	III	и6	I	и7	II	и8	III	и9
		5т		15т		5т		5т		15т		38т		4т		8т		9т
Расширенная экспозиция										Свободная часть								

Ричеркар аб:

<i>c</i>	<i>g</i>	<i>c</i>	<i>g</i>	<i>c</i>	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>f</i>	<i>Es</i>	<i>b</i>	<i>g</i>	<i>c</i>								
III	II	V	IV	и1	I	и2	VI	и3	V	и4	III	и5	I	и6	IV	и7	II	и8	VI
				4т		4т		38т		12т		8т		6т		18т		18т	
Расширенная экспозиция										Свободная часть									

Схема 26

Как следует из приведенной схемы, в обоих ричеркарах тональное развитие, касающееся проведениях, во многом совпадает:

¹⁷¹ В Ричеркаре аб каноническая техника используется лишь в интермедиях (см. интермедии 3, 4, 5, 7, 8).

¹⁷² Каждая римская цифра означает проведение, а ее числовое значение — голос, в котором звучит тема. Латинские буквы над ними означают тональность, в которой в данный момент проводится тема. Символы "и1", "и2", "и3" и т.д. означают интермедии и их порядковые номера. Цифры под ними (напр., 5т, 15т) означают количество тактов соответствующей интермедии.

в обоих случаях после расширенной экспозиции свободную часть фуги открывает субдоминантовое проведение, и завершающими оказываются доминантовое и тоническое ($g-c$). Различие же в этом смысле составляют лишь два проведения, находящиеся между субдоминантовым (f) и последней парой ($g-c$). Это — проведения в тональностях *Es-dur* и *b-moll*.

Тональное развитие вне проведений темы, судя по всему, нет смысла рассматривать подробно, поскольку в Ричеркаре а3 оно куда более интенсивное, чем в Ричеркаре аб. Здесь Бах уже во второй интермедии (тт. 80—94) проходит через такие тональности, как $As-Es(es)-Aa(as)-c-b-es-f-g$. В пятой интермедии тональный план таков: $g-c-As-B-c-b-es-as-b-F-c$. Следовательно, Ричеркар аб несколько более активен в тональном развитии на уровне проведений, нежели Ричеркар а3, и менее активен в этом отношении на уровне интермедийном.

Всё сказанное здесь, в п.2., не дает возможности согласиться с позицией Вольфа в том, что Ричеркар аб из “Музыкального приношения” — это “хорошо разработанная fuga” (в марпурговском понимании), поскольку с данным типом пьес баховский Ричеркар аб никак не связан.

Таким образом, и терминологический анализ Вольфа не имеет к обоим баховским ричеркарам никакого отношения, поскольку они не являются тем типом пьес, о которых он говорит. Тогда закономерен вопрос: а к какому типу пьес в таком случае они принадлежат?

Прежде всего, они оба являются фугами. Каждая из них имеет свои особенности. Во-первых, они существенно различаются стилистически. Первая fuga (Ричеркар а3), как мы пытались показать в разделе “Новый стиль”, написана по тогдашним временам “в стиле модерн”, вторая (Ричеркар аб) — в *stile antico*. Это касается не только тематизма, способов его изложения и развития, но и музыкальной формы. То, что Вольф считает в Ричеркаре а3 признаками фантазийности или импровизационности¹⁷³, как мы пытались показать ранее (раздел “Новый стиль”), оказывается

¹⁷³ Он пишет: «Развитие каждой новой мотивной идеи, необычное для других фуг Баха, а также частые интермедии, основанные на контрапунктических или гармонических последованиях, ясно указывают на импровизацию, подобную фантазии, которая “обычно выполняется сразу, без подготовки”. Особо следует указать на использование раз-

признаками “нового стиля” (повышенной событийностью, зарождением нового качества музыки — разработочности, и другими ее особенностями). Ричеркар аб, будучи фугой, обнаруживает также признаки “мотетного” ричеркара раннего барокко. Это проявляется, прежде всего, в его интермедиях, использующих каждый раз новый тематизм и тот или иной вид малой имитационной формы (как в звеньях мотета или раннего имитационного ричеркара).

Однако более существенным, на наш взгляд, является то, что в Германии XVII—начала XVIII века понятие ричеркар было практически синонимом фуги, даже обычной, не обязательно детально разработанной”. Такими были, к примеру, ричеркары Якоба Фробергера (1616—1667), одного из первых, кто использовал форму имитационного ричеркара в Германии. Такими же в большинстве случаев были они и у последователей, немецких композиторов XVII века Иоганна Каспара Керля (1627—1693), Иоганна Кригера (1652—1735), Иоганна Пахельбеля (1653—1706), Иоганна Каспара Фердинанда Фишера (1670—1746), то есть у тех композиторов, с чьими именами, в основном, связывают историю немецкого ричеркара. К сказанному следует прибавить: количество пьес, озаглавленных данным термином, оказывается, что он не был столь популярен в Германии, как, к примеру, fuga. Не случайно, что и Бах его практически не использовал. Кроме того, есть основания полагать, что и задуманы были для “Музыкального приношения” не два ричеркара, а две фуги. Во-первых, на встрече с Фридрихом II импровизировалась fuga. Напомним строки из газетного сообщения: “Король... соизволил... собственноручно сыграть капельмейстеру тему, дабы тот ее исполнил *фугою*.” То же самое — в приношении “Музыкального приношения”: “Ваше величество... соизволили сыграть мне на клавире тему для *фуги*”. Опять же

ных тем и противосложений, ибо это приводит к поискам различных гармонических моделей».

[«The development of ever new motivic ideas, unusual by comparison with other fugues by Bach, and the frequent episodes devoted to contrapunctal harmonic patterns clearly point to fantasy-like improvisation, which “is usually done extempore and without preparation.” In particular, the probing of different subjects and countersubjects becomes noticeable, as does the searching for harmonic “designs”»] См.: *Wolff Chr. Op. cit.* P. 331.

в газетном сообщении: “у него (Баха. — А. М.) возникло желание написать на нее *фугу*, сделанную как следует” (в оригинале: “ordentliche *Fuga* zu Papier”). Во-вторых, и после импровизации у короля, в процессе сочинения и печати “Музыкального приношения” Бах продолжал вести речь именно о *фугах*. В упоминавшихся письмах Баха кузену Элиасу и Мицлера — Шпису также упоминается *фуга*, в газетном сообщении — о продаже “Музыкального приношения” с имеющимися в нем двумя *фугами*.

Анализ показал, что название *Ricercar*, использованное И. С. Бахом для обеих *фуг* “Музыкального приношения”, отнюдь не уточняет их особенностей (в том смысле, в котором говорит о них Вольф), хотя его применение здесь вполне допустимо.

Наконец, еще одна причина, по которой трудно согласиться с позицией Вольфа. Разве Бах за всю свою жизнь не писал пьес “в духе прелюдии или фантазии”? Да сколько угодно! А разве он не писал “хорошо разработанных *фуг*”? Маттезон, как мы видели из соответствующей цитаты (сноска 170), даже настаивает на этом. Тогда почему за всю свою жизнь Бах ни одной из них так и не назвал *ричеркаром*? А если так, то терминологический экскурс, проделанный Вольфом, увы, не дает ответа на вопрос о том, почему Бах это сделал лишь в “Музыкальном приношении”.

Думается, что для ответа на него необходимо вернуться к предположению, сделанному Людвигом Ландсхофом и оспоренному Вольфом. Ландсхоф предположил, что «Бах мог озаглавить трехголосную и шестиголосную *фугу* как “*Ricercar*” по чисто внешним причинам: буквы этого слова можно было использовать в анаграмме: “*Regis Jussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*”, что можно расценить как мотто, открывающее все сочинение, и подчеркивающее его архаический характер»¹⁷⁴. Вольф опровергает это предположение следующим образом: во-первых, идея акrostиха (термин “анаграмма” здесь неприменим) явилась Баху уже после того, как *Ричеркар* аз был награвирован, и поэтому гипотеза о мотто, открывающем сочинение, здесь неупотребима; во-вторых, возможно говорить об “архаическом характере” лишь в отношении *Ричеркара* аб¹⁷⁵. Со сказанным здесь нельзя не согласиться, однако это никак не опровергает предположение

¹⁷⁴ Landshoff L. Op. cit. P.17 (цит. по: Wolff Chr. Op. cit. P.329).

¹⁷⁵ Wolff Chr. Op. cit. P.329.

Ландсхофа о том, что буквы этого слова могли быть использованы в акrostихе, тем более, что они и на самом деле были использованы Бахом в этой игре. Поэтому есть основания полагать, что прав был в своей догадке всё-таки Ландсхоф, что решать проблему следует совсем не в терминологическом плане.

Попытаемся обосновать свое заявление.

Думается, разгадку следует искать в акrostихе, составляющем слово “*Ричеркар*”, а еще точнее — в намерениях Баха насытить границы “*Приношения*” словами “*Тема*” и “*Король*” (*Thema*, *Soggetto*, а также *Regis*, *Reale*, *Regium* — от существительного *Rex*). Особенно это заметно в подарочном экземпляре, который, в отличие от обычных, содержит дополнительно следующие надписи:

Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis ,

Ascendente Modulatione ascendat Gloria Regis ,

(при этом слово *Regis* выделено Бахом самым крупным шрифтом), а также

Thematis Regii Elaborationes Canonicae.

Кроме того, во всех экземплярах — как подарочном, так и обычных — содержатся:

Canones diversi super Thema Regium,

Canon perpetuus super Thema Regium,

Sonata sopr' il Soggetto Reale a Traversa, Violino e Continuo

(не считая повторений слова “король” на обложке и в посвящении).

Согласно намерениям, Бах не мог обойти этих слов и в акrostихе. Центральный предмет потсдамской импровизации — *Тема*. Именно ей обязано “Музыкальное приношение” своим появлением на свет. Но слово “*Fuga*” — неудобное для составления акrostиха: во-первых, в нем (в слове “*Fuga*”) нет буквы *R* для искомого слова *Rex Regis, Regium* (итальянское *Reale* или же немецкое *Koenig* маловероятны, ибо подобного рода акrostихи чаще составлялись на латыни). А без этого слова, разумеется, ценность акrostиха резко падала. Во-вторых, в нем нет буквы *T* для слова *Thema*.

В этой ситуации *Ricercar* вместо *Fuga* был прекрасным выходом из положения. В эпоху Баха, как об этом уже говорилось, он был практически синонимом *фуги*. Слово “*Ricercar*” содержало буквы *R*, то есть для “*Regis*” возможностей — более чем

в достаточном количестве. Правда, и в нем также не было буквы "Т" для слова "Thema". Однако Бах находит великолепную замену на слово "Cantus", "Canto", "Cantio", что входило в область значений: "песнь", "мелодия", "голос", "песнопение", "магическая формула", "магическое заклинание". Тема, предложенная Баху королем, вполне вписывалась в данное смысловое поле. В слове "Ricegar" имелись две буквы С для осуществления этой задачи. Наличие *нескольких* экземпляров каждой из букв (R и C) также было не последним обстоятельством: это давало возможность для маневра, облегчало составление акростиха.

Обратим внимание на перевод акростиха, предлагаемый различными исследователями. *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta* со времен Шпитты переводится как "Королем данная тема и все прочее, в каноническом роде решенное" ("Das vom König gegebene Thema nebst den Zusätzen auf canonische Weise entwickelt")¹⁷⁶. Такой же позиции придерживается и Швейцер.

Абсолютность этой трактовки впервые подверг сомнению Давид, отметив, что термин "Cantio" может относиться как к теме, данной Баху королем, так и к шестиголосному ричеркару. При этом Давид ссылается на периферийное значение "Cantio" в словосочетании "Cantiones mutae", которым могли называться своего рода инструментальные "песни без слов"¹⁷⁷. К ним он в определенном смысле и относит шестиголосный ричеркар, поскольку тот представлен в партитурном изложении и в певческих ключах.

Но если Давид выдвигает описанное выше как одну из возможных версий, то Вольф уже не подвергает сомнению этот вопрос, твердо придерживаясь последней точки зрения: "По повелению короля, *песнь* (то есть *фуга*) и все прочее (то есть каноны секции D), решенное каноническим искусством"¹⁷⁸ (курсив мой. — А. М.)

¹⁷⁶ Spitta Ph. (1880). S. 674.

¹⁷⁷ David H. Th. Op. cit. P. 42.

¹⁷⁸ ["At the king's command, the song (referring to the fugue) and the remainder (referring to the canons of section D) resolved with canonic art."] См.: Wolff Chr. (1971). P. 394. Напомним, что по концепции Вольфа третья папка — это шестиголосный ричеркар, помещенный в обложку из двойного листа с канонами. Поэтому в переводе акростиха он не указывает, какая именно "фуга": в папке находится лишь шестиголосная, то есть та, которая, якобы, и является "невыполненным повелением".

Думается, что к данной трактовке акростиха и к такому переводу невольно подталкивает история создания "Музыкального приношения" в том виде, в каком она представлена в большинстве работ: Бах не выполнил повеление короля и не симпровизировал шестиголосной фуги на его тему¹⁷⁹. Подобное понимание шестиголосного ричеркара — как выполнение "повеления короля" и следующие подряд три слова "Regis Iussu Cantio" невольно сближают потсдамское событие и начало акростиха. Как тут не опереться на область значений слова "Iussu" (а точнее Jussu от Jussum): приказание, повеление, предписание, постановление, решение — и на те возможности, которые дает описанная выше трактовка слова "Cantio"!

Однако мы не случайно посвятили потсдамской импровизации столько времени, пытаясь показать, что не было никакого невыполненного повеления в виде шестиголосной фуги на тему короля. *Шестиголосная фуга на тему короля возникла исключительно по инициативе И. С. Баха!* Об этом говорят и газетное сообщение, и посвящение Баха в "Музыкальном приношении".

Напоминаем: "Господин Бах нашел, что заданная ему тема обладает такой изрядной красотой, что у него возникло желание (курсив мой. — А. М.) написать на нее фугу..." ("Берлинские ведомости" 11.V.1747 года). А также: "Однако я сразу заметил, что из-за отсутствия необходимой подготовки фуга не получилась так, как того требовала столь превосходная тема. Поэтому я принял решение (курсив мой. — А. М.) разработать эту поистине королевскую тему более совершенно..." (посвящение на титульном листе "Музыкального приношения" 7.VII.1747 года).

Поэтому нет оснований трактовать шестиголосный ричеркар как выполнение "повеления", а следовательно, и нет их для того, чтобы: 1) видеть, что действие слова "повеление" (Iussu) направлено на Ричеркар аб, и 2) слово "Cantio" отводить на сомнительную периферию его значений (Cantiones mutae), понимая под ним шестиголосный ричеркар. Зато есть все основания (как языковые, так и исторические) трактовать "Cantio" по комплексу его основных значений: "мелодия", "тема" — и даже в переносном смысле "магическая формула" — и понимать под ними тему,

¹⁷⁹ Б. Кац пишет: «Бах посылает королю: 1) симпровизированную им в Потсдаме трехголосную фугу и обещанную шестиголосную (тем самым выполняется "повеление короля")...». См.: Кац Б. Указ. соч. С. 69.

данную королем. Именно она фигурирует во многих подзаголовках и заглавиях в сочетаниях “Thema Regium”, “Thematis Regii”, “Soggetto Reale” (то есть “тема короля”), а в акrostихе представлена в варианте “Regis Iussu Cantio”, то есть дословно: “королем повеленная мелодия” или попросту: “тема, данная королем”. Такое насыщение инскриптивной части “Музыкального приношения” присутствием темы Фридриха, по-видимому, было частью выполнения программы по ее прославлению, заявленной в посвящении.

Трактовка первых трех слов акrostиха как “тема, данная королем”, а не сокрытие под ними шестиголосного ричеркара позволяет видеть за словом “Reliqua” (“все прочее”) “Музыкальное приношение” в полном объеме. Таким образом, на одной чаше весов оказывается тема короля, на другой — всё “Музыкальное приношение”:

Regis Iussu Cantio — Et — Reliqua Canonica Arte Resoluta

Королем данная тема — И — все проч., в канон. роде решенное

Подобным же образом это выглядит в подарочном экземпляре “Музыкального приношения”, где вторая часть текста (Reliqua Canonica Arte Resoluta) основательно сжата, чтобы она заняла столько же места, что и первая часть акrostиха (см. илл. 15 на с. 19, ср. ее с илл. 17 на с. 21).

Такое возвышение темы и более чем скромное представление “Музыкального приношения” как *прочего* вполне корреспондирует с той оценкой, что публично дал Бах теме короля и симпро-визированной им фуге, отвечая на комплименты восхищенных его импровизацией слушателей. Такой же оказалась и его оценка в посвящении. Она также корреспондирует с эмоциональным и семантическим содержанием графики обложки и посвящения (мы говорили об этом выше). В таком же ключе, думается, должны быть и перевод, и трактовка акrostиха, а именно: “Королем данная тема и все прочее, в каноническом роде решенное”.

Что же касается *причины*, по которой Бах назвал обе фуги ричеркарами, то, как следует из всего сказанного в данном разделе, она весьма далека от терминологической. Это сделано, как говорят факты, а также текст посвящения, “с единственной непорочаемой целью восславить, хотя бы в малой частности, монарха”.

Таким образом, подавляющее большинство надписей в “Музыкальном приношении”, кроме обычной функции обозначения частей сочинения, несут в себе функцию комплимента, реверанса. Единственным исключением оказывается лишь девиз *Quaerendo invenietis* — “ищи и обрящешь”. Он относится непосредственно к двум загадочным канонам, и его функция — призвать к разгадке тайны. Но вполне возможно, что призыв искать относится не только к канонам, но и к расшифровке акrostиха (который по своему жанру — тоже загадка), а также к поиску других загадок, сообщений, которые могут быть зашифрованы, запятаны в “Музыкальном приношении”. Скрытый текст мог быть самым различным, и способы его сокрытия также были разными, но чаще всего сохранялись следующие тенденции:

1. Текст, в котором был сокрыт второй текст, нередко содержал в себе некое качество, которое служило привлечению внимания к себе;

2. Скрытый текст обычно был кратким, афористичным, формульным;

3. Для записи цифр нередко использовались буквы, для записи букв — ноты и т.п.

4. Краткость скрытого текста (например, небольшое количество букв в слове) позволяло “испытывать” его многочисленными перестановками или давать слово с измененным порядком букв (как в анаграмме); нужный порядок следовало найти путем перестановок;

5. Сходные буквы могли быть взаимозаменяемы (омографы): так, например, “I” могло быть заменено на “J” или наоборот (как это сделано, например, в акrostихе со словом “Jussu”), “U” — на “V” и наоборот. Таким же образом можно было поступать со схожими буквами готического алфавита **ſ** и **ſc**, (R и K) а также **E**, **C** и **G** (E, C и G) и делать другие замены подобного рода;

6. Взаимозаменяемыми (омофоны) могли быть и буквы, обозначающие сходные по звучанию согласные: B и P, D и T, а также другие сочетания (на такой игре сходных звучаний основана язвительная шутка Баха, который в одном из своих писем назвал Иоганна Готлиба Бидермана, ректора гимназии

из города Фрайберга не “Rector”, а “Dreckohr” — то есть “дерьмовое ухо”.

Для эпохи барокко скрытые, зашифрованные тексты — не редкость, более того, они — характерная черта барочного мышления, проявление “изобретательности ума”. Бах встречался с подобного рода явлениями и в произведениях своих современников и предшественников. Приведем один из типичных примеров в творчестве Самуэля Шейдта, композитора, чьи произведения Бах хорошо знал. На обложке III тома его *Tabulatura nova* находится надпись:

IesVs ChrIstVs noster ReDeMptor VIVIIt,

в которой красным цветом и размером выделены некоторые буквы (здесь они набраны полужирным шрифтом). Они образуют следующий текст:

I V C I V D M V I V I.

Если применить к нему буквенную систему обозначения цифр, то получится следующий ряд:

1, 5, 100, 1, 5, 500, 1000, 5, 1, 5, 1.

Сумма их дает число 1624, то есть год создания этого произведения.

Посвящение к данному тому завершается словами:

VIVat MVsICa DIVIna,

в которых своими размерами также выделен ряд букв. Они образуют скрытый текст:

V I V M V I C D I V I.

Применив к ним тот же ключ, получим следующий цифровой ряд:

5, 1, 5, 1000, 5, 1, 100, 500, 1, 5, 1.

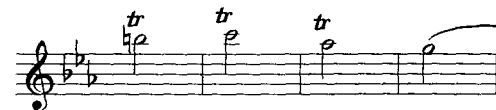
Сумма вновь дает число 1624, то есть тот же год создания произведения.

В “Музыкальном приношении” (во второй части Сонаты) есть два фрагмента, настойчиво заставляющие обратить на себя внимание. Первый из них появляется в партии скрипки:



Пример 38

Эти 4 такта (4 половинных ноты) ярко выделяются на фоне общего движения и на слух, и зрительно (см. илл. 12). Они контрастируют общему движению шестнадцатых и своими половинными длительностями, и своим размеренным, точным, “застывшим” ритмом, напоминая *cantus firmus*, и трелью над каждой нотой, и общим обликом: формульностью, афористичностью, заставляющими вспомнить монограмму Баха (B-A-C-H), а нынешнему слушателю — Шостаковича (D-eS-C-H). Белые половинные ноты этой формулы отчетливо выделяются на фоне черной графики сплошного движения шестнадцатых и восьмых. Формула повторяется через 41 такт (любители числовой символики не проходят мимо чисел 14 и 41, считая их семантически связанными с именем Баха) в партии флейты в тактах 148—151:



Пример 39

Здесь она звучит в доминантовой тональности, на кварту выше, согласно тональному плану части.

Для чего Бах заставляет слушателя обратить внимание на пару формул, употребив к тому же максимум выразительных средств? Придавая им облик монограмм, он словно подсказывает и ключ для их расшифровки — буквенное выражение нот. Запишем обе формулы латинскими буквами:

1-я формула:

FIS G ES D

2-я формула:

H C AS G

Для барочного человека данный текст уже был распознаваем, понимаем. Достаточно было лишь намека. Для того же, чтобы убедиться в истинности догадок, можно было выполнить определенные перестановки, как это полагалось делать в анаграммах и в особого рода художественных текстах¹⁸⁰. Осуществим их.

Произведем перестановку начальных элементов к третьему — в каждой формуле (в первой — к Es, во второй — к As):

1-я формула:

F I S G E S D

2-я формула:

H C A S G

Они примут следующий вид:

1-я формула:

F - S G E I S D

2-я формула:

A S C H G

Воспользовавшись сходством на слух (омофония) звуков D и T, а также сходством по внешнему виду (омографией) готических букв G и E (это было показано выше), выполним соответствующее преобразование. Формулы приобретут следующий вид:

1-я формула:

F - S G E I S T

2-я формула:

A S C H E

¹⁸⁰ В барокко это связано с понятием инвенции (*invention*) и особой системой преобразований художественного текста (*loci topici*). То был метод порождения новых элементов текста из одного исходного. В систему преобразований входили такие *loci*, как синонимы ("говорить" — "изрекать"), омонимы ("коса" как орудие косьбы и "коса" из волос), омографы ("замок" и "замок"), омофоны ("плот" — "плод"), антонимы ("добро" — "зло"), анаграммы ("кума" — "мука" — "маку"), акrostихи, параграммы и т. п. Подробно данная система описана в барочных трактатах, в частности, автором одного из них был К. Ф. Хунольд (псевдоним — Менантес), с которым И. С. Бах был хорошо знаком и тексты которого использовал в своих произведениях. Трактат имеет название "Новейший способ достижения чистой и галантной поэзии" (см.: [Menantes] Die Allerneueste Art zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen... Hamburg, 1707).

Нельзя не заметить, что вся описанная ситуация с двумя формулами — весьма в баховском стиле и в духе барокко. Оппозиция "Geist — Asche" ("Дух — Прах") — одна из фундаментальных оппозиций этой эпохи наряду с такими, как "Высокое — Низкое", "Божественное — Мирское", "Небеса — Земля", "Рай — Ад", "Добро — Зло", "Горе — Утешение", "Любовь — Смерть" и т. д.

Естественно, что ощущение подобных оппозиций (как и оппозиций вообще) находило свое отражение и в различных "продуктах" человеческой деятельности, в частности в искусстве. В главе "Относительно интерпретации" мы говорили о возникновении и действии противоположной парности на примере гравюры из сборника "Поющие музы на Пляйссе". Сейчас же для примера обратимся к поэзии эпохи барокко, где подобные противопоставления не были редкостью. Они появляются и в заглавиях поэтических творений, и в самом их тексте. Показательны в этом смысле такие заголовки: "ЛЮБОВЬ сильнее СМЕРТИ"¹⁸¹ ("AMOR constante más allá de la MUERTE") или "ЛЮБОВЬ, что перже в ПЕПЛЕ" ("AMOR que dura en las CENIZAS"). Пары оппозиционных понятий оказывались и в самом тексте — как в близком сопоставлении, так и на расстоянии. Это мы наблюдаем, например, во фрагменте из произведения выдающегося немецкого поэта эпохи барокко Мартина Опица (1597—1639) "Слово УТЕШЕНИЯ о ЛИХОЛЕТЬЯХ войны":

Так отряхнем же ПРАХ, возвысимся ДУШОЮ
Над завистью, над злом, над подлою землею,
Чтоб не дрожали мы, хоть в стужу, хоть в жару,
Как дети малые, узревши мошкарю.

Сошлемся также на известный сонет гениального испанского поэта Франсиско де Кеведо (1580—1645). Вот его заключительная часть:

ДУША, хоть ей сам Бог служил тюрьмой,
не онемее, скованная страхом,
мои глаза и сердце, разум мой
(пускай все смерть сметет единым махом)
чувств не утратят, и в земле немой
останутся всегда влюбленным ПРАХОМ.

¹⁸¹ Здесь и далее слова, составляющие оппозицию, — как в переводах, так и в подлиннике — крупным шрифтом даны нами.

В русском переводе данная оппозиция графически выражена в противопоставлении ее слов на расстоянии, по диагонали “пространства” стиха. Однако в оригинале она выглядит также определенно, хотя автором избран несколько иной принцип противопоставления — по первым словам строк:

ALMA a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
médulas que han gloriosamente ardido,
su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
POLVO serán, mas polvo enamorado.

Многими учеными отмечалось, что парность как по сходству, так и по контрасту вообще характерна для баховского музыкального мышления¹⁸². Это — типичный принцип организации циклических форм и сборников (в известной степени он присутствует и в старинной двучастной форме, весьма часто используемой Бахом). В “Музыкальном приношении” подобная парность, как мы это показали выше, лежит в основе канонического цикла (6 контрапунктических канонов). Для описываемой же ситуации характерны, кроме основной оппозиции (“Дух — Прах”), еще две: “Слышу — Вижу” и “Один — Два”. Действительно, обе формулы выделяются из общего массива нот и звуков как *визуально*, так и *на слух*. На основе одной модели построены две формулы. В обеих формулах третьи элементы (Es и As) образуют пару по принципу сходства (оба — третий элемент, третья нота; оба — бемольные) и контраста (разные звуки). Перестановка в каждой формуле производится к третьему элементу. Но если в *первой* формуле одна буква (I) переставляется после *первой* буквы (E) третьего элемента (Es), то во *второй* формуле две буквы в результате перестановки

¹⁸² См., например: Wolff Chr. Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke // Bach-Interpretationen / Hrsg. von Martin Geck. Göttingen, 1969. S. 144—167; Кац Б. Указ соч. (1985). С. 67—75; Южак К. О продвигающей и свертывающей тенденциях в Искусстве фуги: “Alio modo” и парность высшего порядка // Вторые баховские чтения: Искусство фуги. Материалы научной конференции 29-30 марта 1993. СПб, 1993. С. 9—35.

оказываются после *второй* буквы (S) третьего же элемента (As). При выполнении заключительной операции в первой формуле производится замена (D на T) на основе *сходства слышимого*; во второй формуле замена (G на E) — на основе *сходства видимого*.

Какой смысл заключен в оппозиции двух расшифрованных формул?

Можно было бы усмотреть в ней смысл сакральный или относящийся в целом к восприятию мира (в барокко они во многом пересекались), если бы не аббревиатура F-S перед словом “Geist”. По этому поводу можно было бы строить самые разные предположения, но если учесть главных действующих лиц всего “театра”, связанного с “Музыкальным приношением”, то первое, что напрашивается в ответ, — это возможность связать данную аббревиатуру с именем Фридриха II. Тогда резонно было бы ожидать, что как подтверждение этой гипотезы должно где-то быть и имя второго главного героя — Баха, имеющего отношение, судя по данной оппозиции, ко второй формуле. При этом следует иметь в виду, что Бах, согласно этикету, не мог поставить свое имя рядом с королевским, параллельно, то есть на том же уровне и теми же средствами, что и имя короля. Оно может здесь находиться, но его как бы и не должно здесь быть (то есть рядом с именем короля). И пока мы видим, что в данных двух формулах его действительно нет. Где оно может быть “запрятано”? В каком месте текста? По логике вещей — либо между “Geist” и “Asche”, либо после “Asche”.

Выше мы уже говорили, что любую соответствующую точку “Geist” и “Asche” отделяет 41 такт. Можно было бы, оперевшись на символику числа 41, констатировать, что имя Баха зашифровано здесь и оппозиция приобретает вид: “F-s Geist...[41]Asche.” Однако монограмма В-А-С-Н обнаруживается и в последних тактах шестиголосного ричеркара (т. 201—202, см. прим. 40).

Она сокрыта *визуально*, но ясно *слышима*. Формально она распределена между двумя верхними голосами, но, во-первых, для музыки Баха это — не исключительный случай распределения тематического материала по голосам (в том же 1747 году он пишет “Канонические вариации на тему рождественского хора *Vom Himmel hoch...*”, где в заключительной части пятой вариации имеется подобного рода прием), во-вторых, в момент вступления первого тона этой монограммы верхний голос “тянет” pedal вплоть до появления второй ее (монограммы) половины, что



Пример 40

создает иллюзию проведения ее в одном голосе, проведения, слышимого отчетливо.

Таким образом, поскольку гипотеза, похоже, находит свое подтверждение, продолжим рассмотрение вопроса о смысле, который может заключаться в оппозиции “F-s Geist...[41] Asche”. Поскольку она (предположительно) увязывается с именами короля и Баха, постольку придавать ей сугубо сакральный смысл нерезонно. Вероятно, было бы целесообразно рассматривать ее в плане метафорическом, в каком понимается божественность, богоподобность персоны короля и ничтожность простого смертного, его подданного. В этом же ключе решен и акrostих, в этом же направлении “работает” и эмоциональный язык внешнего вида обложки и посвящения, содержание посвящения, большинство надписей, заполняющих страницы “Музыкального приношения”.

Сказанное подтверждается вторым вариантом расшифровки данной инскрипции. Она, как и многие барочные формулы, многозначна. Возможно еще одно ее прочтение¹⁸³. Если учесть типичные для старинных манускриптов и надписей сокращения, то упоминавшийся выше текст записи нот:

FIS G ES D H C AS G

можно представить с традиционными знаками сокращения следующим образом:

¹⁸³ Вариант Ю. Г. Кона. Подобным же образом загадочные каноны *Quaerendo invenietis* имеют несколько решений, и не исключено, что найдены еще не все.

~ ~ ~
FIS GESDH CA S G,
то есть как латинскую фразу:
[DH]
FrederIcuS GEStu CAntAmuS Gloriam

(“Деяньям Фридриха воспоем славу”).

Таким образом, если наше предположение, касающееся расшифровки мелодических формул в примерах 38 и 39, верно, то можно утверждать, что в основной своей массе инскрипции “Музыкального приношения” — как явные, так и зашифрованные — несут функцию комплимента, реверанса. Бах насытил ими свое произведение буквально вдоль и поперек, и во всех случаях он усиленно подчеркивает разницу между ним, “ничтожным” автором, “рабом” и великим, недостижимым монархом.

Одно дело, когда этого требует этикет, форма общения в письмах и т.п. Но ведь музыкальное произведение этого вовсе не требует. Композитор вполне мог ограничиться нотным текстом, без постоянного “педалирования” указанного вопроса. А между тем, как видим, Бах проявил в этом направлении большое усердие. Причем, вовсе неизвестно, были ли все инскрипции расшифрованы и поняты Фридрихом.

Намеренно или неосознанно, Бах обнажает одно из основных противоречий эпохи барокко, которое неоднократно было предметом внимания исследователей этого времени, — трагическое противоречие между “ничтожностью” гения¹⁸⁴ и бесконечной недостижимостью монарха. И первый из них в своей рабской зависимости может противопоставить второму лишь свое профессиональное мастерство, свой художественный талант, свою недостижимость гения. Казалось бы, на какое-то время они становились равными. Ведь и Вольтер некоторое время обитал во дворце Фридриха II как его друг, как равный с ним, и Бах музицировал в Потсдаме с королем. Но это — лишь иллюзии, да и те длятся мгновения, в моменты творческих возвышений.

¹⁸⁴ Это показано, например, в капитальном исследовании Корнелиуса Гурлита об Августе Сильном (*Gurlitt C. August der Starke. Ein Fürstenleben zur Zeit des deutschen Barocks. Bd. I—II. Dresden, 1924*).

Однако в обыденной жизни всё быстро становится на свои места. И здесь художник тоже мог противопоставить лишь свой талант и разум. Появляющиеся в печати публикации, посвященные изучению творческого пути Баха, приносят все новые сведения о том, что едва ли не в каждом своем шаге на этом пути он выступал как режиссер событий. История “Музыкального приношения” — не исключение. Каждый шаг в ней был продуман и срежиссирован Бахом — от приезда и тщательной подготовки к нему до сочинения, опубликования, распространения и даже сроков отправки королю. Подобными примерами наполнена вся жизнь Баха. Он не только творил, но и вершил свой жизненный путь как “человек барокко”, подтвердив своей биографией им же сказанные слова:

“Wem die Kunst das Leben ist,
Dess Leben ist eine Kunst”¹⁸⁵

¹⁸⁵ “Для кого искусство — это жизнь, у того жизнь становится искусством”. Цит. по кн.: *Frank, Hans. Johann Sebastian Bach: Die Geschichte seines Lebens.* Berlin, 1962. S. 5.

Эпилог, или продолжение следует

Работа закончена, изложена еще одна версия, умножающая число предположений о загадке “Музыкального приношения”. Каждый автор стремится к тому, чтобы его концепция была по возможности непротиворечивой, и мы пытались достичь того же. Однако и по завершении данной работы все равно оставались некоторые несогласованности, побудившие нас к дальнейшим действиям.

Они касаются прежде всего вопроса о той перестановке, которую выполнил Шюблер (точнее, братья Шюблеры). В последних публикациях ставится вопрос о том, сколько большое значение придавал Бах планировке, размещению, порядку частей в сборниках и многочастных произведениях. Не могло это не касаться и “Музыкального приношения”, тем более, что оно носит подарочный характер. Поэтому, несмотря ни на что, в воздухе повисали вопросы:

- неужели Шюблер (Шюблеры) решился на перестановку канонов самостоятельно?
- неужели Бах безропотно принял все то, что без его ведома сделал гравер?

Помимо этих вопросов заставлял задуматься и впечатляющий факт качества той перестановки, которую осуществил гравер (граферы). Выше мы заметили по этому поводу, что она выполнена весьма совершенно. Если читатель помнит, в конце главы о реконструкции (предпоследний абзац) мы даже позволили себе сказать по этому поводу довольно сильные слова: “создается впечатление, будто рукой гравера водила рука Баха”.

Перечисленные вопросы заставили нас искать ответа в том, что еще могло его дать — в прижизненном издании Шюблера и сохранившейся авторской рукописи шестиголосного ричеркара. По мере необходимости мы привлекали также другие издания Шюблеров и баховские рукописи этого периода (в частности, “Искусство фуги”).

Но для того, чтобы успешнее пользоваться теми материалами, которые счастливый случай еще сохранил для нынешнего поколения в связи с “Музыкальным приношением”, необходимо вкратце описать процесс гравировки нотного текста — так, как он происходил во времена И. С. Баха. Тогда, возможно, документы “заговорят”.

Процесс гравировки

Способ, который использовался для гравировки “Музыкального приношения”, — один из часто употреблявшихся во времена Баха, в особенности неопытными нотными граверами. Это — так называемый способ гравировки на меди (Kupferstich). Для нас чрезвычайно важным является то обстоятельство, что в этом процессе участвовала так называемая *гравировальная копия* (Abklatschvorlage), при помощи которой нотный рисунок переводился на медную пластину. Представьте себе, что у вас имеется какой-либо рисунок, который вам при помощи копировальной бумаги необходимо перенести на чистый лист. Как вы обычно это делаете? Берете рисунок, подкладываете его под копирку, а под нее — чистый лист. Затем вы обводите контуры рисунка карандашом (“продавливаете” его), снимаете с чистого листа рисунок и копирку, и перед вами — готовый переведенный рисунок.

Гравировка при помощи упомянутой выше гравировальной копии очень напоминает описанный только что процесс. При этом роль гравировальной копии выполняет исходный рисунок. Поясним это далее.

Некоторая сложность процесса гравировки заключалась в том, что на медную доску необходимо было переносить не прямой рисунок, а зеркальный, иначе при печати с медных досок нотное изображение на бумаге будет также зеркальным. Поэтому прибегали к остроумному, но простому способу: пропитывали бумагу каким-либо составом, делающим ее прозрачной (например, олифой), переворачивали ее, и на обороте было отчетливо видно зеркальное изображение. Это и была гравировальная копия.

Обратим внимание на одно обстоятельство, которое нам понадобится в дальнейших рассуждениях: при данном способе гравировки рисунок (будь то художественный или нотный)

обводился по его контурам, то есть *гравер повторял движения того, кто “рисовал” гравировальную копию*.

Теперь — об основных этапах гравировального процесса.

1. Медная гравировальная доска натиралась олифой. Это нужно для того, чтобы создать защитный слой для медной поверхности и благоприятную почву для нанесения рисунка.

2. Тонкий лист бумаги натирался белилами или кинovarью с одной стороны. Он выполнял функцию копировальной бумаги, и рисунок на меди был белым или красным, в зависимости от того, чем натирали бумагу.

3. Затем приступали к изготовлению гравировальной копии. Для этого вначале на обычном листе бумаги (с одной стороны!) наносили нотные линейки, то есть нотные строчки. Это выполнялось специальным *раштром* — пятиперьевым прибором, от руки или под линейку. Раштров обычно было несколько — с различной мензурой (расстояниями между линейками).

4. На эту раштрированную бумагу наносился нотный текст, также с одной стороны. Получалась та самая гравировальная копия, о которой шла речь выше.

5. Ее изготовление завершалось пропитыванием олифой, в результате чего нотный текст становился видимым с обратной стороны листа в зеркальном, обращенном виде. Именно для этого и писался текст лишь на одной стороне.

6. Это зеркальное изображение “переводилось” далее на медную доску: на доску укладывалась “копирка” (крашеным слоем вниз), сверху — гравировальная копия (прямым изображением вниз, зеркальным — вверх). По этому зеркальному изображению гравер проходил специальной гравировальной иглой, переводя через копирку изображение на доску. На доске оказывалось зеркальное изображение нотного текста.

7. Далее гравер специальным штихелем снимал краску вместе с олифой с контуров изображения, обнажая медь.

8. Доска опускалась в ванну с травильной жидкостью и в тех местах, где металл был обнажен, он вступал в реакцию с ней. Вытравлялось зеркальное изображение нотного текста.

9. Снимался защитный слой олифы. На этом сама гравировка завершалась.

10. Доска натиралась типографской краской, которая заполняла протравленные углубления, и с этого момента следовал процесс печати.

Итак, мы вкратце описали процесс гравировки на меди (Kupferstich) при помощи гравировальной копии (Abklatschvorlage). Последняя является здесь важнейшим компонентом, в особенности для исследовательских целей. Однако изготовлению гравировальной копии обычно предшествовало изготовление еще двух “вещественных доказательств”. Обычный порядок в их изготовлении был таков. Вначале на свет появлялась *черновая рукопись*. Ее “изготавливал” сам композитор и никто другой. Хронологически второй оказывалась *чистовая рукопись*. Обычно ее делал сам композитор, если в черновой разобраться было сложно. Однако в ряде случаев чистовую рукопись мог изготовить и переписчик, если черновая рукопись достаточно разборчива и если переписчик был знаком с манерой письма композитора. Что касается Баха, то в качестве переписчика часто выступал он сам, а также члены его семьи, ученики и специально нанятые для этой цели люди. Все они были хорошо знакомы с почерком И. С. Баха и манерой его письма.

Гравировальная же копия изготавливалась с чистовой рукописи. Это было почти законом, ибо теперь необходимо рассчитать площадь листа, размещение на нем нотного материала и т.п. Гравировальную копию делал обычно гравер, приспособляющийся ее под имеющиеся у него медные доски, реже — переписчик, еще реже — сам композитор.

Итак: черновая рукопись — чистовая рукопись — гравировальная копия — готовый награвированный текст. Как видим, манускрипт, прежде чем стать гравюрой, проходил через руки разных специалистов. Каждый из них оставлял следы своей деятельности, свои “отпечатки пальцев”. Последнее выражение употреблено здесь не для красного словца: следы, оставленные теми, кто участвовал в создании окончательного нотного текста в гравюре, так же индивидуальны, как и отпечатки пальцев, ибо здесь мы имеем дело с почерком¹. И пусть нас не смущает тот факт, что в данном случае речь идет не о буквенном тексте, а о нотном. Известный почерковед-криминалист М. Г. Любарский

¹ Насколько позволяют судить публикации, впервые употребил этот термин в данном контексте Ричард Копровски в своей статье: «“Отпечатки пальцев” Баха в гравировке Оригинального издания» (*Koprowski, Richard. Bach's "Fingerprints" in the Engraving of the Original Edition // Current Musicology 19/1975. P. 61—67*)

подчеркивает, что почерк индивидуален и неповторим во всех своих проявлениях, “и поэтому его нельзя абсолютно неотличимо подделать не только при буквенном или цифровом, но и при *нотном* (курсив мой. — А. М.) письме. Стало быть, любой выполненный рукой человека письменный знак в принципе может точно указать на своего исполнителя”².

Это — чрезвычайно важный для наших дальнейших рассуждений тезис.

Сложение почерков

Проследим за тем, что в конечном счете отражалось в готовой нотной гравюре, чьи “отпечатки пальцев” скапливались в ней. Во всем процессе при обычном течении событий принимали участие три действующих лица:

1. *Композитор*, автор черновой рукописи и чистовой, если он готовил ее для копииста.

2. *Копиист*, изготавливающий чистовую рукопись с черновой или гравировальную копию (Abklatschvorlage) с чистовой рукописи — для гравировщика.

3. *Гравер*, наносящий зеркальное изображение нотного текста на медную гравировальную доску.

Каждую из трех функций могли выполнять разные люди, но иногда имело место и совмещение функций. Так, например, И. С. Бах, будучи автором “Искусства фуги”, выполнил несколько гравировальных копий к изданию этого сочинения. Иными словами, он совмещал функции композитора и копииста. Нередко нотные граверы были одновременно и авторами гравировальных копий, то есть совмещали функции копииста и гравера.

Из трех упомянутых здесь действующих лиц каждый имеет свой, индивидуальный почерк. В дальнейшем расследовании нас будет интересовать следующий вопрос: *чей почерк представлен в окончательной гравюре — гравера, копииста, композитора или всех вместе?* А если имеет место их комбинация, то в какой степени представлен почерк каждого из них и в каких сторонах нотного текста?

² *Ищенко Е. П., Любарский М. Г.* Иоганн Себастьян или Анна Магдалена? // В поисках истины. М., 1986. С. 98.

Рассмотрим самый типичный случай. Композитор написал сочинение, при этом сделал весьма неразборчивый черновой набросок, потом начисто все переписал и отдал копиисту для изготовления гравировальной копии. Тот передал ее гравюру, с которой последний сделал окончательную гравюру. Имеют место три основных изделия:

1. Чистовая рукопись как образец для гравировальной копии;
2. Гравировальная копия;
3. Гравюра.

Каждое из упомянутых изделий несет на себе почерк его изготовителя и представляет этот почерк в полной мере. Это понятно и само собой разумеется. Однако так ли уж “стерильны” они? Неужели нет никаких следов взаимного воздействия? Что касается рукописи композитора, то здесь с уверенностью можно сказать, что он изготавливал ее, не испытывая никаких посторонних воздействий, если иметь в виду влияние другого почерка. Более сложными оказываются следующие два случая. Первый — когда копиист переписывает с рукописи композитора; второй — когда гравер делает окончательный образец с гравировальной копии. Остановимся на них.

Представим себе ситуацию, когда копиист готовит гравировальную копию с чистовой рукописи композитора. Разумеется, гравировальная копия в полной мере отражает почерк копииста, который ее делал. Иначе и быть не может, ведь от начала и до конца она создана его рукой. Однако она далеко не всегда совершенно лишена особенностей авторской рукописи.

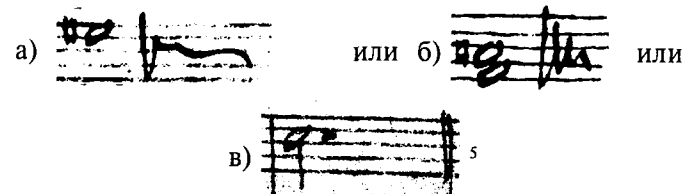
Объясним психологически эту ситуацию.

Копиист изначально находится в функции подчинения композиторской рукописи. Такова и его психологическая установка. И в этом смысле он испытывает давление композиторского текста не только в нотно-знаковом, символическом отношении. Это давление произвольно распространяется и на зрительный образ текста в его графическом плане. Копиисту с его установкой на дублирование, на копирование, то есть на *повторение*, психологически легче подчиниться некоторым особенностям текста, чем что-либо ему противопоставлять. Так, например, существуют различные способы графического оформления одной и той же мелодической фигуры:



Можно также написать нижнюю фермату различными способами, в виде: а)  или б) .

Можно также оформить последнюю тактовую черту как:



Иными словами, при существовании различных вариантов знаков, обозначающих одно и то же, копиист обычно не решает проблемы выбора варианта, оставляя ее за автором рукописи, иногда даже если его предпочтения расходятся (разумеется, в некоторой степени) с авторскими. Тем самым определенным образом меняется манера письма копииста. В этом случае авторский текст оказывает влияние на изменение (пусть даже в самой незначительной степени) манеры письма копииста. Таким образом, данное воздействие одного почерка на другой происходит на уровне *выбора вида знака*. Назовем его условно 1-й степенью воздействия, а группу признаков, которые проникают в рукопись в результате него, — группой признаков “А”.

Однако описываемое воздействие на копииста может быть и более глубоким. Восприятие рукописного текста, особенно в процессе переписки, то есть сопровождаемое *движением пера*, произвольно порождает определенного рода мышечные сокра-

³ Автограф “Искусства фуги” (Mus. ms. Bach P 200): а) *Canon in Hypodiapason* (т. 79); б) *Resolutio Canonis* (т. 4)

⁴ Автограф “Искусства фуги”: а) *Contrapunctus 1*; б) *Contrapunctus 2*.

⁵ Автограф “Искусства фуги”: а) *Contrapunctus 1*; б) *Contrapunctus 2*; в) *Contrapunctus* [фуга для 2-х клавиров].

щения как реакцию на динамический рисунок письма. Дело в том, что в каждом рукописном тексте закодированы движения, совершаемые при написании этого текста (а почерк в сущности — своего рода типизация таких движений). При просмотре и особенно при переписке происходит неосознанная дешифровка этих движений, которые (с определенными потерями) передаются как информация в виде незначительных и произвольных мышечных сокращений. Точно так же при слушании музыки совершаются произвольные сокращения голосовых связок, а при просмотре нотного текста теми, кто владеет музыкальным инструментом, — моторно-инструментальные. Тип движений в данном случае зависит от того, каким инструментом владеет читающий ноты, то есть от того, какой тип движений характерен для данного инструмента при исполнении этого нотного текста. Весь вопрос в том, каковы потери при передаче информации о движениях в “коммутиционных цепях” по пути от текста автора к концу пера копииста.

Конечный же результат зависит как минимум от двух факторов:

1. От степени воздействия личности автора на копииста, от того, будет ли внутренняя позиция копииста независимой или подчиненной автору, композитору. У некоторых учеников и сыновей И. С. Баха (думается, не без влияния личности самого композитора) наблюдаются элементы его почерка. Почерк же жены И. С. Баха Анны Магдалены был поразительно схож с почерком ее мужа не только в выборе типа знаков, но и характере их написания, и не случайно их иногда путали.

2. От восприимчивости копииста, его чуткости к своим собственным внутренним реакциям.

Таким образом, следование копииста способу написания одного и того же типа знака условно назовем воздействием 2-й степени, а перенесение самых общих черт динамического стереотипа авторского почерка в копию, то есть совокупность признаков, проникающих в копию из авторского текста как результат данного воздействия, — группой признаков “В” (имеются в виду масштаб, углы наклона, рисунок самого знака, имитация пропорций, рисунок связи знаков и т.п.). Однако такое случается сравнительно редко. По целому комплексу признаков среди наиболее известных случаев здесь можно назвать лишь Анну Магдалену Бах.

Наконец, теоретически возможно и воздействие 3-й степени с признаками группы “С” (вместе с признаками групп “А” и “В”), то есть перенесение всех черт динамического стереотипа композиторского почерка в копию. Однако практически такое невозможно, ибо упомянутый стереотип у каждого человека индивидуален.

*

*

*

Рассмотрим теперь случай, когда гравер изготавливает клише для печати, пользуясь гравировальной копией, то есть, взаимодействие копииста и гравера. Остановимся на том, какие элементы почерка копииста могли попасть в гравюру.

Прежде всего отметим, что гравер еще более зависим от гравировальной копии, чем копиист — от автора чистовой рукописи. Если движения копииста не связаны напрямую с текстом (они опосредованы), то его динамический стереотип в процессе писания проявляется в полной мере. Это происходит, во-первых, потому, что акт начертания в данном случае практически свободен. Копиист пишет сам, полностью подчиняясь своим мышечным движениям. Во-вторых, он пишет в обычном, удобном для него темпе, когда его движения максимально автоматизированы, стандартизированы, когда динамический стереотип “работает” раскованно. Гравер же проходит гравировальной иглой непосредственно по изображению копииста, обводит его. Поэтому он переносит на гравюру значительную часть движений копииста, при этом теряя, смазывая часть, относящуюся к собственному динамическому стереотипу. Положение усугубляется тем, что указанную работу гравер выполняет не в том темпе, в каком он обычно совершает движения в процессе написания текста, а в значительно более медленном, когда особенности его собственного динамического стереотипа проявляются менее ярко.

Весьма существенно и то обстоятельство, что левосторонние движения гравера на окончательном отпечатке оказываются правосторонними, правосторонние же — левосторонними. Поэтому и динамический стереотип почерка гравера передается в зеркальном виде. Это чрезвычайно важно для нас, ибо существуют типичные деформации элементов письма, которые “выдают” особенности прямого или зеркального стереотипа (то

есть почерк копииста или гравера), правого или левого письма. Это дает возможность отделить особенности, принадлежащие копиисту, от тех, которые оставил в тексте гравер. Так, например, утоньшение поперечного ребра, связывающего группу восьмых или шестнадцатых слева-направо, говорит о прямом письме, а справа-налево — о левом, зеркальном. Точно так же утолщение справа говорит о правом письме и т.д.

В результате гравировальной копии оказывает на гравера воздействие 2-й степени, передавая группу элементов “В” почерка копииста (то есть признаки наиболее общих, крупных элементов его динамического стереотипа). Разумеется, при этом передается и группа элементов “А” (выбор знака).

Однако, несмотря на то, что гравер обводит текст копииста, он не может не передать гравюре часть своего динамического стереотипа, ибо он выполняет это собственной рукой. Самые тонкие движения все равно остаются за ним. Это группа признаков “С”.

Таким образом, в гравюре отражаются:

1. Группа признаков “А” — почерк композитора.
2. Группа признаков “В” (+“А”) — почерк копииста.
3. Группа признаков “С” — почерк гравера.

Разумеется, данная схема чрезвычайно условна, она демонстрирует лишь основные тенденции, проявляющиеся в процессе гравировки. В каждом конкретном случае она реализуется по-своему, в зависимости от конкретных обстоятельств.

Как явствует из данной схемы и из сказанного выше, ситуация для исследователя значительно упростится, если будет иметь место совпадение функций, то есть если количество действующих лиц сократится и кто-либо из них — композитор или гравер будет выполнять функцию копииста. Читатель легко может смоделировать ту или иную ситуацию.

Мы позволили себе бегло остановиться на процессе гравировки и на том, как отражается почерк различных исполнителей в конечном продукте — отгравированном нотном тексте, для того чтобы попытаться “снять показания” с сохранившихся еще “свидетелей” создания “Музыкального приношения”. Мы о них упоминали.

Главный из них — это знаменитый двойной листок с канонами, тот документ, который впрямую связан с основной загадкой “Музыкального приношения” — перестановкой канонов (илл.

6, 7, 18). В дальнейшем для его обозначения мы будем использовать аббревиатуру: 2ЛК.

О гравере двойного листа с канонами

Как уже было установлено⁶, гравером двойного листа с канонами (2ЛК) был Иоганн Хейнрих Шюблер. Согласно документам⁷, он родился 14 августа 1728 года. В момент гравировки 2ЛК ему едва исполнилось 19 лет. Вполне возможно, что 19-й день рождения застал его за этим занятием. К данному моменту он, судя по всему, еще не был опытным гравером. Похоже, что “Музыкальное приношение” вообще было его первой серьезной работой. Известны следующие работы, выполненные им самостоятельно или в сотрудничестве:

1. “Музыкальное приношение” И. С. Баха, 1747 год — совместно со старшим братом, Иоганном Георгом Шюблером (список того, что было сделано каждым из братьев, см. в разделе “Что сделал Шюблер?”).

2. Клавирная соната В. Ф. Баха *Es-dur*, 1747 год — самостоятельно.

3. “Восемнадцать образцов в шести сонатах” К. Ф. Э. Баха, 1753 год — в сотрудничестве с неизвестным гравером. Это — часть нотного приложения к трактату К. Ф. Э. Баха “Опыт правильного способа игры на клавире”. Из восемнадцати образцов И. Х. Шюблером выполнены семнадцать. Восемнадцатая же, *Фантазия с-moll*, а также нотные таблицы сделаны другим гравером (предположительно, из круга Бальтазара Шмида).

4. “Искусство фуги” И. С. Баха, 1748—1751 годы — самостоятельно.

Впоследствии Иоганн Хейнрих Шюблер оставил ремесло нотного гравера и стал скромным учителем музыки. Однако недолгие четыре года граверской практики (1747—1751) внесли в историю его имя как человека, который был причастен к созданию величайших творений мировой музыки — “Музыкального приношения” и “Искусства фуги”. Вместе с тем, для нас не менее важным фактом и счастливым совпадением

⁶ Wiemer W. Op. cit. S. 39—49.

⁷ Bach-Dokumente... Bd. III. Dok. No 745.

является то обстоятельство, что к лету 1747 года он был гравером неопытным и что ему выпало гравировать 2ЛК. Может возникнуть вопрос: почему счастливым совпадением оказывается факт, неблагоприятный для "Музыкального приношения"? Ведь опытный гравер и искусный мастер выполнил бы эту работу лучше, и великое творение осталось бы для потомков эстетически совершенным с точки зрения его внешнего вида. Против этого трудно что-либо возразить, однако несомненно, что для исследователей это был бы случай неблагоприятный. Дело вот в чем.

Иоганн Хейнрих Шюблер, будучи гравером неопытным, свою защиту от этой неопытности инстинктивно искал в гравировальной копии и послушно (если не сказать "рабски") следовал всем подробностям и деталям, всем особенностям ее графики. Это вряд ли стал бы делать опытный специалист со сложившейся, своей собственной манерой гравировального письма. Он бы автоматически исправлял мелкие погрешности каллиграфии нотного текста, различного рода неуклюжести и неровности. Следовательно, для наших целей необходимо, чтобы гравер наиболее полно выявил особенности исполнителя гравировальной копии, а это возможно именно тогда, как мы уже говорили выше, когда гравер послушно следует ей.

Гипотеза

Поясним сказанное выше, одновременно предлагая свою гипотезу.

Для наших целей есть еще одно благоприятное совпадение: известны случаи, когда И. С. Бах сам изготавливал гравировальные копии для своих сочинений (так он поступил в процессе подготовки публикации "Искусства фуги"). Одна из них — для Канона в увеличении и обращении, хранящаяся в Государственной библиотеке Берлина и известная как "Берлинский автограф" (Mus. ms. Bach P 200, Beilage 1). Вторую страницу этой гравировальной копии можно увидеть на с. 216, а готовую страницу, отгравированную и отпечатанную Иоганном Хейнрихом Шюблером, на с. 217⁸. При сравнении их отчетливо видна зависимость второй от первой, гравюры — от гравировальной копии.

⁸ Именно с этой копии, или с другой, точно такой же, но изготовленной самим И. С. Бахом.

Более того, если мы сопоставим илл. 41 на с. 217 с готовой гравюрой, выполненной тем же Шюблером (илл. 34 на с. 106), но с гравировальной копии, написанной другим переписчиком (не И. С. Бахом), то увидим, что манеры их гравировки отличаются более, чем показывает сравнение илл. 40 и 41. Такова зависимость И. Х. Шюблера от гравировальной копии. При этом необходимо учесть, что страницы данного канона Шюблер делал, уже имея за плечами опыт работы с "Музыкальным приношением", гравировку клавирной сонаты В. Ф. Баха и практически все "Искусство фуги". Ведь канон, о котором идет речь, — последняя пьеса в этом сочинении⁹.

Вернемся еще раз к сравнению илл. 34 и 41. Несмотря на то, что они выполнены одним гравером, их почерк различен. Это обусловлено различием почерков тех, кто делал гравировальные копии для данных страниц. И тот, кто знаком с почерком И. С. Баха 1740-х годов, обнаружит его признаки и в гравюре (илл. 41), выполненной И. Х. Шюблером.

А теперь обратимся к 2ЛК (илл. 6 и 7). Даже те, кто никогда ранее не видел рукописи И. С. Баха, наверняка уловит большую близость, например, илл. 6 к илл. 41, нежели к илл. 34. Иными словами, манера письма 2ЛК ближе к тем гравюрам Шюблера, которые выполнены с гравировальных копий, написанных И. С. Бахом.

Таким образом, наша гипотеза: *гравировальная копия к 2ЛК (илл. 6 и 7) сделана И. С. Бахом*.

Как и всякая гипотеза, она требует доказательств. Они будут получены, если в двойном листке с канонами 2ЛК будут обнаружены индивидуальные признаки почерка И. С. Баха. Поэтому рассмотрим этот документ с данной точки зрения, обратившись сначала к общим чертам баховского почерка, а затем — к более частным.

⁹ В оригинальном издании "Искусства фуги", осуществленном новьями Баха после его смерти, данный канон — не последняя пьеса цикла. Исследование Грегори Батлера (*Butler G. Ordering Problems in J. S. Bach's Art of Fugue Resolved // The Musical Quarterly 69, 1983. P. 4—81*) показало, что по баховскому замыслу порядок пьес в "Искусстве фуги" отличался от того, что мы видим в упомянутом оригинальном издании.



Иллюстрация 40
Гравировальная копия Канона в увеличении и обращении из "Искусства фуги",
изготовленная И. С. Бахом

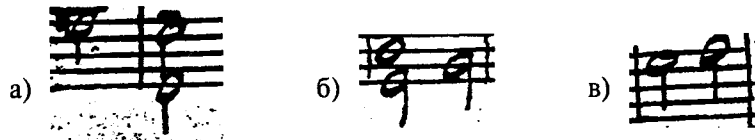


Иллюстрация 41
Канон в увеличении и обращении из "Искусства фуги",
награвированный И. Х. Шюблером с гравировальной копии И. С. Баха

Общая характеристика

Общая характеристика нотной графики 2ЛК в целом соответствует особенностям баховского почерка в чистовых копиях 1740-х годов. Это — перпендикулярность письма, его плотность, пропорции нотных групп из четырех восьмых или шестнадцатых. Исследователи отмечают также характерное для периода после 1742 года различие величины головок половинных нот в одном и том же тексте¹⁰, что свойственно также 2ЛК (см. илл. 18 на с. 22, такт 5 в строках 3 и 4, где половинные в нижнем голосе меньше половинной ноты в верхнем).

В данный период жизни И. С. Баха типично также для его почерка параллельное существование в одном и том же тексте двух (а порой даже трех) форм написания половинных — со штилем как слева (а)¹¹, так и справа (б)¹², а также в центре (в)¹³ — для половинных, имеющих штиль вниз.



В двойном листке с канонами мы находим соответствие этим признакам (см., например, илл. 6 или 18, строка 1, такт 2-й, нота 2-я, сравнив написание этой же ноты на строке 15, такт 2-й, нота 2-я. И в том, и в другом случае это — 4-я нота одной и той же темы).

Свою особенность имеет написание тактового размера “С”. В рукописи И. С. Баха оно обычно складывается из двух элементов противоположного направления:  и , что в результате

¹⁰ См.: Kobayashi Y. Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // BJ 1988. S. 20.

¹¹ Автограф “Музыкального приношения” (Mus. ms. Bach P 226) Ричеркар а6, Т. 103.

¹² Автограф Р 226, т. 49.

¹³ Автограф Р 226, т. 18.

соединяется в специфическую фигуру: ¹⁴. Эта форма написания тактового размера в 2ЛК присутствует в каждом каноне.

Заслуживает внимания также написание ключей “соль” (скрипичного), “фа” (басового) и “до” (тенорового).

Одна из особенностей написания скрипичного ключа, в основном для конца 1740-х годов, как утверждает Й. Кобаяси¹⁵, — его уменьшение в размерах, “он становится настолько мал, что его верхняя петля не выходит за пределы нотного стана”. Эта особенность отчетливо проявляется в 2ЛК на илл. 6 (с. 10) или 18 (с. 22), строки 3, 5, 15, а также на илл. 7, на каждой нечетной строке.

Для рассматриваемого нами периода характерно параллельное существование двух форм написания басового ключа. Одна — круглая, начинающаяся с точки, расположенной приблизительно “на 7 часов” (или “на 6 часов”) по часовому циферблату и представляющая собой почти замкнутый круг: ¹⁶. Другая же — напоминающая верхнюю фермату с точкой, расположенной либо в центре ее, либо ближе к правой ее стороне: ¹⁷. Первую разновидность можно обнаружить в 2ЛК на илл. 6 или 18, строка 4; строка 14; илл. 7, строки 2, 3, 4. Вторая же разновидность — на илл. 7, строки 10, 11, 12, 13.

Обе разновидности можно обнаружить также и на имеющихся образцах почерка И. С. Баха на илл. 18 (с. 22), 28 (с. 65), 30 (с. 66) и 40 (с. 216). Их сравнение, думается, достаточно красноречиво.

Что же касается ключа “до”, то здесь особый интерес представляет его разновидность в виде сопранового ключа, расположенного на первой линейке. Для интересующего нас периода, как отмечают исследователи, характерно такое его написание,

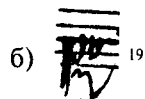
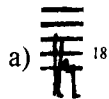
¹⁴ Автограф Р 226, строка 1, т. 1.

¹⁵ “Um etwa 1746 beginnt der Violinschlüssel allmählich kleiner zu werden, und zwar vielfach so klein, daß die obere Schleife die oberste Linie des Notensystems nicht überschreitet...” (См.: Kobayashi Y. Op. cit. S. 23).

¹⁶ Автограф Р 226, стр. 1, строка 10.

¹⁷ Автограф Р 226, стр. 3, строка 6.

когда параллельные прямые слева поднимаются до третьей линейки (или находятся между третьей и четвертой):



Картина, которую демонстрирует 2ЛК на илл. 6 и 7 относительно данного знака, думается, не требует комментариев.

Мы остановились на общей ситуации, связанной с почерком И. С. Баха и отражением его в 2ЛК. Те признаки, которых мы касались, рассматриваются большинством исследователей, изучающих баховский почерк, однако большей частью они касаются проблемы *выбора* знака или наиболее общих черт динамического стереотипа. В то же время особенности баховского почерка проявляются наиболее отчетливо, когда динамический стереотип почерка "работает" в полной мере.

Остановимся подробнее на некоторых признаках, которые обычно учитываются в работах значительно меньше, либо вовсе не учитываются. Однако, на наш взгляд, они в большей степени связаны с динамическим стереотипом почерка, то есть с типизированными и автоматизированными движениями в процессе писания.

Написание поперечных ребер

Обычное написание поперечных ребер в группах восьмых, шестнадцатых и т.д. — прямое:



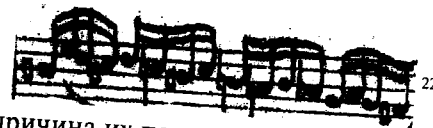
¹⁸ Автограф Канонических вариаций на тему рождественского хора *Vom Himmel hoch...* (Mus. ms. Bach P 271, строка 1).

¹⁹ Автограф Мессы *h-moll.* (Mus. ms. Bach P 180). Дуэт *Et in unum Dominum*, Такт 65, строка 4.

²⁰ Автограф P 226, т. 116.

²¹ Автограф P 226, т. 138.

Однако часто используются — в том числе и И. С. Бахом — волнистые ребра:



Основная причина их появления — следование линии самих нот (нотных головок) или, что почти то же самое, линии окончания штилей. В этом случае волнистая линия ребра (или двойного ребра, если речь идет о шестнадцатых) просто повторяет линию нотных головок:



В группах по 4 восьмых (или 4 шестнадцатых) Бах использует ограниченное число видов подобного рода кривых, как стандартных, "накатанных" образцов различных мелодических оборотов. Эти фигуры следующие:

1. Восходящая синусоида (синусоида, начинающаяся с подъема):



2. Нисходящая синусоида (синусоида, начинающаяся со спуска):



²² Автограф "Искусства фуги" (Mus. ms. P 200, Beilage 1) *Canon per Augmentationem, contrario Motu* (т. 81)

²³ Автограф P 200, Beilage 1. *Canon p. Augmentationem contrario motu* (тт. 31—32).

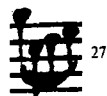
²⁴ Автограф P 200. Контрапункт XI, такт 57.

²⁵ Автограф P 200. Контрапункт X, такт 136.

3. Дуга выпуклая:



4. Дуга вогнутая:



5. Угол:



Эти фигуры возникли как некоторое обобщение, стандартизация многочисленных кривых, ребер, соединяющих группы нот. Такого рода кривые в общих чертах повторяют линию движения нотных головок. В протяженных формулах они были индивидуальными, а в четырехзвучных группах стандартизировались практически до трех видов, о которых говорилось выше: синусоида, дуга, угол. Основная тенденция в использовании этих фигур — соответствие формы кривой рисунку линии нотных головок. В этом случае восходящая синусоида использовалась с такими фигурам:



и т. п.

Пример 41

Нисходящая синусоида — со следующими:



и т. п.

Пример 42

²⁶ Автограф Р 226, т. 130.

²⁷ Автограф Р 226, т. 138).

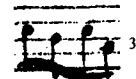
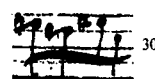
²⁸ Автограф Р 200. а): Контрапункт X, т. 114; б): Контрапункт X, т. 44; в): Контрапункт II, т. 20.

Сказанное касается и другой кривой — дуги, а также угла. Их форма должна была в общих чертах *соответствовать* форме движения нотных головок.

Сама стандартизация движения — это выработка динамического стереотипа в той или иной фигуре²⁹. На начальном этапе выработки почерка кривая по возможности *точно следует* линии нотных головок, и поэтому количество конкретных фигур довольно велико. Постепенно количество кривых фигур сокращается, и фигура *приблизительно соответствует* линии нотных головок. Следующий этап — еще большее сокращение количества фигур и использование кривой в ситуации с прочно сложившимся динамическим стереотипом — тогда, когда использование кривой так или иначе *противоречит* линии движения нотных головок. Поясним сказанное на примере.

Один из самых ранних образцов баховского почерка, имеющийся сегодня в распоряжении исследователей, — это “Свадебный кводлибет”, написанный молодым композитором еще в 1707 году. Баху шел тогда 23-й год, и этот кводлибет он сочинил к собственной свадьбе. Рукопись демонстрирует твердое, уверенное письмо, сложившийся, хорошо выработанный почерк со своими устойчивыми динамическими стереотипами. Однако наиболее устойчивым здесь оказывается все то, что относится к *восходящей* синусоиде.

Рукопись показывает весьма активное ее использование: 49 случаев на 12 страницах. Зафиксируем внимание на следующих фактах. Во-первых, во всей рукописи нет ни одного случая применения *нисходящей* синусоиды. Бах не использует ее даже там, где рисунок нотных головок этого требует:

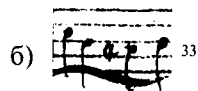


Мы встречаем восходящую синусоиду и в других случаях, также не соответствующих линии нотных головок:

²⁹ В данном случае речь идет об одной, определенной манере нотного письма, которая была типичной для баховского времени.

³⁰ Автограф “Свадебного кводлибета” (Go. S. 300) т. 183.

³¹ Автограф Go. S. 300 т. 193



Во-вторых, использование восходящей синусоиды вопреки требуемому, то есть в противоречии с рисунком нотных головок, свидетельствует о весьма устойчивом динамическом стереотипе данной фигуры. В баховском почерке он действует весьма длительное время. Рассмотрим это на некоторых сочинениях данного периода.

Еще в 1720 году (Сонаты и партиты для скрипки соло) картина почти не меняется. Как показывает рукопись, он все еще избегает применения *нисходящей* синусоиды, используя, как правило, ее восходящую разновидность (или в крайнем случае — нисходящую дугу). Причем, это наблюдается и в 1707 году, — и в тех случаях, когда ее рельеф совпадает с рисунком нотных головок — полностью (а) или частично (б), но и даже в тех случаях, когда рисунок движения нот требует обратного (в):



Есть лишь четыре случая с нисходящей синусоидой, выраженной не вполне определенно (см. а, б, в, г — ниже). Они не демонстрируют выработки динамического стереотипа. Первый из них (а), как это видно из иллюстрации, вызван необходимостью провести соединительное ребро в лабиринте нот с разнонаправленными штилями. В оставшихся случаях кривая следует за линией головок — полностью (б, г) или частично (в):

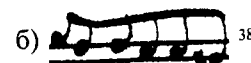
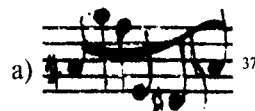
³² Автограф Go. S. 300, т. 69.

³³ Автограф Go. S. 300, т. 212.

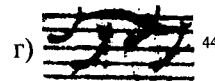
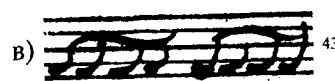
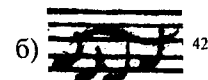
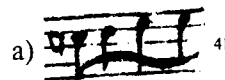
³⁴ Автограф Сонат и партит для скрипки соло (Mus. ms. Bach P 967). Стр. 14v, строка 5, т. 5.

³⁵ Автограф P 967. Стр. 5v, строка 6, т. 5.

³⁶ Автограф P 967. Стр. 9г, строка 8, т. 2.



Более того, в концерте для клавира *D-dur* (еще во второй половине 1730-х годов) наблюдается сходная картина. Так, преобладающей синусоидой оказывается восходящий ее вариант. Она используется не только как дублирующая линию нотных головок, но и независимо от нее, на одной их высоте (в), но также и противоречащая ей — частично (а, б), или полностью (г). В последнем случае это — отчетливое проявление действия динамического стереотипа:



Что же касается нисходящей синусоиды, то в данном автографе избегается ее использование (во всей рукописи — лишь пять случаев). Два из них (а, б — см. ниже) вполне определены. Они дублируют линию нотных головок. Три других (в — см. ниже) менее четки, являются сходными вариантами одной мелодической группы, также дублирующей линию головок:

³⁷ Автограф P 967. Стр. 5v, строка 5, т. 3.

³⁸ Автограф P 967. Стр. 6v, строка 3, т. 1.

³⁹ Автограф P 967. Стр. 14г, строка 10, т. 1.

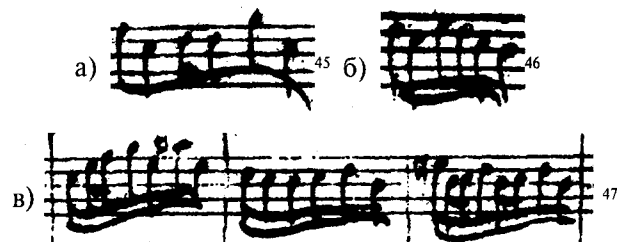
⁴⁰ Автограф P 967. Стр. 18г, строка 9, т. 2.

⁴¹ Автограф Концерта *D-dur* для клавира и оркестра BWV 1054 (Mus. ms. Bach P 234). Стр. 46, строка 15, т. 6.

⁴² Автограф P 234. Стр. 39, строка 2, т. 2.

⁴³ Автограф P 234. Стр. 43, строка 9, т. 2.

⁴⁴ Автограф P 234. Стр. 40, строка 21, т. 3.



Если охарактеризовать ситуацию в целом, то следует сказать о широком использовании восходящей синусоиды и исключительных случаях применения нисходящей.

Особенностью же раннего употребления *нисходящей* синусоиды является следование линии нотных головок, повторение синусоидой ее рисунка. Либо (в особенности, если темп письма высокий) — ориентиром для начертания нисходящей синусоиды служит рисунок нотных головок второй части нотной фигуры, который она повторяет. Особенно это типично для групп, содержащих шесть и более нот в каждой.

Особый интерес в данном отношении (использование И. С. Бахом синусоиды) представляют произведения, написанные в разное время. Имеется в виду одно и то же произведение, собственноручно записанное Бахом в разные годы жизни. Бесценным образцом для нас является его *Фантазия с-moll* (BWV 906).

История сохранила для нас два автографа. Один из них, датируемый Р. Л. Маршаллом 1726—1731 годами, так называемый Вифлеемский автограф, содержит лишь *Фантазию* (без фуги). Второй, так называемый Дрезденский автограф, датируемый 1735—40 годами, содержит кроме *Фантазии* еще и фугу (по-видимому, из-за создания второго варианта этого произведения — *Фантазии* и фуги — И. С. Бах снова вернулся к нему). Таким образом, мы можем сравнивать в обоих автографах лишь *Фантазию*.

Фантазия основана на триольном движении, и группы из четырех восьмых встречаются в ней лишь четырежды. Одна из этих групп ввиду своего строения не приспособлена для при-

⁴⁵ Автограф Р 234. Стр. 46, строка 9, т. 2.

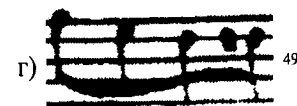
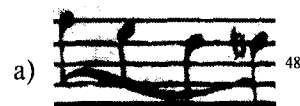
⁴⁶ Автограф Р 234. Стр. 47, строка 1, т. 4.

⁴⁷ Автограф Р 234. Стр. 49, строка 23, т. 4.

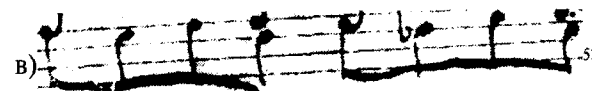
менения синусоиды; рассмотрим ее использование в трех других группах.

Вифлеемский автограф:

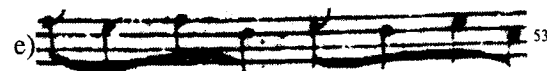
Дрезденский автограф:



Вифлеемский автограф:



Дрезденский автограф:



Примеры в) и е) содержат нисходящие синусоиды, однако их использование еще не свидетельствует о наличии динамического стереотипа этой кривой, ибо рисунок нотных головок

⁴⁸ Автограф *Фантазии* для чембало BWV 906 ("Вифлеемский автограф", собственность Баховского хора в Вифлееме, Пенсильвания, США). Т. 4.

⁴⁹ Автограф BWV 906 ("Дрезденский автограф" Mus. 2405-T-52). Стр. 1, строка 4, т. 2.

⁵⁰ Автограф BWV 906. ("Вифлеемский автограф") Т. 8.

⁵¹ Автограф BWV 906 ("Дрезденский автограф" Mus. 2405-T-52).

Стр. 1, строка 8, т. 2.

⁵² Автограф BWV 906. ("Вифлеемский автограф") Т. 41.

⁵³ Автограф BWV 906 ("Дрезденский автограф" Mus. 2405-T-52).

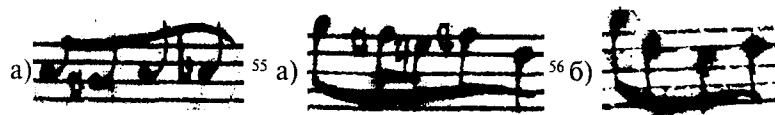
Строка 6, такт 2.

требует применения как раз нисходящей синусоиды. Правда, даже в этих случаях Дрезденский автограф демонстрирует их более уверенное начертание.

Более показательны примеры а) в сравнении с г), а также б) в сравнении с д). В Вифлеемском автографе линия нотных головок не совпадает с линией *восходящей* синусоиды: здесь вполне отчетливо проявляется динамический стереотип этой фигуры. В Дрезденском автографе эта же группа нот записана с использованием *нисходящей* синусоиды. Как видим, и в этом случае линия нотных головок также не совпадает с ней.

Сопоставление двух данных автографов показывает, что к 1740-м годам в почерке И. С. Баха постепенно формируется динамический стереотип *нисходящей* синусоиды. В сочинениях 1740-х годов достаточно примеров использования этой фигуры не только как повторения линии нотных головок, но и в противоречии с ней. Приведем лишь некоторые из них⁵⁴.

Соната *h-moll* для флейты и чембало BWV 1030 (1736/1737):



⁵⁴ Предлагаемые далее примеры — лишь образцы нисходящих синусоид, имеющих в соответствующих автографах И. С. Баха. Они не отражают статистики данных фигур в соответствующих сочинениях. Мы не приводим здесь также сравнения частоты использования восходящих и нисходящих синусоид. Эти интересные проблемы — задача отдельной, объемной работы. Примеры, следующие ниже, сгруппированы и отобраны как представители неких условных типов нисходящих синусоид. Во всех данных примерах под символом “а)” находятся синусоиды, соответствующие линии нотных головок; под символом “б)” — соответствующие ей в первой половине фигуры; “в)” — независимая от линии нотных головок (то есть, от повторяющихся на одной высоте нотных фигур или от мотивов, гаммообразно восходящих, равно как и нисходящих); “г)” — нисходящие синусоиды, противоречащие линии нотных головок в первой или обеих частях нотной фигуры.

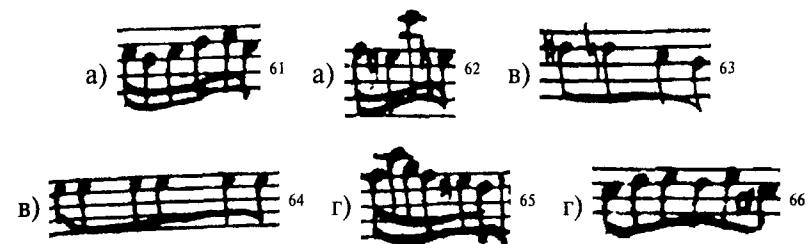
⁵⁵ Автограф Сонаты для флейты traverso и чембало *h-moll* BWV 1030 (Mus. ms. Bach P 975). Стр. 6, строка 3, такт 3.

⁵⁶ Автограф P 975. Стр. 6, строка 9, т. 3.

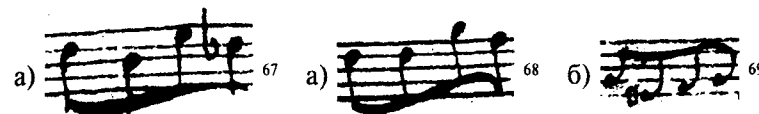
⁵⁷ Автограф P 975. Стр. 1, строка 12, т. 3.



“Хорошо темперированный клавир II” BWV 870—893 (1739—1742):



“Искусство фуги” (Берлинский автограф) BWV 1080 (1739—1742/1746):



⁵⁸ Автограф P 975. Стр. 3, строка 4, т. 2.

⁵⁹ Автограф P 975. Стр. 5, строка 13, т. 3.

⁶⁰ Автограф P 975. Стр. 5, строка 13, т. 2.

⁶¹ Автограф “Хорошо темперированного клавира II” BWV 870—893 (“Лондонский автограф” Add. MS 35021). Прелюдия *e-moll*, стр. 1, строка 8, т. 6.

⁶² Автограф Add. MS 35021. Прелюдия *a-moll*, Стр. 1, строка 6, т. 1.

⁶³ Автограф Add. MS 35021. Прелюдия *a-moll*, Стр. 1, строка 2, т. 1.

⁶⁴ Автограф Add. MS 35021. Фуга *g-moll*, Стр. 1, строка 8, т. 1.

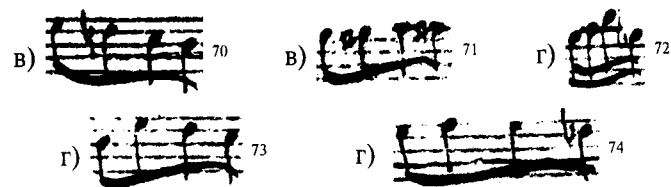
⁶⁵ Автограф Add. MS 35021. Прелюдия *e-moll*, Стр. 1, строка 3, т. 4.

⁶⁶ Автограф Add. MS 35021. Прелюдия *B-dur*, Дополнение к фуге. Стр. 1, строка 1, т. 3.

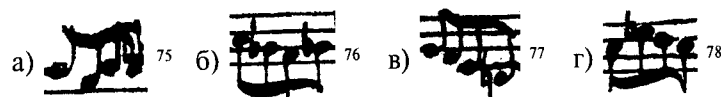
⁶⁷ Автограф “Искусства фуги” BWV 1080 (Mus. ms. Bach P 200). Контрапункт V, стр. 3, строка 13, т. 3.

⁶⁸ Автограф P 200. Контрапункт V, стр. 3, строка 14, т. 2.

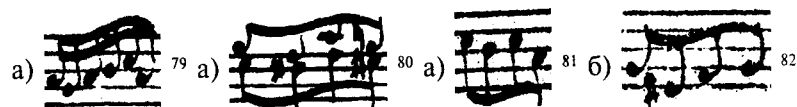
⁶⁹ Автограф P 200. Контрапункт X, стр. 1, строка 8, т. 6.



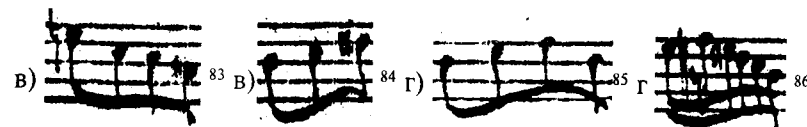
“Музыкальное приношение” BWV 1079 (1747):



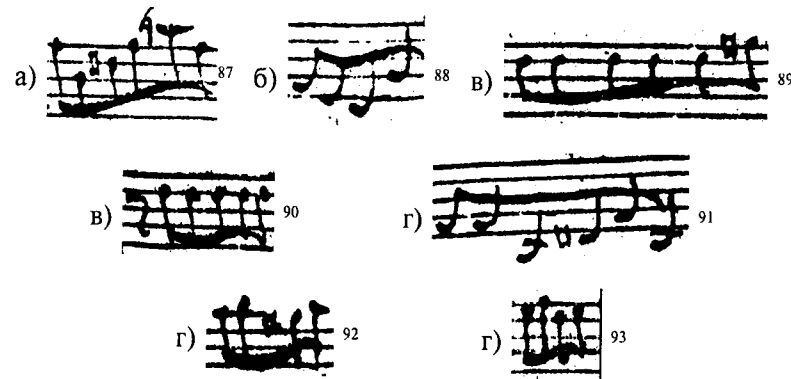
“Канонические вариации” BWV 769a (1747—1748):



- ⁷⁰ Автограф Р 200. Контрапункт X, стр. 2, строка 21, т. 4.
⁷¹ Автограф Р 200. Контрапункт XI, стр. 4, строка 3, т. 4.
⁷² Автограф Р 200. Контрапункт VI, стр. 3, строка 1, т. 2.
⁷³ Автограф Р 200. Контрапункт X, стр. 3, строка 14, т. 3.
⁷⁴ Автограф Р 200. Контрапункт XII (Canon), стр. 1, строка 17, т. 1.
⁷⁵ Автограф “Музыкального приношения” BWV 1079 (Mus. ms. Bach Р 226). Стр. 3, строка 6, т. 4.
⁷⁶ Автограф Р 226. Стр. 4, строка 11, т. 5.
⁷⁷ Автограф Р 226. Стр. 1, строка 5, т. 5.
⁷⁸ Автограф Р 226. Стр. 4, строка 11, т. 5.
⁷⁹ Автограф Канонических вариаций BWV 769a (Mus. ms. Bach Р 271). Стр. 1, строка 4, т. 2.
⁸⁰ Автограф Р 271. Стр. 6, строка 2, такт 2.
⁸¹ Автограф Р 271. Стр. 5, строка 3, такт 1.
⁸² Автограф Р 271. Стр. 4, строка 17, такт 3.



Месса *h-moll* BWV 232. Часть 2, Symbolum Nicenum (1748/1749):



Проделанный анализ и приведенные примеры позволяют нам сделать важный для идентификации баховского почерка вывод: *нисходящая синусоида как динамический стереотип* (использованная в противоречии с линией нотных головок) является элементом баховского почерка 1740-х годов.

- ⁸³ Автограф Р 271. Стр. 5, строка 5, такт 2.
⁸⁴ Автограф Р 271. Стр. 5, строка 11, такт 3.
⁸⁵ Автограф Р 271. Стр. 5, строка 3, такт 1.
⁸⁶ Автограф Р 271. Стр. 1, строка 2, такт 3.
⁸⁷ Автограф Мессы *h-moll* BWV 232 (Mus. ms. Bach Р 180). Часть № 2: Symbolum Nicenum. Стр. 129, строка 9, т. 6.
⁸⁸ Автограф Р 180. Стр. 108, строка 6, т. 4.
⁸⁹ Автограф Р 180. Стр. 118, строка 11, т. 1.
⁹⁰ Автограф Р 180. Стр. 127, строка 5, т. 7.
⁹¹ Автограф Р 180. Стр. 119, строка 10, т. 1.
⁹² Автограф Р 180. Стр. 141, строка 7, т. 1.
⁹³ Автограф Р 180. Стр. 149, строка 16, т. 6.

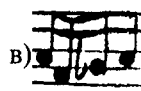
Что же касается восходящей синусоиды, то ее использование сопровождает баховское письмо на протяжении практически всей жизни композитора. 1740-е же годы отличаются параллельным использованием обоих видов синусоид. Обратим внимание на то, каково их использование в 2ЛК (илл. 6 и 7).

Даже беглый осмотр гравюры дает возможность увидеть, что здесь параллельно используются оба их вида — как восходящий, так и нисходящий. Некоторые же фрагменты даже чисто визуально заставляют вспомнить баховские рукописи и гравюры, выполненные Шюблером по баховским гравировальным копиям. Красноречивым, думается, было бы сравнение первого такта 14-й строки в 2ЛК (две группы из четырех шестнадцатых) с последним тактом гравировальной копии Баха на илл. 40, с. 216 (также группы из четырех шестнадцатых), а также с соответствующим тактом в гравюре, выполненной Шюблером (илл. 41).

Восходящая синусоида встречается в 2ЛК 9 раз, причем, треть из них — с независимым соотношением собственной формы и линии нотных головок.

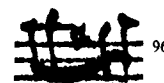
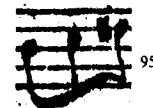
Нисходящая же синусоида отчетливо представлена в 3-х случаях:

- а) строка 12, такт 3 (группа из 4-х шестнадцатых);
- б) строка 14, такт 1 (первая группа из 4-х шестнадцатых);
- в) строка 14, такт 1 (вторая группа из 4-х шестнадцатых);



Примеры б) и в) показывают использование данной фигуры при дублировании линии нотных головок. Особый же интерес представляет пример а). Он обнаруживает независимое сочетание линии синусоиды с линией нотных головок, что, как уже подчеркивалось выше, является сильным идентификационным признаком баховского почерка 1740-х годов.

В период написания "Музыкального приношения" (и позже), как позволяют судить об этом сохранившиеся автографы, усиливается признак в написании нисходящей синусоиды, который можно охарактеризовать, как *укорачивание второй половины синусоиды справа*:



Такое написание встречается и в других рукописях, но в данном случае происходит лишь его усиление (более частое использование). В 2ЛК, как это видно из примера а), мы имеем дело именно с таким вариантом нисходящей синусоиды.

В целом выдерживается и статистическая картина использования различных видов синусоид. Если:

- общее количество синусоид обозначить как "А";
- количество восходящих — как "В";
- количество восходящих, дублирующих линию нотных головок, — как "С";
- количество тех, которые противоречат линии нотных головок, — "D";
- количество нисходящих — как "Е";
- количество нисходящих, дублирующих линию нотных головок, — "F";
- количество нисходящих, противоречащих линии нотных головок, — "G",

то статистическая картина для 1740-х годов в целом может быть выражена следующей зависимостью:

A - B - C - D - E - F - G

Что же касается 2ЛК, то здесь статистика следующая:

A=12; B=9; C=6; D=3; E=3; F=2; G=1.

Таким образом, по совокупности признаков, связанных с использованием синусоиды, правомочно утверждать, что в 2ЛК содержатся признаки баховского почерка 1740-х годов.

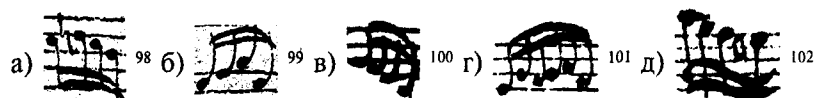
⁹⁴ Автограф Р 226. Стр. 4, строка 11, т. 5.

⁹⁵ Автограф Р 271. Стр. 5, строка 11, такт 3.

⁹⁶ Автограф Р 180. Стр. 141, строка 7, т. 1.

Схождение справа

Для баховского почерка характерен такой вид отклонений от нормативных начертаний, как *схождение ребер справа*. Оно проявляется в группах шестнадцатых как нарушение параллельности в двойных ребрах и, как правило, наблюдается не в прямых ребрах, а в кривых, то есть в синусоидах и дугах. Это — один из наиболее устойчивых признаков, обнаруживаемый как в ранних образцах, так и самых поздних, и практически не исчезающий из его рукописей. Так, мы находим его уже в 1705 году в хоральной фантазии для органа “Wie schön leuchtet der Morgenstern” BWV 739 и последнем сочинении — Мессе *h-moll* (раздел “Symbolum Nicenum”, который датируется августом 1748 — октябрём 1749 года).



Самый типичный случай — это использование двух дуг (редко — синусоид) с различной кривизной. В 2ЛК обнаруживается описанная выше особенность в двух местах:

1. Илл. 6, строка 12, такт 2, третья четверть, группа из 4-х шестнадцатых (а):

2. Илл. 6, строка 14, такт 4, вторая четверть, 1-я группа из 4-х шестнадцатых (б):



В обоих случаях мы имеем дело с сочетанием дуг различной кривизны. Такой вид схождения распространен в баховских

⁹⁸ Автограф хоральной фантазии “Wie schön leuchtet der Morgenstern” BWV 739 (Mus. ms. Bach P 488). Стр. 1, строка 10, т. 3.

⁹⁹ Автограф P 488. Стр. 2, строка 5, т. 2.

¹⁰⁰ Автограф Мессы *h-moll* BWV 232 (Mus. ms. Bach P 180). Дуэт “Et in unum Dominum”. Такт 66.

¹⁰¹ Автограф Канонических вариаций BWV 769a (Mus. ms. Bach P 271). Стр. 1, строка 13, т. 3.

¹⁰² Автограф “Искусства фуги” BWV 1080 (Mus. ms. Bach P 200). Контрапункт V. Стр. 4, строка 10, т. 2.

рукописях 40-х годов в гораздо большей степени, чем сочетание двух синусоид различной кривизны. В упомянутых выше рукописях имеют место также и случаи схождения слева, однако они носят исключительный характер. Нотная графика 2ЛК корреспондирует с этой статистической картиной: здесь нет ни одного случая схождения слева.

Таким образом, на основе сказанного выше, а также анализа рукописей и 2ЛК есть основания для утверждения, что 2ЛК по признаку схождения справа соответствует баховским рукописям.

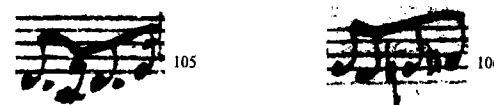
Угол

Угол — не так часто встречающийся элемент почерка И.С.Баха, хотя и характерный для него идентификационный признак. Угол применяется обычно:

- в нижней позиции (штили — под нотными головками); при этом угол направлен вверх:



- в верхней позиции (штили — над нотными головками); при этом угол направлен вниз:



В 2ЛК данная фигура используется в аналогичной ситуации:



¹⁰³ Автограф “Искусства фуги” (P 200). Контрапункт X, стр. 3, строка 8, т. 1.

¹⁰⁴ Автограф P 200. Контрапункт X, стр. 2, строка 6, т. 1.

¹⁰⁵ Автограф P 200. Контрапункт VII. Стр. 3, строка 12, т. 2.

¹⁰⁶ Автограф P 200. Контрапункт II, стр. 2, строка 4, т. 2.

Нередко, при сглаженном угле, данная фигура приближается к синусоиде, как это видно в последнем образце из рукописи (к сноске 106) и последних трех образцах из гравюры.

Есть еще одна особенность:

В данной фигуре левая сторона всегда связывает 2 ноты, правая — 3, то есть имеет место фигура типа 2+3. Во всех приведенных примерах из рукописи Р 200 и из 2ЛК мы наблюдаем именно такую картину. В данном случае угол используется не только при скачке в первых двух нотах (как это имеет место в первых двух примерах из Р 200 и крайних примерах из 2ЛК), но и при секундном движении (как в двух последних примерах из Р 200 и средних — в 2ЛК). В данной связи следует отметить, что для почерка И. С. Баха не типично применение угла в фигурах по модели 3+2, то есть являющихся инверсиями представленных выше, причем, как со скачком, так и без него. Данная картина также корреспондирует с той, которая имеется в гравюре 2ЛК: здесь присутствуют только те виды, о которых шла речь выше.

Таким образом, в 2ЛК по характеру использования фигуры “угла” обнаруживаются признаки баховского почерка.

Лиги

Написание лиг в почерке И. С. Баха отличается стабильностью и сохраняется от ранних образцов до самых поздних. Наряду с нормативными Бах использует и несколько разновидностей “деформированных”. Основные из них — три.

1. *Асимметричная лига*. В нормативном написании лига представляет собой симметричную дугу, каждый из ее концов — левый и правый — “смотрят” на ноту, которую они связывают (см. ниже пример “а”).

Описываемый же в данном пункте вид баховской лиги — асимметричный (см. ниже пример “б”) — отличается более крутым, чем обычно, изгибом левой половины дуги и более пологой — справа:



¹⁰⁷ Автограф Р 226, стр. 4, строка 9, тт. 5.

Этот вид дуги присутствует обычно в нижних лигах, но используется и в других элементах нотного текста И. С. Баха, при:

а) написании тактового размера “С” (нижняя дуга):  ¹⁰⁸

б) написании скрипичного ключа (последний элемент, нижняя петля):  ¹⁰⁹

в) написании половинной и целой нот:  ¹¹⁰

г) написании нижних фермат:  ¹¹¹

Нормативная лига обычно связывает две ноты, “глядя” на них как левой, так и правой половинами дуги. В результате же деформации в специфически баховском начертании лига соединяет две ноты слева и справа по-разному. Правая половина такой лиги обычно указывает на ноту, к которой она устремлена (см. выше — илл. “б”, а также ниже — илл. “а”). Левая же половина лиги никак не “контактирует” с нотой, находящейся перед ней. Связи между ней и нотой не образуется. При этом размещение лиги относительно нот, которые она связывает, обычно также асимметрично, она располагается ближе к правой ноте и дальше от левой (см. выше — илл. “б”, а также ниже — илл. “а”).

2. *Ферматообразная малая лига*. Она обычно используется Бахом для связи нот на близких расстояниях. По написанию она напоминает фермату с крутыми краями (см. илл. “а”). Иногда Бах использует ее и на больших расстояниях в функции асимметричной лиги. При этом она ощутимо смещается вправо (см. илл. “б”, “в”, “г”):



¹⁰⁸ Автограф Р 226, стр. 1, строка 1, т. 1.

¹⁰⁹ Автограф Р 200, *Canon in Hypodiatheeron*, стр. 2, т. 1.

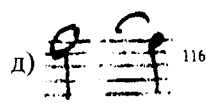
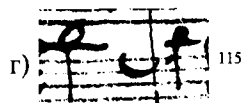
¹¹⁰ Автограф Р 226, стр. 3, строка 7, т. 4.

¹¹¹ Автограф Р 200 *Contrapunctus 1*, стр. 2, строка 20, т. 3.

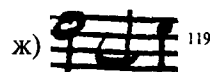
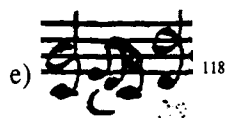
¹¹² Автограф Р 226, стр. 4, строка 4, тт. 4-5.

¹¹³ Автограф Р 226, стр. 3, строка 7, тт. 3-4.

¹¹⁴ Автограф Р 226, стр. 3, строка 11, тт. 4-5.

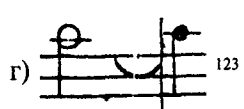
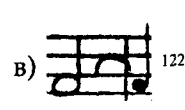
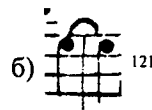


3. Лига, повернутая на бок (или с тенденцией к этому). Бах использовал этот вид как в сложных ситуациях, когда того требовало соответствующее расположение нот (е), так и в случаях элементарных (ж)¹¹⁷, то есть практически независимо от особенностей нотной графики:



Сравним полученные данные с тем, что имеется в гравюре 2ЛК.

Ниже мы видим образцы перечисленных ранее разновидностей несимметричных лиг (а—д):



А также — лигу, повернутую на бок (в обеих ее разновидностях):

¹¹⁵ Автограф Р 200, Контрапункт III, стр. 2, строка 14, тт. 2—3.

¹¹⁶ Автограф Р 200, Контрапункт III, стр. 2, строка 10, т. 3.

¹¹⁷ В этом случае она приближается к асимметричной лиге.

¹¹⁸ Автограф Р 226, стр. 1, строка 1, т. 9.

¹¹⁹ Автограф Р 226, стр. 2, строка 10, тт. 4—5.

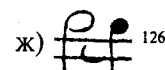
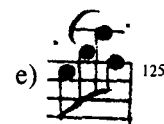
¹²⁰ 2ЛК, стр. 2, строка 10, тт. 7—8.

¹²¹ 2ЛК, стр. 2, строка 15, тт. 2—3.

¹²² 2ЛК, стр. 2, строка 3, тт. 3—4.

¹²³ 2ЛК, стр. 2, строка 3, тт. 8—9.

¹²⁴ 2ЛК, стр. 2, строка 7, тт. 8—9.

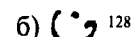


Таким образом, анализ 2ЛК обнаруживает разнообразные виды лиг, свойственные почерку И. С. Баха.

Фермата

Как известно, существуют два вида ферматы: верхняя  и нижняя .

И. С. Бахом используются оба ее обозначения — верхнее (см. “а”) и нижнее, причем второе имеет два вида — обычный, дугообразный (см. “б”) и специфический, напоминающий латинскую букву V (см. “в”):



Указанные варианты типичны для И. С. Баха, но, судя по всему, какой-либо закономерности или тенденции в употреблении того или другого нет. Не удалось обнаружить и причин, по которым Бах отдает предпочтение тому или другому виду. Так, например, в Сонатах и партитах для скрипки соло из 22-х нижних фермат 18 — V-образных и 4 — обычных; в Бранденбургских концертах из 16 нижних фермат 3 — V-образных и 13 — обычных; в автографе “Искусства фуги” (Р 200) из 8 нижних фермат 4 — V-образных и 4 — обычных.

Начертание Бахом V-образной ферматы имеет свои индивидуальные особенности:

1. Бах использует 2 основных ее начертания — широкое  ¹³⁰ и узкое  ¹³¹.

¹²⁵ 2ЛК, стр. 1, строка 3, т. 6.

¹²⁶ 2ЛК, стр. 1, строка 3, т. 5.

¹²⁷ Автограф Р 226, стр. 3, строка 13, т. 9.

¹²⁸ Автограф Р 226, стр. 3, строка 14, т. 9.

¹²⁹ Автограф Сонаты для флейты трaверсо и чембало *h-moll* BWV 1030 (Mus. ms. Bach P 975). Стр. 12, строка 19, такт 1.

¹³⁰ Автограф Р 200, Контрапункт II, стр. 2, строка 22, т. 1.

¹³¹ Автограф Р 200, Контрапункт XI, стр. 5, строка 4, т. 7.

2. Независимо от того, который из этих двух видов используется, чаще всего остаются постоянными определенные признаки во всех конкретных образцах. Они касаются особенностей вида левого крыла ферматы, вида правого крыла и их соотношения:

- а) левое крыло короче правого;
- б) верхний конец левого крыла ниже верхнего конца правого;
- в) угол наклона левого больше угла наклона правого (не считая “крючков”);
- г) “крючок” на левом крыле, с которого начинается начертание ферматы, выражен более отчетливо, нежели на правом (левое окончание даже чаще выражено не в форме “крючка”, а как след резкого торможения штихеля или пера при движении вверх);
- д) проекция левого крыла на линию строки меньше проекции правого.

Нижняя фермата V-образного вида находится в 2ЛК в месте окончания Канонической фуги (илл. 7).

Само наличие V-образного варианта здесь еще не может служить свидетельством того, что в гравировальной копии она была начертана И. С. Бахом (несмотря на то, что подобный вариант действительно весьма специфичен и был типичен для баховских рукописей). Так, переписчик в процессе изготовления гравировальной копии, глядя в чистовую рукопись и видя в ней данный вид знака, мог подчиниться в выборе его вида тому, что он видит. Как мы упоминали выше, переписчик изначально находится в состоянии подчинения авторской рукописи. Поэтому с этой психологической установкой ему легче подчиниться особенностям авторского текста, чем идти “поперек” него. Естественно, что в этом случае он переносит в копию лишь идею V-образной ферматы, выполняя ее в своем стиле начертания, своим динамическим стереотипом. Такие случаи, например, имеют место в гравировке I, II и III частей “Клавирных упражнений”, а также в “Канонических вариациях”. Их анализ показывает, что написание фермат не соответствует основным чертам динамического стереотипа баховского начертания. Они выполнены копиистами, готовившими гравировальные копии для публикации этих произведений.

В двойном же листке с канонами (2ЛК) V-образный вариант ферматы демонстрирует иные особенности, чем те, которые

представляют “Клавирные упражнения” и “Канонические вариации”. В 2ЛК фермата обладает перечисленными признаками баховской ферматы, представляет собой широкий вариант ее начертания:

 ¹³²

При этом необходимо учитывать следующее. Как явствует из гравюры, Шюблер, проходя штихелем по прорисовке, выполнял начертание двумя штрихами сверху (баховское же начертание иное: левое крыло — движением вниз; правое — движением вверх). Поскольку гравер наносил ее зеркальное изображение, то на правом крыле, естественно, появились признаки левого движения, а на левом — правого (даже если он выполнил это левой рукой):



¹³³

Поэтому тонкости динамического стереотипа баховского начертания смазывались, и оставались лишь общие его черты (пункты а — г). Тем не менее, они, как мы это пытались показать, присутствуют в шюблеровской гравюре.

Трель

Изображение И. С. Бахом знака трели весьма специфично и отличается от обычно принятого и повсеместно встречающегося в виде обозначения, где отчетливо прорисованы обе буквы (*tr*), со стандартным написанием буквы *r*.

Особенность баховского начертания заключается прежде всего в том виде, который имеет буква *r*, а также в характере связи обеих букв. Здесь Бах использует два варианта:

- а) нижняя часть буквы *t* движется практически перпендикулярно к вертикальной ее части, не образуя, как обычно, нижней дуги, а двигаясь параллельно верхней перекладине буквы *t*

¹³² 2ЛК, стр. 2, строка 16, т. 10.

¹³³ Изображение той же ферматы, увеличенное.

(см. ниже: "а"), далее данный элемент непосредственно переходит в ниспадающую дугу или угол.

б) нижняя часть буквы *t* образует дугу (см. илл "б"), которая непосредственно переходит во вторую такую же, тем самым образуя фигуру "двойного крючка".

а)  134

б)  135

Оба вида начертания присутствуют в баховских рукописях с самых ранних до самых поздних и являются чрезвычайно устойчивыми элементами его почерка. Кроме того, ввиду своей специфичности они оба являются и весьма сильными его идентификационными признаками. Обратимся теперь к гравюру Шюблера.

В 2ЛК мы также обнаруживаем оба варианта обозначения трели.

Первый из них соответствует виду "а)" (см. выше и ниже илл. "а", а также илл. 7 на с. 11: строка 13, такт 7). Здесь мы также наблюдаем нижнюю часть, не образующую крючка, но перпендикулярную вертикали и параллельную верхней переключательной буквы *t*. Как и в рукописных вариантах, нижняя часть резко ниспадает, непосредственно переходя в дугу (или угол).

Второй вариант написания трели соответствует виду "б)" — "двойной крючок":

а)  136

б)  137

Других вариантов обозначения трели в гравюре Шюблера (2ЛК) нет.

Указанные признаки порождены динамическим стереотипом написания, особенностью почерка, а не выбора знака, способом его изображения (подобно тому, как нижняя фермата могла быть дугообразной или V-образной) и поэтому в гравюру 2ЛК эти

¹³⁴ Автограф Сонат и партит для скрипки соло BWV 1001—1006 (Mus. ms Bach P 967). Соната № 2, *a-moll*, стр. 1, строка 1, т. 2.

¹³⁵ Автограф P 967. Соната № 2, *a-moll*, стр. 1, строка 7, т. 2.

¹³⁶ 2ЛК, стр. 2, строка 13, т. 7.

¹³⁷ 2ЛК, стр. 1, строка 7, т. 4.

признаки попали вместе с почерком автора гравировальной копии.

"Ergo..."

Изучение награвированного Иоганном Хейнрихом Шюблером 2ЛК с точки зрения почерка, сравнение его с другими работами этого же гравера, а также рукописями И. С. Баха приводят нас к следующим заключениям:

- Нотная графика данного листка (2ЛК) обнаруживает целый ряд признаков почерка И. С. Баха, в том числе периода второй половины 40-х годов.
- Манера гравировки данного листа *совпадает* с теми образцами, которые награвированы Иоганном Хейнрихом Шюблером с гравировальных копий, выполненных самим Бахом для "Искусства фуги".
- Манера гравировки данного листа (2ЛК) *отличается* по целому ряду признаков от образцов, награвированных им же, но с гравировальных копий, выполненных не Бахом, а другими авторами.

Данные заключения неминуемо приближают нас к выводу о том, что *гравировальная копия для двойного листа с канонами (2ЛК) была изготовлена самим И. С. Бахом*. Следовательно, утверждение Ганса Теодора Давида о том, что Шюблер в процессе гравировки переставил каноны, изменив их последовательность, судя по всему, ошибочно. Шюблеры (оба брата) к перестановке канонов не имеют никакого отношения, потому что всё сделано самим Иоганном Себастьяном Бахом. Именно он — автор той последовательности частей "Музыкального приношения", которая представлена в издании Шюблера.

Полученные нами аналитические данные впоследствии были подвергнуты криминалистической экспертизе. Она выполнялась в Центральной судебно-криминалистической научно-исследовательской лаборатории (г. Ленинград) известным экспертом-почерковедом кандидатом юридических наук М. Г. Любарским¹³⁸. Экспертиза подтвердила результаты анализа.

¹³⁸ При выполнении экспертизы использовались методы почерковедческих и трассологических исследований.

Вывод о том, что И. С. Бах был единоличным автором того порядка частей в “Музыкальном приношении”, который имеет место в издании Шюблеров 1747 года, заставляет нас окинуть взором все сказанное ранее, всю концепцию, изложенную в данной работе. Первое, что напрашивается, — это вопрос о том, к чему тогда весь предыдущий разговор? Может быть, всё “Музыкальное приношение” с самого начала и было задумано именно так, как мы его видим в оригинальном издании? И, может быть, никакой перестановки вообще и не было?

Чтобы ответить на этот вопрос, надо вновь вернуться ко всем деталям изложенной концепции и проследить, не противоречит ли она только что полученным выводам.

Не будем утомлять читателя. Мы этот путь проделали и можем констатировать: не противоречит (сомневающийся же может сделать это самостоятельно). Но тогда естественно возникает задача интерпретации всех тех фактов и выводов, которые накопились к данному моменту. Нам хотелось бы представить ее как ответ (разумеется, гипотетический) на загадку “Музыкального приношения”.

Итак, наша интерпретация такова:

1. И. С. Бах сочинил “Музыкальное приношение” как цельную и единую композицию, хотя эта цельность и иная, нежели цельность сочинения, предназначенного для концертного исполнения.

2. “Музыкальное приношение” в этом замысле имело вид, представленный на схеме 22 (с. 120) и примерах 4а и 4б (с. 102—103).

3. Осуществить этот замысел в полной мере Баху не удалось. При изготовлении им гравировальной копии для канонов один из них — Каноническая fuga — не уместился целиком на одной странице, и Баху пришлось “одолжить” одну двойную нотную строчку на предыдущей странице с шестеркой канонов. Из-за этого пришлось отсюда изъять один из канонов, записанный на одной (двойной) строке. Самым подходящим для этой цели был канон, который впоследствии получил название “Canon perpetuus super Thema Regium”. Бах поместил его после трехголосного Ричеркара как раз на том месте, где находился двухголосный канон “Quaerendo invenietis”. А этот последний Бах поместил перед четырехголосным каноном, следующим после шестиголосного Ричеркара.

4. На этом перестановка была закончена.

5. Это был второй вариант композиции “Музыкального приношения”. Однако думается, что Бах все-таки намекнул на то, что есть и первый, основной вариант — надписью над представленным каноном: “Quaerendo invenietis”. Это можно было понимать так: “Ищи и найдешь его правильное место, а там — и всю композицию”.

6. Перестановка была вызвана техническими причинами, но Бах выполнил ее, доведя до такого вида, с которым он согласился как со вторым, имеющим самостоятельное значение.

Такова наша интерпретация полученных фактов. Но мы ни в коей мере не считаем, что загадка “Музыкального приношения” разрешена. Как было сказано во Введении, окончательный ответ может дать только авторская рукопись. Пока же мы можем лишь выдвигать гипотезу, судить о правдоподобии которой — читателю.

Summary

"The Musical Offering" ranks among J. S. Bach's most enigmatic works. None of his other works has posed such a swarm of questions in musicology, none has been the matter of such dispute, nor has any other work of his aroused such a host of speculations, the overall number of which is about twenty, to the best of my judgement.

These are primarily concerned with the structure of "The Musical Offering". The thing is that the work came down to the present day in a form that would necessarily provoke some astonishment; it is in separate unrelated parts, on sheets of different size and quality, there is no consecutive pagination (each of the *ricercare*s and the Sonata are of their own separate page numbering) and the canonic cycle lacks it altogether. What is more, the three-voice *ricercare* is taken down in the form of piano part, the six-voice one in a score form, while the Sonata is presented by its instrumental parts and the canons are a genuine cryptogram. That is why the way in which all the parts available form a whole, i.e. the inherent structure of the work, turned into an issue of such great importance.

Meanwhile the history of the creation of "The Musical Offering" and its appearance have always been regarded self-evident. The reason there might have been the availability of reliable sources as well as the seemingly absent unsettled matters in the story. It is not by chance that the description of J. S. Bach's trip to Berlin and Potsdam together with his son Wilhelm Friedemann is to be found in each new book, in each new research paper practically unchanged; the same holds good of the improvisation at the musicale before King Friedrich II and his courtiers on May 7, 1747 — when improvising the six-voice fugue Bach refused to obey "the King's orders". Bach is said to have insisted that not all themes are suitable for a fugue and to have substituted the King's theme for his own.

Chapter I *Tracing Down the Potsdam Improvisation* centers upon that story. It questions two main points: 1) Wilhelm Friedemann's participation in the trip and especially his presence at the improvisation itself and 2) Bach's refusal to improvise a six-voice fugue on the King's theme as well as its substitution for a theme of his own.

As regards the Potsdam Improvisation scholars have the following sources at their disposal:

1. The piece of news in the "Berlinische Nachrichten" from May 11, 1747.

2. Bach's own dedication of "The Musical Offering" to Friedrich II published in the very first edition of July, 1747.

3. The obituary compiled by C. Ph. E. Bach and J. F. Agricola published in Lorenz Mizler's "Musicalische Bibliothek" (1754).

4. J. N. Forkel's book "On J. S. Bach's Life, Art and Works" ("Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke"), 1802.

The first appeared four days after the event, the second two month, the third seven years, and the fourth fifty-five years after it. The first two of these (the article and the dedication to the King) explicitly deal in *one improvisation only*, namely the one on May 7 on a theme offered by the King. There is no mentioning at all of a second improvisation or of the *substitution* of one theme for another. There is something about a second improvisation the following evening in the newspaper, yet it mentions neither the King's theme nor its substitution for another. The obituary presents the two improvisations as having taken place within a single night (thus there is no mention of the following day whatsoever). Forkel's book though, explicitly deals in two improvisations. He offers the following explanation of the second improvisation's not being on the King's theme: "Since it is not each theme that can be developed in such a number of voices, Bach chose the theme himself." It is this ambiguous sentence which has given birth to the legend of Bach's refusal to obey "the King's orders" and the substitution that occurred. Thus there is a faithful account of the Potsdam Improvisation in the newspaper and the dedication alone. Forkel's book and the obituary do not reflect things as they really were. It is a conclusion indirectly confirmed by other facts as well. Most important among them would seem to be Wilhelm Friedemann's absence from the improvisation (cf. Section "Shall We Believe Wilhelm Friedemann, the Eyewitness?") as well as the response of the musical circles at the time to Bach's refusal to improvise on the theme offered and its substitution for a theme of his own (Section "The Theme Substitution — Good or Bad?").

Chapter II *On the Reconstruction* is an attempt at restoration of the composer's original plan for the work, taking into account all scientific data available. Christoph Wolff's concept (cf. Chart 1, p. 30) has been chosen as the starting point, being the most convincing. Analysis of some of its inherent contradictions (e.g. the dedication to the King comes somewhere in the middle; some of the titles

and sub-titles of the parts do not fully correspond to the material they refer to, etc.) was aimed at its further development.

There are nine sections in Chapter II ("Canons and Canonic Fugue"; "Order of Canons"; "Thematic and Contrapuntal Canons" "The Crab Canon - Thematic or Contrapuntal?"; "The Canon X"; "The Place of the Three Thematic Canons"; "Composition of the Canons"; "What was the Composer's Idea?"; "What Did Shübler Do?";) which are divided in three parts. Part I of the Chapter II centers upon the overall topography of the collection, the file formation, the place of the covers, the order of sheets and so on. As the result of the research we would like to suggest that the collection was a non-linear construct of two files, the smaller inserted within the larger. The double sheet of the canons and the acrostic serve as the cover of the larger file. It has an outer cover as well, the first page bearing the title, the second the dedication to the King (cf. Chart 4, p. 75).

The second part of Chapter II centres upon the ten canons — their respective place in the collection. Having explored the titles and inscriptions accompanying the canons, the technique of composing and the theoretical grounds, we would venture some doubts on the traditional view that "The Musical Offering" contains five thematic and five contrapuntal canons; the ratio seems to be four thematic ones to six contrapuntal. The close examination of the work's topography as well as the stylistic peculiarities of Bach's taking down of many-part works and a number of other features would suggest that the Canonic Fugue should have been on the right-hand side of the double sheet together with the canons and the acrostic while the other canons should have been on the left-hand side forming a canonic sequence of comparative independence. The survey of the sequence elicits the fact that its independence is the result of a definite algorithm it conforms to. On the evidence provided by the characteristics of the algorithm and the fact that the transition of the Canonic Fugue to the right-hand side has left two empty lines (two staves), the author concludes that the canon sequence was not a succession of five canons (in the original version their numbers are from 1 to 5) but of six. Thus it becomes an issue of the greatest significance to find out the Canon X. Following the algorithm mentioned above its features were fairly well prefigured and it was found out. It came out to be the *Canon perpetuus super Thema Regium* which comes after the three-voice ricercare. In conformity to the general pattern it was included

within the six-canon series, it must have been under number four. This composition you would see on the p. 102—103.

The rest of the thematic canons conform to other rules, they are of different function and position. Their study suggests that they function as vignettes, as specific emblematic decorations. (cf. Orel's suggestion that some of the canons function as epigrams). These come after the pieces whose vignettes they actually are, and what is more important they fit perfectly into their musical pattern. Thus the two ricercares are related to two enigmatic canons (*Quaerendo invenietis*). They are united by their common motto, the Italian word of 'ricercare' and the Latin 'quaero', having one and the same meaning 'to seek'. The relation of the Sonata to the following perpetual canon has never been disputed; the overall pattern of structure has even led to the wrong inclusion of the canon within the Sonata. Thus the three-voice ricercare should be followed by the two-voice enigmatic canon, the six-voice ricercare, by the four-voice enigmatic canon, and the Sonata, by the perpetual trio-canon. The Canonic Fugue in its turn, being situated as it is, functions as a vignette of the whole work. And what is more it reflects the overall bent of the "Musical Offering" as a 'Prussian Fugue', thus simultaneously realizing the idea both H. Th. David and Chr. Wolff mentioned, that of *de canone ad fugam* in the whole succession of canons (See Chart 14, p. 114).

Part III of Chapter II (the last two sections, *What was the Composer's Idea?* and *What did Shübler Do?*) is a summary of the data gathered as a result of the reconstruction. (See Charts No's 22, 23, 24: p. 120—121) and their interpretation. Here the name of Shübler is conventionally used to mean the two brothers Johann Georg and Johann Heinrich (when there is a mention of one of them in particular, the whole name is given).

The reconstruction supplies sufficient ground for the following conclusions:

1. Compared to the original version of J. S. Bach's, the "Musical Offering" has undergone a transition of canons, yet it was accomplished under the urge of circumstances.

2. The transition caused the minimum number of losses possible. Its peculiarities imply that Shübler's interference was extremely tactful and careful. What is more, it leaves the impression of having been achieved so faithfully and closely following the essence and spirit of "The Musical Offering" that it seems that Shübler's hand has been directed by Bach himself.

3. "The Musical Offering" is a work of carefully planned and rigorous structure. Yet it leaves open certain possibilities for different variants in the composition which emerges as one of its typical features. The variants themselves and their type, though, have all been planned out by the composer himself.

Chapter III, On the Interpretation deals not only with the strictly defined issues of the style of performance of "The Musical Offering". These have been viewed in the broader sense of being a part of the Baroque musical culture (in the first section of the Chapter) which is, in the long run, closely related to the interpretation of the work as well. On the other hand, a number of specific features of "The Musical Offering" are easily explained since they reflect a great deal of details and the setting of the Improvisation at the court (Section *The Potsdam Improvisation in "The Musical Offering"*) as well as the new stylistic trends and the taste of the Prussian court in the time (Section *The New Style*). Special attention should also be devoted to the inscriptions inside, both obvious and hidden. They speak a lot about the work as a whole (Section *Inscriptions*). The overall material explored in the Chapter, i.e. a lot that has hitherto seemed strange to most scholars: the 'odd' outer appearance of the pieces to begin with, their position and graphic outlines, as well as the unique sound, may all be viewed as a perfectly legible text, as Bach's address to the King and the musical circles. The press materials published so far provide further evidence that Bach made himself the director of events in his lifetime over and over again. "The Musical Offering" is a case in point. It clearly indicates that Bach carefully planned and directed each step: the journey and the preparation for it, as well as the work's creation, publishing, distribution and even the date it should be sent to the King. Bach's whole life is full of similar examples. He did not only work, he lived as a 'man of the Baroque'.

The *Epilogue, or 'To be Continued'?* sets itself the task of finding out the author of the canon transitions accomplished when "The Musical Offering" was first published. On the one hand, the speculative reconstruction of the composer's plans serves as an indirect confirmation of H. Th. David's theory that the canons were transposed at the time the work was published, though hardly for the same reasons David suggests. On the other hand, there remain a great number of uncertainties often ignored by scholars. Thus it is highly improbable that Shübler (or the Shüblers) would do a thing like that entirely of his own accord; it is also improbable that Bach who attached the

greatest importance to the fine structure of his many-part works and who worked very hard on it should willingly accept what the engraver did without letting him know etc. What is more, the superb character of the transition would also raise some doubts. All these made us seek the answers and some further evidence in the edition released in Bach's lifetime and the six-voice *ricercare* preserved in handwriting, the only genuinely reliable sources. When necessary other editions of Shüblers' and Bach's transcriptions of the same period have been made use of as well. The close examination of the style of handwriting on the double sheet of canons engraved by Johann Heinrich Schübler and the comparison to other of his works as well as to Bach's manuscripts would seem to elicit the following suggestions: 1) the sheet reveals a number of features typical for Bach's handwriting at the time, 2) the style of engraving is identical to that of Johann Heinrich's engraving copies (*Abklatschvorlagen*) Bach made himself for "The Art of Fugue", 3) the manner of engraving differs a lot from that of the copies Johann Heinrich made from the *Abklatschvorlagen* of other musicians apart from Bach. These would evidently lead to the conclusion that the *Abklatschvorlagen* for the double sheet of canons and the Canonic Fugue were Bach's own product. That is to say, Schübler (or the Schüblers) had nothing to do with the canon transition. Bach himself is entirely responsible for that. Naturally we had to offer an overall interpretation of the data gathered so far and its runs as follows:

1. Bach composed "The Musical Offering" as a work of unity and integrity, though the integrity is far from being that of a work designed for concert performance.

2. "The Musical Offering" as planned by Bach looked like the composition on Chart 22, p. 120 and the reconstruction on p. 102—103.

3. Bach could not fully realize his plans. When doing the *Abklatschvorlagen* of the canons (Let us remind once again that he did also the *Abklatschvorlagen* of the canons in "The Art of Fugue" (the Canonic Fugue could not be fully taken down on one page and Bach was forced to 'borrow' a line from the previous page with the six canons. Thus he had to remove one of the canons all of which were on two staves. Most suitable seemed the canon which was later called *Cano n perpetuus super Thema Regium*. It was written on a single staff not without some 'compressing'. A single line in the vertical format was too small for it. Bach put it after the three-voice *ricercare* where the two-voice canon *Quaerendo invenietis* had been before. He blended that with

the four-voice canon following the six-voice ricercare.

4. Thus the transition was fully completed.

5. That was the second version of "The Musical Offering".

6. Such transitions, re-workings and changes of the original version and the creation of new versions were quite typical for Bach (Cases in point: "Inventions", "Canonic Variations", "Goldberg-Variations", "The Art of Fugue").

7. The reasons for the transition were purely technical yet Bach accomplished it as a second version of its own right (the works mentioned above are similar in that respect).

We do not however in any sense suggest that all these settle the question of the secret of "The Musical Offering". A final solution could be provided only by the composer's manuscript. We can now only come up with a hypothesis whose plausibility is to be judged for by our readers.

(English translation by Kornelia Tancheva-Misheva)

Список литературы

1. *Кац, Борис*. К реконструкции замысла "Музыкального приношения" // Советская музыка, 1985, № 6. С. 67—76.

2. *Милка, Анатолий*. "Музыкальное приношение" И. С. Баха (К проблеме реконструкции) // Традиции музыкальной науки. Сборник исследовательских статей. Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. Л., 1989. С. 144—176.

3. *Милка, Анатолий*. "Музыкально жертвоприношение" на Йохан Себастиан Бах. Към въпроса за реконструкцията и интерпретацията // Бюлетин "Музикални хоризонти", 1988, брой 19—20. С. 1—179.

4. *Bach J. S. Das Musikalische Opfer* : Orchesterfassung von Igor Markevitch. London: Hawkes & Sons, 1952.

5. *Bruggaier, Eduard*. Eine Schulaufführung des Musikalischen Opfers von Johann Sebastian Bach // Bach-Stunden: Festschrift für Helmut Walcha zum 70. Geburtstag... Hrsg. von Walther Dehnhard und Gottlob Ritter. Frankfurt/Main 1978. S. 43—48.

6. *Böß, Reinhard*. Die Kunst des Rätselkanons im Musikalischen Opfer. Wiesbaden, 1968.

7. *Böß, Reinhard*. Stimmentausch- und Spiegelungstechniken im Canon à 2 "Quaerendo invenietis" als beispielhafte Kennzeichen für Bachs "Ars Canonica", das "Musikalische Opfer" // Alte Musik als ästhetische Gegenwart... Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftl. Kongreß Stuttgart 1985 Bd. 1. Kassel, 1987. S. 329—341.

8. *Carrell, Norman*. The Musical Offering (BWV 1079) // English Bach Festival. Oxford, 1966. P. 64—66.

9. *Carrell, Norman*. The Musical Offering (BWV 1079) // English Bach Festival. London, 1969, P. 54—56.

10. *David, Hans Theodor.* Bach's "Musical Offering" // MQ XXIII (1937). P. 24—47.
11. *David, Hans Theodor.* J. S. Bach's Musical Offering: History, Interpretation and Analysis. New York, 1945.
12. *Gerber, Rudolf.* Sinn und Ordnung in Bachs Musikalischem Opfer // Das Musikleben. 1948. No 1. S. 65—72.
13. *Jena, Günter.* Das Musikalische Opfer // BTg 78 (1978). S. 6—8.
14. *Katz, Boris.* Zur Emblematis im Spätwerk Bachs. Einige Bemerkungen zum Musikalischen Opfer BWV 1079 // Beiträge zur Bach-Forschung 9/10. Leipzig, 1991. S. 269—276.
15. *Keller, Hermann.* Das Königliche Thema // Musica, 1950, No 4. P. 277—281.
16. *Kirkendale, Ursula.* Bach and Quintilian. De Institutio oratoria als Modell des Musikalischen Opfers // BTg Berlin. Vorträge 1970 bis 1981. S. 249—262.
17. *Kirkendale, Ursula.* Bach und Quintilian. De Institutio oratoria als Modell des Musikalischen Opfers. // Musik — Antike und Neuzeit. Frankfurt a. M., 1987. S. 85—107.
18. *Kirkendale, Ursula.* La fonte dell' "Offerta musicale" di Bach: Quintiliano: "Institutio oratorio" // Musica Poetica: Johann Sebastian Bach e la tradizione europea. Genua, 1986. S. 133—190.
19. *Kirkendale, Warren.* Ciceronians Versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach // JAMS 32 (1979). S. 1—44.
20. *Kirkendale, Ursula.* The Source for Bach's Musical Offering: The Institutio oratoria of Quintilian // JAMS 33 (1980). S. 88—141.
21. *Kistler-Liebendörfer, Bernhard.* Quaerendo invenietis: Versuch über J. S. Bachs "Musikalisches Opfer". Frankfurt/Main, 1985.

22. *Kopfermann, Michael.* Über den Zehlsinn. Analytische Erörterung zum Begriff der Architektonik der Form, am Beispiel des Krebskanons aus Johann Sebastian Bachs Musikalischem Opfer // Musik-Konzepte 17/18. S. 20—82.
23. *Logemann, George D.* The Canons in the Musical Offering: An Example of Computational Musicology // Elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft. Hrsg. Von Harald Heckmann. Regensburg, 1967. S. 63—87.
23. *Landshoff, Ludwig.* Beiheft zur Urtext-Ausgabe // [Bach J. S.] Musikalisches Opfer... Leipzig, 1937.
24. *Marissen, Michael.* More source-critical research on J. S. Bach's *Musical Offering* // BACH XXV (1994) Nr 1. P. 11—27.
25. *Marissen, Michael.* The theological character of J. S. Bach's *Musical Offering* // Bach Studies 2. Ed. By Daniel M. Melamed. Cambridge, 1995. S. 85—106.
26. *Meyer, Ulrich.* Überlegungen zu Bachs Spätwerk // MuK 50 (1980). S. 239—248.
27. *Michael, Frank.* Anmerkungen zu Ars Canonica // BFB Marburg 1978. S. 147—152.
28. *Milka, Anatoly.* Über den Autor der Umstellung der Kanons im Musikalischen Opfer Johann Sebastian Bachs // Beiträge zur Bach-Forschung 9/10. Leipzig, 1991. S. 129—137.
29. *Moser, Hans Joachim* und *Diener, Hermann.* Bachs Musikalisches Opfer und Kunst der Fuge // Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin. Jg. 2. 1928—29. S. 56—62.
30. *Orel, Alfred.* Johann Sebastian Bachs Musikalisches Opfer // Die Musik. Vol. 30. 1937. S. 83—90.
31. *Pfannkuch, Wilhelm.* J. S. Bachs "Musikalisches Opfer" // Die Musikforschung. 1954. No 7. S. 440—453.

32. *Radice, Mark A.* An Inventory of Bach's "Musical Offering" // BACH VI (1975), Nr. 1. S. 12–16.

33. *Schenk, Erich.* Das Musikalische Opfer von Johann Sebastian Bach. Österreichische Akademie der Wissenschaften. Anzeiger, 1953. No 3. S. 51–66.

34. *Schenk, Erich.* Das "Musikalische Opfer" von Johann Sebastian Bach // Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge. Graz, Wien, Köln, 1967. S. 61–72.

35. *Schenk, Erich.* Das "Musikalische Opfer" von Johann Sebastian Bach // Johann Sebastian Bach. Mit einer Einführung hrsg. von Walter Blankenburg. Darmstadt, 1970. S. 178–195.

36. *Sheweloff, Joel.* "Quaerendo invenietis": Masters thesis. Brandeis University, 1964 (revised in 1969).

37. *Schulze, Hans-Joachim.* [Einführung zum Musikalischen Opfer BWV 1079] // BTg [der] NBG, Sektion DDR [in] Magdeburg 1988. S. 31–34.

38. *Schulze, Hans-Joachim.* Johann Sebastian Bachs Kanonwidmungen // BJ 59 (1973). S. 82–92.

39. *Walker, Paul.* Rhetoric, the *ricercar*, and J. S. Bach's *Musical Offering* // Bach Studies 2. Ed. by Daniel M. Melamed. Cambridge, 1995. S. 175–191.

40. *White, H. M.* Canon in the Baroque era: Some Precedents for the Musical Offering // BACH XV (1984), Nr. 4. P. 4–15.

41. *Wiemer, Wolfgang.* Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs "Kunst der Fuge". Wiesbaden, 1977.

42. *Wiemer, Wolfgang.* Johann Henrich Schübler, der Stecher der Kunst der Fuge // BJ 65 (1979). S. 75–96.

43. *Wolff, Christoph.* Apropos the Musical Offering: The Thema Regium and the term *Ricercar* // Wolff Christoph. Bach: Essays on his Life and Music. Cambridge, 1991. P. 324–331.

44. *Wolff, Christoph.* Bachs Musikalisches Opfer. Entstehungsgeschichte, Überlieferung, Aufführungspraxis // Sommerakademie J. S. Bach. Vorträge. Stuttgart 1979. S. 58–66.

45. *Wolff, Christoph.* Der Terminus "Ricercar" in Bachs Musikalischem Opfer // BJ 53 (1967). S. 70–81.

46. *Wolff, Christoph.* Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII, Bd. 1: Kanons, Musikalisches Opfer BWV 1072–1078, BWV deest, BWV 1079. Kritischer Bericht. Leipzig, 1976.

47. *Wolff, Christoph.* New Research on Bach's "Musical Offering" // MQ 57 (1971). S. 379–408.

48. *Wolff, Christoph.* Überlegungen zum "Thema Regium" // BJ 59 (1973). S. 33–38.

Именной указатель

Август II (Сильный), король польский, курфюрст Саксонский: 202

Август III, король польский, курфюрст Саксонский: 55

Агрикола, Иоганн Фридрих: 35, 39, 41, 72, 136, 137

Амалия, принцесса прусская: 5, 6, 82

Батлер, Грегори: 215

Бах, Анна Магдалена: 159, 207, 210

Бах, Вильгельм Фридеман: 33, 44—54, 157, 161, 215

Бах, Иоганн Элиас: 52, 72, 73, 147, 188

Бах, Карл Филипп Эмануэль: 35, 38, 39, 41, 44, 50, 51, 72, 73, 136, 137, 149, 158, 213

Бёсс, Райнхард: 253

Бидерман, Иоганн Готлиб: 193

Бирнбаум, Иоганн Абрахам: 54, 55, 57—60

Бланкенбург, Вальтер: 256

Бокемайер, Генрих: 55

Брайткопф Бернхард Кристоф : 144

Браницкий, Ян Клеменс: 152

Броссар, Себастьян де: 179, 180, 182

Бруггайер, Эдуард: 253

Бруно, Джованни: 132

Букстехуде, Дитрих: 164

Вайтш, Георг Фридрих: 47

Вальтер, Иоганн Готфрид: 55, 90, 178, 179, 182

Вальха, Хельмут: 253

Вёльфлин, Генрих: 132

Венцель, Антон фон Кауниц: 52

Вивальди, Антонио: 48

Виллаэрт, Адриан: 179, 182

Вимер, Вольфганг: 123, 213, 256

Вольтер (Аруэ, Франсуа Мари): 201

Вольф, Кристоф: 5, 22—31, 33, 63, 64, 69, 74, 75, 78, 79, 81, 83, 85, 87, 90, 105, 107, 117, 122, 123, 127, 130, 144, 149, 152, 156—164, 166—168, 176—183, 186—188, 190, 256, 257

Воронихин, Андрей Никифорович: 133

Габриэли, Андреа: 179

Габриэли, Джованни: 179

Габриэли, Доменико: 179

Галилеи, Винченцо: 180

Галилей, Галилео: 132

Гендель, Георг Фридрих: 163

Гербер, Генрих Николаус: 42

Гербер, Рудольф: 27, 254

Гербер, Эрнст Людвиг: 42, 43

Герстенберг, Иоганн Даниэль: 43

Геснер, Иоганн Матиас: 64

Глэкнер, Андреас: 4

Граун, Иоганн Готлиб: 149

Гудеман, Людвиг Фридрих: 64

Гурлит, Корнелиус: 201

Гюлле, П.: 48

Давид, Ганс Теодор: 26, 27, 32, 45, 53, 75, 79, 82, 87, 122, 123, 126, 127, 130, 149, 176, 177, 190, 243, 254

Денхард, Вальтер: 253

Дилецкий, Николай: 133

Динер, Герман: 27, 255

Друскин, Михаил Семенович: 3, 51, 55, 58, 87, 156

Ерохин, Валерий Алексеевич: 33, 41

Зильберман, Готфрид: 45, 152

Ищенко, Евгений Петрович: 207

Йена, Гюнтер: 254

Каналетто, Антонио (Канале, Джованни Антонио): 140

Кац, Борис Аронович: 3, 28, 32, 47, 50, 76, 87, 145, 191, 253, 254

Кванц, Йозеф: 29, 161, 162, 175

Кеведо, Франсиско де: 197

Келлер, Герман: 155—157, 160, 254

Кеплер, Иоганн: 132

Керль, Иоганн Каспар: 187

Киркендейл, Урсула: 28, 64, 85, 254

Киркендейл, Уоррен: 254

Кирнбергер, Иоганн Филипп: 6, 27

Кистлер-Либендёрфер, Бернхард: 254

Кобаяси, Йошитаке: 218, 219

Ковнацкая, Людмила Григорьевна: 253

Колдуэлл, Джон: 181

Кон, Юзеф Гейманович: 200
 Копровски, Ричард: 206
 Копферман, Михаэль: 255
 Кох, Иоганн Вильгельм: 59
 Кригер, Иоганн: 180, 187
 Кэрелл, Норман: 253
 Ландсхоф, Людвиг: 27, 28, 177, 188, 189, 255
 Лассо, Орландо ди: 165
 Леопольд, князь Ангальт-Кётенский: 143
 Ливанова, Тамара Николаевна: 43
 Липпольдова, Вера: 4
 Логеманн, Джордж А.: 255
 Лука (евангелист): 100
 Любарский, Михаил Григорьевич: 3, 206, 207, 243
 Мариссен, Михаэль: 255
 Маркевич, Игорь: 27, 253
 Марпург, Фридрих Вильгельм: 90, 100, 163, 179, 183, 184, 185, (188?)
 Мартини, Джованни Баттиста (падре): 63, 71, 136, 137
 Маршалл, Роберт Льюис: 226
 Маттезон, Иоганн: 90, 188
 Мейер, Ульрих: 255
 Меламед, Даниэль: 255, 256
 Менцель, Адольф фон: 38
 Мицлер, Лоренц Кристоф: 35, 39, 43, 45, 63, 136, 137, 188
 Мозер, Ганс Йоахим: 27, 255
 Моцарт, Вольфганг Амадеус: 174
 Наливайко, Дмитрий Сергеевич: 132
 Нихельман, Иоганн Кристоф: 158
 Нойман, Вернер: 33
 Ньютон, Исаак: 132
 Опиц, Мартин: 197
 Орель, Альфред: 27, 28, 255
 Палестрина, Джованни Пьерлуиджи да: 165, 179, 182
 Паули, Джованни Баттиста: 71
 Пахельбель, Иоганн: 187
 Пенна, Лоренцо: 180
 Песне, Антуан (Pesne, Antoine): 38
 Питина, Софья Николаевна: 43
 Преториус (Шульц), Михаэль: 180
 260

Протопопов, Владимир Васильевич: 133
 Пфаннхух, Вильгельм: 28, 87, 123, 255
 Риттер, Готлоб: 253
 Рэдис, Марк (Radice, Mark): 28, 256
 Свитен, Готфрид Бернхард ван: 52, 53
 Сперонте (Шольце, Иоганн Сигизмунд): 139
 Строганов, Григорий Дмитриевич: 133, 135
 Танчева-Мишева, Корнелия: 253
 Уокер, Пол: 256
 Уайт, Х. М.: 256
 Фабер (или Шмид?): 64
 Фишер, Иоганн Каспар Фердинанд: 187
 Форкель, Иоганн Николаус: 32, 33, 42, 44—47, 49—52, 54, 62, 157, 161
 Франк, Ганс: 202
 Франк, Михаэль: 255
 Фрескобальди, Джироламо: 166, 179, 182
 Фридрих II (Великий), король Пруссии: 4, 6, 19, 20, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 44—46, 50, 51, 52, 53, 60, 61, 62, 68, 72, 88, 120, 140, 144, 146, 149, 152, 153, 155, 156, 158, 160, 161, 162, 175, 187, 189, 190, 191, 192, 199, 200, 201
 Фробергер, Иоганн Якоб: 179, 182, 187
 Фульде, Иоганн Готфрид: 64
 Хасслер, Ганс Лео: 179
 Хекман, Харальд: 255
 Хелл, Хельмут: 4
 Хиллер, Иоганн Адам: 41, 42
 Хомилиус, Готфрид Август: 41
 Хунольд, Кристиан Фридрих (Менантес): 196
 Хусман, Генрих: 27, 28
 Шайбе, Иоганн Адольф: 54—56, 58, 59
 Шайбе, Иоганн: 54
 Швейцер, Альберт: 149, 167, 168, 174, 190
 Шевелофф, Джоэль: 28, 29, 256
 Шейдт, Самуэль: 165, 194
 Шенк, Эрих: 27, 28, 256
 Шкловский, Виктор Борисович: 137
 Шмид, Бальтазар: 213
 Шмидер, Вольфганг: 64

Шнайдер, Макс: 48
 Шостакович, Дмитрий Дмитриевич: 195
 Шпис, Майнрад: 188
 Шпитта, Филипп: 26, 27, 131, 138, 149, 155, 156, 167, 190
 Штейн, Абрам Львович: 138
 Шульце, Ханс-Йоахим: 33, 256
 Шюблер, Иоганн Георг: 5, 27, 63, 68, 84, 86, 88, 89, 95,
 99, 100, 105, 110, 122, 123, 125, 126, 203, 213, 244
 Шюблер, Иоганн Хейнрих: 124, 203, 213—215, 232, 241—
 244, 256
 Эберлин, Иоганн Эрнст: 163, 164
 Эггебрехт, Ганс Генрих: 178
 Эрдман, Георг: 145, 146

Список сокращений

BWV: Bach-Werke Verzeichnis: *Schmieder W.* Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Johann Sebastian Bachs. Leipzig, 1950; Wiesbaden, 1990.
 MQ: The Musical Quarterly
 BTg: Bachtage
 JAMS: Journal of the American Musicological Society
 BACH: Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute. Ed. by Elinore Barber. Berea, Ohio: Baldwin-Wallace College
 BFB: Bachfestbuch
 NBG: Neue Bach-Gesellschaft
 BJ: Bach-Jahrbuch

Содержание

От автора	3
Введение	5
По следам потсдамской импровизации	32
Основные документы	33
Другие источники	41
Доверие очевидцу Вильгельму Фридеману?	46
Замена темы — хорошо или плохо?	54
О реконструкции	63
Каноны и Каноническая fuga	80
Последовательность канонов	87
Тематические и контрапунктические каноны	87
Ракоходный канон — тематический или контрапунктический?	90
“Канон X”	95
Место трех тематических канонов	101
Композиция канонов	112
Каким был авторский замысел (с точки зрения композиции)	119
Что сделал Шюблер?	123
Относительно интерпретации	127
Потсдамская импровизация в “Музыкальном приношении”	149
Thema Regium	153
Новый стиль	167
Инскрипции	177
Ричеркар	177
Скрытые инскрипции	193
Эпилог, или продолжение следует	203
Процесс гравировки	204
Сложение почерков	207
О гравюре двойного листа с канонами	213
Гипотеза	214
Общая характеристика	218
“Ergo...”	243
Summary	246
Список литературы	253
Именной указатель	258
Список сокращений	262

Лицензия на издательскую деятельность
ЛР № 010153 от 05. 01. 1997 г.

Анатолий Павлович Милка
«МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ» И. С. Баха:
К реконструкции и интерпретации

Редактор *А. Д. Трейстер*

ИБ 4437

Подписано к печати 25.07.1998. Формат 60×84 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Печать офсетная.
Объем печ. л. 16. Тираж 615 экз. Зак. № 627
Изд. № 15299

Издательство «Музыка».
103031, Москва, Неглинная, 14

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ордена Трудового Красного Знамени ГП «Техническая книга»
Министерства Российской Федерации по делам печати,
телерадиовещания и средств массовых коммуникаций
198005, Санкт-Петербург, Измайловский пр., 29.