

Е. В. Бурундуковская

## КЛАВИРНЫЕ ТОККАТЫ ИОГАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА. К ВОПРОСУ ГЕНЕЗИСА ЖАНРА

Нам известны семь токкат И. С. Баха, которые принято называть клави́рными. Это токкаты BWV 910–916. В некоторых рукописных источниках к названию «Токката» добавлено слово «*manualiter*», что означает «мануальная» [1, с. VI–VII], т. е. предназначенная для исполнения на беспедальном клавишном инструменте. О том, должен ли это быть беспедальный клавесин или орган, в источниках умалчивается, вследствие чего до нашего времени не прекращаются дискуссии, на каком же все-таки инструменте сам И. С. Бах предполагал исполнение семи токкат. Например, в 1986 г. в сборнике «И. С. Бах как органист», изданном в Блумингтоне под редакцией Дж. Стауффера и Э. Мэя, вышла статья американского ученого Роберта Маршалла, озаглавленная недвусмысленно: «Орган или клавир? Обозначения инструмента в источниках клави́рной музыки» [2]. Р. Маршалл приходит к заключению, что эти токкаты предназначены И. С. Бахом для игры на органе.

Этот же вопрос обсуждается в статье Кристофа Вольфа «Идентификация „*Fratro dilettissimo*“ в Каприччио Си-бемоль мажор и другие вопросы ранних клавесинных сочинений Баха», вошедшей в сборник «Клавесин и его репертуар. Записки Международного Клавесинного Симпозиума. Утрехт. 1990 г.» [3]. Однако К. Вольф приходит к диаметрально противоположному выводу, приводя как доказательство тот факт, что в данных токкатах мы находим специфические приемы (технику) клави́рного письма. Очевидно, поднятый вопрос выбора инструмента еще нуждается в дальнейшем исследовании.

Тема же настоящей статьи — вопрос происхождения *клави́рной* токкаты И. С. Баха как жанра, и мы все же принимаем за образцы такового токкаты BWV 910–916. Из многочисленных источников широко известно, что И. С. Бах с юных лет изучал творчество своих французских, итальянских, немецких предшественников, среди которых назовем итальянца Джироламо Фрескобальди, французов Николая де Гриньи, Шарля Дьепара, Луи Маршана, Николая Антуана Лёбега, немцев Иоганна Якоба Фробергера, Иоганна Каспара Керля, Дитриха Букстехуде, Георга Бема, Иоганна Адама Рейнкена, Фишера, Штрукка, Брунса, Пахельбея, Кунау. Вот крайне широкий спектр имен композиторов, произведения которых И. С. Бах в период своего отрочества и юности переписывал, а значит, серьезно изучал. В список не вошли те авторы, ноты которых он мог найти в библиотеке школы Люнебурга, следовательно, гипотетически мы можем предполагать, что И. С. Бах мог знать произведения и других, пока анонимных, композиторов тоже. Впрочем, внушительный список, приведенный выше, как нам кажется, вполне достаточен, чтобы поговорить о вопросах генезиса жанра клави́рной токкаты в раннем творчестве И. С. Баха.

Хотя до сих пор время написания клави́рных токкат И. С. Баха точно не установлено, по некоторым косвенным сведениям принято считать, что все они написаны не

ранее 1705 и не позднее 1714 г. (Вопрос до сих пор остается поводом для дискуссий.) Это произведения гораздо большего эмоционального накала, разнообразия, а также масштаба, чем произведения предшественников композитора. Каждая из токкат имеет свою неповторимую, уникальную форму. Однако все это разнообразие может быть кодифицировано, приведено к общему знаменателю: композиция всех токкат подчиняется принципу чередования эпизодов свободного (импровизационно-речитативного, инструментально-ариозного) и имитационно-полифонического изложений, т. е. все они написаны в стиле, который выдающийся ученый XVII в. Атанасиус Кирхер назвал «фантазийным стилем» (*stylus phantasticus*). В трактате «*Musurgia universalis*» А. Кирхер так характеризует фантазийный стиль:

«Наиболее подходит фантазийный стиль для инструментов (инструментальной музыки). Это наиболее свободный, ничем не скованный способ композиции. Он не привязан ни к словам, ни к мелодической теме. Он был придуман для демонстрации способностей к изобретению и для обучения скрытой гармонической структуре (произведения) и искусному сочинению гармонических последовательностей и фуг» [4, р. 585].

Считается, что «корни» фантазийного стиля кроются в органных токкатах итальянца Клаудио Меруло. Затем этот стиль был подхвачен великим Дж. Фрескобальди, позже экспортирован его учеником Иоганном Фробергером севернее, в Австрию. Великолепные образцы жанра мы находим в органной музыке Дитриха Букстехуде. Это его широко известные прелюдии и токкаты. В целом И. С. Бах наследует фантазийные формы в том виде, в каком они сложились у И. Фробергера и Д. Букстехуде. Особенно близкие отношения в этом плане, как нам кажется, наблюдаются между токкатами И. Фробергера, прелюдиями Д. Букстехуде и клавирными токкатам И. С. Баха BWV 910–916. И у И. Фробергера, и у Дж. Фрескобальди главный «смысл» формы заключается в фугированных разделах, темы которых зачастую имеют интонационную общность.

Токката соль мажор, BWV 916, написана в совершенно иной форме, чем шесть остальных, а именно в трехчастной, по структуре близкой органной Токкате до мажор, BWV 564. Крайние части моторны, представляют собой собственно «токкатные» эпизоды; третья часть — жигообразная fuga, каких немало в Английских сюитах и партатах; медленная средняя часть со скорбными интонациями резко контрастирует обрамляющим.

Однако наибольшее внимание в данной статье мне хотелось бы уделить Токкате ми минор BWV 914. Она привлекла мое внимание необычным для И. С. Баха изложением раздела, имеющего авторскую ремарку *adagio*. Характер нотации этого раздела, начинающегося с арпеджированных аккордов, перемежающихся речитациями, наводит на мысль о его родственности французским бестактовым прелюдиям.

В приведенном выше списке композиторов, произведения которых были известны И. С. Баху, есть фамилия Николя Антуана Лёбега, который оставил нам в т. ч. и несколько бестактовых прелюдий — пьес, нотированных «белыми» длительностями, в которых отсутствуют тактовые черты, зато присутствуют многообразные изогнутые, иногда волнистые, линии, чем-то напоминающие лиги, но не несущие их функциональности. Автором, создавшим самые интересные и талантливые пьесы в жанре бестактовых прелюдий, был Луи Куперен. К сожалению, нам неизвестно, знал ли И. С. Бах бестактовые прелюдии Л. Куперена, но структурная схожесть «адажийного» раздела из Токкаты ми-минор с французскими бестактовыми прелюдиями, на наш взгляд, разительна. Тот же принцип организации материала, состоящего их арпеджированных

гармоний и «соединительной» мелодической речитативной ткани, зачастую с элементами имитационной полифонии в «формате» псевдочетырехголосия. Баховские аккорды арпеджированы с той же неистощимой изобретательностью. Остается лишь задать вопрос: А если бы И. С. Бах был французом, позволил бы он себе записать этот фрагмент Токкаты белыми нотами без тактовых черт?

Некоторые исследователи говорят о том, что импровизационные части токкат И. Фробергера есть те же бестактовые прелюдии, только запись их оформлена метрически. Мне думается, что, записав аккорды в начале и внутри импровизационных фрагментов своих токкат вертикально, и, без сомнения, предполагая их арпеджирование, композитор оставил исполнителям гораздо больше свободы для самовыражения, чем Луи Куперен, пунктуально записавший подавляющее большинство аккордов в своих бестактовых прелюдиях именно так, как они, по его мнению, должны были быть арпеджированы. И в этом смысле И. С. Бах в *adagio* из Токкаты ми минор — прямой наследник Л. Куперена. Он также предлагает нам раз и навсегда определенный им способ раскладывания аккордов.

Когда я читаю у Ричарда Джонса [5], что *Adagio* из Токкаты ми минор И. С. Бах пишет во французском стиле *brisé*, я готова поспорить с этим, вернее, уточнить это высказывание. Стиль *brisé* — французский лютневый стиль, характеризующийся использованием разложенных, ломаных аккордов. Сказать, что И. С. Бах написал *adagio* из ми минорной токкаты в стиле *brisé*, — значит не сказать почти ничего. Дело в том, что фрагменты аккордового склада с пометкой *arpeggiando* или *arpeggio* (т. е. подразумевающие стиль *brisé*, но оставляющие его интерпретацию на долю исполнителя) встречаются в клавирной музыке И. С. Баха нередко. Стоит вспомнить, например, знаменитое место с пометкой *arpeggio* из Хроматической Фантазии BWV 903, начало Прелюдии до минор BWV 921 с ремаркой *arpeggiando* или Фантазию из цикла Фантазия и fuga ля минор BWV 944, которая представляет собой всего одну строчку аккордов с указанием *arpeggio*, предваряющую масштабную фугу и, следовательно, требующую значительной разработки, являясь своего рода «костяком» будущей исполнительской импровизации.

И только единственный раз (насколько мне известно) И. С. Бах выписывает импровизацию пунктуально, нота за нотой, сам решая, каким образом реализовывать это пресловутое *arpeggio*. И это именно *adagio* из ми минорной Токкаты. И написано оно в стиле французских бестактовых прелюдий.

Но что же тогда остается на долю исполнителя в этом разделе, как мы уже говорили, чередующем гармонию в виде арпеджированных аккордов и одноголосную речитацию? На первый взгляд, ритмически эти арпеджирование и речитация организованы безупречно, однако, нам думается, что рамки такта могут в данном случае быть весьма эластичными. И если приглядеться внимательнее, то и сама организация длительностей внутри тактового пространства не окажется всегда неукоснительно убедительной. Рискнем предположить, что И. С. Бах оставлял ритмическую сторону исполнения во многом на усмотрение клавириста. В чем тут дело? Отвлечемся на секунду от предыдущего течения мысли и посмотрим свежим взглядом на ремарку *adagio*, проставленную, скорее всего, самим И. С. Бахом (или переписчиком — в данном случае Генрихом Николаусом Гербером, учеником И. С. Баха). Могла ли она означать что-либо, кроме медленного темпа? Посмотрим, что пишет по поводу ремарок *adagio* в токкатах Дж. Фрескобальди Кристофер Стембридж:

«Начала токкат (у Фрескобальди) должны игратья *adagio* (согласно собственному указанию автора — ремарка моя. — Е. Б.). Первоначальное значение слова *ad asio* — вольно, свободно, непринужденно, и фрескобальдиевское использование его здесь могло означать „не строго в такт“ больше, чем просто „медленный темп“» [6, р. XXXI]<sup>1</sup>.

Себастьян де Броссар, составивший первый французский музыкальный словарь, термин *adagio* объясняет как «с удовольствием, без принуждения, следовательно, почти всегда *медленно и немного растягивая отбивание такта*» (курсив мой. — Е. Б.) [7, р. 9]. Мог ли И. С. Бах когда-либо использовать термин *adagio* в этом смысле, подчеркивая именно свободу исполнения?

Пользовался ли И. С. Бах этим словарем, о существовании которого он, несомненно, знал? Нам известно лишь, что им пользовался И. Г. Вальтер при составлении своего словаря, а словарь И. Г. Вальтера имелся в доме И. С. Баха. Слишком много вопросов и огромное поле для изысканий.

## Литература

1. *Bach И. С.* Токкаты. BWV 910–916. Уртекст. Neue Bach-Ausgabe. М.: РМИ, 2005. 125 с.
2. *Marshall R.* Organ or “Klavier”? Instrumental prescriptions in the sources of the keyboard works // *J.S. Bach as organist, his Instruments, Music, and Performance Practices*. Batsford; London: Indiana University Press, 1986. P. 193–211.
3. *Wolff Chr.* The Identity of the «Fratro Dilettissimo» in the Capriccio B-Flat Major and Other Problems of J.S. Bach’s Early Harpsichord Works // *The Harpsichord and Its Repertoire: Proceedings of the International Harpsichord Symposium, Utrecht 1990*. Utrecht: STIMU Foundation for Historical Performance Practice, 1992. P. 145–156.
4. *Kircher A.* ...Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni: in X libros digesta. Romae: Ex Typographia Haeredum Francisci Corbelletti, 1650. Libro I. 690 p.
5. *Jones R.* The keyboard works: Bach as teacher and virtuoso // *The Cambridge Companion to BACH*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P. 136–153.
6. *Frescobaldi G.* Toccate e Partite d’intavolatura di cimballo... libro primo. Kassel u. a.: Bärenreiter, 2010.
7. *Brossard [S. de (l’Abbé)].* Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, dont on se sert fréquemment dans toutes sortes de Musique, & particulièrement dans l’Italienne. Paris: [Jean-Baptiste-] Christophe Ballard, 1701. 380 p.

Статья поступила в редакцию 16 декабря 2011 г.

---

<sup>1</sup> В таком же значении употребляли этот термин, как замечает К. Стембридж, и такие современные Дж. Фрескобальди итальянские композиторы, как Дж. Севери и Дж. Конфорти.