

ВЯЗКОВА Е.В. Главный хорал в «Clavierübung III» И.С. Баха

Аннотация: «Третья часть Клавирных упражнений» («Clavierübung III») представляет собой цикл, состоящий из 27 частей. В обрамлении Прелюдии и Заключительной фуги находятся 21 хоральная обработка и 4 дуэта. «Главным хоралом» в статье названа первая группа из трех хоральных обработок. Первоисточником его является старинный одночастный грегорианский гимн «Kyrie, fons bonitatis». Во времена Реформации он был переведен на немецкий язык. Три его куплета Бах распределил между тремя частями цикла, которые сохранили тем не менее внутреннее единство. Для последующих частей этот «хорал» становится некоторой «темой», определяющей дальнейшее развитие (интонационное, тональное, структурное, композиционное), служащей единству цикла в целом. «Чужой» материал оказывается импульсом для создания совершенно оригинального «своего» произведения.

Ключевые слова: Clavierübung III, своё, чужое, хоральная обработка, цикл, фуга, вариационный принцип, модальная система, тонально-функциональная система.

VIASKOVA E.V. The principal chorale in «Clavier-Übung III» by J.S. Bach

Abstract: “Clavierübung III” is a cycle consisting of 27 parts. Prelude and Final Fugue constitute the frame for 21 chorale arrangements and 4 duets. Three chorale arrangements (first group) were named “The principal chorale”. Its original source is the ancient one-part plainsong “Kyrie, fons bonitatis”. During the Reformation it was translated into German. Bach distributed three of its verses between three parts of the cycle which still retained the inner unity. This chorale becomes the “theme” for subsequent parts which determines the further development (motivic, tonal, structural, compositional) and unifies the whole cycle. “Borrowed” material becomes an impulse for creating a completely original “own” work.

Key words: Clavierübung III, own, borrowed, chorale harmonization, cycle, fugue, principle of variation, modality, tonality.



Елена Васильевна Вязкова

**«ГЛАВНЫЙ» ХОРАЛ В «CLAVIERÜBUNG III»
И.С. БАХА**

Следовать за мыслью великого человека
есть наука самая занимательная.
А.С. Пушкин

Понять замысел творца, высказывающегося языком звуков, значительно труднее, чем уловить мысль в словесных видах искусства. Если отсутствуют собственные пояснения автора, рукописи, свидетельства современников и т.п., то остается одно: разносторонний анализ произведения – его материала («свой» он, сочиняемый, или «чужой», заимствованный), техники, композиции, структуры...

До сего времени недостаточно понятыми остаются произведения великого И.С. Баха. Особое место среди них занимают сочинения последнего периода его творчества – серия циклов, начинающаяся «Третьей частью Клавирных упражнений» (1739 год).

Как правило, уже в титуле произведения есть некоторое указание на его смысл и предназначение. Но чего можно ждать от такого уже многократно использованного другими авторами названия, как «Клавирные упражнения» («Clavierübung»)? В зарубежной литературе встречаются высказывания о нем, действительно, как о «собрании упражнений» различной трудности

Старинная музыка

для обучающихся игре на органе¹ или как о «сборнике» высокохудожественных обработок песнопений, которые можно исполнять в соответствующие моменты церковной службы. Относительно небольшое количество аналитических статей и только одна монография (А. Клемента – см.: [9]) посвящены этому произведению, но все они допускают ошибку, определяя его как «собрание отдельных пьес».

На самом деле «Клавирные упражнения» являются циклом, обладающим всеми характерными признаками этого жанра: логично выстроенным (но сложно организованным) тональным планом, интонационно-тематическими связями частей, сквозным развитием в формообразовании и технике, архитектурной стройностью целого. Вероятно, из-за большого количества частей (их 27) уловить закономерности циклической организации оказалось непросто. Впрочем, Бах в тексте титульного листа предупредил о сложностях своего сочинения, адресовав его не только «любителям», но, «в особенности, – знатокам» органного искусства.

Исследователями была понята самая общая картина «собрания». Первая и последняя его части (Прелюдия и Фуга)²,

¹ Однако, у авторов вызывает сомнение нарушение логики развития этой «трудности»: самые «легкие», по их мнению, двухголосные пьесы оказались почти в конце «сборника». А. Швейцер вышел из затруднительного положения, объяснив, что они случайно попали в сборник, по недосмотру Баха [8, 207, 232]. К настоящему времени выяснено, что композитор принимал участие в подготовке издания, сам изготовлял гравировальные копии [10, 13], поэтому никакого «недосмотра» быть не могло. Налицо просто непонимание замысла композитора (подробнее об этом см.: [3]).

² В третьем томе издания органных сочинений И.С. Баха, выпущенном известным немецким издательством «Peters», эти части представлены как двухчастный цикл, аналогичный циклам «Хорошо темперированного клавира». Исполнение их в таком виде недопустимо: созданные для скрепления цикла родственностью «на расстоянии», они в непосредственном соседстве оказываются однотипными по характеру, сходству тональных планов, трехтемности... В соответствии с существующим пониманием, «Peters» и остальные части «сборника» свободно распределяет между томами, нарушая целостность произведения.

Старинная музыка

образуют обрамление. Заключенные в эту рамку части делятся на три отдела. Большая часть написана на «чужие» источники (мелодии и тексты, принадлежавшие М. Лютеру или переработанные им). Это хоральные обработки песнопений мессы (9 частей) и катехизиса (12 частей). Четыре дуэта не связаны с церковными источниками. Напевы разрабатываются в форме как больших композиций – с участием полных возможностей органа, так и в форме малых, исполняемых только на клавиатурах (*manualliter*). В произведении, созданном в связи с 200-летием посещения Лейпцига Мартином Лютером и его проповедью в праздник Св. Троицы, были отмечены соответствующие числовые символы. Однако, «нетщательность анализа»³ не позволила авторам сделать правильного вывода о «Clavierübung III» как о цикле⁴.

Гипотезу о циклическом строении этого произведения выдвинул известный отечественный органист А.В. Фисейский, опирающийся в основном на числовые показатели протяженности и пропорций частей и связанную с этим символику. Автор ограничивается краткими замечаниями об отдельных интонационных связях и тональном плане, не анализируя их подробно, поэтому в книге все же звучит «главный вопрос: можно ли говорить о сквозном развитии цикла и целесообразности его публичного исполнения без купюр?» [6, 339]⁵. Ответ на него может дать только детальный анализ цикла: он обнаруживает настоящую «полифонию» сквозных «сюжетов», получивших в нем развитие. Некоторые из них мы

³ Эту черту, наряду с «односторонне-филологическими действиями» и «поверхностными теологическими знаниями авторов», отметил А. Клемент [9, 4]. В его монографии особое внимание уделяется числовой символике.

⁴ Так, известный исследователь органной музыки Баха П. Уильямс утверждает: «Нет основания рассматривать "Clavierübung III" в качестве цикла» [11, 231].

⁵ Исполняя цикл, А.В. Фисейский обычно исключает дуэты.

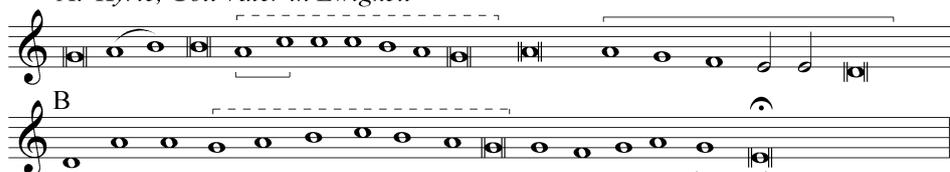
Старинная музыка

рассмотрим. Их источником становится первый хорал, который поэтому в заглавии настоящей статьи назван главным.

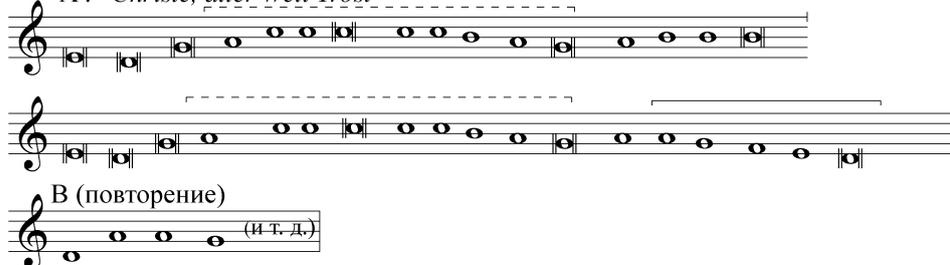
Этот хорал представляет собой немецкий вариант старинного грегорианского гимна «Kyrie, fons bonitatis» (X век), зафиксированный в «Наумбургском богослужебном распорядке» 1537 года (Пример 1). Три строфы этого единого песнопения по литературному тексту содержат обращение к трем Ипостасям Св. Троицы – Богу-Отцу, Богу-Сыну, Богу-Святому Духу («Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit», «Christe, aller Welt Trost» и «Kyrie, Gott heiliger Geist»). Чтобы понять замысел Баха в отношении цикла в целом, необходимо проанализировать этот первоисточник.

Пример 1.

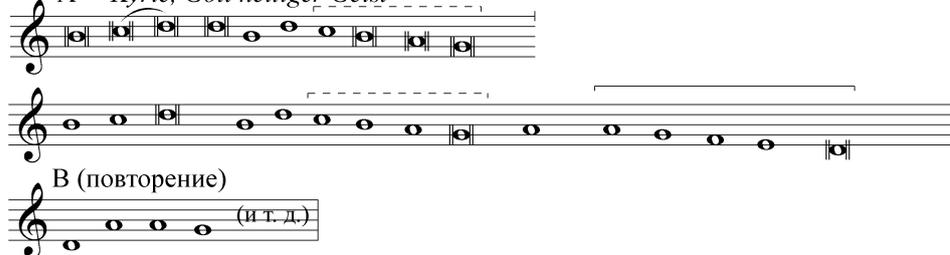
A. *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*



A¹. *Christe, aller Welt Trost*



A² *Kyrie, Gott heiliger Geist*



Старинный напев очень рационально построен, что характерно вообще для этого рода музыки. Три его строфы оказываются своего рода куплетами, в которых варьируется начальный раздел (в примере

Старинная музыка

1 и в схеме ниже он обозначен буквами «А», «А¹», «А²») и остаются неизменными повторения «припева» («В»). Общая логика развития следующая: разными оказываются открывающие строфу мотивы, далее следует построение, интонационно общее для всех разделов (в том числе «В») – мелодическое движение в пределах кварты *g-c*), завершаются все разделы «А» нисходящим поступенным движением в пределах квинты *a-g-f-e-d*⁶, становящимся своего рода музыкальной рифмой. Во второй и третьей строфах первое построение («предложение») повторяется, причем в третьей динамизируется: ее начальный терцовый мотив (вариант мотива, начинавшего и первую строфу), поднят на терцию выше, и амбитус движения в диапазоне кварты *g-c* расширен до квинты *g-d*. Отметив в примере 1 общие интонационные моменты одинаковыми скобками, увидим роль вариационности уже в самом напеве, избранном Бахом. Этот принцип проявляется как в форме в целом (вариациями являются строфы по схеме АВ–А¹В–А²В), так и на уровне соотношения более мелких пропорций – повторений с изменениями «предложений»⁷, мотивно-интонационных образований.

Вариационность присутствует и в тонально-ладовом развитии этого напева. Он был создан во времена господства модальной системы, когда лад (а не тональность) определял мелодическую организацию. Она здесь оказывается весьма интересной. Нельзя с уверенностью сказать, какими «правилами сочинения» руководствовался создатель этого напева⁸. Мы воспринимаем гибкое волнообразное развитие мелодии как движение по тональностям

⁶ В сущности, первое «А» и вторые предложения второй и третьей строф различаются лишь начальными мотивами, и общим оказывается последующее движение по звукам *c-h-a-g-a-g-f-e-d*.

⁷ Как правило, это «прорастание» (термин В. В. Протопопова): сравните, например, изменение окончаний в повторяемых «предложениях» второй строфы.

⁸ О «современном» и «аутентичном» подходах см. статью Р. Поспеловой [4].

Старинная музыка

G-dur–d-moll–e-moll (первая строфа с «припевом», затем то же – в «вариациях» следующих строф). Окончание в *e-moll* дает основание некоторым исследователям (впрочем, не занимающимся специально этим вопросом и руководствующимся правилом определения лада по финалису) указать на его лад, как на фригийский⁹. Однако продолжительное «пребывание» мелодии напева в ладу с устоем «*g*» этому противоречит, и более убедительным представляется вывод Ю.Н. Холопова из его наблюдений над модальными принципами старинной музыки: «Ладовая переменность – вообще свойство модальных ладов. Она столь же характеристична, как отклонения (и модуляции) в тональной гармонии. Нередка и смена лада» [7, 231]. В рассматриваемом песнопении как раз и присутствует ладовая переменность с движением устоя от *g* к *d*¹⁰ и от *d* к *e*, в котором все и завершается.

Посмотрим, как отмеченные особенности хорала-источника влияют на создаваемый Бахом цикл. Первый вопрос – об одном из главных сквозных принципов его композиции – вариационности.

Композитор распределяет три строфы-вариации единого напева между тремя *самостоятельными* частями, указывая таким образом на вариационную природу этого цикла. Усиливая то же впечатление, он вставляет вслед за тремя «большими» «малые» обработки – на те же «темы», в той же последовательности, с теми же названиями (*Kyrie,...– Christe,... – Kyrie,...*): они оказываются неким вариационным «блоком» по отношению к предыдущим. В дальнейшем «большие» и «малые» варианты обработки одного

⁹ См. соответствующие упоминания в [9, 46; 11, 188].

¹⁰ В этот момент (бекар перед *fa*) можно предположить и присутствие миксолидийского «*G*».

Старинная музыка

напева будут следовать парами, еще более очевидно демонстрируя их вариационную связность.

Этот принцип так или иначе принимает участие в формообразовании частей, входящих в цикл. Как сами формы, так и проявления принципа вариационности оказываются в них чрезвычайно различными (повторение *da capo* встретится лишь в двух частях – первой в тройке хоралов «Allein Gott» и второй – в паре хоралов «Christ, unser Herr»). Не вызывает сомнения, что Бах специально заботится о видоизменении изложения в повторяемых элементах (фразах, строках, «предложениях», сегментах *c. f.*). В качестве примера – одна и та же фраза из «главного» хорала, завершающая «припев» «В» в первой и третьей частях, сопровождаемая совершенно различным материалом (см. пример 2). В первой части – это тема фуги данной части, а в третьей – монограмма ВАСН в обращении: «подпись автора» отмечает окончание «главного» хорала.

Пример 2.

т. 36 (c. f.)

Т в обращении

56

Старинная музыка

Принцип мотивно-интонационных связей, существующих внутри рассматриваемого хорала, в цикле проявится как бы «в увеличении»: он определит *выбор* остальных напевов¹¹. Для доказательства приведем лишь один пример, в избранном ряду напевов иллюстрирующий «жизнь» мотива, порожденного началом второй строфы хорала (Christe,...) (см. пример 3 а–ж). В заключительной фуге цикла он окажется ядром темы (пример 3 к), но на пути к ней многократно появится не только в обработках напевов, его содержащих, но даже в тех из них, которые не включают его в мелодию своего исходного хорала: так, в *manualliter*-варианте хорала, имеющего название «Allein Gott in der Höh sei Ehr» фуга пишется... на ракоходный вид темы заключительной фуги (лишь без ее последнего звука – см. пример 3 з)¹². Завершающая цикл фуга оказывается, таким образом, тематически подготовляемой на протяжении всего цикла. (Подобная сквозная «интонационная история» в этом цикле – не единственная).

Пример 3.

а. б. в.

Chri -- ste, Christ, unser Herr, ... Da woll er stiften uns ein Bad Vater unser ... der du uns alle...

¹¹ По В.В. Протопопову, это третий тип проявления вариационного принципа: «вариационность, основанная на общности тематических интонаций...» – тип отношений, «известный по форме мотета» [см. 5, 21, 31]. ¹¹ Проследить эти связи в первоисточниках напевов можно по отечественному изданию «Clavierübung III» [1, XII–XV] см. также [2]). Заметим, что исходные тональности избираемых напевов (*G-dur*, *d-moll*, *e-moll*) оказываются некоторым «расширенным вариантом» тонального движения, имеющего место в рассматриваемом хорале.

¹² Добавим, что эта тема полностью (но скрыто) будет проведена еще и в хорале «Aus tiefer Not» (№ 18) – см. пример 3 и. (Эти «цитаты» не были замечены исследователями, иначе, думается, мысль о циклическом строении произведения могла бы появиться раньше).

Старинная музыка

Г.

Aus tiefer Not

...denn so du willst das sehen an,

Д.

Wir glauben all an einen Gott

Wir glauben... //...der sich zum Vater geben...

е.

(Wir glauben all an einen Gott)

-ren, Lieb und Seel auch... ...soll uns widerfahren

Ж.

Das sind die heilige zehn Gebot

...durch Mosen...

З.

Allein Gott...

Allein Gott...

И.

Aus tiefer Not (№ 18)

Aus tiefer Not (№ 18)

r. 35

c.f.

К.

(...)

Следующий вопрос – о модальности, характерной для избранного «чужого» напева-источника, и ее роли в обработке этого песнопения композитором эпохи с установившейся классической тонально-функциональной системой.

Возможный вариант работы – «переосмыслить» старинный источник соответственно законам нового времени. Так делают И. Пахельбель и И. Вальтер в обработках этого же песнопения. Момент нисходящего квинтового движения (*a-g-f-e-d*) в конце первого раздела «А», который в напеве видится то ли ре-минорным, то ли миксолидийским фрагментом, они дают с *фа-диезом*, и – все просто решается: в каденции звучит классическая мажорная доминанта (см. пример 4).

Старинная музыка

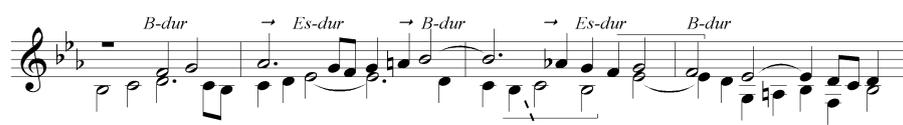
на своих правах (пример 5 б)! В результате складывается впечатление «специального» нарушения ладовой определенности, характерной для модальной системы: появляется хроматизм, тональное отклонение, не соблюдается сам звукоряд... Доминантовая тональность в теме, проводимой на квинту выше, не появляется вовсе. И в дальнейшем Бах продолжает показывать противоречия высотного уровня проведения темы (который, казалось бы, предполагает «свою» тональность) и реального ее звучания в тональности, определяемой сопутствующими теме голосами. Он играет вариантами ступеней в проведениях темы (см. пример 5 г¹⁴), предварительно показав, однако, что можно соблюдать точный звукоряд некоторого лада (в данном случае это фригийский «ля»), создав для него при этом «несоответствующие» тональные условия: мелодия «фригийского ля» реально звучит в тональности *g-moll* (пример 5 в).

Пример 5.

а.



б.



в.



¹⁴ Для большей наглядности варианты тем приводим в одной тональности.

Старинная музыка

Г.

Т. 10 (ориг. - от соль)
Т. 11. (ориг. - от ре)
Т. 21 (ориг. - от соль)

Если обычно считается, что сопутствующие *s.f.* голоса «комментируют» его мысль, находятся с ним в единстве, то здесь получаются оригинальные отношения противопоставления: незыблемого, вечного, Божественного (*Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*) и иного – постоянно меняющегося, движущегося, неустойчивого – одним словом, человеческой «суеты сует». Однако, в новой тонально-функциональной системе «противоречия» исчезают: модальные неожиданности логично оформляются тонально-гармонически, и единственное их проявление – окончание части не в тональности начала, а в той, которая определяется напевом *s.f.* (Символический смысл этого понятен.)

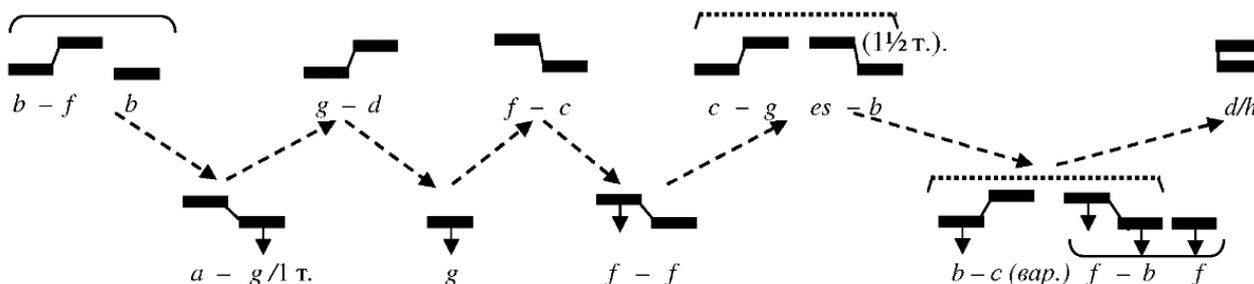
Первый хорал оказывается главным и для принципа фуги. Появление фуги в контрапункте со старинным песнопением, вероятно, могло бы служить выражением мысли и о ее старинном происхождении. Однако, достаточно сложное строение первой же из них говорит, пожалуй, не об исторически отдаленном моменте ее зарождения, но о значимости этой формы в цикле (и, может быть, в истории музыки вообще).

Строение же этой фуги определяет особый принцип двойных вариаций, проявляемый в самой технике: чередуясь, сопоставляются стреттные (с примыкающими одиночными) проведения темы в прямом виде, с одной стороны, с другой, – стретты с участием темы в

Старинная музыка

обращении¹⁵ (см. схему ниже). Так привлекается внимание к связям родственных моментов на расстоянии – предсказывается важнейший для цикла принцип организации его единства.

Схема¹⁶:



Дальнейшее развитие цикла показывает, что именно fuga (вариационный по природе своей жанр) становится его главным драматургическим стержнем, что дуэты-фуги – это необходимая его часть, а заключительная тройная fuga – цель, кульминация в развитии и вариационной идеи, и идеи фуги. Так синтез двух основополагающих сквозных линий цикла венчает гениально организованный баховский шедевр. О соотношении «своего» и «чужого» в нем можно сказать, что «чужое» оказалось лишь поводом для создания в высшей степени изобретательного, совершенно оригинального «своего».

Как протекал творческий процесс Баха, в какой последовательности сочинялись части этого грандиозного цикла?

Рукопись «Clavierübung III» не сохранилась. Учитывая сказанное, процесс сочинения предположительно можно представить себе таким образом: все начиналось с просмотра «чужого»:

¹⁵ Этот вид стретты в первой части хорала предсказывает появление контрафуги в третьей его части.

¹⁶ В схеме буквами обозначены начальные звуки темы, стрелки показывают последовательность проведений, скобки – момент подобия изложения тем противоположного вида, имеющий смысл показать «равноправие» вариантов.

Старинная музыка

песнопений, соответствующих внемузыкальной идее – поводу написания цикла (праздник Св. Троицы). Из них выделялось некое «ключевое», главное, выбор последующих определялся их интонационным родством с первым. Методы обработки (техника, формы) предполагали постепенное развитие-усложнение намеченных в первоначальной «теме» музыкальных «мыслей». Сочинение логично приводило к заключительной фуге, и лишь после нее создавалась открывающая цикл прелюдия – как некое предисловие, предсказание начинающегося действия, которое уже полностью известно автору. Так обычно в последнюю очередь пишутся увертюры к операм. Во всяком случае три «материала» («количество материала» – выражение С.И. Танеева) развиваются в ней очевидно сходным, но облегченным по сравнению с заключительной фугой вариационным образом. Получившееся в результате «свое» оказалось грандиозной целостной концепцией, загадки которой предстоит разгадывать ещё не одному поколению историков и музыковедов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бах И.С.* Клавирные упражнения III // Полное собрание произведений для органа. М.: Русское Музыкальное Издательство, 2007. Т. 4.
2. *Вязкова Е.В.* Дискуссионные вопросы бахианы: Clavierübung III // Проблемы музыкальной науки, 2015. 1 (18). С. 43–49.
3. *Вязкова Е.В.* Ошибка И.С. Баха или А. Швейцера? О роли дуэтов в Clavierübung III // Старинная музыка. 2016. № 4. С. 16–23.
4. *Поспелова Р.Л.* Средневековая ладовая система: «аутентичный» и «современный» подходы // История освещает путь

Старинная музыка

современности. К 100-летию со дня рождения В.В. Протопопова: материалы международной научной конференции [ред.-сост. Т. Н. Дубравская, Н. И. Тарасевич]. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 247–259.

5. *Протопопов В.В.* История полифонии. Западно-европейская классика. М., 1965.

6. *Фисейский А.В.* Орган в истории мировой музыкальной культуры (III век до н. э. – 1800 г.). М., 2009.

7. *Холопов Ю.Н.* Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Ю.Н. Холопов. О принципах композиции старинной музыки: Статьи и материалы [ред.-сост. Т.С. Кюрегян]. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. С. 219–259.

8. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М., Музыка. 2011.

9. *Clement A.* Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach / Musik, Text, Theologie. Middelburg, 1999.

10. *Tessmer M.* Dritter Teil der Klavierübung. Kritischer Bericht // NBA IV/4. Kassel u. a. 1974.

11. *Williams P.* Johann Sebastian Bachs Orgelwerke. Schott. Mainz-London u. a., 1998. Bd. 2.



ВЯЗКОВА Елена Васильевна – доктор искусствоведения,
профессор Российской академии музыки имени Гнесиных.

Elena V. VIASKOVA is a Doctor in Art Studies, Professor at the Gnesins
Russian Academy of Music.

E-mail: geomusik@yandex.ru