



Е. В. ВЯЗКОВА

Российская академия музыки им. Гнесиных



УДК 781.42

ДИСКУССИОННЫЕ ВОПРОСЫ БАХИАНЫ: «CLAVIERÜBUNG III»

Последнее десятилетие творчества И. С. Баха ознаменовано созданием оригинальнейших многочастных инструментальных произведений, дискуссии вокруг которых не прекращаются до сего времени. Это – «Третья часть Клавирных упражнений», «Гольдберг-вариации», так называемые «Семнадцать лейпцигских хоралов» (а вернее, «Двадцать лейпцигских хоралов», см. об этом: [2]), «Канонические вариации», «Музыкальное приношение», «Шюблеровские хоралы», «Искусство фуги». У каждого из этих сочинений – свои «загадки», но прежде всего, споры возникают в связи с главным вопросом: являются они свободным «собранием» (Sammlung) различных пьес, случайным образом объединённых в данном издании, или циклами, составляющими некое композиционно-драматургическое единство? И если произведения, написанные на одну тему («Гольдберг-вариации», «Канонические вариации», «Музыкальное приношение», «Искусство фуги»), иногда ещё допускаются исследователями в разряд «монотематических» циклов, то остальные обычно относят к свободным «собраниям» (к которым, впрочем, иногда присоединяют «Музыкальное приношение» и «Искусство фуги»).

К исследованию «Clavierübung III» учёные обращались неоднократно. Из наиболее полных работ последнего времени назовём прежде всего монографию Альберта Клемента [11], претендующую на разностороннее рассмотрение произведения («Музыка – текст – теология»); значительный исторический и аналитический раздел представлен в трёхтомной монографии Петера Уильямса об органных сочинениях Баха [17]. Общая характеристика, включающая и наблюдения над структурой, даётся в статьях М. Кубе [12] и Джона Батта [10]. Гипотезу о процессе создания произведения предложил Г. Батлер [9]. На русском языке специальных работ об этом сочинении крайне мало: глава в книге А. Фисейского об истории органа [7], статьи К. Южак [8] и Н. Стариковой [6] о дуэтах, «ответная» статья А. Милки на гипотезу Г. Батлера [3].

Как известно, «Clavierübung III» состоит из 27 пьес, в обрамлении Прелюдии и Фуги находятся 21 хоральная прелюдия¹ и четыре дуэта. По содержанию текстов напевы хоральной части связаны с двумя частями протестантского богослужения – мессой (первые девять хоралов) и Катехизисом (двенадцать

следующих). Хоральные обработки представлены в двух вариантах: «больших» и «малых»².

За исключением А. Фисейского, перечисленные выше авторы считают это произведение свободным «собранием» (Sammlung)³. Результатом такого представления становятся отдельные (и в свободном «наборе») публикации сочинений, их обозначение в каталоге Шмидера номерами, далеко отстоящими друг от друга (BWV 552/1,2 – Прелюдия и фуга; 669–689 – хоральные обработки; 802–805 – дуэты) и, наконец, исследования, рассматривающие их по отдельности, вне связи друг с другом, иногда даже в разных томах (см. кн. П. Уильямса: [17]). Однако и на этой общей почве возникают дискуссии, причину которых Альберт Клемент видит как в том, что «Бах не всегда ясно выражал свои намерения» (об этом ниже), так и в «односторонне-филологических действиях, нетщательном анализе музыки, поверхностных теологических знаниях авторов» [11, S. 3–4].

Исследователи тем не менее замечают определённые закономерности в структуре этого «собрания». Они находят смысловую логику в последовательности хоралов, числовых соответствиях, объясняют их символику.

Ключ к пониманию некоторых закономерностей находят в историческом «поводе» написания данного сочинения: 200-летию посещения Лейпцига Мартином Лютером, произнёсшим торжественную проповедь на праздник св. Троицы в Церкви св. Фомы. Благодаря этим фактам и ассоциациям было определено предназначение хоралов для конкретного момента церковной службы и особая роль «троичности» в этом произведении как символа св. Троицы. Оно и было прежде всего понято исследователями в качестве регулятора структурно-тематических отношений в «собрании»⁴. Оставался один шаг, чтобы признать его циклом, но, видимо, недостаточность анализа собственно музыкального материала или привычная установка на отдельность пьес не позволила сделать этот шаг.

«Clavierübung III», насколько мне известно, впервые называется «циклической формой» в книге А. В. Фисейского «Орган в истории мировой музыкальной культуры» [7, с. 334]. Сочинение Баха представлено здесь весьма разносторонне.

Определяя «Клавирные упражнения III» в качестве цикла, автор делает основной акцент на

числовой символике, числовых соотношениях (замечены интересные соответствия и пропорции), кратко упоминаются и некоторые интонационные связи (поступенное восходящее движение в диапазоне терции⁵ и поступенное нисходящее движение в пределах квинты), в тональном плане отмечается опора в мажорных обработках на тональности трезвучия *Es dur* и поступенность – в минорных. А. В. Фисейский, известный органист, задаёт «главный вопрос: можно ли говорить о сквозном развитии цикла и целесообразности его публичного исполнения без купюр?» [7, с. 339]. На него может дать исчерпывающий ответ собственно музыкальный анализ произведения (тематизма, формообразования и т. п.). В настоящей статье коснёмся лишь некоторых его сторон, но ответ в общем представляется следующим: можно говорить и о сквозном развитии, и о единстве, превращающем «собрание» в «цикл», и о концертном исполнении этого цикла полностью, и об исполнении его отдельных частей в соответствующий момент церковной службы или в учебном процессе. Однако представление этого сочинения как цикла нуждается в разносторонних доказательствах, тем более, что речь идёт, в сущности, о понимании авторского замысла.

Как показали наши исследования, названные в начале статьи, произведения позднего периода в творчестве Баха являются не только циклами, но циклами *вариационно-полифоническими*. Если определение «полифонический» не требует специальных пояснений, то уточнение «вариационно-» может показаться приемлемым лишь в отношении «монотематических» циклов (с отнесением их к типу «свободных вариаций»). Однако это не так: «вариационным» можно назвать цикл, для которого характерно присутствие вариационных принципов (отличать от понятия «вариационная форма»). Классификацию этих принципов, как известно, предложил В. В. Протопопов, выделивший три их основных типа: 1) вариационность типа *тождества*, предполагающую повторение неизменяемой (или фигурационно украшаемой) мелодии-темы с разными контрапунктами; 2) вариационность типа *«прорастания»* – повторение одинакового по началу материала с разными продолжениями по схеме *ab, ac, ad*; 3) «вариационность, основанную на общности тематических интонаций...» – тип отношений, «известный по форме мотета» [см. 4, с. 21, 31; 5, с. 4–61].

Все эти принципы так или иначе присутствуют в «Клавирных упражнениях». Наблюдаются они как в формообразовании отдельных частей⁶, так и в форме крупного плана – цикла в целом.

А. Клемент ошибался, когда писал, что Бах не всегда очевидно раскрывает свои намерения (см. выше). Как раз наоборот: поражает манера композитора «подсказывать», «предсказывать», «объяснять» происходящее и предстоящее. Внимательно анализи-

руя сочинение, нельзя не заметить эту удивительную «направленность на слушателя»! Рассмотрим лишь некоторые примеры.

Открывает цикл торжественная Прелюдия. Уже первый четырёхтакт одной мельчайшей деталью «предсказывает» значение вариационности: начальная тирата повторяется в ритмическом варианте. Её квинтовый поступенно заполненный диапазон окажется своего рода лейтмотивом цикла.

Пример № 1



Символично в Прелюдии и «количество материала» (выражение С. И. Танеева): *три* темы исследователи конкретизируют связью с персонами св. Троицы⁷. Последовательность их развития организуется по схеме:

A	B	A ¹	C	A ²	B ¹	C ¹	A ³
32 т.	18 т.	21 т.	28 т.	13 т.	18 т.	45 т.	31½ т.

Здесь очевидно рондообразное чередование отделов (пропущен рефрен между B¹ и C¹) и варьирование каждого «материала» при повторении (A, A¹, A², A³; B, B¹; C, C¹). Вариации складываются и в крупном плане формы: ABAC / ABCA (изменение последовательности «AC» на «CA» намечает принцип «прорастания»). Перестановка и соответствие первого и последнего «A» по протяжённости способствует образованию обрамления, предсказывающего подобное оформление всего цикла (принцип «отражения части в целом» и наоборот). Изменениями повторяемого на расстоянии материала⁸ Бах будто призывает обратить внимание на процессуальность развития, его устремленность «вперёд».

Тональный план в циклических произведениях Баха – одно из важнейших средств организации их целостности. Намеченная в Прелюдии рондообразность разворачивается здесь именно в нём: в обрамлении Прелюдии и Фуги, написанных в тональности *Es dur* (она не встречается в качестве тональности одной из внутренних частей цикла) находится последовательность частей, в тональном порядке которых роль рефрена на себя берёт *G dur*. Сначала она появляется в результате тональной модуляции в конце первой и третьей обработок («Kyrie, Gott Vater» и «Kyrie, Gott heiliger Geist» – *B-dur* → *G-dur*), затем становится тональностью самостоятельных частей, регулярно появляющейся «через одну» (*G, C, G, F, G, A, G, d*), вливается далее в систему симметричных отношений вокруг *d e | e d*⁹ и дальше «пропускается» (как и рефрен в Прелюдии), возникшая в третьем дуэте лишь как «воспоминание»¹⁰.



«Предсказанные» Прелюдией различного рода проявления вариационного принципа продолжают уже в первом «блоке» хоральных обработок. Как известно, здесь используется материал григорианского песнопения X века «Kyrie, fons bonitatis». Для мелодики старинных источников характерна удивительно рациональная структура, опирающаяся на логику распределения в напеве повторяемых и варьируемых мотивов. В данном напеве таким общим интонационным материалом оказываются восходящее поступенное движение в диапазоне терции, нисходящее – в диапазонах кварты и квинты. Общая форма его может быть определена как куплетно-вариационная, схема которой выглядит так: А-В, А¹-В, А²-В (разделы А варьируются, В повторяются без изменений – см. пример № 2¹⁾). Однако показательно, что и «припев В» интонационно близок А, отличаясь лишь ярким начальным мотивом (восходящим скачком на квинту) и смещением устоя на е в конце. Кстати, важная для будущего деталь: начальные мотивы всех этих разделов – разные (хотя в последнем А² поступенно заполненная восходящая терция и смотрится несколько «репризно», она звучит на терцию выше).

Пример № 2

Бах распределяет когда-то единый напев между тремя частями, не разбивая его внесением «малых» (manualiter) обработок вслед за «большими» (как это будет с хорами из Катехизиса). Вводя и «малые» тоже группой из трёх обработок, он музыкально подчеркнёт и единство исходного напева, и его символическую идею.

Удивителен выбор Бахом следующих далее хоралов, складывающихся логично и с теологически-содержательной, и с интонационно-тематической точки зрения. Все они связаны общим интонационным материалом и между собой, и с начальным Kyrie – Christe – Kyrie настолько, что последующие напевы

представляются его вариантами, новыми комбинациями входивших в него интонационных оборотов. (По В. В. Протопопову, это будет третий тип проявления принципа вариационности). Родство напевов можно проследить подробнее по воспроизведению их в отечественном издании цикла [1, с. XII–XV].

Наряду со сходными типами поступенных мелодических образований очевидны связи более «индивидуализированных» фигур: см. некоторые из них в примере № 3 (квинтовые «возгласы», начинающие напевы в примере № 3 в порождены начальной интонацией раздела В в Kyrie – см. пример № 2).

Пример № 3

Особенно активным оказывается мотив «с квартой», впервые заявивший о себе в начале раздела А¹ мессы (см. пример № 2) – «зерно» темы будущей монументальной заключительной фуги (пример № 4 а). Этот оборот присутствует во всех напевах, избранных Бахом для «блока» Катехизиса, кроме последнего («Jesus Christus, unser Heiland»), сначала в ракоходном, затем в обращении и в прямом видах (см. пример № 4 б). В цикле Бах усиливает его сквозное присутствие, вставляя этот мотив и в те обработки, которые в первоисточниках его не имели («Allein Gott» и «Jesus Christus»). Особенно показательны следующие два случая. В теме фуги третьей вариации «Allein Gott», несколько необычной по мелодическому рисунку, прочитывается... ракоходный вариант темы заключительной фуги – лишь без последнего звука (в приводимой форме тонального ответа она точна даже в тоновом отношении – см. пример № 4 в). В «большой» хоральной обработке «Aus tiefer Not» (пример № 4 г) тема заключительной фуги цитируется полностью, «предсказывая» её появление в заключении цикла.

Пример № 4

а) тема заключительной фуги

б)

в)

г)

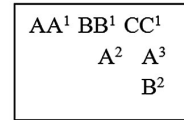
Последний пример позволяет коснуться ещё одного дискуссионного исследования [9]. Г. Батлер, «реконструируя» историю создания Бахом этого произведения, полагает, что оно имело несколько версий «законченного вида». В первую входили 15 пьес («большие» и «малые» обработки в «мессе» и шесть «больших» обработок напевов из Катехизиса); следующий вариант – те же плюс «малые» обработки Катехизиса, Прелюдия и Фуга; в последнюю версию были внесены дуэты¹².

К настоящему времени ещё никто не опроверг отмеченной Ф. Шпиттой закономерности баховского творчества: он приступал к записи «после того, как данное произведение сначала было основательным и всесторонним образом внутренне отделано» [14, S. 180]. А значит, последовательное цитирование темы заключительной фуги или её элементов в хоральных обработках свидетельствует о намерении композитора внести фугу с такой темой в цикл: ни о каком первоначальном собрании из названных пятнадцати пьес речи быть не может¹³.

С заключительной фугой связана ещё одна гипотеза Батлера. Учёный полагает, что она написана как ответ на вызов И. Маттезона, прозвучавший на страницах его трактата «Совершенный капельмейстер», вышедшего из печати в июне 1739 года¹⁴. (Баховские «Клавирные упражнения III» поступили в продажу к концу сентября того же года). В тексте Маттезона говорилось об изобретении им нового типа фуги – двойной на три темы – и предлагалось Баху сочинить нечто в этом роде. Г. Батлер и А. Милка видят в фуге из «Clavierübung III» такой «ответ»¹⁵.

На наш взгляд, если Бах и был осведомлён о «предложении» Маттезона, то его фуга оказалась совсем иной. Её обычно относят к типу «тройных фуг без контрапунктирования всех тем», отмечая следующие структурные фазы: экспозиция первой темы, затем второй, их контрапунктирование; экспозиция третьей темы, её контрапунктирование с первой. Однако процесс формообразования здесь оказывается связанным с принадлежностью этой фуги циклу, главную особенность которого составляет разнообразно представленная вариационность. Покажем, как это влияет на структуру фуги. Первая тема имеет две фазы развития: экспозицию и стреттную вариацию. Вторая и третья темы тоже имеют два раздела: отдельную экспозицию и вариацию, в которой к ним присоединяется первая тема¹⁶. «Сквозное» развитие первой темы вариационно: в моменты последующего контрапунктирования со второй и третьей темами она появляется в несколько ином виде (варьируется). Логично было бы предложить такую же «судьбу» и второй теме. Бах так и делает: варьирование начинается сразу после её экспозиции и продолжается не только в момент контрапунктирования с первой темой, но и в третьей части фуги. Здесь Бах варьирует её столь основательно (она теперь движется не

восьмыми, а шестнадцатыми), что аналитики обычно не замечают её присутствия¹⁷. Схема фуги в соответствии с процессами, в ней происходящими, должна выглядеть следующим образом¹⁸:



Дискуссионной проблемой остаётся присутствие в этом цикле дуэтов. До их появления цикл в целом выглядит как «тема» (Kyrie–Christe–Kyrie) и цепь «свободных» вариаций, в которых постепенно завершается развитие её интонаций. Дуэты-фуги на темы, не связанные с литургическим текстом, кажутся новым (а некоторым исследователям – чуждым) явлением. На самом же деле Бах с их помощью объясняет: *стержнем драматургии цикла «Clavierübung III» является фуга*¹⁹. Оригинально – рассредоточенно, будто зарождаясь – начавшая свою «историю» в Прелюдии, она далее предстаёт сначала как «слой» (или «план»), контрапунктирующий с *santus firmus*’ом, причём уже в первой тройке «больших» хоралов «Kyrie» показана логика постепенного усложнения: от «простой» (однотемной) фуги – к контрафуге²⁰. Затем «внезапно» (а это уже «подсказка») – следующий за «большими» блок «малых» хоралов оказывается «настоящими» фугами, причём начинает его сразу *двойная фуга*, логично следуя после предшествующей ей контрафуги в третьем «Kyrie». Бах таким образом будто обращается к «любителям и знатокам» органного искусства (такие адресаты указаны на титульном листе издания): «Обратите внимание на фугу, господа!» И далее сквозной «сюжет» фуги стремительно раскручивается: стреттные, с каноническими секвенциями, двойные, тройные фуги, двойные контрафуги, фуги «со свободным голосом», в котором тоже развивается тенденция «ad fugam» («к фуге») ²¹. Таким образом, дуэты – отнюдь не чуждое явление в цикле: они, с одной стороны, являются продолжением линии «малых» хоральных обработок-фуг, с другой, – в них фуга «освобождается» от прямой тематической зависимости от хоралов, и с этого момента начинается уже открытое восхождение к заключительной Фуге, венчающей цикл и самоё «идею фуги». Представим на мгновение, что дуэтов в цикле нет. Сколь неожиданно и отстранённо звучит при этом заключительная фуга, становящаяся лишь формальной частью обрамления. Хотя в моменты мощного контрапунктирования тем, проведения главной в разных голосах возникает в памяти воспоминание о «былом величии» *c.f.*-идеи, подготовленная, усиленная предшествующими ей фугами-дуэтами заключительная фуга становится венцом в продвижении главной идеи, единого процесса целеустремленного развития.



Думается, что при исполнении «Clavierübung III» органистом, представляющим его в виде цикла или в виде собрания отдельных пьес, получатся два совершенно разных произведения... Именно первый вари-

ант, на наш взгляд, правильный. Впрочем – попытки приблизиться к пониманию подлинного баховского замысла в дальнейшем ещё будут продолжены исследователями.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Так названы они на титульном листе оригинального издания. В литературе для их обозначения используются разные наименования: «хоралы» (Choräle – при этом имеются в виду не сами напевы, а развивающие их композиции в целом), «хоральные прелюдии» (Choralvorspiele), «хоральные обработки» (Choralbearbeitung).

² А. Клемент предлагает для них более точные обозначения – «Pedaliter» и «Manualiter-Bearbeitungen», указывающие на использование педали или только клавиатур [11, S. 338].

³ Проблемам цикличности у Баха посвящена также статья Р. Стефана, в которой говорится о «Clavierübung III» именно как о «собрании», а не о цикле [15, S. 47]. Тот же вывод делает М. Шиффнер: для него камнем преткновения стали дуэты. Он назвал их «группой в себе», напомнив при этом, что А. Швейцер считал вхождение дуэтов в «Clavierübung» случайным [13, S. 81].

⁴ Как отмечает Дж. Батт, прослеживание роли числа «3» в «Clavierübung III» стало «общим местом» в трудах исследователей [10, S. 915]: число «27» рассматривается как произведение трёх символических «троек» (3x3x3); исследователи отмечают также соответствие этого числа 27-ми частям Нового Завета, при этом 4 дуэта соотносят с четырьмя Евангелиями. Число 21 (количество хоралов) даёт «тройку» и в результате сложения образующих его цифр, и как результат умножения 3x7; то же число скрыто в общем количестве тактов цикла (1956=1+9+5+6=21=3). Действует оно и в титуле («Dritter Theil der Clavier Übung...»), и в общей организации композиции: три тематических материала – в обрамляющих цикл прелюдии и фуге; в первых же хоралах «Мессы» за тремя «большими» хоралами «Kyrie, ...», «Christe, ...», «Kyrie, ...» следуют их варианты – три «малых» на тот же текст, а затем три хорала «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» («Gloria»). В части, связанной с Катехизисом, «тройки» складываются из пар, образованных «большим» и «малым» хоралами, развивающими один напев. Первую группу из трёх пар Бах показывает обрамлением в виде канонов на *c. f.* в «больших» хоралах, вторую – обрамлением в виде проведения *c. f.* в педали (указано в титуле), в центре этих групп оказывается хорал «in organo pleno».

⁵ Это движение интерпретируется автором как звуковой символ Святой Троицы [7, с. 338].

⁶ Вариационность в форме проявляется различным образом. Это может быть, например, двухчастная форма (A A¹), как в первом хорале «Allein Gott...»; вариации могут образовывать соседние разделы, второй из которых повторяет первый в вертикально-подвижном контрапункте (как во втором хорале «Allein Gott...»); их создаёт в фуге группировка проведений, объединённых видом изложения темы (например, после основного вида следуют несколько проведений в обращении, потом в ракоходном варианте – как в «большой» обработке «Jesus Christus unser Heiland»).

⁷ Исследователи персонифицируют материал, связывая А – с Богом-Отцом, В – с Богом-Сыном, С – с Богом-Святым Духом (см. например: [11, S. 22; 10, S. 915] и др.).

⁸ Ср., например, отделы C и C¹ – это «рассредоточенная» fuga с оригинальным элементом симметрии в тональном развитии: *c moll* → *Es dur* // *Es dur* → *c moll* (схема дана без деталей).

⁹ Соответствие их подчёркивается ещё и одинаковым количеством тактов *d e=e d=115* тактов.

¹⁰ В таблице дефис обозначает переход в новую тональность в конце хорала.

¹¹ В примере № 2 напев записан таким образом, чтобы общие интонации оказались друг под другом.

¹² А. Клемент [11, S. 340] и М. Кубе [12, S. 586], не вдаваясь в анализ, считают его «реконструкцию» недостаточно аргументированной. А. Милка, в целом соглашаясь с гипотезой, корректирует её отдельные моменты. В частности, он считает, что внесение заключительной фуги состоялось в последней версии сборника [3].

¹³ Неубедительными оказываются также доводы Батлера, связывающие процесс сочинения с процессом гравировки при подготовке произведения к изданию.

¹⁴ Эту гипотезу принимает А. Милка, предлагая дополнительные рассуждения по этому поводу [3].

¹⁵ Подробнее об этом см.: [9; 3].

¹⁶ В данной фуге Бах различными способами превращает первую – поначалу главную – тему в «присоединяемую»: она варьируется, «подчиняясь» новым метрическим условиям, вступает второй по времени в момент контрапунктирования и со второй, и с третьей темами. Лишь в конце, изложенная стреттно, она возвращает и усиливает свою первоначальную значимость.

¹⁷ А. Милка полагает: чтобы «ответить» Маттезону, в окончательном виде фуги Бах отказался от двух возможных проведений второй темы в т. 113–115 (автор реконструирует «прежний» вариант), существенно преобразовав оставшееся [3, с. 123]. Однако, на наш взгляд, стадии в сквозном процессе изменения второй темы Бах показывает достаточно отчётливо: ср. т. 37–38 и 47–52, 54–57, 59–62; оригинально использовано ритмическое варьирование – ср. мелодически одинаковые фрагменты темы у альты в т. 77 и 105; ср. также две комбинации соединения трёх тем в т. 93–94 и 113–115. Последнее её проведение – лишь очередная ступень в этом процессе.

¹⁸ Связи с Прелюдией устанавливаются не только трёхтемность и вариационность фуги, но и рондообразность: появление первой темы в роли «рефрена», её варьирование при этом – тот же принцип наблюдался в Прелюдии.

¹⁹ Этот цикл можно назвать своего рода «первым томом» «Искусства фуги».

²⁰ Так называются фуги с ответом в обращении, в которых далее последуют сложные взаимоотношения вариантов, создающие *тенденцию*, намечающую ступень, ведущую к двойной фуге.

²¹ В «большом» хорале «Wir glauben» образуется некая линейная fuga с соответствующим тональным планом проведений темы (*d moll*: T, D, F dur, C dur, S, T).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бах И. С. Клавирные упражнения III // Полн. собр. произведений для органа. М.: Рус. муз. изд-во, 2007. Т. 4. 128 с.
2. Вязкова Е. В. Дискуссионные вопросы бахианы: «Семнадцать хоралов» и «Канонические вариации» // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 109–114.
3. Милка А. П. Приложение // Бах И. С. Полн. собр. произведений для органа. М., 2007. Т. 4. С. 116–126.
4. Протопопов В. В. История полифонии. Западноевропейская классика. М.: Музыка, 1965. 615 с.
5. Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М.: Музыка, 1967. 150 с.
6. Старикова Н. Четыре дуэта из III части Clavier Übung И. С. Баха // Баховский семинар: статьи и доклады молодых музыковедов. Петрозаводск, 1996. С. 32–39.
7. Фисейский А. В. Орган в истории мировой музыкальной культуры (III век до н. э. – 1800 г.). М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. 544 с.
8. Южак К. И. Дуэты из Clavier-Übung III: единство в многообразии // Opera musicologica: науч. журнал СПб. консерватории. 2009. № 1. С. 83–100.
9. Butler G. Bach's Clavier-Übung III: the making of a print; with a companion study of the canonic variations on "Vom Himmel hoch", BWV 769. Durham & London. Duke Univ. Press, 1990. 139 p.
10. Butt J. Clavier Übung III. Bachs Klavier und Orgelwerke. Das Handbuch. Hrsg. von Siegbert Rampe. Laaber, 2008. Teilband 2. S. 906–929.
11. Clement A. Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach – Musik, Text, Theologie. Middelburg, 1999. 450 S.
12. Kube M. Choralgebundene Orgelwerke. Der III. Teil der Klavierübung // Bach Handbuch. Hrsg. Konrad Küster. Kassel 1999. S. 586–594.
13. Schiffner M. Werk – Sammlung – Zyklus: Bachs Clavierübung III // Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zum VI Internationalen Bachfest der DDR, Leipzig, 1989 (Beiträge zur Bachforschung 9/10, Leipzig 1991, S. 77–84).
14. Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Bd. 2. Leipzig, 1880. 1014 S.
15. Stephan R. J.S. Bach und das Problem des musikalischen Zyklus // Bach Jahrbuch 59 (1973), S. 39–52.
16. Tessmer M. Dritter Teil der Klavierübung. Kritischer Bericht // NBA IV/4. Kassel u. a. 1974. 62 S.
17. Williams Peter F. Johann Sebastian Bachs Orgelwerke. Bd. 2. Schott. Mainz-London-u.a., 1998. 476 S.

REFERENCES

1. Bakh I. S. Klavirnye uprazhneniya III [Bach J. S. Part III of Keyboard Practice]. *Polnoe sobranie proizvedeniy dlya organa* [Complete Works for Organ]. Vol. 4. Moscow: Russkoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2007. 128 p.
2. Vyazkova E. V. Diskussionnye voprosy bakhiana: "Semnadsat' khoralov" i "Kanonicheskie variatsii" [Debatable Issues in Bachiana: "Seventeen Chorales" and "Canonic Variations"]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2012, No. 1 (10), pp. 109–114.
3. Milka A. P. Prilozhenie [Application]. *Bach J. S. Polnoe sobranie proizvedeniy dlya organa* [Complete Works for Organ]. Vol. 4. Moscow, 2007, pp. 116–126.
4. Protopopov V. V. *Istoriya polifonii. Zapadnoevropeyskaya klassika* [History of Polyphony. Western European Classics]. Moscow: Muzyka Press, 1965. 615 p.
5. Protopopov V. V. *Variatsionnye protsessy v muzykal'noy forme* [The Processes of Variation in Musical Form]. Moscow: Muzyka Press, 1967. 150 p.
6. Starikova N. Chetyre dueta iz III chasti Clavier Übung I. S. Bakha [Four Duets from Part III of Bach's Clavier-Übung]. *Bakhovskiy seminar: stat'i i doklady molodykh muzykovedov* [Bach Seminar Papers and Presentations by Young Musicologists]. Petrozavodsk, 1996, pp. 32–39.
7. Fiseyskiy A. V. *Organ v istorii mirovoy muzykal'noy kul'tury (III vek do n. e. – 1800 g.)* [The Organ in the History of World Music (III century BC – 1800)]. Moscow: Gnesins' Russian Academy of Music, 2009. 544 c.
8. Yuzhak K. I. Duety iz Clavier-Übung III: edinstvo v mnogoobrazii [Duets from the Klavierübung, Part III: Unity in Diversity]. *Opera musicologica: nauch. zhurnal SPb. konservatorii* [Opera Musicologica: Scholarly Journal of the St. Petersburg Conservatory]. 2009, No. 1, 2009, pp. 83–100.
9. Butler G. *Bach's Clavier-Übung III: the making of a print; with a companion study of the canonic variations on "Vom Himmel hoch", BWV 769*. Durham & London. Duke Univ. Press, 1990. 139 p.
10. Butt J. Clavier Übung III. Bachs Klavier und Orgelwerke. *Das Handbuch*. Hrsg. von Siegbert Rampe. Laaber, 2008. Teilband 2. S. 906–929.
11. Clement A. *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach – Musik, Text, Theologie*. Middelburg, 1999. 450 S.
12. Kube M. Choralgebundene Orgelwerke. Der III. Teil der Klavierübung. *Bach Handbuch*. Hrsg. Konrad Küster. Kassel 1999. S. 586–594.
13. Schiffner M. Werk – Sammlung – Zyklus: Bachs Clavierübung III. *Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zum VI Internationalen Bachfest der DDR*, Leipzig, 1989 (Beiträge zur Bachforschung 9/10, Leipzig 1991, S. 77–84).
14. Spitta Ph. *Johann Sebastian Bach*. Bd. 2. Leipzig, 1880. 1014 S.
15. Stephan R. J. S. Bach und das Problem des musikalischen Zyklus. *Bach Jahrbuch* 59 (1973), S. 39–52.
16. Tessmer M. Dritter Teil der Klavierübung. Kritischer Bericht. *NBA IV/4*. Kassel u. a. 1974. 62 S.
17. Williams Peter F. *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke*. Bd. 2. Schott. Mainz-London-u.a., 1998. 476 S.



Дискуссионные вопросы бахианы: «Clavierübung III»

Статья посвящена одному из поздних сочинений И. С. Баха – «Третьей части Клавирных упражнений» («Clavierübung III»). Главный вопрос дискуссий – является это произведение циклом или «свободным собранием разнообразных пьес». Большинство исследователей считают его «собранием» (Sammlung). Однако подробный музыковедческий анализ даёт противоположный ответ. Части этого цикла оказываются связанными тематически, объединёнными общими (вариационными) принципами развития, чётким (рондообразным) оказывается тональный план, определённое целеустремлённое движение получают особенности формы. Драматургическим стержнем цикла оказывается фуга. Она присутствует как контрапунктирующий «пласт» и в «больших» обработках с проведением хора в *cantus firmus*-голосе, и более открыто – в «малых» обработках, исполняемых только на клавиату-

рах. Последний этап развития в цикле – дуэты и заключительная фуга. Введение дуэтов часто представляется исследователям непонятным и даже ошибочным шагом композитора. Осмысление сквозной роли фуги объясняет роль этих изобретательных фуг-дуэтов: они готовят заключительный апофеоз «главной идеи» цикла – тройную оригинальнейшую фугу. Автор предлагает новое объяснение особенностей её структуры, учитывающее сквозную роль вариационности в этом цикле. Предложенные в статье выводы и наблюдения могут иметь значение и для музыковедения, и для исполнительской практики.

Ключевые слова: И. С. Бах, «Clavierübung III», полифонический цикл, вариационный принцип музыкальной формы, фуга

Debatable Issues In Bachiana: “Clavierübung III”

The article is one of J. S. Bach's last works, “Part III of Klavier Practice” (“Clavierübung III”). The main issue of the debates is whether this composition forms a cycle or a “free collection of various pieces.” Most researchers consider it a “collection” (Sammlung). However, a thorough musicological analysis will result in an opposite answer. The movements of this cycle turn out to be connected thematically, united by common (variational) principles of development, the tonal plan turns out to be concise (similar to that of a rondo), and the peculiar features of the form acquire concrete, purposeful motion. The dramaturgical core of the cycle is formed by the fugue. It is present as a contrapuntal “stratum,” in “large” elaborations with chorales in the *cantus firmus* voice, as well as more openly – in the “small elaborations,” performed only on keyboard instruments. The final

stage of development in the cycle is presented by the duets and the conclusive fugue. The introduction of the duets is perceived by researchers as an uncanny and even a fallacious step of the composer. An understanding of the pivotal role of the fugue elucidates the role of these inventive fugues-duets: they prepare the conclusive apotheosis of the cycle's “main idea” – the most original triple fugue. The author offers a new explanation for the peculiarities of its structure, one which considers the through role of variation in this cycle. The conclusions and observations offered in this article may carry great significance both for musicology and for performance practice.

Keywords: J.S. Bach, “Clavierübung III”, contrapuntal cycle, variational principle of musical form, fugue

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.043-049

Вязкова Елена Васильевна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры аналитического музыкознания
E-mail: geomusik@yandex.ru

Российская академия музыки имени Гнесиных
Российская Федерация, 121069 Москва

Elena V. Vyazkova

Doctor of Arts,
Professor at the Department of Analytical Musicology
E-mail: geomusik@yandex.ru

Russian Gnesins' Academy of Music
Russian Federation, 121069 Moscow

