



Е. В. ВЯЗКОВА

Российская академия музыки им. Гнесиных

УДК 78.071.1

ДИСКУССИОННЫЕ ВОПРОСЫ БАХИАНЫ: «СЕМНАДЦАТЬ ХОРАЛОВ» И «КАНОНИЧЕСКИЕ ВАРИАЦИИ»

Во второй половине XX столетия в литературе о творчестве И. С. Баха происходит подлинная революция: общепринятые «истины» подвергаются пересмотру, активизируется внимание к рукописям композитора. С появлением новых методов возникает новая хронология. «В большинстве случаев датирование основывается на водяных знаках бумаги как первенствующем критерии. Следующий критерий для датирования – состояние баховского почерка», – пишет Йос. Кобаяси [6, S. 35].

Суть рассуждений о «бумаге» – следующая: если рукопись двух разных произведений использует один и тот же сорт бумаги¹, то оба произведения написаны приблизительно в одно время и наоборот. Опасность этого метода состоит прежде всего в том, что исключается возможность использования Бахом старых запасов бумаги, которая, как известно, в те времена была дорогой, и композитор пользовался ею крайне экономно². При таком отношении на одном типе бумаги могли записываться произведения разных лет, как это имеет место и в рассматриваемой ниже рукописи Р 271, хранящейся Берлинской государственной библиотеке: Шесть сонат для органа (BWV 524–530, ок. 1730 г.) отделяют от следующих далее «Семнадцати хоралов» (BWV 651–667) почти пятнадцать лет³.

Не проста ситуация и с почерком Баха. Исследователи (среди них прежде всего Г. Дадельзен и Йос. Кобаяси) нашли некоторые особенности, характеризующие почерк Баха в разные периоды творчества, но и эти показатели не абсолютны⁴, ибо характерные признаки почерка часто определяются опять-таки «по бумаге»: «Так как сегодня новые сведения о бумаге могут быть более основательным способом датирования, это позволяет производить более фундаментальное исследование позднего баховского почерка [курсив мой. – Е. В.]» [6, S. 19].

В отношении произведений, которые оказываются в центре нашего внимания («Семнадцать хоралов» и «Канонические вариации»), крайние хронологиче-

ские границы, упоминаемые различными исследователями, – 1739–1749 гг.⁵

Возможно, уточнить даты помогут некоторые выводы, которые следуют из более подробного музыковедческого анализа этих сочинений.

Первое из названных произведений фигурирует в литературе под двумя названиями: «Семнадцать хоралов» и «Восемнадцать хоралов». В первом случае оно включает хоралы, записанные в рукописи Р 271 до «Канонических вариаций», во втором к ним присоединяют ещё и так называемый «предсмертный» хорал «Vor deinen Thron», якобы продиктованный Бахом перед смертью «одному из друзей», записанный в автографе «после марта 1750 года» (по Кобаяси: [6, S. 64]) чужой рукой, к тому же без окончания, – после «Канонических вариаций»⁶. Как увидим далее, к «Семнадцати хоралам» он отношения не имеет.

В литературе об этих хоралах сообщается лишь факт, что в лейпцигский период Бах переписывает и редактирует свои ранние, созданные ещё в Веймаре хоралы. Они не связаны в некое единство по содержанию текстов⁷, и если возможно их объединение, то разве что по принципу разнообразия композиций: П. Вольны называет их «собранием “больших хоральных прелюдий”, которые позволяют множество стилистических реализаций» [11, S. X].

При сравнении веймарских и лейпцигских вариантов обработок (они опубликованы в NBA – Serie IV, Bd. 2) выясняется, что лишь некоторые хоралы подверглись серьёзным изменениям (прежде всего увеличению количества тактов), в большинстве случаев незначительно корректировались ритмо-мелодические детали. Неужели Баху ради этого нужно было переписывать столько страниц нотного текста?

Вспомним, что поздний период в творчестве композитора – это период создания крупных циклов, и начинается он циклом «Clavierübung III» (издан в 1739 г.). Далее – известные «Гольдберг-вариации», «Канонические вариации», «Музыкальное приношение», «Искусство фуги»... Маловероятно, что перед

«Каноническими вариациями» Бах «просто так» начал копировать свои старые обработки, да ещё в начале первой из них написав «JJ» – первые буквы слов «Jesu juva» (Иисус, помоги), мольба, с которой он обычно обращался к Богу, начиная большую работу (об этом писал ещё А. Швейцер; в хорах эту надпись отметил П. Уильямс [10, S. 165], не сделав, впрочем, каких-либо выводов).

Тщательно проанализировав музыкальную сторону этих хоралов, можно прийти к заключению, что и это «свободное собрание хоральных обработок» в действительности является циклом: Бах из своих ранних работ выбирал и переписывал в определённой последовательности только те, которые могли составить некое органичное, единое целое. Более того, анализ его показал, что цикл этот *был закончен...* тремя хоральными прелюдиями-вариациями, которые впоследствии вошли в цикл «Канонических вариаций»: в автографе вслед за последним из «Семнадцати хоралов» («Komm Gott, Schöpfer, Heiliger Geist») были записаны 1, 2 и 5-я вариации из «Канонических» (номера – по оригинальному изданию последних⁸), логично завершая троекратное в текстах этого цикла обращение к Богу – «Приди...»⁹ – хоралом «Vom Himmel hoch da komm` ich her» («С высот небесных я схожу»), в котором содержится «сообщение» о приходе – рождении Христа.

Если остальные хоралы Бахом копировались с ранее написанных вариантов, то эти три он сочиняет заново. И тут следует сформулировать мысль, которая идёт вразрез с общепринятыми установками: запись в автографе Р 271 «Канонических вариаций» представляет собой не чистовую копию, а так называемую композиционную рукопись, то есть такую, в которую произведение записывается в момент сочинения. К такому выводу приводит анализ исправлений, имеющихся в тексте.

В настоящее время трудами Р. Маршалла и Т. Шабалиной (см.: [7; 1]) установлены типы баховских исправлений: одни из них характерны для чистовых копий, другие – для ревизионных, третьи делаются в момент сочинения (первой записи произведения). Среди них – изменение высоты и длительности звука; несоблюдение ранжира (ритмического соответствия записи голосов по вертикали); несоответствие первоначально записанного текста другим голосам; перенос тактовых черт; устранение буквальных повторений, возвращения к одному звуку в мелодии; внесение орнаментальных изменений, хроматизмов, добавление синкоп, задержаний, зачёркивание лиг... Т. Шабалина отмечает и такой показатель, как влияние данного исправления на последующий «ход событий» (например, исправленное при первом появлении удержанное противосложение в дальнейшем используется уже в этом новом виде); сама последовательность записей в композиционной рукописи тоже может быть информативной.

Исправления в автографе «Канонических вариаций», хотя они и немногочисленны, оказываются прекрасной иллюстрацией перечисленных признаков. Вне связи с «Каноническими вариациями» Т. Шабалина справедливо замечает, что даже в «гладко записанной, чистовой каллиграфической копии ... наличие одного или нескольких исправлений композиционного характера может показать, что рукопись является ничем иным, как композиционной партитурой, и записана была в процессе сочинения [курсив мой. – Е. В.]» [1, с. 45]¹⁰. Страницы рукописи «Канонических вариаций» – доказательство сказанного исследователем.

Приведём лишь два примера. В качестве иллюстрации чистового характера рукописи Т. Шабалина демонстрирует первую страницу рукописи, действительно, весьма чисто написанную [там же, с. 225]. Однако при ближайшем рассмотрении можно здесь заметить такую последовательность записи канона по голосам, которая может иметь место только в процессе сочинения.

Напомним, как обычно сочиняется канон: записывается некая мелодия в первоначальном голосе (пропосте); она повторяется (имитируется) в респосте, к ней в свою очередь присочиняется противосложение – продолжение первоначального голоса; затем и оно переносится в респосту, а к нему приписывается следующий отдел пропосты... (см. схему 1).

Схема 1

Схема 2



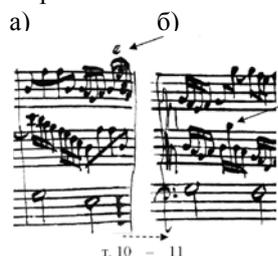
В некоторых случаях по рукописи видно, что Бах пишет именно так. В такте 3 (пример 1 а) при имитировании материала в респосте перед вторым звуком вставляется альтерный ключ. Он, естественно, занимает на строчке некоторое лишнее место. Верхний голос, присочиняемый к уже написанной респосте, чтобы сохранить ранжир, увеличивает расстояние между двумя первыми звуками. Но иногда новый отдел пропосты Бах, представляющий будущее контрапунктирование, записывает раньше соответствующей ему мелодии в респосте (см. схему 2: отдел «В» ещё не перенесён, а «С» уже записан)¹¹. Если в этом случае в позже записываемой респосте понадобится вставить случайный знак или ключ, а расстояние для него не предусмотрено, ранжир будет нарушен (пример № 1 б, в). Будь перед глазами Баха некая рукопись, с которой он копирует текст, подобных «накладок» быть не могло. Таким образом, даже довольно чистая запись содержит определённые приметы композиционной рукописи.

Пример № 1



Другой пример – такт 10 из Канона в квинту (2-я вариация). Здесь налицо сразу два признака, квалифицирующих данное исправление как композиционное: изменение высоты звука и «влияние исправления на дальнейший ход событий». Исправление: восходящий кварттовый скачок в верхнем голосе (пропосте) заменяется секстовым, что поясняется ещё и буквенным указанием – «e» (пример № 2). Вторым признаком обнаруживает риспоста: она имитирует материал пропосты сразу с секстовым скачком. Очевидно, что исправление пропосты, сделанное «только что» в процессе сочинения, при переписывании мелодии в риспосту учитывается.

Пример № 2



Остальные исправления в этой рукописи также подтверждают её композиционный характер (по отношению к будущему изданию это своего рода «черновая запись», только очень чисто выполненная). Уже поэтому порядок частей в ней может быть свободным – отражающим лишь последовательность процесса сочинения. И тут, в связи с новым представлением о рукописи, мы вступаем в противоречие с общепринятой установкой относительно данного цикла: он якобы существует в двух равноправных аутентичных версиях – автографа и издания (об этом пишут исследователи, обе «версии» исполняются в концертах). В оправдание исполнителей можно сказать, что они лишь следуют за «теорией»: большинство известнейших баховедов писали (и до сих пор пишут) о том, что автограф – это более поздняя, исправленная, следовательно, драматургически улучшенная «самим Бахом» версия. Только сравнительно недавно в названной выше книге Т. Шабалина научно доказала, что версия автографа предшествует версии оригинального издания¹³.

Следующий шаг – признание данной рукописи композиционной – исключает определение её в качестве «версии» цикла: все отличия изданного варианта – свидетельства баховского усовершенствования ранее написанного текста, исполнять который – всё равно, что исполнять некий предварительный его вариант¹⁴.

Что касается последовательности вариаций в «версии цикла» в автографе, то напрасно исследователи пытаются «оправдать» Баха, находя в этом «новом, исправленном» цикле организующие целое черты симметрии. При помещении в центр самой

сложной вариации с канонами в обращении «осевая симметрия», главным качеством которой является равновесие сторон, не получается ни в масштабных отношениях (41–56–69 тактов), ни в количестве голосов (первые две вариации – трёхголосные, последние две – четырёхголосные), и даже «обрамляющие цикл» Каноны в октаву (казалось бы, одинаковый интервал) оказываются в разных «весовых категориях», ибо второй из них – Канон в увеличении – по сравнению с первым усложнён большим количеством «контрапунктических хитростей».

Некоторое несовершенство этого «цикла» чувствовали наиболее музыкальные из исследователей. Так, Х. Келлер пишет: «Большинство музыкантов не может принять эту перестановку, потому что план *напечатанного варианта* произведения (которое представляет собой *первоначальную* концепцию Баха) более убедительный, чем поздний, изменённый самим Бахом. Я хотел бы как вероятное или по крайней мере как возможное предположить, что Бах внутренне продолжал работать над своим произведением: он отверг бы новый порядок, установил другой, который тоже, вероятно, мог изменить, если бы к нему ещё раз обратился, поэтому он [вариант автографа], несмотря на яркие аргументы Сменда, менее убедителен, чем первый [курсив мой. – Е. В.]» [4, S. 212].

Теперь мы знаем, что такой «версии» не существует, а история произведения развивалась иначе. Бах заканчивает цикл из «Двадцати хоралов» («Семнадцать хоралов» плюс заключительный его блок из трёх вариаций на напев М. Лютера «Vom Himmel hoch»). В это время (июнь 1747 г.) он вступает в организованное Л. Мицлером «Общество музыкальных наук». В качестве вступительного «взноса» необходимо представить оригинальное, мастерское произведение. Только что увлеченно работавший над заключительными канонами «Двадцати хоралов», Бах решает сделать из этого материала самостоятельный цикл канонических обработок. Он сочиняет и записывает в той же «тетради» ещё две вариации (Каноны в септиму и в увеличении): по логике полифонического развития они должны в будущем цикле занять место между 2-ой и 3-ей вариациями автографа. Именно в таком порядке композитор его и издаёт под названием «Несколько канонических вариаций на рождественскую песнь “С высот небесных я схожу”». Но было ли циклом «собрание» из «Семнадцати–Двадцати хоралов»?

Покажем в таблице последовательность избранных Бахом хоралов, включающую и хорал на мелодию «Vom Himmel hoch» (номера слева); два столбца справа – их расположение в баховском цикле «Двадцати хоралов».

Здесь символично уже число избранных для развития хоральных мелодий: 12 – символ церкви, двенадцати апостолов, Троицы (её числовой символ получается при сложении цифр в числе 12: 1+2=3).

Таблица

№	Название напевов	Тон-ть	№ в цикле	Тон-ть
1	Komm, Heiliger Geist	<i>F</i>	1, 2	<i>F, G</i>
2	An Wasserflüssen Babylon	<i>G</i>	3	<i>G</i>
3	Schmücke dich, o liebe Seele	<i>Es</i>	4	<i>Es</i>
4	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	<i>G</i>	5	<i>G</i>
5	O Lamm Gottes, unschuldig	<i>A</i>	6	<i>A</i>
6	Nun danket alle Gott	<i>G</i>	7	<i>G</i>
7	Von Gott will ich nicht lassen	<i>f</i>	8	<i>f</i>
8	Nun komm, der Heiden Heiland	<i>g</i>	9–11	<i>g</i>
9	Allein Gott in der Höh sei Ehr	<i>A</i>	12–14	<i>A, G, A</i>
10	Jesus Christus, unser Heiland	<i>e</i>	15, 16	<i>e</i>
11	Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist	<i>G/C</i>	17	<i>G/C</i>
12	Vom Himmel hoch da komm' ich her	<i>C</i>	18–20	<i>C</i>

Число 20 в баховском цикле, тоже по нумерологическому правилу, $-2+0=2$, а 2, как известно, символ второго лица Троицы – это Сын Божий, Иисус Христос. Именно весть о Его рождении заключена в последнем блоке хоралов, а имя неоднократно встречается в текстах напевов и раньше.

Как избранные хоральные напевы, так и образованный из них цикл, безусловно, имеет чёткую организацию тонального плана, подчинённую закономерностям формы рондо: рефренным становится *G dur/moll* (он отсутствует только между № 9 и 10 «списка напевов» и соответственно – № 14 и № 15 цикла). Здесь можно заметить и черты симметрии: в № 5–9 «списка» (*A-G-f-g-A*) и № 4–12 в цикле: *G-A-G-f-g-A-G*; дважды встречается трёхчленная тональная симметрия – в хоралах цикла № 5–7 и № 12–14: *G-A-G* и *A-G-A*).

Начало цикла в *F dur* и окончание в *G dur*, как это имеет место в «Семнадцати хоралах», выглядит несколько странно: это неродственные тональности. Заключение же тремя хоралами в *C dur*, «объединяющей тональности» (по С. Танееву) для обеих названных, более естественно. К тому же краска этой тональности (иногда её заменяет одноимённый минор) «пунктиром» проходит через цикл, как бы намечая направление развития к заключительной тональности, «вызревающей», таким образом, постепенно. Уже в первом хорале устои *F dur* и *C dur* соперничают весьма заметно (в *F dur* – это тоника и доминанта), в хорале же, непосредственно предшествующем заключительной группе, *G dur* миксолидийский лишь условно (по заключительной каденции) можно назвать таковым: напев выглядит почти на всем протяжении *C dur*'ным, а заключительная каденция слышится остановкой на «доминанте» следующего далее *C dur* в последнем «блоке» цикла.

О том, что сама последовательность избираемых хоралов была не случайной, свидетельствует интонационная «цепляемость», существующая между ними: это либо сходство начал в соседних напевах-источниках (пример № 3 а), либо «подхватывание» в начале следующего напева мелодической идеи из конца предыдущего (пример № 3 б). Примеры, разумеется, не единственные¹⁵.

Пример № 3

а) б)

Хорал «Vom Himmel hoch» интонационно готовится на протяжении всего цикла: видимо, его функция «целевого напева» планировалась Бахом с самого начала работы. Уже в «списке напевов», избранном для цикла, встречающиеся в этом хорале мотивы входят и в другие напевы, оказываются лейтмотивами¹⁶. Можно обнаружить цитирование даже целой фразы будущего заключительного напева (см. пример № 4 б, в), а предшествующий ему хорал оказывается родственным ему последовательностью похожих ярких интонаций и опорных звуков – почти как вариант (пример № 4 а).

Пример № 4

а) б) в)

Несколько замечаний о *B-a-c-h*-лейтмотиве. Он многократно появляется в цикле «Двадцати хоралов», причём часто вуалируемый разбросом образующих его секундовых интонаций между голосами. Именно так, «как везде» в цикле, проводится он и в заключающем его хорале (№ 20), впоследствии – заключительной вариации изданного цикла «Канонических вариаций» (Пример № 5).

Пример № 5

а) № 17 б) № 17 в) № 20

Итак, нет сомнения в том, что перед нами логично выстроенный, задуманный и осуществлённый как целостность цикл, состоящий из двадцати хоральных прелюдий-обработок. А что в этом отношении скажет нам рукопись?

В автографе P 271 хоралы идут уже в нужном порядке. В последних из них, записанных баховской рукой (№ 14 и № 15 – BWV 664, 665) исследователи (Йос. Кобаяси, Г. Дадельзен, П. Вольны) отмечают изменение почерка (обычно выделяется как признак поздних рукописей написание у половинной ноты штиля, направленного вниз, в середине головки)¹⁷, и на этом основании делается вывод о долгом перерыве в работе перед ними (и о датировке вообще). Однако изменение почерка может зависеть от многих факторов: спокойно ли копирует композитор данный текст из рукописи прошлых лет (при этом манера написания в ней нот может иметь определённое влияние на Баха, копирующего текст уже в поздний, лейпцигский период творчества) или запись ускоряется в момент вдохновения, полёта фантазии. Возможно, всё более увлекаемый работой над циклом композитор уже «торопливо» переписывает хоралы № 14 и № 15, оставляет место ещё для двух (скопировать их он поручит Альтниколю), чтобы скорее записать-сочинить окончание в виде трёх хоралов на рождественскую песнь «Vom Himmel hoch». Почерк в такой ситуации мог измениться и не по временной причине...

Если сравнить написание титулов в «Семнадцати хоралах» и в «Vom Himmel hoch», увидим абсолютно идентичную манеру: они содержат название хорала, указания педали или клавиатуры органа, имя

автора – «*di J.S.Bach*» – в конце. Какого-либо особого знака, указывающего на начало нового цикла («*Einige canonische...*» и т. д.) нет, и место для него не оставлено: очевидно, что записывается очередной хорал в продолжающемся сочиняться цикле.

Какие выводы можно сделать из приведённых фактов? Если Бах задумал написать цикл хоралов, мог ли он растянуть эту работу на десятилетие (по Кобаяси, с 1739 по 1748 год)? Чисто психологически работа должна была быть более компактной по времени. Если известно, что «Канонические вариации» сочинены были к июню 1747 года, то дата написания «Семнадцати хоралов» в виде 1749 года, по Клотцу, будет явно ошибочной: они были записаны в автографе до «Канонических вариаций», композиционная рукопись которых следовала за ними по времени и была закончена до июня 1747 года. Наконец, получается, что цикл из двадцати (а не семнадцати) хоральных обработок был закончен, но часть его, повторяем, была использована в следующем произведении – цикле «Канонических вариаций», для которого были досочинены ещё две вариации: возник в высшей степени мастерский «взнос» в мицлеровское «Общество».

Как нам представляется, рукописное наследие Баха будет неоднократно пересматриваться и переосмысливаться. Метод исследования исправлений в сочетании с целостным музыковедческим анализом контекста их появления поможет точнее определить тип рукописей, понять более адекватно творческий процесс композитора, что в свою очередь позволит глубже проникнуть в глубинный смысл созданных им произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Указатель водяных знаков бумаги в рукописях Баха см. в кн. В. Вайса: [9].

² Встречаются рукописи, страницы которых заняты двумя произведениями (одно записывается на верхних системах, другое – на нижних); новая часть цикла может начинаться на той же системе, на которой закончилась предыдущая; наконец, Бах всегда дописывает нотную строчку до конца, иногда оставляя на ней одну четверть из такта.

³ Даты приводим по кн. Г. Дадельзена: [3, S. 104, 109]. Йос. Кобаяси временем начала работы над «Семнадцатью хоралами» называет 1739–42 годы [6, S. 45].

⁴ Это признаёт и сам Йос. Кобаяси: «Однако знания о развитии позднего почерка Баха, в общем и целом правильные, не гарантируют точности датирования» (см.: [6, S. 19]).

⁵ Последняя дата в отношении автографа принадлежит Х. Клотцу (см.: [5, S. 13]).

⁶ Он представляет собой копию ранее созданного Бахом органного хорала «*Wenn wir in höchsten Nothen sein*» (BWV 668a) и имеет, как показало исследование Т. Шабалиной, небольшие отличия ритма в тактах 16 и 18, названные исследователем «оплошностями копииста» [1, с. 349]. Число 18

впервые появилось на титульном листе в помете Г. Пёльхау, который был некоторое время владельцем рукописи.

⁷ Об этом писал в 1972 У. Мейер, считавший недостаточным признаком цикличности обращение к Святому Духу в крайних из семнадцати хоралах; он подчёркивает, что «все другие аргументы в пользу циклической организации необоснованны» [8, S. 63]; единство он видит в совершенном соответствии друг другу музыки и текста отдельных обработок [ibid., S. 64]; П. Уильямс высказал похожее суждение: «Содержанием текстов собрание “Семнадцать хоралов” не было организовано ни по службам церковного года, ни по литургическому, ни по гимнологическому плану» [10, S. 162].

⁸ Напомним, что последовательность вариаций в оригинальном издании и в автографе различается местоположением канона в обращении: в автографе это третья вариация, в издании – пятая.

⁹ «*Komm, Heiliger Geist*», «*Nun komm, der Heiden Heiland*», «*Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist*».

¹⁰ Автограф «Канонических вариаций» Т. Шабалина тоже считает чистой копией [1, с. 224].

¹¹ В каноне в *октаву* это сделать нетрудно: респоста повторяет материал *находящейся перед глазами* пропосты лишь на октаву ниже, да и временное расстояние между ними – всего три восьмых.

¹² Любопытно, что в оригинальном издании вновь вместо секстового скачка оказался кварттовый (Бах изменил эту деталь из-за неудовлетворительности звучания этого момента в респосте). Скорее всего это может означать, что копию для гравера готовил не сам Бах, а копиист, не понявший исправления, сделанного в рукописи.

¹³ Зарубежные баховеды ещё не успели отреагировать на это исследование: даже в издании 2010 года повторяется старая мысль о более позднем варианте цикла в автографе (см. Предисловие В. Брайга к изданию органных сочинений: [2, S. 7]).

¹⁴ Другой вопрос, что даже первоначальные (позже исправляемые) варианты, выходящие из-под пера такого гения, как И. С. Бах, тоже вполне художественно приемлемы. И только требовательнейший к себе творец находит в них недочёты, незаметные для прочих глаз...

¹⁵ Мелодии напевов-источников приведены в издании «Семнадцать хоралов» в соответствующем томе NBA (Serie IV, Bd. 2).

¹⁶ Ими окажутся, во-первых, мотив, встречающийся в наших примерах с пометой «М» (этот оборот, впервые появившийся в старинной одноголосной мессе VI века, приобрёл со временем некоторое самостоятельное значение: он цитируется даже Моцартом – в главной партии финала симфонии «Юпитер»), и, во-вторых, мотив-монограмма *B-a-c-h*, выводимый из диатонического его варианта, звучащего в обращении в первой фразе хорала «Vom Himmel hoch» (*a-h-g-a* – см. нижнюю строчку в примере № 4 а). Сам Бах пояснил «происхождение» монограммы, сопоставив в третьей из «Канонических вариаций» соседние звенья секвенции с диатоническим и хроматическим его видами. Лейтмотивы встречаются в прямом, обращённом и ракоходном вариантах – «игры», типичные для мелодики старинной музыки. Добавим, что авторская подпись Баха в этом цикле присутствует не только благодаря монограмме: в «Двадцати хоралах» количество тактов (а оно обычно у Баха символично) в результате редактирования стало 1508. По правилам нумерологии (1+5+0+8), оно даёт известное «число баховского имени» – 14.

¹⁷ Надо сказать, что положение штиля неустойчиво на протяжении всех «Семнадцати хоралов»: Бах пишет его и слева, и справа, и в середине головки половинной ноты даже в первых обработках.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шабалина Т. В. Рукописи И. С. Баха: ключи к тайнам творчества. – СПб., 1999.
2. Breig W. Vorwort // J. S. Bach. Sämtliche Orgelwerke. Bd. 6. – Breitkopf & Härtel: Wiesbaden; Leipzig; Paris, 2010.
3. Daddelsen G. von. Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bachs // Tübinger Bach-Studien, H. 4/5. – Trossingen, 1958. – S. 104, 109.
4. Keller H. Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte – Form, Deutung und Wiedergabe. – C. F. Peters: Frankfurt; Leipzig; London; New York, 1948.
5. Klotz H. Die Orgelchoräle aus der Leipziger Originalhandschrift // Kritischer Bericht von Hans Klotz. NBA, Serie IV, Bd. 2. – Bärenreiter: Kassel; Basel; London, 1957.
6. Kobayashi Yos. Zur Chronologie der Spätwerke Joh. Seb. Bachs Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // Bach-Jahrbuch. 1988.
7. Marshall R. The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works. Vol. 1, 2. – Princeton University Press, 1972.
8. Meyer U. Zur Frage der inneren Einheit von Bachs Siebzehn Chorälen (BWV 651–667) // Bach-Jahrbuch. – 1972.
9. Weiß W. Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften // NBA, Serie IX: Addenda. Bd. 1, 2. – Leipzig, 1985.
10. Williams P. Bachs Orgelwerke. Bd. 2. – Mainz, 1998.
11. [Wollny P.] J. S. Bach. Die Achtzehn Grossen Orgelchoräle BWV 651–667 und Canonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ BWV 769 / Faksimile der Originalhandschrift mit einer Vorwort herausgegeben von Peter Wollny. – Laaber, 1999.

Вязкова Елена Васильевна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры аналитического музыкознания
Российской академии музыки им. Гнесиных

