



**Е. В. ВЯЗКОВА**

*Российская академия музыки им. Гнесиных, г. Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-0921-2662, geomusik@yandex.ru*

## **О модальной и тональной системах в «Clavierübung III» И. С. Баха**

«Clavierübung III» (1739) И. С. Баха открывает серию инструментальных циклов, созданных композитором в последние двенадцать лет Лейпцигского периода. Замысел его до сих пор недостаточно понят и оценён. В статье выдвигается гипотеза об отражении Бахом в цикле логики музыкально-исторического развития.

Цикл состоит из двадцати семи частей, двадцать одна из них – органные обработки старинных песнопений, написанных в модальной (ладовой) системе. Фуги (форма работы с материалом) – как отдельные, так и в качестве пласта, контрапунктирующего с *cantus firmus*, принадлежат тонально-функциональной системе Нового времени, имеют сложные структуры, становятся стержнем сквозного развития в цикле. В результате возникает закономерность «противоречия» и «взаимодействия» двух музыкальных систем, осуществляется процесс включения «старого» в новую, объединяющую систему. Данный процесс автор статьи наблюдает на примере обработки старинного грегорианского гимна («Kyrie, fons bonitatis»), получившего в годы Реформации немецкий вариант текста. Этот источник становится в цикле своего рода «темой», предопределяющей его дальнейшее интонационное, структурное, концептуальное развитие, приводящее к заключительной тройной фуге – логическому итогу, апофеозу «идеи нового». Исполнение цикла с пропусками и перестановками частей, встречающиеся в концертной практике, недопустимо: оно нарушает его драматургическую логику, искажает авторский замысел.

Ключевые слова: «Clavierübung III», тональность, звукоряд, модальная система, тонально-функциональная система, хоральная обработка, цикл, фуга, вариационный принцип.

**ELENA V. VYAZKOVA**

*Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-0921-2662, geomusik@yandex.ru*

## **On the Modal and Tonal Systems in J. S. Bach's "Clavierübung III"**

J. S. Bach's "Clavierübung III" (1739) opens up a set of instrumental cycles created by the composer during the last twenty years of his Leipzig period. Its conception has still not been sufficiently understood or evaluated. The article brings forth a hypothesis on Bach's reflection of the logic of the musical-historical development in the cycle.

The cycle consists of twenty-seven movements, twenty-one of which are arrangements for organ of old historical chants written in old modes. Fugues (as the form of elaboration of musical material) – both as separate works and as strata expounded in counterpoint with the *cantus firmus*, pertain to the tonal functional system of the Early Modern Period, possess complex structures and comprise the pivot of through development in the cycle. As a result there arises the natural laws of "contradiction" and "interaction" of two musical systems, and the process of inclusion of the "old" into the new, unifying system begins. The given process is observed by the author of the article in the arrangement of the historical Gregorian hymn ("Kyrie, fons bonitatis"), which during the years of the Reformation received a German variant of the text. This source becomes within the cycle a type of "theme," which predetermines its subsequent intonational, structural, conceptual development, leading to the final triple fugue – the logical outcome, the apotheosis of "the idea of the new." Performance of the cycle with omissions or changes of the order of the respective movements, as may be found in performance practice, is inadmissible: it infringes upon the composition's dramaturgical logic and distorts the composer's conception.

Keywords: "Clavierübung III", tonality, scale, modal system, tonal functional system, chorale arrangement, cycle, fugue, variational principle.

Созданное Бахом в 1739 году произведение «Clavierübung III» открывает последний этап лейпцигского периода творчества композитора. Названное без претензии на оригинальность (более десятка подобных по названию сочинений были опубликованы другими авторами до Баха, и у него самого ранее уже вышли в свет две части с таким же названием), оно оказалось не понятным во всей гениальности замысла: воспринималось как собрание отдельных, различных по трудности упражнений или, в лучшем случае, примеров мастерской, разнообразной обработки хоралов. Более детальный анализ показал, что перед нами – цикл, обладающий всеми характерными признаками этого жанра: логично выстроенным тональным планом, интонационно-тематическим единством, сквозным развитием в формообразовании, архитектурной стройностью целого<sup>1</sup> [1].

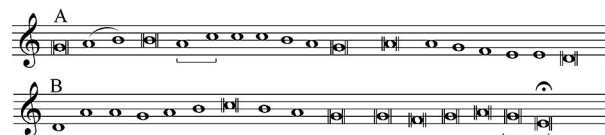
Композиционные идеи «Clavierübung III» оказались столь плотно спрессованными (это и было причиной определённых трудностей для понимания), что, кажется, Бах решил «объяснить» их: далее им был создан целый ряд новых циклов<sup>2</sup>, в которых на ином материале эти идеи рассматривались как бы по отдельности. Даже для великого цикла «Искусство фуги» можно увидеть здесь первоначальный творческий импульс.

Этот импульс – история фуги, воплощённая в цикле «Clavierübung III» оригинальнейшим образом: движением от тайного – к явному, от скрытого – к очевидному. Путь этот длителен. В Прелюдии fuga дана рассредоточенно: два её эпизода лишь намечают возможность фугированного изложения материала. В больших обработках fuga оказывается пластом, контрапунктирующим главному герою – мелодии *cantus firmus*<sup>3</sup>, в малых становится самостоятельной формой, поначалу имеющей вид коротких композиций, далее – постепенно развивающейся к более развёрнутым, полным. Дуэты – следующая, более высокая ступень сложности фугированной идеи, которая приводит к кульминации, цели, апофеозу её развития – Заключительной тройной фуге. Ретроспективно становится понятным главный стержень этого многочастного цикла, определяющий его драматургию.

Как изобразить в музыке XVIII века обращение к началу «истории фуги»? Принцип фуги, как известно, сложился в вокальной (хоровой) музыке XV–XVI вв., но «какое произведение

надо считать действительно первой фугой – сказать невозможно» [4, с. 11]. Вероятно, предлагаемому нами толкованию даёт основание сам факт обращения Баха к старинной форме на *cantus firmus* и, главное, – выбор для первого же хорала мелодии-источника из глубин времени<sup>4</sup>. Это грегорианский гимн «Kyrie, fons bonitatis», относящийся к X веку<sup>5</sup> (пример № 1).

#### Пример № 1



Его мелодика естественно принадлежит модальной системе, причём указание её лада некоторыми современными авторами как однозначно фригийского<sup>6</sup> (очевидно, что они ориентируются на правило: финалис *e* в конце строфы определяет лад) вызывает некоторые сомнения. Скорее можно услышать в этой мелодии ладовую переменность, движение устоя от *g* к *d*, затем – к *g*, *e*<sup>7</sup> (то есть, по современному восприятию, от *G dur* к *d moll*, с возвращением в *G dur* и завершением в *e moll*)<sup>8</sup>. Конечно, восприятие Баха было уже современным, то есть определяемым классическими нормами тонального мышления. Тем интереснее рассмотреть, как конкретно композитор передаёт «встречу» (*сопоставление-взаимодействие*) явлений, относящихся к разным историческим временам, разным музыкальным стилям<sup>9</sup>.

Модальные черты не часто встречаются в произведениях Баха, их следы исследователи находят лишь в некоторых его хоральных обработках. Но даже среди них, как отмечает М. Этингер, «подавляющее большинство хоралов обладает типичной для Баха высокой тональной организованностью, выражающейся в ясности тоники с первого же момента звучания. Лишь некоторым хоралам свойственна известная степень тональной неопределённости, гармонические «блуждания» в начальной стадии развития, что может быть отнесено к наследию модальности» [6, с. 88–89].

В «Clavierübung III» материалом первого номера хоральных обработок<sup>10</sup> оказывается первая строфа старинного гимна. Будучи композитором Нового времени, Бах мог бы последовать примеру своих современников И. Г. Вальтера и И. Пахельбеля: переосмыслить эту мелодию

в духе времени. В примере № 2 приводится вариант этого напева из хоральной обработки Пахельбеля: обычный *G dur*. С заменой звука *фа-бикар* на *фа-диез* исчезает миксолидийский намёк (или намёк на *d moll?*) – звучит привычная мажорная доминанта этой тональности «в конце предложения» (пример № 2).

#### Пример № 2



Баховское решение – совершенно иное: он оставляет напев в неприкосновенности. Единственное его вмешательство – заполнение терцовых скачков (в примере № 1 они отмечены скобками) поступенным движением. *Cantus firmus*, ведущий напев, находится в сопрано<sup>11</sup>, вероятно, в связи со смыслом слов, обращённых ввысь: «Бог Отец (Небесный) во веки наш». Изложенный в исторически первоначальном виде, крупными длительностями с многозначительными паузами, он воспринимается как выражение вечного, незыблмого – Божественного.

Удивительно поведение сопровождения – пласта, контрапунктирующего с *cantus firmus*. Обычная его функция, как известно, – комментирование мысли, изложенной кантусом. Здесь, в «Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit», всё по-другому. И, как всегда, выражение баховского намерения<sup>12</sup> можно увидеть благодаря неожиданным деталям, нарушениям ожидаемого, неким «неправильностям».

Итак, перед нами – fuga. Её простейшая тема использует начальную фразу главного напева (пример № 3 а). Гармонизация представляется элементарной (T–S–D–T; находясь в Новом времени, можно допустить и краткое отклонение в S). Ясный *B dur*, но в ключе – три (!) бемоля<sup>13</sup>. Эта деталь говорит, конечно, о присутствии модальных черт, и прежде всего, о возможности миксолидийского лада с его пониженной VII ступенью (*ля-бемоль* в тональности *B dur*). Последуем, однако, за развитием событий.

Традиционный ответ в доминантовой тональности (*F dur*) должен выглядеть так, как показано в примере № 3 б. Но у Баха – другой вариант: сначала, подтверждая наше ожидание миксолидийского лада (*ля-бемоль* в ключе!), звучит восходяще-нисходящая терцовая мело-

дия *f–g–as–g–f*, но она тут же корректируется (появляется *ля-бикар*, намечающий отклонение в *B dur*), а затем ещё раз «исправляется» возвращением в мелодии звука *ля-бемоль* (пример № 3 в). Это явное нарушение правил модальной системы: хроматизм (два варианта VII ступени на близком расстоянии), отклонение!<sup>14</sup> Гармонизация этой мелодии, осуществляемая контрапунктирующим с ответом голосом (стретта – пример № 3 г), ни разу не намекнула на возможность появления функции доминанты, хотя звукоряд темы в ответе (от V ступени) мог этому как-то способствовать.

#### Пример № 3

а)



б)



в)



г)



Далее Бах, снизойдя к нашему удивлению по поводу отступления от точного звукоряда, будто спрашивает будущих исследователей модальности: «Вы думаете, что звукоряд темы определяет тональность? Пожалуйста, посмотрите на тему в верхнем голосе, начинающуюся в такте 10, – настоящий фригийский *a moll!* (пример № 4 а), но общая тональность здесь – *g moll!*<sup>15</sup>. Далее композитор будто специально приводит примеры: вот три проведения темы, начинающиеся от *f*, – и все они в разных тональностях (пример № 4 б); а вот как можно «играть» со ступенями звукоряда (в примере № 4 в для удобства сравнения приводим варианты темы от *f*, хотя в оригинале звуковысотный уровень их различий).

#### Пример № 4

а)



б)

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves. Первый staff (верхний) имеет метр 4/4 и тональность B-dur. Второй staff (средний) имеет метр 4/4 и тональность f-moll. Третий staff (нижний) имеет метр 4/4 и тональность b-moll - f - b. В начале первого staff отмечены такты 1 и 16, в начале третьего staff — такты 16 и 20.

в)

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves. Все стaves имеют метр 4/4 и тональность B-dur. Первый staff (верхний) имеет метр 4/4 и тональность B-dur, отмечены такты 7 и 10. Второй staff (второй сверху) имеет метр 4/4 и тональность B-dur, отмечены такты 10 и 11. Третий staff (третий сверху) имеет метр 4/4 и тональность B-dur, отмечены такты 11 и 21. Четвертый staff (нижний) имеет метр 4/4 и тональность B-dur, отмечены такты 21 и 21. Динамические markings: f, mf, sf.

Такие же «игры» ведутся с темой в варианте обращения: и в этом случае Бах предлагает сравнить темы, начинающиеся от одинакового звука (например, от *g* – в тактах 8 и 13, или от *f* – в тактах 19 и 34, или от одного звука, но в разном движении темы – в прямом и обращённом виде – такт 19). Таким образом, идея модальности, организованности лада, звукоряда в пласте фуги определённо отвергается.

Общее впечатление от разнообразной вариантности короткой темы (диапазон её – всего лишь кварта), насыщения ткани хроматизмами, вызывающими короткие отклонения, частые гармонические и тональные смены, эллипсисы, – постоянное движение, поиск, изменчивость, свобода воли «маленького существа»... Внемузыкальный образ – это человеческое общество<sup>16</sup>, с его радостями и печалью, борьбой ... и всяческой суетой. Таким образом, в этой части сопоставляемыми окажутся Божественное, вечное, неизменяемое начало (его представляет старинное песнопение в *cantus firmus*), и – более мелкое, постоянно спешащее и изменяющееся – Человеческое.

Однако человеческое общество каким-то образом организовано. Музыкально эта организация выражается формой фуги. Она здесь весьма оригинальна по драматургии: возникают две рассредоточенные линии развития (двойные вариации). Первую образуют стреттные (и иногда примыкающие к ним самостоятельные) проведения темы в прямом движении, вторую – то же с участием темы в обращении. Они чётко чередуются («борются за влияние»), и когда комбинации проведения темы в обращении в конце оказываются подобными начальным проведениям «прямой» темы, весомость их

уравнивается, но всё же последнее слово остаётся за темой в первоначальном виде, хотя победа эта относительна: звучит она не в главной тональности (правда, в удвоении) и не на «правильном» высотном уровне заключительного лада... Бах даёт понять, что история их противостояния ещё не окончена. Её продолжение – в фуге, развивающей третью строфу избранного хорала («Kyrie, Gott heiliger Geist»): контрафуга (так называются фуги с ответом в обращении) разрешит противоречия сил, оказывающихся, в сущности, разными сторонами единого целого.

А как передаёт Бах главное – сопоставление, противопоставление, противоречие – отношение Божественного и Человеческого? Какими музыкальными средствами выражается это отношение?

Рассмотренные по отдельности, эти планы композиции (*cantus firmus* и фуга) по используемым выразительным средствам, безусловно, видятся совершенно разными, контрастирующими, но соединённые в реальности совместного звучания, они создают единство более высокого порядка (различными текстами выражаемая идея «с нами Бог!»), при котором противоречия исчезают. Модальный *cantus firmus* входит в новую, тональную систему: звуки его мелодии гармонизируются в соответствии с ней, и даже такой признак модальности, как окончание (напевов) не в тоне начала, здесь не становится показателем старинной ладовой неустойчивости, а служит единству цикла в целом в качестве особого средства связи между частями.

В последующих после «Kyrie..., Chrste..., Kyrie...» частях, хотя материалом по-прежнему служат старинные напевы, написанные, как правило, в модальной системе, наметившаяся тенденция усиливается. Фуга, с её умением двигаться по тональностям, легко вуалирует любые модальные моменты (к тому же в мануальных частях разрабатываются лишь краткие начальные фразы песнопений, в которых ещё нет признаков модальности). Фуга постепенно становится ведущим принципом, и в Дуэтах, следующих после хоральных обработок, – самостоятельных, технически разнообразных и изобретательных фугах, – цитирование напевов прекращается. Однако в Заключительной фуге (она – не только кульминация, цель развития композиции, но и синтез всего сказанного) появляются детали, напоминающие о явлениях, отмечавшихся выше, но они удивительным



образом переосмыслены и подчинены новым художественным задачам.

Особенности Заключительной фуги следует рассматривать и в контексте всего цикла, и в непосредственной связи с предшествующими Дуэтами. Так, инерция, установленная их тональной последовательностью, – вверх по секундам ( $e-F-G-a$ ), заставляет принять первый звук её темы (*си-бемоль*) в качестве тоники *B dur*. В результате в теме, тональность которой на самом деле – ясный *Es dur*, можно увидеть мимолётную тень модальной неустойчивости<sup>17</sup> (пример № 5).

#### Пример № 5

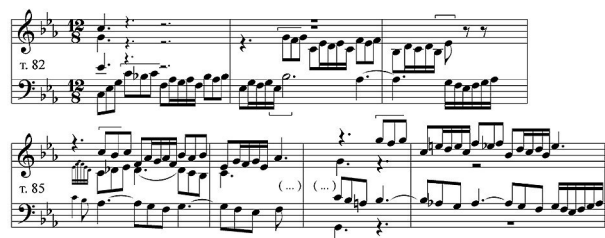


Именно в контексте данного цикла столь привычный для нас тональный ответ видится в этой фуге как рудимент прошлого<sup>18</sup> (тема проводится в доминанте, а гармонизируется условиями главной тональности, переходя в доминантовую тональность лишь в последний момент), потому что противоречие ладового звукоряда темы и её сопровождения, идущего в иной тональности, Бах разнообразно демонстрировал в первом хорале цикла (пример № 4 а, б).

И далее – неопределённость, тональное блуждание в третьей теме этой фуги (она начинается от звука с после полного совершенного каданса в *c moll*, но скоро покидает этот «устой», и лишь позже ситуация разъясняется<sup>19</sup>), сравнение тем, проводимых Бахом «от тех же звуков» (причём на близком расстоянии друг от друга – см. пример № 6), вновь напоминают музыкальные фокусы хорала «Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit». Однако очевидна и разница: в «Kyrie» тональность

была определяющей, колебался лад (звукоряд), а в Заключительной фуге вибрирует уже сама тональность (можно привести и другие примеры подобного её «поведения»).

#### Пример № 6



Возникающие различные арки – связи между сменяющимися друг друга частями – постепенно приводят слушателя (исследователя) к пониманию целостности, единства развёртывающейся музыкальной (и внемузыкальной – содержательной) концепции, где отношения модальной и тональной систем – лишь одна из сквозных идей. Выразить её словесно можно было бы так: модальность в этом цикле интересует автора не как таковая – внимание сосредоточено на показе диалектического процесса её преодоления следующей за ней во времени, тональной системой, в которой, в свою очередь, намечаются перспективы дальнейшего развития<sup>20</sup>.

В целом, стиль цикла – собственный стиль Баха, композитора XVIII века, творящего во времена утвердившейся классической гармонии. Однако, в цикле «Clavierübung III» ставятся и решаются не только чисто музыкальные вопросы: присутствует в нём некая надвременная, философская, наблюдающая и осмысливающая бытие позиция, и поэтому он будет всегда нужным развивающемуся человечеству, всегда современным, и глубина его замысла постепенно будет понята и оценена потомками по достоинству.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Напомним строение цикла: в обрамлении Прелюдии и Фуги находятся 21 хоральная обработка напевов – мессы *Kyrie* и *Gloria* (9 частей с немецким текстом), лютеровского Катехизиса (12 частей) и четыре Дуэта. Обработки (на титуле Бах называет их «хоральными прелюдиями») имеют две формы изложения: так называемые большие (с педалью, «Cum Organo pleno») и малые («manualiter», исполняемые на клавиатурах). Они образуют пары, написанные на один текст, но малые используют лишь его начальные фразы.

<sup>2</sup> Эти сочинения – «Гольдберг-вариации», «17 Лейпцигских хоралов», «Канонические вариации», «Музыкальное приношение», «Шюблеровские хоралы», «Искусство фуги».

<sup>3</sup> Исключение – хорал «Dies sind die heiligen zehn Gebot» (BWV 678), начинающий в цикле отдел Катехизиса.

<sup>4</sup> Немецкий текст («Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit»), автором которого большинство исследователей считает Мартина Лютера, зафиксирован в «Наумбургском церковном служебнике» 1537 года.

<sup>5</sup> В примере № 1 мы уточняем по первоисточникам заключительную каденцию (в издании органных произведений Баха М. Тессмером (NBA, IV/4, 1969) и в последующих музыковедческих трудах она приводится с добавленным *f* перед последним звуком: *g-f-g-a-g-f-e*).

<sup>6</sup> См.: А. Clement [7, S. 46], P. Williams, [8, S. 188]. (Однако авторы не останавливаются специально на этом вопросе).

<sup>7</sup> См. в статье Ю. Н. Холопова: «Ладовая переменность – вообще свойство модальных ладов. Она столь же характеристична, как отклонения (и модуляции) в тональной гармонии. Нередка и смена лада» [5, с. 231].

<sup>8</sup> Об «аутентичном» и «современном» восприятии старинной музыки см. статью Р. Поспеловой [2].

<sup>9</sup> Этот вопрос, как ни странно, не исследуется в литературе, посвящённой «Clavierübung III».

<sup>10</sup> Единый напев, в первоисточнике состоящий из трёх строк-вариаций (AB–A<sup>1</sup>B–A<sup>2</sup>B), Бах распределил между тремя частями цикла, предопределив таким образом значимость в нём принципа вариационности: последующие части оказываются интонационно связанными с первым хоралом как темой [1].

<sup>11</sup> В издании имеется указание: «Canto fermo in Soprano à 2 Clav. et Ped.»

<sup>12</sup> Лишний раз подчеркнём ошибочность утверждения А. Клемента о том, что Бах «выражал свои намерения не всегда в достаточно ясной степени» («... daß Bach seine Intentionen nicht immer in gleich deutlichem Maße zeigte» [7, S. 3].

<sup>13</sup> Напомним предупреждение М. Этингера: «Современное музыкознание, на наш взгляд, слишком упрощённо подходит к вопросу о несоответствии ключевых знаков главной тональности произведения, считая, что это просто старинная традиция ... Авторы подобных высказываний рассчитывают обнаружить черты того конкретного лада, который подска-

зывается необычной записью ключевых знаков, в то время когда в подобных случаях, как уже отмечалось, необходимо искать более общие связи с модальным мышлением. Иногда модальные влияния, при пристальном рассмотрении, сводятся к какой-либо одной чёрточке, в других же случаях их гораздо больше [разрядка автора. – Е. В.]» [6, с. 79–80].

<sup>14</sup> Эта тема по своему плану подобна теме фуги *fis moll* из первого тома ХТК, естественно, не модальной по типу.

<sup>15</sup> В подобных случаях несовпадения высотного уровня темы, первоначально представлявшей определённую, «свою» тональность, и реальной тональности звучания принято говорить об «уровне проведения темы от такой-то ступени в данной тональности». Так, в примере № 4 а видим проведение темы «на уровне II ступени в тональности *g moll*».

<sup>16</sup> Эту же идею Бах будет развивать и в «Искусстве фуги». Может быть, не случайно в фуге этой третьей обработки появится знак представителя рода человеческого – тема-монограмма *BACH* (в обращении).

<sup>17</sup> Рассматриваемая отдельно, эта тема таких ассоциаций не вызывает.

<sup>18</sup> Для объяснения его происхождения Э. Праут обращался к «древним церковным гаммам», которые «имели два лада, один из которых помещался на кварту ниже другого, причём ступени обоих ладов были тождественны» [3, с. 41–42]. Здесь же напоминаются их названия – автентический и плагальный. И далее: «Старинное правило, касавшееся ответа в фуге, требовало, чтобы вождь, написанный в одной половине автентической гаммы, имел ответ в соответствующей половине плагальной гаммы и *наоборот* [курсив автора. – Е. В.]» [там же]. Для нас важен именно исторический экскурс автора, потому что Бах в цикле «Clavierübung III» тоже совершает такой экскурс.

<sup>19</sup> Лёгкой, танцевальной темой композитор «шутит»: главные при тональном ответе ступени (I–V, обычно начинающие тему) оказываются здесь ... в конце, но правило замен при этом соблюдено (в примере № 6 этот момент отмечен квадратными скобками).

<sup>20</sup> Этот вопрос заслуживает специального исследования.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Вязкова Е. В. Дискуссионные вопросы бахианы: «Clavierübung III» // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1 (18). С. 43–49.  
DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.043-049.
2. Поспелова Р. Л. Средневековая ладовая система: «аутентичный» и «современный» подходы // История освещает путь современности. К 100-летию со дня рождения В. В. Протопопова: мат-лы междунар. науч. конф. / ред.-сост. Т. Н. Дубравская, Н. И. Тарасевич. М.: Московская консерватория, 2011. С. 247–259.
3. Праут Э. Фуга. М.: Музгиз, 1922. 238 с.



4. Протопопов Вл. В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М.: Музыка, 1979. 327 с.
5. 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., 2015. С. 219–259.
6. Этингер М. А. Раннеклассическая гармония. М.: Музыка. 1979. 310 с.
7. Clement A. Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach – Musik, Text, Theologie. Middelburg, 1999. 450 S.
8. Williams P. Johann Sebastian Bachs Orgelwerke. Bd. 2. Schott. Mainz-London u. a., 1998. 476 S.
9. Wolff Chr. Vorwort // J. S. Bach. Orgelwerke. Bd. 4. Dritter Teil der Clavier-Übung. Bärenreiter. Kassel u. a. 2016, S. VI–XI.

*Об авторе:*

**Вязкова Елена Васильевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки им. Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-0921-2662**, geomusik@yandex.ru



## REFERENCES



1. Vyazkova E. V. Diskussionnye voprosy bakhiany: “Clavierübung III” [Debatable Issues in Bachiana: “Clavierübung III”]. *Problemy muzykal’noj nauki* [Music Scholarship]. 2015. No. 1 (18), pp. 43–49. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.043-049.
2. Pospelova R. L. Srednevekovaya ladovaya sisema: “autentichnyy” i “sovremennyy” podkhody [The Medieval Modal System: the “Authentic” and “Modern” Approaches]. *Istoriya osveshchaet put’ sovremennosti. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya V. V. Protopyova: materialy mezhdunar. nauch. konf.* [History Elucidates the Path of Modernity. Towards the Centenary of the Birth of Vladimir Protopopov: Materials of the International Scholarly Conference]. Edited by T. N. Dubravskaya, N. I. Tarasevich. Moscow, 2011, pp. 247–259.
3. Praut E. *Fuga* [Prout E. Fugue]. Moscow: Muzgiz, 1922. 238 p.
4. Protopopov Vl. V. *Ocherki iz istorii instrumentalnykh form XVI – nachala XIX veka* [Essays from the History of Instrumental Forms from the 16th to the Early 19th Century]. Moscow: Muzyka, 1979. 327 p.
5. Kholopov Yu. N. Prakticheskie rekomendatsii k opredeleniyu lada v starinnoy muzyke [Practical Recommendations for Defining Harmony in Early Music]. *Yu. N. Kholopov. O printsipakh kompozitsii starinnoy muzyki: stat’i i materialy* [Yuri Kholopov. On the Principles of Composition of Early Music: Articles and Materials]. Edited by T. S. Kyuregyan. Moscow, 2015, pp. 219–259.
6. Etinger M. A. *Ranneklassicheskaya harmoniya* [Early Classical Harmony]. Moscow: Muzyka, 1979. 310 p.
7. Clement A. *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach – Musik, Text, Theologie* [The Third Part of Johann Sebastian Bach’s Complete Collection of Piano Compositions – Music, Text, Theology]. Middelburg, 1999. 450 p.
8. Williams P. *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke. Bd. 2* [Johann Sebastian Bach’s Organ Works. Volume 2.]. Schott: Mainz; London u. a., 1998. 476 p.
9. Wolff Chr. Vorwort [Foreword]. *J. S. Bach. Orgelwerke. Bd. 4. Dritter Teil der Clavier-Übung* [J. S. Bach. Complete Organ Works. Vol. 4. Third Part of the Complete Collection of Piano Compositions]. Bärenreiter: Kassel u. a. 2016, pp. VI–XI.

*About the author:*

**Elena V. Vyazkova**, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Analytical Musicology, Russian Gnesins’ Academy of Music (121069, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-0921-2662**, geomusik@yandex.ru

