

## Александр Великовский

# «ГОЛЬДБЕРГ-ВАРИАЦИИ» И. С. БАХА. ОЧЕРК III

### К ИСТОРИИ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ И ИСТОЛКОВАНИЙ

*Поразительно, как музыка Баха выживает, несмотря на все попытки ее интерпретации.*  
А. Хьюит [30]

*Я не вижу ничего особенного в попытках обсуждать «надмузыкальные» соображения, даже если мы имеем дело с самым выдающимся в истории примером остинатного баса.*

Г. Гульд [6, 38]

Возрождение интереса к музыке Баха в XX веке породило разнообразие научных и публицистических работ, огромная часть которых посвящена исследованию скрытых в ней смыслов, религиозно-философских идей и образов. Изучение числовой символики и математических пропорций, анализ с точки зрения законов риторики и теории музыкальных аффектов, поиски спрятанных в фактуре мелодий протестантских хоралов — всё это, несомненно, знаменует новую ступень в постижении музыки Баха. Отдельное направление составляют особого рода интерпретации, которые в строгом смысле слова нельзя назвать научными. Данные истолкования представляют собой *субъективные*, нередко *спекулятивные* концепции, основанные, прежде всего, на умозрении и интуиции исследователей, своего рода «вещи в себе». Именно на таких концепциях будет сосредоточено внимание в данной статье<sup>1</sup>.

Интересно, что по количеству разнообразных интерпретаций (порой диких и противоречивых) «Гольдберг-вариации» стоят едва ли не на первом месте среди всех баховских произведений. В связи с чем мы наблюдаем такую картину? Во-первых, в отличие от вокальных произведений Баха, где сам словесный текст является для исследователей «проводником» к содержанию, «Гольдберг-вариации» — произведение чисто инструментальное, не связанное

*Великовский Александр Юрьевич* — аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

со словом, что дает интерпретаторам более широкое поле для осмысления и анализа, в том числе — и для различных спекулятивных гипотез. Во-вторых, поскольку огромная продолжительность сочинения (напомним, что это самое длинное клавирное произведение, опубликованное в эпоху Барокко) и стилистическое разнообразие не поддержаны классико-романтическими средствами скрепления цикла (такими, как линейная динамичность, нарастающее драматическое развитие, приводящее к кульминации, что присуще сочинениям Бетховена или Брамса), внутреннее единство «Гольдберг-вариаций» оказывается для них недостаточно явным<sup>2</sup>. Вот почему, выстраивая свои концепции, авторы пытаются найти некую дополнительную «координирующую идею» в цикле и с помощью нее постигнуть логику последовательности вариаций.

В начале XX века в музыкальном мире, в том числе и в баховедении, еще сильны были романтические взгляды на музыку Баха. Так, Ф. Бузони в транскрипции «Гольдберг-вариаций» (1915) подошел к тексту произведения достаточно свободно (если не сказать бесцеремонно). Поскольку существующее единство цикла не было для Бузони достаточно явным и убедительным, редактор предпринял попытку его реорганизации: поменял в некоторых местах порядок вариаций, при этом исключив восемь из них совсем<sup>3</sup>, опустил выписанные Бахом повторения колен каждой пьесы, а также сочинил собственную коду<sup>4</sup>. Во вступительной статье Бузони подчеркивает, что всё это он сделал лишь для того, чтобы подготовить «Гольдберг-вариации» для исполнения в концертном зале [17, 3]. Тем не менее, баховская концепция построения цикла оказалась сильно искажена.

Некоторые музыканты и исследователи, пытающиеся осознать «внутренний космос» «Гольдберг-вариаций», сосредотачивают внимание на субъективных образных описаниях пьес цикла, пользуясь типично *романтическими* художественными метафорами, подчас яркими и остроумными (назовем подобные интерпретации «образно-описательными»). Так поступает, в частности, первооткрыватель исполнения музыки Баха на клавишине в новые времена

<sup>1</sup> Историко-контекстуальные исследования «Гольдберг-вариаций» были рассмотрены нами в двух предыдущих очерках: [4; 5]. Речь, разумеется, идет о *вербальных* интерпретациях, то есть выраженных словесно (в устной или письменной форме), а не об исполнительских (невербальных) трактовках.

<sup>2</sup> Есть и более радикальные точки зрения. К примеру, Г. Келлер отмечает, что «этот гигантский ряд вариаций никогда не предполагался к исполнению как одна цельная пьеса <...>, а мыслился как сборник вариаций, из которых можно было бы выбрать определенные, соответственно настроению исполнителя (по существу, это первый прецедент для всего класса современных “мобильных” (“алеторических”) [!] пьес)» ([23, 109–110]; выделено нами — А. В.). Р. Донингтон полагает, что «фактически не является неправильным сокращать “Гольдберг-вариации” Баха при исполнении»; цит. по: [9, 57].

<sup>3</sup> К примеру, вариация 3, по мнению Бузони, очень похожа на предыдущую, поэтому ее вполне можно и пропустить. А вариация 10 («Фугетта») должна вступать сразу после «бодрой» вариации 8, поэтому канон в терцию (вариацию 9) следует исключить как снижающий эффект бодрости [17, 3–4] и т. д. При этом страдает выстроенная Бахом конструкция, в которой каждая треть вариация является каноном.

<sup>4</sup> Бузони изменяет репризное повторение Арии в конце цикла. Вместо точного повтора (*Aria da capo*, как в оригинале у Баха) он «очищает» мелодию от украшений, переносит ее на октаву ниже (из второй в первую), добавляет октавные удвоения в басах, а также ремарки *forte, ampiamente* («широко»). Все это сделано, по словам самого редактора, для придания заключительной части подобия *гимна* [17, 4].

В. Ландовска (1935). Ландовска пишет о вариациях, «излучающих свой фосфоресцирующий свет и плетущих очаровательные арабески, словно изящные венчики» [11, 157], характеризуя их, к примеру, так: «взрыв необузданной радости» (вар. 5), «полет бабочек» (вар. 14), «низвергающийся водопад» (вар. 17), «чеканный марш» (вар. 18), «легкая баркарола» (вар. 19), «перезвон маленьких колокольчиков» (вар. 28) [там же, 159–160]. Особое внимание Ландовска придает минорным вариациям. Она обращает внимание на «повисший в воздухе, словно вопросительный знак <...> восходящий мотив в последнем такте» вариации 15. Вариацию 25 клавесинистка называет «высшим перлом ожерелья», «черной жемчужиной» [там же, 160]. «В ее сумрачных мерцаниях можно ощутить всю взволнованность романтиков», — пишет Ландовска, сравнивая «ностальгический и жалобный изгиб мелодии, идущей на сексту», с мелодиями Шопена и Вагнера [там же]<sup>5</sup>. Наконец, завершая свое величественное сочинение «веселым кводлибетом» (вар. 30), Бах, по мнению клавесинистки, «хотел символически намекнуть на патриархальную традицию, которая в его семье шла от поколения к поколению» [там же, 161]<sup>6</sup>. Произвольными названиями снабдил некоторые из вариаций и Г. Келлер (1950), к примеру, «танец с прыжками» (вар. 4), «украшенные Адажио в мажоре и миноре» (вар. 13 и 25), «лендлер» (вар. 19), «эюд на двойные трели» (вар. 28) [22, 215]. Конечно, Бах никогда не назвал бы пьесы подобным образом, так как это не соотносилось с практикой его времени.

Еще одна концепция произведения принадлежит пианистке М. Юдиной (1957). Она оставила рукописные заметки на полях нотного издания цикла (опубликованы в [1]). Будучи человеком верующим, Юдина предприняла попытку выявить скрытую в данном сочинении религиозную символику. Образы, рождающиеся у нее в связи с определенными вариациями, представляют собой цитаты из Псалмов Давида, православных молитв, Евангелий. Музыка начальной Арии ассоциируется у Юдиной с текстом из Псалма 83 (согласно нумерации Септуагинты), проникнутым благодарностью Всевышнему: «*Коль возлюбленна селения Твоя, Господи сил! Желает и скончается душа моя во дворы Господни, сердце мое и плоть моя возрадовастанся о Боже живе <...>*»<sup>7</sup>. Согласно ремаркам пианистки, количество «славительных» вариаций увеличивается во второй половине цикла: таковы вариации 18 и 19 («*Хвалите имя Господне*»), вариация 20 («*Во всю землю изыде вещание их, и в концы вселенныя глаголы их*»; многочисленные арпеджио и энергичные пассажи, заполняющие клавиатуру, словно достигают всех уголков вселенной), вариация 22 («*Слава в вышних Богу*»), вариация 26 («*Хвалите Его во гласе трубнем, хвалите Его в тимпане и гуслах*»; «глас трубный» интонирует тему, «ликующие» шестнадцатые ноты изображают гусли), вариации 27–29. Наконец, в вариации 30 — светлой и радостной — прославляется Пресвятая Богородица («*Взбранной Воеводе победительная, яко избавльшияся от*

<sup>5</sup> В таком же романтическом ключе Ландовска преподносит историю создания цикла, описанную Форкелем. «Можно едва ли не воочию представить себе, как этот невзрачный аристократ, любитель музыки [Кайзерлинг], в большой комнате своего дворца, освещенной лишь слабым мерцанием канделябра, наблюдал и внимательно слушал юного музыканта [Гольдберга], склонившегося над клавиатурами <...>» [11, 157].

<sup>6</sup> Традицию исполнения баховским семейством шутиливых кводлибетов описывает Форкель [14, 14].

<sup>7</sup> На наш взгляд, данное сопоставление удивительно точно! Спокойная, лирическая, мажорная, но с оттенком печали, Ария с «парящей» песенной мелодией во флейтовом регистре — что это, как не благодарственная молитва Господу!

злых, благодарственная воспоем *Tu раби Твои, Богородице* <...>»). Вместе с тем, три минорные вариации ассоциируются у Юдиной со страданиями Иисуса Христа: вариация 15 — это «*Крестный путь*» (в секундовых интонациях пианистка слышит шаги Иисуса), вариация 21 (канон в септиму — предельно экспрессивный интервал) — молитва о спасении, вариация 25 — «*Голгофа*». Последняя из перечисленных минорных вариаций является для Юдиной религиозно-философской кульминацией всего цикла<sup>8</sup>. В самом низу последней страницы рукой Юдиной написано слово «круг» — так пианистка воспринимала возвращение темы в конце цикла. «Самая совершенная и завершенная в своей бесконечной незавершенности форма» символизирует для Юдиной, по словам М. Дроздовой, «бесконечность пути познания Истины» [1, 76].

Ценность концепции Юдиной заключается в том, что это хронологически первая серьезная попытка осмыслить религиозные идеи и образы в «Гольдберг-вариациях». Вместе с тем, в «описательном» характере данной интерпретации еще чувствуется влияние романтических представлений о музыке Баха<sup>9</sup>.

Несмотря на то, что традиция создания «образно-описательных» концепций ушла в прошлое вместе с романтическими взглядами на творчество Баха, и в наше время существуют музыканты, которые продолжают мыслить в том же ключе. Например, швейцарский клавесинист Й. Э. Дэлер (1986) дал вариациям яркие образные подзаголовки, в частности, «*Два пастуха*» (вар. 3), «*Жонглеры*» (вар. 5), «*Магическая цепочка*» (вар. 6), «*Маленькие солдаты, охраняющие дворец*» (вар. 10), «*Сон — это зеркало смерти*» (вар. 15), «*Танец карликов*» (вар. 19), «*Сарабанда короля*» (вар. 26) [19].

Остроумную интерпретацию «Гольдберг-вариаций» предлагают украинский пианист А. Ботвинов и отечественный искусствовед М. Казиник (2008). По их мнению, Бах выступает здесь пророком, предвосхищающим (особенно во второй части цикла) музыку будущего [2]<sup>10</sup>. К примеру, вариация 23 ассоциируется со стилем *Гайдна* (виртуозность, легкость, терцовые пассажи, симметрия ответов), а вариация 16 — *Бетховена* (энергичность, «упругий фортепианный стиль»)<sup>11</sup>. В песенной лирике вариации 13 прослеживаются параллели с музыкой *Шуберта* («немецкий мелос, поднимающийся на философский уровень», «апология добра, гармонии и чистоты»); в естественности, «свободном покачивании мелодии» вариации 12 находят связь с произведениями *Шумана* (к примеру, нача-

<sup>8</sup> По мысли М. Дроздовой, «как и всякий христианин, Юдина носила в душе ощущение Голгофы — образ Крестных страданий Христа — и считала, что „только она — Мерило“» [1, 60].

<sup>9</sup> Заметим, что А. Швейцер, по сути открывший новую эру в баховедении, связанную с символическим подходом к интерпретации музыки композитора, указывал на некоторую сухость, «ученость» цикла, которая не позволяет «полюбить его после первого же прослушивания» [15, 233]. В подобном восприятии сочинения также ощутимо воздействие романтической эстетики.

<sup>10</sup> «Это уникальное явление, — подчеркивает Казиник. — Ведь обычно мы говорим об обратном: скажем, композитор XX века обращается к музыке XVII, XVI века, ищет в ней спасение, отдохновение». Здесь же все наоборот — взгляд в будущее [2].

<sup>11</sup> Из трех венских классиков Бах не предвосхищает лишь музыку Моцарта (аллюзий на стиль Вольфганга Амадея Казиник и Ботвинов не находят ни в одной из вариаций цикла). По мнению музыкантов, это не случайно. Один гений не может «предусмотреть» другого, равновеликого себе. Символично, что Моцарт, на которого в свое время музыка Баха произвела неизгладимое впечатление (известно его восклицание «Здесь есть чему поучиться!»), пробовал сочинять в стиле Иоганна Себастьяна, однако, как считает Казиник, результат был не слишком удачным и интересным [2].

лом «Детских сцен»)<sup>12</sup>, а лирическую вариацию 25 сравнивают с музыкой Шопена (основная интонация этой пьесы — «шопеновская» малая секста). В вариации 21 авторы отмечают «философскую тяжеловесность и мрачность», «непрекращающееся движение и вечный поиск», свойственные некоторым произведениям Брамса; в трансцендентной виртуозности вариации 29 им слышатся *листовские* пассажи. Более того, в «Гольдберг-вариациях» Бах предвосхитил даже музыку XX века, считают Ботвинов и Казиник! Вариация 17, наполненная юмором и озорством, ассоциируется с музыкой Прокофьева, в вариации 26 музыканты находят рахманиновские «звуковые потоки», а в вариации 27 — «утонченность, прозрачность и холодноватость линий», присущие музыке Э. Сати («странные диссонансы» в простом двухголосии). Наконец, возвращение Арии в конце цикла (и намек на это в тексте одной из песен Кводлибета, «Как долго я не был с тобой»; см. ниже) Казиник сравнивает с идеей «возвращения в отчий дом», гениально воплощенной в фильме «Солярис» А. Тарковского (и конечно, в знаменитой картине Рембрандта), проводя, таким образом, линию преемственности между Бахом и кинематографом XX века<sup>13</sup>.

Новый этап в постижении внутреннего смысла «Гольдберг-вариаций» начался примерно с середины XX века. Пожалуй, первым, кто подошел к баховскому циклу не с позиции «описательности», а с намерением найти в нем скрытое философское содержание, был знаменитый пианист Г. Гульд (1956). Именно он впервые указал на то, что единство цикла достигается в данном случае не классико-романтическими средствами (и даже не барочными) — здесь есть «свой собственный закон» [6, 38]. По мнению пианиста, «фундаментальную “вариационную идею” цикла следует искать не в конструктивной упорядоченности, но в общности чувств». Единство этой музыки «постигается *интуитивно* [здесь и далее выделено нами. — А. В.], оно рождено мастерством и тщанием, достигшими высшей ступени, и явлено нам (что редкость в искусстве) в образе *подсознательной идеи*, торжествующей на вершине могущества» [там же]. Гульд отмечает присутствие в баховском произведении «*некоего координирующего интеллекта*», который он обозначает как *его* «Гольдберг-вариаций», а сам цикл называет «союзом музыки и метафизики — царством трансцендентного мастерства» [там же].

Гульд указывает на то, что продолжительность и внутренняя завершенность самой басовой темы «ограничивает собственное развитие и препятствует традиционной эволюции пассакалии к кульминационной точке» (в отличие от обычно «лаконичного вступления чаконь, <...> она легко охватывает такое большое пространство гармоний, что за исключением трех минорных вариаций (15, 21, 25), где она подчинена неизбежным хроматизмам минорной тональности, отсутствует необходимость видоизменять ее с целью выявить, реализовать и усилить ее конструктивное начало») [там же, 35, 38]. Кроме того, «удивительно самодостаточная» Ария «словно чуждается традиционного поведения, демонстрируя вежливое безразличие относительно своего потомства [последующих вариаций] и проявляя полное равнодушие к своему *raison d'être* [праву на существование]» [там же, 35]. Наконец, возвращение первоначальной Арии после Кводлибета «не

<sup>12</sup> Известно, что образ Баха и его музыка вдохновляли Шумана на протяжении всей его жизни.

<sup>13</sup> При всей своей занимательности, интерпретация Ботвинова и Казиника в целом не выдерживает научной критики. Если со стилевым сходством некоторых вариаций с музыкой Шопена, Бетховена и, возможно, даже Листа еще можно согласиться, то остальные аналогии не внушают доверия (к примеру, музыка вариации 23, как и все виртуозные «токатты», напоминает, скорее, стиль Д. Скарлатти, нежели Гайдна — см. [5, 186], и т. д.).

является просто жестом милостивого благословения. Скорее, этот *намек на вечность* указывает на нематериальную суть «Гольдберг-вариаций», символизирует их отказ от принципа «развития из эмбриона»<sup>14</sup> [там же, 38]. «Эта музыка не имеет ни начала, ни конца, — подытоживает Гульд, — в ней нет ни настоящей кульминации, ни настоящего разрешения; это музыка, которая подобно бодлеровским любовникам *“покоится легко на крыльях ветров вольных”*» [там же].

Итак, концепция Гульда открывает, по сути, современную историю восприятия «Гольдберг-вариаций». После нее ярко обозначились два основных метода интерпретации баховского цикла: *историко-контекстуальный* (рассмотрение опуса в контексте эпохи и позднего творчества Баха, см. об этом в нашем предыдущем очерке [5]) и *интуитивно-спекулятивный* (создание внутренне аргументированных концепций на основе интуитивно усматриваемой «координирующей идеи» сочинения, см. ниже).

При всем разнообразии спекулятивных концепций, можно выделить несколько направлений развития мысли их создателей и систематизировать интерпретации по группам для понимания внутренней логики и тенденций, породивших их.

Одно из направлений связано с уподоблением структуры «Гольдберг-вариаций» *архитектурному сооружению* (заметим, что музыку Баха не раз сопоставляли с готической архитектурой). Так характеризует конструкцию цикла, в частности, клавесинист Р. Киркпатрик (1938). «Обрамленные как бы двумя крайними пилонами, один из которых — это ария и две первые вариации, другой — две предпоследние вариации и кводлибет, — пьесы цикла сгруппированы как элементы тщательно организованной колоннады, — отмечает он. — Каждая группа состоит из канона, сложной арабески для двух мануалов и еще одной вариации произвольного характера» [25, VIII]<sup>15</sup>. Нидерландский пианист Т. ван Ши (1991) сравнивает структуру цикла с формой башни собора (*church tower*), заостренной кверху и «устремленной к Богу» (воображаемая вертикальная линия, проведенная через высшую точку такой «башни», делит ее на две симметричные половины). На микроуровне данная символика воплощена в форме каждой пьесы (барочная двухчастная с симметрией частей), гармонии (движение от тоники к доминанте в первой части и обратно — во второй; каденция в доминантовой тональности в конце первой части соответствует высшей точке «башни») и даже мелодической линии басовых «фундаментальных нот» (к концу первой части она поднимается, к концу второй — опускается; вторая часть начинается с самой высокой ноты —  $d^1$  («острие башни») и заканчивается самой низкой —  $G$ ; см. пример 1). На макроуровне такая символика проявляется в двухчастном строении всего цикла — граница проходит ровно посередине, между вариациями 15 и 16 (пример 2). В конце минорной вариации 15 мелодия возносится вверх, «к небесам», до  $d^3$  (это самая высокая нота, соответствующая «вершине башни», «наиболее приближенной к Богу»). Следующая за ней вариация 16, имеющая подчеркнуто вступительный характер (Увертюра, «открывающая путь к Богу»), начинается утверждением соль мажора, причем *трое-*

<sup>14</sup> Таким образом, «тема играет роль не периферии, а радиуса, вариации представляют собой не прямую линию, а окружность, пассакалия же, вновь и вновь повторяясь, служит фокусом орбиты», — разъясняет Гульд [6, 38].

<sup>15</sup> Напомним, что Киркпатрик был первым, кто обратил внимание на группировку вариаций по «тройкам», именно его новаторская концепция явилась фундаментом для дальнейших исследователей. И все же ученый допустил ряд неточностей, к тому же, жанровое определение «арабеска», которое он употребляет по отношению к некоторым вариациям, носит явно романтический оттенок. Подробнее об этом см. в нашем предыдущем очерке [5, 179, 181].

кратным (символическое изображение Троицы; вначале тяжелый тонический аккорд, затем восходящий пассаж и, наконец, нисходящее разложенное трезвучие, выделенное пунктирным ритмом; см. пример 2).

1 Basso ostinato «Гольдберг-вариаций»  
«острие башни»

2 Вариации 15 (окончание) и 16 (начало)

Другой подход в интерпретации «Гольдберг-вариаций» (назовем его «культурологическим») состоит в поиске связей музыки Баха с культурой предшествующих эпох — античностью и Средневековьем. Отечественный исследователь Б. Кац (1985) видит в «Гольдберг-вариациях» отражение элементов средневекового мировосприятия. Композиционная структура цикла, по мнению этого автора, представляет модель мира (Вселенную, стройную и неизблемую), разделенного на две полусферы — земную и небесную, — одна из которых отражает другую [9, 63]<sup>16</sup>. Свою идею ученый доказывает исходя из особенностей структуры произведения. Разделив сочинение пополам на два субцикла (по 12 пьес), Кац обнаруживает жанровую симметрию между вариациями каждого из них (проявляющуюся в упорядоченном чередовании фугетт, токкат, канонов, жиг и арий; см. табл. 1) — таким образом, второй субцикл является отражением первого<sup>17</sup>. «Общий круговой контур композиции», образуемый репризным возвращением Арии (а именно круг «считался символом совершенства и в определенном смысле служил образом мира» [там же]), и «родство всех ее частей как

<sup>16</sup> «В средневековом сознании, — цитирует Кац пояснение А. Гуревича, — между различными явлениями существуют не горизонтальные связи (типа “причина — следствие”, “действие — противодействие”), а вертикальные отношения иерархии: каждая земная вещь имеет трансцендентный прототип, прообраз, который ее, собственно не “объясняет”, <...> но раскрывает ее более глубокий смысл. <...> культура барокко в значительной мере актуализировала многие элементы средневекового мирозерцания, отброшенные в свое время культурой Ренессанса» (цит. по: [9, 63]).

<sup>17</sup> Концепция Каца о симметрии двух субциклов основана на жанровых определениях вариаций, во многих случаях исходящих от самого ученого. Правомерность таковых нередко можно оспорить. Если характеристики вторых и третьих вариаций в «тройках» (токкаты и каноны) сомнений не вызывают, то с пьесами, открывающими «тройки», не все так гладко. К примеру, Кац причисляет к *фугеттам* вариации 4, 10, 16 и 22 (основываясь лишь на «активном полифоническом развитии», присутствующем им), хотя, на наш взгляд, фугеттой (то есть маленькой фугой) правомерно назвать лишь вариацию 10 (этот жанр обозначен самим Бахом). Вариация 4 и вторая часть вариации 16 носят черты *пастье* (и сходны с «подлинными» пастье из баховских сюит), вариация 22 — *гавота*. Вариацию 7 сам композитор снабжает ремаркой «в темпе жиги», однако вариация 19 скорее ассоциируется с менуэтом, чем с жигой. Подробнее об этом см. в нашем предыдущем очерке [5, 186–188].

вариаций одной темы» ассоциируются у исследователя со средневековым *универсализмом* — «всеобщей связью явлений и восприятием мира как абсолютного единства» [там же]. О глубокой связи с этой эпохой говорит также использование Бахом «сакральной математики» — символики чисел, которой придавалось магическое значение (о концепциях, посвященных исследованию числовой символики, см. ниже). При том что «схема композиции “Гольдберг-вариаций” тяготеет к культуре Средневековья, реальное ее воплощение исполнено подлинно барочного духа: перед нами весьма прихотливая и многообразная игра сходств и различий, <...> текучесть и изменчивость играющего своими красками и формами мира», — подытоживает Кац [там же, 65].

Тема												
Вступ. группа	1				2				3			
1 субцикл	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
	Ф	Т	К	Ж	Т	К	Ф	Т	К	Ж	Т	К
2 субцикл	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
Закл. группа	28				29				30			
Тема												

Таблица 1. Б. Кац. Композиционная симметрия цикла (схема).  
Условные обозначения: Ф — фугетта, Т — токката, К — канон, Ж — жига, А — ария

К культурологическим отнесем и концепцию английского баховеда Д. Хамфриса (1984), по мнению которого структура цикла воспроизводит учение Платона о гармонии сфер, изложенное им в десятой книге диалога «Государство». Исследователь делит 30 вариаций произведения на три рассредоточенных цикла (или ряда): каноны (3, 6, 9 ... 27), «планеты» (4, 7, 10 ... 28) и «виртуозные пьесы» (5, 8, 11 ... 29)<sup>18</sup>. Рассматривая цикл «планет», Хамфрис акцентирует внимание на том, какими музыкальными средствами композитор отразил в своем сочинении платоновскую космологию. Вариация 4 ассоциируется у ученого с Землей (гемиолы указывают на непостоянство судьбы и бренность нашего существования на этой планете); вариация 7 — это переменчивая Луна, представленная скоротечной жигой; вариация 10 — гордо «хлопающий крыльями» (мордентами) Меркурий; вариация 13 — элегантная и чувственная Венера. Королевский французский стиль вариации 16 символизирует Солнце; вариация 19 с неистовыми извивающимися шестнадцатыми, изображающими битву, — Марс; вариация 22 в старинном размере *alla breve*, свидетельствующем о патриархальности, — Юпитер; меланхоличная вариация 25 — Сатурн; наконец, музыка вариации 28 с мерцающими тридцать вторыми нотами ассоциируется с неподвижными звездами (согласно Платону — высшим тоном небесной «гармонии»)<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Распределение вариаций по трем группам, предпринятое Хамфрисом, практически соответствует нашему делению пьес цикла на три «вертикальных» ряда: сюитные танцы, виртуозные «токкаты» и каноны. Подробнее о внутренней структуре BWV 988 см. в предыдущем очерке [5]. Таким образом, циклом «планет» ученый называет группу сюитных танцев.

<sup>19</sup> Ввиду отсутствия каких-либо сведений о знакомстве Баха с космологией Платона концепцию Хамфриса следует рассматривать в конечном итоге как остроумный образный комментарий субъективного характера.



Остановимся подробнее на гипотезе, которую сформулировал англо-американский музыковед А. Стрит (1987). Ученый считает, что сочинение «Гольдберг-вариаций» явилось ответом Баха на обвинения А. Шайбе, который упрекал его в 1737–1739 годах за старомодный композиторский стиль, не отличающийся глубиной мысли и красотой музыкального языка, а также за то, что «сей великий муж не тщился разобратся в науках, потребных всякому ученому композитору», в том числе, в правилах ораторского искусства [8, 432–433]. Для отражения нападок критика Бах решает воспользоваться знаниями, которые он якобы почерпнул из трактата «*Institutio oratoria*» римского ритора Марка Фабия Квинтилиана. По мнению Стрита, композитор строит свое произведение, строго следуя плану ораторской речи, описанному в указанном руководстве<sup>20</sup>. Выбор Бахом вариационной формы для своего цикла также не случаен. Он основан, как считает исследователь, на утверждении Квинтилиана, согласно которому главной мысль всей речи должна содержать *тема*. Повторяясь в измененном виде в каждой вариации, она, таким образом, постоянно утверждается — это «идеальный образец формальной экономии» [31, 92]. Оstinатный бас, в свою очередь, объединяет все части и не позволяет им «рассыпаться». Кроме того, вариации сгруппированы и логически структурированы. Здесь Бах, по мысли Стрита, следует совету Квинтилиана, согласно которому речь должна быть связной и упорядоченной. Стрит подробно разбирает каждую пьесу цикла, соотнося ее с цитатами из трактата римского ритора, а также из обвинений Шайбе. Начальную Арию ученый связывает с риторическим вступлением (*exordium*) — Квинтилиан советует открывать речь «короткой прелюдией». Следующие за ней пятнадцать вариаций (1–15) — это длительное «повествование» (*narratio*), где, в согласии с указанием автора трактата, Бах повторяет (музыкально воспроизводит) основные доводы противника (Шайбе), с тем чтобы далее их опровергнуть. Среди обвинений критика — запутанность письма, невозможность выделить главный голос среди остальных в баховских сочинениях<sup>21</sup> (в вариации 3 — каноне — два верхних голоса идентичны и равноправны); «напыщенность» и неестественность фактуры (в вариации 6 — каноне в секунду — Бах словно нарочно вставляет синкопы и перекрещивания голосов для «затуманивания» канонической имитации; более того — от начала к концу первого колена идет постепенное сгущение плотности голосов за счет их сближения: басовый постепенно поднимается, два верхних — опускаются). Создается впечатление, будто Бах соглашается с обвинениями Шайбе и готов признать свои ошибки и исправиться (согласно Квинтилиану (IV.i.8)<sup>22</sup>, «в слушателях возбуждается тайная поддержка, когда называем себя неравными и даже низшими в дарованиях против соперника» [10, I, 233]). Однако все не так просто. Ключ к разгадке кроется внутри вариации 6, где в фигуре *parresia* (т. 11–13) «запрятана» монограмма ВАСН: композитор не собирается отступить, защищая музыку своей «печатью».

<sup>20</sup> Стрит также объясняет, почему Бах, будучи хорошо образованным и начитанным, избрал *музыкальную* форму ответа на нападки Шайбе (а не литературную, как это сделали Мицлер и Бирнбаум). Поступая подобным образом, он использовал преимущества своей профессии, «скрыв при этом реальный замысел под безобидным внешним видом» и избежав обвинений в излишнем тщеславии [31, 91].

<sup>21</sup> «Всем голосам приходится звучать одновременно, и притом исполнять их одинаково трудно, так что и не разберешь, где же главный голос» [8, 427–428].

<sup>22</sup> Здесь и далее в круглых скобках дается номер книги, главы и строки в латинском издании трактата Квинтилиана.



Стрит приводит и другие обвинения, которые предъявлял Баху Шайбе: чрезмерную виртуозность в сочетании с требованием, «чтобы вокалисты и инструменталисты проделывали своим голосом и на своих инструментах то, что он [Бах] сам может сыграть на клавире» [8, 426]<sup>23</sup>; недостаток привлекательности и красоты<sup>24</sup>; злоупотребление «устаревшими» контрапунктическими приемами<sup>25</sup>; тщательное выписывание нотами всех «манер» и мелких украшений<sup>26</sup>. В медленной вариации 13 Бах, в согласии с указаниями Квинтилиана (IV.ii.117), использует выразительные «витиеватые пассажи», попеременно восходящие и нисходящие («для усиления красноречия» [10, I, 289]), при этом, варьируя их, стремится «чтобы периоды не имели одинакового падения, окончания, течения» [там же]. После того, как слушатели «приведены в восторженное настроение» и «готовы верить тому, что они слышат» (VII.iii.5; цит. по: [31, 120–121]), необходима резкая «вспышка», «укол мечом»: в этой роли выступает следующая, 14-я вариация — яркая, стремительная токката. Минорная вариация 15 выполняет функцию *peroratio* (заключения) всего повествовательного раздела (*narratio*), где, согласно Квинтилиану, нужно «возбудить у слушателей жалость печальным рассказом» (IV.ii.120; цит. по: [31, 122]).

Вариация 16 открывает вторую часть цикла, посвященную, согласно Стриту, опровержению доводов Шайбе. Эту пьесу автор гипотезы характеризует как пространное отступление (*egressus*), которое «служит приготовлением к настоящему делу» и «оконченному подтверждению придает большую силу и важность» (IV.iii.17; цит. по: [10, I, 298]). Далее следует *argumentatio* («доказательство»; вар. 17–24), складывающееся из «опровержения» (*refutatio*; вар. 17–21) и «подтверждения» (*probatio*; вар. 22–24). В согласии с указанием Квинтилиана (XI.iii.164) Бах использует здесь уже известный слушателям материал, взятый из *narratio*. Так, вариации 17 и 20 продолжают линию виртуозных токкат, но теперь «гораздо более энергично, смело и агрессивно», как того требует изложение важных аргументов (цит. по: [31, 124]); в вариации 18 строгий канон в стиле Фукса звучит на фоне «разговорчивого» (*colloquial*) аккомпанемента в жанре гавота — в результате возникает эффект иронии, впечатление «нелепости», чего и советует

<sup>23</sup> Вариации 5 и 8 — виртуозные токкаты с имитацией скрипичной (в первой) и флейтовой (во второй) техник.

<sup>24</sup> В ровных восьмых нотах вариации 9 преобладает величественный ритм пиррихия, лишенный мягкости.

<sup>25</sup> Помимо канонов, два из которых — *in moto contrario*, вариация 10 — фугетта *in stile antico* без интермедий.

<sup>26</sup> В вариации 13 мелодическая линия насыщена многочисленными фигурациями.

добиваться ритор («мы иногда высмеиваем наших оппонентов, а иногда и подражаем им», в том числе с помощью «разговорной речи» (XI.iii.163; цит. по: [ibid.]). Строгий и четкий октавный канон (совершенный консонанс) в вариации 24, как полагает Стрит, закрепляет доказательства баховской правоты. Вариации 25–27 составляют следующую часть — *peroratio* (заключение), в которой, по словам Квинтилиана, более чем где бы то ни было «надлежит открыть все источники Красноречия» (VI.i.51; цит. по: [10, I, 436])<sup>27</sup>. Причем Бах использует здесь два контрастных типа *peroratio: in adfectibus* («взывающий к чувствам»; по словам ритора, «при защите обвиняемого всего полезнее возбуждать сострадание, которое не только преклоняет судьбу на нашу сторону, но часто заставляет проливать слезы во знак внутреннего умиления», VI.i.23; цит. по: [10, I, 425]) в минорном, насыщенном хроматизмами *Adagio*, вар. 25<sup>28</sup>, и *in rebus* («вещественный», когда судьям предъявляют «лицом» несчастных детей обвиняемых или, наоборот, окровавленные орудия убийства: «такие предметы так сильно поражают, что мы представляем себе преступление как бы в нашем присутствии совершившимся», VI.i.31; цит. по: [10, I, 428]) в каноне без сопроводительного басового голоса, вар. 27. Стрит считает этот канон «апофеозом» всего цикла, «последним и главным доказательством <...> истины» — «дуалистического единства изобретения (*inventio*) и подражания (*imitatio*)<sup>29</sup>», — которая «по существу так же проста», как этот двухголосный канон [31, 104]. Далее, в заключительных вариациях цикла (вар. 28–30) Бах, согласно указанию Квинтилиана, переходит в сферу *юмора* — «чтобы развеять мрачность судей, стремится вызвать у них смех» (VI.iii.1; цит. по: [10, I, 451]). В вариациях 28–29 (двух виртуознейших токкатах подряд) композитор «смеется над собой», «нарочито подчеркивая важность обратимого контрапункта» (вар. 28, т. 1–4 и 5–8) и используя «курьезные метрические сочетания и технические упражнения» (вар. 29, т. 1, 4) [31, 105]. Наконец, веселый Кводлибет — «схоластическое упражнение, представляющее старомодную

<sup>27</sup> Стрит категорически отвергает теорию В. Брайга о том, что цикл изначально состоял всего из 24-х вариаций ([16]; подробнее см. [4, 64]). С точки зрения воплощения в цикле риторической диспозиции, полагает Стрит, 24-я вариация никак не может быть последней, так как заканчивает лишь раздел *argumentatio*, после которого непременно должен следовать раздел *peroratio* [31, 103].

<sup>28</sup> Стрит называет вариацию 25 «эмоциональным центром» всего произведения. Для достижения «высшего уровня экспрессии» (согласно Квинтилиану, «чтобы ничего более значительного и представить было нельзя», VIII.iv.7; цит. по: [31, 103]) Бах, по мысли ученого, соединяет и до предела усиливает в этой пьесе черты медленной, богато орнаментированной вариации 13 и двух минорных канонов — вариаций 15 и 21 [31, 103]. При этом сама вариация 25 не является каноном (на первый взгляд, было бы логично, если бы все три минорные вариации цикла имели форму канона): «содержание здесь важнее формы», — считает Стрит, руководствуясь указанием Квинтилиана о «свободном использовании слов и образов, впечатляющих и богато украшенных» в заключительной части речи (VI.i.52; цит. по: [31, 103]). Минорный лад и обилие хроматизмов в вариации 25 Стрит связывает со следующей рекомендацией ритора: если в заключении речи мы хотим склонить судей к состраданию, «нужно наклонение голоса плавное, с печальной умиленностью соединенное, коим особенно трогаются сердца» (XI.ii.170; цит. по: [10, II, 400]). Наличие фигуры *passus duriusculus* (т. 13–16) ученый сравнивает с использованием «продолжительной и непрерывной последовательности, где каждое очередное слово весомее предыдущего» (VIII.iv.8; цит. по: [31, 127]).

<sup>29</sup> Экспонирование композитором этих двух идей происходит, по мысли Стрита, еще в самом начале цикла: вариация 1 (в жанре инвенции) представляет изобретение (*inventio*), вариация 2 (насыщенная имитациями) — подражание (*mimesis, imitatio*) [31, 118].

хоральную прелюдию [!] на две грубые (*rustic*)» (как то советует ритор<sup>30</sup>) народные мелодии — «погружает Шайбе в безбрежное море (*butt*) баховского юмора» [31, 105]. Текст первой песни («Я так долго не был с тобой...») Стрит ассоциирует с «желанием Баха возродить профессиональные отношения с его оппонентом» [31, 105]<sup>31</sup>, при этом слова второго куплета этой же песни («с такой тупой особой<...>»<sup>32</sup>) «показывают границу баховского великодушия», «пределы его терпения». Под словом «мать» из второй песни Бах, как считает Стрит, подразумевает себя самого «как создателя произведения, композитора-оратора», способного приготовить и овощи, и мясо [ibid.]. В заключении Кводлибета (т. 13–15) Стрит находит аллюзию на старинную песню «Вооруженный человек» («L'homme armé») — символическое указание на оратора, всегда находящегося «при оружии» и готового отстаивать свою правоту:

4

Вариация 30, т. 13–15

L'hom - me, l'hom - me, l'homme ar - - - mé

Исходя из своей концепции, Стрит считает невероятным, чтобы «Бах мог доверить “Гольдберг-вариации” кому-либо (даже самому талантливому из своих учеников)»; несомненно, он написал их для *собственного* исполнения [31, 107].

В отличие от других субъективно-умозрительных интерпретаций, Стрит обращается к конкретному историческому документу (античному трактату), однако связь его с Гольдберг-вариациями устанавливается все-таки произвольно, проводимые им параллели носят гипотетический характер и не всегда достаточно убедительны; всё это не позволяет отнести данную концепцию к историко-контекстуальным. И все же не будем торопиться категорически отвергать эту гипотезу, подобно П. Вильямсу, причислившему ее к ряду «наивных и странных аналогий» [33, 102]. Во-первых, Бах, судя по всему, был действительно сильно «задет» критикой Шайбе и, как предполагают, «поручил Бирнбауму, лейпцигскому учителю риторики», составить и опубликовать подробные «ответы»

<sup>30</sup> «Есть также основание назвать *этосом* те схоластические рассуждения, в которых мы изображаем грубых, скупых, трусливых и суеверных людей, если того требует наша тема». Правда, «в изображении такого характера наша речь непременно должна быть основана на *этосе*», — подчеркивает Квинтилиан (VI.ii.17; цит. по: [31, 129]).

<sup>31</sup> Тем самым Бах показывает, как того требует Квинтилиан, что «приступил он к защите дела по долгу или родства, или дружбы, и особливо, ежели можно, по долгу гражданина <...>, что он вступил в тяжбу по сильным и справедливым побуждениям, или по самой необходимости» [31, 116; 10, I, 232]).

<sup>32</sup> *Mit einem tumpfen (stumpfen) Flederwisch*. Стрит переводит слово *Flederwisch* как «ханжа» (*prude*), видимо, следуя традиционному английскому переводу книги Шпитты [29, 174].

с целью его защиты<sup>33</sup>, а также способствовал их распространению<sup>34</sup> [34, 311–312]. Во-вторых, если с идеями Платона (сопоставляемыми с музыкой «Гольдберг-вариаций» Хамфрисом, см. выше) Бах действительно вряд ли был знаком, то законы риторики он, несомненно, знал, что подчеркивает в своем памфлете Бирнбаум<sup>35</sup> [31, 90–91]. Вполне возможно, что композитор знал и сам трактат Квинтилиана, в то время широко читаемый и обсуждаемый в научных кругах Лейпцига [32], с представителями которых у Баха были тесные контакты. Если гипотеза Стрита является истинной, — рассуждает Томита, — тогда мы можем, наконец, объяснить несколько загадок, связанных с «Гольдберг-вариациями». К примеру, почему на титульном листе отсутствует указание на четвертую часть «Клавирных упражнений», которое, по аналогии с тремя предыдущими, должно было бы там стоять, а также — почему Бах использовал в этом сочинении именно вариационную форму [32]<sup>36</sup>.

Отдельную группу составляют интерпретации, связанные с поиском в «Гольдберг-вариациях» *математических* принципов организации и *числовой символики*, пронизанность которой и является в этом случае «координирующей идеей» цикла<sup>37</sup>. Числа могут быть зашифрованы в номерах вариаций и тактов (причем счет может вестись как от начала вариации, так и от начала всего цикла), количестве нот в теме, интервальных соотношениях и т. д. В качестве метода «дешифровки» исследователями активно используется также числовой алфавит (атрибутация букв латинского алфавита числам согласно правилам гематрии), с помощью которого могут быть зашифрованы религиозные постулаты и монограммы, в том числе, имя и фамилия самого композитора (к примеру, CREDO=3+17+5+4+14=43; BACH=2+1+3+8=14). Баховедами используются также способ нахождения «корневого числа» (сложное число приводится

<sup>33</sup> Бирнбаум, конечно же, не заявляет об этом в открытую (иначе его ответ мог быть воспринят как заказной). Ученый обосновывает свое заступничество следующим образом: «Коль скоро сей великий муж сам никогда не возьмет на себя труд затеять с кем бы то ни было сражение перьями по поводу своей собственной персоны, то разве же не было делом в высшей степени вероятным, что кто-либо из его друзей встрепенется и даст отпор неправомерным нападкам неблагоразумного порицателя?» [8, 435].

<sup>34</sup> Распространением трактата Бирнбаума занимался секретарь композитора — его кузен Иоганн Элиас Бах. В письме издателю он просит «правильно, с надлежащим соблюдением орфографии», «никак не на плохой, а на хорошей бумаге» отпечатать 200 экземпляров этого трактата, «чтобы он непременно был готов к предстоящей пасхальной ярмарке» [8, 434]. Фраза «должен передать Вашему высокоблагородию преданнейшие поклоны от моего господина кузена» [там же] доказывает заинтересованность самого И. С. Баха в этом деле.

<sup>35</sup> «Обо всех частностях, роднящих отделку музыкальной пьесы с ораторским искусством, и обо всех [привносимых ими в оную] преимуществах он [Бах] осведомлен столь безупречно, что всякий раз, когда, беседуя с ним, внимаешь его глубоким и убедительным суждениям о сходстве и известной общности того и другого дела, получаешь истинное наслаждение; но, мало того, восхищение вызывает и умелое использование оных [приемов ораторского искусства] в его работах», — пишет Бирнбаум [8, 437].

<sup>36</sup> Стрит высказывает и другую гипотезу, проводя еще одну параллель с античностью. По его мнению, принцип организации цикла связан с учением Платона о «мировой душе». Данная концепция относится к группе «математических» интерпретаций и рассматривается нами ниже в их числе (см с. 121). При этом необходимо иметь в виду, что одна из главных задач математических выкладок Стрита — дополнительно обосновать музыкально-риторическую структуру BWV 988.

<sup>37</sup> «Математический» метод анализа музыки Баха особенно популярен среди западных исследователей.

к простому путем сложения цифр, входящих в него, например,  $897 = 8 + 9 + 7 = 24$ ,  $24 = 2 + 4 = 6$ ) и метод раскладывания чисел на более мелкие составляющие (к примеру,  $1247 = 29 \times 43$ ), которые, как отмечают, применялись и самим Бахом, и его современниками в своих сочинениях [24, 184; 12, 336–366].

Одним из главных «священных чисел» было для Баха число «3», олицетворяющее *Святую Троицу*. В «Гольдберг-вариациях», по наблюдению исследователей (в особенности, Т. ван Ши), этот символ воплощен многократно: в совокупности вариаций ( $30 = 3 \times 10$ ,  $30 = 3 \times 3 \times 3 + 3$ )<sup>38</sup>, периодичности появления канонов (каждая третья вариация), их общем числе ( $9 = 3 \times 3$ ), количестве голосов (все каноны, за исключением одного, трехголосны), особенности последнего канона<sup>39</sup> (девятый по счету, в интервал ноны (9), представлен в вариации 27 ( $3 \times 3 \times 3$ )) и двух канонах в обращении (в кварту и квинту,  $4 + 5 = 9$ ;  $12 + 15^{40} = 27$ ) [28; 9, 62; 33, 39–43; 32]. Символ Троицтва Бога (*uni-trinitas*), по мнению немецкого музыковеда Г. А. Кельнера, выражен также сопоставлением цифр 1 и 3 [24, 184–185]. Так, вариация 3 (!), являющаяся каноном в унисон (1), начинается с т. 193<sup>41</sup> (1 и 3 обрамляют  $9 = 3 + 3 + 3$ ); вариация 6 ( $3 + 3$ ) заканчивается т. 416 ( $2^5 \times 13$ ); следующая за ней вариация 7 начинается с т. 417 ( $3 \times 139$ ), а вариация 16 открывается т. 961 ( $31 \times 31$ ; кроме того, сумма цифр дает номер вариации:  $9 + 6 + 1 = 16$ ).

Помимо традиционного деления цикла на десять групп по три вариации в каждой, ван Ши предлагает более крупную группировку, а именно — на три группы по 10 пьес в каждой. Исследователь считает, что последние вариации этих трех групп (10, 20 и 30) выделены Бахом особо и связаны с фигурой Христа. Ван Ши основывает свою мысль на том, что римское написание числа 10 с помощью латинской буквы «X» часто ассоциировалось с фигурой Креста и распятого на нем Христа. Так, вариация 10 («X») «закрывает» первую десятку и является, по мысли ван Ши, синтезом Арии и первых девяти вариаций. Не случайно она названа Бахом «Фугеттой» — ведь фуга обычно ставилась в конце сюит, состоящих из нескольких пьес. В виртуозной и подвижной вариации 20 («XX») два верхних голоса, сближаясь и отдаляясь, постоянно *перекрещиваются*. Наконец, в вариации 30 («XXX»), замыкающей третью группу и весь цикл, ассоциация с Христом следует, согласно интерпретации ван Ши, из текста народной песни, использованной здесь Бахом (см. ниже). Кроме того, вариацию 22, в нотации которой насчитывается ровно 14 (!) диезов<sup>42</sup>, ван Ши называет «баховским приношением Христу» (согласно числовому алфавиту, буква «X» соответствует числу 22).

<sup>38</sup> Вильямс сравнивает Четвертую часть баховских «Клавирных упражнений» с предыдущей, Третьей, где в общем количестве пьес (27) также воплощена символика числа «3» ( $27 = 3 \times 3 \times 3$ ) [33, 43].

<sup>39</sup> Отсутствие в последнем каноне (вар. 27) независимого нижнего голоса ван Ши тоже трактует символически: «в этом тянущем к Земле голосе больше нет необходимости: это уход от всего старого, это перерождение» (исследователь использует кабалистическую трактовку числа «9», согласно которой оно ассоциируется с «возрождением», «новым рождением») [28].

<sup>40</sup> 12 и 15 — номера вариаций, в которых представлены каноны в кварту и квинту.

<sup>41</sup> Счет тактов ведется Кельнером с самого начала произведения и не обнуляется в каждой вариации; в повторениях колен нумерация также не прекращается (то есть вариация 1 начинается с т. 65, вариация 2 — с т. 129 и т. д.).

<sup>42</sup> Заметим, к тому же, что образ креста часто связывался с начертанием диеза, ведь слово *Kreuz* по-немецки означает и «крест», и «диез» [7, 169; 12, 330].

Ученые выявляют в тексте «Гольдберг-вариаций» и монограммы Баха, зашифрованные в звуках и числах. Так, ван Ши обращает внимание на неожиданное появление *триолей* (вместо предшествующих им шестнадцатых и тридцатьвторых нот) в одном из тактов вариации 25<sup>43</sup> (см. пример 5). Именно там и «запрятаны» звуки ВАСН (причем, дважды: первый раз они рассредоточены, второй раз — собраны вместе), а также их числовые аналоги 2, 1, 3 и 8 (в количестве полутонов между звуками  $c^2-es^2-cis^2-d^2-fis^1$ ). Здесь же ван Ши находит и «баховские» числа 14 (ВАСН) и 41 (J. S. ВАСН), скрытые между двумя монограммами в интервалах (в полутонах), по которым движется мелодия ( $fis^1-b^1-a^1-d^1-e^1$ ). Еще одна монограмма Баха скрыта, по мнению ван Ши, в организации всего цикла. Среди 32 пьес, составляющих произведение (Ария + 30 вариаций + Ария), одна не написана Бахом нотами (указание *Aria da capo*), три написаны в миноре (вар. 15, 21, 25) и остальные 28 — в мажоре. Получаемое соотношение 1-3-2-8 снова соответствует числовым эквивалентам баховской «подписи» (ВАСН). Кельнер находит монограмму Баха в вариации 6, которая заканчивается т. 416<sup>44</sup> (41 = J. S. ВАСН; а 6 — первое совершенное число, соответствующее номеру этой вариации), вариации 11, начинающейся с т. 1184 (1+1+8+4=14=ВАСН), а также в количестве тактов вариации 16 (это единственная пьеса цикла, имеющая нечетное число тактов — 95; 9+5=14=ВАСН).

5 Вариация 25, т. 7-8

Кельнер также обнаруживает в цикле множество зашифрованных методом гематрии религиозных постулатов. К примеру, вариация 2 начинается с т. 129 (3×43, где 43 = CREDO — символ веры), а вариация 19 — т. 1184 (2<sup>5</sup>×37, где 37 = J. HR), она же заканчивается т. 1247 (29×43, где 29 = JSB, 43 = CREDO). В вариации 16, состоящей из 95 тактов (95 = 48 + 47), по мнению ученого, скрыты аббревиатура INRI (48) и слово DEUS (47).

Более того, Кельнер находит в цикле числовую символику, связанную с баховской темперацией (цифры 7 и 5 символизируют количество акустически чистых и темперированных квинт соответственно). К примеру, вариация 5 открывается тактом 289 (17<sup>2</sup> = (5 + 7 + 5)<sup>2</sup>), вариация 10 — тактом 577, вариация 12 — тактом 705, вариация 29 заканчивается тактом 1855 (5 × 7 × 53, где цифры 5 и 3 символизируют обозначение трезвучия, согласно правилам генерал-баса). С темперацией связано также число 24 (количество тональностей), воплощенное в номерах начальных тактов вариации 9 (т. 576 = 24 × 24; «апофеоз тональности» [24, 185]), вариации 15 (т. 897; 8 + 9 + 7 = 24), заключительной Арии (т. 1888; 1 — *unitas*, 888 = 24 × 37; 37 = J. CHR).

<sup>43</sup> Триоли появляются в этой вариации лишь единожды — в т. 7 (середине первого колена). В соответствующем месте второго колена (т. 23) триоли отсутствуют.

<sup>44</sup> Число 416 может раскладываться двояко: и как 25 × 13 (см. ниже), и как сочетание 41 и 6. В обоих вариантах можно усмотреть числовую символику.

Особое внимание Кельнер обращает на последний такт вариации 15, который имеет номер 960 (см. пример 2). Согласно его наблюдениям, этот такт является *центральный* во всем цикле (их общее количество — 1919), что подтверждает двухчастность произведения еще на одном уровне<sup>45</sup>. Более того, особое положение данного такта подчеркнуто композитором также и остановкой на ноте *do* в мелодии (зализованное *c*<sup>3</sup> в верхнем голосе) — *центральном* тоне баховской темперации [ibid., 186]. Наконец, с помощью своей монограммы, «спрятанной» в вариации 16 (см. выше), композитор ставит себя в центре своего творения [ibid., 184].

Стрит также указывает на строгий *математический* принцип организации (*musica arithmetica*), сознательно примененный Бахом еще на предкомпозиционном уровне сочинения «Гольдберг-вариаций». Композитор, по мысли ученого, использует все три варианта математических прогрессий: *арифметическую* (периодичность появления канонов<sup>46</sup>), *геометрическую* (отношение части к целому как 1:2 — бинарный принцип организации на микро- и макроуровнях<sup>47</sup>) и *гармоническую*<sup>48</sup> [31, 92–94]. Стрит соотносит такой принцип организации с представлением Платона о «мировой душе» (из диалога «Тимей»), части которой (тождественное, иное и сущность), представленные с помощью чисел 1, 2 и 3, а также их квадратов и кубов, в платонической традиции располагались в виде фигуры, подобной греческой букве  $\Lambda$  (лямбда). Особое значение кубов чисел при таком расположении, возможно, учитывалось композитором (8 — количество звуков в исходной модели басовой темы<sup>49</sup>; 27 — номер последнего и самого важного канона). Влияние принципов *musica arithmetica* на структуру «Гольдберг-вариаций» демонстрирует, по мысли Стрита, до какой степени Бах находился в русле интеллектуальных традиций гуманизма, и свидетельствует о том, что даже обратившись к «галантному стилю», в душе он оставался консерватором, исповедовавшим стиль Высокого Барокко как апогей музыкальной выразительности [31, 95]<sup>50</sup>.

<sup>45</sup> Это совпадение не случайно, считает Кельнер, так как количество тактов во всех вариациях не одинаково (в большинстве пьес — 64, однако в нескольких — 32, в одной — 95; ученый также исходит из того, что *Aria da capo* исполняется, согласно традиции того времени, без реприз, то есть ее протяженность составляет всего 32 такта [24, 185]).

<sup>46</sup> Канон с постепенно увеличивающимся интервалом имитации (1, 2, 3 ...; шаг=1) является каждая третья вариация (3, 6, 9 ...; шаг=3).

<sup>47</sup> Вслед за Хр. Вольфом Стрит обращает внимание на то, что количество тактов в Арии совпадает с числом пьес цикла (30 вариаций, Ария и ее повторение). На микроуровне ученый обращает внимание на «квадратность» метрической структуры Арии ( $2+2=4$ ,  $4+4=8$ ,  $8+8=16$ ,  $16+16=32$ ); на макроуровне каждая пьеса состоит из двух частей, повторяющихся при исполнении. Таким образом, выстраивается геометрическая прогрессия следующего вида: 2:4:8:16:32:64:128.

<sup>48</sup> Отношение 3:2, воплощенное в цикле дважды (чередование групп по 9 и 6 вариаций: 1–9:10–15, 16–24:25–30), Стрит считает одним из определяющих факторов организации формы. Гармоническая пропорция с полуторным отношением крайних членов — в наименьших целых числах 15:12:10, — по мнению Стрита, создает абстрактную числовую связь между вариациями 10, 12 и 15 (крайние из них являются границами «стилистических разделов»)

<sup>49</sup> Именно на «первые восемь фундаментальных нот Арии» Бах затем сочинит цикл из четырнадцати канонов BWV 1087.

<sup>50</sup> Как отмечают Хамфрис и Стрит, «конфликт между Бахом и Шайбе был частью гораздо более серьезного противостояния в культурной жизни Лейпцига первой половины XVIII века», а именно — «между консервативным академическим истеблишментом (во главе с Мицлером)



Близки к группе «математических» еще две любопытные концепции. Американский исследователь О. Яндер (1966), анализируя «Гольдберг-вариации», приходит к выводу о присутствии в цикле «ритмической симметрии» [21]. Разбирая только группу канонов, автор обращает внимание на то, что все девять пьес написаны в *разных* тактовых размерах (12/8, 3/8, С, 3/4, 2/4, *alla breve*, С, 9/8, 6/8)<sup>51</sup>. Проанализировав сочетание количества счетных долей такта (*beats*) с числом производных мелких длительностей, на которые делится каждая крупная (*sub-units*)<sup>52</sup>, исследователь пришел к выводу, что Бах в группе канонов использовал все девять возможных сочетаний цифр 2, 3 и 4 (от 2×2 до 4×4), при этом ни разу не повторившись<sup>53</sup>. Характеризуя цикл как своеобразный «*ludus numeralis*», автор говорит о воплощении здесь композитором идеи *всеохватности*, характерной для барочного искусства [21, 208]. Если в сюитах эта тенденция проявлялась посредством сочетания различных танцев, то здесь она выражается при помощи ритмического варьирования.

Другой американский баховед, Х. Кори (2005) обнаружил логику выставленных Бахом *фермат* между некоторыми из вариаций [18]. Исследователь показывает, что ферматы делят цикл на группы, состоящие из одной или нескольких пьес, причем строго *симметрично* относительно центра:

Aria	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
																17
Aria	30	29	28	27	26	25	24	23	22	21	20	19	18			

Таблица 2. Х. Кори. Симметрия выставленных Бахом фермат между некоторыми из вариаций BWV 988

Кори разделил все вариации с точки зрения группировки на два вида: «единичные» (*single*; окруженные ферматами с двух сторон) и «сдвоенные», или «сгруппированные» (*paired or grouped*; две или три вариации, не разделенные ферматами). Центральной группой, по мнению Кори, является пара вариаций 16 и 17. По обе стороны от нее симметрично расположены три единичные вариации (15 – 14 – 13 и 18 – 19 – 20), далее – четыре группы по две или три пьесы в каждой

и группой радикально настроенных критиков (во главе с Шайбе). Так, Шайбе в своем журнале “Der kritische Musikus” выступал против старомодной организации [музыкальных произведений] согласно законам математики, в то время как Мицлер в своем журнале “Musikalische Bibliothek” ее поддерживал. Бах, будучи стойким лютеранином и приверженцем идеалов ренессансного гуманизма, занимал сторону традиционалистов. Мицлер, возможно, даже приветствовал дебаты между композитором и критиками, так как это давало ему [Мицлеру] возможность с еще большим размахом атаковать своих соперников» (цит. по: [31, 106–107]). Таким образом, «Гольдберг-вариации» были задуманы и сочинялись Бахом в самый разгар этого противостояния.

<sup>51</sup> Тактовый размер «С» встречается среди канонов дважды (в канонах в терцию, вар. 9, и септиму, вар. 21). Яндер говорит о разнице движения в этих пьесах (в первой четверть делится на две восьмые, во второй – на четыре шестнадцатые) – следовательно, считает эти размеры не идентичными [21, 206].

<sup>52</sup> К примеру, ритмическое строение каждого такта первого канона (вар. 3) представляет собой четырехкратное повторение фигуры из трех восьмых нот. Таким образом, крупных длительностей – 4, мелких в каждой из них – 3; получаемое соотношение – 4×3).

<sup>53</sup> На этот факт обратил внимание и Хамфрис, см. выше.

(12, 11; — 10, 9; — 8, 7, 6; — 5, 4, 3<sup>54</sup> и 21, 22; — 23, 24; — 25, 26; — 27, 28), и наконец, две единичные вариации с темой по краям (2 — 1 — *Aria* и 29 — 30 — *Aria*). При исполнении темп внутри таких групп должен быть одинаковым, — считает Кори<sup>55</sup>.

Разбирая подобные «математические» интерпретации, можно, конечно, усомниться в их истинности. С другой стороны, сегодня уже невозможно отрицать наличие в баховской музыке разнообразной символики, в том числе и числовой. Многочисленные исследования подтверждают интерес композитора (и его современников) к математике и различным музыкальным шифрам, включая числовой алфавит и правила гематрии<sup>56</sup>. В том, что символика так глубоко «запрятана» композитором в свои сочинения, нет ничего странного, — отмечает Ю. Петров. Ведь Бах, согласно традиции, писал музыку «в первую очередь для усердного служения Богу и лишь затем для услаждения слуха и души», поэтому ее «глубинные слои, вероятно, даже и не предполагались для чьей-либо расшифровки, оставаясь сокровенной тайной художника на исповеди общения с Богом» [13, 31–32].

В самостоятельную группу выделим интерпретацию уже упомянутого Х. Кори, который рассматривает «Гольдберг-вариации» еще и с *практической* (дидактической) стороны, с точки зрения «клавирных упражнений» — ведь сам композитор дал сочинению такой подзаголовок [18]. Автор статьи называет цикл отличной *азбукой*, пособием для начинающих, продолжающих и совершенных исполнителей, — ведь он содержит множество различных в техническом отношении вариаций: от самых легких (27, 7) до трудноисполнимых (20, 28). Кори предлагает таблицу, где он расположил все пьесы по возрастанию технической сложности. Помимо чисто виртуозных, исследователь принимает во внимание и полифонические задачи, и уровень «музыкальной экспрессии» той или иной вариации (числа в строке обозначают номера вариаций):

27 — 7 — 19 — 22 — 18 — 10 — 11 — 9 — 2 — Ария — 6 — 4 — 5 — 30 — 8 —  
1 — 17 — 16 — 21 — 23 — 13 — 25 — 3 — 14 — 12 — 24 — 26 — 29 — 15 — 20 — 28

Таблица 3.

Х. Кори. Распределение вариаций по уровню увеличения трудности исполнения

Нетрудно заметить, что увеличение порядкового номера вариации в цикле отнюдь не всегда соответствует увеличению трудности ее исполнения. Так, канон в унисон (вар. 3) Кори считает сложнее многих пьес, следующих за ним (в том числе, вариации 22 — «идеального примера для начала изучения четырехголосной полифонии» [ibid.]<sup>57</sup>, виртуозных вариаций 17, 23, Кводлибета и т. д.). Наиболее легкая для исполнения вариация 27 (двухголосный канон), расположенная ближе к концу цикла, по мнению Кори, будет полезна начинающим

<sup>54</sup> Кори добавляет фермату между второй и третьей вариациями, считая, что Бах «забыл» поставить ее там, из-за чего слегка нарушилась складывающаяся симметрия. Исследователь аргументирует свою точку зрения еще и тем, что вариации 2 и 3 не имеют единого темпа.

<sup>55</sup> Кори критикует знаменитое издание Кр. Вольфа (J. S. Bach, «Goldberg-Variationen». Vierter Teil der Klavierübung. Lpz.: Deutscher Verlag für Musik, 1977) за несоблюдение авторских фермат: в этом издании ферматы выставлены после каждой вариации, что, по мнению исследователя, грубо нарушает логику композитора и вводит в заблуждение исполнителя.

<sup>56</sup> Этой проблеме посвящены труды Ф. Сменда, М. Янсена, Р. Татлоу, В. Носиной, Ю. Петрова и др.

<sup>57</sup> «Эта одностольная пьеса по уровню приносимой пользы сравнима с трех- или четырехминутной фугой из ХТК», — считает Кори.

исполнителям — «ведь она даже проще, чем многие двухголосные инвенции Баха». Вариацию 7 Кори называет «идеальным образцом для отработки пунктирного ритма, точности пальцев, мордентов и лиг» [ibid.]. Самым сложным из всех канонов исследователь считает вариацию 15 («чрезвычайно экспрессивный» канон в квинту *in moto contrario*), «обошедшую» по уровню трудности даже две виртуознейшие «токкаты» — вариации 26 и 29 («кульминацию и динамическую вершину» цикла). Какую же вариацию Кори считает наиболее сложной для исполнения? Для многих пианистов, полагает он, «камнем преткновения» становится вариация 26, точнее, тот темп, в котором ее исполняет Гульд («ведь если я не смогу ее сыграть так же быстро, как Гульд, тогда с таким же успехом я могу вообще не играть этот цикл», — думает каждый из них). На самом же деле вариация 26 — всего лишь «орнаментированная триольными шестнадцатыми сарабанда», не подразумевающая такого «бешеного» темпа и поэтому не столь трудная для исполнения<sup>58</sup>. По-настоящему сложными являются, по мысли Кори, две виртуозные «токкаты» — вариации 20 («искрящаяся и энергичная», с многочисленными синкопами и перекрещиваниями рук) и 29 («этюд на трели»).

Несмотря на присущую концепции Кори некоторую субъективность (технически чрезвычайно сложную вариацию 23<sup>59</sup> следовало бы «передвинуть» ближе к концу ряда, а ритмически простую вариацию 4 — ближе к началу), такой взгляд на цикл представляется нам важным не только с педагогической, но и с аналитической точки зрения. На основе исследования Кори мы составили диаграмму в виде графика, наглядно показывающего, каким образом Бах распределяет более и менее трудные для исполнения вариации внутри цикла:

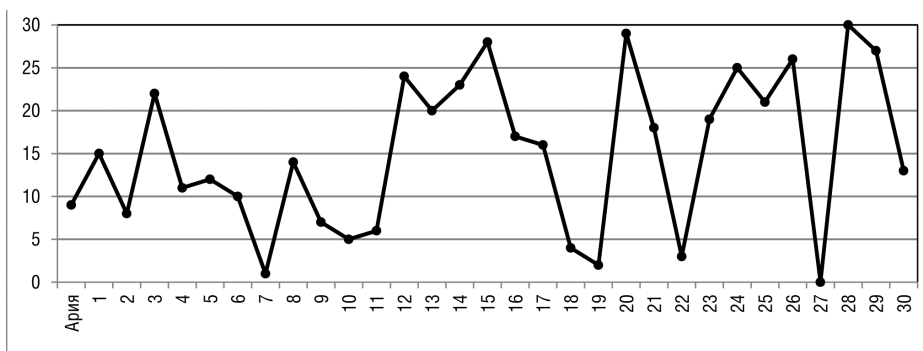


График исполнительской трудности вариаций BWV 988  
(горизонтальная ось — номер пьесы в цикле, вертикальная — уровень сложности)

На графике видно, что в произведении выделяются области, где уровень трудности нескольких вариаций, следующих подряд, заметно выше других. Первая из таких «зон» находится в середине цикла (вариации 12–17), вторая — ближе к концу (вариации 23–29, исключая вариацию 27). Обратим внимание на резкий

<sup>58</sup> Кори критикует Гульда за чрезмерно быстрые темпы, неприемлемые для музыки XVIII века, а также пианистов, «обожествляющих» его трактовку и не имеющих собственного мнения.

<sup>59</sup> Это единственная пьеса в цикле, где, помимо прочих многочисленных сложностей, присутствуют двойные терции и сексты в партиях обеих рук (исполняемые часто одновременно; см. т. 25–26, 31–32).

скачок графика вниз, словно «прорезающий» вторую область и соответствующий появлению нарочито простой вариации 27 (последнего канона). Находясь в окружении чрезвычайно виртуозных и «шумных» вариаций, она еще больше контрастирует им благодаря своей предельно прозрачной фактуре (всего два голоса) и ритмической неприхотливости (только восьмые и шестнадцатые ноты, обилие пауз). Бах словно намеренно дает исполнителю (и слушателям) шанс передохнуть и набраться сил перед заключительной кульминацией в двух следующих вариациях (при отсутствии такого спада напряжения кульминационная зона растянулась бы на семь вариаций, следующих подряд, и была бы очень утомительной для восприятия). Показательно, таким образом, как Бах «сталкивает» самую простую (вариация 27) и самую сложную (вариация 28) пьесы, являющиеся соседними в цикле.

В заключение отдельно стоит отметить то, насколько по-разному исследователи интерпретируют музыку Кводлибета. Как известно, Бах использует в этой вариации одновременное сочетание двух народных немецких мелодий: «*Ich bin so lang nicht bei dir gewest, ruck her, ruck her, ruck her*» («Как долго я не был с тобой, приди, приди ко мне») и «*Kraut und Rüben haben mich vertrieben, hätt mein' Mutter Fleisch gekocht, wär ich länger blieben*» («Убежал я от капусты и свеклы. О, если б моя матушка готовила мясо, не спешил бы я ее покинуть»)<sup>60</sup>. Ф. Мюллер (1934) находит в этих словах скрытую «тоску» композитора по давно не звучащей Арии. Вот как исследователь расшифровывает их смысл в контексте всего цикла: «Как долго я (тема) не был с тобой (исполнителем), поскольку капуста и свекла (вариации) увели [прогнали] меня далеко. Если бы матушка приготовила мяса (если бы Бах оставался ближе к основной теме), я бы не уходил. Возвращение темы в первоначальном виде [то есть *Aria da capo*] и есть то самое вожденное “мясо”» [26, 129]. По-иному интерпретирует тексты мелодий Кводлибета Т. ван Ши, считающий, что в юморе этой вариации Бах зашифровал философско-религиозные идеи [28]. По мнению исследователя, слова первой песни обращены не только к давно не звучавшей Арии, которая должна, наконец, возвратиться, но и к Иисусу Христу, который «непременно должен вернуться на Землю» после длительного отсутствия («я так долго не был с тобой...»). Смысл слов второй песни ван Ши также трактует двояко. Бах посмеивается над собственными «глупыми» вариациями, которые «так далеко» увели его от темы (ведь упоминание овощей — капусты и свеклы — в тексте самой песни тоже носит явно негативный характер), а также таким причудливым образом «показывает, насколько трудно сохранять устойчивую и непоколебимую веру в Бога и посвящать себя служению ему, несмотря на противодействие в церковных кругах (с чем он столкнулся, работая кантором) и рост различных новых философских идей и научных методов мышления» [ibid.]. Гульд называет Кводлибет «шумной презентацией немецкого дружелюбия» [6, 38], а по мнению Ландовской, веселым Кводлибетом Бах намекает на описанную Форкелем давнюю семейную традицию исполнения подобных шуточных попури из разных мелодий «в самый разгар веселья» [11, 161].

Множество различных интерпретаций «Гольдберг-вариаций» говорит об огромном интересе музыкантов к этому сочинению, желании постигнуть скрытые в нем идеи и образы. Однако при их рассмотрении необходимо понимать, какие

<sup>60</sup> Слова этих песен, о которых сам Бах не упоминал, дошли до нас благодаря И. Киттелю — ученику композитора, который подписал их тексты в одной из копий произведения.

истолкования являются научно обоснованными (контекстуально-исторические исследования), а какие — нет (спекулятивные интерпретации)<sup>61</sup>. Если с первыми можно соглашаться или полемизировать, то со вторыми дискутировать бессмысленно, поскольку они основываются на интуиции их создателей. Тем не менее, мы убеждены, что и такие гипотезы имеют право на существование: при осмыслении музыки Баха исследования исторических документов и контекста не всегда способны ответить на все вопросы. В этом случае воображение и интуиция интерпретаторов могут приблизить нас к истине. Ведь каждая из приведенных здесь гипотез приоткрывает ту или иную сторону баховского сочинения, будь то религиозная символика, философская проблематика, «архитектурная» организация, средневековый «универсализм», пропорциональность и структурная симметрия. Уникальность музыки Баха, в том числе «Гольдберг-вариаций», и заключается в неисчерпаемой глубине идей и смыслов, заложенных в ней.

#### Использованная литература

1. Бах И. С. Ария с различными вариациями (Гольдберг-вариации) для клавира. С пометками Марии Юдиной / Вступ. статья и коммент. М. Дроздовой. М.: Композитор, 1996. 80 с.
2. Ботвинов А., Казиник М. Гольдберг-вариации И. С. Баха: в 2 ч. // Ad libitum, или В свободном полете: цикл передач на канале «ТВ Центр». В эфире 25 и 27.08.2008. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=f2wcFzB3v5g>, URL: <http://www.youtube.com/watch?v=gbiMpWngmpg> (дата обращения: 10.11.2011).
3. Великовский А. «Гольдберг-вариации» И. С. Баха. Опыт исследования: дипломная работа. Рукопись. М.: МГК, 2010. 171 с.
4. Великовский А. «Гольдберг-вариации» И. С. Баха. Очерк I. История создания: в поисках истины // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 3. С. 57–70.
5. Великовский А. «Гольдберг-вариации» И. С. Баха. Очерк II. Композиционный метод и внутренняя структура цикла // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 2. С. 174–190.
6. Гульд Г. Гольдберг-вариации // Г. Гульд. Избранное: в 2 кн. Кн. 1. / Сост. Т. Пейдж, пер. с англ. В. Бронгулеева, А. Хитрука. М.: Классика-XXI, 2006. С. 33–39.
7. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
8. Иоганн Себастьян Бах. Жизнь и творчество: собрание документов / Сост. Х.-Й. Шульце. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова; Галина скрипит, 2009. 600 с.
9. Кац Б. О композиции «Гольдберг-вариаций» И. С. Баха // И. С. Бах и современность: сб. статей / Сост. Н. Герасимова-Персидская. Киев: Музична Україна, 1985. С. 57–64.
10. Квинтилиан Марк Фабий. Двенадцать книг риторических наставлений / Пер. с лат. А. Никольского. Ч. 1–2. СПб.: Императорская Российская Академия, 1834. 486, 522 с.
11. Ландовска В. Гольдберг-вариации // В. Ландовска. О музыке / Пер. с англ. А. Майкапара. М.: Классика-XXI, 2005. С. 153–163.
12. Милка А. «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. 456 с.

<sup>61</sup> В интерпретациях, которые мы относим к *научным*, «Гольдберг-вариации» рассматриваются, так или иначе, через призму исторического контекста эпохи позднего Барокко; «*спекулятивные*» гипотезы основаны на произвольном усмотрении автором тех или иных смыслов в баховском сочинении. При этом научные трактовки могут быть так же противоречивы, как и ненаучные. К примеру, крайне сомнительной нам представляется историко-контекстуальная гипотеза Нимёллера, согласно которой истинным поводом к сочинению Бахом «Гольдберг-вариаций» является его притязание на титул придворного композитора, а тайным адресатом цикла является Фридрих Август II; см. об этом в первом очерке: [4, 63].

13. *Петров Ю.* Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха (Т. 1) // Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха: сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 109. М., 1990. С. 5–32.
14. *Форкель И.* О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с нем. В. Ерохина. М.: Классика-XXI, 2008. 128 с.
15. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах / Пер. с нем. Я. С. Друскина и Х. А. Стрекаловой. Ред. Л. Г. Ковнацкая. М.: Классика-XXI, 2002. 816 с.
16. *Breig W.* Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 32 (1975). H. 4. S. 243–265.
17. *Busoni F.* Einleitung // J. S. Bach. Klavierwerke: in XXV Bde. Bd. XV. Aria mit 30 Veränderungen / Hrsg. von F. Busoni. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1915. S. 1–8.
18. *Cory H.* Bach's Goldberg Variations Demystified // American Music Teacher. Vol. 54. Issue 5 (April/May, 2005). P. 35–39.
19. *Dähler J. E., Neumeyer F.* Titles of variations / Revised by H.-R. Schütz // URL: <http://www.a30a.com> (дата обращения: 28.11.2011).
20. *Humphreys D.* More on the Cosmological Allegory in Bach's Goldberg Variations // Soundings. Vol. 12 (1984). P. 25–45.
21. *Jander O.* Rhythmic Symmetry in the Goldberg-Variations // Musical Quarterly. Vol. LII. Issue 2 (2 April, 1966). P. 204–208.
22. *Keller H.* Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe. Lpz.: Peters, 1950. 280 S.
23. *Keller H.* On Variations // The Musical Times. Vol. 105. № 1452 (February, 1964). P. 109–111.
24. *Kellner H. A.* The Mathematical Architecture of Bach's Goldberg Variations // The English Harpsichord Magazine. Vol. 2. № 8 (1981). P. 183–189.
25. *Kirkpatrick R.* Preface // Johann Sebastian Bach: The «Goldberg» Variations / Ed. for the harpsichord, or piano by R. Kirkpatrick. N. Y., L.: G. Schirmer, 1938. P. I–XXVIII.
26. *Müller F.* «Kraut und Rüben». Einige Bemerkungen über die Schlussnummer in Bachs Goldberg Variationen // Zeitschrift für Musik. Jg. 101 (1934). № 2. S. 129–131.
27. *Niemöller H. H.* Polonaise und Quodlibet: Der innere Kosmos der Goldberg-Variationen // Musik-Konzepte 42 (1985). S. 6–28.
28. *Schie T. van. j.s.* bach the architect and servant of the spiritual [sic!]. A closer look on the Goldberg Variations. URL: <http://www.tjako.nl/goldberg.htm> (дата обращения: 02.11.2011).
29. [*Spitta Ph.*] Johann Sebastian Bach, his work and influence on the music of Germany, 1685–1750, by Philipp Spitta: in III vols. Vol. III / Transl. from the German by Clara Bell and J. A. Fuller Maitland. L.: Novello & Company, 1899. 419 p.
30. Statements // Music festival «Swinging Bach. Bach in the Markplatz in Leipzig», 2000. EuroArts, TDK (DVD).
31. *Street A.* The Rhetorico-Musical Structure of the Goldberg Variations: Bach's Clavier-Übung IV and the Institutio oratoria of Quintilian // Music Analysis. Vol. 6. Issue 1–2. (1987, March–July). P. 89–131.
32. *Tomita Y.* The Goldberg variations (BWV 988). Liner note for BIS-CD-819. URL: <http://www.music.qub.ac.uk/~tomita/essay/cu4.html> (дата обращения: 01.10.2011).
33. *Williams P.* Bach, the Goldberg Variations. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 112 p.
34. *Williams P. J. S.* Bach: A Life in Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 405 p.