

Александр ВЕЛИКОВСКИЙ

«ГОЛЬДБЕРГ-ВАРИАЦИИ» И. С. БАХА. ОЧЕРК II. КОМПОЗИЦИОННЫЙ МЕТОД И ВНУТРЕННЯЯ СТРУКТУРА ЦИКЛА

По утверждению Форкеля, Бах не любил сочинять вариации, так как «считал, что это дело неблагоприятное – его не устраивала неизменность гармонической основы [27, 81]»¹. Истину данного суждения сейчас установить сложно, однако о предпочтениях Баха можно судить по его творчеству, где вариации занимают важное место².

Несколько величайших сочинений Иоганна Себастьяна написаны именно в этом жанре. Помимо «Гольдберг-вариаций» (которые тот же Форкель признавал «восхитительными» [27, 81]) в их число входят Канонические вариации BWV 769, «Ария, варьированная в итальянской манере» BWV 989, Сарабанда с вариациями BWV 990, хоральные партиты для органа. Кроме того, у Баха немало произведений, форма которых основана на вариационном принципе. Среди них – органная Пассакалия и fuga BWV 582, Чакона из второй скрипичной партиты BWV 1004, одна из частей «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» BWV 992 («Жалоба друзей»), хор «Stucifixus» из Высокой мессы, вторая часть Клавирного концерта ре минор BWV 1052. Большинство из перечисленных примеров – вариации на *basso ostinato*, форма, широко распространенная в эпоху барокко.

Композиционный метод BWV 988 интересен тем, что представляет собой соединение двух принципов вариирования – как свойственного вариациям на *basso ostinato*, так и присущего жанрово-характерным вариациям.

Бах не был первооткрывателем в этой области. Как отмечают исследователи, для ренессансно-барочных вариаций был характерен *синкретизм*, заключавшийся в сочетании различных типов вариаций («на бас, гармонический остов и мелодию в одновременности <...>, вариаций орнаментальных и характерных, строгих и свободных» [11, 125]; см. также: [12, 133; 6, 157])³.

Проследим черты остинатности и жанровой характерности в «Гольдберг-вариациях».

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

Остинатность проявляется в наличии басовой темы, лежащей в основе Арии и всех тридцати вариаций цикла. Тема представляет собой последовательность из 32 (!) звуков, или (по выражению самого Баха) «фундаментальных нот»⁴, каждая из которых соответствует одному такту.

1 Basso ostinato «Гольдберг-вариаций». Редукция

Архитектурная выстроенность темы символически проецируется Бахом на весь цикл:

- Количество «фундаментальных нот» *basso ostinato* (32), как и количество тактов Арии (32), соответствует числу пьес в цикле ($32=1+30+1$).

- Разделение последовательности на два колена по 16 тактов соответствует делению цикла на две части по 16 пьес (ария + вар. 1–15; вар. 16–30 + ария; подробнее см. ниже).

Примечательно, что в виде собственно последования «фундаментальных нот» (см. редукцию в примере 1) оstinатная тема не звучит ни в одной вариации — в каждой из пьес она варьируется, в том числе и в начальной Арии. Строго говоря, оstinатной в «Гольдберг-вариациях» является не сама *мелодическая* линия басовой темы: оstinатны ее **гармонический остов и структура**⁷. Таким образом, в BWV 988 мы имеем дело с особым видом вариаций на *basso ostinato*, где обновление верхних голосов сопровождается также варьированием линии оstinатного баса⁸. Открывающая цикл Ария, где на варьированную линию *basso ostinato* накладывается орнаментированная мелодия в верхнем голосе, по сути, является не изложением темы, а уже *первой вариацией*⁹ (Р. Дамман остроумно называет ее «*вариацией №0*» [15, 89]).

Индивидуальность каждой пьесы BWV 988 придает циклу черты **жанрово-характерных вариаций**. Каждая из вариаций (в том числе и Ария) представляет собой самостоятельную, законченную часть, отделенную от других как графически (с помощью двойной черты, а иногда еще и ферматы), так и музыкально (путем придания ей индивидуального характера и колорита). В отличие от органной Пассакалии, скрипичной Чаконы, хора «Crucifixus», любую вариацию из BWV 988 можно исполнить как отдельную пьесу¹⁰. Здесь уместно будет вспомнить фразу Кайзерлинга, приведенную в рассказе Форкеля: «Любезный Гольдберг, сыграй-ка мне какую-нибудь из моих вариаций» [10, 82]¹¹ (сложно представить, что Кайзерлинг прослушивал перед сном весь цикл целиком).

Как отмечал Х. Перри, автор монографии о Бахе, «каждая вариация обнаруживает какой-либо новый и восхитительный аспект музыкального выражения» [24, 478]. Контрасты между вариациями усилены Бахом до предела, что заметно уже с самого начала: вслед за спокойной, галантной Арией «вырывается» энергичная первая вариация в духе торжественного полонеза:

⁶ Каждый восьмитакт заканчивается каденцией.

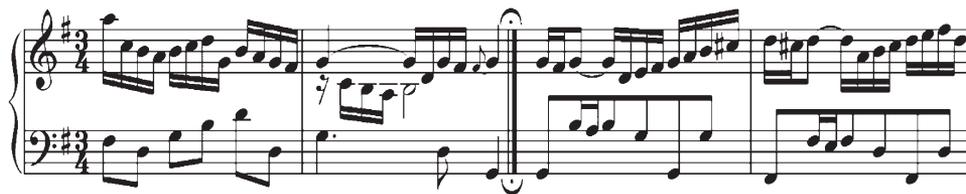
⁷ В некоторых вариациях тема периодически напоминает *cantus firmus* (см. первые восьмитакты в вариациях 4, 12, 22, первый четырехтакт в вариации 30), однако элементы вариационности так или иначе присутствуют везде.

⁸ Форма вариаций на *basso ostinato* традиционно основывается «на неизменном по преимуществу повторении басовой формулы при постоянном обновлении верхних голосов» [6, 157]. Цуккерман называет эту форму «вариациями над темой» [12, 121].

⁹ См.: [16, 44; 22, 2; 29, 35]. В органной Пассакалии BWV 582, в «Crucifixus» из Мессы h-moll BWV 232, во второй части Клавирного концерта d-moll BWV 1052 композитор сначала дает услышать тему в первоначальном, «чистом» виде, как *исходную стадию развития*.

¹⁰ Некоторые пьесы из BWV 988 (**вариации 5 и 16, а также сама Ария**) были найдены в рукописях как самостоятельные произведения (см.: [18, 101–108; 1, 100–105]).

¹¹ Подробнее о достоверности истории Форкеля см.: [3].



Практически в каждой из вариаций можно обнаружить элементы определенного жанра, в том числе сюитного танца (где-то в большей степени, где-то в меньшей). К примеру, Ария, вариации 13 и 25 написаны в манере орнаментированной *сарабанды*, вариация 16 представляет собой образец *французской увертюры*, вариация 10 — *фугетта*, вариация 4 — *пасье*, вариации 1 и 12 — *полонезы*, вариация 2 — *трио-соната* и т. д. Сопоставление различных танцев позволяет говорить о присутствии в цикле черт *вариационной сюиты*. Особый колорит придает композитор трем *минорным* вариациям, насыщенным хроматизмами и интонациями *lamento* (вариации 15, 21, 25). Индивидуальность каждой вариации подчеркнута тактовым размером — практически в каждой пьесе он отличается от того, что было в предыдущей (причем Бах использует размеры не только широко употребительные — 3/4, 2/4, 2/2, 3/8, 6/8, но и более «экзотические» — 12/8, 12/16 и даже 18/16). Кроме того, Бах пользуется такими приемами варьирования как изменение *количества голосов* (четыре в вариациях 10 и 22, три в канонах — вар. 3, 6, 9 и др.¹², два в вариациях 5, 8, 11 и др., свободное число в Арии, вариациях 23, 28, 29), *стиля* (*stile antico* в вариациях 10, 18, 22, *stile monodico* в вариациях 13 и 25, *stile canonicо* в канонах), *позиции «фундаментального» тона* в горизонтальной (внутри такта) и вертикальной проекциях (в вариации 18 линия *ostinato* периодически звучит в верхнем голосе), а также *степени его различимости* (в вариации 22 его легко обнаружить, в вариации 15 — очень трудно), наконец, *количества используемых при игре на клавесине мануалов* (a 1 Clav., a 1 ð vero 2 Clav., a 2 Clav.).

Несмотря на индивидуальность каждой вариации, их можно по особым отличительным признакам сгруппировать в «вертикальные» ряды, благодаря чему в цикле прослеживаются строгая структурированность, периодичность и симметрия (см. три столбца таблицы 1). Все тридцать вариаций объединяются в десять групп («троек»¹³) с неизменно повторяющейся в каждой группе последовательностью «сюитный танец — токката — канон». Данный порядок нарушен симметрично: в первой (вступительной) и последней (заключительной) группах (см. таблицу 1)¹⁴. Кроме того, цикл обрамлен Арией, которая образует его внешнюю арку. Вариация 16, написанная в форме французской увертюры, делит

¹² В последнем каноне (вар. 27) третий голос отсутствует.

¹³ Число «3», как и в других произведениях Баха, играет здесь символическую роль (число святой Троицы и воплощения всего духовного).

¹⁴ Для быстрого определения принадлежности любой вариации тому или иному ряду (кроме пьес первой и последней групп) необходимо разделить ее номер на 3 и посмотреть на остаток (ОСТ). Если ОСТ=0, то это *канон*, если ОСТ=1, то это *сюитный танец*, если ОСТ=2, то это *токката*.

произведение ровно пополам. Имеющая выраженный вступительный характер, она «открывает» вторую часть цикла, что в оригинальном печатном издании подчеркнуто Бахом и графически — при помощи значительного *отступа* между вариациями 15 и 16

3

Бах. «Гольдберг-вариации».

Факсимиле оригинального печатного издания, с. 16 (фрагмент).



Группы \ Ряды	Ряды	Сюитные танцы	Токкаты	Каноны
<i>Aria</i>				
<i>I (Вступ. группа)</i>			1	(2), 3
II		4	5	6
I		7	8	9
IV		10	11	12
V		13	14	15
VI		16	17	18
VII		19	20	21
VIII		22	23	24
IX		25	26	27
<i>X (Закл. группа)</i>			28, 29	(30)
<i>Aria da capo</i>				

Таблица 1. Внутренняя структура BWV 988

Утвердившаяся к настоящему времени в музыковедческой практике традиция рассмотрения внутренней структуры «Гольдберг-вариаций» именно по «тройкам» складывалась постепенно. В первую очередь исследователями был замечен ряд канонов, пронизывающий «Гольдберг-вариации». Это

неудивительно, ведь он наиболее очевиден, так как обозначен самим композитором¹⁵. В то же время остальные вариации представлялись поначалу «*пестрой массой*», посреди которой каноны воспринимались «*призванными хранителями порядка*» [27, 148] — так считали, в частности, Х. Перри [24, 478], В. Ландовска [7, 158–159], Р. Штеглих (автор приведенной цитаты). Первым, кто обратил внимание на группировку вариаций по «тройкам», стал клавесинист и ученый Р. Киркпатрик [20, VIII]. Именно его новаторская концепция явилась фундаментом для дальнейших исследователей. Приведем образное высказывание Киркпатрика, уподобляющего структуру цикла архитектурному сооружению: «*Обрамленные как бы двумя крайними пилонами, один из которых — ария и две первые вариации, другой — две предпоследние вариации и кводлибет, — пьесы цикла сгруппированы как элементы тщательно организованной колоннады. Каждая группа состоит из канона, сложной арабески для двух мануалов и еще одной вариации произвольного характера*» [ibid., VIII]. Несмотря на верно найденный принцип организации цикла, Киркпатрик допустил ряд неточностей. К примеру, он считал, что каноны стоят на первом, а не на последнем месте в «тройках». Кроме того, он не упомянул главную «архитектурную» арку «Гольдберг-вариаций» — репризное повторение Арии. Киркпатрик словно и вовсе не замечает указание композитора «*Aria da Capo è Fine*», следующее за тридцатой вариаций. В связи с этим вступительная и заключительная группа, где, как исследователь верно заметил, последовательность пьес нарушена, установлены им не совсем верно. Наконец, Киркпатриком еще не найдена верная характеристика для пьес третьего «вертикального» ряда — он называет их по традиции вариациями «произвольного характера».

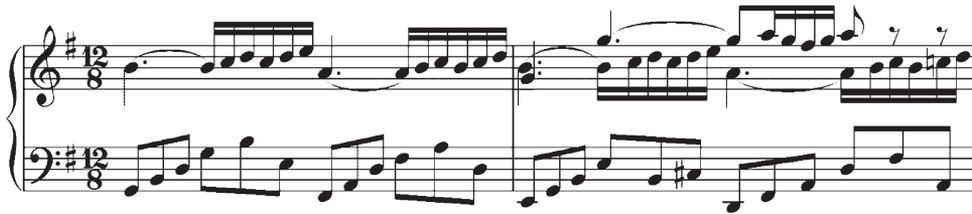
То, что каноны в «тройках» стоят на последнем месте, то есть замыкают, а не открывают их, было доказано Штеглихом [17, 6], такого же мнения придерживались В. Брайг [14, 246], А. Трауб [28, 27], Х. Х. Нимёллер [23, 13], Б. Кац [5, 58]. Аргументом, подтверждающим данное предположение, является то, что первая половина цикла *заканчивается* именно канонем (вар. 15), который, в свою очередь, является последней пьесой в пятой группе (см. таблицу 1). Определение правильного расположения канонем в группах устраняет и асимметрию вступительной (вар. 1–3) и заключительной групп (вар. 28–30), следующую из теории Киркпатрика.

Итак, вариации третьего ряда представляют собой последовательность интервальных канонем с шагом имитации от примы (вар. 3) до ноты (вар. 27)¹⁶. Все каноны (за исключением последнего) двухголосны и являются частью трио-фактуры: собственно каноническая имитация проходит в двух верхних голосах, независимая басовая линия представляет собой гармонический фундамент¹⁷:

¹⁵ Тем не менее, ни Форкель [10], ни Швейцер [13] не пишут о канолах и их организующей функции. Шпитта упоминает о них вскользь [26, 652].

¹⁶ Расширение диапазона имитации до ноты, несомненно, является новаторством Баха. Предшественники Иоганна Себастьяна не выходили за пределы октавы в последовательности интервальных канонем: таковы «*Missa Prolationum*» Окегема, месса «*Repleatur os Meum Laude*» Палестрины, циклы Фукса и Зеленки (т. н. дрезденский манускрипт; см.: [3, 67; 4, 117–120]).

¹⁷ Временной промежуток между пропостой и респостой составляет, как правило, 1 такт. Исключениями являются вариации 18, 21 (полтакта) и вариация 24 (2 такта).



Последний канон выделен Бахом особо: в нем отсутствует свободный басовый голос, кроме того, он написан для двух мануалов (в том время как все предыдущие — для одного). Два соседних канона в кварту (вар. 12) и квинту (вар. 15) сочинены *в обращении* (*in moto contrario*)¹⁸. Являясь *остовом* внутренней организации цикла, а также источником динамизма формы целого¹⁹, ряд канонов служит в BWV 988 еще и своеобразной баховской «подписью»: Иоганн Себастьян выступает здесь как великий полифонист, носитель ученой традиции. Важность канонов подчеркнута композитором *символически* при помощи священного числа «3» (трехголосная фактура, периодичность повторения через каждые 3 вариации, общее количество $(9=3\times 3)$, последний канон в нону $(9=3\times 3)$ представлен в вар. 27 $(27=3\times 9=3\times 3\times 3)$). Ряд канонов, возможно, послужил толчком к созданию Бахом отдельного цикла из четырнадцати канонов на первые восемь басовых нот Арии BWV 1087, являющегося, по выражению Кр. Вольфа, «теоретической рефлексией» вариаций [30, 177]. Наконец, существенное значение канонов в «Гольдберг-вариациях» позволяет ставить этот цикл в ряд поздних произведений Баха, где роль контрапункта очень велика.

В середине «троек» находятся вариации *второго* вертикального ряда (5, 8, 11 и т. д.). Они представляют собой виртуозные двухмануальные пьесы с частым перекрещиванием рук, в размере 3/4. Это довольно сложные (временами очень сложные) в техническом отношении вариации²⁰, доступные далеко не всем «любителям музыки» — для которых Бах, согласно обозначению на титульном листе, предназначал этот цикл, — а скорее только профессионалам²¹. Как уже

¹⁸ Согласно предположению В. Брайга, данный факт может свидетельствовать о том, что «Гольдберг-вариации» имели изначально *меньшую* протяженность, которая составляла всего 24 вариации. В таком случае цикл включал бы восемь канонов от унисона до октавы, вариация 24 — канон в октаву — была бы последней, а два канона в обращении (вар. 12 и вар. 15) находились бы ровно посередине (см.: [14, 252]). При всей логичности версия Брайга — всего лишь гипотеза, не имеющая на сегодняшний день никаких фактических доказательств. Кроме того, с ней никак не согласуется наличие увертюры (вар. 16), делящей цикл пополам.

¹⁹ Векторность формы достигается путем последовательного увеличения интервала имитации к концу, а также особенностью последнего канона («перемена в последний раз»).

²⁰ При условии их исполнения в быстром темпе.

²¹ Именно профессионалам, «знатокам подобных дел», Бах посвящает предыдущую, Третью часть «Клавирных упражнений» (1739), состоящую из органных произведений и четырех клавирных дуэтов.

отмечалось, Киркпатрик называет эти пьесы «виртуозными двухмануальными арабесками» [20, VIII]²².

По мнению Брайга, виртуозные вариации второго ряда написаны в характере куранты [14, 247]. Однако с предположением ученого трудно согласиться, так как баховские куранты отличаются от данной группы вариаций размером 3/2, а также специфичностью каденций²³.

Согласно предположению Х. Х. Нимёллера, все пьесы второго ряда написаны в характере виртуозного полонеза — очень популярного и модного в то время польского танца [23, 13–18]. Вся группа полонезов, по мнению ученого, «увенчана» *главным полонезом*, представленным в вариации 1. Гипотеза Нимёллера выглядит интересно, однако не будем торопиться соглашаться с выводами ученого. Для начала определимся с характерными чертами полонеза времен Баха. Таковыми являются трехдольный размер (3/4), отсутствие затакта, ритмическое дробление первой доли такта и характерность каденций с оставкой на второй четверти (как в сарабанде). Вот два примера пьес, которые сам Бах обозначил как полонезы:

²² Эту яркую образную характеристику сейчас трудно воспринимать всерьез. Конечно, Бах не мог дать своим пьесам подобные названия. В его время термин «арабеска» — «узорчатый орнамент из стилизованных листьев, цветов, геометрических фигур и т. п. (возникший в подражание арабскому стилю)» [9] — применялся, главным образом, к произведениям архитектуры, живописи и декоративно-прикладного искусства. Правда, в *романтическую* эпоху термин «арабеска» стал использоваться и в отношении музыки — как «инструментальная пьеса импровизационного характера, отличающаяся особой изысканностью и прихотливой сменой мелодики, ритмики и фактуры» [8], — а также литературы. «Арабесками» названы пьесы Р. Шумана (1839), А. Лядова (1878), К. Дебюсси (ок. 1890), литературный сборник статей и повестей Н. Гоголя (1835). Тем не менее, если отвлечься от контекста эпохи, термин «арабеска» применительно к «Гольдберг-вариациям» не кажется несурзным. Назвав ряд баховских вариаций таким образом, Киркпатрик точно подметил их сходство с романтическими арабесками, заключающееся в *виртуозности* и *орнаментальности* (ср. примеры 5–6, 7–8).

5 Дебюсси. Арабеска №1, тт.1–2



6 Бах. Гольдберг-вариации. Вар. 1, тт. 8–11



7 Дебюсси. Арабеска №2, тт. 1–2



8 Бах. Гольдберг-вариации. Вар. 14, тт. 9–13



²³ Гипотезу Брайга подробно разбирает и опровергает Нимёллер [23, 13–15].

При сравнении вариаций второго ряда с приведенными примерами видно, что далеко не все из этих вариаций можно назвать полонезами. Сразу бросается в глаза то, что в традиционном полонезе довольно короткие мотивы, фразы и «рваный» ритм, полонезу не присуща непрерывная линия восьмых или шестнадцатых нот, а именно такую фактуру мы часто находим в вариациях второго ряда:

11

Бах. «Гольдберг-вариации». Вариация 5, тт. 1–4.



12

Бах. «Гольдберг-вариации». Вариация 14 тт. 5–7



Данные вариации невозможно назвать даже *дублями* к полонезам (как это сделал Бах в одной из частей Оркестровой сюиты h-moll № 2; см. пример 10), так как в дублях колорированная мелодия неизменно сопровождается ритмом полонеза в другом голосе, чего не происходит в приведенных примерах из «Гольдберг-вариаций».

С другой стороны, несколько вариаций второго ряда в большей или меньшей степени действительно имеют сходство с полонезами (возможно, именно здесь будет более уместно вышеупомянутое обозначение «дубль»; примеры 13–14). В других пьесах, имеющих в основе не присущую полонезу фактуру (ровную линию мелких длительностей), ритм этого танца неожиданно появляется в отдельных тактах и так же неожиданно исчезает (примеры 15–16). В вариации 17 ритм полонеза будто бы смещен на одну четверть вперед (пример 17).

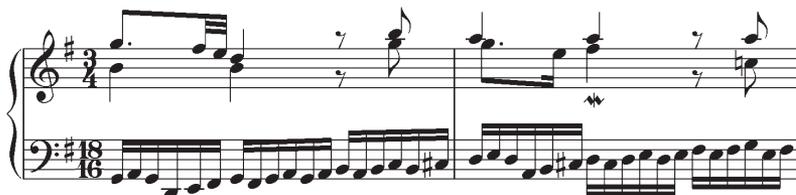
13

Бах. «Гольдберг-вариации». Вариация 23, тт. 1–3.



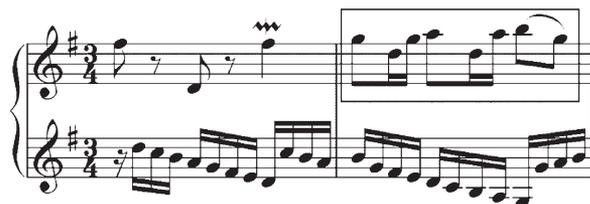
14

Бах. «Гольдберг-вариации». Вариация 26, тт. 9–11



15

Бах. «Гольдберг-вариации». Вариация 5, тт. 17–19



16

Бах. «Гольдберг-вариации». Вариация 8, тт. 9–11



17

Бах. «Гольдберг-вариации». Вариация 17, тт. 1–3.



Наиболее очевиден полонез в вариации 1, принадлежащей к вступительной группе. «Классический» ритм данного танца присутствует в партии левой руки (партия правой более насыщена шестнадцатыми, однако и в ней есть намек на дробление первой доли и остановку на второй²⁴). Правда, и эту вариацию трудно назвать полноценным полонезом, так как характерный для этого танца ритм исчезает во вторых половинах колен (ровные шестнадцатые на фоне ровных восьмых), да и в каденциях нет традиционного подчеркивания второй доли:

18

Бах. «Гольдберг-вариации». Вариация 1, тт. 1–3

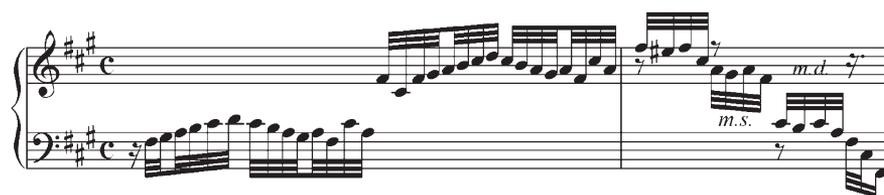


²⁴ Тем не менее, «в сумме» линия воспринимается как ровные шестнадцатые.

Как видим, гипотеза Нимёллера о том, что все вариации второго ряда являются полонезами, сомнительна. Поэтому и с выводами ученого относительно истории создания «Гольдберг-вариаций» нельзя согласиться²⁵.

Более точное жанровое определение вариаций второго ряда дает Б. Кац [5, 59]. Он считает, что все они представляют собой токкаты. Несмотря на то, что Бах называл токкатами крупные клавирные произведения, состоящие из нескольких контрастных разделов, эти вариации имеют много общих черт с ними и вполне могли бы выступать в качестве таких разделов (частей). Помимо виртуозности, моторики и технической сложности (которые отмечает Кац), сближающих вариации второго ряда с баховскими токкатами, мы можем обнаружить их общность даже в конкретных мелодико-ритмических комплексах. Это *виртуозные пассажи*, охватывающие большой диапазон клавиатуры (ср. примеры 19–20), длинные *триольные последования* (ср. примеры 21–22), *виртуозные трели*, исполняемые двумя руками (ср. примеры 23–24), идущие в противодействии голоса, синкопированное движение одного из голосов (с паузами), одновременное сочетание триолей и пунктирного ритма в разных партиях и др. Таким образом, в виртуозных вариациях второго ряда Бах пользуется тем же набором технических средств, что и в своих клавирных токкатах.

19 Бах. Токката fis-moll BWV 910, тт. 1–2



20 Бах «Гольдберг-вариации». Вариация 23, тт. 7–8



21 Бах. Токката g-moll BWV 915, тт. 1–2



²⁵ Нимёллер считает, что истинным поводом к сочинению Бахом «Гольдберг-вариаций» является его притязание на должность придворного композитора, а тайным адресатом цикла является Фридрих Август II [23]. Данная гипотеза подробно разбирается в нашем предыдущем очерке [3, 63].

22

Бах «Гольдберг-вариации». Вариация 20, тт. 9–10

23 Бах. Токката D-dur BWV 912, т. 8

24 Бах «Гольдберг-вариации». Вариация 28, т. 13

Если бы Бах последовал примеру Д. Скарлатти, то он вполне мог бы назвать эти пьесы экзерсисами или даже сонатами. Сравнив вариации второго ряда с Экзерсисами знаменитого итальянца, изданными за три года до баховского цикла (1738), мы обнаружим в них схожие перекрещивания рук, скачки и другие «дьявольско-акробатические трюки» (как называет их Маршалл [21, 347]), характерные для стиля Скарлатти²⁶ (ср. примеры 25–26)²⁷:

25 Д. Скарлатти. Экзерсис №27 (1739), тт. 4–6

26 Бах. «Гольдберг-вариации». Вариация 5, тт. 1–2

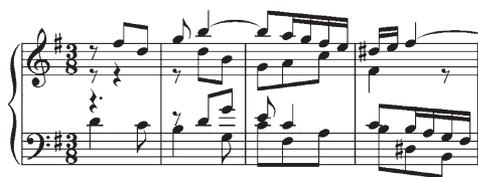
Вариации первого ряда долгое время назывались исследователями «свободными», не обладающими схожими характеристиками [20, VIII; 14, 247; 15, 73]. Г. Келлер впервые предложил обозначать их как «характерные вариации» («Charaktervariationen») [19, 215]. Исследователь снабдил большую часть из них собственными названиями, порой весьма субъективными (к примеру, «танец

²⁶ О влиянии на Баха стиля Д. Скарлатти см.: [26, 662; 19, 217; 21, 347]. Сходство «Гольдберг-вариаций» с Экзерсисами Скарлатти, проявляющееся в именовании обоих сборников «Клавирными упражнениями» (*Essersizi per gravicembalo* и *Clavier Ubung [...] vors Clavicimbal*), количестве составляющих их пьес (30 экзерсисов — 30 вариаций, не считая Арию), наконец, технических приемах, может свидетельствовать о том, что Баху был известен цикл Скарлатти (см.: [21, 648]).

²⁷ Аналогичные перекрещивания рук (в итальянском стиле) позже применит Бетховен в побочной партии «Патетической» сонаты.

с прыжками» — вар. 4, «лендлер» — вар. 19, «этюд на двойные трели» — вар. 28). Конечно, Бах никогда не назвал бы пьесы подобным образом, так как это не соотносилось с практикой его времени. Нимёллер предлагает несколько иную и, на наш взгляд, более логичную трактовку этого ряда пьес, называя их «сюитными танцами» [23, 8–9]. Ученый отталкивается от ремарок самого Баха (вар. 16 — «Увертюра»²⁸, вар. 7 — «al tempo di Gigue»²⁹), а также специфических признаков того или иного танца, присущих этим пьесам (вар. 4 — *пасье*, вар. 10 — фугетта в стиле *гавота*³⁰, вариации 13 и 25 — *сарабанды*³¹, вариация 19 — *менуэт*³², вариация 22 — *гавот*³³). Сходство становится особенно заметным при сопоставлении этих пьес с танцами из баховских клавирных сюит (ср. примеры 27–28, 29–30).

27 Бах. «Гольдберг-вариации». Вариация 4 [пасье], тт. 17–20



28 Бах. Английская сюита e-moll №5. Пасье II, тт. 9–12



29 Бах. «Гольдберг-вариации». Вариация 10 [гавот], тт. 5–8.



30 Бах. Английская сюита a-moll №6. Гавот I, тт. 1–2.



²⁸ В вариации 16 (французской увертюре) «запрятан» еще один сюитный танец — *пасье*, в характере которого написана тема второго (подвижного) раздела контрастно-составной формы.

²⁹ Данная ремарка (наряду с некоторыми другими) добавлена Бахом от руки в личный экземпляр первого печатного издания (получивший в баховедении название «*Vachs Handexemplar*»; подробнее см.: [4, 28–30]). Пунктирный ритм, пронизывающий фактуру вариации, и обилие украшений говорят о *французской* разновидности жиги. Исследователи и исполнители, не знакомые с «парижским» экземпляром, часто трактовали эту вариацию как *сицилиану*, более медленную и спокойную [19, 215; 22, 211]. Подробнее об этом: [29, 62].

³⁰ «Тотальная» симметрия, воплощенная в вариации 10 через число «4» (четырёхтактовая тема имитируется в каждом из четырех голосов), является, по мысли Маршалла, одной из черт предклассического стиля в «Гольдберг-вариациях». Фугу в таком «классическом» стиле мог бы написать Моцарт, — считает ученый [21, 349].

³¹ Благодаря виртуозной орнаментированной мелодии, вариации 13 и 25 было бы логичнее назвать *sarabandes doublés*.

³² Несколько необычный для данного танца размер 3/8 (вместо 3/4) говорит об *итальянской* разновидности менуэта.

³³ Величественный четырехголосный полифонический стиль с имитационным развитием (*stilus antiquus, stilus gravis*) подчеркивается в вариации 22 поступью нижнего голоса, звучащего как *cantus firmus*.

Вариация 25 (в жанре сарабанды) выделена композитором особо. Написанная в одноименном миноре (g-moll) и снабженная ремаркой *adagio*, она является философским центром всего произведения, его лирической кульминацией (пример 31)³⁴. Пьеса насыщена хроматизмами (во всех голосах), передающими боль и страдания. Остинатный бас также хроматизирован: его пронизывает фигура *passus duriusculus*. Ландовска называет эту вариацию «черной жемчужиной» (*black pearl*), подчеркивая *романтическую* взволнованность и ностальгический характер музыки [7, 160], а Юдина представляет себе образ Голгофы и Крестных страданий Христа [2, 60]. Исследователи обращают внимание на необычные гармонические «блуждания» в этой вариации, Т. ван Ши отмечает в ней «почти атональную атмосферу» [25].

31

Бах. «Гольдберг-вариации». Вариация 25.



Во вступительной группе (вар. 1–3) на «своем» месте находится только канон (вар. 3). Вариация 1 относится, скорее, ко второму ряду виртуозных токкат, а вариация 2, благодаря своей имитационной природе, примыкает к канонам³⁵.

Заключительная группа (вар. 28–30) представлена двумя токкатами подряд (вар. 28, 29³⁶) и Кводлибетом (вар. 30)³⁷. Последняя вариация цикла — шуточный Кводлибет — служит в контексте формы символом *разрушения* установившихся закономерностей (на этом месте должен был находиться канон в дециму, кроме того — впервые появляется новая тема, точнее, сразу две народные мелодии), что является сигналом о приближении конца сочинения, которое вскоре и завершается репризным повторением Арии.

Итак, детальный анализ показывает, что «Гольдберг-вариации» Баха являются строго организованным и структурированным циклом. Многократно повторяемая последовательность «сюитный танец — токката — канон» «симметрично» нарушена Бахом во вступительной и заключительной группах.

Важно подчеркнуть, что специфические черты, характерные для пьес одного вертикального ряда, периодически проникают и в другие вариации. К примеру, полифоническая техника присутствует не только в канонах: в большей

³⁴ Аналогична роль сарабанды во многих сюитах Баха.

³⁵ Как замечает Брайг, вступительную группу вариаций можно считать своеобразным «становлением канона». От ее начала к концу «наблюдается увеличение удельного веса имитационных приемов»: вариация 1 — отсутствие имитации, вариация 2 — свободная имитационность, вариация 3 — строгая имитационность (канон) [14, 247].

³⁶ Вариации 28 и 29 — пожалуй, самые виртуозные части цикла. Уровень сложности технических приемов, использованных здесь Бахом, достигает высшей планки мастерства, существовавшего во времена композитора, а возможно и превышает ее.

³⁷ Бах использует здесь самый сложный вариант кводлибета — одновременное (полифоническое) сочетание двух шуточных народных мелодий: «*Ich bin so lang nicht bei dir gewest*» («Я так долго не был с тобой») и «*Kraut und Rüben haben mich vertrieben*» («Капуста и свекла увели меня так далеко»).

или меньшей степени она наличествует практически в каждой из пьес (вариация 10 — фугетта; вторая часть вариации 16 — фугато; имитациями также насыщены вариации 2, 4, 11, 19, 22 и др.)³⁸. С другой стороны, сами каноны звучат настолько естественно и живо, что скорее напоминают различные жанровые пьесы и танцы, чем «сухие» полифонические формы (например, вариация 12 имеет черты полонеза, вариация 18 — гавота и т. д.)³⁹. И все же принадлежность вариации той или иной группе определяется по тому, какой из ее характерных признаков является *доминирующим* (строгая имитационность, токкатность или схожесть с сюитным танцем).

В целом же в произведении Баха представлены различные музыкальные жанры и формы, относящиеся к трем важнейшим *стилям* инструментальной музыки барокко — *сюитно-танцевальному, виртуозно-токкатному, полифоническому* — и строго упорядоченные композитором в их чередовании. Эти всеохватность и систематичность позволяют говорить о цикле как об энциклопедии, антологии барочной клавирной музыки. Причем универсализм и мастерство Баха заключаются не столько в том, что композитор знал все эти стили и умел сочинять в них, сколько в том, что он смог органично собрать их в одном (!) произведении.

Использованная литература

1. *Бах И. С. Clavierübung. Часть IV: Ария с вариациями BWV 988 / Подг. уртекста, вступ. ст. и комм. Т. Шабалиной. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2006. 128 с.*
2. *Бах И. С. Ария с различными вариациями (Гольдберг-вариации) для клавира. С пометками Марии Юдиной. Вступ. статья и комм. М. Дроздовой. М.: Композитор, 1996. 80 с.*
3. *Великовский А. «Гольдберг-вариации» [И. С. Баха]. Очерк I. История создания: в поисках истины // Научный вестник Московской консерватории. № 3. 2010. С. 57–70.*
4. *Великовский А. «Гольдберг-вариации» И. С. Баха. Опыт исследования. Дипломная работа. Рукопись. М.: МГК, 2010. 171 с.*
5. *Кац Б. О композиции «Гольдберг-вариаций» И. С. Баха // И. С. Бах и современность: Сб. ст. / Сост. Н. Герасимова-Персидская. Киев: Музична Україна, 1985. С. 57–64.*
6. *Кюрегян Т. Форма в музыке XVII – XX веков. М.: Сфера, 1998. 344 с.*
7. *Ландовска В. О музыке / Пер. с англ. А. Майкапара. М.: Классика-XXI, 2005. 366 с.*
8. *Российский гуманитарный энциклопедический словарь: В 3 т. М.: Владос, 2002. 688, 720, 704 с. URL: <http://slovari.yandex.ru/~книги/Гуманитарный%20словарь/>*
9. *Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. М.: Сов. энциклопедия; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935–1940. URL: <http://slovari.yandex.ru/~книги/Толковый%20словарь%20Ушакова/>*
10. *Форкель И. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с нем. В. Ерохина. М.: Классика-XXI, 2008. 128 с.*
11. *Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2001. 496 с.*

³⁸ Как отмечает Ландовска, «полифония стала для него [Баха] совершенно органичной. Именно полифоническим языком <...> выковал он тридцать пьес “Гольдберг-вариаций”» [7, 158].

³⁹ Возможно также, что композитор таким специфическим образом дает отпор обвинениям Шайбе, упрекавшим его музыку в «ненатуральности», «неестественности». Бах показывает истинное мастерство, наполнив традиционную полифоническую форму современным содержанием.

12. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка, 1974. 244 с.
13. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2004. 816 с.
14. Breig W. Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk // Archiv für Musikwissenschaft 32/4. 1975. S. 243–265.
15. Dammann R. Johann Sebastian Bachs «Goldberg-Variationen». Mainz: Schott, 1986. 276 s.
16. J. S. Bach. Aria mit 30 Veränderungen (Goldberg-Variationen) für das Klavier / Hrsg. und Einleitung von F. Busoni. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1915. 73 S.
17. Johann Sebastian Bach. Klavierübung. 2.–4. Teil / Hrsg. und Vorwort von R. Steglich. München-Duisburg: Henle Verlag, 1964.
18. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtliche Werke. Kritische Bericht. S. V. Bd. 2 / Hrsg. von Chr. Wolff und W. Emery. Kassel: Bärenreiter; Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1981. 156 s.
19. Keller H. Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe. Leipzig: Peters, 1950. 280 S.
20. Keyboard practice consisting of an Aria with thirty variations for the harpsichord with 2 manuals prepared for the enjoyment of music-lovers by Johann Sebastian Bach / ed. and preface by R. Kirkpatrick. New York; London: Schirmer, 1938. 83 p.
21. Marshall R. Bach the Progressive: Observations on His Later Works // Musical Quarterly 62/3. July 1976. P. 313–357.
22. Müller-Blattau J. Bachs Goldberg-Variationen // Archiv für Musikwissenschaft 16/1–2. 1959. S. 207–219.
23. Niemöller H. H. Polonaise und Quodlibet; Der innere Kosmos der Goldberg-Variationen // Musik Konzepte 42. 1985. S. 6–28.
24. Parry Ch. H. H. Johann Sebastian Bach. The story of the development of a great personality. N. Y.; London: G. P. Putnam's Sons, 1909. 584 p.
25. Schie T. van. J. S. Bach, the architect and servant of the spiritual. URL: <http://www.tjako.nl/goldberg.htm>
26. Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880. 1014 S.
27. Steglich R. Johann Sebastian Bach. Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1935. 160 S.
28. Traub A. Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen BWV 988. München: Fink, 1983. 79 S.
29. Williams P. Bach, the Goldberg Variations. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 112 p.
30. Wolff Chr. Bach: Essays on His Life and Music. Cambridge, London: Harvard University Press, 1991, 1999. 461 p.