

НЕКОТОРЫЕ ГИПОТЕЗЫ О ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ И.С. БАХА

«Тайна творчества...» — устойчивое словосочетание, постоянно встречающееся в исследованиях данной области человеческой деятельности. Как всякая тайна, она порождает стремление раскрыть ее, заглянуть в глубины авторского сознания (подсознания? сверхсознания?), чтобы понять не только истинный смысл и историю создания какого-либо произведения, но и особенности мышления творца, что в свою очередь окажется примером для его последователей, учеников, собратьев по перу. Далеко не всегда для решения подобной задачи есть достаточный материал, тогда возникают гипотезы, которые со временем могут или блестяще подтвердиться или оказаться опровергнутыми новыми источниками. Что ж, во всех случаях скажем: «Хвала поиску, хвала смелости исследователей! Время расставит все на свои места!»

Загадки творчества великого И.С. Баха особенно притягательны, однако из-за отсутствия достаточных материалов они вызывают к жизни самые разнообразные предположения. К настоящему времени остается непровергнутым описание его творческого процесса, данное Ф. Шпиттой: «Его партитуры не производят впечатления, что он предварительно делал много эскизов и экспериментировал с основными мыслями, как это делал, например, Бетховен. Они выглядят так, как будто возникли они после того, как данное произведение прежде было основательным

и всесторонним образом внутренне отделано, но это не значило, что во время записи он не продуцировал еще чего-либо» [16, 180, т. 2]. Правоту слов Шпитты о предварительном продумывании композитором своего творения можно подтвердить, например, материалами цикла «Искусство фуги».

Автограф этого цикла, хранящийся в музыкальном отделе Берлинской государственной библиотеки под шифром Mus. ms. Bach P 200, является так называемой «композиционной» рукописью, отражающей первую запись произведения композитором. Об этом свидетельствуют характер встречающихся исправлений¹, последовательность изложения материала и, особенно очевидно, — запись «зеркальных фуг»² друг под другом, имеющих соотносимые корректуры, безусловно, делающиеся в момент сочинения³.

Что же мы видим в рукописи? Последовательность номеров в ней не соответствует окончательному варианту произведения⁴, но особым образом отражает композиторское видение целого: Бах уже знает общий план и записывает рядом фуги, которые составят в цикле соотносимые по материалу пары (вторая из фуг представляет собой более сложное развитие идей первой). В цикле они окажутся либо разделенными «расстоянием», либо (реже: № 6–7 и № 12–13) идущими друг за другом, но разными по характеру.

Последовательная их запись в тетради представляет автору более удобную возможность для наблюдения над усложнением полифонической техники, формы и т.д.⁵

В качестве примера рассмотрим одну из таких пар соотносимых фуг, записанных в автографе рядом, но в окончательном виде цикла имеющих номера Восемь и Одиннадцать. Это тройные фуги, написанные на одни и те же темы, но во второй изложены в обращении.

Усложнение формы в фуге № 11 вносит раздел, в котором темы проходят в обращении, то есть в том виде, в каком они были представлены в фуге № 8: возникает своего рода воспоминание, создающее в цикле связи удаленных друг от друга фуг, способствующие единству цикла.

Если представить исполнение этих фуг подряд, то повторение только что прозвучавшего материала во второй из них внесет ощущение слишком долго длящегося, становящегося однообразным материала. Бах не мог допустить подобную последовательность: в цикле господствует принцип контраста в соотношении соседних частей. Совершенно очевидно, что в тетрадь записаны «узловые моменты» композиции, уже в целом обдуманной и ясной автору. Естественно, ни о какой «версии цикла, представленной автографом», речи быть не может.

Длительно исследуя рукопись, анализируя последовательность и характер ее записей, исследователь постепенно начинает понимать направленность мысли композитора. А что делать, если автограф не сохранился и доступен только изданный вариант сочинения, как, например, в случае с «Третьей частью клавирных упражнений»?

Информация о нем весьма скудна, поэтому открывается простор для гипотез. Ошибочность большинства из них

Альберт Клемент видит в «односторонне-филологических действиях, нетщательном анализе музыки, поверхностных теологических знаниях авторов» [12, 4]. Нам представляется особенно важным второе из указаний: «нетщательность» анализа собственно музыки. Она же приводит и самого Клемента к ошибочному выводу: «Бах выражал свои намерения не всегда в достаточно ясной степени» [там же, S. 3]. Как раз наоборот: Бах в своей музыке постоянно подсказывает, предсказывает, поясняет, подчеркивает моменты, важные для понимания своего замысла. Отсутствие подробного анализа *Clavierübung III* приводит исследователей к заключению о нем как о «сборнике» (Sammlung, collection) разнообразных пьес для органа. Мысль о возможной его циклической организации отвергается⁶.

Между тем это сочинение Баха является циклом, драматургия которого организована гениально и очень тонко: разобратся в его строении, найти систему (в тональном плане, формах частей, их связях на расстоянии и группировках) не так просто. Не случайно произведение адресовано автором не только любителям, «но особенно знатокам подобных трудов»⁷: в нем содержатся определенные «загадки», рассчитанные на специалистов их разгадывать.

Сложен и необычен его состав: в обрамлении Прелюдии и Фуги расположены 21 хоральная прелюдия (обработка) и четыре дуэта. Как показывает анализ, напевы отобраны Бахом не только по смыслу текстов, но и по интонационному родству, которое распространяется и на следующие за ними дуэты. Главной сквозной драматургической идеей оказывается становление фуги: триумфальное звучание тройной заключительной фуги венчает цикл, а «путь», ведущий

к ней, определяется безукоризненной логикой полифонических форм⁸.

Как создавался этот цикл, имеющий 27 (!) частей⁹? Какие документальные свидетельства об этом процессе сохранились?

Публикация «*Clavierübung III*» состоялась в 1739 году, экземпляры сочинения поступили в продажу на лейпцигской ярмарке Михайлова дня (29 сентября), о чем свидетельствует Элиас Бах в письме от 28 сентября 1739 года: «... награвированная на меди работа господина кузена моего в настоящее время вышла, и экземпляр можно получить у него за 3 талера» [8, 370]. Ранее, в письме от 10 января того же года, Элиас сообщал, что планируется выход этого произведения к предстоящей пасхальной ярмарке (29 марта) и что оно содержит около 80 страниц¹⁰ [8, 335]. Время работы над сочинением неизвестно: предположительно называются годы, начиная с 1735 по 1739 [18, 223–224]. Рукопись не сохранилась. Остается ... выдвигать гипотезы. Рассмотрим некоторые из них.

Если композитор принадлежит к тому типу творцов, который всесторонне обдумывает свое произведение до его записи, то можно предположить, как протекал его творческий процесс, стараясь при этом найти хотя бы какие-нибудь «материальные» обоснования. Подобного рода попытку предпринял Грегори Батлер в книге «*Bach's Clavier-Übung III. The Making of a Print*» [10]¹¹. Он обратился к оригинальному изданию произведения (в дальнейшем сокращение — «О. и.»), предполагая, что исследование процесса его подготовки к публикации прольет свет и на историю его создания. Предварительными данными для Батлера были открытия М. Тессмера [17, 13] и Г. Кински [13, 43–45], увидевших в манере изображения нот на некоторых страницах О. и. черты баховского

почерка и предположивших, что их гравировальные копии были выполнены самим композитором¹². Батлер установил, что в мастерской известного лейпцигского издателя И.Г. Крюгнера, где началась подготовка издания, кроме него, работали над гравировкой еще два его ассистента. Работа была прервана, завершил ее Балтазар Шмид в Нюрнберге (он некоторое время также помогал Крюгнеру, приехав, по Батлеру, в начале марта 1739 года в Лейпциг). Г. Батлер составил таблицу, в которой указал исполнителей тех или иных страниц [10, 22–25]. Выяснилось, что некоторые пьесы были полностью награвированы одним мастером, а страницы других распределялись между разными граверами. На пяти страницах издания в обозначении номера остались чуть заметными затертые следы иной нумерации¹³. Они послужили основанием для гипотезы Батлера о существовании у Баха трех версий законченного вида «собрания», которое постепенно расширялось (досочинялось) во время процесса гравировки.

Первая версия, по Г. Батлеру и А. Милке, включает 15 пьес. Начинается она с хоральной обработки «*Kyrie. Gott Vater in Ewigkeit*», и первые девять номеров («Месса») полностью соответствуют О. и. Сюда входят обработки двух церковных напевов, представленные в «больших» (*pedaliter*) и «малых» (*manualiter*) вариантах (вторые, написанные на тот же напев-источник, являются свободными вариациями первых). Шесть следующих (из лютеровского «Катехизиса») — представляют собой исключительно «большие» обработки. Далее — эти шесть получают свои мануальные варианты и обрамление Прелюдией и Фугой. Последняя версия — с четырьмя дуэтами — соответствует окончательному виду произведения¹⁴.

В настоящей статье мы рассмотрим только первую «версию», что важно для представления о творческом процессе композитора. В таблице покажем полный состав произведения, выделяя жирным шрифтом части, входящие, по предположению Батлера, в первый его вариант.

Конечно, такой «набор» не мог быть версией законченного произведения. Здесь отсутствует четкая система, характерная для многочастных произведений Баха: в первой ее части, кроме «больших», присутствуют их варианты — «малые» обработки, во второй части их нет, не выстроен тональный план, не соблюдается логика формообразования и т.д.

№	Содержание	BWV
	Прелюдия	552/1
	<i>(Kyrie)</i>	
1.	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit	669
2.	Criste, aller Welt Trost	670
3.	Kyrie, Gott heiliger Geist	671
4.	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit	672
5.	Criste, aller Welt Trost	673
6.	Kyrie, Gott heiliger Geist	674
	<i>(Gloria)</i>	
7.	Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	675
8.	Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	676
9.	Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	677
	<i>Zehn Gebote (Десять заповедей)</i>	
10.	Dies sind die heil'gen zehn Gebot'	678
11.	Dies sind die heil'gen zehn Gebot'	679
	<i>Glaube (Символ веры)</i>	
12.	Wir glauben all' an einen Gott	680
13.	Wir glauben all' an einen Gott	681
	<i>Vater unser (Отче наш)</i>	
14.	Vater unser im Himmelreich	682
15.	Vater unser im Himmelreich	683
	<i>Taufe (Крещение)</i>	
16.	Christ, unser Herr, zum Jordan kam	684
17.	Christ, unser Herr, zum Jordan kam	685
	<i>Busse (Покаяние)</i>	
18.	Aus tiefer Not schrei' ich zu dir	686
19.	Aus tiefer Not schrei' ich zu dir	687
	<i>Abendmahl (Причастие)</i>	
20.	Jesus Christus unser Heiland	688
21.	Jesus Christus unser Heiland	689
1.	Дуэт	802
2.	Дуэт	803
3.	Дуэт	804
4.	Дуэт	805
	Фуга	552/2

Какие же объективные причины были у Батлера для предположения о такой версии? На странице 22 О. и. имеется ее едва видимый первоначальный номер — «13». Батлер считает, что гравировка была начата с хоральной обработки «*Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*», для которой первой была 11-я страница будущего издания. Прелюдия на первых десяти страницах будет расположена лишь впоследствии. Однако, если посчитать страницы О. и. от 11-й и далее, то 22-я окажется не 13-й, как показывает ранний ее номер, а 12-ой! Между тем, исходя из цифры «13», Батлер выстраивает «раннюю пагинацию» начальных страниц и сравнение ее с пагинацией в О. и. показывает странные различия: то одной странице О. и. соответствуют две страницы «раннего» варианта (13-ой — 3-я и 4-я), то, наоборот, одной странице «раннего» соответствуют две страницы издания (8-ой — 16-я и 17-я — см. Таблицу 1 в книге Батлера [10, 22]. Технически это вряд ли возможно. Остаются вопросы...

Наблюдая за расположением нотного текста на страницах О. и., Батлер отмечает неравномерную плотность записи [10, 41–49], объясняя эту особенность более поздним включением в цикл Прелюдии и «малых» хоралов. Автор предполагает, что необходимость поместить на странице (без ее переворота) эти «малые» обработки заставляла Баха сочинять их короткими и записывать более плотно [там же, 49]. Получается, что Бах сочинял свою музыку, подчиняясь условиям гравировки, а не концепции целого.¹⁵

Еще один вопрос. Если состав пьес второй версии к январю 1739 года уже был определен [10, 83–85; 5, 119], и к концу марта большая часть цикла была

награвирована (отсутствовали две обработки последнего хора / «*Jesus Christus, unser Heiland*» / и заключительная fuga), то «первая версия», логически рассуждая, тем более уже должна быть готовой. Однако оказывается, что страницы 19, 21, 23 и 25 с двумя обработками хора «*Allein Gott...*», в нее входящих, гравюрует Шмид, приехавший в Лейпциг лишь в марте (см. таблицы Батлера [10, 22] и Милки [5, 124–125]), причем это первые страницы пьес, поэтому мало вероятно, что к этому времени заранее были награвированы «Ассистентом II» их вторые страницы¹⁶. Вопрос о «первой версии» остается открытым.

Пример 1

Закл. fuga

Christ, unser Herr, ...

Da woll er stiften uns ein Bad ... der du uns alle...

Aus tiefer Not ...denn so du willst das sehen an,

Wir glauben all an einen Gott Wir glauben... //...der sich zum Vater geben...

Das sind die heilige zehn Gebot -ren, Lieb und Seel auch... ...soll uns widerfahren ...durch Mosen...

В хорах «первой версии» цикла уже можно отметить присутствие данного мотива на правах главной лейтмотивации произведения. Он появляется не только в тех «номерах» (№ 2 и 5), где ему «положено» быть в соответствии с напевом, но и в № 3, № 8, а в № 9 (фугетте) вместо мелодии хора, объявленной в титуле («*Allein Gott in*

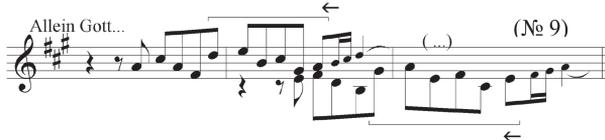
Остановимся еще на одном факте.

Ко времени завершения первой версии, по предположению Батлера и Милки, заключительная fuga еще не была написана. Между тем интонационно-тематический анализ напевов, выбранных Бахом для обработки¹⁷, свидетельствует о том, что основной мотив, повторение которого составляет тему этой fugи, уже был своего рода лейтмотивом избранного композитором ряда первоисточников: впервые появившийся в начале второй строфы первого из них¹⁸, он встречается далее как в прямом, так и ракоходном вариантах 14 раз, иногда несколько раз повторяясь в одном напеве (Пример 1). Надо думать.

der Höh sei Ehr»), получает развитие совсем другая тема. Ею оказывается ракоходный вариант темы заключительной fugи¹⁹ (без последнего звука!) (Пример 2а). Еще большее удивление вызывает появление полной темы этой fugи в хоре «*Aus tiefer Not*»²⁰ (Пример 2б) именно в хоре «первой версии», по Батлеру.

Пример 2

а.



б. Aus tiefer Not

(№ 18)



Г. Батлер, видимо, не анализировал подробно тематический материал цикла, иначе бы он заметил вкрапления темы заключительной фуги в частях предлагаемой им «первой версии». Исследователь ищет для этой темы внешние влияния и находит их в произведениях К.Ф. Хурлебуша и Буктехуде [10, 5–9]. Присутствие же этой темы в частях «первой версии» произведения позволяет предположить, что к этому времени Бахом сочинена уже не только тема, но продумано и ее предназначение для заключительной фуги. Быть может, «выношен в голове» и сочинен уже весь цикл, если эти мотивы и темы-предвестники уже зафиксированы в имеющихся частях батлеровской «первой версии», которая, следовательно, таковой не является, как не существуют и остальные «версии». Скорее всего, в момент подготовки издания Бах занят изготовлением гравировальных копий, удобным и экономным расположением текста на страницах, а не «досочинением» или неоднократным изменением композиции своего произведения.

Небольшое дополнение о числовой символике. В О. и. начальный крупный раздел цикла (Месса) включает девять частей²¹. Заключительная фуга — 27-я часть цикла. Число это не случайное. С одной стороны, оно связано с числом «3», главным в этом цикле ($27=3 \times 9$)²², с другой стороны, число «9», по правилам нумерологии, получающееся и из суммы цифр $2+7=9$, приобретает самостоятельное значение — символа «свер-

шения», «завершения». Выше в таблице мы отдельно пронумеровали обработки, оставив «Прелюдию» неким «объективным» введением-предисловием к основному «повествованию». Вероятно, Бах нумеровал их таким же образом: яркие моменты с цитатами темы заключительной фуги оказываются в местах, связанных с числом «9»: «Allein Gott», завершающий «Мессу», — № 9, «Aus tiefer Not» — № 18 ($1+8=9$); последний в группе дуэт имеет «девятку» в числе тактов ($108=1+8=9$). Заключительная фуга количеством тактов ($117=1+1+7=9$) тоже «поддерживает» «девятку» своего порядкового номера. Можно привести примеры с другими числами: первые три части при этой нумерации связаны по текстам с тремя ипостасями Св. Троицы и соответствуют их символическим числам «1», «2», «3», хорал «Десять заповедей» занимает десятое место.

«Четверку» дуэтов, выбывающуюся из господствующей «божественной тричности», Бах нумерует, начиная с цифры «1». Возможно, автор таким образом обращает наше внимание на символику данного числа, значение которого — материальный мир, человеческое начало²³. И тогда цикл приобретает особое смысловое звучание: его «тема» — взаимоотношение «божественного» и «человеческого» в мире. Решает вопрос заключительная фуга, темы которой становятся выражением единства этих начал: первую из них обычно называют «темой Бога», третья — танцевальная по характеру, звучащая почти «в народном

духе». Их контрапунктирование в последнем разделе фуги символизирует торжество этой идеи²⁴.

Таким образом, «*Clavierübung III*» оказывается не простым «сборником упражнений для органа», как его иногда трактуют, а глубочайшим по смыслу циклом. Скорее всего, этот замысел был у Баха изначальным, и тогда все рассмотренные выше «версии» не имеют

под собой почвы. Конечно, если бы сохранилась рукопись этого произведения, она рассказала бы об истории его создания, о тайнах смысла и о намерениях автора значительно больше, и гипотезы были бы иного рода, но и готовое произведение при «тщательном» музыкальном анализе может поведать много интересного о замысле автора и о выразительных средствах его воплощения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бах И.С. Клавирные упражнения III // Полное собрание произведений для органа. Т. 4. М.: Русское Музыкальное Издательство, 2007.
2. Вязкова Е.В. «Искусство фуги» И.С. Баха. Исследование. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006.
3. Вязкова Е.В. К вопросу о типологии рукописей и о творческом процессе И.С. Баха // И.С. Бах и музыкальная практика немецкого барокко. М.: Московская консерватория, 2016. С. 280–301.
4. Милка А. «Музыкальное приношение» И.С. Баха. К реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999.
5. Милка А. Четыре авторские версии *Clavier Übung III* И.С. Баха // Приложение к изданию Бах И.С. Клавирные упражнения III // Полное собрание произведений для органа. Т. 4. М.: Русское Музыкальное Издательство, 2007. С. 116–126.
6. Милка А. «Искусство фуги» И. С. Баха. СПб.: Композитор, 2009.
7. Шабалина Т. Рукописи И.С. Баха: ключи к тайнам творчества. СПб.: Logos, 1999.
8. Bach-Dokumente, Bd. 2. Leipzig, 1969.
9. Breig W. J.S. Bach. Sämtliche Orgelwerke. Bd. 6. *Clavierübung III, Schübler-Choräle, Canonische Veränderungen*. Wiesbaden, Bärenreiter, 2010.
10. Butler G. *Bach's Clavier-Übung III. The Making of a Print*. Duke University Press, Durham and London. 1990. P. 3–88.
11. Butt John. *Clavier Übung III. Bachs Klavier und Orgelwerke. Das Handbuch*. Hrsg. von Siegbert Rampe. Laaber, 2008. Teilband 2. S. 906–929.
12. Clement A. *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach — Musik, Text, Theologie*. Middelburg, 1999. 450 S.
13. Kinsky G. *Die Originalausgaben Der Werke J.S. Bachs*. Wien u.a., 1937. S. 43–46.
14. Kube M. *Choralgebundene Orgelwerke. Der III. Teil der Klavierübung // Bach Handbuch*. Hrsg. Konrad Küster. Kassel, 1999. S. 586–594.
15. Marshall R. *The Compositional Process of J.S. Bach. Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*. Vol. 1, 2. Princeton University Press, 1972.
16. Spitta Ph. *Johann Sebastian Bach*. Bd. 2. Leipzig, 1880. 1014 S.
17. Tessmer M. *Dritter Teil der Klavierübung. Kritischer Bericht // NBA IV/4*. Kassel u.a. 1974.
18. Williams P. *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke*. Bd. 2. Schott. Mainz-London u.a., 1998.

REFERENCES

1. *Bah I.S.* Klavirnye uprazhneniya III // Polnoe sobranie proizvedenij dlya organa. T. 4. M.: Russkoe Muzykal'noe Izdatel'stvo [M.: Russian Music Publishing House], 2007.
2. *Vyazkova E.* «Iskusstvo fugi» I.S. Baha. Issledovanie [«Art of Fugue» By I.S. Bach. Research]. M.: RAM im. Gnesinyh [M.: Russian Gnesins Academy of Music], 2006.
3. *Vyazkova E.* K voprosu o tipologii rukopisej i o tvorcheskom processe I.S. Baha // I.S. Bah i muzykal'naya praktika nemeckogo barokko: Sb. statej [The question of the typology of the manuscripts and on the creative process of J. S. Bach // Bach and the musical practices of the German Baroque: Wed. articles] M.: Moskovskaya konservatoriya [M.: Moscow Conservatory], 2016. S. 280–301.
4. *Milka A.* «Muzykal'noe prinoshenie» I.S. Baha. K rekonstrukcii i interpretacii [«Musical offering» by I. S. Bach. Towards reconstruction and interpretation]. M.: Muzyka [M.: Music], 1999.
5. *Milka A.* Chetyre avtorskie versii Clavier Übung III I. S. Baha // Prilozhenie k izdaniyu Bah I.S. Klavirnye uprazhneniya III // Polnoe sobranie proizvedenij dlya organa. T. 4. M.: Russkoe Muzykal'noe Izdatel'stvo [M.: Russian Music Publishing House], 2007. S. 116–126.
6. *Milka A.* «Iskusstvo fugi» I.S. Baha [«Art of Fugue» By I.S. Bach]. SPb.: Kompozitor [SPb.: Composer], 2009.
7. *Shabalina T.* Rukopisi I.S. Baha: klyuchi k tajnam tvorchestva [Manuscripts by I.S. Bach: keys to the secrets of creativity]. SPb.: Logos [SPb.: Logos], 1999.
8. Bach-Dokumente, Bd [Bach-Documents, Bd]. 2. Leipzig, 1969.
9. *Breig W.* J.S. Bach. Sämtliche Orgelwerke. Bd. 6. Clavierübung III, Schübler-Choräle, Canonische Veränderungen [J.S. Bach. All of the organ works. Bd. 6. Clavierübung III, Schübler-choral halls, canonical changes]. Wiesbaden, Bärenreiter, 2010.
10. *Buller G.* Bach's Clavier-Übung III. The Making of a Print. Duke University Press, Durham and London. 1990. P. 3–88.
11. *Butt John.* Clavier Übung III. Bachs Klavier und Orgelwerke. Das Handbuch. Hrsg. von Siegbert Rampe [Clavier-übung III. Bach's piano and organ works. Manual. Ed. by Siegbert Rampe]. Laaber, 2008. Teilband 2. P. 906–929.
12. *Clement A.* Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach — Musik, Text, Theologie [The third part of the Clavierübung by Johann Sebastian Bach — Music, Text, Theology]. Middelburg, 1999. 450 s.
13. *Kinsky G.* Die Originalausgaben Der Werke J.S. Bachs [The Original editions of J.S. Bach's Works]. Wien u.a., 1937. S. 43–46.
14. *Kube M.* Choralgebundene Orgelwerke. Der III. Teil der Klavierübung // Bach Handbuch. Hrsg. Konrad Küster [Chorale-Based organ works. Part III of the piano exercise // Bach Manual. Ed. Konrad Küster]. Kassel, 1999. S. 586–594.
15. *Marshall R.* The Compositional Process of J.S. Bach. Study of the Autograph Scores of the Vocal Works. Vol. 1, 2. Princeton University Press, 1972.
16. *Spitta Ph.* Johann Sebastian Bach. Bd. 2. Leipzig, 1880. 1014 p.
17. *Tessmer M.* Dritter Teil der Klavierübung. Kritischer Bericht // NBA IV/4 [The third part of the piano exercise. Critical report // NBA IV / 4]. Kassel u. a. 1974.
18. *Williams P.* Johann Sebastian Bachs Orgelwerke. Bd. 2. Schott. Mainz-London u. a., 1998.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Их типы описаны в книгах Р. Маршалла [15] и Т. Шабалиной [7].

² Так называют пары фуг, вторая из которых является обращением первой.

³ Подробнее о них см. в работах автора [2; 3]. Представление А.П. Милки об этом автографе как о некоей «законченной версии» (а также о существовании различных его «версий» — см. [6, 111–191]) сомнительно. Объяснение — далее.

⁴ Последовательность записанных в автографе фуг (в скобках — номер в окончательном виде, «пары» — подчеркнуты): I (№ 1), II (№ 3), III (№ 2), IV (№ 5), V (№ 9), VI (№ 10), VII (№ 6), VIII (№ 7), IX (Канон в октаву), X (№ 8), XI (№ 11), XII (Канон в увеличении — первый вариант), XIII (№ 12/1.2), XIV (№ 13/1.2), XV (Канон в увеличении — второй вариант).

⁵ Сравнительно чистая запись с незначительным количеством исправлений может свидетельствовать о предварительной «продуманности» этих фуг.

⁶ См. утверждение П. Уильямса: «... оснований для рассмотрения «*Clavierübung III*» в качестве цикла нет» («... gibt es keinen Grund, die *Clavierübung III* als Zyklus zu betrachten» [18, 231].

⁷ Это указание сделано Бахом на титульном листе О. и.

⁸ Думается, что истоки гениального цикла «Искусство фуги», заключающего творческий путь великого композитора, находятся здесь, в произведении, носящем скромное название «Клавирные упражнения».

⁹ В таблицу ниже мы вносим отдельную нумерацию для обработок (у Баха ее нет), а нумерацию дуэтов сохраняем баховскую (как это сделано в О. и.).

¹⁰ В О. и. 77 страниц. Какой объем уже сочинен, записан или уже награвирован Бахом к этому времени?

¹¹ Отношение к высказанным в ней гипотезам в литературе двойственное: А. Клемент [12, 340] и М. Кубе [14, 586] считают его «реконструкцию» недостаточно аргументированной. Дж. Батт упоминает их без критики [11], В. Брайг в предисловии к новому изданию «*Clavierübung III*» [9] приводит его данные с полным доверием. А.П. Милка подробно рассматривает его положения [5], вносит дополнения и в основном присоединяется к его рассуждениям о существовании нескольких законченных версий целого.

¹² На русском языке описание процесса гравировки см. в книге А. Милки [4, 203–214].

¹³ Их фотокопии приведены на с. 40 его книги. Стертые номера увидеть довольно проблематично. Не исключено, что это могли быть следы так называемых «служебных номеров», которые регулировали распределение листов между граверами.

¹⁴ По гипотезе А.П. Милки, Заключительная fuga была добавлена Бахом в «*Clavierübung III*» в последней, четвертой версии произведения [10, 122].

¹⁵ Впрочем, Батлер не анализирует «*Clavierübung III*» и проблемы «концепции» не затрагивает.

¹⁶ Четыре последних страницы второй обработки «*Allein Gott*» и третья ее обработка были награвированы уже в Нюрнберге.

¹⁷ Все они присутствуют в «первой версии».

¹⁸ Исходным первоисточником для него был старинный грегорианский гимн «*Kyrie, fons bonitatis*». В немецком варианте Мартина Лютера вторая строфа начинается словами «*Christ, aller Welt Trost*».

¹⁹ Появление необычного — ракоходного — варианта в данном случае логично: он присутствовал и в напевах-источниках.

²⁰ Она звучит здесь в варианте уменьшения. Вообще можно заметить, как на протяжении цикла идет ее постепенное становление, вызревание, приводящее к апофеозу в Заключительной фуге.

²¹ Вероятно, это некий «ключ» к последующему.

²² Как известно, цикл был написан в память о посещении Мартином Лютером Лейпцига и его проповеди в праздник Св. Троицы, поэтому символическое число «3» постоянно здесь действует и в мотивных элементах напевов, и в формообразовании частей, и в архитектонике целого.

²³ Количество тактов в группе дуэтов — 369. Обычная трактовка этого числа — «события Голгофы» — совершенно не соответствует характеру музыки. Это число в нумерологической системе цикла «расшифровывается» двумя способами: $369=3+6+9=9+9=18=1+8=9$ и $369=9 \times 41$. Последнее же — известное «число имени» Баха: это не только «скрытая подпись», но и олицетворение «человеческого» представительства. (Эта идея получит дальнейшее развитие в «Искусстве фуги» [см. 2]).

²⁴ Вторая тема Заключительной фуги — ступенеобразная, с повторениями мотивов со вспомогательными звуками, воспринимается как этап процесса движения от первого начала ко второму. Напомним необычный тип этой тройной фуги: без контрапунктирования всех тем. Вокруг этого вопроса тоже возникают различные гипотезы.

