

А. Ю. ВЕЛИКОВСКИЙ

«ГОЛЬДБЕРГ-ВАРИАЦИИ» И. С. БАХА

МОНОГРАФИЯ

Издание второе, стереотипное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

УДК 78.072
ББК 85.313(3)

В 27 Великовский А. Ю. «Гольдберг-вариации» И. С. Баха : монография / А. Ю. Великовский. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. — 416 с. : ил. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-48287-0 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2751-6 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-640-0 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Монография А. Ю. Великовского, посвященная одной из вершин клавирного творчества И. С. Баха — «Гольдберг-вариациям» BWV 988, является первым в отечественной литературе и наиболее полным в мировой бахиане комплексным исследованием грандиозного опуса. На основе множества источников подробно изучены его поэтика, обстоятельства создания и публикации, особенности стиля и композиции, история восприятия и интерпретаций, а также подведены итоги научных дискуссий по ряду спорных вопросов.

Стремясь проникнуть в тайны и глубинные слои, скрытые в этой музыке, автор предлагает новаторскую трактовку прославленного сочинения, согласно которой конечная цель создания Бахом столь величественного вариационного цикла состоит в постижении логики и законов мироустройства. Отдельное внимание уделяется вопросам исполнения этого произведения.

Книга адресована как профессиональным ученым и музыкантам, так и всем неравнодушным к музыке И. С. Баха.

УДК 78.072
ББК 85.313(3)

В 27 Velikovskiy A. Y. The Goldberg Variations by J. S. Bach : monograph / A. Y. Velikovskiy. — 2nd edition, ster. — Saint Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2023. — 416 pages : ill. — Text : direct.

The monograph by A. Y. Velikovskiy, dedicated to one of the J. S. Bach's masterpieces for clavier — "Goldberg Variations" BWV 988, is a multidimensional study of a large-scale opus, the first of its kind in Russian literature and the most complete in the world Bachiana. On the basis of many sources, its poetics, circumstances of creation and publication, special features of style and composition, history of perception and interpretations have been studied in detail, and the results of scientific discussions on a number of controversial issues have been summed up.

The author, striving to penetrate the secrets and deeper layers concealed in this music, offers an innovative interpretation of the famous composition, according to which the ultimate goal of Bach's creation of such a magnificent variation cycle was to comprehend the logic and laws of the world order. Special attention is paid to the issues of the performance of this work.

The book is addressed to both professional scientists and musicians, and to everyone interested in J. S. Bach's music.

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

А. А. Панов — доктор искусствоведения, заведующий кафедрой органа, клавесина и карильона факультета искусств СПбГУ; М. А. Сапонов — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; Т. А. Зенаишвили — кандидат искусствоведения, доцент кафедры органа и клавесина Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Обложка

А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2023

© А. Ю. Великовский, 2023

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2023

Содержание

ОТ АВТОРА	7
ВВЕДЕНИЕ	8

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ГЛАВА 1. ИСТОРИЯ ПЕРВОЙ ПУБЛИКАЦИИ АРИИ СВАРИАЦИЯМИ	10
ГЛАВА 2. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ЦИКЛА	22
§ 2.1. Гольдберг и Кайзерлинг	22
§ 2.2. Гипотезы и вопросы датировки	30
ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ ВАРИАЦИОННОГО МЕТОДА ..	38
§ 3.1. Вариации в творчестве Баха	38
§ 3.2. Принципы варьирования в BWV 988	39
§ 3.3. Возможные прототипы цикла	49
ГЛАВА 4. КОМПОЗИЦИЯ И «ТАЙНАЯ ПОЭТИКА»	59
§ 4.1. Сборник или цикл?	59
§ 4.2. Уровень первый. Изощренная структура и власть числа	60
4.2.1. Первый субцикл. «Сюитные танцы»	65
4.2.2. Второй субцикл. «Токкаты»	67
4.2.3. Третий субцикл. Каноны	76
§ 4.3. Уровень второй. Энциклопедия клавирной музыки	82
§ 4.4. Уровень третий. Модель мироздания и этическая идея	84
ГЛАВА 5. СТИЛИСТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЦИКЛА: МЕЖДУ УЧЕНОСТЬЮ И ГАЛАНТНОСТЬЮ	88
§ 5.1. Бах как «ученый» композитор	88
§ 5.2. «Гольдберг-вариации» в контексте полемики об «ученой» полифонии	92
§ 5.3. «Ученая» полифония в «Гольдберг-вариациях»	98
§ 5.4. И. С. Бах и новомодная галантность	103
§ 5.5. Черты галантности в «Гольдберг-вариациях»	111

§ 5.6. Можно ли наслаждаться контрапунктом?	117
§ 5.7. «Галантная» полифония в «Гольдберг-вариациях»	127
§ 5.8. «Гольдберг-вариации» как диалог эпох	129
ГЛАВА 6. ДРЕЗДЕНСКИЕ ИСТОКИ ЦИКЛА	131
§ 6.1. Дрезден в жизни и творчестве Баха	131
§ 6.2. Интернационализм и «смешанный вкус»	133
§ 6.3. Политический аспект творчества и роль полонеза	138
ГЛАВА 7. ИСТОРИЯ ВОСПРИЯТИЯ И ИСПОЛНЕНИЯ ЦИКЛА	150
§ 7.1. XVIII век	150
§ 7.2. XIX век	157
§ 7.3. Первая половина XX века	170
§ 7.4. Явление Г. Гульда	183
§ 7.5. Вторая половина XX — начало XXI века	190
ГЛАВА 8. ВЕРБАЛЬНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	201
§ 8.1. Образно-описательные концепции	202
§ 8.2. Концепция Гульда	206
§ 8.3. Образно-архитектурные	208
§ 8.4. Культурологические	209
§ 8.5. Математические	217
§ 8.6. Дидактические	223
§ 8.7. Итоги	225
ГЛАВА 9. ВОПРОСЫ ИСПОЛНЕНИЯ	227
§ 9.1. Инструмент	228
§ 9.2. Количество мануалов	231
§ 9.3. Артикуляция	232
§ 9.4. Темп	236
§ 9.5. Орнаментика	239
§ 9.6. Повторения колен	254
§ 9.7. Целостность формы	260

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Ария	266
Вариация 1	274
Вариация 2	276
Вариация 3	279
Вариация 4	283
Вариация 5	286
Вариация 6	289
Вариация 7	292
Вариация 8	295
Вариация 9	298
Вариация 10	302
Вариация 11	307
Вариация 12	310
Вариация 13	313
Вариация 14	316
Вариация 15	321
Вариация 16	326
Вариация 17	332
Вариация 18	335
Вариация 19	337
Вариация 20	340
Вариация 21	343
Вариация 22	345
Вариация 23	347
Вариация 24	350
Вариация 25	353
Вариация 26	359
Вариация 27	362
Вариация 28	365
Вариация 29	370
Вариация 30	373
Aria da capo	380
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	382
ПРИЛОЖЕНИЕ. ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ	
«ГОЛЬДБЕРГ-ВАРИАЦИЙ»	384
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	398

ГЛАВА 1

ИСТОРИЯ ПЕРВОЙ ПУБЛИКАЦИИ АРИИ С ВАРИАЦИЯМИ

Любителям во услаждение души...

И. С. Бах

Список произведений Баха, опубликованных при жизни композитора, весьма невелик¹. «Гольдберг-вариации» входят в это число, что, несомненно, придает им особую значимость. Следует заметить, что публикация в XVIII веке была делом трудоемким, дорогостоящим, связанным с материальным риском. При этом она, очевидно, способствовала распространению произведений и повышала авторитет композитора в музыкальных кругах². Вот почему Бах всегда тщательно отбирал произведения для публикации, а также прямо или косвенно участвовал в издательском процессе. Как справедливо отметил И. Н. Форкель, «у нас есть основания отнести к числу безусловно превосходных сочинений все те, которые он сам обнаружил посредством гравировки» [Форкель 2008, 78].

Ария с вариациями была опубликована Бахом под заголовком «Clavier-Übung»³ («Клавирная практика»), который

¹ В перечень прижизненных публикаций Баха входят в основном инструментальные сочинения (клавирные и органные): четыре сборника «Clavier-Übung» (1731, 1735, 1739, 1741), «Музыкальное приношение» (1747), «Канонические вариации» (1747/48), «Шюблеровские хоралы» (1747/48). «Искусство фуги» увидело свет уже после смерти Баха (1751, 1752). Из вокальной музыки были изданы мотет «Gott ist mein König» BWV 71 (1708), духовные песни и арии для голоса и цифрованного баса из сборника Г. К. Шемелли (1736). Канон BWV 1074 неоднократно публиковался при жизни Баха в музыкальных журналах и книгах (у Г. Ф. Телемана, И. Маттезона, Л. К. Мицлера). Остальные сочинения Баха еще долгое время распространялись в рукописных копиях.

² Так, уже издание баховских партит «привлекло внимание всего музыкального мира, ибо никогда еще до тех пор люди не видели и не слышали столь превосходных клавирных сочинений» [Форкель 2008, 80].

³ Поскольку в XVII–XVIII вв. в немецком языке еще не существовало единого орфографического стандарта, встречаются различные варианты записи слов «Übung» («Uebung», «Ubung») и «Clavier» («Clavir»; в совре-

неоднократно встречается на титульных листах клавирных сборников эпохи барокко, предназначенных для домашнего (камерного) музицирования. В то время термин «Übung» («упражнение», «тренировка», «навык», «практика») не ассоциировался исключительно с инструктивной пьесой для совершенствования технического мастерства (то есть собственно «упражнением» в современном смысле), а трактовался гораздо шире — как «художественное ремесло»⁴ [Wöllner 2006, 426]. Вот почему многочисленные нотопечатные и рукописные сборники конца XVII — середины XVIII века, озаглавленные «Clavier-Übung»⁵, содержат сюиты, партиты, сонаты, вариации, различные танцевальные и нетанцевальные пьесы и часто адресованы «любителям [музыки] во услаждение души» (*zur Gemuths-Ergötzung*)⁶.

менном написании — «Klavier»). По-разному записывалось и сочетание этих слов: через дефис («Clavier-Ubung» у И. Кригера и И. Л. Кребса, «Clavier-Übung» у М. Шойенштуля), слитно («Clavierübung» у К. Кр. Хакмайстера, И. Ф. Кирнбергера и Кр. Граупнера) или раздельно («Clavier Ubung» у Г. А. Зорге, «Clavier Uebung» у В. Любека). И. С. Бах использует варианты «Clavir Ubung», «Clavier Ubung», «Clavier Übung».

⁴ Не упражнение, а скорее развлечение, времяпрепровождение — так характеризует слово «Übung» А. Швейцер [Швейцер 2011, 231]. В этом смысле более точным вариантом перевода на русский язык словосочетания «Clavier-Übung» является, на наш взгляд, не общепринятое в отечественном музыковедении «Клавирные упражнения», а «Клавирная практика» — см. последнее издание Собрания документов Баха на русском языке [Документы 2009, 340–350], а также недавно вышедший перевод на русский язык монографии Дж. Э. Гардинера [Гардинер, 2019, 854]. В англоязычной литературе наиболее распространен вариант «Keyboard practice», см.: [Kirkpatrick 1938, Williams 2001, Marshall 2003, Schulenberg 2006].

⁵ Среди них: сборники И. Кунау (1689, 1692), И. Кригера (1698), Дж. Каstellо (1722), В. Любека (1728), Кр. Граупнера (ок. 1730–1740, в четырех тетрадах, имевших хождение только в рукописях), Б. Шмида (1733–1748; в семи томах), Г. А. Зорге (1738 — ок. 1745, в трех томах; 1739–1742 в двух томах), И. Л. Кребса (ок. 1744–1746, в трех томах), И. Ф. Кирнбергера (1761/62–1766, в четырех томах). Подробный перечень см.: [Великовский 2014, 19–20; Горохова, Янкус 2016, 111–116]. Подобные сборники публиковались и за пределами Германии: в этих случаях пьесы именовались «экзерсисами» (к примеру, «Essercizi per gravicembalo» Д. Скарлатти, изданные в 1738 году в Лондоне), а также «lessons», «studii».

⁶ К примеру, у Кунау: «всем любителям [музыки] для особенного наслаждения» (*allen Liebhabern zu sonderbahrer Annehmlichkeit*), у Кребса:

Как известно, Бах опубликовал четыре сборника «Клавирной практики»: в первый (1731) вошли шесть клавирных партит⁷, во второй (1735) — «Итальянский концерт» и «Увертюра во французском стиле», третья часть (1739) включает органнне произведения (Прелюдию и фугу BWV 552, хоральные обработки) и четыре клавирных дуэта BWV 802–805. Наконец, четвертая часть серии (1741), ставшая заключительной, содержит, в отличие от предыдущих, только *одно* сочинение — Арию с вариациями.

Гравировкой и изданием «Гольдберг-вариаций» занимался Бальтазар Шмид (*Balthasar Schmid*; 1705–1749), нюрнбергский печатник, известный своим профессиональным мастерством по всей Германии. Его услугами пользовались многие немецкие музыканты, среди которых Г. Бём, Г. Ф. Телеман, Г. А. Зорге, К. Ф. Э. Бах, Ф. В. Марпург, И. Л. Кребс, Кр. Нихельман. И. С. Бах уже сотрудничал с ним ранее — в содружестве с другими печатниками Шмид принимал участие в гравировке трех предыдущих выпусков «Клавирной практики»⁸. В четвертом томе он впервые выступил не только единоличным нотным гравером, но и полноправным издателем и распространителем⁹. Вероятно, этим обусловлено *отсутствие* на титульном листе указания на *четвертую* часть («Vierter Theil» или «Opus 4»), ко-

«любителям клавир для особого услаждения души и приятного времяпрепровождения» (*Liebhabern des Claviers zur besondern Gemuths-Ergötzung und angenehmen Zeit-Vertreib*).

⁷ Ранее Бах издал эти партиты по одной отдельными выпусками (1726–1731). Такой способ публикации помог композитору избежать финансовых рисков, так как средства, полученные от продажи очередной партиты, вкладывались в подготовку к печати следующего номера.

⁸ Шмид гравировал две первые партиты, впоследствии вошедшие в первую часть серии (существует предположение, что этой работой Шмид расплачивался с Бахом за его уроки [Butler 1990, 33; Williams 2007, 215]), во втором выпуске — титульный лист, в третьем — титульный лист и более 30 страниц нотного текста [Шабалина 2007, 10; Neussner 1963, 350–351].

⁹ К началу 1740-х годов Шмид достиг уже очень высокого уровня мастерства в своем деле, вследствие чего качество печати Арии с вариациями оказалось значительно выше первых выпусков «Клавирной практики».

Илл. 1 Титульный лист оригинального издания. Факсимиле



Илл. 2 Вторая страница оригинального издания. Вариация 1. Факсимиле



торое предполагалось по аналогии с тремя предыдущими¹⁰. Примечательно, что Шмид был не только печатником, но и композитором: среди его сочинений значатся семь сборников «Клавирной практики» (1733–1748).

Оригинальное издание «Гольдберг-вариаций»¹¹ — подлинный шедевр печатного искусства эпохи барокко. Нотный текст каллиграфически выписан, добавлены и всевозможные узоры в подписях (илл. 2). Титульный лист, представ-

¹⁰ Вероятно, Шмид не хотел начинать публикацию с четвертого выпуска серии. Тем не менее уже в некоторых рукописных копиях XVIII века переписчики добавляют указание на четвертую часть. Впервые подобная ремарка присутствует в копии, принадлежащей И. Кр. Киттелю (это источник С 11 по нумерации NBA).

¹¹ Оригинальные издания, согласно определению Т. В. Шабалиной, — это «издания, опубликованные при жизни композитора или, как в случае с «Искусством фуги», сразу после его смерти» [Шабалина 1999, 34].

ляющий собой целую художественную композицию, искусно украшен вензелями и орнаментами (илл. 1). Подобными рисунками в эпоху барокко часто декорировались всевозможные названия и надписи, в том числе книжные и нотные обложки. Как известно, музыкальные издания тогда имели не только прикладное значение, но и эстетическое: приятной должна быть не только музыка, но и ее оформление. Поэтому изящному «фасаду» публикации уделялось большое внимание. Такое издание становилось предметом роскоши, им гордились, как дорогой картиной¹².

В этом смысле элегантная виньетка (рамка) титульного листа «Гольдберг-вариаций» с одной стороны украшает издание и привлекает покупателей, а с другой — предвосхищает богато орнаментированную мелодию Арии, которая открывает баховский цикл. Не исключено, что присутствующая в орнаментальной композиции обложки *симметрия* левой и правой половин (без учета эффекта светотени) символизирует симметрию и пропорциональность в структуре вариационного цикла, делящегося на две равные части (см. об этом в § 4.2).

Внутри рамки каллиграфическим почерком Шмида награвирован следующий текст (приводится с сохранением оригинальной орфографии):

*Clavier Übung / bestehend / in einer / ARIA / mit
verschiedenen Verænderungen / vors Clavicimbal / mit 2
Manualen. / Denen Liebhabern zur Gemüths- / Ergetzung
verfertigt von / Johann Sebastian Bach / Königl. Pohl.
u. Churf. Sæchs. Hoff- / Compositeur, Capellmeister, u.
Directore / Chori Musici in Leipzig. / Nürnberg in Verlegung /
Balthasar Schmid.*

¹² Заметим, что из всех четырех выпусков баховской «Клавирной практики» лишь последний содержит, помимо текста, украшенную рамку на титульном листе.

что означает:

*Клавирная практика, / состоящая / из Арии / с разнообразными вариациями*¹³ / для клавесина / с двумя мануалами. / Любителям во услаждение души / изготовлено / Иоганном Себастьяном Бахом, / королевско-польским и курфюрстско-саксонским / придворным композитором, капелмейстером и директором / хоровой музыки в Лейпциге. / Нюрнберг, в издании / Бальтазара Шмида.

Состав и порядок сведений, сообщенных здесь, вполне типичен для сборников того времени, однако в наши дни может показаться весьма необычным. Помимо названия сочинения и имени композитора, мы узнаём отсюда о должностях и месте службы автора, о типе инструмента, для которого написана эта музыка (двухмануальный клавесин). При этом титульный лист не содержит информацию о дате публикации (она была установлена позже — 1741 год), зато здесь присутствует распространенная в ту эпоху адресация «любителям во услаждение души», носящая в том числе и *рекламный* характер (для привлечения потенциальных покупателей)¹⁴.

Публикация Арии с вариациями долгое время датировалась 1742-м годом. Эта дата была предложена еще в середине XIX века [Hilgenfeldt 1850, 121; Becker 1853, xvi], Ф. Шпитта отмечает: «не позднее 1742 года и, вероятно, в этом году» [Spitta 1880, 635]. Во второй половине XX века на основе

¹³ Нам представляется, что вариант перевода «Ария с разнообразными вариациями» более точно и ясно отражает смысл авторского названия, чем традиционный («Ария с различными вариациями»). В англоязычной литературе сочинение обычно именуют «Aria with diverse variations» (см., к примеру: [Williams 2001, 3]). Факсимиле оригинального издания Арии с вариациями доступно на сайте www.bach-digital.de.

¹⁴ Подобной формулировкой снабжены все четыре выпуска баховской «Клавирной практики». При этом в третьем томе адресация расширена: «любителям и особенно знатокам подобных дел во услаждение души». Между тем как напоминает П. Уильямс, для Баха, верующего лютеранина, «услаждение души — это не только праздное развлечение, но и подготовка к тому, чтобы мы и дальше трудились сообразно дарованным нам талантам, и было это на пользу ближним» [Williams 2001, 3]. См. также сноску 6.

подробного изучения типографических особенностей почерка Шмида было установлено, что баховский цикл, скорее всего, гравировался в первой половине 1741 года и появился в продаже осенью на ежегодной лейпцигской книжной ярмарке, приуроченной к Михайлову дню [Emery 1964; Butler 1988; KB 1981, 94]. Более тщательно сравнив формы написания ключей в нотных изданиях 1741 года, награвированных Шмидом, мы выдвигаем предположение, согласно которому процесс гравировки BWV 988 занял, видимо, всего *несколько первых месяцев* 1741 года (ориентировочно с января до начала апреля), и баховский цикл вполне мог появиться в продаже, подобно второму тому «Клавирной практики» (1735), уже на Пасхальной ярмарке, открывшейся 23 апреля 1741 года (подробнее см. в диссертации автора [Великовский 2014, 36–42]. Напомним, что университетский город Лейпциг славился своими книжными ярмарками (*Leipziger Buchmessen*), которые проводились несколько раз в год, будучи приуроченными к Пасхе (*Ostermesse*) и Михайлову дню (*Michaelismesse*), а также к началу нового календарного года (*Neujahrsmesse*). Естественно, издатели старались успеть опубликовать новые книги к началу ярмарки, чтобы увеличить прибыль.

Заметим, что композитор не уточняет *количество* вариаций, следующих за Арией, ограничиваясь скромной формулировкой «*Aria mit verschiedenen Veränderungen*», которая как будто и не предвещает никакой математически выверенной структуры цикла¹⁵. Напротив, первоначально создается впечатление, что перед нами — Ария и некоторое (случайное?) количество вариаций. Очевидно, Бах не намерен сразу раскрывать масштаб¹⁶ и тайну внутренней организации опуса, в частности, и то, что сумма пронумерованных страниц в оригинальном издании, равная 32, также символична

¹⁵ На титульном листе вариационного цикла К. Кр. Хахмайстера, изданного в 1754 году тоже под заголовком «Клавирная практика», прямо указано: «50 изысканных вариаций на менуэт» (*50. auserlesenen Variationen über eine Menuet*).

¹⁶ Это самое длинное клавирное произведение из опубликованных в эпоху барокко.

(см. с. 45). Некоторое удивление вызывает использование в заголовке слова «Veränderungen», уже тогда являвшегося архаичным аналогом термина «Variationen», более привычного баховским современникам.

Возможно, таким образом уже в названии опуса композитор подчеркивает, что перед нами *необычный* вариационный цикл: слово «Veränderung» в немецком языке имеет более широкий смысл, нежели «Variation», и означает не столько вариацию, сколько изменение, трансформацию, преобразование, по сути — переосмысление (его итальянский аналог — «mutanza»). Не исключено, что теми же причинами руководствовался Л. ван Бетховен, использовавший именно этот термин в названии своего последнего фортепианного вариационного цикла — Вариаций на тему Диабелли ор. 120 (см. с. 160). Обратим внимание на архаичное написание Бахом слова «Veränderungen» — без умлаута (так же оно будет награвировано на титульном листе «Канонических вариаций»: «Einige canonische Veränderungen»). В то же время сами вариации озаглавлены латинским словом «Variatio».

Автограф Арии с вариациями, к сожалению, не сохранился. Возможно, что рукопись осталась в Нюрнберге у Шмида и после публикации затерялась. К счастью, уцелели два десятка экземпляров оригинального издания 1741 года (некоторые из них содержат рукописные исправления). Сейчас они находятся в различных библиотеках по всему миру, в том числе и в Москве¹⁷. Наиболее важный источник — так называемый авторский экземпляр с пометками Баха (в зарубежной литературе его именуют «Bachs Handexemplar» или «personal copy»), обнаруженный в 1974 году и описан-

¹⁷ Полный перечень из 22 сохранившихся экземпляров см.: [Шабалина 2007, 92–93; КВ 1981, 95–101]. Московский экземпляр хранится в Отделе рукописей и редких изданий Научной музыкальной библиотеки им. С. И. Танеева Московской государственной консерватории (под шифром Е 49). История умалчивает, каким образом этот источник попал в Россию. Известно лишь, что он входит в мемориальную коллекцию Танеева, который, возможно, приобрел его у букинистов.

ный Кр. Вольфом, — включает множество правок, осуществленных рукой композитора¹⁸. Часть корректур посвящена исправлениям ошибок оригинальной печати, которых, несмотря на высокое мастерство Шмида, избежать всё же не удалось¹⁹. Другая часть рукописных правок представляет собой добавление темповых указаний, знаков орнаментики, артикуляции, альтерации (илл. 3)²⁰, «которые, судя по всему, были новыми идеями композитора, пришедшими ему в процессе корректуры данного экземпляра», то есть уже после публикации²¹ [Шабалина 2007, 11]. Подробная авторская правка наводит на мысль, что Иоганн Себастьян задумывал второе, переработанное издание Арии с вариациями [Wolff 1991, 164]. Так или иначе, этому не суждено было случиться: следующее печатное издание цикла вышло в свет через полвека после смерти Баха (в 1803 году), а публикация с учетом правок и добавлений, имеющихся в авторском экземпляре, — лишь в 1977 году в рамках NBA (V/2).

¹⁸ В 1975 году авторский экземпляр был приобретен Национальной библиотекой Парижа, где и хранится сейчас под шифром Ms. 17669; Т. В. Шабалина именует его по месту нахождения — парижским [Шабалина 2007, 10–11]. Факсимиле доступно на сайте Парижской библиотеки по адресу: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550059626>, а также на сайте Библиотеки Петруччи.

¹⁹ Уже Форкель обращал внимание на данный факт: «В издании этих вариаций (в награвированном виде) есть несколько существенных ошибок; в своем экземпляре автор их тщательно исправил» [Форкель 2008, 82]. Подобные ситуации возникали и в случае с предыдущими частями «Клавирной практики». Между тем некоторые ошибки и неточности так и не были исправлены в авторском экземпляре (к примеру, отсутствует необходимый диез перед второй нотой нижнего голоса в т. 4 вариации 15; подробнее см. комментарии Шабалиной [Шабалина 2007, 95–111]).

²⁰ В частности, добавлены темповые указания «al tempo di Giga» в вариации 7, «adagio» в вариации 25 (илл. 3).

²¹ К примеру, в оригинальном издании партия верхнего голоса в т. 17 вариации 17 была награвирована без случайных знаков. В авторском экземпляре композитор, снабдив диэзом восьмую шестнадцатую и бекором — одинадцатую, очевидно, решил «сдвинуть» отклонение в G-dur к концу такта, оставаясь дольше в тонике D-dur. Подобное решение является не корректурой, а именно новой идеей.

Илл. 3

Фрагменты авторского экземпляра с рукописными добавлениями. Факсимиле



Кроме того, в авторском экземпляре обнаружилась еще одна уникальная находка: это неизвестные ранее четырнадцать (!) миниатюрных бесконечных канонов, в основе которых лежат первые восемь басовых нот остинатной темы Арии (илл. 4). Запись канонов сделана рукой Баха в виде своеобразного приложения на последнем пустом листе нотного издания предположительно в 1747 году (о датировке см.: [Kobayashi 1988, 60; Милка 2009, 411]). Автограф озаглавлен композитором так: «Каноны разного рода на восемь первых опорных [басовых] нот предшествующей Арии» (*Verschiedene Canones über die ersteren acht Fundamental-Noten vorheriger Arie*). По сути это новый канонический цикл. Ему был присвоен отдельный номер по каталогу В. Шмидера — BWV 1087.

Четырнадцать канонов — это своего рода *ученый постскриптум* к «Гольдберг-вариациям»²². Их количество наверняка не случайно: оно соответствует «числу Баха» ($BACH = 2 + 1 + 3 + 8 = 14$) и является оригинальной «подписью» композитора. По мысли Вольфа, автор таким образом «персонифицировал свой экземпляр последней части “Clavier-Übung” самым экстраординарным способом» [Wolff 1976, 231]. Продолжая мысль ученого, заметим, что Бах по сути завершил так весь четырехтомный труд «Клавирная практика».

²² «Мыслительный процесс Баха не смог остановиться по окончании 30-й вариации... и вылился в сочинение четырнадцати бесконечных канонов», — заключает Вольф [Wolff 1991, 177]. См. также: [Иванова 2017].

Не исключено, что несостоявшееся переиздание Арии с вариациями должно было включать в себя и BWV 1087.

В отличие от канонов, составляющих третий субцикл «Гольдберг-вариаций» (см. § 4.2), каноны BWV 1087 гораздо более компактны (2–4 такта) и контрапунктически сложны (присутствуют двойные, тройные, пропорциональные, ракоходные, ракоходно-инверсионные; количество голосов варьируется от двух до шести). Кроме того, все они зашифрованы и не содержат свободную часть. В логике формы прослеживается принцип восхождения (*Steigerungsprinzip*): каждый следующий канон, как правило, сложнее предыдущего. Подобный композиционный принцип использован и в «Искусстве фуги».

Обращает на себя внимание загадочная ремарка «&c:» [*et cetera*], присутствующая после заключительного (четырнадцатого) канона, с помощью которой композитор, по всей видимости, показывает, что данный канонический ряд вполне может быть продолжен. Не исключено, что Бах сочинил и пятнадцатый, и шестнадцатый каноны на тот же бас, однако не стал записывать их, чтобы не нарушить символику числа 14 (более прозаическое объяснение заключается в том, что закончилось свободное пространство на странице). Возможна и другая трактовка: данной ремаркой композитор приглашает исполнителя самостоятельно продолжить начатый им цикл. Наконец, знак «&c:» может свидетельствовать о воплощении здесь Бахом идеи *бесконечности* — в таком случае перед нами уникальный пример незаконченного, открытого по форме канонического цикла. Данное решение перекликается с «круговой» композицией «Гольдберг-вариаций» (см. с. 62).

Илл. 4

Автограф Четырнадцать канонов BWV 1087. Факсимиле

Dieſeſieben Canones über die vorhergehende acht fundamental-
 Noten vorheriger Arie. von J. S. Bach.

1. Canon simplex 2. all' roverscio.

3. Canes vocum Canones zigzag. 4. Nota contraria & recto.

5. Canon duplex à 4. 6. Canon simplex. In bylyk.

7. Canon simplex. In bylyk.

8. Canon simplex. In bylyk.

9. Canon in unisono post scintillam.

10. In his modo per ligaturas.

11. Canon duplex.

12. Canon à 4. per augmentationem et diminutionem.

Et.

ГЛАВА 2

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ЦИКЛА

Скрасить бессонные ночи...

И. Н. Форкель

§ 2.1. Гольдберг и Кайзерлинг

Несмотря на то, что баховский опус был издан в 1741 году под заголовком «Ария с разнообразными вариациями», в музыкальном мире за ним давно и прочно закрепилось яркое и компактное неавторское название «Гольдберг-вариации». Это произошло в XIX веке после публикации книги И. Н. Форкеля (1802), ставшей, как известно, первой полноценной монографией о Бахе²³. В ней рассказывалось, что цикл вариаций был сочинен композитором по заказу страдающего бессонницей графа Г. К. фон Кайзерлинга для его талантливой клавесиниста И. Г. Гольдберга, живущего у него дома и своей игрой «скрашивающего его бессонные ночи»²⁴ [Форкель 2008, 81–82]. Эта легендарная история заслуживает того, чтобы привести ее целиком:

«Наличием этой модели, по которой вообще следовало бы писать все вариации (хотя по понятным причинам ни одного подобного произведения пока еще никем не было создано), мы обязаны графу Кайзерлингу, тогдашнему российскому посланнику при дворе курфюрста Саксонского, который часто бывал в Лейпциге и привозил туда с собой... Гольдберга, чтобы тот мог кое-чему поучиться у Баха. Граф часто хворал, и всякий раз, когда

²³ Судя по всему, сначала название «Гольдберг-вариации» бытовало в устной форме, с 1880-х годов оно закрепляется уже в печатном виде, появляясь на титульных листах нотных изданий (см. § 7.2).

²⁴ Справедливей было бы именовать баховский цикл по имени указанного биографом заказчика — «Кайзерлинг-вариациями» (подобно Бранденбургским концертам). Именно так (*die Kaiserling'schen*) называет Арию с вариациями в своей монографии 1850 года К. Л. Хильгенфельдт [Hilgenfeldt 1850, 139].

его одолевало какое-нибудь недомогание, страдал бессонницей. Гольдберг, живший у него в доме, должен был в таких случаях находиться ночью в соседней комнате и что-нибудь играть ему, дабы отвлечь его от недугов. Как-то раз граф сказал Баху, что хотел бы получить для своего Гольдберга какие-нибудь приятные клавирные пьесы, достаточно бодрые по характеру, чтоб они могли скрасить его бессонные ночи²⁵. Бах решил, что тут, пожалуй, лучше всего подойдут вариации, хотя до сих пор считал, что это дело неблагодарное — его не устраивала неизменность гармонической основы²⁶; тем не менее эти вариации, как и всё, что он создавал в то время, получились у него великолепными: это одно из образцовых произведений музыкального искусства. Следует сказать, что им создан единственный образец такого рода. Граф называл этот цикл своими вариациями. Он никак не мог ими насладиться, и долго еще, как только у него начиналась бессонница, он, бывало, говорил: «Любезный Гольдберг, сыграй-ка мне какую-нибудь из моих вариаций». Бах, наверное, никогда не получал ни за одну работу такого вознаграждения, как за эту. Граф преподнес ему золотой кубок, наполненный сотней луидоров²⁷. Но художественная ценность этих вариаций так велика,

²⁵ Обратим внимание на то, что, согласно Форкелю, Кайзерлинг заказал Баху «приятные клавирные пьесы, достаточно бодрые (!) по характеру» не для того, чтобы под них *засыпать*, а напротив — чтобы занять их прослушиванием («скрасить») бессонные ночи. В этой связи искажение смысла ведет к неверной интерпретации данной истории. Тем временем у Г. Гульда читаем: «Кайзерлинг часто страдал бессонницей и обратился к Баху с просьбой написать для клавира что-нибудь приятно-успокаивающее, чтобы Гольдберг мог играть это для своего господина в качестве снотворного [!]. Если лекарство оказалось эффективным, мы вынуждены сомневаться в адекватности интерпретации этого острого и живого произведения господином Гольдбергом» [Гульд 2006, 34]. Ио Томита пишет: «даже если история с заказом [поступившим от графа] и является правдой, крайне маловероятно, что просьба Кайзерлинга была единственным решающим фактором, определившим стиль и структуру произведения; [ведь прослушивание] такой музыки, как мы полагаем, скорее бы его взбодрило, нежели склонило ко сну» [Tomita 1997].

²⁶ Трудно согласиться с этим утверждением Форкеля: несколько величайших сочинений Иоганна Себастьяна написано именно в жанре вариаций (см. § 3.1).

²⁷ Для того времени 100 луидоров — огромная сумма, эквивалентная примерно 35 тысячам евро сегодня (без учета стоимости самого кубка) [Siegele 2014, 279]. Луидорами (*Louis d'or* — букв. «золотой Луи») на-

что даже если бы подарок графа был в тысячу раз дороже, этому дару всё равно было бы далеко до их действительной стоимости» [Форкель 2008, 81–82].

Когда в истории переплетаются правда и вымысел, становится непросто разобраться в ее достоверности. Тем не менее сделать это необходимо, чтобы пролить свет на истинный замысел Баха.

Илл. 5

Портрет
Г. К. фон Кайзерлинга
кисти М. К. Э. Хагельганса



Барон Герман Карл фон Кайзерлинг (1696–1764; см. илл. 5) — умный и эрудированный человек, страстный поклонник искусства — в то время действительно служил российским послом при дворе курфюрста Саксонского в Дрездене. За успехи в дипломатической карьере в 1741 году ему был пожалован высокий титул рейхс-графа — графа Священной Римской империи (именно так именует его Форкель в приведенной выше истории)²⁸. Будучи влиятель-

зывались французские золотые монеты, достаточно крупные по размеру. Ценность монеты тогда соответствовала ее весу в золоте или серебре.

²⁸ Кайзерлинг принадлежал к известному древнему германскому роду (династии). Он родился в Курляндии и получил образование в Кёнигсбергском университете. В 1730 году после избрания на российский престол племянницы Петра I герцогини курляндской Анны Иоанновны Кайзерлинг поступил на русскую службу в звании вице-президента Юстиц-коллегии эстляндских и лифляндских дел. В течение нескольких месяцев 1733–1734 годов он занимал пост президента Академии наук в Санкт-Петербурге, сделав много полезного для нее (в частности, упорядочил финансовую отчетность и принял на службу переводчиком В. К. Третьяковского, который

ной фигурой, он часто устраивал в своем доме музыкальные вечера, в которых участвовали многие знаменитые музыканты того времени, в частности, И. Г. Пизендель, С. Л. Вайс, Ф. Бенда, В. Ф. Бах [Hiller 1784, 45; Spitta 1880, 706].

Кайзерлинг «был другом баховской семьи» (его дочь Юлиана Луиза училась у Вильгельма Фридемана Баха в Дрездене, а сам рейхсграф был крестным отцом одного из баховских внуков [Шабалина 2007, 9]), неоднократно встречался с Иоганном Себастьяном, был его покровителем при дворе. Вполне вероятно, что Кайзерлинг способствовал назначению Баха придворным композитором короля Польши и курфюрста Саксонии (этого титула лейпцигский кантор добивался несколько лет). Не случайно именно барон в 1736 году вручил ему декрет о присвоении желанного звания²⁹. Тогда же в числе «многих знатных особ» Кайзерлинг посетил двухчасовой органнй концерт, данный Бахом в дрезденской церкви Пресвятой Богородицы [Документы 2009, 98, 279] (BD II/388, 389).

В ноябре 1741 года (то есть непосредственно после издания «Гольдберг-вариаций») Бах навещал рейхсграфа в Дрездене. Этот год был непростым в жизни Кайзерлинга: в связи со сменой власти в Российской империи его положение пошатнулось, беспокойство вполне могло вызвать бессонницу, о которой мы знаем из рассказа Форкеля³⁰.

Иоганн Готлиб Гольдберг (1727–1756) — талантливый немецкий клавесинист и композитор, родившийся в Данциге — своими необыкновенными способностями привлек

был обязан обучить самого Кайзерлинга «русскому языку») [Кейзерлинг 1895].

²⁹ Впоследствии Кайзерлинг, вероятно, способствовал приглашению Баха в резиденцию прусского короля Фридриха II (в 1746/1747–1749 годах граф служил российским послом в Берлине).

³⁰ С падением Бирона (после смерти в октябре 1740 года Анны Иоановны) и воцарением Анны Леопольдовны положение Кайзерлинга несколько поколебалось: он был на время отстранен от должности российского посланника. После воцарения в конце 1741 года Елизаветы Петровны утраченные доверие и должность были ему возвращены.

внимание графа Кайзерлинга, который привез мальчика в Дрезден предположительно в середине 1730-х годов. Гольдберг состоял у него на службе до 1745 года и позже с 1749 по 1751 год. Есть сведения, что юный музыкант учился у И. С. Баха в Лейпциге³¹ (на что также указывает стиливое сходство в их сочинениях³²) и В. Ф. Баха в Дрездене. С 1751 года вплоть до конца жизни (он умер от туберкулеза в 1756 году) Гольдберг служил у графа Генриха фон Брюля [Spitta 1880, 726; Rubin 2001, 93].

По словам современников, Гольдберг рос «чудо-ребенком». Он поражал слушателей своей виртуозной игрой в юном возрасте, а также мог играть по нотам, поставленным вверх ногами, или вообще с закрытыми глазами. Так что в необычных способностях клавесиниста сомневаться не приходится [ibid.; Ландовска 2005, 155]³³.

На первый взгляд история, рассказанная Форкелем, выглядит реалистично. Однако посмотрим на ситуацию с другой стороны.

Никаких документальных подтверждений этой истории нет. Форкель не мог быть свидетелем описанных событий, так как родился в 1749 году. Биограф получал сведения из общения с членами семьи Баха — двумя старшими сыновьями Вильгельмом Фридеманом и Карлом Филиппом Эмануэлем. Форкель не указывает, кто из них поведал ему историю создания «Гольдберг-вариаций», однако некоторые сведения, сообщенные ими биографу касательно других сочинений и обстоятельств жизни композитора, оказались недостовер-

³¹ Такая возможность у Гольдберга была, так как в Лейпцигском университете учился сын Кайзерлинга Генрих Кристиан, с которым юный клавесинист сдружился. См.: [Rubin 2001; Милка, Шабалина 2001, 155; Шабалина 2007, 9].

³² В этой связи примечательно, что одно из произведений Гольдберга долгое время считалось баховским (Трио-соната C-dur для двух скрипок и фортепиано, ему был присвоен номер 1037 в каталоге BWV) [Dürr 1953].

³³ По словам Ф. Шпитты, Гольдберг был склонен к причудам, подобно своему учителю В. Ф. Баху [Spitta 1880, 726].

ными³⁴. В особенности это касается Вильгельма Фридемана, который в 1770-е годы (то есть во времена общения с биографом) вел беспорядочный образ жизни, бросив службу, растрачивая ценнейшие рукописи своего отца (некоторые из них он продал, чтобы расплатиться с долгами).

Доходило даже до того, что Вильгельм Фридеман выдавал произведения Иоганна Себастьяна за свои, как в случае с Органным концертом d-moll BWV 596, в рукописи которого он бесцеремонно сделал надпись на латыни: «Мое сочинение, переписанное рукой моего отца». «Можно ли быть уверенным, что в своих воспоминаниях об отце он не проявит себя подобным же образом?» — вопрошает А. П. Милка [Милка, Шабалина 2001, 229]. И действительно, сообщая Форкелю сведения из жизни отца, Вильгельм Фридеман порой случайно, а иногда и специально допускал неточности и приукрашивал свой рассказ интересными деталями, чтобы создать ощущение достоверности. Чего сто́ит только его подробное описание импровизации Баха перед прусским королем Фридрихом II, очевидцем которой он, как выяснилось, вовсе и не был [там же, 209–244]. А ведь именно в связи с этой историей Форкель замечает: «...я и по сей день с удовольствием вспоминаю, как живо он [Вильгельм Фридеман] описывал мне всё это» [Форкель 2008, 21].

Скорее всего, именно Вильгельм Фридеман поведал биографу историю создания «Гольдберг-вариаций». С 1733 по 1745 годы он жил и работал в Дрездене (Филипп Эмануэль находился с 1738 года в Берлине), был хорошо знаком с Кайзерлингом (позднее, в 1763 году он посвятил рейхсграфу свою клавирную сонату), кроме того, у него учился юный Гольдберг [Rubin 2001].

Принимая во внимание ситуацию, описанную выше, мы, в отличие от Форкеля, не можем полностью доверять Вильгельму Фридеману. Напротив, несколько важных обстоятельств вынуждают сомневаться в достоверности этой истории:

³⁴ См.: [Шабалина 1999, 16–17].

1. На титульном листе оригинального издания отсутствует награвированное посвящение (дарственная надпись) заказчику — графу Кайзерлингу. Оно непременно должно было наличествовать там согласно традиции времени, которой Бах неукоснительно следовал в других произведениях, сочиненных по заказу или для знатных персон как до, так и после 1741 года³⁵.

2. На момент издания цикла Гольдбергу было всего 14 лет (следовательно, во время сочинения опуса — не больше 12–13). Слишком юный возраст клавесиниста вынуждает сомневаться в том, что ему было под силу справиться со столь сложным во всех отношениях произведением, которое до сих пор доступно для исполнения лишь немногим даже среди состоявшихся музыкантов.

3. Имена Кайзерлинга и Гольдберга ни разу не встречаются при упоминании баховской Арии с вариациями в различных источниках до 1802 года, то есть до публикации книги Форкеля (это рукописные копии цикла, Некролог 1754 года, трактаты, энциклопедии, журнальные заметки; см. § 7.1).

4. В описи баховского имущества нет никакого упоминания о золотом кубке, который якобы подарил композитору заказчик [Tomita 1997].

5. Три предыдущих выпуска «Клавирной практики» сочинены и изданы Бахом без заказчиков и посвящений. Ло-

³⁵ Получение заказа на сочинение музыки от высокопоставленной персоны считалось большой удачей для композитора, так как в случае успеха сулило щедрое вознаграждение и благосклонное отношение. В связи с этим снабжение партитуры необходимыми верноподданническими атрибутами полагалось делом обязательным. Среди подобных произведений Баха выделим: Бранденбургские концерты (1721), преподнесенные им в качестве подарка маркграфу Бранденбургскому Кристиану Людвигу; светскую кантату «Durchlauchtster Leopold» (1722), написанную ко дню рождения князя Леопольда Ангальт-Кётенского; исполнительские партии *Kyrie* и *Gloria* (1733), отправленные в дрезденскую королевскую канцелярию; печатное издание «Музыкального приношения» (1747) с верноподданническим посвящением королю Фридриху II. Публикация вышеупомянутой Клавирной сонаты *Es-dur* В. Ф. Баха (1763, соч. в 1748), посвященной Кайзерлингу, была также снабжена необходимыми атрибутами.

гично предположить, что и четвертый выпуск был в этом смысле так же «автономен» [КВ 1981, 112].

Итак, при более тщательном рассмотрении история Форкеля выглядит сомнительной³⁶. Но не могла же она возникнуть на пустом месте! Скорее всего, события развивались следующим образом: Бах, вероятно, преподнес Кайзерлингу один из только что напечатанных экземпляров Арии с вариациями во время своего визита в Дрезден в ноябре 1741 года, то есть как раз вскоре после получения бароном почетного титула рейхс-графа — баховский подарок пришелся бы очень кстати. В этом случае отсутствующее посвящение было приписано композитором от руки³⁷, а Гольдберг действительно мог исполнять вариации впоследствии (будучи немного старше и опытнее). Однако тогда придется признать, что ни бессонница Кайзерлинга, ни фигура Гольдберга не оказали влияния на замысел, композицию и поэтику вариационного цикла.

Значит ли всё это, что после разоблачения Форкеля музыкантам следует вернуться к аутентичному названию цикла («Ария с разнообразными вариациями»)? Думается, что сегодня это невозможно, ведь заглавие «Гольдберг-вариации» в силу своей компактности и характеристичности настолько прочно закрепилось за этим произведением, что заниматься сейчас его принудительным «переименованием» было бы бессмысленно. Более того, не исключено, что именно легенда Форкеля и придает баховскому сочинению некоторую зага-

³⁶ Ария с вариациями — не единственное произведение Баха, появление на свет которого, согласно Форкелю, связано с заказом высокопоставленной персоны. Как указывает биограф, Английские сюиты сочинены композитором якобы «для одного знатного англичанина» [Форкель 2008, 87]. На сегодня эти сведения не находят подтверждения.

³⁷ Вероятность данного предположения подкрепляется тем, что подобный прецедент уже имел место в жизни Баха. В 1726 году он преподнес рукописный экземпляр уже созданной (и даже отпечатанной) к тому времени клавирной партиты BWV 825 только что родившемуся Ангальт-Кётенскому наследному принцу Эмануэлю Людвигу (1726–1728), приписав посвящение на оборотной стороне титульного листа (BD I/155). Естественно, на замысел музыки эта адресация повлиять не могла.