

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ МУЗЫКИ

MUSIC HISTORY

Е. В. Бурундуковская

Хоральная партита в творчестве И. С. Баха и его предшественников

Аннотация

Статья посвящена жанру хоральной партиты в творчестве западноевропейских композиторов, начиная с Я. П. Свелинка и заканчивая И. С. Бахом. Наибольшее внимание уделено баховской партите на тему хорала “Sei gegrüßet Jesu gütig”, являющейся вершиной жанра.

Ключевые слова: хоральная партита, композиция, вариация, музыкальная форма, бициний, ригурнель, имитация, музыкально-риторические фигуры.

Е. V. Burundukovskaya

Chorale partita in the works of J. S. Bach and his predecessors

Summary

The article discusses the origin and development of the chorale partita genre from the moment of its first appearance in the works of J. P. Svelink to the apotheosis of the genre achieved in the works of J. S. Bach. The article reflects the main stages of development of the genre, considers the main means of musical expression, their transformation. For example, a bicinium from a strictly imitative form in Svelink's works turns into a colorized aria with rithurnel-like accompaniment in Boehm and Bach. Compositional techniques found by Bach's predecessors and older contemporaries — D. Buxtehude, I. Pachelbel, G. Boehm, and I. G. Walter, — reinterpreted, developed in four of Bach's own scores, written in the early years of his life. One of these scores — on the theme of the chorale “Sei gegrüßet Jesu gütig” — is the culmination of the genre.

Keywords: Chorale partita, composition, variation, musical form, bicinium, rithurnel, imitation, musical and rhetorical figures.

Статья поступила: 12.08.2020.

ений не приходит на невозделанную почву. Это в полной мере относится к Баху.

Когда мы перечитываем широко распространённую историю о том, как он своими детскими пальчиками вытаскивал запретные ноты из зарешеченного шкафчика в Ордруфе, мы открываем для себя целую плеяду великолепных мастеров композиции, на сочинениях которых с юных лет воспитывался Иоганн Себастьян. Их имена известны всем мало-мальски посвящённым. Переписывая великолепные образцы музыкальных композиций (а процесс переписывания, хлопотный и кропотливый, способствовал постижению композиторских техник!), Бах, несомненно, научился многому. С другими выдающимися органистами и сочинителями он общался лично, вспомним в этой связи Рейнкена, к которому он приезжал в Гамбург, и опять же, ставшую чуть не анекдотической поездку в Любек к Букстехуде. Однако, брал ли Бах уроки игры на инструментах и композиции у кого-либо в хотя бы какой-то конкретный промежуток времени? Достоверных письменных свидетельств об этом нет. Но не трудно представить, что и его отец, Иоганн Амброзиус Бах, бывший придворным и городским музыкантом в Арнштадте¹ и, позднее, его старший брат Иоганн Кристоф, ордруфский органист и композитор, три года проучившийся у Пахельбеля, занимались музыкальным воспитанием ребёнка. И. Н. Форкель сообщает, что Иоганн Кристоф занимался с юным Бахом игрой на клавире [См. 2. С. 10]. Вероятно, не только ей. Откуда тогда умение играть на скрипке, которое (предположительно!) пригодились Иоганну Себастьяну в Люнебурге, когда по причине голосовой мутации он больше не мог петь в хоре? Всё это вопросы, на которые нет точных ответов. Всего лишь догадки.

Местом «притяжения» для молодого Баха в Люнебурге могла служить церковь св. Иоанна, в которой работал Георг Бём, бывший к тому времени уже искушённым музыкантом².

До сих пор не было обнаружено никаких достоверных документальных свидетельств обучения Баха композиторскому мастерству у Бёма. Единственным подтверждением того, что юный Бах был хорошо знаком с творчеством своего старшего современника, являются хоральные партиты BWV 766–768, 770, написанные Бахом в раннем возрасте³.

Жанр хоральной партиты (хоральных вариаций), в котором Бём достиг наибольших высот, был известен ещё со времён Свелинка⁴. «Свелинк написал, как минимум, тринадцать циклов хоральных вариаций на темы рождественских, григорианских и лютеранских хоралов, а также на мелодии двух псалмов. <...> Произведения исполнялись в основном во время церковных служб»⁵ [9. Р. 72]. Свелинк также был замечательным педагогом, воспитавшим целую плеяду северонемецких композиторов. Одним из них был Самюэль Шайдт, главный органно-клавишный сборник которого, «*Tabulatura Nova*», изданный в 1624 году, содержит двадцать пять циклов хоральных вариаций, в которых Шайдт последовательно использует две композиторские техники — предымитацию и двухголосное письмо (бициниум). Шайдт различал светские и церковные вариации, обозначая их “variation” и “versus” соответственно. Возможно, вариации на хорал использовались в церкви в рамках богослужебной практики *alternatim*.

Хоральные партиты писали также и многие другие немецкие предшественники И. С. Баха, в частности, Генрих Шайдеман, Матиас Векман, Франц Тундер. Тундер⁶, автор всего лишь двух партит, примечателен своим использованием начального соло в педали в партите на тему хорала “*Jesus Christus unser Heiland*”. Этот приём впоследствии будет подхвачен и развит Букстехуде. Также Тундер вводит двойную педаль, верхнему голосу которой поручена партия хоральной мелодии. Стоит также упомянуть, что Векман, ученик Шайдемана, часто использовал приём «эхо» в своих хоральных вариациях.

Особняком стоит здесь фигура Дитриха

Букстехуде, творчеством которого Бах особенно интересовался. В своих шести органных партитах Букстехуде использовал и традиционные приёмы, например, когда хоральная мелодия сопровождается одним орнаментированным голосом. Но использование бициния Букстехуде отличается от приёмов Свелинка, как подчёркивает В. Апель, «благодаря живому движению фигуральных контрапунктов, свободных от схематизма и формализма» [4. Р. 617]. Голос сопровождения в бицинии Букстехуде может брать на себя функцию комментирования хорального текста (см. примеры 1, 2). Но это уже была совсем другая история, происходившая в эпоху воцарения аффектного стиля.

Один из циклов вариаций на тему хорала «Auf meinen lieben Gott» Букстехуде написал

в жанре сюиты, состоящей из Аллеманды с дублем, Куранты, Сарабанды и Жиги. Такого типа сюиту можно было бы назвать «моноподической», где мелодия хорала всегда угадывается в верхнем голосе, приобретая характерные танцевальные черты.

Хоральные партиты сочинял также Иоганн Пахельбель⁷, с органной музыкой которого Бах был знаком ещё с ордруфских лет. Его семь сочинений в этом жанре, хотя достаточно редко исполняются в наше время, достойны специального исследования. В нашей же статье мы ограничимся тем, что выскажем догадку о том, что Бах перенял некоторые приёмы Пахельбеля, вплоть до использования идентичных мелодико-ритмических образцов (см. примеры 3, 4). Также Пахельбель часто «растворяет» мелодию

1

Я. П. Свелинк. Хоральная партита "Wo Gott der Herr nicht bei uns hält", вариация I, тт. 1–6

I с VARIATIE
Bicinium coral in Basso



2

Д. Букстехуде. Хоральная партита "Vater unser in Himmelreich", вариация IV, тт. 1–5



3

И. Пахельбель. Хоральная партита "Ach, was soll ich Sünder machen", вариация III, тт. 7–9



4

И. С. Бах. Хоральная партита "Christ, der du bist der helle Tag", партита III, тт. 1–2



в гаммообразной фигурации в сопрано, делая её практически неузнаваемой. Этим приёмом воспользуются также и другие композиторы, включая Бёма и Баха.

Пахельбель уже широко использовал риторические фигуры, и в этом мог также сослужить Баху хорошую службу вкуче с Букстехуде и Бёмом. Например, в седьмой вариации партиты на тему “Alle Menschen müssen sterben” находим многочисленное использование фигуры *passus duriusculus* (см. пример 5).

Ещё одним композитором, интересующим нас с двух точек зрения: написания хоральных партит и оказания влияния на становление композиторского мастерства Баха, оказывается его родственник и крупный музыкальный деятель Иоганн Готфрид Вальтер. Будучи, вероятно, знакомыми с детства (Вальтер был только на год старше Баха), они начали тесно общаться, как свидетельствуют источники, с 1807 года, с того момента, когда они оба оказываются в Веймаре. Вальтер был тщательным копиистом, его стараниям мы обязаны сохранностью многих произведений Пахельбеля, Букстехуде, Бёма, Рейнкена, да и некоторые произведения самого Баха сохранились в его копиях (например, с третьей по десятую вариации хоральной партиты “Ach, was soll ich Sünder machen”, органные хоралы). Сам Вальтер является автором огромного количества органных хоральных обработок, среди которых находим 13 хоральных партит. Американский органист и исследователь Грэм Барбер считает, что использование Вальтером «ритурнельного принципа», который мы находим, например, в обработке хора “Herzlich lieb hab ich dich, o Herr”, является неким новаторством, хотя и имеет свои корни в виртуозных педальных соло Букстехуде, Любе-

ка и Бёма, однако служит другой цели. Вальтер вводит ритурнели поочередно с фразами хорала, добиваясь при этом не только цельности композиции, но также и создавая определённый контраст, ритурнельный материал может проникать в контрапункт, сопровождающий проведение кантуса [См. 5]. Эти же приёмы мы найдём и у Бёма, и у Баха.

Жанровый состав клавирной музыки Георга Бёма разнообразен. Это десять хоральных партит⁸, одиннадцать сюит, девять хоральных прелюдий, Каприччио d-moll, Хоральная фантазия на тему “Christ lag in Todesbanden”, три прелюдии — C-dur, d-moll и a-moll и Прелюдия, фуга и постлюдия g-moll.

Попробуем разобраться, какие влияния испытывал Бём как композитор, представитель Тюрингской школы. Прежде всего, это северо-немецкие веяния. Будучи юношей, Георг часто совершал вместе со своим отцом поездки в Ордруф, чтобы послушать ордруфского кантора Иоганна Хайнриха Хильдебрандта, который был одним из многочисленных учеников семейства Бахов, оказавшим влияние на Бёма [См. 7]. Как принято утверждать, позднее Бём брал уроки у Рейнкена и Букстехуде, а поездки в Готу познакомили его с музыкой Шютца, Шайна, Хаммешмидта, Розенмиллера. Все эти композиторы славились своими обработками хоралов в традиционном контрапунктическом квазимотетном стиле, который в северной Германии утвердился благодаря трём знаменитым предшественникам — Свелинку, Самюэлю Шайдту и Михаэлю Преториусу.

Второе достаточно сильное влияние на Бёма оказали французские композиторы, со стилем письма которых он, возможно, мог познакомиться ещё в студенческие годы в Йене, где в



придворном театре давали французские оперы. С бóльшим основанием можно утверждать, что Бём достаточно хорошо познакомился с французским оперным искусством во время своего трёхлетнего пребывания в Гамбурге. Оперой в Гамбурге в то время руководил Сигизмунд Куссер, ученик Люлли, и, естественно, оперы последнего ставились в Гамбурге регулярно. Получив пост органиста в Люнебурге, Бём, видимо, не порвал с французской традицией, так как одним из учителей, преподававшим танец в Люнебургской Риттеракадемии, был француз Томас дё ля Сель. «Находящийся поблизости от Люнебурга Ганновер славился концертами французской музыки в исполнении оркестра под управлением Фаринелли и Вентури, а придворный органист Иоганн Коберг — исполнением французских сюит со всем их обилием украшений» [7. Р. 12]. Ещё одно влияние, которое, как мы можем это заключить из стиля его произведений, испытал Бём, — итальянский оперный стиль. В Гамбургской опере ставились не только французские, но и итальянские оперы, например, Агостино Стеффани [См.: 7]. С другой стороны, в Готе Бём учился у Вольфганга Михаэля Милиуса, который был так называемым музыкальным внуком Кариссими. Хотя итальянские влияния на стиль Бёма прослеживаются в наименьшей степени.

Мы сконцентрируем своё внимание на хоральных партитах Бёма. Это произведения во многом новаторские по форме и содержанию, хотя, конечно, никто не станет отрицать влияния предшествующих поколений европейских

композиторов на творчество Бёма. В партите на уже знакомую нам тему хорала “Auf meinen lieben Gott” Бём предстаёт поистине «ниспровергателем основ». Начинается и заканчивается произведение импровизационными токатообразными эпизодами, что цементирует форму, с одной стороны, а с другой, по нашему мнению, делает проблематичным исполнение её в рамках практики *alternatim*. С другой стороны, эта партита могла быть «пригодна» для исполнения на вход и на выход из церкви и во время причастия. В этой партите мы находим сплав ритмо-танцевального начала с полифоническими изысками и свободной работой с кантусом. Достаточно взглянуть на бициний третьего версета, чтобы понять, каким талантом надо было обладать, чтобы снабдить голос сопровождения имитациями на огромном расстоянии (2 октавы)⁹ при «задыхающемся», рваном кантусе со свободными вставками, уводящими от плавного течения хорала, комментируя таким образом текст хорала о страданиях и о смерти как избавлении. Первая строфа хорала гласит «На моего любимого Бога уповаю я в страданиях и нужде. Лишь Он спасёт меня от невзгод страданий и нужды. Он предотвратит мои несчастья. Все в Его руках»¹⁰. Бём, следуя за текстом хорала, изменяет структуру мелодии, «вводит в неё новые фрагменты, выстраивая тем самым кульминационное нарастание. Сопровождающий фактурный пласт превращается в самостоятельный по тематическому значению ритурнель и выдвигается на первый план» [1. С. 192] (см. примеры 6–8).

6

Г. Бём. Хоральная партита “Auf meinen lieben Gott”. Начало

The image shows the beginning of a chorale partita by Georg Böhm. It consists of two systems of musical notation. The first system is labeled "Versus 1" and "forte". The music is written in G major and 3/4 time. The texture is highly rhythmic and polyphonic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The second system continues this intricate texture.

7 Г. Бём. Хоральная партита "Auf meinen lieben Gott". Заключительный эпизод

8 Г. Бём. Хоральная партита "Auf meinen lieben Gott". Versus III, тт. 5–20

Из десяти хоральных партит Бёма в пяти в названиях вариаций употреблено слово *Versus*. В целом, эти сочинения отличаются приверженностью к полифоническому складу, небольшим количеством знаков мелизматика, в их составе зачастую есть вариация, написанная в жанре бициния с предписанием исполнять её

на двух разных мануалах, в них также есть вариация с облигатной педалью. Можно предположить, что эти партиты были предназначены (или, по крайней мере, вполне подходили) для исполнения в церкви. В четырёх партитах для названия вариаций употреблено слово *Partita* и в одной — *Variatio*. Стиль письма в этих пар-

татах больше похож на идиоматический кла-весинный, то есть мы видим большое количество знаков орнаментики (во французском стиле), гаммообразные пассажи, ломаные октавы арпеджио и тому подобное. Склад чаще всего близкий к гомофонно-гармоническому. Всё это, естественно, указывает на большую «привязку» к струнно-клавишным инструментам, если бы не одно исключение. Вариации в партите на тему “Freu dich Sehr o meine Seele” названы Partite, что, как мы предположили, указывает на их светскую «принадлежность», однако последняя, двенадцатая партита этого цикла имеет педальную партию и предписание “a 2 Clav. et Pedale”, что относит её к органному репертуару. Можно было бы предположить, что педальная партия по каким-то обстоятельствам выписана на отдельной строчке переписчиком, так как рукописей Бёма не сохранилось, однако две нижние строчки невозможно исполнить одной левой рукой по причине слишком широких интервалов и, самое главное, мелодия хора здесь помещена в средний голос, что предполагает три разных звуковых пласта (см. пример 9).

На практике мы однако можем наблюдать, как органисты с удовольствием исполняют все без исключения партиты Бёма. И они замечательно звучат на органе!

Иоганн Себастьян Бах обратился к жанру хоральной партиты единственный раз в своей жизни, в ранней молодости, если не сказать, в юности. Все четыре сета партит исследователи относят к годам, проведённым в Люнебурге или Арнштадте. Это партиты “Christ, der du bist der helle Tag” BWV 766, “O Gott, du frommer Gott” BWV 767, “Sei gegrüßet Jesu gütig” BWV 768 и “Ach, was soll ich Sünder machen” BWV 770. По поводу последней из упомянутых у исследователей были сомнения в авторстве Баха. Шпитта, например, считал, что этот опус не принадлежит перу великого композитора. Однако, в настоящее время, сомнения развеяны. Некоторые учёные также полагают, что партита на тему хора “Sei gegrüßet Jesu gütig” носит черты более зрелого письма, кроме того, в ней единственной присутствуют вариации с педалью, и поэтому, возможно, она была переработана Бахом позднее, в Веймарский период. Но доказательств этой гипотезе найти пока не удаётся. Известно также, что партиты “O Gott, du frommer Gott” BWV 767 и “Sei gegrüßet Jesu gütig” (в неполном виде) дошли до нас в копии, выполненной рукой ученика Баха Иоганна Людвиг Кребса¹¹. Ещё один прижизненный список партиты. BWV 767 принадлежит Иоганну Готлибу Преллеру¹². Партита “Ach, was soll ich Sünder machen” BWV 770 за исключением

The image shows a musical score for Partita 12, measures 8-12. It is written in G major and 3/4 time. The score is presented in a grand staff with a treble clef on the top line and a bass clef on the bottom line. The word "Choral" is written in the middle of the first system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

первого нотного листа сохранилась в копии Вальтера. Имена остальных прижизненных копиистов неизвестны. И Кребс, и Вальтер были копиистами высокого класса, поэтому, вероятно, их копии наиболее близки к оригиналу, содержат наименьшее количество ошибок, и мы можем им практически полностью доверять.

Переняв многое из того, что было наработано предшественниками, Бах поднял уровень жанра хоральной партиты на новую высоту, а партиту на тему хорала “Sei gegrüßet Jesu gütig” многие исследователи склонны считать кульминацией жанра [См.: 6. Р. 182]. Если мы будем сравнивать отдельные вариации из баховских партит с аналогичными сочинениями Пахельбеля, Вальтера, Бёма, то мы отыщем много общего, начиная с определённых композиторских техник (работы с *cantus firmus*, колорированным хоралом, использования мелодико-гармонического склада, трио-фактуры, приёма предумышленной и т. д.) и заканчивая нахождением сходных построений и интонаций. Всё это свидетельствует о необычайном внимании и вдумчивом изучении Бахом творений своих предшественников и современников, о той колоссальной самообразовательной работе, которую он скрупулёзно проделывал, начиная с самых юных лет, на протяжении всей жизни.

Но Бах не был бы гением, если бы не взрастил нечто новое, доселе невиданное на щедро удобренной почве. И здесь мы бы хотели коснуться формообразования в баховских хоральных партитах и использования музыкально-риторического контекста главным образом на примере хоральной партиты BWV 768.

Текст хорала авторства немецкого сочинителя гимнических духовных текстов Кристиана Кеймана был впервые напечатан в 1663 году, количество версов тогда составляло пять, в первых трёх из которых повторялись две последние строчки: “Lass mich deine Liebe erben und darinnen selig sterben” («Разрешите мне унаследовать твою любовь и счастливым умереть»¹³), а в четвёртом и пятом текст повторяющихся строчек был несколько изменён. В 1666 году в Сборнике духовных песен, изданном в

Готе, находим ещё два добавочных куплета, где отсутствуют повторяющиеся заключительные строчки. Мы не можем с уверенностью сказать, на какую из двух версий опирался Бах, однако количество вариаций ни в начальной, ни в конечной версии баховской партиты не равно ни пяти, ни семи. Вообще, постановка вопроса о том, мог ли Бах следовать количеству версов в текстах хоралов, создавая свои хоральные партиты, по-нашему мнению, не заслуживает отдельного рассмотрения, так как лишь в одной из партит, а именно в “Christ, der du bist der helle Tag”, Бах пишет семь вариаций в соответствии с семью куплетами хорального текста.

Что касается условий бытования хоральных партит, как баховских, так и его предшественников и современников, нам близка позиция П. Вильямса, который считает, что они могли исполняться в церкви на вход, выход и во время причастия целиком, отдельные вариации в условиях практики *alternatim*, а партиты на хоралы вечерней молитвы, Великого поста могли служить для домашнего музицирования [См.: 11. Р. 499].

Темой выбранного нами для анализа цикла является славление Иисуса, принявшего жертвенную смерть во спасение человека, что в полной мере отражается в первом verse стиха.

Sei gegrüßet, Jesu, gütig	Будь проставлен, Иисусе,
über alle Maß sanftmütig,	Ты безмерно милосерден!
ach! wie bist du so	Ах, смертельно Ты изра-
zerschmissen	нен,
und dein ganzer Leib	И Твоё разбито тело!
zerrissen?	
Lass mich deine Liebe	Я Твою любовь приемлю,
erben	
und darinnen selig sterben.	С ней блаженно мир покину.
	(Пер. М. А. Сапонова ¹⁴)

Как нам представляется, Бах опирался именно на этот фрагмент текста, содержащий в себе самую суть события и последующее значение его для человечества. Здесь мы находим чрезвычайно концентрированный сплав страдания Богочеловека, сочувствия этому страданию простого человека, его умиротворение и бла-

гость от причастности к Господней любви и готовность умереть в мире.

Композиция хоральной партиты BWV 768 сложилась не сразу. Сначала цикл представлял собой последовательность четырёх вариаций¹⁵, в окончательной редакции они получили номера I, II, IV, X. Партита в этой редакции представляется нам стройной, логически и композиционно выверенной структурой, в которой последовательно воплощена идея жертвенной любви и её прославление в финальной 11-й вариации.

Каждый приступающий к этому раннему шедевру Баха будет находить свои ассоциации и соответствия своим интимным представлениям о Божественном начале, его воплощении в Иисусе и вообще о всей евангельской истории. Одно несомненно: рассказывая эту историю, делясь с миром её принятием с помощью языка музыки, Бах делал это со всем трепетом своего сердца. Поэтому музыка партиты крайне эмоциональна, выразительна, чего можно было в те времена достичь, как мы знаем, с помощью употребления, прежде всего, музыкально-риторических фигур, языка гармоний и интонации.

Попробуем продемонстрировать нашу идею на конкретных примерах. Во-первых, хотелось бы привлечь внимание к тому немаловажному факту, что самое страшное слово в первом

версете текста — *zerrissen* (буквально: растерзан) почти в каждой вариации комментируется жёстким неприготовленным задержанием (см. пример 10). Риторические фигуры, хотя толкование некоторых из них может отличаться вплоть до полной противоположности, также немало скажут нам о намерениях автора. И здесь хотелось бы отметить ещё одну характерную особенность баховского письма в этой партите — использование чаще одной комментирующей фигуры (максимум двух) на протяжении одной вариации, приём, который будет доведён Бахом до своего апогея в Органной книжке. Три особо выразительные фигуры отметим в этой связи — фигуру *hiperbaton* в вариации III, фигуру типа *exclamatio* с последующим задержанием в вариации VI и фигуру *circulatio* в вариации VIII. Вариация VI находится в середине цикла и посвящена, по-нашему мнению, изображению момента преодоления смертных страданий Иисуса на кресте. Фигура, комментирующая этот кульминационный момент, в несколько изменённом виде встречается в хоральной прелюдии “Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand” («Иисус Христос, Спаситель наш, Тот, что смерть победил») BWV 626. Скачки вверх на разные интервалы (преимущественно на кварту) могут символизировать духовную силу Христа (см. примеры 10, 11).

10 И. С. Бах. Хоральная партита “Sei gegrüßet Jesu gütig”, вариация VI, тт. 1–3



11 И. С. Бах. Хорал “Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand” BWV 626, тт. 1–3



Фигура, состоящая из разложенного аккорда с задержанием последней ноты и возвратного поступенного движения, сопровождающая поочередно во всех голосах мелодию хорала в вариации II, напоминает своего рода покачивание и может символизировать детство Иисуса. Фигура *hiperbaton* в верхнем голосе бициниума третьей вариации, в котором «растворён» кантус, привносит элемент тревожности.

В восьмой вариации мы видим фигуру *circulatio*, проводящуюся во всех голосах, не исключая и верхний, по большей части отведённый для сольного голоса (см. пример 12).

Точную реплику этой фигуры мы находим в Бранденбургском концерте № 3, BWV 1048 (см. пример 13).

Однако аффект, производимый этой фигурой в одном и другом случае, будет различаться. В Бранденбургском концерте — это, несомненно, радостное чувство, что подчёркивает авторское обозначение *Allegro*, мажорная тональность, а также весьма традиционное для

такого изложения обозначение размера — 12/8. В случае с хоральной партией нам видится другой аффект, на что наталкивает, во-первых, минорное наклонение, во-вторых, размер 24/16, подразумевающий более спокойный темп, чем в концерте. И, наконец, если мы посмотрим на тот момент, где в кантате встречается слово *zerrissen*, то опять найдём здесь весьма жёсткое для слуха (даже современного!) звучание — тритон через две октавы (см. пример 14, начало т. 9). Возможно представить себе печальное кружение ангелов над распятым Христом. Впрочем, каждый волен фантазировать.

Вариация 10 — «небесная» сарабанда с её «анapestным» рисунком в остином басу, имитируемом верхним голосом, в котором он колоризируется с помощью *figura corta*, «виснувшие» секунды в последней строке хорала на словах “und darinnen selig sterben”, перекликающиеся с соответствующим местом в Вариации 6, — всё свидетельствует о второй, тихой кульминации цикла.

12 И. С. Бах. Хоральная партита “Sei gegrüßet Jesu gütig”, вариация VI, тт. 1–2



13 И. С. Бах. Бранденбургский концерт №3, BWV 1048, тт. 1–2

3. Allegro



И, наконец, заключительная 11-я вариация — настоящая *Gloria*. «Будь прославлен, Иисусе», пятиголосное мощнейшее славление в полный голос авторского *organo pleno*, и, с другой стороны, арка первоначальной констатирующей гармонизации хоральной мелодии.

Этим, если можно так сказать, жизнеутверждающим аккордом завершается развитие жанра хоральной партиты.

Примечания

- 1 Иоганн Амброзиус Бах был видным музыкантом. В 1672 году он представил городской публике Айзенаха на Пасху «музыку с органом, скрипками, голосами, трубами и военными барабанами», чего в бытность других канторов и городских музыкантов не случалось» [8. Р. 31].
- 2 Георг Бём (1661–1733) родился недалеко от Ордруфа, в Хохенкирхене. Учился игре на органе у своего отца, органиста местной церкви. В юные годы Бём посещал латинскую школу в Гольдбахе и гимназию в Готе. В обоих городах были канторы и органисты, обучавшиеся в своё время у членов семейства Бахов, которые могли оказать влияние на юного Бёма. В 1684 году Бём поступил в университет в г. Йене, однако история умалчивает о том, на какой факультет, и вообще, чему он там обучался. Около 1693 года мы находим Бёма уже в Гамбурге, городе с замечательными музыкальными традициями, где в то время функционировал оперный театр, в котором ставились итальянские и французские оперы. В церкви св. Екатерины, за великолепным четырёхмануальным органом музицировал великий Иоганн Адам Рейнкен. Возможно, Бём брал уроки у Рейнкена и у Букстехуде, который работал неподалёку, в Любеке. В 1697 году Бём становится органистом церкви св. Иоанна в Люнебурге, пост, который он сохранил до своей смерти.
- 3 Точной датировки этих произведений не существует. Швейцер относит их к 1700 году с оговоркой: «Возможно, что первые две партиты и 1, 2, 4 10-я вариации третьей (g-moll) возникли ещё до 1700 года. Третья партита закончена позже, должно быть, после 1703 года» [См.: 3. С. 666]. Швейцер никак не объясняет это своё предположение.
- 4 Ян Питерсзон Свелинк (1562–1621) — нидерландский композитор, органист, педагог. Известен более всего своими композициями для органа в жанрах фантазии, токкаты, вариаций.
- 5 Возможно, эти сведения устарели. В настоящее время авторству Свелинка приписывают не более 4 хоральных партит.
- 6 Франц Тундер (1614–1667) — представитель северонемецкого барокко.
- 7 Иоганн Пахельбель (1653–1706). Немецкий органист и композитор. Родился в Нюрнберге, обучался игре на органе и композиции у Иоганна Пренца, ученика Иоганна Каспара Керля в Ренегсбурге. Исполнял обязанности второго органиста в соборе св. Стефана в Вене. Впоследствии, живя в Эйзенахе, сблизился с семьёй Иоганна Амброзиуса Баха. Обучал музыке его детей, в частности, Иоганна Кристофа.
- 8 На самом деле — девять, так как одна из партит написана не на хорал, а на духовную песню “Jesu du bist allzu schöne”.
- 9 Возможно, по нашему мнению, описать этот приём как риторическую фигуру *hyperbaton*, придающую музыкальному высказыванию особую экспрессию.
- 10 Перевод автора статьи.
- 11 Иоганн Людвиг Кребс родился в семье органиста Иоганна Тобиаса Кребса. Один из самых известных учеников И. С. Баха. Талантливый органист и композитор, автор органных хоралов, мотетов, сонат для клавирина и флейты.
- 12 Иоганн Готтлиб Преллер (1727–1786) — немецкий кантор, композитор и землемер. Возможно, был учеником Иоганна Николауса Мемпеля, что можно заключить из двойного авторства рукописи (*Mempel — Preller — Handschrift*), содержащей органные и клавирные сочинения И. С. Баха.
- 13 Перевод автора статьи.
- 14 См. И. С. Бах. Произведения для органа. Уртекст *Neue Bach-Ausgabe*. — Том 1. — М.: Русское музыкальное издательство, 2005. — С. XXXVIII.

11. Williams P. The Organ Music of J. S. Bach. — Cambridge: Cambridge University Press, 2003. — 614 p.

Список литературы

References

1. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: учебное пособие / [Л. Березовская и др.; редакторы М. Воинов, Е. Кривицкая]; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — 2-е изд., доп., испр. — М.: Музиздат, 2008. — 862 с. [Iz istorii mirovoj organnoj kul'tury XVI–XX vekov: uchebnoe posobie / [L. Berezovskaja i dr.; redaktory M. Voinov, E. Krivickaja]; Mosk. gos. konservatorija im. P. I. Chajkovskogo. — 2-e izd., dop., ispr. — M.: Muzizdat, 2008. — 862 s.]
2. *Форкель И. Н.* О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха [пер. с нем.: В. Ерохин]. — М.: Классика XXI, 2008. — 128 с. [*Forkel' I. N.* O zhizni, iskusstve i proizvedenijah Ioganna Sebast'jana Baha [per. s nem.: V. Erohin]. — M.: Klassika XXI, 2008. — 128 s.]
3. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. Пер. Я. С. Друскина. — М.: Музыка, 1964. — 724 с. [*Shvejcer A.* Iogann Sebast'jan Bah. Per. Ja. S. Druskina. — M.: Muzyka, 1964. — 724 s.]
4. *Apel W.* The History of Keyboard Music to 1700. — Bloomington: Indiana University Press, 1972. — 896 p.
5. *Barber G.* Johann Gottfried Walther (1684–1748). A Tercentenary Tribute // The Musical Times. — Vol. 125. — No. 1702 (Dec., 1984). — P. 721, 723, 725.
6. *Keller H.* The Organ Works of Bach, translated by Helen Hewitt. — New York: C.F. Peters Corp, 1967. — 312 p.
7. *Schuneman R. A.* The Organ Chorales of Georg Böhm. — The Diapason, lxi/4 (1969–70). — P. 12–14.
8. The New Bach Reader: A Life of Iohann Sebasyian Bach in Letters and Documents. — New York: W. W. Norton & Company, 1998. — 551 p.
9. *Tusler R. L.* The Organ Music of Jan Pieterszon Sweelinck. — Bilthoven: A. B. Creyghton, 1958. — 251 p.
10. *Taylor St. de B.* Bach's Chorale Partitas // The Musical Times. — 1955 (Jun.). — Vol. 9. — No. 1348. — P. 315–317.