

## ПАССАКАЛИЯ БУКСТЕХУДЕ: МУЗЫКА, ЧИСЛО, МИСТИКА

В статье рассматривается символика чисел и интонационных «ходов» в Пассакалии Д. Букстехуде. Подобные наблюдения приближают к пониманию замысла произведения; приводятся замечания по нескольким трактовкам Пассакалии.

*Ключевые слова:* пассакалия, число, мистика, интонационные фигуры, трактовка.

Пассакалия ре минор Дитриха Букстехуде (ВухWV 161) принадлежит к числу наиболее известных и исполняемых сочинений в репертуаре современного органиста. Всякий, кто берется представить его на концертной эстраде, не может не ощутить (может быть, даже не задумываясь о том специально), что произведение это уникальное, полное тайн<sup>1</sup>. Как справедливо указывает М.Л. Насонова, обращение к данному жанру заметно выделяет наследие этого композитора на фоне творчества его коллег – органистов северонемецкой школы эпохи барокко [5]. Также перу Букстехуде принадлежат две чаканы, до минор и ми минор (ВухWV 159, 160); оригинальное обозначение *Ciaccona* несут также четыре кантаты мастера (ВухWV 57, 69, 70, 92)<sup>2</sup>. Техника *basso ostinato* широко используется и в «свободных композициях»: в заключительных частях органных прелюдий ВухWV 137 (C-dur) и ВухWV 148 (g-moll), во вступительном разделе прелюдии ВухWV 149 (g-moll), практически в каждом из двух опусов камерных сонат Букстехуде.

Напрашивается мысль о том, что использование остиной техники у Букстехуде связано не только с формальной стороной творчества великого композитора, но и с тем смыслом, который он вкладывал в свои сочинения. Известно, что органист Мариенкирхе был образованным человеком, другом известного музыкального теоретика Андреаса Веркмейстера. Организуя свои крупные инструментальные произведения, не связанные со словесным текстом, он вполне мог «зашифровать» в их конструкции определенные философские и космологические представления, что было распространенной практикой в его эпоху.

Речь идет, прежде всего, о характерной для язычества, в частности античного, идее о цикличности развития мировых процессов, которую легко можно связать с остиной техникой, то есть с повторением одной и той же музыкальной темы, ее постоянным возвращением «на круги своя»<sup>3</sup>. В культуре XVII века сосуществовали и в ряде случаев сочетались друг с другом две парадигмы течения времени: с одной стороны, представление о круговороте вечного космоса (прежде всего, в таком влиятельном интеллектуальном течении, как платонически окрашенная астрология), с другой – усилившиеся эсхатологические настроения, генетически присущие христианству. XVII век в Западной Европе – трагическая эпоха; он существенно превзошел предыдущие по количеству смертей от войн, голода и чумы. Осознание конечности человеческой жизни стало особенно острым; в воздухе витало предчувствие конца света<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Наиболее полно и всесторонне эти «тайны» Пассакалии освещены в большой работе органиста Д. Ушакова [6], в которой речь идет и о космических, и о мистических, и о марианских, и о возможных христологических прочтениях Пассакалии, а кроме того, дается ряд ценных наблюдений над собственно музыкальным текстом этого сочинения.

<sup>2</sup> По сути «чаканами» являются также кантаты ВухWV 38 и ВухWV 62, которые вместе с четырьмя произведениями, открыто названными соответствующим образом, Керала Снайдер рассматривает как особую жанровую разновидность вокально-инструментального творчества Букстехуде [16].

<sup>3</sup> Представление о циклическом характере течения времени глубоко укоренено в европейской культуре, в том числе в позднейшие времена. В частности, оно преломилось в известном учении Фридриха Ницше о «вечном возвращении» (то есть о «безусловном и бесконечно повторяющемся круговороте всех вещей» (Ессе homo; XV, 65)); в XX столетии укажем на культурологическую концепцию румынского историка религий Мирче Элиаде, в работе которого «Миф о вечном возвращении» (1949) описываются «ужас» современного человека перед историей и его склонность к бегству от нее.

<sup>4</sup> Время стало роком для барочного человека: важное техническое изобретение эпохи, часы, стали подлинным культурным открытием – символом того, как отмеряется время уходящей жизни, где каждое мгновение сочтено.

Естественно, это не могло не отразиться и в барочной музыке. Сейчас уже не вызывает сомнений интерес Букстехуде к астрономическим процессам, не могли мимо него пройти и эсхатологические настроения современников<sup>1</sup>. Заметим, что «циклизм» остигатных вариаций получает у него двойную трактовку. В обеих соль минорных органнх прелюдиях (появляясь в разных разделах, но оба раза – в кульминациях) она звучит почти что по-баховски: трагически, как символ непреложной истины, символ смерти. Наоборот, целиком остигатные сочинения Букстехуде (будучи также написаны в миноре) не производят подобного эффекта – скорее своим течением они отражают космический порядок, в рамках музыкальной композиции связанный главным образом с имманентной числовой упорядоченностью формы.

Таким образом, трактовка остигатных органнх композиций Букстехуде, и прежде всего знаменитой Пассакалии, неизбежно направляет исследователей к вопросу об их числовой конструкции<sup>2</sup>. Наличие таковой в этом произведении не подвергают сомнению даже принципиальные противники поисков числовой символики в музыке барокко: тема из *семи* нот проводится в Пассакалии ровно *семь* раз в каждом из *четырёх* разделов, обрамляющихся тонально (d–F–a–d). Причем это только «видимые» нами числа: вместе с ними музыковеды находят в этом сочинении и другие — например, 28 (7×4) (общее количество проведений темы), 11 (сумма двух основных «ключевых» чисел (7+4=11) и одновременно количество нетематических тактов), 49 (7<sup>2</sup>) (количество басовых нот в каждом разделе<sup>3</sup>) и т.д. Невозможно согласиться с категоричным утверждением Стефена Аккерта, будто пропорции в сочинениях Букстехуде не означают ничего, кроме самих пропорций [7]. Барочное искусство с его видением мира как знаковой символической системы естественно наталкивает нас на духовно содержательные интерпретации чисел, скрытых в музыкальных сочинениях<sup>4</sup>. Немалое число интерпретаций Пассакалии в подобном духе не вызывает удивления: язык барочной культуры, в том числе и числовой, *полисемантичен*: если мы обратимся за символическими значениями чисел к разным барочным трактатам, то убедимся в многообразии интерпретаций одних и тех же чисел<sup>5</sup>. Числовые теории XVII века основывались на самых разных источниках: антично-космологических, христианско-аллегорических, каббалистических, астрономических. Пассакалия Букстехуде – яркий пример того, как, казалось бы, исключаящие друг дру-

<sup>1</sup> Существуют свидетельства того, что подобные настроения были распространены непосредственно в Любеке и, возможно, получили отражение в музыкальном искусстве. Сошлемся, в частности, на гипотезу Виталия Жданова, который считает, что хоральная кантата *Wend' ab deinen Zorn* Франца Тундера (предшественника Букстехуде на посту в Мариенкирхе) создана на волне апокалипсических настроений, которые усугубились после появления на небе в 1664 году «большой и ужасной» кометы [45]. В основе кантаты лежит «дьявольское число» 666: она состоит из шести частей, написана для шести инструментов и шести голосов, в 1666 году.

<sup>2</sup> Относительно применения остигатной техники в органном творчестве Букстехуде в целом важное наблюдение принадлежит М. Л. Насоновой, отмечающей особую роль семерки в целом ряде сочинений мастера: «7 раз проводится басовая тема в Чаконе из Прелюдии C-dur ВухWV 137; во вступительном разделе Прелюдии g-moll ВухWV 149 басовая тема из 7 нот звучит семикратно (последний раз – в сокращенном виде). Оба опуса ансамблевых сонат Букстехуде включают в себя по 7 произведений. Наконец, напомним знаменитое сообщение Маттезона в “Совершенном капельмейстере”, что семь клавирных сюит Букстехуде (ныне утраченных) “искусно отражают природу и свойства планет”» [5].

<sup>3</sup> Данное наблюдение, принадлежащее Карлу Вурму, в дальнейшем будет подвергнуто нами сомнению: в реальности число басовых нот каждого раздела – не 49, а 50 (в каждом седьмом проведении темы добавляется еще одна нота).

<sup>4</sup> Аналогичное явление – наличие недоступного для непосредственного восприятия смыслового уровня в литературных произведениях барокко (прежде всего, в немецком барочном романе), — всесторонне осмыслено А. В. Михайловым [4].

<sup>5</sup> Перечислим важнейшие источники наших знаний о барочной числовой символике: трактаты «Оккультная философия» Корнелия Агриппы, «История двух миров» Роберта Фладда, «Таинства чисел» Пьетро Бонго, «Библейский математик» Иоганна Шмидта, «Универсальная Музургия» и «Арифмология» Атаназия Кирхера, «Подробное руководство по музыкальной математике» и «Парадоксальные рассуждения о музыке» Андреаса Веркмейстера, «Математические и философские наслаждения» Георга Филиппа Харсдёрффера и Даниэля Швентера. В современной научной литературе предпринимаются попытки создания на их основе так называемых числовых словарей, суммирующих различные интерпретации чисел [9]. Подобные лексиконы полезны как источник сведений, но не решают проблемы применения имеющихся у нас знаний о числовых представлениях людей в эпоху барокко для интерпретации конкретных музыкальных произведений.

га числовые трактовки в лучших традициях барочной «эkleктики» вполне могут сосуществовать друг с другом. Разбирая имеющиеся число-символические «прочтения» сочинения и предлагая свои собственные наблюдения, мы будем придерживаться следующей установки: числовая символика не может быть самоцелью, а должна выводиться из музыкального текста и им же обосновываться.

### «Христос-Космократор» или «лунная Мария»?

Хронологически первая попытка развернутой интерпретации числовой символики Пассакалии принадлежит Карлу Вурму: в качестве «ключа» к данному произведению, равно как и к баховскому циклу Прелюдия и fuga до мажор BWV 547, ученый использует образ «античного Христа», Христа-Космократора [19]<sup>1</sup>.

С самого начала трактовка Вурма может показаться небесспорной, ибо подобное истолкование сочинения не вытекает из отмеченных нами выше его важнейших чисел (7, 4, 11, 28, 49). Уж если и предполагать присутствие в Пассакалии образа Христа, то скорее как Распятого Спасителя, чем как Господина Вселенной. В творчестве Букстехуде семерка бывает связана с жертвенной смертью Иисуса на Кресте – в частности, цикл «Страстных кантат» *Membra Jesu Nostri* (BuxWV 75) состоит из 7 частей, по числу Ран Христовых. Четверка считается числом концов креста. Очевидно, что крестообразна и сама тема Пассакалии. Вурм же идет в своих поисках числовых шифров и смыслов совершенно в ином направлении: большое значение ученый придает подсчету долей (при записи сочинения в размере 3/2 это, соответственно, половинные ноты). При этом, вслед за Аккертом, он отделяет «костяк» Пассакалии (те такты, где проводится тема) от «дополнительных», нетематических фрагментов (к ним относятся три «переходных» раздела, включающие в себя каденции и мануальные проигрыши, а также заключение пьесы). В результате в каждом разделе так называемого базиса Пассакалии Вурм насчитывает 84 доли (7 проведенный темы × 12 долей): поскольку разделов четыре, в целом мы получаем 336 (84×4) долей.

Что касается нетематических фрагментов, общее количество долей в трех «переходных» разделах – 27 (3<sup>3</sup>); соответственно, протяженность каждого из них – 9 (3<sup>2</sup>) долей. Заключительная каденция четвертого основного раздела занимает 4 доли, а начальная пауза перед началом сочинения – еще 2 доли. В итоге Вурм получает 33 доли (27+4+2) в «дополнительных» разделах.

В обнаруженных им числах ученый усматривает многообразную религиозную символику:

Числа 9 (3<sup>2</sup>), и 27 (3<sup>3</sup>) связаны с «тройкой» – символом Троицы (также 9 – это число ангельских хоров, а 27 – сумма книг Нового Завета).

336 Вурм представляет как 112×3. А 112 оказывается «гематрией», то есть числовым эквивалентом слова CHRISTUS (3+8+17+9+18+19+20+18)<sup>2</sup>.

33 соответствует числу лет, прожитых Христом в земной жизни.

Особо выделяет Вурм четвертый раздел Пассакалии, находя число-символический смысл в чередовании в нем триольных и квартольных фигур. Триольное движение встречается в 13 тактах с 39 (3×13) триольными фигурами: первые восемь тактов (24 триольные фигуры), такты 8–11 (12 фигур), а также такт 24 (3 фигуры). Цифра 13, согласно Вурму, может указывать на Христа и апостолов.

<sup>1</sup> Космократор («Владыка Космоса», от греч. kratos – «сила», «господство», «власть») – термин, перешедший в христианство из античного язычества, где «космократорами» именовались планетарные боги: Крон (Сатурн), Зевс (Юпитер), Арес (Марс), Гелиос (Солнце), Афродита (Венера), Гермес (Меркурий) и Селена (Луна). В раннем христианстве место всех этих божеств занял Христос – в его образе для отцов церкви соединились главные космические символы античности; таким образом, образ «Христа-Владыки Космоса» сыграл примиряющую роль между древней астрологической традицией и христианством.

<sup>2</sup> Первым на данное соответствие обратил внимание Фр. Сменд в работах, посвященных Торжественной мессе И.-С. Баха. Считаю также необходимым предупредить читателя, что в ряду буквенно-числовых соответствий девятке в эпоху Барокко сопоставлялись сразу две буквы латинского алфавита (i/j), что оказывает влияние на числовые значения всех последующих литер.

В том же заключительном разделе Вурм обращает внимание и еще на одну любопытную закономерность: в фактуре выделяется фигура октавного «биения», которая может ассоциироваться со звучанием карильона или даже непосредственно с тиканием часов. Первая группа медленно тремолирующих октав состоит из **11** таких фигур (такты 9–10 данного раздела), вторая группа – из **14** (такты 16–18); две последние группы (исполняемые, соответственно, левой и правой руками, такты 21–22 и 25–26) включают каждая по **12** октавных скачков. Общая сумма октавных «биений», **49** ( $7^2$ ), таким образом, равна количеству басовых тематических нот в данном разделе.

Однако наиболее важное значение Вурм придает числу **84**: именно данное число, по мнению исследователя, является решающим доказательством того, что вся Пассакалия является музыкальным символом Христа-Космократора. Данная идея не выводима из текста произведения или из какого-либо известного нам барочного трактата, однако она является по своему естественной и логичной в контексте истории исследования числовой символики барочной музыки, у истоков которого стояло одно из открытий знаменитого немецкого ученого Фридриха Сменда. Будучи одним из главных авторитетов своего времени среди исследователей Торжественной мессы И.-С. Баха си минор, Сменд обратил внимание на поразительные числовые закономерности второго номера «Символа веры» – хора *Patrem omnipotentem*. В партитурном автографе данного сочинения (D В Mus. ms. Bach P 180) в конце соответствующего номера выставлено число его тактов – 84<sup>1</sup>. Обратив на него внимание, Сменд считал, что текст данного номера мессы состоит из 14 слов (14 – гематрия фамилии Bach), записанных при помощи 84 букв – причем данные значения получаются только благодаря тому, что в начале хора Бах вводит троекратное восклицание *Credo in unum Deum*, уже прозвучавшее в предыдущем номере и, следовательно, не предполагавшее повторения в *Patrem omnipotentem*<sup>2</sup>. Символику числа 84 Сменд трактовал как триединство значений: 1)  $6 \times 14$  (число дней Творения  $\times$  гематрия фамилии Бах); 2)  $7(3+4) \times 12(3 \times 4)$  (в христианской символике, по традиции, тройка – число Небес; четверка – число земли); 3)  $41+43$  (гематрия J. S. Bach + гематрия CREDO). По мысли Сменда, с помощью тщательно выстроенной числовой конструкции Бах указывает одновременно на Бога, «Творца Неба и Земли», и на себя, как на творца выдающегося музыкального произведения. Отталкиваясь от наблюдения Сменда, Вурм связывает символику числа 84 с эффектным образом Христа – «Владыки Вселенной» и обнаруживает данную символику в сочинениях, музыка которых, действительно, способна внушить слушателям представление о вечности и величии Космоса.

Сказанное, однако, не отменяет сомнений, которые вызывала у нас концепция Вурма с самого начала ее рассмотрения. Так, исследователь обходит стороной вопрос о том, какое отношение к концепции Христа-Космократора имеют те числа, которые напрямую организуют форму остинатных вариаций (прежде всего, это 4 и 7). К тому же возникает и другой вопрос – о правомерности экстраполяции наблюдений Фр. Сменда над конкретным фрагментом Мессы Баха на Пассакалию Букстехуде. Даже если считать интерпретацию Сменда правомерной, необходимо было бы объяснить, как аналогичная идея могла прийти в голову Букстехуде (явно не имевшего в виду гематрию BACH или JSBACH), или назвать источники эпохи, в которых число 84 символически трактуется как указание на Бога – Творца Неба и земли (что свидетельствовало бы о распространенности подобной интерпретации данного числа)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См. обсуждаемую пометку в электронной версии автографа, выложенной на сайте [www.bach-digital.de](http://www.bach-digital.de).

<sup>2</sup> Полный текст соответствующего фрагмента (первого члена) Никео-Царьградского Символа веры по церковно-славянски: «Верую во единого Бога Отца, Вседержителя, Творца небу и земли, видимым же всем и невидимым».

<sup>3</sup> На самом же деле, концепция Сменда сегодня подвергается критике с различных позиций. В частности, установлено, что пометка «84» в рукописи Мессы не принадлежит руке самого И.-С. Баха, как это полагал Сменд. По всей видимости, ее внес в манускрипт Иоганн Хайнрих Михел, гамбургский копиист Карла Филиппа Эмануэля Баха, которому рукопись Торжественной мессы досталась после смерти отца [18]. Данное открытие не опровергает концепции Сменда как таковой, однако ряд ученых не приемлет интерпретацию музыки великого композитора с точки зрения каббалистики в принципе, и эту позицию нельзя обойти молчанием. В частно-

Методика подсчетов Вурма, позволяющая получить искомое число 84 в каждом разделе Пассакалии, также не бесспорна. Границы между тематическими и «промежуточными» разделами установлены им антимузыкально: в реальности, заключительные каденции спаяны с последними проведениями темы; для отделения этих каденций и соединения их с мануальными проигрышами (как это делает ученый) мы не видим оснований. Более того, отсчитывать заключительные каденции следует с первой доли предпоследнего такта каждого из разделов, а не с третьей (отдавая в своих выкладках две доли теме, а с третьей начиная отсчет долям каденции, Вурм режет пенультиму баса «по живому»). Таким образом, непредвзятый подсчет долей, учитывающий логику музыкальной формы и ее восприятие на слух, дает в первых трех разделах не 84, а 87 единиц, а в заключительном разделе – 88; и не по 49, а по 50 басовых нот (соответственно, меняются и все числовые значения, связанные с количеством долей «промежуточных» разделов).

Нельзя не отдать должное остроумной идее Вурма: положить в основу интерпретации Пассакалии количество долей в данном произведении, – однако при столкновении с неотменимыми законами музыки его изящная концепция обрушивается, словно картонный домик. Но если для кого-то такой финал и будет выглядеть как наглядная иллюстрация тщетности построения любых «красивых» и сложных число-символических концепций, то мы будем придерживаться позиции, заявленной выше: наибольшего доверия заслуживают те ученые, которые приступают к поискам числовой символики без предзаданных идей, руководствуясь, прежде всего, особенностями музыкального текста и логикой музыкальной формы.

Две другие имеющиеся на сегодняшний день расшифровки смысла Пассакалии так или иначе связаны с конкретным местом – церковью св. Марии, где работал Дитрих Букстехуде. Причем в одном случае разгадку нам предлагают искать **внутри** огромного любекского собора, во втором – **снаружи**. Поясним подробнее, что имеется в виду.

Интерпретация букстехудовского сочинения голландским органистом Пита Ки стала уже «классической» [10; 11; 12]. Ее повсеместно цитируют на мастер-классах органистов, в аннотациях к дискам и концертам<sup>1</sup>. Ки находит ключ к пониманию Пассакалии в знаменитых астрономических часах церкви св. Марии<sup>2</sup> (напомним, что Карл Вурм усматривает в октавных ходах последнего раздела Пассакалии конкретное изображение «тикающих» часов)<sup>3</sup>.

Каким же образом подобное устройство могло вдохновить Букстехуде на создание Пассакалии?

---

сти, Ульрих Майер в своей статье приводит ряд цитат из работ лютеранских теологов, включая самого Лютера, свидетельствующих, что обращение к каббалистике было для ортодоксального члена евангелической церкви нереально; по мнению ученого, единственным возможным исключением является гематрия фамилии Bach, однако в богословских целях композитор число 14 не использовал [14]. Вурм полемизирует с точкой зрения Майера, правда, его аргументацию (состоящую в том, что Баха и Букстехуде нельзя считать рядовыми лютеранами) нельзя признать вполне убедительной. Тем не менее на основе художественной практики и теоретических трактатов барокко можно прийти к выводу, что обращение к каббалистике (как в игровых, так и в серьезных, в том числе в богословских, целях) было в это время распространенным явлением и не расценивалось как нечто противоречащее христианской вере; возможно, и позиция лютеранской церкви на сей счет не была столь категоричной, как ее пытается представить Майер с помощью подборки соответствующих цитат.

<sup>1</sup> Краткое ее изложение мы встречаем и в очерке М. Л. Насоновой [5]. Однако, будучи, очевидно, не знакомой с научным первоисточником, исследовательница ссылается на комментарии известного немецкого органиста Харальда Фогеля, неоднократно приезжавшего в 1990-е годы с концертами и мастер-классами в Россию. Можно предположить, что во время одного из таких мастер-классов Фогель и поведал русским студентам о принятых на Западе воззрениях на Пассакалию, не упомянув при этом имени автора концепции.

<sup>2</sup> Астрономические часы в любекской Мариенкирхе (уничтожены во время Второй мировой войны) были построены в 1405 году; впоследствии они несколько раз реконструировались – после пожара в 1407 году и вновь в 1561–1566 годах (соответственно, часовым мастером Матиасом ванн Оссом и мастером Хинрихом Маттесом). Эти часы состоят из трех частей: календарного диска, планетариума и механизма с движущимися фигурами – так наз. *Apostelwerk* (*Kurfürstenwerk*), которые связаны с карильоном и секцией труб. Планетарий включает в себя изображение прибывающей и убывающей Луны.

<sup>3</sup> Хронологически версия Ки появилась раньше, чем вышла в свет статья Вурма. Он упоминает о ней в своей статье о «тайнах» Пассакалии И.-С. Баха [10], однако специальная работа о Пассакалии Букстехуде возникла позже.

Пит Ки полагает, что ключевым числом Пассакалии является 28 – то есть количество дней лунного месяца<sup>1</sup>. С помощью музыкального анализа доказывает, что под четырьмя разделами Пассакалии Букстехуде имел в виду четыре фазы луны: четыре недели, каждая из которых состоит из «семи дней», – представленные семью проведениями темы остинатных вариаций. Второй раздел (олицетворяющий «растущую луну») характеризуется более интенсивными ритмами, чем первый, и появлением пятизвучных аккордов. В третьем («полнолуние») Пит Ки отмечает мощные аккорды в мануалах и более плотное звучание в педали (благодаря модуляции в тональность ля минор), а при третьем и четвертом проведении темы — «праздничные взлеты» (риторическая фигура *anabasis*). Более спокойный (благодаря впервые появляющемуся здесь триольному ритму) четвертый раздел симметричен первому (возвращается основная тональность ре минор). Пит Ки обращает также внимание на использование композитором приема «барочной перестановки»: если в первых трех разделах 7 тем группировались как 4+3, то в четвертом разделе наблюдается обратный порядок (3+4)<sup>2</sup>.

Пассакалия, по версии Пита Ки, демонстрирует, насколько совершенно число 28: оно может быть разделено на 14, 7, 4, 2 и 1 (и к тому же образуется путем сложения этих цифр):

14 – Пассакалия делится на две половины, каждая из которых включает по 14 проведениям темы;

7 – имеется четыре раздела, в каждом из которых по семь проведений темы;

4 – проведения темы в каждом разделе можно сгруппировать как 4+3 (или 3+4);

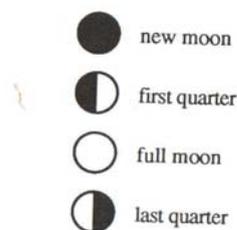
2 и 1 – в каждой группе из трех проведений обнаруживается тенденция к внутренней группировке (2+1).

Достоинства подхода Пита Ки очевидны: его идеи просты, наглядны и хорошо соотносятся с музыкальной структурой Пассакалии. Конечно, доказать, что именно данный образ имел в виду Букстехуде, создавая свой шедевр, невозможно ни сейчас, ни когда-либо в будущем. Однако популярность и востребованность комментариев Пита Ки органистами и любителями старинной музыки абсолютно оправданны.

Автор другой трактовки Пассакалии, превосходно дополняющей идеи Пита Ки, Эдди Мул соотносит произведение с изображением Девы Марии на фронтоне церкви (над словами *in excelsis*), в честь которого любекский храм и был освящен<sup>3</sup>. У ног Марии находится Луна.

Космологический образ Марии мы встречаем уже в Откровении Иоанна Богослова: «И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд» (Откр. 12:1–2)<sup>4</sup>. В космологии эпохи барокко небесным образом

<sup>1</sup> Примерно за это время Луна успевает обратиться вокруг Земли; из-за того, что она наполовину освещена Солнцем, мы можем легко наблюдать смену лунных фаз на небе: новолуние, растущая луна, полнолуние, убывающая луна.



<sup>2</sup> Возможно, таким образом композитор хотел подчеркнуть симметрию «растущей» и «убывающей» Луны. См. также далее наши наблюдения о необычности четвертого раздела и его явном отличии от всех предшествующих.

<sup>3</sup> Статья Мула издана только на голландском языке [14]. Возможно, именно этим и обусловлено то, что идеи Мула известны не в той мере, в которой они того достойны. В частности, остается лишь сожалеть, что статья Эдди Мула не учтена в полной библиографии научных трудов о Букстехуде, подготовленной Международным обществом Дитриха Букстехуде и размещенной на сайте [www.dieterich-buxtehude.org](http://www.dieterich-buxtehude.org).

<sup>4</sup> Интерпретация образа «Жены, облеченной в солнце» как Девы Марии известна с давних пор (первые дошедшие сведения относятся к VI столетию); наибольшее распространение она получила в католической

Богородицы чаще всего выступает именно Луна (в то время как Христос по традиции ассоциируется с Солнцем). Яркое свидетельство тому мы находим на титульном листе атласа «христианского звездного неба» Юлиуса Шиллера, напечатанного в 1627 году в Аугсбурге [17]. Авторы издания ставили своей целью заменить языческие по происхождению названия небесных тел и созвездий на христианские. Вследствие этого вместо античной Венеры с правой от читателя стороны титульного листа изображен (с соответствующим астрологическим символом у ног) Иоанн Креститель, а далее, справа налево, – Иисус Навин (бывший Марс), Илия (Меркурий), Христос (Солнце, в центре христианского «пантеона»), Моисей (Юпитер), Адам (Сатурн). Завершает композицию единственная женщина в этом мужском собрании – Дева Мария (Луна).

Мул обращает внимание на то, что в знаменитом описании чисел Андреасом Веркмейстером в «Музыкальном дискурсе» семерка, в одном из своих символических значений, – число Девы Марии (*numerus virgineus*); на этом основании он строит гипотезу о том, что букстехудовская Пассакалия является ее музыкальной аллегорией. В частности, Мул предполагает, что Пассакалия, возможно, звучала во время вечерни и служила предлюдией к хвалебной песни Девы Марии – Магнификату (подходящей является и тональность – *d-moll*/первый тон), олицетворяя непосредственно Царицу Небес. Во времена Тундера, Букстехуде, Баха прямое и открытое прославление Девы Марии в текстах лютеранских молитв и песнопений было невозможно в силу богословской традиции, восходящей к Лютеру<sup>1</sup>. Ее можно было почитать, но нельзя возвеличивать и обращаться к ней с молитвой; исполняя же Магнификат, лютеране восхваляли Бога через уста Девы Марии, как бы присоединяясь к песни смиренной Его рабы. Вот почему до нас дошло множество лютеранских Магнификатов тех времен, но в кантатах Баха, например, даже в тех, которые предназначены для марианских праздников, нет прославления самой Богородицы. В то же время музыкант мог символически явить нам образ Богородицы в музыке без текста, то есть в инструментальном произведении. Эдди Мул предполагает, что это как раз та ситуация, которую мы наблюдаем в Пассакалии Букстехуде.

### «Семерка» и «четверка»: неисчерпаемость смыслов

Обращение к барочным трактатам – и, в частности, к трактовке в них «ключевых» для Пассакалии чисел 4 и 7 – позволяет сформулировать ряд дополнительных гипотез; потенциально количество их может оказаться бесконечным, и разветвляться они могут в самых разных направлениях. Так, о том, что в произведении присутствует идея размеренного хода времени, можно догадаться и не вдаваясь в детали числовой конструкции Пас-

---

церкви, в контексте присущего католикам почитания Девы Марии. Распространена, в том числе у православных богословов, и другая трактовка этого библейского образа: отождествление Жены с христианской Церковью.

<sup>1</sup> Основопологающей мариологической работой Лютера является «Комментарий на Магнификат» (1721). Наиболее полно и точно специфику почитания Богородицы в евангелической церкви раскрывает следующий пассаж, полемический по отношению к католицизму: «Она не лгала, говоря о своем достоинстве и ничтожности, на которые Бог призрел из чистой милости. Она не приветствует болтунов, которые много проповедуют и пишут о ее заслугах и не видят, как извращают Магнификат, как заставляют Матерь Божью лгать и умаляют Божью благодать. Сколько заслуг приписывается ей, столько же отнимается у Бога и настолько же уменьшается сила Магнификата. Приветствуя Марию, Ангел всего лишь называет ее “благодатная”, говорит, что Господь с ней, что она благословенна между женами. Поэтому те, кто навязывает ей хвалу и честь, делают из нее почти кумира. Они чтят ее и от нее ожидают благ, хотя она сама отвергает это и хочет, чтобы в ней мы славили Бога и через нее обретали уверенность в Божьей милости. Если хочешь истинно чтить ее, не думай о ней одной, но представляй ее себе перед Богом и много ниже Бога, ничтожной, как она сама говорит. Тогда ты удивись безграничной благодати и милости, которую Бог изливает на малых и ничтожных, хранит их и благословляет» [3].

Для нашей статьи также представляет интерес трактовка Лютером образа Девы Марии как Царицы Небес, запечатленного, в частности, в знаменитых латинских гимнах (*Ave Regina caelorum, Regina caeli, laetare* и др.). Богослов не решается вполне отвергнуть его (а значит, лютеранский композитор вполне мог представить данный образ в своем сочинении, не уклоняясь от церковного учения), хотя и призывает к предельной осторожности в трактовке подобных образов: «Слова гимна “Радуйся, Царица Небесная” <...> не могут быть аргументом <...> Нельзя слишком спекулировать ее титулом Царицы Небесной. Конечно, она Царица, но все-таки не богиня, чтобы давать и помогать, какой считают ее взывающие к ней и ищущие в ней прибежище. Она ничего не дает, дает один только Бог <...> Мария не хочет быть идолом» [ibid.].

сакалии; подобная идея сама собой приходит в голову многих слушателей. Конструкция сочинения опирается на числа, издревле связанные с измерением времени: 7 (дней недели), 4 (фазы луны, времени года). Напомним, что Карл Вурм отмечает еще и число 12 (месяцев?) – именно столько долей (половинных длительностей) включает в себя каждое проведение темы<sup>1</sup>.

«Семерка» может ассоциироваться и с семью Днями Творения. Согласно тонкому наблюдению Пита Ки, каждое седьмое, заключительное в соответствующем разделе, проведение темы выделяется на фоне предшествующих: по сравнению с ними оно имеет более спокойный характер; как полагает исследователь, это можно трактовать как указание на Шаббат – седьмой день недели, в который Тора предписывает воздерживаться от работы. Кроме того, заключительные проведения темы на одну ноту и на один такт длиннее предыдущих: первые 6 проведений квадратны, но оканчиваются неустойчиво, на D, седьмое же занимает 5 тактов, заканчиваясь устойчиво, на G<sup>2</sup>.

Астрономические ассоциации, связанные с «семеркой», – это число известных в эпоху барокко планет. Если вспомнить об упоминаемом Маттезоном цикле клавирных сюит Букстехуде, посвященном природе и свойствам семи планет, то вполне убедительной может быть версия о воссоздающемся в Пассакалии образе мерного вращения семи планет в Космосе – небесном «гептахорде» (обратим внимание на то, что, благодаря проведению темы на разной высоте в четырех разделах сочинения, охвачены оказываются все 7 нот).

Целую серию толкований числа 4 приводит в своей статье Вурм, по мнению которого четверка организует «пространство» Пассакалии. Ученый связывает квадратность темы с тоской по «небесному Иерусалиму»: «Город расположен четверугольником, и длина его такая же, как и широта» (Откр. 21:16)<sup>3</sup>. Кроме того, остроумный исследователь говорит о присутствии в произведении пространства макро- и микромиров. В первом случае речь идет о четырех стихиях<sup>4</sup>, во втором – о четырех человеческих темпераментах (напомним, что, согласно распространенным в эпоху барокко представлениям, 4 – «человеческое число»). По мнению Вурма, каждый из темпераментов представлен в соответствующем разделе Пассакалии, и расположены они в следующем порядке:

1) меланхолический (вероятно, Вурм имеет в виду фигуры *suspiratio*, присутствующие в первом разделе):



<sup>1</sup> Еще один случай обращения Букстехуде к числам, связанным с ходом времени, В. Блакенбург приводит как яркий образец барочной числовой символики: 24-голосный мотет композитора *Benedicam Dominum in omni tempore* ВихWV 113, возможно, отсылает нас к 24 часам в сутках [8].

<sup>2</sup> Напомним, что, в отличие от Аккерта и Вурма, мы считаем абсурдным отделять от заключительных проведений темы ультиму и одну треть пенультимы баса (как «нетематические» доли и такты, относящиеся либо к «переходным разделам», либо к краткому заключению всей Пассакалии). Об особой драматургической функции седьмого, заключительного, раздела хоральной фантазии Букстехуде *Nun freuet euch, lieben Christen g'mein* (ВихWV 210) см. в нашей статье: [1]; там же изложены представления о числе 7 А. Веркмейстера и Я. Шмидта, в соответствии с которыми семерка амбивалентна и даже «парадоксальна».

<sup>3</sup> С квадратностью Вурм связывает неким образом и число 50 — количество басовых звуков в каждом разделе сочинения (49+1).

<sup>4</sup> Эту символику Вурм, однако, не разъясняет применительно к данному произведению и не приводит ее в связь с музыкой.

2) флегматический:



Ученым отмечается фигура *circulatio* в сопрано (т. 49):



3) холерический (аккорды через паузы (т. 64) (пример 4а), интенсивные ритмы и гармония (т. 83) (пример 4б)

:



4) сангвинический (Вурм характеризует данный темперамент как «скачкообразный», что находит отражение в смене дуолями и триолями в последнем разделе).



Предположения Вурма совершенно не обязательно принимать на веру, можно даже предположить, что в большинстве случаев Букстехуде не имел в виду ничего подобного. Но вполне вероятно, что подобные трактовки возникали в эпоху Барокко – если не у самого автора сочинения, то у кого-то из тех, кто слушал Пассакалию или рассматривал ее рукопись.

Ассоциации, связанные с ролью четверки в «пространстве» Пассакалии, можно продолжить в другом ключе: четвертый раздел Пассакалии отличается от предыдущих трех (подобно тому, как седьмое проведение темы отлично от предыдущих шести); это весьма заметно в музыкальном отношении:

1) последний раздел написан в совершенной мензуре (в отличие от других разделов, где каждая счетная доля делится на 2);

2) в нем вводятся принципиально новые фигуры (в частности, «октавные биения»);

3) как уже отмечалось, семь проведений темы в первых трех разделах группируются как 4+3; в последнем перестановка – 3+4.

4) в первых трех разделах движение характеризуется ритмическим единством; другой принцип – в четвертом (чередование триолей и дуолей).

Что может означать группировка 3+1? В христианской традиции 4 Евангелия (последнее Евангелие, от Иоанна, по стилю и содержанию отличается от трех предыдущих, так называемых синоптических). Или, скорее, речь идет об ассоциациях с купленным дорогой ценой Царством Небесным, обретение которого так риторично представлено в заключительном разделе хоральной фантазии *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* [1]. Во всяком случае чередование октавных фигур (в которых Вурму видится знак истекающего времени) и триолей в трехдольном такте (3×3, знак «божественного совершенства») наводит на мысли о том, что свою Пассакалию Букстехуде написал «на конец времени»...

Концепции, которые можно выстроить вокруг ключевых чисел Пассакалии, как будто бесконечны: естественно, что это все только *интерпретации*, так как «символическое число» в музыкальной композиции, обладая относительной автономией по отношению к собственно музыкальному тексту, так или иначе всегда домысливается или прочитывается «между строк». Интересно, что большая часть исследователей, занимающихся числовой символикой, связана с исполнительством: подобные числовые трактовки будоражат творческую фантазию любого музыканта, а самые «удачные» из них помогают создать яркие интерпретации, осмыслить и «прочувствовать» форму сочинений.

В то же время множественность интерпретаций находится в гармонии с эстетикой барокко: мир видится в это время как текст из бесконечного числа символов, а текст (в том числе музыкальный) воспринимается как мир символов; Пассакалия Букстехуде полисемантическая. И хотя мы рассмотрели, вероятно, лишь малую часть возможных число-символических трактовок знаменитого произведения, уже этого достаточно, чтобы в полной мере оценить, сколь многогранен, прекрасен и совершенен этот мир.

#### Использованные источники

1. Блажевич М. «Математика веры» в музыке Дитриха Букстехуде. Числовая символика в хоральной фантазии «Nun freut euch, lieben Christen g'mein» (ВухWV 210) // Старинная музыка. – 2010. – № 3 (49). – С. 13–19.
2. Жданов В. Хоральные обработки Франца Тундера // Музыка и время. – 2011. – № 12. – С. 37–45.
3. Лютер М. Магнификат (Песнь Богородицы) в переводе с комментариями / пер. с нем. М. Козловой. 14 с. Электронный ресурс: <http://www.rulit.net/books/magnifikat-pesn-bogorodicy-v-perevode-s-kommentariyami-download-free-77723.html> (дата обращения — 01.02.2012).
4. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: сб. статей. – М.: Наследие, 1994. – С. 326–391.
5. Насонова М.Л. Северонемецкая органная школа // Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: учебное пособие. 2-е изд., доп., испр. – М.: Музиздат, 2008. – С. 176–204.
6. Ушаков Д.Ф. Пассасaglia Дитриха Букстехуде. Опыт восприятия. – М., 2012 (рукопись).
7. Ackert St. Numerical Structures in the Organ Works of Dietrich Buxtehude. Ph. D. Madison: University of Wisconsin, 1979. 124 p. Typescript.
8. Blankenburg W., Elders W. Zahlensymbolik // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik, unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In / und Auslandes. Bd. XVI. Supplement : Eardsen — Zweibrücken / Hrsg. von F. Blume. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1979. Sp. 1971–1978.

9. Gravenhorst T. Proportion und Allegorie in der Musik des Hochbarock. Untersuchungen zur Zahlenmystik des 17. Jahrhunderts mit beigefügtem Lexikon. Dissertation. Breisgau: Universität Freiburg, 1994. 199 p.
10. Kee P. Die Geheimnisse von Bachs Passacaglia // Musik und Kirche. Jg. 52 (1982). H. 4. S. 165–175; H. 5. S. 235–244; Jg. 53 (1983). H. 1. S. 19–28.
11. Kee P. Astronomy in Buxtehude's Passacaglia: Measure and Number in Ostinato Works // The Diapason. Vol. 75 (1984). № 12. P. 19–21.
12. Kee P. Maß und Zahl in Passacaglia und Ciacona – Astronomie in Buxtehudes Passacaglia // Ars organi 32 (1984). P. 232–241.
13. Meyer H., Suntrup R. Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen. München: Wilhelm Fink, 1987. XLIV S., 1016 Sp. (Münstersche Mittelalter-Schriften, 56).
14. Meyer U. Zahlenalphabet bei J. S. Bach? – Zur antikabbalistischen Tradition in Luthertum // Musik und Kirche. Jg. 51 (1981). H. 1. S. 15–19.
15. Mul E. Buxtehude's Passacaglia in d: een liturgisch werk? // Het Orgel 96 (2000). № 2. S. 12–13.
16. Snyder K.J. Dieterich Buxtehude: Leben – Werk – Aufführungspraxis / Übersetzt von H.-J. Schulze. 3te Auflage. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2007. 581 S.
17. Schiller J., Bayer J., Scheck C. Coelum Stellatum Christianum Convexum Ad maiorem Dei Omnipotentis <...> Augusta Vindelicorum: Praelo Andreae Apergeri, 1627. 134 S.
18. Tatlow R. Collections, bars and numbers: Analytical coincidence or Bach's design? // Understanding Bach: Web Journal of Bach Network UK. Vol. 2 (2007). P. 37–58.
19. Wurm K. Christus Kosmokrator. Ein hermeneutischer Versuch zu D. Buxtehudes Passacaglia in d BuxWV 161 und zu J. S. Bachs Präludium und Fuge C-dur BWV 547 // Musik und Kirche. Jg. 54 (1984). H. 6. S. 263–271.

### M. Blazhevich

#### BUXTEHUDE'S PASSACAGLIA: MUSIC, NUMBER, MYSTICISM

In article the symbolics of numbers and intonational "courses" in D. Buxtehude's Passacaglia is considered. Similar supervision approach to understanding of a plan of work; remarks on several treatments of the Passacaglia are provided.

**Keywords:** passacaglia, number, mysticism, intonational figures, treatment.

#### References

1. Blazhevich, M. "the Mathematics of faith" in the music of Dietrich Buxtehude. Number symbolism in the chorale Fantasia "Nun freut euch, lieben Christen g mein" (BuxWV 210) // early music. – 2010. – № 3 (49). – P. 13–19.
2. Zhdanov V. Choral arrangements of Franz Tunder // Music and time. – 2011. – No. 12. – P. 37–45.
3. M. Luther, the Magnificat (Song of Mary) in translation with commentary / translated from German. M. Kozlova. 14 S. Electron resource: <http://www.rulit.net/books/magnifikat-pesn-bogorodicy-v-perevode-s-kommentariyami-download-free-77723.html> (submission date – 01.02.2012).
4. Mikhailov A.V. the Poetics of the Baroque: complete rhetorical era // Historical poetics. Literary eras and types of artistic consciousness: collection of articles. – M.: Heritage, 1994. – S. 326–391.
5. Nasonova M.L. the Northern Germanic organ school // From the history of world organ culture of XVI–XX centuries: learning allowance. 2-e Izd., EXT., Rev. – M.: Muzizdat, 2008. – S. 176–204.
6. Ushakov, D.F. Passacaglia by Dietrich Buxtehude. The experience of perception. – M., 2012 (manuscript).
7. Ackert St. Numerical Structures in the Organ Works of Dietrich Buxtehude. Ph. D. Madison: University of Wisconsin, 1979. 124 p. Typescript.
8. Blankenburg W., Elders W. Zahlensymbolik // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik, unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In / und Auslandes. Bd. XVI. Supplement : Eardsen — Zweibrücken / Hrsg. Von F. Blume. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1979. Sp. 1971–1978.
9. Gravenhorst T. Proportion und Allegorie in der Musik des Hochbarock. Untersuchungen zur Zahlenmystik des 17. Jahrhunderts mit beigefügtem Lexikon. Dissertation. Breisgau: Universität Freiburg, 1994. 199 p.
10. Kee P. Die Geheimnisse von Bachs Passacaglia // Musik und Kirche. Jg. 52 (1982). H. 4. S. 165–175; H. 5. S. 235–244; Jg. 53 (1983). H. 1. S. 19–28.
11. Kee P. Astronomy in Buxtehude's Passacaglia: Measure and Number in Ostinato Works // The Diapason. Vol. 75 (1984). № 12. P. 19–21.
12. Kee P. Maß und Zahl in Passacaglia und Ciacona – Astronomie in Buxtehudes Passacaglia // Ars organi 32 (1984). P. 232–241.
13. Meyer H., Suntrup R. Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen. München: Wilhelm Fink, 1987. XLIV S., 1016 Sp. (Münstersche Mittelalter-Schriften, 56).
14. Meyer U. Zahlenalphabet bei J. S. Bach? – Zur antikabbalistischen Tradition in Luthertum // Musik und Kirche. Jg. 51 (1981). H. 1. S. 15–19.
15. Mul E. Buxtehude's Passacaglia in d: een liturgisch werk? // Het Orgel 96 (2000). № 2. S. 12–13.
16. Snyder K.J. Dieterich Buxtehude: Leben – Werk – Aufführungspraxis / Übersetzt von H.-J. Schulze. 3te Auflage. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2007. 581 S.
17. Schiller J., Bayer J., Scheck C. Coelum Stellatum Christianum Convexum Ad maiorem Dei Omnipotentis <...> Augusta Vindelicorum: Praelo Andreae Apergeri, 1627. 134 S.
18. Tatlow R. Collections, bars and numbers: Analytical coincidence or Bach's design? // Understanding Bach: Web Journal of Bach Network UK. Vol. 2 (2007). P. 37–58.
19. Wurm K. Christus Kosmokrator. Ein hermeneutischer Versuch zu D. Buxtehudes Passacaglia in d BuxWV 161 und zu J.S. Bachs Präludium und Fuge C-dur BWV 547 // Musik und Kirche. Jg. 54 (1984). H. 6. S. 263–271.