Мария Блажевич, Дмитрий Ушаков

Ключи
к «Гексахорду»

В статье рассматриваются история создания и публикации цикла вариаций Иоганна Пахельбеля «Гексахорд Аполлона», различные его трактовки, в том числе символические, связанные с мистикой христианства и каббалы, интерпретации числовой символики. Анализируется понятие «гексахорд» в заглавии, выдвигаются предположения о том, каков мог быть «скрытый» порядок пьес цикла, подробно исследуется тональный план «Гексахорда». В приложении дается первый полный русский перевод предисловия с посвящениями Рихтеру и Букстехуде, написанного Пахельбелем.

Ключевые слова: *Иоганн Пахельбель, «Гексахорд Аполлона», каббала, барокко, гармония сфер, числовая символика.*

Мистическая логика, мир букв
и их коловращение
в бесконечной взаимозаменяемости —
это и есть мир блаженства.
Умберто Эко. *Маятник Фуко*

«Гексахорд Аполлона» — без сомнения, одно из самых известных и, одновременно, самых загадочных сочинений Иоганна Пахельбеля. Оно было опубликовано в 1699 году в Нюрнберге; на титульном листе красовалось заглавие Hexachordum Apollinis, sex Arias exhibens, organo pneumatico vel clavato cymbalo modulandas, quarum singulis sua sunt subjecta variationes, philomusorum in gratiam adornatum (*ил. 1.*) [Гексахорд Аполлона, представляющий шесть арий, которые следует играть на духовом органе или клавишном чембало, и к каждой из которых добавлены свои вариации, подготовленный во удовольствие друзей муз. — *Лат.*] [1].

---

[1] См. факсимильное издание «Гексахорда Аполлона»: *Pachelbel J.* Hexachordum Apollinis 1699 / Ed. Ph. Lescat. Courlay : Facsimilé Jean-Marc Fuzeau, 1996.

Ил. 1. «Гексахорд Аполлона» Иоганна Пахельбеля. Титульный лист

Уже сам факт, что «Гексахорд Аполлона» был издан, придает ему особый статус среди прочих сочинений Пахельбеля. Прибавим к этому, что «Гексахорд» посвящен двум знаменитым музыкантам — Фердинанду Тобиасу Рихтеру [2] и Дитриху Букстехуде [3], о чем третий выдающийся музыкант, автор «Гексахорда Аполлона» Пахельбель, сообщает в кратком предисловии, назвав и Рихтера, и Букстехуде «виртуозами с мировой известностью» [4].

---

[2] Фердинанд Тобиас Рихтер (1651–1711) — австрийский композитор и органист немецкого происхождения. В 1683 г. он был назначен придворным и камерным органистом императора Леопольда I в Вене. С 1690 был первым органистом придворной капеллы. В этой должности он находился и тогда, когда Пахельбель посвятил ему «Гексахорд Аполлона», см.: *Schnitzler R.* Richter, Ferdinand Tobias // Grove Music Online. Oxford Music Online. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23400 (дата обращения: 12.11.2009).

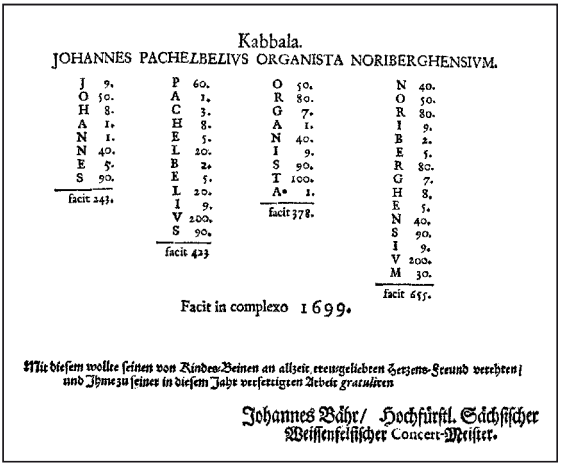
[3] Дитрих Букстехуде в 1699 г. был органистом, музикдиректором и веркмайстером (то есть, собственно, «завхозом») в любекской Мариенкирхе. Биографии Букстехуде и Рихтера причудливо пересеклись не только на страницах «Гексахорда Аполлона». Букстехуде 2 и 3 декабря 1705 года руководил вечерними концертами (Abendmusiken), в том числе концертом памяти императора Леопольда I, при дворе которого служил Рихтер. Очень возможно, что на этих двух концертах присутствовал молодой органист из Арнштадта Иоганн Себастьян Бах, см.: *Snyder K. J.* Buxtehude, Dieterich // Grove Music Online. Oxford Music Online. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04477 (дата обращения: 12.11.2009).

[4] *Pachelbel J.* Hexachordum Apollinis 1699. Отдельные фрагменты предисловия приведены и проанализированы также в следующей статье: *Sisman E.* Variations // Grove

В том же предисловии автор выражает надежду на то, что, возможно, внимание обоих виртуозов привлечет не только сочинение Пахельбеля, но и его старший сын Вильгельм Иероним, и что они возьмут его в обучение (однако, по всей вероятности, этого так и не произошло)[5].

Продолжая сюжет об Аполлоне и музах, заявленный уже в названии, Пахельбель в предисловии пишет о самой *сущности* музыки — в данном контексте скорее даже «мусикии» — о гармонии сфер.

И, наконец, совершенно особый смысл «Гексахорду Аполлона» придает «каббала», которой посвящена отдельная страница, непосредственно предшествующая нотному тексту (*ил. 2*). Автор этой страницы — Иоганн Бэр, подписывающийся иногда латинским именем Ursus[6]. Возможно, эта «каббала» (где он все же написал свое имя по-немецки) — подарок автору сочинения в честь его публикации.



Kabbala.

JOHANNES PACHELBELIVS ORGANISTA NORIBERGHENSIVM.

J	9.	P	60.	O	50.	N	40.
O	50.	A	1.	R	80.	O	50.
H	8.	C	3.	G	7.	R	80.
A	1.	H	8.	A	1.	I	9.
N	1.	E	5.	N	40.	B	2.
N	40.	L	20.	I	9.	E	5.
E	5.	B	2.	S	90.	R	80.
S	90.	E	5.	T	100.	G	7.
facit 243.		L	20.	A•	1.	H	8.
		I	9.	facit 378.		E	5.
		V	200.			N	40.
		S	90.			S	90.
		facit 423				I	9.
						V	200.
						M	30.
						facit 655.	

Facit in complexo 1699.

Mit diesem wolle seinen von Kindes-Beinen an allzeit treuwgeliebten Herzens-Freund verehren; und Ihme zu seiner in diesem Jahr verfertigten Arbeit *gratuliren*

Johannes Bähr/ Hochfürstl. Sächsischer Weissenfelsischer Concert-Meister.

Ил. 2. «Каббала» в «Гексахорде Аполлона»

Music Online. Oxford Music Online. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29050pg10 (дата обращения: 12.11.2009), также см.: *Welter K. J.* Johann Pachelbel: Organist, Teacher, Composer. A Critical Reexamination of His Life, Works, and Historical Significance. Diss. Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1998. P. 38ff. Перевод всего предисловия на русский язык мы поместили в приложении к данной статье.

[5] *Snyder K. J.* Dietrich Buxtehude. Leben, Werk, Aufführungspraxis. 3. Auflage. Bärenreiter, 2007. S. 159. Заметим, что, вероятно, именно посвящение «Гексахорда Аполлона» Дитриху Букстехуде обусловило то, что три из шести вариационных циклов «Гексахорда» оказались в одном переплете с вариационными циклами и сюитами самого Букстехуде (в том числе с его знаменитыми вариациями La Capricciosa), в Ryge-Manuscript. См.: *Snyder K. J.* Dietrich Buxtehude... S. 313–314.

[6] Иоганн Бэр (1665–1700), друг детства Пахельбеля, его соученик по Поэтической гимназии в Регенсбурге, одна из значительных фигур в немецкой музыке конца XVII в. Он был композитором, инструменталистом, певцом (Иоганн Маттезон в своем словаре Grundlage einer Ehren-Pforte [Основания врат славы. — *нем.*], акцентировал внимание

Безусловно, многое из вышесказанного требует интерпретации. Мы видим, каким количеством смыслов переливается сочинение Пахельбеля, и как много намеков, «ключей» к этому опусу оставили нам автор и те, кто был так или иначе связан с первым изданием «Гексахорда Аполлона».

Итак, одним из ключей является каббала. Сразу необходимо подчеркнуть, что «каббала» в «Гексахорде Аполлона» имеет весьма далекое отношение к каббале иудейской — еврейскому мистическому учению. Однако Иоганн Бэр провел очень любопытные вычисления. Исходя из нумерологической трактовки алфавита (а именно той «широкой» или «большой» системы числового алфавита, где A = 1, B = 2 и далее до I/J = 9, затем K = 10, L = 20 и далее до S = 90, T = 100 и далее U/V = 200 и так далее[7]), сумма «цифробукв», составляющих слова Johannes Pachelbelius Organista Noribergensium [Иоганн Пахельбель органист нюрнбергский. — *Лат.*], то есть, говоря языком каббалы, метод гематрии дает год издания «Гексахорда Аполлона» — 1699-й. Естественно, в столь серьезно подготовленном издании эти «каббалистические» шифры не могли не быть согласованы с самим композитором[8].

Такая буквенная арифметика весьма типична для барокко, хотя, подчеркнем еще раз, каббалистическая гематрия связана с герменевтикой священных текстов, каковыми, конечно, слова, приведенные выше, не являются; кроме того, метод гематрии исходит из самой сущности еврейского алфавита, который, в отличие от латинского, — буквенно-цифровой изначально.

Тем не менее, исследователей «Гексахорда Аполлона» увлекают мистические подсчеты, начатые Пахельбелем или Бэром, и они охотно продолжают двигаться дальше в этом направлении.

именно на великолепном теноре, которым обладал Бэр) и автором новелл, в том числе сатирических, о музыке и социальном положении музыкантов-современников. См.: *Buelow G. J.* Beer, Johann // Grove Music Online. Oxford Music Online. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02512 (дата обращения: 12.11.2009). И немецкое слово Bär, и латинское Ursus означают «медведь».

[7] Более традиционна так называемая «малая» система, где 24 буквы латинского алфавита (I = J, U = V) связываются с числами от 1 до 24. Именно по этой системе сумма букв BACH = 14, а J. S. Bach = 41. В данном же случае необходима как раз «широкая» система, чтобы получить в сумме 1699. Подробно различные виды «музыкальных алфавитов», в том числе и названные здесь, освещены в работе: *Tatlow R.* J. S. Bach and the Baroque Paragram: A Reappraisal of Friedrich Smend's Number Alphabet Theory // Music & Letters. Vol. 70. № 2. May, 1989. P. 191–205.

[8] Однако оказывается, что в первом столбце (слово Johannes) уже есть ошибка: напротив первой буквы N — не соответствующее ей число 40, а 1. Хотя общая сумма 243 верна с учетом именно 40.

Так Филипп Лескат, автор предисловия к современному факсимильному изданию «Гексахорда», пользуясь известной в барочной нумерологии техникой крестосложения[9] (которая тоже пришла из каббалистических вычислений), находит следующие числовые отношения в таблице Бэра:

Johannes = 243 (2 + 4 + 3) = 9
Pachelbelius = 423 (4 + 2 + 3) = 9
Organista = 378 (3 + 7 + 8) = 18 (1 + 8) = 9
Noriberghensium = 655 (6 + 5 + 5) = 16 (6 + 1) = 7
1699 = 1 + 6 + 9 + 9 = 25 (2 + 5) = 7

Далее Лескат отмечает роль этих двух чисел — 7 и 9 — во всей структуре сочинения. Первая, третья, четвертая и пятая арии состоят из семи разделов (то есть сами арии и шесть вариаций), вторая ария — из шести (6 — это и общее число арий в «Гексахорде Аполлона»), но из-за того, что пятая вариация имеет residuum [остаток. — *Лат.*], также занимает в печатном издании семь страниц. Шестая ария (Aria sebaldina — название происходит от места службы Пахельбеля, церкви Св. Зебальда) содержит девять разделов. Число 9 также соотносится и с именем композитора (Johannes Pachelbelius organista). В контексте «числовой каббалы», по Лескату, шестая ария — еще и своеобразная подпись композитора, судя по количеству тактов, содержащихся в ней, — 216 (2 + 1 + 6 = 9). В количестве тактов второй арии тоже скрыто число 9 (144 = 1 + 4 + 4 = 9), а в остальных же ариях — в сумме 448 тактов (4 + 4 + 8 = 16 = 7).

До логического конца доходят в христианско-каббалистической нумерологии «Гексахорда Аполлона» органисты и исследователи Ханс Кристоф Беккер-Фосс и Карл Вурм, которые осуществили запись «Гексахорда Аполлона», предварив свой диск Gott, Gotter und Planeten[10] подробной аннотацией. В ней, в частности, отмечается, что все издание «Гексахорда Аполлона»[11] содержит пятьдесят одну страницу: 51 — числовое значение слова Heiland [Спаситель. — *Нем.*]. Из них сорок четыре страницы непосредственно *нотного* текста: 44 — сумма слов Adam и Eva, 4 — «челове-

[9] Крестосложение — рекурсивное суммирование цифр, составляющих то или иное число, до тех пор, пока в результате не получится число меньше 10, то есть однозначное. Например, 1699 в результате крестосложения дает 1 + 6 + 9 + 9 = 25, 2 + 5 = 7. Число 7 и есть результат процедуры крестосложения числа 1699.

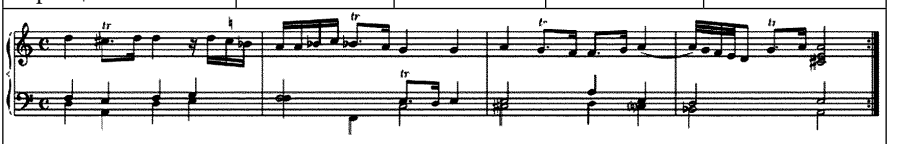
[10] Ambiente Musikproduktion, Best. Nr ACD 2005-LC 07811. В этот диск помимо «Гексахорда Аполлона» Пахельбеля Беккер-Фосс и Вурм включили цикл Дитриха Букстехуде, в который, по свидетельству И. Маттезона, входило семь сюит, изображающих, соответственно, семь известных в то время планет. Реконструкция утерянного цикла Букстехуде, выполненная Беккер-Фоссом и Вурмом, основана на его клавирных сонатах.

[11] Имеется в виду, конечно, *первое* издание.

ческое» число (четыре стороны света, четыре темперамента); и семь страниц остального текста: 7 — священное число (семь планет, семь дней творения).

Еще один ключ к «Гексахорду» мы находим в авторском предисловии, где композитор, с одной стороны, старается в самом лучшем свете представить и свое сочинение, и своего сына, а с другой — говорит о гармонии сфер, причем в боэцианско-кеплеровском ключе: о движении небесных тел, планет, создающих эту гармонию, о космосе, называет имена Пифагора и Платона — одним словом, говорит о гармонии сфер как о первосущности музыки.

Беккер-Фосс и Вурм в уже упомянутой аннотации к своему диску, отталкиваясь от предисловия Пахельбеля, сравнивают шесть арий с шестью планетами, движущимися вокруг «предполагаемого» Солнца, олицетворением которого и был Аполлон, а также с соответствующими им аффектами, упомянутыми самим Пахельбелем в Предисловии [12] (имеются в виду слова Liebe/Haß/Freude und Leyd/Hoffen und Gedult [любовь/ненависть/радость/страдание/надежда и терпение. — *Нем.*]) [13]. Ниже мы приводим таблицу, составленную Беккер-Фоссом и Вурмом, из которой концепция авторов становится ясной (*ил. 3*) [14].

Пьеса	*Тональность*	*Аффект*	*Планета*	*Христианская символика*
Aria prima, с шестью вариациями	d-moll	Любовь	Венера	Рождество
				
Мягкие пунктирные ритмы, мягкая нисходящая тирата (фигура молнии) в арии; число 6 = шесть планет вокруг Солнца, шесть дней творения.				

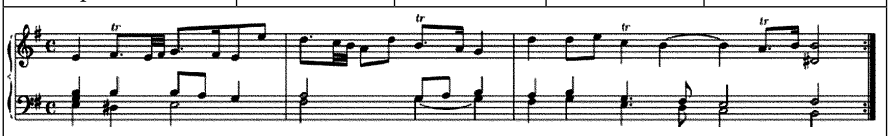
Ил. 3. Шесть арий — шесть планет — шесть аффектов (по таблице Беккера-Фосса и Вурма) (начало)

[12] Отметим, впрочем, что Пахельбель никак не обозначил связь этих шести аффектных слов с шестью ариями, так что такое соотнесение может носить лишь предположительный характер.

[13] Именно за эти слова «зацепились» немецкие исследователи при построении своей концепции.

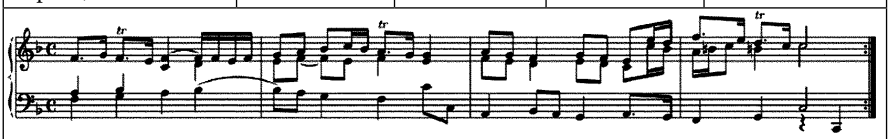
[14] Нотные примеры — начальные такты каждой из арий — добавлены авторами данной статьи. Шестую арию (Aria sebaldina) мы привели целиком в силу ее автобиографической значимости.

Пьеса	*Тональность*	*Аффект*	*Планета*	*Христианская символика*
Aria secunda, с пятью вариациями	e-moll	Ненависть	Марс	Страстная пятница



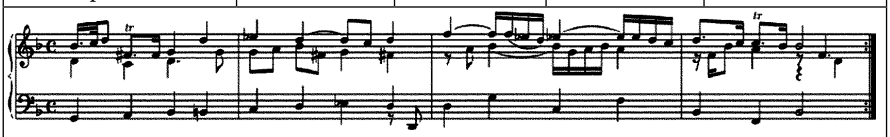
Тональность ми минор в среднетоновой настройке имеет остро, «фальшиво» звучащую доминанту (си-мажорный аккорд). Жесткие пунктиры и агрессивные тираты в четвертом такте четвертой вариации, «упрямые» синкопы во втором такте пятой вариации (5 — число ран Христовых). Муки Христа на кресте были для теологии тех времен центральным моментом. В целом эта ария представляет скорее страдание как результат ненависти, чем ненависть как таковую.

Aria tertia, с шестью вариациями	F-dur	Радость	Юпитер	Пасха/Вознесение



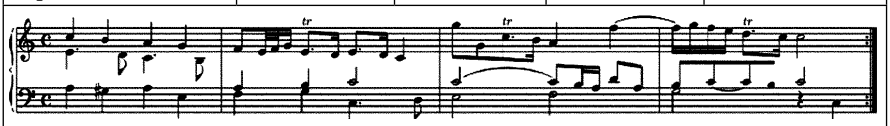
Фа мажор в среднетоновой настройке — одна из самых чисто звучащих тональностей. Постоянное использование фигур радости (figura corta) в первой вариации, постоянное движение шестнадцатыми в обоих голосах шестой вариации.

Aria quarta, с шестью вариациями	g-moll	Страдание	Сатурн	Господь времени



Выразительный ход баса b-h (такт 1), сковывающие движение альбертиевы басы в четвертой вариации.

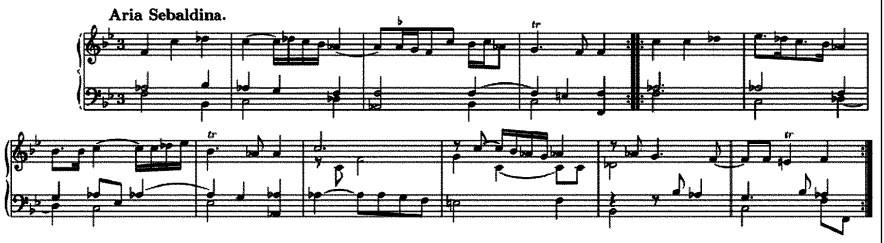
Aria quinta, с шестью вариациями	a-moll	Надежда	Меркурий	Господь вечности



Меркурий — бог «торговли и перемен». В своей подвижности он моментально переходит от серьезности к шуткам, что отражается и в музыке (см., например, весьма беглую шестую вариацию). Меркурий, самая быстрая планета, считался планетой органистов. Меркурий (Гермес в Греции) как «проводник душ» соответствует архангелу Михаилу, который ведет души к счастью.

Ил. 3 (продолжение)

Пьеса	*Тональность*	*Аффект*	*Планета*	*Христианская символика*
Aria sexta, с восемью вариациями	f-moll	Терпение	Земля	«…Ибо не имеем здесь постоянного града, но ищем будущего» (Евр., 13:14)

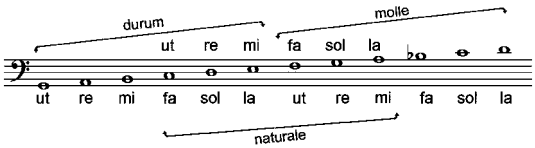


Последним местом службы Пахельбеля была церковь Св. Зебальда в его родном Нюрнберге. Родина в данном случае есть символ Земли вообще. Показанный в самом начале полутоновый ход c-des подчеркивает «меланхолический темперамент» музыки, говорящей как будто о бренности земных трудов. Число 8 — это число целостности. В октаве (от *лат.* octavus — восьмой) два звука сливаются в один — символ примирения. Кроме того, 8 — число нового творения, нового рождения (восьмой — это следующий день после семи дней творения). Балдахин над искусно сделанным надгробием св. Зебальда (его начал строить в 1508 году Петер Фишер Старший) подпирается восемью колоннами. На балдахине сверху находятся три куполообразующие пирамиды, каждая из которых состоит из трех частей. Здесь можно усмотреть соответствие общему количеству разделов (3 × 3 = 9) в Aria sebaldina.

Ил. 3 (окончание)

Наконец, еще один ключ к «Гексахорду» содержится, как представляется авторам данной работы, собственно в самом *названии* цикла.

На первый взгляд, с ним все ясно. Что такое гексахорд – общеизвестно. Это шесть так называемых воксов (*лат.* vox — голос) ut-re-mi-fa-sol-la, которые в церковном звукоряде могут располагаться начиная либо от *соль* (hexachordum durum [твердый гексахорд. — *Лат.*]), либо от *до* (hexachordum naturale [натуральный гексахорд — *Лат.*]), либо от *фа* (hexachordum molle [мягкий гексахорд. — *Лат.*]). Вместе вокс и клавис (clavis [клавиша. — *Лат.*], то есть реальная нота, на которую попадает тот или иной вокс — *G, A, H, C* и так далее) полностью характеризуют положение звука внутри ладовой системы (например, C-fa-ut, E-mi-la).



Ил. 4. Упрощенная схема системы трех гексахордов

Современная теория музыки[15] рассматривает гексахорд как некую ладово-мелодическую модель, которая является одной из первооснов музыкального сознания средневековых и ренессансных композиторов. Постепенно сложившаяся система из твердого, натурального и мягкого гексахордов и гвидонова рука (*лат.* manus guidonis)[16] как средство обучения этой системе стали краеугольным камнем в дидактической системе Средневековья, Ренессанса и барокко, а также важнейшим фактором самого́ музыкального сознания.

Собственно говоря, гексахорд стал пониматься как еще один ладовый каркас, действующий одновременно с изначально кварто-квинтовой структурой лада. Так, в трактатах многих теоретиков Ренессанса, например, Тинкториса и Галлуса Дресслера, лад объясняется как сопряжения «диатессерона и диапенты»[17] или «диапенты и диатессерона», но функции ступеней внутри лада определяются слогами ut-re-mi и так далее, то есть воксами[18].

«Гексахордовые темы», то есть темы, основанные на воксах, во множестве встречаются в музыке Ренессанаса и барокко. Из эпохи барокко назовем, например, ричеркары на «темы Гвидо» (то есть темы вида ut-re-mi-fa-sol-la) Дж. Фрескобальди, канон Per tonos из «Музыкального приношения» И. С. Баха, где каждый следующий раздел формы начинается тоном (NB — не ступенью!) выше предыдущего, в результате чего образуется целотоновый «гексахорд» (c-d-e-fis-gis-b).

---

[15] О теории и практике гексахорда см., напр.: *Berger C., Dean J. J.* Hexachord // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bärenreiter-Metzler,1994–1998; *Grout D. J., Palisca C. V.* A History of Western Music, 6th ed. New York, 2001. P. 55ff.; *Allaire G.* The Theory of Hexachords, Solmization and the Modal System: a Practical Application // Musicological Studies and Documents, xxiv, 1972.

[16] Гвидонова рука появилась не в трудах Гвидо, а позже.

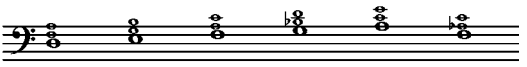
[17] То есть кварты и квинты; ренессансная теория использовала наряду с привычными нам латинскими названиями интервалов также и греческие.

[18] Подробно проблематика соотношений лада и гексахорда освещена в кн.: *Meier B.* Die Tonarten der klassischer Vokalplyphonie, nach der Quellen dargestellt. Utrecht, 1974. Там же анализируется и большинство соответствующих теоретических источников.

В заглавии «Хорошо темперированного клавира», где говорится о двадцати четырех пьесах «через все тоны и полутоны (*лат.* per omnes tonos et semitonia), как ut-re-mi (то есть во всех мажорах), так и re-mi-fa (то есть во всех минорах)», Бах использовал воксовые обозначения для указания на ладовое наклонение пьес. Так называемые soggetti cavati, то есть темы, произведенные из слов путем извлечения из них обозначений звуков, тоже отчасти связаны с гексахордовой практикой [19].

В эпоху барокко гексахордовая практика была еще в ходу, так что Пахельбель, называя свое сочинение «Гексахорд Аполлона», использовал хорошо известное всем понятие. И тем удивительнее, что на первый взгляд гексахорд в строгом смысле в его «Гексахорде» обнаружить не удается. Вместе с тем, подчеркнем, вряд ли возможно, чтобы его там не было. Называя свое сочинение словом «гексахорд», Пахельбель, безусловно, мог иметь в виду сколь угодно ассоциаций с каббалой, Аполлоном, его лирой и музами, но он не мог не иметь в виду буквального смысла слова «гексахорд». Кажется крайне маловероятным, чтобы в организации этого сочинения никак не отразился обычный порядок воксов в гексахорде: ut-re-mi-fa-sol-la. Однако на простой вопрос: где же гексахорд в «Гексахорде»? ответить не так просто.

В поисках гексахорда естественнее всего обратиться к тональному плану цикла. Казалось бы, именно здесь мы и должны его увидеть (ведь арий как раз шесть, а cantus firmus, обычный носитель тем-гексахордов, здесь отсутствует). Однако в действительности это не так. Тоники, и тональности, шести арий распределены следующим образом (*ил. 5*):



Ил. 5. Тональный план «Гексахорда Аполлона»

Первые пять арий расположены по восходящей гамме, начиная от *ре*, шестая, Aria sebaldina, написана в фа миноре и имеет при ключе два бемоля, которые, казалось бы, обещают си-бемоль мажор.

Вопрос о логике этого тонального плана работы о «Гексахорде Аполлона» обходят стороной. И тем не менее вопрос этот очень важен, по-

[19] Множество примеров сочинений на темы-гексахорды приведено в кн.: *Reese G.* Music in the Renaissance. New York, 1959. P. 861–873. См. также: *Распутина М.* Ut-re-mi-fa-sol-la, или Из истории музыкальных тем // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Евгения Владимировича Назайкинского / Сост. Л. Логинова. М., 2001. С. 80–100.

тому что именно тональный план является сильнейшим организующим моментом для цикла, и, не поняв его, не предложив каких-то объяснений его странностям, мы лишаемся возможности продвигаться дальше.

Начало цикла в ре миноре (с учетом, конечно, традиционной нотации без бемоля при ключе) можно трактовать как начало в первом тоне, то есть в дорийском ладу [20]. И хотя тоники далее расположены поступенно по гамме, кроме последней арии, уже начиная со второй арии, церковнотоновая система организации тонального плана не работает. В самом деле, ария с тоникой *ми* должна была бы быть во фригийском ладу (3-й или 4-й тон), а не в ми миноре, а ария с тоникой *соль* должна была бы иметь мажорную терцию, а не минорную (6-й или 7-й тон).

Aria sebaldina и вовсе представляет собой нонсенс с точки зрения записи — фа-минорное сочинение с двумя бемолями при ключе. Ожидаемый си-бемоль мажор как будто и должен быть тональностью шестой арии, продолжая логику тонального плана цикла (возможен был бы и си минор, но он не вписывается в круг других тональностей «Гексахорда Аполлона», так как его тоника образовывала бы тритон с фа-мажорной арией).

Беккер-Фосс и Вурм говорят, что Пахельбелю здесь нужен был минорный колорит в силу ряда причин (см. таблицу выше), а си-бемоль минор — это слишком экстремальная тональность, и автор избрал ближайшего ее соседа по квинтовому кругу (а значит, и по окраске) — фа минор. Кроме того, и семантика фа минора (как ее понимали во времена Пахельбеля) соотносится с «биографическими мотивами» Aria sebaldina. Так, Маттезон говорил о фа миноре как о тональности «черной и безнадежной меланхолии» [21], а Кванц отмечал, что фа минор лучше, чем другие минорные тональности, передает печальный аффект [22].

Подобные объяснения работают, однако, не сами по себе, а только в русле предложенной немецкими исследователями интерпретации; прежде чем принять это объяснение, необходимо принять концепцию Беккера-Фосса и Вурма во всех ее пунктах. Мы же рассматриваем проблему тональности Aria sebaldina исходя из тонального плана произведения, а не из спекулятивно реконструируемой схемы его смыслов.

В «Гексахорде Аполлона» (в Aria sebaldina) ситуация такова, что перед нами просто требующее комментария несоответствие тональности и ее обозначения, ведь ключевые знаки есть не что иное, как обозначение тональности. Присмотримся к тональному плану цикла и отметим два

---

[20] И именно так оно и трактовано Вурмом и Беккер-Фоссом в уже цитированной нами аннотации к их диску с записью «Гексахорда Аполлона».

[21] *Mattheson J.* Das Neu-eröffnete Orchester. Hamburg, 1713. S. 248.

[22] *Quantz J.* Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin,1752. S. 138.

факта: первый — это то, что тоника *фа* встречается дважды (№№ 3 и 6), а второй — это то, что ожидаемая тональность шестой арии отстоит от ее реальной тональности на кварту — как раз на интервал гексахордовой мутации, то есть на интервал, на который гексахорды отстоят друг от друга.

Итак, тоника *фа* встречается нам дважды. И как раз именно с клависа *f* начинается мягкий гексахорд, то есть нота *фа* может иметь вокс ut. Тогда тоника арии № 3 в цикле — это F-ut [23]. Тогда арии №№ 4 и 5 логично занимают места *G-re* и *A-mi*, а затем следует Aria sebaldina. И вот тут поджидает самое интересное: по ключевым знакам она должна была бы иметь тонику B-fa, а фактически имеет тонику f; f тоже может быть в функции fa, но только в гексахорде ниже на кварту, то есть в натуральном гексахорде (это будет, таким образом, F-fa). Но, что интересно, в любом случае это fa, то есть линия воксов сохраняется — ut-re-mi-FA, только на этом fa происходит мутация, то есть смена гексахорда. Как видим, такое, несколько причудливое на первый взгляд, гексахордовое объяснение хотя бы отчасти снимает вопрос о странной тональности Aria sebaldina.

Незадействованными остаются, таким образом, еще воксы sol и la. Их функцию в тональном «гексахорде» выполняют первые две арии, тоники которых (*ре* и *ми* соответственно) могут иметь такие воксы: *sol* и *la*, но уже в *твердом* гексахорде.

Следовательно, наш гексахордовый подход позволяет увидеть еще один каркас тонального плана цикла. То, что видно сразу: порядок тональностей от 1-й арии до 5-й — это структура так или иначе линейной природы: арии следуют подряд, тонально цепляясь друг за друга по некоторому принципу, в данном случае очень простому. Найденный нами гексахорд показывает другой, скрытый каркас нелинейного характера. Если расположить воксы тоник подряд, от первой арии к шестой, то получим следующее (*ил. 6*):

1	ре	sol
2	ми	la
3	фа	ut
4	соль	re
5	ля	mi
6	фа (си-бемоль по знакам)	fa

Ил. 6. Тональный план «Гексахорда Аполлона» в соответствии с порядком следования арий

[23] В ряду тональностей «Гексахорда» *фа* — единственная нота, которая может быть в функции ut. Соль исключается, так как выше *соль* только одна тональность, последовательность воксов ut-re-mi получается же только от *фа*, и также намек на fa в виде двух бемолей дается в Aria sebaldina.

А если расположить арии в соответствии с воксами (от ut до la), то получим такую таблицу (*ил. 7*):

ut	3	фа
re	4	соль
mi	5	ля
fa	6	фа (си-бемоль по знакам)
sol	1	ре
la	2	ми

Ил. 7. Тональный план «Гексахорда Аполлона» в соответствии с воксами

Такое распределение весьма интересно. В частности, из последней таблицы видно, что тональности цикла распределяются тройками — первые три от *фа* вверх, последние три — от *фа* вниз (пусть и не совсем симметрично). Затем, из каждого из трех гексахордов (твердого, натурального и мягкого) берется *разное* количество воксов, причем количества эти и не нарастают, и не спадают (не 1–2–3 и не 3–2–1), а нам дан логически более сложный вариант: сначала мы видим три вокса из мягкого гексахорда, потом один из натурального и два из твердого (происходит как бы сход вниз по гексахордам). Кстати, числа 3, 1 и 2 — это, собственно, все возможные делители числа 6, и в сумме они как раз и дают 6 (греки называли такие числа совершенными).

Таким образом, гексахорд в «Гексахорде» вполне обнаружим. Остается только вопрос о том, почему воксы даются не подряд, или, вернее, не с начала. Думается, что здесь можно усмотреть типичные для мышления барокко моменты. Перед нами, собственно, *гексахордовая анаграмма*, перестановка воксов — один из излюбленных тропов времен барокко. «Анаграммы — для нас символ риторических экзегетических приемов барокко вообще», — пишет А. Михайлов [24].

И наконец, взглянув еще раз на приведенные выше таблицы, можно обнаружить в их правых столбцах еще одну шифровку. Она тоже вполне узнаваема: осмелимся предположить, что как в первой, так и во второй таблице (если сделать некоторые перестановки — анаграмма! — и заменить в первой таблице вокс ut на fa, что допустимо в гексахордовой системе) мы можем прочесть знаменитое soggetto cavato [25] времен Ренессанса и барокко: Lascia fare mi!

---

[24] *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.,1994. С. 358.

[25] Термин, введенный Джозеффо Царлино в его «Установлениях гармонии» для обозначения практики, в основном у Жоскена де Пре, извлечения сольмизационных слогов = воксов из словесных текстов. См.: *Zarlino G.* Le istitutioni harmoniche. Venice, 1573;

Самый знаменитый образец этого soggetto cavato — месса Жоскена де Пре, где в качестве c. f. выступают воксы la-sol-fa-re-mi, по звукам A-G-F-D-E. На тот же c. f. написал мессу Жаке Мантуанский. А в инструментальной музыке мотто Lascia fare mi встречается у Фрескобальди и его ученика Фробергера (см. у последнего токкату in G FbWV 204), у Рокко Родио, Джованни Каваччо и других.

Конечно, в случае с «Гексахордом Аполлона» наличие этого мотто неочевидно и труднодоказуемо. Но предложенная нами «гексахордовая» трактовка тонального плана этого сочинения выявляет Lascia fare mi довольно четко. Эти слова означают, буквально, «оставь меня одного». Трудно не согласиться с тем, что такие слова прекрасно связываются с ситуацией, в которой Пахельбель писал свой «Гексахорд». Ведь с этим сочинением Пахельбель отправлял своего тринадцатилетнего старшего сына к маститым Букстехуде и Рихтеру («Гексахорд Аполлона» был, таким образом, чем-то вроде «творческой взятки») и оставался, тем самым, без первенца [26].

Пристальный взгляд на устройство (точнее, на тональный план) этого цикла Пахельбеля позволяет сделать предположение о еще одном незаметном поначалу каркасе, который, к тому же, позволяет без натяжек и метафор объяснить и само название: «Гексахорд Аполлона». Думается, что предложенные здесь объяснения ни в коей мере не выходят за рамки барочной поэтики, а, напротив, вполне с ней гармонируют.

Таковы основные, самые важные ключи к «Гексахорду Аполлона». Основное же их назначение, по мнению авторов данной работы, — дать возможность полнее насладиться той самой гармонией сфер («что движет солнце и светила»), о которой Пахельбель и говорил в предисловии к своему сборнику.

---

facs. Farnborough, UK, 1966. P. 329; *Macey P.* Frescobaldi's Musical Tributes to Ferrara // The Organist as Scholar: Essays in Memory of Russell Saunders. NY, 1994. P. 212–231.

[26] Заметим, что в предложенной нами «гексахордовой» трактовке тонального плана «Гексахорда Аполлона» собственно автобиографическая ария, Aria sebaldina, оказывается в центре цикла, если арии расположить именно по гексахорду от ut. В этом можно усмотреть и еще одну закономерность: ведь Пахельбель посвятил свой цикл и Рихтеру, и Букстехуде, причем первый из них жил к югу от Пахельбеля, а второй — к северу, сам же автор «Гексахорда Аполлона» оказывался, таким образом, в центре.

Предисловие к «Гексахорду Аполлона»

Denen WolEdlen und Vortrefflichen Herren
Herrn Ferdinand Tobias Richter
Jhrer Röm. Kayserl. Majest. best-meritirtem
Hof- und Cammer-Organisten
Und Herrn Dietr. Buxtehude
Der Haupt-Kirche zu St. Marien
in Lübeck
best-meritirtem Organisten und Directori
Musices.
Beeden Weltberühmten Musicis
Meinen HochgeEhrtesten Herren und
Hochwerthesten Gönnern.

Благородным и совершенным господам,
г-ну Фердинанду Тобиасу Рихтеру
высокочтимому органисту Двора
и Капеллы Его Императорского
Величества
и г-ну Дитр. Букстехуде
из главной церкви Св. Марии, в Любеке,
высокоодаренному органисту
и музыкальному директору,
этим двум музыкантам, стяжавшим
мировую славу, моим высокочтимым
господам и досточтимейшим
покровителям.

WoIEdle und Vortreffliche Hochgeehrteste
Herren und Hochwertheste Gönner!

Благороднейшие и превосходные,
высокочтимые господа
и досточтимейшие покровители!

DAß unter denen Preißwürdigsten Künsten
welche die Herzen und Gemüther
der Sterblichen wie durch die angenehmste
Bezauberung einnehmen und bewegen
können die Music die fürtreff liebste sey
wissen diejenigen am besten so derselben
geneigte Ohren verliehen und dabey
erfahren haben was für sonderbare
Reegungen Sie verursache auch wie ihrer
Bottmässigkeit unsere Begierden unterthan
ja Liebe Haß Freude und Leyd Hoffen und
Gedult unter ihrem Fähnlein gleichsam
zu Felde liegen: Und beglauben ihrer
viele daß sie als ein in dem ewigen Hofe
beliebtes Werck von den Engeln die das
Dreymal-Heilig dem Höchsten zu Ehren
singen ihren Ursprung genommen auch
daß die himmlischen Cörper mit ihren
wundersamen Bewegungen eine liebliche
Harmonie oder Zusammen-Stimmung
zu erregen pflegen dergleichen dann die
Welt-Weise Pythagoras und Plato wie auch
Apollonius Thyanäus gehöret zu haben
bezeugen.

Из всех достославных искусств, кои
способны пленять и волновать сердца
и души смертных приятнейшим
очарованием, самое прекрасное есть
музыка. Это очень хорошо знают те,
кто благоволит обратить к ней свой
слух и кто, таким образом, понимает,
какие особенные движения души
она вызывает, и сколь подвластны ей
наши чаяния, и что под ее знаменем
собираются вместе Любовь, Ненависть,
Радость и Мучение, Надежда
и Терпение. Многие верят, что музыка
ведет свое происхождение от любимого
Вечным Престолом сочинения ангелов,
поющих «Свят, Свят, Свят» во хвалу
Всевышнего. Также многие верят,
что чудесное движение небесных тел
создает прекрасную гармонию (или
созвучие); мудрецы Платон и Пифагор,
а также Аполлоний Тианский[27]
свидетельствуют, что слышали ее.

[27] Аполлоний Тианский (1 в. н. э.) — полулегендарный философ-неопифагореец. Иногда его называют «соперником Христа», ему приписывают множество чудес. Он автор не дошедшего до наших дней «Жизнеописания Пифагора». Сохранилось также 97 приписываемых Аполлонию писем.

Und hat es das unbetrübliche Ansehen daß die ewige Himmels-Freud selbst nicht füglicher als durch die Music (welche das Gemüth das edelste und fast Göttlichste Theil des Menschen meistert und beherrschet) abgebildet werden könne ja daß sie die rechte Krone und der herrlichste Thron aller andern Künsten seye weil auch nach ihr die Singenden Musen genennet und ihr Fürst Apollo erkennet werde.

Несомненно, ничто не может передать небесную радость лучше, чем музыка, которая властвует и правит нашей душой, самой благородной, почти божественной частью человека. Именно музыка является истинным венцом и величественным троном для всех других искусств, ибо ее именем называем мы поющих муз пения и благодаря ей знаем их князя Аполлона.

Sie Hochwertheste Herren und von mir Hochgeachteste Gönner werden hiervon auch wol den besten Ausschlag geben können als deren Ruhm-würdigste Begierde nebenst mehrern andern herrlichen Virtuosen diese edle Kunst zu dieser unserer Zeit da fast alle andere Künste Wolckenan gestiegen auf den höhesten Gipffel der Vollkommenheit zu versetzen Weltbekannt ist auch deren Selbsteigne stattliche und niemals genugsam gelobte Unterfahungen Proben und Erfindungen allen und jeden Liebhabern mit derselben erstaunender Verwunderung vor Augen liegen.

Достопочтенные господа, высокочтимые благодетели, Вы являете тому лучшее свидетельство, так как вместе с другими славными виртуозами страстно стремитесь в наше время вознести это искусство на высочайший уровень совершенства, когда почти все искусства уже расцвели. Ваши поразительные деяния, которых еще никогда не восхваляли в должной мере, ваш опыт и ваши творения вызывают изумление каждого любителя музыки по всему миру.

Zu Denenselben nun hab ich als ein von Kindes-Beinen an dieser Göttlichen Kunst eiferigst-Beflissener in Hervorgebung dieses meines geringfügigen Werckleins meine einige Zuflucht nehmen und Jhnen als vielgültigsten Beförderern und Beschützern derselben solches wolmeinend widmen wollen mich versichert haltend daß diese Beytragung meiner wenigen Quintlein von Jhnen nicht allein nicht verschmähet; sondern auch wider alle Mißgönstige den allersichersten Zufluchts-Ort erlagen werde. Jch gestehe gar gerne daß vor Sie und andere weltberühmte Virtuosen etwas wichtigers und Curieusers Dero nach accuratern Sachen strebende Gemüther und Ohren zu belustigen hätte sollen beygebracht werden indem aber Dero höchst-geachtete mit der vollkommensten Freundlichkeit vereinbarte Gunst-Gewogenheit mir mehr als zu wolbekannt so hab ich es hiermit

С детских лет ревностно предаваясь этому божественному искусству, я нашел для себя прибежище, работая над этим своим сочиненьицем, и желаю теперь посвятить его вам как моим покровителям и защитникам, со всеми благопожеланиями, будучи уверен, что сие скромное приношение найдет у вас не презрение, но надежнейшее убежище ото всех недоброжелателей. Признаю, что следовало вам и другим виртуозам с мировой известностью представить более значительное и оригинальное сочинение, чтобы доставить развлечение вашей душе и вашему слуху, которые желают вещей более совершенных. Но так как я знаю лишь вашу благосклонность, соединенную с совершеннейшим дружеским расположением, я осмелился действовать таким образом и одновременно просить

getrost zu wagen mich erkühnet und dabey die schuldigste Ansuchung vor meinen anitzo dreyzehnjährigen Sohn thun wollen wo der allerhöchste denselben bey Fristung seiner künftigen Lebens-Jahre so glückseelig würde seyn lassen vor Jhnen dermaleins demütigst zu erscheinen und die gebührende Reverenz abzustatten Sie alsdann großgünstig geruhen wollen Jhn geneigtwillig aufzunehmen und nur einige wenige Tröplfflein von Dero reichlichst hervor springenden Kunst-Quelle auf ihn fliessen zu lassen wofür Jhnen er sein dankbares Gemüth lebenslang zu erweisen sich höchst-verbindlich erkennen wird.

Hiermit Hochwertheste Herren und Gönner empfehle Sie dem allwaltenden Macht Schutz des Allerhöchsten zu Dero beharrlichsten Gunstgewohnheit aber mich Lebenslang verbleibend Meiner Hochgeehrtesten Herren und Hochwehrtesten Gönner Geschrieben in Nürnberg den 20. Nov. 1699

благосклонности к моему сыну, которому ныне тринадцать лет. С благословения Всевышнего, он будет счастлив однажды смиренно явиться перед вами и проявить должное почтение, и если вы тогда будете столь добры благосклонно принять его и позволите, чтобы на него излилось хотя бы несколько капель того изобильного источника, каковым является ваше искусство, он будет благодарен вам всей душой и будет вашим должником до конца жизни.

Засим, я поручаю вас, досточтимейшие господа и покровители, заботе Всевышнего, и всю жизнь остаюсь в постоянной благосклонности моих почтеннейших господ и досточтимейших покровителей. Писано в Нюрнберге, 20 нояб. 1699

Литература

1. *Зенаишвили Т. А.* «Гексахорд Аполлона» Иоганна Пахельбеля // Музыковедение. 2009. № 10. С. 2–6.
2. *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. 391 с.
3. *Распутина М.* Ut-re-mi-fa-sol-la, или Из истории музыкальных тем // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Евгения Владимировича Назайкинского / Сост. Л. Логинова. М.: МГК, 2001. 176 с.
4. *Allaire G.* The Theory of Hexachords, Solmization and the Modal System: a Practical Application. Dallas: American Institute of Musicology, 1972. 165 p.
5. *Berger C., Dean J. J.* Hexachord // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel: Bärenreiter-Metzler, 1994–1998.
6. *Buelow G. J.* Beer, Johann // Grove Music Online. Oxford Music Online. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02512 (дата обращения: 12.11.2009).
7. *Grout D. J., Palisca C. V.* A History of Western Music, 6th ed. New York: W. W. Norton & Company, 2001. 862 p.
8. *Macey P.* Frescobaldi's Musical Tributes to Ferrara // The Organist as Scholar: Essays in Memory of Russell Saunders. New York: Pendragon Press Stuyvesant, 1994. 297 p.

9. *Mattheson J.* Das Neu-eröffnete Orchestre. Hamburg: Schiller, 1713. 374 S.
10. *Meier B.* Die Tonarten der klassischer Vokalplyphonie, nach der Quellen dargestellt. Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974. 478 S.
11. *Pachelbel J.* Hexachordum Apollinis 1699 / Ed. Ph. Lescat. Courlay: Facsimilé Jean-Marc Fuzeau, 1996. 51 p.
12. *Quantz J.* Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752. 274 S.
13. *Reese G.* Music in the Renaissance. New York: W. W. Norton & Company, 1959. 1022 p.
14. *Schnitzler R.* Richter, Ferdinand Tobias // Grove Music Online. Oxford Music Online. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23400 (дата обращения: 12.11.2009).
15. *Sisman E.* Variations // Grove Music Online. Oxford Music Online. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29050pg10 (дата обращения: 12.11.2009).
16. *Snyder K. J.* Buxtehude, Dieterich // Grove Music Online. Oxford Music Online. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04477 (дата обращения: 12.11.2009).
17. *Snyder K. J.* Dietrich Buxtehude. Leben, Werk, Aufführungspraxis. 3. Auflage. Kassel: Bärenreiter, 2007. 581 S.
18. *Tatlow R.* J. S. Bach and the Baroque Paragram: A Reappraisal of Friedrich Smend's Number Alphabet Theory // Music & Letters. Vol. 70. № 2. May, 1989. P. 191–205.
19. *Welter K. J.* Johann Pachelbel: Organist, Teacher, Composer. A Critical Reexamination of his Life, Works, and Historical Significance. Diss. Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1998. 384 p.
20. *Zarlino G.* Le istitutioni harmoniche. Venice, 1573; reprint: Farnborough: Gregg International Publishers, UK, 1967.