

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

MUSIC THEORY AND HISTORY

Приношение Кире Иосифовне Южак к юбилею

М. Е. Гирфанова

«Школьная fuga» по И. С. Баху

Аннотация

В статье выдвигается гипотеза, что создавая фугу Es-dur BWV 876, И. С. Бах мог опираться на представления И. Й. Фукса о строении учебной фуги, изложенные в трактате «Ступени к Парнасу» (Вена, 1725; нем. пер. — Лейпциг, 1742). Сравниваются более ранняя версия фуги, известная по копии И. Ф. Агриколы, и более поздняя, вошедшая во второй том «Хорошо темперированного клавира». Выявляются особенности фуги.

Ключевые слова: фуга Es-dur BWV 876, «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха, «Gradus ad Parnassum» И. Й. Фукса, фуга.

М. Е. Girfanova

School Fugue according to J. S. Bach

Summary

The structure of the fugue Es-dur (BWV 876) from the second book of *The Well-Tempered Clavier* by J. S. Bach reveals parallels with the structure of the training fugue, described in the most influential textbook on counterpoint and fugue during Bach's time — *Gradus ad Parnassum* by Johann Joseph Fux (Vienna, 1725; German translation — Leipzig, 1742). Bach owned both the Latin original and the German translation of the Fux's treatise.

Most similarity in compositional organization can be traced between the Bach fugue Es-dur (in the early version — D-dur) and the four-voice Fux's fugue in mode *d*. Traditionalism is inherent to the Fux's training fugues in a very strong degree, what is explained to some extent by their didactic focus. The original model is preserved in the Bach fugue, but it is implemented under the terms of a developed major-minor harmonic tonality and new principles of theme formation and structuring.

Keywords: fugue Es-dur BWV 876, *The Well-Tempered Clavier* by J. S. Bach *Gradus ad Parnassum* by J. J. Fux, fugue.

Статья поступила: 05.08.2019.

Представление о четырёхголосной фуге Es-dur (BWV 876) из второго тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха как «образцовой школьной фуге» восходит ещё к труду Карла Дебройса ван Бруйка¹ “*Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Klaviers*” («Технический и эстетический анализ хорошо темперированного клавира», 1867) — первой монографии, содержащей аналитическое описание всех 48 прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха и заложившей целую традицию подобных монографических исследований². Разбор фуги, занимающий около страницы, открывается тезисом: «Мы могли бы охарактеризовать фугу как образцовую школьную фугу» [13. С. 127].

Характеристика — «образцовая школьная фуга» отнюдь не является выражением высокой оценки Бруйком достоинств фуги, о чём говорит резюме, завершающее её разбор. Мало какая из фуг двух томов «Хорошо темперированного клавира» заслужила столь суровый приговор: «Пьеса как образцовое сочинение настолько совершенна, насколько это возможно, но она имеет некоторый привкус школы. Никто не позволит себе назвать её деревянной или бездарной, но та гениальная устремлённость, та глубина, как и та смелая свобода — чем столь проникнуты многие другие произведения, в ней не царит. Это, если так можно выразиться, — превосходная пьеса-работа, которая строго держится в круге надёжности» [13. С. 127–128]³.

С эстетической оценкой Бруйка фуги трудно согласиться, и её опровергает уже Гуго Риман, первые две части “*Katechismus der Fugen-Komposition*” («Катехизис фуги-композиции», 1890–1891) которого, также посвящённые двум томам «Хорошо темперированного клавира», появились чуть более десятилетия спустя. Риман замечает: «Фуга звучит так, как если бы она была по происхождению вокальной фугой, некоей благо-

дарственной и хвалебной песнью. Тема, кажется, предполагает такие слова: “*Lob, Preis und Dank sei dem Herrn, der uns erlöst von dem Tod*” («Хвалите, превозносите и благодарите Господа, который освободил нас от смерти») [20. С. 49]. Однако что касается присутствия в фуге «некоторого привкуса школы», то здесь Бруйк оказывается неожиданным образом прав. Строение фуги обнаруживает удивительные параллели со строением учебной, «школьной» фуги, как она описывается в самом влиятельном учебнике по контрапункту и фуге времён Баха — “*Gradus ad Parnassum*” («Ступени к Парнасу») Иоганна Йозефа Фукса. Трактат был издан на латинском языке в 1725 году в Вене. В 1742 году в Лейпциге вышел немецкий его перевод, выполненный Лоренцом Кристофом Мицлером.

Известно, что Бах владел как латинским оригиналом, так и немецким переводом труда Фукса [23. С. 334]. «Ступени к Парнасу» Фукса 1725 года издания (см. ил. 1) — единственная книга, которая сохранилась со знаком собственности, сделанным рукой Баха [23. С. 334]. Перевод трактата был осуществлён бывшим его учеником Лоренцом Кристофом Мицлером, как пишет Филипп Шпитта, «под пристальным присмотром Баха» [21. С. 605]. С 1731 по 1734 год Мицлер изучал в Лейпцигском университете теологию, юриспруденцию и естественные науки. Подобно многим студентам университета, он брал уроки музыки у Баха⁴. В 1736 году Мицлер начал вести лекции в университете и в том же году принялся за перевод «Ступеней к Парнасу». Среди читаемых Мицлером предметов Шпитта называет математику, философию и музыку [21. С. 503]. В мае 1737 года Мицлер приступил к лекциям по трактату Иоганна Маттезона “*Das neu-eröffnete Orchestre*” («Заново открытый оркестр», 1713) и по истории музыки, он был первым, кто стал читать лекции по музыке (уже в новоевропейском формате) в немецких университетах [14]. В 1738 году Мицлер основал при содействии графа Джакомо де Луккезини и капельмейстера при-



Ил. 1. Фронтиспис «Ступеней к Парнасу» Иоганна Йозефа Фукса (Вена, 1725)

дворной капеллы города Ансбаха Георга Генриха Бюмлера «Общество музыкальных наук» (“Korrespondierenden Sozietät der Musicalischen Wissenschaften”), в которое позже вступил и Бах. Публикация перевода труда Фукса совпала с его последним семестром в качестве преподавателя Лейпцигского университета, этот семестр, как указывает Альфред Манн, Мицлер всецело посвятил лекциям по труду Фукса [18. С. 57–58].

Сравнивая фугу Es-dur из второго тома «Хорошо темперированного клавира» с учебной, «школьной» фугой, как она понималась Фуксом, необходимо учитывать более раннюю сохранившуюся версию фуги (BWV 876/2). Она известна по копии, сделанной учеником Баха Иоганном Фридрихом Агриколой. Обучаясь в Лейпцигском университете с 1738 по 1741 год, Агрикола занимался музыкой у Баха. Копия датируется где-то 1738 годом.

Первоначально фуга была написана в тональности D-dur. Помимо данной фуги, Агри-

кола скопировал ещё три, позже также вошедшие во второй том «Хорошо темперированного клавира»⁵. Подборка из четырёх фуг (в рукописи они обозначены как «фугетты») подчинена определённой системе: пьесы идут в тональностях C-dur (BWV 872a/2), c-moll (BWV 871/2), D-dur (BWV 876/2), d-moll (BWV 875/2). Во втором томе «Хорошо темперированного клавира» фуга C-dur, как и фуга D-dur, будет транспонирована — она станет фугой Cis-dur.

Единственный сохранившийся автограф второго тома «Хорошо темперированного клавира» — беловая копия, изготовлялась Бахом в течение 1739–1742 годов⁶. Водяные знаки на бумаге свидетельствуют о том, что фуга Es-dur была записана Бахом в числе первых. На этой стадии работы Баху помогала его жена, Анна Магдалена. Её рукой скопированы прелюдии и фуги c-moll, d-moll, E-dur, G-dur, часть прелюдии F-dur. Однако копия прелюдии и фуги Es-dur сделана рукой самого Баха [22]. Фуга теперь идёт в новой тональности. В ряде мест в отдельных голосах обнаруживаются отличия от более ранней версии (см. ниже). Впрочем, какой-то существенной, принципиальной переработке фуга не подверглась.

Фукс в своём труде описывает строение фуги на примере двухголосной фуги (раздел «Пятое упражнение. Вторая лекция. О двухголосной фуге» [17. С. 146–154; 16. С. 125–130]). Фуга складывается из трёх циклов проведений темы по голосам, без выхода за пределы избранного диатонического лада (лат. *modus*; нем. *Tonart*). Второй и третий циклы усложнены стреттами, при этом в последнем цикле расстояние вступления в стреттах сжимается. Разделы замыкаются кадансами, порядок которых таков: «первое заключение — в квинте тональности» [16. С. 125], «второе заключение — в терции тональности» [16. С. 126], вся «фуга завершается заключительной каденцией» [16. С. 126]. Фукс помещает образцы фуг собственного сочинения во всех диатонических ладах, начиная с лада от *d* и заканчивая ладом от *c*.

По той же композиционной схеме строятся трёх- и четырёхголосные фуги, написанные

Фуксом для разделов «Пятое упражнение. Третья лекция. О трёхголосной фуге» и «Пятое упражнение. Четвёртая лекция. О четырёхголосной фуге» [17. С. 154–174; 16. С. 130–139]. Трёхголосные фуги, как и двухголосные, охватывают все диатонические лады. В четырёхголосном изложении даются только три фуги: в ладах от *d*, *e*, *f*. Причём для двух-, трёх- и четырёхголосных фуг в одном диатоническом ладу используется одна и та же тема.

Наибольшее сходство в композиционной организации прослеживается между фугой Баха *Es-dur* (в ранней версии — *D-dur*) и четырёхголосной фугой Фукса в модусе *d*, открывающей подборку из четырёхголосных фуг [17. С. 169–170] (пример 1).

1

В самом общем плане сходство проявляется в присутствии в фуге Баха тех же трёх циклов проведений темы по голосам — в виде темы и ответа⁷, с замыканием первого цикла (тт. 1–30) каденцией в строе пятой ступени — подобно как у Фукса; приходом в конце второго цикла (тт. 30–46) к половинной каденции в параллельной тональности или тональности нижней медианты — у Фукса здесь используется строй верхней медианты; и завершением третьего цикла и всей фуги заключительной каденцией в основной тональности.

И в фуге Фукса, и в фуге Баха второй цикл проведений темы по голосам решён в виде пары двухголосных стретт, каждая из которых охватывает смежные голоса. У двух авторов стретты сходны по своим параметрам. Стретта заключает либо тему и ответ (у Фукса), либо ответ и тему (у Баха; первая стретта — с т. 30, тенор и бас; вторая стретта — с т. 37, альт и сопрано). Расстояние вступления в ней минимальное: респоста вступает на второй звук пропосты. У Фукса вторая стретта — точное повторение первой, у Баха во второй стретте применяется вертикально-подвижной контрапункт по отношению к первой стретте (подобный вертикально-подвижной контрапункт Фукс прибегает для следующего цикла).

В третьем цикле используются похожие две двухголосные стретты. Только у Фукса стретты снова проходят в тех же голосах, а у Баха первая стретта идёт в средних голосах (с т. 53 тенор и альт), вторая — в крайних (с т. 59 сопрано и бас). Стретты теперь сближены по времени.

Заметим, что сходство наблюдается и между следующей четырёхголосной фугой Фукса в ладу от *e* и следующей во втором томе мажорной четырёхголосной фугой Баха *E-dur* (BWV 878). Темы фуг, можно сказать, идентичны. И снова это фуги с одним высотным положением лада. Более того, использующиеся в фуге Фукса стретты тождественны по интервалу и расстоянию вступления стреттам, имеющим место в фуге Баха (сравните стретты в примерах 2а и 2б)⁸. И даже форма фуги *E-dur* поначалу строится в соответствии с правилами учеб-

ной фуги Фукса. Только в самом конце третьего цикла наблюдается «модуляция» формы в сторону тонально развитой фуги, и далее fuga разрастается за счёт увеличения циклов проведений темы по голосам.

Иоганн Филипп Кирнбергер указывает на сделанной им копии фуги E-dur, что её тема заимствована у Иоганна Каспара Фердинанда Фишера [сведения по: 1. С. 199]. Речь идёт о восьмой фуге из сборника 20 прелюдий и фуг для органа “Ariadne Musica” (1702). Тема Фишера звучит в той же тональности (E-dur), но несколько отличается от баховской ритмическим рисунком. Зигфрид Вильгельм Ден в труде “Analysen dreier Fugen aus Joh. Seb. Bach’s Wohltemperirtem Clavier und einer Vokal-Doppelfuge A. M. Bononcini’s” («Анализ трёх фуг из “Хорошо темперированного клавира” И. С. Баха и вокальной двойной фуги А. М. Бонончини», 1858), один из разделов которого посвящён фуге E-dur, помещает в приложение «фугу Фробергера», «которая построена не только на той же самой теме, но также почти на том же контрапункте [к ней]» [15. С. 32]. «Фугой Фробергера» является его «Ричеркар во фригийском ладу». Тема Фробергера имеет полное сходство с темой Баха, за исключением наклонения лада (фригийский). Для данной статьи важно, что и в фуге Фишера, и в ричеркаре Фробергера используются стретты,

но совпадений по показателям эти стретты со стреттами фуг Фукса и Баха не обнаруживают. Иной ритмический рисунок в теме Фишера делает подобные стретты невозможными, а вот в ричеркаре Фробергера такие стретты вполне могли бы быть.

Выдвигаемая в статье гипотеза о том, что в качестве образца для фуги Es-dur /D-dur могла послужить учебная fuga Фукса в ладу от *d*, получает в связи с ещё одной фугой из второго тома «Хорошо темперированного клавира» E-dur дополнительные подтверждения.

Фугам Фукса в труде «Ступени к Парнасу» в очень сильной степени присущ традиционализм, что в какой-то мере объясняется дидактической их направленностью: эти образцы призваны были на простом, типовом музыкальном материале, при использовании минимального круга средств продемонстрировать строение фуги. В контексте второго тома «Хорошо темперированного клавира» именно в фугах Es-dur и E-dur наиболее сильно проявляют себя ретро-спективные тенденции.

Однако если fuga Es-dur и написана по модели «школьной фуги» Фукса, то это уже «школьная fuga» по Баху. При том, что исходная модель как таковая сохраняется, она реализуется в условиях развитой мажоро-минорной гармонической тональности и новых принципов темо- и формообразования.

2a



2б



Новая версия старинной структуры: ядро с развёртыванием

На традиционализм в отношении темы фуги Баха указывал тот же Карл ван Бруйк: «Изобретение необычно широкой (шеститактной) темы не слишком далеко отклоняется от магистрального пути обычных тем фуг» [13. С. 127]. В теме воспроизводится старинная структура: ядро с развёртыванием, восходящая ещё к строгому стилю⁹ (см. пример 3). В фугах второго тома «Хорошо темперированного клавира» подобная структура встречается всего только раз.

Начало баховской темы заключает ту же мелодическую конфигурацию, что и тема Фукса. У последнего тема лаконична и предельно проста. Изложенная крупными длительностями, она открывается ходом вверх от первой ступени к третьей, после чего следует поступенный мелодический спуск в объёме терции¹⁰. Баховская тема также начинается восходящим скачком с заполнением: здесь это оформленный крупными длительностями ход вверх от первой ступени к пятой и ритмически более подвижный поступенный спуск в объёме терции (мелодический спуск разбивается паузой).

Бах модернизирует старинную структуру.

Не только ядро темы, но и часть развёртывания вынесена в одноголосное экспонирование, что не характерно для строгого стиля, где только ядро излагалось одноголосно, развёртывание же приходилось уже на контрапункт к ответу. Этот принцип сохраняется и у Фукса, у которого одноголосно экспонирующаяся тема сводится к краткому ядру — как у старых мастеров. В теме Баха развёртывание (точнее

часть его) становится неотъемлемой составляющей одноголосно экспонирующейся, «необычно широкой» (на что обращает внимание Бруйк) темы.

Для структуры: ядро с развёртыванием, как она заявляет о себе в строгом стиле, характерно присутствие более рельефного ядра и интонационно нейтрального развёртывания, строящегося на общих формах движения. Подобное наблюдается у Фукса. В баховской теме, напротив, ядро становится интонационным источником для всего последующего. Мелодическая конфигурация начала темы (тт. 1–3) воспроизводится ещё раз со смещением по высоте и в неточном ритмическом уменьшении (тт. 3–4). Подобие ядра и развёртывания приводит к большей индивидуализации последнего. С другой стороны, сохраняется присущий старинным образцам контраст более крупных длительностей в ядре и более мелких в развёртывании, который достигается здесь за счёт ритмического уменьшения. Остроту звучания уменьшенному варианту сообщает синкопа.

Действующая в теме Баха система производных интонационных связей свидетельствует о новом типе тематизма. Выведенный из начала темы материал доращивается до двутакта (тт. 3–4) и становится основой для поступенной нисходящей диатонической секвенции. В пределах одноголосного экспонирования темы проходят два таких звена секвенции. Досочинённый однотоковый материал (т. 6), в свою очередь, порождает нисходящую секвенцию, продолжающуюся уже за пределами одноголосного изложения темы. Секвенция характеризуется большей интенсивностью за

3

ядро
тема

развертывание

ответ

противосложение

счёт увеличения шага секвенции до терции и структурного дробления: звенья секвенции теперь охватывают одноктакты. Секвенция ограничена двумя звеньями, третье звено только намечено в начальной своей точке — от звука *c*. Это уже начало заключительного мелодического оборота (тт. 8–9), который продолжает столь отчётливо выраженное в развёртывании нисхождение.

Развёртывание завершается в начале девятого такта приходом в тональность доминанты. Заключительный оборот заимствует какую-то часть ритмического рисунка из предшествующей ему секвенции. Завершающий его нисходящий ход на квинту, к приме новой, доминантовой тональности: *f–B*, мелодически подготовлен — это последний в череде подобных же скачков: *c¹—f* (тт. 4–5), *b—es* (тт. 6–7), *g—c* (тт. 7–8), *f—B* (тт. 8–9). А в самой звуковысотной конфигурации заключительного мелодического оборота угадывается обращение по отношению к началу темы.

В полном виде ядро и развёртывание прозвучат ещё раз в фуге в последнем проведении темы, которое даётся в том же голосе и на той же высоте, что и начальное (тт. 60–68, бас) (заключительный тон *B* трактуется теперь как звук доминанты). Минимальное по объёму воспроизведение ядра с развёртыванием имеет место дважды в фуге: в третьем проведении темы в экспозиции (тт. 14–20, альт) и предпоследнем проведении темы (тт. 59–65, сопрано)¹¹. По своим масштабам оно как раз соответствует участку с начальным одноголосным изложением темы. В остальных проведениях точно воспроизводится ещё какая-то часть развёртывания, чему не мешают даже стретты. Можно утверждать, что двухголосные стретты изначально писались с расчётом на «полный» показ ядра с развёртыванием. В одной из стретт до «полного вида» в обоих голосах недостаёт только одного, последнего звука развёртывания (тт. 37–45, альт и сопрано).

Исход из критерия, что границы темы определяются участком, который остаётся неизменным во всех проведениях темы в фуге, можно утвер-

ждать, что одноголосное экспонирование как раз и заключает собственно тему, с окончанием её в начале седьмого такта (в момент вступления ответа). В таких границах тема приводится в учебниках С. С. Григорьева, Т. Ф. Мюллера [3. С. 214; 6. С. 183], Т. Н. Дубравской [4. С. 167; С. 178], в монографии А. Швейцера [10. С. 276], в труде З. Дена [15. С. 7].

Однако в отношении окончания темы в действие вступает регулятор — функциональная мажоро-минорная гармония. Гуго Риман первым отмечает значение гармонической каденции в начале шестого такта ответа [20. С. 49–50]. Эта каденция привносится противосложением, в экспозиции удержанным. Действительно, с точки зрения гармонии всё, что звучит в проведении ответа с противосложением (и в следующих проведениях темы с противосложением в экспозиции) до гармонической каденции, воспринимается как тонально устойчивая область, но всё последующее, что отделяется гармонической каденцией, становится областью неустойчивого гармонического развития, областью «интермедии».

Точки зрения, что тема завершается в начале шестого такта, придерживаются также К. ван Бруйк [13. С. 127], Б. Муджеллини [1], Я. И. Мильштейн [5. С. 250]. А. Г. Чугаев называет удержанное противосложение «кадансовой формулой» и саму тему фуги *Es-dur* из второго тома «Хорошо темперированного клавира» относит к роду «замкнутых» тем [9. С. 31]. Н. А. Симакова в своём исследовании «Контрапункт строгого стиля и fuga. Кн. 2. Fuga: её логика и поэтика» приводит тему фуги *Es-dur* в числе двух примеров «классического типа темы» (второй пример — тема фуги *c-moll* из второго тома «Хорошо темперированного клавира») [8. С. 161]. По Симаковой, «классический тип темы, который демонстрирует баховская fuga <...>, предполагает определённые приёмы завершения её, как целостной музыкальной мысли» [8. С. 161].

Двойственный характер окончания темы отмечает С. Брюн: в гармоническом отношении тема завершается в начале шестого такта, одна-

ко с учётом постоянного использования в фуге шеститактной формы темы, как и собственно особенностей строения темы, тема заканчивается в начале седьмого такта [12. С. 399].

Фуга однотональная (согласно Фуксу) или тонально развитая?

В баховской фуге, как и в фуге Фукса, вступления темы ограничены первой и пятой ступенями избранного строя. Подобного начала нет в особом, неполном проведении темы, излагающем её сразу с развёртывания (тт. 56–59, альт). Данное проведение, впрочем (на что указывалось выше), целый ряд исследователей не отмечает как таковое.

Полные проведения темы открываются восходящим ходом, очерчивающим первую и пятую, в ответе — пятую и первую ступени. Таких ответов в фуге используются две разновидности. Наряду с традиционным тональным доминантовым ответом здесь присутствует гораздо более редкий тональный субдоминантовый ответ (первое проведение темы в третьем цикле, тт. 53–59, тенор). Во втором томе «Хорошо темперированного клавира» тональный субдоминантовый ответ можно найти ещё в фуге *Cis-dur*, где он заявляет о себе в экспозиции.

В тонально-гармоническом плане этот ответ трактуется разными исследователями по-разному. Позиция Бруйка неопределённая. С одной стороны, Бруйк констатирует, что проведение темы принадлежит среднему разделу формы, с другой, не называет строй проведения темы: «Затем — свободная, при это секвентно организованная середина в 14 тактов (в которой в последних шести тактах, однако, в теноре снова неожиданно и скрытно проходит тема)» [13. С. 127]¹². Риман критикует Бруйка за подобную трактовку формы. Среднего раздела здесь, по Риману, не может быть, поскольку проведение темы в субдоминантовой тональности не приводит к выходу за пределы однотональной фуги: «Подлинный средний раздел с темой, проходящей в других тональностях, вообще отсутствует в этой фуге (в этом она, следовательно, никакая не образцовая школьная фуга)» [20.

С. 52]¹³. Большинство исследователей придерживается иной точки зрения. Праут, например, считает указанное проведение «единственным “серединным вступлением” в такте 53 темы в субдоминантовой тональности, с изменённой и укороченной первой нотой» [19. С. 62]¹⁴. Для Чугаева проведение темы в *As-dur* также представляется «инотональным» [9. С. 137].

Если принять гипотезу, что Бах при написании фуги *Es-dur* каким-то образом ориентировался на труд Фукса, то субдоминантовый тональный ответ следует всё-таки истолковывать как не выходящий за пределы однотональной фуги. Фукс указывает на два вида ответа, с имитацией темы в интервал квинты и интервал кварты: «повтори ровно те же самые ноты в другом голосе в кварту или квинту» [16. С. 125]. Выбор ответа диктуется звуковысотным положением темы в диатоническом ладу. Например, в четырёхголосных фугах Фукса в ладах *d* и *f*, где тема начинается с первой ступени, ответ даётся в верхнюю квинту, но в фуге в ладу от *e*, где тема начинается с пятой ступени, — в нижнюю квинту. При этом в начале ответа может иметь место отклонение от точной имитации темы, вызванное необходимостью оставаться в пределах избранного лада и его устоев [17. С. 231–239].

В фугах Баха обращение к разным видам ответа связано уже с условиями гармонической тональности. Требование плавного модуляционного перехода из строя темы в строй ответа в экспозиции фуги вызывает замену в доминантовом ответе второго звука *f* на *es*. В субдоминантовом ответе первый звук *as* замещается на *b*. Как результат, две разновидности ответа начинаются одинаково, но после паузы, отделяющей инициальный ход от продолжения темы, доминантовый ответ имитирует тему в квинту и приводит в строй доминанты, субдоминантовый — в кварту и заканчивается в строе субдоминанты. За использованием в рамках одной фуги двух разных видов тонального ответа просматриваются и дидактические цели, которые Бах, несомненно, в том числе преследовал, создавая «Хорошо темперированный клавир».

Но если субдоминантовый тональный ответ и не выводит за пределы однотональной фуги, то этого нельзя сказать об усечённом проведении темы, высота звучания которого соответствует тональности VII низкой ступени — Des-dur (хотя в реальном звучании Des-dur так и не возникает, гармонизация ограничена субдоминантовой тональностью — As-dur). Данное проведение темы является необходимым звеном в архитектонике фуги, оно дополняет третий цикл показа темы по голосам до полного его вида. И тогда оказывается, что именно благодаря отсутствию начала темы в одном из её проведений — случай, исключительный для фуг Баха, — тоны, обрисовывающиеся заглавной интонацией темы, остаются константными во всей фуге: это *es* и *b* — первая и пятая ступени избранной для фуги тональности.

Интермедия-развёртывание

В фуге Фукса тема не звучит только в двух тактах — между первой и второй стреттами (тт. 17–18)¹⁵. В каком-то смысле сходно, баховскую фугу почти исключительно заполняют проведения ядра с развёртыванием, воспроизводимым в большем или меньшем своём объёме. Единственный участок в фуге, где не присутствует ядро с развёртыванием, — семь тактов между вторым и третьим циклами проведений темы по голосам (тт. 46–52). Если и ставить вопрос об интермедиях, то в фуге Es-dur интермедии (независимо от того, проводить ли границу темы в начале шестого или в начале седьмого такта), за исключением только семи этих тактов, являются участками развёртывания¹⁶. Особый замысел фуги вызывает ассоциации со старинной формой, где ещё не сложилась структурная дифференциация на элементы: тема, противосложение, интермедия.

Но что представляет собой данный участок в семь тактов? Он примыкает к самой высокой по тесситуре и самой обширной в плане включения материала развёртывания (здесь нет только последнего, заключительного звука развёртывания) двухголосной стретте. Гармоническое развитие завершается в конце стретты

краткой остановкой на доминанте к параллельной тональности (*c-moll*) (т. 46). А далее подхватывается и продолжается развёртывание.

Самое удивительное, что это доразвёртывание включает в себе вариант канонической секвенции (пример 4б) из двухголосной стретты на ответе и теме (пример 4а). «Остов» канонической секвенции, производный от ядра темы, константен и даже (что следует особо подчеркнуть) сохраняет первоначальную высоту звучания (в примерах 4а и 4б обозначено скобками). Остальное пересочиняется и дополняется новым материалом.

Результатом становится мелодически и гармонически усложнённый вариант канонической секвенции. Звено секвенции разрастается с двух до четырёх тактов. При экспонировании (тт. 32–36, тенор и бас) каноническая секвенция (без контрапунктов), можно сказать, была пропитана духом модальной диатоники. В следующей стретте (тт. 39–43, альт и сопрано) каноническая секвенция (с контрапунктами) гармонируется уже как хроматическая. Тональное движение в ней идёт по квартам: *c-moll* — *f-moll* — *B-dur* — *Es-dur*, в звеньях секвенции достигнутая тоника переосмысливается в доминанту следующей тональности. Продолжением этой линии становится описываемый вариант канонической секвенции (тт. 47–53, сопрано и альт). Тональное движение здесь также по квартам: *c-moll* — *f-moll* — *B-dur* — *Es-dur* — *As-dur*, но гармоническое решение — более сложное, в модуляциях задействуется наряду с доминантовой, субдоминантовая функция.

То, что оказалось изъятым из канонической секвенции на теме, передаётся в третий, контрапунктирующий голос (бас) (см. в примере 4б дополнительную нотную строчку с ранней версией). Соединение элементов *a* и *b* уже апробировалось в двухголосной стретте, но здесь оно даётся в новом вертикально-подвижном контрапункте децимы. Так устроена более ранняя версия фуги.

В более поздней версии вспомогательный оборот в басовом голосе украшается, идущий следом восходящий скачок на терцию заме-

4а

4б

Ранняя версия: 

Ранняя версия: 

4в

4г

щается нисходящим поступенным движением (сравните также в примерах 4в и 4г фрагменты копий Агриколы и Баха). Фигурационные элементы, в свою очередь, берутся из фуги, они только что показывались в ней: нисходящий пассаж — впервые в т. 43, витиеватый фигурационный оборот — в т. 45.

Ранняя версия, без сомнения, технически более интересная, поздняя — мелодически более пластичная.

Итак, участок, о котором идёт речь, является по своей функции развёртыванием, где двухго-

лосная каноническая секвенция из стретты на ответе и теме перерабатывается в более сложную структуру при сохранении в ней экспозиционной звуковысотности — решение, сколь органичное для данной фуги, столь уникальное в контексте интермедий второго тома «Хорошо темперированного клавира».

Ранняя и поздняя версии фуги

Рассмотренное выше преобразование мелодической линии баса (тт. 47–53) в поздней версии является единственным обширным в

фуге. Все прочие изменения носят «точечный» характер (см. пример 5).

1. В ранней версии первый звук темы всегда оформлялся в ритмическом отношении как целая. В поздней версии в трёх проведениях темы целая сокращается до половинной (т. 30, проведение в тенор; т. 31, проведение в басу; т. 53, проведение в теноре).

В тт. 30–31 это приводит к большей отграниченности каденции в доминантовой тональности, замыкающей первый цикл проведений темы по голосам, от двухголосной стретты в начале следующего цикла. Но, возможно, глав-

ной причиной изменений явилось присутствие в ранней версии двух идущих подряд октав $A—a$, $d—d^1$ (в D-dur), образующихся между тенором и басом (хотя параллельные октавы формально здесь не возникают).

В т. 53 вступление тонального субдоминантового ответа на полтакта позже делает фактуру менее вязкой.

2. В ранней версии двухголосная стретта с самым протяжённым развёртыванием в двух голосах (тт. 37–45, альт и сопрано) звучит точно. В поздней версии на месте протянутого звука h^2 (в D-dur) (тт. 44–45, альт) появляется вспо-

5 ранняя версия

30

32

44

53

65

поздняя версия

30

32

44

53

65

могательный оборот: $c^2 — h^1 — c^2$ (в Es-dur).

3. В тт. 32–33 в альтовом голосе залигованный через тактовую черту звук a^1 (в D-dur) в мелодической каденции заменяется — возможно по причине нежелательной аллюзии с синкопой — на октавный нисходящий ход $b^1 — b$ (в Es-dur).

4. В поздней версии в одном из контрапунктов к первой двухголосной стретте вставляется звук g^1 (т. 30, альт). Это превращает неточную двухголосную секвенцию в сопрано и альте (тт. 30–31) в точную, дублировка в сексту звучит очень выразительно.

5. Ближе к концу фуги альтерация VII диатонической ступени (т. 65, сопрано) привносит в позднюю версию отклонение в субдоминанту.

Сравнение двух версий показывает, что в своём первоначальном виде fuga была решена более строго, в каком-то смысле «более школьно». В поздней версии в местах исправлений фактура, несомненно, приобретает большую ясность (см. пункт 1), мелодические голоса — большую пластичность (см. пункты 2, 3; также изменения в мелодической линии баса в тт. 47–53), большую экспрессию звучания (см. пункты 4, 5).

Вне зависимости от того, явилась ли учебная, с явным налётом старины fuga Фукса (и, в частности, его четырёхголосная fuga в ладу от d) импульсом для создания фуги Es-dur (BWV 876), оригинальность рассмотренной в статье фуги имеет своим истоком обращение Баха к старинным принципам темо- и формообразования.

Примечания

- ¹ Карл Дебройс ван Бруйк (1828–1902) — австрийский пианист, композитор и исследователь музыки.
- ² Материал статьи озвучивался в докладе автора, прочитанном на Шестнадцатых Баховских чтениях в Санкт-Петербурге «Концепции истории и теории музыки XVIII века: ученики и современники И. С. Баха» (Санкт-Петербургская консерватория, 12–13 апреля 2018 г.).
- ³ Бруйк вообще довольно резок в своих суждениях относительно некоторых пьес «Хорошо темперированного клавира». В качестве ещё одного примера приведем оценку Бруйком стретт в фуге C-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира»: «Примечательным является последовательное обращение к стретте, так как она подобным образом больше нигде во всём сочинении [«Хорошо темперированном клавире»] не применяется. В пределах 27 тактов, которые охватывает fuga, тема звучит 24 раза во всех голосах и не исчезает со сцены. Но именно в этом сибаритском использовании технической виртуозности кроется эстетический недостаток работы, поскольку, несмотря на всё приложенное искусство, неизбежно возникает эффект монотонности» [13. С. 91–92].
- ⁴ Под руководством Баха Мицлер совершенствовался в игре на клавире и композиции.
- ⁵ Хранятся в Берлинской государственной библиотеке (D-B Mus.ms. Bach P 595, Faszikel 5).
- ⁶ Названа по месту хранения — GB-Lbl Add. MS 35 021 (Англия. Лондон. Британская библиотека. Add. MS 35 021), «Лондонским автографом».
- ⁷ Единственное проведение темы, которое не является ни тематическим, ни ответным, — это проведение в альтовом голосе в третьем цикле (тт. 56–59). Впрочем, ряд исследователей, в частности, К. ван Бруйк [13], Г. Рима [20], Э. Праут [19], А. Г. Чугаев [9], Б. Муджеллини [1] не отмечают его в качестве такового. Это неудивительно, ибо в данном проведении отсутствует начало (два такта) тема. Кажется, Баха нигде больше не прибегает к подобному способу усечения темы. Но его наде-

- ляют статусом «проведение», например, К. И. Южак [11], С. Брюн [12].
- ⁸ При этом Бах находит ещё один, не представленный у Фукса, возможный вариант стретты (тт. 23–24, сопрано и альт; тт. 25–26, бас и тенор).
- ⁹ Впервые автор статьи указал на это в: [2. С. 11–13].
- ¹⁰ В труде Фукса это тематическое образование является, пожалуй, самым широко представленным в нотных примерах, выступая либо как начало *santus firmus*, либо в виде самостоятельной темы. Оно присутствует уже в самом первом нотном примере основной, второй части труда [17. С. 45], встречается во всех «лекциях» о простом контрапункте, фуге и двойном контрапункте, исчезая только ближе к концу трактата.
- ¹¹ Особое проведение темы, излагающее её с третьего такта, усечено также и с конца (тт. 56–59, альт). Тема воспроизводится точно только до последней четвертной доли шестого такта.
- ¹² В других случаях, если тема проходит не в экспозиционных строях, Бруйк обычно указывает строй проведения темы.
- ¹³ Для Римана только fuga в трёхчастной форме с тонально неустойчивой серединой, в которой тема проходит в новых, неосновных строях, может считаться пригодной в качестве учебной модели. С позиций дидактической теории фуги XIX века Риман абсолютно прав. Большинство фуг классико-романтического периода написано именно в такой форме. Поэтому подобной формой должна обладать и «образцовая школьная» fuga XIX века.
- ¹⁴ При том, что Праут в своём более раннем опубликованном труде “Fugue” («Фуга», 1891) уже указывает на существование, наряду с доминантовым, субдоминантового реального ответа, оценивая это как своё открытие: «насколько нам известно, возможность ответа в строе субдоминанты не обсуждалась ни в одном из существующих учебников» [7. С. 36].
- ¹⁵ Область заключительной каденции (тт. 32–34) в расчёт не принимается.
- ¹⁶ В одной из интермедий соответствующий сегмент развёртывания смещён на секунду выше (т. 20, 2–4 четвертные доли, альт).

Список литературы

References

Нотные издания

- I. Бах И. С. Хорошо темперированный клавир: Ч. 2. / Ред. и примеч. Б. Муджеллини. — М.: Музыка, 2017. — 144 с.
- II. Иоганн Себастьян Бах. Хорошо темперированный клавир II (BWV 870–893) / Подгот. текста и коммент. Альфреда Дюрра; Уртекст Neue Bach-Ausgabe. — М.: Русское музыкальное издательство, 2006. — 172 с.

Литература

1. Бишоф Г. Комментарии // И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. Часть вторая. Ред. Г. Бишофа / Пер. нем. текста, примеч. к нему и ред. наст. изд. Н. Копчевского. — М.: Гос. муз. изд-во, 1963. — С. 189–214 [Bishop G. Kommentarii // I. S. Bah. Horosho temperirovannyj klavir. Chast' vtoraya. Red. G. Bishofa / per. nem. teksta, primech. k nemu i red. nast. izd. N. Kopchevskogo. — М.: Gos. muz. izd-vo, 1963. — S. 189–214].
2. Гирфанова М. Е. Теория баховской фуги: Тема, противосложение: На материале «Хорошо темперированного клавира И. С. Баха: Лекция по курсу «Полифония» / Казанская консерватория, 2009. — 68 с. [Girfanova M. E. Teoriya bahovskoj fugi: Tema, protivoslozhenie: Na materiale «Horosho temperirovannogo klavira I. S. Baha: Lekciya po kursu “Polifoniya” / Kazanskaya konservatoriya. — Kazan': Kazan. gos. konservatoriya, 2009. — 68 s.].
3. Григорьев С. С., Мюллер Т. Ф. Учебник полифонии. — М.: Музыка, 1977. — 309 с. [Grigor'ev S. S., Myuller T. F. Uchebnik polifonii. — М.: Muzyka, 1977. — 309 s.].
4. Дубравская Т. Н. Полифония. — М.: Академический проект; Альма Матер, 2008. — 360 с. [Dubravskaya T. N. Polifoniya. — М.: Akademicheskij proekt; Al'ma Mater, 2008. — 360 s.].
5. Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. — М.: Классика XXI, 2002. — 352 с. [Mil'shtejn Ya. I. Horosho temperirovannyj klavir I. S. Baha i

- osobnosti ego ispolneniya. — М.: Klassika XXI, 2002. — 352 s.].
6. *Мюллер Т. Ф.* Полифония. — М.: Музыка, 1989. — 355 с. [*Muller T. F.* Polifoniya. — М.: Muzyka, 1989. — 355 s.].
 7. *Праут Э.* Фуга. 2-е изд. / Пер. с англ. А. Г. Тимашевой-Беринг, под ред. Г. Э. Конюса, с предисл. С. И. Танеева. — М.: Гос. муз. изд-во, 1922. — 238 с. [*Praut E.* Fuga. 2-e izd. / Per. s angl. A. G. Timashevoj-Bering, pod red. G. E. Kon'yusa, s predisl. S. I. Taneeva. — М.: Gos. muz. izd-vo, 1922. — 238 s.].
 8. *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и фуга. Кн. 2. Фуга: её логика и поэтика. — М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. — 800 с. [*Simakova N. A.* Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Кн. 2. Fuga: еyo logika i poetika. — М.: Izdatel'skij Dom «Kompozitor», 2007. — 800 s.].
 9. *Чугаев А. Г.* Особенности строения клавирных фуг Баха. — М.: Музыка, 1975. — 256 с. [*Chugaev A. G.* Osobennosti stroeniya klavimyh fug Baha. — М.: Muzyka, 1975. — 256 s.].
 10. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах / Пер. с нем. Я. С. Друскина; ред. пер. и послесл. М. С. Друскина. — М.: Музыка, 1965. — 728 с. [*Shvejcer A.* Iogann Sebast'yan Bah / Per. s nem. Ya. S. Druskina; red. per. i poslesl. M. S. Druskina. — М.: Muzyka, 1965. — 728 s.].
 11. *Южак К. И.* О примечательной композиционной разновидности фуг в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2018. — Т. 8. — № 1. — С. 17–36 [*Yuzhak K. I.* O primechatel'noj kompozicionnoj raznovidnosti fug v «Horosho temperirovannom klavire» I. S. Baha // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskuststvovedenie. — 2018. — Т. 8. — № 1. — S. 17–36].
 12. *Bruhn S. J.* S. Bachs Wohltemperiertes Klavier. Analyse und Gestaltung. — Waldkirch: Edition Gorz, 2006. — 580 s.
 13. *Bruyck C.* Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Claviers. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1867. — 188 s.
 14. *Buelow G. J.* Mizler von Kolof [Mitzler de Kolof, Koloff], Lorenz Christoph // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition / ed. S. Sadie. 29 Vols. L.: Macmillan, 2001. [Электронный ресурс]. — URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18812>. Дата обращения: 05.08.2019.
 15. *Dehn S. W.* Analysen dreier Fugen aus Joh. Seb. Bach's Wohltemperirtem Clavier und einer Vokal-Doppelfuge A.M. Bononcini's. — Leipzig: Peters, 1858. — 38 S.
 16. *Fux J. J.* Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition: auf eine neue, gewisse und bishero noch niemahls in so deutlicher Ordnung an das Licht gebrachte Art ausgearbeitet / Übers. Lorenz Mizler. — Leipzig: im Mizlerischen Bucherverlag, 1742. 200 S.; LVII.
 17. *Fux J. J.* Gradus Ad Parnassum Sive Manuductio Ad Compositionem Musicae Regularem: Methodo nova, ac certa, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita. — Vienna: Typis Joannis Petri van Chelen, 1725. — 280 p.
 18. *Mann A.* Johann Joseph Fux's Theoretical Writings: a Classical Legacy // Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque / Ed. by Harry White. — Aldershot: Scholar Press, 1992. — P. 57–71.
 19. *Prout E.* Analysis of J. S. Bach's Forty-Eight Fugues (Das Wohltemperirte Clavier). London: Edwin Ashdown, 1910. — 90 p.
 20. *Riemann H.* Katechismus der Fugen-Komposition (Analyse von J. S. Bachs "Wohltemperiertem Klavier" und "Kunst der Fuge"). Zweiter Teil. Zweite Auflage. — Leipzig: Mar Hesses Verlag, 1907. — 216 s.
 21. *Spitta P.* Johann Sebastian Bach. Zweiter Band. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921. — 1014 s: ill.
 22. *Tomita Y. J.* S. Bach's Well-Tempered Clavier II: A Source Study. [Электронный ресурс]. — URL: <http://qub.ac.uk/~tomita/wtc2.html> / Дата обращения: 05.08.2019.
 23. *Wolff Ch.* Johann Sebastian Bach: The Learned Musician. — New York: W.W. Norton, 2001. — 599 p.