



Е. Вязкова

«ИСКУССТВО ФУТИ»
И. С. БАХА



Москва
2006

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

Е. Вязкова

«ИСКУССТВО ФУТБ»

И. С. БАХА

ИССЛЕДОВАНИЕ

Москва

2006

УДК 785
ББК 85.315.3
В991

Вязкова Е.

«Искусство фуги» И. С. Баха: Исследование / РАМ им. Гнесиных. – М., 2006. – 482 с.

ISBN 5-8269-0098-9

«Искусство фуги» – величайшее произведение И. С. Баха, загадочное и таинственное, вызывающее восхищение слушателей, исполнителей, исследователей. Дискуссии о нем не прекращаются до сего дня. Настоящая книга – первое подробное и разностороннее исследование цикла в отечественном музыковедении. Автор анализирует также рукописные материалы, предлагает ответы на главные спорные вопросы.

Книга предназначена для музыковедов и исполнителей, педагогов и студентов музыкальных учебных заведений, для текстологов и психологов, изучающих процессы музыкального творчества.

Печатается в соответствии с решением Редакционно-издательского совета РАМ им. Гнесиных

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
-----------------	---

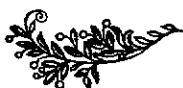
ЧАСТЬ I

«ИСКУССТВО ФУГИ» КАК ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ

<i>Глава 1. Проблемы окончательного вида, оригинального издания, цикла</i>	13
Некоторые принципы организации цикла	20
Симметрия	27
Вариантность темы	30
Мелодический комплекс <i>В-А-С-Н</i> и лейтмотивная система цикла	32
Оформление переходов между частями	38
<i>Глава 2. Анализ</i>	41
Фуги № 1–4	45
Фуги № 5–7	80
Фуги № 8–11	97
«Зеркальные» фуги (№ 12/1,2 и 13/1,2)	139
Каноны	162
Заключительная fuga	191
<i>Глава 3. О содержательной идее цикла</i>	218
Дополнение	242
О хоральных цитатах	242
Еще раз о символе <i>В-А-С-Н</i> , числе «14» и других	244
Немного о проблеме «математика и музыка»	246
<i>Глава 4. К вопросу о генезисе композиции</i>	249
<i>Глава 5. Дискуссионные вопросы</i>	265
Концепции организационных принципов в цикле	266
Зеркальные фуги	275
Каноны	282
Заключительная fuga	294

ЧАСТЬ II
ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС:
БЕРЛИНСКИЙ АВТОГРАФ И ПУТЬ К ИЗДАНИЮ

Глава 6. Берлинский автограф	304
К вопросу о типах творческих процессов	304
Классификация рукописей	308
Содержание Берлинского автографа	311
Дискуссионные проблемы датирования рукописи	316
Водяные знаки бумаги и структура Берлинского автографа	318
Исследования почерка	324
Берлинский автограф: тип рукописи	337
Баховские исправления в Берлинском автографе	342
Является ли Берлинский автограф первой версией цикла?	403
Глава 7. От автографа – к изданию	414
Структурные изменения	418
Мелодические изменения	423
Метрические и ритмические изменения	437
«Список опечаток»	446
Организация цикла	461
Заключение	462
Приложение I	465
Приложение II	469
Список литературы	472





ОТ АВТОРА

Среди созданий человеческого гения встречаются произведения, удел которых – на столетия оставаться непревзойденными вершинами и быть современными для многих поколений. Эти произведения обычно несут в себе, кроме эстетических достоинств, глубокий внутренний мировоззренческий смысл общечеловеческой значимости, открываемый каждым веком по-новому, в соответствии с уровнем понимания, достигнутым обществом. К таким непревзойденным творениям относится цикл И. С. Баха «Искусство фуги» – последнее произведение композитора, ставшее завещанием великого Мастера.

Судьба этого сочинения сложилась непросто: не понятое и не оцененное в должной степени современниками (это отметил первый же биограф Баха – И. Форкель), оно и в последующие века оставалось загадочным, дискуссионным, относимым то к музыке ученой, абстрактной, то – к учебно-прикладной, то – к музыке для глаз, а не для слушания. Однако со временем начинается постижение его величайшей художественной ценности, глубины и неординарности его смысла.

Сейчас трудно себе представить, что цикл «Искусство фуги», созданный в середине XVIII века, впервые был исполнен полностью лишь в 20-х годах XX-го, однако последующие десятилетия, и особенно годы вокруг «баховских дат» (1950 и 1985, 2000), наверстывая упущенное, значительно активизировали внимание к этому произведению: оно звучало в оркестровом и квартетном, фортепианном и органном, хоровом и клавишинном вариантах, являя слушателю многообразие своих возможностей.

Не менее сложной оказалась судьба изданий и исследований этого феноменального произведения. Незаконченность последней фуги, отсутствие ясности в столь важном вопросе, как степень авторского участия в подготовке материала к печати, привели к тому, что издания отличались не только отдельными деталями текста, но даже количеством и последовательностью частей. Следствием этого стали долгие споры ученых о подлинном ав-

торском замысле, об аутентичности текста. Дискуссионным становится почти любое утверждение, начиная с хронологии.

В обширной зарубежной литературе об «Искусстве фуги», наряду с серьезными исследованиями, предлагающими новые, оригинальные идеи, встречается большое количество работ, обобщающих ранее известные данные, утверждения некоторых авторов недостаточно обоснованы. Поскольку в настоящей книге предпринято подробное рассмотрение проблем цикла и литературы, их освещающей, здесь мы ограничиваемся лишь констатацией этого факта и приводим лишь самые ранние отклики на произведение Баха.

Первый из них принадлежит известному теоретику и критику И. Маттезону (1752): «Так называемое «Искусство фуги» Иог. Себаст. Баха – практическое и [во всех отношениях] великолепное сочинение на 70 медных досках in Folio, поразит всех французских и итальянских специалистов в деле написания фуг, если только они сумеют в нем как следует разобраться, не говоря уже о том, чтобы его сыграть» [цит. по: 23, с. 155]. Так же высоко оценил труд Баха Ф. Марпург в предисловии ко второму изданию цикла (полный текст приводим в главе 2). И. Н. Форкель (1802 год) называет этот цикл «великолепным, единственным в своем роде произведением», но тут же с горечью добавляет, что «для широких кругов эта баховская работа оказалась творением слишком высокого полета и потому ей пришлось уйти в круг узкий, состоящий из весьма немногочисленных знатоков» [69, с. 52]. Чрезвычайно важным является свидетельство Форкеля о том, что «Искусство фуги» было награвировано в большей своей части еще при жизни Баха [там же].

В отечественном музыкознании этот цикл долгое время почти не привлекал внимания исследователей. В книгах Т. Н. Ливановой [37 и др.], монографии М. Друскина [24] о творчестве Баха он характеризуется лишь в общих чертах; Вл. В. Протопопов в известной книге «Принципы музыкальной формы И. С. Баха» [55] вообще не касается этого произведения.

Первым научным обращением к проблемам «Искусства фуги» оказалось предисловие Н. Копчевского к изданию цикла в 1974 г: «Искусство фуги» Баха (история публикаций и проблемы текстологии)» [29]. Автором затронут широкий круг вопросов: о месте цикла в творческой биографии Баха, об обстоятельствах его написания, об истории публикации, о характере различных редакций, о составе, последовательности, группировке фуг и канонов в цикле. Здесь впервые приводится описание Берлинского автографа, в нотном тексте указываются разночтения издания и автографа. Многие проблемы представлены в кратком, концентрированном виде: отражено самое существенное, необходимое, дискуссион-

ное. Некоторые важные вопросы решены Н. Копчевским, некоторые – его работа помогла решить впоследствии.

В 1993 году в Санкт-Петербурге состоялась конференция, специально посвященная проблемам «Искусства фуги», показавшая, что различие мнений имеет место и в отечественном баховедении (см. [12, 32, 44, 78]).

Проблемами цикла автор настоящей книги занимается много лет. Исследование опирается на методы отечественного музыковедения, труды Б. В. Асафьева, достижения полифонической науки, основы которой заложены и развиты в трудах С. И. Танеева, С. С. Скребкова, Вл. В. Протопопова, С. С. Богатырева, А. Г. Чугаева.

Автор поставил перед собой задачу достаточно разностороннего исследования цикла: наряду с подробным полифоническим анализом целого и составляющих его частей, особое внимание уделяется рукописи, в связи с чем поднимаются вопросы творческого процесса, рассматривается текстологическая история произведения. Здесь освещаются основные дискуссии, предлагаются ответы на вопросы, волнующие до сего времени исследователей баховского творчества. Такая тематическая многосоставность работы порождает сложность структуры: возникает необходимость в перекрестных ссылках, возвращениях к одному объекту, рассмотрение которого ведется с разных сторон.

В целом, структура работы двухчастна. Первая часть посвящена рассмотрению цикла и его проблем, вторая – исследованию рукописи, творческого процесса композитора. В обеих частях – подробное освещение дискуссионных вопросов.

Для какого читателя предназначена эта книга?

Прежде всего – для преданного почитателя этого баховского произведения, которому интересен не только цикл в целом, но и то, как Бах его творил: в какой последовательности создавались части, какие изменения вносились в текст в процессе сочинения, что получилось в результате общих усилий автора и издателей. Мы надеемся, что и специалисты по баховскому творчеству найдут здесь ответы на дискуссионные вопросы или повод для иных размышлений. Поскольку «Искусство фуги» – совершенное художественное произведение, оно в высшей степени и во многих отношениях поучительно. Его можно представить и как «Искусство писать фуги», и тогда его анализ может оказаться полезным в учебном процессе – для преподавателей полифонии и истории музыки, студентов-музыковедов и, особенно, композиторов, не только изучающих курс полифонии, но лично приобщающихся к сочинению музыки: творческий опыт великого композитора нагляден и поучителен не только в готовом произведении, но и в самом процессе его создания. Исполнителям, веро-

ятно, может пригодиться знакомство с анализом и рассуждениями о смысловом содержании цикла.

Вторая часть книги адресована в большей степени специалистам-исследователям творческого процесса, текстологам, музыкальным психологам, аналитикам, изучающим стилистические закономерности, становление музыкального языка, а также всем тем, кому интересна история создания шедевра, кому любопытно, почему в таком-то такте композитор заменил ноту *do* на *re* и что из этого получилось.

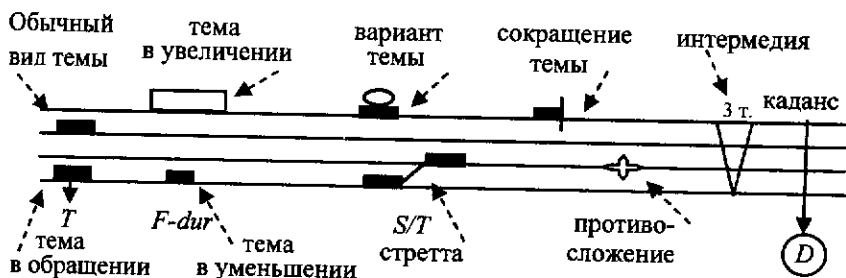
Вероятно, кому-то наш анализ покажется слишком подробным, кому-то – недостаточно подробным: мастерство Баха бесконечно, и не будет большим преувеличением, если мы скажем, что о каждой фуге цикла можно написать отдельную работу. Одна из задач настоящей книги – показать, «как сделано» это великолепное произведение, к каким художественным результатам приводит использование различных полифонических средств. При этом наблюдение идет то от общего к частному, то наоборот, – от частного к общему, от видимого «на первый взгляд» – к пониманию принципа, глубинно организующего композицию.

Поясним встречающиеся здесь сокращения и условные обозначения.

Для названия цикла («Искусство фуги») используем сокращение «ИФ», для оригинального издания – «ОИ», для Берлинского автографа – «БА», (езде – без кавычек, то есть: ИФ, ОИ, БА). Первое полное собрание сочинений Баха общепринято обозначается «BGA», новое полное собрание – «NBA». В зависимости от контекста, фуги и каноны могут быть названы «частями» цикла, «номерами» или «пьесами». Арабскими цифрами обозначаются номера фуг цикла (оригинального издания), римскими – номера автографа.

В схемах, воссоздающих архитектуру фуг, горизонтальная линия обозначает линию голоса (верхняя линия – сопрано, далее вниз – альт, тенор, бас), и в тексте используются эти общепринятые названия голосов. Тональности проведенной темы обозначаются под нижней строкой латинскими буквами: прописными – мажорные тональности (например, *F* или *F-dur*), строчными – минорные (*e-moll*); проведения темы в главной, доминантовой и субдоминантовой тональностях (основные функции лада) – для наглядности обозначены прописными буквами – «*T*», «*D*», «*S*». Номера тактов указываются сокращенно – «т. 21» или «т. 18–» (последнее означает, что обсуждаемый материал начинается в 18-м такте и продолжается в следующих).

Основные символы покажем на условном примере (для новых тем в двойных и тройных фугах символ будет указан непосредственно перед их схемой):



Особенность данной работы – большое количество примеров. Словом «пример» названы все нотные иллюстрации независимо от того, представляют они факсимиле или нотный текст, набранный обычным способом. Примеры могут быть схематичными, включать не все голоса. Пропуск голосов или не оговаривается, или обозначается знаком «(...)». В каждой главе – своя нумерация примеров, начинающаяся с первого номера. Также с единицы в каждой главе начинается обозначение сносок.

Раздел книги, посвященный указанию литературных источников, тоже требует пояснения. Об «Искусстве фуги» написано огромное количество книг и статей. Задачи отразить их все мы не ставим: в «Список литературы» вошли в основном работы, упоминающиеся в тексте книги, на некоторые нотные издания ссылки делаются попутно (в сносках). При ссылке «[36, с. 55]» первая цифра указывает номер, под которым значится данная работа в списке литературы, далее – страница источника.

Позволю себе небольшое «лирическое отступление от первого лица». «Искусство фуги» – удивительное произведение Баха, обладающее какой-то мистической силой: оно постоянно удерживает на себе внимание, однажды привлеченное. Занимаясь этим произведением около тридцати лет, время от времени отвлекаясь на других авторов и произведения и возвращаясь опять к «Искусству фуги», я каждый раз открывала в нем что-то новое, обнаруживала изменения в понимании того, что казалось ранее незыблемым, и, наоборот, для того, что чуть намечалось как гипотеза, получала убедительные доказательства. Углубление в материал влекло за собой расширение круга исследуемых проблем. Понимание некоторых из них пересматривалось: по прошествии всего нескольких лет после работы над диссертацией, в которой одна из глав была посвящена «Искусству фуги», в этой книге отдельные моменты получили новое объяснение и дополнительные доказательства.

Большое значение для моего исследования имела поездка в Германию (2000 год), во время которой я получила возможность поработать с ав-

тографом великого произведения. Удивительно чувство контакта с самим композитором через его рукопись ...

Ощущение бесконечных возможностей дальнейшего исследования этого совершеннейшего по мастерству и глубочайшего по мысли произведения И. С. Баха не покидает меня и сейчас, когда книга закончена. Баха называли «великим учителем». Он остается им и теперь, и каждый музыкант, вероятно, может присоединиться к словам его ученика И. Ф. Кирнбергера: «Чем больше я совершенствуюсь в искусстве, тем яснее осознаю его величие, которое, вне всяких сомнений, навеки останется неподражаемым» [цит. по: 23, с. 101]. Может быть, здесь следовало бы сказать «недосягаемым», но мысль о собственном совершенствовании, выделенная нами в словах Кирнбергера, абсолютно верна – это и условие и следствие прикосновения к величайшему творению композитора – его «Искусству фуги».

С моей стороны эта книга – некое скромное «исследовательское приношение» И. С. Баху, величайшему из музыкантов-творцов и мыслителей, выражение преклонения и благодарности ему за его труд.

В заключение пользуюсь случаем поблагодарить сотрудников Музыкального отдела Государственной библиотеки в Берлине – доктора Х. Г. Клайна, в момент моего посещения бывшего руководителем отдела, и доктора У. Наврот – за предоставленную возможность работы с рукописью и консультацию.

Большую помощь с литературой оказали мне сотрудники «Шиллер-института» в Германии: Карл-Михаэль Витт и Биргит Витт, Анно Хелленбройх и Элизабет Хелленбройх – глубокая им благодарность.

По моей просьбе некоторые издания «Искусства фуги», находящиеся в названной библиотеке Берлина, дополнительно посмотрели для меня немецкий музыковед Грита Херре и московские музыковеды – заведующая музыкальным отделом Российской государственной библиотеки А. А. Семенюк, преподаватель Московской государственной консерватории С. И. Хлыбова (Лундгрэн) и доцент РАМ им. Гнесиных Е. В. Сидорова. Выражаю признательность им за помощь.

Особая благодарность – сотрудникам Редакционно-издательского отдела Российской академии музыки имени Гнесиных: руководителю отдела Е. К. Федотовой, редакторам В. П. Рыжковой и М. В. Малковой за помощь в подготовке книги к изданию.

Сердечная благодарность за советы и моральную поддержку – профессору Московской консерватории Н. А. Симаковой, художнику-оформителю настоящей книги С. Н. Дмитренко и моей дочери – О. Е. Вязковой.



ЧАСТЬ I

«ИСКУССТВО ФУТБ»
КАК ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ
ЦИКЛ





ГЛАВА 1

ПРОБЛЕМЫ ОКОНЧАТЕЛЬНОГО ВИДА, ОРИГИНАЛЬНОГО ИЗДАНИЯ, ЦИКЛА



Загадки этого необыкновенного произведения начинаются у самых истоков: когда оно написано, соответствует ли авторскому замыслу опубликованный в ОИ текст? До сего времени существует сомнение даже в том, что название циклу дал сам Бах.

Обычно в связи с этим вспоминают, что на обложке Берлинского автографа титул написан не им, а рукой его зятя И. Альтникаля, что И. Маттезон, говоря об ИФ, использует выражение «так называемое “Искусство фуги”», как будто это название не авторское, а принадлежащее кому-то из его окружения [см. 136, с. 179]. В. Колнедер предполагает, что такое «рабочее название» для краткости или в шутку Бах мог употреблять для обозначения своего произведения в разговорах с близкими, и что в школьных кругах существовало множество подобного рода названий со словом «искусство» (Kunst, Arte, L'Art, Ars, The Art) для трактатов, учебных руководств и проч. [118, с. 15–18]. Если И. Маттезон об «Искусстве фуги» пишет прежде всего, как о «практическом» произведении [23, с. 155], и сын Баха Карл Филипп Эмануэль также подчеркивает учебно-практическую его ценность¹, действительно, складывается впечатление, что кем-то подобрано, может быть, в то время «модное» (или распространенное?) название для этого великого произведения. Возможно даже, что Бах с ним согласился, чтобы скрыть истинный смысл своего творения (об этом см. главу 3).

Загадочность произведения усугубляется тем, что его «окончательный вид» (изданный вариант) оказался неоконченным: последняя фуга «а 3 Soggetti» остановилась «на полуслове» — на экспозиции и некотором развитии темы-монограммы *B-A-C-H*. Композитор «поставил свою подпись» в таком месте, которое реально оказалось концом сочинения. Конечно, производит сильное впечатление известная приписка сына Баха Филиппа Эмануэ-

¹ «Но да будет мне дозволено отметить, что этот совершеннейший практический труд касательно фуги и что всякий изучающий искусство непременно должен из него поучиться (с привлечением хорошего теоретического руководства, например марпурговского), как делать хорошую фугу, что даст ему возможность не нуждаться в учителе...» [цит. по: 23, с. 156].

эля в конце незаконченной фуги: «NB. Über dieser Fuge, wo der Nahme BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben» (NB. При работе над этой фугой, на том месте, где в теме² проводится имя BACH, автор скончался)³. Но еще более сильное воздействие при живом слушании оказывает внезапная остановка звучания музыки, будто прерванного внешним вторжением силы, неподвластной человеку, становящейся символом смерти, прерывающей творчество и жизнь... «Нестерпимо потрясение, испытываемое, когда музыка обрывается в тот самый момент, когда она как раз начинает уноситься в неведомые доселе высоты», – пишет Э. Бодки [4, с. 334].

«Искусство фуги» представляет собой цикл полифонических вариаций – фуг и канонов, написанных на одну тему. Главной проблемой этого цикла до сего времени остается состав и последовательность входящих в него частей. Дело в том, что нумерация пьес в ОИ доведена только до фуги № 11 включительно и далее отсутствует⁴, в тексте имеются опечатки, – все это вызывает сомнения в том, что цикл полностью был Бахом проверен и состав и последовательность частей им утверждены, поэтому редакторы сочли возможным исправлять его по своему усмотрению. При этом общей тенденцией изданий «было то, – как заметил Н. Копчевский, – что почти ни одно из них не следовало ОИ» [29, с. 12]. Но у Баха была же собственная концепция, выраженная средствами музыки! В настоящей работе предпринята попытка воссоздать ее на основе разностороннего анализа текста ОИ и автографа.

Оригинальное издание (первое издание «Искусства фуги») вышло в свет двумя выпусками – в 1751⁵ и 1752 годах. По данным К. Хофмана, в мире сохранилось лишь пять экземпляров первого из них и восемнадцать – второго⁶. ОИ имеет важнейшее значение для последующих изданий и исследований цикла.

² Словом «контрасубъект» в зарубежном музыковедении обычно называют вторую и третью темы многотемной фуги. Термин в этом значении использует уже Марпург [120, с. 21]. Перевод его словом «противосложение» [см. 29, с. 10] не совсем точен.

³ Когда была сделана эта надпись? Указание Г. Дадельзена неопределенно: «более позднее время» [96, с. 114], Кр. Вольф без каких-либо ссылок называет точную дату – 1780 год [161, с. 136; 163, с. 278]. М. Друскин считает, что работу над циклом Бах прервал за четыре месяца до смерти [24, с. 350]; Й. Кобаяси указывает более ранний срок ее окончания – октябрь 1749 г. [116, с. 60].

⁴ О номере «12», вставленном в ОИ у фуги №12/2 – вопрос дискуссионный, о нем – позже.

⁵ Ранее считалось, что первое издание вышло в свет в 1750 году (эту дату указывает В. Руст); Н. Копчевский называет конец 1750 или начало 1751 года [29, с. 7], указание К. Хофмана предположительно: «вероятно, 1751» [111, с. 12].

⁶ Адреса хранения К. Хофман указал в своем «Kritischer Bericht» к изданию ИФ в NBA [111, с. 13, 16–19].

По различным свидетельствам, прежде всего Форкеля, было известно, что Бах в значительной степени следил за изданием. В некоторых случаях это очевидно, в некоторых – косвенным образом доказуемо.

Научное исследование степени баховского участия в процессе подготовки ОИ начато сравнительно недавно: кроме статьи-предисловия Н. Копчевского, это статья Р. Копровского «“Отпечатки пальцев” Баха при гравировании оригинального издания» [119] и книга В. Вимера «Восстановленный порядок в “Искусстве фуги” Баха» [151].

Трудности издателей и интерпретаторов возникли в связи с тем, что в ОИ попали не только части, действительно предназначенные Бахом для цикла ИФ, но, видимо, всё, что осталось среди рукописей композитора, так или иначе с ним связанное. И это, с одной стороны, ценно, поскольку был сохранен весь авторский материал, дающий возможность сравнений, выводов о творческом процессе композитора, с другой стороны, появилась проблема действительного состава цикла, соответствующего авторскому замыслу. Исследователи по-разному представляют себе аутентичную последовательность в этом цикле: Г. Риман считает таковой последовательность фуг № 1–7, В. Грезер, Е. Швеш и Н. Копчевский – фуг № 1–11, Х. Рич и Х. Хусман – фуг № 1–12 (Хусман признает также аутентичность группы канонов), В. Вимер и Кр. Вольф – № 1–13 [см. 133, 106, 139, 29, 134, 113, 151, 161].

О вмешательстве издателей в цикл предупреждает краткое «Уведомление» к первому изданию⁷: «Покойный автор сего творения по причине болезни глаз и последовавшей вскоре за тем смерти оказался не в состоянии довести до конца последнюю фугу, где он в проведении третьей темы позволяет угадать свое имя. Поэтому мы решились вознаградить друзей его музы, добавив в конце церковный хорал, обработанный на четыре голоса. Этот хорал уже в готовом виде был продиктован ослепшим автором одному из друзей» (цит. по: [29, с. 7]). История с этим хоралом запутанная. С одной стороны, его текст соответствует хоралу, написанному Бахом раньше и с этими же словами «Wenn wir in hoechsten Noethen sein» (BWV 668a). С другой стороны, известна история с «предсмертным» хоралом «Vor deinen Thron tret ich hiemit» (Перед Твоим троном предстаю я), продиктованным композитором (по Форкелю и др.) своему зятю Альтниколю. В рукописях Баха сохранилась (но не в почерке Альтниколя) одна страничка хорала с этим названием (она приведена в книгах Э. Бергеля [89, с. 131] и Т. Шабалиной [75, с. 350]). По музыкальному материалу текст соответствует хоралу «Wenn wir...» (лишь в одном месте вместо ровных восьмых – пунктирный ритм). Получается, что Бах перед смертью диктовал ранее написанный хорал ради нового названия? Не является ли все это такой же хорошо придуманной ле-

⁷ Предисловие ко второму изданию см. в начале главы 2 данной книги.

А. П. Бах, считаешь ли это
не корректным - тем не менее
ссылка на с. 146, 147, 148, 149
и 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000

тендой, как и история с надписью у последних тактов неоконченной фуги? И хотя по смыслу текста и по числовой символике (см. статью В. Телла [146]) этот хорал, может быть, имеет нечто общее с идеей и символами «Искусства фуги», он, звучащий в *G-dur*, конечно же, к однотональному *d-moll* ному циклу не относится. Вмешательство издателей не ограничивалось внесением хорала: они допустили также вставки и перестановки частей, что породило долгую дискуссию о составе и последовательности их в цикле. Вопрос последовательности стал одним из самых главных в отношении ИФ, ибо от его решения зависит понимание авторского замысла в целом.

В таблице 1 приведем оглавление ОИ, сохраняя надписи в том виде, в каком они там фигурируют: с неунифицированной расстановкой точек, с сокращениями, ошибками (в названии фуги № 5 ее заметил уже Руст; номер страницы 4 оказался поставленным в издании не в правом углу, а в левом, а номер страницы 25 сделан зеркально). Во втором столбце таблицы указаны страницы, занятые данной пьесой (четные страницы в раскрытом альбоме – правые), римскими цифрами обозначены нотные системы; в третьем столбце – сведения о вставке рисунков⁸ и др., последний столбец – нумерация по принятой нами системе. Фуги, как видим, Бах называет словом «*Contrapunctus*»⁹.

По оформлению ОИ видно, что фуга перед канонами, фуги для двух клавиров и Заключительная вставлялись позже: есть в них нечто, выделяющее их из общего ряда, – сокращения слов, названия «фуга» вместо «*Contrapunctus*», отсутствие виньеток, хотя место позволяло их сделать. Рисунка нет и в конце хорала: в качестве заключительных черт стоят здесь вертикальные линии, образующие треугольник, написано слово «*Fine*», внизу – пустое место без нотных строк и украшений. Что это – небрежность издателей, торопившихся с выпуском? А может быть – своего рода их специальные указания потомкам-исследователям на вставленные номера? Во всяком случае эти номера оказались таким образом отмеченными (в таблице 1 их названия сдвинуты нами вправо).

⁸ Рисунки обычно представляют собой растительный орнамент (в настоящей книге они воспроизведены в Приложении II). Граверные работы принадлежат Иоганну Хайнриху Шюблеру. Имя гравера и его зашифрованные инициалы на с. 25 установил В. Вимер [151, 152]. Буква S – первая буква фамилии гравера (Schübler) завуалированно присутствует и в некоторых других рисунках.

⁹ В литературе встречаются варианты названия – «контрапунктус» и «фуга», причем второй – чаще. Для русского языка первый вариант таит определенные неудобства. Условимся поэтому пользоваться словом «фуга» вместо баховского «*Contrapunctus*» (кстати, такую замену позволили себе уже издатели, назвав так некоторые вставленные ими пьесы цикла).

Таблица 1

№, титул	Страницы	Примечания	№
Contrapunctus 1.	1–2		1
Contrapunctus 2.	3–5	В конце фуги – виньетка	2
Contrapunctus 3	6–8/I	—”—	3
Contrapunctus 4	8/II–12/II	Вместо III системы на с. 12 – рисунок в ширину страницы	4
Contrapunctur 5.	13–15	—”—	5
Contrapunctus 6. a 4 in Stylo Francese	16–18	В конце фуги – виньетка	6
Contrapunctus 7. a. 4. per Augment et Diminut:	19–21/I	В конце фуги ряд вертикальных линий	7
Contrapunctus 8. a 3.	21/II–25/II	В конце фуги вместо системы III – рисунок в ширину страницы с инициалами гравера в центре: <i>JHS</i>	8
Contrapunctus 9. a 4. alla Duodecima	26–28		9
Contrapunctus 10. a. 4. alla Decima.	29–31	В конце фуги – маленькая виньетка	10
Contrapunctus. 11. a 4.	32–36		11
Contrapunctus inversus. 12 a 4	37–38	Цифра «12» вставлена в узкий промежуток между точкой и «а»	12/2
Contrapunctus inversus a 4	39–40	После цифры «4» вместо точки – рисунок (веточка)	12/1
Contrapunctus a 3	41–42	В конце фуги – виньетка	13/1
Contrapunctus inversus a 3	43–44	В конце фуги – вертикальные линии	13/2
Contrap: a 4.	45–47/II	Последняя в фуге система (четырёхстрочная) пустая	—
Canon per Augmentationem in Contrario Motu.	48–50	Последняя система страницы 49 дописана до середины. На странице 50 последняя система также дописана до середины, далее – виньетка.	14
Canon alla Ottava.	51–52	В конце канона вертикальные линии	15
Canon alla Decima Contrapunto alla Terza.	53–54		16
Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta.	55–56/III	В конце фуги виньетка, 2 нотных системы (4 строки) – пустые	17

Таблица 1 (продолжение)

№, титул	Страницы	Примечания	№
Fuga a 2. Clav:	57–58		
Alio Modo Fuga a 2. Clav.	59–60		
Fuga a 3 Soggetti	61–65	Неоконченная	18
Choral. Wenn wir in hoechsten Noethen Canto Fermo in Canto.	66–67	В конце уменьшающиеся вертикальные линии и слово «Fine»	

С течением времени были выявлены некоторые наиболее очевидные неувязки ОИ (если видеть в нем издание именно целостного концептуального «цикла»).

1. В цикл попал первый вариант фуги № 10, занявший здесь место между трехголосными зеркальными фугами и канонами, полностью повторяющий фугу № 10 с 23-го такта до конца. Эту погрешность впервые только в 1841 году заметил Р. Шуман: «Фуга XIV объемом в 4 страницы уже целиком встречалась в фуге X. ...Как это произошло? Сам Бах никогда бы не повторил в одном и том же произведении четыре страницы нота в ноту! ... Только единством тональности и темы, которая проходит через все произведение, можно объяснить, что это повторение так долго оставалось незамеченным» [цит. по: 29, с. 11].

2. То же невозможное в цикле повторение получается, если перед Заключительной фугой в него включено переложение зеркальных фуг № 13 для 2-х клавиров. Более поздние издания помещают обычно эти фуги в приложение¹⁰.

3. Присоединенный к циклу хорал не имеет к нему отношения.

Думается, что все вышеперечисленные включения **не были** санкционированы Бахом.

4. Обратили на себя внимание различия в названиях зеркальных фуг № 12 и № 13, в которых вслед за первоначальной формой фуги идет ее повторение в полном обращении всех голосов. Санкционировал ли это различие Бах, установил ли он сам их порядок в цикле?

В результате исследования (доказательства – впереди) мы пришли к выводу, что последовательность номеров в ОИ требует лишь небольшой корректировки: надо вынести в приложение те номера, которые повторяют

¹⁰ Последовательность этих фуг в ОИ нарушена: сначала идет фуга, использующая тему в обращении, потом фуга на тему в прямом движении (то же и в издании Черни). В автографе нами обнаружено указание Баха на ее место в этой паре в виде цифры «2», стоящей у начала фуги на тему в обращении (см. пример 1 в главе 6).

<p>1</p>  <p>2</p>  <p>3</p>  <p>4</p> 	<p>12/1</p>  <p>12/2</p>  <p>13/1</p>  <p>13/2</p> 
<p>5</p>  <p>6</p>  <p>7</p> 	<p>14 Канон в увеличении и обращении</p>  <p>15 Канон в октаву</p>  <p>16 Канон в дециму</p>  <p>17 Канон в дуодециму</p> 
<p>8 Тема 1</p>  <p>Тема 2</p>  <p>Тема 3</p>  <p>9 Тема 1</p>  <p>Тема 2</p>  <p>10 Тема 1</p>  <p>Тема 2</p>  <p>11 Тема 1</p>  <p>Тема 2</p>  <p>Тема 3</p> 	<p>18 Тема 1 (Заключительная fuga)</p>  <p>Тема 2</p>  <p>Тема 3</p> 

уже имеющиеся (и это уже сделано в некоторых изданиях, обычно соблюдаются исполнителями), и поменять местами фуги № 12: в ОИ первой (*rectus*) оказалась fuga, которая должна быть второй (*inversus*). Последнее – вопрос дискуссионный, он будет рассмотрен отдельно.

Предлагаемая нами последовательность представлена в *примере 1* темами соответствующих фуг и канонов¹¹. Цикл включает 14 фуг (известное «баховское» число, что, безусловно, не случайно) и 4 канона. В дальнейшем при ссылках мы пользуемся именно этой нумерацией.

При таком порядке частей выявляются цельность и логическая выстроенность цикла, возникает та совершенная композиция, при которой произведение воспринимается как единый музыкальный организм, как иерархическая система, в которой естественно взаимодействуют все уровни: целое отражается в частях и части – в целом, архитектоника выглядит стройно, очевиден процесс сквозного развития и закономерны соответствия на расстоянии, ощутимы «единство в разнообразии» и «разнообразие в единстве». Все это разворачивается во времени как живой процесс, организованный высшей логикой и одухотворенным чувством. «Единой гигантской фугой» назвал цикл ИФ еще Ф. Шпитта. Он также заметил определенную системность в его организации: «В «Искусстве фуги» отдельные части связаны друг с другом и только друг через друга могут быть полно поняты» [144, с. 682].

НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ ЦИКЛА

Попытки понять принципы организации цикла предпринимались многократно. Вопрос этот – дискуссионный, и мы рассмотрим его в соответствующей главе. Сейчас же кратко представим некоторые наблюдения, полученные в результате собственного анализа. Они даются здесь в **предварительной** форме – для создания определенной установки на целостность восприятия при чтении следующего раздела, в котором части будут анализироваться по отдельности.

Фуги и каноны, входящие в состав «Искусства фуги», образуют цикл полифонических вариаций, написанных на одну тему, в одной тональности – *d-moll*, которая, очевидно, выбрана Бахом не случайно: эта тональность, как пишет И. Маттезон, связана с традицией церковных ладов; она спокойна, величественна, приятна, довольно сдержанна, способствует душевному покою и молитве [122, с. 236]. Это вариации особого рода: в них не сохраняется структура, меняется тональный план, в сложных фугах появляются но-

¹¹ Существует огромное разнообразие вариантов в последовательности частей ИФ. Перечень их приведен в книге В. Колледера [118, с. 236–241]. Совпадая с некоторыми из них в спорных фрагментах, наша система в целом при всей ее простоте и минимальном «вмешательстве» в порядок ОИ не повторяет ни один из них (подробнее см. сноску 1 в главе 5).

вые темы. Главная, первая тема мелодически, ритмически и жанрово варьируется, звучит в прямом и обращенном виде. Это обеспечивает циклу тематическое единство и в то же время разнообразие. Лаконичность, сдержанность, благородство звучания темы заставляют вспомнить афоризм: «все гениальное просто». Многие авторы отмечают ее особую выразительность¹². Действительно, тема завораживает глубинным смыслом интонации: ощущается прикосновение к простым и одновременно вечным, высоким проблемам – бытия, жизни, смерти. Эти мысли не случайны, и мы в этом убедимся, когда будем говорить о содержании цикла.

Известно, что для эпохи барокко характерно понимание мира как единства и многообразия, а также отношения «Человек – Вселенная» как взаимоотражения микрокосма и макрокосма. Тема цикла становится таким микрокосмом, отражающим целое и порождающим его: конструктивные идеи, заложенные в ней, проецируются на цикл в целом. Рассмотрим подробнее строение главной темы цикла – на уровне мотивов и даже интервалов (пример 2).



Восходящему ходу на квинту («а») отвечает нисходящий (обращение), варьированный терцовым заполнением («а'»). Вторая половина темы состоит из двух мотивов («б», «б'») – вариантов, являющихся обращением друг друга. Особо обратим внимание на ритмическое варьирование мотива «б» при повторении (в «б'»). Такое свободное варьирование ритма, которое мы называем «непропорциональным ритмическим варьированием»¹³, станет характерным для тематического развития всего цикла. Из микромира темы, на цикл в целом проецируются и другие принципы-идеи: мелодическое варь-

¹² Так, Ф. В. Марпург в предисловии к изданию цикла отметил общее своеобразие его тем, «исполненных глубокого смысла, несколько не похожих на общепринятые и в то же время очень естественных» [перевод цит. по: 23, с. 182]. Однако приведем и достаточно спорную характеристику, данную этой теме А. Швейцером (в ней, на наш взгляд, можно согласиться лишь с выделенными нами словами): «Собственно говоря, эту тему нельзя назвать интересной; она не рождена гениальной интуицией, но скорее изобретена ради всесторонней ее обработки и обращения. **И все же она приковывает к себе внимание всякого, кто ее слышит.** Перед нами открывается тихий, серьезный мир, пустынный, окоченелый, бескрасочный, сумрачный, без движения; он не радует и не развлекает. **И все же мы не можем оторваться от темы»** [76, с. 316].

¹³ В этом типе варьирования в повторяемой мелодии свободно изменяется ритм: одни звуки увеличиваются, другие уменьшаются, третьи сохраняют первоначальную длительность (см. об этом [8]). В отличие от него обычное увеличение или уменьшение темы пропорционально увеличивает или уменьшает длительности всех звуков, сохраняя неизменными их ритмические соотношения между собой.

ирование, сопоставление прямого и обращенного вида движения (принцип симметрии), двухчастность.

Все эти принципы Бах проводит в разных «измерениях» – масштабных временных пропорциях: цикл оказывается многоплановым, многомерным и, в то же время, единым. Так, например, сопоставление прямого и обращенного вида наблюдается в отдельных мотивах темы, в целых темах, в стреттных группах на одну тему, в соединениях нескольких разных тем, в сопоставлении разделов, входящих в одну фугу и, наконец, в сопоставлении целых фуг (в зеркальных фугах). Эту закономерность строения цикла можно истолковать как своеобразное проявление принципа аналогии, который обычно отмечают в качестве характерного для эстетики барокко вообще [38, с. 122].

«Ключом», открывающим тайны этого удивительного цикла и прежде всего последовательности его частей, является, на наш взгляд, понимание процессуального начала в нем: сквозного тематического, контрапунктического развития, а также развития формообразования. Все это далее будет подробно нами рассмотрено.

Давно замечено исследователями, что цикл делится на группы: I – простые фуги (№ 1–4), II – контрафуги (№ 5–7), III – двойные и тройные фуги (№ 8–11), IV – зеркальные фуги (№ 12–13), V – каноны, VI – четверная Заключительная неоконченная фуга. Каждая из групп обладает некоторой относительной замкнутостью. Анализ покажет, что средние по положению в группе фуги и каноны обладают большей неустойчивостью, разработочностью, динамичностью, крайние – стабильностью, уравновешенностью. Проявляются эти качества и в особенностях тематического развития, и в тональном плане, и в формообразовании, и, наконец, в общем эмоционально-образном характере звучания.

В крупном плане группы, объединяясь, образуют в цикле две «большие» части-вариации (№ 1–11 и 12–18), развитие в которых идет «параллельно»: в каждой части оно направлено от простого к сложному, и между последовательно идущими группами фуг возникают соответствия, которые хорошо видны только при правильной последовательности «номеров». Первая группа (фуги № 1–4) соотносится с четвертой, являющейся первой во второй части цикла (фуги № 12/1, 2 и 13/1, 2); вторая группа (фуги № 5–7) – с канонами, третья (фуги № 8–11) – с Заключительной фугой.

Каждая «большая» часть строится по аналогии со строением групп таким образом, что по краям находятся более устойчивые, замкнутые группы (в первой части это I и III группы, во второй – IV и Заключительная фуга), а средние в этих «больших» частях группы (II и каноны) обладают большей тенденцией к сквозному развитию.

Приводимая Таблица 2 еще раз (после *примера 1*) показывает разделение цикла на группы, соотнесение двух его «больших» частей и варианты темы (прямой или обращенный), на которые пишется данная fuga или канон.

Таблица 2

№	I часть		№	II часть	
1	Простые (однотемные) фуги	Т	12/1	4-гол. «зерк.» fuga (rectus)	Т
2		Т	12/2	—” —” —” (inversus)	⊥
3		⊥	13/1	3-гол. —” —” —” контрафуга (rectus)	Т
4		⊥	13/2	—” —” —” (inversus)	⊥
5	Контрафуги	⊥	14	Канон в увелич. и обрац. Канон в октаву Канон в дециму Канон в дуодециму	Т
6		Т	15		⊥
7		Т	16		⊥
			17		Т
8	Тройная fuga	⊥	18	Заключительная fuga — неоконченная, четверная	?
9	Двойная fuga	Т			
10	Двойная fuga	⊥			
11	Тройная fuga	Т			

Верное утверждение многих авторов о том, что развитие в цикле идет от простого к сложному, требует пояснения. Каким показателем определяется качество «простоты» или «сложности»? Субъективное понимание «простого» и «сложного» и явилось причиной дискуссий, разнообразия печатных редакций и исполнений цикла. Для одних авторов и исполнителей простота и сложность определялась количеством голосов, для других — степенью варьирования темы и т. п. А между тем Бах оставил свое пояснение, назвав пьесы цикла не фугами, а «контрапунктами». Термин этот — старинный, но конкретные смыслы, вкладываемые в него, исторически менялись [см. об этом 61, с. 52–56]. Однако оставалось в них и нечто общее: термин говорил о взаимоотношениях голосов. Называя словом «Contrapunctus» свои фуги, Бах привлекает внимание к особенностям этих взаимоотношений (а не просто к различным видам fuga) и таким образом подсказывает главный принцип, организующий цикл, — контрапунктический. Последовательность пьес в цикле определит простота или сложность полифонической (контрапунктической) техники¹⁴. Указанные качества техники в значительной степени зависят от степени трудности в реализации того или иного приема (они хорошо известны практике, в том числе и учебной). Так, например, при написании двойного контрапункта октавы учитывается меньше ограничений, связанных с употреблением интервалов, чем в двойном контрапункте дуодецимы; сложнее последнего — двойной контрапункт децимы; стреттные прове-

¹⁴ Этот принцип организации наметил к рассмотрению еще М. Хауптман (1841 — см. [107]), но до нашего времени он остался недостаточно изученным.

В шкатулке Баха, в том числе 23 собственных контрапункта

Особенности организации развития цикла (или пьесы)

Тем не менее, в этом случае можно отметить, что контрапункт децимы

дения темы сложнее, чем одиночные; контрафуги (фуги с ответом в обращении) сложнее обычных; канон как техника и форма – сложнее фуги. Эти представления складывались исторически, и уже к XV – XVI в. основные виды полифонической техники сформировались. «Искусство фуги» в данном отношении – своего рода «табель о рангах» контрапунктического искусства. Поняв общий принцип цикла, мы можем получить ответ у «самого» Баха о степени сложности того или иного вида техники или формы: в сравниваемых «контрапунктах» сначала идут более простые, а затем – более сложные их варианты.

Если, забегаая вперед и предваряя последующие анализы, кратко выписать контрапунктические приемы развития тем, выстроится последовательность, четко выдерживающая логику постепенного усложнения, проявляющегося и в цикле в целом и в двух его «больших», «параллельных» частях¹⁵ (см. Таблицу 3).

В логике последовательности фуг определенно есть «перепады» («обманы ожидания») как в первой (бесспорно санкционированной Бахом), так и во второй половине цикла. Конечно, они служат определенной художественной цели. Во-первых, так избегается инерция восприятия, притупляющая внимание слушателя. Во-вторых, высвечивается какой-то новый принцип организации группы. В-третьих, параллельность двух стадий развития «показывается» очевиднее, так как всякого рода «неожиданности» встречаются на **соответствующих** друг другу местах. Так, в фугах № 5–7 появляется новый тип фуги – **контрафуга (с ответом в обращении)**: эти фуги в дальнейшем наполняются **канонической** (стреттной) «игрой» двух видов темы. Соответствует им во второй половине цикла группа **канонов** (неожиданность!), и в первом же каноне имитация (риспоста) дается **в обращении и в увеличении** (идея фуг № 5 и № 7), по-новому, более сложно (в каноне, в увеличении) сочетаются варианты изложения материала в прямом и обращенном виде. В группе многотемных фуг первая фуга (№ 8) начинается неожиданно: не с главной темы. Аналогично Заключительная фуга, ей соответствующая, тоже начинается не с главной темы цикла и тоже является многотемной. (Вопрос соответствий подробнее рассматривается в главе 2.)

Когда цикл выстроен в нужной последовательности, появляются новые подтверждения ее правильности, незаметные при другом порядке: становятся очевиднее закономерности внутренней связи, преемственности последовательно идущих фуг и разного рода «переключки» на расстоянии.

¹⁵ Однако не все проявления усложнения можно показать в краткой таблице: иногда требуются пояснения (и они будут даны позже) для таких случаев, как, например, переход от тройной фуги к двойной (фуги № 8–9) или от Канона в дециму – к Канону в дуодециму. (В таблице слово «контрапункт» пишется сокращенно: «к-т».)

Таблица 3

№	Тип фуги/канона	Особенности	Вид контрапункта ¹⁶
1	Однотемная (простая)	Противосложение не удержанное	Простой к-т
2	Простая	С «рассредоточ.» удерж. противосл.	На уровне мотивов подвижн. к-т
3	Простая, в развитии – новый вариант темы	С удержанным противосложением	Двойной к-т октавы
4	Простая	С удержанным противосложением	Двойной к-т октавы, стретты
5	Контрафуга	Стреттное развитие	Вдвойне-подв. и обратим. к-ты в стреттных группах
6	Контрафуга – с ответом в уменьшении	Стретты вариантов темы (уменьшение, обращение)	Вдвойне-подв. и обратим. к-ты в стреттных группах; октавный показатель
7	Контрафуга – с ответом в увеличении	Стретты (уменьшение, обращение, двойн. увеличение темы)	Вдвойне-подв. и обратим. к-ты в стреттных группах
8	Тройная фуга «промежуточного» типа ¹⁷	Главная тема цикла – третья	Тройной к-т октавы
9	Двойная фуга «промежуточного типа»	Главная тема цикла (в увеличении) – вторая	Двойной к-т дуодецимы
10	Двойная фуга с раздельной экспозицией	Главная тема цикла – вторая	Двойной к-т децимы, дуодецимы; к-т, допуск удвоение
11	Тройная фуга с раздельной экспозицией двух тем	Темы фуги № 8 в обращении; главная тема цикла – первая	Тройной к-т октавы, вдв.-подвижн. к-т, обратим. к-т в парах тем
12/1	Четырехголосн. пара «зеркальных» фуг	Rectus	↓
12/2		Inversus	Обратимый к-т (зеркальный)
13/1	Трехголосная пара «зеркальных» фуг – контрафуги	Rectus	↓
13/2		Inversus	Сочетание обратимого и верт.-подв. к-тов
14	Канон в увеличении и обращении	Конечный	Двойной контрапункт октавы
15	Канон в октаву	Бесконечный	Вдвойне-подв. к-т
16	Канон в дециму	Конечный	Двойн. к-т децимы
17	Канон в дуодециму	Бесконечный (особ. вид)	Двойн. к-т дуодецимы
18	ЗаклЮчительная фуга, четверная	Неоконченная	Все виды подвижного и обратимого к-тов; стреттное развитие

¹⁶ Сюда не входят виды сложного контрапункта, применяемые в интермедиях.¹⁷ Объяснение термина см. в главе 2.

Перечислим общие законы, действующие в цикле. Рассмотрение некоторых из них будет уместнее в аналитической главе, на некоторых остановимся подробнее здесь.

1. Соседние фуги **контрастируют** по характеру. В том единственном случае, когда может возникнуть опасность однообразия из-за использования сходных вариантов темы и методов работы (фуги № 6 и 7), вносится специальное указание для первой из них – «во французском стиле».
2. Каждая **следующая** fuga по каким-либо **общим** показателям **сложнее предыдущей**. Это правило действует даже на грани первой и второй половин цикла, когда переход к новому «простому» подчеркивает «перепад» от тройной фуги (№ 11) к однотемной (№ 12): тематические процессы во второй их них оказываются более сложными из-за своей скрытой формы. Усложнение «по горизонтали» продолжается.
3. В цикле действует правило «**волны**»: некий принцип (будь то варьирование темы, вид контрапункта, тональное развитие и т. д.) сначала намечается, постепенно расцветает, доводится до кульминации, а затем так же постепенно угасает. Так, например, рассмотренная выше «волна» в использовании приема обращения после зеркальных фуг постепенно «снижается», возвращаясь в конце цикла к применению обращения на уровне отдельных проведений темы.
4. В цикле соблюдается закономерность «**парности**», создающая связи между фугами, которые укрепляют внутренний каркас цикла. «Парными» могут быть и соседние фуги – № 6 и 7, 12/1 и 2 и фуги на расстоянии (№ 8 и 11). Наличие этих отношений определяет уже первая группа цикла: фуги № 1 и 2 объединяются в пару по использованию прямого вида темы, а фуги № 3 и 4 – противопоставляются им использованием обращенного вида темы; по характеру же они связываются на расстоянии – «через одну».
5. В композиционной организации цикла большую роль играет **симметрия**. В той или иной мере ее значение отмечалось исследователями ИФ, ниже мы рассмотрим различные ее проявления.
6. Поступательность развития очевидна в последовательном **мелодико-ритмическом варьировании** темы.
7. Единству многочастного цикла способствует наличие лейтмотивной системы (18 век!), внимание к мотивному уровню тематизма.
8. Особое тематическое оформление на грани «конец предыдущей – начало следующей» фуги (или канона) – одно из средств, обнаружение которого решает, в сущности, вопрос последовательности частей цикла.
9. Своими закономерностями обладает **тональное развитие**: исходя из «точки», главной тональности, оно постепенно расширяется, представ-

ля сначала тональности основных функций (*T, D, S*), затем родственные, а позже и далекие тональности.

10. Сквозное развитие контрапунктических, структурных, формообразующих принципов создают главный стержень (горизонталь, временное измерение) цикла.

Все эти средства способствуют организации цикла в единую, живую и разнообразную систему. Последнему пункту будет посвящена следующая глава книги, на некоторых других остановимся сейчас, чтобы в дальнейшем при анализе отдельных фуг не упускать из вида некоторые общие принципы.

СИММЕТРИЯ

Принцип симметрии считается одним из фундаментальных принципов природы. Она является, по словам Г. Вейля, «той идеей, посредством которой человек на протяжении веков пытался постичь и создать порядок, красоту и совершенство» [7, с. 37]. Существуют различные формы ее проявления. Применяв классификацию, предложенную Г. Вейлем, мы найдем в ИФ использование двух ее видов: «зеркальной» (АВА, АВВА и т. п.) и «переносной» [там же, с. 77], в основе которой лежит повторение (А—А₁). Вторая из них организует двухчастность всего цикла; оба вида симметрии имеют место при формировании групп фуг и канонов, в формообразовании¹⁸; вертикальное «отражение» очевидно в сопоставлении прямого и обращенного вида темы¹⁹, всех видов вертикально-обратимого контрапункта, горизонтальное отражение — в симметричном расположении звуков внутри темы²⁰, в соотношении разделов формы и т. д.

Проследим, например, одно из проявлений симметрии: закономерности использования темы в прямом и обращенном виде²¹. В таблице 3 эти виды были указаны. Приводя следующую таблицу, обратим специальное

¹⁸ Черты зеркальной симметрии проявляются в трехчастных композициях (фуги № 1, 2, 5, 6, 12, 13), более сложно — в Каноне в октаву, в фугах, схема которых выглядит как АВАВА (фуга № 3), АВСВА (фуга № 8), АВВА (фуга № 4). Переносная симметрия — в двухчастных формах с подобием частей (каноны 1, 3, 4, фуга № 7). Разумеется, все «А» и «В» в буквенных схемах музыкально не абсолютно тождественны.

¹⁹ В литературе неоднократно отмечались у тем обоих видов гармонически общая трезвучная основа и симметричные (сверху и снизу) вспомогательные звуки VI и VII_♯ ступеней, объединяемые так же общей гармонией уменьшенного септаккорда VII_♯ ступени.

²⁰ Мелодическую зеркальную симметрию темы Заключительной фуги заметил еще Грезер [106], но это, как увидим, не единственный случай. «Идеальную» симметрию расположения ступеней в мелодии главной темы отметил Х. Эггебрехт [104, с. 42]: здесь звук *cis* в центре темы — принимается автором за ось симметрии, вокруг него звуки *d* и *f* по краям — вновь *d*. Конечно, эта симметрия далеко не «идеальна»: отсутствует отражение вершины «*a*», есть лишние проходящие звуки. В ИФ встретятся и более очевидные примеры, но в этой теме Первой фуги уже посеяно «зерно», которое прорастет в дальнейшем развитии цикла.

²¹ Вид темы определяется по главному, первому в фуге проведению.

внимание на неповторяемость комбинаций в группах фуг и канонов при использовании прямого и обращенного видов темы.

Таблица 4

<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>V</i>
ТТТТ	ТТТ	ТТТТ	ТТТТ	ТТТТ
№ 1-4	5-7	8-11	12-13	Каноны

Внутри групп симметрия проявляется по-разному: в I группе – чистое противопоставление вертикальных «отражений» темы в фугах, соединенных в пары; в III и IV – переносный, в V – зеркальный виды симметрии (в IV группе «абсолютная» зеркальность внутри пар, ее образующих). Группы состоят, как правило, из четырех фуг или канонов, единственное нарушение – «тройка» в группе контрафуг (№ 5–7). С одной стороны, это придает устремленность развитию средней «части» в первой «большой вариации» цикла, вносит признаки «живой» системы, которые отсутствуют в механически выверенных симметричных структурах. С другой стороны, оказывается, в результате этого «нарушения» образуется симметрия на уровне, **объединяющем группы фуг между собой**. Так, в первых двух группах образуется красивая общая зеркальная симметрия: ТТТТТТТТ и теоретически допустимые варианты дополнения второй группы до четырех номеров (ТТТТТТТТ или ТТТТТТТТ) – нарушили бы эту картину.

Во второй «большой» части-вариации цикла, кроме переносной симметрии в фугах № 12, 13 (ТТТТ/ТТТТ) и зеркальной – в группе канонов (ТТТТТТТТ), возникают еще две зеркальных системы, выходящие за пределы одной группы, содержащие пять компонентов. Они не объединяют группы полностью, как более просто сделано в первой части, а накладываются друг на друга со сдвигом на один номер, являясь обращением друг друга (одна обрамляется темой в прямом движении, вторая – темой в обращении):

Таблица 5

№ 12	№ 13	Каноны
ТТТТ	ТТТТ	ТТТТТТТТ

Наконец, в центре цикла, между третьей и четвертой группами, вокруг воображаемой оси, делящей его на две «большие» части, образуется система зеркальной симметрии из десяти элементов, захватывающая и по одному номеру из соседних групп, что связывает ее с обеими крайними симметричными системами:

Таблица 6

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	Каноны	Закл.ф.						
T	T	⊥	⊥	⊥	T	T	⊥	T	⊥	T	⊥	T	T	⊥	⊥	T	⊥	⊥	T	!/?

Если группы, расположенные симметрично вокруг «оси», сопоставить вертикально, то принцип зеркальности становится еще более наглядным (легко догадаться, какой вариант темы «пропустил» Бах во II группе цикла, оставив в ней три фуги):

Таблица 7

▲ № 8–11:	⊥	T	⊥	T
▼ № 12–13:	T	⊥	T	⊥

▲ № 5–7:	⊥	T	T	—
▼ Каноны:	T	⊥	⊥	T

Скорее всего, эта система симметрии из десяти компонентов вокруг «оси» цикла в сочетании с зеркальными симметриями-«крылышками» по краям является главной, организующей его структуру (каким-то образом ее должна была поддержать и Заключительная фуга). Но аналогично сосуществованию во второй части цикла «смещенных» симметричных систем (см. Таблицу 5), существует у этой «центральной симметрии» (целого) свой соперник-вариант «в обращении» («центральная» симметрия обрамляется темами прямого вида, этот – темами в обращении). Он состоит из девяти компонентов, захватывает полностью II группу фуг и половину группы зеркальных фуг (см. Таблицу 8). (Снова часть отражается в целом, и какой бы ракурс в цикле мы ни выбрали для рассмотрения, ни один принцип не оказывается «брошенным», не поддержанным варьированным повторением!)

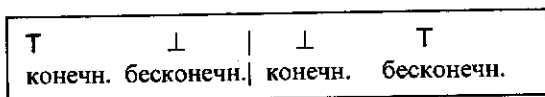
Таблица 8

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	Каноны	Закл.ф.					
T	T	⊥	⊥	⊥	T	T	⊥	T	⊥	T	⊥	T	⊥	⊥	T	⊥	⊥	T	?

Полифония симметричных систем – пожалуй, так можно определить то, что здесь наблюдается. Но это еще не все.

Отмечая проявления симметрии, мы можем увидеть закономерность взаимодействия ее основных видов: с одной стороны, цикл опирается на подобие двух волн развития от простого к сложному («переносная симметрия»), с другой стороны, вокруг центральной «оси» возникают соответствия по принципам зеркальной симметрии. Тот же принцип действует внутри групп, когда по одним показателям используется симметрия одного вида, а по другим – другого. Например, в канонах по виду

темы очевидна зеркальная симметрия, а «переносная» симметрия организует периодичность «канон конечный – канон бесконечный²²»:



В группе фуг № 8–11 – наоборот: «переносная» симметрия проявляется в повторении комбинации тем по виду (||: ⊥ Т :||), зеркальная же – в типе фуг (она усиливается еще и общностью тем в обрамляющих фугах):



Тот же принцип сочетания разных видов симметрии наблюдается и в группе зеркальных фуг. Остается только удивляться изобретательности композитора, исследовавшего, кажется, все возможные сочетания и расположившего части так, что видный с любой точки зрения принцип будто переливается и играет разными гранями, как драгоценный камень. Понятно, что свободные перестановки фуг и канонов нарушат столь последовательно и изощренно соблюдаемый принцип.

ВАРИАНТНОСТЬ ТЕМЫ

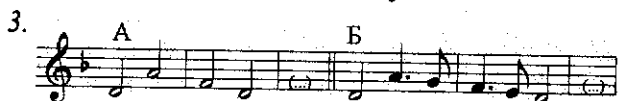
Хорошо организованная система предполагает логичность любого из «измерений»: при рассмотрении с различных точек зрения в них обнаруживаются некоторые общие организационные моменты.

Наиболее очевидным выражением процессуальности в цикле является последовательное варьирование темы, постепенно усложняющее ее вид: первоначальный, обращение, незначительное мелодическое варьирование (вставка проходящих звуков – в варианте «с заполненным трезвучием» – в фугах № 3 и 5), ритмическое варьирование (уменьшение, увеличение, в том числе непропорциональное – фуги № 6, 7, 8, 11, 12), а далее (№ 13 и каноны) – богатейшее колорирование, фигурационное расцветивание темы, сочетаемое с разнообразными ритмическими изменениями.

Наблюдая за перевоплощениями темы, мы замечаем особое «дыхание» и «жизнь» ее вариантов в цикле, имеющих свою драматургию – волны уходов и возвращений (тождественных и измененных) вариантов. Проследим эту драматургию.

²² У второго «бесконечного» канона есть свои особенности, которые будут рассмотрены позже.

Хотя варьирование темы на протяжении цикла создает впечатление полнейшего разнообразия, на самом деле в основе всех вариантов лежат два основных вида, причем второй из них сам является производным от первого, и выделяется нами только потому, что в дальнейшем он будет узнаваем как некая относительно самостоятельная ипостась той же темы. Первый вид – это развиваемый в первых четырех фугах главный вид темы – «с трезвучием» (прямой вид или обращение – в данном случае значения не имеет). Назовем его вариантом «А». Вторым – вариант «с заполненным трезвучием» (фуги № 5–7) – обозначим буквой «Б»:



Проследив за «жизнью» этих вариантов темы на протяжении цикла, увидим определенную систему. В первых четырех фугах развивается вариант «А», в четырех следующих (№ 5–8) – вариант темы «Б». Это как бы расширенное «экспонирование» обоих вариантов, включающее и «развитие» их: для первого вида – это обращение, для второго – обращение и ритмические изменения (уменьшение, увеличение – в фугах № 6, 7, непропорциональное ритмическое варьирование – в фуге № 8). В фуге № 9 тема-вариант «А» возвращается (в увеличении) и становится опорой для «арок» – к начальной группе и к последующим появлениям этого варианта (как рефрен в форме рондо). Схема в данном случае удобнее словесных описаний (цифры указывают количество фуг или канонов, использующих подряд данный вариант темы, а *пример 22 з-м* из главы 7 показывает, каким образом определяются варианты темы при фигуративном варьировании).

Схема

А № 1–4	Б 5–8	А 9	Б 10, 11	А 12/1,2	Б 13/1,2–15	А 16, 17	Закл. фуга
4	4	1	2	2	4	2	?

В этом ряду можно обнаружить определенную логику: числовое равенство «экспозиций» каждого вида – по четыре; симметричное перераспределение этих четверок в последней «группе» – 2+2 – по краям и 4 – в середине; между этими парами четверок вставлена объединяющая оба вида «тройка» (1+2).

В «отношениях» этих вариантов наблюдается определенная динамика: сначала очевидно «задается» их равновесие (4–4), но далее вариант «Б» становится количественно более активным (1–2, 2–4)... Если суммировать

числа появлений каждого вида (первого $-4+1+2+2=9$, второго $-4+2+4=10$), окажется, что главному виду темы одного «номера» не хватает для равного положения. Ясно, что недостающий элемент появится в Заключительной фуге, и общее равновесие будет восстановлено.

Казалось бы, все это – просто схема: буквы, числа... но за ними вырисовывается образный сюжет, позволяющий увидеть некую «борьбу» тематических вариантов, являющихся олицетворением неких «героев»²³. В двух «больших» частях цикла драматургия отношений складывается таким образом, что в первой части развитие в целом идет от «А» к «Б» – побеждает герой «Б» (фуги № 10, 11), во второй части – от «А» – к «А»: этот «герой» упорен – после «поражения» в конце первой части он решает начать все сначала и – в конце второй части последнее слово остается за ним (в двух последних канонах тема «А» идет в варианте увеличения, ее должна поддерживать и Заключительная фуга). В первой части цикла даже есть «обоснование» тому, почему победил герой «Б»: он обладал численным преимуществом (2Б – в фугах № 10–11 против 1А – в фуге № 9).

Итак, мы рассмотрели две линии сквозных тематических преобразований (отношения прямого и обращенного видов в темах, их мелодикоритмическое варьирование), затронули вопрос о роли контрапунктического принципа (это одна из самых «сильных» линий в драматургии целого), сейчас переходим к рассмотрению несколько иных сквозных явлений. Все вместе они обеспечивают в цикле организацию, органичную связь частей и целого, его единство, но, повторяем, средства эти оказываются действенными (и выявляемыми) только при **правильной последовательности** частей данного цикла.

МЕЛОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС *В-А-С-Н* И ЛЕЙТМОТИВНАЯ СИСТЕМА ЦИКЛА

Кроме сквозного развития главной его темы, в цикле существует другой сквозной сюжет – формирование темы-монограммы *В-А-С-Н* (пример 4 а). О том, что Бах знал о мелодическом характере своего имени, свидетельствует известный «Musikalisches Lexikon» [148, с. 64], выпущенный в 1732 году И. Вальтером²⁴. Свое последнее крупное произведение – цикл «Искусство фуги» – Бах «подписал музыкально», окончив его развитием этой темы.

Не сразу было замечено, что *В-А-С-Н* появляется не только в конце произведения. Впервые на это обратил внимание в 1880 году Г. Хепворт (G. Hepworth). Он привел 14 примеров и сделал вывод о том, что «*В-А-С-Н*

²³ Т. Ливанова совершенно справедливо отмечает, что пьесы Баха «всегда образны» [37, с. 64].

²⁴ Содержание статьи И. Вальтер мог обсудить непосредственно с композитором.

пронизывает почти все произведение» [108, с. 520]. Однако более поздние исследователи не подхватили его идею, отмечая появление темы, кроме Заключительной фуги, в лучшем случае еще в фугах № 8 и 11, В. Колнедер и Э. Швешш заметили ее проведение еще и в последних тактах фуги № 4. Напротив, Э. Бергель специально занялся этой проблемой и подробнейшим образом проанализировал всю хроматическую сферу цикла, связывая ее с этим комплексом [88]. Однако для прослеживания его как сквозного тематического элемента, на наш взгляд, следует несколько ограничить круг отнесенных к нему мелодических образований.

Мелодия *В-А-С-Н* в цикле «выводится» из фигуры опевания, в которой хроматически изменяется последний звук (*пример 4 б*): однотипность этих мотивов очевидна при их соседстве в секвенции или в имитации (*пример 4 в, г*). Благодаря особой интонационной характерности этого комплекса связь с ним ощущается и в мелодиях, включающих свободные перестановки его элементов (*b-a-h-c* и другие – *пример 4 д*), при наличии дополнительно вставленных звуков (*пример 4 е, ж²⁵*), разбросе его между голосами (*пример 4 з*). Эта мелодия может звучать не только на «своих» ступенях, но и транспонироваться, идти в обращении (тематическими являются обе формы). Любопытно, что формы горизонтального (ракоход) и вертикального обращения в ней совпадают. Это свойство – следствие симметричного строения мелодии: нисходящие малосекундовые ходы обрамляют средний интервал малой терции (*пример 4 и*). Игра этим свойством будет особенно очевидной в теме фуги № 8 (*пример 5 г*). Первое появление *В-А-С-Н*-комплекса в цикле (без вставок и проч.) происходит именно в обращении – в кульминационной интермедии фуги № 1 (*пример 4 к*).

Особенностью этого комплекса является возможность при секвенционном повторении создавать цепочки *В-А-С-Н*-мелодии от каждого секундового хода. Так образуются и темы в фугах № 8 и 11. Подобные цепочки видим в *примерах 4 в, 5 г, д*. Е. Бергель отметил подобное явление в третьей теме Заключительной фуги: *пример 5 е* [89, с. 29].

Появляется этот комплекс сначала в противосложениях, интермедиях, как бы «случайно» образуя такую необычную последовательность звуков (в дополнение к приведенным см. *пример 5 а, б, в*)²⁶, затем в обращении он входит в тему фуги № 8 (*пример 5 г*), в прямом движении – в тему фуги № 11 (*пример 5 д*) и «встает в полный рост» в последней теме Заключительной фуги (*пример 5 е*). Очевиден процесс его постепенного станов-

²⁵ Именно в таком, завуалированном виде этот мотив впервые появляется в цикле. Он довольно долго остается незамеченным, как и его вариант в обращении (см. *пример 4 з, ж, к*).

²⁶ Процесс становления *В-А-С-Н*-комплекса в пределах одной фуги показан Бахом в «итоговой» фуге первой группы – № 4 (см. *пример 21* в главе 2). Его мелодические контуры (интервально неточные) обрисовываются в заключительных каденциях фуг № 1–6.

4. *a* *б*

в *г*

№ 8
т. 85
№ 8
т. 26
В А С Н
в обращении

д

№ 6
№ 11
т. 4
т. 104
(b c a h)

е

№ 1
т. 10

ж

№ 1
т. 43

з

№ 3
т. 22

и

м. 2 м. 3 м. 2 м. 2 м. 3 м. 2

к

т. 65

5. *a*

№ 5
т. 41

б

№ 2
т. 58

в

№ 7
т. 60

г

№ 8
т. 39
Н С А В (ракоход)

д

№ 11
т. 90
В А С Н

е

Заключит. fuga
т. 192
В А () С Н

ления в цикле, превращения из простого «мотива» в лейтмотив, а затем в тему. Этот самостоятельный «тематический сюжет» служит в цикле и интонационному его единству и драматургической сложности. Возникают два процесса, текущие противоположно: главная тема, все более и более мелодически украшаемая, постепенно скрывает свои очертания, комплекс же *В-А-С-Н* постепенно освобождается от «излишеств», становясь четкой, лаконичной темой.

Наблюдая образование *В-А-С-Н*-мелодии и ее вариантов, важно не просто показать различные их формы, как это делает Бергель [88] и мы в *примере 5*: необходимо проследить за тем, как этот комплекс вписывается в общий процесс тематического развития каждой фуги²⁷, как развивается во времени и пространстве цикла в целом. В дальнейшем именно так он и будет рассматриваться.

Есть в цикле еще два мотива, обладающих особой яркостью, становящихся его лейтмотивами. Первый из них условно назовем «фрескобальдиевским»: он содержит характерный для мелодики этого композитора «неправильный» хроматический оборот *h-a-b*, который встречается, например, в Ричеркаре № 15 из сборника «*Fiori musicali*» (*пример 6 а*). Этот ход, видимо, связан с риторической фигурой *pathoroiia* (возбуждение страстей), «суть которой во введении полутонов, отклоняющихся от данной ладотональности» [26, с. 31].

Способствуя образованию внутренних связей, «фрескобальдиевский» мотив в цикле ИФ неоднократно встречается в противосложениях и интермедиях фуг (особенно часто в Заключительной фуге), а в Каноне в увеличении он оказывается центральной, характерной интонацией темы²⁸. Он может иметь и скрытую – ракоходную – форму. Это происходит в момент его зарождения уже в фуге № 1, где он образует секвенционную цепочку (*пример 6 з*²⁹).

Второй лейтмотив – квартовый (восходящая кварта с последующим поступенным заполнением в пунктирном или ровном ритме) зарождается постепенно, как все в этом цикле. В фуге № 1 сначала выделяются только восходящие кварты (*пример 7 а, б, в*), но потом образуется и «искомый» мотив (*пример 7 г*): он появится здесь после тритонового скачка, проливая свет на свое происхождение (ср. с *примером 7 а*). Мотив повторится в мелодии верхнего голоса в т. 58 (*пример 7 д*), и с фуги № 2 в цикле постоянно

²⁷ Последовательно проявление *В-А-С-Н*-комплекса в фугах № 1, 4, 8, 11, Заключительной и в Каноне в увеличении прослеживает М. Альтенбах [см. 80]. В остальных фугах автор ограничивается приведением нотных примеров.

²⁸ В примере 6 показаны лишь некоторые случаи его появления.

²⁹ Интересно, что в автографе в этом месте сначала было простое хроматическое восхождение. Исправлением Бах вносит эти характерные «неправильные» ходы.

6.

Фрескобальди

т. 7

б

№ 4

т. 32

в

№ 5

т. 84

г

Канон в увелич.

д

Заключит. fuga

т. 49

е

Схема

Заключит. fuga

т. 64

ж

Заключит. fuga

т. 223

з

№ 1

т. 18

а

7.

т. 6

т. 17

в

2

т. 44

т. 50

д

т. 58

е

№ 2

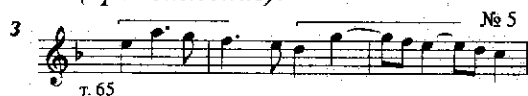
т. 27

ж

№ 4

т. 8

7 (продолжение).



звучит его обычная форма, узнаваемая слухом в разных ритмических облачениях. Он входит в противосложения, на нем строятся интермедии; он оказывается связанным с начальным мотивом темы – и это обнаруживается в тех случаях, когда последняя имеет форму тонального ответа (*пример 7 е*), и еще больше – в вариантах ее «с заполненным трезвучием» в фугах № 5–7 (см. гл. 2). Поскольку этот мотив будет постоянно прослеживаться при анализе, ограничимся приведенными примерами.

Одним из важнейших сквозных мотивов становится заключительный мотив главной темы. То в ровном, то в пунктирном, то в ином ритмическом виде (*пример 8*) он постепенно входит в музыкальную ткань цикла. Его уже не назовешь лейтмотивом, выделяющимся на фоне некоего движения: он сам создает и этот фон и это движение – однако «фон» не нейтральный, а тематизированный, и движение не обычное, а полное удивительных контрапунктических изобретений.



Мотивная работа Баха – особая, поразительная по мастерству сторона его искусства: простота и четкость, повторяемость рисунка позволяют узнать «в лицо» раз прозвучавший мотив, а тончайшая, ювелирная техника интонационного выведения новых вариантов из первоначального создает условия для возникновения сквозных музыкальных сюжетов даже в столь «малой» детали тематизма. Анализируя далее фуги, мы обратим внимание на представленность мотивов одной фуги в другой, узнаваемость их в новом окружении. Воспользовавшись выражением С. И. Танеева «количество ма-

териала», мы можем заметить в цикле ту же его экономию, которую Танев-педагог отмечал в отдельных фугах «Хорошо темперированного клавира».

Оба плана – мотивный и тематический (в тесном смысле слова – как история развития темы), как увидим, развиваются в похожем направлении: мелодико-ритмически варьируются, вступают в имитационно-канонические отношения, умножаются количественно в моменты контрапунктирования. На микрополифоническом (мотивном) уровне наблюдаются не менее сложные явления, чем на уровне тем. Очевидно и взаимодействие этих планов: мотивы, подготавливающие будущую тему или метод работы с нею, мотивы – отголоски ранее прозвучавших тем, отношения между мотивами, предсказывающие будущие отношения между темами, – все это наполняет цикл развитием, движением и единством, не только очевидным, но и скрытым – в самой направленности, логике развития элементов всех уровней.

ОФОРМЛЕНИЕ ПЕРЕХОДОВ МЕЖДУ ЧАСТЯМИ

Цикл, выстроенный в нужной последовательности, выявляет многие скрытые способы ее указания. Среди них «цепляемость» музыкального материала, «мостики» между концом предыдущего номера и началом следующего³⁰. С их помощью Бах создает плавность переходов между контрастными по характеру фугами. Такими «мостиками» становятся, во-первых, темо-ответные отношения проведений темы на грани фуг (последнего – в предыдущей, первого – в следующей): темы при этом звучат в соседних регистрах (как это бывает в экспозициях фуг), одна из них может иметь форму тонального ответа (см. грань фуг № 1–2, 2–3, 6–7). Возможно, одной из причин необычного начала фуги № 3 с темы в форме тонального ответа и было намерение Баха привлечь внимание к этому моменту в композиции цикла в целом. В том же голосе и тональности в «следующей» фуге проводится обычно новый вариант темы: сопоставлением на самом близком расстоянии в одинаковых регистровых условиях подчеркивается элемент ее новизны (см. грань фуг № 4–5, 5–6). Если фуга кончается интермедией, ее мелодические обороты предвещают существенные интонационные моменты следующей фуги (см. грани фуг № 3–4, где готовится особо активное противосложение, и фуг № 7–8, где хроматизм в конце последней интермедии предвещает новую хроматическую тему, первую в тройной фуге). Покажем в *примере 9* некоторые из названных случаев (остальные будут рассмотрены в аналитической главе). Интонационные «мостики» являются иногда важным аргументом в спорах о последовательности фуг и канонов.

³⁰ Забегая вперед, заметим, что в некоторых фугах окончания дописаны Бахом позже. Не исключено, что одной из целей подобной доработки в ИФ было новое оформление этих граней.

9.

а № 1 № 2

System 'а' consists of a single bass clef staff. It contains two measures of music. The first measure is marked '№ 1' and the second '№ 2'. The notation includes quarter notes, eighth notes, and a dotted quarter note.

б № 2 № 3

System 'б' consists of two staves, treble and bass clef. It contains two measures of music. The first measure is marked '№ 2' and the second '№ 3'. The notation includes quarter notes, eighth notes, and a dotted quarter note.

в № 3 № 4

System 'в' consists of two staves, treble and bass clef. It contains two measures of music. The first measure is marked '№ 3' and the second '№ 4'. The notation includes quarter notes, eighth notes, and a dotted quarter note. There are arrows pointing to specific notes in both staves. Below the system is a separate line of music with a treble clef, marked 'т. 5', containing a sequence of notes.

г альта № 4 № 5
(и т. д.)

System 'г' consists of a single treble clef staff. It contains two measures of music. The first measure is marked '№ 4' and the second '№ 5'. The notation includes quarter notes and eighth notes. Below the staff is the text '(и т. д.)'.

д № 5 № 6
(и т. д.)

System 'д' consists of two staves, treble and bass clef. It contains two measures of music. The first measure is marked '№ 5' and the second '№ 6'. The notation includes quarter notes, eighth notes, and a dotted quarter note. Below the staff is the text '(и т. д.)'.

е альта № 6 № 7
(и т. д.) тенор

System 'е' consists of a single treble clef staff. It contains two measures of music. The first measure is marked '№ 6' and the second '№ 7'. The notation includes quarter notes and eighth notes. Below the staff is the text '(и т. д.)' and 'тенор'.

ж № 7 № 8
(и т. д.)

System 'ж' consists of a single treble clef staff. It contains two measures of music. The first measure is marked '№ 7' and the second '№ 8'. The notation includes quarter notes and eighth notes. Below the staff is the text '(и т. д.)'.

з № 9 № 10

System 'з' consists of two staves, bass and treble clef. It contains two measures of music. The first measure is marked '№ 9' and the second '№ 10'. The notation includes quarter notes and eighth notes. There are dashed lines under the notes in the second measure of the bass staff.

К общим идеям, затронутым в этой главе, мы в дальнейшем будем возвращаться, уточняя, дополняя, доказывая их новыми фактами. Особо будут акцентироваться вопросы, вокруг которых до сих пор не прекращается дискуссия. Основные из них следующие:

- 1) принципы организации цикла,
- 2) последовательность его частей,
- 3) заключительная фуга и окончание цикла,
- 4) процесс формирования цикла (хронология, роль автографа).

Переходим к анализу цикла, рассматривая его части в предложенной выше последовательности. Этот анализ в значительной степени ответит на первые три вопроса, ибо именно в музыкальном тексте, в логике развития тематического процесса уже заключено обоснование и последовательности частей, и принципов организации цикла.





ГЛАВА 2

АНАЛИЗ

Среди этой атмосферы контрапунктических исканий, стремлений к неизведанным и загадочным сплетениям голосов вырисовывается величественная фигура Иоганна Себастьяна Баха, достигшего крайнего предела искусства воплощать посредством сложнейших контрапунктических форм высшие художественные замыслы.

С. И. Танеев

Цикл «Искусство фуги» – целое, состоящее из взаимосвязанных и взаимообуславливающих друг друга частей, выявляющее единство в разнообразии и разнообразие в единстве. В цикле находят отражение различные характерные для эстетики и практики барокко принципы: изображение аффектов, символика риторических фигур, антинomia¹. Последняя обуславливает контрастность следующих друг за другом частей, смысловые и жанровые антитезы.

Поскольку идея развития оказывается ведущей в цикле, в его организации действуют диалектические законы: единство и борьба противоположностей, переход количества в качество, закон отрицания отрицания с его развитием по спирали... Эти законы проявляются на разных уровнях композиции: в тематическом и интермедийном планах фуг, в использовании видов сложного контрапункта, в отдельных группах фуг и в цикле в целом. Подробное исследование процесса развития, следующее далее, неоднократно подтвердит сказанное.

Анализируя каждый из номеров цикла как некое законченное целое, мы рассматриваем его и в связи с другими, включенными в ряд, организованный драматургией высшего порядка – цикла в целом, поэто-

¹ «Без антитезы нет барокко», – неоднократно утверждал Ю. Петров; «равновесие барокко – равновесие антитезы», – отмечает М. Лобанова [38, с. 163].

му процессуальная сторона в развитии тематизма и формы – один из главных объектов внимания в следующем далее анализе. Такой характер рассмотрения дает возможность выявить закономерности поступательного развития в цикле, определить последовательность фуг и канонов в тех случаях, которые до сих пор остаются спорными. Поскольку ИФ – цикл полифонический, в задачу исследования входит специальный анализ контрапунктической техники. Ее использование образует в цикле определенную **систему**². Она представляется нам внешним проявлением музыкального мышления Баха, основой построения и организации сложной композиции. В тесной связи с этим аспектом оказывается исследование творческого процесса композитора, поэтому анализ учитывает и определяемую им точку зрения.

Во многих музыковедческих источниках, начиная с И. Форкеля (1802) и М. Хауптмана (1841) и вплоть до нашего времени, встречается определение ИФ как произведения, написанного с целью «показать, что можно сделать с одной темой». Этот взгляд представляется нам по меньшей мере односторонним: зная художественно совершенное целое, его оригинальную композиционную систему, догадываясь о его скрытом духовном смысле, можно сказать, что и цель, и результат работы великого композитора бесконечно шире и глубже. И хотя в этой главе мы будем говорить о технике и о строении фуг, будем рисовать схемы и считать показатели вертикально-подвижного контрапункта, постараемся не забывать о многогранности этого произведения, созданного гениальным Мастером.

В данной главе будет уделено внимание анализу всех элементов фуги – темам, противосложениям, интермедиям, композиции в целом. Принцип единства, очевидный уже в самом выборе формы для цикла (полифонические вариации на одну тему), поддерживается всеми этими элементами: интермедии имеют свою логику и драматургию, образующую относительно самостоятельный план формы; противосложения – тоже не случайный, «заполняющий ткань» элемент, но существенный по функции материал, объединенный определенной направленностью развития, выходящего за пределы отдельно взятой фуги. В цикле последующее очевидно связано с предыдущим, «выводится» из него (воспользуемся этим выражением Бетховена, отражающим **композиторское** отношение к такому творческому действию³), и целое оказывается единым устремленным вперед потоком, в ко-

² А. Веберн, говоря об ИФ, отметил: «Канонические, контрапунктические формы, тематическая разработка – все это позволяет установить многообразные связи между элементами» [6, с. 63].

³ В эскизной тетради Бетховена 1815/16 года рядом с одним из набросков к неосуществленной опере «Бахус» стоит надпись: «Это надо вывести из мотива Бахуса», – и тут же записан «выводимый» вариант мелодии [см. 127, с. 329].

тором тесно переплетаются и взаимодействуют все планы, интонационный процесс течет живо и естественно.

Замечательные слова Р. Роллана о единстве в произведениях Бетховена с полным правом можно отнести и к баховскому циклу: «Цель его ... прежде всего — это единство. Для его цельного характера, для его сосредоточенной натуры, оно — альфа и омега. Но он хочет единства живого, приходящего изнутри, из сердца организма. И чтобы организм этот тоже был живой, живейший, как и это единство, которое составляет его сущность и цель» [60, с. 169].

Прежде чем мы приступим к последовательному анализу фуг и канон цикла, воспроизведем здесь то историческое «Предисловие» («Vorbericht»), которое открывало второе издание «Искусства фуги»⁴ и определенным образом настраивало читательское восприятие. Его написал известный музыкальный ученый и теоретик того времени В. Марпург⁵.

«Я взял на себя перед наследниками покойного господина капелмейстера Баха обязательство предпослать настоящему сочинению предисловие — и сделал это с тем большим удовольствием, что получил таким путем возможность еще раз публично заявить о моем преклонении перед прахом этого прославленного человека. Мне очень легко выразить здесь это свое восхищение, ибо у меня нет необходимости прибегать к обычным [для подобных случаев] красотам риторики. Уже само имя автора служит достаточной рекомендацией произведению такого рода. Мы проявили бы недоверие к знатокам музыки, к их компетентности, если бы стали им втолковывать, что в настоящем сочинении заключены самые затаенные красоты, какие только мыслимы в данном искусстве. Быть хорошим музыкантом и не уметь ценить достоинств покойного Баха — да это же просто несовместимо. Все, кому посчастливилось его слышать, до сих пор помнят, как искусен он был в импровизации; а той безупречности, с какой он исполнял труднейшие ходы и обороты в любой тональности, всегда будут завидовать решительно все мастера клавиатуры. Если же заглянуть в его рукописи, то — принимая во внимание всё, что некогда свершалось и повседневно свершается в музыке, — можно удостовериться в том, что его никто не может превзойти по части глубины знания гармонии и ее практического употребления; речь идет о мудром подходе к разработке весьма своеобразных тем, исполненных глубокого смысла, нисколько не похожих на общепринятые и в то же время очень естественных; говоря о естественности тем, я имею в виду такие [темы], каковые — в силу своей почвенности, связности и упорядочен-

⁴ Краткое «Уведомление» («Nachricht») к первому изданию было приведено в I главе.

⁵ В зарубежной литературе этот текст публиковался неоднократно. На русском языке были опубликованы его фрагменты [см. 23, с. 181–183]). Здесь текст предисловия приводится полностью в переводе В. Ерохина и Н. Власовой.

ности – найдут одобрение [у людей] любого вкуса, из какой угодно страны. Мелодия, согласующаяся лишь со вкусом времени[, упрочившимся] в той или иной местности, хороша лишь до тех пор, пока господствует данный вкус. А если кому-либо вздумается получить больше удовольствия от иного рода оборотов, то вкус непременно сему воспротивится. Но темы естественные и связные всегда и всюду сохраняют свою ценность. Подобные темы есть во всех вещах, вышедших из-под пера покойного господина Баха, что еще раз подтверждается настоящим сочинением. В высшей степени достойно сожаления, что он из-за болезни глаз и последовавшей вскоре после того смерти не был в состоянии закончить и обнародовать его. Смерть настигла его в разгар работы над последней фугой, где он – с введением третьей темы – называет свое имя. Есть, однако, основание льстить себя надеждой, что присовокупленная четырехголосная обработка церковного хорала, которую покойный в слепоте своей экспромтом продиктовал одному из друзей, восполнит этот пробел и вознаградит друзей его музыки. Всякому знатоку искусства сразу же бросится в глаза, что все имеющиеся здесь разного рода фуги и контрапункты сочинены на одну и ту же главную тему в ре миноре, то есть в [тоне] D [лада] la Re при малой терции, и что все голоса в них на всем протяжении мелодичны, причем каждый [голос] отделан с таким же мастерством, как и любой другой. Особое достоинство данного сочинения состоит в том, что всё в него входящее изложено в виде партитуры. Ну, а преимущества хорошей партитуры всем давно известны.

Между тем данная работа дала мне возможность подробнее изучить существо фуги и провести сравнение с имеющимися правилами сочинения оной. Страстное желание сделать для понимания музыки все, что в моих силах, подвигло меня тотчас же представить миру мои выводы на этот счет. До сего времени правила фуги обычно рассматривались вместе с прочими учениями о музыкальном письме; поэтому сие [предисловие], быть может, доставит удовлетворение иному любителю [музыки], у которого нет под рукой обстоятельных руководств по композиции. Опыт показывает, что правила фуги не столь известны и распространены, как, к примеру, правила сочинения менуэта. Ранее fuga считалась вещью совершенно необходимой для композиторов, так что ни один не мог получить место, пока не разработает данную ему тему во всевозможных видах контрапункта и по всем правилам фуги. Тогда никто не отважился бы притязать на место среди мастеров композиции с пьесой, состоящей из заимствованных, часто фиглярских и избыточных оборотов. Считалось, что в фуге [размером] в двадцать четыре такта может заключаться больше основательности и учености, чем в пространнейшем концерте, и что непрерывное течение мелодической мысли требует гораздо больше искусства, нежели так называемая протяженная мелодия

со всевозможными вывертами на усладу вкусу. По этой причине фугу причисляли к роскошнейшим украшениям церковной и камерной музыки. Но если она еще иногда встречается в первой, то с последней полностью рассталась. Музыкант, действующий механически, — то есть тот, кому позволено лишь играть чужие вещи, но кому не дано мыслить самостоятельно и писать самому, — знает ее только по названию. Нынешний композитор, считающий фугу порождением сумасбродной старины, не предоставляет механически действующему музыканту возможность приобщить слушателя к красоте фуги. И вот из музыки полностью устраняется мужское начало, которое должно в ней господствовать, ибо без всяких дальнейших доказательств ясно, что тот музыкальный сочинитель, который специально ознакомился с фугами и контрапунктами (как бы варварски ни звучало это последнее слово для нежного слуха нашего времени), привнесет нечто сходственное во все свои прочие работы, сколь бы галантны они ни были, и тем самым противопоставит себя вопиющей ничтожности кантилены женского свойства. Хотелось бы, чтоб настоящее сочинение возымело последователей и живым примером послужило бы достойным людям, каких в немалом числе мы видим либо во главе той или иной капеллы, либо в качестве члена оной, — дабы в какой-то мере восстановлена была честь гармонии, тогда как столь многие нынешние композиторы пребывают в суетной погоне за мелодиями.

К лейпцигской пасхальной ярмарке 1752.

Мартург.»

ФУГИ № 1-4

Первая группа фуг имеет особое значение: она дает установку, «принцип» будущей организации цикла в целом, намечает тип взаимоотношения его частей. Здесь прежде всего очевидным становится принцип симметрии: двум фугам на тему в прямом движении отвечают две фуги на тему в обращении. Этот принцип является для цикла и «главным» и в то же время «исходным», так как в дальнейшем формы его проявления будут различными. В первой группе закладываются и принципы тематического развития и особенности формообразования, которым также предстоит длинный путь и разнообразнейшие преобразования, но связь их с «основами», заложенными в первой, экспозиционной группе цикла всегда будет ощутима.

ФУГА № 1

(«Contrapunctus 1»)

Задача первой фуги в цикле — представить его главную тему, наметить «руководящие идеи», которым предстоит организовывать дальнейшее развитие. В связи с задачей представление темы имеет свои особенности: она сохраняет относительное постоянство звучания (для лучшего запомина-

ния?) – только минор, тональности главных функций – *T, D, S*. Ее выделению из контекста способствуют и особые качества противосложений: они здесь неупорядоченные (единственное повторение первого из них в конце экспозиции помогает определению формы), но вся мелодическая ткань сопутствующих проведений темы голосов включает отдельные элементы его ритма и интонаций. В результате для темы создается единообразный «фон», не соперничающий с ней по значимости, как это бывает с удержанным противосложением. Однако, предвещая будущую тематизацию ткани в стреттных фугах, некоторые мелодические элементы противосложения заимствуются из самой темы, и в двухголосии «тема – противосложение» можно наблюдать имитации отдельных коротких мотивов (пример 1 а). Тончайшая мотивная работа начинается с первых же тактов фуги, и наблюдение за нею весьма увлекательно.

Противосложение включает три основных элемента: фигуру опевания, скачок на уменьшенную квинту⁶ с характерными синкопами и поступенное движение, заимствованное из заключительного мотива темы. Каждый раз, когда в сопутствующих теме голосах появляется ритм синкоп или намечается фигура опевания, создается ожидание той же мелодии противосложения, но она разнообразно варьируется, ускользая от тождественного повторения.

Чтобы понять всю тонкость и прелесть баховской интонационной работы, надо рассматривать текст «через увеличительное стекло», обращая внимание на все «мелочи», отнюдь ими не являющиеся: уже с первой фуги включаются в действие все сквозные линии цикла, создающие его необычайную внутреннюю цельность. Иногда чтобы понять, откуда взялась новая интонация, приходится разгадывать весьма неочевидные мелодические ребусы.

Так, например, в противосложении, сопровождающем третье проведение темы (пример 1 б, верхний голос), увидим варьирование мотива опевания, тритон с синкопой – элементы знакомые, но целого проведения противосложения нет, хотя неуловимо его присутствие ощущается. И это правильное ощущение: в среднем, свободном голосе обнаруживаем начальный мотив в ритмически непропорциональном виде (*d-e-f-d*), далее его мелодия переходит в верхний голос к тритоновой интонации (*b-e-a*) и возвращается обратно – к поступенному движению. Так намечается распределение по голосам элементов единой мелодии противосложения, и это уже – подготовка оригинального принципа, получающего развитие в следующей фуге.

⁶ Этот характерный мелодический оборот встретится и в последующих фугах, образуя своего рода лейтмотивную интонацию противосложений.

Вопрос: скачок на ч. 5 (третью октаву) менее заметен, чем октавизация его бахов. 46

Свои по 100% расценивание

противосложения?

В противосложении к теме, которая начинается в т. 23 (пример 1 в), видим распределение знакомого материала между басом и тенором. Первый элемент у баса («опевание») изменен, а дальнейшее (у тенора) – почти точная цитата продолжения (немного изменен ритм у тритонового оборота). Но как сделано изменение первого? Распутывая клубок мелодических действий, понимаем, что начальное опевание выступает в варианте, сочетающем ракоход и обращение. Учитывая, что при этом присутствует и упомянутый принцип ритмически непропорционального варьирования, все это далеко не очевидно (пример 1 в.).

1.

(закл. мотив)

а т. 5
(...) (опев.) ум. 5

б (опев.) (ум. 5)
т. 9

в (...) т. 23

в₁ т. 23
1 2 3 4
ракоход обращение ракохода
4 3 2 1 4 3 2 1
(ср. ст. 6 и 23)

Это же "тритоновый оборот" в "сервированном" варианте, мажоризированный параллельными октавами

2 т. 49

d т. 32

Узнаваемые мотивы, разбросанные свободно, иногда в ритмически варьированном виде, служат не только единству фона, на котором рельефно вырисовывается история темы, но являются и предвестием вертикально- и горизонтально-подвижных контрапунктов.

В следующих далее фугах мы обратим внимание на постепенную активизацию заключительного мотива темы. В фуге № 1 этот процесс уже намечен: сначала названный мотив (или поступенное движение его типа) появляется в одном из голосов, затем постепенно проникает и в другие (пример 1 г), а в примере 1 д видим, что он присутствует уже во всех голосах, сопутствующих теме.

Все эти узнаваемые элементы свободных противосложений в перспективе ведут к удержанным противосложениям, которые в свою очередь являются предвестниками двойных фуг. В общем, в фуге № 1 в очень слабой степени, но уже намечены две противоположные по смыслу тенденции цикла: к тематическому единству ткани (пока это проявляется во внесении отдельных элементов темы в противосложения, в начале стреттной работы), вершина этого принципа — фуга № 12 и каноны); и к многотемности (с вершиной в Заключительной четверной фуге). Объединяющим же станет вариационный принцип, очевидный в фуге № 1 и в мелодических изменениях противосложений, и в развитии материала интермедий, и в особенностях формы (об этом — позже).

Интермедии в этой фуге также по-своему служат цели выделения тематических проведений: угловатый интонационный рисунок их мелодий, отличный от плавного — в теме, сразу указывает момент наступления «нетемы». Основной мелодический материал интермедий (фигура опевания, затем квартовый скачок) и ритм выводятся из противосложений («нетематические» планы формы объединяются)⁷. Как это происходит, покажет пример 2, где *а* — исходный мотив интермедий, *б* — мотив противосложения, из которого выведен первый, *в* — способ получения нужного мотива путем перенесения звука на октаву. В интермедиях фуги № 1 постепенно рождается и квартовый лейтмотив цикла (см. в главе 1 примеры 7 а-г).



Интермедии связаны между собой не просто повторением материала (вариационный принцип), а развитием в определенном направлении: наблюдается последовательное тончайшее мелодическое изменение, постепенное

⁷ В дальнейшем мы не всегда будем столь подробно останавливаться на интонационном анализе интермедий, поэтому здесь покажем баховский принцип работы с ними.

«набирание» мелодических элементов, отчего создается впечатление и единства, и обновления, и динамики.

В фугах Баха логика интермедий часто реализует принцип постепенного усложнения полифонической техники. В кульминационный момент сложности обычно появляется каноническая секвенция (см., например, фугу *g-moll* из первого тома ХТК). Здесь же каноническая секвенция появляется уже в первой интермедии (т. 17–22)⁸. Бах таким образом подсказывает, что «изюминка» этих интермедий – в другом, но в чем? Стержнем развития становится поступательное интонационное «продвижение»-варьирование, постепенно изменяющее выразительность интонаций. Так, «порыв» мотивов секвенции из первой интермедии (*пример 3 а*) «тормозится» в канонической секвенции второй интермедии (в ней «всего-то!» вставлена нисходящая секунда между мотивами опевания и восходящей кварты – *пример 3 б*). «Попробуем еще раз», – будто говорит третья интермедия, возвращаясь к материалу первой в более мощном, нижнем регистре (*пример 3 в*), и – результат этого упорства – динамизация четвертой интермедии: ничем не сдерживаемое активное восхождение мотивов, «сжатых» до интонации кварты в полутактовых звеньях канонической секвенции⁹ (см. *пример 1 г*). Инерция этого движения оказывается столь сильной, что оно без остановки вливается в противосложение вступившей далее темы. Сложная техника канонических секвенций присутствует во всех интермедиях, кроме пятой, причем используемые в них показатели вертикально-подвижного контрапункта различны: $Iv = -14, -7, -9$ и даже чрезвычайно редкий $Iv = -8$. (Будущие разнообразные показатели во взаимоотношениях тем готовятся сначала на уровне мотивов в интермедиях.)

В пятой интермедии – вновь «сглаживающие», тормозящие тенденции осуществляются благодаря появлению поступенного движения из заключительного мотива темы (он проникает теперь и в интермедию): *пример 3 д*. Здесь нет канонической секвенции, и будто «под влиянием» предыдущей этот тип развития на время выключается и в шестой интермедии, вновь подчеркивая процессуальность происходящего. Шестая интермедия оказывается кульминационной, синтезирующей все предыдущие «действия», но и представляющей нечто совершенно новое (*пример 3 е*)¹⁰. Здесь сначала подхватывается материал предыдущей интермедии в контрапункте с варь-

⁸ В этой интермедии есть еще один голос, ведущий свою секвенцию (ее мелодия приведена в *примере б з* из 1 главы). Сложная полифоническая работа в первой же интермедии (двойная секвенция с каноническим изложением одной из мелодий) – необычная особенность этой фуги.

⁹ Между тем эти скачки были подготовлены свободным голосом второй («тормозившей движение») интермедии.

¹⁰ Так в интермедийном плане фуги № 1 отражается общая логика цикла, имеющего устремление к синтезу в Заключительной фуге.

Эта интонация замедляется. Как контрапункт анализа и т. д.

Торжественно-серьезно. Одна каноническая секвенция.

3. а

б

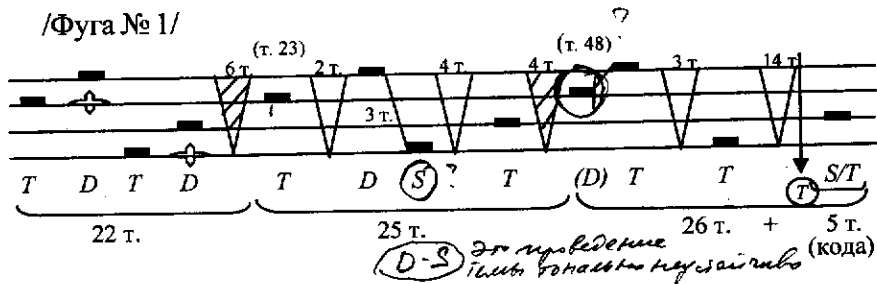
ированным мотивом опения из первой и третьей интермедий; затем следует вариант с краткими квартовыми восходящими ходами из четвертой интермедии; интервал скачка постепенно сужается, превращаясь в трагические «жалобы» мотива опения (на краткий миг и здесь возникает каноническая секвенция в верхней паре голосов), которые завершаются прове-

дением *B-A-C-H*-мелодии в обращении («объясняется» ее мелодическое происхождение из мотива опевания). Далее – вновь активные «шаги» канонической секвенции из первой и третьей интермедий, и – на вершине звукового диапазона этой фуги, с интонациями страдания, плача – все внезапно обрывается: генеральная пауза – риторическая фигура *aposiopesis* – символ смерти. Становится ясным, что не собственно «искусство писать фуги» является задачей композитора: произведение создается ради выражения высоких духовных идей (но о них подробнее – в 3 главе настоящей книги).

Несмотря на столь интересные и сложные процессы, происходящие в интермедиях и противосложениях, главным, определяющим композицию является, конечно, план тематических проведений.

Эта фуга относится к типу однотемных однотональных фуг. Определение формы в таких фугах часто затруднительно, и поясняющими моментами оказываются различные показатели: архитектоника, материал интермедий и пропорции («масштабно-временные фазы», по Чугаеву [73]). В фуге № 1 – трехчастная форма, по природе своей вариационная¹¹. На это указывает, во-первых, архитектоника: троекратная повторность порядка тематических вступлений (альт – сопрано – бас – тенор). В третьей части, однако, первое проведение сокращено, а последнее относится к коде. Грани формы, во-вторых, отмечают интермедии (первая и четвертая): в отличие от остальных интермедий, они имеют форму волны – подъема и спада – причем спад в обеих интермедиях использует общие интонации опеваний (ср. т. 21–22 и 46–47). Пропорции частей при таком понимании формы укажем в схеме:

/Фуга № 1/



Начало средней части в том же голосе, на той же высоте, что и в экспозиции, сразу исключает предположение о контрэкспозиции – это именно вариация. Она тонально замкнута тоническими проведениемми, но несколько более неустойчива, имеет разработочные черты: проведения темы разделяются развивающими интермедиями (их не было в экспозиции), намечена тесная (не состоявшаяся) стретта, осуществлена широкая (с расстоянием в

¹¹ О проявлении вариационных принципов в форме говорят обычно в тех случаях, когда существует очевидное объединение нескольких проведений в группы, имеющие некие общие признаки.

до не хватает!

3 такта) стретта (пример 4 а), и даже появилась тональность субдоминанты, в которую неожиданно модулирует начатая в форме доминантового тонального ответа тема (см. пример 1 д). Третья часть оказывается вариацией-синтезом. Не только вспоминается порядок вступления голосов в экспозиции (хотя первое проведение сокращено и соотношения $T-D$ изменены на $D-T$ – пример 4 б), но этим же началом напоминает «несостоявшаяся» стретта из средней вариации¹²; в противосложение проникают интонации из ее же интермедии, а в конце будет проведена тема в субдоминантовой тональности (опять влияние средней вариации); последняя же интермедия (14 тактов!) не только суммирует материал предыдущих, но и дает импульсы для развития, выходящего за пределы фуги № 1.

4. а

Тема

т. 29 (...) и т. д.

сокращен. вариант Тема

б

Тема

т. 48

в

т. 42

2

т. 73

Вариационный принцип формы, заявленный в первой фуге, предопределяет господство его во всем цикле (по закону барокко, «в части отражается целое»), и каждая фуга, как увидим, в той или иной степени деформирует свои структуры под его влиянием.

Многие «предвестники» будущего намечены в этой фуге в «микророявлениях». Контрапункт, допускающий удвоение, – в тех кратких (но не случайных) моментах удвоения отдельных мотивов темы и противосложения (см. т. 16, 58, 76–77); стреттность; непропорциональное ритмическое варьирование, которое окажется одним из сквозных средств в цикле: оно намечено уже в противосложении т. 24–25 у тенора в интонации уменьшенной квинты (внесение паузы по голосоведению не было обязательным, но Бах, конечно, не случайно таким образом варьирует ритм при сохранении мелодической линии – см. пример 1 в; см. также пример 4 в); начинается в этой фуге и история $B-A-C-H$ -мелодии (см. главу 1), которая завершится лишь в последних тактах Заключительной фуги.

¹² Похожее движение встречаем также в т. 55.

Сравнивая встречающиеся здесь формы проведения главной темы (реальный вид, тональный ответ, два варианта с модуляцией из доминанты в субдоминанту), можно отметить уже в фуге № 1 тенденцию мелодического варьирования, характерную для цикла в целом, хотя здесь это варьирование не выходит за рамки традиционных изменений темы. Но в скрытом виде действительный «вариант» темы, который очень скоро выйдет на сцену («с заполненным трезвучием»), здесь уже намечается: сначала в ритмах противосложений (четверть с точкой, восьмая – его характерный ритм), потом в свободных голосах интермедий, наконец, – в контрапункте с кодовым проведением темы интонация начала этого варианта комбинируется двумя голосами (см. *пример 4 г*).

ФУГА № 2

/«*Contrapunctus 2*»/

Впечатление значительного контраста с предыдущим в характере звучания возникает с первых же тактов фуги: на смену лирике Первой фуги приходит мужественно-энергичный, чеканный «шаг» Второй. Причем изменение в тему внесено, казалось бы, небольшое: в ее заключительном обороте вместо ровных восьмых появляется пунктирный ритм. Далее этот ритм не выключается ни на мгновение до конца фуги, наполняя голоса, сопутствующие теме, определяя ее новый характер. Противопоставление темы и фона здесь выражено иначе, чем в фуге № 1, благодаря ритмической остроте, характерности последнего: более очевидным становится его движение к индивидуальности.

В первую очередь новые ритмы определяют противосложение. Однако функция и тип этого элемента в фуге № 2 необычны: оно занимает переходное положение между удержанным и недержанным противосложением.

Впервые прозвучавшая в контрапункте с темой единая мелодия противосложения (*пример 5 а*), как покажет последующее ее бытие, разделится на четыре мелодических сегмента¹³, которые в дальнейшем будут свободно передаваться из голоса в голос, вступать с темой в различные вертикальные и горизонтальные отношения.

Обозначим в первоначальном соединении темы с противосложением (*пример 5 а*) буквами АБВГ – такты (элементы) темы, а цифрами 1, 2, 3, 4 – соответствующие им такты (элементы) противосложения, и по-

¹³ Каждый из них имеет характерный оборот: первый – нисходящую четырехзвучную секвенцию с лигой, второй – восходящую «гамму» с опеванием в конце, третий – нисходящее движение в пределах уменьшенной септимы, четвертый – движение с вспомогательным звуком и скачками (квинта вниз, кварта вверх). Первый звук в сегментах (на сильной доле) может быть заменен паузой или другим звуком.

кажем сначала в *примере 5 б, в, г, д* и далее – в таблице варианты их соотношений¹⁴.

5.

а

б

в

г

г₁

д

¹⁴ Верхняя строка таблицы указывает такт начала темы и ее тональность. « $\frac{1}{2}$ » – обозначение неполного проведения первого элемента. Добавим, что иногда детали могут варьироваться: например, в т. 38, в первом элементе противосложения вместо синкопы на звуке *g* берется звук *f*. См. также *пример 5 г* и его сравнение с возможным (измененным нами) вариантом противосложения *г*; нарушение мелодической «правильности» у Баха ведет к появлению звучания уменьшенной квинты, вызывающей ассоциации с противосложением фуги № 1, что существенно для интонационных связей между фугами.

	т. 5 – D				т. 31 – T				т. 38 – D				т. 45 – F-dur			
Сопр.					1			4	½			4	А	Б	В	Г
Альт							3		1	2	4			2		
Тенор	А	Б	В	Г		2			А	Б	В	Г			3	4
Бас	1	2	3	4	А	Б	В	Г					½			

	т. 49 – S				т. 53 – B-dur				т. 61 – T			
Сопр.							3		1		3	
Альт	А	Б	В	Г		2				1		
Тенор	3				3							
Бас			3	4	А	Б	В	Г	А	Б	В	Г

Удержанные элементы противосложения, как видим, свободно появляются в голосах и нигде не проходят в одном голосе так, чтобы образовать полную мелодию (то есть обычное удержанное противосложение)¹⁵. Однажды, как бы для усиления наглядности этого принципа комбинаторики, Бах дает весь набор в полном составе, но в распределенном между голосами виде (т. 31, *пример 5 д*). При этом не соблюдается звуковысотное сопряжение между сегментами. В результате получается, что соединение каждого из них с темой имеет свой показатель вертикально-подвижного контрапункта: $iv-19, -11, -14, -18$ (двойные контрапункты сексты, дуодецимы, октавы, дуодецимы). Проведения элементов могут быть неполными, они могут идти в обращении и \hat{t} . д. Проникая во все голоса, они делают фон интонационно единым, **контрастным** теме. По сравнению с фугой № 1 это новый вид отношений темы и фона. Мелодическое сочетание противосложения с темой очень удобно для применения его в качестве обычного удержанного противосложения, однако Бах специально не делает этого. Сравним, например, **возможное** (*пример 5 з*) и **реальное** (*пример 5 з*) контрапунктирование элементов в т. 23: в баховском варианте второй сегмент противосложения, безусловно, **прослушивается**, но характерная для него вершина *сибемоль* находится в другом голосе и мелодическая линия здесь, в сущности, оказывается другой. Бах не пользуется здесь принципом удержанного противосложения, чтобы показать постепенность процесса его кристаллизации. Последний шаг к нему будет сделан в следующей фуге (№ 3).

¹⁵ Вспомним, что в фуге № 1 этот прием рассредоточения элементов между голосами лишь намечался, но не стал всеобщим.

Интермедии в фуге № 2 и продолжают начатое в предыдущей, и вносят значительное изменение в драматургию. Если в фуге № 1 в конце ряда интермедий оказалась кульминационная суммирующая интермедия, и все предыдущие были «устремлены» к ней, то здесь намечается некоторое масштабное *почти* равновесие в двух частях формы: 6 – 3 – 3 | 4 – 4 – 6. Обрамление «шестерками» тактов вносит признаки симметрии¹⁶.

По материалу интермедии объединяются с противосложениями в некий общий фон, в котором господствует пунктирный ритм. Заключительный мотив из темы используют 1–3, 5-я интермедии, 4-я и 6-я заимствуют более яркие элементы противосложения – четвертый (со скачками), третий и первый – с характерными синкопами, подчеркивающими скорбную интонацию нисходящей секунды¹⁷ (*пример б в*¹⁸, *г*).

Первая интермедия фуги № 2 (т. 17–22) «прощается» с каноническими секвенциями, столь активными в предыдущей фуге, короткой секвенцией с редким индексом ($Iv = -6$, см. *пример б б*), и уже следующая интермедия (т. 35–37) наметит изменение «пути»: мотивы, имевшие возможность образовать каноническую секвенцию с $Iv = -16$, распределяются между четырьмя голосами; в третьей интермедии (т. 42–44) каноническая точность уже не соблюдается (при технически возможном $Iv = -18$). Идея канонической секвенции постепенно сходит на нет.

Важным моментом интермедий в этой фуге становится «борьба» прямого и обращенного вида движения на мотивном уровне. Таким образом плавно подготавливается появление обращения в теме следующей фуги. Характерное барочное сопоставление оказывается диалектически подготовленным, и «скачок» к новому виду темы на самом деле – следствие накопления соответствующих свойств, шедшего внутри предыдущей фуги. Надо сказать, что в фуге № 1, более «удаленной» по времени от этого момента, обращение почти не встречается (разве что случайно при перемещениях звуков в аккордах, в совсем коротких попевах – см. *пример б д*). В фуге же № 2 подготовка этого явления ведется уже целенаправленно.

Начинается сопоставление противоположных видов движения еще в свободных противосложениях, сопутствующих теме (*пример б а, б*), и первая же интермедия подхватывает эту мысль (см. *пример б б*). В дальнейшем интенсивность такого противопоставления возрастает (*пример б е*).

¹⁶ Количество тактов в интермедиях фуг Баха, возможно, определяется не только логикой развития тематического процесса: оно могло быть связано и с числовой символикой.

¹⁷ Последняя интермедия перекликается с последней же из предыдущей фуги, но там сначала был взлет вверх, а затем спуск. В фуге № 2 усилен момент именно спуска – со скорбными «всхлипываниями» в мелодии.

¹⁸ Обратим внимание: здесь при имитации четвертого мотива у альтя его варьирование приводит к появлению *B-A-C-H*-мотива в обращении (*fis-g-e-f*).

6.

a

(Т)
т. 11

б

(Т) и 1 $\text{♩} = 76$
т. 15 т. 17
каноническая секвенция, IV - 6
с собственной ритмикой

в

и 4
т. 57

г

и 6 3 1
т. 73

д

т. 53 т. 67

е

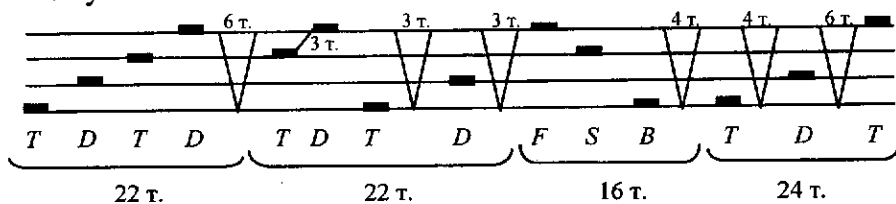
и 5 (ит. д.)
т. 65

В форме фуги № 2 Бах также показывает и связь-преемственность с предыдущей фугой, и активный шаг вперед в развитии структурной идеи.

Экспозиция темы занимает 22 такта, как и в фуге № 1. Новое – в архитектонике: прямой порядок вступления голосов снизу – вверх. Далее идет вариация экспозиции: архитектоника, тональности вступлений, масштабы (тоже 22 такта), с одной стороны, связывают ее с экспозицией предыдущей фуги, а с другой – устанавливают связи с ее **средней частью**: здесь (т. 23–30) встречается такая же «широкая» стретта (с расстоянием в три такта), а также «не состоявшаяся» стретта **одинаково** сопутствует их второму проведению темы (ср. примеры 7 б и 7 г). Этими «указаниями», а также **одинаковыми пропорциями с экспозицией**, Бах как бы поясняет: это – вариация, которая, может быть, и похожа на среднюю часть предыдущей фуги, но теперь она переосмыслена, более тесно примыкает к экспозиции, функцию же развития возьмет на себя следующий раздел, вносящий в фугу **побочные тональности: F-dur, g-moll, B-dur**. По характеру проведения темы он подобен предыдущим и не нарушает (может быть, просто разнообразит) проявление вариационного принципа: здесь нет полной стретты, но активизируются сокращенные проведения темы (названные выше «не состоявшимися» стреттами), среди которых есть даже одно, намечающее проведение в обращении (пример 7 в). В начавшем этот раздел прямом порядке вступлении тем, тоже есть элемент подобия экспозиции, но направление оказывается противоположным (сверху вниз) и не полным: моменты подобия и противопоставления в архитектонике сосуществуют.

Четвертая, репризная вариация возвращает экспозиционные тональности, причем тональность доминанты, обычно не характерная для «реприз» в фуге, в данном случае, вероятно, и призвана установить соответствие крайних разделов. Архитектоникой вступлений снизу вверх (хотя «лесенка» тематических проводений и не полная) этот раздел, с одной стороны, связывается с экспозицией, с другой, – повторяет в обращении третью, «разработочную вариацию», показывая и связь с ней, и противостояние самим этим подобием и обращением (см. схему).

/Фуга № 2/



Четыре вариации этой формы образуют на уровне более крупных пропорций две части, причем факт появления побочных тональностей дает возможность определить ее как «двухчастную форму с разработкой в третьей четверти» (термин А. Г. Чугаева – [73, с. 140])¹⁹.

Итак, по сравнению с фугой № 1 эта fuga усложняется контрапунктически (в отношениях темы с элементами противосложения, разнообразием тематической работы в интермедиях) и композиционно: развитие вариационной идеи оказывается здесь весьма наглядным, так же как и новшество – введение побочных тональностей. Всяческие «намекы» на обращение – в мотивах противосложений, интермедий и даже в архитектонике – подготавливают появление обращения главной темы в следующей фуге.

Многое в фуге № 2 «работает» на связи ее с другими частями цикла, и в этом не может быть «несущественных» моментов. Вот, например, «странно» выдержанные в верхнем голосе (по два такта) звуки нисходящей квинты *ля–ре* в первой интермедии (см. *пример 6 б*: т. 17–20): а это – предсказание темы не только в обращении, но и в увеличении, которое встретится в фугах № 7 и 9. В рассматриваемой фуге продолжается эпизодическое удвоение кратких мотивов, издали подготавливающее расцвет этого приема – в фуге № 10; господствующий в фуге пунктирный ритм на расстоянии предсказывает ритмический пульс темы в уменьшении (фуги № 6 и 7) и заключение темы и ритм интермедий в фуге № 13; метрический сдвиг предпоследнего проведения (т. 69 – *пример 7 а*) предвещает подобное явление в фугах № 3 и 4, а также «издали» предвещает облик темы в Каноне в дециму. Отметим в третьем такте этого варианта темы и момент непропорционального ритмического варьирования, также имеющего свои перспективы.

Особо обратим внимание на активизацию квартового лейтмотива, вырвавшегося постепенно в предыдущей фуге, а теперь выделившегося характером звучания и в контрапункте с темой (*пример 7 б*), и в интермедии (*пример 6 в*). В фуге № 2 получаем и пояснение: этот оборот порожден мелодической формой тонального ответа: он вступает как его ритмически непропорциональная имитация в уменьшении (*пример 7 б*).

Наконец, весьма любопытен по кругу ассоциаций фрагмент нижней пары голосов, в *примере 5 в* обозначенный пометой «у»: он привлекает внимание «почти параллельными» квинтами, расположенными на сильной и относительно сильной долях такта; сумма мелодических голосов в нем составляет септаккорд *f-a-c-e*.

Посмотрим подробнее, что здесь происходит. «В такте 13 (*пример 5 в*) надо обратить внимание на восходящий поступенный ход баса», – как

¹⁹ Двухчастность формы этой фуги ассоциируется с общим принципом двухчастности цикла.

будто подсказывает Бах, давая предварительно такое же движение альту, в результате чего басовое проведение окажется его имитацией²⁰. И чуть дальше, в такте 23 (*пример 5 г*) композитор поясняет, что так, постепенным заполнением первого скачка может начинаться тема²¹.

Сравнив это место (вновь *пример 5 в*) и такты 29–31 фуги № 1 (*пример 7 г*²²), понимаем, что эти фрагменты – варианты друг друга: и в фуге № 1 у баса есть завуалированные «квинты» (*a–e* – с тенором, *f–c* – с альтом), в обеих фугах в басу проходит фрагмент темы, но в фуге № 2 первый скачок варьирован заполнением, и завершаются эти фрагменты мелодически поступенно, только в вариант фуги № 2 внесен пунктирный ритм. В обоих случаях получается сходная «не состоявшаяся» стретта, высотные соотношения голосов которой тоже сохраняются. Зачем-то Баху нужны эти мо-

²⁰ Средствами усиления того или иного «объекта» (темы, противосложения, мотива) при необходимости привлечь к нему внимание у Баха (и не только у него) являются прежде всего имитация и удвоение. Наоборот, средствами вуалирования сходства, необходимого, но как бы растворенного в окружении этого «объекта», служит непропорциональное ритмическое варьирование, сохраняющее мелодический рисунок, и следующей ступенью – мелодическое фигуративное варьирование.

²¹ Заполнения первого скачка поступенным движением позже встретим в варианте темы (в фуге № 12).

²² В *примере 7 г* воспроизводим изложение с правильным голосоведением, так как в клавирных изданиях (например, Черни) запись перекрещивания средних голосов запутывает ситуацию.

менты сходства, он повторяет ситуацию дважды в разных фугах, но зачем? Конечно, не только для установления связей между первыми двумя фугами но, главным образом, ради перспективы: так готовится одно интересное явление в фуге № 4. В ней мы и получим ответ на заданный вопрос.

«Поразительна баховская система связей, ссылок и ассоциаций, скрепляющая огромный цикл контрастных пьес в единое целое!» – не раз воскликнем мы, анализируя ИФ, и добавим, – венским классикам, признанным мастерам в этом деле, действительно, было у кого поучиться!»²³.

ФУГА № 3

/«*Contrapunctus 3*»/

Фуги № 3 и 4 – антитеза двум предыдущим по виду темы: они написаны на тему в обращении (это первое изменение темы в цикле). Их соотношение между собой по характеру звучания подобно предыдущей паре фуг: серьезный, вдумчивый мир – в фуге № 3 и действенный – в следующей. Фуга № 3 начинается необычно: с тонального ответа. Таким образом Бах показывает связь фуг в группе, обращаясь к аналогии отношений темы и ответа. Оформление «ответности» дополняется и тем, что так же связаны между собой последнее проведение фуги № 2 и первое – в фуге № 3 (см. пример 9 б в главе 1). Этот «ответ в обращении» на грани фуг предсказывает будущие контрафуги.

Будучи контрастной по характеру с предыдущей, фуга № 3 продолжает и осуществляет намеченные там идеи таким образом, что в результате появляется нечто совершенно новое по качеству. Так, тенденция к удерживанию противосложения, явленная в фуге № 2 в рассредоточенном между голосами виде, здесь обретает типичную форму: мелодия противосложения проводится целостно, в одном голосе как постоянный контрапункт к теме. Оно имеет индивидуальное «лицо» – хроматизированную мелодию (см. пример 8). В предыдущих фугах хроматизация была лишь намечена: см. басовый голос в т. 18–20 фуги № 1 и такт 18 (альт и тенор) – в фуге № 2.



При дальнейших проведениях темы с удержанным противосложением используется двойной контрапункт октавы ($lv = -7, -14, -21$)²⁴. Подчер-

²³ «Вот у кого есть чему поучиться!» – воскликнул Моцарт после прослушивания одного из мотетов Баха [цит. по: 23, с. 212].

²⁴ Зарубежные авторы (в том числе Кр. Вольф [161, с. 135]) считают, что первые четыре фуги написаны в простом контрапункте.

кивая процессуальность развития, сложный контрапункт, как видим, входит в цикл постепенно: сначала не в темах, а в канонических секвенциях интермедий; в темах фуги № 1 удержанное противосложение лишь **намечено** единственным повторением его в последнем проведении темы в экспозиции – без вертикальной перестановки (то есть без применения сложного контрапункта); в фуге № 2 **подготовка** удержанного противосложения идет рассмотренным выше рассредоточенным образом; наконец, в фуге № 3 оно осуществляется в полной мере.

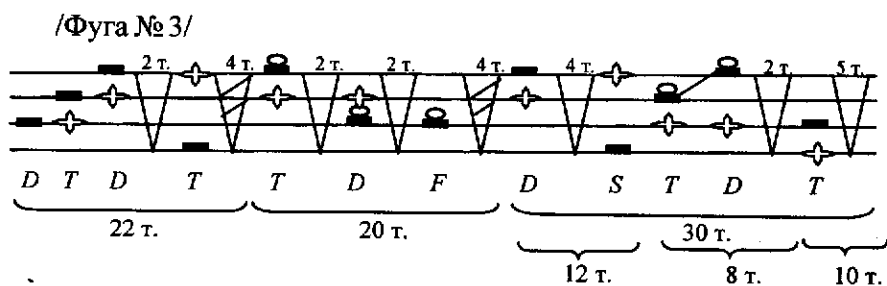
Связи с предыдущим интересно показывает форма этой фуги. Раздел, бывший в фуге № 2 вариацией экспозиции, здесь получает очевидное обновление: появляется вариант темы «с заполненным трезвучием» – предвестник ее вида в фугах № 5–7. Отдельными фрагментами ритма («смягченный пунктирный ритм»: четверть с точкой – восьмая) и мелодии он готовился в предыдущих фугах. Здесь, в фуге № 3 новый вариант сначала появляется «неуверенно», с метрическим сдвигом (*пример 9 а* и т. 23, 29, 35 текста), который создает связи с подобными явлениями в фугах № 2 и 4 (см. *примеры 7 а* и *16 а*), а позже проводится более «прочно», с началом темы на сильной доле (см. *пример 9 б* и т. 55 и 58) и даже стреттно (причем тоже с **трехтактовым** расстоянием, как и в стреттах предыдущих фуг). Новый вариант выглядит как бы «пробным», расшатывающим первоначальную незыблемость темы, имеющим признаки «разработочности» (модуляцию в конце), мелодические «излишества», от которых «избавится» тема в фугах № 5–7. Он является **одной из ступеней** в сквозном процессе мелодического варьирования темы в цикле, но сколь восхитительно **постепенен** этот процесс!



Экспозиция нового вида темы займет «пространство», в предыдущей фуге занятое «вариацией экспозиции». В эту «вариацию» в фуге № 3 начинает проникать разработочность: показателем ее становится не только новый вариант темы, но и тональный план – в последнем проведении темы появляется *F-dur*, тональность из разработочной вариации предыдущей фуги». Таким способом намечается тенденция, важная для выявления процессуальности развития в цикле: предсказывается возможность превращения этого раздела в разработочный. Реализация этой идеи – в следующей фуге.

Вторая половина формы в фуге № 2 состояла из двух вариаций: разработочной и репризной. Здесь, в фуге № 3 – следующая ступень структурно-

го обновления формы: происходит перераспределение материала, приводящее к новому ее типу. Сначала в двух проведениях (*D*, *S*) возвращается первоначальный вид темы, далее – два проведения темы-варианта в главной и доминантовой (репризных) тональностях, последнее проведение фуги вновь восстанавливает основной вид темы. Чередование групп проведений основной темы и темы-варианта в фуге намечает закономерности формы рондо²⁵: *A B A B¹ A* (буквой «*A*» обозначены проведения первоначального вида темы, буквой «*B*» – ее варианта). В то же время во второй части наблюдается и некоторая уравнивающая оба варианта тенденция: возвращение главного вида темы, репризное по сути, осуществляется не в главной тональности, главная же тональность поддержит появление темы-варианта. Близость вариантов выявляет удержанное противосложение, контрапунктирующее с обоими видами темы. Приведем схему этой фуги:



Взаимоотношение вариантов столь образно, что кажется: перед глазами разворачивается настоящее действие, борьба неких героев, олицетворяемых вариантами темы. Второй из них сначала ведет себя «осторожно» (в трех проведениях первой «вариации»), но со временем обретает уверенность. Однако последнее слово все же на этот раз остается за первоначальным видом темы. Конечно, эти «герои» – скорее разные стороны одного образа, чем герои-антагонисты.

Рассмотрим роль **интермедий** в фуге. По функции они делятся на два типа. Первый – «формообозначающий». Две интермедии этого вида (в схеме они заштрихованы) – указывает главные грани формы, разделяя экспозицию и вариацию, затем эту вариацию и следующий раздел, возвращающий первоначальный вид темы. В дальнейшем они не появляются, передавая функцию определения формы виду темы. Эти интермедии построены на своем материале, который выведен из интермедий фуги № 1 (интонацион-

²⁵ Идея этой формы входит в цикл так же постепенно: в дальнейшем она станет весьма актуальной (см. фуги № 4, 8, 9, 10 и др.). Вероятно, в таком развитии событий фуги № 3 скрыт какой-то глубокий смысл: всякое раскачивание старых устоев, появление нового (в данном случае олицетворенного темой в обращении) чревато еще большей неустойчивостью – еще более активным переосмыслением этих устоев (здесь его представляют и новый вариант темы, и существенная перестройка формы).

ные связи в цикле!): квартовый скачок, опевание, по-новому скомбинированные и ритмизованные (ср. *примеры 10 и 3 а, г*), и – новое, хроматическое движение в момент имитационного вступления респосты – как интонационный признак уже данной фуги. Тот же довольно сложный тип контрапунктирования – каноническая секвенция в сочетании с секвенцией, использующей другой мелодический материал в свободном (нижнем) голосе, как в фуге № 1:



Изложение этой секвенции 1-го разряда осложнено необычным началом: одновременным звучанием основного материала и противосложения к нему, в результате чего уже в следующем такте используется двойной контрапункт октавы, как в двойной имитации. Кроме того, оба эти элемента канонической секвенции имеют общую интонацию восходящей кварты и, в сущности, являются вариантами друг друга (очевидно отражение в интермедиях особенностей тематического плана).

Второй тип – интермедии связующие, находящиеся между тематическими проведениями внутри разделов. Они используют материал заключительного оборота темы: в разнообразных имитациях и в одновременном звучании. Это новый уровень сложности в развитии элемента, фигурировавшего в интермедиях предыдущей фуги. На примере одной из интермедий покажем филигранную мотивную «игру», отражающую на микроуровне основную идею этой группы цикла – борьбу-единство прямого и обращенного движения. Хотя в *примере 11 а* направления движения отмечены линиями и можно увидеть, как они в голосах то сходятся, то расходятся, образуя имитации то в прямом, то в обращенном виде, выпишем дополнительно имитирование каждого вида из этого сложного переплетения (*пример 11 б* – трехголосная имитация нисходящего движения, *пример 11 в* – чередование удвоенного в дециму и терцию – в восходящем движении, сочетание противоположно направленного движения хорошо видно в *примере 11 а*).

Все в этой фуге логично и не случайно: новый герой (вариант темы) появляется не после «мягкой» интермедии, использующей привычный материал заключительного мотива темы, а после «острой», активно-наступательной интермедии (посмотрите, как ведет себя бас, движущийся в секвенции по квартам вверх в *примере 10*). И не случайно фугу заключает интермедия (предыдущие фуги кончались проведением темы), как бы философски

11.

отстраняющаяся от проблемы первенства тематических вариантов. Ее «взгляд» устремлен в будущее: она осуществляет «цепляемость» между контрастными фугами, подготавливая самый активный интонационный элемент следующей фуги (см. пример 9 в в главе 1).

Итак, фуга № 3, являясь естественным продолжением в развитии тенденций, намеченных и осуществленных предыдущими фугами, оказалась инициатором и новых направлений, которые будут развиты в дальнейшем.

ФУГА № 4

/«*Contrapunctus 4*»/

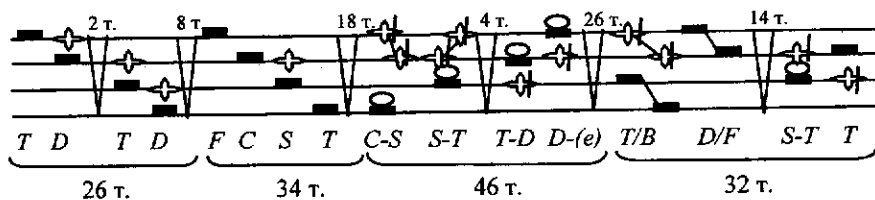
Завершающая первую группу цикла фуга № 4 – самая масштабная. То активно-энергичная, то лирическая по характеру, она объединяет черты предшествующих ей фуг.

Ее замечательно четкое, ясное формообразование очевидно декларирует принцип вариационности. Видимо, для заключения группы Баху была нужна прочная, устойчивая «четырёхстолпность». Четыре раздела-вариации подчеркнуты, во-первых, архитектурной (см. схему ниже): в трех из них прямое вступление голосов – дважды сверху вниз и один раз снизу вверх. Во всех вариациях сохраняется регулярная четырехкратность проведенний темы, причем даже последняя из них оригинально поддерживает этот принцип, так как стретты в ней – особенные: расстояние в одну четверть создаст впечатление почти одновременного звучания, «временного» расслоения удвоения. И действительно, в конце стретты обе темы сливаются в изложении параллельными терциями или секстами (см. пример 19).

Деление на четыре вариации поддерживает тональный план. Устойчивость экспозиционной и репризной вариаций не требует пояснений. Вторая же и третья вариации – разработочные, начинающиеся в побочных тональностях. В конце их возвращается сфера главной тональности²⁶, что формально придает им некоторую замкнутость. Однако у Баха не может быть простого повторения принципа (в данном случае – тональной замкнутости), и при внешнем сходстве внутреннее «наполнение» может оказаться иным. Так и здесь: главная тональность хотя и возвращается в третьем проведении третьей вариации, но модулирующий вариант темы уводит ее тут же в доминанту, а следующее проведение темы в доминантовой тональности намечает уход в далекий *e-moll*. Остановить полет в «бесконечность» (тональную), сделать раздел законченным (замкнутым) – эту задачу берет на себя (наряду с другими своими задачами) небывало масштабная интермедия – 26 тактов! Понятно, что интермедии становятся третьим способом, поддерживающим четырехчастность этой вариационной композиции.

Приводимая схема пояснит сказанное. Вертикальная черта у символа противосложения в схеме обозначает его сокращение, тональности модулирующих тем указываем двумя буквами (*C-S*), через косую черту (*T/B*) обозначаются высотные уровни в стреттных проведениях темы.

/Фуга № 4/



В фуге № 4, как и в предыдущей, появляется вариант темы, но не во второй, а в третьей вариации. Его роль в форме иная, чем в фуге № 3: не нечто новое, благодаря чему появляются черты рондо, а явно «свое – другое» (в нем сохраняется неизменным начальное тематическое ядро), неустойчивое, модулирующее (см. *пример 12 а*), которое в одной из вариаций «незаметно» подменило основной вид темы. (Новый вариант темы «с септимой» напоминает – и не случайно, как увидим, – похожее превращение темы в фуге *As-dur* из первого тома ХТК – *примеры 12 в, г*). В репризной вариации тема-вариант прозвучит наряду с основным видом, становясь знаком синтезирующих тенденций этого раздела. Формальное сходство с фугой № 3 в самом факте появления темы-варианта лишь усиливает новый смысл,

²⁶ В тональный план фуги возвращения главной тональности вносят элемент рондо. По сравнению с предыдущей фугой, где рондо возникает в результате чередования вариантов темы, это иной способ его проявления.

вкладываемый в идею сопоставления тематических вариантов: их сближение. Связь между фугами оказывается достаточно заметной, как и иная направленность в развитии процесса «во второй раз».

12. а

В форме этой фуги очевидны как моменты сходства, так и моменты различия с предыдущими фугами, определяющие как преемственность, так и движение развития вперед. Здесь явно усилилась разработочность: проведение темы в побочных тональностях сдвинулось «влево», захватив теперь полностью область второй вариации. (В фуге № 2 в соответствующем месте были только экспозиционные тональности – *T* и *D*; фуга № 3 наметила возможность разработочности последним проведением темы в *F-dur*; фуга № 4 осуществила то, что намечалось как тенденция.)

При двух разработочных вариациях в фуге № 4 усиливается элемент симметрии: главными тональностями соответствуют друг другу крайние вариации (уровни темы, звучащие в опаздывающих голосах стретты, не вносят ощущения новой тональности, но разнообразно расцвечивает гармонию тем, вступающих первыми); зеркально отражаются друг в друге средние вариации (это подчеркивает и архитекtonика: прямое вступление голосов в этих вариациях противоположно по направлению). Обратим внимание на последовательность тональностей в этих вариациях: на первый взгляд, это похожее движения по квинтам, во второй раз начинающееся на «шаг» позже и продвигающееся на «шаг» дальше: *F-C-g-d*; *C-g-d-a*. Однако архитекtonика вносит уточнение: первая из вариаций представляет нисходящий поток с квартовым отношением тональностей, а вторая – действительно, квинтовую восходящую цепочку, уходящую «вдаль». По-шумановски романтической слышится здесь гармония, вводящая в доминантовое проведение темы сферу тональности *e-moll*, неродственной основной тональности цикла: нонаккорд двойной доминанты → доминанта (см. пример 12 б). Особая выделенность этого момента не случайна: это – предвестие драматургически важного эпизода в будущем, в фуге № 11, отмеченного той же далекой тональностью.

Однако удивимся еще раз баховскому вниманию к процессуальной стороне развития и в данном случае: в фуге № 4 эта тональность оказалась лишь намеченной, хотя модулирующая тема-вариант неминуемо должна была прийти в *e-moll*, и она к нему приходит мелодически, но необычным разрешением его доминантового секундаккорда Бах возвращает *a-moll* – доминантовую тональность цикла (см. окончание в *примере 12 б*). В фуге № 11 эта тональность «осуществится»: она отметит первое совместное звучание трех тем в тройной фуге.

Процесс постоянного движения, характерный для цикла в целом, отражается в этой фуге и в плане **противосложений**. Показав в предыдущей фуге действие принципа удержанного противосложения, Бах ищет перспективы его дальнейшего развития.

Противосложение состоит из нескольких значимых интонационных элементов, которые связывают его с другими фугами цикла. Сначала подхватывается, казалось бы, уже привычная формула заключительного мотива из темы. Настойчивое повторение его на одной высоте придает ранее «мягкому» мотиву иной характер звучания: упорный, активно-наступательный. Такой же становится вся фуга, и кажется, что именно противосложение повлияло и на характер контрапунктирующей с ним внешне не изменившейся темы и фуги в целом. Направление движения в этом мотиве заимствовано из темы в прямом виде, и, следовательно, оно противоположно заключительному мотиву **данной** фуги, написанной на тему в обращении. В этом виде мотив приобретает смысл «возражения» (момент антитезы служит здесь одновременно и цели синтеза с темой первых фуг). Второй элемент – кварто-квинтовые скачки мелодии – предвестие первой темы в фуге № 8. В заключение темы – квартовый лейтмотив, уже получивший развитие в фуге № 2 (позже в фуге № 4 он встретится и без задержания последнего звука): его особо выделяет предшествующая ему яркая интонация уменьшенной квинты, которая связывает этот момент с аналогичным мелодическим ходом в противосложении фуги № 1 (*пример 13 а*).

13. а Т (окончание)

б

в

Противосложение в экспозиции – удержанное²⁷, и этим сначала закрепляется «достижение» предыдущей фуги, хотя изменение в первом же такте его второго проведения (*пример 13 б*) уже «обещает» что-то новое в дальнейшем²⁸. Однако последнему проведению темы в экспозиции контрапунктирует вновь первоначальный вид противосложения (в этой детали – связь с фугой № 1). Далее только один раз встретим мы это противосложение – в контрапункте с субдоминантовым (третьим) проведением темы во второй вариации, но и в нем есть изменение, причем очень показательное: последний квартовый лейтмотив в нем заменен начальным мотивом (*пример 13 в*). Очевидна тенденция: активный первый мотив противосложения постепенно вытесняет (заменяет) остальные. Во второй вариации этот мотив, имитационно разбрасывается по голосам «вокруг» первого проведения темы (*пример 14 а*). В противосложении ко второму проведению темы этот мотив включается в «фрескобальдиевский» оборот (см. *пример б б* в главе 1), в противосложении к четвертому проведению (*пример 14 б*) уже подготавливается оригинальная техника его изложения в третьей вариации.

14. а

т. 27 (...)

б

т. 39

Т

«Оригинальное» же изложение противосложения в **третьей вариации** – это правильный бесконечный канон²⁹, построенный на многократных повторениях рассматриваемого мотива. В противосложении к первым двум

²⁷ Любопытно, что ни в одном из соединений темы с этим противосложением не используется вертикально-подвижной контрапункт. Не отвлекая внимание на подобные «сложности», Бах таким образом сосредоточивает его на дальнейших преобразованиях этого противосложения.

²⁸ В этом примере появляется вариант первого мотива с «выпрямленным», поступенным движением в конце (т. 11). В дальнейшем на взаимозаменяемости мотивов будет построена интересная игра «вращательного» и «выпрямленного» движений (в *примере 14 а* они соответственно отмечены скобками – обычными и пунктирными).

²⁹ Бетховен не случайно обратил внимание на это интересное место: он выписал его в свою эскизную тетрадь. В это время (1817 год) он работает над сонатой ор. 106 с известным финалом-фугой и неоднократно «обращается за советом» к «Искусству фуги» Баха [127, с. 351].

проведениям темы используются редкие индексы бесконечного канона: $Iv = -4$ и -8 (примеры 15 а, б). В третьем и четвертом проведениях материал двух голосов «вытягивается в линию» в одном голосе, причем во второе звено вносится маленькое изменение: последний интервал секунды из восходящего, возвращающего мелодию к исходному звуку, становится нисходящим, «выпрямленным» (пример 15 в и альт в примере 12 б)³⁰.

15. а

т. 61 (...)

б

т. 65 (...)

в

т. 73

В последней (репризной) вариации оба варианта мотива вновь имитационно распределяются между голосами, и – образуется бесконечный канон теперь при $Iv = -10$, с той же мелодической неточностью («выпрямлением») в респосте (пример 16 а – верхняя пара голосов)³¹, а в контрапунктирующих со второй стретгой голосах сначала идет сближение ($Iv = -3$), затем подключается обращение, и в т. 113 оба мотивных варианта объединяются в линии одного голоса (см. пример 16 б). В противосложениях третьего проведения темы (т. 129–) тот же «выпрямленный» мотив, кроме обычного вида, звучит в увеличении и в обращении. Так же в обращении имитируется и другой, контрапунктирующий ему мотив: вновь на мотивном уровне в противосложениях предвещаются ритмические и мелодические игры в темах следующей группы фуг (пример 16 в). Такая любопытная история разворачивается здесь у простейшего элемента фуги – противосложения. (Особые противосложения самого последнего проведения темы в фуге № 4 будут рассмотрены позже).

³⁰ На слух второе звено «выпрямленного» варианта кажется точным «вращательным», так как «нужный» звук все-таки берется, хотя и другим голосом.

³¹ После «вытягивания в линию» (пример 15 в) происходит обратное действие – распределение мотивов между голосами; при этом Бах сохраняет их вершины-источники – еs и g (ср. высоты мотивов в примере 15 в и 16 а: в репризе видим их «противоположную перестановку»).

16. а

г. 107

б

г. 111

в

г. 129

Поскольку сейчас у нас перед глазами интереснейшие стретты (пример 16 а, б), проанализируем технику этих стретт. Первая из них является первоначальным соединением для второй (правда, абсолютно неизменными по мелодическим составляющим остаются лишь два начальных такта). Какой вид контрапункта при этом используется? В первом соединении стретту начинает верхний в паре голос, как обычно, на сильной доле такта. Вторым голосом, необычно опаздывающий на одну четверть, оказывается метрически смещенным на вторую (слабую) долю такта³². В следующей, производной стретте начинающий голос³³ смещается на предыдущую слабую долю, а имитирующий попадает на сильную долю такта. «Контрапункт» здесь можно определить двояко. Во-первых, можно сказать, что **вся стретта** смещается на одну четверть «влево» по отношению к тактовой черте и противосложению нижней пары голосов (идея четырехголосного вдвойне-подвижного контрапункта, хотя и неточного). В самой стретте имеет место *прямая* перестановка ее участников в вертикально-подвижном контрапункте при $Iv = +3$. Во-вторых, если положение темы относительно сильной доли представить как ее определяющий признак, то в производном соединении этой

³² Это явление подготовлено метрическими сдвигами, встречавшимися в предшествующих фугах в отдельных проведениях темы. В этой стретте любопытная ритмическая особенность: голос, вступивший вторым, догоняет первый. Расстояние в одну четверть постепенно уменьшается, и в последнем такте оба голоса сливаются в удвоении.

³³ Чтобы сохранить длительность первого звука в теме, нужно было взять его на четвертой доле предыдущего такта и залигавать со следующим, но Бах делает там паузу, чем вдвое сокращает первый звук темы, начинающей стретту.

пары можно было бы увидеть *противоположную* перестановку голосов и горизонтальное передвижение влево на полтакта темы, начинавшейся в первоначальном соединении на слабой доле (то есть вдвойне-подвижной контрапункт). Разъясняют положение тональности проведений темы. Определяющими тональность являются первые в стретте вступления – тоническое и доминантовое, и это поддерживает первую версию объяснения контрапунктической ситуации в данном месте фуги. Примененные здесь полифонические сложности являются преддверьем значительных усложнений (и прежде всего стреттной техники) в следующей же группе цикла.

Особое значение в этой фуге имеют **интермедии**. Их общая протяженность превышает совокупное звучание проведений темы и выражается отношением тактов 72 : 64, отдельные интермедии достигают 14-, 18-, 26-ти тактов! Активность этого плана в фуге столь велика, что заставляет обратить внимание на него и в ретроспекции, и в перспективе³⁴. Рассмотрим подробнее удивительное и весьма поучительное «бытие» интермедий в этой фуге.

Их два типа, и каждый из них имеет свои особые тематическое содержание и драматургию развития.

Первый тип по тематическому материалу состоит из двух самостоятельных контрапунктирующих друг с другом слоев, один из которых продолжает разнообразную полифоническую разработку заключительного мотива темы (как в двух предыдущих фугах и в противосложениях этой фуги), а второй занят увлекательной имитационной игрой коротких терцовых мотивов³⁵. Рассмотрим первый из этих слоев.

Заключительный мотив темы появляется в первой же интермедии (т. 9–10) в простейшем виде секвенции (*пример 17 а*), сразу указывающей

³⁴ Указание на то, какое значение Бах придавал интермедиям, сквозит в одном из воспоминаний Ф. Марпурга: «Я сам слышал, как он объявлял работы одного старого и неутомимого контрапунктиста сухими и деревянными, а кое-какие фуги нового, не менее крупного контрапунктиста <...> – педантичными, ибо один все время оставляет свою тему без каких бы то ни было изменений, а другой <...> не удосуживается оживить тему интермедиями» [цит. по: 23, с. 172 (выделение шрифтом – наше. Е. В.)]. Напомним, что развитые интермедии в «добаховской» фуге или вовсе отсутствовали, либо были большой редкостью (см., например, органныю фугу *C-dur* Пахельбеля – № 18 в первом томе петерсовского издания «Orgelwerke»).

³⁵ Материал этот, естественно, не случайный: в исходном варианте темы (в фуге № 1) с ее трезвучным нисходящим движением содержатся две терции: ямбическая (с затакта *a-f*) и хорическая (*f-d*). В фуге № 4 одиночные, но подчеркнутые ритмом терции впервые появляются в верхнем голосе, контрапунктирующем с темой (на грани тактов 14–15, в 16 такте (*пример 22*). Далее в противосложениях «под влиянием интермедий» появляются имитации терцовых мотивов (в *примере 14 б* см. сопрано и альт), а в голосах, контрапунктирующих с последним проведением темы в третьей вариации, образуется даже бесконечный канон (в *примере 12 б* – см. тенор и бас; септаккорд II ступени тональности *e-moll*, который складывается здесь, оригинально гармонизует начало темы, высотным уровнем принадлежащей тональности *a-moll*).

принцип контрастирования «слоев» сначала на «знакомом» материале: заключительному мотиву темы контрапунктирует квартовый мотив, выведенный из родственного ему мотива канонической секвенции в фуге № 1 (*пример 17 б*). Но уже со второй интермедии начинаются всякого рода «контрапунктические хитрости»³⁶: возникают имитации этого мотива, похожие на каноническую секвенцию в обращении (ее неточности отмечены в *примере 17 в*), в следующей интермедии эта секвенция повторяется в контрапункте дуодецимы (*пример 17 г*). Далее этот материал разнообразнейше «играет» направлением движения коротких гаммообразных линий: голоса то расходятся, то идут навстречу друг другу, то движение в одну сторону объединяет голоса в каноническую секвенцию с довольно редким показателем $IV = -12$ (*пример 17 д*), то объединенным одним направлением движения двойкам и тройкам мотивов³⁷ противопоставляется аналогичная группа имитаций, идущих противоположно (*примеры 17 е, ж*), то к проведению одного из голосов подключается удвоение (*пример 17 з*)³⁸. В этом примере заметим в верхнем голосе соединение двух одинаковых мотивов в одну «удлиненную» мелодическую линию. Имитация ее в следующем такте разбивается на два голоса. В дальнейшем «удлиненные» мелодии образуются из двух мотивов-вариантов – *пример 17 и*³⁹ (ср. с *примером 17 е*, где встречаются отдельно оба варианта).

Однако столь разнообразной полифонической работой дело не ограничивается: как говорилось, в интермедиях первого типа это лишь один тематический слой. Во всех интермедиях, начиная со второй (т. 19–), все описанное становится фоном еще для одного последовательно проводимого сквозного «сюжета»: двухзвучные терцовые переключки голосов образуют занимательные короткие канонические секвенции с разными показателями (см. соответствующие указания в *примере 18*), при этом общий контур двух голосов складывается в септаккорд. Сначала Бах помещает эту переключку в наиболее заметую для слуха верхнюю пару голосов, а потом

³⁶ Это выражение, столь любимое Танеевым (вспомним: «... контрапунктические “хитрости” не мешают музыке быть привлекательной для слушателя и производить на них впечатление», «... контрапунктические “хитрости”, так же как и гармонические, перестают быть таковыми, как только ими вполне овладеешь, и могут служить для целей вполне художественных» [72, с. 104]), встречается в одной из статей «Всеобщей немецкой библиотеки», которая принадлежит (с вопросом в скобках) сыну Баха Филиппу Эмануэлю. О Бахе автор пишет: «Он, величайший знаток всех контрапунктических хитростей (и даже ухищрений), сумел подчинить искусственность красоте» [23, с. 164–165]. Это очень важная мысль.

³⁷ Количество голосов, участвующих в этом плетении ткани, постепенно увеличивается.

³⁸ Совершенно очевидно, что прообразом интересной интермедии после ракоходной вариации в фуге Бетховена из 29-ой сонаты была интермедийная работа в этой фуге Баха, из которой Бетховен и делал выписки.

³⁹ В интермедию этот мотив переходит из только что прозвучавшего противосложения (см. *пример 16 б*).

17.

a

т. 9

б Фуга № 4 Фуга № 1

т. 10 т. 17

в

т. 19

(квинта, паузы)

(терция, выдержан. звук)

г

т. 43

д

т. 53

е

т. 87

Iv = - 12

ж

т. 91

з

т. 57

и

т. 114

«вытягивает в линию» все четыре звука у нижнего, тоже хорошо слышимого голоса (примеры 18 а, б)⁴⁰. В третьей интермедии – противоположная перестановка: терцовые переключки передаются нижней паре голосов (т. 43–46), и здесь же, в тактах 47–48 – игра с метром: ямбические мотивы превраща-

⁴⁰ Вспомним, что подобная же работа велась и в противосложениях этой фуги: сначала короткие заключительные мотивы темы повторялись в бесконечном каноне, а потом так же оказывались выписанными в линии одного голоса.

18. a

T. 19
Iv-7

b

T. 23

c

T. 43

d

T. 57

e

T. 69
a f d b / g e c a / f d b g

e₁

ЖК

T. 87
g e c a a a f d h
g a r a r d h
c a d h

3

T. 104
g e c a
a f

ются в хореические, причем имитация того же мотива у альты будто напоминает «правильный» вариант вступления (*пример 18 в*⁴¹). Еще через несколько тактов – снова ямб, но теперь в канонической секвенции перекликаются крайние голоса на расстоянии дуодецимы (*пример 18 з*). «А можно распределить септаккорд (*e-g-b-d*) и между тремя голосами и сделать его ломаным», – как будто говорит Бах дальнейшим изложением (*пример 18 д*), подготавливая нас к совсем запутанному, «пуантилистскому» ребусу четвертой интермедии (*пример 18 е*). Надписав буквы над нотами, мы видим тот же ряд нисходящих септаккордов, как и в предыдущих вариантах, но составляется он из звуков, разбросанных в разные октавы, голосами, ведущими свою собственную мелодию. Сделав запись более ясной (*пример 18 е*₁), увидим каноническую секвенцию восходящих секст ($Iv = -7$), переходящую далее в канон. Сколь остроумно Бах зашифровывает здесь знаковые контуры септаккордовой нисходящей секвенции!

Далее в интермедиях композитор устраивает новые лабиринты, «путая» восприятие вертикальными перестановками терцовых составляющих септаккорда, октавными эхо-имитациями, внесением пауз. Здесь образуются двойные (*g-e-c-a*) и даже тройные (*a-f-d-h*) цепочки, по-разному рассредоточенные во времени (*пример 18 жс*)⁴². В интермедии перед репризной вариацией терцовые переключки втягивают в свою игру и заключительный мотив темы: оригинально образуется удвоение, в котором один голос видится фигурированным, и «септаккорд» складывается между ним и обычным терцовым мотивом (*пример 18 з*). Музыкальное остроумие и мастерство Баха даже в таких «мелочах» безгранично!

К чему же ведет эта столь последовательно разрабатываемая в интермедиях интонационная идея? Целью стремления оказывается замечательная стретта, открывающая четвертую, «репризную» вариацию (*пример 19*)⁴³, в первом же такте которой выстраивается септаккордовый контур, столь долго обыгрываемый в интермедиях, а хореические терцовые переключки оригинально образуются здесь отдельными звуками двух голосов⁴⁴ (*a-f* – тенор–бас, *d-b* – тенор–бас). В следующем такте появляется лома-

⁴¹ В канонической секвенции, лежащей в основе изложения, начиная с т. 46 у терцовых ходов вместо пауз появляется новое мелодическое продолжение. В контрапункте с нею также звучит другой материал (о нем – позже).

⁴² Напомним, что в примерах мы даем лишь схему, что все это происходит на фоне «своей» истории в развитии другого материала (заклучительного мотива темы в прямом и обратном виде – см. выше).

⁴³ Можно сказать, что каноническое изложение в интермедиях логически вызывает подобное изложение темы (к вопросу о взаимовлиянии «планов» в фуге).

⁴⁴ Этот принцип демонстрировала интермедия, приведенная в *примере 18 е*. Хореические терции также были подготовлены в ранее прозвучавшей интермедии (см. *пример 18 в*).

ное изложение «септаккорда» ($d-b, f-d, a-f$), также ранее найденное в интермедиях (см. *пример 18 ж*).



Итак, этот момент готовился интермедиями на протяжении всей фуги! Но можно сказать, что его подготовка начата еще раньше. Посмотрим на фрагмент, обозначенный буквой «у» в *примере 5 в* (фуга № 2) и *пример 7 г* (фуга № 1): они были «предвестниками» именно этой стретты в фуге № 4. Во всех этих фрагментах образуется контур септаккорда VI ступени (своего рода лейтгармония данного момента), хотя первые фуги используют тему в прямом движении, а фуга № 4 – в обращении (в этом – своя техническая трудность и оригинальность решения задачи).

А идея продолжает развитие дальше уже под влиянием этой стретты: в следующей (шестой) интермедии изложение усложняется возможностями четырехголосия и метрических сдвигов (*пример 20 а*): здесь образуются не только два септаккорда, но даже ундецимаккорд (сверху вниз: $a-fis-d-b-g-e$). Далее в имитируемых «терциях» мы видим игры со временем и соседство ямбических и хореических ее вариантов, и, одновременно, в собственно линии верхнего голоса появляются квартовые интонации, «брошенные» в первой интермедии – см. *пример 20 б*⁴⁵. Завершается терцово-септаккордовая «история», объединившая интермедийный и тематический планы формы, вновь мелодическим свертыванием в «линию»; хореический и ямбический варианты здесь также соседствуют (*пример 20 в*), вызывая двойные ассоциации – как со стреттой, так и с многочисленными интермедиями⁴⁶.



⁴⁵ Теперь по мелодическому рисунку они напоминают четвертую интермедию фуги № 1 (см. *пример 3 г*).

⁴⁶ Добавим, что во второй стретте репризы возникают секстовые мотивные переключки, и они тоже были подготовлены – в четвертой интермедии-«ребусе» (см. *пример 18 е*).

Столь постепенно-последовательная, столь филигранная интонационная работа Баха просто изумляет исследователя, наблюдающего за деталями, казалось бы, столь мелкими или незначительными. Но для великого композитора, видимо, нет главного и второстепенного в работе: здесь все должно быть совершенно!

Все эти события – лишь одна музыкально-драматургическая линия в интермедиях фуги № 4. Есть еще один тип интермедий (как говорилось выше, их – два), построенных на другом материале, образующих здесь еще один сквозной «сюжет». Этот важнейший сюжет цикла связан со становлением *В-А-С-Н*-темы. Поскольку фуга № 4 играет роль обобщения в первой группе фуг, в ней показывается и объясняется процесс постепенной кристаллизации будущей темы-монограммы. Хотя в предыдущих фугах эта мелодия уже кое-где намечалась, завуалированная вставными звуками или обращением (см. выше), здесь она вырисовывается более рельефно и ретроспективно поясняет прошлые, может быть, незамеченные свои появления.

Новый материал впервые появляется в третьей интермедии в окружении терцовых переключек (т. 43–46 и 59–60), и в контрапункте с ними (в *примере 21 а* он обозначен скобками, «септаккордовые» фигуры – дугами). Пока это просто фигура опевания, но в ней заложен прототип **направления движения** будущей мелодии *В-А-С-Н*⁴⁷. Во второй раз – в начале пятой интермедии – он звучит в обращении по сравнению с первым своим появлением (имитирующие голоса сочетают оба вида) и без контрапункта с терцовыми мотивами (*пример 21 б*). При определенных условиях (альтерации) эта мелодическая «праоснова» в прямом и обращенном виде может превратиться в *В-А-С-Н*-мелодию тех же видов. И это происходит постепенно: в шестой интермедии на фоне мелодии-«праосновы» в первоначальном движении (как в третьей интермедии) в теноре звучит мелодическое образование, которому, чтобы быть чистой формой *В-А-С-Н*, мешают только один вспомогательный звук (*пример 21 в*); в последних же тактах фуги *В-А-С-Н*-мелодия прозвучит уже в чистом виде, на «своих» ступенях в контрапункте с темой, вытеснив столь активное прежде удержанное противосложение (*пример 21 г*).

Мы останавливаем внимание на различных, даже мелких деталях в развитии тематического материала для того, чтобы показать, **сколь последовательно Бах акцентирует процессуальность во всем**, начиная с элементов противосложения, интермедий, тонального развития, вариантных изменений темы и т. д. – **весь цикл развивается под этим «знаком».**

⁴⁷ Не случайно все заключительные каденции фуг № 1–6 включают опевание терцового тона в этой «предвещающей» *В-А-С-Н* форме. В фуге № 1 – направление движения соответствует прямому виду «именного» комплекса, в остальных – его обращению.

Правильная последовательность его частей обуславливает непрерывность течения этого процесса: повторяем, любые произвольные перестановки влекут за собой нарушение задуманной автором логики развития.

21. а

т. 46

б

т. 81

в

т. 119

г


т. 135

B A-C H

«Внешние связи» фуги № 4 были для композитора особенно легко осуществимы: он сочинял эту фугу после написания всего цикла (может быть, одновременно с Заключительной фугой). Перед ним лежал весь материал, и элементы выбирались уже из известного целого. Моменты связей, отмечавшиеся попутно при анализе, – результат осознанного внимания к задаче единства в сочиняемом произведении. Так, увеличение роли поступенного движения во всех пластах ткани подготавливает вариант темы «с заполненным трезвучием», который появится в следующей группе фуг. Смягченный пунктирный ритм, встречавшийся в фуге лишь единично, появляется в последних ее тактах в интонациях, производных от мотива противосложения, для плавного перехода к следующей фуге (см. верхний голос в *примере 21 г*). Общие интонации в свободных противосложениях, их ритмические


изменения в фуге № 4 уже заранее «предвидят» будущие явления. Здесь наметится новая тема из фуги № 9 (пример 22 а): Бах обращает особое внимание на восходящую октаву (это начальная интонация темы фуги № 9) у альты, поддерживая ее имитацией верхнего голоса (в примере 22 а она отмечена акцентами). Встречаются здесь первые интонации темы из фуги № 13 (пример 22 б), вторая стретта репризной вариации своим оригинальным изменением ритма темы (в верхнем голосе: сокращен первый звук, остальные выровнены) готовит тему Канона в дециму (ср. верхний голос в примере 16 б с темой названного канона). Все это не «случайно получившиеся» мелодические «ходы»: у Баха в этом произведении вообще нет ничего случайного.

22. а



т. 14

б



т. 40

В целом группа фуг № 1–4 характеризуется следующими осуществляемыми постепенно процессами: усложнением приемов тематического развития, композиции, формообразования; вхождением принципа удержанного противосложения, новых тональностей в развивающие разделы; тенденцией объединения темы, противосложения и интермедий общим интонационным материалом, что также «ведет в будущее» цикла. Стретты здесь пока сравнительно редки, их расцвет – впереди. В фуге № 4 – кульминация интермедийного развития, также активизирующегося постепенно на пути к ней. Как закономерность можно отметить и постепенное внедрение разрабочности, тонального развития там, где сначала господствовала экспозиционность (связанная с вариационностью) изложения. Не задумана ли Бахом эта последовательность фуг как отражение процесса становления жанра фуги, исторически шедшего, как известно, от однотональных фуг, вариационно построенных, – к фуге с разнообразным тематическим и тональным развитием, именуемой теперь «классической», «баховской»?

ФУГИ № 5–7

Фуги следующей группы являются так называемыми контрафугами – то есть фугами, имеющими ответ в обращении. В них Бах приводит в активное взаимодействие в пределах одной фуги то, что в предыдущей группе было противопоставлено в парах фуг: прямой вид темы – тезис – в фугах № 1, 2, обращение – антитезис – в фугах № 3, 4, их синтез осуществляется в фугах № 5–7.

В фуге № 5 поиск единства противоположного, олицетворением которого явится совместное звучание прямого и обращенного вариантов темы в конце фуги, становится главным драматургическим стержнем. Фуги № 6 и 7 последовательно усложняют и детализируют взаимодействие вариантов, внося ритмическое уменьшение темы – в первой из них, увеличение – во второй, в целом воплощая мысль о разнообразии сторон единой сущности.

Фуги этой группы написаны на тот вариант темы, который постепенно готовился в предыдущих фугах: с поступенным заполнением трезвучного хода (сокращенно называемый вариантом «с заполненным трезвучием»).

ФУГА № 5

/«Contrapunctus 5»/

Первое проведение темы в фуге № 5, определяющее ее «основной» вид, представляет вариант темы цикла в обращении. Ответ в обращении возвращает первоначальный для цикла вид, и в дальнейшем оба вида темы в восприятии смешиваются, различаясь между собой в соседних проведениях направлением мелодического движения: то одинаковым, то противоположным.

В этой фуге равноправие прямого и обращенного вариантов темы подчеркивается и количеством проведений (одиннадцать) и условиями их появления. Так, после четырех проведений темы в экспозиции идет ее вариация – своеобразная контрэкспозиция в обращении: те голоса, которые в экспозиции проводили тему в первоначальном виде, теперь проводят ее в обращении и наоборот (тональная противоположность, обычная в контрэкспозициях, не соблюдается).

Новая тенденция экспонирования тем – стреттность. «Порожденная» последней вариацией предыдущей фуги, она с самого начала определяет вступление голосов, но из-за широкого расстояния (три такта) не сразу бросается в глаза. Однако дальше, когда время, разделяющее темы, сокращается, господство этого приема и его роль становятся очевидными⁴⁸.

Стретты в этой фуге образуют определенную систему: сопоставляются пары с одинаковым временем вступления, и вторая в паре стреттная группа обязательно оказывается в вертикально-обратимом контрапункте по отношению к предыдущей (в зеркальном контрапункте или в контрапункте,

⁴⁸ Наблюдая за последовательным рядом фуг, мы видим как постепенно стреттный принцип входит в цикл: сначала «намеченные, но не состоявшиеся» из-за сокращения темы стретты, затем стретты «широкие» (с расстоянием в три такта), в фуге № 4 – только в последнем разделе формы, в стреттной фуге № 5 – движение от «широких» стретт к «тесным»; в фугах № 6 и 7 стреттная концентрация возрастает по сравнению с предыдущей многократно.

сочетающем вертикально-обратимый и вертикально-подвижной его виды⁴⁹). По уровню проведения темы оказываются «в одной тональности» (осью обращения является III ступень лада): в *примере 23* эти пары выписаны рядом. Стреттные пары с одинаковым временным расстоянием вступают в более сложные отношения с парами, имеющими иное расстояние вступления тем ($\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$ такта, 1 такт): с обратимым контрапунктом сочетаются вертикально- и горизонтально-подвижные контрапункты, причем контрапунктическую ситуацию усложняет обращение не всех тем комбинации (ср. в том же *примере а, б и в*).

23. а

т. 33

т. 41

верт.-обр., Iv-21

б

т. 47

т. 57

зеркальный к-т.

б₁

т. 57

т. 69

зеркальный к-т.

в

т. 69

т. 77

зеркальный к-т.

в₁

т. 77

зеркальный к-т.

Расположение групп относительно друг друга покажет схема:

/Фуга № 5/

3 т. 3 т. $\frac{1}{2}$ т. 3 т. $1\frac{1}{2}$ т. 4 т. $1\frac{1}{2}$ т. 6 т. 3 т. 4 т.

T T T D D D T T F-dur S B-dur T T T T

32 т. 36 т. 22 т.

⁴⁹ Напомним, что «зеркальным» контрапунктом, по системе С. И. Танеева, будет такое производное соединение **обращенных** мелодий, в котором верхний голос становится нижним и наоборот и интервал между ними сохраняется. Если интервал изменяется, то имеет место **сочетание** вертикально-обратимого и вертикально-подвижного контрапунктов. В схеме ниже соответствующие друг другу пары отмечены скобкой со стрелками.

Трактовка формы в этой фуге требует размышлений лишь по одному поводу: откуда начинается заключительная часть? Здесь очень важно не опастся на «провокацию» тонической стретты в т. 57 и не начать с нее репризный» раздел (масштабные фазы при этом могли быть $32/16+16/-24$ $29+5$ /кода/). Такое членение нарушит парность двух моментов: 1) одна из стреттных групп с временным сдвигом полтора такта (B-dur) окажется в средней части, другая, образующая с нею пару, начнет заключительную часть фуги в обращении (что не характерно для репризного раздела фуги); 2) поддут в разные разделы две интермедии (в схеме они заштрихованы), образующие пару по тому же принципу повторения в обращении и отмеченные в этой фуге особо мастерским изложением, – это четырехголосная каноническая секвенция. Она использует начальный мотив темы и потому не только хорошо выделяется в тексте, но и имеет явно разработочный характер учения⁵⁰ (пример 24 а, б):

применяемая здесь полифоническая техника следующая. В первоначальном соединении в том – каноническая секвенция II разряда; в начальном изложении ее четырех голосов – тоническое вступление с одинаковым временем (I разряд) использует двойной контрапункт децимы ($iv = -11$). Производная интермедия в целом получается в результате применения гикально-обратимого контрапункта, причем в верхней паре голосов дополнительно используется двойной контрапункт октавы, нижняя пара пишется в зеркальном контрапункте.

Эти интермедии в значительной степени оказываются ключом к пониманию композиционного плана фуги⁵¹. Они показывают, что парность образуется здесь не только в стреттах с одинаковым временем вступления голосов, но и следующими за ними интермедиями. Оглянувшись назад на предшествующие интермедии, мы заметим ту же закономерность, но не так ярко выраженную из-за материала, использующего уже «привычный» заключительный мотив основной темы, превратившийся в «общие формы» движения: родственный материал мы видим в интермедиях, идущих после экспозиции и контрэксозиции. В двух следующих интермедиях (по сравнению с предыдущими интермедиями их материал несколько изменился), несмотря на различие протяженности (3 т. и 1½ т.), можно выделить общие мотивы в мелодии восьмых, а в контрапунктирующих с ними голосах – движение параллельными секстами, вуалируемое задержаниями (см. *пример 24 в, г*). Яркость следующих интермедий дает возможность обнаружить принцип: парными являются не только отдельные группы проведений темы, но и присоединяющиеся к ним интермедии. Учитывая эти «подсказки», можно представить композицию фуги следующим образом.

Вслед за первым «большим» разделом, объединяющим экспозицию и контрэксозицию, идет вариация, содержащая в четырех стреттах тоже восемь проведений темы и замыкающаяся тоническим проведением темы в обращении. Приблизительно одинаковыми пропорциями разделов (32–36 тактов) Бах будто указывает: те же «герои» по-новому взаимодействуют здесь, в разработочных условиях. Тоническое стреттное проведение темы вместе с последующей интермедией придает этому разделу относительную замкнутость, как это было свойственно и предыдущей фуге, завершавшей «разработочную вариацию» в главной тональности.

Возникающие в этом случае масштабные соотношения разделов (32–36–22)⁵² соответствуют трехчастной форме. В то же время эта форма содержит и «следы» вариационно-четырёхчастных предшествующих ей фуг благодаря тому, что первая часть состоит из двух вариаций (экспозиции и контрэксозиции). Может быть, ощущается здесь и тенденция разделения «разработочной вариации» на две (с проведением темы в *F-dur-S* и в *B-dur-T*⁵³), и тогда нить ассоциаций протягивается к фуге № 4, а также к фуге № 3 с намечавшимися в ней тенденциями образования пяти разделов в форме.

⁵¹ Впрочем, и архитектоника подсказывает грань формы. Как известно, «сходство членит», а четвертая и пятая (в схеме) стреттные группы оказываются в одинаковых голосах и тональностях. Это сходство их разъединяет, относит в разные разделы формы.

⁵² При этом заключительная часть начнется с темы в первоначальном для данной фуги движении, отнесением к разным разделам не будут нарушены «пары».

⁵³ Масштабные соотношения разделов при этом: 16–16–14–22–17 + 5 (кода).

Таким образом, в этой **первой** фуге очередной группы цикла синтез предыдущего проявляется не только в тематизме, объединяющем прямой и обращенный виды темы, но и в формообразовании.

Связи, направленные «вперед», к последующим частям цикла – это прежде всего лейтмотивы: «фрескобадьдиевский» (для сравнения – Канон в увеличении – *пример 25 а*) и *В-А-С-Н*-мотив (см. *пример 5 а* в главе 1), который достаточно заметно выделился в предыдущей фуге и здесь слышится очередным «подтверждением» неслучайности этого звукокомплекса, очередной ступенью, за которой последуют и другие.

Интересную арку к последнему проведению тем в фуге № 10 перекидывает кодовое проведение тем в анализируемой фуге (см. *пример 25 б*). Здесь не только символом единства звучат в одновременности темы в прямом и обращенном виде, но и контрапунктирующие им голоса, представляющие собой фигурационно украшенное удвоение «своего» варианта темы в терцию, также идут в точном обращении по отношению друг к другу. В «драматургии стретт» это – временное сближение тем, ранее звучавших на расстоянии и «искавших», как видим, это единство. Процесс поиска единства и отражает фуга № 5. В последнем проведении тем в двойной фуге № 10 Бах пользуется аналогичным приемом фигуративного расцветивания одной из тем, вторая же идет в правильном удвоении (см. *пример 49 ж*). Эта ассоциация очень важна: в фуге № 10 таким образом оформляется одновременное звучание **двух** разных тем, а в фуге № 5 – двух вариантов одной темы. Одинаковый фактурный прием, устанавливающий соответствие этих моментов, показывает в более ранней фуге **тенденцию** к многотемности, которая позже будет полностью развита.

25. а

б

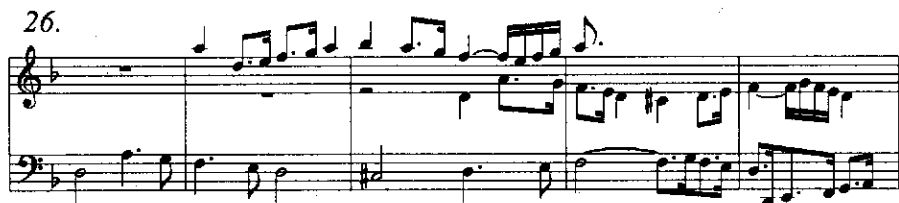
Для непосредственно следующих во второй группе фуг имеет особое значение то новое качество изложения темы, которое в фуге № 5 (вслед за репризой фуги № 4) подготавливает восприятие стреттной группы как некоторой единой комбинации. Эта необычная тенденция станет определяющей в фугах № 6 и 7.

Фуга № 5 по тематическому процессу, драматургии развития двух видов темы (Т и L), безусловно, более сложная, чем фуги первой группы. В то же время она окажется относительно простой при сравнении ее со следующими двумя фугами этой группы.

ФУГА № 6

!«Contrapunctus 6. a 4 in Stylo Francesese!»

Эта фуга с первых же тактов поражает необычностью изложения, особой тематической концентрацией: темы вступают стреттно, на близком расстоянии (1, 1½ такта), ответ (в обращении) и следующее за ним проведение звучат в уменьшении:



Заключительный мотив в теме, вступающей первой, получает пунктирный ритм, чем естественно подключается к господствующему здесь ритмическому пульсу, определяемому темой в уменьшении. Заключительный же мотив собственно темы в уменьшении оказывается ровным: введение тридцатьвторых Бах приберегает для других целей.

Присутствие пунктирного ритма очевидно связывает эту фугу с фугой № 2⁵⁴. Но если там этот ритм определял движение противосложений и интермедий, в теме появляясь лишь в заключительном мотиве, то теперь, в уменьшенном варианте темы он характеризует ее главный «ствол», определяет движение. Ассоциации с фугой № 2 усиливаются и цитатами яркого квартетного лейтмотива (в фуге № 2 см. *пример 7 б*): в фуге № 6 он тоже сначала появится в противосложении (т. 9–10 – *пример 27 а*), а затем активно будет развит в интермедиях (см. *примеры 28 в, е, з*).



⁵⁴ Однако в фуге № 2 этот ритм был тотальным, здесь, в фуге № 6, изредка встречаются полутакты (а дважды даже целый такт – см. т. 60 и 62) без него.

Связь квартового мотива с темой здесь еще более очевидна: начало вступающей в верхнем голосе темы в уменьшении видится имитацией этого мотива.

Вернемся к необыкновенной «истории» собственно темы в этой фуге, рассмотрим ее архитектонику.

Первое проведение темы идет в ритме тем фуги № 5. Взятая в обращении по отношению к начальной теме предыдущей, она восстанавливает прямой вид темы (цикла). О дальнейших «играх» с вариантами прямого и обращенного вида, постоянно сменяющих друг друга, можно сказать, что их различие еще в большей степени, чем в предыдущей фуге, воспринимается только как различие «линий» мелодического движения, направленных то вверх, то вниз в соседних проведениях темы. Большее значение приобретает **ритмический** облик темы: становится важным, идет ли она в обычном виде или в уменьшении.

Уже первая стреттная группа экспозиции (*пример 26*) дает понять, что в основе фуги лежит **новый принцип** – объединения тем в стреттные комплексы, которые принимают на себя функцию одного проведения темы. Обычные тонико-доминантовые соотношения складываются здесь не между отдельными темами, а между стреттными группами. Отдельные же проведения (*F-dur* и *B-dur*) поясняют формообразование: они ограничивают с двух сторон центральный (разработочный) раздел формы, являя «следы» трехчастности (связь с предыдущей фугой), которая в форме фуги № 6 уже приобретает черты рондо благодаря группе тоническихведений, появляющихся в середине этого раздела, и побочной тональности – в репризе.

Сравнение стреттных комбинаций между собой поражает разнообразием: различно время, разделяющее темы, их виды. Сколько всевозможных сочетаний нашел здесь Бах! Уже экспозиция демонстрирует этот принцип, не повторив в трех группах ни «набор» видов темы, ни расположение их относительно друг друга. Свобода, изобретательность, разнообразие на первый взгляд могут показаться собственно принципом фуги № 6. Но это не так: здесь действует четкая организация, которую мы рассмотрим, предварительно показав схему этой фуги: цифры в ней, вынесенные пунктирной линией, указывают временное расстояние в стреттах, их отсутствие свидетельствует о расстоянии между вступающими голосами в 1 такт (см. ниже).

Как видим, между стреттными группами можно найти определенную систему отношений. В основе ее, как и в предыдущей фуге, лежит принцип парности, но осуществляется он в значительно более сложной форме. «Она здесь есть, ищите ее», – будто говорит Бах, ставя рядом лишь позднее (вторая и третья стретты разработки) сравнительно простую комбинацию из двухведений темы, которая повторяется два такта спустя в тех же голосах в октавном контрапункте (ср. т. 25– и 32–; в схеме их соединяет скобка

/Фуга № 6/

The image shows two systems of musical notation for Fugue No. 6. The top system consists of two staves. The first staff contains a sequence of notes with stems pointing down, representing a theme. Above this staff, a dashed line with arrows indicates a sequence of time intervals: 1½ т., 2½ т., ½ т., and 1½ т. Below the first staff, the letters T, D, T, F-dur, T, S, B, and D are written, with the final D circled. The second system also consists of two staves. The first staff has notes with stems pointing down, and above it are time intervals: 6 т., ½ т., 1 т., and 6 т. Below the second staff, the letters T, T, F, T, T, T, S, and T are written, with the final T circled. Dashed arrows connect the circled notes between the two systems, indicating a relationship between them.

снизу). Но для этой пары есть еще одно скрытое производное соединение на расстоянии – в начале репризы (т. 47): здесь оно завуалировано одновременным вступлением еще одного сокращенного проведения темы у альты, что делает его похожим на остальные трехголосные стретты. Начинаящее репризу соединение оказывается в зеркальном контрапункте по отношению к первой комбинации ранее прозвучавшей пары и в вертикально-обратимом в сочетании с вертикально-подвижным – ко второй. Этот факт выявляет принцип: пары могут образовываться и на расстоянии, вторые в паре соединения могут идти в обратимом контрапункте (как в предыдущей фуге). Такую пару мы и находим: третья стреттная группа разработки – субдоминантовое проведение трех вариантов темы (т. 35–) повторяет первую комбинацию экспозиции в зеркальном контрапункте (в схеме соответствующие комбинации также указаны соединяющей их скобкой). Далее – третьи стретты от начала и от конца фуги также окажутся парой: в зеркальном контрапункте – первые два вступления темы, третье на октаву сближено с предыдущим ($Iv = -7$ при прямой перестановке) – ср. т. 15– и 57– .

И еще одну пару соединений – две последние стретты в фуге (с однотактовым временным расстоянием) «предлагает» сравнить Бах, делая их не только соседними, но поручая их одним и тем же голосам. Первое из них – в такте 63 (реприза) содержит яркое новшество, единственный раз примененное в этой фуге и «предвещающее» закономерности следующей фуги: темы проводятся на разном высотном уровне (*F-dur* и *T*, *T*). Второй член пары – стретта в коде – повторяет комбинацию тем по их виду, но проводит их обычно – в одной тональности (*S*). Если до сих пор в парах фигурировали только октавные перестановки, то в этой паре появляется новый показатель вертикально-подвижного контрапункта: $Iv = +2$.

Идея парности стреттных комбинаций⁵⁵ связывает фугу № 6 с предыдущей, но проявляется она теперь более сложно: пары не всегда расположены рядом, как в предыдущей фуге, а разделены большими расстояниями; кроме того, их участниками оказываются три компонента — темы в разных ритмических вариантах и видах движения⁵⁶. Парность является одним из принципов организации. Если же все стреттные комбинации рассмотреть как производные от первой, то они представляют в разнообразнейших сочетаниях различные виды подвижного и обратимого контрапунктов. Двухголосные стретты легко сравниваются с первыми вступающими голосами начальной стретты: в них оказываются использованными двойной контрапункт октавы (т. 25—, *F-dur*), вертикально-подвижной контрапункт при прямой перестановке голосов (т. 31— *T*, *Iv* = - 7), сочетание вертикально-обратимого и подвижного контрапунктов при *Iv* = - 21 (начало репризы — т. 47—, *T*).

Во всех изданиях, начиная с оригинального, эта фуга имеет подзаголовок «*In Stylo Francese*» («во французском стиле»). У исследователей нет единого мнения по вопросу, принадлежит ли он самому Баху или самовольно добавлен издателями. Сын Баха Филипп Эммануэль неоднократно свидетельствовал [см. например, 23, с. 92, 230], что И. С. Бах хорошо знал музыку французских коллег и многое ценил в ней. Пытаясь найти «французские черты» в этой фуге, большинство исследователей считает, что основанием для названия послужили «ритурнели» тридцатьвторых в интермедиях, напоминающие подобные явления во французских увертюрах. Их четырехзвуковой элемент «выведен» из заключительного мотива темы⁵⁷. Впервые намеченный в противосложении (т. 7), он далее попадает в интермедии, которые обращают на себя внимание необычностью звучания (*пример 28 б*).

В целом интермедии в этой фуге характеризуются возрастанием разнообразия в материале (тенденция, наблюдаемая в фугах № 4—6), которое тем не менее организуется определенной логикой сквозного развития. Здесь можно заметить две фазы, вторая из которых (интермедии 5—8) приводит в тесное взаимодействие, объединение и усложнение то, что было изложено по отдельности в первой фазе (интермедиях 1—4).

⁵⁵ Без «пары» остается лишь второй стреттный комплекс экспозиции. Как увидим далее, это не случайно.

⁵⁶ Сложная контрапунктическая работа, наблюдаемая в фугах № 5—7, вызывает ассоциации с техникой, используемой в ричеркарах Фрескобальди (но об этом — позже).

⁵⁷ В *примере 28 б* «звездочкой» помечены различные ритмические варианты этого мотива, последний из них — полностью в длительностях тридцатьвторых — «объясняет» происхождение этого мелодического образования.

28.

a

Т. 5

Musical notation for exercise 'a' in bass clef, showing a sequence of eighth and sixteenth notes.

б

Т. 12

Musical notation for exercise 'б' in bass clef, featuring a complex rhythmic pattern with asterisks and a 'T' marking.

в

Т. 29

Musical notation for exercise 'в' in bass clef, with a dashed box highlighting a section of the melody.

г

Т. 39

Musical notation for exercise 'г' in bass clef, with a dashed box highlighting a section of the melody.

д

Т. 44

Musical notation for exercise 'д' in bass clef, with a dashed box highlighting a section of the melody.

е

Т. 54

Musical notation for exercise 'е' in bass clef, with a dashed box highlighting a section of the melody.

ж

Т. 62

Musical notation for exercise 'ж' in bass clef, with a dashed box highlighting a section of the melody.

з

Т. 68

Musical notation for exercise 'з' in bass clef, with a dashed box highlighting a section of the melody.

и

Т. 72

Т (элем.)

Musical notation for exercise 'и' in bass clef, with a dashed box highlighting a section of the melody and a 'T (элем.)' marking.

Если обозначить материал интермедий буквами *a, b, c, d*, то получится следующая картина: интермедия 1⁵⁸ (т. 6–7) – *a*, материал заключительного мотива темы (*пример 28 а*⁵⁹); и. 2 (т. 12–14) – *b*, «ритурнели» тридцатьвторых (*пример 28 б*); и. 3 (т. 29–30) – *c*, материал мотива «с квартой» (каноническая секвенция $Iv = -7$) в контрапункте с «ритурнелями» *b* (*пример 28 в*); и. 4 (т. 39–41) – *d*, материал относительно протяженного поступенного движения, выведенный из *a* (*пример 28 г*); и. 5 (т. 44–46) – материал *a* (теперь каноническая секвенция, $Iv = -7$ – *пример 28 д*), сменяемый имитацией того же мотива в «ритурнельных» длительностях (*a* → *b* – общий их корень здесь особенно очевиден); и. 6 (т. 51–56) – «ритурнели», сменяемые материалом *d* в контрапункте с *c*, квартовый лейтмотив которого здесь излагается в канонической секвенции несколько иного вида (*пример 28 е*), а целое суммирует материал (*b* → *d/c*); и. 7 (т. 62–63) – материал *d*, варьированный, каноническая секвенция ($Iv = -11$ – *пример 28 ж*); и. 8 (т. 63–74) объединяет ритурнели в контрапункте с «квартами» материала *c*, теперь идущего в канонической секвенции II разряда (*пример 27 з*), но вносит и нечто новое, определяемое содержательной идеей цикла, связывающее этот момент с фугой № 1 – в т. 73 (!) – риторическую фигуру *aposiopesis* – символ смерти (*пример 28 и*). В общем, вторая «фаза» интермедийного развития хотя и возвращает предыдущий материал, но дает его обновленным, осуществляет синтез, контрапунктирование элементов, усложняя и активизируя действие. Сквозное развитие в этом плане формы вновь оказывается весьма последовательным в движении «к сложному». Сколь богата фантазия Баха в выстраивании даже таких, казалось бы, второстепенных элементов фуги, как интермедии! Постепенно, становится понятной закономерность: некие принципы развития в цикле Бах сначала «незаметно» вводит в противосложения, затем в интермедии, «присматривается» к ним, приучает слушателя их улавливать, а потом передает их в план «истории темы».

В целом, фуга № 6 – очевидная значительная ступень усложнения после фуги № 5, но ее в свою очередь превзойдет по сложности следующая фуга – № 7.

Пояснение. При переходе к анализу фуги № 7 уточним употребление понятий «высотный уровень проведения темы», «тональность», «гармонизация темы», «объединяющая тональность». Как известно, взятая отдельно одноголосная тема уже имеет тональную определенность, и в дальнейшем совокупность остальных голосов обычно «гармонизирует» ее в этой тональности. Но иногда тема, требующая по своей конфигурации некую тональность, оказывается «гармонизованной» в условиях другой тональности. Выше, в

⁵⁸ Далее используем сокращенное обозначение интермедий: «и. 2, 3» и т. д.

⁵⁹ Обратим внимание на ритмически непропорциональную форму этой мелодии в т. 6 верхнего голоса.

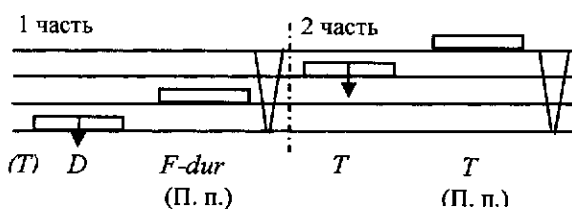
мелодике данной фуги (см. *пример 30*). Их назначение – «внешние связи»: подготовка новой для цикла темы в следующей фуге. Однако в хроматическом «ходе» второй из них образуется еще и *В-А-С-Н-мелодия* (*пример 30 б*):

30.



В целом «архитектурной» основой композиции становится здесь вариант темы в двойном увеличении: четыре проведения во всех голосах (обращение, затем прямой вид – в каждой части), превращают все пространство формы в гигантскую экспозицию темы этого вида, уравнивающую значение прямого и обращенного вариантов.

/Фуга № 7 – фрагмент схемы/



В тональном плане этой двухчастной формы образуются сонатные закономерности. Роль побочной партии берет на себя стреттная группа, в которой тема в двойном увеличении звучит в прямом виде: в экспозиции – в *F-dur*, в репризе – в главной тональности. Этот *F-dur*, однако, имеет некоторую особенность: к концу звучания темы происходит ее перегармонизация, которую осуществляют контрапунктирующие с нею темы. Представим схему фуги полностью⁶² (см. след. стр.).

Глядя на схему, можно сказать, что фугированный принцип здесь не только усложнен, но и трансформирован. Регулярные проведения темы в двойном увеличении напоминают композиции на *cantus firmus*: имитационная подготовка темы кантуса проведениями с более мелкими ритмическими длительностями – типичная картина таких композиций.

⁶² Соединяя прямой чертой символы тематических проведений от конца предыдущего к началу следующего, мы условно указываем порядок вступления тем, хотя реально первая тема еще не кончилась. Дважды (во второй части) для удобства восприятия соединены начала символов темы в двойном увеличении и голоса, вступающего за ним следом. Графика в общем отражает временное соотношение тематических проведений. Цифры при пунктирных прямых, идущих от линий-указателей стретты, отмечают временное расстояние между началами вступления тем; там, где цифра отсутствует, это расстояние равно 1 такту. Обозначение тональностей в случаях графической сложности изображения (в первой стретте) соответствует порядку вступления тем в стретте. Номера тактов, упоминающиеся в тексте, указаны над строчками.

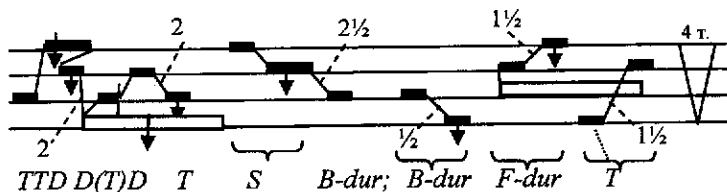
/Фуга № 7/

(т. 13)

(т. 20)

(т. 23)

(т. 28)



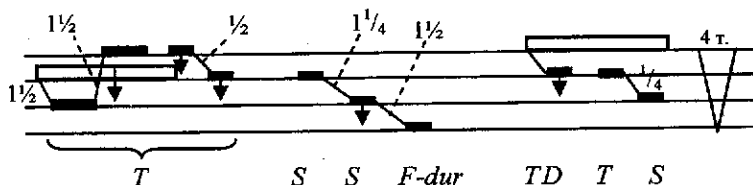
(т. 36)

(т. 42)

(т. 45)

(т. 46)

(т. 50)



Есть ли в фуге № 7 характерная для предыдущих парность стреттных групп с одинаковым временем вступления тем, выдерживается ли между ними закономерность обращения? Одинаковых групп в целом здесь нет. Похожие по времени соединения можно найти лишь в составе более сложных по составу комбинаций. Так, в октавном контрапункте окажутся между собой первые два вступления темы в двух начальных стреттных группах (ср. т. 1– и 13–); двухголосные стретты с расстоянием $\frac{1}{2}$ такта (т. 20– и 42–) оказываются между собой в неполно обратимом контрапункте; также неполно обратимый контрапункт используется в паре с расстоянием $1\frac{1}{2}$ такта (ср. т. 23– и 28–), стретта с тем же расстоянием в т. 46 по сравнению со стреттой т. 23 пишется в вертикально-обратимом контрапункте в сочетании с подвижным при $iv = +1$, трудности которого избегаются благодаря мелодической неточности в темах. В общем, эта соотносительность, хотя и имеет место, но внутри комбинаций с другими темами не является очевидной или композиционно значимой. Наоборот, всеми средствами подчеркивается разнообразие, неповторимость стреттных групп и их сложность. И если за первоначальное соединение взять двух или трехголосную стретту, выделив ее из первой стреттной группы, открывающей фугу (т. 1–4), то для определения вида сложного контрапункта в любых производных придется говорить о сочетании показателей всех видов подвижного и обратимого контрапунктов, а также контрапункта, допускающего увеличение, в теории пока почти не изученного.

Можно ли в этом разнообразии стреттных комбинаций, найти варианты, использованные в предыдущих фугах? Одна стретта с временным расстоянием $1\frac{1}{2}$ такта между темами в увеличении (в предыдущих фугах данной группы это основной вид темы) встречается в начале второй части

фуги № 7 (т. 36–) и в одной из стреттных пар фуги № 5. По сравнению с первой из них стретта фуги № 7 оказывается в обратимом контрапункте, сочетающемся с октавным показателем вертикально-подвижного контрапункта, со второй – в вертикально-подвижном контрапункте с тем же показателем и в той же тональности (ср. *примеры 31* и *23 б, б₁*). Однако эта стретта в фуге № 7 – лишь фрагмент более сложной комбинации из пяти вступающих в различном ритмическом виде тем: идея связи и дальнейшего контрапунктического усложнения в «следующей» фуге при этом более чем очевидна.

31. Фуга № 7

т. 36

Совпадение во временном показателе стреттных групп между фугами № 7 и 6 встречается только один раз: это вторые группы обеих фуг (стретты с расстоянием 1 и 2½ такта)⁶³. Однако отражая направленность происходящих изменений, вторая группа фуги № 7 в целом оказывается по отношению к своей «паре» в неполно обратимом контрапункте⁶⁴ и с разновысотными уровнями проведений темы (*S, S, B-dur*) – *пример 32 б*, в то время как в фуге № 6 все три проведения принадлежат одной (доминантовой) тональности (*пример 32 а*). Однако в стретте фуги № 7 есть одна тонкая «контрапунктическая хитрость»: во втором такте второго вступающего голоса возникает непропорциональное ритмическое изменение, которое, как показывает соответствующая стретта из фуги № 6, не вызвано технически-

32. а Фуга № 6

т. 7

б Фуга № 7

т. 13

⁶³ В фуге № 6 именно эта группа экспозиции осталась в дальнейшем без «пары».

⁶⁴ В ней первые два проведения в зеркальном контрапункте по отношению к фрагменту из фуги № 6, последнее из вступающих проведений темы сохраняет первоначальное направление движения в мелодии.

ми трудностями. В результате третье проведение оказывается в горизонтальном сдвиге с продолжением темы, вступившей второй, несмотря на то, что время, разделяющее моменты вступления тем, сохраняется. Видимо, композитор преследует цель показать во внешне похожем – новое, усложненный вариант, следующий уровень развития, а не просто повторить нечто для установления элементарных связей.

Сравнивая первую и вторую группы фуг в цикле, можно заметить некоторую параллельность развития, осуществляемую «во второй раз» на более высоком уровне сложности («движение по спирали»): с другими вариантами темы, с условиями стреттного развития, в новом типе фуг (контрафуги). Вторая группа фуг становится некоей вариацией первой группы цикла. Сокращение количества фуг до трех динамизирует развитие цикла. С ролью синтеза прямого и обращенного видов темы «справляется» уже фуга № 5, последующие же фуги усложняют взаимодействие видов ритмическим разнообразием. Говоря о некоторой параллельности развития, можно отметить в темах первых фуг обеих групп большую плавность движения и ритмическую уравновешенность, в значительной степени определяемые ритмом заключительного мотива. Пунктирный ритм, внесенный в заключительные мотивы темы и в остальной материал во вторых фугах, придает им более «острый» характер звучания. Четыре «опорных столпа» композиции перекидывают арку сходства между заключительными фугами обеих групп. Его усиливает и сходство тонального развития: вторая вариация в фуге № 4 начиналась тоже в *F-dur* и заканчивалась в главной тональности, как второе проведение темы в двойном увеличении, начатое в *F-dur* и гармонизирующееся в конце главной тональностью двумя другими стреттными проведениями темы (бас – альт); заключительная вариация фуги № 4 и последняя группа стретт в фуге № 7 содержат проведения на уровне основных функций лада (*T, S, D*), что не всегда бывает в фугах. Но если в фуге № 4 вариации разделялись интермедиями, то здесь, усиливая тематизацию «горизонталей», место интермедий занимают «связующие» стреттные группы, составленные темами более мелкого «калибра» (*S, S, B-dur* – в первой части и *S, S, F-dur* – во второй). Весомость четырехведений темы в двойном увеличении оказывает на впечатление сходства решающее влияние.

В фуге № 7, как и во всей второй группе фуг цикла, уравниваются для восприятия прямой и обращенный вид темы: их направления различаются только в непосредственном соседстве. Главное внимание здесь переносится на индивидуальную характерность трех ритмически различных вариантов: несмотря на общность мелодической стороны, они приближаются к тому, чтобы восприниматься как почти разные темы. Этим Седьмая фуга логически подготавливает следующую группу действительно разнотемных фуг, и первой из них будет тройная фуга.

ФУГИ № 8–11

Первую «большую» часть цикла, развивающуюся по пути постепенного усложнения, завершает группа двойных и тройных фуг. О них Шпитта пишет: «Эта циклически замкнутая группа обнаруживает Мастера в таком жутком⁶⁵ величии, которого мы не знаем у других композиторов, кроме него. Она ясно доказывает, как обдуманно было каждое произведение, оформленное по тонким художественным принципам» [144, с. 681].

Относительная замкнутость группы образуется в результате того, что фуги № 8 и 11, ее обрамляющие, – пара на расстоянии: это тройные фуги, написанные на одни и те же темы, но в фуге № 11 взятые в обращении. Поскольку fuga № 8 использует обращенный вариант главной темы цикла, то обращение обращения восстанавливает ее первоначальный вид, замыкая этим и всю первую часть цикла. В «раму» из тройных фуг вставлена пара двойных фуг. Симметрия придает группе организационную целостность. Казалось бы, при намерении соблюдать в цикле логику усложнения, Бах должен был бы сначала дать двойные фуги, а затем тройные. «Нарушение» такого порядка еще более, как увидим, подчеркивает логику усложнения в ведущем принципе цикла – контрапунктическом, который, как показывает Бах, зависит не от количества тем, а от вида сложного контрапункта.

Завершение первой половины цикла такой группой придает ей в целом некоторую замкнутость на уровне крупных пропорций: первую группу из четырех фуг, уравновешенную антиномией прямого и обращенного вида темы, сменяет вторая группа, объединяющая оба вида движения темы, «развивающая», нарушающая устойчивость «четверок», затем – вновь конструктивно устойчивая третья группа фуг, в которой, как в части – целое, отражаются особенности пройденного пути, подводятся итоги относительно законченного этапа. Однако будь тенденция завершенности осуществлена полностью, цикл можно было бы не продолжать. Бах мастерски избегает этой опасности: процесс сквозного развития продолжится, и эта группа окажется очередной ступенью движения к последующему.

Из различных типов многотемных фуг Бах избирает для цикла ИФ только два: с отдельной экспозицией тем и фуги так называемого «промежуточного» типа⁶⁶.

Фуги с отдельной экспозицией обычно включают следующие разделы: экспозицию первой темы, развивающий ее раздел, экспозицию второй темы, развивающий вторую тему раздел, заключительный раздел, содержащий контрапунктирование тем («реприза»).

⁶⁵ «Unheimlich» переводится как жуткий, тревожный, зловещий (нем.).

⁶⁶ Классические образцы этих видов были представлены Бахом в ХТК: первый тип – фуги *gis-moll* (двойная) и *fis-moll* (тройная) – из второго тома, второй тип – фуги *H-dur* (двойная) – из второго тома и *cis-moll* (тройная) – из первого.

Фуги «промежуточного» типа имеют отдельную экспозицию первой темы, вторая же тема экспонируется совместно с первой. (В тройных фугах затем следует экспозиция третьей темы совместно с двумя предыдущими.) Дальнейшее развитие в таких фугах подобно фугам с совместной экспозицией: развивающая часть («разработка») и реприза, в которых темы продолжают совместное звучание. В теории полифонии нет единого понимания и определения этого типа. Сам термин встречается уже в книге В. Золотарева, определяющего его как «промежуточный тип между простой и двойной фугой» [27, с. 169]. Близкая этой трактовка – в книге А. Г. Чугаева: форма, «синтезирующая принципы простой и двойной фуги», промежуточная между простой фугой с удержанным противосложением и двойной [73, с. 122].

Нам представляется более точным, и особенно по отношению к фугам исследуемого цикла, понимание этого явления С. С. Скребковым, который видит в таких фугах совмещение принципов двух других видов сложной фуги: с совместной и с раздельной экспозициями [62, с. 285]. В таких фугах первая тема имеет самостоятельную экспозицию – как в фуге с раздельной экспозицией, вторая же тема экспонируется совместно с первой темой – как в фуге с совместной экспозицией. Таким образом, в данном случае тип фуги оказывается промежуточным между фугой с совместной и с раздельной экспозициями. Иногда этот тип называют «фугой с присоединяемыми темами» (Н. А. Симакова, Ю. Н. Холопов).

На этот «особый вид» двойных фуг внимание обращалось и ранее, однако зарубежные учебники XIX века упоминание этого типа обычно ограничивали приведением схемы (см. учебник Л. Бусслера и Э. Рихтера [5, с. 137; 59, с. 154]). Э. Праут относит эти фуги к простым с удержанным противосложением [54, с. 87, 84]⁶⁷. Этой же точки зрения придерживается и Санкт-Петербургская «школа» полифонии⁶⁸.

На наш взгляд, Бах своим циклом разрешил вопрос дискуссии: «Надо разобраться в характере и функциях этой второй “темы” или “противосложения”», – будто поясняет он своим произведением. Если этот контрапунк-

⁶⁷ Своим определением он иногда даже противоречит авторскому названию произведения. Так, в квартете Гайдна op. 20 № 2 fuga имеет заголовок «Fuga a 4 soggetti», Праут же говорит о третьей и четвертой темах как о «противосложениях», но тут же рядом пишет: «Четыре темы этой фуги...» [54, с. 207]. Решающую роль при определении играет формальный момент: имеет ли вторая тема отдельную экспозицию. В. Золотарев, разбирая этот тип фуги, дискутирует с Праутом: «...никак не следует объявлять эти фуги простыми фугами, с одним или двумя удержанными противосложениями» [27, с. 164]. Фуги H dur₂ и cis moll, исследователь безусловно относит к двойным и тройным (соответственно).

⁶⁸ В статье К. Южак «К поэтике фуги» такие не-первые темы также называется противосложениями. По ее мнению (вслед за Праутом), «статус темы закрепляется регламентом: она должна быть экспонирована – и только она имеет право на экспозицию» (имеется в виду отдельная экспозиция темы) [77, с.145]. Такая же трактовка этих фуг у А. Милки и О. Курч в статьях сборника «Вторые баховские чтения» [44, с. 58; 32, с. 91–92].

тирующий материал интонационно неярко, появляется в фуге лишь временно, тогда он по типу ближе к противосложению. Если же он достаточно индивидуален, постоянно контрапунктирует с первой темой и даже имеет одно-два отдельных проведения (как в фуге *H-dur*₂), то он по функции, конечно, является темой. Лучшим ответом теоретикам может служить «Искусство фуги». В его «*Contrapunctus 9*» второй темой, экспонируемой в контрапункте с первой, является **главная** тема цикла, и ее, следовательно, нельзя считать «противосложением», ибо это противоречит значению ее в цикле (однако так делает А. П. Милка, чтобы не противоречить принятой им теории [44, с. 59]). Бах показал и образцы фуг, где «противосложение», претендующее на роль темы, не дорастает до нее (фуги № 10, 11), и безусловно считал фуги № 8 и 11 **тройными**: только тогда восхождение к **четверной** фуге в заключение цикла является логичным.

ФУГА № 8

/«*Contrapunctus 8. a 3*»/

Открывает группу тройная фуга. Восприятие, привыкшее к главной теме, и в ней ожидает услышать очередное интересное ее изменение. От появления в начале совсем другой, новой темы слушатель испытывает некий шок. Этот художественно-психологический прием, известный под названием «обман ожидания», оказывается сильным толчком, выводящим внимание из состояния инерционного восприятия и заставляющим внутренне воскликнуть: «Что это? А где же тема?» – в результате ее появление ожидается с возрастающим нетерпением. Но Бах, как мастер-рассказчик, все будет оттягивать и оттягивать этот ожидаемый момент, интереснейшим образом трансформируя привычное строение тройной фуги.

Анализ фуги № 8 начнем с рассмотрения ее необычного для тройной фуги общего плана.

Фуга открывается экспозицией новой для цикла темы (темы фуги № 8 см. в *примерах 33 а, б, 36*): четыре тонико-доминантовых ее проведения, активная разработочная интермедия, дополнительное проведение, завершаемое полной совершенной каденцией в главной тональности с необычной для фуги ритмической остановкой движения во всех голосах (т. 39)⁶⁹. Вторая тема – опять не главная (снова «обман ожидания») – экспонируется в контрапункте с первой. Здесь сначала выдерживаются тональности, возможные в экспозиции (*T, S, D*), затем наступает развивающая стадия – проведение тем в тональностях *F-dur, B-dur*, активизируются интермедии – и завершается раздел тонально неустойчивым проведением обеих тем – на тоническом высотном уровне при гармонизации, движущейся от доминантовой к

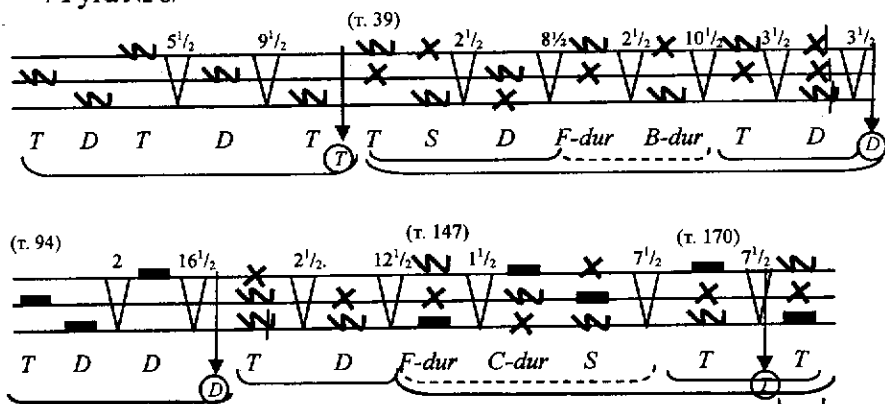
⁶⁹ Такая глубокая каденция-остановка не характерна для фуги, обычно имеющей непрерывное и текучее развитие, но типична для старинных ричеркаров (об этом – позже).

субдоминантовой тональности (см. т. 81–85). Напряженный доминантовый предыкт с сокращенным проведением обеих тем «сметается бурей» пассажа и — ...

В типичной фуге промежуточного типа к контрапункту двух предыдущих должна теперь присоединиться третья тема. Здесь же — вместо контрапунктирования трех тем — **отдельная** экспозиция третьей темы (*T, D, D*), которой является столь долгожданная главная тема цикла в новом мелодико-ритмическом облике. Ее начало — центр композиции (94 такта — от начала, 95 тактов — от конца), это «тихая кульминация» фуги. Далее оригинальная трансформация типичных особенностей такой фуги продолжается: вместо контрапунктирования трех тем в главной тональности вновь проводятся лишь первые две (*T, D*), как будто продолжается «прерванная вторжением» третьей темы тонико-доминантовая реприза предыдущего раздела, и только позже, так же необычно — на тональной периферии (*F-dur, C-dur*) — все три темы соединяются в одновременном звучании и через субдоминантовую тональность плавно переходят к двукратному утверждению их «союза» в главной тональности (последнее из них — после полного совершенного каданса — уже в коде).

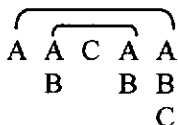
Приведем схему этой фуги, сохранив прежний знак для главной темы цикла, а новые символы \sphericalangle и \times используем для обозначения первой и второй тем.

/Фуга № 8/



С одной стороны, разделы формы определяются темами — экспонирование, контрапунктирование и т. д. С другой — тональным планом тематических проведений: здесь можно отметить черты рондо. Эпизодами становятся разделы с проведением тем в тональностях *F-dur–B-dur* и *F-dur–C-dur–g-moll* (движение по квинтам направлено симметрично в противоположные стороны от *F-dur*).

Симметрия вообще окажется структурной основой этой фуги: центральное положение занимает главная тема; «справа» и «слева» от центра – контрапунктирование первой и второй тем; отношения крайних разделов усложняются соединением трех тем в последнем из них (в приводимой схеме буквами «А, В, С» обозначены первая, вторая и третья темы):



Проявляется симметрия и в архитектонике. В проведениях первой темы четко вырисовывается симметричный «зигзаг», в центре которого – обращенная буква «М» (схема «А»). Эта же буква, но уже в обычном виде, образуется вступлениями главной темы цикла с момента контрапунктирования всех трех тем⁷⁰ (схема Б). На эти детали можно было бы не обратить внимания, если бы в заключение цикла первая тема четверной фуги не «нарисовала» бы эту букву еще и мелодически! (Об этом – позже.)

Любопытная архитектурная картина получается, если сравнить последовательность экспозиционных вступлений первой и третьей тем. При повторяющемся порядке вступлений в т. 94 третья тема как бы «заменяла» на некоторое время первую (схема «В»): в фуге образовались две равновеликие фазы⁷¹, со сходными по архитектонике началами, но во второй фазе – с новой темой. И если допустить такую возможность архитектурного «взаимодополнения» этих двух тем, то, посмотрев на проведения первой темы, предшествующие трем экспозиционным у третьей темы, мы увидим «достроенность» общей фигуры до символической буквы «М» в обращении (схема Г). В последнем разделе фуги она обретет свой прямой вид, приведенный в схеме «Б».

Схема А

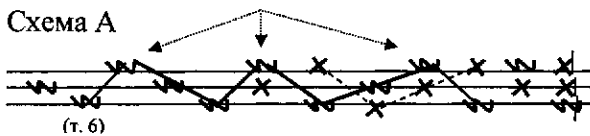


Схема Б

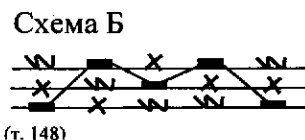


Схема В

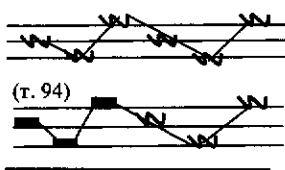
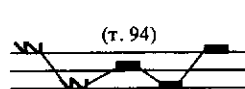


Схема Г



⁷⁰ Заметим, что экспозиционная «картинка» вступлений третьей темы представляет собой часть этой буквы «М»: либо в обращении, если сравнить ее с последними тремя проведениями, либо в ракоходе с обращением, если сравнить с первыми тремя.

⁷¹ Любое проявление двухчастности вызывает аналогию с общим двухчастным строением цикла и напоминает о правиле «отражения целого в части и части в целом».

Может быть, таким образом Бах говорит о существовании некоего кода, общего для контрастного материала и определяющего единство тематического «мира» данной фуги?

Развертывание формы в динамике выглядит весьма образно даже на уровне формы. После экспозиции первой темы, совместного звучания в главных тональностях первой и второй тем и их последующей разработки (*F-dur-B-dur*) – в главной тональности начинается реприза обычной двойной фуги промежуточного типа. Неожиданно ее течение **нарушается** появлением нового «героя» – третьей темы. И хотя после этого, как бы «по инерции», реприза первых двух тем продолжается, становится очевидным, что пройти мимо нового явления уже нельзя: третья тема постепенно входит в контакт с двумя предыдущими. Контакт этот сначала «трудный» (в первых двух проведениях третья тема деформируется: вместо чистой квинты в ее начале звучит уменьшенная), неустойчивый (проведения звучат в побочных тональностях), но постепенно новая тема «приспосабливается» к своим спутникам и постепенно же выявляет свою особую значимость: в трех последних соединениях она сочетается с ними, уже интонационно неизменяемая, в полной гармонии, обрисовывая границы своих «владений» звучанием в наиболее слышимых крайних голосах (два последних проведения). Первое и последнее из пяти соединений трех тем оказываются в прямой перестановке (бас опущен на октаву), будто Бах предлагает сравнить неустойчивое и устойчивое состояния главной темы при сходном расположении голосов. Логика становления этой формы вызывает образно-содержательные ассоциации с жизнью общества, историей, движением мысли, чувств... Развитие тематических «отношений» этой фуги будет прервано⁷² двумя следующими фугами, а затем продолжено и относительно завершено в фуге № 11.

Перейдем к рассмотрению тем и оригинальных процессов их развития, происходящих в этой форме.

Главная тема цикла оказывается в фуге № 8 **третьей**. Она предстает в новом ритмическом варианте: подхватывая идею «заполнения трезвучия» из тем в фугах № 5–7, она непропорционально изменяет ритм – появляются ровные четверти, трехзвучные мотивы, разделенные паузами⁷³. Тема, казавшаяся целостной, обнаруживает составленность из мотивов-вариантов, идущих то в прямом виде, то в обращении, то с фигурационными украшениями. Может быть, таким образом Бах хочет рассмотреть (показать) все интонационные детали темы и возможности их варьирования?

⁷² Не только «прервано», но и подхвачено: следующая фуга (№ 9) будет развивать одну из намеченных идей предыдущей фуги тем, что она будет фугой промежуточного типа.

⁷³ В музыкальной риторике эта фигура называлась «*suspiratio*» (вдох) и выражала она «чувства вздыхающей и стонающей души» [цит. по: 26, с. 30].

Особое значение имеют две другие темы. Эффект их появления – «внезапность», новизна. Однако в цикле «Искусства фуги» удивительнейшим образом действует принцип последовательного и непрерывного развития идеи, и для всякой «внезапности» можно найти скрытую подготовку в предшествующем материале. Возникающие связи постигаются аналитически: они прячутся в глубинах тематизма, в его мотивной составляющей. Интуитивно они воспринимаются и слушателем.

Так, хроматическая интонация **первой темы** готовится не только двумя интермедиями предыдущей фуги, последняя из которых непосредственно завершает ее, но и хроматическими элементами противосложений и интермедий ранее звучавших фуг (№ 3, 4). Основу темы составляют два звена секвенции, «сцепленных» хроматическим ходом, заключительное звено варьируется обращением и заменой кварты квинтой (*пример 33 а*).

Вторая тема, содержащая *В-А-С-Н*-комплекс в обращении с повторением звуков, включается в сквозную историю этого тематического образования, начало которой положено уже в фуге № 1. В пределах фуги № 8 она как бы заново рождается из различных форм терцовых опеваний, встречающихся в противосложениях и интермедиях первого раздела. Вуалируя *В-А-С-Н*-формулу, опевания присутствуют и в теме (см. три звена секвенции: *b-gis-a, a-fis-g, g-e-f*). *В-А-С-Н*-мотив в варианте обращения повторяется здесь дважды (с наложением двух звуков – см. *пример 33 б*). При ракоходном чтении получим прямое звучание *В-А-С-Н*-мелодии. Заключительный мотив этой темы представляет собой ракоходный вариант заключительного мотива главной темы цикла в обращении.

33. а

б

(H - C - A - B)

(H - C - A - B)

Главная опасность при сочинении двойных и тройных фуг – возможность распада формы на составляющие разделы, потеря единства целого. Организация тематического процесса в фуге № 8 в высшей степени по-

учительна в этом отношении⁷⁴: задачу объединения берут на себя противосложения и интермедии.

Первое же противосложение оказывается предвестием будущих тем: трехзвучное поступенное движение с паузами готовит третью тему, терцовые опевания, следующие далее (х), – вторую.

34.



Это противосложение в экспозиции проводится дважды, далее его вытесняет материал, который условно можно назвать предтечей *В-А-С-Н*-мелодии. Процесс ее становления напоминает фугу № 4: сначала – оборот опевания без хроматизации последнего звука⁷⁵ в прямом и обратном виде (пример 35 а, б), получение *В-А-С-Н*-контура в обращении (*cis-d-h-c*) с участием двух голосов (пример 35 в), далее – его фигура полностью в одном голосе – в интермедии (пример 35 г), активизация его первоначального вида – в конце раздела непосредственно перед вступлением второй темы – цели всей предыдущей «подготовки» (пример 35 д).

35. а



Весьма тонко показывает Бах то новое, что вносит эта фуга в историю «именного» комплекса по сравнению с фугой № 4: там он остался в планах «второстепенных» (противосложениях, интермедиях), в фуге № 8 он, вновь зародившийся в этих планах, повышает свой функциональный статус – образует тему, правда, пока в обращении. Прямой же вид этого мотива

⁷⁴ Особое внимание к этому моменту заметно и в многотемных фугах ХТК.

⁷⁵ Исходный интонационный материал здесь несколько иной, чем в фуге № 4 (ср. примеры 21 и 35, чтобы увидеть тончайшую интонационную работу композитора).

здесь по-прежнему «живет» в интермедиях. Его превращение в тему – ожидаемое событие, которое произойдет позже – в фуге № 11.

Та же забота о единстве материала очевидна и в противосложении к **третьей теме**: его элементы заимствованы из противосложения к первой теме (ср. *примеры 36 и 34*), распределены по голосам, причем в имитации терцовых ходов в нижнем голосе появляется повторение опеваемого звука – и это уже характерный элемент второй темы:

36.

The image shows a musical score for Example 36, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. There are several markings above the treble staff, including 'т. 94' and 'T3'. The bass staff features a prominent triplet of eighth notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Так новая в данной фуге третья тема (главная в цикле) входит в уже сложившуюся интонационную атмосферу. «Знакомый» материал контрапунктирующих с нею голосов, с одной стороны, оттеняет ее новизну, с другой – показывает предварительную подготовленность ее интонаций. Так создается общая интонационная атмосфера при столь контрастных темах.

Особую роль в достижении единства играют в этой фуге интермедии. Они представляют два разных типа развития, тематически оригинальнейшим образом скрепленного.

Первый из них – создан сквозной «историей превращений» того фрагмента противосложения к первой теме, в котором соединяются поступенный нисходящий ход и восходящие терции (в *примере 34* он отмечен буквой «у»). Он станет главным материалом интермедий, имеющих развивающе-связующий характер. В этом, казалось бы, фоновом плане – своя сквозная линия развития (интереснейшая работа на мотивном уровне), определенный сюжет «отношений».

Интонационное «действие» развивается здесь в направлении «выращивания» столь значимого в цикле мотива – *В-А-С-Н*. Сначала интермедии первого раздела (экспозиции первой темы) «исправляют» восходящие терции исходного мотива на нисходящие (этот «прамотив» готовит обращение мелодии *В-А-С-Н*, то есть направление движения во второй теме): см. *пример 37 а* (назовем его вариантом «а»). Во втором разделе материал чуть изменяется, улучшая метрическое положение этого прамотива (вариант «б» – *пример 37 б*): весьма заметно (в свободном голосе после двутактовой паузы) Бах показывает его сначала в противосложении к первому соединению двух тем. Далее появляется его обращенная форма («в»), намечающая прямой вид *В-А-С-Н*-мелодии, и мы становимся свидетелями разнообраз-

нейшей «борьбы» видов этого мотива (пример 37 в-е). В драматургически важные моменты формы (в предыктовой зоне перед появлением третьей темы и в интермедии, предшествующей контрапунктированию трех тем – примеры 37 д, е) устремленный вверх поток движения включает открытое звучание В-А-С-Н-комплекса. Между этими узловыми моментами (в десятой интермедии) прямой и обращенный вид этого комплекса встретятся на близком расстоянии (пример 37 ж). Далее правильный В-А-С-Н-мотив появится в одном из звеньев канонической секвенции (пример 37 з), а в последней интермедии – даже в увеличении (осуществляемом благодаря двукратному повторению каждого звука) – пример 37 и. Повторение же звуков и прямой вид В-А-С-Н-мелодии – предвестники будущей темы в фуге № 11. В целом, все мотивы с обращенным вариантом В-А-С-Н связываются непосредственно со второй темой данной фуги, а мотивы, имеющие прямой вид движения, устремлены «вперед» – к первой теме фуги № 11.

37.

а
т. 15

б
т. 42

в
т. 53

г
т. 71

д
т. 85

Каноническая секвенция, IV -7

(В-А-С-Н)
В-А-С-Н

37 (продолжение).

е

т. 140

б

е

б

е

(В-А-С-Н)

е

(В-А-С-Н)

е

б

б

б

ж

т. 109

(обращение)

В-А-С-Н

з

т. 164

В-А-С-Н

и

т. 180

В-А-С-Н

Каноническая секвенция IV -9

Таким образом, в интермедиях этого типа разворачивается своя «история», способствующая единству целого и служащая подготовке темы из будущей фуги.

Второй тип интермедий — это интермедии, активно развивающие материал первой и второй тем данной фуги посредством вычленения определяющих мотивов, наращивания количества звеньев в секвенциях, составляющих основу первых двух тем (пример 38 а, б), и даже третьей теме, в которой нет очевидных секвенций, Бах умудряется к началу добавить звено, вуалирующее ее подлинный контур (пример 38 в). Появление В-А-С-Н-мотива в обращении в этих интермедиях обусловлено цитированием второй темы, в состав которой он входит. Этот мотив и оказывается общим интонационным материалом в столь разных по характеру интермедиях, которые мы выше назвали «двумя типами».

Интермедии второго типа столь динамичны и активны, что Бах использует их материал для создания напряженности в наиболее важные мо-

38. а

т. 28

б

т. 113

в

т. 152

менты формы: в широкой предыктовой зоне, которая поглощает тоническое и сокращенное доминантовое проведения двух тем, — перед экспозицией третьей темы (т. 74–93), затем после нее (т. 114–124) и перед заключительными тоническими проведениями трех тем (т. 168–170). Внедрение материала темы в интермедии уже в значительной степени подготавливает активизацию этого метода развития в фуге № 11.

Другие «внешние связи» фуги № 8 тянутся и к фуге № 9: октавные скачки и нисходящее заполнение (неполное) видим в предпоследней интермедии (пример 39 а). Характерное четырехзвучное «вращательное» движение в объеме уменьшенной терции (т. 8, 163 и др. — примеры 34, 39 б) связывается с противосложением из фуги № 4. Из нее же цитируется мотив интермедии, который там видится «праосновой» мелодии В-А-С-Н (см. пример 21 а). В фуге № 8 предсказанное сбывается. Предлагая сравнить на расстоянии эти моменты, Бах типичным для подобных связей образом «во второй раз» усложняет изложение канонической секвенцией, и в первом же звене ее риспосты появляется «предсказанный» в фуге № 4 В-А-С-Н-мотив (пример 39 в). Трехзвучные элементы первой темы (они отмечены в примере 33 а) подготавливают мотивный материал темы в фуге № 10. Но главные связи, конечно, тянутся к фуге № 11, составляющей вместе с № 8 обрамление группы.

39. а

т. 174

б

т. 163

в

т. 165

(В-А-С-Н)

И последнее замечание о контрапунктической работе Баха с темами этой фуги. В соединениях двух и трех тем используется вертикально-подвижной контрапункт с октавным показателем. С позиций «контрапункта»

следующая fuga (№ 9), применяющая двойной контрапункт дуодецимы, оказывается сложнее по этому главному для цикла признаку: собственно «нарушение» логики в последовательности многотемных фуг (сначала тройная, а потом двойная fuga) как раз и свидетельствует о главенстве этого принципа.

ФУГА № 9

/«*Contrapunctus 9. a 4. alla Duodecima*»/

Эта fuga как будто вычленяет одну из идей, предложенных предыдущей тройной fugой, развивая ту ее часть, которая предшествовала появлению третьей темы, акцентируя момент взаимодействия двух тем. Образуется двойная fuga промежуточного типа. Главная тема цикла в ней оказывается второй, и звучит она, усиливая ощущение единства целого, в своем первоначальном мелодическом виде, но в ритмическом увеличении⁷⁶.

Первая тема – новая: стремительная, начинающаяся ярким скачком на октаву вверх, за которым следует гаммообразное прямолинейное низвержение-заполнение⁷⁷). Ее экспозиция с обычным тонико-доминантовым отношением тональностей⁷⁸, как вихрь, проносится «перед глазами». Очевидно, что это лишь пьедестал, предтеча важного события – появления главной темы цикла, переход к которой осуществляется Бахом как внезапный «поворот на сто восемьдесят градусов»: прерванный оборот – и в верхнем голосе на фоне уже «привычной» стремительно бегущей темы парит главная тема. Все дальнейшее организуют закономерности формы рондо в тональном плане: в последовательном ряду совместно звучащих тем чередуются главная тональность (рефрен) и иные тональности (эпизоды): *T, F-dur, T, D, T, S, T*. Если в предыдущей fugе были использованы только октавные перестановки тем, то здесь дается новый вид вертикально-подвижного контрапункта – двойной контрапункт дуодецимы⁷⁹. Привыкнув за время звучания экспозиции первой темы к тому, что ее начальным звуком является I ступень тональности, при перестановке в двойном контрапункте дуодецимы слух отмечает сочетание как бы двух тональностей. Объединяющей, определяющей

⁷⁶ Исполнители обычно сохраняют «скорость» движения главной темы цикла так, чтобы темы fugи № 1 и № 9 оказывались одинаковыми по абсолютному пульсу. В этом случае первая тема fugи № 9 играет очень быстро. Именно такое единство «облика» тем было, видимо, первоначально задумано Бахом: в автографе тема fugи № 9 была записана в тех же длительностях, что и в fugе № 1. Но в ОИ длительности были увеличены вдвое, в связи с этим, может быть, предполагалось и более медленное движение темы?

⁷⁷ Эти интонации готовились в предшествующих fugах (№ 4, 8), позже они «отзвучатся» в одном из противосложений fugи № 12 и в теме fugи № 13.

⁷⁸ Последовательность вступления голосов в ней такая же, как в fugе № 1.

⁷⁹ Различные числа показателя дуодецимы в вертикально-подвижном контрапункте свидетельствуют о различном расстоянии удаления мелодий друг от друга в производном соединении: при $Iv = -18$ расстояние на октаву шире, чем при обычном контрапункте дуодецимы при $Iv = -11$, а при $Iv = -25$ – шире на две октавы.

щей становится тональность главной темы цикла, и первая тема звучит «на уровне» ее V ступени⁸⁰:

40. а

б

в

T₂ Iv = - 18

T₂ Iv = - 25

Сначала такая перестановка применяется во всех «эпизодах», но потом проникает и в «рефрен» (предпоследнее проведение в главной тональности). Последнее проведение тем возвращает первоначальное расположение голосов относительно друг друга, но они сближаются на октаву (Iv = -7 при прямой перестановке).

/Фуга № 9/

T D T D T F-dur T D T S T

(D-VI) (Iv = -18) 0 -18 -25 -18 -7

Конечно, темы этой фуги контрастны – по характеру движения, ритму, дыханию... Но присмотревшись внимательно, можно заметить общие интонационные обороты, сопоставляемые в прямом и обратном виде как в главной теме цикла, так и в первой теме фуги № 9 (см. пример 41 а, б). Структура тем, несмотря на внешнее различие, имеет некие соответствия: скачку на квинту и заполнению трезвучием в главной теме цикла «отвечает»

⁸⁰ Рассмотренная отдельно первая тема в момент контрапунктирования звучит как бы в лидийском *C-dur* – в первом «эпизоде», в минорных проведениях – это уровень доминанты в гармоническом мажоро-миноре.

41. а

б

в фуге № 9 скачок на октаву с заполнением, а отмеченные общие мотивы усилены во второй из сравниваемых тем секвенционным повторением.

Противосложения в этой фуге, в целом неудержанные, содержат тем не менее в первом такте повторяемый почти везде (исключение – первое и последнее проведения контрапунктирующих тем) материал, звучащий и в последнем такте начальной темы⁸¹ (в дальнейшем будем называть его «постоянным»). Этого и некоторых мелких оборотов, взятых из темы, достаточно, чтобы движение было одновременно и фоновым и единым с нею. Однако, несмотря на тип «общих форм движения», отдельные моменты противосложений оказываются довольно значимыми: они содержат интонационные связи с другими фугами цикла⁸². Так, ближе к концу фуги № 9 появляются предвестия начальной интонации первой темы следующей фуги (*пример 42 а, б*) и еще раз – в заключительных тактах фуги (см. *пример 9 з* в главе 1); в одном из противосложений (*пример 42 в*) букет ассоциаций оказывается особенно разнообразным: начало и конец – это упоминавшийся «постоянный» мотив данной фуги, между ними – цитата из только что звучавшей фуги № 8, далее «квартвовый мотив» – лейтмотив многих фуг, затем фрагмент из интермедии фуги № 1. Обратим внимание на повторение мелодически одинаковых оборотов в разном ритме (в примере один из них отме-

42. а т. 104

б т. 124

в

⁸¹ Рисунком поступенной мелодии он связан и с заключительным мотивом главной темы цикла.

⁸² Такие ассоциации возможны, как говорилось, благодаря особой узнаваемости мотивов и небольшому их количеству в цикле.

чен волнистой линией, другой – двойной): пропорциональное увеличение и уменьшение напоминает тематическую работу в фугах № 6 и 7.

Материал противосложений, который выше был назван «постоянным», используется и в интермедиях. Вместе они создают некий единый фон для оригинальных событий, происходящих в тематическом плане. Отмеченный материал (*пример 43 а, б*) излагается имитационно (1–3 интермедии), в третьей интермедии ему предшествует каноническая секвенция в двойном контрапункте ноны⁸³, интересная своим редким показателем (*пример 43 в*); в четвертой интермедии «постоянный мотив» сам образует каноническую секвенцию при $Iv = -7$ (*пример 43 г*); в пятой интермедии этот материал, данный в обращении⁸⁴, становится фоном для канонической секвенции с квартовым лейтмотивом цикла, интонационно самым ярким моментом в фоново ровных интермедиях (*пример 43 д*); в седьмой – фоном для канонической имитации (*пример 49 ж*). Во всех интермедиях так или иначе (обычно ближе к концу, в имитации) появляется удвоение – параллельное движение терциями и секстами (контрапункт, допускающий удвоение): см. т. 32, 43, 58, 88, 98, 109, 115. В двутактовой шестой интермедии этот принцип проявится особенно наглядно (*пример 43 е*). Моменты удвоений⁸⁵ подготавливают расцвет этого вида контрапункта в следующей фуге.

Впервые появившись на грани, отделяющей экспозицию первой темы от всего последующего, интермедии в дальнейшем разделяют проведения контрапунктирующих тем, подчеркивая их самостоятельность, «несливаемость» в группы. Эту «отдельность» делает особенно очевидной седьмая, самая протяженная (12 тактов) интермедия, препятствующая объединению трех последних проводений в некую «репризу». В целом, развитие интермедий подчинено логике постепенного усложнения, и эта интермедия по строению оказывается даже трехчастной: сначала идет каноническая имитация на фоне «постоянного» элемента (в *примере 43 ж* она отмечена буквами *abc*), середина – двойная имитация в обращении (на том же материале), затем «реприза» – возвращение первоначального направления движения в «постоянном» элементе, а на его фоне – любопытное двухголосие, напоминающее фокусы стретты и терцовых переключек в фуге № 4 (*пример 43 з*). В последних тактах фуги на фоне «постоянного» мотива фуги № 9 предвестием темы следующей фуги звучит ее начальный мотив (в обращении), особо выделенный предшествующими ему яркими интонациями – скачками мелодии на уменьшенную септиму и тритон.

⁸³ Употребление этого показателя устанавливает связь данной фуги с фугами № 1 и 4.

⁸⁴ Еще один раз в обращении он встретится в середине последней интермедии (т. 112–115).

⁸⁵ Удвоение, длящееся один такт, имеет и первая тема (т. 24), она же – в момент контрапунктирования двух тем (т. 51, 65, 79), удвоены три или четыре звука из всей темы – в тактах 91, 122.

43. *a*  *б* 

в 

г 

д 

е 

ж 

з 

и 

Таким образом, fuga № 9 имеет разнообразные интонационно-тематические и структурные связи с другими фугами цикла. С точки зрения «контрапункта» она, будучи сложнее предыдущей и проще следующей, логично вписывается в данную Бахом последовательность фуг.

ФУГА № 10

/«*Contrapunctus 10. a 4. alla Decima*»/

По типу Десятая fuga – двойная с раздельной экспозицией тем. Если в цикле действует принцип «следующая fuga сложнее предыдущей», то, очевидно, двойные fugи с раздельной экспозицией Бах считал более сложными, чем двойные промежуточного типа. В соотносимых парах – Восьмая и Одиннадцатая, Девятая и Десятая – первой оказывается fuga промежуточного типа, второй (следовательно, более сложной) – fuga с раздельной экспозицией. Это и понятно: единство, цельность в форме, где каждая тема самостоятельна и имеет «центробежные» тенденции развития, – более трудная композиционная задача.

На первый взгляд, эта fuga отличается от предыдущей только лишней самостоятельной экспозицией, с момента же соединения тем здесь – такой же, как и в fuga № 9, рондообразный тональный план проведений. Усложнение достигается применением различных показателей вертикально-подвижного контрапункта (в то время как в Девятой был использован только один – дуодецимы) и контрапункта, допускающего удвоение.

На самом деле все обстоит совсем иначе – и в драматургической логике применения сложного контрапункта, и в особенностях общего развития материала.

Начнем наблюдение с экспозиции первой темы. По установившейся в этой группе fug инерции, ею является новая тема. Сначала кажется, что ее протяженность – два с половиной такта (верхняя скобка в *примере 44 а*), однако постепенно выясняется, что тема регулярно повторяется в объеме трех с половиной тактов (см. пунктирную скобку в том же *примере*). Продолжение содержит движение мелодии в диапазоне септими, и это создает ассоциации и с темой fuga № 5, и с вариантом темы из fuga № 4⁸⁶, то есть новая тема вписывается в цикл, будучи подготовленной определенными интонационными деталями. И данная деталь – не единственная.

Оригинальный ритмо-мелодический рисунок темы (трехзвучные мотивы с паузами) напоминают дыхание главной темы цикла в fugaх № 8 и 11. Первый из мотивов необычно начинается – с VII ступени гармонического минора, второй повторяет его в обращении. Здесь в чистом виде проявляется то противостояние прямого и обращенного видов движения на мотивном уровне, которое скрытым образом присутствует в вариантах главной темы цикла и в первой теме fuga № 9.

⁸⁶ В fuga № 5 это движение не входило в собственно тему и само являлось «отзвуком» запомнившегося по предыдущей fuga варианта темы. Но и такие мелкие слуховые ассоциации имеют значение для интонационного единства цикла.

Бах интересно «играет» этими мотивами: когда тема в третьем проведении проходит в обращении, мотивы сохраняют «названия звуков», но меняются местами (пример 44 б):

44. а

б

По мелодическому составу (секунда + кварта) основной мотив этой темы «выведен» из начального мотива темы в фуге № 8. Однако теперь этот мотив (по сравнению с темой Восьмой фуги) сначала звучит в обращении, а потом в прямом движении (в фуге № 8 он секвенционно проводился в одном виде). Направление его движения в фуге № 10 «предсказывает» вариант первого мотива той же темы в следующей фуге. Так, сопоставляя оба вида мотивов, эта тема связывает варианты одной темы из крайних фуг группы:

45.

№ 8

№ 10

№ 11

Экспозиция первой темы весьма необычна. Хотя она невелика по протяженности (22 такта из общего числа тактов фуги – 120⁸⁷), полифонические события в ней более насыщенные и сложные, чем в предыдущей фуге с ее традиционным экспонированием темы.

С самого начала эта экспозиция имеет неустойчивый, **разработочный** характер. Она состоит из трех стреттных групп с сокращающимся расстоянием между вступлениями тем ($2\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$ т.), напряжение звучания в них последовательно возрастает. Первая группа (альт–тенор) необычна тонико-субдоминантовым соотношением темы и ответа, неожиданным после ставших привычными для слуха тонико-доминантовых отношений⁸⁸. (В цикле этот субдоминантовый ответ готовит подобное явление в зеркальных фугах.)

⁸⁷ В «классической» фуге с отдельной экспозицией тем – фуге *gis moll* из второго тома ХТК – экспозиции и развитию первой темы отведено 60 тактов из 143-х.

⁸⁸ До этой фуги тональность субдоминанты в цикле встречалась только в разработочных или репризных разделах.


Во второй стреттной группе (бас–сопрано) темы идут в обращении. Этот вид темы оказывается тонально зыбким, модулирующим, причем довольно необычно – последним поступенным мотивом (см. пример 44 б и 46 а). Третья стретта объединяет оба вида темы⁸⁹ (пример 46 б). Сравнивая стретты, можно отметить в них использование весьма сложной техники: взаимодействия обратимого, вдвойне-подвижного и неполно обратимого контрапунктов.

46. а  т. 8

б  т. 14

Общее впечатление – неустойчивость и напряженный поиск-блуждание. Устойчивость, точка опоры обретается только в момент вступления второй темы: ею оказывается главная тема цикла в том ее варианте, который звучал в фуге № 5⁹⁰. Обычная для многотемных фуг интонационная подготовка следующей темы в пределах раздела предыдущей есть и здесь: отдельные фрагменты мелодии и ритма встречаются в голосах, контрапунктирующих стреттам:

47. а  т. 7

б  т. 15
ритмич. непропорц. вариант

Экспозиция второй темы более традиционна: две пары тонико-доминантовых проведений (сопрано – тенор, бас – альт), каждая из которых – «широкая стретта» (со «знакомым» расстоянием в три такта). Здесь можно отметить два интересных для единства цикла момента: фоновая мелодия, звучащая при первом появлении темы, – цитата-предвестие будущей второй темы Заключительной фуги; фрагмент сокращенного («не состоявшегося») ответа, вступающего стреттно, заполняющего регистровый и временной промежуток до «настоящего» ответа (альт, т. 24 – пример 48 а), демонстрирует интересное явление: при чтении его слева – направо и наоборот шесть первых звуков образуют начало темы в прямом и обращенном виде (при

⁸⁹ Точность интервала между мотивами в прямом виде темы нарушена (второй мотив звучит на секунду ниже), в результате образуется октавная имитация мотива *b-a-d* между темами разных видов – очевидное баховское «указание» на перекрестное сходство составляющих темы мотивов.

⁹⁰ Как видим, по варианту главной темы первая из двойных фуг связана с первой группой фуг, а вторая – со второй группой.

сохранении мелодической линии ритм, конечно, непропорционально изменяется). С такими фокусами мы тоже встретимся в Заключительной фуге.

Противосложение к ответу (см. *пример 48 б*) – весьма значимое: первые полтора такта производны (в ритмически непропорциональном виде) от первой темы фуги № 9, вторая его половина в дальнейшем будет столь необычно самостоятельно развита, что о ней позже пойдет особый разговор. В целом противосложение не удерживается: в голосах, сопутствующих темам, преобладает материал заключительного мотива из главной темы цикла в прямом и обращенном виде, ставший почти нейтральным по значению из-за постоянного присутствия во всех фугах цикла.

48.

а

т. 22

из № 9

б

т. 26

Важнейшим моментом этой фуги становится соединение двух экспонированных отдельно тем и дальнейшее развитие их отношений. На первый взгляд кажется, что с этого момента фуга № 10 повторяет принцип предшествующей ей фуги: рондообразное чередование главной тональности с иными присутствует и здесь (*T, D, T, F, T, B, T*) и занимает, как и в предыдущей фуге, большую часть формы (соотношение тактов до и после начала контрапунктирования здесь – 43 – 78, а в фуге № 9 было 34 – 96).

Однако новшества, вносимые в фугу № 10, совершенно изменяют ее драматургию. Фуга № 10 отличается от предыдущей разнообразнейшей игрой уровнями проведения тем, то есть применением **различных видов** двойного контрапункта, а также введением очередного нового вида контрапункта – допускающего удвоение⁹¹. В фуге № 9 игра «уровнями» была ограниче-

⁹¹ Прием полного удвоения готовится в этой фуге постепенно: сначала удваиваются отдельные звуки темы, короткие мотивы в интермедиях. Полное удвоение тем появляется в разделе их контрапунктирования: сначала секстами удваивается главная тема цикла (вторая в данной фуге), далее два раза удваивается в терцию первая тема, и в заключительном проведении – обе темы: первая – в терцию, вторая – в дециму, но один из ее голосов фигурационно варьирован (см. *пример 49 ж*). Драматургия удвоений в этой фуге заставляет вспомнить похожее «вызревание» этого вида контрапункта в фуге *g-moll* из второго тома ХТК.

на использовании двойного контрапункта дуодецимы, и, главное, в ней исходным состоянием и постоянным рефреном (за одним исключением) был тот вид соединения, при котором темы находились по уровню «в одной тональности», а перестановки в контрапункте дуодецимы присутствовали в эпизодах (и только в одном из рефренов в качестве исключения).

В фуге № 10 используется противоположная драматургическая логика: состояние проведения «в одной», причем в главной, тональности здесь достигается, и делается это весьма постепенно. Темы тонально «находят друг друга» лишь в предпоследнем (т. 85–89) и в последнем рефренах (тонических проведениях тем). Одновременное звучание разноуровневых тем (то есть таких, которые, будучи рассмотренными отдельно, принадлежат разным тональностям) подчиняется объединяющей тональности, и определяется она главной для цикла (второй) темой фуги. Рондо в тональном плане создается здесь закономерным чередованием именно объединяющих тональностей. Следующий пример (49) иллюстрирует моменты контрапунктирования тем. Тональные уровни выписаны справа, «объединяющая» тональность подчеркнута.

49.

a T₂
т. 44
d-moll
g-moll

б
т. 52
F-dur
a-moll

в
т. 66
B-dur
d-moll

г
т. 75
d-moll
F-dur
B-dur

д
т. 85
d-moll
B-dur
d-moll

е
т. 103
B-dur
g-moll
Es-dur

жс (T₂)
т. 115
F-dur
d-moll
B-dur
d-moll

Эта fuga в заглавии имеет указание на «контрапункт децимы». Действительно, данный вид контрапункта ($Iv = -9, -16$) присутствует во всех соединениях, за исключением двух мажорных (пример 49 *г* и *е*), и это вносит некоторые коррективы в понимание формы.

Однако приведем сначала полную схему этой fugи (в разделе контрапунктирования тем под строкой подписывается обозначение объединяющей тональности /*T, D, F, B*/, высотные уровни тем указываются ниже через косую черту, еще ниже выписаны показатели вертикально-подвижного контрапункта).

/Fuga № 10/

The image shows two systems of musical notation for Fuga No. 10. The first system has two staves, T₁ and T₂, with notes and rests. The second system also has two staves, T₁ and T₂, with notes and rests. Below the notation is a table of tonalities and intervallic levels.

<i>T</i>	<i>D</i>	<i>T</i>	<i>F-dur</i>	<i>T</i>	<i>B-dur</i>	<i>T</i>
<i>d/g</i>	<i>F/a</i>	<i>B/d</i>	<i>d/F/B</i>	<i>d/B/d</i>	<i>B/g/Es</i>	<i>F/d/B/d</i>
<i>Iv: 0</i>	-16	-16	0,+5	-16,-18	+5,+7	0,-2, -9,-11


За внешней картиной рондообразного чередования тональностей (*T, D, T, F* и т. д.) в той части формы, которая посвящена контрапунктированию двух тем, протекают несколько иные внутренние процессы, чем в предыдущей fugе. Три первых проведения (*T, D, T*), обычные для репризы двойной fugи в тональном отношении, объединенные использованием контрапункта децимы ($Iv = -16$), составляют в форме рондо первый раздел – рефрен. Эпизодами оказываются проведения тем в *F-dur* и *B-dur*, не использующие этот вид контрапункта; в двух следующих рефренах (главная тональность) он возвращается.

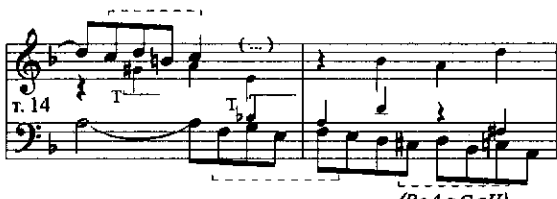
Fугами *gis-moll* из ХТК и № 9, 10 из «Искусства fugи» Бах показал, что раздел контрапунктирования тем, заключающий двойные fugи, может быть разнообразным по форме: здесь и сонатность (в первой из названных fug), и рондо, проявляющее свои черты по-разному (в fugе № 9 яркое чередование-сопоставление тональностей /*T-F-dur*/ – с самого начала, в fugе № 10 есть некоторое «пребывание» в главной тональной сфере /*T, D, T*/, после

которого уже появляются тональные контрасты, вносящие в форму черты рондо).

Однако это «пробывание в тональности» в фуге № 10 хорошо смотрится лишь на схеме. Реальное совместное звучание тем не обладает такой тональной определенностью: оно постоянно переливается от устоя к устоя, вибрирует, скользит... Вся фуга становится неким «сквозным тональным развитием», «ходом», ведущим к «опоре», которой лишь частично оказываются последние тонические проведения тем данной фуги, но главным образом – ею становится следующая фуга. Для достижения такого эффекта в качестве первоначального соединения Бах избирает не устойчивый вариант, которым могло бы быть соединение двух мелодий в одной, главной тональности (увидеть его можно, вычленив двухголосие бас–альт из *примера 49 ж* или бас–сопрано из *примера 49 д*), а тонально «зыбкий» вариант соединения тем, разных по высотному уровню (T/S).

Той же цели служат и постоянно обновляемые (неудержанные) противосложения и интермедии. При всем разнообразии материал противосложений, конечно, не случаен. Характерность рисунка мотивов «работает» на создание ассоциаций и в рамках цикла в целом, и на единство материала данной фуги. Так, в первом же противосложении первой темы узнается мотив из кульминационной интермедии фуги № 1 (*пример 50 а* ср. с *примером 3 е*); в противосложении последней стретты – «праоснова», а затем и правильная форма лейтмелодии B-A-C-H в обращении (*пример 50 б*), появляющаяся, кстати, сразу после интермедии, в верхнем голосе которой эта «праоснова» напоминалась (*пример 51 а*). Все это – «эхо» сюжета, который был одним из ведущих в фугах № 4 и 8. Главное же событие в противосложении второй темы – рождение нового материала, который будет особым образом развит в интермедиях.

50. а 

б 

Интермедийный план этой фуги значительно сложнее, чем в предыдущей: если в фуге № 9 он был внутренне единым по материалу (при появлении какой-либо яркой интонации сохранялся постоянный фон), то главной в фуге № 10 можно назвать тенденцию к разнообразию, приводящую к проявлению черт рондо в самом чередовании интермедий и тематических прове-

дений⁹². Тонкие, динамичные отношения связи, повторности, обновления идут здесь в живом процессе сквозного развития.

Ряд интермедий развивает материал поступенного движения, происхождением своим связанного с заключительным мотивом главной темы цикла. В первой из них (пример 51 а) – сразу технически сложный вид развития: каноническая секвенция 1-го разряда, причем при изменении шага можно увидеть соседство двух показателей ($Iv = -9$ и -11), которым предсказывается разнообразие показателей в будущем развитии. Более активное четырехголосное имитирование с удвоением – во второй и шестой интермедиях (пример 51 б, в). Из этого же материала в третьей интермедии образуется «нарочито» неточная каноническая секвенция 1-го разряда⁹³ (пример 51 г), а в четвертой интермедии – неточная лишь в одной детали каноничес-

51.

а

б

в

г

⁹² «Рефреном» становятся в таких случаях проведения темы, «эпизодами» – интермедии.

⁹³ Ассоциации здесь – с фугой № 4 с ее иногда «чуть неточными» бесконечными канонами, в которых одна мелодическая линия «закруглена», а другая – «прямолинейна», а так же с фугой № 3, из третьей интермедии которой (т. 26–28) цитируется материал нижнего голоса (с трелью).

51. (продолжение).

д

и. 4
т. 48

е

и. 8
т. 98

кая секвенция 2-го разряда (*пример 51 д*), которая, забегаем вперед, в восьмой интермедии «дозреет» до точной (*пример 51 е*), и само это «дозревание» передает ощущение пространства и времени в развивающемся процессе.

Как видим, единство интермедийного плана создается привычным в цикле образом, но это только одна сторона процесса: общая ситуация здесь значительно сложнее.

Уже в конце третьей интермедии, а затем и в конце четвертой появляются краткие вкрапления «инородного» материала (*пример 52 а, б*). Здесь он незаметен и «осторожен» (фрагментарен, неточен), но в пятой интермедии он развернется в полную силу. В имитируемой во всех голосах двутактовой мелодии (*пример 52 в*) узнается материал противосложения ко второй теме, отмеченный пунктиром в *примере 48 б*. Вступающие в кварто-квинтовых отношениях голоса (от звуков *е, а, д, г*) заполняют регистры от большой до верхних звуков второй октавы, образуют своего рода фугато внутри фуги, и тема его претендует на роль третьей темы фуги: ведь она имеет отдельную экспозицию!

Но тут же находятся и другие претенденты на самостоятельность и значимость: в седьмой интермедии развивается «новый» материал – из противосложения к первой теме (*пример 52 г*), а в восьмой – действительно новый материал (*пример 52 д* – короткий мотив, имитируемый во всех голосах, видится предвестником мелодической фигуры из будущего Канона в октаву). Активизация соперников заставляет «претендента на роль третьей темы» умерить свои притязания. В девятой интермедии происходит постепенное свертывание этой несостоявшейся «темы»: после одного целого проведения звучат все сокращающиеся ее фрагменты (*пример 52 е, ж*). Завершается эта линия удивительнейшим образом: в заключительном проведении тем тот же фрагмент оказывается... в верхнем голосе, который фигурально удваивает главную тему (см. *примеры 52 з и 49 ж*). «Претензий»

больше нет: полное подчинение, растворение в главной теме. Удивительной образностью обладает здесь сам тематический процесс!

Главное в этой истории – создание предпосылки **тройной фуги**, тенденции, развитие и осуществление которой – в следующей далее фуге.

52. *a* т. 42



б т. 50



в т. 58



г и. 7 т. 79



д и. 8 т. 89



е т. 109



ж т. 116



з т. 116



ФУГА № 11

/«*Contrapunctus 11. a 4*»/

Завершает третью группу цикла тройная фуга с отдельной экспозицией первых двух тем и экспонированием третьей в контрапункте со второй:

по сравнению с фугой № 8 в начале прибавилась самостоятельная экспозиция еще одной темы.

Эта fuga является заключительной для первой «большой» части цикла, кульминацией и целью ее развития в направлении усложнения. Относительно замыкающий характер фуге придает возвращение прямого вида главной темы, однако варьированный вид ее («с заполненным трезвучием», «с паузами») свидетельствует о том, что это еще не «реприза цикла», а лишь очередная ступень развития, что «действие» продолжается. В самой же третьей группе репризность и замкнутость проявлена более очевидно благодаря возвращению к темам фуги № 8. Но изменение их последовательности приводит к образованию композиции, совсем иной по содержанию и драматургии. Таким образом, сосуществуют тенденции репризности и поступательности развития, ощутимы и функция обрамления, и значительное обновление в «правой части рамы», порождающее ожидание продолжения.

Роль синтеза осуществляется этой фугой столь очевидно, что внимание композитора к этому моменту не вызывает сомнения. Так, архитектоника экспозиции первой темы (порядок вступления голосов) подобна фуге № 1 цикла; контрэкспозиционные отношения в обращении напоминают фугу № 5; начало экспозиции второй темы после глубокой каденции-остановки, завершавшей предыдущий раздел, аналогично соответствующему моменту фуги № 8; fuga № 11 включает, кроме того, целые разделы в обращении, воспринимающиеся как цитаты из фуги № 8. (О других проявлениях синтеза – далее, попутно с анализом.)

В целом fuga № 11 по сравнению с предыдущими (и с фугой № 8 в том числе) производит впечатление более сложной по развитию и взаимодействию тем, напряженной и насыщенной, концентрированной и более масштабной. А между тем количество тактов в ней на четыре меньше, чем в соответствующей ей фуге № 8. Как же достигается такой эффект? Перейдем к анализу.

Хотя известно, что темы фуги № 11 – те же, что и в фуге № 8, но во второй раз взятые в обращении, требуется уточнение относительно *В-А-С-Н*-темы. Третья тема фуги № 11, действительно, кажется обращением второй темы из фуги № 8, скрывавшей монограмму *В-А-С-Н* (пример 53 а): она сохраняет ритм, идею троекратных репетиций последнего звука в секвенционно повторяемом мотиве, из нисходящей становится восходящей, но на самом деле она не является результатом простого вертикального обращения. Точное обращение темы из фуги № 8 должно выглядеть так, как показывает пример 53 б: в начале – восходящая терция, затем – нисходящая секунда и т. д. Тема фуги № 11 (пример 53 в⁹⁴) «производится» из своего прототипа

⁹⁴ Ее полный объем см. в примере 54 а, в.

иначе: она делится на два элемента – секвенционно повторяемый (*B-A-C-H*) и заключительный мотивы, и каждый из них, сохраняя положение в теме, излагается ракоходно. Скрытый в теме фуги № 8 комплекс *B-A-C-H* становится явным: он начинает тему.

Для удобства дальнейших ссылок обозначим получившиеся варианты буквами «а», «б» и «в» в соответствии с этим примером.

53. № 8


а 

б 


в 

Третья тема в этой фуге неопределенна по протяженности: ярко характерное четырехзвучное ядро секвенционно повторяется два, три, пять и более раз. Пожалуй, исходный объем темы определяют первое и третье ее проведения (см. пример 54 *а, в* – первая скобка), включающие четыре звена секвенции мотива *B-A-C-H* и заключительный мотив, по мелодическому рисунку выведенный из заключительного мотива главной темы (в дальнейшем он может варьироваться или не сохраняться), второе проведение экспозиции показывает, что продолжительность темы может изменяться (пример 54 *б*).


54. т. 89 1 2 3 4

а 

т. 90 *B - A - C - H*

б 

т. 93

в 

Конечно, «лицо» темы представляет ее секвенционно повторяемый мотив. Поскольку тема эта столь значима (*В-А-С-Н!*), рассмотрим «через увеличительное стекло» игру ее различных форм, переходы которых, восхитительные для визуального наблюдения, может быть, улавливаются слухом как некое устремление звукового потока то вверх, то вниз в подвижном разнообразии. Теперь все эти формы определенно связываются в сознании собственно с «именной» темой.

Во взаимоотношениях мотивных форм в фугах № 8 и 11 действует любопытная закономерность: в фуге № 8 нет ни одного проведения интересующей нас темы в вертикальном обращении (то есть в форме *б*); в фуге № 11 также нет ни одного проведения ее темы (то есть формы «*в*») в правильном обращении. Как же образуются каскады секвенций, устремленных то вверх, то вниз? Оказывается, в фуге № 11 Бах использует для нисходящего («обращенного») движения форму «*а*», заимствованную из фуги № 8, а для восходящего – либо свою исходную форму («*в*»), либо форму «*б*» – обращение темы фуги № 8.

Последовательность сменяющих друг друга вариантов может быть различной: в *примере 54 в* видим, как восходящую форму «*в*» сменяет нис-

55.

The musical score for Example 55 consists of five variations of a theme, labeled *a*, *б*, *в*, *г*, and *д*. Each variation is written in a grand staff (treble and bass clefs) in G minor. Variation *a* (measures 144-146) shows the theme in its original form. Variation *б* (measures 129-131) shows the theme inverted. Variation *в* (measures 152-154) shows the theme in a different voice. Variation *г* (measures 117-119) shows the theme in a different voice. Variation *д* (measures 164-166) shows the theme in a different voice.

ходящая форма «а», в *примере 55 а* – наоборот. Очень динамично и подчас драматично звучит смена форм, сочетание в одновременности прямого и обращенного вида мелодии, удвоение (*пример 55 б, в, г*); иногда тесно переплетаются все три мелодические формы (*пример 55 д*).

Такое объединение форм не только устанавливает связи обрамляющих группу фуг, но показывает преемственность развития, выходящего за пределы одной фуги и продолжающегося фугой, составляющей с нею пару.

Разнообразная тематическая работа в фуге № 11 была подготовлена в интермедиях фуги № 8, но в них развивался материал, предвещавший будущую тему *В-А-С-Н* (в соответствующих «общих формах движения», в секвенциях кое-где мелькал контур знакомого мотива), а теперь разработке в различных видах движения подвергается материал уже сложившейся темы⁹⁵. Третья тема оказывается самой активной: ею наполняются все голоса как по вертикали, так и по горизонтали, с момента ее вхождения в фугу тематизируются (почти исчезают) интермедии. (В схеме, приводимой ниже, такие интермедии «прикрыты» сверху скобками и их материал указан.) Изложение и интонационность третьей темы создают впечатление огромной тематической концентрации; но в арсенале этой фуги есть и другие «контрапунктические хитрости» – стретты, одновременное звучание прямого и обращенного видов темы, тройной вертикально-подвижной и обратимый контрапункты... Полифонически эта фуга очевидно венчает первую вершину сложности в цикле.

Приведем схему и рассмотрим композицию этой тройной фуги.

Для обозначения тем, переходящих из фуги № 8, используем те же символы; сокращенные и удлиненные варианты темы *В-А-С-Н* в интермедиях обозначаем символом той же темы («крест»), но делаем его более тонким (символ ✕ соответствует мелодической форме «а», заимствованной из фуги № 8, символ ⚡ – форме «б»⁹⁶). Номера тактов выставлены в моменты главных «событий» фуги под строчками (см. след. стр.).

В крупном плане фугу можно разделить на две части (89 и 95 тактов): до появления «всепроникающей» *В-А-С-Н*-темы и после него⁹⁷.

В первой из них симметрично противопоставлены разделы с изложением первых двух тем в прямом виде и в обращении (масштабное равенство не соблюдается):

⁹⁵ Отметим еще раз проявление закономерности: некий метод работы применяется в тематическом плане после того, как он был опробован в интермедиях.

⁹⁶ Мелодически первый из них начинается нисходящей терцией, а второй – восходящей, что и отражает направление стрелок в символе этих тематических элементов.

⁹⁷ Кстати, число тактов части, посвященной изложению и развитию *В-А-С-Н*-темы (95) суммой цифр равно «14», а это, как известно, «баховское» число (однако, о числовой символике – позже).

$T_1, T_2 \leftrightarrow \perp_2, \perp_1$
 27, 29 \leftrightarrow 14, 18
 ТАКТОВ

/Фуга № 11/

Раздел с темами в обращении в целом (\perp_2, \perp_1) становится некой «вариацией» на расстоянии для фуги № 8: здесь, в фуге № 11, темы первой в группе фуги звучат в своем исходном виде. Разделы, излагающие первую тему ($T_1 \dots \perp_1$), выглядят как рассредоточенные экспозиция и контрэкспозиция в обращении⁹⁸, обращение же второй темы идет сразу за ее экспозицией, причем обращается не только тема, но и противосложение. Его характерная мелодия (хроматическое целеустремленное восхождение – см. « Π_1 » в *при-мере 56 а*, а в схеме – принятый для обозначения противосложений символ)

⁹⁸ Вспоминается «предсказание» этого явления в фуге № 5, в которой первая часть состояла из подобных разделов, шедших последовательно. Устанавливая преемственные связи, вступления темы в этом разделе фуги № 11 повторяют в обращении архитектурный план экспозиции фуги № 5.

рядом со «знакомой» темой сразу привлекает внимание. Но как каждое важное событие, Бах подготавливает заранее появление этого нового «лица» хроматическим движением в одном из голосов (*пример 56 б*). Материал яркого противосложения не только постоянно контрапунктирует с темой (в том числе в разделе обращения – *пример 56 г*), но проникает в интермедии, однажды излагается стреттно (*пример 56 в*); его поддерживает и родственный ему хроматический «ход», который в *примере 56 а* и в схеме обозначен как «П₂». Все это превращает нового «героя» в претендента на функцию темы.

56. а

т. 27 T₂

б

т. 25

в

т. 54

г

T₂ (в обращ.)

т. 57

P₁ (в обращ.) P₂

В дальнейшем этот материал сходит со сцены: его история заканчивается (о нем лишь изредка напоминают фрагменты хроматического движения). Конечно, он не «дотянул» до значения самостоятельной темы, не стал участником совместного звучания ведущих тем в конце фуги. Тем не менее появление этого противосложения сыграло важную драматургическую роль в осуществлении тех скрытых связей, которые способствуют созданию ощущения процессуальности в разворачивающемся «перед глазами» действии. Этот элемент фуги создал тенденцию к образованию четверной фуги, а это значит, что такая фуга обязательно в дальнейшем должна в цикле появиться (и произойти это должно было в неоконченной Заключительной фуге). Кроме того, этим противосложением решается и другая драматургическая задача: раздел, в котором повторяется в обращении не только материал второй темы, но и ее противосложений (обратимый контрапункт), оказывается ступенью, непосредственно подводящей к следующей далее в цикле группе зеркальных фуг с их обращением всех голосов фуги.

Удивительным образом Бах сочетает в этой заключающей группу фуге проявления синтеза по отношению к предыдущему материалу и подготовку непосредственно следующего. Эта подготовка начинается с первых тактов фуги № 11.

Открывающая фугу тема представляет тот ритмически непропорциональный вариант главной темы цикла, который появился в фуге № 8, но теперь он, взятый в обращении, восстанавливает в теме прямое направление движения. Если в фуге № 8 идея ритмически непропорционального изменения не акцентировалась, а была просто «объявлена» самим видом темы, то в фуге № 11 к этому виду варьирования композитор привлекает особое внимание: ведь фуга № 11 непосредственно предшествует фуге № 12, в которой этот принцип окажется в кульминационной зоне своего развития.

В фуге № 11 сразу вслед за темой – в противосложении к ответу – встречается непропорциональный вариант фрагмента ее мелодии (*пример 57 а*), далее теноровому проведению контрапунктирует стреттно вступающее неполное проведение темы, таким же образом (ритмически) варьированное (*пример 57 б*); у дополнительного (сопранового) проведения экспозиции намечается стреттное вступление трех голосов, ритмически и метрически варьирующих начало темы (ее проведения сокращены – *пример 57 в*); фрагмент, приведенный в *примере 57 г*, – ритмически непропорциональный вариант всей мелодии нижнего голоса из *примера 57 а* (он будет и далее фигурировать в сравнениях).

57.

а

б

в

г

Материал противосложений и интермедий в фуге № 11 весьма необычно поддерживает деление формы на разделы «по темам» и общую двухчастность: в каждом из них есть «свой» материал, и появление его в других воспринимается как «представительство» одного раздела в другом.

В экспозиции первой темы «собственным» материалом противосложения оказывается ритмически новая форма ее заключительного мотива. Он звучит в прямом и обращенном виде, отражая в «малом» идею обращения, развиваемую и данной группой фуг и фугой № 11 в частности, причем противопоставление форм начинается с самого начала – границы между темой и ее продолжением-противосложением (*пример 58 а, б, в*). Свободно распределяемый по голосам, он вступает с элементами темы в отношения вертикальных и горизонтальных сдвигов (*пример 58 б⁹⁹*), похожим образом развивается в интермедии (*пример 58 в*). Этот мотив подготавливает заключительный оборот второй темы: абсолютно контрастные темы оказываются ритмически и интонационно родственными в этой детали.

В разделах, связанных со второй темой, появляется другой «свой» материал противосложений и интермедий. В нем мы узнаем мелодию секвенции, звучавшей в свободном голосе второй интермедии в фуге № 3 (см. *пример 10*): в фуге № 11 этот материал сначала напоминает одиночным проведением (т. 31), а затем секвенция, сохраняющая кварто-квинтовую последовательность мотивов (как в фуге № 3), распределяется между голосами¹⁰⁰ (*пример 58 г*), в следующей интермедии интервал имитации изменится (см. т. 61–66). Этот мотив оказывается «представителем» своего раздела далее – в обращенной контрэкспозиции **первой** темы (*пример 58 д, е*).

Так же «издали» в противосложениях и интермедиях предыдущих разделов начинает «предвещаться» и третья тема фуги отдельными проведениями *В-А-С-Н*-мотива в прямом и обращенном виде, с проходящим звуком (*пример 58 д, ж*).

Во второй половине фуги с момента появления третьей темы все меняется: по вертикали и горизонтали, «вширь и вглубь» распространяется ее материал, наполняя собой и противосложения, и интермедии. Вздвигающиеся и падающие волны ее мелодии, кажется, создают картину штормового моря, в котором кое-где появляются айсберги первой и второй тем. Чередование неустойчивости, порождаемой третьей темой, и некоторой устойчивости в моменты контрапунктирования ее с другими темами создает в этой

⁹⁹ Сплошной линией в скобке отмечено одновременное звучание одного из мотивов первой темы в прямом и обращенном виде – это предвестие контрапунктирования ее вариантов, которое осуществится в этой фуге позже.

¹⁰⁰ Повторение с усложнением на большом временном расстоянии (в другой фуге) – закономерное явление в цикле, показывающее, что Бах сознательно «ведет» развитие разного рода сквозных линий.

58.

a 

б 

в 

г 

д 

е 

жс 

форме черты рондо¹⁰¹. При этом, кажется, не столь существенно, первая или вторая темы окажутся опорой-рефреном.

Постоянная вибрация вариантов третьей темы, их контрапунктирование с другими темами создает весьма запутанную полифоническую картину: темы в прямом и обращенном виде имеют различные временные отношения вступлений, свободно перебрасываются по вертикали, удваиваются...

¹⁰¹ Очевидна связь с предыдущими фугами № 9, 10, хотя черты рондо в них проявлялись несколько иным образом.

Здесь можно увидеть все возможные виды сложного контрапункта: подвижной, обратимый, допускающий удвоение и их неполные формы.

Все сложно ... и – гениально. Но «все гениальное – просто». Посмотрим, нельзя ли найти эту гениальную простоту, лежащую в основе столь сложного тематического переплетения. Нам представляется заманчивым разгадать эти замечательные «контрапунктические хитрости», приподнять завесу над тайной творческого мышления композитора, процессом его сочинения, методами работы над тематизмом.

Сложной задачей видится первое же стреттное вступление третьей темы в двух голосах на фоне второй темы (см. *пример 59 а*). Первоначальное соединение – два первых голоса, производное – первый и третий. Применяется сложная техника вдвойне-подвижного контрапункта. Но мы уже отмечали, что верхний голос сокращает тему на два звена *В-А-С-Н*-секвенции. Где «отрезаны» эти звенья – в конце или в начале? Конечно, в начале: ведь с момента вступления третьего голоса идет постоянное удвоение, которое продолжается и в заключительном мотиве тем. Дополнив сокращенное вступление темы у альты, увидим: в основе этой интересной стретты лежал контрапункт, допускающий удвоение (см. *пример 59 б*), в котором удалено начало, повторяющиеся звуки заменены выдержанным звуком, и – полнейшее впечатление стретты!

59. а

г. 89

б

Другая трудная задача. Из того же первоначального соединения (нижние голоса в *примере 59 а*) получается производное, приведенное в *примере 60 а*: вторая тема идет в обращении, третья – в варианте «б», время вступления и высотные отношения – другие (вдвойне-подвижной контрапункт при вариантности тем). Для такого вида контрапункта нет односложного специального названия – только приведенное описание! Для тем фуги № 11 – это сложнейшее преобразование. Но заглянем в фугу № 8: там мы найдем

действительное первоначальное соединение для этих самых тем (*пример 60 б*). И тогда все просто, если учесть, что в начало *В-А-С-Н*-темы в фуге № 11 добавлены два звука: сравнивая первоначальное соединение и производное без этих добавленных звуков, видим противоположную перестановку мелодий при $Iv = -5$ (двойной контрапункт сексты). Этот редко используемый показатель вертикальной перестановки в фуге № 11 будет позже поддержан канонической секвенцией, развивающей *В-А-С-Н*-комплекс (см. *пример 60 в*). Еще более редкий индекс – в предшествующей ей канонической секвенции: $Iv = -17$. Нижний ее голос двумя звеньями секвенции образует *В-А-С-Н*-мелодию, средний голос (контрапункт к секвенции) проводит еще один ритмический вариант той же мелодии с добавленным проходящим звуком – см. *пример 60 г*). Как видим, в разделе фуги, где *В-А-С-Н*-элемент становится темообразующим, он появляется и в обычной роли лейтмотива (в иных ритмах) – в свободных голосах противосложений и интермедий (*пример 60 д, е*).

60. а

б

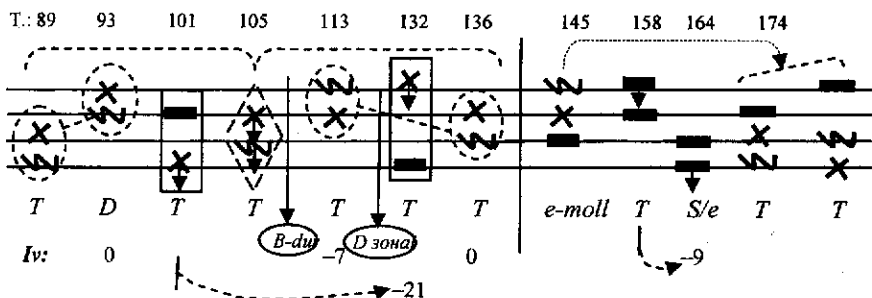
в

г

(*В-А-С-Н* в обращении)

д

С момента вступления третьей темы развитие, кажется, подчиняется неуправляемой стихии – вольной и свободной. Но это не так: и здесь присутствует направляющая, организующая «свободный» поток воля автора. Повторим схему с того момента фуги, в котором начинается контрапунктирование тем. Выделим собственно соединения тем, освободив их от «оплетающих», «стреттно вступающих» и т. п. голосов. Получится такая картина¹⁰²:



Архитектоника двухтемных проведений оказывается не хаотичной, а симметрично, хотя и не точно зеркально, организованной: в центре цитата из фуги № 8, приведенная в *примере 60 а* (в схеме – фигура ромба); «справа» и «слева» от него – по три соединения. Контрапунктирование второй и третьей тем (в схеме – пунктирный овал) образует пары в каждой стороне («слева» от центра – одинаковое расположение голосов относительно друг друга, «справа» – сначала октавная перестановка, потом первоначальный вид); пара соединений первой и третьей тем распределяется по одной в каждой из симметричных сторон. Здесь тоже октавный контрапункт, но сделанный завуалированно: в начало третьей темы вставлено лишнее звено, а продолжение переносится в другой голос и другую октаву – в этом фрагменте и используется октавный контрапункт ($Iv = -21$):

61. а

б

¹⁰² Напомним, что символ В-А-С-Н-темы со стрелкой вниз обозначает ее вариант в форме «а» (из фуги № 8).

Несмотря на впечатление разнообразия в сочетаниях двух тем, контрапунктирование, оказывается, имеет ограничения. Первая и вторая темы в контрапункте не встречались ни разу, но каждая из них успела соединиться с третьей, однако и эти комбинации были по-разному регламентированы: вторая тема контрапунктировала с *B-A-C-H*-темой из этой фуги (форма «*в*»), а первая (главная тема цикла) – только с вариантом в форме «*а*», заимствованным из фуги № 8. Ожидание соединения всех трех тем данной фуги становится особенно интригующим, и его появление Бах делает совершенно неожиданным.

Обычно в тройной фуге контрапунктирование трех тем – драматургически целевой момент формы: темы «встречаются» в главной тональности в заключительном, достаточно самостоятельном разделе («репризе»). Здесь же, в фуге № 11 первая «встреча» тем происходит в далекой побочной тональности – *e-moll* (т. 145–150), и это тем более странно, что тональный план огромной фуги № 11, за одним этим исключением, представляет нам однотональную фугу¹⁰³. Должно ли, по замыслу композитора, проведение тем в *e-moll*, выпадающее из этого плана, привлечь особое внимание слушателя? Или, наоборот, так показывается второстепенность этого момента в драматургии фуги?

Образ (а музыка Баха «всегда образна») диктует иное понимание этих музыкальных событий. Мощная стихия в лице «хаотически» разнообразных, всепроникающих и вездесущих вариантов третьей темы, увлекает за собой и то, что должно быть незыблемым: движение начинает «терять ориентацию» («в *ре-минорной* однотональной фуге – *ми-минор!*»), организующий фугу принцип парности (для этого соединения нет «пары»!)... И тут, как «Божий глас», вмешивается первая тема в максимальной концентрации – одновременном звучании прямого и обращенного вида¹⁰⁴: главная тональность и такой вид изложения будто пробуждают организующую волю. На несколько тактов умолкает третья тема – источник «хаоса» и «беспорядка», и два мощных проведения главной¹⁰⁵ (*пример 62*) восстанавливают «порядок» (принцип парности), после чего и последние соединения трех тем в главной тональности вновь подчиняются этому «правилу».

¹⁰³ Так принято называть фуги, в которых проведения тем не выходят за пределы тональностей главных функций лада – *T, S, D*.

¹⁰⁴ Изложение вызывает ассоциации с заключительным проведением тем в фуге № 5. Характер звучания здесь совершенно иной.

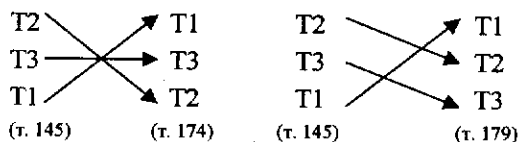
¹⁰⁵ Второе в паре проведение тем звучит в двойном контрапункте децимы (устанавливается связь с фугой № 10), и при объединяющей тональности субдоминанты один из уровней проведения темы поддерживает на расстоянии *e-moll* первого соединения трех тем. И еще одна ассоциация в связи с этой тональностью уводит в прошлое цикла – к фуге № 4. (У Баха не бывает «брошенных» мыслей.)

62.

a 

б 

Контрапунктирование трех тем в этой фуге используется трижды. При этом из первоначального (в *e-moll*, т. 145 – см. *пример 63 б*) образуются перестановки следующих видов:



Посмотрим, однако, нет ли в сложном контрапункте трех тем каких-либо «хитростей».

В их *e-moll'* ном соединении (*пример 63 б*) верхняя пара голосов (вторая и третья темы) пишется в двойном контрапункте октавы по отношению к их первоначальному соединению (ср. с *примеры 59 а* и *63 б*). Такая комбинация уже встречалась ранее при контрапунктировании тех же двух тем (*пример 63 а*). Следовательно, первая тема, которая раньше ни с одной из этих тем не контрапунктировала, присоединяется к ранее опробованному ими варианту совместного звучания.

63.

a 

б 

Конечно, здесь (*пример 63 б*) есть свой осложняющий момент: лишнее звено секвенции в начале *В-А-С-Н*-темы, вызывающее подозрение, что она начинается с «es», как при первом своем появлении в т. 89, и тогда имеет место еще и временной сдвиг тем относительно друг друга. Но для «контрапункта» это – красивый отвлекающий маневр: сочетающийся по верти-

кали момент третьей темы начинается с ее третьего звука (*f*), после которого идет повторение, и процесс присоединения еще одной темы к знакомой комбинации не так уж сложен. Третья тема вообще по-разному ведет себя в трех моментах контрапунктирования тем: в *e-moll* она всех опережает, во втором – «опаздывает» и только в третьем проходит «так как надо», вступая вовремя и на «правильной» высоте (ср. *примеры 63 б* и *64 а, б*). Гармония и порядок торжествуют!

В двух последних соединениях третья тема присоединяется к парам двух других тем, которые тоже раньше уже встречались в двухтемном сочетании либо в первоначальном виде (*пример 64 а*, ср. с *примером 59 а*), либо в октавном контрапункте (*пример 64 б*, ср. с *примером 63 а*):

64. а



б



В общем, в соединениях трех тем используется тройной контрапункт октавы. По сравнению с фугой № 8 трехтемное контрапунктирование в этой фуге окажется более сложным благодаря, во-первых, четырехголосию: в трехголосной фуге № 8 была возможность «чистого» сочетания трех тем. Здесь присутствие еще одного голоса усложняет фактуру: свободный голос то имитационно поддерживает одну из тем, то удваивает отдельные мелодические ходы. Во-вторых, картину осложняет свободное по времени вступление *В-А-С-Н*-темы по отношению к другим темам, и только ее секвенционное строение превращает отношения горизонтально-подвижного контрапункта в более простые – контрапункта вертикально-подвижного.

Таким образом, анализируя «соединения», убирая «наслоения», учитывая «маневры» и т. п., можно прийти до той контрапунктической основы, которая образует композиционный стержень данной фуги и свидетельствует о новом уровне сложности и о чертах синтеза, ей присущих. Фуга № 11 оказывается в высшей степени логичным завершением группы.

Еще одно замечание относительно предсказания данной группой принципов следующей группы цикла. Две темы из трех, разработанных в фуге № 8, используются в фуге № 11 в правильном обращении. В результате в обрамляющих группу фугах образуется сопоставление комбинаций этих тем

в обратимом контрапункте. Идея обращения всех голосов фуги станет определяющей в следующей группе фуг (№ 12/1, 2 и 13/1, 2), анализируемая же группа окажется логически предшествующей ступенью, подготавливающей это явление не только внутри одной фуги № 11 (см. выше), но и взаимоотношением парных фуг на расстоянии.

Итак, фуга № 11, завершающая первую «большую» часть цикла, подводит итог ее развития, обобщая тематизм и принципы, фигурировавшие в фугах до нее, предсказывает принципы непосредственно следующей за ней группы фуг, а также перекидывает арку в конец всего цикла – к Заключительной фуге. Композиционный план и контрапунктическая работа с темами в фуге № 11 значительно усложняется по сравнению с парной ей фугой № 8 и фугами № 9, 10 благодаря применению обратимого контрапункта, тройного контрапункта в разнотемных комбинациях.

«ЗЕРКАЛЬНЫЕ» ФУГИ (№ 12/1,2 И 13/1,2)

Вторая часть цикла, соответствующая, на наш взгляд, баховскому замыслу¹⁰⁶, начинается группой зеркальных фуг (в цикле это четвертая группа). Первой идет четырехголосная пара, второй – трехголосная, и в каждой из них первой будет фуга на тему в прямом движении. Об этой группе Шпитта напишет: «Здесь Бах поднимается на головокружительную высоту. Где для всех других композиторов возникают сложности, он дышит легко и свободно» [144, с. 681].

Фуги № 12/1,2 и 13/1,2 называют «зеркальными» потому, что вслед за первой в паре фугой идет вариант (*inversus*), повторяющий ее в обратимом контрапункте. В обеих фугах в обращении оказываются все голоса, однако в использовании обратимого контрапункта между ними есть разница. В первой паре (№ 12) используется собственно зеркальный контрапункт, при котором обращенные мелодии в производном соединении обмениваются местами (верхний с нижним, средние между собой¹⁰⁷), сохраняя при этом величину интервалов между всеми мелодиями. Во второй паре (№ 13) – более сложный вид контрапункта, сочетающий обратимый и вертикально-подвижной контрапункты¹⁰⁸. Поскольку развитие в цикле идет в направлении усложнения прежде всего контрапунктического показателя, то в группе фуг, посвященной обратимому контрапункту, сначала должен идти более простой его вид (зеркальный), а потом – более сложный.

¹⁰⁶ Дискуссии по этому поводу рассматриваются в главе 5.

¹⁰⁷ Так голоса отражаются в зеркале, если его поставить горизонтально под нотными строчками. Отсюда и название контрапункта.

¹⁰⁸ С. И. Танеев в набросках теории обратимого контрапункта об этом виде сложного контрапункта писал, что он «представляет самую сложную задачу» (см. рукопись, хранящаяся в Государственном доме-музее П. И. Чайковского в Клину [65]).

Сопоставление тем в прямом и обращенном виде – сквозная идея цикла. В первой группе, напомним, они «сравнивались», находясь в разных фугах; во второй – в пределах одной фуги, в третьей группе – и на расстоянии (№ 8 и 11), и внутри одной фуги (№ 11). В фуге № 11, непосредственно предшествующей зеркальным, как мы видели, рядом сопоставлены разделы, использующие обратимый контрапункт в двухголосии (в соединениях второй темы с противосложением). Логическим следующим шагом должно быть дальнейшее усиление принципа – обращение всех голосов фуги, что и осуществляют зеркальные фуги.

Группа четырех «зеркальных» фуг логично вписывается в цикл, устанавливает внутренние связи и соответствия. С одной стороны, она четко делится на две пары, каждую из которых образует фуга и ее «inversus», и в этом отношении принцип группировки сходен с первой группой первой части, где пары (фуги № 1, 2 и № 3, 4) составлялись из фуг, идущих **последовательно**. С другой стороны, **несмотря на различие** тем в крайних фугах (№ 12/1 и № 13/2), в группе образуется обрамление, опирающееся на соответствия иного порядка (о них – позже), и этим группа зеркальных фуг **подхватывает** структурную идею непосредственно ей предшествующей группы цикла. По типу фуги № 13 сложнее предыдущих еще и тем, что это – **контрафуги** (очевидна связь со второй группой цикла). Таким образом, группа зеркальных фуг отражает последовательность двух начальных групп цикла и организационный принцип третьей в более «сжатом» режиме. Начиная вторую «большую» часть цикла, являющуюся вариацией первой, эта группа и связана с предыдущим, и одновременно представляет собой нечто совершенно новое, оригинальное, имеющее собственное «лицо».

Грань между фугами № 11 и 12 обозначена Бахом очень четко: в фуге № 12 после многотемной возвращается тип однотемной фуги, возвращается в ней и первоначальный мелодический вид темы (хотя и с ритмическим изменением), а также, отчасти, и первоначальный характер¹⁰⁹, но ассоциации с жанром пассакальи (метр 3/2) придают звучанию особую углубленность и скорбность. Фуга № 12 начинает в цикле новую волну развития «от простого к сложному», которая окажется, как увидим далее, более «высокой».

ФУГА № 12/1¹¹⁰

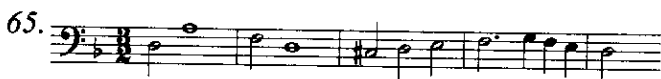
Фуги № 1 и № 12/1, начиная «большие» части цикла, решают одинаковую задачу – утверждения главной темы, но фуга № 12 осуществляет это не

¹⁰⁹ Ф. Шпитта отметил это следующим образом: «Серьезный покой начала возвращается, но он поднимается к выразительности, которую можно обозначить словами «грандиозный холод» [144, с. 681]. С последним вряд ли можно согласиться.

¹¹⁰ Поскольку названия этих фуг в ОИ представляются нам ошибочными (обсуждение этого дискуссионного вопроса – позже), мы его здесь не приводим.

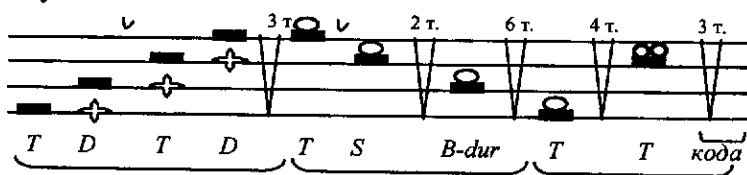
путем противопоставления темы и окружения, как это делала fuga № 1, а совершенно иным оригинальным способом, который мы сейчас и рассмотрим.

Особый характер развития тематического процесса связан здесь с применением принципа непропорционального ритмического варьирования¹¹¹. В цикле он также имеет сквозную историю развития. Сначала он проник в противосложения и интермедии, а затем и в тематический план: ритмически измененными становятся темы фуг № 8 и 11 по отношению к теме-варианту из фуги № 5. В фуге № 12 ритмически непропорциональное изменение вносится в главный (первоначальный) вид темы. В этой фуге метр меняется с бревиса на 3/2; такты, имевшие ранее звуки равной длительности, теряют это качество, и, наоборот, одинаковые длительности появляются там, где их раньше не было (см. третий такт темы). Можно сказать, что, осуществляя синтез, длительности здесь заимствуются частично из темы в увеличении (фуга № 9), частично – из первоначального вида:



Для лучшей ориентации в материале и форме фуги № 12 приведем сначала ее схему, различным образом обозначая встречающиеся в ней три варианта темы (неполные проведения не отмечены, для обозначения противосложения используется символ, применявшийся и в предыдущих фугах):

/Фуга № 12/1/



Обращает на себя внимание стройная архитектура этой фуги: прямое вступление голосов снизу вверх сменяет его обращенный вариант – прямое движение сверху вниз (ср. со средними вариациями фуги № 4). Фуга очевидно имеет трехчастную форму (20+21+15 тактов), что тоже напоминает с фугу № 1.

В логике композиции можно увидеть устремленность развития «от первоначального вида темы – к ее варианту». При этом, конечно, вспоминается fuga № 3 и видится различие: чередование тематических проведений в первоначальном и измененном виде завершалось в фуге № 3 основным видом темы, в фуге № 12 «побеждает» вариант (причем это будет третий вариант темы в этой фуге). Так отдельная fuga отражает общий для цикла принцип: развитие от исходного вида – к варианту имеет место в первой

¹¹¹ Напомним, что так мы называем свободное изменение длительностей при повторении мелодии.

«большой» части цикла (№ 1–11) и в сохранившейся второй (хотя можно предположить, что в Заключительной фуге, будь она закончена, должен появиться главный вид темы).

Метроритмическое изменение, наблюдаемое в теме фуги № 12/1, является «ключом» ко всем последующим музыкальным «событиям»: это как бы объявленная программа предстоящей тематической работы.

Первое же двухголосие демонстрирует использование ритмически непропорционального варьирования в мелодически точно повторяемых элементах. Главным материалом для этого сначала оказываются фрагменты, использующие форму заключительного мотива (прямой и обращенный его виды отмечены квадратной скобкой в *примере 66*). Встречающееся здесь «обычное» (пропорциональное) имитирование в увеличении и уменьшении (в *примере 66* отмеченное «дугой») почти не заметно.



В противосложении обращает на себя внимание еще нечто необычное: его мелодия перекрещивается с темой, поднимаясь выше нее во втором и третьем тактах ответа. В экспозиции противосложение удержано, и при прямом вступлении голосов последовательно снизу вверх¹¹² тема всегда находится в верхнем голосе этой пары и перекрещивание присутствует (подчеркивается) постоянно. Зачем это делается? Исчерпывающий ответ мы получим позже: частично – в конце этой фуги, частично – лишь в следующей. Пока же ясно одно: таким способом Бах хочет привлечь к противосложению внимание слушателя. Интонационно оно довольно просто: волнообразное поступенное движение, завершающееся оборотом с трелью, знакомым по фугам № 3 (т. 27–28) и № 10 (т. 40–41).

Работа с краткими мотивами характерна для всей экспозиции. По мере приближения к среднему разделу фуги (он начинается в т. 21) ткань наполняется новым видом движения – поступенным в объеме квинты, в длительностях восьмых (см. *пример 67 а*): так в фуге подготавливается появление нового варианта темы (*пример 67 б*). В нем благодаря введению проходящих и вспомогательных звуков вообще исчезают скачки¹¹³: обретается боль-

¹¹² Архитектоника вступлений здесь – как в фуге № 2.

¹¹³ Этот вид темы – следующая ступень в развитии вариантов темы по пути постепенного заполнения скачков поступенным движением. В теме предыдущей фуги (№ 11) остался в неприкосновенности лишь начальный скачок на квинту, теперь, в фуге № 12 и он заполняется.

шая плавность, пластичность движения, становятся более очевидными волнообразность и «позвуковая» симметрия мелодического контура (последняя показана в примере 67 б) ¹¹⁴.

67. а 

б 

Неожиданным результатом, казалось бы, простого фигурационного украшения темы оказывается открытие в ней новых структурных особенностей. В этом варианте, хотя тема и состоит по-прежнему из двух фраз, как и исходный ее вид, структурная ее суть изменилась: в главной форме темы фразы, ее составляющие, были мелодически **разными**, а здесь образовалась повторность, мелодическая секвенция (*a, a l*), второе звено которой оказывается ритмически непропорциональным вариантом первого (как видим, один «принцип» проводится весьма последовательно на разных «уровнях» структуры). «Случайные», дополнительные (в сравнении с основным видом темы) – вспомогательные звуки VI ступени наверху и внизу диапазона оказываются: в первой фразе – осью симметрии, во второй – условием секвенционной повторности. В теме теперь трижды появляется фигура заключительного мотива: он вносится в первый такт в область мелодической вершины (*a-b-a-g-f*), в центре он проходит в обращении (*cis-h-cis-d-e*) и в конце создает мелодическую рифму с первым (*f-g-f-e-d*). Все три мотива оформлены как ритмически непропорциональные. Мелодическая симметрия дает основание для возникновения ракоходных вариантов, мелодии, читаемой одинаково справа налево и наоборот. Это – и указание на необходимость проверки любых мелодических образований этой фуги на возможность такого прочтения, и отдаленное предвестие закономерностей Заключительной фуги, и связь с прошлым (формами существования *B-A-C-H*-комплекса в фугах № 8 и 11 и др.).

Средняя часть, начинающаяся в главной тональности, продолжает и усиливает тенденции, наблюдавшиеся в фугах № 1 (с серединой-вариацией)

¹¹⁴ Если варьирование мелодии осуществляется путем добавления проходящих и вспомогательных звуков, следовательно, для выявления мелодической основы темы можно совершить обратное действие: снять подобные звуки.

и № 3 (с вариацией, начинавшейся новым видом темы в главной тональности). В фуге № 12/1 тема развивается необычным способом, приводящим к особой тематической концентрации: в момент проведения темы образуются некие сложные «узлы».

Первый из них – тонический (т. 21–25 – *пример 68 б*). Проведению темы у сопрано непосредственно предшествует начальный фрагмент темы у баса в ритмически непропорциональном виде (*пример 68 а*), таким образом предваряя и поясняя будущие события. Эта мелодия в свою очередь была подготовлена в том же голосе еще раньше другим вариантом, начинавшимся с его третьего звука (деталь, важная для будущего): см. *пример 68 в*.

68. а 

б 

в 

Этот узел еще сравнительно легко расшифровывается: ритмически и мелодически одинаковые начала вступающих голосов указывают на стреттный характер этой группы. Однако ритмическое и мелодическое тождество с темой длится недолго: ровно столько, чтобы объяснить, что вступающие голоса являются ее вариантами, в продолжениях же, мелодически еще некоторое время соответствующих линии темы, непропорционально изменяется ритм. Таким новым способом и в соответствии с ведущим принципом данной фуги Бах трансформирует принцип стреттности, встречавшийся в фугах № 6, 7, где тематическое наполнение голосов было очевидным: темы были пропорционально увеличенными или уменьшенными – узнаваемыми на слух и взгляд. В фуге № 12 в варианты темы вносится непропорциональное ритмическое варьирование, они приобретают все более скрытый (тайный) вид, и их обнаружение требует аналитической работы.

Значительно более сложным оказывается следующий тематический узел в тональности субдоминанты (*пример 69 а*). Здесь в вариантах уже нет точного соответствия в началах темы, как в предыдущем. Тема проходит у альты, а остальные голоса ритмически непропорционально повторяют

ее мелодически с третьего звука¹¹⁵. Этот вариант сокращения был подготовлен и в этой фуге (см. *пример 68 в*), и даже раньше – в предыдущей фуге (*пример 57 г*).

69. а



Ключ к разгадке этого тематического ребуса Бах дает в линии баса: его фрагменты, отмеченные в *примере 69 а* квадратной скобкой, абсолютно точно повторяющие в разных ритмах достаточно протяженную мелодию, весьма наглядно демонстрируют принцип непропорционального ритмического варьирования. Если разделяющие эти фрагменты звуки (*a-b-a*) добавить в конец первого из фрагментов, то в своем имитировании темы он дойдет до заключительного мотива. Если добавление сделать ко второму, то он начнет имитацию темы с первого ее звука с чуть варьированным заполнением начальной квинты и доведет ее до середины. Мелодия тенора читается двояко: начиная со второго ее звука (*c*), она является обращением темы со второго ее звука; она же, прочтенная ракоходно, образует фрагмент темы, спускающийся с вершины (*пример 69 б*)¹¹⁶, который тут же в других ритмах имитируется у сопрано и баса, в свою очередь являющихся непропорциональной имитацией аналогичного фрагмента темы, проходящей у альты. Общее впечатление тематической насыщенности здесь возрастает.

Исследователи обычно отмечают в этой фуге ритмическое изменение только начального вида темы, не анализируя необычные особенности ее дальнейших тематических преобразований. А между тем только при анализе всех этих деталей в постепенно развертывающейся форме можно понять, насколько здесь все не случайно, насколько каждое явление предварительно подготавливается, а затем осуществляется.

¹¹⁵ В этих вариантах отсутствует вспомогательный звук *к fis*, внесенный как дополнительная фигурация в тему. В последующих «узлах» это правило сохранится: тема имеет вспомогательный звук *к VII#* ступени, в сопутствующих ей вариантах его нет.

¹¹⁶ Добавим, что первые семь звуков мелодии тенора в такте 26 интонационно связаны со второй темой Заключительной фуги.

Следующий «узел» (*B-dur* – *пример 70*) – продолжение и развитие, синтезирующее приемы двух предыдущих. Тему ведет тенор. В линии баса – такие же, как в предыдущем субдоминантовом проведении, ритмически непропорциональные фрагменты мелодии, соответствующие теме с ее третьего звука (отмечены пунктиром в *примере 70*). Но во втором из них более четко определяется вариант, начинающий мелодию темы с первого ее звука (сплошная линия в том же примере). Сравнив его с вариантом предыдущего примера, понимаем, что Бах присоединил звуки, разделяющие сходные фрагменты, ко второму из них, и уже без вспомогательного звука заполнил квинтовый ход темы. Другие голоса также наполнены элементами темы, ритмически тождественными ее началу (заполнение восходящего квинтового диапазона, как в первом, тоническом «узле»: см. сопрано в т. 32, альт в т. 33, вновь сопрано в т. 34 – та же мелодия в обращении), и различными вариантами заключительного мотива, которые в т. 34 (бас–альт) образуют даже каноническую секвенцию ($Iv = -12$). Все эти элементы темы, вместе взятые (не забудем и свободно возникающие удвоения), продолжают тематизацию и усложнение полифонической фактуры очередного «узла».

70.

The image shows a musical score for Example 70, consisting of two staves: a tenor staff (top) and a bass staff (bottom). The tenor staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score is marked with 'т. 31' in the left margin. The tenor line contains a melodic theme with a dotted line indicating a continuation. The bass line contains a similar theme with a solid line indicating a continuation. The score includes various rhythmic patterns and melodic fragments, with some notes connected by slurs and others by dotted lines.

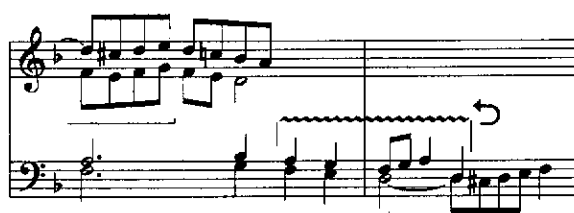
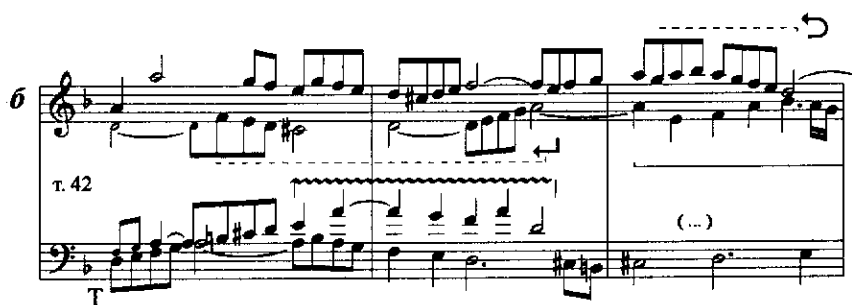
Кульминацией разнообразия в сочетаниях тематических вариантов является первое проведение репризы, которая начинается в т. 42. Здесь «узел» завязывается не только ритмически непропорциональными вариантами темы данной фуги, но и элементами тем, звучавших в других фугах цикла (*пример 71 б*). Рассмотрим их последовательно.

Нижний голос проводит уже утвердившийся в этой фуге второй вариант темы. Остальные голоса вступают будто бы стреттно (сопрано, варьируя первую интонацию, использует рисунок заключительного мотива темы – см. *пример 71 а*), однако их продолжения таят в себе много неожиданного.

Одновременно с темой у баса в сопрано звучит мелодия, восходящий скачок которой на октаву и последующее движение вниз связываются с первой темой фуги № 9 и с будущей темой фуги № 13 (см. *пример 71 б*). Конец этой фразы (т. 44), читаемый ракоходно, соответствует началу темы, проходящей у баса, продолжение ее (т. 44→42) фигурационно варьируется. У альты в тактах 42–43 начало темы имитируется ракоходно и в обращении, а в продолжении ее (т. 44 – 45) появляется главная

тема цикла в обращении и уменьшении. В теноре дважды звучат элементы будущей Заключительной фуги – в прямом и ракоходном варианте, с неточностью лишь в одном звуке¹¹⁷ (в *примере 71 б* – эти фрагменты отмечены волнистой линией).

71. а



Второе проведение темы в репризе (последнее в фуге) – вновь неожиданность: появляется третий вариант темы. Его изменения объясняют некоторые «странности» предыдущего голосоведения, о которых говорилось выше.

72.



В этом варианте есть элемент синтеза: как во **втором** варианте темы, здесь заполняется начальный квинтовый ход; как в **начальном** варианте

¹¹⁷ Между тем вставить в первый из них проходящий звук *g* между звуками *f* и *a*, чтобы получить полную тему, было вполне возможно (как удвоение к мелодии альты). Однако для целого проведения еще, видимо, не пришло время: всякого рода «подготовки» Бах всегда осуществляет в неполной форме, чтобы выдержать постепенность развития.

темы, на вершине отсутствует «завиток», захватывающий VI ступень лада, характерный для второго варианта темы; в отличие от обоих предыдущих видов темы, первый звук четвертого такта здесь «распет» – дополняется вспомогательным звуком, и в результате образуется сочетание прямого (*f-g-f-e-d*) и обращенного (*f-e-f-g*) вариантов заключительного мотива. Это проведение также входит в «узел» вместе с ритмически непропорциональными фрагментами второго и третьего (в нижнем голосе) вариантов темы (в *примере 73* выписываем их отдельно):



Этот новый вид темы приводит к любопытному открытию: при сравнении его с противосложением оказывается, что обе мелодии – ритмически непропорциональные варианты друг друга¹¹⁸:



Следовательно, оглядываясь назад, можно сказать, что уже первое двухголосие (*пример 66*) было не простым соединением темы с неким противосложением, но контрапунктированием вариантов темы, и одной из причин «странного» переkreщивания мелодических линий (противосложение поднималось выше темы) было намерение Баха привлечь внимание к этому моменту. В следующем проведении экспозиции противосложение в конце включается в удвоение заключительного мотива темы (т. 17–18) – и это тоже скрытое указание на его тематичность. Вероятно, чтобы в средней части фуги выделить тему из группы переплетающихся вариантов, Бах вносит в нее «украшение» в виде вспомогательных звуков VI ступени сверху и снизу диапазона, остальные же варианты, контрапунктирующие с нею, таким «украшением» не обладают, но их тематичность выявляется ретроспективно, что и поясняет третий вариант темы, в котором тоже отсутствует VI ступень на вершине.

¹¹⁸ «Распетое» окончание третьего варианта темы (*пример 72*), оказывается тоже связанным с противосложением (см. в *примере 74 б* отмеченный мотив).

Теперь, глядя «из конца фуги» на все предыдущее, мы понимаем, что в ней тема видимо и невидимо заполняет всю ткань: образуются скрытые стретты, имитации, создающие высочайшую степень тематической концентрации. Начинаясь этой фугой второй этап развития «от простого – к сложному» в цикле являет собой новый по сравнению с фугой № 1 способ утверждения темы, показывает, насколько усложнилась исходная позиция для выражения «простого» в сквозном развитии цикла.

Интермедии в этой фуге имеют несколько второстепенное значение: это чаще короткие связки, секвенционно повторяющие последний мотив темы и служащие переходу в очередную тональность. Ближе к концу движение в них активизируется: ровные восьмые типа «общих форм», связанных с заключительным мотивом темы, вращательным контуром более протяженных мелодических образований уже «смотрят вперед», предвещая тематизм фуги № 13.

Особую роль в этой фуге играют три такта коды и «неожиданный» последний мотив шестнадцатых: подобного движения до сих пор в фуге № 12 не было. Бах явно подчеркивает его: для того чтобы этот мотив пропеть, бас «отрывается» от выдерживания тонического органного пункта! Остальные голоса в предшествующих этому мотиву тактах, хотя и производят впечатление свободной заключительной импровизации с использованием «общих форм» поступенного движения (*пример 75 а*), в скрытом виде содержат девять подготавливающих его появления ритмически различных мотивов этой формы, причем первые из них (сопрано, тенор) достаточно заметны. Этот мотив звучит в прямом и обращенном видах, что так важно перед фугой *inversus* (в примере они отмечены соответственно непрерывными и пунктирными скобками)¹¹⁹, один из них – у тенора в непосредственной близости к нашему «герою» – включает еще и «украшение» вспомогательным звуком, что весьма типично для тем данной фуги: *a-g-fis-e-fis-g-a*. «Неожиданный» (а на самом деле подготовленный) мотив выявляет в «малом» идею сосуществования скрытых и явных процессов, определяющую развитие в этой фуге в целом.

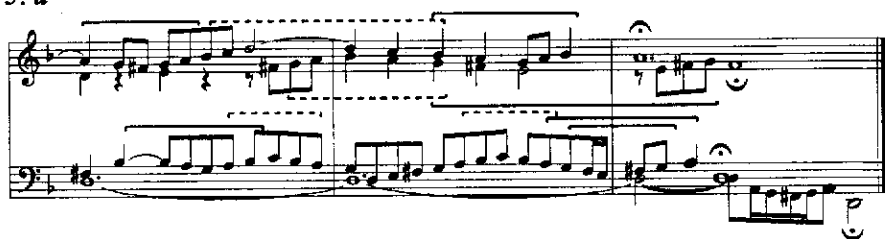
Но почему все-таки к этому «простенькому» мотиву Бах специально привлекает внимание слушателя? С одной стороны, этот мотив (и окружающие его в коде мелодические фрагменты-варианты) является интонационной подготовкой типа движения в следующей фуге № 13: когда фуга № 12/2 придет к концу, переход к контрастной по характеру фуге будет непростым. С другой стороны, – и это главное – в этом мотиве тайно уже присутствует ... тема Заключительной фуги, звучащая в ином

¹¹⁹ В их последовательности есть определенная система: по краям – прямое движение, в центре – обращение.

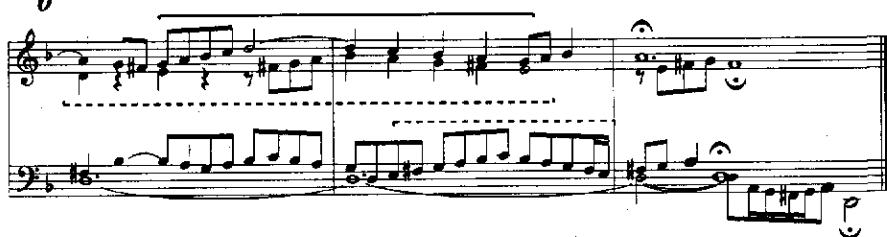
ритме, характере¹²⁰, но идущая по тем же звукам мелодии – *d-a-g-f(is)-g-a-d* (в ней лишь первый звук взят на октаву выше).

Однако вопрос с тремя последними тактами фуги еще не исчерпан. В потоке «общих форм движения» возникают острова несколько более долгих подъемов и спадов с симметричным расположением звуков, образующих мелодию, одинаково читаемую обычно и ракоходно: см. *пример 75 б*. Присмотревшись к ним, мы увидим и более протяженные ритмически непропорциональные фрагменты начала темы в мелодических формах второго и третьего ее вариантов.

75. а



б



Итак, в трех тактах коды главный принцип данной фуги – принцип непропорционального ритмического варьирования – теперь на уровне мотивов сжато подытоживает приемы, ранее «работавшие» с темой (имитации, стретты, удвоения, фигурационное «украшение»). Фуги № 12 – кульминационная зона в развитии этого принципа, проходящего через весь цикл. В дальнейшем его значение уменьшается.

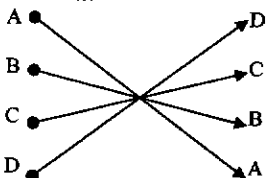
При переходе к следующей фуге (№ 12/2) как всегда осуществляется «цепляемость» мотивов: нисходящий квинтовый скачок в начале темы фуги № 12/2 «имитационно» подхватывает аналогичное заключительное движение тенора и баса в самом конце предыдущей фуги (оно выделено в *примере 75* более крупным «шрифтом»), начало темы в фуге 12/2, как из вершины-источника, выльется из квинтового тона, завершающего (впервые в цикле) фугу № 12/1.

¹²⁰ Это пример образной трансформации тематизма, которую обычно отмечают как характерную черту музыки романтизма.

ФУГА № 12/2 (inversus)

Эта fuga полностью повторяет предыдущую в обращении: она оказывается ее «производным соединением» в четырехголосном зеркальном контрапункте. Этот вид контрапункта осуществляет передвижение голосов, показанное на схеме; его главным признаком является сохранение ступеневой величины интервала в обращаемых мелодиях и между соответствующими друг другу голосами. Осью обращения, как обычно принято в свободном стиле, является III ступень лада.

Схема:



Прием обращения всех голосов, подготовленный логикой предшествующей сквозной истории обращения, приводит к эффекту совершенно неожиданному: эта fuga **не узнается**, как вариант предыдущей! Общими остаются только метр и необычный ритм темы.

Однако что делает эту fuga неузнаваемой?

Противоположной становится логика регистрового развития; по-иному окрашиваются мелодии, попавшие из нижних голосов в верхние; изменяется архитектурный план fugи. Неожиданным результатом мелодического обращения в этой fugе становится коренное изменение тональной драматургии.

Слушателя, привыкшего к тонико-доминантовым отношениям темы и ответа, ждет неожиданность: ответ оказывается субдоминантовым, хотя начался он обычной формой тонального ответа со звуков *ре-ля*. Именно в этот момент получает объяснение переkreщивание темы и противосложения, которое показалось «странным» в предыдущей fugе: теперь, когда тема, идущая в **нижнем** голосе, в результате переkreщивания оказывается выше противосложения, особенно рельефно подчеркивается неожиданный субдоминантовый мелодический «поворот» в ней¹²¹.

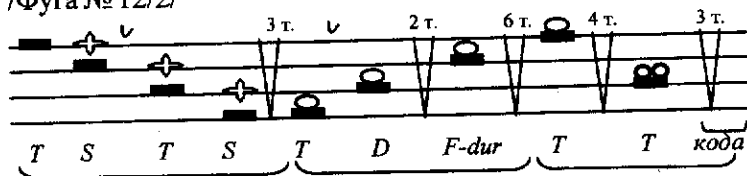
76.



¹²¹ Это — обещанное выше объяснение «странности» голосоведения предыдущей fugи, получаемое за ее пределами. В цикле субдоминантовый ответ подготовлен fugой № 10, но там при общей тональной неустойчивости первой темы в экспозиции он не акцентируется, тонет в игре тональных бликов прямого и обращенного видов оригинальной темы.

Далее переосмысливается и вся тональная система фуги № 12/1: экспозиция становится тонико-субдоминантовой, средний раздел, получая доминантовую направленность развития, оказывается похожим на вариацию из фуги № 3. По отношению к первой в паре фуге здесь по-новому проявляется действие симметрии: осью тонального обращения оказывается I ступень главной тональности цикла *d-moll*. При этом доминантовой тональностью в обращенном варианте «отвечает» (соответствует) субдоминантовая (квинта вверх и вниз от звука *d*; тональности *B-dur* соответствует *F-dur* (терции вниз и вверх от того же центра). Общий план фуги приобретает следующий вид:

/Фуга № 12/2/



Итак, главный эффект, достигнутый Бахом при «переписывании» предыдущей фуги в зеркальном контрапункте, — не просто игра прямым и обращенным видами движения, но изменение системы в тональной драматургии.

Нетипичная для фуги вообще, такая направленность тонального развития поддерживается следующей фугой — № 13/1. И вот это-то для организации группы в целом оказывается определяющим моментом.

77.



Переход между контрастными фугами № 12 и 13 — довольно сложная задача, и связь между ними в пределах одной группы должна стать объектом специального внимания композитора. Бах осуществляет ее посредством интонационной «цепляемости» (пример 77): «добавленный» в конце фуги № 12/2 мотив связывается с началом темы фуги № 13/1 и начальным квартовым скачком вниз в теме фуги № 13 (похоже на начало тонального ответа в обращении по отношению к последней интонации восходящей квинты фуги № 12/2¹²²), и восходящим квинтовым — от первого звука к третьему, звуку *ля* второй октавы, которым только что завершилась фуга № 12/2 и из которого выливается активное мелодическое движение в теме следующей фуги. Кроме того, движение в диапазоне терции в заключающей фугу № 12

¹²² Это своего рода «эхо» тематических отношений на грани фуг № 2 и 3 в первой части цикла, соответствующей по положению грани фуг № 12/2–13/1.

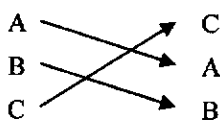
мотиве станет основным элементом и в теме фуги № 13. Итак, интонационный «мостик», связи на грани «предыдущая фуга – следующая» образованы.

ФУГИ № 13/1 И 13/2

/«*Contrapunctus a 3*» и «*Contrapunctus inversus a 3*»/

Эти фуги, подобные жиге характером триольного движения, общим контуром мелодического рисунка напоминают и первую тему фуги № 9, хотя в ней движение было стремительно-прямолинейным, а в темах фуг № 13 его несколько тормозит вращательный момент.

Пара фуг № 13 оказывается в более сложных полифонических отношениях между собой, чем предыдущая: не только обращение всех тем, но и вертикально-подвижной контрапункт с октавным показателем – таково «действие», посредством которого из фуги № 13/1 получено «производное соединение» – фуга № 13/2. Схема ее перестановок следующая:



Эффект изменения вертикального соотношения голосов бросается в глаза при сравнении экспозиционных вступлений темы: регистрово экономное, прямое (сверху вниз) вступление голосов – в первой из них и широко разбросанное в разные регистры – во второй.

78.

а **Фуга № 13/1**

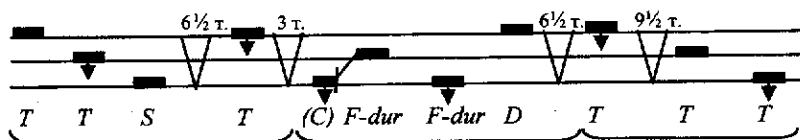
б **Фуга № 13/2**

В дальнейшем разворачивании формы эффект тесного регистрового соседства голосов сохранится в первой фуге, а регистровая удаленность – во второй. Благодаря этой особенности фуги будто бы по-разному «дышат»: тесно, «регламентированно» – первая из них, широко и свободно – вторая.

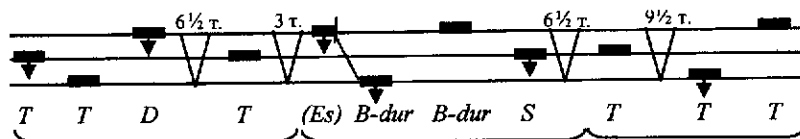
По типу фуги № 13 – «контрафуги»¹²³. Как и в фугах № 5–7, прямой и обращенный виды темы вступают в тесные отношения и смешиваются в восприятии. Начальные звуки в них так обманчиво одинаковы (*ре* и *ля*, хотя октавные скачки разнонаправлены¹²⁴), что игра направлением движения темы воспринимается «в общем», определяется больше по триолям, движущимся то вверх, то вниз. Постепенно выясняется, что и для определения формы вид темы уже не имеет значения: Бах показывает это, начиная и кончая репризу темой в обращении. Заметим, однако, что для фуги № 13/2 «тема в обращении» соответствует ее исходному (в фуге № 13/1) виду, и, следовательно, группа кончается проведением, восстанавливающим первоначальное (главное для цикла) направление движения в теме¹²⁵.

Приведем схемы обеих фуг, сохранив обозначение тем во второй из них по первой (так прием вертикального обращения темы выразится нагляднее):

/Фуга № 13/1/



/Фуга № 13/2 (inversus)/



Как видим, в этой паре такая же «противоположная» картина тонального развития, как и в предыдущей (то есть субдоминантовому проведению фуги-rectus «отвечает» в фуге-inversus доминантовое, и соответствующие друг другу *F-dur* и *B-dur* так же равноудалены на терцию от «центра», I-ой ступени), но логика «действия обращения» здесь – прямо противоположная. Если в паре фуг № 12 необычная для данного цикла тональная драматургия (экспозиции с участием субдоминанты, доминантовая направленность – в средней части) появилась в результате обращения, то здесь, в паре фуг № 13, прием обращения возвратит все «на круги своя»: фуга № 13/2 вновь обретает

¹²³ Очевидна параллельность первой половине цикла в последовательности типа фуг.

¹²⁴ Так, начало темы звуками *ре-ля-ля* в зависимости от направления октавы *ля-ля* может быть в главной тональности при прямом движении темы или доминантовым проведением, если тема идет в обращении.

¹²⁵ Эта не слишком заметная деталь видом темы перекидывает арку и к фуге № 12/1, поддерживая таким образом обрамление в группе. Она служит лишь дополнительным штрихом для более «крупного» организующего группу структурного принципа.

контуры типичного для фуги тонального развития (тоники-доминантовые отношения в экспозиции, движение в сторону субдоминантовых тональностей – в средней части и т. п.), «нарушенного» – в предыдущей фуге № 13/1.

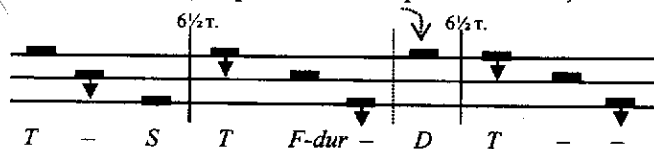
Теперь рассмотрим форму и развитие тематического процесса отдельно в каждой фуге этой пары.

ФУГА № 13/1

Вопрос о форме этой фуги не так прост, как сначала может показаться: оказываются возможными два варианта ее понимания.

Архитектонический план фуги обнаруживает в ее основе три вариации с прямым вступлением голосов сверху вниз¹²⁶. Единственное нарушение¹²⁷ вносит последнее (доминантовое) проведение в средней из них, которое, однако, своим положением в верхнем голосе даже подчеркивает аналогичный вид вступлений и в репризе, начинающейся темой также в верхнем голосе («повторность членит»). Эту возможность членения в форме поддерживают и интермедии: на гранях расположены интермедии одинаковой протяженности ($6\frac{1}{2}$ тактов), две другие интермедии во второй и в третьей «вариациях» занимают одинаковое местоположение – между первым и вторым проведениями темы.

/Фуга № 13/1 (сокращенный вариант схемы)/



По виду темы вторая и третья вариации оказываются в контрэкспозиционных отношениях с первой по «правилу», «предложенному» фугой № 5: голос, проводивший в экспозиции тему в прямом виде, в контрэкспозиции проведет ее в обращении и наоборот).

Характер проявления вариационности в этой фуге вызывает ряд ассоциаций с предшествующими фугами цикла. Так, в фугах № 3 и № 12 раздел, следующий после экспозиции, начинался проведением темы в главной тональности, а затем «размыкался» проведением в побочной тональности (в этих фугах, однако, вопрос о начале нового раздела-вариации даже не вста-

¹²⁶ Возникающие при этом связи – вновь с некоторыми фугами первой группы, имеющими прямой порядок вступления голосов в одном или нескольких разделах (№ 2, 4) и с непосредственно предшествующими фугами № 12. В архитектонике последних можно заметить тот же принцип: в схеме этих фуг очевидны две волны-вариации с прямым вступлением четырех голосов снизу вверх, а затем сверху вниз (или наоборот – в фуге *inversus*). Однако тональный и гармонический планы распределения проведения темы по разделам иначе (см. выше).

¹²⁷ Несколько вуалирует его и неполное проведение, наметившее стретту C-F, которое в данной схеме мы опустили.

вал благодаря появлению в этот момент нового варианта темы). Последнее (доминантовое) проведение темы в «разработочной» второй вариации, нарушающее четкие «тройки» вступающих голосов (и этим привлекающее к себе внимание), возможно, имеет специальное назначение: «явная» доминанта рассчитана на «сравнение» со столь же «явной» субдоминантой в следующей фуге-*inversus*. Сопоставление на уровне фуг призвано обнаружить «противоположное» направление тонального развития при повторении материала в обращении.

Однако тоническое проведение, открывающее вторую вариацию, может быть формально понято как дополнительное в экспозиции, и тогда складывается более традиционная трехчастная форма, середина которой (разработка) начинается в 27 такте с наметившейся стретты *C/F*. Масштабные соотношения разделов в этом случае (26 – 21 – 24 тактов) представляются более уравновешенными, чем в первом варианте объяснения формы (19 – 29 – 24 тактов). Необычная для разработки доминантовая тональность последнего проведения темы здесь может быть объяснена как проявление тенденции «замыкания» разработочной вариации одной из главных тональностей (ассоциации в этом случае тянутся к фугам № 4, 5, 8, если в последней рассмотреть раздел совместного звучания первой и второй темы в качестве вариации для первой темы).

Архитектоника трех разработочных проведений (*F-F-a* с ломаной последовательностью вступления голосов – средний, нижний, верхний) во втором случае объяснения формы оказывается такой конфигурации, за которую преемственно «зацепится» архитектурный план следующей фуги, где ломаный порядок вступления голосов в «вариациях» будет играть такую же роль, как прямой – в предыдущей фуге.

В результате сосуществования рассмотренных особенностей форма этой фуги «играет» явными и скрытыми ассоциативными связями, которые естественно «вписывают» ее в цикл как очередное оригинальное изобретение в жанре фуги. Но более полно ее назначение в цикле определяется отношениями ее в паре с собственным *inversus* и с предыдущей «зеркальной» парой. Об этом – позже, а пока от рассмотрения общей формы перейдем к анализу ее элементов.

Главная тема цикла в фугах № 13/1,2 фигурационно варьируется: в ней впервые появляются триоли, напоминающие движение жиги (они подготовлены трехдольностью предшествующей фуги) и предвещающие тип движения в будущем Каноне в октаву. Ритмическое разнообразие (сначала ровные четверти, далее синкопы, триоли, пунктирный ритм в конце) придает теме оригинально новый облик, изысканность и свободу, которая усиливается еще и тем, что эта фуга – контрафуга, свободно играющая направлением движения в проводимых темах.

Структура темы в фугах № 13/1, 2 весьма интересно обновляется по сравнению как с главным ее видом, так и с вариантами из предыдущей фуги. В общем потоке триольного движения можно выделить три звена неточной секвенции с ритмом «четверть – три триоли» (см. *пример 79 а*). Третье из них идет в обращении и оказывается предвестием формы ответа, в контрафуге вступающего с темой в обращении¹²⁸. Изменение «в третий раз» действует и на более мелком «измерении»: третья триоль в каждом звене секвенции варьируется (во втором звене идет в обращении, в третьем заменяется движением в пунктирном ритме: в *примере 79 а* эти детали отмечены прерывистой линией).

79. а



В структуре темы усиливается симметрия: обрамляют ее движения со скачками, затем на расстоянии соотносятся тонические звенья, являющиеся обращением друг друга, и в центре оказывается «инотональное» звено, которое в прямом движении темы будет доминантовым, а в обращенном (в ответе) – субдоминантовым (*пример 79 б*). Так в двух видах темы уже в экспозиции фуги № 13/1 проявляется (предсказывается) идея противоположного тонального развития, развивающаяся затем в «крупном» плане – при сопоставлении первоначального вида фуги и ее *inversus*.

В этом варианте темы активизируется заключительный мотив: вместо первоначальной формы (*пример 80 а*) сначала идет широкое движение по звукам тонического квартсектаккорда (или сектаккорда при обращении темы¹²⁹), и только затем – собственно заключительный мотив с пунктирным ритмом, устанавливающий связи этого варианта с окончаниями тем в фугах № 2 и 6 (см. *пример 80 б, в*).

¹²⁸ С этого варианта темы и в том же регистре начнется вторая в паре фуга (№ 13/2). Темо-ответные отношения в фуге № 13/1 предсказывают таким образом отношения целых фуг (вторая – «как ответ») и их последовательность в цикле. (Последнее замечание делается в связи с тем, что порядок зеркальных фуг – вопрос дискуссионный.)

¹²⁹ В этом гармоническом различии мелодического контура есть и особая задача сопоставляемых вариантов темы: показать влияние обращения на аккордику. На этой игре основывается постоянная смена движения в интермедиях. (Напомним, что варьирование заключительного мотива было намечено и в третьем варианте темы фуги № 12. Здесь оно оригинально продолжено.)



Противосложение в этой фуге не удержано. Оно интонационно близко теме: использует похожие мелодические фигуры, удваивает отдельные фрагменты, образует имитации (один раз даже «микроканоническую» секвенцию – пример 81 а), и весьма часто соседние триоли чередует сходный материал в параллельном и противоположном движении (пример 81 б). Это – эхо принципов предыдущей фуги, в которой противосложения были вариантами темы. Применение непропорционального ритмического варьирования здесь постепенно уменьшается: оно еще фрагментарно присутствует в первом противосложении (пример 81 в), но далее такое варьирование появляется все реже и лишь в кратких мотивах (пример 81 г, д).

81.

Весьма существенную роль в этой фуге играют интермедии: они развивают тот самый расширенный заключительный мотив темы с пунктирным ритмом, о котором говорилось выше (пример 80 б, в). Яркий материал, становящийся своего рода повторяемым «припевом», настолько контрастирует с моментами проведения темы своей четкостью и остротой пунктирного ритма, что в форме возникают черты рондо: уже первая интермедия, очевидно отделяющая дополнительное проведение экспозиции, дает основание для этого впечатления¹³⁰.

¹³⁰ Такой характер интермедий напоминает фугу *f-moll* из второго тома ХТК (при этом форма фуг, конечно, различна).

82.

и. 1: b_4 -аккорд

а

и. 2:

б

а b_4 е б h b_4

и. 3:

в

а б е b_4 B б

и. 4:

г

а b_4 С б g b_4

Первая интермедия сопоставляет два варианта мелодического контура (квартсекстаккордовый и секстаккордовый) в линии одного голоса: мелодии соседних тактов оказываются в обращении по отношению друг к другу¹³¹ (пример 82 а), повторение их на секунду выше образует секвенцию. Далее в интермедиях эта одноголосная линия расслаивается на имитации¹³², причем направление мелодического движения (прямое и обращенное) чередуется как внутри интермедий между имитирующимися голосами, так и между интермедиями в целом: в «следующей» интермедии оно противоположно «предыдущей». Есть здесь и другие закономерности: во всех интермедиях, начиная со второй, начальным «секст- или квартсекстаккордом» являются обращения ля-минорного трезвучия; во второй и третьей интермедиях по-

¹³¹ Их сопоставление имеет небольшую неточность в интервалеке при переходе от движения по аккордовым звукам к поступенному: после восходящих «аккордов» используется секунда, после нисходящих – терция (см. пример 82 а).

¹³² Вспоминаются похожие явления в фуге № 4, но в ней сначала были имитации, а потом – объединение звеньев в линии одного голоса.

вторяется «гармония» и имитирующих голосов (изменения вносятся во второе звено секвенции), а четвертая интермедия, повторяющая вторую по высоте и направлению мелодического движения в первом голосе, вносит изменения в «гармонию» имитирующего голоса и делает секвенцию нисходящей – в противоположность восходящему движению всех предыдущих секвенций в интермедиях¹³³. Единство и разнообразие!

Фуги второй пары зеркальных фуг (№ 13/1 и 13/2) тематически не контрастны между собой. Если в первой паре этой группы (№ 12/1, 2) fuga на тему в обращении становилась фугой на «другой» вариант темы, то в фугах № 13 свободное чередование прямого и обращенного вариантов темы внутри фуг делает их на слух тематически единым потоком, в котором должно обратить на себя внимание изменение регистрового расположения тематических проведений и их тональной последовательности. Переход между двумя фугами № 13 Бах делает таким образом, что тема фуги-inversus вступит как повторение последнего проведения предыдущей фуги в том же виде движения (в обращении), но на октаву выше. Их разделяют, однако, два последних такта фуги № 13/1, в которых эхом-рифмой к заключительному мотиву фуг № 12 прозвучат похожие мелодические элементы: как неслучайно эта «дополнительная» деталь в конце первой зеркальной пары, служащая связи контрастных фуг на расстоянии! (см. *примеры 83 а и 77*).

Фуга № 13/2, рассмотренная отдельно, демонстрирует те новшества, которые вносит в архитектуру фуги сочетание вертикально-подвижного и обратимого контрапунктов: ломаный порядок вступления голосов, свободная, смелая «разбросанность» темы по регистрам, сопоставление крайних регистров. Завершение фуги темой в обращении по отношению к первоначальному виду темы в данной фуге восстанавливает, как говорилось, ее прямое направление движения. Таким образом создается элемент симметрии с началом фуги № 13/1 (данная пара) и с началом фуги № 12/1 (первая фуга группы). Но это лишь малая деталь в проявлении симметрии, принцип которой удивительным образом организует здесь всю группу, образованную из столь контрастных пар.

Симметрия акцентирует тот момент, который, видимо, Бах считает главным в этой группе фуг: систему, складывающуюся в тональной сфере, получившую в свою очередь в результате обращения мелодий (а это тоже явление симметричного «отражения»). Если сравнить тональности в соответствующих разделах фуг, обрамляющих группу (№ 12/1 и 13/2), заметим их тождество: тонико-доминантовые экспозиции, *B-dur – g-moll (S)* – в разработке. Во внутренних фугах (№ 12/2 и 13/1) – также соответствие: то-

¹³³ В схематических *примерах 82* буквами обозначены трезвучия-основы, из которых получены секстаккорды («6») или квартсекстаккорды («6/4»).

нико-субдоминантовые экспозиции и *F-dur – a-moll (D)* – в средних разделах (в таблице тональности указываются «суммарно»):

Таблица

№ фуги	Экспоз.	Разраб.	Репр.
12/1	T D T	S, B-dur	T
12/2	T S T	D, F-dur	T
13/1	T S T	D, F-dur	T
13/2	T D T	S, B-dur	T

Моменты симметрии в тональностях разработок еще более наглядны, если их выписать в последовательности появления: *S, B-dur, D, F-dur | F-dur, D, B-dur, S*. Конечно, столь последовательно выдержанная система не может быть случайной, поэтому свободная перестановка этих фуг, которую допускают издатели и исполнители, неправомерно нарушает ее.

Итак, «зеркальная» группа из четырех фуг поднимает на новую высоту идею симметрии, проявившуюся в предыдущей группе фуг сравнительно просто (обрамляющие фуги – тройные, написанные на общие темы; в центре – двойные фуги). Теперь «зеркальность» (полное обращение) введено в пары фуг, а тональное «отражение» объединяет всю группу.

Переход к группе канонов, жанру несколько иному (в истории полифонических форм канон и fuga тесно связаны), представляет для композитора особую задачу: «цепляемость» между фугой 13/2 и первым каноном следующей группы – Каноном в увеличении и обращении, должна быть достаточно очевидной. Осуществляется она несколькими способами: последнее проведение темы в прямом движении в предыдущей фуге готовит этот вид движения темы в каноне; идея ответа в обращении – **риспосту** в обращении (увеличение идет как усложнение); начало канона мелодически (ритмически непропорционально) предвосхищается в конце фуги № 13/2 (см. пример 83 б).

83.



Идеей имитирования в обращении первый канон в группе, занимающий пятое место во второй половине цикла, соотносится и с фугой № 5 – контрафугой из первой половины цикла (обращение усложняется по сравне-

нию с ней приемом увеличения), и с фугой № 7 – с ее принципом «ответа в увеличении». Есть и еще одно «средство» более высокого порядка, превращающее Канон в увеличение в такое же обобщение ведущего принципа четырех предыдущих фуг, каким являлась fuga № 5 по отношению к ей предшествующим, но о нем – позже. Таким образом, параллельность фаз («больших» вариаций) в развитии цикла продолжается и канонами.

В теории и практике полифонии канон считается задачей, более сложной для написания, чем fuga¹³⁴, поэтому следование группы канонов после фуг естественно продолжает линию постепенного усложнения, характерную для общей направленности развития в цикле.

КАНОНЫ

Группа канонов, как и все группы цикла, кроме второй, состоит из четырех «номеров». Последовательность их в ОИ (на наш взгляд, совершенно верная): Канон в увеличении и обращении, Канон в октаву, Канон в дециму и Канон в дуодециму.

Композиционная логика этой группы удивительным образом синтезирует принципы, свойственные предшествующим группам. По виду темы (T T T T), по степени ее варьирования (в крайних канонах – более сложной, в средних – проще) и другим признакам (см. ниже) группа канонов продолжает развитие идеи обрамления, как предыдущие две группы; по показателям периодичности вида канонов «конечный – бесконечный»¹³⁵ и по порядку вступления голосов (в первых двух канонах – сверху вниз, в следующей паре – наоборот) здесь образуется объединение в пары, идущие последовательно, – как в первой группе цикла и зеркальных фугах; сквозное развитие, устремленное вперед, к следующему «этапу», уподобляет эту группу второй группе цикла. Логика этого сквозного развития – «от канона – к фуге» («*de canone ad fugam*»): сначала, в первом каноне, наблюдается удаление от типичной ее формы, в следующих канонах признаки ее постепенно усиливаются, и в последнем каноне Бах восстанавливает ее принципы. Здесь, в сущности, уже образуется каноническая fuga. Хотя исторически fuga выросла из канона, и слово «*fuga*» часто использовалось для обозначения канонов наряду со словом «*canon*»¹³⁶, Бах не называет их в цикле «каноническими фугами», как он

¹³⁴ Л. Бусслер, например, пишет: «Канон есть труднейшая форма имитации. В его область входят самые величайшие ухищрения контрапункта» [5, с. 157]. Fuga же, по словам того же автора, «самая совершенная» форма, «она соединяет в себе условия величайшей строгости и самой неограниченной свободы» [там же, с. 102]. Возможность «свободы», большая, чем в каноне, облегчает работу с этой формой.

¹³⁵ Об особенностях этого типа канонов – позже.

¹³⁶ «*Fuga obligata (canon obligatus)*» – строгий канон, «*fuga (canon) per motum contrarium*» – канон в обращении и т. д. (см. об этом в книге Н. Симаковой [61, с. 320]).

это сделал в отношении одного из канонов в «Музыкальном приношении»¹³⁷. В то же время, помещая их в одном цикле, придавая им устремленность «к фуге», композитор выявляет в этих жанрах историческую и композиционную преемственность.

В «Искусстве фуги» каноны двухголосные. Если учесть, что в каноне материал одного голоса повторяется другим, то возможности структурно-композиционного разнообразия кажутся довольно ограниченными. Четыре канона цикла свидетельствуют о богатейших возможностях этой формы в руках Мастера.

Группа канонов, как и все остальные группы цикла, выстроена по принципу постепенного усложнения композиции, и первый канон, несмотря на сложное название, оказывается самым простым из них.

КАНОН В УВЕЛИЧЕНИИ И ОБРАЩЕНИИ

!«Canon per Augmentationem in Contrario Motu»!

В этом каноне главная тема цикла в мелодически варьированном виде становится первым отделом пропосты¹³⁸. Такая тема вполне пригодна для фуги, но та же мелодия, имитируемая в главной тональности, в увеличении (в респосте), теряет признаки темы – лаконичность, концентрированность, целостность, поэтому сразу становится очевидным, что очередная пьеса цикла – не фуга¹³⁹.

Каждый следующий отдел канона увеличивается вдвое. (Технику сочинения это не усложняет.) Однако отдел «с» в респосте («С») сокращен: вместо 32-х тактов в нем оказывается 24 такта, при этом не повторенным в увеличении остается материал последних четырех тактов отдела «с» (т. 25–28) и весь отдел «d» (т. 29–52).

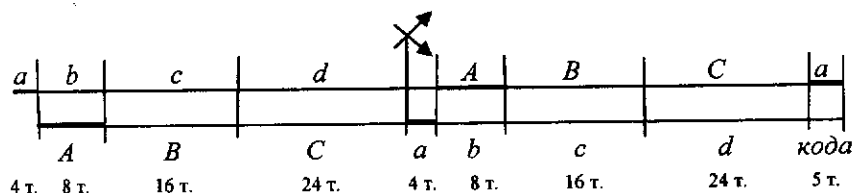
Форма этого канона – двухчастная: вторая часть-вариация повторяет первую с противоположной перестановкой голосов в двойном контрапункте октавы (Iv= – 21). Тема в первоначальном виде (в схеме – «a») трижды проходит в главной тональности, в разных регистрах: в началах первой, второй частей и в коде (высотное положение ее проведений: первая, малая и вторая октавы). Тема в варианте увеличения звучит дважды, тоже в главной тональности, в малой и второй октавах. Приведем схему этого канона:

¹³⁷ Однако некоторые исследователи все-таки называют эту группу цикла «каноническими фугами» (Г. Риман, Э. Швобш).

¹³⁸ Напомним, что первый голос, начинающий канон, называется пропостой (proposta, далее в схемах сокращенно – «P»), имитирующий – респостой (risposta, сокращенно – «R»).

¹³⁹ Напомним, что раньше в действительной фуге с ответом в увеличении (№ 7) такого эффекта не было, так как в качестве первоначальной в ней была взята тема в уменьшении, и тогда ответ в увеличении всего лишь восстанавливал обычный вид темы, известный по предыдущим фугам.

/Канон в увеличении и обращении/



Следствием противоположной перестановки голосов оказывается изменение направления имитации во второй части формы: пропостой становится нижний голос, респостой – верхний. Казалось бы, простой прием, но он имеет неожиданный художественный результат: значительную динамизацию регистрового развития и чрезвычайно яркое оформление кульминации, объединившей обе части канона. Происходит и переосмысление функции респосты: в первой части, находясь в нижнем голосе канона, она, менее слышная как мелодия, имевшая больше гармоническое значение, во второй части становится собственно мелодией, относящейся с «особым вниманием» (повторение в увеличении!) к каждому изгибу мелодического рисунка пропосты. Рассмотрим подробнее строение темы и особенности имитирования в этом каноне.

Главная тема цикла в результате мелодического варьирования еще раз меняет внутреннюю структуру: в ней по-новому и очевиднее проявляется симметрия, отсутствовавшая в главном виде темы и по-разному «прораставшая» в темах-вариантах зеркальных фуг. Здесь можно заметить «по-звуковую», «по-мотивную» и даже «по-тактовую» симметрию (см. пример 84).

Так, третий такт оказывается мелодически точным обращением второго; в этих «средних» тактах темы, кроме того, возникает и «по-звуковая» симметрия (отмечена в примере 84 скобками снизу). Первый и четвертый такты темы также соотносятся по последовательности элементов (x и y), и главная, секстовая интонация (x) «отвечает» в четвертом такте начальной сексте в обращении¹⁴⁰:



В мелодическом материале темы можно отметить преобладание постепенных мотивов в объеме терции – восходящих и нисходящих, которые

¹⁴⁰ В пределах темы сосуществуют два вида симметрии – «зеркальная» и «переносная». В главе 1 мы рассматривали различные формы их проявления в цикле в целом, и сейчас еще раз можем обратить внимание на удивительное взаимоотражение частей и целого.

создают ассоциативные связи с тематическими элементами предшествующей фуги (№ 13) и следующего Канона в октаву. Те же мотивы в теме, повторяемые непропорционально, вызывают воспоминание о характерной особенности фуги № 12, повторенные в одинаковом ритме, но в обращении, напоминают о сопоставлении целых фуг, которое только что состоялось в зеркальной группе. Таким образом, Канон в увеличении при всей неожиданности своего появления оказывается логически и интонационно подготовленным, но особенно интересным оказывается одно его качество, доказывающее правильность занимаемого им места – сразу после зеркальных фуг. Так же как фуга № 5 в первой половине цикла осуществляла синтез после противопоставления тем в прямом и обращенном виде в первой группе цикла, так рассматриваемый Канон оказывается «обобщением» главной идеи, воплощенной в четырех предшествующих ему зеркальных фугах. Но каким образом двухголосный канон, в котором нет обратимого контрапункта, может это сделать?

Выясняется, что **тональное развитие** мелодий в прямом и обращенном виде, сопоставляемых в качестве пропосты и респосты в этом каноне, как и в зеркальных фугах, имеет «противоположное» направление (сравниваем моменты соответствующих друг другу тематических «событий»): в «не-тонические» моменты¹⁴¹ тональности оказываются симметрично удаленными от *d* – главного тона цикла:

Пропоста:	<i>a</i> (Т)	<i>b</i> (Т, отклонение в S; Т)	<i>c</i> (Т–D–Т)
Респоста:	<i>A</i> (Т)	<i>B</i> (Т, отклонение в D; Т)	<i>C</i> (Т–S–Т)

Обыгрывая в двухголосии принцип, действовавший и в зеркальных фугах, Канон осуществляет связь совершенно различных групп цикла. Понятно, что место для Канона в увеличении выбрано Бахом не случайно, и перестановки его в конец группы, как предлагают некоторые исследователи и осуществляют многие редакторы изданий и исполнители, нарушают авторскую, глубоко продуманную систему.

При сочинении этого канона перед композитором стояла трудная задача: обеспечить слушателю слежение за непрерывной имитацией, когда имитируемый материал с увеличением «раздвигается». Это можно сделать только при условии яркости, обновляемости, интонационной характерности сменяющих друг друга отделов пропосты. И действительно, каждый из них имеет свое «лицо». В «*b*» – это ломаные сексты. Шестнадцатитактовый «*c*» состоит из нескольких ярких элементов. Сначала секвенционно повторяется (следовательно, это имеет особую важность) построение, включаю-

¹⁴¹ Тональное развитие канона в общем свидетельствует об устойчивости главной тональности. Моменты доминантового или субдоминантового звучания сравнительно кратки, иные тональности (при хроматическом движении) появляются лишь на мгновение.

щее два типа материала. В первом благодаря трезвучному движению можно услышать отзвуки главной темы цикла. С ним сопрягается второй элемент: контрастное предыдущему хроматическое восходящее движение (*пример 85 а*). Эта пара повторяется в доминантовой тональности, в том же голосе (секвенция), то есть без характерной для фуги имитационности. В следующем восьмитакте отдела «с» – тоже индивидуализированный материал: секундовые мотивы с паузами (*пример 85 б* – «слезы», «вздохи»), которые при увеличении и обращении в респосте получают дополнительный знак альтерации и превращаются в *В-А-С-Н*-комплекс в обращении (*пример 85 в*).

Последующий материал (четыре такта «с» и весь раздел «d») не имитируется в увеличении: при повторении во второй части в нижнем голосе он узнается как таковой благодаря особой активности и разнообразию мелодии и ритма.

Во второй части канона респоста звучит в верхнем голосе на две октавы выше своего первоначального положения. Теперь действительно мелодической в ней становится каждая интонация, ее выразительность усиливается и переосмысливается: так, по-новому, особенно трагически звучат в кульминационной зоне (т. 93–95) нисходящий хроматический поток мелодии, сопровождаемый скрытым *В-А-С-Н* в нижнем контрапунктирующем голосе пропосты (*пример 85 г*), и отвечающие ему восходящие секундовые «вздохи» в высоком регистре со скорбными восходящими секундами обращенного *В-А-С-Н*-комплекса (см. *пример 85 д*). Удивительным образом в форме, имеющей в основе повторение, осуществляется сквозное образно-содержательное развитие.

85. а

т. 13

б

т. 23

в

т. 48

г

т. 93

т. 100

(...)

Соотношение голосов в каждый момент звучания можно определить как единство в целом и контрастность. «Контрастность» здесь – в основном ритмическая (комплементарный ритм), интонационно же образуется инте-

ресная ситуация: сосуществуют как бы два уровня имитационности. Один из них (макроуровень) образует общую каноническую композицию – это непрерывная имитация в увеличении; другой (микроуровень) – это постоянное имитирование отдельных мотивов (в прямом виде, обращении, увеличении, уменьшении), на близком расстоянии создающее переклички элементов в разных «по измерению» мелодиях. Так, нисходящая секста последнего такта темы подхватывается в увеличении респостой и тут же начинает разрабатываться противосложением в восходящем (обращенном по отношению к респосте) варианте (пример 86 а). Как далее идет игра этими секстами, покажут примеры 86 б, в; в двух следующих за ними примерах – то же самое микроимитирование – на другом интонационном материале:

86. а б в

г д

Из очевидных интонационных связей этого канона с фугами цикла, кроме уже упоминавшихся, отметим «фрескобальдиевский» оборот в теме (*f-e-d-es*), мелодический *B-A-C-H*-комплекс в обращении и характерное движение с троекратным повторением четырехзвучного мотива из противосложения в фуге № 4 (пример 87 а)¹⁴².

87. а б в г


¹⁴² Об интонационных связях с непосредственно предшествующей канону фугой № 13 говорилось выше, с последующими частями – см. ниже.


Переход к следующему, контрастному по характеру Канону в октаву осуществляется как всегда путем подготовки интонаций будущей темы. Главным типом движения в ней будет вспомогательное, и вот в последних тактах Канона в увеличении, в голосе, контрапунктирующем проведению темы, это движение активизируется и тем самым обращает внимание на подобное же движение в собственно теме канона (см. в *примере 87 б* – пунктирные скобки); кроме того, в ней можно увидеть цитату-предвестие начального мелодического движения из следующего канона в ритмически непропорциональной форме (в *примере 87 б* и *г* она отмечена скобкой). Начальный же квинтовый скачок темы следующего канона (*пример 87 г*) отвечает традиционному заключительному ходу баса *V-I* в предыдущем каноне (*пример 87 в*).

КАНОН В ОКТАВУ

/«Canon alla Ottava»/

Первый четырехтакт канона – расцвеченный фигурацией вариант главной темы цикла, развивавшейся в фуге № 5 (и др.). Ее звучание сразу вызывает целую цепь ассоциаций: триольное движение связывает ее с темой фуг № 13, трехдолжность метра – с фугой № 12, ритмическая ровность мелодического «остова» темы и паузы в третьем такте – с фугой № 11¹⁴³. Интонационно она проще темы предыдущего канона, в которой были неожиданные мелодические изгибы и гармонии, и темы фуги № 13, с проходящими звуками, вуалирующими тематический контур. Вспомогательные звуки не скрывают основы мелодически поступенного движения, которое, впрочем, в третьем такте освобождается и от этого «украшения». В опорных звуках темы очевидна симметрия, точность которой нарушается лишь второй группой нот от начала и от конца (см. *пример 89 а*¹⁴⁴):

89. а 

б 

Более простым выглядит и вид имитирования в этом каноне (в октаву, в прямом движении)¹⁴⁵. Однако впечатление простоты обманчиво: канон в октаву значительно сложнее предыдущего, особенно – своими композиционными принципами. Вероятно, Бах специально «облегчает» прочие показав-

¹⁴³ Далее в Каноне встречается и более «долгое» цитирование темы «с паузами» (ее второго и третьего тактов: *f-e-d | cis-d-e* – см. т. 71–72 и т. 75–76).

¹⁴⁴ В *примере 89 б* приведен вариант темы, встречающийся в дальнейшем (о нем – позже).

¹⁴⁵ Эта внешняя простота ввела многих исследователей в заблуждение (см. главу 5).

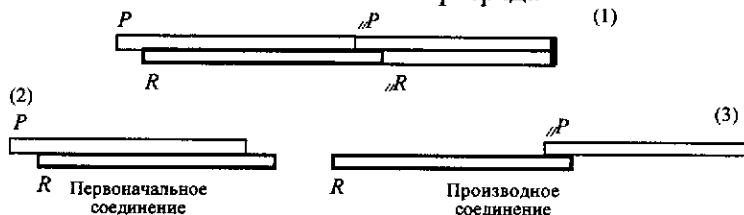
тели, чтобы привлечь внимание к тому, что в этой группе главное, – начинающемуся движению «от канона – к фуге». Форма здесь многоплановая, со сложным переплетением разных тенденций. Чтобы разобраться в ней, сначала напомним контрапунктические правила бесконечного канона (Канон в октаву относится к этому типу канонов), затем приведем его схему, а далее проследим последовательное развертывание тематического процесса.

По типологии, предложенной С. И. Танеевым, бесконечные каноны (такие каноны, которые без нарушения имитирования возвращаются к повторению начального материала) бывают двух разрядов в зависимости от времени, разделяющего пропосту (P) и респосту (R), – с одной стороны, и ту же респосту и возвращающуюся пропосту (${}_P P$) – с другой. В каноне 1-го разряда это время одинаковое, в каноне 2-го разряда – разное. Анализируемый Канон в октаву относится ко второму из них. Общий вид такого канона можно графически представить так, как показано в первом варианте следующей ниже схемы 1. В таком каноне первоначальное соединение образуют начинающие канон пропоста и респоста (P и R), производное соединение – та же респоста и возвращение начального материала в пропосте (R и ${}_P P$): см. в той же схеме варианты «2» и «3». Во втором из них повторение пропосты (${}_P P$) сдвигается по времени вступления относительно респосты «вправо». По Танееву, здесь имеет место горизонтально-подвижной контрапункт [64, с. 46]. Сложность его выполнения состоит в том, что последний отдел пропосты, контрапунктирующий с очередным отделом респосты, в следующем отделе переходит в респосту и становится контрапунктом к «заданной» теме, возвращающейся к началу пропосты¹⁴⁶. Повторяемые далее пропоста и респоста (${}_P P$ и ${}_R R$) – точная копия начальной пары голосов, то есть вертикально-подвижного контрапункта здесь нет ($Iv=0$). Буквенная схема подобного канона:

ABCDAB
ABCD A

В следующей ниже графической схеме канона 2-го разряда отражено присущее и анализируемому Канону в октаву из ИФ большое расстояние (72 такта) от респосты до возвращения пропосты:

Схема 1: бесконечный канон 2-го разряда



¹⁴⁶ В анализируемом Каноне из ИФ ср. т. 73–76 (верхний голос) и т. 77–80 (нижний голос) в контрапункте с начальной темой канона. В примерах 90 z_p , z_2 приведены начальные такты этих отделов.

и сексту (последняя тут же ассоциативно связывается с противосложениями предыдущего канона) и поступенное движение, «с» – фигуру опевания, таящую в себе (т. 9–10) и *B-A-C-H*-мотив в обращении (*cis-d-h-c-a-b*). Затем появляются короткие гаммообразные фрагменты и т. д. Развертывание, однако, не включает того типа движения со вспомогательными звуками, которое было в теме. Все это длится 24 такта. Мелодия пропосты четко завершается каденцией, и после паузы в ней же проводится начальная тема в доминантовой тональности... в форме тонального ответа и в том регистре, который «нужен» был бы для ответа в фуге. Но начальная тема и этот «ответ» разделены таким большим временным расстоянием, что в качестве ответа это проведение темы, конечно, не воспринимается. После него – вновь «развертывание», иное по мелодическому материалу «общих форм движения», но такое же фоновое, как и после первой темы, а 16 тактов спустя – вновь тема в доминанте, но в обращении, и еще через 21 такт очередного развертывания – снова тема в обращении (начало в ней – см. т. 62 – варьировано) – теперь в главной тональности. Еще 11 тактов развертывания, в котором, однако, встречается и мотив из темы («с паузами»), и пропоста возвращается к начальному проведению темы («канон бесконечный!» – догадывается слушатель). После него знаком повторения (перед тактом 81) Бах возвращает нас к 5 такту канона, и все повторяется, переходя после этого к завершению, вновь воспроизводящему материал начала до каденции в т. 23¹⁴⁸, в респосте же повторится материал до аналогичного каданса в т. 27. В это время в пропосте ей контрапунктирует свободный материал, отдельными интонациями связанный с ранее звучавшими «развертываниями», причем непосредственно перед кадансом в мелодии появляется краткая цитата из темы предыдущего канона: интонационно характерный ее фрагмент со II низкой ступенью (*es-d-cis-d-e*).

Одно это перечисление тематических «событий» наводит на мысль о существовании сложно переплетенных отношений в формообразовании этого канона. Действительно, многоплановость – его определяющая особенность. Явление многоплановости в формообразовании предполагает сосуществование принципов разных форм. Здесь первый план – это собственно бесконечный канон 2-го разряда, но нетрадиционно свободные возвращенные материала темы дают основания для появления признаков и других форм.

Второй план формы образует особенно важная для группы канонов закономерность: здесь появляются отдельные (рассредоточенные) элементы фуги: тема, ответ (тонико-доминантовые отношения), разработочные проведения в обращении... Однако все это происходит на расстоянии, а не

¹⁴⁸ Не стоит соблазняться этой «репризой» *da capo* и определять форму как трехчастную с масштабным соотношением частей 24–52–27 тактов.

так, как «положено» в фуге. Удвоенные имитацией в респосте¹⁴⁹, эти тематические проведения выделяются на фоне общих форм движения и образуется еще один план формы – рондо: проведения темы становятся рефреном, а обновляющиеся каждый раз «развертывания» – эпизодами. Черты рондо еще более усиливаются, если материал канона исполняется с повторением, указанным автором. Однако продолжим рассматривать эту форму «как кристалл» (по Асафьеву), не учитывая пока повторения¹⁵⁰.

Каждое проведение темы со своим шлейфом развертывания образует здесь четвертый план формы: вариации типа «прорастания» (термин В. В. Протопопова), неравные по времени звучания (24–16–21–15–27 тактов). Соизмеримыми оказываются разделы «через один», но на уровне более крупных пропорций происходит объединение в почти одинаковые по протяженности пары-вариации (40 и 36 тактов). В этом случае в первую часть входят «темо-ответные» разделы-вариации (AA₁), во вторую – пары в обращении (A↓A₁↓) – это средняя часть (типичное для цикла сопоставление прямого и обращенного движения), далее – сокращенная реприза. Очевиден еще один план формы (пятый): **трехчастность** на уровне более крупных пропорций (АВА).

Следующая схема покажет распределение материала и его масштабы (буквами «а» отмечены проведения темы, пунктирной линией – «развертывания», стрелка обозначает обращение темы).

Схема 3

«тема»	«ответ»	обращение		«реприза»
a----- a-----	a----- a-----	a↓----- a↓-----	a↓----- a↓-----	a----- a-----
T (24 т.)	D (16 т.)	D (21 т.)	T (15 т.)	T (27 т.)
40 т.		36 т.		27 т.
A	A ₁	A↓	A ₁ ↓	A
A		B		A

Предписанное Бахом повторение разделов превращает эту трехчастную форму (последний из рассмотренных планов) в трехпятнадцатую АВА-

¹⁴⁹ С одной стороны, это усиливает эффект фугированного начала в качестве якобы учащения проведения темы, с другой – названный эффект ослабляет, потому что последовательное абсолютно точное повторение в разных голосах одной и той же формы темы (например, в варианте тонального ответа) в типичной фуге маловероятно. И этот факт наводит на мысль о существовании неких иных композиционных закономерностей в данном сочинении.

¹⁵⁰ В теории музыки существует мнение, что повторение не влияет на определение формы. Возможно, часто это так и есть, но живое звучание музыки вносит свои коррективы, а они изначально запрограммированы автором.

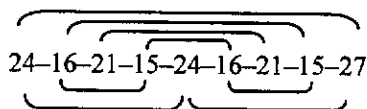
ВА («В» – разделы с проведением темы в обращении): усиливается симметрия в целом, тональная симметрия образуется между разделами «А» и «В» ($T-D-D-T$), в которых повторность (TT и DD) отмечает моменты внутреннего членения.

Схема 4

	A	B	A	B	A
↓	A A ₁	A↓ A ₁ ↓	A A ₁	A↓ A ₁ ↓	A
	$\underbrace{T D}$	$\underbrace{D T}$	$\underbrace{T D}$	$\underbrace{D T}$	T

При повторении разделов усиливается симметрия и на уровне «вариаций типа прорастания» (тема + развертывание), причем проявляется она в масштабных отношениях (небольшое различие в количестве тактов значения не имеет) двояким образом (ср. верхние и нижние скобки в схеме 5¹⁵¹):

Схема 5



Таким образом, структура Канона в октаву содержит сочетание черт разных форм, складывающихся из соотношения разделов, различных по пропорциям. Конечно, композиционно этот канон значительно сложнее предыдущего. Однако Канон в увеличении при его сравнительно простой форме самым фактом имитации в увеличении содержал указание на возможность сосуществования в форме разных «измерений» – обычного и крупного, чем и подготовил следующий в группе канон, развивающий по-новому, в композиции, идею сочетания разных «планов».

Контрапунктическая техника бесконечного канона 2-го разряда, которым является Канон в октаву, в теории полифонии считается более сложной, чем техника простого (конечного) канона, каким, в сущности, был первый канон в группе. Хотя его риспоста шла в увеличении и обращении и он был осложнен повторением в вертикально-подвижном контрапункте, все это – особенности формообразования, не меняющие самого типа канона.

Канон в октаву в принципе тоже содержит повторение материала (возвращение 24-х начальных тактов), но в отличие от предыдущего канона оно дается в простом контрапункте. Тем не менее этот Канон имеет чуть слышное «эхо» предыдущего и предсказание будущих канонов в виде использова-

¹⁵¹ Различия в один такт несущественны, и заключительный раздел может быть несколько протяженнее.

ния двойных контрапунктов октавы (*пример 90 а, б*) и дуодецимы (*пример 90 в*) на микроуровне: при имитации материала в ристпосте одна из долей такта (!) содержит крошечную цитату из предыдущего отдела данного канона в противоположной перестановке. Однажды в противоположной перестановке повторится даже **целый такт** (ср. *пример 90 г* и первый такт *примера г*): это повторение окажется непосредственно перед началом того

90.

а

т. 11

б

т. 13

в

т. 25

д

т. 15

е

т. 17

ж

т. 29

з

т. 68

з₁

т. 72

з₂

т. 77

д

е

жс

з

т. 5

(последнего) отдела пропосты¹⁵², которому через четыре такта (уже в рипосте) предстоит контрапунктирование с темой – вернувшейся к началу пропостой (пример 92 з₂).

В целом, Канон в октаву, будучи более сложным по различным показателям, не может предшествовать Канону в увеличении. Между тем многие исследователи и издатели считают правильным для него первое место в группе канонов.

Переход к следующему канону так же, как везде, осуществляется плавно благодаря интонационным связям между концом предыдущего номера и началом следующего: нисходящая квинта *a – d*, перебрасываемая из верхнего голоса в нижний регистр «перекрещиванием рук» в ритме «короткая – длинная» октавой выше подхватывается началом темы следующего Канона (пример 90 д, е). Но еще за два такта до этого в октавном Каноне (пример 90 ж) промелькнет мотив, который в Каноне в дециму войдет в первое же противосложение (пример 90 з). Постоянно встречающееся в мелодике следующего канона движение с нижним вспомогательным звуком также установит интонационные связи нового канона с предыдущим.

КАНОН В ДЕЦИМУ

/«Canon alla Decima Contrapunto alla Terza»¹⁵³/

Начальный отдел канона – это вновь (после фуг № 1–4, 9 и 12) мелодическая форма главной темы цикла. Здесь она звучит в обращении, в ритмически непропорциональном виде: все звуки, кроме первого и последних, выровнены¹⁵⁴.



Имитирующий голос (риспоста) вступает в верхнюю дециму – тема оказывается проведенной в тональности *F-dur*. Всеми предыдущими фугами Бах показывал, что *F-dur* – это тональность разработки, а здесь – начальное сопоставление в таком контрастном тонально-ладовом отношении!

¹⁵² Как говорилось, именно этот отдел канона – причина сложностей в технике бесконечного канона 2-го разряда.

¹⁵³ «Канон в дециму в контрапункте терции». Контрапунктом терции и (далее) квинты назывались двойные контрапункты децимы и дуодецимы.

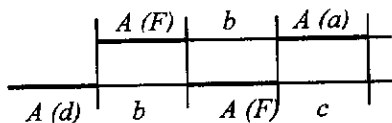
¹⁵⁴ В примере тема дана в той записи, которая имеет место в ОИ, изданиях Н. Копчевского, К. Хофмана и др. В наиболее известном издании цикла, принадлежащем К. Черни, допущено искажение: вместо четвертей и половин – они же с точками, вместо фигуры «восьмая с точкой – шестнадцатая» – четверть и восьмая.

92.



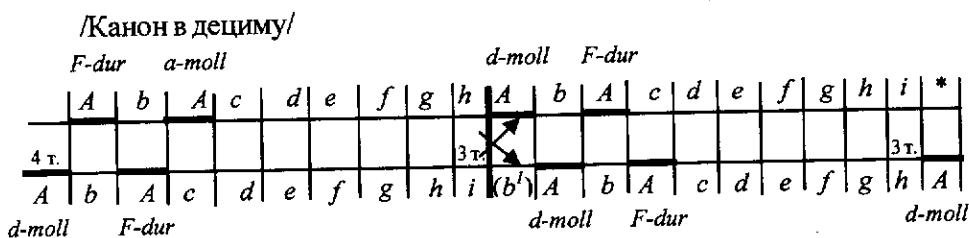
В первых шестнадцати тактах канона тема имитационно проходит четыре раза в разных регистрах – как в фуге, но в тональном отношении эти проведения оказываются нетипичными для этого жанра: *T, III, III, D*. Слух поражает оригинальнейшая игра терцовыми сопоставлениями тональностей в пропосте и респосте (*d, F, F, a*).

Схема расположения этих «экспозиционных» отделов канона следующая (тема обозначена буквой «А» с указанием тональности в скобках).



Возвращение в пропосте и респосте начального материала «А» (темы) превратило это изложение в каноническую секвенцию 1-го разряда при $IV = -16$: двойной контрапункт децимы подготавливает числовой показатель, который будет применен при перестановке голосов во второй части. Появление *F-dur* в пропосте после *F-dur* респосты приводит к неожиданному эффекту: на некоторое время создается впечатление октавного канона, в котором пропостой является верхний голос (инерция предыдущего канона в восприятии), но с появлением четвертого проведения в *a-moll* – ощущение имитации в дециму восстанавливается.

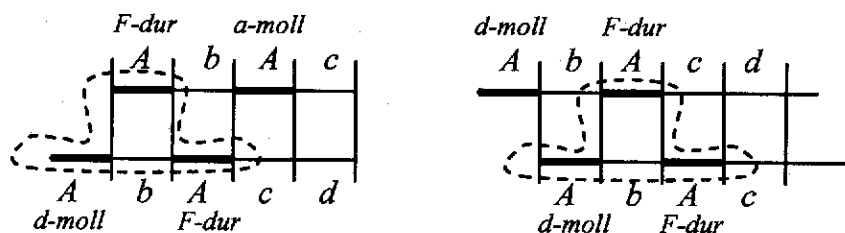
Форма канона – двухчастная (как и в Каноне в увеличении), вторая часть повторяет первую в двойном контрапункте децимы (более сложном показателе, чем в первом каноне). Его общая схема – следующая:



Момент перехода ко второй части Бах помещает в кульминационную зону: мелодические вершины – на самых высоких звуках диапазона (*до, ре* третьей октавы!), сплошной поток шестнадцатых не сразу успокоится и в начале второй части, гармония уменьшенного септаккорда звучит напряженно, вводный тон в мелодии бросается неразрешенным:

Передвижение голосов во второй части осуществляется следующим образом: пропоста из нижнего голоса переносится на октаву вверх и повторяется в верхнем голосе точно, за исключением нескольких звуков, корректируемых знаками альтерации (о них позже), респоста переносится на дециму вниз – и попадает на **исходный уровень** пропосты в первой части канона. Во второй части, следовательно, канон изменяет не только направление имитации («снизу вверх» на «сверху вниз»), но и ее интервал: канон становится **октавным**. Голоса попадают в те же регистры, в которых **начинались** Канон в увеличении и Канон в октаву, совпадает с ними и направление имитации (сверху вниз). Все это выстраивает весьма тонкие ассоциативные связи и отношения в группе канонов.

В результате такой перестановки в четырех проведениях темы в начале второй части Канона в дециму изменяется тональный порядок (*T-T-F-F*) и три проведения темы (и одно противосложение) оказываются точной копией начала канона, но со сдвигом на один отдел по месту в форме (во времени).



В этом случае возникает интересная для восприятия перемена: в каноне, идущем теперь в октаву, образуется островок канона в дециму (отблеск исходного соотношения голосов *d-moll – F-dur*) так же, как в первой части канона в дециму образовывался островок канона в октаву, бывшего «воспоминанием» о предыдущем каноне и предвестником октавного канона во второй половине формы. Вероятно, эта оригинальная особенность заранее предвиделась композитором, когда он выбирал для канона такое необычное тональное соотношение пропосты и респосты. Вообще «игра тональностей», вероятно, одна из главных идей этого канона: Бах показывает здесь, что изменения тонального плана можно добиться не только обращением тем,

как это было сделано в зеркальных фугах, но и использованием соответствующего показателя вертикально-подвижного контрапункта.

Яркое ладовое сопоставление темы в пропосте и респосте – в миноре и мажоре, в параллельных тональностях, традиционно относящихся к разным по функции разделам формы, сопоставление прямое, без «мягких» переходов, типичных для полифонии, на максимально близком расстоянии – времени звучания темы – сразу наполняет канон особой образной выразительностью: перед нами два героя, две «силы», вторая из которых бросает вызов первой, и – начинается «борьба», в которой успеха добивается то одна, то другая сторона. Течение процесса полно неожиданностей и тончайших нюансов, которые позволяют слушателю и исследователю увидеть в своем воображении этих «героев»: может быть, это борьба старого и нового, традиции и новаторства, мудрых «отцов» и самоуверенных «детей» и т. д. Но может быть, это всего лишь борьба и игра именно тональностей в собственно музыкальном мире-произведении. Проследим за этим процессом.

Проведение темы в начале респосты (*F-dur*) сопровождается противосложение («*b*»). Сначала поддерживавшее новую тональность, оно затем начинает «вибрировать», звучание темы становится тонально зыбким, параллельно-переменным: в качестве устоя слышится то *d-moll*, то *F-dur* (см. *пример 92*). Но далее, когда тема в *F-dur* проходит еще раз, теперь в нижнем голосе, с тем же противосложением, – никакой неопределенности, никаких тональных колебаний: *F-dur* «победил». Следующее проведение темы в верхнем голосе в тональности *a-moll* уже с новым противосложением («*c*») вновь неустойчиво: в качестве устоев сменяют друг друга *C-dur*, *a-moll*, *F-dur*, *C-dur*; но в следующий момент (отдел «*c/d*»¹⁵⁵) – чаша весов вновь склоняется в сторону тональности *F-dur*. За этим следует «слом», «взрыв возмущения»: с отдела «*d/e*» и далее вместо плавно раскачивающихся ровных триолей (восьмыми) появляются взволнованные пассажи шестнадцатых, напряженные гармонии, в мелодии – речитативные «восклицания», скачки на септиму, хроматизмы – это главная тональность заявляет о своих правах. Волнение уляжется не сразу: оно захлестнет даже начало пропосты во второй части (см. выше *пример 93*). И понятно почему: за три такта до ее начала *F-dur* вновь попытался «поднять голос»! Но ему даже «не дали договорить»: отдел «*h/i*» сокращается, тема и тональность *d-moll* явным волевым усилием прерывают его.

А как изменилась во второй части канона тонально-гармоническая ситуация?

¹⁵⁵ Так мы обозначаем момент контрапунктирования: материал «*c*» звучит в верхнем голосе, «*d*» – в нижнем.

С изменением интервала в каноне на октавный два первых проведения темы – безусловно устойчивы (оба в главной тональности – *d moll*). Второе проведение темы оказалось в том же положении, в каком было в начале первой части, при нем удержанное противосложение – все вернулось «на круги своя» и ... успокоилось. Но возвращается и *F-dur*, причем появляется он абсолютно так же, как в первой части: тема в верхнем голосе, в том же регистре, с тем же «тонально сомневающимся» противосложением¹⁵⁶. Теперь *F-dur* не кажется неожиданно ярким и закрепляется он на более долгое время: в четвертом проведении темы «по новым правилам» октавного канона – вновь *F-dur* (в первой части на этом месте был неустойчивый *a-moll*), очередной отдел «*d/c*» остается в сфере *F-dur*, как был «*c/d*» в первой части канона, но следующий за ним отдел «*d/e*» в первой части уже принадлежал сфере главной тональности, а здесь он тоже остается в *F-dur*!

Таким образом, в результате изменений во второй части получилась новая картина соотношения тональностей *d-moll* и *F-dur*: с логически **постепенным** переходом от одного к другому. Если в первой части в первый момент вступления респосты на дециму выше сопоставление было ярким (даже резким) и оно далее не закрепилось полностью, было «сметено» вихрями главной тональности, то во второй части формы установилось равновесие. Тональная перекраска первоначального отдела «*d/e*» во второй части («*e/d*») неожиданным образом просветляет, «разряжает» конфликтную ситуацию. Но как это технически делается?

В первой части канона отдел *d/e* выдерживается в гармоническом *d-moll* (с *do* #) с преобладанием доминанты этой тональности в гармонии (в примере 94 а показываем лишь фрагмент). Во второй части при переносе нижнего голоса на октаву вверх Бах убирает этот диэз, и соответствующий раздел «*e/d*» оказывается погруженным в *F-dur* (пример 94 б).

94. а

т. 20

т. 59

¹⁵⁶ Напомним, что произошел сдвиг во времени и это третье проведение темы во второй части канона копирует не третье, а второе проведение первой части.

Дальнейшее возвращение главной тональности осуществляется более плавно, «взволнованные» речитативы верхнего (в первой части) голоса, попав в нижний регистр, звучат «спокойнее», а мелодические взлеты верхнего голоса (в первой части *re* третьей октавы) теперь не превышают *си-бемоль* второй октавы. Но есть еще одно место, где *F-dur* когда-то подавал свой голос: три такта отдела «*h/i*». И этот вопрос решается путем внесения знаков альтерации, указывающих на сферу главной тональности:

95. а

б

Однако и здесь тема торопливо «прерывает» многословную речь оратора, олицетворение которого – движение секстолями в т. 77–78. Она проводится «ускоренно» – в уменьшении: «Ведь всем все ясно, проблемы и противоречия решены, к чему вспоминать старое?» – как будто говорит это ее проведение, возвращающее тему вновь в исходный (в начале канона) регистр звучания.

В целом, из зерна тонального противоречия между началами пропосты и rispосты родилась целая история, с интереснейшей драматургией тонального развития. Такого не было в предыдущих канонах, такого не будет и в следующем: ведь острота данной проблемы снята уже во второй половине децимного канона. Но на его примере Бах будто показывает, что и более простые – тонико-доминантовые – отношения, столь привычные в фугах, – тоже противоречия, и они тоже являются двигателем развития в этих формах, и в Каноне в дуодесиму он этот вопрос по-новому обыгрывает.

Остановимся еще на одной детали этого канона, по-видимому, имеющей значение для сквозного развития в группе канонов: посмотрим, как Бах оформляет относительно «свободные» отделы канона, которые во второй части формы контрапунктируют первому и последнему (в коде) проведению темы. Сначала – о первом случае.

У Баха есть выбор: сделать здесь паузу, как в Первом каноне, или, как во Втором каноне, написать некое новое продолжение первоначальной пропосты, которое позже (в коде) тоже будет повторено.

Композитор предлагает иное решение: он повторит здесь фрагмент первого противосложения «*b*» (два такта из четырех) с варьированием первой доли. При этом используется прямая перестановка голосов при $Iv = -2$: противосложение окажется на той же высоте, что и в 5-м такте, а тема опустится на терцию (ср. *примеры 92 и 93*). Будучи отчасти отзвуком (или развитием) микрополифонических явлений, которые наблюдались в предыдущем каноне¹⁵⁷, это противосложение уже подготавливает новый принцип, характерный для фуги: в каноне, который из-за особенностей тонального развития еще фугой не является, намечается характерное для фуги явление удержанного противосложения (см. в схеме неоднократное контрапунктирование материала «*A*» и «*b*»), причем необычным, повторяем, было возвращение темы («*A*»), противосложение же появлялось по правилу канона. Дополнительное проведение его в начале второй части, независимое от этого «правила», усиливает «подготавливающие фугу» явления.

В коде, где тема проходит в уменьшении, противосложение не повторяется: с нею контрапунктирует новый материал (*пример 96 б*), цель которого – интонационные связи с другими частями цикла. Здесь намечаются первые «вращательные» интонации из темы следующего канона, неожиданная смена движения (квартоли вместо секстолей и триолей) и его мелодический рисунок вызывают воспоминание об активном противосложении в фуге № 4, а следующие далее секстоли предвещают начало темы в Каноне в дуодециму, а также интонационно связываются с началом второй темы в Заключительной фуге.

96. а

б

$Iv - 14$

б

Вообще, Канон в дециму, как и прочие фуги и каноны, «привязывается» к циклу различными способами. В первых отделах канона («*b*» и «*c*») преобладает движение триолями, в котором встречаются фигуры со вспомогательными звуками – от предыдущего канона и фигуры с проходящими

¹⁵⁷ В анализируемом каноне подобное явление встречается лишь однажды (см. *пример 96 а*), хотя, впрочем, «ненормированное» правилом канона повторение темы в пропосте и риспосте, образующее в крупном плане каноническую секвенцию в начале канона, есть в принципе развитие той же структурной идеи.

звуками – от фуги № 13. Элементы темы этой фуги иногда цитируются и более протяженно (в *примере 97 б* тема фуги № 13 транспонирована).

97. а 

б 

Развертывание в этом каноне мелодически и ритмически активно и разнообразно: оно включает яркие речитативно-фантазийные пассажи, связывающие Канон в дециму с подобными моментами в Каноне в увеличении и в фуге № 8, с тиратами фуги № 6; хроматические ходы устанавливают интонационные связи с тем же каноном и фугой № 11, а использование двойного контрапункта децимы – с фугой № 10. Заключительные такты, как говорилось, подготавливают элементы следующего канона и Заключительной фуги.

Итак, Канон в дециму сложнее предыдущих показателем двойного контрапункта, активностью тонального развития. Идеей двухчастности формы он напоминает первый канон, со вторым его связывает тенденция более частого проведения темы (теперь на близком временном расстоянии), усиливающая черты фуги. Этот канон в еще большей степени, чем предыдущий, несет на себе функцию развития в группе, устремленного к устойчивому заключительному канону.

КАНОН В ДУОДЕЦИМУ

!«Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta»!

Завершает группу Канон в дуодециму. Тема цикла здесь вновь фигурационно варьирована. Она ритмически разнообразна, включает различные типы движения, и в получившемся целом очевидным оказывается момент мелодического синтеза. Сильные доли (а в шестом такте еще и относительно сильная доля) ясно обозначают тему первоначального вида в увеличении, постепенные заполнения скачков вызывают ассоциации и с темой фуги № 5 и производными от нее; формы триолей, входящих в первую секстоль, суммируют варианты из Канона в октаву и из фуг № 13; заполнение начального квинтового скачка постепенным движением (хотя и иным ее типом) ассоциируется со вторым вариантом темы в фуге № 12, с ним же – ритм и мелодический рисунок второго и третьего тактов, волнообразность общего контура и элементы симметрии. Новая яркая интонация нисходящей уменьшенной септимы (*b-cis*) резюмирует оставшиеся в памяти крайние звуки главной темы в вариантах пря-

мого и обращенного движения, вращательный мотив в объеме уменьшенной терции – характерный «знак» противосложения из фуги № 4.

В интонационной структуре темы – новые изобретения. В первом такте дважды присутствует материал заключительного мотива главной темы¹⁵⁸, в следующих двух тактах, внося симметрию, он дважды повторяется ракоходно, ритмически непропорционально (абсолютной точности «по-звуковой» симметрии помешал лишь звук *g* в первом такте). Следующие затем два взлета к вершине *b* в сочетании с началом оригинально воссоздают (на ином материале) структуру темы, которая определяла и главную (исходную) тему цикла (аа₁, бб₁ – см. пример 2 в главе 1).

98.



Этот канон делает последний шаг в сторону фуги: появляются тонико-доминантовые (темо-ответные) отношения между пропостой и риспостой, удержанное противосложение, в развитии встречаются характерные для фуги вычленения из темы, подобие стретт – канон становится, в сущности, канонической фугой¹⁵⁹. Почему Бах не внес это указание в титул канона? Причин для этого может быть несколько: единство названий в группе в целом; определяющее значение контрапунктического принципа, при котором акцент (в том числе и в названии) делается на том, какой контрапункт используется в данном случае; наконец, чисто стилистически, вероятно, в титуле могла возникнуть перегрузка... Во всяком случае объединяющее группу канонов движение «к фуге» завершается этим каноном весьма убедительно.

¹⁵⁸ Продолжена тенденция второго варианта темы из фуги № 12, который внес этот элемент дополнительно в первую часть темы.

¹⁵⁹ Один из канонов «Музыкального приношения» назван Бахом «канонической фугой в квинту». В нем те же тонико-доминантовые отношения пропосты и риспосты, но структура в целом другая (Бах никогда не повторяет ранее использованные композиционные идеи): это конечный канон с постоянным обновлением материала в последовательно идущих отделах. Однако при этом однажды (и это создает двухчастность формы) начальный отдел-тема возвращается: пропоста и риспота, сохраняя направление и непрерывность имитирования, проходят в субдоминантовой и главной тональностях, после чего дальнейшее обновление материала продолжается. В отличие от канонов ИФ, эта «каноническая fuga» – трехголосная: свободный по материалу голос сопровождает канон на всем его протяжении, а в заключение и сам проводит тему в главной тональности.

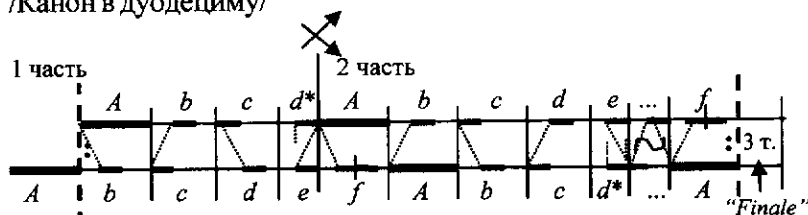
Частота проведений темы и ее главных элементов в обычных для фуги тональностях – залог образования черт этого жанра в каноне. Наиболее ярким («представительным») для темы является ее начальное движение секстолями. Имитационная игра этим элементом начинается с первых тактов респосты-ответа, когда противосложение двумя октавами ниже его подхватывает, будто намечая стретту в октаву:



Подобные имитации секстолей, начинающие якобы проведение темы, открывают и два следующих отдела (см. схему ниже), причем оба раза меняется их направление и интервал: в «*b/c*» – это верхняя септима, в «*c/d*» – нижняя секста через октаву (терцдецима)¹⁶⁰ (см. пример 101 б); псевдо-стреттой в октаву начинается и вторая часть канона (см. пример 100 а). Бах остроумно играет направлением и интервалами имитации: они то меняются, то повторяются, но оказываясь в иных условиях и т. д.

Приведем схему этого канона. Тема здесь обозначена буквой «А» и утолщенной линией, моменты появления ее сокращенных «представителей» отмечены короткой утолщенной линией (можно видеть, сколь часты эти появления), диагональные линии указывают момент имитирования. Остальные отделы канона обозначаются строчными буквами; знаком «*d**» обозначен отдел «*d*», повторяемый в респосте в сокращении (один такт), отдел «*e*», контрапунктирующий с ним, тоже равен одному такту.

/Канон в дуодециму/



По форме этот канон подобен первому и третьему в группе: двухчастная форма, вторая часть которой повторяет первую с противоположной перестановкой голосов в двойном контрапункте дуодецимы ($Iv = -25$). В первой части направление имитирования в каноне – снизу вверх в интервал дуодецимы, во второй части респоста имитирует пропосту на две октавы ниже,

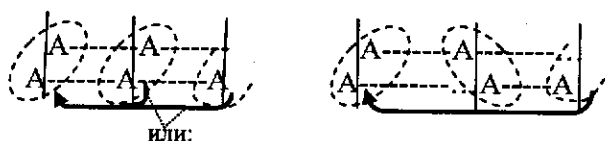
¹⁶⁰ Запись «*b/c*» обозначает, что в верхнем голосе находится материал противосложения «*b*», а в нижнем – «*c*».

и положение темы в регистровом отношении оказывается таким же, как во второй части Канона в увеличении¹⁶¹.

На первый взгляд канон кажется бесконечным: знаки повторения возвращают к началу, как это свойственно бесконечным канонам (в схеме вертикальные пунктирные линии показывают, какой именно материал повторяется). Однако на самом деле в этом каноне **правила** непрерывного имитирования, сохранения количества и продолжительности отделов, обязательные для бесконечного канона, частично нарушены.

Если модель бесконечного канона 2-го разряда для Баха при сочинении была исходной, то развитие ее в данном каноне можно представить следующим образом: композитор «разрезает» такой канон пополам (при этом сокращает раздел «*d/e*» респосты) и во второй части повторяет материал первой с противоположной перестановкой голосов (то есть меняет функции голосов: верхний голос становится пропостой, нижний – респостой), заполняет «пустые» такты, удлиняя первоначальную пропосту («*f*» в схеме) и добавляет лишний такт во вторую половину формы. Это добавление делает плавной новую перестановку, возвращающую тему-пропосту в нижний голос, на первоначальную высоту (т. 68) и контрапунктирование с нею материала «*f*» в верхнем голосе. В результате делается возможным непрерывное повторение всего канона, как в бесконечном каноне.

В упрощенной форме сравнительная схема бесконечного и данного канонов покажет их различие (стрелки указывают место возвращения пропосты к начальному материалу):



Какой канон получился в целом – бесконечный? Ответ: и да и нет. Да – потому что его можно многократно повторять указанным соответствующими знаками повторения способом; нет – потому что этот канон не соблюдает правила типичного бесконечного канона. В результате форма Канона в дуодециму оказалась синтезом для, казалось бы, совсем различных форм, представленных предшествующими канонами: двухчастности (с перестанов-

¹⁶¹ В группе канонов взаимоотношение регистров в проведениях темы **второй** части оказывается симметричным: в центральных канонах тема имитируется из первой октавы в малую, а в крайних «разговаривают» вторая и малая октавы, причем направление имитирования сверху вниз в последнем каноне отвечает восходящему движению первого, как бы делая возвратное, замыкающее движение. Направление же имитирования в **первых** частях симметрично расположенных канонов – противоположное, а в реальном следовании канонов одинаковое в парах Первый–Второй и Третий–Четвертый каноны. Логика системы продумана композитором до мельчайших подробностей.

кой голосов в вертикально-подвижном контрапункте во второй части) и бесконечного канона. Повторение, увеличивая количество проведений темы, не вносит здесь черт рондо¹⁶², как это было в Каноне в октаву, а лишь усиливает черты фуги в этом каноне. Его место в качестве обобщающего заключения в группе канонов – очевидно, и какая бы то ни была перестановка его недопустима.

Еще одна деталь, указывающая в канонах последовательность, – способ заполнения того «свободного» места, которое образуется в начале второй части двухчастных канонов в момент противоположной перестановки

голосов:
$$\begin{array}{l} \text{Abcd} \mid \text{Abc} \\ \text{Abc} \mid \text{Abcd} \end{array}$$

В характере его заполнения есть определенная логика сквозного развития. В первом каноне в этом месте – пауза, помогающая понять принцип формы. В бесконечном Каноне в октаву нет перестановки, нарушающей имитирование, поэтому нет этой проблемы: отдел, контрапунктирующий с возвращающейся темой, занят имитированием очередного отдела, материал которого – самостоятельный, но неяркий (очередная ступень развертывания). В Каноне в дециму этот момент заполняется варьированным материалом противосложения. В Каноне в дуодециму он «тематизируется»: начинается будто бы стретта, но тема далее переходит в материал противосложения (его начало см. в *примере 100 а*, далее – т. 12 текста). Таким образом, в группе канонов выстраивается сквозная линия развития и этих отделов: от паузы – к материалу тематической значимости.

Течение тематического процесса в Каноне в дуодециму столь образно (а всякого рода неточности этому как раз и способствуют), что можно, кажется, наблюдать и «естественный» ход событий, и внезапные нарушающие его «сломы», и услышать «реплики» участников диалога¹⁶³. Рассмотрим ситуацию и послушаем «реплики» с самого начала.

Пропоста в нижнем голосе спела тему и смело и уверенно зашагала вперед – отдел за отделом: *A, b, c, d...* Вслед за ней с опозданием на 8 тактов и на дуодециму выше пошла респоста – *A, b, c...* Вдруг неожиданно для нее в начале раздела «*d*» (она успела пропеть только один его такт) вмешивается автор и ситуация меняется: бывшая респоста «назначается» теперь пропостой, которая поведет свою мелодию в верхнем голосе. «Что ж, это легко, – как будто говорит бывшая респоста, – ведь материал пропосты перед глазами, его нужно только поднять на две октавы выше», – и также уверенно

¹⁶² Этим еще раз подчеркивается правило цикла: в нем нет абсолютных повторений, и даже в тех случаях, когда используется, казалось бы, одна и та же форма, меняется ее смысл и общая драматургия.

¹⁶³ В литературе о Бахе часто упоминается факт, что голоса фуги олицетворяли для композитора беседующих людей. Возможно, что-то аналогичное стояло и за движением голосов в каноне.

но она начинает шагать вперед: *A, b, c, d...* А что происходит с бывшей пропостой, которая «разжалована» в респосты (нижний голос)? Когда тема пошла в верхнем голосе, новая респоста ... растерялась: она знает, что в своем новом качестве она должна вступить позже, но когда? «Не опоздать бы», – и она спешит вступить скорее, оставаясь на прежней высоте, отстав от темы верхнего голоса лишь на полтакта (т. 34, см. *пример 100 а*). Но уже такт спустя у нее «что-то не получается»: делается скачок¹⁶⁴ – и в следующем такте вроде бы имитирование налаживается (хотя образуется каноническая секвенция с редким показателем – септими $Iv = -20/$), и тут бывшая пропоста «вспоминает», что подобная ситуация уже была в т. 12, когда в верхнем голосе вступила респоста (только там все звучало на кварту ниже), и – «нечего голову ломать» – начинает честно повторять противосложение (отдел «*b*») с его четвертого такта на кварту выше (без вертикальной перестановки). Для темы верхнего голоса с этого момента противосложение оказывается удержанным (характерная черта фуги). Между тем «успокоившаяся» бывшая пропоста поняла (или опять «вспомнила»), что тема длится восемь тактов, и что, следовательно, в роли респосты она должна вступить лишь после ее окончания (в 42-м такте). Она так и поступает, начав тему на той же высоте «еще раз». Теперь тема в респосте контрапунктирует со своим «законным» удержанным противосложением (отдел «*b*»), оказавшись с ним в противоположной перестановке в дуодецимном контрапункте, как и «положено» по правилу данной двухчастной формы. Некоторое время все идет спокойно, по инерции – отдел за отделом. И эта инерция «подводит» нынешнюю пропосту: она дошла в своем повторении до места, с которого начиналась вторая часть (т. 34), перешагнула эту грань (верхний голос в т. 66 и 67 точно повторил материал нижнего голоса в т. 33 и 34) и, ... почувствовав что-то неладное, оглянулась на спутницу... (*пример 100 б*). А та, тоже по инерции, соблюдая непрерывность мелодического движения, перешагнула рубеж, соответствующий 34-му такту, и начала тему... в **субдоминантовой** тональности! (См. соответствующие друг другу первые полутакты в т. 34 – верхний голос и в т. 67 – нижний голос.) Тут на мгновение растерялись оба героя. Нижний голос, попавший в субдоминантовую тональность, глядя на пропосту, повторил ее интонацию нисходящей терции¹⁶⁵, будто спрашивая, «что же делать дальше», вместо того, чтобы продолжить движение секстолями (в *примере 100 б* – фигурная скобка). «Растерянно» повторил ее и верхний голос тоже вместо продолжения тематического секстольного движения (т. 68). Однако растерянность длится мгновение – «браз-

¹⁶⁴ Этот мотив напоминает начало одного из вариантов темы в фуге № 13.

¹⁶⁵ Момент некоторой задержки движения передается здесь канонической секвенцией с показателем дуодецимы ($Iv = -18$). Ее не было на грани первой и второй частей.

ды правления» в свои руки вновь берет нижний голос: он опять становится пропостой, ведя тему на первоначальном уровне¹⁶⁶. А «бегущая за ним» мелодия верхнего голоса будто спорит с ним, напоминает о своей «тематической» значимости... На самом деле **после** одного «инерционного» такта это продолжение – материал, обозначенный в схеме буквой «*f*». Имитирование секстолей на расстоянии полутакта (в контрапункте дуодецимы) в т. 68, соответствующее такту 34 (в примере вступление соответствующих друг другу мелодий отмечено «углом» и «зачеркнутым углом»), благодаря интервалу имитации в верхнюю дуодециму (а в т. 34 был интервал октавы) оригинальным образом соотносится и с начальным вступлением пропосты и rispосты в каноне (те же регистровые и функциональные отношения – *T-D*). На мгновение кажется, что это – возвращение начального имитирования темы и ответа с временным сближением вступлений. Однако следующий затем октавный скачок в rispосте (из «*f*») эту иллюзию рассеивает. Каноническая секвенция, образуемая далее, теперь проще по показателю (*Iv* = -30 – показатель децимы), чем в соответствующем месте в начале второй части.

100.

The musical score consists of two systems. The first system, labeled '2-я часть' and 'A - Prop.', features a treble clef with 'Risp. d*' and a bass clef with 'Prop. e#'. It includes annotations for 'f', 'Iv - 20', and '(из "b")'. The second system, labeled 'Prop. e' and 'Risp. d*', includes annotations for 'Iv - 18 (S)', 'A - Prop.', and 'Iv - 30'. Both systems show complex rhythmic patterns with sixteenth and thirty-second notes, and various annotations like 'f', 'Iv - 20', and '(из "b")'.

Канон в дуодециму композиционно-контрапунктически и особенностями тематического развития оказывается сложнее предыдущих. Его усложнению способствует и активизация «микрополифонического» уровня, использующего сложный контрапункт при повторении мотивов. Подчеркнем, что такого рода сложный контрапункт встречается в отделах, **не соответствующих друг другу по месту в каноне** – в приводимых примерах следует обратить внимание на буквенное обозначение отделов, из которых заимствуются фрагменты – они разные. Так, повторение кратких отрезков в со-

¹⁶⁶ Это проведение – начало коды, если канон завершается, оно же соответствует первому проведению (с добавленным голосом), если канон повторяется.

седних разделах «*b/c*» и «*c/d*» оказывается в двойном контрапункте дуодецимы при $Iv = -25$ (см. *пример 101 а*), «предсказывающем» (или «отражающем») на микроуровне вид контрапункта, который будет выявлен позже формой – при повторении частей канона. В начале тех же отделов встречаем противоположную перестановку фрагментов, содержащих имитирование начальных секстолей темы. Производное соединение оказывается тоже в контрапункте дуодецимы, но при $Iv = -18$ (*пример 101 б*). Интервал имитации здесь высвечивает главную особенность дуодецимного контрапункта:

101.

а

б

в

г

д

е

превращение септимы в сексту и наоборот. При повторении этих фрагментов во второй части они «поменяются местами»: первой в результате применения контрапункта дуодецимы при перестановке **всей части** окажется имитация в сексту, второй – в септиму, причем расстояние между голосами в этой паре увеличится во второй части на октаву по сравнению с первой частью ($Iv = -32$): см. *пример 101 в*.

Более протяженный фрагмент, повторяющийся в несоответствующих друг другу отделах канона в контрапункте дуодецимы ($Iv = -25$), – «удержанное противосложение»: ср. т. 37–41 («*A/f*») и т. 45–49 («*b/A*»). В *примере 101 г* приводим начальные такты этих фрагментов. Встречается здесь и горизонтальное передвижение коротких элементов (см. *пример 101 д*). Если для обнаружения приводимых в примерах проявлений микрополифонии нужен был некоторый особо внимательный анализ, то последние такты канона демонстрируют этот принцип совершенно открыто: в контрапункте дуодецимы повторяется только что прозвучавший материал заключительных тактов темы (*пример 101 е*).


Итак, Канон в дуодециму – цель сквозного развития в группе канонов, направленного к возрождению принципов фуги и, одновременно, синтез идей, присущих предыдущим канонам: двухчастность формы связывает его с Первым и Третьим канонами; признаки бесконечного канона – со Вторым; характером темы и тональными закономерностями Канон в дуодециму окончательно утверждает черты фуги, которые постепенно «прорастали» в предыдущих канонах. Взаимодействие принципов фуги и канона усложняет его общую композицию. В группе канонов заключительная функция Канона в дуодециму при учете всего сказанного не вызывает сомнений. И тем не менее в «контрапунктическом» отношении есть в группе канонов в целом одна особенность, которая при **поверхностном** анализе создает обманчивое впечатление нарушения принципа усложнения: многим исследователям Канон в октаву кажется проще Канона в увеличении, Канон в дуодециму из-за более легкого показателя вертикально-подвижного контрапункта – проще Канона в дециму, и на эти соображения опираются их предложения об исправлении последовательности канонов в группе.


Вероятно, Бах не только учитывал, но использовал возможность такого впечатления: подобным «нарушением» он привлекал внимание к сути происходящих в каждом из канонов событий, понимание которых показывает перенос «ответственности» за постепенное усложнение в более крупный план – план композиционных закономерностей, сквозного развития идеи, объединяющей группу в целом. В группе канонов, таким образом, по-новому обигрывается «нарушение», имевшее место и в предшествующей группе фуг: внешнее упрощение (трехголосие после четырехголосия) обманчиво, ищите


проявление усложнения в чем-то другом. И в этом смысле группа канонов естественно вписывается в поступательное развертывание цикла как очередная ступень в его развитии.

Момент перехода от канонов к Заключительной фуге, которая является не просто «очередной», но фугой, венчающей цикл, конечно, особенно важен и труден. Контраст характера последнего канона и первой темы Заключительной фуги, медленной, одновременно глубоко личной и вселенской по характеру звучания, очень велик. Однако Баху удается подготовить появление Заключительной фуги не только восстановлением в последнем каноне принципов фуги (следовательно, дальше должна идти фуга), но и интонационно: в теме этого канона можно обнаружить зерна всех трех тем Заключительной фуги.

Первые два такта, если освободить остов темы от фигураций, обрисовывает начало первой темы Заключительной фуги (пример 102 а); движение второй половины темы в каноне, начиная с 5-го такта, ритмически подчеркнутыми звуками, общим характером движения и оформлением подъема и спуска с вершины *b* подготавливает вторую тему Заключительной фуги (пример 102 б, в); сама же вершина в обеих темах вызывает ассоциации с началом *B-A-C-H*-темы: может быть, не случайно Бах в каноне дважды возвращается к звуку *си-бемоль*, чтобы подготовить и исходную интонацию третьей темы следующей фуги – *b-a*.

102. а 

б 

в 

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ФУГА /«Fuga a 3 Sogetti»/

Неоконченность Заключительной фуги накинута покров тайны на все произведение: дискуссии о роли ее в цикле, о том, какой она могла бы быть, продолжаются и по сей день.

Завершая вторую волну развития в цикле, эта фуга соответствует группе многотемных фуг № 8–11, завершавших его первую волну. По законам цикла, она должна продолжить и развить структурные и тематические идеи,

наметившиеся в последней из них. А в ней наметились тенденции четверной фуги. Следовательно, Заключительная фуга должна быть четверной, хотя в изданном варианте получили развитие только три темы (отсюда и название, данное ей издателями, – «Фуга на три темы»), и среди них нет главной темы цикла. Понятно, что четвертой темой должна быть именно она¹⁶⁷: к тому, что главная тема появляется последней, Бах уже приучил слушателя фугами № 8–10. Какой могла бы быть Заключительная фуга, можно себе представить, зная законы этого цикла.

Фуга относится к типу многотемных фуг с отдельными экспозициями тем, и факт обращения к нему в Заключительной фуге цикла свидетельствует о том, что Бах считал его самым сложным¹⁶⁸. Неизвестность окончания усиливает впечатление грандиозности замысла. Медленно, напряженно развертывается экспозиция и разработка¹⁶⁹ первой темы – строгой, сосредоточенной, сдержанной. Движение оживляется с появлением второй темы (интонационно она подготовлена в фугах № 9 и 10), после чего обе темы соединятся в совместном звучании. Это – промежуточная реприза двух тем: после двух проведений в тональностях тоники и доминанты контрапунктирующие темы проводятся в побочных тональностях. «Сюжет» взаимодействия двух тем прерывается появлением третьей темы, «таинственного сфинкса» (Шпитта) – темы *В-А-С-Н*. Она развивается стреттно, проходит в прямом виде и в обращении. Очевидные тематические связи тянутся к ней из Восьмой и Одиннадцатой фуг – с их вариантами той же темы, скрытые – пронизывают весь цикл. В оригинальном издании фуга останавливается на развитии этой темы – «подписи» автора под работой, внезапно обрывающейся на неразрешенном аккорде доминанты¹⁷⁰.

Заключительная фуга – цель стремления, синтез, дальнейшее развитие и завершение драматургических линий, намеченных и осуществленных в последовательном ряду предшествующих ей фуг и канонов, и в анализе

¹⁶⁷ Различные возможности сочетания ее с тремя темами данной фуги были найдены Г. Ноттебомом, дополнены Г. Риманом и другими исследователями [126, 133, 129, 167, 168].

¹⁶⁸ Главная сложность многотемной фуги с отдельными экспозициями – единство: протяженная фуга не должна распасться на составляющие ее разделы. Вспомним, что в подобной по типу фуге *fis-moll* из второго тома ХТК Бах решал эту проблему повторением первой темы на границах разделов, здесь будет найдено иное решение.

¹⁶⁹ Уточним терминологию: в дальнейшем большой раздел, связанный с экспозицией и развитием первой темы, мы будем условно называть «первой частью» фуги, экспозицию второй темы – «второй частью», контрапунктирование первой и второй тем – «третьей частью», заключительный раздел с изложением *В-А-С-Н*-темы – «четвертой частью». Каждая «часть» может иметь свои «разделы» формы.

¹⁷⁰ В автографе имеется еще семь тактов, в которых три темы контрапунктируют. Конечно, это тоже «промежуточное» соединение трех тем, после которого могло бы идти их тональное развитие, приводящее к кульминационному моменту: появлению главной темы цикла и совместному звучанию всех четырех тем.

мы особо будем подчеркивать ее связи с предыдущим¹⁷¹. Поскольку баховский тематизм даже на мотивном уровне образует в этом цикле характерные, рельефные формы, любая ранее использовавшаяся мелодическая фигура в дальнейшем узнается, способствует установлению этих связей. Такого материала, привязывающего Заключительную фугу ко всему предшествующему, очень много. Так, например, любая заполненная поступенным движением квинта с синкопой первого звука (*пример 103 а, б*) вызывает в памяти вариант темы из т. 21 фуги № 12, а ритмически ровное хроматическое движение (*пример 103 г, д*) – противосложение ко второй теме в фуге № 11 и т. д.

Однако рассмотрим последовательно тематический материал Заключительной фуги и музыкальные события, в ней происходящие.

Начинающая фугу тема – загадочна. В ее интонациях (*пример 104 а*) исследователи [см. 48, с. 16 и др.] отмечают связь с хоралом «Aus tiefer Not schrei` ich zu Dir» («Из бездны бед взываю я к Тебе»); мелодия хорала приведена в *примере 104 б*¹⁷²). В литературе встречается и предположение о том, что эта тема – новый вариант главной темы цикла¹⁷³. Благодаря подобию начал – квинтовому восходящему скачку и поступенному движению от V ступени к III – она напоминает и темы в фугах № 5–7, 11. Однако, учитывая то, что главная тема позже должна появиться в качестве самостоятельной четвертой темы фуги, вряд ли можно предполагать использование ее варианта еще и в качестве первой темы: можно отметить в ней лишь родство некоторых интонаций.

¹⁷¹ В Бахиане ранее существовало мнение, что фуга не относится к циклу (М. Хауптман, В. Руст, Ф. Шпитта, А. Швейцер). Замечая эти связи, мы неоднократно убеждаемся в том, что Заключительная фуга – плоть от плоти данного цикла.

¹⁷² В *примере 104 б* приведен обычно используемый Бахом вариант хорала (в хоральных обработках, одноименной кантате). В подлинном варианте Мартина Лютера на второй доле второго такта значится четверть *h* без проходящей восьмой *a*. Известна связь с этим хоралом темы фуги *es (dis)-moll* из первого тома ХТК – *пример 106 г*. В первой теме Заключительной фуги нет характерного для мелодии хорала звука VI ступени, тем не менее, как увидим далее, эти ассоциации не беспочвенны.

¹⁷³ См. статью В. Грезера [106, с. 34]. Йоз. Мюллер-Блаттау считает эту тему «внутренним зерном главной тембы», из которой затем выросло все дальнейшее [125, с. 151]. Их родство отмечает и Х. Эгтебрехт [104, с. 19].

Первый звук темы – основание квинтового хода – относительно краток, устремлен вверх к V ступени, в то время как в главной теме тот же интервал начальной квинты давал ощущение устойчивой двухзвуковой опоры. О том, что это другая тема, свидетельствует и форма ответа. Ни в одной из названных фуг (№ 5–7, 11) тема подобного вида не имела тонального ответа: ответ оказывался в обращении или – в фуге № 11 – был реальным при теме, начинающейся с мелодического хода I–V ступени (по «правилу» здесь должен быть тональный ответ). В Заключительной же фуге видим тональный ответ обычной формы.

104. *a*

б Aus tiefer Not...

Тема Заключительной фуги оригинально симметрична: мелодия ее читается одинаково слева направо и наоборот (ракоходно)¹⁷⁴, графикой мелодической линии образуя таинственную букву «М» (о ее символическом значении – позже). Свойство симметрии и мелодический материал темы по-разному готовились в предыдущих частях цикла.

В проведениях темы и ее фрагментов неоднократно используется непропорциональное ритмическое варьирование, столь характерное для цикла в целом (см. *пример 105 а–г*). Однако после интереснейших опытов фуги № 12 здесь оно смотрится уже как некий известный прием.

Оттеня самостоятельное значение темы данной фуги, встречаются здесь и варианты главной темы из других частей цикла, создающие скрытые или достаточно явные связи Заключительной фуги с предыдущими. Так, в т. 54 встречается фрагмент темы фуги № 5 (*пример 105 д*), в т. 80 (*пример 105 е*) – фрагмент начала главной темы цикла (в форме тонального ответа) в обычном ритме – это не только реминисценция, но и предсказание-подготовка ее появления в дальнейшем. Этот вариант непосредственно соединяется с темой Заключительной фуги, поясняя таким образом как близость, так и разность данных тем.

¹⁷⁴ Это свойство ее заметил еще В. Грезер [106, с. 34], позже анализировал Х. Эгтебрехт [104, с. 22–23].

105.

a  *б* 

в  *г* 

д  *е* 

Есть среди ритмически непропорциональных вариантов первой темы Заключительной фуги два любопытных образца, ракоходное чтение которых позволяет узнать в них мелодию хорала «Aus tiefer Not...» в варианте, близком теме фуги es /dis-/moll из первого тома ХТК. Ритм, конечно, изменяется, но контур мелодического рисунка – вполне узнаваем: начав читать мелодию в теноре с такта 63 справа налево, мы получим прямой вид темы, а с т. 103 – ее обращение (*пример 106 а, б* ср. с *примером 106 в*)¹⁷⁵.

106.

a  *б* 

в  *г* 

Вариант темы, приведенный в первом из примеров, имеет несколько завуалированную форму, тем не менее он входит в стреттную группу в т. 61–67; второй же – бесспорный вариант темы данной фуги в ритмически непропорциональной форме. Таким образом, если сходство первой темы с названным хоралом в экспозиционных ее проведениях можно назвать не слишком явным (или сомнительным), то изложение в несколько измененной фор-

¹⁷⁵ Оба эти варианта встречаются в фуге es-moll из ХТК.

ме и прочтение справа налево вскрывает ее родство с ним. Может быть, так Бах зашифровывает подтекст первой темы¹⁷⁶.

Внимательный анализ **противосложений** в этой фуге мог бы показать исследователям, сомневающимся в принадлежности ее к данному циклу, насколько любой ее материал связан со всем предыдущим.

Первое же противосложение (*пример 104 а*), обозначенное в схеме ниже как « Π_1 », содержит яркий интервал уменьшенной квинты с синкопой – цитату из противосложения в фуге № 1; заметный ход, двумя восходящими скачками заполняющий октаву (*ля – ми – ля*), встречается в фугах № 8 (т. 124), № 11 (т. 8, 53) и др. Присутствует здесь и квартовый лейтмотив цикла (в *примере 104* он отмечен скобкой). Это противосложение не удерживается. Проведенным дважды оказывается здесь второе противосложение (« Π_2 » – см. т. 13 и т. 18). Оно использует мотив из канонической секвенции фуги № 1 (ср. *примеры 107 а, б*) и квартовый лейтмотив, который, с одной стороны, связывается с материалом ранее звучавших фуг, с другой – «выводится» здесь из первого противосложения (ритмически непропорционально):



В дальнейшем противосложение не удерживается как некоторое мелодическое целое: составляющие его отдельные интонационно родственные ячейки-обороты свободно входят в музыкальную ткань, вступая с темой в различные вертикальные и горизонтальные отношения. Создается зыбкий, меняющийся и в тоже время интонационно единый фон (вспоминается нечто подобное в фугах № 1, 2), образуется некая общая интонационная атмосфера. Постоянно здесь присутствует мотив «с квартой» (в *примере 108 а* приводим лишь тот момент, где он подчеркнут удвоением¹⁷⁷) и мотив с «вспомогательным звуком», который хорошо запомнился по фуге № 11 (в *примере 108 б* напоминаем момент окончания темы и начало противосложения в

¹⁷⁶ Почву для мелодического сходства с хоралом или с темой фуги из ХТК создала вставка вспомогательных звуков восьмыми в конце или в продолжении темы (*пример 106 б*). Встречавшееся же незадолго до этого (т. 79, сопрано – *пример 106 в*) проведение темы на той же высоте, в том же голосе и в том же виде (в обращении), не имевшее подобного качества, подготавливало и объясняло это интересное явление.

¹⁷⁷ В момент удвоения у тенора образуется мелодия, которую можно прочитать от последней половинной ноты «до» ракоходно: получится та же мелодия в обращении. Аналогичная картина – у баса, если начать чтение назад от ноты «фа» в т. 42.

этой фуге). В прямом и обращенном видах он встречается и в противосложениях Заключительной фуги (ограничимся *примером 108 в*). Он окажется и исходной интонацией второй темы (*пример 108 г*). Иногда оба мотива вступают в тесное взаимодействие, контрапунктируя по вертикали или соединяясь последовательно по горизонтали (*пример 108 д*).

108.

а т. 39

б т. 4 Фуга № 11

в т. 111 т. 72

г т. 114 2-я тема

д т. 84 т. 64 (тенор) т. 70

Позже к квартетному мотиву в противосложении присоединяется характерный, тоже лейтмотивный «фрескобальдиевский» оборот, столь активно развитый темой Канона в увеличении и воспринимаемый как цитата из него. Чтобы обратить внимание на этот мотив, Бах при первом же его появлении повторяет его дважды (у альты), затем закрепляет имитацией (в сопрано) – уже в интермедии (*пример 109 а*). Вхождение этого мотива в фугу осуществляется так же постепенно, как и *В-А-С-Н*-мелодии, скрывавшейся поначалу в формах обращения: вариант «фрескобальдиевской» мелодии в Заключительной фуге сначала тоже появляется в ракоходном изложении, ритмически непропорционально: см. *пример 109 б, в*, а в тактах 102–103 (*пример 109 г*) в ракоходном варианте полностью пройдет «фрескобальдиевская» тема из упоминавшегося ричеркара № 15 «Fiori musicali» (см. *пример 6 а* в главе 1) с одним лишь отличием: второй звук его мелодии повышен («*cis*» вместо «*c*») ¹⁷⁸. Этому варианту предшествует проведение темы с такой же альтерацией ступеней: в ней ракоходное чтение представит аналогичный «фрескобальдиевский» оборот на звуках *cis-h-c* (т. 97–102 – *пример 109 д*).

¹⁷⁸ В дальнейшем процесс приближения к «источнику» продолжится: в фуге появится вариант этой мелодии без измененных ступеней (*пример 123 б*).

109. *a*

б

в

д

т. 46

т. 16

т. 28, альт

т. 102, тенор

т. 97, тенор

Несколько позже все три интонационно важных мотива соединятся в одну мелодию («горизонтальный синтез»), предсказывая, вероятно, подобные явления в «истории» тем:

110.

т. 64

Так же на интонационные связи цикла ориентированы и **интермедии** первой части Заключительной фуги. Их два типа. Первый из них – интермедии, связующие по функции, краткие (иногда однотоковые – см. т. 29–30, 60–61). Они используют короткие поступенные мотивы (вновь явление микрополифонии), создающие тем не менее имитации, удвоения и даже (при некотором расширении масштабов) канонические секвенции первого и второго разрядов и связи между ними на расстоянии с усложнением при звучании «во второй раз» (пример 111 а, б)¹⁷⁹. Второй вид – интермедии более продолжительные, использующие материал противосложения, мотивы с квартой, цитаты из Канона в увеличении (т. 48–55; 67–69 – см. пример 111 в), служат в большей степени внешним связям данной фуги. Закрывающая раздел интермедия кратко синтезирует материал: как продолжение противосложения звучит цитата из фуги № 11, подготавливаются элементы второй темы (пример 111 г).

¹⁷⁹ В примере 111 б два верхних голоса образуют каноническую секвенцию 2-го разряда. Добавленная к ним секвенция у нижнего голоса создает имитацию с начальными мотивами секвенции верхней пары: на слух возникает эффект трехголосной канонической секвенции. Обратим внимание на мелодическую симметрию (одинаковое чтение в прямом и ракоходном направлениях), присущую элементам канонической секвенции (в примере она отмечена «углами» сплошных линий, звенья секвенции – пунктирными линиями).

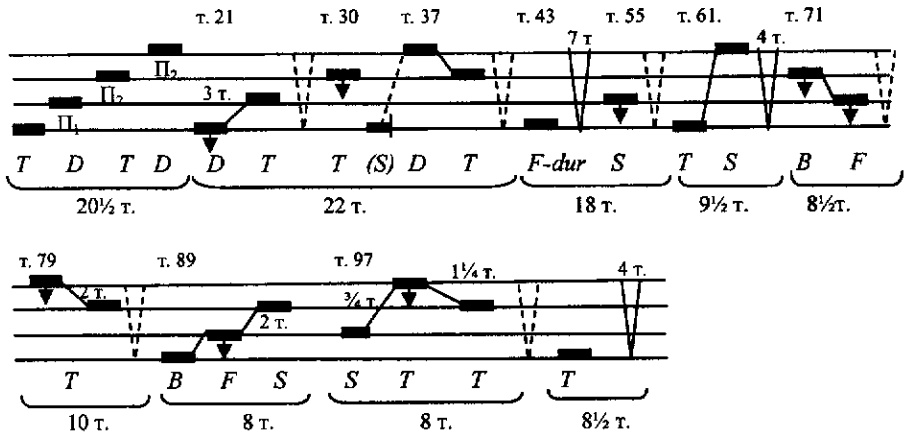
The image displays four systems of musical notation for a fugue. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. System 'а' is labeled 'т. 29' and shows the beginning of a phrase. System 'б' is labeled 'т. 87' and features a large bracket spanning across both staves, indicating a complex texture. System 'в' is labeled 'т. 67' and shows a continuation of the musical material. System 'г' is labeled 'т. 109' and shows a single treble clef staff with a melodic line. The notation includes various note values, rests, and accidentals, typical of a fugue score.

Все эти тематические процессы происходят на «территории» экспозиции первой темы и развивающего ее раздела – в проведениях темы, в противосложениях и интермедиях, насыщаемых, как видим, далеко не случайным материалом. Наполненность ткани значимыми элементами, таким образом, становится очень высокой: функция синтеза в Заключительной фуге усиливается.

Посмотрим, однако, какова структурная организация этой первой части фуги. В приведенной схеме небольшие связующие интермедии обозначены пунктиром, противосложения в начале – буквой «И»; расстояния в стреттах, не имеющие указаний, равны одному такту. Для удобства соотнесения схемы с нотным текстом сверху указаны такты, соответствующие некоторым проведениям темы.

Первая часть фуги состоит из нескольких разделов. В экспозиции проведения «замкнутой в себе» темы, постепенно поднимаются по голосам снизу вверх, без интермедий – напряженно, будто с усилием. С подобным восхождением темы мы встречались в фугах № 2, 12, однако характер темы в Заключительной фуге придает ее экспонированию особую строгость. Далее идет вариация экспозиции, начинающаяся в 21 такте («совпадение» с фугой № 12?) стреттой тем в обращении и в прямом виде. Обращение темы в дальнейшем включается в развитие как равноправный её вариант (вновь проявление синтеза). Прямое вступление голосов снизу вверх (*DTTD*), параллельное экспозиции, в ней чуть нарушено «обманчивым» (неполным и

Заключительная fuga, часть 1/



варьированным) субдоминантовым фрагментом темы у баса в т. 36¹⁸⁰ (заметим, что оно является ритмически непропорциональной имитацией фрагмента, идущего после окончания темы у альты, превращающегося в свою очередь в начало темы с ритмически вариантным продолжением):

112.



Замыкается раздел стреттой с однотоковым расстоянием (*D, T*). Стретты, таким образом, становятся обрамляющим средством, причем первая из них с трехтактовым расстоянием напоминает стретты, впервые встречавшиеся в цикле, однотоковое расстояние – стретты в фугах второй его группы. Образование раздела вариации после экспозиции весьма характерно для цикла (см. фуги № 2, 3, 5 и др.), и Заключительная fuga эту особенность поддерживает.

Дальнейшее развитие подчиняется закономерностям формы рондо¹⁸¹: в тональном плане легко заметить чередование «островов» главной и побочных тональностей. Этим устанавливается связь Заключительной фуги с фугами № 9, 10 и др. Новый раздел начинается с проведения темы в *F-dur* (т. 43): побочная тональность с полным совершенным кадансом в ее доминанте (т. 44), изменение вида изложения (отдельное проведение темы после стреттного) отграничивают это проведение от предыдущего, а от последу-

¹⁸⁰ Вспоминается аналогичное явление в фуге № 13 (к вопросу о связях в цикле).

¹⁸¹ Это «обычный» план формы, организуемый последовательностью тематических «событий»: сменой тональностей, стреттными группами и т. п. Об ином понимании формы – ниже.

ющего его отделяет впервые столь продолжительная интермедия (7 тактов). То же качество отдельности — у следующего проведения темы (в обращении) в тональности субдоминанты. Тем не менее оба проведения темы образуют первый разработочный раздел-вариацию. Далее «организационной единицей» становятся стреттные группы, сначала двухголосные, потом трехголосные. И здесь новые ассоциации возникают с фугами второй группы цикла, имевшими особую систему стреттной работы. Посмотрим, какая система образуется в стреттах Заключительной фуги.

На первый взгляд здесь образуются две группы: двухголосные и трехголосные стретты. Последняя из трех двухголосных стретт (т. 79–86) оказывается «однотональной» по уровню звучания тем (в прямом и обращенном виде), в двух других темы как бы принадлежат разным тональностям. Таким образом подхватывается идея, которая была разработана фугой № 7 в первой половине цикла. Этот принцип в стреттах кратко (в экспозиции первой темы и в начале экспозиции второй) поддержала fuga № 10¹⁸², и теперь он расцвел в Заключительной фуге. Это следующая ступень усложнения того же приема: темы теперь одинаковы по «измерению» (тему в уменьшении, как это было в фугах № 6, 7, легче «пристроить» в шлейфе темы, изложенной крупными длительностями).

Начинающая стреттный раздел (т. 61) тонико-субдоминантовая стретта с однотактовым расстоянием связывается аркой со стреттой, завершавшей вариацию экспозиции (то же расстояние и вид темы), являясь ее перестановкой в двойном контрапункте октавы. Вторая стретта (т. 71) оказывается ее парой в обратимом контрапункте¹⁸³ (принцип парности, знакомый по фуге № 5), третья стретта (тоническая) объединяет виды темы из первых двух (неполный обратимый контрапункт при сравнении с любой из пар) и «суммирует» расстояния: в этой стретте вступления голосов разделяют два такта (вдвойне-подвижной контрапункт). Группу двухголосных стретт от следующей — группы трехголосных — отделяет трехтактовая интермедия. Две трехголосных стретты объединяет общая черта: они включают в качестве второго проведения вариант темы, но временные расстояния в них разные. Первая по числам — 1 и 2 такта — еще связана с предыдущими стреттами, вторая же наряду с двутактовым расстоянием крайних элементов включает и необычные

¹⁸² В фугах после нее — № 11, 12 — по разным причинам (см. выше) стреттность проявляется необычным образом из-за неопределенности контуров темы. (Принцип «разноуровневых» сочетаний разных тем был разработан фугами № 9 и 10.)

¹⁸³ Это вариант зеркального контрапункта, при котором голоса сохраняют вид интервала, но сближаются на октаву: например, из сексты через октаву, в производном соединении получается обычная секста. Строго говоря, такое изменение интервала между голосами прибавляет к обратимому контрапункту еще и вертикально-подвижной (Iv = - 7).

расстояния – из-за ритмической вариантности второго проведения темы – $3/4$ и $1\frac{1}{2}$ такта. До сих пор трехголосные стретты встречались в фугах № 6 и 7: темы были в них либо в разной (но пропорциональной) ритмической форме, либо только в уменьшении. В фуге № 10 стретта одинаковых по виду тем (в начале экспозиции второй темы) была **намечена**, но не осуществлена полностью из-за сокращения темы¹⁸⁴. С этой стреттой преемственно связана и «намеченная, но не состоявшаяся» трехголосная стретта в т. 36 Заключительной фуги: она как бы напоминает прошлую «остановленную» попытку подобного рода, но теперь развитие продолжается, осуществляя полные трехголосные стретты в конце раздела. Думается, все эти особенности – не случайные совпадения, а специально предусмотренные композитором связи разных фуг, выявляющие процессуальность развития в цикле.

Итак, ощущение тематической концентрации в этом разделе фуги возникает как благодаря возрастанию роли стретт в ней, так и в результате насыщенности голосов вариантами тем и их фрагментами.

Преемственно сложнее становится в Заключительной фуге собственно контрапунктическая работа: используются все виды сложного контрапункта (подвижного, обратимого, допускающего удвоение) и канонической техники (стретт, канонических секвенций). «Если встречается полифоническое явление, похожее на нечто из предыдущего, то оно должно быть технически сложнее» – действие этого закона продолжено Заключительной фугой.

В целом, эта часть фуги, несмотря на отмеченные «разделы» формы, оставляет ощущение некоего неделимого единства, насыщенного и неподвижного (движение осуществляется невидимо, где-то внутри). Окинув его взглядом «сверху», присмотревшись к пропорциям, мы вдруг замечаем в структуре удивительную закономерность иной формы, возникающей как бы «над» элементами рондо, о которых говорилось выше. Что же показывает этот «вид сверху»? Конечно, – вариационность, обладающую свойством создавать эффект монолитности.

Сначала две вариации – экспозиция и ее вариация (~20 + 22 т.). Затем два проведения в тональностях *F-dur* и *g-moll* (*S*) образуют некий самостоятельный раздел, демонстрирующий новый (разработочный) принцип развития (18 тактов); далее два раздела, в которых осуществляется движение «от проведения темы в главной тональности – к проведениям в побочных», причем «в сумме» тех же: *T-S-B-F* и *T-B-F-S*. Они равновелики по протяжен-

¹⁸⁴ Любопытные детали связывают эти фуги. Сокращенная тема в фуге № 10 при чтении слева направо и наоборот давала вариант начала темы в обращенном и прямом виде; кроме того, стретте контрапунктировало противосложение, использующее интонации второй темы Заключительной фуги (см. *пример 48 а*).

ности: каждый – 18 тактов. Эти две вариации вместе с предыдущим разделом той же продолжительности образуют три разработочные вариации¹⁸⁵. Далее – заключительная вариация *S-T-T-T* – ~17 тактов. Конечно, она не достаточна по протяженности, чтобы уравновесить экспозиционную группу вариаций, но именно это качество и придает развитию устремленность вперед, и порождает ожидание «настоящего» уравновешивающего форму заключения.

Итак, формообразование первой части Заключительной фуги определяется вариационным принципом, главным организующим принципом цикла в целом.

Основательная каденция в конце этой части фуги (вспомним подобные «ричеркарные» каденции в фугах № 8 и 11) оказывается несколько более динамичной, устремленной вперед: вторая тема начинается с терцового тона в момент разрешения в него задержанного звука доминантового септаккорда:

113.

The image shows two musical staves. The first staff, labeled 'т. 113', consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a tritone interval marked 'T₂'. The bass staff contains a bass line with a tritone interval. The second staff, labeled 'т. 117', also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a whole note chord.

Контрастная первой, подвижная, волнообразная тема интонационно подготовлена во многих фугах: начало в ней и следующие далее мотивы с шестнадцатыми опираются на фигуру заключительного мотива главной темы цикла; вращательное движение в ее центральных тактах связывается с темой предшествующего фуге Канона в дуодециму; мотивы в т. 117, 118 (см. пример 113) напоминают «дополнительный» мотив в последнем такте фуги № 12; тип движения родствен первой теме фуги № 9, а такты 22–24 в фуге № 10 (пример 48 а) вообще, как говорилось, являются цитатой-предвестником будущей темы из Заключительной фуги.

Вторая тема Заключительной фуги контрастирует и со следующей – *В-А-С-Н*-темой, в то же время скрытым образом подготавливая ее интона-

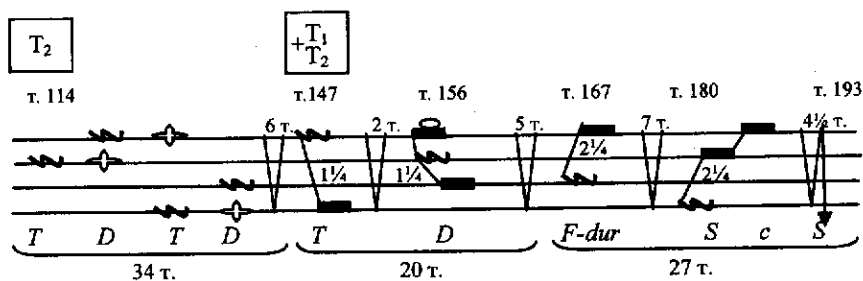
¹⁸⁵ Вспомним, что уже фуга № 4 в качестве развития вариационного принципа в свое время «предложила» две вариации в разработочном разделе. Следующей ступенью той же идеи становятся здесь три разработочные вариации.

ции: положение на сильных и относительно сильных долях такта выделяет звуки *f-e-g*; последний же звук *fis* несколько задерживается по времени, но он хорошо слышен благодаря неожиданности своего появления в этом диатоническом ре-минорном потоке (см. «звездочки» над соответствующими звуками в *примере 113*). Посмотрите, как специально-последовательно это сделано: сначала там, где «должен» появиться звук *fis* (т. 117), звучит мотив без него *a-g-f-g-a*, и в следующем такте он повторяется ускоренно (ритмически непропорционально), как бы в стремлении исправить «оговорку», уже с *fis*: *a-g-fis-g-a*.

Экспозиция второй темы содержит четыре проведения (*TDTD* – см. схему ниже), архитектура которых подобна фугам № 1, 9, 11 (вновь к вопросу «связей»). Противосложение удерживается при третьем проведении темы ($Iv = -14$), при четвертом – лишь своей второй половиной ($Iv = 0$). Единственная интермедия, завершающая эту часть, опирается на заключительный мотив второй темы: развивает его имитационно, а затем – в форме канонической секвенции ($Iv = -7$). В целом, складывается своя, отличная от предыдущей интонационно-тематическая атмосфера, в которой даже вездесущий квартовый мотив проскальзывает только дважды и как бы «случайно» (см. альт в т. 131, 135–136¹⁸⁶). Этот раздел своей относительной простотой оттеняет предыдущее и последующее: контрапунктически сложные части формы.

Третья часть фуги – соединение двух тем – по начальным проведениям в главных тональностях (*T* и *D*) может показаться началом репризы в двойной фуге, но два следующих проведения в побочных тональностях, поддерживая тенденцию рондообразности, указывают на «преходящий» характер этой «репризы». Представим схему этих разделов.

/Заключительная фуга, части 2 и 3/



В разделе контрапунктирования двух тем – новая ступень усложнения. Если в многотемных фугах третьей группы цикла в момент совместно-

¹⁸⁶ Ритмически измененный, во втором случае он вызывает ассоциации и с началом темы в варианте «с заполненным трезвучием».

го звучания не применялись временные сдвиги тем относительно друг друга (это явление, как говорилось, только намечилось в фуге № 11 из-за неопределенности границ третьей темы), то здесь появляется **разное** время в соотношении двух тем ($1\frac{1}{4}$ и $2\frac{1}{4}$ такта): используется вдвойне-подвижной контрапункт. Каждое из расстояний повторяется дважды в соединениях, идущих последовательно: проведения с одинаковым временем вступления создают пары наподобие тех, которые образовывались в фуге № 5, но теперь в комбинациях фигурируют две темы, а не одна, как было в стреттах названной фуги.

Первая пара (*T* и *D*) с временным расстоянием между темами $1\frac{1}{4}$ такта – первоначальное и производное соединения в вертикально-подвижном контрапункте при прямой перестановке (голоса сближаются на октаву – $Iv = -7$). Второе из них осложнено подключением еще одного проведения первой темы в ритмически непропорциональном виде¹⁸⁷ (линия этого типа варьирования, таким образом, продолжает начатое в первом разделе фуги):

114.

Во второй паре проведений (*F-dur* и *S*) – противоположная перестановка голосов-тем по сравнению с предыдущей парой, время вступления их относительно друг друга – $2\frac{1}{4}$ такта. Внутри пары взаимоотношения тем аналогичны: прямая перестановка голосов, но во втором проведении пары интервал между голосами расширяется на октаву ($Iv = +7$). Усиливая сходство пар, это соединение двух тем осложнено включением третьего компонента. Теперь это **правильное** (а не вариантное), полное проведение первой темы фуги: образуется стретта, и это явление – контрапунктирование двух самостоятельных тем, одна из которых изложена стреттно, – новое для цикла в целом (оно также лишь намечалось в фуге № 11)¹⁸⁸.

Две части фуги – экспозиция второй темы и ее контрапунктирование с первой темой – образуют более тесное единство (некую «большую» среднюю часть формы) благодаря объединяющему их присутствию второй темы и особому «поведению» **интермедий**: они в обеих частях используют один и тот же материал заключительного мотива второй темы. Логика развития

¹⁸⁷ В нем отсутствует лишь заключительный мелодический ход на квинту вниз.

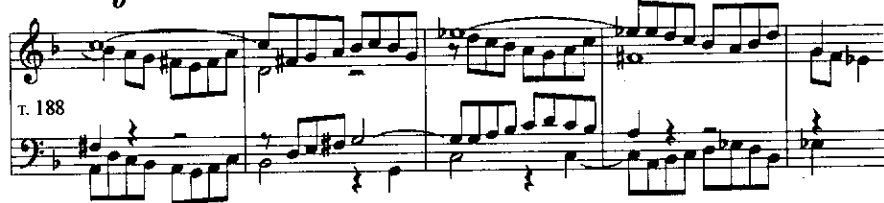
¹⁸⁸ Видимо, дальнейшее усложнение контрапунктической работы, будь эта фуга закончена композитором, могло идти и в этом направлении (наряду с увеличением количества контрапунктирующих тем до четырех).

интермедий в общем та же, что и в других фугах цикла: имитации сменяются каноническими секвенциями (усложнение вида изложения), при повторении их – вертикальная перестановка голосов (ср. т. 142–144 и 162–165), фрагментарное удвоение. Только однажды (т. 173–174) интермедия по материалу выходит за пределы этой части: сюда внезапно врывается заключительный мотив из **главной** темы цикла, с движением, столь характерным для его начальных фуг, сочетающим параллельное и противоположное направление поступенных четырехзвучных мотивов. Однако его перебьет и «заставит замолчать» господствующий в этом разделе материал: в интермедии возникнет обрамление (*пример 115 а*). Сам же способ развития «местный материал» у «гостя» позаимствует: в следующей (последней) интермедии этой части появятся подобные удвоения и сочетания вариантов прямого и обращенного движения (*пример 115 б*).

115. а



б



Последняя интермедия третьей части фуги завершается полным совершенным кадансом в тональности субдоминанты, и из разрешения задержания терцового тона рождается третья тема фуги – *В-А-С-Н*. Хроматическая, неопределенная по ладу и тональности, начинается она будто бы с III ступени *g-moll*, но далее обретает определенность благодаря добавлению окончания, ведущего к основному тону главной тональности цикла. В дальнейшем тема, начинающаяся со звука *b* – VI ступени тональности *d-moll* (то есть мелодия *В-А-С-Н* оказывается на звуках, соответствующих ее буквенному обозначению), понимается как проведение в главной тональности¹⁸⁹.

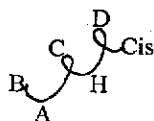
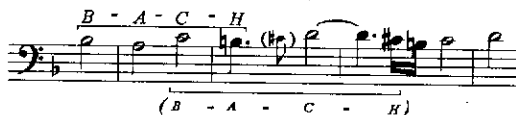
¹⁸⁹ Примеры начала темы с II или VII ступеней, встречающиеся в фугах *B-dur* и *Fis-dur* из второго тома ХТК, – более просты и ясны по ладовым условиям.



Тема, имеющая в качестве ядра комплекс *B-A-C-H*, обладает напряженной интонационностью. Она представляет не только самое себя: за нею стоит весь путь ее становления – от появления отдельных хроматических интонаций в противосложениях, интермедиях, через фигуры опевания, через вхождение отдельных ее элементов в другие темы – до полной самостоятельности, проявления собственной сущности. Тема обладает колоссальной внутренней энергией сжатой пружины, и эта аналогия не случайна. «Единый комплекс» со значением имени композитора тем не менее «составлен» из двух нисходящих малосекундовых ходов *b-a* и *c-h*, образующая секвенцию, графическим изображением которой может быть виток спирали.

Однако в теме этим витком спираль не ограничивается: то, что представляется «выровненным» окончанием – на самом деле скрывает еще один ее виток – звено этого комплекса. На истории **главной** темы цикла Бах показал, как в ходе мелодического варьирования дополнительно вносимые проходящие и вспомогательные звуки вуалируют основную линию мелодии. Тема *B-A-C-H* иллюстрирует обратный процесс – постепенного становления, сбрасывания «излишеств» проходящих звуков, их повторений и т. п. Сначала не замечаемая, она постепенно на протяжении цикла обретает форму и самостоятельность. Но и в конечном ее варианте, как видим, есть нечто скрытое: если опустить проходящий звук *cis* (в *примере 117* поставим его в скобки), станет заметным еще одно образование той же символической мелодии, начатой от третьего звука темы: *c-h-d-cis* (*B-A-C-H*-мотив на секунду выше)¹⁹⁰:

117.



Символы спирали, креста таят в себе особые скрытые смыслы и энергию. Темы, их содержащие, загадочны и многозначны. Здесь, в Заключительной фуге ИФ возможности *B-A-C-H*-темы раскрываются не только полифоническими, но и гармоническими средствами. Подтверждая сказанное, схематически покажем в *примере 118* разнообразные варианты гармонизации темы в ее тонических проведениях.

¹⁹⁰ Вспомним, как подобным способом в третьей теме фуги № 11 звенья мотива *B-A-C-H* образовывались от каждой нисходящей секунды и их цепи удлиннялись и сокращались, скрывая границы собственно темы.

118. (Тема)

Каждый звук темы гармонизируется «своим» аккордом, при этом иногда возникают необычные последовательности (см. т. 201–202). Хроматический контур темы, использование вариантов одной ступени делают возможной игру одноименными тональностями и аккордами не только субдоминантовой, но и тонической и доминантовой функций; проходящие и вспомогательные звуки контрапунктирующих голосов усиливают гармоническую вибрацию, неустойчивость. С каждым проведением темы аккордовая последовательность усложняется, приводя в последнем проведении к совершенно новым вариантам гармонизации.

Конечно, ассоциативно возникает в памяти листовский цикл «Прелюдия и фуга на тему ВАСН», в котором эта тема прозвучала гимном носителю славного имени. Главная тональность темы для Листа – *B-dur*. Следуя за Бахом, Лист разнообразит гармоническое одеяние каждого звука¹⁹¹ (пример 119 а), и однажды в развитии фуги (т. 23) он, как Бах, гармонизирует начало этого комплекса в условиях тональности *g-moll* (см. пример 119 б). Совпадение с баховской аккордикой возникает лишь в трех случаях: ср. гармонизацию звуков *a–c* во второй строчке примера 119 а и в последней строке примера 118, гармонизацию звуков *c–h* третьей строки примера 119 а – со второй и третьей строками примера 118). Сколь разнообразны, однако, гармонические возможности четырех звуков этой темы!

¹⁹¹ Напомним, что в Прелюдии Лист использует только четыре звука собственно имени Баха, в Фуге он присоединяет к этому ядру еще и развертывание, которое в противоположность баховской теме ИФ делает ситуацию еще более хроматической и неопределенной.

119. а
(Схема)

т. 14

т. 69

т. 177

т. 203

б

Вернемся к «Искусству фуги» и рассмотрим полифоническую историю этой темы. По характеру движения она оказывается как бы заполнением «скачка» – контраста между первой и второй темами. Хотя заключительный раздел, посвященный ее развитию, и останавливается на неразрешенном аккорде доминанты, архитектурно он по-своему закончен. Он имеет символическое число тактов ($41 = J. S. Bach$), а изложение темы-монограммы реально становится «подписью» автора, завершающей сочинение.

Лаконичность *В-А-С-Н*-темы, вновь замедлившийся пульс движения, господство главной тональности создают соответствие первой и последней частей Заключительной фуги – возникает своеобразная репризность: из первой части возвращается материал противосложений, интермедий и однажды в этом разделе прозвучит и первая тема Заключительной фуги.

Особая характерность баховских тем и мотивов, как говорилось, способствует их узнаванию в любом разделе формы, поэтому «набор» их не случаен, и «репризность» оказывается сложной: здесь появляются не только элементы первого раздела данной фуги, но и тематические «представители» других частей цикла, превращая этот раздел в обобщение более широкого плана. Рассмотрим некоторые элементы такого рода.

Яркая тритоновая интонация одного из противосложений (*пример 120 а*) очевидно напоминает первое противосложение в первом разделе фуги, а через него и противосложение в фуге № 1 и в других. Похожие между собой обороты, приведенные в *примере 120 б*, вызывают целый ряд ассоциаций: первый напоминает заключительный мотив главной темы, второй – начало второй темы Заключительной фуги, третий – характерный мотив противосложения в фуге № 4. Скачок мелодии вверх на октаву с последующим движением вниз (*пример 120 в*) – интонация-представитель тем из фуг № 9 и 13.

120.

а т. 203

б т. 214

в т. 226

В противосложениях и интермедиях особая роль принадлежит кварттовому лейтмотиву цикла, столь активному и в первой части Заключительной фуги. В первой из интермедий образуется, казалось бы, простенькая каноническая секвенция ($Iv = -7$), не раз звучавшая в предшествующих фугах цикла. Ее хроматическое противосложение ($c-cis-d$) также ассоциируется со многими ранее встречавшимися хроматизмами, начиная с фуги № 1. Однако здесь «изюминкой» момента становится сопряжение этих двух мотивов: при переходе ко второму звену секвенции возникает интонация, специально выделенная паузой: образуется главный мотив первой темы из фуги № 10 (в *примере 121* он отмечен двойной чертой).

121.

т. 198

«Квартвовый мотив» обладает широким спектром ассоциаций. В одном из противосложений (к четвертому проведению $B-A-C-H$ -темы) он получает новое, ритмически непропорциональное оформление (см. *пример 122 а*), в таком виде напоминая тему из первого раздела фуги (*пример 122 б*). Он обретает и свойство, характерное для первой темы Заключительной фуги: возможность при чтении «туда и обратно» сохранять интонационный смысл (здесь – в *примере 122 а* – при чтении справа налево получается обращение той же мелодии).

122. а

т. 204

б

т. 95

В первой части Заключительной фуги мотив, показанный в *примере 122 б*, пояснялся контекстом в качестве подготовки темы, вступающей второй в следующей далее стреттной группе и имеющей ритмически непропорциональный вид (см. *пример 123 а*). В заключительной части фуги, где господствует тема $B-A-C-H$, фрагмент, приведенный в *примере 122 а*, оказы-

вается в похожей ситуации: он «предвещает» (чуть с большим временным разрывом) вариантное проведение **первой** темы в том же регистре и на тех же нотах, но вступающей не в стретте, а в контрапункте с темой *В-А-С-Н*. Появление первой темы фуги в ее заключительном разделе – существенный факт для возникновения репризности.

Сравним соответствующие такты, обратив внимание на одинаковое положение темы (в верхнем голосе), мелодическое варьирование в ее конце и на различие тем в контрапунктирующих голосах (фрагмент из *примера 122 а* в *примере 123 б* не повторяем):

123.

The image shows two systems of musical notation, labeled 'а' and 'б'. System 'а' is marked 'т. 95' and system 'б' is marked 'т. 210'. Both systems consist of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'p'. Dashed lines above the treble clef staves indicate melodic lines or phrasing. The systems are presented as a comparison of musical material from different parts of a work.

В двух последних тактах *примера 123 б* отмечено, кроме того, контрапунктирование темы *В-А-С-Н* в обращении с «фрескобальдиевским» оборотом, который неоднократно звучал и в первой части фуги. Удивительный факт: в обращенной теме *В-А-С-Н* фрагмент характерного оборота оказывается на тех же ступенях, которые были задействованы в теме Канона в увеличении. Поменяв местами первые два звука в обращенной теме (т. 213–214), получим цитату из этого Канона: *e-f-d-es-d-cis-d* → *f-e-d-es-d-cis-d*.

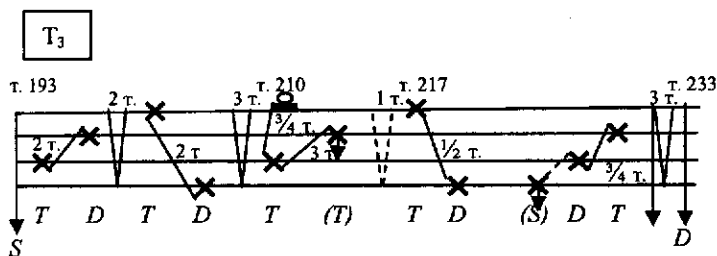
Обратившись после этого к основному виду *В-А-С-Н*-темы, непосредственно **предшествующей** «фрескобальдиевскому» обороту (т. 210), находим и в ней то же характерное движение – при ракоходном чтении от ее шестого звука: *d-cis-h-c-(a-b)*. Но что еще важнее, в обеих этих мелодиях участвуют одни и те же характерные звуки, взятые лишь в разных комбинациях: *b-a-c-h* и *c-h-a-b*. Разные темы оказываются интонационно связанными. Теперь все ранее встречавшиеся появления «фрескобальдиевского» оборота, в том числе в качестве «цитаты из Канона в увеличении», начинают пониматься в ее связи с *В-А-С-Н*-темой: «фрескобальдиевский» оборот приобретает особую роль в сквозной интонационной драматургии, подключаясь к истории столь значимой темы цикла. В который раз мы восхитимся изуми-

тельным мастерством баховского темотворчества, темовыведения, выявляющим единство в совершенно различных, казалось бы, материалах!

Рассмотренные моменты сходства, цитирование элементов не только из первой части данной фуги, но и из других частей цикла, вносят в этот реально заключительный раздел фуги черты репризы цикла в целом.

Посмотрим, каково строение этой части.

/Заключительная фуга, 4 часть; схема А/



Господствует здесь, как видим, стреттное изложение: в характере звучания усиливается напряженность и интонационная концентрация.

Разумеется, здесь складывается определенная система. Прежде всего в глаза бросается начальная стреттная пара с двутактовым расстоянием (тенор–альт и сопрано–бас). Вторая из них повторяет первую в двойном контрапункте октавы (*пример 124 а, б*). Парность – неоднократно отмечавшаяся структурная особенность цикла. Следующие далее две стретты проводят тему в тех же голосах, но с другим временем вступления относительно друг друга (3 такта и $\frac{1}{2}$ такта). Первая из них оказывается довольно сложной: одна из тем идет в обращении, а в качестве контрапункта звучит, как говорилось, еще и ритмически непропорциональный вариант первой темы данной фуги, и «фрескобалдьевский» оборот (*пример 123 б*). Вторая стретта производит впечатление более простой¹⁹² (и для отношений в паре это несколько «странно»), хотя она и имеет напряженный полутактовый сдвиг и тема, вступающая в ней первой, мелодически модулирует в *e-moll*¹⁹³ (*пример 124 в*).

¹⁹² Сравнивая эти стретты между собой, отмечаем во второй из них использование неполно обратимого и вдвойне-подвижного контрапункта. (Окончание темы в обращении в этой и в последней стретте изменено, поэтому тональность определяется несколько условно и в схеме ставится в скобках.)

¹⁹³ В момент разрешения доминантового секундаккорда в секстаккорд тоники *e-moll* (т. 221) происходит замена его терцового тона *g* на *gis*, и – образовавшийся доминантовый квинтсекстаккорд приводит в *a-moll*. Однако, краткого намека на *e-moll* достаточно, чтобы возникли связи с аналогичными моментами в фугах № 4 и 11.

124. а

т. 193

б

и т. д.
т. 201
(...)

в

т. 217
и т. д.

На первый взгляд, эта пара стретт – некая развивающаяся вариация по отношению к предыдущей (идея, столь знакомая по многим фугам цикла). К ним как будто примыкает еще одна стретта, столь же неустойчиво-разработочная. В ее составе следует разобраться отдельно (*пример 125*).

Два проведения темы – у баса (в обращении) и у альты могли бы составить пару в обратимом контрапункте с третьей стреттой, также включающей оба вида темы. Но теперь их разделяет четыре такта (а не три, как было в третьей стретте), и тема нижнего голоса успевает закончиться до вступления альтового. Бах поступает очень остроумно, соединяя эти два проведения в общую стретту третьим проведением (у тенора). Оно видится ритмически непропорциональным, начинающимся со звука *ми-бемоль*.

125.

т. 222

На самом деле здесь – очередной ребус, разгадать который поможет запись темы вне метра, с реальным обозначением длительностей звуков:

126.

В - А - С - Н
В - А - С - Н

Получилась картина правильного доминантового проведения темы, в начало которого добавлено ритмически измененное звено секвенции, удлиняющее «влево» цепь *В-А-С-Н-мотивов*¹⁹⁴. Метрический

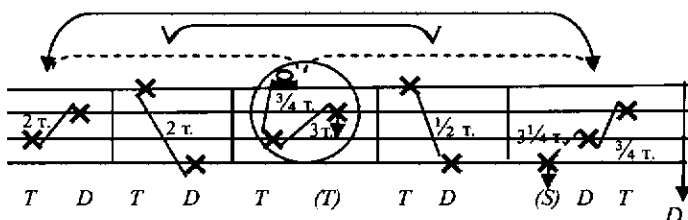
¹⁹⁴ Подобные «удлинения» темы встречались в фуге № 11. Кстати, тема от звука *es* начинала в этой фуге экспозицию *В-А-С-Н*-темы (см. т. 89).

сдвиг с сильной доли на слабую весьма существенно изменил внешний вид темы ¹⁹⁵.

Выше мы не случайно с сомнением говорили о примыкании этой стретты к предыдущим: маловероятно, что часть будет неуравновешенно организована по принципу 2+3 стретты или 2+2+1 ¹⁹⁶. Между тем эта часть, безусловно, оставляет впечатление структурного равновесия. Остается найти основания для такого впечатления. Ими окажутся архитектоника и контрапункт, и выявят они организующий структуру принцип **симметрии**.

Вернемся к схеме заключительной части. Из пяти стретт первая, третья и пятая – это проведения темы у одних и тех же голосов – тенор и альт (в пятой стретте см. последние два проведения), но все они имеют разные временные расстояния между вступлениями темы. Вторая и четвертая стретты образуются проведениями темы в крайних голосах, звучат на одной и той же высоте, и тоже имеют разное время, разделяющее вступающие темы: они демонстрируют горизонтально-подвижной контрапункт в чистом виде. (Здесь и содержится подсказка для понимания структуры.) Первая и последняя стретты (во второй из них – два последних проведения темы), кроме того, имеют разное тональное соотношение ($T-D$ заменяется симметричным $D-T$), то есть в них используется вдвойне-подвижной контрапункт. Третья стретта – сложное сочетание неполно обратимого контрапункта тех же тем с вариантом первой темы данной фуги. Появление этой темы и сложность сочетания отмечает центральный элемент симметрии ¹⁹⁷.

/Заключительная фуга, часть 4; схема Б/



Начиная часть двумя соседними стреттами, которые видятся как пары в октавном контрапункте, Бах будто предлагает искать пары и далее, но задачу усложняет, не пояснив принцип, по которому эти пары образуются.

¹⁹⁵ Необычное расстояние в стретте между тенором и альтом ($3/4$ такта) напоминает подобное расстояние в одной из стретт первой темы (пример 123 б).

¹⁹⁶ О том, что эта часть фуги действительно кончается, известно по автографу: далее следует контрапунктирование трех тем, начинающее новый раздел формы.

¹⁹⁷ Теперь понятно, почему первая стретта в первоначально предполагаемой «разработочной паре» была нелогично сложнее второй (см. выше): это было подсказкой, что здесь «работает» какой-то иной принцип организации целого.

Если в ранее встречавшихся фугах (например, в фуге № 5) найти такой принцип было сравнительно легко, то дальше ситуация постепенно усложнялась, и в этой части фуги трудность создает то, что принципы образования пар – разные.

«Конструктивные» пары складываются не так, как сначала могло показаться (первая пара соседних стретт – своего рода ловушка, указывающая знакомый, но неверный путь для рассуждения). Очевидное архитектурное сходство второй стретты с четвертой – уже достаточно ясный намек на возможность симметрии, и сравнение участников в трех стреттах «через» одну ее закрепляет. Однако и тут не все просто: двухголосие в третьей и пятой стреттах осложнено третьим участником. В третьей это – другая тема (*пример 123 б*), а в пятой – включение в качестве третьего компонента обращенного варианта той же темы (*пример 125*). В результате в пятой стретте складываются две пары, которые соотносятся с ранее прозвучавшими двухголосными стреттами: ее первые два проведения темы – производное соединение в обратимом контрапункте по отношению к третьей стретте, последние два ее проведения соотносятся с первой стреттой. Таким образом, последняя стретта оказывается синтезирующей: к ней перекидываются арки от первой и третьей стретты по разным показателям парности. (Не забудем, что обязательным условием для всех пар является применение горизонтально-подвижного контрапункта во втором их члене.) По сравнению с принципами образования стреттных пар в фугах, ранее прозвучавших в цикле, принципы организации этой части очевидно оказывается более высокой ступенью в восхождении «от простого к сложному».

Итак, конструктивную уравновешенность этой части придает симметрия. Возвращение первоначального пульса движения, появление различных тематических «представителей» из других частей (данной фуги и цикла) вносят репризные черты в эту «не-последнюю» часть формы. Но последнее слово еще не сказано: впереди – такты заключительной интермедии.

127.

The image shows a musical score for Example 127, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. There are several accidentals, including sharps and naturals. The score is labeled 'т. 230' in the bass staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals, and the overall structure is complex and intricate.

Она кажется интонационно выровненной, незначительной, построенной на общих формах движения. Однако это лишь первое впечатление: на самом деле она тематически насыщена. В ритмически непропорциональной

форме здесь содержатся фрагменты главной темы цикла: в сопрано – вариант «с заполненным трезвучием» (из фуг № 5–7, 8, 11)¹⁹⁸, в теноре ему контрапунктирует начальный фрагмент той же темы в ракоходном движении; в мелодии альты т. 232→231 так же ракоходно звучит фрагмент варианта темы из т. 21 фуги № 12. Бас имитирует элементы верхнего голоса, подчеркнув и квартный мотив одного из них.

Весьма необычна мелодия верхнего голоса: она замыкается в ритмически непропорциональном повторении отрезка, заключенного в напряженный диапазон уменьшенной кварты: *f-e-d-cis-d-e-(d-e)|-f-e-d-cis-d-e-|f-e-d-cis*... В этом движении скрыт столь активный в цикле мотив из второй половины главной темы – в прямом (*d-cis-d-e-f*)¹⁹⁹ и обращенном виде (*e-f-e-d-cis* – он звучит здесь на секунду ниже, чем заключительный мотив в главной теме²⁰⁰). Ритмически непропорциональные микроимитации поддерживают это движение в других голосах: *e-f-e-d-cis* – у баса, *g-a-g-f-e* – у тенора, *a-b-a-g-f* – у альты. Ритм «восьмая – две шестнадцатых» вызывает ассоциации с второй темой этой фуги, с темой Канона в увеличении... Есть в звучании этой последней интермедии и напряженность и некая отстраненность, растворение интонаций...²⁰¹

В предпоследнем такте – половинная каденция, прерванный оборот, действующий почти в буквальном смысле «прерывания» не только гармонической последовательности, но произведения в целом, – внезапный обрыв, настойчиво повторяемый вопрос не получает ответа... Что осталось недосказанным? Каким должно быть окончание? Оставим пока этот вопрос открытым.

Проследив разносторонние процессы, развивающиеся в Заключительной фуге, мы, без сомнения, видим ее роль завершающего синтеза для всего цикла, вершины сложности полифонического письма и композиционной драматургии. Сюда стягиваются разного рода сквозные линии, находят объяснение и разрешение постепенно и последовательно развивавшиеся музыкальные идеи. Все это прочно «привязывает» Зак-

¹⁹⁸ В нем не хватает лишь вспомогательного звука *g* к вершине *f* перед концом и есть лишний вспомогательный звук *d* к *e* перед ней.

¹⁹⁹ В этом повторяемом отрезке сочетаются прямое и обращенное движения, симметрия, допускающая чтение туда и обратно с сохранением мелодической идеи. О смысле этого мотива главной темы – см. следующую главу.

²⁰⁰ В следующей главе мы увидим, что эта интонация не случайна: она связана с хоралом, который пролетит свет на содержательную идею цикла.

²⁰¹ От понимания исполнителем содержательной идеи цикла зависит и исполнение этих последних его тактов: в повторяющемся мотиве он может подчеркнуть истаивание, удаление, реминисценцию, а может, наоборот, создать эффект возрастания напряжения, подготовки к драматургически важному моменту. Думается, подробный анализ всех деталей поможет ему сделать правильный выбор.

лючительную фугу к тому, что ей предшествовало, превращая ее в совершенный законченный монумент ... даже при неоконченности этой фуги.

Итак, анализ фуг и канонов в последовательности, которая представляется нам соответствующей замыслу композитора, показал удивительную логику развития тематических, контрапунктических, конструктивных, драматургических процессов в едином музыкальном организме, которым является цикл «Искусство фуги».

Думается, что обнаруженные при анализе закономерности достаточно убедительно обосновали данную последовательность и привели к заключению о невозможности свободных перестановок частей цикла без нарушения связности и целеустремленности его развития.

В заключение лишь хочется усилить акцент на различных проявлениях многоплановости в данном цикле: сосуществовании разных «измерений» в формообразовании, всякого рода сквозных параллельно текущих музыкальных «сюжетов», создающих сложную полифоническую драматургию.

Многое в этом цикле не лежит на поверхности: даже в чисто музыкальном отношении он содержит очевидный, внешний, и невидимый, внутренний, «миры» – явное и тайное, и Бах, может быть, рассчитывает на активное взглядывание, вслушивание, анализ, перевод сказанного им из тайного в явное. Вероятно, в качестве эпитафии к этому циклу можно было бы взять фразу, которую композитор предпослал одному из загадочных канонов в «Музыкальном приношении»: *Quaerendo invenietis* («Ищите и обрящете»). Поиски понимания этого величайшего творения в Бахиане продолжают уже третье столетие...

Почти ко всем рассмотренным выше фугам так или иначе мы далее вернемся, прослеживая детали творческого процесса или рассматривая связанные с ними соображения других исследователей.





ГЛАВА 3

О СОДЕРЖАТЕЛЬНОЙ ИДЕЕ ЦИКЛА



Содержательно-смысловая сторона в музыке обычно остается скрытой, хотя именно она чаще всего является первоначальным импульсом сочинения. Исследования, проводившиеся на протяжении XX в. и особенно в последней его четверти, нашли в основном три ключа к прочтению скрытого в баховской музыке содержания: риторические фигуры, цитирование хоралов, числовая символика. Выразителем содержания, на наш взгляд, становятся и структура, и особая направленность в развитии тематического процесса [13].

Первый импульс для поиска символики в своих произведениях дал сам композитор. Он знал, что «буквы *b a c h* образуют мелодию» («... so gar auch die Buchstabe *b a c h* in ihrer Ordnung melodisch sind» – так написал уже в 1732 году И. Г. Вальтер в статье, посвященной И. С. Баху в «Музыкальном словаре» [148, с. 64]). Будучи родственником Баха, он, вероятно, мог слышать это от него самого. Теперь не вызывает сомнений, что Бах сознательно использовал числовую символику и гематрию, определенным образом соотносящую буквы латинского алфавита с числами¹. В соответствии с последней имя Баха выражается числом «14», и оно стало также символическим: часто фигурирует в структуре его произведений, а однажды, как свидетельствует А. Хирш, вместо своего имени в начале партитуры одной из кантат композитор написал «Concerto a 14» [110, с. 6]. Ф. Сменд высказал предположение, что Бах потому так долго не вступал в известное Мицлеровское музыкальное общество, организованное в 1738 году одним из его учеников, чтобы стать в 1747 году его четырнадцатым членом [143, с. 188], и не случайно, может быть, мелодия *B-A-C-H* «отметила» 1714 год своим появлением в Английской сюите № 6, кстати, тоже ре-минорной.

¹ Об этом пишут не только такие апологеты числовой символики у Баха, как Ф. Сменд и его последователи, но и другие авторы: см., например, кн. Х. Эггебрехта [104, с. 27]; Э. Бергеля [89, с. 142–159], М. Лобановой [38, с. 128–134], Ю. Петрова [52 и др.], А. Хирша [110, с. 2–9].

В рукописях композитора, как известно, нередко встречаются буквы-символы, соответствующие определенным словам (SDG, JSB, JJ)², числа, указывающие количество тактов, наконец, встречается само слово «символ». Под загадочным каноном (BWV 1077, 1747 г.), одна из тем которого хроматическая, а во фрагменте второй можно увидеть фигуру креста, – латинская надпись: «Symbolum. Christus Coronabit Crucigeros» («Символ. Христос увенчивает несение креста»)³; другая запись (1725 г.) – следующего содержания: «В конце будет виден один звук. Символ. Все хорошо, когда один конец» (переводы цит. по: [38, с. 85 и 125]).

Смысл «Искусства фуги» до сего времени – вопрос дискуссионный, «развивающийся». П. Мисс еще в 1939 году проявил скептическое отношение к пониманию любой символики: «Так же как недействительна числовая символика, так и многочисленные случаи так называемой технологической и идеологической символики сегодняшнему слушателю уже не понятны» [124, с. 49]. Возможно, сказанное автором справедливо для «обычного» слушателя, просто наслаждающегося красотой звучания музыки, но для исследователя, задавшегося целью с наибольшей полнотой понять замысел композитора, становится необходимой расшифровка явных и скрытых символов.

В выводах о содержательной стороне ИФ мы опираемся и на анализ тематического процесса, структуры, архитектоники и т. д. – внешней, материальной формы выражения смысла, а также применяем к ИФ методы, давшие интересные результаты при изучении различными авторами других произведений Баха другими авторами. Первый – это метод «ассоциативного образа», предложенный В. Яворским⁴: в двух томах «Хорошо темперированного клавира» он обнаружил связь тематизма с хоралами, в результате чего

² Эти буквы – аббревиатура слов, обращенных к Богу: SDG – «Soli Deo Gloria» /«Великому Богу слава!» – надпись, обычная для конца сочинений Баха; «INJ – In Nomine Jesu /«Во имя Иисуса»/ – надпись, встречающаяся в начале «Клавирной книжечки» Вильгельма Фридемана; JJ – «Jesu juva» /«Иисус, помоги!»/. (См. об этом в книге А. Швейцера [76, с. 119–120].) Человек удивительной скромности, Бах трудился всегда не для собственной славы, но «во славу Божию». Продолжим цитирование книги Швейцера. «Своеобразие Баха именно в том, что он не стремился к признанию своих великих творений, не призывал мир, чтобы тот узнал их. Поэтому-то на его творчестве лежит отпечаток возвышенности» [с. 119]. «Сам он не сознавал величия своих творений» [там же]. Буквы SDG и JJ «были для него не формулой, но исповеданием веры, проходящей через все его творчество. Музыка для него – богослужение. Творчество и индивидуальность Баха опираются на его благочестие»; «Искусство было для него религией» [там же]. Для этих слов у Швейцера было основание: собственное баховское высказывание о генерал-басе (из продиктованных ученикам правил – записи 1738 года): «... конечная и последняя цель генерал-баса, как и всей музыки, – служение славе Божьей и освещению духа» [76, с. 120]. Кстати, и в «Искусстве фуги» П. Хиндемит видит «средство хвалить Бога и привлекать к соучастию в этой хвале общину слушателей» [цит. по: 128, с. 79].

³ Факсимильное воспроизведение этого канона можно увидеть в изданиях Вольфа [77, с. VII] и Кобаяси [117, с. 181].

⁴ См. о нем работы Р. Берченко [3] и В. Носиной [48].

смысловое содержание ХТК сложилось в стройную картину, отражающую евангельский сюжет. Второй метод – метод числовой символики. Отношение к ее использованию в музыке Баха неоднозначно.

Кр. Вольф скептически называет числовую символику «почти неограниченным полем для игр» [164, с. 138]. Вл. Протопопов полагает, что Бах вообще не производил подсчетов, но «чувство соразмерности, красота временных пропорций, ладовая урановешенность – все складывалось естественно, без предвзятости, восходя к эстетическому чувству единства содержания и формы» [55, с. 234].

Иная точка зрения видится в словах Э. Бодки: «Было бы проявлением ограниченности считать баховскую “игру числами” шуткой <...>, нельзя переоценить значение этой новой проблематики в деле познания духовного мира Баха» [4, с. 234]. Многие современные исследователи видят в ней своего рода скрытый язык смысла и структуры, и благодаря этим энтузиастам «необычное направление» баховедения неуклонно движется к открытиям все новых поразительных баховских «указаний», «пояснений», вскрывающих незамеченные ранее закономерности единства и «предустановленной гармонии» – содержания, формы, всех выразительных средств. Эта новая проблематика, как известно, начата трудами Ф. Сменда, В. Веркера была продолжена многими авторами, среди которых М. Янсен, М. Вендт, Х. Мозер, Х. Хаан, А. Хирш, Р. Татлоу (критикующая, кстати, положения Сменда), и другие; ее касаются в той или иной степени многие современные исследователи творчества Баха, в том числе пишущие об ИФ (Э. Бергель, В. Вимер, Э. Эггебрехт). Обращаются к вопросам числовой символики и отечественные авторы: А. Милка, О. Курч, В. Холопова и другие. Среди них особое место занимают труды профессора Российской академии музыки имени Гнесиных Ю. П. Петрова, посвятившего исследованию этой проблемы, можно сказать, всю жизнь⁵.

Иногда трудно себе представить, что композитор мог так продумать все детали (просчитать такты, количество проведений темы или повторений мотива, аккорда, число нот, звучащих в данной мелодии, в данном голосе или такте), чтобы получилась непротиворечивая числовая картина, в которой числа одного параметра соответствуют измерениям другого и несут при этом определенную образно-смысловую нагрузку. Однако многие ученые убеждены в том, что все наблюдаемые совпадения далеко не случайны. А. Хирш, исследователь числовой символики в кантатах Баха, пишет об

⁵ Проблемы числовой символики занимали особое место в работах этого учёного [51–53]. Он систематизировал данные исследований предшественников и открыл много новых закономерностей. Поэтому мы чаще всего ссылаемся именно на его труды. Хотя Ю. П. Петров не писал об ИФ, его методы и результаты исследований пригодны для анализа и этого произведения Баха.

этом, допуская, однако, и момент достижения подобных результатов не путем рациональных действий, а путем предварительной установки: «Конечно, можно все списать на случайность <...>. Но частота, с которой встречаются подобные совпадения – между текстом, переложённым на числовой алфавит и числом нот, которым он поется или играется, может объясняться специальным намерением композитора. <...> Как он [Бах] мог во время творческого процесса работать с такими вещами? Ясно, что при сочинении Бах “не считал” свои ноты и такты. Тогда в многослойности его мышления должен был бы существовать один слой “автоматического” сознания, из которого исходили наблюдаемые нами совпадения» [110, с. 1]. «Число не было для него игрой – оно должно было дополнять общую гармонию произведения. Мы можем быть уверены, что Бах не считал ноты. Как музыкальная композиция, так и число вставало в его представлениях, прежде чем он заносил первую ноту в партитуру, при условии, конечно, что он намеревался в кантате использовать числовую символику» [там же, с. 6].

Более определенно (даже однозначно) в отношении чисел высказывается Ю. Петров. Он безусловно считает числовые закономерности результатом специальных намерений композитора, предопределявших процесс сочинения: «Я изучаю то, что в музыке есть математического, идущего от воли композитора, его намерений и от его замысла. <...> Я пришел к убеждению, что все фуги написаны по определенной математической модели, в которой сетка чисел составлялась заранее, очевидно, еще до сочинения фуги (в момент сочинения она, может быть, немного уточнялась)» [52, с. 30].

Принадлежа в отношении числовой символики к «осторожным» авторам, мы тем не менее провели некоторую «исчислительную» работу, представив ее результаты в таблице, приведенной в конце настоящей главы. Большое количество поразительных структурных числовых соответствий, совпадений числовых показателей и смысла, постигаемого иными исследовательскими средствами, представляется нам не всегда случайным. Полное исследование этого ракурса в ИФ оставляем на будущее (другим авторам). Здесь же мы прослеживаем вполне традиционные параметры и в расшифровке числовых значений используем известные на сегодняшний день толкования. Нас интересует символически-смысловая сторона чисел в качестве выражения «иным способом» содержательной идеи, читаемой в развитии тематизма, вызываемой хоральными ассоциациями, в сквозной истории В-А-С-Н-темы. Вопрос требует дальнейших исследований еще и потому, что, как пишет известный исследователь старинных текстов В. В. Топоров, «современная математика (во всяком случае в некоторых ее направлениях и/или интерпретациях) как будто обнаруживает известные основания для некоей реальной семантизации чисел» [67, с. 55].

Система баховских символов еще не познана полностью⁶. Наиболее известный способ расшифровки основывается на соотношении букв латинского алфавита и чисел – их порядкового номера, как показано в таблице:

A	B	C	D	E	F	G	H	I, J	K	L	M	N
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

O	P	Q	R	S	T	U, V	W	X	Y	Z
14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24

Любое слово и названия нот по этой системе могут быть представлены числом, а число может иметь дополнительное смысловое значение. Эти значения у многих чисел уже прочно закрепились в Бахиане⁷. Мы ограничиваемся применением этой системы, причем наше рассмотрение ИФ в этом отношении – далеко не полное: это лишь предварительный эскиз⁸.

От вводных соображений перейдем к проблемам содержания в цикле. Долгое время на ИФ смотрели как на учебно-практическое, изобретательное, «великолепное, единственное в своем роде» [Форкель: 69, с. 52] и т. п. произведение, в котором «автор намеревался показать, что можно сделать с одной темой» [там же]⁹. Позже его относили к «чистой», «абстрактной»

⁶ Исследования Ю. Петрова привели его к предположению, а затем к первым доказательствам того, что Бах мог пользоваться и системой символики Каббалы, и системой розенкрейцеров. Незадолго до внезапной кончины Ю. П. показывал автору этих строк расчеты, сделанные по системе последних. В прелюдии C-dur из ХТК у него получился смысл: «В начале было слово, и слово было у Бога...».

⁷ Наиболее известно, как в имени Баха содержится мелодия и число «14»: *си-бемоль*=*b*=2, *ля*=*a*=1, *до*=*c*=3, *си*=*h*=8 (2+1+3+8=14). Ф. Сменд, сделавший подсчет различных форм написания имени композитора (*Bach, J. S. Bach* и т. д.), назвал свою статью «J. S. Bach bei seinem Namen gerufen» («И. С. Бах взывал своим именем») [143, с. 176–194. Обратим внимание на приведенные номера страниц начала и конца в этой статье: они тоже, вероятно, не случайно суммой цифр дают число «14»!]. В этой же статье указываются и часто употребляемые композитором буквенные сокращения и соответствующие им числа. Приведем еще пример, как из слова получается числовой ряд или, наоборот, по числу можно найти слово. Буквы слова *Credo* дают следующий ряд чисел: 3+17+5+4+14=33. Это число, кроме исходного слова, обозначает годы жизни Христа [см. 110, с. 57]. Двухзначные и более числа могут иметь собственное значение, а могут сводиться к простым путем сложения входящих в него чисел (по Петрову, это «корень числа»): так, 33=3+3=6 – «совершенное число», символ шести дней Творения [51, с. 9]. Музыкальный контекст подсказывает при этом выбор значения.

⁸ Проблемам символики в ИФ должно быть посвящено специальное исследование.

⁹ Даже А. Швейцер, обстоятельно изучавший связи музыки с поэтическим текстом, писавший о живописности, конкретности изображения аффектов, выразительности хоралов в кантатах, в «Искусстве фуги» видит только «дидактические цели»: «Всевозможные типы, даже такие, которые сам Бах никогда не применял, представлены в «Искусстве фуги». Не знаешь, чему больше удивляться: множеству комбинаций, которые выдумал этот музыкальный гений, или естественности и непринужденности, с которой движутся голоса, несмотря на искусные проведения, как будто пути их не предугаданы технической необходимостью до мельчайших деталей» [76, с. 307].

музыке (А. Веберн [6, с. 48]). Еще позже были замечены серьезность и глубина мысли этого произведения, но что это за мысль, каково содержание произведения, — этим вопросом задалась музыкальная наука лишь к середине XX века.

Пожалуй, наиболее влиятельной оказалась интерпретация смысла в ИФ, предложенная исследованием Э. Швеша (1931, 1955 г. — см. [139]). Он называет это произведение Баха мистическим, эзотерическим [с. 155, 168]. Неоднократно цитируя Р. Штайнера, идеи которого он очевидно разделяет, Швеш называет цикл «музыкальной космологией» [с. 63], «книгой музыкальной медитации» [с. 167]. Пафос «Искусства фуги» для него — в становлении богоподобной Личности. Идею цикла он видит в движении от «Божественного руководства и благословения», через «природную и социальную стороны бытия» к тому моменту, когда рожденная на этом пути личность, персонифицированная темой *В-А-С-Н*, в Заключительной фуге становится индивидуальностью, подобием Бога [с. 142¹⁰], его сотворцом в мировом пространстве [с. 367]¹¹. «В полярности и взаимопроникновении [этих начал — божественного и человеческого] скрывает Бах свою «эзотерическую» картину мира, ее мистерию, которую многие наблюдали, некоторые чувствовали, но никто не распознал» [с. 364]. Швеш в своей книге дает общую идею, внося конкретику лишь в связи с *В-А-С-Н*-темой и первой «характерной» темой фуги № 8: в ней «появляются самостоятельные сущности с собственным звучанием и движением»; «покой в лоне Бога нарушен, в этот мир вступил змей» [с. 264].

Исследователь не приводит каких-либо специальных доказательств, но концепция его, в значительной степени основывающаяся на интуиции, убеждает. Во многом интерпретации более поздних авторов оказываются расширением или новым ракурсом идей, предложенных Швешем, хотя эти ракурсы бывают подчас оригинальными и интересными.

Так, Э. Бергель углубляет концепцию полярности и единства двух сфер, воплощенных в цикле, подробно анализируя интонационно-тематическую сторону каждой: человеческой, олицетворяемой хроматикой (в том числе хроматической темой *В-А-С-Н*), и божественной, космической, выраженной диатоникой главной темы и ее вариантов¹². Он видит в конце цикла устремление совершенной Личности к Богу, олицетворением которого исследователю представляется главная тема, ожидаемая в Заключительной фуге¹³.

¹⁰ «...herantreten an die menschgewordene individuelle Erscheinung des Göttlichen».

¹¹ Развитие «личностной» темы происходит, по Швешу, в третьей группе фуг (№ 8 и 11). Зарождение этой темы он отмечает лишь в фуге № 4 (в т. 47, 119, 134) [139, с. 240, 241]. Более подробно сквозную историю *В-А-С-Н*-комплекса он не прослеживает.

¹² Интонационно-тематическое выражение этих «сфер» рассматривается им очень подробно.

¹³ Считая фугу неоконченной, Бергель предлагает свой вариант ее окончания [89, с. 250–259].

Смысл, объединяющий цикл, определяется им следующим образом: «Всеобщий универсум исходит из Бога (Urthema, fuga 1), и путь человека ведет обратно к Богу» [89, с. 155]¹⁴.

Эпиграфом к исследованию первой, хроматической сферы, Бергель избрал следующую цитату из Швеша: «Как сам Бах на пороге 1750 года, так и его «Искусство фуги» стоит между Космосом и Личностью. Он сам видит этот переход будто из высокой мистической перспективы. Введение в цикл ВАСН – не игра, не остроумная причуда. Только тот, кто был столь же смиренным, как Бах, может перед лицом смерти отважиться на такую смелость – представить собственное «я» как центр мирового развития. Дальнейшая разработка этого центрального зерна показывает, что Бах действует с серьезностью художественной совести мира» [88, с. 9].

Сомнительно, чтобы Бах, известный своей скромностью, мог обратиться к воплощению подобной идеи: это теперь, понимая все огромное значение его личности и творчества, мы можем так сказать о нем. И вот как корректирует эту мысль Швеша (без указания на нее) Х. Эггебрехт: он рассматривает *В-А-С-Н*-тему в Заключительной фуге вместе с ее продолжением и подчеркивает в ней особое стремление к главному тону цикла – «*d*». Исследователь, очевидно полемизируя со Швешом, пишет: «Бах не хочет здесь сказать “Я, Бах, написал это”, но он дает понять: “Я, Бах, связан с основным тоном, хочу и стремлюсь его достигнуть”» [104, с. 14]. Основной тон, в понимании Эггебрехта, символизирует Бога, и тема в полном объеме, таким образом, олицетворяет устремленность к нему человека¹⁵.

Сквозное развитие *В-А-С-Н*-темы в качестве выражения в цикле идеи становления личности очевидна. Но пока в литературе не было замечено, что Бах – не единственная личность, «присутствующая» в цикле: у него есть творческий собеседник, соратник, учитель – это Фрескобальди. Столь же великий композитор для своего времени (даты его жизни – 1583–1643), как Бах – для своего, Фрескобальди представлен здесь не монограммой, а цитатой – мелодией темы ричеркара № 15 из сборника «*Fiori musicali*»¹⁶, о которой в первой главе нашей книги говорилось как о теме-источнике одного из лейтмотивов цикла (*пример 1 а*).

¹⁴ Ср. у Эггебрехта: «Так же как основная тема исходит из тона *d* и к нему возвращается, так цикл исходит из первоначальной формы (Urform) основной темы и возвращается к ней в заключительной фуге» [104, с. 112–113].

¹⁵ Исследователь видит эту устремленность еще и в смысле хорала «*Vor Deinen Thron tret' ich hiepmitt*», но хорал, как известно, имел в ОИ другое название, был произвольно вставлен в издание наследниками Баха и отношения к циклу не имел (см. главу 1).

¹⁶ Подобная характерная мелодия встречается и в ричеркаре № 32 и, варьированно, – в других пьесах сборника (№ 6, 11, 48): возможно, она является такой же «печатью» этого композитора, как последовательность звуков *b-a-c-h* – у Баха и *d-es-c-h* – у Шостаковича.

Необычный мелодический оборот в центре темы Фрескобальди, цитируемый в ИФ, отмечается слухом как нетипичный для мелодики Баха. Конечно, композитор не случайно вводит его, но с какой целью? Что означает это цитирование?

В книге известного дирижера Э. Лайнсдорфа «В защиту композитора» цитирование бетховенских мелодий у Брамса, Брукнера и других композиторов рассматривается как некоторый «пиетический жест» этих композиторов в сторону великого предшественника [33, с. 38]. Бах, как известно из письма его сына Филиппа Эмануэля Форкелю, всегда «любил и изучал сочинения Фрескобальди» [23, с. 242]. Цитирование темы Фрескобальди – это, с одной стороны, конечно, «пиетический жест»: таким образом Бах отдает дань памяти, признания великому предшественнику, устанавливает «связь времен». С другой стороны, этот «жест» приобретает в ИФ особый смысл как выражение той идеи, что по «пути», о котором говорится в цикле, Бах, олицетворенный соответствующей темой, идет не один. Сколь наглядно показывает композитор эту связь в последнем разделе Заключительной фуги, когда тема Фрескобальди сменяет в том же голосе *В-А-С-Н*-тему и звучит в контрапункте с нею же, идущей в обращении (см. *пример 123 б* в главе 2). Эта общность остроумно подчеркивается, как говорилось, еще и тождеством характерных звуков, входящих в обе темы лишь в разных комбинациях (*b-a-c-h* и *c-h-a-b*). Их горизонтальное сцепление образует единую «большую» тему с очевидными чертами симметрии (*пример 1 б*).

1. Фрескобальди

а

б

в

т. 209 (В-А-С-Н-тема) ("Фрескобальди"-тема)

Диалог двух Мастеров, двух эпох этим не ограничивается: он продолжается и на уровне композиции (об этом – в следующей главе).

Но какой же вывод о смысле цикла можно сделать, узнав еще об одном «герое», идущем рука об руку с ранее известным (*В-а-с-h*)? Может быть, Бах таким образом показывает единство, преемственность и взаимо-

действие гениев? Подобная мысль Бахом уже была однажды оригинально «выражена»: на портрете, написание которого было обязательным условием вступления членов в Мицлеровское общество (портрет был сделан художником Х. Хаусманом), Бах держит в руке лист бумаги с загадочной записью (см. *пример 1 в*): три темы предназначены для шестиголосного канона (в будущем – BWV 1076). Здесь все символично. Нижний голос – тема чаконны Генделя (Сюита № 9): 8 звуков, повторяемых в каноне, соответствуют положению в алфавите начальной буквы имени Генделя, который при приеме в Мицлеровское общество был одиннадцатым членом, – вся записанная мелодия включает 11 звуков¹⁷. Средний голос – довольно «общая» тема: здесь вспоминаются вновь ричеркары Фрескобальди и Фробергера, и тема фуги Фишера, и тема фуги E-dur из 2-го тома ХТК самого Баха¹⁸. Верхний голос, началом представляющий ритмически непропорциональный вариант темы баса в обращении, вероятно, подсказывает, что канон надо расшифровывать в обращении (?). Можно ли нагляднее или оригинальнее, чем этот символический канон, выразить идею единства музыкантов-творцов! (Невольно вспоминаются пушкинские строки: «Друзья мои, прекрасен наш союз! Он, как душа, неразделим и вечен...») Оказывается – можно, и это нам показал цикл «Искусство фуги»¹⁹.

Подавляющее большинство авторов, пишущих об «Искусстве фуги», считает цикл неоконченным. Теперь известно, что смерть не застала Баха с пером в руке во время работы над последней фугой, как о том свидетельствует надпись Филиппа Эмануэля в автографе: до нее оставалось еще несколько месяцев, в течение которых цикл готовился к изданию, и Бах принимал участие в этом процессе (подробнее об этом – позже). Следовательно, при желании он мог или закончить или продиктовать окончание Заключительной фуги. Почему этого не произошло?

На наш взгляд, завершение цикла неоконченной фугой соответствовало замыслу Баха: такое решение диктовала содержательная идея произведения.

Единственный известный нам автор, который высказал предположение о возможном окончании цикла неоконченной фугой, – немецкий музыко-

¹⁷ Это отметил еще Ф. Сменд [143, с. 189]. Та же мелодия используется Бахом в каноне BWV 1077, в теме «Гольдберг-вариаций» (BWV 988) и в 14 канонах на 8 басовых нот Арии из тех же вариаций (BWV 1089).

¹⁸ Ее характерный оборот встречался и в хорах старинной мессы, и в произведениях композиторов эпохи Возрождения, и в хорале «Herr Gott, dich loben wir» [48, с. 43], лежащем в основе фишеровской и баховской фуг.

¹⁹ Другие «жесты», быть может, менее заметные, делаются Бахом в сторону С. Шейдта и И. Пахельбеля (об этом – в следующей главе). Вообще возможно, что в цикле ИФ Бах обращается к техникам и композициям различных периодов в истории музыки, показывая их связь во времени, новые возможности в условиях новой музыки.

вед Й. Мюллер-Блаттау. Его объяснение можно назвать «биографическим»: «Не менее значительно, что Бах не продиктовал дальше последнюю фугу, а оставил ее незаконченной. Хотя картина того, каким все это должно быть, стояла перед его внутренним взором, он, кажется, пришел к осознанию, что его собственный путь был окончен» [125, с. 151].

В каждой из приведенных интерпретаций есть доля истины. В целом, это достаточно корректное обобщенное представление о содержании цикла. Но некоторые детали в его музыке вызывают и более конкретные образы и ассоциации. Символический язык допускает различные толкования, поэтому предлагаемое ниже понимание остается гипотетическим, хотя для него есть и некоторые «материальные» основания, представляемые хоралами, риторическими фигурами и числовой символикой.

Нам представляется, что Бах здесь вновь обращается к библейским и евангельским темам и в их осмыслении выходит на уровень философских, мировоззренческих обобщений.

Рассмотрим главную тему цикла. Она состоит из двух мотивов, которые оказываются значимыми. Первый из них, опирающийся на трезвучие, цитирует начало известного хорала «Wie schön leuchtet der Morgenstern» («Как прекрасно светит утренняя звезда»), повествующего о Вифлиемской звезде, указавшей волхвам место рождения Христа (тему хорала см. в верхнем голосе *примера б*). К этой мелодии Бах в своем творчестве обращается неоднократно – в хоральных обработках, в одноименной кантате (BWV 1 – 1725), в теме фуги As-dur из первого тома ХТК (1722 год). В средней части последней встречаем минорный вариант этого хорала. В ИФ этот вариант становится главным (далее будет понятно, почему). Кроме того, и в фуге и в кантате встречается еще особый вариант этой темы – «с септимой» (см. *пример 12 в* в главе 2 и альт в *примере б*); подобное же варьирование мы видели в фуге № 4 ИФ (т. 61–80). Эта второстепенная деталь указывает и на общность основной тематической идеи трех произведений. Добавим, что выразительность темы, опирающейся на тоническое трезвучие, традиционно связывается с аффектом величия, с риторической фигурой *fundamentalis* – символическим изображением божественного начала [35, с. 123].

Вторая половина темы – цитата из хорала «Christ lag in Todesbanden» («Христос лежал на смертном одре») – тема смерти Христа (*пример 2 а, б²⁰*).

²⁰ В первоисточнике (в напеве Лютера) и во многих обработках до Баха в напеве сохранялась VII ступень натуральная. У Баха и в одноименной кантате, и в обработках используется вариант этого хорала с повышенной VII ступенью, терцовый ход начала всегда заполняется проходящим звуком, за исключением *Versus I* кантаты. В *примере 2 б* приводится вариант из заключительной части этой кантаты.

2.

a М. Лютер, 1524 *б*

Christ lag in To - des - ban - den,

Соединенные вместе фрагменты двух хоралов содержанием ассоциаций указывают крайние моменты жизни: рождение и смерть, как бы представляя всю жизнь свернутой в «мгновение» звучания темы. Так как тема фуги – это краткое выражение ее содержания в целом, то всю фугу на эту тему можно понять как более развернутый рассказ о «жизни» от начала и до момента смерти. Открываем фугу № 1 и действительно видим в конце ее (перед последним проведением темы) генеральную паузу во всех голосах – это риторическая фигура *aposiopesis*, символ смерти [26, с. 35] – см. *пример 3 e* в главе 2. Гармония предшествующей ей вводного в тонику уменьшенного септаккорда – фигура *parthesia*, выражающая аффект скорби [там же, с. 32], далее снова паузы, уменьшенный септаккорд – вводный в доминанту (аффект скорби усиливается) и – завершающее разрешение в одноименный (мажорный – со звуком *fis* в трезвучии) вариант тоники – просветленное и, одновременно, еще более углубляющее скорбь субдоминантово-тоническое проведение темы. В первоначальном варианте фуги (в автографе) этого проведения не было, фуга завершалась символом смерти. Но чья это смерть? Вариант автографа давал четкий ответ, выраженный числовым символом: фуга имела 37 тактов – это «число Христа» (в частом иконографическом варианте сокращения «I. CHR») [51, с. 8]). В сочетании с хоралами, в которых это имя уже названо, события фуги понимаются совершенно определено. В окончательном виде фуги № 1 момент с фигурой *aposiopesis* попадет в такты 70 – 73, значение которых тоже связано с символикой имени Христа: 70 – Jesus, 73 – перестановка в числе 37, интерпретирующая как «смерть Христа» [51, с. 8 и 18]²¹.

Продолжая наблюдения над числовой символикой²², вернемся к теме. В ней 12 звуков. Число «12» – символ церкви, число апостолов; сумма цифр в этом числе ($12=1+2=3$) обозначает Святую Троицу. Добавленное в окончательном виде проведение темы в коде привело в соответствие количество проведений темы и количество звуков в ней (12). Число темы, выраженной буквами ($d\ 4/ - a\ 1/ - f\ 6/ - d\ 4/ - cis\ 3/0/ - d\ 4/ - e\ 5/ - f\ 6/ - g\ 7/ - f\ 6/ - e\ 5/ - d\ 4/$), в сумме составляет

²¹ В фуге № 6 подобная пауза (более краткая) попадет тоже в т. 73, а в фуге № 13 – в т. 59 ($5+9=14$) – число, связанное уже с другим действующим лицом цикла.

²² См. таблицу в конце главы.

$82=8+2=10=1$. Единица – символ Единого Бога, а также – «единства» и «бытия» [28, с. 179]). В целом получается довольно логичная картина: Троиный Бог (символические числа «1» и «12»), сотворивший землю и ее законы («10» – промежуточное между числами «82» и «1» в теме – см. выше), Бог-Сын и Его жизнь на земле, завершающаяся смертью (на что указывают хоралы и риторические фигуры), скорбь и свет надежды – в последнем проведении темы. Рождение Христа, радостное для людей (хорал «Wie schön leuchtet...» – мажорный), для него самого было началом скорбного пути, и поэтому, думается, в ИФ используется минорный вариант хорала.

Варьирование темы в дальнейшем разворачивании цикла вносит изменения в ее характер и числовые характеристики. Первой формой изменения становится обращение темы. Какое значение имеет это постоянное в цикле сопоставление прямого и обращенного движения? Характерная для барокко склонность к антиномиям (свет – тьма, добро – зло, высокое – низменное, простое – сложное) проявляется и в сопоставлении такого рода. Прием обращения темы, как заметил В. Келлер, в кантатах часто используется там, где речь идет о смерти [114, с. 72]²³. Если в ИФ тема в прямом движении символизирует жизнь от рождения до смерти, то тема в обращении – это смерть или, вернее, – «жизнь после смерти» – в некоем ином мире, о котором говорит Евангелие. Следовательно, в каждой фуге тема, символ жизни, рождается, развивается и, «прожив» свою жизнь, умирает, чтобы возродиться вновь в «этом» или «ином» мире, меняя облик (что выражается мелодико-ритмическим варьированием), но сохраняя неизменной некоторую внутреннюю сущность. Фактически таким образом выражается мысль о многоступенчатом развитии души, о неоднократности прихода ее в наш мир, называемый реальным, и ухода из него в мир иной до следующего рождения.

Возможно, эта идея (реинкарнации) была известна Баху²⁴. Ее так или

²³ Он же отметил родство обращенного варианта главной темы цикла с хоралом «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» [114, с. 72] (позже его поддержал Эггебрехт [114, с. 51]). О значении обращения в эпоху барокко М. Лобанова пишет: «Многозначность смысла, запечатленного в образе зеркала, отражения, чрезвычайно осложнена в восприятии барокко. Особенно интересно эта шкала разворачивается в мотетах, кантатах, пассионах, ораториях, опирающихся на антитезы “жизни – смерти”, “вечного – преходящего”, “горного – тленного”» [38, с. 127].

²⁴ Подобный взгляд разделяли такие выдающиеся философы древности, как Пифагор, Платон и их последователи. Первоначально эта идея принималась и христианством [2, с. 771–773]. Следы ее автор видит в строках Евангелия от Матфея, посвященных Иоанну Крестителю: «Ибо он тот, о котором написано: се, Я посылаю Ангела Моего пред лицом твоим, который приготовит путь Твой перед Тобою. <...> И если хотите принять, он есть Илия, которому должно придти. Кто имеет уши слышать, да слышит!» (гл. 11: ст. 10 и 14–15). «И спросили Его ученики Его: как же книжники говорят, что Илии надлежит придти прежде? Иисус сказал им в ответ: правда, Илия *должен* придти прежде и устроить всё; но говорю вам, что Илия уже пришел, и не узнали его, а поступили с ним, как хотели; так и Сын Человеческий пострадает от

иначе касался Лейбниц²⁵, выдающийся ученый, старший современник Баха, с трудами которого композитор был, безусловно, знаком (сочинения Лейбница, как известно, были в его библиотеке). Не исключено, что к ИФ могли иметь отношение идеи Лейбница о развитии в связи с его учением о монадах²⁶. «Монада подвержена изменению, — пишет он, — и это изменение в каждой монаде непрерывно. <...> естественное изменение совершается постепенно» («Монадология» [34, с. 414]). Неоднократно подчеркивает ученый бесконечность процесса их развития, которое он представляет как совершенствование: «... во всей вселенной совершается известный непрерывный и свободный прогресс, который все больше продвигает культуру» («О глубинном происхождении вещей» [34, с. 289]).

Но свойство развития присуще и душе (при этом Лейбниц поясняет, что душа — нечто большее, чем простая монада: «... душами можно назвать только такие монады, восприятия которых более отчетливы и сопровождаются памятью» («Монадология» [34, с. 416]). Души «развиваются, свертываются, надевают новую одежду, сбрасывают ее, превращаются; души никогда не покидают своего тела и не переходят из одного тела в другое, для них совершенно новое» («Начала природы и благодати, основанные на разуме» [34, с. 407])²⁷. Если в начале этой фразы можно ожидать признания идеи перевоплощения, то в ее продолжении — очевидное отрицание реинкарнации. Н. Лосский отмечает: «Лейбниц, излагая свою теорию, тщательно отмежевывает ее

них. Тогда ученики поняли, что Он говорил им об Иоанне Крестителе» (гл. 17: ст. 10–13). Те же мысли воспроизводятся в Евангелии от Марка (гл. 9: ст. 11–13); в Евангелии от Луки: «И предъидет пред Ним в духе и силе Илии, <...> дабы представить Господу народ приготовленный» (гл. 1: ст. 17). Следующие строки из Евангелия от Иоанна, возможно, имеют отношение к идее неоднократности жизни: «... Я отдаю жизнь Мою, чтобы опять принять ее. Никто не отнимает ее у Меня, но Я Сам отдаю ее. Имею власть отдать ее и власть имею опять принять ее. Сию заповедь получил Я от Отца Моего» (гл. 10: ст. 17–18). Впоследствии «католическая и православная церковь усвоила традицию неблагосклонного отношения к учению о перевоплощении» [39, с. 127]. Это учение рассматривается с историко-философских позиций такими авторами, как Н. Бердяев, П. Милославский, С. Булгаков, С. Франк и др. — см. сборник статей [50].²⁵ Этот вопрос подробно изучался Н. Лосским [39].

²⁶ Слово «монада» Лейбниц объясняет так: «Монада — слово греческое, обозначающее единицу, или то, что едино» («Начала природы и благодати, основанные на разуме» [34, с. 404]). «Монада <...> есть не что иное, как простая субстанция» («Монадология» [34, с. 413]). Здесь они названы также «атомами природы, элементами вещей» [с. 413] и «существами» [с. 414]. Монады рождаются, по Лейбницу, из «излучений Бога» [там же, с. 421].

²⁷ Об одном из проявлений развития души Лейбниц пишет в работе «О предопределенности». Он считает эталоном совершенства природу («вся природа в целом не только истинна, но и упорядочена и прекрасна, так что ее невозможно сделать более совершенной» [34, с. 240]), и показателем совершенствования души он считает возрастающее понимание природы: «Наша душа, если она хорошо направлена, может в конечном счете, постепенно, все более и более — поскольку это практически возможно — прийти к пониманию и восприятию этой красоты» [там же, с. 242].

от учения о переселении душ (метемпсихозы)... Однако он признает родство своих взглядов с древним учением о переселении душ, которое, по его мнению, есть “не что иное, как учение о трансформации, плохо понятое”» [39, с. 121]. В целом, Лосский приходит к выводу, что «Лейбниц был сторонником учения о перевоплощении с теми оговорками в отношении человека, которые требуются христианским мировоззрением» [там же, с. 120].

Наблюдая за последователями учения Лейбница, Лосский замечает: «Среди философов, развивающих систему монадологии, примыкая к Лейбницу, часто встречается учение о перевоплощении, и это обстоятельство также может рассматриваться как подтверждение того, что оно содержится в философии Лейбница или, во всяком случае, последовательно вытекает из его основ» [там же, с. 123]²⁸. Может быть, и Бах примыкает к этим философам и в ИФ музыкально выражает подобную идею?

В «Искусстве фуги» можно увидеть проявление этой идеи в единственности темы и определенной **направленности** процесса ее развития, в котором наблюдаются причинно-следственные связи и взаимоотражение целого и частей как макрокосма и микрокосма. И эти вопросы обсуждались Лейбницем²⁹. Однако Бах, как художник высочайшего уровня, мог действовать и независимо от теорий ученого соотечественника. «Бах знал в миллион раз больше, чем мы можем предположить», – писал о нем Р. Шуман [цит по: 88, с. 166]. Может быть, он действительно был вдохновлен идеей Лейбница, но может быть, его произведение выразило закон природы прежде, чем его познала и объяснила наука (эту способность музыки не раз отмечал Б. Асафьев [1, с. 31]³⁰).

Так или иначе цикл самой формой выражает идею многократного воплощения темы³¹. Но не всякая тема содержит хоральные фрагменты, позво-

²⁸ Отношение к идее реинкарнации в настоящее время неоднозначно: хотя уже собрано большое количество фактов, подтверждающих ее существование (С. Гроф и др.), хотя ее признают некоторые авторитетнейшие ученые (среди них выдающийся отечественный ученый проф. В. В. Налимов), официальной наукой она пока не признана.

²⁹ «И так как настоящее простой субстанции естественно есть следствие ее предыдущего состояния, то настоящее ее чреватое будущим» («Монадология» [34, с. 416–417]); «... всякое тело чувствует все, что совершается в универсуме, так что тот, кто видит, мог бы в каждом теле прочесть, что совершается повсюду, и даже то, что совершилось или еще совершится, замечая в настоящем то, что удалено по времени и месту» [там же, с. 424].

³⁰ Отношение к идее реинкарнации в настоящее время неоднозначно: хотя уже собрано большое количество фактов, подтверждающих ее существование (работы С. Грофа и др.), хотя ее признают некоторые авторитетнейшие ученые (среди них выдающийся отечественный ученый проф. В. В. Налимов), официальной наукой она пока не признана.

³¹ Кстати, у Швеша есть краткое упоминание «Монадологии» Лейбница в одном лишь ракурсе: когда он сравнивает ХТК, в котором «отсутствует единство в направленности изменений», и ИФ – как целостный организм со строгим тональным единством [139, с. 174]. В остальном Швеш не связывает идеи Лейбница и ИФ.

ляющие говорить о выражении ею идеи жизни, «свернутой в мгновение», и не всякая fuga содержит риторические фигуры смерти в конце. Это и дает нам основание для соответствующего понимания содержательной идеи цикла.

Вернемся к автографу: сопоставление фуг на тему в прямом и обратном виде было здесь непосредственным – в первых двух, соседних фугах (фуга II = № 3 в ОИ). Вторая из них содержала 35 тактов – число, «корень» которого «8» (3+5) является символом, одним из значений которого является «смерть» [51, с. 9]. В этой фуге впервые активизируется хроматическое движение (удержанное противосложение) – символ скорби [35, с. 115]. В окончательном виде цикла это сопоставление укрупняется: две фуги развивают каждый вид темы. В фуге III автографа (№ 2 в ОИ), начавшей это дополнение-укрупнение, господствующим оказывается пунктирный ритм. По Швейцеру, этот ритм «вызывает прежде всего представление о чем-то торжественном» [76, с. 376]. В учении об аффектах «пунктирный ритм и задержания, передающие “серьезные и патетические чувства”, неторопливый темп, широкий диапазон мелодического движения» выражают аффект святости [35, с. 117–118]. Такой характер фуги, следующей в ОИ после Первой, которая заканчивалась изображением смерти, становится выражением идеи Воскресения Христа еще в «этой» жизни (тема в прямом движении).

Окончание фуги III и начало фуги II (будущие фуги № 2 и 3) в автографе были сделаны необычно: фуга III (№ 2) останавливалась на доминанте, а фуга II (№ 3) начиналась темой в обращении в форме тонального ответа (он останется и в ОИ). Такая «размытая» грань могла выражать мысль о том, что оба мира, представляемые фугами, связаны, между ними нет резкого перехода. Эта идея развивается далее в фуге № 5, соединяющей в своих пределах то, что было сопоставлено, – прямой и обратный виды темы. Сложное взаимодействие этих вариантов завершается их совместным звучанием, вновь выражающим идею единства (единства миров).

В числовом отношении фуги первой группы показывают преобладание чисел с «божественным» значением, среди них особенно частым оказывается число «12»³². Появляются здесь и числа «6»³³ и «9», которые часто рассматриваются как графическое отражение друг друга: они тоже свя-

³² Это число, наряду с «единицей» – одно из ведущих в цикле: его мы видим в количестве звуков темы, количестве тактов, проведений и т. д. Фуга № 2 выявляет число «12» количеством тактов ($84=8+4=12$) еще и следующим образом: $84=12\times 7$. (Может быть не случайной аналогия: в Мессе h-moll, как показал Ф. Сменд [142, с. 333], это число Бах записал в конце хора «Patrem omnipotentem», содержание которого: [«Верую в Единого Бога, Отца Всемогущего, Творца неба и земли».] Количество тактов в фуге № 3 (72) так содержит еще числа «12» и «6»: $72=12\times 6$. Добавим: то же число «12» – в общем количестве тактов этой группы – $372=12\times 31$ и в общем количестве тактов всего цикла – $2226=(2+2+2+6=12)$.

³³ Число «6» – символ шести дней Божественного Творения (число групп в цикле тоже содержит это число).

заны с идеей Бога, совершенства мира и гармонии вселенной, но «9» является еще и символом свершения пророчества [см. 51, с. 9]. В связи с последним, видимо, не случайно число «9» появляется в фуге № 3, написанной на тему в обращении. Графическое «взаимоотражение» чисел «6» и «9» связывает фуги № 1 и 3 (число тактов в фуге № 3 – «72», равное 6×12 , также содержит в себе и «шестерку»), «через одну» соответствуют и фуги № 2 и 4, что и выражается общим числом «3» при нумерологическом обозначении количества тактов. (Вспомним, что именно так соотносились фуги этой группы и по характеру.)

Итак, в экспозиционной группе цикла в содержательном плане представлена антиномия жизни и смерти, как выражение закона бытия, причем ассоциации оказываются достаточно конкретными, указывающими образец: жизнь – смерть – воскресение Иисуса Христа.

Будут ли фуги № 5–7 продолжением истории Христа? Ответом на этот вопрос становится материал хорала, положенный в основу темы: «Was willst du dich, o meine Seele?» («Чего ты хочешь, о моя душа?») – *пример 3 а*³⁴.

3. "Was willst du..."

а

Тема фуги № 5

б

В варьируемой теме количество звуков становится – «14», к нему сводится и их буквенно-числовое выражение: $59=5+9=14$, а это число, как известно, «баховское», то есть человеческое. Мелодия *В-А-С-Н* пройдет в фуге № 5 скрыто (в противосложении). Здесь в варьированном виде главной темы цикла с появлением в ней числа «14» читается мысль о человеке, его создании по божественному «образу и подобию», о душе – божественном начале внутри каждого человека («Царство Божие внутри нас»). В фугах № 6, 7 с их ритмически различными формами темы (уменьшение, увеличение) можно увидеть выражение мысли о сосуществовании душ, различных по личностному уровню³⁵.

Во второй группе цикла к ранее встречавшимся добавляются новые числа (закономерность прибавления чисел соблюдается и дальше): «4» – символ материального мира, природы [89, с. 145], «число земли» [51, с. 13],

³⁴ Обратим внимание на похожее доведение до вершины с как в хорале, так и в продолжении темы фуги (*пример 3 а, б*).

³⁵ В связи с этим различием еще раз вспомним «Монадологию» Лейбница: «Не в предмете, а в способе познания ограничены монады. <...> они ограничены и отличаются друг от друга степенями отчетливости в восприятии» [34, с. 423].

усиливающее идею «человеческого» начала в этих фугах, и «7»³⁶ – число наиболее сакральное [51, с. 9], священное, таинственное [89, с. 148], имеющее множество символических значений, среди которых и символ семи даров Святого Духа [51, с. 9], который весьма подходит по смыслу к данной фуге.

Как объяснить смысловую сторону (музыкальная – понятна) предварительного появления темы этой группы (с небольшим отличием) в фуге № 3? В ней тема-вариант начиналась в 23-м такте (23=5), число «5» – символ человеческого, буквенное же обозначение нот в этом варианте темы давало число «12». Так в двух числах «5» и «12», полученных при обозначении темы, встречались божественное и человеческое числа еще в пределах божественной «истории», говоря, вероятно, этими символами о богочеловеческой сущности Христа³⁷ (остальные числовые характеристики этой фуги связаны с символами божественного начала).

В третьей группе фуг образы обретают большую конкретность. В фуге № 8 первая тема, извивающаяся, как змея³⁸, – это, возможно, изображение греховного в человеке: число «14» (количество звуков в теме), характерный хроматизм – на звуках *c-h-b-a* (иная комбинация букв баховского имени). Тема может быть понята и как символ соблазнов, искушающих человека. Число «7», присутствующее в ее буквенном выражении, по некоторым толкованиям [38, с. 132], таит в себе и угрозу скорби, «креста». Олицетворением человека становится вторая тема фуги – *B-A-C-H* в обращении, содержащая повторения звуков, тревожная, со скорбными нисходящими интонациями. Третья же тема – вариант главной (14 звуков) «с паузами»: может быть, это вздохи того божественного начала, которое находится в душе человека и видит грозящие ей беды? Новое число, появляющееся в этой группе, – «8». Его толкование двойственно: смерть, а также – скрученный в пространстве круг – символ бесконечности, вечности [51, с. 9; 89, с. 148]³⁹. Начиная с номера фуги, число «8» фигурирует в ней неоднократно, выражая, может быть, «смертельную» опасность встречи человека со змеем-оборотнем.

В фуге № 9 можно предположить сопоставление обычного для человека бега, суеты жизни (первая тема, «земное» число «4») и божественного, вечного (вторая тема в мелодически первоначальном виде, в увеличении).

³⁶ В литературе неоднократно отмечалась близость чисел «12» и «7», так как они получаются из одинаковых чисел «3» и «4» путем умножения или сложения.

³⁷ Вероятно, так же можно объяснить и число «14», один раз встречающееся в фуге № 2.

³⁸ Э. Швешш, как говорилось, видел в этой теме изображение библейского змея.

³⁹ Кажется, что смыслы «восьмерки» различны, но если учесть мысль о том, что смерти нет, а есть «бесконечные» переходы из одного состояния в другое (о чем говорит и развитие цикла), то между этими толкованиями нет противоречия.

Их совместное неслиянное звучание будто напоминает о постоянном присутствии Бога в жизни – над человеком. А что может выражать тема фуги № 10, номер которой символизирует «Десять заповедей», закон? К «10» сводится и по-буквенное «число темы» – 91 (=10=1). Может быть, неустойчивость, сложность развития этой темы символизирует трудность соблюдения человеком закона, заповедей? Человеческая ипостась в этой фуге выражается второй темой – вариантом главной из фуги № 5. В анализе мы видели, как «закон» все время «отодвигается» человеком (тональность совместного звучания определяется второй темой), и лишь постепенно находится единство, выражением которого является звучание тем в одной тональности.

В фуге № 11 бывшая третья тема фуги № 8 (вариант главной «с паузами» – выражение божественного начала в человеке) стала первой, в прямом движении; со второй темой (греховность, «змей», соблазн) контрапунктирует хроматическое противосложение, выражающее аффект страдания. Третья тема – *В-А-С-Н* в прямом движении – уже не скрытый, а явный, персонифицированный ее вариант. Посмотрев на схему этой фуги, можно сказать, что образной становится даже архитектоника. Здесь видно, как божественная тема пытается оградить человека от дьявольского воздействия: она возвращается после двух вариаций второй темы, отделяя ее от следующей затем «человеческой» темы *В-А-С-Н*. Когда же последняя появляется в фуге, то с нею прежде всего контрапунктирует именно вторая тема (змей торопится вступить в контакт с человеком), и далее при контрапунктировании пар тем сначала особенно активна именно его тема (она звучит в контрапункте с «человеческой» темой пять раз, а «божественная» – только дважды). Но вот все три силы встретились в совместном звучании. Обычно столь важный момент тройной фуги отмечает главная тональность. Здесь же первое контрапунктирование трех тем идет в далекой тональности *e-moll*, и это объясняет ситуацию: еще ничто не решено, борьба за человека еще продолжается – он оказывается буквально между двух сил (наверху давящая дьявольская тема, внизу – божественная). Человек мечется и страдает: его тема то низвергается, то взмывает вверх в магистральных стреттах. Все прекращает мощное утверждение божественной воли в двукратном (верхняя пара голосов, затем нижняя) совместном проведении первой темы в прямом и обращенном виде. Два заключительных контрапунктирования трех тем в главной тональности расположением голосов показывают, что божественная тема «взяла верх» над противником: она звучит выше остальных, но в последнем совместном звучании – она удаляется в верхний регистр, оставив более тесным соединение двух других тем внизу. Перед человеком стоит выбор: простое, греховное, «понятное» (общие

интонации) – близко, божественное – высоко... Характер «человеческой» темы В-А-С-Н в фугах № 8 и 11 – трепетный и тревожный, со временем изменится: в Заключительной фуге человек действительно станет Личностью (Швебш был в этом, безусловно, прав), которая сделает свой выбор.

В фуге № 12 (значим уже номер!) возвращается главная («божественная») тема цикла в первоначальном мелодическом виде. Все ее числовые характеристики (вплоть до количества проведений темы в фуге – 12) повторяют те, которые были в фуге № 1: числовые символы поддерживают композиционные показатели, сходством отмечая начала «больших» частей-вариаций в цикле. Обращение темы в фуге «inversus» сохраняет божественное значение числового символа: кроме числа «12», встречающегося в показателе количества звуков в теме и ее проведений в фуге, «числовой корень» буквенного обозначения ее – «2», что трактуется как «Сын Бога» [110, с. 15] или как «двойственная природа Христа – Бога и человека» [51, с. 9].

Фуга № 13 – контрастна предыдущей: действие, движение, напоминающее жигу. Кажется, что это – сфера человеческого (тип мелодии воспроизводит риторическую фигуру *fuga* – бег [26, с. 30]), но в числах здесь интересно сочетаются «божественное» и «человеческое»: «корень числа» тем в прямом виде – «14», в обращении – «12», количество проведений темы – 10 (=1); встречающееся здесь два раза число «8», с одной стороны, обозначает «бесконечность» этого «бега», а с другой – «смерть», значение, усиленное фигурой *aposiopesis*, появляющейся в очень значимом по номеру такте – 59 (=14), с уже известным (баховским) числом⁴⁰. Конечно, это мысль о смерти, но генеральная пауза длится мгновение (это не та мировая трагедия, которая была показана в фуге № 1!), и – бег продолжается:



Два раза встречающееся здесь символическое число «14» позволяет угадать имя действующего лица. «Божественные» же символические числа могут обозначать, вероятно, как то, что все люди – дети Божьи, так и то, что по мере продвижения вперед происходит личностное совершенствование, накопление «высоких» черт: в преддверьи Заключительной фуги – это очень важные символические знаки!

⁴⁰ Эта смерть показывается Бахом не «биографически», а философски – как осмысление объективного закона бытия.

Конечно, в зеркальной группе важен принцип обращения фуг в целом. Вероятно, его можно понять как выражение идеи взаимоотражения миров: «Как вверху, так и внизу», – один из постулатов герменевтики – вновь символ единства мироздания. Но в первой паре (фуги № 12) зеркальный контрапункт дает «правильное» во всех отношениях отражение божественной темы-идеи⁴¹, во второй же паре (фуги № 13) – «беспорядочное» (с вертикальной перестановкой, ломаным порядком вступления голосов вместо прямого), «человеческое» отражение-понимание того, что «вверху».

Область символических значений канона (следующая группа цикла) – «правило», «закон», «десять заповедей»; число «10», сводимое к единице, означает «Божественный закон». Не случайно поэтому в канонах неоднократно встречается это число, а у бесконечного Канона в октаву еще дважды – число «8», с его прямым значением «бесконечности» (известный математический знак – ∞ [51, с. 9]).

В содержательном отношении эта группа может быть понята как своего рода экзамен душе перед тем великим моментом, когда она предстанет перед Всевышним: «Вот данные Богом законы, исполнял ли ты их?» Декламационная патетика «восклицаний» Первого канона (фигура *exclamatio* [26, с. 37]) – будто призыв «Внимай!», а *pathopoiia* – фигура «возбуждения страстей» («введение полутонов, отклоняющихся от данной ладотональности» [там же, с. 31]), прием ритмического увеличения подчеркивают особую значимость начинающейся канонической группы. Появление здесь и в следующем каноне *B-A-C-H*-мотива показывает участие этого героя в происходящем⁴².

В этой группе преобладают «божественные» числа-символы (здесь встречаются все фигурировавшие ранее числа, кроме чисел «4» и «7»): «1» (из «10»), «2» (из «11»), «3» (из «12»), «6», «9». Числа же «5» и мотивы *B-A-C-H* «поясняют» – это «законы, данные человеку». Общее количество тактов в группе различно, если их подсчет ведется с учетом повторений в канонах в октаву и в дециму (число «515» = $11=2$) и без него ($372=12=3$). Однако оба эти числа связаны с символами божественного начала, причем в числе «2» видится как бы более непосредственное обращение Бога к людям.

Итак, символически рассказанная история Иисуса Христа (фуги № 1–4), затем история человека, созданного по божественному образу и

⁴¹ Здесь можно предположить еще и дополнительный евангельский смысл: «Так будут последние первыми и первые последними» и «кто возвышает себя, тот унижен будет, а кто унижает себя, тот возвысится» [Евангелие от Матфея, гл. 20, ст. 16 и 23, ст. 12].

⁴² Учитывая, что вид канона тоже имеет определенный смысл (вспомним надписи над канонами в «Музыкальном приношении»), в Каноне в увеличении можно предположить отражение заповеди любви к Богу, в Каноне в октаву – любви к ближнему своему, в Каноне в дециму – к врагу своему (который, в сущности, таковым не является), в Каноне в дуодециму – «чти отца своего»...

подобию, рождение человека (фуги 5–13), декларация закона, данного людям, – каноны...

Завершает все – загадочная неоконченная Заключительная fuga. Ее первая тема многозначна по ассоциациям. Наиболее часто в литературе упоминаются ее связь с хоралом «Aus tiefer Not». Эти ассоциации, как мы видели, не случайны: не столько в самой теме, сколько в «подтексте», свободных от темы голосах в скрытой форме присутствует этот хорал.

В мелодической линии симметричной первой темы вырисовывается таинственная буква «М». Что она может обозначать? Б. Яворский называл мелодии, нотно-графический рисунок которых напоминает букву М «символом Марии» (см. об этом [3, с. 114–115]). Однако ни один из приводимых в указанной книге примеров волнообразной мелодии с «чередованием восходящих и нисходящих мотивов» не представляет мелодически столь очевидно форму этой символической буквы в симметричной замкнутой теме, как в Заключительной фуге. Появление образа Богородицы в этом месте ИФ по смыслу вполне естественно.

Еще одно объяснение. Числовые символы первой темы дважды включают цифру «30», то есть « 3×10 » – символ Божественной Троицы и данного ею Закона, а дом Божий на земле – это прежде всего – храм.

Симметричный рисунок первой темы напоминает контуры старинного готического храма – с двумя поднимающимися в небо башнями. Таковы церкви св. Иакова и св. Власия в Мюльхаузене (во второй из них Бах служил органистом в 1707/8 годах); Домский собор и церковь св. Марии – в Любеке, где Бах слушал игру Букстехуде. Того же типа – известный Кельнский собор (об этой архитектурной традиции см. [31, 40])⁴³.

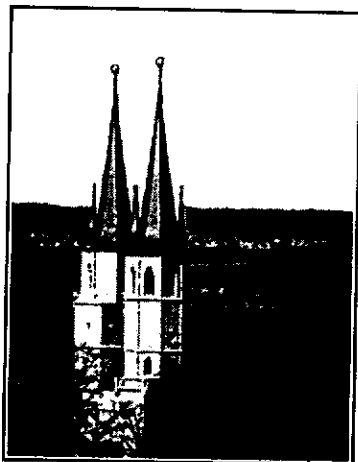
Если, по известному выражению, «архитектура – это застывшая музыка», то здесь, в первой теме Заключительной фуги, перед нами – «оживающая в музыке архитектура». Контуры храма⁴⁴ просматриваются не только в теме, но и в форме Заключительной фуги, где близкими по характеру оказываются крайние части, а волнообразная вторая тема образует среднюю часть, и в двухчастности всего цикла, где каждая часть устремлена «ввысь» – «от простого к сложному».

Вторая тема включает элементы трех хоралов: начало – фрагмент из хорала «Christ lag in Todesbanden»⁴⁵, следующий мотив – из хорала «Schwing dich auf zu deinem Gott» («Поднимись, /душа/, к Богу своему»), а мелодичес-

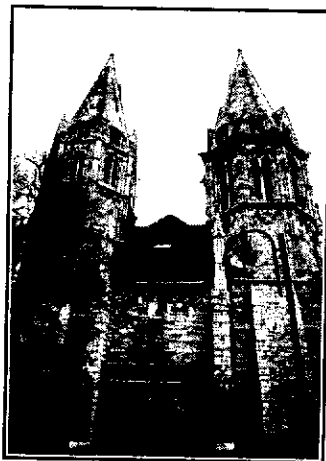
⁴³ Приношу благодарность К.-М. Витту, приславшему по моей просьбе фотографии соборов. Фотография Домского собора сделана немецким фотографом Юлианом Фелсом и печатается по его разрешению.

⁴⁴ Изображения в музыке храмов, воссоздание их пропорций встречалось и ранее – в произведениях композиторов эпохи Возрождения.

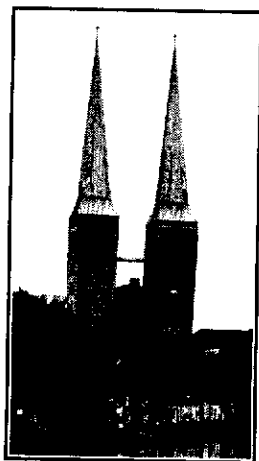
⁴⁵ Первые семь нот темы, прочтенные ракоходно, воспроизводят точно начало этого хорала.



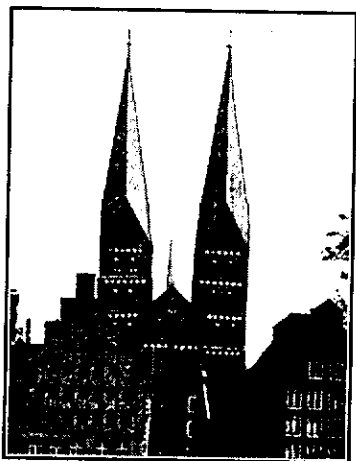
Церковь св. Иакова



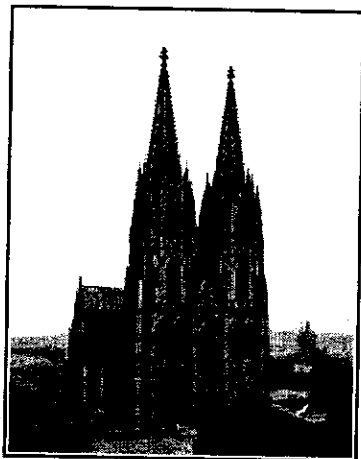
Церковь св. Власия



Домский собор



Церковь св. Марии



Кельнский собор

кое движение к квинтовому тону и начальное вращение вокруг звуков *d, e, f* – из хорала, сочиненного Бахом, «Alle Menschen wurden sterben» («Все люди смертны»)⁴⁶. Общий характер волнообразной мелодии связывается с образом текущей жизни (возможно, и с дополнительным смыслом «чаши» [48, с. 15], символизирующей принятие человеком воли Божьей), и числовая символика тоже дает знакомые «человеческие» символы: «41» (одно из «баховских» чисел – в количестве звуков темы) и число «8», подходящее по смыслу хоралу «Все люди смертны».

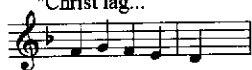
⁴⁶ На сходство мелодии темы с этим хоралом указывает В. Носина [48, с. 16].

5.

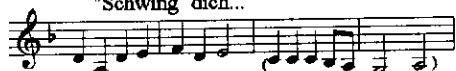
2-я тема Заключит. фуги



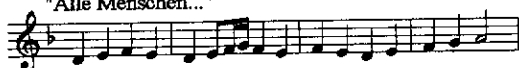
"Christ lag..."



"Schwing' dich..."



"Alle Menschen..."



Идея устремленности человека к Богу ясно читается в этих хоральных символах, а заключительный раздел фуги с темой *B-A-C-H* конкретизирует «героя». Число «10», дважды фигурирующее в теме, можно понять как выражение мысли: «Я, Бах, повинуюсь Божественному закону».

В Заключительной фуге осуществляется не только тематический, но и числовой синтез: кроме «баховских» – «14» и «41» (=5), здесь встречаются числа «1», «2», «3», «7», «8», «9», «10» (здесь нет «земного» числа «4»: ведь смысл этой фуги – устремление «к небу»!). «Совершенное» число «9» скрыто присутствует в номере Заключительной фуги – «18» ($18=1+8=9$). В целом, получившаяся числовая картина своим смыслом поддерживает рассмотренные выше представления о содержании цикла, складывающиеся при восприятии его – эмоциональном, частично-аналитическом (как у Швобша) или при более подробном анализе тематизма – с привлечением разного рода обоснований.

Не подтвердит ли числовая символика наше предположение о законченности цикла столь необычным образом – неоконченной фугой?

Заключительная фуга – четырнадцатая фуга в цикле (без канонов); монограмма *B-A-C-H* в последней теме фуги – число 14; номер такта ее появления, определяемый по сильной доле, – 194 ($1+9+4=14$); вся тема с движением, доведенным до основного тона, – число 29 – включает в себе и еще одну «подпись» автора – только инициалами (*J. S. B.*) и число аббревиатуры *SDG* (*Soli Deo Gloria* – Единому Богу слава), которую, как известно, Бах часто ставил в конце сочинения. В автографе запись Заключительной фуги останавливалась в 239-м такте: $2+3+9=14$ – вновь «баховское» число. Число тактов Заключительной фуги в издании изменилось – 233 ($2+3+3=8$): с одной стороны, возник числовой символ смерти и бесконечности, столь подходящий для выражения мысли о дальнейшем пути души и его тайне, а с другой стороны – раздел, развивающий тему *B-A-C-H*, получил количество

тактов 41, соответствующее еще одному числовому выражению имени Баха – «J. S. Bach». Возможно, именно эту цель преследовал Бах, сокращая фугу при издании.

Совпадение столь многих моментов для выражения «подписи» и символа бесконечности в количестве тактов, на наш взгляд, не случайно: это свидетельство завершенности фуги в данном месте. (Есть еще одно, бесспорное, доказательство неоконченности Заключительной фуги – ее формообразование, но его мы рассмотрим в главе 5).

Итак, Заключительная фуга – это и завершение-храм, и посвящение своего труда Богу, и олицетворение в цикле идеи последнего предстояния перед Господом души, прошедшей свой путь к Нему, – путь постепенного развития, совершенствования. Тема-символ *В-А-С-Н* и его история – это аллегория, выражающая не только путь конкретной личности, но воплощающая идею бессмертия души, развивающейся в разных воплощениях и в конце возвращающейся к своему Творцу. Но как происходит их встреча? Для живущих на земле – это тайна. На ее пороге и останавливается глубочайшее баховское размышление, замирает его музыка... Незавершенность фуги становится выражением почтительного молчания перед великой тайной бытия.

Любые словесные образы проигрывают музыкальным, раскрывающим мысль значительно более объемно и многогранно в силу особенностей языка музыки и многозначности восприятия⁴⁷. Исследование должно быть продолжено. Главное, чтобы интерпретации были подкреплены достаточными доказательствами⁴⁸.

⁴⁷ «Баховский музыкальный язык – лексически точный, символически конкретизированный, аффектно градуированный, несмотря на всю силу музыкальных эмоций, наглядный в своей новаторской картинной изобразительности, – говорит больше и объемнее, чем одни лишь слова» (В. Холопова: [71, с. 77]).

⁴⁸ «Всякое художественное произведение символично, и беспредельно многообразие его применений, бесконечно множество тех обобщений, для которых поэтический образ может служить иносказанием» (А. Горнфельд: [21, с. 4–5]). В связи с этим упомянем здесь еще некоторые идеи из книги Р. Праутча [130], отличающиеся иным пониманием содержания ИФ. Автор в своих выводах опирается в основном на подсчет количества звуков в темах, разделах, отдельных голосах, целых фугах, определяя таким образом их символическое значение. Реже для объяснений привлекаются риторические фигуры (выбор их не всегда кажется соответствующим). Цикл, включающий фуги-повторения и заключительный хорал, по мысли исследователя, соответствует баховскому замыслу. Цикл представляется автору полной иллюстрацией истории Христа. В неоконченной фуге и в хорале неожиданно в этой истории появляется фигура Баха: «№ 18 – Тринидный Бог, спасение Баха от смерти» (Bachs Errettung vom Tod); № 19 – (хорал) – Бах перед тронном Бога» [с. 182–184]. В то же время автор соотносит все номера, исключая повторяющиеся, с первыми девятнадцатью псалмами Давида из Библии: «Psalm 1 – Contrapunctus 1», «Psalm 2 – Contrapunctus 2» и т. д. Та же последовательность псалмов от 1-го до 14-го видится автору и в автографе, хотя в нем, как известно, фуги идут в другом порядке. Концепция представляется спорной и недостаточно обоснованной (ее подробный анализ не входит в наши задачи).

«Незадолго до смерти», по свидетельству философа И. Фихте, Бах сказал: «Только теперь я постиг внутренний дух музыки и хотел бы его заново исследовать» [105, с. 463]. Произошло это постижение после написания «Искусства фуги» или уже в нем осуществилось намерение композитора? Во всяком случае очевидно, что цикл «Искусство фуги» – не сборник пьес для совершенствующегося в своем искусстве исполнителя и не просто «учебник фуги»: это музыкально-философское произведение, посвященное, повторяем, вечным вопросам, к осмыслению которых человечество обращается на всех этапах своего развития.

ДОПОЛНЕНИЕ

О ХОРАЛЬНЫХ ЦИТАТАХ

Интонационный образ, порожденный ассоциацией с хорами, направляет мысль слушателя на определенное содержание, и наоборот: сходное содержание композитор может выражать похожим тематическим материалом. Приведем еще некоторые интересные факты.

В кантате «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (BWV 1 – 1725 г.)⁴² с хоральной мелодией (о сходстве ее начала с первым мотивом главной темы говорилось выше) контрапунктирует фрагмент, в мелодических контурах которого можно увидеть начальную фразу из хора «Aus tiefer Not...» в мажорном варианте⁴³; в мелодии альты – вариант главной темы цикла, названный выше «вариантом с септимой»⁴⁴. Следовательно, музыкальная «встреча» столь значимых в ИФ тем в пределах одного произведения уже имела место в прошлом, причем в жанре, содержание которого очевидно определяется словесным текстом. Сходство же содержательной идеи, повторяем, вызывает и сходство тем. Для понимания идеи ИФ это имеет немаловажное значение.

б.

В кантате «Christ lag in Todesbanden» (BWV 4 – 1707/8 г.) одна из вариаций (Versus VI «So feiern wir das hohe Fest mit Herzensfreud und Wonne» /

⁴² Даты приводятся по «Хронографу» Т. Шабалиной [74].

⁴³ Напомним, что при обработке хоральной мелодии композиторы свободно обращались с ритмом.

⁴⁴ Подобный вариант был выше отмечен в фуге As-dur и в фуге № 4 из ИФ.

«Так празднуем мы святой праздник с сердечной радостью и блаженством»), в которой тему хорала сопровождают противосложения с постоянным пунктирным ритмом, близка фуге № 2 из ИФ, вплоть до совпадения отдельных мелодических оборотов⁴⁵. Более того, в голосах и в контрапунктирующих мелодиях сопровождения неоднократно встречаются и первый мотив темы будущего цикла в варианте «с заполненным трезвучием» (в прямом и обращенном виде, в разных ритмах) – *пример 7 а*, и фрагменты мелодии хорала «Aus tiefer Not» (*пример 7 б*), и триоли в прямом и обращенном виде в пределах одной части, как в будущем Каноне в октаву (*пример 7 в*). Понятно, что при родственной интонационности возможны и общие моменты содержания.

7. а

б

в

В кантате «Aus tiefer Not...» (BWV 38 – 1724 г.), кроме отмеченного ранее некоторого родства начала хоральной мелодии с первой темой Заключительной фуги, с обращенным вариантом главной темы цикла, с мелодией его, зашифрованной ракоходным движением в Заключительной фуге (см. выше), можно заметить моменты интонационного сходства в мелких деталях, которые также можно понять как следствие общности содержания. Например, сопровождение к мелодии хорала «Aus tiefer Not» при первом же его проведении в кантате имеет хроматизм (символ аффекта скорби), похожий на противосложения к теме Заключительной фуги в тактах 14–24. Кстати, в кантате этот контрапункт читается мелодически одинаково «туда и обратно» (такая особенность постоянно отмечалась в тематизме Заключительной фуги!) – см. *пример 8 а*. В кантате в напев хорала входят короткие квартовые мотивы, по материалу подобные одной из интермедий фуги № 1 (т. 45–46) – *пример 8 б*, и «полные» квартовые мотивы, включающие при повторении ритмически непропорциональное варьирование (явление, также

⁴⁵ Текст вариации, торжественный и радостный по содержанию (см. выше объяснение соответствующего аффекта), звучит в миноре.

знакомое по ИФ) – пример 8 в; здесь встречаются и мелодические обороты, в которых можно увидеть элементы хорала «Christ lag in Todesbanden» (пример 8 г), и почти полную (без последнего звука) цитату первой темы Заключительной фуги в одной из фраз хорала (пример 8 д со стрелкой, направленной вперед) и без двух последних звуков во фрагменте, читаемом ракоходно (в том же примере его указывает стрелка, направленная назад)⁴⁶.

8.

a 

б 

в 

г 

д 

Количество примеров можно увеличить, но и так очевидно, что родственность интонационности ИФ и названных хоральных кантат позволяет интерпретировать и смысл цикла в том плане, о котором говорилось выше.

ЕЩЕ РАЗ О СИМВОЛЕ В-А-С-Н, ЧИСЛЕ «14» И ДРУГИХ

Суммируем известные «числа имени Баха». Вариант *Bach* дает число «14», и, удивительно, различные варианты записи его имени «играют» с цифрами «1» и «4»: *J. S. Bach* – «41», *Johann Sebastian Bach* – «158» (1+5+8=14). Добавим сюда еще одно «измерение»: сумма чисел в имени композитора равна 5. Это число – символ духовно развивающейся личности, его графическое изображение – пирамида, устремленная вершиной в небо (это толкование пифагорейцев повторил и Веркмейстер, его придерживаются современные исследователи [Бергель: 89, с. 146; Хирш: 110, с. 19⁴⁷ и другие]), но это же число в имени Баха, записанном как «*J. Bach*» – 23=2+3=5.

⁴⁶ Сама возможность такого чтения тоже напоминает Заключительную фугу цикла.

⁴⁷ У Хирша это число трактуется и как «пять ран Христа» [110, с. 19]. Но в контексте цикла число «5», безусловно, связано с именем и личностью Баха, так как получается почти всегда из мелодического сочетания В-А-С-Н и соответствующего ему числа «14» (=1+4=5).

В своем исследовании Э. Швешш делает выводы о роли *В-А-С-Н*-темы лишь в четырех фугах (№ 4, 8, 11, 18); Э. Бергель статистически перечисляет **формы** этого мотива, встречающиеся в цикле [88]; в нашем «Анализе» прослеживается его «жизнь» во времени последовательно развертывающегося цикла. Сейчас – другой ракурс: проследим, нет ли связи между появлением этого мотива и номером такта (числом).

О. Курч заметила, что в фуге № 5 совпадают четыре «баховских» показателя: страница оригинального издания, на которой фуга напечатана, – 14-ая; появление монограммы *В-А-С-Н* (число 14) в такте номер 41; количество звучащих в нем нот – 14 [32, с. 82]. Добавим, что номер фуги («5») тоже связан с именем Баха – суммой чисел 1 и 4. Если продолжить подобное наблюдение и проследить все такты, связанные с баховскими числами (14, 41, 158, 29, 23), то оказывается, что 14 звуков имеют место: в т. 14 – в фугах № 1, 3, 8, канонах – в увеличении, в дециму и дуодециму; в т. 41 – в фугах № 1, 5, 9, 13⁴⁶); в т. 29 – в фуге № 9 и в т. 158 – в Закл. фуге. А в фуге № 3 в т. 23 есть *В-А-С-Н*-мотив, образуемый двумя голосами (см. пример 4 з в главе 1) и 14 нот в такте. В фуге № 8 – в такте 41 – начало чтения ракоходного варианта темы *В-А-С-Н*, и если трель сыграть восьмыми, получим и число «14» (пример 9 ж). Впрочем, эта натяжка не нужна: достаточно в данном случае совпадения и двух символических знаков – номера такта и появления темы. Такого счастливого стечения обстоятельств, как в фуге № 5 (чтобы было так много совпадений), больше нет нигде.

9.

а

№ 5
т. 41

б

№ 1 № 3 № 8
т. 14 т. 14 т. 14

д

№ 9 Закл. фуга ЖС № 8
т. 41 т. 158 т. 40

⁴⁶ С натяжкой число «14» можно найти в 41-м такте и фуги № 1, если посчитать все выписанные, в том числе заливованные, ноты.

Теперь примеры с числом «12», тоже весьма значимым в цикле. В фуге № 12, содержащей 12 звуков в теме и столько же ее проведений, дальнейшее будет тоже связано с цифрами «1» и «2»: в 21-м такте («21» – горизонтальная инверсия числа «12») появится новый вариант темы, включающий 21 звук, а позднее, в 7-м такте от конца ($21 : 3 = 7^{49}$) из него образуется еще один вариант – и тоже из 21 звука. Случайность или числовая закономерность, специально соблюдаемая композитором?

Подобным образом можно проследить и другие известные числа или темы: на пути такого исследования наверняка встретятся неожиданные «сопадения» и закономерности. Однако, перечитывая убежденное и убеждающее доводами высказывание Ю. П. Петрова в начале этой главы, в который раз задаемся вопросом: неужели действительно, начиная писать, Бах до такой степени все просчитывал?

НЕМНОГО О ПРОБЛЕМЕ «МАТЕМАТИКА И МУЗЫКА»

Вопрос о числовой символике частично соприкасается с более общей проблемой – «математика и музыка». Имеющая долгую историю, уходящую корнями в античность, эта проблема активно разрабатывается и в эпоху барокко. Теперь участие математики в музыке ограничивается, в сущности, тремя областями: акустикой, учением о пропорциях, числовой символикой (см. об этом в кн. М. Лобановой [38, с. 128–136]).

Какие-либо баховские высказывания по этому вопросу отсутствуют, но есть его произведения и свидетельство сына Филиппа Эмануэля из письма И. Н. Форкелю: «Покойный был – точно так же, как и я, да и все настоящие музыканты, – не охотник до сухих математических материй» [23, с. 241]. В воздухе эпохи барокко уже носились идеи, получившие выражение в книге И. Маттезона «Совершенный капельмейстер» (1739). Одна из ее глав, посвященная этому вопросу, называлась: «О музыкальной математике». Приведем без комментариев некоторые фрагменты из нее [цит. по: 47].

«Искусство чисел не может даже в малой степени служить фундаментом в музыке» [с. 249]. «Между тем еще большей и пагубной ошибкой было бы думать и внушать другим, что математика является сердцем и душой музыки» [с. 242]. «Ни одному знаменитому музыканту не удалось сочинить хотя бы одну единственную приличную мелодию на жалком основании цифр и измерений» [с. 254]. Эти высказывания даются в контексте утверждения музыки как искусства воплощения душевных переживаний. «Полное познание человеческих душевных ощущений, которые, конечно, не

⁴⁹ Неоднократно отмечалась в литературе близость чисел «12» и «7» на том основании, что они получаются из одинаковых чисел «4» и «3» путем умножения или сложения.

⁵⁰ Такие подсчеты в ИФ не делались, но, вероятно, они тоже дадут много интересного и неожиданного.

могут быть измерены математически, имеют для мелодии и ее создания много больше значения, чем анализ звука, который, конечно, тоже заслуживает внимания» [с. 249]. «Деловитое искусство чисел кое-что объясняет и улучшает в меру своих способностей некоторые очевидные порядки и непорядки. Я не отрицаю заслуг в этом направлении, но не признаю господства чисел над любовью, музыкой и природой» [с. 251]. «За это время мне неоднократно приходилось знакомиться со многими учеными-математиками, которые старались с помощью своих старых теорий создать новые музыкальные чудеса. Однако все они каждый раз позорно садились в калошу» [с. 254]. «Композитор может неплохо работать, не прибегая к математике. Но даже самый лучший математик как таковой не мог бы сочинить музыку с помощью одной только логики» [с. 251].

Как же понимает И. Маттезон роль математики в музыке? Вот его ответ: «Утверждение, что математика не имеет отношения к музыке, неправильно и требует тщательного обсуждения. <...> Ее воздействие распространяется на гармонию, важную часть музыки; она необходима при определении темпа, при изготовлении различных инструментов для усиления звука и резонанса. В процессе разработки формы она играет почти такую же значительную роль, как книгопечатание в науке» [с. 242]⁵¹. Общий вывод Маттезона о соотношении музыки и математики таков: «Музыка не против математики, а над ней» [с. 254].

Бах в своем творчестве гармоничнейшим образом сочетал выражение «душевных переживаний», размышлений, иносказаний, философии и – какую-то часть математики, которая могла служить всему перечисленному. Вполне возможно, что в некоторых случаях поразительных «совпадений», которые выявляли позже исследователи и учесть которые в момент творчества, кажется, нет возможности, первичной была совершенная «гармония», а «алгебра» получалась сама собой – как следствие совершенства первой. Скорее всего, содержательная идея определялась композитором в начале сочинения, а тематизм, структура, числа и т. п., послушные воле мастера, далее служили ее воплощению.

Остановим на этом наш эскиз интерпретации смысла в великом произведении Баха. Исследование этой проблемы, безусловно, должно быть продолжено.

⁵¹ В литературе об эстетике барокко часто подчеркивается особая роль пропорций, соотношений частей, определяемых математическим путем.

Таблица

№	Количество тактов		Количество проведенных темы	Количество звуков в теме	Буквенное число темы
	в фуге/каноне	в группе			
1	78 = 15 = 6	372 = = 12 = 3	12	12 = 3	82 = 10 = 1
2	84 = 12 = 3		14	12 = 3	82 = 10 = 1
3	72 = 9		12	12 = 3	47 = 11 = 2
4	138 = 12 = 3		18 = 9	12 = 3	47 = 11 = 2
5	90 = 9	230 = = 5	10+1 (совместн.) = 11 = 2	14 = (5)	59 = 14
6	79 = 16 = 7		12 групп провед.	14	94 = 13 = 4
7	61 = 7		7 групп провед.	14	94 = 13 = 4
8	188 = 17 = 8	622 = = 10 = 1	T ₁ -17 (=8), T ₂ -12 = (=3), T ₃ -8 ²	T ₁ 14 ; T ₂ -17 = 8; T ₃ = 14	T ₁ -61 = 7; T ₂ -132 = 6; T ₃ -59 = 14
9	130 = 4		T ₁ -11 = 2; T ₂ -7	T ₁ -46 = 10 = 1; T ₂ -12 = 3	T ₁ -259 = 16 = 7; T ₂ -1
10	120 = 3		T ₁ -16 = 7; T ₂ -12 = 3	T ₁ -17 = 8; T ₂ - 14	T ₁ -91 = 10 = 1; T ₂ -59 = 14
11	184 = 13 = 4		T ₁ -18 = 9; T ₂ -11 = 2; T ₃ -n ¹	T ₁ - 14 ; T ₂ - 14 ; T ₃ -21 = 3	T ₁ -94 = 13 = 4; T ₂ -77 = 14 ; T ₃ - 14 + n
12	56 = 11 = 2 (дважды)	254 = = 11 = 2	12	12 = 3	T: 10 = 1; /L: 47 = 11 = 2
13	71 = 8 (дважды)		10	35 = 8	T. 248 = 14 ; /L 147 = 12 = 3
14	109 = 10 = 1	515 ³ =	5	19 = 10 = 1	135 = 9
15	179 = 17 = 8 ³	11 = 2;	10	26 = 8	141 = 6
16	82 = 10 = 1	и 372 ⁴	9	12 = 3	47 = 11
17	145 = 10 = 1	= 12 = 3	5	54 - 9	453 = 12 = 3
18	233 = 8 (БА: 239 = 14)	-	T ₁ -30; T ₂ -8; T ₃ -10	T ₁ -7; T ₂ - 41 ; T ₃ -10 = 1	T ₁ -30 = 3; T ₂ -254 = 11 = 2; T ₃ -29 = 11 = 2

Условные обозначения:

¹ «n» – число проведенных темы в этой фуге неопределенно из-за свободы ее границ.

² T₁, T₂, T₃ - обозначение тем в многотемных фугах.

³ Число тактов с учетом повторений в канонах № 15 и 17.

⁴ Число тактов без учета повторений в тех же канонах.



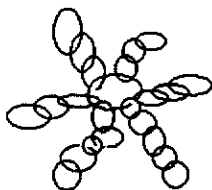
ГЛАВА 4

К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ КОМПОЗИЦИИ

Нуть истории музыки, как и всякого искусства, уходит в глубины веков прошлого и будущего. Он прокладывается и обозначается творениями выдающихся ее представителей.

Преемственность, непрерывная линия традиции, определенная закономерность в развитии музыкальных форм и жанров – следствие старейшего и естественного метода обучения, который опирался на правило: «учиться у мастеров прошлого». Бах плавно вошел в традицию («Он ничего не ломал, ничего не отвергал. Он просто поднимался над уже созданным и создающимся» [36, с. 203]), образовав своим творчеством целую эпоху, которую мы теперь называем «баховской».

Как формируется музыкальная традиция и осуществляется внутреннее движение в ней? «Ни одна форма не образовалась случайно, все формы вытекали необходимо из предыдущих», – писал С. И. Танеев [66, с. 73]¹. Изобразив на рисунке произведение в виде центрального звена цепи, он показал, как некоторые принципы включают его в одну цепь, некоторые – в другую, и расходятся эти цепи «во времени и пространстве» [там же, с. 77].



Представив себе ИФ таким центральным звеном, заманчиво проследить цепи ведущих к нему ранее созданных произведений, конструктивные идеи, которые так или иначе предворяли, подготавливали явление этого (тем не менее) уникального цикла. Однако нити, связывающие его с прошлым, столь разнообразны, что для их полного представления нужно поднять значительный пласт истории музыки. Восхитительная перспектива – изучение логики развития музыкальных форм – может составить отдельное исследование. Здесь же мы вынуждены быть краткими, ограничиваясь отдельными

¹ В том же духе о творческой преемственности высказывается и Н. К. Метнер: «Необходимо учиться у предшественников, но только у тех из них, кого понял и полюбил. Тогда даже и подражание не будет лишено творческой искренности и ценности. Необходимо в прежней музыке найти *себя*, свою тему. Никто не родится без родителей» [см. 42, с. 185].

ми фрагментами этой истории, указаниями на явления, которые заслуживают того, чтобы быть проанализированными более подробно.

Какие материалы могут помочь в решении поставленной задачи?

Самонаблюдений, высказываний Баха о своих «учителях» и музыкальных пристрастиях не сохранилось. Косвенным же свидетельством можно считать строки письма Филиппа Эмануэля И. Форкелю: «...помимо Фробергера, Керля, Пахельбеля, он любил и изучал также сочинения Фрескобальди, баденского капельмейстера Фишера, Штрукка, некоторых старых хороших французских композиторов, Букстехуде, Райнкена, Брунса и люнебургского органиста Бёма» [23, с. 242]; «... в последнее время он высоко ценил Фукса, Кальдара, Генделя, Кайзера, Хассе, обоих Граунов, Телемана, Зеленку, Бенду и вообще все, что было ценного в Берлине и Дрездене» [там же, с. 243].

Обширная и разнообразная библиотека композитора, включавшая копии чужих произведений, сделанные его рукой (среди них сочинения Палестрины, Фрескобальди и др.), тоже может быть источником информации. Наконец, – собственное творчество: моменты связи композиционных принципов в сочинениях Баха и его предшественников, направление изменений внутри определенного жанра, характер взаимоотношений хронологически близких сочинений, приоткрывающий логические закономерности композиторского мышления Баха, – все это должно стать объектом изучения, если задаться целью достаточно полно осветить вопрос о генезисе той или иной композиционной идеи.

Насколько обширна предыстория у ИФ, можно себе представить, если учесть, во-первых, что цикл образуют **фуги и каноны**, и ИФ – вершина и результат длительного становления этих жанров, осуществлявшегося и в творчестве предшественников, и в творчестве самого Баха. Во-вторых, свою «историю» имеет «идея» **полифонических вариаций**. Синтез черт, присутствующих в сочинениях, образующим каждую из этих разных «цепочек», создало уникальное произведение, для которого в прошлом очевидного прототипа нет, но отдельные черточки которого можно увидеть в целом ряде произведений-предшественников.

Не имея возможности в данной работе объять все музыкально-историческое «поле», питавшее ИФ, мы предлагаем некий калейдоскоп: рассматриваем некоторые стороны ИФ в их связи с «прошлым» – ранее написанными произведениями – самого Баха или его предшественников.

Первая «картинка» нашего калейдоскопа – *В-А-С-Н*-монограмма, впервые прозвучавшая в Английской сюите № 6 (*d-moll*). Безусловно, это было не случайное мелодическое образование, а уже осмысленный комплекс, который был развит в прямом и обратном виде, повторялся секвенционно, имел разное ритмическое оформление (*пример 1 а-г*), а в одном из вариантов изложения (*пример 1 в*) даже получилась «цепочка», в которой

данный мотив образовывался не только от первого, но и от второго секундового хода, как впоследствии в ИФ. Это было отдаленное предвестие остроумнейшей игры с *B-A-C-H*-комплексом, которая пройдет «сквозь» весь цикл ИФ².

1.

a 
 т. 42

б 
 т. 20

в 
 т. 36

г 
 т. 44

д 
 Свелинк

е 
 Fantasia chromatica

Среди каких произведений Баха можно искать «предшественников» ИФ, по каким признакам проводить сравнения? Если рассматривать собственно фугу, то можно сказать, что к фугам ИФ ведет вся история этого жанра до Баха и фуги в его собственном творчестве. Конечно, непосредственной предтечей ИФ являются два тома «Хорошо темперированного клавира». Однако типология фуг, особенности формообразования, как ни странно, в ИФ – несколько иные: будто Бах специально стремился к тому, чтобы открыть в этом жанре новые возможности, рассмотреть его в новом ракурсе. Если в ХТК принципом цикла можно считать яркое своеобразие каждой

² В издании избранных сочинений Свелинка (1562–1621) «Фантазия № 2» имеет подзаголовок: «*b-a-c-h*». Не следует видеть «баховскую монограмму» в этом ранее написанном произведении. Последовательность этих звуков искусственно выделяется в теме, где главным мотивом, повторяемым секвенционно, является восходящая терция (*g-a, a-c*), и звук *h* появляется в результате типичной для композитора хроматизации фригийского оборота (нисходящего движения от I к V ступени: ср. примеры 1д и е).

из фуг, определяемое особым характером тональностей, то здесь, в ИФ, прямо противоположная идея: однотемность, однотональность, логичное вытекание последующего из предыдущего, постепенность в накоплении новых качеств от фуги к фуге, приводящая по мере продвижения вперед к принципиальным изменениям. Новаторство Баха проявляется здесь и в оригинальности собственно фуг и в создании уникального цикла.

«Вынесем за скобки» рассмотрение типа формы в фугах и канонах цикла и подумаем о конструктивных идеях предыдущих произведений Баха, которые могли «подсказать» какие-либо принципы объединения частей в цикл. Очевидно, что цикл-«предшественник» должны составлять части, написанные в одной тональности и на одну тему. По первому признаку (одна тональность) в творчестве Баха можно назвать в качестве таких предшественников сюиты и партиты. Их части связаны родственностью на мотивном уровне и относительно контрастны. По второму признаку (одна тема) выстраивается связь с вариационными формами, части которой однородны по характеру. В ИФ оригинальным образом в результате синтеза признаков образуется новое качество: при единой теме – контраст в характере частей.

Тенденции однотемности и «однотональности» цикла характерны для баховских сочинений последних лет. Предшествующими ИФ произведениями³ являются: «Гольдберг-вариации» (1741, по «Хронографу» Т. Шабалиной [74, с. 52]), «Канонические вариации» на тему хорала «Vom Himmel hoch da komm` ich her» (1747) и «Музыкальное приношение» (1747)⁴.

Изучая творческий процесс, неоднократно встречаешь сознательную установку композиторов: «не повторять себя» (вспомним бетховенское: «Искусство хочет от нас, чтобы мы не стояли на месте»). Это – черта истинных творцов, и среди них Бах – один из первых. Среди огромного количества фуг, написанных Бахом, нет абсолютно похожих по композиции. В то же время творческое мышление обладает свойством ассоциативности. Новое произведение может неосознанно рождаться под влиянием ранее написанного, причем сначала (на стадии черновых записей) в нем могут появиться использованные в прошлом идеи, схема формы, но далее они перерабатываются и в результате получается оригинальная композиция, происхождение которой обнаруживают лишь рукописи⁵. Возможен и другой вариант: в новом произведении композитор может сознательно развивать то, что было неполно раскрыто в предыдущем, – «намеченные» там идеи вызывают к

³ Об ошибочности современной «новой хронологии», относящей ИФ в начало этой группы сочинений, – позже.

⁴ Все части «Музыкального приношения» – в *c-moll*, за исключением третьей части сонаты, написанной в *Es-dur*.

⁵ Не только эскизы Бетховена, но и некоторые страницы истории ИФ обнаруживают эту закономерность.

жизни следующее сочинение⁶. Вторая закономерность и прослеживается в серии названных баховских произведений: хронологические предшественники цикла представляют отдельные конструктивные идеи, которые в ИФ переплетаются, образуют оригинальный синтез, и – в результате получается нечто абсолютно новое по композиции. Посмотрим, что «приготовили» для ИФ эти непосредственно предшествующие ему произведения.

В «Гольдберг-вариациях» при соблюдении в основном строгих вариационных принципов (сохраняется тональность, форма, гармонический план) встречается одна из вариаций – *Fugetta*, каждая третья вариация в цикле – канон. Интервал имитации в них последовательно увеличивается от примы до ноны; есть каноны в обращении (№ 12, 15); встречаются каноны, во второй части которых (форма темы в арии – двухчастная) меняется направление имитирования (например, в первой части пропоста находится в верхнем голосе, имитирующий голос – в нижнем, во второй части – наоборот), но вертикально-подвижной контрапункт при этом не используется, так как материал второй части – другой (см. каноны-вариации № 12, 24, 27). Отсюда в ИФ попадут и получат углубленное развитие некоторые идеи: 1) не одна из вариаций – *Fugetta*, а большая их часть в цикле – фуги; 2) каноны используют варианты одной темы, имеют разный интервал имитации; 3) три из четырех канонов ИФ имеют во второй части формы изменение направления имитирования, но теперь оно осложняется повторением материала первой части в вертикально-подвижном контрапункте. В целом в ИФ получается совершенно иная композиция⁷.

«Канонические вариации» логически вытекают из предыдущего цикла: каноны, бывшие рассредоточенными, вызывают к жизни произведение, специально посвященное этой технике. Здесь имеют место каноны в те же

⁶ Эти выводы – результат исследования творческого процесса у ряда композиторов [15, 17 и др.]. В одном из интервью московский композитор П. М. Двойрин (2004 г.) сказал мне об этом очень определенно: «Импульс для следующего моего произведения находится в конце предыдущего».

⁷ В отношении взаимодействия канонического начала и вертикально-подвижного контрапункта в качестве одного из произведений – «звеньев», ведущих к ИФ, можно назвать еще и «Четыре дуэта» из третьего выпуска сборника «*Klavierübung*» (1739 год). Они, однако, в целом другие: во-первых, в тональном отношении (дуэты написаны в разных тональностях, организованных системой поступенности, часто встречающейся в сборниках-циклах Баха (*e-moll*, *F-dur*, *G-dur*, *a-moll*); во-вторых, все дуэты – фуги. Каноническое изложение в них «вставляется» эпизодически: имеет место в интермедиях, проявляется в стреттности проведений темы. Но – это главное для сравнения с ИФ – материал этих эпизодических канонов повторяется далее в вертикально-подвижном контрапункте. Эта идея будет развита в ИФ, но уже в форме собственно канона. В дуэтах же композиционная драматургия объединяет четыре части логикой «соревнования» канона и вертикально-подвижного контрапункта. Кульминация каноничности – во втором дуэте, затем – его ослабление и уход «на нет» – в последнем дуэте. «Идея» вертикально-подвижного контрапункта «побеждает»: в заключительном дуэте повторение в вертикальной перестановке больших «кусков» материала становится основой формы.

интервалы (кроме кварты), что и в «Гольдберг-вариациях». После четырех канонов-вариаций в прямом движении (в октаву, квинту, септиму, в увеличении) пятый содержит четыре раздела с имитированием в обращении (в сексту, терцию, секунду, нону). Однако каноны в этих вариациях пишутся на разные темы, а «вариации» создает мелодия хорала, проходящая в каждой из них как постоянный *cantus firmus*.

Из «Канонических вариаций» в ИФ придут такие конструктивные идеи, как возможность образования самостоятельной группы канонов, многообразие видов имитирования (первый же канон ИФ синтезом увеличения и обращения как бы «продолжит» развитие форм предыдущего сочинения), допустимость масштабного неравенства вариаций (в «Канонических вариациях» масштабный «разброс» – от 18 до 57 тактов); наконец, – в ИФ будет по-новому представлена идея сопоставления некими «блоками» прямого движения и обращения, тоже намеченная в цикле «Канонических вариаций».

«Музыкальное приношение» – особый цикл, созданный Бахом, как известно, на заданную королем Фридрихом II тему – частично в его присутствии как импровизация, частично по возвращении в Лейпциг – «вдогонку» событию.

Сохранившиеся документы и воспоминания⁸ свидетельствуют о том, что Баха эта идея очень увлекла: сочинение и издание цикла заняло у него всего четыре месяца. В посвящении Бах написал: «...я принял решение разработать эту поистине королевскую тему более совершенно, дабы сделать ее известной миру, и незамедлительно принялся за дело» (перевод цит. по кн. А. Милки [45, с. 37]. Эта увлеченность не могла быть вызванной исключительно верноподданническими чувствами (Бах не таков!): нужен был творческий импульс, безусловно, обладающий качеством новизны и оригинальности. Цикл на короткую тему! В силу обстоятельств он в значительной степени оказался демонстрацией того, «что можно сделать с темой», однако композиция целого, вероятно, тоже была каким-то образом Бахом организована⁹.

Представим психологическую сторону ситуации: мог ли Бах так загореться этой идеей, если за плечами уже был, как утверждают некоторые современные исследователи, опыт сочинения «Искусства фуги», цикла, написанного на одну тему, тщательно композиционно выстроенного? Конечно,

⁸ Все это подробно освещено в книге А. Милки [45].

⁹ Единого мнения по поводу расположения номеров в «Музыкальном приношении» нет. Порядок пьес в напечатанном Бахом варианте был следующим: трехголосный ричеркар, бесконечный канон, пять канонов и каноническая fuga, шестиголосный ричеркар, два канона «*Quarendo invenietis*», соната [см. 45, с. 24–25]. Оригинальную гипотезу в объяснение строения цикла предложил А. П. Милка: «Сборник был рассчитан на разборку и сборку его, более того, сам процесс музицирования это предполагал» [там же, с. 119]. В соответствии с этим представлением исследователь предложил иную последовательность пьес (см. с. 121). Подробного анализа тематического процесса и формообразования в книге нет.

нет: ведь в этом случае «Музыкальное приношение» оказалось бы всего лишь неким «эхом» того, что было уже изобретено в ИФ. Обратный же ход событий естественно укладывается в логику творческого процесса: «Во время работы над «Музыкальным приношением» Бах принял решение выполнить заново и по общему плану то, что здесь сделано до некоторой степени случайно, – написать целое произведение на одну только тему» (А. Швейцер: [76, с. 304])¹⁰. Это и было «Искусство фуги».

Что же в «Музыкальном приношении» могло стать импульсом для ИФ? Во-первых, краткость темы, пригодной для развития как в фуге, так и в каноне (в двух предыдущих сочинениях основой были довольно протяженные «темы»); мелодическое варьирование темы – в некоторых из пьес; идея введения канонов группами.

Во-вторых, важным импульсом для ИФ как следующего сочинения было обращение в «Музыкальном приношении» к жанру ричеркара. Поскольку «в Германии XVII – начала XVIII века понятие ричеркара было практически синонимом фуги» [45, с. 187], два ричеркара (фуги), входящих в предыдущий цикл, могли вызвать мысль о создании целого цикла, состоящего из фуг так же, как рассредоточенные каноны «Гольдберг-вариаций» вызвали к жизни «Канонические вариации». На вопросе о ричеркарах остановимся подробнее.

Пожалуй, ко времени Баха понятию «ричеркар» уже соответствовала не всякая фуга, но фуга «мастерская», особо изобретательная и сложная по технике, поэтому включаемые в «Музыкальное приношение» фуги были названы именно «ричеркарами».

Уже трехголосный ричеркар «Музыкального приношения» отличает активнейшая тематическая работа в противосложениях и интермедиях. Интенсивность развития последних приводит к тому типу формы рондо, которое опирается на чередование темы-рефрена и интермедий-эпизодов. Причем преобладающими по времени звучания и по активности форм полифонической работы в них оказываются именно интермедии, так что проведения темы видятся отдельными островами (или айсбергами) в океане интермедий. Тональный план проведения темы, не выходящий за пределы тональностей основных функций лада (T, D, S), поддерживает устойчивость этих «островов».

Шестиголосный ричеркар – композиционно значительно сложнее. Видимо, этот тип отношений – «сравнение на расстоянии» ричеркаров, написанных на одну тему, – и породил идею написать цикл, развитие в котором «от простого к сложному» составит внутренний стержень композиции. В форме этого ричеркара сочетаются принципы разных форм: мотета, фуги, эпизодов с *cantus firmus*. – возникает особого рода многотемность без кон-

¹⁰ Учитывая рассматриваемые здесь закономерности творческого процесса, можно не сомневаться в правильности прежних взглядов на хронологическую последовательность названных произведений, при которой «Искусство фуги» завершало серию однотемных циклов.

трапунктирования тем. По масштабам он близок Заключительной фуге из ИФ: его 103 такта при размере $4/2$ – это 206 тактов в пересчете на $4/4$. Целостное восприятие композиции оказывается здесь на грани возможного. Видимо, Бах учел этот опыт: в Заключительной фуге ИФ при всех ее контрапунктических сложностях композиционный план выстроил проще – с меньшим «количеством материала», четким определением разделов и их функций.

Но откуда вообще пришла идея ричеркара? Классиком этого жанра считается итальянский композитор Дж. Фрескобальди (1583–1643). «Известно, что Бах в последние годы своей жизни увлекался старинной полифонией (в частности, сочинениями Дж. Фрескобальди)» [29, с. 7], и в приведенном выше письме Филиппа Эмануэля особо выделено: «он любил и изучал сочинения Фрескобальди». Однако для «Музыкального приношения» найти прототип ричеркара у Фрескобальди, пожалуй, трудно. Иное дело – с «Искусством фуги»: здесь и черты жанра и почтение к его классику получили особенное и необычное, как мы видели в главе 3, выражение.

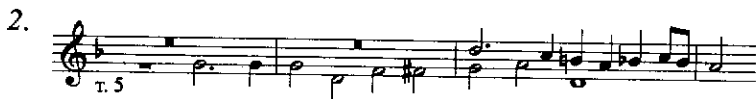
Сочинение ИФ, в сущности, начинается «под знаком» ричеркара. Первые три фуги, как в шестиголосном ричеркаре «Музыкального приношения», пишутся в автографе «крупными» тактами ($4/2$), тема – половинными длительностями (это характерные черты старинных ричеркаров). Впоследствии эти такты были разделены на два, а в процессе сочинения как бы отразилось историческое развитие жанра: «от ричеркара – к фуге»¹¹.

Характерная черта многотемных ричеркаров Фрескобальди – использование разнообразных комбинаций двух–четырёх тем с применением в производных соединениях вдвойне-подвижного контрапункта (особенно показателен в этом отношении ричеркар № 6: см. второй том келлеровского издания «Избранных органных сочинений» Фрескобальди). Эта техника по-своему применяется в цикле ИФ (Бах ничего не копирует!) не только в контрапунктировании разных тем, но и в многочисленных стреттах, использующих разнообразные комбинации времени и высоты вступающих тем, достигая фантастического уровня в фугах № 6, 7, где в трех- и четырехголосных стреттах участвуют ритмически разные варианты одной, «заданной» темы. Это, пожалуй, на порядок сложнее перестановок **разных** тем, которые с самого начала сочиняются с такой целью.

¹¹ Приведем фрагмент из книги Вл. Протопопова, имеющий отношение к обсуждаемой теме: «Некоторые фуги Баха, определенно относящиеся к этому жанру и обладающие всеми его характерными чертами, тем не менее несут в себе известные традиции ричеркара. Столь велик был гений этого мастера, что все старое, унаследованное от предшественников, представало в неузнаваемо новом облике и уже не замечалось в нем традиционных элементов. Таковы фуги C-dur в первом томе W. Kl. и Cis-dur – во втором томе, органный фуга C-dur (BWV 547) – одна из самых поздних (около 1744 года) и значительных у Баха» [см. 57, с. 32]. (ИФ исследователь не рассматривает).

Один из ричеркаров сборника «*Fiori musicali*» (см. издание Х. Келлера: «*Ausgewählte Orgelwerke*», Bd. 1, № 15)) имеет особое значение для ИФ не только в тематическом, но и в композиционном отношении¹². Здесь можно наблюдать проявление принципа, столь характерного для многих фуг ИФ и цикла в целом, – принципа парности. Рассмотрим этот ричеркар подробнее, предварительно пояснив одно тематическое явление, со временем из фуги исчезающее. В ричеркарах Фрескобальди встречаются так называемые (в педагогическом процессе) «темы-спутники» – нечто промежуточное между противосложением и самостоятельной, второй темой. Такая тема вступает в экспозиционной части, в свободном голосе после одного или нескольких проведений основной темы. Она не имеет собственной экспозиции и в дальнейшем может проходить в контрапункте с основной темой ричеркара как противосложение, а иногда и отдельно. Тип фуги, включающий подобные темы, не укладывается в известные классификации сложных фуг: в истории фуги он оказывается формой, переходной между простыми и двойными фугами.

В ричеркаре № 15 такая тема вступает «вместо» ожидаемой основной темы – в верхнем голосе экспозиции, последнем в «лесенке» прямого вступления голосов (в схеме ниже она будет обозначена зигзагообразным символом). Она более подвижна, содержит «интересный» (уже знакомый нам) хроматизм:



Композиция в целом образует двухчастную форму, вторая часть которой является вариацией первой. Развитие в обеих частях «параллельно» направлено к некоторой активизации второй темы (ее отдельным проведением). Самое интересное здесь – система в контрапунктировании тем. Шесть совместных проведений образуют три пары с одинаковым временем вступления темы и темы спутника: $1\frac{1}{2}$ такта (это первоначальное соединение, приведенное в *примере 2*), $\frac{3}{4}$ такта и 1 такт. Внутри каждой пары темы изменяют вертикальное положение относительно друг друга в прямой перестановке. Пара с однотоковым расстоянием между вступающими темами окажется в противоположной перестановке по отношению к остальным проведением, но *внутри* и этой пары – та же прямая перестановка тем. Приведем схему этого ричеркара, обозначив одинаковой геометрической фигурой

¹² Как говорилось выше, Бах хорошо знал «*Fiori musicali*»: это сочинение было им собственноручно переписано еще в 1713 году, когда он жил в Веймаре (см. об этом [30, с. 5]: Н. Копчевский объясняет влиянием Фрескобальди и запись ИФ «в виде «клавирной партитуры» (к тому времени вышедшей из употребления)).

комбинации, образующие временную «пару», и *Iv* – во второй из них по отношению к первой¹³:

/Ричеркар № 15/

The image shows two systems of musical notation for Ricercar No. 15. Each system consists of two staves. The first system has notes on the top staff and rests on the bottom staff. The notes are grouped into pairs, with labels *D*, *T*, *D*, *T*, *T*, *D*, *T* below. The second system has notes on both staves, also in pairs, with labels *D (Iv=-7)*, *T*, *D/T (Iv=+4)*, *T*, *T (Iv=+7)*, *T* below. Dashed boxes and lines connect notes between systems, indicating relationships.

Вторая часть оказывается более сложной: она включает пару с новым (однотактовым) расстоянием; активизируется в ней и вторая, подвижная тема, что влечет за собой общую динамизацию звучания. (Аналогия с ИФ: двухчастность цикла в целом, усложнение второй его «большой» части-вариации, общая идея движения «к сложному»).

Принцип парности в контрапунктических комбинациях, используемый здесь Фрескобальди, вызывает в памяти прежде всего фугу № 5 ИФ, где пары образованы стреттными группами с одинаковым временем вступления тем, но очевидно и усложнение: вторая в паре стреттная группа дается Бахом в обратимом контрапункте. Контрапунктическая работа в этой фуге вообще сложнее фрескобальдиевской с ее только прямыми перестановками в парах. Еще более сложные отношения парности – в фугах № 6, 7 ИФ¹⁴. В своем цикле Бах выстраивает целую иерархию подобных отношений, которые проявляются на разных уровнях организации цикла: не только внутри фуг, но и между целыми фугами, между двумя «большими» частями цикла.

В многотемных ричеркарах Фрескобальди уже в основном сложились те виды, которые войдут в типологию сложных фуг баховского времени: с отдельной экспозицией, с совместной, с присоединяемыми темами («промежуточный» тип). Ричеркары отличает, однако, более явное деление на разделы – с каденцией-остановкой в конце каждого из них, так что получается почти «контрастно-составная» форма (термин Вл. Протопопова) при том, что «контраст», конечно, относителен.

¹³ Во втором «овале» вертикальная черта, рассекающая символ темы, отражает «составленность» ее из двух мотивов: начало – как в первом проведении, продолжение – как в ответе. *Iv* определяется по второму элементу, так как именно он контрапунктирует с «опаздывающей» темой-спутником.

¹⁴ В главе 2 они были прослежены и в других фугах.

Баховские многотемные фуги из ХТК в этом отношении показывают тенденцию создания непрерывности развития, объединяющего разделы, но в ИФ мы видим «старинные» более явные каденции-остановки на гранях формы, напоминающие о ричеркарах: в конце экспозиции первой темы – в фуге № 8, в конце экспозиции первой и второй тем – в фугах № 11 и Заключительной.

Один из типов многотемных ричеркаров Фрескобальди – «с присоединяемыми темами» – вариационный по своей сути: основная тема в них не выключается, в каждом разделе к ней присоединяются новые темы-контрапункты (такой образец – в ричеркарах «*Fiori musicali*» № 31 и 44). В ИФ к этому типу относятся двойные фуги № 9 и первый вариант (в автографе) фуги № 10, в тройных фугах № 8 и 11 «присоединяемой» будет одна из тем.

Мысленно увеличим каждый раздел такого фрескобальдиевского ричеркара до полномасштабной фуги, увеличим количество разделов – и вот прообраз цикла ИФ!¹⁵

Случайны ли столь очевидные в анализе связи ИФ с творчеством Фрескобальди? Очередная ли это ступень эволюции музыкального искусства, на которой в соответствии с законом диалектики появляются на новом уровне черты форм прошедшего периода? С одной стороны, судя по результату, – да: в ином стиле, с иным типом тематизма и гармонии возникают узнаваемые особенности. Но с другой стороны, все «фрескобальдиевское» в цикле ИФ, как говорилось в предыдущей главе, – это определенный «пие-тический жест» в сторону великого композитора-предшественника, жест, который в то же время показывает возможности использования и дальнейшего развития некоторой известной ранее идеи в новых стилистических условиях и в совершенно иных масштабах.

Мы рассмотрели связи с прошлым некоторых идей структурно-композиционного плана. А как обстоит дело с принципом варьирования темы? И над этим потрудились предшественники Баха. Варьирование темы наблюдается в канцонах Фрескобальди: три фугированно построенные части пишутся на темы-варианты основной; средняя часть обычно меняет размер с двух-четырёхдольного на трёхдольный (см. *пример 3 а*). Как не провести параллель с внезапным изменением метра на 3/2 в фуге № 12 ИФ! Ученик Фрескобальди Фробергер в ричеркарах, канцонах и фантазиях уже постоянно и целенаправленно применяет варьирование темы в сменяющих друг друга фугах-разделах (*пример 3 б, в*). В его ричеркары проникает и смена метра (у Фрескобальди это единичные случаи, у Фробергера – уже обычное явление). В творчестве Букстехуде, непосредственного предшественника

¹⁵ Ф. Шпитта, назвавший ИФ «единой гигантской фугой» [144, с. 682], был бы более точным, если бы назвал цикл «единым гигантским ричеркаром».

И. С. Баха, наиболее распространенным жанром были так называемые «большие органные композиции», в основе которых лежало чередование импровизационных разделов и фуг. Фугированные разделы Букстехуде пишет в одной тональности, их темы оказываются близкими вариантами (пример 3 г-е). Эти разделы в некоторой степени видятся фугами-вариациями на расстоянии. Как от этой структуры можно перейти к идее цикла ИФ, понятно: снять импровизационные отделы, расширить фуги, создать в них единый драматургический стержень... Но в результате такого «действия» получается уже совершенно иная композиция!

3.

а

Фрескобальди. Канциона
(Fiori musicali, № 43)

б

Фробергер. Ричеркар
(Historia Organodiae, Bd. 5)

в

Фробергер. Канциона
(Historia organodiae, Bd. 6)

г

Букстехуде (Orgelwerke, Bd. 2, № 5)

д

Букстехуде (Bd. 2, № 11)

е

Букстехуде (Bd. 2, № 14)

Звеньями «цепи», ведущей к ИФ, являются фантазии Свелинка, состоящие из разделов – фуг-вариаций на одну тему, от магнификатов Шейдта и Титлуза¹⁶. Так, в «Tabulatura nova» Шейдта (1624 г.) магнификаты, пишущиеся в определенных «тонах», включают шесть частей – полифонических вариаций – в одном «тоне», на одну тему¹⁷, мелодически варьируемую (пример 4 а). Ряд Versus'ов, имитационно развивающих такую тему, складывается в цикл, который по самой идее видится отдаленным предшественником

¹⁶ Приношу благодарность Н. А. Симаковой, посоветовавшей мне обратить внимание на сочинения двух последних авторов.

¹⁷ Имитационная форма изложения имеет в них черты ранних фуг: «тема» здесь пока – лишь краткое начальное initio.

баховского цикла. Встречаются здесь и ответы в обращении – предвестие будущих контрафуг (пример 4 б).

4. *a* 1. Versus 2. Versus Magnificat I. Toni 4. Versus

б 1. Versus Magnificat IV. Toni

В жанре магнifikата более близким звеном в цепи предшественников баховского произведения оказывается магнifikат Пахельбеля. Он представляет собой сборник фуг в старинных «тонах» (Magnificat primi, secundi, tertii toni и т. д.). В каждом из «тонов» написано различное количество (8, 10–13) небольших фуг. Самый большой по количеству частей – Magnificat primi toni, содержащий 23 фуги в *d-moll*, тональности баховского цикла. Некоторые темы фуг этого «тона» включают отдельные мелодические обороты, родственные теме ИФ. Сходство некоторых тем этого магнifikата между собой позволяет рассматривать их как варианты, но в «цикл вариаций» эти фуги не превращаются. Интонационное сходство можно наблюдать и в соседних фугах, и на расстоянии (ср. № 1, 11–12 или № 7, 8 – пример 5 а, б). Между фугами № 1 и 2 возникает тематическая связь такого рода, при которой тема второй фуги видится как бы вариантом ответа из предыдущей фуги (пример 5 в). Это напомним нам отношения фуг № 2 и 3 в ИФ и покажет усиление подобных тенденций в баховском произведении благодаря использованию действительно одной темы. Во всем остальном (структуре, масштабах, формообразовании, тональном развитии и т. п.) фуги пахельбелевского магнifikата – это типично «добаховские» фуги.

5. *a* № 1 № 11 № 12 Пахельбель

б № 7 tr № 8 tr

в № 1: Ответ № 2: Тема

Идею назвать части произведения «контрапунктами» (*Contrapunctus*) встречаем в вариационной композиции Букстехуде – обработке хорала «*Mit Fried und Freud ich fahr dahin*» (см. «*Orgelwerke*», Bd. 3, № 16). Здесь вслед за первой строфой («*Contrapunctus I*») следует ее повторение-вариация («*Evolutio*») в четверном вертикально-подвижном контрапункте; вторая строфа с названием «*Contrapunctus II*» (та же тема с новыми контрапунктирующими голосами) повторяется далее в зеркальном контрапункте. Применение этого вида контрапункта очевидно перекликается с идеей фуги № 12 из баховского цикла, хотя использованная у Букстехуде форма **не фугированная**. Кстати, обращение – весьма распространенный прием развития материала в эпоху барокко. Встречались даже случаи повторения в обращении целой части крупного произведения: «Протей или мир наоборот» – концерт А. Вивальди, в котором последняя часть повторяет первую в обращении (пример из кн. Лобановой [38, с. 56]). Описания этой техники в теоретических трактатах Г. Царлино, Дж. Боноччини, А. Берарди и современников Баха – И. Маттезона и Г. Штёльцеля были известны Баху (см. об этом статью Д. Коллинза [94]). Однако то, как Бах в № 12 и № 13 ИФ комбинирует ее с фугой, по словам Коллинза, «не имеет параллелей в истории обратимого контрапункта» [там же, с. 82].

Называя части «контрапунктами», Бах строит цикл, применяя сложный контрапункт как организующую систему. Выявляя через фугу его богатейшие художественные возможности, композитор оставляет его одним из средств в искусстве жанра, стоящего в названии произведения.

Можно привести и другие примеры, находя нити, связывающие это произведение Баха с прошлым¹⁸. Ограничимся еще одним, который покажет, насколько гений Баха проявится в случае заимствования такой элементарной, казалось бы, мелодико-структурной идеи, как терцовые переключки в интермедиях фуги № 4.

Материал баховских остроумных интермедий встречался ранее в фуге G-dur С. Шейдта¹⁹. Здесь в противосложении к теме из терцовых мотивов образовалась короткая каноническая секвенция, совокупностью двух голосов обрисовывающая септаккордовый контур (*пример 6 а*). По-видимому, автор чувствовал некие скрытые возможности этой «фигуры». Он проводит ее еще дважды в других парах голосов, сохраняя первоначальное верти-

¹⁸ Ответ в обращении (будущий принцип контрафуги) встречался и до Баха в ричеркарах и канцонах: см., например, «Канцону» Фрескобальди № 5 из II тома «Избранных органических произведений»; «Ричеркар» Й. Кригера – № 75 в VII томе «*Historia organodiae*», Budapest, 1979), «*Ricercar brevis*» Свелинка (в т. II «Избранных произведений»). Построение соседних разделов на тему в прямом, а затем обращенном виде (вспомним фугу № 11 ИФ) можно увидеть в «Ричеркаре» *c-moll* Пахельбеля (см. «Органные произведения», т. II, изд. А. Гургель).

¹⁹ Эта фуга приведена в «Хрестоматии» Вл. Протопопова [58, с. 25–33].

кальное соотношение «перекликающихся» мотивов (пример б б), а в последний раз он передвигает эти голоса по отношению к теме и по вертикали и по горизонтали²⁰, при этом в нижних голосах намечается еще и метрический сдвиг, правда, с нарушением распределения «терций» по голосам: *h-g-e-c* (пример б в).

б.

В фуге № 4 Баха мы видели, что с этим материалом может сделать Мастер. Секвенции нисходящих терций составят некий сквозной сюжет, развиваемый интермедиями: голоса в них то передвигаются в различных вариантах вертикально-подвижного контрапункта, то «утолщаются» в контрапункте, допускающем удвоение, то «вытягиваются в линию» в одном голосе, то прячутся в загадочных «пуантилистских» комбинациях. Добавим, что «фоном» для этого движения оказываются имитации, канонические секвенции на другом тематическом материале (в примере 7 напомним одно из соединений, остальные см. в главе 2 примеры 18–20), так что общая картина полифонической работы оказывается несравнимо разнообразнее и сложнее шейдтовской. И так будет со всеми идеями, идущими из прошлого: они понимаются гением Баха на высоты, недоступные его предшественникам.

7.

Ограничим этими примерами наше рассмотрение некоторых звеньев «цепочки» произведений, ведущих к циклу «Искусство фуги». Конструктивные принципы, способы изложения и т. п. формируются исторически постепенно, и композиторы разных времен так или иначе ими пользуются, внося свой вклад в их развитие. Баховский цикл, со всеми прослеженными выше особенностями, обращаясь к некоторым известным художественным сред-

²⁰ Во втором звене секвенции имеет место небольшая неточность: пятым звуком вместо *c* по гармоническим условиям оказывается звук *d*.


ствам, использует их не просто в ином контексте, жанре, ракурсе и т. д., но в таком ином масштабе «измерений» и значения, что цикл становится столь уникальным явлением и для своего времени и в истории музыки вообще, что повторить что-либо подобное на таком же художественном уровне еще никому не удалось.





ГЛАВА 5

ДИСКУССИОННЫЕ ВОПРОСЫ

 В первых двух главах настоящей книги мы представили наше видение организационных принципов цикла, опирающееся на анализ структуры и тематизма, драматургии и процесса сквозного развития. Однако наша точка зрения не всегда совпадает со взглядами других исследователей. Сопоставляя концепции разных авторов, соглашаясь и не соглашаясь с их идеями, мы частично повторяем, частично дополняем сказанное нами раньше, вступая в заочную дискуссию с ними.

В истории музыки трудно назвать произведение, вокруг которого на протяжении почти двух столетий не только не утихали бы, но постоянно возрождались дискуссии. Вероятно, главным импульсом для них является явное ощущение несоответствия между авторским замыслом и его воплощением в издании, осуществленном посмертно; неоконченность же последней фуги давала повод сомневаться в завершенности цикла вообще. Появлялись все новые исследования. Авторы гипотез и концепций иногда ограничивались сделанными заявлениями, иногда предлагали новые редакции, существенно влиявшие на судьбу произведения, его исполнение. Остановимся на некоторых концепциях.

Главными темами дискуссии являются следующие: 1) принципы организации цикла; 2) последовательность частей цикла в целом¹; 3) последовательность групп зеркальных фуг и канонов относительно друг друга и пьес внутри этих групп; 4) ситуация «вокруг» Заключительной фуги.

¹ В книге В. Колнедера таблица последовательности частей цикла в изданиях и в исполнении содержит 93 варианта и 114 имен (совпадения – в 21 случае) [118, с. 236–241]. Похожая, но более краткая таблица ранее была составлена Н. Копчевским [29, с. 13]. Варианта, абсолютно совпадающего с предложенным нами, среди них нет: у четырех исполнителей при той же последовательности в зеркальных фугах и канонах либо добавлено переложение для 2-х клавиров (I. Ahlgrimm, M. Yamada), либо хорал (A. Montés), либо шестиголосный ричеркар из «Музыкального приношения» (!) и повторение первого номера ИФ (X. Хоке) – см. [118, с. 238].

КОНЦЕПЦИИ ОРГАНИЗАЦИОННЫХ ПРИНЦИПОВ В ЦИКЛЕ

Последовательность пьес в цикле считается важнейшей проблемой ИФ, «одной из наиболее интригующих его загадок» [93, с. 44]. В зависимости от ее решения находится понимание организующих целое принципов: два дискуссионных вопроса, названные первыми, оказываются тесно связанными. Авторы по-разному понимают эти принципы, но не все пишущие приводят обоснования своих позиций. Многие высказывания со ссылкой на Баха делаются вообще без каких-либо документальных данных: «Бах намеревался сделать то-то», – пишут они, но доказательства за этими словами не следуют.

Нет возможности аналитически разобрать все существующие мнения: история эволюции взглядов на ИФ настолько интересна и поучительна, что ей можно посвятить отдельное исследование. Нечто подобное уже было предпринято В. Колнедером [118], продолжено К. Хофманом [111], но время идет и исследовательская мысль пишет новые страницы этой истории.

Первым теоретиком, обратившим внимание на организующую роль «контрапункта» в ИФ, был М. Хауптман (1841 год [107]). Его небольшая книга сыграла немаловажную роль в становлении идей будущих исследователей, однако неполнота анализа была причиной некоторых неточностей в его суждениях. В первой группе фуг, например, он указывает лишь простой контрапункт, хотя в них уже появляется удержанное противосложение, а вместе с ним вертикально-подвижной контрапункт, – и многие авторы, в том числе современные, повторяют это утверждение. Хауптман считал цикл законченным, отрицая принадлежность к нему Заключительной фуги, – эту идею позже приняли за истину такие известные исследователи и издатели, как В. Руст, Ф. Шпитта и А. Швейцер. Хауптман полагал, что в третьей группе за фугой № 8, как в автографе, должна идти фуга № 11, – эту идею поддержал Г. Риман [132]. В группе канонов первый аналитик считает необходимым поменять местами каноны в октаву и в увеличении, и это дало толчок будущим свободным перестановкам канонов не только в группе канонов, но и в цикле. Хауптман был прав, указывая ошибку ОИ [107, с. 10] в отношении последовательности фуг № 12, – своеобразной реакцией на это замечание было необычное изложение зеркальных фуг в издании Руста.

Готовя это издание (25-й том Полного собрания сочинений Баха – 1878 г.), В. Руст в предисловии писал, что, по его мнению, фуги № 14 (вариант фуги № 10) и Заключительная должны быть вынесены в приложение, четыре канона должны следовать за фугой № 11, за ними – две фуги для 2-х клавиров, далее фуги № 13 (то есть рядом в этом случае стоят почти повторяющиеся друг друга фуги) и, наконец, завершающей должна быть четырехголосная зеркальная фуга № 12 [135, с. XVIII]. Высказав такое сооб-

ражение, в издании Руст все же остался верен порядку ОИ, отойдя от него лишь в одном: зеркальные пары в фугах № 12, 13 он печатает друг под другом, располагая их как в автографе и дополнительно внося названия «rectus» для верхней в паре фуги и «inversus» – для нижней. Это решение признал верным Г. Риман [132, с. 113]. Однако правильная для первой (четырёхголосной) пары, эта последовательность оказалась ошибочной для второй (трехголосной) пары зеркальных фуг².

Двумя годами позже в обширной монографии **Ф. Шпитты** о Бахе отражаются те же сомнения. Наиболее сложной и совершенной, как и Руст, автор называет четырехголосную зеркальную фугу, благодаря чему он считает ее наиболее пригодной для завершения цикла [144, с. 681]. О последовательности фуг и канонов Шпитта «не берется судить»: «Каким способом он [Бах] мыслил присоединить к фугам каноны – хотел ли он их вставить как интермеццо после третьей группы или же они должны были добавляться к целому как интересное приложение – на это преждевременная смерть мастера накинута свой таинственный покров» [там же]. Но в то же время Шпитта утверждает, что в зеркальных парах Бах «хотел трехголосную предпослать четырехголосной» [там же]. На каком основании делается это заявление о желани Баха, Шпитта не поясняет³.

Одной из авторитетнейших долгое время считалась концепция **В. Грезера**. Он не только обосновал свои взгляды в обширной статье (1924 г. – см. [106]), но выпустил в соответствии с ними новое издание ИФ с измененным порядком пьес во второй части цикла. Многие исследователи приняли его концепцию с полным доверием. Даже Н. Копчевский, пятьдесят лет спустя издавая в России клавирный вариант ИФ, взял за основу предложенную Грезером последовательность, оценив ее следующим образом: «Наиболее простой и убедительной кажется конструкция цикла в издании под редакцией Грезера» [29, с. 12]. Лишь сравнительно недавно в книге В. Вимера эта концепция была названа «ошибкой, которая до сих пор имеет тяжелые последствия для понимания произведения и его исполнения» [151, с. 8].

Можно понять поклонников труда В. Грезера: в его статье много интересных наблюдений и верных замечаний⁴. Так, например, он отметил организующую роль симметрии в использовании прямого и обращенного вида

² Последовательность зеркальных фуг у Руста во второй паре оказывается противоположной нашей: 13/2, 13/1.

³ Ошибочность этого положения очевидна: **контрафуги** (№ 13) не могут предшествовать простым фугам № 12: использующие при образовании формы *inversus* обратимый контрапункт в сочетании с вертикально-подвижным, они сложнее, чем фуги № 12, с их более простым типом обратимого контрапункта – зеркальным.

⁴ Не случайно такой тонкий исследователь ИФ, как Швеш, опирался на его понимание структуры цикла.

темы, в горизонтальной симметрии первой темы Заключительной фуги, в общей двухчастности цикла; он кратко указал на основные виды сложного контрапункта, встречающиеся в цикле (рассмотрев его без подробностей, автор не заметил **системы** в его использовании). Отсутствие специального анализа (автор-пианист подчеркивает, что сам он его не делал, а опирался на «исчерпывающий анализ» Г. Римана) привело Грезера к ошибочному представлению о логике развития во второй части цикла и к неправильной расстановке «контрапунктов». Исправляя «полнейший хаос» второй части в соответствии с логикой постепенного усложнения (Грезер понимает «усложнение» как увеличение количества голосов), он предложил следующий порядок во второй части: сначала идут двухголосные каноны (их порядок иной, чем в ОИ: в октаву, дуодециму, дециму, в увеличении), затем – трехголосная пара зеркальных фуг, далее – переложение этих же фуг для 2-х клавиров (четыреголосие), четырехголосная пара зеркальных фуг и, наконец, – Заключительная fuga – четырехголосная, на четыре темы. В этой последовательности Грезер увидел картину «полной, геометрической, совершенной симметрии» [106, с. 69]:

Таблица 1

Четырем фугам (№ 1–4)	соответствуют	четыре канона
Трем контрафугам (№ 5–7)	– ” –	три пары зеркальных фуг: 1) трехголосная пара, 2) ее переложение для 2-х клавиров, 3) четырехголосная пара
Четырем многотемным фугам (№ 8–11)	соответствует	Заключительная четверная fuga.

Будучи абсолютно уверенным в непогрешимости своей системы, он писал: «Возможность другого порядка столь невероятна, что ею практически можно пренебречь» [106, с. 69].

Однако только на первый взгляд концепция Грезера может показаться убедительной: при внимательном рассмотрении становятся очевидными ее натяжки. Так, включение в эту картину фуг-переложений понадобилось для соблюдения симметрии («трем» соответствуют «три») – при этом для автора концепции не существенно, что подряд идут почти одинаковые пьесы (трехголосные зеркальные фуги и их переложения). А ведь еще Шпитта указывал на невозможность повторений в цикле [144, с. 677–678]! Очевидны масштабные несоответствия частей, когда **трем** фугам первой половины

цикла «соответствуют» шесть фуг – в зеркальных парах. Грезер не учитывал ни подробности строения фуг и канонов, ни особенности контрапунктической работы в них.

В сущности, эта «революционная» концепция не была абсолютно новой в отношении канонов и зеркальных фуг. Она осуществила на практике то, что было высказано Рустом как пожелание⁵. Новым было лишь признание Заклочительной фуги в качестве таковой в цикле.

Часто цитируемой в литературе до сего времени остается статья **Х. Хусмана** (1938 г. – см. [113]). Для наведения порядка в последовательности пьес ОИ автор предлагает изъять из него трехголосные «более ранние» фуги № 13, оставив на их месте «более поздние» фуги для 2-х клавиров [113, с. 29]⁶. Организацию цикла он представляет себе так: остов, опору образуют фуги первой, третьей групп (то есть № 1–4, № 8–11) и Заклочительная фуга, а контрафуги (№ 5–7), зеркальные фуги и каноны («особое дополнение» перед Заклочительной фугой) являются некими «интермедиями» [там же]⁷. В «опорных» группах, по его версии, логично выстраивается возрастание количества тем в фугах: простые фуги (№ 1–4), двойные и тройные (№ 8–11), четверная (Заклочительная фуга) [там же, с. 29–30].

На наш взгляд, «интермедийные», по Хофману, фуги и каноны включены в общую линию поступательного развития: они являются слишком значимыми его этапами, чтобы быть названными всего лишь «интермедийными». Качество же более определенной замкнутости «в себе» и уравновешенности присуще первой и третьей группам, четвертой (зеркальной) группе и Заклочительной фуге. Между первыми из них находятся фуги (№ 5–7), между четвертой группой (зеркальными фугами) и Заклочительной фугой – каноны, имеющие некоторую тенденцию сквозного развития, очевидно устремленного к последующему. Образуется общая уравновешенная двухчастность цикла, каждая часть которой обладает столь же уравновешенной трехчастностью.

Значительный вклад в Бахиану представляет основательное и разностороннее исследование ИФ в двух книгах **Э. Бергеля** (1980, 1985 г. – см. [88, 89]). В большинстве случаев автор убедительно и обоснованно доказывает предлагаемые им постулаты. Однако в отношении последовательности номеров в цикле и в вопросе его незаконченности, его взгляды представляются нам спорными. Выстроенный Бергелем порядок фуг и канонов [88,

⁵ Переложения для 2-х клавиров здесь оказываются в середине группы зеркальных фуг, Руст предлагал поставить их в начало группы.

⁶ Вопрос хронологии фуг № 13 и их переложения требует уточнения. Первым действием, действительно, было написание зеркальных фуг № 13; вторым – их переложение для 2-х клавиров; третьим – исправление первоначального варианта при подготовке издания (об этом позже).

⁷ Похожую мысль высказывает К. Южак [78, с. 13].

с. 7], опирающийся на его представление о постепенном усложнении, по-своему логичен: Бергель считает, что последовательность определяет прежде всего тип фуг или канонов, а затем – обусловленный им «контрапункт». Однако автор понимает их взаимосвязь несколько формально: тройная fuga сложнее, чем двойная, четырехголосие сложнее, чем трехголосие и т. д. Предлагаемые автором изменения последовательности затрагивают цикл, начиная с группы многотемных фуг. Как идет усложнение в соответствии с его пониманием, покажет следующая схема (в ней первый столбец – номер по системе Бергеля, последний – по нашей нумерации):

Таблица 2

VIII	Двойная fuga в к-те дуодецимы	№ 9
IX	–”– –”– –”– децимы	№ 10
X	Тройная fuga трехголосная	№ 8
XI	–”– четырехголосная	№ 11
XII	Каноны в октаву	№ 15
XIII	в дециму	№ 16
XIV	в дуодециму	№ 17
XV	в увеличении	№ 14
XVI	Трехголосная зеркальная fuga	№ 13
XVII	Четырехголосная –”– –”–	№ 12
XVIII	Заключительная fuga, четверная	№ 18

Эту последовательность Бергель предлагает читателю для ориентации в книге. Не указывая источник, он пишет, что познакомился с нею в недавно появившейся литературе, считает ее верной и использует при дальнейших ссылках [88, с. 7].

Нужно ли здесь повторять выводы из анализа, показавшие, что тройная fuga с применением октавного контрапункта может быть с позиций «техники контрапункта» проще, чем двойная fuga, использующая контрапункты децимы, дуодецимы и другие; что канон со «сложным» названием «в увеличении и обращении» может технически и композиционно оказаться проще остальных; что трехголосная зеркальная контрафуга на самом деле сложнее четырехголосной зеркальной фуги?⁸ Поскольку автором обещано написание третьей книги, с подробными анализами каждой фуги, думается, что после их проведения он переосмыслит предложенную им концепцию организации цикла.

Один из весьма авторитетных авторов в современном баховедении **Кр. Вольф**,⁹ как и Бергель, полагает, что в ОИ организующим принципом

⁸ См. выше сноску 3.

⁹ Мы ссылаемся на первую публикацию (1983) этой статьи Вольфа [161]. Проблем последовательности номеров в ИФ он касался (менее подробно) и в ранее опубликованной статье [157].

является тип фуги («das Ordnungsprinzip der Fugengattungen» [161, с. 136]). При этом он не переставляет части, не вдаётся в аналитические подробности, ограничиваясь, в сущности, простым перечислением фуг: «В начале стоят четыре фуги в простом контрапункте¹⁰; далее – контрафуги, в которых комбинируются прямой и обращенный виды темы; затем сложные (Doppelfuge) фуги с количеством тем от 2-х до 4-х (в Contrapunctus 11 рядом с главной темой появляется еще три новых темы); далее – четыре канона. В заключение стоит четверная фуга» [там же]. С этого момента автор переходит к проблеме законченности-незаконченности последней фуги. Видимо, только «по типу фуги» организация цикла логичной не получается, и поэтому зеркальные фуги, в этом ряду не упоминаются. Судя по приведенному фрагменту, под словами «принцип организации» Вольф понимает принцип разнообразия фуг, а не закономерности их объединения в цикл¹¹.

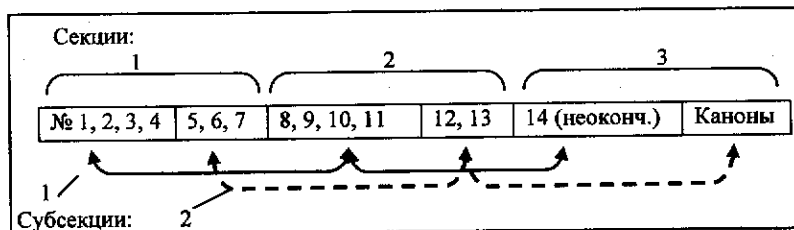
Те же идеи Кр. Вольф повторил в предисловиях к двум томам своего издания цикла [1987]. В первом томе впервые опубликован текст автографа, который назван «ранней версией цикла», во втором – собственно цикл. Из него изъяты фуги-переложения для 2-х клавиров и вариант фуги № 10, который в ОИ шел четырнадцатым. В «Предисловии» ко второму тому Вольф повторяет прежнюю мысль о главном принципе организации цикла, унифицирует названия зеркальных фуг (сохраняя в них порядок ОИ): все четыре фуги имеют титул – «*Contrapunctus inversus*»; в группе канонов (они идут без указания номеров) Канон в увеличении с первого места (в ОИ) переносится на последнее. Сделать это издателя, видимо, побудила статья Г. Батлера (см. ниже), ссылка на которую имеется в «Предисловии». Заключительная фуга получает здесь название «*Contrapunctus 14*» с пояснением: «*Originaldruck: Fuga a 3 Sogetti*» («Оригинальное издание: фуга на три темы»).

Упомянутая статья Г. Батлера опубликована в том же году, что и статья Вольфа об ИФ (1983 г. см. [93]). По его концепции, цикл кончается канонами, а незаконченная (Заключительная) фуга идет перед ними, ибо то, что она является последней, по мнению автора, – «романтическое заблуждение исследователей» [93, с. 56].

В структуре цикла Батлер видит следующий организационный принцип: из фуг и канонов, идущих последовательно, здесь образуются три секции, внутри которых существуют две субсекции, связывающие группы «через одну»:

¹⁰ Но, повторяем, уже в фуге № 3 (а особым образом уже и в фуге № 2) появляется удержанное противосложение и, следовательно, – вертикально-подвижной контрапункт!

¹¹ В отличие от ОИ исследователь отмечает в автографе организующую роль «контрапунктического» принципа [161, с. 135]. Наш анализ показывает, что этот принцип остался ведущим и в окончательном виде произведения.



Автор не поясняет схему: нам остается самим находить обоснования. Принцип объединения в «секции» столь разных по типу фуг непонятен¹². В «субсекциях» же можно усмотреть некоторую логику. В первой субсекции – это возрастание количества тем в фугах – простые фуги, двойные и тройные, четверная (узнаём идею Хусмана); во второй субсекции – стреттное (то есть каноническое) изложение, господствующее в них, связывает контакту фуги с канонами, а сам принцип контрафуги и использование прямого и обращенного вида темы – с зеркальными фугами. Не эта ли идея «субсекций» потребовала от автора перестановки группы канонов на последнее место в цикле, чтобы образовать связи групп «через одну»? (О канонах и других положениях концепции Батлера – позже).

В некоторых отношениях к теории В. Грезера и Г. Батлера примыкает концепция современной исследовательницы О. Курч (1993 г. – см. [32]). Общим оказывается представление о возможности включения в цикл вместе с фугами № 13 их переложений и допущение масштабно несоизмеримых соответствий между тремя фугами № 5–7 и тремя парами (то есть фактически шестью) зеркальными фугами, включающими формы *rectus* и *inversus*. Однако, в отличие от Грезера, Курч представляет двухчастность цикла иначе: вторая часть начинается с многотемных фуг № 8–11, в следующих далее зеркальных парах сохранен баховский порядок (№ 12 и 13), а в качестве третьей зеркальной пары (№ 14) выступали сначала фуги-переложения (таков, по гипотезе Курч, был первоначальный замысел Баха), а потом на ее месте оказывается фуга, оставшаяся неоконченной (то есть в ОИ – «Заключительная»), которая должна быть повторенной «нота за нотой» в зеркальном контрапункте¹³. При этом становится понятной, по мысли исследовательницы, надпись на обороте незавершенной фуги «und einen andern Grundplan» («другой

¹² Может быть, опираясь на идеи Хусмана, автор видит некоторые периодичности, состоящие из сочетания «опорной» группы с «интермедийной»?

¹³ Основания для таких рассуждений Курч видит в строках «Некролога», посвященных Заключительной фуге: новый перевод, сделанный автором статьи, позволяет ей переосмыслить известные ранее сведения (они будут рассмотрены ниже).

план»¹⁴), сделанную, по К. Хофману, «неизвестной рукой» (ранее считалось, что надпись принадлежала ученику Баха И. Ф. Агриколе).

Эту концепцию цикла, по мнению Курч, поддерживают и числовые соответствия: 4–3–4–3:

Таблица 4

Фугам № 1–4 («4»)	соответствуют	фуги № 8–11 («4»)
Фугам № 5–7 («3»)	– ” –	Зеркальные пары № 12, 13, 14 («3»)

Последняя из зеркальных фуг в двух вариантах (первоначальном и производном) названа автором «финальной». А что же делать с канонами? После «финальной» фуги они оказываются «завершающей» группой. Автор размышляет: «Они могут либо размещаться на гранях четырех групп (четверок или троек), завершая каждую, либо все же – в конце сборника, что представляется более вероятным» [там же, с. 89]¹⁵. В этом случае расположение пьес обнаруживает стройную числовую симметрию: 4–3–4–3–4. Именно эту версию автор и обосновывает с помощью числовой символики (о ней – позже). Красивая «картинка» чисел не отражает, однако, реальной уравновешенности структуры: соответствующие по числам группы оказываются разными по «весомости», масштабам.

Принцип симметрии остается притягательным для объяснения организационных принципов в цикле ИФ и для П. Дирксена (1994 г. – см. [100]). Он видит в цикле до Заключительной фуги проявление «циркулярной» симметрии [100, с. 96].

Таблица 5

№ 1–4	№ 5–7	№8, 9, 10, 11	№ 12–13 + переложение	Каноны
-------	-------	---------------	--------------------------	--------

Схема внешне получается стройной (во всяком случае группа сложных фуг № 8–11 имеет такую симметрию), но по существу сомнительной: по каким показателям каноны могут соответствовать первой группе фуг? Только по количеству номеров. Но в следующих группах, соотносимых Дирксеном, количественное соответствие нарушается: трем контрафугам «соответствуют» шесть, образующих группу зеркальных фуг. Из этой системы совсем выпадает Заключительная фуга.

¹⁴ При переводе, вероятно, надо учесть неопределенный артикль «einem»: тогда выражение переводится точнее как «какой-то другой план», и в словах ощущается некоторая неуверенность автора надписи. Возможно, надпись возникла в тот момент подготовки издания, когда просматривались все рукописи и обсуждалась возможность их включения в цикл.

¹⁵ Здесь автор, в сущности, повторяет мысль Ф. Шпитты о канонах как об «интересном приложении» к циклу (см. выше).

Менее убедительна его «контрапунктическая» симметрия [там же, с. 100], которая охватывает часть цикла от фуги № 7 до канонов включительно (в группе канонов Канон в увеличении перемещен на последнее место). Две фуги – № 7 и 8 – соотносятся с этим каноном: одна по принципу увеличения (№ 7), другая (№ 8) – по использованию октавного контрапункта. Остальные фуги устанавливают связи на расстоянии по виду контрапункта: фуга № 9 – с Каноном в дуодециму (контрапункт дуодецимы), № 10 – с Каноном в дециму (контрапункт децимы), № 11 – с Каноном в октаву, хотя этот канон не использует октавного контрапункта, содержа слово «октава» лишь в названии, указывающем интервал имитации.

В последнем издании ИФ в NBA (1995 г. – см. [86]) его редактор и автор сопутствующего ему тома «Kritischer Bericht» (1996 г. – см. [111]), К. Хофман с объективно-нейтральных позиций рассматривает существующие концепции, знакомя с ними читателя. Его понимание ситуации выражается в следующих словах: «В вопросе об аутентичности порядка в “Искусстве фуги” последнее слово еще не сказано. Обсуждения требуют, наряду с теорией Батлера, различные возражения Швеша и Бергеля против положений Хусмана и возражения Дюрра, Вольфа и Бергеля против положений Вимера» [111, с. 105]. Его двухтомное издание (первый том посвящен изданию цикла, второй – автографа), с одной стороны, так же «объективно»: оно следует ОИ даже в том, что помещает на тех же местах и вариант фуги № 10, и фуги для 2-х клавиров, и в том, что воспроизводит партитурное изложение в ключах, как в ОИ. С другой стороны, Хофман включает в издание цикла еще и клавирный вариант – на двух строчках, а в приложении помещает «синоптическое» расположение зеркальных фуг друг под другом¹⁶. (Об отношении издателя к зеркальным фугам – в следующем разделе.) Так же в разных вариантах изложения издан и автограф.

От решения проблем последовательности номеров, правомерности включения некоторых из них в цикл такое издание, повторяющее ОИ, в сущности, дипломатически отстраняется. Редактор уклоняется и от конкретизации названий в зеркальных фугах, называя, подобно Вольфу, все четыре фуги одинаково «*Contrapunctus inversus*», и для Заключительной фуги найдена уклончивая форма названия: «*Fragment einer mehrthemigen Fuge*» («фрагмент многотемной фуги»). По нему нельзя определить, написана ли эта фуга на три темы – «а 3 Soggetti», как было указано в ОИ, или она будет четверной, о чем говорят многочисленные исследования. Во всяком случае словом «*Fragment*» признается ее незаконченность.

¹⁶ Подобное изложение у Руста было представлено в основном тексте издания с сохранением расположения фуг таким, как в автографе. Хофман меняет это расположение на противоположное.

Рассмотренные разнообразные концепции цикла позволяют присоединиться к цитированной выше мысли Хофмана (об ИФ «последнее слово еще не сказано») и сделать вывод о том, что только разностороннее исследование цикла может приблизить к пониманию его проблем, в том числе и такой важной, как последовательность его частей.

Переходим к анализу дискуссионных вопросов по отдельным группам и фугам цикла.

ЗЕРКАЛЬНЫЕ ФУГИ

Проблема зеркальных фуг, до сих пор не получившая окончательного разрешения, включает следующий ряд вопросов: 1) место их в цикле – до или после канонов; 2) последовательность пар в группе – трехголосные или четырехголосные фуги должны идти первыми; 3) последовательность фуг внутри каждой пары, одна из которых является первоначальной (*rectus*), а вторая ее обращением (*inversus*). На некоторые из них ответ простой и краткий, некоторые требуют более обстоятельных обоснований. Рассмотрим их последовательно.

Вопрос 1: каноны или зеркальные фуги открывают вторую часть цикла? Главные «оппоненты» здесь – ОИ и концепция Грезера: согласно первому – фуги, согласно второй – каноны.

Если опираться на определяющий для данного цикла принцип контрапунктического усложнения, то первыми должны идти фуги, так как каноническая техника в теории полифонии издавна считается более сложной, чем техника фуги¹⁷.

Как во всем, баховский текст содержит, кроме музыкальных, еще и внешнюю подсказку для ответа на этот вопрос. В ОИ в название «*Contrapunctus inversus*» одной из четырехголосных фуг вставлена цифра «12», указывающая номер данного контрапункта. Нам представляется, что это было сделано по специальному указанию самого композитора после просмотра автором пробного отпечатка: цифра была буквально втиснута в узкий промежуток между словами (см. *пример 2 б*). Предположение, что эта цифра не аутентична, неправомерно уже в силу самой странности ее написания: не будь особого баховского указания, издатели бы сняли номера у всей второй части цикла, как они это сделали с «контрапунктами», следующими после фуг № 12. Объяснение того, как это могло произойти, связано с рассуждением о порядке фуг внутри зеркальной группы, и об этом – позже.

Вопрос 2: какие фуги – четырехголосные или трехголосные – должны быть первыми в группе зеркальны

Опечатка.

С. 275, сноска 37:

вместо указанной сноски 122,

см. сноску 134.





¹⁷ См. сноску 122 в главе 2.

Главный аргумент (кроме «указующей» цифры «12») в пользу первого места для четырехголосных фуг – тот же принцип усложнения в последовательном ряду фуг. Первый критерий – тип фуги. Четырехголосные фуги № 12/1, 2 относятся к типу простых, однотемных, трехголосная пара – это контрафуги, а для них уже в первой половине цикла было определено второе место (II группа). Следовательно, эта пара должна быть второй в зеркальной группе фуг.

Второй критерий – вид контрапункта. Как говорилось, в фуге № 12 при образовании формы *inversus* применен более простой по технике вид вертикально-обратимого контрапункта – зеркальный, а в фуге № 13 – более сложный – сочетание обратимого контрапункта с вертикально-подвижным. Как видим, и здесь принцип контрапунктического усложнения указывает порядок фуг, позиция же Грезера и его последователей должна быть признана ошибочной.

Вопрос 3 – наиболее сложный: о месте каждой фуги в парах зеркальной группы. Ф. Шпитта в конце XIX века писал о невозможности определения их последовательности [144, с. 681], в конце XX века ту же мысль повторяет Г. Батлер [93, с. 61]. Тем не менее, мы постараемся показать, что этот вопрос все же разрешим, и сам композитор различными способами «подсказывает» ответ на него.

В автографе Бах записал зеркальные фуги друг под другом так, что в четырехголосной паре наверху оказалась фуга на тему в прямом движении, внизу – на тему в обращении, в трехголосной паре – наоборот (в *примере 1* мы приводим те длительности и названия, которые фуги получили в ОИ, но подписываем их друг под другом, как в автографе):

<p>1. <i>a</i></p> <p>Contrapunctus inversus a 4</p>  <p>Contrapunctus inversus. 12 a 4</p> 	<p><i>b</i></p> <p>Contrapunctus inversus a 3</p>  <p>Contrapunctus a 3</p> 
--	--

В изданиях и при исполнении фуги должны идти последовательно, и первая фуга в каждой паре становится формой «*rectus*», вторая – формой «*inversus*». В ОИ **одинаково** в каждой паре в качестве первой оказывается фуга с нижней системы, а второй – с верхней.

Можно сказать, что за прошедшее с момента выхода ОИ время были опробованы все теоретически возможные варианты последовательности в группе зеркальных фуг¹⁸: 1) № 12/1, 12/2, 13/1, 13/2 (Черни и принятый нами

¹⁸ Сюда можно добавить еще и «грезеровский» вариант цикла, в котором группа зеркальных фуг начинается с трехголосных фуг (№ 13).

вариант¹⁹); 2) 12/2, 12/1, 13/1, 13/2 (ОИ, Кр. Вольф, К. Хофман в основном корпусе издания и в «синоптическом» варианте [86, том. 1]); 3) 12/1, 12/2, 13/2, 13/1 (Руст, Шмидер в «Указателе», Вимер, Хофман в издании автографа), 4) 12/2, 12/1, 13/2, 13/1 (Е. Томас²⁰).

Издание К. Хофмана, как видим, весьма дипломатично: для автора нет единственной последовательности зеркальных фуг. В первый раз (издание цикла) он воспроизводит последовательность ОИ, во второй раз (в публикации автографа [86, т. 2, с. 130–143]) последовательность оказывается **противоположной** ОИ (первыми в парах идут фуги, записанные на верхней системе), наконец, «синоптическое» изложение (запись фуг друг под другом) делается **противоположным автографу**: на верхней системе помещается fuga, бывшая в автографе на нижней и наоборот, что еще раз воссоздает последовательность ОИ.

Так же дипломатично издатель отстраняется от указания функции фуги: является ли данная fuga формой «*rectus*» или «*inversus*» (для Баха, судя по изменению названий в фугах № 13, это было важно). Титулы зеркальных фуг у Хофмана, как у Вольфа, одинаковы: «*Contrapunctus inversus*» над всеми формами. При последовательном изложении первой в паре фуге дано буквенное обозначение « α », второй – « β » и в каждой из них добавлено указание «*Forma recta*» или «*Forma inversa*» в зависимости от вида темы, используемой в данной фуге. Конечно, fuga с обозначением « α » приобретает функцию фуги-*rectus*, а « β » – функцию фуги-*inversus*, но этих конкретных указаний К. Хофман избегает, ибо они обычно и являются камнем преткновения в проблеме зеркальных фуг.

Сама же проблема возникала в значительной степени из-за различия надписей в ОИ над одинаковыми в принципе парами фуг № 12 и 13, в которых вторая в паре fuga повторяет первую в обращении. В паре № 12 обе фуги названы «*Contrapunctus inversus*», в паре фуг № 13 первая fuga (первоначальное соединение) названа «*Contrapunctus a 3*», а вторая (обращение) «*Contrapunctus inversus a 3*».

Какой вариант правильнее, есть ли различие? Решение проблемы последовательности зеркальных фуг предлагает В. Вимер [151]. В попытке уточнить терминологию ссылка на Марпурга [120, с. 130], которую делает Вимер, ничего не дает, так как современник Баха допускает оба названия, опираясь как раз на пример ИФ. Вслед за ним Вимер тоже считает возможным назвать некую fuga «*Fuga inversa*», если вслед за ней идет ее обращенный вариант. Для исследователя это как бы общее заглавие для двух версий; правда, у второго, считает он, все же было бы правильнее написать

¹⁹ Более полно имена издателей и исполнителей см. у В. Колнедера [118, с. 236–241].

²⁰ См. кн. Колнедера [118, с. 240].

«что-нибудь общепринятое типа *id. al rovescio*» [151, с. 34], то есть «*inversus*» или «*inversa*». Одно из последних зарубежных исследований зеркального контрапункта в теории и практике до ИФ, принадлежащее Д. Коллинзу [94], уже в начале имеет такое пояснение: «В этой статье используется название “*rectus*” для первой формы (*Gestalt*) композиции и “*inversus*” – для второй. Композиторы и теоретики пользуются иногда этим понятием для обозначения обеих форм обращенных частей» [94, с. 77]. Таким образом, единства терминологии в данном случае нет и одной из причин этого, вероятно, могла быть сама история с названиями в ИФ. Те редакторы или издатели, которые выставляют титул «*Contrapunctus inversus*» над каждой из четырех фуг, избирают вариант оформления фуги № 12. Нам представляется более правильным вариант надписей, сделанный над фугами № 13.

В. Вимер – пожалуй, единственный исследователь, попытавшийся решить проблему последовательности зеркальных фуг, опираясь на «материальное» свидетельство: им оказались титульные надписи над этими фугами.

Обращаясь к названиям зеркальных фуг, «мы попадаем, – пишет он, – в центр вопроса об аутентичности порядка в ОИ» [151, с. 32]. Отправной точкой для его размышлений, повторяем, становится само различие названий в парах зеркальных фуг²¹. Порядок ОИ Вимер считает неверным: «*inversus* каждый раз предшествует *rectus*-форме» [с. 32]. По Вимеру, форма «*rectus*» – в фугах с верхних систем автографа (в этом он повторяет В. Руста), они были по времени отпечатаны и проверены раньше, названия в них правильные, санкционированные Бахом [с. 34]²². Фуги же с нижних систем (по Вимеру, в форме *inversus*) были сделаны позже и свои неверные названия получили после смерти композитора. По нашей нумерации его последовательность будет обозначаться как 12/1, 12/2, 13/2, 13/1. Вслед за Швешем Вимер замечает противоречие названия «*Contrapunctus inversus*» для фуг с темой в прямом виде, но это его не останавливает. Если Швеш (разделяющий взгляды Грезера) на основании путаницы в названиях делает вывод о том, что уже с № 12 последовательность частей цикла не аутентична, Вимер сомневается не в аутентичности последовательности фуг № 12 и № 13, а лишь в последовательности фуг внутри каждой из этих пар. Поскольку свои выводы он делает на основании особенностей титульных надписей, мы их воспроизведем в *примере 2* в том порядке, какой предлагает Вимер: как в автографе, начиная с верхней системы (цифры перед названиями – это номера страниц в ОИ).

²¹ Предварительно Вимер поясняет, что при подготовке текста гравер сначала наносил нотный текст, затем титулы к фугам, в последнюю очередь – пагинацию [151, с. 29].

²² Весьма важная деталь: в фугах № 12 и 13 Бах собственноручно готовил гравировальные копии фуг с верхней системы: в паре фуг № 12 это фуга – *rectus*, а в фугах № 13 – *inversus*. Возможно, что они действительно были награвированы раньше.

2. Фуги № 12:

a

b

Фуги № 13:

в

г

Названия «*Contrapunctus inversus*», по мнению Вимера, – это «вполне корректное» общее заглавие для каждой пары фуг, награвированное над той фугой, которая в автографе пишется на верхней системе [с. 34]. Граверная же картина надписей у фуг с нижней системы свидетельствует о вставке названий там, где они не предусматривались [с. 35]. С фугой № 13 с нижней системы (то есть у нас – фугой № 13/1, *rectus* – *пример 2 г*) Вимеру все ясно: более поздняя вставка надписи очевидна – она ложится на лигу у ноты *ля* второй октавы и задевает «тройки» триолей. С фугой № 12 с нижней системы (*пример 2 б*) «дело обстоит сложнее»: надпись с указанием номера представляется Вимеру аутентичной (он находит в ней характерные особенности баховской манеры: штрих над цифрой «4», ударение над буквой «а»), но, по предположению Вимера, эту надпись «гравер ошибочно вставил над формой обращения» [с. 36], и эта fuga как имеющая номер пошла в издании первой. В общем, делает вывод автор, в возникших проблемах виноват гравер, которого, однако, оправдывает то, что в представленных ему листах отсутствовали нумерация и заглавия [с. 36]. В заключение Вимер констатирует, что «окончательно объяснить обстоятельства путаницы с на-

званиями фуг № 12/1, 2 и 13/1, 2 невозможно» [с. 36], но сам их порядок им выяснен. Что ж, в борьбе с идеями Грезера это тоже некоторый шаг вперед.

На наш взгляд, «документальность» свидетельства в концепции Вимера относительна и основания для выводов явно недостаточны. Тем не менее последовательность фуг в четырехголосной паре была им исправлена, несмотря на некоторую механистичность рассуждения. К сожалению, желание «сделать наоборот» по сравнению с ОИ в обеих парах привело к ошибке последовательности фуг во второй из них, имевшей в ОИ правильный порядок.

Наши рассуждения по этому вопросу несколько иные.

Рассмотрим еще раз титул фуги № 13/1 на с. 41 ОИ (*пример 2 г*), который Вимеру представляется ошибочным по названию, а фуга – не соответствующей нужному порядку в паре.

В этой фуге, как ни в какой другой из зеркальных, верхний голос в первом же такте взлетает на высоту первой добавочной линии. Гравер поднимает название над первой линейкой выше, чем в остальных зеркальных фугах (начальная буква «С» оказывается почти у верхнего края гравировальной копии), но и при этом оно все же задевает нотную запись. Видимо, иначе в этих условиях поступить было нельзя: край листа ограничивал передвижение. Вряд ли на этом основании можно утверждать, что надпись к этой фуге была внесена в текст после смерти Баха. На наш взгляд, эта надпись – правильная и была она сделана по рекомендации самого автора. Обосновать это предположение поможет анализ ситуации вокруг первой зеркальной пары (№ 12).

Наша гипотеза о том, как была сделана эта рекомендация, – следующая. Думается, что название зеркальных фуг должно быть одинаковым в обеих парах: первая фуга в паре должна называться «*Contrapunctus*», как все фуги цикла, а ее обращение – «*Contrapunctus inversus*»²³. Вероятно, первыми для проверки были готовы отпечатки фуг № 12, и Бах, заметив тождество в названиях, тут же сделал указания для следующей, еще не готовой пары (№ 13): ее названия после этого были сделаны правильно. В первой же паре (№ 12), Бах рекомендовал внести номер «12» и внес его в тот вариант, название которого было верным: «Вот это действительно *Contrapunctus inversus* фуги № 12», – будто говорит втиснутая между словами цифра «12» (мы согласны с Вимером, что она аутентична). Во второй из этих фуг название не соответствовало желаемому: здесь надо было убрать слово *inversus* и вставить номер. На необходимость исправления, вероятно, Бах указал. Вопрос в том, почему это указание не было выполнено: было ли оно забыто

²³ Вспомним, что возможным образцом для Баха были «контрапункты» Букстехуде, в которых у первоначального и производного вариантов заголовки были разными.

или его выполнение было технически трудно? В общем, тот или иной недостаток, очевидно, имел место.

Однако абсолютно бесспорными аргументами, на наш взгляд, остаются чисто музыкальные доказательства, ибо авторская воля проявляется прежде всего в музыке, и ранее мы видели, как Бах осуществляет мотивную «цепляемость» на гранях фуг, связывая их в нужной последовательности, как очевидно тональная симметрия организует группу в целом.

Однако к приведенным ранее доказательствам добавим еще и рассуждения по методу «от противного».

Как было показано в главе 1, в распределении темы в прямом и обратном виде по группам нет ни одной тождественной комбинации. Принцип «не повторить ее» очевиден, даже если исключить фуги № 12–13 из рассматриваемого ряда. Если же допустить любой другой порядок в фугах № 12 и 13, то получится та или иная уже встречавшаяся в цикле последовательность (см. Таблицу 6) – принятый принцип нарушится. При ином порядке зеркальных фуг нарушится и оригинальная система симметрии всего цикла (см. главу 1) и симметрия тональной организации группы.

Таблица 6

12/1 Т	12/2 ⊥	13/1 Т	13/2 ⊥	Принятая нами послед-ть
12/1 Т	12/2 ⊥	13/2 ⊥	13/1 Т	как в канонах
12/2 ⊥	12/1 Т	13/1 Т	13/2 ⊥	как начато в фугах № 5–7
12/2 ⊥	12/1 Т	13/2 ⊥	13/1 Т	как в фугах № 8–11

Еще одно доказательство для определения порядка фуг № 13 – методом «от противного». Предположим, что в этой паре первой идет fuga, обозначенная нами как № 13/2. Она кончается проведением темы в том самом виде и в том же регистре, с которого начинается следующая fuga (13/1). Такого повторения Бах не допускает ни разу в этом цикле: по его законам, тема следующей фуги вступает как своего рода «имитация» – в соседнем регистре по отношению к последнему проведению предыдущей фуги. При правильном следовании фуг (№ 13/1, затем 13/2) это правило выдерживается.

Наконец, подсказку в определении последовательности фуг № 13 можно увидеть в переложении этих фуг для 2-х клавиров. В Берлинском автографе около фуги на тему в обращении, являющейся переложением фуги № 13/2, стоит не отмеченная пока исследователями баховская цифра «2», которая, на наш взгляд, указывает место этой фуги в паре (остальные пометы – номер страницы рукописи и условный знак копииста): см. пример 1 в главе 6.

Таким образом, вопрос последовательности в группе зеркальных фуг можно считать решенным.

КАНОНЫ

Последовательность канонов в ОИ, как показал наш анализ, определяет общая для цикла логика постепенного усложнения композиции и полифонической техники, а также направленность развития «от канона – к фуге». По нашему мнению, именно этот порядок был определен самим Бахом.

Однако в исполнительской, издательской и музыковедческой практике он часто считается ошибочным: предлагаются другие варианты последовательности. Покажем главные из них, называя лишь некоторых приверженцев данного порядка и отсылая читателя к статистическим сведениям, собранным В. Колнедером [118, с. 255–256]²⁴.

Таблица 7

№	ОИ, Руст, Хофман	Вольф, Риман, Батлер	Грезер, Вимер, Эггебрехт, Копчевский, Курч и др.
1	в увеличении	в октаву	в октаву
2	в октаву	в дециму	в дуодециму
3	в дециму	в дуодециму	в дециму
4	в дуодециму	в увеличении	в увеличении

Чаще всего высказывания авторов не сопровождаются серьезными аналитическими обоснованиями. Они ограничиваются такого рода замечаниями: «Канон в дуодециму настолько сильно преобразует тему, что его место – в конце канонов»; «Канон в увеличении решает столь сложную техническую задачу, что его надо ставить на последнее место» [цит. по: 118, с. 259]. Существует и позиция «безнадежности» в решении этой проблемы: «На каком месте всего произведения и в каком порядке должны стоять каноны, теперь определить нельзя», – пишет Х. Келлер [цит. по: 118, с. 259]²⁵.

Исследователи, сомневающиеся в правильности последовательности канонов в ОИ, убеждены в том, что их порядок был определен издателями уже после смерти Баха.

Рассмотрим варианты, отличающиеся от ОИ (см. таблицу 7, второй и третий столбец). Общее в них – помещение Канона в увеличении на последнее место в группе, но основания для этого различные.

²⁴ Есть еще вариант рассредоточенного расположения канонов: по одному между группами (Х. Давид, Р. Баршай, Т. Николаева). Этот вариант Колнедером тоже учитывается.

²⁵ Автор этих слов, безусловно, ошибается: Бах ко всему оставил объяснения, в которые надо лишь вникнуть.

Первое основание – контрапунктический принцип (постепенное усложнение полифонической техники). Обычно название Канона в увеличении производит гипнотическое воздействие: кажется, что в нем используется самая сложная полифоническая техника и поэтому он должен венчать группу. На самом деле техника писания обычных канонов и канонов в увеличении одинакова (см. выше). Двухчастность его формы, в которой вторая часть повторяет первую в двойном контрапункте, добавляет лишь необходимость соблюдения условий этого контрапункта в момент сочинения первой части. В ИФ Канон в увеличении использует самый простой из показателей – октавный, поэтому его положение в конце канонов, организованных принципом усложнения по контрапунктическому принципу, неверно. Вимер приводит дополнительное «подтверждение»: он видит в этой группе проявление принципа обрамления по аналогии с группой сложных фуг. В обеих группах «рамку» составляют, по Вимеру, пьесы с октавным контрапунктом, а в середине – пьесы, использующие контрапункты дуодецимы и децимы. Между тем в Каноне в октаву (бесконечном каноне второго разряда) при большом временном расстоянии, отделяющем возвращение пропосты от начала респосты, «октавного контрапункта» (то есть повторения двух мелодий в противоположной перестановке, с одинаковым временем вступления) нет: заключительное репризное контрапунктирование повторяет первоначальное соединение без перестановок, в контрапункте примы). Сравнение с Каноном в увеличении по типу контрапункта в данном случае не имеет под собой почвы.

Второе основание – не музыкального свойства, а факт из истории подготовки цикла к изданию: наличие среди рукописей гравировальной копии Канона в увеличении с номерами страниц 26–28. Подогнать под эту нумерацию имеющийся вариант ОИ разные авторы стремятся во что бы то ни стало. Среди них Кр. Вольф, Г. Батлер, В. Вимер и другие.

Суть их рассуждений состоит в следующем. Сохранившаяся в Берлинском автографе²⁶ гравировальная копия канона (в БА – Приложение 1) отражала намерение Баха поместить Канон в увеличении в конец группы. Доказательства тому – расположение текста на страницах копии. Канон, по мнению авторов, начинался на оборотной стороне листа (*verso*), продолжался на правой стороне (*recto*) и оканчивался снова на оборотной. Надо сказать, что номера страниц выставлены на этих листах с одной стороны, что не позволяет определить положение страницы (*verso* или *recto*), но у второй страницы Канона есть одна особенность: ее последняя строчка не заполнена нотным текстом до конца. В этот момент в правой руке – пауза (см. *пример 3 а*). Такое написание было истолковано единственным образом: в

²⁶ Подробнее об этих листах – в главе о БА. Здесь же отметим, что листы имели явно пробный характер: нотные системы были несколько шире, чем в издании, номера страниц были нанесены с одной стороны, а не зеркально, как это должно быть в альбоме, и т. д.

данном месте – переворот страницы, который и осуществляет правая рука, свободная от игры (в варианте Приложения 1 пустое место заполнено рисунком). Впервые эту мысль высказал Р. Копрровский [119], и многие исследователи с ним согласились. Однако, такое расположение на страницах возможно было только в том случае, полагают эти авторы, если Канон в увеличении оказывался последним в группе. При этом подключалось еще одно «удобное» обстоятельство: остальные каноны, занимающие по две страницы, попадали на разворот альбома – отпадала необходимость в переворачивании страниц во время игры. Если же Канон в увеличении был первым в группе и шел сразу за фугой № 13/2, все остальные каноны получали бы этот нежелательный переворот страниц в середине пьесы.

Доказательству того, что порядок канонов в ОИ неправильный и что Канон в увеличении должен быть последним в группе канонов, посвящена статья Г. Батлера [93]. Его позиция считается в зарубежной литературе весьма убедительной.

Назвав проблему последовательности контрапунктов одной из важнейших, автор констатирует, что новых данных для ее решения нет, но он нашел особый способ исследования: обратившись к факсимильной копии ОИ и рассмотрев номера страниц при большом увеличении, он заметил, что некоторые из них содержат следы исправлений, отпечатки «служебных» номеров.

На отпечатке первой страницы Канона в увеличении, который в ОИ расположен на страницах 48–50, Батлер увидел затертый номер страницы – «57», а на следующей – след служебного номера «27». В приводимой Батлером фотокопии рассмотреть эти номера весьма проблематично: точки и черточки можно соединить и в иной конфигурации, но условно допустим, что автор прав. Следовательно, делает вывод Батлер, Канон в увеличении в ОИ сначала занимал страницы 57–59, а служебные их обозначения были еще и 26–28. (Именно эти номера стоят на страницах гравировальной копии в Берлинском автографе, поэтому решить, откуда они взялись, было бы интересно.)

Что такое «служебные» номера страниц? По мысли Батлера, Бах пронумеровал страницы очередной «пачки» приготовленных к гравировке фуг, которая начиналась с фуги № 11. Первой ее странице был дан номер «1», второй – «2» и т. д. Тогда канон в увеличении попадал на «искомые» страницы 26–28 в качестве последнего в группе канонов, и это, по Батлеру, правильно, так как «композиционно он был самым сложным» [93, с. 51]²⁷.

Разберем эту версию, вызывающую у нас много сомнений. Во-первых, есть точка зрения, что последовательность посылаемых граверу пьес

²⁷ Мы уже видели, что как раз композиционно он был самым простым в группе канонов.

была иной (см. книгу В. Вимера [151, с. 13–21], а также главу 7 настоящей книги). Это утверждение, в сущности, снимает проблему, но мы все же проследим за логикой рассуждений Батлера. Во-вторых: как технически «служебные» номера страниц могли отразиться на медных досках, и есть ли они на других страницах? (Этот вопрос в статье не освещается.) В-третьих, — самый главный и уязвимый момент в гипотезе Батлера, — это его рассуждение о материале, предшествующем группе канонов в цикле. На нем мы и остановимся.

Шесть страниц, необходимых для того, чтобы Канон в увеличении попал на указанные выше страницы последнего места в группе (с. 57–59), разделяли зеркальную фугу № 13/2 и первый канон группы — Канон в октаву, начинавшийся на с. 51. На эти шесть страниц, по Батлеру, Бах планировал поместить фугу, которая осталась неоконченной (теперешняя Заключительная фуга). В ней уже были написаны известные по изданию пять страниц, и на ее окончание Батлер отводит лишь одну страницу. Основание для этого решения — не собственный анализ, но «убедительное утверждение» Кр. Вольфа о том, что фуга была закончена (о концепции Вольфа [160] — позже). Когда же четверная фуга осталась неоконченной, издатели уже после смерти Баха поместили ее в конец, а лауну из шести страниц заполнили имеющимся под руками материалом: старым вариантом фуги № 10 и Каноном в увеличении, перемещенным ради этого с последнего места в группе канонов на первое.

Это положение концепции, конечно, не выдерживает критики: фуга, известная нам как Заключительная, дошла в автографе до 239-го такта и наметила только первое соединение трех тем. Ей же предстоит стать четверной и, продолжив все тенденции фуги № 11, быть более сложной и масштабной, чем фуга, завершавшая первую часть цикла. Фуга с такими перспективами развития никак не могла ограничиться одной страницей для своего завершения!

Допустим, однако, что Канон в увеличении сначала по ошибке гравера (что в принципе возможно), действительно, попал на последнее место в группе²⁸. В этом случае начало группы с Канона в октаву сразу после фуги № 13/2, которая кончилась на странице 44, для расположения на страницах было самым удобным: это была бы страница 45 издания, левая сторона раскрытого альбома. Все каноны, занимающие по две страницы, попадали бы на разворот: не нужно никаких переворотов в середине пьесы, никаких вставных страниц — вообще никаких проблем! Проблемы же возникли лишь тогда, когда оказалось необходимым перемещение Канона в увеличении из конца в нача-

²⁸ Он занял бы страницы 51–53 издания. Может быть затертый номер, который увидел Батлер на первой странице Канона в увеличении, — не «57», а «51»?

ло группы²⁹. Инициатива такого перемещения могла принадлежать только самому композитору. (Мы помним, что логика цикла требует именно такого положения Канона; о нем свидетельствует и автограф. Впрочем, свидетельство автографа – его рассмотрим позже – тоже снимает проблему, зачеркивая рассуждения Батлера, а мы все-таки хотим проследить развитие его идеи.)

Дальнейшее объясняется Батлером просто: выполнение требования по перестановке канона и задача удобного расположения остальных канонов в альбоме привели издателей к вставке между фугой № 13/2 и Каноном в увеличении, который начинался теперь на с. 48, раннего варианта фуги № 10. К такому решению, вероятно, издатели пришли уже после смерти Баха.

На наш взгляд, сами трудности и их преодоление могли бы показать, насколько решительно Бах потребовал переместить Канон в увеличении на первое место в группе. Следовательно, его место в ОИ соответствует авторскому замыслу.

Такое наше рассуждение условно подключается к гипотезе Батлера относительно первоначального попадания Канона в увеличении в конец группы. Однако выводы Батлера и наши в этом случае прямо противоположны: Батлер утверждает, что это положение канона соответствовало баховскому замыслу, но издатели нарушили его, мы же говорим, что **нахождение Канона в конце группы нарушало авторский замысел**, и чтобы его осуществить, потребовались столь сложные действия по перестановкам.

Но, может быть, необычный обрыв записи в конце второй страницы Канона в увеличении имеет другое, более прозаическое объяснение, чем ставшее общепринятым мнение относительно переворота страницы и переноса Канона с последнего места в группе на первое?

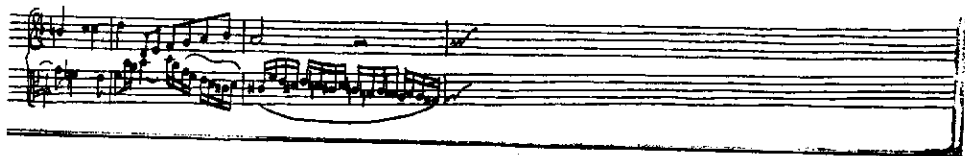
В наших следующих рассуждениях мы обращаемся к той стадии подготовки цикла к изданию, когда изготавливались гравировальные копии (листы с текстом, которые накладывались на медные доски и копировались гравером). Гравировальные копии канонов подготовил сам композитор (подробнее об этом – в главе 7). Вернемся к Канону в увеличении.

В *примерах 3 а и б* покажем нижнюю строчку с. 49 (второй страницы Канона) и с. 50 в том виде, в каком они находятся в издании. Проведем эксперимент: перенесем четыре начальных такта с. 50 на последнюю строчку предыдущей (именно столько места на ней свободно). Запись на с. 50 передвинется, и последняя строка освободится: более трети листа после окончания Канона окажется пустой (в *примере 3 в* мы не делаем точного перенесения материала, указывая стрелками перемещающиеся такты). Ви-

²⁹ Соседство фуг № 13/2 и Канона в октаву, близких по характеру и типу движения, по законам этого цикла невозможно.

3.

a



б



в



зуально такое расположение текста производит худшее впечатление, чем вариант издания (пример 3 б). Может быть, ценой недописанной строчки на с. 49 Бах получал возможность лучшего расположения на странице в окончании Канона, что для общего вида важнее?

Более убедительным нам представляется другое объяснение. Однако сначала посмотрим, как расположены на страницах издания следующие

каноны. Каноны в октаву и в дециму занимают полностью левую и правую страницы раскрытого альбома. Последний же канон (в дуодециму) имеет такое же, как в первом каноне, свободное от нотной записи место в конце страницы 56, которое занято... двумя двухстрочными пустыми системами.

Здесь – окончание группы канонов, позволяющее сделать больший «пробел» (можно было бы поместить сюда рисунок). Но почему-то свободное место заполнено нотными линейками.

Это обстоятельство позволяет нам сделать следующий вывод относительно первого и последнего канонов. Скорее всего, бумага для гравировальной копии была заранее приготовлена гравером. В соответствии с указанием автора, предварительно планировавшего общее расположение пьесы на строчках, на листах было нанесено нужное количество линеек. На них автор записывал текст. Находясь на второй странице Канона в увеличении, Бах увидел, что он займет на одну строчку меньше, чем было запланировано, и тогда он «растягивает» запись тем странным переносом, который мы видим на с. 49–50: все награвированные системы последней страницы оказываются занятыми. Канон же в дуодециму в то время, когда листы были заказаны, вероятно, еще или не был полностью сочинен или имел другое окончание³⁰, которое по первоначальному плану должно было занять еще две строчки. Видимо, Бах принял новое решение: запланированный ранее материал был отвергнут, и заготовленные строчки остались пустыми³¹.

Наши наблюдения подтверждают предположение Ф. Худсона [112, с. 122] о том, что партитура кантаты «Dem Gerechten muß das Licht» BWV 195 и, «возможно, "Искусство фуги" писались на листах с заранее награвированными нотными линейками». Думается, что при подготовке ИФ к печати для унификации формата гравировальных копий, выполнявшихся разными переписчиками, такие листы должны были заготавливаться гравером заранее. В отношении ИФ Худсон ограничился лишь этим кратким упоминанием, обоснований и доказательств он не привел, тем не менее мысль эта, на наш взгляд, верна, а доказательством могут служить отмеченные нами особенности расположения в канонах, а также напечатанные и не занятые текстом нотные системы в конце страниц 47 и 56.

Если справедливы наши «альтернативные» объяснения, то приведенные выше рассуждения об обрыве записи ради переворота страницы, о перестановке Канона в увеличении из конца группы в ее начало в значительной степени лишаются оснований.

Продолжим рассмотрение различных авторских концепций.

³⁰ Каноны в дециму и дуодециму писались после основного корпуса цикла, отраженного в автографе.

³¹ Изменения текста на стадии сочинения, как увидим далее, имели место и в Каноне в увеличении.

Близкой батлеровской по выводам и отчасти на ней базирующейся оказывается гипотетическая концепция О. Курч [32], привлекающая, однако, в качестве доказательства другие аргументы. (Продолжаем анализ статьи автора, начатый выше.)

Перестановки фуг и помещение канонов в конце цикла «в качестве интересного приложения» (так писал еще Шпитта) порождены в гипотезе Курч предположением об организующей роли числовой символики. Ее рассуждение остроумно и внешне, может быть, даже убедительно.

По мнению Курч, каноны не только занимают последнее место в цикле, но и их порядок иной, чем в ОИ, а именно: в октаву, дуодециму, дециму, в увеличении. В качестве обоснований выступают:

1) аналогия: таков порядок в других сочинениях Баха («Канонических вариациях», канонах «Музыкального приношения», в цикле «14 канонов на восемь басовых нот Арии из Гольдберг-вариаций»). По этим произведениям О. Курч выводит правило следования канонов: канон в дуодециму не появляется раньше октавного, канон в дециму – раньше дуодецимного, канон в увеличении – раньше упомянутых [32, с. 92]³²;

2) статья Г. Батлера;

3) «старая теория музыки, опирающаяся на акустические пропорции: октава, квинта, кварта, терция и т. д.» [с. 89].

Рассуждая о месте канонов, О. Курч указывает их положение в конце сборника как наиболее вероятное. «В пользу такой версии говорят и исследования Батлера, и ряд других аргументов» [там же]. Мы приводим полностью рассуждения автора и ее необычные доказательства [с. 89–91]. Числовая картинка получается очень логичной, но при внимательном взглядывании в нее некоторые посылки заставляют насторожиться. Итак, о положении канонов в конце цикла Курч пишет:

«Во-первых, это соответствует логике чередования левых-правых страниц и их переворотов. Во-вторых, если гипотеза о цикле, как о двух семерках с зеркальной последней фугой (в первом варианте – для двух клавиров) верна, то логика левых-правых страниц и переворотов полностью оправдывается только в том случае, если каноны находятся в конце цикла. В-третьих, финальная четверка канонов весьма характерна для последних сочинений Баха, на что обращает внимание А. Милка <...>. В-четвертых, думается, что в канонах "Искусства фуги" присутствует собственная символика, указывающая на их финальность. Она обнаруживается лишь в предложенном выше порядке:

³² Думается, что истинный творец не связывает себя подобными правилами, скорее наоборот: движущим моментом сочинения является мысль о том, чтобы не повторять нечто, ранее использованное.

1	Канон в октаву в контрапункте примы	то есть	8 и 1
2	Канон в дуодециму в контрапункте квинты	то есть	12 и 5
3	Канон в дециму в контрапункте терции	то есть	10 и 3
4	Канон в увеличении и обращении в контрапункте октавы (или, как было написано самим Бахом, Canon per Augment. in Contapuncto all octava)	то есть	8

Последовательность канонов обнаруживает цифровой ряд: 8 – 1 – 12 – 5 – 10 – 3 – 8, который имеет рамку из числа 8:

8		8
	1 – 12 – 5 – 10 – 3	

Обычно подобная рамка была носителем имени автора сочинения. <...> В данном случае она имеет иную смысловую нагрузку: важно же то, что находилось внутри рамки и относилось к различным деталям и особенностям произведения. Все это выявлялось в процессе расшифровки, – обратимся и мы к ряду чисел внутри рамки: 1 – 12 – 5 – 10 – 3 (...) придадим числам их буквенное значение: 1 = А, 12 = М, 5 = Е, (10 + 3) = 13 = N <сноска 22: «Для последней буквы (N) композитор вынужден был использовать сумму чисел 10+3=13, ибо в баховское время при написании канонов не принято было пользоваться двойным контрапунктом терцдецимы»⁽³³⁾.

Как известно, одно из символических истолкований числа 4 означало крест и – более определенно – двуперстное крестное знамение (что можно выразить формулой 4×2 <ссылка на Лейбница>. Известно также, что Amen всегда сопровождалось осенением крестным знаменем и что произнесение Amen – то есть ‘да будет так’ – имело оттенок возглашения непреложного закона (сanon!). В этом свете представляется естественным, что буквенная расшифровка числового ряда в канонах – AMEN – оказывается расположена в рамке из $8 = 4 \times 2$, то есть 4 2-голосных канона:

$$4 \times 2 \quad 4 \times 2$$

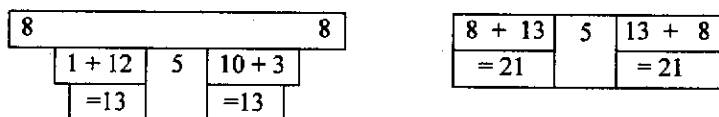
A M E N

И, наконец, последнее. Четверка канонов достраивает общую симметричную конструкцию (что тоже говорит в пользу финальной их функции), придавая всей композиции цикла архитектурную стройность и завершенность: $4 + 3 + 4 + 3 + 4$ ³⁴.

³³ В этом месте, конечно, натяжка, но читаем дальше.

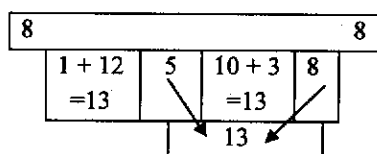
³⁴ Эти материалы дали возможность К. Южак сделать вывод о том, что проблема последовательности канонов решена однозначно: в октаву, дуодециму, дециму, в увеличении (78, с. 14, 20, 26, 33). Мы с этим не согласны, и хотя наша позиция ранее была представлена, приводим здесь еще некоторые аргументы в ее доказательство.

Конечно, числа завораживают. На минутку поддадимся этой игре, но сначала внесем **дополнение** в систему О. Курч. В ее схеме (8–1–12–5–10–3–8) можно заметить еще одну красивую числовую симметрию:



Вспомним значения числовых символов (см. главу 3). Числа «8» (символ бесконечности) и «13» (одно из его значений – крест [51, с. 26], а при «корне» $4(1+3=4)$ – природа, число Земли [там же, с. 13]) окружают цифру «5» («корень» из числа баховского имени, человеческое число). Получается... картина мироздания (8–13–5–13–8): человек – в центре, а вокруг – Земля и бесконечность Вселенной. Сумма чисел этого «окружения» человека (8+13) равна 21. Это число – сумма трех «совершенных» семерок или произведение $3 \times 7 = 21$, интерпретируемое как «трижды свят» [4, с. 234]. То есть: «все это», или «над всем этим», или «во всем этом» вокруг человека – Бог. Красота, симметрия, уравновешенность системы очевидна так же, как и возможность соответствующей интерпретации содержания.

Жалко прикасаться к этой картинке критическим карандашом, но необходима маленькая поправка. В убедительную, на первый взгляд, систему О. Курч вкралась неточность: во всех канонах она учитывает **интервал имитации** (в октаву, дециму и т. д.) и **контрапункт**, используемый в каноне, что дает **два числа**. В Каноне же в увеличении учитывается только одно – число контрапункта (октавы, то есть одна «восьмерка»). Если быть точным, то на последнем месте, должны стоять две «восьмерки»: мелодия в увеличении и обращении звучит на октаву ниже – это интервал имитации³⁵. Тогда получается такой ряд: 8 – 1 – 12 – 5 – 10 – 3 – 8 – 8. Предыдущая стройная картинка нарушается, но создаются иные, не менее любопытные соответствия:



В рамке из двух «восьмерок» окажется комбинация трех сумм по 13, то есть $13 \times 3 = 39$; «корень» этого числа (3+9) – число «12», столь частое (начиная с количества звуков в главном виде темы) и значимое в цикле (со

³⁵ Хотя Бах в названии канона обозначает интервал между первыми звуками пропосты и респосты («Canon in Hupodiateßeron» – в нижнюю кварту), реально эта имитация в обращении проводит тему в той же тональности, на **октаву ниже**: интервал имитации определяется по оси обращения, которой является III ступень лада.

значением «Церковь», «Троица» – см. главу 3). А теперь по правилу нумерологии сложим значащие числа, заключенные в рамке из восьмерок ($1+1+2+5+1+3+8$), – получаем число «21» («трижды свят») – «инверсию» числа «12». Если же сложить все числа, включая восьмерки «рамки» ($8+1+12+5+10+3+8+8$), то получится число 55. Сумма двух «пятерок» даст число «10» («канон», «закон» – число, характерное для группы канонов), «10» сводится к «единице» ($1+0=1$), а число «1» – символ Бога, единства, а также число главной темы цикла. Остается только удивляться, глядя на выявляемые числами **всеобщее единство и системность цикла**.

Это подсчитывание неожиданно поддерживает (в общем) и нашу концепцию содержания.

Вернемся к вопросу последовательности канонов и посмотрим на нее, наконец, с музыкальной стороны: как слушаются (при исполнении) эти каноны в различной их последовательности.

В ОИ у группы канонов, как говорилось, образуется своя драматургическая логика: от **ослабления** идеи фуги в первом каноне (в увеличении) через постепенное **возрождение** ее признаков на пути к последнему канону, который уже является канонической фугой. При этом было допущено нарушение контрапунктического принципа: двойной контрапункт децимы сложнее дуодецимного, но Канон в дециму, его использующий, опережает Канон в дуодециму. Таким нарушением Бах, вероятно, и хотел привлечь внимание к особому процессу – «возвращения» к фуге.

Доказать правильность последовательности канонов в ОИ можно и методом рассуждения «от противного», рассматривая иные последовательности. В какие противоречия будут вступать различные комбинации канонов с уже установившимися в цикле закономерностями, если допустить иной их порядок?

Первый вариант – последовательность, «выдерживающая контрапунктический принцип»: Канон в октаву – бесконечный (якобы без сложного контрапункта, на самом деле – вдвойне-подвижной контрапункт), Канон в увеличении (двойной контрапункт октавы), Канон в дуодециму (двойной контрапункт дуодецимы), Канон в дециму (двойной контрапункт децимы).

Что «плохо» в этой последовательности в музыкальном отношении, то есть по тому впечатлению, которое производит эта последовательность канонов в живом звучании?

1. Канон в октаву «жигообразным» характером движения близок триольному движению предыдущей фуги № 13: нарушен принцип контраста между соседними номерами – главный принцип цикла. (И так будет со всеми вариантами, ставящими на первое место канон в октаву!)

2. По использованию вида темы получается комбинация $\perp \text{ T T } \perp$, повторяющая комбинацию, намеченную группой контрафуг (хотя она там и неполная $\perp \text{ T T}$): нарушается принцип цикла – «не повторять одинаковую комбинацию». Нарушается также горизонтальная симметрия между двумя частями цикла (вокруг воображаемой оси между фугами № 11 и 12 – см. главу 1).

3. Учитывая характер стабильности и неустойчивости канонов, мы получаем странную группу, в которой обрамляющими являются «неустойчивые» каноны, причем завершающий такую группу Канон в дециму – самый «неустойчивый» из них. Группа теряет внутреннюю организованность, устремление хотя бы к относительной завершенности.

4. Три канона подряд написаны в одной форме – двухчастной, с повторением во второй части материала первой в вертикальной перестановке.

Второй вариант: каноны – в октаву, дуодециму, дециму, в увеличении.

1. Начало с Канона в октаву – см. предыдущий вариант.

2. По виду использованной темы комбинация $\perp \text{ T } \perp \text{ T}$ повторяет третью группу фуг, что невозможно по принятым для цикла «законам».

3. В группе три последних канона одинаковы по форме. Октавная имитация, имеющая место в этих канонах во второй их части, в заключающей группу Каноне в увеличении несет с собой наименьший эффект обновления, так как и в первой его части канон тоже шел в октаву. Самый легкий показатель вертикально-подвижного контрапункта в нем тоже нелогичен после самого сложного в Каноне в дециму.

4. Отмена (неожиданное ослабление) принципов фуги в последнем каноне после того, как его усиление наметилось в первой паре канонов.

5. Соседство Канона в увеличении и Заключительной фуги с их медленным движением оказывает плохую услугу обоим номерам: принцип «увеличенных» длительностей надоедает, исчезает впечатление новизны, неожиданности в начале Заключительной фуги.

Третий вариант: каноны – в октаву, дециму, дуодециму, в увеличении.

1. Тот же недостаток, что и в первых двух вариантах.

2. Два последних канона в такой группе оказываются столь «стабильными» по характеру, что в целом получается неуравновешенная композиция группы.

3. «Отмена» принципа фуги в последнем каноне (при том, что он постепенно укреплялся в трех предыдущих) не только нарушает логику группы, но и делает нелогичным переход к форме, где этот принцип господствует в весьма сложном виде – Заключительной фуге.

4. Недостаток, отмеченный в пункте 5 предыдущего варианта.

В общем, и по драматургической логике, и по характеру звучания последовательность канонов, имеющаяся в ОИ, оказывается наилучшей, наиболее способствующей разнообразию и единству группы и ее естественно-му вхождению в течение всех сквозных процессов цикла. Впрочем, для уверенности в том, что их последовательность в группе определил сам Бах, есть все основания еще и потому, что гравировальные копии канонов он делал собственноручно, причем, как определил Вимер [151], по времени в первую очередь: композитор имел возможность выстроить их в нужной последовательности, исправив ее в случае необходимости.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ФУГА

Последние из дискуссионных вопросов связаны с Заключительной фугой: 1) относится ли она к данному циклу? 2) является ли она действительно Заключительной? 3) какой она должна быть по структуре? 4) каким должно быть окончание этой «неоконченной» фуги?

Некоторые авторы прошлого века (М. Хауптман, В. Руст, Ф. Шпитта, А. Швейцер), как говорилось, отказывали этой фуге в принадлежности к циклу по двум внешним признакам: 1) fuga в автографе изложена не партитурно, как все прочие, а на двух строчках, в клавирном варианте, 2) в ней отсутствует главная тема цикла. После статьи Ноттебома [126], нашедшего различные возможные комбинации трех тем этой фуги с главной темой цикла (некоторые из них приводим в *примере 4 а-г*), вопрос о принадлежности ее данному циклу в общем был снят. Позже Рима́н показал [133], что ее темы могут соединяться и с вариантом главной темы из фуг № 8 и 11 (*пример 4 д*³⁶), а Цийн (В. Ziehn [167, 168]) дал еще новые замысловатые комбинации всех четырех тем, включив варианты в уменьшении, обращении и т. д.: одну из них приводим в *примере 4 е*.

Между тем для ответа на этот вопрос достаточно было бы проанализировать интонационный материал Заключительной фуги и методы его развития, чтобы увидеть, что она — плоть от плоти этого цикла. Об этом свидетельствуют предвосхищения ее тем в предшествующих фугах, цитирование материала интермедий, противосложений предыдущих фуг и канонов, а также контрапунктические средства развития, очевидно продолжающие и завершающие сквозные линии, проходящие через весь цикл.

В последнее время дискуссионными оказались вопросы, возникшие в связи с пересмотром текста «Некролога», написанного после смерти И. С. Баха его сыном Филиппом Эмануэлем и бывшим учеником И. Ф. Агриколой. Опубликован он был четыре года спустя после смерти Баха, в 1754

³⁶ Тема, как видим, дается в варианте, использующем непропорциональное ритмическое варьирование.

4.

a

b

c

d

e

f

g

году в «Музыкальной библиотеке» Л. Мицлера, главы Научного музыкального общества, членом которого с 1747 года был и И. С. Бах. Главный вопрос: когда был написан текст «Некролога»? По последним данным (см. Kritischer Bericht К. Хофмана: [111, с. 96], авторы представили его текст уже в начале 1751 года. В это время ИФ еще не было напечатано, но в тексте оно стоит в списке напечатанных произведений с пометой «Это произведение вышло в свет после смерти покойного автора». «Вероятно, — пишет Хофман, — в разделе об ИФ “Некролога” мы имеем дело с мицлеровским добавлением, которое, возможно, формулировалось далеко в Варшаве по воспоминаниям или по рассказам без точного знания произведения».

В предисловии к своему изданию цикла В. Руст писал, что авторы «Некролога» «напустили много тумана» в вопрос об окончании цикла [135, с. XXVII]. Сейчас исследователями осуществляются попытки рассеять этот «туман». Внимание к «Некрологу» в связи с ИФ было вызвано обнаруженными в его тексте противоречиями между тем, что оказалось реальным в цикле и тем, что было описано как композиторские планы Баха.

Приведем фрагмент текста «Некролога», посвященный ИФ, в немецком оригинале: «Seine letzte Krankheit, hat ihn verhindert, seine Entwürfe nach, die vorletzte Fuge völlig zu Ende zu bringen, und die letzte, welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehrt werden sollte, auszuarbeiten» [Bach-Dokumente, III, № 666, S. 86].

Перевод этого документа на русский язык, сделанный В. Ерохиным: «Болезнь воспрепятствовала ему завершить предпоследнюю фугу так, как он намечал, и отработать последнюю, которая должна была содержать 4 темы и под конец проходить во всех четырех голосах в обращении нота за нотой» [23, с. 235]. Из этих слов следует, что неоконченная фуга является предпоследней в цикле, а последняя и вовсе отсутствует.

В правильности такого перевода усомнилась О. Курч [32]. Внося уточнения, она предложила свой вариант перевода и интерпретации: «... у Баха был план, согласно которому предстояло довести до конца предпоследнюю фугу и лишь затем (nachgehend) переписать ее в обращении с точностью до единой ноты (Note für Note). Иными словами, две последние фуги должны были быть соотнесены между собой как *rectus* и *inversus* одной зеркальной фуги, в данном случае — фуги на 4 темы, часть которой известна под названием *Fuga a 3 Soggetti* и сопровождается трагической записью Ф. Э. Баха» [32, с. 87]. Далее у Курч идут рассуждения о том, что эта фуга включается в группу зеркальных, перестает быть заключительной: за ней следует группа канонов (см. выше).

Перед западными музыковедами вопрос перевода не стоит, и сомнения их оказываются иными.

Большой резонанс в научной литературе вызвала гипотеза **Кр. Вольфа**, предложенная на семинаре, посвященном ИФ, и опубликованная в статье «Последняя fuga не окончена?» [160]. По его мысли, неоконченная Заключительная fuga на самом деле была закончена. Это окончание (Вольф назвал его «фрагментом х») должно было следовать за текстом, помещенным на странице 5 Приложения 3 в автографе. Логика рассуждения исследователя базируется на том предположении, что композитор должен был сначала записать раздел, где темы звучат совместно, то есть практически начать сочинение с репризы³⁷ (с этого момента в большинстве случаев начинается сочинение сложных fug в учебном процессе и у «обычных» композиторов, к разряду которых, конечно, не относится Бах). Окончание было записано на отдельном листке, и издатели, по версии Вольфа, не связали между собой эти два текста. Fuga осталась неоконченной, а «фрагмент х», содержащий проведения четырех тем, создал у них ошибочное представление о существовании еще одной, последней, четверной fugи, о чем они и написали в «Некрологе». (Этот «фрагмент» был потерян.)

Представим себе реально эту ситуацию. Что должны были в этом случае **не заметить** наследники Баха? Посмотрев на листок с темами, они должны были **не узнать** главную тему цикла и три темы, фигурирующие в нынешней незаконченной fugе. Версия об окончании fugи, помещающемся на одном листке, при том масштабе, который должен быть у действительно заключительной fugи такого многосоставного цикла (об этом – несколько позже), конечно, не выдерживает критики. Тем не менее многими исследователями, среди которых и Г. Батлер (см. выше), она была принята как базовая для их собственных дальнейших рассуждений.

Против этой гипотезы выступил **У. Зигеле** в докладе, прочитанном на конференции, посвященной 300-летию со дня рождения Баха [141]. Полностью доверяя компетентности издателей, Зигеле выразил сомнение в существовании «фрагмента х». Если бы такой фрагмент существовал, то, по мнению исследователя, издатели не могли бы ошибиться в его предназначении. Далее Зигеле, опираясь на те же строки «Некролога», предлагает свой вариант завершения цикла: после окончания имеющейся «неоконченной» fugи должна следовать четверная fuga с совместной экспозицией, использующая подвижной и обратимый контрапункты четырех тем. Эта версия противоречит логике цикла, развивающегося «от простого к сложному», ибо fuga с совместной экспозицией тем – самый простой тип многотемной fugи. Такое завершение цикла, имеющего столь мощную систему предвестий, сквозных линий и т. д., не было «подготовлено» предшествующим развитием: наобо-

³⁷ Но в «Приложении 3» текст обрывался на первом (и единственном) контрапунктировании трех тем, после которого сразу, без развития не могла идти реприза.

рот, в каждой следующей сложной фуге (сравните между собой двойные фуги № 9 и 10 и тройные – № 8 и № 11) прибавлялась «еще одна» самостоятельная экспозиция.

Понятно, что концепции Вольфа и Зигеле пытаются связать концы с концами в тех кратких фактах, которые сообщает «Некролог»: Вольф говорит о расчлененности последней фуги, в частях которой не разобрались наследники, Зигеле более педантично следует за «Некрологом» в поисках именно двух фуг.

Формулировка «Некролога» вызвала сомнения иного рода у П. Шмиделя [137, с. 398–399]. Он выдвинул гипотезу о том, что Агрикола, употребляя слова «последняя» и «предпоследняя», имеет в виду не положение частей в цикле, а время их создания в процессе творчества. Тогда предпоследнюю по времени написания фугу (то есть теперешнюю Заключительную) Бах не довел полностью до конца, а **последняя по времени** должна была содержать 4 темы, которые обращаются нота за нотой. Однако эта ненаписанная фуга была бы не последней в цикле, а примыкала бы к зеркальным фугам в качестве третьей пары (ср. с концепцией Курч). В отличие от двух предыдущих фуг, в которых отдельно исполняются *rectus* и *inversus*, она должна была представлять единую фугу, в которой первая и вторая части идут непрерывно, как в канонах, где вторая часть является повторением первой в двойном контрапункте.

В свете своей гипотезы Шмидель видит такую группировку фуг в цикле: в первой части – 4 простых фуги, 3 контрафуги, 4 двойных и тройных; во второй части им соответствуют – 4 канона, 3 зеркальных фуги-пары, **4 части** Заключительной фуги. При этом исследователя несколько смущает, что «симметрия формы противостоит числовой гармонии»: в первой части – **11** контрапунктов, а во второй – **13** (4 канона + 5 зеркальных фуг + 4 части Заключительной фуги)³⁸.

Со своей стороны, мы предлагаем две гипотезы. Первая – это попытка иначе понять терминологию авторов «Некролога». В литературе при описании многотемных фуг иногда встречается (возможно, по аналогии с подобным указанием разделов в ричеркарах) не совсем точное название их частей: «первая фуга» вместо «экспозиция и развитие первой темы», «вторая фуга» – вместо «экспозиция и развитие второй темы» и т. д. Может быть, в этом смысле авторы «Некролога» употребляли слова «последняя» и «предпоследняя» фуги в отношении разделов Заключительной фуги? Тогда, действительно, «предпоследняя фуга» на тему *B-A-C-H* не закончена, а «пос-

³⁸ Однако количество частей в том цикле, который есть (без повторяемых частей), как раз дает искомое «равновесие»: во второй части можно найти именно 11 частей (4 зеркальных фуги, 4 канона и 3 части Заключительной фуги).

ледняя fuga» с соединением четырех тем «не сделана»³⁹. Правда, этому противоречит надпись, которую издатели поставили над Заключительной fugой в ОИ – «а 3 Soggetti». Но разве можно было предположить fugе, в которой развиты три темы, титул «Fuga на 4 темы»? Делая надпись над незаконченной fugой, издатели исходили из реального музыкального факта. Знали ли они, что fuga эта на самом деле четверная и что позже появится главная тема цикла? Этот вопрос имеет такой подтекст: делился ли Бах своими композиционными планами с окружающими? Скорее всего, судя по «Некрологу», в общих чертах им было известно, что в завершение цикла прозвучит четверная fuga, но ясности в этом вопросе, видимо, и у них не было. Во всяком случае они поместили эту fugу в ИФ, не сомневаясь в ее принадлежности циклу, и сообщили об этом в «Уведомлении» первого издания.

Вторая гипотеза связана с представлением о том, какой должна быть Заключительная fuga в таком цикле, будь она закончена.

Неоконченность fugи уже не одно столетие будоражит воображение, и не случайно существует много попыток ее окончания (обычно не учитывающих особенности цикла в целом), написанных разными авторами в XIX и XX вв. Двадцать из них названы в книге Колнедера [118, с. 303, обзор вариантов – с. 304–327]. Среди них – Кнехт, Рима́н, Бузони, Мартин, Вальха, Рогг, Баршай и другие. В последнее время появились и новые варианты окончания Заключительной fugи (варианты Бергеля – см. [89], П. Мещанинова, один из последних вариантов окончания принадлежит Б. Биллетеру (2001 год см. [91]). Возможно, имеются и другие варианты, нам неизвестные... И этот факт – вариант ответа на вопрос, окончена ли Заключительная fuga: «Не окончена и требует завершения», – говорят эти многочисленные попытки⁴⁰.

Поняв тенденцию сквозного развития в цикле «от простого к сложному», можно логически вычислить, какой должна быть законченная Заключительная fuga. Во-первых, эта fuga должна стать выводом, синтезом для цикла в целом. Во-вторых, эта fuga, по законам цикла связанная с группой сложных fug, завершающих его первую половину, должна продолжить и развить заложенные в них тенденции и подняться на более высокий уровень сложности. И мы видели, как она начала решать эти задачи: более сложный тип fugи (с отдельными экспозициями трех тем), продолжающееся усложнение контрапунктической техники... Но есть еще и композиционные задачи.

Какой композиционный план, какой масштаб мог быть у этой fugи, если она соотносится в цикле с группой сложных fug (622 такта), если напи-

³⁹ Подобную мысль встречаем и у Э. Бергеля [89, с. 40].

⁴⁰ После первых опытов окончания Заключительной fugи (Риманом и Бузони), К. Пилней (К. Н. Pillney), критикуя их, писал о необходимости масштабного окончания: должно быть добавлено, по его мнению, еще тактов 140–150 [129, с. 733]. Практика показала, что масштабы добавлений колеблются от 40 до 348 тактов [см. 118, с. 304–327].

санные 239 тактов включают только экспозиции и развитие трех тем, и fuga развертывается в медленном темпе? Грандиозность замысла очевидна уже в том, что Бах успел написать. Реконструируем логически возможный вариант целого.

Заключительная fuga, как мы видели, относится к самому сложному типу многотемных fug — с отдельными экспозициями тем. Нет сомнения, что эта fuga должна быть четверной: в fugе № 11, завершавшей первую половину цикла, отмечалась тенденция к четверной, следовательно, Закключительная fuga, связанная с ней преемственностью, должна быть четверной и даже может иметь тенденции дополнительных усложнений. После экспозиции и развития первой и второй тем здесь следует их соединение (некая «промежуточная» реприза, перерастающая в разработку); далее — экспозиция и некоторое развитие третьей темы, после чего начата (в автографе) такая же «промежуточная» реприза с контрапунктированием теперь уже трех тем. Далее должно получить развитие это соединение трех тем: они будут повторяться в вертикально-подвижном контрапункте, возможно, пройдут в побочных тональностях — по аналогии с предыдущей «промежуточной репризой». Это развитие приведет к появлению четвертой темы — главной темы цикла. К такому композиционному типу сложных fug, когда главная тема появляется последней (второй в двойных fugах или третьей в тройных), Бах уже подготовил слушателя многотемными fugами первой части цикла. В этом месте композиции возможны два варианта развития, которые логично вытекают из предыдущего: либо главная тема будет иметь отдельную экспозицию в центре Закключительной fugи — как в fugе № 8, либо она, продолжая композиционную идею fugи № 11, без самостоятельной экспозиции соединяется в первом же своем проведении с другой или другими темами. Как говорилось, в цикле действует закономерность постепенного «прибавления» самостоятельной экспозиции «еще одной» темы, и Закключительная fuga к этому моменту уже реализовала ее самостоятельным разделом *V-A-C-H*-темы, так что вполне возможен именно второй вариант.

После «встречи» всех четырех тем в неоднократных их совместных проведениях должны были использоваться различные сложные комбинации четверного вертикально-, горизонтально-подвижного и обратимого контрапунктов (темы могли «проходить во всех четырех голосах в обращении нота за нотой»), а организацию формы могли взять на себя рондальные закономерности тонального плана (как в fugах № 9 и 10), с завершающей группой проведения тем в основном виде, в главной тональности, или большая «реприза» включила бы два раздела с противопоставлением-единством групп проведения четырех тем в прямом и обращенном виде.

Таков гипотетический план окончания Заключительной фуги, учитывающий логику и закономерности цикла, при котором эта фуга была бы действительно итогом развития и вершиной сложности в цикле. Но если эту идею воплотить в музыке, то получилась бы фуга, столь гигантская по масштабам, что она превысила бы возможности слушательского восприятия и нарушила бы равновесие цикла. И это самое бесспорное, на наш взгляд, чисто музыкальное доказательство неоконченности Заключительной фуги.

Бах не окончил ее намеренно, и не только приведенные сейчас соображения подтверждают это, но и числовые и тематические символы (см. главу 3), подчеркивающие **законченность** цикла многократными «подписями» Баха в том самом месте, где он видел конец сочинения.

Что ж, авторы «Некролога» заставили потомков поломать головы... и углубиться в исследование загадочного баховского произведения!

А теперь посмотрим, какие сюрпризы преподнесет нам рукопись этого удивительного произведения: дискуссии вокруг нее кипят с не меньшей силой.





ЧАСТЬ II

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС:
БЕРЛИНСКИЙ АВТОГРАФ
И
ПУТЬ К ИЗДАНИЮ

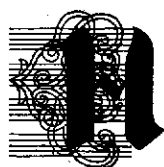




ГЛАВА 6

БЕРЛИНСКИЙ АВТОГРАФ

К ВОПРОСУ О ТИПАХ ТВОРЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ



Найти ответы на многие загадки цикла, понять необычные особенности законченного произведения помогает исследование процесса его создания по сохранившейся рукописи – так называемому «Берлинскому автографу».

Творческие процессы, по одному из критериев, которым является наличие или отсутствие предварительной эскизной работы, разделяются на два типа¹. Авторы, относящиеся к первому из них, создают свое произведение «в голове»: вынашивают его, обдумывая все детали, записывая уже готовый (или почти готовый) вид. Авторы второго типа приходят к окончательному виду произведения через множество вариантов и черновых эскизов, и их рукописи отражают весь процесс сочинения, объясняя причины тех или иных изменений, обнаруживая скрытые корни самых оригинальных творческих изобретений. К первому типу, который называют «интуитивным» (К. Вестфаль [150]), или «моцартовским» (Н. Фишман [68]), скорее всего, относится и творческий процесс И. С. Баха, ко второму – творческий процесс Бетховена и всех тех композиторов, которые известны большим количеством эскизов, предшествующих законченному произведению (С. И. Танеев, С. С. Прокофьев, Н. К. Метнер и другие). Эти два типа более ста лет назад уже выделил один из первых исследователей баховского творчества – Ф. Шпитта: «Баховские партитуры не производят впечатления, что он делал множество набросков и экспериментировал с основными идеями, как это делал, например, Бетховен. Внешний вид его партитур подтверждает, что они были записаны после того, как произведение было выношено композитором тщательно и экстенсивно» [144, с. 180 (перевод цит. по: 75, с. 89)].

«Моцартовский» (а следовательно, и баховский) тип творческого процесса наиболее труден для изучения: посторонний наблюдатель не может

¹ Об иных типах и иных критериях см. работы автора [15, 17].

быть свидетелем столь внутреннего, скрытого действия. Исследователи по крупицам собирают их высказывания, свидетельства современников, изучают рукописи, которые, в сущности, являются записью результатов большой предварительно проделанной композитором работы, оставшейся «за кадром» для наблюдателя. И когда говорят, что Бах сочинял «со скоростью записывающей руки» (Р. Маршалл), возможно, что в этот момент он лишь заносил на бумагу уже обдуманное, сочиненное произведения. Чистота рукописи или наличие в ней исправлений отражают степень проработки произведения автором в предшествующее записи время, свидетельствуют о продолжающемся творческом акте.

Как начинается процесс сочинения у творцов «моцартовского» типа? У многих композиторов начальным этапом (моментом творческого «разгона») становится импровизация²: свободная игра постепенно приводит к возникновению замысла³. Для Баха импровизация была, видимо, особым «жанром» творчества. Восхищенных отзывов об этом роде баховского искусства предостаточно. О том, с чего начинались его импровизации, есть такое свидетельство современника (1741 год): Бах «приобретает способность завораживать людей своими комбинациями звуков лишь после того, как поиграет что-нибудь с листа и тем самым активизирует свое воображение. Искусному музыканту, о котором тут идет речь, обычно доводится играть с листа нечто обладающее меньшими достоинствами, чем его собственные находки. И все-таки эти его более ценные находки оказываются следствием тех, менее ценных» [цит. по: 23, с. 87]. В результате импровизации, как вспоминает сын Баха Филипп Эмануэль, родились некоторые из его клавирных произведений [там же, с. 242], и есть известный пример, когда импровизация на заданную Фридрихом II тему породила целую серию пьес, сложившихся в цикл «Музыкальное приношение», который в свою очередь стал творческим импульсом для следующего цикла – «Искусства фуги».

² А. Дис, например, пишет о Гайдне следующее: «... он садился за фортепиано и импровизировал до тех пор, пока не находил нужные музыкальные мысли. Их он немедленно записывал. Так возникали первоначальные наброски его произведений» [22, с. 158]. Однако идеи, судя по следующим словам Гайдна, могли приходиться к нему и другим путем: «Часто меня мучительно преследуют музыкальные идеи, мне невозможно от них избавиться – они окружают меня словно стеной» [там же, с. 85].

³ Психологически это объяснимое явление: в момент импровизации происходит «настройка» сознания, собирание внимания, обращение к внутреннему миру, а через него – к иным, вдохновляющим «мирам»: «В эти минуты, – вспоминает» жена Баха Анна Магдалена, – он переносился в свои родные небесные сферы, где он был воистину у себя дома» [41, с. 115]. (С. Грохотов, переводчик цитируемой книги, выяснил, что ее автором является английская писательница Э. Мейнел. Приводим строки из ее книги не в качестве «документа», а ради «образа», думается, довольно реального.)

Той же «потребностью во внешнем стимуле» объясняет Э. Петри другой «жанр» творчества Баха – переработку чужих произведений⁴. Но причина могла быть и другой: как композиторы эпохи Возрождения, например, обращались неоднократно к одному источнику с целью новой его разработки, так и Бах, продолжая эту традицию, мог обращаться к произведениям предшественников: в одних случаях он лишь делал переложение для нового исполнительского состава, в других – вносил столь существенные изменения, что фактически создавал новое произведение (некоторые из них подробно рассмотрены Вл. Протопоповым [55, с. 245–277]).

Не проливают ли свет на представление о творческом процессе Баха те требования, которые он сам предъявлял своим ученикам? У И. Форкеля читаем: «... Бах полагал, что для того, чтобы заниматься композицией, ученик непременно должен обладать способностью музыкально мыслить. Тому, кто этой способностью не обладал, он искренне советовал не заниматься этим делом» [69, с. 41]. В баховских документах неоднократно встречаются свидетельства того, что Бах сочинял без инструмента: «Если исключить некоторые ... клавирные сочинения, ... все остальное он сочинял без инструмента, однако затем пробовал на оном» (из письма Ф. Э. Баха – Форкелю [23, с. 242]); «... в процессе сочинения у него никогда не было привычки “советоваться” с клавиатурой» (Э. Л. Гербер, 1790 г. [там же, с. 87]). Конечно, сочинять без инструмента и записывать сложившееся в голове произведение – не одно и то же, но некоторый нюанс, поясняющий процесс творчества, эти свидетельства вносят.

Достоверных сведений о творческом процессе Баха в музыковедческой литературе практически нет, и рассуждения по этому поводу немногочисленны. Были ли у Баха предварительные эскизы его сочинений? Р. Маршалл предполагает, что в раннем периоде творчества они существовали, но после окончания работы над произведением композитор их уничтожал [121, т. 1, с. 4–5; см. также книгу Т. Шабалиной – 75, с. 39]. В начале же лейпцигского периода (1723–1730), когда Баху приходилось каждую неделю писать новую кантату к воскресной церковной службе, у него физически не было времени на эскизы [117, с. 19; 75, с. 90]. В сущности, у исследователей пока нет документов, на основании которых можно говорить о стадии эскизов ни в ранний, ни в поздний периоды баховского творчества, если только пони-

⁴ Полностью цитата звучит так: «Тогда остается непонятным, почему он их (произведения других авторов. *Е. В.*) все время изменял и во многих случаях так основательно, что подлинный текст становился неузнаваемым. Если принять во внимание, что проигрывание с листа чужих сочинений являлось для Баха (как позднее для Цезаря Франка) поводом к импровизации, то можно предположить, что обработки эти возникли в результате именно такой потребности во внешнем стимуле; работа над чужим замыслом пробуждала собственную изобретательность и творческую фантазию; таким образом “чужое” превращалось в “свое”» [50, с. X].

мать под словом «эскизы» достаточно полные предварительные варианты целого или его частей, какие мы видим у Бетховена. Вполне возможно, что у Баха их никогда и не было, если его творческий процесс относился к первому типу (сочинение «в голове»)⁵.

Исследование рукописей – одно из важнейших направлений в современной Бахиане, но интересующий нас ракурс уже в 1935 году оказался в центре внимания немецкого исследователя Георга Шюнемана. Его статья называется «Баховские исправления и наброски» [138]. Автор рассматривает произведения кантатного жанра. По его наблюдениям, наброски, подобные тем, которые позже отметит Протопопов, нередко встречаются в рукописях Баха. Они могут быть записаны на свободном месте страницы или под нотными системами [с. 10], могут относиться к следующим частям данного произведения или к новым сочинениям. И вот тут – особенно любопытное замечание автора о том, что Бах не оставлял свои наброски без применения, и если мы не нашли то произведение, в котором они используются, то значит это произведение было потеряно [с. 30]⁶. Конечно, интересно исследовать, почему данный набросок делался именно в данном месте сочинения. Может быть, его порождали какие-то ассоциативные моменты, забота о единстве целого: важен не только сам набросок и те изменения, которым он подвергся при внесении в предназначенное произведение, но и контекст его возникновения в первоначальном месте его записи. Об одном случае у Шюнемана есть замечание такого рода: на последней странице рукописи кантаты «*Wer mich liebet...*» (BWV 59) есть набросок, который станет темой заключительного хора в кантате «*Also hat Gott...*» (BWV 68); обе кантаты близки по времени написания и родственны в содержательном отношении [с. 22–23]. Понятно, что первая из них могла быть неким «порождающим» импульсом для второй. В статье приводятся разнообразные примеры баховских набросков, изменяемых при дальнейшей работе с ними, – материал весьма полезный для будущих обобщений и заключений о закономерностях творческого процесса композитора.

Вот некоторые наблюдения, принадлежащие другому исследователю – Вл. Протопопову: «Бах не пользовался записными книжками для записи мелькнувшей музыкальной мысли, но все-таки бывали случаи, когда он для памяти набрасывал тут же, во время сочинения, ту или иную

⁵ Как известно, ко многим ранее написанным произведениям Бах возвращался: делал новую редакцию. Тогда первая версия становилась некоторым «эскизом» для будущей работы, хотя и в первом варианте, на своем месте она соответствовала художественному замыслу автора и была, как замечает Вл. Протопопов, совершенной [55, с. 308].

⁶ В отличие от Баха Моцарт, тоже делавший наброски «для памяти», весьма часто оставлял их неиспользованными: у него встречаются не только брошенные темы, но даже целые экспозиции сонатной формы, оставшиеся без продолжения (о творческом процессе Моцарта см. статью Е. Хертцмана [109]).

тему» [55, с. 329]; «При изучении рукописей обнаружено несколько набросков, сделанных Бахом в нотных тетрадах на оборотной стороне листов в перевернутом виде. Не удалось установить – использовал ли Бах эти наброски в каких-либо произведениях» [там же, с. 311]. В приводимом автором примере из кантаты BWV 204 набросок на обороте одной из страниц относился к следующему номеру кантаты. Это позволило ученому сделать вывод о том, что «мысль композитора охватывала, очевидно, все произведение, его общую концепцию» [там же, с. 330]. Подробный анализ некоторых произведений Баха был почвой для подобных заключений автора.

Особый интерес представляют для нас исследования, рассматривающие отражение баховской творческой мысли в непосредственных исправлениях, сделанных Бахом в рукописи. Анализ таких корректур оказался весьма плодотворным: они стали тем объективным материалом, который не только проливает свет на творческий процесс композитора, но и становится критерием при создании типологии автографов (см. ниже).

Все сказанное – предварительные сведения, необходимые для правильного понимания единственной сохранившейся рукописи «Искусства фуги».

КЛАССИФИКАЦИЯ РУКОПИСЕЙ

Однако сначала рассмотрим существующее положение с классификацией рукописей Баха. Ситуация подробно освещается в недавно вышедшей книге Т. Шабалиной «Рукописи И. С. Баха: ключи к тайнам творчества» [75]. Приводим некоторые наблюдения из ее книги.

Разделение рукописей на два типа *Reinschrift* и *Konzeptschrift* (чистовая и черновая рукописи), существовавшее со времен исследования Ф. Шпитты, сменилось более разработанной (постепенно дорабатываемой) классификацией, создателями которой были Г. фон Дадельзен (1950-е годы), затем Р. Маршалл (1970-е годы).

Тип рукописи в зарубежной классификации определяют два критерия: характер почерка («рукописный критерий») и назначение рукописи («композиционный критерий») [см. 75, с. 42].

1. Рукописный критерий:

- а) каллиграфическая рукопись (*kalligraphische Schrift*);
- б) некаллиграфическая рукопись (*Gebrauchsschrift*).

2. Композиционный критерий:

- а) чистовая копия (*Reinschrift; fair copy*);
- б) ревизионная копия (*Umarbeitungsschrift; revision copy*);
- в) композиционная партитура (*Konzeptschrift; composing score*).

Т. Шабалина дополнила эту классификацию еще одной подгруппой в классе «композиционного критерия»: (г) переработанная копия⁷.

Главным показателем типа рукописи становятся особенности встречающихся в ней исправлений. Они могут быть копируемыми (корректирующими случайные описки, механические ошибки во время чистового переписывания), ревизионные и композиционные исправления корректируют музыкальную «идею» (мелодию, ритм, гармонию) во время копирования или во время сочинения (подробнее об этом см. [75, с. 121–128]). Как показали исследования ученых, характер почерка (каллиграфический или обычный) для определения композиционного критерия оказывается не столь существенным: произведение любой из этих групп могло быть написано и каллиграфическим и обычным (*Gebrauchsschrift*) почерком (см. [117, с. 15; 75, с. 45]), к тому же после 1742 года⁸ Бах записывал свои произведения только каллиграфическим почерком [117, с. 173].

Краткие определения типов рукописей приведем также по книге Т. Шабалиной [75]⁹.

Чистовая копия – «это запись законченного произведения, не имеющая исправлений или содержащая, как правило, исправления копируемого характера» [с. 67]. Кроме копируемых исправлений, возможно – как исключение – внесение ревизионных исправлений в детали [с. 58, 67]. Их мера (количество и качество) – отличительная черта чистовой рукописи от ревизионной и переработанной [с. 67].

Ревизионная копия – «это копия, содержащая ревизионные исправления, внесенные в рукопись непосредственно в процессе копирования» [с. 81]; исправления ревизионного типа преобладают над копируемыми [там же].

⁷ В отечественной литературе классификацию баховских рукописей впервые предложил Вл. Протопопов [55]. Хотя книга Р. Маршалла была ему известна, исследователь не пользуется зарубежной терминологией, определяя типы рукописей в описательной форме: «чистовые, без поправок, бывшие, возможно, авторскими копиями; с поправками, внесенными в момент копирования; записанные в процессе сочинения и обычно имеющие авторские поправки; поправлявшиеся позднее, главным образом в связи с переносом в какое-либо другое произведение» [55, с. 311]. Эта классификация, по существу, принята и в книге Т. Шабалиной, но последнему у Протопопова виду («поправлявшиеся позднее») дано более удобное название «переработанная рукопись» [75, с. 88], для обозначения остальных используются названные выше термины. Четырехэлементная классификация рукописей встречается также у А. Дюрра [101]: *Entwurf*, *Ausarbeitungs-*, *Umarbeitungs-*, *Reinschrift* (набросок, «выработка» – собственно сочинение, обработка-корректирование, чистовая рукопись).

⁸ В этом году создается «Крестьянская кантата» (BWV 212) – последнее произведение, по свидетельству Кобаяси [117, с. 173], пишущееся *Gebrauch*-почерком.

⁹ В этой книге автор приводит обстоятельные выдержки и из трудов зарубежных исследователей. Большая заслуга автора – в уточнении признаков названных типов, в анализе конкретных рукописей, дающем подчас ответы на спорные вопросы Бахианы.

Переработанная копия – «это копия, содержащая ревизионные исправления, внесенные в рукопись после того, как первоначальный вариант был полностью закончен» [с. 88]; «...переработанная копия Баха представляет собой запись двух или нескольких слоев, сделанных в разное время и зафиксировавших разные версии сочинения»: переработка могла быть и более поздней, и делаться «вскоре или сразу же по завершении первоначальной записи» [там же].

Композиционная рукопись – «это запись произведения, созданная в процессе его сочинения и содержащая исправления, внесенные в нее в ходе этого процесса» [с. 117]¹⁰. Цитируем далее: «... присутствие большего или меньшего количества исправлений является второстепенным (и даже несущественным) признаком композиционной партитуры Баха. <...> показателем данного типа манускриптов ... является присутствие определенного рода исправлений». Существование «нескольких или даже одного (!) исправления может показать, что рукопись является композиционной партитурой» [с. 117].

Опыт российской исследовательницы свидетельствует о том, что сам вид корректуры не всегда дает возможность определить тип рукописи, так как похожие исправления встречаются и в ревизионной, и в переработанной, и даже в чистой рукописях. Она пришла к важному выводу: вопрос о корректурах, которые позволяют отличить композиционную рукопись от других типов, «должен каждый раз решаться ситуационно, в зависимости от того или иного конкретного исправления и контекста его появления» [с. 127]. Однако некоторые «ситуации» оказываются типичными, и аналогичные композиционные корректуры встречаются в разных произведениях Баха. Берлинский автограф подтвердит справедливость наблюдений Т. Шабалиной.

В литературе последних десятилетий БА единодушно определяется как **чистовая рукопись** (Кр. Вольф, Е. Бергель, Х. Эггебрехт, К. Хофман, П. Шлейнинг и др.)¹¹. Вольф по этому поводу высказывается весьма определенно: «**В записи четырнадцати частей практически отсутствуют формативные исправления, указывающие на композиторскую активность во время процесса записи**»¹² [161, с. 133].

¹⁰ Употребляя удобный термин «композиционная рукопись», необходимо помнить, что такая рукопись, учитывая тип творческого процесса Баха, может отражать не весь процесс сочинения, а лишь момент фиксации его на бумаге – с уточнениями-исправлениями, вносимыми в этот момент. Эти исправления свидетельствуют о том, что творческий процесс создания произведения продолжается и в момент записи его, но вполне вероятно, что процессы сочинения и записи могут не совпадать во времени или совпадать частично. Однако для краткости в дальнейшем, говоря о записи в композиционной рукописи, мы будем использовать словосочетание «запись в момент сочинения», учитывая его условность.

¹¹ В прошлом данная проблема не возникала: автограф считался подготовительной рукописью. В. Колнедер называет БА «рабочей тетрадкой» («Arbeitsheft») [см. 118, с. 15].

¹² «In der Niederschrift der vierzehn Sätze zeigen sich praktisch keine formativen Korrekturen, die auf kompositorische Aktivität im Schreibvorgang deuten».

Поскольку наша точка зрения относительно БА существенно отличается от общепринятой, ознакомим читателя сначала с автографом, затем с позициями других исследователей по основным вопросам, с ним связанными, наконец, — с результатами нашего изучения этого автографа.

СОДЕРЖАНИЕ БЕРЛИНСКОГО АВТОГРАФА

Рукопись Баха с фугами и канонами цикла «Искусство фуги», называемая «Берлинский автограф» (напомним сокращение: БА), хранится в Deutsche Staatsbibliothek Берлина под шифром Mus. ms. Bach P 200. Первым сообщением о ней в печати (1845 г.) была довольно подробная статья Зигфрида Дена [99], исполнявшего в то время обязанности главного хранителя (библиотекаря) в Музыкальном отделе Королевской библиотеки. В статье содержалось описание рукописи, приложений, говорилось о факте изменений, внесенных оригинальным изданием, был впервые опубликован список опечаток, относящихся к фугам № 7–11, составленный, по мнению Дена, самим композитором [99, с. 18, 20].

В 1979 году Х. Г. Хоке выпустил факсимильное воспроизведение оригинального издания и рукописи [81]. Издатель установил хронологический ряд владельцев рукописи: сначала это был сын И. С. Баха Филипп Эмануэль, с 1790 до 1824 года — Ф. Г. Швенке, затем — с 1824 по 1841 — Г. Пельше (G. Poelchau). В 1841 году рукопись приобретает Музыкальный отдел Королевской библиотеки в Берлине, где — при измененном названии библиотеки — он хранится и ныне.

Основной корпус автографа состоит из десяти двойных нотных листов высокого формата размером 33×21 см, попарно вложенных один в другой (см. ниже). На титульном листе надпись, сделанная, как считают исследователи, рукой И. К. Альтниколя: «Die | Kunst der Fuga | d. Sig. Joh. Seb. Bach» (смесь итал. и нем. яз.). Ниже в скобках добавлено (по Хоке) рукой Г. Пельше: «in einhändiger Partitur» (в собственноручной партитуре).

Эта часть автографа содержит запись фуг № 1–3, 5–13, Канон в октаву и два варианта Канона в увеличении и обращении. Канон в октаву записан в двух формах: одноголосной¹³ и двухголосной. Над первой из них надпись *Canon in Hipodiapason* (канон в нижнюю октаву), над второй (двухголосной расшифровкой) надпись *Resolutio Canonis*. Канон в увеличении XII записан сначала двухголосно, без названия, а затем в зашифрованной одноголосной форме с надписью «*Canon in Hypodiateferon al roversio e per augmentationem, Perpetuus*» («Канон в нижнюю кварту в обращении и увеличении, бесконечный»). В новом по материалу вари-

¹³ Одноголосная, «загадочная» запись канонов, как известно, — старинная традиция, к которой Бах неоднократно обращался (вспомним некоторые каноны «Музыкального приношения»), канон с баховского портрета кисти Х. Хаусмана, приведенный в *примере 3* в главы 3, и др.).

анте этого канона в конце рукописи (№ XV) титул частично меняется: «*Canon al roverscio et per augmentationem*» («Канон в обращении и в увеличении»).

Фуги и каноны в автографе идут в ином порядке, чем в ОИ, часто пишутся другими длительностями и размером. В автографе нет заголовков (за исключением названий у канонов). Пьесы пронумерованы римскими цифрами: по предположению Х. Г. Хоке, это сделал З. Ден.

Кроме основной части, в БА входят три приложения. Голубая обложка, в которую они вложены, имеет надпись «*Die Kunst | der Fuge | von J. S. B.*»¹⁴.

Приложение 1 – три листа поперечного формата размером 21×34 см с нотной записью на одной стороне. Они содержат текст Канона в увеличении и обращении. Листы имеют следы масляных пятен: предполагается, что их назначение – быть гравировальной копией. Н. Копчевский отметил, что соотношение высоты и ширины листов, а также расстояний между линейками в нотных станах не соответствует ОИ, и это означает, что названные листы не были использованы для граверных работ [29, с. 10]¹⁵. Возможно, это была пробная гравировальная копия с пробным распределением тактов по страницам. Страницы пронумерованы, причем цифры (26, 27, 28) нанесены только с левой стороны: видимо, их зеркальное расположение на листах будущего нотного «альбома» пока не учитывается. Исследователи до сего времени не могут объяснить эти цифры (см. выше). Однако, если эти листы, действительно, были пробной гравировальной копией, номера могли быть выбраны произвольно: для того лишь, чтобы показать порядок следования страниц.

На первом листе канона – надпись рукой И. С. Баха: *Canon p. Augmentationem contrario motu*. Рядом запись рукой сына Баха – Иоганна Кристофа Фридриха¹⁶: «NB. Der seelige Papa hat auf die Platte diesen Titel stechen lassen *Canon per Augment. in Contrapuncto all octava*, er hat es aber wieder ausgestrichen auf der Probe Platte, u. gesetzt wie forn stehet» («Починный папа велел награвировать на доске следующий заголовок: *Канон в увеличении, в контрапункте октавы*, но потом вычеркнул его в корректурном листе и сделал так, как здесь вверху»)¹⁷.

¹⁴ Кр. Вольф считает, что надпись сделана сыном Баха – Иоганном Кристофом Фридрихом, Э. Бергель видит в ней почерк Филиппа Эмануэля.

¹⁵ Исползованные листы, промасленные и проколотые гравером, естественно, выбрасывались.

¹⁶ Таково мнение большинства современных исследователей. З. Ден считал, что надпись сделана Филиппом Эмануэлем [99, с. 19].

¹⁷ В свете предыдущих исследований в этой надписи показательна вынесенная в название идея «контрапункта».

Приложение 2 – два листа высокого формата размером 33,5×21 см, содержащие запись переложения зеркальных фуг № 13 для 2-х клавиров¹⁸. Этот вариант отличается от окончательной версии фуг № 13, включенных в ОИ, длительностями: в переложении они даны в уменьшении (фуги № 13 первоначально были записаны в БА такими же длительностями).

Отметим одну важную деталь, на которую исследователи пока не обратили внимания.

В начале фуги на тему в обращении (то есть в переложении фуги № 13/2, по нашей нумерации) рядом с пометами копиистов баховской рукой написана цифра «2», которая (вряд ли можно предположить что-то иное) обозначает ее место в паре, и этим косвенно указывает на порядок зеркальных фуг № 13 в цикле¹⁹.



Приложение 3 – пять листов поперечного формата (размер 21,5×34,5 см) с записью нотного текста на одной стороне. Это Заключительная fuga в клавирном (на двух строчках, а не партитурном, как все остальные номера цикла) варианте изложения. Здесь, в автографе, она на семь тактов длиннее, чем в ОИ.

В этих тактах, как говорилось, записывается соединение трех тем²⁰. На обороте страницы 4 находится список ошибок в награвированных листах фуг № 7–11. З. Ден, В. Руст, Н. Копчевский считали, что список составлен самим И. С. Бахом; исследования Х. Г. Хоке, Э. Бергеля, К. Хофмана показали, что составителем списка был Филипп Эмануэль Бах.

На обороте страницы 5 надпись «und einen andern Grundplan», сделанная неизвестной рукой²¹. Приводившаяся в 1 главе надпись у последних тактов Заключительной фуги – «NB. Ueber dieser Fuge, wo die Nahme В А С Н im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben»

¹⁸ Э. Бергель полагает, что Бах сделал это переложение для музицирования с младшим сыном – Иоганном Кристианом [89, с. 44].

¹⁹ Впрочем, рассуждая логически, тоже можно заключить, что сначала в отдельном «маленьком» двухчастном цикле «Фуги для двух клавиров» должна идти fuga на тему в прямом, а не обращенном виде. Включение этих фуг в ОИ в обратном порядке – очевидная ошибка издателей. Однако, может быть, они решили специально изменить порядок, чтобы не повторить последовательность двух фуг № 13, а сохраняя первоначальные длительности, издатели рассчитывали завуалировать повторяемость этих фуг?

²⁰ В некоторых изданиях (например, Н. Копчевского) эти такты добавлены в текст Заключительной фуги.

²¹ Считалось, что надпись принадлежит И. Ф. Агриколе, бывшему ученику Баха (Х. Г. Хоке и др.), но К. Хофман в «Kritischer Bericht» усомнился в этом [111, с. 60].

2. (продолжение)

VII (№ 6)

Musical score for VII (№ 6) in 2/4 time, featuring a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef.

VIII (№ 7)

Musical score for VIII (№ 7) in 2/4 time, featuring a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef.

IX Канон в октаву (№ 15)

(одноголосная запись)

(двухголосная запись)

Musical score for IX (№ 15) in 3/8 time, featuring a treble clef. It includes a single-voice and a two-voice version of the canon.

X 1 тема (№ 8)

2 тема

3 тема

Musical score for X (№ 8) in 3/4 time, featuring a bass clef. It includes three thematic variations.

XI 1 тема (№ 11)

2 тема

3 тема

Musical score for XI (№ 11) in 3/4 time, featuring a treble clef. It includes three thematic variations.

XII Канон в увеличении (№ 14)

Musical score for XII (№ 14) in 3/4 time, featuring a treble clef. It is a canon in augmentation.

XIII (№ 12/1)

(№ 12/2)

Musical score for XIII (№ 12/1, 12/2) in 3/4 time, featuring a bass clef. It consists of two parts.

XIV (№ 13/2)

(№ 13/1)

Musical score for XIV (№ 13/1, 13/2) in 3/4 time, featuring a treble clef. It includes triplet markings.

XV Канон в увеличении (№ 14)

Musical score for XV (№ 14) in 3/4 time, featuring a treble clef. It is a canon in augmentation.

ДИСКУССИОННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ДАТИРОВАНИЯ РУКОПИСИ

Главный («неожиданный», «революционный») эффект последних зарубежных исследований – определение новой хронологии «Искусства фуги». По мысли Кр. Вольфа и «доказавшего» ее правильность Й. Кобаяси, ИФ – вовсе не последнее произведение Баха: оно не только не является его «лебединой песнью», венцом последних монотематических циклов («Гольдберг-вариаций», «Канонических вариаций», «Музыкального приношения»), но наоборот – служит их источником, повлиявшим на все последующие произведения [см. Вольф: 161, с. 137; Кобаяси: 116, с. 66]. Ошибочными, по мнению ученых, являются и свидетельства «Некролога» о том, что «Искусство фуги» – это последняя работа автора, содержащая все виды контрапунктов...» и т. д. [23, с. 235]²², и биографические материалы И. Форкеля, и указания прежних исследователей. Эта точка зрения получила распространение: ее воспроизводит К. Хофман (правда, лишь констатируя факт ее существования), естественно, ее утверждает Вольф, выпуская свое двухтомное издание ИФ (1987); в отечественном баховедении ее без сомнений приняли А. Милка и Т. Шабалина [см. 74, с. 54, 56; 75, с. 329; 46, с. 161].

Однако все не так просто: в исходных позициях и в рассуждениях как Вольфа, так и Кобаяси, есть противоречия и неточности, которые заставляют усомниться в правильности их выводов. А между тем эти выводы, как и предлагаемая ими методология исследования, имеют принципиальное значение для понимания музыкального наследия Баха, логики его творческого развития. Поэтому рассмотрим наиболее существенные моменты в концепции названных авторов, прежде всего – **методы датирования**.

В середине XX века в Бахиане, как и в Бетховениане, поднялась волна увлечения исследованием бумаги, на которой великие композиторы записывали свои произведения. Изготовители бумаги оставляли на ней свой водяной знак (Wasserzeichen, в дальнейшем сокращенно – «WZ»). По этим знакам ученые определяли время ее выпуска, а далее – принадлежность отдельного листка определенной тетради, из которой он был вырван, устанавливали хронологические границы в работе над сочинением.

В. Вайс составил специальный «Каталог водяных знаков бумаги в оригинальных рукописях Баха» [149]. Исследователь рассматривает WZ различных документов: нотных рукописей, писем, расписок. Иногда определение WZ предположительно. Для некоторых документов указывается время возникновения, для бумаги определяется период ее использования Бахом и его семьей. В сведениях Вайса соблюдена полная корректность: даты назы-

²² Исследователи предполагают, что сыновья Баха приняли момент подготовки ИФ к печати за время создания произведения.

ваются только в бесспорных случаях. Среди прочих рассмотрены им WZ и Берлинского автографа.

Водяные знаки БА фигурируют во многих исследованиях, но особое внимание уделяют им, основывая на них свои концепции, Кр. Вольф [161] и Й. Кобаяси [116].

Й. Кобаяси сформулировал методы датирования. **«В большинстве случаев датирование основывается на водяных знаках бумаги как первенствующем критерии»**, – пишет он²³ [116, с. 35].

Между тем интерпретация сведений о водяных знаках бумаги требуют от исследователя большой осмотрительности и корректности. В предисловии к «Каталогу водяных знаков», написанном еще в 1954 году, В. Вайс предупреждает, что датирование с помощью водяных знаков должно быть осторожным, так как не всегда водяные знаки с желаемой точностью могут указать время пользования бумагой [149, с. 22]: какой-либо ее тип мог использоваться год, два и больше. Если бумага находилась в пользовании многие десятилетия, может показаться, что записанные на одном типе бумаги произведения близки по времени [там же, с. 23–24]. Эти совершенно верные предупреждения не были учтены ни Вольфом, ни Кобаяси.

Исследователи, однако, понимали, что данные WZ бумаги – недостаточны, и для датирования они привлекли еще и определение характера почерка. У приведенной выше фразы Кобаяси – такое продолжение: **«Следующий критерий для датирования (дословно «следующая точка опоры») – состояние баховского почерка»**²⁴ [116, с. 35]. Но и для определения почерка «бумажный» критерий оказывается решающим: **«Так как сегодня новые сведения о бумаге могут быть более основательным способом датирования, это позволяет производить более фундаментальное исследование позднего баховского почерка»**²⁵ [116, с. 19]. Как видим, тип бумаги определяет время записи, время в свою очередь – выводы об особенностях почерка. Или короче: тип бумаги определяет и время создания произведения и его почерк.

Хотя Кобаяси верно замечает, что сведения, полученные разными методами исследования, не должны вступать в противоречие, сам он приводит явно неудачный пример: **«Такое противоречие было бы, например, если в одном и том же источнике водяные знаки указывали на 1737 год, а почерк Баха – на 1748 год»**²⁶ [116, с. 17]. Понятно, что противоречивой картина

²³ «In der Mehrzahl der Datierungen fungieren jedoch Wasserzeichen als primäre Kriterien».

²⁴ «Die weiteren Datierungsanhaltspunkte – der Befund der Bachschen Schrift».

²⁵ «Da heute aufgrund der papierkundlichen Neuerkenntnisse mehr Datierungs fixpunkte gewonnen werden können, läßt sich eine fundiertere Untersuchung der Bachschen Spätschrift anstellen».

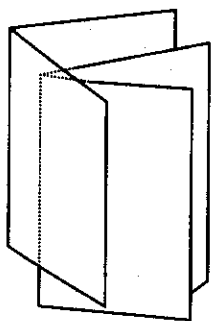
²⁶ «Ein solcher Widerspruch wäre etwa, wenn in einer Quelle das Wasserzeichen auf 1737, die Bachsche Schrift aber auf 1748 zu datieren ist».

была бы в обратном случае: если бы бумага указывала на 1748 год (например, она была выпущена таким-то изготовителем бумаги именно в этом году), а почерк соответствовал бы более раннему 1737 году. В случае же, приводимом Кобаяси, **исключается использование Бахом старых запасов бумаги**. Однако известно, что во времена Баха бумага была дорогой [149, с. 18; 138, с. 3]) и Бах обращался с нею весьма экономно: об этом свидетельствуют не только хорошо продуманное расположение текста на листе бумаги, дописывание до конца строки даже ценой разрыва такта и переноса его части на другую строчку (с этим мы неоднократно встречаемся в БА), но и запись разных произведений на одной странице: одно на верхних строчках, другое – на нижних²⁷. Конечно, если от пачки купленной бумаги оставались листы, они не выбрасывались: на них могли впоследствии (иногда через несколько лет) записываться новые сочинения.

Мы в принципе не отвергаем исследований бумаги (сведения о WZ иногда бывают очень полезными, и мы убедимся в этом, анализируя БА), но предлагаем не придавать этим данным определяющего значения при датировании.

ВОДЯНЫЕ ЗНАКИ БУМАГИ И СТРУКТУРА БЕРЛИНСКОГО АВТОГРАФА

Рукопись состоит из пяти пар двойных листов высокого формата (в среднем 33×21 см), вложенных один в другой, как показано на рисунке (немецкое обозначение этих «папочек» — «Binio»).



БА включает пять таких Binio, страницы пронумерованы последовательно²⁸. WZ бумаги, образующей БА, определил В. Вайс [149]. В схеме водяные знаки («Weiß 67, 65, 21») указывают описанные им типы бумаги: первый из них – двуглавый орел с короной, скипетром и щитом в форме сердца, второй – то же, но с некоторыми отличиями в деталях, третий – герб города Эгера. Нотный текст в БА начинается на второй странице и кончается на странице 39. Первая страница – титульный лист, последняя страница (40) – пустая, без линеек (см. след. стр.).

²⁷ Примеры такого рода находим в книге Кобаяси [117, с. 52, Abb. 120], в книге Шабалиной [75, с. 354]. В последней экономное отношение к бумаге отмечено на с. 118 и 357. Эта «традиция» в семье Баха продолжается и позже: продиктованный Бахом «предсмертный» хорал («Vor deinem Thron...») записывается неизвестным переписчиком на листе, занятом окончанием Канонических вариаций [см. илл. 363 на с. 350 в книге Шабалиной]. Год создания вариаций – 1747, хорала – 1750.

²⁸ Есть еще одна нумерация – листов.

Weiß 67	[1/2
		3/4
		5/6
		7/8
Weiß 67	[9/10
		11/12
		13/14
		15/16
		17/18
Weiß 65	[19/20
		21/22
		23/24
Weiß 65	[25/26
		27/28
		29/30
		31/32
Weiß 65	[33/34
Weiß 21	[35/36
Weiß 21	[37/38
Weiß 65	[39/40

Итак, три «папки» («Binio») используют один тип бумаги – Weiß 67, четвертая – Weiß 65, и в пятой папке в «обложку» из двойного листа Weiß 65 вложен двойной лист с бумагой Weiß 21.

Смешанную картину дают и приложения.

Приложение 1: гравировальная копия Канона в увеличении. Бумага без водяных знаков. Приложение 2: фуги-переложения для 2-х клавиров. Водяной знак бумаги – Weiß 21; Приложение 3: Заключительная фуга. Типы бумаги, ранее не встречавшиеся: страницы 1–4 – Weiß 19 (WZ – стилизованная ель), причем в отношении водяных знаков страницы 3 полной уверенности у исследователя нет; страница 5 – Weiß 24 (WZ – курзекский герб). Эта страница разлинована крайне неаккуратно: кривые линии, кое-где не прорисованные, почти сливающиеся нижние нотные строки... Это был явно брошенный, забракованный лист: справа внизу сохранился даже какой-то ранее сделанный набросок. Очевидно, что Бах, зная, что для завершения фуги ему будет достаточно иметь две нотные системы, взял этот испорченный лист и записал последние такты Заключительной фуги на более или менее пригодных строчках²⁹.

3.



Приложение 3, с. 5

²⁹ Фотокопия этой страницы с заключительной надписью Филиппа Эмануэля многократно публиковалась в зарубежных изданиях, неоднократно – и в России (см. [29, с. 5; 75, с. 329]).

О чем свидетельствует разнообразие бумаги, использованной для рукописи ИФ? Конечно, о том, что автограф писался на листах бумаги (возможно, остатках), которые могли быть купленными в разное время. Отсюда следует важный вывод: тип бумаги не может быть достаточным основанием для датирования рукописи. Посмотрим, что известно об использовании перечисленных видов бумаги.

В. Вайс в своем «Каталоге» показал значительный временной разброс документов, написанных на одном типе бумаги, например, на бумаге Weiß 67 есть документы 1739 и 1744 годов [149, с. 60], бумага Weiß 21 была в употреблении семьи Баха и после его смерти [там же, с. 37], а для бумаги типа Weiß 19 указаны только страницы Приложения 3 [там же]. В отношении ИФ исследователь не называет ни одной даты. Сопоставим данные Вайса и Кобаяси.

Таблица 1

Берлинский автограф (№)	Страница рукописи	WZ Weiß	Годы использов. бумаги	Йос. Кобаяси, 1988
I – IX (до т. 74 Канона в октаву)	С. 2–24	67	С мая 1739	около 1742, перед августом [с. 11, 60, 62]
Канон IX (окончание) – XIII (до т. 36)	С. 25–34	65	после мая 1739	позже, чем Weiß 67 [с. 13]:1743/44 (?), но и 1742 нельзя исключить [с. 51]
Окончание XIII – XV (начало Канона в увел.)	С. 35–38	21	1733–64	
XV (окончание Канона в увел.)	С. 39	65	после мая 1739	<div style="text-align: center;">-----</div> <div style="text-align: center;">1743– 1746/47</div> <div style="text-align: center;">-----</div> <div style="text-align: center;">[с. 16]</div> <div style="text-align: center;">-----</div> <p>№ IX (оконч.) – XV включ.: середина сороковых годов, около 1742 – 1746 [с. 51, 60]³¹</p>

³⁰ По Кобаяси, включение бумаги Weiß 21 продлило хронологические рамки работы в БА на 2 или 4 года.

³¹ В статье 1985 года Кобаяси относит запись этих номеров к 1745 году [115, с. 460].

Приложение 1	С. 1–3 (“26, 27, 28”)	Без WZ	–	около 1747 – до августа 1748 [с. 23, 51, 52]
Приложение 2 (зеркальные фу- ги для 2-х кла- виров)	С. 1–4	21	1733–64	с 1742 по 1746 («середина со- роковых годов»); самое позднее – око- ло 1746 [с. 23, 51, 62] ³²
Приложение 3 (Заключ. fuga)	С. 1–4	19	–	После августа 1748 – до ок- тября 1749 [с. 51, 52, 60, 62]
	С. 5	24	1729–49	

Хронологические границы, указанные Кобаяси для отдельных частей рукописи, в сущности, неопределенны и даже странны, если попытаться представить себе реальное протекание процесса копирования. Так, запись на бумаге Weiß 65 Кобаяси относит к 1743/44 годам, «но и 1742 нельзя исключить» [116, с. 51]. Возьмем первый из названных вариантов – 1743/44 годы. На предыдущем листе бумаги (Weiß 67) Бах в 1742 году дописал Канон в октаву до середины 74 такта и остановился. Прошел год или два, композитор вновь возвращается к переписыванию, начиная его с последней доли 74-го такта... Трудно представить себе такое равнодушие автора к своему сочинению! Если указано время «1742–46 годы» для написания пьес, начинающихся со второй половины Канона IX до конца автографа, то, следовательно, можно допустить, что в 1742 году основной корпус рукописи был закончен³², но, может быть, это произошло лишь в конце указанного срока (в 1746 году)? Мог ли Бах отложить **переписывание** столь интересного сочинения на целых четыре года? Маловероятно. Складывается впечатление, что Кобаяси в своих рассуждениях ориентируется не столько на баховскую рукопись, сколько на идеи Кр. Вольфа³³ (весьма авторитетного сейчас в баховедении исследователя), будто пытаюсь найти обоснования для утверждений ученого, не всегда высказывающегося доказательно.

Логика рассуждений **Кр. Вольфа** следующая: поскольку известна бумага Берлинского автографа с «однородным» водяным знаком «двуглавого орла»³⁴, надо найти произведение, которое пишется на такой же бумаге, но имеет точно определенную дату. Таким произведением оказывается «Крес-

³² Этот вариант предлагает Кр. Вольф (см. ниже).

³³ Кобаяси неоднократно ссылается на статью Кр. Вольфа 1983 года [161].

³⁴ Различия между водяными знаками Weiß 67 и Weiß 65 Вольф не заметил.

тьянская кантата» (BWV 212), написанная в 1742 году³⁵. Кр. Вольф делает вывод, что и ИФ записывается в это же время в БА. Он находит похожим и почерк в этих произведениях, хотя сравнивает при этом почерк разной манеры: Gebrauch (обычный) – в кантате и каллиграфический – в БА³⁶. (Вряд ли подобное сравнение методологически допустимо.)

Кроме кантаты, Вольф находит еще одно «близкое по времени» произведение, написанное «на такой же бумаге»³⁷, – «Страсти по Матфею» (1736 год). По мысли Вольфа, сочинение ИФ должно было начаться где-то между ними – в 1740 году или даже в конце предыдущего десятилетия.

Считая БА чистовой рукописью, Вольф полагает, что в эти годы создавалась предшествовавшая ему, позднее потерянная композиционная рукопись, которая представляла собой двухстрочное клавирное изложение [161, с. 133].

Автор замечает, что в БА почерк Баха меняется к концу. Его вывод: процесс переписывания распространился на долгий временной период [там же, с. 133]. Получается, что Бах сочинил свое интереснейшее произведение и так долго его переписывал (или не переписывал), что даже почерк успел измениться!

По версии Кр. Вольфа, история ИФ в целом включает 4 фазы³⁸, представленные имеющимися и отсутствующими документами, которые Вольф распределяет по годам (см. таблицу 2). К этому вопросу он возвращается в разных публикациях [161–163, 85]. Наиболее подробные хронологические указания делаются в статье 1991 года [163, с. 269, 271], и они приближаются к данным Кобаяси.

Большинство дат Вольф, в сущности, не обосновывает. Из определения БА в качестве чистовой рукописи (его ошибочность покажем далее) вытекает предположение о потерянной композиционной рукописи, в результате неверно понимается протекание творческого процесса в целом. Датирование рукописи по водяным знакам бумаги (к тому же, как видим по «Каталогу» Вайса, неточно Вольфом определенным), методологически не безупречно. Новый способ датирования (по WZ бумаги) здесь очевидно «не сработал», и это отметил уже Х. Г. Хоке: «Удивительные результаты, полученные при изучении ранних кантат, – пишет он, – привели к преувеличенным ожиданиям, которые не может реализовать этот метод. <...> Датиро-

³⁵ В. Вайс предположительно относит бумагу этой кантаты к типу 65 [149, с. 59], а не 67, на которой написана большая (начальная) часть БА.

³⁶ Тип почерка в этих произведениях указан в книге Кобаяси [117, с. 173].

³⁷ Однако В. Вайс установил, что в WZ двуглавого орла у этого типа бумаги есть отличия от № 65 и 67; исследователь обозначил этот WZ номером 66 [149, с. 59].

³⁸ Первая фаза включает документы «А», «В» с примыкающим «С» (значение букв см. в таблице); вторая фаза – «D1a», «D2», «D1b»; третья фаза – подготовки к изданию – «E1», «E2»; четвертая фаза – издания – F, G [163, с. 269].

Таблица 2

Документы «Искусства фуги»	Кр. Вольф	Й. Кобаяси
Потерянная композиц. рукопись «А»	Ранее 1742	—
Берлинский автограф «В» – чистовая руко- пись. № I – XIV (с. 1–38)	Около 1742; 1740–1742	С 1742 по 1746
XV (с. 38–39) «D1a»	Около 1743– 1746	
Отсутствующие в БА части (№ 4, начало № 10, последн. каноны «D2»)	Между «D1a» и «D1b» – ?1743/46 – 1748/49	
Приложение 1 «E1» «E2» ³⁹	Около 1747–48 «?1746 – 1748/49»	Около 1747 – август 1748
Приложение 2 «С»	Около 1743–1746	1742–1746, ближе к 1746
Приложение 3 «D1b»	Около 1748– 1749	После авг. 1748 – окт. 1749
1-е издание – «F»		1751
2-е издание – «G»		1752

вание по бумаге в отношении позднего Баха указывает на “шероховатость” (Griffigkeit) этого метода» [81, с. 46–47]. Однако сам Хоке не рассматривает эти «шероховатости» и в дискуссию не вступает⁴⁰.

³⁹ «E2» – обозначение остальных, потерянных гравировальных копий.

⁴⁰ Конечно, одинаковая бумага никак не может быть бесспорным свидетельством создания разных произведений в одно время. Приведем пример из творческой «лаборатории» Бетховена. В его черновой тетради 1825 года (так называемой «Московской»), сшитой в свое время им самим из отдельных листов бумаги, среди эскизов «голицынских» квартетов, время сочинения которых точно известно (1825 год), встречается набросок, относящийся к «Credo» Торжественной мессы, которая к этому времени уже не только написана, но и в 1823 году исполнена. Однако на основании данных о водяных знаках бумаги, пользуясь методом Вольфа, нужно было бы сказать, что работа над этими произведениями шла параллельно. В действительности же, на одном из листов сшиваемой Бетховеном тетради случайно оказался набросок, сделанный раньше [14].

ИССЛЕДОВАНИЯ ПОЧЕРКА

Помочь в определении времени работы композитора над произведением могли бы особенности почерка. Исследования в этой области начаты сравнительно недавно, но в баховедении уже существуют определенные наработки. Прежде всего определены два основных вида почерка: каллиграфический и обычный, скорописный (*Gebrauchsschrift*).

Признаки каллиграфического и обычного баховского письма, исследованные в трудах Дадельзена, Маршалла, Кобаяси, следующим образом обобщены в книге Шабалиной. «Каллиграфическая рукопись Баха характеризуется: тщательным горизонтальным и вертикальным расположением всех нотных знаков; ровно и рационально размещенными нотными головками, часто различающимися по величине в зависимости от длительностей нот (т.е. целые ноты больше, чем головки половинных, головки четвертных нот больше, чем головки восьмых и т. д.); штили в такой рукописи, как правило, прямые или с незначительным изгибом для штилей, направленных вверх; позиции нот по высоте определены и не дают оснований для различного рода прочтений» [75, с. 38]. Обычная (*Gebrauch*) манера «характеризуется: неровно и нерационально размещенными нотными знаками; наклонным письмом; нередко сильно изогнутыми линиями штилей; часто двусмысленным положением нот по высоте» [там же].

Различия в написании элементов обычным и каллиграфическим шрифтами проиллюстрируем таблицей, составленной Кобаяси [117, с. 15]⁴¹:

Таблица 3

Zeichen	Gebrauchsschrift	Kalligraphie
Notenhäuse		
Fähnchen		
Pausen		
C-Schlüssel		
Baßschlüssel		

⁴¹ Исследователь, однако, вносит такое уточнение: «Различие каллиграфического и обычного (*Gebrauch*) почерков исходит из идеальных типов. На практике часто их разграничение условно. Многократно находятся смешанные и переходные формы. Нередко в каллиграфическую рукопись проникают отдельные элементы *Gebrauch*-манеры» [117, с. 16].

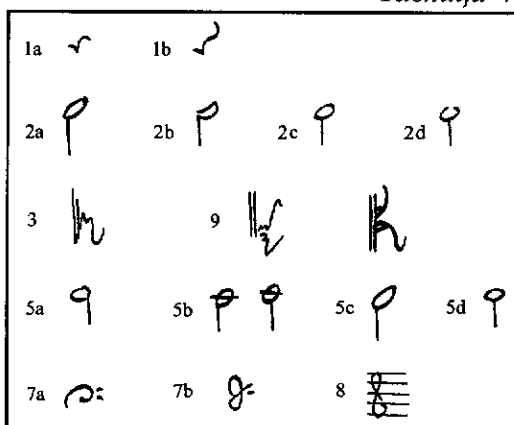
Другой ракурс наблюдений над баховским почерком – изменяемость его во времени. Одним из первых исследователей, давших описание почерка композитора в поздний период творчества, был Г. фон Дадельзен (специально о почерке ИФ здесь не говорится): «Признаки этого позднего письма: более твердая, менее размашистая манера, чем в предшествующее время. <...> Знаки стоят ровно (steil) или слегка наклонены влево. При этом они в общем короче и плотнее. То, что рука уже не столь легко исполняет свою работу, узнаем по форме акколады. Ее верхняя часть часто дрожащая, движение останавливается на кончике скобки, нижняя часть которой обычно начинается заново. Запись жесткая (steif), ранней «подвижной уверенности» более не ощущается. В скрипичном ключе исчезает правильная закругленность: чаще встречаются угловатые формы. <...> Подобную угловатую тенденцию наблюдаем в написании *C* при обозначении размера 4/4. Рядом с крючкообразной формой ключа «*C*» все более и более употребляется двухчастная форма. Головка половинной ноты с направленным вниз штилем остается часто сверху открытой, сам штиль стоит не сбоку, а в ее нижней середине. Нотные ребра проведены обычно чрезвычайно толсто: чем меньше письменный знак, тем тяжелее (klobig) они пишутся» [96, с. 116].

Изучением эволюции баховского почерка занимается также Й. Кобаяси. Приведем некоторые из его наблюдений. Он отмечает, например, что штиль, направленный вниз, у половинной ноты сдвигается из положения справа от головки в раннем периоде творчества к положению слева – в среднем периоде и останавливается в середине нотной головки – в позднем периоде; маленький скрипичный ключ (главный его показатель – верхняя петля, не поднимающаяся выше пятой линейки) – признак поздних рукописей (после 1746/47 г.), большой скрипичный ключ – признак предшествующих лет (до 1746/47 г.). Однако, замечает Кобаяси, «в последние годы Баху не всегда удается написать маленький скрипичный ключ, но он не отказывается от попыток его написать, тенденция к этому остается очевидной»⁴² [116, с. 23]. (Следовательно, это ненадежный показатель для датирования?) Ключ «*C*» в двухчастной форме – поздний вариант, похожий на крючок, принадлежит среднему периоду; форма головки половинной ноты к позднему периоду переходит от ранее использовавшейся удлиненной, пишущейся по диагонали слева направо и снизу вверх (встречались также формы «птичьей головы» или «полумесяца») к более коротким и округлым формам со штилем в середине [116, с. 17–27]. Эволюцию форм Кобаяси показывает в таблице [116, с. 18], которую мы приводим, исключая написания слов, не встречающихся в ИФ, и ставя для удобства сравнения более позднюю форму ключа «до»

⁴² «In den letzten Lebensjahren gelingt es Bach nicht immer, Violinschlüssel klein zu schreiben. Seine Bemühung um kleine Violinschlüssel wird jedoch nicht aufgeben, die Tendenz dazu bleibt unverkennbar».

(№ 9) рядом с более ранней (№ 3). С той же целью мы добавляем сюда и последний вариант написания этого ключа из предыдущей таблицы (образец «двухчастной» формы)⁴³.

Таблица 4



Конечно, проделана большая исследовательская работа, выявлены статистически наиболее часто встречающиеся формы, но еще не все здесь абсолютно надежно: рукописей с точно обозначенным временем написания – мало, определение времени работы композитора только по WZ бумаги может быть ошибочным; устойчивость некоторых почерковых признаков на протяжении всей жизни композитора и, наоборот, смешение в одном документе видов написания, характерных для разных временных периодов затрудняют выявление закономерностей [см. 116, с. 19; 45, с. 218–242]. Понятно, что задача трудная, требующая дальнейшей разработки и, возможно, решаемая с привлечением еще каких-то иных методов исследования (из них Кобаяси предвидит необходимость анализа состава чернил, нажима пера и т. п.). Учитывая результаты исследований этого ученого в нашей работе с рукописью ИФ, мы тем не менее не всегда согласны с его выводами.

Кроме датирования рукописей по бумаге, в исследованиях Кобаяси вызывают сомнения и некоторые другие моменты. Так, ухудшение баховского почерка отмечается «на основании» сравнения двух функционально различных **писем** Баха: рекомендательного письма от 31 июля 1748 года для Альтникаля, написанного тщательно – крепким, исправным (*intakte*) почерком, и письма родственнику, Иоганну Элиасу Баху, от 6 октября 1748 года, в котором почерк «явно ухудшается», и особое «ощущение беспорядочности создает большое количество сокращений» [116, с. 24]. На наш взгляд, эти письма нельзя сравнивать: официальное письмо пишется старательно и ви-

⁴³ Изменение формы написания ключей Кобаяси показывает еще в одной таблице [117, с. 13].

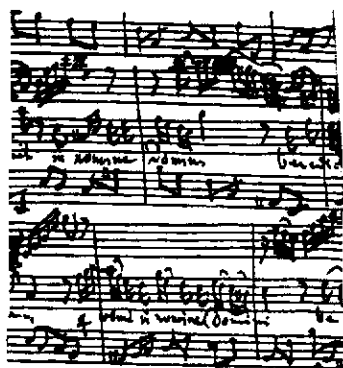
тивато, а в письме к родственнику можно не заботиться о внешней красоте написания. А между тем вывод Кобаяси о почерке: «**На основании этих писем начало кризисной фазы устанавливаем между началом августа и началом октября 1748 года**»⁴⁴ [там же, с. 25]. Ухудшение почерка Кобаяси отмечает также в словесной надписи на титульном листе партитуры генделевских «Страстей», которую Бах ранее (крепким хорошим почерком) собственноручно копировал [там же, с. 26]. В качестве примера ухудшения нотного баховского почерка после августа 1748 года Кобаяси приводит рукопись альтовой партии кантаты «Lobe den Herrn, meine Seele» BWV 69 (в ней штили и тактовые черты не всегда проведены под одним углом, флажки у восьмых оказываются не одинаково изогнутыми, деформирован один из ключей [117, с. 21, см. также 116, с. 25] – **но подобные замечания можно адресовать и почерку в БА**), называет он и последние части Мессы *h-moll* (начиная с *Symbolum Nicenum* до конца), писавшиеся, по версии исследователя, в период с августа 1748 по октябрь 1749 года [116, с. 68; 117, с. 184] (**но так же датируется им и написание Заключительной фуги в ИФ – Приложение 3**, и это уже ставит под сомнение утверждение автора о том, что последним произведением, написанным Бахом, была именно месса).

При взгляде на рукописные страницы мессы, приводимые в качестве иллюстрации позднего почерка в книге Кобаяси [117, с. 187, 188], а также на страницы факсимильного издания мессы, выпущенного А. Дюрром [82]), замечание о большой «неловкости», «неуклюжести» почерка в ней кажется преувеличенным. Сравнение фрагментов первой же страницы БА и *Benedictus* мессы покажет в них сходство написания: не всегда соблюдаемую параллельность штилей, разное их положение по отношению к головке ноты у восьмых и четвертей со штилями вниз... По общей картине почерка вполне

4. а. БА



б. Benedictus



⁴⁴ «Aufgrund dieser Briefe ist der Beginn der krisengeprägten Schriftphase auf die Zeit zwischen Anfang August und Anfang Oktober 1748 anzusetzen».

можно допустить, что записи делались примерно в одно время, хотя первую из них Кобаяси относит к началу, а вторую – к концу 40-х годов.

Пытаясь определить причину ухудшения баховского почерка именно в мессе, Кобаяси допускает связь этого явления не столько с ухудшением зрения, сколько с болезнью руки [116, с. 24]. Дадельзен осторожен в своих заявлениях: «О ходе болезни глаз у Баха мы знаем слишком мало» [96, с. 114]⁴⁵. Форкель [69, с. 15] сообщает, что Бах согласился на операцию по настоянию друзей (видимо, сомнения в ее необходимости были и, скорее всего, зрение не было полностью потеряно). Строки «Некролога», пожалуй, тоже дают возможность предполагать, что Бах до операции еще «что-то видел»: «...зрение ... в последние годы жизни ухудшилось настолько, что дело дошло до серьезного заболевания глаз, от которого он – отчасти из жажды и впредь служить Богу и ближнему своими, надо сказать, все еще крепкими во всех остальных отношениях духовными и физическими силами, отчасти же под воздействием советов друзей, возлагавших надежды на одного прибывшего в Лейпциг глазного врача, – рассчитывал избавиться с помощью операции» [23, с. 234]. Факт написания половины гравировальных копий ИФ самим Бахом (а работа по подготовке издания велась, по Вимеру, в 1749–50 годах) показывает, что состояние зрения Баха в это время не было совсем уж катастрофическим. Следовательно, до операции в конце марта он мог работать над своими произведениями⁴⁶: следить за подготовкой ИФ, редактировать ранее написанные произведения (кстати, как иначе объяснить указание в «Календаре» Кобаяси целого ряда сочинений, работа над которыми датируется 1750-м годом [116, с. 67–69]?). Впрочем, даже в отношении дат операций в литературе нет единого мнения⁴⁷.

⁴⁵ Г. фон Дадельзен пишет о необоснованности той точки зрения, что в начале 1749 года у Баха был легкий апоплексический удар, но допускает другую серьезную болезнь, заставившую Баха заботиться о преемнике для церковной службы (Готлибе Харрере). Исследователь констатирует отсутствие баховских писем в 1749–50 годах, в то время как в 1748 году их было четыре [96, с. 113–114]. (Но была ли в них необходимость и все ли письма Баха сохранились?) Двойную возможность объяснения хорошего почерка в ИФ допускает А. Дюрр: либо автограф писался раньше по времени, либо болезненное состояние Баха, которое заметно в рукописях кантаты 195 и поздних внесениях в «Страсти по Иоанну», прошло, и над ИФ он трудился уже при хорошем состоянии здоровья [102, с. 158].

⁴⁶ Такого мнения придерживается и В. Колндер, называя время работы над циклом – 1747–50 годы [118, с. 4, 6].

⁴⁷ Х. Бесселер в исследовании прижизненных портретов Баха, в котором, кстати, привлекается внимание и к изображению глаз композитора, о зрении пишет следующее (в приводимой цитате мы опускаем некоторые медицинские описания и предположения автора): «Бах в зрелом возрасте очевидно видел не достаточно хорошо: ему от природы была свойственна близорукость. Но несомненно, что его зрение не было очень плохим, так как иначе, будучи органистом, он не мог бы с листа читать чужие произведения, о чем есть достоверные свидетельства. Причина этой легкой слабости зрения нам неизвестна. ... Об отсутствии значительной близорукости

Упомянем еще некоторые положения Кобаяси, которые вызывают сомнения. Вслед за Вольфом и со ссылкой на него Кобаяси пишет [116, с. 21] о временной близости создания и о сходстве почерка Берлинского автографа и «Крестьянской кантаты», хотя они написаны почерком разной манеры (см. выше). В другом случае он допускает сравнение почерка в рукописях, **разных по функции**, – композиционной и предназначенной для гравировальных работ [115, с. 460] – конечно, вторая будет писаться с большей тщательностью и «тяжелее», что не является свидетельством более позднего почерка; осторожности в выводах требует сравнение почерка в рукописях, имеющих разное расстояние между линейками (стереотип движения руки в этом случае различен, и это проявляется в почерке). Однако, повторяем, почерк композиторов – область малоизученная.

Некоторые признаки позднего почерка, выделяемые Кобаяси, кажутся на первый взгляд убедительными: например, написание скрипичных ключей и штилей, направленных вниз, у половинной ноты. По версии ученого, первые после 1746/47 г. имеют тенденцию быть маленькими (верхняя петля ключа не поднимается выше пятой линейки нотного стана), вторые занимают положение в середине нотной головки. Однако при ближайшем рассмотрении и эти признаки оказываются ненадежными.

Большие скрипичные ключи, по Кобаяси, используются до 1746/47 года. В качестве обоснования исследователь приводит зеркальные фуги из ИФ № 13 и их переложения⁴⁸, годы написания которых, определенные по WZ бумаги [116, с. 23], как раз «подходят» для такого утверждения. Однако, если «по бумаге» время установлено ошибочно, неверным оказывается и вывод об использовании ключей⁴⁹. К тому же Кобаяси отме-

говаривают многие факты из жизни Баха и прежде всего его очки. В последние годы у Баха развивается прогрессирующая катаракта. Ее дважды оперировал Тейлор. ... После первой операции в **январе 1750** года зрение сначала восстановилось ..., но затем пропало. Вторая операция прошла очень плохо. Однако, может быть, Бах еще некоторое время мог писать, так как имеются его рукописи, вероятно, относящиеся, к этому времени» [90, с. 92]. (Последнее предложение в оригинале: «Dennoch konnte Bach vielleicht auch dann noch zeitweise schreiben, denn wir haben eigenhändige Noten von ihm, die wahrscheinlich aus dieser Zeit stammen».) Когда исследователи называют в качестве даты операции зиму 1749–50 года или начало 1750 года, они опираются на слова «Некролога», в котором говорится, что после неудачной операции Бах «целых полгода был в болезненном состоянии» [23, с. 234]; Х. Г. Хоке приводит другие даты: **28 марта и 8 апреля 1750 года**; Х. Церашпи, посвятивший этой теме специальную статью, первой операции отводит время **28–31 марта**, второй – **5–7 апреля** [166, с. 63]. До смерти, последовавшей 28 июля 1750 года, остается меньше, чем полгода...

⁴⁸ В остальных фугах скрипичные ключи не используются, встречаясь в виде исключения в качестве случайных, заменяющих на несколько тактов основной ключ.

⁴⁹ Кстати, продолжая пример из ИФ, Кобаяси пишет об использовании маленьких ключей в гравировальной копии Канона в увеличении (Приложении 1), что, по его мнению, указывает на более позднее его написание («после 1747 года – до августа 1748»). Однако количественно в записи этого канона большие скрипичные ключи преобладают (см. ниже).

чает, что и «в ранние годы Бах писал маленькие скрипичные ключи при недостатке места в тесно написанных партитурах. В последнем же периоде творчества он, напротив, писал такие ключи в голосах с большими расстояниями в системах» [там же, с. 23].

Рассмотрим некоторые фрагменты рукописей первой половины 1730-х годов, приводимых Кобаяси вне связи с данным вопросом [117, с. 142, 137, 156] – Таблица 5, примеры а, б, в).

Таблица 5

The image displays three columns of handwritten musical notation. Column 'a' shows a system of six staves for 'J.S. Magnifica' with various clef positions. Column 'b' shows a system of six staves for 'J.S. Do' with various clef positions and system numbers (I, VI, XI, XIII, XV, XVI, XXI, XXV) and arrows indicating clef changes. Column 'c' shows two systems of two staves each, labeled 'c. 20' and 'c. 21', with various clef positions. The notation is in black ink on white paper.

Первый из них – *Magnificat D-dur*, BWV 243 – 1732/35 г.: здесь используются как большие, так и маленькие ключи (на первой и последней линейках), хотя местоположение их позволяло написать большой ключ, как на остальных строчках.

Второй – кантата *Wir danken dir, Gott*, BWV 29 – 1731 г. (из десятистрочных систем партитуры приводим строки, содержащие скрипичные ключи; римские цифры указывают положение строк на странице автографа): маленькие ключи здесь (в раннем сочинении) преобладают, но только в одном случае (в строке II) можно оправдать такое написание отсутствием места.

Третий – кантата *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit*, BWV 14 – 1735 г.: начала двух партитурных систем на первой странице рукописи демонстрируют использование обеих форм скрипичного ключа.

А вот картина, представляемая автографом Мессы h-moll [82], имеющим широкие расстояния между линейками нотного стана. По данным исследований Дюрра, Дадельзена и Кобаяси (ученые также особое внимание уделяли WZ бумаги), первые две части мессы (*Kyrie* и *Gloria*) были написаны в 1733 году, все последующие (от *Symbolum Nicenum* до *Dona nobis pacem*) – после августа 1748 до октября 1749 года. Помня указанную Кобаяси дату 1746/47 г. как границу написания больших и маленьких скрипичных ключей, мы в праве ожидать в первых двух частях мессы написание больших ключей, а в следующих – маленьких.

Открываем ноты: в начале части *Gloria* – на соседних страницах видим как большие, так и маленькие скрипичные ключи (Таблица 5, пример г); фрагмент из *Kyrie* (с. 8) показывает то же смешение форм в ключах, стоящих на соседних строчках (Таблица 5, пример д). Таким образом, и партитуры с широкими строчками демонстрируют использование маленьких скрипичных ключей наряду с большими в произведениях, создававшихся значительно ранее 1746/47 годов.

В следующих частях мессы, «поздних» по времени написания, при том же широком расстоянии между линейками нотного стана, как в *Kyrie* и *Gloria*, постоянно встречаем большие и маленькие скрипичные ключи – на одной и разных страницах, в соседних строчках и на расстоянии – от *Credo* (в Таблице 6 примеры а, б, в) и до последнего *Dona nobis pacem* (пример г). Пожалуй, единственное исключение – маленькие ключи на всей странице – начало раздела *Sanctus* (пример д).

О чем говорят приведенные примеры? Если верить в непогрешимость признака (размер скрипичного ключа), то можно сказать, что последние части мессы отнюдь не писались «после 1746/47 г.», так как большие скрипичные ключи в ней используются наряду с маленькими. Сле-

The image displays a musical score titled "Таблица 6" (Table 6). It is organized into three main columns of staves:

- Column 1 (left):** Contains a single staff labeled 'a' at the top left, followed by a group of staves labeled '2' at the bottom left. The first staff in this group is labeled "C. 104" and the last is "C. 182".
- Column 2 (middle):** Features a section titled "Violins" with sub-staves labeled "I", "II", "VII", and "VIII". Below this is a section titled "Sanotus" with multiple staves. The bottom of this column is labeled "C. 153".
- Column 3 (right):** Contains staves labeled "I", "II", "VII", "VIII", "XIII", and "XIV". The section between staves VII and VIII is marked with an "x" and the word "Solo". The bottom of this column is labeled "C. 110".

At the bottom right of the score, there is an additional musical staff labeled 'c'.

довательно, этот признак нельзя считать устойчивым⁵⁰ и надежным для датировки рукописи.

⁵⁰ Обратим внимание, что различия рядом написанных ключей могут быть не только в величине, но и в рисунке.

Пожалуй, более четко по жизненным периодам распределяется написание Бахом штилей, направленных вниз от нотной головки в половинных длительностях: сначала справа от нее, позже – слева, в последнем периоде – в середине (см. упоминавшиеся наблюдения Кобаяси, Дадельзена и др.). Тем не менее и в поздний период при определенном преобладании тенденции писать штиль в середине нотной головки возможно его свободное перемещение вправо и влево от центра, иногда до предельно крайнего положения, напоминающего о манере более раннего творческого периода (см., например, такое написание в *Credo* мессы – Таблица 6, *пример а*⁵¹). С употреблением штилей возможна и такая неожиданность: «позднее» написание встречаем в достаточно раннем документе – в начале Клавирной книжечки Вильгельма Фридемана – в 1720 году (*пример е* в Таблице 6 – это фрагмент иллюстрации, приведенной в книге Кобаяси [117, с. 73]). В общем, эта область Бахианы требует дальнейших комплексных исследований: имеющиеся данные пока не достаточны для слишком кардинальных выводов (особенно в отношении ИФ).

Кобаяси составил список характерных особенности баховского позднего почерка [116, с. 35]. Из 14-ти признаков назовем те, которые имеют отношение к ИФ (пропущенные моменты – «*h* – *k*» – связаны с написанием знаков, не встречающихся в ИФ).

- a) большой скрипичный ключ используется приблизительно до 1746/47 годов;
- b) маленький скрипичный ключ – с 1746/47;
- c) басовый ключ в обычном (*Gebrauch*) виде (овальной формы) в 1740-е годы встречается все реже;
- d) басовый ключ каллиграфической формы (круглый) в 1740-е годы встречается все чаще, а в конце используется исключительно эта форма;
- e) половинные ноты со штилем вниз, стоящим с правой стороны нотной головки, приблизительно до 1738 года – господствующая форма;
- f) половинные ноты со штилем вниз, стоящим слева от нотной головки (большой, овальной, наклонной), используется приблизительно с 1739 до 1742;
- g) половинные ноты со штилем вниз, стоящим в середине нотной головки, используется приблизительно с 1742 года;
- d) почерк в хорошем состоянии (*intakte Schrift*), тонкий (*feine* – также «изящный») – приблизительно до 1746/47 годов;
- m) хороший (*intakte*), но несколько тяжелый (*klobige*) шрифт, особенно толстые нотные штили и флажки у восьмушек – приблизительно с 1746/47 до августа 1748;

⁵¹ То же явление наблюдается в рукописях шестиголосного ричеркара из «Музыкального приношения», «Канонических вариаций» и неоднократно в ИФ.

н) негибкий (*ungelenke*), тяжелый, жесткий (*steife*) почерк – после 1748 [с. 35].

Далее эти признаки проецируются на автограф ИФ⁵² (не забудем, что датирование элементов ИФ определяется типом бумаги, и особенности почерка в свою очередь привязываются к этим датам):

Стр. 1–24. WZ – Weiß 67; шрифтовые признаки – *a, c* (случайно), *d, e, f, g, l*; время записи – около 1742 [с. 51].

Наше примечание. Два скрипичных ключа (признак «*a*») встречаются здесь только в фуге IV на с. 8 в качестве случайных, на четыре такта заменяющих альтовый ключ. Первый из них – большой, второй по положению верхней петли, вероятно, можно считать «маленьким» (*пример 5 а*).

Стр. 25–40 и Приложение 2. WZ – Weiß 65 (с. 25–34, 39–40), Weiß 21 (с. 35–38 и Приложение 2); шрифтовые признаки – *a, d, e, g, l*; время записи – 1742–1744, WZ 21 – до 1746 [с. 51].

Наши примечания. 1. Первый скрипичный ключ Приложения 2 (в фуге на тему в прямом движении) – маленький, как в типичных, по Кобаяси, примерах «позднего» его написания, но дальше встречаются обычные («большие») ключи (*пример 5 б*) – так же, как и в фуге XIV (№ 13) основного корпуса – единственной фуге, где используется скрипичный ключ (БА, с. 36–38, *пример 5 в*⁵³), причем в самом рисунке данного ключа нет устойчивой формы.

2. Признак *f*, отсутствующий в перечне, встречается здесь наравне с *e* и *g*.

Приложение 1 (гравировальная копия Канона в увеличении). WZ – неясный; шрифтовые признаки – *b, d, g, m*; время записи: 1747 – до августа 1748 [с. 60].

Наше примечание. Из 13-ти скрипичных ключей маленьких (признак *b*) – только 5, остальные – большие (не указанный признак *a*). Признак *m* может объясняться предназначением рукописи (гравировальная копия).

Приложение 3 (Заключительная фуга). WZ – Weiß 19 и 24; шрифтовые признаки *d, g, n*; время записи – после августа 1748 до октября 1749 года [с. 62].

Наше примечание. Картина почерка похожа здесь на Приложение 1, чуть менее аккуратная, что объясняется иной функцией рукописи и записью четырехголосия на двух нотоносцах. На одной нотной строчке иногда располагаются три голоса, и штили голосов, записанных ниже, искривляются (*пример 5 г*). При таком написании рельефнее видится голосоведение (может

⁵² Для сравнения – признаки, по Кобаяси, других поздних произведений (1747): «Канонические вариации» – *d, g, l*; «Музыкальное приношение» – *b, d, g, l, m* [116, с. 60, 58].

⁵³ В *примере 5 в* начало первой (двойной) нотной системы приводится полностью, ниже – только строчки из следующих систем, имеющие скрипичные ключи.

быть, наклон штилей был сделан Бахом специально?), но у наблюдателя может создаться впечатление неустойчивости в почерке.

Не подходит к Приложению 3, «самому позднему по времени написания», и ранее высказанное наблюдение в отношении ключей «до»: из 22 ключей «позднюю» (двухчастную, каллиграфическую) форму имеют только 5, остальные же (в форме «крючка») встречались и в предыдущие творческие

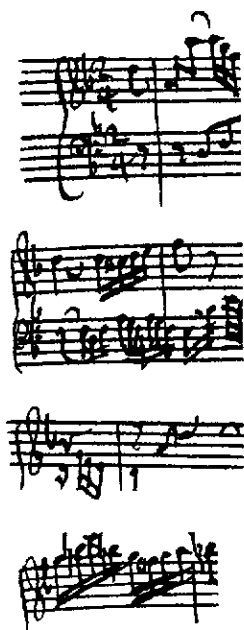
5.

a



БА, с. 8/II и III

б



Приложение 2, № 1

в



БА, с. 36

г



Приложение 3, с. 1/V

периоды композитора. В основном же корпусе БА «двухчастная» форма встречается только один раз – в начале фуги XIV (см. *пример 5 в*). Однако «крючок» в написании этого ключа, как было отмечено, принадлежит не каллиграфической, а Gebrauch-манере почерка, и тогда он не может определять «период» творчества.

Итак, среди перечисляемых признаков почерка нельзя найти такой, который с абсолютной точностью указал бы на написание цикла в начале или в середине, а не в конце 40-х годов. Исследование почерка, конечно, – дело сложное: оно требует системности, относительной независимости от «бумаги», и, однажды начатое, оно будет продолжено и принесет новые открытия⁵⁴. Однако, по нашему убеждению, изучать его в отрыве от более широкого рассмотрения жизненной ситуации, творческого процесса, авторского замысла, психологического склада личности вообще⁵⁵ и состояния в момент сочинения в частности, нельзя: исследование должно быть комплексным.

Мы предприняли это довольно подробное рассмотрение идей Вольфа и Кобаяси лишь для того, чтобы показать, что противоречия и неподкрепленность доказательствами многих утверждений не дают оснований для предлагаемого ими столь кардинального пересмотра роли и хронологического места ИФ в творчестве Баха. И если Кобаяси определяет годы создания большей части цикла приблизительно с 1742 до 1746 года (116; 117, с. 173), развивая ранее осторожно высказанную Дадельзенем мысль о том, что «запись “Искусства фуги”, вероятно, продолжалась многие годы этого периода, и только во фрагменте четверной фуги с известной заключительной пометой Филиппа Эмануэля мы имеем свидетельство самого последнего времени» [96, с. 115], то сам Г. Дадельзен, как отмечает и Х. Г. Хокке, «несмотря на тонкий анализ почерка, не видел достаточных оснований сомневаться в том, что “Искусство фуги” относится к годам между 1746/47 – 1749/50» [81, с. 46–47]. Если в указанных сдвоенных датах взять вторую цифру (1747 и 1750), это и будет близкое, на наш взгляд, к действительности представление о времени работы Баха над циклом: сюда войдут и сочинение, начатое сразу после «Музыкального приношения» (конец 1747 года), и подготовка к печати – с собственноручным изготовлением части гравиро-

⁵⁴ Наблюдения над характерными особенностями позднего почерка накапливаются постепенно. Так, А. Милка нашел еще такую особенность рисунка поперечных ребер в группах восьмых или шестнадцатых, как нисходящая синусоида, противоречащая линии нотных головок [45, с. 231]. В его рассмотрении почерка отмечаются также элементы, не изменяющиеся на протяжении всего баховского творчества: ребра-синусоиды, соответствующие линии мелодии, сходжение ребер справа, написание лиг, фермат, трелей... [там же, с. 218–243].

⁵⁵ В связи с ИФ можно, например, задать риторический вопрос: мог ли Бах, композитор, известный своей творческой активностью, затягивать переписывание столь интересного по замыслу произведения почти на целое десятилетие?

вальных копий. С некоторой осторожностью («wahrscheinlich») эти же годы называет и В. Колнедер [118, с. 4)]⁵⁶.

Итак, наиболее реальными годами работы Баха над циклом «Искусство фуги» нам представляются 1747–1750 годы: именно, повторяем, **после** «Музыкального приношения», как синтез предшествующего, обобщение, логически и психологически обусловленное (см. главу 4), появляется это произведение Баха. Это не значит, что сразу же после издания «Музыкального приношения» в сентябре 1747 года Бах взялся за перо и начал записывать первые фуги нового цикла (хотя и это не исключено), возможно, именно в это время началось вдохновенное, увлеченное обдумывание, вынашивание сочинения, запись же его могла идти одновременно с этим процессом, но могла и несколько запаздывать.

БЕРЛИНСКИЙ АВТОГРАФ: ТИП РУКОПИСИ

Нам понятно, почему в рассмотренных выше данных зарубежных ученых возникают и неопределенность указания дат, и отклонения особенностей почерка в реальной рукописи от постулируемых «норм». Причиной является не только не достаточно устойчивая форма избираемых признаков, но вообще **неверное представление о типе рукописи и о времени ее создания, определяемом по WZ бумаги.**

Задача этого раздела книги – обосновать представление о БА как о **композиционной рукописи** (а не чистовой, как полагают названные выше авторы). Именно при таком понимании ее становятся объяснимыми особенности почерка, манера записи, последовательность частей будущего цикла и т. п. Иную интерпретацию получают некоторые верные наблюдения Вольфа или Кобаяси (например, об изменчивости почерка в рукописи), контекстуальное понимание которых даст совершенно иные объяснения.

Так, каллиграфичность почерка в рукописи не обеспечивает одинакового почерка на всем ее протяжении. Внимательно вглядываясь в написание, можно заметить определенную его неровность, причем меняется он отнюдь не постепенно-поступательно от начала к концу, отражая в почерке (по Вольфу) течение времени. Четкий, хороший почерк Первой фуги несколько «хуже», чем в позже написанных Четвертой (№ 5), Шестой (№ 9) и Восьмой (№ 7) фугах. Резких перепадов в общей картине почерка не образуется, однако при переходе со страницы 24 на страницу 25 нотные знаки становятся чуть мельче. Этот переход совпадает со сменой типа бумаги (Weiß 67 на Weiß 65), поэтому Кобаяси приписывает этому месту и временной разрыв. Думается, остановка записи перед последней долей 74-го такта Канона в

⁵⁶ Учитывая огромный объем работы не только по сочинению, но и по подготовке цикла к изданию, вряд ли можно согласиться с датами, указанными В. Рустом в BGA рядом с названием произведения: «Die Kunst der Fuge (1749–1750)» [135].

октаву, действительно, была, но ... только для того, чтобы взять новую пачку бумаги и нанести на нее нотные линейки. Трудно допустить, что, дописав расшифровку Канона в октаву до этого такта, автор остановился перед его последней долей и надолго отложил работу.

Возможное же объяснение некоторого изменения почерка – следующее. Страницы 2–24 автографа были разлинованы в расчете на четырехстрочные системы. Для одногласной, а затем и двухголосной записи канона на с. 23–24 это создало некоторые неудобства: расстояния между парами строк в четырехстрочных системах были слишком малы. Видимо, для большего их разделения на двухстрочные системы Бах делает запись на верхней паре строк с небольшим отступом вправо (см. *пример 6 а*). Страница 24, а вместе с нею и «папка» листов Weiß 67, кончалась, и надо было подготовить следующую: взять новые листы, сложить их и разлиновать. На странице 25 заканчивается канон и начинается трехголосная fuga (X = № 8), поэтому следующую страницу Бах разлиновывает специально под это задание, наметив пять двухстрочных систем для канона и четыре трехстрочных для фуги (№ 8) с соответствующими чуть большими расстояниями между системами. В *примере 6 а* показываем общую картину соседних страниц, *примеры 6 б и в* – фрагменты в увеличении, иллюстрирующие подготовку левого листа для четырехстрочных систем (группу четырех нотных линеек отделяет от предыдущей и от следующей такой же группы большее расстояние) и для двухстрочных – на соседней странице.

Почему Бах начал писать на этой странице чуть мельче? Может быть, он опасался не поместиться в намеченные для окончания канона системы? Во всяком случае, хотя ширина тактов уменьшилась, сама манера писания нот не изменилась с их некоторым уменьшением в размере. В следующей фуге и дальше почерк, действительно, становится мельче (в самом почерке отражается стремительность и увлеченность процессом), вся «картина» записи – более плотной⁵⁷: вместо 20 строчек на странице, как это было на страницах 2–24, помещаются 24 строки. Их количество нарушается на страницах, где есть переход к пьесе с иным количеством голосов (с. 28, 32, 33 и последняя страница 39, разлинованная специально для окончания двухголосного канона). Изменение плотности написания (больше строк на странице, больше нот на строчке) создает впечатление изменения почерка, хотя, может быть, изменились только условия письма, и внешнее изменение почерка – следствие этого.

Картина почерка меняется с появлением коротких тридцатьвторых длительностей в Каноне в увеличении (№ XII) и особенно в последней его

⁵⁷ В остальных случаях переход с бумаги на бумагу – 34 (Weiß 65) / 35 (Weiß 21) и 38 (Weiß 21) / 39 (Weiß 65) не сопровождается изменением почерка.

записи (№ XV), где гроздь мелких нот, сгруппированные по 7–8 звуков, иногда, не помещаясь в «своем» такте, залезают в соседний.

б. а

Handwritten musical score for two systems, labeled 'б. а' and 'с. 24' and 'с. 25'. The notation is extremely dense, with many notes crisscrossing the staves, illustrating the 'Gebrauch' style of handwriting.

с. 24

с. 25

Handwritten musical notation for system 'б', showing dense, crisscrossing notes on a staff.

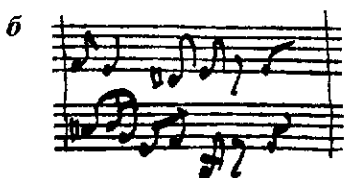
Handwritten musical notation for system 'в', showing dense, crisscrossing notes on a staff.

Вообще в почерке, определяемом исследователями как каллиграфический, чем дальше, тем больше проявляется тенденция «ускорения» записи, становятся очевидными элементы Gebrauch-манеры. Уже в фуге I в ру-

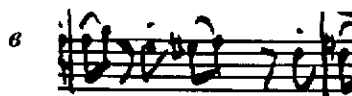
кописи имеют место отдельные ее черты: ключи «до» везде в форме «крючка» («Hackenform») – см. Таблицу 3), четвертные паузы, направленные последним штрихом вперед-вверх (Gebrauch-форма), соседствуют с паузами, имеющими загиб вверх-влево (каллиграфическая форма), штили не всегда параллельны, иногда с наклоном вправо, хотя для каллиграфии более характерно вертикальное их положение или небольшой наклон влево. Рядом с округлыми формами основания флажка у каллиграфических восьмых встречаются их Gebrauch-формы с «острым углом» (см. пример 7):



с. 3 – окончание фуги I



с. 14/V, т. 2



с. 38/VIII, т. 1

Может ли возникнуть «ускорение записи», если идет процесс «спокойного» копирования в чистовую рукопись? Композитор начинает торопиться?

Конечно, нет! Мы наблюдаем то постоянное ускорение, которое подгоняет творца, увлеченного идеей: это рука спешит за полетом мысли в момент сочинения, поскольку Берлинский автограф, в действительности, является не чистовой, а композиционной рукописью. В этом случае причины изменения почерка могут быть различными: это и степень готовности фуги «в уме», и трудность или легкость поставленной технической задачи, и особенности разлиновки бумаги (раштрирование), и, наконец, психологическое состояние (состояние покоя или вдохновения) в момент работы.

Рассмотрим еще некоторые почерковые ассоциации и хронологические параллели.

Первая страница рукописи, особенно ее нижние системы, как говорилось (см. пример 4), по «общей картине» почерка похожа на те рукописи, которые Кобаяси относит к последним годам баховского творчества. Наи-

более аккуратные и крепкие по почерку начальные фуги ИФ вполне сопоставимы с почерком «Музыкального приношения» (см. факсимиле в NBA [84, с. X–XIV]; илл. 143 на с. 180 в книге Кобаяси [117]; илл. на с. 23 в книге А. Милки [45]) и «Канонических вариаций» (см. [83], иллюстрации в книге Шабалиной [75, с. 225–252]), так что датирование первой страницы рукописи 1747 годом не кажется совсем уж невозможным, а более «свободно» написанные страницы вызывают мысль и о более «позднем» почерке⁵⁸.

Для доказательства же того факта, что БА является не чистовой, а композиционной рукописью, то есть той **первой** записью произведения, которое в той или иной степени обдуманно, записывается и в процессе записи досочиняется, нужны веские аргументы. И эти аргументы – **особенности имеющихся в рукописи исправлений**⁵⁹.

Характеризуя баховские композиционные исправления, исследователи перечисляют большое количество возможных их видов (в кн. Шабалиной приводятся и наблюдения Маршалла и ее собственные [75, с. 122–128]). Общими моментами для них называются следующие: 1) первоначально записанный вариант и исправление должны быть грамматически правильными – в этом случае ясно, что исправление вызывается причинами творческого, эстетического характера, а не является исправлением случайной ошибки или описки; 2) исправление обычно влияет на последующее изложение.

Среди характерных случаев композиционных исправлений исследователи отмечают следующие: исправления точной повторности в секвенциях, изменение мелодии, внесение хроматизмов, орнаментики, изменения высоты и длительностей нот (часто путем утолщения нотной головки), гармонии. О композиционном же исправлении свидетельствует корректура темы или противосложения к ней, при повторении которых позже используется уже найденная форма: такие композиционные исправления «меняют дальнейший ход событий и тем или иным образом сказываются на дальнейшем развитии материала» [там же, с. 127]. Момент исправлений хорошо показывает нарушение ранжира – вертикального соответствия нот по длительностям. По рукописи можно определить последовательность записи: обычно сначала Бах записывает ведущие голоса, исправления делаются в противосложениях [с. 128]. В книге Т. Шабалиной глава об исправлениях завершается следующей «установочной» идеей: «Именно исправления, наконец, являются тем незаменимым материалом, на основании которого мы можем судить о композиционном и, шире, творческом процессе композитора, его особенно-

⁵⁸ Характерные особенности «позднего» почерка встречаются как в ИФ, так и в «Канонических вариациях», и в «Музыкальном приношении». Можно ли в пределах одного творческого периода именно **по почерку** доказать, что ИФ предшествует названным сочинениям?

⁵⁹ Для краткости будем называть исправления, делаемые в момент записи «исправлениями в процессе сочинения», как это делает Т. Шабалина.

стях и закономерностях проявления» [с. 128]. Важно и предшествующее заключение автора, методологически ориентирующее ее (а в данном вопросе – и наше) исследование: «Думается, говоря об исправлениях, которые позволяют отличить композиционную рукопись от других типов баховских автографов, следует иметь в виду не то или иное исправление как таковое (скажем, изменение третьего звена секвенции или исправление поступенного движения мелодии на скачкообразное), а совокупность исправлений рукописи в целом, их сопоставление с дальнейшим материалом, а также анализ, дающий основания установить их композиционную природу и особенности техники сочинения» [там же].

Многие из перечисленных исправлений присущи и Берлинскому автографу. Каждое из них мы предварительно подвергли проверке на «композиционность», ставя вопрос, возможно ли такое исправление в чистой (если таковой рукописью считается БА) или в ревизионной копии. Учитывая дискуссии по этому поводу, для данной рукописи и для представления о творческом процессе у Баха это – принципиальный вопрос.

БАХОВСКИЕ ИСПРАВЛЕНИЯ В БЕРЛИНСКОМ АВТОГРАФЕ

Переходя к рассмотрению исправлений, сделанных Бахом в рукописи, в качестве эпиграфа можно было бы взять две очень верные мысли И. Форкеля. Первая из них предсказывает необходимость будущих текстологических исследований, сравнение того, что было Бахом написано сначала, с тем, что получилось в результате исправления: «Ничто не может быть более поучительным для знатока, равно как и для всякого ревностного приверженца музыкального искусства, чем подобное сопоставление» [69, с. 65]. Вторая – в общих чертах характеризует особенность баховских исправлений: «В ряде случаев единство стиля и характера может быть достигнуто путем изменения одной-единственной ноты, которая, хотя и не могла бы вызвать достаточно аргументированные возражения теоретика, будь он даже самым строгим педантом, все же не вполне удовлетворяет слух знатока музыкального искусства» [там же, с. 66]. Иначе говоря, лишь очень требовательный к себе композитор мог почувствовать необходимость изменения незначительных деталей, в то время как уже первоначальный вариант был достаточно совершенным. Об этом совершенстве говорят те случаи, когда «борьба» вариантов завершалась победой первого из написанных: исправив нечто в рукописи, в окончательном виде (издании) Бах возвращался к отвергнутому варианту.

В нашем исследовании мы остановимся не на всех исправлениях по двум причинам. Первая: для нас важен не их перечень, а **характер** исправлений, позволяющий атрибутировать тип рукописи как композиционный; при этом нас интересует и сам процесс становления текста, отражение в исправлениях направленности авторской мысли. (Девизом этих наблюдений

могли бы быть слова А. С. Пушкина: «Следовать за мыслью великого человека есть наука самая занимательная».)

Вторая причина: список исправлений в БА уже был составлен К. Хофманом в *Kritischer Bericht* [111, с. 26–58]. Отмечая факты изменений, Хофман, вероятно, не всегда вникал в их причины. Однако без такого осмысления простое описание видимого приводит иногда к ошибкам. Приведем здесь лишь два примера (рассмотрение всего списка не входит в нашу задачу).

В фуге II автографа (№ 3 в ОИ), в верхнем голосе т. 31 автор отмечает: «первая нота сильно утолщена, может быть из четверти с точкой» [111, с. 27]. Смотрим в автограф (*пример 8⁶⁰*): причиной утолщения здесь является изменение **высоты** ноты, а не ее длительности. Написанная сначала

нота *d* (задержание терции в доминантовой гармонии) исправляется на *cis*. Второе пояснение Хофмана касается баса в том же такте: «3-я нота, головка частично скрыта другим знаком (может быть, флажком восьмушки или паузой)». В том же *примере 8* видим, что третью ноту баса «задел» знак бекара, относящийся к следующей ноте *g*, выставленный над ней: этот бекар автору нужно было показать в связи с тем, что на последней доле предыдущего такта в этом голосе был *gis*.

8.



Фуга II, т. 30–31

Более подробный анализ исправлений, думается, тоже привел бы К. Хофмана к заключению о композиционном характере рукописи.

Хотя по первому впечатлению Берлинский автограф – рукопись почти абсолютно чистая на протяжении многих страниц, более внимательное вглядывание в текст показывает, что исправлений в нем немало. В фуге I, например, Хофман отмечает тринадцать, в фуге II – двенадцать, в фуге X – тридцать, а в фуге VII – более шестидесяти исправлений: где-то написана не та нота и утолщением, захватывающим соседние линейки, она заменяется, где-то меняется длительность, в некоторых же фугах такие многослойные зачеркивания, что Бах для ориентации выставляет буквенные обозначения нот. (Сколь ошибочным было приведенное выше утверждение Кр. Вольфа об отсутствии в БА проявлений «композиторской активности»!)

Наша задача – понять, **какого типа** исправления делает Бах: случайные ли это опiski при переписывании с «черновика», лежащего перед глазами, сознательные ли (ревизионные) исправления, вносимые при копировании или это исправления «композиционные», то есть возникающие в момент сочинения – в момент **первой** записи текста.

⁶⁰ Ключи в примерах из рукописи (сверху вниз): сопрановый, альтовый, теноровый, басовый. В дальнейшем четырехстрочные иллюстрации подразумевают использование этих ключей и специально не оговариваются. В иных случаях мы вставляем обозначение ключей в скобках.

Предварительный вопрос, имеющий косвенное отношение к определению типа рукописи: легко ли вообще написать фугу? Вспомним, что говорил по этому поводу Бетховен: «Написать фугу – не искусство. Я писал их дюжинами, когда учился»⁶¹. В наше время фугу может сочинить любой студент теоретического факультета, прослушавший вузовский курс полифонии. Трудно ли было написать фугу Баху, создателю ее классического типа, написавшего, по подсчетам исследователей, более четырехсот фуг? Его опыт и мастерство были грандиозными: «Стоило ему услышать какую-нибудь тему – и он как бы мгновенно отдавал себе отчет в том, что из нее можно извлечь по части приемов письма» (строки из «Некролога» [23, с. 236]⁶²).

Конечно, Бах мог сочинить и записать фугу без черновиков. Не случайно возникло следующее наблюдение Р. Маршалла: «Когда баховское творчество протекало наиболее свободно, он был способен к созданию почти безупречной партитуры; и если он того хотел, он мог выписать ее тщательным каллиграфическим почерком, так что наблюдатель едва ли может определить, является ли манускрипт чистой копией или композиционной партитурой» (перевод цит. по кн. Шабалиной: [75, с. 45]). Вероятно, именно такое состояние владело Бахом в его «игре» с фугами: здесь он был в родной стихии. В ИФ гениальны не только отдельные фуги, поражающие разнообразием и изобретательностью, но – особенно – **концепция** целого, композиция всего цикла, развитие все объединяющей идеи. Сочинение же самих фуг для такого величайшего Мастера этой формы не составляло большой сложности, о чем и свидетельствует столь чистый (по сравнению с бетховенскими, например⁶³) автограф. Перейдем к его рассмотрению.

⁶¹ Полный текст высказывания – в книге А. Тайера: «Eine Fuge zu machen ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Fantasie will auch ihr Recht behaupten, und heut zu Tage muß in die alt hergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen» [147, с. 76] / «Написать фугу – не искусство (иной перевод: «Написать фугу – не хитрость»); смысл слов «keine Kunst» в данном случае – «не трудно»). Я писал их дюжинами, когда учился. Но теперь фантазия тоже хочет заявить о своих правах, и в наши дни в старые традиционные формы должен войти другой, подлинно поэтический элемент».

⁶² Еще одно свидетельство Филиппа Эмануэля – в письме Форкелю: «Слушая многоголосную фугу для большого состава исполнителей, он уже после первых проведений темы умел предсказать, какие могут встретиться в дальнейшем контрапунктические приемы, и если я стоял рядом с ним (это со мной он делился своими соображениями) – радовался и толкал меня, когда ожидания его оправдывались» [23, с. 241]. Другая известная история: «...его сын Эмануэль как-то раз показал ему тему для фуги вместе с изменениями, которые она, по его мнению допускает, и спросил, не заключены ли в ней еще какие-нибудь возможности преобразования; отец же, как рассказывают, взглянул на тему и сразу же возвратил со словами: “Больше никаких”. Этот краткий ответ возбудил в сыне любопытство: ему захотелось потщательнее исследовать данную тему; однако он обнаружил, что отец был совершенно прав, ибо больше ему так ничего и не удалось с ней сделать» [23, с. 99].

⁶³ Надо сказать, что опыт расшифровки бетховенских рукописей [14], имеющих значительно более сложные исправления, существенно помог нам в понимании БА.

Фуга I – одна из самых чистых в автографе (повторим: 13 исправлений, по ХOFFману!). Первое исправление встречается уже в противосложении к ответу. Что было написано до исправления, показывают особенности написания нот и их расположение относительно друг друга по вертикали.

Такт 4 автографа (= т. 7 в окончательном виде): в противосложении – изменение длительности звука и внесение новых звуков (*пример 9*). Третья нота у альты (*ми*) была сначала половинной (об этом свидетельствует ее большая головка), за ней следовала четверть *ре*, точно по ранжиру стоявшая под **четвертью си-бикар** верхнего голоса (*пример 9 б⁶⁴*). Бах превращает половинную ноту в четверть с точкой и вносит еще две ноты, общее ребро подхватывает и бывшую четверть *ре*, превращая ее в восьмую (*пример 9 в ср. с 9 а*). В результате – не просто оживляется движение, но усиливается «тематизация» ткани: образуется мотив из конца темы, который через мгновение будет имитироваться ответом.

9. а



Фуга I, т. 1–5

б



в



Могло ли возникнуть такое написание при копировании? Если перед глазами «черновик», с которого делается «чистовая» копия, мог Бах по невнимательности перепутать половинную ноту и четверть с точкой? Конечно, нет. Мог ли он, механически переписывая имевшийся там вариант, увидеть только в копии, что он неудачен и после этого его исправить? Трудно себе представить истинного творца делающим свое дело механически. Утолщение ноты и ранжир – указывают на то, что исправление сделано «сейчас», в момент записи (в книге Т. Шабалиной, напомним, изменение длительностей указывается как определенный признак композиционной рукописи). Но в данном случае есть еще один аргумент.

⁶⁴ В расшифровках используем более употребительные ключи.

В последнем экспозиционном проведении темы у тенора (т. 7–8 автографа) единственный раз в этой фуге полностью удержано противосложение. и оно записывается сразу в том исправленном варианте, который был результатом коррекции четвертого такта (*пример 10 а*)⁶⁵. Следовательно, исправление в 4 такте – это «композиционное» действие, производимое в момент первой записи сочинения, и влияющее на дальнейшее развитие. Исправление теперь появится в приписываемом к данной паре (теме с противосложением) альтовом голосе (т. 8 – см. *пример 10 а*): первоначально написанная половинная нота превращается в восьмую, и – вновь образуется не случайная интонация, а тот же мотив, заимствованный из окончания темы (этот удобный для имитирования материал будет постепенно активизироваться в последующих фугах, здесь же мы видим, как зарождается этот процесс).

10. а

т. 7–8

б

т. 13

Подобные исправления длительностей, свидетельствующие о принадлежности рукописи к «композиционному» типу, – в т. 31 автографа (альт, тенор – *пример 11 а*): половины превращаются в четверти, добавленная пауза оказывается со следующей, написанной раньше, на разной высоте⁶⁶. Как покажет изменение этих тактов в ОИ (*пример 11 б*), Бах смягчит здесь ритмическую ситуацию, приберегая столь сильное выразительное средство для символических тактов 70–72.

⁶⁵ В ОИ (на следующем этапе творческого процесса) восходящий ход баса четвертями *e-fis* будет заменен восьмыми *e-g-fis-a* (соответствующее место в *примере 10 б* подчеркнуто).

⁶⁶ Обычно стоящие рядом паузы имеют похожую конфигурацию, пишутся на одной высоте, как бы одним движением (см. в БА с. 6/V, т. 2 – альт; с. 15/IV, т. 1 – сопрано; с. 20/V, т. 1 – альт).

11.

a

б

Еще один пример записи, которая никак не может возникнуть при простом копировании. Обратим внимание на альтовый голос в *примере 12*: сбившийся во второй половине такта ранжир, явно «сочиняемая сейчас» мелодия, в которой наметившаяся восьмая (*соль*) зачеркивается восьмушечной паузой еще до проведения ребра; бывшая четверть ля малой октавы (ср. ранжир с тенором) исправляется на восьмушку, после чего добавляются еще две четверти, которые хорошо соотносятся с нижними голосами и не соответствуют по ранжиру ранее написанной в верхнем голосе теме. Такая картина возможна лишь в момент сочинения!

12.

т. 15

В следующем фрагменте (*пример 13 а*) очевидны исправления в первых двух тактах у баса. Его восходящая хроматическая мелодия (контрапункт к канонической секвенции у тенора и сопрано) первоначально шла четвертями (*пример 13 б*). Исправлением вставляются восьмые: в написании они мельче, одна из них «наступает» на тактовую черту. Вероятно, эти вставки осуществлены ради сохранения общего пульса восьмых⁶⁷, установившегося с т. 10 фуги и нарушенного лишь в начале средней части (см. последние четверти т. 23 и 28). Благодаря единообразию ритма в фуге особой силой выразительности наделяется важнейший в смысловом отношении момент

⁶⁷ О «фрескобальдиевском» подтексте образующейся здесь мелодии при ее ракоходном прочтении говорилось в главе 1 (*пример 6з*): ритмическое заполнение делалось Бахом не формально, интонации имели определенный смысл.

изображения смерти в конце ее: паузы во всех голосах – слом инерции ритмического движения (пример 7 а).

Исправление делается либо сразу, до написания третьего в *примере 13 а* такта, либо тотчас после его написания. В этом такте, сменяя пару сопрано–тенор, ведущей становится пара бас–тенор (бас включается в имитирование терцовых мотивов – основного интонационного материала интермедий). На этой паре лежит «обязанность» по поддержанию пульса восьмых. Так как материал канонической секвенции в двух предыдущих тактах (сопрано–тенор) не имел возможности его поддерживать, эту задачу решает бас своими вставками восьмых. Однако она решена здесь не полностью: на второй четверти первого в *примере* такта все-таки есть ритмическая остановка. В окончательном виде (ОИ) Бах заполнит и эту четверть, нарушая варьированием первый мотив секвенции (*пример 13 в*).

13. а



б



в

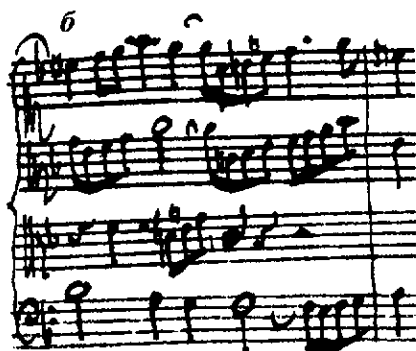


В целом, в фуге I среди прочих – шесть случаев исправления длительности нот, остальные – мелкие замены или вставки – такого типа, которые свойственны именно композиционным рукописям. В нашем рассмотрении мы опускаем легко объяснимые и однотипные исправления, но одно все-таки упомянем. Утолщение у нижнего края ноты в пятом звуке первого проведения темы (см. *пример 9 а*) К. Хофман принимает за ноту: «четверть *b* или *a*» [111, с. 26]. По величине это утолщение меньше нотной головки и вызвано, вероятно, дефектом пера или особенностью движения руки. Аналогичное написание ноты встречается и позже – в фуге № 5 (первая нота третьего такта в *примере 17 а*). Конечно, тема к моменту записи была ясна композитору. Указание же Хофмана свидетельствует о несколько формальной фиксации исправлений.

Фуга II (№ 3 в ОИ) содержит такие же типично композиционные исправления, как утолщения, связанные с изменением длительности и уточнением высоты, поэтому ограничимся иллюстрацией: в *примерах 14 а, б* – утолщение у тенора, в *примере 14 в* – у баса (см. также *пример 8⁶⁸*).



Фуга II, т. 6–7



т. 10



т. 14–15

Одно исправление, приводимое ниже, интересно тем, что Бах вносит его в автограф в момент записи, но в ОИ возвращается к первоначальному варианту («грамматическая правильность» вариантов как условие композиционной рукописи была названа выше)⁶⁹.

Глядя на факсимиле (*пример 15 а*) замечаем утолщение нот *фа* у альты и *ля* у тенора – превращение половинных длительностей в четвертные. В *примере 15 б* воспроизводим запись автографа в первоначальном виде (точка означает продление звука), в *примере 15 в* – исправленный вариант. В ОИ будет восстановлен отвергнутый вариант в партии альты – как в *примере 15 б*, тенор останется исправленным, как в *примере 15 в*. (Сколь мелкая деталь подвергается, однако, пересмотру!)

⁶⁸ Добавим только, что это исправление делается сразу же при записи: если оставить это задержание, получились бы невозможные для баховского голосоведения параллельные квинты.

⁶⁹ Подобные случаи неоднократно встречаются в ОИ.

15. а

Фуга II, т. 8

б

в

В следующей фуге – III (№ 2) еще меньше исправлений, делаемых во время сочинения. Складывается впечатление, что Бах «привыкает» к теме, знает ее возможности, и с каждой следующей фугой в цикле все реже исправления касаются голосов, сопровождающих ее проведения.

Однако в этой фуге есть исправление другого рода: тотальное внесение пунктирного ритма на этапе переработки. Впервые это заметил Вимер [153, с. 418]: его внимание привлекло необычное положение точек в длительностях «восьмая с точкой»: выше или ниже обычного. Есть и другие детали, подтверждающие исправление ритма, последовавшее после сочинения фуги в первоначальном виде. Так, штрих короткого ребра шестнадцатой здесь чаще перечеркивает штиль, к которому прилегает. Хотя такое написание изредка встречается и в неисправляемых фигурках подобного ритма (см. пример 16 б), но, как правило, Бах пишет это ребро без захождения за штиль. В группах нот с пунктирным ритмом шестнадцатая нота обычно сдвинута вправо, то есть большее расстояние отделяет ее от предшествующей восьмой с точкой и меньшее – от следующей за ней ноты (см. примеры 16 а, б). В группах же ровных восьмых Бах выдерживает примерно равное расстояние между нотами.

Что мы видим в рукописи фуги III? Прежде всего – равные расстояния между нотами – несмотря на точки и полуребра пунктирного ритма (пример 16 в). Несомненно, «пунктир», перечеркивающий штили, был внесен позднее в ранее записанные ровные восьмые. Точкам тоже не хватило места, чтобы встать рядом с нотой: они пишутся над нотами. В этом примере обращаем также внимание на ритмически «странную» свободную шестнадцатую перед половинной нотой в теноре – единственную такую во всей фуге.

16.

а



Фуга VI (№ 10), т. 1–3

б



Фуга VIII (№ 7), т. 57–59



Фуга III, т. 7

По написанию видно, что она образована из восьмушки, пауза, вставляемая перед нею (даже в уменьшенном размере) нарушает ранжир.

Когда и почему было внесено это изменение ритма? Ответ допускает варианты. Первый: три начальные фуги в автографе были единообразны по движению, был необходим оттеняющий и разделяющий их ритмический контраст, что и осуществлял пунктирный ритм в средней из них. Изменения, возможно, были внесены сразу после написания этих трех фуг. Второй вариант: пунктирный ритм впервые появляется в теме фуги VI (№ 10), которая при записи длительностями вдвое более короткими, чем в ОИ, представляет в уменьшении тему-вариант из фуги IV (№ 5: ее тема – в *примере 17 а*): достаточно внезапно и неподготовленно в цикл врывается новый яркий ритм (см. *пример 16 а*). Необходимо было его «предвестие»: пунктирный ритм в фуге III мог появиться или сразу после написания фуги VI или после написания и следующих за ней фуг VII, VIII (№ 6, 7), использующих тот же вид темы. Третий вариант (пожалуй, самый поздний) – исправление двух фуг – III и XIV (№ 2 и 13) – после написания второй из них, ибо, как покажет рукопись, такой же переработке подверглась и фуга № 13 (см. ниже).

Хотя указать точное время внесения исправления трудно, причина его ясна: единство цикла, установление связей на расстоянии, поддержание сквозных процессов в развитии тематического материала.

Фуга IV (№ 5) – самая аккуратная и чистая по написанию из всех предыдущих: длинные, ровные, параллельные штили, четкие головки⁷⁰. Но и тут уже в 5-м такте есть исправление, свидетельствующее о композиционном типе рукописи: в противосложении к ответу имеет место утолщение: половина превращена в четверть с точкой (*пример 17 а*). Покажем еще два исправления, которые, не портя картину рукописи в целом, тем не менее говорят о первой записи сочинения. Одно из них – в сопрано т. 57 (*пример 17 б*): зачеркнутая лига, по инерции выставленная вместо точки. Здесь записывается не что-нибудь, а тема; при копировании такой ошибки быть не может, а при сочинении – дрящущийся звук вполне можно записать с помощью лиги.

17. а



Фуга IV, т. 1–5



Т. 57



Т. 57

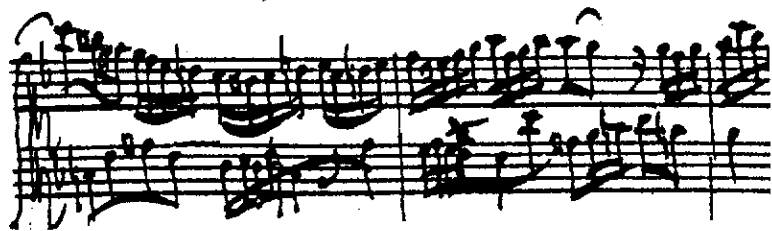
Второе исправление (*пример 17 в*) в принципе могло возникнуть и при повторном просмотре фуги, однако оно больше похоже на мгновенное действие во время сочинения: несколько суетливые перемещения по аккордовым звукам на первых долях такта у альты тотчас вызывают реакцию композитора, следящего за соблюдением ритмического «пульса». Он замечает возникшую перегруженность первой половины такта в поддержке этого пульса (*примеры 17 в, в₁*) и – исправляет ее (*пример 17 в₂*). Понятно и то, почему для тенора движение вниз к ноте *до* заменено движением вверх: в двух

⁷⁰ Тем не менее К. Хофман отметил в этой фуге 13 исправлений.

предыдущих тактах это *до* малой октавы прозвучало трижды, и Бах таким образом избегает возвращения к ней; кроме того, аккордовое расположение в исправленном варианте без разрывов в середине становится лучше.

Фуга V (№ 9) – двойная, с самостоятельной экспозицией первой, **новой** для цикла темы, и последующим контрапунктированием ее с главной. Показательно, что с момента соединения со «знакомой» темой помарок нет, а пока экспонируется первая тема, исправления – самые типичные для впервые записывающейся музыки: зачеркивание нот в противосложнениях, подписание звуков буквами. В *примерах 18 а–в* приводим фрагменты из БА, в расшифровке – первоначальный и исправленный варианты (показываем только изменяемые доли тактов):

18. а



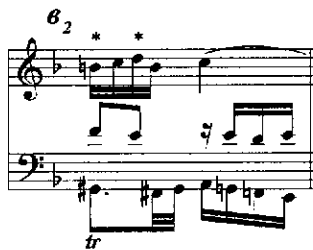
Фуга V, т. 5–6



Т. 16



Т. 13



Пример 18 а: внося шестнадцатые в противосложение, Бах исправляет открытое звучание кварт в секвенции (это изменение хорошо видно на фотокопии по нарушению ранжира). *Пример 18 б:* утолщением ноты и поясняющей буквой «а» Бах заменяет первую «пустую» вертикаль такта (*f-c-f*) правильным трезвучием *f-c-a*. *Пример 18 в, в₁, в₂:* здесь корректируется столь мелкая деталь, что недостатки ее уловит только ухо Мастера (вспомним высказывание Форкеля). Однако результатом столь небольшого изменения становится бóльшая диссонантность: за тритоном *f-h* (тенор – сопрано) идет не смягчающее его параллельное движение секстами, как было написано сначала, а новый диссонанс – септима (*e-d*).

Таких исправлений, делаемых в момент сочинения, довольно много. Еще один такой же пример из следующей в автографе фуги VI (варианта фуги № 10 в ОИ): первые три ноты такта 34 у баса утолщением превращены из *b-a-b* в *a-g-a*. В обоих случаях используется терцовое удвоение в нижних голосах, но вариант исправления, снимающий повторение звука, более пластичен:

19. а



Фуга VI, т. 34



Исправлений, подтверждающих композиционный характер рукописи, в последующих фугах еще больше (количество правок возрастает), они очевидны, причины изменений легко объяснимы, поэтому мы остановимся лишь на некоторых из них.

В фуге VII (№ 6) несколько основательно зачеркнутых мест с исправленными и помеченными буквами нотами. Тем не менее они поддаются прочтению и объяснению.

Интересную борьбу одинаково хороших вариантов показывает исправление такта 36 (*пример 20 а*). Здесь у тенора сначала выписан вариант с пунктирным ритмом, создающий удобные условия для имитирования нисходящего движения в теме у баса (*пример 20 б*). Этот вариант отвергается, вписывается новый – штилями вверх (расшифровка – в *примере 20 в*): та же мелодия на второй доле такта бежит ровными шестнадцатыми (непропорциональное ритмическое варьирование). Скорее всего, в предыдущем варианте Баха не устроил одинаковый ритм в трех голосах. Теперь ритм разнообразится, возникает хорошая имитация между нисходящими мотивами

тенора и альты; одновременно, но ритмически различно и на расстоянии октавы начинается мелодическое заполнение квинтового диапазона *ре – соль* у тенора и баса... Но и этот вариант зачеркивается. Бах возвращается к первому: утверждая его, композитор подписывает буквы под нотами (см. *пример 20 а*). Однако в окончательный вид попадет все-таки второй вариант – с ровными шестнадцатыми.

20.

а

Фуга VII, т. 36

б

в

Другой очевидный пример исправлений, вносимых в момент записи, – в т. 49 фуги. В *примере 21 а* видим, что сначала без помарок записываются ведущие стретту нижние голоса (тема в разных ритмических вариантах), сложности же начинаются в паре приписываемых к ним верхних голосов.

На второй восьмой верхнего голоса зачеркиваются ноты *g-a*. Буквами, написанными над ними («fg»), намечается замена, затем к ним присоединяется и начальный звук *e*: буквенное обозначение его сделано левее и ниже двух других. Мелодическая линия в этот момент, видимо, устремилась вверх к звуку *a*, но его нельзя взять (с тенором получаются параллельные квинты), эти буквы зачеркиваются; вместо *a* пишется *f* (мелодия пошла вниз, но эта нота по инерции в движении руки записывается выше предыдущих). Теперь намечавшиеся ранее звуки уместны: более ясное их буквенное обозначение («efg») подписывается под нотами и мелодия приобретает вид, приведенный в *примере 21 б* (у альты – первоначальный вариант мелодии, до исправления в ней). Образовавшийся у верхнего голоса симпа-

тичный четырехзвучный мотив Бах имитирует в обращении в альтовом голосе, буквально втискивая еще две ноты перед ранее записанной *g* (примеры 21 а и в). Во вторую половину такта вносится половинная нота *a*, записанная как целая, что предполагает ее звучание и на первой доле следующего такта (примеры 21 а и в). Композитор еще дважды (секвенционно) чисто и ровно по ранжиру повторяет этот четырехзвучный мотив в следующих тактах (пример 21 в). Сам факт последующего чистого его написания говорит о том, что **исправление, нашедшее форму этого мотива в т. 49, сделано прежде, чем записано продолжение.** Но далее в самом 49-м такте делаются новые исправления: у альты зачеркивается половинка *a*, вместо нее восстанавливается первоначальный вариант мелодии, и в результате синтеза этого старого и – на второй четверти такта – нового вариантов получается интересная имитация **четырёхзвучного** прямолинейного мотива, проходящего во всех голосах, интонационно связанного с темой (пример 21 г). Кажется, все удачно получилось, но в окончательном виде (пример 21 д) будет вновь изменена и мелодия первой половины такта у верхнего голоса (получит иное оформление первоначальная устремленность мело-

21. а



Фуга VII, т. 49

б



дии вверх), и восстановлен первый вариант альтовой мелодии. Теперь имитация трехзвучного мотива в трех вариантах ритма объединит все голоса.

Композиционный характер исправлений очевиден и в следующих иллюстрациях: зачеркивания, утолщение нот, буквенные надписи...



Фуга VII, т. 62



т. 65

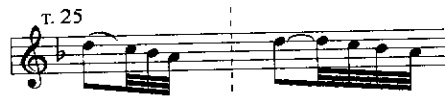
Еще в этой фуге есть более поздние исправления, но уже не творческого, а редакторского характера, и сделаны они, как сообщает Х. Хоке, сыном И. С. Баха – Иоганном Кристофом. Перед словом «Corrigirt» («исправлено» – нем.) написано нечто, в чем обычно видят букву «R», не находя ей объяснения. Но, может быть, здесь стоят первые буквы имени проверявшего («ch»)?

Исправления делаются единообразно: уточняется запись синкопы там, где Бах обозначал ее лигой без выписывания следующей нотной головки (пример 23 а). Видимо, перед копированием Кристоф прошелся по тексту своим пером (оттенок чернил несколько иной), и везде вставленные им ноты хорошо заметны. В примере 23 б покажем вариант, в котором баховское написание хорошо видно (в БА это с. 17/II, т. 5, сопрано); в примерах в, г – исправления Кристофа, которые вносят во внешний вид фуги, и без того полной баховских собственноручных композиционных исправлений, дополнительные пометки.

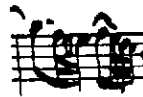


23. а

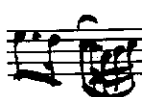
вместо



б



в



г



т. 25 (сопрано), т. 7 (альт), т. 20 (бас)

В фуге VIII (№ 7) встречаются исправления разного типа. В примере 24 а (БА, с. 21/IV) композиционные исправления у верхнего голоса – в каждом такте: утолщение нот, зачеркивания, указание нот буквами... Тематическая ситуация здесь следующая: сопрано и тенор только что закончили каноническую секвенцию; в следующем такте начинается стретта (альт–

тенор). Взаимоотношение голосов определяет постоянное имитирование-«цепляемость»-выведение следующего из предыдущего: вот бас ровными восьмыми провел фигуру типа опевания ($g-a-b-g|a$), и – она тут же имитируется у сопрано тоже ровными восьмыми ($cis-d-e-cis|d$ – см. *пример 24 а*, 1-я версия); на третьей доле этого же такта появился пунктирный ритм у баса ($f-g-a$), и – исправлением он добавляется в только что записанные у сопрано $cis-d-e$ (*пример 24 а*, 2-я версия); в первоначальной версии трижды проводится гаммообразная мелодия в диапазоне септими или октавы (от b_2 и f_2 у сопрано и от B – у баса), – варьирование при исправлении («3-я версия») делает их разными, встраивает в другую систему имитирования. Ее создают переключки коротких мотивов в ритме «три шестнадцатых – восьмая» из заключительного мотива темы, который особенно активен в этой фуге: $f-e-d-cis$ – у сопрано (после исправлений в полутакте 34), то же – у тенора на октаву ниже, затем $b-a-g-f$ – еще на квинту ниже у баса и снова – у сопрано $f-e-d-cis$. «Обобщением» в этой маленькой «истории» становится проведение этого мотива у баса «с удлинением». Все это можно увидеть в *примере 24 а*, и в расшифровывающем «события» *примере 24 а*, в котором нижние четыре строки и слова «1-я версия» представляют первоначальный вариант, «2-я» и «3-я версии» – исправляющие варианты верхнего голоса, причем «3-я версия» отличается от окончательного вида лишь отсутствием пунктирного ритма на второй доле т. 35 у сопрано.

Для замены у сопрано в т. 34 звуков $b-a-g$, предшествующих отмеченному четырехзвучному мотиву, есть и другие резоны: во-первых, эти звуки повторяют кульминационную вершину, достигнутую за два такта до этого в интермедии, причем достигнутую «с трудом», как бы «вопреки» общей тенденции нисходящего развития и потому особенно яркую; во-вторых, ритм получившегося мотива выбивается из пульса, образуемого мелодико-ритмической фигурой «три шестнадцатых – восьмая», который благодаря исправлению и восстанавливается.

Вероятно, при рассмотрении этих тактов **вне контекста**, можно было бы предположить, что композитор полностью написал фугу, просмотрел написанное и после этого внес исправление в сопрановую партию⁷¹. Однако и

⁷¹ Напомним, что Шабалина относит рукопись к типу «переработанной копии» независимо от того, когда было внесено исправление: много времени спустя или «вскоре или сразу же по завершении первоначальной записи» [75, с. 88]. Подчас грань, отделяющая в таких случаях «переработанную копию» от композиционной рукописи, оказывается очень тонкой. Вероятно, при рассмотрении исправлений следует учитывать различия исправлений, связанные с временным фактором. Один «подтип» переработанных рукописей – тот, в котором исправление делается спустя значительное время после достижения произведением окончательного вида (в новой редакции, при переносе в другое сочинение и т. п.), другой – если это очевидная **доработка** только что сочиненного, явно «композиционного» варианта. Впрочем, в рассматриваемых конкретных случаях вопрос решается однозначно.

окружающий материал и решение аналогичной задачи в другом месте фуги свидетельствуют о том, что исправления делаются в момент сочинения. Упомянутое решение мы рассмотрим подробнее несколько позже – в связи с *примером 25*.

К исправлениям, сделанным в момент сочинения, относятся и более простые случаи, приводимые в *примерах 24 б–д*. В первом из них в результате коррекции в верхнем голосе вместо ровных восьмых появляется ритмический рисунок с синкопой, способствующей единству ритмического «пульса» шестнадцатых в общем четырехголосии: нарушая ранжир, Бах вставляет первую шестнадцатую, последнюю в этой группе ноту он исправляет и поясняет буквой («а»); на последней доле того же такта – замена ноты *b* на *g* подтверждает окончательный вариант буквой сверху (в «глубинах» гармонии – между сопрано и басом – здесь таились параллельные квинты). В *примерах 24 в, г, д* также видим корректуры, характерные для композиционных рукописей: в группе мотивов, первоначально повторяемых точно (в секвенции или имитации), одно из повторений исправлением варьируется.

24.

a

Фуга VIII, т. 34–37

a₁

24. (продолжение)

6

6

т. 24-25

6₁

6₂

т. 24

2

т. 28-29

2₁

Исправление (т. 28)

6

т. 31-33

6₁

т. 31

-- " --

Есть в этой фуге и два сильно зачеркнутых места, которые необходимо рассмотреть отдельно. Одно из них – на странице 22/III автографа (см. *пример 25 а*). Отражают эти правки моменты сочинения или поздней переработки?

Посмотрим сначала соответствующие такты (51–54) в окончательном виде – это цель, к которой стремился Бах своими исправлениями (*пример 25 б*). На фоне двухголосной стретты темы в ритмически разных вариантах (верхняя пара голосов) имитационный диалог ведут бас и тенор: короткие четырехзвучные мотивы, опирающиеся на материал заключительного оборота темы, повторяются в имитациях – сначала в нисходящем направлении, потом в восходящем (понятно, что Бах добивается таким образом мелодико-ритмического единства «фона» для стретты и связи его с темой); далее (т. 52–53) их сменяют три проведения-имитации более продолжительного (по полтакта) мелодического образования, причем средний из них в обращении по сравнению с крайними.

Что мы видим в автографе (*пример 25 а*)? «Развернем рукопись во времени», следя за последовательностью возникновения записей. Два верхних голоса, ведущих тему стреттно, выписаны сразу чисто. Борьба вариантов с многократными зачеркиваниями разворачивается в двух нижних голосах (в фуге это вторая половина т. 51 и начало т. 52).

Сначала у баса на третьей четверти т. 51 выписывается нисходящий поступенный ход от *ля* (*a-g-f...*). Он не удовлетворяет композитора и исправляется на аналогичный ход на терцию ниже, от *фа* (сильное зачеркивание скрывает подробности – *пример 25 в*). У тенора в это время на третьей доле такта восьмая *ми* и восьмая же пауза, а на четвертой доле он имитирует мелодию баса в обращении (*a-h-cis| d*). Далее после зачеркивания у баса мелодической линии от *фа* на третьей доле такта эта нисходящая мелодическая фигурка передается тенору – *f-e-d-cis* на октаву выше, а восходящий тетраорд на четвертой доле зачеркивается (*пример 25 г*). У баса на третьей доле остается четвертная нота *а*, которая уточняется еще и буквой, а на четвертой доле после зачеркивания восходящего тенорового хода (*a-h-cis-d*) он имитирует на звуках *g-f-e| d* только что записанный на третьей доле такта у тенора нисходящий мотив (*f-e-d-cis*), и – в следующем такте написанная мелодия баса получает удлинение (оно могло бы быть имитацией для зачеркнутого тенорового восходящего мотива на четвертой доле такта 51 *a-h-cis-d*): см. *пример 25 г*. Дальнейшее легко читается в рукописи (см. вновь *пример 25 а*). «Удлиненная», только что записанная у баса мелодия дробится на мотивы, и средний из них (*a-h-cis-d*) зачеркивается у баса и передается тенору на октаву выше. Нисходящий мотив баса в конце такта 51 (*g-f-e| d*) заменяется восходящим *a-h-cis| d*: то есть мотив, ранее зачер-

25.

a

Фуга VIII, т. 51-54

b

b

2

d

e

кнутый у тенора, теперь проводит бас на октаву ниже. Кажется, что мотивные элементы Бах свободно перебрасывает из голоса в голос, но в результате выстраивается цепь имитаций, замечательно устремленная вверх – к заключительному мотиву темы, проводимой у альты (*пример 25 д*).

Процесс становления этого фрагмента ясен, но можно ли определить, сделаны эти исправления во время сочинения или в момент просмотра, следующего после завершения всей фуги? Смотрим следующие такты (т. 56–58). На фоне окончания темы, идущей в двойном увеличении, повторяется аналогичная картина имитирования сначала коротких мотивов, а потом трех «удлиненных» (в среднем из них – тоже обращение): с предыдущим возникает периодичность в развитии материала (в *примере 25 е* текст воспроизводится схематически). Главное: здесь уже **нет исправлений!** Следовательно, решение, найденное в предыдущем построении, определило дальнейшее изложение, вариантно (в обращении) повторяющее первое. Все зачеркивания делались Бахом во время непосредственного сочинения первого из них, второе было «производным», пишущимся **по образцу** уже сочиненного и исправленного, и потому исправлений в нем уже нет. Это еще раз подтверждает композиционный характер рукописи. Данный фрагмент ее, полный зачеркиваний, свидетельствует о том, что детали фактуры иногда получаются не сразу даже у великого Баха.

Второе сильно зачеркнутое место в этой фуге находится на нижней строке страницы 21 (*пример 26 а*). Замена зачеркнутых тактов вынесена на нижнее поле. Чернила здесь чуть светлее. Х. Г. Хоке считает, что эта правка была сделана под руководством Баха позже, тоже Кристофом. Однако по почерку написанное довольно похоже на все окружающие записи, к тому же при кривых линиях и укрупненных нотных знаках трудно с уверенностью утверждать что-либо относительно почерка. Глядя в подлинник автографа, нам удалось расшифровать зачеркнутую запись. Сравнивая оба варианта, видим, за одним исключением, их гармоническое подобие. Это исключение – на второй доле т. 39: в исправленном варианте здесь усиливается доминантовое напряжение при переходе к третьей доле, тонической по гармонии. В первом же варианте записи преобладающей в мелодии баса оказывалась тоничность и на второй и на третьей долях такта (доминанта возникала лишь на мгновение). Хотя и первый из вариантов не противоречил остальным голосам, но второй оказался мелодически разнообразнее и динамичнее, и голосоведение в целом – лучше (*пример 26 б*). Если исправление, действительно, сделано не самим Бахом, а Кристофом под его диктовку, то оно относится к стадии более поздней «переработки», по Шабалиной, но нас не покидает сомнение в этом утверждении Хоке.

После фуги VIII (№ 7) в Берлинском автографе следует Канон в октаву – второй из группы канонов в ОИ.

ное «*Resolutio Canonis*» (с. 23–25) – его копирование с расшифровкой, где написанное проверяется и корректируется.

В первоначальной форме записи наблюдаем такие типично композиционные исправления, как утолщения нот (т. 29, 45, 90, 97). В двухголосном «*Resolutio*» эти звуки идут уже без исправлений и утолщений. Но в двухголосном изложении есть свои утолщения, которые оказываются примерами исправлений копировального типа.

Так, утолщение ноты в двухголосном варианте появляется там (т. 53, вторая шестнадцатая последней доли у нижнего голоса – *пример 27 а₁*), где его не было в первоначальной записи. Причина понятна: нижний голос в этом каноне записывается в **басовом ключе**, который изредка меняется на **альтовый**. Именно такой момент наблюдаем в следующем примере: при копировании мелодии в нижний голос с одноголосного образца, данного в сопрановом ключе (*пример 27 а*), внимание композитора на мгновение отвлеклось, и «по привычке» нота *си-бекар* была записана в **басовом ключе**, но тут же головка смещается утолщением на нужную высоту в **альтовый ключ**, который временно заменяет басовый. Знак бекара при этом остался на прежнем месте (*пример 27 а₁*). Аналогичная картина в следующем примере, где при переписывании мелодии из одноголосного варианта в нижний голос двухголосного звук *соль* попал на вторую линейку, как в скрипичном ключе (*пример 27 б, б₁*). В обоих случаях ошибочные звуки – «по имени» те самые, которые нужны, но попадают они «не в ту октаву». (Возможно, психологу это даст повод для размышления о связи звучащего «в голове» композитора материала с «картинкой» записи, осуществляемой частично на автоматическом уровне.)

27. а

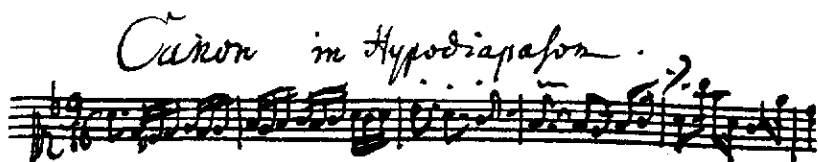


а₁

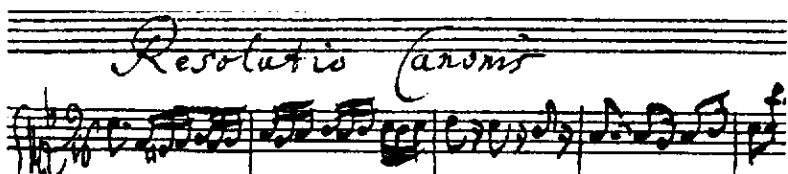


В двухголосном изложении есть и некоторые изменения **ревизионного плана**. Так, в третьем такте темы (и в последующих случаях ее появления) изменяется ритм (восьмые с точкой заменяются восьмыми с шестнадцатой паузой), снимается трель над первой нотой следующего такта.

28. a



б



Одно исправление Бах вносит в **одноголосный** вариант после **двухголосного** (то есть исправление вносится в ведущий голос, пропосту). В т. 74 второго варианта есть помета, уточняющая чисто записанную ноту *соль* буквой «g» (примеры 29 а, а₁). В соответствующем месте первоначальной записи был написан *си-бемоль*. Теперь он заменяется на *соль* (вставлена маленькая головка ноты и буквенное обозначение «g»), а написанный ранее *си-бемоль* и указание «b» зачеркивается (см. примеры 29 б, б₁). Если бы исправление было сделано во время сочинения одноголосного варианта, двухголосный воспроизвел бы исправленную ноту без специальных помет. Очевидно, что творческий процесс продолжается и в момент копирования (расшифровки) канона.

29. a



т. 73-74



б



т. 73-74



Фуги X и XI (№ 8 и 11). Пара тройных фуг X и XI Берлинского автографа написана на одни и те же темы, во второй из них взятые в обращении. Вероятно потому, что во время сочинения первой у композитора произошло полное вживание в материал, вторая фуга имеет меньшее количество исправлений. В обеих фугах исправления обычные композиционные: зачеркивания, замена нот, утолщение в связи с изменением длительности или высоты звука, залезание записи в соседний такт или искривление тактовой черты, потому что сочиняемое не помещалось в рамки, намеченные другими

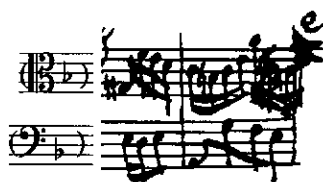
только что написанными голосами. Смотрим некоторые исправления в фуге X (№ 8).

В *примере 30 а* при увеличении видим, что второй нотой во второй группе шестнадцатых у альты сначала пишется *cis*, который тут же заменяется вставляющейся головкой ноты *d* чуть левее первоначального *cis* (вместо обычного утолщения) и только потом пишется нужное на третьем месте *cis*, которое оказывается сдвинутым вправо (нарушается ранжир с нижним голосом); последняя шестнадцатая (*g*) не помещается в такте (для ее написания две верхних линейки нотного стана продлеваются), но она зачеркивается диагонально идущей чертой, вместо нее пишется *e*, и это неясное место поясняется еще и буквенным указанием. Понятно, почему происходит эта замена: по законам гармонии, звук *g* должен идти в *f*, но тогда разрешение приведет к нежелательному удвоению баса в октаву. Все решается тут же, по ходу сочинения заменой *g* на *e*, которое ведет в звук *d* в начале следующего такта. В этом такте (*пример 30 б*) – обычное композиционное исправление: на второй доле нота *d* у альты утолщением заменяется на *c*. Исправление такого же типа отражает *пример 30 в*: в верхнем голосе точное повторение элемента секвенции заменяется на варьированное, и терцовые ходы, столь значимые в этой фуге (в исправлении дополнительно поясненные буквами «*h*», «*d*» под и над строкой), заменяют некое нейтральное движение, усиливаются повторением (в *примере 30 в*, под номером «1» выписан первоначальный вариант, под номером «2» – его исправление). Аналогичный пример внесения терцового движения – исправление в т. 96 (*пример 30 г*).

Похожие исправления встречаются: в т. 110 (БА, с. 27/II, т. 4, сопрано) – зачеркивание, замена ноты; в т. 63 (БА, с. 26/IV, т. 5, бас) – утолщение (половина превращена в четверть); в т. 109 (БА, с. 27/II, т. 3, альт) – помарка, возможно, связанная с изменением ключа (написав две ноты в теноровом ключе, Бах выставляет перед ними ключ альтовый, зачеркивает написанное, переносит ноты на нужную линейку). Все это типичные исправления, вносимые в процессе сочинения.

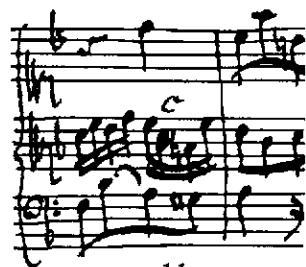
В фуге XI (№ 11) уже в 12-м такте встречается утолщение ноты у альты (*e* заменяется на *g* – *пример 31 а*); аналогичное исправление у альты же – в т. 18; в т. 175 утолщение ноты у сопрано сопровождается буквенным пояснением (*пример 31 б*); в *примерах 31 в, г* видно, как сначала выписываются базовые голоса, проводящие тему (в первом из примеров тема проходит в верхнем голосе, во втором – в паре верхних голосов – в прямом виде и обращении), а остальные голоса к ним приписываются, не всегда помещаясь в ранее намеченные тактовые пространства (*пример в*); в *примере г* написание тактовых черт двумя движениями показывает, что сначала на двух строчках было записано проведение тем, а потом с искривлением так-

30. а



Фуга X, т. 10

б



т. 11



Фуга X, т. 22–25



т. 96

товые черты были продолжены дальше. Подобные записи тоже могли быть сделаны только в момент сочинения, а не копирования.

В т. 22–24 (примеры 31 а, б,) первый вариант, создавая впечатление стретты, намечает имитацию начального квартового мотива темы во всех голосах – в форме тонального ответа, равными длительностями. Исправлением в альтовый голос для поддержки единства ритмической пульсации вно-

31. а



Фуга XI, т. 11–12

б



т. 174–176

31. (продолжение)

6

т. 77-79

2

т. 158-61

0

т. 21-25



0₁

0₂



0₃

сятся шестнадцатые, утолщением снижается на секунду первая нота баса (квинтовый ход усиливает сходство с началом темы (*пример 31 д₂*). В БА этими исправлениями Бах ограничивается, но в окончательном виде (в ОИ – *пример 31 д₃*) это место будет еще раз отредактировано: в момент, соответствующий утолщению баса в автографе (т. 23), изменится гармония – двойная доминанта, создававшая первоначально отклонение в доминанту (*a-moll*) с задержанным паузой терцовым тоном в теме, заменяется тоникой, в которую в последний момент вносится звук *си-бемоль*, ярким скачком на уменьшенную септиму устремляющийся в терцовый тон доминанты. В результате достигается большее тонально-гармоническое единство и интонационное разнообразие (в *примерах 31 д₁* и *д₃* эти моменты отмечены стрелками; второй из них для удобства сравнения дан в варианте уменьшения длительностей: в ОИ они будут увеличены вдвое). Кроме того, встречавшееся в рукописи повторение мотива *f-e-d* в тактах 21 и 23 у сопрано в ОИ вуалируется варьированием. Изменение незначительно: добавлен вспомогательный звук *к f*, но образуется совсем другая мелодико-ритмическая фигура.

Канон в увеличении и обращении. В БА имеются два варианта этого канона – под номерами XII и XV. Вернее было бы сказать, что здесь записаны два тематически разных канона, общими для которых являются лишь начальный двутакт темы и идея имитирования в увеличении и в обращении:

32.

The image shows musical notation for two variations of a canon, labeled XII and XV. Variation XII is a two-measure canon in G minor, written in treble clef. Variation XV is a two-measure canon in G minor, also in treble clef, with a bass line below it. An arrow points from the end of variation XII to the beginning of variation XV, indicating a relationship between the two.

Сам факт существования двух вариантов, на наш взгляд, уже свидетельствует об отражении в рукописи **процесса сочинения**. Первый из них реально оказывается «эскизом» для второго⁷², по характеру изменений можно догадываться о направленности мысли композитора.

⁷² Некоторые мелодические элементы из первого варианта, как видим в *примере 32*, встречаются и во втором.

Канон XII (БА, с. 32–33) сначала записывается двухголосно, а потом переписывается одноголосно: сочинять такой канон сразу в загадочной (одноголосной) форме практически невозможно (оба вида канона приводим в «Приложении I» настоящей книги).

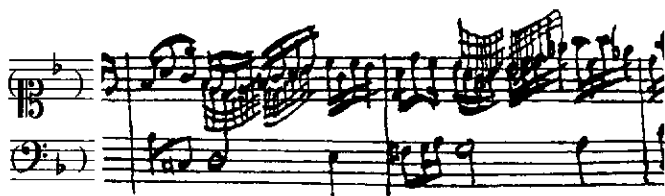
Исправления начинаются с самого начала двухголосного варианта. Первое противосложение имеет два слоя (см. *пример 33 а*): в первоначальном движении идет шестнадцатыми (см. *пример 32/XII*), исправление же вносит тридцатьвторые длительности (*пример 33 а*). В этом изменении можно увидеть намерение композитора, во-первых, увеличить контраст в «скорости» движения между вступающей в респосте «медленной» темой в увеличении и продолжением пропосты, и, во-вторых, подготовить будущее подобное движение.

Судя по тому, что и в респосте, и во второй части канона, которая с такта 21 повторяет первую в двойном контрапункте октавы, и в последующей одноголосной форме записи этого канона Бах выдерживает первоначальное ритмическое оформление, исправление могло быть сделано в момент записи этих тактов и тут же отвергнуто – вероятно, из-за слишком большого ритмического контраста в мелодической «горизонтالي» пропосты. Менее вероятно, что этот вариант был неким более поздним «альтернативным рассуждением» композитора: можно ли активное движение тридцатьвторых, начинающееся в такте 10, подготовить более ранним их появлением, например, в первом противосложении?

Далее в первой части канона – только два обычных композиционных исправления: утолщение нот, иногда с буквенным уточнением (*пример 33 б, в*). Во второй части канона, повторяющей первую в вертикально-подвижном контрапункте, исправления в соответствующем месте первого из примеров отсутствуют (*пример 33 б*). Следовательно, оно было сделано непосредственно в момент сочинения первой части. В *примере же в*, хотя исправлений в соответствующем месте тоже нет, но в четырех последних шестнадцатых пропосты, исправлявшихся в первой части (*пример 33 в*), Бах вместо звуков *b-a-c-a* пишет во второй части обращение этой фигуры *b-c-a-c*, и это значит, что сочинение продолжается и в момент записи второй части. Это изменение, однако, в первую часть не перенесено и в следующей далее одноголосной записи канона не повторяется.

В чисто написанной второй части один раз встречается уточнение только что сделанной записи, в которой ребра шестнадцатых слились в одну широкую линию: мелодическая фигура *b-a-g* респосты (восьмая – две шестнадцатых), без помарок шедшая в первой части (*пример 33 г*), во второй части имеет дополнительный штрих-вынос (*пример 33 г*). Помарку описочного характера можно отметить и в начале последней группы тридцатьвторых в т. 36 (см. *пример 33 в*).

33. *a*



Канон в увеличении XII, т. 3-4

*a*₁

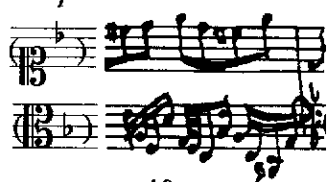


b



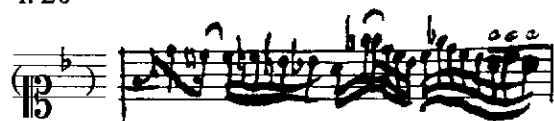
т. 20

*b*₁



т. 40

b



т. 16

*b*₁



т. 36

z



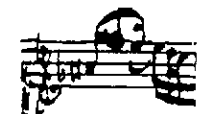
т. 4-5

*z*₁



т. 24-25

d

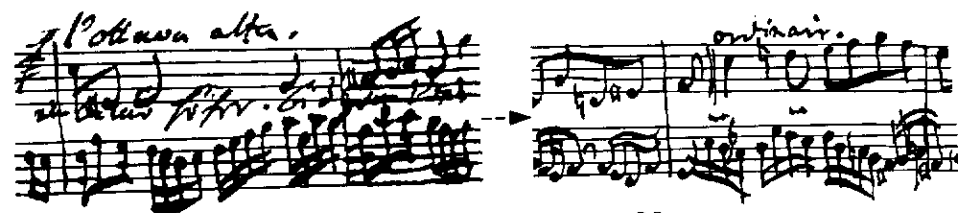


т. 13

В записи второй части до коды⁷³ Бах совершенно явно сначала выписывает сначала респосту (в увеличении), старательно растягивая такты, но они все же оказываются недостаточно широкими, и пропоста, к ней приписываемая, с ее группами тридцатьвторых, хотя и пишется более мелко, иногда не помещается в такт. Эта внешняя картина почерка может быть и отражением особого творческого волнения и подъема, но может быть и результатом «технических трудностей» записи⁷⁴.

У начала респосты во второй части канона (с. 32/VI) есть надпись, которая может произвести впечатление ревизионного исправления. Она по-итальянски и по-немецки указывает, что следующие далее такты должны идти на октаву выше до слова «ordinair» (фр. — обычный): «l'ottava alta» (ит.), «eine Octav höher bis zum l'ordinair» (нем. и фр.) (пример 34)⁷⁵. Достаточно проследить за мелодией респосты, пишущейся в соответствии с этим указанием, чтобы понять, что надпись эта не исправляющая, а служебная, поясняющая способ записи верхнего голоса в данный момент.

34.



Канон XII, т. 23–24

т. 29

Одноголосная запись канона с титулом «Canon in Hypodiateßeron al roversio e per augmentationem, Perpetuus» (Канон в нижнюю кварту в обращении и увеличении, бесконечный) идет как копирование — без исправлений (разве что одно утолщение описочного характера — пример 33 д⁷⁶). Почерк Баха здесь более крупный, «рисованный», будто подчеркнуто утверждающий «окончательный» текст после сомнений, отраженных в исправлениях двухголосного варианта. Этот его вид дописан почему-то только до начала второй части формы, и уже в этом, несмотря на поясняющее заглавие, таится загадка. Впрочем, в обеих формах записи этого канона — свои загад-

⁷³ Кстати, номер такта, в котором кончается в нижнем голосе материал пропосты (см. в «Приложении» первую вольту), не случайный: это «баховское» символическое число «41».

⁷⁴ В мелких нотках тридцатьвторых в предпоследнем такте коды встречаются утолщения нот, уточняющих положение нотных головок.

⁷⁵ Эту надпись прочел уже Руст, определивший ее принадлежность Баху.

⁷⁶ Утолщение, таким образом, может появиться как в результате исправления высоты или длительности звука, так и в результате описки или уточнения написанного, если в скорописи перо случайно «промахнулось» (см. примеры 33 в, д, 34 а — нижний голос, вторая доля первого в примере такта). Правильное понимание подсказывает контекст.

ки, и нечто, кажущееся «на первый взгляд» одним, в дальнейшем при анализе понимается совсем иначе.

Эти «два взгляда» мы сейчас продемонстрируем, но сначала предупредим читателя о неожиданном, но продиктованном рукописью изменении объекта наблюдения. Рассматривая баховские исправления в последовательном ряду пьес, составляющих БА, мы наблюдали за отражением творческого процесса в мельчайших деталях музыкального материала. Канон в увеличении (очередная пьеса автографа), существующая в двух законченных вариантах, позволяет нам рассмотреть иные формы проявления творческого процесса композитора: какие изменения (тематические, структурно-композиционные) претерпевает идея «канона в увеличении и обращении» при движении от первого варианта ко второму? Что в них общее, а что различно? Поскольку второй вариант канона (№ XV) в общем почти соответствует окончательному виду, отличаясь от него ритмическим оформлением (вдвое уменьшенными длительностями), и он был рассмотрен в аналитической главе, то первый вариант Канона (№ XII в БА) представляет самостоятельный интерес как ступень к нему, как вариант, от которого Бах по каким-то причинам отказался. Попытаемся разобраться в этом вопросе и для этого проанализируем его подробнее. Итак, заглавие объявляет не только о виде имитирования в увеличении и в обращении, но и о типе канона: «*Perpetuus*».

Только что, в Каноне IX (в октаву) Бах дал типичный образец бесконечного канона 2-го разряда: мы видели последовательное обновление материала, непрерывное правильное имитирование респостой пропосты, указание повторения знаком репризы (:||) возвращало к начальному отделу, проводимому на той же высоте по обычной формуле бесконечного канона, без нарушений в течении мелодического материала... Специального указания на вид канона при этом не было!

Здесь же такое указание есть, но как его спроецировать на записанный текст, как из одноголосной формы «вывести» канон предлагаемого названием вида? В данном голосе, рассуждаем мы, сравнивая обе формы записи, после знака репризы (:||) нет возвращения к начальному материалу: вернее, он возвращается, но – в другом голосе, при противоположной перестановке голосов. При таком понимании способа расшифровки (предупреждаем, что оно может быть ошибочным) непрерывность имитирования, характерная для обычного бесконечного канона, нарушается и напрашивается вывод о том, что Канон XII не является **обычным** бесконечным канонам с характерным для него непрерывным имитированием, допускающим многократное (бесконечное) повторение материала без мелодических нарушений. Может быть, многократное повторение в нем осуществляется иным способом? При таком рассуждении можно предположить, что Бах, задумав цикл, формы которого следуют в порядке постепенного усложнения, намеревался

реформировать и известную форму бесконечного канона, и позже, отказавшись от этой техники в Каноне в увеличении, он продолжил опыты в том же направлении при сочинении Канона в дуодециму: отвергнутый Канон XII оказался некоей ступенью в работе над другим каноном.

Однако не будем спешить с выводами (когда анализируешь произведение такого гения, как Бах, разумнее усомниться в собственных познаниях и в теории, чем в правильности его указаний) и обратимся к авторской двухголосной расшифровке.

Конечно, в основе этого канона лежит двухчастная форма с вертикальной перестановкой голосов во второй части. Но сделаем все так, как хочет Бах: осуществим (выпишем) повторение материала соответственно его указаниям. Схема композиции (до коды) получится следующая:

Схема 1

a	b	c	d	e	A	B	C	a	b	c	d	e	A	B	C
	A	B	C	a	b	c	d	e	A	B	C	a	b	c	d

И тут мы с удивлением видим, что эта сложная форма с имитированием темы в увеличении и обращении в крупном плане, действительно, окажется бесконечным каноном 1-го разряда, известная формула которого: $ABABA$
 $ABAB$

Схема 2

A				B				A				B			
a	b	c	d	e	A	B	C	a	b	c	d	e	A	B	C
(...)				a	b	c	d	e	A	B	C	a	b	c	d
				A				B				A			

Первым отделом канона («А») становится весь материал пропосты в первой части («abcd» – 20 тактов), противосложение «В» включает окончание материала пропосты и имитирование части пропосты в увеличении («eABC»). Бах оригинально начинает этот канон: дает первый отдел сразу в контрапункте с противосложением⁷⁷, которое по материалу является той же темой, но в увеличении (в схеме 2 вместо него поставлены скобки, и тогда бесконечный канон-основа становится очевидным). Такое преобразование типичной формы бесконечного канона собьет с толку и запутает самого «ученого» слушателя!

После проделанного анализа становится понятным, почему здесь выписана только первая половина пропосты: дальше, после завершающих ее полутора тактов паузы должно идти проведение темы в увеличении (и в обращении), и на это есть загадочно-двусмысленное указание в названии: оно говорит и о виде имитирования и о материале в продолжении пропосты. Впро-

⁷⁷ Он снимает только материал «e», большую часть которого составляет паузирование.

чем, по-своему загадочными были, как видим, обе формы записи: и «зашифрованная», и «расшифрованная».

Почему Бах отказался от этого варианта и написал новый канон? Учитывая необыкновенную баховскую требовательность к себе, можно только строить предположения и все равно не угадать истинной причины.

Может быть, он показался композитору слишком сложным конструктивно? В двух местах этого канона есть маленькие неточности, нарушающие абсолютную тождественность мелодического течения в пропосте и риспосте. Первая: замена секунды на нону при переходе от «С» к «а» (в «Приложении» ср. нижний голос на грани тактов 20–21 и верхний голос – переход к первой вольте – в т. 40–41). Вторая: замена интервала дуодецимы в пропосте на квинту в риспосте при переходе от «е» к «А»: см. т. 20–23 (верхний голос) и т. 41 (первая вольта) – т. 3 (переход к повторению начала – нижний голос). Эти нарушения – и незаметные и незначительные: нужный звук взят лишь «в другой октаве». Неужели столь малые неточности объявленной формы «бесконечного канона» могли быть причиной отказа от него?

Схема второго варианта канона (XV) аналогична схеме первого его варианта без повторений: он становится по типу конечным.

Схема 3

1 часть				2 часть					К	
Proposta	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	Risposta	<i>e</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	
Risposta		<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	Proposta	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	

Может быть, в первом варианте канона Бах увидел некий конструктивный недостаток: при закономерности увеличения отделов канона сокращение отдела «*d/C*» было слишком резким (2–4–8–6 тактов)? Во втором варианте этот момент изменяется (2–4–8–12 тактов). Может быть, повторение материала, присущее бесконечному канону, делало канон XII несколько громоздким, снятие же повторения – неполным, недостаточно весомым и законченным? Расширением отдела «С» во втором варианте канона Бах добивается необходимого равновесия? Общее потактовое соотношение частей в каноне XV становится 26+26+3 вместо 20+20+4 – в каноне XII. Кроме преимуществ конструктивного и чисто музыкального развития, причиной изменений могла быть и числовая символика: во втором варианте канона получалось 55 тактов (55=5+5=10 – символическое число канона). В окончательном виде этого канона (в ОИ) при записи длительностями, увеличенными вдвое, количество тактов (109) вновь даст корневое число «10» (109=1+9=10). Но число тактов в первом варианте канона тоже имело определенный смысл: 44=4+4=«8» – символ «бесконечности», столь естествен-

ный в бесконечном каноне, повторение материала приводило также к символическому числу «84» (см. сноску 32 в главе 3).

Но может быть, Бах принес эту удивительную структурную идею в жертву другой идее – «чистого контрапункта» (ведь именно он является ведущим в цикле), оказывающегося на первом плане, легко воспринимаемого в той двухчастной форме, которую обрел этот канон во втором варианте?

Наконец, может быть, Бах решил изменить собственно тематический материал в каноне?

Сравним развитие тематического процесса в обоих вариантах канона. В Каноне XII можно отметить однотипность его мелодического рисунка: скачок, обычно ритмически выделенный синкопой, и – последующее поступенное движение, варианты так называемых «общих форм движения». Иногда это почти точные секвенции (ср. т. 3 и 4) или просто похожие по контуру мелодии. С т. 10 отдела «с» пропосты, который не имитируется в увеличении, то есть более свободен, в поступенном движении появляется более активный ритм тридцатьвторых. Видимо, Бах ищет разнообразия, но пока только в ритме. Во второй половине отдела «с» и в «d» пять раз «скачок» индивидуализируется: им становится секста, характерным ритмом и последующим нисходящим движением развертывания вызывающая ассоциации с темой, напоминающая о характерных для фуги «вычленениях» и многократных проведениях темы в разных голосах и тональностях. Последнее из них (т. 19) подготавливает вступление темы в пропосте второй части (пример 35).

В целом, каждая часть этого канона видится как «тема + большое развертывание», в конце которого неоднократно мелькает первый мотив темы, «прорастающий» разными продолжениями. Кодовое проведение – еще одно звено в цепи таких вариантов (о ней – позже).

35.



В Каноне XV (БА, с. 38–39) сразу бросается в глаза изменение характера мелодического материала: он интонационно ярк, индивидуален по рисунку, каждый отдел канона контрастен предыдущему и последующему, а

также контрапунктирующему с ним голосу, и в то же время составляет с ними гармоничное единство. Вместо «прямых линий» диатонического постепенного движения в первом же противосложении («*b*») — яркие ломаные сексты, естественно вытекающие из первой сексты темы и в обращении «отвечающие» последней ее сексте, в обращении и уменьшении имитирующие начальную интонацию респосты. И далее везде вместо «общих» — индивидуальные мелодические формы, тематизированные не случайно, но направленно (на интонационные связи с другими частями цикла) — такова логика изменений во втором варианте канона по сравнению с первым. Разнообразят мелодию и длительные хроматические линии (в первом варианте канона хроматизмы были единичными — см. «т. 16» в *примере 35*), и большая изысканность ритмической игры, включающей тридцатьвторые то изредка, то волнами на целый такт... При ритмическом увеличении мелодии в респосте выразительность мелодических деталей становится рельефнее, особенно во второй части канона, когда респоста оказывается в верхнем голосе.

Конечно, второй вариант канона интереснее по тематическому материалу. Тем не менее заметно, что Бах «смотрит» в первый вариант этого канона и кое-что сначала пишет так, как было там, а потом изменяет. Так, первые доли в тактах 3 и 4 Канона XV (см. *пример 36 а*) сначала повторили мелодический оборот из канона XII (ср. *примеры 32 и 36 а₁, а₂* — верхние строчки)⁷⁸. Они исправляются похожим образом — внесением тридцатьвторых (см. в *примере 36 а₁, а₂* — нижние строчки). Аналогичные изменения видим в соответствующих им тактах второй части канона (*пример 36 б, б₁*). Это значит, что исправление вносилось позже, при «втором» просмотривании канона, когда он уже был записан⁷⁹.

Сохраняется здесь и идея интонационного предвестия темы перед началом второй части канона, но мелодическая форма его изменяется: начальная секста несколько вуалируется (ср. *примеры 35*, «т. 19» и *37 а*). Многочисленные же предшествующие «сексты» с их тематическими ассоциациями и сквозной вариационностью «типа прорастания» (термин В. В. Протопопова), обыгрываемые в каноне XII, здесь снимаются. Но «след» их, пожалуй, можно найти в следующем любопытном явлении: в начале отдела «с» появляется фрагмент, который предстает как некий синтез элементов темы данного канона (начальная секста) и главной темы цикла с характерным для нее движением по звукам тонического трезвучия (*пример 37 б*, первая скобка). Главная тональность этого «подобия темы» снимает ожи-

⁷⁸ Кстати, Бах использовал здесь и структуру первого варианта: два звена секвенции с неточным повторением первого мотива (ср. с *примером 32/ «XII»* или с тактами 3–4 канона в Приложении).

⁷⁹ Видимо, это происходило сразу после написания, а не в момент подготовки текста к изданию (тогда в деталях канона появятся другие изменения).

36. *a*

Канон в увеличении XV, т. 3–4

*a*₁

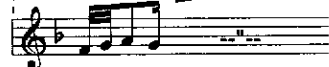
1-я версия:



т. 3

*a*₂

Исправление:



т. 4

b

т. 29

→



т. 30

даемые черты фуги – тонико-доминантовые отношения между этим и начальным проведением темы в каноне. Но тут Бах, будто учитывая наши ожидания⁸⁰, сопрягает этот материал с характерным хроматическим «ходом» после скачка вверх на октаву и секвенционно повторяет образовавшееся «большое» звено в доминантовой тональности («отзвуки фуги»), причем хроматический ход, разрывая построение, перебрасывается на октаву вниз (см. *примеры 37 б* и *в*). Пожалуй, все это усиливает впечатление разработанности в зоне «развертывания», а оригинальные «тематические» ассоциации способствуют связи Канона с другими частями цикла. Благода-

37.



⁸⁰ Кажется, Бах так же играет этими ассоциациями, как Пушкин – рифмой: «И вот уже трещат морозы | И серебрятся средь полей... | (Читатель ждет уж рифмы *розы*; | На вот, возьми ее скорей!)».

ря повторению материала во второй части в вертикально-подвижном контрапункте целое видится как форма, состоящая из двух вариаций, изложенных канонически, но не фугированно.

Показательно различие код в обоих вариантах канона. В Каноне XII здесь изменялось «правило»: временной сдвиг вместо двутактового (в начале) и возрастающего далее стал полутактовым; имитация шла в обращении, но без увеличения; появились новые тональные отношения (тонико-субдоминантовых – *пример 38*). Осью обращения при этом становилась первая ступень лада (до этого момента обращение респосты, сохранявшее ладовое наклонение мелодии, как обычно в свободном стиле, делалось вокруг III ступени). Оба голоса изливались из звука *re*, и их мелодии устремлялись в противоположные стороны. Тема была представлена в этой коде лишь начальным мотивом, после которого шел очередной вариант «прорастания» секстовой интонации. Фантазийно-импровизационный по характеру, с голосами, разделенными по высоте большим расстоянием, этот канон нового вида в коде будто показывал еще не использованные возможности развития, делал композицию в некотором роде открытой...

38.

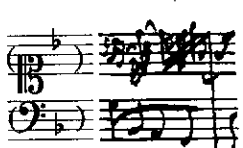



В Каноне XV коду образует полное проведение темы в главной тональности. Звучит она во второй октаве⁸¹. Это третье высотное положение, завершающее шествие темы «по разным регистрам». По сравнению с предыдущим этому варианту Канона свойственна большая законченность, стабильность и уравновешенность. Он, в сущности, сочиняется заново и в качестве композиционной рукописи имеет соответствующие характерные исправления. (Мы возвращаемся к основной «теме» данной главы – исследованию исправлений, характер которых позволяет определить тип рукописи.)

Итак, если исправления делаются в первой части формы, а во второй при повторении в октавном контрапункте они в соответствующих местах отсутствуют, – это бесспорный признак композиционной рукописи: **сочиняемое** правится тут же, **переписываемое** в двойном контрапункте идет уже без исправлений. Действительно, здесь много таких случаев. Почерк Баха в

⁸¹ Это своего рода «следы» исправления той неточности в первоначальном бесконечном каноне XII, при которой секундовый ход заменялся ноной: новый канон показывает, что соблюдение интервала приводит к повторению пропосты (темы) на октаву выше (ср. т. 52–53 и 104–105 в окончательном виде Канона в увеличении).

этом Каноне при написании мелких длительностей (тридцатьвторых) бисерно мелкий: видно, что композитор в первой части (как и в Каноне XII) сначала обычным размером нотных головок при обычном расстоянии между нотами записывает риспосту в увеличении, а потом с трудом (мелко) «втискивает» в контрапунктирующий голос нужные тридцатьвторые, иногда залезая в соседний такт, делая в них исправления, замены. Во второй части, переписываемой в двойном контрапункте, эти сложности учтены: расстояния между нотами увеличены, почерк становится более четким и аккуратным. Конечно, такая запись в первой части могла быть сделана лишь в момент непосредственного сочинения: когда творческая мысль мчится вперед, трудно постоянно иметь в виду, что риспосту в увеличении надо писать шире, так как контрапунктирующие с ней противосложения могут быть по ритму самыми разнообразными и содержать «против» ее одной ноты много мелких ноток, для написания которых нужно оставить определенное место. Приведем в *примере 39* соответствующие друг другу такты обеих частей Канона, показывающие исправления, сделанные в первой части и отсутствующие во второй:

39. *a*  → *a*₁ 

Канон в увеличении XV, т. 12 и 38

b  т. 26

*b*₁  т. 52 → перенос на след. строку

b  т. 16

*b*₁  т. 42

39. (продолжение)



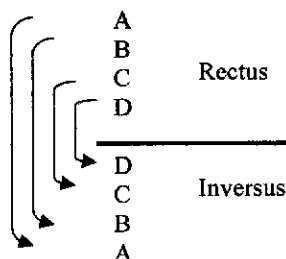
Текстологическая история канона на этом варианте не кончается: при подготовке ОИ будут внесены еще некоторые изменения, которые свидетельствуют о продолжении творческого процесса на стадии «переработки».

Зеркальные фуги. В автографе, как уже не раз говорилось, зеркальные фуги пишутся друг под другом, что делает удобным процесс сочинения – написание обращения. Уже один этот факт может быть свидетельством композиционной рукописи. Если бы рукопись была копируемой (чистовой), то зачем композитору еще раз переписывать их друг под другом: ведь в издании они должны идти последовательно!

Одним из главных дискуссионных вопросов является последовательность фуг в каждой паре: какая из них – *rectus* и какая – *inversus*? Анализ исправлений дает ответ и на этот вопрос.

Логика рассуждения здесь следующая: первоначальное соединение (*rectus*) **сочиняется**, а производное (*inversus*) **переписывается** в обращении. Исправления, допускаемые в момент сочинения, могут быть в фуге-*rectus*, в производном же соединении их быть не должно, потому что переложение делается с уже исправленного варианта. Исправления будут и в *rectus* и в *inversus*, если они вносятся после того, как обращение в производном варианте было написано и не удовлетворило автора. Тогда он исправляет оба варианта. Кроме исправлений, подсказкой может быть и ранжир – соблюдение вертикального соответствия пишущихся друг под другом «отражений».

Первой в автографе (с. 33–35) идет четырехголосная пара – фуги XIII (№ 12/1, 2). Напомним, что голоса фуги-*rectus* здесь «отражаются» в фуге-*inversus* следующим образом:



Уже в т. 8 фуги, записанной на верхней системе (тема в прямом движении, по нашей нумерации это фуга № 12/1, *rectus*), есть композиционное исправление – утолщение ноты. В обращенном варианте – чисто, никаких исправлений! Следовательно, Бах сочинил этот такт «верхней» фуги, внес исправление и запись обращения делал с уже исправленного текста (см. *пример 40 а*). Аналогичная картина – в *примере 40 б*: утолщения нот у альты и тенора в «верхней» фуге и их отсутствие – в соответствующих голосах «нижней». Подобные исправления иллюстрируют также *примеры 40 в* и *42*. В первом из них видим в верхней системе утолщение звука *соль* у сопрано на второй доле такта 30 и чистое его «отражение» в басовом голосе нижней. Во втором – правки в двух нижних голосах «верхней» фуги и их отсутствие в соответствующих верхних голосах «нижней» фуги.

40. а

Фуги XIII, т. 8–9

б

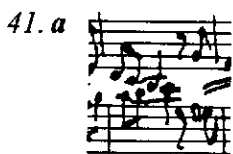
т. 26

в

т. 30

Об очередности написания фуг свидетельствуют также особенности расположения текста на бумаге: более свободно и естественно, не ограниченная никакими рамками записывается первая из сочиняемых фуг. Второй приходится подстраиваться под ранее написанное. Ситуация этого непростого «взаимодействия» разворачивается на небольшом пространстве, разделяющем записи «верхней» и «нижней» фуг: между басом фуги с верхней системы и сопрано – с нижней. Верхняя фуга очевидно оказывается в приоритетном положении: ее нотки удобно располагаются на нотном стане и на добавочных линейках, фуга же нижней системы пытается выдерживать вертикальное соответствие, но ее верхнему голосу очень часто приходится нарушать ранжир, приспособляясь к свободным местам, оставленным басом верхней системы. И здесь тоже очевидно, что первой, сочиняемой фу-

гой (rectus) является «верхняя» fuga, «нижняя» будет ее производным вариантом в обращении (inversus). Приводимые примеры столь очевидны, что не требуют комментариев.



т. 14



т. 17–20



т. 28–30

Однако неудобно расчерченная бумага кончается. Со страницы 35 начинается новая пачка (переход с Weiß 65 на Weiß 21), разлиновывая которую, Бах учитывает сложности предыдущей страницы: промежуток между зеркально отражаемыми системами он увеличивает. Теперь не надо ставить разделяющие фуги штрихи, голоса хорошо помещаются на строчках. Но все-таки и здесь есть один случай: «помешавшими друг другу» в записи оказываются заключительные мотивы в **последнем такте** фуг (БА, с. 35) – мотивы, неожиданные в этих фугах, как отмечалось выше, и важные для связного перехода между фугами цикла (см. главу 2). Рукопись превосходно иллюстрирует процесс возникновения этого мотива, родившегося внезапно – во время сочинения (пример 42):



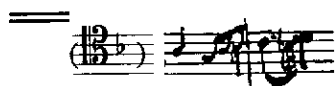
Бас в фуге верхней системы первоначально завершался элементарным выдержанным весь такт звуком тоники. Композитор вносит исправление: половинка замазывается, превращается в четверть и – к ней приписывается интересующий нас мотив. В нижней системе ... конечно же, – никаких исправлений: сразу четверть и последующий мотив, но нужное для него место занято верхней записью, и Бах записывает этот мотив с нарушением верти-

кального соответствия – в основном чуть левее, а последнюю ноту – правее, чем это было в выше записанном исходном мотиве. И это еще одно несомненное доказательство того, что исправления вносились непосредственно в момент сочинения, и того, что производным соединением – фугой *inversus* является fuga с нижней системы, а первоначальным, *rectus* – fuga с верхней системы. В ОИ их порядок оказался обратным; но разве это единственная ошибка оригинального издания?

В этих фугах встречаются случаи, когда исправление вносится в оба соответствующих друг другу голоса, что на первый взгляд означает: мысль об изменении пришла или в момент записи обращения или позже, при проверке уже написанных фуг.

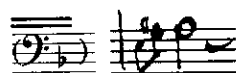
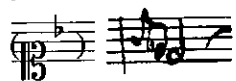
Смотрим образцы подобных исправлений: *пример 43 а* – в соответствующие друг другу голоса явно позже (нарушен ранжир) мелкими нотками вставлены две тридцатьвторые; *пример 43 б* – кварттовый скачок *g-d* утолщением ноты заменяется терцовым ходом *g-es*, в результате чего уст-

43. а

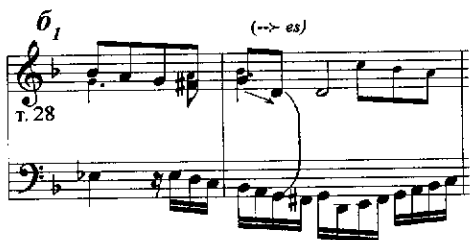


т. 24–25

б



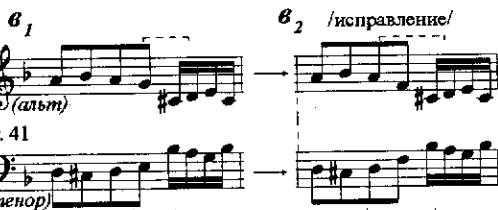
т. 29



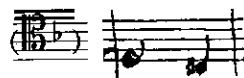
в



т. 41



г



т. 23

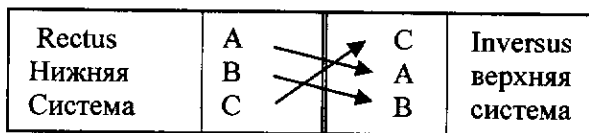
раняется прямое движение к квинте в крайних голосах⁸²; *пример 43 в* – улучшается голосоведение (скачок на тритон заменяется движением по аккордовым звукам).

Интересно все же, как по времени (по композиторским действиям) распределялось написание обеих форм. В принципе возможны следующие варианты: 1) написание фуги-rectus от начала до конца, а потом – переписывание ее в обращении; 2) сочинение по более или менее крупным фрагментам с последующим повторением их в обращении; 3) постоянное следование обращенного варианта за первоначальным – почти «потактно».

В *примере 43 г* приводим одно любопытное исправление: в альтовом голосе «верхней» фуги и, соответственно, в теноровом голосе «нижней» четверть на первой доле такта утолщением превращается в половину и далее идет четверть на третьей доле такта. Как реально могло быть сделано такое исправление? Для этого Бах должен был сначала написать четверть на первой доле **в обоих голосах** (или четверти на первой и третьей долях с намерением вписать что-то и на вторую долю такта чуть позже). Однако вторая доля заполняется продлением звука, взятого на первой доле, – превращением его в половину в обоих голосах. Следовательно, написание обращенного варианта идет здесь фактически «по-нотно»: сразу вслед за написанием первой четверти у альты в фуге-rectus записывается соответствующая нота в фуге-inversus, и следующее ее изменение «наверху» мгновенно отражается и «внизу». Вероятно, это исключительный случай: проведения темы выписываются обычно сразу и целиком, а вот сопутствующие им голоса могут иногда присоединяться и таким образом.

Этот маленький пример предостерегает от «глобальных» выводов и, как минимум, говорит о том, что исправления, имеющие место в соответствующих голосах обеих фуг, могли делаться не когда-то «позже», на стадии «переработки», а вносились тут же, непосредственно в процессе сочинения. Объяснение причин исправлений требует большой осторожности. . .

Фуги XIV (№ 13). Вторая зеркальная пара фуг для наблюдения сложнее предыдущей из-за использования в ней не только обратимого контрапункта, но и вертикально-подвижного, когда голоса нижней системы «отражаются» в верхней **с перестановками**.



⁸² В реальном звучании это не крайние голоса гармонии, в которых такое движение запрещено. Тем не менее и в этом случае Бах вносит исправление, попутно делая движение более плавным, снимая повтор звуков.

Здесь первоначальным соединением (*rectus*) является вариант фуги, записанный на **нижней** системе (то есть своего рода обращение по сравнению с предыдущей фугой, в которой *rectus* находился на **верхней** системе). И подтверждают это положение исправления, встречающиеся в нижней системе и **не повторяющиеся** в верхней.

Приведем примеры подобных исправлений.

1. *Пример 44 а* – в верхнем голосе нижней системы (*rectus*) *си-бемоль* утолщением исправляется на *ля*; у среднего голоса верхней системы (*inversus*) – исправления нет.

2. *Пример 44 б* – исправление в том же голосе несколько тактов спустя. В соответствующем голосе *inversus* – чисто.

3. *Пример 44 в* – исправление делается в нижнем голосе *rectus*, соответствующее место в верхнем голосе *inversus* – без исправлений. Однако в среднем голосе фуги-*inversus* заметно утолщение ноты. Это – исправление описки, возникшей при переносе со строки на строку залигованной ноты. Ключ здесь тоже сначала по инерции ставится «не тот»: вместо сопранового – альтовый, как было привычно для второй строчки сверху во всех предыдущих фугах. В *rectus* же – таких проблем нет.

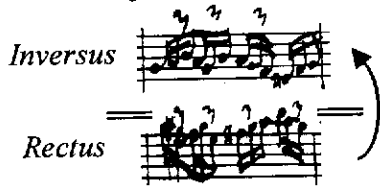
4. *Пример 44 г* – исправления в двух нижних голосах *rectus* и – свободный от корректур *inversus*.

44. а



т. 7

б



т. 10

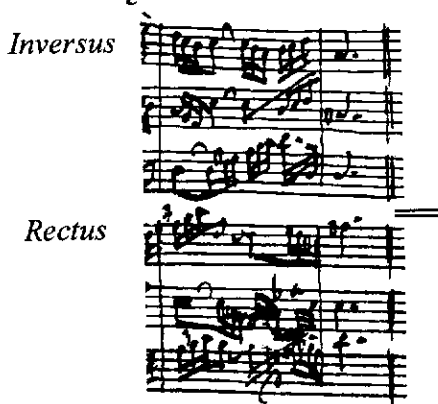
Фуги XIV

в



т. 37

г



Окончание

Исправления в двух системах (*rectus* и *inversus*) здесь единичны. Одно из них – на с. 36/III (т. 21 фуги). Судя по рукописи, после написания первого варианта *rectus* Бах записывает его в фугу-*inversus*: результат ему не понравился. Тогда он в этой фуге (*inversus*) пробует различные способы исправления и, выбрав один из них, возвращается в *rectus*, исправляя его (пример 45 а). Интересно понять причину изменения, и для этого, конечно, надо выйти за пределы только данного такта.

Оказывается, первый вариант исправляемого мотива не был случайным: он уже был использован ранее встречавшемся материале противосложения (см. т. 10 обеих фуг, но далее мы прослеживаем его историю по фуге *rectus*). Отражая определяющий закон контрафуги, этот мотив неоднократно звучит в прямом и обращенном виде, причем его появления «отмечают» трехчастность формы: первый раз он контрапунктирует с третьим

45. а *Inversus*

Rectus

т. 21

б

в

Первонач. версия

г

проведением темы в экспозиции (т. 10), последний – в репризе (т. 49), два средних сопоставляют в соседних тактах оба вида движения – в разработке (т. 30, 31 – см. *пример 45 б*, цифры 1–4). Здесь же, используя приемы комбинаторики, Бах соединяет фрагменты прямого и обращенного видов этого мотива (*цифра 5*), показывает мелодические варианты, выводимые из его первоначального вида, но им не являющиеся (*цифры 6, 7 в примере 45 б*).

Вариант, подвергающийся исправлению в т. 21 фуги, сначала повторял вид этого мотива, встречавшийся в т. 10: мотив становился неким удержанным элементом противосложения и вносил в форму какой-то нежелательный для Баха нюанс. Может быть, более определенно относил к экспозиции дополнительное проведение темы, с которой он контрапунктирует, а может быть, наоборот, – к разработке, усиливая в форме «вариационную» тенденцию... (?) Некоторые черты капричио в этой фуге, конечно, имеются – и в характере темы, и в игре разнообразными ритмами. Есть они, по-видимому, и в форме – благодаря этому двойственному по функции проведению темы. Внося варьирование в противосложение, сняв с него некоторое «формо-подсказывающее» значение, Бах будто спрашивает, загадочно улыбаясь: «Как вам кажется: относится это тоническое проведение к экспозиции или уже к средней части? Какие пропорции в форме фуги вам больше понравятся – 26–21–24 или 19–28–24?» И поддерживает разными музыкальными деталями то одно, то другое наше предположение.

Первый вариант кажется соразмернее и уравновешеннее. Но и для второго тоже есть свои аргументы: «удержанный мотив» в среднем разделе появляется так же в противосложении к третьему проведению темы, как и в экспозиции (которая является первой вариацией в форме), и поэтому в первом проведении темы среднего раздела в рукописи он снимается (варьируется), чтобы не нарушать наметившуюся закономерность. А вот другое соображение: темы первого тонического проведения в среднем разделе и в третьей вариации-«репризе» оказываются одинаковыми по виду (обращение), регистру проведения и тональности. Первоначально (до исправления) совпадают и сопровождающие их «удержанные мотивы» (ср. *примеры 45 в и г*). «О, это слишком явное усиление второй версии», – как будто говорит Бах и – варьирует обсуждаемый мотив (*пример 45 а «исправление»* в фуге *rectus*). Но в обоих случаях после столь сходных проведений следует активная интермедия, отделяющая это проведение темы от последующих. Для репризы это «странно»: ведь обычно в этом разделе формы темы компактно (часто стреттно) следуют друг за другом. Таким способом композитор дает новое представление о, так сказать, «вариационной единице»: ее образует проведение темы/тем в тесной связи с последующей интермедией (по схеме ||: АВ :||, где «А» обозначает проведения тем, а «В» – интермедий).

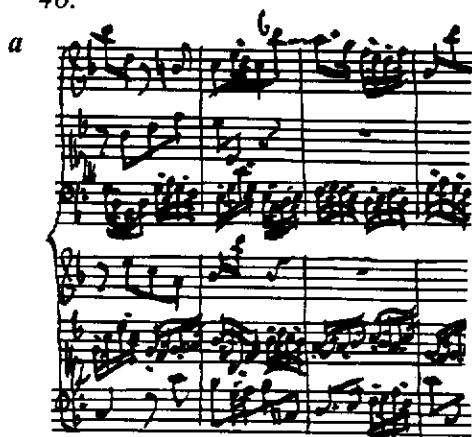
Так мельчайшие детали тематизма оказываются связанными с целым, его «глобальными» (для каждой фуги) задачами формообразования, и корректуры в рукописи привлекают к ним внимание, позволяя понять оригинальные детали композиции.

Итак, исправления, сделанные в зеркальных фугах не только еще раз показывают, что автограф – композиционная рукопись: они дают возможность определить, какая из фуг – *rectus*, какая – *inversus*, а некоторые из них помогают разобраться в особенностях формы.

Однако рукопись фуги XIV (№ 13) позволяет заметить и второй, более поздний слой исправления, подобный тому, который наблюдался в фуге III (№ 2) и состоял во внесении пунктирного ритма.

Основанием для этого предположения является не только похожая почерковая манера – картина вставки точек и коротких ребер⁸³ (см. *пример 46 а*), но и сравнение с вариантом переложения этих фуг для 2-х клавиров (в *примере 46 б* – фрагмент фуги *inversus* из Приложения 2 в БА). Посмотрев на соответствующие друг другу места фуг, увидим, что в большинстве тактов переложения пунктирного ритма нет там, где он имеет место в фуге № 13. Приводим один из примеров:

46.



Фуги XIV, т. 15–18



Переложение для 2-х клавиров, т. 15–17

Впрочем, различие это начинается уже с темы, которая в основном варианте имеет окончание с пунктирным ритмом, а в переложении во всех проведениях темы в этом месте – ровные шестнадцатые:

⁸³ Эти фуги написаны в варианте длительностей, вдвое более коротких, чем в окончательном виде, поэтому «пунктирный ритм» здесь образуется ритмической группой «шестнадцатая с точкой – тридцатьвторая».



Если бы не эти явно «вставленные» точки и черточки пунктирного ритма, можно было бы предположить, что в фугах-переложениях Бах просто сделал ритмически облегченный для исполнения вариант. Но особенности написания объясняют это различие иначе: Бах сначала написал фуги XIV/1, 2 и сделал их переложение, сохранив в нем ритм оригинала; позже он вернулся к первому варианту (фуге цикла) и внес в него характерные ритмические изменения. Сколь легко технически осуществлена и сколь результативна по последствиям для цикла эта баховская переработка: не изменяется ни один звук, только обостряется ритм! Результатом же оказывается продолжение драматургической линии пунктирного ритма, прервавшейся после фуги VIII: вошедший в цикл сначала в заключительный мотив темы, определивший пульс противосложений и интермедий в фуге № 2, этот ритм далее завладевает **всей темой** (фуги № 6, 7), а в рассматриваемой фуге вновь «уходит» в заключительный мотив темы и в активный материал противосложений и интермедий. Завершится эта линия в Каноне в дециму, где пунктирный ритм вновь появится в заключительном мотиве темы и совсем изредка – в других отделах канона. Это лишь одна из линий мастерской «полифонии сюжетов» в гениальном баховском цикле.

Рассмотренные здесь изменения – это второй, более поздний слой рукописи, лежащий на первоначальный, – «переработка», подключающая к композиционной стадии сочинения.

ИСПРАВЛЕНИЯ В. РУСТА В ЗЕРКАЛЬНЫХ ФУГАХ

Пожалуй, именно здесь уместно отметить «неправильности обращения», которые встречаются в БА и сохраняются в ОИ. Их впервые обнаружил В. Руст и частично исправил при издании цикла в Полном собрании сочинений Баха (1875 г. [135]).

Рассмотрим тот раздел его предисловия, который отмечает «ошибки, принадлежащие как автографу, так и оригинальному изданию» [там же, с. XXVII].

Первая из них находится в т. 47 первой зеркальной пары XIII (№ 12): тенор верхней и соответствующий ему альт нижней системы на второй доле такта имеют **одинаковое по направлению** (а не обращенное) нисходящее

секундовое движение (пример 48 а – в примерах длительности автографа приводятся в увеличении для удобства сравнения с окончательным видом):

48.

Rectus

а

Inversus

б

Руст:

Руст исправляет «ошибку»: делает точное обращение в фуге-inversus. Однако сравним полученные варианты. У Баха в варианте *rectus* образовывалась имитация фрагмента мелодии *g-fis-g* в нижнюю октаву (от тенора к басу). В *inversus* нарушение точности обращения (*e-d-e* вместо *e-f-e* у альты) образует красивое удвоение этого мотива в терцию с басом и имитацию в удвоении на октаву выше (альт – сопрано). В варианте же Руста возникает резкий тритон между альтом и басом (в верхних голосах фуги-*rectus* он не был слышен). Этот вариант менее музыкален. Если учесть, что из двух пар зеркальных фуг в данном случае первой пишется верхняя, то очевидно, что **изменение Бахом внесено специально** – это не описка, не «ошибка обращения», а художественная необходимость, и Руст напрасно в своем издании исправляет автора.

Издатель нашел «ошибку» и в трехголосной зеркальной паре (т. 15 фуги XIV/№ 13). Ошибочно считая верхнюю в системе фугу *rectus*-формой, он полагал, что вносит изменение в производное соединение, имеющее случайную ошибку обращения. На самом же деле он вторгся в **первоначальное** соединение, то есть в **исходный** композиторский вариант. В *примере 49 а* воспроизведен баховский вид обеих фуг (дополнительно внесено обозначение материала «А, В, С»). Изменение материала «С» в *inversus* у Баха, вероятно, объясняется тем, что при правильном обращении скачок в *rectus* на октаву $c \rightarrow c'$ гармоническими условиями превращался в скачок на уменьшенную октаву с перечением ($b^2 \rightarrow h'$) и вставка звука *d* его несколько

смягчила. Недостаток предлагаемого Рустом варианта (пример 49 б) очевиден: в звучании крайних голосов возникает эффект прямого движения к квинте.

49.

а

Inversus

Rectus

б Руст:

На наш взгляд, в обоих случаях неточности обращения допущены Бахом специально и должны быть Рустом отнесены к другому разделу его «Предисловия», посвященному не «ошибкам» Баха, а «свободе» обращения мелодии.

Такая «свобода» встречается в т. 14 этой фуги, где Бах делает неточным обращение мелодии с пунктирным ритмом. Заменяя квартовый ход терцовым и наоборот, он сохраняет при этом «суммарное» звучание секстаккорда (см. пример 50 а). Проверка возможных вариантов замены интервалов ради «правильного обращения» (пример 50 б) показывают, что оба они оказываются хуже баховских по гармонии и по голосоведению. Нет сомнения, что отступление от точности в обращении сделаны Бахом умышленно, из художественных соображений.

50.

а

Inversus

Rectus

б

Заключительная fuga. Единственная сохранившаяся рукопись этой fugи – пять листов Приложения 3 в Берлинском автографе. Запись ее – двустрочная вместо партитурной – до сих пор вызывает самые разнообразные предположения, добавляя неясности в этот и без того загадочный цикл. Написанная на разных по водяным знакам листах, она производит впечатление записи на остатках бумаги. Судя по расположению линеек, бумага (за исключением последнего листа) была приготовлена для какой-то двустрочной пьесы, а судя по ровности проведенных линеек, – возможно, для гравировальных работ (может быть, для канонов?)⁸⁴. Однако, несмотря на аккуратность проведенных линий, их параллельность выдержана не везде (на страницах 2–4 она нарушена больше, чем на первой). Расстояние между линиями здесь тоже отличается от ОИ: они чуть шире (так же, как в Каноне в увеличении из Приложения 1⁸⁵). Маловероятно, что запись Заклучительной fugи была начата как гравировальная копия: чистое начало – обычное явление для многих fug основному корпусу, к тому же первая страница не содержит особых контрапунктических сложностей, и сама тема похожа на главную тему цикла. Бах находится в привычной интонационной атмосфере и вполне может писать без помарок уже продуманный текст.

Видимо, готовые, разлинованные листы определили и способ записи (на двух линейках), и характер почерка, зависящий от расстояний между линейками в нотных станах.

Последний же лист, как говорилось выше, когда-то забракованный, разлинованный крайне неаккуратно (см. иллюстрацию в *примере 3* и пояснения к нему), для записи окончания fugи оказался достаточным.

Сейчас нас интересуют сделанные Бахом в этой рукописи исправления. Их исследованию посвящен специальный раздел в книге Т. Шабалиной. Автор подробно изучает их, объясняя происхождение и причины исправлений, и приходит к выводу о **композиционном характере** этой рукописи⁸⁶. Безусловно, встречающиеся в ней корректуры характерны именно для композиционного типа рукописей: зачеркивания, очевидно делаемые в момент сочинения и влияющие на последующее развитие, утолщения, исправляющие высоту и длительность нот, нарушения вертикального расположения и т. д. Приведем лишь некоторые примеры (ключи, указанные в первом из них, далее сохраняются).

⁸⁴ Есть даже предположение, что данная рукопись была начата как гравировальная копия [см. в кн. Т. Шабалиной {75, с. 330, 344}].

⁸⁵ Это и вызывает наше предположение о предназначенности листов для записи канонов, следующих после Канона в увеличении, сохранившегося в Приложении I БА. Возможно, пробный вариант, которым был этот канон, по каким-то причинам не удовлетворил издателей, переписывание на приготовленную бумагу было остановлено, и позже она была использована для Заклучительной fugи.

⁸⁶ Другие материалы БА Т. Шабалина не рассматривает.

51.



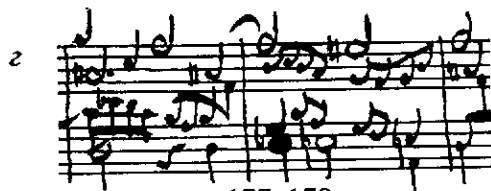
Заключительная fuga, т. 19–21



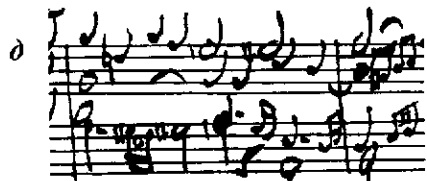
т. 129–130



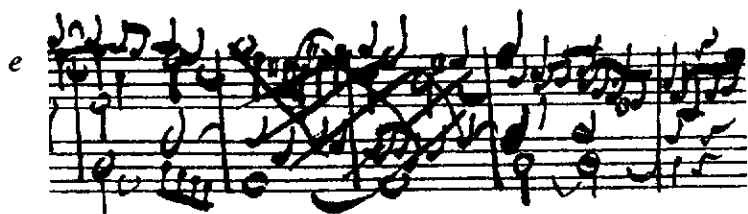
т. 164–165



т. 177–178



т. 221–223



т. 110

111

112

113



51. (продолжение)

*e*₂

т. 110

T S D D T

Ж

Окончание трех тем

т. 239

(имитация)

Окончание фуги в БА

В *примере 51 а* – исправление четверти на половину у тенора в т. 20; *51 б* – в т. 129 замена половины на четверть у альты; в т. 130 – изменение звуков. В последнем случае Шабалина допускает двоякое толкование: исправление может быть как композиционным, так и ревизионным.

Думается, первое – правильное, так как мелодия альты в первоначальном варианте – *пример 51 б₁* – «топталась на месте», повторяя звуки *g–a*, а на второй восьмой удвоение баса обедняло вертикаль. Такого рода недочеты обычно исправляются Бахом по ходу сочинения (окончательный вариант – в *примере 51 б₂*). В *примерах 51 в–д* – утолщения, заменяющие половинные длительности на четвертные.

Особый интерес представляет исправление перехода к экспозиции второй темы (*пример 51 е*). Вместо двух зачеркнутых тактов Бах вносит три новых, записывая их в табулатуре на нижнем поле страницы (буквенная запись оказалась более компактной). Ее расшифровка показывает соответствие текста окончательному виду в ОИ (см. [75, с. 334]). Этим изменением расширяется, дополняется потактовая гармоническая кадансовая формула (*TSSDDT* вместо *TDDT*), в добавленном «субдоминантовом» такте появляется красивый мелодический взлет к вершине *b²*, исправляются детали голосоведения, усиливаются имитационные переключки мотивов (*пример 51 е₂*).

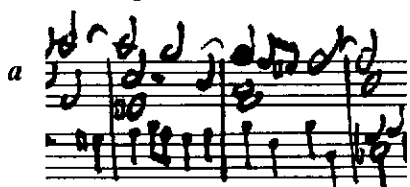
Но когда внесено это исправление? Сразу по ходу сочинения? Тогда – только после записанных далее тактов: иначе новые три такта встали бы на строчке сразу после зачеркнутых. Но когда – «после»? Началась экспозиция новой темы. Кажется, инерция сочинения не дает возможности остановиться и вставить такт... до самого конца. И тогда: символическая тема *В-А-С-Н* первой сильной долей (по ней принято отмечать такт начала чего-либо) попадает в т. 193 (1+9+3=13 – ?), а фуга в автографе кончается (неокон-

ченно) в т. 238 (2+3+8=13). Добавляется еще один такт, и – сумма цифр в тактовых номерах этих значимых событий образует символическое «баховское» число «14» (194=14) и 239=14. Работает ли гениальный внутренний «счетчик» композитора, заранее требуя внесения лишнего такта, или нехватка одного такта обнаруживается в конце работы? Впрочем, возможно, этого требует просто чувство гармонического ритма в той самой каденции. Добиться удлинения всей фуги на один такт, чтобы получить число «239», было легко, продолжив в конце ее имитацию тенора (пример 51 ж), но это не давало символического номера такта для «именной» темы... Придавая в примерах из автографа номера тактам в соответствии с окончательным видом, то есть с учетом добавленного такта, мы, в сущности, признаем факт более раннего (до окончания фуги) внесения исправления, однако, строго говоря, только по рукописи определить время записи в табулатуре вряд ли возможно⁸⁷.

Ограничимся приводимыми иллюстрациями: другие исправления и их достаточно подробный анализ можно найти в книге Шабалиной. Объяснения автора относительно мотивов, по которым Бах делал то или иное изменение, за тремя исключениями, не вызывают сомнений. Отсылаем читателя к этой книге, остановившись лишь на трех упомянутых случаях: в принципе автор правильно видит в них доказательства «композиционности» рукописи, однако объяснение причин исправлений представляется нам спорным.

1. Превращение половины в четверть в т. 101 (пример 52 а и а₁) Шабалина объясняет попыткой смягчить неудовлетворительность задержания в сопрано к «занятому» тону в теноре (на октаву ниже) [пункт 3 – с. 332 книги]: Бах «заменяет задержание на занятый тон опеванием шестой ноты темы в верхнем голосе, которое звучит мягче, хотя и не вполне удовлетворительно с точки зрения строгого голосоведения» [с. 333].

52.



т. 100–101



Заключительная фуга



Фуга № 11

⁸⁷ Может быть, анализ чернил мог бы в данном случае помочь ответить на этот вопрос.

Думается, не всегда правомерно полагать, что Бах делал изменения, ориентируясь на правила «строгого» письма: он ведь является представителем иного времени, хотя многие моменты правописания прошлого он «свободно» соблюдает. Задержание ноты верхним голосом к тенору («занятому звуку») встречается даже в произведениях классика строгого стиля Д. Палестрины⁸⁸. Такое задержание в других местах ИФ не останавливает Баха и не вызывает исправлений (*пример 52 б, в*).

Причина сокращения длительности, на наш взгляд, здесь проще: соблюдение установившегося ритмического пульса «четверть – две восьмых» на первых долях такта, отсутствующего лишь изредка (иногда он появляется и во второй половине такта). Без такого движения в данном такте возникает ритмическая и гармоническая остановка⁸⁹.

2. Той же причиной (запрет разрешения задержанного сопранового звука в «занятый» на октаву ниже звук тенора) объясняет Шабалина замену четверти на половину на первой доле т. 74 у баса (в *примере 53 а* соответствующее место указано стрелкой). Общая контрапунктическая ситуация в окончательном виде здесь такая: в средних голосах – стретта на тему в обращении, а в крайних – каноническая секвенция 1-го разряда (см. *пример 53 а*). Заметим попутно, что ее второй элемент – «противосложение» с квартовыми скачками («В») интонационно ярче, чем начальное постепенное «А».

Об исправлении в рукописи Шабалина пишет: «Первоначально записанная в басу т. 74-го четвертная нота *f* говорит о том, что, начав нотировать повторную пропосту в т. 73–74, Бах перешел к записи рипосты и в данном месте должен был понять, что первые две ноты повторной рипосты канонической секвенции оказываются задержанием и разрешением на занятый тон темы в теноровом голосе» [с. 331–332, подчеркнуто нами. *Е. В.*]. Автор приводит пример, который мы воспроизводим под номером *53 б*. Увидев, по ее словам, что план не удается, Бах находит выход: отказывается от второго звена в рипосте-сопрано, «и лишь в исправлении, содержащемся в т. 74, мы становимся свидетелями того, что произошло» [с. 332].

Если это рассуждение правильно, то исправление следовало ожидать не у баса, а в сопрано, во втором звене рипосты (см. выше: «Бах перешел к записи рипосты»). Скорее можно предположить, что композитор по инерции продолжал писать пропосту у баса и написал первую четверть противосложения, начинающегося с квартового скачка четвертями. «Задержание к занятому звуку» Баха, конечно, не пугало: оно здесь мелодически идентично

⁸⁸ Известный учебник Бусслера, констатирует этот художественный факт, хотя и отмечает использование таких задержаний как некоторую «вольность» [5, с. 56]. У Баха такие задержания встречаются нередко и не только в этом цикле.

⁸⁹ Насколько важен для Баха ритмический «пульс» в фугах, известно не только по фугам данного цикла.

53.



*a*₁

b

в

г

д

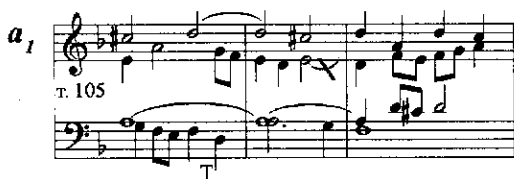
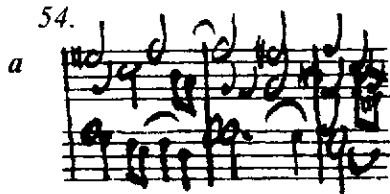
фрагменту из *примера 52 в*, который явно не кажется композитору неверным (оборот дважды повторяется в началах соседних тактов), и написанный Шабалиной вариант в последнем такте *примера 53 б* гармонически (грамматически) в принципе возможен.

Скорее всего, причина здесь другая, и для ее объяснения надо выйти за пределы данного такта. Каноническую секвенцию прерывает здесь **возвращение** яркого звучания гармонии Es-dur, появляющейся сначала в т. 72 в результате отклонения в эту тональность, а два такта спустя (в т. 75) – в прерванном обороте тональности g-moll. Сходство этих моментов Бах подчеркивает одинаковым мелодическим материалом баса (квартовые скачки «В», вероятно, для этого и были более яркими интонацион-

но в звене канонической секвенции) и мелодическим положением терции – в сопрано (первый раз – с задержанием). Повторяется не только этот материал, но и предшествующие ему звуки *c-d*, и последующие, но в другом ритме (непропорциональное ритмическое варьирование проявляется и в этой крошечной детали): см. *пример 53 в*. При этом скрыто образуется и повторяется в разных ритмах квартовый лейтмотив цикла на звуках *b-es-d-c*. Будто давая разгадку предыдущих манипуляций, в т. 83 вновь возвращается мотив «В» в горизонтальном синтезе с чистой ритмической формой квартового лейтмотива (*пример 53 г*). И тут «вспоминается», что наблюдаемая «история» вылилась из этого же лейтмотива, непосредственно предшествовавшего первому звену канонической секвенции (*пример 53 д*). Все последующее выглядит как игра с его разнообразными ритмами. Но главное: возвращение, повторяемость отмеченных моментов *Es-dur* останавливает тональное развитие канонической секвенции «преградой», подобной «кружащемуся» бесконечному канону ради **привлечения внимания** к этому месту. Зачем? Оказывается, в предшествующих ему тактах (т. 60–70) происходят очень важные в смысловом и драматургическом отношении события: первая тема Заключительной фуги контрапунктирует с важнейшими лейтмелодиями цикла: «фрескобалъдиевским» материалом, квартовым лейтмотивом, интонациями хора «Aus tiefer Not» (см. главу 2). Ритмическая остановка (половинка вместо скачков четвертями, осуществляемая исправлением) – «прерывает каноническую секвенцию», возвращает «к ее началу» (с четвертого звука пропосты), и музыкальные события, следующие после этого места, **вновь весьма значимы**: в т. 79–85 – «горизонтальный синтез», сопряжение начала главной темы цикла и темы Заключительной фуги. Сколь интересные детали открываются при рассмотрении исправления – «всего лишь» замены четвертной ноты на половинную!

3. Зачеркнутая у **альта** лига в т. 106 вызывает рассуждения автора об отвергнутой перспективе развития в виде «трехголосной канонической секвенции между тенором, альтом и сопрано», которую пришлось заменить простой имитацией [75, с. 333, пункт 4]. При этом (в момент объяснения и в примере) альтовое проведение, в котором имела место зачеркнутая лига, начинает трактоваться как теноровое, в результате чего и возникает неверное предположение о канонической секвенции (см. пример из книги Шабалиной в нашем *примере 54 б*). Скорее всего, здесь все значительно проще: если сделать задержание, которое снимает зачеркнутая лига, то звук *ми* альты должен идти вниз на секунду в момент разрешения. Получится тот же необычный вариант употребления септимы, который был применен в предыдущем такте (*пример 54 в*). Зачеркивая лигу, Бах избегает повторения только что использованного яркого и необычного голосоведения.

54.



[Диез у *соль* (опечатка)
зачеркнут нами. Е. В.]

В двух последних случаях рассуждения Шабалиной сопровождаются такими комментариями: «... в процессе записи Бах столкнулся с тем, что осуществить ему это полностью не удастся» [с. 332]; «Однако осуществить эту идею опять-таки не удалось. Неудача постигла ее уже в начале 106-го такта, когда Бах обнаружил, что придется делать либо задержание на занятый тон, либо двойное задержание в сопрано и альте с неблагоприятными перспективами в дальнейшем» [с. 333]. Невероятно, что Бах, обладавший гениальным видением перспектив, мог **обнаружить** трудности, отменяющие интересные планы, лишь при непосредственном столкновении с ними. Наоборот, как показывают исправления, он все предвидит заранее, исследователям же остается только понять его намерение. Однако это иной раз не просто, и доля гипотетичности всегда будет присутствовать в их толкованиях.

Итак, анализ исправлений в Берлинском автографе позволяет определить эту рукопись, вопреки сложившемуся в баховедении мнению, именно как **композиционную, а не чистовую**. Все «утолщенные» ноты, как правило, уже в первом варианте гармонически возможны, но исправленный вариант – лучше; цвет чернил, изменения длительностей, пауз, штилей, несоблюдение ранжира и тому подобные особенности написания показывают, что изменения внесены Бахом в момент сочинения. Исследователи неоднократно отмечали, что Бах хорошо обдумывал расположение своих рукописей на листе бумаги. Сделать это **в момент сочинения** довольно трудно: в рассматриваемой рукописи встречается дописывание не поместившегося окончания такта на нижнем поле (с. 5 – окончание фуги II уже не в партитур-

ном, а в клавирном виде), наблюдается полная свобода переносов долей такта со строчки на строчку (не только полутаكتов, что бывает и в изданиях, но и четверти такта, и оставление на строчке одной доли с переносом трех остальных долей на следующую (см. с. 2/IV, с. 5/IV, с. 7/V и др.). Очевидно, что расчерчивание бумаги делается в «папке» двойных листов сразу. Для очередной фуги или канона оно может оказаться неудобным, и при переходе на новую «папку» раштрирование учитывает ее особенности: приспособление осуществляется по ходу процесса сочинения. Все это тоже свидетельствует о композиционном характере рукописи. Изменение картины почерка по мере продвижения к концу рукописи, на наш взгляд, может быть отражением психологического состояния композитора: возрастающей увлеченности работой, стремлением скорее записать поток мыслей, подчас опережающих руку. При переписывании с черновика картина была бы другой.

Исходя из этого понимания БА, наше представление о фазах формирования цикла будет несколько иным, чем у Вольфа (см. выше) и Бергеля [88, с. 21]:

1. Композиционная рукопись – Берлинский автограф;
2. Сочинение отсутствующих в БА частей (№ 4, начала в фуге № 10, канон в дециму и дуодециму, Заключительной фуги);
3. Изменения текста БА для ОИ, как отражение его переработки на стадии подготовки к изданию, в период изготовления гравировальных копий;
4. Граверные работы (нанесение текста на медные доски);
5. Корректурa оттисков (возможные указания относительно названий и последовательности пьес);
6. Окончательная организация цикла (последовательности его частей);
7. Первое издание (1751);
8. Второе издание (1752).

Баховское присутствие при подготовке издания предполагается до пункта «б» (в изготовлении гравировальных копий – частично), протекание фаз, обозначенных как пункты «2, 3, 4», могло быть близким по времени. Хронологию этих фаз можно установить только предположительно. Однако начало сочинения, как нам представляется, приходится на конец 1747 года – после окончания работы над сочинением и изданием в сентябре этого года «Музыкального приношения», техническую же подготовку к изданию ИФ (изготовление гравировальных копий, проверка оттисков и т. п.), видимо, вполне можно отнести к 1749 – началу 1750 г., как это предлагает В. Вимер (см. главу 7 настоящей работы), основная часть творческой работы, по Колнедере, приходится на 1748–49 годы [118, с. 6]. Думается, что погрешность в несколько месяцев существенной роли здесь не сыграет.

Прежде чем перейти к рассмотрению следующего этапа творческого процесса – подготовки текста для ОИ – бросим взгляд на Берлинский автограф как целое и еще раз ответим на вопрос, чем он является для будущего цикла, уже с других позиций.

ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ БЕРЛИНСКИЙ АВТОГРАФ ПЕРВОЙ ВЕРСИЕЙ ЦИКЛА?

В литературе по этому вопросу существует две точки зрения. Первая из них (ее придерживается большинство исследователей: Кр. Вольф, Э. Беннелл, Д. Ситон, Э. Эггебрехт, В. Вимер, А. Милка и другие) – автограф является некоторой законченной первоначальной версией цикла (Вольф без малейшего сомнения утверждает эту идею в предисловии к своему изданию ИФ, первый том которого публикует БА именно в этом качестве [85]). Близка сказанному позиция Н. Копчевского, который считает БА «неоконченным вариантом цикла» [29, с. 9]). Вторая точка зрения (ее придерживаются Х. Г. Хоке и Е. Бергель) – БА является свободной, ничем не организованной последовательностью номеров.

Мы не согласны ни с тем, ни с другим пониманием рукописи, но позиции оппонентов представим как иллюстрацию иного понимания.

Исследователей, придерживающихся первой точки зрения, объединяет намерение найти организационный принцип Берлинского автографа для доказательства того, что данная рукопись – первый вариант цикла в законченном (первоначально мыслимом автором) виде⁹⁰. Установки названных авторов поясним с помощью таблицы 7.

Первый из авторов, Кр. Вольф, делит цикл на пять разнородных групп, в организации которых он видит проявление принципа обрамления: во второй группе – контрафугами (правда, с одной лишней контрафугой), в третьей – канонами [157, с. 162]. В то же время исследователь считает, что последовательность его частей в значительной части произвольна [там же, с. 163]. Позже автограф будет признан автором первой версией цикла, и в нем будут обнаружены определенные принципы организации⁹¹.

Д. Ситон [140, с. 57–58] и Э. Эггебрехт [104, с. 105–107] находят для организации цикла в качестве логической основы симметрию. Они помещают в центр контрафугу VIII (№ 7). Внешне это выглядит неплохо, особенно у

⁹⁰ Рассмотрению этой проблемы посвящена статья А. Милки [44].

⁹¹ Кр. Вольф в своих работах объясняет последовательность пьес в автографе, исходя из «контрапунктического принципа с постепенным усложнением»: «В начале стоят три фуги (I–III) – в простом контрапункте; за ними следуют шесть фуг в двойном контрапункте (IV: контрапункт октавы; V: контрапункт дуодецимы; VI: контрапункт децимы; VII: контрапункт октавы с уменьшением (темы); VIII: контрапункт октавы с уменьшением и увеличением (темы); XI: бесконечный канон в октаву). Далее следуют две фуги в тройном контрапункте, к которым присоединяется бесконечный Канон в увеличении. В заключение стоят две зеркальных фуги

Эгтебрехта (7+1+7, причем симметрично расположены и группы внутри «семерок»: 3 – 4 – 1 – 4 – 3). Однако тут придется «простить» его «циклу» повторение канона в увеличении (XII и XV), которого Бах, конечно, допустить не мог, и то, что за одну фугу считается зеркальная пара фуг. У Ситона – соотношения не столь точны по цифрам (7+1+6): он удаляет из системы последний канон, как повторение XII-го, считая его началом переделки для ОИ.

Разделить фуги VII (№ 6) и VIII (№ 7), отдав предпочтение одной из них как центру, можно, на наш взгляд, только из арифметических соображений: эти фуги явно составляют неразделяемое единство, еще труднее воспринять как симметричные окружающие «центр» номера⁹².

А. Милка [44], справедливо критикуя концепции предшественников (книга П. Дирксена опубликована позже), предлагает свою, содержащую некоторые, на наш взгляд, правильные частные наблюдения, но неверный общий вывод, в чем, вероятно, повинны натяжки с числовой символикой.

В БА Милка видит два временных «слоя» и соответственно два варианта первоначального цикла. Первый, ранний, вариант кончается Канонем в увеличении XII; второй, более поздний, включает еще и зеркальные фуги и завершается исправленным Канонем в увеличении XV. При этом его первый вариант (XII) в новый цикл уже не входит. Натяжка, о которой говорилось, заключается в том, что исследователь пытается «растянуть» первый вариант цикла так, чтобы в нем было 14 номеров (это «баховское» число «служит нередко, особенно в сочинениях последнего периода творчества композитора, конструктивным фактором» [с. 64]), и чтобы хотя бы один из вариантов записи Канона в октаву попал на десятое место (цифра «10» – символ канона⁹³). Для этого А. Милка одному и тому же канону, записанно-

(XIII: в простом контрапункте; XIV: в двойном контрапункте)» [161, с. 135; 153, с. 274]. Здесь имеют место явные натяжки и неточности (сравните его определения и данные нашего анализа в главе 2); каноны выпадают из его «контрапунктической» системы (Канон в октаву к тому же не использует названного к-та), соседство Канона в увеличении с тройными и зеркальными фугами не объяснимо с «контрапунктических» позиций; последний же вариант этого канона (XV) вообще не упоминается, ибо он не укладывается в систему.

⁹² Когда соотносимые фуги и каноны фигурируют лишь как номера, это еще как-то «смотрится», но когда, развивая идею Ситона, П. Шлейнинг [136, с. 243] конкретизирует соотносимые песни, большая часть его групп вызывает серьезные сомнения. Симметрично соотносимыми у него являются: первые три фуги и – четыре зеркальных, контрафуга IV и – канон XII; контрафуга в уменьшении VII – и Канон в октаву IX; только соотношение двойных (V, VI) и тройных фуг (X, XI) формально допустимо, хотя равновесия между этими группами нет (впрочем, как и между остальными).

⁹³ «Для Баха понятие канона связывалось с числом «10», как, впрочем, и для всей культуры барокко» [44, с. 63]. «Это явление имеет долгую историю, и истоки ее – не только в европейской культуре. В самых общих чертах речь идет о связи слова *canon* (закон) с законом строения мира (в его материальном и духовном смысле), как он понимался древними» [с. 74]. Завершение цикла канонем А. Милка считает типичной моделью композиции в последний период баховского творчества [с. 68].

Таблица 7

№ БА	Тип фуги / канона	Вольф	Ситон	Эгге- брехт	Милка		Дирксен	
					1	2	1	2
I	Простая (однотем.)	} 1	}	}	1	1	}	c
II	"-				2	2		
III	"-				3	3		
IV	Контрафуга	4	4					
V	Двойная фуга	} 2	}	}	5	5	}	c
VI	"-				6	6		
VII	Контрафуга (с ответом в уменьшении)				7	7		
VIII	"- (в увеличен.)		Центр	8	8			
IX	Канон в октаву (одноголосн.)	}	}	}	9	-	}	}
	"- (двухголосн.)				10	9		
X	Тройная фуга	} 3	}	}	11	10	} 2/4	}
XI	"-				12	11		
XII	Канон в увеличении (двухголосн.)	}	}	}	13	-	}	-
	"- (одноголосн.)				14	-		
XIII	Зерк. фуга (4-х голосн.)	} 4	}	}	-	12	}	}
XIV	"- (3-хголосн.)				-	13		
XV	Канон в увеличении	5	-	}	-	14	-	}

му в двух видах, дает два номера, как двум самостоятельным пьесам, интерпретируя их как «относительно самостоятельные части пар» [с. 63]. На символическое десятое место в этом случае попадает Канон в октаву – решенный, а на четырнадцатое – Канон в увеличении зашифрованный: символические числа соблюдены, а тот факт, что один канон просто существует в двух формах записи и, конечно, не является двумя пьесами, исследователю не мешает.

Второй вариант цикла тоже надо уложить в число номеров «14»: два вида записи канонов теперь не принимаются за отдельные номера, и первый вариант Канона в увеличении (XII) из цикла исключается. Числом «10» для

октавного канона пришлось пожертвовать, зато завершающий Канон в увеличении получает номер «14»⁹⁴.

В получившемся «цикле» исследователь видит определенную организацию. Выписав в две колонки темы последовательно идущих фуг и канонов⁹⁵, он замечает, что «все без исключения фуги связаны попарно» [с. 57]: I и II, III и IV, V и VI, VII и VIII, X и XI, XIII и XIV. Автор отмечает «контраст» фуг с прямым (в левом столбце) и обращенным (в правом столбце) видом темы, за одним, по его словам, исключением – пары X – XI, в которой в левую колонку попала фуга с темой в обращении, а в правую – в прямом виде. Но и в паре VII–VIII – «непорядок»: исходный вариант темы в них одинаковый – прямой, а в «строгости пары» III–IV сомневается и сам автор [с. 58].

Распределение зеркальных фуг по колонкам тоже должно быть иным: «пару» составляют не фуги XIII и XIV между собой (в каждом номере две фуги), а фуги в обратимом контрапункте **внутри** номеров XIII и XIV. Они хорошо встанут в колонках: слева – прямой вид темы, справа – обращение (при правильном порядке фуг в этой группе⁹⁶). На наш взгляд, недопустимо понимание в качестве «пар» двух вариантов записи (одноголосной и двухголосной) **одного и того же канона** (по мнению Милки, «не исключено, что Бах мог трактовать их как пары» [с. 62]). Они распределяются по колонкам: в левую попадает одноголосный вариант, в правую – расшифрованный (R–«Resolutio»), и каждый из них своим видом темы нарушает одну из колонок. Все это нужно исследователю для того, чтобы получилась красивая картина в числовой символике.

Те же две версии цикла видит в БА и П. Дирксен [100]. Его трактовка организации целого (распределения фуг по группам) опирается на разные показатели. Первые две группы образуются благодаря единству метра в них (см. таблицу 7), третья же регулируется принципом симметрии, обрамления. В первой по времени версии (до канона XII включительно) обрамляющими третью группу «цикла» окажутся каноны IX и XII, причем симмет-

Таблица 8

I T	II ⊥
III T	IV ⊥
V T	VI ⊥
VII T	VIII T
IX ⊥	IX (R) ⊥
X ⊥	XI T
XII T	XII (R) T
XIII T/⊥	XIV ⊥/T
XV T	

⁹⁴ Кстати, в том «исправленном» виде ОИ (см. главу 1), в который не входит вариант фуги № 10, этот канон без всяких натяжек оказывается на 14-м месте.

⁹⁵ Мы воспроизводим таблицу (8), но вместо тем указываем номера фуг, а прямой или обращенный виды темы показываем буквами «Т» или «⊥».

⁹⁶ Первой фугой в группе зеркальных фуг XIV (№ 13) Милка считает фугу с верхней системы, с темой в обращении [там же, с. 61]. (По нашей системе – это вторая в паре фуга, то есть форма *inversus*).

рично расположенными будут одноголосные и двухголосные варианты их записи⁹⁷, а в центре окажутся две тройные фуги с одинаковым метром – 2/4. В более поздней версии эта группа расширяется: каноны IX и XV обрамляют две пары фуг – тройных и зеркальных [там же, с. 87 и 92].

Все рассмотренные концепции можно квалифицировать в лучшем случае как попытку найти организационные принципы в той последовательности фуг и канонов, которую дает Берлинский автограф. Но достаточно проиграть или прослушать их в живом звучании в том порядке, в котором они идут в автографе, чтобы убедиться, что **БА не может быть самостоятельным циклом**: в нем слишком много недостатков, которые не мог бы допустить такой гений, как Бах.

На наш взгляд, **БА – не законченная версия цикла и не свободный набор фуг и канонов, а творческая «лаборатория», большой «эскиз» будущего цикла, отражающий процесс сочинения, – процесс, регулируемый определенными творческими принципами и задачами.**

По окончательному виду цикла мы знаем закон, определяющий взаимоотношения его частей: между соседними фугами или канонами – контраст характера при преемственности конструктивных и контрапунктических принципов; родственность же характера определяет соотносимые фуги – пары на расстоянии. Это обеспечивает и разнообразие, и единство, и постоянное внимание при слушании этого весьма масштабного цикла.

Чем же обусловлена такая, а не иная последовательность частей в БА? Не будем забывать о музыкальном критерии, который учитывает слушательское восприятие: посмотрим с этих позиций на предлагаемый нам «цикл». Фуги I и II – близкие по характеру: в окончательном виде это фуги № 1 и 3 – «пары», написанные на тему в прямом и обращенном виде. Они, конечно, не могут быть соседними: идя последовательно, эти фуги создадут впечатление однообразия, несмотря на обращение темы во второй из них. В конструктивном плане фуга II осуществляет большой «скачок», нарушающий принцип **постепенного** усложнения в цикле, внося сразу очень много **нового**: появляется удержанное противосложение и вместе с ним вертикально-подвижной контрапункт; в фугу включены разделы с новым вариантом темы («с заполненным трезвучием»); форма осложнена чертами рондо; в развивающем разделе появляются побочные тональности. Конечно, этот «скачок» должна заполнить фуга, еще связанная с предыдущей, становящаяся переходной между уже написанными: она сохранит первоначальный вид темы, ее противосложение лишь наметит принцип удержанного (напомним, что противосложение в ней распределено между голосами), она будет иметь

⁹⁷ Кр. Вольф ранее предупреждал, что эта визуальная симметрия действительного значения не имеет [157, с. 164].

более легкую и привычную форму – трехчастную. Такую фугу Бах и пишет под номером III (будущая фуга № 2). Активно действенным характером и типом движения она разделит первые две, создаст оттеняющий контраст. Вероятно, для внешней связи столь контрастных фуг, как № 2 и № 3 Бах делает первую из них в автографе незамкнутой (она оканчивается остановкой на доминанте), а вторая начинается не с основного вида темы, а с тонального (доминантового) ответа. Возможно, эта последовательность фуг и переход между ними продуманы композитором заранее. Написание друг за другом в автографе близких по характеру фуг I и II (№ 1 и 3) – это «заготовка» в будущем связанных парностью фуг, облегчающая процесс сочинения: композитору удобнее сочинять их одну за другой, чтобы целенаправленно осуществить в них обновление и преемственность («техническая обусловленность» записи будет очевидной и далее).

Пунктирный ритм объединяет фуги III и IV, но во второй из них он имеет смягченную форму («в увеличении»: четверть с точкой – восьмая). Правда, в первую из них, как говорилось, он вносится позднее: может быть, как раз после написания второй? Эти фуги подобны по тональному плану: одинаково включают в развивающем разделе побочные тональности *F-dur*, *g-moll*, *B-dur*. И это однообразие невозможно в соседних фугах цикла.

В подразумеваемой здесь последовательности фуг (I, III, II, IV, то есть № 1, 2, 3, 5) между двумя последними установится еще и общность использования нового варианта темы – «с заполненным трезвучием». Появившийся в эпизодах фуги II (№ 3) непосредственно перед фугой IV (№ 5), написанной на ту же тему, этот вариант в фуге IV уже не будет звучать так свежо и оригинально. Конечно, и это соседство в цикле невозможно: должна быть написана фуга, которая их разделит, и так же, как фуга № 2 сочиняется после фуги № 3, фуга № 4 пишется позже (уже за пределами БА). Отсутствие в ней варианта темы из предшествующей фуги сделает особенно ожидаемым «ранее мелькнувшее» и исчезнувшее из поля зрения «лицо» – тему-вариант.

Итак, в последовательно сочиняемых фугах (I – II и III – IV) очевидна родственность пар, «выведение» второй в паре фуги из предыдущей. При реальном звучании единообразия в характере сделает невозможным их следование в таком порядке.

Контрафуга (IV=№ 5), развивающая два варианта одной темы (в прямом и обращенном виде) – логически является и синтезом предыдущего сопоставления прямого и обращенного движения в теме, и подготовкой следующих за ней фуг на две темы. История двойных фуг – V и VI (№ 9 и 10) очень интересно выявляет ход мысли Баха. Эта пара связана структурно: фуги первоначально построены одинаково – это фуги промежуточного типа с рондальным тональным планом с момента соединения двух тем. Вторая

из них пока сложнее только использованием различных показателей вертикально-подвижного контрапункта: в фуге V – контрапункт дуодецимы, а в фуге VI – кроме контрапункта дуодецимы, еще и децимы, и контрапункт, допускающий удвоение – в терцию и в сексту. Внесение структурных различий в эти фуги (превращение второй в двойную фугу с отдельными экспозициями тем) – дело будущего.

Чрезвычайно наглядна в БА «порождающая» идея фуги VI (№ 10, то есть в ОИ более поздней) для следующих за ней фуг VII (№ 6) и VIII (№ 7). В фуге VI Бах в качестве основного вида темы взял ее вариант в уменьшении (см. *пример 16 а*). В следующих фугах (VII и VIII) этот вариант оказывается самым активным, а между фугами VI и VII устанавливаются даже визуальные связи: см. одинаковый вариант темы и высотный уровень ее проведения в верхнем голосе, регистровую удаленность вступающих тем (*примеры 16 а и 55*).

55. *vii.*

Фуга VII, т. 1–3

В окончательном виде цикла ассоциативные связи выстроятся иначе: пунктирная тема в уменьшении в фугах № 6, 7 будет «порождена» фугой № 2, а вторая тема фуги № 10, длительности которой будут увеличены вдвое, напомнит и «вернет» в цикл вариант темы из фуги № 5.


Пара стреттных фуг VII–VIII (№ 6–7) окажется неразлучной и в ОИ. Противоположные по темо-ответным отношениям (первая имеет ответ в уменьшении, а вторая – в увеличении), они связаны той же идеей «выведения» следующего из предыдущего, и вторая из них окажется значительно сложнее по технике подвижного и обратимого контрапунктов.

Канон в октаву (IX) естественно (в творческом процессе, но не в логике образующегося, по мысли названных выше исследователей, «цикла») вытекает из стреттности предыдущих фуг: эпизодические «малые» каноны (стретты) сменяет канон как самостоятельная форма. Трехдольный метр канона (9/16) «породит» в следующей фуге X (№ 8) тот вариант главной темы с паузами, в котором звуки будут объединяться по три, визуально напоминая тему предшествующего канона, освобожденную от фигураций.


56. *a* 

б 

Идея «пауз» в теме фуги X (№ 8) в автографе порождена второй темой ранее написанной двойной фуги VI (№ 10), ее же квартовые ходы легли в основу второй (в автографе) темы фуги X: см. *пример 57*. В окончательном виде логика «выведения» (интонационных связей-влияний) окажется противоположной: темы фуги № 10 (VI) «выльются» из тем фуги № 8 (X), написанной позже.

57. *a* 

Вторая тема фуги VI;
в ОИ (№ 10) она – первая

б 

Первая тема фуги X (№ 8)

Тройные фуги X и XI (№ 8 и 11) – бесспорная пара: одинаковые темы, во второй раз взятые в обращении и в ином порядке. Но разве могли такие тематически (а следовательно, и по характеру⁹⁸) одинаковые фуги идти подряд в цикле? Конечно, нет: они сольются в бесконечный однообразный поток. Такая последовательность удобна только для процесса сочинения. В БА это одно из самых наглядных доказательств того, что автограф отражает процесс сочинения, а не предлагает некий целостный вариант произведения.

Следующий далее Канон в увеличении (XII) не «выводится» напрямую из предыдущей фуги (хотя появление хроматизмов в главной теме может быть следствием хроматизации неглавных тем в тройных фугах, ему предшествующих). Будто бы осмотрев написанное, Бах решает поддержать идею канона, «брошенную» каноном IX, установить связи с уже написанными фугами: приемом увеличения и обращения имитирующего голоса – с фугой VIII (№ 7), введением в тему «фрескобадьдиевского» оборота – со многими из них. Этот канон ни в коем случае не может идти в некоей «первой версии цикла» после масштабной тройной фуги XI с ее тройным контрапунктом и прочими сложностями **четырёхголосия**. (Тем более он не может быть заключительной пьесой целого цикла.) Иное дело, когда его **двухголосие** явит-

⁹⁸ Драматургическая логика тематического развития окажется иной во второй фуге, но это другой вопрос: характер звучания самих тем в общем остается прежним.

ся (в ОИ) **результатом постепенного** уменьшения количества голосов: четыре, три – в зеркальных фугах, потом два – в канонах, после которых мощно, монументально зазвучит Заключительная фуга – многотемная и многоголосная!

В БА канон XII как очередная сочиненная пьеса, становится порождающим импульсом для следующих фуг: за канонем в **обращении** обращаются целые фуги (XIII и XIV). Они продолжают также и развитие идеи фуги XI, в которой сопоставлялись разделы, образованные группами проведенных темы с противосложением в обратимом контрапункте. В ОИ связь с нею усилится, когда зеркальные фуги (№ 12, 13) пойдут после тройной (№ 11), канон же «вытечет» из зеркальных как следствие: обращение из вертикального переходит в «горизонтально-диагональное» измерение.

В зеркальных фугах есть и другие связи с предыдущим: трехдольность первой из них (четыrehголосной) связывается с канонем в октаву и с «зрительной» трехдольностью в фугах X и XI (в темах «с паузами»). Зеркальная фуга XIV по жигообразному типу движения, длительностям (триоли, шестнадцатые) и интонационно перекликается с Канонем в октаву⁹⁹.

После зеркальной **контрафуги XIV** (№ 13) с ответом в обращении логичен переход к канону с респостой в **обращении**. Последовательность пьес в этом месте определяется довольно четко: фигурная скобка указывает «носиком» на название следующего затем Канона (*пример 58 а*). Такой способ записи заглавия **следующей** части – не единственный в рукописях Баха. Проиллюстрируем его еще и картиной перехода от Кугие к Gloria в Мессе h-moll (*пример 58 б* – [82, с. 20])¹⁰⁰.

Композитор пишет этот канон заново: от его предыдущего варианта (XII) остались только тема и тип имитирования, но они как раз и определяют «лицо» канона. Повторение в цикле невозможно: поэтому, конечно, этот новый вариант заменяет ранее написанный. Им завершается основной корпус рукописи. На отдельных листах пишется Заключительная фуга, страницы же с остальными пьесами (фугой № 4, двумя канонами, дополнением к фуге № 10) оказываются потерянными...

⁹⁹ Для тех авторов и издателей, которые полагают, что открывать группу канонев в ОИ должен Канон в октаву, отметим однотипность движения в фуге № 13 и в Октавном каноне. Одно это уже исключает их соседство в цикле.

¹⁰⁰ И это еще одно доказательство того, что никакой другой канон не может быть на первом месте в группе канонев, которая начинается непосредственно после зеркальных фуг именно Канонем в увеличении и обращении.

58. a

Handwritten musical score for 'Canon al rovescio et per augmentatione'. The score is written on five staves. The title is written in a circle on the right side of the page. The music is complex, featuring many accidentals and a dense texture.

б

Handwritten musical score for 'Fuga'. The score is written on five staves. The title 'Fuga' is written in a large, stylized font on the right side of the page. The music is complex, featuring many accidentals and a dense texture.

Все сказанное призвано показать, что представление и исполнение фуг и канонов БА в качестве законченной первой версии цикла¹⁰¹ неправомерно: оно не только создает трудности для восприятия, но и может вызвать незаслуженные обвинения в драматургической непродуманности, адресованные величайшему в истории музыки композитору...

Итак, краткое резюме. Последовательность частей в БА не «свободна» и не «случайна»; в то же время его нельзя назвать самостоятельной «первой версией» цикла: с позиций законченного и совершенного во всех отношениях цикла ИФ, в БА еще многое «не выстроено», но лишь намечено.

¹⁰¹ Между тем такой прецедент есть: мы имеем в виду запись, сделанную голландским клавесинистом П. Дирксом (2002), включающую указание на «первую версию цикла» в названии диска: «J. S. Bach | 1685–1750 | Die Kunst der Fuge 1742 | The Art of Fugue. First Version 1742 | Reconstruction: Piter Dirksen | (World Premiere Recording) | Piter Dirksen, Harpsichord». В сопроводительной статье он поясняет, что пьесы № I–XII – это версия 1742 года, а дополнительные пьесы № XIII–XIV написаны для второй версии цикла, созданной около 1747 года («Appendix: additional pieces (ca. 1747) for the second version»). На наш взгляд, можно с ознакомительными целями исполнять пьесы из автографа, но называть его целостным организованным циклом нельзя.

Вероятно, общий план целого представлялся Баху, и записанное в автографе – отдельно прорабатываемые моменты этого целого. Композитор записывает части в последовательности, удобной для сочинения: парные фуги пишутся подряд – так легче проследить моменты преемственности, обновления, усложнения. При их реально последовательном звучании образуются большие «острова» однотипных, близких по характеру пьес, что неприемлемо для хорошо **организованного** цикла.

Однако в БА есть прецеденты, когда последовательность записываемых фуг сохранится и в ОИ: V–VI (№ 9–10 в новом варианте), VII–VIII (№ 6–7), XIII–XV (№ 12–13 и Канон в увеличении). В самом нарушении последовательности сочинения (сначала сочиняются фуги № 9, 10, а потом 6, 7) есть своя логика: наблюдается **постепенность** в количественном накоплении «материала», ибо после **двух вариантов** темы (Г и Д) в контрафуге IV (№ 5) идут фуги на **две разные** темы, затем – контрафуги, развивающие **три ритмически различных** варианта одной темы, по логике, они должны смениться фугой **с тремя разными темами**, но ... врывается канон, и тройные фуги продолжают намеченную линию **после** него. В окончательном виде Бах уберет этот «мешающий» канон, и стреттные **с тремя** ритмическими вариантами темы фуги естественно подведут развитие к **тройным** фугам. Может быть, именно поэтому в ОИ нарушен порядок сложных фуг: группа начинается с тройной фуги, «подготовленной» непосредственными фугами-предшественницами, двойные же появятся позже и окажутся в рамке тройных фуг, усиливая внешние проявления симметрии.

В заключение этой главы повторяем общий вывод: **Берлинский автограф «Искусства фуги» – композиционная рукопись, отражающая процесс сочинения и не являющаяся первой версией цикла.**

Записи в БА – это первый документально представленный этап в процессе работы Баха над ИФ. Второй этап – это изменения, вносимые Бахом в текст фуг и канонов во время подготовки цикла к изданию. К их рассмотрению мы и переходим.





ГЛАВА 7

ОТ АВТОГРАФА – К ИЗДАНИЮ



ледующим этапом в работе над ИФ представляется написание номеров, не вошедших в БА, – фуги № 4, начала в фуге № 10, канонов в дециму и дуодециму, автографы которых отсутствуют, и Заключительной фуги, чей автограф написан на отдельных листах и существует как «Приложение 3» к БА. Вероятно, на таких же отдельных листках были записаны и перечисленные фуги и каноны, что «облегчило» их потерю.

Более позднее, чем в БА, написание названных номеров не означает, однако, что процесс сочинения был прерван: скорее всего, он шел своим чередом, непрерывно и поступательно. Внутреннее сосредоточение на создаваемом произведении с таким целеустремленным, распланированным развитием вряд ли позволяет отрываться от сочинения, делать перерывы на большие промежутки времени.

Безусловным же «этапом», последним актом творческого процесса можно считать тот момент пересмотра, переработки уже написанных частей, отражение которого находим в изменениях, внесенных в ОИ по сравнению с БА. Какого рода эти изменения, почему они сделаны? Наблюдения на этот счет в литературе единичны. В зарубежных работах, как правило, фигурирует указание самого факта разночтений без объяснения причин их возникновения. Так, например, Р. Вимер [153] заметил, что фуга № 2 в цикле не вполне соответствует автографу, и показал, в чем; о разночтениях без подробного анализа деталей упоминал Д. Ситон [140]. В работах отечественных исследователей намечается противоположная тенденция: желание понять и объяснить причины той или иной правки. Эти тенденции характерны для исследований А. Милки, К. Южак, Т. Шабалиной, О. Курч, изучавших различные рукописи Баха. Понять намерение композитора – постоянная цель и наших исследований. Рассмотрим все по порядку.

Как и когда могли возникнуть исправления текста БА «на пути» к ОИ? Известно, что с БА делались копии (сохранились разнообразные пометы неизвестных копиистов, некоторые исправления в нем, как установил

Х. Г. Хоке, сделаны сыном Баха Иоганном Кристофом Фридрихом), рядом с двумя фугами имеются баховские пояснения относительно длительностей, очевидно делающиеся для переписчиков. Были ли копии, ими изготавливаемые, сразу гравировальными (так было бы экономнее)? Возможно, с теми фугами и канонами, гравировальные копии которых Бах делал сам, он так и поступал, об остальных ничего не известно.

Издание изготавливалось по методу гравюры¹: сначала на листе бумаги аккуратно записывался нотный текст – это создавалась так называемая гравировальная копия; лист пропитывался олифой, в результате чего он становился прозрачным и написанное проявлялось на его обороте в зеркальном виде; этой обратной стороной вверх лист накладывался на медные доски, покрытые смолистым составом, и гравер специальным приспособлением прокалывал ноты так, как видел их на обороте промасленной бумаги; затем на доски наносилась краска, которая задерживалась в сделанных углублениях; контактным образом написанное отпечатывалось на листах – страницах будущей книги. При этом отпечаток – «обращение обращения» – давал необходимый «прямой» вид текста.

Если учесть, что гравер точно следовал за почерком авторов гравировальных копий, момент авторства копий становится весьма существенным для выводов. Важное открытие в этом отношении принадлежит Р. Копровскому [119], установившему, что почти в половине пьес цикла гравировальные копии делал **сам композитор**. Номера, подготовленные Бахом (№ 1, 3, 4, 11, 12/1, 13/2 и все каноны), отличается особая манера: более крупное написание нотных головок, характерный рисунок ключей, пауз, акколад, расположение штилей и т. п.; начинающие пьесу системы Бах пишет с некоторым отступом. Эта особенность свойственна всем его рукописям, в том числе БА. Среди гравировальных копий, принадлежащих другим переписчикам, такой отступ встретится только в фуге № 9. Передавая копиистам текст и собственноручно подготавливая гравировальную копию, а затем проверяя пробные оттиски, Бах имел последнюю возможность внести изменения.

Предметом рассмотрения в этой главе и будут разночтения БА и ОИ, отражающие последнюю «редакционную работу» композитора над произведением перед его изданием. Однако, прежде чем мы приступим к анализу этих разночтений, приведем здесь соображения В. Вимера относительно хронологии изготовления гравировальных копий и хода дальнейшего процесса печатания. Хотя они кажутся нам не во всем обоснованными, тем не менее для полноты представления о зарубежных исследованиях мы их воспроизведем. (К тому же наше последующее рассмотрение текстовых вари-

¹ Техника ее неоднократно описывалась в литературе: см. Й. Кобаяси и его ссылки [117, с. 178]; на русском языке см. книгу А. Милки [45, с. 204–206].

антов в той или иной степени будет иметь отношение и к вопросу о времени их возникновения.)

Опираясь на открытие Копровского, Вимер исследует гравировальные копии, сделанные Бахом. Он полагает, что сначала Бах хотел сам сделать все гравировальные копии, и начал он с «проблемных» номеров – канонов [151, с. 21]. По характеру почерка Вимер устанавливает, что первым был переписан Канон в октаву, почерк которого видится исследователю наиболее «беспомощным». В последующих номерах почерк постепенно совершенствуется, и в фугах № 3, 4 Вимер отмечает уже «изящество написания» [с. 14]. Contrapunctus № 2 был последним: Бах написал только акколады, нотный текст писал уже другой копиист [с. 13]. В приводимой таблице римскими цифрами Вимер указывает временную последовательность копирования.

Таблица 1

Название, №	Страницы	Этапы
Фуга № 1	1 – 2	III
(–“– 2)	(3 – 5)	–
–“– 3, 4	6 – 12	IV
–“– 11	13 – 17	} II
–“– 12/1*	18 – 19	
–“– 13/2*	20 – 21	
Канон в дуодециму	22 – 23	
–“– в дециму	24 – 25	
–“– в увеличении	26 – 28	} I
–“– в октаву	29 – 30	

* В нумерации зеркальных фуг мы сохраняем принятую нами систему (у Вимера номера другие – см. главу 5).

Порядок фуг и канонов автор выстраивает в таблице таким образом, чтобы Канон в увеличении попал на страницы 26–28, значащиеся на неиспользованной гравировальной копии «Приложения 1» к БА. Это становится хотя бы некоторым объяснением дискуссионных номеров страниц. Разумеется, к будущему порядку канонов в ОИ все это отношения не имеет.

Неоднократно Вимер подчеркивает, что и копиисты и гравер во всем следовали баховским указаниям [с. 21, 49], ошибки же в последовательности номеров в ОИ были допущены позже издателями [там же].

Вимер предлагает свое понимание хронологии этого процесса. Однако, сразустораживает допускаемая им вариантность временного разброса. Так, например, о Каноне в октаву он пишет: «Канон в октаву писался, возможно, в первой половине 1748 года, но не исключено, что и ближе к

концу 1748 и даже в начале 1749 года» [с. 47]. Изготовление остальных копий также имеет два варианта: первая половина 1748 – май 1749 или конец 1748–май 1749. Изготовлению копий переписчиками Вимер отводит лето – конец 1749 года, а для их гравирования – весну – лето 1750 года или конец 1749 – начало 1750. (Но это ведь большая разница: во втором случае Бах мог проверить награвированные оттиски, а в первом – скорее всего нет!) Последняя фаза – лето 1751 года: в это время, считает Вимер, гравятся части, добавленные после смерти Баха (фуги для 2-х клавиров, fuga-вариант № 10, Заключительная fuga и хорал, а также названия к фугам № 12/2, 13/1 и полное издание (впоследствии – BWV 1080).

К сожалению, нет документов, которые могли бы подтвердить эти даты. Варианты «или» представляются нам более реалистичными, ибо они подкрепляются свидетельством Форкеля о том, что большая часть номеров была награвирована под наблюдением Баха: можно предположить, что в этот срок («конец 1749 – начало 1750») был награвирован задуманный Бахом цикл (с включением последней неоконченной фуги, без позднейших издательских дополнений), и автор мог в какой-то степени его проверить и указать последовательность некоторых номеров, исправить названия, как показала история с Каноном в увеличении². Учитывая наше убеждение в том, что работа над сочинением цикла была начата в конце 1747 года, вариант изготовления гравировальной копии Канона в октаву «в первой половине 1748 года» кажется сомнительным. Возможно, некоторые рассматриваемые далее текстологические данные о различиях ОИ и БА окажутся косвенными подтверждениями или опровержениями гипотезы Вимера.

Вопрос об этих различиях очень важен: считать изменения, внесенные в ОИ, проявлением авторской воли или результатом ошибок, допущенных в процессе подготовки гравировальных копий или граверных работ? Отношение к этому вопросу неоднозначно. Некоторые издатели (в том числе В. Руст) в таких случаях отдают предпочтение Берлинскому автографу, считая, что в ОИ были допущены ошибки. Другие издатели и исследователи признают изменения, внесенные в текст фуг и канонов, проявлением последней авторской воли. Первым автором, высказавшим мысль о том, что изменение текста в ОИ является отражением баховских намерений, был Х. Хусман [113, с. 37–40]. В своей статье он показывает три таких изменения в фуге № 12. Пожалуй, автор впадает в крайность, когда считает отсутствие изменений свидетельством того, что Бах не проверил данную фугу перед изданием. Хусман полагает, что те пьесы, которых нет в автографе (№ 4, каноны в дециму и дуодециму), были награвированы под наблюдением композитора [там же, с. 39], что фуги 1–12 и каноны были Бахом прове-

²Некоторые прямые и косвенные свидетельства этих указаний мы рассмотрели выше.

рены (их содержание и последовательность исследователь считает аутентичными – [там же, с. 40]), а зеркальные фуги № 13, «напротив, остались не просмотренными» [там же, с. 38], «они награвированы точно по автографу и не показывают баховской исправляющей руки» [там же, с. 39]³. В 1938 году, когда писалась статья, еще не было известно, что для одной из этих фуг Бах сам готовил гравировальную копию, и, кроме того, Хусман недостаточно внимательно сравнил эти источники: изменения, хотя и мелкие, есть и в этой фуге. Конечно, измененных мест в изданном тексте ИФ немало, и каждое представляет интерес для рассмотрения.

Если представить изменения в виде двух групп как «структурные» и «мелодико-ритмические», то окажется, что первых сравнительно немного. С очевидностью напрашивается вывод, что структура для Баха – нечто хорошо продуманное и не изменяющееся до конца в большинстве фуг и канонов. Даже в случае полного обновления тематического материала, которое имело место в Каноне в увеличении (ср. номера XII и XV в БА), форма его осталась по самой идее неизменной. Те сравнительно небольшие (в масштабах цикла) структурные изменения, к рассмотрению которых мы приступаем, вызваны, на наш взгляд, в большей степени задачами единства цикла, хотя и для каждого номера эти изменения оказываются определенным художественным приобретением-усовершенствованием. Рассмотрим их.

СТРУКТУРНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ

Берлинский автограф отражает процесс сочинения, дошедший до определенного момента. Все, сочиняемое позже, – не изменения некоего уже сложившегося целого, а очередная ступень продолжающейся работы. К этому времени первые три фуги БА являют явно «открытую», логически незавершенную и неуравновешенную группу: Бах дописывает еще одну фугу. Группа канонов, нарушающая «четверки» всех прочих групп, за исключением второй (которая вносила в цикл элемент «движения», «незаформализованности»), тоже дополняется до этого количества. Причины написания фуги № 4 и канонов легко объясняются необходимостью соблюдения единого принципа композиции: целостности и относительной замкнутости каждой группы. Рукописи этих частей отсутствуют, мы же сейчас переходим к рассмотрению **изменений**, вносимых на последней стадии творческого процесса в пьесы, имевшие первоначальный рукописный вариант.

В трех начальных фугах ОИ есть структурные изменения по сравнению с БА: они удлиняются за счет дописывания нескольких заключительных тактов. Посмотрим, к чему приводят эти дополнения.

³ Не проверенными Бахом, кроме фуги № 13, Хусман считает также вариант фуги № 10, переложения фуг № 13 для 2-х клавиров и Заключительную фугу, то есть те фуги, которые считаются включенными в цикл после смерти композитора [там же].

пример 9 в в главе 1), и в добавленных тактах фуги № 3 автор подготавливает внимание слушателя к этому интонационно важному действующему «лицу».

Можно сделать вывод, что добавленные такты служат, с одной стороны, уравновешенности, композиционной завершенности каждой фуги, а с другой – связям фуг цикла в моменты переходов от предыдущей к последующей общностью движения и интонаций, что способствует особой плавности и непрерывности «течения» цикла, его единству.

Оригинальное объяснение этих дополнений в первых фугах предлагает О. Курч [32, с. 79–80]. Автор видит причину изменений в намерении Баха символически зашифровать название цикла. Первые слова титульного листа произведения «Die Kunst der Fuge» в числовом выражении дают 162, и столько же тактов в сумме содержат первые две фуги. В следующих далее словах «Durch Johann Sebastian Bach» скрывается число 210, которое соответствует сумме тактов фуг № 3 и 4. Хотя выше мы показали, как эти изменения связаны с тематическим процессом и решением композиционных задач, одно объяснение другому не мешает и, наоборот, интересно дополняет.

При дальнейшем выстраивании цикла контрафуги IV, VII, VIII, использующие вариант темы с «заполненным трезвучием», собираются Бахом в одну группу (№ 5, 6, 7). Структурных изменений в них нет. Каноны, в автографе удаленные друг от друга, также стягиваются в одну группу, дописываются отсутствующие; Канон в увеличении превращается из бесконечного в конечный еще в БА. В третьей группе (многотемных фуг) близко родственные фуги X и XI разъединяются, становятся обрамляющими (фугами № 8 и № 11), а середина из двух двойных фуг промежуточного типа подвергается серьезному изменению: вторая из них становится по структуре фугой иного типа.

Два варианта фуги № 10. Первый вариант двойной фуги № 10, записанный в БА под номером VI, хотя и усложнял полифоническую технику по сравнению с предыдущей фугой V (№ 9) применением новых показателей в вертикально-подвижном контрапункте (что неполно отразилось позже в названии этой фуги в ОИ – «alla Decima») и контрапункта, допускающего удвоение, по типу структуры был повторением предыдущей: двойная fuga промежуточного типа с рондальным тональным планом с момента соединения двух тем. Изменение, напомним, вносится следующее: первый раздел фуги (экспозиция главной темы цикла) становится вторым, первым же оказывается дополнительно сочиненная экспозиция бывшей второй темы (в БА она впервые появлялась лишь в контрапункте с главной темой в т. 11). Введение самостоятельной экспозиции для этой темы превращает фугу из фуги промежуточного типа в фугу с раздельной экспозицией тем. Общая драматургия фуги усложняется тем более, что первая экспозиция необычна: в ней сочетаются экспозиционные и разработочные черты (см. анализ в главе 2).

Какие причины могли вызвать такие изменения (или: каков результат этих изменений, по которому можно предполагать и причины)?

1. Задача поступательного развития – не повторить тип композиции – комментариев не требует.

2. В экспозиции этой фуги впервые появляется субдоминантовый ответ, который перекинет арку связи к зеркальным фугам, имеющим в центре группы (фуги № 12/2 и 13/1) такие же тональные отношения в экспозиции. Без предварительного прецедента эта особенность зеркальных фуг имела «местное» значение – как интересное следствие приема обращения. Теперь же обе фуги включаются в систему цикла с характерной для него сквозной драматургией любых композиционных средств. Субдоминантовый ответ в фуге № 10 в хронологии творческого процесса – событие более позднее, совершающееся под влиянием ранее написанных зеркальных фуг, в цикле же он становится предвестием оригинальной особенности фуг из следующей группы. Таким образом, это позднее изменение (перед изданием) также диктуется задачами структурирования цикла в целом.

3. В варианте БА была в этой фуге некоторая необычность: регистровый разброс вступающих голосов. Обычно Бах в экспозиции плавно вводит соседние голоса и регистры. В этой фуге голоса вступают «через один» (сопрано – тенор, бас – альт) на большом интервальном расстоянии друг от друга (см. *пример 2 а*)⁵. Предвещающим эту особенность прецедентом в БА была экспозиция в фуге IV (№ 5), где подобное вступление трех начальных проведений темы в далеких по регистрам голосах (каждый в «своей» октаве, в одной тональности) было оправданным: оно подчеркивало сопоставление прямого и обращенного видов темы, впервые встретившихся в темоответных отношениях в этой контрафуге (*пример 2 в*). Регистровые «скачки» увидим и в следующих в БА контрафугах – VII, VIII (№ 6, 7), но в них они являются таким же, как в фуге IV (№ 5), средством привлечения внимания к необычной форме ответа (в увеличении или в уменьшении, в обращении) – *пример 2 г, д*. Начало фуги VI (№ 10) в БА по инерции (?) повторяет ту же особенность расположения голосов, но уже в условиях использования темы одного вида. В «обычной» фуге с экспонированием темы в прямом движении такие броски показались, видимо, Баху неоправданными: в окончательном виде, когда экспозиция этой темы становится второй (а в ней уже возможны некоторые вольности), регистровый «скачок» между первым и вторым проведением темы заполняется вступающим между ними неполным ее проведением, создающим эффект стретты. Кроме того, все это происходит на фоновом движении нижнего голоса, материал которого – тоже не случаен: он порожден второй темой Заключительной фуги (в цикле же явля-

⁵ Первоначальный вариант записи длительностями, вдвое более короткими (см. *пример 16 а* в главе 6 и *пример 2 а* ниже), пожалуй, несколько смягчал это впечатление.

ется ее «предвестником»): см. *пример 2 б*. По этой тематической связи можно предположить, что Заключительная fuga к этому времени или уже написана и, следовательно, отнесение ее сочинения к более поздним срокам – сомнительно, или что ее тематический материал (а возможно, и вся fuga) уже существует «в голове» композитора. Эта деталь может подтвердить высказанную ранее мысль о том, что написание недостающих в БА частей не разделено большими временными промежутками.

а 2.

БА: VI, т. 1-7

б

ОИ: № 10, т. 22-27

в

Фуга № 5

г

Фуга № 6

д

Фуга № 7

4. В первом варианте фуги № 10 возникала в целом несколько неуравновешенная композиция: 15 т. – экспозиция первой темы, 6 т. – интермедия, 77 т. – вся остальная «история», при которой роль второй темы (будущей первой) оказывалась относительно второстепенной. В окончательном виде числовое отношение разделов (45:77) оказывается близким соотношениям «золотого сечения».

Переделка фуги к изданию, в сущности, состояла в дописывании к началу 22-х тактов и дополнении следующих 4-х тактов отсутствующими голосами. Первый ее вариант оказался для окончательного неким «эскизом».

МЕЛОДИЧЕСКИЕ ИЗМЕНЕНИЯ

Разночтения БА и ОИ в мелких мелодических деталях довольно многочисленны. Некоторые из них являются результатом описки переписчиков, изготовлявших гравировальные копии, что-то мог пропустить гравёр (например, точку к четверти или лигу), но некоторая их часть отражает продолжающуюся творческую работу композитора, до последнего момента шлифующего воплощение своего замысла.

Рассматривая различия, существующие между ОИ и БА, мы остановимся не на всех случаях изменений, а лишь на наиболее типичных или творчески интересных.

Одним из характерных случаев изменений является варьирование мелодии при повторении звена в секвенциях и в имитациях (*пример 3 а–г*⁶). В результате мелодия всегда оказывается более разнообразной и динамичной, но иногда основной (или параллельной) целью подобных изменений видится единство ритмической пульсации (*пример 3 а, б*).

3. а

БА: I, т. 9

а₁

ОИ: № 1, т. 17

б

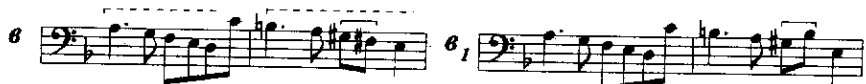
БА: I, т. 12

б₁

ОИ: № 1, т. 23

⁶ Для удобства сравнения БА и ОИ в тех фугах, в которых длительности БА вдвое меньше, чем в окончательном виде, мы даем примеры из автографа в увеличении с пометой «в ув.».

3. (продолжение)



БА: X, т. 166–167 (в ув.)

ОИ: № 8, т. 166–167



БА: I, т. 30–32



ОИ: № 1, т. 60–62

Внимание к единой ритмической пульсации, постоянное на стадии сочинения, заметно и на этой последней стадии творческого процесса (примеры 3 а, б, 4 а). Здесь, однако, часто встречается снятие лишних мелодических линий, поддерживающих пульс, но создающих некоторую суетливость (пример 4 б–г).

4.



БА: XI, т. 77 (в ув.)



ОИ: № 11, т. 77



БА: XI, т. 81 (в ув.)



ОИ: № 11, т. 81



БА: IV, т. 36



ОИ: № 5, т. 36

4. (продолжение)

2

БА: XI, т. 144 (в ув.)

2₁

ОИ: № 11, т. 144

Улучшение голосоведения прослеживается в изменениях, связанных с квинтами и октавами. Прямое движение к квинтам исправляется даже в тех случаях, когда квинта образуется со средним голосом (см. пример 5 а, б), малейший намек на их параллельность (даже в том случае, когда вторая из квинт — уменьшенная) — чаще вызывает их исправление (пример 5 в), хотя и не всегда (пример 5 г).

5.

а

ОИ: № 3, т. 39

а₁

БА: II, т. 20

б

БА: II, т. 26

б₁

ОИ: № 3, т. 52

в

БА: IV, т. 74

в₁

ОИ: № 5, т. 74

г

ОИ: № 6, т. 47

Весьма нагляден пример редактирования тех октав, которые имеют «тенденцию» к параллельности: неявные, скрытые ритмом и мелодическим движением, они тем не менее исправляются автором:

6. *a*

БА: XI, т. 101–102

a₁

ОИ: № 11, т. 101–102

Иногда Бах вносит в БА исправление, но в ОИ возвращается к отвергнутому варианту. Такие явления в фугах № 3 и 6 были рассмотрены в предыдущей главе книги (см. там *примеры 15 и 20*). Приведем еще один интересный пример – из фуги VI (№ 10). В автографе вариант с движением мелодии вверх в диапазоне септимы у тенора (*b–d–a* – *пример 7 а, а₁*) зачеркивается и заменяется более «спокойным», секундовым ходом (*пример 7 б*). Однако в ОИ (т. 36–37 фуги № 10) Бах использует все-таки первый вариант.

7. *a*

БА: VI, т. 7–8

a₁

6. *b*

Для такого решения есть две причины. Первая: в исходном варианте на первой доле следующего такта получается правильное расположение доминантового секундаккорда (снизу вверх: *соль – ля-до#-ми*) при естественном движении всех голосов, кроме тенора, а в исправленном варианте все голоса движутся плавно, но аккорд разрывается в середине децимовым расстоянием (*соль-ля – до#-ми*). Вторая причина: между сопрано и тенором скрываются завуалированные вспомогательным звуком параллельные квинты, а их Бах всегда старается «обойти». Возвращаясь к первоначальному варианту, он жертвует мелодической линией тенора ради правильности гармонии.

Интересный и существенный факт: в том виде фуги № 10, который издатели вставили между зеркальными фугами и канонами, переписчик выбрал второй вариант этого места: без скачка вверх (как в *примере 7 б*). Формально он был прав: ведь ноты *f-a* в автографе зачеркнуты композитором! Эту фугу и фугу № 10, судя по почерку, переписывали разные копиисты. (Одним из признаков является написание штилей, направленных вниз у половинных длительностей: переписчик фуги № 10 ставит их с левой стороны, а переписчик фуги-варианта – с правой. По-разному они расшифровывают и непонятно написанный у Баха пятый такт темы в автографе фуги VI – см. ниже). Эти маленькие детали доказывают, что за копированием фуги № 10 Бах проследил сам (он указал, какой «слой» выбрать в рукописи), а в фуге-варианте его руководства уже не было: конечно, композитор не позволил бы включить в цикл фугу, повторяющую нота в ноту другую, уже имеющуюся в нем фугу хотя бы и с ее 23-го такта!

За правильностью гармонии и голосоведения Бах следит даже в мелочах, на которые вполне можно было бы не обратить внимание. Так, в следующих моментах фуг № 3 и 11 в *примере 8* видим: в *a* – всего лишь один добавленный звук у альты делает гармонию более простой и правильной по соединению (последовательность $IV_7 - D_6$ превращается в $S - D_6$); в *б* – пауза, внесенная в тенор, делает гармонию чище, в *в* – гармония доминантового секстааккорда становится полнее; в *г* – естественнее становится движение альты, улучшается расположение голосов.

На этой стадии творческого процесса, как видим, кардинального изменения аккордики, тонального плана не происходит, но в детали иногда вносятся улучшающие ситуацию нюансы.

Пример из фуги № 12, *rectus*, т. 17. В автографе (*пример 9 а*) после установления тональности *a-moll* ее доминантсептаккорд в начале следующего такта разрешается в VI ступень (прерванный оборот), которая принимается за тонику *F-dur*, и теперь ее D_7 вновь прерванным оборотом секвенционно вводит *a-moll* следующего такта. Получается повторение гармонически очень яркого средства (прерванный оборот – всегда «обман ожидания»: разрешение D_7 в VI ступень вместо тоники). В ОИ (*пример 9 б*) это

8. *a*

БА: II, т. 14

*a*₁

ОИ: № 3, т. 25

b

БА: II, т. 31

*b*₁

ОИ: № 3, т. 60

в

БА: XI, т. 51 (в ув.)

*в*₁

ОИ: № 11, т. 51

z

БА: XI, т. 155 (в ув.)

*z*₁

ОИ: № 11, т. 155

повторение снимается: *F-dur* вводится более мягко через септаккорд VII ступени, а яркое, «неожиданное» средство (прерванный оборот) прибегается для оригинального появления главной тональности (*d-moll*).

9. *a*

a-moll $D_7-VI=T F-dur$ $D_7-VI=T d-moll$

БА: XIII, т. 17 (в ув.)

b

a-moll $VII,- I=T F-dur$ $D_7-VI=T d-moll$

Избегание повторов оказывается довольно частой причиной изменений при переходе от БА к ОИ. Это касается не только секвенций, о которых говорилось выше, но и других сторон музыкального текста – гармонии, голосоведения, мелодии, регистра. В *примере 10* можно увидеть, как чистое повторение заменяется варьированным (*а*); снимается повтор мелодического движения *d-cis*, хотя он и был ритмически варьированным (*б*), снимается повторение тритона (*в*); снимается повторение звука, вносящего шероховатость в гармонию: септима из-за предъема разрешилась здесь в октаву (в *примере 10 г* зачеркиванием показываем изменение первоначального звука автографа *а* на *с*); благодаря простому переносу отдельных фрагментов мелодии на октаву в одноголосии усиливается интересная диалогичность, скрытое двухголосие (*пример 10 д*).

10. *а* Тема

БА: XI, т. 21–24 (в ув.)
ОИ: № 11, т. 21

б

Там же, т. 56

в

БА: IV, т. 84
ОИ: № 5, т. 84

г

БА: X, т. 123 (в ув.)
/ОИ: № 8, т. 123/

д



БА: II, т. 11–12
ОИ: № 3, т. 22–25

Иногда изменения вызваны стремлением к единству тематического материала **внутри данной фуги**. Так, в двойной фуге № 10 материал интермедий претендует на роль третьей темы. Приводимый фрагмент в первоначальном варианте еще не столь тесно связан с другими моментами появления этого материала, как это будет после исправления (*пример 11* ср. с *примером 52 в* в главе 2):



11.  БА: VI, т. 15

 ОИ: № 10, т. 51

Некоторые изменения можно объяснить намерением Баха установить связи между частями цикла. Очень показательный пример, когда с этой целью меняется и гармонический план фрагмента, и его тематический материал: в такты Канона в увеличении, которые первоначально имели вид, приведенный в *примере 12 а*, в ОИ вносится мелодическая цитата из фуги № 4 (троекратное повторение характерного четырехзвучного мотива из удержанного противосложения). Фуга была сочинена **позже** Канона, и вот «последним штрихом» изменение, вносимое в Канон перед изданием, дополнительно «привязывает» эту новую фугу к циклу.

12. а 

 d-moll G-dur F-dur B-dur

БА: XV, т. 24–25 (в ув.)

б 

 d-moll (G-dur) d-moll: D₇ -- VI

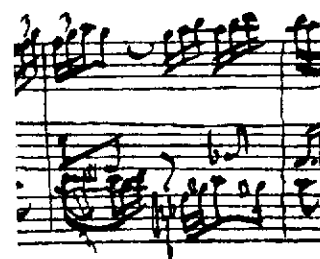
ОИ: Канон в увеличении, т. 47–49

Следующий пример особенно интересен последствиями изменений, вносимых Бахом в гравировальную копию.

В автографе зеркальной фуги № 13 т. 49 соответствие *rectus* и *inversus* полностью соблюдено (*пример 13 а, а₁*), в ОИ же мы видим два **разночтения** между этими вариантами (*пример 13 б, б₁*; ср. два нижних голоса в варианте *rectus* и соответствующие им верхний и нижний голоса в варианте *inversus*).

13.

a

a₁ (Inversus)

б

б₁ InversusОИ (с. 44):
(№ 13/2), т. 49ОИ (с. 42):
(№ 13/1), т. 49

При подготовке ОИ гравировальную копию *rectus*-варианта делает переписчик, копию *inversus* – сам Бах. О первом различии: нисходящий секстовый скачок в среднем голосе фуги *rectus* (*a-cis* в автографе – пример 13 а, а) заменен на октавный (*a-a* – пример 13 б, б). Благодаря этой замене вместо свободно взятого уменьшенного трезвучия получается неполный (без терции) доминантовый септаккорд, избегается тесное сосед-

ство двух нижних голосов (пример 13 б – *Rectus*). Было ли это сделано по указанию Баха? Переписывая *inversus*, композитор в этом месте оставляет секстовый скачок из варианта автографа⁷ (изменение его на октавный ухудшило бы гармоническую ситуацию).

Второе разночтение (сравниваем нижний голос варианта *rectus* и верхний – варианта *inversus*): во вторую половину такта Бах вносит небольшое мелодическое изменение (он нарушает точность обращения: при переходе со второй доли такта на третью он пишет не *f-g*, как нужно для правильного обращения, а *f-e*, как в *rectus*), упрощает ритмический рисунок – снимает шестнадцатые. Налицо не только изменения ОИ по сравнению с БА, но и различие вариантов *rectus* – *inversus*. В гравировальной копии переписчик в этом месте воспроизводит (с нарушением ранжира) сложный ритмический рисунок нижнего голоса из БА (пример 13 б – нижняя система⁸), Баху же писать легче (пример 13 б – верхняя система)⁹.

Аналогичный пример – первая половина т. 46 той же фуги: в БА обращение сделано точно (пример 14 а); в ОИ вариант переписчика (*rectus*) соответствует автографу, в верхний голос своего варианта (*inversus*) Бах вносит ритмическое разнообразие (пример 14 б)¹⁰.

Конечно, это очень мелкое изменение, но и оно служит показателем того, что Бах работает над своими произведениями до последнего момента.

14. а

БА: XIV, т. 46

б

ОИ: (№ 13), т. 46

⁷ Этот характерный элемент противосложения (вслед за скачком на сексту – уменьшенная терция) встречался в этой фуге и раньше – в т. 21.

⁸ В примерах 13 б, б, для удобства сравнения помещаем фрагменты друг под другом (как в БА), хотя в ОИ они находятся на разных страницах.

⁹ Упомянем здесь еще различие мензур в вариантах переписчика и Баха (об этом – ниже).

¹⁰ Русг здесь вновь избирает вариант автографа. Оба случая оговорены им как «ошибки» оригинального издания [с. XXIV]. Если бы издатель знал, что текст *inversus*-фуги готовил к гравировке сам Бах, он внес бы изменения в *rectus* по этому образцу.

Могут ли эти примеры что-то сказать о времени изготовления гравировальных копий обоими «мастерами»? Думается, что процесс шел одновременно, потому что иначе, если бы Бах написал раньше, издатели могли бы сравнить варианты и привести их в соответствие, а при параллельной работе Бах, изменяя (дорабатывая) некоторую деталь, по каким-то причинам не имеет возможности сообщить об этом переписчику *fugit-rectus*.

В изменениях от БА – к ОИ всегда действует правило: все делается «к лучшему». В некоторых случаях, как показывают примеры, идет усложнение изложения – активизация движения, обострение гармонии задержаниями (см. *пример 15 а, б*), в других случаях, наоборот, – упрощение, снятие ритмических ухищрений, лишнего движения в голосах, смягчение гармонии (см. *примеры 15 в, г; 4 б-г*).

15. БА: XV, т. 11 (в ув.)



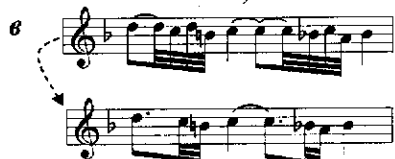
ОИ: Канон в увелич., т. 22

БА: XV, т. 18–19 (в ув.)



ОИ: т. 36–37

БА: VII, т. 47



ОИ: № 6, т. 47



ОИ: № 11, т. 22–26

Последний пример (15 з) может быть иллюстрацией изменений в гармонии и голосоведении. В т. 23 на второй восьмой у альта Бах превращает так называемый «застрявший» проходящий диссонирующий звук *c* в правильный, но на следующей доле такое голосоведение сохранится. Усиливая напряженность, Бах убирает мягкое отклонение в доминанту (грань тактов 23–24) и малосекундовый ход *gis-a* заменяет нисходящим скачком на уменьшенную септиму *b-cis*. При этом улучшается и гармоническая последовательность. В предпоследнем такте примера изменение ритма на первой доле такта у баса наводит порядок в диссонансах, а вставка хроматического проходящего звука *c* у альта на четвертой доле делает более плавной мелодическую линию, поддерживает пульс движения восьмых. Сколь поучительна эта работа Мастера над мелочами!

В своих исправлениях Бах действует исключительно контекстуально. Иногда, кажется, одинаковое место исправляется противоположным образом. Так, например, в одном случае (*пример 16 а*) тридцатьвторые, ускоряющие движение (в среднем голосе, затем имитационно – в верхнем), в ОИ удаляются, а в другом случае (*пример 16 б* – верхний голос), наоборот, – вносятся. В результате изменений обычно активизируется имитационность. В фуге № 10 (*пример 16 в*) точная имитация первоначального басового мотива (*d-e-f-a*) у сопрано снимается, заменяется вариантом с паузой на первой восьмой: вновь образовавшийся мотив станет источником каскада его имитаций во всех голосах. Два такта спустя в альтовом голосе вместо «общих форм» движения по аккордовым звукам Бах вносит имитацию, кстати, с интересным гармоническим изменением: в начале т. 88 получается своеобразный прерванный оборот – с разрешением доминантовой гармонии в секстаккорд субдоминанты, который заменяется на VI ступень лишь на второй доле (*пример 16 г*).

Рассмотрим еще один интересный случай исправления «на пути» к ОИ – фрагмент фуги № 2, в которой так необычно было использовано «рассредоточенное удержанное» противосложение (напомним: его элементы передавались из голоса в голос). Следующий пример покажет, что это было сделано не случайно.

В автографе, в момент проведения темы у тенора (*пример 17 а*) противосложение почти полностью проходит у альта (только последний его элемент передается верхнему голосу). В ОИ Бах начинает дробить мелодию противосложения на такт раньше. Таким образом, закономерность, обнаруженная аналитически (см. главу 2), – явление не случайное: над ним композитор работает до последнего момента – подготовки к изданию¹¹.

¹¹ Отмеченная в т. 38 у альта нота *f* (*пример 17 б*) вместо заливочной *g* (как в автографе) в свете сказанного скорее всего является опечаткой в ОИ.

16. БА: VII, т. 44-45

a

Two systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system has a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The second system continues the piece. Dashed lines connect the first system to example 16b and the second system to example 16c.

ОИ: № 6, т. 44-45

БА: V, т. 10 (в ув.)

б

Two systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system has a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The second system continues the piece. Dashed lines connect the first system to example 16a and the second system to example 16c.

ОИ: № 9, т. 20

БА: VI, т. 31 (в ув.)

в

Two systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system has a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The second system continues the piece. Dashed lines connect the first system to example 16a and the second system to example 16b.

ОИ: № 10, т. 83-84

БА: VI, т. 32-33 (в ув.)

г

Two systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system has a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The second system continues the piece. Dashed lines connect the first system to example 16c and the second system to example 16b.

ОИ: № 10, т. 86-88

17.

БА: III, т. 19–21

a

(тенор)

b

ОИ: № 2, т. 38–42

Следующий пример мелодического изменения, наблюдаемого в ОИ при сравнении с автографом, проливает свет на историю формирования цикла. Речь пойдет еще раз о фуге № 10 и ее вариантах.

Хронологически первый вариант – тот, который записан в автографе под номером VI (двойная фуга промежуточного типа). Второй – фуга № 10, вариант, переработанный Бахом при подготовке издания (двойная фуга с отдельной экспозицией тем). Третий вариант – копия первого в увеличении, сделанная переписчиком, вставленная в ОИ перед канонами уже после смерти композитора. И вот еще одна крошечная деталь – доказательство «посмертной» вставки этой фуги в цикл.

В автографе в т. 3 фуги VI в противосложении есть нечетко написанная группа нот (см. факсимиле – *пример 18 а*). При переработке этой фуги в фугу № 10 ОИ Бах досочиняет и записывает начальный раздел до того момента, с которого переписчик должен перейти к тексту автографа. В этой новой рукописи композитор, конечно, более четко написал «сомнительную» (для нас, но не для него) группу нот, которая и вошла в соответствующем виде в издание (*пример 18 б*).

18.

a

б

БА: VI, т. 3

в

ОИ: /№ 14/, т. 5

в₁

з

Четырнадцатая fuga ОИ, судя даже по этой детали, переписывалась с автографа. Изготовитель гравировальной копии сначала увидел в этом месте четыре ровных звука: при увеличении длительностей вдвое, произведенном и в этой части цикла, он написал четыре восьмых (*пример 18 в*). Потом, видимо, засомневался, увидев плохое сочетание с нижним голосом (*пример 18 в*), и вставил сверху обозначение триоли, не превратив, однако, последнюю восьмую в четверть. Вертикальное соотношение этого мотива с нижним голосом в рукописи визуальное давало для этого основание (см. *пример 16 а* в главе 6). Получилась такая странная запись, которую мы видим в факсимильном *примере 18 в*. В изданиях, воспроизводящих Четырнадцатую fuga (Черни, Хофмана и др.), эта фигура уточняется и приобретает вид с триолью, приведенный в *примере 18 г*.

В этой fugе, с ее постоянным пульсом ровных восьмых, нет ни одной триоли, не может ее быть и в начале. Шестнадцатые же редко (после трели у баса – в т. 39–41), но появляются. По факсимиле *18 а* в написании нотной группы можно заподозрить выделенную восьмую *ми* (есть небольшой отдельный штиль для этой ноты). Ритм предшествующих трех нот, место шестнадцатых в них по рукописи определить трудно. Волку Баха выявляет написание, которое дает fuga № 10 в ОИ.

Какие выводы из всего этого можно сделать?

Переписывая fuga 14 с автографа VI, изготовитель гравировальной копии не знал, что новый вариант этой fugи уже есть в цикле: иначе в сомнительном месте он посмотрел бы fuga № 10. Издатели тоже не подозревали об этом? Или они руководствовались иными соображениями? (Об этом – позже.)

Итак, примеры свидетельствуют, во-первых, о том, что Бах работает над своими произведениями до последнего момента перед изданием; во-вторых, о том, что большинство мелодических исправлений, вносимых на этой стадии, по типу подобно тем, которые он делает и в момент сочинения. Но есть и такие изменения, которые вносятся с целью установления связей между частями, делаются во имя интонационного единства, целостности композиции. В значительной степени этими соображениями вызывались и структурные изменения, рассмотренные выше.

МЕТРИЧЕСКИЕ И РИТМИЧЕСКИЕ ИЗМЕНЕНИЯ

При подготовке к изданию во многих fugах Бах изменил метр, длительности нот, в некоторых fugах повлекших за собой и изменение количества тактов. Каковы причина и цель этих изменений? Эту проблему затрагивали многие исследователи, но убедительного объяснения нет до сих пор: точки зрения остаются гипотетическими, весьма «общими», лишенными аналитической доказательности.

В книге Э. Бергеля обзору мнений по этому поводу посвящен специальный раздел [89, с. 79–83]. Среди причин называются духовно-религиозные, математические и архитектонико-структурные, «страх перед слишком быстрыми темпами исполнения», а также практические соображения: так удобнее и дешевле было гравировать. Сам Бергель полагает, что Бах внес изменение по настоянию Филиппа Эмануэля, желавшего таким образом ускорить и удешевить издание [с. 83]. Исследователю больше импонирует первоначальная форма записи. О фуге № 9, например, он пишет: «Меня лично, однако, здесь больше всего беспокоит удаление от первоначальной типично барочной картины нотной записи (впрочем, так происходит и во всех остальных переложенных частях), и эта прекрасная пьеса, кажется, по крайней мере чисто оптически, много потеряла от своего полного жизни, радостно музицирующего концертного характера» [там же]. «Духовным зрением я вижу (*Ich sehe im Geist*) на лице Баха совсем не дружелюбное выражение при мысли об этом искажении оригинальной нотной картины, но гнев и досаду, соединенные, может быть, с покорной надеждой на времена и поколения, которые лучше поймут его музыку и оценят задуманное» [там же]¹².

Более конкретно область поиска для решения этого вопроса намечена в краткой фразе К. Южак: «Столь же существенны были для композитора масштабные соотношения (и сами по себе и в связи с претворением в них числовой символики), что получило отражение в перемене тактовых размеров и в укрупнении мензур» [78, с. 22]¹³. Автор отмечает здесь также связь размера бревис с традициями композиций на кантус фирмус.

Посмотрим, какие свидетельства может предоставить нам рукопись.

Пожалуй, Бергель ошибается относительно недовольного лица Баха по поводу этих изменений. По тем указаниям композитора для переписчиков, которые сохранили страницы автографа (см. иллюстрации в *примере 19*), пожалуй, нельзя заключить, что Бах делал изменения «скрепя сердце» (и вообще маловероятно, чтобы такой Мастер мог что-то делать под давлением чужого мнения в ущерб художественности).

Упомянутые указания находим перед началами фуг V и X. В фуге V (№ 9) Бах поясняет переписчику его задачу на примере первого такта: слева от начинающегося текста он показывает, как должны измениться длительности и как по-новому встанут тактовые черты уже в первом такте (*пример 19 a*); в фуге X (№ 8) – аналогичное указание около начала дополнено словами – «*Folgendes muß also geschrieben werden*» («Следующее должно

¹² В эпоху барокко существовала устойчивая система стилей и жанров, для каждого из которых были определены характер, лад, длительности нот (см. об этом в книге М. Лобановой [38, с. 188]). Бергель, видимо, исходит в своей оценке из привычного представления о барочном типе музыкальных композиций.

¹³ К сожалению, более подробно этот вопрос в статье не рассматривается.

быть записано так»). При этом тема выписана длительностями, увеличенными вдвое (пример 19 б)¹⁴.

19. а

б

Остановимся на конкретных изменениях, внесенных Бахом в ритмическое и метрическое оформление цикла, и добавим к перечисленным гипотетическим соображениям других авторов по поводу причин, вызвавших данные изменения, еще некоторые.

В первых фугах БА (I – III = № 1, 3, 2) при одинаковом обозначении метра (♩) реальная длительность такта меняется с 4/2 в БА на 2/2 – в ОИ. Первое впечатление – так проще для восприятия – сопровождается еще и другим: каждому интервальному ходу темы придается большая интонационная весомость. Глядя на первые такты темы в БА и в ОИ (примеры 20 а, а₁), можно проверить свое ощущение. Такое же впечатление сопутствует и увеличению длительностей (примеры 20 б, б₁).

20. а

а₁

б

б₁

Общие показатели изменений покажем в таблице 2.

Как видим, обозначение метра частично сохраняется при переходе от БА к ОИ, частично изменяется. Первоначальный бревис в фуге IV относил ее к первой группе фуг, изменение размера в ОИ объединило эту фугу с двумя другими контрафугами. Одинаковые метр и его изменение с 2/4 на

¹⁴ В факсимильном издании Хоке [81] эта карандашная запись почти не видна. Ее описание приведено Н. Копчевским [29], факсимильное воспроизведение дается в статье Кр. Вольфа [160], в книге Бергеля [89, с. 82].

Таблица 2

№	Метр		Колич. тактов		Длит. ОИ
	БА	ОИ	БА	ОИ	
I (№ 1)	☉		37	78	=
II (№ 3)			35	72	=
III (№ 2)			39	84	=
IV (№ 5)	☉	с	90		=
V (№ 9)	с		65	130	ув.
VI (№ 10 ¹)			88	120	ув.
VII (№ 6)			79		=
VIII (№ 7)			61		=
IX (Канон в окт.)	9/16		103/179 ²		=
X (№ 8)	2/4	☉	188		ув.
XI (№ 11)	2/4	☉	184		ув.
XII (Канон в ув.)	с	—	44/84 ²	—	—
XIII (№ 12)	3/4	3/2	56		ув.
XIV (№ 13)	2/4	с/☉ ³	71		ув.
XV (Канон в ув.)	с	☉	55	109	ув.
Заключит. fuga	☉	с	239	233	=

Условные обозначения:

¹ Первоначальный вариант фуги № 10.

² Первое число – количество тактов в бесконечном каноне без повторения, второе – с повторением.

³ Варианты *rectus* и *inversus*.

бревис в фугах X, XI (№ 8 и 11) группы сложных фуг подчеркнули их соответствие в качестве обрамляющих. Ошибкой ОИ видится разное обозначение метра в фугах-парах № 13: двухдольность метра при увеличении длительностей должна сохраниться, поэтому бревис обращенного варианта (гравировальная копия сделана Бахом) – верен, а «с» первоначального – ошибка (переписчика или гравера). Изменение в Каноне в увеличении – вполне авторское, так как гравировальная копия делалась самим композитором и отразила его последнюю волю¹⁵, а вот в Заключительной фуге, вероятно, в ОИ допущена ошибка: общий ричеркарный характер этой фуги, двухдольность медленных тем более естественно смотрится при обозначении размера в виде бревиса, как это было и в автографе.

¹⁵ В группе четырех канонов ОИ бревис окажется в обрамляющих канонах, в центре – трехдольные каноны.

Длительности остаются без изменений в первых трех фугах, в контрафугах IV, VII, VIII (с их исходными играми ритмических вариантов темы), в Заключительной фуге и в Каноне в октаву IX, в остальных фугах они увеличиваются вдвое. Количество тактов сохраняется, несмотря на увеличение длительностей, в фугах X, XI, XIII, XIV, в некоторых число тактов возрастает за счет деления первоначально «больших» тактов на два (I–III, V, XV). При изменении количества тактов любопытно, что числовая символика либо сохраняется, либо оказывается близкой по значению в первоначальном и окончательном виде. Так, в фуге III повторяется «корневое» божественное число «12» (=3); Канон в увеличении XV дает число «10» («закон») в обоих вариантах (55 и 109)¹⁶; в фуге V – «65» (=11=2) и «130» (=4) – числа, символика которых связана с материальным миром; в фуге VI (88=16=7 и 120=12=3) – числа, связанные с божественными символами (о фугах I–III и Заключительной говорилось в главе 3). Сохранение смысла числовых моментов заставляет внимательнее отнестись к этой стороне произведения.

Итак, непростой вопрос: почему Бах внес эти изменения при подготовке ОИ? Возможно, причин было несколько, и наша версия касается некоторых из них.

Одной из психологических закономерностей творческого процесса, как говорилось, является ассоциативная связь вновь создаваемого произведения с предыдущим, когда идея нового сочинения рождается под влиянием только что или ранее написанного. Новое сочинение может быть либо близким по типу, либо прямо противоположным (и это тоже проявление их взаимозависимости). Сходство, имеющееся на начальной стадии сочинения, позже композиторами обычно преодолевается.

Внешняя картина некоторых фуг БА при коротких длительностях нот (№ 9, 10, 13 и каноны) вызывает ассоциации с музыкой его собственных инвенций, сюит, а иногда также с произведениями композиторов-современников. Может быть, наряду с задачей придать теме большую весомость, у Баха было и намерение уменьшить подобные связи? Вероятно, и еще одной ассоциации он хотел избежать: при взгляде на 4/2 в первых фугах автографа (I–III) вспоминаются не только старинные ричеркары, но и ричеркар, написанный им самим совсем недавно в «Музыкальном приношении» (к тому же на интонационно родственную тему):



На наш взгляд, изменение метра и длительностей связано с особой «жизнью» вариантов темы в цикле, драматургия которой изменилась в результате изменения длительностей.

Проследим эту драматургию сначала в **ОИ**.

При впечатлении богатейшего разнообразия тематических изменений, происходящих на протяжении цикла, на самом деле в основе всех вариантов лежат, как уже говорилось (см. главу 1), два основных, обозначенных нами ранее как «А» и «Б»: с трезвучным началом и с трезвучием «заполненным». Как они развиваются мелодически, мы видели, а есть ли логика в метроритмических изменениях тем?

В первых четырех фугах движение определяют половинные длительности (*пример 22 а*). Этот пульс сохраняется и в фуге № 5 («Б»-вариант темы), хотя «проходящая» нота уже отмечается слухом как ускорение движения (*пример 22 б*). Далее усиливается тенденция уменьшения (пунктирный ритм в темах фуг № 6, 7), которому противодействует двойное увеличение темы в фуге № 7, предвещающее в свою очередь увеличение темы в фуге № 9 (*пример 22 в, г, е*). В ровных четвертях варианта темы «Б» в фугах № 8 и 11 соседствуют тенденции уменьшения и увеличения длительности звуков (первые ноты тактов из половин превращены в четверти, а «проходящие» ноты, бывшие восьмыми, стали четвертями). Между ними, в фуге № 9 (*пример 22 е*) мощным утверждением прозвучит тема в варианте «А» в увеличении. Далее – путь, намеченный фугами № 8 и 11, приведет к зеркальным фугам и канонам, в которых находят развитие все названные тенденции (увеличение, уменьшение, выровненность движения), обеспечиваемые непропорциональным ритмическим варьированием. Обратим внимание, как смягчен переход от зеркальной фуги № 13/2 к канонам: в основе контрастных в жанровом отношении соседей оказывается общий вариант темы «Б» (отличие только в длительности второй ноты и в ритме заключительного мотива – *пример 22 з, и*¹⁷). В последнем каноне (в дуодециму) восстанавливается правильный, пропорциональный вид главной темы в варианте увеличения, очевидный, несмотря на фигурационное украшение (*пример 22 м*).

Каждый из вариантов темы («А» и «Б») имеет свою логику развития. История варианта «А»: от первоначального движения половинными нотами – к увеличению (№ 9), затем «синтез» первоначального и увеличенного вариантов темы – в фуге № 12, далее – возвращение к половинным длительностям, но с метрическим сдвигом и выравниванием длительностей (Канон в дециму), и вновь – к увеличению – в Каноне в дуодециму. Движение к увеличению (от половин к целым длительностям) осуществляется, таким образом, двумя волнами: сначала «медленно» – от фуг № 1–4 к фуге № 9 с пер-

¹⁷ Вариант-основа выписан в скобках под реальными темами фуги и Канона.

22.

а № 1 - 4

б № 5 и 10

в № 6 - 7

г № 8 и 11

е № 9

ж № 12

з № 13

и Канон в увеличении

к Канон в октаву

л Канон в дециму

м Канон в дуодециму

воначальным видом темы, затем быстро («знакомый путь»), сопоставлением, но с мелодико-ритмическим варьированием, – между канонами в дециму и дуодециму. В середине этого процесса – двойственная ритмическая природа фуг № 12, а дальше – развитие той же темы, ожидаемое в Заключительной фуге.

У темы-варианта «Б» тоже две волны: от фуги № 5 постепенно, через фуги № 6 и 7 – к фуге № 8 (от пропорциональных ритмических изменений – к непропорциональному в фуге № 8) и от фуги № 10, вернувшейся к исходному виду темы, «быстро» – к фуге № 11 с дальнейшим развитием различных ритмически непропорциональных вариантах – в фугах № 13 и Канонах в увеличении и в октаву.

Переплетение, взаимовлияние двух «историй» темы в вариантах «А» и «Б», которые осложняются отношениями их прямого и обращенного движения, создают удивительно единую драматургию сквозного развития в цикле из, казалось бы, отдельных самостоятельных сюжетных линий. Сопоставление прямого и обращенного вида темы в фугах № 1–4 (вариант темы «А») подхватывает фуга № 5 в варианте «Б», делая его более «тесным» и интенсивным; прием увеличения, найденный в варианте «Б» фуги № 7, «вызывает» такой же вид изложения варианта «А» в фуге № 9; «намеченное» непропорциональное движение темы «Б» в фугах № 8 и 11 подхватывается вариантом «А» в фуге № 12. Эта фуга не отменяет, однако, тенденции увеличения и подобным же образом влияет затем на изложение «Б»-варианта в фугах № 13 и Каноне в увеличении. Тенденция же к выровненному движению из фуги № 8 (с «Б»-вариантом темы), развитая Каноном в октаву в уменьшении, продолжится Каноном в дециму, но уже с темой-вариантом «А» в увеличении (*пример 22 к, л*). Общая направленность развития в каждой из «историй» («А»– и «Б»-вариантов темы) от первоначального, мелодически простого вида – к мелодически сложному, украшенному разнообразными фигурациями, имеет в центре «опору» на возвращающийся первоначальный мелодический вид, причем главный вид темы подчеркивается увеличением (фуга № 9). В Заключительной фуге ожидается возвращение исходного вида темы, которое приведет соперничающие варианты к равновесию (см. главу 1).

Теперь посмотрим, как выглядит логика темо-метро-ритмического развития в БА (*пример 23*).

Тема в варианте «А» из первых фуг, с их пульсом половинных длительностей, не получала увеличения в фуге № 9 (V), а **возвращалась** к своему первоначальному виду: не было устремленности к новому уровню, характерной для этой темы в ОИ. Вариант же темы «Б», получавший увеличение в фуге № 7 (VIII), в БА становился весомее первого, главного вида темы.

Активной действующей силой в БА становится принцип **ритмического уменьшения** темы. Порожденный пунктирным ритмом фуги № 2 (III),

он реально господствует в фугах № 6, 7, 8, 11 (VII, VIII, X, XI в БА), влияет на фугу № 9 (V), первая тема которой ускоренно «бежит» шестнадцатыми (в ОИ будут восьмые), определяет вид темы в варианте «Б» в следующей за ней фуге № 10 (VI). И далее все фуги и каноны записаны длительностями в уменьшении по сравнению с ОИ¹⁸. Линия развития «к увеличению» в этой «драматургии темы» оказалась прерванной в фуге VIII (№ 7) при «Б»-варианте темы. Далее в общей перспективе – лишь уменьшение. При такой логике постепенно исчезала первоначальная смысловая весомость в звучании главной темы: на первый план выходило само «искусство» работы с нею.

23.

The image displays musical notation for the Canon in Octave, showing various rhythmic variants (a-l) of the main theme. Each variant is labeled with its corresponding fugue number and part of the manuscript (BA). The variants are:

- a**: I - III (№ 1 - 3)
- б**: IV, VII, VIII (№ 5 - 7)
- в**: VII, VIII (№ 6 - 7)
- г**: VIII (№ 7)
- д**: X, XI (№ 8, 11)
- е**: V (№ 9)
- ж**: VI (№ 10)
- з**: XIII (№ 12)
- и**: XIV (№ 13)
- к**: IX
- л**: XII, XV

БА как композиционная рукопись не является свидетельством баховского представления о последовательности частей будущего цикла. Однако, скорее всего, соответствующая (или близкая) окончательному виду последовательность стояла перед мысленным взором композитора, хотя он и писал одну за другой фуги, которым в будущем предстояло быть разведенными на большие расстояния. Представив на месте фуг и канонов цикла в его окончательном виде варианты тех же пьес из БА, мы поймем, что с изменением длительностей в ОИ не только тема приобретает большую значимость и выразительность, но более рельефным становится драматургический стержень: определеннее чувствуется целеустремленность развития, образуют-

¹⁸ Канон в октаву, хотя и сохраняет вид длительностей, но он и в ОИ и в БА использует «Б»-вариант темы в уменьшении.

ся ритмические закономерности, прослеживаются разнообразные сквозные сюжеты. Достижение этих целей, вероятно, было одной из причин метроритмических изменений, внесенных Бахом в первоначальный вид некоторых пьес.

«СПИСОК ОПЕЧАТОК»

Поиски следов творческого процесса ведут нас еще к одному источнику: на обороте страницы 4 в Приложении 3 к БА имеется список опечаток, замеченных в фугах № 7–11 (см. фотоиллюстрацию¹⁹).

Некоторое время исследователи (З. Ден, В. Руст, Н. Копчевский) полагали, что этот список был составлен самим И. С. Бахом при просмотре пробных награвированных отпечатков. Так как отмеченные погрешности не были исправлены в ОИ, издателей упрекали в невнимательном отношении и к автору, и к изданию.

В последнее время утвердилась точка зрения, что составление списка принадлежит сыну композитора – Филиппу Эмануэлю, и сделан он также при предварительном просмотре отпечатков перед изданием, но исправить их помешала спешка. Доказательство тому, что список не составлял сам И. С. Бах, – в пометах: «что-то неправильно» и «что-то изменено» (в списке они помечены «крестами»). Так напишет только посторонний человек, замечает Э. Бергель, ибо автор, «мог бы точно указать, что неправильно и как должно быть изменено» [89, с. 18].

Как могли возникнуть опечатки в ОИ? Как ни парадоксально это звучит, но это один из показателей того, что Бах сам следил за изданием: «Издатели не проверили текст, так как главная часть работы была сделана под наблюдением автора», – пишет В. Вимер [151, с. 29]. А между тем, как известно, именно автору, будь он писателем, поэтом или композитором, труднее всего заметить ошибки в написанном им тексте: привычка к нему, увлечение смыслом при чтении мешают видеть мелкие технические погрешности. Далее мы убедимся, что опечатки ОИ, действительно, в основном мелкие: не поставлена лига или точка у ноты, пропущен знак альтерации. Автор вполне может их не заметить: для него эти ноты не просто значки, а музыка, которую он слышит внутри себя.

Можно ли сказать, когда был составлен этот список? Обычно текст проверяется **перед** изданием. Два выпуска ИФ остаются идентичными в нотной части, различаясь только предисловиями: и во втором издании опечатки тоже не исправлены. Скорее всего, список был составлен уже после второго выпуска, когда издатель, просматривая плоды своего труда, только в этот момент заметил ошибки. Если бы это было сделано раньше, опечатки, в основном легко для гравера устранимые в медных досках, были бы

¹⁹ Этот список in facsimile неоднократно публиковался: см. издание Хоке [81], книгу Бергеля [89, с. 19], Kritischer Bericht К. Хофмана [111, с. 59–60].

исправлены (спешка этому не помешала бы). Составив список, Филипп Эмануэль, видимо, решил внести исправления в некий свой экземпляр издания, попутно в самом списке отмечая вычеркиванием исправленные места²⁰.

Вернемся собственно к списку и воспроизведем его.

p. 21 ~~1. 2 + 6~~ ~~mip die not vor der litz für 3 fupf~~
~~— 2 + 8~~ ~~folle in felle taal pif fe~~
~~— 6 + 8~~ ~~folle in h~~
~~— 1 + 1~~ ~~mip die h in in 6 funderet vone~~
p. 22 ~~1 + 1~~ ~~mip dalmpe a nider vorfropf gree~~
~~— 1 + 2~~ ~~mip die litz not die felle felle fup~~
p. 23 ~~1 + 9~~ ~~mip die litz not die felle felle fup~~
~~— 1 + 9~~ ~~mip die litz not die felle felle fup~~
p. 24 ~~1 + 1~~ ~~mip die litz not die felle felle fup~~
~~— 1 + 1~~ ~~folle in felle felle fup~~
p. 25 ~~1 + 1~~ ~~mip die litz not die felle felle fup~~
p. 26 ~~1 + 6~~ ~~folle in felle in litz felle fup~~
~~—~~ ~~vorfropf felle felle fup~~
p. 27 ~~1 + 12~~ ~~mip die litz not die felle felle fup~~
~~— 1 + 12~~ ~~mip die litz not die felle felle fup~~
~~— 1 + 12~~ ~~mip die litz not die felle felle fup~~
p. 28 ~~1 + 12~~ ~~mip die litz not die felle felle fup~~
~~— 1 + 12~~ ~~mip die litz not die felle felle fup~~
~~— 1 + 12~~ ~~mip die litz not die felle felle fup~~
p. 31 ~~1 + 12~~ ~~mip die litz not die felle felle fup~~
X ~~1 + 12~~ ~~mip die litz not die felle felle fup~~
~~— 1 + 12~~ ~~mip die litz not die felle felle fup~~
~~— 1 + 12~~ ~~mip die litz not die felle felle fup~~
p. 33 ~~1 + 6~~ ~~folle felle die not die felle felle fup~~
X p. 34 ~~1 + 9~~ ~~mip die litz not die felle felle fup~~
~~— 1 + 9~~ ~~mip die litz not die felle felle fup~~
p. 35 ~~1 + 6~~ ~~folle felle die not die felle felle fup~~

²⁰ В Немецкой государственной библиотеке в Берлине есть еще несколько экземпляров оригинального издания, содержащие подобные исправления. Один из них (у Хофмана он обозначен как А 2.02) интересен тем, что он ранее принадлежал тому самому Г. Пельше, который был некоторое время владельцем и автографа. Исправляя своей печатный экземпляр, мог ли он прикоснуться к автографу, внося вычеркивания в оригинальный список Филиппа Эмануэля, запечатленный на страницах рукописи?

Впервые список опечаток был опубликован в 1845 году Зигфридом Деном. Воспроизводя его текст в своей статье, посвященной автографу «Искусства фуги» в целом [см. 99, с. 20–21], Ден изменил написание некоторых слов («*muss*» вместо «*muß*», “*letzte*” вместо “*lezte*” оригинала), строчные буквы существительных заменил прописными²¹. Ден пропустил одно из указаний (у нас оно обозначено как «правка № 21»), и все авторы после него (Руст, Бергель, Хофман) делали то же самое. Ден не рассматривал музыкальный текст и не сопоставлял БА и ОИ, но в общем отметил, что «некоторые из этих ошибок не встречаются в рукописи, в то время как другие там присутствуют» [с. 21].

Подробное изучение «списка» предпринял В. Руст перед изданием «Искусства фуги» в Полном собрании сочинений И. С. Баха. Издатель приводит их текст в деновском написании, добавляя при этом, что «словесное воспроизведение этого списка не может иметь практического значения для данного издания» [135, с. XXI–XXII]. В его изложении текст незначительно варьируется в словесном выражении. Например, правка № 19 «*muß das # weg*» получает такую формулировку: «*steht in Bass ein # vor e*» (в басу перед *e* стоит диез); правка № 18 в варианте автографа «*muß die erste note von der vorhergehenden gebunden seyn*» излагается у Руста более конкретно: «*fehlt im Alt die Bindung zum vorhergehenden f*» (у альты отсутствует лига к предыдущему *f*). Вслед за Деном Руст считает, что список составлен И. С. Бахом, и в своем издании делает исправления в соответствии с ним, во-первых, и в соответствии с Берлинским автографом [с. XXII], во-вторых. Несколько страниц его предисловия (с. XXII–XXVI) посвящено перечню всех ошибок ОИ. Более поздние издания тоже так или иначе реагировали на «список». В последнем издании К. Хофмана детали, связанные с пометами Филиппа Эмануэля, указаны «звездочкой» в сноске без комментариев.

Вне издательских интересов этот список в соотношении с текстом ОИ никогда не рассматривался, и это объяснимо: его считали просто техническим перечнем ошибок, которые не были исправлены нерадивыми издателями. Такое отношение справедливо не ко всем правкам: некоторые из них требуют проверки, ибо в них могла отразиться «последняя воля» автора²².

Приводим в таблице 3 текст и перевод этого списка полностью, сохраняя в немецком варианте написание оригинала за одним исключением: не сохраняются штрихи над буквами «*u*», стоящие в оригинале в словах «*muß*»

²¹ Авторское написание восстанавливает К. Хофманн [111, с. 59–60]. Исключение составило написание следующих слов: в № 9 – «*letzten*», в № 12 – «*vorher gehenden*» (раздельно), в № 24 – «*mußen*»).

²² Проблеме последней авторской воли у различных композиторов посвящена статья Г. фон Дадельзена «*Die «Fassung letzter Hand» in der Musik*» [97], ее касается также Т. Шабалина [75], в связи с «Искусством фуги» ее затрагивал Х. Хусман [113].

и «Punkt». Сокращениями «р», «l», «t» в оригинале обозначены первые буквы итальянских слов «pagina» (страница), «linea» (строка), «tactus» (такт). Они даны в русском варианте: «С.», «Ст.», «Т.». Для удобства сопоставлений список печаток дополняется указанием их порядкового номера, номерами фуг и тактов в ОИ, а также указанием соответствующего места в Берлинском автографе: здесь римские цифры обозначают номер системы на странице, строчки в них указаны в соответствии с ключами – сопрано, альт, тенор, бас. Если строка начинается с **неполного такта** (в ОИ и в БА), независимо от того, одна четверть, половина или три четверти такта находятся в начале системы, номер такта устанавливается по следующему, **полному такту** (именно так делает Филипп Эмануэль).

Наше внимание к «списку печаток» объясняется двумя причинами: во-первых, интересно знать точный текст произведения, во-вторых, хотелось бы проверить, не встречается ли здесь что-то, имеющее отношение к творческому процессу Баха. Разночтения, возникающие между автографом и изданием, могли быть следствием ошибки изготовителя гравировальной копии или гравера, но могли быть и следствием указаний самого композитора. Поэтому – рассмотрим их все. Фрагменты ОИ копируются из факсимильного издания Х. Г. Хоке, а в нем указанные в списке Ф. Э. печатки ... **исправлены**. Так как издание выполнено двумя цветами (фоновым, имитирующим старинную бумагу, и темно-коричневым – для нот и различных помет), создается ошибочное впечатление, что исправления сделаны в самом издании (гравировальных досках)²³. Как уточнил К. Хофман, издание Хоке воспроизводится по экземпляру, имеющемуся в Музыкальной библиотеке города Лейпцига, шифр: III, 6, 18 (по Хофману, это экземпляр А 2.08 [см. 111, с. 17]); здесь же Хофман указывает на эту особенность текста: «С рукописными корректурами и включением тактов 233–239 неоконченной фуги (№ 20) по Берлинскому автографу, сделанных Беккером» (С. F. Becker – прежний владелец экземпляра).

Перейдем к рассмотрению отмеченных Филиппом Эмануэлем печаток. Назовем их «правками», так как в примерах мы видим их уже **исправленными**.

Некоторые исправления в изданном Хоке факсимиле заметить трудно: указанные в качестве отсутствующих лиги и точки у нот выглядят как напечатанные (правки 5, 6, 8, 11, 18, 22). Только в исправлении «10» ошибку выдает несоблюдение ранжира. В остальных случаях исправления можно

²³ Существует еще одно факсимильное издание ИФ: J. S. Bach Editions Brought to Press or Prepared for Publication During the Composer's Lifetime, hrsg. von Elinore Barber (Riemenschneider Bach Facsimiles, Volume II), Berea (Ohio) 1986, Book III: Musicalisches Opfer ... and Die Kunst der Fuge. Воспроизводимый этим изданием экземпляр, по Хофману – А2.01, исправлений не содержит.

№	Фуга	С.	Ст.	Т.	Содержание (перевод)	Оригинал	Берл. автограф
1	№ 7 т. 60	21	2	6	Перед последним <i>fis</i> должна быть нота <i>g</i>	muß die note vor dem letzten <i>fis g</i> heißen	С. 22/V, альт, т. 2
2	№ 8 т. 6		7	6	Отсутствует полутактовая пауза	fehlt eine halbe tact pause	С. 25/VI, бас, т. 6
3	т. 8		6	8	Отсутствует бекар	fehlt ein <i>h</i>	С. 25/VI, альт, т. 8
4	т. 14		9	1	Должен быть изменен бекар на бемоль	muß das <i>h</i> in ein <i>b</i> verwan- delt werden	С. 25/VII, альт, т. 4
5	т. 25	22	2	1	Первое <i>a</i> должно быть связано с предыдущим	muß das erste <i>a</i> mit dem verhergehenden gebunden seyn	С. 25/VIII, альт, т. 7
6	т. 61		11	2	Последнюю ноту нужно связать со следующей	muß die letzte note die fol- gende binden.	С. 26/IV, альт, т. 3
7	т. 81	23	2	9	Перед последней нотой должны быть бекар	muß vor der letzten note ein <i>h</i> seyn	С. 26/VI, альт, т. 6
8	т. 105		8	9	У первой ноты должна быть точка	muß hinter der ersten note ein punkt stehen	С. 27/I, альт, т. 7
9	т. 120	24	2	1	Перед последней нотой <i>h</i> должен стоять бемоль	muß vor der letzten <i>h</i> ein <i>b</i> stehen	С. 27/III, альт, т. 7
10	т. 165		12	11	Отсутствует точка	fehlt ein punkt	С. 28/II, бас, т. 2
11	т. 170	25	2	3	Последнюю ноту нужно связать со следующей	muß die letzte note die fol- gende binden	С. 28/III, альт, пер- вый полутакт

Таблица 3 (продолжение)

№	Фуга	С.	Ст.	Т.	Содержание (перевод)	Оригинал	Берл. автограф
12	№ 9 т. 15	26	8	6	Отсутствует четверть <i>d</i> в начале, которая должна быть связана с предыдущей	fehlt ein 4tel im Anfange <i>d</i> , welches mit dem vorhergehenden gebunden seyn muß	С. 10/V, бас, т. 4
13	т. 79	27	10	13	Перед двумя последними нотами должны стоять дизезы	muß vor die beyden letzten Noten # # stehen	С. 12/III, альт, т. 4
14	т. 80		14	14	Перед <i>f</i> должен стоять бекар	muß vor dem <i>f</i> ein <i>h</i> stehen	С. 12/IV, альт, первый полутакт
15	т. 82		16	16	Дизез перед первой нотой нужно сделать яснее	muß das # vor der ersten note deutlicher gemacht werden	С. 12/IV, альт, т. 1
16	т. 84	28	3	2	Из бемоля должен быть следлан бекар	muß aus dem <i>b</i> ein <i>h</i> gemacht werden	С. 12/IV, тенор, т. 2
17	т. 104		5	6	Из бекара должен быть следлан бемоль	muß aus dem <i>h</i> ein <i>b</i> gemacht werden	С. 13/II, сопр., т. 1
18	т. 115		10	2	Первая нота должна быть связана с предыдущей	muß die erste note von der vorhergehenden gebunden seyn	С. 13/III, альт, т. 4
19	№ 10 т. 88	31	4	8	Нужно убрать дизез	muß das # weg	С. 15/III, бас, т. 3
20	т. 105		6	11 ²	Что-то неправильно ("X") ³	ist etwas unrichtig ³	С. 16/L, альт, т. 1

Таблица 3 (продолжение)

№	Фуга	С.	Ст.	Т.	Содержание (перевод)	Оригинал	Берл. автограф
21	№ 11	33	1	12	Вместо <i>a</i> должно быть ⁴ (...)	muß statt <i>a</i> ⁴	С. 29/IV, сопр., т. 5
22			10	6	У первой ноты отсутствует точка	fehlt hinter der ersten note ein punkt	С. 29/IV, альт, т. 5
23			34	7	Что-то изменено ("X") ³	ist etwas geändert ⁴	С. 30/III, тен, т. 1
24				12	Должны быть <i>e</i> и <i>d</i> двумя восьмыми	muß <i>e d</i> zwey 8tel seyn	С. 30/III, бас, т. 4
25			35	6	Последний диэз не нужен	ist das letzte # unnütz	С. 30/VI, альт, т. 7

¹ В книге Э. Бертеля в этом месте вместо бемоля ошибочно указан бекар [83, с. 16].

² Рядом с цифрой «11» справа, чуть выше другой рукой дописана еще и цифра «12». Без специальных объяснений это отметил К. Хофман [80, с. 59].

³ Строчки, помеченные «крестами».

⁴ Фраза не закончена и зачеркнута дважды. Она пропущена в *стиках*, опубликованных З. Деном, Э. Бергелем и К. Хофманом. Однако Хофман приводит ее текст отдельно, *до* списка опечаток, с неправильным определением номера страницы: вместо «33» указана страница «38». Такое прочтение, понятое как «ошибочное» падание страницы 38 перед 33-ей (к тому же на указанной строке страницы 38 нет такого количества тактов), видимо, и остановило исследователей от включения ее в общий список.

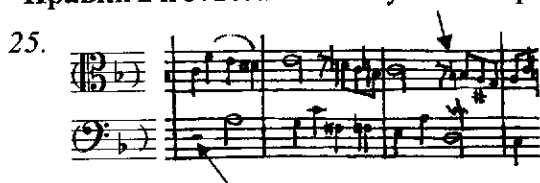
обнаружить по следующим признакам: вставленные ноты, паузы, знаки альтерации меньше по размеру (см. правки 2, 3, 9, 12, 13, 14); некоторые знаки просто зачеркнуты (1, 19, 24, 25), некоторые выставлены над нотой (4, 16, 17).

Большая часть исправлений не требует комментариев, и мы лишь показываем текст, внося направляющие внимание читателя стрелки и ключи в скобках (в четырехстрочных системах ключи не выставлены, как и прежде: в них предполагается использование всех четырех ключей). Некоторые исправления рассматриваются нами подробнее. Правки приводятся в соответствии с их номерами, с кратким напоминанием сути предлагаемых исправлений (полное – в таблице).

Правка 1: вместо *fis* должно быть *g*.



Правки 2 и 3: вставлены пауза и бекар.



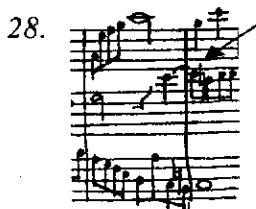
Правка 4: вместо бекара – бемоль у *си*.



Правка 5: вставлена лига.



Правка 6: то же при тех же ключах.



Правка 7: вставлен бекар.



Правка 8: вставлена точка у четверти.



Правка 9: «перед последней нотой *h* должен стоять бемоль». В рассматриваемом экземпляре ОИ вставлен маленький бемоль (*пример 31 а, а₁* – его переложение). В автографе (*пример 31 б, б₁*) этого бемоля нет, как нет и бекара к предшествующему *h* этого голоса. Скорее всего, в данном случае в автографе знак автором подразумевается. По музыкальному смыслу бекар перед *h* на первой доле в среднем голосе необходим, во-первых, во избежание перечения с басом (см. последнюю долю предыдущего такта); во-вторых, здесь очевидно отклонение в *c-moll*²⁴, что также предполагает присутствие этого *си-бекара*. Во второй же половине такта происходит отклонение в *g-moll*, и *си-бемоль* уже не вызывает сомнения²⁵.

31.



ОИ, с. 24/І, т. 1



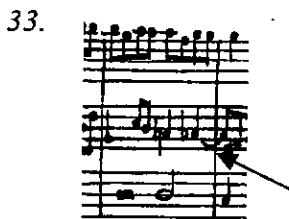
БА, с. 27/ІІІ, т. 7



Правка 10: вставлена точка у четверти.



Правка 11: вставлена лига.

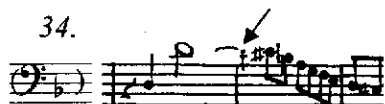


²⁴ Читателя, следящего за текстом по изданию Черни, предупреждаем об опечатке: перед «*ми*» в верхнем голосе (т. 120) в этой редакции ошибочно отсутствует бемоль.

²⁵ Фиксация случайных знаков в рукописи Баха и в ОИ не унифицирована: в одном такте при повторении ноты на близком расстоянии может повторяться и знак альтерации, и наоборот, явно необходимый, подразумеваемый знак может отсутствовать (см. с. 31/ІІІ, т. 4–5). И в рукописи, и в ОИ альтерированный звук, взятый на последней доле предыдущего такта и повторяющийся на первой доле следующего, обычно не имеет при себе подразумеваемого знака.

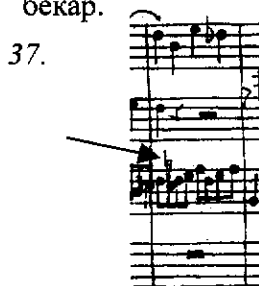
Правка 12: вставлена нота.

Правки 13 и 14: вставлены диезы и бекар



Правка 15: «яснее диез».

Правка 16: бемоль исправлен на бекар.

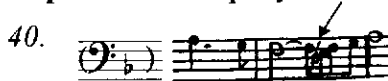


Правка 17: бекар изменен на бемоль.

Правка 18: вставлена лига.



Правка 19: зачеркнут диез.



Правка 20 («что-то неправильно») в списке дополнительно отмечена «крестом». В указанном месте фуги № 10 (т. 105) в ОИ – очевидная ошибка: пауза, перекрытая лигой, нарушение ранжира у голосов (*пример 41 а*). Автограф в этом месте дает совершенно ясную картину записи (*пример 41 б* – БА, с. 16/1). Тем не менее неясности ОИ позволили Черни изложить это место так, как показывает *пример 41 в*. В изданиях же Руста, Хофмана и других избирается написание автографа (с увеличением длительностей вдвое) – *пример 41 г*.

Именно это решение, безусловно, правильное и не только потому, что «так было в автографе». Анализируя фуги Баха, мы не раз отмечали законо-

мерность ритмического единства в тематическом материале. Ритм противосложения, который мы видим в данном примере, имел место и в предыдущих (*пример 41 д*) и в последующих противосложениях к теме. Очевидно, что он должен удерживаться и здесь. Конечно, эта помета вызвана опиской копииста, но вопрос с нею еще не исчерпан.

Около цифры «11», указывающей номер такта данной записи на строке ОИ, стоит карандашная помета «12», вставленная неизвестной рукой. Как могла появиться эта цифра? Единственное возможное объяснение – следующее: шестая строка страницы, указанная в «списке», начинается с полутакта; Ф. Э. нумеровал только полные такты, автор же дополнительной цифры «12» посчитал начальный полутаكت за целый и «исправил ошибку» составителя списка²⁶.

Последствия вставки этой цифры были неожиданными: ошибку начали искать в одиннадцатом такте по этому исчислению. Объектом внимания оказался т. 104 ОИ, а «подозрительным» местом – «мерцание» звуков *e* и *es* в соседних голосах. В автографе, в ОИ, а также в редакциях Руста, Черни, Грезера, Копчевского и многих других выдержано написание с бекаром у *mi* (см. в *примере 41 в* т. 104), но есть издатели (например, М. Фиелдорф²⁷), которые прочитывают это место иначе – с *es* в обоих голосах (*пример 41 е*).

Однако здесь, в сущности, редактор отошел от указанного в правках Ф. Э. **номера строки**: изменения вносятся в пятую строку, а не в шестую, как значится в списке, и оснований для подобных изменений текста нет (колорит лидийского лада, имеющий место в этом проведении и, видимо, смущающий редактора, встречается в этой фуге неоднократно).



ОИ: № 11, т. 104–105



БА: фуга VI, т. 42

²⁶ Этот случай начала строки с полутакта в ОИ – не единственный: подобное встречается даже среди строк с правками (см. правки 5 и 24), однако в них аналогичные сомнения не возникли.

²⁷ См. издание: Johann Sebastian Bach. Die Kunst der Fuge. Redakcja: Maria Fieldorf. Krakow, 1971.

41. (продолжение)

Все до сих пор рассмотренные пометы вызваны описками копиистов или недосмотром гравера, и правильность написания легко устанавливается по автографу. Остальные пункты списка Филиппа Эмануэля (21–25) относятся к фуге № 11, гравировальную копию которой делал сам И. С. Бах. Здесь любое изменение, различие с автографом может быть выражением «последней авторской воли», отражением последнего акта творческого процесса.

Правка 21, кажется оборванной на полуслове: «Вместо *a* должна быть...» Что же «должно быть»? В тексте ОИ в этом месте – секвенция с неточным повторением второго звена (см. *пример 42 а* и *а₁*). Точное же повторение предполагает написание «вместо *a*» ноты *f* (*пример 42 б*). Именно так и было написано в автографе (*пример 42 б, б₁* – с. 29/IV, сопрано, т. 5)²⁸. Однако в ОИ, как видим, Бах внес изменение, которое, конечно, не является случайной опiskой: такое варьирование мелодии приносит с собой не только разнообразие, но придает особую яркость и логичность подготовке высотной кульминации, которая вскоре за этим последует (вершина *h* второй октавы в тактах 65–66). Незаконченность фразы Ф. Э. означает, вероятно, внезапное озарение – понимание авторского намерения в увиденном.

²⁸ Поясним запись автографа: в первом такте зачеркнута шестнадцатая, первая нота превращена в четверть (в расшифровке длительности увеличены по образцу ОИ).

42.

Правка 22: пропущена точка у четверти.

43.

Указанный в списке пропуск точки к первой ноте альты, скорее всего, принадлежит граверу, так как ранжир Бахом соблюден: восьмая *d* – имеет правильное положение во второй доле такта.

Правка 23 – одна из самых творчески интересных: «Что-то изменено» (в списке стоит второй «крест»).

В ОИ в т. 91 этой фуги (*пример 44 а*) странным образом на последней доле такта у тенора две восьмые сдвинуты вправо – как будто оставлено место для вставки знака. В автографе в этом месте перед *si* четко стоит бекар (*пример 44 б*).

44.

ОИ: № 11, т. 91

ОИ: № 11, т. 89–93

БА: XI, т. 90–92

Владелец лейпцигского экземпляра ОИ считает, что здесь должен быть бемоль, и он его вписывает, как видим в *примере 44 а*.²⁹ Какое решение правильное?

Возможно, в момент изготовления гравировальной копии Бах, глядя в автограф, в котором стоит бекар, тоже чуть сдвигая две ноты тенора вправо, задумался над качеством знака: оставить *си-бекар* или ввести обостряющий ситуацию *си-бемоль*? У тенора при этом образуются уменьшенная терция *gis – b²⁹*, перечение между *h* и *b* у альты и тенора, «неправильный» хроматический ход *b–a–h* в начале следующего такта, связанные, вероятно, с аффектами риторических фигур «*passus duriusculus*» и «*pathosia*» («ожестковатый ход» и «возбуждение страстей» – [26, с. 76]) – все это придает звучанию больше напряженности, чем в варианте автографа, где эта напряженность в секвенции, состоящей из сцепленных мотивов *B-A-C-H*, к концу ослабевает (см. *пример 44 б*; бекар у первой ноты *си* в теноре т. 92 подразумевается). Возможно, Бах, оставив сначала место для бекара, решил все же его не вставлять.



Будущим издателям опять пришлось столкнуться с задачей: автограф или ОИ избрать в качестве образца? Некоторые из них следуют за ОИ (Черни, Грезер), некоторые – за автографом (Руст, Копчевский, Хофман, Фиелдорф).

Какой вариант в данном случае можно считать аутентичным? Скорее всего – ОИ, потому что здесь – последняя возможность редактирования, последняя возможность проявления своего намерения. Вероятность ошибки гравера при таком «странном» (с пропуском) написании нот, невелика. Он в данном случае, видимо, следовал «за рукой» автора, а сам пропуск будто поясняет: «Здесь есть место для знака, но он не выставлен. Следовательно, так и должно быть». Обратим внимание на комментирование этих помет с «крестами» у Филиппа Эмануэля. Он отмечает их по-разному: в первом случае говорится о «неправильности» (то есть об ошибке переписчика), а во втором – об «изменении», которое, он знает, принадлежит автору и с которым надо считаться.



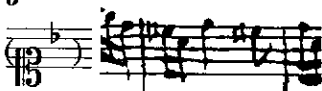
Правка 24: «Должны быть *e d* двумя восьмыми» (*пример 45 а*) – исправление, которое тоже связано с изменением творческого характера. В автографе эта fuga записана длительностями в уменьшенном варианте, ритм нижнего голоса в указанном такте дает последовательность «восьмая – четыре шестнадцатых – восьмая» (см. *пример 45 б*). Увеличивая длительности вдвое, Бах, судя по ранжиру, сначала написал звуки *соль–фа* и *ми–ре* восьмыми, как положено для соответствующего увеличения. Но тут появи-

²⁹ Интервал уменьшенной терции в обращенном варианте темы *B-A-C-H* встречался в фуге № 8 и неоднократно – в фуге № 11. Возможно, Бах решил в последний момент внести его здесь и в прямой вид темы (?).

лась, видимо, мысль нарушить ровность ритма, придать движению ускорение – и первые две восьмые меняются на шестнадцатые (для этого нужно было пожертвовать ранжиром, добавить лишнее ребро в первую группу уже записанных восьмых и точку к начальной четверти). Две следующие ноты (*ми-ре*), о которых и идет речь, в ОИ – тоже шестнадцатые, хотя по ранжиру они записаны как восьмые и последняя четверть такта (нота *ми*) встает правильно. Чья ошибка в данном случае отмечается как опечатка? Случайное внесение лишнего ребра могло принадлежать граверу, меньше вероятности, что эти шестнадцатые по инерции написал Бах, правильно расположивший головки нот в соответствии именно с восьмыми длительностями³⁰. В лейпцигском экземпляре ОИ его владелец простым зачеркиванием и подрисовкой восьмушечных штилей решает проблему, на наш взгляд, в соответствии с баховским замыслом.

45. *a*  *б* 

Правка 25: «последний диес не нужен» – после залигванной ноты выставлен лишний диес (*пример 46 а*). У Баха случайные знаки обычно выставляются перед нотой каждый раз даже при повторном ее появлении в такте (см. *пример 46 в*). То же мы видим и в рукописи – в такте, который соответствует корректируемому в ОИ (*пример 46 б*). Баховской рукописи в общем не свойственна вставка знаков после ноты, так что, вероятно, этот лишний диес – ошибка (или пояснение?) гравера.

46. *a*  *б*  *в* 

Итак, на масштабную (184 такта!) фугу № 11 из пяти отмеченных опечаток две – ошибки гравера, и три изменения, которые можно понять как отражение творчества до последней минуты работы, авторской воли, вносящей самый последний штрих в текст фуги. Это свидетельство в целом впол-

³⁰ Сравнивать расположения нужно с альтовым голосом, так как в верхнем голосе знак бекара отодвигает головку ноты вправо.

не хорошего состояния баховского зрения и внимания в момент подготовки гравировальных копий – даже лучшего, чем у его копиистов³¹!

ОРГАНИЗАЦИЯ ЦИКЛА

Пожалуй, единственное положение, в котором единодушны все исследователи, – это то, что Бах не принимал участия в окончательном составлении цикла перед изданием. На наш взгляд, он дал указание относительно последовательности зеркальных фуг, оставшееся частично невыполненным, проследил за канонами, оригинально (неоконченно) завершил Заключительную фугу – смысловым многоточием. Может быть, издателям были до какой-то степени известны планы композитора, но были у них и «технические» трудности – расположение фуг и канонов на листах альбомного формата, и был драгоценный авторский «лишний» материал... И они сделали так, как сделали (мы рассмотрели этот вопрос выше). Да, они нарушили красивую систему цикла, его символику, его драматургию, а включением хора показали, что недопонимают того, что это единый цикл, а не сборник пьес различной трудности.

Однако, повторяем, во всем этом есть и хорошая сторона: издатели максимально сохранили авторский материал. Нарушая цикл баховский, они по-своему отметили свои вставные части, не украсив их виньетками, назвав их не «контрапунктами», а «фугами». Может быть, они рассчитывали, что потомки во всем разберутся, но скорее всего, они просто решали собственно задачу издания – хотели собрать все, закончить дело, начатое отцом и учителем, который вложил в это произведение столько творческих сил, фантазии, мастерства, души и Искусства!

На этом мы завершаем рассмотрение творческого процесса Баха в его движении от рукописи к окончательному виду произведения. «Искусство фуги» представляется нам законченным циклом, имеющим «окончательный вид» в том составе и последовательности частей, который был приведен и проанализирован в главах 1 и 2 настоящей книги и дополнительно обоснован данными рукописных материалов.



³¹ Для сравнения: у копииста фуги № 8 – десять описок, фуги № 9 – семь.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Великие творения всегда глубже и многограннее посвященных им исследовательскихopusов. Завершая книгу, мы отдаем себе отчет в том, что почти каждый из написанных разделов можно дополнить, расширить, рассмотрев поставленную проблему еще с какой-то другой точки зрения; можно детализировать то, что рассмотрено в крупном плане, и, наоборот, — от деталей перейти к более широким обобщениям. Перспективы исследования отнюдь не исчерпаны и во многом только намечены: и генезис структурной идеи, и смысловая сторона, и числовая символика еще будут вновь и вновь становиться предметом изучения. Возможно, со временем будут постигнуты новые объективные законы мироздания, и в этом цикле исследователи увидят их отражение и проявление: искусство, как известно, иногда делает открытия, опережая ученых в различных областях науки.

Некоторые проблемы остались здесь незатронутыми: такие, например, как роль этого цикла в истории жанра фуги и в истории музыки после Баха. Влияние его на композиторов последующих поколений безусловно. Моцарт, Бетховен, Шуман, русские композиторы, современные — Хиндемит, Шостакович, Щедрин и другие — все они учились мастерству у великого полифониста, в своих произведениях использовали не только его темы [см. 20], но и принципы, открытые именно «Искусством фуги». Освещение проблем такого рода — дело будущего.

Мы совершенно не касались вопроса, вокруг которого в свое время велись горячие дискуссии: для какого инструмента написано это произведение? Авторы статей, теоретики и исполнители, обсуждали, что можно было исполнить на инструментах баховского времени и на каких именно, а что было неисполнимо [см. 92]. Отголоски этих споров находим в следующих строчках из книги Э. Бодки: «Что имел в виду Бах, когда печатал эти творения в виде партитуры с отдельной строчкой для каждого голоса? Хотел ли он, чтобы их считали теоретическими работами, демонстрирующими на практических примерах, что он может сделать с одной-единственной темой? Считал ли он их живой музыкой, в которой выбор инструментов оставил на усмотрение самих исполнителей, как делали многие мастера XVII столе-

тия? (Da sonare con ogni sorte di stromenti, da tasti ed altri /«Для всех видов инструментов – клавишных или любых других»/ – такова ремарка Фреско-бальди к его *Fiori musicali*, также напечатанным в виде партитуры; мы знаем, что это произведение имелось у Баха). Или же эти произведения предназначались для клавишного инструмента и в этом случае для клавесина, поскольку их диапазон превышает диапазон органов баховского времени? Для последнего предположения есть “убедительное доказательство”: шестиголосный Ричеркар, так же как и последняя незаконченная Фуга из “Искусства фуги” дошли до нас не только в виде партитуры, но также и в виде автографа, записанного на двух строчках, как обычная клавирная музыка» [4, с. 331].

Слушателю нашего времени кажутся тесными любые инструментальные рамки для величайшего творческого духа, имя которому Бах. Кажется, он писал для инструментов будущего, и практика исполнений этого баховского шедевра в разнообразнейших инструментальных составах показала его безграничные возможности.

Цикл этот удивительный: он раскрывается не сразу, а требует пристального всматривания, вслушивания – понимание приходит со временем. Даже такой выдающийся композитор-полифонист, как М. Рeger, во многом последователь И. С. Баха, написавший фугу на тему *B-A-C-H*, признается в одном из писем, что у него «не было времени (как следует) изучить “Искусство фуги”» [цит. по: 118, с. 532]. Эти слова отражают то ответственное отношение к произведению, при котором только и можно его понять, к чему призывал И. Маттезон еще в 1752 году.

В настоящей книге рассмотрены принципы организации цикла как единой системы, особое внимание уделено процессуальности его развития, обосновано решение вопроса о последовательности его частей, проведен анализ структуры составляющих цикл фуг и канонов, кратко прослежен генезис композиционной идеи, предложена гипотеза о содержательной стороне произведения, освещены основные дискуссионные проблемы и намечены пути их решения.

Исследование рукописи (Берлинского автографа) позволило установить, что она является композиционной (то есть первой, в которой записывалось сочиняемое произведение), отражающей течение творческого процесса и его особенности. Данная рукопись ни в коем случае не может считаться ни ранней версией цикла, ни чистой копией, как это было принято до сих пор. Автограф позволил обосновать закономерности, наблюдаемые в готовом произведении. Особенности оригинального издания показали, что процесс творчества Баха продолжался до последнего момента – копирования нотного текста для гравера.

Несмотря на большое количество различных редакций, «Искусство фуги» еще не получило своего идеального (соответствующего авторскому замыслу) издания. Первое (оригинальное) издание, в котором Бах принимал участие не до конца процесса, породило волны дискуссий и разночтений, для которых действительно были основания. Тем не менее, как показало время, даже ошибочное включение в издание пьес, нарушающих структуру цикла, имело свою положительную сторону: для потомков были сохранены многие страницы прекрасной музыки, была приоткрыта дверь в творческую «лабораторию» великого композитора. И за это мы благодарны первым издателям, оказавшимся по-своему мудрыми.

Идеальное же издание ИФ требует сравнительно небольшой специальной работы (после издания Н. Копчевского, которое в текстологическом отношении, на наш взгляд, превосходит более поздние зарубежные издания): в нем, во-первых, должны быть учтены разночтения Берлинского автографа и оригинального издания с особым вниманием к тем номерам, гравировальные копии которых были подготовлены самим Бахом, во вторых, – установлена соответствующая авторскому замыслу последовательность фуг и канонов. Необходимо вынести в Приложение первый вариант фуги № 10, переложения фуг № 13 для 2-х клавиров и хорал. Хотя они не входят в цикл, для дальнейших исследований творческого процесса их присутствие в издании (с соответствующими пояснениями) необходимо.

В 2000 году этому уникальному произведению исполнилось 250 лет. Можно с уверенностью сказать, что оно не только не устаревает и не становится неким застывшим памятником искусства тех далеких времен, но наоборот: произведение живет в различных вариантах исполнения, дискуссии вокруг него не утихают, интерес к нему и желание глубже понять его возрастают, и новые поколения музыкантов, обращаясь к нему, постигают законы музыкального мышления.

«Искусство фуги» – произведение И. С. Баха, гениального композитора XVIII века, совершенное по мастерству, гармонии, удивительное по глубине мысли и красоте ее воплощения, – будет современным всегда.





ПРИЛОЖЕНИЕ I

ПЕРВЫЙ ВАРИАНТ КАНОНА В УВЕЛИЧЕНИИ И ОБРАЩЕНИИ (БЕРЛИНСКИЙ АВТОГРАФ, № XII, С. 32–33)

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line starting with a quarter note 'a' and a bass clef staff with a whole note 'A'. The second system starts with a treble clef staff marked with a '4' and a bass clef staff. The third system starts with a treble clef staff marked with a '7' and a bass clef staff marked with a 'B'. The fourth system starts with a treble clef staff marked with a '10' and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Вариант исправления:

The corrected variant is shown in a single system with a treble clef staff. It begins with a treble clef staff marked with a '3' and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

13 *d*
C

16

18 *b*

20 *e*
a

23 *A*
b *c*

26 *B*
c

29

32

34

C

d

36

38

40

r. a

e

41

Finale

43

ОДНОГОЛОСНАЯ ФОРМА ЗАПИСИ ТОГО ЖЕ КАНОНА

(БЕРЛИНСКИЙ АВТОГРАФ, С. 33)

Canon in Hypodiatæferon al roversio e per augmentationem, Perpetuus

The musical score is presented in a single-voice format across nine staves. The first staff begins with measure 4 and is marked with the letter 'a'. The second staff starts at measure 6 and is marked with 'b'. The third staff starts at measure 9 and is marked with 'c'. The fourth staff starts at measure 12 and is marked with 'd'. The fifth staff starts at measure 14 and is marked with 'd'. The sixth staff starts at measure 16 and is marked with 'd'. The seventh staff starts at measure 18 and is marked with 'b'. The eighth staff starts at measure 20 and is marked with 'e'. The music is written in a single melodic line with various rhythmic patterns and accidentals.

¹ Заглавие — в авторском написании, буквы и номера тактов вставлены нами.

ПРИЛОЖЕНИЕ II

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ОРИГИНАЛЬНОГО ИЗДАНИЯ

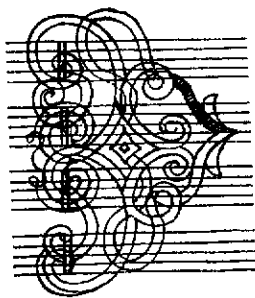
Граверные работы для «Искусства фуги», как установил В. Вимер [151, с. 37–43; 152], выполнил Иоганн Хейнрих Шюблер (Johann Heinrich Schübler: 1728–1807). Младший брат Иоганна Георга Шюблера, ученика И. С. Баха, известного по изданию так называемых «Шюблеровских» хоралов для органа (BWV 645–650 – 1748 г.), он участвовал уже в гравировании «Музыкального приношения» (см. об этом в книге А. Милки [45, с. 123–126]). «Искусство фуги» было его самостоятельной работой. Указание на его авторство весьма скромно: монограмма «JHS» в центре орнамента на с. 25. Будучи музыкантом-органистом, он, вероятно, понимал, с каким шедевром работает, и его отношение, кажется, отражается в выполняемых им рисунках – творческих, не повторяющих друг друга.

Не сохранились сведения о том, делал ли Бах какие-либо указания граверу-художнику относительно содержания рисунков. Во всяком случае в них (особенно в больших рисунках) при общем впечатлении симметрии можно заметить не бросающееся в глаза, но очевидно допускаемое ее нарушение в деталях. Та же закономерность присуща и строению цикла.

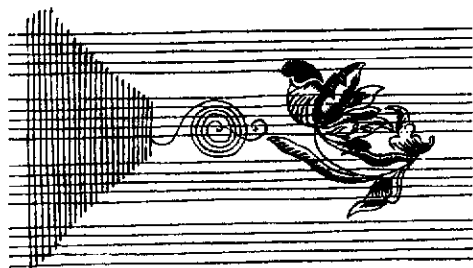
Рисунки вносились гравером в конец нотной строки, если fuga заканчивалась, оставив часть ее свободной. «Картинка» могла быть и во всю ширину страницы, если оставалось свободное место на странице после окончания фуги.

Наши краткие подписи к рисункам указывают номер фуги, в конце которой находится данный рисунок, и страницу оригинального издания¹.

Фуга № 2, с. 5

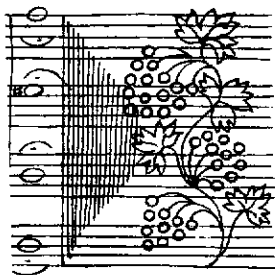


Фуга № 3, с. 8



¹ Оформление нашей книги сделано по мотивам рисунков Шюблера.

Фуга № 4, с. 12



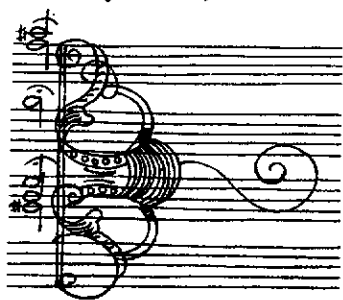
Фуга № 4, с. 12 (нижнее поле)



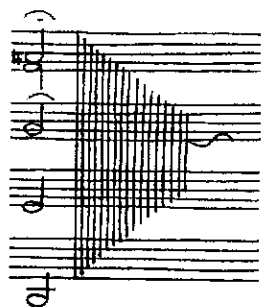
Фуга № 5, с. 15 (нижнее поле)



Фуга № 6, с. 18



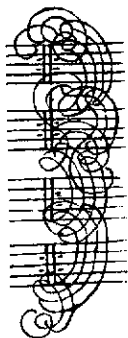
Фуга № 7, с. 21



Фуга № 8, с. 25



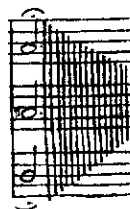
Фуга № 10, с. 31



Фуга № 13/1, с. 42



Фуга № 13/2, с. 44



Канон в увеличении, с. 50



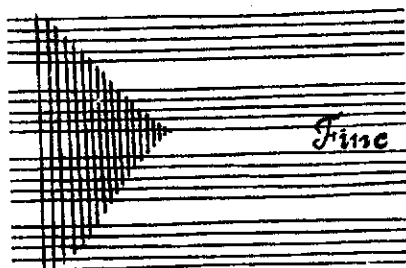
Канон в октаву, с. 52



Канон в дуодециму, с. 56



Окончание хорала, с. 67



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Асафьев Б.* Ценность музыки. – Петроград, 1923.
2. *Аткинсон В.* Религии и тайные учения Востока. М., 2002.
3. *Берченко Р.* В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М., 2005.
4. *Бодки Э.* Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. М., 1993.
5. *Бусслер Л.* Строгий стиль. Учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах /перевод с нем. С. Танева. М., 1885.
6. *Веберн А.* Лекции о музыке. Письма. М., 1975.
7. *Вейль Г.* Симметрия. М., 1968.
8. *Вязкова Е.* Принцип непропорционального ритмического варьирования в «Искусстве фуги» Баха и его исторические связи // Полифоническая музыка. Вопросы анализа. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 75. М., 1984. С. 31–51.
9. *Вязкова Е.* Композиция «Искусства фуги» // Советская музыка, 1985, № 3. С. 82–87.
10. *Вязкова Е.* Последование «контрапунктов» в «Искусстве фуги» Баха // Музыка барокко и классицизма. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 84. М., 1986. С. 21–40.
11. *Вязкова Е.* И. С. Бах: «Искусство фуги» // Полифонические жанры и формы барокко. Лекции по курсу «Полифония». ГМПИ им. Гнесиных. М., 1991. С. 3–62.
12. *Вязкова Е.* Композиционное и содержательное единство цикла «Искусство фуги» // Вторые баховские чтения: «Искусство фуги». Материалы научной конференции 29–30 марта 1993 г. СПб., 1993. С. 36–49.
13. *Вязкова Е.* От структуры – к смыслу // Третьи баховские чтения. Материалы научной конференции 3 мая 1995. СПб. 1995. С. 27–37.
14. */Вязкова Е./* Бетховен. «Московская тетрадь эскизов за 1825 год». Исследование, расшифровка и комментарии. М., 1995.
15. *Вязкова Е.* Процессы музыкального творчества: сравнительный текстологический анализ. Дис. докт. иск. М., 1998.
16. *Вязкова Е.* Берлинский автограф «Искусства фуги» как документ творческого процесса И. С. Баха // Процессы музыкального творчества. Вып. 3. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных № 155. М. 1999. С. 4–27.
17. *Вязкова Е.* К вопросу типологии творческих процессов // Процессы музыкального творчества. Вып. 3. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных № 155. М. 1999. С. 156–182.

18. *Вязкова Е.* Является ли Берлинский автограф чистовой рукописью? // Процессы музыкального творчества. Вып. 6. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных № 162. М., 2003. С. 81–108.
19. *Вязкова Е.* Загадки «Искусства фуги» И. С. Баха // От Гвидо до Кейджа. Материалы конференции 24 февраля 2005 года. М., 2006. С. 125–142.
20. *Гиршман Я.* В-А-С-Н. Очерк музыкальных посвящений И. С. Баху с его символической звуковой монограммой. Казань, 1993.
21. *Горнфельд А.* О толковании художественного произведения // Вопросы теории и психологии творчества. Т. 7. Харьков, 1916. С. 1–31.
22. *Дис А./* История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Дисом. М., 2000.
23. *Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха /* Сост. Х.-Й. Шульце; перевод с нем. и коммент. В. Ерохина. М., 1980.
24. *Друскин М.* Иоганн Себастьян Бах. М., 1982.
25. *Друскин М.* О риторических приемах в музыке И. С. Баха. СПб., 1999.
26. *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. М., 1983.
27. *Золотарев В.* Фуга. М., 1956.
28. *Керлот Х.* Словарь символов. М., 1994.
29. *Копчевский Н.* «Искусство фуги» Баха (история публикаций и проблемы текстологии) // И. С. Бах. Искусство фуги. Издание для фортепиано. М., 1974. С. 5–15.
30. *Копчевский Н.* Предисловие к изданию: Джироламо Фрескобальди. Избранные клавирные сочинения. М., 1983.
31. *Кожин Н., Сидоров А.* Архитектура Средневековья. М., 1940.
32. *Курч О.* От помет копиистов – к композиции цикла «Искусство фуги». // Вторые баховские чтения: «Искусство фуги». Материалы научной конференции 29–30 марта 1993 г. СПб. С. 76–93.
33. *Лайнсдорф Э.* В защиту композитора /перевод с англ. М., 1988.
34. *Лейбниц И.* Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 1. М., 1982.
35. *Леонова Г.* Музыкальные аффекты в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко. Труды МГК им. П. И. Чайковского, Сб. 32. М., 2001. С. 110–138.
36. *Ливанова Т.* Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. М., 1977.
37. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 2. М., 1982.
38. *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.
39. *Лосский Н.* Учение о перевоплощении. Интуитивизм. М., 1992.
40. *Мартиндейл Э.* Готика. М., 2001.

41. *Мейнел Э.* Иоганн Себастиан Бах. Хроника жизни, изложенная его вдовой Анной Магдаленой Бах, урожденной Вюлькен. / перевод с англ. С. Герохотова. М., 2000.
42. *Метнер Н.* / Из записных книжек Н. К. Метнера (публикация Е. Кириной) // Процессы музыкального творчества. Вып. 2. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных № 140. М., 1997.
43. *Милка А.* К вопросу о генезисе фуги // Теория фуги. Сб. научн. трудов Ленинградской консерватории. Л., 1986. С. 35–57.
44. *Милка А.* Берлинский автограф как цикл // Вторые баховские чтения: «Искусство фуги». Материалы научной конференции 29–30 марта 1993 г. СПб., 1993. С. 50–73.
45. *Милка А.* «Музыкальное приношение» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. М., 1999.
46. *Милка А., Шабалина Т.* Занимательная Бахиана. Вып. 2. СПб., 1999.
47. *Музыкальная эстетика западной Европы XVII–XVIII веков.* Сост. В. Шестаков. М., 1971.
48. *Носина В.* Символика музыки И. С. Баха. М., 1991.
49. *Переселение душ.* Сб. статей. М., 1994.
50. *Петри Э.* Предисловие к изданию: Бах И. С. Произведения для клавира. Обработка и редакция Ф. Бузони, Э. Петри, Б. Муджеллини. Том 1. Пять сонат. М., 1933.
51. *Петров Ю.* Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха (1 том) // Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 109. М., 1990. С. 5–32.
52. *Петров Ю.* «Хорошо темперированный клавир» Баха как нумерологическая система // Процессы музыкального творчества. Вып. 6 / Сб. трудов РАМ им. Гнесиных № 162. М., 2003. С. 25–63.
53. *Петров Ю.* И. С. Бах и библейская математика // Процессы музыкального творчества. Вып. 6 / Сб. трудов РАМ им. Гнесиных № 162. М., 2003. С. 10–24.
54. *Праут Э.* Фуга. М., 1922.
55. *Протопопов Вл.* Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М. 1981.
56. *Протопопов Вл.* История полифонии: Вып. 3. М., 1985.
57. *Протопопов Вл.* Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М., 1979.
58. *Протопопов Вл.* Из истории форм инструментальной музыки XVI–XVIII веков. Хрестоматия. М., 1980.
59. *Рихтер Э.* Учебник фуги. СПб., 1873.
60. *Роллан Р.* Бетховен. Великие творческие эпохи. От «Героической» до «Аппassionаты» // Музыкально-историческое наследие. Вып. 5. М., 1990.

61. *Симакова Н.* Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Ч. 1. М., 2002.
62. *Скребков С.* Учебник полифонии. М., 1965.
63. *Танеев С.* Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959.
64. *Танеев С.* Учение о каноне. М., 1929.
65. *Танеев С.* / Документы из фонда С. И. Танеева // ГДМЧ, В², № 135.
66. *Танеев С. И.*: *Личность, творчество и документы его жизни.* Сб. статей. М.–Л., 1925.
67. *Топоров В.* О числовых моделях в архаических текстах // Структура текста. М., 1980. С. 3–58.
68. *Фриман Н.* Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы. М., 1962.
69. *Форкель И.* О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1987.
70. *Хаазе Р.* Лейбниц и музыка. К истории гармонической символики. / перевод с нем. О. Антоновой. М., 1999.
71. *Холопова В.* Пассакалия с-moll И. С. Баха в нимбе евангельского сюжета // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко. Труды МГК им. П. И. Чайковского, Сб. 32. М., 2001. С. 64–77.
72. *Чайковский П. И.* – *Танеев С. И.* Письма. М., 1951.
73. *Чугаев А.* Особенности строения клавирных фуг Баха. М., 1975.
74. *Шабалина Т.* Хронограф жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха. СПб., 1997.
75. *Шабалина Т.* Рукописи И. С. Баха: ключи к тайнам творчества. СПб., 1999.
76. *Швейцер А.* Иоганн Себастиан Бах. М., 2002.
77. *Южак К.* К поэтике фуги (на материале «Хорошо темперированного клавира» // Теория фуги. Сб. научных трудов Ленинградской консерватории. Л., 1986. С. 135–164.
78. *Южак К.* О продвигающей и свертывающей тенденциях в «Искусстве фуги»: *Alio modo* и парность высшего порядка // Вторые баховские чтения: «Искусство фуги». Материалы научной конференции 29–30 марта 1993 г. СПб. 1993. С. 9–35.
79. *Южак К.* О переработке ранних фугетт для второго тома ХТК (Сравнение первоначальных и окончательных редакций фуг) // Третьи баховские чтения: «Хорошо темперированный клавир», второй том. СПб., 1996. С. 38–68.
80. *Altenbach M.* BACH. Der klingende Name. Basel, 2001.
81. *Bach Joh. Seb.* Die Kunst der Fuge. Autograph. Originaldruck. Faksimileausgabe. Hrsg. von *H. G. Hoke.* Faksimile-Reihe Bachscher Werke, Bd. 14. Leipzig, 1979.

82. *Bach Joh. Seb.* Messe in h-Moll BWV 232. Hrsg. von *A. Dürr*. Faksimile-Reihe Bachscher Werke, Bd. 18. Leipzig, 1965.
83. *Bach Joh. Seb.* Canonische Veränderungen über «Vom Himmel hoch da komm ich her» BWV 769. Hrsg. von *W. Neumann*. Faksimile-Reihe Bachscher Werke, Bd. 20. Leipzig, 1986.
84. *Bach Joh. Seb.* Kanons. Musikalisches Opfer // NBA, Serie VIII, Bd. 1. Hrsg. von *Chr. Wolff*. Kassel, Basel u. a., 1974.
85. *Bach Joh. Seb.* Die Kunst der Fuge. Hrsg. von *Chr. Wolff*. Bde. 1, 2. Leipzig, New York, London, 1987.
86. *Bach Joh. Seb.* Die Kunst der Fuge // NBA, Serie VIII, Bd. 2. Hrsg. von *Klaus Hofmann*. Kassel, Basel u. a., 1995.
87. *Bagnall A.* The Simple Fugues // *Current Musicology* 1975, № 19. P. 59–61.
88. *Bergel E. J. S. Bach.* «Die Kunst der Fuge». Ihre geistige Grundlage im Zeichen der thematischen Bipolarität. Bonn, 1980.
89. *Bergel E.* Bachs letzte Fuge. Die «Kunst der Fuge» – ein zyklisches Werk. Entstehungsgeschichte – Erstausgabe – Ordnungsprinzipien. Bonn, 1985.
90. *Besseler H.* Fünf echte Bildnisse J. S. Bachs. Kassel, Basel, 1956.
91. *Billeter B.* Modernismen in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge // *Bach-Jahrbuch* 2001. S. 23–53.
92. *Breig W.* Bachs «Kunst der Fuge»: Zur instrumentalen Bestimmung und zum Zyklus-Charakter // *Bach-Jahrbuch* 1982. S. 103–123.
93. *Butler G.* Ordering Problems in J. S. Bach's Art of Fuge Resolved // *The Musical Quarterly* XIX. 1983, P. 44–61.
94. *Collins D.* Spiegel-Kontrapunkt in Theorie und Praxis: Vorläufer für Contrapunctus 12 und 13 aus Bachs Kunst der Fuge // *Bach-Jahrbuch* 1996. S. 77–92.
95. *Dadelsen G. von.* Bemerkungen zur Handschriften J. S. Bachs, seiner Familie und seines Kreises // *Tübinger Bach-Studien*, H. 1. Trossingen, 1957.
96. *Dadelsen G. von.* Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bachs // *Tübinger Bach-Studien*, H. 2/3. Trossingen, 1958.
97. *Dadelsen G. von.* Die «Fassung letzter Hand» in der Musik // *Acta musicologica*, vol. XXXIII, 1961. S. 1–14.
98. *Dadelsen G. von.* Über Bach und Anderes. Aufsätze und Vorträge. Laaber, 1983.
99. *Dehn S. W.* Ueber einige theils noch ungedruckte, teils durch den Druck bereits veröffentlichte musikalische Manuskripte von Johann Sebastian Bach, welche sich in der musikalischen Abteilung der Königl. Bibliothek zu Berlin befinden // *Cäcilia*, Bd. 24, 1845, S. 17–27.
100. *Dirksen P.* Studien zur «Kunst der Fuge» von Johann Sebastian Bach: Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte, Strukture und Aufführungspraxis. Wilhelmshafen, 1994.

101. *Dürr A.* Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957. Kassel, 1983.
102. *Dürr A.* Neue Forschungen zu Bachs Kunst der Fuge // Musikforschung 1977, № 2. S. 153–158.
103. *Eggebrecht H.* Bach und Leibniz // Berichte über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950. Leipzig, 1951.
104. *Eggebrecht H.* Bachs Kunst der Fuge: Erscheinung und Deutung. Mainz, 1984.
105. *Fichte Im.* Die Seelenfortdauer und der Weltstellung der Menschen. Leipzig, 1867.
106. *Graeser W.* Bachs «Kunst der Fuge» // Bach-Jahrbuch 1924. S. 1–104.
107. *Hauptmann M.* Erläuterungen zur Joh. Sebastian Bachs Kunst der Fuge. Leipzig, 1841.
108. *Hepworth G.* J. S. Bach's «Kunst der Fuge» betreffend // Allgemeine Musikalische Zeitung 1880, № 33. S. 520–521.
109. *Hertzmann E.* Mozart's Creative Process // MQ, 1957, April, vol. XLIII, № 2. P. 187–200.
110. *Hirsch A.* Die Zahl im Kantatenwerk J. S. Bachs. Neuhausen – Stuttgart, 1986.
111. *Hofmann K.* Die Kunst der Fuge. Kritischer Bericht zur NBA, Serie VIII, Bd. 2. Kassel, Basel u. a., 1996.
112. *Hudson F.* Trauungskantaten. Kritischer Bericht zur NBA, Serie 1, Bd. 33. Leipzig, 1958.
113. *Husmann H.* Die «Kunst der Fuge» als Klavierwerk // Bach-Jahrbuch 1938. S. 1–61.
114. *Keller W.* Das Thema der «Kunst der Fuge» // Zeitschrift für Musik, 1950, H. 2, S. 71–73.
115. *Kobayashi Yos.* Bemerkungen zur Spätschrift Johann Sebastian Bachs // Bach-Konferenz, Leipzig, 1985.
116. *Kobayashi Yos.* Zur Chronologie der Spätwerke Joh. Seb. Bachs Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // Bach-Jahrbuch 1988. S. 7–72.
117. *Kobayashi Yos.* Die Notenschrift J. S. Bachs: Dokumentation ihrer Entwicklung // NBA, Serie IX, Bd. 2. Leipzig, 1989.
118. *Kolneder W.* Die Kunst der Fuge. Mythen des 20. Jahrhunderts. Heinrichshafen, 1977, Bde. 1–4.
119. *Koprowski R.* Bach's «Fingerprints» in the Engraving of the Original Edition // Current Musicology 1975, № 19. P. 61–67.
120. *Marpurg F.* Abhandlung von der Fuge. Berlin, 1753.

121. *Marshall R.* The Compositional Process of J. S. Bach. Study of the Autograph Scores of the Vocal Works. Vol. 1, 2. Princeton University Press, 1972.
122. *Matthesohn J.* Das neu-eröffnete Orchestre. Hamburg, 1713.
123. *Matthesohn J.* Der vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739.
124. *Mies P.* Zur Frage des Mathematischen bei J. S. Bach // Bach-Jahrbuch 1939. S. 43–49.
125. *Müller-Blattau Jos.* Schuberts 'Unvollendete' und das Problem des Fragmentarischen in der Musik // *Schmoll J.* (gen. *Eisenwert*) Das Unvollendete als künstlerische Form. Bern und München, 1959. S. 149–152.
126. *Nottebohm G.* J. S. Bachs letzte Fuge // Musik-Welt 1881, № 20/21. S. 232–246.
127. *Nottebohm G.* Zweite Beethoveniana. Leipzig, 1887.
128. *Oberborbeck F.* Die «Kunst der Fuge» in unserer Zeit // Zeitschrift für Musik 111, Jhg., 1950, H. 2. S. 73–81.
129. *Pillney K. H.* Zur Frage der Ergänzung der Schluß-Quadripelfuge aus Bachs «Kunst der Fuge» // Allgem. Mus. Zeitung, 63 Jhg. 1936. S. 733–735.
130. *Prautzsch L.* Vor deinen Thron tret ich hiermit. Figuren und Symbole in der letzten Werken Johann Sebastian Bach. Neuhausen – Stuttgart, 1980.
131. *Riedel F.* Die zyklische Fugen-Komposition von Froberger bis Albrechtsberger // Die süddeutsche Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert / Insbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 6. Innsbruck, 1980. S. 154–167.
132. *Riemann H.* Handbuch der Fugenkomposition. Kunst der Fuge. Bd. 3. Berlin, 1916.
133. *Riemann H.* Gehört die «unvollendete» BACH-Fuge zur «Kunst der Fuge» oder nicht? // Allgemeine Musik-Zeitung, 21 Jhg., Nr. 14/15, 6/IV, 1894 und 13/IV 1894. S. 195–196 und 211–212.
134. *Ritsch H.* Zur «Kunst der Fuge» von J. S. Bach // Bach-Jahrbuch 1926. S. 1–22.
135. *Rust W.* Die Kunst der Fuge (1749–1750) // BGA. XXV Jahrgang. Erste Lieferung. Leipzig, 1878. S. XIII–XXVIII.
136. *Schleuning P.* Johann Sebastian Bachs «Kunst der Fuge». Ideologien – Entstehung – Analyse. Kassel, 1993.
137. *Schmiedel P.* Persönlichkeitsbetonte Spannungsfelder in der Kunst der Fuge im Hinblick auf ihre Dramatisierung bei Beethoven (3. Sinfonie) und Bruckner (5. Sinfonie) // Bach-Konferenz, Leipzig, 1985, S. 395–401.
138. *Schünemann G.* Bachs Verbesserungen und Entwürfe // Bach-Jahrbuch 1935. S. 1–32.
139. *Schwebsch E.* J. S. Bach und «Die Kunst der Fuge». Kassel, Basel, 1955.
140. *Seaton D.* The Autograph: An Early Version of the «Art of Fugue» // Current Musicology 1975, №19. P. 54–59.

141. *Siegele U.* Wie unvollständig ist Bachs «Kunst der Fuge»? // Vortrag zum Bachs-Jubiläum Bach-Konferenz, Leipzig, 1985. Leipzig, 1985. S. 219–401.
142. *Smend F.* Missa h-moll. Kritischer Bericht zur NBA, Serie II, Bd. 1. Leipzig, 1956.
143. *Smend F.* Bachstudien. Kassel, Basel, 1969.
144. *Spitta Ph.* Johann Sebastian Bach. Bd. 2., Leipzig, 1880.
145. *Tatlow R.* Bach and the Riddle of the Number Alphabet. Cambridge Univ. Press, 1999.
146. *Tell W.* Bachs «Kunst der Fuge» und ihr Schlusschoral // Musik und Kirche 1957. S. 74–81.
147. *Thayer A. L. v.* Beethovens Leben. Bd. 2. Leipzig, 1907.
148. *Walter J.* Musikalisches Lexikon. Leipzig, 1732.
149. *Weiß W.* (unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von *Yos. Kobayashi*). Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften // NBA, Serie IX: Addenda. Bde. 1, 2. Leipzig, 1985.
150. *Westphal K.* Vom Einfall zur Symphonie: Einblick in Beethovens Schaffensweise. Berlin, 1965.
151. *Wiemer W.* Die wiederhergestellte Ordnung in J. S. Bachs Kunst der Fuge. Untersuchungen in Originaldruck. Wiesbaden, 1977; 1987.
152. *Wiemer W.* Johann Heinrich Schübler, der Stecher der Kunst der Fuge // Bach-Jahrbuch 65 (1979), S. 75–89.
153. *Wiemer W.* Eine unbekannte Frühfassung des Kontrapunktus 2 im Autograph der Kunst der Fuge // Musikforschung 1981, № 4. S. 413–422.
154. *Wjaskowa E.* Schlüsselfragen zu Bachs Kunst der Fuge // Ibykus, № 71/2000. S. 12–18.
155. *Wjaskowa E.* Ist das Berliner Autograph der «Kunst der Fuge» von J. S. Bach *wirklich* die erste Version des Zyklus? // Ibykus, № 89/2004. S. 23–32.
156. *Wolff Chr.* Der stilo antico in der Musik Joh. Seb. Bachs. Wiesbaden, 1968.
157. *Wolff Chr.* Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke // Bach-Interpretationen. Göttingen, 1969. S. 144–167.
158. *Wolff Chr.* Zur «Kunst der Fuge» // Festbuch 46. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in Bremen vom 2. bis 7 Juni 1971. S. 81–85.
159. *Wolff Chr.* Kritischer Bericht zur NBA, Serie VIII, Bd. 1. Leipzig, 1976.
160. *Wolff Chr.* The Last Fugue: unfinished? // Current Musicology 1975, № 19. P. 71–77.
161. *Wolff Chr.* Zur Chronologie und Kompositionsgeschichte von Bachs Kunst der Fuge // Beiträge zur Musikwissenschaft, 1983, H. 2. S. 130–142.
162. *Wolff Chr.* Johann Sebastian Bachs Spätwerk: Versuch einer Definition // Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft. Duisburg 1986. Kassel, 1988.

163. *Wolff Chr.* The Compositional History of the Art of Fugue // Bach: Essays on his Life and Music. Cambridge, London, 1991, P. 265 – 281.
164. *Wolff Chr.* Besprechungen // Bach-Jahrbuch 1992. S. 138–140.
165. *Wolff Chr.* Johann Sebastian Bach. Frankfurt am Main, 2000.
166. *Zeraschi H.* Bach und der Okulist Taylor // Bach-Jahrbuch 1956. S. 52–65.
167. *Ziehn B.* Gehört die 'unvollendete' BACH-Fuge zur «Kunst der Fuge» oder nicht? // Allgemeine Musik-Zeitung 1894, № 33/34. S. 435–437.
168. *Ziehn B.* Herr Hugo Riemann und Bach unvollendete Fuge // Allgemeine Musik-Zeitung 1895, № 33/34. S. 421–423.

Научное издание

Исследование

Доктор искусствоведения

Вязкова

Елена Васильевна

«Искусство фуги» И. С. Баха

Редакторы В. П. Рыжкова, М. В. Малкова

Художественное оформление С. Н. Дмитренко

Верстка С. Н. Дмитренко, М. А. Комаровой

Подписано в печать 22.06.2006 г. Формат 70×100 1/16.

Печать офсетная. Бумага офсетная № 1.

Печ. л. 30,25. Тираж 500 экз. Заказ № 7033.

121069 Москва, Поварская 30/36

РАМ им. Гнесиных

Редакционно-издательский отдел

Отпечатано в ФГУП «Производственно-издательский комбинат ВИНТИ»,
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403.

Тел. 554-21-86