

О примечательной композиционной разновидности фуг в «Хорошо темперированном клавире»¹ И. С. Баха

К. И. Южак

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова,
Российская Федерация, 190000, Санкт-Петербург, Театральная пл., 3

Для цитирования: Южак К. И. О примечательной композиционной разновидности фуг в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 1. С. 17–36. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.102>

Статья посвящена фугам баховского ХТК, строящимся по принципу «матрешек». В работе рассмотрены предпосылки к формированию подобных структур и проанализировано несколько их образцов. Наиболее яркими среди них являются фуги G-dur из I тома и E-dur из II тома. В каждой из них непосредственно после экспозиции проводится во всех голосах, соблюдая правила строгой контрэкспозиции, измененная тема (в первом случае обращенная, во втором — сжатая в цепь стретт). Идея фуги в фуге согласуется с тяготением Баха к суперформам. Но если в его циклических сочинениях эта идея реализуется как *разрастание виширь, вовне*, то в фугах-«матрешках» суперформа растет *вглубь*, делая структуру внутренне сложной, намного более значительной. Вместе же оба типа суперформ репрезентируют *единое устройство большого и малого*, единство и стабильность мироздания.

Ключевые слова: И. С. Бах, Хорошо темперированный клавир, фуга, суперфуга, экспозиция, контрэкспозиция, дополнительное проведение.

В последние десятилетия вопрос о строении фуги затрагивается за пределами учебно-педагогической литературы не слишком часто: уже давно стало ясно, что и на практике, и в теории преимущественное положение принадлежит трех- и двухчастным структурам². Проявления в фуге признаков других форм, прежде всего гомофонных, тоже никого не удивляют и описываются в учебниках³. Теперь настало время пристального внимания к смешанным гомофонно-полифоническим формам. Как пишет Т. С. Кюрегян, «их количество очень велико, а художественное качество подчас поднимается к немислимим высотам. И в огромной степени именно благодаря взаимопроникновению контрастных по своей сущности методов

¹ Далее — ХТК. Условимся также обозначать фуги ХТК кратко: ладотональность — латиницей с прописной / строчной (мажор / минор) буквы, номер тома — римской цифрой. Например: FisI, hII означают соответственно фуги Fis-dur I тома и h-moll II тома.

² Трехчастность как норматив фуги утвердил Г. Риман; признанию двухчастного строения, пусть поначалу не принципиально, а в конкретных сочинениях, способствовали исполнительские редакции ХТК Ф. Бузони, теоретические рассуждения (но не сформулированная установка и не план всех анализов) Э. Праута, исследования Л. Чачкеса и многих других авторов (см.: [1; I–IV; 2–5]). Общепризнано, что структура фуги может быть весьма разнообразной — достаточно обратиться к оглавлениям актуальных учебников и пособий (см., например: [6–9], а также [10]). Ф. Гершкович ставит в этом плане вопрос радикально: «Считать ли, например, фугу музыкальной формой, когда чуть ли не каждая баховская фуга построена иначе?» [11, с. 190].

³ См., например: [12, с. 368–370 и др.; 13, с. 195–200 и др.; 11; 10].

композиции — методов, определяющих целые музыкально-исторические эпохи» [14, с. 44].

Тем не менее выразительно-смысловые глубины собственно фуговой композиции все еще осознаны далеко не полностью и ожидают своего раскрытия.

В настоящей работе речь пойдет о фугах ХТК, специфические особенности которых помогают выявить присутствие весьма примечательной структурной модели. Эти особенности присущи первой фазе свободной части или/и дополнительным проведениям экспозиции. В первом случае начальные проведения свободной части, даже стреттные и обращенные, остаются в сфере влияния экспозиции: они либо пребывают в основной и доминантовой тональностях, либо сохраняют установившийся характер, фактуру и темп развертывания (табл. 1), тогда как в дальнейшем тематическая работа в проведениях становится значительно более интенсивной.

Таблица 1. Начальные проведения свободной части

В тональностях экспозиции		В характере развертывания экспозиции
CI, diSI, FI, dII, EsII, EII	(стреттные)	cisI (2 иноладовых проведения)
fisI, GI, HI	(обращенные)	aI (4 проведения по всем голосам: в обращении, простых, т. е. нестреттных, но со стреттным наложением инициальных мотивов темы)
dI	(частично измененные)	

К такому началу свободной части допустимо относиться (разумеется, условно) как к своего рода продолжению экспозиционной стадии и одиночные проведения считать «дополнительными» (CI, dI, dII, EsII), а группы проводений — «контрэкспозициями» (FI, GI, aI, EII)⁴.

Во втором случае значимые изменения материала начинаются уже в дополнительной части экспозиции: появляется приметный вариант темы или ответа, либо одно-два новых удержанных противосложения (табл. 2).

Таблица 2. Преобразования материала в дополнительных проведениях

Вариант темы	Новые удержанные противосложения
EsI — начало ответа с синкопы gisI — субдоминантовый и реальный ответы	CisI (1), FisI (2), BII (2), HII (1), hII (1)

В скобках — количество новых удержанных противосложений в дополнительной части экспозиции.

В обоих случаях образуется некая буферная, промежуточная зона, способствующая проявлению в фуге черт различных композиционных структур, подкрепляя эти черты характерными масштабными соотношениями. Такую зону могут образовывать дополнительная часть экспозиции, начало свободной части и оба эти раздела вместе. И масштабно, и по композиционной функции такой участок может интер-

⁴ Думается, что нормативы контрэкспозиции должны быть не жестче, чем требования к экспозициям не-первых тем в сложной фуге. В частности, контрэкспозиция может иметь особый тональный план проводений и/или быть неполной, подобно тому, как не первая тема может быть изложена не во всех голосах.

The image displays a musical score for piano, organized into three variations labeled a), b), and c). Each variation begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Variation a) starts at measure 3, variation b) at measure 5, and variation c) at measure 10. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, and dynamic markings. Labels like 'Тема' (Theme), 'Стрета' (Stretta), and 'Тема' are used to identify different sections. Measure numbers 3, 5, 10, 11, 15, 20, 21, 24, 27, 32, and 35 are indicated.

Рис. 1. а) варианты ответов; б) темы и их преобразования;
 с) удержанные противосложения в основных и дополнительных проведениях

претировавшись различно, усиливая или ослабляя природную двухчастность фуги как имитационной формы, состоящей из строгой и свободной частей.

Ограничимся несколькими примерами. На рисунке 1 приведены: а) тональные ответы и их варианты (фуги EsI и cII); б) темы и их преобразования в «контрэкспозициях» (фуги GI, EII); в) новые удержанные противосложения в дополнительных проведениях (фуги FisI, BII, HII и hII).

ФУГИ-«МАТРЕШКИ»⁵

Измененные аналогичным образом либо снабженные особыми противосложениями проведения могут активно участвовать в средней части фуги и преобладать или даже утверждаться в заключительной. Благодаря этому обстоятельству на таком варианте темы может строиться своего рода *малая фуга*, встроенная в *фугу большую*. Подобные «барочные матрешки» наблюдаются в фугах, обозначенных в таблице 3:

Таблица 3. Фуги-матрешки

GI на T		GI на T [↓]	
EII простая		EII стретная	
EsI на T		EsI на Oi	
FisI на T+Пс ₁		FisI на T+Пс _{1,2} и O+Пс _{1,3}	
BII на T+Пс _{1,2}		BII на T+Пс _{3,4}	
HII на T+Пс _{1,2}		HII на T+Пс ₃	

Условные сокращения: T — тема; O — ответ; T[↓] — обращенная тема; O^и — частично измененный ответ; Пс — удержанное противосложение; Пс_{1,2} и т. д. — удержанные противосложения, появляющиеся в фуге поочередно; Пс_{3,4} — удержанные противосложения (в данной фуге — 3-е и 4-е), появляющиеся синхронно.

⁵ Разумеется, речь идет только о внешнем сходстве одинаковых по форме предметов разной величины, которые можно выстраивать по росту или/и вкладывать друг в друга. Такого рода наборы предметов (куклы, ящички, пирамидки и аналогичные игрушки — впрочем, далеко не только игрушки!) известны, видимо, во всех культурах.

Остановимся на этом явлении подробнее.

Фуга Es II

Тональный план проведенный почти не выходит за экспозиционные рамки⁶, так что fuga тяготеет к реперкуссионному типу композиций. При этом первые две стретты демонстрируют самые привычные способы образования контрэкспозиции: одна пара голосов обменивается порядком вступлений, как бывает в нестройной контрэкспозиции (тенор — бас, тт. 30–36), другая — изложением темы или/и ответа, как в контрэкспозиции строгой (альт — сопрано, тт. 37–43). Экспозиционный настрой стретт подтверждает первая фаза 4-й интермедии (тт. 42–43), родственная кодетте темы и интермедиям экспозиции.

Вторая фаза 4-й интермедии (тт. 45–53) вносит в музыку существенный интонационный и фактурный контраст, как будто легкий, подвижный вокальный ансамбль (или камерный хор *a cappella*) сменился ансамблем инструментальным. Первоначальный характер звучания восстанавливается не сразу. В третьей стретте (тт. 53–59) отсутствует прежнее фактурное единство: басовое противосложение остается под влиянием ритмомелодически прихотливого материала предшествовавшей интермедии. К тому же сама стретта проникнута внутренним напряжением и неустойчивостью: пропоста ввергает тему в модуляционный процесс, респоста теряет в нем заглавный мотив и дает о себе знать только с начала секвенции (т. 56)⁷. Заключительная, четвертая стретта (тт. 59–65), разрушая подготовленный каданс в субдоминантовой тональности и не давая вступить кодетте, буквально навязывает поворот к тонике и ее решительное утверждение.

Таким образом, особенности построения и тематические процессы проявляют в фуге EsII одновременно две структуры. С одной стороны, симметричную двухчастную композицию (рис. 2), свободная часть которой (четыре стретты) воспроизводит в контрапунктически усложненном виде строгую (четыре простых проведений).

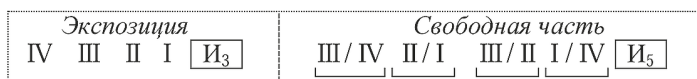


Рис. 2. Двухчастная структура фуги EsII

(Стретты показаны слэшами между голосами и объединяющими их скобками.)

Эту структуру подкрепляет ладогармоническая «рифма»: 3-я и 5-я интермедии, завершающие оба раздела фуги, ведут к утверждению светлого колорита, преодолевающего некоторое «омрачение», вызванное появлением уменьшенного септ-аккорда, подразумевающего мажор гармонический.

⁶ Единственное отступление — третья стретта (тт. 53–59). Ее пропоста вступает как тональный ответ, но далее сдвигается в сферу субдоминанты (аналогично построен ответ в фуге CisII).

⁷ Вступление альтя отмечается с этого момента в изданиях ХТК под редакцией Ф. Бузони (см., например: [I, S. 46, или V, p. 46]). А. Дюрр обсуждает это вступление и стретту с его участием и показывает их на отдельном нотном примере и в схеме так, как если бы оно было полным изложением темы с начальным квинтовым скачком *des-as* [15, S. 299–300]. Напротив, у А. Г. Чугаева ни в анализе, ни в схеме нет и намека на это вступление альтя. Заметим, что в дидактически настроенных редакциях Б. Муджеллини и Б. Бартока это вступление также полностью проигнорировано [VI, с. 39; VII, с. 97].

С другой стороны, сама свободная часть построена наподобие *минимальной фуги*⁸ (рис. 3): первые четыре вступления (но не *проведения*!) — ее стреттная экспозиция, четыре остальных — свободная часть (с подразделением на средний и заключительный разделы)⁹.

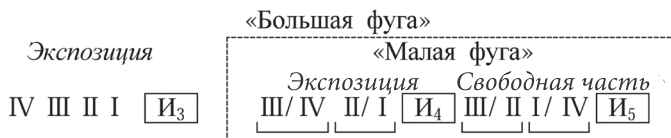


Рис. 3. Структура фуги-«матрешки» EsII

Фуги GI и EII

Это намного более яркие примеры фуг-«матрешек»: в той и другой из нарушения регламента экспозиции вырастает группа проведений, охватывающая все голоса и основанная на принципе строгой контрэкспозиции¹⁰. В обеих «малых фугах» средняя часть широко развита, поскольку она должна корреспондировать и с «малой», и с «большой» фугами, тогда как заключительная часть по объему равна или близка «контрэкспозиции» (рис. 4).

Эксп.	«КЭ»	Средняя часть		Заключ. ч.
		Фуга GI, 86 т., §		
		Иноладовые проведения		
		Простые на T [↑] иI Стреттные на T ^{сж}		
T+Пс 19 т.	{T+Пс} ¹ 18 т.	31½ т.		{T+Пс} ¹ , T [↑] 17½ т.
		Фуга EII, 43 т., § (3)		
T+Пс ₁ 8¼ т. (8)	цепь стр. 6¾ т. (7)	2 стр. с уд. Пс ₂	2 стр. на T ^{col} стретты на T [↑] иI _{dim}	цепь+стр. 8¾ т. (9)
		17½ т.		

Рис. 4. Масштабы фуги и ее разделов (GI, EII)

Но сегментация формообразовательного процесса и внутренние связи между экспозицией и «малой фугой» здесь весьма различны. В фуге GI переход от одной стадии к другой происходит плавно, без каких-либо сигналов: первый значимый каданс, притом не в основной, а в доминантовой тональности, появляется при наступлении заключительной части фуги, уже в последней четверти формы. Прак-

⁸ Введенные А. П. Милкой понятия *минимальной фуги*, *минимального канона* и т. п. позволили установить объективные и константные критерии для идентификации имитационной формы, «образуемой лишь обязательными ее разделами — теми, без которых она состояться не может, — и притом в наименьших допустимых размерах» [7, с. 204; 16, с. 107].

⁹ Можно назвать аналогичные случаи, например: заключительная часть двойной фуги с раздельным экспонированием gisII (пять совместных проведений тем) образует «малую» двойную фугу с неполной совместной экспозицией (первая тема проводится в басу и сопрано, вторая — оба раза в среднем голосе), в остальном регламент такого типа фуги выдержан вполне убедительно.

¹⁰ Контрэкспозицию обращенной темы в фуге GI А. Г. Чугаев рассматривает как ее отличительную особенность, тогда как послеэкспозиционный раздел в фуге EII считает стреттной разработкой-вариацией, в которой отсутствуют вступления в неэкспозиционных тональностях (в схеме Чугаева тональный план вступлений не выписан, да и сопрано показано вне стретты) [10, с. 217, 158].

тически все вехи отмечаются (комментируются!) только интермедиями. В фуге же ЕП, как пишет Р. Фрид, «разделы четко оформлены и завершены развернутыми кадансами; каждому разделу присущи свои характерные особенности фактуры, полифонии, вертикали» [17, с. 73].

В фуге **GI** одной из движущих конструктивных сил видится взаимодействие прямой и обращенной темы. На *первом* этапе оно охватывает все голоса, весь значимый материал (включая кодетту и удержанное противосложение — рис. 5) и обе экспозиционные тональности, образуя экспозицию (тт. 1–20, тема) и строгую контрэкспозицию (тт. 20–38, обращение).



Рис. 5. Основной материал фуги **GI** в прямом и обращенном виде

Иными словами, тема и ее инверсия предстают как принципиальные оппоненты. Если принять гипотезу Б. Каца о сюжете в баховской фуге и соответствующую терминологию [18, с. 105, 107 и далее], то можно сказать, что прямое движение и обращение выступают в функциях *темы* и *контр-темы*¹¹.

На *срединном* этапе (тт. 38–69) варианты представлены:

- а) непосредственно друг за другом и с участием кодетты (как вступали проведения в обеих экспозициях);
- б) каждый только в одном голосе; голоса смежные (тоже как в обеих экспозициях), и вступающая вслед за прямой темой инверсия достается альту, но в tessiture обоих экспозиционных вступлений сопрано;
- в) в одной и той же, притом иноладовой (параллельной) тональности.

Если прямой и обращенный материал экспонирован *раздельно*, то здесь тот и другой *совместно* образуют группу простых иноладовых проводений¹². Контраст между вариантами отодвинут на второй план и существенно смягчен. С точки зрения их сюжетных функций справедливо говорить о *теме* и *кон-теме*.

На *заключительном* этапе (тт. 69–86) инверсия количественно преобладает, но начинает превращаться в общие формы движения и стягивает на место удержанного противосложения интермедийный материал. Прямая же тема (последнее слово остается за ней, так как это последнее вступление в фуге) проводится на фоне обращенной, срастаясь с ней во встречной микстуре. Слияние длится всего один такт, как и терцовое удвоение прямой темы, а в итоге она меняет мелодический профиль и размыкается.

Таким образом, тематический процесс в фуге направлен от композиционной разнесенности через синтаксическое сочетание (фактически через синтагматическую связь) к контрапунктическому объединению. Сюжетные функции материала

¹¹ *Тема* — основной персонаж сюжета, *контр-тема* — ее антипод, противник, соперник, *кон-тема* — ее союзник.

¹² Ее дополняет первое стреттное проведение.



- В строке композиционного процесса представлены:

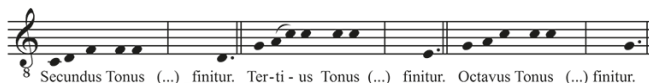
- а) проведения (римскими цифрами обозначены голоса, излагающие тему, мелкими арабскими справа от римских — голоса, исполняющие удержанное противосложение; мелкой стрелкой вниз справа от цифр — инверсия материала; тональности показаны наверху; слэшами показаны стретты, сплошными лежачими скобками — цепь стретт);
 - б) кодетты и интермедии (соответственно К и И); интермедии пронумерованы индексами справа внизу, фазы интермедий отмечены штрихами справа вверху.
 - Буквенные обозначения: *n* — неполное изложение темы или противосложения; *i* — измененное изложение; *см* — сжатие темы (в обеих стреттах и в пропосе первого звена цепи стретт тема проводится без второго такта); *d* — дублировка; *ум* — уменьшение; *т* — такт.
 - Перестановки материала показаны графически: прямые перестановки — параллельными линиями, противоположные — пересекающимися.
 - Под строчкой композиционного процесса приведены сведения: о кодеттах — количество занятых голосов (*a1*, *a2*, *a3*), прибавление и перестановки материала, инверсия; об интермедиях — интонационные связи, инверсии и перестановки материала; во многих случаях сообщается показатель перестановки (цифровка по системе С. И. Танеева); подобие интермедий показано также рассредоточенно-пунктирными горизонтальными скобками.
 - Пунктирно-точечными рамками очерчены группы проведенный в свободной части — инолодовых и стреттных; плотно-пунктирной рамкой — границы «малой фуги».
- Сходные синтаксические последования расположены друг под другом в ранжир.

В **фиге ЕП** конструктивная идея кроется в глубинном конфликте темы с первым удержанным противосложением (рис. 7).



Тема — статуарная, замкнутая, единого строения, с узким амбитусом (I–IV степени), всего из шести звуков и почти равномерная, в большом аллабреветакте, настоящий монолит¹⁴ — восходит к известным грегорианским формулам.

Интервально начало темы тождественно инициальным попевкам трех церковных тонов (2, 3 и 8-го — см. рис. 8, а также: [VIII, р.59–60 и 62]), а ладоинтонационно оно ближе к последнему из них, гипомиксолидийскому: в нем, как и в теме Баха, инициум строится от I ступени:



Противосложение же, напротив, энергичное, открытое, подстегиваемое интригой скачков и ямбическими квартовыми «бросками», стремительно взлетающее на октаву, — типичный представитель детализированной мажорно-минорной мелодики. Интермедия извлекает из противосложения и контрапунктически соединяет элементы с противоположными свойствами — распевы на месте и квартовые ходы¹⁵ — и приводит к кадансу в тональности доминанты (т. 9). По сути, в экспозиции фуги заложен жанровый, если не стилизованный, конфликт. Его разре-

¹³ Аналогичные сюжетные импульсы лежат в основе фуг aI, diSI и bII, но реализуются в них по-разному. В первой из них, как и в фуге GI, сначала сопоставляются экспозиции прямого и обращенного вариантов темы, затем следуют группы из четырех двухголосных прямых и обращенных стретт, далее образуются цепи из прямых и обращенных стретт, а в заключительной встречной стретте обращенный и прямой варианты темы наконец объединяются. В фугах diSI и bII тема и ее инверсия представлены не только экспозициями, но и следующими непосредственно за ними группами стретт. Дальше решения Баха различаются. В фуге bII на третьем этапе формы прямая тема и инверсия объединяются, сначала в двухголосных встречных стреттах, затем в удвоенной встречной стретте. В фуге же diSI непосредственно сопоставляются трехголосные неполные прямая и обращенная стретты (подобно сопоставлению ми-минорных прямого и обращенного проведений в фуге GI), а вскоре затем вступает прямая тема в увеличении. Она проходит по всем трем голосам, служа стержнем трех цепей стретт, в первой из которых напоследок участвует и инверсия. Как пишет В. Майский, «наиболее типичным для развитых фуг Баха является... случай, когда обращение и прямая тема в итоге оказываются неразрывно связанными противоположностями». Такие фуги обычно и завершаются утверждением этого своеобразного двуединства темы и обращения» [19, с. 291].

¹⁴ Эта характеристика полностью соответствует и теме E-dur'ной фуги из сборника И. К. Ф. Фишера "Ariadne musica" (1702), несомненные связи с которым протягиваются от ряда фуг ХТК, что отмечают едва ли не все исследователи. Звуковысотной ми-мажорной темы Фишера и Баха тождественны, однако ритмизованы различно. У Фишера — малый аллабреветакт, 4-я и 5-я длительности — целые, так что тема растянута на 5 тактов. Фуга основана на стреттной работе и занимает 50 тактов.

¹⁵ Кwartовые скачки образуют в т. 7 восходящую по секундам каноническую секвенцию (Jv = -9; два звена), а мелодические распевы — перестановку в двойном контрапункте октавы (Jv = -7).

ние требует незамедлительного предъявления неких промежуточных звеньев, построения убедительной «истории». Этот процесс и совершается в интенсивно развивающейся «малой фуге».

Первую ее фазу (тт. 9–16) открывает четырехголосная цепь из трех двухголосных стретт с тональным планом, как упоминалось, строгой контрэкспозиции (см. далее рис. 12а). Соотношение временных дистанций между голосами типично для многоголосных имитационных форм строгого письма: расстояния вступления первой и третьей респост одинаковы, благодаря чему пары средних и крайних голосов образуют *супер-канон*¹⁶. Прозрачная фактура, снова вырастающая из одноголосной пропосты, отсутствие сопровождающего материала в первых тактах этого канона — несмотря на стреттное ускорение вступлений темы — восстанавливают стилевую атмосферу начала фуги. Но в интермедии (свободной части канона) активно разрабатывается материал удержанного противосложения¹⁷, ситуация быстро осложняется, появляются минорные отклонения — и, наконец, полновесный каданс в параллельном миноре.

Цезура, однако, на этот раз не образуется: на разрешении в *cis-moll* вступает пропоста новой двухголосной стретты, опять, как прежде, в экспозиционных тональностях. Неукоснительное возвращение к исходным позициям, всякий раз хотя бы на краткое время выключение некоторых голосов, но при непременно участии их всех на каждом этапе от каданса до каданса, пребывание их главным образом в своей природной тесситуре, сам характер их координации и постоянное присутствие имитационного движения — все вызывает ассоциации с многозвенной структурой ренессансного имитационного мотета¹⁸.

Тем не менее достигнутый уровень контрапунктической сложности и открытый модуляционный процесс толкают к более активной тематической работе, и на данном этапе в данном звене действительно происходят заметные сдвиги (тт. 16–23).

Во-первых, здесь возникает новое, второе удержанное противосложение (рис. 9). Это жестко скрепленное двухголосное образование (а не две относительно автономные мелодии), по материалу родственное первой интермедии, по протяженности соответствующее теме (1½ такта), и его удел — непрерывно и последовательно восходить по регистрам при прямых перестановках в $J_v=0$. Данное противосложение располагает всего тремя позициями — в {III+IV}, {II+III} и {I+II} голосах. Следующая перестановка попала бы в несмежные голоса и оказалась бы противоположной — {IV+I}, либо прямой, но в $J_v \neq 0$. На две стретты длиной по 2½ такта трех изложений этого противосложения недостаточно, и в результате нарушается парная периодичность предъявлений каждого тематического преобразования. Респоста второй стретты остается без этого противосложения уже при терцовом ходе.



Рис. 9. Второе удержанное противосложение в фуге ЕП

¹⁶ «Супер-имитацию следует понимать как «имитацию имитации», то есть как имитацию, в которой пропоста (и соответственно респоста) сама является имитацией. Аналогично *супер-канон* следует считать канон, в котором пропоста уже является каноном. Согласно этой логике, любая музыкальная форма может оказаться супер-формой, если в ней воплощен принцип отражения малого в большом и большого в малом: например, в *супер-вариациях* тема уже сама представляет собой вариации, а в *супер-фуге* проведениями служат фуги» [16, с. 309].

¹⁷ Здесь несимметричный супер-канон переходит в симметричный простой четырехголосный канон; в обоих случаях действует двойной контрапункт октавы, но с разными показателями: в каноне на тему — $J_v=-14$, в продолжающем его каноне на противосложение — $J_v=-7$.

¹⁸ Близость фуги ЕП к стилю ренессансного мотета отмечают едва ли не все авторы; назовем лишь нескольких: [10, с. 157; 20, С. 231; 15, С. 311–312].

Сама эта респоста тоже не совсем обычна. Точно следуя последнему образцу, она вступает квинтой выше пропосты — и здесь, практически в середине фуги, тема впервые проходит в неэкспозиционной, притом иноладовой и даже не параллельной тональности *fis-moll*. Именно ее закрепит вскоре каданс, и в ней же тема вступит существенно преобращенной.

Однако необычно в данном случае все звено, обе стретты. Тема, заключенная в квартовый диапазон и благодаря отсутствию V ступени изначально существующая в единственном виде, теперь, когда пришло время внутренних мелодических изменений, оказывается к ним не готова. Вместо каких-либо интонационных подвижек она просто разъединяется на месте терцового скачка, и более протяженная вторая ее часть — нисходящий тетрахорд — включается в имитационный процесс (бас, т. 18), превращая первую стретту в звено цепи стретт¹⁹. Этого опыта оказывается достаточно, чтобы тема-монолит утратила свою жесткость: во втором стреттном построении нисходящий тетрахорд проводится у баса и альты в равномерном движении (тт. 21–22)²⁰, а у сопрано, контрапунктируя обоим, — синкопированно, как в конце тенорового изложения. Каданс, которым оканчивается данное звено, формируется в ходе завершения стреттной цепи; интермедия появиться не успевает.

Отныне теме предстоят резкие перемены. В четвертом звене (тт. 23–26) она обретает совершенно новый облик: терцовый ход заполняется, ритм становится разнообразным и гибким — с четвертными и синкопами (рис. 10). Литая формула превращается в трепетную фразу, надличный кантус фирмус оборачивается распетым (колорированным) хоралом.



Рис. 10. Первая стретта
на колорированную тему в фуге ЕП

Временная дистанция между голосами в стреттах сжимается до половинной, и респосты вступают, пока в пропостах еще тянется первый звук²¹. Все звено умещается в четыре такта, и следующее начнется во время каданса.

Интенсивность преобразований нарастает. Тема, освоившая нерегулярное участие четвертных, теперь проводится в уменьшении, с ровно движущимися четвертными, по-прежнему в стреттах, по-прежнему сначала у верхних голосов, потом у нижних (тт. 26–29; рис. 11). Пульсация четвертных становится непрерывной, попеременные терцовые удвоения — неизбежными, и тут возникает масса бысролетных вариантов темы: с укороченным или иначе повернутым и «прыгучим» начальным тоном²², обращенных, сливающихся в хаос несегментируемых изломанных линий:

¹⁹ Нисходящий половинными тетрахорд уже звучал в фуге (и довольно внятно) в первой интермедии (т. 8). Но в контексте интермедии, вне координации с противосложением, ассоциаций с темой он не вызывал.

²⁰ Именно в этом месте Бузони тоже обращает внимание на нисходящий тетрахорд у баса, притом как продолжение вступившей в т. 20 темы с измененным началом, предвещающим ее колорирование в стреттах тт. 23–26. Аналогичные фрагменты Бузони отмечает и в тт. 31–33 у сопрано и тенора [III, S. 16–17].

²¹ В изданиях ХТК под редакциями Ф. Бузони и Б. Муджеллини первая респоста в этом звене (альт, тт. 23–24) не отмечена, у Бузони не отмечена и респоста следующей стретты [III, S. 17; VI, с. 49].

²² См. тт. 30–33: не только в теме, но и в удержанных противосложениях скачков шире кварты ни вверх, ни вниз до сих пор не было! Да и в свободном мелодическом материале широкие скачки



Рис. 11. Фуга ЕП, фаза интенсивной стреттной работы

Едва ли не все такие образования успевают имитационно коснуться друг друга (подобно парным вступлениям темы). Это чрезвычайно затрудняет сегментацию мелодической ткани. В итоге тема начинает сливаться с фоном, растворяться в нем, что в барочной фуге неприемлемо. И после первой пары стретт на тему в уменьшении, после удвоенной терциями встречной микстуры на «хвосте» этой пары (т. 28), следующему вступлению темы в уменьшении (т. 30) отвечает, словно кантус фирмус, тема: в первоначальном виде, в основной тональности, в четвертый раз на одной и той же высоте e^1 и в третий раз у альты, но не на первой метрической позиции, а в середине такта. Формально это начало заключительной части фуги. Но кипение похожих на тему и искажающих ее мелодических ячеек все не ослабевает, и, подобно “Deus ex machina”, его останавливает мощный каданс — такой же, как после экспозиции, но не в доминантовой тональности, а в параллели к ней (т. 35).

Вот теперь начинается собственно заключительная часть фуги (рис. 12b). В ее основе — строгая стреттная «контрэкспозиция», которая следовала за кадансом в H-dur. Но прежней прозрачности и невозмутимости здесь уже нет. Удержанное противосложение экспозиции, отсутствовавшее в тт. 9–10, теперь вступает сразу, сопровождая первые звенья стретты. Но оно сильно разрослось: его начало украшает, словно буквица в вокальных партиях старинных церковных сборников, распев, подытоживший все испытания инициума темы в предыдущем разделе (рис. 12a, b).

Разрастается и сама эта стреттная цепь. Сопрано (последняя респоста) вступает полутактом позже и на октаву выше, чем в «контрэкспозиции», взмывая в регистр, которого еще не достигал ни один материал фуги (ср. тт. 11 и 37, рис. 12a, b). Паря, неспешно спускаясь в средний диапазон, тема срастается с нисходящим тетрахордом, и так же расширяется вступающий вслед за ней ответ баса. Он начинает последнюю в фуге стретту, респостой которой служит на гребне звуковой ткани тот же тетрахорд, напоминая о своих появлениях в тт. 18 и 21–22.

С тем же звеном ассоциируются и противосложения, хотя они ведут себя здесь совсем иначе. Помимо распетого начала, первое противосложение теперь располагается не снизу, а сверху от темы²³. Когда же она вступает в сопрано, первое противосложение,

имели место только в конце третьего звена, там, где недоставало еще одного изложения второго противосложения (тт. 20–21), и перед вступлением темы в уменьшении (т. 26).

²³ Противосложение в сопрано образует двойной контрапункт октавы с тенором (Jv=–14) и вдвойне-подвижной — с альтой (отстает от исходной позиции на полтакта, а Jv=–10) и басом (появляется раньше на такт, а Jv=–17). При втором вступлении, у альты, противосложение соединяется с темой в басу тоже в Jv=–14.



Рис. 12. «Стреттная контрэкспозиция» и заключительная часть фуги ЕП

вернее его начало, получает поддержку нового удержанного противосложения, третьего (см. тт. 38–39, средние голоса), и образует с ним секвенцию, напоминающую о втором (двухголосном) удержанном противосложении. О жесткости этого соединения не может быть и речи: в соединении с темой в басу противосложения меняются местами (двойной контрапункт сексты, $J_v = -12$), и вдобавок третье при этом варьируется.

Радиус мелодического притяжения в заключительной части фуги растет, а вместе с ним растут весомость, магнетическая сила тематической функции. Некогда едва ли не механически отделившийся от темы фрагмент теперь возвращается к ней, и пологий квартовый спуск растягивается до октавы. Даже завершающие фугу полтора такта, которым предстояло стать заключительной интермедией (заметим, однако: на этот раз — впервые в фуге — без участия строгостильной кадансовой формулы), можно сказать, осеняет именно нисходящий тетрахорд темы.

Как видим, заключительная часть начинается как точная реприза, но последнее вступление темы, как разросшиеся, так и неполные — «эмансипировавшийся» ее фрагмент, — ощутимо расширяют эту фазу. Плотное соединение почти всех разделов стреттной «малой фуги» воспроизводит на более высоком уровне принцип последования экспозиционных проведений «фуги большой». Отмеченное на рис. 13 сходство цезурных кадансов на симметричных масштабных позициях (тт. 9 от начала и от конца фуги) подчеркивает, с одной стороны, родство репризы и со стреттной «контрэкспозицией», и с собственно экспозицией, а с другой — обобщающий, подытоживающий характер заключительного раздела фуги (рис. 13).

Думается, сходство и различия между фугами GI и ЕП объясняются еще одной примечательной чертой, общей для них обеих, — их близостью к церковному

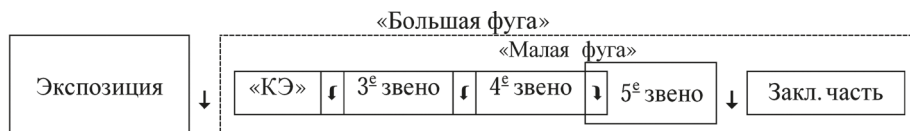


Рис. 13. Структура фуги-«матрешки» ЕП

Условные обозначения:

↓ — каданс с цезурой;

↵ — каданс, на разрешении которого вступает следующее проведение (слитное соединение разделов);

⤵ — каданс, завершающийся уже в ходе следующего проведения (здесь — при вступлении рипосты; параллельное соединение разделов)

музыкальному обиходу. Первая fuga явно ориентирована на баховские обработки «немецкой Глории» — хорала *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* (рис. 14a): большинство из них написано в G-dur, на $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ или $\frac{3}{4}$, и в их мелодике так или иначе присутствует вращательное движение²⁴. Вторая же не только напоминает силлабическую (без начального внутрислогового распева) часть первой строки Кredo (рис. 14b) и не только выдержана в духе Credo²⁵, но и по величине соответствует его гематрии: в фуге 43 такта²⁶ (рис. 14a, b).



Рис. 14 a–b. Лютеранские литургические песнопения:
Das Gloria in Excelsis и *Das Credo* [IX, S. 131–132]

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Разумеется, появление в дополнительных проведений приметного варианта темы или/и новых удержанных противосложений, как и пребывание начальных проведений свободной части в экспозиционных тональностях, — не более чем предпосылки к образованию композиции типа «матрешки». Отнюдь не все фуги, упомянутые в таблицах 1–2 или представленные в сводном рисунке 1, образуют

²⁴ Эти черты присущи многим G-dur'ным пьесам Баха, в том числе обоим прелюдиям и фугам из ХТК, инвенции и симфонии, а также дуэту из III Клавирного упражнения [21, с. 86]. Кстати, В. Майский называл G-dur «наиклавесинной» из всех тональностей [19, с. 274].

²⁵ Заметим: это единственная fuga ХТК в размере $\frac{3}{4}$ (большой аллабреветакт): остальные фуги на темы хорального типа написаны на $\frac{2}{2}$ (обозначения размера при ключе во всех таких фугах одинаковые: ♩).

²⁶ $C + r + e + d + o = 3 + 17 + 5 + 4 + 14 = 43$. В книге И. Н. Давида значится: 44 такта и размер ♩ — см.: [22, S. 41].

такие структуры, притом по разным причинам. Новый вариант темы может оказаться недостаточно «конкурентоспособен» либо, напротив, толкает тему к более или менее масштабному диалогу или даже к конфликту, и тогда композиция фуги может тяготеть к структуре типа двойных вариаций²⁷. Или количество вариантов темы оказывается слишком велико, чтобы предпочесть их исходному²⁸. Что же до новых противосложений, то их персонифицирующее действие требует убедительного подтверждения со стороны прочих выразительных средств.

Присвоение статуса *контрэкспозиции* группе стреттных или обращенных проведений, заведомо нарушающих экспозиционный регламент, допустимо лишь условно и оправдывается сравнительной редкостью самих этих нарушений (см. табл. 4: первые составляют $\sim 1/7$, вторые — $1/12$ всех проведений, открывающих свободную часть).

Таблица 4. Статистика нарушений регламента экспозиции в фугах ХТК

Проведение Том ХТК	Иноладовое, в т. ч. в паралл. тональности		стреттное	T ^{изм} , в т. ч. T ¹	
I	14 (16)	12 (13)	3 (4)	5	4
II	14	12	4 (5)	3 (4)	—
Всего	28 (30)	24 (25)	7 (9)	8 (9)	4
Отношение к 48 фугам	$\sim 0,6$ ($\sim 2/3$)	0,5 (половина)	$\sim 0,15$ ($\sim 1/7$)	$\sim 0,17$ ($> 1/7$)	$> 0,08$ ($1/12$)

Данные таблицы подсказывают, что было бы целесообразно провести подробный статистический анализ способов нарушения экспозиционного регламента (или, что по сути то же самое, анализ начальных проведений свободной части) во всех фугах Баха, а при благоприятных обстоятельствах — и в фугах его современников и предшественников. Во-первых, это позволит проверить, только ли фугам ХТК присуще такое соотношение средств или оно носит системный характер. И тогда можно будет разработать фундаментально обоснованную классификацию такого рода средств, подобно тому как А. П. Милка выстраивает градацию факторов цезурообразования, актуальных для построения в фуге тонального ответа на модулирующую тему, или как И. Н. Баранова формирует классификацию точных преобразований симметрии, располагая их по степени сложности (см.: [16, с. 44–48; 23, с. 68–77]). Во-вторых, подобное исследование позволит более четко и конкретно разобраться в том, как, где и когда завоевывала значимые, определяющие позиции в композиционной структуре фуги мажорно-минорная функциональная гармоническая система.

В ХТК Баха одноименная тональность выступает как далекая — настолько далекая, что разделяет и противопоставляет циклы с общим высотным центром. Параллельная же

²⁷ Подобные тенденции можно наблюдать в фугах disI, aI, bII, а до известной степени и в GI.

²⁸ Например, в экспозиционной части фуги gisI последовательно появляются тональный, субдоминантовый и реальный ответы. В фуге cII, помимо представленных на рис. 1 вариантов ответа (в тональности доминанты и на уровне доминанты), возникают пунктированная тема в сопрано и субдоминантовый ответ в басу. В фуге CisII уже в начальной стретте заданы тема прямая и обращенная, с квинтовым и с квартовым скачком, а вслед затем появляются еще и темпоритмические варианты. Добавим, что в V, VI и VII контрапунктах *Искусства фуги* разрабатываются соответственно два, четыре и шесть основных вариантов темы (прямой и обращенный; они же плюс их уменьшения; те же плюс увеличения), а при участии обращения в экспозиции допустимы — и Бах их использует — разные варианты ответа [см.: 7, с. 154–156].

тональность, напротив, расширяет и обновляет поле действия — настолько расширяет и обновляет, что может служить не только толчком к активному испытанию и развитию темы, но и единственным представителем развития (вспомним, как часто в среднем разделе фуги присутствуют только иноладовые проведения или даже всего одно иноладовое проведение в параллельной тональности, нередко с добавлением доминантового). По-видимому, смена ладовой окраски представлялась в эпоху барокко гораздо более действенным приемом преобразования, нежели мотивное варьирование, и по производимому впечатлению сопоставима со строгими мелодическими и контрапунктическими преобразованиями. Сама по себе смена лада стала уже стиливо определенным знаком выхода за пределы экспозиционной зоны. (На следующем историческом этапе новая тональность — вместе с новой темой — получит экспозиционный статус, сначала в гомофонных формах, а позднее и в фуге. Но в неоднотемной фуге Баха выделению и поддержке нового материала может способствовать не более чем иной тональный план экспозиции при сохранении основной тональности.)

Резонно задаться вопросом: почему же структура типа «матрешки» так настойчиво дает о себе знать? Ради чего могло быть нужно подобное построение фуги?

Ответы видятся такими:

1. Выявление двухуровневой структуры фуг-«матрешек» по-новому высвечивает используемые средства тематической работы, показывая, с одной стороны, что они могут иметь разные стадии, степени сложности, а с другой — что средства, считающиеся неравными по функции и значению, в определенных обстоятельствах обнаруживают синонимичность и эквивалентность.

2. Идея *фуги в фуге* органически согласуется с баховским тяготением к многоуровневому структурированию, к *супер-формам*. Но если в циклических творениях Баха эта идея реализуется как *разрастание виширь, вовне*, как построение *фуги из фуг*²⁹, то фуга-«матрешка» растет *вглубь*, позволяет построить *фугу в фуге*, т. е. создать суперструктуру, придать простой форме большую глубину, значительность и масштабность.

Вместе же оба типа суперформ репрезентируют *единое устройство большого и малого* — на земле, под землей и в небесах.

Музыкальные формы, складывающиеся в те или иные эпохи, моделируют тот мир, каким его представляет себе человечество этих эпох. Фуга, высшая полифоническая форма барокко, доказывала у Баха способность не только откликаться на тематический материал любого характера и жанрового наклонения³⁰, но и утверждать единство и стабильность мироздания.

Литература

1. [Riemann H.] Katechismus der Fugen-Komposition (Analyse von J. S. Bachs «Wohltemperiertem Klavier» und «Kunst der Fuge»). 2. Aufl. In 3 Teilen. Leipzig: M. Hesse, 1906–1907.

2. [Праут Э.] Фуга / пер. с англ. А. Г. Тимашевой-Беринг; под ред. Г. Э. Конюса; предисл. С. И. Танеева. М.: П. Юргенсон, 1900. 238 с.

²⁹ Именно данную особенность баховского «Искусства фуги» подчеркивал Ф. Шпитта: «Это последнее сочинение Баха в основе своей — только одна-единственная грандиозная фуга в пятнадцати разделах» (*Dieses letzte Werk Bachs ist im Grunde nur eine einzige Riesenfuge in fünfzehn Abschnitten*) [24, S. 682].

³⁰ См. об этом: [25].

3. [Праут Э.] Анализ фуг. Продолжение «Фути», содержащее в себе собрание фуг различных стилей, изложенных в партитурном виде и анализированных / пер. с 3-го англ. изд. В. Беляева. М.: П. Юргенсон, [1913]. 249 с.
4. Czaczkes L. Analyse des Wohltemperierten Klaviers: Form und Aufbau der Fuge bei Bach. Bde. 1–2. Wien: Kaltschmid, 1956. Bd. 1. 236 S. Bd. 2. 319 S.
5. [Misch L.] Unerkannte Formen im Wohltemperierten Klavier: Die c-moll-Fuge und das fis-moll-Präludium des ersten Teils // Die Musikforschung. 1. Jg., 1948. S. 39–47.
6. Дубравская Т. Н. Полифония: Учеб. для высш. школы. М.: Академический проект; Альма Матер, 2008. 360 с. (Фундаментальный учебник).
7. Милка А. П. Полифония: Учеб. для музык. вузов. Ч. II / науч. ред. К. Южак. СПб.: Композитор, 2016. 248 с.
8. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга. Кн. 2. Фуга: ее логика и поэтика. М.: Композитор, 2007. 800 с.
9. Фраёнов В. П. Учебник полифонии. М.: Музыка, 1987. 207 с.
10. Чугаев А. Г. Особенности строения клавирных фуг Баха. М.: Музыка, 1975. 255 с.
11. Гершкович Ф. М. Об одной инвенции Иоганна Себастьяна Баха (К вопросу о происхождении венской сонатной формы) // Гершкович Ф. М. О музыке / отв. ред. Л. Гофман. М.: Советский композитор, 1991. С. 190–213.
12. Протопопов В. В. Западноевропейская музыка XVII — первой четверти XIX века. М.: Музыка, 1985. 494 с. (История полифонии. Вып. 3 / под общ. ред. Т. Н. Ливановой).
13. Протопопов В. В. Полифония в русской музыке XVII — начала XX века. М.: Музыка, 1987. 319 с. (История полифонии. Вып. 5).
14. Кюрегян, Т. С. Гомофония и полифония лицом к лицу: смешанные формы // В пространстве смыслов: текст и интертекст: Сб. ст. / отв. ред. Е. Г. Окунева. Петрозаводск: Verso, 2016. С. 44–54.
15. Dürr A. Johann Sebastian Bach — Das Wohltemperierte Klavier. Kassel; Basel etc.: Bärenreiter, 2000. 459 S.
16. Милка А. П. Полифония: Учеб. для музык. вузов. Ч. I / науч. ред. К. Южак. СПб.: Композитор, 2016. 336 с.
17. Фрид Р. З. О художественно-смысловом аспекте строения баховской фуги (К изучению ХТК-II) // Третьи Баховские чтения: Хорошо темперированный клавир, Второй том: Мат-лы науч. конф. 3 мая 1996 / сост. А. П. Милка; науч. ред. К. И. Южак. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1996. С. 69–79.
18. Кац Б. А. Сюжет в баховской фуге // Советская музыка. 1981. № 10. С. 100–110.
19. Майский В. Л. О композиционной роли обращения темы в инструментальных фугах И. С. Баха // Александр Наумович Должанский (1908–1966). Сборник статей к 100-летию со дня рождения / предисл. и коммент. к статьям К. Южак. СПб.: тип. «Сударыня», 2008. С. 265–292.
20. Keller H. Die Klavierwerke Bachs. Leipzig: C. F. Peters, 1950. 280 S.
21. Южак К. И. Дуэты из Clavier-Übung III: единство в многообразии // Opera musicologica. 2009. № 1 [1]. С. 83–100.
22. David J. N. Das Wohltemperierte Klavier: Der Versuch einer Synopsis. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1962. 92 S.
23. Баранова И. Н. Симметрия музыкальной структуры (на материале советской музыки): дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1985. 166 с. (машинопись).
24. Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921, 1880. [2], XIV, 1014, 20, [3] S.
25. Южак К. И. Фуга: от жанра к форме // Южак К. И. Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории. СПб.: тип. «Сударыня», 2006. Кн. 1. С. 54–62.

Нотные издания

- I. Bach J. S. Das wohltemperierte Klavier. Erster Teil. H. 1. BWV 846–853 / Johann Sebastian Bach; bearb. und erläut., mit daran anknüpfend. Beispielen u. Anweisungen für das Studium der modernen Klaviertechnik von Ferruccio Busoni. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1975. [2], 53 S. (Busoni-Ausgabe EB 4301a. Johann Sebastian Bach. Klavierwerke I / unter Mitwirkung von Egon Petri und Bruno Mugellini hrsg. von Ferruccio Busoni).
- II. Bach J. S. Das wohltemperierte Klavier. Erster Teil. H. 2. BWV 854–861: Instruktive Ausgabe / [hrsg.] von Ferruccio Busoni. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1975]. [2], 46 S. (Busoni-Ausgabe EB 4301b. Johann

Sebastian Bach. Klavierwerke I / unter Mitwirkung von Egon Petri und Bruno Mugellini hrsg. von Ferruccio Busoni).

III. *Bach J. S.* Das wohltemperierte Klavier. Zweiter Teil. H. II. BWV 877–882 / Johann Sebastian Bach; bearb. und erläut., mit daran anknüpfend. Beispielen u. Anweisungen für das Studium der modernen Klaviertechnik von Ferruccio Busoni. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1973. [2], 53 S. (Busoni-Ausgabe № 4302b. Johann Sebastian Bach. Klavierwerke II / unter Mitwirkung von Egon Petri und Bruno Mugellini hrsg. von Ferruccio Busoni).

IV. *Bach J. S.* Das wohltemperierte Klavier. Zweiter Teil. H. 3. BWV 883–888 / Johann Sebastian Bach; bearb. und erläut., mit daran anknüpfend. Beispielen u. Anweisungen für das Studium der modernen Klaviertechnik von Ferruccio Busoni. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1973. 58 S. (Busoni-Ausgabe № 4302c. Johann Sebastian Bach. Klavierwerke II / unter Mitwirkung von Egon Petri und Bruno Mugellini hrsg. von Ferruccio Busoni).

V. [*Bach J. S.*] The first twenty-four preludes and fugues of the Well-Tempered Clavichord / revis., annotate. and provid. with parallel and suggestions for the study of modern pianoforte-technique by Ferruccio B. Busoni. New York: G. Schirmer, inc., 1926. 207 p.

VI. *Бах И. С.* Хорошо темперированный клавир. Т. II: 870–893 / ред. Б. Муджеллини. М.: Музыка, [6/г]. 141 с.

VII. *Бах И. С.* Хорошо темперированный клавир: 48 прелюдий и фуг. Т. I / расположение пьес в порядке трудности, аппликатура пальцев, исполнит. указания и коммент. обраб. Б. Барток. Будапешт: EMB, 1961. 113 с.

VIII. *Liber usualis Missæ et Officii pro Dominicis et Festis duplicibus. Cum cantu gregoriano.* Romæ; Tornaci, 1904. xxij, 10, 1243 p.

IX. Evangelisches Kirchen-Gesangbuch: Ausgabe für die Nordelbische Evangelisch-Lutherische Kirche. 14. Aufl. der Taschenbuchausgabe. Hamburg: Fr. Wittig, 1987.

Статья поступила в редакцию 11 сентября 2017 г.;
рекомендована в печать 9 ноября 2017 г.

Контактная информация:

Южак Кира Иосифовна — д-р искусствоведения; kyuzhak@mail.ru

Concerning the notable compositional kind of fugues in Bach's "Well tempered clavier"

Kira I. Yuzhak

St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
3, Teatralnaya square, St. Petersburg, Russian Federation, 190000

For citation: Yuzhak K. I. Concerning the notable compositional kind of fugues in Bach's "Well tempered clavier". *Vestnik SPbSU. Arts*, 2018, vol. 8, issue 1, pp. 17–36.

<https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.102>

The paper focused on fugues from WTC which use the "Russian doll" principle in their composition. The work considers the prerequisites for building such structures and examined some examples. The most significant among them are the fugues in G major from the WTC I and E major from the WTC II. Each of them has the sequence of subject entrances (in all fugue's parts) immediately after the exposition according to rules of a strict counterexposition. In both examples a subject is modified: in the first case it presented in inverted form, in the latter one, pressed in *stretto*. A concept *fugue in fugue* is in accordance with Bach's inclination toward *super-compositions*. And if this concept realized in his cyclic works as growing in breadth, outside, then, in the "Russian doll" fugues, the *super-composition* grows inward, making the structure internally complicated and far more significant. At last, both of the *super-compositions* types represent integrated device large and small, unity and stability of the universe.

Keywords: J. S. Bach, Well Tempered Clavier, fugue, exposition, counterexposition, additional entry.

References

1. [Riemann H.] *Katechismus der Fugen-Komposition (Analyse von J.S.Bachs «Wohltemperiertem Klavier» und «Kunst der Fuge»)*. 2. Aufl. In 3 Teilen. Leipzig, M. Hesse, 1906–1907.
2. Praut E. *Fuga [Fugue]*. Moscow, P. Iurgenson Publ., 1900, 238 p. (In Russian)
3. Praut E. *Analiz fug [Fugal analysis]*. Moscow, P. Iurgenson Publ., 1913, 249 p. (In Russian)
4. Czaczkes L. *Analyse des Wohltemperierten Klaviers: Form und Aufbau der Fuge bei Bach*. Bde. 1–2. Wien, Kaltschmid, 1956.
5. [Misch L.] Unerkannte Formen im Wohltemperierten Klavier: Die c-moll-Fuge und das fis-moll-Präludium des ersten Teils. *Die Musikforschung*, 1. Jg., 1948, S.39–47.
6. Dubravskaja T. N. *Polifoniia: ucheb. dlja vyssh. shkoly [Polyphony: Textbook for High School]*. Moscow, Akademicheskii proekt Publ.; Al'ma Mater Publ., 2008, 360 p. (Fundamentalnyi uchebnyk). (In Russian)
7. Milka A. P. *Polifoniia: ucheb. dlja muzyk. vuzov. Ch. II. [Polyphony: textbook for High school. Pt. II]*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2016, 248 p. (In Russian)
8. Simakova N. A. *Kontrapunkt strogogo stilja i fuga. Kn. 2-ia. Fuga: ee logika i poetika [Counterpoint of the strict polyphonic style and Fugue. 2nd Book. Fugue: its logic and poetics]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2007, 800 p. (In Russian)
9. Fraenov V. P. *Uchebnik polifonii [Polyphony textbook]*. Moscow, Muzyka Publ., 1987, 207 p. (In Russian)
10. Chugaev A. G. *Osobennosti stroeniia klavirnykh fug Bakha [Compositional features of Bach's fugues for Clavier]*. Moscow, Muzyka Publ., 1975, 255 p. (In Russian)
11. Gershkovich F. M. Ob odnoi inventsii Ioganna Sebast'iana Bakha (K voprosu o proiskhozhdenii venskoi sonatnoi formy) [About one of Johann Sebastian Bach's Invention (Concerning origin of the Vienna form)]. Gershkovich F. M. *O muzyke [Herschkwitz Ph. M. About Music]*. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1991, pp. 190–213.
12. Protopopov V. V. *Zapadnoevropejskaja muzyka XVII — pervoi chetverti XIX veka [West-european music in the 17. — first quarter of the 19. Century]*. Moscow, Muzyka Publ., 1985, 494 p. (Istorii polifonii. Vyp. 3) [History of Polyphony. Issue 3.] (In Russian)
13. Protopopov V. V. *Polifoniia v russkoi muzyke XVII — nachala XX veka [Polyphony in Russian Music of the 17. — early 18. Century]*. Moscow, Muzyka Publ., 1987, 319 p. (Istorii polifonii. Vyp. 5) [History of Polyphony. Issue 5]. (In Russian)
14. Kiuregian T. S. Gomofoniia i polifoniia litsom k litsu: smeshannye formy [Homophony and Polyphony face to face: mixed forms]. *V prostranstve smyslov: tekst i intertekst [In space of meanings: text and intertext]*. Petrozavodsk, Verso Publ., 2016, pp. 44–54. (In Russian)
15. Dürr A. *Johann Sebastian Bach — Das Wohltemperierte Klavier*. Kassel; Basel etc., Bärenreiter, 2000, 459 S.
16. Milka A. P. *Polifoniia: ucheb. dlja muzyk. vuzov. Ch. I. [Polyphony: textbook for High school. Pt. I]*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2016, 336 p. (In Russian)
17. Frid R. Z. O khudozhestvenno-smyslovom aspekte stroeniia bakhovskoi fugi (K izucheniiu KhTK-II) [On artistic-notional aspect of Bach's Fugue (To examination of WTC-II)]. *Tret'i Bakhovskie chteniia: Khorosho temperirovannyi klavir, Vtoroi tom [The Third Bach-readings: The Well Tempered Clavier-2]*. St. Petersburg, SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova Press, 1996, pp. 69–79. (In Russian)
18. Kats B. A. *Siuzhet v bakhovskoi fuge [Sujet in Bach's fugue] / [Plot in Bach's fugue]*. *Sovetskaja muzyka, [Soviet music]*, 1981, no. 10, pp. 100–110. (In Russian)
19. Maiskii V. L. O kompozitsionnoi roli obrashcheniia temy v instrumental'nykh fugakh Bakha [On compositional function of a subject's inversion in Bach's fugues for instrument]. *Aleksandr Naumovich Dolzhanskii (1908–1966): Sbornik statei k 100-letiiu so dnia rozhdeniia [Alexandr Naumovich Dolzhanskii (1908–1966): Collected articles to 100-years birthday]*. St. Petersburg, «Sudarynia» Print, 2008, pp. 265–292. (In Russian)
20. Keller H. *Die Klavierwerke Bachs*. Leipzig, C. F. Peters, 1950, 280 S.
21. Iuzhak K. I. *Duet iz Clavier-Übung III: edinstvo v mnogoobrazii [Duos from the Clavier Übung III: The unity in multiformity]*. *Opera musicologica*, 2009, no. 1 [1], pp. 83–100. (In Russian)
22. David J. N. *Das Wohltemperierte Klavier: Der Versuch einer Synopsis*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1962. 92 S.
23. Baranova I. N. *Simmetriia muzykal'noi struktury (na materiale sovetskoi muzyki)*. Autorefer. diss. kand. isk. [Symmetry of musical structure (on a base of the Soviet Music). Diss. of PhD]. Leningrad, 1985, 166 p. (In Russian)
24. Spitta Ph. *Johann Sebastian Bach*. Bd 2. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1921, 1880. [2], XIV, 1014, 20, [3] S.

25. Iuzhak K.I. Fuga: ot zhanra k forme [Fugue: From genre to form]. Iuzhak K.I. *Polifoniia i kontrapunkt: Voprosy metodologii, istorii, teorii. Kn. 1-ia* [Polyphony and counterpoint: Questions of methodology, history, theory. Book. 1]. St. Petersburg, «Sudarynia» Print, 2006, pp. 54–62. (In Russian)

Music editions

I. Bach J.S. *Das wohltemperierte Klavier. Erster Teil. H. 1. BWV 846–853* / bearb. und erläut., mit daran anknüpfend. Beispielen u. Anweisungen für das Studium der modernen Klaviertechnik von Ferruccio Busoni. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1975, [2], 53 S. (Busoni-Ausgabe EB 4301a. Johann Sebastian Bach. Klavierwerke I. Unter Mitwirkung von Egon Petri und Bruno Mugellini hrsg. von Ferruccio Busoni).

II. Bach J.S. *Das wohltemperierte Klavier. Erster Teil. H. 2. BWV 854–861* : instruktive Ausgabe. [Hrsg.] von Ferruccio Busoni. Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1975], [2], 46 S. (Busoni-Ausgabe EB 4301b. Johann Sebastian Bach. Klavierwerke. Unter Mitwirkung von Egon Petri und Bruno Mugellini hrsg. von Ferruccio Busoni).

III. Bach J.S. *Das wohltemperierte Klavier. Zweiter Teil. H. II. BWV 877–882*. Bearb. und erläut., mit daran anknüpfend. Beispielen u. Anweisungen für das Studium der modernen Klaviertechnik von Ferruccio Busoni. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1973, [2], 53 S. (Busoni-Ausgabe № 4302b. Johann Sebastian Bach. Klavierwerke II. Unter Mitwirkung von Egon Petri und Bruno Mugellini hrsg. von Ferruccio Busoni).

IV. Bach J.S. *Das wohltemperierte Klavier. Zweiter Teil. H. 3. BWV 883–888*. Bearb. und erläut., mit daran anknüpfend. Beispielen u. Anweisungen für das Studium der modernen Klaviertechnik von Ferruccio Busoni. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1973, 58 S. (Busoni-Ausgabe № 4302c. Johann Sebastian Bach. Klavierwerke II. Unter Mitwirkung von Egon Petri und Bruno Mugellini hrsg. von Ferruccio Busoni).

V. [Bach J.S.] *The first twenty-four preludes and fugues of the Well-Tempered Clavichord*. Revis., annotate. and provid. with parallel and suggestions for the study of modern pianoforte-technique by Ferruccio B. Busoni. New York, G. Schirmer, inc., 1926, 207 p.

VI. Bakh I.S. *Khorosho temperirovannyi klavir. T. II. BWV 870–893* [Well Tempered Clavier. Vol. II: BWV 870–893]. Ed. by Bruno Mudzhellini. Moscow, Muzyka Publ., s. a., 141 p.

VII. Bakh I.S. *Khorosho temperirovannyi klavir: 48 preliudii i fug. T. 1* / raspolozhenie p'es v poriadke trudnosti, applikatura pal'tsev, ispolnit. ukazaniia i comment. obrab.: Bela Bartok [Well-tempered clavier: 48 preludes and fugues. Vol. I / layout in the order of difficulty, fingering, performing notes and commentary arranging: Bela Bartók]. Budapest, EMB, 1961, 113 p.

VIII. *Liber usualis Missæ et Officii pro Dominicis et Festis duplicibus*. Cum canto gregoriano. Romæ; Tornaci, Descleé, Lefebvre et Soc., 1904, xxij, 10*, 1243 p.

IX. *Evangelisches Kirchen-Gesangbuch*: Ausgabe für die Nordelbische Evangelisch-Lutherische Kirche. 14. Aufl. der Taschenbuchausgabe. Hamburg, Fr. Wittig, 1987.

Author's information:

Yuzhak Kira I. — Dr. Habil.; kyuzhak@mail.ru