



## Баховские «четверки»

Кира Иосифовна Южак

Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н.А. Римского-Корсакова,  
г. Санкт-Петербург, Россия,[kyuzhak@mail.ru](mailto:kyuzhak@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0002-7579-9617>

**Аннотация.** Группировка однотипных пьес заботит как их авторов, так и исследователей. У первых это отражается уже в названиях произведений, а вторых ведет к многоаспектному поиску скрытых механизмов мышления композиторов.

Так, разнообразные способы, какими Бах объединял группы своих сочинений, раскрыл А. Милка в статье «Баховские „шестерки“» (1999). В крупных циклических опусах Баха обращает на себя внимание еще одна «мера»: четверка, приметная тем более, что ее образуют каноны («Искусство фуги») либо пронизанные канонической работой дуэты (III Клавирное упражнение).

Но когда речь заходит о канонах, вспоминается, что у Баха они зачастую группируются по десять или / и по четыре: «Канонические вариации на рождественскую песню *Vom Himmel Höh' da komm ich her*» BWV 769 содержат четыре контрапунктических канона (вариации I–IV) и четыре тематических (V вариация); «Музыкальное приношение» — десять канонов: шесть контрапунктических и четыре тематических; «Различные каноны на первые восемь басовых нот предыдущей Арии» (то есть темы «Гольдберг-вариаций») — 14 канонов, записанных группами из четырех, шести и четырех канонов.

На самом деле группировка по четыре затрагивает у Баха не только каноны, и это естественно: не забудем, как много он написал четырехчастных сюит и сонат. Так что неудивительно, что и четыре оркестровые сюиты, созданные в разные годы, пронумерованы В. Шмидером, как специфическая четверка.

Поэтому следует внимательно изучить не только то, как Бах организует четверки своих сочинений, но и то, как под давлением обстоятельств он сам нарушает намеченный план (что, как известно, имело место при гравировке «Музыкального приношения» и «Искусства фуги»).

Но даже если остановиться на уже исследованных шестерках и четверках, встает вопрос: какие факторы обеспечивают в них разнообразие и скрепляют целое? А. Милка показал это на структуре шестерок; в предлагаемой работе делается попытка проанализировать в данном аспекте баховские четверки. Внутренняя организация «четверки» зависит от контекста, в который она погружена: в контрастном окружении она настроена на демонстрацию разнообразия своих составляющих, в сходном же окружении она организуется по порядку основных технических характеристик. Функционально-смысловая же нагрузка «четверок» зависит от того, как они представлены в крупном цикле: вместе или вразброс. В первом случае на передний план выдвигаются отличия «четверки» от окружающих пьес, во втором — она укрепляет структуру целого, в которое встроена, изнутри.

**Ключевые слова:** И.С. Бах; канон; «Клавирное упражнение»; «Искусство фуги» BWV 1080; «Музыкальное приношение» BWV 1079; «Канонические вариации» BWV 769; «Гольдберг-вариации» BWV 988

**Для цитирования:** Южак К.И. Баховские «четверки» [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2022. № 1. С. 39–77. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-1-039-077>

## Technique of Musical Composition

Original article

## BACH'S "FOURS"

Kira I. Yuzhak

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,

Saint Petersburg, Russia, [kyuzhak@mail.ru](mailto:kyuzhak@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0002-7579-9617>

**Abstract.** The grouping of pieces is the matter of concern for both composers and researchers. For the former, it manifests itself already in the titles of collections, while for the latter it is an impetus for a comprehensive study of hidden mechanisms behind composers' thinking.

A. Milka in his article *Bach's Sixes* (1999) identified several ways Bach approached the grouping of works. However, in his large cyclical opuses another "measure" stands out: the *four*, formed by canons (*Die Kunst der Fuge*) or duettos loaded by canonical work (*Clavier Übung III*).

By way of a reminder, Bach's canons are usually grouped by ten and/or four: *Einige Canonische Veränderungen*, BWV 769, contains four contrapuntal canons (variations I–IV) and four thematic ones (variation V); *Musicalisches Opfer* features ten canons: six contrapuntal and four thematic; *Verschiedene Canones*, BWV 1087, includes 14 canons written in groups of four, six and four canons.

In fact, the grouping of four is not limited to Bach's canons alone: he is known for numerous four-part suites and sonatas. So, it is not surprising that four orchestral suites, created in different years, were collected and numbered by W. Schmieder as a specific group of *four*.

Research should focus on how Bach organises his compositions in groups of four, but also how, under the pressure of circumstances, he himself violates his plans (e.g., his engraving of *Musicalisches Opfer* and *Die Kunst der Fuge*).

Whatever approach to grouping we take, a question begs itself: what provides diversity and what facilitates integrity? A. Milka answered this question through his analysis of the "sixes". This article is an attempt to approach the Bach's "fours". The internal organisation of the "four" depends on its context: in a contrasting environment, it demonstrates the diversity of its components, in a balanced environment, it is organized in the order of the main technical characteristics. The functional and semantic content of the "fours" depends on how they are presented in a large cycle: together or in random order. In the first case, the highlight is the difference between the "four" and the pieces surrounding it. In the second case, it strengthens the structure of the whole, as its part, from inside.

**Keywords:** J.S. Bach; canon; *Clavier Übung*; *Die Kunst der Fuge*, BWV 1080; *Musicalisches Opfer*, BWV 1079; *Einige Canonische Veränderungen*, BWV 769; *Aria mit Verschiedenen Veränderungen (Goldberg-Variationen)*, BWV 988

**For citation:** Yuzhak K.I. Bach's "Fours" [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznanija / Contemporary Musicology*, 2022, No. 1, pp. 39–77. DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-1-039-077>

«...Существует область рафинированной, интеллектуальной полифонии...  
Эту полифонию отличает особый техницизм,  
склонность к комбинаторике и намеренная зашифрованность полифонических приемов.  
Общие правила здесь не равны самим себе, они «отягощены»  
некими специально изобретенными дополнительными обязательствами,  
которые берет на себя композитор» [1, 40]<sup>1</sup>.

## Объект исследования

**Т**ема настоящей статьи спровоцирована давней работой Анатолия Павловича Милки «Баховские «шестерки» (Принципы организации баховских сборников в контексте особенностей Барокко)» [6]<sup>2</sup>. Это исследование не могло не обострить внимания к повторяющимся особенностям произведений Иоганна Себастьяна Баха. Четырехчленные группы пьес встречаются у него неоднократно; в творениях последней декады они буквально взывают к сюжету о «четверках». Речь идет, прежде всего, о четырех дуэтах BWV 802–805 в «Третьем клавирном упражнении» (*Clavier Übung III*, 1739) и четырех канонах в «Искусстве фуги» BWV 1080 (*Die Kunst der Fuge*, 1750). Побуждает

<sup>1</sup> Процитированный текст относится к полифонической практике второй половины XVI — начала XVII века. Здесь же речь пойдет, как явствует из заглавия, о музыкальной практике XVIII столетия, притом — что из заглавия не вытекает — именно о практике полифонической. Но к тому, что хотелось бы показать в баховских шедеврах, лучшей характеристики, чем приведенные слова Л.Л. Гервер, не найти.

<sup>2</sup> На титульном листе значится 1996 год. В действительности сборник вышел в свет в конце 1999 года. Но мне довелось познакомиться с этой работой в конце 1980-х годов.

к данной теме и явное пристрастие Баха к группировкам канонов по четыре (и по десять =  $6+4/4+6$ ), особенно если четверку (или одну из четверок) образуют каноны тематические. Так, в «Канонических вариациях» на рождественскую песню *Vom Himmel hoch da komm' ich her* BWV 769 (*Einige canonische Verænderungen*, 1747) — по четыре контрапунктических и тематических канона плюс стреттное завершение<sup>3</sup>. «14 канонов» на первые восемь басовых нот Арии из «Гольдберг-вариаций» BWV 1087 (*Verschiedene Canones über die ersteren acht Fundamental-Noten vorheriger Arie*, 1747), судя по расположению нотного текста в автографе (подробнее об этом — далее), мыслились Бахом как три группы — из четырех, шести и четырех пьес; первая — двухголосные тематические каноны. «Музыкальное приношение» BWV 1079 (*Musicalisches Opfer*, 1747) включает десять канонов: шесть контрапунктических (подряд; в издании один канон передвинут) и четыре тематических (изначально вразбивку).

На десять канонов настроена и «Ария с различными вариациями» BWV 988 (*Clavier-Übung, bestehend in einer Aria mit verschiedenen Verænderungen*, 1742)<sup>4</sup>, которую чаще всего называют кратко: «Гольдберг-вариации». Однако, во-первых, это «десятка» неполная: место десятого канона занял Quodlibet, по функции сопоставимый со стреттой в конце «Канонических вариаций». Он опирается на разнотемповый материал, насыщен двойными имитациями, но канонов не содержит. Во-вторых, среди девяти канонов цикла трудно набрать «четверку», разве что посчитать приемлемым основанием для этого

---

<sup>3</sup> При этом контрапунктические каноны образуют отдельную вариацию каждый, тогда как все тематические каноны и стреттное завершение собраны в одной вариации.

<sup>4</sup> Напомним: в «Гольдберг-вариациях» каждая третья вариация (III, VI... XXVII, кроме последней, XXX) носит название *Canon* и состоит из двух канонов. Чтобы избежать при анализе этого цикла путаницы и лишних пояснений, условимся писать названия вариаций с прописной буквы: Канон, — а их части (половины) — как саму форму, со строчной буквы: канон.

обновляющиеся характеристики вторых канонов в четырех вариациях, где меняются параметры интервала имитации: его направление (пропоста и респоста обмениваются местами в IV, VIII и IX вариациях) и величина (V вариация).

Помимо перечисленных, в каталоге баховского наследия намечается также условная «четверка» — многотембровые оркестровые увертюры (сюиты) BWV 1066–1069 (1725–1739): их порядок установил не Бах, а Вольфганг Шмидер в BWV<sup>5</sup>. Некоторые особенности этих увертюр позволяют рассматривать их тоже как «четверку».

*О структуре «шестерок» у Баха  
(по работам А.П. Милки)*

В статье Милки убедительно показано, как организуются «шестерки». Обычно их группировка опирается на взаимодействие принципов *восхождения / возрастания (Steigerungsprinzip)* и *парности*. Восхождение связано, главным образом, со звуковысотными и количественными взаимоотношениями частей и с их порядком. В пары же они могут объединяться по сходству и контрасту: лада (мажор / минор), жанра (соната / партита; менуэт / гавот / жига), исполнительских ресурсов (одинаковые / разные мануалы, инструменты, фактурные позиции *cantus firmus*'а) и т. д. Принцип *alio modo*, по-видимому, присутствовал в решениях композитора всегда, как в творчестве, так и в обыденной жизни<sup>6</sup>: безграничная фантазия и изобретательность Баха

---

<sup>5</sup> Пятая оркестровая сюита BWV 1070 сюда не вписывается: во-первых, в ней не участвуют ни духовые, ни ударные, заняты только струнные и бассо-континуо, а во-вторых, сам состав пьес сюиты сравнительно с остальными циклами довольно своеобразен.

<sup>6</sup> Кстати, обращает на себя внимание пристрастие Баха к использованию слова *verschiedene* [различные] в названиях своих произведений: *Verschiedene Canones über die ersteren acht Fundamental-Noten... Clavier-Übung, bestehend in einer Aria mit verschiedenen Verænderungen...* В таком контексте и *Einige canonische*

в комбинировании способов группировки и циклизации испытывают на прочность интеллект и профессионализм исследователей, побуждая их представлять структуры «шестерок» всевозможными способами, например (ограничимся лишь парой простейших случаев: см. таблицу 1 [6, 227–228, 230]):

Таблица 1. И. С. Бах. Партиты (Opus 1) и «Шюблеровские хоралы»: соотношение мажорных и минорных циклов в «шестерках»

<b>a</b>	Шесть партит Op. 1 (BWV 825–830)	<b>b</b>	«Шюблеровские хоралы» (BWV 645–650)
	I партита — B-dur	I	хорал — Es-dur
	II партита — c-moll	II	хорал — e-moll
	III партита — a-moll	III	хорал — c-moll
	IV партита — D-dur	IV	хорал — d-moll
	V партита — G-dur	V	хорал — B-dur
	VI партита — e-moll	VI	хорал — G-dur
<b>c</b>		<b>d</b>	
	Шесть партит		Шюблеровские хоралы

Таким образом, взаимосвязи пьес в «шестерках» многоаспектны и разнообразны. Но постоянное количество составляющих предрасполагает к стабильной структуре целого. Милка определил ее как «“трижды по два” либо “дважды по три”» [6, 225]. В приведенных здесь примерах важными структурирующими факторами выступают: а) оппозиция троек мажорных и минорных тональностей и б) зеркально-симметричный мелодический рисунок их последования (в «Шюблеровских хоралах» подкрепленный пропорциональным соотношением обоих интервалов рисунка).

*Veränderungen...* — Некоторые канонические вариации / Несколько канонических вариаций... прочитываются как *Различные*.

### Структура баховских «четверок»

Каково же положение в «четверках» Баха, как действуют в них принципы восхождения и парности — и только ли они? Первый, *Steigerungsprinzip*, естественно, организует линейную структуру, управляя поступательным движением в любом направлении: вперед / назад, вверх / вниз, возрастая / убывая, и во всех направлениях туда и обратно. Второй принцип — *парности* — может организовывать как линейную структуру, группируя части «четверок» по сходству и по контрасту, так и нелинейную, перестраивая пары по-иному, образуя пары более высокого уровня и порождая структуру иерархическую. Многие такие возможности Бах в своих «четверках» реализовал.

Анализ показывает, что поступательное движение (то есть принцип восхождения / возрастания) неукоснительно действует во всех сомкнутых «четверках»; последовательно изменяющиеся или чередующиеся параметры в них прямо связаны с особенностями цикла, в который они включены.

*Четыре дуэта BWV 802–805.* Эта «четверка» входит в «Третье клавирное упражнение» — единственное оригинальное издание органических сочинений Баха, составленное в основном из обработок лютеранских хоралов, сгруппированных в короткую мессу (*Kyrie* и *Gloria*) и катехизис<sup>7</sup>:

---

<sup>7</sup> Хоралы для *Kyrie*, связанные с персонами божественной Троицы (*Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit; Christe, aller Welt Trost* и *Kyrie, Gott heiliger Geist*), образуют два субцикла — для органа с педалью и без нее (*manualiter*); *Gloria* составлена из трех обработок хорала *Allein Gott in der Höh' sei Ehr*; в катехизис вошли обработки шести хоралов — попарно для органа с педалью и без.

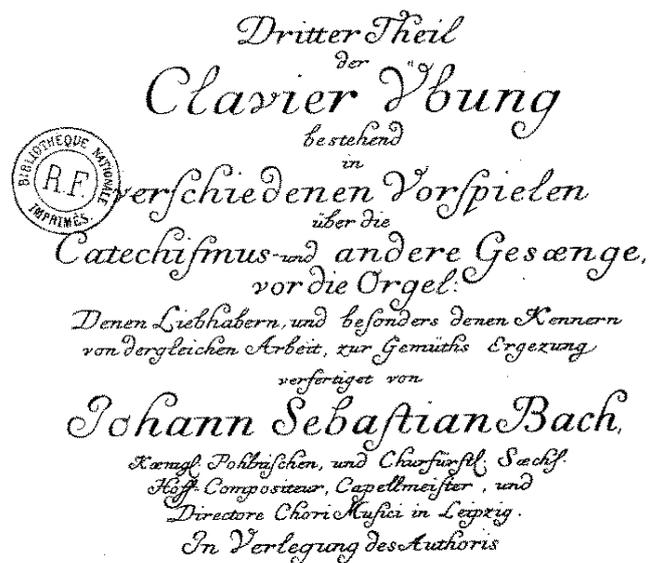


Иллюстрация 1. Титульный лист Третьего клавирного упражнения

Весь цикл обрамляют грандиозные Прелюдия и fuga Es-dur, а четыре дуэта расположены между катехизисом и фугой. Это четыре двухголосные фуги разного вида<sup>8</sup>, основанные на широком применении техники двойной имитации<sup>9</sup>. Тональности фуг восходят по фригийскому тетрахорду e-F-G-a, разносторонне отзываясь на материал и характер всего Упражнения.

<sup>8</sup> Классификационные разновидности фуг: e-moll — двойная с совместной экспозицией; остальные фуги простые: F-dur — типа da Capo; G-dur — с сопровождением; a-moll — реперкуSSIONная (подробнее о структуре дуэтов см.: [14]).

<sup>9</sup> Имеется в виду двойная имитация в двухголосии, возникающая при непосредственном последовании первоначального и производного соединений двойного контрапункта (первоначальное соединение — это пропосты, а производное — ристпосты). В баховское время эту технику называли *evolutio*, объясняя ее именно как противоположную перестановку: *Evolutio* (lat.) heisset: wenn in einer musicalischen Composition die Stimmen oder Partien unter einander verwechselt und verkehrt werden können, daß z. E. die Ober-Stimme unten, und die Unter-Stimme hingegen oben, in gleichen die Alt-Stimme in Tenor und dieser in Alt, und demnach verkehrt zu stehen kommen, aber dennoch wiederum gut klingen [19, 232]. Для сочинения такой формы рекомендовалась трехстрочная запись (наподобие основных построений Танеева) — см., например большой ряд образцов в «Трактате о фуге» Ф.В. Марпурга [18, Tab. LIII ff.] Кстати, в обсуждаемых в настоящей статье сочинениях Баха яркий образец двойной имитации (притом в противодвижении) имеется в «14 канонах» под номером 10: как и в трактате Марпурга, первоначальное соединение не характеризуется, а при производном соединении значит: *Evolutio*.



*b*

*c*

*d*

*e*

*f*

*g*

*h*

*i*

Что же до мажорных дуэтов, то их темы с первых же звуков включают мощную настройку на церковные тоны: F-dur'ная на пятый, G-dur'ная на седьмой, и даже еще конкретнее — на «немецкую Глорию»

— хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, в родных для него строе G и трех-  
дольном размере (см. нотный пример 2)<sup>10</sup>:

Пример 2 a-d. И.С. Бах. Третье клавирное упражнение:  
темы дуэтов F- и G-dur; V псалмовый тон [4, 107] и хорал  
*Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* [17, 131]

*a*

*b*

*c* Quintus tonus. Пятый тон

Quin-tus to - nus sic in - ci - pi - tur, sic flèc - ti - tur, et sic me - di - á - tur: \*at - que sic fi - ní - tur

*d* Das Gloria in Exelsis

{ Al - lein Gott in der Höh sei Ehr und Dank für sei - ne Gna - de, } Ein Wohl - ge-fallen Gott  
{ da - rum daß nun und nim - mer mehr uns rüh - ren kann kein Scha - de. }

an uns hat, nun ist groß Fried ohn Un - ter - laß, all Fehd hat nun ein En - de.

Однако — в-третьих, — как раз ладовая дифференциация (по модели опоясывающей рифмы в поэзии, *a b b a*; см. пометы под схемой тонального плана дуэтов в нотном примере 1) усиливает замкнутость «четверки» дуэтов и подчеркивает ее вставной характер. Одновременно она формирует завершающий ответ на специфическое неравновесие ладотональной интерпретации того же отрезка звукоряда в начале «Клавирного упражнения» — в короткой мессе. В ней за камерным (*manualiter*) трехчастным Кугие в матовых, минорно-приглушенных тонах следуют три ликующе-мажорные Gloria (две широко развернутые, с *santus firmus*'ом, а третья — компактная двойная фугетта

<sup>10</sup> Как известно, напев создал Николаус Дециус, сподвижник Лютера, в 1522 году. Бах обращался к этому хоралу больше десяти раз — в кантатах, в гармонизациях и в органных прелюдиях, выстраивал из них небольшие субциклы в составе более крупных сборников (BWV 662–664, 675–677, 715–717). Бах разрабатывал хорал в трех тональностях: в G-dur (две трети случаев), A-dur (треть случаев) и F-dur (одна хоральная прелюдия). Почти две трети G-dur'ных версий — в трехдольных размерах, следуя метроритму исходного напева; все остальные обработки — в C.

с отдельной экспозицией); каждая прелюдия в своей, все более высокой и светлой тональности. Здесь же, в дуэтах, при всей их интеллектуальной наполненности, известной масштабности их форм и постоянном участии сложного контрапункта, не может не сказываться сдерживающий эффект и непереносимого двухголосия, и омрачающего семантического фона.

*Четыре канона в «Искусстве фуги» BWV 1080.* Если «четверка» дуэтов, при всех их семантических обертонах, выделяется в Третьем клавирном упражнении как носитель иного, светского начала, то в «Искусстве фуги» «четверка» канонов помещена, напротив, в близкородственный контекст, притом родственной и жанрово, и композиционно: как фуги, так и каноны принадлежат к имитационной сфере и связаны с достаточно высоким уровнем музыкантского профессионализма. С одной стороны, это запускает действие общей исторической памяти и фуги, и канона, оживляет и актуализирует ассоциативные связи канонов с фугой, влияя на проявление в них признаков форм второго плана. С другой стороны, в таком контексте каноны должны максимально отчетливо дифференцироваться по техническим признакам. То и другое требует логически убедительного распорядка канонов в цикле.

Однако выполнение именно этого требования оказалось под угрозой. Двойная пагинация канонов в автографе показывает, что Бах был вынужден нарушить свой план и изменить порядок канонов, чтобы занять освободившуюся перед ними правую страницу разворота (подробно об этом см.: [8, 174–185]).

Только выбор для перестановки оказался крайне невелик.

Начнем с того, что лежит на поверхности. Вероятно, все каноны «Искусства фуги» мыслились как бесконечные<sup>11</sup>, но записаны как

---

<sup>11</sup> На самом деле здесь только один бесконечный канон — октавный.

бесконечные, со знаками повторения, только два из них: октавный и дуодецимовый. При этом все имеют свободную часть (на своем же материале), значит, предназначены для исполнения и должны быть оформлены максимально удобно для игры. Три канона уместились каждый в один разворот — это нужно было сохранить. Оставался один канон, трехстраничный, с неизбежным переворотом страницы, — этот канон можно было ставить и первым, и последним.

Второе. Правильный порядок бесконечных канонов требует прежде всего соблюдать школьное последование интервалов вступления респосты: октава→децима→дуодецима. Перемещения пьес возможны только за пределами этого комплекта. Кроме того, правильно — логично — не допускать чересплосицы из канонов с точной / изменяемой респостой. В данном цикле респосты воспроизводят материал пропост без изменений в трех канонах — как раз в октавном, децимовом и дуодецимовом, — зато в четвертом респоста преобразует его и высотно, и ритмически: это *Canon per augmentationem in motu contrario*. Бах всегда предпочитал использовать увеличение в конце сочинения, но в крайнем случае его можно поставить и на другое место.

Третье. Все пьесы «Искусства фуги» основаны на вариантах его основной темы, а само образование вариантов диктуется определенными задачами. В фугах варианты темы выявляют и обогащают ее выразительные возможности, оттачивают ее рельеф, интонационно-ритмические подробности, способствуют раскрытию ее контрапунктического потенциала. Собственно, на это опирается группировка фуг цикла и его драматургия в целом.

Пропосты канонов призваны к другому: задать тип движения, энергии которого достанет, чтобы не только преодолеть замкнутость фуговой темы, обеспеченную ее кадансом, но и сохранить мелодическую упругость на длинной дистанции. Это задача непростая, особенно

в условиях «Искусства фуги», в двух канонах на прямую тему: она устремлена к совершенному кадансу на тонике (Канон в дуодециму и Канон в увеличении и противодвижении)<sup>12</sup>.

Серьезную динамическую «подпитку» для своего продвижения каноны получают от повторных включений темы. Это происходит во всех четырех канонах, но по-разному. В Каноне в октаву (бесконечном, в характере жиги), построенном на обращенном варианте темы цикла, его парные проведения образуют каркас формы (в схеме 2 стрелка вниз — знак противодвижения):

Схема 2. И.С. Бах. «Искусство фуги». Канон в октаву: координаты и тональности проводений темы и ответа

Такты	1 / 5	25 / 29	41 / 45	61 / 65
Тональности	d	a	a	d
Вступления Темы и Ответа	T <sup>↓</sup> T <sup>↓</sup>	O <sup>↓</sup> O <sup>↓</sup>	T T	O O

Канон в дециму (на другом обращенном варианте темы цикла) начинается как восходящая по терциям секвенция, так что тема в этом каноне проводится в d-moll, F-dur и a-moll. Данный канон не бесконечный, а двухчастный, притом в двойном контрапункте децимы (in contrapunto alla terza), поэтому к началу второй части движение возвращается в d-moll, и тема совершает тот же тональный маршрут.

Канон в дуодециму тоже не бесконечный, а двухчастный, в двойном контрапункте дуодецимы (in contrapunto alla quinta), так что здесь проведения темы полностью соответствуют структуре минимальной двухголосной фуги (см. схему 3):

<sup>12</sup> О ситуациях, когда канон должен строиться на замкнутой теме, см.: [10, 51–55].

*Схема 3. И.С. Бах. «Искусство фуги». Канон в дуодециму:  
координаты и тональности проведений темы и ответа*

<i>Такты</i>	<i>1</i>	<i>8</i>	<i>34</i>	<i>42</i>
<i>Тональности</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>d</i>
<i>Вступления Темы и Ответа</i>	<i>T</i>	<i>O</i>	<i>T</i>	<i>O</i>

Канон в увеличении и противодвижении строится также на варианте прямой темы, и ответ с двусторонним преобразованием материала пропосты вступает непосредственно за первым отделом на уровне доминанты. Однако в данном случае, поскольку, согласно правилам тонального ответа в противодвижении, осью служит III степень, в ответе сохраняется основная тональность, и в итоге все проведения темы пребывают в ней безвыходно (см. схему 4):

*Схема 4. И.С. Бах. «Искусство фуги». Канон в увеличении и противодвижении:  
координаты проведений темы и ответа*

<i>Такты</i>	<i>1</i>	<i>5</i>	<i>53</i>	<i>57</i>
<i>Тональности</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>
<i>Вступления Темы и Ответа</i>	<i>T</i>	<i>O↓</i>	<i>T</i>	<i>O↓</i>

В представленных схемах показаны проведения темы в строгих частях канонов. Свободные части трех канонов основаны на измененном материале вступительного отдела пропосты, в бесконечном (октавном) каноне — на обновлении контрапункта при стыковке отделов E<sub>1</sub> и F<sub>1</sub> — там, где прежде пропоста проводила первый ответ. Во всех случаях каноны кадансируют в основной тональности.

С группами фуг цикла и с конкретными фугами каноны связаны способами варьирования темы (фигурирование / колорирование), демонстративным выбором показателей двойного контрапункта, а также использованием обращения и увеличения темы. Но тут важен не столько порядок канонов, сколько парные отношения сходства и различий.

Рассматривать группу канонов с точки зрения исторической памяти — насколько явственно в них «вызревают» структурные признаки фуги, — нецелесообразно: какая-либо единая последовательность здесь не образуется. О контурах фуги-жиги в октавном каноне уже сказано. Каноны с «ответными» интервалами вступления (дуодецимовый и в увеличении и противодвижении) можно с некоторой натяжкой трактовать как прототипы *минимальной фуги*, если игнорировать мощный размах их «интермедий». Скорее эти каноны можно причислить к типу *канонической фуги*, поскольку их заключительные части добавляют исходному виду темы и тональной устойчивости, и масштабной весомости. Но децимовый канон, с периодическим возвращением в нем проведения в параллельном мажоре, пропорции минимальной фуги превышает, а сколько-нибудь убедительного заключительного раздела свободной части так и не обретает.

Как видим, в группе канонов перестановка была возможна только одна: переместить последний канон на первую позицию. Так выясняется, что «четверка» канонов, благодаря изначальному соотношению их параметров, строится как «тройка плюс одночлен». Примечательно, что обе последовательности канонов — исходная и изданная — надежно поддерживаются отношениями сходства и контраста как между соседними пьесами, так и между их парными комбинациями, притом в разных аспектах.

В таблице 2 отражены основные характеристики канонов. Распределение функций пропосты и респосты в фактуре и опора на прямой или обращенный варианты темы цикла обозначены вертикальными позициями и прямым либо опрокинутым видом литеры *T*. Показанный же интонационный материал начальных тактов канонов позволяет понять, какие типы варьирования лежат в основе их мелодий — *фигурирование* (октавный и децимовый каноны) или *колорирование*

(дуодецимовый и канон в увеличении и противодвижении). Таблица позволяет проследить, какие свойства объединяли и противопоставляли каноны изначально и как этот распорядок изменила вынужденная их перестановка в издании.

Таблица 2. И.С. Бах. «Искусство фуги»: распорядок канонов в исходном порядке и в оригинальном издании

Сочинено	Канон в октаву L L 	Канон в дециму L L 	Канон в дуодециму T T 	Канон в ув. и обрац. T L 
Издано	Канон в ув. и обрац. T L 	Канон в октаву L L 	Канон в дециму L L 	Канон в дуодециму T T 

Как видим, материал октавного и децимового канонов основан на фигурировании обращенной темы «Искусства фуги». Во второй паре канонов основой служит прямая тема цикла, которая в них колорится и распевается. Таким образом, по материалу каноны группируются попарно. Порядок вступления голосов в обеих парах канонов различен, а во всей «четверке» организован наподобие опоясывающей рифмы. По соотношению драматургически значимых параметров — ширина интервала имитации ↔ сохранение или преобразование материала в респостах — каноны образуют, как сказано, «тройку и одночлен». Фугоподобные каноны с доминантовыми «ответами» образуют пару по сходству и располагаются по соседству.

В публикации изменилась не только группировка канонов по названным признакам: в самом их соотношении появился новый нюанс. Опора на прямой / обращенный вариант темы цикла и тип ее варьирования перестраивают каноны в «опоясывающую» структуру, зато порядок вступлений голосов объединяет соседние каноны в пары по сходству. Величина интервала вступления объединяет теперь все

четыре канона в простейшую линейную структуру (кварта→октава→децима→дуодецима), а преобразования в респосте по-прежнему противопоставляют канон в увеличении и противодвижении трем остальным, но меняют их порядок: «одночлен и тройка». Структурно наиболее близкие к фуге каноны образуют «опоясывающую» пару.

«Гольдберг-вариации» BWV 988. Поступательный порядок, *Steigerungsprinzip* соблюден и в регулярно рассредоточенной незаконченной «десятке» канонических номеров в «Гольдберг-вариациях». Во-первых, здесь, как уже сказано, каждая третья вариация носит название «Канон» (*Canon*) и содержит два канона. Сама эта регулярность, как кажется, утверждает поступательный характер развертывания цикла, независимо от присутствия или отсутствия в канонах каких-либо крещендирующих признаков. Во-вторых, они, тем не менее, здесь налицо: интервал вступления респосты в первых половинах каждого из девяти Канонов регулярно, шаг за шагом, расширяется на секунду — от первого Канона, в приму (III вариация), до девятого, в нону (XXVII вариация). В восьми Канонах эта ширина сохраняется и во вторых половинах<sup>13</sup>. Направление же этого хода, то есть положение респосты в ткани, стабильно только в первых трех, а также в шестом и седьмом Канонах (то есть в III, VI, IX, XVIII и XXI вариациях)<sup>14</sup>. Таким образом, чередование стабильного и нестабильного положения респосты в Канонах укрепляет не линейную, а двухчастную структуру целого,

---

<sup>13</sup> Исключение — Канон в квинту (XV вариация): сохранение интервала имитации во второй половине привело бы к перекрещиванию голосов уже при вступлении респосты, а его расширение сделало этот момент более внятным и исполнительски удобным.

<sup>14</sup> В самом деле: три Канона (III, VI, IX вариации) занимают свои позиции в первой части цикла; подобной стабильностью характеристик, должны были бы обладать и три начальных Канона второй части (XVIII, XXI, XXIV вариации). Но поскольку Канонов оказалось не десять, а девять, — сократилась и группа интервально-стабильных Канонов.

повышая композиционную значимость разросшейся втрое XVI вариации (Увертюра и фугетта).

«Четверки» в «Канонических вариациях» BWV 769. Тематические каноны в «Канонических вариациях» и первые четыре канона в «14 канонах» — инверсионные, так что фактор организации в них глубоко технический: вид инверсии.

В «Канонических вариациях» вся «четверка» (причем вся в одной вариации) — каноны в противодвижении (и с сопровождением), поочередно на прямую и на обращенную тему, со стабильно выдержанным расстоянием вступления в один такт. В первой паре канонов (в нижние сексту и терцию) пропоста поручена сопрано, а респоста — альту; во второй паре (в верхние секунду и нону) пропостой служит бас, респостой — сначала тенор, потом сопрано. Благодаря такому распорядку вся четырехфразовая мелодия проводится в обоих видах попарно четыре раза подряд. Примечательно, что в прямом виде напев проводят сопрано, альт, бас и вместо тенора опять сопрано — в полном соответствии с установкой Баха на завершающее проведение подвижного (мигрирующего) *cantus firmus*'а (или просто главного материала) в основной тональности и в верхнем голосе<sup>15</sup>. В заключительной стретте участвуют все четыре строки хорала, притом первая — в реверсивных и темпоритмических вариантах со смещениями на разные ступеневые позиции, последняя же — только в двух «модусах»: у баса, подобно *cantus firmus*'у, в более крупных длительностях, а у сопрано, «в поднебесьи» — подобно юбилации, в более мелких.

---

<sup>15</sup> Яркий пример — VII Контрапункт «Искусства фуги»: тема здесь постоянно включается в стреттные проведения — в прямом и обращенном виде и в трех темпоритмических статусах: в исходном, в простом и двойном увеличении (соответственно в двукратном и четырехкратном увеличениях). Двойное увеличение использовано в фуге предельно экономно: в каждом голосе, от баса к сопрано, по одному разу, поочередно в прямом виде и в противодвижении; последнее проведение — в основной тональности.

Последование численно равных групп контрапунктических и тематических канонов, увенчанное стреттой, кажется вполне логичным и достаточным основанием для построения вариационного цикла. Однако Баху этого явно было мало: помимо внешне-количественного и типологического контраста здесь введен в действие *Steigerungsprinzip*, причем с узнаваемо баховским, динамизирующим эффектом. Поясним.

В контрапунктических канонах *cantus firmus* — напев *Vom Himmel hoch...* — проводится в прогрессирующем замедлении: в первой вариации преимущественно четвертными, в трех последующих почти исключительно половинными, далее со все более продолжительными «проигрышами» перед вступлением напева и между его фразами. В итоге весь хорал звучит в четырех вариациях всего четыре раза; его чистое звучание составляет  $10+3\times 16=58$  тактов, тогда как общая длина этих четырех вариаций почти точно вдвое больше:  $18+23+27+42=110$  тактов.

В четырех же тематических канонах (не будем отвлекаться на прогрессирующее учащение движения в сопровождающих голосах) с их стабильно выдержанным расстоянием вступления протяженность каждой фразы хорала увеличивается на тот же такт, а соответственно и всего напева на четыре такта: первый канон заканчивается в такте 14. Начало каждой фразы напева накладывается на окончание предыдущей; так же, без малейшего перерыва, каждый очередной канон «захватывает» конец предыдущего, и все четыре канона образуют неразрывную цепь; стретта, не нарушая уже привычного ритма вступлений, примыкает к ней вплотную<sup>16</sup>. В итоге хорал проводится двухголосно

---

<sup>16</sup> Помнится, А.П. Милка высказывал мысль, что эта вариация представляет собой один большой канон с неоднократной переменной параметров, а стретта служит его свободной частью. Поскольку одним из предназначений Канонических вариаций был взнос в Мицлеровское общество, — можно считать, в числе интеллектуальных

и в прямом виде, и в противодвижении на протяжении 50-ти тактов (считая от респосты первого канона), а общая протяженность его звучания почти вдвое перекрывает суммарное звучание *cantus firmus*'а в четырех вариациях и почти полностью соответствует их общей длине. В пяти тактах стретты фразы напева — строки хорала — в самых разных видах успевают появиться четырнадцать раз, доводя тематическую плотность ткани до трех- и четырехголосия (см. нотный пример 3):

Пример 3. И.С. Бах. Канонические вариации BWV 769:  
Стретта (Variatio 5, такты 52–56)

The musical score shows five measures of a canon. The top staff (treble clef) contains the first voice (Iум.), the second staff (bass clef) contains the second voice (IV'ум.), the third staff (treble clef) contains the third voice (Iум.), and the fourth staff (bass clef) contains the fourth voice (IVум.) and the cantus firmus (IVyв. (cantus firmus)). The cantus firmus is a single melodic line in the bass. The voices are polyphonic, with each voice having its own melodic line. The score is in G major, 3/4 time, and consists of five measures. The voices are labeled I, II, III, and IV, and the cantus firmus is labeled IVyв. (cantus firmus).

Нарастающая интенсивность тематической работы при сохранении количества композиционных этапов и / или значимых синтаксических единиц и уменьшении / сохранении длины построений наблюдается у Баха во многих случаях; особенно яркими и убедительными примерами в этом отношении кажутся фуги *b-moll* из ХТК-II и *dis-moll* из ХТК-I. Композицию фуги *b-moll* строят два больших этапа работы с прямой и обращенной темой (см. схему 5): а) поочередно с тем и другим вариантами: от четырех одноголосных проведений к двум двухголосным стреттным (то есть дважды по две группы проведений — в каждой по восемь изложений темы); б) одновременно с обоими вариантами темы, сначала в двухголосных встречных стреттах, затем

---

упражнений, что одним из меняющихся параметров этого канона могло служить распределение двух его партий по строкам партитуры и по мануалам и педали органа.

в удвоенной двухголосной встречной усеченной стретте (всего три проведения, но изложений темы — восемь)<sup>17</sup>:

Схема 5. И.С. Бах. ХТК-II, fuga b-moll:  
этапы тематической работы и их количественные характеристики;  
длина разделов, число проведений и изложений темы в них

Вариант темы	Прямая тема		Обращенная тема		Оба варианта темы	
	Малые группы проведений	Экспозиция (4 пров-я) 26 т.	2 стретты (2 пров-я) 15 т.	«Экспозиция» (4 пров-я) 25 т.	2 стретты (2 пров-я) 13 т.	2 стретты (2 пров-я) 16 т.
Кол-во изложений	4 (16½ т.)	2×2 (9 т.)	4 (16½ т.)	2×2 (9 т.)	2×2 (9 т.)	2×2 (4¼ т.)
Большие группы проведений	8 изложений (41 т.)		8 изложений (38 т.)		8 изложений (22 т.)	
24 изложения — 64⅙ т. (0,64 — ок.⅔ — от 101 т.)						

В фуге dis-moll из ХТК-I ситуация сложнее, поскольку на резюмирующем этапе вводится четвертый вариант темы — ее увеличение. Он объединяет в трех цепях стретт все основные варианты темы — прямой, обращенный и пунктированный (в нотном примере 4 — у среднего голоса), функционируя как *cantus firmus*.

По масштабу эта единая группа из трех цепей стретт соотносима с разделами прямых и обращенных проведений. Но сама перспектива глорификации темы потребовала введения некоего предваряющего перехода, в котором сначала прямая и обращенная тема охватывает всю трехголосную ткань (но не подолгу: обе трехголосные стретты, прямая и обращенная, неполные), а затем тема в сопрано резко взмывает вверх (см. схему 6):

<sup>17</sup> Встречная стретта (определение А.Н. Должанского; см., например: [2, 182]) — стретта, в которой участвуют и прямая, и обращенная тема; с точки зрения техники — канон в противодвижении. Усеченная стретта — стретта, в которой все голоса заканчивают или прекращают изложение темы одновременно [13, 8–9].

Схема 6. И.С. Бах. ХТК-I, fuga dis-moll:  
этапы тематической работы и их количественные характеристики;  
длина разделов, число проведений и изложений темы в них

Прямая тема		Обращенная тема		Оба варианта темы		3 вар.+Ув.
Экспозиция (4 пров-я) 18½ т.	3 стретты (3 пров-я) 10½ т.	«Экспозиция» (3 пров-я) 14½ т.	2 стретты (2 пров-я) 7½ т.	2 стретты (2 пров-я) (5⅝ т.)	1 пров-е (4 т.)	3 ц. стр.+1 пр. (4 пров-я) (26⅜ т.)
4 (11 т.)	2×3+½ (11 т.)	3 (8⅝ т.)	2×2(6⅛ т.)	3×2 (4 т.)	1 (2⅝ т.)	3×2+1+4(20¼ т.)
10½ изложений (29 т.)		7 изложений (22 т.)		7 изложений (9⅝ т.)		11 изложений (26⅜ т.)
35½ изложений — 63⅝ т. (0,73 — ок. ¾ — от 87 т.)						

Однако прерванный каданс не дает ей закрепить основную тональность; тут-то и вступает увеличение — *cantus firmus*. Он восходит шаг за шагом от баса к сопрано, и теперь его парение в тех же самых высях упруго поддерживают распетый и пунктированный варианты темы в других голосах:

Пример 4. ХТК-I, fuga dis-moll, такты 77–83



Первая «четверка» в «14 канонах» BWV 1087. В отличие от уже рассмотренных случаев, в этом цикле «четверка» тематических канонов образует не завершающую, а начальную группу, которая сравнительно с последующими номерами — особенно в зашифрованном виде — кажется элементарной.

На то, как Бах распорядился пространством нотного листа в автографе «Четырнадцати канонов», уже давно обратил внимание Милка [5, 64]. Здесь одно-, двух- и трехстрочно оформленные каноны видны

очень четко. Притом первые четыре канона располагаются попарно на двух строках друг под другом, словно стихи в две колонки. Напротив, X и XIV каноны, тоже однострочные, развернуты во всю ширину страницы и замыкают изложенные подряд, с переносами на следующую систему, как абзацы прозы (и как анжамбманы в поэзии), пять канонов в двустрочном виде и три — в трехстрочном (см. факсимиле автографа в статье Аллы Ирменовны Янкус [16]).

Присмотримся к верхней части автографа (иллюстрация 1): четыре коротких нотосца-полустроки, по восемь четвертных нот в каждой, пронумерованные, записаны в два столбца с явной заботой о ранжире. В каждом столбце — одна и та же музыкальная фраза: в левом — тема цикла, в правом — она же в противодвижении. Все полустроки имеют заголовки; левые начинаются с прописной буквы, правые, не взирая на присутствие номера (номер 2 даже с точкой) — со строчной и «запечатаны» точкой в конце надписи (как и большинство последующих номеров цикла)<sup>18</sup>. Впрочем, и во второй строке левая надпись не автономна, она отвечает на сказанное в обеих предыдущих. Первый заголовок объявляет форму и называет первую ее разновидность, второй называет следующую; то же и во второй строке (при воспроизведении заголовков под иллюстрацией 1 номера левых полустрок передвинуты вправо — к техническим характеристикам канонов):

---

<sup>18</sup> Кстати, на концах левых заголовков знаки препинания отсутствуют, а правые заканчиваются четко выписанными точками; к сожалению, на с. 9–11 расшифровки автографа, изданной в 1976 году (Bärenreiter Verlag, Kassel, und VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig), знаков пунктуации в конце не имеет ни один заголовок канона.

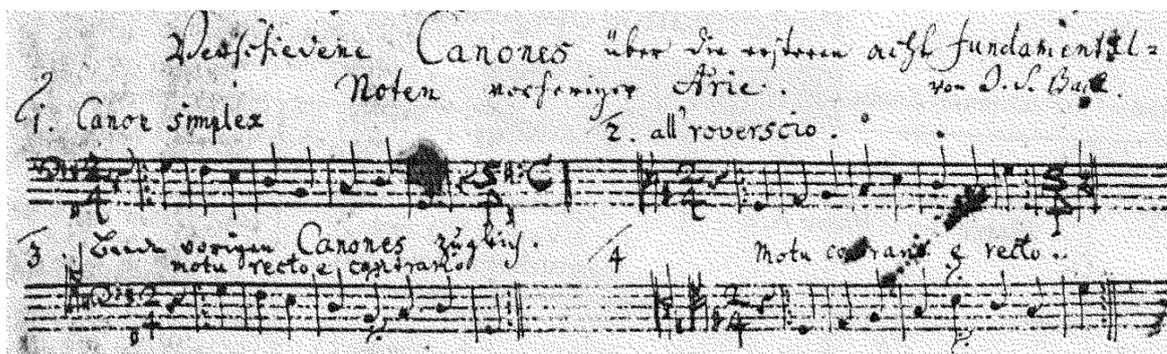


Иллюстрация 2 И.С. Бах. Различные каноны на восемь первых басовых нот предшествующей арии BWV 1087 (факсимиле, верхние строки)

Заголовки:

<i>Canon</i> — 1. <i>simplex</i> ;	2. <i>all' roverscio</i>
<i>Beede vorigen Canones zugleich</i> , 3. <i>motu recto e contrario</i>	4 <i>motu contrario e recto</i>
[Канон — 1.) простой	2. в противодвижении
Те же оба канона разом 3. в прямом движении и обращении	4 в обращении и прямом движении]

Возникает аналогия со стихами, ее вызывают и нотные строки, и надписи. При чтении по строкам (соответственно нумерации) «рифмовка» нотного и вербального текста перекрестная ( $a b a b, a b a_1/c b_1$ ); при чтении по столбцам — парная ( $a a b b, a a_1/c b b_1$ ), притом в нотном тексте тавтологические рифмы образуются в обеих парах полустрок, а в словесном — только в паре четных (правых) полустрок.

Коль скоро заголовки канонов образуют единый текст, стягиваясь к его началу, вернемся и мы к началу автографа — к общему заглавию «14 канонов»: оно сродни заголовкам не-первых полустрок, ибо несет в себе идею *продолжения*:

*Verschiedene Canones über die ersteren acht Fundamental-Noten vorheriger Arie*  
*Различные каноны на первые восемь басовых нот предыдущей Арии*

Синтагма *vorheriger Arie* («предыдущей Арии») объясняется просто: цикл «14 канонов» Бах записал на внутренней стороне задней обложки в своем экземпляре издания «Четвертого клавирного упражнения» («Гольдберг-вариаций») [21, 3]. На этом основании

общепризнано, что «14 канонов» входят в состав «Гольдберг-вариаций». В одной из самых последних работ о них — в настоящем выпуске — Янкус, сопоставляющая субцикл из десяти вариаций-канонов и «14 канонов», обращает внимание на предложенную Ксенией Николаевной Ивановой характеристику этих же двух серий канонов: первые предназначены для исполнения, вторые — для украшения [16, 80—81; 3, 107, 109 и др.]. Эта гипотеза отчасти оправдана творческим наследием самого Баха, но требует обсуждения; однако сейчас речь о другом. «14 канонов» — не просто продолжение масштабного вариационного опуса и не просто превосходный материал для увлекательных и престижных интеллектуальных акций: это *музыкальный вывод*, выжимка самого существенного и общего, по существу аналогичная едва ли не самому обязательному жанру сегодняшней научной практики — *abstract*.

Складывается парадоксальная ситуация: Бах издал Опус 4 — цикл из тридцати вариаций разного склада и разных «жанровых наклонов» на развернутую (32 такта) многоголосную тему, сам жанр которой — ария — предполагает приоритет мелодического начала. К этому монументальному сочинению Бах пристраивает скромный по масштабу цикл бесконечных канонов — *концентрированно-мелодических*, исключительно контрапунктических, технически элитарных. Основой нового цикла Бах делает тему-стержень *гармонической* последовательности, а стартовый этап этого цикла образуют «простые» каноны — тематические двухголосные инверсионные.

Так что эту «четверку» правильнее считать не *начальной*, а *переходной, модулирующей*: она и *резюмирующая*, и одновременно *толчковая*. При таком взгляде можно понять, почему на переднюю позицию в «четверке» выдвинуты каноны *ракоходные* — если не технически, то психологически более сложные, — а не каноны в *противодвижении*:

первые несут в себе *итог*, вторые же, собственно, и дают *старт* всем последующим номерам цикла.

Примечательно, что «14 канонов» возникли не по горячим следам «Гольдберг-вариаций» (1742), в экземпляр которых они вписаны, а спустя пять лет, в один год с «Каноническими вариациями» BWV769, с которыми Бах вступил в Мицлеровское общество. До «Канонических вариаций» и «14 канонов» уже появился портрет работы Элиаса Хаусмана (1746): в правой руке Бах держит листок с зашифрованным тройным бесконечным каноном, нижняя строка которого занята той же восьмизвуковой темой. Через год это сочинение займет предпоследнюю позицию в «14 канонах» с их многозначительным обещанием в самом конце: *etc.*

Получается, что «резюме», прорастающее, словно на одном дыхании, четырнадцатью первыми побегами, вобрало в себя не только опыт уже пережитых «Гольдберг-вариаций», но и брожение свежих, еще ждущих реализации идей, связанных с канонической разработкой рождественского хора. Пересечение импульсов от обеих мелодий, вероятно, было неизбежно, поскольку основу обеих составляет плавное движение от тоники вниз и к тонике вверх и, более того, текстуально они почти совпадают в записи: первая фраза-строка хора — в сопрановом ключе, восьмизвуковая тема «Гольдберг-вариаций» — в басовом (см. нотный пример 5):

*Пример 5.* И.С. Бах. Две мелодии — почти идентичный вид на письме:  
верхний голос (сопрановый ключ) — первая строка хора  
*Vom Himmel hoch...*  
нижний голос (басовый ключ) — тема «14 канонов»



Последование четырех тематических канонов основано на чередовании видов темы в пропостах (прямая от тоники — обращенная от доминанты); последование пар канонов определяет смена параметров риспост, а именно вида инверсии и расстояния вступления. В первой паре канонов риспосты ракоходные, расстояние вступления — четыре такта (соответственно пропоста и та же мелодия в возвратном движении у риспосты звучат синхронно, длина канона равна длине темы). Во второй паре канонов риспосты обращенные (прямой теме отвечает тема в противодвижении и наоборот), расстояние вступления—два такта (и на столько же удлиняются оба построения).

Все последующие каноны цикла — в противодвижении; во всех развивается идея яркого ритмического контраста по отношению к восьмичетвертной теме, притом благодаря как введению нового материала, так и простому и двойному уменьшению и / или увеличению длительностей самой темы. На этой основе образуется *cantus firmus*, вырастает число голосов, появляются каноны двойные и уже упоминавшийся тройной канон. А в XIV каноне, четырехголосном, тематический материал представлен четырьмя рангами длительностей — от шестнадцатых до половинных — и пребывает в четырех темпоритмических состояниях. Несколько канонов можно с равным основанием посчитать и контрапунктическими, и тематическими; существенно разная протяженность материала голосов в мелких и крупных длительностях вообще ставит под вопрос привычные представления о критериях канона как имитационной формы.

#### *Функции «четверок» у Баха*

Среди рассмотренных Милкой «шестерок» — а ученый исследовал именно те, в которых порядок установил сам Бах, — два комплекта одночастных пьес (диаметрально противоположные по масштабам:

«Маленькие прелюдии» и «Шюблеровские хоралы»), остальные восемь комплектов — циклические. Это все разнотемные, разнотональные, разносоставные и за одним исключением (Шесть сонат и партит для скрипки соло BWV 1001–1006, 1720) жанрово однородные группы автономных сочинений.

В отличие от них, сформированные Бахом «четверки» — *субциклы одночастных пьес*. Они изначально погружены в контекст, притом разной глубины: в одних случаях (вариации) это рядоположные «четверке» формы, в других (три больших собрания) — принципиально отличные от нее.

В вариационных циклах «четверки» — это группы тематических канонов. В «Канонических вариациях» они следуют за четырьмя контрапунктическими (каждый — отдельная вариация) и уместаются все в одной вариации; это сжатие увенчивают стреттные соединения темы в разном виде. «14 канонов» открывает «четверка» тематических канонов — двухголосные, реверсивные (два ракоходных и два в противодвижении); за ними следуют одиннадцать канонов и двойная имитация<sup>19</sup>, все в противодвижении; большинство канонов (в том числе три двойных) контрапунктические, весь или почти весь материал которых основан на теме; два последних канона — тематические, технически самые трудные: сначала тройной, потом четырехголосный в увеличении и уменьшении.

В крупных собраниях, однотемных («Искусство фуги» и «Музыкальное приношение») и разнотемном («Третье клавирное упражнение»), «четверки» демонстративно обособлены, поставлены в более контрастный и сложный контекст. В «Искусстве фуги» это формы сходной природы; а в «Музыкальном приношении» и в «Клавирном упражнении» это контекст разных жанров и исполнительских составов.

---

<sup>19</sup> Это номер X. Известны опыты его канонического решения.

Анализ показывает, что смысловая нагрузка «четверок» зависит от того, как они представлены в цикле: вместе или вразброс. В едином ряду на передний план выступает их типологическая общность: это все *дуэты* («Клавирное упражнение») либо *каноны* («Искусство фуги»); их отличия от остальных пьес цикла приобретают больший или меньший вес при исполнительской, издательской и исследовательской интерпретации целого<sup>20</sup>. Что касается изменения параметров по ходу субцикла, то оно обеспечивает его тонус, внутреннюю динамику.

В субцикле же, изначально рассредоточенном самим автором, типологическую общность составляющих в некоторой мере нивелирует разнообразие окружающего их контекста. Зато изменение их характеристик срабатывает в цикле: подобно скрытому голосу полифонической темы, они образуют *стержень композиционной структуры*, ее «метрически-опорную линию» [11, 30], либо символически отмечают некие важные моменты и грани.

Так, *рассредоточенный* — можно даже сказать, *скрытый* — субцикл канонов в «Гольдберг-вариациях» играет важнейшую структурирующую роль в цикле. Благодаря строго поступательному расширению интервалов имитации (от примы до ноны включительно), каноны образуют надежный каркас всей 32-частной композиции, которую регулярное повторение жанровых группировок могло бы если и не разрушить, то расшатать. А девятый канон, особенный — тематический, двухголосный (остальные — на *cantus firmus*) — в полном соответствии с принципом «„завершающей перемены“, т. е. ... прекращения установившейся периодичности посредством нового элемента» [12, 423], в данном случае — изменения правила, по которому до сих пор разворачивался весь цикл, — предвещает его близкое завершение.

---

<sup>20</sup> Не забудем, что структура целого может быть нелинейной, о чем неоднократно упоминается в баховедческой литературе.

Изначально рассредоточена и «четверка» тематических канонов в «Музыкальном приношении». С одной стороны, она входит в субцикл из десяти канонов, и все они, будучи формами относительно простыми и некрупными, так или иначе соотносятся с его основными пьесами, принципиально более сложными структурно: двумя ричеркарами (трех- и шестиголосным) и четырехчастной трио-сонатой. С другой же стороны, общий признак, особенно важный в однотемном цикле, — это каноны *тематические*, — придает существенное значение тому, где и как размещены в «Музыкальном приношении» и «четверка», и «шестерка» канонов.

Три тематических канона должны были быть награвированы по одиночке после каждого из ричеркаров и трио-сонаты и оформлены наподобие виньеток, с двусторонней втяжкой и выравниванием по центру. Четвертый тематический канон (каноническая фуга) должен был увенчивать шестерку контрапунктических канонов. Как это должно было выглядеть, лучше всего показать на странице с окончанием трехголосного Ричеркара:



Иллюстрация 3. И.С. Бах. «Музыкальное приношение»  
Оригинальное издание (1747), с. 4: окончание трехголосного Ричеркара  
и «Бесконечный канон на тему Короля»

Но... Баховские расчеты относительно топографии издания не оправдались: для Канонической фуги потребовалась еще одна система сверх запланированных, и пришлось занять для нее место на странице для шестерки канонов. Вытесненный оттуда «Бесконечный канон на тему Короля» передвинулся к окончанию Ричеркара а 3, а двухголосный загадочный канон уместился после Ричеркара а 6 вместе с четырехголосным; только награвировать такую двойную виньетку так же красиво и с втяжками, как первую, уже не удалось:

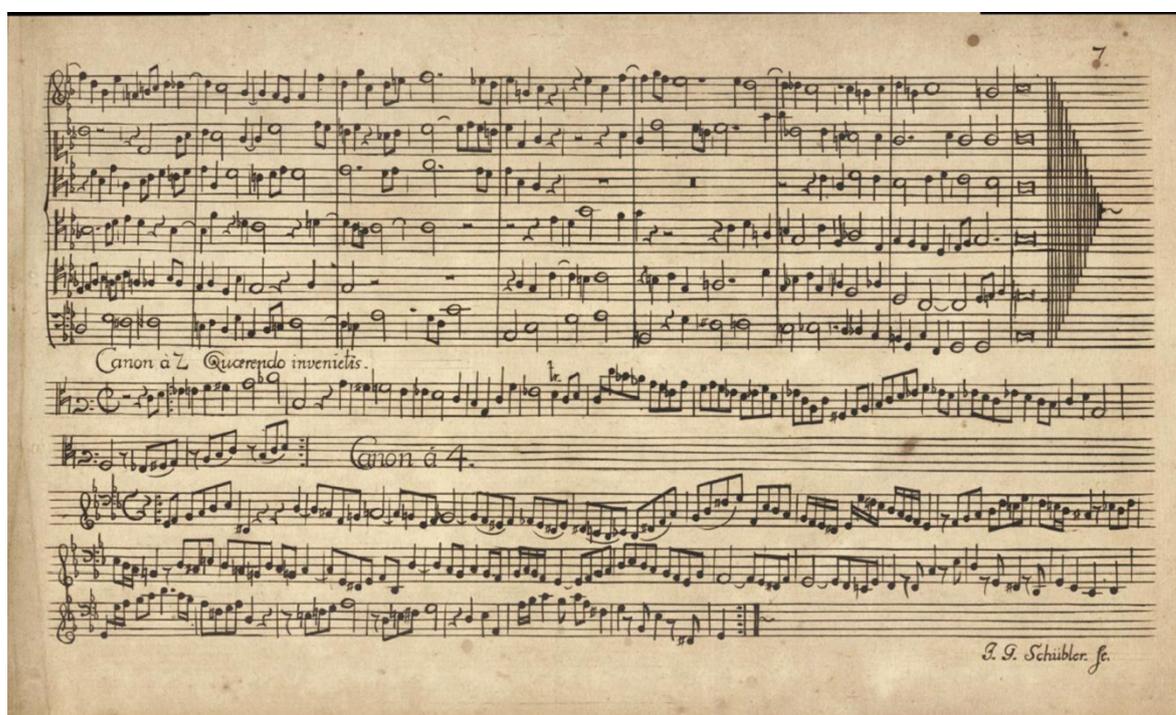


Иллюстрация 4. И.С.Бах. Музыкальное приношение.  
Оригинальное издание (1747): окончание шестиголосного Ричеркара  
и два загадочных канона

И все же: трехголосный ричеркар не остался без виньетки; тематические каноны следуют за шестиголосным Ричеркаром, Трио-сонатой и урезанной шестеркой контрапунктических канонов; весь разворот с канонами и Канонической фугой может служить папкой-обложкой для ричеркаров, а между ними можно поместить Трио-сонату... В целом замысел Баха оказался реализован, а перемещения двух канонов можно отнести к исключениям, подтверждающим правила, в данном случае — функциональное назначение канонов разного вида. Эту

историю подробно рассматривает Милка в трудах о «Музыкальном приношении» [7, 95–126], а тонкий смысл надписи *Quarendo invenietis* раскрывает в [9].

### Заключение

Итак, десять «шестерок», рассмотренных в статье Милки, — это группы одночастных и многочастных произведений. В отличие от них, «четверки» — это группировки частей с определенными параметрами в циклических формах и одночастных пьес определенного жанра или рода композиции в циклах сочинений.

Способы организации «шестерок» демонстрируют разнообразные решения *дополнительной* интеллектуальной задачи — объединить законченные произведения одного типа и назначения функционально избыточной (и потому вынужденной быть неявной), но музыкально обоснованной индивидуальной связью. Напротив, организация «четверок» — групп внутри более крупных целостностей — *необходима* и должна быть явной и понятной. Пищей для игры ума, для постановки авторских сверхзадач оказываются отличия «четверок» от контекста, в который они встраиваются.

Тем не менее, Милка выявил «шестерку» (нарушенную при издании) и внутри многосоставного цикла — это группа контрапунктических канонов в «Музыкальном приношении». Она организована подобно «четверкам»: ее строит вполне четкий распорядок вариантов и преобразований темы короля, служащих *cantus firmus*'ами для канонов. Но и к разряду «четверок» трудно не причислить образовавшийся в BWV 1066–1069 цикл оркестровых увертюр (сюит). Помимо того, что это отдельные, самостоятельные многочастные композиции (как в «шестерках»), они обнаруживают убедительные признаки *суперформы* — барочной немецкой суперсюиты. Функцию *аллеманды* во

всех четырех сюитах выполняет *увертюра* с фугированным разделом; *куранту* на ее обычной позиции содержит Первая сюита, *сарабанду* на следующей позиции — Вторая; *жигу*, отодвинутую от сарабанды привычными вставными танцами, — Третья. Четвертую сюиту образовал оторвавшийся от нее «шлейф» из вставных номеров, оказавшийся неуместным после жиги (подробнее об этом см.: [15]).

Поскольку оркестровые Увертюры раздвигают горизонт «четверок», в поле зрения попадает и самая большая «четверка» Баха — изданное им «Клавирное упражнение» в четырех частях. Часть первая (1731) — партиты — это и ответ Баха на два «клавирных упражнения», точнее, на двухчастное «Клавирное упражнение» Иоганна Кунау<sup>21</sup>, и полноценный представитель корпуса сюит — возможно, одного из самых излюбленных и распространенных жанров светской музыки эпохи барокко. К этому роду сочинений, думается, как нельзя лучше подходит формулировка Фернана Броделя: *структуры повседневности*. Вторая часть «Клавирного упражнения» Баха (1735) — «Французская увертюра» и «Итальянский концерт» — это уже не обычная практика, а яркие события, возможно, музыкальные путешествия или знакомство с гастролерами, в любом случае — приобщение к иноземным вкусам и стилям. Третья часть (1739) — это месса и катехизис, это практика духовная. Четвертая же часть (1742) — «Гольдберг-вариации» — область изысканного, сфера искусства.

Если рассмотренные выше «четверки» — части более крупных и масштабных целостностей — тяготеют к концентрации интонационно существенного, к тематическому оформлению и композиционному раскрытию музыкальных выводов и итогов, то «Клавирное упражнение», как кажется, должно было представить широкую

---

<sup>21</sup> Кунау издал «Новое клавирное упражнение» в двух частях, в каждой по семь партит в строях C, D, e, F, g, a и b, в первой части все партиты мажорные, во второй — минорные.

панораму музыкальной практики немецкого барокко. Кристоф Вольф наводит на мысль, что идею взаимосвязанных «клавирных упражнений» Бах подхватил от Кунау и что при издании I части своего «Клавирного упражнения» — партит, как и у Кунау, — уже планировал «Гольдберг-вариации». Таким образом, они изначально «интегрированы в общую концепцию серии *Clavier-Übung*, в которой они образуют грандиозный финал» [20, 213].

Однако Баха вела установка на движение, на преодоление рубежей и пределов<sup>22</sup>, и он не только расширил и углубил идею своего предшественника, а двинулся дальше. Известно, что Бах перестроил несколько собственных крупных сочинений, уже отправив рукописи в гравировку для печати, — потому что именно на этой стадии судьба послала ему *einen andern grund Plan*<sup>23</sup>, — в зените творчества Бах выдает квинтэссенцию мастерства — «Искусство фуги». Издать этот шедевр Бах не успел, но ему выпал случай изготовить (*verfertigen*, как он обычно именовал на титульных листах свой авторский труд) и издать сверкающую музыкальную корону для концертов венценосного флейтиста в Сан-Суси — «Музыкальное приношение».

Если посчитать четырехчастное «Клавирное упражнение», «Музыкальное приношение» и «Искусство фуги» «большой шестеркой», то определение ее структуры должно вместить и служение длиною в жизнь, и заоблачные выси мастерства, и бессмертие гениальной музыки...

---

<sup>22</sup> «*Transcendere!*»; «Все круче поднимаются ступени» — это «Игра в бисер», это Гессе, это о таких, как Бах...

<sup>23</sup> Запись Иоганна Кристофа Фридриха Баха на автографе неоконченной последней фуги «Искусства фуги» для Карла Филиппа Эмануэля, издававшего это творение (см.: [9, 206]).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гервер Л.Л. Смена правила по ходу канона // Проблемы и методы изучения старинной музыки: сб. статей по материалам междунар. конф. 4–5 декабря 2014 года / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. СПб.: Скифия-принт, 2019. С. 40–52.
2. Должанский А.Н. Пути развития теории Е.Н. Корчинского // Александр Наумович Должанский. Сборник статей к 100-летию со дня рождения / предисловие и комментарии к статьям К.И. Южак. СПб.: Сударыня, 2008. С. 160–182.
3. Иванова К.Н. «Гольдберг-вариации» И.С. Баха (BWV 988): каноны для исполнения и каноны для украшения // Университетский научный журнал. 2017. № 33 (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). С. 107–117.
4. Кюрегян Т.С., Москва Ю.В., Холопов Ю.Н. Григорианский хорал: учеб. пособие. М.: Московская гос. консерватория имени П.И. Чайковского, 2008.
5. Милка А.П. Берлинский автограф как цикл // Вторые Баховские чтения: *Искусство фуги*: материалы науч. конф. 29–30 марта 1993 / сост. А.П. Милка; науч. ред. К.И. Южак. СПб.: Санкт-Петербургская гос. консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, 1993. С. 50–75.
6. Милка А.П. Баховские «шестерки» (Принципы организации баховских сборников в контексте особенностей Барокко) // Музыкальная коммуникация: сб. науч. тр. СПб.: РИИИ, 1996. С. 220–238. (Problemata musicologica-8).
7. Милка А.П. «Музыкальное приношение» И.С. Баха: к реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999.
8. Милка А.П. «Искусство фуги» И.С. Баха: к реконструкции и интерпретации / СПб.: Композитор, 2009.

9. *Милка А.П.* Относительно заголовка одного из канонов И.С.Баха // В пространстве смыслов: Текст и интертекст: сб. статей. Петрозаводск: Verso, 2016. С. 262–271.
10. *Милка А.П., Южак К.И.* Стретта vs канон // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 40–62. DOI: 10.261156/ОМ.2020.12.5.003.
11. *Скребков С.С.* Полифонический анализ. М.: Музгиз, 1940.
12. [*Цуккерман В.А.*] Глава VII. Масштабно-тематические структуры // Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм: учеб. спец. курса для музык. вузов. М.: Музыка, 1967.
13. *Южак К.И.* Некоторые особенности строения фуги И.С. Баха: Стретта в фугах «Хорошо темперированного клавира». М.: Музыка, 1965.
14. *Южак К.И.* Дуэты из Clavier Übung III: единство в многообразии // Opera musicologica. 2009. № 1. С. 83–100.
15. *Южак К.И.* Об одной особенности Четырех увертюр BWV 1066–1069 И.С. Баха // Текст художественный: смысл и структура. К 100-летию со дня рождения Ю.Г. Кона: сб. науч. ст. / Министерство культуры Российской Федерации, Петрозаводская гос. консерватория имени А.К. Глазунова, кафедра теории музыки и композиции; науч. ред.: Е.Г. Окунева, И.В. Копосова, Н.П. Хилько. Петрозаводск : VP Print, 2021. С. 176–196.
16. *Янкус А.И.* «Гольдберг-вариации»: две группы канонов (BWV 988, BWV 1087) // Современные проблемы музыкознания. 2022. № 1. С. 78–104.
17. Evangelisches Kirchengesangbuch. 47. Aufl. Hamburg: Friedrich Vittig Verlag, 1957.

18. [Marpurg F. W.]. Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister... Nebst LXII. Kupfertafeln. Berlin: A. Haude und J.G. Spener, 1753.

19. [Walther J.G.] Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec... Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.

20. Wolff Chr. Vorwort. In: J.S. Bach. Vierzehn Kanons über die ersten acht Fundamentalnoten der Aria aus den „Goldberg-Variationen“ BWV1087. 3. Aufl. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 8004, [1987]. S. 3–4.

21. Wolff Chr. The Clavier-Übung Series. In: Wolff Chr. BACH. Essays on his Life and Music. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1991. Pp. 189–213.

#### REFERENCES

1. Gerver L.L. Smena pravila po khodu kanona [Change of Rule in the Course of the Canon]. In: Problemy i metody izucheniya starinnoj muzyki: sb. statej po materialam mezhdunar. konf. 4–5 dekabrya 2014 goda [Problems and Methods of Studying Early Music: Sat. Articles on the Materials of the International. Conf. December 4–5, 2014] / Sankt-Petersburgskaya gos. konservatoria im. N. A. Rimskogo-Korsakova. Saint-Petersburg: Skifiya-print [Scythia-print], 2019. Pp. 40–52.

2. Dolzhanskij A.N. Puti razvitiya teorii E.N. Korchinskogo [Ways of development of the theory of E.N. Korchinsky]. In: Aleksandr Naumovich Dolzhanskij. Sbornik statej k 100-letiyu so dnya rozhdeniya / predislovie i kommentarii k stat'jam K.I. Yuzhak [Alexander Naumovich Dolzhansky. Collection of Articles for the 100th Anniversary of the Birth / Preface and Comments on the Articles by K.I. Yuzhak]. Saint-Petersburg: Sudarynya, 2008. Pp. 160–182.

3. *Ivanova K.N.* “Gol’dberg-Variatsii” I.S. Bakha (BWV 988): kanony dlya ispolneniya i kanony dlya ukrasheniya [“Goldberg Variations” by J.S. Bach (BWV 988): Canons for Performance and Canons for Decoration]. In: Universitetskij nauchnyj zhurnal. No. 33 (filologicheskie i istoricheskie nauki, arheologiya i iskusstvovedenie) [University Scientific Journal. 2017. No. 33 (Philological and Historical Sciences, Archeology and Art History)]. Saint-Petersburg, 2017. Pp. 107–117.

4. *Kyuregyan T.S., Moskva Yu.V., Kholopov Yu.N.* Grigorijskij khoral: ucheb. posobie [Gregorian Chant: Textbook]. Moscow: Moskovskaya gos. Konservatoriya [Moscow State Conservatory], 2008.

5. *Milka A.P.* Berlinskij avtograf kak tsikl [Berlin Autograph as a Cycle]. In: Vtorye Bakhovskie chteniya: *Iskusstvo fugi*: materialy nauch. konf. 29–30 marta 1993 / Sankt-Peterburgskaya gos. konservatoriya; sost. A.P. Milka, nauch. red. K.I. Yuzhak [Second Bach Readings: The Art of the Fugue: materials of scientific. conf. March 29–30, 1993 / comp. A.P. Milka; scientific ed. K.I. Yuzhak.]. Saint-Petersburg, 1993. Pp. 50–75.

6. *Milka A.P.* Bakhovskie “shestyorki” (Printsipy organizatsii bakhovskikh sbornikov v kontekste osobennostej Barokko) [Bach's “Sixes” (Principles of Organization of Bach's Collections in the Context of the Features of the Baroque)]. In: Muzykal'naya kommunikatsiya: sb.nauch.tr. [Musical communication: coll. scientific tr.]. Saint-Petersburg: Rossijskij Institut Istorii Iskusstv [Russian Institute of Art History], 1996. Pp. 220–238. (Problematika Musicologica-8).

7. *Milka A.P.* “Muzykal'noe prinoshenie” I. S. Bakha: K rekonstruktsii i interpretatsii [“Musical Offering” by J.S. Bach: Toward Reconstruction and Interpretation]. Moscow: Muzyka [Music], 1999.

8. *Milka A.P.* “Iskusstvo fugi” I. S. Bakha: K rekonstruktsii i interpretatsii [“The Art of the Fugue” by J. S. Bach: Toward Reconstruction and Interpretation]. Saint-Petersburg: Kompozitor [Composer], 2009.

9. *Milka A.P.* Otnositel'no zagolovka odnogo iz kanonov I. S. Bakha [Concerning the Title of One of the Canons of J. S. Bach]. In: *W prostranstve smyslov: Tekst i intertekst: sb. statej* [In the Space of Meanings: Text and Intertext: Collection of Articles]. Petrozavodsk: Verso, 2016. Pp. 262–271.
10. *Milka A.P., Yuzhak K.I.* Stretta vs kanon [Stretta vs Canon]. In: *Opera musicologica*. 2020. V. 12. No. 5 (S). Pp. 40–62. DOI: 10.261156/OM.2020.12.5.003.
11. *Skrebkov S.S.* Polifonicheskij analiz [Polyphonic Analysis]. Moscow: Muzgiz [Music State Publishing House], 1940.
12. [*Zukerman V.A.*]. Glava VII. Masshtabno-tematicheskie struktury [Chapter VII. Scale-Thematic structures]. In: *Mazel' L.A., Zukerman V.A.* Analiz muzykal'nykh proizvedenij: Elementy muzyki i metodika analiza malykh form: ucheb. spetskursa dlya muzyk. vuzov [Analysis of Musical Works: Elements of Music and Methods of Analysis of Small Forms: Special Course Textbook for Music Universities]. Moscow: Muzyka [Music], 1967.
13. *Yuzhak K.I.* Nekotorye osobennosti stroeniya fugi I. S. Bakha: Stretta v dvukh tomakh "Khorosho temperirovannogo klavira" [Some Structural Features of J.S. Bach's Fugue: Stretta in the Fugues of The Well-Tempered Clavier]. Moscow: Muzyka [Music], 1965.
14. *Yuzhak K.I.* Duety iz Clavier Übung III: edinstvo v mnogoobrazii [Duets from Clavier Übung III: Unity in Diversity]. In: *Opera Musicologica*. 2009. No. 1. Pp. 83–100.
15. *Yuzhak K.I.* Ob odnoj osobennosti Chetyryokh uvertyr BWV 1066–1069 I. S. Bakha [On one Feature of the Four Overtures BWV 1066–1069 J.S. Bach]. In: *Tekst khudozhestvennyj: Smysl i struktura. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya Yu.G. Kona: sb. nauch. statej. / Petrozav. gos. konservatoriya im. A.K. Glazunova; Kaf. teorii muz. i kompozitsii; nauch. red.: E.G. Okuneva, I.V. Koposova, N.P. Khil'ko* [Artistic Text: Meaning and

Structure. To the 100th Anniversary of the Birth of Yu.G. Kon: Sat. scientific Art. / Ministry of Culture of the Russian Federation, Petrozavodsk State A.K. Glazunov Conservatory, Department of Theory of Music and Composition; scientific ed.: E.G. Okuneva, I.V. Koposova, N.P. Khilko]. Petrozavodsk: VPPrint, 2021. Pp. 176–196.

16. *Yankus A.I.* “Gol’dberg-Variatsii”: dve gruppy kanonov (BWV 988, BWV 1087) [“Goldberg Variations”: two groups of canons (BWV 988, BWV 1087)]. In: Contemporary Musicology. 2022. No. 1. Pp. 78–104.

17. Evangelisches Kirchengesangbuch. 47. Aufl. Hamburg: Friedrich Vittig Verlag, 1957.

18. [*Marpurg F. W.*]. Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister... Nebst LXII. Kupfertafeln. Berlin: A. Haude und J.G. Spener, 1753.

19. [*Walther J.G.*] Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec... Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.

20. *Wolff Chr.* Vorwort. In: J.S. Bach. Vierzehn Kanons über die ersten acht Fundamentalnoten der Aria aus den „Goldberg-Variationen“ BWV 1087.3. Aufl. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 8004, [1987]. S. 3–4.

21. *Wolff Chr.* The Clavier-Übung Series. In: *Wolff Chr. BACH. Essays on his Life and Music.* Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1991. Pp. 189–213.

