



1/2022

Современные проблемы МУЗЫКОЗНАНИЯ



Иллюстрация на обложке – страница рукописи из
Missa Virgo Parens Christi Жака Барбиро (ок. 1420–1491)



Главный редактор
Ирина Петровна Сусидко
доктор искусствоведения

Editor-in-Chief
Irina Susidko
Doctor of Art Studies

О ЖУРНАЛЕ

Журнал «Современные проблемы музыкознания» – сетевое электронное периодическое рецензируемое научное издание. Его учредитель – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Тематика статей журнала связана с актуальными вопросами музыкознания, историей и теорией музыкального исполнительства, современной музыкальной педагогией, методологией, исследованием музыки в контексте культуры и в соотношении с другими видами искусства и соответствует специальности 5.10. Искусствоведение и культурология, 5.10.3. Виды искусства (Музыкальное искусство).

Журнал также принимает к публикации научные статьи по материалам докторских и кандидатских диссертаций, переводы работ зарубежных ученых и комментарии к ним, рецензии на новые книги о музыке, информацию о готовящихся и прошедших научных мероприятиях.

Периодичность журнала – 4 раза в год.

ISSN: 2587-9731

Издание зарегистрировано в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ ИЗДАТЕЛЬСТВЕ

Учредитель и издатель журнала «Современные проблемы музыкознания» – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

121069 Москва, ул. Поварская д. 30–36

+7 (495) 691-15-54
www.gnesinsjournal.ru

ABOUT THE JOURNAL

Contemporary Musicology is a peer-reviewed open-access online journal founded by the Gnesin Russian Academy of Music, a Federal State Funded Institution of Higher Education.

Our journal addresses important trends in musicology, music theory, music performance, and music pedagogy, and meets research specialty 5.10. Art History and Cultural Studies, 5.10.3. Art Forms (Musical Art). We accept submissions in Russian and in English of the highest quality from scholars all over the world.

We also accept scholarly papers by advanced graduate students based on their thesis materials, as well as translations and annotations of works by foreign authors, reviews of new editions on music, and information about future or past conferences and events.

The journal is published four times per year.

ISSN: 2587-9731

The journal is registered in the Russian Index of Scientific Quotations

INFORMATION ABOUT THE PUBLISHER

The founder and publisher of *Contemporary Musicology* is the Gnesin Russian Academy of Music, a Federal State Funded Institution of Higher Education.

30–36 Povarskaya street 121069 Moscow,
Russia

+7 (495) 691-15-54
www.gnesinsjournal.ru

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Валькова Вера Борисовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки (Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия)

Вермайер Андреас (Andreas Wehrmeyer), доктор наук, приват-доцент музыковедения (Университет Регенсбурга), директор Sudetendeutsches Musikinstitut (Регенсбург, Германия)

Гервер Лариса Львовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания (Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия)

Гуляницкая Наталья Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки (Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия)

Дулат-Алеев Вадим Робертович, доктор искусствоведения, профессор, и.о. ректора, (Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова, Казань, Россия)

Дулова Екатерина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, ректор (Белорусская государственная академия музыки, Минск, Белоруссия)

Кирнарская Дина Константиновна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по связям с общественностью, зав. кафедрой истории музыки (Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия)

Народицкая Инна, PhD, профессор (Северо-Западный университет, Эванстон, Иллинойс, США)

Науменко Татьяна Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, зав. кафедрой теории музыки (Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия)

Рыжинский Александр Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор, ректор (Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия)

Сиднева Татьяна Борисовна, доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе (Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Нижний Новгород, Россия)

Ханнанов Ильдар Дамирович, PhD, профессор (Консерватория Пибоди, Университет им. Джонса Хопкинса, Балтимор, США)

Цареградская Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, начальник отдела международных связей и творческих проектов (Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия)

Юэлл Филип (Philip Ewell), PhD, ассоциированный профессор теории музыки (Хантер Колледж, Сити Университет, Нью-Йорк, США)



EDITORIAL BOARD

Vera Borisovna Valkova, Doctor of Art Studies, Full Professor, Professor of Music History Department (Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia)

Andreas Wehrmeyer, Dr. Habil, Privat-Docent of Musicology at the University of Regensburg, Director of the Sudetendeutsches Musikinstitut (Regensburg, Germany)

Larissa Lvovna Gerver, Doctor of Art Studies, Full Professor, Professor of Analytical Musicology Department (Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia)

Natalia Sergeevna Gulyanitskaya, Doctor of Art Studies, Full Professor, Professor of the Music Theory Department (Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia)

Vadim Robertovich Dulat-Aleev, Doctor of Art Studies, Full Professor, Acting Rector (Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov, Kazan, Russia)

Ekaterina Nikolaevna Dulova, Doctor of Art Studies, Full Professor, Rector (Belarusian State Academy of Music, Minsk, Belarus)

Dina Konstantinovna Kirnarskaya, Doctor of Art Studies, Full Professor, Vice-Rector for public relations, Head of Music History Department (Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia)

Inna Naroditskaya, PhD, Full Professor, Musicology (Northwestern University, Evanston, USA)

Tatyana Ivanovna Naumenko, Doctor of Art Studies, Full Professor, Vice-Rector for scientific work, Head of Music Theory Department (Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia)

Alexander Sergeevich Ryzhinsky, Doctor of Art Studies, Full Professor, Rector (Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia)

Tatyana Borisovna Sidneva, Doctor of Culturology, Full Professor, Vice-Rector for scientific work (Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka, Nizhny Novgorod, Russia)

Ildar Damirovich Khannanov, Ph.D., Full Professor (Peabody Conservatory, Johns Hopkins University, Baltimore, USA)

Tatyana Vladimirovna Tsaregradskaya, Doctor of Art Studies, Full Professor, Professor of Analytical Musicology Department, Head of International Relations and Creative Projects Department (Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia)

Philip Ewell, PhD, Associate Professor of Music Theory (Hunter College, City University of New York, USA)



Дорогие друзья!

В 2022 году журналу «Современные проблемы музыкознания» исполняется пять лет – первый небольшой юбилей. Мы рады, что нам удалось сохранить верность идее, легшей в основу издания: публиковать только по-настоящему проблемные и интересные статьи, объединенные общностью тематики. Этот издательский год посвящен отечественным музыковедческим школам, направлениям, выдающимся ученым.

Первые два выпуска связаны с именем **Ларисы Львовны Гервер** – доктора искусствоведения, профессора кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных. В 2021 году Лариса Львовна отметила юбилей личный, а в 2022-м – творческий и педагогический. За 55 лет активной преподавательской и научной деятельности Лариса Львовна создала (совместно с Юлией Константиновной Евдокимовой и Ириной Ивановной Снитковой) авторский курс полифонии для музыковедов, стала научным руководителем десятков дипломных работ и кандидатских диссертаций. Ею написаны две монографии, ставшие заметным событием для отечественной науки, – «Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века)» (М., 2001), «Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI – начала XVII века» (М., 2018), а также более 100 научных статей, посвященные проблемам старинной музыки, полифонии, истории и теории музыкальной композиции, взаимоотношениям музыки и поэтического текста. Широкую популярность приобрело учебно-игровое пособие «Музыкальные игры Гайдна и Моцарта, или Простой способ сочинять музыку, не зная правил» (М., 2003), созданное ею с опорой на собственные многолетние исследования музыки венских классиков.

Л.Л. Гервер – инициатор одного из крупных регулярных научных проектов РАМ имени Гнесиных – Международной конференции «Техника музыкальной композиции». На протяжении семи лет этот проект объединяет более сотни ученых из разных стран мира, интересующихся проблемами музыкальной формы и методами работы с музыкальным материалом. В 2021 году на конференции была проведена секция «Теория и история музыкальной композиции: к юбилею Ларисы Львовны Гервер». На ней выступили ученые, чьи научные интересы оказались близкими по тематике ее исследованиям, а также многочисленные ученики – студенты и аспиранты, которые сегодня увлеченно продолжают и развивают традиции ее научной школы.

На секции прозвучали следующие доклады:

Табысова Федосья Васильевна, аспирант, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва; старший преподаватель, кафедра истории и теории музыки, Высшая школа музыки имени В.А. Босикова, Якутск, Россия. **Научный руководитель — доктор искусствоведения Гервер Лариса Львовна** – *О регистровой палитре южнонемецких органов эпохи Ренессанса*

Верин-Галицкая Алена Дмитриевна, студент V курса, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия. **Научный руководитель — доктор искусствоведения Гервер Лариса Львовна** – *Пафос новизны «Новой Музыки» Дж. Каччини*

Панкина Елена Валериевна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки, Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского, Екатеринбург, Россия – *Музыкальные интерпретации «Amor, se viuo' ch'i'torni al diogo anticho» Петрарки в канцонах Бартоломео Тромбончино, Бернардо Пизано и Себастьяно Фесты*

Лыжов Григорий Иванович, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра теории музыки, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Москва, Россия – *«Додекахорд» (1598) Клода Лежена: необычные черты в работе с источником*

Гервер Лариса Львовна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия имени Гнесиных, Москва, Россия – *О «твердости» твердой поэтической формы, становящейся текстом мадригала*

Милка Анатолий Павлович, доктор искусствоведения, профессор, кафедра теории музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия – *Канон BWV 1079/4i*

Южак Кира Иосифовна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра теории музыки Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия – *Баховские «четвёрки»*

Янкус Алла Ирменовна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра теории музыки, декан музыковедческого факультета, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия – *Имитационная и контрапунктическая структура канонов И.С. Баха BWV 1087*

Лебедев Сергей Николаевич, кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский центр методологии исторического музыкознания, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Москва – *Об одной музыкальной метаморфозе пятисложника*

Дискин Кирилл Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории русской музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия – *Уроки итальянской школы в концерте М. Березовского «Не отвержи мене»*

Порфирьева Анна Леонидовна, кандидат искусствоведения, заведующая сектором музыки, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия – *Оперная композиция – её тайные силы и знаки*

Сниткова Ирина Ивановна, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия имени Гнесиных, Москва, Россия – *Музыкальные игры нововенских классиков: Ars combinatoria Арнольда Шёнберга*

Сидорова Елена Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва – *О выразительных возможностях стреттной имитации*

Шинкарева Майя Изъяславовна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва – *Формы современной полифонии: к вопросу о стабильном и мобильном в искусстве*

Горецкий Андрей Павлович, студент III курса, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия, Москва. Научный руководитель — доктор искусствоведения Гервер Лариса Львовна – *Искусство сочинения фуги для мелодического инструмента*

Стрижакова Елена Александровна, соискатель кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия, Москва. **Научный руководитель — доктор искусствоведения Гервер Лариса Львовна** – *Григорианский хорал в органной сонате Жака-Николя Лемменса*

Насибулина Наиля Валерьевна, студент III курса, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия, Москва. **Научный руководитель — доктор искусствоведения Гервер Лариса Львовна** – *Лейтмотив смеха в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам»*

Лукиянов Антон Валерьевич, соискатель кафедры аналитического музыкознания, Российская Академия музыки имени Гнесиных, Москва. **Научный руководитель — доктор искусствоведения Гервер Лариса Львовна** – *«Иногда приходится “перескакивать” через недающийся “такт”...» к вопросу о творческом процессе Шостаковича*

В следующих номерах журнала 2022 года будут опубликованы статьи, посвященные научным школам выдающихся ученых, докторов искусствоведения, профессоров Гнесинской академии Натальи Сергеевны Гуляницкой и Августы Викторовны Малинковской.

Ирина Петровна Сусидко,
главный редактор

Dear Friends,

The year 2022 marks our first small anniversary—five years since the launch of *Contemporary Musicology*. As we continue to be a home for truly relevant and interesting research, we are happy to have preserved our original agenda. This year our focus is on Russian schools of thought in musicology, research avenues and distinguished scholars.

The first two issues of 2022 are dedicated to **Larisa L. Gerver**, Doctor of Art Studies, Professor at the Analytical Musicology Department, the Gnesin Russian Academy of Music. In 2021 Prof Gerver celebrated her personal anniversary, while 2022 is the anniversary of her professional career both in teaching and creative practice. Over 55 years of active teaching and research, Prof Gerver along with Yulia Evdokimova and Irina Snitkova developed an original course in counterpoint for students of musicology. Gerver has also supervised numerous graduate theses and doctoral dissertations. She is the author of two seminal Russian-language monographs *Music and Music Mythology in the Early 20th Century Russian Poetry* (Moscow, 2001) and *Inganno and Other Secrets of Counterpoint in the Second Half of the 16th-Early 17th Century* (Moscow, 2018). Besides, Prof Gerver authored over 100 research papers exploring early music, polyphony, history and theory of composition, and the relationship between music and poetry. She is famous for her play-based teaching guide *Mozart' and Haydn's Musical Games*:

A Simple Guide to Composing Music Without Knowing the Rules (Moscow, 2003). The teaching guide has embraced the findings made by Prof Gerver during her many year's research in music composed by the masters of the First Viennese School.

Prof Larisa L. Gerver initiated one of the major regular research projects run by the Gnessins Russian Academy of Music: an international conference *Musical Composition*. Over the seven years of its existence, the project has united more than one hundred researchers from different parts of the world. The Conference speaks to those with an interest in musical forms and methods of music analysis. The 2021 conference programme included a special session to mark Prof Gerver's anniversary—*The Theory and History of Musical Composition*. The special session was attended by scholars with a similar area of research expertise as well as undergraduate, graduate and post-graduate students — followers and contributors to further development of Prof Gerver's school of thought. The special session included presentations given by:

Fedosia Tabyisova, Postgraduate Student, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow; Senior Lecturer, Music History and Theory Department, V.A.Bosikov Higher School of Music, Yakutsk, Russia. **Scientific adviser** – **Larisa Gerver**, Dr. Habil (Doctor of Art Studies). – *On the Register Palette of South German Renaissance Organs*

Alena Verin-Galitskaya, 5th Year Student, Analytical Musicology Department, Gnessin sRussian Academy of Music, Moscow, Russia. **Scientific adviser** – **Larisa Gerver**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies). – *The Pathos of Novelty in Giulio Caccini's Le Nuove Musiche*

Elena Pankina, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Associate Professor, Music History Department, Ural State Mussorgsky Conservatoire, Yekaterinburg, Russia. – *Musical Interpretations of Amor, se vuo' ch'i'torni al giogo anticho by Petrarch in Canzones by Bartolomeo Tromboncino, Bernardo Pisano and Sebastiano Festa*

Grigory Lyzhov, PhD, Associate Professor, Music Theory Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow. – *C. Le Jeune's Dodecahord: Unusual Features in Working with Sources*

Larisa Gerver, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Analytical Musicology Department Gnessin aRussian Academy of Music, Moscow, Russia. – *On the 'Fixedness' of the Fixed Verse Form Becoming the Madrigal Text*

Anatoly Milka, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Music Theory Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia. – *Canon BWV 1079/4i*

Kira Yuzhak, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Music Theory Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia. – *Bach's 'Fours'*

Alla Yankus, PhD, Associate Professor, Music Theory Department, Dean of the Faculty of Musicolog Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia. – *Imitational and Contrapunctal Structure of J. S. Bach's Canons BWV 1087*

Sergei Lebedev, PhD, Associated professor, Leading Researcher, Research Center for Methodology of Historical Musicology, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow. – *On a Musical Metamorphosis of a Pentasyllabic*

Kirill Diskin, PhD, Associate Professor, Russian Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia. – *Italian School Lessons in Maxim Berezovsky's Choral Concerto Forsake me not in my old age*

Anna Porfirieva, PhD, Head of Music Department, Russian Institute of Arts History, Saint Petersburg, Russia. – *Opera Composition – Its Secret Powers and Signs*

Irina Snitkova, PhD, Professor, Analytical Musicology Department Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia. – *The Musical Games of the Classics of the Second Viennese School: Ars combinatoria by Arnold Schoenberg*

Elena Sidorova, PhD, Associate Professor, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow. – *On Expressive Possibilities of Stretto Imitation*

Maya Shinkareva, PhD, Professor, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow. – *Modern Polyphony Forms: on the Issue of the Stable and the Mobile in Art*

Andrey Goretsky, 3rd Year Student, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia. **Scientific adviser** – **Larisa Gerver**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies). – *Art of Composing a Fugue for Melodical Instrument*

Elena Strizhakova, Postgraduate, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia. **Scientific adviser** – **Larisa Gerver**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies). – *Gregorian Chant in Organ Sonatas by Jacques-Nicolas Lemmens*

Nailya Nasibulina, 5rd Year Student, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia. **Scientific adviser** – Larisa Gerver, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies). – *The Leitmotif of Laughter in Sergei Prokofiev's The Love for Three Oranges*

Anton Lukyanov, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow. **Scientific adviser** – **Larisa Gerver**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies). – *Sometimes You Have 'to Skip' a Stubborn 'Measure'... On Some Aspects of Shostakovich's Creative Process*

Other issues of *Contemporary Musicology-2022* will publish contributions focusing on two more schools of thought developed by professors of the Gnessins Russian Academy of Music: outstanding scholars, doctors of art studies Natalya S.Gulyanitskaya and Avgusta V.Malinovskaya.

Irina P. Susidko
Editor-in-Chief





СОДЕРЖАНИЕ | CONTENTS

СЛОВО И МУЗЫКА | MUSIC AND LITERARY TEXT

Елена Валериевна Панкина | Elena V. Pankina

Музыкальные интерпретации *Amor, Se Vuo' Ch'i'torni Al Giogo Anticho*
Петрарки в канцонах Бартоломео Тромбончино, Бернардо Пизано
и Себастьяно Фесты |
Musical Interpretations of *Amor, Se Vuo' Ch'i'torni Al Giogo Anticho*
by Petrarch in Canzones by Bartolomeo Tromboncino,
Bernardo Pisano and Sebastiano Festa.....4

ТЕХНИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ | TECHNIQUE OF MUSICAL COMPOSITION

Анатолий Павлович Милка | Anatoly P. Milka

К особенностям канонов в BWV 769 и 769a |
Some Thoughts on BWV 769 and 769a Canons.....23

Кира Иосифовна Южак | Kira I. Yuzhak

Баховские «четверки» | Bach's "Fours".....39

Алла Ирменовна Янкус | Alla I. Yankus

Каноны И.С. Баха BWV 1087: к вопросу о музыкальной эмблематике |
J.S. Bach's Canons BWV 1087: More on Musical Emblematics.....78

Кирилл Владимирович Дускин | Kirill V. Diskin

Концерт Максима Березовского «Не отвержи мене»
в зеркале учения о фуге Иоганна Йозефа Фукса |
Maxim Berezovsky's Concerto *Do Not Reject Me In My Old Age*:
A Perspective From Johann Joseph Fux' School of Fugue.....105

Ирина Владимировна Копосова | Irina V. Korosova

Фуга для 13 струнных Витольда Лютославского:
между авторским комментарием и музыковедческой рефлексией |
Fugue for 13 Solo Strings by Witold Lutoslawski:
Between the Author's Commentary and Musicological Reflection.....136

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И АННОТАЦИИ |

INFORMATION ABOUT AUTHORS AND ABSTRACTS.....156





Елена Валериевна Панкина

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ *AMOR, SE VUO' CH' TORNÌ AL GIOGO ANTICHO* ПЕТРАРКИ
В КАНЦОНАХ БАРТОЛОМЕО ТРОМБОНЧИНО,
БЕРНАРДО ПИЗАНО И СЕБАСТЬЯНО ФЕСТЫ**

Творчество Франческо Петрарки уже при его жизни считалось современниками вершиной не только итальянской, но и европейской поэзии, а сам Петрарка наряду с Данте и Боккаччо был наречен одним из трех венцов итальянской высокой словесности. Тем не менее, его поэзия далеко не сразу стала основой вокальной лирики, несмотря на обращение Петрарки к поэтическим формам, широко распространенным в творчестве музыкантов Италии и Южной Франции.

При жизни Петрарки Якопо да Болонья выполнил двухголосную версию мадригала *Non al suo amante più Diana piacque* (ок. 1350), в целом же стихи Петрарки в 1300-е годы не считались подходящими для многоголосной музыкальной обработки. Не были они востребованы и полифонистами XV века, поскольку явно не соответствовали типу «поэзии для музыки» (*poesia per musica*). Чаще использовались современные пародии, а именно фрагменты текстов Петрарки в виде цитатных инципитов с новым продолжением, в которое творчески

вплетались его поэтические образы и лексика. Так, Бартолино да Падую использовал первую строку сонета CXV в двухголосной баллате *Amor che nel pensier mio viv'e regna* (ок. 1380–1390), а Андреа Стефани включил в первую терцину двухголосного мадригала *Morte m'a sciol'Amor d'ogni tuo legge* строки канцоны *Amor, se vuo' ch'itorni al giogo anticho* (ок. 1400). Николо да Перуджа создал музыку к мадригалу Франко Саккетти *Nel mezzo già del mar la navicella*, представляющему собой пародию на сонет Петрарки *Passa la nave mia colma d'oblio* (вторая половина XIV века). Лудовико де Аримино написал достаточно свободную трехголосную версию на основе первых полутора катренов эпистолы XXIV *Ad Italiam* с выпуском отдельных строк, заменой некоторых слов и, наконец, новым продолжением (*Salve cara deo tellus*, ок. 1450) [5, 52–53]. Исключением стала трехголосная композиция Гийома Дюфаи, созданная им на полный текст первой строфы канцоны *Vergine bella che di sol vestita* (ок. 1424) в период пребывания в Италии и положившая начало многочисленным обработкам и переработкам этого текста.

В музыкальной практике Кватроченто существовала более распространенная манера интонирования лирики Петрарки, а именно сольное пение знаменитых *cantori al liuto*. Так, Серафино Аквилано, помимо собственных канцон и сонетов, создавал вокальные версии фрагментов из «Триумфов» [16, 59]. Поскольку эта форма музицирования не имела письменной фиксации, сегодня практически нет возможности составить представление о степени вовлеченности поэзии Петрарки в творчество придворных певцов.

Еще одним возможным способом омузыкаливания лирики Петрарки, причем многоголосного, могли быть «универсальные» текстовые и бестекстовые композиции определенных жанрово-композиционных моделей, предназначенные для любых текстов нормативной формы. Таковы, например, анонимные композиции, помеченные как *Modo de cantar sonetti* или *per sonetti* из Третьей (1505, fol. 45v–46r), Четвертой (1505, fol. 14r), Пятой (1505, fol. 9r) и Шестой (1505, fol. 9v–10r, 27r) книг фроттол Оттавиано Петруччи.

Традиция создания многоголосных музыкальных сочинений на тексты с более или менее свободным переизложением лирики Петрарки остается устойчивой и в XVI столетии. Вместе с тем, существенные изменения начинаются в 1500-е годы и происходят они довольно бурно. Деятельность Пьетро Бембо по изучению и современному освоению наследия Петрарки привела к новому изданию *Canzoniere* (1501), ставшему событием в литературной жизни Италии. Именно после этого стала активно развиваться практика омузыкаливания полных текстов строф его канцон, мадригалов и сонетов. В период обновления концепции поэтико-музыкальной композиции в связи со становлением мадригала обращение музыкантов к стихам Петрарки стало одним из путей освобождения от нормативных песенных форм и языка, поиска новых способов музыкального высказывания.

Одним из факторов стала также общая для придворной музыкальной практики тенденция перехода от устного музицирования с элементами импровизации к письменной композиции на родном языке с более или менее индивидуализированным воплощением

поэтического текста. Центральными фигурами этого процесса стали маркиза Мантуанская Изабелла д'Эсте, художественными интересами которой был во многом продиктован заказ на разработку итальянского аналога французской шансон, герцогиня Феррарская Лукреция Борджа – адресат «Азоланских бесед» Пьетро Бембо с изложенной в этом сочинении программой петраркизма, а также выдающийся *santore al liuto* Бартоломео Тромбончино, служивший в разное время при обоих дворах и ставший автором нескольких многоголосных сочинений на тексты Петрарки, в том числе по документально подтвержденному заказу Изабеллы д'Эсте¹.

Показательно, что в один – 1505 – год с «Азоланскими беседами» Бембо впервые в Третьей книге фроттол, выпущенной Оттавиано Петруччи в Венеции, появляется омузыкаленный Джованни Брокко сонет Петрарки *Ite caldi sospiri al freddo core*. Через два года в Седьмую книгу фроттол Петруччи включает три композиции Бартоломео Тромбончино (*Si e debile il filo a cui se attene, Che debbio far che mi consigli amore* и *Sil dissi mai chi venga in odio a quella*), созданные на целостные строфы поэта. Количество подобных сочинений нарастает в последующие годы в изданиях Петруччи и других печатников. Кульминация этого процесса – Одиннадцатая книга фроттол Петруччи, выпущенная в 1514 году в Фоссомброне: из 70 сочинений 20 созданы на тексты Петрарки. В 1510–1513 годы композиции на тексты Петрарки включает в свои первые три выпущенные в Риме собрания

¹ В письме маркизы к Никколо да Корреджо от 20 августа 1504 года содержится просьба выбрать и прислать ей канцону Петрарки для того, чтобы Тромбончино положил ее на музыку (ASM-G – Archivio di Stato di Mantova – Archivio Gonzaga, b. 2994, libro 17, c. 33; опубл. [13, 20]) и, возможно, для собственного исполнения [12, 15]. Примечательно, что Корреджо, следуя устоявшейся практике, сопроводил канцону Петрарки *Si e debile il filo a cui se attene* собственными стихами, которые могли исполняться на ту же музыку, – *Quando uno effecto* [12, 15].

фроттол другой видный издатель Андреа Антико, хотя в значительно меньшем количестве (по два – четыре новых сочинения).

В первой половине XVI века новый путь музыкального освоения лирики Петрарки особенно ярко представлен в двух авторских собраниях: *Musica de meser Bernardo pisano sopra le Canzone del petrarcha* Бернардо Пизано (Фоссомброне: Оттавиано Петруччи, 1520, 17 канцон) и *Il primo libro de la musica... sopra di alcuni canzoni del divin poeta M. Francesco Petrarca* его преемника на посту maestro di cappella флорентийского кафедрального собора Маттео Рамполлини (между 1540–1553, Лион: Жак Модерн, после 1554, семь канцон). Собрание Пизано – первое монографическое собрание нестрофических композиций, изданное для всех четырех голосов с полностью выписанным текстом, – «представляет собой решительный поворот к полностью полифонической и вокальной концепции, поддерживаемой высоким контрапунктическим стилем, в некотором роде мотетным. Руководящий принцип ясен: тексты высочайшего качества требуют высокого стиля духовной музыки» [16, 60]. Впоследствии в первой половине Чинквеченто на тексты Петрарки было создано некоторое количество мадригалов, но не настолько большое, как можно было бы ожидать. Отношение к этой идее становилось все более избирательным и осторожным, а в качестве текстовой основы мадригалов предпочиталась современная поэзия.

Обращение к разным интерпретациям одного и того же текста Петрарки в произведениях первых десятилетий Чинквеченто позволяет продемонстрировать изменение самой концепции поэтико-музыкальной композиции. Необходимо отметить, что такие опыты в собраниях 1500–1510-х годов не очень многочисленны, и обычно количество сочинений, созданных на один текст, ограничено двумя.

Один из редких случаев представляют собой три обработки строфы канцоны SCLXX *Amor, se uuo' ch'itorni al giogo antico* (см. иллюстрацию 1), выполненные Бартоломео Тромбончино, Бернардо Пизано и Себастьяно Фестой².

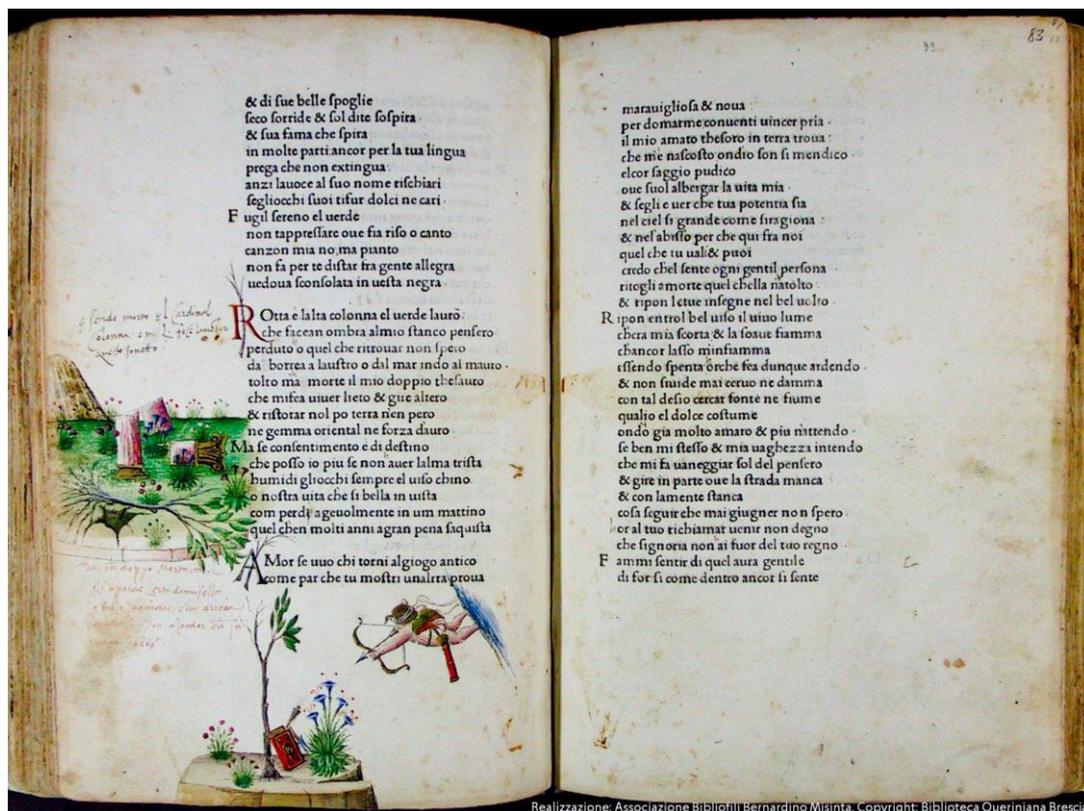


Иллюстрация 1. Франческо Петрарка.
Amor, se uuo' ch'itorni al giogo antico [6, [83]]

Три разных автора представили трактовки текста в соответствии с местом и временем создания, а также с собственной творческой позицией. Все они используют одну и ту же первую строфу канцоны, включающую пятнадцать одиннадцати- и семисложных строк

² Помимо них, другие случаи трехкратного обращения к поэзии Петрарки в собраниях рассматриваемого периода: сочинения Карпентраса, Джованни Томмазо ди Майо и неизвестного автора на текст канцоны CXXI *Or vedi, Amor, che giovenetta donna*, Себастьяно Фесты, Джованни Томмазо ди Майо и Карпентраса – на текст канцоны CXXV *Se'l pensier che mi strugge*.

с рифмовкой $a_{11}b_{11}b_{7c_{11}}b_{11}a_{11}a_{7c_{11}}c_{11}b_{11}d_{11}d_{7b_{11}}e_{11}e_{11}$ (в оригинальном виде канцона содержит семь строф и заключительный терцет):

Amor, se vuo' ch'i'torni al giogo anticho,
come par che tu mostri, un'altra prova
meravigliosa et nova,
per domar me, conventi vincer pria.
Il mio amato tesoro in terra trova,
che m'è nascosto, ond'io son sí mendico,
e 'l cor saggio pudico,
ove suol albergar la vita mia;
et s'egli è ver che tua potentia sia
nel ciel sí grande come si ragiona,
et ne l'abisso (perché qui fra noi
quel che tu val' et puoi,
credo che 'l sente ogni gentil persona),
ritogli a Morte quel ch'ella n'à tolto,
et ripon' le tue insegne nel bel volto³.

Амур, когда твоим ярмом старинным
Иная красота сегодня снова
Смирить меня готова,
Попробуй победи меня сначала!
Любовь мою теперь надежней крова
Земля хранит, и, мир найдя пустынным,
Считаю слишком длинным
Убогий путь без всякого причала;
Когда тебя недаром величала
Всесильным в бездне, как в державе горней,
Молва, распространяя столько басен
(Чувствительный согласен:
Здесь мы тебе покорного покорней), –
Смерть покарай, как следует владыке,
И снова торжествуй в прекрасном лике⁴.

Нельзя полностью исключить возможность распевания других строф канцона на музыку, выписанную для первой строфы, но все же она представляется сомнительной, поскольку в издательской традиции светской вокальной музыки вербальные тексты многострофных сочинений обычно выписывались на свободном поле листа. Тем не менее, Франческо Луизи – редактор современного издания Одиннадцатой книги фроттол Петруччи, полагает, что в случае канцона Тромбончино на музыку первой строфы могла петься вторая строфа Петрарки, текст которой исследователь приводит в критическом разделе [11, 58].

Канцона Бартоломео Тромбончино (ок. 1470 – после 1535) является хронологически самой ранней [7, 12v–13v; 11, 127–129]; точное время и место ее создания остаются неизвестными. Интерес к текстам, более сложным, чем обычная песенная поэзия, возник у Тромбончино в предыдущем десятилетии. В 1505–1508/1510 годы он служил в Фер-

³ Текст строфы канцона приводится по изданию: Francesco Petrarca. Canzoniere / ed. by Gianfranco Contini, Daniele Ponchiroli. Torino: G. Einaudi, 1964.

⁴ Перевод строфы приводится по изданию: [1].

раре при Лукреции Борджа, и приобщение придворного певца к новому петраркизму было вполне естественным. Если же гипотетически отнести создание канцоны к началу 1510-х годов, то и для этого предположения есть основания, поскольку в ноябре 1511 года музыкант перешел на службу к кардиналу Ипполито д'Эсте. К этому времени относится его новаторский опыт – композиция *Queste non son piu lachryme che fore* на текст начальной октавы плача Орландо – 126-й строфы Песни XXIII *Orlando furioso* Лудовико Ариосто (впоследствии опубликована во Второй книге фроттол Антикко, 1516). В первой половине 1510-х годов Тромбончино, вероятно, постоянно разъезжал между городами Венето и Ломбардии, не связывая себя постоянной службой, но попеременно выступая для членов семей д'Эсте и Гонзага. Уильям Ф. Прайзер на основании датировки его раннего мадригала на текст Микеланджело *Come haro dunque ardire* высказывает предположение о том, что Тромбончино вместе с кардиналом побывал в 1513 году в Риме [14]; и это может иметь некоторое значение для понимания изменений в его творчестве.

Канцона Тромбончино – самая простая музыкальная версия строфы Петрарки из трех рассматриваемых. Строка за строкой положены на музыку с практически постоянным совпадением строчных и полустрочных цезур. Материал в целом постоянно обновляется, но с несистемными и, как правило, варьированными повторами отдельных полустрок и строк (вторая половина строки 2 = строка 3, вторая половина строки 6 = строка 7 с незначительным варьированием, строка 8 = строка 9 с варьированием средних голосов, материалом второй полустроки 11 варьируется в строке 12, повтор строки 15 является варьированным воспроизведением строки 13, см. нотный пример 1):

Пример 1. Б. Тромбончино. *Amor, se vòì ch'io torni al gioco antico*⁵
(фрагмент) [11, 127]

CANTUS
A - mor, se vòì ch'io tor - ni al gio - co an - ti - co,

ALTUS
A - mor, se vòì ch'io tor - ni, ecc.

TENOR
A - mor, se vòì ch'io tor - ni, ecc.

BASSUS
A - mor, se vòì ch'io tor - ni, ecc.

3
co-me par - che tu mo-stri, u- n'al - tra pro-va ma - ra - ve - gliò - sa e no - va, per do - mar

В условиях четного метра с преобладающим мерным движением бревисами соотношение голосов преимущественно эквиритмическое, вполне обычное для фроттольной литературы и для песен Тромбончино, что отражает возможность исполнительской интерпретации фактуры певцом-лютнистом. В началах фраз отмечается характерное для фроттолы запаздывающее вступление кантуса по отношению к остальным голосам (см. нотный пример 2):

Пример 2. Б. Тромбончино. *Amor, se vòì ch'io torni al gioco antico*
(фрагмент) [ibid.]

El mio a-ma-to the - so - ro in ter - ra tro - va,

⁵ Здесь и далее в названии нотных примеров написание инципитов музыкальных канцон приводится по тем академическим критическим изданиям, на которые автор статьи ссылается в квадратных скобках.

В некоторых фрагментах обнаруживаются краткие имитации, преимущественно между альтом и тенором, делающие фактуру менее однообразной, но, тем не менее, неспособные придать ей подлинно полифонический характер (см. нотный пример 3):

Пример 3. Б. Тромбончино. *Amor, se vòì ch'io torni al gioco antico* (фрагмент) [11, 128]

The image shows a musical score for a fragment of a piece by Bernardo Tinetti. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 12 and the second at measure 15. Each system has a vocal line (soprano) and a trombone accompaniment (alto and tenor parts). The lyrics are: 'gar la vi-ta mi-a; e s'e-gli'è'l ver che tua po-ten-tia si-a nel ciel sì gran-de co-me si-ra-gio-na, e ne l'a-bys-so an-cor (per-ché fra'...)'. The music features imitations between the alto and tenor parts of the trombone ensemble.

Об отражении в музыкальной интонации или ритме смысловых поворотов текста в данном случае говорить не приходится, ведущая мелодия кантуса, скорее, обобщенно лирическая. Все эти качества позволяют считать сочинение Тромбончино в полной мере принадлежащим к фроттольной стилистике, разработанной в придворной музыкальной практике в сочетании письменной фиксации и устного исполнения.

Канцона Бернардо Пизано (1490–1548) [10, 5v–6r; 4, 219–226], бывшего приблизительно двадцатилетием моложе Тромбончино, создавалась несколькими годами позднее и в совершенно другой обстановке. Карьера этого церковного музыканта была связана поперемен-

но с Флоренцией и Римом, где он закончил свои дни на службе в папской капелле. В его собрании канцон на тексты Петрарки отмечаются черты одновременно и флорентийской, и римской вокальной традиции⁶; ориентация на римские вкусы была крайне важной для издателя собрания – Оттавиано Петруччи, уехавшего из неблагополучной в это время Венеции в Фоссомброне, где было достаточно сильное влияние Ватикана. Следствием этого стало сокращение публикаций светских сочинений, общая переориентация в сторону церковной музыки, причем репертуара, востребованного преимущественно в Риме. Редкое для деятельности Петруччи на рубеже 1510–1520-х годов светское собрание Пизано в полной мере отражает римский вкус к значительно более сложной светской вокальной композиции, чем песенная, то есть формирование нового жанра мадригала, пока еще не нашедшего обозначения на титульном листе.

В рассматриваемой канцоне Пизано, как и в других, отмечается переход от многострофной к однострофной композиции при компромиссе между северной развитой полифонией и флорентийским простым письмом карнавальных песен⁷. Пизано написал в полном смысле слова сквозную мотетную канцону с широко развитыми имитациями, в том числе свободными и в обращении, насыщенными мелизматикой голосами, прежде всего кантусом, переритмизацией кратких повторяющихся мотивов. В то же время его письмо неоднородно: отдельные

⁶ С 1513 года Пизано жил в Риме, покинув его в 1515–1516 годах ради Флоренции. О связях Пизано с флорентийскими и римскими литературными кругами, а также степени участия Петруччи и возможного другого печатника в подготовке собрания см. [2, 58–59, 158, 315–316].

⁷ «Бернардо Пизано прекрасно вписывается в эту традицию, интерпретируя ее и донося до порога зарождающегося мадригала. <...> дуализм, который может быть связан с двумя городами, присутствующими в его музыкальной жизни. С одной стороны, это баллаты Лоренцо Строцци, представляющие лучшие флорентийские традиции, а с другой стороны, мадригалы и песни Петрарки, восходящие к Риму Льва X и Пьетро Бембо» [15, 60].

фразы созданы в явной песенной стилистике, с преимущественно эквиритмическим интонированием текста, о воздействии же песенной репризности свидетельствуют повторы фраз – как прямые, так и на расстоянии.

Пизано предлагает полностью полифоническую концепцию текста в высоком контрапунктическом стиле без ярко выраженного сопряжения образа или аффекта текста и его музыкального решения. В его канцоне краткие выразительные эпизоды чередуются со вполне обобщенным музыкальным изложением. Так, начальное каноническое вступление в октаву между тенором, кантусом и альтом наслаивается на мерное скандирование басом слова «Amore»; все голоса призывают в этом кратком разделе любовь, предваряя собственно текст канцоны (см. нотный пример 4):

Пример 4. Б. Пизано. *Amore se vuol chi torni al giogo antico* [4, 219]

Обратим внимание на эквиритмические начала строк 2 и 5, почти единые вступления голосов в строках 12, 14 и 15, контрастирующие предыдущим полифоническим разделам и сосредотачивающие вни-

мание слушателя на отдельных участках текста. Некоторый тембровый контраст достигается в трехголосном изложении строк 9–10 (бас, тенор, альт) и 11 (тенор, альт, кантус). Явно демонстрируемое Пизано уважение и внимание к слову Петрарки, спокойное и внятное его донесение все же еще находится на полпути к музыкальной композиции, в которой поэзия нашла бы более созвучное и полное выражение.

Наконец, канцона Себастьяно Фесты (ок. 1490/1495–1524) – наиболее поздняя по времени публикации и, по-видимому, создания. Она была выпущена в составе первой книги фроттол Джованни Джакомо Пазоти и Валерио Дорико в апреле 1526 года [3, 16v–18r; 8, 30–34], вобравшей специфический римский репертуар. Вместе с тем, это собрание отличает высокая степень оригинальности материала, к которой относится и публикация почти всех светских композиций Фесты. В начале 1520-х годов он, по всей вероятности, служил в Риме епископу Мондови, скончался приблизительно за два года до выхода книги и стал, наряду с Марко Карой, главным автором этого тома.

В издании канцоны Фесты словесный текст выписан не полностью (отсутствует половина первой строки и строки 2–8 целиком, кроме последнего *tià*), но, поскольку далее весь текст строфы удержан, здесь речь идет, по-видимому, о недочете печати. Расширение текста повтором 13 и 15 строк осуществлено явно ради подчеркивания их смысла и усиления значимости заключительного этапа композиции.

Форма канцоны – полностью сквозная, с наиболее свободной фразировкой по сравнению с двумя предыдущими сочинениями. Феста широко использует реальные и мнимые имитации, сходные с эхо-эффектами. В отличие от Тромбончино и Пизано, на небольших

участках он вводит фактурные и регистровые контрасты, сменяя имитационное письмо контрапунктом *simplex*, разрежая и уплотняя фактуру, выключая и вводя голоса. Интонационный рисунок партий здесь также наиболее выразителен и тяготеет к декламационной манере (см. нотный пример 5):

Пример 4. С. Феста. *Amor se voi che torni al gioco antico* [8, 30]

Cantus
Altus
Tenor
Bassus

A - mor, se voi ch'io tor - ni al
A - mor, se voi ch'io tor - ni al
A - mor, se voi ch'io tor - ni al
A - mor, se voi ch'io tor - ni al

gio - go an - ti - - - co, co - me par che tu mo - stri, u - n'al - tra
gio - go an - ti - - - co, co - me par che tu mo - stri, u -
gio - go an - ti - - - co, co - me par che tu mo - stri, u - n'al -
gio - go an - ti - - - co, co - me par che tu mo - stri, u - n'al - tra

pro - va ma - ra - vi - gli - o - sa et no - va, per do - mar
n'al - tra pro - va ma - ra - vi - gli - o - sa et no - va, per do - mar
tra pro - va ma - ra - vi - gli - o - sa et no - va, per do - mar
pro - va ma - ra - vi - gli - o - sa et no - va, per do - mar

Вряд ли уместно трактовать отдельные яркие интонационные образования как мадригализмы, но стремление Фесты интонационно подчеркнуть значимые слова вполне очевидно. Нельзя не разделить точку зрения Альберто Маньольфи, который именно в контексте процессов формирования мадригала рассматривает такие качества музыки Фесты, как перенос организационных функций композиции с литературного уровня на музыкальный, равнофункциональность голосов, выразительность гармонии [9, 17]. Канцона Петрарки в интерпретации Фесты представляется опытом, к которому в наибольшей степени можно отнести определение художественного произведения, несмотря на очень скромный, по сравнению с Тромбончино и Пизано, вклад этого музыканта в развитие светской вокальной музыки.

Таким образом, три канцоны, изданные в период с 1514 по 1526 годы, предсказуемо демонстрируют эволюцию музыкальной стилистики от фроттольного письма к письму мадригальному, отражая, вместе с тем, индивидуальный почерк создателей и смещение центров развития светской музыки из Северной Италии к Центральной.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Петрарка Ф.* Триумфы / Пер. с итал. В.Б. Микушевича. М.: Время, 2000.
2. *Boorman S.* Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne. New York: Oxford University Press, 2006.
3. *Canzoni, Frottole & Capitoli.* Da Diuersi Eccelentissimi Musici Composti Nuouamente Stampati & Correcti. Libro Primo. De La Croce: Hoc opus impressum est expensis Jacobi Junte Florentini Bibliopole in Urbe Roma ex arte et industria eximiorum impressorum Johannis Jacobi pasoti Montichiensis Parmensis Dioceseas & Valerij Dorich Gheidensis Brixienis

Dioceseos. Anno Domini M. D. xxvi. Mensis Aprilis. Rome: Giovanni Giacomo Pasoti & Valerio Dorico, 1526.

4. Chanson and madrigal, 1480–1530: Studies in Comparison and Contrast. A Conference at Isham Memorial Library, September 13–14, 1961 / Ed. by J. Haar. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1964.

5. *Facchin F.* Petrarca e il suo tempo // Polifonie: Storia e teoria della coralita. 2004. IV, 2. Pp. 51–53.

6. Francesco Petrarca. [Canzoniere. Trionfi]. [Venezia]: Vindelinus, 1470.

7. Frottole Libro undecimo: Impressum Forosempronii per Octauianum Petrutium ciuem Forosemproniensem. Anno Domini .MDXIII. Die xx. Octobris. Dominante inclito ac excellentissimo Principe Domino Franciscumaria Feltrio de Ruere: Urbini Soraeque Duce: Pisauri & Domino: Alme Urbis Praefecto: acexercitus. Sa. Ro. E. Imperatore semper inuicto. Fossombrone: Ottaviano Petrucci, 1514.

8. Libro primo de la croce: Rome, Pasoti and Dorico, 1526: Canzoni, Frottole, and Capitoli / Ed. by W. F. Prizer. Yale University: A-R Editions, 1978. Collegium Musicum, second series. Vol. 8.

9. *Magnolfi A.* Modelli di protomadrighalismo nel repertorio di Sebastiano Festa // Rivista Italiana di Musicologia. 2002. Vol. 37, No. 1. Pp. 3–27.

10. Musica de meser Bernardo pisano sopra le Canzone del petrarcha. Forosempronij: Octauianum petrutium ciuem Forosemproniensem. Anno domini 1520 Die 23. Mai.

11. Ottaviano Petrucci. Frottole libro undecimo. Fossombrone 1514 / Ed. cr. di F. Luisi. Ed. dei testi poetici a cura di G. Zanovello. Padova: CLEUP, 1997.

12. *Prizer W.F.* Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento. In: *The Journal of Musicology*. 1991. Vol. IX. Pp. 3–56.

13. *Prizer W.F.* Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara. In: *Journal of the American Musicological Society*. 1985. Vol. XXXVIII, No. 1. Pp. 1–33.

14. *Prizer W.F.* Tromboncino [Trombonzin, Trombecin etc.], Bartolomeo [Electronic resource]. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. by S. Sadie. 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28433>. (accessed: 05.01.2022).

15. *Saggio F.* Bernardo Pisano, la ballata e la Musica sopra le canzone del Petrarca. In: *Philomusica on-line: Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali*. 2010. Vol. 9, № 1. P. 35–67. Available at: http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/09-01-SG03/pdf_27 (accessed: 05.01.2022).

16. *Tibaldi R.* Petrarca in musica all'inizio del Cinquecento. In: *Polifonie: Storia e teoria della coralita*. 2004. IV, 2. P. 59–61.

REFERENCES

1. *Petrarka F.* Triumphs / Per. from Italian by V.B. Mikushevich [Triumfy / Per. s ital. V.B. Mikushevicha]. Moscow: Vremya [Time], 2000.

2. *Boorman S.* Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne. New York: Oxford University Press, 2006.

3. *Canzoni, Frottole & Capitoli.* Da Diuersi Eccelentissimi Musici Composti Nuouamente Stampati & Correcti. Libro Primo. De La Croce: Hoc opus impressum est expensis Jacobi Junte Florentini Bibliopole in Urbe Roma ex arte et industria eximiorum impressorum Johannis Jacobi pasoti Montichiensis Parmensis Dioceseas & Valerij Dorich Gheidensis Brixienis

Dioceseos. Anno Domini M. D. xxvi. Mensis Aprilis. Rome: Giovanni Giacomo Pasoti & Valerio Dorico, 1526.

4. Chanson and madrigal, 1480–1530: Studies in Comparison and Contrast. A Conference at Isham Memorial Library, September 13–14, 1961 / Ed. by J. Haar. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1964.

5. *Facchin F.* Petrarca e il suo tempo. In: Polifonie: Storia e teoria della coralita. 2004. IV, 2. P. 51–53.

6. Francesco Petrarca. [Canzoniere. Trionfi]. [Venezia]: Vindelinus, 1470.

7. Frottole Libro undecimo: Impressum Forosempronii per Octauianum Petrutium ciuem Forosemproniensem. Anno Domini .MDXIII. Die xx. Octobris. Dominante inclito ac excellentissimo Principe Domino Franciscumaria Feltrio de Ruere: Urbini Soraeque Duce: Pisauri & Domino: Alme Urbis Praefecto: acexercitus. Sa. Ro. E. Imperatore semper inuicto. Fossombrone: Ottaviano Petrucci, 1514.

8. Libro primo de la croce: Rome, Pasoti and Dorico, 1526: Canzoni, Frottole, and Capitoli / Ed. by W.F. Prizer. Yale University: A-R Editions, 1978. Collegium Musicum, second series. Vol. 8.

9. *Magnolfi A.* Modelli di protomadrigalismo nel repertorio di Sebastiano Festa. In: Rivista Italiana di Musicologia. 2002. Vol. 37, No. 1. Pp. 3–27.

10. Musica de meser Bernardo pisano sopra le Canzone del petrarcha. Forosempronij: Octauianum petrutium ciuem Forosemproniensem. Anno domini 1520 Die 23. Mai.

11. Ottaviano Petrucci. Frottole libro undecimo. Fossombrone 1514 / Ed. cr. di F. Luisi. Ed. dei testi poetici a cura di G. Zanovello. Padova: CLEUP, 1997.

12. *Prizer W.F.* Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento. In: *The Journal of Musicology*. 1991. Vol. IX. Pp. 3–56.

13. *Prizer W.F.* Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara. In: *Journal of the American Musicological Society*. 1985. Vol. XXXVIII, No. 1. Pp. 1–33.

14. *Prizer W.F.* Tromboncino [Trombonzin, Trombecin etc.], Bartolomeo [Electronic resource]. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. by S. Sadie. 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28433>. (accessed: 05.01.2022).

15. *Saggio F.* Bernardo Pisano, la ballata e la Musica sopra le canzone del Petrarca. In: *Philomusica on-line: Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali*. 2010. Vol. 9, № 1. P. 35–67. Available at: http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/09-01-SG03/pdf_27 (accessed: 05.01.2022).

16. *Tibaldi R.* Petrarca in musica all'inizio del Cinquecento. In: *Polifonie: Storia e teoria della coralita*. 2004. IV, 2. Pp. 59–61.





Анатолий Павлович Милка

К ОСОБЕННОСТЯМ КАНОНОВ В BWV 769 и 769 а

Преамбула

В процессе изучения творчества И.С. Баха исследователям зачастую приходится сталкиваться с канонами двух типов. Одни предназначены для исполнения, предполагают озвучивание, и в этом их основная функция. Другие представляют собой своего рода интеллектуальные украшения и не рассчитаны на воспроизведение каким-либо конкретным инструментом – его функцию выполняет внутренний слух «потребителя», общающегося с данным произведением. Это не освобождает каноны подобного рода от необходимости быть музыкально осмысленными. Равно как и в первых из названных, предназначенных для исполнения, присутствие интеллектуального начала любого рода только приветствуется.

Оба типа принципиально различаются между собой в композиционном отношении.

Каноны, предназначенные для исполнения, содержат, кроме строгой части (в которой респоста, подчиняясь регламенту, непрерывно имитирует пропосту), также и свободную (то есть свободную от регламента). Она может представлять собой раздел, следующий *после* строгой части. Таковы, например, каноны в «Искусстве фуги»

(BWV 1080/15–18). В двух из них – октавном и в увеличении – их свободные части определяются аналитически, а в децимовом и дуодецимовом они помечены терминами *Cadenza* и *Finale*. В иных случаях свободная часть может быть встроена в строгую, подчиняться ее способу имитирования, но при этом содержать каданс, один из главных и обязательных признаков свободной части.

Каноны, для исполнения не предназначенные, свободной части (и ее главного атрибута – каданса) не содержат. Обычно таковыми оказываются каноны бесконечные, завершаемые знаком репризы, возвращающим канон к его началу, и которые в этом отношении можно рассматривать как бесконечные в подлинном смысле. Примерами могут служить все каноны «Музыкального приношения» (BWV 1079), четырнадцать канонов из «Гольдберг-вариаций» (BWV 1087), а также все каноны в альбом (BWV 1072–1076). Перейдем теперь непосредственно к «Каноническим вариациям».

*Какого рода каноны содержатся
в «Канонических вариациях»?*

Как известно, это произведение существует в двух видах, принципиально отличающихся друг от друга. Один из них – это вариант рукописный (автограф, P 271), другой – печатный (Оригинальное издание 1748 года¹). При попытке определить, для чего предназначено сочинение в этой версии (написано ли оно для исполнения или же создано как интеллектуальное украшение), мы потерпим фиаско.

¹ Einige canonische Veraenderungen / über das / Weynacht-Lied: / Vom Himmel hoch da / komm ich her. / vor die Orgel mit 2 Clavieren / und dem Pedal. Stich, Druck und Verlag: Balthasar Schmid, Nürnberg [1747/48]; Verlagsnummer: N. XXVIII.

С одной стороны, в Оригинальном издании мы обнаружим признаки, неопровержимо свидетельствующие, что каноны предназначены для исполнения, и композитор заботился о том, чтобы органисту было удобно пользоваться при игре данным нотным текстом:

– нет ни одного переворота страниц посреди пьесы (в отличие от рукописной версии);

– присутствуют указания относительно рук или ног органиста при воспроизведении отдельных участков нотного текста (*dextra*, *sinistra*, *Pedal*);

– присутствуют указания относительно характера исполнения нотного текста (*forte*, *cantabile*);

– во всех канонах имеется свободная часть.

С другой стороны, в Оригинальном издании имеет место факт, напрочь лишаящий органиста какой-либо возможности пользоваться этим нотным текстом для его озвучивания. Речь идет о сокращенной записи трех канонов, которые можно было зашифровать как «два в одном» (см. нотный пример 1): первого (канон в октаву), второго (канон в квинту) и третьего (канон в септиму):

Пример 1а–с. Начала вариаций 1–3

a *Von Himmel her* b c

The image shows three musical staves, labeled a, b, and c, representing the beginning of variations 1, 2, and 3. Staff a is labeled 'Variatio 1.' and shows a treble and bass clef with a 3/8 time signature. Staff b is labeled 'Variatio 2.' and shows a treble and bass clef with a common time signature. Staff c is labeled 'Pedal.' and shows a treble and bass clef with a common time signature. The music is written in a historical style with various ornaments and dynamics.

Каноны в IV и V вариациях (соответственно, в увеличении и со сменой параметров²) зашифровке не подверглись, а потому остались в оригинальном виде (нотный пример 2)³:

Пример 2a–b. Начала вариаций IV и V

The image shows two musical examples, labeled 'a' and 'b'. Example 'a' is titled 'Variatio 4. à 2. Clar. et 1' and consists of three staves. The top staff is for the right hand ('Dextra'), the middle for the left hand ('Sinistra'), and the bottom for a third part ('Sinistra'). Example 'b' is titled 'Variatio 5.' and consists of three staves. The top staff is marked '1) alla sexta.' and the bottom staff is marked 'Variatio 5.'.

Пока еще ни один исполнитель не смог читать с листа относительно протяженные зашифрованные каноны, даже без каких-либо дополнительных трудностей – просто двухголосные и без сопровождения другими голосами. Орудием расшифровки в таких случаях для решения проблемы служит не музыкальный инструмент, а нотная бумага. Неминуемо возникает вопрос: с какой целью в Оригинальном издании «Канонических вариаций» Бах усложнил нотный текст зашифровкой?

Думается, мы не сможем найти ответ, если не поймем, какую функцию должно выполнять данное произведение с учетом описанных особенностей. Действительно, с одной стороны, мы видим несомненные признаки его предназначенности для исполнения, а с другой – условия, при которых пользоваться этим текстом для игры невозможно. Тогда для чего оно создано?

² О природе и особенностях канонов, меняющих свои параметры в процессе развертывания, см.: [1].

³ Почему – будет объяснено позже.

Оригинальное издание и автограф

В автографе Р 271 мы обнаруживаем, что здесь у сочинения несколько иное название. Над нотным текстом в качестве заголовка написано:

Vom Himmel hoch da komm ich her. Per Canones à 2 Clav: et Pedal. Di J.S. Bach.

Как видим, названия «Канонические вариации» (*Einige canonische Verænderungen*) здесь нет, как и нет в нотном тексте обозначения пьес вариациями. Но оно не могло не появиться в конце концов, что и произошло в Оригинальном издании. В исследовании о канонах, формирующих вариационный цикл, Алла Ирменовна Янкус выдвигает существенное для обсуждаемой проблематики положение:

Имитационная техника в вариациях – разновидность варьирования, раскрывающего имитационно-контрапунктический потенциал темы. В канонах, как и в других (неканонических) вариациях, работа с выдержанным, но допускающим интенсивное фигурирование басом сочетается с распевом и преобразованием мелодических элементов верхнего голоса, хотя, возможно, и не столь последовательно воспроизводимого [3, 125].

В данной цитате речь идет о «Гольдберг-вариациях», однако это в той же мере касается и «Канонических вариаций»: в последних *cantus firmus* хорала, задающий, помимо мелодической, также определенную модель вертикали, формирует единую базу для построения канонов различного типа, организуя их в последовательность, осмысливаемую как вариационный цикл.

В статье о композиционных особенностях канонических циклов Баха Кира Иосифовна Южак трактует композицию Оригинального издания как пару «четверок» (4+4):

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. [2, 56].

С другой стороны, все каноны BWV 769 а в автографе Р 271 представлены в «открытом» (незашифрованном) виде, что делает их доступными для исполнения (см. пример 3):

Пример 3. Начало первого канона (не зашифрован)



Композиция цикла в автографе иная, нежели в Оригинальном издании. Если воспользоваться нумерацией вариаций в Оригинальном издании, то порядок пьес в автографе будет выглядеть так: 1–2–5–3–4. Здесь, условно говоря, – «логика исполнительская», в отличие от «логики сборника» в Оригинальном издании. Однако при семи страницах (три разворота) в автографе – переворот посреди пьес приходится делать во всех случаях. Иными словами, свойственной Баху заботы об исполнителе, о том, чтобы этого неудобства с переворотами не было, мы не обнаруживаем. Стремления композитора сделать нотный текст таким, чтобы его можно было поставить на пюпитр для комфортного исполнения, не просматривается. Приходится повторить вопрос: для чего

в таком случае созданы эти два варианта «Канонических вариаций» (автограф и Оригинальное издание)?

Попытаемся заново рассмотреть всю ситуацию, поставив ее в контекст событий, которые происходили в момент создания произведения.

В Обществе музыкальных наук

Как сказано в Некрологе (дополнение Лоренца Кристофа Мицлера), «Канонические вариации» были созданы в период деятельности Баха в рамках мицлеровского «Общества музыкальных наук»⁴ (1747–1750). Так композитор выполнил обязательство, сформулированное в VIII пункте устава Общества⁵: «Каждый член обязан ежегодно представить по меньшей мере одно сочинение в качестве очередного взноса...» [7, 350]. Мало того, в уставе (пункт V) сказано, что члены Общества должны «посылать появляющиеся работы на каждую Пасху и Михайлов день в Пакете [Общества] для независимого обмена мнениями...» [7, 349].

Здесь ключевое слово – *пакет*. Действующим механизмом Мицлеровского общества была почтовая переписка между его членами, поскольку все они жили в разных городах Германии и даже за ее пределами. В ходе переписки циркулировал вышеупомянутый *пакет*, содержащий, главным образом, различные научные статьи и музыкальные произведения членов общества. Все это подлежало изучению и непредвзятому обсуждению – также с помощью переписки. Естественно, что материалами дискуссии становились, в основном, те тексты

⁴ *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften.*

⁵ Заголовок устава: *Gesetze der correspondirenden Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland* [Правила корреспондентского Общества музыкальных наук в Германии]. См.: [7, 348].

(музыкальные или научные), что отправлялись в качестве творческих взносов членов Общества.

В разделе новостей выпускаемой Мицлером газете «Музыкальная библиотека»⁶ члены Общества оповещались о выходе пакетов в обращение; здесь же кратко описывалось их содержимое⁷. Вот, например, часть одного из них, которая, возможно, может быть нам особо интересна⁸:

В пятом пакете Общества покойный капельмейстер Бах представил для расшифровки тройной бесконечный канон на шесть голосов. См. Таб. IV, фиг. 16 [Мицлер ссылается на «Музыкальную библиотеку». – А. М.]. Следует напомнить, что там была также оценка текстов церковных кантат, а также различные другие полезные вещи⁹.

Конкретное указание на «Канонические вариации» сделано не в описании пакетов, а в Некрологе:

В Обществе он представил хорал *Vom Himmel hoch, da komm' ich her*, целиком переработанный вариант которого он награвировал на меди¹⁰.

⁶ *Musikalische Bibliothek*.

⁷ В «Музыкальной библиотеке» кратко описано содержимое девяти пакетов.

⁸ К сожалению, Мицлер не всегда указывает, в каких других пакетах могли быть произведения Баха, ограничиваясь самыми общими словами. Так, например, описание восьмого пакета сводилось к следующему: „Im achten Packet, kommen verschiedene aber nur die Societät angehende Dinge vor“ [В восьмом пакете содержатся различные вещи, касающиеся только Общества].

⁹ Im fünften Packet der Societät hat der seel. Capellm. Bach eine dreysache Kreisfuge mit sechs Stimmen zur Auflösung vorgeleget. Siehe Tab. IV, Fig. 16. Auch sind die Texte zu den Kirchenkantaten beurtheilt, und dabey verschiedenes nützlichers erinnert worden [8, 108].

¹⁰ Zur Societät hat er den Choral geliefert: Vom Himmel hoch da komm' ich her, vollständig ausgearbeitet, der hernach in Kupfer gestochen worden [5, BD III/666,89].

Действительно, по условиям Общества ежегодный творческий взнос должен быть издан, отпечатан. Так было, например, со вступительным взносом Баха (тройной шестиголосный канон BWV 1076), который появился и на портрете Хаусмана, и в «Музыкальной библиотеке» Мицлера, и отдельным тиражом.

Известно, что к пересылке в пакете и к обсуждению предназначалась одна из фуг «Музыкального приношения». Сведения об этом находятся в письме Лоренца Мицлера к Майнраду Шпису от 1 сентября 1747 года, посланном из Лейпцига в Ирзее по пути из Эрфурта в Варшаву. Мицлер сообщает:

Возвращаясь через Лейпциг, я разговаривал с господином капельмейстером Бахом, который рассказал мне о своей берлинской поездке и об истории с фугой, которую он играл перед королем и которая в скором времени будет награвирована на меди; к тому же в пакете Общества будет экземпляр. Начало ее я уже видел¹¹.

Судя по всему, в письме речь идет о трехголосной фуге, названной впоследствии ричеркаром¹². Таким образом, из сочинений Баха

¹¹ Auf meiner Rückreise über Leipzig habe H. Capellm. Bach gesprochen, welcher mir seine berlinische Reise u. Geschichte von der Fuge, die er vor dem König gespielt, erzählt, welche nächstens in Kupfer gestochen werden, u. in dem Packet der Soc. ein Exemplar zum Vorschein kommen. Ich habe den Anfang schon davon gesehen [4, BD II/557, 437].

¹² Однако похоже, что впоследствии Бах изменил свое первоначальное решение и подготовил для пакета ричеркар шестиголосный. Об этом говорит совокупность следующих фактов (именно их совокупность, а не каждый факт в отдельности): 1. Оценки этих пьес самим Бахом были разными, причем в пользу Ричеркара а б. О первой фуге Бах сказал, что она получилась не такой удачной, как того требовала королевская тема. Написание второй фуги – это выполнение обещания, данного Бахом королю. Бах пообещал, что это будет «правильная fuga». Думается, что в характере Баха было бы представить на общественный суд то, что он считает лучшим. 2. Шестиголосный ричеркар Бах изготовил в чистовой версии для клавира. Цель изготовления остается в баховедении неизвестной. Однако существует еще один показательный случай, когда сочинение в партитуре композитор переделывал в клавирную версию. Это попытка Баха создать гравировальную копию *rectus'a* из последнего контрапункта в «Искусстве фуги» BWV 1080/20 в клавирном варианте, которая была осуществлена уже после его сочинения. В Оригинальном издании все контрапункты представлены в партитурном виде.

с помощью пакетов пересылались, как минимум: тройной шестиголосный канон BWV 1076, трехголосный 1079/1 (или, скорее, шестиголосный BWV 1079/2¹³) – ричеркар из «Музыкального приношения» BWV 1079 и «Канонические вариации» BWV 769. Само собой разумеется, что в условиях регулярной почтовой пересылки приходилось учитывать некоторые факторы – прежде всего формат и вес, – которые должны были непременно оговариваться. Трехголосный ричеркар, к примеру, о котором Мицлер пишет Шпису, в печатном виде занимает четыре страницы (два разворота на трех листах).

Попытаемся представить себе, какой величины могло быть пересылаемое вложение, точнее, какие параметры оно не должно было превышать.

Совокупность фактов и обстоятельств позволяет полагать, что ежегодные творческие взносы Баха должны были иметь такую последовательность:

1747 год – Тройной канон BWV 1076

1748 год – «Канонические вариации» BWV 769

1749 год – «Искусство фуги» BWV 1080/20 (? вероятно)

Разумеется, они готовились к пересылке в пакете как произведения ежегодного творческого взноса, но для такой же процедуры предназначался и ричеркар BWV 1079/1 или /2 (а 3 или а 6). Рассмотрим размеры этих вложений:

- *Шестиголосный канон* – 1 страница;
- *Канонические вариации* (без зашифровки) – 7 страниц нотного текста;
- *Ричеркар а 3* – 4 страницы;
- *Ричеркар а 6* – 7 страниц;
- *Контрапункт 14* BWV 1080/20 – 9 страниц.

¹³ Об этом предположении будет сказано позже.

Здесь требуются некоторые пояснения.

Шестиголосный канон был опубликован в трех видах: на портрете Хаусмана, в «Музыкальной библиотеке» Мицлера и отдельной публикацией неизвестного тиража. В любом случае единственная страница не должна вызывать никаких затруднений с почтовой пересылкой.

«Канонические вариации» до зашифровки должны были занимать в печати семь страниц нотного текста, после зашифровки – шесть.

Ричеркар а 3 в печатном виде занимал четыре страницы нотного текста; переделке не подвергался.

Ричеркар а 6 в печатном виде (партитурно) занимал семь страниц нотного текста. Однако существует автограф ричеркара в клавирной версии (Р 226), предназначение которого в баховедении не определено. Он абсолютно разборчив, но плотность нотного текста в шестиголосии на двустрочной системе такова, что использовать его для исполнения весьма затруднительно. Партитурный вариант ричеркара был создан не случайно. Даже на трехстрочной системе типа органной этот же текст был бы легко читаем. Однако Баху понадобился именно двустрочный вариант. Можно подумать, что вначале был создан именно он, а впоследствии был расписан партитурно, но анализ почерка показывает, что автограф был изготовлен в 1748 году, то есть уже после того, как «Музыкальное приношение» было издано и отправлено прусскому королю.

Контрапункт 14 из «Искусства фуги» – в Оригинальном издании он значится как Fuga a 3 Soggetti – в партитурном изложении должен был занимать девять страниц (подробно см.: [6, 66–67]). В варианте, переделанном для двустрочной клавирной системы, его предполагалось уместить на шести страницах.

Таким образом, три из четырех произведений Баха, предполагаемых для пересылки в пакете, были переделаны с целью сокращения их размера до шести страниц: Ричеркар а 6 из «Музыкального приношения», «Канонические вариации» и Контрапункт 14 из «Искусства фуги». Эти сочинения имели общий признак: они превышали объем в шесть страниц нотного текста (три разворота), который позволял изготовить «правильную» публикацию на четырех листах¹⁴. После переделки нотный текст Ричеркара а 6 стал занимать четыре страницы, «Канонические вариации» и Контрапункт 14 – по шесть страниц.

Таким образом, произведения, которые подлежали пересылке в пакете, переделывались или оставались в первоначальном виде в зависимости от того, превышали они определенный объем или нет. Судя по результатам, пределом считался формат в четыре листа (шесть страниц нотного текста). Именно до четырех листов Бах и сократил «Канонические вариации», применив зашифровку трех начальных канонов, хотя шифровке поддавался и четвертый. Сделанного оказалось достаточно, чтобы нотный текст произведения сократился до требуемых размеров.

Выводы

Каждый из отмеченных фактов позволяет делать большое число самых разных предположений о причине зашифровки первых трех канонов и о том, для чего был создан экземпляр «Канонических вариаций» размером в четыре листа. Однако в своей совокупности и в сопоставлении их особенностей полученные данные подводят к выводу о том, что проделанная операция по зашифровке канонов была

¹⁴ Корректная публикация в таких условиях (на четырех листах) – это шесть страниц нотного текста (три разворота), одна страница для титульного листа и пустая последняя страница.

необходима для соблюдения условий почтовой пересылки в пакете «Корреспондентского Общества музыкальных наук в Германии», который циркулировал между его членами. Разумеется, зашифровка, коснувшаяся некоторых пьес канонического цикла, только добавила повода для интеллектуальной работы, хотя и сделала почти невозможным пользоваться нотным текстом этих пьес для исполнения. Но ведь интеллектуальная деятельность, собственно, и была основной в работе Общества. Исполнительская же, судя по материалам «Музыкальной библиотеки» Мицлера, также была важной, но все же второстепенной. Не случайно первым творческим взносом в Общество, условно говоря, «выходной арией» Баха, явился зашифрованный тройной шестиголосный канон, который композитор «zur Auflösung vorgeleget» (представил для расшифровки).

Ситуация с Оригинальным изданием «Канонических вариаций» в который раз показывает, что на облик того или иного сочинения И.С. Баха могли оказывать существенное влияние самые разные, порой неожиданные детали контекста (как в данном случае – устав общества или условия почтовой пересылки), без учета которых порой невозможно понять не только то, по какой причине композитор придал произведению именно такой, а не другой вид, но и то, с чем, по существу, мы имеем дело.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гервер Л.Л. Смена правила по ходу канона // Проблемы и методы изучения старинной музыки: сб. статей по материалам международной конференции 4–5 декабря 2014 года /Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова.СПб: Скифия-принт, 2019. С. 40–52.

2. Южак К.И. Баховские «четверки» [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания. 2022. № 1. С. 38–76.

3. Янкус А.И. Вертикаль в канонах из Гольдберг-вариаций И.С. Баха (BWV 988; BWV 1087): некоторые аспекты // Operamusicologica. 2020. Том 12, №5 (С). С. 121–137. DOI: 10.261156/OM.2020.12.5.008.

4. Bach-Dokumente / hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig: Supplement zu Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Bd. II: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1759: Kritische Gesamtausgabe / vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Kassel etc.: Bärenreiter, 1969.

5. Bach-Dokumente / hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig: Supplement zu Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Bd. III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800 / vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze. Kassel etc.: Bärenreiter, 1972.

6. Milka A. Zur Datierung der H-Moll-Messe und der Kunst der Fuge. In: Bach-Jahrbuch 2010. S. 53–68.

7. Musikalische Bibliothek, oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern... Des dritten Bandes Zweiter Theil mit sechszehn Kupfertafeln. Leipzig: Mizlerischen Bücher-Verlag, 1746.

8. Musikalische Bibliothek, oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern... Des vierten Bandes Erster Theil mit vier Kupfertafeln. Leipzig, im Mizlerischen Bücher-Verlag, 1754.

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: a Collection of Articles Based on the Materials of the International Conference on December 4–5, 2014] / Saint Petersburg Conservatory Named After N.A. Rimsky-Korsakov. Saint Petersburg: Skifiya-print [Scythia-print], 2019. Pp. 40–52.
2. *Yuzhak K.I.* Bakhovskie “Chetvyorki ” [Bach’s “Fours”] [Electronic Resource]. In: Contemporary Musicology. 2022. № 1. Pp. 38–76.
3. *Yankus A.I.* Vertikal’ v kanonakh iz Goldberg-variatsij I. S. Bakha (BWV 988, BWV 1087): nekotorye aspekty [The Vertical in the Canons from the Goldberg Variations by I.S. Bach (BWV 988; BWV 1087): Some Aspects]. In: Opera Musicologica. 2020. Vol. 12. № 5 (C). Pp. 120–140. DOI: 10.261156/OM.2020.12.5.008.
4. Bach-Dokumente / hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig: Supplement zu Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Bd. II: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1759: Kritische Gesamtausgabe / vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Kassel etc.: Bärenreiter, 1969.
5. Bach-Dokumente / hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig: Supplement zu Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Bd. III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800 / vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze. Kassel etc.: Bärenreiter, 1972.
6. *Milka A.* Zur Datierung der H-Moll-Messe und der Kunst der Fuge. In: Bach-Jahrbuch 2010. S. 53–68.

7. Musikalische Bibliothek, oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern... Des dritten Bandes Zweiter Theil mit sechszehn Kupfertafeln. Leipzig: Mizlerischen Bücher-Verlag, 1746.

8. Musikalische Bibliothek, oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern... Des vierten Bandes Erster Theil mit vier Kupfertafeln. Leipzig, im Mizlerischen Bücher-Verlag, 1754.





Кира Иосифовна Южак

БАХОВСКИЕ «ЧЕТВЕРКИ»

«...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]¹.

Объект исследования

Тема настоящей статьи спровоцирована давней работой Анатолия Павловича Милки «Баховские “шестерки” (Принципы организации баховских сборников в контексте особенностей Барокко)» [6]². 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

¹ 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.

² 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 завершение³. «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)⁴, 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

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

⁴ 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 BWV⁵. 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 жизни⁶: безграничная фантазия и изобретательность Баха

⁵ 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.

⁶ 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»

a	Шесть партит Op. 1 (BWV 825–830)	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
c		d	
	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 катехизис⁷:

⁷ 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.

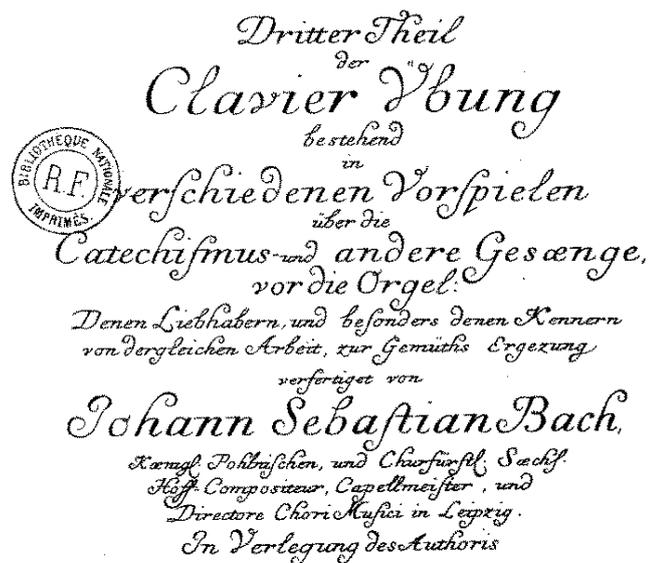


Иллюстрация 1. Титульный лист Третьего клавирного упражнения

Весь цикл обрамляют грандиозные Прелюдия и fuga Es-dur, а четыре дуэта расположены между катехизисом и фугой. Это четыре двухголосные фуги разного вида⁸, основанные на широком применении техники двойной имитации⁹. Тональности фуг восходят по фригийскому тетрахорду e-F-G-a, разносторонне отзываясь на материал и характер всего Упражнения.

⁸ 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]).

⁹ 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 Oberstimme unten, und die Unterstimme hingegen oben, in gleichen die Altstimme 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*.

System *b*: A piano score in G major, 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a final half-note chord. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords and a final half-note chord.

System *c*: A piano score in G major, 2/4 time. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns and a final half-note chord. The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth-note chords and a final half-note chord.

System *d*: A single-staff score in G major, 3/4 time. The melody consists of eighth-note patterns and a final half-note chord.

System *e*: A single-staff score in G major, 2/4 time. The melody features eighth-note patterns with triplets and a final half-note chord.

System *f*: A single-staff score in G major, 2/4 time. The melody consists of eighth-note patterns and a final half-note chord.

System *g*: A single-staff score in G major, 2/4 time. The melody consists of eighth-note patterns and a final half-note chord.

System *h*: A single-staff score in G major, 2/4 time. The melody consists of eighth-note patterns and a final half-note chord.

System *i*: A single-staff score in G major, 2/4 time. The melody consists of eighth-note patterns and a final half-note chord.

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)¹⁰:

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

¹⁰ 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 родственный 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 бесконечные¹¹, но записаны как

¹¹ 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)¹².

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 [↓] T [↓]	O [↓] O [↓]	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):

¹² 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 E₁ и F₁ — 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 половинах¹³. 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)¹⁴. Таким образом, чередование стабильного и нестабильного положения респосты в Канонах укрепляет не линейную, а двухчастную структуру целого,

¹³ 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.

¹⁴ 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 голосе¹⁵. 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 юбиляции, в более мелких.

¹⁵ 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 вплотную¹⁶. В итоге хорал проводится двухголосно

¹⁶ 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 vocal line with five variations of the theme, each marked with a Roman numeral (I, II, III, IV, V) and 'ум.' (imitation). The middle staff (treble clef) contains the right hand part, also with five variations marked with Roman numerals and 'ум.'. The bottom staff (bass clef) contains the left hand part, including the cantus firmus marked 'IVув. (cantus firmus)'. A bracket underlines the bottom staff across the five measures.

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 про-
ведения, но изложений темы — восемь)¹⁷:

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):

¹⁷ 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, невзирая на присутствие номера (номер 2 даже с точкой) — со строчной и «запечатаны» точкой в конце надписи (как и большинство последующих номеров цикла)¹⁸. 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):

¹⁸ 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.

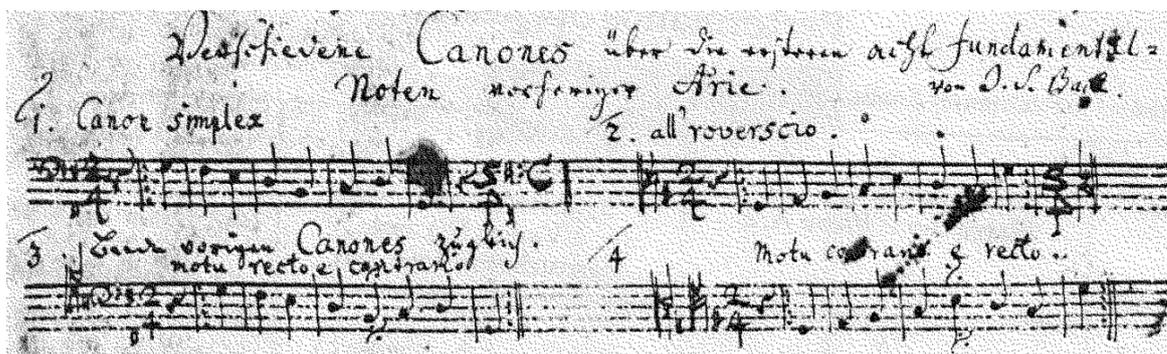


Иллюстрация 2 И.С. Бах. Различные каноны на восемь первых басовых нот предшествующей арии BWV 1087 (факсимиле, верхние строки)

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 ersten 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 *толковая*. 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 побегам, 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 имитация¹⁹, 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.

¹⁹ 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 целого²⁰. 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.

²⁰ 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:

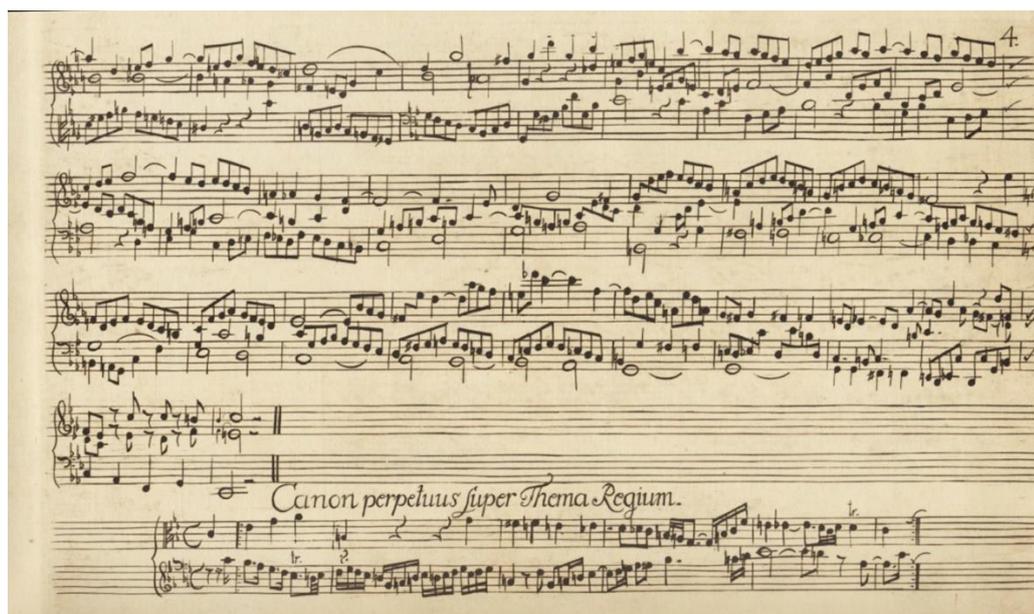


Иллюстрация 3. И.С. Бах. «Музыкальное приношение»
Оригинальное издание (1747), с. 4: окончание трехголосного Ричеркара
и «Бесконечный канон на тему Короля»

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:

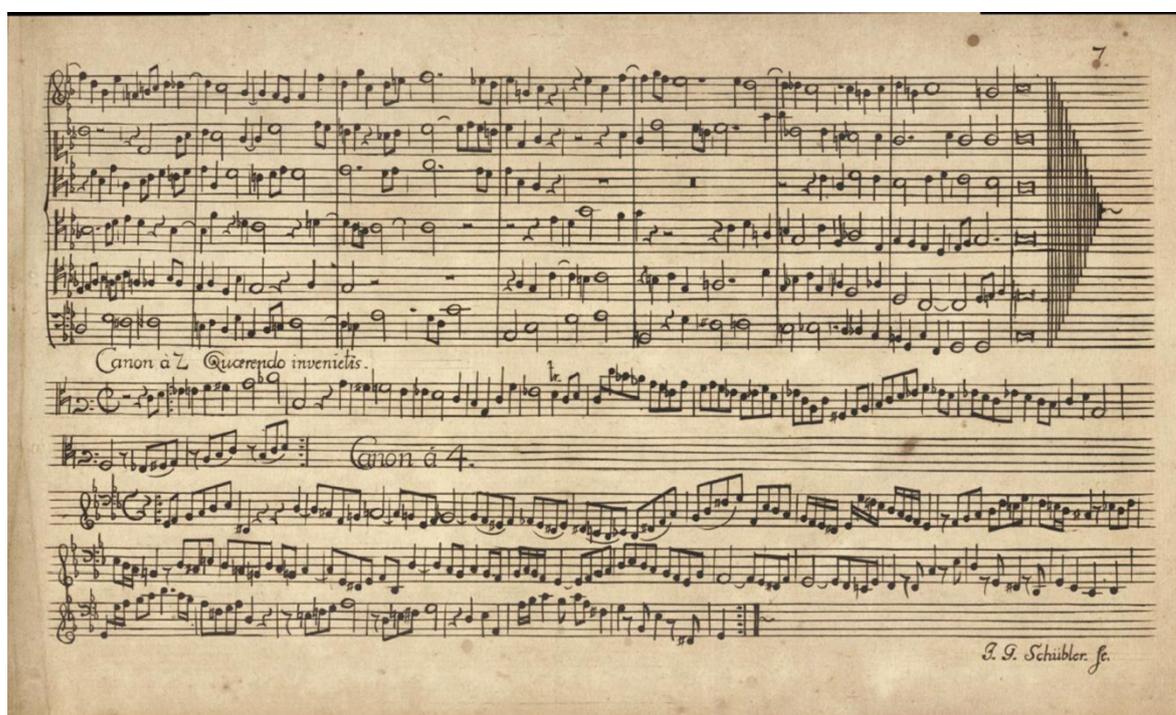


Иллюстрация 4. И.С.Бах. Музыкальное приношение.
Оригинальное издание (1747): окончание шестиголосного Ричеркара
и два загадочных канона

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 Кунау²¹, 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

²¹ 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 пределов²², 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*²³, — 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...

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

²³ 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-Peterburgskaya 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.





Алла Ирменовна Янкус

КАНОНЫ И.С. БАХА BWV 1087: К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭМБЛЕМАТИКЕ

История и некоторые вопросы жанра канонов BWV 1087

Найденные в 1974 году «Различные каноны на восемь первых басовых нот предшествующей Арии» Иоганна Себастьяна Баха (BWV 1087) явились продолжением цикла «Ария с различными вариациями» (BWV 988), изданного в начале 1740-х годов как четвертый выпуск сборника «Клавирное упражнение» и известного также под названием «Гольдберг-вариации»¹. «Различные каноны» (см. иллюстрацию 1), пронумерованные от 1 до 14, компактно записаны на внутренней стороне задней обложки в конце баховского экземпляра издания Клавирного упражнения, который вслед за Кристофом Вольфом исследователи обозначают как *Handexemplar* [19]².

¹ Два из группы найденных канонов были известны по другим источникам. № 13 — вариант тройного канона (BWV 1076) с портрета работы И. Г. Хаусмана 1746 года. С этого портрета было сделано немало копий; кроме того, в IV томе первой части лейпцигского периодического издания — Музыкальной библиотеки (*Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht, nebst unpartheyischem Urtheil von Musikalischen Schrifften und Büchern...*) этот канон приведен как вступительный взнос И.С. Баха в Общество музыкальных наук. № 11 — вариант двойного канона с сопровождением (BWV 1077), записанного Бахом в альбом И.Г. Фюльде (1747).

² Условимся использовать для названной группы канонов два обозначения: «Различные каноны» и «14 канонов».

Иллюстрация 1. И.С. Бах. «Различные каноны на восемь первых басовых нот предшествующей Арии» / *Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental-Noten vorheriger Arie*³.

³ Источник: Национальная библиотека Франции, шифр: MS 17669. Электронный ресурс: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France; URL: ark:/12148/btv1b550059626.

Надпись *Canon* имеют девять вариаций «Клавирного упражнения» и каждый из «14 канонов»; последние дополняют и расширяют цикл «Гольдберг-вариаций», имитационно продолжая тематическое варьирование. Каждая третья вариация — канон. Такой ритм чередования решает одну из важных задач строения цикла, укрепляя специфический эффект повторности. Форма канон-вариаций в соответствии с двухчастной темой и характерным повторением каждой части предрасположена к тому, чтобы образовать несимметричный (II разряда) бесконечный канон. Фактически же бесконечный канон (с сопровождением баса) складывается только в шестой вариации, в которой вольты повторов позволяют включиться бесцезурному возобновлению одноголосной части пропосты⁴, типичному для такого канона. Вместе с тем, именно «14 канонов» выступают как множественные варианты реализации формы бесконечного канона, но в другом жанровом облике — как зашифрованные.

Таким образом, каноны-вариации — первая группа канонов внутри «Клавирного упражнения»; «Различные каноны», связанные общим тематическим материалом с вариациями, — вторая группа. Эти «14 канонов» можно позиционировать как еще одну группу вариаций сборника.

Трактовку последней группы как составной части вариационного цикла предлагает Ксения Николаевна Иванова. В статье «Гольдберг-вариации И.С. Баха (BWV 988): каноны для исполнения и каноны для украшения» она предлагает называть образующиеся

⁴ Здесь, а также во всех остальных вариациях без исключения, басовый голос тематически последовательно привязан к Арии, чаще всего более или менее точно повторяя именно басовый голос темы. Функцию нижнего голоса в вариациях-канонах можно определить как контрапункт/сопровождение, генерал-басовое основание к канонобразующим верхним голосам.

группы «каноническими субциклами» [2]. Добавим к этому также своеобразную аналогию заголовков «Клавирного упражнения» и «14 канонов», которая отмечена в монографии Александра Юрьевича Великовского. Обсуждая большее смысловое разнообразие, стоящее за баховским названием «Гольдберг-вариаций», — *Aria mit verschiedenen Verænderungen*, в отличие от обозначения *Variationen*, — автор фактически обнаруживает параллель с заглавием «14 канонов»: *Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental-Noten vorheriger Arie. von J.S. Bach* [1, 17]. В приведенных названиях *различные* каноны выступают как прочие вариации — трансформации темы-Арии, а точнее — только ее части: восьми начальных басовых нот⁵.

В настоящей статье обсуждается статус «Различных канонов» в структуре вариационного цикла, учитывая особенности записи зашифрованных канонов на *cantus firmus* как отражение специфических признаков жанра музыкальной эмблемы.

Тема / die Fundamental-Noten / soggetto / cantus firmus

Ария — тема «Гольдберг-вариаций» — появляется впервые в «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» (сборник датирован 1725 годом, однако запись Арии исследователи считают позднейшей вставкой⁶). Ее датировка и вопросы авторства заставляют размышлять о тех потенциях, которые раскрываются сначала в цикле вариаций, а затем и в «14 канонах».

⁵ О словесных предпочтениях Баха в названиях субциклов и сборников см. работу К.И. Южак в настоящем выпуске: [11, 41–42].

⁶ Об этом со ссылкой на материалы издания четвертого *Клавирного упражнения* с критическими замечаниями Г. фон Дадельзена (1981) пишет А. Великовский [1, 32].

Наличие тематической основы — *soggetto* (синтаксически замкнутый восьмизвуковой оборот нижнего голоса Арии) — в каждом из «Различных канонов» объединяет эту группу композиций с канонами в монотематических баховских сборниках 1740-х годов: «Музыкальном приношении» (1747, BWV 1079), «Искусстве фуги» (1749, BWV 1080), а также с каждым из составных элементов «Канонических вариаций на рождественский хорал *Vom Himmel Hoch da komm ich her*» (1747, BWV 769).

Отчетливые границы и одновременно типичные метроритмические средства восьмизвуковой замкнутой кадансом темы-формулы, гармонически, метроритмически и мелодически благоприятствующие повторности, характерной для вариаций на *basso ostinato*, позволили ей существовать и как разделу более крупного целого — Арии, и автономно — в качестве темы вариаций, как, например, в Чаконе Георга Фридриха Генделя (HWV 442):



Иллюстрация 2. Г.Ф. Гендель. Сюиты пьес для клавира.
Т. 2 [примерно 1732]⁷. Чакона (HWV 442): тема и начало первой вариации⁸

Таким образом, восьмитактовый фрагмент представляет собой материал, достаточный и для отдельных вариаций, и для вариационного цикла. Именно на теме (бас и гармония) такого объема основаны «Различные каноны». Восемь первых басовых нот (Fundamental-Noten), автономно значимые, решают в них разные

⁷ Источник: [22, 65]

⁸ Источник: https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/82/IMSLP77919-PMLP44355-Handel_-_Second_Volume.pdf.

задачи, выступая и как голос канона в целом (с разными преобразованиями), и как отдельные сегменты более развернутой мелодической линии голоса канона (одного или двух), наконец, как *cantus firmus* к канонообразующим голосам. Связанные в единое целое бас и гармония начального оборота (при генерал-басовой природе многоголосия эпохи), богатые в своей простоте, выступают основанием и для «Гольдберг-вариаций», и для «14 канонов».

Разные формы работы с темой-*soggetto* — основание к разделению канонов на тематические и контрапунктические. В монографии «Музыкальное приношение» И.С. Баха: К реконструкции и интерпретации» Анатолий Павлович Милка формулирует различия между ними так:

...К тематическим относятся те, в которых канонообразующими голосами (*proposta, risposta*) оказывается тема; в контрапунктических же тема — это контрапункт к канону, или, что то же самое: тема — это *cantus firmus*, к которому контрапунктирующие голоса (противосложения) образуют канон [5, 87].

Применение *темы* (*soggetto*) в условиях канона актуально только для ситуации с заимствованным материалом (в данном случае это заимствование басового голоса Арии), который выступает как первоисточник — *cantus firmus*; его обработка — первичная задача, ей служат каноны. Техника имитационной работы на имеющийся бас и гармонию отражает объемное и разновекторное слышание в условиях повторяемости элементов в разных голосах, в том числе с перестановками в сложном контрапункте, как в бесконечных канонах группы из «14 канонов». Проблема гармонической основы и ее применения в канонически устроенных вариациях была рассмотрена в нашей статье ранее [13]. Анализ гармонических условий

реализации в двух группах канонов, обобщенный в названной публикации, свидетельствует о большей точности воспроизведения темы в «14 каномах» сравнительно с канонами-вариациями, что является результатом последовательного воспроизведения в басу восьми-звуковой темы с функцией генерал-басовой основы, тогда как та же часть Арии в вариациях подвергается варьированию: мелодизации, метроритмическим сдвигам и т.д.⁹.

Две группы канонов

Отдельные вариации цикла в форме канона — явление типичное, хоть и необязательное, и для барочных, и для позднейших вариационных опусов. Канон как основа организации полифонической фактуры и как специфический тип варьирования в сопоставлении с неимитационным или не собственно каноническим движением в других вариациях служит эффективным приемом создания контраста в чередовании композиционных элементов и типов варьирования. Каноны-вариации — конечные двухголосные; все, кроме последнего, написаны в трехголосии — с сопровождающим голосом. Фактически каждая из двух частей вариаций — отдельный канон, при этом их параметры могут изменяться. Так, например, первая часть Вариации № 12 — канон в нижнюю кварту, в обращении и с контрапунктирующим басом, во второй части этой вариации образуется канон в верхнюю кварту, также в обращении и с басовым контрапунктом. Высота вступления и направление развертывания пропосты и респосты первой части соответственно инверсионно

⁹ В качестве исключения, как наиболее своеобразный с точки зрения гармонии, выступает канон № 8 из группы четырнадцати бесконечных канонов, это является результатом переноса *cantus firmus* в средний голос — в альт.

«отражены» при оси обращения на III ступени (см. нотные примеры 1 а и 1 б):

Пример 1 а. И.С. Бах. «Гольдберг-вариации».
Вариация 12. 1-я часть. Такты 1–4



Пример 1 б. И. С. Бах. «Гольдберг-вариации».
Вариация 12. 2-я часть. Такты 17–20¹⁰



Строение канонов второй группы (из числа 14) иное — это зашифрованные бесконечные каноны разных видов. По терминологии Юрия Николаевича Холопова такой канон представляет собой форму с выводимыми голосами, «которая строится при помощи чтения ненотированного голоса (голосов) по партии нотированного голоса (голосов). Можно определить его также как форму с отраженными голосами» [10, 144].

Канон № 6 из второй группы близок по разновидности обсуждавшемуся выше канону-вариации № 12. Это двухголосный канон на *cantus firmus* (см. нотный пример 2а):

¹⁰ Нотный материал примеров 1 а и 1 б приводится по изданию: [20, 21, 22]

Пример 2а. И.С. Бах. «Различные каноны». Канон № 6¹¹

6. Canon simplex über besagtes Fundament.



Его расшифровка (реализация) в первом издании под редакцией Кр. Вольфа предполагает также использование инверсионного вида риспосты, хотя в баховском варианте нет к тому специальных указаний (см. пример 2 b):

Пример 2 b. И.С. Бах. «Различные каноны». Канон № 6. Расшифровка Кр. Вольфа. [21, 15]



Условия оформления и средства организации канонов двух названных групп — основа двух качественно различных типов композиций: первый — записанные в полноголосии каноны-

¹¹ Нотный материал приводится по изданию [21, 9].

вариации, по форме представляющие собой простые каноны с басовым контрапунктом, второй — традиционные для своего времени зашифрованные бесконечные каноны разных видов. В соответствии с традицией записи таких канонов в них фиксировался текст только строгой части, а средняя, как и заключительная, содержащая каданс, при исполнении должны импровизироваться (или досочиняться), иначе канон остается разомкнутым. Напомним, однако, что в случае с материалом «14 канонов» кадансирование обеспечивается опорой на гармонически и структурно замкнутый оборот, что актуально как для прямого, так и для обращенного вариантов, особенно при воспроизведении темы в басовом голосе.

Заметим, что достоверность исполнения музыки барокко в целом зависит от степени и качества исторической информированности исполнителя. Это сказывается, например, в выборе темпа, агогики, в использовании мелизмов и т.д.¹². В связи с музыкой барокко можно говорить (в некоторых случаях наиболее адекватно) о читателе музыкального текста. И здесь речь идет не о метафоре, но именно о прочтении нотного текста в отсутствие обязательного его исполнения, что свойственно зашифрованным канонам.

В рецензии относительно первой аудиозаписи исполнения «14 канонов» на двух клавесидах (Rolf Junghans и Bradford Tracey) Стэнли Сэди писал:

¹² Баховский печатный вариант издания (Handexemplar), в котором были обнаружены «14 канонов», как раз содержит специфические авторские пометы, корректирующие текст. В описании Кристофа Вольфа они разделены по шести рубрикам: 1 — уточнение в записи и исправление гравировальных ошибок, 2 — корректировка знаков альтерации, 3 — исправление опечаток, 4 и 5 соответственно — добавление артикуляционных пометок и некоторых темповых указаний, 6 — добавление в нескольких вариациях отсутствовавших ранее обозначений украшений. Подробнее об этом см.: [19].

Это, я думаю, первая запись из набора 14 канонов Баха, обнаруженных в 1974–5 году и основанных на базе из Гольдберг-вариаций. Также возможно, что она и последняя, поскольку эти каноны предназначены для глаз, а не для ушей, хотя, что касается меня, то и глаз будет достаточно [16, 920].

Как показало время, таких записей, в том числе силами разных составов (ансамблевых, включая разнотембровые, дуэтных клавишных, органных и т.д.) появилось немало, что свидетельствует о привлекательности «14 канонов» как для музыкантов-исполнителей, так и для слушателей¹³.

Рассматривая этот вид музыкальных композиций, Игорь Михайлович Приходько касается аспекта взаимодействия автора и слушателя:

Тенденция превращать чтение нот в не всегда приятный и всегда нелегкий труд получила определенное развитие в жанре канона-загадки. Рискнем предположить, что удовольствие, которое получает музыкант, расшифровывая такие каноны, значительно превосходит удовольствие, которое можно получить от их слушания [9, 246].

Диалог между автором и читателем выступает и как побуждение превратить записанные каноны в звучание (хотя бы воображаемое): читатель оказывается на пути к функции слушателя,

¹³ Учтем также интерес к расшифровкам канонов BWV 1087, появившимся в изданиях и на разных интернет-ресурсах с самого момента находки баховского экземпляра в 1974 году (первое издание вышло под редакцией Кристофа Вольфа уже в 1976 году). Йо Томита называет среди авторов З. Гардони, П. Харроу, Г. Хартманна, Дж. Бьётти и Дж. Бицци, особому обсуждению подвергается издание 1996 года: «...Но, безусловно, приз достался Райнхарду Бёссу, который опубликовал (1996) то, что он называет “Издание” четырнадцати канонов, насчитывающее 2149 [sic] тактов и 134 страницы» [18, 86]. И расшифровка, и другие свидетельства вольного прочтения баховского текста стали основанием к негативной оценке издания Р. Бёсса (2000 г.), данной В. Брейгом, который назвал подобные манипуляции «свободной игрой воображения» [15, 217].

он должен осмыслить, расшифровать и записать каноны на бумаге, при том, что их реализация имеет зачастую не один вариант. Недаром Оливье Ален, описывая процесс обнаружения листа с канонами в баховском экземпляре издания «Гольдберг-вариаций» в 1974 году, пишет:

Вернувшись в Париж, я занялся реализацией канонов <...> Примерно через четыре дня я смог расшифровать каноны с № 1 по № 10 и № 12 (на 5 голосов). Но № 14, как мы увидим, действительно загадочный ¹⁴.

Он, кстати, единственный в своем роде. Эта довольно тяжелая работа доставляла мне волнующее наслаждение <...>.

Проделав эту работу и даже не найдя еще убедительного решения для № 14, я обрел уверенность в том, что музыка 14 канонов — точно работа И.С. Баха.

Оставалась проблема графики. Мне подумалось, что было бы очень хорошо на этом поприще проконсультироваться со специалистами [14, 245].

Эмблематика «14 канонов»

В работе А.П. Милки «О христианской символике в двойном каноне И.С. Баха BWV 1077» коммуникативный аспект зашифрованных канонов рассматривается на примере упомянутого выше канона Фульде (BWV 1077). Обсуждая взаимодействие автора и слушателя в комплексе специфических вопросов расшифровки, ученый подчеркивает тот факт, что читателю при обращении к такому канону требуется не просто реализовать полный нотный текст, но решить специфическую интеллектуальную задачу, а нередко, как в случае с канонем Фульде, — проникнуть в символический смысл записи:

Напомним, что по традиции канон подобного рода, то есть канон в альбом (Stammbuchkanon), несомненно, скрывал в себе

¹⁴ В этом каноне нет указаний на координаты вступления голосов.

гораздо больше того, что лежит на поверхности, ибо таково было требование жанра, и не случайно он получил специальный термин: загадочный канон (Rätselkanon). В нем сокрыто послание, которое следует расшифровать. Прежде всего, при его прочтении необходимо восстановить нотный текст <...> Помимо нотного текста,

следует проникнуть еще и в смысловую сторону, которая является существенной частью произведения и в автографе Баха также зашифрована [6, 133].

Каноны как разновидность «музыки для глаз», то есть музыки, которую надо не просто прочесть в нотном тексте, но сконструировать согласно комплексу дополнительных данных, и которая, будучи интеллектуальной задачей, не обязательна к исполнению, становятся притягательным объектом обсуждения в контексте проблем кода, шифра, символики и аллегии — характерных признаков эпохи барокко. Обладание специфическими знаниями рассматривается как знак ушедшей эпохи, обсуждаемый, но трудный для постижения в наше время навык. Об этом пишет Ольга Александровна Юферова:

Нужно отметить, что для И.С.Баха, как и для других композиторов прошлого времени, тайн в зашифрованных записях не существовало. Для них нотный текст загадочных канонов — это не шифр, а естественный код, дающий возможность изложения своего произведения для потомков. Шифром загадочные каноны предстают, прежде всего, для тех, кто не посвящен в первоначальный код [12, 23].

Во всех зашифрованных канонах группы четырнадцати использованы специфические подписи и знаки, указывающие на число голосов, иногда на их мелодическое содержание, направление вступления и особенности ритмики и движения имитирующих

голосов, на наличие *cantus firmus*, и указывающие в конечном итоге на вид канона.

Приведем несколько примеров (см. иллюстрации 3, 4, нотный пример 3):



Иллюстрация 3. Первая часть Вариации-канона 15 из группы канонов «Гольдберг-вариаций» И.С. Баха (BWV 988). *Надпись:* Variatio 15. *andante.* *Подпись:* Canone alla Quinta. a 1 Clav. *Форма:* двухголосный конечный канон в верхнюю квинту, в обращении, с басовым контрапунктом, строгая часть — 15 отделов, свободная часть включает 1 такт — каданс (в данном случае канон завершается половинным кадансом первой части вариации)¹⁵



Иллюстрация 4. Канон № 5 из группы 14 канонов И.С. Баха (BWV 1087). *Надпись:* 5. Двойной четырехголосный канон — 5. Canon duplex à 4. Знаки вступления каждой респосты находятся в третьем такте у каждого голоса, знаки повтора ограничивают основную часть канона — 4 такта (заключают в себе восемь басовых нот — *soggetto* «14 канонов»). *Форма:* четырехголосный двойной бесконечный канон¹⁶

¹⁵ Источник: [20, 16].

¹⁶ Источник: [21].

Пример 3. Расшифрованный канон № 5 из группы «14 канонов» И.С. Баха (BWV 1087) (реализация канона принадлежит Кр. Вольфу [21, 14–15]).
Форма: четырехголосный двойной бесконечный канон в верхнюю квинту в обращении



Надписи к зашифрованным канонам — часть информации, которая составляет комплект со знаками повторов, ключами, ключевыми знаками, с указаниями на место вступления респосты / нескольких респост. Наглядно соотношение вербальных указаний и типа канона (в реализации Кр. Вольфа) можно видеть в *таблице 1*:

Таблица 1. «Различные каноны на восемь начальных басовых нот предшествующей Арии» / *Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental-Noten vorheriger Arie* (BWV 1087)

Надписи на листе с канонами баховского экземпляра «Гольдберг-вариаций»	Разновидность канона
1. <i>Canon simplex</i>	2-голосный ракоходный бесконечный канон
2. <i>all' roverscio</i>	2-голосный ракоходный бесконечный канон в обращении (<i>soggetto</i> в обращении)
3. <i>Beede vorigen Canones zugleich, motu recto e contrario</i>	2-голосный бесконечный канон в обращении ¹⁷

¹⁷ Баховское обозначение *in directo* и *in inverso* указывает на разные направления *soggetto*, выступающего в этом каноне и как пропоста, и как респоста. В современной классификации канонов определение *Канон в обращении* трактуется как определение формы движения респосты относительно прямой по умолчанию пропосты.

4. <i>Motu contrario e recto</i>	2-голосный бесконечный канон в обращении на <i>soggetto</i> в обращении ¹⁸
5. <i>Canon duplex à 4</i>	Двойной 4-голосный бесконечный канон в обращении
6. <i>Canon simplex über besagtes Fundament. à 3</i>	Простой 2-голосный бесконечный канон в обращении на <i>cantus firmus</i>
7. <i>Idem à 3</i>	Простой 2-голосный бесконечный канон на <i>cantus firmus</i>
8. <i>Canon simplex à 3, il soggetto in Alto. à 3</i>	Простой 3-голосный бесконечный канон в обращении на <i>cantus firmus</i> (в альте)
9. <i>Canon in unisono post semifusam. à 3</i>	Простой 2-голосный бесконечный канон с расстоянием вступления в одну шестнадцатую на <i>cantus firmus</i>
10. <i>Alio modo, per syncopationes et per ligaturas. à 2 Evolutio.</i>	Первоначальное и производное соединения в двухголосии ¹⁹
11. <i>Canon duplex übers Fundament. à 5</i>	Двойной 4-голосный бесконечный канон в обращении на <i>cantus firmus</i>
12. <i>Canon duplex über besagte Fundamental-Noten à 5</i>	Двойной 4-голосный бесконечный канон в обращении на <i>cantus firmus</i>
13. <i>Canon triplex. à 6</i>	Тройной 6-голосный бесконечный канон в обращении
14. <i>Canon à 4. per augmentationem et Diminutionem.</i> <i>Etc.</i>	4-голосный бесконечный канон в обращении, увеличении и уменьшении (4 различных мензуральных варианта)

Каноны-вариации также снабжены указаниями, но они направлены только на способ работы с темой, интервал вступления в каноне и на исполнительские средства. Обозначение интервала вступления в цикле — специфический структурный критерий целого, использованный Бахом и в «Канонических вариациях» на *Vom Himmel hoch... BWV 769*. Именно интервальная прогрессия выступает регулятором последования канонов в вариациях и одновременно поводом к определению этих канонов как *интервальных* (см., например: [17]).

¹⁸ Как и в предыдущем каноне, указание автора на прямую и инверсионную формы определяет движение и пропосты, и респосты.

¹⁹ Вопрос о принадлежности первоначального и производного (*Evolutio*) соединений к канону раскрывается исследователями путем анализа № 10 в контексте теории канона и инверсионной работы, с одной стороны, и реконструкции этих частей как основы канонов (как и в прочих случаях с применением инверсионных преобразований). Об этом пишет К.И. Южак в настоящем выпуске журнала «Современные проблемы музыкознания»: [11, 44].

Соотношение подписи и собственно разновидности канонно-вариаций проиллюстрированы в таблице 2:

Таблица 2. И.С. Бах. «Ария с различными вариациями» /
Aria mit verschiedenen Verænderungen (BWV 988)

Обозначение в издании	Разновидность канона с указанием части (во всех случаях каноны двухголосные)
<i>Variatio 3. Canone all Unisuono. à 1 Clav.</i>	Канон 1) и 2) в нижнюю приму в прямом движении с сопровождением
<i>Variatio 6. Canone alla Seconda. a 1 Clav.</i>	Канон 1) и 2) в верхнюю секунду в прямом движении с сопровождением
<i>Variatio 9. Canone alla Terza. a 1 Clav.</i>	Канон 1) и 2) в нижнюю терцию в прямом движении с сопровождением
<i>Variatio 12. Canone alla Quarta.</i>	Канон 1) в нижнюю кварту в обращении с сопровождением, 2) в верхнюю кварту в обращении с сопровождением
<i>Variatio 15. Canone alla Quinta. a 1 Clav. andante.</i>	Канон 1) в верхнюю квинту в обращении с сопровождением, 2) в верхнюю септиму в обращении с сопровождением
<i>Variatio 18. Canone alla Sesta. a 1 Clav.</i>	Канон 1) и 2) в верхнюю сексту в прямом движении с сопровождением
<i>Variatio 21. Canone alla Settima.</i>	Канон 1) и 2) в верхнюю септиму в прямом движении с сопровождением
<i>Variatio 24. Canone all Ottava. a 1 Clav.</i>	Канон 1) в нижнюю октаву в прямом движении с сопровождением, 2) в верхнюю октаву в прямом движении с сопровождением
<i>Variatio 27. Canone alla Nona. a 2 Clav.</i>	Канон 1) в верхнюю нону в прямом движении, 2) в нижнюю нону в прямом движении

Таким образом, и в вариациях-канонах, и в зашифрованных канонах можно видеть неполное соответствие знаков, указаний и приемов, использованных в каноне, типа канона и т.д. Причины тому видятся разные. В канонах-вариациях подписи выполняют функцию подзаголовка. Их цель — указать на стиль и условия исполнения (один или два мануала). В зашифрованных канонах второй группы знаки, определяющие высоту вступления респосты, не используются (это мог бы быть еще один или несколько ключей в начале), лишь в рако-ходных канонах второй ключ в зеркальном виде в конце записи обозначает высоту повторения. Отсутствие же в ряде случаев надписей или знаков касательно инверсионных

преобразований может быть результатом доверия к уровню понимания исполнителя и / или чита-теля второй группы канонов, в которых последовательно увеличивается уровень сложности, применяются сходные преобразования, и указания необходимы только в самом начале: количество пропост и роль темы отражены в заголовке.

В совокупности темы-soggetto, нотного текста в целом, знаков и словесных пояснений к зашифрованным канонам можно видеть специфическое отражение типичного для барокко жанра эмблемы.

Эмблема — зримая метафора, в которой слово и изображение вступают в сложное взаимодействие. За видимым изображением возникает метафоризированный „умственный“ образ. Посредством эмблематики умозрительное и отвлеченное становилось „наглядным“ и „доступным“ [8, 184].

Теория эмблемы указывает на свойственную этому жанру триаду, «в которую входили изображение (*pictura, icon, imago*), надпись, или девиз (*inscriptio, motto*), и подпись (*subscriptio*)» [3, 239]. Марина Николаевна Лобанова, обсуждая важнейшие стилевые признаки барокко, пишет о музыкальной эмблеме как об уникальном жанре [3, 242]. Автор обращается к музыке с текстом — в первую очередь к кантатам и страстям, в которых рассматривает эмблематику на разных уровнях — от текстов и выбора риторических фигур до «морализующей роли арии-подписи» и обобщающего значения хорала, в соединении и разных стилей, и разных временных планов событий [3, 242, 244].

Трехкомпонентность, присущую классической эмблеме, можно видеть в канонах из группы четырнадцати зашифрованных: тема (*soggetto*) — восемь нот — играет роль «девиза», она едина в воспри-

ятии, охватывается целиком и сопоставляется с Арией — темой вариаций, — определяя основное содержательное зерно каждого канона; сам канон выступает в значении изображения, которое предстоит прочесть и понять; наконец, текстовые атрибуты, выполняющие функцию разъяснения и раскрывающие тайну расшифровки канона — «подпись». Обращает на себя внимание отражение типичной для жанра эмблемы множественности вариантов при заданном единстве исходного тематического материала, реализуемое в группе четырнадцати канонов, но и одновременно разомкнутое надписью *Etc.* в правом нижнем углу страницы.

Обсуждая изображение (вещь) и его соотнесенность со словом как девизом, Александр Евгеньевич Махов пишет:

Эмблематика, собственно, и формируется на пути поиска такого более совершенного языка. Этот язык должен преодолеть разрыв между словом и вещью. Вещь должна присутствовать в слове — но достичь этого можно было лишь одним способом: использовать в качестве „слова“ образ [4, 29].

В подобной интерпретации зашифрованного канона именно вписанность темы в целое, в ткань канона, причем зачастую с различными трансформациями (ритмическими, инверсионными, наконец, с проращением линейными продолжениями), — специфическое свойство музыкальной эмблемы в «Различных канонах на восемь начальных басовых нот Арии». *Soggetto* и остальные голоса, как контрастные, так и имитирующие тему, образуют охватываемую единым взглядом образ-эмблему жанра канона в целом, музыкальное развертывание которой реализуется многократным повтором каждого из бесконечных канонов. Об этом свойстве эмблемы пишет Александр

Викторович Михайлов в работе «Поэтика барокко: завершение риторической эпохи»:

...Эмблема <...> есть репрезентация целого мира, однако такая, которая тут же предполагает и длинный, быть может, бесконечный ряд таких же, подобных изображений. Эмблема тонко намекает на тот смысловой объем, который осуществляется при ее участии, и ее форма круга или квадрата (прямоугольника) соединяет слово в его завершенности в себе и целый смысл-объем, репрезентирующий (как это бывает с барочным произведением) целый мир» [7, 146–147].

Связь эмблематических средств и условий структуры бесконечного канона — проявления непрерывности и текучести мира и времени — находят свое отражение в канонах с их прогрессивно устроенным, но разомкнутым рядом. Бесконечность, множественность в едином и единое во многом, энциклопедичность многотомных собраний, наконец, эмблематичность как стилевые приметы эпохи барокко выявляются в группе монотематических канонов BWV 1087, формируя их содержательные уровни.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Великовский А.Ю.* «Гольдберг-вариации» И.С.Баха: монография. СПб.: Лань; Планета музыки, 2021.

2. *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.

3. *Лобанова М.Н.* Принцип репрезентации в поэтике барокко // Контекст-1988: Литературно-теоретические исследования / отв. ред. Н.К. Кей. М.: Наука, 1989. С. 208–246.

4. *Махов А.Е.* Эмблематика. Макрокосм. М.: Intrada, 2014.
5. *Милка А.П.* «Музыкальное приношение» И.С. Баха: к реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999.
6. *Милка А.П.* О христианской символике в двойном каноне И.С. Баха BWV 1077 // Жизнь религии в музыке: сб. статей / СПбГК имени Н.А. Римского-Корсакова; СПбГУ. СПб.: Сударыня, 2006. С. 132–144.
7. *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры: учеб. пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 112–175.
8. *Морозов А.А.* Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // XVIII век. Сб. 9: Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века / отв. ред. Г.П. Макогоненко. Ленинград: Наука, 1974. С. 184–227.
9. *Приходько И.М.* «Музыка для глаз»: исторический очерк // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Наукові діалоги з Н.О. Герасимовою-Персидською / редактор-упорядник І.Г. Тукова. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. Вип. 119. С. 242–253.
10. *Холопов Ю.Н.* Канон: генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки: сб. статей / сост. Ю.К. Евдокимова, В.В. Задерацкий, Т.Н. Ливанова. М.: Музыка, 1978. С. 127–157.
11. *Южак К.И.* Баховские «четверки» [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания. 2022. № 1. С. 71–109.
12. *Юферова О.А.* Нотный текст загадочных канонов: код или шифр? // Вестник музыкальной науки. 2014. № 1 (3). С. 19–28. DOI: <https://doi.org/10.24411/2308-1031-2014-00003>.

13. Янкус А.И. Вертикаль в канонах из Гольдберг-вариаций И.С.Баха (BWV 988, BWV 1087): некоторые аспекты // Opera musicologica. 2020. Т.12. № 5 (С). С.120–140. DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.5.008>.

14. Alain O. Un supplément inédit aux Variations Goldberg de J.S.Bach [Electronic resource]. In: Revue de Musicologie. Т.61. No.2 (1975). Published by: Société Française de Musicologie Stable P.244–294. Available at: <http://www.jstor.org/stable/928397> (accessed: 15.12.2021).

15. Breig W. Review. Reviewed Work: *Verschiedene Canones... von J.S.Bach (BWV1087)* by Reinhardt Böss. München, 1996 [Electronic resource]. In: Die Musikforschung. 54. Jahrg.. H.2. (April–Juni 2001). Besprechungen. P.216–217. Available at: <http://www.jstor.org/stable/41123723> (accessed: 24.11.2021).

16. Sadie S. Record Reviews: J.S.Bach. 14 canons BWV1087. W.F.Bach. Concerto in F for 2 harpsichords. C.P.E.Bach. 4 duets WQ115. J.C.Bach. Sonata in G for 2 harpsichords op.15, No.5. Rolf Junghans, Bradford Tracey [Electronic resource]. In: The Musical Times. Vol.120. No.1641. Baroque Music Issue (Nov., 1979). P.920. Available at: <http://www.jstor.org/stable/960778> (accessed: 24.11.2021).

17. Tomita Yo. Bach and Dresden: A New Hypothesis on the Origin of the Goldberg Variations (BWV 988). In: Music and theology: essays in honor of Robin A. Leaver / ed. by D. Zager. Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, UK : The Scarecrow press, 2006. P. 169–191.

18. Tomita Yo. Manuscripts. In: The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach. Ed. by Robin A. Leaver. London, New York: Routledge, 2017. P. 47–89.

19. *Wolff Chr.* Bach's Handexemplar of the Goldberg Variations: A New Source. In: *Journal of the American Musicological Society*. 1976. Vol. 29. № 2. P. 224–241.

НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

20. [*Bach J.S.*] Clavier Übung bestehend in einer Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertigt von Johann Sebastian Bach [Electronic resource]. Nürnberg: in Verlegung Balthasar Schmid, o. J. In: *Bibliothèque nationale de France*. Available at: [ark:/12148/btv1b550059626](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:bnf-bnfm-12148-btv1b550059626). (accessed: 24.11.2021).

21. [*Bach J.S.*]. *Vierzehn Kanons über die ersten acht Fundamentalnoten der Aria aus den „Goldberg-Variationen“ BWV 1087*. Erstausgabe / First Edition, 3 Aufl., hrsg. von Christoph Wolff. Kassel, Basel, London: Bärenreiter; Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Music, 1987.

22. [*Handel G.F.*] *Suites de Pieces pour le Clavecin. Second Volume* [Electronic resource]. London: John Walsch. No. 490. Available at: https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/82/IMSLP77919-PMLP44355-Handel_-_Second_Volume.pdf. (accessed: 24.11.2021).

REFERENCES

1. *Velikovskiy A.Yu.* «Gol'dberg-variatsii» I.S. Baha: monografiya [“Goldberg Variations” by I.S. Bach: Monograph]. Saint Petersburg: Lan'; Planeta muzyki [Doe; Music Planet]. 2021.

2. *Ivanova K.N.* «Gol'dberg-variatsii» I.S. Baha (BWV 988): kanony dlya ispolneniya i kanony dlya ukrasheniya [“Goldberg Variations” by I.S. Bach (BWV 988): Canons for Performance and Canons for Decoration]

// University Scientific Journal. 2017. № 33 (Philological and Historical Sciences, Archeology and Art History). Pp. 107–117.

3. *Lobanova M.N.* Princip reprezentacii v poetike barokko [The Principle of Representation in Baroque Poetics]. In: Kontekst-1988: Literaturno-teoreticheskie issledovaniya [Context-1988: Literary and theoretical studies] / executive ed. N.K. Kay. Moscow: Nauka [Science], 1989. Pp. 208–246.

4. *Makhov A.E.* Emblematika. Makrokosm [Emblems. Macrocosm]. Moscow: Intrada, 2014.

5. *Milka A.P.* «Muzykal'noe prinoshenie» I.S. Baha: k rekonstrukcii i interpretacii [“Musical Offering” by I.S. Bach: Towards Reconstruction and Interpretation]. Moscow: Muzyka [Music], 1999.

6. *Milka A.P.* O hristianskoj simvolike v dvojnomy kanone I.S. Baha BWV 1077 [On Christian Symbolism in the Double Canon BWV 1077 by I.S. Bach]. In: ZHizn' religii v muzyke: sb. statej [The Life of Religion in Music: A Collection of Papers] / SPbGK imeni N.A. Rimskogo-Korsakova; SPbGU [Saint Petersburg Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov]. Saint Petersburg: Sudarynya, 2006. Pp. 132–144.

7. *Mikhailov A.V.* Poetika barokko: zavershenie ritoricheskoy epohi [Baroque Poetics: The End of the Rhetorical Era] // Mikhailov A.V. YAzyki kul'tury: ucheb. posobie po kul'turologii [Languages of Culture: Textbook for Cultural Studies] Moscow: YAzyki russkoj kul'tury [Languages of Russian Culture], 1997. Pp. 112–175.

8. *Morozov A.A.* Emblematika barokko v literature i iskusstve petrovskogo vremeni [Emblematics of the Baroque in the Literature and Art of Peter the Great] // XVIII vek. Sb. 9: Problemy literaturnogo razvitiya v Rossii pervoj treti XVIII veka [XVIII century. Collection 9: Problems of literary development in Russia in the first third of the 18th century] /

executive ed. G.P. Makogonenko. Leningrad: Nauka [The Science], 1974. Pp. 184–227.

9. *Prihodko I.M.* «Музыка для глаз»: исторический очерк [“Music for the Eyes”: a Historical Sketch]. In: *Naukovij visnik NMAU im. P.I. CHajkovs'kogo: Naukovi dialogi z N.O. Gerasimovoyu-Persids'koyu* [Scientific Bulletin of Pyotr Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Scientific Dialogues with N.A. Gerasimova-Persidskaya] / sergeant-ed. I.G. Tukova. Kyiv: Pyotr Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 2017. Iss. 119. Pp. 242–253.

10. *Kholopov Yu.N.* Kanon: genesis i rannie etapy razvitiya [Canon: genesis and early stages of development]. In: *Teoreticheskie nablyudeniya nad istoriej muzyki: sb. statej* [Theoretical Observations on the History of Music: a Collection of Articles] / composed by Yu.K. Evdokimova, V.V. Zaderatsky, T.N. Livanova. Moscow: Musyka [Music], 1978. Pp. 127–157.

11. *Yuzhak K.I.* Bahovskie «chetverki» [Bach’s “Fours”] [Electronic Resource] // *Contemporary Musicology*. 2022. № 1. Pp. 71–109.

12. *Yuferova O.A.* Notnyj tekst zagadochnyh kanonov: kod ili shifr? [Musical Text of Mysterious Canons: Code or Cipher?] // *Bulletin of Musicology*. 2014. № 1 (3). Pp. 19–28. DOI: <https://doi.org/10.24411/2308-1031-2014-00003>.

13. *Yankus A.I.* Vertikal' v kanonah iz Gol'dberg-variacij I.S. Baha (BWV 988, BWV 1087): nekotorye aspekty [The Vertical in the Canons from the Goldberg Variations by I.S. Bach (BWV 988, BWV 1087): Some Aspects]. In: *Opera musicologica*. 2020. Vol. 12. № 5 (C). Pp. 120–140. DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.5.008>.

14. *Alain O.* Un supplément inédit aux Variations Goldberg de J.S. Bach [Electronic resource]. In: *Revue de Musicologie*. T. 61. No. 2

(1975). Published by: Société Française de Musicologie Stable P. 244–294. Available at: <http://www.jstor.org/stable/928397> (accessed: 15.12.2021).

15. *Breig W.* Review. Reviewed Work: *Verschiedene Canones... von J.S. Bach (BWV1087)* by Reinhardt Böss. München, 1996 [Electronic resource]. In: *Die Musikforschung*. 54. Jahrg.. H. 2. (April–Juni 2001). Besprechungen. P. 216–217. Available at: <http://www.jstor.org/stable/41123723> (accessed: 24.11.2021).

16. *Sadie S.* Record Reviews: J.S. Bach. 14 canons BWV 1087. W.F. Bach. Concerto in F for 2 harpsichords. C.P.E. Bach. 4 duets WQ 115. J.C. Bach. Sonata in G for 2 harpsichords op. 15, No. 5. Rolf Junghans, Bradford Tracey [Electronic resource]. In: *The Musical Times*. Vol. 120. No. 1641. Baroque Music Issue (Nov., 1979). P. 920. Available at: <http://www.jstor.org/stable/960778> (accessed: 24.11.2021).

17. *Tomita Yo.* Bach and Dresden: A New Hypothesis on the Origin of the Goldberg Variations (BWV 988). In: *Music and theology: essays in honor of Robin A. Leaver* / ed. by D. Zager. Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, UK : The Scarecrow press, 2006. P. 169–191.

18. *Tomita Yo.* Manuscripts. In: *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*. Ed. by Robin A. Leaver. London, New York: Routledge, 2017. P. 47–89.

19. *Wolff Chr.* Bach's Handexemplar of the Goldberg Variations: A New Source. In: *Journal of the American Musicological Society*. 1976. Vol. 29. № 2. P. 224–241.

MUSICAL EDITIONS

20. [*Bach J.S.*] Clavier Übung bestehend in einer Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertiget von Johann Sebastian Bach

[Electronic resource]. Nürnberg: in Verlegung Balthasar Schmid, o. J. In: Bibliothèque nationale de France. Available at: [ark:/12148/btv1b550059626](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63862-p0059-6). (accessed: 24.11.2021).

21. [*Bach J.S.*]. *Vierzehn Kanons über die ersten acht Fundamentalnoten der Aria aus den „Goldberg-Variationen“ BWV 1087*. Erstausgabe / First Edition, 3 Aufl., hrsg. von Christoph Wolff. Kassel, Basel, London: Bärenreiter; Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Music, 1987.

22. [*Handel G.F.*]. *Suites de Pieces pour le Clavecin*. Second Volume [Electronic resource]. London: John Walsch. No. 490. Available at: https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/82/IMSLP77919-PMLP44355-Handel_-_Second_Volume.pdf. (accessed: 24.11.2021).





Кирилл Владимирович Дискин

**КОНЦЕРТ МАКСИМА БЕРЕЗОВСКОГО
«НЕ ОТВЕРЖИ МЕНЕ» В ЗЕРКАЛЕ УЧЕНИЯ
О ФУГЕ ИОАННА ЙОЗЕФА ФУКСА**

Сообщая о репертуаре Императорского придворного хора, историограф русской музыки XVIII века Якоб фон Штелин называет авторов церковных концертов и особо останавливается на Максиме Березовском:

...Максим Березовский, теперь придворный камермузикус, обладает совершенно особенным дарованием, вкусом и мастерством к сочинению в самом изысканном церковном стиле, и при этом умеет счастливо объединить итальянскую горячность с мягкостью греческих церковных мелодий. За несколько последних лет он сочинил в этом вкусе с самой наиприятнейшей гармонией превосходные церковные концерты для Императорской придворной капеллы, и исполнение их вызвало столь же великое удивление у знатоков, сколь и успех у двора. Самые лучшие из них – на библейские тексты, большей частью из псалмов Давида, такие как: 1. “Господь воцарися”, 2. “Не отвержи мене во время старости”, 3. “Хвалите Господа с небес”, далее ангельское славословие “Слава в вышних Богу” и амвросианский гимн “Тебе Бога хвалим” [22, 56–57].

Как ясно из предисловия к «Известиям о музыке в России» Штелина, его хроника доведена до весны 1769 года [там же, 43]. Отсюда следует, что к моменту отъезда Березовского в Италию в мае того же года для обучения в Болонской академии, он был уже автором ряда духовных сочинений, в том числе – хорового концерта «Не отвержи мене»¹.

Даже один только этот концерт свидетельствует о высоком профессионализме Березовского, о такой технике сочинения, которой, кажется, в то время не владел (или, по крайней мере, ее не обнаруживал) никто из русских композиторов. Особого внимания с этой точки зрения заслуживают фугированные разделы концерта (фуги в I и в IV частях, фугато во II части). «Как композитор, стоявший у истоков нового стиля духовной музыки, – пишет Ольга Анатольевна Шумилина, – Березовский был первопроходцем во многих своих начинаниях. В частности, в его хоровых концертах успешно апробируется циклическая форма с полифоническим финалом – принципиально новая модель построения целого, почерпнутая из опыта западноевропейского формообразования» [9, 33]. Однако и сами фугированные формы в концертах Березовского, созданных в доитальянский период («Не отвержи мене», «Господь воцарися», «Бог ста в сонме богов»), следует причислить к завоеваниям первопроходца – самым ранним, наверное, в истории русской музыки.

Как мог Березовский освоить технику контрапункта и фуги? Иоганн Себастьян Бах переписывал произведения великих мастеров прошлого и опробовал усвоенные приемы в собственных органных

¹ В литературе иногда встречается предположение о существовании двух концертов Березовского на один и тот же отрывок из 70-го псалма – более раннего, впоследствии утраченного, и более позднего, созданного во второй половине 1770-х годов по возвращении Березовского из Италии. Предположение, однако, не имеет веских оснований и не может приниматься в расчет. См. подробнее: [8, 56], а также: [11, 15].

импровизациях и сочинениях. С детских лет fuga была постоянным контекстом его жизни, по крайней мере – той ее части, что проходила в церкви. Слуховые впечатления наряду с нотными текстами служили Баху достаточной основой для разработки собственной композиторской техники и, в частности, техники фуги. Но Березовский возрастал в совершенно иной музыкальной среде. Партесная музыка опиралась на богатую и сложную полифоническую технику, но фуги не знала. Вряд ли ее можно было встретить и в репертуаре итальянских опер и придворного оркестра, в которых Березовский участвовал в качестве исполнителя (певца и инструменталиста) с конца 1750-х годов. Таким образом, более вероятно, что он постигал технику фуги под руководством преподавателя или по какому-то трактату.

Один факт. В тексте второй части концерта «Не отвержи мене» говорится о врагах, подстерегающих душу, и возникает их прямая речь – совещание между собой. Гневный призыв врагов «пожените и имите его» («преследуйте и схватите его») Березовский воплощает в действенной, энергичной теме, на которой строит фугато с однократным проведением темы в каждом голосе. Последовательное вступление голосов само по себе создает театральный эффект совещания. Но стоит вспомнить, что авторы барочных трактатов нередко выводили определение *fuga* из этимологии слова (бег, преследование, охота)². И тогда ясно, что Березовский в этом эпизоде применяет технику *fuga* в ее буквальном соответствии смыслу текста. Конечно, нельзя исключить, что Березовский почерпнул эту идею из какого-то музыкального про-

² По наблюдениям П. Уокера, одним из первых трактатов, в котором определение *fuga* выводится из этимологии слова («охотиться» или «убегать»), был *Musices poeticae* (1613) восточно- немецкого теоретика И. Нуциуса. «Его определение, – пишет Уокер, – многократно воспроизводилось в учебных текстах всего столетия и в конце XVII века попало в первые немецкие музыкальные словари» [24, 107]. Впрочем, не только немецкие и не только словари: схожие определения появляются, например, в трактатах *Documenti armonici* (1687) А. Берарди [13, 36] и *Gradus ad Parnassum* (1725) И.Й. Фукса [16, 143].

изведения. Однако легче представить, что он исходил из определения фуги, знакомого ему по трактату или по наставлениям педагога.

И контекст, и «словарное» использование техники фуги во II части концерта позволяют в качестве рабочей гипотезы предположить, что школой фуги для Березовского был текст не чисто нотный, а словесный (или словесно-нотный) – текст трактата или основанного на нем курса, который Березовскому преподавал его учитель. Был ли это Франческо Цоппис³, Винченцо Манфредини [6, 122] или Бальдассаре Галуппи [3, 140–141], служившие при императорском дворе во второй половине 1750–1760-х годах, доподлинно не известно, поскольку документальных подтверждений в пользу кого-либо из них пока не обнаружено. Зато в рамках предложенной гипотезы можно поставить вопрос о самом трактате, а точнее – о системе, которая лежала в основе обучения Березовского фуге. Ответ на этот вопрос или, по крайней мере, аргументы для ответа обнаруживаются в ходе анализа I и IV частей из концерта «Не отвержи мене» в контексте учения о фуге XVII–XVIII веков.

О фуге в I части концерта Березовского

Переходя к анализу, нельзя обойти вниманием важное открытие О.А. Шумиловой, представленное в ее статье «О двух версиях концерта “Не отвержи мене во время старости” Максима Березовского»:

³ Имя Цопписа как учителя Березовского появляется в статье Е.А. Болховитинова – самой ранней биографической заметке о Березовском [1, 225]. Однако Болховитинов написал свою заметку почти через тридцать лет после смерти Березовского. Кроме того, о содержании его музыкальных занятий с Цопписом биограф не сообщает. Эти обстоятельства, как и отсутствие документальных свидетельств об обучении Березовского, оставляют поле для догадок в отношении других его возможных учителей. М.Г. Рыцарева считает, что он мог заниматься с Манфредини [6, 122], а Е.М. Левашев и А.В. Полехин допускают вероятность его уроков у Галуппи [см. 3, 140–141].

оказывается, всем известная версия концерта, опубликованная впервые в 1817–1818 годах и послужившая основой для всех дальнейших изданий, представляет собой редакцию Дмитрия Степановича Бортнянского [10]. Авторский вариант сохранился в нескольких рукописных копиях второй половины XVIII века и до сих пор не опубликован, однако сравнение с ней редакции Бортнянского, проведенное Шумиловой, дает достаточное представление о подлиннике концерта⁴. Как показывает исследовательница, внимание Бортнянского было направлено в первую очередь на сольно-ансамблевые построения концерта и не затронуло хоровой музыки, то есть фугато «Пожените и имите его» (II часть), фуги «Да постыдятся» (IV часть) и хоровых эпизодов фуги «Не отвержи мене» (I часть). Сольно-ансамблевые построения I части, в оригинале Березовского строго двухголосные, Бортнянский дополнил третьим, а иногда и четвертым голосами и внес некоторые другие изменения [10, 61].

Композиция первой части цикла сочетает в себе минимум два плана – наряду с формой фуги в ней также заметны черты песенной куплетно-вариантной формы⁵.

Схему изначального распределения в фактуре фуги голосов, вступающих с темой (Т) и ответом (О) и участвующих в образовании каданса (К), можно представить таким образом:

⁴ Сердечно благодарю Ольгу Анатольевну Шумилину за любезно предоставленные мне нотные примеры, не вошедшие в публикацию ее статьи. С этими примерами представление о первоначальной версии концерта из достаточного превращается в абсолютно ясное.

⁵ Чередование сольно-ансамблевых и туттийных эпизодов может напомнить также о барочной концертной форме, однако порядок чередования в ней обратный: туттийный рефрен (ритурнель) чередуется с сольными эпизодами (интермедиями).

Схема 1. Распределение проведений темы по голосам
фуги в I части концерта «Не отвержи мене»

	d	a	d	a		a	e		F	C		d	a	
D:				O	Хор	T		Хор			Хор			K
A:			T				O			K				K
T:		O			Хор	K		Хор	K		Хор			O
B:	T						K					T		
	soli		tutti			soli		tutti			soli		tutti soli	

Однотемная четырехголосная фуга содержит пять пар темоответных проведений. Первые две пары создают простую экспозицию с прямым восходящим порядком вступления голосов, следующие три пары – свободную часть фуги. Все пары проведений, кроме последней, представляют собой канонические имитации. При этом, как замечает Шумилина, первая из них служит первоначальным контрапунктическим соединением, а последующие образованы из него как производные в вертикально-подвижном контрапункте [10, 61]. Последняя имитация по сравнению с предыдущими сокращена и оказывается уже не канонической, а простой. После проведений темы в родственных тональностях (третья и четвертая имитации начинаются, соответственно, проведением темы в a-moll и F-dur), в последней, пятой, паре проведений возвращается исходная пара тональностей – тоника и доминанта. Таким образом, эта пара выполняет роль заключительной части фуги⁶.

В структуре фуги отчетливо различаются четыре раздела, замкнутые кадансами в тональностях, соответственно, a-moll, F-dur, d-moll, d-moll⁷. Между прочим, сама по себе идея кадансов в фуге

⁶ Роль завершения подчеркнута возвращением темы и ответа на исходные не только тональные, но и темброво-регистрационные позиции – бас и тенор.

⁷ Шумилина называет такие разделы, состоящие из группы проведений и замыкающей их интермедии «блоками». В немецком учении о фуге XVIII века они назывались проведением [Durchführung] – в том смысле, что тема проводится по всем или нескольким голосам. Отечественная теория тоже долгое

встречается во многих барочных трактатах (и об этом пойдет речь далее). Но кадансы в фуге «Не отвержи мене» решены особым образом. Они, с одной стороны, принадлежат интермедиям (в качестве их завершающих фаз), а, с другой стороны, контрастируют их основной фазе исполнительским составом (ансамбль солистов) и фактурой (двухголосие). По своей основной роли кадансы служат образованию цезуры (она каждый раз преодолевается вступлением темы, начинающим очередное проведение), но в то же время несут связующую функцию, гармонируя составом и фактурой с последующим проведением темы⁸.

Первый раздел (экспозиция) содержит две темо-ответные пары проведений с поочередным вступлением сольных голосов, туттийную интермедию и двухголосную кадансовую формулу, исполняемую солистами. По модели первого раздела сделаны остальные – с той разницей, что в них остается только одна темо-ответная пара проведений. Сопоставление сольно-ансамблевого и туттийного высказываний внутри раздела напоминает логику сольного запева и хорового припева в куплете народной песни (например – русской или украинской), а параллелизм разделов, схожих друг с другом по композиции, фактуре и материалу, сообщает всей части черты куплетно-вариационной формы – об этом пишет также Шумилина в статье, посвященной фугам в концертах Березовского [9, 33]⁹.

Идея куплетности в первой части Концерта не вызвана, однако, словесным текстом – основу каждого раздела составляют одни и те же слова: «Не отвержи мене во время старости; внегда оскудевати крепо-

время использовала термин «проведение» именно в этом значении (он встречается еще в учебнике В.А. Золотарёва – см. [2, 11]). Однако использовать старое значение термина, к сожалению, затруднительно, иначе будет путаница.

⁸ Шумилина называет эти кадансирующие построения связками [10, 61].

⁹ Сочетание фуги и куплетно-вариационной формы служит, по мнению Шумилиной, одним из признаков «синтеза западноевропейского и национального в полифонических финалах концертов М. Березовского» [9, 33].

сти моей, не остави мене». Отсутствие текста строфической структуры (или такого, который может быть разбит на строфы), – естественного условия куплетной формы – влечет к размышлениям о причине куплетности I части. С одной стороны, Березовский просто мог ориентироваться на модель куплетной формы как таковую (о чем пишет Шумилина). С другой стороны, идея фуги, организованной именно так, как в I части концерта Березовского, встречается в трактате Иоганна Йозефа Фукса *Gradus ad Parnassum* (1725), и это совпадение не кажется случайным.

Школа фуги в трактате Gradus ad Parnassum

Знаменитое учение о контрапункте на основе ритмических рядов, сохранившееся в педагогической практике до сих пор, составляет лишь первый этап практической школы композиции Фукса – так называемый связанный контрапункт, или контрапункт на *cantus firmus*¹⁰. Следующим этапом школы становится свободный контрапункт. Место хорального напева (задававшего для упражнений в связанном контрапункте и основу гармонии, и форму) занимают техника имитации и форма фуги. Учение о фуге в *Gradus* решает, как минимум, две задачи – развития мастерства контрапункта (сначала простого, а затем – двойного или, по терминологии Танеева, сложного вертикально-подвижного) и освоения разных видов фуги и применяемых в ней приемов.

Школа фуги, как и школа контрапункта, почти до конца развивается в рамках диатонической системы – шести «белоклавиш-

¹⁰ Трактат Фукса состоит из двух частей – теоретической и практической. Практическая часть построена в виде диалога учителя Алоиза и ученика Йозефа. Имена неслучайны: в роли учителя Фукс представляет Джованни Пьерлуиджи да Палестрину (Луиджи – Алоиз), а в роли ученика – себя (Йозеф).

ных» ладов, или модусов, а точнее – их автентических форм¹¹. В этой системе ученик пишет и анализирует фуги в простом контрапункте на два, потом на три и на четыре голоса, затем – после знакомства с техникой вертикально-подвижного контрапункта – фуги в сложном контрапункте, то есть с удержанным материалом (удержанным противосложением или второй темой)¹².

Согласно методическому замыслу Фукса, каждое упражнение многократно повторяется в слегка меняющихся условиях. В первом модусе (D) Фукс в качестве примера приводит две двухголосные фуги, причем одну начинает нижний голос, а вторую, на ту же самую тему-пропосту, – верхний. Но уже во втором модусе (и так же в последующих) Фукс дает только одну фугу. На ее тему и по ее образцу ученик должен сделать фугу уже самостоятельно, начав ее в другом голосе. Собственно, моделью для всех двухголосных фуг служит первая из них (в модусе D), причем примеру предшествует пошаговая инструкция к ее построению, а за примером следует ее подробный анализ. Можно представить, что в сознании прилежного ученика модель двухголосной фуги закрепляется прочно и надолго.

Алоиз. Теперь я научу тебя, для начала, мастерству, как самым простым способом изготавливать двухголосные фуги. Возьми тему¹³ из нескольких нот, подходящую ладу, в котором намереваешься работать: эти ноты напиши в голосе, который, как ты задумал, начинает. Когда ты это сделал, и это не противоречит ладу, дай

¹¹ Греческими названиями Фукс не пользуется, а называет лады просто по их финалисам или порядковым номерам (D – первый, E – второй, и так далее).

¹² Более свободная смешанная система предполагает транспозицию диатонических ладов на любую высоту и допускает использование знаков альтерации. Фактически смешанная система (если иметь в виду, что ее основой становятся эолийский и ионийский лады), соответствует двуладовой тональной системе. В условиях этой системы Фукс показывает еще два вида фуг – фугу в обращении и фугу в тройном контрапункте.

¹³ У Фукса в пределах цитируемого абзаца в одном и том же значении встречаются слово *subjectum* (четыре раза) и *thema* (два раза).

вступить второму, или последующему голосу с теми же нотами в кварту или квинту, а пока же в том голосе, который начал с темой, достраивай контрапункт, продолжая мелодию нотами различных длительностей, как это изучалось в цветистом контрапункте¹⁴. Когда это сделано, после некоторого продолжения мелодий в голосах, сделай первый каданс¹⁵ на квинте лада. Затем, после паузы на целый такт или половину такта, или большого скачка, пусть даже без паузы, в голосе, который начинал, тема берется вновь, но от другой ступени, чем вначале. Другому голосу, после нескольких пауз, можно вступить прежде, чем тема закончится в предыдущем голосе. Затем, после некоторого продолжения, на терции лада строится второй каданс. Наконец, тема помещается снова в один из двух голосов, и другому голосу можно вступить сразу в следующем такте, если только это возможно, отчего оба голоса тесно друг с другом связываются, и fuga завершается заключительным кадансом [15, 146].

Пример 1. Двухголосная fuga в первом модусе
из трактата *Gradus ad Parnassum* [ibid., 146–147]



¹⁴ Фуксов метод освоения контрапункта основан на пяти ритмических разрядах, то есть условиях, которые последовательно ставятся перед учеником в отношении присочиняемого голоса или голосов. Цветистый контрапункт есть последний, пятый разряд, в котором соединяются условия четырех предыдущих (нота против ноты, две ноты против ноты, четыре ноты против ноты, лигатуры).

¹⁵ Фукс использует слова *clausula* и *cadentia*.



Фуга, представляющая в описании Фукса, а затем и в нотном примере (см. пример 1), складывается из трех имитационных построений, замкнутых кадансами на разных ступенях лада – пятой, третьей и первой. К кадансам Фукс привлекает особенное внимание: наряду с тем, что они специально обозначены в нотном примере (кроме финального, который пояснения не требует), они еще раз упомянуты в сопровождающем пример комментарии:

Алоиз. По окончании темы в альте, ее берет кантус на квинте лада, между тем, альт идет в разряде цветистого контрапункта до тех пор, пока тема в кантусае не закончится. Вскоре оба голоса, продолжая движение, делают клаузулу на квинте лада. Когда это сделано, заметь, как альт повторяет тему от квинты лада внизу, и даже без паузы, потому что после скачка; далее, после паузы вступает кантус на октаве лада, но раньше, чем в начале, а именно в третьем такте темы¹⁶. В это время альт продолжает свободное движение, а когда, наконец, тема в кантусае заканчивается, обрати внимание на вторую клаузулу, сделанную на терции лада после краткого продолжения в обоих голосах. Наконец, заметь, что альт берет те-

¹⁶ Стиль речи в *Gradus ad Parnassum* намеренно простой и, где можно, обходится без специальной терминологии. Вот и здесь Фукс описывает стретту, никак ее не называя.

му, и кантус немедленно в следующем такте вплетает к нему ту же тему, после чего финальная клаузула создает окончание. Когда ты выучишься этой простой методе, и постепенно поупражняешься в следующих ладах, то не будет сомнения, что ты приобретешь основательную науку в фугах [ibid., 147].

Подобная структура выдерживается во всех двухголосных фугах трактата (и предполагается в тех фугах, которые по их образцу напишет ученик): они строятся как последовательность имитационных структур, разделенных кадансами, притом кадансы, за одним исключением, выполняются на V, затем на III и затем на I ступени¹⁷.

Трехголосие (и многоголосие в принципе) Фукс рассматривает как новые для ученика условия. Прежде всего это относится к кадансам, и их довольно развернутое обсуждение начинается главу о трехголосной фуге. Различия между кадансами в двухголосии и многоголосии настолько существенны, что Фукс рассматривает их как разные виды – несовершенные и совершенные, или формальные (более весомые, вызывающие чувство остановки). несовершенные образуются разрешением задержанной в верхнем голосе септимы в сексту или задержанной в нижнем голосе секунды в терцию (с последующим ладовым разрешением, соответственно, в тоническую октаву или приму). Совершенные, по объяснению Фукса, возникают, как только добавляется третий голос.

Небезызвестно, что клаузулы в бицинии по своей природе отличаются от формальных клаузул, потому что состоят из септимы и сексты или секунды и терции и дают меньше покоя¹⁸. Если это дело тщательно изучить, станет ясно, что клаузулы

¹⁷ В модусе E (фригийском) первый каданс сделан на VI ступени. Фукс объясняет это отклонение гипотетическим добавлением третьего голоса, который «потребовал бы большой терции», что вступило бы в противоречие с ладом [15, 149].

¹⁸ Под формальной клаузулой (*clausula formalis*) имеется в виду каданс, членящий форму.

септимы и сексты, или секунды и терции можно назвать, скорее, заготовками к формальным клаузулам, чем ими самими [ibid., 157].

В нотном примере [ibid., 157] к двухголосной кадансовой формуле в качестве третьего голоса добавляется функциональный бас, так что различие двух видов кадансов глубже, чем может показаться на первый взгляд: несовершенный каданс – полифонический, совершенный (формальный) – гармонический¹⁹.

Совершенные кадансы в многоголосных фугах использовать можно, и даже в некотором отношении с большей свободой, чем в двухголосных. Однако, ввиду их тормозящего действия, необходимо их преодолевать:

Не нужно делать никаких формальных, или совершенных клаузул (которые заканчиваются большой терцией), если в них нельзя вступить с темой. Напротив, когда оказывается возможным ввести тему не только от квинты или терции, но также от других ступеней, не слишком чуждых природе лада, то по праву добавляются и совершенные, и ложные клаузулы [ibid., 154].

Формальная клаузула есть знак остановки, поэтому нигде, кроме как в самом конце, или в завершении какого-то раздела, где начинается новая тема, нет причины ее использовать. Вступление же темы в момент формальной клаузулы устраняет впечатление остановки – а движение в этом роде сочинений [то есть, в фуге. – К. Д.] желательно постоянно поддерживать до конца – и это означает, что конец еще не достигнут [ibid., 157].

¹⁹ Полифонический каданс, характерный для строгого стиля, образуется приготовлением и задержанием диссонанса на финалисе (секунда над финалисом или септима под ним), его разрешением в консонанс (терция над вводным тоном или секста под ним) и последующим разрешением обоих голосов в финалис (прима или октава). Добавление гармонического баса создает доминантовое трезвучие с задержанием квартового тона в верхнем или среднем голосе. Можно сказать, что тем самым выявляется гармоническая сущность двухголосного каданса.

Итак, с одной стороны, кадансы в многоголосных фугах можно делать на любых ступенях лада, в любом количестве и в любом порядке. С другой стороны, кадансы не должны создавать глубоких цезур, которые прерывают течение фуги – их надо преодолевать либо подменой разрешения (ложный, или прерванный каданс), либо вступлением темы в момент кадансирования. В сравнении с «начальной школой» двухголосия, построенной по принципу воспроизведения образца (в том числе, в отношении кадансов), рекомендации Фукса в отношении многоголосия представляются освобождением от нее, выходом за рамки школы и приближением к реальной практике.

Концерт Березовского и школа Фукса: сходства и различия.

Школа Фукса и I часть концерта

Если теперь вернуться к концерту Березовского, то оказывается, что фуга в первой части по своей конструкции напоминает примеры двухголосных фуг *Gradus ad Parnassum*. У Березовского, как и у Фукса, фуга строится как последовательность условных куплетов – имитационных структур, замкнутых кадансами на V, III и I ступенях лада. Если же сравнивать конкретно с первой двухголосной фугой трактата, это кадансы в тональностях a-moll, F-dur, d-moll²⁰. Сходство усиливается двухголосной фактурой проведений, последовательно выдержанной в оригинале Березовского.

Есть и различия. Во-первых, куплетов и, соответственно, кадансов в первой части Концерта на один больше, их ряд дополнен еще одним кадансом в основной тональности²¹. Во-вторых, все кадансы сде-

²⁰ Фукс пишет о ступенях, но фактически за его полифоническими кадансами слышны тональности.

²¹ Строго говоря, в первом условном куплете (иначе – в экспозиции) фуги «Не отвержи мене» сцеплены две имитационные структуры, каждая из которых

ланы вторгающимися: их преодолевают тематические вступления, начинающие очередную имитационную структуру²². Кстати, кадансы, хоть и двухголосные, – не полифонические, а гармонические – с функциональным басом и без задержаний:

Пример 2. М.С. Березовский. Каданс в конце первого раздела фуги «Не отвержи мене» (такты 17–18)²³:

The image shows a musical score for a two-part setting. The top staff is labeled 'T.' (Treble) and the bottom staff is labeled 'B.' (Bass). Both staves are in a key with one flat (B-flat major or D minor). The Treble staff begins with a soprano line and a bass line. The lyrics 'He o - sta - - ви ме-не' are written below the notes. A circled '8' is written below the first note of the Treble staff. The Bass staff continues the bass line with lyrics 'He o - sta - - - ви ме-не'.

Идея сцепления куплетов определяет и иной, чем у Фукса, тональный план проведений. Если у Фукса тема вступает только от I и V ступеней (что продиктовано, думается, методическими целями), то у Березовского очередное проведение начинается в той тональности, которую закрепил предшествующий каданс (возможно, как раз по этой причине добавляется еще один, четвертый, куплет)²⁴. При этом, названные особенности фуги «Не отвержи мене» отличают ее от уста-

заканчивается полифоническим кадансом на I ступени лада. Однако оба каданса преодолеваются (первый – вступлением темы в альте, второй – включением хора на вторую восьмую такта), к тому же здесь действует логика экспозиционного представления голосов четырехголосной фуги, потому аналогий со структурой двухголосных фуг Фукса пока не возникает.

²² С точки зрения языка термин «вторгающийся каданс», принятый в отечественном учении о гармонии, представляется не вполне точным. Каданс не вторгается, а подвергается вторжению, и вернее было бы «вторгаемый каданс». Такой конструкции, однако, не существует, а имеющийся термин, несмотря на его несовершенство, всем понятен и удобен.

²³ Пример предоставлен О. А. Шумиловой.

²⁴ Первый каданс на V ступени задает начало следующего проведения в тональности a-moll, второй каданс на III ступени задает начало следующего проведения в тональности F-dur, третий каданс на I ступени задает начало следующего проведения в тональности d-moll.

новок Фукса в отношении двухголосных фуг, но не противоречат установкам в отношении фуг многоголосных.

Имеются и более глубокие расхождения. Так, в фугах *Gradus* важное значение имеет стреттная работа. В двухголосных фугах она представлена столь же наглядно и последовательно, как и кадансы: каждая пьеса начинается простой имитацией, а продолжается стреттами с последовательным сокращением расстояния вступления от пропосты до респосты. Березовский изначально кладет в основу фуги каноническую имитацию²⁵. Работа в парах проведений в дальнейшем ограничивается исключительно вертикально-подвижным контрапунктом, а расстояние вступления между пропостой и респостой остается неизменным. Вопрос, почему Березовский не делает стретт (при том, что тема – будь то «короткая» или «длинная» – их допускает), кажется праздным, но можно предположить, что ему важно сохранить ясное звучание заглавной фразы текста, окольцованной одинаковым звуко сочетанием «не» (в начале фразы это частица, в конце фразы – слог). Внимание к звучащему слову, кажется, было специальной заботой композитора: вступление ответа совпадает с окончанием темы не только по высоте звука (в унисон), но и по тексту, благодаря чему возникает удивительное слияние, перетекание мелодии из одного голоса в другой²⁶. Кроме того, стретты в фугах Фукса предстают как динамическое средство, ускоряющее ритм вступлений темы по ходу фуги. Но

²⁵ Вслед за В.В. Протопоповым, который пишет о стреттном изложении темы *Adagio* [4, 37–38], эту фугу считают стреттной, подразумевая в качестве темы фразу, связанную со словами «Не отвержи мене во время старости». Возможна и другая точка зрения: темой служит более короткая фраза «Не отвержи мене», а ее продолжение выступает в роли удержанного противосложения, которое отпадает в заключительной паре проведений.

²⁶ Такое же, как в начальной имитации, слияние возникает и последующих имитациях. Незначительные отступления возникают в третьей имитации, в которой образуется не прима, а октава, и в начале последнего куплета, где одновременно звучат слог «ей» (от слова «моей») из каданса предшествующего построения и частица «не», открывающая пропосту последней имитации.

для характера первой части Концерта – смиренной просьбы, выраженной, в том числе, темпом *Adagio*, – стретта с ее динамикой не подходит.

Наконец, в фуге «Не отвержи мене» необычен ответ. В нем, вроде бы, соблюдено правило тонального ответа, а точнее – старинное правило границ лада (то есть его октавного амбитуса), что выражается во взаимной замене I и V ступеней. Однако он оказывается неправильным, поскольку меняет лад темы (с минора на мажор) или, с точки зрения ренессансного и раннебарочного учения о фуге, меняет тоновую величину интервалов, составляющих мелодию темы (что допускалось в имитации, но не допускалось в фуге и, собственно, служило главным признаком их различия). В контексте школы Фукса и условий диатонической системы сохранение тоновой величины интервалов пропосты в респосте необходимо для установления лада в начальной темо-ответной имитации фуги.

Если бы Березовский точно следовал наставлениям Фукса, то в ответе на тему, избранную для фуги «Не отвержи мене», ему следовало бы не только заменить ступень в соответствии с правилом амбитуса лада, но и отказаться от вводного тона *cis* (сохранив при этом *си-бекар*), чтобы ответ шел по звукам верхнего тетрахорда дорийского звукоряда. Однако такой ответ сообщил бы фуге резко архаическое звучание, которое могло не понравиться августейшим слушателям, взыскательным к тонкостям стиля²⁷. Вариант же Березовского в виде тонико-доминантовой вопрос-ответной структуры в контексте мажорно-минорной системы звучит совершенно естественно²⁸.

²⁷ Кстати, может быть, что отказ от полифонических кадансов в пользу гармонических тоже обусловлен стилевой причиной.

²⁸ Исследователи отмечают, что интонационные истоки темы «Не отвержи мене» лежат в русском и украинском песенном фольклоре (см., например: [3, 156; 8, 88]). Не отрицая этого, можно отметить, однако, что имитационные

Школа Фукса и IV часть концерта

Фуга «Да постыдятся» в четвертой части концерта повторяет тональный план первой части и ее композиционную идею, хотя черты куплетности выражены здесь слабее: разделение на группу солистов и общий хор отсутствует, и границы между условными куплетами не столь заметны, как в фуге «Не отвержи», отчасти – из-за активного непрерывного пульса, отчасти – из-за менее устойчивых кадансов.

Фуга складывается как последовательность четырех групп проведений в тональностях, соответственно, d-moll, a-moll, F-dur, d-moll, с примыкающими к ним (и замыкающими их) интермедиями. Группы включают в себя по четыре вступления темы во всех голосах (с чередованием темы и ответа) и различаются между собой порядком вступления голосов:

Таблица 1. Планы вступления голосов в IV части концерта «Не отвержи мене»

	1	2	3	4
Основная тональность группы	d-moll	a-moll	F-dur	d-moll
Тональности вступлений темы	d-a-d-a	a-e-a-e	F-C-F-C	d-a-d-a
Порядок голосов	T-A-D-B	B-T-A-D	A-D-B-T	T-B-D-A

В последней группе проведений, играющей роль заключительной части фуги, Березовский делает стретты, а точнее создает эффект стретт: мелодия темы в пропостах темо-ответных пар проведений изменена, но благодаря этому расстояние до респост сокращается

и квазиимитационные (в условиях одноголосия) темо-ответные структуры, совпадающие по интонационному материалу с начальной имитацией I части концерта Березовского, встречаются в западноевропейской музыке разного времени и разных стран. Например, именно такую тонико-доминантовую имитацию можно услышать в Adagio (II часть) Концерта № 6 неизвестного автора в клавирной транскрипции Иоганна Себастьяна Баха (BWV 977) из его серии аранжировок инструментальных концертов итальянских и немецких композиторов или в начале темы Каприса № 24 Никколо Паганини.

на такт. Эффект сжатия динамизирует развертывание фуги и отражает содержание ее текста – гневное воззвание против врагов.

Подобно первой части концерта, завершения разделов отмечены гармоническими кадансами (теперь – четырехголосными), притом во втором разделе идут два подряд каданса в разных тональностях (C-dur, F-dur), а в последнем разделе – четыре в основной тональности (см. таблицу 2). Такое количество кадансов в последнем разделе связано, конечно, с функцией коды. Все они направлены к тонике, но в первых трех разрешение оказывается неустойчивым либо из-за вступления начального мотива темы (такт 98), либо из-за гармонии секстаккорда (такт 103), либо из-за подмены баса (прерванный оборот в такте 108). И только заключительный каданс с пикардийской терцией в финальной тонике дает чувство успокоения.

Таблица 2. Заключительные созвучия кадансов в IV части концерта «Не отвержи мене»

Раздел	1	2		3	4			
Такт	25	45	47	73	83	103	108	111
Ладовое положение основного тона и вступление темы (*)	V*	VII	III*	I*	I	I	I	I
Тональный контекст	a-moll	C-dur	F-dur	d-moll	d-moll	d-moll	d-moll	D-dur
Вертикаль	I ₃	VII ₃	III ₃	I ₆	I ₃	I ₃	VII ₃	I ₃

По сравнению с первой частью, в четвертой больше кадансов – как и различных кадансовых ступеней (точнее, тех, на которых строится завершающее каданс созвучие – местная тоника). Если учесть, что фуга в I части фактически двухголосная (расписанная на четыре голоса), то соотношение между картиной кадансов в I части и в IV части в целом согласуется с установками Фукса в отношении двухголосия (строже) и четырехголосия (свободнее). Собственно говоря, ряд кадансовых ступеней в IV части расширяется за счет VII ступени в такте 45. Если иметь в виду синтаксис музыкальный, этот каданс не совсем

отвечает установкам Фукса в отношении многоголосия: он полный совершенный, но при этом не вторгающийся. Остановка, однако, преодолевается. Во-первых, синтаксисом вербальным: в момент разрешения каданса три голоса продолжают слово или фразу псалма, а еще один (дискант) фразу начинает. Во-вторых, собственно музыкальным действием: как раз фраза дисканта модулирует в другую тональность, и модуляция закрепляется кадансом в такте 47, на этот раз – вторгающимся.

Пример 3. М. Березовский. Концерт «Не отвержи мене».
IV часть. Такты 43–47

ду - - шу мо - ю, о - кле - ве - та - ю - щи - и ду - шу,
дят - - - ся и ис - чез - нут, да по - сты
ю, да по - сты - дят - ся
ся о - кле - ве - та - ю - щи - и ду - - - шу мо - ю,

Вторгающихся кадансов в этой фуге три, и они расположены по тому же плану, что и в I части концерта: на V, III и I ступенях. Вступления темы, которые создают кадансовые «вторжения», каждый раз начинают группу проведений (или «проведение» в старинном смысле слова).

Сравнивая теперь проявление одного и того же тонального плана, маркирующего доминанту, медианту и тонику, в *Gradus ad Parnassum* и в двух фугах из концерта Березовского, можно заметить следующее. В структуре двухголосной фуги из трактата Фукса этот план относится именно к кадансам, но не к проведением темы. В I части кон-

церта Березовского он определяет одновременно и порядок кадансов, и исходные тональности темо-ответных пар проведений. Наконец, в IV части концерта этот план задает логику группам проведений, в общем (но не полностью) совпадая с тональным планом кадансов.

Если принять гипотезу о том, что Березовский в концерте «Не отвержи мене» опирался на систему Фукса, можно заключить, что он трактовал ее по-своему. Установки Фукса насчет кадансов в двухголосных (ряд подходящих для кадансирования ступеней) и многоголосных фугах (преодоление каданса вступлением темы) в концерте «Не отвержи мене» совмещены. Кроме того, фуксов план кадансовых ступеней стал у Березовского тональным планом для размещения групп проведений и, стало быть, для тональной организации формы фуги.

Школа для Березовского – возможные альтернативы

Fuga как риторический прием и общие принципы построения двух фуг в концерте Березовского – артикуляция формы кадансами, одинаковое количество разделов, одинаковый тональный план формы и кадансов, на которых вступает тема, да и сам способ введения темы на кадансе, думается, говорят о влиянии установок школы. Однако не мог ли быть основой этой школы какой-то другой трактат, кроме учебника Фукса?

Чтобы ответить на этот вопрос, нужно вести поиск среди таких учений о фуге, которые, подобно *Gradus ad Parnassum*, объясняли бы фугу как форму, состоящую из ряда имитационных звеньев, разделенных кадансами на V, III и I ступенях.

Примерно до последней четверти XVII века теория трактовала понятие *fuga* как канон и имитацию, выполненные по особым правилам (главное из них: респоста должна повторять мелодию пропосты

с точностью до ширины ее интервалов – больших, малых и так далее)²⁹. Учение о фуге XVII века было в основном сосредоточено на этих правилах, а также на технике тонального ответа, связанной с условиями модальной ладовой системы. Таким образом, оно решало вопрос, как начинать фугу, но не как ее продолжать и завершать.

Наиболее ранний из известных на сегодня трактат, в котором фуга рассматривается в привычном нам значении и, по сути, осмыслена как самостоятельная музыкальная форма – это *Regulae Compositionis*, автором которого считается Джакомо Кариссими, а временем создания может быть третья четверть XVII века³⁰. Трактат содержит образец полной двухголосной фуги, а сопровождающие ее рекомендации составляют небольшую школу фуги³¹. Впрочем, если датировка трактата *Regulae compositionis* верна, для своего времени он оказывается уникальным феноменом, поскольку следующие описания фуги как формы появляются уже только в трактатах XVIII века³². Таким образом, ориентиры для фуг из концерта «Не отвержи мене» следует искать в основном среди трактатов XVIII века (прибавив к ним *Regulae compositionis*) и при этом учитывать второй параметр – план расположения в фуге кадансов.

Идея подходящих для кадансирования ступеней коренится в ренессансной модальной теории, а общий принцип, согласно которому «образование каданса утверждает модально значимую ступень»,

²⁹ Подробному обзору истории учений о фуге посвящена монография Уокера [24].

³⁰ Трактат дошел до нашего времени в копии руки Георга Эстеррайха (1664–1735). На титульном листе стоит имя Джакомо Кариссими (1605–1674). Уокер предполагает авторство Антонио Бертали (1605–1669) и поэтому обозначает трактат как Кариссими / Бертали [24, 166–185]. Исходя из возможности авторства Кариссими, трактат должен был появиться не позднее 1674 года.

³¹ Пример приведен в книге Уокера [24, 172]. Сам трактат доступен в виде электронной копии на сайте Берлинской государственной библиотеки.

³² Впрочем, музыкальные примеры, в которых фуга предстает как музыкальная форма, встречаются и в более ранних трактатах, например – в *Documenti armonici* (1687) Анджело Берарди [13, 38 и далее].

был сформулирован еще в конце XV века Иоганном Тинкторисом и его современниками [19, 802]. Модально значимые ступени включали в себя финалис, доминанту и медианту, которые, с точки зрения их положения в звукоряде, в разных модусах не совпадали. Столетием позже Джозеффо Царлино, по-своему упорядочив набор модально значимых ступеней, привел его во втором издании трактата *Le istitutioni harmoniche* (1573): представляя по очереди модусы, он выделяет в них тоны, правильные (*regolare*) для построения кадансов. В автентическом и плагальном модусах С эти тоны – С, Е, G и с; в обоих модусах D эти тоны – D, F, A, d и так далее [25, 392–415; см. также: 19, 813]. Речь идет, конечно, о ступенях, и во всех модусах их набор одинаковый – VIII, V, III и I.

Рекомендации к использованию кадансов в фуге регулярно встречаются в трактатах XVII века, а также в некоторых трактатах первой половины XVIII века, при этом некоторые авторы прямо повторяют набор ступеней из второго издания *Le istitutioni harmoniche* (Джованни Баттиста Бонончини [14, 124–134], Иоганн Адам Райнкен [23, 53]), другие его немного меняют (Фукс [15, 145–146], Иоганн Адольф Шайбе [20, 47]), третьи учитывают особенности разных модусов и предлагают свои планы кадансовых ступеней (Иоганн Маттезон в своем первом трактате *Das neu eröffnete Orchestre* [17, 148])³³. Однако ни Бонончини, ни Маттезон не имеют в виду фугу в нашем понимании: Бонончини [14, 81–89] трактует ее в манере Царлино, а Маттезон [17, 141–142] представляет как раздел мотета и потому уделяет внимание только ее началу – экспозиционной части. Также и боль-

³³ Рукописный трактат Райнкена, вероятно утраченный во время Второй мировой войны, был в начале XX века напечатан в X томе Собрания сочинений Я.П. Свелинка. План кадансов в фуге из трактата Райнкена можно найти в: [23, 53]. Трактат Шайбе издан в 1955 году в качестве приложения к книге П. Бенари *Die Deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts* [20].

шинство нотных примеров Райнкена, названных *fuga*, представляет собой каноны или цепочки имитационных структур, каждая – на своем материале. Лишь в некоторых многоголосных примерах возникает намек на монотематизм, когда тема после экспозиции в четырех голосах повторно возвращается в первом голосе [23, 52, 71].

С течением XVIII века идея модально значимых ступеней устаревает вместе с модальной системой и из учения о фуге исчезает: ни в зрелом трактате Маттезона *Der Volkommene Kapellmeister* (1739), ни у Мейнрада Шписа (*Tractatus musicus compositorio-practicus*, 1745), ни у Фридриха Вильгельма Марпурга (*Abhandlung von der Fuge*, 1753) рекомендаций относительно правильных кадансов нет. Более того, Маттезон к самым главным задачам при сочинении фуги причисляет как раз искусство их избегания:

Если же эти три вещи – а именно, неожиданные вступления темы на задержаниях и синкопах, избегание кадансов и стретты, – в фуге не обнаруживаются, то можно твердо быть уверенным, что это всего лишь нотная пачкотня, и подельщик фуг [Fugemacher] ничего собой не представляет [18, 389].

Что же касается загадочного трактата *Regulae compositionis*, можно заметить, что помещенный там нотный пример очень похож на двухголосные фуги Фукса: цепь имитационных структур, завершенных кадансами. Однако самих имитационных структур больше, и построение фуги более свободное, в том числе – в отношении плана кадансов, сделанных на V, I, IV, V, I и I ступенях. При этом в комментариях по сочинению фуги о кадансах речи нет.

Таким образом, среди возможных образцов для подражания – из известных нам изданий – остается только трактат Шайбе, создан-

ный между 1728 и 1736 годами³⁴. Как и Фукс, Шайбе дает рекомендации не только в отношении начала фуги, но и ее продолжения, а также указывает правильные ступени и их порядок для размещения кадансов. В отличие от примеров Фукса, порядок кадансов существует в фуге не сам по себе, а в связи с тональным планом проведений: для того, чтобы фуга «не оставалась все время на *фундаментальном* тоне и его *квинте*», Шайбе назначает порядок отклонений в родственные тональности [20, 47]³⁵. Порядок определяется гармоническим родством и немного различается для минорных и мажорных тональностей: в минорной фуге следует отклоняться сначала в тональность V ступени, затем – III ступени и, наконец – VI ступени, после чего вернуться в основную тональность [20, 47].

Построение обеих фуг в концерте Березовского оказывается в чем-то ближе к тональному плану Шайбе, чем к плану кадансов Фукса, хотя такая характерная деталь трактата Шайбе, как рекомендация к отклонению в тональность VI ступени (для минорной фуги) не находит отражения в фугах Березовского. В то же время ряд аргументов говорит в пользу *Gradus ad Parnassum*. Например, Шайбе не дает нотных примеров с фугами, построенными по его плану. Он не обсуждает способов преодолевать кадансы и, стало быть, не учит вступлению темы во время каданса. Общности же построения фуг Березовского с установками Шайбе, служит, скорее, просто мажорно-минорная тональная система (в которую, кстати, переходит и Фукс на завершающем этапе школы фуги).

³⁴ Трактат Шайбе опубликован в приложении к книге: Benary P. *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*. О датировке трактата см.: [12, 55].

³⁵ Бенари в издании трактата Шайбе дает двойную пагинацию – оригинальную Шайбе (на полях текста) и собственную, начатую со шмуцтитула, открывающего приложение. В настоящей статье ссылки даны на пагинацию Бенари.

Наконец, в пользу Фукса говорят и внешние обстоятельства. В отличие от неопубликованного трактата Шайбе, трактат Фукса был издан большим тиражом в Вене на средства императорского двора и за короткий срок приобрел широчайшую европейскую известность. О его славе говорит даже количество переводов на другие языки (немецкий, итальянский, английский и французский), осуществленных в течение полувека после его издания. Представить, что один из гипотетических учителей Березовского (а все были итальянцами) мог быть знаком с немецкоязычным трактатом Шайбе, весьма трудно. Гораздо легче допустить, что кто-то из иностранных музыкантов, служивших при российском императорском дворе, и занимавшихся, в числе прочего, педагогией, привез с собой *Gradus ad Parnassum* или же его итальянский перевод Алессандро Манфреди, изданный в 1761 году в городе Карпи (недалеко от Болоньи и Венеции).

Вопрос о том, был ли это Цоппис, Манфредини, Галуппи или кто-то иной, требует дальнейшего изучения, и, возможно, настоящее исследование подскажет направление поисков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болховитинов Е.А. Березовский // Друг просвещения: Журнал литературы, наук и художеств. 1805. Ч. 2. № 3. Июнь. С. 224–225.
2. Золотарев В.А. Фуга: руководство к практическому написанию и изучению. 2-е изд. М.: Музгиз, 1956.
3. Левашев Е.М. М.С. Березовский / Е.М. Левашев, А.В. Полежаев // История русской музыки: в 10 томах. Т. 3: XVIII в. Ч. 2. М.: Музыка, 1985. С. 132–160.
4. Протопопов В.В. Полифония в русской музыке XVII–XX вв. М.: Музыка, 1987. 319 с. (История полифонии. Вып. 5.)

5. Псалтирь. Псалом 70: Русский синодальный перевод // BibleOnline = Библия Онлайн. URL: <https://bibleonline.ru/bible/nrt/psa-70/> (дата обращения: 04.11.2021).

6. Рыцарева М.Г. Березовский // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XVIII век. Книга I: А-И. СПб.: Композитор, 2000. С. 121–124.

7. Рыцарева М.Г. Духовный концерт в России второй половины XVIII века. СПб.: Композитор, 2006.

8. Рыцарева М.Г. Максим Березовский: жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е, пересмотр. и доп. СПб.: Композитор, 2013.

9. Шумилина О.А. Фуга в хоровых концертах Максима Березовского // Старинная музыка. 2012. № 3–4. С. 33–37.

10. Шумилина О.А. О двух версиях концерта «Не отвержи мене во время старости» Максима Березовского // Музыкальная академия. 2015. № 4. С. 62–64.

11. Шумилина О.А. Мифы о Максиме Березовском: причины появления и пути преодоления // Вестник музыкальной науки. 2018. № 1 (19). С. 12–19.

12. Benary P. Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1961. [In der Anhang: Scheibe J.A. Compendium musices].

13. Berardi A. Documenti armonici. Bologna: Monti, 1687.

14. Bononcini G. Musico pratico. Bologna: Monti, 1673.

15. Fux J.J. Gradus Ad Parnassum, Sive Manuductio ad Compositionem Musicae Regularem, Metodo nova. Vienna :J. P. van Ghelen, 1725.

16. Fux J.J. Gradus ad Parnassum: oder Anführung zur regelmässigen musikalischen Composition / übers. u. hrsg. von Lorenz Mizlern. Leipzig: Mizlerischen Bücherverlag, 1742.

17. *Mattheson J.* Das neu-eröffnete Orchestre. Hamburg: Schiller, 1713.
18. *Mattheson J.* Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Herold, 1739.
19. Mode / H. S. Powers, F. Wiering, J. Porter etc. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vols. – 2nd ed. / ed. by Stanley Sadie. Oxford etc.: Oxford Univ. Press, 2001. Vol. 16. P. 775–860.
20. *Scheibe J.A.* Compendium musices // Benary P. Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1961. Anhang: S. 1–85.
21. *Spieß M.* Tractatus Musicus Compositorio-Practicus. Augsburg: Lotter, 1746.
22. *Stählin J. von.* Nachrichten von der Musik in Rußland // M. Johann Joseph Haigold's Beilagen zum Neueränderten Rußland. Zweiter Theil. Riga und Leipzig : J. Fr. Hartknoch, 1770. S. 37–192.
23. *Sweelinck J.P.* Werken van Jan Pieterszoon Sweelink. In 10 delen. Deel X : De «Compositions-Regeln» / uitgeven met inleiding door H. Gehrman. Gravenhage: Martinus Nijhoff; Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901.
24. *Walker P.* Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach. Rochester, NY: Univ. of Rochester Press, 2000.
25. *Zarlino G.* Istitutioni harmoniche. Venetia: Francesco de i Franceschi, 1573.

REFERENCES

1. *Bolhovitinov E.A.* Berezovskij [Berezovsky]. InL Drug prosveshcheniya: ZHurnal literatury, nauk i hudozhestv [Friend of Education: Journal of Literature, Sciences and Arts]. 1805. P. 2. № 3. June. P. 224–225.

2. *Zolotarev V.A.* Fuga: rukovodstvo k prakticheskomu napisaniyu i izucheniyu. 2-e izd [Fugue: a Guide to Practical Writing and Study. 2nd ed.]. Moscow: Muzgiz [Music State Publishing House], 1956.

3. *Levashev E.M.* M.S. Berezovskij [M.S. Berezovsky] / E.M. Levashev, A.V. Polekhin. In: Istoriya russkoj muzyki: v 10 tomah. T. 3: XVIII v. CH. 2 [History of Russian Music: in 10 Volumes. T. 3: XVIII Century. Part 2]. Moscow: Muzyka [Music], 1985. P. 132–160.

4. *Protopopov V.V.* Polifoniya v russkoj muzyke XVII–XX vv. [Polyphony in Russian Music of the 17th–20th Centuries]. M.: Muzyka [Music], 1987. 319 s. (Istoriya polifonii. Vyp. 5 [History of polyphony. Issue 5].)

5. Psaltir'. Psalom 70: Russkij sinodal'nyj perevod [Psalter. Psalm 70: Russian Synodal Translation]. In: BibleOnline = Bibliya Onlajn. Available at: <https://bibleonline.ru/bible/nrt/psa-70/> (accessed: 04.11.2021).

6. *Rycareva M.G.* Berezovskij [Berezovsky]. In: Muzykal'nyj Peterburg: Enciklopedicheskiy slovar'. XVIII vek. Kniga I: A-I [Musical Petersburg: Encyclopedic Dictionary. XVIII century. Book I: A-I]. Saint-Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 121–124.

7. *Rycareva M.G.* Duhovnyj koncert v Rossii vtoroj poloviny XVIII veka [Spiritual Concert in Russia in the Second Half of the 18th Century]. Saint-Petersburg: Kompozitor, 2006.

8. *Rycareva M.G.* Maksim Berezovskij: zhizn' i tvorchestvo kompozitora. Izd. 2-e, peresmotr. i dop [Maxim Berezovsky: the Life and Work of the Composer. Ed. 2nd, revision. and additional]. Saint-Petersburg: Kompozitor, 2013.

9. *Shumilina O.A.* Fuga v horovyh koncertah Maksima Berezovskogo [Fugue in Choral Concertos by Maxim Berezovsky]. In: Starinnaya muzyka [Early Music quarterly]. 2012. No 3–4. P. 33–37.

10. *SHumilina O.A.* O dvuh versiyah koncerta «Ne otverzhi mene vo vremya starosti» Maksima Berezovskogo [About two versions of Maxim Berezovsky's concert "Don't Reject Me in Old Age"]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2015. No 4. P. 62–64.

11. *SHumilina O.A.* Mify o Maksime Berezovskom: prichiny poyavleniya i puti preodoleniya [Myths about Maxim Berezovsky: Causes and Ways of Overcoming]. In: Vestnik muzykal'noj nauki [Bulletin of Musical Science]. 2018. No 1 (19). P. 12–19.

12. *Benary P.* Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1961. [In der Anhang: Scheibe J.A. Compendium Musices].

13. *Berardi A.* Documenti armonici. Bologna: Monti, 1687.

14. *Bononcini G.* Musico pratico. Bologna: Monti, 1673.

15. *Fux J.J.* Gradus Ad Parnassum, Sive Manuductio ad Compositionem Musicae Regularem, Metodo nova. Vienna :J. P. van Ghelen, 1725.

16. *Fux J.J.* Gradus ad Parnassum: oder Anführung zur regelmässigen musikalischen Composition / übers. u. hrsg. von Lorenz Mizlern. Leipzig: Mizlerischen Bücherverlag, 1742.

17. *Mattheson J.* Das neu-eröffnete Orchestre. Hamburg: Schiller, 1713.

18. *Mattheson J.* Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Herold, 1739.

19. Mode / H.S. Powers, F. Wiering, J. Porter etc. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vols. – 2nd ed. / ed. by Stanley Sadie. Oxford etc.: Oxford Univ. Press, 2001. Vol. 16. P. 775–860.

20. *Scheibe J.A.* Compendium musices // Benary P. Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1961. Anhang: S. 1–85.

21. *Spieß M.* Tractatus Musicus Compositorio-Practicus. Augsburg: Lotter, 1746.
22. *Stählin J. von.* Nachrichten von der Musik in Rußland // M. Johann Joseph Haigold's Beilagen zum Neuveränderten Rußland. Zweiter Theil. Riga und Leipzig: J. Fr. Hartknoch, 1770. S. 37–192.
23. *Sweelinck J.P.* Werken van Jan Pieterszoon Sweelink. In 10 delen. Deel X: De «Compositions-Regeln» / uitgeven met inleiding door H. Gehrman. Gravenhage: Martinus Nijhoff; Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901.
24. *Walker P.* Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach. Rochester, NY: Univ. of Rochester Press, 2000.
25. *Zarlino G.* Istitutioni harmoniche. Venetia: Francesco de i Franceschi, 1573.





Ирина Владимировна Копосова

**ФУГА ДЛЯ ТРИНАДЦАТИ СТРУННЫХ
ВИТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСКОГО:
МЕЖДУ АВТОРСКИМ КОММЕНТАРИЕМ
И МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИЕЙ**

Фуга Витольда Лютославского из цикла «Прелюдии и фуга для тринадцати струнных» (1972) представляет собой редкий образец сонорно-алеаторной трактовки барочной формы. Она написана для однородного инструментального состава (семь скрипок, трое альтов, две виолончели и контрабас) и является шестерной с отдельным экспонированием.

В современной исследовательской и учебной литературе, посвященной вопросу воспроизведения музыкальных форм прошлого в условиях новейших техник композиции, установилось представление, что под действием новых звуковых законов эти формы в той или иной мере переосмысляются и даже трансформируются. Например, по мнению Татьяны Суреновны Кюрегян, сонорно-алеаторная техника «сильно сужает “жизненное пространство”» для музыкальных форм тональной музыки (к которым относится и барочная фуга), отчего они «напоминают о себе в глубоко измененном виде» [6, 220]. Каковы пределы этих изменений у Лютославского, какие слои структуры они затрагивают? Частичный ответ на эти вопросы дает композиторский комментарий к фуге и ее исследовательские интерпретации.

Лютославский говорил о своей фуге неоднократно, но наиболее полно разъяснил ее особенности в ходе выступления на научной сессии в Кракове (1980), четко обозначив намерение создать иную, чем привычно, трактовку хорошо известной формы и назвав наиболее существенные приметы этого. Среди них:

– применение гетерофонного многоголосия при экспонировании: темы «вступают не в облике одной мелодической линии, ... а в форме пучка нескольких линий, имеющего гетерофонный характер. Такой пучок определяет путь, по которому движутся все его звуки... Только ритм не един для всех линий пучка... Это как бы размытое восприятие мелодических линий, образующих тему» [цит. по: 3, 9];

– способ противопоставления тематического и нетематического материала: в основе тем и интермедий лежат разные техники письма и соответствующие им способы исполнения – темы алеаторны, интермедии дирижируются [там же];

– наличие в форме купюр: их запланировано четыре, композитор указывает, что купюры можно выполнить все вместе или в разных комбинациях друг с другом; кроме того, в общем-то привычно организованная сложная фуга – в ее основе цепь простых экспозиций, завершающаяся контрапунктическим объединением всех тем, – заканчивается неожиданно – введением абсолютно нового материала [там же].

Анализ этого сочинения в отечественной литературе предпринимался трижды. Впервые, в 1994 году, его выполнил Юзеф Гейманович Кон [3], а спустя десятилетие с небольшим – Валерия Стефановна Ценова [4] и Наталия Александровна Симакова [8].

Кон выстроил свой анализ как комментарий к высказываниям композитора¹. Они детально разъяснены с привлечением аргументов

¹ По словам Кона, «композитор, объясняя собственное произведение, не обязан делать выводы общетеоретического плана. В центре его внимания лежат проблемы

из разных областей знания, что позволило увидеть фугу в контексте художественных поисков XX века. Например, ученый метко сравнил утолщенные линии в темах этой фуги с голограммой, называя экспонирование не *полифоническим*, а *голофоническим* [3, 15]; сам экспозиционный этап он сопоставил с *полисиллогизмом*, развивая высказанную Исаией Александровичем Браудо мысль о подобии темы фуги простому силлогизму, или логически завершенной мысли, опирающейся на свое обоснование и возвращающейся к своему началу [там же, 20]. В общей динамике формы, которая поступательно идет к своей кульминации – совместным проведением – и приходится на точку золотого сечения, ученый нашел аналогии не с барочными образцами, а с «формами бетховенской и послебетховенской симфонии-сонаты» [там же, 17]. Все перечисленное вкупе с теми новациями, которые названы композитором, стало для Кона основанием для вывода о *реинтерпретации* известной формы Лютославским².

Описание Ценовой отталкивается от статьи Кона и, расширяя ее линии, становится важным шагом в осмыслении природы интересующего нас опуса. Именно Валерия Стефановна определяет фугу как выдающийся пример «сонорно-алеаторической трактовки формы»³ [4]. Исследовательница называет «поразительным новшеством» способ изложения тем и указывает, что у Лютославского «микроканоническая техника... впервые применена для экспонирования»⁴. Ценова также

техники («темы второго рода», по терминологии Жолковского – Щеглова – Мазеля). Как правило, ему недосуг думать о месте его сочинения в подвижном, изменчивом процессе трансформации форм, жанров, музыкального языка. Эта задача принадлежит теории» [3, 7; разрядка автора. – И.К.].

² В этой связи данное сочинение называется близким антифуге. Такое понятие введено по аналогии с антироманом, обсуждаемым в современном литературоведении.

³ Коном фуга определялась как атональная, см.: [3].

⁴ Данное утверждение не совсем верно: известен более ранний образец этой техники – в 1965 году микрополифонию в двойной фуге «Реквиема» применил Д. Лигети (1965).

указывает, что «изложение шести тем представляет новый тип экспозиции» и признает в итоге это сочинение блестящим образцом «действительно новой полифонии», в котором современные техники композиции не позволяют отыскать элементы традиционной полифонической формы [там же].

Симакова рассматривает фугу Лютославского как опирающуюся на принципы «ограниченной алеаторики... сонорных эффектов и микрополифонии» [8, 616]. Учитывая все названные выше особенности этой композиции, она обнаруживает ряд моментов, способствующих более полному пониманию внутрифуговых процессов, например, указывает на изменение характеристик микроканонов в разных фазах формы: в экспозиции и в заключительном проведении они написаны в унисон; в развивающем разделе – в разные интервалы (хотя должной трактовки указанная особенность не получает)⁵.

Резюмируя сказанное, мы приходим к выводу о том, что круг вопросов, обсуждаемых в исследовательских текстах, посвященных фуге Лютославского, в общих чертах оказался определен композиторскими разъяснениями в отношении своего сочинения, а также его первым аналитическим описанием, выполненным Коном. Следуя за композитором, ученый сделал акцент на реинтерпретации формы, эта идея нашла свое продолжение и у последующих авторов. Однако сегодня становится очевидно, что представления о результатах «переплавки

⁵ Кроме того, в данном аналитическом описании делается чрезмерный акцент на фантазийности, что, на наш взгляд, напрямую не связано с направлением композиторской работы. По словам Симаковой, «контрастные в образном и жанровом отношении темы позволяют автору продемонстрировать свое эмоциональное... мироощущение, а заодно вдоволь нафантажироваться... Лютославскому явно нравится выдумывать все новые и новые условия изложения» [8, 617] или «во второй части фуги композитор продолжает фантазировать и “играть”... Более того, как бы “заигравшись”, он даже вводит новый материал...» [там же, 619]. Думается, эти и подобные комментарии мешают по достоинству оценить характер переосмысления фуги польским автором.

фуги» в данном опусе требуют корректировки и дальнейшего развития. Например, Кон считает, что в фуге «нет проведений темы <...> Обычные проведения темы и противосложения <...> отсутствуют <...> Способ экспонирования тем не оставляет места для сопровождающих голосов» [3, 16]. Поскольку каждую экспозицию он считает гомогенной, в анализе не фигурирует понятие «ответ»⁶. Вслед за Коном, в наличии ответов и противосложений этой фуге отказывают и Ценова, и Симакова⁷. Кроме того, ни один автор не поднимает вопрос о количестве голосов и о том, как осмыслено само это понятие в фуге для тринадцати инструментов⁸. Совокупно сказанное означает, что в аналитических интерпретациях выпущен первичный уровень фуговой структуры, существенный для целого. Неужели композитор и в самом деле его упразднил? Или отсутствие композиторских комментариев в этой связи до поры не позволило должным образом интерпретировать процессы, происходящие в этом слое формы? Постараемся это понять.

Итак, свою фугу Лютославский решил как шестерную с отдельным экспонированием. Такой тип композиции, не свойственный тональной полифонии в силу скорее эстетических, чем технических причин⁹, в условиях сонорики становится, по-видимому, одним из оптимальных. По точному наблюдению Цтирада Когоутека, в этой технике «развитие темы... заменено развитием звука» [2, 250], поэтому многие типично фуговые преобразования темы (увеличение, уменьшение,

⁶ Эти представления становятся дополнительным аргументом в пользу утверждающегося в статье мнения о глубоком переосмыслении фуги Лютославским.

⁷ Судить об этом мы можем на том основании, что понятия «проведение», «ответ», «противосложение» в обоих случаях в анализе не звучат.

⁸ Как будет показано в дальнейшем, для адекватной аналитической интерпретации фуговой композиции в данном случае окажется необходимым принять факт несоответствия количества используемых инструментальных партий числу голосов фуги. Он вытекает из необычного облика тем, предстающих в виде гетерофонных пучков, а не одноголосных мелодий.

⁹ Одним из редких примеров тональной шестерной фуги является № 15 из экспериментального в своей сути цикла «36 фуг для фортепиано» А. Рейхи.

обращение), а также тональные изменения теряют здесь свою актуальность из-за их малой осязаемости в рамках сонорной концепции. Из всех по-прежнему воспринимаемых слухом собственно фуговых средств не утрачивает прежней силы только одно – контрапункт, который теперь реализуется через соединение разных звуковых масс. Появление контрапункта разных тем-звучностей в этой фуге станет главным маркером наступления свободной части. В основе же строгой части лежит ординарная композиционная схема, опирающаяся на последовательное присоединение новых экспозиций, каждая из которых отделена интермедией¹⁰.

Контраст проведенный и интермедий в этой форме вполне воспринимается и «на глаз», и «на слух». Он показан через противопоставление алеаторно организованной (темы) и дирижируемой (интермедии) музыки. В условиях техники Лютославского первая гармонически, ритмически, фактурно статична, а вторая по этим же параметрам – динамична. Хотя контраст статики и динамики не так действен, как тональный, на котором основана структура барочной фуги, он способен «двигать» форму, пусть и менее активно, чем модуляция.

Композитор упоминает, что в основе тем фуги лежит 24-звучная серия, «вернее 12-звучная с одним вариантом» [цит. по: 3, 10]. Серия сложена из комбинации всего двух интервалов – малой секунды и тритона, они и являются строительным материалом тем¹¹. Экономность

¹⁰ Экспозиционная фаза в фуге простирается от цифры (ц.) 1 до ц. 29, она содержит экспозиции шести тем (первой – ц. 1, второй – ц. 6, третьей – ц. 10, четвертой – ц. 15, пятой – ц. 18 и шестой – ц. 21) и шесть следующих за каждой из них интермедий (первая – ц. 5, вторая – ц. 9, третья – ц. 10, четвертая – ц. 17, пятая – ц. 20, шестая – ц. 24).

¹¹ В 1995 году вышли беседы Ирины Никольской с Лютославским, в них композитор высказался по этому поводу более полно: «В моем интервальном мышлении существует два полюса: малая секунда и тритон – с одной стороны, большая секунда и чистая квинта и кварта – с другой. Можно включить, конечно, и другие. Но чтобы получить характерную выразительность данного фрагмента музыки, нужно употребить как можно меньшее число интервалов – лучше два. Это придаст звучанию

интервалики, в первую очередь, определяется алеаторной организацией тематических разделов. На взаимообусловленность двух факторов Лютославский указывал неоднократно: «алеаторика открыла передо мной неожиданные перспективы. Прежде всего – огромное богатство ритмики, недостижимое с помощью других техник... Но за любую крупную удачу приходится “платить”. И я “платил” за ритмическое богатство статикой гармонии в алеаторических секциях» [1, 96].

Все темы фуги наделены своим характером и жанровыми чертами, о чем свидетельствуют ремарки, проставленные в начале каждой экспозиции (*cantabile, grazioso, lamentoso, misterioso, estatico, furioso*; они перечислены в порядке появления тем). Из-за опоры на микрополифоническую фактуру, темы ориентированы на совокупную звучность и представляют основные типы *сонорных фактурных форм* (по Александру Львовичу Маклыгину): полосу (темы 1 и 3), россыпь (тема 2, см. нотный пример 1 а), пятно (тема 4, см. нотный пример 1 б), поток (тема 5), линию (тема 6). Существенный контраст фактурных форм, особенно на начальном этапе сочинения, призван компенсировать однородность интервального состава в тематическом пласте.

Пример 1. В. Лютославский. Фуга.
Сонорные фактурные формы в экспозициях разных тем
а) Экспозиция темы 2. «Россыпь»



целостность, гомогенность. В фуге из Прелюдий и фуги для струнных можно найти типичное использование именно этих интервальных структур» [1, 65].

б) Экспозиция темы 4. «Пятно»

Показ всех шести тем осуществляется не одним, а сразу несколькими инструментами. Однако вместо обычных для оркестровой фуги политембровых дублировок каждый голос предстает в виде суммы контрапунктирующих друг другу линий, или, по выражению композитора, «пучка», который имеет микроканоническое устройство (см. нотные примеры 1 а и 1 б). Инструментальные партии, составляющие такой «пучок», являются вариантами друг друга: они высотно идентичны, но различаются по ритму, отчего то сходятся в унисон, то вновь расходятся, образуя в итоге ритмически нерегулярные каноны. Благодаря такой особенности в основе формы оказываются не привычные одноголосные мелодии-линии, а своего рода *гетерофонные сонорные мелодии*¹²: это по-настоящему революционный шаг в масштабах всей истории фуги.

¹² Явление такого типа можно обозначить и по-иному. Т.С. Кюрегян суммирует определения, используемые в научных текстах для монодийного склада нового типа, возникающего под действием новейших техник композиции. Среди приводимых ею определений: «неомонодия» (И.И. Сниткова), «сонорная монодия» (Т.С. Кюрегян), «мелодическая линия высшего порядка» (И.К. Кузнецов), «многоголосная мелодия» (В.Н. Холопова) и пр.; подробнее см.: [6, 181].

Наблюдение за фактурной организацией каждой экспозиции убеждает, что они далеко не гомогенны, как это показано во всех теоретических описаниях, а опираются на постепенное подключение разных инструментальных партий. Например, появление первой темы организовано так: сначала с микроканоническим «пучком» вступают низкие струнные (две виолончели и третий альт), затем поэтапно по трое подключаются все более высокие инструменты. При этом все «тройки» организованы сходно, тоже складывают гетерофонные «пучки». Следовательно, каждый из них можно уподоблять отдельному *голосу фуги*. Такой голос *не равен* инструментальной партии, а сложен несколькими инструментами (см. таблицу 1):

Таблица 1. В. Лютославский. Фуга.
Организация экспонирования темы 1¹³

тема	инструментальный состав голосов			
тема 1, <i>cantabile, f</i>	IV v-c 1, 2 v-la 3	III v-le 1, 2 v-no 7	II v-ni 4, 5, 6	I v-ni 1, 2, 3

При смене аналитической оптики разные голоса в виде сонорных мелодий-пучков обнаруживаются и в последующих экспозициях (см. таблицу 2). Формируя их, композитор, с одной стороны, выдерживает характерные для фуги свойства: дает каждой теме число проведений, равное числу голосов¹⁴, а также меняет схему вступления в соседних экспозициях. С другой – продолжает мыслить сонорными категориями.

¹³ Здесь и далее в схемах используются обозначения, принятые в пособиях К.И. Южак: римской цифрой указывается голос, проводящий тему, прописной буквой «И» – интермедии.

¹⁴ Исключение составляет тема 4, имеющая одно дополнительное проведение, отнесенное интермедией.

Таблица 2. В. Лютославский. Фуга.
Фактурный план всех экспозиций

тема	фактурный план	число голосов
тема 1	IV – III – II – I	4
тема 2	I – II – III	3
тема 3	III – II – I	3
тема 4	II – I – II – II	2
тема 5	II – I	2
тема 6	I – II – III	3

Для сонорного материала естественны смены плотности звучания и его краски. Поэтому, например, голоса в фуге регулярно меняют охват партий (он варьируется в пределах от двух до пяти, см. таблицу 3). Кроме того, композитор работает с тембровой стороной звучания и ни разу буквально не повторяет сочетание инструментов, ведущих тот или иной голос. Показательно также колебание звуковой насыщенности между разными экспозициями: максимальное число охватываемых инструментальных линий – двенадцать – задается при показе первой темы, затем этот уровень постепенно сбрасывается (до десяти, девяти и, наконец, до шести инструментов; экспозиции тем 2–4); в двух последних экспозициях он восстанавливается почти до исходного значения (до десяти инструментов, см. таблицу 3). Однако, что интересно, экспонирование ни разу не выходит на предельный инструментальный состав. У формы, таким образом, остается ресурс для дальнейшего становления и развертывания.

Таблица 3. В. Лютославский. Фуга.
Инструментовка каждой темы

тема	инструментальный состав голосов				число инструментов
тема 1, <i>cantabile, f</i>	IV v-c 1, 2 v-la 3	III v-le 1, 2 v-no 7	II v-ni 4, 5, 6	I v-ni 1, 2, 3	12 (3 – 3 – 3 – 3)
тема 2, <i>grazioso, mp</i>	I v-ni 1, 2, 3, 4	II v-ni 5, 6, 7	III v-le 1, 2, 3		10 (4 – 3 – 3)
тема 3, <i>lamentoso, p</i>	III v-c 1, 2	II v-ni 5, 6, 7	I v-ni 1, 2, 3, 4		9 (2 – 3 – 4)
тема 4, <i>misterioso, pp</i>	II cb, v-c 1, 2	I v-le 1, 2	И	II cb, v-c 1, 2	6 (2 – 2 – 2)
тема 5, <i>estatico, ff</i>	II v-le 1, 2, 3 v-ni 6, 7		I v-ni 1, 2, 3, 4, 5		10 (5 – 5)
тема 6, <i>furioso, ff</i>	I v-ni 1, 2, 3, 4	II v-ni 5, 6, 7	III v-le 1, 2, 3		10 (4 – 3 – 3)

Еще одной специфической чертой экспозиционного раздела становится переменность числа голосов: от экспозиции к экспозиции их количество колеблется от четырех до двух (см. таблицу 2). Такая особенность фуге не слишком присуща, хотя может проявляться в оркестровых вариантах формы. Здесь же она абсолютно естественна, находится в прямой зависимости от громкостных характеристик звучания, от постоянного варьирования степени его насыщенности.

Если мы примем факт существования определенного числа голосов в каждой экспозиции и сравним облик темы в соседних проведениях, то увидим отличия, которые свидетельствуют о намерении автора реализовать логику *темо-ответных отношений* в новых звуковых условиях. Покажем это на примере экспозиции первой темы.

Ранее мы упоминали, что все темы фуги конструируются из двух интервалов – малой секунды и тритона. При этом, определяя звуковой состав соседних голосов, проводящих тему, Лютославский выбирает

ряды, начинающиеся разными комбинациями исходных интервалов (тема – секунда-тритон / 1–6; ответ – тритон-секунда / 6–1¹⁵). Это отдаленно напоминает соотношение темы и тонального ответа, в которых квинта темы заменяется квартой ответа и наоборот. Кроме того, в каждом голосе применяется сочетание рядов, при котором звукосостав, складывающийся в окончании предыдущего проведения темы, соответствовал бы тому, что будет звучать в начале следующего. Наиболее планомерно этот принцип воплощен в первой темо-ответной паре: тема (IV голос) соединяет серию и ее вариант, а в начале ответа (III голос) звучит именно вариант серии. Благодаря подобной организации мы можем считать, что тема по мере своего развертывания модулирует, подводит к ответу, хотя реализация этого принципа не так очевидна для слуха из-за выражения в сугубо хроматических условиях (см. таблицу 4).

Таблица 4. В. Лютославский. Фуга.
Состав разных проведений в экспозиции темы 1

голос, функция	звуковой состав	интервальный состав
IV / тема	gis a es d des g fis c h b e f fis c des g fis a es d des g fis c	1 6 1 1 6 ...
III / ответ	fis c des g fis a es d des g fis ch b e	6 1 6 1 1 ...
II / тема	h b e f fis c des g fis a es d des g fis c h b e f fis	1 6 1 1 6 ...
I / ответ	b g fis c h b e f fis c des g fis a es d des g fis c	4 1 6 1 1 ...

Композитор также находит способ передать оппозицию *темы и противосложения*, сочетая в пределах одного проведения варианты алеаторной ткани, разные по своему устройству. Окончание всех тем Лютославским оформлено подобно: он поэтапно заключает в алеаторический квадрат последние звуки партий сонорного «пучка». Благодаря этому развертывание каждой мелодической линии в буквальном смысле прекращается, тормозится. Она теряет свою интонационную

¹⁵ Здесь и далее цифрами указана величина интервалов в полутонах.

рельефность и становятся фоном, *противосложением*, сопровождающим вступление следующей сонорной многотембровой темы-мелодии¹⁶ (см. нотный пример 2).

Пример 2. В. Лютославский. Фуга.
Экспозиция темы 1, проведения 1 (целиком) и 2 (начало)

¹⁶ Исключением становится шестая тема. В ней фоновый характер противосложения передается через снятие в сопровождающих голосах точной звуковысотности.

Обобщая наши наблюдения за организацией экспозиционного раздела в фуге Лютославского, мы убеждаемся, что композитором проведена серьезная работа по переинтонированию, переводу в новую звуковую плоскость закономерностей, организующих фуговую форму на разных ее слоях, как более крупном (противопоставление тем и интермедий), так и первичном (разделение экспозиций на голоса, оппозиция темы / ответа и темы / противосложения).

В сравнении с экспозицией фуги ее свободная часть не имеет такой проработанной многоуровневой структуры, ведь у этого раздела нет неукоснительных правил построения. Подобно строгой части, свободная сохраняет опору на чередование алеаторных и дирижируемых разделов и, как в любой фуге, делится на два этапа – развивающий (от ц. 29 до ц. 49) и заключительный (от ц. 50 и до конца). Первый из них связан с различными преобразованиями, главное и наиболее осязаемое из которых – это контрапунктирование друг с другом различных тем¹⁷. Их соединение складывается в два этапа: сначала темы в нескольких вариантах комбинируются по две (от ц. 29 до ц. 36), а затем по три (от ц. 37 до ц. 46). Причем в каждом случае дважды охватываются все голоса (раздел трактован как четырехголосный), всего здесь каждая из тем появляется три раза. В целом, это свидетельствует о стремлении композитора создать внутреннюю упорядоченность изложения, а также о его ориентации на типично фуговые закономерности.

Итогом развивающего этапа становится двенадцатиголосный кластер (ц. 48) – кульминационная точка в развитии звукового сюжета фуги. Инструменты, играющие в этот момент, исполняют в разном ритме с октавными дублировками по одному из звуков хроматической

¹⁷ Кроме того, изменяется звуко состав тем и интервалы вступления в микроканонах, организующих голоса; в отдельных из них материал проводится в обращении (например, тема 4 в ц. 31, в ц. 33 и т.д., тема 2 в ц. 32). Хотя в сонорных условиях эти преобразования ускользают от слуха.

гаммы. Таким образом складывается звуковой поток, в котором данный звукоряд вертикализуется, резюмируя интервальное противопоставление проведений и интермедий, суммируя в себе все возможные интервальные комбинации (см. нотный пример 3).

Пример 3. В. Лютославский. Фуга. Кластер, ц. 48

Показательно, что предполагаемые в форме купюры относятся именно к развивающему этапу и предлагают усечь либо его целиком, либо разными частями: первая купюра планируется от ц. 29 до ц. 49, остальные имеют такую протяженность: вторая – от ц. 24 до ц. 46 а, третья – от ц. 29 до ц. 49, четвертая – от ц. 29 до ц. 46 а. Сообщая форме

мобильность, купюры принципиально не влияют на тип этой фуги. В случае любых усечений фуга остается сложной, поскольку сохраняет свои основные разделы – экспозицию всех тем и их объединение в заключительной части¹⁸.

Наступление заключительного этапа маркировано секундной паузой, за ней следуют два проведения, по-разному группирующие весь тематический материал (первое – ц. 50, второе – ц. 51). Итоговая функция здесь передана как привычными, так и новыми средствами. В числе первых – контрапункт всех тем, восстановление исходного интервала вступления (унисон) в микроканонах, организующих голоса; в числе вторых – введение новой музыки в конце фуги, совершенно неожиданное для традиционной формы.

Окончание фуги, по словам самого автора, «иррационально». Лютославский указывает, что у этого раздела «нет никаких связей ни с темами, ни со связками. Это совершенно новая музыка. Более того, после нее следует кода, в которую вводится [еще одна] новая тема, неоднократно повторяемая разными инструментами» [цит. по: 3, 10]. Подобный непривычный итог вновь можно признать закономерным и даже оптимальным для сонорной версии известной формы.

Заключительные части барочных и более поздних фуг нередко открывались маэстральной стреттой, благодаря которой в изложении в последний раз охватывались весь регистровый диапазон и основные тональности, осуществлялся резюмирующий взгляд на прошедшее развитие. Лютославский нашел способ достичь похожего эффекта иными средствами.

¹⁸ В данном случае мы исходим из представлений о данном типе фуге, содержащихся в учебнике А. П. Милки, где говорится об обязательных и факультативных разделах в композиции сложной фуги [7, 175–176].

Вводимая им «новая музыка» открывается звуком *gis*¹, взятым всеми инструментами в унисон (ц. 53). За ним следует стремительное заполнение пространства: при помощи глиссандо высокие и низкие инструменты устремляются в разные стороны и достигают последнего в этом сочинении динамического подъема (ц. 54). Таким образом, без точного следования букве музыка воспроизводит дух, свойственный последнему разделу фуги.

Подведем итоги. На разных этапах проведенного анализа мы смогли убедиться, что Лютославского не только «заинтересовала форма фуги, понимаемая иначе, нежели известная по традиции барочная фуга» [цит. по: 3, 9]: композитор планомерно пересмотрел все основные закономерности традиционной формы, пропустив их через «сонорный фильтр». Сохранив иерархическое устройство, при воспроизведении в условиях техники, направленной на целостное, совокупное восприятие звучности, Лютославский изменил артикулированность разных слоев структуры: слуху остались доступны только некоторые из них. В случае с фугой это противопоставление проведений и интермедий, смена последовательного нанизывания тем их контрапунктическим соединением и, наконец, общий драматургический контур формы, постепенно идущей к своей кульминации¹⁹.

Остальные же слои из-за особенностей материала ускользают от восприятия, но, что важно, не перестают существовать. Как мы смогли убедиться, рассмотренное нами полифоническое сочинение сохранило такие важные для его структуры элементы, как ответ, противосложение, голос, хотя все они предстали в видоизмененном облике.

Глубокое переосмысление композиционных особенностей фуги также оказалось сопряжено с ревизией ее внутреннего содержания.

¹⁹ Именно этот уровень и был охвачен в теоретических интерпретациях фуги Лютославского, названных нами в начале статьи.

Художественный смысл фуги эволюционирует. Размышляя об этом, Кира Иосифовна Южак сравнивает баховский и шостаковичевский варианты этой формы и приходит к выводу, что фугам Дмитрия Дмитриевича Шостаковича присуще «не созидание и утверждение некой стабильности, как это было искони свойственно имитационным (и вообще полифоническим) формам, но преодоление стабильности, утверждение качественной изменчивости темы» [9, 38]. Какой же вектор преобразований задается в форме Лютославского?

По совокупности признаков содержание его фуги можно связать с *остранением*, с установлением нового понимания известной формы. Дело в том, что в данном случае сама по себе фуговая структура перестает быть так очевидна, как раньше; ее наличие обнаруживается скорее в ходе аналитических операций, чем воспринимается на слух. Она становится внутренним слоем сонорной ткани, уходит вглубь, что напоминает те метаморфозы, которые принимает форма канона в музыке Антона Веберна. Форму в данном случае можно уподобить айсбергу с надводной (воспринимаемой в процессе прослушивания) и подводной (не улавливаемой на слух, но осязаемой в аналитическом процессе) частями. Все сказанное еще раз убеждает, что fuga для тринадцати струнных Витольда Лютославского являет собой образец *реинтерпретированной* (Ю.Г. Кон) формы, и старой, и новой одновременно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М.: Тантра, 1995.
2. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века / пер. с чеш. Ю.Н. Холопова. М.: Музыка, 1976.

3. *Кон Ю.Г.* Заметки о форме «Фуги для 13-ти инструментов» В. Лютославского: реинтерпретация жанра // *Donatio musicologica: Сб. статей.* Петрозаводск, 1994. С. 7–28.
4. *Кузнецов И.К., Ценова В.С.* Полифония. Музыкальное письмо. Фуга // *Теория современной композиции; отв. ред. В.С. Ценова.* М.: Музыка, 2005. С. 202–215.
5. *Кюрегян Т.С.* Форма в музыке XVII–XX веков. Москва: ТЦ «Сфера», 1998.
6. *Кюрегян Т.С.* Полифония. Музыкальное письмо // *Теория современной композиции; отв. ред. В.С. Ценова.* М.: Музыка, 2005. С. 172–182.
7. *Милка А.Л.* Полифония: учебник для музыкальных вузов, ч. 2. СПб: Композитор Санкт-Петербург, 2016.
8. *Симакова Н.А.* Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика: учебное пособие для студентов композиторского, историко-теоретического и дирижерско-хорового факультетов музыкальных вузов. Книга 2-я. М.: Композитор, 2007.
9. *Южак К.И.* Об эволюции художественного смысла полифонической композиции // *Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории, теории.* Книга 2-я. СПб.: Сударыня, 2006. С. 34–47.

REFERENCES

1. *Besedy Iriny Nikol'skoy s Vitol'dom Lyutoslavskim. Stat'i. Vospominaniya* [Conversations of Irina Nikolskaya with Witold Lutoslavsky. Articles. Memories]. Moscow: Tantra [Tantra], 1995.
2. *Kogoutek Ts. Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [The Technique of Composition in the Music of the XX Century] / transl. from chesh. by Yu.N. Kholopov]. Moscow: Muzyka [Music], 1976.
3. *Kon Yu.G. Zametki o forme «Fugi dlya 13-ti instrumentov» V. Lyutoslavskogo: reinterpretatsiya zhanra* [Notes on the Form of “Fugue for

13 Instruments” by V. Lutoslavsky: Reinterpretation of the Genre]. In: Donatio musicologica: Sb. Statey [Donatio Musicologica: Collection of Articles]. Petrozavodsk, 1994. Pp. 7–28.

4. *Kuznetso I.K., Tsenova V.S.* Polifoniya. Muzykal’noye pis’mo. Fuga [Polyphony. Musical Writing. Fugue]. In: Teoriya sovremennoy kompozitsii; otv. red. V.S. Tsenova [Theory of Modern Composition; ed. by V.S. Tsenova]. Moscow: Muzyka [Music], 2005. Pp. 202–215.

5. *Kyuregyan T.S.* Forma v muzyke XVII–XX vekov [Form in music of the XVII–XX centuries]. Moscow: TTS «Sfera» [Shopping Center “Sphere”], 1998.

6. *Kyuregyan T.S.* [Polyphony. Musical writing]. In: Teoriya sovremennoy kompozitsii; otv. red. V.S. Tsenova [Theory of Modern Composition; ed. by V.S. Tsenova]. Moscow: Muzyka [Music], 2005. Pp. 172–182.

7. *Milka A.P.* Polifoniya: uchebnik dlya muzykal’nykh vuzov, ch. 2 [Polyphony: Textbook for Music Universities, part 2]. Saint-Petersburg: Kompozitor Sankt-Peterburg [Composer Saint-Petersburg], 2016.

8. *Simakova N.A.* Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Istoriya, teoriya, praktika: uchebnoye posobiye dlya studentov kompozitorskogo, istoriko-teoreticheskogo i dirizhersko-khorovogo fakul’tetov muzykal’nykh vuzov. Kniga 2-ya [Strict style Counterpoint and Fugue. History, Theory, Practice: a Textbook for Students of the Composition, Historical-Theoretical and Conducting-Choral Faculties of Music Universities. Book 2]. Moscow: Kompozitor [Composer], 2007.

9. *Yuzhak K.I.* Ob evolyutsii khudozhestvennogo smysla polifonicheskoy kompozitsii [On the Evolution of the Artistic Meaning of Polyphonic Composition]. In: K. I. Yuzhak Polifoniya i kontrapunkt: Voprosy metodologii, istorii, teorii. Kniga 2-ya [Polyphony and Counterpoint: Questions of Methodology, History, Theory. Book 2]. Saint-Petersburg: Sudarynya, 2006. Pp. 34–47.





**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И АННОТАЦИИ |
INFORMATION ABOUT AUTHORS AND ABSTRACTS**

ПАНКИНА Елена Валериевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского (Екатеринбург)



Elena V. PANKINA is a Doctor of Art Studies, Professor, Music History Department, Ural State Mussorgsky's Conservatoire (Yekaterinburg)

E-mail: 2mikep@mail.ru

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ *AMOR, SE VUO' CH'ITorni AL GIOGO ANTICHO* ПЕТРАРКИ
В КАНЦОНАХ БАРТОЛОМЕО ТРОМБОНЧИНО,
БЕРНАРДО ПИЗАНО И СЕБАСТЬЯНО ФЕСТЫ**

Аннотация. Развитие поэтического петраракизма в первом десятилетии XVI века повлекло за собой расцвет петраркизма музыкального. В период обновления концепции поэтико-музыкальной композиции в связи со становлением мадригала обращение музыкантов к стихам Петрарки стало одним из путей освобождения от диктата нормативных песенных форм и языка, поиска новых способов музыкального высказывания. Среди многочисленных сочинений на тексты Петрарки внимание привлекают различные звуковые версии одних и тех же стихов, демонстрирующие варибельность трактовки классических стрóf. Таковы произведения Бартоломео Тромбончино, Бернардо Пизано и Себастьяно Фесты на текст канцоны Петрарки «Amor, se vuo' ch'itorni al giogo anticho»; все они были опубликованы с относительно небольшими временными промежутками. Наиболее ранней является канцона Тромбончино, вошедшая в Одиннадцатую книгу фроттол Оттавиано Петруччи (Фоссомброне, 1514). Следующим по времени стало сочинение Пизано из его авторского собрания, также

выпущенного Петруччи (Венеция, 1510). Наконец, композиция Фесты стала частью Первой книги фроттол, изданной Джованни Джакомо Пазоти и Валерио Дорико (Рим, 1526). Во всех трех случаях положена на музыку первая строфа канцоны. В версии Тромбончино ясно просматривается опора на фроттольную стилистику и возможность сольного исполнения *cantore al liuto*. Пизано создает мотетную канцону в возвышенном контрапунктическом стиле с глубокой интонационной проработкой слова. В интерпретации Фесты реализуется его опыт церковного музыканта, тяготеющего к разноплановым фактурным решениям, но в целом опирающегося на декламационное изложение текста. Таким образом, три стилистические интерпретации канцоны Петрарки отражают как творческую индивидуальность каждого автора, так и общую направленность эволюции в первые десятилетия Чинквеченто представлений о высокой светской вокальной композиции.

Ключевые слова: Франческо Петрарка, канцона, Бартоломео Тромбончино, Бернардо Пизано, Себастьяно Феста

**MUSICAL INTERPRETATIONS OF *AMOR, SE VUO' CH'I'TORNI AL GIOGO ANTICHO* BY PETRARCH
IN CANZONES BY BARTOLOMEO TROMBONCINO,
BERNARDO PISANO AND SEBASTIANO FESTA**

Abstract. The development of poetic Petrarchism in the first decade of the 16th century entailed the flourishing of Petrarchism in music. During the transformation of poetic and musical composition due to the development of madrigal, musicians resorted to Petrarch's poems as a way to free themselves from the dictate of normative song forms and language and to find new ways of musical expression. Among them are Bartolomeo Tromboncino, Bernardo Pisano, and Sebastiano Festa and their focus on Petrarch's canzone *Amor, se vuo' ch'i'torni al giogo anticho*. All the works were published within a short time span. The earliest is the canzone by Tromboncino, included in the *Eleventh Book of Frottole* by Ottaviano Petrucci (Fossombrone, 1514). Next came Pisano with a work from his author's collection, also published by Petrucci (Venice, 1510). Finally, the composition of Festa became part of the *First Book of Frottole*, published by Giovanni Giacomo Pasoti and Valerio Dorico (Rome, 1526). In all the three cases the first stanza of the Petrarch's canzone is set to music. Tromboncino's version clearly shows the reliance on the frottola style and the possibility of a solo performance by *cantore al liuto*. Pisano creates a canzone-motet in a sublime contrapuntal style with a deep intonation-based elaboration of the text. Festa's interpretation is based on his experience as a church musician. He has a penchant for complex texture, yet, in general, opts for a declamatory presentation of the text. In this way, the three

stylistic interpretations of Petrarch's canzone reflect both the creative individuality of each author and the general evolutionary trends of the first decades of the Cinquecento and its concepts about high secular vocal composition.

Keywords: Francesco Petrarch, canzone, Bartolomeo Tromboncino, Bernardo Pisano, Sebastiano Festa



МИЛКА Анатолий Павлович – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Профессор Санкт-Петербургского государственного университета (кафедра органа, клавесина и карильона).



Anatoly P. MILKA is a Doctor of Art Studies, Full Professor, Music Theory Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Professor of Saint Petersburg State University (Organ, Clavecin and Carillon Department).

E-mail: milka1939@mail.ru

К ОСОБЕННОСТЯМ КАНОНОВ В BWV 769 И 769a

Аннотация. «Канонические вариации» И.С. Баха, существующие в виде Оригинального издания (BWV 769) и автографа (BWV 769a, рукопись *P 271*), существенно отличаются друг от друга как в отношении графики и дизайна, так и с точки зрения музыкальной композиции. Сравнение обоих источников обнаруживает целый ряд странностей. Оригинальное издание, согласно названию, представляет сочинение как вариационный цикл, автограф – как последовательность канонов, без намека на какой-либо вид вариационности. Особый интерес в этом отношении представляет Оригинальное издание, в котором наряду с признаками его предназначенности для исполнения (забота о том,

чтобы избежать переворотов страниц посреди пьесы, указание на то, какой рукой играть тот или иной голос, динамические оттенки, характер исполнения и т. д.) присутствуют детали, явно не позволяющие использовать сочинение в подобной функции. Прежде всего, имеется в виду факт зашифровки канонов в первых трёх вариациях. Другая странность, связанная с первой и представляющая собой отдельную проблему – это факт незашифрованности канонов в четвёртой и пятой вариациях.

С какой целью Бах выполнил данную шифровку и почему он осуществил это именно в Оригинальном издании, а не в рукописном варианте, – проблема, разрешению которой посвящена предлагаемая статья.

Ключевые слова: И.С. Бах, канон, вариация, автограф, Оригинальное издание, рукопись

SOME THOUGHTS ON BWV 769 AND 769a CANONS

Abstract. J. S. Bach's *Canonic Variations* are available in their original edition (BWV 769) and the autograph manuscript (BWV 769a, manuscript P 271). Remarkably, the two versions differ significantly not only in graphics and design, but also in musical composition. The comparative analysis reveals a number of oddities. The original edition, according to the title, presents the work as a cycle of variations, while the autograph version as a sequence of canons, without a hint of any variation. In this regard, of particular interest is the original printed edition. It has obvious signs it was intended for performance: a layout meant to avoid page-turning when performing the piece, an indication which hand (*dextra* or *sinistra*) to play a particular voice, signs of dynamics, the manner of performance, etc. At the same time, it has certain features that indicate the opposite. First of all, the canons in the first three variations are encrypted. Another oddity associated with the first one, yet representing a separate issue, is that the canons in the fourth and fifth variations are not encrypted. Why prompted the composer to encrypt the canons and why did he do it only in the original printed version? This is the question the article aims to answer.

Keywords: J.S. Bach, canon, variation, autograph, original printed edition, manuscript



ЮЖАК Кира Иосифовна — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Kira I. YUZHAK is a Doctor of Arts Studies, Full Professor, Music Theory Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

E-mail: kyuzhak@mail.ru



БАХОВСКИЕ «ЧЕТВЕРКИ»

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 *канаонах*, 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

BACH'S "FOURS"

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



ЯНКУС Алла Ирменовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Alla I. YANKUS is an Associate Professor, Music Theory Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

E-mail: alla_jankus@mail.ru



КАНОНЫ И.С. БАХА BWV 1087: К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭМБЛЕМАТИКЕ

Аннотация. В центре внимания находятся четырнадцать канонов И.С. Баха BWV 1087, записанных в авторском экземпляре издания четвертого выпуска Клавирного упражнения (Гольдберг-вариаций) под заголовком «Различные каноны на первые восемь нот предшествующей Арии». Эта группа композиций сопоставляется с вариациями-канонами в плане их записи, а именно — сведений, окружающих каноны разных

видов. Совокупность вариаций, имеющих название *Canon* (каждая третья вариация), образует первую группу канонов как имитационно последовательную форму варьирования с полностью зафиксированным нотным текстом. Четырнадцать различных канонов — специфический вид зашифрованных канонов, запись которых содержит только часть мелодического материала, из которого затем будет выведен полный текст композиции, в том числе с помощью надписей-заголовков и комплекса знаков, служащих своеобразным руководством к их прочтению, — вторая группа канонов.

В каждом из четырнадцати зашифрованных канонов используется восьмизвуковая тема-*soggetto*, соответствующая начальному построению басового голоса темы Гольдберг-вариаций — Арии. Этот материал (как канонообразующий голос в целом или его часть, или как *santus firmus*) является слышимой и зримой основой всех названных канонов. В силу краткости и конструктивной замкнутости тема воспринимается целиком одномоментно. В анализе средств оформления зашифрованных канонов BWV 1087 и их восприятия выявляются параллели к трем составляющим частям классической эмблемы: слово (девиз) — *soggetto*, изображение — собственно нотный текст канона как объемный и многозначный объект, требующий прочтения, то есть расшифровки, и, наконец, подпись, позволяющая «прочитать изображаемое», а в случае с канонами — услышать расшифрованное целое, — сопровождающие его знаки и пояснения.

Ключевые слова: Иоганн Себастьян Бах, Гольдберг-вариации BWV 988, каноны BWV 1087, музыкальная эмблема

J.S. BACH'S CANONS BWV 1087: MORE ON MUSICAL EMBLEMATICS

Abstract. The article focuses on 14 canons by J.S. Bach, BWV 1087, written by the composer in the printed copy of the *Clavierübung IV (Goldberg Variations)* under the title *Various Canons on the First Eight Foundation Notes of the Preceding Aria*. The article compares this cycle with the canons from the *Goldberg Variations*. In particular, it explores the information accompanying the canons. Every third *Goldberg Variation* is called *Canon*. This first group of canons is marked by an imitative sequential form of variation with a completely open and fixed musical text. The second group of *Fourteen Canons* is marked by specific encryption. Here, the notation does not contain the complete melodic material: the melodic material given is the foundation for the full text of the composition to be derived by means of, inter alia, titles and a set of signs that serve as a guide to their reading.

Each of the 14 encrypted canons features an eight-sound *soggetto* as an initial construction of the bass melody from the *Goldberg Variations* theme,

the *Aria*. As a canon-forming voice on the whole, in part or as a cantus firmus, an eight-sound theme is the audible and visible basis of all the canons in question. Due to its brevity and constructive isolation, the theme is perceived entirely and at once. The analysis of the encrypted canons BWV 1087 revealed parallels to the three constituent parts of an emblem: the word (a motto) is the soggetto, the image is the musical text of the canon as a voluminous and polysemantic entity subject to decoding, and, finally, a signature that allows you to “read the depicted”. The latter, in case of the canons, implies hearing the decrypted whole and understanding the accompanying signs and explanations.

Keywords: Johann Sebastian Bach, *Goldberg Variations* BWV 988, canons BWV 1087, musical emblem



ДИСКИН Кирилл Владимирович – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова

Kirill V. DISKIN is a Candidate of Art Studies, Associate Professor of the Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

E-mail: [d iskin@mail.ru](mailto:diskin@mail.ru)



КОНЦЕРТ МАКСИМА БЕРЕЗОВСКОГО «НЕ ОТВЕРЖИ МЕНЕ» В ЗЕРКАЛЕ УЧЕНИЯ О ФУГЕ ИОАННА ЙОЗЕФА ФУКСА

Аннотация. Фуги в I и IV частях концерта Максима Березовского «Не отвержи мене», созданного не позднее 1768 года, относятся к числу, возможно, первых, сочиненных российским композитором. Они различаются своей фактурой. Фуга I части, по сути, двухголосная, но расписанная на четыре голоса, причем сольно-ансамблевые проведения чередуются в ней с хоровыми интермедиями. Фуга IV части четырехголосная и хоровая, без сольных эпизодов. Вместе с тем, композиционное устройство фуг одинаково: они делятся на четыре звена,

разграниченные кадансами на опорных ступенях лада — V, III и I. Однотипность и, в то же время, специфичность строения обеих фуг наводит на мысль о следовании образцу, воспроизведении модели, усвоенной из уроков школы.

Поиск такой модели в трактатах XVII–XVIII века (Дж. Кариссими, И.А. Райнкена, Дж. Бонончини, И. Маттезона, И.Й. Фукса, И.А. Шайбе, М. Шписа, Ф.В. Марпурга) ведет к *Gradus ad Parnassum* (1725) Иоганна Йозефа Фукса — самому востребованному в XVIII веке трактату по композиции. Гипотетической моделью фуг из концерта «Не отвержи мене» могут быть двухголосные примеры из начального этапа учения о фуге в *Gradus* — они также состоят из звеньев, завершенных кадансами на V, III и I ступенях. При этом, особенности применения кадансов в фуге «Да постыдятся» (IV часть концерта) согласуются с замечаниями Фукса об использовании кадансов в условиях многоголосия. Решения Березовского не во всем совпадают с установками *Gradus ad Parnassum*, но это отчасти объясняется различием ладовых систем школы Фукса и музыки Березовского, а отчасти — разницей их задач: педагогических у одного и художественных — у другого.

Ключевые слова: теория музыки, учение о фуге, хоровой концерт, *Gradus ad Parnassum*, кадансы, трактат, школа фуги

**MAXIM BEREZOVSKY'S CONCERTO
DO NOT REJECT ME IN MY OLD AGE: A PERSPECTIVE
FROM JOHANN JOSEPH FUX' SCHOOL OF FUGUE**

Abstract. The fugues in the 1st and 4th movements of Maxim Berezovsky's sacred concerto *Do Not Reject Me in My Old Age*, created no later than 1768, are probably among the first ones composed by him. Fugues differ in their texture. Written for four voices, the fugue of the first movement is, in fact, two-voice. Here, solo and ensemble statements alternate with choral interludes. The form of the 4th movement is a four-part fugue without solo episodes. At the same time, fugues have the same compositional structure: four sections delimited by cadences on the principal scale degrees V, III, and I. The uniformity and, at the same time, uniqueness of the structure of both fugues suggests that they follow a certain pattern or reproduce a scholarly model.

An attempt to track this model in the 17th-18th century treatises by G. Karissimi, J. A. Reincken, G. Bononcini, J. Mattheson, J. J. Fux, J.A. Scheibe, M. Spiess, and F. W. Marpurg leads to *Gradus ad Parnassum* (1725) by Johann Joseph Fux—the most sought-after treatise on composition back in the 18th century. Two-part examples from the first part of *Gradus ad Parnassum* may have served as a hypothetical model of fugues from *Do Not Reject Me in My Old Age*. They also consist of sections completed by cadences

on the V, III and I degrees. At the same time, cadences in the fugue *Let Them be Ashamed* (the 4th movement of the Concerto) are consistent with Fux' remarks about the use of cadences in the conditions of polyphony. However, Berezovsky's approaches are not always consistent with the ideas of *Gradus ad Parnassum*. This is partly due to the difference in the modal systems used by Fux and Berezovsky, and, partly, due to the difference in their ultimate goals: educational and artistic, respectively.

Keywords: music theory, study of fugue, choral concerto, *Gradus ad Parnassum*, cadence, treatise, school of fugue



КОПОСОВА Ирина Владимировна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова

Irina V. KOPOSOVA – Candidate of Art Studies, Associate Professor, Head of Department of Music Theory and Composition, Petrozavodsk State Glazunov Conservatory



E-mail: kopira@mail.ru

ФУГА ДЛЯ 13 СТРУННЫХ ВИТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСКОГО: МЕЖДУ АВТОРСКИМ КОММЕНТАРИЕМ И МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИЕЙ

Аннотация. Фуга для 13 струнных В. Лютославского – один из показательных примеров сонорной трактовки барочной формы – не раз становилась объектом музыковедческого внимания. Традиции ее анализа заложил Ю.Г. Кон, его исследование имело в качестве исходной точки высказывания композитора об этом опусе. Последующие подходы к данному сочинению (важнейшие принадлежат В.С. Ценовой и Н.А. Симаковой) в значительной степени ориентированы на выводы, сделанные Коном. В связи с этим представления о фуге Лютославского, существующие в отечественной музыкальной науке, во многом определены композиторским комментарием и не охватывают все

единицы формы. В аналитической части статьи поднимаются вопросы, не затрагиваемые ранее в исследовательской литературе. Здесь показано, как под влиянием сонорики преобразуются фактурный облик темы, логика темо-ответных отношений, оппозиция темы и противосложения; чем определен выбор средств в развивающем и заключительном разделах формы, как изменяется поэтика фуги. В целом, статья продолжает и развивает высказанные Ю.Г. Коном положения о реинтерпретации формы фуги у Лютославского и стремится создать целостное представление о преобразовании фуги в условиях сонорики.

Ключевые слова: сонорная фуга, Витольд Лютославский, Прелюдии и фуга для 13 струнных, Юзеф Кон, реинтерпертация формы

***FUGUE FOR 13 SOLO STRINGS BY WITOLD LUTOSLAWSKI:
BETWEEN THE AUTHOR'S COMMENTARY AND
MUSICOLOGICAL REFLECTION***

Abstract. The *Fugue for 13 Solo Strings* by Witold Lutoslawski is one of the remarkable examples of a sonorous interpretation of the Baroque form. The first researcher to study the Fugue was Yuzef Kon, who chose Lutoslawski's own statements about his opus as a starting point for research. Further studies are based, largely, on the conclusions made by Kon. Among them a special mention should be made to significant contributions by Valeria Tsenova and Natalia Simakova. Thus, the existing Russian research framework concerning the Lutoslawski Fugue is largely determined by the composer's commentary and does not embrace elements of the form. The analytical part of the article explores issues that have not been the focus of research to date. It shows how sonorism transforms the theme texture, the logic of relations between the subject and the answer, the juxtaposition of the subject and countersubject. The article also discusses the choice of the means for the development and conclusion of the sections of the form and describes changes to the poetics of the Fugue. The article is a follow-up and a contribution to the development of Yuzef Kon's ideas about the reinterpretation of the form of Lutoslawski's Fugue.

Keywords: sonorous fugue, Witold Lutoslawski, *Preludes and Fugue for 13 Solo Strings*, Yuzef Kon, reinterpretation of the form

