Кира Южак

Ключевые слова: *Бах, Клавирное упражнение III, дуэты, контрапункт, двойная двухголосная имитация.*

Дуэты из Clavier-Übung III: единство в многообразии

Четыре дуэта из Клавирного упражнения III — ладотонально организованный субцикл двухголосных фуг различного строения. В многообразии использованных Бахом имитационных и контрапунктических средств, обусловленном не только его неиссякаемой изобретательностью и ошеломляющим мастерством, но и особенностями двухголосных полифонических сочинений (о чем много писали в XVIII столетии), вскрывается единая структурная основа баховских дуэтов — двойная двухголосная имитация в том ее понимании, которое предложено А. П. Милкой и разрабатывается его последователями.

В монументальных инструментальных циклах позднего Баха одной из приметных черт является специфическая функция некоторых канонов.

О Четырех дуэтах из Клавирного упражнения III пишут обычно либо в связи с историей создания и публикации этого сочинения, либо в связи с интерпретацией их образного содержания и символического значения в контексте макроцикла хоральных обработок; см., например: *Keller H*. Die Klavierwerke Bachs: Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe. Leipzig, 1950; *Tessmer M*. Kritischer Bericht // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV. Band 4. Dritter Teil der Klavierübung. Leipzig, 1974. S. 44–46; *Butler G*. Bach's Clavier-Übung III: The Making of a Print. With a Companion Study of the Canonic Variations on «Vom Himmel Hoch». Durham; London, 1990; *Милка А. П.* Четыре авторские версии Clavier-Übung III И. С. Баха // *Бах И. С.* Произведения для органа. Т. 4: Клавирные упражнения III / Подгот. текста и комментарии М. Тессмера. М., 2007. С. 116–126; *Фисейский А*. Орган в истории мировой музыкальной культуры (III век до н. э. — 1800 г.). М., 2009. С. 325–328. В данной статье речь о дуэтах пойдет в сугубо теоретическом аспекте. Подробно анализируемый здесь материал бегло затронут в совместной публикации: *Южак К., Янкус А*. Двухголосная фуга: природа, жанр и форма // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Мистецтвознавчі пошуки: Збірник наукових статей та есе, присвячений ювілею Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської. Київ, 2008. С. 242–262.

Так, Б. Кац показал, что в «Гольдберг-вариациях» (1742) каноны (точнее, вариации, которые сам автор обозначил как каноны) замыкают субциклы по три вариации [1].

В «Канонических вариациях на хорал „Vom Himmel hoch, da komm' ich her“» для органа последняя (пятая) вариация, в отличие от предыдущих, содержит микроцикл из четырех двухголосных тематических канонов в обращении и стретту из имитаций и канонов на cantus firmus; это убедительно показано в докладе и схеме А. Зубаревой [2].

В исследовании о «Музыкальном приношении» А. Милка назвал тематические каноны *умными виньетками*: Загадочные каноны — виньетки к ричеркарам, Бесконечный канон — к Трио-сонате, а Каноническая фуга — ко всему сочинению [3].

Все каноны в «Искусстве фуги» — тематические. Они образуют субцикл, который в концепции А. Милки можно трактовать как комплекс интермедий (в отличие от фуг-проведений [4]) и который в интерпретации О. Курч предстает как музыкально решенное (через цифровой алфавит) *AMEN* [5].

Клавирное упражнение III — произведение *не* монотематическое; в основной своей части оно складывается из хоральных обработок, которые группируются в короткую Мессу (Kyrie и Gloria) и Катехизис [6]. Макроцикл обрамляют монументальные Прелюдия и Фуга — не на материале хоралов [7], но вполне в духе хоральных обработок; более того, Фугу

---

[1] *Кац Б. А.* О культурологических аспектах анализа // Советская музыка. 1978. № 1. С. 37–43.

[2] См.: *Зубарева А. В.* И. С. Бах. Канонические вариации для органа BWV 769: Отражение особенностей напева в структуре канонов и цикла в целом: Доклад. СПб., 2008. Комп. набор; см. также схему 1. Напомним: в *тематическом* каноне тему проводят и разрабатывают пропоста и риспосты; *контрапунктический* канон сопровождает изложение (разработку) темы (или с. f.) в свободном голосе.

[3] См.: *Милка А. П.* «Музыкальное приношение» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. М., 1999.

[4] Некоторую аналогию «Искусства фуги» с суперфугой заметил еще Ф. Шпитта (см.: *Spitta Ph.* Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1953. S. 329–330). Черты суперфуги в этом творении Баха подробно показывает на лекциях по полифонии в Санкт-Петербургской консерватории А. Милка.

[5] *Курч О. О.* От помет копиистов — к композиции цикла «Искусство фуги» // Вторые Баховские чтения. «Искусство фуги»: Мат-лы научной конференции 29–30 марта 1993. СПб., 1993. С. 89–91.

[6] Об истории создания и о структуре Клавирного упражнения III см.: *Милка А. П.* Четыре авторские версии Clavier-Übung III И. С. Баха.

[7] Заключительную фугу Клавирного упражнения III иногда называют «Фугой св. Анны». От соответствующего лютеранского хорала «Was mein Gott will, gescheh allzeit» основная тема этой фуги существенно отличается (см.: *Южак К. И.* Программа курса Х. С. Кушнарёва «Полифония И. С. Баха»: Две версии — две эпохи. СПб., 2003. С. 111). Но

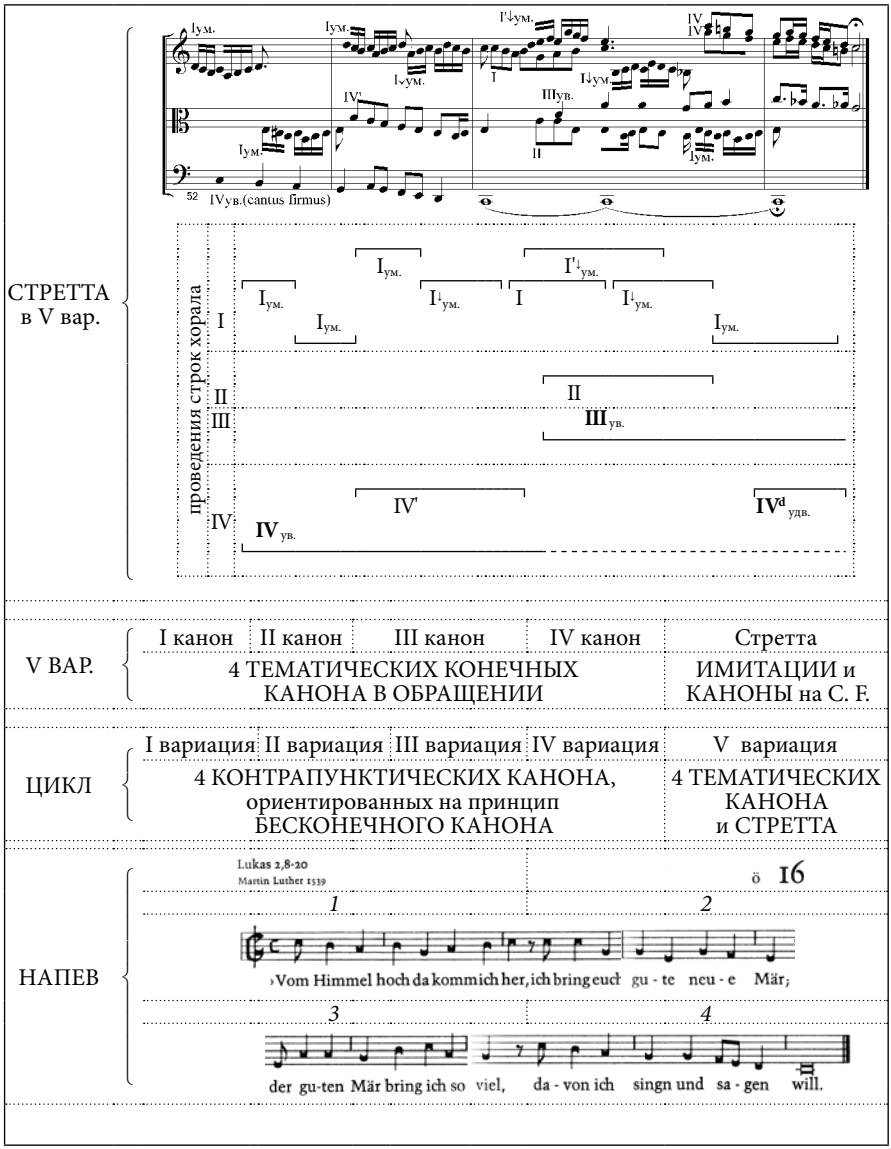
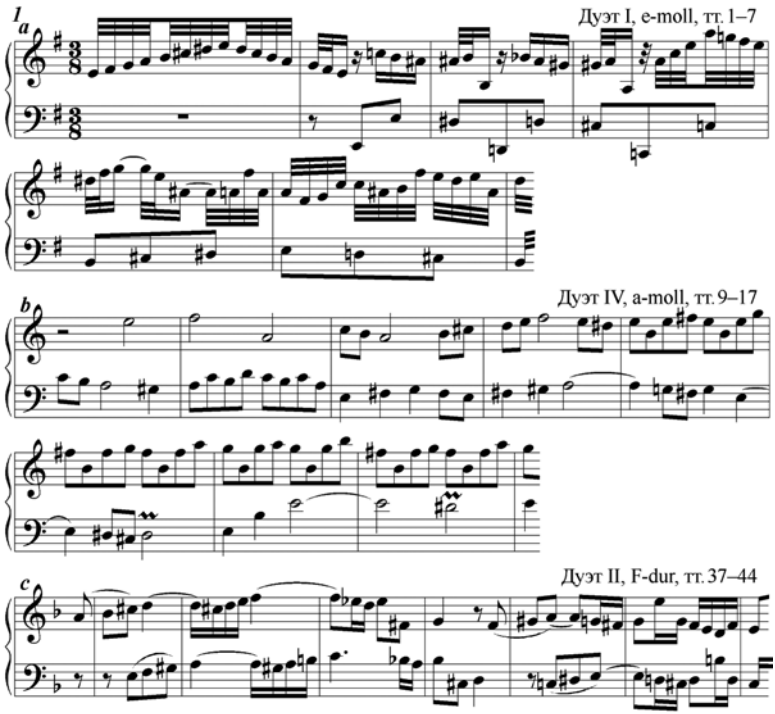


Схема 1. Соотношение тематических и контрапунктических канонов в «Канонических вариациях на хорал „Vom Himmel hoch da komm' ich her“».

предваряет микроцикл пьес не в духе хоральных обработок. Это — Четыре дуэта, о которых и пойдет здесь речь.

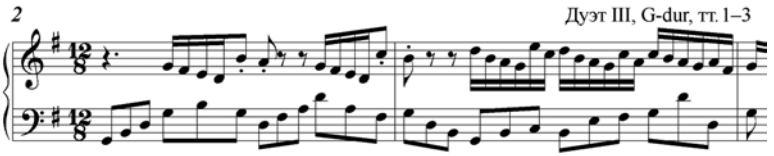
Дуэты выполнены как автономные инструментальные пьесы, но и в них можно обнаружить некоторые из структурных параметров всего сочинения.

Во-первых, интонационный строй дуэтов обильно пронизан хроматикой, скачками на ум. кварту, ум. септиму и ув. секунду — притом не только в минорных дуэтах, но и в F-dur'ном:



Во-вторых, в Дуэте III, G-dur, чрезвычайно ярко проявляются черты, присущие немецкой «Глории»: круговое движение, тернарный базис тактового размера, вьющиеся фигурации:

баховскую фугу окрестили так английские органисты — за явное сходство ее темы с началом мелодии Уильяма Крофта к гимну Исаака Уотса «O God, our help in ages past» (на эти сведения в электронных источниках http://en.wikipedia.org/wiki/O_God,_Our_Help_in_Ages_Pastt и http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/ubung.htmlhttp://jan.ucc.nau.edu/~tas3/ubung.html любезно указал автору И. М. Приходько).



В-третьих, первейший, внешний способ циклизации — тональный план цикла дуэтов — воспроизводит (правда, ладово не вполне точно) вторую половину мессы: субцикл обработок-manualiter Kyrie — в e-moll (с пикардийской терцией в кадансе), обработки Gloria — в F-, G- и A-dur [8]:

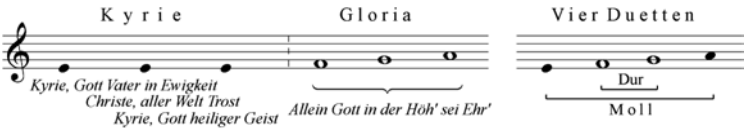


Схема 2. Тональные арки в *III Клавирном упражнении*

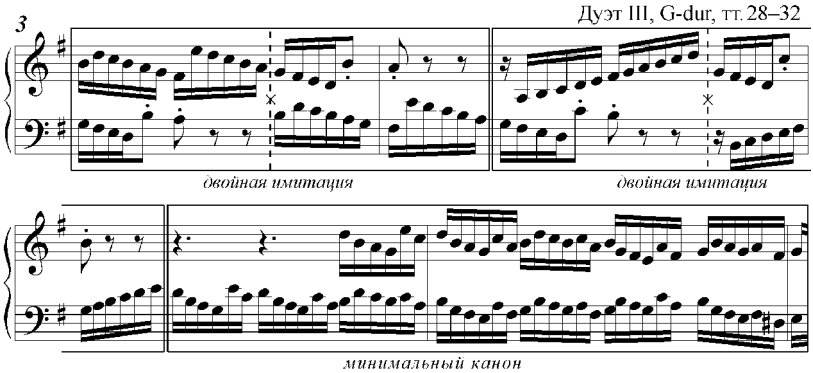
Все четыре дуэта — фуги, в интермедиях которых одним из самых существенных строительных элементов, притом весьма приметных драматургически, является канон. К наиболее ярким примерам относятся бесконечные каноны, захватывающие начала проведений, в Дуэте I (тт. 18–22, 45–50 и усложненный вариант в тт. 57–62), или протяженные каноны с инкрустированными в них стреттами в середине Дуэта II (тт. 37–53 и 52–66, 81–97 и 96–112; тт. 37–44 см. в примере 1с), или, наконец, «рассредоточенная стретта» в Дуэте III (тт. 28–32), в которой на основе ядра темы образуются *двойные имитации*, а на основе развертывания — *минимальный канон* [9] (см. *пример 3)* [10]. Это вполне естественно, ибо

[8] Принцип обозначения мажорных и минорных тональностей в схемах белыми и черными нотными головками предложен в статье: *Милка А. П.* Баховские «шестерки» (принципы организации баховских сборников в контексте особенностей барокко) // Музыкальная коммуникация: Сб. науч. трудов. СПб., 1999. С. 220–238 (Problemata musicologica-8).

[9] О *двойных имитациях* речь впереди. *Минимальный канон*, а также *минимальная фуга* — понятия, введенные А. Милкой в курсе полифонии для оценки структурных масштабов имитационной формы. *Минимальная фуга* ограничивается простой экспозицией и несколькими одиночными или парными проведениями, намечающими основные разделы свободной части. *Минимальный канон* обходится наименьшим количеством отделов: так, в строгой части двухголосного канона необходимы и достаточны три отдела (что и наблюдается в тт. 30–32 Дуэта III).

[10] Цитируя начало этой стретты, Г. Келлер пишет, что благодаря удвоению тема здесь прелестнейшим образом расширяется («In Takt 28–31 das Thema durch Verdopplung auf das Reizvollste erweitert». — *Keller H.* Die Klavierwerke Bachs: Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe. S. 212).

для дуэта обязательны *паритетность голосов* и, как следствие, *сохранение и повторение материала*, что неизбежно выливается в *имитационно-каноническое письмо* и в *двойной контрапункт*.



Отсюда с неизбежностью вытекает, что двухголосная фуга остро нуждается в разнообразной работе с материалом и в интенсификации структурных процессов. Поэтому интермедии и удержанные противосложения, то есть побочные, комментирующие элементы фуги, в двухголосном ее варианте приобретают почти тематическое значение, а сложный контрапункт, в многоголосных вариантах необязательный [11], двухголосной фуге просто жизненно необходим, о чем пишут многие авторы [12].

Особое значение в развертывании и архитектонике двухголосных фуг получает парная группировка проведений с регулируемой перестановкой голосов.

Рассмотрим в общих чертах каждый дуэт.

Дуэт I представляет собой *двойную фугу с совместным экспонированием* (здесь это единственная двойная фуга). Противоположные перестановки материала происходят в каждом очередном проведении и в удержанных интермедиях; поскольку же экспозиция расширена дополнительным проведением, а средняя часть тоже содержит три проведения (пару мажорных и одно минорное), — оба эти раздела как композиционные единицы образуют двойной контрапункт более высокого

[11] Недаром во многих учебниках сложный контрапункт рассматривался после фуги.

[12] См., например: *Marpurg F. W.* Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister. Berlin, 1753. Th. 1. [4], XVI, 192, [4] S., LXII Tab. S. 128; *Kirnberger J. Ph.* Duo // *Sulzer, J. G.* Allgemeine Theorie der Schönen Künste... Leipzig, 1792. Bd. I. S. 749–752.

уровня и большего масштаба. Данная особенность тематической работы в фуге показана на аналитической *схеме 3*[13].

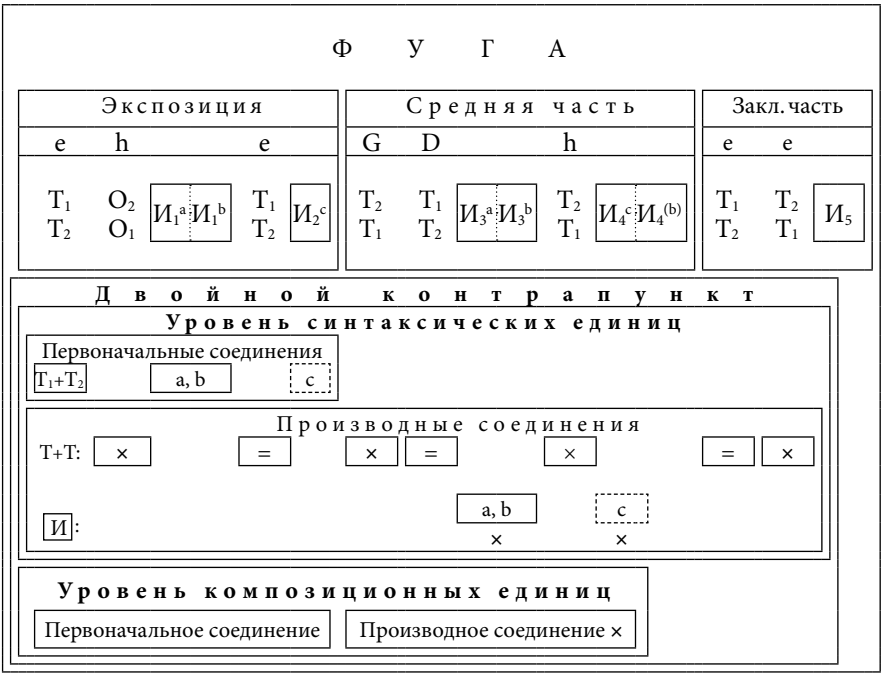


Схема 3. Дуэт I, e-moll.

Дуэт II — *простая фуга*. В этой пьесе ярко выражены черты составной формы: реприза da capo, а в среднем разделе — резкое обновление материала (см. *пример 1c*), который далеко не сразу осознается как интермедийный, а не тематический.

[13] Условные обозначения в схемах: Т — тема, О — ответ, [И] — интермедия. Тональности проведений оформлены латиницей, порядковые номера тем, противосложений и интермедий — цифровыми индексами, разделы (фазы) интермедий — мелкими латинскими литерами. Символы +, = и × означают — соответственно — контрапунктическое соединение материала, прямую и противоположную перестановки голосов. Вертикальная стрелка справа сверху от литеры обозначает вертикальную инверсию (обращение, или противодвижение) материала: $T^{\downarrow}$, $П^{\downarrow}$. Буквенные верхние индексы фиксируют: ^{н} — несущественные (но заметные) изменения материала, ^{п} — неполное его проведение; этот индекс располагается справа или слева от основной литеры Т или П в зависимости от того, сокращено ли окончание или начало материала. Интервалы вступления в канонах процифрованы по системе С. И. Танеева (то есть на единицу меньше обычного) и снабжены диагональными стрелками, сообщающими о регистровом направлении вступлений риспосты: ↘10 — в нижнюю ундециму, ↗11 — в верхнюю дуодециму.

Границы между крайними и средним разделами отмечены настолько рельефно, что присущая фуге процессуальная основа развертывания оказывается под сомнением, и прежде всего это сказывается в неоднозначности композиции первого раздела. С одной стороны, его можно считать и экспозиционной частью с некоторыми вольностями в контрэкспозиции, что вполне согласуется с характерным для баховских контрэкспозиций началом событийного этапа фуги. С другой стороны, благодаря модуляции здесь появляется новая тональность, так что всего за два проведения тональный план продвигается от доминанты к субдоминанте и, наконец, к тонике, как если бы это была свободная часть минимальной фуги:

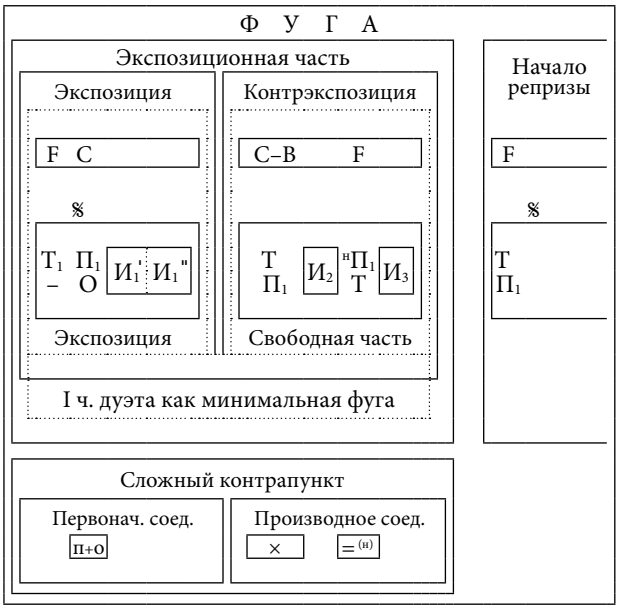


Схема 4. Дуэт II, F-dur, экспозиционная часть.

В отличие от крайних разделов, отнюдь не настроенных на тщательное соблюдение регламента, средняя часть (*схема 5*) поражает строгостью контрапунктической работы, точностью и полнотой повторов — и всё это при интенсивнейшей тематической работе в канонах и в обратимом контрапункте.

В отличие от Дуэта I, в центральном разделе Дуэта II сложный контрапункт действует не на двух уровнях, а на трех: уровне синтаксических единиц, уровне синтаксических групп и уровне композиционных единиц (поскольку каждая интермедия и следующая за нею стретта, образующие

синтаксическую группу, срастаются в единый канон, на схеме 5 первый из уровней не выделен); к двойному же контрапункту добавляется контрапункт зеркальный.

Дуэт III — *фуга с сопровождением*: начальное изложение темы у сопрано поддержано в басу равномерными шагами восьмых преимущественно по тонам трезвучий (в схеме 6 обозначено: *офд*); мелодия темы (см. *пример 2*) выступает на этом фоне чрезвычайно рельефно.

Противосложения и интермедии подхватывают заданный темой характер стремительно бегущих прихотливых линий. Заботиться о сохранении их материала без интонационных изменений не имеет смысла: при быстром темпе это вряд ли может быть отчетливо расслышано и оценено.

Схема 5. Дуэт II, F-dur, средняя часть.

Естественно поэтому, что в фуге царит дух непрерывной изменчивости: противосложения удержаны (но не без многочисленных мелких отклонений), что же до интермедий, то они сохраняют мелодический, а не контрапунктический материал. И поскольку в дуэте отсутствуют сколько-нибудь значимые кадансы, возникает эффект стабильного пребывания в неисчерпаемо единой интонационной среде.

Схема 6. Дуэт III, G-dur.

Тем не менее здесь образуется сложный контрапункт — реальный в проведениях, на уровне синтаксических единиц, и подразумеваемый между синтаксическими группами.

Дуэт IV — *простая реперкуссионная фуга*: за исключением двутактного d-moll'ного фрагмента (окончания темы и измененного противосложения) все проведения остаются в пределах основной и доминантовой тональностей[14] (*схема 7*).

Сложный контрапункт охватывает здесь не только синтаксический, но и, по сути, субсинтаксический уровень композиции: ради пластичного соединения построений Бах перерабатывает мелкие фрагменты темы, противосложения, интермедийного материала — как мелодически, так и в двойном контрапункте.

Наиболее рельефно идея интенсивной контрапунктической работы на субсинтаксическом уровне реализуется при подготовке и преодолении кадансов в двух парах фрагментов (см. *пример 3*). В конце интермедии$_1$ (тт. 31–33) к кадансовой формуле направляется верхний голос, а бас в это время вступает с темой; однако вместе с завершением каданса она пре-

[14] Как это нередко бывает у Баха, при узком тональном плане проведений модуляционный процесс в них самих достаточно активен, поскольку тема содержит отклонения. Из широко известных примеров назовем фугу fis-moll в ХТК-I.

рывается. Теперь роли меняются: тему ведет — полностью — сопрано, тогда как нижний голос, прежде чем приняться за удержанное противосложение, почти точно воспроизводит ту же кадансовую формулу (тт. 33–41). Всё вместе складывается в *ложную стретту*[15], начальные отделы которой образует двойной контрапункт, и полностью повторяется в тт. 94–96–104, но с противоположной перестановкой (Jv = –14).

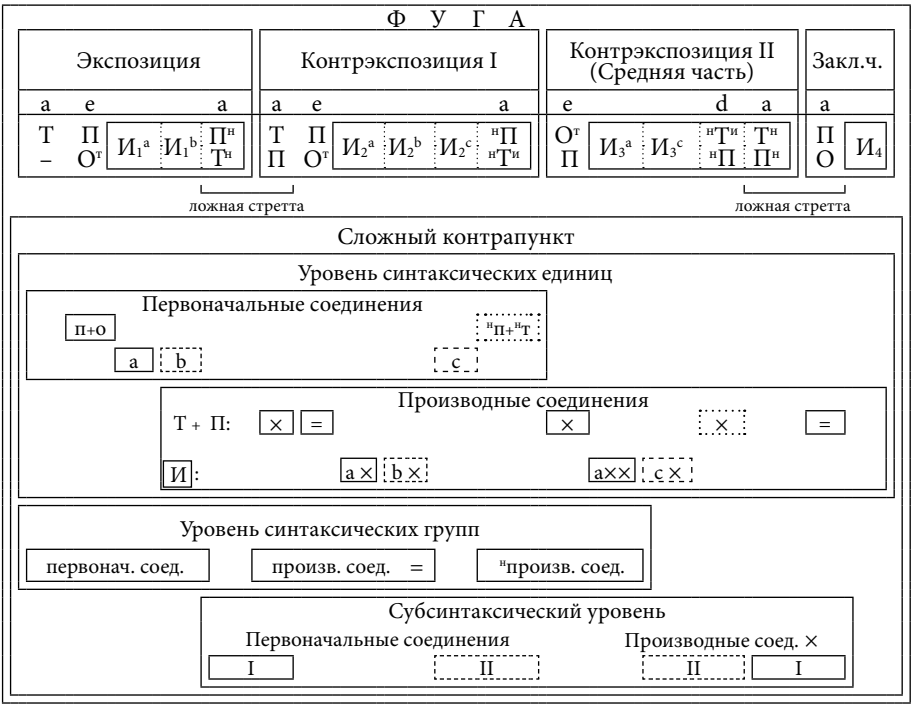


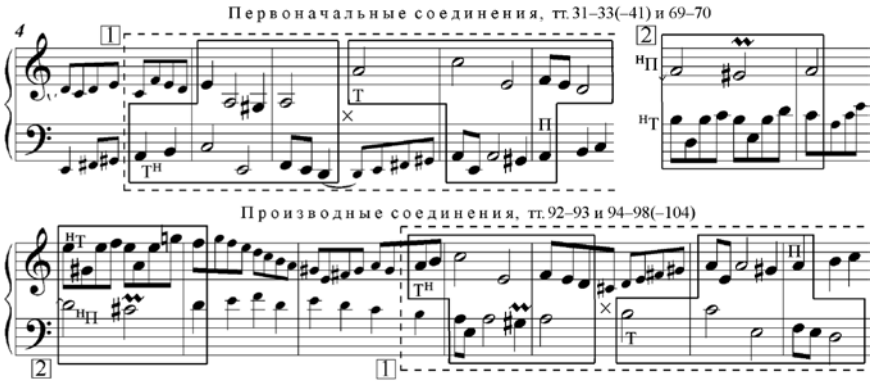
Схема 7. Дуэт IV, a-moll.

Вторая пара эпизодов, с точно такой же перестановкой, — в конце интермедии$_2$ и перед концом интермедии$_3$ (тт. 69–70 и 92–93). Здесь кадансовая формула взята из удержанного противосложения, а окончание темы под влиянием интермедийной разработки несколько изменено (*пример 4*).

Как видим, сложный контрапункт действует в этом дуэте на нескольких уровнях. Однако сама установка на постоянное обновление материала — более всего благодаря заимствованию и перекомбинированию мотивов — сказывается и на устойчивости контрапунктических соединений.

[15] Здесь образуется простая имитация на начало темы, а не канон на тему, и контрапункта темы к самой себе не возникает.

Крупный синтаксический блок, заявленный как основа всей фуги — экспозиционная пара проведений вместе с двухфазной интермедией$_1$ (на *схеме 7* фазы обозначены литерами *a* и *b*; каждая фаза представляет собой простую двухголосную секвенцию), — при первом же повторении размыкается и удлиняется: в интермедии$_2$ добавлена еще одна фаза — *c*, и этот материал тоже будет удержан.



Во второй контрэкспозиции заглавное проведение темо-ответной пары редуцировано, а двухфазная интермедия$_3$ основана на материалах *a* и *c*. Притом сравнительно с первоначальным изложением в интермедии$_2$ *c* воспроизводится в двойном контрапункте, то есть так же, как представлены в ней *a* и *b* сравнительно с интермедией$_1$ (изменен только вариант октавного показателя: Jv равен не –21, а –14). Зато *a* теперь разрабатывается более активно, «вглубь»: перестановка в двойном контрапункте (тоже октавном и тоже в Jv = –14) происходит уже во втором звене секвенции.

Таким образом, наряду с продолжающимся пребыванием в сфере экспозиционных тональностей здесь проявляются и признаки свободной части фуги (отмечено в *схеме 7*). Принцип парности проведений нарушается, а в интермедиях накопление нового материала уступает место новой комбинации и внутреннему развитию уже имеющегося, что для баховской фуги вполне типично[16].

[16] Ярчайший пример такого рода — интермедии в фуге G-dur из ХТК-I. Тематическая работа в проведениях позволяет интерпретировать композицию этой фуги принципиально по-разному, тогда как интермедии комментируют форму вполне определенно: накопление и непосредственная переработка материала (до иноладовых проведений), затем интенсивное развитие и разные комбинации уже известного (до второй, доминантовой стретты) и, наконец, постепенное торможение — с кадансами, ростом числа сначала скрытых, а затем реальных голосов.

Чрезвычайно поучительно сравнить дуэты из Клавирного упражнения III с единственной двухголосной фугой в ХТК — e-moll'ной в I томе.

Четыре квинтовые пары проведений с удержанным противосложением, сопровождаемые двумя чередующимися удержанными интермедиями, образуют простую экспозицию и развернутую среднюю часть; интонационно измененное и увеличенное на 1 такт однотональное проведение разрезанной надвое — как бы из-за вторгающейся имитации — темы[17] составляет заключительную часть фуги:

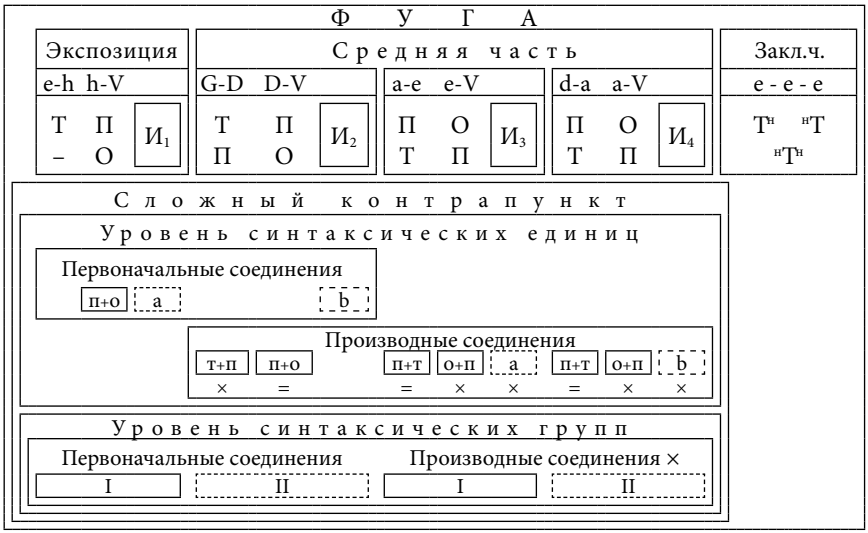


Схема 8. Фуга e-moll, ХТК-I.

В результате на уровне синтаксических групп в этой фуге образуются два первоначальных соединения (различающиеся только интермедиями), непосредственно вслед за которыми и в том же самом порядке появляются соединения производные. Если бы вторая пара проведений принадлежала к экспозиционной части (что в данном случае категорически противоречит регламенту: это мажорные проведения в минорной

[17] Тонально-гармоническое состояние темы на протяжении фуги регулярно меняется: нечетные проведения модулируют в свои доминантовые тональности (e–h, G–D, a–e, d–a), четные же остаются однотональными, но размыкаются: вместо тоники доминантовой тональности каданс всякий раз завершается собственной доминантой. Заключительное проведение, в отличие от всех предыдущих, — и однотональное, и замкнутое, поскольку противосложение к октавной имитации начала темы — инкрустированный в пропосту родственный материал — позволяет опустить окончание темы на квинту вниз.

фуге!) — здесь, как и в Дуэте I, образовался бы двойной контрапункт на уровне композиционных единиц.

* * *

Итак, мы убедились, что дуэты различаются по многим параметрам: по протяженности, по наличию или отсутствию контрэкспозиции, по степени развернутости средней и заключительной частей, по тональному плану проведений, по удержанности материала противосложений и интермедий. Но при этом во всех пяти фугах (четырех дуэтах и фуге e-moll из ХТК-I) совершенно отчетливо прослушиваются канонические образования, и столь же несомненна непосредственная парность проведений.

Более же всего связывает эти фуги та роль, какую играет в них двойной контрапункт, и те условия, в которых эта роль проявляется. А именно: на уровне синтаксических групп и разделов фуги первоначальное и производное соединения двойного контрапункта следуют друг за другом непосредственно, после чего движение голосов устремляется к кадансу. Эта модель, с точки зрения формообразования на порядок менее масштабная и менее сложная, нежели фуга, охватывает всё произведение (за исключением Дуэта II, в котором она действует лишь в средней части), образуя макроуровень композиционной структуры.

Эта модель — *двойная имитация*. В предложенной А. П. Милкой классификации имитационных форм [18] она выделена именно как основанная на двойном контрапункте наряду с прежде неизвестным — вернее, терминологически не зафиксированным — *двучастным каноном* [19]. В качестве малой имитационной формы [20] двойная имитация содержит строгую (регламентированную) часть — контрапунктическое совмещение двух простых имитаций, образующее первоначальное и производное соеди-

[18] См.: *Милка А. П.* Малые имитационные формы (К вопросу о генезисе и природе фуги) // Александр Наумович Должанский: Сборник статей к 100-летию со дня рождения. СПб., 2008. С. 197–225.

[19] Двойная (двутемная, двупропостная) имитация общеизвестна, но обычно рассматривается в условиях многоголосия, которые не требуют противоположной перестановки материала в риспостах. Милка рассматривает двойную имитацию в двухголосии, и в этом случае она реализуется только с помощью двойного контрапункта (подробнее об этом см.: *Григорьева М. А.* О двух видах имитации, основанных на сложном контрапункте: Имитация парная. Имитация двойная. СПб., 2009). Что касается двучастного канона, то его вторую часть (производное соединение двойного контрапункта) обозначали как *evolutio*; однако вся форма в целом названия не имела.

[20] Подчеркнем: речь идет не вообще о *полифонических*, а именно об *имитационных* формах.

нения двойного контрапункта, — и свободную часть, завершаемую кадансом:

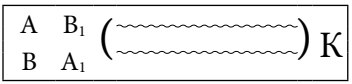


Схема 9. Двойная имитация.

Теперь можно с уверенностью сказать, что дуэты из Клавирного упражнения III и фуга e-moll из ХТК-I в целом основаны на модели двойной имитации.

Взглянем под таким углом на схемы дуэтов еще раз:

Схема 10. Представление модели двойной имитации в Дуэтах I, III и IV.

В Дуэте IV, a-moll, намечена такая же структура, что и в фуге из ХТК-I; однако по ряду причин эта структура не реализуется [21].

В Дуэте II имеются три двойные имитации, все в средней части, причем вторая (центральная) выполнена в зеркальном контрапункте:

[21] Подробнее об этом см.: *Южак К., Янкус А.* Двухголосная фуга: природа, жанр и форма. С. 256–257.

Схема 11. Дуэт II, F-dur, середина.

Как видим, во всех этих случаях перипетии формообразования фуги на более высоком уровне структуры полностью интерпретируются как разделы двойных имитаций. Наиболее же четко и последовательно эта структурная идея реализована в фуге e-moll из ХТК-I:

Схема 12. Фуга e-moll, ХТК-I.

Первоначальное и производное соединения этой двойной имитации содержат по две имитационные субформы: *минимальный канон* (экспозиция, завершаемая интермедией 1) и *двойную имитацию*, срастающуюся с симметричной канонической секвенцией.

Таким образом, при всем разнообразии тональностей и ладового колорита, вариантов формы фуги, масштаба и степени сложности ее формы, четыре дуэта в Клавирном упражнении III реализуют единую структурную идею: чрезвычайно сложно и интенсивно реализованную двойную имитацию.

Благодаря этому свойству дуэты осуществляют плавный переход от относительно простых форм хоральных обработок — *прямо ориентированных*, связанных с *линейным принципом мышления*[22], —

[22] Здесь имеются в виду две взаимосвязанные оппозиции: *прямо-* и *возвратно-ориентированные структуры*, с одной стороны, *линейный* и *реверсивный типы мышления*, с другой; обе оппозиции, как и сами понятия, предложены Р. Н. Берберовым (см.: *Берберов Р. Н.* «Эпическая поэма» Германа Галынина: Эстетико-аналитические размышления. М., 1986. С. 290–295 и др.). Согласно его концепции, «эпоха высокого цве-

к двойной фуге на три темы[23], завершающей Клавирное упражнение III, и исподволь подводят к открытию сложнейшей иерархической структуры всего макроцикла.

Но эта идея — идея большого в малом и *малого в большом* — одна из тех, что руководят всем миропониманием в эпоху барокко.

Литература:

1. *Берберов Р. Н.* «Эпическая поэма» Германа Галынина: Эстетико-аналитические размышления. М.: Советский композитор, 1986. 392 с.
2. *Григорьева М. А.* О двух видах имитации, основанных на сложном контрапункте: Имитация парная. Имитация двойная. СПб., 2009. 31 с. (компьютерный набор).
3. *Зубарева А. В.* И. С. Бах. Канонические вариации для органа BWV 769: Отражение особенностей напева в структуре канонов и цикла в целом: Доклад. СПб., 2008. 6 с. (компьютерный набор).
4. *Кац Б. А.* О культурологических аспектах анализа // Советская музыка. 1978. № 1. С. 37–43.
5. *Курч О. О.* От помет копиистов — к композиции цикла «Искусство фуги» // Вторые Баховские чтения. «Искусство фуги»: Мат-лы научной конференции 29–30 марта 1993. СПб., 1993. С. 76–93.
6. *Милка А. П.* Баховские «шестерки» (принципы организации баховских сборников в контексте особенностей барокко) // Музыкальная коммуникация: Сб. науч. трудов. СПб.: РИИИ, 1999. С. 220–238 (Problemata musicologica-8).

тения прямо-ориентированных структур — это вместе с тем и время бурного расцвета доклассической полифонии: типичное (во многом необходимое) для нее линеарное восприятие, „горизонтальное“ слышание музыки есть всего лишь частный случай проявления ведущей роли линейного принципа вообще. Опять-таки вполне закономерно то, что периоду господства эстетики венского классицизма соответствует… ведущая роль мышления реверсивного, с его динамичным и диалектическим характером» (с. 295). С взглядами Берберова на полифонические структуры можно согласиться только в отношении некрупных имитационных и вариационных форм; фуга же и крупные вариационные циклы могут обладать достаточно сильно выраженными признаками возвратно-ориентированных структур и реверсивного типа мышления (см., например: *Милка А. П.* Об одном аспекте динамического развития в Чаконе из ре-минорной партиты И. С. Баха для скрипки соло // Научно-методические записки Новосибирской консерватории им. М. И. Глинки. Вып. 5. 1970. С. 146–158; *Южак К. И.* Фуга: от жанра к форме; Поэтика баховской фуги (на материале ХТК) // *Южак К. И.* Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории, теории. Книга 1-я. СПб., 2006. С. 54–62, 63–87).

[23] С позиций теории полифонии (и просто здравого смысла) само выражение *двойная фуга на три темы* представляется абсурдом. Идею такой формы выдвинул И. Маттезон, и Бах отозвался на нее сначала заключительной фугой из Клавирного упражнения III, а затем VIII и XI контрапунктами «Искусства фуги». В статье об истории создания и публикации Клавирного упражнения III А. П. Милка исследует этот сюжет и убедительнейшим образом реконструирует узловые моменты более раннего варианта фуги Es-dur — не только трехтемной, но и тройной, в которой виртуозно выполнены все требования сложной фуги и ничто не противоречит обычной практике Баха (см.: *Милка А. П.* Четыре авторские версии Clavier-Übung III И. С. Баха. С. 120–123).

7. *Милка А. П.* Малые имитационные формы (К вопросу о генезисе и природе фуги) // Александр Наумович Должанский: Сборник статей к 100-летию со дня рождения. СПб., 2008. С. 197–225.
8. *Милка А. П.* «Музыкальное приношение» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999. 264 с.
9. *Милка А. П.* Об одном аспекте динамического развития в Чаконе из ре-минорной партиты И. С. Баха для скрипки соло // Научно-методические записки Новосибирской консерватории им. М. И. Глинки. Вып. 5. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1970. С. 146–158.
10. *Милка А. П.* Четыре авторские версии Clavier-Übung III И. С. Баха // *Бах И. С.* Произведения для органа. Т. 4: Клавирные упражнения III / Подгот. текста и комментарии М. Тессмера. М.: Беренрайтер, 2007. С. 116–126 (русск. издание). (Уртекст-издание воспроизводит текст акад. публикации: *Johann Sebastian Bach* Neue Ausgabe sämtlicher Werke <…> Orgelwerke, Bd. 4: Dritter Teil der Klavierübung (BA 5033) / Hrsg. von M. Tessmer. Kassel: Bärenreiter, 1969.)
11. *Фисейский А.* Орган в истории мировой музыкальной культуры (III век до н. э. — 1800 г.). М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. 544 с.
12. *Южак К., Янкус А.* Двухголосная фуга: природа, жанр и форма // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Мистецтвознавчі пошуки: Збірник наукових статей та есе, присвячений ювілею Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської. Київ, 2008. С. 242–262.
13. *Южак К. И.* Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории, теории. Книга 1-я. СПб., 2006. 302 с.
14. *Южак К. И.* Программа курса Х. С. Кушнарёва «Полифония И. С. Баха»: Две версии — две эпохи. СПб.: Изд-во СПбГПУ, 2003. 176 с.
15. *Butler G.* Bach's Clavier-Übung III: The Making of a Print. With a Companion Study of the Canonic Variations on «Vom Himmel Hoch». Durham; London: Duke Univ. Press, 1990. XIV, 139 p.
16. *Keller H.* Die Klavierwerke Bachs: Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe. Leipzig: Peters, 1950. 280 S.
17. *Kirnberger J. Ph.* Duo // *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der Schönen Künste... Leipzig: Weidmann, 1792. Bd. I. S. 749–752.
18. *Marpurg F. W.* Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister. Berlin: Haude & Spener, 1753. Th. 1. [4], XVI, 192, [4] S., LXII Tab.
19. *Spitta Ph.* Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Haertel, 1953. 388 S.
20. *Tessmer M.* Kritischer Bericht // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV. Band 4. Dritter Teil der Klavierübung. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974. 61 S.
21. Trinitarian and Catechistic Connotations of the Clavier-Übung III. URL: http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/ubung.html (дата обращения: 26.05.2009).