

К вопросу о «недописанных» тактах «неоконченной» фуги

Действительно ли Fuga a 3 Soggetti является полноправным компонентом последнего творения Баха? Этот вопрос все еще — или опять — актуален. В данной статье изложены аргументы, основанные на анализе «Искусства фуги» и других известных работ великого кантора — главным образом, фуг ХТК. Разноаспектные аналогии между пьесами этих опусов не только подтверждают органическую принадлежность «неоконченной» фуги к циклу, но и позволяют достаточно четко представить, что происходит в ее «недописанных» тактах.

Ключевые слова: И. С. Бах, «Искусство фуги», Fuga a 3 Soggetti, «неоконченная» фуга, «Хорошо темперированный клавир», b – a – c – h.

Astra inclinant, non necessitant

По поводу принадлежности «неоконченной» фуги¹ к последнему творению Баха высказывалось много сомнений и возражений: что ее основная тема не входит в число тем цикла; и основная тема цикла не появляется здесь ни сама по себе, ни в контрапункте с темами данной фуги; и предложенные Г. Ноттебомом четырехтемные соединения неубедительны; и вообще принадлежность «неоконченной» фуги к «Искусству фуги» — просто устоявшийся миф...

Поскольку, как выясняется, подобные сомнения все еще не изжиты², — взгляд на «неоконченную» фугу как на входящую в цикл по-прежнему нуждается в доказательствах. Представляемые в настоящей статье доводы

¹ Напомним: в Оригинальном издании К.Ф.Э. Бах поместил ее под названием «Fuga a 3 Soggetti»; в разных изданиях и звукозаписях она фигурирует под разными номерами.

² См., например, недавнюю публикацию: Butler G. G. Scribes, Engravers and Notational Styles: The Final Disposition of Bach's Art of Fugue // About Bach. Urbana and Chicago, 2008. P. 111–123.

основаны на сугубо музыкально-аналитическом опыте и опираются на сохранившийся (в виде гравировальной копии) текст Fuga a 3 Soggetti, а также на различные аналогии между нею и другими, широко известными фугами Баха — прежде всего, фугами ХТК. Таких аналогий немало, и они позволяют с достаточной уверенностью предполагать, как ведет себя материал в «неописанных» тактах «неоконченной» фуги.

Речь пойдет о том,

- а) что делает «неоконченную» фугу органической частью цикла «Искусство фуги»;
- б) что должно было быть, могло быть — и чего не могло быть в недостающем фрагменте этой фуги;
- с) какую концепцию (какие концепции) общей структуры цикла эта фуга поддерживает.

«Неоконченная» фуга как органическая часть цикла

Первейшим аргументом в пользу принадлежности «неоконченной» фуги к циклу представляется *внутреннее сродство их основных тем*. В чем оно проявляется?

1. Прежде всего, инициальный оборот темы «неоконченной» фуги повторяет начало 14-звукового варианта темы цикла, закрепленного в Контрапунктах 5–7:



Ил. 1а-б. Тема цикла (14-звуковой вариант) и тема «неоконченной» фуги

Начало темы «неоконченной» фуги (ил. 1б) представляет собой почти точное увеличение начала темы цикла (ил. 1а)³, а в продолжении второй легко узнается абрис первой. Это не тождество, не тавтология,

³ Почти — так как тоника должна была бы быть не половинной, а целой.

это — темы-близнецы, два разных пространственно-временных модуса одной и той же мелодии: в Контрапункте 5 — крупный план, «вид вблизи» (со всеми подробностями), а в «неоконченной» фуге — общий план, «вид издали» (только контур).

Грегори Батлер считает, что Филипп Эмануэль Бах неправильно анонсировал 2-е издание «Искусства фуги» как сборник, в котором «разные фуги написаны *на одну и ту же главную тему*», и неправильно включил этот контрапункт в список «последних пьес» Баха⁴.

Думается, что характеристика «Искусства фуги» Филиппом Эмануэлем — как сборника фуг, написанных «на одну-единственную главную тему», — подразумевает *монотематический цикл* (тема которого при всех преобразованиях остается узнаваемой, «все той же»), — а отнюдь не текстуальное тождество всех представлений этой темы в произведении. И если это так, то Fuga a 3 Soggetti, основанная на варианте главной темы цикла, даже без ее участия должна принадлежать к «Искусству фуги».

Собственно, К. Ф. Э. Бах погрешает против истины в цитированном объявлении не больше, чем, например, Э. Праут, озаглавивший раздел своего «Анализа фуг» просто: «Одна и та же тема в фугах различных композиторов»: речь идет о фугах И. С. Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, основанных на одном из характерных вариантов «мотива креста»⁵.

Кстати, вариант темы цикла, с которым наиболее тесно связана первая тема «неоконченной» фуги, заслуживает отдельного обсуждения. Во-первых, это 14-звуковой вариант, несущий на себе печать имени Баха: гематрическая сумма букв *b-a-c-h* составляет 14 (2+1+3+8). А во-вторых, это пунктированный вариант, значение которого подтверждено статусом темы в субцикле стреттных контрафуг. У Баха пунктирование уже экспонированного материала — признак включения его в тематическую работу; достаточно сослаться на две широко известные фуги ХТК — disI (второй темпоритмический вариант темы, с пунктиром, появляется в свободной части — во второй стретте, тт. 24–27; тема изложена здесь не полностью) и сII (дополнительное проведение у сопрано, тт. 8–9; это первое из трех проведений в верхнем регистре, звучащее подобно фигурированному хоралу). В «Искусстве фуги» пунктир впервые затрагивает тему — притом

⁴ Butler G. G. Scribes, Engravers and Notational Stiles... P.117.

⁵ См.: Праут Э. Анализ фуг / Пер. В. Беляева. М., [1909]. С. 113–141.

только ее кадансирующий мотив — в Контрапункте 2; инициум же темы будет пунктирован много позже, как раз в Контрапункте 5. Аналогичное положение складывается в субцикле зеркальных фуг: быстрая, с триолями и пунктирами, fuga-жига следует за относительно медленной, в характере чаконны.

В этом отношении творческая практика Баха примечательным образом согласуется с установками Анжело Берарди, рекомендующего в своем трактате *Documenti armonici* (1687) пунктированную разработку материала как первый из видов облигатного контрапункта. Известно, что данный трактат Бах собственноручно переписал, но произошло это много позже создания обоих томов ХТК: сопоставляя музыкальную терминологию в Берлинском автографе и в Оригинальном издании «Искусства фуги», А. Милка пришел к выводу⁶, что Бах занимался трактатом Берарди в 1747–1749 годах.

2. Далее: *обе темы подчиняются единому мелодико-структурному и преобразовательному алгоритму.*

Так, каждая из них образует пять форм основного вида (ритмически неизменного, с половинными нотами в инициуме): три прямые — тема, тональный и квазитональный⁷ ответы — и две обращенные — тема и квазитональный ответ⁸. Причем все это — значимые, а не случайные варианты темы цикла (ил. 2).

Естественно, что обе эти темы, будучи реализациями одной мелодической модели, испытывают одни и те же преобразования: проводятся в стреттах и в противодвижении.

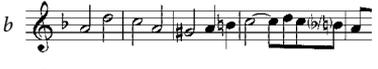
3. Вдобавок к сказанному, *все три темы «неоконченной» фуги интонационно похожи на темы Контрапунктов 8–11:*

а) с хроматизированной первой темой Контрапункта 8 корреспондирует в «неоконченной» фуге третья тема — VACH (ил. 3a–b).

⁶ В выступлении на Баховских чтениях в Санкт-Петербургской консерватории.

⁷ Квазитональный (quasi-тональный) ответ внешне похож на тональный, поскольку содержит замену квинтового скачка квартовым (и наоборот). Однако замены V ступени на IV в квазитональном ответе не происходит, так что цель нормативного ответа — избежать столкновения основной и доминантовой тональностей — при этом не достигается.

⁸ Единственное исключение — обращенный тональный ответ — появляется только в производном соединении 4-голосной зеркальной фуги, то есть в Контрапункте 12-in-versus. Здесь этот ответ сразу же попадает в g-moll и вынужден восстанавливать экспозиционную тональную окраску.

Тема (цикла)		Вид	Тема «неоконченной» фуги
a		Прямой	a ₁
b			b ₁
c			c ₁
d		Инверсия	d ₁
e			e ₁
Тема (цикла):		Тема «неоконченной» фуги:	
a:	тема Контрапунктов 1–2	a ₁ :	тема «неоконченной» фуги
b:	тональный ответ Контрапунктов 1–2	b ₁ :	тональный ответ
c:	квazитональный ответ (впервые — Контрапункт 1, тт. 40–44, тенор)	c ₁ :	квazитональный ответ (впервые — тт. 43–48, бас, g-moll)
d:	тема Контрапункта 4 (обращение темы Контрапунктов 1–2)	d ₁ :	обращенная тема (впервые — тт. 30–35, альт)
e:	тема Контрапункта 3 (обращение квazитонального ответа)	e ₁ :	обращенный квazитональный ответ (впервые — тт. 21–26, бас)

Ил. 2. Основные формы темы цикла и темы «неоконченной» фуги

a  Контрапункт 8 (1-я тема)

b  Fuga a 3 Soggetti (3-я тема)

Ил. 3a–b. Первая тема Контрапункта 8 и третья тема «неоконченной» фуги (тема ВАСН)

b) первой теме Контрапункта 9 (в равномерном секвентном движении восьмых) отвечает в «неоконченной» фуге вторая тема:

a  Контрапункт 9 (1-я тема)

b  Fuga a 3 Soggetti (2-я тема)

Ил. 4a–b. Первая тема Контрапункта 9 и вторая тема «неоконченной» фуги

с) первой теме Контрапункта 10 (ритмически сходной с началом гокетированной темы цикла в варианте из Контрапункта 11; см. *ил. 5a–b*) близка первая тема «неоконченной» фуги (*ил. 5c*). Обе лапидарны и основаны на мотивных инверсиях — вертикальной (первая) и горизонтальной (вторая); впрочем, вариант темы цикла в Контрапунктах 8 и 11, построенный наподобие опоясывающей рифмы (начало этого варианта см. в *ил. 5b*, окончание — в *ил. 7a–b*), тоже содержит инверсии:

a Контрапункт 10 (1-я тема)

b Контрапункт 11 (1-я тема, начало)

c Fuga a 3 Soggetti (1-я тема)

Ил. 5a–c. Первая тема Контрапункта 10, начало первой темы Контрапункта 11 и первая тема «неоконченной» фуги

d) Но здесь вполне явственны и иные тематические связи. С одной стороны, между *начальными* фрагментами: первой темы Контрапункта 8 с ее инверсией — второй темой Контрапункта 11 (*ил. 6a–b*) — и первой темы Контрапункта 10 (*ил. 6c–d*). Это связь сильная, двусторонняя — интонационная и синтаксическая:

a Контрапункт 8 (1-я тема)

b Контрапункт 11 (2-я тема)

c Контрапункт 10 (1-я тема)

d та же тема, 3-е вступление

Ил. 6a–d. Начала тем в Контрапунктах 8, 11 и 10

С другой стороны — между *кадансирующими* фрагментами: во-первых, гокетированной темы цикла (*ил. 7a–b*) и темы ВАСН (*ил. 7c–d*), а во-вторых — первой темы Контрапункта 8 с ее инверсией в Контрапункте 11 — и первой темы «неоконченной» фуги (*ил. 7e–h*):

<p><i>a</i> Контрапункт 8 (2-я тема)</p>	<p><i>b</i> Контрапункт 11 (1-я тема)</p>
<p><i>c</i> Fuga a 3 Soggetti (3-я тема)</p>	<p><i>d</i> то же в инверсии</p>
<p>Контрапункт 8 (1-я тема)</p> <p><i>e</i></p>	<p>Контрапункт 11 (2-я тема)</p> <p><i>f</i></p>
<p>Fuga a 3 Soggetti (1-я тема)</p> <p><i>g</i></p>	<p>то же в инверсии</p> <p><i>h</i></p>

Ил. 7a–h. Окончания тем в Контрапунктах 8, 11 и в «неоконченной» фуге

е) Наконец, нелишне обратить внимание и на *интонационные намеки* в Контрапункте 10:

Ил. 8. Контрапункт 10: стретта на первую тему

Эти намеки исходят не от мелодического движения линий, а от мотивного диалога в стретте, более того — их провоцирует подчеркнутое изменение темы. Ее попарное изложение в экспозиции неукоснительно следует специфической комплексной программе: а) дистанция между вступлениями темы регулярно сокращается на 1 такт ($2\frac{1}{2}$ т. → $1\frac{1}{2}$ т. → $\frac{1}{2}$ т.); б) первые два вступления — прямые (тт. 1–5, средние голоса), вторые два — обращенные (тт. 7–10, крайние голоса), третьи образуют встречную стретту (тт. 14–16, средние голоса; см. ил. 8; о *встречной стретте* — см. сн. 10).

Такого рода комплексные программы весьма характерны для фуг Баха с интенсивной тематической работой, включающей инверсии и стретты. Один из наиболее ярких примеров в ХТК — фуга bII: в ней 1) реверсивные отношения выстраиваются как поступательное наращение, *crescendo*, нивелируя значение границ между разделами формы; 2) чередование пар голосов, напротив, описывает замкнутую кривую, создавая арку между экспозици-

ей и заключительной частью; 3) количество вступлений темы в каждой фазе стабильно, тогда как масштаб последней фазы резко сжимается, поскольку развертывание проведений меняет направление и вместо горизонтального становится вертикальным, образуя удвоенную двухголосную стретту⁹:

Экспозиция	Средняя часть				Заключит. часть
II I IV III	III/II I/IV III [↓] II [↓] I [↓] IV [↓]		III [↓] /II [↓] II [↓] /IV [↓] I [↓] /III [↓]		IV/II [↓] I / II [↓] / III [↓] / IV [↓]
простые	стреттные	простые	стреттные	удв. стретта	
п р о в е д е н и я					
верхние/нижние	средние/крайние		нечетные/четные		верхн./нижн.
г о л о с а					
прямая		обращенная		прямая и обращенная	
т е м а					

Ил. 9. Преобразования темы в фуге ХТК bII

В «Искусстве фуги» подобную многоплановую тематическую работу демонстрирует Контрапункт 5. Одиночных проведений в нем нет, зато стреттные проведения различаются 1) по способу связи (структурной/композиционной: *цепи/группы* стретт), 2) по комбинациям реверсивных форм темы (стретты *прямые, обращенные* и *в противодвижении*, или *встречные*)¹⁰, 3) по группировке участвующих голосов в пары (в каждой цепи стретт и в каждой группе стретт заняты все 4 голоса фуги) и 4) по вели-

⁹ В ил. 9 римскими цифрами обозначены голоса, проводящие тему; ниспадающими стрелками — инверсия; косые черты (слэши) между римскими цифрами связывают участников стретты, а границы стретты очерчены горизонтальными скобками; вертикальными скобками отмечены микстуры. Удержанное противосложение, интермедии, а также неполное изложение темы в последней стретте средней части в схему не включены.

¹⁰ Определение имитации и канона зависит от того, как воспроизводят риспосты материал пропосты. В условиях же фуги определение имитационного проведения темы — стретты — не может не включать еще одну важную характеристику: в каком виде излагают тему не только риспосты, но и пропосты.

Поэтому А. Милка предлагает различать стретты *прямые* (все голоса стретты проводят тему в исходном, то есть прямом, виде), *обращенные* (все голоса стретты исполняют обращенную тему) и *в противодвижении* (пропосты и риспосты излагают тему в разном виде). Такие стретты (и имитации и каноны) можно называть короче — *встречными*.

С точки зрения теории имитационных форм обращенные стретты, как и прямые, составляют единую категорию: и в тех, и в других риспосты сохраняют материал пропосты без реверсивных изменений; только в случае встречной стретты общетеоретическое и аналитическое определения совпадают.

чине временной дистанции между вступлениями голосов (в экспозиции и контрэкспозиции она стабильна и ненамного короче темы, благодаря чему оба эти раздела строятся как цепи стретт; в свободной же части расстояния вступления респост в парах стретт меняются более или менее контрастно). При этом темой Контрапункта 5 служит обращенная тема цикла — именно так здесь, впервые в «Искусстве фуги», появляется ее 14-звуковой вариант:

Строгая часть				Свободная часть											
Экспозиция		Контрэксп.		Средняя часть			Заключительная часть								
d	d	d	a→d	F	F	g	g	B	B	d	d	d	d	d	d
II/IV [↓] /I [↓] /III		I/III [↓] /IV/II [↓]		IV [↓] /I	III [↓] /II	IV/III	I [↓] /II [↓]	I/III	III [↓] /II [↓]	II [↓]	III				
Цепи двухголосных стретт				Группы двухголосных стретт						Микст.					
встр.	обр.	встр.	встречные	встречные	прям.	обращ.	прям.	обращ.	встр.						
3 такта (o—o—o)											0				
<i>расстояния вступлений респост</i>															
чётные / нечётные / чётные				крайн. / средн.		нижние / верхн.		неч.		средние					
<i>г о л о с а</i>															

Ил. 10. Преобразования темы в Контрапункте 5

Заметим, что в конце этой фуги, как и в конце фуги ХТК ВП, появляется микстура; но если в фуге ВП обе микстуры — прямые, удваивающие встречную стретту, то в данном случае сама стретта превращается во встречную микстуру. В обеих фугах Бах использует прием, в том или ином масштабе неоднократно испытанный раньше: достаточно вспомнить завершающие такты фуг ХТК dI, aI и disII.

В модуляционном плане проведений примечательно распределение тональностей (а вместе с ними и видов ответа), позволяющее интерпретировать цепи стретт как *супер-тему* и *супер-ответ*. Аналогичная двусмысленность имеет место и в Контрапункте 6.

Возвращаясь к ил. 8, отметим, что, поскольку тема содержит два взаимно обращенных мотива, стретта образует симметричную каноническую секвенцию с регулярной переменой условий имитирования: первое и третье звенья — в обращении (встречные), второе звено — в прямом движении. В простоте этой стретты второй мотив темы сдвинут вниз на секунду,

благодаря чему он образует имитацию в верхнюю октаву к началу риспосты. Если бы тема в пропосте осталась без изменений, — имитация оказалась бы в верхнюю нону и образовала бы последование $b-a-c^2-h^1$ (ил. 11b–c; в ил. 11a повторена обсуждаемая стретта):

Ил. 11a–c. Измененная и неизменная тема Контрапункта 10 в условиях стретты

Из ил. 11 ясно, что изменение диктовалось требованиями благозвучия: и аналогичный сдвиг в риспосте вместо пропосты (ил. 11c), и тем паче отсутствие всяких изменений (ил. 11b) погрузили бы все последование $b-a-c^2-h^1$ в диссонантный контекст.

И все же: сам факт четко слышимого смещения, нарушающего тональную замкнутость темы, побуждает вслушиваться в то, что не состоялось, но могло бы прозвучать.

4. В целом различия между темами в ил. 3 и 5 воспринимаются как интонационно-синтаксические варианты единого типа мелодии — хорального (наличие/отсутствие хроматизмов и мотивных членений). Однако трудно не заметить, что в темах «неоконченной» фуги (ил. 3b и 5c) эти различия проступают более рельефно — как определенные жанровые признаки: *колорированного/неколорированного хорала*.

Кстати, если сопоставить все относительно развернутые из рассмотренных тем, можно убедиться, что не только первая тема «неоконченной» фуги, но и остальные две в структурно-мелодическом и синтаксическом отношениях принципиально менее детализированы и более монолитны (и при одинаковом амбитусе все равно кажутся менее широкими). Даже функции *i*, *m* и *t* в темах контрапунктов выполняются следующими один за другим сегментами, тогда как в темах «неоконченной» фуги выделить подобные сегменты достаточно проблематично:

c Контрапункт 9 (1-я тема)

d Fuga a 3 Soggetti (2-я тема)

e Контрапункт 8 (1-я тема)

f Fuga a 3 Soggetti (3-я тема)

Ил. 12a-f. Последование и сопряжение элементов в темах Контрапунктов 5, 9 (первая), 8 (первая) и «неоконченной» фуги

* * *

Соотношение тем «неоконченной» фуги — один из ярчайших баховских минорных медленных жанрово-контрапунктических комплексов; его аналоги представлены в фугах ХТК *fisII* (тройная с отдельным экспонированием) и *cisI* (простая с двумя удержанными противосложениями в свободной части¹¹):

- первая тема — хорал (в *fisII* — *распетый хорал*);
- вторая тема (в *fisII* — это третья тема; в *cisI* — первое удержанное противосложение; в обеих фугах ХТК данный материал хотя и записан в разном темпоритме, но интонационно совпадает) — типичные ОФД, поток равномерного секвентного движения, примиряющее начало — эмоционально-нейтральный фон для контрастирующих элементов;

¹¹ Разброс мнений о композиционном типе фуги *cisI* чрезвычайно широк: ее относят к простым, двойным, тройным и к различным промежуточным видам. Подробнее об этом см.: Южак К. Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, теории, истории. СПб., 2006. Кн. 1. С. 61–62, сн. 17.

- третья тема (в *fisII* — вторая тема; в *cisI* — второе удержанное противосложение) — краткая, действенная — окрашена по-разному, а потому индивидуально:

Fuga a 3 Soggetti

a

ХТК-II, Фуга *fis-moll*

b

ХТК-I, Фуга *cis-moll*

c

Ил. 13а–с. Тематические комплексы фуг

Необходимо подчеркнуть, что речь идет не просто о трехголосном контрапункте, сочетающем два принципиально разных ритмических стандарта, ориентированных на гармоническую и мелодическую проработку либо сильных, либо слабых тактовых позиций¹². Речь идет о характерном семантическом ореоле такой контрапунктической конструкции в условиях минора, весьма сдержанного темпа и при участии оборотов *passus* или *saltus duriusculus*, а нередко и хроматизмов. При этом распределение жанровых черт, синтаксическая структура и масштаб мелодических составляющих могут варьироваться, но сочетание трех разных типов движения с исторически отстоявшимися интонационными средствами выражения скорби образует хорошо узнаваемую жанровую модель.

¹² Один стандарт — последовательно (или с несущественными отклонениями) — подчеркивает метрические опоры, сильное время, то есть представляет мерное движение во II либо III разряде по Фуксу (соотношение 2:1 либо 4:1). Другой, напротив, актуализирует слабое время, это — синкопированное (IV разряд) либо разнообразное, «омниритмическое» движение (V разряд, цветистый контрапункт).

Так, например, в симфонии *f-moll* (это двойная фугетта с совместной экспозицией и с удержанным противосложением) мерное хроматическое нисхождение четвертных ассоциируется с кантус фирмусом, мотивы восьмых — с распетым и одновременно гокетированным хоралом (подобно теме «Искусства фуги» в варианте Контрапунктов 8 и 11); ладово и ритмически заостренные мотивы противосложения выступают здесь как аналоги активных, драматически напряженных мелодий в процитированных выше соединениях:



Ил. 14. Тематический комплекс симфонии *f-moll*

В условиях мажора жанрово-смысловое наполнение этой контрапунктической модели оказывается иным. Так, например, в прелюдии ХТК А1 (тройная фугетта с совместной экспозицией) эмоционально-выразительная характеристика тем сравнительно с приведенными выше существенно светлее, а распределение собственно ритмических и мелодических контрастов в материале заметно изменяется. В соответствии с минорным комплексом линия ОФД должна была бы быть автономной, а синкопированные скачки могли бы служить развертыванием мелодического импульса сопрано:



Ил. 15. Возможное контрапунктическое преобразование материала прелюдии ХТК А1

Бах предпочел иное распределение функций материала. Непосредственным развертыванием распевого мелодического инициума становится секвенцирующий поток ОФД, зато секвенция синкопированных мотивов-скачков, выделенная в самостоятельную линию, провоцирует имитационный диалог с мерно шагаю-

щим опорным басом¹³, ослабляя его гармонический характер и усиливая таким образом его мелодическое значение. Тому же служит и включение в басовую партию хроматических ходов: они укрепляют его статус кантус фирмуса, но характера *passus duriusculus* не придают:



Ил. 16. Тематический комплекс прелюдии ХТК AI

Фактически, *новые темы первой половины цикла «Искусство фуги» составляют такой же комплекс*. Однако, поскольку они рассредоточены по разным пьесам, это сходство осознается только благодаря «неоконченной» фуге, собирающей соответствующие темы — притом в арочно-симметричном, зеркальном порядке. Так выясняется очередной весомый довод в пользу принадлежности «неоконченной» фуги к циклу.

О композиционном типе *Fuga a 3 Soggetti*

Известно, что название *Fuga a 3 Soggetti* дал «неоконченной» фуге Карл Филипп Эмануэль Бах, взявший на себя непростой и ответственный труд опубликовать «Искусство фуги», собрав под одной обложкой все относящиеся к нему нотные материалы своего отца¹⁴.

В этой фуге действительно экспонированы и разработаны только три темы. Вся первая часть фуги, посвященная первой теме (почти половина наличного текста), строится как автономная, детально развитая фуга, с группами стреттных и обращенных проведений. После них тема возвращается к первоначальному виду и в основную тональность, начина-

¹³ Они образуют варьированную каноническую секвенцию в двойном контрапункте квинты ($Jv=-25$).

¹⁴ Подробно об истории издания цикла и о проблемах, которые пришлось решать Филиппу Эмануэлю, см.: Милка А. «Искусство фуги» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. СПб., 2009. С. 195–232.

ется заключительная часть фуги, — но вместо ее завершения появляется интермедия-переход и вводится вторая тема¹⁵.

Под четвертой темой, о которой говорится в Некрологе¹⁶, подразумевается тема цикла «крупным планом» (неважно, в каком виде: исходном, пунктированном или гокетированном). В сохранившемся тексте она отсутствует, то есть как тема заявить о себе не успевает. Чтобы получить статус темы в данной фуге, этот материал должен быть далее (в недостающем ее фрагменте) экспонирован. Однако для такого развертывания событий оснований нет.

Дело в том, что в тт. 233–239 «неоконченной» фуги собраны в одном совместном проведении все три ее темы, каждая из которых получила и отдельную экспозицию, и среднюю часть (а вторая тема даже успела неоднократно контрапунктировать с первой)¹⁷. Естественно, что после этого ни об экспонировании еще одной темы (темы цикла), ни о соединениях с нею поодиночке уже изложенных и разработанных тем речи быть не может. Новый для данной фуги — но весьма значимый для цикла и уже многократно апробированный в нем, а потому не нуждающийся в экспозиции — материал может теперь вступить только как кантус фирмус.

В справедливости сказанного убеждает анализ других фуг Баха — как в данном цикле, так и за его пределами.

«Искусство фуги». Новые темы в субцикле неоднотемных фуг обязательно соединяются с темой цикла либо как полноценной — экспонированной — темой, либо как с кантус фирмусом. Первое имеет место в Контрапунктах 8, 10, 11, второе — в Контрапункте 9.

Здесь второй материал, уже функционировавший в предыдущих фугах как их тема, не экспонируется, а появляется в увеличении и — как кантус фирмус — сразу же образует контрапункт с первой темой. Отметим, что он вступает после завершения основной части экспозиции, при дополнительном проведении, и аналогично этому хоральная первая тема «неоконченной» фуги присоединяется ко второй тоже в дополнительной части ее экспозиции.

¹⁵ Аналогично построена фуга ХТК cisII: модулирующая в мажор контрэкспозиция → полноголосная группа обращенных проведений → начало заключительной части → переход ко второй теме и т. д.)

¹⁶ См.: Иоганн Себастьян Бах. Жизнь и творчество: Собрание документов / Сост. Х.-Й. Шульце. СПб., 2009. С. 506.

¹⁷ Четыре подобных соединения имеются в тт. 147–153, d-moll, 156–162, a-moll, 167–174, F-dur, а в тт. 180–198, c-moll, вторая тема фуги даже соединяется со стреттой на первую!

В Контрапункте 7¹⁸: вся fuga насыщена проведениями в двух темпоритмических модусах (исходный для fugи и аугментированный¹⁹) и в двух реверсивных формах (прямая и обращенная). Сравнительно с ними двойное увеличение²⁰ появляется всего лишь четыре раза, то есть как бы только экспонируется по голосам — но не в отведенном специально для такой цели разделе fugи, а стреттно присоединяясь к теме в других видах — как кантус фирмус — на протяжении всей пьесы. Более того, эти четыре проведения комбинируют — чередуют, сокращая время и форсируя события — обращенную и прямую формы темы.

ХТК. В fugе disI: прямой и обращенный варианты темы экспонируются по голосам, каждый из вариантов непосредственно за изложением образует стретты (соответственно прямые и обращенные), а аугментированный вариант, последовательно восходящий как кантус фирмус от баса к сопрано, сразу включается в стреттный контрапункт с прямой и обращенной темой. При этом все три раза он вступает в стреттные цепи как риспоста и далее превращается в пропосту для последующих изложений темы.

В приведенных примерах кантус фирмус (то есть функционально обособленная тема — аугментированный вариант в fugе disI, в Контрапунктах 7 и 9, или 14-звуковой вариант в «неоконченной» fugе) как бы вторгается непосредственно в соединение с прежде последовательно экспонированным и разработанным материалом, без какого-либо предварительного показа, благодаря чему сразу повышается плотность музыкальных событий. Такую модель формообразования можно рассматривать как одно из проявлений принципа восхождения, *Steigerungsprinzip*: каждая последующая фаза (даже если это экспозиция новой темы или нового варианта темы) все более действенна, и развертывание устремлено к контрапунктическому максимуму, к временному сдвигу.

Участие темы цикла в контрапункте со всеми тремя темами «неоконченной» fugи, продемонстрированное Ноттебомом на конкретных нотных примерах²¹, большинство исследователей уже давно признало убедительным. Соответственно считается, что четвертой темой здесь служит тема цикла. Отсюда следует, что в недостающем фрагменте fugи она долж-

¹⁸ Положение такое же — по сути, но не формально: здесь двойное увеличение появляется не после экспозиции, а как основное (четвертое) проведение.

¹⁹ По отношению к теме всего цикла — это уменьшение и основной вид.

²⁰ По отношению к теме всего цикла — простое (двукратное) увеличение.

²¹ *Nottebohm G. J.S. Bachs letzte Fuge // Musik-Welt 1881, No 20. S. 232–246.*

на была вступать в соединение со всем ее трехтемным комплексом как кантус фирмус (притом появляться после т. 239, когда экспонированные темы объединились в совместном проведении).

Таким образом, хотя «неоконченная» фуга содержит четыре темы, она является не четверной — quadruple fugue, — как настаивает Батлер²², а тройной с раздельным экспонированием на кантус фирмус.

* * *

Г. Ноттебом показал разные комбинации с участием темы цикла в основном виде. А. Милка, приводя одну из них (см. *ил. 17a*), предлагает корректуру — заменяет основной вид темы цикла ее пунктированным 14-звуковым вариантом (*ил. 17b*)²³:

Реконструкция Г. Ноттебома

Вариант с 14-звуковой темой

Ил. 17a-b. Контрапункт четырех тем; тема цикла в основном виде (а) и в 14-звуковом варианте (b)

Помимо того, что это гармонически вполне удовлетворительные и мелодически рельефные сочетания, во втором варианте тема цикла и первая тема «неоконченной» фуги образуют имитацию в увеличении²⁴, которая сплавляет весь тематический комплекс в органическое интонаци-

²² См.: Butler G. G. Scribes, Engravers and Notational Stiles... P. 116.

²³ См.: Милка А. «Искусство фуги» И. С. Баха... С. 286.

²⁴ Милка специально обращает на это внимание читателя.

онное — мелодико-гармоническое и контрапунктическое — целое. Упрек в неубедительности таких комбинаций признать состоятельным нельзя.

В соединении с материалом «неоконченной» фуги можно включать тему цикла в разных видах — исходном, 14-звучном, гокетированном, в прямом движении и в инверсии, — например, так (в *ил. 18* варианты темы цикла выписаны над баховским соединением тем «неоконченной» фуги на верхних нотных системах, выведенных из-под акколады)²⁵:

Виртуальные соединения четырех тем

Ил. 18. Контрапункт четырех тем; тема цикла в разных вариантах

Как видим, комплекту тем «неоконченной» фуги может контрапунктировать и аугментированная тема цикла. В *ил. 18* она образует к первой теме фуги имитацию в увеличении, подобно варианту, показанному в *ил. 17b*; но аугментированная тема цикла может выступать и в качестве пропосты канона в уменьшении к первой теме «неоконченной» фуги — притом как прямого канона, так и встречного (в противодвижении; *ил. 19*).

Ряд подобных проведений, несомненно, и составляет тематическое содержание недостающего фрагмента рукописи.

При этом тема цикла (как в обычном темпоритме, так и в увеличении) могла бы следовать плану преобразований двойного увеличения в Контрапункте 7 (восхождение от баса к сопрано с чередованием обращенного и прямого вариантов), а также тональному плану этих проведений (d–F–d–d), поскольку его же поначалу соблюдает и кантус фирмус в Контрапункте 9 (d–F–d–a–d–g–d). По тому же — но с диезами — тональному плану (dis–Fis–dis) проводится аугментированная тема и в фуге dis I.

²⁵ Разумеется, не все эти соединения исполнимы; к тому же они не вполне свободны от параллелизмов и гармонических шероховатостей. Но все эти недостатки не кажутся непреодолимыми — особенно для Баха.

Соединение четырех тем; аугментированная 14-звучковая тема в сопрано

Ил. 19. Контрапункт четырех тем; крайние голоса: канон между аугментированной темой цикла (14-звучковой вариант) и первой темой «неоконченной» фуги (встречная микстура); средние голоса: тема VACH, материал и вся вторая тема «неоконченной» фуги

Тональным планом проведений аугментированной темы, как и набором основных преобразований материала (разнообразные стретты, обращение и увеличение) — отнюдь не исчерпывается сходство фуги *disI* с пьесами «Искусства фуги». Эта связь коренится в глубинном интонационном родстве их тем и особенно убедительно проявляется при противоположно направленных преобразованиях темы цикла — ее подробном распевании и, напротив, максимальном обобщении. Одно служит основой свободной части в Контрапункте 12 (зеркальная fuga в характере чаконны; ил. 20a–b содержит полный и сжатый варианты распевтой темы, в самой фуге образующие стретту), другое — первой темой «неоконченной» фуги:

Контрапункт 12, свободная часть

Ил. 20a–d. Интонационные аналогии между темой фуги ХТК *disI* и темами «Искусства фуги»

Нелишне отметить, что в обоих виртуальных соединениях с аугментированной темой цикла (ил. 18–19) она проводится в сопрано и в основной тональности. Судя по фугам с однократным проведением аугментированной темы по всем голосам (в частности, по Контрапункту 7 в «Искусстве фуги» и фуге *disI* в ХТК), Бах рассчитывал его так, чтобы последнее вступление кантуса фирмуса оказывалось именно в данной позиции.

Наиболее проблематичным в совместных проведениях тем «неоконченной» фуги представляется постоянное участие в них темы *ВАСН*: и в прямом движении, и в инверсии она образует с другими темами параллелизмы. Но если проследить за ее изменениями в сохранившемся авторском тексте, можно не сомневаться, что эту задачу Бах решал без особого труда, соблюдая нормы вертикали и выбирая приемлемые для его установок интонационные повороты.

Роль «неоконченной» фуги в композиционной структуре цикла

О сходстве и несходстве взглядов на композицию «Искусства фуги» можно судить уже по различиям в расположении его пьес между автографами, изданиями, исполнительскими и музыковедческими интерпретациями²⁶. Однако сейчас хотелось бы не разбираться с вариантами распорядка номеров²⁷, а сосредоточиться на их составе, на структуре цикла как целого — и понять, какую роль в нем играет *Fuga a 3 Soggetti*, возникшая на последнем этапе его сочинения и дошедшая до нас в неполном объеме. Наиболее значительными кажутся три концепции.

1. Филипп Шпитта уподобил строение всего этого цикла *суперфуге*²⁸ (добавим: *сложной* — неоднотемной — суперфуге); в этой концепции

²⁶ Так, например, 16 версий сорасположения номеров цикла показывает таблица во вступительной статье Н. Копчевского к клавирному изданию: Иоганн Себастьян Бах. Искусство фуги: для фортепиано. М., 1974. С.13.

²⁷ Это актуально более всего для печатных изданий и для исполнений, поскольку в таких случаях структура любого текста должна быть представлена как линейная. В данной связи имеет смысл принять во внимание наблюдение Батлера о том, что завершение цикла канонами больше соответствует баховской манере — *modus vivendi* (см.: *Butler G. G. Scribes, Engravers and Notational Stiles...* P.117).

²⁸ См.: *Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Bd.2. Leipzig, 1880. S. 682–683*. Концепции суперфуги соответствуют исполнения цикла, в которых каноны помещены между группами фуг наподобие интермедий между группами проведений.

структура «Искусства фуги» выступает как *простая (одноуровневая), но не линейная*: фуги выполняют функции проведений, каноны — интермедий (в произвольном порядке):

СЛОЖНАЯ СУПЕРФУГА

экспозиция темы цикла →	(контрапункты 1–4)
→ канон →	
→ стреттная контрэкспозиция →	(контрапункты 5–7)
→ канон →	
→ показ новых тем →	(контрапункты 8–11)
→ канон →	
→ средняя часть →	(контрапункты 12–13)
→ канон →	
→ заключительная часть	(Fuga a 3 Soggetti)

Ил. 21. Группировка пьес цикла, модель 1

II. Прослеживая историю создания «Искусства фуги», Милка доказывает, что композиция Берлинского автографа (первые две версии) представляет собой *семь пар пьес* (пять пар состоят из фуг, две пары — из канон), которая в двух последующих версиях преобразуется в *пару семерок фуг*, а каноны при этом выделяются в особую группу номеров²⁹. Соответственно в связи с первыми версиями можно говорить о *супервариациях*, в связи со вторыми — о *парности*, притом *высшего порядка*; а в связи с канонами — и о *принципе замыкания*:

ПАРНАЯ СТРУКТУРА С ЗАМЫКАНИЕМ

I:	Контрапункты 1–7	Каноны
II:	Контрапункты 8–13 + Fuga a 3 Soggetti	

Ил. 22. Группировка пьес цикла, модель 2

Небезынтересно, что гипотезу о двучастности цикла фуг и о символической функции канон предположила в 1993 году ученица Милки О. Курч. Понятно, что при этом группировка фуг образует *пару периодичностей*³⁰:

²⁹ Милка А. «Искусство фуги» И. С. Баха... Часть III.

³⁰ См.: Курч О. От помет копиистов — к композиции цикла *Искусство фуги* // Вторые Баховские чтения: *Искусство фуги*. СПб., 1993. С. 84.

ПАРА ПЕРИОДИЧНОСТЕЙ

Простые фуги на 1 тему				Фуги в обращении			Фуги на 2 темы				Зеркальные фуги		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
4				3			4				3		
7							7						
14													

Ил. 23. Группировка фуг цикла

III. Независимо от того, насколько адекватным авторскому замыслу оказалось в итоге Оригинальное издание, осуществленное Филиппом Эмануэлем, оно обладает своей собственной структурой — притом вполне определенной, если не учитывать реликты ранних версий цикла (первоначальный вариант Контрапункта 10 и Фугу для двух клавиров), а также Хорал. В этом случае структура цикла является парной, а каждая половина цикла образует трехфазный крещендирующий субцикл:

ПАРА ТРЕХФАЗНЫХ СУБЦИКЛОВ

I: Контрапункты 1-4 → 5-7 → 8-11
II: Контрапункты 12-13 → Каноны → Fuga a 3 Soggetti

Ил. 24. Группировка пьес цикла, модель 3

Как видим, «неоконченная» фуга составляет значимый и необходимый компонент каждой из трех структур. При этом для первой и третьей из них — в отличие от второй — принципиально важно участие в этой фуге темы цикла. Почему?

Fuga a 3 Soggetti — даже в том виде, какой представлен в сохранившемся фрагменте, — является композиционно наиболее сложной, поскольку содержит три автономно экспонированные и соединившиеся в совместном проведении темы, то есть уже успела состояться как тройная³¹. Одно это придает любому из трех показанных здесь ее композиционных прочтений черты крещендирующей структуры.

I. Для структуры из *двух семерок фуг и четверки канонов* вообще-то этого достаточно: тройная фуга, самая сложная в цикле, должна служить,

³¹ Существует довольно распространенное мнение, что Контрапункты 8 и 11 являются тройными фугами. С точки зрения строгой теории (которая согласуется с наследием Баха в первую очередь) это неверно: секвенция, устойчиво сопровождающая темы обеих фуг в прямом движении (Контрапункт 8) и в обращении (Контрапункт 11), собственной экспозиции не имеет и, следовательно, является не темой, а удержанным противоложением. Тройной контрапункт в этих фугах имеет место, тройная фуга — нет.

по замыслу Баха³², первоначальным соединением обратимого контрапункта. Однако включение сюда темы цикла желательно и даже необходимо, поскольку структура цикла носит нелинейный характер: в Оригинальном издании каноны (на варианты темы цикла) помещены до «неоконченной» фуги, а в исполнительских интерпретациях бывают рассредоточены по всему циклу. Так что отсутствие темы цикла в последней зеркальной фуге может быть чревато открытостью его формы³³.

II. Для структуры *суперфуги* сам факт появления тройной фуги даже не столь важен, как присутствие темы цикла в последнем его разделе: только в этом случае сложная суперфуга получает заключительную часть и контрапунктическое соединение основной темы со всеми остальными.

III. Для *парной* же структуры «неоконченная» фуга больше всех прочих нуждается в активном участии темы цикла, лучше всего — в функции кантуса фирмуса.

- Во-первых, потому, что Fuga a 3 Soggetti *начинается с новых тем* — точно так же, как начинаются неоднотемные Контрапункты 8–10. При этом в субцикле неоднотемных фуг и в «неоконченной» фуге вводится *по три новые темы*, образующие, как было показано выше, родственные жанрово-мелодические комплексы. И во всех четырех фугах (Контрапункты 8–10 и «неоконченная» фуга) все новые темы *излагаются до вступления главной темы* цикла. Это объясняет, кстати, почему в сохранившемся фрагменте фуги отсутствует тема цикла: она еще не успела вступить. (Так что соответствующий аргумент Батлера лишь подтверждает его неправоту.)
- Во-вторых, включение темы цикла в контрапункт с темами «неоконченной» фуги важно потому, что оно позволяет этой фуге подтвердить

³² См. в Некрологе И. С. Баха: «Болезнь воспрепятствовала ему завершить предпоследнюю фугу так, как он намечал, и отработать последнюю, которая должна была содержать 4 темы и затем должна была быть обращена во всех четырех голосах с точностью до единой ноты». (Милка А. «Искусство фуги» И. С. Баха... С. 284). Милка внес содержательное уточнение в правильный по существу перевод этого фрагмента Некролога, предложенный в упомянутой статье О. Курч (Курч О. От помет копиистов... С. 85). Версия перевода, опубликованная в кн.: Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.-Й. Шульце. Пер. с нем. В. Ерохина (М., 1980. С. 235) и существенно откорректированная в новом издании (Иоганн Себастьян Бах. Жизнь и творчество: Собрание документов. СПб., 2009. С. 506) все-таки не представляется вполне удовлетворительной.

³³ Впрочем, Е. Вязкова полагает, что «Бах не окончил ее [заключительную фугу] намеренно»: чтобы цикл завершился «смысловым многоточием». См.: Вязкова Е. «Искусство фуги» И. С. Баха. М., 2006. С. 300, 462. Подобную мысль высказала на Одиннадцатых Баховских чтениях в Санкт-Петербурге (февраль 2012) Н. А. Герасимова-Персидская. К выводу, что Бах не продолжал фугу после т. 239, чтобы оставить потомкам загадку, пришла также Индра Хьюз (см.: Hughes I. N. M. Accident or Design? New Theories on the Unfinished Contrapunctus 14 in J. S. Bach's The Art of Fugue BWV 1080. Auckland, New Zealand, 2006).

и усилить функциональное сходство этапов между половинами цикла и их масштабное соответствие — причем данное положение относится не только к структуре *пары трехфазных субциклов* (по планировке Оригинального издания³⁴), но и к структуре *пары семерок плюс четверка канонов* (7 простых плюс 7 сложных и зеркальных фуг).

Рассмотрим несколько подробнее структуру трехфазных субциклов:

ТРЕХФАЗНЫЕ КРЕЩЕНДИРУЮЩИЕ СУБЦИКЛЫ (1)

Материал:	Тема цикла		Новые темы
Композиционные функции пьес:	Изложение	Тематическая работа	Изложение, работа, соединение
1-й субцикл: работа с темами: преобразования и контрапункт	4 простые фуги: Экспозиция цикла	3 стреттные контрафуги: Стреттная контрэкспозиция цикла	4 сложные фуги: Экспозиция трех новых тем и контрапункт каждой из них с главной
2-й субцикл: работа с пьесами: жанр, преобразования и контрапункт	2 зеркальные фуги: Экспозиция нового типа фуг	4 канона: Мелодико- каноническая разработка материала	«Неоконченная» фуга: Экспозиция трех новых тем и контрапункт их всех с темой цикла — свободная часть сложной суперфуги

Ил. 25. Композиционные функции пьес в трехфазных субциклах

Две фазы — это *изложение* (экспозиция) и некое *развивающее сосредоточение* на изложенном, углубление в него. Третья фаза — *выход вовне*, соотнесение уже известного с другим, новым — и их взаимодействие.

В первом субцикле внимание направлено на нечто *первичное*: барочный интонационный материал, его природные свойства, структурно-мелодические и контрапунктические ресурсы. Работа разворачивается прежде всего в сфере субсинтаксической и синтаксической. Объекты внимания во втором субцикле — некие *сложные музыкальные целостности*: их культурные «амплуа» и спектр жанровых воплощений. Работа захватывает сферу форм и суперформ и носит интегрирующий характер.

Так, зеркальные фуги образуют малый сюитный цикл: медленная трехдольная фуга в духе чаконь и быстрая в характере жиги. Это — первое яркое проявление жанрового начала в цикле.

³⁴ Однако, как говорилось, без дублирующих номеров 14 и 19 и Хорала.

С точки зрения техники письма каждая из зеркальных фуг является собой последовательное объединение первоначального и производного соединений в обратимом контрапункте. Причем составляющие Контрапункта 12 — это *простые фуги* (со специфическим преобразованием темы в свободной части)³⁵, а составляющие Контрапункта 13 — это *контрафуги*, которые можно считать и *стреттными*. Таким образом, две зеркальные фуги соотносимы и с четверкой, и с семеркой простых фуг первого субцикла, и в обоих случаях отображение оказывается композиционно спрессованным.

Что же касается канонов, то в плане исследования мелодических ресурсов темы цикла они корреспондируют со стреттными контрафугами, раскрывающими ее контрапунктические ресурсы; в плане намеренно избранных показателей двойного контрапункта отвечают — в обратном порядке! — неоднотемным фугам³⁶; в плане традиционной специфической записи³⁷ каноны могли бы откликаться на зеркальные фуги — если бы формат издания позволил располагать на страницах двойные (8-строчные) акколады, как это имеет место в Берлинском автографе.

Так что расположение канонов в Оригинальном издании между зеркальными фугами и Fuga a 3 Soggetti выглядит резонным (и если бы Филипп Эмануэль решился не включать в издание остатки прежних версий цикла, его композиция оказалась бы вполне убедительна).

Однако, не будучи собственно фугами и потому выходя за рамки содержания, заявленного названием цикла — как бы извне его, — каноны стягивают в единый узел связи со всеми группами

³⁵ Это преобразование, неоднократно использованное Бахом, отличается сочетанием принципов варьирования, характерных для *колорирования* (разнообразный в мелодико-ритмическом отношении распев) и для *фигурирования* (стабильное метрическое положение опорных тонов темы). См. *ил. 20а*.

³⁶ Напомним: Контрапункт 9 имеет подзаголовок *alla Duodecima*, Контрапункт 10 — *alla Decima*. Если учесть, что Бах, когда ему требовалось привлечь внимание к порядку следования интервалов — вступления в канонах или перестановок в двойном контрапункте, — обычно выбирал прямое восхождение. Так что не исключено, что позиции Контрапунктов 9 и 10 в цикле могли быть связаны не только с намерением подчеркнуть номер 10 указанием на интервал перестановки (*multiplicatio* — один из способов скрытно указывать на элемент, нагруженный символическим значением), но и с возможностью наметить еще одну арочную связь в цикле.

³⁷ Не только бесконечный Канон в октаву, но и двучастные Каноны в дециму и в дуодециму записаны как бесконечные. Канон в дуодециму снабжен и знаками репризы, и выделенным заключением (*Finale*), Канон в дециму — только указанием *Cadenza*. *Двучастный канон* (термин А. Милки) — имитационная форма, строгая часть которой содержит непосредственное последование первоначального соединения — в виде канона — и производного соединения (*evolutio*) как минимум в двойном контрапункте.

фуг. Тем самым подкрепляется символическая идея цикла, согласно которой каноны должны быть вынесены за пределы линейной композиции из двух семерок.

Третьи фазы — как сказано, выход вовне. В первом субцикле это *ближний мир*, дольний мир (можно сказать, внутренняя жизнь темы цикла) — типичные темы барокко: хроматическая, хорального склада (Контрапункт 8), диатоническая, текучая (Контрапункт 9), и декламационно-диалогическая, упругая, стреттно сжимающаяся (Контрапункт 10). Во втором же субцикле — *мир дальний*, широкий («внешний»), а одновременно и *мир символов*:

ТРЕХФАЗНЫЕ КРЕЩЕНДИРУЮЩИЕ СУБЦИКЛЫ (2)

Циклы	Фазы	Показ основной темы	Работа с основной темой	Показ трех новых тем + контрапункты тем
I. Работа на уровне тем: контрапункт и преобразование	Экспозиция цикла		Стреттная контрэкспозиция цикла	Экспозиция новых тем и контрапункт каждой из них с главной
	4 простые фуги: 2 прямые, 2 обращенные T; T; O↓; O↓		3 стреттные контрафуги {(T:O) × (↑+↓)}; {(↑+↓) × (N+ум.)}; {(6) × (ум.+N+ув.)}	4 неоднотемные фуги разного типа разные темы — ↑+↓; основная тема — (↑+↓) + (N+ув)
	Последование 2×2 форм темы: <i>пара периодичностей</i>		(2→4→6)+контрапункт форм темы: <i>crescendo = продвижение</i>	Группировка и перегруппировка материала: <i>опоясывающая рифма</i>
II. Работа на уровне пьес: жанр, контрапункт и преобразование	Экспозиция нового типа фуг		Мелодико-каноническая разработка материала	Свободная часть сложной суперфуги
	2 зеркальные фуги (4 простые фуги: 2×{↑+↓}) — «прямая» и контрафуга T↓:T; O:O↓		4 канона разного типа и уровня сложности {T:T↓ув.}; {T↓, O↓, O, T}; {T↓}; {T}	Тройная (зеркальная) фуга на кантус фирмус «пробное соединение» — лишь ² T+ ¹ T Возможно соединение с T _{«ИФ»} (↑+↓) и T _{«ИФ,ув.»} (↑+↓)
	Последование 2×2 простых фуг: <i>«периодичность в квадрате»</i>		Интеграция / последование преобразований темы; ряд JJv: <i>структура суммирования: 1 + 1 + 2</i>	Добавочная семантическая нагрузка материала и выход к первоистокам: <i>периодичность сложных структур</i>

Ил. 26. Тематический состав и внутренняя композиционная структура разделов в трехфазных субциклах

Первая тема, с ее скупой намеченным, почти не прорисованным рельефом, — некий *Праخورал*, формула-символ кантус фирмуса. Вторая тема, с ее неостановимо струящимися, незаметно сменяющимися друг друга и притягивающими к себе варианты-подголоски секвенциями, — тоже символ: неостановимо несущая всех и вся *река жизни*. Третья же тема — спондеически маркированная монограмма ВАСН с фигурным росчерком — это «с подлинным верно», личная печать; быть может, это символ ниспосланного Баху откровения «о деле, которому он посвятил всего себя, имя которому — Искусство Фуги»³⁸.

То, что «неоконченная» фуга оказывается почти одинаково значимой для каждой из трех рассмотренных структур, неудивительно. Этот цикл в сокровенной своей глубине устроен, как многие баховские сочинения: в них как бы заложен «пучок» разных форм, которые разворачиваются одновременно и параллельно, постепенно проявляясь — как обертоны звучащей струны. Можно было бы говорить об этих формах как о формах второго плана; но, думается, они все равноправны, они синкретичны и нерасторжимы. Их можно анализировать, исходя из критериев определенной формы, — но это отнюдь не значит, что она занимает передний план и нивелирует значение остальных: если исходить из других установок, композиция может столь же убедительно оказаться совсем иной.

* * *

Вынесенная в эпиграф настоящей статьи формула *Звезды склоняют, но не обязывают* восходит к системе древнеегипетских знаний, источник которых теряется в сумраке тысячелетий. Суть этой формулы-закона относится к соотношению бессознательного (которое *склоняет*) и активного сознания (которое *обязывает*); если они соответствуют друг другу, а тем паче совпадают, — результатом становится озарение, постижение истины.

Здесь представлены в концентрированном виде и в конкретном аспекте результаты анализа последнего баховского творения. Проследивание событий, происходящих в музыке, фактов, наблюдаемых в нотном тексте, взывает к интерпретации, — а это область не только и не столько логики, сколько интуиции³⁹. Но для постижения истины требуется диалог логики и интуиции: *звезды не обязывают, но склоняют...*

³⁸ Милка А. «Искусство фуги» И. С. Баха... С. 325.

³⁹ О соотношении терминов *анализ* и *интерпретация* убедительно пишет М. Л. Гаспаров: «Есть два термина, которые не нужно путать: „анализ“ и „интерпретация“. „Анализ

Литература

1. *Вязкова Е.* «Искусство фуги» И. С. Баха. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 482 с.
2. *Гаспаров М.* «Снова тучи надо мною...»: Методика анализа // Гаспаров М. О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб.: Азбука, 2001. С. 11–26.
3. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.-Й. Шульце. Пер. с нем. В. Ерохина. М.: Музыка, 1980. 272 с.
4. Иоганн Себастьян Бах. Жизнь и творчество: Собрание документов / Сост. Х.-Й. Шульце. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипит», 2009. 600 с.
5. *Копчевский Н.* «Искусство фуги» Баха (история публикаций и проблемы текстологии) // Иоганн Себастьян Бах. Искусство фуги: издание для фортепиано. М.: Музыка, 1974. С. 7–16.
6. *Курч О.* От помет копиистов — к композиции цикла *Искусство фуги* // Вторые Баховские чтения: *Искусство фуги*: Материалы научной конференции 29–30 марта 1993. СПб.: СПбГК, 1993. С. 76–93.
7. *Милка А.* «Искусство фуги» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. 456 с.
8. *Праут Э.* Анализ фуг / Пер. В. Беляева. М.: Юргенсон, [1909]. VIII, 249 с.
9. *Южак К.* Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, теории, истории. Кн. 1. СПб.: Тип. «Сударыня», 2006. 391 с.
10. [Berardi A.] Documenti armonici. Bologna: G. Monti, 1687. 180 p.
11. *Butler G. G.* Scribes, Engravers and Notational Styles: The Final Disposition of Bach's Art of Fugue // About Bach. Urbana and Chicago: Univ. of Illinois Press, 2008. P. 111–123.
12. *Hughes I. N. M.* Accident or Design? New Theories on the Unfinished Contrapunctus 14 in J. S. Bach's The Art of Fugue BWV 1080. Univ. of Auckland, New Zeland, 2006. 188 p.
13. *Nottebohm G.* J. S. Bach's letzte Fuge // Musik-Welt 1881, No 20. S. 232–246.
14. *Spitta Ph.* Johann Sebastian Bach. Bd. 2. Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1880. 1014 S.

этимологически значит „разбор“, „интерпретация“ — „толкование“. Анализом мы занимаемся тогда, когда общий смысл текста нам ясен (то есть поддается пересказу <...>) и мы на основе этого понимания целого хотим лучше понять отдельные его элементы. Интерпретацией мы занимаемся тогда, когда стихотворение — „трудное“, „темное“, общее понимание текста „на уровне здравого смысла“ не получается, то есть приходится предполагать, что слова в нем имеют не только буквальное, словарное значение, но и какое-то еще. <...> При анализе понимание движется от целого к частям, при интерпретации — от частей к целому». — *Гаспаров М.* «Снова тучи надо мною...»: Методика анализа // Гаспаров М. О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб., 2001. С. 25, 27.