

## О РИЧЕРКАРНОСТИ В ФУГЕ *C dur* «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА» (том I) И. С. БАХА

ысячелетняя история европейского музыкального многоголосия накопила много законов, регулирующих условия художественного и технического взаимодействия голосов. Их влияние выходит далеко за пределы времени, их создавшего. Эти законы стали универсальными и одинаково важными как для музыки породивших их эпох, так и для музыки Высокого Барокко, олицетворяющего техническое совершенство и в полифонических, и гомофонных формах. К примеру, анализ многих творений этого времени (в том числе и произведений И. С. Баха) говорит об огромном значении различных средневековых находок и их воздействии на дальнейшее развитие европейской музыки как в жанровом, структурном, так и в техническом плане. При этом обязательно возникают вопросы: как выглядит механизм этого воздействия? Как оно проявляет себя на практике? Что стало непосредственным «мостиком» от строгого письма в ближайшее (барокко) и сравнительно отдалённое (классицизм, романтизм, современность...) музыкальное будущее? Попробуем найти ответы на возникшие вопросы.

Одним из важнейших известных науке «мостиков» стал инструментальный имитационный ричеркар конца XVI–XVII веков. Эта уникальная форма явилась своеобразным продуктом требований великой переломной эпохи перехода от строгого стиля к так называемому стилю свободному. Стремление к новым берегам было вызвано многими причинами и обеспечено рядом достижений. Ричеркар суммировал основные тенденции переломного времени: тягу к обновлению диатонического мелодизма (посредством смелого введения хроматизмов) и обновлению ладовой системы и построения на

её основе системы тональной. Тональная система вела в свою очередь к раскрытию функциональности вертикали, что породило необходимость появления модуляции, ранее неведомой мастерам Средневековья<sup>1</sup>. Потенциал инструментальной музыки начал активно раскрывать именно ричеркар, неисчерпаемость которого многократно подтверждена музыкальной практикой последующих эпох. А механизм, позволяющим ричеркару столь продуктивно влиять на динамику становления новых тенденций, следует считать контрапунктическую технику, активно обновляющую весь спектр средств формообразования.

Поскольку предстоит рассмотрение творческого метода И. С. Баха в качестве яркого примера влияния ричеркара на становление новых тенденций, заметим, что композитор обратился к ричеркару всего лишь дважды, и это в «Музыкальном приношении». Возникает сомнение: смогли ли два ричеркара оказать какое-либо серьёзное влияние на творчество, тем более, что обращения эти свершились уже на закате (1747) творческого пути композитора?

Следовательно, необходимы уточнения. Во-первых, действительно, Бах дважды обратился, но не к самому ричеркару, а к *термину* «ричеркар». И использовал его не для того, чтобы обозначить знакомство с формой<sup>2</sup>, ибо её законы он знал задолго до «Музыкального приношения». Не просто знал, но и сознательно обращался к ричеркару (это уже во-вторых) как к источнику, обильно обогащающему его и без того совершенную контрапунктическую технику.

При этом необходимо иметь в виду, что открытие зависимости процесса формообразования фуг от технических норм ричеркара является заслугой не только Баха, но европейской

полифонии этого периода в целом. Значение и влияние ричеркара уже к началу XVII века возросло до такой степени, что комплекс средств его контрапунктической техники стал не просто неким набором, а слаженной системой. Это позволяет выделить ричеркарность как особое явление.

Ричеркарность есть именно *система технических средств-признаков* ричеркара, обеспечивающая их сложное взаимодействие в процессе формообразования некоего полифонического целого, одним из важнейших элементов которой предстаёт канон. Будучи обладателем исключительной силы динамизации горизонтали, он прочно занял ведущие позиции сначала в ричеркаре, а потом (получив название «стретта») и в фуге. Удивительная формообразующая мощь стретты со всеми её разновидностями поражает. Эта мощь не только не исчезает, но постепенно усиливается в фугах последующих эпох.

Подтверждающим сказанное хорошим (не единственным) примером является полифоническое искусство И. С. Баха, для которого обращение к комплексу средств, именуемому нами ричеркарностью, практически обязательно. Признаки ричеркара ярко представлены в его фуге *C dur* из I тома «Хорошо темперированного клавира» (ХТК-I).

Вовсе не случайно на протяжении многих лет обилие стретт в этой фуге привлекало и продолжает привлекать исследователей. Поражает факт не только их количества, но и разнообразия. Конечно, давно известно, что Бах – мастер огромного дарования. Но даже и с учётом этой неоспоримой истины нас не покидает вопрос: как же композитору удалось с такой лёгкостью и ощутимой непринуждённостью сочинить эти стретты? Иначе говоря, с помощью каких технических приёмов совершалась эта работа?

Кратко обсудим возможные варианты решений (не только Бахом) столь сложной задачи.

1. В реализации могут быть применены вертикально-подвижной контрапункт (с показателем, близким к полиморфному) и некоторые формы вдвойне-подвижного контрапункта. Такой способ рекомендуется в ряде учебных работ. Но этот способ далёк от рациональности, ибо обременён громоздкостью дополнительных действий и многими запретами в отношении вертикали производных соединений.

2. Возможны и иные способы. Так, И. Пустыльник считает, что трёхголосная несимме-

тричная стретта (S–A–T) в тактах 16–18 указанной фуги есть плод «чисто эмпирического» действия [7, с. 63]. На практике эмпирические способы решений вероятны, но их КПД весьма низок и не может войти в число надёжных универсальных способов.

3. Но если предположить, что все стретты могут быть производными соединениями некоего – единого для всех – соединения первоначального, то можно с удовлетворением констатировать, что «заветы» ричеркара (ставшие основой причин многочисленных технических удач от XVII века и до наших дней) восприняты и услышаны композиторами последующих времён – в том числе, конечно же, и Бахом.

Обратимся к мнению И. Пустыльника о стретте в 16–18 тактах. Чтобы понять, действительно ли она – результат «чисто эмпирических» действий, следует рассмотреть предлагаемую нами пятиголосную несимметричную стретту (пример № 1) в функции единого первоначального соединения.

Пример № 1 И. С. Бах. ХТК-I, фуга *C dur*, т. 16–19



Оговоримся сразу: предложенная нами стретта нотного примера есть продукт внедрения в оригинальную баховскую четырёхголосную стретту ещё одного голоса: темы от звука *d* между альтом и тенором, условно обозначенной как AII и являющейся голосом дополнительным. В баховской четырёхголосной стретте три нижних проведения (A1–T–B) образуют симметричную стретту с горизонтальным сдвигом в две четверти. Несимметричной её делает только сопрано с разницей от альты в одну четверть. В пятиголосной же стретте четыре верхних голоса (вместе с присочинённым голосом AII) образуют симметричность. И лишь басовый голос делает всю стретту несимметричной. Асимметричность, таким образом, сместилась от начала баховского четырёхголосного варианта в заключительную её фазу. Эту пятиголосную стретту, показанную в нотном примере, следует воспринимать как

эскиз, который является источником *всех* полных (маэстральных) стретт в анализируемой фуге. Такой – представленной в эскизе – пятиголосной – стретты в фуге нет. И быть не может не только потому, что фуга четырёхголосная, но и потому, что пара АII–В даёт параллельные октавы (см. т. 3 примера № 1). Но присутствие этого дополнительного голоса создаёт четырёхголосную симметричную стретту (S–AI–AII–T) и объясняет предположение о неэмпиричности (в отличие от мнения И. Пустыльника) происхождения трёхголосной несимметричной стретты (S–AI–T в т. 16–18).

Участие дополнительного голоса (AII) делает стретту симметричной и отвечающей трём известным условиям симметричного канона, не требующего использования сложных контрапунктов: 1) последовательности вступления голосов (в данном случае сверху вниз); 2) единообразие интервала вступлений респост (в данном случае – кварты); 3) одинаковостью времени вступлений респост (одна четверть). Из этой симметричной стретты без труда могут быть извлечены три двухголосных стретты (S–AI; S–AII; S–T) и две трёхголосных несимметричных стретты (S–AI–T; S–AII–T) с октавными перестановками. Да и сама она в контрапункте октавы способна дать 23 (!) производных четырёхголосных соединения. Бах использовал только одну форму несимметричной стретты из двух возможных (S–AI–T). Однако пятиголосный эскиз включает и двухголосную (в примере № 2 это T–B) стретту, «не вписывающуюся» в закономерность (см. выше три условия) стретты четырёхголосной.

Пример № 2



Но и эта стретта также не является плодом эмпиричности. Она есть производное соединение от пары AI–T эскиза в контрапункте терции с  $Iv = -2$ .

У Баха такой вертикальный показатель ( $Iv = -2$ ) с возможными вариантами в виде  $Iv = -9$  и  $Iv = -16$  использован в фуге *g moll* (№ 16) из ХТК-II. В т. 32–34 и 36–38 это убедительно продемонстрировано. Но в этой фуге Бах многообразно использует особенности контрапункта децимы и дублировок.

В фуге же *C dur* из ХТК-I композитор этого не делает вообще. Не только потому, что приём дублирования не входит в контрапунктическую систему развития этой фуги, но ещё и потому, что здесь нет столь необходимого для подобных действий соединения с участием трёх вертикальных показателей. Есть только контрапункты децимы и октавы (стретты с временным сдвигом в *две* четверти), а необходимый контрапункт дуодецимы представлен лишь своей основой (в виде  $Iv = -4$ ), но стоит особняком в стретте (S–T т. 20–23 примера 6) с временным сдвигом в три четверти. Возможная перестановка со сдвигом в две четверти при  $Iv = -18$  (см. B–S в примере 8) по ряду причин Бахом не осуществлена в полной мере.

А теперь проследим зависимость прочих маэстральных стретт от эскиза. Так, двухголосные стретты т. 7–8 (пример № 3), т. 10–12 (пример № 4) и т. 19–20 (пример № 5) являются самыми простыми извлечениями соответственно с  $Iv = +7$ ,  $Iv = -14$  и  $Iv = -7$ . Двухголосная стретта т. 20–23 (S–T в примере № 6) есть производное от стретты в нижнюю септиму (см. S–T эскиза). В этом случае работает  $Iv = -4$ . Стретта же т. 24–26 (T–A примера № 7) есть производное соединение от стретты т. 17–19 (T–B в примере № 2) при  $Iv = -14$ . То есть – производное от уже однажды состоявшегося производного соединения (имеется в виду T–B от S–AII эскиза в контрапункте с показателем -2).

Пример № 3



Пример № 4



Пример № 5



Пример № 6



Пример № 7



Пример № 8



Рассмотрим стретты неполные (ложные, мнимые...). Одна из них дана в т. 14–15 (А–Т). Она весьма похожа на S–А эскиза и могла бы быть полной, но завершающая фаза темы тенорового голоса изменена. Это произошло потому, что тема в теноре сменила свою функцию. Для двухголосной стретты (А–Т) она была rispостой, а для стретты Т–В стала пропостой. Но в этом случае она повторила бы пару голосов АII–В (с параллельными октавами) эскиза. Ясно, что изменения в теноре сделаны для того, чтобы избежать этих параллелизмов. Стретта В–S (т. 15–16 примера № 8), являясь производным соединением от пары Т–В эскиза в контрапункте дуодецимы ( $Iv = -18$ ), вполне может быть, несмотря на некоторую жёсткость звучания, полной стреттой. Однако тема в сопрано примера № 8 прерывается из-за того, что в этом же голосе (т. 16) без каких-либо цезур она начинает звучать в *C dur*.

Интересна и судьба несостоявшейся стретты т. 20–22 (пример № 9). Эта стретта имеет временной сдвиг в одну четверть, что соответствует только тем стреттам, которые в эскизе экспонированы в нижнюю кварту (S–AI, AI–AII, AII–T). Стретта же примера № 9 есть соединение производное в верхнюю дециму, что говорит о действии  $Iv = -12$ . В маэстральном варианте эта стретта невозможна, ибо контрапункт терцдецимы неминуемо превращает параллельные сексты первоначального соединения в параллельные октавы соединения производного.

Пример № 9



Как видим, все полные (маэстральные) стретты есть производные соединения от какой-либо пары эскиза в вертикально-подвижном контрапункте октавы ( $-7, +7, -14$ ), терции, квинты ( $-4$ ) или дуодецимы ( $-18$ ), но при разных временных сдвигах<sup>3</sup>.

Таким образом, нет ни одной маэстральной стретты, являющейся продуктом эмпирики. Стретты же, созданные эмпирическим способом, свободны от контрапунктической «увязки» с эскизом. Поэтому-то они и неполные<sup>4</sup>.

Продолжая разговор о стреттах фуги *C dur* из ХТК-I и о строгой системе, регулирующей художественную и контрапунктическую правильность их звучания, следует остановиться на рассмотрении весьма важного вопроса: а все ли возможные извлечения из эскиза композитором реализованы? Многолетняя педагогическая практика подсказывает, что это вопрос не праздный. Ответ в данном случае может быть таковым: конечно, далеко не все возможные производные соединения оказались реализованными. Во-первых, потому, что для композитора (любого, а не только Баха) возможное не есть обязательное. Закон формы диктует свои нормы работы с темой (количества её проведений; ладотональных, контрапунктических и прочих преобразований; принципов сочетания с противосложениями, либо иным материалом). Порой количество возможных извлечений столь велико, что никакая форма не в состоянии вобрать их все и обеспечить им художественную значимость в системе данного конкретного целого. Значит, количество и качество извлечений есть результат отбора только тех, которые действительно необходимы для формообразования и наиболее успешно обеспечивают этот процесс.

Во-вторых, есть причины и чисто технического порядка. Так, в фуге *g moll* из ХТК-II, создав пару голосов (тема и удержанное первое противосложение), удовлетворяющую условиям трёх показателей вертикально-подвижного контрапункта, Бах широко использует возможности этих контрапунктов. Прежде

всего, контрапункта децимы, обеспечивающего целый каскад дублированных построений с параллельными децимами, секстами, терциями, вплоть до параллелизма терций одновременно и в теме, и в противосложении (см. т. 59–62 этой фуги).

В фуге *C dur* из ХТК-I композитор также обращается к услугам  $Iv = -2$  (-16), но многопланового использования преимуществ (подобно упомянутой фуге *g moll*) он в ней не показывает. Почему? Чтобы понять причину, недостаточно сослаться на уже высказанную мысль: «возможное – не значит обязательное». Ведь в фуге *g moll* из ХТК-II использование терцовых лент (т. 59–62) реально лишь при условии обязательного действия всех трёх вертикальных показателей в одновременности. В фуге же *C dur* (ХТК-I)

показатель октавы и децимы совместно работает только в стреттах с горизонтальным сдвигом в две четверти, а показатель дуодецимы ( $Iv = -4, -18$ ) – в стреттах со сдвигом в три четверти. Как видим, объединить их в рамках какого-то одного целого технически невозможно.

Завершая разговор о важности эскиза для дальнейшего хода контрапунктической работы в условиях некоего целого, подчеркнём: эскиз обеспечивает *техническое* совершенство выполняемых контрапунктических действий. *Художественное* же совершенство зависит от выбора возможных извлечений. Возможности выбора, в свою очередь, тесно связаны с шириной (или узостью) того объёма комплекса ричеркарности, который используется в каждом отдельном конкретном случае.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> «Для мастеров Нидерландской школы и стиля Палестрины, которые не знали нашего смысла модуляции, двойной контрапункт был одним из важнейших художественных средств», – пишет Бернхард Шольц [9, с. 89–90]. Значение его мысли, конечно же, выходит за рамки только двойного контрапункта. Она гораздо глубже и важнее, ибо аккумулирует *весь* спектр объёмной проблемы музыки XVI–XVII веков и позволяет понять и оценить стремительность расширения арсенала средств динамизации формообразовательного процесса, в том числе и разнообразием вариантов тонального плана.

<sup>2</sup> Подробнее о ричеркарах И. С. Баха и их значении в его творчестве см. в работе А. П. Милки: [4, с. 177–192].

<sup>3</sup> Обратим внимание на то, что при расшифровке эскиза (пятиголосная стретта примера № 1) использованы только наиболее употребимые, начиная с XVI века, вертикальные перестановки в октаве, терции (основе децимы) и квинте (основе дуодецимы). Ровенко для этой же фуги *C-dur* предлагает также пятиголосную стретту [8, с. 113]. Но если его стретту считать эскизом, то потребуются использование  $Iv = +1$ , который в практике XVI–XVIII веков не имел успеха.

<sup>4</sup> Предлагаемая нами в примере № 1 пятиголосная стретта и стретта, представленная в работе

Ровенко, преследуют в конечном итоге одинаковые цели, но используют разные методики. Стретта примера № 1, оставляя баховский вариант в *неприкосновенности*, лишь *дополняет* его голосом АII, в то время как стретта, предлагаемая Ровенко, резко *меняет* суть оригинала исчезновением баховского варианта. Внимание в ней акцентируется на ладотональных и гармонических аспектах стреттной техники. В стретте же примера № 1 настоящей статьи основное внимание уделено контрапунктической технике. Бас в варианте Ровенко своим повтором соотношений голосов (риспоста в нижнюю кварту со сдвигом по времени в одну четверть) не вносит ничего нового, ибо он полностью соответствует закономерностям симметричного канона, отвечающего вышеупомянутым трём требованиям. Указанное изменение не объясняет некоторых стреттных вариантов баховского оригинала (в частности, появления стретты T–V в нижнюю квинту со сдвигом в две четверти в т. 17–18) и тем самым ставит под сомнение влияние комплекса ричеркарности на процесс создания стретт, что не соответствует действительности. Поэтому представление о «громоздкости предложенной ... методики», несмотря на усилия автора [8, с. 115], всё же остается.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Буслер Л. Строгий стиль: учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в

церковных ладах / пер. с нем. С. И. Танеева. 3-е изд. – М.: Музгиз, 1925. 191 с.

2. Иогансен Ю. Двух, трёх и четырёхголосный простой, двойной, тройной и четверной строгий контрапункт / пер. с нем. Н. Казанли. М.; Лейпциг, 1896. 106 с.
3. Курт Э. Основы линейного контрапункта / пер. с нем. З. Эвальд; под ред. Б. Асафьева. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
4. Милка А. П. «Музыкальное приношение» И. С. Баха. К реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999. 263 с.
5. Напреев Б. Д. Так fuga или fugato? Петрозаводск: Из-во ПетрГУ, 2014. 138 с.
6. Напреев Б. Д. О подголосочной фуге // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2. С. 22–27.
7. Пустыльник И. Я. Практическое руководство к написанию канона. Л.: Музыка, 1975. 80 с.
8. Ровенко А. И. Практические основы стреттно-имитационной полифонии. М.: Музыка, 1986. 150 с.
9. Scholz B. *Lehre vom Kontrapunkt und den Nachahmungen*. Leipzig, 1904. 176 S.

## REFERENCES

1. Busler L. *Strogiy stil': uchebnik prostogo i slozhnogo kontrapunkta, imitatsii, fugi i kanona v tserkovnykh ladakh* [Strict Style: A Textbook of Simple and Complex Counterpoint, Imitation, Fugue and Canon in Church Modes]. Translated from the German by S. I. Taneyev. 3rd Edition. Moscow: Muzgiz, 1925. 191 p.
2. Iogansen Yu. *Dvukh-, trekh i chetyrekhgolosnyy prostoy, dvoynoy, troynoy i chetvernoy strogiy kontrapunkt* [Johansen J. Two-, Three- and Four-Part Simple, Double, Triple and Quadruple Strict Counterpoint]. Translated from the German by N. Kazanli. Moscow; Leipzig, 1896. 106 p.
3. Kurth E. *Osnovy linearnogo kontrapunkta* [The Foundations of Linear Counterpoint]. Translated from the German by Z. Evald; Ed. B. Asafiev. Moscow: Muzgiz, 1931. 304 p.
4. Milka A. P. *“Muzykalnoe prinoshenie” I. S. Bakha. K rekonstruktsii i interpretatsii* [“The Musical Offering” by J. S. Bach. Towards Reconstruction and Interpretation]. Moscow: Muzyka, 1999. 263 p.
5. Napreyev B. D. *Tak fuga ili fugato?* [So, is it a Fugue or a Fugato?]. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University Press, 2014. 138 p.
6. Napreyev B. D. O podgolosochnoy fuge [About the Supporting-Voice Fugue]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2015, No. 2, pp. 22–27.
7. Pustyl'nik I. Ya. *Prakticheskoe rukovodstvo k napisaniyu kanona* [A Practical Guide to Writing a Canon]. Leningrad: Muzuka, 1975. 80 p.
8. Rovenko A. I. *Prakticheskie osnovy strettno-imitatsionnoy polifonii* [The Practical Foundations of Stretto-Imitative Counterpoint]. Moscow: Muzyka, 1986. 150 p.
9. Scholz B. *Lehre vom Kontrapunkt und den Nachahmungen* (Teaching of Counterpoint and Imitations). Leipzig, 1904. 176 S.

### О ричеркарности в фуге *C dur* «Хорошо темперированного клавира» (том I) И. С. Баха

Жанр инструментального ричеркара стал выразителем многих новаторских тенденций профессиональной музыки XVII века. Именно в нём оказалось возможным объединить в некое логическое целое многие находки контрапунктической техники. По мнению автора статьи, подобной объединяющей силой стала *ричеркарность*, охватывающая комплекс технических средств-признаков инструментального имитационного ричеркара. Последний вобрал силу простых и сложных контрапунктов: весь объём инверсионной техники и техники с дополнительными голосами, возможности увеличений и уменьшений материала, многообразие канонических и простых имитационных форм, варьирование противосложений и др. Ричеркарность – это не просто некий набор технических средств, но *система*, обеспечивающая их сложное взаимодействие. При её использовании многоголосные образования, выполняющие функции первоначального соединения, способны дать нужное количество соединений производных. Убедительным образом применения И. С. Бахом достоинств данной системы является его fuga *C dur* из «Хорошо темперированного клавира» (I). Автор статьи рассматривает технически приёмы, с помощью которых Бах достигает необыкновенного разнообразия стретт в данной фуге.

**Ключевые слова:** ричеркар, ричеркарность, контрапунктическая техника, сложный контрапункт, fuga, стретта, противосложение, И. С. Бах.

## Concerning Ricercar Qualities in the Fugue in C major from J. S. Bach's Well-Tempered Clavier Book I

The genre of the instrumental ricercar became the mode of expression for many innovative tendencies of professional music in the 17th century. This genre made it especially possible to combine many discoveries of the contrapuntal technique into a certain logical entity. According to the author of the article, such a unifying force was presented by the *stylistic features of the ricercar*, which spanned a *complex of technical means and characteristics* of the instrumental imitational ricercar. The latter absorbed into itself the force of the simple and complex types of counterpoint: the entire scope of the technique of inversion and technique of additional voices, the possibilities of augmenting and diminishing the musical material, the diversity of canonic and simple imitative forms, varying countersubjects, etc. The stylistic features of the ricercar present not merely a certain assortment of technical means, but a *system*, which provides for their complex interaction. When they are present, the polyphonic formations which carry out the functions of initial connection are capable of providing the necessary quantity of connected resultants. A convincing example of J.S. Bach's use of the benefits of this system is his Fugue in C major from Book I of his Well-Tempered Clavier. The author of the article examines the technical means by which Bach achieves the remarkable variety of strettos in this fugue.

**Keywords:** ricercar, stylistic features of the ricercar, contrapuntal technique, complex counterpoint, fugue, stretto, countersubject.

**Напреев Борис Дмитриевич**

ORCID: 0000-0002-3972-2495

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры теории музыки  
и композиции

*E-mail: naboris@sampo.ru*

Петрозаводская государственная консерватория  
им. А.К. Глазунова

Петрозаводск, 185031 Российская Федерация

**Boris D. Napreyev**

ORCID: 0000-0002-3972-2495

Doctor of Arts,  
Professor at the Music Theory  
and Composition Department

*E-mail: naboris@sampo.ru*

Petrozavodskaya gosudarstvennaya  
konservatoriya im. A. K. Glazunova

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory  
Petrozavodsk, 185031 Russian Federation