

Л. Л. КРУПИНА

Воронежская государственная академия искусств

УДК 781.6.09.01

ФАКТОР КОНТРАСТА В РИТУРНЕЛЬНО-ФУГИРОВАННЫХ ФОРМАХ И. С. БАХА

Эпоха барокко, обозначенная Т. Ливановой как время «высокого духовного напряжения»¹ – одна из самых сложных и противоречивых эпох в истории музыкальной культуры. Но именно это определяет её особую притягательность для музыковедческой мысли, которая вновь и вновь обращается к разного рода «загадкам», оставленным нам мастерами XVII–XVIII столетий.

Одну из таких загадочных сфер представляет сфера барочного формообразования. Переходное историческое положение эпохи (от полифонического способа мышления к гомофонному) привело к тому, что преобладающее значение получили формы, образующие синкретическое, нерасторжимое единство полифонического и гомофонного изложения и развития.

Проблема гомофонно-полифонических взаимодействий неоднократно привлекала внимание исследователей и рассматривалась на разных уровнях: уровне тематизма, фактуры, структуры². Однако сочетание элементов гомофонной и полифонической структур – лишь один из аспектов общего «стилевого плюрализма» эпохи, провозглашённого её крупнейшими представителями (такими, например, как Й. Бурмейстер, И. Маттезон, И. Преториус, И. И. Фукс, И. И. Кванц). Смешение стилей (старинного и нового, церковного и концертного, галантного и учёного), смешение «вкусов» (итальянского, французского, немецкого), жанров (мотета и концерта, мотета и кантаты), фактур (фугированной и хоральной)³ не могло не привести и к смешению принципов разного типа форм. «В барокко соединение в одном произведении признаков двух или нескольких форм было столь же закономерным явлением, как и существование “чистых” музыкальных форм», – пишет В. Холопова, приводя примеры сочетаний концертной формы с сонатной и с трёхчастной *da capo*⁴. Взаимодействие рондо и сонатности, трёхчастности и фуги, рондо и трёхчастной формы отмечает Е. Абызова в частях скрипичных концертов И. С. Баха⁵, о «концертных» фугах с чертами рондо в его же клавирных концертах сообщает Т. Мюллер⁶, элементы сонатности в концертной форме наблюдают В. Протопопов, П. Стоянов⁷. Всё это многообразие сочетаний и гибкость их проявлений побуждают Т. Кюрегян, например, к выводу о том, что барочные структуры отражают «скорее общий принцип построения с возможностью многих вариантов реализации, чем готовую “модель формы”»⁸.

По-видимому, не случайно в качестве образцов конкретных взаимодействий большинство авторов привлекают сочинения И. С. Баха. Именно великий немецкий гений привёл основные тенденции своего времени к качественно новому уровню: «Он отобрал, переделал, синтезировал различные составные гибридных жанров и форм. Мотетные и концертные идеи, хоральные и фугированные решения, изысканное письмо и простое хоральное изложение органично вошли в его “мотеты”, “концерты”, “кантаты”»⁹.

В данном случае нас интересует особый аспект позднебарочного формообразования – возникновение смешанной формы в результате внедрения *тематического контраста*, нарушающего типичную для барочного стиля моноаффектность. Речь пойдёт, главным образом, о некоторых быстрых частях сонатных циклов И. С. Баха, в которых контраст становится основой драматургического решения формы.

В добаховских сонатах эти части (в четырёхчастных циклах – вторая и четвёртая, в трёхчастных – первая и третья) строились обычно в виде одностемных фугированных форм и играли роль главных частей цикла, поскольку отличались наибольшей развитостью и масштабностью. Однако ко времени Баха эту функцию всё чаще выполняет концертная форма, отражающая влияние на сонату концертного жанра, который на этом этапе становится центральным жанром инструментальной музыки.

Впрочем, несмотря на привязанность к быстрым темпам, для сонатных частей, как правило, не характерно акцентирование проявлений концертности – таких, как виртуозность интермедий или фактурные контрасты, аналогичные противопоставлениям *tutti* – *solo*. Поэтому вне концертного жанра будет логичнее обозначить такую форму её более общим (родовым) названием, введённым Х. Риманом ещё в начале XX века, а именно – *ритурнельной формой*¹⁰. По сравнению с её концертной разновидностью, здесь есть свои специфические черты.

Прежде всего, это как раз наличие более явных взаимодействий ритурнельного принципа с принципами других форм. В роли таких взаимодействующих чаще всего выступают ритурнельный, фугированный и сонатный (нередко с добавлением принципа *da capo*). Причём, если сонатность обычно образует второй, дополнительный план формы, возникающий за счёт транспонированного повтора в главной

тональности какой-либо выделяющейся интермедии, субтемы или особого варианта ритурнеля, то близкие друг другу фугированный и ритурнельный принципы могут очень тесно переплетаться, склоняясь то в сторону фуги, то в сторону ритурнельной формы, а то и выступая на равных правах. Заметим при этом, что тематический контраст, принимающий, как правило, важнейшее участие в драматургии формы, не всегда связан с принципом сонатности.

Подобные сложные переплетения и взаимодействия с участием фугированной логики особенно характерны для творчества И. С. Баха. Причиной этого является, вероятно, не только отражение старой традиции, но и то, что для великого немецкого Мастера-полифониста fuga вообще имела особенно важную значимость и нередко выступала как область наиболее смелых экспериментов. Не удивительно, что черты фуги пронизывают очень многие его сочинения самых разных жанров, взаимодействуя с любыми другими барочными формами, что побудило, например, В. Протопопова ввести такие понятия, как *фуга второго* и *фуга третьего классов*.

Заметим попутно, что и тяготение к контрастной драматургии проявляется у Баха как в некоторых концертах (например, в I части Итальянского концерта), так и в условиях полифонических форм, причём не только многотемных, но и однотемных. В роли образного оппонента в последних может выступить либо контрастная интермедия (как, например, в Кюрие № 3 из Мессы *h moll* или в фуге *h moll* из I тома ХТК), либо новое удержанное противосложение, способное акцентировать в теме иные выразительные стороны (как в трёхголосной Сinfонии *e moll* или фуге *Fis dur* из I тома ХТК).

Фактически, у Баха сложилось несколько разновидностей двухтемных ритурнельно-фугированных форм: 1) двухтемная ритурнельная с гомофонным ритурнелем и имитационной субтемой; 2) двухтемная ритурнельная с имитационным ритурнелем и неимитационной субтемой; 3) двухтемная фугированная (без контрапункта тем) с чертами ритурнельной; 4) двойная fuga, синтезированная с ритурнельной формой.

К полифонизированной разновидности ритурнельной формы можно отнести такие образцы, в которых к гомофонному ритурнелю добавлена полифоническая вторая тема со своей вполне фугированной «историей» (экспонированием, тональным и возможным полифоническим развитием). Подобное строение Бах использует в первых частях своих органных сонат № 2 *c moll*, № 5 *C dur*, № 6 *G dur*, причём в двух случаях полифоническая субтема вносит ещё и дополнительные черты сонатности. Все три произведения строятся примерно по одному плану: одно (во 2-й сонате) или два – в основной и доминантовой тональностях (5-я и 6-я) проведения ритурнеля с интермедиями, завершающиеся совершенной каденцией в главной тональности, образуют начальную

экспозиционную фазу, которая повторяется в конце *da capo* (соответственно в 8, 51, 20 тактов). Большой средний раздел открывается двухголосным тонико-доминантовым имитационным показом второй темы на фоне педального *basso-continuo* с дальнейшим чередованием этого нового материала и ритурнеля в разных тональностях (как на целостном, так и на мотивном уровнях).

Степень контраста при этом различна, хотя основные средства его осуществления примерно одни и те же: тип фактуры (гомофонная – полифоническая), ритмический рисунок (разнообразный в ритурнеле, более однородный во второй теме), интонационность (преобладание постепенности – скачки). Наиболее ярко он представлен в Сонате № 6 *G dur*. Здесь оба материала имеют индивидуальный характер: ритурнель изложен в виде унисонного нисходящего постепенного движения, сопоставляемого с широкими секстовыми скачками в ритме восьмых, полифоническую же тему с её удержанным контрапунктом характеризует более оживлённая ритмика шестнадцатых и преобладающее движение по аккордовым звукам. В результате властной решительности ритурнеля противостоит сфера игрового начала. Причём этот новый тип интонационности отчасти подготовлен предшествующей интермедией, где Бах сохраняет ритмический уровень ритурнеля, но внедряет движение по звукам тоники и доминантсептаккорда (пример № 1). Сходный процесс подготовки контраста присутствует и во 2-й сонате, где на стадии интермедийного развёртывания ритурнеля неоднократно появляется интонационная фигура ломаного движения по аккордовым звукам в ритме шестнадцатых, которое и становится затем основой полифонической темы.

Несколько большее приближение к фуге демонстрируют II часть Сонаты для скрипки и чембало № 4 и Прелюдия из Английской сюиты № 2 *a moll*, где полифоническое изложение (в Прелюдии с преобладанием октавных, а не тонико-доминантовых имитаций) характерно как раз для ритурнеля, в то время как вторая тема имеет не имитационное изложение. Как и в органных сонатах, она появляется только после большого (33 такта в Сонате, 51 такт в Прелюдии) «начального построения» (по В. Протопопову) – экспозиционной фазы ритурнеля, которая в Прелюдии ещё и повторяется *da capo*.

Контраст осуществлён здесь по-разному: в Прелюдии это, прежде всего, контраст фактурного и ритмического рисунка, в Сонате же Бах обращается к своему любимому приёму противопоставления диатоники и хроматики. Если полифоническая тема ритурнеля вместе со своим басовым контрапунктом (выступающим в роли *basso-continuo*), а также с последующими на экспозиционной стадии противосложениями ограничивается только звукорядом гармонического минора, то новая басовая тема опирается на принцип хроматического восходящего движения.

Результатом становится довольно осязаемое образное противопоставление: лёгкому, свободному в своём движении и размашистых скачках ритурнельно противопоставлена тяжеловесная басовая драматическая мелодия, поступательно взбирающаяся к своей вершине (пример № 2).

Показательно, что, как и в предыдущих случаях, и в том, и в другом произведении новая тема имеет некоторую подготовку: в Прелюдии это фактурный «мотив» параллельных терций, который сопровождает предпоследнее одиночное проведение малой темы ритурнеля (т. 47), в Сонате – ритмический рисунок – две шестнадцатых и три восьмых (пока ещё в диатоническом варианте) – в новом противопоставлении третьего (басового) проведения полифонической темы – тоже предпоследнего на экспозиционной стадии ритурнеля (т. 12–13).

Черты сонатности присутствуют в обоих произведениях, но на этот раз они не столь рельефны: в скрипичной Сонате их вносит тональный план двух пар проведений субтемы (сначала это *c moll – g moll*, а в конце – наоборот, *g moll – c moll*, то есть $t – d, d – t$). В Прелюдии же из «Английской сюиты» сонатность вообще не связана со второй темой, которая обходит в своих проведениях целый круг тональностей: $a \rightarrow e, e \rightarrow h, h \rightarrow G, e \rightarrow C$. На роль «побочной партии» здесь может скорее претендовать одна из интермедий, которая заметна благодаря басовому голосу, оstinato повторяющему ритм и интонацию второй (неполифонической) темы. Эта интермедия предькотового характера впервые появляется после вторичного проведения субтемы и звучит в тональности *G dur* (т. 70–79). Её транспонированный в *C dur* повтор осуществляется за несколько тактов до *da capo* (т. 99–106). Но и здесь, как видим, тональный план не совсем сонатный (соотношение *доминанта – тоника* происходит лишь на уровне параллельных тональностей).

Полифонизация финалов органнх сонат № 5, 6, I и III частей органной Сонаты № 3, а также финала Сонаты для скрипки и чембало № 6 достигает той степени, когда их форму уже можно считать скорее двухтемной фугированной с чертами ритурнельной, поскольку в них обе темы имеют полифоническую экспозицию (причём первая тема – с традиционным тонико-доминантовым соотношением), тональное и контрапунктическое развитие (октавные перестановки в двойном, тройном контрапунктах, связанные как с тематическим материалом, так и с повторяющимися интермедиями), а в сонатах № 5 и 6 имеются ещё и стретты на основную тему. Правда, двойная fuga при этом не образуется, так как темы не вступают в контрапунктическое соединение.

Высокая степень полифонизации привела и к иным способам решения тематического контраста, часть из которых характерна для обычных многотемных фуг Баха. Это, прежде всего, степень индивидуализации – как правило, она значительно выше в

основной (первой) теме и снижена во второй за счёт однообразия ритмического рисунка (пример № 4). Впрочем, в финале скрипичной Сонаты скорее обратное соотношение (вторая тема обладает большим разнообразием и индивидуальностью). Ещё одна характерная черта в соотношении тем – масштабная развёрнутость первой и краткость второй.

Основные признаки ритурнельной формы – не столько в отсутствии контрапункта тем, сколько в том, что имитационность связана лишь с двумя голосами (мануалами) и экспонирование всегда происходит в сопровождении, как минимум, одного дополнительного (в органнх сонатах – педального, в скрипичных – чембало) голоса – *basso-continuo*, который почти постоянно «привязан» к своей теме как контрапункт, поддерживающий её гармонически и сообщающий ей не совсем полифонический вид. Черты ритурнельной формы сказываются и в преобладании парных проведений основной темы (что вызывает аналогию с подобными же малыми ритурнелями имитационного характера), а также в парности имитаций второй. Такого преобладания нет в Третьей органной и скрипичной сонатах, но зато в их форме участвует большое *da capo* экспозиционной части (соответственно в 48, 36 и 30 тактов). Черты повтора *da capo* начальных 18-ти тактов есть и в финале Шестой органной сонаты, хотя повтор здесь слегка изменён и потому менее заметен: имитация в нём дана в контрапунктической перестановке, а интермедия расширена на два такта внутренней вставкой.

Отчасти к этой же группе примыкает и быстрый раздел (*Allegro*) контрастно-составной Прелюдии из Английской сюиты № 6 *d moll*. Правда, вторая тема в ней нарушает строгость полифонического экспонирования включением имитации в обращении (что, возможно, связано с большой ролью инверсии в развитии основной темы). К тому же, кроме тонального и гармонического развития она подвергается ещё и интонационному варьированию (превращению мелодической фигурации развёртывания в гармоническую). Всё это позволяет отнести эту «тему» скорее к особому виду нового интермедийного материала. С ритурнельной формой данный раздел Прелюдии связывает большое *da capo* в 48 тактов (включающее не только экспонирование, но и развитие – побочные тональности, модификации), которое в сумме занимает почти две трети всей формы и образует «внешний» план структурной организации в виде трёхчастности с *da capo* (48 + 61 + 48).

Особый случай структурного синтеза представляет финал органной Сонаты № 2. Здесь смешивается полифоническая двухтемность фугированного типа (с ярким тематическим контрастом, но без контрапунктического соединения) и сонатность, представленная целым 27-тактовым разделом показа второй темы (т. 58–85), который транспонированно повторяется (в т. 103–129). Есть здесь и почти точная

репризность, но не *da capo*, так как повтор ведётся не «с головы», а с 22-го по 58-й такт (повторена вторая половина экспозиционной стадии основной темы с контрапунктической перестановкой).

Это произведение – пример крайней степени выраженности контраста, которая даже для Баха является уникальной. В условиях общего для обеих тем фактурного рисунка (нисходящая направленность имитации двух голосов с удержанным *basso continuo*) Бах добивается контраста стилистического уровня. Черты «старинного», «учёного» стиля в первой теме (целые ноты в тематическом ядре и в удержанной части противосложения, «серьёзные» кварттовые шаги половинных в партии педали) противоположны изысканной галантности и изяществу второй (фигуры поклонов-приседаний с сопоставлением шестнадцатых и восьмых – пример № 3). Хотя ригурнельный принцип здесь отсутствует, но фугированный и сонатный выражены практически равноценно: от фуги – строгое трёхголосное экспонирование основной темы и её стреттное развитие, от сонатной формы – наличие развёрнутой связующе-побочной партии, включающей два проведения второй темы (*c – g*) с интермедией, приводящей к совершенной каденции в доминанте, которая разделяет форму на две симметричные части (85 + 87 тактов).

В большинстве других названных образцов сонатность тоже присутствует, однако с тематическим контрастом она связана лишь в Прелюдии из Английской сюиты *d moll*, где вторая тема, показанная вначале в тональности параллели (*F dur*), приходит к основной тональности перед *da capo*. В остальных же произведениях сонатность и контраст рассогласованы. Так в органной Сонате № 3 (и в I части, и в финале) сонатные отношения вносит материал интермедий: в I части это выделенное триолями трёхтактовое построение первой интермедии, приводящее к каденции в доминанте (т. 21–23), которое повторено в основной тональности перед появлением второй темы (то есть в конце экспозиционной фазы – т. 45–47), в финале же «побочная партия» включена во вторую интермедию (после показа второй темы – т. 45–49), а её транспонированный повтор в главной тональности находится в середине второго раздела (т. 117–121). Однако в обоих случаях материал этих интермедий всё же связан со второй темой: в I части это общий педальный голос, а также триольный ритм, включённый затем в контрапункт второй темы, в финале – наоборот, триоли шестнадцатых из второй темы готовят «побочную партию». Наконец, в финале органной Сонаты № 5 в роли побочной партии выступает трёхголосная ложная стретта на основную тему, которая звучит дважды: сначала в доминанте (*G dur*; т. 59–61), а в конце финала – в главной тональности (*C dur*) с контрапунктической перестановкой (т. 149–151). Таким образом, тематический контраст и сонатность выступают здесь как два относительно автономных фактора.

Прелюдию «Английской сюиты» *g moll* уже смело можно назвать двойной фугой с раздельным экспонированием и с некоторыми чертами ригурнельной формы (но без сонатности). Здесь присутствует не только контраст двух полифонических тем, но обе они имеют тонико-доминантовую экспозицию и контрапунктическое соединение друг с другом. Что же в таком случае и эту Прелюдию отчасти связывает с ригурнельной формой? Во-первых, это не характерное для фуги большое *da capo* (повторена вся пятиголосная экспозиция первой темы с дополнительным проведением и двумя интермедиями, равная 32-м тактам). Слишком необычна для фуги и сама первая тема: судя по условиям имитирования, за неё приходится принимать лишь одну терцовую интонацию *d – d – b*, либо считать экспонирование стреттным. Нарушает строгость двойной фуги и несовпадение количества голосов в показе первой (пять) и второй (три) тем. Наконец, не может не смущать обилие транспонированных повторов крупных построений: помимо завершающего *da capo*, те же 32 такта целиком повторены еще и в параллельной тональности (т. 67–98), что уже превращает их в большой ригурнель, трижды звучащий в полном виде. Дополнительно повторена (с двухтактовой вставкой 135–136-го тактов и тональным изменением после неё) и экспозиция второй темы вместе с контрапунктическим соединением её с первой (ср. т. 33–66 с тональным планом *g – d – g → B* и т. 125–160 с тональностями *d – a – c → Es*). В результате такое построение Прелюдии можно считать синтезом двойной фуги и ригурнельной формы.

Как видим из приведённых примеров, внедрение тематического контраста в смешанные ригурнельно-фугированные формы не обязательно связано с чертами сонатности и составляет особый структурный план. Его драматургическая значимость вытекает из того обстоятельства, что вторая тема не просто сопоставляется с первой, но и почти обязательно *взаимодействует* с ней.

Аспект взаимодействия составляет особую задачу композитора, который экспериментирует с ним, находя каждый раз новые формы его решения. Чаще всего это происходит на мотивном уровне в разработочных интермедиях, где мотивы второй темы могут сопоставляться контрапунктически или в одном и том же голосе с каким-либо материалом ригурнеля – например, его противосложения (органная Соната № 3, III часть, т. 81–82), с мотивом из развёртывания ригурнеля (органная Соната № 2, I часть, т. 62–64) или с основным тематическим элементом (финалы Сонаты № 5, т. 51–58; 141–148, Сонаты № 3, т. 84–85). В финале Сонаты для скрипки и чембало № 6 почти каждая имитационная пара второй темы чередуется с двухтактовым мотивом ригурнеля (т. 31–38, 53–56).

Особенно наглядно взаимодействие выражено в финале органной Сонаты № 5, где контрапункт основных мотивных элементов маркирует наиболее значи-

мые места формы – он предшествует двум проведени-ям «побочной партии» (стреттам на начальный мотив ритурнеля), составляя своеобразную связующую – восьмитактовое построение в виде модулирующей канонической секвенции на мотив второй темы, контрапунктирующей с простой секвенцией основного мотива ритурнеля в партии педали (пример № 4).

Совершенно иным способом происходит взаимодействии во II части скрипичной Сонаты № 4, где следствием каждого проведения басовой хроматической субтемы становится появление нового хроматического противосложения (тоже в басу) у основной, которая до этого соединялась лишь с диатоническими контрапунктами (два из них были удержанными – т. 36–37; 40–41; 91–91; 95–96) (ср. пример 5 с примером № 2). Наконец, ещё один особый тип отношений ритурнеля со второй темой Бах демонстрирует в I части органной Сонаты № 6, где применено вариационное развитие гомофонного ритурнеля, направленное на его постепенное интонационно-ритмическое и

фактурное сближение с имитационной второй темой. Так, если в первом проведении основной темы преобладает поступенность и секстовые скачки (см. пример № 1), то уже в третьем (*e moll*) введено мелодическое движение по звукам секстаккорда и имитация с расстоянием в 4 такта (т. 53–57), а в большинстве последующих имитация ещё и превращена в стреттную с расстоянием в 2 такта и сохранением достигнутого мелодического рисунка, сближающего ритурнель со второй темой (т. 73–79; 125–134).

Всё это говорит о не случайном, но намеренном включении в изначально моноаффектную ритурнельную форму фактора контраста, который в одних произведениях сочетается с фугированностью, в других – с сонатностью, в третьих составляет дополнительный, автономный структурный и драматургический план. Так в условиях позднего барочного стиля рождаются новые драматургические идеи, предвосхищающие будущие кардинальные стилевые повороты европейской музыки.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1 Соната для органа № 6, I ч. Ритурнель



1а 2-я тема



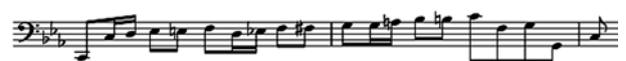
1б Подготавливающая интермедия



Пример № 2 Соната для скрипки с клавиром № 4, II ч. Ритурнель



2а 2-я тема



Пример № 3 Соната для органа № 2, III ч. 1-я тема



3а 2-я тема



4б Мотивный контрапункт



Пример № 4 Соната для органа № 5, III ч.
1-я тема



4а 2-я тема



Пример № 5 Соната для скрипки
с клавиром № 4, II ч.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1: По XVIII век. – М.: Музыка, 1975. – С. 311.

² См., например, работы: Протопопов В. Принципы музыкальной формы И. С.Баха. – М.: Музыка, 1981; Мюллер Т. Полифония и гомофония в клавирных концертах Баха // Полифоническая музыка. Вопросы анализа: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1984. – Вып. 75. – С. 5–14; Абызова Е. Некоторые вопросы тематизма и формы скрипичных концертов И. С.Баха // Вопросы теории музыки. – М.: Музыка, 1975. – Вып. 3. – С. 237–271.

³ Разным проявлениям этих смещений посвящён отдельный раздел в книге М. Лобановой «Западноевропейское барокко: проблемы эстетики и поэтики» (М.: Музыка, 1994. – С. 218–234).

⁴ Холопова В. Формы музыкальных произведений. – СПб.: Лань, 1999. – С. 282–283.

⁵ Абызова Е. Указ. соч. С. 252–263.

⁶ Мюллер Т. Указ. соч. С. 10–12.

⁷ Протопопов В. Указ соч. С. 126–146; Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм. – М.: Музыка, 1985. – С. 222–233.

⁸ Кюрегян Т. Форма в музыке XVII – XX веков. – М.: Сфера, 1998. – С. 143.

⁹ Лобанова М. Указ. соч. С. 225.

¹⁰ Riemann H. Grundriß der Kompositionslehre. – Berlin, 1922. – S. 160.

Крупина Лариса Леонидовна

кандидат искусствоведения, доцент,
и. о. профессора кафедры теории музыки
Воронежской государственной академии искусств

