

Реконструкция партитуры
и комментарии

Б. Д. НАПРЕЕВ

*Петрозаводская государственная
консерватория им. А. К. Глазунова*УДК
781.63:785.034**ЛЮДВИГ БУСЛЕР. ОРКЕСТРОВАЯ ТРАНСКРИПЦИЯ
КЛАВИРНОЙ ФУГИ И.-С. БАХА**

Эпоха западноевропейского барокко богата достижениями и открытиями. Среди них — появление симфонического оркестра, во многом по-новому осветившего пути музыки: музыкального языка, принципов формообразования и судеб жанров. Однако появление оркестра породило проблему, которая остаётся актуальной и поныне. Суть её — в определённом несоответствии требований музыки с фактурой полифонической (главная особенность которой заключается в жёсткой регламентации количества голосов) *возможностям* оркестра — «продукта» законов гомофонии. Последний призван с наибольшим художественным успехом воспроизводить музыку именно гомофонную по складу и со свободно переменчивым количеством голосов в фактуре.

Однако художественная практика ищет и находит такие решения, которые сохраняют и особенности фуги, и неповторимую красоту и выразительность оркестровых звучаний.

**ПОЛИФОНИЯ И ГОМОФОНИЯ:
ПРОБЛЕМЫ ИНСТРУМЕНТОВКИ**

Современный смысл термина «инструментовка» подразумевает определённые действия, связанные с *приспособлением* нотного текста и фактуры оригинала к возможностям оркестра. Многолетняя и богатая оркестровая практика, а также и синхронно следующее за ней теоретическое осмысление вопроса делают очевидным: наиболее приемлемыми для приспособления будут те музыкальные тексты, которые организованы по законам гомофонного склада и фактуры. В этом отношении отметим удивительно точную (хотя и брошенную «вскользь») мысль Н. А. Римского-Корсакова. Говоря о процессе сочинения и инструментовки «Млады», он отмечал, что работа шла быстро и что одним из

факторов, ускоряющих эту работу, было «значительное отсутствие контрапунктического письма». И далее добавляет: «Зато мои оркестровые намерения были новы и затейливы по-вагнеровски»¹.

Итак, если любая, исключительно гомофонная по фактуре пьеса (к примеру, фортепианные пьесы, инструментованные А. К. Глазуновым и образовавшие сюиту «Шопениана») «вынуждает ... добавлять педали, пересочинять фигурации, заполнять акустические пустоты»², то что же тогда говорить о полифонической музыке, которая с ещё большим трудом поддаётся указанному приспособлению. Причём среди полифонических форм наибольшее «сопротивление» процессу приспособления к оркестровому звучанию оказывает fuga. Указанное «сопротивление» обусловлено противоречием, о сущности которого было сказано ранее. Таким образом, приспособление фуги зачастую просто невозможно без обращения к помощи ряда индивидуальных (особенных) приёмов³, сообщающих полифонической музыке (её фактуре) признаки гомофонных звучаний.

Художественная практика за последние два с половиной столетия накопила достаточный опыт как в *сочинении* оркестровых фуг (количество которых, однако, сильно уступает количеству фуг ансамблевых), так и в деле *инструментовки* для оркестра фуг, в оригинале сочинённых для какого-либо одного инструмента. Пожалуй, наиболее поучительны в этом отношении инструментовки некоторых фуг И.-С. Баха, выполненные многими великими музыкантами разных эпох и школ. Особенности индивидуального стиля этих музыкантов, конечно же, сказываются на приоритетах формирования набора средств, позволяющих приспособливать фактуру оригинала к оркестровому звучанию. Сказывается и от-

ношение к принципам музыки И.-С. Баха и его эпохи. Оно может быть (и часто бывает) различным. Но при всех различиях демонстрируется некая общая тенденция в выборе средств из большого круга возможных. При этом подчёркнуто, что указанная общность не является следствием стилового единства фуг, определяемого принадлежностью перу одного автора (в данном случае — Баха). Эта общность обусловлена «над-авторскими» причинами — единством законов гомофонии, действующих во всех случаях реализации музыки полифонической (вне зависимости от авторства) в гомофонном по происхождению и сути оркестре. Результат, таким образом, зависит не только от того, кто создаёт инструментовку, но и от того, какими законами руководствуется тот или иной инструментовщик.

Можно не без оснований утверждать, что оркестровые версии фуг XVIII века и фуг, созданных или инструментованных уже после XVIII века, опираются на принципы, сформулированные практикой именно XVIII — начала XIX веков. При этом стремительное развитие оркестра в сторону выявления его колористических и концертных возможностей, синхронное столь же стремительной (на протяжении более чем двух столетий) эволюции многих норм музыкального языка, не уменьшило остроту рассматриваемого противоречия и в наше время всё так же, как и в XVIII веке, «чрезвычайно трудно писать полифонически для этого гармонического организма»⁴, — по словам И. Стравинского.

Следует отметить, что постоянное стремление художественной практики к поискам новых механизмов и усовершенствованию уже апробированных способов решения указанного противоречия, закономерно. Длительная история этих поисков богата многими поучительными находками, в частности, появлением оркестрового типа фугированной полифонии и её своеобразного антипода — ансамблевого типа фугированной полифонии, характеризующегося стремлением к совпадению количества инструментов с количеством голосов в фуге.

Как пример сказанному представляем оркестровую транскрипцию фуги И.-С. Баха *G dur* № 15 из II тома «Хорошо темперированного клавира», выполненную Людвигом Буслером.

ЛЮДВИГ БУСЛЕР И ЕГО ТРАНСКРИПЦИЯ

Людвиг Буслер (*Bussler, Ludwig*, 1838—1900) — крупнейший музыкальный теоретик Европы

своего времени. В поле его зрения попали практически все «отрасли» музыковедения: история, контрапункт, гармония, форма, композиция, оркестр. Ему потребовалось чуть более двух десятилетий, чтобы создать и опубликовать в период с 1867 по 1889 годы одиннадцать фундаментальных трудов. Среди них — «Instrumentation und Orchestersatz» (1879). Важный раздел этого труда посвящён фуге (*Die Fuge*)⁵. Четвёртый урок (*Vierte Aufgabe*) как раз и содержит фугу Баха, являющуюся объектом рассмотрения в настоящей публикации. Однако в своей книге Л. Буслер не даёт инструментовку *всей* фуги. Учебные цели работы этого и не требовали. Он демонстрирует лишь фрагменты: т. 1–31, 46–64, 56–72 (таким образом, т. 56–64 показаны в двух вариантах). Фрагмент свободного раздела с экспозиционной парой в т. 32–45 оказывается пропущенным, но прокомментированным в тексте⁶. Суть реконструкции, предпринятой автором настоящей статьи, заключена в создании партитуры т. 32–45, а также первой и второй вольт для повторения фуги (см. нотное приложение).

СОСТАВ ОРКЕСТРА, ЕГО ОСОБЕННОСТИ И КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Для показа техники инструментовки-транскрипции Л. Буслер избрал следующий состав симфонического оркестра: 2 fl., 2 ob., 2 kl. in A, 2 fag., 4 cor. in F, 2 trp. in D, Timp. (D, G), Str.

Оркестр, как видим, для времени создания этой партитуры невелик (парный), но для времени написания самой фуги, никак не предполагающей оркестрового звучания, просто огромен. В нём с достаточной откровенностью отражены все давно уже оформившиеся требования гомофонии к оркестру, среди которых — обязательная возможность исполнения музыки с большим количеством голосов, питающих линии мелодии, баса и пласта гармонический. Обращает на себя внимание количество медных инструментов, способное усилить среднюю тесситурную зону, что в высшей степени характерно именно для гомофонной фактуры. А «парное дерево» свидетельствует о готовности выполнять не только мелодические функции в любой тесситурной зоне, но и любые (унисонные и октавные) дублирования.

Итак, с одной стороны, трёхголосная, рафинированная по голосоведению и с повышен-

ной ценностью каждого голоса и даже звука клавирная fuga, а с другой — оркестр, своим составом (и соотношением инструментов в нём) демонстрирующий готовность выполнять любые «гомофонные работы». Такая «расстановка сил» Л. Буслером осознана и свидетельствует об изначальном стремлении создать некий сильно гомофонизированный вариант звучания фуги. Всё это увеличивает интерес к работе учёного.

Что же нам предлагает известный теоретик-контрапунктист и практик оркестра, лично проводивший немало времени за дирижёрским пультом? А предлагает он то, что в конкретный историко-стилистический момент (вторая половина XIX века) является актуальным: гомофонизацию фуги, и не какой-либо, а баховской, с изначальным строго (очень строго) регламентированным количеством голосов и превалированием линейности в их развёртывании. Он предлагает трансформировать скромное клавирное звучание фуги в оркестровое путём отказа от наиболее естественной для фактуры фуги ансамблевой полифонии в пользу оркестровой.

ИНСТРУМЕНТОВКА ЭКСПОЗИЦИИ ФУГИ: ТРАДИЦИИ И ИХ ОБНОВЛЕНИЕ

Экспозиция (т. 1–22) выполнена нормативно. То есть так, как того требует сама fuga и многолетняя практика её оркестрового претворения (с использованием, однако, принципов ансамблевой фугированной полифонии): в одном тембре, с накоплением голосов от одного до трёх, без каких-либо дублирований. Однако для трёх голосов привлечены четыре оркестровые партии. В этом Буслер нов: он, в отличие от многих предшественников и теоретиков, решает проблему звучания темы — её динамической и акустической «выпуклости» — за счёт массы оркестра.

Так, первое проведение темы (*G dur*) дано в унисоне первых и вторых скрипок. Ответ (*D dur*) — в унисоне вторых скрипок и альтов, а третье экспозиционное проведение темы (*G dur*) — в унисоне альтов и виолончелей (см. нотное приложение). Здесь удивительным образом сочетаются и оркестровые принципы (упомянутые унисоны), и динамика экспозиции фуги: с каждым последующим вступлением (ответ, тема) подключается ранее не звучавшая инструментальная партия (альты, виолончели). Противоположности отданы голосам, по оркестровой массе уступающим тематической линии прибли-

зительно в два раза, что также говорит об опоре на оркестровые принципы мышления. Но и во всех прочих, уже за пределами экспозиции, проведениях темы Буслер (судя по последнему в т. 65–70 проведению) придерживается того же принципа.

Здесь от лица автора транскрипции в первую очередь «говорит» теоретик. Видимо, графическая хрупкость звучания этой фуги в оригинале не даёт ему права на риск «потерять» тему в общем звучании. Но главная причина в том, что он, прибегая к помощи ансамблевой фугированной полифонии в инструментровке экспозиции, уже знает, что впереди (в свободной части) при звучании всего оркестра возможно несоответствие динамик. Он знает, что при использованной им гомофонизации тема, порученная какому-либо одному голосу (партии), не сможет достойно превалировать. Поэтому дублирование унисоном, и только унисоном (рипиенисты в этом случае усиливают не только динамику, но и плотность), использовано с самого начала как гомофонизирующий фактуру принцип. В экспозиции, таким образом, главным способом является гомофонизация *изнутри*.

Совершенная каденция в *D dur* (т. 23), по Буслеру, отделяет экспозицию (*erste Durchfuhrung*) от первой интермедии, принадлежащей уже сфере свободной части. Такая трактовка формы обосновывается давно сформировавшимся (ещё в эпоху тонально устойчивой фуги) принципом тонального плана: первая реперкуссия, как правило, появлялась после раздела, наполненного доминантовостью. У Буслера этот переход от экспозиционности к свободной части «подтверждён» ещё и решительным переходом от ансамблевого типа фугированной полифонии к оркестровому.

ОСОБЕННОСТИ ИНСТРУМЕНТОВКИ СВОБОДНОЙ ЧАСТИ

Для инструментовки свободной части он объединяет оба способа гомофонизации (*извне и изнутри*)⁷. Но при этом Буслер не стремится к решительным вторжениям в фактуру оригинала. Он усиливает его линии октавными дублированиями любых голосов (как сверху, так и снизу), а также добавленными звуками.

Два звена баховской квазиканонической секвенции (т. 23–32 при *Iv* = -19) охватывают большую тесситуру. В оригинале разрыв между пропойстой и риппойстой — ундецима. У Баха

двухголосие этой канонической секвенции занимает крайние голоса. Буслер же фактически опустил её в нижнюю пару голосов. Происходит это потому, что он делает дублирование противосложения сверху в два «этажа» и причиняет ещё и имитацию фигуры правой руки такта 24 оригинала. То же и в такте 30. Причём общее дублирование с точки зрения гармонии точно, но неточно с мелодической точки зрения. Буслера, как видим, интересует в первую очередь вертикаль. Всё во имя вертикали, во имя её гармонической плотности. Начиная с 24-го такта, всё заполнено, а средний регистр (в особенности между пропостой и респостой) уплотнён фаготами, двумя или одним кларнетом. В такте 30 он даже добавляет в вертикаль звук *fis*, заимствованный от баса. А появление *gis* в партиях первых и вторых скрипок (т. 27) заставляет их поменять свою функцию с респосты на функцию дублирования баса. При сравнении клавирного оригинала с буслеровской транскрипцией всё сказанное отчетливо прослушивается.

Продолжение свободной части (т. 32–45), как уже отмечалось, Буслером не инструментовано, но в тексте даны рекомендации, которые в высшей степени точно характеризуют принципы гомофонизации с учётом специфики оркестрового звучания⁸. Таким образом, экспозиционная пара в *e moll* и *h moll* (по Буслеру — *zweite Durchfuhrung*) отдана деревянным духовым. Здесь Буслер использует традиционный приём тембрового контраста: экспозиция — у струнных, тематическая пара (*e*, *h*) в свободной части — у деревянных духовых. Двухголосие деревянных духовых по фактуре близко ансамблевому типу полифонии. Струнным же предлагается играть в это время гармонию. Их широко расположенные аккорды должны приходиться на первую и третью доли тактов. Этот пласт в тембре струнных откровенно выполняет функцию сопровождения (гомофонизация *извне*), превращая совместную с духовыми «сумму» пластов в фактуру полифонизированную. Но интересно ещё и то, что предлагаемая гармония не во всём совпадает со скрытой гармонией оригинала. В тактах 35–37 секвенция из трёх септаккордов (VII_7 ; VI_7 ; V_7) с задержаниями в верхнем голосе очевидна. Однако Буслер трактует эти задержания как звуки аккордовые, и поэтому его гармонии похожи на расшифровку цифрованного баса, что делает гар-

моническую последовательность следующей: IV_7-VII ; III_7-VI ; II_7-V .

Огромная вторая интермедия (т. 46–64) выполняет функцию длительной модуляции и состоит в свою очередь из нескольких разделов. Границы между ними подчеркнуты контрастной инструментовкой. Но тотальная гомофонизация в тактах 56–61 объединяет все эти разделы между собой и с заключительной частью. Эта гомофонизация выражена «этажными» наслоениями гармонии у деревянных духовых, октавными дублированиями, гармонией *pizzicato* — у струнных. А включение в такте 56 литавр в сложную микстуру органного пункта (валторны, трубы, альты и контрабасы) завершает общую гомофонную картину этой инструментовки.

Итак, чем же интересна эта инструментовка, которая из-за рассмотренных выше мер её гомофонизации в большей степени соответствует сущности транскрипции? Какую научную и практическую информацию несёт эта буслеровская транскрипция?

Важна и интересна она прежде всего тем, что являет удивительно совершенный образец того понимания *соответствия* фуги (шире — полифонии) и оркестрового звучания, которого требовала музыка высокого романтизма. Эта буслеровская работа как бы собирает воедино все тенденции своего времени. Более того, она учит, как практически реализовать эти тенденции.

Особенность (и даже пикантность) ситуации состоит в том, что Буслер одновременно — и полифонист, и дирижёр оркестра. Но проблема соответствия между возможностями оркестра и требованиями фактуры фуги и поиска этого соответствия, судя по всему, не приобрела форму конфликта между Буслером-контрапунктистом и Буслером-инструментовщиком.

Принципы музыкального романтизма приоритетно ориентированы на гомофонные нормы, а оркестр, опиравшийся на явную или скрытую, но всегда мощную гармоническую платформу, лишь отражал (ярко, красиво, самобытно) эти принципы.

ОРКЕСТР И ФУГА: ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС

В третьей четверти XVIII века при поиске соответствия *возможностей* оркестра *требованиям* фактуры фуги и фугато интересы фуги подчинялись интересам оркестра, то есть компози-

торы прибегали к помощи оркестровой фугированной полифонии. Для этого fuga гомофонизировалась всеми доступными для того времени способами: *изнутри* и *извне*. Одновременно даже возникала возможность трансформировать фугу на структурном уровне, соотнося её развёртывание со стандартами гомофонных форм.

Именно это (первичность интересов оркестра) мы и видим в фугах многих композиторов анализируемого периода⁹. В тех же случаях, когда для композитора интересы звучания фуги были на первом месте — он отказывался от полного оркестра и привлекал только струнные (чаще «а 4»)¹⁰, то есть обращался к услугам ансамблевой фугированной полифонии.

Однако к концу XVIII века всё весомей становилась тенденция, при которой решение проблемы было связано с поиском форм соответствия, позволяющих максимально учитывать интересы и фуги, и оркестра. Оркестровые фуги и фугато в поздних симфониях Михаэля Гайдна (финал симфонии *C dur*, февраль 1788) и Вольфганга Моцарта (финал симфонии *C dur* «Jupiter», август 1788) как раз и демонстрируют высочайший уровень соответствия интересов фуги и оркестра. Они демонстрируют тот уровень, при котором в конце XVIII века произошло взаимобогащение и самой фуги, и принципов трактовки оркестра.

Но проблема, возникшая в XVIII веке, испытывав различные способы разрешения и совершив по спирали столетний виток, вернулась к первоначальным принципам своего решения, но на более высоком, определяемом законами усложнившейся гомофонии, уровне. Вновь, как и в «домоцартовские» времена, в причинно-следственной паре (оркестровое звучание — гомофонизация фуги) выбор качнулся в пользу оркестра. И поэтому *что* и *как* сделал Л. Буслер, оказалось в соответствии со всеми критериями развития оркестра на период 70-х и 80-х годов XIX столетия, когда уже звучали вагнеровские глубоко реформаторские оперы и начинала восходить «оркестровая звезда» симфоний Антона Брукнера.

Оркестр романтизма — огромная и интереснейшая, но во многом отдельная и самостоятельная тема. Магистральной линией его развития было мощнейшее стремление к колористичности. С высоты начала третьего тысячелетия уже известно: оркестр романтизма в своём стремлении ввысь шел к Рихарду Вагнеру. Прямые пути поиска тембров и эффектов, за-

мысловатые тропки поиска соответствия развития гармонии (как фонически-вертикальных её качеств, так и горизонтально-функциональных) с её оркестровой реализацией вели к одному — к необходимости быть сфокусированными его гением. Р. Вагнер ничего не делал вполнину. Он всё доводил до логического конца. Гармонию — до «кризиса», и не только в «Тристане». Значение тембра — до предельной, уже тематически окрашенной «выпуклости». Оперу — до циклопического накала страстей, ставящего эту *dramma per musica* на порог уже какого-то иного жанра. Суть и глубину театра — до Байрета, а мелодию соразмерил с бесконечностью.

Оркестр же, проделав стремительный полёт от начала XIX века через оперные оркестровые звучания Джакомо Мейербера и блистательные партитуры Гектора Берлиоза к Рихарду Вагнеру, действительно стал у последнего «...укротителем бесконечных волн гармонии»¹¹. Но волны эти на страницах его партитур превратились уже в гигантские звуковые цунами, захлестывающие «поле эмоциональности», а оркестр в поисках форм соответствия своему статусу «укротителя» неминуемо шёл к сверхоркестру. Ведь Р. Вагнер ничего не делал вполнину!

Строго говоря, сверхоркестр как таковой — с предельным количеством различных инструментов и богатством тембров — дело продолжателей гения: Рихарда Штрауса, Густава Малера, раннего Арнольда Шёнберга, Александра Николаевича Скрябина. Но сверхоркестр и в этом случае — детище вагнеровских идей, доведённых до логического конца — до божественного тупика, соотносимого с «кризисом» гармонии. Грандиозные идеи Р. Вагнера были доведены им для себя и своего времени до конца, но для будущего оказались не исчерпанными. И это будущее показало, что можно идти дальше другим путём и в новом темпе, помня, однако, от какого пункта этот путь начат.

Это справедливо, и Н. А. Римский-Корсаков напишет: «Наше послевагнеровское время — время яркого и живописного колорита в оркестре»¹². Вот эта — колористическая — идея Р. Вагнера оказалась наиболее развиваемой. Возможно потому, что генетически это и не его идея, а идея романтизма. Она и привела к сверхоркестру с насыщенной тембральной палитрой. Но его развитие зашло в тупик и приве-

ло к появлению иных принципов в поисках путей развития. Колористичность же стала нормой и одним из главных элементов содержания оркестра Будущего.

Итак, Л. Буслер своей транскрипцией подытожил то, что в творческой практике стало нормой и на некоторое время (вплоть до начала XX века) казалось вечным и неизблемым. Однако подытожил он не только бесспорные достижения своего времени, но и противоречия и заблуждения.

Фуга, гомофонизированная и трансформированная эпохой конца XVIII — начала XIX века, настолько естественна для второй половины XIX века, что и для Л. Буслера в процессе работы (показа будущим ученикам, «как надо делать») в качестве оригинала мыслилась уже не фактура, И.-С. Бахом созданная, а фактура, откорректированная требованиями нового времени.

Получилось так, что противоречий, которые должны быть решаемыми в процессе поисков соответствия полифонической фактуры требованиям оркестрового звучания, по сути дела, и не оказалось. Они были устранены Буслером ещё на промежуточном этапе без всякого сомнения¹³. Этой инструментовкой Л. Буслер, оказавшись сыном своего времени, безапелляционно подтвердил, что изучаемая нами проблема не может исчезнуть, ибо нет и быть не может некоего единственного и универсального способа её решения. Сильно изменяющиеся условия музыкально-языковой среды требовали и всегда будут требовать (пока существует идея оркестра и идея фуги) поисков всё новых, адекватных условиям музыкального стиля каждого последующего времени, способов решения этой проблемы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. — 9-е изд. — М.: Музыка, 1982. — С. 211.

² Музыкальная энциклопедия: в 6 т. — М., 1974. — Т. 2. — Стб. 539.

³ Подробнее об этих приёмах в моих работах: Теория инструментовки (Петрозаводск, 1996); Методические комментарии к инструментовке для симфонического оркестра Прелюдии и Фуги («Рассказ о герое») Д. Б. Кабалевского (Петрозаводск, 2001); Фуга и симфонический оркестр // Музыка и время. — 2004. — № 6. — С. 50—53; Инструментовка для симфонического оркестра фуги in B op. 34 М. К. Чюрлениса и методические комментарии (Петрозаводск, 2007); Оркестр и фуга (Петрозаводск, 2008).

⁴ Стравинский И. Диалоги. — Л.: Музыка, 1971. — С. 235.

⁵ Bussler L. Praktische musikalische Kompositionslehre. V. 3. Instrumentation und Orchestersatz. — Berlin, 1878—1880. — P. 134—153.

⁶ Об этом речь пойдет ниже.

⁷ Под гомофонизацией *изнутри* подразумеваются некие действия, связанные с различным дублированием многих голосов (а не только верхний — сверху и нижний — снизу), с дублированием вертикалей «результатирующих». Гомофонизация *извне* связана с появлением сверхнормативных голосов, гармонических фигураций, педалей и даже достаточно развитого гомофонного по фактуре сопровождения.

⁸ Так, тему в *e moll* Буслер поручает первому фаготу, второе противосложение — первому гобою, удвоенному октавой первой флейты, а первое противосложение — унисону двух кларнетов. Проведение темы в *h moll* пред-

лагается инструментовать так: тему поручить первому кларнету, первое противосложение — первому фаготу, а второе противосложение дать унисону альтов и виолончелей.

⁹ К примеру, оркестровые фуги в симфониях: Арвида Хёпкина (*Höpkin, Arvid Niclas fricher von* 1710—1778) *Es dur* (1750), Франца Ксавера Рихтера (*Richter, Franz Xaver* 1709—1789) *g moll* (1760—65), Венцеслава Пихля (*Pichl, Wenzel* 1741—1807) *Es dur* (1765), Теодора Шахта (*Schacht, Theodor* 1748—1823) *A dur* (1771), Яна Кртителя Ванхала (*Vanhal, Jan Krtitel* 1739—1813) *C dur* (1773), Иозефа Крауза (*Kraus, Joseph Martin* 1756—1792) *c moll* (1781) и других композиторов.

¹⁰ К примеру, фугато в симфонии *D dur* (1765—66) Кристиана Каннабиха (*Cannabich, Christian* 1731—1798); фуги в симфониях Франца Ксавера Покорни (*Pokorny, Franz Xaver* 1728—1794) *C dur* (1760), Игнаца Хольцбауера (*Holzbauer, Ignaz* 1711—1783) *d moll* (1749), Вильгельма Фридемана Баха (*Bach, Wilhelm Friedemann* 1710—1784) *d moll* (1758), Франсуа Госсека (*Gossec, François-Joseph* 1734—1829) *B dur* (1762) и ряда других композиторов.

¹¹ Вагнер Р. Избранные работы. — М.: Искусство, 1978. — С. 448.

¹² Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки // Литературные произведения и переписка. Т. 3. — М.: Музыка, 1959. — С. 3.

¹³ Однако его тонкое музыкантское чутьё подсказало возможную опасность появления несоответствия между инерционно-громоздким развёртыванием звучания оркестра и чрезвычайным лаконизмом фуги. Выходом из этого положения стал повтор фуги, обеспечивший вариантность инструментовки в т. 56—64.

**И.-С. Бах. Фуга G dur (ХТК-II).
Оркестровая транскрипция Л. Буслера.
Реконструкция партитуры Б. Д. Напреева**

[illegible]

12

8ma

Fl.

Ob.

Cl.
in A

Fag.

Corni

Tr.
in D

Timp.
D. G.

40

8ma - 1

Fl.

Ob.

Cl.
in A

Fag.

Corni

Tr.
in D

Timp.
D. G.

div

pizz

pp marcato

45

Fl.

Ob.

Cl.
in A

Fag.

Corn

Tr.
in D

Timp.
D. G.

pizz

arco

1.

56

Fl.

Ob.

Cl.
in A

Fag.

Corn

Tr.
in D

Timp.
D. G.

pp

arco

2.

61

Fl.

Ob.

Cl.
in A

Fag.

Corn

Tr.
in D

Timp.
D. G.

f

un poco

59

Fl.

Ob.

Cl.
in A

Fag.

Corn

Tr.
in D

Timp.
D. G.

decrescendo

p

arco

63 Fl. 1 *p*

Ob. *p*

Cl. in A

Fag. *p*

Corni

Tr. in D

Timp. D. G. *pp* *p*

arco *p* *p*

67 Fl. *longa*

Ob. *p*

Cl. in A *pp*

Fag. *pp* *a 2*

Corni

Tr. in D

Timp. D. G. *ppp*

pp *pp* *pp* *longa*

Напреев Борис Дмитриевич

профессор кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводской государственной консерватории
им. А. К. Глазунова

