

# opera musicologica

Научный журнал  
Санкт-Петербургской  
консерватории

Scholarly Journal  
of Saint Petersburg  
Conservatory

выходит 4 раза в год

*Учредитель и издатель:*

Санкт-Петербургская  
государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова

*Редакция:*

А. В. Денисов, главный редактор  
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)  
Т. И. Твердовская, заместитель главного  
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)  
Л. П. Махова, ответственный секретарь,  
редактор  
О. И. Баранова, редактор английских текстов

*Редакционная коллегия:*

Н. А. Брагинская (доктор иск., доцент СПбГК)  
Т. В. Букина (доктор культурологии,  
доцент АРБ)  
И. С. Воробьёв (доктор иск., профессор СПбГК)  
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник  
Лондонского городского ун-та)  
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)  
Е. Ш. Давиденкова-Хмара (канд. иск., доцент  
СПбГК)  
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)  
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)  
Л. А. Меньшиков (доктор иск., профессор  
СПбГК и АРБ)  
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,  
профессор АРБ и РГПУ)  
А. А. Панов (доктор иск., профессор СПбГУ)  
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)  
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)  
А. И. Янкус (канд. иск., доцент СПбГК)

*Контакты:*

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А  
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)  
E-mail: opera\_musicologica@conservatory.ru,  
opera\_musicologica@mail.ru  
Официальный сайт:  
www.conservatory.ru/opera\_musicologica

*Консультативный совет:*

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)  
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского  
университета)  
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор  
Колумбийского ун-та)  
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)  
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор  
Белорусской гос. академии музыки)  
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)  
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)  
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской  
консерватории)  
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)  
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ  
им. Гнесиных)  
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ  
(Пушкинский Дом) РАН)  
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,  
вед. науч. сотр. ГИИ)  
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)  
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,  
профессор Нижегородской консерватории)  
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)  
А. М. Цукер (доктор иск., профессор  
Ростовской консерватории)  
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе  
по надзору в сфере связи, информационных  
технологий и массовых коммуникаций  
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации  
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»  
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых  
научных изданий, в которых должны быть  
опубликованы основные научные результаты  
диссертаций на соискание ученой степени кандидата  
наук, на соискание ученой степени доктора наук  
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут  
быть воспроизведены, полностью или частично,  
в какой-либо форме (электронной или печатной)  
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением  
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2024

## Содержание

От редакции 6

### Статьи

*Анатолий Милка*  
Цена ошибки 10

*Марина Рыцарева*  
Миф о Бахе в популярной культуре 28

*Татьяна Кюрегян*  
Иоганн Себастьян Бах  
в музыкальном самосознании  
Роберта Шумана 42

*Тамара Твердовская*  
Баховские хоралы в издании  
Шарля Гуно (1870): принципы отбора  
и комментарии 64

*Андрей Денисов*  
Иноконфессиональные музыкальные  
цитаты в литургических и светских  
жанрах второй половины XVI —  
первой половины XIX в.  
и Credo Мессы h-moll И. С. Баха 82

*Кира Южак*  
О тематической работе в трех фугах  
Иоганна Себастьяна Баха 106

*Мария Монич*  
Учебная fuga Сергея Танеева  
на баховскую тему 130

*Алла Янкус*  
Школа Н. А. Римского-Корсакова:  
курс специальной теории  
в учебных работах А. К. Глазунова 160

*Марина Гирфанова*  
Технология построения двухголосных  
канонических секвенций в интермедиях  
фуг «Хорошо темперированного клавира»  
И. С. Баха 190

*Лариса Гервер*  
Баховская fuga cis-moll (ХТК I)  
в метротектонических планах  
Г. Э. Конюса 208

### Документы

*Лариса Кириллина*  
Проблемы исполнения произведений  
И. С. Баха в письмах Г. Рамина  
к М. Л. Старокадомскому 226

Сведения об авторах 251

Указатель публикаций в журнале  
«Opera musicologica» за 2024 год.  
Том 16 (№№ 1–4) 259

Информация для авторов 269

Quarterly

*Founder and Publisher:*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov  
State Conservatory

*Editorial Staff:*

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Dr. habil.  
in Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen  
University*)  
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief  
(*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor  
Olga Baranova, Editor of English texts

*Editorial Board:*

Natalia Braginskaya (*Dr. habil. in Art History,  
Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Tatiana Bukina (*Dr. habil. in Cultural Studies,  
Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)  
Yekaterina Davidenkova-Khmara (*PhD, Assoc.  
Prof., SPb Conservatory*)  
Natalia Degtyareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
SPb Conservatory*)  
Zivar Gousseinova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
SPb Conservatory*)  
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow,  
Musicology, City, University of London*)  
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Leonid Menshikov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
SPb Conservatory, Vaganova Ballet Academy*)  
Larissa Nikiforova (*Dr. habil. in Cultural Studies,  
Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)  
Alexei Panov (*Dr. habil. in Art History, Prof., SPb  
University*)  
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow  
Conservatory*)  
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)  
Igor Vorobyov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
SPb Conservatory*)  
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

*Contacts:*

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia  
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)  
E-mail: [opera\\_musicologica@conservatory.ru](mailto:opera_musicologica@conservatory.ru),  
[opera\\_musicologica@mail.ru](mailto:opera_musicologica@mail.ru)  
Official site: [www.conservatory.ru/opera\\_musicologica](http://www.conservatory.ru/opera_musicologica)

*Advisory Board:*

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University  
of Zurich*)  
Catherine Doulova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
Belarusian State Academy of Music*)  
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia  
University*)  
Natalia Gilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)  
Levon Hakobian (*Dr. habil. in Art History, Leading  
Research Fellow, State Institute for Art Studies,  
Moscow*)  
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)  
Larissa Kirillina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
Moscow Conservatory*)  
Tatyana Naumenko (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
Gnesins Russian Academy of Music*)  
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute  
of Russian Literature of the Russian Academy  
of Sciences*)  
Mikhail Saponov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
Moscow Conservatory*)  
Svetlana Savenko (*Dr. habil. in Art History,  
Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow,  
State Institute for Art Studies*)  
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University  
of Innsbruck*)  
Tatyana Shabalina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
SPb Conservatory*)  
Tatyana Sidneva (*Dr. habil. in Cultural Studies, Prof.,  
Nizhny Novgorod Conservatory*)  
Ekaterina Tsareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
Moscow Conservatory*)  
Anatoly Tsuker (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
Rostov Conservatory*)  
Konstantin Zenkin (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency  
for Information Technologies and Communications  
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific  
Journals in which major scientific results of theses for  
academic degrees of doctor and candidate of sciences should  
be published (recommended by the Higher Attestation  
Commission of the Ministry of Science and Higher  
Education of the Russian Federation).

*The published materials or any part of it cannot  
be reproduced in printed or electronic form without  
the permission of the publisher.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2024

## Contents

### Editorial 7

### Articles

*Anatoly Milka*

The Cost of Error 10

*Marina Ritzareva*

The Bach Myth in Popular Culture 28

*Tatyana Kyuregyan*

Johann Sebastian Bach  
as Part of Robert Schumann's  
Musical Identity 42

*Tamara Tverdovskaya*

Charles Gounod's Publication  
of Chorales by J. S. Bach (1870):  
Selection Principles and Comments 64

*Andrei Denisov*

Interconfessional Musical Quotations  
in Liturgical and Secular Genres  
from the Second Half of the 16<sup>th</sup> Century  
to the First Half of the 19<sup>th</sup> Century  
and the Credo from Mass h-moll  
by J. S. Bach 82

*Kyra Yuzhak*

On the Thematic Work in Three Fugues  
by Johann Sebastian Bach 106

*Maria Monich*

Sergei Taneyev's Student Fugue on a Theme  
by Bach 130

*Alla Yankus*

The School of Nikolai A. Rimsky-Korsakov:  
Special Theory Course in the Student Works  
of Alexander K. Glazunov 160

*Marina Girfanova*

The Technique of Constructing Two  
Voice Canonical Sequences in the Fugue  
Episodes of J. S. Bach's "The Well-Tempered  
Clavier" 190

*Larisa Gerver*

The Metrotechtonic Plans of Georgi Conus  
for Bach's C Sharp Minor Fugue  
from WTC 1 208

### Documents

*Larissa Kirillina*

Problems of Performing Works  
by Johann Sebastian Bach in G. Ramin's  
Letters to M. L. Starokadomsky 226

Contributors to this issue 251

Article Index (2024. Vol. 16, no. 1–4) 264

Directions to contributors 269

Научная статья

УДК 781.42

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.006

## О тематической работе в трех фугах Иоганна Себастьяна Баха

Кира Иосифовна Южак

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия  
kyuzhak@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7579-9617>

**Аннотация.** В статье рассматриваются три фуги И. С. Баха, в которых системно функционируют два рода тематических преобразований, выходящие за рамки обычных и необходимых для развертывания формы средств — имитационного и тонально-ладового продвижения темы, а также поддержки ее противосложениями. Эти два рода воздействий — *стретта* и *противодвижение* (*обращение*, *инверсия*). В анализируемых фугах они выступают как наиболее действенные конструктивные средства, определяющие весь ход становления фуги и ее композиционный тип. Две из обсуждаемых в статье фуг входят в состав «Хорошо темперированного клавира» (dis-moll из I тома и b-moll из II тома), третья — *Контрапункт 5* из «Искусства фуги». Дополнением, подтверждающим структурные идеи, реализованные в монументальном творении Баха, служит краткий анализ *Контрапункта 10* — переработки Фуги VI из ранних версий цикла, первоначально основанной на том же варианте темы цикла, что и *Контрапункт 5*. В окончательной версии *Контрапункта 10* — двойная фуга, и к ее первой теме — бывшему удержанному противосложению — конспективно применены преобразования, освоенные на теме *Контрапункта 5*. Характер использования стретты и инверсии в анализируемых фугах убедительно подтверждает незыблемое отношение Баха к теме как целостной структуре, подлежащей бережному исследованию, раскрытию, истолкованию и в итоге — утверждению.

**Ключевые слова:** Иоганн Себастьян Бах, «Хорошо темперированный клавир», «Искусство фуги», виды ответа, виды стретт, инверсия, пред-имитация, хоральная фуга, фуга на хорал

**Для цитирования:** Южак К. И. О тематической работе в трех фугах Иоганна Себастьяна Баха // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 4. С. 106–129.  
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.006>

© Южак К. И., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.006

## On the Thematic Work in Three Fugues by Johann Sebastian Bach

Kyra I. Yuzhak

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia  
kyuzhak@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7579-9617>

**Abstract.** This article examines three fugues by J. S. Bach, in which two types of thematic transformations systematically operate, extending beyond the usual and necessary means for developing this form — namely, imitative and tonal-modal progression of the theme, as well as its support through countersubjects. These two types of transformations are *stretto* and *contrary motion* (*inversion*). In the fugues analysed, they serve as the most effective constructive devices, determining the entire course of the fugue's development and its compositional type. Two of the fugues discussed here are parts of *The Well-Tempered Clavier* (*D sharp minor* from *Book I* and *B flat minor* from *Book II*), while the third is *Contrapunctus 5* from *The Art of Fugue*. A brief analysis of *Contrapunctus 10* — a reworking of *Fugue VI* from early versions of the cycle, originally based on the same thematic variant as *Contrapunctus 5* — further confirms the structural ideas realised in this monumental work by Bach. In its final version, *Contrapunctus 10* is a double fugue, and transformations previously applied to the theme of *Contrapunctus 5* are concisely applied to its first theme, which was originally the retained countersubject. The use of *stretto* and *inversion* in the analysed fugues convincingly demonstrates Bach's steadfast approach to the theme as a cohesive structure, deserving of careful examination, elaboration, interpretation, and ultimately, affirmation.

**Keywords:** *Johann Sebastian Bach*, “*The Well-Tempered Clavier*”, “*The Art of Fugue*”, *types of response*, *types of stretta*, *inversion*, *pre-imitation*, *chorale fugue*, *fugue on chorale*

**For citation:** Yuzhak, Kyra I. On the Thematic Work in Three Fugues by Johann Sebastian Bach. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 106–129. (In Russ.).  
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.006>

© Kyra I. Yuzhak, 2024

## О тематической работе в трех фугах Иоганна Себастьяна Баха

В предлагаемой статье речь пойдет о трех фугах И. С. Баха, в которых системно взаимодействуют два рода преобразований темы: имитационно-контрапунктический — *стреттный* — и мелодический (точнее, векторный — линейный)<sup>1</sup> — *противодвижение* (*инверсия, обращение*). Две из фуг входят в «Хорошо темперированный клавир» (далее — ХТК), это фуги disI и bII<sup>2</sup>; третья fuga, обсуждаемая в настоящей публикации, — *Контрапункт 5* из «Искусства фуги» (сокращенно — ИФ).

На первый взгляд может показаться, что отнесение стретты к *преобразованиям* темы противоречит позиции ленинградских-петербургских теоретиков, считающих стретту — «поскольку тема в ней излагается более чем одним голосом» [Милка 2016, 89] — *сложным проведением*. Однако сама подмеченная автором учебника сложность есть результат некоторого действия над темой: ведение ее каноном — это ее *контрапунктическое преобразование*. В нестреттной фуге оно несомненно: «и термин, и феномен *сжатой имитации* предполагают, что данное явление... производно от другого явления, которое... указанному сжатию логически предшествует — скажем, *не-сжатая имитация*» [Милка, Южак 2020, 42], а в условиях фуги стреттной осознается, скорее всего, как результат предварительной работы над темой.

Хотя почти в половине фуг ХТК имеют место как стреттные, так и обращенные проведения темы, а в половине из них встречаются оба преобразования (см. *Таблицу 1*), четко и последовательно организованное их функционирование наблюдается лишь в четырех фугах: в двух названных и в aI и GI. В них применен иной распорядок стретт и инверсии, и здесь они не рассматриваются.

---

<sup>1</sup> Это позволяет использовать при необходимости понятие, получившее хождение в XX столетии в связи с теорией и практикой додекафонии: *линейные формы темы*. Естественно, в данной статье речь может идти только о двух линейных формах.

<sup>2</sup> Условимся обозначать фуги ХТК кратко: тональность — латиницей с прописной (мажор) либо строчной (минор) буквы — и номер тома прописной римской цифрой.



Таблица 1. Стреттные и обращенные проведения в фугах ХТК  
 Table 1. Stretted and reversed statements in fugues of the WTC

Том ХТК	Пр о в е д е н и я				
	Т о л ь к о		С н а ч а л а		
	<i>стреттные</i>	<i>обращенные</i>	<i>стреттные</i>	<i>обращенные</i>	<i>стреттное с R<sub>2</sub><sup>1*</sup></i>
ХТК-I	C, cis, D, F, g, A	fis:	d, dis	G, a	— (A) <sup>3</sup>
ХТК-II	Es, f, As, (h) <sup>4</sup>	cis	dis, E, d, fis	d	c, Cis

\* R<sub>2</sub><sup>1</sup> — в цепи стретт респоста вторая в противодвижении (относится к обоим фугам II тома)

Обращает на себя внимание, что стреттные проведения в фугах ХТК не только количественно преобладают, но и при использовании обоих видов преобразований первыми включаются в тематическую работу. А если учесть, что проведения темы в увеличении или в уменьшении встречаются всего в четырех фугах ХТК (увеличение — в фугах dis I и c II, уменьшение — в фуге E II, а то и другое, но в отношении лишь первого мотива, — в фуге Cis II), — становится ясно, что для реализации изначального предназначения фуги — исследовать и в конечном счете утверждать ее тему — Бах предпочитал контрапунктические средства мелодическим, так или иначе затрагивающим ее облик. И стретты Бах строил так, чтобы они не противоречили интонационной природе темы, а только усиливали присущий ей характер.

Напротив, в ИФ стретта и инверсия, несомненно, выступают как основные средства углубленного анализа, постижения и утверждения темы, и вслед за ними в эту работу включаются уменьшение и увеличение. Более того, указанные преобразования не только воздействуют на композиционную структуру фуг: они определяют драматургию всего цикла ИФ.

<sup>3</sup> Два фрагмента фуги A I намекают на связь стретт и противодвижения, однако она крайне сомнительна. Инверсия либо затрагивает только первый скачок пропосты — и не участвует в стреттном контрапункте (т. 20, альт), либо выполняется неточно, при этом настолько регулярно, что оказывается следствием изъятия из *прямой* темы одной паузы и начального звука секвенции квартовых скачков (т. 25–27, инициум в басу, а секвенция в сопрано).

<sup>4</sup> В фуге h II стреттный эффект создает 1-е удержанное противосложение; в свободной части фуги аналогичным образом тему опережает такой же отрывок темы (т. 69–76), либо соединяются три отрывка во всех голосах (т. 96–100).

## Фуга *dis I* BWV 853/2 (1722) (à 3; c ; 87 т.; 36 вступлений в 18 проведений)

Если предположить, что Бах «изготавливал»<sup>5</sup> прелюдии и фуги ХТК подряд цикл за циклом, то в фуге *dis I* обращение используется уже во второй раз (после *d I*), а стретты — в четвертый (после *C I*, *cis I* и *d I*). Выразительные возможности этих средств, разумеется, существенно различны; но на протяжении двух третей фуги *dis I* оба они действуют как четкий «вариационно-испытательный» комплекс: тема излагается всеми голосами поодиночке и в двухголосных стреттах<sup>6</sup>, сначала прямая, потом обращенная; затем оба вида темы сталкиваются в трехголосных стреттах. Рисунки темы постоянно обновляются, что не лишает ее узнаваемости, но удерживать противосложения не дает.

В т. 24 (вторая стретта) появляется особый мелодический вариант темы — *quasi-тональный ответ*<sup>7</sup>, — притом в респосте он еще и изменяется темпоритмически: V ступень распеваётся в нем не ровными восьмыми, а пунктированно, четвертными с точкой и восьмыми, так что тема на полтакта удлиняется. Что до инверсии темы, то в данной фуге она всегда выполняется неточно (второй нисходящий скачок, рифмующийся с первым, — почти всегда квинтовый), а единственный правильно обращенный ответ — но с заполненным инициальным скачком — завершает группу простых (одноголосных) проведений инверсии. Вот основные варианты темы (ил. 1):

<sup>5</sup> Напомним излюбленное завершение текста на титульных листах Баха: *verfertigt von J. S. Bach (изготовлено И. С. Бахом)*; см.: [Южак К. И. О структуре титульного листа в разных исторических традициях (Памяти И. Н. Барановой) // Текст художественный: грани интерпретации: сб. науч. ст. по материалам междунар. конф. / редкол. Е. Г. Окунева (отв. ред.), И. В. Копосова, Т. Н. Тимонен, Н. П. Хилько. Петрозаводск: Verso, 2016. С. 16–38.]

<sup>6</sup> Во второй стретте (тт. 23–27) появляется вторая респоста (бас), но всего на один такт.

<sup>7</sup> Особый вариант ответа, активно используемый Бахом в свободных частях фуг на тему, начинаемую ходом (обычно квинтовым) I–V с последующим спуском (в ХТК — темы фуг *dis I*, *As I* и *Es II*, а также *b I*). *Quasi-тональный ответ* начинается, как и тональный, квартовым скачком, но его вершина функционирует, как вершина тонической квинты в теме. И если *quasi-тональный ответ* вступает на II ступени, как сопрано в т. 24, — он остается в основной тональности, как тема; если же на V ступени, как альт в том же такте, — то должен привести в тональность субдоминанты (но здесь он от нее уклоняется), а его вступления в следующей стретте (от I и IV ступеней) ведут к *Fis-dur*. По сути, реальная функция этого варианта темы в конкретном проведении — тема, тональный или *quasi-тональный ответ* — и основная тональная окраска зависят от направления инициального скачка (то есть от линейной формы темы).

Ил. 1. И. С. Бах. ХТК, фуга dis I: основные варианты темы

Fig. 1. J. S. Bach. WTC, Fugue dis I: main versions of the theme

Каждая группа проведений, каждая фаза работы с темой — короче и напряженнее соответствующей предшественницы: экспозиция расширенная, а «экспозиция» инверсии<sup>8</sup> простая; прямых стретт три, а обращенных две; непосредственно сопоставляемые прямая и обращенная стретты — трехголосные, более сжатые и неполные<sup>9</sup>. По-видимому, программа преобразований здесь исчерпалась, и — словно прощальный привет — сопрано проводит тему в основной тональности в самом высоком регистре<sup>10</sup> (ил. 2):

<sup>8</sup> Конечно, это очередной раздел свободной части: во-первых, группе обращенных проведений предшествует группа прямых стретт, а во-вторых, здесь убедительно заявляет о себе параллельный мажор. Впрочем, если учесть отмеченную Маттезоном аналогию между двумя видами одной темы и разными темами сложной фуги (см. [Mattheson 1999, 505]), можно считать естественной и экспозицию инверсии в свободной части простой фуги.

<sup>9</sup> Классификации стретт см. : [Южак 1965, 6–31], [Должанский 1970, 243–245], [Милка 2016, 89–114].

<sup>10</sup> Координаты разделов: 1) тт. 1–19 (экспозиция) и 2) 19–29/30 (прямые стретты); 3) 30–44 (обращенные проведения) и 4) 44–51/52 (обращенные стретты); 5) 52–57 (3-голосные стретты); 6) 57–62 (одиночное проведение в верхнем регистре).

Такты	1–19	19–29	30–44	44–52	52–57	57–61
Вид темы	Прямая		Обращенная		Оба вида	Прямая
Проведения	4 простых	3 стретты	3 простых	2 стретты	2 стретты	простое
Разделы фуги	Экспозиция	Свободная часть (средний раздел)				

Ил. 2. И. С. Бах. ХТК, фуга dis I: общая картина линейных форм темы в проведениях тт. 1–61

Fig. 2. J. S. Bach. WTC, Fugue dis I: general picture of the linear forms of the theme in the statements of meas. 1–61

Однако это вовсе не конец фуги. Ее заключительную часть открывает стретта с quasi-тональным ответом в увеличении. Он появляется стремительно, наступая на пропусту сразу за ритмически сжатым (словно торопливо скомканым) инициумом, так что оказывается вчетверо крупнее его, — и первым же ходом утверждает свою новую функцию: кантус фирмус<sup>11</sup>. Он невозмутимо восходит от баса к сопрано, стреттно притягивая к себе по пути все значимые варианты темы: сначала ее инверсию (поновому деформированную), а под конец — пунктированный вариант<sup>12</sup>. Перед нами не просто группа стретт с темой в увеличении как объединяющим голосом каждой цепи: здесь рождается и закрепляется мощный эффект композиционного рубежа и переосмысления всех предшествовавших событий: «обыкновенная» (но еще не законченная) фуга с подробно проработанной изменчивой темой оказывается пред-имитацией<sup>13</sup> к вступлению неколебимого кантус фирмуса, выросшего из данной темы, — а всё в целом оказывается крещендирующей хоральной фугой на хорал<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Простое (двукратное) увеличение quasi-тонального ответа звучит как двойное — четырехкратное — увеличение темы, что и воздействует мгновенно на композиционную ситуацию в фуге. Далекие отзвуки такой конструкции слышатся в *Контрапункте 7* ИФ, когда к разнообразным комбинациям прямой и обращенной темы в ускоренном и в исходном темпе (в данной фуге это тема и ее увеличение), присоединяется тема в двойном (4-кратном) увеличении (по отношению к теме цикла это увеличение простое — двукратное). Она шествует, как *S. f.* — поочередно обращенная и прямая, в экспозиционных и неэкспозиционных тональностях, по одному «заходу» в каждый голос, от баса к сопрано. Вся сложнейшая тематическая вязь вариантов темы словно примагничивается к «строкам» кантус фирмуса; изошренная фуга-ричерката воспринимается как 4-строфная хоральная прелюдия.

<sup>12</sup> Ее координаты: тт. 62–67 (бас), 67–72 (средний голос), 77–82 (сопрано).

<sup>13</sup> О технике пред-имитаций см.: [Евдокимова 1985, 236].

<sup>14</sup> Здесь представлена идея, масштабно реализованная в 19-м номере Мессы h-moll (*Confiteor*): 5-голосная двойная фуга с отдельным экспонированием и с развернутой группой совместных проведений оказывается своего рода пред-имитацией к двум проведением хорала (но это новый напев) — в каноне (басы и альты) и одноголосно (тенора).

### *Контрапункт 5* из ИФ BWV 1080/5 (~1742) (à 4; c; 90 т.; 22 вступления в 13 проведениях)

Это стреттная контрафуга, экспозиция и контрэкспозиция которой образуют — каждая — цепь стретт со стабильным (3 такта)<sup>15</sup> расстоянием вступления риспост (далее — сокращенно: PBr, во множественном числе — PPrBr).

В двух четверках вступлений реализованы все возможности правильного ответа, перечисленные в учебнике А. П. Милки (и показанные как раз на материале темы ИФ и темы *Контрапункта 5* — см.: [Милка 2016, 154–156])<sup>16</sup>. Причем в первой цепи стретт преобладает основная тональность, вторая сразу заявляет доминантовую, так что экспозиция строится как темо-ответная пара стреттных («супер»-)проведений.

В ИФ инверсия темы используется до *Контрапункта 5* как полный вариант темы цикла; единственные в первых трех *Контрапунктах* стретты с PBr=3 ♣ утверждают ее истинную — 4-тактную — длину, а в 138-тактном *Контрапункте 4* пара стретт, объединяющая метричные и синкопированные варианты темы и quasi-тонального ответа, подтверждает значение половинной как счетной доли всей экспозиционной фазы цикла<sup>17</sup>. В фугах на прямую тему стретты прямые, в фугах на обращен-

---

Аналогичная идея завершения ИФ осталась — в изданиях! — нереализованной: в заключительной части «незаконченной» фуги к совместным проведениям трех тем присоединилась как кантус фирмус тема цикла — неоднократно, поочередно в разных голосах, уверенно согласуясь со всеми тремя темами. Чередувание прямой и обращенной форм кантус фирмуса (как в *Контрапункте 7*) здесь было необязательно: выполненная Милкой зеркальная инверсия 4-темной конструкции Ноттебома (притом 12-звучковую тему цикла в этой конструкции Милка заменил 14-звучковой) подтвердила, что последняя фуга — зеркальная [Милка 2009, 286–287], [Nottebohm G. J. S. Bachs letzte Fuge // Musik-Welt 1881. No. 20. S. 232–246]. Так что сохранившиеся 239 тактов служили предимитацией к проведениям кантус фирмуса (в контрапункте со всеми тремя темами фуги), а всё целое образвало (должно было образовать!) *тройную* (с разделным экспонированием) *фугу на хорал*.

<sup>15</sup> Таково же PBr — и его функция — в единственных стреттах фуг I–III (соответственно *Контрапунктов 1, 3 и 2*), предшествующих в Берлинском автографе (или автографе P 200) фуге IV — первоначальной версии *Контрапункта 5*.

<sup>16</sup> В *примерах 4–5* Учебника на с. 155–156 приведены тональные ответы, в которых квартовый ход не уклоняется от тонической квинты, а в трезвучии V ступени вторая терция не заменена секундой. Их также можно отнести к quasi-тональным ответам; в «Искусстве фуги» они функционируют как тональные.

<sup>17</sup> Всего несколько подробностей: стретты в нижней и сразу затем в верхней парах голосов в двойном контрапункте октавы; пропосты — тема и синкопирующий quasi-тональный ответ, риспосты — синкопированная тема и согласованный с тактом ответ (вторая стретта начинается как нулевой канон и заканчивается обоими голосами синхронно).

ную тему — обращенные (относительно темы цикла; в самой фуге они прямые); причем в *Контрапункте 3* стретта построена на 15-звуковом варианте темы<sup>18</sup> и закрепляет его согласование с тактом.

В *Контрапункте 5* ситуация резко меняется: к подхваченной от *Контрапункта 4* идее пары стретт во взаимно-оппозиционных парах голосов добавляется постоянный и разнообразный контакт пары линейных форм темы и ответа, а также — распорядок чередований в каждой составляющей. И если РВр в экспозиционных цепях стретт еще как-то напоминает о предыдущих фугах, то смены указанной характеристики в свободной части действуют как новый, притом регулирующий, фактор комбинаторной работы.

В контексте цикла ИФ важно, что это — первая фуга на 14-звуковой вариант темы с заполненным тоническим трезвучием — поступенно и в пунктирном ритме — и притом обращенной (ил. 3)<sup>19</sup>:

*a* *Контрапункт 1*: Тема Тональный ответ

Quasi-тональный ответ

*b* *Контрапункт 5*: Тема Тональный ответ

Обращенная тема, ответ в обращении Обращенный тональный ответ  
(оба варианта в quasi-тональной форме)

Ил. 3. И. С. Бах. Искусство фуги: *a* — тема цикла (основные варианты); *b* — основные варианты темы *Контрапункта 5*

Fig. 3. J. S. Bach. *The Art of Fugue*: *a* — theme of the cycle (main options); *b* — basic variations of the theme of the *Contrapunctus 5*

<sup>18</sup> В риспосте ответ разрастается до 16 звуков.

<sup>19</sup> Напомним, во-первых, что в автографе Р 200 (ранние версии цикла) это фуга IV. Во-вторых, что в Оригинальном издании эта фуга выделена ошибкой в заглавии (*Contrapunctus 5*). Наконец, в-третьих, «если мы откроем Оригинальное издание на с. 14, то увидим, что она приходится на *Contrapunctus 5* <...> отсчитаем в этой фуге 41[-й] такт <...> если мы подсчитаем в нем количество нот, то выяснится, что их

Вариант обращенной темы ИФ с заполненным тоническим трезвучием (но из 15 звуков) появляется еще в *Контрапункте 3* (бывшей фуге II) — сначала в синкопированном движении (тт. 23–27), потом в согласовании с тактом (тт. 55–59). Примечательно, что темой *Контрапункта 3* служит обращенный quasi-тональный<sup>20</sup> (а не тональный) ответ на тему цикла, завершающийся в основной тональности. И как раз при стреттном присоединении к пунктированному варианту его ответной формы (в т. 58) окончательно становится ясно, что *при поступенно заполненном трезвучии правильный тональный ответ невозможен*. Его функцию берет на себя ответ quasi-тональный.

*Все проведения в фуге — стреттные*, причем в экспозиции они объединены в трехзвенные цепи. Все стретты — и автономные, и звенья цепей, — двухголосные, двухлинейные: одна пропоста, одна респоста. Это значит, что фактурный объем изложений темы в фуге постоянен: в каждой стретте, в каждом звене стреттной цепи тему ведут два голоса<sup>21</sup>. Таким образом, *стреттное двухголосие, или двухголосный канон, — норма существования темы в данной фуге*.

Две стреттные цепи экспонируют прямую и обращенную тему, обращенный, quasi-тональный и реальный ответы с разными окончаниями (закрывающими или размыкающими тему, либо модулирующими). Собственно, основные различия между вариантами темы и ответа проявляются в их пограничных тактах, а благодаря широкому RVR именно они стыкуются в стреттных звеньях. Так образуются тонические и доминантовое соединения конца прямой и начала обращенной темы (*ил. 4a, c и d*), начала и конца обращенной темы (*ил. 4b*) и еще одна пара, в которой соединяются фрагменты разных вариантов темы и ответа, тоже в обеих тональностях (*ил. 4e–f*).

---

тоже 14 <...> наконец, если мы обратим внимание на верхний голос... то обнаружим последовательность нот В–А–С–Н» [Курч 1993, 82].

<sup>20</sup> В связи с quasi-тональным ответом в «Искусстве фуги» обращают на себя внимание два обстоятельства. *Первое*: движение по терциям в ответе, начинающемся квартовым ходом, провоцирует регистровое расширение темы путем добавления терцовых шагов и модулирующее завершение. Третью полноголосную группуведений в *Контрапункте 4* образует выросший из quasi-тонального ответа вариант темы, шагающий по септакорду (тт. 61–65 и 65–69, 73–77 и 77–81). *Второе*: до начала контрэкспозиции *Контрапункта 5* обращенный (относительно темы цикла) quasi-тональный ответ, поднимающийся по ля-минорному трезвучию, завершается в основной тональности, и только в тт. 17–21 сопрано утверждает собственно ответную функцию этого варианта темы.

<sup>21</sup> Тематическая плотность стреттныхведений меняется в зависимости от расстояния вступления респост.

The image displays six musical excerpts, labeled a through f, from Contrapunctus 5 of J.S. Bach's *The Art of Fugue*. Each excerpt is presented in two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Excerpt 'a' starts at measure 10. Excerpt 'b' starts at measure 20. Excerpt 'c' starts at measure 26. Excerpt 'd' starts at measure 7. Excerpt 'e' starts at measure 10. Excerpt 'f' starts at measure 23. The excerpts illustrate various contrapuntal techniques such as initial connections,  $Jv=0$ , double octave counterpoint ( $Jv=-14$ ), and non-reversible and reversible double counterpoint.

a — первоначальное соединение;  
 b —  $Jv=0$ ;  
 c — двойной контрапункт октавы ( $Jv=-14$ );  
 d — неполно-обратимый двойной контрапункт;  
 e, f — обратимый контрапункт

Ил. 4a-f. И. С. Бах. Искусство фуги, *Контрапункт 5*: соединения пограничных фрагментов темы и ответа в экспозиционных цепях стретт

Fig. 4a-f. J. S. Bach. *The Art of Fugue*, *Contrapunctur 5*: connections of border fragments of theme and response in expositional chains of stretta

Все стреттные проведения *группируются попарно* на основе типичного для музыки барокко и особенно актуального для Баха принципа сходства и противоположности по нескольким признакам одновременно. В каждой паре стреттных проведений заняты все четыре голоса и представлены обе линейные формы темы (а нередко и один из вариантов quasi-тонального ответа). Внутрифактурные оппозиции (верхние / нижние, средние / крайние, нечетные / четные голоса) и распорядок вариантов темы чередуются комбинаторно; дифференциальным же признаком каждой пары стретт, ее своего рода коэффициентом, служит единое РВн (см. Таблицу 2).



Таблица 2. И. С. Бах. Искусство фуги, *Контрапункт 5*:  
Распорядок изложения темы в парах стреттных проведений

Table 2. J. S. Bach. *The Art of Fugue, Contrapunctur 5*:  
The order of thema's variety presented in pairs of stretta statements

Координаты проведений	PBR	Распорядок пар голосов и их движение	Распределение вариантов темы	Тональность	
Тт. 1–14/ /17–30	3 <sup>o</sup>	Четные-Крайние-Нечетные// //Нечетные-Нижние-Четные	$\searrow - \nearrow - \searrow //$ $// \searrow - \searrow - \nearrow$	T/Л/Л/T// //Tqt/Лqt/T/Л	d d d a-d// //a a d d
Тт. 33–37/41–45	$\text{J}$	Крайние//Средние	$\nearrow // \searrow$	Л/T//Tqt/Л	F//g
Тт. 47–53/57–62	$\text{J}$	Нижние//Верхние	$\nearrow // \searrow$	ТТ//ЛqtЛ	B//d
Тт. 69–74/77–82	$\text{O}$	Нечетные// <sup>Четные</sup> Средние <sup>22</sup>	$\searrow // \nearrow$	ТТ//ЛЛ	d//d
Тт. 86–90	0	Нижние// Верхние Четные// Нечетные или	$\frac{\text{Л}}{\text{Т}} / \frac{\text{П}}{\text{П}}$ или $\frac{\text{П}}{\text{Т}} / \frac{\text{Л}}{\text{Л}}$	T+П/Л+П≈ ≈T+Л/П+Л	d

Заключительное проведение в контексте данной стреттной фуги может быть понято как *нулевая стретта* — стретта с синхронным вступлением голосов (PB=0). Но в отличие от нулевых — практически пропорциональных — канонов, какие можно встретить и у Баха<sup>23</sup>, это проведение образует не канон в обращении, а *зеркальную (встречную) микстуру*. Притом двойную, поскольку к теме присочинено противосложение, также в обеих линейных формах и тоже движущихся синхронно<sup>24</sup>. Соединение двух материалов в зеркальной микстуре можно считать своеобразным следованием *принципу парности*, который соблюдается во всех стреттных проведениях фуги.

Как видим, тематическая работа в ней — весьма насыщенная и напряженная. В условиях 4-голосия, даже при отсутствии простых проведений, распределение двух линейных форм темы в трех комплектах взаимно-дополняющих пар голосов при двух вариантах их регистрового распорядка и — ограничимся свободной частью — в трех парах двухголосных стретт детализируется и сопоставляется весьма разнообразно.

<sup>22</sup> Здесь должны были играть четные голоса, однако подготовка завершения фуги потребовала освободить бас для выполнения гармонических задач.





















<sup>23</sup> Например, в хоральной обработке *Christe, aller Welt Trost* BWV 670 (это первое *Christe* в Klavier Übung III) кантус фирмус у тенора вступает в т. 7 с первой строкой хорала одновременно с началом темы у альты, распеваящей ту же строку в оживленном ритме.

<sup>24</sup> Правда, строго она выдержана только в первых полутора тактах.

Но этим работа с темой отнюдь не исчерпывается: есть еще смена PBr — «коэффициента» каждой пары стретт. Не в экспозиции — в ней только подтверждается, что тема заканчивается не на III ступени, а на тонике. Настоящее же исследование несут теме стретты свободной части: именно в них смена PBr становится наиболее значимым фактором испытания и утверждения темы в *Контрапункте 5* (см. *Таблицу 3*):

*Таблица 3.* И. С. Бах. Искусство фуги, *Контрапункт 5*: Метроритм (пульсация) внутритематических повторов в стреттах

*Table 3.* J. S. Bach. *The Art of Fugue, Contrapunctur 5*: Metrorhythm (pulsation) of intrathematic repetition in strettas

Координаты проведений	PBr	Длина проведения	Пульс (метр) проведения
Тт. 1-14/17-30	3 	13½  / 13½ 	3 (  ) — мерцающий
Тт. 33-37/41-45		5  / 5 	 — учащенный
Тт. 47-53/57-62	 	6  +  / 6  + 	 — замедленный
Тт. 69-74/77-82		5  +  / 5  + 	C — нормальный
Тт. 86-90	—	5 	C — нормальный

Дело в том, что PBr задает в стретте пульс повторений тематических элементов, не говоря уже о протяженности всего проведения. При ½-тактовом промежутке между вступлениями пульс повторений учащен и оказывается чисто метрическим: он акцентирует субмотивные интонационные образования, словно в фуге по-прежнему актуален размер C, присущий ей изначально, еще в автографе P 200. При 1½-тактовом расстоянии пульс повторений, напротив, замедлен, а в теме неожиданно проявляется трехдольность, поскольку на сильное время попадает — и акцентируется — одна и та же ладовая опора (тоническая квинта в прямой стретте и тоника<sup>25</sup> в обращенной). Восстановление равновесия приносит среднее расстояние — 1 такт — соответствующее и окончательному тактовому размеру фуги, и мотивной структуре темы. Согласование стретт с тактом и утверждает венчающая фугу встречная нулевая стретта, или зеркальная микстура.

<sup>25</sup> В пропосе (quasi-тональный ответ) — заменяющая тонику II ступень.

Ее важными чертами являются вступление на полном совершенном кадансе и добавление еще двух голосов — с пульсирующим тоническим органным пунктом и с кадансирующими мотивами. Всё это — типичные признаки коды, но заключительное проведение *Контрапункта 5* таковой не является, и вот почему. Из *Таблицы 2* было видно, что основная тональность возвращается в центральной группе стретт (с  $PVr = 1\frac{1}{2}$  т.) и закрепляется в третьей группе, которая выявляет и лучшее  $PVr$  для канонов на тему. Таким образом, в проведениях заключительной части фуги идет процесс торможения, и последнее проведение ставит в нем точку.

**Дополнение: Экспозиция и дальнейшее участие первой темы в *Контрапункте 10* из ИФ BWV 1080/10 (~1742)**  
(à 4; ♯; 22 т.; 6 вступлений в 3 проведениях)

Тема *Контрапункта 5* (в разном темпоритмическом и линейном облике) сохраняет свою функцию в двух следующих стреттных контрафугах и снова востребуется в *Контрапункте 10*. Как показал А. П. Милка, это переделанная для четверки разнотемных контрапунктов фуга VI из Берлинского автографа. Бывшее удержанное противосложение с мелодически нестандартным, но приметным началом<sup>26</sup> теперь снабжено экспозицией (возведено в ранг темы) и выдвинуто на заглавную позицию; попутно вдвое укрупнены длительности [Милка 2009, 156, 94]. Вторая тема (тема *Контрапункта 5*) появляется в т. 23, а уже в т. 44 начинаются совместные проведения, и в итоге две экспозиции занимают треть фуги.

Экспозиция первой темы — стреттная, как и экспозиция темы *Контрапункта 5*, — реализует идею чередования линейных форм темы и ее темпоритмических испытаний в парах средних и крайних голосов. Все три стретты — разные (*прямая, обращенная и встречная*), а  $PVr$  каждый раз регулярно сокращается на один такт ( $PPVr = 2\frac{1}{2}, 1\frac{1}{2}, \frac{1}{2}$  т.). В пропостах первых стретт (на тему и на обращенный ответ) мотивы начальных фраз мелодически совпадают, различаясь только порядком (см. *ил. 5a–b*). Вероятно, во избежание подобной ситуации между голосами третьей стретты (*ил. 5c*) первый мотив прямой темы смещен вверх, и она становится модулирующей:

<sup>26</sup> Тема начинается с вводного тона, а первую фразу образует пара мелодически взаимно-противоположных трехзвуковых мотивов.

The image displays three systems of musical notation, labeled 'a', 'b', and 'c', representing the exposition of the first theme in J.S. Bach's Contrapunctus 10. Each system consists of a treble and a bass staff. System 'a' features section markers 'II' and 'III'. System 'b' features markers 'IV↓' and 'I↓'. System 'c' features markers 'II' and 'III↓'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Ил. 5. И. С. Бах. Искусство фуги, *Контрапункт 10*: а-с — экспозиция первой темы  
 Fig. 5. J. S. Bach. *The Art of Fugue, Contrapunctus 10*: a-c — exposition of the first theme

Вторую тему экспонируют две прямые стретты с таким же PBR=3♭, как в стреттах *Контрапунктов 1–3* и в цепях стретт *Контрапункта 5*, но выясняется это не сразу. При вступлении не-первой темы долго выдерживать одноголосие не следует, и здесь введен материал, которого в фуге VI не было, — связка в басу, интонационно близкая ко второй теме «незаконченной» фуги; а в т. 24, вслед за вступлением второй темы, к ней присоединяется гармонически измененный 2-тактовый фрагмент ее же quasi-тонального ответа. Только после него в т. 26 появляется тональный ответ. Вторая тема-ответная стретта тематических вкраплений не содержит. Норматив тематического двухголосия, сложившийся в *Контрапункте 5*, остается в силе.

Он соблюдается и в первом совместном проведении (ил. б), но затем нарушается: в остальных совместных проведений происходят события, каких в цикле еще не случалось.

Одна из тем обязательно удваивается: сначала все та же вторая тема — секстами (тт. 75–79), потом первая — терциями — подобно трем



Ил. 6. И. С. Бах. Искусство фуги, *Контрапункт 10*: первое совместное проведение  
 Fig. 6. J. S. Bach. *The Art of Fugue, Contrapunctus 10*: first joint statement

стреттам экспозиции, но всегда прямая, задействуя прежде пассивные голоса: верхнюю пару (тт. 85–89), нижнюю (тт. 103–107) и, наконец, — как дважды в экспозиции — среднюю (тт. 115–119).

И все же: почему после всего, через что прошла в цикле тема *Контрапункта 5*, она занята совсем немного и только в прямом виде, — тогда как одно из бывших ее противосложений испытано разнообразно и интенсивно (хотя и весьма кратко, даже схематично)?

Думается, ответ заложен в программе всего грандиозного цикла как квинтэссенции композиторского мастерства в области имитационных форм. В первой, экспозиционной четверке фуг анализируется ладомелодический и тонально-гармонический потенциал основной темы цикла. В тройке фуг, которую открывает *Контрапункт 5*, исследуются контрапунктические горизонты темы. Следующая четверка фуг посвящена вводу и испытанию новых тем — а тема цикла раскрывает свои коммуникативные ресурсы, способность контактировать с «чужим» материалом, откликаться на него, сочетаться с ним. В зеркальных фугах исследуются контрапунктические резервы формы как целостного объекта «надфуговой» работы, которую и увенчивала оставшаяся в издании незавершенной финальная *зеркальная фуга на хорал*.

## Фуга b II BWV 891/2 (1742)

(à 4;  $\frac{3}{2}$ ; 101 т.; 24 вступления в 15 проведениях)

Это фуга простая, по общему строению близкая «до-кантусной» части фуги dis I: экспозиция и прямые стретты, инверсия и обращенные стретты — и непосредственный контакт двух линейных форм темы. В каждой

группе проведений (и простых, и стреттных) тема проходит по всем голосам, притом в каждой из первых четырех групп — в одной линейной форме, а начиная с пятой группы — в обеих. Однако в условиях 4-голосия получилась совсем другая композиция, во многом близкая *Контрапункту 5*.

Тема фуги b II, как и темы двух других рассмотренных ранее фуг, начинается с тоники. Но V ступень появляется далеко не сразу, так что ответ всегда реальный. К тому же и тактовый размер здесь не 2-, а 3-дольный. Однако есть еще один значимый общий момент во всех трех темах: в них длительность первых мелодических шагов равна счетной доле<sup>27</sup>.

Зато данная тема, в отличие от уже рассмотренных, имеет удержанное противосложение, мелодически ярко контрастное<sup>28</sup>. Оно участвует во всех простых проведениях (кроме первого) и изменяется вместе с темой (ил. 7):



Ил. 7. И. С. Бах. ХТК, fuga b II: a — ответ и удержанное противосложение; b — обращенные тема и противосложение

Fig. 7. J. S. Bach. WTC, Fugue b II: a — answer and regular countersubject; b — reversed theme and countersubject

Все стретты в фуге — прямые, обращенные и встречные — двухголосные, как в *Контрапункте 5*. Но в отличие от него, во всех стреттах РВr неизменно: одна половинная (ил. 8):

<sup>27</sup> Напомним: fuga IV — исходная версия *Контрапункта 5* — написана в размере  $\mathcal{C}$ .

<sup>28</sup> В фуге есть еще одно удержанное противосложение — короткое, интонационно и фактурно нестабильное. В данной статье учитывать его не будем.

Ил. 8. И. С. Бах. ХТК, fuga b II: первые стретты всех трех видов (прямая, обращенная, встречная)

Fig. 8. J. S. Bach. WTC, Fugue b II: first strettas of all three types (straight, inverted, counter)

Как видим, начиная с ответа, тема всегда имеет облигатную поддержку: в простых проведениях — удержанное противосложение, в стреттных — риспосту. Если в *Контрапункте 5* разнообразие несет смена РРВв и соответственно внутреннего темпоритма канонических обличий темы, то в фуге b II она обретает две «среды обитания», полностью отзывающиеся на все ее изменения. Но герметичной замкнутости не возникает: во встречных стреттах риспосты сочетаются с пропостами так же органично, как в стреттах прямых и обращенных, а в удвоенной встречной стретте ради естественного и гармоничного движения утолщенных линий меняется интервал удвоения начальных мотивов в самой пропосте (ил. 9):

Ил. 9. И. С. Бах. ХТК, fuga b II: заключительное проведение — удвоенная встречная стретта

Fig. 9. J. S. Bach. WTC, Fugue b II: final statement — double counterstretta

При сходстве строения «пред-кантусной» части фуги dis I и композиции фуги b II ритм тематической работы в них существенно различен. Поступательные изменения темы в фуге dis I сопряжены с почти равномерным сжатием объема групп проведений и интермедий между группами, тогда как в фуге b II на протяжении четырех разделов сокращается только объем интермедий. Зато непосредственный контакт вариантов темы вызывает в фуге b II настоящий взрыв активности: прямая и обращенная тема излагается не в простых проведениях, а сразу во встречных стреттах, вызывая мощное «композиционное *accelerando*». Резюмирующая четверка вступлений образует удвоенную двухголосную — по-прежнему двухлинейную — встречную стретту.

Дело, однако, не ограничивается и этим: в потаенной глубине 4-голосной ткани от начала и до конца фуги непрерывно складывается и меняется парная группировка голосов, уточняемая и варьируемая их регистровым последованием. Дифференциация пар тоже плановая, но принципиально рассогласована с изменениями облика темы и чередования простых и стреттных проведений, вернее, опережает их, как пропоста риспосту в каноне<sup>29</sup> (ил. 10).

И если смена линейных форм темы и видов проведений в фуге b II носит поступательный и регулярный характер, как и в фуге dis I, то движение внутрифактурных оппозиций голосов оказывается синкопированным и круговым, точнее — спиральным: не повторенная вначале группировка возвращается в заключительной стретте, но объединяет теперь все голоса в одном проведении; к тому же регистровое соотношение несмежных голосов в стреттах четвертого и пятого разделов, а смежных — шестого — меняется на противоположное.

<sup>29</sup> Аналогичный пример — вторая (нулевая) стретта с участием синкопированной темы в *Контрапункте 4* (тт. 111–115): инициальный тон в сопрано сокращен, и уже со следующего звука сопрано опережает альтовый голос, беря на себя функцию пропосты.



Такты	1–26	27–41	42–66	67–79	80–95	96–101
Вариант темы	Прямая		Обращенная		Обе формы	
Виды проведений	4 простых	2 стретты (прямые)	4 простых	2 стретты (обращенные)	2 стретты	Удвоенная стретта (встречные)
Группировка голосов по парам	Верхние – Нижние	(Средние – Крайние) × 2		(Нечетные, Четные) × 2		Верхние – Нижние
	(Смежные)		(Несмежные)			(Смежные)
Вектор передвижения	II I	IV III	(III II I IV) × 2	III I II IV	I III IV II	I / III / II / IV
	↗	↗	↗ ↘	↗ ↘ ↘ ↗		(↘) (↘)
Разделы фуги	Экспозиция		Средний раздел		Заключительный раздел	
	Строгая часть		Свободная часть			

Ил. 10. И. С. Бах. ХТК, fuga bII: общая картина линейных форм темы и группировки голосов

Fig. 10. J. S. Bach. WTC, Fugue bII: general picture of linear forms of theme and grouping of voices

## Заключение

Как выяснилось, для темы фуги чрезвычайно важно иметь стабильное окружение в проведениях, которое создают прежде всего противосложения, а также стретты. Без него — как в фуге dis I — облик темы может стать лабильным, в ней возникают отклонения и модуляции, расшатывается ритм, появляются всё новые варианты, в том числе — способные повлиять на функциональные отношения материала, как в данном случае quasi-тональный ответ, а в итоге — и на тип композиции.

Инверсия тоже вырабатывает свои варианты, притом разные для простых и стреттных проведений: в стреттах опирается на обычные правила, при одноголосном изложении — реализует особую задачу.

Поскольку каркас темы — скрыто-двухголосный, с точно выдержанной тоникой внизу и мелодической линией, распевающей квинту и плавно спускающейся к главной опоре (ил. 11а), то в инверсии позиция

условной педали — сверху, на квинте, а мелодическому голосу следует подниматься к ней после распевания тоники. Так и происходит поначалу в обращенных стреттах (тт. 44–47, 47–50/51, 54–55), только вторая из них не закончена, а в третьей тема брошена посередине.

В простых же инверсионных проведений ситуация другая. Во-первых, преобразование явно настроено на сходство не с темой, а с ответом, поэтому во всех трех случаях тоника должна находиться в верхнем скрытом голосе, а квинта — распеваться в нижнем. Но поскольку в тональном ответе укорочение инициального скачка должно компенсироваться терцовым шагом в обход квинты (что выполнено лишь в третьем проведении инверсии, тт. 39–41, см. *ил. 11с*), а плавный ход в теме фуги *dis I* должен вести к тонике всегда, — оба скачка в середине обращенной темы оказываются квинтовыми, и скрытый верхний голос приходит в движение (*ил. 11b*):



*Ил. 11a–с.* И. С. Бах. ХТК, фуга *dis I*, двухголосный каркас темы (*a*) и инверсии в простых проведений: похожей на ответ (*b*) — и тонального ответа (*c*)

*Fig. 11a–c.* J. S. Bach. *WTC*, Fugue *dis I*: two-voice theme frame (*a*) and inversion's in simple statements: similar to answer (*b*) — and tonal answer (*c*)

Примечательно, что тема меняется, начиная с дополнительного проведения, под влиянием контекста (тт. 12–14); мелкая ритмическая поправка в пропесте первой стретты, вызванная контрапунктической необходимостью, общую структуру темы не затрагивает, но немедленно используется для преобразования стретты в конечно-бесконечный канон (тт. 19–23; см.: [Южак 1965, 39–41]). Вторая стретта приносит несколько новшеств: в пропесте рождается quasi-тональный ответ; растянутый пунктирами его распев в ристпесте (тоже предотвращающий разные контрапунктические неприятности) закрепляется в фуге как специфический вариант темы, а его коррекция в дальнейшем приведет к ритмическому увеличению. Но вступление на слабом времени проявляет в пунктированной теме прежде неявную периодичность скачков трехдольной метрической природы. Таким образом, многие изменения темы вызываются контекстом, но значимые изменения закрепляются как ее варианты.

В *Контрапункте* 5 опробовано исключительно каноническое ведение темы, причем глубокое ее исследование занимает свободную часть фуги: в трех парах двухголосных стретт с разными РРВr выясняется и утверждается отвечающий ее природе метрический пульс, позволяющий контрапунктически сочетать основные ее варианты.

Иной путь раскрытия и поддержки темы использован в фуге b II: в ней тема обеспечена и стреттами, и удержанным противосложением, зато темпоритмические структуры тех и других соединений стабильны.

Как видим, мера разнообразия тематической работы, необходимого для композиции типа ричеркаты — а рассмотренные фуги несомненно относятся к данной категории, — стремится не к бесконечности<sup>30</sup>, но к убедительным результатам тематической работы.

### Список источников

- [1] Должанский 1970 — Должанский А. Н. Краткие сведения о полифонии и полифонических формах // Должанский А. Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Изд. 2-е, испр. Ленинград: Советский композитор, 1970. С. 227–254.
- [2] Евдокимова 1985 — Евдокимова Ю. К. Органные хоральные обработки Баха // Русская книга о Бахе: сб. ст. / сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. Москва: Музыка, 1985. С. 221–247.
- [3] Курч 1993 — Курч О. О. От помет копиистов — к структуре цикла «Искусство фуги» // Вторые Баховские чтения: Искусство фуги / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург: [СПбГК], 1993. С. 76–93.
- [4] Милка 2009 — Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации / науч. ред. К. Южак. Санкт-Петербург: Композитор, 2009. 456 с.
- [5] Милка 2016 — Милка А. П. Полифония: учебник для музыкальных вузов. Ч. II / науч. ред. К. Южак; Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. 248 с.
- [6] Милка, Южак 2020 — Милка А. П., Южак К. И. Стретта vs канон // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 40–62. <https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.5.003>
- [7] Южак 1965 — Южак К. И. Некоторые особенности строения фуги И. С. Баха: Стретта в фугах «Хорошо темперированного клавира». Москва: Музыка, 1965. 104 с.
- [8] [Marpurg, Friedrich Wilhelm] . *Abhandlung von der Fuge : nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*. Berlin : A. Haude und J. C. Spener, 1753. [1], 4½ Bl., XVI, 192, [5] S., LXII Tab.

<sup>30</sup> Как, похоже, полагали И. Г. Вальтер и Ф. В. Марпург [Walther1732, 525–526; Marpurg 1753, 19–20].

- [9] Mattheson 1999 — *Mattheson, J. Der vollkommene Capellmeister: Studienausg. im Neusatz des Textes und der Noten / Johann Mattheson; hrsg. von Friederike Ramm. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1999. [6], 676, [4] S.*
- [10] [Walther, Johann Gottfried]. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek...* Leipzig: W. Deer, 1732. [1], 5 Bl., [5], 659, [9] S., XXII Tab.

## References

- [1] Dolzhanskiy, Aleksandr N. (1970). “Kratkie svedeniya o polifonii i polifonicheskikh formakh” [“Brief knowledge on polyphony and polyphonic forms”]. In Aleksandr N. Dolzhanskiy, *24 prelyudii i fugi D. Shostakovicha [24 preludes and fugues by Dmitriy Shostakovich]*, 2<sup>nd</sup> edition, revised. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, pp. 227–254 (in Russian).
- [2] Evdokimova, Yuliya K. (1985). “Organnye khoral’nye obrabotki Bacha” [“Organ chorale Settings by Bach”]. In *Russkaya kniga o Bache [Russian book about Bach]*: collection of articles, compiled by Tamara N. Livanova, Vladimir V. Protopopov. Moscow: Muzyka, pp. 221–247 (in Russian).
- [3] Kurch, Ol’ga O. (1993). “Ot pomet kopiistov — k strukture tsikla ‘Iskusstvo fugi’” [“From the copyists’ notes — to the structure of the cycle ‘The Art of Fugue’”]. In *Vtorye Bachovskie chteniya: ‘Iskusstvo fugi’ [Second Bach Readings : ‘The Art of Fugue’]*. St. Petersburg: SPbGK, pp. 76–93 (in Russian).
- [4] Milka, Anatoly P. (2009). “Iskusstvo fugi” J. S. Bacha: *K rekonstruktsii i interpretatsii [Bach’s ‘The Art of Fugue’: to the Reconstruction and Interpretation]*, scientific editor Kyra Yuzhak. St. Petersburg: Kompozitor, 456 p. (in Russian).
- [5] Milka, Anatoly P. (2016). *Polifoniya: uchebnik dlya muzykal’nykh vuzov [Polyphony. Textbook for Music Academies]*: in 2 parts. Pt. 2, scientific editor Kyra Yuzhak; Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Petersburg, 248 p. (in Russian).
- [6] Milka, Anatoly P. & Yuzhak, Kyra I. (2020). “Stretta vs kanon” [“Stretta vs Canon”]. In *Opera musicologica*. 2020. Vol. 12. No. 5 (S), pp. 40–62. <https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.5.003> (in Russian).
- [7] Yuzhak, Kyra I. (1965). *Nekotorye osobennosti stroeniya fugi J. S. Bacha: Stretta v fugakh ‘Khorosho temperirovannogo klavira’ [Some structural features of Johann Sebastian Bach’s fugue. Stretta in fugues of ‘The Well-Tempered Clavier’]*. Moscow: Muzyka, 104 p. (in Russian).
- [8] [Marpurg, Friedrich Wilhelm] (1753). *Abhandlung von der Fuge : nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*. Berlin: A. Haude und J. C. Spener, [1], 4½ Bl., XVI, 192, [5] S., LXII Tab.
- [9] Mattheson, Johann (1999). *Der vollkommene Capellmeister: Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten / hrsg. von Friederike Ramm. Kassel u. a.: Bärenreiter, [6], 676, [4] S.*
- [10] [Walther, Johann Gottfried] (1732). *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek...* Leipzig: W. Deer, [1], 5 Bl., [5], 659, [9] S., XXII Tab.

Статья поступила в редакцию: 20.05.2024; одобрена после рецензирования: 03.06.2024;  
принята к публикации: 14.10.2024; опубликована: 12.11.2024.

The article was submitted: 20.05.2024; approved after reviewing: 03.06.2024; accepted for  
publication: 14.10.2024; published: 12.11.2024.



This is an open access article distributed  
under the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

пособия для педагогов и студентов высших учебных заведений. В 2015 опубликовала хрестоматию по современной зарубежной музыке «Горизонты французской музыки XX века» (в соавторстве с Д. В. Шутко). Лауреат Всероссийского конкурса студенческих научных работ (Москва, 1996), II Всероссийского конкурса педагогического мастерства научно-педагогических работников образовательных организаций высшего образования в области музыкального, хореографического и изобразительного искусства (2018). В 2019 г. избрана членом Федерального учебно-методического объединения в системе высшего образования по укрупненной группе специальностей и направлений подготовки 53.00.00 Музыкальное искусство.

*Киралина (Кира) Иосифовна Южак* — доктор искусствоведения (1991), профессор (1992), профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Ученица А. Н. Должанского и М. К. Михайлова. Член Союза композиторов, член Международного Баховского общества. Заслуженный деятель искусств Республики Карелия. Основные научные исследования сосредоточены на теории и истории полифонии и творчестве И. С. Баха: докторская диссертация «Теоретические основы полифонии в свете эволюции музыкальной системы» (1990), двухтомник статей «Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории и теории», кн. 1–2 (2006), монографии «Программа курса Х. С. Кушнарёва „Полифония И. С. Баха“: Две версии — две эпохи» (2012), «Некоторые особенности строения фуги И. С. Баха: Стретта в фугах „Хорошо темперированного клавира“» (1965), «Теоретический очерк полифонии свободного письма» (1990), учебные пособия «Практическое руководство к написанию и анализу фуги» (2017), «Фугетта» (2018; соавтор — А. И. Янкус) и др. Ряд работ посвящен теории лада и ладовому строению карельских и финских рунных

the Second All-Russian teaching skill competition for researchers and teachers of higher educational institutions in the field of music, choreography and fine arts (2018). In 2019, she was elected a Member of the Academic Association of higher musical education of the Russian Federation.

*Kiralina (Kyra) I. Yuzhak* is Dr. Habil. in Art History (1990), Professor at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Her teachers were Aleksandr N. Dolzhansky and Mikhail K. Mikhailov. Member of the Union of Composers and of the International Bach Society. Honoured Artist of the Republic of Karelia. Her research focuses on the history and theory of polyphony and Johann Sebastian Bach's music: doctoral dissertation "The Theoretical Basics of Polyphony in the Aspect of the Evolution of the Musical System" (1990), monographs "Polyphony and Counterpoint: Issues of Methodology, History and Theory" (in two volumes, 2006), "Kushnaryov's program on J. S. Bach's Polyphony: two versions — two ages" (2012), "The Specific Features of Bach's Fugue Structure: Stretto in the Well-Tempered Clavier" (1965), "A Theoretical Essay on Polyphony on the Free Polyphonic Style" (1990), text books "Manual for the Composition and Analysis of the Fugue" (2017), "Fughetta" (2018; co-author Alla I. Yankus) etc. A number of studies are devoted to the modal theory and the scale structure of Karelian and Finnish rune chants: "Variation on Sibelius and Folklore" (1998) and "On the Methodology of Modal Studies" (2008) etc. Editor and compiler of collections of academic articles.

**opera musicologica**  
научный журнал  
Санкт-Петербургской консерватории  
Том 16. № 4. 2024

Подписано в печать 12.11.2024. Формат 70×100 1/16.  
Печ. л. 17. Бумага офсетная. Печать цифровая.  
Тираж 70 экз. Заказ № 6709-24.

Отпечатано в типографии «Амирит»  
410004, г. Саратов,  
ул. им. Чернышевского Н. Г., д. 88, Литер У  
e-mail: 248633a@mail.ru  
сайт: amirit.ru