

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.31>

Свистуненко Татьяна Анатольевна

[Динамизация принципа da capo на примере клавирных фуг И. С. Баха](#)

В статье впервые рассматривается новаторство И. С. Баха в толковании потенциала формообразующих функций принципа da capo, что широко представлено в его клавирных фугах. Идея динамизации данного принципа на тональном уровне связана с высокой степенью свободы и индивидуализации при проведении темы в заключительной части фуги в тональностях экспозиции - основной и доминантовой. Такой эксперимент с исторической точки зрения стал важной вехой в процессе формирования закономерностей трехчастности и предвосхитил явление динамизации репризы в гомофонных сочинениях венских классиков.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/2/31.html

Источник

[Манускрипт](#)

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 2. С. 170-173. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/2/

[© Издательство "Грамота"](#)

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Список источников

1. Дьячкова Л. С. Гармония в западноевропейской музыке (IX – начало XX века): учебное пособие. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2009. 230 с.
2. Малинников В. Вступительная статья к нотному изданию // Вилла-Лобос Э. Пьесы для фортепиано / сост., ред. и вступ. ст. В. Малинникова. М.: Музыка, 1970. С. 3-4.
3. Мариз В. Эйтор Вилла Лобос. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1977. 144 с.
4. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М.: Реал, 2002. 350 с.
5. Пичугин П. А. Эйтор Вилла-Лобос и бразильская национальная музыкальная культура [Электронный ресурс]. URL: <https://ru68guit.livejournal.com/20354.html> (дата обращения: 19.12.2019).
6. Санникова Д. И. Песни Ф. Листа: от романтизма к импрессионизму // Музыкальная академия. 2015. № 3. С. 160-165.
7. Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. М.: Музыка, 1971. 111 с.
8. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М.: Прогресс, 1978. 232 с.
9. Pascoal M. L. Villa-Lobos and Debussy: Comparisons in analytical aspects [Электронный ресурс]. URL: <http://unicamp.academia.edu/MariaPascoal> (дата обращения: 19.12.2019).

Impressionistic Features in the Piano Suite “Child’s World” by H. Villa-Lobos

Reneva Nataliya Sergeevna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Kosygin State University of Russia, Moscow
natareneva@gmail.com

The article is devoted to identifying impressionistic features in the piano suite “Child’s World” by H. Villa-Lobos. Relevance of the problem is conditioned by the lack of studies on the composer’s creative work in the Russian musicology and by the necessity for typification of impressionistic features in H. Villa-Lobos’s compositions. The first suite “Child’s World” is the earliest manifestation of impressionism style in H. Villa-Lobos’s musical language; it is experimental in some ways. The researcher draws parallels with C. Debussy’s creative work and reveals peculiarities of interaction of the impressionistic and national Brazilian features in H. Villa-Lobos’s piano suite.

Key words and phrases: H. Villa-Lobos; impressionism; texture; tone; Brazilian folklore.

УДК 781.4.071.1

Дата поступления рукописи: 18.12.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.31>

В статье впервые рассматривается новаторство И. С. Баха в толковании потенциала формообразующих функций принципа da capo, что широко представлено в его клавирных фугах. Идея динамизации данного принципа на тональном уровне связана с высокой степенью свободы и индивидуализации при проведении темы в заключительной части фуги в тональностях экспозиции – основной и доминантовой. Такой эксперимент с исторической точки зрения стал важной вехой в процессе формирования закономерностей трехчастности и предвосхитил явление динамизации репризы в гомофонных сочинениях венских классиков.

Ключевые слова и фразы: клавирные фуги И. С. Баха; тональная структура фуги; динамизация принципа da capo; тональная арка; структурная уравновешенность; приоритеты трехчастности; индивидуализация формы фуги.

Свистуненко Татьяна Анатольевна, к. искусствоведения, доцент
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
tsvist@mail.ru

Динамизация принципа da capo на примере клавирных фуг И. С. Баха

В музыкознании изучение формообразующих функций принципа da capo (точного повтора) как особого вида репризности связано, как правило, с вопросами развития и становления трехчастных форм. Как известно, «вариант точной репризы получил распространение в музыке XVII-XVIII веков в таких жанрах, как месса, опера, танцевальные сюиты, в которых возвращение ранее прозвучавшего самостоятельного раздела формы могло и выписываться, и не выписываться в нотном тексте» [6, с. 160]. Однако жизненное пространство идеи повтора в музыкальном сочинении по природе своей столь обширно, что способно охватывать не только специфику конструктивных особенностей различных частей больших музыкальных композиций, но проявлять свой организующий потенциал и на других уровнях формообразования, в частности на уровне логики тональных процессов, по природе своей всегда открытых к динамизации и предполагающих возможность свободного индивидуального толкования.

Особый интерес в этом отношении представляет феномен клавирной фуги И. С. Баха, который рассматривается в музыкознании как взаимодействие традиционных основ и уникальных новаций. Данная работа пребывает в русле таких исканий и обращена к **актуальной проблеме** – динамизации принципа da capo

на тональном уровне в клавирных фугах композитора, написанных в разные годы, что до настоящего времени не получило необходимого доказательного освещения в музыковедческой литературе.

Подчеркнем при этом, что широта использования принципа *da saro* в баховской музыке всегда была в поле зрения исследователей. В частности, детальному анализу действия его закономерностей в инструментальных и вокальных произведениях И. С. Баха посвящены два специальных очерка в книге В. В. Протопопова «Принципы музыкальной формы И. С. Баха» [8, с. 9-54-119]. Ученый рассматривает его как особый вид репризности, который может встретиться в любой используемой Бахом форме: «Почти нет жанровой разновидности среди применявшихся им, в которой не проявился бы принцип *da saro*: прелюдия (фантазия), fuga, вариации, увертюра, хоральная прелюдия, староконцертная форма (рондо), ария, дуэт – во всех них мы найдем образцы *da saro*, что, однако, не означает ни стандартизации, ни схематизма в его проявлениях, как и всеобщей подчиненности этому принципу. Наоборот, он реализуется очень гибко, по мере необходимости» [Там же, с. 13-14]. Автор формирует свои суждения на основе исследования большого количества сочинений, но не обращается к клавирным фугам И. С. Баха, так как изучение их с точки зрения гибкого претворения закономерностей принципа *da saro* есть самостоятельная проблема, которая в данной статье рассматривается впервые. Почему здесь можно говорить, как отметил ученый, о гибкости?

Дело в том, что эффект тональной репризности в структуре баховской фугированной композиции в целом (проведения темы в основной и доминантовой тональностях) создает определенную арочность. С одной стороны, в таких случаях очевидна тенденция к подчеркиванию общих контуров трехчастности, а с другой стороны, всегда сохраняется высокая степень внутренней свободы и индивидуализации при повторе тематического материала в ранее используемых тональностях, то есть в тональностях экспозиции.

Научная новизна предлагаемого теоретического аспекта основывается на детальном анализе нотного текста – музыкальный материал, о котором пойдет речь, позволяет говорить о новаторских поисках и экспериментах И. С. Баха в сфере динамизации принципа *da saro* на тональном уровне во многих его сочинениях.

Для подтверждения данного тезиса обратимся к рассмотрению клавирных фуг композитора и отметим действие принципа *da saro* на тональном уровне в качестве существенного фактора в процессе формообразования, что напрямую связано с характеристикой важнейшего этапа фуги – ее заключительной части. Этот раздел фуги, выполняющий резюмирующую функцию, в научных и методических трудах получил разные определения. В большей степени авторы прибегают к таким формулировкам, как заключительная [1, с. 265; 7, с. 259; 12, с. 346; 13, с. 330], завершающая часть фуги [14, с. 57] или реприза [3, с. 351], репризная часть [2, с. 94; 10, с. 279]. Заметим, однако, что данные определения, вынесенные в заголовки параграфов в упомянутых работах, далее в тексте не обретают черт устойчивости. Обычно они дополняют друг друга и в каждом отмеченном нами издании используются практически в равной мере, независимо от того, как была названа автором изначально итоговая часть фуги.

Цель настоящей работы – подчеркнуть *степень новаторства И. С. Баха* в отношении использования потенциала принципа *da saro* на тональном уровне и тенденции его динамизации в заключительных частях клавирных фуг композитора. С исторической точки зрения такие процессы в формообразовании клавирной фуги могут быть оценены как важнейший этап подготовки и «предсказания» динамизации репризы в трехчастных гомофонных формах в музыке венских классиков.

Чтобы объяснить степень и важность новаторства Баха в этом отношении, необходимо напомнить о привычном и устоявшемся воззрении, изложенном в научных и методических трудах относительно данной проблемы. Как известно, существует определенная традиция толкования логики тонального движения в фугах И. С. Баха в целом. В частности, М. Этингер в исследовании «Гармония И. С. Баха» пишет: «... для тональных планов самых разнообразных по содержанию баховских произведений чрезвычайно важное значение приобретает единая формула чередования тональностей – по функциональному обороту: тоника – доминанта – субдоминанта – тоника» [15, с. 68]. Добавим, что формула T-D-S-T может проявлять себя не только на уровне структуры фуги в целом, но, например, на уровне экспозиции, сжато излагая, «предсказывая» перипетии дальнейшего развития. Таков тональный план экспозиции в фуге из 28 сонаты Л. Бетховена: $t - III (m.e. D) - s - t$.

Приведенная формула *тоника – доминанта – субдоминанта – тоника*, характеризующая тональное движение в фуге в целом, обычно упоминается в музыковедческой литературе как базисная и не вызывающая сомнений. Практически почти всегда этим общим, безусловно, по-своему справедливым теоретическим положением и исчерпывается объяснение собственных логики тонального развития фуги процессов. Если обратиться к текстам учебников, то в них, как правило, подчеркивается, что в итоге развернутого полифонического повествования, связанного с «рассмотрением темы в разных аспектах», господствует основная тональность, либо полностью утверждая свое главенство, либо в сочетании с тональностью субдоминанты. Другие варианты если и затрагиваются, то чрезвычайно кратко. Одной фразой ограничивается, например, И. В. Способин: «Иногда встречаются репризы, похожие на экспозицию тонико-доминантовым или тонико-субдоминантовым планом проведения темы» [12, с. 346]. Очень важно, что здесь признается, пусть весьма кратко, возможность встретить проведения темы *в тональности доминанты* в той части фуги, где, исходя из общих логических законов этой формы, их как будто бы быть не должно. Однако в творчестве И. С. Баха интерес к выразительным возможностям данного варианта тональной структуры фуги характеризуется устойчивостью, и такие своего рода исключения из правил достаточно многочисленны. Это дает о себе знать в сочинениях разных лет. Поэтому, думается, названный случай стоит рассматривать не как исключение, а как самостоятельный вариант.

Материал для изучения принципа *da saro* на тональном уровне весьма обширен – так, в целом ряде фуг «Хорошо темперированного клавира» можно наблюдать тональную арку (свободно выстроенную) между строгой и заключительной частями, когда проведения темы звучат в основной и доминантовой тональностях.

Это такие фуги: в Первом томе – Cis, E, f, A, H, во Втором томе – D, Fis, fis, As, gis, A, B, b, H. В каждой из них высока степень индивидуализации формы в целом, что открывало широкую перспективу исторического развития фуги при сохранении монотематической основы.

Подобный эксперимент представлен и в более ранних сочинениях – по Каталогу В. Шмидера (W. Schmieder [19]): в двух клавирных фугах на темы Т. Альбини (BWV-950 A-dur, 1709 и BWV-951 h-moll, 1709), в клавирной фуге a-moll (BWV-958, 1709), в органной фуге f-moll (BWV-534, 1716), в клавирной фуге d-moll (BWV-948, 1720), в клавирной фуге C-dur (BWV-953, 1720-1721).

Добавим, что аналогичные процессы характеризуют и некоторые недатированные сочинения И. С. Баха. Среди них клавирная фугетта F-dur BWV-901 (ранний вариант фуги As-dur из Второго тома «Хорошо темперированного клавира»), клавирная фугетта D-dur BWV-908, клавирная (лютневая) фуга Es-dur из малого цикла *Прелюдия, фуга и аллегро* BWV-998. Предположительное время создания этих трех сочинений, по данным Каталога В. Шмидера (W. Schmieder [ibidem]), – около 1720 года.

Объем представленного здесь списка позволяет говорить об определенной закономерности, а не о случайности или исключительности явления: помимо известной формулы *тоники – доминанта – субдоминанта – тоники*, которая использовалась И. С. Бахом на разных уровнях, его экспериментирование в сфере формообразования было связано с возможностями и такого варианта, по сути своей, совершенно самостоятельного. Если тональное движение, устремленное к тонике через утверждающую его субдоминанту, способствует созданию ощущения потока, часто с кратким резюме в итоге полифонического процесса, то тональная арка на уровне повтора темы не только в основной тональности, но и в доминантовой придает фугированной форме черты уравновешенности, устойчивости, пропорциональности. Важность этого явления подчеркивал выдающийся баховед Б. Л. Яворский. В разработанной им теории ладового ритма музыкальная форма рассматривается с точки зрения возможностей воплощения в ней шести принципов конструкции. И первый принцип сформулирован ученым так: «Устойчивость конструкции как в целом, так и во всех частях» [Цит. по: 9, с. 165].

Эта проблема – устойчивости конструкции баховской формы – одна из важнейших в музыковедении. Она рассматривается в разных аспектах. В частности, в работе современного британского музыковеда Р. Татлоу «Баховские числа: композиционные пропорции и их значение» (R. Tatlow. “Bach’s Numbers: Compositional Proportion and Significance” [20]) сделан акцент на пропорциях числового ряда, но без характеристики используемых тональностей и их роли в процессе развития. Это исследование вызвало полемику в критическом памфлете немецкого музыковеда П. Баккера «Постмодернистские числа. Рут Татлоу о пропорциях в музыке Иоганна Себастьяна Баха» (P. Bakker. “Postmoderne getallen. Ruth Tatlow over getalsverhoudingen in de geschreven muziek van Johann Sebastian Bach” [16]), который упрекает британского автора в односторонности.

Структурная уравновешенность в клавирных фугах И. С. Баха, возникающая благодаря использованию принципа *da capo* на тональном уровне, напрямую связана с процессом исторического утверждения структурных закономерностей и приоритетов трехчастности.

Интересно отметить исторически достаточно раннюю тенденцию интереса к трехчастности в инструментальной полифонической форме. Об этом пишет А. Манн в книге «Развернутая история теории фуги, включающая тексты и музыку классических трактатов» (“The Study of Fugue. The First History of Fugal Theory, Including Texts and Music of the Classical Treatises” [17]). Ученый приводит суждение М. Преториуса (1571 или 1572-1621) относительно целостности большой композиции за счёт эффекта повтора и дает свою оценку данному явлению: «Он (Преториус) объясняет, что в канцоне “короткие фуги” и “хорошие фантазии” соединены в такой манере, чтобы сформировать заключение – “первая фуга обычно вновь утверждает себя в конце”. Таким образом, более ранние теоретические предложения относительно формирования более крупной структуры есть поначалу не что иное, как предложение соединить в цикл фугированную экспозицию, развитие и утверждение уже прозвучавшего в начале» [Ibidem, p. 35]. Отметим, что «короткой фугой» здесь называется фугированная экспозиция.

С таким утверждением согласуется суждение С. С. Скребкова. Так, в своей известной статье «Черты нового в инструментальной фуге И. С. Баха», посвященной сравнению баховских сочинений с сочинениями его предшественников, исследователь подчеркивает: «Новизна фуг Баха с исключительной определенностью выступает в модуляционных планах. <...> В фугах предшественников Баха тональная разработочность и репризность формы лишь зарождается» [11, с. 170]. Продолжая и развивая столь важную историческую тенденцию, композитор предстает как выдающийся ученый. По словам Р. Л. Маршалла (R. L. Marshall), «как законы Ньютона об организации Вселенной, так и законы музыкальной тональности – продукты одного и того же времени – Века Разума, исканий, когда были рождены и Бах, и Ньютон» [18, p. 73].

Важно подчеркнуть, что трехчастность фуги нередко оспаривается, это есть предмет серьезной полемики. В исследовательской литературе такая полемика, во-первых, сопряжена с терминологией, привнесенной в фугу из гомофонно-гармонических форм, нашедших воплощение в музыке венского классицизма. Обычно протест вызывает использование триады «экспозиция – разработка – реприза». В особенности неприемлемыми кажутся ставшие привычными определения «разработка – реприза». Свое несогласие со сложившейся традицией доказательно обосновывает А. Милка в статье «К вопросу о генезисе фуги», где он приводит строки из учебников и книг Ю. Тюлина, Л. Мазеля, С. Скребкова, В. Золотарева, С. Григорьева, Т. Мюллера [4, с. 35-37]. По его мнению, достойно возражений применение идентичных понятий для форм, имеющих разный генезис: «...истоками сонатной формы были формы гомофонно-гармонические в той же мере, как истоками фуги были формы полифонические, и поэтому существенные принципы формообразования и развертывания, свойственные формам гомофонно-гармоническим, не следует переносить, как это иногда делается, на формы полифонические вообще и на форму фуги в частности» [Там же, с. 40]. О неоспорности рассмотрения фугированной формы сквозь призму теории гомофонных форм пишет и А. Михайленко в работе «Фуга как категория

музыкознания», подчеркивая, что в данном случае, по-видимому, «более плодотворным должен быть не общетеоретический, а историко-стилистический аспект решения этого вопроса» [5, с. 25].

В итоге подчеркнем – изучение логики тональных процессов в клавирных фугах И. С. Баха позволяет отметить, что эффект тонального повтора тематического материала в заключительной части фуги активно влияет на особенности структуры целого – на формирование трехчастности. При этом пропорции целого достаточно часто оказываются в определенной мере зависимыми именно от присутствия доминантовой тональной краски (проведение темы) в заключительной части. Это напрямую сопряжено с использованием потенциала принципа *da capo* и его динамизацией на тональном уровне, что происходит свободно, всякий раз в высшей степени индивидуально: в заключительной части фуги продолжается процесс обсуждения темы. Иногда с тональной аркой бывает связано и возвращение регистрово-тембрового уровня звучания темы, что усиливает сам эффект принципа *da capo*. Кроме того, степень расчлененности разделов формы в таких случаях характеризуется тенденцией к ясности и четкости границ. Всегда важен объем материала – это в равной мере касается количества проведений темы и количества тактов – величины, связанной с проявлением законов числа. С исторической точки зрения в клавирных фугах И. С. Баха, то есть в музыке полифонической, складывались закономерности трехчастности и формировались законы динамизации репризы, которые утвердились в гомофонных произведениях венских классиков. Теоретические наблюдения относительно динамизации принципа *da capo* в клавирных фугах И. С. Баха могут быть своего рода *ориентирами для исполнителей*. Дело в том, что на основе теории аффектов здесь выстраивается определенный уровень звукового соответствия между важнейшими разделами фуги – экспозиционным и заключительным. Такая своеобразная «тональная аргументация», представленная в нотном тексте, требует особого внимания, она способна повлиять на варианты исполнительской интерпретации. Важно, что принцип монотематизма как основа фугированного повествования не только не теряет при этом своих характеристик, но и значительно обогащается.

Список источников

1. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. М.: Музгиз, 1969. 325 с.
2. Золотарев В. Фуга. М.: Музыка, 1965. 413 с.
3. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 519 с.
4. Милка А. П. К вопросу о генезисе фуги // Теория фуги: сборник научных трудов Ленинградской консерватории / сост. А. П. Милка. Л.: Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1986. С. 35-57.
5. Михайленко А. Фуга как категория музыкознания // Теория фуги: сборник научных трудов Ленинградской консерватории / сост. А. П. Милка. Л.: Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1986. С. 10-34.
6. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 671 с.
7. Мюллер Т. Полифония. М.: Музыка, 1989. 334 с.
8. Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М.: Музыка, 1981. 355 с.
9. Рыжкин И. Теория ладового ритма (Б. Яворский) // Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания: в 2-х ч. М.: Музгиз, 1939. Ч. 2. С. 105-205.
10. Скребков С. Учебник полифонии. М.: Музыка, 1965. 286 с.
11. Скребков С. Черты нового в инструментальной фуге И. С. Баха // Теоретические наблюдения над историей музыки: сб. статей / сост. и авт. вступ. статьи Ю. К. Евдокимова и др. М.: Музыка, 1978. С. 158-173.
12. Способин И. В. Музыкальная форма. М.: Музгиз, 1962. 400 с.
13. Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартirosян Т., Шнитке А. Музыкальная форма. М.: Музыка, 1965. 395 с.
14. Фраенов В. Учебник полифонии. М.: Музыка, 1987. 207 с.
15. Эттингер М. Гармония И. С. Баха. М.: Музгиз, 1963. 106 с.
16. Bakker P. Postmodern Numbers: Ruth Tatlow on Proportions in the Written Music of Johann Sebastian Bach. Schraard: Kunst en Wetenschap, 2015. 28 p.
17. Mann A. The Study of Fugue. The First History of Fugal Theory, Including Texts and Music of the Classical Treatises: two parts. New Brunswick – New Jersey – N. Y.: Rutgers University Press; Dover Publications, 1987. Part 2. The Study of Fugue in Classical Texts. 352 p.
18. Marshall R. L. The Music of J. S. Bach. The Sources. The Style. The Significance. N. Y.: Schirmer Books, 1989. 375 p.
19. Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der mus. Werke von J. S. Bach. 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1990. 940 S.
20. Tatlow R. Bach's Numbers: Compositional Proportion and Significance. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 430 p.

Dynamization of Da Capo Principle by the Example of J. S. Bach's Clavier Fugues

Svistunenko Tat'yana Anatol'evna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Saratov State Conservatoire
tsvist@mail.ru

The article for the first time considers J. S. Bach's innovative approach to interpreting a form-generating potential of the *da capo* principle, which is widely represented in his clavier fugues. Dynamization of this principle at the tonal level is associated with the high degree of freedom and individualization when developing the fugue final theme in the basic and dominant tonalities. From the historical viewpoint, this experiment became an important landmark in the process of the three-part form formation and anticipated reprise dynamization in homophonic compositions of Vienna's classical composers.

Key words and phrases: J. S. Bach's clavier fugues; fugue tonal structure; dynamization of *da capo* principle; tonal arch; structural balance; priorities of three-part form; individualization of fugue form.