

# МУЗИЧНИЙ ТВІР: АНАЛІТИЧНИЙ ПОГЛЯД

УДК 781.4:78.071.1(430)Бах

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219737>

**ПРИХОДЬКО І. М.**

**Приходько Ігор Михайлович** — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії та теорії музики Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5079-2454>

labouh@gmail.com

© Приходько І. М., 2020

## **ФАКТУРНА ОРГАНІЗАЦІЯ ЗАКІНЧЕНЬ У ФУГАХ З «ДОБРЕ ТЕМПЕРОВАНОГО КЛАВІРУ» ЙОГАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА**

Розглядаючи закінчення бахівських клавірних фуг, зазвичай звертають увагу на пікардійські терції і викликаний ними ефект просвітлення. Поза увагою залишаються деякі інші прийоми й ефекти, дослідження яких дає змогу виявити певні особливості формотворення у фугі на його завершальній стадії, конкретизувати певні засоби, за допомогою яких здійснюється гальмування музичного руху й підсумовується поліфонічний розвиток. Виклад матеріалу в клавірних фугах Й. С. Баха зазвичай організовано так, що кожен голос можна розташувати на окремому нотному рядку. Такий тип викладу доцільно називати партитурним, на відміну від іншого типу, використаного у клавірних і органних фугах Г. Ф. Генделя: цей тип викладу пропонуємо називати табулатурним. Але у багатьох випадках у завершальних тактах бахівської клавірної фуги виникає один чи кілька додаткових голосів. Такі додаткові голоси трапляються майже у третині фуг з «Добре темперованого клавіру» — і завжди в останніх тактах. Кількість голосів може збільшуватись аж удвічі, а їх тривалість варіюється в діапазоні від однієї-двох нот, які фактично лише дублюють облігатні голоси до декількох повноцінних мелодичних фраз. Поява доданих голосів може відбуватись у межах завершальної частини фуги, готуючи й утворюючи завершальний каданс, а може утворювати наприкінці фуги відносно самостійні структурні розділи, які можуть бути доповненнями або кодами. Використання доданих голосів викликає питання, пов'язані як з причинами, що можуть призводити до необхідності порушувати усталений тип організації поліфонічної фактури, так і з наслідками цих порушень для формотворення. На ці питання й намагається відповісти автор статті.

**Ключові слова:** гальмування, додані голоси, доповнення, закінчення, клавірна fuga, кода, тематична робота, фактура, формотворення.

**Постановка проблеми.** За способом фактурного оформлення клавірні фуги епохи Високого бароко можна поділити на два типи. Перший тип спирається на традицію оформлення нотного тексту у вигляді партитури, як у збірці органних творів Джироламо Фрескобальді « *Fiori musicali*» (1635). Серед музикантів, які ретельно вивчали цю збірку, був Й. С. Бах: відомо, що він власноруч скопіював « *Fiori musicali*», а пізніше

використав партитурний виклад у «Мистецтві фуги». Хоча в інших творах, включаючи «Добре темперований клавир», нотний текст фуг розташовано на звичних для нас двох рядках, майже будь-яку бахівську клавирну фугу, окрім небагатьох ранніх і тих, що призначені для виконання на клавирі або лютні, можна записати у вигляді партитури.

До партитурного викладу вдаються, аналізуючи клавирні фуги Баха ще з часів Й. Маттезона. На представлення фуги у вигляді партитури спирається і звичайний спосіб складання схем бахівських фуг, при якому кожному голосу відводиться окрема лінія, на якій відзначаються певні тематичні події: виклад теми та її трансформації, поява утриманих протискладень тощо. Партитурний виклад використовується навіть у деяких виконавських редакціях, зокрема в редакціях «Добре темперованого клавиру» Ф. Бузоні й Б. Бартока.

Другий тип фактурної організації знаходимо у клавирних фугах Г. Ф. Генделя. Він характеризується розподілом музичного матеріалу передусім між двома руками виконавця. У таких фугах після завершення експозиції місце, яке займає той чи інший голос, не є постійним: утворення і зникнення голосів залежить від того, в якому регістрі композитор хоче провести тему. Таку фугу неможливо не лише записати у вигляді партитури, а й проаналізувати за допомогою звичної партитурної схеми.

Пропонуємо називати перший тип клавирної фуги партитурним, а другий — табулатурним<sup>1</sup>. Зазначимо, що Гендель у клавирних фугах табулатурного типу може радикально змінювати тип викладу, протиставляючи темі не поліфонічні контрапункти, а акордовий акомпанемент з довільною кількістю нот в акордах. Наприкінці табулатурної фуги виклад іноді стає цілком акордовим. Використання таких фактурних засобів створює ефект імпровізаційності, притаманної специфічному англійському різновиду органної фуги — *voluntary* (Гендель назвав видану 1735 року збірку творів для органа або клавиру «Six Fugues or Voluntaries»).

Ознаки імпровізаційності трапляються й у ранніх клавирних фугах Баха, особливо в їх завершальних частинах — передусім це стосується фуг з клавирних токат і «Хроматичної фантазії та фуги». З часом поліфонічний виклад в його клавирних фугах стає більш строгим. Утім, відхилення від партитурного викладу є у фугах не лише з першого тому «Добре темперованого клавиру» (1722), а й з другого (1744)<sup>2</sup>. Визначення природи цих «аномалій» становить предмет цього дослідження.

**Аналіз досліджень та публікацій.** У теорії фуги завершальною частиною називають розділ, в якому повертається головна тональність. Частіш за все, хоча й не обов'язково, це відбувається разом з викладом теми. Але усталеної назви для завершальних тактів фуги не існує, як і детального аналізу того, що може відбуватись у цих тактах. Отже, спочатку необхідно з'ясувати, яку назву можуть мати завершальні такти фуги відповідно до різних способів їх завершення.

<sup>1</sup> Детальніше див. у статті: Приходько И. М. Клавирная fuga как продукт педагогической деятельности И. С. Баха // Проблемы и методы изучения старинной музыки. Санкт-Петербург, 2019. С. 88–105.

<sup>2</sup> Строго кажучи, назва «Das wohltemperierte Klavier» стосується лише перших 24 прелюдій і фуг, а час закінчення другої збірки та її авторська назва невідомі. У передмові до відповідного тому *NBA* Альфред Дюрр зазначає: «<...> якщо останню авторську редакцію ДТК II й було де-небудь зафіксовано, то ані відповідне джерело, ані списки з нього до нас не дійшли. Скоріше можна припустити, що такої редакції не існувало взагалі, тим більш що, згідно з новими даними, вже у першій половині 1740-х років Бахом задумав створити “Мистецтво фуги”, і він приступив до цієї великої праці. Якщо так, то ДТК II, подібно до більш ранньої “Органної книжечки” та більш пізнього “Мистецтва фуги”, слід вважати твором, який залишився, по суті, не завершеним» (Бах И. С. Хорошо темперированный клавир II / подгот. текста и коммент. А. Дюрра. Москва : РМИ, 2005. С. VIII).

Розділ IX класичної монографії Е. Праута «Фуга» присвячено особливостям будови середньої і завершальної частин фуги. За приклад Е. Праут обирає для ілюстрації фугу е/II. Доходячи до її завершальних тактів, автор зауважує:

В некоторых фугах все голоса проводят тему или ответ в заключительной части. Так бывает всегда в фугах, где есть стретта, чего в данной фуге нет. Но во многих фугах Баха заключительная часть, как в разбираемой фуге, содержит только одно проведение темы. За ним следует кода (такты 77–86). Кода (по-итальянски «хвост») есть дополнение, присочиняемое к концу музыкальной пьесы для того, чтобы придать ему более заключительный характер. Иногда, как здесь, кода состоит из нескольких только тактов; иногда же, как во многих симфониях и сонатах, она разрастается до значительных размеров<sup>1</sup>.

У деяких фугах усі голоси проводять тему або відповідь у завершальній частині. Так буває завжди у фугах, де є стрета, чого в цій фузі немає. Але у багатьох фугах Баха завершальна частина, як у фузі, що розглядається, містить лише одне проведення теми. За ним іде кода (такты 77–86). Кода (італійською «хвіст») є доповненням, що додається до кінця музичної п'єси, щоб надати їй більш завершального характеру. Іноді, як тут, кода складається з кількох лише тактів; іноді ж, як у багатьох симфоніях і сонатах, вона розростається до значних розмірів.

Цей абзац є, мабуть, найбільш розлогим описом завершення фуги, який існує в російськомовній літературі. Звернімо увагу на те, що Праут не вважає за необхідне відрізнити коду у фузі від коди в сонаті й симфонії хоча б за типом викладу. За радянських часів склалась прикра традиція не звертати уваги на суттєві відмінності у формотворенні між поліфонічними і гармонічними («гомофонно-гармонічними») формами і називати завершальний розділ фуги «репризою» незалежно від того, чи відтворюються у ній структурні особливості експозиції, чи ні. У такий же спосіб середню частину фуги називали «розробкою». Представники ленінградської / санкт-петербурзької школи заперечують цю традицію. Зокрема, А. П. Мілка пише:

Согласно одному из наиболее распространённых представлений, фуга явилась формой, в которой гениальным прозрением И. С. Баха были предвосхищены многие явления, составившие сущность гомофонно-гармонических форм, — то есть форм, получивших своё нормативное воплощение в музыке венского классицизма.

Эти представления влияли и продолжают влиять на теорию фуги. Особенно они сказываются в следующем: разделы фуги получили названия, характерные для гомофонно-гармонических форм, — в частности, для трёхчастных и нескольких видов сонатной: экспозиция, разработка, реприза (или — в некоторых случаях — разработочная часть, репризная часть)<sup>2</sup>.

Згідно з одним із найпоширеніших уявлень, фуга виявилась формою, у якій геніальним прозрінням Й. С. Баха було передбачено багато явищ, що склали сутність гомофонно-гармонічних форм, — тобто форм, які набули свого нормативного втілення в музиці віденського класицизму.

Ці уявлення впливали і продовжують впливати на теорію фуги. Особливо вони позначаються в тому, що: розділи фуги набули назви, характерних для гомофонно-гармонічних форм, зокрема для тричастинних і кількох видів сонатної: експозиція, розробка, реприза (або — у деяких випадках — розробкова частина, репризна частина).

<sup>1</sup> Праут Э. Фуга / пер. с англ. А. Г. Тимашевой-Беринг. Москва : Изд. П. Юргенсона, 1900. С. 149.

<sup>2</sup> Мілка А. П. Малье имитационные формы (К вопросу о генезисе и природе фуги) // А. Н. Должанский (1908–1966) : сб. ст. к 100-летию со дня рождения. СПб, 2008. С. 198.

Важко не погодитись з тим, що формотворення у фузі має свою специфіку. Саме на неї слід звертати увагу, обговорюючи будову фуг доби Високого бароко: якщо інструментальні фуги композиторів XIX століття — Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, А. Рубінштейна, С. Франка, С. Танєєва — справді зазнавали певного впливу сонатної форми, включаючи наявність розділів, які відтворюють ознаки сонатних розробок, то посилення на «передбачення» гармонічних форм у творах першої половини XVIII століття суттєво спотворює аналітичну оптику музикознавця.

Утім, навряд чи можна погодитись із запереченням А. П. Мілки проти використання терміна «кода» в аналізі фуги. Для цього є кілька причин. Перша з них полягає в тому, що назва «кода» значно старіша за гармонічні форми. Уперше — навіть не в італійському, а в латинському варіанті — цю назву використовують ще композитори паризької школи XII–XIII століть для характеристики окремого і відносно самостійного розділу саме поліфонічних творів. Словом *cauda* називали мензурований розділ багатоголосного кондукту, в якому кілька голосів розспівували один склад словесного тексту. Кондукти, які мали такий розділ, називались *cum caudis* («хвостаті»).

Розділи, які цілком можливо називати кодами, часто трапляються в мотетах XVI століття: яскравий приклад — завершальна *Alleluia* відомого мотету Т. Л. де Вікторія «*O magnum mysterium*». Також у завершальних розділах мотетів часто виникають доповнення на витриманих нотах нижнього голосу. Обидва прийоми формотворення — відносна структурна самостійність і використання органних пунктів — іноді поєднуються в завершальних розділах інструментальних фуг XVII–XVIII століть. Такі розділи теж цілком можна називати кодами, але більш важливим за називу є розуміти способу чи різних способів, завдяки яким у таких розділах відбувається гальмування й зупинка. **Мета** статті — визначити й систематизувати деякі способи гальмування й зупинки як завершального етапу формотворення у клавірних фугах Й. С. Баха. **Завдання** — проаналізувати відповідні випадки завершення фуг в «Добре темперованому клавірі».

Аналізуючи закінчення, можна зосередитись на аномаліях у фактурній організації фуг з «Добре темперованого клавіру». На такі аномалії звертає увагу Праут, продовжуючи розгляд особливостей будови завершального розділу інструментальної фуги на прикладі фуги *e/II*:

В этой коде имеется пример другого важного случая. В 83-м и в последующих тактах введен добавочный голос. Это часто встречается в концах фуг. Из 48 фуг «*Wohltemperirtes Clavier*» такие добавочные голоса имеются в 16 фугах, по большей части около заключительной каденции, но иногда (например, в фугах 35-й и 39-й<sup>1</sup>) раньше, в коде. Как на яркие примеры описываемого приема можно указать учащимся на последние такты фуг в ля минор (№20) и до-диез мажор (№27)<sup>2</sup>.

У цій коді є приклад іншого важливого випадку. У 83-му й наступних тактах уведено додатковий голос. Це часто трапляється наприцінці фуг. Із 48 фуг «Добре темперованого клавіру» такі додаткові голоси є в 16 фугах, здебільшого біля завершальної каденції, а іноді (наприклад, у фугах 35-й і 39-й) раніше, у коді. Як на яскраві приклади описуваного прийому можна вказати учням на останні такти фуг в *ля мінор* (№20) і *до-дієз мажор* (№27).

<sup>1</sup> Е. Праут вдається до наскрізної нумерацією прелюдій і фуг «Добре темперованого клавіру»: *C/II* стає № 25, *c/II* — № 26 і так далі. Отже, № 35 — це *F/II*, № 39 — *G/II*, а № 27 — *Cis/II*.

<sup>2</sup> Праут Е. *Op. cit.*, с. 149.

Наскільки нам відомо, це спостереження Е. Праута не набуло продовження у вигляді більш-менш розлогих коментарів у працях інших дослідників. У впливових англомовних джерелах з теорії фуґи додаткові голоси не називають навіть у предметних покажчиках, як термін «кода»<sup>1</sup>.

Схожу, хоча й дещо кращу картину бачимо у відомій монографії О. Г. Чугаєва<sup>2</sup>, яку можна вважати своєрідним і загалом дуже надійним путівником по фуґах з «Добре темперованого клавіру»: поняття «кода» тут вживається неодноразово, навіть фігурує в аналітичних схемах, коди деяких фуґ (зокрема *c/II*) стають предметом аналізу, але визначення коди чи спеціальні позначки для неї в аналітичних схемах відсутні. Про можливі відмінності коди від інших способів завершення фуґи і взагалі про інші можливості завершення фуґи в монографії Чугаєва не йдеться.

**Наукова новизна** статті полягає в тому, що вперше звернено увагу до додаткових голосів як засобу формотворення в клавірних фуґах Й. С. Баха. Заропоновано також розрізняти три типи завершення фуґ в «Добре темперованому клавірі». Крім того, у процесі аналізу закінчення у фузі *C/II* постала необхідність увести поняття «результативний контрапункт», яке є ширшим за відоме поняття «різнометно-контрастний контрапункт».

**Виклад основного матеріалу.** Шістнадцять згаданих Праутом випадків використання додаткових голосів у фуґах з «Добре темперованого клавіру» — це *C/I, c/I, Cis/I, d/I, Es/I, G/I, g/I, a/I, h/I* (усього дев'ять випадків у першому томі), *C/II, c/II, Cis/II, dis/II, e/II, As/II, a/II* (сім випадків).

Останній випадок можна вважати суперечливим: 1894 року в Лондоні було знайдено автограф другої частини «Добре темперованого клавіру»<sup>3</sup>, в якому завершальний акорд у фузі *a/II* викладений триголосно. Г. Келлер наводить цей варіант у коментарях до свого видання, однак у його перевиданні під редакцією А. Дюрра триголосний варіант фігурує як основний. Отже, фуґу *a/II* можна виключити з числа прикладів, кількість яких зменшується до п'ятнадцяти. Розглянемо деякі з них детальніше.

Попередньо зауважимо, що поняття «закінчення» в нашій статті використовується як у широкому, так і у вузькому сенсі: закінчення в широкому сенсі — будь-яка завершальна частина фуґи, певна кількість її останніх тактів; закінчення у вузькому, спеціальному сенсі — це така завершальна частина фуґи, яка не відокремлюється від попереднього викладу, але не містить тематичного матеріалу. У вузькому сенсі, закінчення можна називати *conclusio*<sup>4</sup>. В обох випадках ідеться про елемент структури твору — за аналогією із закінченням як частиною слова у граматиці.

<sup>1</sup> Це стосується, наприклад, фундаментальної монографії Пола Вокера (Paul Walker) з теорії фуґи, хоча її не внесено у список літератури цієї статті, бо її змісту не використано в нашій роботі. У монографії Джозефа Кермана (Joseph Kerman) «The Art of Fugue» в аналізі фуґи *C/I* про зміну кількості голосів у завершальному акорді не згадується зовсім. В аналізі фуґи *c/I* увагу автора привертає лише завершальний акорд з пікардійською терцією, а на схемі контрапунктичних перетворень у цій фузі у тактах 29–31 відзначені «акорди» — чомусь у нижньому голосі (Kerman J. The Art of Fugue. University of California Press, 2005. P. 14).

<sup>2</sup> Чугаев А. Г. Особенности строения клавирных фуг Баха. Москва : Музыка, 1975. 255 с.

<sup>3</sup> Нагадаємо, що цей автограф не мав назви «Добре темперованого клавіру друга частина»: така назва з'явилась лише в копії 1781 року. До того ж відомо, що нижньою нотою діапазону клавесинів і клавикордів, якими користувався Бах у Лейпцигу, була «до» великої октави, а «ля» субконтроктави у завершальному акорді фуґи *a/II* було додано пізніше, зважаючи на можливості іншого, не бахівського клавесину. Разом з цією нотою хтось з учнів Баха міг додати й «мі» першої октави, перетворивши триголосний акорд на п'ятиголосний.

<sup>4</sup> Значення цього риторичного терміна роз'яснено далі.

З поняттям «закінчення» співвідносяться поняття «кода» й «доповнення»: у широкому сенсі, вони є різновидами закінчення, у вузькому, — відрізняються від закінчення-*conclusio* тематичним наповненням і гармонічним оформленням.

Поняття «завершення» далі будемо використовувати для характеристики функцій завершального розділу — гальмування й зупинки руху, підсумування тематичної роботи тощо.

**1. Фуги C/I, Cis/I та C/II: обважнення.** У сучасних виданнях «Добре темперованого клавіру» завершальний акорд першої фуги має такий вигляд (приклад 1).

Приклад 1.

Фуга C/I, такт 27 (сучасні видання)



Спільний штиль для двох нот справляє враження, що альт просто подвоєно. Таке ж враження виникає і при його виконанні, але в рукописах завершальний акорд викладено інакше: нота «соль» має власний штиль. При такому викладенні читачеві ясно, що нота «соль» — саме доданий голос, хоча йому й доручено лише одну ноту (приклад 2).

Приклад 2.

Фуга C/I, такт 27 (за автографом)



Для слухачів та, мабуть, для переважної більшості сучасних виконавців відмінність між доданою нотою і доданим голосом несуттєва. Але Бах навчав не тільки і не стільки грі на клавирі, скільки композиції, а ось для композитора відмінність між подвоєнням у творі, написаному для багатоголосного клавирного інструмента, і *divisi* у творі для ансамблю чи оркестру має бути принаймні зрозумілою: бажання додати ноту може викликати необхідність шукати інструмент, якому цю ноту можна буде доручити. Нагадуючи про це, Бах педантично виписував ноти і групи нот з окремими штилями щоразу, коли додавав голос, навіть якщо цей голос містить одну-дві ноти. Так само чинили його учні та інші копіїсти в оточенні композитора.

Слід зрозуміти, навіщо взагалі щось додавати до облігатних голосів фуги. Передусім для того, що клавирний інструмент — клавесин, клавикорд чи орган — надає таку можливість. Клавирні фуги Баха вчать, як саме нею користуватись і коли її краще не використовувати: ми ж пам'ятаємо, що додані голоси застосовано не в усіх, а лише у третині фуг з «Добре темперованого клавіру», та й то лише в завершальних тактах.

Доданих голосів зазвичай немає у «строгих» фугах, написаних в манері ричеркарів XVII століття, таких як *cis/I*, *dis/I*, *Es/II*, *E/II*, *H/II*. Фуга C/I становить виняток з цього правила: її задумано в стилі ричеркару, але вже на ранній стадії роботи у викладі

матеріалу з'явилися більш сучасні елементи<sup>1</sup>. Розглянемо завершальний розділ цієї фуґи (тт. 24–27) (приклад 3).

Приклад 3.

Фуґа C/I, такти 24–27 (партитурне викладення)

Він починається з утвердження головної тональності<sup>2</sup> і органного пункту в нижньому голосі. Якщо нас цікавлять передусім назви, можна відзначити, що тонічний органний пункт є однією з типових ознак коди — і не лише у поліфонічних творах<sup>3</sup>. Тому можна вважати, що цей завершальний розділ або є кодою, або має ознаки коди. Але зосередившись на тематичних процесах, відзначимо, що тонічний органний пункт свідчить про завершення тематичної роботи, принаймні у нижньому голосі. Бас зупинився і почав гальмувати верхні голоси. На тлі органного пункту розгортається остання стрета — між тенором і альтом. Вона намагається перетворитися на триголосну, але верхньому голосу вдається провести лише початок і закінчення теми. Ця «невдача» сигналізує про завершення тематичної роботи в сопрано. Невдовзі припиняється й тематична робота в середніх голосах, і саме тут у сопрано починається «модерний» завершальний пасаж. Завдяки великій кількості тридцять других він сприймається як щось цілком нове, а його спрямованість у верхній регістр створює ефект розчинення звучності. Але сопрано «залипає» на ноті «ля» і ніби одноголосний пасаж перетворюється на двоголосний (про такі «залипання» детальніше йтиметься далі), а далі альт розщеплюється на два голоси, які обважнюють<sup>4</sup> завершальний акорд. Ці засоби гальмують мелодичний рух і позбавляють звучання надмірної ефемерності.

<sup>1</sup> Після 1736 року Бах переробив цю фуґу, «модернізувавши» її тему шляхом загострення ритму: четверта вісімка отримала крапку, а дві шістнадцяті перетворилися у дві тридцять другі. Але «модерне» закінчення було у цій фузі від самого початку.

<sup>2</sup> Власне, завершальним розділом, або завершальною частиною фуґи називають той, в якому остаточно утверджується головна тональність, навіть якщо у фузі, крім неї, використовується лише домінантова тональність.

<sup>3</sup> У монографії Дітріха Бартеля «Musica Poetica» наведене трактування завершального органного пункту як риторичної фігури — *supplementum* (поповнення, підкріплення) або *paragoge* (додавання). Цікаво, що у «Лексиконі» Йоганна Готфріда Вальтера, на який посилається Бартель, *paragoge* описується як те, що додає до твору виконавець, тобто підкреслюється імпровізаційний характер цієї фігури (Bartel D. Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln and London : University of Nebraska Press, 1997. P. 344–346).

<sup>4</sup> Підкреслимо: ці ноти саме обважнюють акорд, тобто додають йому ваги, а не «обважують» (як робить нечесний продавець) і не «обтяжують» (як певні обставини при скоєнні злочину).

Розглядаючи останні чотири такти в гармонічному аспекті, бачимо безперервний — це важливо! — ланцюжок гармоній, які спираються на тонічний органний пункт та ведуть до кінцевої тоніки. У тематичному аспекті, розвиток не є безперервним: у другій половині такту 26 у верхньому голосі є крихітна, але добре чутна цезура, після якої мелодичний матеріал оновлюється. Це нагадує риторичне *conclusio* — завершальне пряме звернення до слухачів: тему виступу вичерпано, і оратор звертається до аудиторії з проханням про підтримку, співчуття, або просто бажає всього найкращого. Найважливіше тут, що *conclusio* не пов'язане з темою виступу і виконує специфічну комунікативну функцію<sup>1</sup>.

Інший приклад: обважнення в завершальних тактах триголосної фути *Cis/I* охоплює весь останній такт та на слух сприймається як послідовність чотири-п'ятиголосних акордів. Якщо ж подивитись у автограф, то в останньому такті весь верхній нотеносець виглядає як не зовсім зрозуміле скупчення нот та штилів двох облігатних та двох доданих голосів. Розібратись допомагає лише партитурний запис (приклад 4).

Приклад 4.

Фуга *Cis/I*, такти 54–55 (партитурне викладення)

Перші ознаки гальмування руху бачимо і чуємо у передостанньому такті: «залипання» середнього голосу додає ваги низхідному пасажу нижнього і створює ефект, схожий на розщеплення голосів.

В останньому такті у верхньому голосі бачимо секстові стрибки, запозичені з другої частини теми. Власне, низхідний стрибок наприкінці попереднього такту теж можна вважати запозиченням із теми — лише в ракоході. Але все це навряд чи можна почути: проміжок між верхнім і середнім голосами заповнений аж двома доданими голосами. Перетворюючи останні ноти у вагомні акорди, додані голоси виконують не менш важливе завдання, ніж нагадування про другий елемент теми: вони ефективно гальмують стрімкий рух шістнадцятих, що дає змогу створити переконливу кінцеву зупинку в цій дуже жвавій і динамічній фузі.

Сучасний піаніст має можливість обирати, якої комунікативної функції надати завершальному такту: зробити з нього *conclusio*, підкресливши загальну масивність звучання акордів, чи востаннє нагадати про тему, акцентуючи першим і п'ятим пальцями правої руки (це складніше, але теж можливо). Бажано лише обирати свідомо, розуміючи, якого ефекту буде досягнуто за допомогою тих чи інших виконавських засобів.

<sup>1</sup> Е. Праут, описуючи такі закінчення, вживав поняття «багатоголосна кодета».



Ще один зразок обважнення фактури завдяки додаванню голосу між верхнім і середнім демонструють чотири останні такти фуги *C/II*. Тут послідовність акордів, що утворюється у верхніх голосах, ніяк не пов'язана з темою, але завдяки тому, що нижній голос підтримує рух шістнадцятих, отриманий від другого елемента теми, ці чотири такти не сприймаються як щось тематично цілком нове або чужорідне<sup>1</sup>.

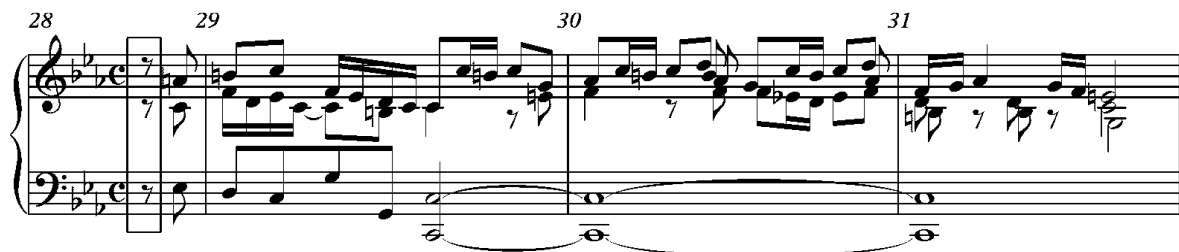
Відмінність від попередніх випадків полягає в тому, що, зважаючи на використані гармонічні засоби, цей чотиритакт є доповненням після повного кадансу, хоча й недовершеного. Протягом останніх сімнадцяти (!) тактів цієї фуги здійснено аж чотири спроби завершального кадансу: перша (тт. 67–68) виявляється перерваною, друга (тт. 75–76) майже непомітна у процесі проведення дворазово повтореного ядра теми у всіх голосах від нижнього до верхнього, але встановлює пунктирний органний пункт в нижньому голосі. Лише після третьої спроби починається наше доповнення, два останні такти якого теж можна вважати зразком *conclusio*: тут нарешті припиняється рух шістнадцятих, який майже безперервно тривав аж з третього такту фуги.

Звернімо увагу, що додатковий голос тут з'являється за два такти до того, як із музичної тканини твору зникає останній тематичний елемент. Цікаво, що в усіх трьох розглянутих випадках досягається майже однаковий завершальний ефект, але комбінація музичних засобів щоразу виявляється дещо іншою.

**2. Фуги *c/I* та *g/I*: зміна фактурного оформлення теми.** Завершальні такти фуги *c/I* в сучасних виданнях також виглядають так, ніби відбувається подвоєння нот середнього голосу і потроєння однієї ноти верхнього. У рукописних копіях бачимо дещо інше (приклад 5).

Приклад 5.

Фуга *c/I*, такти 28–31 (за автографом)



Додані голоси обважнюють вже не окремі ноти, а всю тему у верхньому голосі. Відчуття гальмування виникає навіть у тому випадку, якщо виконавець не уповільнює темпу. Ваги додає й подвоєння нижнього голосу (у рукописах дві ноти мають спільний штиль — отже, це саме подвоєння).

<sup>1</sup> У цій фугі використовується цікавий прийом контрапунктичної роботи з темою, який поки що не має визначення у вітчизняній музикознавчій літературі. Тема фуги складається з двох елементів — ядра (власне тематичного елемента) й розгортання (загальних форм руху шістнадцятими). З другого елемента виникає утримане протискладення, завдяки чому обидва елементи теми вступають у контрапунктичні відносини. У першій інтермедії (тт. 13–21) контрапунктичне поєднання-протиставлення двох елементів стає ще більш помітним: перший викладається у верхніх голосах, утворюючи на початку інтермедії канонічну секвенцію, а другий звучить в нижньому голосі, утворюючи фон. Таку контрапунктичну взаємодію елементів, які на початку викладаються послідовно, можна назвати **результативним контрапунктом**, за аналогією до «результативної гармонії» в сучасній академічній музиці — вертикальними сполученнями, які утворюються зі звуків мелодії.

Завершальна частина цієї фуги починається в такті 20: тут повертається головна тональність, а тема викладається у верхньому голосі в тій самій висотній позиції, в якій її було викладено на початку фуги. Далі йде найбільша у цій фугі інтермедія та виклад теми в нижньому голосі з недосконалим кадансом. Саме після цього починається нотний приклад, як бачимо, з генеральної паузи, хоча й короткої.

У музичній риториці використання *pausa generalis* пов'язують з прийомом, *aposiopesis* (замовчування, недомовка). Згідно з поясненнями, які наводить Дітріх Бартель<sup>1</sup>, у вокальній музиці використання цього прийому зумовлене згадуванням у тексті про смерть або вічність. Утім читачеві, якщо він не шукає «прихованих смислів» у музиці Баха, не варто вбачати натяки на трагічні події в інструментальній п'єсі з темою танцювального характеру: Бартель також вказує, що *aposiopesis* іноді просто створює ефект запитання, на яке після *pausa generalis* має бути відповідь.

Запитання, яке ставить недосконалий каданс у такті 28, можна сформулювати приблизно так: «Чи вичерпано можливості контрапунктичної роботи з темою?». Досконалий каданс, з'являючись в наступному такті після генеральної паузи, дає стверджувальну відповідь, однак це не означає, що вичерпано всі способи тематичної роботи: у двох з половиною останніх тактах тема знов викладається у початковій висотній позиції, але в новому фактурному оформленні.

Досконалий каданс перед початком викладу теми, зміна її фактурного оформлення і сам факт використання тематично значущого матеріалу дають змогу впевнено використовувати для останніх двох з половиною тактів назву «кода». Підкреслимо, що це саме кода, а не закінчення-*conclusio*: у випадках, розглянутих у попередньому параграфі, закінчення звільняється від обов'язків перед темою<sup>2</sup>, тоді як у цьому випадку кода демонструє нові якості теми, підтверджує її важливість.

У двох завершальних тактах (33–34) фуги *g/I* тема викладена в тенорі, голосі, який є останнім в експозиції. Перед закінченням тенор мовчить протягом двох тактів, а тему викладає альт. Коли ж тема з'являється в тенорі, у тій самій висотній позиції, в якій вона на початку фуги звучала в альті, додатковий голос обважнює саме альт: все певним чином повертається на круги своя і завершує цей колообіг.

У структурі цієї фуги чітко виділено завершальний розділ: він починається у такті 28 стретним проведенням теми у трьох голосах<sup>3</sup>, продовжується короткою інтермедією (тт. 30–31) і закінчується проведенням теми від альті (у другій половині такту 31) до тенора (тт. 33–34). На відміну від фуги *c/I*, коди тут немає, але обважнення теми виконує ту саму комунікативну функцію: воно підкреслює значущість теми, посилює її переконливість як висновку.

<sup>1</sup> Bartel D. *Musica Poetica*... P. 202–206.

<sup>2</sup> Але не звільняється від зобов'язань перед фугою загалом. Такі закінчення можна було б назвати свобідним, якби прикметник «свобідний», яким користувались І. Франко і М. Зеров, застосовували й тепер. Але, на жаль, він зникає з обігу, що заважає розрізняти важливі для гуманітарного знання поняття «свобода» і «воля». У контексті цього дослідження визначення «свобідне закінчення» (*free ending*) могло б вказувати на те, що таке закінчення звільняється від тематичного навантаження.

<sup>3</sup> У теорії фуги XIX століття «проведенням» називали імітаційний виклад теми хоча б у двох голосах, а поява теми лише в одному голосі називали «викладом». Вважаємо за доцільне дотримуватись цієї традиції, тому домовимось, що проведення теми здійснюється не в окремому голосі чи в кількох голосах, а саме по голосах: тема переходить від одного голосу до іншого, іде по голосах. Тож проведення теми відбувається, наприклад, не в альті й тенорі, а від альті до тенора.

Необхідно зазначити, що в усіх розглянутих прикладах бачимо, особливо в рукописах, окремі голоси, а граємо й чуємо злиті акорди, що сприймається як відхід від партитурного викладу матеріалу і стає схожим на такий, яким користується у клавірних та органних фугах Гендель. Отже, ці два типи викладу у клавірних фугах не є взаємовиключними, але в деяких випадках партитурний виклад дає змогу використовувати акорди, не порушуючи структури чотириголосся й не додаючи нових голосів<sup>1</sup>.

**3. Фуга *d/I*: доповнення зі зміною викладення.** Такти 39–43 фуги *d/I* є повторенням завершальної стрети першого розділу (тт. 17–20), транспонованим в головну тональність. Але після трелі (т. 42) середній голос просто зникає, а на його місці з'являються аж чотири голоси, що рухаються паралельними терціями (приклад 6).

Приклад 6.

Фуга *d/I*, такти 41–44

Така вільність, що нагадує про завершення ранніх клавірних фуг, більше ніде у «Добре темперованому клавірі» не трапляється.

Е. Праут без зайвих вагань назвав би два останні такти кодою, бо, за його термінологією, кодою можна вважати будь-яке завершення, що не містить теми. Наприклад, аналізуючи фугу *a/II*, він називає кодою останні півтора такти<sup>2</sup>. Тож визнаймо, що А. П. Мілка частково правий, заперечуючи занадто широке вживання терміна «кода» в поліфонічному аналізі.

Зважаючи на гармонічне оформлення, перед нами не з кода, а «звичайне» доповнення після завершального кадансу, зважаючи на мелодичний зміст, це закінчення-*conclusio*, яке нагадує глибокий завершальний уклін. Але унікальне для «Добре темперованого клавіру» фактурне оформлення змушує розглядати цей приклад окремо, ще раз підкреслюючи, що для реалізації комунікативної функції прощального звернення до слухача композитор знов обирає нові музичні засоби.

**4. Фуги *Es/I*, *c/II* та *Cis/II*: залипання.** Завершальний такт фуги *Es/I* надає можливості детальніше розглянути прийом залипання окремих нот, про який уже йшлося. Відмінність цих і наступних випадків від попередніх полягає в тому, що тепер внаслідок залипання окремих нот утворюються нові голоси або хоча б один новий доданий голос, як у завершальному такті фуги *Es/I* (приклад 7).

<sup>1</sup> Злиття голосів в акорди не потребує вводити додаткові голоси, наприклад, у фугі *D/I* (особливо важливим акордовий виклад стає у трьох останніх тактах), *As/I* (від такту 32 до кінця), *gis/I* (у цій фугі використання акордів зумовлене особливостями протискладення) і *g/II* (такти 73–74). В усіх випадках, крім фуги *gis/I*, поява таких акордів сигналізує про наближення кінця твору.

<sup>2</sup> Праут Э. Анализ фуг / пер. В. Беляева. Москва : изд. П. Юргенсона, 1913. С. 116.

## Приклад 7.

Фуга *Es/I*, такти 36–37 (партитурне викладення)

Ще більш ефектно залипання використовується у передостанньому такті фуги *c/II*. У другій половині такту 23 починається розділ, який цілком можна назвати кодою: йому передує досконалий каданс в головній тональності, після якого з темою вступає альт соло. Він починає кілька стрет, які приводить до зупинки на «фа-діезі» у нижньому голосі. Завершальний пасаж починається одностанно в сопрано. Він міг би бути одностанною мелодичною каденцією, та завдяки чотирьом послідовним залипанням перетворюється на масивний п'ятиголосний акорд. Подвоєння баса доводить кількість голосів завершального акорду, — до речі, без звичної в мінорних фугах пікардійської терції — до шести, а арпеджіо створює ефект кінцевої зупинки ще більш переконливим (приклад 8).

## Приклад 8.

Фуга *c/II*, такти 27–28 (редукція та викладення за автографом)

Залипання в цьому прикладі має дещо символічний сенс: голоси, які протягом усієї фуги постійно вступали в контрапунктичні суперечки (нагадаємо, що ця фуга насичена активною тематичною роботою, включаючи численні стрети з використанням теми у збільшенні), тепер зливаються в монолітне ціле, що припиняє будь-які дискусії.

У закінченні фуги *Cis/II*, наведеної Праутом як яскравий приклад використання доданих голосів, залипання відіграє ще більш важливу роль: воно послідовно вводить два додаткових голоси — між середнім і нижнім. Щоправда, один з цих голосів зникає вже в наступному такті. Натомість нижній голос розщеплюється на два голоси: з них верхній демонструє певну мелодичну активність, а нижній тримає тонічний органний пункт до кінця твору. Цікаво, що з третьої долі такту 33 (саме коли встановлюється органний пункт) два верхніх голоси починають діалог, в якому також можна побачити залипання. При належному виконанні цей короткий діалог сприймається на слух як дуже щільна й масивна одностанна мелодична лінія (приклад 9).

Фуга *Cis/II*, такти 31–35 (партитурне викладення)

The image shows a musical score for measures 31 to 35 of a fugue in C major. The score is written for piano and consists of two systems. The first system covers measures 31 and 32, and the second system covers measures 33, 34, and 35. The music is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The texture is complex, featuring multiple voices and intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes.

**5. Фуга *G/I*: додані голоси в розгорнутому доповненні.** Повернемося до першого тому. Чотири останні такти фуги *G/I* утворюють, якщо для нас важливі назви, не коду, а доповнення. Його початок збігається із завершенням досконалого кадансу (приклад 10).

Фуга *G/I*, такти 83–86 (партитурне викладення)

The image shows a musical score for measures 83 to 86 of a fugue in G major. The score is written for piano and consists of two systems. The first system covers measures 83 and 84, and the second system covers measures 85 and 86. The music is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The texture is complex, featuring multiple voices and intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes.

Чому ці чотири такти краще називати доповненням, хоча вони, як «справжня» кода, спираються на тонічний органний пункт? Щоб відповісти на це запитання, звернімо спочатку увагу на те, як повертається й утверджується головна тональність, а потім на тематичну роботу, що при цьому відбувається.

Уперше головна тональність начебто повертається в такті 69, але вона представлена побічними ступенями і постійно «заперечується» відхиленнями. Тема викладена

в оберненні. У тактах 78–81 фрагменти теми — спочатку знов у оберненні, а далі і в основному вигляді — з'являються в усіх голосах. Вони знов-таки спираються переважно на доміанту, а не на тоніку, яка нарешті утверджується лише в такті 83. Але саме тут, на початку нашого прикладу, закінчується робота з темою. В останніх чотирьох тактах використовується виключно матеріал утриманого протискладення.

Щоб розтлумачити комунікативну функцію доповнення, уявімо собі оратора, який закінчує промову, витирає піт з чола і звертається до слухачів: «Було дуже складно впоратися з цією темою, але ми це зробили і зараз можемо відпочити».

Оскільки тематична робота в цій фузі була більш інтенсивною, ніж у попередніх розглянутих випадках, більш інтенсивним стає й процес загальмування руху. Він починається залипанням нижнього голосу, який розщеплюється на тонічний органний пункт і ріспосту імітації в оберненні. У цій імітації можна почути відгомони попередніх тематичних «суперечок»: пропостою спочатку виступає верхній голос, а в нижньому йому «заперечує» ріспоста в оберненні. «Диспут» між двома варіантами інтермедійного матеріалу розпочинається ще в першій інтермедії (тт. 9–10) і зараз завершується тим, що доданий нижній голос все ж «переконає» верхній й утверджує свій варіант викладу як основного. У такті 85 верхній голос перетворюється з пропости на ріспосту й обважнюється додатковим голосом.

**6. Фуги a/I та dis/II: функції доданих голосів у коді.** Закінчення фуги a/I найскладніше для аналізу, зважаючи на кількість голосів, яка доходить восьми, і на складність тематичних процесів, що відбуваються у коді цієї фуги (тт. 83–87).

Як і в попередньому випадку, у цій масштабній фузі широко використовується обернення теми. До цього додаються численні стрети. Інтенсивна тематична робота у поєднанні зі жвавим темпом і постійним рухом шістнадцятих потребує більш інтенсивного гальмування, ніж в інших фугах. Починається воно задовго до завершення — у такті 80, де використовується *aposiopesis*: після солідної фермати на доміантовому секундакорді (який обважнено двома додатковими голосами) і четвертної генеральної паузи починається розлогий завершальний каданс. Його перериває ще один *aposiopesis*, хоча й з коротшою паузою, і завершує тонічний тризвук з пікардійською терцією. Але для впевненого й остаточного завершення фуги цього недостатньо, і з середини такту 83 починається кода.

Завершальні такти цієї фуги можна впевнено назвати кодою, як і завершальні такти фуги c/I. Звернімо увагу, що в обох випадках кода починається не з першої долі такту, а з третьої, тобто з середини чотиридольного такту. Завдяки цьому пом'якшується ефект відокремлення, створюваний завершальним кадансом.

У наступному нотному прикладі показано, що два додані голоси з'являються ще перед початком коди (та пам'ятаємо, що вперше вони з'явилися ще раніше — у такті 80) (приклад 11).

Якщо один із голосів, доданих перед кодою між альтом і тенором, обмежується лише однією нотою, то інший має певне тематичне навантаження. У коді з'являється ще один голос, доданий між сопрано й альтом. Його тематичне навантаження вже не обмежується гамоподібним пасажом, а містить проведення першої частини теми. Цей доданий голос включено до чотириголосної стрети, в якій ріспости начебто остаточного утверджують основний варіант теми, хоча й у скороченому вигляді. Але в останньому такті на рівних правах використовуються обидва варіанти ядра теми — основний, з нижньою допоміжною нотою (в нижніх голосах), і варіант обернення з верхньою допоміжною (у верхніх голосах). Підкреслити цей завершальний жест допомагають ще

два доданих голоси в останньому такті, кожен з яких дублює відповідний варіант тематичного ядра.

Приклад 11.

Фуга *a/I*, такти 82–87 (партитурне викладення)

І завершальний жест: від передостанньої до останньої ноти три середні голоси з чотирьох рухаються вниз. До того ж, жоден із середніх голосів не містить увідного тону. Останній доданий голос — лише дві ноти, але вони рухаються вгору від увідного тону до тоніки. Отже, повне гальмування руху в цій фугі потребує збільшити кількість голосів удвічі.

Подальший розвиток прийомів, використаних в останньому такті фуги *a/I*, бачимо в кодї фуги *dis/II* (вона починається в такті 44 — теж із середини такту, як і в обох розглянутих випадках). Тут два голоси синхронно викладають тему (сопрано) і її обернення (тенор) вже у повному обсязі, від початку до кінця. Цей унікальний приклад також можна вважати випадком використання результативного контрапункту.

Доданий голос складається лише з трьох нот, уміщених між сопрано й альтом. Вони, як і в попередніх випадках, підкреслюють і обважнюють завершальний каданс, сприяючи гальмуванню мелодичного руху.

**7. Фуги *h/I*, *e/II* й *As/II*: завершальні викладення теми і закінчення без теми.** Чотири завершальні такти останньої фуги з першого тому містять як уже знайомі засоби гальмування руху, так і новий прийом фактурної організації.

У такті 73 знову бачимо синхронний рух трьох голосів, а чуємо тризвучні акорди, що акомпанують мелодичній лінії верхнього голосу. У наступному такті востаннє вступає тема. Оскільки її виклад починається на домінантовому органному пункті, тобто на нестійкій гармонії, це саме завершальний виклад, який не можна називати кодою.

Цілком незвичайним у цьому випадку є суттєве порушення найважливішої норми партитурного викладу: тема вступає в альті, але не утримується в ньому, а переходить до сопрано. За межами «Добре темперованого клавіру» аналогічні порушення трапляються лише в ранніх фугах і в середніх частинах фуг *da capo*, написаних для лютні або клавіру.

Коротке перебування теми у верхньому голосі закінчується тим, що вона залишає там ноту «сі». Створюється ефект гальмування й ущільнення фактури, подібний

до залипання, хоча додаткового голосу тут не виникає — такий голос з'являється між тенором і басом. Його можна сприймати як наслідок залипання «фа-діеза». Утім, перед першою нотою доданого голосу стоїть шістнадцята пауза. Вона підказує, що вступ цього голосу потребує хоча б невеличкого ауфтакту: новий голос тут не є наслідком розщеплення нижнього, а саме новим доданим голосом, який несе певне тематичне навантаження. Отже, пауза нагадує не лише про ауфтакт, а, можливо, й про необхідність маркувати першу ноту після паузи невеличким акцентом (приклад 12).

Приклад 12.

Фуга *h/I*, такти 73–76 (партитурне викладення)

Як бачимо, від розуміння того, як трактувати використаний спосіб фактурної організації, може залежати виконання певного фрагменту твору. А відповідне виконання, своєю чергою, дає змогу донести до слухача більш ясну і чітко артикульовану картину складного поліфонічного твору.

Дуже подібна «дрібничка» є в останньому такті фуги *e/II* (нагадаємо, що саме її аналізує Е. Праут у «Фузі»). Додатковий голос тут використовується двічі: спочатку він обважнює акорд у такті 83, додаючись до альту, а потім вторгається між сопрано й альтом. Саме на цей другий випадок і варто звернути увагу, принаймні, виконавцям (приклад 13).

Приклад 13.

Фуга *e/II*, такти 83–86 (партитурне викладення)



Можна припустити, що додатковий голос витікає з останньої ноти сопрано, але такому припущенню знов-таки заважає невеличка пауза. Вона так само нагадує про необхідність ауфтакту і дещо підкресленого вступу нового доданого голосу.

Перейдемо дрібних деталей до більш суттєвого. Е. Праут називає такти 77–86 цієї фуги кодою. З цим не можна погодитись навіть якщо ігнорувати більшість відмінностей між кодами в поліфонічних і гармонічних формах, бо за всіх цих відмінностей між усіма кодами, якщо дотримуватись відносно усталеної термінології, залишається дещо спільне: кода є відносно самостійним розділом форми, який певним чином відокремлюється від попереднього викладу, зазвичай за допомогою досконалого кадансу, хоча його закінчення може бути водночас початком коди. Вважаємо наявність кадансу обов'язковою й необхідною умовою виникнення коди. Ця умова є необхідною, але не є достатньою: подальша доля завершального розділу, принаймні у фузі, залежить від його тематичного навантаження: якщо в цьому розділі викладено другорядний мелодичний матеріал (частіше за все це матеріал протискладення), завершальний розділ краще вважати доповненням, а не кодою. Фугу, згідно з музичною риторикою, можна представити як «обговорення» головної теми. Тому природно чекати від коди вагомого внеску в уявлення про тему, а не того, що надає можливості позбутися цієї теми.

У тактах, які Е. Праут вважає кодою фуги *e/II*, від теми залишається лише рух триолями — спочатку на фоні домінантового органного пункту (тт. 78–81), далі у двох одноголосних мелодичних каденціях (тт. 81–83), а потім в щойно розглянутому завершальному кадансі. Тому визначимо цей випадок як ще одне закінчення-*conclusio*, яке звільняється від обов'язків перед темою, але не від функції завершити фугу. Укотре відзначимо, що тут знов виникає нова комбінація вже відомих музичних засобів.

В останніх тактах фуги *As/II* фактурна організація також дуже подібна до розглянутої у фузі *h/I*, але є й певні відмінності. Деякі з них не дуже значні: скажімо, мелодичну лінію тепер розташовано в нижньому голосі, а акордовий супровід — у трьох верхніх. Четвертий акорд набуває додаткового голосу — він додає ваги альту. У цьому не було б потреби, якби тенор просто залишився на своєму місці, але необхідно додати ваги ферматному акорду, після якого виникає *aposiopesis*, його зразки ми вже неодноразово бачили в інших фугах. Тема знов-таки вводиться на нестійкій гармонії, хоча тоніка встановлюється дуже швидко (і так само швидко змінюється на інші нестійкі гармонії) — отже, це знов-таки завершальний виклад, а не кода.

Принципово новим тут є тематичний зміст доданого голосу: він викладає *passus duriusculus*, який у цій фузі є утриманим протискладенням. У коді фуги *a/I* ми бачили доданий голос, який викладає тему, але без протискладення. У завершенні (доповненні) фуги *G/I* додатковий голос викладав матеріал протискладення, але без теми. Лише в цій фузі завдяки доданому голосу виникає поєднання теми з утриманим протискладенням.

Низхідний терцієвий стрибок, який передуює появі доданого голосу, надає вступу м'якості, майже непомітності: бас і доданий голос плавно розходяться від ноти «фа». Водночас, цей терцієвий стрибок допомагає виконавцю більш зручно розподілити голоси між руками і простежити за переданням теми на четвертій долі з лівої руки («до» першої октави) правій («фа» першої октави). Ця деталь потребує довгих і складних пояснень: краще на інструменті зіграти цей фрагмент без «фа» малої октави, а потім — як написано. Тут, як і в попередньо розглянутому випадку, варто звертати увагу на «дрібниці» голосоведіння, щоб домогтися чіткої артикуляції, якої потребує виконання музики Баха й барокової музики загалом (приклад 14).

## Приклад 14.

## Фуга As/II, такти 45–50 (партитурне викладення)

**Висновки.** П'ятнадцять прикладів, розглянутих у цій статті, надали змогу виділити ряд фактурних прийомів, що сигналізують про закінчення фуги. Передусім це засоби ущільнення фактури. Вони були в центрі нашої уваги, хоча в «Добре темперованому клавирі» використовуються й деякі інші фактурні перетворення, які свідчать про те, що наближається або починається завершальна стадія формотворення: це зміна типу викладу, яка перетворює голоси на акордові комплекси (хоча форма запису в автографах і ранніх копіях «Добре темперованого клавирі» постійно нагадує про диференціацію голосів, зокрема доданих, в цих акордах), генеральна пауза (*aposiopesis*) і тонічний органний пункт.

Визначне положення серед прийомів прикінцевого гальмування руху і його остаточної зупинки належить доданим голосам. Вони виникають завдяки (1) обтяженню вже існуючих облігатних голосів шляхом додавання окремих нот (на слух сприймається як їх подвоєння або потроєння), (2) затримці нот — своєрідній «пальцевій педалі», яку називаємо залипанням, (3) розщепленню голосів і (4) включенню нових голосів, що мають помітне мелодичне (тематичне) навантаження, але зазвичай вводяться так, щоб не привертати до себе зайвої уваги. Як бачимо, прийомів, за допомогою яких у фактуру фуг з «Добре темперованого клавирі» додаються голоси, зовсім не багато. Утім, здійснений аналіз переконує, що Бах демонструє майже невичерпну

винахідливість в їх використанні: серед розглянутих зразків немає навіть двох випадків ідентичного використання хоча б одного прийому.

Аналізуючи різні способи введення додаткових голосів, ми намагались показати, що такі дослідження мають значення не лише для доповнення й уточнення окремих положень теорії фуги: розуміння того, який фактурний прийом у який спосіб використовується, дає змогу обрати адекватні виконавські засоби втілення цих прийомів, впливаючи на якість виконавської артикуляції.

Здійснений аналіз також показує, що фактурні прийоми неможливо відокремувати від інших засобів формотворення: у першу передусім слід враховувати тематичну, зокрема контрапунктичну роботу й особливості гармонічного оформлення, наприклад, кадансів. Комплексний аналіз цих засобів дає змогу систематизувати уявлення про типи завершення розвитку у клавірних фугах Баха, виділивши три різновиди: закінчення, коди й доповнення.

Нагадаємо, що поняття «закінчення» у цій статті використовується в широкому значенні (будь-яка завершальна частина фуги) і вузькому, більш специфічному (завершальна частина без елементів теми фуги) сенсі. Закінчення у вузькому сенсі характеризуються передусім специфічним завданням, яке вони виконують по відношенню до теми: такі закінчення намагаються витіснити її з центру уваги слухача, засвідчити завершення тематичної роботи. Закінчення може бути зовсім коротким (як завершальний пасаж у фузі C/I) або розгорнутим (як у фузі e/II), але в усіх випадках воно не містить значущого тематичного матеріалу, хоча й не відокремлене від попереднього викладу відчутним кадансом. При цьому утворюється ефект, подібний до риторичного *conclusio* — прямого емоційного звернення оратора до слухачів наприкінці виступу з проханням про підтримку або з найкращими побажаннями. Ще раз наголосимо на відмінності між закінченням як елементом структури (за аналогією до закінчення слова у граматиці) і завершенням як функцією завершальних тактів твору: її може виконувати не лише закінчення, а й доповнення або кода.

Ебенезер Праут називав кодами (або, у певних випадках, багатоголосними кодами) майже усі завершальні елементи фуги, які відрізнялись від закінчення теми, але ми вважаємо за доцільне називати кодою лише розділ фуги, який починається після досконалого кадансу, тобто є відносно самостійним, відокремленим від попереднього і несе певне тематичне навантаження, тобто додає до сприйняття і розуміння теми щось нове, утворює її як висновок. При цьому наявність тонічного органного пункту, який часто роблять обов'язковим компонентом завершення «шкільної» фуги, не є обов'язковим елементом коди в розглянутих фугах з «Добре темперованого клавіру», хоча й використовується у переважній більшості випадків.

Тонічний органний пункт може бути елементом доповнення — завершального розділу, який починається після досконалого — завершального — кадансу, але не містить елементів теми, а радше відволікає слухача від неї (за допомогою інтермедійного матеріалу, як у фузі G/I).

Подальшого аналізу потребує прийом тематичної роботи, який ми називаємо результативним контрапунктом: його дослідження обіцяє цікаві доповнення до теорії так званого «складного»<sup>1</sup> контрапункту.

---

<sup>1</sup> Усталений у радянському музикознавстві термін С. І. Танєєва, який виник унаслідок неточного перекладу німецького терміна «mehrfacher (багаторазовий, неоднократний) Kontrapunkt» із підручника Людвіга Бусслера.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бах И. С. Хорошо темперированный клавир II / подгот. текста и коммент. А. Дюрра. Москва : РМИ, 2005. XVIII+171 с.
2. Милка А. П. Малые имитационные формы (К вопросу о генезисе и природе фуги) // А. Н. Должанский (1908–1966) : сб. ст. к 100-летию со дня рождения / Союз композиторов Санкт-Петербурга ; Муз. фонд Санкт-Петербурга ; предисл. и коммент. К. И. Южак. Санкт-Петербург, 2008. С. 197–225.
3. Праут Э. Анализ фуг / пер. В. Беляева. Москва : Изд. П. Юргенсона, 1913. 247 с.
4. Праут Э. Фуга / пер. с англ. А. Г. Тимашевой-Беринг. Москва : Изд. П. И. Юргенсона, 1900. 238 с.
5. Приходько И. М. Клавирная фуга как продукт педагогической деятельности И. С. Баха // Проблемы и методы изучения старинной музыки / Санкт-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург : Скифия-принт, 2019. С. 88–105.
6. Чугаев А. Г. Особенности строения клавирных фуг Баха. Москва : Музыка, 1975. 255 с.
7. Bartel D. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln & London : University of Nebraska Press, 1997. 471 p.
8. Kerman J. *The Art of Fugue: Bach Fugues for Keyboard, 1715–1750*. University of California Press, 2005. 192 p.

## REFERENCES

1. Bach, J. S. (2005). *The Well-Tempered Clavier II [Khorosho temperirovannyj klavir II] [prepared and commented by Alfred Dürr]*. Moscow: RMI. XVIII+171 p. [in Russian].
2. Milka, A. P. (2008). Small Imitative Forms (On Question of Genesis and Nature of Fugue) [Malye imitatsionnyye formy (K voprosu o genezise i prirode fugi)]. In: *A. N. Dolzhanskij (1908–1966)*. [A. N. Dolzhanskij (1908–1966)]. Saint Petersburg, pp. 197–225 [in Russian].
3. Prout, E. (1913). *Fugal Analysis [Analiz fug]*, transl. V. Belyaev. Moscow: Jürgenson. 247 p. [in Russian].
4. Prout, E. (1900). *Fugue [Fuga]*, transl. A. G. Timasheva-Bering. Moscow: Jürgenson. 238 p. [in Russian].
5. Prykhodko, I. M. (2019). Fugue for Clavier as A Product of J. S. Bach's Pedagogic Activity [Klavirnaya fuga kak produkt pedagogicheskoi deyatel'nosti I. S. Bakha]. In: *Problems and Methods of Early Music Studies [Problemy i metody izucheniya starinnoi muzyki]*. N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory. Saint Petersburg: Skifiya-print, pp. 88–105 [in Russian].
6. Chugaev, A. G. *Structural Features of Clavier Fugues by J. S. Bach [Osobennosti stroeniya klavirnykh fug Bakha]*. Moscow: Muzyka, 1975. 255 p. [in Russian].
7. Bartel, Dietrich. (1997). *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 471 p. [in English].
8. Kerman, J. (2005). *The Art of Fugue: Bach Fugues for Keyboard, 1715–1750*. University of California Press, 192 p. [in English].

## **ПРИХОДЬКО И. М.**

**Приходько Игорь Михайлович** — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории и теории музыки Днепропетровской академии музыки имени М. Глинки (Днепр, Украина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5079-2454>  
labouh@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219737>

### **ФАКТУРНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ОКОНЧАНИЙ В ФУГАХ С «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА» ИОАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА**

Рассматривая то, как заканчиваются баховские клавирные фуги, обычно обращают внимание на пикардийские терции и порождаемый ими эффект просветления. За пределами внимания остаются некоторые другие приемы и эффекты, исследование которых позволяет осветить определенные особенности формообразования в фуге на его заключительной стадии и конкретизировать определенные средства, с помощью которых осуществляется торможение музыкального движения и подытоживается полифоническое развитие.

Изложение материала в клавирных фугах Баха обычно организовано таким образом, что каждый голос можно расположить на отдельной нотной строке. (Такой тип изложения целесообразно называть партитурным — в отличие от другого типа изложения, который использует в клавирных и органнх фугах Генделя: этот тип изложения мы предлагаем называть табулатурным,) Но в целом ряде случаев в заключительных тактах баховской клавирной фуги возникает один или несколько дополнительных голосов. Такие дополнительные голоса находим примерно в трети фуг из «Хорошо темперированного клавира» — и всегда в последних тактах. При этом количество голосов может увеличиваться даже вдвое, а их продолжительность варьируется в диапазоне от одной-двух нот, которые фактически лишь дублируют облигатные голоса, до нескольких полноценных мелодических фраз.

Появление добавленных голосов может происходить в пределах заключительной части фуги, готовя и образуя заключительный каданс, но может вызвать и образования в конце фуги относительно самостоятельных структурных разделов, которые могут быть дополнениями или кодами.

Названные примеры порождают ряд вопросов, связанных как с причинами, которые могут приводить к необходимости нарушать установившийся тип организации полифонической фактуры, так и с последствиями этих нарушений для формообразования. На эти вопросы и пытается ответить предлагаемая статья.

**Ключевые слова:** дополнение, добавленные (дополнительные) голоса, заключение, клавирная фуга, кода, тематическая работа, торможение, фактура, формообразование.

## **IGOR PRYKHODKO**

**Prykhodko, Igor** — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Music History and Theory at the M. Glinka Dnypropetrovsk Academy of Music named (Dnypro, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5079-2454>  
labouh@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219737>

## **POLYPHONIC SETTING OF ENDINGS IN FUGUES FROM “THE WELL-TEMPERED CLAVIER” BY JOHANN SEBASTIAN BACH**

**Relevance of the study** is determined by outstanding role of J. S. Bach’s clavier fugues in professional musical education.

**Main objective of the study** is to identify and systematize some techniques of braking and stopping at the final stage of form building in Bach's clavier fugues.

**Scientific novelty of the research** arises from the study of musical material that had not previously attracted the attention of researchers. Also the problems connected with the final stage of fugue form building have not attracted sufficient attention.

**Methodology of the research.** The methodological basis of the research is the idea that the text of a musical work implements a variety of communicative functions in relation to the reader / listener. In particular, it gives “signals” about the beginning of a certain stage of form building. To comprehend such “signals”, the method of complex — melodic, harmonic and polyphonic — analysis of musical works is used, as well as certain provisions of the musical rhetoric of the 18<sup>th</sup> century.

**Findings and conclusions.** Among the texture shaping techniques that give “signals” about the fugue ending, we highlighted the techniques of texture compaction with the help of additional voices: weighting obligate voices with added notes, delay (“sticking”) of obligate voices, their splitting and the inclusion of new voices carrying a noticeable melodic (thematic) load. The variety in the use of these few techniques leads to the fact that among the fifteen considered examples no two are alike.

We believe that attention to such techniques of texture organization and their communicative functions helps to choose adequate performing means and contributes to a more distinct articulation of the musical fabric.

The use of such techniques is inseparable from form building and is strongly connected both with thematic (polyphonic) work and with harmonic design. Considering these connections we distinguish three types of Bach's clavier fugues completion: free endings (similar to rhetorical *conclusio*), codes and additions.

The article also describes a method of thematic work, for which the name “resulting counterpoint” is suggested.

**Keywords:** added voices, addition, clavier fugue, coda, conclusion, deceleration, form building, setting, thematic work.