

5. Назайкинский Е. В. *Звуковой мир музыки [Текст] / Е. В. Назайкинский.* — М. : Музыка, 1988. — 256 с.
6. Назайкинский Е. В. *Стиль и жанр в музыке [Текст] : учеб. пособ. для студ. высш. учеб. завед. / Е. В. Назайкинский.* — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
7. Петров В. В. *Киннор, кифара, псалтерий в иконографии и текстах (к истолкованию одной англо-саксонской глоссы) [Текст] / В. В. Петров // Интеллектуальные традиции Античности и Средних веков (исследования и переводы) ; [сост. и общ. ред. М. С. Петрова].* — М. : Кругъ, 2010. — С. 589–714. — (Гуманитарные науки в исследованиях и переводах. — Т. 1).
8. Сорокина Г. В. *Логико-культурная доминанта [Текст] : Очерки теории и истории психоанализа и антипсихологизма в культуре / Г. В. Сорокина.* — М. : Прометей, 1993. — 276 с.
9. Старостин Б. А. *Параметры развития науки [Текст] / Б. А. Старостин.* — М. : Наука, 1980. — 280 с.
10. *Струнные музыкальные инструменты (хордофоны) // Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс].* — Режим дост. : <http://www.vedu.ru/bigencdic/60369/>. — Загл. с экрана.
11. Суханцева В. К. *Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки [Текст] / В. К. Суханцева.* — К. : Факт, 2000. — 176 с.
12. Хасанишин А. *Вопросы стиля в музыке: суждение, феномен, ноумен [Текст] / А. Хасанишин // Муз. академия.* — 2000. — № 4. — С. 135–143.
13. Холопова В. Н. *Музыка как вид искусства : учеб. пособ. [Текст] / В. Н. Холопова.* — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.

УДК 7.071.1 : 786.61 (430)

Наталья Беличенко

ХОРАЛЬНЫЕ ФУГЕТТЫ БАХА: ЖАНРОВО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

Среди 150 органных хоральных обработок Баха (которые далее, согласно распространённой англо-германской традиции, мы будем кратко именовать органными хоралами) фугетт имеется немного, около двадцати. Перечислим их в хронологическом порядке: BWV 719, BWV 1098, BWV 1103 из собрания Ноймайстера, BWV 696–699,

BWV 701–704 из так называемого «собрания Кирнбергера», почти все малые хоралы из *Clavier-übung III*. Необходимо учесть при этом, что авторство Баха в отношении подзаголовка *fughetta* бесспорно всего лишь в трёх случаях (BWV 677, BWV 679, BWV 681 из *Clavier-übung III*). Но и эти три «маркированных» хорала, во-первых, весьма далеки от привычного стереотипа фугетты как простой маленькой фуги, во-вторых, – существенно разнятся между собой.

Помимо хоральных фугетт, в органном наследии Баха имеются три хоральные фуги: две ранние (BWV 716 «Allein Gott in der Hoh», BWV 733 «Meine Seele erhebet den Herren» из «Магнификата») и одна поздняя фуга («Jesus Christus, unser Heiland», заключительный хорал из *Clavier-übung III*). Однако, если в ранних фугах Баха хоральная тема, как у Пахельбеля, целиком проводится в заключение в пролонгированном виде, то в зрелой хоральной фуге BWV 689 из *Clavier-übung III* Бах отказывается от этого приёма, сближая её, как верно подметил П. Уильямс, с клавирными фугами из второго тома «ХТК» [16, с. 391]. Кроме того, предназначение для исполнения *manualiter* (без участия педали) до такой степени усиливает сходство данной хоральной фуги с фугеттой, что способно поставить в тупик любого исследователя при попытке выявить отличия каждого из жанров в отдельности, исходя исключительно из их подобия.

Целью настоящей статьи является рассмотрение автономной, независимой от фуги, устойчивой жанровой специфики фугетты в её историческом контексте – как типичной разновидности органной хоральной обработки.

I. Фугетта – небольшая или недоразвитая фуга?

Практически во всех современных академических отечественных и зарубежных словарях мы находим определение фугетты как «небольшой фуги», что, на первый взгляд, логично объясняется производной – уменьшительной – формой слова. Так, в МЭ мы читаем: «[фугетта] – относительно простая по художественно-образному содержанию, композиционным приёмам и фактуре фуга» [6, с. 624]. В более позднем издании МЭС это определение повторяется почти дословно, с некоторыми уточнениями по поводу композиционных особенностей: «[фугетта] – небольшая фуга, главным образом для фортепиано или органа, сравнительно простая по содержанию и композиционным

приёмам (преобладают несложные имитации, развивающий и завершающий разделы обычно ограничиваются одним-двумя проведениями темы)» [5, с. 590].

Аналогичным образом обстоит дело и в зарубежной научной литературе. Например, в соответствующей статье П. Уолкера из словаря Гроува говорится о трёх фугеттах из *Clavier-übung III* как о фугах в миниатюре, со всеми соответствующими композиционными приёмами (простыми или сложными), – их отличие от фуги автор видит лишь в длине, то есть в масштабной плоскости [14]. Безусловно, Уолкер высказывает не только личную точку зрения, но и прочно укоренившееся представление о фугетте как о малой фуге.

Показательно, что в популярном американском учебнике контрапункта К. Кеннана, в разделе о хоральной фуге, не делается никакого различия между фугой и фугеттой и образцом хоральной фуги избирается фугетта (!) «Allein Gott in der Hoh» BWV 677 [12, с. 268]. Сходным образом П. Уильямс рассматривает малые фугированные обработки из *Clavier-übung III* как «особые виды фуги» [16, с. 391], описывая данную структуру в связи с анализом фугетт из так называемой «коллекции Кирнбергера» следующим образом: краткая трёх- или четырёхголосная фуговая экспозиция, эпизод, одно-два заключительных проведения, краткий органнй пункт [там же, с. 430].

Для Р. Тусслера, например, главным признаком, отличающим фугетту от фуги, является количество тактов, приблизительно до тридцати пяти¹.

О. Рагац перечисляет признаки, на первый взгляд, гораздо более значимые, чем количество тактов: сокращённая развивающая часть, по длине нередко равная экспозиции, а также недоразвитость контрапунктического письма [13, с. 140]. Здесь кроется ещё одно широко бытующее, производное от вышеописанного, *пейоративное*² представление о фугетте как о «недоразвитой фуге». Однако с ним весьма трудно согласиться в отношении фугетт Баха.

Приведённые определения ещё более убеждают в том, что для выявления сущности баховской хоральной фугетты количествен-

но-пропорционального сравнения её с фугой явно недостаточно. Обратившись к тем жанрам, которые стояли у её истоков, мы с удивлением обнаруживаем, что фугетта, во-первых, значительно старше фуги и, во-вторых, изначально имела своё специфическое жанровое предназначение.

II. Фугетта как разновидность немецкого органного хорала

Истоки фугетты в Германии ведут к началу XVII в., в первой трети которого М. Преториус определял мотет как чередование «гармоний и *фуг*», а канцону – как бестекстовую пьесу «с *краткими фугами* и искусными фантазиями³» [цит. по: 15]. Старшие современники Баха – такие как Ганс Лео Хасслер, Христиан Эрбах, Самуэль Шейдт, Иоганн Пахельбель, Дитрих Букстехуде и другие, – часто сочиняли для органа краткие пьесы, далеко не всегда озаглавленные ими как *фуги* или *фугетты*, которые состояли из одного-единственного темо-ответного блока или так называемого композиционного проведения, заключающегося каденцией.

Здесь потребуется небольшое «терминологическое» отступление, поскольку термин «проведение», к сожалению, не имеет в современном отечественном музыковедении чётко сложившейся научной трактовки, что нередко приводит к определённой путанице в его содержании и применении (о различиях в его понимании в зависимости от приложения к разномасштабным – композиционному или синтаксическому – уровням пишет К. Южак⁴).

Подобный, широко распространенный в XVII в., композиционный тип в отечественной музыкальной науке был впервые описан А. Милкой, получив название *малой имитационной формы*, под которой исследователь подразумевает наличие двух частей: строгой – имитационной – и свободной, завершающейся кадансом. Приведём это описание целиком ввиду его важности для нашей темы: «В строгой части имитирование пропосты одной или несколькими респостами подчиняется определённому распорядку (регламенту) ... Каданс образует заключительную часть малой имитационной формы и обязателен для нее как композиционной или синтаксической единицы; развертыва-

¹ См. об этом: [11, с. 34].

² «пейоративный <...> уничижительный, неодобрительный» [4, с. 1311].

³ *Курсив наш* – Н. Б.

⁴ В частности, см. об этом: [10, с. 18–19].

ние же между строгой частью и кадансом образует факультативную (необязательную) для формы среднюю часть» [2, с. 203].

Итак, эти краткие органнне фуги, в числе других подобных кратких, но *нефугированных* пьес, имели вполне определённое литургическое предназначение и нередко использовались при исполнении гимнов, псалмов и других песнопений мессы и оффиция путем чередования – *альтернатио* – с пением хора (общины).

Так, например, в распорядке утреннего воскресного богослужения в Лейпциге, записанного Бахом на партитуре одной из кантат 28 ноября 1723 г. (первое воскресенье Адвента), перед причастием после увещания и прелюдирования следует «поочередно – прелюдирование и пение хоралов вплоть до окончания причастия» [9, с. 125]. Попутно заметим, что записанный Бахом распорядок богослужения в целом не отступает от образца, данного Лютером в его работе о немецкой мессе [1].

Отсюда и происходит название этих небольших литургических пьес – органнне *версы* или *версетты*. *Компендиумом органного версета* можно считать, например, третью часть «*Tabulatura nova*» Шейдта, изданную в 1624 г. в Гамбурге, – обширное собрание подобных лаконичных хоралов для органной мессы *alternatim* и оффиция. С точки зрения поразительного многообразия хоральных форм – как *фугированных*, так и *нефугированных*, – это совершенно уникальное явление не только для данной эпохи, но и для последующего времени: «*Tabulatura nova*» содержит немало достойных исследовательского внимания прообразов баховской *фугетты*, особенно в плане характерных структурных деталей.

Вышедший одиннадцатью годами позже цикл «*Fiori musicali*» Джироламо Фрескобальди является, пожалуй, одной из главных вех в истории органной мессы *alternatim*, в недрах которой продолжалась кристаллизация хоральной фугетты. Вполне вероятно, что идею последовательной обработки в цикле группы напевов в различной технике Бах воспринял через изучение «*Fiori musicali*».

К тридцатым годам XVIII в. в Германии складывается устойчивая традиция цикла клавирных (органнне) фугетт-версетов – среди других сочинений достаточно упомянуть 12 токкат и 72 версета Готлиба Муффата (1726), 20 маленьких фуг Телемана (1730), «*Blümen-Strauss*» Фишера (1732).

Некоторые факты косвенно указывают на то, что Бах также не обошёл вниманием эту традицию. Во-первых, фугеттами названы все фуги в одной из наиболее ранних версий первого тома «ХТК» в рукописи неизвестного копииста⁵. Во-вторых, группа фугетт из так называемого собрания хоралов Кирнбергера, благодаря тематической общности (*Адвент – Рождество – Новый год*) и единству контрапунктических приёмов даёт серьёзный повод к рассмотрению этих, на первый взгляд, разрозненных пьес как вероятной «части большого плана» [16, с. 429], либо не состоявшегося, либо не дошедшего до нас (возможно, цикла фугетт?).

Наконец, достаточно автономной частью *Clavier-übung III*, предназначенной для исполнения *manualiter*, также являются фугетты, образуя цикл второго плана, равномерно рассредоточенный в центральной части основного цикла. Вольф, например, говорит об этом как об исключительном, не свойственном Баху совмещении «возможностей исполнителя таким образом, что орган и клавесин становятся практически взаимозаменяемыми» [17, с. 7, 16]. Косвенным подтверждением определённой автономии «малой» хоральной группы из *Clavier-übung III* может служить отчасти и сам «комплексный» характер сочинения этих пьес, на который в отечественном музыковедении впервые указал А. Милка [2, с. 117].

Показательно, что А. Швейцер видит различие между большими и малыми органнне хоралами из *Clavier-übung III* лишь в масштабной плоскости, объясняя пространственный характер больших хоральных обработок и простоту малых как отражение пары «большой ↔ малый катехизисы» (допуская при этом в своих рассуждениях ряд неточностей). Швейцер пишет: «Лютер создал большой и малый катехизис. В большом он излагает сущность догмы, в малом – обращается к детям. Бах сделал то же самое: для каждого хорала, кроме одного только – “*Allein Gott in der Hoh sei Her*”, – он предлагает две обработки: пространную и краткую. В пространной господствует всеохватывающая звуковая символика, направленная на изображение центральной идеи соответствующего догмата; краткая полна чарующей простоты» [8, с. 211].

⁵ Подробнее см. об этом: 7, с. 54, сноска 1.

Таким образом, мнение Швейцера находится в русле толкования фугетты как сокращённой фуги. Однако эта, глубоко укоренившаяся в минувшем столетии, аналогия, на наш взгляд, нуждается в уточнении соответственно текстам самого Лютера о немецкой мессе (1526): «Третьей разновидностью служения должна стать подлинно евангельская служба, которую не следует проводить публично для всех и каждого... *Здесь не будет необходимости много и величаво петь*. Для такого служения можно будет разработать *краткий и изящный чин* крещения и причащения и сосредоточить все на Слове, молитве и любви. Здесь понадобится *добротная, краткая* катехизация о Символе веры, Десяти заповедях и молитве “Отче наш”» [1, *курсив наш* – Н. Б.].

Итак, в идеале, по Лютеру, помимо открытого богослужения для «публичного увещания к вере и христианству» [1] на латыни или родном немецком языке, должно существовать также и дополняющее его богослужение *alio modo* для посвящённых – альтернативное, закрытое, по добротному и изящному чину, где нет «необходимости много и величаво петь». Именно *краткостью, добротностью и изяществом* отмечены все малые обработки из *Clavier-übung III*, включая фугетты, – более ёмкой и точной их характеристики, пожалуй, не найти. Потому, если и искать соответствий хоралам для полного и неполного органа из *Clavier-übung III* среди лютеровских догматов, то, скорее, не столько в количественной разнице форматов двух катехизисов (большой ↔ малый, сложный ↔ простой), сколько в том комплементарном сосуществовании двух качественно различных типов богослужения (*пространное и величавое* ↔ *краткое, добротное и изящное*), о котором пишет Лютер в своей работе о немецкой мессе.

Подводя *итоги* всему вышеизложенному, ещё раз обратим внимание, во-первых, на истоки фугетты, ведущие к кратким органным пьесам литургического предназначения (*версам* или *версетам* для альтернации – чередования инструментального прелюдирования с пением общины или хора), во-вторых – на неоднозначность и значительную усложнённость её композиционных принципов в органном творчестве И. С. Баха. Сказанное свидетельствует о назревшей необходимости преодоления сложившихся устойчивых исследовательских стереотипов в подходе к жанровой специфике фугетты как уменьшенной копии фуги и возвращении ей статуса автономного,

исторически обусловленного жанра, преемника органной хоральной обработки, со всеми вытекающими отсюда последствиями в плане соотношения её основных элементов с фугой, отличающейся совершенно иной поэтикой.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Лютер М. *Немецкая месса и чин богослужения* [Электронный ресурс]. — Режим дост. : <http://www.reformed.org.ua/2/260/Luther>. — Загл. с экрана.
2. Милка А. *Малые имитационные формы (к вопросу о генезисе и природе фуги)* [Текст] // А. Н. Должанский (1908–1966) : сб. ст. к 100-летию со дня рождения / А. Милка. — СПб. : Сударыня, 2008. — С. 197–225.
3. Милка А. *Четыре авторские версии Clavierübung III И. С. Баха* [Текст] // Иоганн Себастьян Бах. Произведения для органа / Клавирные упражнения III / А. Милка. — М. : Русское музыкальное изд-во, 2005. — Т. 4. — С. 116–123.
4. *Первый толковый большой энциклопедический словарь* [Текст] / отв. ред. Е. В. Варавина [и др.]. — М. : РИПОЛ-классик ; СПб. : Норинт, 2006. — 2141 с.
5. *Фугетта* [Текст] // *Музыкальный энциклопедический словарь* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1991. — С. 590.
6. *Фугетта* [Текст] // *Музыкальная энциклопедия* : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — Том 5. — С. 996.
7. Шабалина Т. *Хронограф жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха* [Текст] // Т. Шабалина. — Спб. : Северный олень, 1997. — 75 с.
8. Швейцер А. *Иоганн Себастьян Бах* [Текст] / А. Швейцер. — М. : Музыка, 1965. — 728 с.
9. Шульце, Ханс-Йоахим. *Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха* [Текст] / Ханс-Йоахим Шульце. — М. : Музыка, 1980. — 271 с.
10. Южак К. *Программа курса Х. С. Кушнарева «Полифония И. С. Баха»: две версии – две эпохи* [Текст] / К. Южак. — СПб. : Сударыня, 2003. — 175 с.
11. Jones, Sara Ann. *The Neumeister Collection of Chorale Preludes of the Bach Circle* [Text] / Sara Ann Jones. — Northwestern U. : Louisiana State University, 2002. — 89 p.

12. Kennan, Kent Wheeler. *Counterpoint: based on eighteenth-century practice [Text]* / Kent Wheeler Kennan. — Prentice-Hall. : Inc. Upple Suddle River, 1999. — 292 p.

13. Ragatz, Oswald G. *Organ Techniques: A Basic Course of Study [Text]* / Oswald G. Ragatz. — Bloomington : Indiana U. Press, 1979. — 264 p.

14. Walker, Paul Mark. *Fugetta* // NGD [Electronic resource] / Paul Mark Walker. — URL : http://www.grovemusic.com/grove-owned/music/free_trials.html.

15. Walker, Paul Mark. *Fugue* [Electronic resource] // NGD / Paul Mark Walker. — URL : http://www.grovemusic.com/grove-owned/music/free_trials.html.

16. Williams, Peter. *The Organ Music of J. S. Bach [Text]* / Peter Williams. — Cambridge U. Press, 2003. — Ed. 2, rev. — 624 p.

17. Wolf, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician [Text]* / Christoph Wolf. — Oxford U. Press, 2002. — 616 p.

УДК 786.2.083.3 : 78.03

Елена Погода

ФОРТЕПИАННЫЕ ФАНТАЗИИ И. Н. ГУММЕЛЯ В АСПЕКТЕ ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ

Обращения И. Н. Гуммеля к жанру фантазии не случайны. Фантазии, по Н. Sichrovsky, представляют собой наиболее значительные произведения в фортепианном наследии композитора [7]. Время работы И. Н. Гуммеля в жанре фантазии охватывает почти четвертьвековой период (первая фортепианная Фантазия Es-dur op. 18 написана в 1805 г., последняя – C-dur op. 124 – датирована 1833).

В имеющейся научной литературе *не существует единства мнений* не только о качественной стороне фантазий И. Н. Гуммеля, но и об их количестве. В словаре Г. Римана отмечено, что в списке созданных композитором произведений значатся Фантазии op. 18 и op. 49, а также Фантазия для фортепиано с оркестром («Oberons Zauberhorn») [2]. Вместе с тем, Н. Sichrovsky, S. Morrison и P. Waller указывают на наличие шести фантазий для фортепиано в наследии композитора – Фантазия Es-dur op. 18, Rondo una fantasia op. 19 E-dur, Фантазия «La contemplazione»

из шести Багателей op. 107 As-dur, Фантазия g-moll op. 123, Фантазии C-dur op. 124, Фантазия C-dur без опуса [7; 6; 8]. В данном списке отсутствуют отмеченные Г. Риманом Фантазия op. 49 и Фантазия для фортепиано с оркестром («Oberons Zauberhorn»). По свидетельству В. А. Натансона, в начале 1822 г. состоялись авторские концерты И. Н. Гуммеля в Москве и Петербурге, где он исполнял специально написанную для этих выступлений Фантазию на русские песни для оркестра, хора и фортепиано «Полимелос» [1]. В диссертационном исследовании М. С. Чернявской, один из разделов которого посвящен творчеству И. Н. Гуммеля, указано на наличие трёх фантазий в наследии композитора – Фантазии для фортепиано с оркестром «Oberon's Zauberhorn»¹, Фантазий op. 18 и op. 49 [4]. Таким образом, если учесть данные шести источников, то жанр фантазии в творчестве И. Н. Гуммеля могут представлять девять произведений.

В научной литературе *задача дифференциации фортепианных фантазий И. Н. Гуммеля не реализована*. Следовательно, возникает необходимость их дифференциации. В творчестве И. Н. Гуммеля представлены разные типы трактовки жанра фантазии – фантазии на оригинальный материал и фантазии на заимствованные темы. На основании данных, которые предоставляют Н. Sichrovsky, S. Morrison и P. Waller, следует заключить, что три из шести отмеченных авторами фортепианных фантазий композитора являются фантазиями на заимствованные темы. Если же принять во внимание сведения о фортепианных фантазиях И. Н. Гуммеля из словаря Г. Римана и исследования М. С. Чернявской, то к имеющимся трём образцам рассматриваемого жанра следует добавить и Фантазию для фортепиано с оркестром («Oberons Zauberhorn»). Кроме этого, следует учесть Фантазию на русские песни для оркестра, хора и фортепиано «Полимелос», на существование которой указал В. А. Натансон. Таким образом, пять фортепианных фантазий И. Н. Гуммеля представляют собой фантазии на заимствованные темы.

Существует динамика в трактовке жанра в фортепианном творчестве И. Н. Гуммеля: фантазии на заимствованные темы появляются

¹ Различное написание названия Фантазии для фортепиано с оркестром («Oberons Zauberhorn» и «Oberon's Zauberhorn») связано с его обозначением в используемых литературных источниках.