

Не простая, а тройная!
(о фуге фа-диез минор из второго тома
“Хорошо темперированного клавира” И. С. Баха)

Уловить сюжет фуг “Хорошо темперированного клавира” (далее — ХТК) И. С. Баха непросто. И дело не только в том, что современный слушатель —, “концертный”, а не “музицирующий”, каким он был в эпоху Баха¹. Бах создавал свое сочинение, как сказано в заглавии автографа первого тома ХТК, для “жаждущей учиться музыкальной молодежи, а также тех, кто уже достиг в этом учении определенного совершенства”. Адресат послания назван: композитор пишет для тех, кто, по меньшей мере, жаждет учиться музыке. Однако сложность некоторых циклов “прелюдий и фуг” ограничивает к ним доступ не только начинающих, но и тех, кто немало лет посвятил себя обучению музыке: только отдельные, не самые трудные, прелюдии и фуги из ХТК сегодня начинают играть в старших классах детской музыкальной школы. Из заглавия автографа следует, видимо, понимать, что некоторые из прелюдий и фуг предназначены для тех, кто “достиг определенного совершенства”.

Прелюдия и fuga *fis-moll* из второго тома ХТК относится к числу далеко не простых для исполнения и понимания. Особое положение, выделенность этой фуги можно заметить в том, что она является не однотемной, простой, фугой, то есть фугой на одну тему, которых в цикле большинство (43 из 48), а многотемной, тройной, то есть на три темы². При этом тройных фуг с подобным типом строения в двух томах цикла больше нет, эта — единственная. Случайно ли это?

Для цикла “прелюдия и fuga” *fis-moll* из II тома предлагался “ассоциативный образ” “Тайной вечера”, при котором за основу был взят анализ мотивной символики, содержащейся в прелюдии, и хронология Евангельских событий. Проводимые Б. Л. Яворским аналогии первой темы рассматриваемой фуги с темами других произведений И. С. Баха, в целом

оправданны. Однако некоторые важные аргументы в пользу сюжета Тайной вечери представляются неубедительными. Так, по мысли Яворского, третья тема, основанная на фигуре *circulatio* (вращение), символизирует чашу Причастия (Евхаристии) — таинства, установленного Христом на Тайной вечере. Соотнесение обосновывается тем, что тема чаши проводится в фуге двенадцать раз, по числу учеников Христа, также соответствуя вопросам Христа о предательстве. При этом с образом Иуды Искарриота связывается проведение темы в обращении — девятое по счету³. Однако данный аргумент нельзя считать убедительным. Если речь идет о самостоятельных проведениях третьей темы, то их только десять, а не двенадцать, если же брать общее количество проведений, то их тринадцать. Можно назвать еще одну неточность: в обращении дано не девятое, а десятое проведение третьей темы. Даже если эту неточность отнести к опечаткам, то и тогда связь с образом Иуды Искарриота выглядит сомнительной. Об этом ученике Христа можно было бы говорить только в том случае, если бы в обращении было дано двенадцатое проведение, поскольку Иуда был двенадцатым апостолом⁴.

Цель настоящей статьи⁵ — показать, что текст тройной фуги *fis-moll* из второго тома ХТК представляет собой семейный (точнее, семейно-родовой) автопортрет Бахов и может рассматриваться как выражение благодарности гениального композитора своему роду. Музыка может последовательно отразить важнейшие события жизни тех, кто изображен на картине. А если композитор ставит перед собой оригинальную задачу — написать групповой портрет, то фуга на несколько тем — весьма подходящая форма для этой идеи. Музыкальные автопортреты создавались композиторами и ранее. Первыми пьесами-автопортретами считаются произведения английских композиторов-верджиналистов XVI-XVII веков⁶. Однако среди них, насколько мне известно, семейных автопортретов не было, и приоритет в этом жанре принадлежит, по всей вероятности, именно Иоганну Себастьяну Баху. Дополнительным аргументом в пользу предлагаемого понимания

может быть присутствие в фуге признаков литературных жанров новеллы или романа⁷.

Гениальность, трудолюбие, христианское мировоззрение — это, пожалуй, главные черты личности И. С. Баха. Чем еще он знаменит и чем мог



гордиться? Несомненно, принадлежностью к славному многочисленному роду музыкантов. Предметом его гордости были, вероятно, собственное большое семейство и сыновья-музыканты, в которых он вложил немало сил и которыми мог гордиться:

Вильгельм Фридеман (“галльский” Бах)

(1710—1784),

старший сын,

Карл Филипп

Эммануэль (“берлинский” или “гамбургский” Бах) (1714—1788),



Иоганн Христоф Фридрих (“бюккебургский” Бах) (1732—1795) и

Иоганн Христиан (“миланский” или “лондонский” Бах) (1735—1782)⁸.

Как известно, после смерти своей первой жены Марии Барбары Бах женился второй раз — на Анне Магдалене Вильке. Двое из его



знаменитых сыновей родились от первого брака, двое — от второго.

Чем примечательна fuga fis-moll? Это единственная в двух томах ХТК тройная fuga с отдельным самостоятельным экспонированием тем, однако в ней есть ряд особенностей, которые исключают использование ее в качестве “учебного образца” тройной fugи с отдельным экспонированием тем. Для профессионального музыканта, знающего нормативное строение fugи, эти особенности, своего рода “отклонения” от некоей абстрактной нормы, выполняют знаковые функции.

Наиболее примечательная особенность тем при их совместном звучании — их несовпадение по масштабам, по продолжительности, в переводе на антропологические признаки — “по росту”. Особенно наглядной эта неодинаковость становится в первоначальном соединении тем, к которому направлено развитие всей fugи (тт. 55-57). Первая тема здесь самая большая, вторая, по сравнению с ней, маленькая, а третья — средняя. Если измерить их четвертными длительностями, то темы будут равны, соответственно, двенадцати четвертям (первая), шести, то есть в два раза короче, (вторая) и восьми (третья) четвертям. Такое масштабное соотношение обращает на себя внимание: как правило, в многотемной fugе размеры тем не столь различны и “правилом” является примерное равенство их размеров. Соотношение тем в рассматриваемой fugе обращает на себя внимание и поэтому может рассматриваться как определенный знак. Но почему же темы так разнятся по масштабам?

На мой взгляд, это несовпадение позволяет увидеть здесь структурный архетип, а именно, триаду **отец (первая тема) — мать (третья тема) — ребенок (вторая тема)**⁹.

1-я тема

2-я тема

3-я тема

12-----

6-----

8-----

Важно отметить, что при совместном звучании, в контрапункте, появляются (или проявляются!) особенно важные качества тем, незаметные вне совместного звучания. Так, началом первой темы вместо “прямолинейного” нисходящего движения по звукам минорного трезвучия становится более мягкое плавное движение шестнадцатыми, в котором дважды подчеркивается восходящая малая терция — интонация, по наблюдениям ряда исследователей, связанная с чувством любви. Намного ярче здесь звучит и восходящая секста, вырастающая из плавного движения, также подчеркивающая лиричность темы, малозаметную ранее. Смягченность первой темы, несомненно, относится к следствиям влияния третьей темы, самым очевидным признаком которой является ритм — непрерывное движение шестнадцатыми.

Важным новым качеством третьей темы при звучании в контрапункте становится не только увеличение ее размеров по сравнению с экспозицией (два такта вместо одного в экспозиции), но и структурная определенность, завершенность, что вполне соответствует изменению социального статуса и самооценке замужней женщины. Менее выразительное, но ритмически четкое, ровное, “неустанное” движение шестнадцатых лежит в основании тройного контрапункта — в нижнем голосе, красноречиво обозначая роль женщины-хранительницы домашнего очага, на которой держится повседневный быт семьи, все хлопоты и заботы. Особенно важно отметить, что с подключением второй темы в ритме третьей, “женской”, темы проступает пунктирный ритм скрытого голоса. То, что женская тема “носит” в себе ритм скрытого голоса, совпадающий с ритмически характерной фигурой темы-ребенка, можно рассматривать как символическое выражение материнства.

Окружение второй, самой маленькой, темы с двух сторон — верхним и нижним голосами — может выражать ее защищенность, “опекаемость” родителями, естественную для ребенка, а с другой стороны, ее расположение

между “отцовской” и “материнской” темами связывает и объединяет “родителей”. В последнем проведении, однако, “детская” тема проводится уже в нижнем голосе, а две большие, “опираясь” на нее, располагаются рядом, в верхнем и среднем голосах: взрослые дети становятся опорой для постаревших родителей.

Какими особенностями наделяются лица членов семейства Баха, какими музыкальными средствами выражаются главные события их жизни? Роль “надписи”, необходимого условия жанра автопортрета в изобразительном искусстве¹⁰, вероятно, выполняет порядковый номер фуги — 14. В соответствии с традицией буквенно-числовой символики, связанной с нумерацией букв латинского алфавита, любое слово можно наделять символом, суммируя числа, которым соответствует каждая из букв. Как известно, Бах знал о своем числе 14¹¹. Кроме того, первая тема, которая рисует характер и облик самого Баха, по-видимому, также не случайно включает 14 звуков. Особенно примечательно окончание темы трелью, точнее неперечеркнутым мордентом, звучащим целых полтакта и затем разрешающимся в тонику. Завершение модулирующей темы остановкой на дрожащем звуке оправдано тем, что нужно время для закрепления (осмысления) перехода в другую тональность, и большинство тем ХТК, заканчивающихся более или менее продолжительной трелью или мордентом, модулирующие: Es-I, fis-I, h-I. Однако в данном случае тема однотональна, поэтому подчеркнутое “журчание” трели в конце темы, опять-таки “отклоняется от нормы” и в данном контексте становится знаком. Скорее всего, здесь она представляет собой остроумный “автограф” Баха (ведь “Bach” по-немецки — “ручей”!). Если трель выполняет роль оригинальной “подписи”, то налицо все три элемента структуры эмблемы — важнейшего барочного жанра, основанного на установках риторики и принципах “остроумия”: “изображение” (тема, к которой затем присоединятся еще две, образуя единство), “надпись” (число 14) и “подпись” (журчащая трель — “Bach”)¹².



В незамысловатом начале по звукам трезвучия, отметим, достаточно редком для однотональной темы, проступает такое личностное качество главы семейства, как скромность. Вспоминаются известные слова Баха, которые говорят о его искренней вере в то, что залог его успеха только усердие: “Мне пришлось быть прилежным, кто будет столь же прилежен, достигнет того же”¹³. Общая нисходящая направленность в движении темы после минорного трезвучия и секстового скачка, возможно, обозначает приближение заката и рода Баха¹⁴, и его собственной жизни (напомню, что второй том ХТК был написан в 1744 г., когда Баху было 59 лет).

Наиболее важные качества темы — мужественность, сдержанность, серьезность, волевой характер и ... напевность, мягкость, одиночество, скрытая печаль. Диалогическая структура ответа и противосложения, его “внимание” к теме и “разговор” голосов в последующей интермедии восполняют потребность в собеседнике.

Вторую тему от первой отличает не только краткость (в ней всего шесть звуков), но и характерный пунктирный ритм. Вместе эти средства могут



обозначать “детскость” темы, рисуя движение “вприпрыжку”. Количество звуков второй темы — 6, возможно, также не случайно. Именно на шестой

день, согласно христианской мифологии, Бог сотворил человека по образу и подобию Своему.

При этом “детскость” ритма в сочетании с мужским вокальным регистром и волевым квартовым окончанием обозначают жанровые признаки марша и создают обобщенный портрет “Сына”. Экспозиция второй темы начинается с двадцатого такта. Двадцать лет — это тот возраст, когда возмужавший молодой человек в принципе начинает задумываться о создании семьи, о потомстве. Вероятно, и Бах, рано осиротевший, в этом же возрасте стал думать о создании собственной семьи и продолжении своего рода — рода музыкантов.

К 1744 году, то есть ко времени создания второго тома ХТК, в который входит fuga fis-moll, Бах уже познал боль утраты и тот извечный страх за жизнь своих детей, который испытывают родители. Насыщенная проведениями второй темы полифоническая ткань напоминает дом, в котором много детей. Однако не все темы закончены: вторая тема сочетает “детскость” с “жертвенностью”. Последняя обозначается символом “креста”

— пересечением двух кварт: нисходящей, уменьшенной A—Eis, и восходящей, чистой Cis — Fis (ср. с символикой первой темы фуги cis-moll— I).

Интересно, что в этом разделе фуги вторая тема в низком регистре проходит четыре раза, и здесь еще раз уместно вспомнить о четырех знаменитых сыновьях Баха. И хотя самому младшему из них, Иоганну Кристиану ко времени написания фуги было всего девять лет, его одаренность к этому времени уже была очевидной.

С первой темой вторую объединяет начальное нисходящее движение. Одинокое (!) проведение первой темы (тт. 34-36), то есть возвращение *после совместного* звучания первой и второй тем, представляет собой еще одно отклонение от норм композиции фуги.



Скорбное звучание всех голосов при одиночном проведении темы, сопровождаемой начальными мотивами второй темы, — самый драматичный момент всей фуги, выражающий горечь утраты, оплакивание внезапной смерти первой жены Баха. Вряд ли можно считать случайным, что все это происходит в 35-м такте — именно в 35 лет Бах потерял свою первую жену и остался вдовцом с четырьмя детьми. На известном портрете работы Й. Иле, который был создан в 1720 году, мы видим Баха в год смерти первой жены.

Поддержка приходит со стороны третьей темы, которая вступает до окончания первой темы, на ее последних звуках в 36-м такте: через год, в возрасте 36 лет Бах женился второй раз, и Анна Магдалена заменила детям мать.

К названным хронологическим совпадениям событий жизни Баха и музыкального текста можно отнести еще одно: первоначальное соединение тройного контрапункта, о котором шла речь выше, заканчивается в 57-м

такте — в 1742 г.: когда Баху было 57 лет, родился его последний ребенок — дочь Регина Сусанна.

Конечно, весь текст фуги не следует понимать как хронологически точное изображение событий жизни Баха и его семьи. Здесь есть лирические отступления, живописные портреты, сюжеты, выражающие развитие взаимоотношений.

К таким лирическим отступлениям можно отнести проведения третьей темы, в которых можно увидеть общее и особенное: индивидуальные черты характера Анны Магдалены и обобщенный образ Женщины. Какие же качества этой темы можно соотнести с женским началом? Некоторые уже были названы выше, при рассмотрении тройного контрапункта. К ним можно добавить женский вокальный регистр первого проведения темы, особенно выделяющийся при сравнении с мужскими вокальными регистрами первых проведений первой и второй тем: первая тема звучит в регистре, наиболее близком голосу самого И. С. Баха, вторая — в близком к нему, но чуть более низком. Наряду с регистровым признаком, женственность третьей темы подчеркивают напевность, плавность, мягкость, кругообразное непрерывное движение — хорошая мать и хозяйка, верная жена и помощница Баха, как известно, отличалась хорошими вокальными данными. Как многие женщины, наверняка она часто напевала что-нибудь, занимаясь домашними делами.

Стоит отметить и особую жанровую природу женской темы, сочетающей песенное и танцевальное начала, причем последнее имеет знаковый характер. Тема имеет явные жанровые признаки аллеманды, которая в эпоху барокко использовалась для выражения почтительного отношения автора к кому-либо¹⁵.

Нельзя не отметить и некоторую неопределенность окончания темы, которую можно связать и с образом кокетливой, может быть, еще немного ветреной молодой девушки. Но могла ли быть иной Анна Магдалена Вильке, которая была на 16 лет моложе Баха? В 1720 году было ей всего 19. (Первая жена была на год старше Баха.) Однако главные качества “женской” темы, может быть, и менее очевидные, выражаются интонационно: в начальной нисходящей интонации темы слышится отклик на такую же интонацию второй темы — “детской”. Варианты этой интонации образуют скрытый голос, связывая “мать” и “дитя” и создавая музыкальными средствами образ, подобный образу мадонны с младенцем.

Развитие третьей темы фуги, очевидно, раскрывает процесс становления отношений между будущими супругами, во многом типичный. Многократность проведений как мысленная сосредоточенность на образе любимого человека, неопределенность “поведения” темы, выраженная в ее ладофункциональном варьировании (когда тема проводится в той же тональности, но от другой ступени (тт. 39-40, 42-43)), “пугающая настойчивость” парного проведения — более активного также и из-за метрического смещения (после нескольких одиночных) (тт. 45-46), неожиданный “разворот” темы (тема в обращении, т. 48) на фоне пытающихся ее “удержать” голосов, последующие “уговоры”, “примирение”



(тт. 49-50) — как часто подобное можно видеть во взаимоотношениях будущих супругов...

Возвращение первой темы, ее одиночное проведение после экспозиции и развития третьей — также определенное “нарушение” традиционной диспозиции. Тонально-гармоническая неустойчивость проведения, при сохранении в противосложении ритма третьей темы, рисует то напряженное психологическое состояние, которое свойственно вступающим в брак.

“Разрешением” создавшегося напряжения является соединение трех тем в контрапункте, который и послужил нам ориентиром в понимании фуги. В заключительной части примечательны интермедии, где диалог голосов ясно выражает “совет да любовь” как общеизвестный оптимальный способ решения семейных проблем.

Последний вопрос, который возникает после рассмотрения фуги: почему же в фуге нет портрета Марии Барбары — первой жены Баха? Он есть! Чтобы его увидеть, надо только вспомнить, что Иоганн Себастьян и Мария

Барбара принадлежали одному роду, первая жена Баха, урожденная Бах, была его троюродной сестрой. Это дает основание для воплощения Марии Барбары той же темой, что и самого Баха, что еще раз наводит на мысль о выражении данной темой благодарности композитора своему славному роду. Тем не менее, некоторые различия между темой и ответом (с которым мы ассоциируем образ первой жены Марии Барбары) все же есть: возможно, начальным движением темы по звукам минорного трезвучия Бах, обозначил себя, а тональным ответом, где минорное трезвучие меняется на трихорд в кварте и потому звучит более мягко, — Марию Барбару.

Тройной контрапункт в данной фуге можно рассматривать как символическое выражение самого могущественного из всех архетипов (по определению Юнга) — архетипа семьи, который в христианстве представлен в виде Святой троицы — Отца, Сына и Святого Духа. Изображаемый в виде птицы Астарты, голубя, Святой Дух в раннем христианстве называли Софией и мыслили в женском роде¹⁶.

И пусть не покажется читателю странным парадоксальное сочетание в рассматриваемой фуге возвышенного и земного, сакрального и обыденного. Позволю себе напомнить, что выражение идеи в ее внутреннем противоречии было характерным способом барочного мышления¹⁷.

Примечания

¹ О наличии сюжетной организации в некоторых баховских фугах из I тома ХТК и возможностях восприятия их сюжета пишет Б. Кац, который считает, что “музицирующий слушатель” способен воспринимать сюжет баховской фуги уже потому, что в процессе собственного воспроизведения текста можно быть особенно внимательным к деталям (Кац Б. Сюжет в баховской фуге // Сов. музыка. – 1981. – № 10. – С. 107).

² Многотемных фуг в ХТК всего пять: одна двойная — *gis* II, одна тройная — *fis* II и три фуги промежуточного типа — *cis* I, *cis* II, *H* II (Анализ композиционного строения перечисленных см.: Чугаев А. Г. Особенности строения клавирных фуг Баха. – М., 1975. – С. 219—239).

³ См.: Носина В. Символика в музыке Баха. – Тамбов, 1993. – С. 52.

⁴ См.: Мифы народов мира. Т. 1. – М., 2003. – С. 355.

⁵ Данная статья представляет собой вариант публикаций автора: “И. С. Бах. Семейный автопортрет. Тройная фуга *fis*-*mol*l из II тома “Хорошо темперированного клавира” (опыт структурно-антропологического анализа)”, опубликованной в сборнике “Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток—Запад”. Вып. 9, 10. – Владивосток, 2004. – С. 326–334; “Вопросы анализа сложной фуги”. – Владивосток, 2008” (С. 17—30).

⁶ См.: Казанцева Л. П. Музыкальный портрет. – М., 1995. – С. 68; Немковская В. И. Человек барокко в зеркале музыкального автопортрета // Актуальные проблемы современного музыкознания глазами молодых музыковедов. – Екатеринбург, 2000.

⁷ На родство баховских фуг с литературными жанрами европейского авантюрного романа, а также со средневековой и ренессансной новеллой обратил внимание Б. Кац (Кац Б. Указ. соч. – С. 109–110).

⁸ О сыновьях И. С. Баха написана очень интересная документальная повесть “Сыновья своего отца” (См.: Кац Б. А. Времена – люди – музыка. – Л., 1983).

⁹ О семиотических принципах антропологического подхода к музыкальным структурам см.: Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада — континуальное и дискретное. – Владивосток, 1999.

¹⁰ Автопортрет // Энциклопедический словарь живописи: Западная живопись от средних веков до наших дней. – М., 1997. – С. 9.

¹¹ Петров Ю. Символика и диалектика чисел в “Хорошо темперированном клавире” И. С. Баха (I том) // Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха. – М., 1990. – С. 8.

¹² Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М., 1994. – С. 102.

¹³ Цит. по: Скудина Г. Рассказы об Иоганне Себастьяне Бахе. – М., 1985. – С. 4.

¹⁴ Об этом см.: Там же. – С. 37–38.

¹⁵ Немковская В. И. Указ. соч. – С.93.

¹⁶ Юнг К. Г. Структура души // Юнг К. Г. Сознание и бессознательное. – СПб., 1997. – С. 53.

¹⁷ См. подробнее: Петров Ю. Указ. соч. – С.15.