

**„ПРИКАСАЯСЬ К БАХУ...”: ХРОМАТИЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ
И.С. БАХА В СТИЛЕВОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ БАРОККО****„APROPIEREA DE BACH...”: FANTEZIA CROMATICĂ DE J.S. BACH
ÎN CONTEXTUL STILISTIC AL EPOCII BAROCE****„TOUCHING TO BACH...”: CHROMATIC FANTASIA BY J.S. BACH
IN THE STYLISTIC CONTEXT OF THE BAROQUE ERA****ГАЛИНА КОЧАРОВА,**профессор, кандидат искусствоведения,
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

Статья посвящена шедевру И.С. Баха – Хроматической фантазии и содержит современную оценку этой первой части малого цикла Хроматическая фантазия и fuga с точки зрения ее жанровой и стилиевой концепции. Автор анализирует композиционную структуру Фантазии, акцентируя проблемы эстетики и поэтики эпохи Барокко. На первом плане стоит характеристика новых методов гармонического и фактурного развития, специфичных как для И.С. Баха и его времени, так и для избранного им жанра, что в большой степени подтверждает содержание заголовка произведения и его соответствие стилю музыки Барокко.

Ключевые слова: И.С. Бах, Хроматическая фантазия, эпоха Барокко, малый цикл, современная оценка, эстетика и поэтика, новые методы гармонического и фактурного развития, хроматика, модуляция, новое гармоническое пространство.

Articolul de față este dedicat capodoperei de J. S. Bach – Fantezia cromatică și conține o evaluare modernă a primei părți a ciclului mic Fantezia cromatică și Fuga în ceea ce privește genul și conceptul stilistic. Autoarea analizează structura compozițională a Fanteziei, accentuând problemele de estetică și poetică ale barocului, caracterizând noile metode de dezvoltare armonică și faturală, specifice atât pentru J. S. Bach și timpul său cât și pentru genul ales, care confirmă în mare parte conținutul titlului lucrării și corespunderea acesteia cu stilul muzicii baroc.

Cuvinte-cheie: J. S. Bach, Fantezia cromatică, epoca baroc, ciclul mic, evaluare modernă, estetică și poetică, metode noi de dezvoltare armonică și faturală, cromatică, modulație, noul spațiu armonic.

This article is devoted to the masterpiece by J.S. Bach – Chromatic Fantasia and contains a modern assessment of this first part of the small cycle Chromatic Fantasia and Fugue in terms of its genre and stylistic concept. The author analyzes the compositional structure of the Fantasia, accentuating the problems of aesthetics and poetics of the Baroque. In the foreground stands the characterization of novel methods of harmonic and textural development specific for J.S. Bach and his time, and for his chosen genre that largely confirms the content of the title of the work and its compliance with the style of Baroque music.

Keywords: J.S. Bach, Chromatic Fantasia, Baroque, small cycle, modern assessment, aesthetics and poetics, methods of harmonic and textural development, chromatics, modulation, new harmonic space.

«Прикасясь к Баху, мы заставляем звучать весь объем нашей музыкальной истории...» – эти слова П. Мещанинова, ставшие заголовком его интервью с А. Хитруком [1], во многом определяют роль баховского наследия, высоко ценимого современниками и, после возрождения интереса к нему в эпоху романтизма, благодаря Ф. Мендельсону, прочно сохраняющего первенство среди шедевров мировой музыки. Более того, в XX и XXI веках И. С. Бах был заново оценен как провозвестник нового, а его творчество стало символом высокого искусства – так же, как и само его имя, его монограмма BACH в значении своего рода лозунга даже для таких ниспровергателей традиций, как Шенберг или Веберн.

Поклонение Баху нашло отражение в наши дни и в исполнительской жизни, в том числе – в проведении посвященных ему фестивалей (один из таких вот уже в четвертый раз прошел в 2014 году в Органном зале Кишинева под патронатом Санды Филат, создавшей в Молдове Баховский фонд). Регулярно включает в свои программы произведения Баха и наша замечатель-

ная органистка Анна Стрезева, его музыка входит в обязательный репертуар любого школьника, лицеиста или студента, обучающегося музыке, баховская полифония занимает особое место в учебных музыкально-теоретических курсах.

Отдельный аспект в музыковедческой «бахиане» составляют исследования баховского стиля в широком смысле слова и, в частности – музыкального языка, в том числе – его гармонии. Здесь музыковедами всего мира накоплен огромный арсенал трудов, на материале его творчества защищаются диссертации, публикуются монографии (пример таких монографий, в основе которых лежат диссертации, являются работы М. Этингера [2; 3]). Сюда надо также добавить многочисленные статьи и целые разделы учебников. Так, при характеристике гармонии эпохи Барокко именно 49-й хорал Баха *Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin* и фуга *Es dur* из II тома *WTK* служат образцами для анализа и для Ю. Холопова [4].

По сути дела, мы можем сказать, что творчество Баха для нас – это не просто «музейный экспонат» или нива для удовлетворения исследовательского интереса. Оно вошло в повседневную жизнь наших современников и, более того, обрело некую публичность и даже медийность, став сегодня объектом особого слушательского внимания и импульсом для более широкого потребления классической музыки, приобщения к ней. Однако такая публичность сама по себе видится как некий парадокс – особенно если принять в расчет одно из высказываний того же П. Мещанинова, в свое время заметившего: «Я вообще убежден, что Бах – композитор «для себя», для уединенного слушания. Его музыка несет в себе невысказанную в публичной обстановке концентрированность высказывания. И чем камернее создание – тем большая, стремящаяся к предельной информативности концентрация языка» [1а, с. 29]. И далее: «Его музыка конечно преодолевает любую концертную ситуацию, но в то же время она как бы говорит нам: я не от мира сего. Когда же опять-таки «концертно» настаивают на том, что «*a la guerre comte a la guerre*» и все средства хороши, – музыку Баха прямо-таки распинаят» [1а, с. 29-30].

По этому поводу, однако, П. Мещанинов ставит в своем рассуждении в связь и имя Баха с именами Шенберга и Веберна: «Шенберга и Баха, конечно, модно в чем-то сравнивать – оба, несомненно, мощные музыкальные логики и архитекторы, но существует, конечно, и принципиальное различие: между типичной концертно-театральной подачей материала у Шенберга и антиконцертной – у Баха. Разумеется, Бах – музыкант не только храмового действия, ориентированный исключительно на церковный ритуал: он привнес в храм театрально-концертный дух. Но это – осуществление принципа *концертности в храме*, а не *концертности в концерте*. Важно ведь, как именно разделяются (и как связаны) те, кто играет, и те, кто слушают. (В храме находится не публика – там община, соучастники происходящего, нет *разделения* на сцену и публику)» [1а, с. 27]. И далее добавляет: «Здесь гораздо более параллелей возникает между Веберном и Бахом. Мне кажется, и Веберн абсолютно не «концертен» (особенно несовместим с его музыкой дух современной концертной жизни). Веберн как бы приближается к идеальному ритуалу». [1а, с. 27]. Очень важен и последующий тезис: «Веберном вело то же, что и Баха, – слышание идеальной формы, исполнение предназначения, которые решают все как бы за композитора» [1а, с. 27].

Таким образом, Веберн унаследовал у Баха стремление создать то, что называется иногда *opus perfectum et absolutum*. Но, сочиняя музыку «для себя» и пытаясь разгадать высшую гармонию, идущую от Божественного духа, Бах не гнался и за славой. Как пишет А. Швейцер, «своеобразие Баха именно в том, что он не стремился к признанию своих великих творений, не призывал мир, чтобы тот узнал их» [5, с. 120]. Более того – сам он «не сознавал величие своих творений» [5, с. 120]. Недаром А. Швейцер продолжает: «Он вложил в них свое благочестие. <...> Музыка для него – богослужение. Искусство было для него религией. Поэтому оно не имело ничего общего ни с миром, ни с успехом в мире» [5, с. 121]. Подтверждает его мысль и одно из правил аккомпанемента, которое Бах диктовал своим ученикам: «Конечная и последняя цель генерал-баса, как и всей музыки, – служение славе божьей и освежению духа» [5, с. 121].

Подобная «трансцендентность баховского стиля» (П. Мещанинов), а точнее, *трансцендентность баховского мировоззрения*, отразилась и в одном из наиболее величественных его творений – шедевре, который, будучи и «концертным», и «неконцертным» одновременно, впитал в себя и дух баховской эпохи, соединив в себе черты стиля Барокко и раннего классицизма – а именно, в *Хроматической фантазии и фуге* для клавира. В этом «малом цикле», и в особенности в *Фантазии*, рожденной композитором в минуты поистине божественного вдохновения, заметно явное *превышение* исходного исполнительского замысла, достигнутое в результате взаимодействия и взаимопроникновения разных способов письма, используемых по мере развития и обнаруживающих искусство комбинаторики (того, что так и называлось в его время – *ars combinatoria*) в том, что касается разных стилей и типов фактуры. Обнаруживается оно и в области гармонии и лада, где плодотворно развита идея синтеза разных ладовых средств, свойственного *металадовому* мышлению¹.

Даже внешне, с точки зрения исполнительской, сразу становится очевидно, что в музыкальной ткани *Хроматической фантазии* виртуозный стиль клавесинной игры обогащен за счет инкрустации на гребне волны прелюдирования целой «гряды» аккордов, задуманных в массивно-органном звучании, а затем, в иктовый момент формы – и реплик, насыщенных энергией «несказанного слова» и словно перенесенных в инструментальную сферу из вокально-речитативных эпизодов опер или пассионов². Такое «внедрение» декламационного стиля в музыкальную ткань для инструментальных сочинений Баха не является исключительным. А. Швейцер специально обращает внимание на аналогичное явление и в *Органной фантазии g-moll*, отмечая также их хронологическую близость: «Хроматическая фантазия с фугой издавна принадлежала к любимейшим клавесинным сочинениям Баха; об этом свидетельствует множество сохранившихся копий баховского и послебаховского времени. Первая дошедшая до нас копия находится в тетради, помеченной 1730 годом. Но сочинена она значительно раньше, может быть, около 1720 года, – тогда же, когда возникла большая соль-минорная фантазия для органа. Оба произведения внутренне близки не только потому, что в них пылает то же пламя, но и потому, что их отличает речитативный стиль, перенесенный из вокальной музыки в инструментальную» [5, с. 249]³.

В *Хроматической фантазии*, как и в *Органной фантазии g-moll*, складывается мобильная структура, реализующая барочную идею переключения слушательского внимания на гранях разделов. Это также позволяет, в частности, установить историко-стилевые ориентиры, необходимые для осознания всего комплекса стилиевых средств эпохи Барокко, создающего базу и для намечавшегося в то время формирования определенных классических норм, и, в то же время, допускающего (и даже поощряющего) свободу выражения авторской индивидуальности. Одновременно, то самое происходящее по ходу музыкального продвижения переключение направлений поиска новых смыслов характеризует отмеченную М. Лобановой «причудливую гармонию антитез», отличающую барочное мироощущение [7, с. 54-55] и порождающую «двойственные, напряженные формы» [7, с. 54].

В том же, очевидно, коренится и сущность причудливых для того времени, имеющих маньеристский оттенок баховских модуляций, отличающих обе его хронологически объединенные Фантазии, о которых уже шла речь выше. Не менее значимо и обращение Баха в этих произведениях к высокоразвитой хроматике, представленной иначе, чем в «хроматическом направлении» времен Ренессанса. И в данном смысле очень показательное обособляющее *Хроматическую фантазию* определение, из которого вытекает еще одно установочное понятие, очень важ-

1 *Металад* – термин Г. Лыжова, примененный им при характеристике музыки С.Губайдулиной [6, с. 55].

2 Анализируя *Хроматическую фантазию* в курсе гармонии, следует связать это явление с заложенным в заголовке сочинения жанровым определением фантазии, подчеркнув, что подобному переключению жанрового стиля сопутствует характерная также для ричеркаров того времени смена типов фактуры.

3 Подробный анализ и нотный текст *Фантазии g-moll* см. у М. Этингера [5, с. 232-235, 293-301].

ное при обращении к анализу этого сочинения. Правда, сам эпитет *хроматическая*, как указывает Л. Ройзман в *Предисловии* к изданному в 1967 году в Москве под его редакцией оригиналу нотного текста баховского цикла (с ремаркой *для фортепиано* и с приложением еще трех исполнительских обработок), не принадлежал самому Баху, а был дан *Фантазии* современниками композитора: «Название «Хроматическая фантазия» привилось: однако среди музыкантов нет единодушного мнения в отношении того, какой именно эпизод подсказал данное определение. Г. Бюлов считает, что заголовок пьесы возник как отражение хроматических восходящих ходов в теме фуги; А. Корто же называет коду Фантазии тем зерном, из которого выросло название сочинения» [8, с. 3]. Здесь заметим, однако, что М. Этингер, в отличие от Л. Ройзмана, признавал принадлежность заголовка самому Баху. В своей работе о гармонии Баха он отмечал: «Бах глубоко осознавал различие диатоники и хроматики. Последняя по существу всюду присутствует в его музыке. Но только одно произведение композитор сам определил как хроматическое: знаменитую клавирную фантазию и фугу. В этом названии можно усмотреть выражение эстетического воззрения композитора, его взгляд на проблему хроматизма в целом» [2, с. 13].

Если при этом помнить об упомянутом у М. Этингера широком овладении функциональной динамикой гармонии как о задаче вообще искусства XVII-XVIII веков, которую Бах решал прежде всего в той его музыке, в которой преобладает гомофония [2, с. 81], становится ясным, что одно лишь наличие хроматических ходов в теме фуги не могло бы породить у его современников особого впечатления, в отличие от всего произведения, с самого начала многопланово представляющего ресурсы хроматики. И в этом плане главенствует в цикле именно *Хроматическая фантазия*, в которой реализована, согласно мнению немецкого музыковеда Р. Даммана, возможность трактовать все это баховское творение как своеобразный «гармонический лабиринт» (более того, он рассматривает его как предварительный этап для создания первого тома *Хорошо темперированного клавира*) [3, с. 69].

Здесь нелишне напомнить о *Маленьком гармоническом лабиринте*, который обычно считают только приписываемым Баху, но который М. Лобанова цитирует в ряду примеров (№№ 12-13) под его именем⁴, а также о «добаховской» *Хроматической фантазии* голландца Я. Свелинка, с ее хроматической темой и вводимой уже в начальных тактах доминантовой цепочкой кварто-квинтового типа⁵, о *Хроматическом каприччио* и *Хроматической токкате* Дж. Фрескобальди [7, с. 265-266] и о вошедшем в барочную «страстную» эмблематику хроматическом ходе *passus duriusculus*. Бах, как известно, как и его современники, очень остро ощущал выразительную силу этой эмблематики, определившей и позже сохранившей семантику подобных символов скорби, страстотерпия, наряду с неаполитанской гармонией и уменьшенным септаккордом; помимо этого, ему, видимо, было близко и ее соответствие теории аффектов. В том же ряду стоит и напряженная хроматика, явственно отображающая «аффект скорби» [7, с. 107]. Однако в этом произведении Бах использовал хроматику и в новой роли.

В плане музыкального языка это означало для него *выход в новое гармоническое пространство*, завоеванное во многом благодаря становлению 12-ступенного равномерно-темперированного строя, во времена Баха еще не вполне утвердившегося – недаром же, как замечают исследователи, он называет свой знаменитый цикл прелюдий и фуг «Хорошо темперированный (а не равномерно темперированный) клавир». Чтобы оценить новый подход композитора к хроматике, позволяющий ему оперировать разными тональностями и легко связывать их модуляциями, создавая эффект движения, сошлемся на комментарий Е. Двоскиной по поводу трактовки понятия *модуляция* в разные времена европейской истории, где

4 Указывая на Баха как на автора, исследователь связывает это произведение с характерной для эстетики Барокко идеей путешествия [7, с. 67-68, 262-263]

5 О ней см. брошюру В. Беркова [9], а также ссылки на ст. Н. Пузеля *Формирование и развитие гармонии до И.С. Баха* у М. Этингера [3, с.224]. Творчеству Я. Свелинка посвящена также кандидатская диссертация, выполненная под руководством Ю. Холопова Е. Поповой [10].

автор указывает на изначальное использование этого термина в риторике, у римского грамматика III века Диомеда, с его латинским изречением *modulation est artificialis flexus sermonis*, что означает «модуляция есть искусная гибкость в речах» [11, с. 164]. Исходя же из специфики музыкального, она, вслед за А. Лосевым, делает вывод о необходимости развертывания понятия *modulatio* как сопряжения течения и меры (напомним, что такое понимание было бы близко Баху, обладавшему *инвенционностью* музыкального мышления). В качестве вывода статья завершается латинской же сентенцией, принадлежащей Блаженному Августину: *musica est scientia bene modulandi* (*музыка есть искусство хорошо модулировать*) [11, с. 166], что можно сравнить с ранее приведенным там же другим его высказыванием – *musica est scientia bene movendi* (*музыка есть искусство хорошо продвигаться*) [11, с. 164]. Оба вместе, тем самым, как очевидно, утверждают понимание модуляции как движения.

В этом смысле *Хроматическая фантазия* по интенсивности и гибкости модулирования, несомненно, выходит на первый план в этом малом баховском цикле. Принцип поиска и становления общей формы реализуется в ней необычно, если ставить во главу угла ее название: вместо типичного в таких случаях показа хроматической темы, Бах открывает Фантазию «из пустоты» (еще ничего не звучало, но он начинает с паузы!). «Говорящими» паузами с фермой разделены не укладывающиеся в метрическую сетку первые стремительные гаммообразные пассажи, в которых в единую волну сливаются риторические фигуры *anabasis – catabasis – anabasis*. В этом прелюдировании представлен мелодический *ре-минор* в гибком следовании его восходящего и нисходящего (в данном случае – по натуральному звукоряду) вариантов. Также выполняя функцию прелюдирования, второй пассаж, вступающий подобно доминантовому ответу в фуге, уже включает в нисходящем движении повышенные VI и VII ступени мелодического лада (примем, специфический для Баха)⁶. Закрывающие каждую из этих двух волн вопросительные интонации более индивидуализированы, а первая из них дает основу для секвентного движения в следующей фазе развития (с т. 5, *Allegro ma non troppo*⁷). Здесь, в «иктовом» разделе, устанавливается движение токкатного характера, начинающееся с сильной доли, метрически оформленное и обладающее модуляционной энергией. После ладовых «переливов» вступительных пассажей возникают ходы гармонически-фигуративные, открывающие зону расширения тонального пространства. На этом этапе движение развертывается по близкородственным тональностям, с использованием секвенций и характерной для Баха аккордики полного минора. *Ре-минор* поначалу централизован, прежде всего за счет ходов по D₉. Лад при этом представлен свободным следованием всех его трех видов, что создает хроматизмы «на расстоянии». Натуральный минор очерчен во фригийском обороте в нижнем голосе, на основе нисходящего секвенцирования двухэлементного гармонического мотива, сопровождаемого двусторонним вводнотоновым окружением тоники с участием неаполитанской гармонии. Здесь впервые в *Фантазии* Бах вводит *ми-бемоль*, трактуя его пока еще как альтерированную ступень, сопоставляемую с VII повышенной гармонического минора. Далее же, после показа в фигурации уменьшенного септаккорда в обычном виде и в альтерированной форме (DD_{VII43} и DD_{VII7}, в которых понижена терция), с использованием эллиптических оборотов, развитие приводит к отклонению в *до-минор*, где снова появляется *ми-бемоль*, но уже в составе квартсекстаккорда VII *минорной* ступени. Последующее затем *ре-минорное* продолжение возводит этот опорный аккорд в разряд гармонии *фригийского ре*. Таким образом, здесь имеет место гармонический *модализм*, что в сопоставлении с альтерационно обогащенным полным *ре-минором* дополнительно расширяет ладотональное пространство, способствуя расширению и углублению внутреннего контраста ладовых средств. Бах здесь по смелости ладотонального горизонтального синтеза может быть поставлен в один ряд с

6 У Форкеля, правда, согласно примечанию редактора [8, с. 6], здесь *си-бемоль*, что означает движение вниз по звукоряду гармонического минора и образование, таким образом, полного минора.

7 Все темповые обозначения и динамические оттенки в этом издании принадлежат редактору.

более поздними новаторами в этой области – именно такого рода находки и позволяют исследователям говорить о его прозрениях в будущее.

Однако он явно ощущал некоторое неравновесие, привносимое таким приемом, и не случайно сразу после показа VII фригийской ступени в общем контексте хроматизированного ре-минора Бах компенсирует его, выстраивая на длительном органном пункте длительную подготовку завершающего каданса всей этой фазы движения, с опорой на доминанту, становящаяся здесь вторым устоем. Новая фаза, снова открываясь, как и вся *Фантазия*, гаммообразными ладовыми «переливами», поначалу подкрепляет ощущение тоникальности доминанты, но на гребне волны возвращает слух в сферу *ре-минора*, приводя к массивным аккордам на тоническом органном пункте, играемых, согласно указанию самого Баха, *arpeggio*. Здесь заметим, однако, что у всех авторов обработок, опубликованных в московском сборнике, за исключением только Ф. Бузони, чутко ощутившего органную мощь звучания этих аккордов, они изложены пассажно, что, с точки зрения уровня гармонического напряжения, на несколько градусов снижает общее впечатление, преуменьшая степень конфликтности возникающих при этом диссонансов различной природы (см. тт. 38-39, а также в сносках на с. 10 и тт.41-42, 46).

В целом же весь этот грандиозный аккордовый массив насыщен отклонениями и эллиптическими смещениями, а общий диссонантный фон усложняют экспрессивные задержания (более традиционный вид имеют задержания в каденции в тт. 47-49). Особую выразительность придают звучанию уменьшенные септаккорды, образующие семантическую связь с гармонически фигурированными пассажами начального раздела *Allegro ma non troppo*, также репрезентирующими комплекс средств, соответствующий символике драматизма, страданий, скорби (неаполитанская гармония показана здесь, правда, как результат прерванного оборота при отклонении в субдоминантовую тональность, тт. 39-40).

Каденция перед речитативом (*Recitativo* – указание И.С. Баха), завершая весь первый раздел *Фантазии*, согласно правилам старинной двухчастной формы, в доминантовой мажорной тональности, способствует просветлению колорита и спаду напряжения, казалось бы, исчерпанного в этой буре страстей и грозных предупреждений свыше. Однако от заключительного аккорда в конце концов все же остается протянутый, затихающий тон *ля*¹ – как своего рода символ одиночества души, словно оказавшейся наедине сама с собой, в неразрешенности своих проблем. Тем ярче выглядит перелом, ознаменованный вступлением этого одинокого голоса. После дряхлых монолитных вертикалей здесь наступает очередь монологических и, изредка, дуэтных реплик *in stilo rappresentativo*, в какой-то мере подготовленном оперной декламацией Монтеверди. Эти реплики носят по большинству вопросительный характер, некую неуверенность им придает их «разорванность»: они разделены паузами и подкреплены одиночными аккордами или краткими гармоническими формулами, по принципу речитатива-*secco*.

В их появлении, однако, есть своя логика, усматриваемая в сочетании речитативных (в основном монодийных) и аккордово-гармонических моментов. Соответственно и модуляционный процесс, весьма интенсивный и затрагивающий отдаленные тональности, должен анализироваться здесь, на наш взгляд, не только с точки зрения плана только гармонической последовательности, как это сделано в опубликованных ранее работах, но и согласно принципу *переходов* в этом гармоническом лабиринте от одного опорного аккорда к другому. Так, М. Этингер опирается в своем описании последовательности аккордов в тт. 53-57 только на значение вертикалей – своеобразных «вех», рассредоточенных на пути этого извилистого музыкального движения, трактуя их сочетание как оригинальную, нестандартную доминантовую цепочку, состоящую из доминантовых септаккордов и секундаккордов. При этом он подмечает также, что по ходу цепочки при смещении баса регулярно по м. 2 вниз тональные сдвиги происходят поочередно то на м. 2 вверх, то на м. 2 вниз [2, с. 65]⁸.

8 В более поздней работе [3, с. 220] автор дополняет свой анализ, обратив внимание и на оригинальные парные связи меж-

В то же время, если принять во внимание одноголосные переходы, внезапность сопоставления аккордов этой цепочки смягчается за счет постепенной перестройки слуха при помощи мелодических модуляций. Так, сразу после каденции в первом разделе на тонике *Ля-мажора* (доминанты главной тональности *ре-минор*) речитатив переводит восприятие в *соль-минор*, создавая эффект прерванного оборота *D-s*, а затем приводя движение к тону *до* с помощью *ламентозной* интонации. Аккорд, который затем появляется (*ges-as-c-es*), трактуется двояко: при энгармонической замене *ges=fis* это уменьшенный вводный септаккорд двойной доминанты с пониженной терцией в *до-миноре*, записан же он как D_2 его неаполитанской тональности. Дальнейшее мелодическое развитие закрепляет *As dur* как доминантовую тональность достигнутого *Des dur'a*, после чего следует развернутое отклонение в тональность его VI ступени – *b moll* ($II_7 VII_{65} VII_2 VII_7 D_7$). По той же тональности – *b moll* – объясняется аккорд в т. 55 как уменьшенный DD_{VII7} с пониженной терцией, записанный, в свою очередь, энгармонически по *Ces dur*, в котором начинается последующее мелодическое построение, приводящее к отклонению в *as moll*. Его D_7 сменяется одноголосным закреплением достигнутой тональности, после чего появляется DD_{VII7} с пониженной терцией, записанный, однако, как $D_2 A dur$.

Лишь здесь – по сути дела, впервые после чередования энгармонических модуляций через D_7^9 с модуляциями мелодическими, совершается мелодико-гармоническая модуляция. Она интересна тем, что Бах, задолго до композиторов-романтиков, словно предвосхищая их находки, применяет каденцию мажоро-минорного типа, основанную на медиантовом переходе D_2 в III ступень, описанном у Рамо как «прерванный каданс» (*cadence interrompu*), в отличие от «сломанного каданса» $D_7 - VI$ (*cadence rompu*). Однако представлена здесь третья ступень, как это будет на более позднем этапе эволюции европейской гармонии, не трезвучием, а малым мажорным септаккордом, что станет возможным только в романтическом параллельном мажоро-миноре. Получившийся D_7 принадлежит тональности *fis moll*, в которой каденция вновь оттягивается за счет приема ретардации, и после т. 60, где D_7 идет в уменьшенный DD_{VII7} *fis moll*, следует движение к *cis moll*, а затем вновь происходит энгармоническая модуляция через D_7 : VII_7 с пониженной терцией трактуется как D_2 тональности *g moll*, и пассажное развитие закрепляет ее на время звучанием D_9 и D_7 . Каденция на D^{6+5} приводит в тонику *g moll* в тт. 67-68, но затем снова, методом восходящего полутонного сдвига VII_{43} в уменьшенный DD_{VII7} , который затем переосмысливается как VII_7 *ре-минора*, подготавливается последующий фригийский каданс в заново завоеванной главной тональности, с остановкой на D .

Далее намечается еще одна попытка начать новый модуляционный поиск: пассаж приводит к ярко провозглашаемому уменьшенному $VII_7 \rightarrow s$ (*g moll*), разрешаемому внутрифункционально в D_{65} , но вместо тоники *g moll* затем следует еще один хроматический прерванный оборот – сдвиг на D_2 тональности *c moll*. Здесь ее уже можно трактовать как тональность *es*, хотя после того очень быстро, по принципу мелодико-гармонической связи, происходит переход в VII_6 *d moll*. Разрешение этого аккорда в *t* и, затем, традиционный кадансовый оборот (своего рода ответ на каденцию первого раздела перед *Recitativo*) открывает дополнение-коду, ставшую квинтэссенцией, апофеозом хроматики в этой *Фантазии* Баха.

В коде вновь возникают аллюзии на органное звучание, подкрепленные удерживанием остигато повторяемого по полутактам тонического органного пункта. К тому же здесь сосредоточены самые яркие приемы, обладающие специфической барочной семантикой: на фоне этого объединяющего все заключительное построение «упорного» (и опорного) баса, позволя-

ду соседними аккордами цепочки: в тт. 54-55 и 55-56 аккорды можно определять как принадлежащие параллельным тональностям (*h-gis, a-fis*); от себя добавим, что у автора имеется, конечно, в виду, что аккордика доминантовых цепочек не указывает на ладовое наклонение. Указывает М. Этингер и на последовательность D и альтерированной DD , также в парах тактов – тт. 53-54 (B) и тт. 55-56 (As).

9 Нелишне напомнить, что Баха обычно считают «отцом энгармонической модуляции» через уменьшенный септаккорд. Здесь же он прибегает к модуляции через малый мажорный септаккорд, что обычно называется модуляцией через D_7 .

ющего максимально сконцентрировать динамику диссонансов, звучат непрерывно накапливающиеся интонации *lamento*, при повторении разделенные паузами и мелодическими ходами. Они образуют в верхнем голосе маскируемую задержаниями рассредоточенную риторическую формулу *passus duriusculus*, которая, в свою очередь, аккумулируется в нисходящем хроматическом движении, охватывающем диапазон целой октавы.

В гармоническом движении накопление динамики идет за счет все тех же нисходящих хроматических сдвигов грозно звучащих уменьшенных септаккордов, где каждый сдвиг в отдельности репрезентирует типичный для эпохи Барокко прием ретардации. Такая обрушивающаяся здесь лавина, основанная на интенсивном смещении драматически напряженных созвучий диссонирующего и тонально неопределенного типа на фоне неизменного органного пункта создает не только его каждомомментную перекраску, усиливающую впечатление от все новых и новых диссонансов, но и особенно яркий эффект контраста статики и динамики. Лишь после этого многократно нарушаемая «совершенная гармония» воцаряется, наконец, в завершение всей *Фантазии*, утвердив светло звучащую опорную тонику *D dur* с так называемой «пикардийской» терцией.

Хроматическая фантазия, являя собой яркий образец стиля, стала и «визитной карточкой» всей эпохи Барокко. В ней отражен способ функционирования сложившейся к тому времени системы мажора и минора, причем, при очевидном преобладании в этом сочинении минорного колорита, главная тональность оказывается существенно обогащенной свободным использованием всех форм минора, с помещением в тональную среду в том числе модально окрашенных гармонических элементов, наряду с альтерационно видоизмененной аккордикой. Тональное и гармоническое пространство расширяется в ней поэтапно: в первом разделе используются близкие тональности и функциональные модуляции, во втором энгармонические и мелодические «блуждания» заводят слушателя в «лабиринт» отдаленных тональностей, в коде же тональная устойчивость подчиняет себе диссонантную, максимально хроматизированную в непосредственном следовании аккордовых сдвигов, гармонию, с большим сопротивлением поддающуюся идее гармонической упорядоченности. Семантика тональностей и отдельных созвучий, наряду с риторическими фигурами позволяет говорить об эмблематичности мышления, присущей Баху как представителю эпохи Барокко в той же мере, как и его интерес к теории аффектов.

М. Лобанова, подчеркивая значимость новых явлений того времени, выявляемых в разных формах, и имея в виду, в том числе, и Баха, выдвигает четыре важнейших принципа, лежащих в основе жанровой и стилиевой системы Барокко – принципы репрезентации, антитезы, игры и смешения [7, с. 101-109]. Все они в том или ином виде реализуются и в *Хроматической фантазии* Баха: принцип репрезентации воплощен в характере подачи тем, каждой в ее самобытности, принцип антитезы – в сопоставлении контрастных разделов или одновременно сочетаемых противоречивых начал (как это происходит в коде), принцип игры проявляет себя в пассажной, импровизационного типа фигурации, с одной стороны, а с другой – в «сюрпризах» множественных энгармонических переключений и эллиптических сдвигов. И, наконец, принцип смешения обнаруживает себя в синтезе разножанровых по своей природе сфер интонирования – чисто инструментальной, представленной в разных ипостасях (клавирной и *quasi*-органной) и вокально-декламационной, подчеркивающей смятение чувств и мыслей в душе человека, его «несказанное слово», обращенное к Богу.

Индивидуальное решение замысла, которое легло в основу *Хроматической фантазии*, обусловило ее идеальную красоту, вот уже почти 300 лет чарующую весь мир своей художественной формой – одновременно причудливой и удивляющей настолько, насколько удивительна и сама эпоха Барокко, наименование которой – *barocco* – и означает, как известно, жемчужину причудливой формы, поражающей воображение. В этом смысле и великое сочинение Баха

– жемчужина в копилке драгоценностей мировой музыкальной культуры – оценивается в нашем понимании как символ своей эпохи, приумноживший значение и роль ее автора для наших современников.

Библиографические ссылки

1. МЕЩАНИНОВ, П. „Прикасясь к Баху, мы заставляем звучать весь объем нашей музыкальной истории...”. В: 1а. *Музыкальная академия*, 1992, №4, с. 25-32 (журнальный вариант); также В: 1б. *Интерпретация клавирных сочинений И.С.Баха*. Сб. тр. Вып. 109. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1990, с. 158-179. Доступно в интернете: <<http://www.distedu.ru/mirror/muz/blankov.narod.ru/biblioteka/bach>> (02.05.2014).
2. ЭТИНГЕР, М. *Гармония И.С. Баха*. Москва: Госмузиздат, 1963, 109 с.
3. ЭТИНГЕР, М. *Раннеклассическая гармония*. Москва: Музыка, 1979, 310 с.
4. ХОЛОПОВ, Ю. *Гармонический анализ. В 3-х частях. Часть первая*. Москва: Музыка, 1996, с. 25-37.
5. ШВЕЙЦЕР, А. *Иоганн Себастьян Бах*. Москва: Музыка, 1964, 728 с.
6. ЛЫЖОВ, Г. «Появление ткани». К проблеме лада в партите С. Губайдулиной «Семь слов». В: *Научный вестник Московской консерватории*, 2011, № 4, с. 54-77. Доступно в интернете: <<http://nv.mosconsv.ru/poyavlenie-tkani-k-probleme-lada-v-partite-s-gubaydulinoj-sem-slov/>>. (29.04.2014).
7. ЛОБАНОВА, М. *Западно-европейское барокко: проблемы эстетики и поэтики*. Москва: Музыка, 1994, 320 с.
8. *Иоганн Себастьян Бах. Хроматическая фантазия и fuga для фортепиано. Оригинал и обработки Г. Бюлова, Ф. Бузони и А. Зилоти*. Москва: Музыка, 1967, 84 с.
9. БЕРКОВ, В. «Хроматическая фантазия и fuga» Я. Свелинка, *Из истории гармонии*. Москва: Музыка, 1972.
10. ПОПОВА, Е. *Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции*. Автореф. дис. канд. иск-вед. Москва, 2005, 62 с. Доступно в интернете: <<http://cheloveknauka.com/yan-svelink-i-ego-shkola-teoriya-i-praktika-muzykalnoj-kompozitsii>> (02.05.2014).
11. ДВОСКИНА, Е. От modulatio к модуляции: в поисках общего знаменателя. В: *Музыкальная академия*, 2004, № 3, с.164-166.