



Кочарова Галина Вартановна
кандидат искусствоведения
профессор кафедры музыковедения и композиции
Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова
galkocharova@gmail.com

**«ПРИКАСАЯСЬ К БАХУ...»:
ХРОМАТИЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ И.С. БАХА
В СВЕТЕ ТЕНДЕНЦИЙ ЭПОХИ БАРОККО**

Статья публикуется по изданию:
Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. No2 (22), 2014.
Chișinău: Grafema Libris, 2014, p. 18-26. ISSN 2345-1408, categ. C

"Прикасаюсь 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 оцененного 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 ВАСН, 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 под эгидой Органного зала Кишинева и под патронатом Санды Филат, создавшей в Молдове Культурный Баховский фонд в Молдове. Регулярно включает в свои программы произведения Баха и замечательная органистка Анна Стрезева, его музыка входит в обязательный репертуар любого школьника, лицеиста или студента, обучающегося в музыкальных учебных заведениях, 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 такого рода монографий, в основе которых лежат диссертации, являют 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» и 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 comme a la guerre*" и все средства хороши, – музыку Баха прямо-таки распинаяют». [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». [Idem.]. Очень важен и последующий тезис: «Веберном вело то же, что и Баха, – слышание идеальной формы, исполнение предназначения, которые решают все как бы за композитора» [Idem.].

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» [Idem.]. 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» [Idem.].

Подобная «трансцендентность баховского стиля» (П. Мещанинов) – а точнее, трансцендентность баховского мировоззрения – отразилась и в одном из наиболее величественных его творений – шедевре, который одновременно впитал в себя и дух баховской эпохи, соединив в себе черты стиля Барокко и раннего классицизма – 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

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

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 пассионов.² 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 Бах; 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 стиливых 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, это еще и то самое происходящее по ходу музыкального продвижения *переключение направлений поиска новых смыслов*, которое характеризует то, что М. Лобанова определяет как «причудливую гармонию

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].

антитез», отличающую барочное мироощущение [7, с. 54-55]. Это, по ее мнению, порождает «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 показательным обособляющим *Хроматическую фантазию* определение, из которого вытекает еще одно установочное понятие, очень важное 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 разрешал 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, 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, ему, видимо, было близко и ее соответствие теории аффектов. В том же ряду стоит и

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 Е. Поповой под руководством Ю. Холопова [10].

напряженная хроматика, явственно отображающая «аффект скорби» [7, с. 107]. В этом смысле Бах использовал хроматику 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 мнение Е. Двоскиной, которая, комментируя трактовку понятия *модуляция* в разные времена европейской истории, 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, автор статьи, 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). Соответственно 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 другим его высказыванием – *musica est scientia bene movendi* (*музыка есть искусство хорошо продвигаться*) [11, с. 164]. Оба вместе, тем самым, утверждают понимание модуляции как движения.

В подобном 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 ферматой разделены не укладывающиеся в метрическую сетку первые стремительные гаммообразные пассажи, в которых в единую волну сливаются риторические фигуры *anabasis — catabasis — anabasis*. Они представляют мелодический *ре-минор* в гибком следовании его восходящего и нисходящего вариантов (последнего, в данном случае, что менее обычно для Баха – по натуральному звукоряду). Также, выполняя функцию прелюдирования, второй пассаж, начинающийся как доминантовый ответ, включает уже в нисходящем движении повышенные VI и VII ступени мелодического лада (прием, специфический для Баха)⁶. Закрывающие каждую из этих двух волн вопросительные интонации более индивидуализированы, а первая из них дает основу для секвентного движения в последующей фазе развития (с т.5, *Allegro ma non troppo*⁷). Здесь, в «иктовом» разделе, устанавливается токкатного характера движение, 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 разворачивается 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

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.

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 последований, 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 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 выстраивает на длительном органном пункте длительную подготовку завершающего каданса всей этой фазы движения, с опорой на доминанту, становящуюся 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 традиционны 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 по 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 большому числу 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, на наш взгляд, не только с точки зрения плана гармонической последовательности, как это делается 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.

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*. 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

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

D₂ 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* (II₇ VII₆₅ VII₂ VII₇ D₇). 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 D₇ сменяется одноголосным закреплением достигнутой тональности, после чего появляется DD_{VII7} с пониженной терцией, записанный, однако, как D₂ *A dur*.

Лишь здесь – по сути дела, впервые после чередования энгармонических модуляций через D₇⁹ 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 описанном Рамо как «прерванный каданс» (*cadence interrompu*) медиантовом переходе D₂ в III ступень, в отличие, по терминологии Рамо, от «сломанного каданса» (*cadence rompu*) D₇ – VI. 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 D₇ принадлежит тональности *fis moll*, в которой каденция вновь оттягивается за счет приема ретардации, и после т. 60, где D₇ идет в уменьшенный DD_{VII7} *fis moll*, следует движение к *cis moll*, а затем вновь происходит энгармоническая модуляция через D₇: VII₇ с пониженной терцией трактуется как D₂ тональности *g moll*, и пассажное развитие закрепляет на время звучанием его D₉ и D₇. Каденция на D⁶⁺⁵ приводит в тонику *g moll* в тт. 67-68, но затем

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 на «школьном» уровне называется модуляцией через D₇.

снова, методом восходящего полутонов сдвига VII₄₃ в уменьшенный DD_{VII7}, который затем переосмысливается как VII₇ *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 VII₇→s (*g moll*), разрешаемому внутрифункционально в D₆₅, но вместо тоники *g moll* затем следует еще один хроматический прерванный оборот — сдвиг на D₂ *c moll*. Здесь это уже можно трактовать как тональность *ss*, хотя после очень быстро происходит по принципу мелодико-гармонической связи переход в VII₆ *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 оstinато 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, позволяющего максимально сконцентрировать динамику диссонансов, звучат непрерывно накапливающиеся интонации *lamento*, при повторении разделенные паузами и мелодическими ходами. Они образуют в верхнем голосе маскируемую задержаниями 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 каждомомментную переокраску, усиливающую эффект от появления все новых и новых диссонансов, но и особенно яркий эффект контраста статики и динамики. Лишь после этого многократно нарушаемая «совершенная гармония» воцаряется, утвердив, наконец, в завершение всей *Фантазии* светло звучащую опорную тонику *D dur* с так называемой «пикардийской» терцией.

Хроматическая фантазия, являя собой яркий образец баховского 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 этих явлений, выявляемых в то время в разных формах, и имея в виду, в том числе, и Баха, выдвигает четыре

принципа, лежащих в основе жанровой и стилевой 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. *"Прикасаюсь к Баху, мы заставляем звучать весь объем нашей музыкальной истории..."*. В: 1а. Музыкальная академия, 1992, №4, с. 25-32 (журнальный вариант); а также В: 1б. *Интерпретация клавирных сочинений И.С.Баха*. Сб. тр. Вып. 109. Москва: ГМПИ им.

Гнесиных, 1990, с. 158-179. Интернет-ресурс: <<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-muzykalnoy-kompozitsii>> (02.05.2014)

11. ДВОСКИНА, Е. *От modulatio к модуляции: в поисках общего знаменателя*. В: Музыкальная академия, 2004, № 3, с.164-166