

Приходько Игорь Михайлович

ORCID: 0000-0001-5079-2454

labouh@gmail.com

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки Днепропетровской академии музыки им. М. И. Глинки.

49000 Днепропетровська обл., Дніпро,
вул. Ливарна, 10, Украина

Igor Prykhodko

ORCID: 0000-0001-5079-2454

labouh@gmail.com

PhD, Professor at the Department of History and Theory of Music at Dnipropetrovsk Academy of Music.

10 Livarna str., 49000 Dnipro (city), Dnipropetrovskaya obl. (district), Ukraine

Три вида темы в Esemplare Мартини и Преамбулах Баха

Дифференциация коротких, обычных и длинных тем в трактате Джованни Баттисты Мартини *Esemplare* представляется наиболее оригинальным вкладом падре Мартини в теорию полифонии. Сравнение с концепцией тематизма М. Д. Тица показывает, что обнаруженные Мартини закономерности носят объективный характер, а цикл двухголосных преамбул (ранняя версия инвенций) И. С. Баха может служить образцом систематического применения всех трех видов темы в педагогической практике.

Ключевые слова: *И. С. Бах, Дж. Б. Мартини, М. Д. Тиц, инвенция, преамбула, тема, andamento, attacco, soggetto.*

УДК 781.42

ББК 85.31

Three Types of a Theme in Martini's 'Esemplare' and Bach's Preambles

The distinction of short, medium, and long themes within Giovanni Battista Martini's *Esemplare* is a radical manifestation of Padre Martini's contributions to theory of polyphony. The comparison of the aforementioned with the concept of thematism by M. D. Tits's shows that Martini's identification of certain patterns is objective; Bach's cycle of the two-part preambles (an early version of his *Inventions*) can serve as an example of the systematic application of all three types of themes in pedagogical practice.

Keywords: *J. S. Bach, G. B. Martini, M. D. Tits, invention, preamble, theme, andamento, attacco, soggetto.*

Игорь Приходько

Три вида темы в *Esemplare* Мартини и прамбулах Баха

Личность Джованни Баттисты Мартини окружена слишком ярким ореолом почитания, и это мешает внимательному изучению его теоретического наследия. Ховард Брофски начинает статью о его симфониях с весьма симптоматичного утверждения:

Все знают падре Мартини — как учителя, историка и теоретика, но не как композитора. В качестве учителя его самым известным учеником был, разумеется, Моцарт; но среди других обучавшихся у него — Иоганн Кристиан Бах, Гассман, Гретри, Йомелли, Камбини и аббат Фоглер. Сравнительно мало известно о его методе преподавания, и это поле для дальнейших исследований. Однако мы хорошо знаем его неоконченную трехтомную историю музыки и его трактат о контрапункте; некоторые из его трудов как историка и теоретика были изучены Пошаром¹ и Райхом².

¹ Диссертация Ансельма Пошара, защищенная на философском факультете Фрайбургского университета и изданная в Лугано в 1941 году, имеет отношение к реконструкции незаконченного четвертого тома «Истории музыки» Мартини, но не к вопросам, рассматриваемым в настоящей статье. См.: *Pauchard A.* Ein italienischer Musiktheoretiker: Pater Giambattista Martini, Franziskaner-Konventual (1706–1784): Eine literarische Quellenuntersuchung zur „Storia della Musica“. Tipografia C. Mazzuconi, 1941.

² *Brofsky H.* The Symphonies of Padre Martini // *Musical Quarterly*. 1965. Vol. LI. Issue 4. P.649. Здесь и далее перевод с английского наш. — И. П.

Общеизвестно, что слава падре Мартини-педагога в свое время была исключительно велика, но было бы преувеличением утверждать, что сегодня содержание (именно содержание, а не названия!) главных музыковедческих трудов болонского маэстро действительно хорошо известно. Поэтому едва ли можно согласиться с Брофски относительно того, что «все знают» Мартини-теоретика. Что же касается Мартини-преподавателя, здесь Брофски прав: относительно подробно изучена лишь работа Мартини и Моцарта над экзаменационным мотетом последнего для Болонской академии. Это сделано в монографии Альфреда Манна³, которая остается на сегодняшний день едва ли не единственным источником сведений о содержании второй части главного музыкально-теоретического трактата Мартини — *Esemplare*⁴.

Манн в свою очередь ссылается на диссертацию Вилли Райха *Padre Martini als Theoretiker und Lehrer*, защищенную в 1934 году в Вене, где утверждается: «...*Esemplare* дает достоверную картину используемого автором метода „не разделенного на главы и параграфы... и не основанного на простых предписаниях“»⁵.

Утверждение Райха представляется странным хотя бы потому, что оба тома *Esemplare* хорошо структурированы. Во втором томе за пышным посвящением следует солидное предисловие (в нем имеются ссылки на труды предшественников — Кирхера, Марпурга и Фукса) и развернутые *Regole per comporre la fuga* («Правила для сочинения фуги») ⁶, каждое из которых — пусть формально это не параграф — снабжено понятным заголовком. Разделы основной части, где приводятся примеры с обширными комментариями, можно называть главами. В семи главах второй части трактата Мартини предлагает читателям фуги с количеством голосов от двух до восьми. (Манн цитирует по небольшому фрагменту

³ Mann A. *The Study of Fugue*. New York, 1987. P. 264–268.

⁴ Буквальный перевод названия *Esemplare*: «Образец», «Пример, достойный подражания». Первая часть трактата, *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, была опубликована, как указано на титульном листе, в 1774 году болонским издательством *Lelio dalla Volpe*. Устаревшее написание *o sia* часто заменяют современным *ossia*. Когда это название переносят на вторую часть трактата, возникает предположение, что в ней продолжается обсуждение техники письма на выдержанный голос. Такое прочтение предлагает не только русскоязычная Википедия, но и электронная версия авторитетного словаря Гроува. Полное название второй части, изданной в 1775 или 1776 году: *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. Соответственно, она посвящена другой технике полифонического письма — имитационной.

⁵ Цит. по: Mann A. *The Study of Fugue*. P. 263.

⁶ В этих вступительных разделах страницы пронумерованы римскими цифрами, тогда как в основной части пагинация выполнена арабскими цифрами.

из каждой главы и иллюстрирует его одним нотным примером⁷.) Оба тома трактата завершаются указателями авторов, произведений и предметными указателями, содержат списки замеченных опечаток с исправлениями. Даже общее знакомство с трактатом оставляет совершенно не то впечатление, которое может возникнуть под влиянием цитированного высказывания.

В период работы над диссертацией в Венском университете Райх уже брал уроки у А. Берга и даже опубликовал две статьи о музыке Берга и Веберна. Впоследствии Райх получил известность именно как исследователь жизни и творчества композиторов Второй венской школы. К изучению музыкально-теоретической деятельности падре Мартини он более не возвращался. В XX веке за подобную работу не брался никто из крупных исследователей полифонии строгого стиля. Может быть, нам тоже не следует листать объемистые тома *Esemplare* в поисках каких-то плодотворных идей? Ведь даже Кнуд Еппесен, чей авторитет в области строгого письма остается непоколебимым на протяжении многих десятилетий, ограничивается сдержанно-почтительной характеристикой:

Падре Мартини, великий учитель контрапункта восемнадцатого столетия, не оставил настоящего дидактического труда. Его *Saggio fondamentale pratico di contrappunto* (1774–1776), хотя аннотирован разумно и интересно, представляет собой скорее собрание примеров вокальной полифонии, чем реальный учебник контрапункта⁸.

Далее Еппесен утверждает, что последователи Иоганна Йозефа Фукса на протяжении XVIII–XIX веков не внесли в его методу ничего принципиально нового, — это утверждение отнюдь не представляется бесспорным хотя бы потому, что у некоторых последователей Фукса, включая падре Мартини, отношение к наследию композиторов XVI века значительно изменилось.

Вступление к трактату Фукса *Gradus ad Parnassum* (1725) содержит самый настоящий панегирик Палестрине, умершему в 1594 году: Фукс считает его своим главным учителем. При этом в основном тексте трактата нет нотных примеров из музыки Палестрины или ссылок на конкретные

⁷ Mann A. The Study of Fugue. P. 269–314.

⁸ Jeppesen K. Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century. New York, 1992. P. 52.

произведения, а есть многочисленные сугубо инструктивные примеры, написанные самим Фуксом⁹.

Приводя свои собственные инструктивные примеры, Фукс поступал точно так же, как практически любой теоретик музыки XVI и XVII веков, включая наиболее известного из них — Джозеффо Царлино¹⁰. Однако Царлино достаточно часто подкреплял теоретические положения ссылками на произведения своих предшественников и современников. В распоряжении Фукса, придворного капельмейстера в католической Вене, были далеко не все партитуры его кумира, а Иоганн Кристиан Бах, как сообщает Манн, просил Мартини выслать для копирования партитуры некоторых произведений Палестрины — учитель рекомендовал их для анализа, а ученик нигде в Лондоне не мог найти. Уже по этой причине значение Esemplare хотя бы в качестве аннотированной хрестоматии не следует преуменьшать. Но есть основания полагать, что трактат Мартини представляет собой не только и не столько хрестоматию.

На протяжении двух веков, отделяющих Палестрину от Мартини, в Западной Европе появилась и достигла зрелости новая методика преподавания основ композиции — система разрядов¹¹. Ее суть состоит в вычлениении из полифонического многоголосия базовых приемов мелодического движения и скрупулезной проработке каждого из них в постоянном взаимодействии с заранее заданным голосом (*cantus firmus*). Основной принцип системы разрядов неизбежно накладывает на мелодическую линию значительные ограничения, не говоря уже о том, что в процессе развития этой системы широко использовалась такая специфическая форма упражнений, как *obbligati* (букв.: обязательства). Она могла предполагать, например, обязательство не использовать в мелодии скачков или, наоборот, плавного движения, пользоваться скачками только на определенные интервалы и т. п. Понятно, что такие упражнения существенно ограничивают мелодическую выразительность и едва ли способны стимулировать мелодическую фантазию учащегося. Этот широко известный недо-

⁹ Художественные достоинства большинства этих примеров весьма скромны. Кажется, единственным в XVIII–XIX вв. автором учебника по контрапункту, кому удалось вдохнуть в свои упражнения подлинно музыкальную выразительность (весьма далекую от обычных правил строгого письма), оказался Луиджи Керубини. Ему же, кстати, впервые удалось расшифровать все каноны-загадки из «Истории музыки» Мартини.

¹⁰ Исключением здесь является Генрих Глареан (1488–1563), но он, строго говоря, не был профессиональным музыкантом. Его впечатляющие успехи в теории музыки были достигнуты благодаря использованию таких методов работы с источниками, которые в то время практиковали филологи и историки.

¹¹ Разряды были зафиксированы во второй части трактата *Il Transilvano* (1609), написанного учеником Царлино Джироламо Дирутой, развитие эта система получила в трактате Фукса *Gradus ad Parnassum*.

статок системы разрядов лишь частично компенсируется при переходе к *contrapunctus floridus* (цветистому контрапункту) с его неизменной ориентацией на заранее заданный *cantus firmus*.

Понятно также, что примеры, сопровождающие освоение системы разрядов, могут быть написаны только в самой этой системе. Они, стало быть, усугубляют ощущение мелодической скованности и неестественности. Возможно, данное обстоятельство не ускользнуло от внимания Мартини, который знал трактат Фукса и очень высоко оценивал — собственно, считал безальтернативной — методику разрядов. При этом Мартини был, по всеобщему признанию, одним из лучших учителей композиции своего времени. Он должен был осознавать как достоинства, так и недостатки тех педагогических инструментов, которые были в его распоряжении. И мог стремиться к тому, чтобы компенсировать замеченные недостатки, коль скоро совсем избавиться от них невозможно.

Мартини состоял в переписке практически со всеми известными теоретиками музыки, включая и тех, которые не разделяли его эстетических воззрений. Он не только прекрасно знал хоровую музыку XVI–XVII веков, но был также осведомлен обо всех наиболее заметных событиях в музыке своего времени и о наиболее влиятельных теоретических идеях. В частности, он высоко ценил музыку И. С. Баха и состоял в переписке с Ф. В. Марпургом, чьим трактатом *Abhandlung von der Fuge* (1753–1754) открывается современный этап в развитии теории фуги.

В трактате Марпурга собственные примеры немногочисленны, преобладают фрагменты из музыкальных произведений других авторов. Некоторые произведения приводятся целиком. Будучи вдумчивым ученым, Мартини осознал плодотворность новой тенденции, которая наметилась в методике преподавания композиции, или, что еще более вероятно, был в числе тех, кто эту тенденцию формировал: в *Esemplare* ситуация с нотными примерами аналогичная, причем в каждой главе обязательно приводится хотя бы одно законченное музыкальное произведение.

В XIX веке в силу ряда причин между методиками преподавания полифонии строгого и свободного письма произошел разрыв, который не удалось преодолеть до настоящего времени: строгий стиль до сих пор осваивается с помощью учебных упражнений, связанных с музыкальной практикой XVI века лишь косвенно, в то время как изучение свободного стиля базируется на анализе художественных образцов и подражании им. На протяжении XX века, во многом благодаря работам Еппесена, удельный вес анализа в изучении строгого письма неуклонно возрастает. Удивительно, что Еппесен не разглядел в падре Мартини своего предшественника и единомышленника.



Объяснив в общих чертах, что собой представляет fuga и какие термины используются при ее анализе, Мартини обращает внимание читателя на то, что пропоста может называться по-разному: *antecedente*, как в трактате Пьетро Арона, *guida*, как у Доменико Скорпионе, но лучше всего называть ее *soggetto*, как делал Джозеффо Царлино¹².

Рекомендации относительно строения темы начинаются со ссылки на Царлино, который, как должно быть хорошо известно читателю Esemplare, считал *soggetto* обязательной основой любого музыкального произведения¹³. Рассматривая количественные характеристики *soggetto*, Мартини впервые упоминает еще два особых вида темы:

...il Soggetto sia d'una lunghezza mediocre, ordinariamente non più breve di una Battuta e mezzo di Tempo Ordinario, ne che sorpassi le tre battute, stantechè il troppo lungo tante volte riesce stuccevole, e in vece di Soggetto, deve chiamarsi Andamento; al contrario non deve esser troppo breve, acciò non debba chiamarsi piuttosto Attacco, che Soggetto¹⁴.

...Soggetto бывает средней длины, обычно не короче полутора тактов в обычном темпе и не выше трех тактов, ибо если он слишком длинен, то становится нудным и вместо Soggetto должен называться Andamento; с другой стороны, он не должен быть излишне краток, чтобы не пришлось назвать его скорее Attacco, чем Soggetto.

Сказанное иллюстрируется нотным примером, который содержит сочиненные самим Мартини темы каждого вида (ил. 1)¹⁵.

¹² См.: *Martini G. Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. Bologna, 1775. S. VII.

¹³ В *Le istituzioni harmoniche* словом *soggetto* чаще всего обозначается заранее заданный и изложенный в одном голосе — *cantus firmus* — мелодический материал. Для повторяющегося (*reditta*) мелодического материала, который излагается в разных голосах многоголосного произведения, Царлино использует слово *thema*. Данное обстоятельство полезно иметь в виду, делая утверждения об «отсутствии тематизма» в полифонии строгого письма.

¹⁴ *Martini G. Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. P. VIII.

¹⁵ Нотный набор по изданию: *Martini G. Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. P. VIII. В оригинале использован сопрановый ключ, восьмые не сгруппированы.



Ил. 1. Дж. Б. Мартини. S. VIII. Образцы трех видов темы

Далее следуют более подробные объяснения относительно особенностей строения и, что особенно важно, использования тем этих трех видов.

Первый вид, *attacco* (присоединение, прикрепление), характеризуется следующим образом:

*L'Attacco è una specie di Soggetto breve, il quale non è legato a tutte le leggi prescritto alla Fuga, ma è libero in maniera tale, che alle Parti che rispondano vien permesso di attaccar le Risposte in qualunque Corda loro si presenti, e loro sia comodo*¹⁶.

Attacco — такой вид краткого *Soggetto*, который не связан всеми законами, предписанными фуге, но свободен таким образом, что всем отвечающим голосам позволено вступать на любой ступени, на какой они появляются, и так, как им удобно.

Изменения высотного положения и, соответственно, интервального состава *риспост* — не менее важный признак *attacco*, чем краткость. Как возможности вступления темы-*attacco* на любой ступени, так и ее изменчивость хорошо видны в приводимом Мартини примере собственного сочинения (ил. 2; в оригинале использованы сопрановый, альтовый и теноровый ключи, восьмые не сгруппированы). Параллельные септимы между верхними голосами в третьем и четвертом тактах — результат самостоятельного мелодического движения этих голосов.

В определении темы-*attacco* нельзя не обратить внимания на терминологическую нестыковку: только что Мартини противопоставлял *attacco* и *soggetto*, а теперь утверждает, что *attacco* представляет собой особый вид (*una specie*) внутри общего типа композиционных единиц, называемых *soggetto*.

¹⁶ Ibid. P. VIII–IX.



Ил. 2. Дж. Б. Мартини. Р. IX. Образец использования темы-attacco

В полифонии строгого письма термин *soggetto* может относиться и к тематическому материалу, излагаемому только в одном ведущем голосе (*cantus firmus*), и к мелодической основе имитационного раздела (синонимы — *thema*, *proposta*, *antecedente*, *reditta*), а в однотемной фуге свободного письма характеризует ее конструктивную и мелодическую основу (к четырем синонимам, употребляемым вместе с *soggetto* в контексте имитационной техники, здесь прибавляется *dux*). Каждый из синонимов акцентирует тот или иной аспект употребления одной и той же композиционной единицы, а иногда и два аспекта одновременно: *soggetto* — мелодическое содержание (но иногда и формообразующую функцию), *thema* — роль в формообразовании (но иногда и мелодическое содержание), *proposta* — специальную функцию в условиях имитационной техники, *reditta* — многократность повторения, *antecedente* и *dux* — начальный мелодический импульс (впрочем, это же значение имеет и *proposta*).

Вначале Мартини использует слово *soggetto* как синоним пропосты, то есть для характеристики определенного типа композиционных единиц. Затем на первый план выходят различия между тремя видами единиц этого типа, и теперь слово *soggetto* характеризует уже один из видов пропосты. При описании свойств темы-attacco Мартини опять возвращается к исходному значению, полагая, что значение, в котором здесь используется слово *soggetto*, понятно из контекста.

Следующий вид темы, которому Мартини дает подробную характеристику, — *andamento* (ход, движение, развитие; любопытно старинное значение этого слова: интрига).

L'Andamento è un giro di Note, che si estende per le Corde del Tuono in qui è fondato, e qualche volta ancora per le Corde di altri Tuoni, coerenti però al Tuono fondamentale. Alle volte egli è composto

di una sola parte e alle volte di due; alle volte non un solo, ma due Andamenti ritrovansi assieme uniti¹⁷.

Andamento — это круговращение нот, распространяющееся на ступени основной тональности, и в некоторых случаях еще и на ступени других тональностей, связанных, однако, с основной тональностью. Иногда такое сочиняют для одного голоса, а иногда для двух; иногда не одно, но два Andamenti находим соединенными вместе.

Возвращаясь к образцу темы-andamento, чтобы привести пример небольшой трехголосной фуги на эту тему, Мартини обращает внимание читателя на то, что она заключает в себе две parti — части или детали в том смысле, в каком говорят о деталях механизма. Окончанием первой из них и одновременно началом второй Мартини считает место, обозначенное в примере буквой В; аналогичным образом буква С указывает на окончание темы и начало противосложения (ил. 3). Предложенное Мартини членение позволяет задуматься над тем, как могли воспринимать мелодический синтаксис музыканты до утверждения теории мотивов, а также над тем, как эта теория меняет практику восприятия и исполнения барочной музыки.



Ил. 3. Дж. Б. Мартини, S. X. Трехголосная фуга на тему-andamento (начало)

¹⁷ Ibid. P. IX. Слово giro («круг», «вращение по кругу»: «L'Andamento è un giro di Note...») указывает на то, что andamento приходится двигаться по более сложному «маршруту», чем темам двух других видов.



Ил. 3. Дж. Б. Мартини, S.X. Трехголосная фуга на тему-*andamento* (окончание)

В этом примере отсутствуют отклонения в родственные тональности. Возможности использования отклонений, но не в самой теме, а в противосложении демонстрирует следующий пример, двухголосный и значительно более короткий (ил. 4).



Ил. 4. Мартини. S.XII. Тема-*andamento* и противосложение с отклонениями

Заслуживает внимания то, как описывается совместное использование двух *andamenti*. В немецкой теории фуги уже пользовались понятием *Doppel-Fuge* (впервые, вероятно, оно появилось у И. Маттезона еще в 1713 году), но Мартини считает необходимым напомнить лишь о применении двойного контрапункта, не углубляясь в теоретические вопросы.

Что же касается *soggetto*, то Мартини не находит в строении тем этого вида ничего такого, что требовало бы специального определения и дополнительных комментариев. Если главной особенностью *attacco* является краткость (и изменчивость), а *andamento* — долгота (а также возможность отклонений и совместного использования двух тем такого вида), то главной особенностью *soggetto* следует считать... отсутствие каких-либо ярких особенностей («нулевые» видовые особенности), то есть типичность. Поэтому в разделе, посвященном *soggetto*, Мартини берет разные темы этого вида и рассматривает различные возможности ответов.

На этом основные сведения о трех видах темы, изложенные в трактате, можно считать исчерпанными.

* * *

Из монографии британского исследователя Николаса Барагуаны¹⁸ следует, что типологией Мартини достаточно широко пользовались в Италии на протяжении всего XIX века. Однако за пределами Италии она остается практически неизвестной, хотя в словаре Гроува каждому из трех выделенных Мартини видов темы посвящена небольшая статья.

Для музыковедческого сообщества в целом все влияние концепции Мартини этими малозаметными следами и ограничивается, однако автору настоящей статьи еще в студенческие годы пришлось столкнуться с одной малоизвестной концепцией тематизма, основные положения которой поразительным образом перекликаются с классификацией, данной в *Esemplare*.

В 1962 году была опубликована и через десять лет переиздана монография М. Д. Тица «О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений». В ней автор, ученик С. С. Богатырева и преподаватель музыкально-теоретических дисциплин с сорокалетним стажем, обобщил собственный педагогический опыт. Ссылки на труды других музыковедов ограничены в монографии самым необходимым минимумом, и трактат падре Мартини в этот минимум не входит. Нет свидетельств того, что Тиц или Богатырев были знакомы с содержанием второй части *Esemplare*. Представляется наиболее вероятным, что изложенная в монографии Тица концепция тематизма является результатом самостоятельных исследований.

¹⁸ Baragwanath N. The Italian Traditions and Puccini: Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera. Bloomington, 2011.

Основной тезис концепции следующий:

Уже в произведениях И. С. Баха устанавливаются *три* (здесь и далее курсив автора.—И. П.) вида тем, которые мы вправе считать *основными видами*, поскольку они характерны для очень большого (мы бы сказали преобладающего) количества самых разнообразных случаев построения тем в музыкальных произведениях последних двух — двух с половиной столетий¹⁹.

Стремление автора монографии распространить закономерности, о которых идет речь, сразу на несколько историко-стилевых периодов стало основной причиной активной, хотя преимущественно устной критики и сделало концепцию Тица элементом «локального колорита» харьковской музыковедческой школы. Однако приведенные в монографии характеристики трех видов темы представляются весьма интересными в контексте настоящего исследования.

Первый вид получает у Тица не только детальное описание своих формообразующих функций, но и весьма удачное название:

Одним из этих видов мы считаем короткую тему, которой начинаются такие произведения И. С. Баха, как, например, до-мажорная двухголосная инвенция или ми-минорная двухголосная инвенция <...>

Все эти мелодии мы считаем темами, поскольку они достаточно рельефны, выделяются из контекста и в дальнейшем развиваются, т. е. видоизменяются, переходя в другие мелодические рисунки, и вновь потом появляются в своем первоначальном облике.

Помимо того что эти темы коротки (или, скажем, сравнительно коротки), они обладают еще двумя важными особенностями: 1) *они не завершены* определенными кадансами (некоторые из таких тем могут строиться всего на одной гармонии) и как бы *открыты* для дальнейшего мелодического движения, в них возникающего; 2) *они легко теряют свой первоначальный характерный облик, «растворяясь» в последующих формах мелодического движения*. Тем самым они уподобляются зерну, прорастающему в ткань, им же вызванную и его уничтожающую (снимающую).

Поэтому такую короткую тему мы условно называем *темой-зерном*²⁰.

¹⁹ Тиц М. Д. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. Киев, 1972. С. 74.

²⁰ Там же.

К определению границ темы-зерна относится еще одно соображение:

Часто при ясном начале такой темы ее окончание композитором фактически не отмечено (оно во всяком случае не бесспорно, не безусловно)²¹.

Темы второго вида в классификации Тица — темы-мелодии, которые «характеризуются, во-первых, достаточной протяженностью во времени и, во-вторых, композиционной завершенностью»²². Их важнейшее отличие от тем предыдущего вида заключается, по мнению автора, в следующем:

Такие темы-мелодии, неоднократно появляясь в музыкальном произведении в разных тональностях и голосах, в различном мелодическом и гармоническом контексте, все же, как правило, не подвергаются существенным изменениям, сохраняя свое первоначальное выразительное значение. Они, в отличие от коротких тем-зерен, не столько растворяются в процессе последующего развития музыки, сколько утверждаются, обуславливая своим появлением важные композиционные грани и смысловые узлы в музыкальных произведениях²³.

Далее Тиц рассматривает два свойства тем-мелодий, второе из которых никак нельзя считать универсальным признаком даже для эпохи барокко:

Во-первых, в каждой из этих тем используется *материал интонационно однородный*. Трудно в этих темах выделить какой-либо характерный мелодический оборот, мелодическую попевку или ритмическую фигуру, которые могли бы быть противопоставлены прочему мелодическому контексту.

Во-вторых, каждая из этих тем *протекает непрерывно*. Трудно обнаружить в них более или менее ощутимые грани (цезуры), которые способствовали бы расчленению мелодии на отдельные составные части, отрезки, построения. В этих темах нет и повторения аналогичных мелодических оборотов, что, как известно <...>, также создает впечатление расчлененности мелодической линии²⁴.

²¹ Там же. С. 77.

²² Там же.

²³ Там же. С. 80.

²⁴ Там же. С. 81.

Достаточно вспомнить темы из инвенции h-moll и, разумеется, хрестоматийной фуги c-moll из первого тома Хорошо темперированного клавира, чтобы понять, насколько спорно утверждение об отсутствии в темах мелодиях повторения аналогичных мелодических оборотов²⁵.

Больше всего проблем возникает с третьим видом тем: неудачным представляется уже его название «синтетическая тема». Очень красива вдохновленная философией Гегеля идея возникновения таких тем из объединения или синтеза свойств двух предыдущих видов, но эта идея едва ли соответствует реалиям истории европейской музыки.

В этих темах, которые мы относим к третьему виду тем и называем *синтетическими* (или темами *дифференцированной структуры*), объединяются существенные признаки, свойственные разобранному уже нами первым двум видам тем.

Мы вправе называть такую тему синтетической на том основании, что она, во-первых, обобщает признаки, свойственные двум другим видам тем (темам-зернам и темам-мелодиям), и, во-вторых, заключает в себе как стадию изложения темы (характерный мелодический оборот...), так и стадию развития этой темы («растворение» первоначального характерного оборота в последующих общих формах мелодического движения...)²⁶.

Серьезные возражения вызывает стремление Тица использовать структурную модель зерна-развития (или ядра-развертывания) для анализа тематизма более поздних эпох. Тем не менее нельзя не признать, что структурная модель «синтетической» темы очень похожа на ту, с помощью которой падре Мартини объясняет строение своей темы-*andamento*.

Знакомство с концепцией, изложенной в монографии Тица, позволяет прийти к важному выводу: представления о трех видах темы имеют объективную основу в музыкальном материале эпохи барокко, они доступны для наблюдения ученым, разделенным несколькими историческими эпохами и имеющим различный слуховой опыт. Обладают ли эти представления каким-либо эвристическим потенциалом, то есть помогают ли они получить новое знание об известных музыкальных произведениях?

²⁵ Повторения небольших — от двух до четырех нот — мелодических оборотов есть даже в очень коротких темах инвенций C-dur и G-dur. Тема инвенции F-dur состоит из трех аналогичных восходящих скачков, а тема инвенции a-moll — из двух аналогичных мелодических оборотов по четыре ноты в каждом.

²⁶ Тиц М. Д. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. С. 81–82.



«Искреннее наставление» (*Aufrichtige Anleitung*) И. С. Баха включает, как известно, пятнадцать двухголосных инструктивных пьес, которые вначале в «Клавирной книжке» Вильгельма Фридемана назывались преамбулами, а затем стали инвенциями. Среди задач, на решение которых эти пьесы должны быть нацелены, в надписи на титульном листе фигурирует: «*einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen*» («получить сильное предрасположение к сочинительству»). Иными словами, *Aufrichtige Anleitung*, как и *Esemplare*, адресовано начинающим композиторам. Разумеется, Бах решает преимущественно практические задачи, тогда как в трактате Мартини упор сделан на аналитику. Кроме того, у Баха нет никаких музыкальных примеров, кроме собственных²⁷, а титульный лист нельзя считать комментарием наподобие тех, которыми снабжены примеры у Мартини. Однако представляется возможным рассматривать «Искреннее наставление» как практический учебник композиции. Изменения порядка, в котором расположены пьесы, видимо, отражают изменения в учебных планах Баха.

Здесь возможны лишь гипотезы и интерпретации того, что принято называть авторским замыслом. Очевидно, что Бах с помощью преамбул (инвенций) дает уроки сочинения для двух облигатных голосов. Но чему именно он учит? Понятно, что в *Aufrichtige Anleitung* систематическое освоение мажорных и минорных тональностей становится более важной задачей, чем какие-то другие, которые решались в «Клавирной книжке» Вильгельма Фридемана. Но что это были за задачи? Существует ряд остроумных и небезосновательных гипотез, учитывающих изменения в порядке следования пьес. В качестве весьма убедительной выделим гипотезу Э. Дерра²⁸: он предполагает, что преамбулы представляли собой пять трехчастных «сюит», и усматривает в продвижении от первой к пятой «сюите» нарастание полифонической (точнее, канонической) сложности. Однако Дерр не рассматривает именно то, на что обращает внимание Мартини, — количественные характеристики тематического материала.

Обсуждая размеры тем, ограничиваются, как правило, разделением их на две неравные группы — маленькие (их еще называют «тематическими

²⁷ Напомним, тем не менее, что в «Клавирной книжке» Вильгельма Фридемана, а также в «Клавирной книжке» Анны Магдалены имеются сочинения других композиторов.

²⁸ См.: *Derr E. The Two-Part Inventions: Bach's Composers' Vademecum // Music Theory Spectrum. 1981. Vol. 3 (Spring).* P. 26–48.

фрагментами» или даже «мотивами») и обычные (собственно темы)²⁹. Если же использовать дифференциацию видов темы, предложенную Мартини, то даже в окончательной версии вырисовывается гораздо более гармоничная картина. Инвенции можно разбить на три группы, в одной из которых размеры темы не будут превышать девяти нот³⁰, в другой величина будет измеряться двузначными числами от двенадцати до двадцати, а в третьей — от тридцати до шестидесяти³¹ (табл. 1). В инвенциях с двухголосными темами (их тональности — в нижней строке таблицы — выделены курсивом) указано количество нот в теме, излагаемой верхним голосом.

	30			32				34		32			60	
		14	12		11						17			20
9						6	6		9			7		
C	c	D	d	Es	E	e	F	f	G	g	A	A	B	h

Табл. 1. Количество нот в темах инвенций из *Auffrichtige Anleitung* И. С. Баха

Картина становится еще более упорядоченной, если расположить преамбулы так, как это сделано в Клавирной книжке (табл. 2). В преамбулах с двухголосными темами (тональности выделены курсивом) указано количество нот в теме, излагаемой верхним голосом.

²⁹ Упомянем вступительную статью А. Е. Майкапара к изданию: *Бах И. С. Двухголосные инвенции* (1723): для фп. Челябинск, 2006. С. 10–11 — и его же комментарии, где имеются ссылки на Л. Ландсхофа и Ф. Бузони. И. С. Хусайнов, чьи исследования и доклады об инвенциях и симфониях Баха послужили для автора настоящей статьи мощным побудительным импульсом, также предлагает разделять темы инвенций на короткие и длинные.

³⁰ Окончание в таких коротких темах весьма условно, на что указывал М. Д. Тиц. Условимся определять окончания коротких тем формально: тема заканчивается там, где заканчивается движение шестнадцатыми (C-dur, e-moll, a-moll) или восьмыми (F-dur, G-dur), но это совершенно не означает какого-либо разрыва во фразировке. Различение формального и фразировочного членения мелодической линии, подобное двойному — актуальному и формальному — членению предложения в лингвистике, требует специального подробного обсуждения, которое выходит за рамки данной статьи.

В окончательной, «триольной» версии инвенции (а не преамбулы) C-dur тема, границы которой определяются формальным способом, состоит из девяти нот.

³¹ Три инвенции из второй группы (E-dur, A-dur, h-moll) и четыре инвенции из третьей (Es-dur, f-moll, g-moll, B-dur) имеют двухголосные темы. Будем принимать во внимание количество нот в теме, излагаемой верхним голосом: «наивному» слушателю, не отягощенному размышлениями о равноправии голосов в полифонии, понятно, что в начальных тактах именно верхний голос излагает «главный» материал, и последующее использование двойного контрапункта этот факт не оспаривает, а подчеркивает.

Двухголосное начало имеет также инвенция e-moll. Хотя нисходящий октавный скачок нижнего голоса играет важную роль в последующем развитии, тема этой инвенции очевидным образом одноголосна.

							60		32	34		32		30
	12					20		17			11		14	
7		6	6	9	7									
C	d	E	F	G	a	h	B	A	G	f	E	Es	D	c

Табл. 2. Количество нот в темах прерамбл из «Клавирной книжки» Вильгельма Фридемана Баха

Оказывается, что пять из первых шести прерамбл написаны на короткие темы, соответствующие характеристикам *attacco* в трактате падре Мартини. Исключением по количественному признаку является только прерамбула *d-moll*: в ней тема состоит из двенадцати нот и занимает два такта. Но эта тема ритмически однородна (состоит только из шестнадцатых) и ведет себя как *attacco*: в экспозиции она вступает в трех разных регистрах, создавая кратковременную иллюзию трехголосия, а в процессе развития быстро теряет первоначальные ритмические очертания (смещается с сильной доли на слабую) и «прорастает» в музыкальную ткань другими способами, включая свободное обращение. Первые уроки композиции позволяют сделать важный вывод: не существует четких и однозначных количественных границ между разными видами темы, но существуют типичные способы изложения и развития.

В начале прерамбулы *e-moll* впервые используется двухголосное изложение. Вступительный октавный скачок едва ли можно считать обязательной деталью — хотя бы потому, что с него начинается нижний голос в каждом из первых четырех тактов³². Урок, который можно отсюда извлечь, возможно, заключается в том, что в экспозиционном изложении не может быть случайных деталей: все они должны быть подкреплены последующим развитием.

Прерамбула *h-moll*, впервые выходящая за рамки диатонического родства тональностей, показательна еще в трех отношениях. Во-первых, с нее начинаются пьесы, написанные только на развернутые (*soggetti*) или очень длинные (*andamenti*) темы. Во-вторых, двухголосие из декоративного элемента надолго — вплоть до двух последних прерамбл — превращается в неотъемлемую часть экспозиционного изложения. Соответственно, подвижной контрапункт становится важнейшим приемом развития материала, но не только в темах *andamenti*, о чем писал Мартини, а и в темах *soggetti*. В-третьих, с этого момента межтемные преобразо-

³² Эта прерамбула претерпела наиболее заметные изменения при переработке в инвенцию, но октавные скачки сохранились.

вания (подвижной контрапункт) в премулах решительно преобладают над внутритемными изменениями и преобразованиями. Исключением является премула *g-moll*, где используется обращение темы (в сочетании с вдвойне-подвижным контрапунктом), но в этом цикле вообще трудно установить правила без исключений.

В первых трех премулах с двухголосным изложением темы (*h-moll*, *B-dur*, *A-dur*) нижний голос представляет собой более или менее развитое аккомпанирующее противосложение. В следующих трех — *g-moll*, *f-moll*, *E-dur* — отношения между голосами изменяются таким образом, что становится все труднее определить, какой из них является ведущим, а какой — аккомпанирующим. В инвенции *E-dur* тема «органически» двухголосная, и только синкопы подтверждают претензии верхнего голоса на лидерство. Наконец, из трех заключительных только премула *Es-dur* имеет двухголосную тему, причем достаточно любопытную: верхний голос в ней ритмически разнообразнее и потому воспринимается слушателем как тематически рельефный, тогда как нижний с его непрерывным потоком шестнадцатых гораздо сложнее для исполнения и концентрирует на себе внимание исполнителя.

В теме премулы *B-dur* впервые появляются описанные Мартини *le corde di altri tuoni*, то есть отклонения. Здесь пока что используется только пониженная седьмая ступень, указывающая на отклонение в субдоминанту. В следующих пьесах появятся и другие хроматически измененные ступени в других функциях, но чаще всего тоже по одной. В премуле *A-dur* отклонение в доминантовую тональность осуществляется с помощью кодетты, а в следующей премуле (*g-moll*) хроматически измененные ступени вновь содержатся в теме, но уже в новом качестве — нижний голос опирается на *passus duriusculus*. Соответственно, хроматическим изменениям с последующей дезальтерацией подвергаются седьмая и шестая ступени. В премуле *f-moll* третья повышенная ступень также образует не отклонение, а нижнюю хроматическую вспомогательную, подчеркивая мелодическое тяготение к четвертой ступени. В премуле *E-dur* — вновь седьмая пониженная ступень в верхнем голосе указывает на отклонение в субдоминанту. Наконец, в премуле *Es-dur* четвертая повышенная ступень в нижнем голосе указывает на модуляцию в доминантовую тональность в конце темы. Таким образом, в шести перечисленных премулах³³ демонстрируются еще и типичные спосо-

³³ Между ними и соответствующими инвенциями либо имеются очень незначительные расхождения в нотном тексте, либо нет никаких отличий. Кроме инвенции *e-moll*, заметные различия с соответствующей инвенцией имеются в премуле *a-moll*. Все сказанное нами об особенностях изложения в премулах можно отнести и к инвенциям.

бы использования альтерированных ступеней в тематическом материале эпохи барокко: обострение мелодических тяготений, использование стандартной мелодической формулы (музыкально-риторической фигуры), отклонение и модуляция.

Итак, обращение к концепции Мартини позволяет обнаружить в строении цикла прерамбл важные особенности, которые прежде ускользали от внимания исследователей. Похоже, Э. Дерр прав в том отношении, что этот цикл делится на пять трехчастных микроциклов, даже если не соглашаться с тем, на каком основании он устанавливает такое разделение.

Концепция тематизма падре Мартини представляется нам эффективным аналитическим инструментом, более активное использование которого в научной и педагогической практике представляется весьма желательным.

Литература

1. *Бах И. С.* Двухголосные инвенции (1723): для фортепиано / Ред., вступ. ст. и коммент. А. Е. Майкапара. Челябинск: MPI, 2006. 120 с.
2. *Тиц М. Д.* О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. Киев: Музична Україна, 1972. 281 с.
3. *Baragwanath N.* The Italian Traditions and Puccini: Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera. Bloomington: Indiana University Press, 2011. 440 p.
4. *Brofsky H.* The Symphonies of Padre Martini // *Musical Quarterly*. 1965. Vol. L I. Issue 4. P. 649–673.
5. *Derr E.* The Two-Part Inventions: Bach's Composers' Vademecum // *Music Theory Spectrum*. 1981. Vol. 3 (Spring). P. 26–48.
6. *Jeppessen K.* Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century / Translated by Glen Haydon; with a new foreword by Alfred Mann. New York: Dover Publications, 1992. 320 p.
7. *Mann A.* The Study of Fugue. New York: Dover Publications, 1987. 339 p.
8. *Martini G. B.* Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo. Bologna: Lelio Dalla Volpe, 1774. 293 p.
9. *Martini G. B.* Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Bologna: Lelio Dalla Volpe, 1775. 328 p.
10. *Pauchard A.* Ein italienischer Musiktheoretiker: Pater Giambattista Martini, Franziskaner-Konventual (1706–1784): eine literarische Quellenuntersuchung zur „Storia della Musica“. Tipografia C. Mazzuconi, 1941. 174 s.

References

1. *Bach J. S.* Dvuhgolosnye invencii (1723) dlya fortepiano / Red., vstup. st. i komment. A. E. Majkapara [Two-Part Inventions (1723) for forte-piano / Ed. and with an introduction and commentary by A. E. Maikapara]. Cheliabinsk: MPI, 2006. 120 p.

2. *Baragwanath N.* The Italian Traditions and Puccini: Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera. Bloomington: Indiana University Press, 2011. 440 p.
3. *Brofsky H.* The Symphonies of Padre Martini // Musical Quarterly. 1965. Vol. L I. Issue 4. P. 649–673.
4. *Derr E.* The Two-Part Inventions: Bach's Composers' Vademecum // Music Theory Spectrum. 1981. Vol. 3 (Spring). P. 26–48.
5. *Jeppessen K.* Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century / Translated by Glen Haydon; with a new foreword by Alfred Mann. New York: Dover Publications, 1992. 320 p.
6. *Mann A.* The Study of Fugue. New York: Dover Publications, 1987. 339 p.
7. *Martini G. B.* Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo. Bologna: Lelio Dalla Volpe, 1774. 293 p.
8. *Martini G. B.* Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Bologna: Lelio Dalla Volpe, 1775. 328 p.
9. *Pauchard A.* Ein italienischer Musiktheoretiker: Pater Giambattista Martini, Franziskaner-Konventual (1706–1784): eine literarische Quellenuntersuchung zur „Storia della Musica“. Tipografia C. Mazzuconi, 1941. 174 s.
10. *Tic M. D.* О тематическој і композиційној структурі музикальних произведених [About Thematic and Compositional Structure of Musical Works]. Kiev: Muzichna Ukraina, 1972. 281 p.