Санкт-Петербургский государственный университет

Образовательная программа «Музыкальное искусство»

МАРКЕЛОВА ИРИНА ВИТАЛЬЕВНА

Концерты И.С. Баха: разновидности фугированных форм

Диссертация на соискание академической степени

магистра искусств и гуманитарных наук

Научный руководитель —
кандидат искусствоведения,
доцент А. И. Янкус

Рецензент —

кандидат искусствоведения,
доцент Т. И. Твердовская

Санкт-Петербург

2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Введение *3*
2. «Concerto» у И. С. Баха, место фуги в концертах разных видов *10*
3. Фуги в быстрых частях концертов *18*
4. Фуги и имитационные формы в медленных частях концертов *33*
5. Фугированные и имитационные формы в быстрых частях концертов *39*
6. Заключение *45*
7. Список литературы *53*
8. Приложения *64*

Приложение № 1: Сведения о концертах И. С. Баха: Материалы каталога В. Шмидера; Автографы и копии инструментальных концертов в Берлинской государственной библиотеке *64*

Приложение № 2: Концерты И. С. Баха: состав исполнителей, сведения о фугах и фугированных частях *67*

Приложение № 3: Перечень фуг и имитационных форм в концертах И. С. Баха) *69*

Приложение № 4: Нотное приложение *70*

I. ВВЕДЕНИЕ

Изучение музыкального искусства эпохи барокко ставит многоплановые и разноаспектные задачи, вскрывая комплекс взаимосвязанных вопросов из областей искусства и культуры, истории исполнительства, музыкальных жанров и форм, техники композиции. Один из авторитетнейших отечественных исследователей барочной музыки Ю. С. Бочаров пишет: «Эпоха барокко была исторически первой эпохой в западноевропейской музыке с безусловным господством мажоро-минорной системы. При этом важнейшим композиционным принципом оказался так называемый генерал-бас, нередко в гибком сочетании с имитационной полифонией и принципом концертирования» [*11*, с. 11]. Настоящая работа посвящена фугам в концертах И. С. Баха — одной из ключевых форм эпохи в рамках важнейшего барочного жанра.

Многие аспекты техники композиции барочной музыки проистекают из особенностей полифонического мышления, своеобразия полифонических форм и жанров. О такой тесной взаимосвязи пишет Ю. Н. Холопов, подчеркивая специфический подход к классификации барочных, и в том числе баховских форм: «Более тесная (чем в классический период, — *прим. наше, И. Маркелова*) "взаимовстроенность" формы и жанра в эпоху барокко объяснима спецификой социального функционирования музыки того времени <...> Поэтому и произведение как форма в первую очередь — не столько художественно-логическая идеально выверенная структура, сколько воплощение требований жанра» [*61*, с. 353].

В ряду вопросов барочных музыкальных форм фуга выступает как существенная составляющая музыкального языка — как организующий принцип разных уровней музыкального мышления, структурирующий форму

в целом, музыкальную ткань, тональное движение, имитационную и контрапунктическую работу. Фуга и фугированные формы в изучаемых концертах — разновидность формы, специфические свойства которой преобразуются под воздействием состава исполнителей и влиянием принципа концертирования — чередования и взаимодействия групп исполнителей / оркестра и солистов.

Актуальность исследования связана с раскрывающимися в изучаемых частях концертов И. С. Баха особыми средствами построения фуги, своеобразным преломлением ее формообразующих свойств, связанных с жанром концерта и исполнительскими составами конкретных сочинений. Актуальность настоящей работы обусловлена отсутствием специальных работ, посвященных данной проблеме.

Целью настоящей работы является выявление специфических особенностей строения фуги на примере эталонных для своего времени образцов жанра концерта — сочинений И. С. Баха, то есть в концертах разных жанровых наклонений, для разных составов, в том числе в разных частях цикла.

Задачи настоящей работы:

– определить виды баховских концертов;

– уточнить специфику исполнительского состава в частях концертов, представляющих собой как фугу, так и более свободную фугированную форму;

– проанализировать фуги и фугированные части концертов И. С. Баха;

– выявить характерные средства строения названных форм в концертах И. С. Баха.

Объект исследования — концерты И. С. Баха (BWV 1041, BWV 1043, BWV 1044, BWV 1046–1051, BWV 1053, BWV 1057, BWV 1058, BWV 1061, BWV 1063).

Предмет исследования: фуга и фугированные формы в концертах И. С. Баха, рассматриваемые как способ структурирования частей как

масштабных, так и камерных оркестровых сочинений, а также как форма организации в условиях взаимодействия оркестровых партий и солирующих голосов, либо сочетания солистов.

В настоящей работе использован традиционный в отечественной теоретической традиции метод анализа фуги, основы которого заложены С. И. Танеевым, Х. С. Кушнаревым и А. Н. Должанским, продолжены ленинградскими–петербуржскими музыковедами — К. И. Южак и А. П. Милкой. Анализ отдельных частей концертов отталкивался от исторических и историографических сведений и опирается на работу с источниками XVIII века.

Степень изученности темы магистерской работы весьма велика. Научную базу настоящей работы составили труды, посвященные стилю эпохи барокко (М. Н. Лобанова, Т. Н. Ливанова, А. В. Михайлов, Л. Н. Раабен) и конкретнее — проблемам баховского стиля (Н. А. Горюхина), формам и жанрам барокко (Ю. Н. Холопова, В. Н. Холопо-вой, С. С. Богатырева, В. В. Протопопова, М. А. Сапонова, Т. С. Кюрегян, Е. И. Абызовой, Л. П. Ивановой, Ю. С. Бочарова, Е. Г. Антоновой, М. Н. Зейфас), и в особенности фуге в различных жанровых условиях (В. П. Фраёнова, А. Г. Чугаева, А. П. Милки, К. И. Южак, Н. А. Симаковой, Е. В. Вязковой, Л. Л. Крупиной и др.).

Особую группу исследований составляют труды биографического и источниковедческого характера, изучающие наследие и творческий процесс И. С. Баха (Т. В. Шабалина, А. П. Милка, Е. В. Вязкова), в том числе работы, выдвигающие вопросы адекватности современных исследований историческим условиям и традициям барокко (Ю. С. Бочаров).

Некоторые аспекты названной проблемы специфики концертных фуг содержат работы Ю. Н. Холопова, В. В. Протопопова, В. Макарова.

В целом же концерты эпохи барокко привлекают интенсивное внимание исследователей как отечественных, так и зарубежных — см. работы А. Хатчингса (A. Hutchings), С. Рампе (Siegbert Rampe) и Д. Сакмана (Domi-

nik Sackmann), М. Мариссена (Michael Marissen), П. Вилк (Piotr Wilk) (см: [93], [94], [101], [97], [109]).

Аспекты изучения жанра концерта в русскоязычных исследованиях также разнообразны:

1) Концерт как жанровый феномен, специфический по средствам выразительности, обладающий своеобразием композиционных условий рассматривается в работах Е. В. Назайкинского [43], Е. Г. Антоновой [3], М. Е. Тараканова [57], наконец, специфическому барочному инструментальному концерту посвящена небольшая монография Н. М. Зейфас [26], [27], описывающая сочинения в жанре concerto grosso.

2) Как специфическая группа сочинений (или одно произведение) определенного композитора, или определенной эпохи, представляющая своеобразное преломление стиля, жанра и средств музыкального языка. К таким исследованиям относятся монография Н. М. Зейфас (исследует в первую очередь к кончерто гроссо [Concerto grosso] Георга Фридриха Генделя— [27]), Е. М. Самойленко [52], А. В. Анисимова [2] и других. В этих работах описаны инструментальные (в соответствии с различными составами) концерты: оркестровые, сольные скрипичные и альтовые, для смешанных составов, в том числе и для нескольких солистов, и клавирные; концерты различные по стилям: классико–барочные, современные и т.д..

Кроме того, весьма масштабные исследования направлены на изучение вокальных концертов и специфических их вариантов с точки зрения исполнительских составов (одна из крупных последних работ в этой области диссертация И. П. Дабаевой [21].

Примером хрестоматии, в которой рассматривается «Concerto grosso», является издание К. Пэрриш, Дж. Оул [49].

Среди результатов названных русскоязычных исследований необходимо отметить:

1) выявление принципа концертирования как специфического средства, влияющего на формообразование (см. также: Л. В. Кириллина [29], Е. М. Самойленко [52], В. Макаров [37]);

2) внимание к соотношению / взаимодействию участников–солистов и оркестра и в результате классификация концертов с точки зрения состава исполнителей и их взаимодействия (М. Г. Арановского [4], [5] и [6], Е. В. Назайскиного [43], Е. Г. Антонова [3], А. В. Анисимов [2]).

3) обсуждение коммуникативных свойств жанра, в контексте которых концерт раскрывается с одной стороны, как специфический вид композиции, а с другой — как поглощаемый симфонией, отмежевавшийся от увертюры, отделенный от оркестровых сюит и, наконец, от прочих сольных сочинений тип сочинения.

Фуга как специфическая форма части концертного цикла в названных трудах подробно не рассматривается, но работа с фугой в оркестровых составах становится основным объектом исследования в диссертации Б. Д. Напреева «Оркестр и фуга» [44].

В настоящей работе осуществлен анализ формы фуги и фугированных частей концертов И. С. Баха, предпринята попытка классификации этих форм по различным параметрам. В целом представленная работа опирается на представление об эталонном для своего времени характере строения фуг И. С. Баха, которое во многом сложилось еще в середине XVIII века в «Трактате о фуге» Ф. В. Марпурга (F. W. Marpurg, 1717–1795), две части которого вышли соответственно в 1753 и 1754 годах [98].

***

Музыка эпохи барокко — одна из активно исследуемых областей музыкознания в настоящее время. Научные работы обращаются к музыке И. С. Баха в разных аспектах — биографическом и творческом. Эти направления исследований весьма разнообразны, но можно выделить наиболее актуальные для настоящей работы: во-первых, изучение биографии и факто-

логической базы, связанных с концертами, в том числе в эстетическом и культурологическом контекстах эпохи барокко, во-вторых, источниковедческие труды, обращенные на нотный и рукописный корпус материалов, а также библиографические и архивные исследования. Наконец, аналитические работы разнообразных направлений. Последние посвящены разным сторонам техники композиции в баховской музыке: жанры и форма, гармония и полифония, в том числе как отдельные сочинения, так и группы, объединенные общими жанровыми чертами и композиционными средствами.

Форма в музыке эпохи барокко в последние десятилетия активно исследуется в русскоязычной научной и учебной литературе (учебники Т. С. Кюрегян, Н. Ю. Афонина, издания трудов Ю. Н. Холопова, В. Н. Холоповой).

Изучение фуги как музыкальной формы неизменно опирается на сочинения И. С. Баха. И в теоретическом и в историческом аспектах фуга становятся краеугольным камнем. Специфическим проблемам музыки И. С. Баха и фуге в разных его сочинениях посвящены труды А. М. Милки, М. А. Сапонова, Е. В. Вязковой, Б. Д. Напреева, К. И. Южак и других музыковедов.

Фуга или имитационная часть присутствует практически во всех концертах И. С. Баха. Их изучение опирается на классические в своем роде труды по теории фуги А. П. Милки [40], К. И. Южак [72], М. А. Этингера [70], А. Н. Дмитриева [23] и других. Своеобразие фуг в сочинениях с оркестром выявляется в исследовании Б. Д. Напреева [44].

Специфические аспекты строения фуг и имитационных форм в концертах И. С. Баха рассматривают в своих трудах Ю. Н. Холопов [60], Вл. Протопопов [47], Н. Ю. Афонина [7], Т. Кюрегян [31], В. Макаров [37], В. П. Бобровский [8], Л. М. Бутир [15], Э. В. Денисов [22], Л. П. Иванова [28], Р. Г. Лаул [32].

Вместе с тем, в этих аспектах фуговые или имитационные композиции в жанре концерта остаются практически незатронутыми, либо

рассматривается с точки зрения цикла и специфических барочных форм, в то время, как фуга в качестве разновидности формы, обладающей специфическими особенностями именно в условиях концерта, не получила достаточного освещения.

Особый круг проблем, связанных с концертом, образуется в связи с изучением разнообразных жанров и жанровых наклонений эпохи барокко.

Структура работы обусловлена соответствующими группами, в которые объединяются специфические формы частей концертов И. С. Баха. В результате такого подхода, с учетом жанровых средств развертывания и темпов частей выделены следующие разделы: фуги в быстрых частях концертов (3 глава), фуги и фугированные формы в медленных частях концертов (4 глава), фугированные и имитационные формы в быстрых частях концертов (5 глава). Эти разделы вместе с Введением и Заключением составляют главную часть работы.

В конце работы приводится список цитируемой литературы.

В приложениях собраны следующие материалы:

1) Об источниках в соотношении со сведениями Каталога В. Шмидера — Приложение № 1;

2) О составе исполнителей и количестве голосов в имитационных формах частях концертов – фугах и фугированных формах — Приложение № 2;

3) Перечень анализируемых частей и сведениях о фугах и фугированных частях в концертах И. С. Баха — Приложение № 3;

4) Нотное приложение — подробно анализируемые в работе фуги и фугированные части концертов И. С. Баха.

II. «CONCERTO» у И. С. БАХА. МЕСТО ФУГИ в КОНЦЕРТАХ РАЗНЫХ ВИДОВ

Исходя из просмотренных источников (рукописей), среди которых преимущественно автографы и копии XVIII века, можно сделать вывод, что корпус сочинений И. С. Баха, которые названы композитором «concerto» относятся к оркестровым, клавирным, органным концертам, а также к инструментальным (оркестровым) частям кантат: «Geist und Seele wird verwirret» BWV 35, «Bringet dem Herrn Ehre seines Namens» BWV 148, «Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei» BWV 179.

Органные (BWV 592–597) и клавирные концерты (BWV 972–987) являются переложениями:

– концертов А. Вивальди (Antonio Vivaldi 1678–1741) BWV 972, BWV 973, BWV 975, BWV 976, BWV 978, BWV 980;

– И. Эрнста (Johann Ernst IV. von Sachsen–Weimar 1696–1715): BWV 982, BWV 984, BWV 987;

– А. Марчелло (Alessandro Marcello 1673–1747): BWV 974;

– Дж. Торелли (Giuseppe Torelli 1658–1709): BWV 979;

– Б. Марчелло (Benedetto Marcello 1686–1739): BWV 981;

– Г. Ф. Телемана (Georg Philipp Telemann 1681–1767): BWV 985.

Что касается инструментальных частей кантат, названных «Concerto», то способ подачи в разных исследованиях отличается: одни источники ссылаются на рукописи, где указано «Concerto» (Каталога В. Шмидера с. 36), другие, опираются на названия «Sinfonia» [68], но никто не указывает на проблему сосуществования двух видов названия в рукописях. Тем временем, поскольку такое название может принадлежать как инструментальным частям произведений, так и хоровым вступлениям, оно весьма универсально и объективно.

Жанр концерта был одним из самых востребованных среди прочих видов инструментальной музыки эпохи барокко. С точки зрения формы и

стиля представляется сложным классифицировать многообразие видов этого жанра.

Исследователи предлагают следующие варианты:

Манфред Буковцер (Manfred Fritz Bukofzer)[1] делит концерты на 3 вида: сольный концерт, Concerto grosso и оркестровый концерт. При этом автор соглашается с типологией Арнольда Шеринга (Karl Dietrich Arnold Schering)[2], в которой оркестровый тип представлен как синфония–концерт (sinfonia–concerto).

Ханс Энгель (Hans Engel) и Ханс Иоахим Мозер (Hans Joachim Moser)[3] выделяют два вида концертов: сольный концерт и concerto grosso.

Михаэль Телбот (Michael Tablot) в статье «Concerto» Нового словаря Гроува [93, p. 244] приводит более детальную жанровую классификацию в разделе, посвященном барочному концерту:

1. Concerto grosso;
2. Сольный концерт;
3. Двойной концерт;
4. Концерт для более, чем двух солистов;
5. Концерт для солистов без оркестра (например, третий и шестой Бранденбургские концерты);
6. Концерт для оркестра «Concerto a quattro» (ripieno concerto).

Проблема типизации так или иначе решается практически всеми исследователями. В крупном труде «Барочный концерт» Артур Хатчингс (Arthur James Bramwell Hutchings)[4] выделяет виды концертирования: concerto a quattro и concerto a cinque (для соответствующего числа солистов и континуо). Также автор приводит шесть типов инструментальный концертов,

[1] *Bukofzer, M.* Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach. New York: Dent, 1947. Pp. 318–319.
[2] *Schering, A.* Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart, Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gatungen. Leipzig, 1905. 24 S.
[3] *Engel, H.* Das Instrumentalkonzert. Führer durch den Konzertsaal. Leipzig, 1932. 7 S.; *Moser, H. J.* Musiklexikon. Berlin, 1935. S. 422–423.
[4] *Hutchings, A.* The Baroque Concerto. London, 1959. Pp. 18–23.

среди них к исполнительскому составу имеют отношение: концерт–соната, концерт–сюита. оркестровый концерт.

Авторы трактатов и словарей эпохи барокко подробно не описывали стилистическое многообразие жанра инструментального концерта. Во Франции в третьем издании Себастьяна де Броссара (Sébastien de Brossard 1655–1730) «Музыкального словаря» (1708 г.) была представлена короткая статья о концерте, Жан Жак Руссо (Jean–Jacques Rousseau 1712–1778) в «Музыкальном словаре» 1768 года выделил два типа: оркестровый и сольный. Тем не менее, именно немецкие теоретики писали о концерте более подробно. Иоганн Маттезон (Johann Mattheson 1681–1764) в трактате «Вновь открытый оркестр» 1713 года выделил два типа концертов: сольный концерт и струнный концерт для нескольких солистов. Определение Иоганна Маттезона привел в своем труде «Музыкальном словаре» Иоганн Готфрид Вальтер (Johann Gottfried Walther 1684–1748) и Иоганн Адольф Шейбе (Johann Adolf Scheibe 1708–1776) развил его в труде «Der Critische Musikus»[5].

Иоганн Иоахим Кванц[6] (Johann Joachim Quantz 1697–1773) сосредоточил больше внимания на описании концерта. Он выделил два разных типа:

1. Concerto grosso;

2. Сольный концерт (Kammerkonzert).

Типология Кванца была развита в начале девятнадцатого века Генрихом Кохом (Heinrich Christoph Koch 1749—1816), который также добавил двойной концерт (Doppelconcert) во вторую категорию.

Уже И. Маттезон, Г. Вальтер и И. Шайбе, когда писали о концертах для несколько солистов, использовали в своих трудах разновидности И. Кванца, которую современные исследователи также определяют как «concerto grosso». Г. Кох, Х. Энгель и Х. Мозер. Во многом повторяли существующую в Германии XVIII века традицию классификации. И. Кванц, однако, оставил

[5] Цит. по: [109, S.84].
[6] *Quanz, J. J.* Versuch einer Anweisung... Berlin, 1752.

нам еще одну типологию, менее известную: он определил два разных типа сольных концертов и оставил практические рекомендации к тому, как отличить их друг от друга:

1. Сольный концерт с сопровождением столь же значительного по количеству партий, как в Concerto grosso

2. Сольный концерт с сопровождением меньшего по составу оркестра (ансамбля).

И. Кванц описал разные параметры для разделения сольного концерта с оркестром и сольного концерта с сопровождением камерного ансамбля.

Он охарактеризовал инструментальную практику своего времени, которую подтверждают исторические отчеты. Однако его типология все же осталась неполной, и не включила все возможные типы концерта в эпоху барокко, оставив без внимания концерт без солистов (оркестровый концерт) или концерт солистов без сопровождения оркестра (камерный концерт).

В настоящей работе использована классификация М. Буковцера

- Оркестровый;
- Для одного или нескольких солистов с оркестром;
- Сольный концерт — имеется в виду Итальянский концерт (BWV 971) — многоголосное сочинение, выступающее, в том числе и как разновидность аналогичная многочисленным баховским переложениям, в том числе для клавира / клавиров.

Среди рассматриваемых в настоящей работе концертов:

1) Концерт для солиста с оркестром (концерт для скрипки с оркестром BWV 1041);

2) Концерт для нескольких солистов с оркестром (концерт для двух скрипок с оркестром BWV 1043, концерт для флейты, скрипки и клавесина с оркестром BWV 1044, концерты для двух клавесинов с оркестром BWV 1060–1062, концерты для трех клавесинов с оркестром BWV 1063, BWV 1064);

3) Оркестровые концерты — в целом относятся к разновидности *concerto grosso*: сборник *Шесть концертов для различных инструментов* (BWV 1046–1051) был назван *Бранденбургскими концертами* в 1873 году Ф. Шпиттой.

4) Среди клавирных концертов в настоящей работе затронуты несколько концертов–переложений (концерты для клавесина с оркестром BWV 1057, BWV 1058).

По звучанию концерты можно разделить на монотембровые и политембровые. Монотембровые — это концерт для скрипки с оркестром BWV 1041, концерт для двух скрипок с оркестром BWV 1043, Бранденбургский концерт № 3 BWV 1048, Бранденбургский концерт № 6 BWV 1051.

Политембровые — это концерт для флейты, скрипки, клавесина с оркестром BWV 1044, Бранденбургский концерт № 1 BWV 1046, Бранденбургский концерт № 2 BWV 1047, Бранденбургский концерт № 4 BWV 1049, Бранденбургский концерт № 5 BWV 1050, концерты для двух клавиров с оркестром BWV 1060–1062, концерты для трех клавиров с оркестром BWV 1063, BWV 1064. К политембровым концертам также можно отнести клавирные концерты BWV 1057 (переложение Бранденбургского концерта № 4, BWV 1049) и BWV 1058 (переложение концерта для скрипки с оркестром, BWV 1041). Несмотря на то, что концерт для скрипки входит в состав монотембровых, в переложении партия клавира — расширенный генерал бас, из которого образовано соло клавира.

В целом, вполне сообразно традиции барокко, характеры тембров не дают серьезных оснований для различий в строении фуги (нет специфики контраста между голосами, а есть скорее подобие на основании того, что оба голоса — солисты).

Проблематику полифонической композиции поднимает в своем труде Д. Д. Напреев, обращаясь к оркестровой музыке, чрезвычайно близкой концертным видам. Проблема полифонического письма в многоголосной

музыке с нестабильным количеством голосов тем более актуальна, поскольку мы обращаемся к форме фуги, предполагающей определенное голосоведение, и общий диапазон в основном делящийся на регистры каждого голоса.

Кроме того, оркестровая фактура заставляет связывать воедино партии разных голосов, сводя их так или иначе к стабильному голосоведению, в основном свойственному фугам И. С. Баха.

Б. Д. Напреев обращается к этим вопросам в своем диссертационном исследовании «Оркестр и фуга: проблемы взаимодействия» [44]. Автор предлагает понятия «ансамблевой фугированной полифонии» и «оркестровой фугированной полифонии». Под «ансамблевой фугированной полифонией» подразумевается фактурная разновидность, «количество голосов в которой не зависит ни от количества звучащих в каждый данный момент инструментов, ни от возможностей конкретного инструментального ансамбля. Количество этих голосов обусловлено количеством голосов фуги (фугато). Таким образом, этот тип полифонии не предполагает появления каких–либо голосов (или вертикалей) сверх запланированных фактурой самой фуги и, следовательно, наличия каких–либо действий, гомофонизирующих фугу либо иную полифоническую форму» [44, С. 22].

В «оркестровой фугированной полифонии» также учитывается реальное количество голосов. Оно учитывается с октавным дублированием всех голосов (включая средние). Автор пишет: «Такое дублирование (за счет использования сверхнормативного количества голосов) приводит к структурной и функциональной конкретизации отдельных вертикалей и к уплотненности звучания средних регистров, то есть к типичным для оркестра контрастам «плотных» и «прозрачных» звучностей. Отмеченное отличие усиливается также добавлением неких мелодических образований, педалей, гармонических фигурации, вообще свободных от тематической общности с основным материалом фуги» [44, С. 23].

В баховских частях концертов, написанных в форме фуги, присутствует специфическое распределение оркестрового многоголосия. Это

происходит посредством дублирования continuo, объединения партии солиста с первыми скрипками (флейтами), в конечном итоге образование контрапункта трех-, четырех-, пятиголосия, регистрово (и темброво) стабильного.

Роль партии continuo в концертах

В подвижных частях басовая партия не участвует в первых проведениях с тематическим материалом, предоставляя возможность вступления солиста или группы в определенном тембровом оформлении. Тематический материал включается в партии генерал баса последующих проведениях, нередко начинаясь в интермедийных разделах (см. концерты BWV 1041 III часть, BWV 1043 I часть, BWV 1061 III часть, BWV 1063 III часть).

В медленных частях в большинстве случаев весь оркестр противостоит солисту, реализовывая фактически цифровку генерал баса (BWV 1043 II часть). Другим вариантом оформления фуги в медленной части (скорее исключение среди однотипных способов оформления) является трехголосная фуга с сопровождением — BWV 1047, II часть. Здесь оркестровые голоса подчеркнуто линеарны и контрапунктичны.

Многочастные циклы имеют разнообразные варианты строения. Стандартным представляется трехчастное строение (быстро–медленно–быстро), реже — другое количество частей. Последние варианты обнаруживаются в Бранденбургских концертах (BWV 1046–1051): первый из шести концертов пятичастный, третий — двухчастный, остальные — традиционные трехчастные.

Фуга в концертах выступает как форма и техника организации многоголосия, подчиняясь разнообразным жанровым стереотипам соответствующих частей. При этом фуга является формой и медленных, и быстрых частей. В концерте для двух скрипок с оркестром BWV 1043 (и в его переложении — в концерте для двух клавиров с оркестром BWV 1062)

фуга находится в быстрой первой части. В Бранденбургских концертах № 1 BWV 1046, № 2 BWV 1047, № 5 BWV 1050, в концерте для трех клавесинов с оркестром BWV 1061 фуга — это способ организации медленных частей. Самым частым случаем является фуга в финале (как простая, так и двойная): концерт для скрипки с оркестром BWV 1041, концерт для двух скрипок с оркестром BWV 1043, концерт для флейты, скрипки и клавесина с оркестром BWV 1044, Бранденбургский концерт № 4 1049, концерт для двух клавесинов с оркестром BWV 1061, концерт для трех клавесинов с оркестром BWV 1063

Приложение № 2 (таблица концертов) содержит обобщение всех этих случаев, включая сведения о названии, тональности, номере по каталогу В. Шмидера, предполагаемой дате написания (в соответствии с «Хронографом…»Т. Шабалиной [66]), количестве голосов в части, составе оркестра.

III. ФУГИ в БЫСТРЫХ ЧАСТЯХ КОНЦЕРТОВ

BWV 1041 III часть (Allegro assai),
BWV 1043 I часть (Allegro),
BWV 1044 III часть (Tempo di Allabreve),
BWV 1047 III часть (Allegro assai),
BWV 1049 III часть (Presto),
BWV 1050 III часть (Allegro),
BWV 1057 III (Allegro assai),
BWV 1058 III (Allegro assai),
BWV 1061 III часть (Vivace),
BWV 1063 III часть (Allegro).

Типы рассматриваемых концертов: для солиста с оркестром BWV 1041; для нескольких солистов с оркестром BWV 1043, BWV 1044, BWV 1061, BWV 1063; оркестровые концерты: Бранденбургский концерт № 2 BWV 1047, Бранденбургский концерт № 4 BWV 1049, Бранденбургский концерт № 5 BWV 1050; клавесинные концерты BWV 1057 и BWV 1058. Таким образом, в быстрых частях этих концертов использованы как монотембровые, так и политембровые составы солистов.

Солирующими инструментами в финалах этих концертов выступают:

– скрипка в концертах BWV 1041 и BWV 1049;

– клавесин в концертах BWV 1044, BWV 1057 и BWV 1058;

– труба, флейта, гобой и скрипка в концерте BWV 1047;

– скрипка, флейта и клавесин в концерте BWV 1050;

– два клавесина в концерте BWV 1061;

– три клавесина в концерте BWV 1063;

а также две скрипки в первой части концерта BWV 1043.

Фуги в клавирных концертах BWV 1057 и BWV 1058 рассматриваются как переложения в парах с концертами BWV 1049 и BWV 1041 соответственно.

Фуги в перечисленных концертах можно разделить на несколько групп:

– простые фуги с сопровождением и одна сложная фуга с сопровождением (BWV 1044, BWV 1050, BWV 1061 — фуги без сопровождения);

– фуги с рондальными признаками – повторениями материала интермедий и со сквозным движением в интермедиях;

– фуги с репризой и без репризы;

– фуги с сольными (в том числе каденционными) интермедиями и насквозь полифонические, то есть с фактурным контрастом и без фактурного контраста.

Концерт для скрипки с оркестром BWV 1041
III часть (Allegro assai)

Тип концерта: для солиста с оркестром

Состав исполнителей: скрипка–соло, первая и вторая скрипки, альт, continuo.

Особенности оркестровки: скрипка–соло выступает как солист, и как оркестрант.

Форму данной части можно обозначить как двойная фугированная часть с совместной экспозицией и двумя удержанными противосложениями.

Четырехголосное фугирование следующим образом складывается у солиста и оркестра: скрипка соло и первые скрипки, либо излагающие тему первые скрипки без солиста — первый голос, вторые скрипки — второй голос, альты — третий голос, continuo — четвертый голос и сопровождение[7].

В схеме № 1 части А — оркестровые проведения / оркестровое фугирование, разделы В — эпизоды с мелодическим движением скрипки соло. Чередование этих разделов регулирует форму целого, образуя рондообразные черты. В целом разделы В опираются на общий материал: тип мелодики и фигурации, строение фактуры. Некоторые разделы с мелодией скрипки соло повторяются с разной степенью точности: разделы B_1 и B_4 образуют репризный повтор, аналогично репризе соседних с ними A_1 и A_5; разделы B_2 и B_3 выступают как продолжение B_1

Схема № 1.
Композиционная схема BWV 1041, III часть (Allegro assai)

Тональн. план[8]	A	a→e	e	e→C	C	D/F→...	a	a	a
Разделы	A_1	B_1	A_2	B_2	A_3	B_3	A_4(Th.1)	B_4	$A_{5(репр.)}$
Такты[9]	1–25	25–43	43–46	46–59	60–72	72–90	91–94	94–117	117–141

[7] Клавирная версия концерта содержит проведения клавесина–соло и continuo

[8] Тональный план на схеме отражает основную тональность раздела и направление модуляции, раздел B_3 активно модуляционный.

[9] Вторгающиеся кадансы позволяют частям такта принадлежать разделам.

Двухголосная тема фугированных разделов содержит контраст рельефа и фона: активной затактовости и мелодической рельефности Темы$_1$, и более сопровождающей (дублирование и выдержанные аккордовые тоны с остинатным ритмическим рисунком) Темы$_2$. В средней части тема фуги звучит как двухголосно, так и с отделением Темы$_1$ (она звучит без контрапункта Темы$_2$) — это первые два проведения раздела A_3 и проведение раздела A_4, в котором Тема$_2$ только ритмически намечена. В целом эти проведения содержат соединения в разных видах контрапункта октавы, либо с нулевыми перестановками.

Связующие интермедии в рассматриваемой фуге (в том числе кодетта) продвигаются модуляционно, разделительная интермедия в конце части A_1 (а затем повторяясь репризно в конце фуги в целом — часть A_5). Сольные эпизоды в условиях фуги также осуществляют функцию интермедии. В результате образуется фактурный и тематический контраст проведений и интермедий различных разделов В.

Раздел A_1 — экспозиция и начало свободной части фуги.

Совместная экспозиция начинается с трех тонико-доминантовых проведений в сопровождении continuo — такты 1–24:

1–4 тт.: Тема$_1$ — первые скрипки (a–moll), Тема$_2$ — альты.

5–8 тт.: Тональный ответ Темы$_1$, вторые скрипки (e–moll), Тема$_2$ — реальный ответ (первые скрипки).

9–12 тт. Тема$_1$ — continuo (a-moll), Тема$_2$ — вторые скрипок, первые скрипки — удержанное противосложение.

13–14 тт. связующая интермедия (образуется имитационно-секвентным повторением заключительного элемента первой темы: бас еще в рамках темы – вторые скрипки – первые скрипки). Интенсивное движение модулирует в C-dur — тональность следующего проведения.

Первое проведение свободной части (в параллельном мажоре):

15–18 тт.: проведение в C-dur с удержанным противосложением. Первая тема — альты, вторая тема — continuo.

19–25 тт. разделительная интермедия, производная интермедии 13–14 тт. с двухтактовой кадансовой формулой.

43–46 тт. одиночное проведение (A_2): Тема$_1$ — первые скрипки (e-moll), Тема$_2$ — вторые скрипки. Скрипка соло перехватывает окончание первой темы, продолжая сольный раздел без цезуры.

60–72 тт. (A_3): группа мажорных проведений (C–dur, G–dur, C–dur), в которых два первых содержат Тему$_2$ лишь намеченной контуром дублированного мотива и вытянутой гармонической нотой, и третье проведение восстанавливает основной (полный) вид соединения двух тем. Начальная пара проведений (с отдельной Темой$_1$) содержат новое удержанное противосложение у солиста.

72–90 тт.: разделительная интермедия с мелодическим сольным голосом. Она оканчивается ферматой (генеральной) на D/a (к основной тональности) и подготавливает начало заключительной части, в которую войдут проведения в разделах A_4 и A_5 (собственно реприза), и естественно B_4 как интермедия.

90–116 тт. (A_4): следующая за остановкой общего движения Тема$_1$ вступает стреттно (мнимая стретта): continuo — первые скрипки.

117–141 тт. (A_5): точная реприза — 1–24 тт.

Именно точный повтор начального раздела финала с последним проведением в мажоре заставляет размышлять о нестабильности фуги как формы этой части концерта. Разновидность формы данного финала может быть определена как рондо с фугированными разделами, с одной стороны, и большая полифоническая форма, — с другой.

Размер $^{9}_{8}$ характерен для финальных частей концертов: триольность обеих тем, противосложений и сольных эпизодов обеспечивает непрерывность движения, интенсивность подачи тематизма подчеркнута в фугированных разделах затактовостью вступления Темы$_1$, ее интонационной рельефностью, моторика сглаживается в сольных частях переменчивостью движения, вариационными преобразованиями материала фугированных тем, квазиимпровизационным движением сольного высказывания.

Форма данного финала может быть определена с разных позиций:

Как рондообразная, в которых разделы солиста выступают, как эпизоды и чередуются с проведениями фуговой темы – рефренами.

Большая полифоническая форма — фуга.

Трехчастная репризная композиция.

Фугированные разделы складываются в большую полифоническую форму, которую можно определить как фугато.

Версия для клавира с оркестром является точным переложением (по тактам, форме и регистрам). Исполнительский состав расширен на один регистр (верхний голос клавесина).

Изменения коснулись тональности: смена a-moll на g-moll и партии клавесина. Раскрывается несколько вариантов работы с клавиром — трактовка инструмента мелодическая или многоголосная. В данном случае в целом мелодическая трактовка финала BWV 1058 дает двухголосное голосоведение на протяжении всей части, совмещая партию скрипки–соло и continuo концерта BWV 1041.

Концерт для двух скрипок с оркестром BWV 1043
I часть (Vivace)

Тип концерта: для солистов с оркестром.

Состав исполнителей: две скрипки–соло, оркестровые скрипки, альт, continuo.

Особенности оркестровки: первая и вторая скрипки–соло и выступают как солисты, и входят в состав оркестра.

I часть концерта для двух скрипок с оркестром BWV 1043 — нерепризная трехголосная фуга с сопровождением и одним удержанным противосложением. Эта фактически однотональная фуга (тонико-доминанто-вый круг тональностей и субдоминанта перед заключительным проведением) содержит многочисленные кадансы в конце проведений. Структурирующим

разделом являются две крупные удержанные интермедии: первая — после пятого проведения, повторяющаяся перед заключительным проведением, а также интермедия, окружающая субдоминантовое проведение. При повторении эта интермедия смыкается с первой удержанной интермедией. В обоих случаях повторения (как внутренние, так и между разделами) организованы посредством перестановок в нулевом или октавном двойном контрапункте.

Схема № 2.
Композиционная схема BWV 1043, I часть (Vivace)

Тональность Объём	D	0,5	a	1,5	d	a	D	24	a	5	g	26	d
Темы Интермедии	II_3	$И_1$	I	$И_2$	III	II	I	$И_3^{solo}$	I_3	$И_4$	III	$И_5$	I
Оркестровые/ сольные проведения	Оркестровые проведения (Tutti)							Soli (Сольные проведения)	Tutti	Soli	Tutti	S-T-S	Tutti
Такты	1	4	5	8	10	14	18	21	46	50	55	58	85
Разделы фуги	Экспозиция							Средняя часть					Закл.
								Свободная часть					

Распределение голосов в фугированных разделах: первая скрипка соло и первая скрипка оркестровая — I голос, вторая скрипка соло и вторая скрипка оркестровая — II голос, continuo — III голос, альт — сопровождение.

Экспозиция (тт. 1–21) расширена двумя дополнительными проведениями в первом и втором голосах (первые и вторые скрипки). Сольные интермедии: тт. 21–45, 49–53, 58–84.

Концерт для двух клавесинов с оркестром BWV 1062 является точным переложением концерта для двух скрипок с оркестром. Изменения исполнительского состава: расширена партия continuo (к цифрованному басу добавились партии двух клавесинов в нижних регистрах, мелодическая), партии скрипок–соло в концерте BWV 1043 заменяют верхние голоса клавесинов, сохраняя проведении тем, но в сольных интермедиях присутствуют изменения в основных партиях (среди изменений: в концерте для двух клавиров два удержанных противосложений). Изменения коснулись и тональности: смена d-moll на c-moll.

Концерт для флейты, скрипки и клавесина с оркестром BWV 1044

III часть (Tempo di Allabreve)

Тип концерта: для солистов с оркестром.

Состав исполнителей: флейта траверсо, скрипка–соло, первая, вторая скрипки, альт, виолончель и бас, клавесин.

Особенности оркестровки: клавесин (партия клавесина) выступает как солист и входит в состав оркестра (партия continuo).

В данной части образуется простая пятиголосная фуга, с двумя удержанными противосложениями (с сопровождением) и сольными интермедиями. Все проведения этой части звучат в тутти, образуя полимелодические контрапунктические соединения фугированных голосов и противосложений гармонического плана. Даже вступления в этих разделах регулярны. Например, четыре проведения средней части образуют пары аналогичных вступлений с темой в крайних голосах.

В качестве солиста выступает клавесин, остальные голоса сопровождают клавир на материале проведений, соединяясь и перекликаясь контрапунктически и имитационно.

Экспозиционный раздел (1–42 такты) содержит пять проведений в тонико–доминантовом соотношении, но охватывает все голоса, кроме третьего, из чего можно сделать вывод, что экспозиция не состоялась в полной мере (дополнительное проведение в тональности доминанты в пятом голосе — 37 такт). В сольных эпизодах (интермедиях) проведения тем отсутствуют.

Свободная часть состоит из средней части и заключительной, организованной как точная реприза (с 231 т.). Средняя часть (42–231 такты) состоит из четырех проведений в первом и пятом голосах, двух сольных интермедий и каденции (219–231 такты).

Заключительная часть (231–255 такты) содержит четыре проведения аналогичные первому разделу экспозиции.

Тема складывается из взаимодополняющих элементов — распевного хода четвертей и кадансирование долгими длительностями.

Тип соотношения темы и противосложений: многоголосная тема, в которой один из голосов более стабилен с точки зрения перемещения по голосам. При этом тональный план соответствует фуговому противопоставлению тоники и доминанты.

В проведения continuo входят Violoncello, Violone, Continuo. Звучат в унисон кроме тактов: 69–73, 164–168, 186–190, 209–218.

Схема № 3.
Композиционная схема BWV 1044, III часть (Tempo di Allabreve).

Тональн. план	a–e–a–a	a–e–a–e	e-d	d-e-a-e-…-C	C-G-e	C-d-	→a	a-e-a
Разделы	A_1	B	A_2	B_1	A_3	B_2	C	A_4
Такты	1–25	25–37	37–45	45–130	130–154	154–218	219–231	231–255

В схеме № 3 разделы A_1, A_2 — оркестровые проведения темы фуги в экспозиции, раздел A_3 — начало свободной части, раздел A_4 — точная реприза A_1, разделы B, B_1, B_2 — сольные эпизоды (клавесин соло), раздел C — сольная каденция (выписанная в копии в партии клавесина).

Распределение партий по голосам в фугированных эпизодах: флейта траверсо и скрипка соло — I голос, первая скрипка — II голос, вторая скрипка — III голос, альт — IV голос, виолончель и контрабас, клавесин — V голос.

Фугированные разделы этой части складываются в большую полифоническую форму (термин В. В. Протопопова — [48]) фактически образующая форму второго плана. Повторность возвращений как фугирования, так и сольных высказываний, выступают как типичные для финала.

Итак, форма данного финала может быть определена с разных позиций:

1. Как рондообразная, в которых разделы солиста выступают, как эпизоды и чередуются с проведениями фуговой темы – рефренами.

2. Большая полифоническая форма — фуга.

3. Трехчастная репризная композиция.

Бранденбургский концерт № 4 BWV 1049
III часть (Presto)

Тип концерта: оркестровый.

Состав исполнителей: скрипка соло, первая, вторая скрипки, первая, вторая флейты, альт, виолончель, контрабас, continuo.

Особенности оркестровки: скрипка соло выступает как солист и входит в состав оркестра. Сольные материалы являются как концертными, в том числе интермедийными разделами, так и сопровождающими (гармоническими) — как противосложение в стреттах, тема звучит у флейт.

Распределение голосов в фугированных разделах: скрипка соло, первые скрипки — I голос, первая и вторая флейты — II голос, вторые скрипки — III голос, альт — IV голос, continuo — V голос. Распределение партий по голосам фуги стабильно соблюдается на всем протяжении.

Форма: простая пятиголосная фуга с сопровождением, двумя удержанными противосложениями. Тип соотношения темы и противосложения: тема танцевального характера, сопровождение, которое выполняет роль удержанного противосложения моторного движения, второе противосложение гаммообразное.

Особенности формы фуги: трехчастная, проведения как в сольных, так и в оркестровых разделах.

Экспозиция расширена одним дополнительным проведением во втором голосе. Фактически это последнее проведение (второе подряд вступление

флейт) замыкает экспозицию тонально сворачивающимся движением, ведя последнее проведение в основной тональности на высоте и в тональности первого проведения фуги.

В свободной части десять (пять пар) проведений в тональностях тоники, субдоминанты, доминанты и в параллельных им. Среди них пары стреттных проведений (первая и вторая флейты), сольные интермедии, раскрывающие концертность солирующего голоса – скрипки, имитационная работа на фоне сольного голоса, в качестве сопровождения.

Композиционная схема BWV 1049, III часть (Presto) Схема № 4.

Тональность Объём	G	D	2	G	D	4	D	9	G	1	2	G	5,5
Темы Интермедии	IV$_{5г}^{1}$	III$_{4г}^{2т.о.}$	И$_1$	I^{+solo}	V$_{1г}^{2т.о.}$	И$_2$	II$_{5г}^{2}$	И$_3$	II	И$_{4'↓}$	И"$_4$	II$_1$/II$_2$	И$_5$
Оркестровые/ сольные проведения	Оркестровые проведения (Tutti)										Сольные проведения (Soli)		
Такты	1	5	9	11	15	19	23	27	36	40	41	43	47
Разделы фуги	Экспозиция												

Тональность Объём	D	10	D	8	G	4	40	E	h	e	13	15	G
Темы Интермедии	II$_2$/II$^{р.о.}{}_1$	И$_6$	V	И$_7$	I	И'$_{8↓}$	И"$_{8↓}$	I^{+solo}	II	V	И'$_{9↓}$	И"$_{9↓}$	V$^{р.о.}$
Оркестровые/ сольные проведения	Soli		Tutti				Soli	Tutti					
Такты	53	57	67	71	79	83	87	127	131	135	139	152	167
Разделы фуги	Средняя часть												
	Свободная часть												

Тональность Объём	4	C	C	6	G	G	10	G	15	G	7	G	1,5
Темы Интермедии	И$_{10↓}$	I^{+solo}	II^1/II^2	И$_{11}$	I^{+solo}	II$_2$/II$_1$	И$_{12}$	V	И'$_{13↓}$	I	И$_{14}$	V/II	И$_{15↓}$
Оркестровые/ сольные проведения	Tutti												
Такты	171	175	179	183	189	193	197	207	210	225	229	237	243
Разделы фуги	Заключительная часть												
	Свободная часть												

Свободная часть начинается после каданса и с началом сольного раздела фуги. Солист–скрипач выполняет функцию сопровождения, флейты выступают как «раздвоенная» партия, из которой вырастают две линии, ведущие голоса канонов в унисон.

Стретты в начале свободной части объединены и маркируют разделы формы: пара проведений отмечает начало раздела солирующих инструментов (скрипки и флейт) – фактически начало свободной части.

Следующая стретта — в тональности субдоминанты, – предваряет возвращение основной тональности части, и следующая пара стретт принадлежит заключительной части, собственно последняя стретта замыкает фугу в целом.

Пары стреттных проведений образуют первоначальное и производное соединения с перестановками в нулевом показателе контрапункта, так как голоса вступают в унисон и результат обмена материалами оказывается не слышен.

Заключительная часть — пять проведений в основной тональности, причем только в регистрово крайних позициях – верхнего и нижнего голоса. Эти пять проведений сменяют друг друга без соблюдения условий репризы, без соблюдения полноты вступлений темы по всем голосам фуги, по аналогии с экспозицией. Третий голос в заключительной части не ведет тему вовсе, а «раздвоенный» второй голос выступает пропостой и риспостой в подготовке основной тональности проведений заключительной части, и во втором проведении заключительной части, а затем как риспоста в последней стретте в паре с континуо, образуя крайние голоса тутти всех исполнителей.

Группы проведений средней части:

Пара стретт образованных в результате разделения второго голоса — флейта первая, вторая, — в приму, следовательно, в одном регистре, в тонико–доминантовом соотношении тональностей, в основном виде (тема - ответ) (такты 41-47, 53-57).

Пара проведений в крайних регистрах в тональностях доминанты и тоники (ответ - тема) (такты 67-70, 79-82).

Три проведения в первом, втором и пятом голосах в тональностях ми и си минор (тема – ответ - тема) (такты 127-139).

Три проведения в пятом, первом и втором (флейты разделяются на две партии, образуя стретту) голосах в тональностях соль мажор (пятый голос) и до мажор (первый, второй голоса) (167-170, 175-183). Последняя тональность (до мажор) подготавливает вступление заключительной части. Минорные проведения — tutti, мажорные проведения — накопления голосов с последующей разрядкой, подготавливающей вступление заключительной части. Парные проведения в данной фуге зависят от состава оркестра и распределения партий.

Не участвующие в сопровождении голоса во время сольных интермедий проводят имитационную работу: первые и вторые скрипки (такты 105–112), первые и вторые флейты (такты 159–174). В сопровождение входят: Violoncello, Violone (бас), Continuo (звучат в унисон, кроме тактов 159–166).

Концерт для двух клавесинов с оркестром BWV 1061 III часть (Vivace)

Финал концерта для двух клавесинов с оркестром BWV 1061, III часть — нерепризная фуга. Эта фуга в числе немногих начинающихся с сольного проведения (одноголосного). Экспозиция уже содержит сольные интермедии.

Форма ставит ряд вопросов:

1. Проблема количества голосов:

С точки зрения регистров и экспонирования — трехголосная фуга, в туттийных проведениях образуется и пятиголосие.

2. Проблема распределения клавиров и сольных инструментов: распределение обнаруживает стабильное объединение по регистрам: continuo на протяжении всей части фуги проводит тему с первым и вторым клавесином в низком регистре, первая скрипка объединяется с высоким регистром первого клавесина, а вторая скрипка и с первым, и со вторым.

3. Вопрос о достаточности двух клавиров с точки зрения многоголосия зависит от функций, которые выполняют оркестровые голоса и голоса клавиров. Представляется, что данную фугу могли реализовать два клавира, а камерный ансамбль окрашивает многоголосие темброво, а также выступает в качестве сопровождения.

4. Функции голосов многоголосия ставят проблему участия в фугировании: фугированная форма без сопровождения / с сопровождением: экспозиция звучит без сопровождения, а свободная часть в тутти (многоголосие) и оркестровых голосах содержит сопровождение гармоническое и контрапунктическое.

Схема № 5.
Композиционная схема BWV 1061, III часть (Vivace).

Тональность Объем	C	G	2т.	C	2т.	G	1т.	C	1,5т.	G	1т.	C	G	4т.	C	2т.
Темы Интермедии	I	I	$И_1$	I	$И_2$	II	$И_3$	II	$И_4$	II	$И_5$	I (+1Vi)	I (+2Vi)	$И_6$	III	$И_7$
Оркестровые/ сольные проведения	Сольные проведения (Soli)											Проведения с оркестром (Tutti)				
Такты	1	5	9	11	15	17	21	22	26	27	32	33	37	41	45	49
Разделы фуги	Экспозиция															

Тональность Объем	23т.	C	2т.	G	2т.	e	e	2т.	6т.	a	a	6т.	19т.	C	2т.
Тема Интермедия	$И_7'$	I	$И_8$	II	$И_9$	I (+2Vi)	III	$И_{10}$	$И_{10}'$	II (+2Vi)	III	$И_{11}$	$И_{11}'$	III	$И_{12}$
Оркестровые/ сольные проведения	Soli					Tutti			soli	Tutti			soli	Tutti	
Такты	51	74	78	80	84	86	90	94	96	102	106	110	116	134	138
Разделы фуги	Экспозиция					Средняя часть								Закл.часть	
						Свободная часть									

Распределение голосов в фугированных проведениях:
I – первый клавесин, I (+1Vi) – первый клавесин проводит тему вместе с первой скрипкой, I (+2Vi) – первый клавесин проводит тему вместе со второй скрипкой;
II – второй клавесин, II (+2Vi) – второй клавесин проводит тему вместе со второй скрипкой;
III – партия continuo с первым и вторым клавесинами;

Концерт для трех клавесинов с оркестром
BWV 1063 III часть (Allegro)

Тип концерта: для солистов с оркестром.

Состав исполнителей: первые, вторые скрипки, альт, continuo. Солисты: первый, второй, третий клавесины.

Организация по голосам: оркестровые голоса объединены по регистрам. Одна партия может переходить из одного голоса в другой.

Роль continuo: партия участвует в проведении тематического материала наравне с выполнением функции сопровождения. Партия continuo объединяется с низким регистром у солистов или движется независимо, например, в сольных интермедиях.

Схема № 6.
Композиционная схема BWV 1063, III часть (Allegro)

Тон-ть Объем	d	1	a	8	d	1	a	5	d	7	d	29	a	29	d	4	F
Темы Интермедии	II$_5$	Кад	I$_4$	И$_1$	III$_4$	И$_2$	III$_4$	И$_3$	IV$_1$	И$_4$	I$_3$	И$_5$	I$_4$	И$_6$	I$_4$/II	И$_7$	I$_3$
Tutti/Soli	Оркестровые проведения (Tutti)											Solo	Tutti	Solo	Tutti		
Такты	1	4	5	8	15	18	19	22	27	30	37	40	69	72	101	105	109
Разделы фуги	Экспозиция																

Тон-ть Объем	1	C	15	a	33	d	3	g	1	F	15	d	14	d	9
Темы Интермедия	И$_8$	II$_4$	И$_9$	I$_4$	И$_{10}$	I$_4$/II	И$_{11}$	I$_3$	И$_{12}$	I$_{3^v}$	И$_{13}$	III$_4$	И$_{14}$	I	И$_{15}$
Tutti/Soli	Оркестровые проведения				Solo	Tutti							Solo	Tutti	
Такты	112	113	116	131	134	167	170	174	177	178	181	196	199	214	217
Разделы фуги	Средняя часть											Заключительный раздел			
	Свободная часть														

Распределение голосов в фугированных разделах:

Первый клавесин и первая скрипка — I голос, второй клавесин и вторая скрипка — II голос, третий клавесин и альт —III голос, нижний регистр клавесинов и continuo — IV голос.

Схема № 7.

Композиционная схема BWV 1063, III часть (Allegro).

Тональн. план	d–a		a		d		d		d
Разделы	A_1	B_1	A_2	B_2	A_3	B_3	A_4	B_4	A_5
Такты	1–40	40–69	69–72	72–101	101–134	134–167	167–199	199–214	214–225

В схеме № 7 разделы A_1, A_2 — оркестровые проведения темы фуги в экспозиции, раздел A_3 — начало свободной части, разделы, B_1, B_2, B_3, B_4 — сольные эпизоды (клавесины–соло), A_5 — заключительное фугированное проведение.

В. Макаров в статье «Особенности формообразования концертов для нескольких солистов с оркестром эпохи барокко» описывает эту фугу и называет её двойной. Однако, с точки зрения экспонирования образуется именно фуга с сопровождением, простая с удержанными противовсложениями.

Среди особенностей построения фуг в быстрых частях можно отметить некоторые особенности определенных форм:

Концерт для трех клавесинов с оркестром BWV 1063, III часть — форма нерепризная, с сопровождением, с сольными интермедиями.

Концерт для скрипки с оркестром BWV 1041, III часть — двойная фуга с совместной экспозицией, свободная часть содержит точную репризу, сольные интермедии, генеральная пауза в свободной части перед репризой обозначает место, где могла быть импровизация солиста.

Четвертый Бранденбургский концерт BWV 1049, III часть — простая фуга с точной репризой, выписанной каденцией, сольными интермедиями.

IV. ФУГИ и ИМИТАЦИОННЫЕ ФОРМЫ в МЕДЛЕННЫХ ЧАСТЯХ КОНЦЕРТОВ

BWV 1043 (Largo ma non tanto),
BWV 1046 (Adagio),
BWV 1047 (Andante), BWV 1050 (Affettuoso),
BWV 1051 (Adagio ma non tanto),
BWV 1061 (Adagio)

Типы рассматриваемых концертов: для нескольких солистов с оркестром — BWV 1043 и оркестровые с солирующими инструментами в медленных частях — Бранденбургский концерт № 1 BWV 1046, Бранденбургский концерт № 2 BWV 1047, Бранденбургский концерт № 5 BWV 1050, Бранденбургский концерт № 6 BWV 1051. В медленных частях этих оркестровых концертов использованы как монотембровые, так и политембровые составы солистов. Солирующими инструментами в них выступают: две скрипки в концерте BWV 1043, гобой, скрипка пикколо и фагот в Бранденбургском концерте № 1 (BWV 1046), флейта, гобой и альт в Бранденбургском концерте № 2 (BWV 1047), флейта и скрипка в Бранденбургском концерте № 5 (BWV 1050), две виолы da braccio в Бранденбургском концерте № 6 (BWV 1051).

Обсуждаемые медленные части разнятся по количеству и функциям голосов, участвующих в имитационном движении. Так, на трио–фактуру ориентированы медленная часть концерта для двух скрипок с оркестром BWV 1043, Бранденбургского концерта № 1 (BWV 1046) и Бранденбургского концерта № 6 (BWV 1051) — два мелодических голоса и бас, ориентированный как на характерный для cantus firmus фигурационный распев, так и на контрапунктирующий аккомпанемент. Три мелодических голоса и сопровождение являются фактурной основой медленных частей Бранденбургских концертов № 2 (BWV 1047) и № 5 (BWV 1050).

Формы этих частей определяются как собственно фуги, так и имитационные части с разным числом пропост. Во всех случаях образуются фуги и фугированные части с сопровождением: двухголосные – в концерте

для двух скрипок с оркестром (BWV 1043), в первом Бранденбургском концерте (BWV 1046), трехголосные — в третьем Бранденбургском концерте (BWV 104). Контраст фактуры между проведениями и интермедиями содержится в первом, втором и шестом Бранденбургских концертах.

В состав оркестра входят такие инструменты как: гобои, скрипки, альт, continuo — в первом Бранденбургском концерте (BWV 1046); скрипки, альт, continuo — в концерте для двух скрипок с оркестром (BWV 1043); виолончель и continuo — во втором Бранденбургском концерте (BWV 1047); Violone (бас) и клавесин — в шестом Бранденбургском концерте (BWV 1051). Роль continuo можно определить как сопровождение или сочетание сопровождения и определенная доля участия в фугировании, в том числе в проведении тематического материала фуги.

В первом, пятом и шестом Бранденбургских концертах (BWV 1046, 1050 и 1051) continuo и является сопровождением и проводит тематический материал. Однако в первом случае это тематический материал в интермедийных фрагментах, а в имитационной части концерта BWV 1050 вступления баса (клавесин) образуют мелодические включения, имитационно взаимодействующие со скрипкой и флейтой. Эти вступления образуют голоса канона с большей или меньшей точностью воспроизводя мелодический материал. Наконец, в медленной части концерта BWV 1051 бас проводит тему фуги в предпоследнем проведении.

В концерте для двух скрипок с оркестром BWV 1043 и втором Бранденбургском концерте (BWV 1047) continuo выступает только как сопровождение.

Некоторые особенности формы фуг и фугированных (имитационных) форм

II часть концерта для двух скрипок с оркестром BWV 1043 — трехчастная двухголосная фуга с сопровождением, в которой репризный раздел состоит из двух проведений в тонике и доминанте, аналогичных экспозиции, и заключительной интермедии. Взаимодействие двух

солирующих скрипок как раз создает основу для специфически дуэтной формы фугирования, особенностями которой являются: в целом парность проведений, повторяющая соотношение темы и ответа в экспозиции (см. схему № 8), непременная работа сложном контрапункте (двойном контрапункте октавы) в соединении темы и удержанного противосложения. Оркестровое сопровождение этой фуги представляет собой фактически расшифрованную партию генерал баса.

Схема № 8.
Композиционная схема BWV 1043,
II часть (Largo ma non tanto)

Тон-ть Объём	F	кодетта	C	2,5	d-D/g	1,5	B	F	17	a	d	6	F	C	6
Тема Интермедия	II		I_2	$И_1$	II_1	$И_2$	I_2	II_1	$И_3$	II	I_2	$И_4$	II	I_2	$И_5$
Такты	1-6				7-8,5	9	10-12		14	31	33	35	41	43	45
Разделы фуги	Экспозиция				Средний раздел								Реприза		
					Свободная часть										

Сложный контрапункт (часто с показателем Jv=0) является обязательным приёмом работы с голосами в двухголосных фугах. Среди характерных свойств этого типа фуги, обнаруживаемые в анализируемой части: удержанные стабильно сохраняющиеся противосложения, сопровождение, удержанные и многосоставные интермедии. Все эти признаки, как и имитационная работа в виде перекличек между однотембровыми и одно-регистровыми солистами является специфическим приемом ансамблевых фуг.

II часть Шестого Бранденбургского концерта (BWV 1051) строится как фугированная часть, разворачивающаяся поначалу весьма строго. Состав исполнителей в этой медленной части – дуэт виол da braccio и баса с клавиром в continuo.

Форма в целом развертывается интенсивным тональным движением тем, отраженным в кадансах: 11–й такт — в тональности доминанты (B–dur), 20-й такт — в основной тональности (Es–dur), 30-й такт — в тональности II ступени (f-moll), 41-й такт — в тональности параллельной к f–moll, 59-й такт – в g–moll. В результате подчеркивается разомнутая, сквозная структура.

Особенность формы фуги: двухголосная форма с сопровождением. Тема формируется как ядро и развертывание с типичным видом мелодического и ритмического контраста и рельефным кадансом. Экспозиция расширена строгой контрэкспозицией, свободная часть начинается с группы иноладовых проведений, в процессе развертывания свободной части в проведение включается и continuo. Особенность формы в этой фуге — это отсутствие заключительной части: остановка на половинном кадансе в конце медленной части вводит в следующую за ней быструю и активизирует контраст частей.

II часть концерта BWV 1050 (Affettuoso) — четырехголосная фугированная форма с сопровождением.

Нумерация голосов в фугированных эпизодах: флейта (траверсо) — первый голос, скрипка соло — второй голос, верхний голос клавесина — третий голос, нижний голос клавесина — четвертый голос. В тактах 1–4 до каданса в такте 5 формируются имитационные вступления двух солирующих голосов с имитационным подхватом в басу continuo. Именно это построением выступает в качестве темы, поскольку оно репризно повторяется в тактах 45–49. В целом развертывание опирается на группы имитационных вступлений, последующее развертывание которых

замыкается кадансами. Тональный план отталкивается от иноладового контраста фугированных вступлений в параллельной тональности. Каданс в тональности доминанты в 25 такте и последующее частичной возвращение начального материала обнаруживают границы старинной двухчастной формы.

Схема № 9.
Композиционная схема BWV 1050
II часть (Affettuoso)

Тональность Объем	h	2	h	3	D	2	4	Fis	1	fis	0,5	2	14	h	6	h	3
Темы Интермедии	II/I/I V↓	$И_1$	III/I/ «II»	$И_2$	I/II/«I V»	$И_3$↓	$И_4$	I/«II»	$И_5$↓	I/II/IV	$И_6$↓	$И_6$'↓	$И_6$	II/«I»/«I V»	$И_7$	II/I/IV	$И_8$
Такты	1	3	5	7	10	12	14	18		20	21		24	38	39	45	47
Разделы фуги	Экспозиция				Средняя часть									Закл. Часть			
					Свободная часть												

II часть (Adagio) концерта BWV 1061 – имитационная четырехголосная форма.

Распределение голосов в фугированных разделах:

Первый клавесин верхний регистр — I.1 голос, первый клавесин нижний регистр — I.2 голос, второй клавесин верхний регистр — II.1 голос, второй клавесин нижний регистр — II.2 голос.

Примо-октавная имитация в экспозиционном разделе образует пары вступлений голосов, которые можно рассматривать как двухголосные имитационно организованные темы. В свою очередь такая группировка связана с перекличкой и обменом материалами между клавирами. Начиная с 12 такта меняется мелодическое содержание голосов в развертывании, оставляя неизменным узнаваемый инициум. Кроме того, имитируемый вторым клавиром материал становится двухголосным. Начиная с проведения в паралелльной тональности трансформируется и инициум, изменяясь под воздействием модуляционных перемещений темы. Заключительные вступления второго клавесина фактически сжато повторяют начальные 12 тактов формы.

К особенностям рассматриваемой дуэттной формы относятся не только однотебровый и однорегистровый тип сольных партий, развертывание которых происходит в общем диапазоне и в повторяющихся регистрах, но и их многоголосная природа. Эти свойства позволяют из двухголосного движения каждого клавира (в том числе с фрагментами скрытомногоголосной фигурации) сформировать полноголосное звучание, с перекликающимися голосами в рамках одного клавира, или перекличками между солистами раскрашенными тонально подвижными, фактурно подчеркнутыми вступлениями темы.

Схема № 10.
Композиционная схема BWV 1061
II часть (Adagio)

Тональность Объем	a	a	1	a	a	7	a	d	G	C	3	C	C	1	d	6
Темы Интермедии	I.1	I.2	$И_1$	II.1	II.2	$И_2$	I.1	II.1	I.2	II.2	$И_3$	II.1	II.2	$И_4$	I.1	$И_5$
Такты	1	2	3	4	5	6	12	13	14	15	16	19	20	21	22	23
Разделы фуги	Экспозиция								Средняя часть							
									Свободная часть							

Тональность Объем	2	e	2	e	e	6	e	a	D	G	10,5	a	a	6
Темы Интермедии	I.1	II.2	$И_6$	I.1	I.2	$И_7$	II.1	I.1	II.2	I.2	$И_8$	II.1	II.2	$И_9$
Такты	29	30	31	33	34	35	41	42	43	44	45	55	56	58
Разделы фуги	Средняя часть											Заключительная часть		
	Свободная часть													

II часть первого Бранденбургского концерта (BWV 1046) – фугированная форма, опирающаяся на старинную двухчастную структуру. Дуэтная природа подчеркнута не только перекличками и имитациями, но и стреттными вступлениями тем.

Во II части Второго Бранденбургского концерта (BWV 1047) имитационное движение опирается на трио-фактуру. Октавные имитационные вступления в процессе развертывания сменяются кварто-квинтовыми, подчеркивая фуговую природу. Одновременно обращают на

себя внимание каноном организованное развертывание с сохраняющимся и воспроизводящимся материалом противосложений.

В целом фуги и фугированные формы в медленных частях концертов строятся с разной степенью стабильности и строгости воплощения норм фуги – от весьма строгой и последовательной в медленной части скрипичного концерта BWV 1043, до свободно имитационной ткани в клавирном дуэте концерта BWV 1061.

V. ФУГИРОВАННЫЕ И ИМИТАЦИОННЫЕ ФОРМЫ в БЫСТРЫХ ЧАСТЯХ КОНЦЕРТОВ

BWV 1043 III часть (Allegro);
BWV 1047 III часть (Allegro assai);
BWV 1048 III часть (Allegro);
BWV 1050 III часть (Allegro);
BWV 1051 I часть (без указания темпа);
BWV 1051 III часть (Allegro);

Среди критериев, отличающих фугированные и имитационнные формы от собственно фуги имеют особенное значение неполная экспозиция или тональные свойства экспозиции, например, октавная экспозиция.

В свою очередь имитационно организованные формы содержат регулярные имитационные вступления голосов и имитацию в качестве основы формирования темы и всей части.

Бранденбургский концерт № 5 BWV 1050

III часть (Allegro)

Тип концерта: оркестровый.

Состав исполнителей: флейта траверсо, солирующая скрипка, оркестровые скрипки, альт, виолончель, бас, клавесин–соло.

Тип соотношения темы и противосложений: тема – жигообразная, противосложение выполняет роль сопровождения. Особенности формы: трехчастная с точной репризой и сольным эпизодом (такты 163-311).

Нумерация голосов в фугированных эпизодах вызывает определенные затруднения. Они связаны с одной стороны с участием в форме в целом большого количества исполнителей, образующих линии–голоса фугирования, с другой — трактовка партий солистов заставляет решать проблему голосов клавира — двух самостоятельных линий, ведущих тему, которые регистрово совпадают с другими голосами имитационной формы. Кроме того, солирующие флейта и скрипка выступают то раздельно и самостоятельно, то в унисон (этому способствуют общие регистры инструментов).

В целом разделение на первый, второй и т.д. голоса при регистровом подобии представляется условным: флейта траверсо — первый голос, скрипка соло — второй голос, оркестровые скрипки — третий голос, альт — четвертый голос, верхний голос клавесина — пятый голос, виолончель, контрабас и бас клавесина — шестой голос. Собственно шестиголосие образуется редко, но достигается именно в свободной части (см., например, такты 62–64 и далее). Многозвучие оркестра обеспечивается к тому же вариабельностью соединений и размежевания басовых голосов (виолончели и контрабасы), выступающих и в тандеме с басом клавесина, и в самостоятельном контрастном басу проведении.

Особенности оркестровки: клавесин (партия клавесина) и солирующая скрипка и выступают как солист, и входят в состав оркестра (включаясь в партию continuo, и соединяясь с партией оркестровых скрипок). Пятый голос

объединяет в себе три инструмента: виолончель, бас и клавесин. Проведения в партиях виолончели и баса преимущественно объединяются в унисон с нижним голосом клавесина, единичны самостоятельные проведения (тт. свободной части и тт. репризы).

Экспозиционный раздел (1-35 такты) содержит восемь проведений во всех голосах в тонико-доминантовом соотношении. Сразу после основных проведений в солирующих голосах (скрипка, флейта и два голоса клавесина) флейта вступает с темой в тональности доминанты, образуя дополнительное проведение. Продолжение экспозиции — альты и скрипки, — аналогично по регистрам и тональному плану началу экспозиции, а вслед за еще одним дополнительным проведением в унисон солирующих флейты и скрипки в основной тональности (33-35 такты). Таким образом, еще одной трактовкой состава фугирования по голосам, возможной в соответствии с регистровым расположением и удвоением голосов, можно считать четырехголосие с группой дополнительных проведений (четыре проведения в верхних голосах). По составу автономных участников форма может быть также определена как простая пятиголосная фугированная форма с одним удержанным противосложением.

Свободная часть состоит из средней части и заключительной в виде точной репризы (тт. 233–311, раздел повторяет в точности такты 1-78). Средняя часть содержит двадцати два вступления, среди которых можно выделить две группы совместных проведений оркестровых голосов в унисон (с тт. 157, 161, 181, 185). Группа трех проведений в сольном эпизоде (клавесин — такты 163–180) содержит пару стретт.

Шесть стреттных проведений в свободной части имеют разные показатели:

- начало свободной части образуется цепью двухголосных стретт в двойном контрапункте октавы;

Схема № 11

Композиционная схема BWV 1050, III часть (Allegro)

Тональность	D	A		D	A		A		D	A	D
Объём			4			4		10			
Темы	II	I т.-о.2г.[1]	И1	VI II	VI I 6г.II[1]	И2	I р.о.	И3	IV cont.[1]	III cont.[1]	I
Интермедии											II cont.[1]
Такты	1	3	5	9	11	13	17	19	29	31	33
Разделы фуги	Экспозиция										

Тональность		D→A		D	D		D	D→A		D		
Объём	4		6			10			7		2	7
Темы	И4	V/ VI	И5	V	I	И6	V↓	IV/III/V	И7	I	И8'↓	И8"
Интермедии		VII		VII				VI		II		
Такты	35	39	42	48	50	52	62	64	68	75	77	79
Разделы фуги	Средняя часть											
	Свободная часть											

Тональность	D		7	cis		29	fis→cis		2	fis	h	E	A	21	E
Объём															
Темы	V+VI/III		И9	V+VI/III		И10	II/I		И11	III	I	III	II	И12	I+II+III+
Интермедии	IV			IV							II				IV
Такты	87		89	96		99	123		126	128	130	132	134	136	157
Разделы фуги	Средняя часть														
	Свободная часть														

Тональность	2	H	H	2	H	2	H	6	D	2	A	33
Объём												
Темы	И13	I+II+III+	VI I,II	И14	VI II	И15	VI I,II	И16	I+II+III+	И17	I+II+III+	И18
Интермедии		IV							IV		IV	
Такты	159	161	163		168		172	175	181	183	185	187
Разделы фуги	Средняя часть											
	Свободная часть											

Тональность	fis	8	D	A	4	D	A	4	A	10	D	A	D	1,5
Объём														
Темы	II/III/IV	И19	II	I т.-о.2г.[1]	И20	VI II	VI I 6г.II[1]	И21	I р.о.	И22	IV cont.[1]↓	III cont.[1]	I	И23
Интермедии													II cont.[1]	
Такты	220	225	233	235	237	241	243	245	249	251	261	263	265	
Разделы фуги	Заключительная часть (точная реприза)													
	Свободная часть													

Тональность	4	D→A	6	D	D	10	D	D→A	7	D	2
Объём											
Темы	И24	V/ VI	И25	V	I	И26	V↓	IV/III/V	И27	I	И28'↓
Интермедии		VII		VII				VI		II	
Такты	267	271	274	280	282	284	294	296	300	307	309
Разделы фуги	Заключительная часть (точная реприза)										
	Свободная часть										

- пара двухголосных стреттных проведений в параллельной тональности и доминанте к параллели (тт. 96–99) вступают в верхнюю октаву и повторяют производные соединения первой стретты, а затем (тт.123–126) образуется стретта в верхнюю квинту.

- следующая группа стретт относятся к проведениям у сольного клавира — в нижнюю октаву с расстоянием вступления в один такт.

- подготовка к репризе также образуется цепью двухголосных стреттных проведений в нижнюю октаву.

Заключительная часть содержит четырнадцать проведений, такты 233–311 — точная реприза.

Бранденбургский концерт № 2 BWV 1047

III часть (Allegro assai)

Тип концерта: оркестровый.

Состав исполнителей: труба, флейта, гобой, скрипка–соло, скрипка первая, скрипка вторая, альт, виолончель, бас, клавесин.

Особенности оркестровки: клавесин трактован и как сольный инструмент, и входит в партию continuo.

Второй Бранденбургский концерт BWV 1047, III часть — нерепризная фугированная форма с сопровождением и одним удержанным противосложением (уже при первом появлении темы). Проведения сконцентрированы в сольных разделах, а тутти включается и как интермедия (интермедии: $И_3$ 47–56 тт., $И_{10}$ 126–135 тт.), и как проведения (72–78 тт., 119–125 тт.). В таком проведении Тема вступает именно в нижнем басовом голосе (у баса, виолончели и клавесина), отличном от трактовки этого же голоса в сольных разделах. Экспозиция (тт. 1–57) расширена двумя дополнительными проведениями в первом и четвертом голосах (труба и скрипка соло). Сольные интермедии отсутствуют.

Тутти в начале средней части открывает проведение в доминантовой тональности. В заключительной части тутти противопоставлено проведению в основной тональности, тема звучит в тональности доминанты в басу.

Напомним, что согласно теории фуги заключительная часть, которая содержит проведения в основной и доминантовой тональностях, может быть названа реприза. Таким образом, точная реприза в этой фуге (как в других фугах концертов) не состоялась, но заключительная часть содержит три проведения, включая туттийное, в тональностях тоники и доминанты.

Схема № 12.
Композиционная схема BWV 1047, III часть (Allegro assai)

Тональность Объём	F	C	8	F	C	8	C	10	C	3	d	d	27	B→F	F	C	10	F
Темы Интермедии	I	III	$И_1$	IV	II	$И_2$	I	$И_3$	IV	$И_4$	III	V	$И_5$	III	II	V	$И_6$	I
Оркестровые/ сольные проведения	Сольные проведения (Soli)							Tutti	Soli			Tutti	T-S-T	Soli		Tutti (Оркестровые проведения)		
Такты	1	7	13	21	27	33	41	47	57	63	66	72	79	107	113	119	126	136
Разделы фуги	Экспозиция								Средняя часть					Заключительная часть				
									Свободная часть									

Распределение голосов в фугированных разделах: труба — I голос, флейта — II голос, гобой — III голос, скрипка соло — IV голос, бас, виолончель и клавесин — V голос, скрипка первая, скрипка вторая, альт — сопровождение в туттийных проведениях.

В целом фугированные и имитационные части можно объединить в одну группу по следующим признакам:

1. Концерты монотембровые (для групп струнных).
2. III часть BWV 1048, I часть BWV 1051 написаны трехголосно, III часть BWV 1043, III часть BWV 1051 для двух солистов с сопровождением.
3. Все части написаны с развитой имитационной техникой — имитациями и канонами в разных частях формы.

VI. Заключение

В условиях оркестра фуга как форма с определенным количеством голосов, или форма, которая тяготеет к конкретному и определенному количеству голосов, требует группировки исполнителей, их распределению для ведения темы фуги и контрапунктов. В результате, в такой фуге проявляются следующие проблемы, которые можно рассматривать не только как проблемы анализа полифонической композиции (нумерации единиц фактуры, определения регистровых средств и тематического материала), но и как формулировка условий голосоведения: объединения партий оркестра и солистов, голосов многоголосных инструментов и continuo, и так далее.

Распределение и объединение голосов в разных частях концертов нестабильно по-разному. Для фуги в быстрых частях концертов, в большинстве своем, характерно следующее распределение партий исполнителей: первая скрипка–соло с первыми оркестровыми скрипками, вторая скрипка–соло со вторыми оркестровыми скрипками, альт в большинстве случаев в роли сопровождения, в группе continuo — клавесин и бас, иногда к ним примыкает партия виолончели, если она выписывается отдельно, при этом она представляет собой мелодический голос, на который опирается continuo. В камерных частях партии скрипки–соло и клавесина–соло выступают с разными функциями: скрипка обнаруживается и в функции удвоения оркестрового голоса и как концертирующий солист, клавесин выступает и как солист, и как часть continuo, при этом в качестве солистов эти исполнители могут выступать в интермедиях и каденциях.

В медленных частях состав оркестра в большинстве случаев остается таким же, что и в быстрых, тогда солисты проводят имитационную работу в сопровождении всего оркестра, у которого реализуется гармоническая основа continuo.

Для двойных/тройных клавирных концертов солистам свойственно проводить весь тематический материал в одном общем диапазоне, нередко дополняя друг друга как высотно, так и регистрово. Эта дополнительность опирается на стабильную форму фактурной организации клавирной партии в виде двухголосия, в результате образуется четырех-пятиголосие, то есть формируется достаточное и самостоятельное полноголосие клавиров. Оркестр же в других частях дублирует материал проведений и выступает как сопровождение в сольных эпизодах. Свойственная сочетаниям клавесинов полнота и достаточность голосоведения позволяет предположить, что возможно исполнение некоторых частей двойных и тройных концертов меньшим составом — без оркестровых голосов.

Особую форму голосоведения образуют ансамблевые в т. ч. дуэтные части. В этих случаях оркестр либо отсутствует, либо выполняет роль continuo. Ансамблевая трио-фактура диктует распределение голосов фуги по партиям солистов, одновременно обеспечивая сопровождение в continuo. Особым случаем фактурной трансформации фактуры трио-сонаты выступает обработка части органной трио-сонаты (BWV 527, II часть) в концерте для флейты, скрипки и клавесина с оркестром (BWV 1044). Во второй части концерта исключен оркестр, но в раскрытых репризах концерта звучание обновляется перестановками голосов, которые усугубляются еще одним дополнительным голосом, которого не было в трио-сонате (материал вначале поручен солирующей скрипке). В результате прозрачная и ясная однотипность изложения в сонате, в концерте сменяется фактурой, обогащенной интенсивным обменом мелодическим материалом между флейтой, скрипкой и верхним голосом клавира.

Как еще одна форма проявления ансамблевости выступает дуэтная фактура (BWV 1047, BWV 1061, BWV 1063), выраженная либо двумя сольными голосами с генерал-басом (BWV 1043), либо двумя клавирами без сопровождения (BWV 1061). В этом случае в фугах выявляется приоритетность парного движения в проведениях и контрапунктических

перестановках, в том числе с сохранение регистрового распределения голосов в производном соединении, в результате чего показатель перестановок равен нулю (см. об этом: [76], [75]).

В результате решения проблем голосоведения наиболее рельефно встали вопросы норматива количества голосов в фуге, а именно – проблемы формирования фуговой экспозиции. Такие явления рассматривались Б. Д. Напреева, формулировавшего с диссертационном исследовании специфические свойства «ансамблевой и оркестровой фугированной полифонии». Автор выделяет свойства гомофонной и полифонической фактуры, а также предлагает характеристику фактуры смешанной: «обязательным признаком такого типа фактуры является расслоение, как минимум, на два крупных (в свою очередь – многоголосных) пласта: полифонический и гомофонный, выполняющий функцию сопровождения первого. Таким образом, смешанная фактура есть, в сущности своей, гомофонная, но усложненная тем, что функцию мелодико-тематического пласта или сопровождения (что реже) может выполнять некое полифоническое многоголосие. Такую фактуру целесообразней именовать «полифонизированной», что принципиально важно в случае ее оркестровой реализации» [44, С.21-22]. При анализе фуг и фугированных форм в концертах И. С. Баха такая установка оказалась неверной уже в части обсуждения сопровождения, поскольку continuo заставляет думать о полифонизированной реализации гармонии средствами группы партий: многоголосного клавира, а также мелодическими инструментами-голосами. В результате continuo выступает либо контрапунктом ко всей остальной фактуре в целом (тогда это – голоса сопровождения в фуге), либо участвует в фугировании, специфически регистрово ограничивая «зону действия» этого голоса (или голосов).

Относительно обсуждаемой в диссертации Б. Д. Напреева «оркестровой и ансамблевой полифонии» надо заметить, что автор

действительно пишет, что здесь «важно не номинальное количество голосов, а реальное» [44, С.22]. Однако нельзя в полной мере согласиться с утверждением, что это такая разновидность полифонии, «количество голосов в которой не зависит ни от количества звучащих в каждый данный момент инструментов, ни от возможностей конкретного инструментального ансамбля. Количество этих голосов обусловлено количеством голосов фуги (фугато). Таким образом, этот тип полифонии не предполагает появления каких-либо голосов (или вертикалей) сверх запланированных фактурой самой фуги и, следовательно, наличия каких-либо действий, гомофонизирующих фугу либо иную полифоническую форму» [44, 22]. Анализ показывает, что выявление количества голосов в фугах баховских концертов зачастую ставит вопросы незначительных отступлений от условий, которые могли быть выполняемы без ущерба для построения целого. В этом случае кажется неверным думать, что эти отступления регламентированы самой фугой, поскольку перенос в другую линию continuo могло в одних случаях дополнить экспозицию до полноголосия, а в других определить статус фуги как многотемной. Имеющийся же текст не позволяет определять такие случаи, как собственно фуги, особенно в контексте других случаев, очевидно подчиняющихся нормам экспонирования. Кажется, в нашем случае будет точнее утверждать, что именно фугирование подчинено условиям реализации голосоведения в оркестре, а не оркестровые голоса подчинены задачам реализации фуги.

Среди видов фуг в концертах выделяются фуга сольная / и фуга с сопровождением (continuo). Надо отметить, что в одном из пяти клавирных концертов (в двойном BWV 1061 — II и III части) фуги не имеют сопровождения. Остальные фуги в концертах с сопровождением, как для солистов с оркестром, так и для ансамблевых составов.

Таким образом, проблемами экспозиций изучаемых фуг являются: группировка партий оркестра/ансамбля в целях формирования фуговых

голосов, и вытекающие из этой группировки вопросы о количестве проведений в экспозиции и в целом – о количестве голосов в фуге.

Часто выявляемая стабильность объединений партий свидетельствует о тяготении к определенности в распределении по фугированным голосам, однако теоретическая проблема определения вида формы: фугированной формы или собственно фуги решается в нашей работе с учетом голосоведения и количества линий, участвующих в процессе экспонирования. Вопросы continuo – сопровождения или противосложения свидетельствуют о равновозможном статусе, в том числе о свободе присоединяться с точно или неточно повторяемым контрапунктированием к теме. В результате встает проблема функции удержанного материала не с точки зрения противосложения или сопровождения (оба этих варианта выполняют задачи контрапунктирования к теме), но решение вопроса о тематическом статусе материала, получает такие аргументы как полнота экспонирования каждой темы и соединение всех тем в сложном контрапункте. В противном случае голос (голоса) квалифицируются как сопровождение или противосложение.

По количеству тем фуги концертов простые (нередко с удержанными противосложениями /сопровождающими голосами), только одну фугу (BWV 1041, III часть) можно с уверенностью отнести к числу сложных фуг — это двойная фуга.

По жанровым особенностям фуги определяются в основном согласно части — быстрой или медленной, но разница между первой частью и финалом минимальна. Однако, в первой части фуга образуется реже , чем финалах с их тяготением к многократной повторности и возвращению как тематического материала, так и фактуры.

Еще одним заметным качеством, свойственным рассматриваемым фугам и фугированным формам является репризность. Причем в большинстве случаев речь идет о точном повторе более или менее

протяженного раздела, в том числе не ограниваемого экспозицией, как например в финале концерта BWV 1041 (и соответственно его обработки – финала концерта BWV 1058). В этом случае репризный повтор затрагивает раздел включающий мажорное проведение начала свободной части. Таким образом, точные репризы в рассматриваемых концертах представлены в финалах концертов для скрипки с оркестром (BWV 1041); для флейты, скрипки и клавесина с оркестром (BWV 1044) и в первой части концерта для двух скрипок с оркестром (BWV 1042).

В результате проделанного анализа фуг и фугированных форм в концертах И. С. Баха выявлены следующие специфические свойства:

1. Значительных отличий в построении фуги или фугированной формы с точки зрения свойств материала, фактурных и контрапунктических особенностей, количества разделов нет. Решение об определении статуса формы принимается скорее не основании результата определения партий как принадлежащих тому, или другому голосу фуги.

2. Фуги и фугированные формы выступают как основа организации как быстрых, так и медленных частей, а среди быстрых в первую очередь в качестве формы финала.

Специфическими свойствами медленных частей становятся ансамблевость состава исполнителей и проекция этой ансамблевости на фугу. Такое влияние можно видеть в малом количестве голосов – двухголосных и трехголосных фуг нет среди быстрых частей. Кроме того, особая мелодическая потенция тем диктует условия своеобразия их сочетания и взаимодействия. С точки зрения тонального соотношения образуются как фугированные формы, так и собственно фуги.

В быстрых частях динамика развертывания в первую очередь направлена на тонико-доминантовое соотношение имитационных

вступлений, что позволяет сразу видеть действие фуговых стереотипов как в распределении партий по голосам, так и действия continuo.

3. Особые вопросы выдвигают солирующие голоса. Партии солистов могут формировать самостоятельное полифоническое голосоведение, но также и лежать в основе сольных интермедий, контраст которых опирается на выключение полифонической составляющей фактуры, выявляя концертирующие возможности солистов.

4. Форма фуги или фугированных частей обогащается в концертах сравнительно с клавирным инвариантом не только тембровыми возможностями, но также собственно концертными средствами: противопоставлением туттийного фугирования сольным эпизодам, действие концертирующих солистов как контраста совместному имитированию группы исполнителей. Еще один важным для стилистики средством становится репризность в быстрых частях. Не только обогащенная интенсивно организованным фугированным тематизмом финальность выступает здесь на первый план, но и возможность свертывания посредством репризы, действующая в конкретных условиях концерта: возвращения в заключении туттийного звучания и не просто одиночного проведения, но крупного раздела, что в этих условиях не просто подтверждает статус темы фуги, но темы фугированной, охватывающий весь раздел формы.

5. Наконец, особые требования к форме с участием многих голосов ансамбля или оркестра ставит экспонирование. В результате часть форм отнесены в настоящей работе к группе фугированных (более свободных), другие определены как фуги.

В целом обращение к фуге и фугированной форме в концертах И. С. Баха выявляет стилистическое своеобразие этих форм, которое

складывается из суммы средств техники композиции величайшего представителя эпохи барокко и истории музыки в целом и специфических возможностей одного из ярчайших барочных музыкальных жанров, жизнеспособность которого доказана современностью.

VII. СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абызова, Е. Н.* Некоторые вопросы тематизма и формы скрипичных концертов И. С. Баха // сб. Вопросы теории музыки. Вып. 3. / сост. Т. Мюллер – М. : Музыка, 1975. – С. 237–271.

2. *Анисимов, А. В.* Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII – XIX веков : автореф. дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02 : защищена 24.10.2011 / Александр Владимирович Анисимов – Магнитогорск, 2011. – 22 с.

3. *Антонова, Е. Г.* Жанровые признаки инструментального концерта и их преломление в предклассический период : автореферат дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02 : защищена 24.01.1990 / Елена Григорьевна Антонова – Киев : Киевск. гос. ордена Ленина консерватория им. П. И. Чайковского, 1989. – 21 с.

4. *Арановский, М. Г.* История музыки и тип творческого процесса (к постановке вопроса) / М. Г. Арановский // Процессы музыкального творчества : сб. тр. вып. 2 / ред.–сост. Е. В. Вязкова. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1997. – С. 40–52. – (Труды РАМ им. Гнесиных. Вып. 140).

5. *Арановский, М. Г.* Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Г. Арановский // Музыкальный современник: сб. ст. – Вып. 6. – М. : Сов. композитор, 1987. – С. 5–44.

6. *Арановский, М. Г.* Два этюда о творческом процессе // Процессы музыкального творчества : сб. тр. РАМ им. Гнесиных. – Вып. 130. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1994. – с. 56–77.

7. *Афонина, Н. Ю.* Малые формы в музыке высокого ренессанса и барокко: формообразующая роль музыкального синтаксиса. Лекции. / Н. Ю. Афонина – СПб. : Изд–во Политехн. ун–та, 2006. – 168 с.

8. *Бобровский, В. П.* Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 332 с.

9. *Богатырев, С. С.* Второй Бранденбургский концерт Баха, I часть // С. С Богатырев . Исследования, статьи, воспоминания / ред.–сост. Г. А. Тюменева, Ю. Н. Холопов – М. : Сов. композитор, 1972. – С. 23–28.

10. *Бочаров, Ю. С.* Увертюры Генделя в контексте истории жанра : дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 : защищена 23.09.1993 / Юрий Семёнович Бочаров – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1993. – 187 с.

11. *Бочаров, Ю. С.* Увертюра в эпоху барокко. Исследование. / Юрий Семёнович Бочаров – М. : Композитор, 2005. – 280 с.

12. *Бочаров, Ю. С.* О сюитах «правильных» и «неправильных» // Старинная музыка. 2008. № 1–2 (39–40). — С. 2–9.

13. *Бочаров, Ю. С.* Жанры инструментальной музыки эпохи барокко: Учебное пособие. / Юрий Семёнович Бочаров – М. : НИЦ «Московская консерватория», 2016. – 232 с.

14. *Бочаров, Ю. С.* Английские сюиты И. С. Баха — загадка названия // Вестник Санкт–Петербургского университета. Том 8. Искусствоведение. 2018. № 1. — С. 3–16.

15. *Бутир, Л. М.* Заметки о тональных планах в концертной форме И. С. Баха (модуляция как выбор и сочетание) / Л. М. Бутир // Теория, история и психология музыкального искусства. – Петрозаводск, 1990. – С. 10–16.

16. *Вёльфлин, Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Генрих Вёльфлин – М. : В. Шевчук, 2009. – 62 с.

17. *Вёльфлин, Г.* Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / пер. Е. Г. Лундберга ; под ред. Е. Н. Козиной – СПб. : Азбука–классика, 2004. – 287 с.

18. *Вязкова, Е. В.* О принципе повторности в композиционном строении фуг И. С. Баха [электронный ресурс] URL: http://gnesinstudy.ru/?p=90 (дата обращения: 28.03.2018).

19. *Вязкова, Е. В.* Искусство фуги / Е. Вязкова — М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. — 482 с.

20. *Горюхина, Н. А.* Стиль музыки И. С. Баха // И. С. Бах и современность : сб. ст. / сост. Н. А. Герасимова–Персидская – Киев : Музыка, 1985. – С. 19–33.

21. *Дабаева, И. П.* Русский духовный концерт в отечественной культуре XIX – начала XX века: автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02: защищена 23.01.2017 / Ирина Прокопьевна Дабаева — Ростов-на-Дону, 2017. – 38 с.

22. *Денисов, Э. В.* Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие / Э. Денисов // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров / сост. Л. Раппопорт ; ред. А. Н. Сохор, Ю. Н. Холопов. – М. : Сов. композитор, 1971. – С. 95–133.

23. *Дмитриев, А. Н.* Полифония как фактор формообразования / А. Дмитриев – Л. : Музгиз, 1962. – 488 с.

24. *Друскин, М. С.* Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин – М. : Музыка, 1982. – 383 с.

25. *Должанский, А. Н.* Относительно фуги. / Должанский А. Н. Избранные статьи. — Л., 1973. С. 151–162.

26. Зейфас, Н. М. Concerto grosso в музыке барокко / М. Зейфас // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. – М. : Сов. композитор, 1975. – С. 379–406.

27. *Зейфас, Н. М.* Concerto grosso в творчестве Генделя. / Н. Зейфас – М. : Музыка, 1980. – 80 с.

28. *Иванова, Л. П.* Концертная форма в первых частях Бранденбургских концертов И. С. Баха / Л. П. Иванова // Форма и стиль. : сб. трудов ЛОЛГК им. Н. А. Римского–Корсакова. Часть II – Л., 1990. – с. 3–38.

29. *Кириллина, Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи III часть / Л. Кириллина – М. : МГК, 1993. – 376 с.

30. *Крупина, Л. Л.* Эволюция фуги / Л. Крупина. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2001. — 188 с.

31. *Кюрегян, Т. С.* Форма в музыке XII – XX веков / Т. Кюрегян – М. : ТЦ «Сфера», 1998. – 344 с.

32. *Лаул, Р. Г.* Модулирующие формы: Лекция / Р. Г. Лаул – Л. : ЛОЛГК, 1986. – 68 с.

33. *Ливанова, Т. Н.* Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств / Т. Ливанова. – М. : Музыка, 1977. – 528 с.

34. *Лобанова, М. Н.* Музыкальный стиль и жанр. История и современность / М. Лобанова – М. : Сов. композитор, 1990. – 312 с.

35. *Лобанова, М. Н* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М. : Контекст, 1988. – 256 с.

36. *Лобанова, М. Н.* Принцип репрезентации в поэтике барокко / М. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 320 с.

37. *Макаров, В.* Особенности формообразования концертов для нескольких солистов с оркестром эпохи барокко // Теоретические проблемы музыкальной формы: сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 61. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1982. – с. 80–93.

38. *Медушевский, В. В.* К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. – Вып. 5. – М. : Сов. композитор, 1984. С. 5–17.

39. *Милка, А. П.* Теоретические основы функциональности в музыке / А. П. Милка – Л.: Музыка, 1982. – 150 с.

40. *Милка, А. П.* Полифония : учебник для студентов, обучающихся по направлениям подготовки (специальностям) музыковедение, композиция и художественное руководство оперно-симфоническом орестром. Ч. I / А. Милка ; науч. ред. К. Южак; Санкт-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб. : Композитор•Санкт-Петербург, 2016. – 336 с.

41. *Михайлов, А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. – 40 с.

42. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. и общ. вст. ст. В. П. Шестакова. – М. : Музыка, 1971. – 688 с.

43. *Назайкинский, Е. В.* Стиль и жанр в музыке: Учеб. Пособие для студ. высш. учеб. заведений. / Назайкинский Е. В. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003.– 248 с.

44. *Напреев, Б. Д.* Оркестр и фуга / Б. Д. Напреев ; Петрозаводск. гос. консерва-тория им. А. К. Глазунова. – Петрозаводск : ПетрГУ, 2008. – 186 с.

45. *Протопопов, В. В.* Из истории форм инструментальной музыки XVI – XVIII веков: Хрестоматия / Вл. Протопопов. – М. : Музыка, 1980. – 240 с.

46. *Протопопов, В. В.* Очерки из истории инструментальных форм XVI – XIX века. / Вл. Протопопов. – М. : Музыка, 1979. – 327 с.

47. *Протопопов, В. В*. Принципы музыкальной формы И. С. Баха / Вл. Протопопов. – М. : Музыка, 1981. – 360 с.

48. *Протопопов, В. В.* История полифонии. Вып. III: Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века / Вл. Протопопов. – М. : Музыка, 1985. – 494 с.

49. *Пэрриш, К., Оул, Дж.* Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха / пер. с англ. [Г. А. Орлова]. – Л. : Музыка, 1975. – 215 с.

50. *Раабен, Л. Н.* Музыка барокко // Вопросы музыкального стиля. – Л., 1978. – С. 4–10.

51. *Роллан, Р.* Гендель / ред., сост. и коммент. В. Брянцевой. – М. : Музыка, 1984. – 256 с.

52. *Самойленко, Е. М.* Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая : автреф. дисс. ... канд. искусствоведения:

17.00.02: защищена 18.11.2003 / Елена Марковна Самойленко – М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. – 26 с.

53. *Сапонов, М. А.* Себастьян Бах: Хоралы Святому Духу (Лейпцигская органная рукопись): Монография / Михаил Сапонов. – М. : НИЦ «Московская консерватория», 2015. – 200 с.

54. *Сохор, А.* Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор — М. : Музыка, 1968. — 103 с.

55. *Симакова, Н. А.* Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина / Н. А. Симакова. — М.: Композитор, 2002. — 528 с.

56. *Симакова, Н.А.* Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. Кн. 2: Контрапункт строгого стиля и фуга : Фуга: ее логика и поэтика / Н. А. Симакова — М. : Композитор, 2007. — 800 с. : нот. — Указ. анализируемых фуг: с. 788–791. — Библиогр.: с. 792-800.

57. *Тараканов, М. Е.* Инструментальный концерт / Тараканов Михаил Евгеньевич – М. : Знание, 1986. – 56 с.

58. *Форкель, И. Н.* О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с нем. Е. Сазоновой, ред., послесловие и коммент. Н. Копчевского. – М. : Музыка, 1974. – 168 с.

59. *Фраенов, В. П.* Учебник полифонии / В. П. Фраенов — М. : Музыка, 2016. – 208 с.

60. *Холопов, Ю. Н.* Концертная форма у И. С. Баха // О музыке: Проблемы анализа : к 70-летию со дня рождения и 50-летию научно-педагогической деятельности В. А. Цукермана / сост. В. П. Бобровский, Г. Л. Головинский. – М., 1974. С. 119–149.

61. *Холопов, Ю. Н.* О принципах композиции старинной музыки: Статьи и материалы / Ю. Н. Холопов ; ред.-сост. Т. С. Кюрегян. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2015. — 520 с.

62. *Холопов, Ю. Н.* Структура баховской фуги в контексте исторической эволюции гармонии и тематизма / О принципах композиции старинной

музыки: Статьи и материалы / Ю. Н. Холопов; ред.–сост. Т. С. Кюрегян. М. : НИЦ «Московская консерватория», 2015. — С. 474–500.

63. *Холопов Ю. Н.* Некоторые проблемы музыкального формообразования в инструментальных сочинениях И.С. Баха / О принципах композиции старинной музыки: Статьи и материалы / Ю. Н. Холопов; ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М. : НИЦ «Московская консерватория», 2015. — С. 351–391.

64. *Холопова, В. Н.* Формы музыкальных произведений: Учебное пособие / В. Н. Холопова. — СПб : Лань, 2001. — 496 с.

65. *Чугаев А.Г.* Особенности строения клавирных фуг И. С. Баха / А. Чугаев. — М.: Музыка, 1975. — 127 с.

66. *Шабалина, Т. В.* Хронограф жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха / Т. Шабалина. — СПб : Северный олень, 1997. — 76 с.

67. *Шабалина, Т. В.* Творчество И. С. Баха: Текстологическое исследование (на материале инструментальных сочинений): автореф. дис. … доктора искусствоведения: 17.00.02: защищена 28.02.2000 / Шабалина Татьяна Васильевна. – Спб. : СПбГК им. Н. А. Римского–Корсакова, 2000. – 48 с.

68. *Шабалина, Т. В.* Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества. — СПб : Logos, 1999. — 440 с.

69. *Швейцер, А.* Иоганн Себастьян Бах / перевод с нем. Я. С. Друскин. — М. : Музыка, 1965. — 727 с.

70. *Этингер, М. А.* Гармония И. С. Баха. / Марк Аронович Этингер — М. : ГМПИ, 1963. — 107 с.

71. *Южак, К. И.* О примечательной композиционной разновидности фуг в "Хорошо темперированном клавире" И.С. Баха / Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 1. Электронный ресурс: https:// doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.102 (дата обращения: 24.05.2018).

72. *Южак, К.* О природе и специфике полифонического мышления // Полифония : сб. теоретич. ст. — М., 1975.

73. *Южак К. И.* Теоретический очерк свободного письма Южак К. И. Теоретический очерк полифонии свободного письма / К. Южак — Петрозаводск: Карелия, 1990. — 84 с.

74. *Южак К. И.* Фуга: от жанра к форме // Полифония и контрапункт : Вопросы методологии, истории, теории. Кн. 1-я. СПб : Сударыня, 2006. С. 54–62.

75. *Южак К. И., Янкус А. И.* Двухголосная фуга: природа, жанр и форма / *К. Южак , А. Янкус* // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: мистецтвознавчі пошуки: збірник наукових статей та есе, присвячений ювілею Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської. Київ: Національна музична академія Україні ім. П. І. Чайковського, 2008. Вип. 78. С. 242–262.

76. *Янкус А. И., Южак К. И.* К имитационной природе инструментального дуэта: двухголосные сочинения Вильгельма Фридемана Баха и его учителя Иоганна Себастьяна Баха / А. Янкус, К. Южак // Художественный текст: явное и скрытое. IX Всероссийский междисциплинарный семинар: сб. науч. материалов.- Петрозаводск, 2007. — С. 148–161.

77. *Ямпольский, И. М.* Concerto grosso / И. М. Ямпольский // Муз. энциклопедия: [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1974. — Т. 2. — С. 932–933.

78. *Bachs Violinkonzert d-Moll*: Studien zu seiner Gestalt und seiner Entstehungsgeschichte // Bach–Jahrbuch. 62 (1976). — S. 7–34.

79. *Badura-Skoda, E*. Komponierte J. S. Bach «Hammerklavier-Konzerte?» // Bach-Jahrbuch. 77 (1991). — S. 159-171.

80. *Berger, C.* J. S. Bachs Cembalokonzerte: Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte des Klavierkonzerts im 18. Jahrhundert // Archiv für Musikwissenschaft 47 (1990). – S. 207–216.

81. *Besseler, H.* Zur Chronologie der Konzerte Joh. Seb. Bachs // Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstage. — Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1955. – S. 115–128.

82. *Bötticher J.–A., Christensen J. B.* Generalbaß / Jörg–Andreas Bötticher, Jesper B. Christensen // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik; 20 Bände in zwei Teilen / beg. von Friedrich Blume. — 2., neubearb. Ausg. / hrsg. von Ludwig Finscher. — Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995. Eng–Hamb, Sachteil 3. — Sp. 1194–1251.

83. *Boyd, M.* Bach. / Malcolm Boyd — London: J. M. Dent & Sons, 1983. — 312 p.

84. *Boyden D. D.* When is Concerto not a Concerto // Musical Quarterly — 43 (1957). — Pp. 220-232.

85. *Brainard, P.* The Aria and its Ritornello: The Question of «Dominance» in Bach // Bachiana et alia musicologica: Festchrift Alfred Dürr, ed. Wolfgang Rehm. — Kassel : Bärenreiter, 1983. — S. 39–51.

86. *Breig, W.* Bach und Händel: Konzeptionen des Instrumentalkonzerts. — Neuhausen-Stuttgart : Hänssler, 1985.

87. *Breig W.* Bachs Violinkonzert d-moll. Studien zu seiner Gestalt und seiner Entstehungsgeschichte // Bach–Jahrbuch. — 62 (1976) — S. 7–34.

88. *Drummond P.* The German Concerto: Five Eighteenth-Century Studies. — Oxford: Clarendon press, 1980. — VIII, 402 p.

89. *Durham G. D.* The Development of the German Concert Overture (Diss.). – Washington : Catholic univ. of America press, 1957. — VI, 270 p.

90. *Gerber R.* Bachs Brandenburgische Konzerte. Eine Einführung in ihre formale und geistige Wesensart. — Kassel; Basel : Bährenreiter, 1951.

91. *Haynes B.* Johann Sebastian Bachs Oboenkonzerte // Bach-Jahrbuch 78 (1992). S. 23–43.

92. *Heister, H.-W., Forchert, A.* Konzert / Hanns-Werner Heister, Arno Forchert // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik; 20 Bände in zwei Teilen / beg. von Friedrich Blume. — 2., neubearb. Ausg. / hrsg. von Ludwig Finscher. — Kassel; Basel; London; New York; Prag:

Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: Metzler : Bärenreiter–Verlag, 1996. — Kas–Mein, Sachteil 5. — Sp. 628–649.

93. *Hutchings, A., Talbot, M.* Concerto / Arthur Hutchings, Michael Talbot // The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition edited by Stanley Sadie / executive ed. John Tyrrel. — Oxford, New York, 2001. — Vol. 6. — Pp. 240–260.

94. *Hutchings A.* The Baroque Concerto / A. Hutchings. — London–Boston: Faber & Faber, 1978. — 363 p.

95. Johann Sebastian Bach und die Entstehung des Klavirkonzerts //Archiv für Musikwissenschaft. 36 (1979). S. 21–48.

96. *Koch, H. Chr.* Musicalische Lexicon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält / Heinrich Christoph Koch. — Frankfurt an Main : André, 1802. XIV+1802 Sp.

97. *Marissen Michael*, The Social and Religious Designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos / Michael Marissen — Princeton, New Jersey, 1996 — 150 p.

98. *Marpurg, F. W.* Abhandlung von der Fuge… / Friedrich Wilhelm Marpurg. In 2 B-de. Nebst LXII. Kupfertafeln — I. Bd., LX. Kupfertafeln — II. Bd. Berlin : A. Haude und J. C. Spener, 1753–1754. — 487 S. [Repr.: Laaber: Laaber-Verlag, 2002.]

99. *Mattheson J.* Vollkommene Kapellmeister... Hamburg : Herold, 1739. — 512 S.

100. Probleme der Analyse in Bachs Instrumentalkonzerten // Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg / ed. Reinhold Brinkmann. — Kassel : Bärenreiter, 1981. S. 127–136.

101. *Rampe S., Sackmann D.,* Bachs Orchestermusik / Siegbert Rampe, Dominik Sackmann. Unter Mitarbeit von Ruth Funke, Gerald Hambitzer, Bruce Haynes u.a — Kassel : Bärenreiter, 2000. — 507 S.

102. [*Schmieder W.*] Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe (BWV 2a) nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe / Wolfgang Schmieder, Hrsg. von Alfred Dürr und Yoshitake Kobayashi, Mitarb. von Kirsten Beisswenger. — Wiesbaden, Leipzig, Paris : Breitkopf & Härtel, 1998. — 498 S.

103. *Spitta Ph.* Johann Sebastian Bach. His work and influence on the music of Germany, 1685–1750 / Translated from the Germany by Clara Bell and J. A. Fuller-Maitland. In three volumes. Vol. I — London : Novello & Co; New York : Dover, 1992. — 688 p.

104. *Spitta Ph.* Johann Sebastian Bach. His work and influence on the music of Germany, 1685–1750 / Translated from the Germany by Clara Bell and J. A. Fuller-Maitland. In three volumes. Vol. II. — London : Novello & Co; New York : Dover, 1992. — 736 p.

105. *Spitta Ph.* Johann Sebastian Bach. His work and influence on the music of Germany, 1685–1750 / Translated from the Germany by Clara Bell and J. A. Fuller-Maitland. In three volumes. Vol. III. — London : Novello & Co; New York : Dover, 1992. — 422 p.

106. *Stephan R.* Die Wandlung der Konzertform bei Bach // Die Musikforschung. 1953. — 6. Jahrg., H. 2. — Pp. 127–143.

107. *Stevens, J. R.* The Bach family and the keyboard concerto: the evolution of a genre / Jane R. Stevens — Warren, Michigan : Harmonie Park Pr, 2001 — 269 p.

108. [*Walther J. G.*] Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec: Neusatz des Textes und der Noten / Friederike Ramm. — Kassel : Bärenreiter, 2001. — 612 S.

109. *Wilk, P.* On the question of the Baroque instrumental concerto typology / Piotr Wilk. — Musica Iagellonica. 2012, 83–103 pp. [электронный ресурс] URL: (дата обращения 25.03.2016).

110. *Zum Kompositionsprozess in Bachs Cembalokonzerten* // Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld: Perspektiven und Probleme, Bericht über das Wissenschaftliche Symposium des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, Duisberg, 28-30 May 1986 / Ed. Christoph Wolff, Kassel: Bärenreiter, 1988. — S. 32–47.

VIII. ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1:

Сведения о концертах И.С. Баха:
Автографы и копии инструментальных концертов, хранящиеся в Берлинской государственной библиотеке
(Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung)

№ по каталогу/ BWV/ RISM A2-Nummer	Дата создания концерта/ рукописи[1]		Тон-сть	Название: по BWV / на титульном листе; автограф / копия		Электронный ресурс и дата обращения[2]
Mus.ms. Bach P 252/ BWV 1041;1042/ RISM A2:467301164	1719	1760–1800	a moll	Konzert in a	2 Konzerte; vl, strings, bc; копия, (партитура: 28 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00019ABE000000 00
Mus.ms. Bach St 2146/ BWV 1042/ RISM A2:467301196	1730–1731	1760	E dur	Konzert in E	Concerto: ex E ##|## | Violino Concertato: | Violino Primo | Violino Secundo: | Viola | Basso | e | Violoncello | Sig : J. S. Bach: || Hering; копия, (партии: 25 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001A00A000000 00
Mus.ms. Bach P 254/ BWV 1043/ RISM A2:467301167			d moll	Konzert in d	Konzerte; vl conc (2), strings, bc, d-Moll; копия, (партитура: 20 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00019ABF000000 00
Mus.ms. Bach St 147/ BWV 1043/ RISM A2:467301198					Concerto ex D minore. | a | Violino 1 Concertino | Violino 2 Concertino | Violino 1 mo | Violino 2 do | Viola | Basso. e. | Violoncello | dell Sig: Johann Sebastian Bach.|| Hering; копия, (партии, 33 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001A1090000000 0

[1] Дата создания концерта приводится по: «Хронографу жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха» Т.В. Шабалиной […]; датировка рукописи (как авторской, так и копии) соответствует сведениям библиографического описания источников в Берлинской государственной библиотеке.
[2] Даты обращения: 7.12.2017; 10.03.2018

Mus.ms. Bach P 249/ BWV1044/ RISM A2:467301119	1731	1750–1760	a moll	Konzert in a	Concerto doppio. | per il | Cembalo | Flauto traverso | e Violino concertanti | Violino Primo Violino Secondo | Viola e | Basso ripieni | da | Giov. Sebastiano Bach ; копия, (партитура: 36 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001976F00000000
Mus.ms. Bach St 134/ BWV 1044/ RISM A2:467301037		1750–1753			CONCERTO. | à 7. | Cembalo Obligato. | Traverso | Violino [bracket holding Traverso and Violino together] certati | Violino Primo. | Violino Secundo. | Viola. | et | Violon e Violoncello. | del Sigr. Joh: Sebast: Bach. || poss: | JGMüthel; копия, (партии: 49 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000193EC00000000
Am.B 78/ BWV 1046, 1047, 1048, 1049, 1050, 1051/ RISM A2:452503912	1721 — автограф.		F dur F dur G dur G dur D dur B dur	Die sechs Brandenburgischen Konzerte	Six Concerts | Avec plusieurs Instruments. | Dediées | A Son Altesse Royalle | Monseigneur | CRETIEN Louis. | Marggraf de Brandenbourg &c: &c: &c: | par | Son tres-humble & tres obeissant Serviteur | Jean Sebastien Bach, | Maitre de Chapelle de S. A. S. le | Prince regnant d'Anhalt-Coethen; рукопись (партитура: 187 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001526B00000000
Mus.ms. Bach P 234/ BWV 1052, 1053, 1054, 1055, 1056, 1057, 1058, 1059/ RISM A2:467023400	1738	1738	d moll E Dur D dur A dur F moll F dur d moll	Sieben Konzerte und ein Konzertfragment	8 Cembalo-Konzerte; cemb, orch; копия (партитура: 115 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001DAD500000000
Slg Thulemeier 4/ BWV 1052/ RISM A2:467301226		1750–1755	d moll	Sieben Konzerte und ein Konzertfragment	Concerto D moll. | Cembalo Concerto. | Violino primo | Violino secondo | Viola | Violoncello; копия (партитура: 85 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001CB3F000000000

Am.B 62/ BWV 1052/ RISM A2:452503793		1740			Concerto | a | Cembalo concertato | 2 Violini | Viola e | Basso continuo | dal Sig|r | Gioanni Sebastiano Bach; копия (партитура: 43 с)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001AFDB000000000
Am.B 63/ BWV 1053/ RISM A2:452503791		1750–1755	E Dur		Konzerte; cemb, strings, bc; копия (партитура 29 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001AFDC000000000
Slg Thulemeier 270/ BWV 1053/ RISM A2:467301227					Concerto per Cembalo Concertato del Sign. Nichelmann | con | Violino primo | Violino secondo | Viola | e | Basso. | Partitur. und Auflege-Stimmen. | E dur.']; копия (партитура 49 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001CB400000000
Mus.ms. Bach P 239/ BWV 1054/ RISM A2:467301159		1750– 1770	D dur	Sieben Konzerte und ein Konzertfragment	4 Instrumentalstücke Johann Sebastian Bach | a, Concerto a Cembalo concertato, con 2 Viol. V. e B. | G. m. Partitura. # | b, Clavier-Concert. Dd. | c, Trio für Flöte, Violine und Bass. | # d, Concerto a Cembalo concertato, con 2 VV. V. e B. Am. Part; копия (партитура 87 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00019ABD000000000
Mus.ms. Bach P 1060 BWV 1055. RISM A2:467301155		1755	A dur		Concerto | a | Cembalo certato | due Violini | vna Viola | e | Basso continuo | di Sig Io. Seb. Bach. 1755; копия (партитура: 17 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00019AB700000000
Mus.ms. Bach P 239/ BWV 1056/ RISM A2:467301159		1765–1818	f moll		4 Instrumentalstücke Johann Sebastian Bach | a, Concerto a Cembalo concertato, con 2 Viol. V. e B| G. m. Partitura. | # | b, Clavier-Concert. Dd. | c, Trio für Flöte, Violine und Bass. | # d, Concerto a Cembalo concertato, con 2 VV. V. e B. Am. Part, Concerto, | à | Cembalo concertato, II Violini, | Viola e Basso continuo, | composto | da | Giov: Sebast: Bach, копия (партитура: 87 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00019ABD000000000

Mus.ms. Bach St 129/ BWV 1057/ RISM A/2:989003639		1738–1739	F dur		Concerto	per il Cembalo	con	2 Flauti	2 Violini	Viola	Violoncello et Basso.	comp. da	I. S. Bach, автограф (партитура: 53 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001EA8900000000
Mus.ms. Bach St 136/ BWV 1060/ RISM A/2:467301035	1738	1744–1748	c moll	Konzert in c	Concerto ex C. ♭ .	a. 6.	Cembalo 1	Cembalo 2 [bracket holding Cembalo 1 and Cembalo 2 obligati	Violino 1	Violino 2	Viola	con	Violon	d. S. J. S. Bach, копия (партии: 41 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000193D100000000
Am.B 553/ BWV 1060,1061/ RISM A/2:452506417	До 1732–1734	После 1765	c moll C dur	Konzert in C	3 Instrumentalstücke ; 2 Cembalo-Konzerte, 1 Kanon Konzerte; cemb (2); C-Dur; BWV 1061, копия (партии: 69 с.)											http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001B1EE000000
Mus.ms. Bach P 612/ BWV 1062 (переложение BWV 1043)/ RISM A/2:467061201	1736	1736–1740	c moll	Konzert in c	2 Instrumentalstücke (= 1 Kantatensätze). C moll Concert für 2 Flügel mit Begleitung.	und	1 Trio fürs obligate Clavier u. die Flöte.	aus dem A dur, beydes	in einer eigenhändigen Partitur des	Verfaßers	J. S. Bach, копия (партитура: 46 с.)					http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001DC6800000000
Am.B 67/ BWV 1063/ RISM A/2:452503789	1738	1750	d moll	Konzert in d	Concerto	a 3 Cembali concert.	2 Violini	Viola, e	Basso continuo	dal Sr Gio: Sebast: Bach.	Concerto. a 3. Cembali concertati	dal Sr Gio: Seb: Bach, копия (партитура: 49 с.)					http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001ADFF000000
Mus.ms. Bach St 140/ BWV 1063/ RISM A/2:467301195		1750 – 1838			Concerto per tre Clavicembali composto di Seb. Bach, копия (партитура: 51 с.)											http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001A009000000
Am.B 68/ BWV 1064/ RISM A/2:452503788		1738 – 1741	C dur	Konzert in C	Concerto	a 3 Cemb: conc.	2 Violini	Viola	Basso cont.	dal S.r Gio: Sebast: Bach, копия (партии: 45 с.)							http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001ADFE000000
Am.B 69/ BWV 1065/ RISM A/2:452503787	До 1730 (1729)	1750 – 1770	a moll	Konzert in a	Concerto. da Vivaldi, accommodato a 4. Cemb. da Gio: Seb: Bach, копия (партии: 33 с.)											http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001AFDE000000

ПРИЛОЖЕНИЕ 2: Концерты И.С. Баха: Состав исполнителей, сведения о фугах и фугированных частях

Дата создания концерта	BWV	Название концертов	Тон–ть концерта	Фуги и фугированные части	Состав оркестра
1719 — **BWV 1041** 1730–31 — **BWV 1041–1043**	1041	2 Konzerte; vl, strings, bc	a moll	III часть (Allegro assai)	VI solo, Str, Bc
	1042	Concerto: ex E ##|## | Violino Concertato: | Violino Primo | Violino Secundo: | Viola | Basso | e | Violoncello	E dur		VI solo, Str, Bc
	1043	Concerto ex D minore. | a | Violino 1 Concertino | Violino 2 Concertino | Violino 1 mo | Violino 2 do | Viola | Basso. e. | Violoncello	d moll	I часть (Vivace) II часть (Largo ma non tanto) III часть (Allegro)	VI solo I,II, Str, Bc
1731 Переложение BWV 894 – I часть, BWV 527 – II часть	1044	Concerto doppio. | per il | Cembalo | Flauto traverso | é Violino concertanti | Violino Primo | Violino Secondo | Viola e | Basso ripieni	a moll	II часть (Adagio ma non tanto e dolce) III часть (Tempo di Allabreve)	Trav, VI, Cemb soli, Str, Bc
BWV 1046a: 1713 **BWV 1046-1051** 1721-автограф	1046	Concerto 1-mo 2 Corni di Caccia, 3 Hautbo/ie b'aßono. Violino Piccolo concertato, 2 Violini und Viola é Violoncello, col Baßo Continuo	F dur	II часть (Adagio)	Cor da caccia I, II, ob I-III, Bc, VI picc conc, Str, Bc
	1047	Concerto 2-do a i Tromba i Fiauto i Hautbois i Violino, concertati, é 2 Violini i Viola e Violone in Ripieno col Violoncello é Baßo pen il Cembalo	F dur	II часть (Andante) III часть (Allegro assai)	Tr, Fl, Ob, VI concertati, Str, Bc (Vne, Vc, Cemb)
	1048	Concerto 3-to a tre Violini, tre Viole, é tre Violonielli, col Baßo per il Cembalo	G dur	III часть (Allegro)	VI I-III, Va I-III, Vc I-III, Vne, Cembalo
	1049	Concerto 4-to a Violino Principale. due Fiauti d'Echo. due Violini, und Viola é Violone in Ripieno, Violoncello é Continuo	G dur	III часть (Presto)	VI principale, Fl d'echo I, II, Str (Vs, Vne), Bc
	1050	Concerto 5-to a une Traversiere, une Violino principale, une Violino é una Viola, in ripieno Violoncello, Violone é Cembalo concertato	D dur	II часть (Affettuoso) III часть (Allegro)	Trav, VI principale, VI in rip, Va in rep, Vc, Vne, Cemb. conc.
	1051	Concerto 6-to a due Viole da Braccio, due Viole da Gamba, Violoncello, Violone é Cembalo	B dur	I часть (без указания темпа) II часть (Adagio ma non tanto) III часть (Allegro)	Va I,II, Va gb. I, II, Vc, Vne, Cemb.
BWV 1052a–1734 **BWV 1052–1059** 1738 BWV 1054 – переложение BWV 1042. BWV 1058 – переложение BWV 1041, BWV 1057– переложение BWV 1049.	1052	Concerto a cembalo concertato i due Violini, Viola e Continuo	d moll		Cemb solo, Str, Bc
	1053	Concerto a cembalo concertato due Violini, Viola, Baßo, Cont	E dur		Cemb solo, Str, Bc
	1054	Concerto a cembalo certato due Violini, Viola e Cont	D dur		Cemb solo, Str, Bc
	1055	Concerto a Cembalo certato due Violini, Viola e Cont	A dur		Ob, d'am, solo, Str, Bc
	1056	Concerto il Cembalo certato due Violini, Viola e Cont	f moll		Cemb solo, Str, Bc
	1057	Concerto a Cembalo certato, due Fiauti a bec, due Violini, Viola e Cont	F dur	III часть (Allegro assai) Переложение BWV 1049	Fl I,II, VI, Str, Bc
	1058	Concerto a Cembalo obligato, due Violini, Viola e Cont	g moll	III часть (Allegro assai) Переложение BWV 1041	Cemb solo, Str, Bc
	1059	Concerto a Cembalo solo, [-] una Oboe, due Violini, Viola e Cont	d moll	сохранилось 9 тактов, восстановили по кантате BWV 35 «Geist und Seele wird verwirret»	

1738	1060	Concerto ex C. ♭ . | a. 6. | Cembalo 1 | Cembalo 2 [bracket holding Cembalo 1 and Cembalo 2 obligati | Violino 1 | Violino 2 | Viola | con | Violon	c moll		2 Cemb solo, Str, Bc
До 1732-1734	1061	3 Instrumentalstücke : 2 Cembalo-Konzerte, 1 Kanon Konzerte; cemb (2); C-Dur; BWV 1061	C dur	II часть (Adagio) III часть (Vivace)	2 Cemb solo, Str, Bc
1736	1062	2 Instrumentalstücke (+ 1 Kantatenskizze), C moll Concert für 2 Flügel mit Begleitung, | und | 1 Trio fürs obligate Clavier u. die Flöte, | aus dem A dur	c moll	I часть (без указания темпа) II часть (Andante e piano) III часть (Allegro assai) Переложение BWV 1043	2 Cemb solo, Str, Bc
1738	1063	Concerto | a 3 Cembali concert: | 2 Violini | Viola, e | Basso continuo | dal Sr Gio: Sebast: Bach. | Concerto. a 3. Cembali concertati	d moll	III часть (Allegro)	3 Cemb solo, Str, Bc
	1064	Concerto | a 3 Cemb: conc: | 2 Violini | Viola | Basso cont	C dur	III часть (Allegro)	3 Cemb solo, Str, Bc
До 1730 (1729) Переложение А. Вивальди	1065	Concert Concerto. da Vivaldi, accommodato a 4. Cemb	a moll		4 Cemb solo, Str, Bc

Примечание

Годы создания концертов соответствуют «Хронографу жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха» Т. В. Шабалиной [66].

Титульные названия концертов приводятся по названным в Приложении 1 источникам.

Согласно сведениям, приводимым Т.В. Шабалиной в «Хронографе жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха»: в концертах BWV 1052, 1053, 1056, 1059 (сохранился только 9-тактный фрагмент, восстановлен по кантате BWV 35 «Geist und Seele wird verwirret») использованы инструментальные части из кантат композитора BWV 146, BWV 188, BWV 169, BWV 49, BWV 156, BWV 35 [66].

ПРИЛОЖЕНИЕ 3:

ПЕРЕЧЕНЬ ФУГ И ИМИТАЦИОННЫХ ФОРМ В КОНЦЕРТАХ И. С. БАХА

ФУГИ В КОНЦЕРТАХ И.С. БАХА

№ по каталогу В. Шмидера	1041 1058	1043 1062	1043	1044	1049 1057	1051	1061	1063
Часть	III (Allegro assai)	I (Allegro)	II (Largo ma non tanto)	IV (Allabreve)	III (Presto)	II (Adagio ma non tanto)	III (Vivace)	III (Allegro)
Однотембровые (1)/ Разнотембровые (2)	1	1	1	2	2	1	2	2
Количество голосов в фуге	4	3	2	5	5	2 (3)	3	4
Простая/Двойная	Двойная	Простая	Простая	Простая	Простая	Простая	Простая	Простая
Удержанное противосложение	одно	одно	одно	два	два	одно	одно	одно
Реприза	есть	нет	есть	есть	нет	нет	нет	нет
С сопровождением	да	да	да	да	да	да	нет	нет

Комментарий к таблице:

Определение количества голосов в оркестровой фуге производится по количеству проведений в экспозиции.

ИМИТАЦИОННЫЕ ФОРМЫ В КОНЦЕРТАХ И.С. БАХА

№ по каталогу В. Шмидера	1043 1062	1046	1047	1047	1048	1050	1050	1051	1051	1053	1061
Часть	III (Allegro)	II (Adagio)	II (Andante)	III (Allegro assai)	III (Allegro)	II (Affettuoso)	III (Allegro)	I (без темпа)	III (Allegro)	III (Allegro)	II (Adagio)

ПРИЛОЖЕНИЕ № 3[10]

Содержание

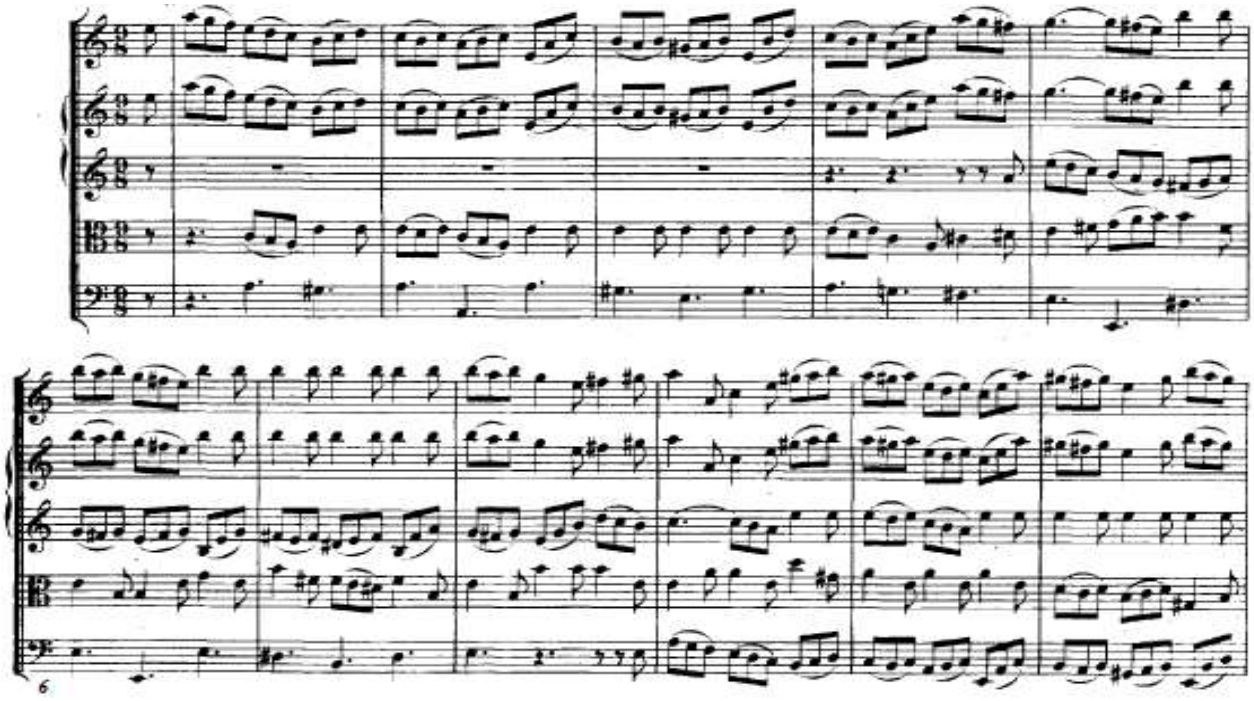
Концерт для скрипки, струнных и basso continuo a moll BWV 1041
III часть (Allegro assai) *70*
Концерт для двух скрипок, струнных и basso continuo d moll BWV 1043
I часть (Vivace) *77*
II часть (Largo ma non tanto) *84*
III часть (Allegro) *89*
Концерт для флейты, скрипки, клавесина, струнных и basso continuo a moll BWV 1044, III часть (Allabreve). *99*
Концерт № 1 из сборника *Шесть концертов для различных инструментов* — Бранденбургский концерт № 1 [Концерт для двух корни да кавча, трех гобоев, фагота, струнных и basso continuo F dur BWV 1046]
II часть (Adagio) *119*
Концерт № 4 из сборника *Шесть концертов для различных инструментов* [Концерт для скрипки–соло, двух флейт, двух скрипок, альтов, виолончелей и basso continuo G dur BWV 1049] — Бранденбургский концерт № 4 III часть (Presto) *123*
Концерт № 5 из сборника *Шесть концертов для различных инструментов* [Концерт для флейты траверсо, скрипки–соло, скрипки, альта, виолончели, баса и клавесина–соло D dur BWV 1050] — Бранденбургский концерт № 5 II часть (Affettuoso) *138*
III часть (Allegro) *141*
Концерт № 6 из сборника *Шесть концертов для различных инструментов* [Концерт для двух Viole da Braccio, двух Viole da Gamba, виолончели, баса и клавесина B dur BWV 1051] — Бранденбургский концерт № 6 II часть (Adagio ma non tanto) *154*

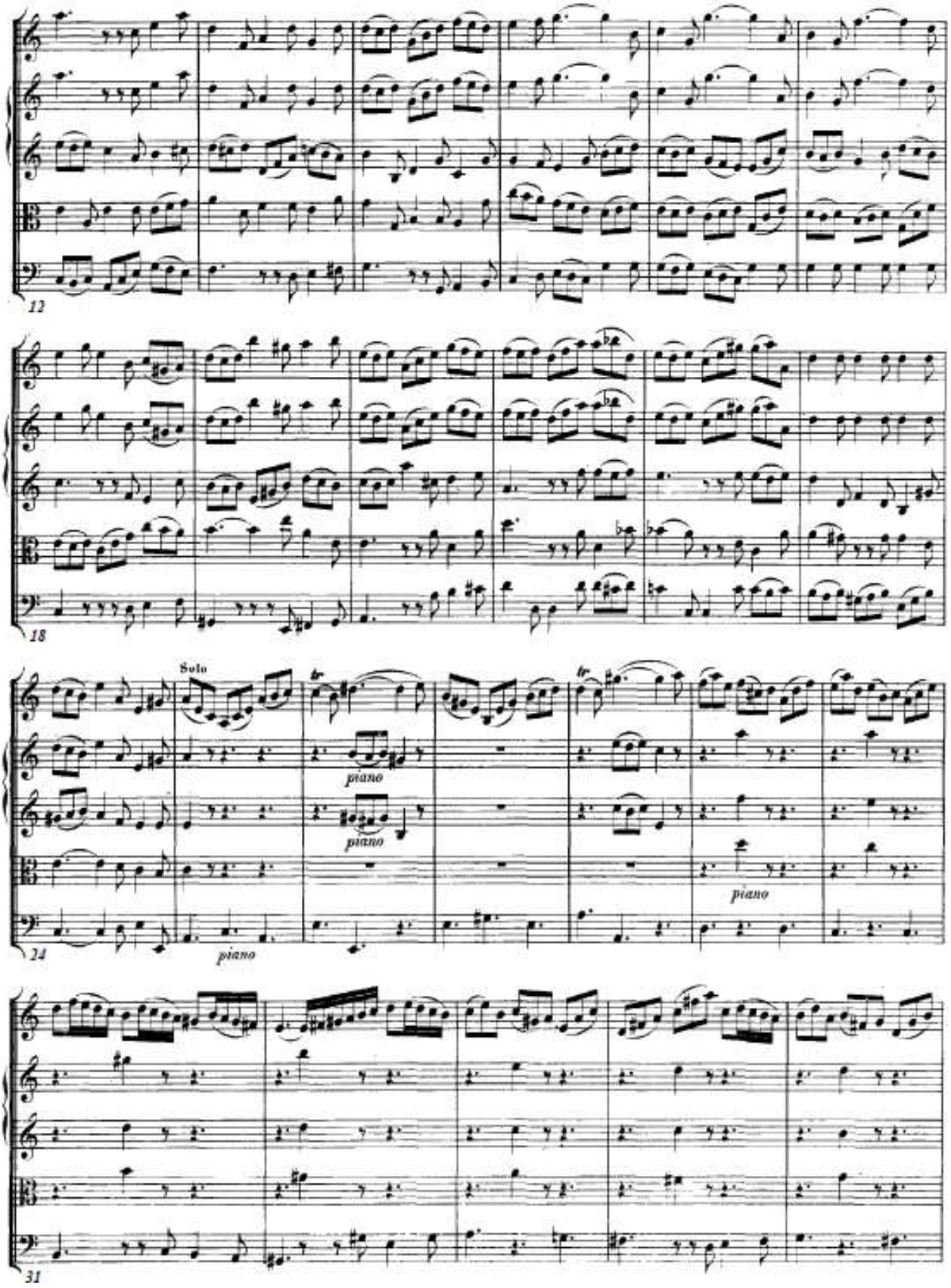
[10] Части концертов И. С. Баха – подробно анализируемые фуги и фугированные формы.

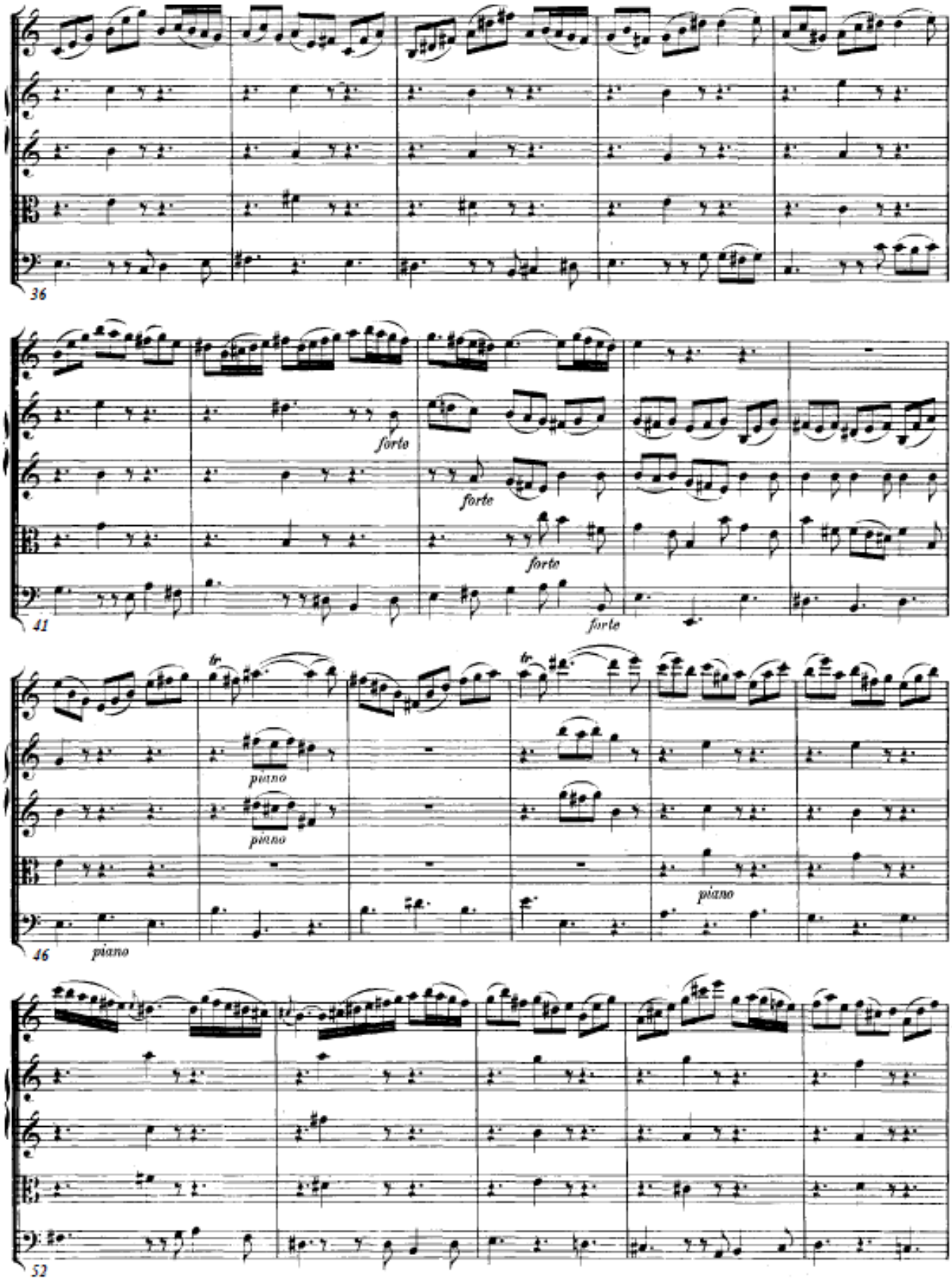
Концерт для двух клавесинов, струнных и basso continuo
C dur BWV 1061 II часть (Adagio) *158*
III часть (Vivace) *161*
Концерт для трех клавесинов, струнных и basso continuo d moll
BWV 1063 III часть (Allegro) *179*

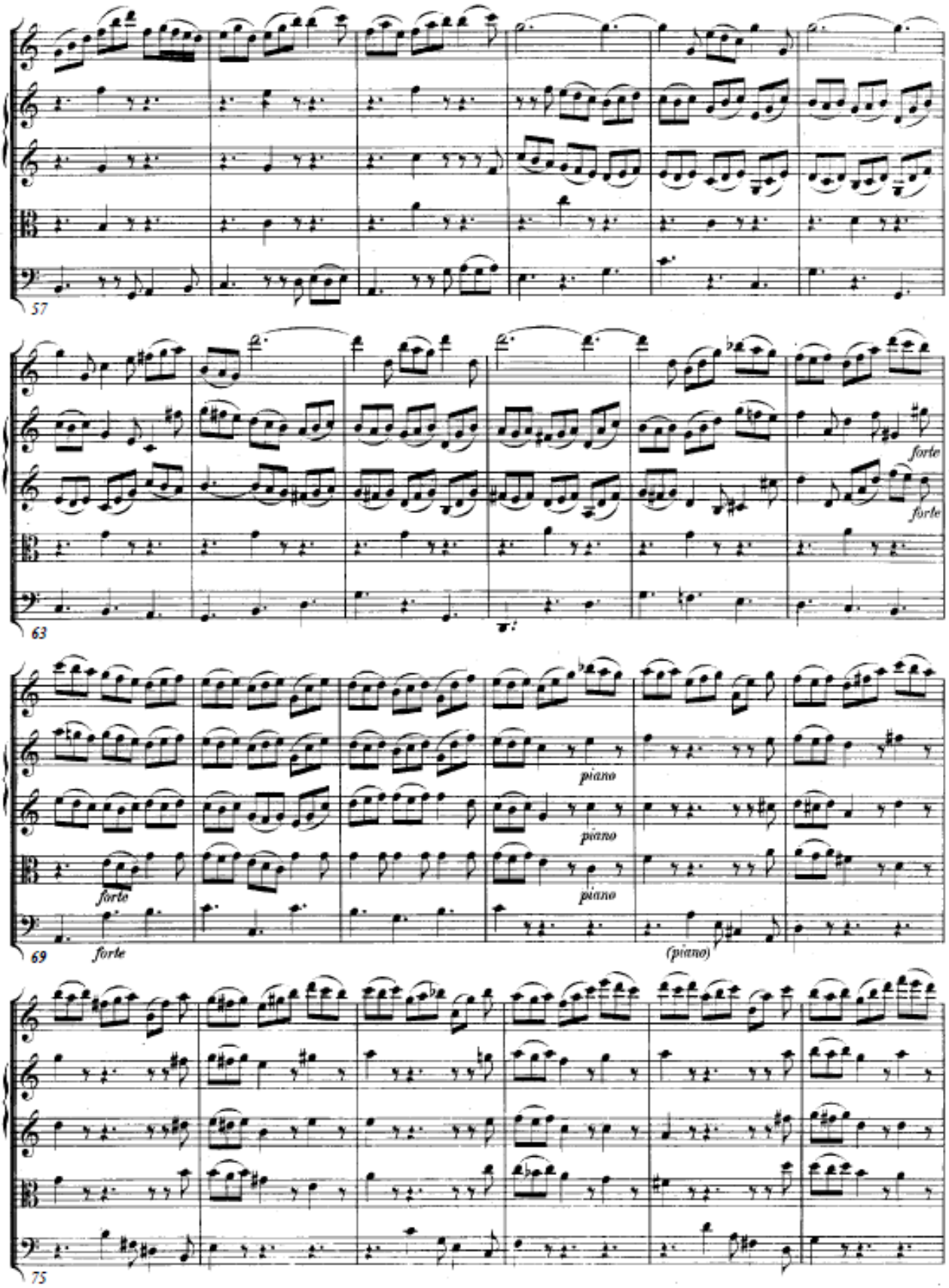
КОНЦЕРТ
для скрипки, струнных и basso continuo
a moll BWV 1041,
III часть (Allegro assai).

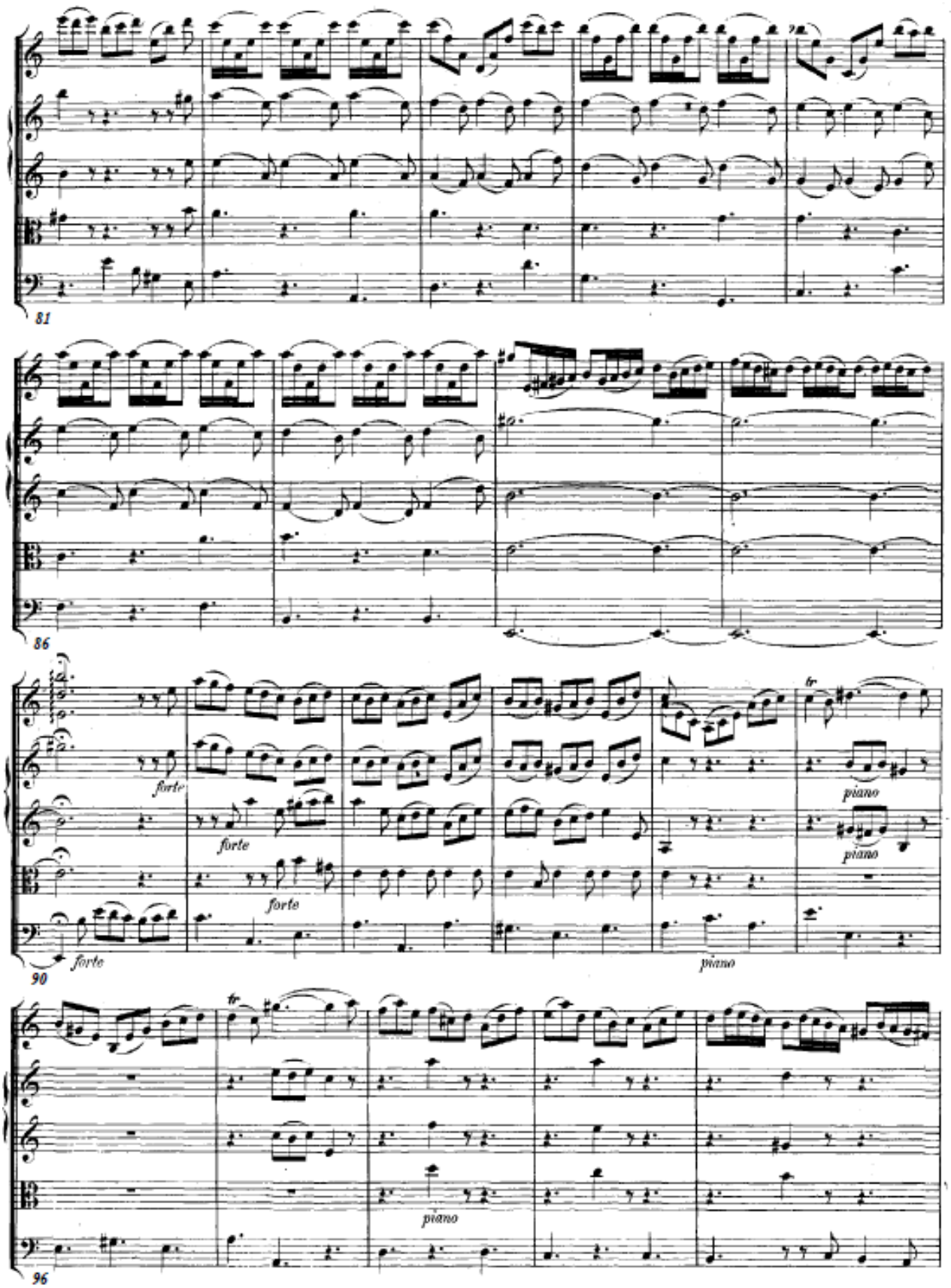
Состав: скрипка–соло,
первые оркестровые скрипки
вторые оркестровые скрипки
альт, continuo

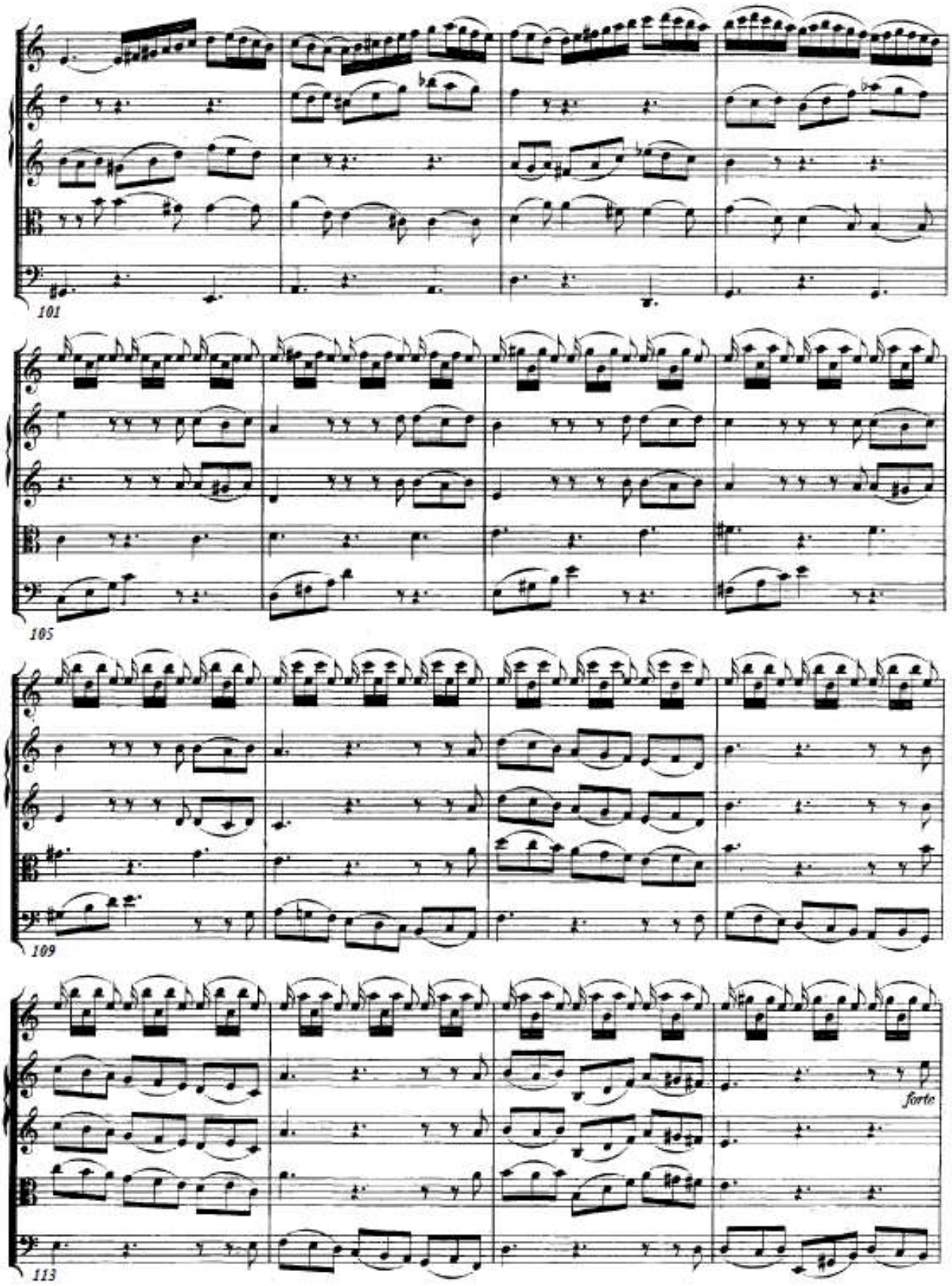


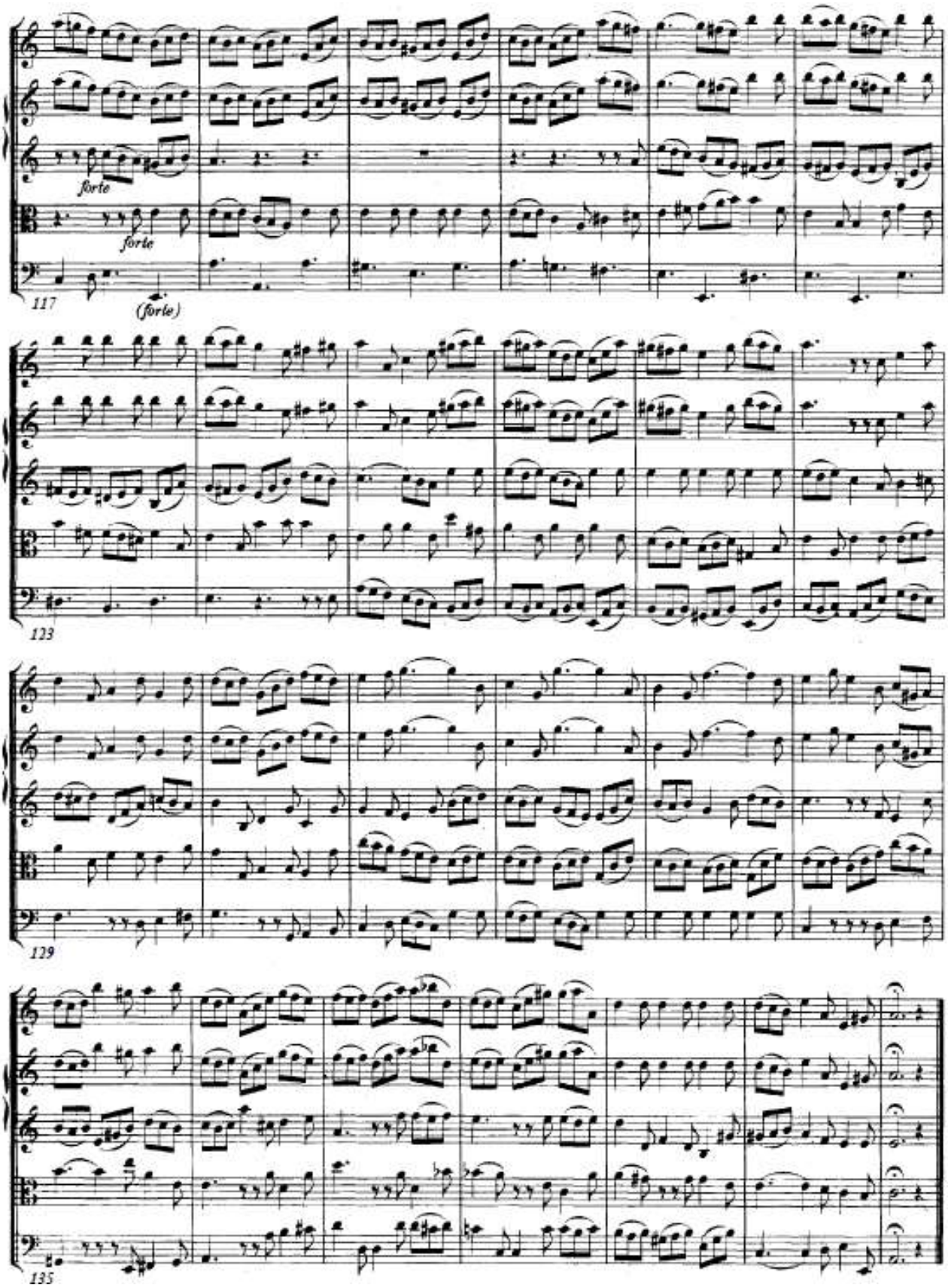

12
18
Solo
piano
piano
piano
24
piano
31


36
41
forte
forte
forte
forte
46
piano
piano
piano
52

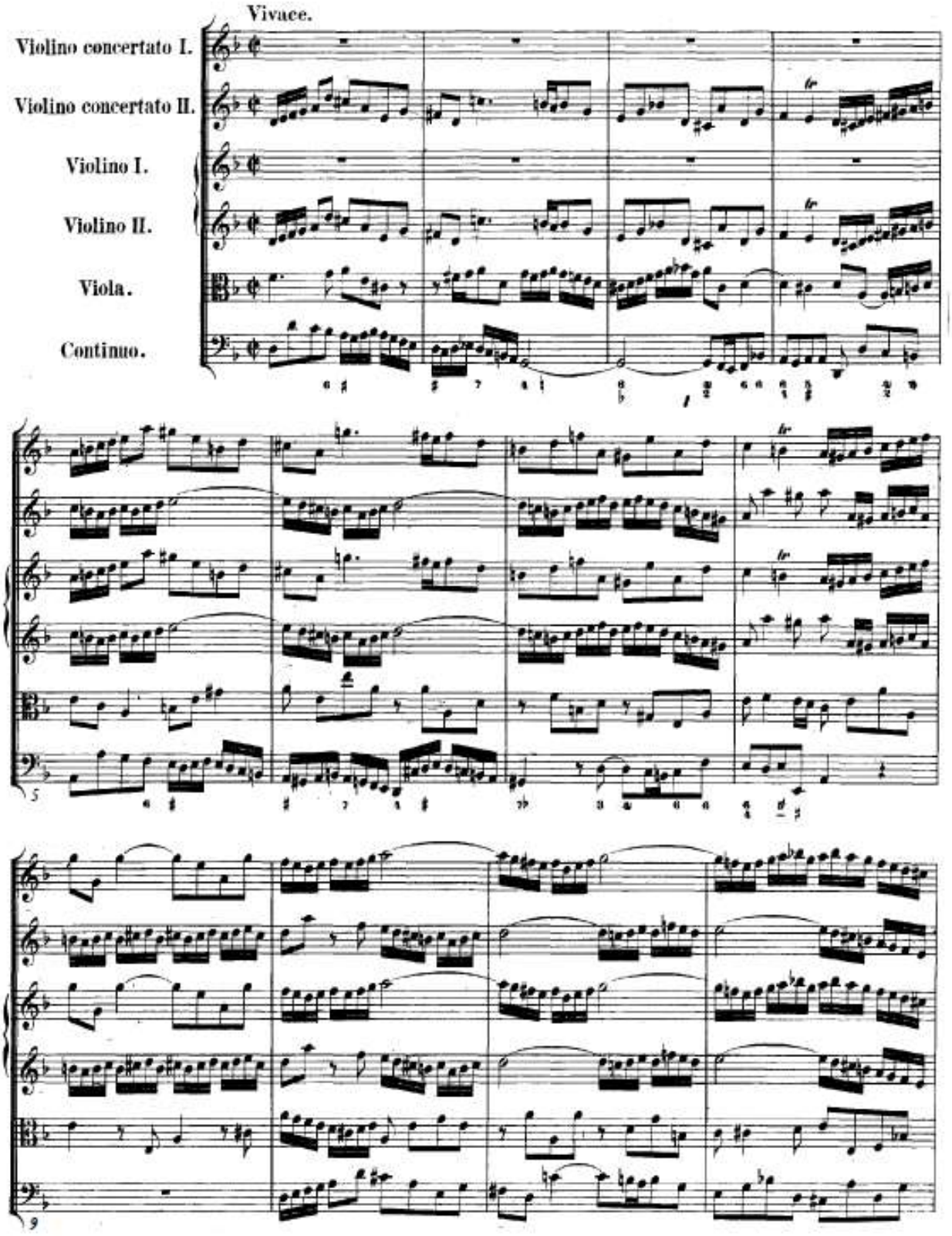

57
63
forte
forte
69
forte
forte
piano
piano
piano
(piano)
75

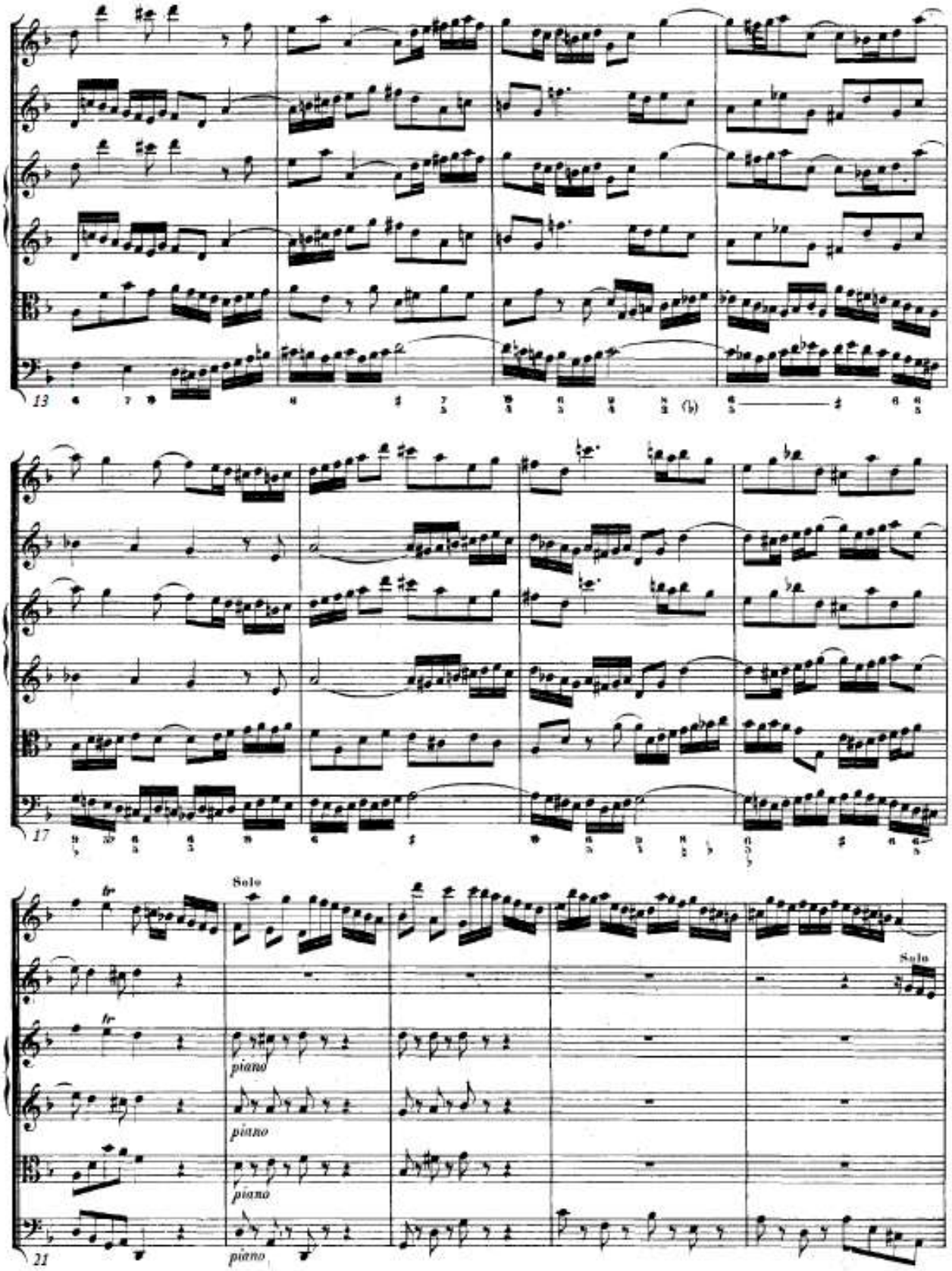

81
86
90
96
forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano
tr
tr

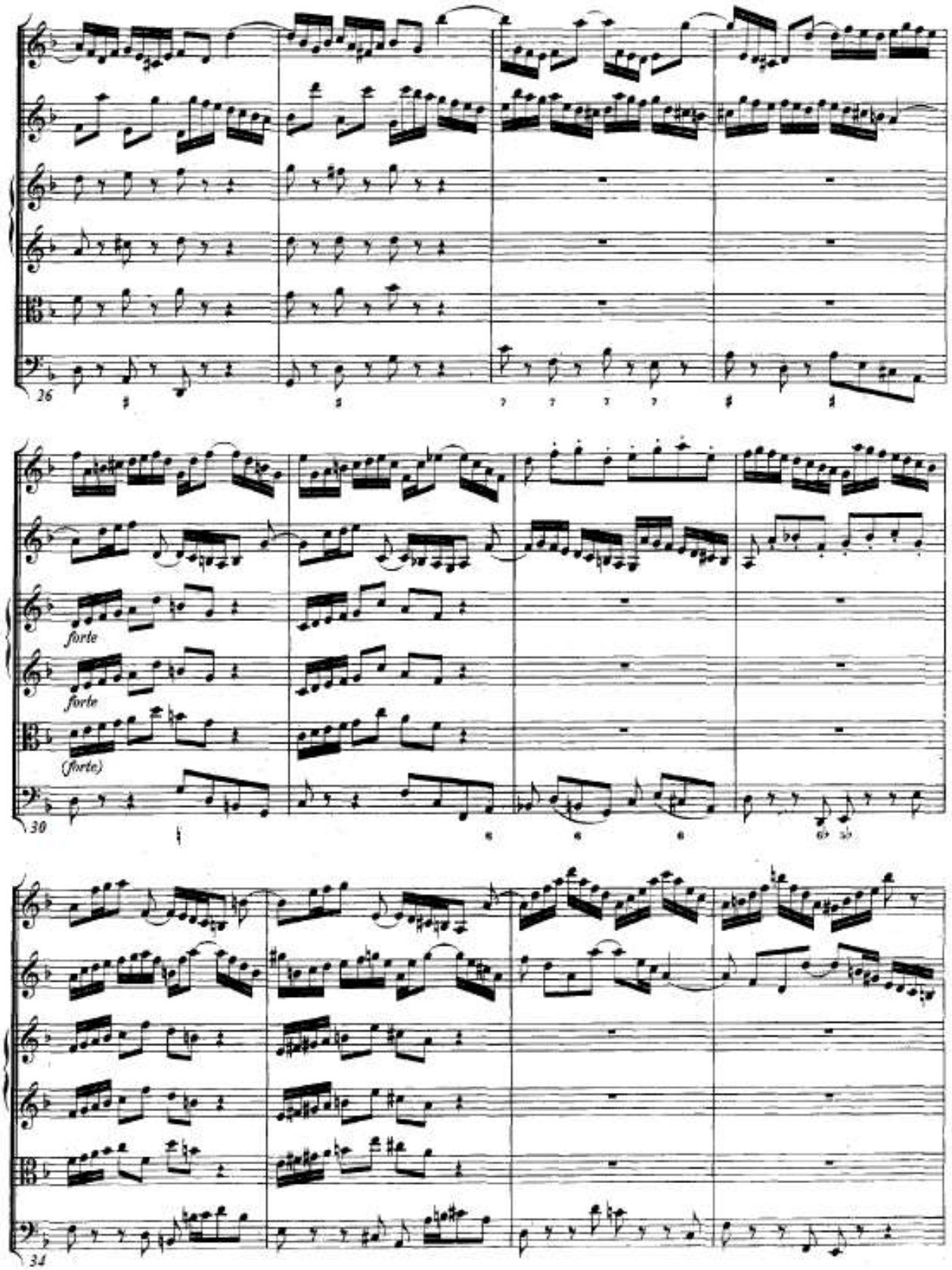

101
105
109
113
forte

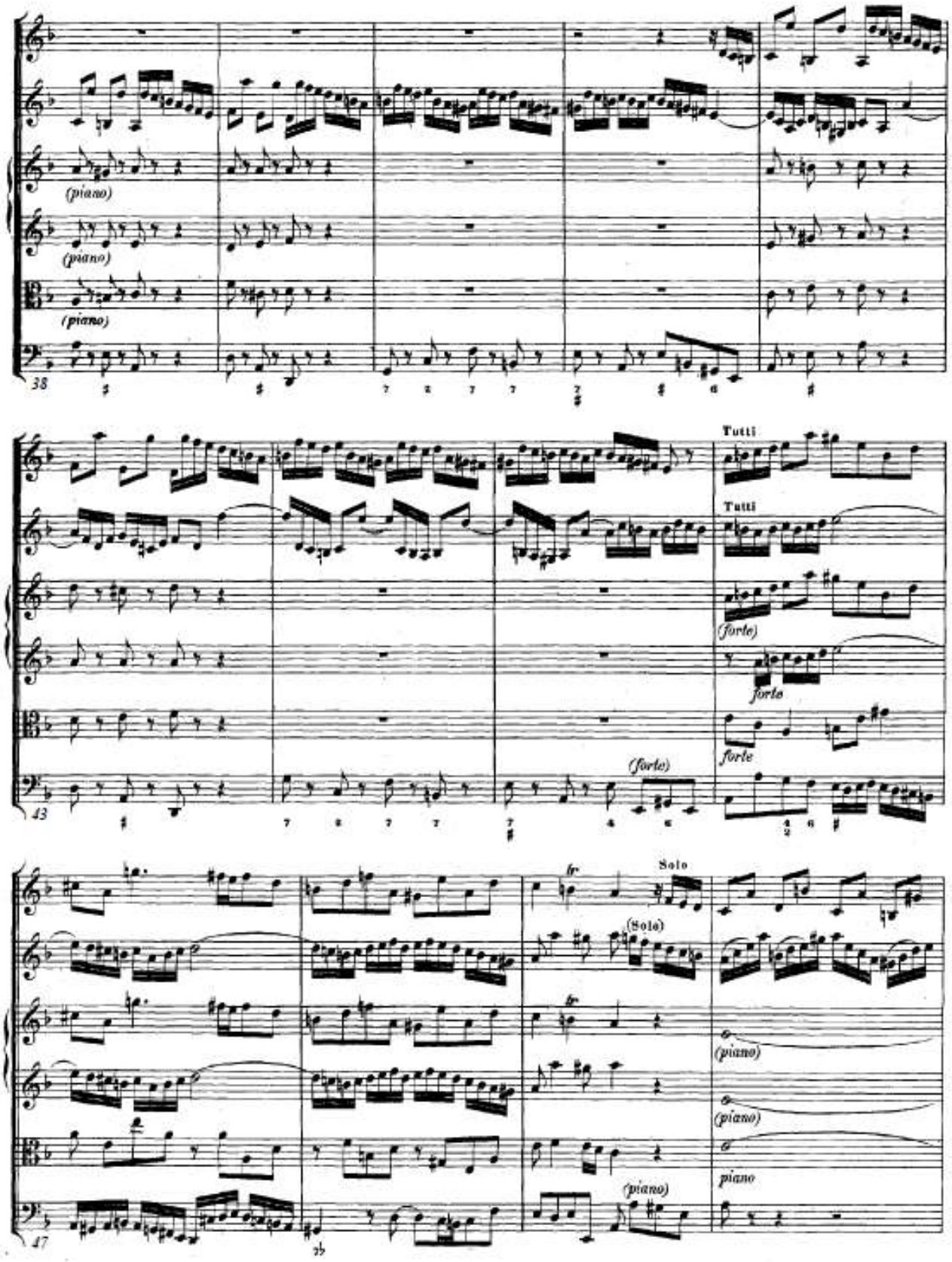

forte
forte
117
(forte)
123
129
135

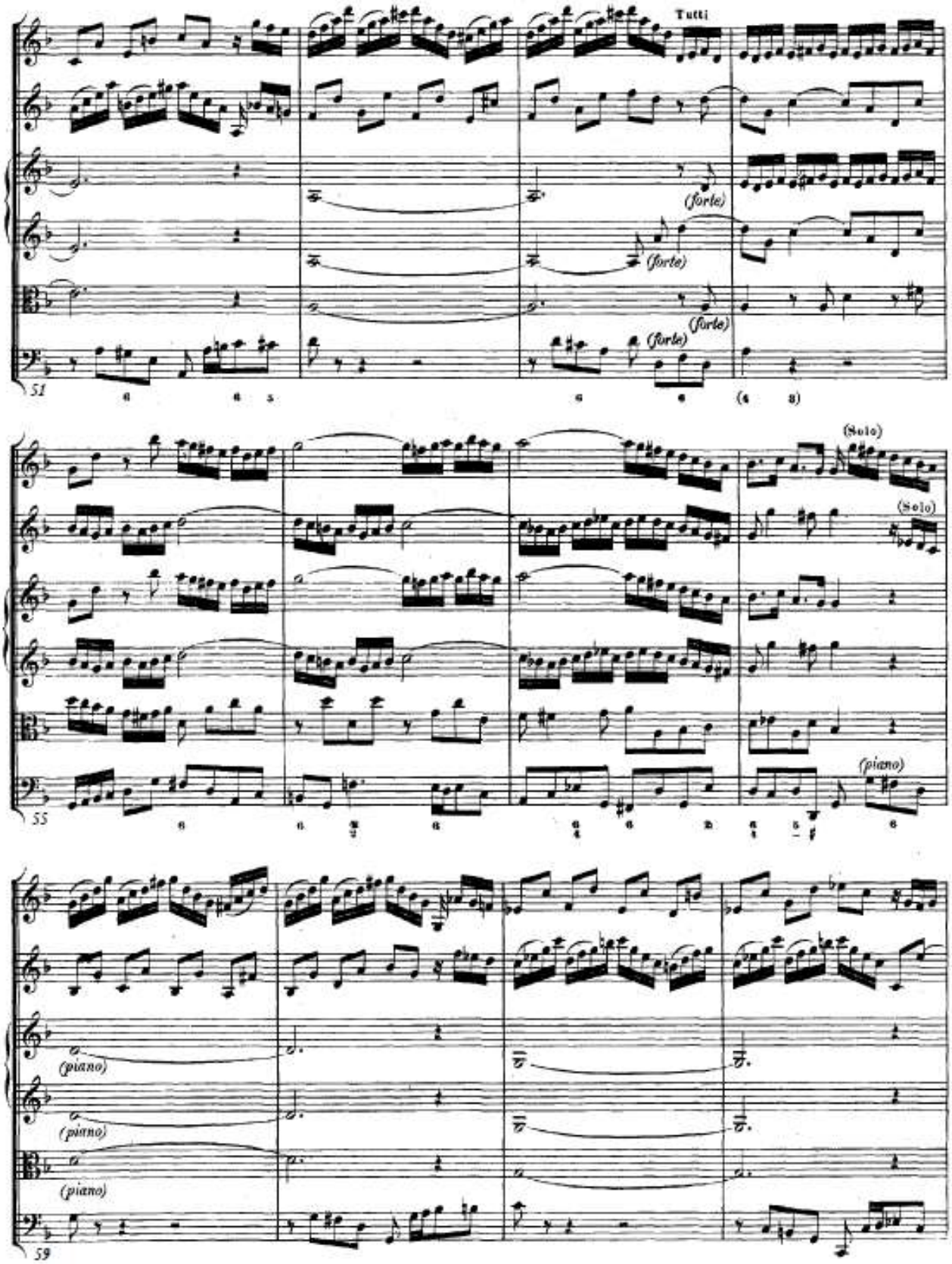
Концерт
для двух скрипок, струнных и basso continuo
d moll BWV 1043
I, II, III части
(Vivace, Largo ma non tanto, Allegro)

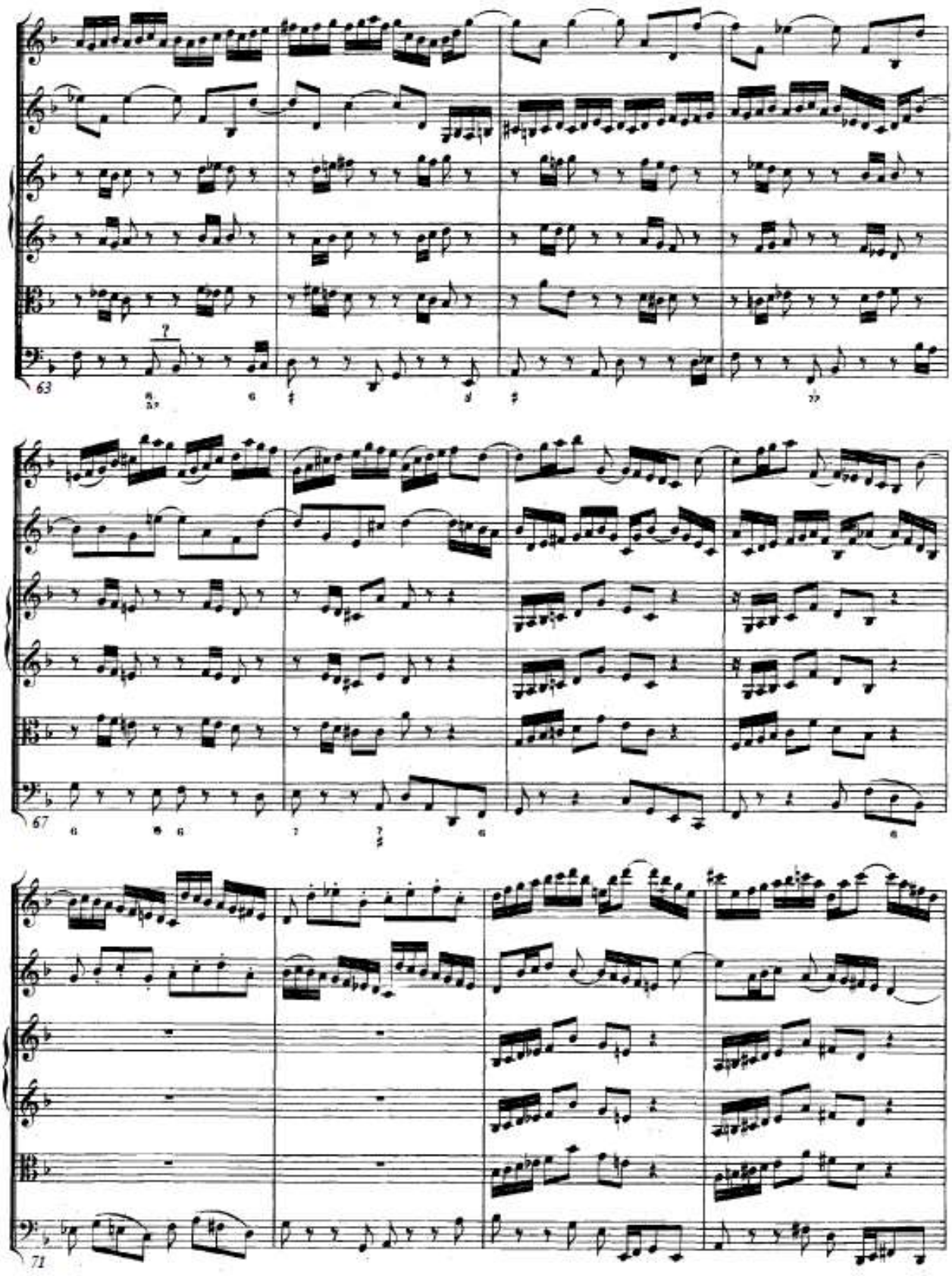


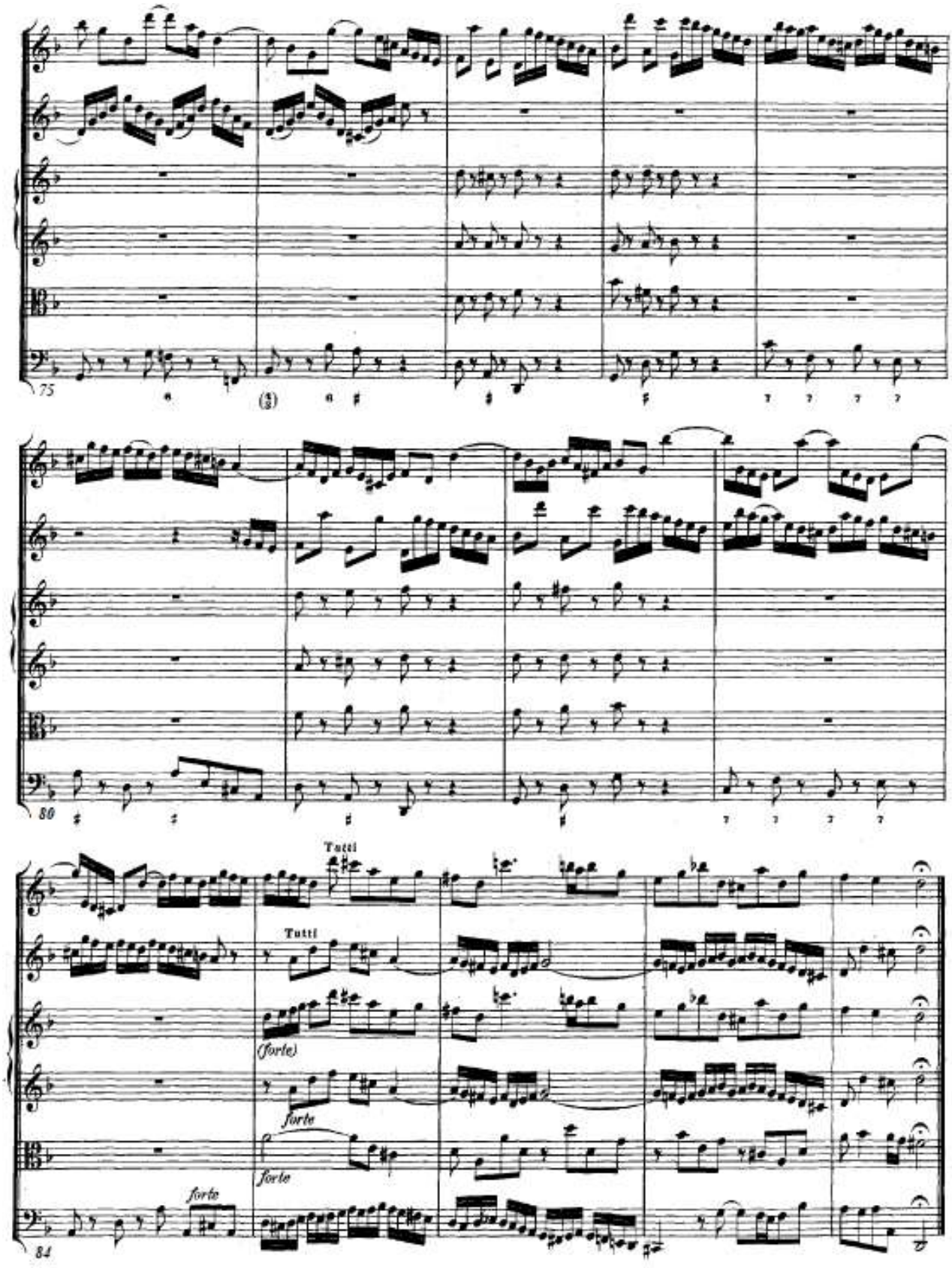

13
17
Solo
tr
piano
21
Solo

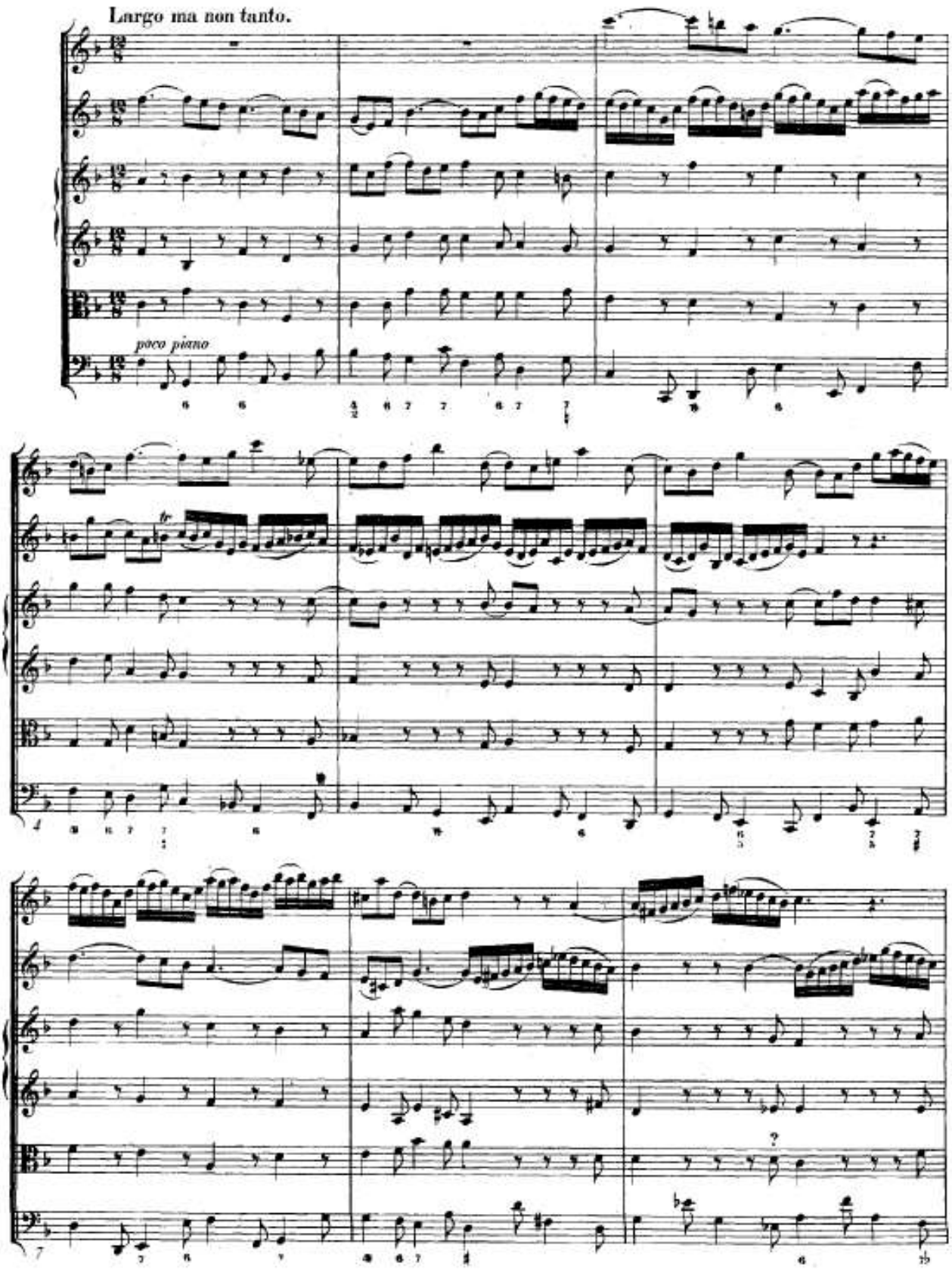

26
forte
forte
(forte)
30
34

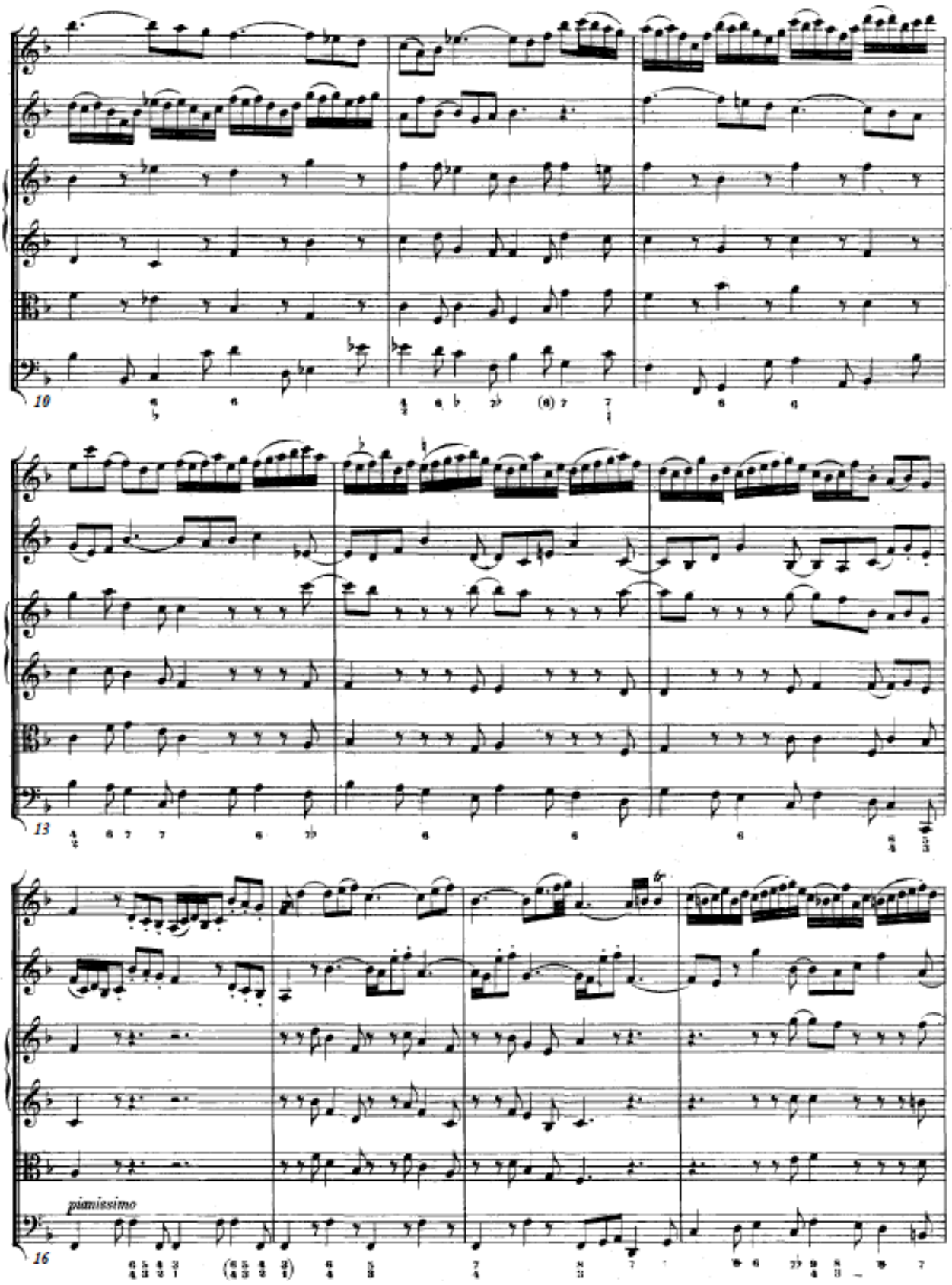

(piano)
(piano)
(piano)
38
Tutti
Tutti
(forte)
forte
forte
(forte)
43
Solo
(Solo)
(piano)
(piano)
piano
(piano)
47

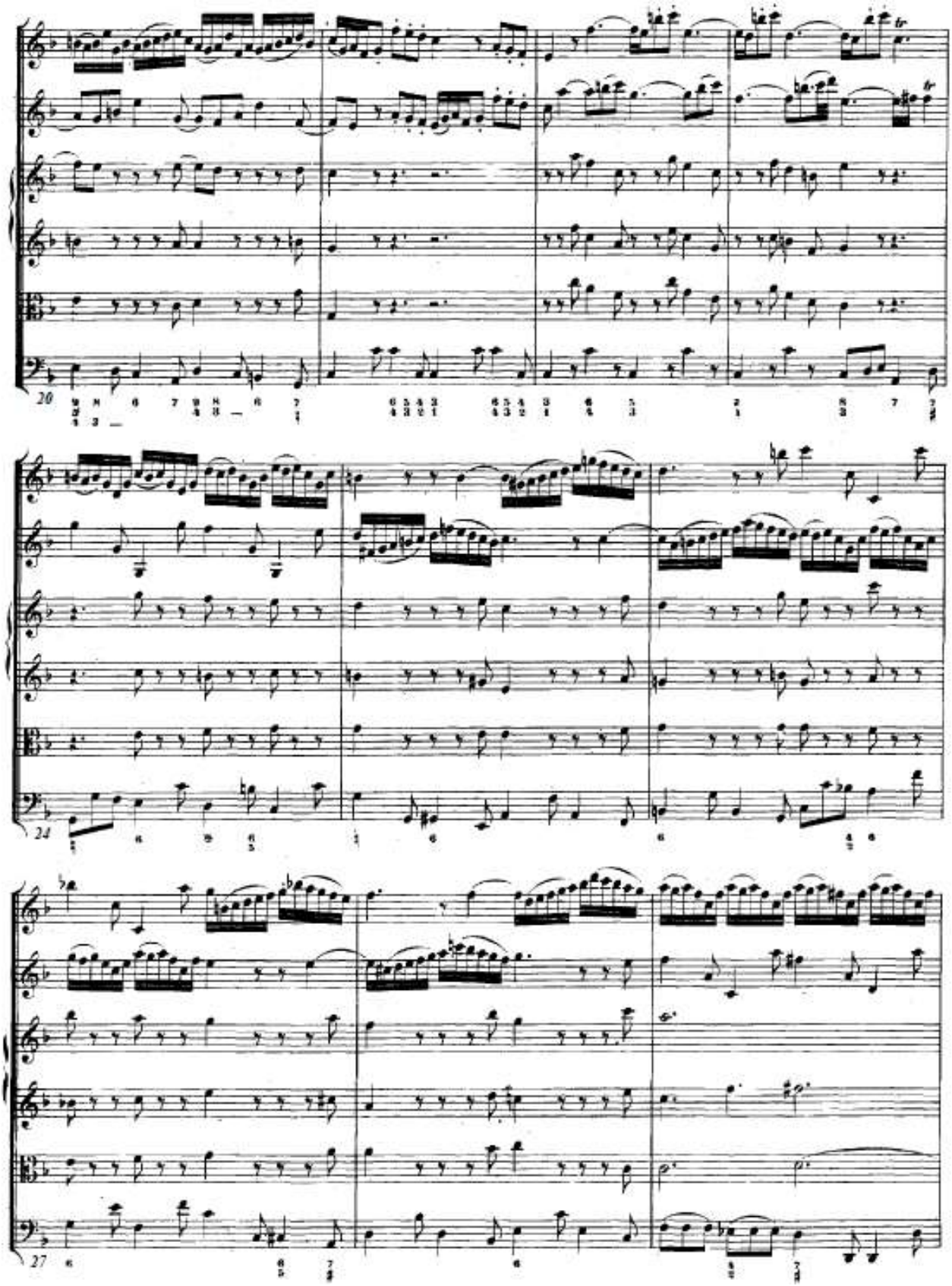

Tutti
(forte)
(forte)
(forte)
(forte)
51
(Solo)
(Solo)
(piano)
55
(piano)
(piano)
(piano)
59

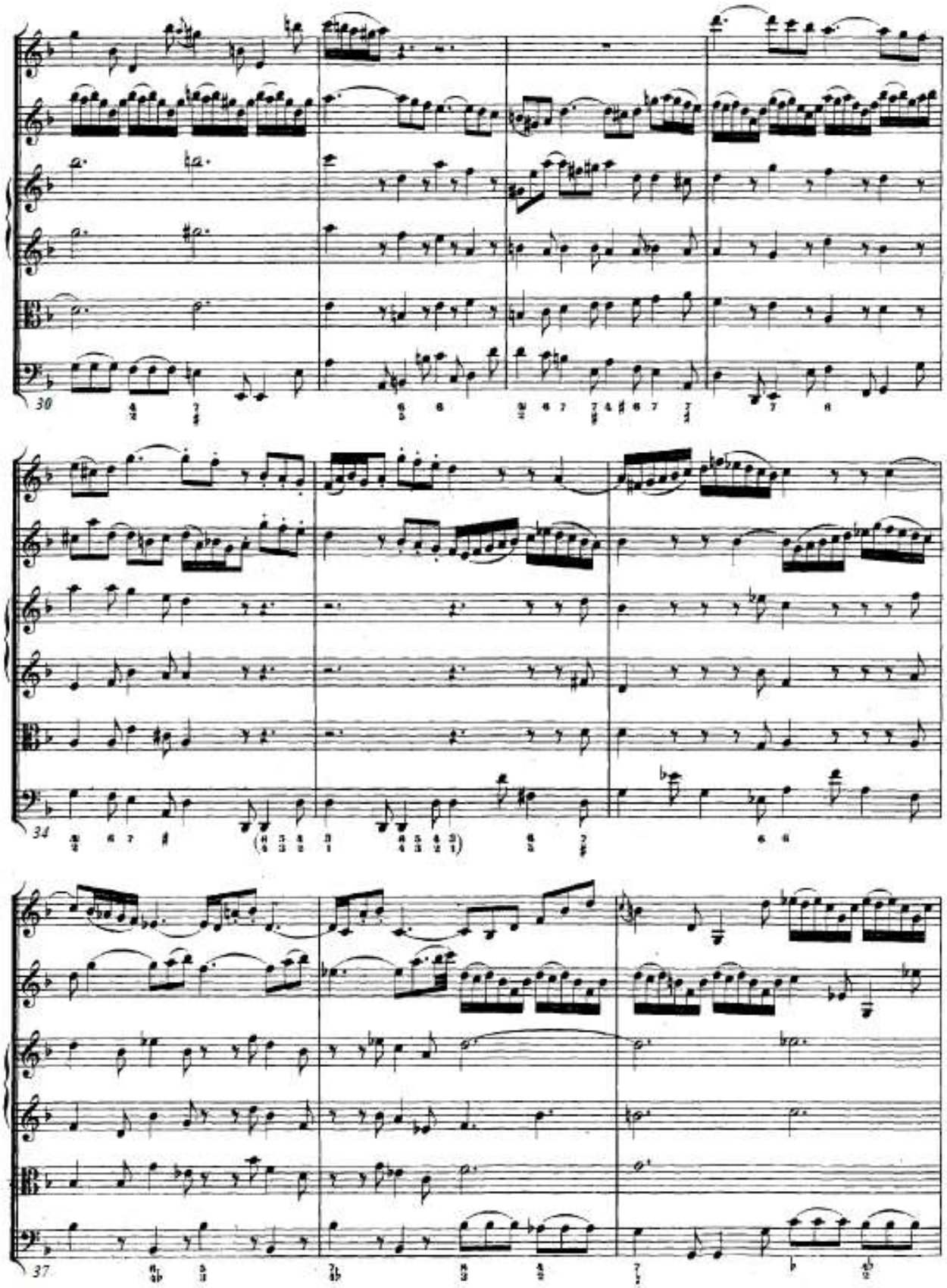


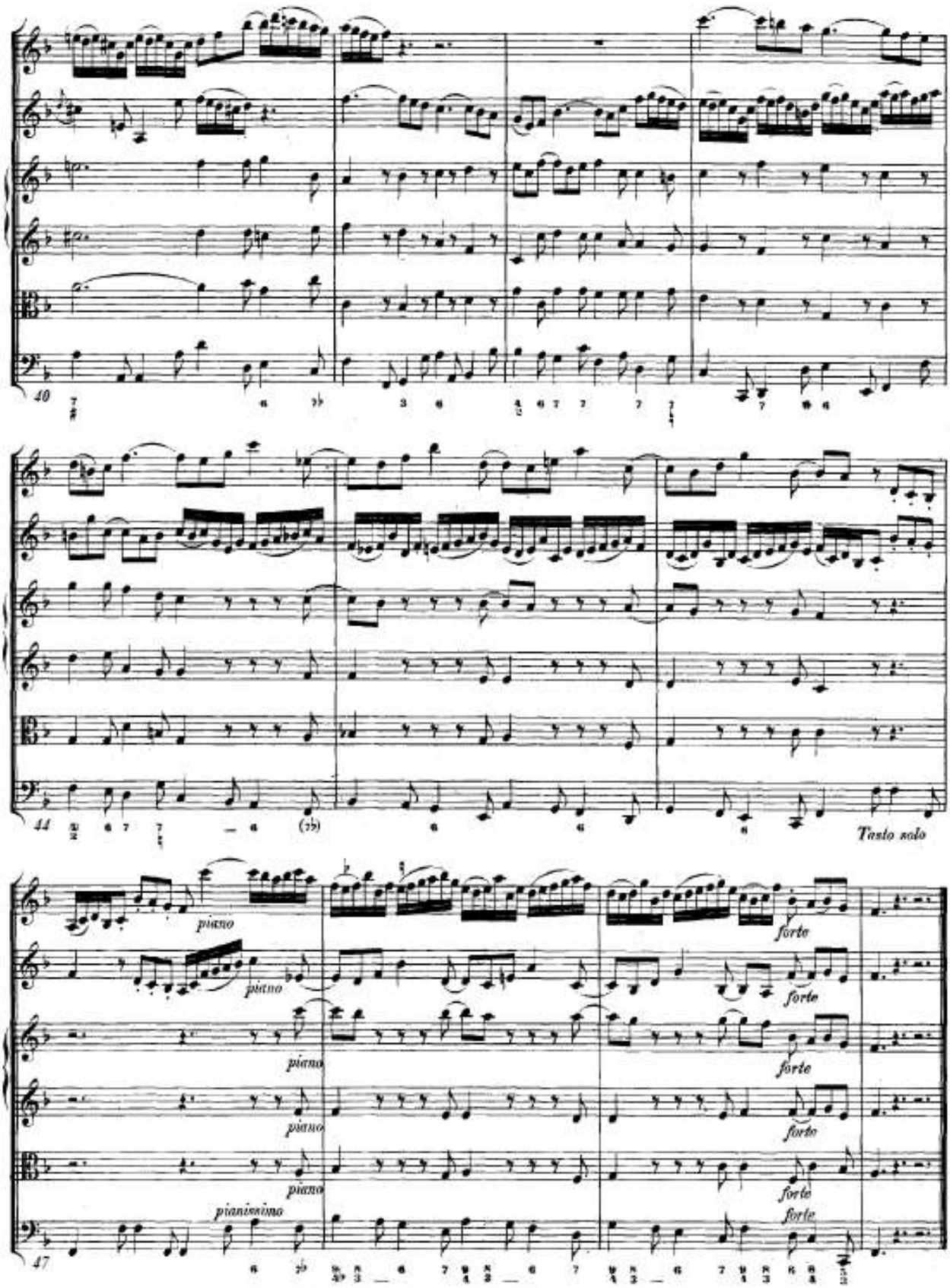

75
80
Tutti
Tutti
(forte)
forte
forte
forte
84


Largo ma non tanto.
poco piano
tr

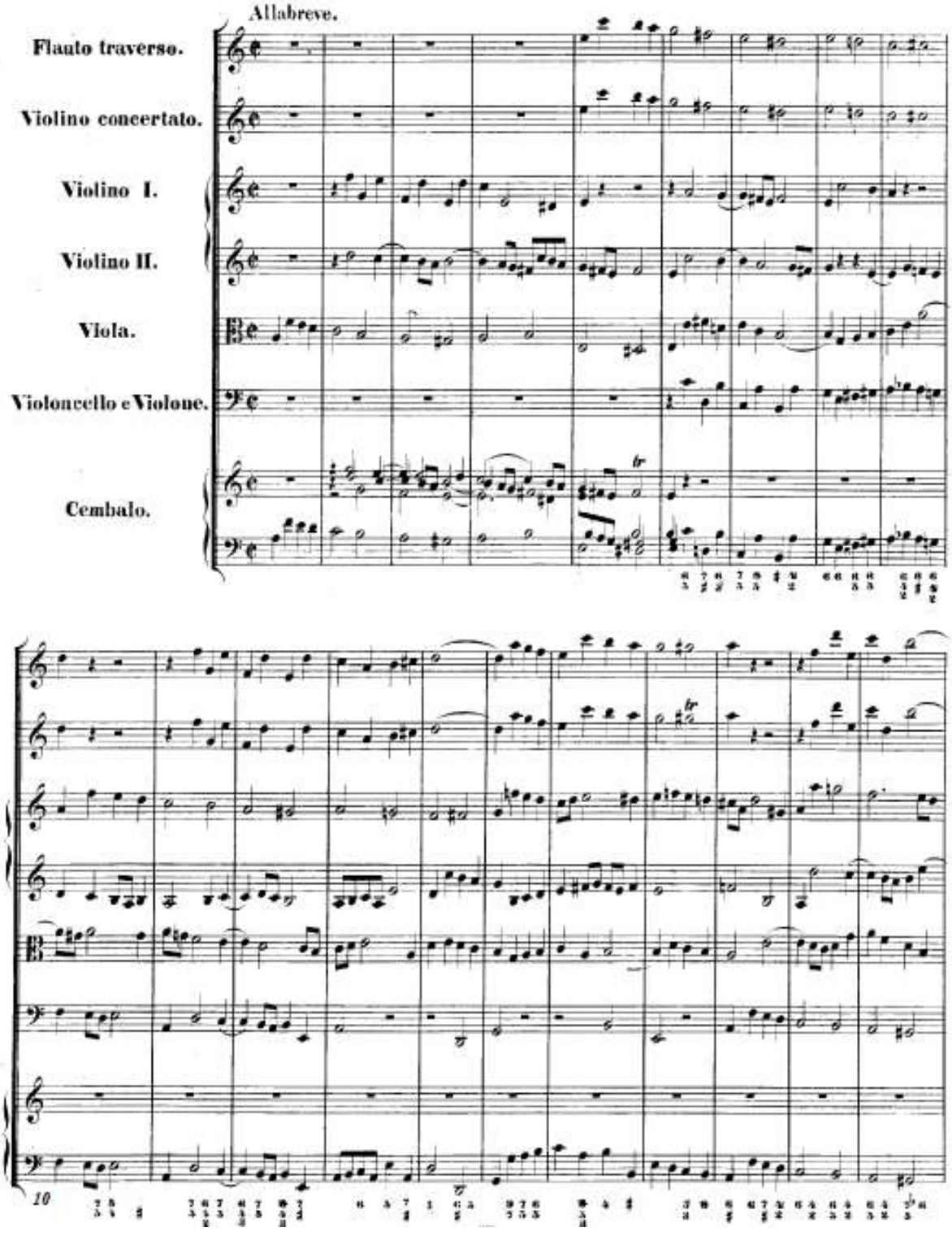

10
13
16
piano

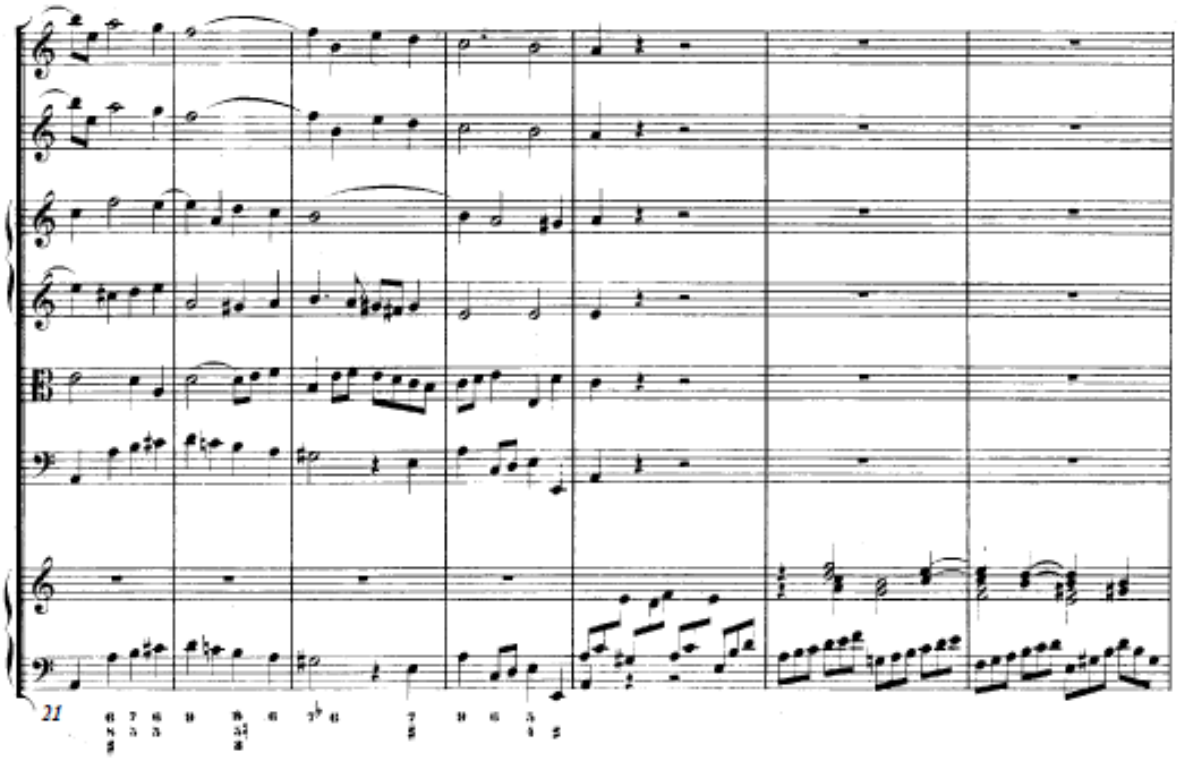


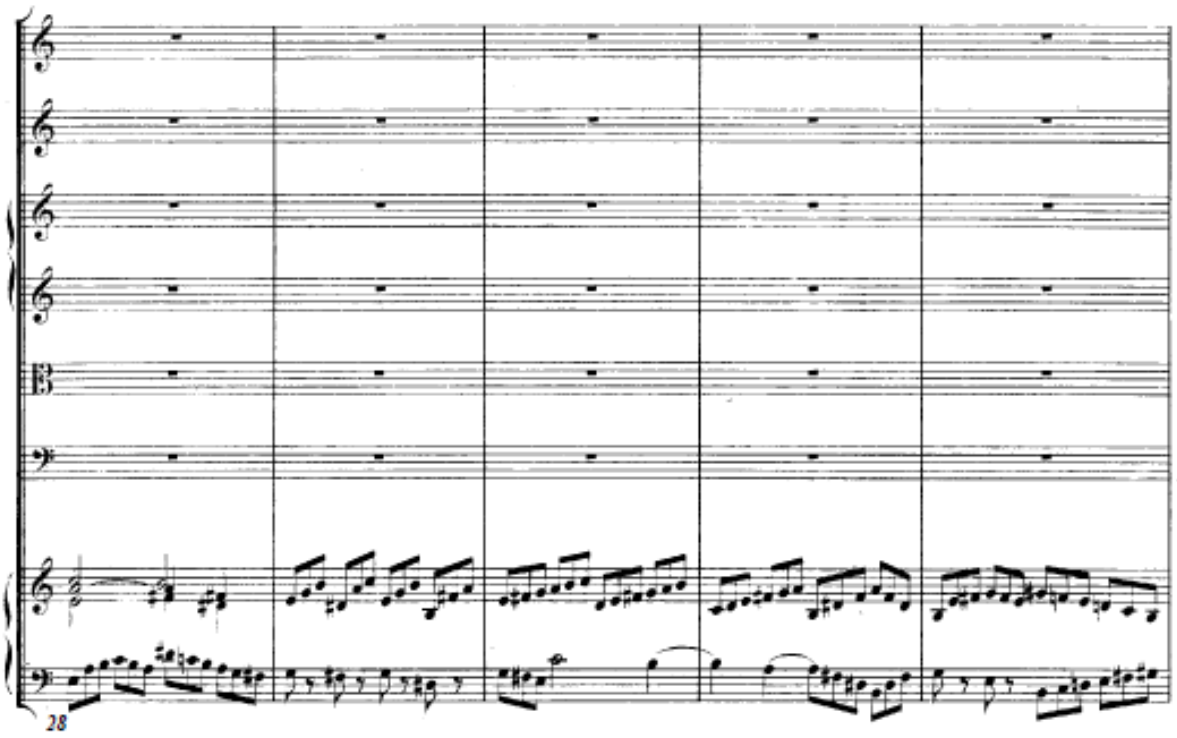


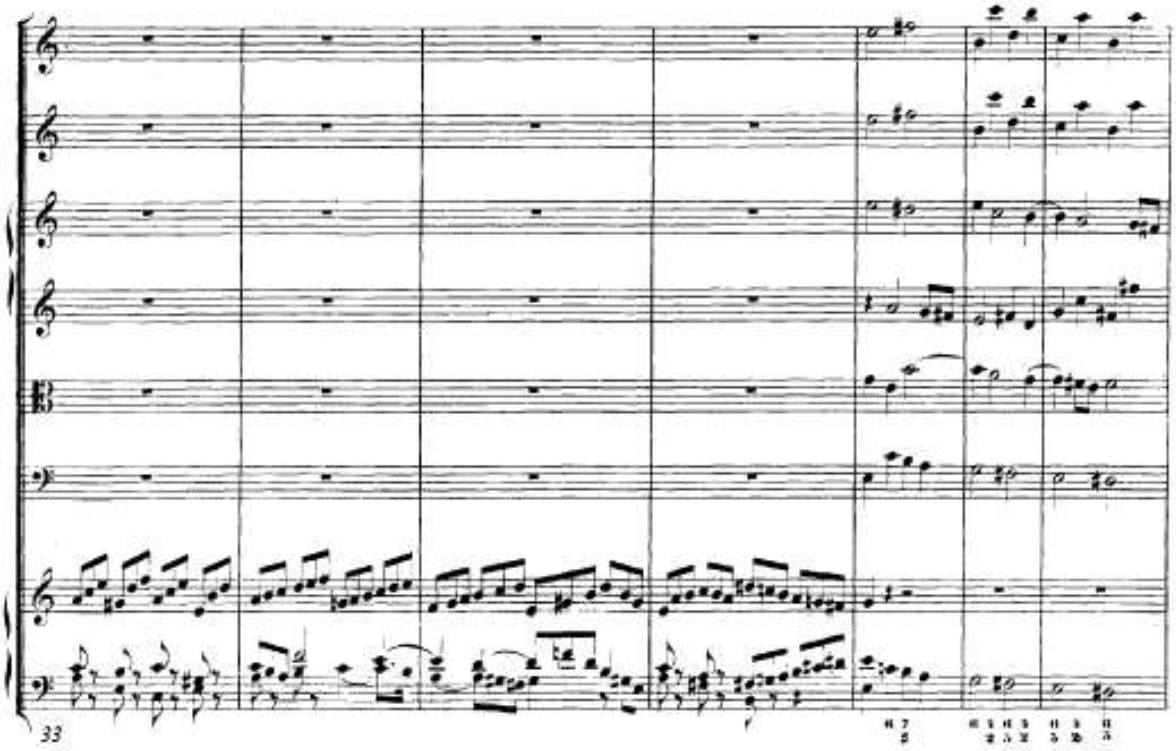

40
44
Tutto solo
piano
forte
pianissimo
47

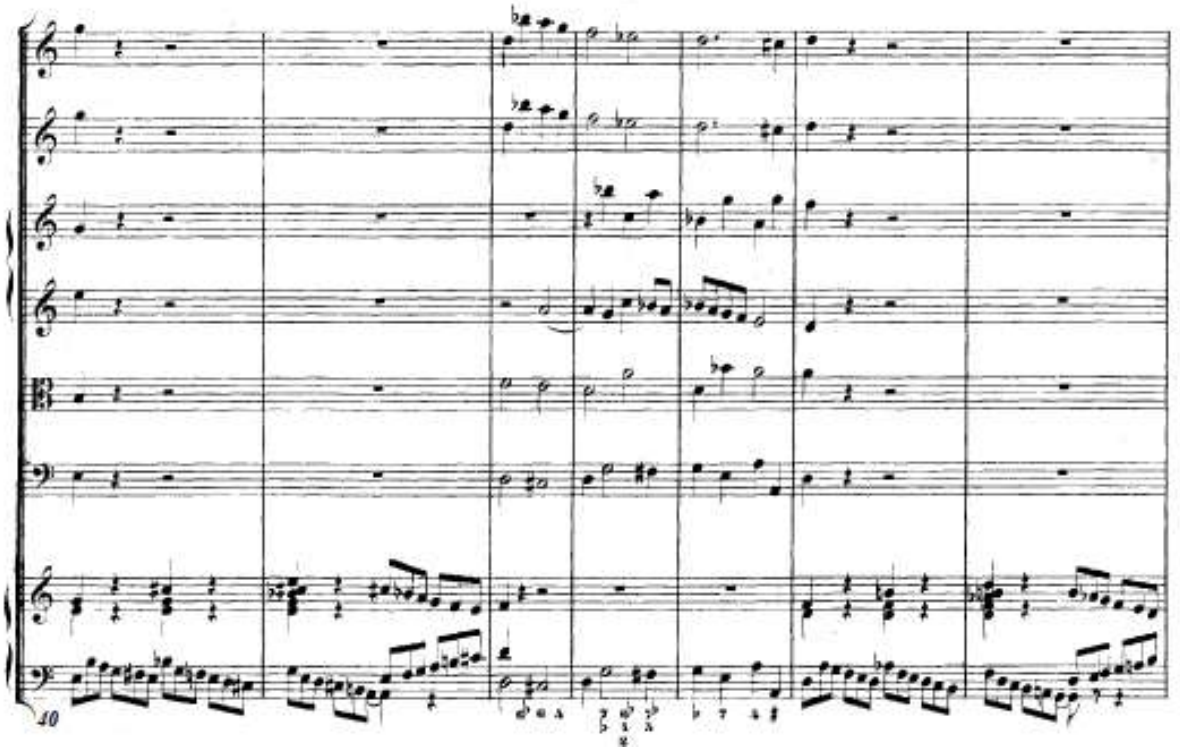
Концерт
для флейты, скрипки, клавесина, струнных и basso continuo
a moll BWV 1044
III часть (Allabreve)

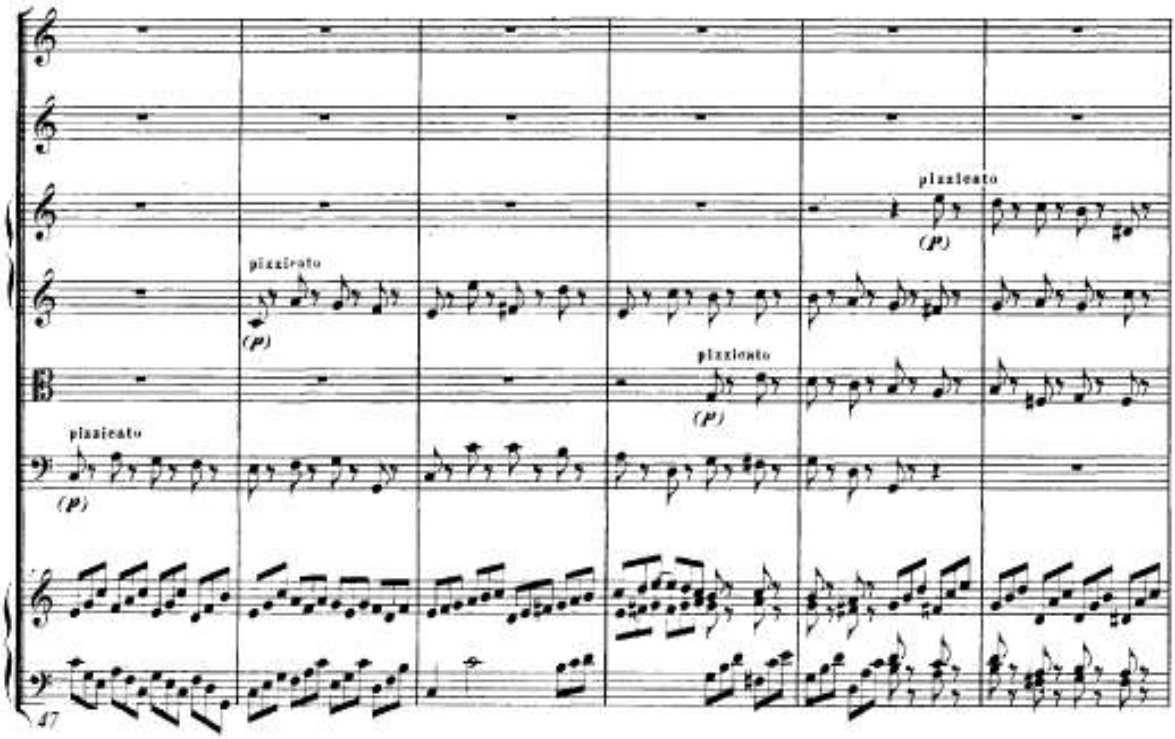


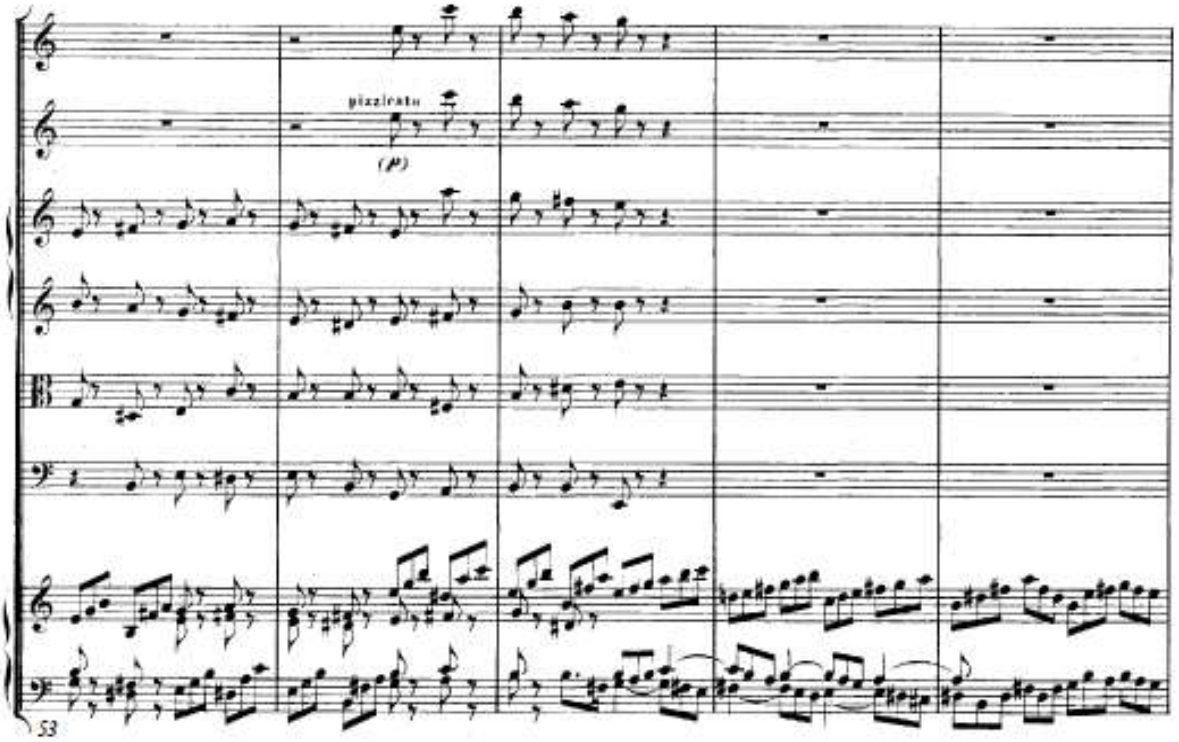

21

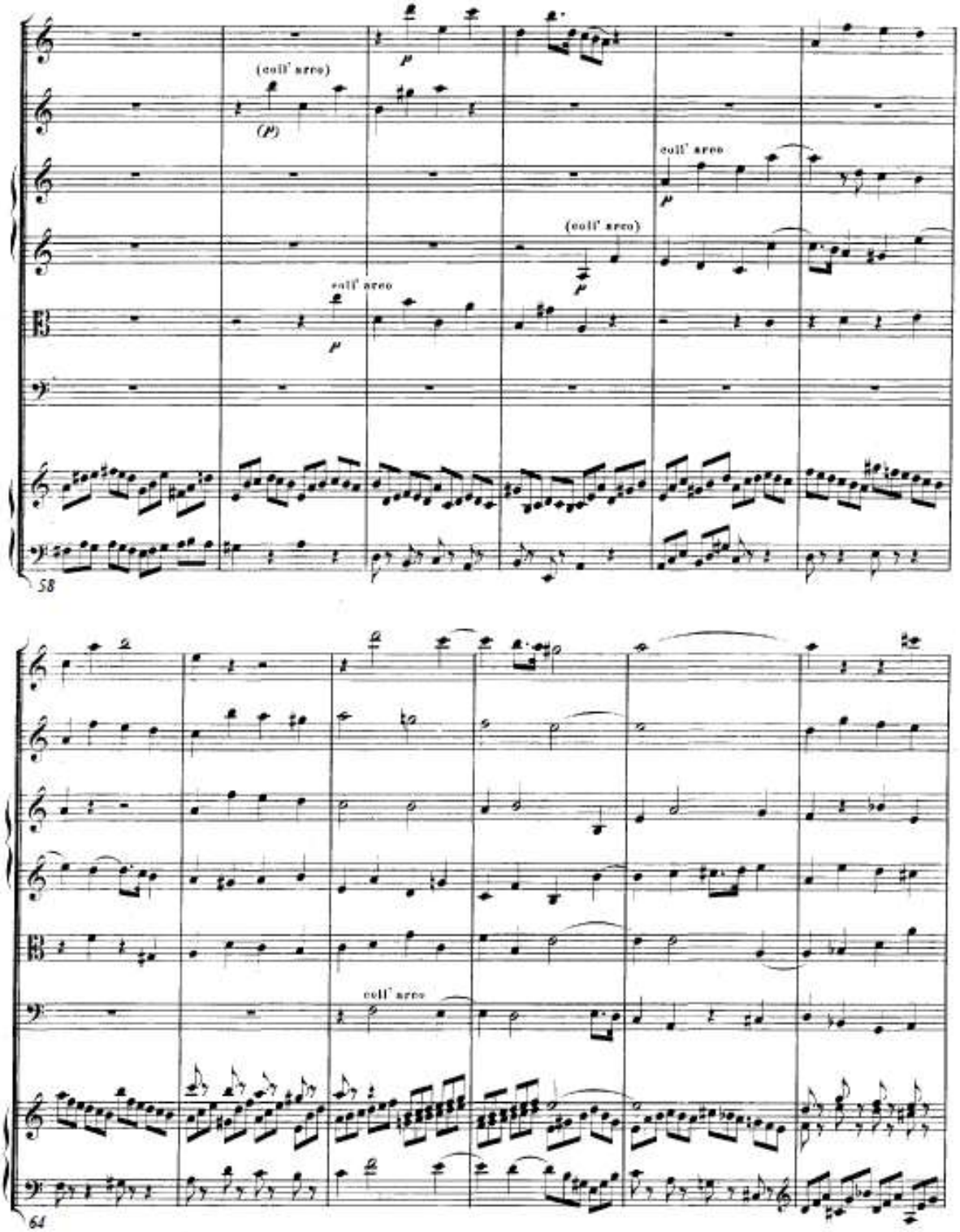

28

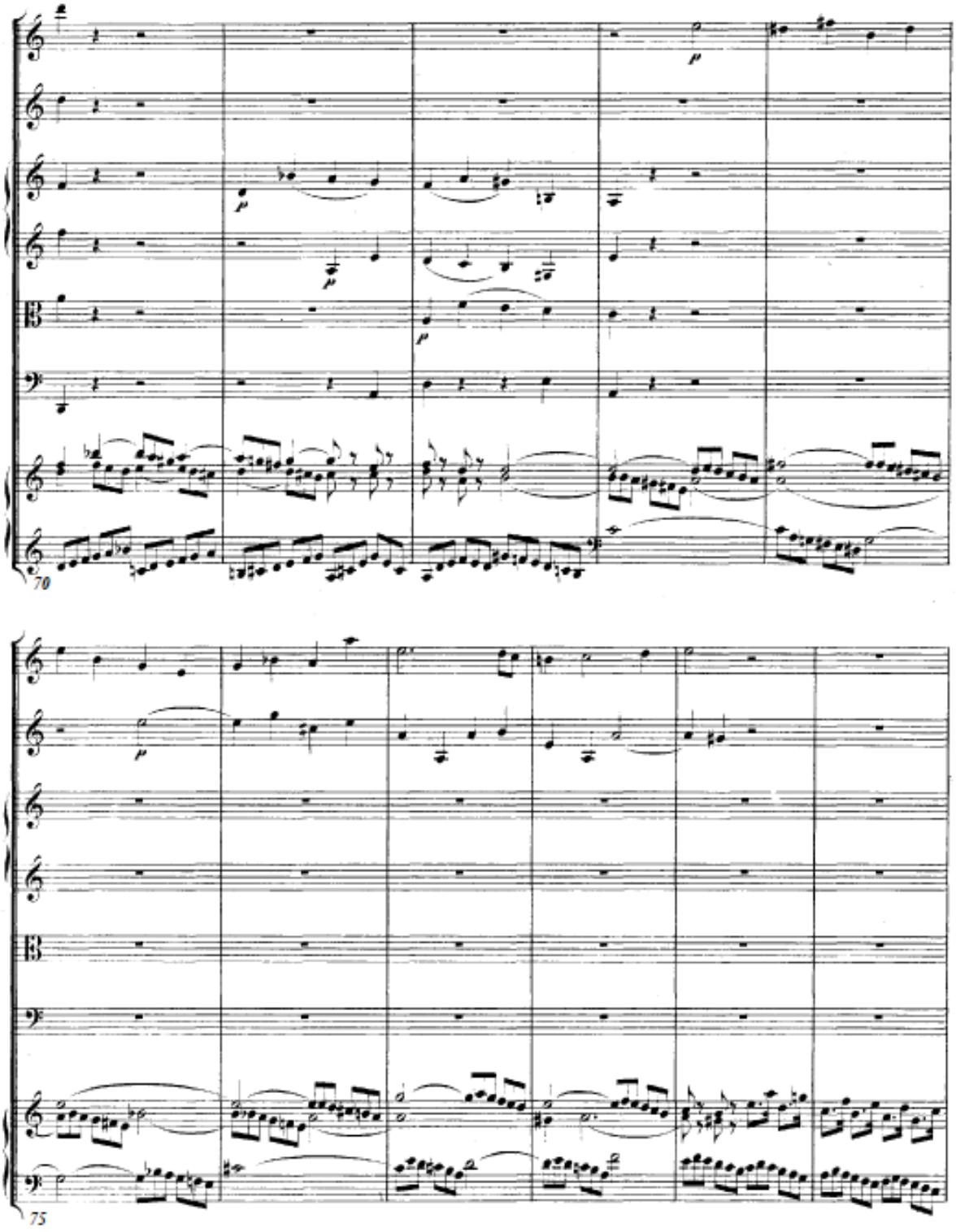

33

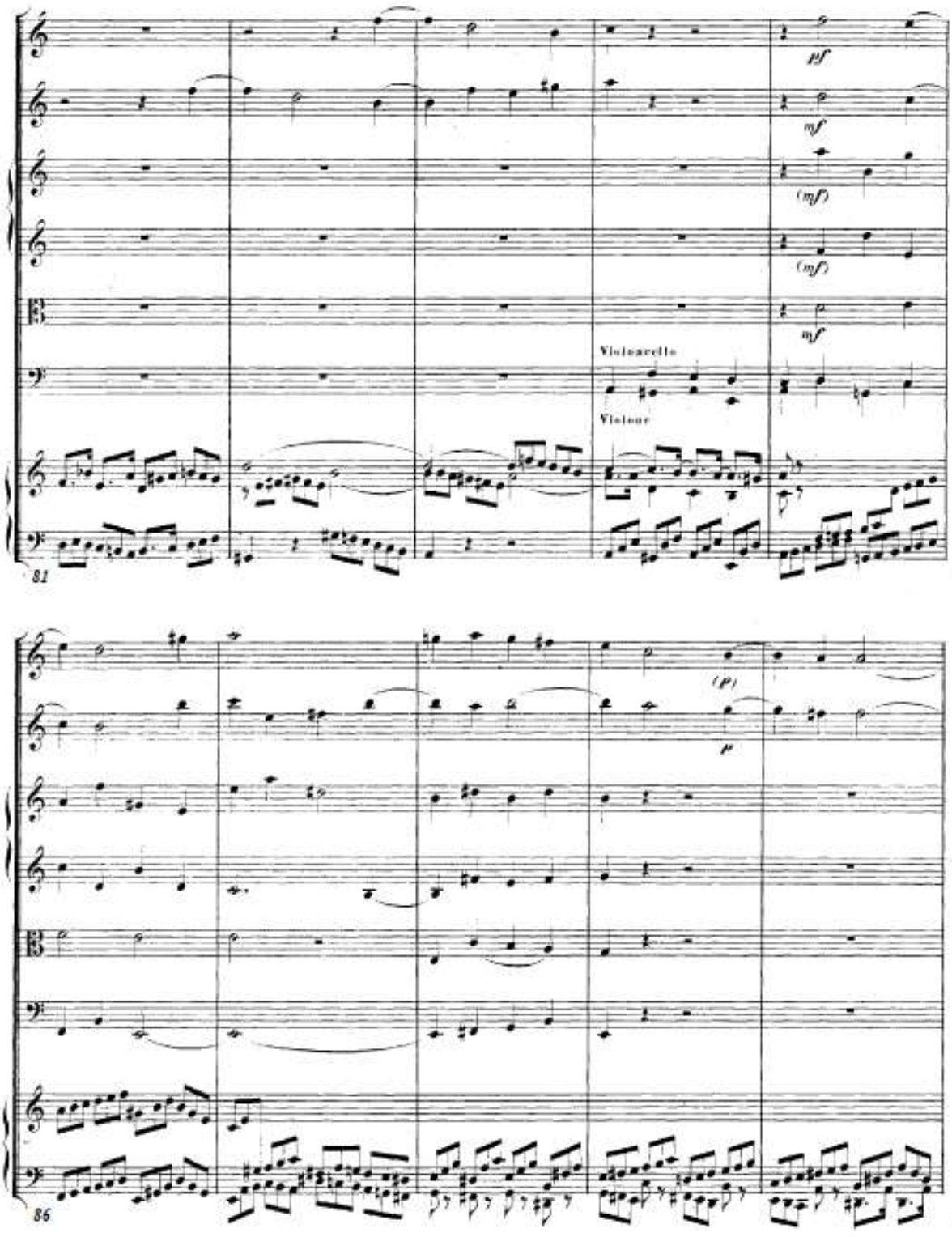

40

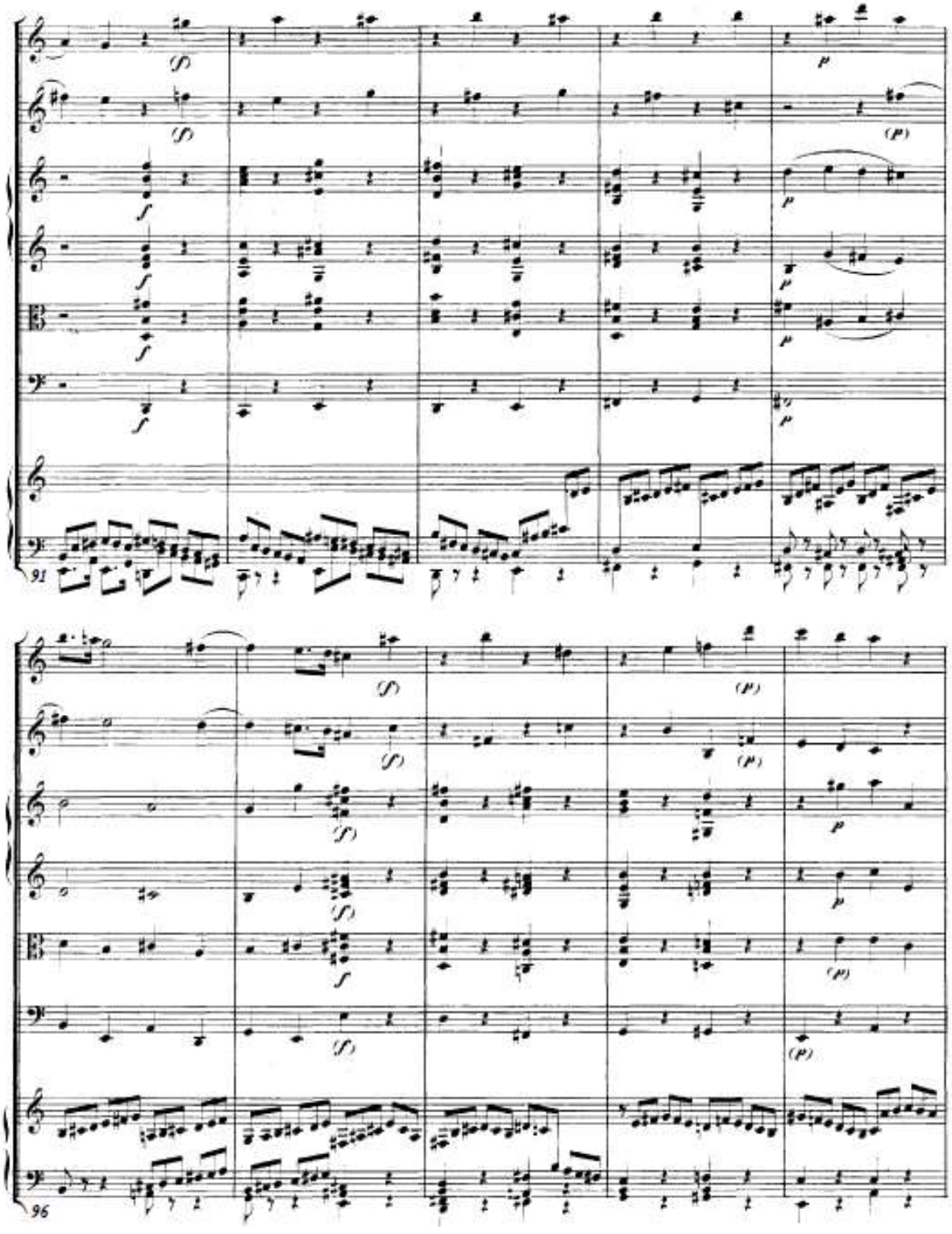

pizzicato
(P)
pizzicato
(P)
pizzicato
(P)
pizzicato
(P)
47

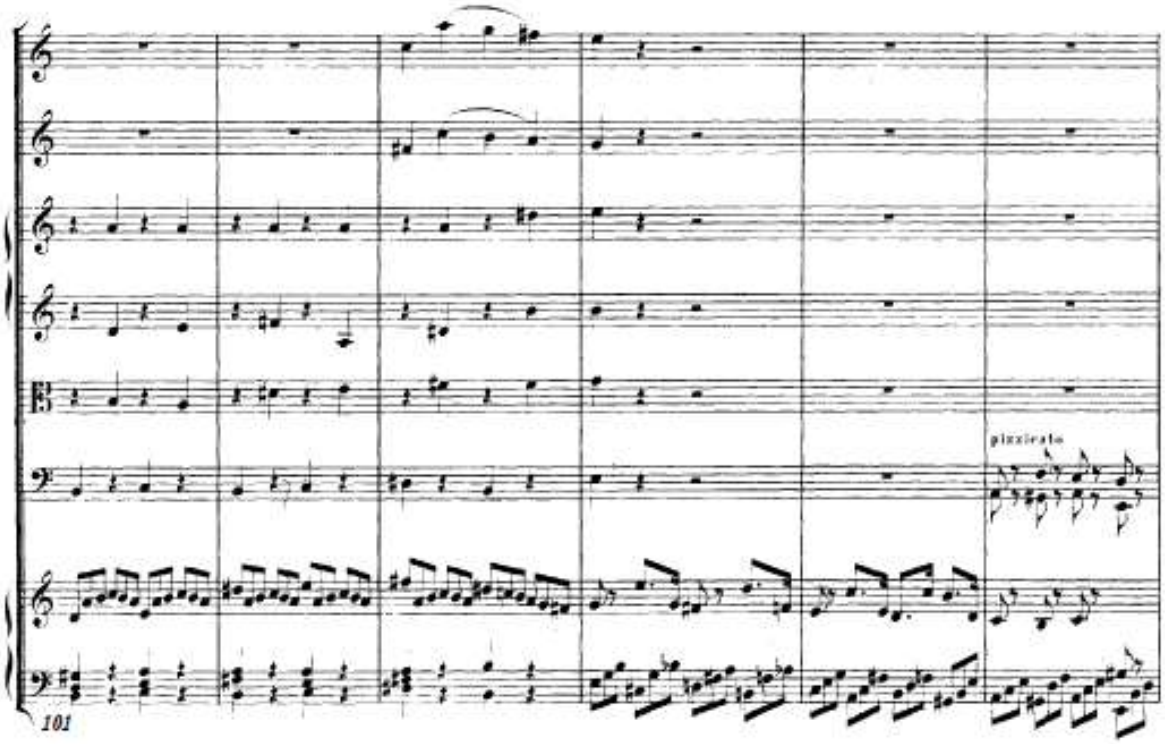

pizzicato
(P)
53

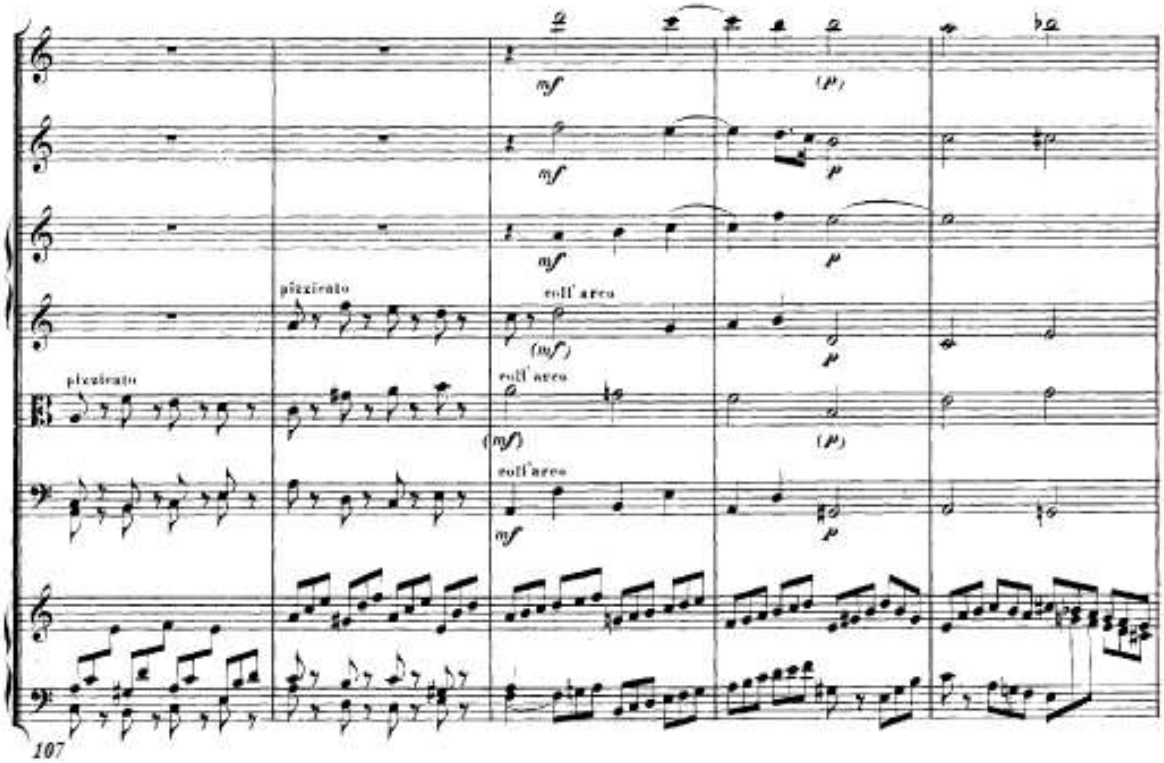

(coll' arco)
(P)
coll' arco
(coll' arco)
coll' arco
58
coll' arco
64

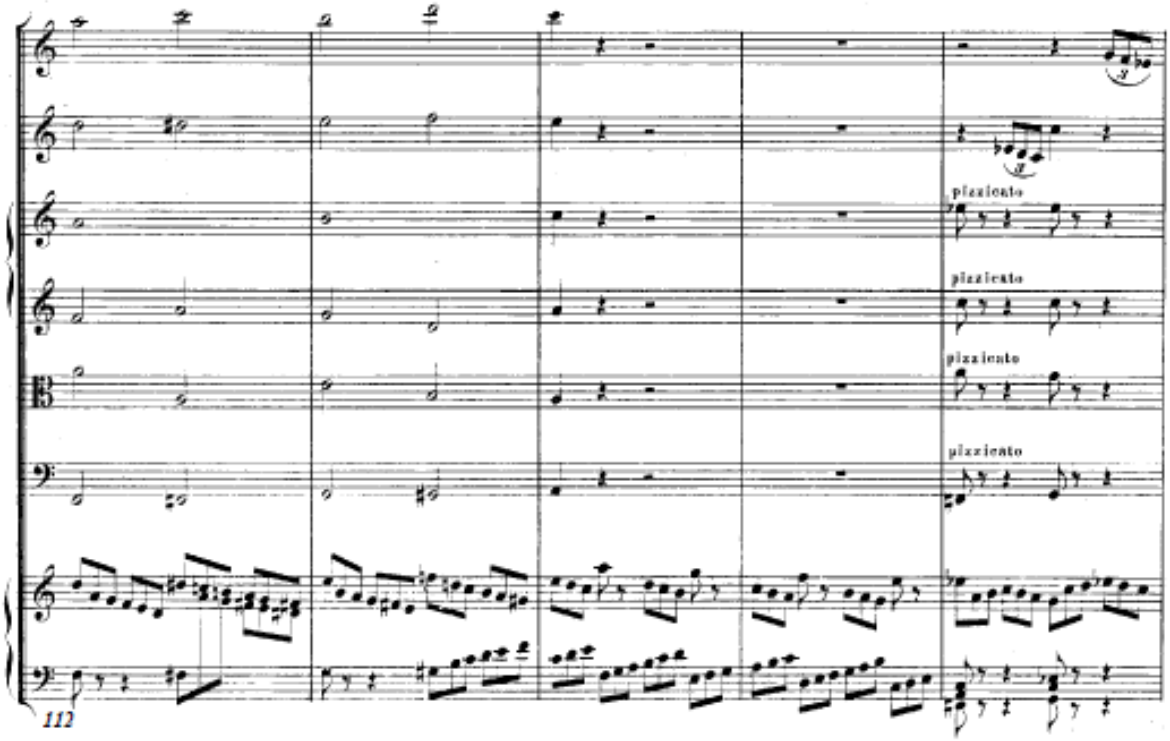

70
75

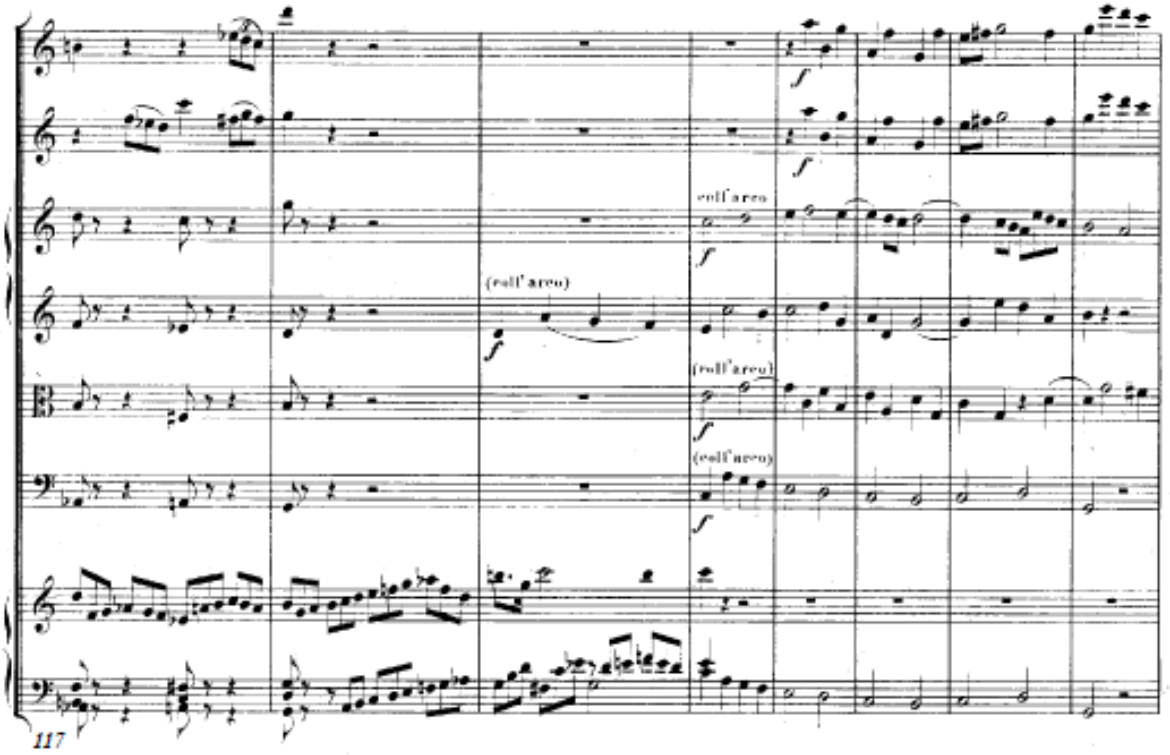

81
Violoncello
Violone
86

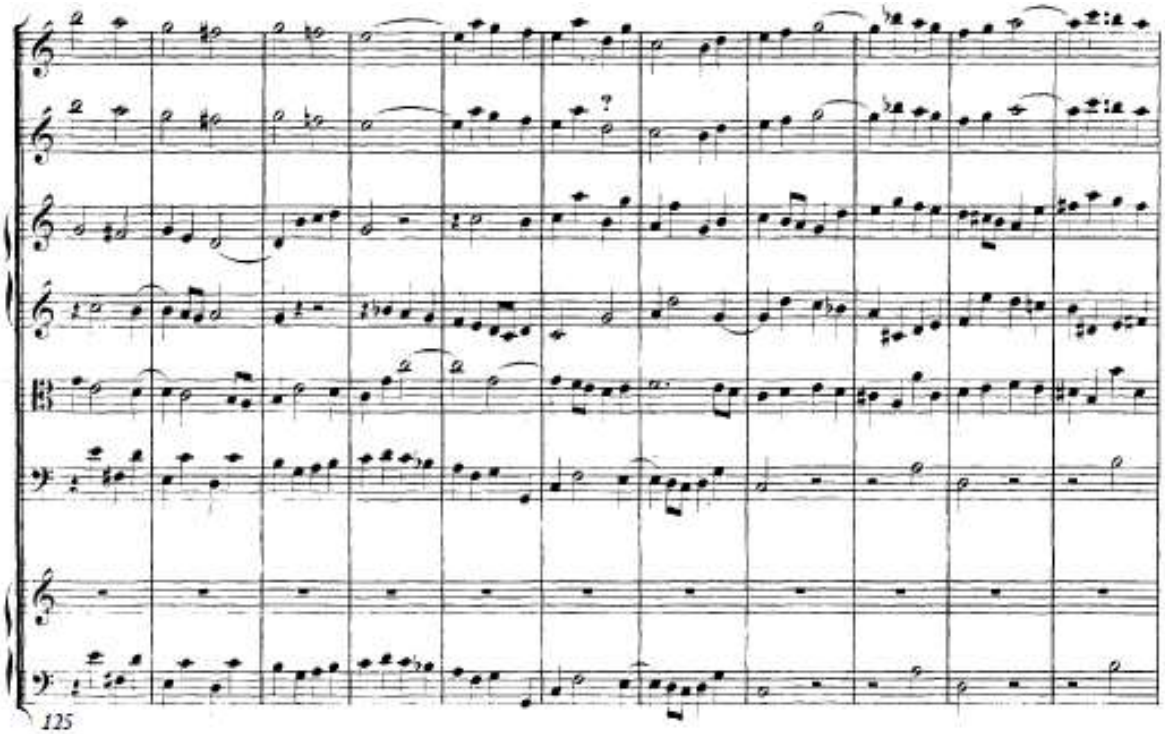

91
96

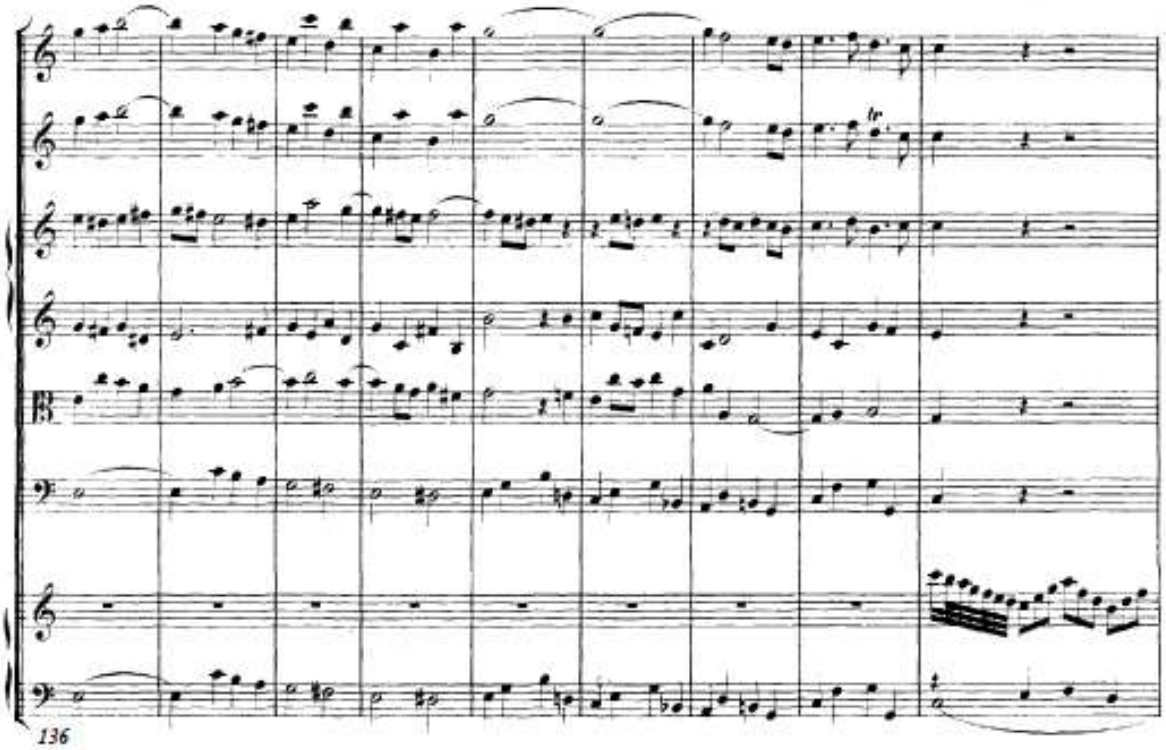

pizzicato
101

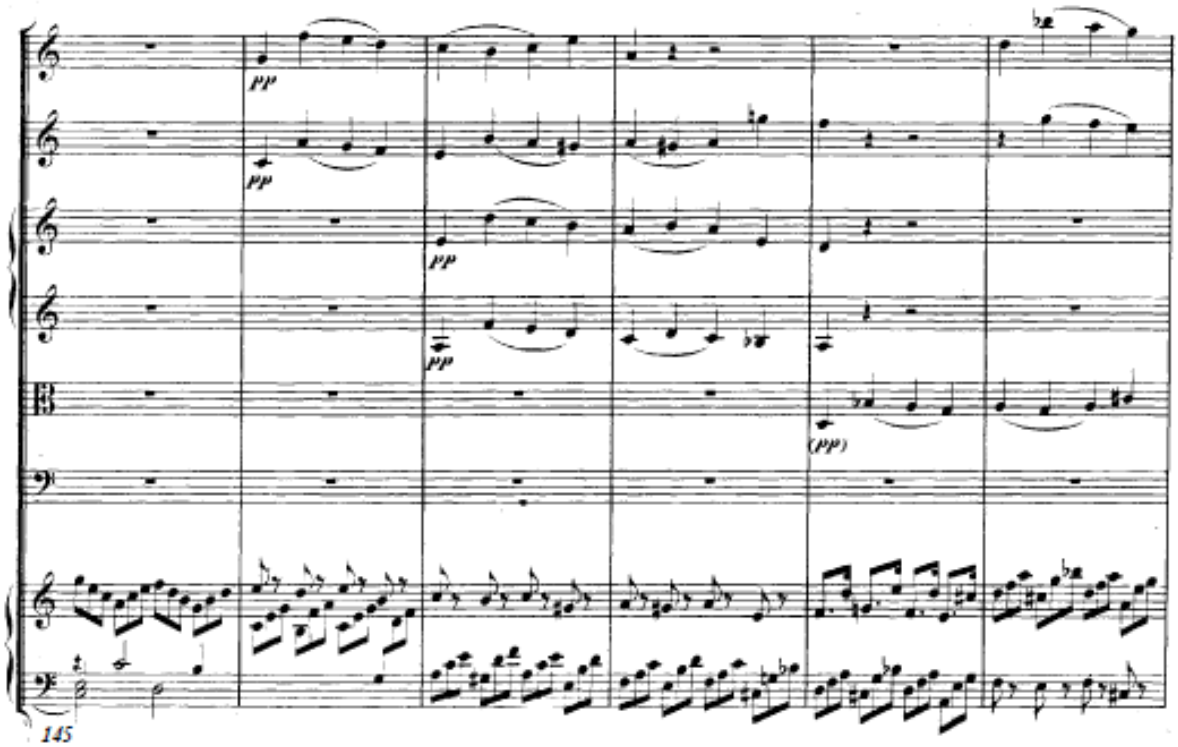

mf
(mf)
pizzicato
coll' arco
107

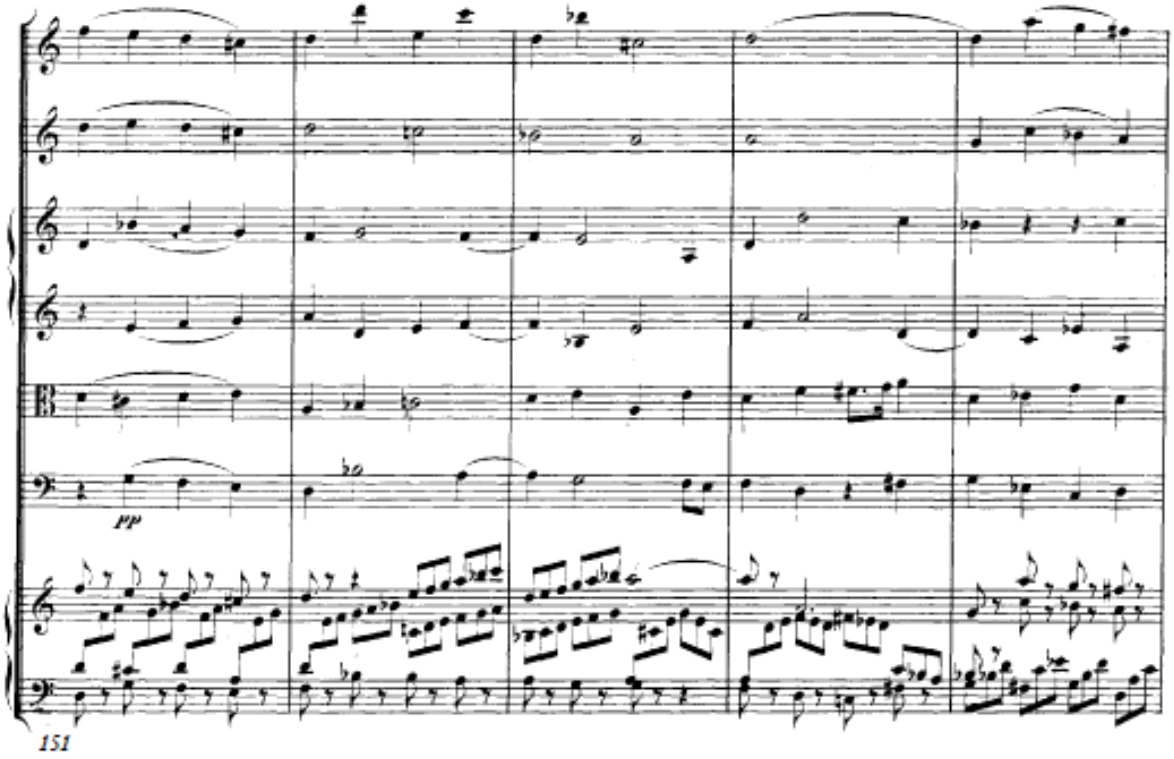

pizzicato
pizzicato
pizzicato
pizzicato
112

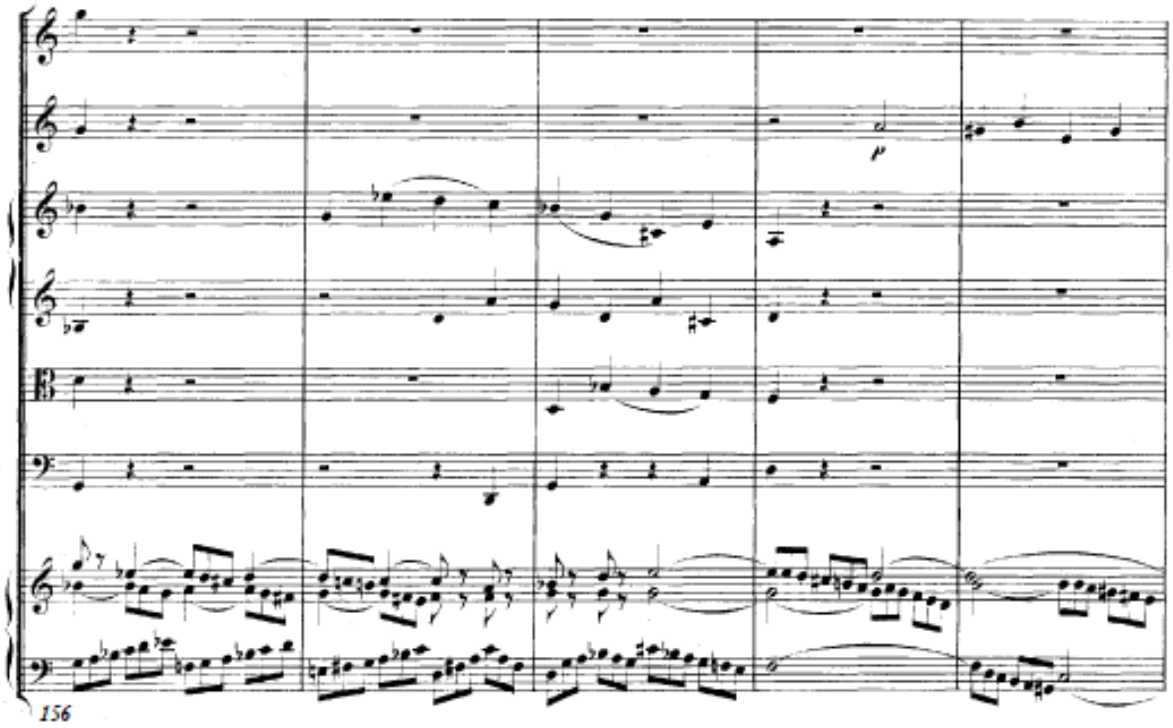

(roll arco)
(roll arco)
(roll arco)
(roll arco)
117

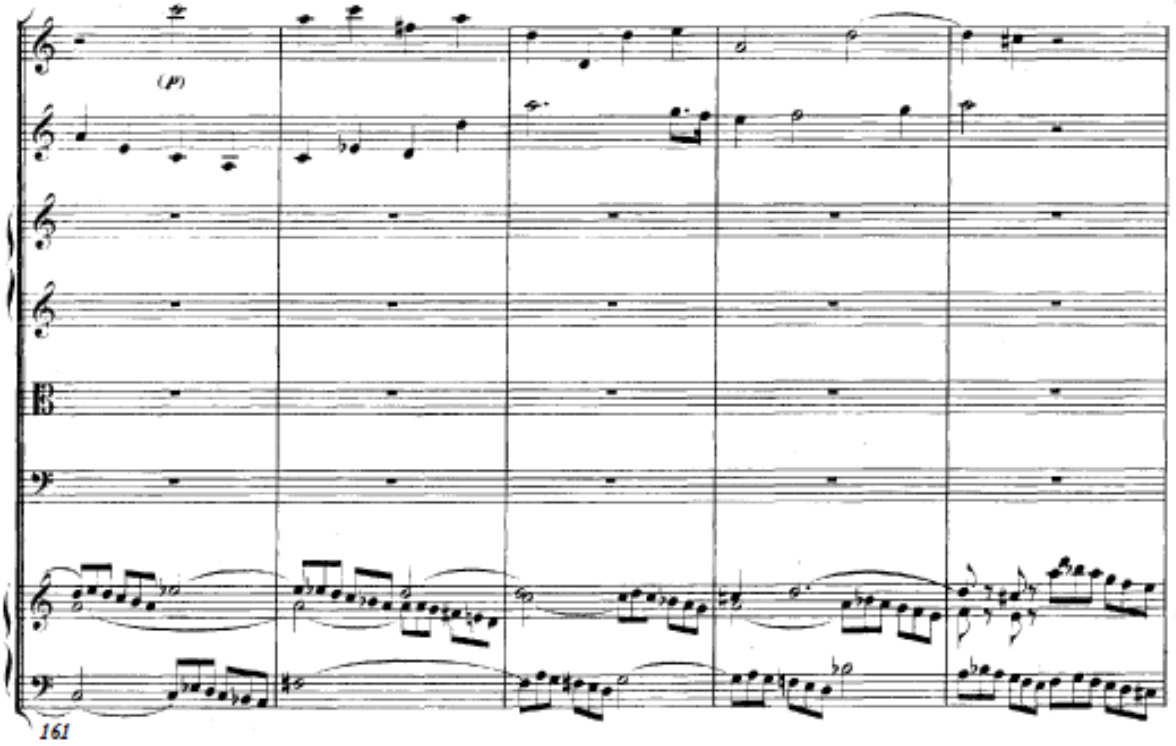

125

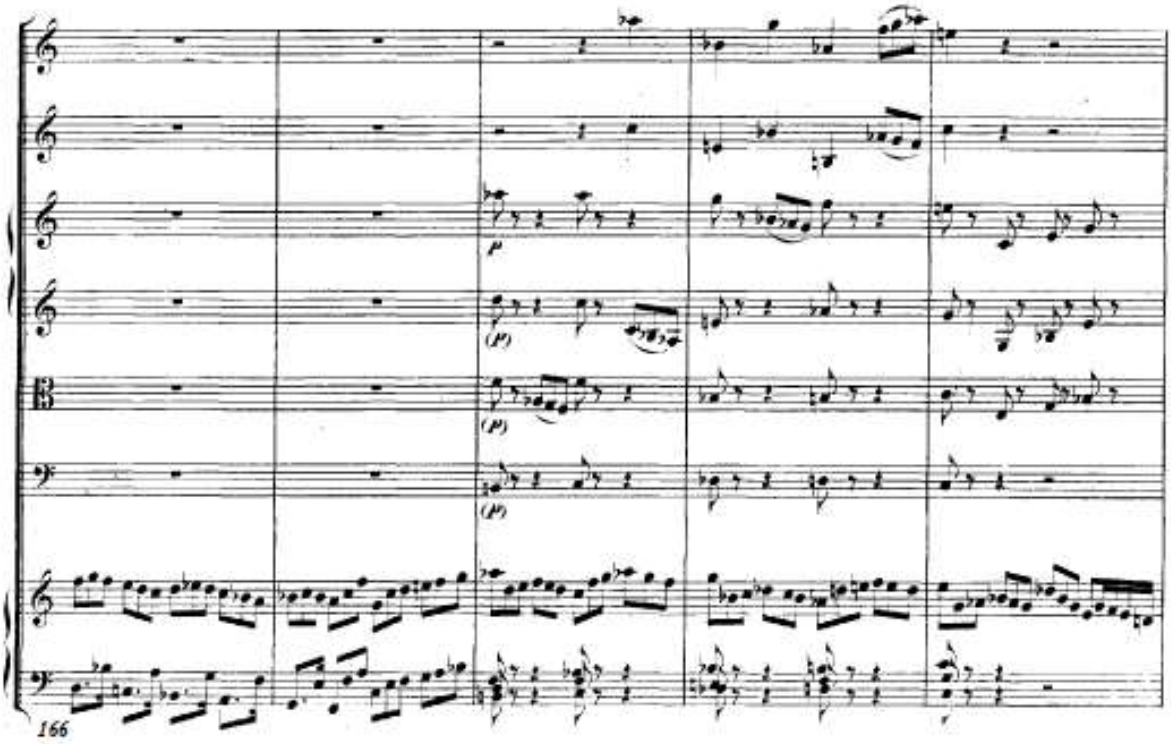

136

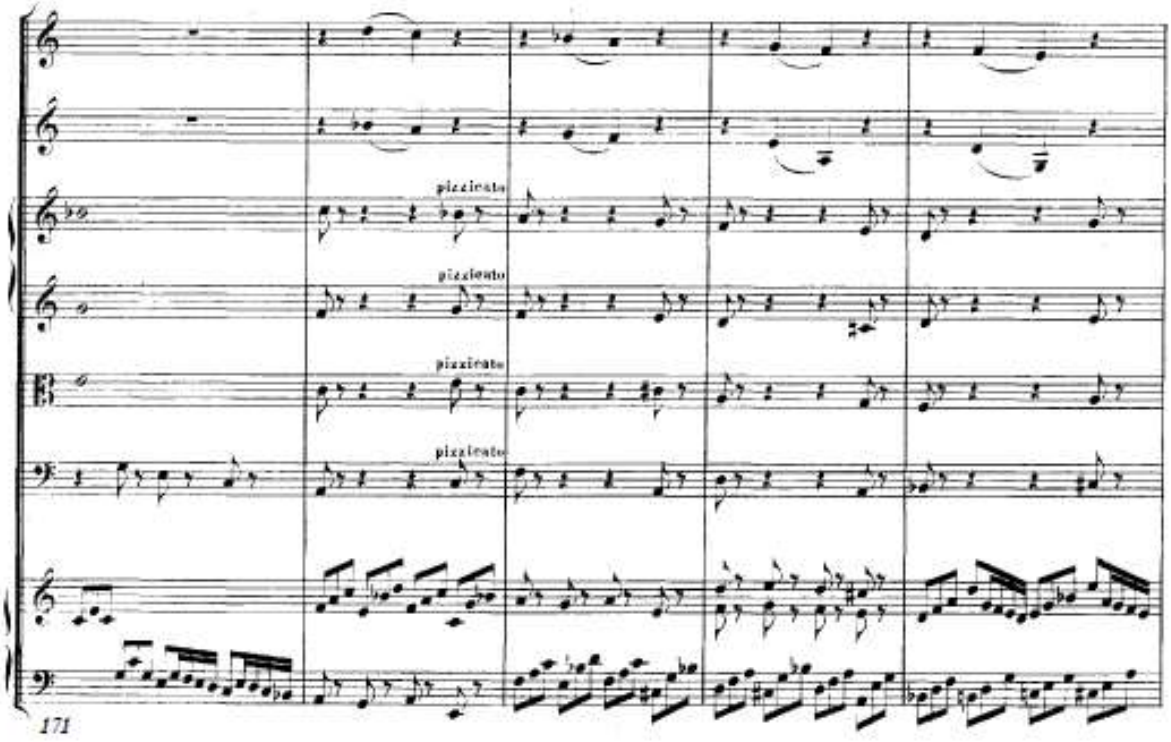

145

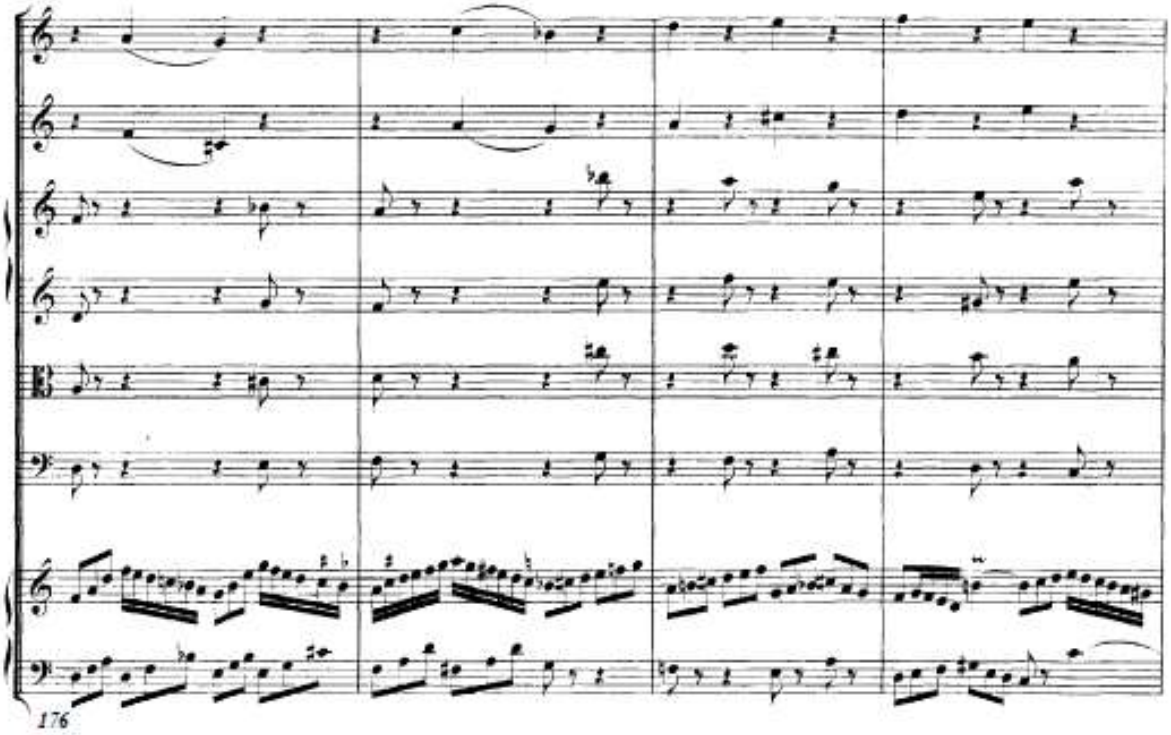

151

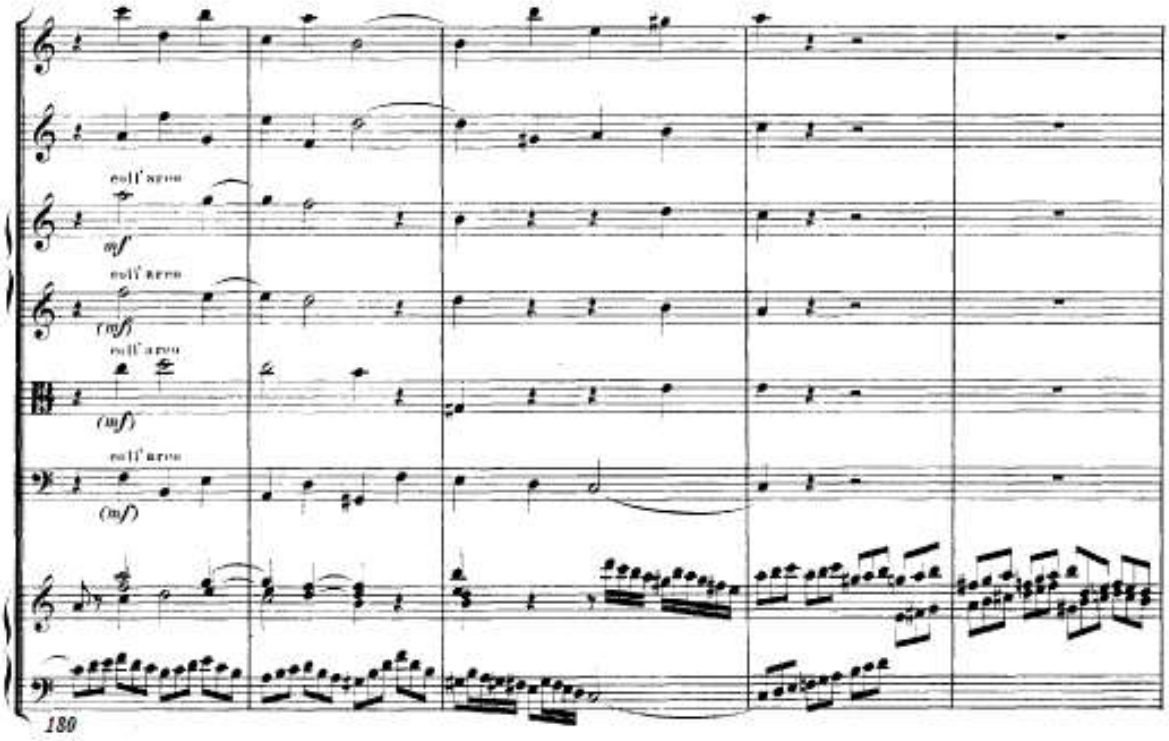

156

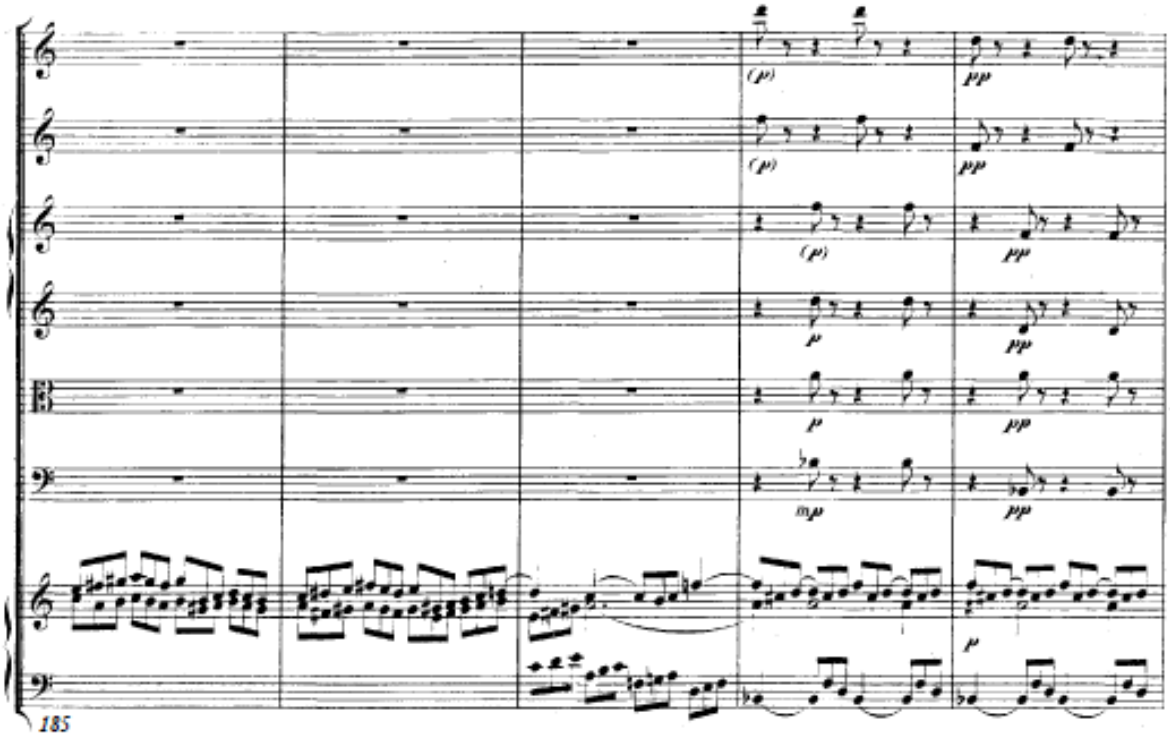

161

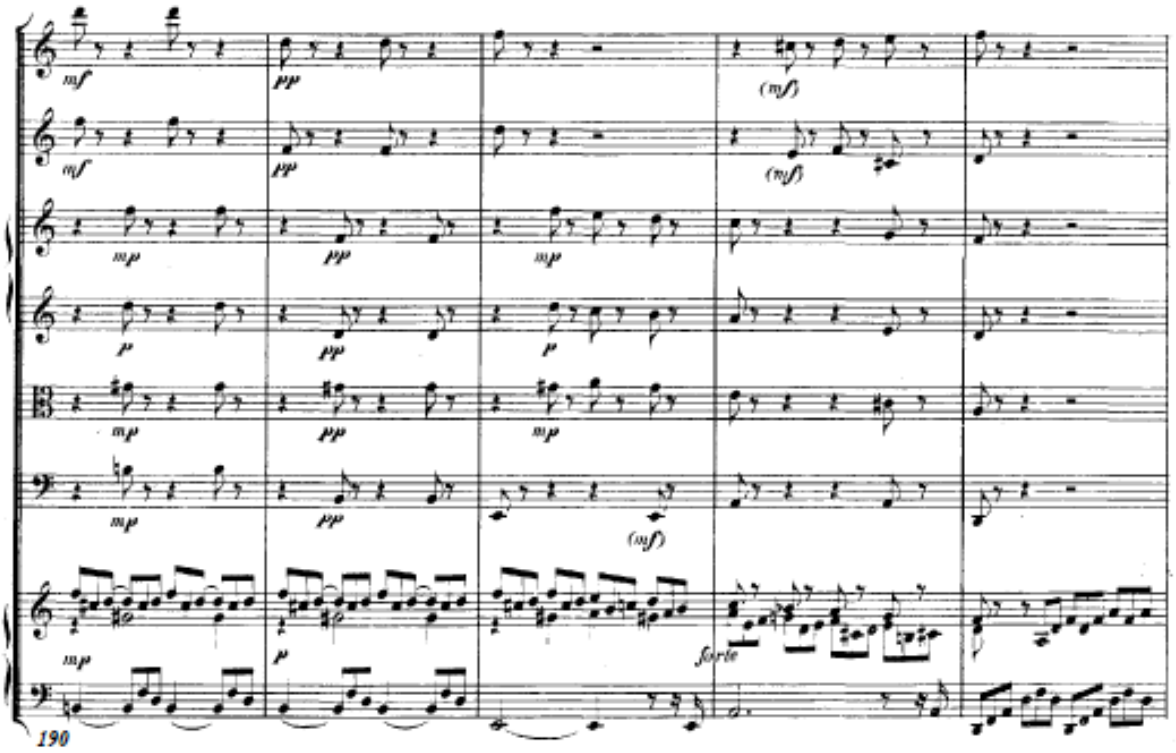

166

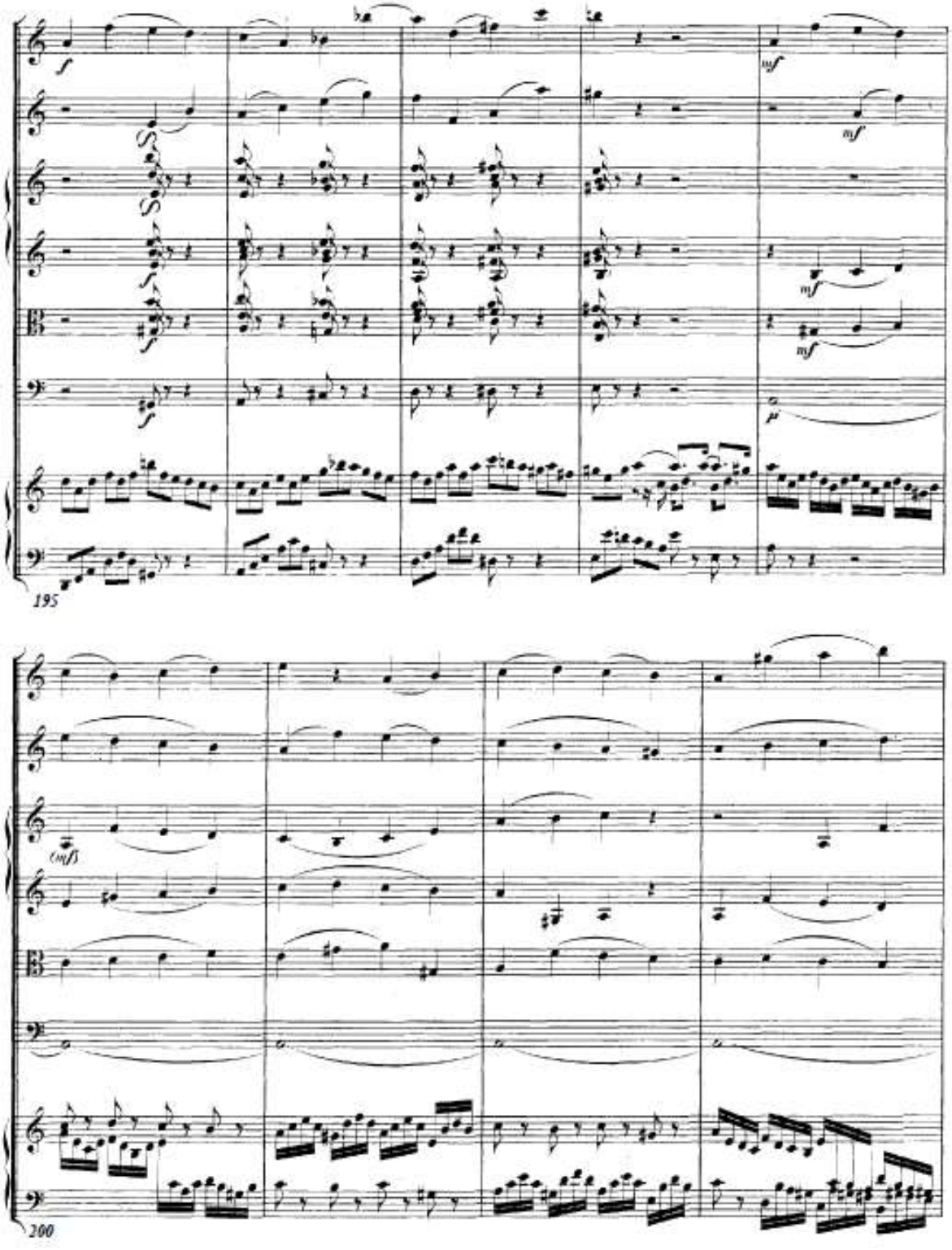

pizzicato
pizzicato
pizzicato
pizzicato
171

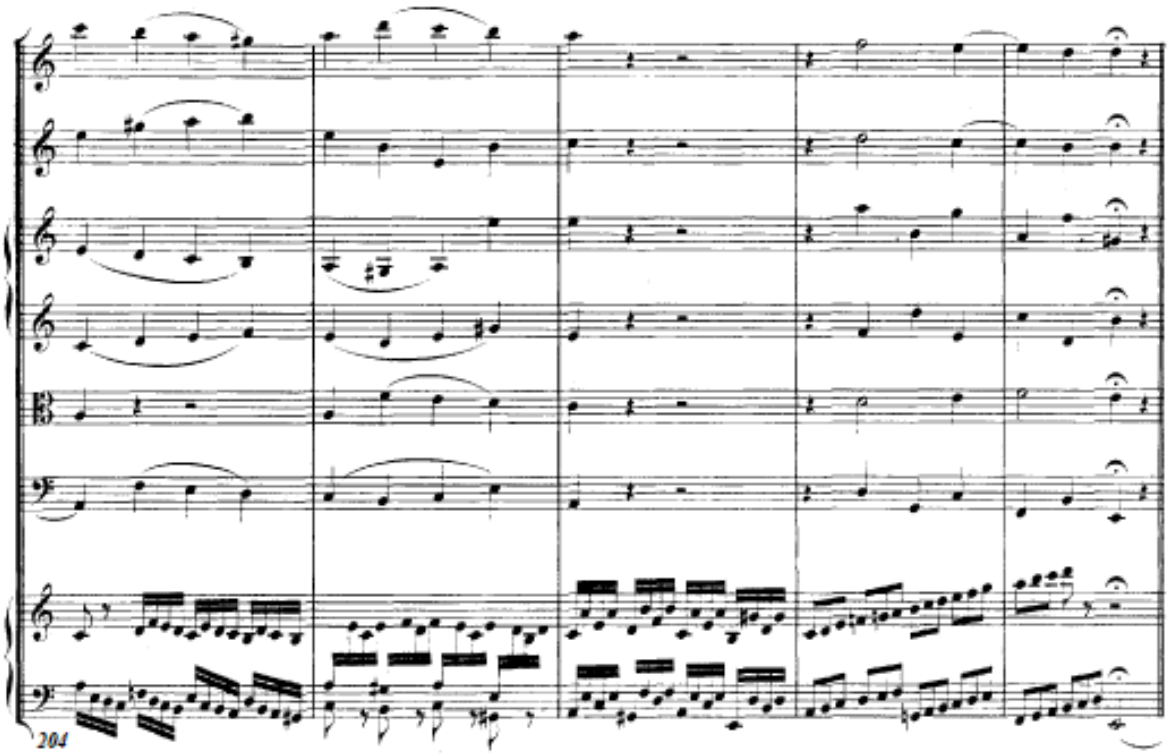

176

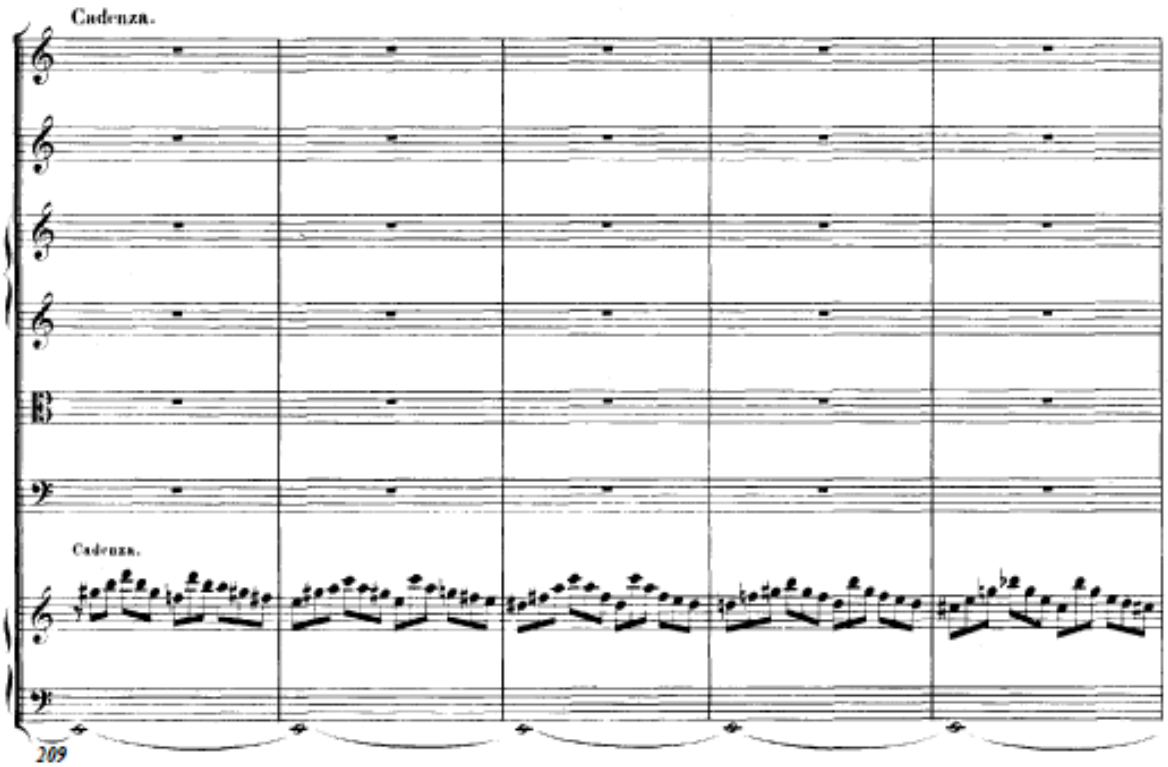

sull'arco
mf
sull'arco
(mf)
sull'arco
(mf)
sull'arco
(mf)
180

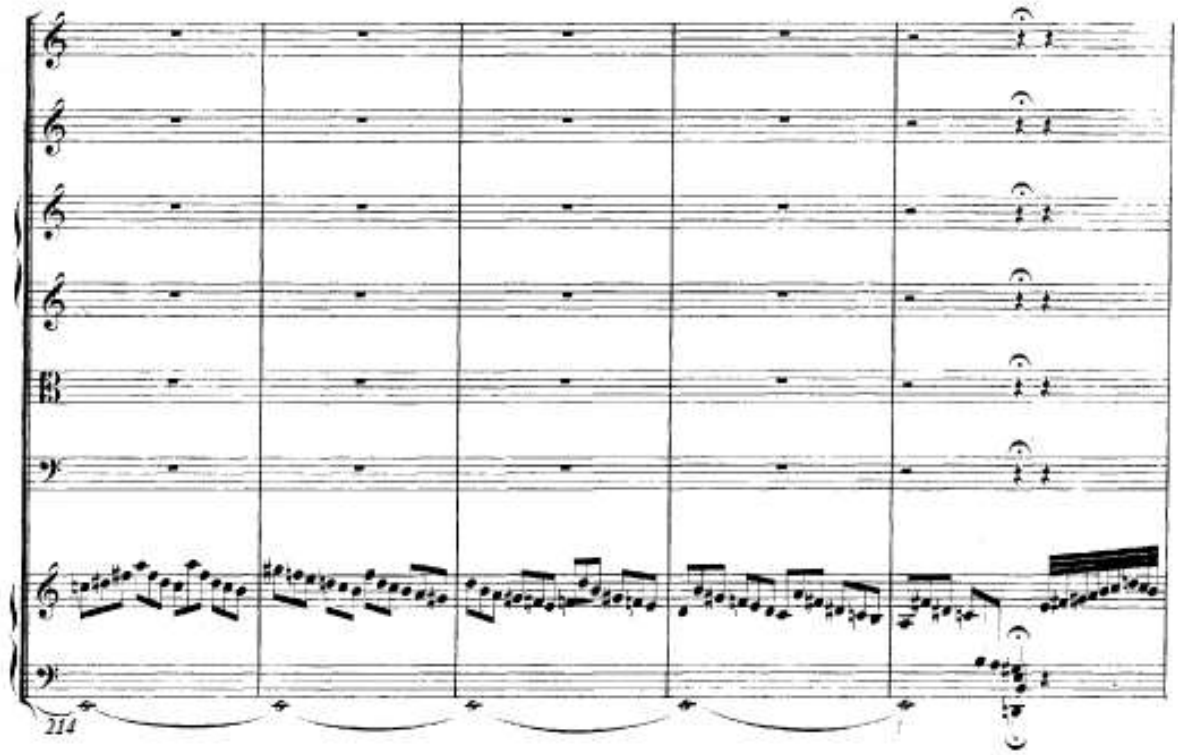

185

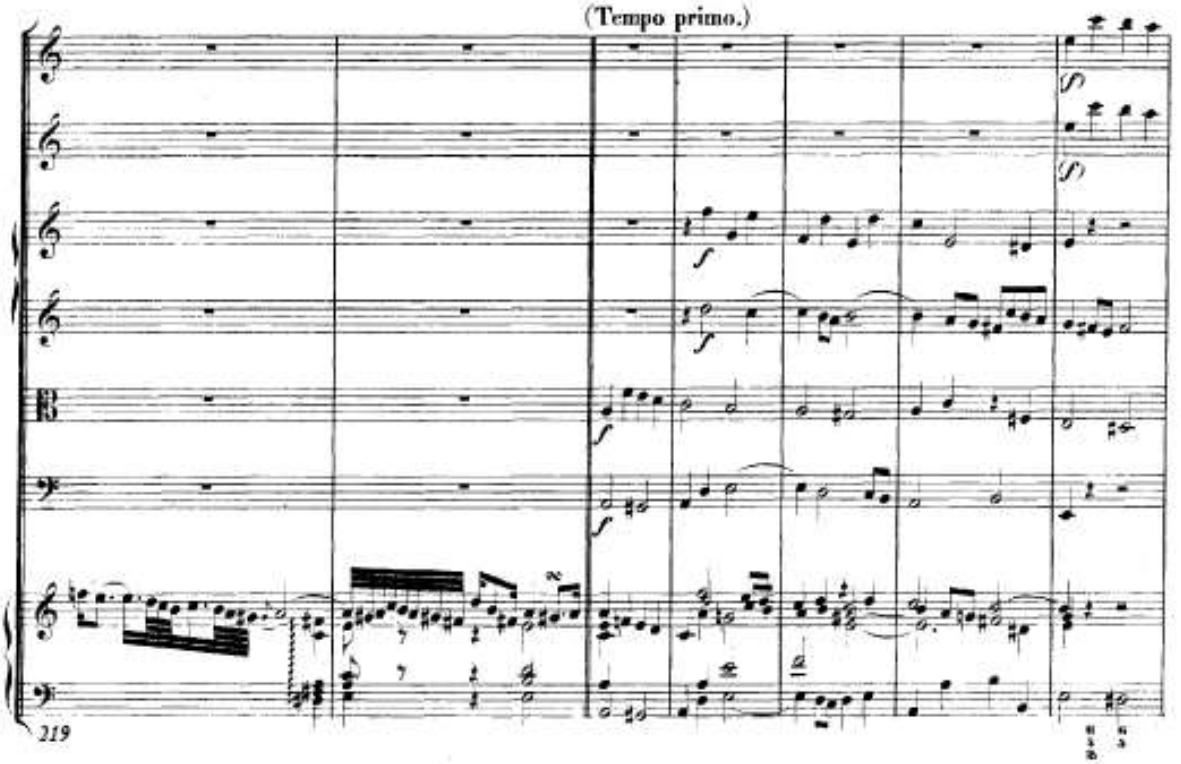

190
forte

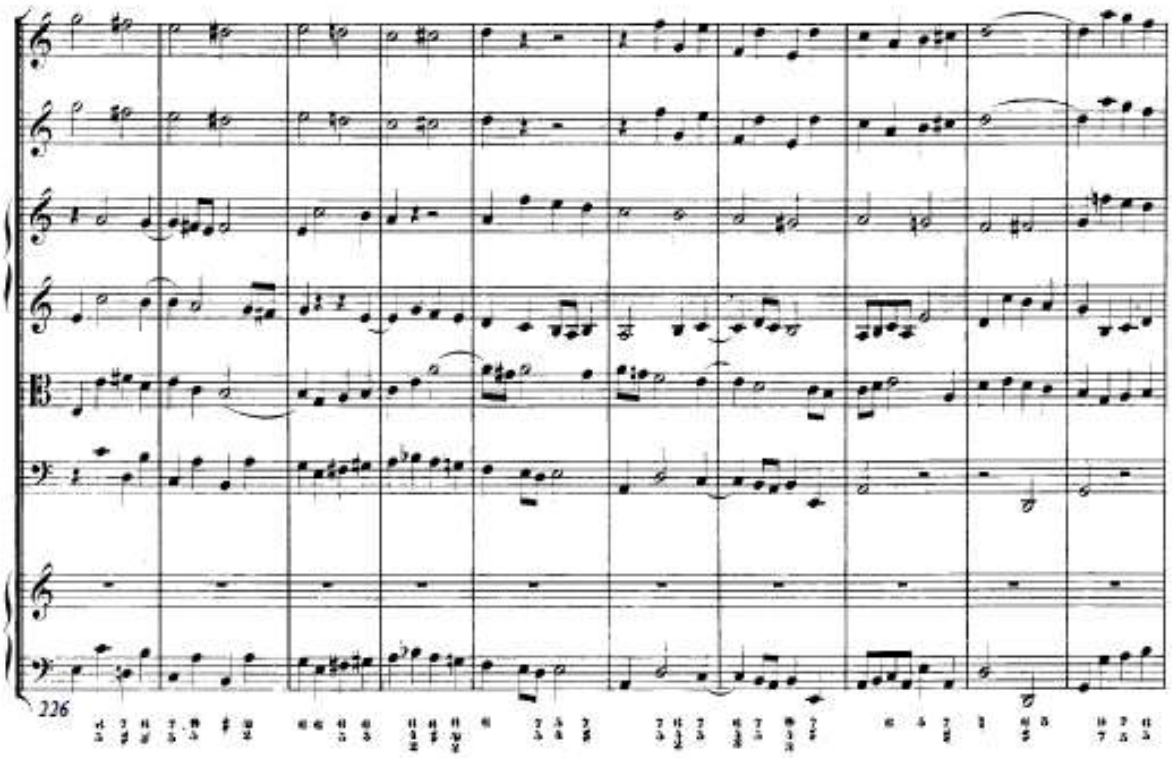

195
200

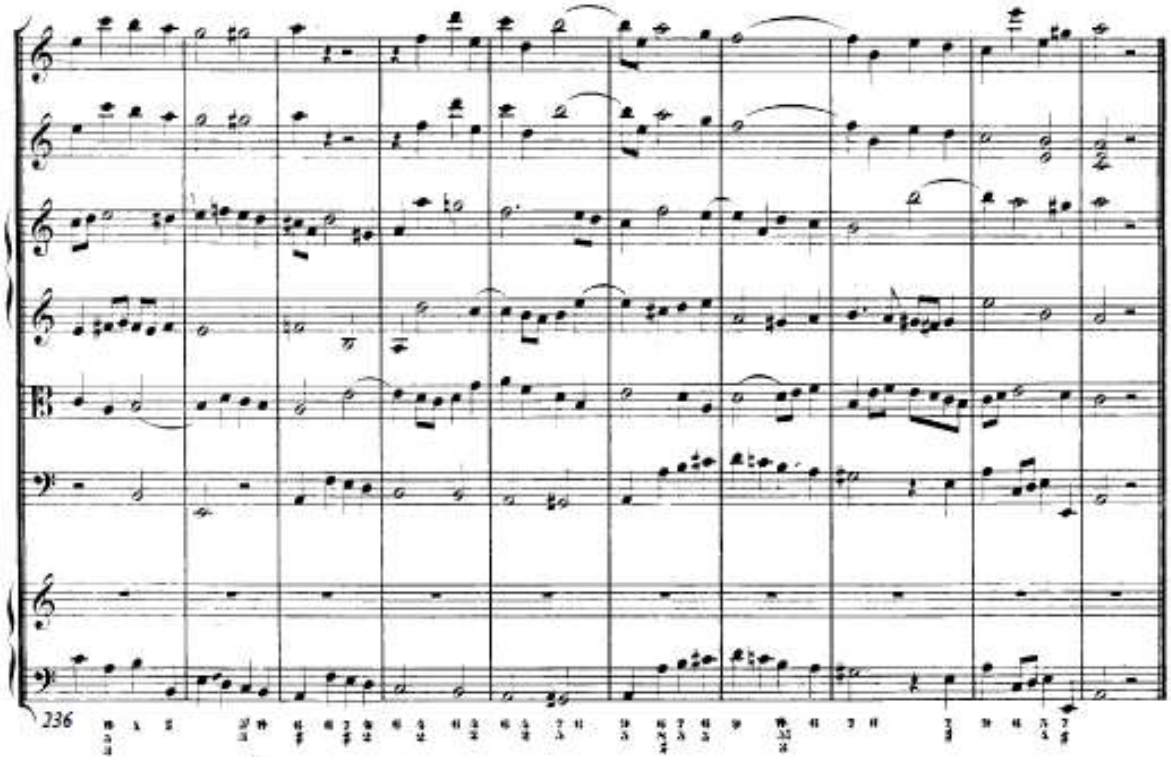

204


Cadenza.
Cadenza.
209

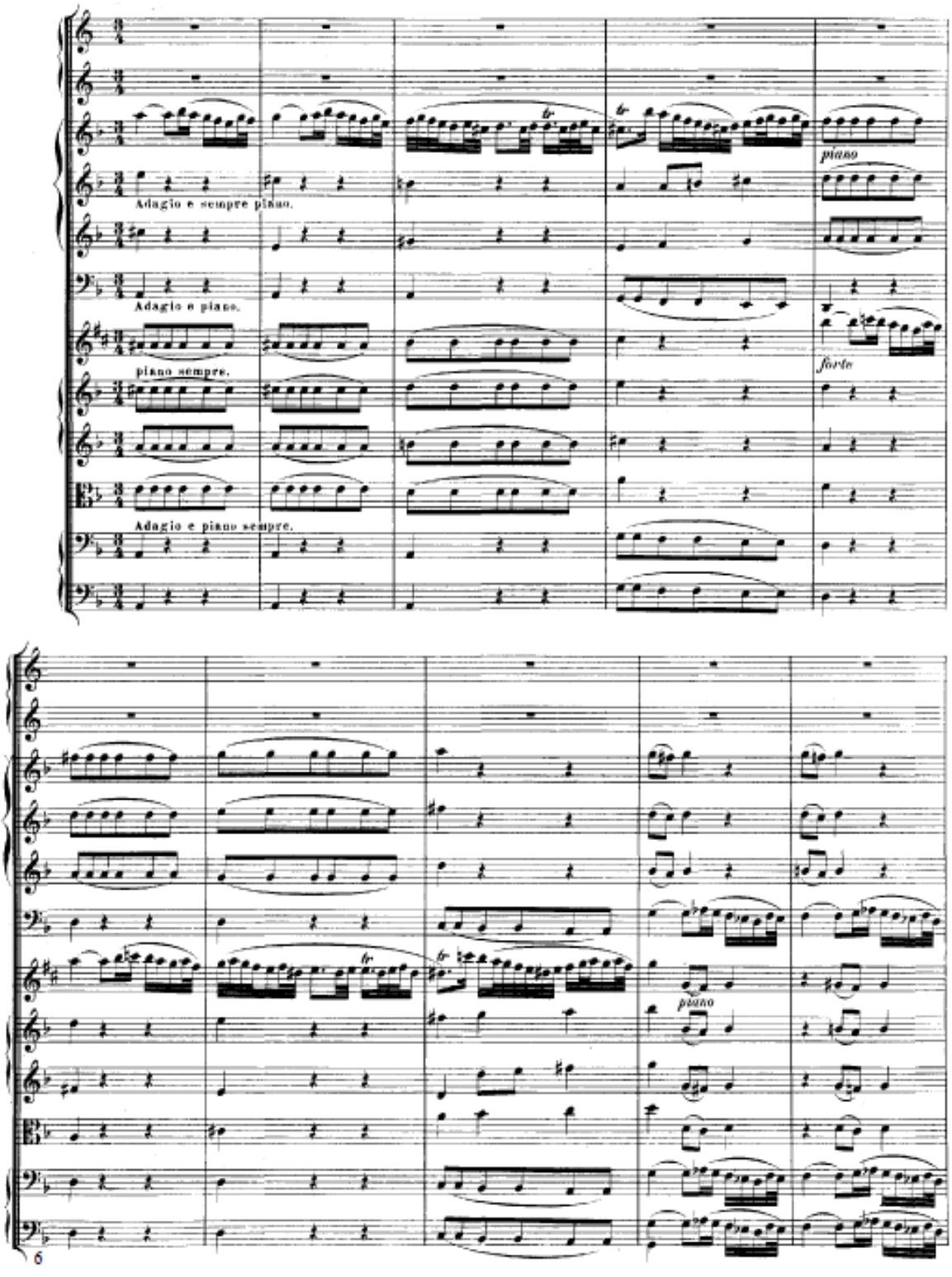

214

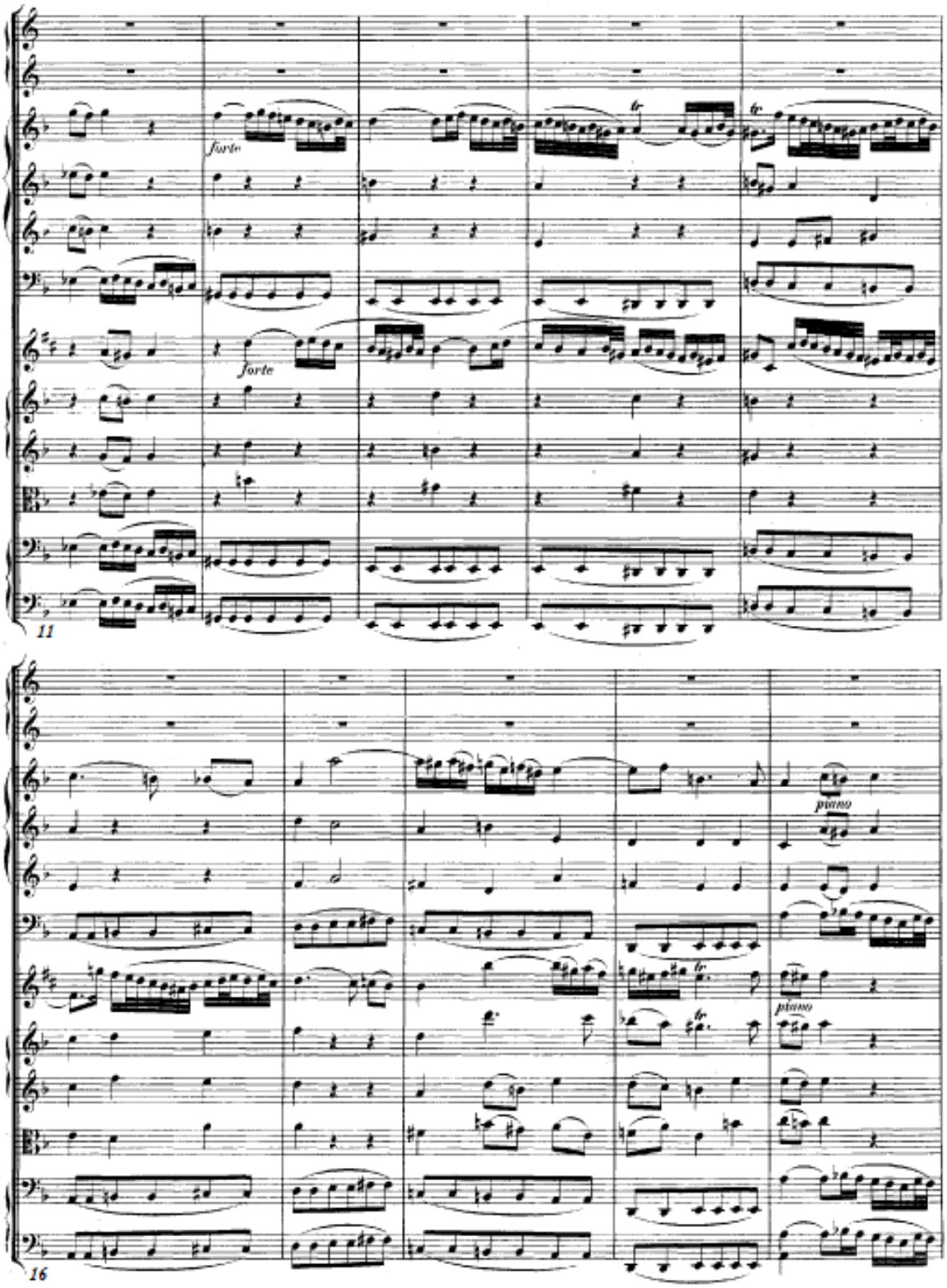

(Tempo primo.)
219

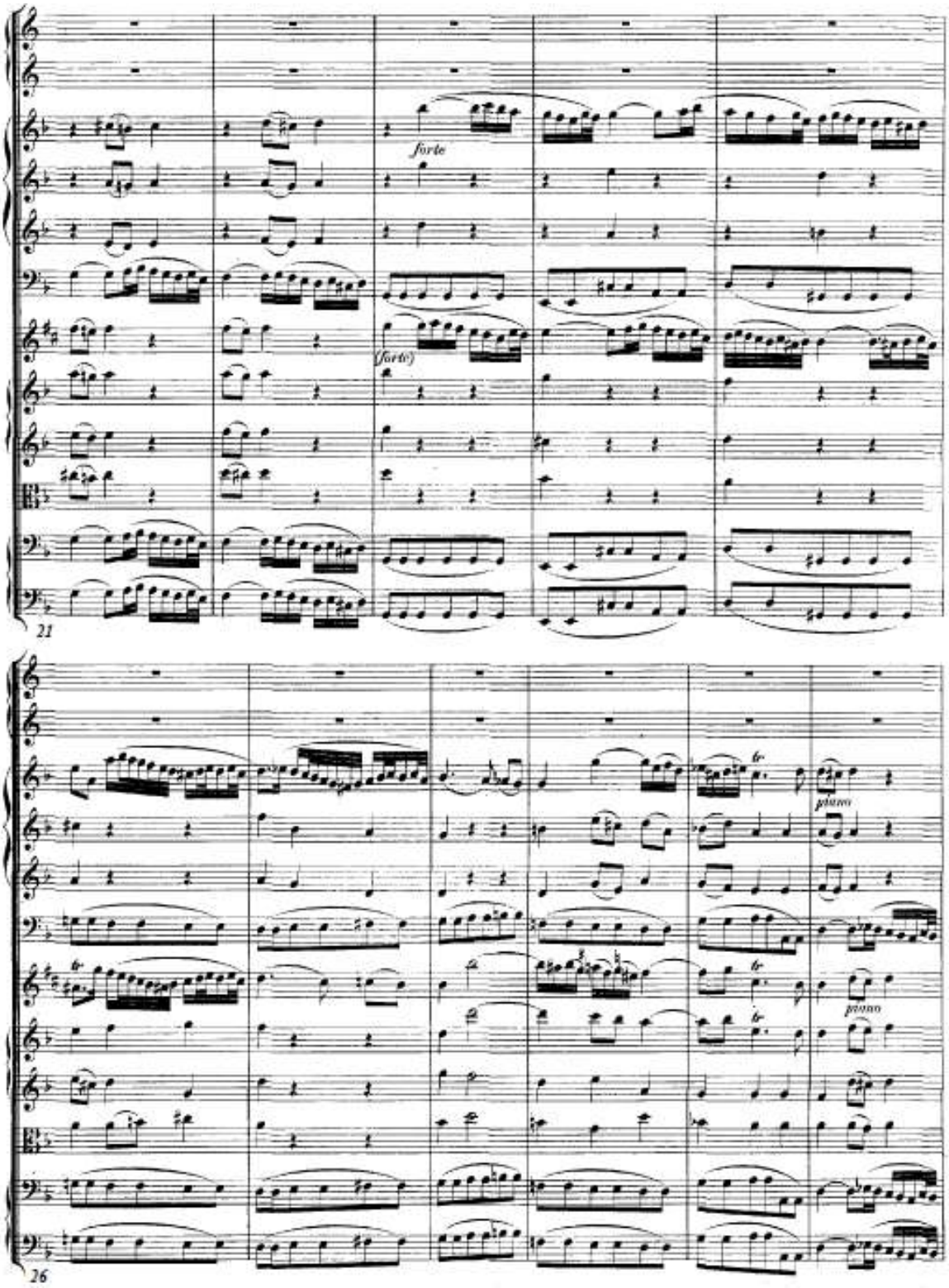

226

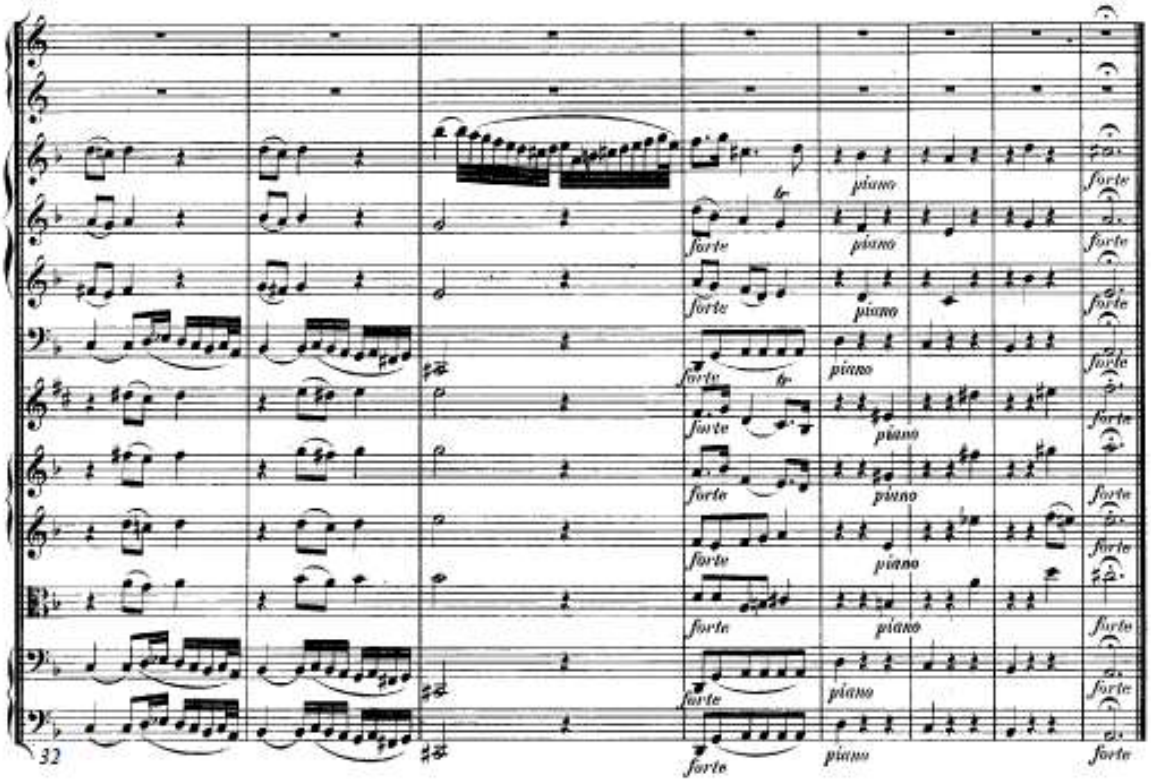

236

Концерт
для двух корно да качча, трех гобоев,
фагота, струнных и basso continuo
F dur BWV 1046 Бранденбургский концерт № 1
II часть (Adagio)



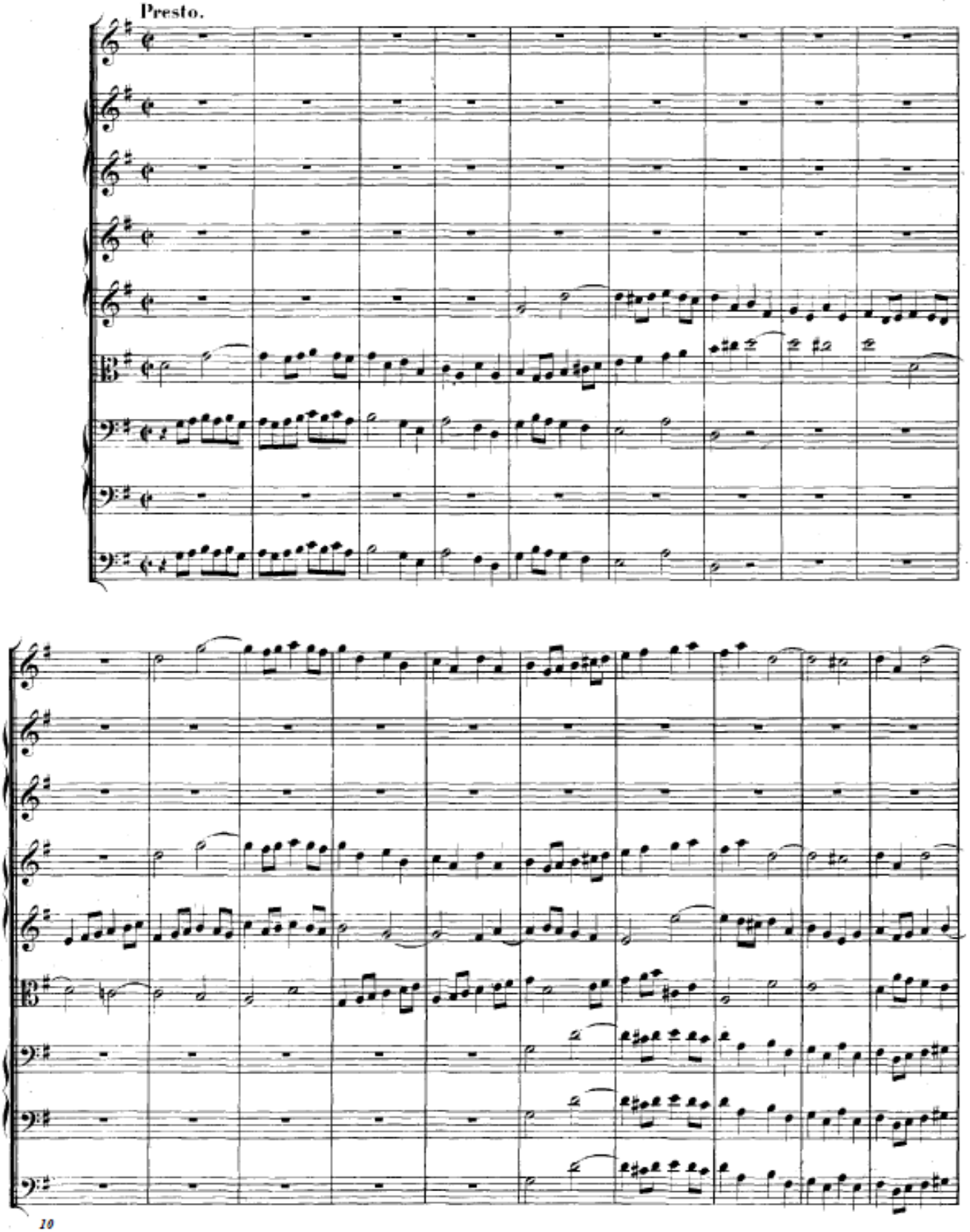

forte
forte
11
piano
piano
16

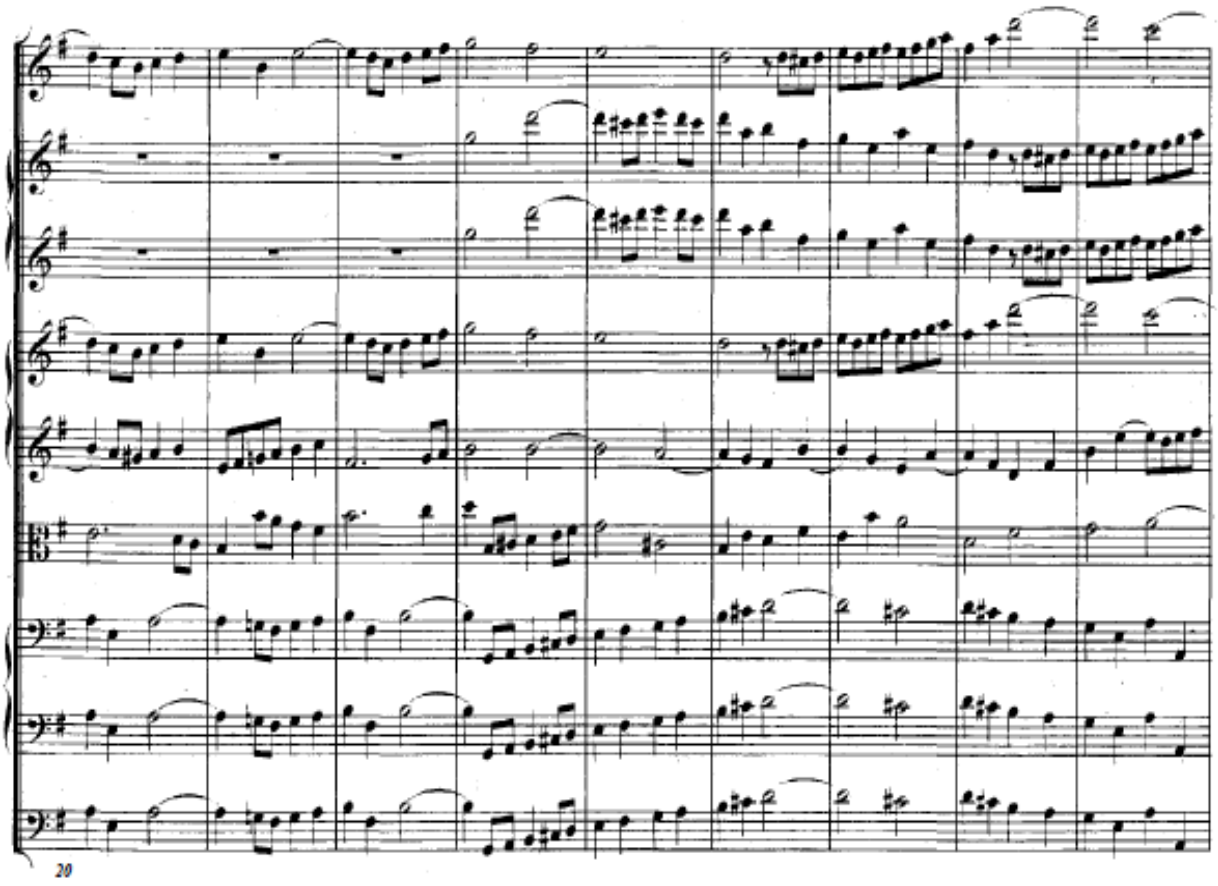

forte
(forte)
21
piano
piano
26

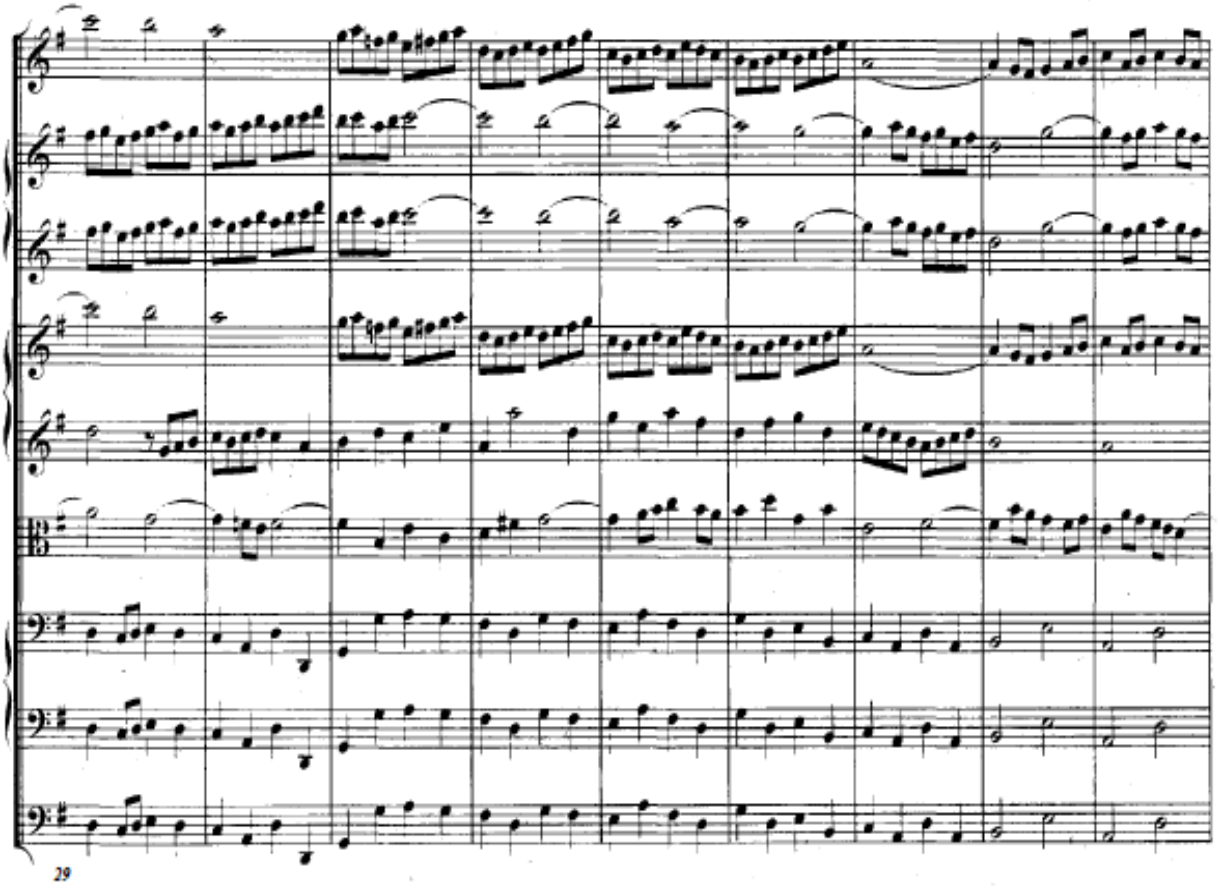

32
forte
piano

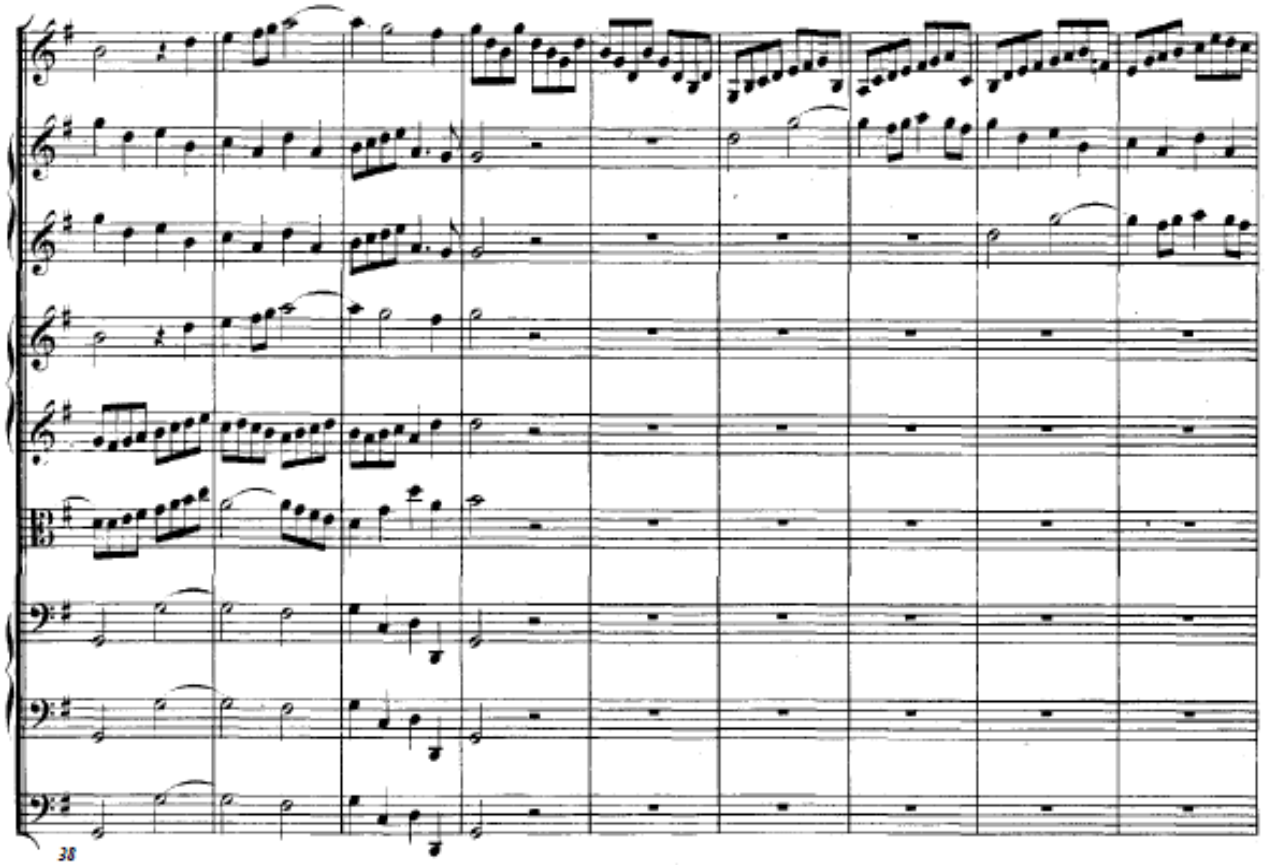
Концерт
для скрипки–соло, двух флейт, двух скрипок,
альтов, виолончелей и basso continuo G dur BWV 1049
Бранденбургский концерт № 2
III часть Presto

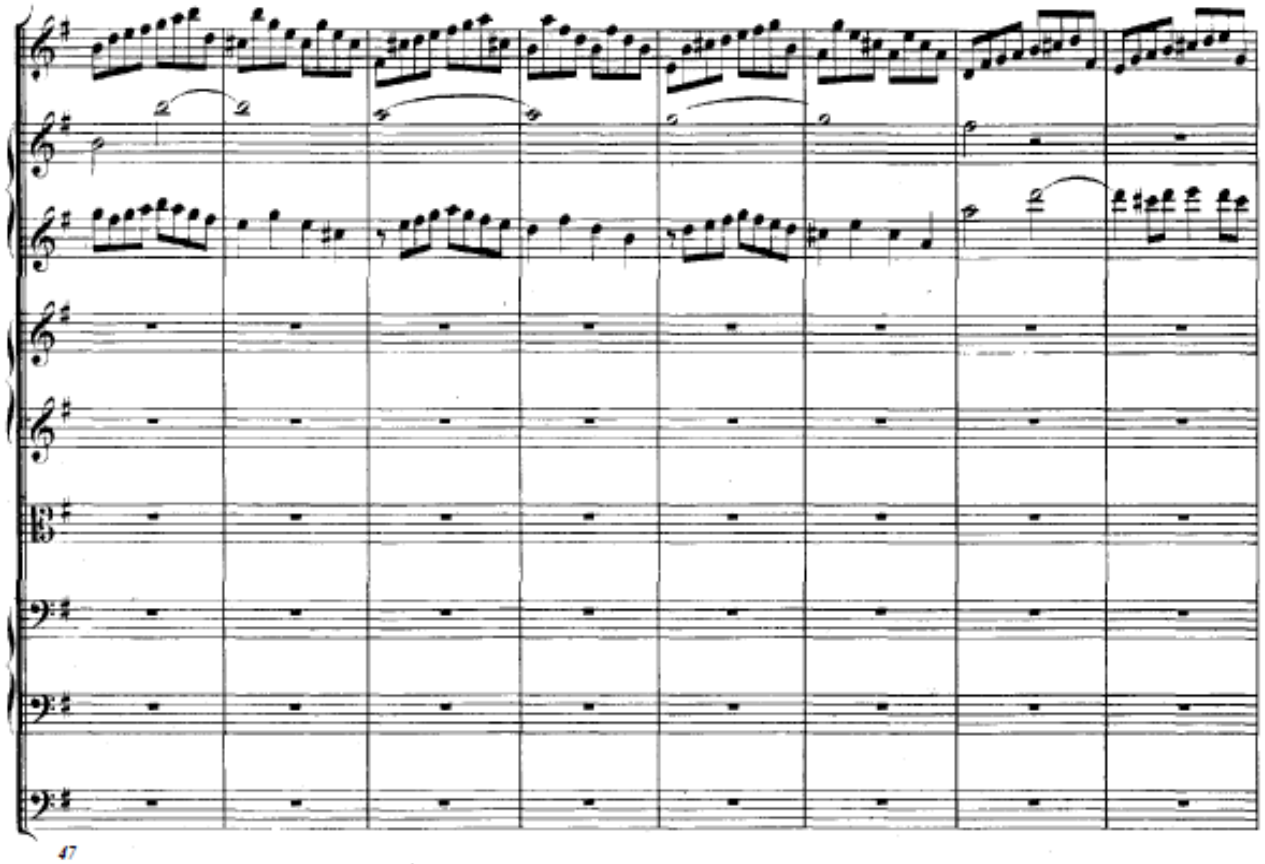
Состав: Скрипка–соло, первые,вторые флейты, первые,вторые скрипки, альт, виолончель, continuo

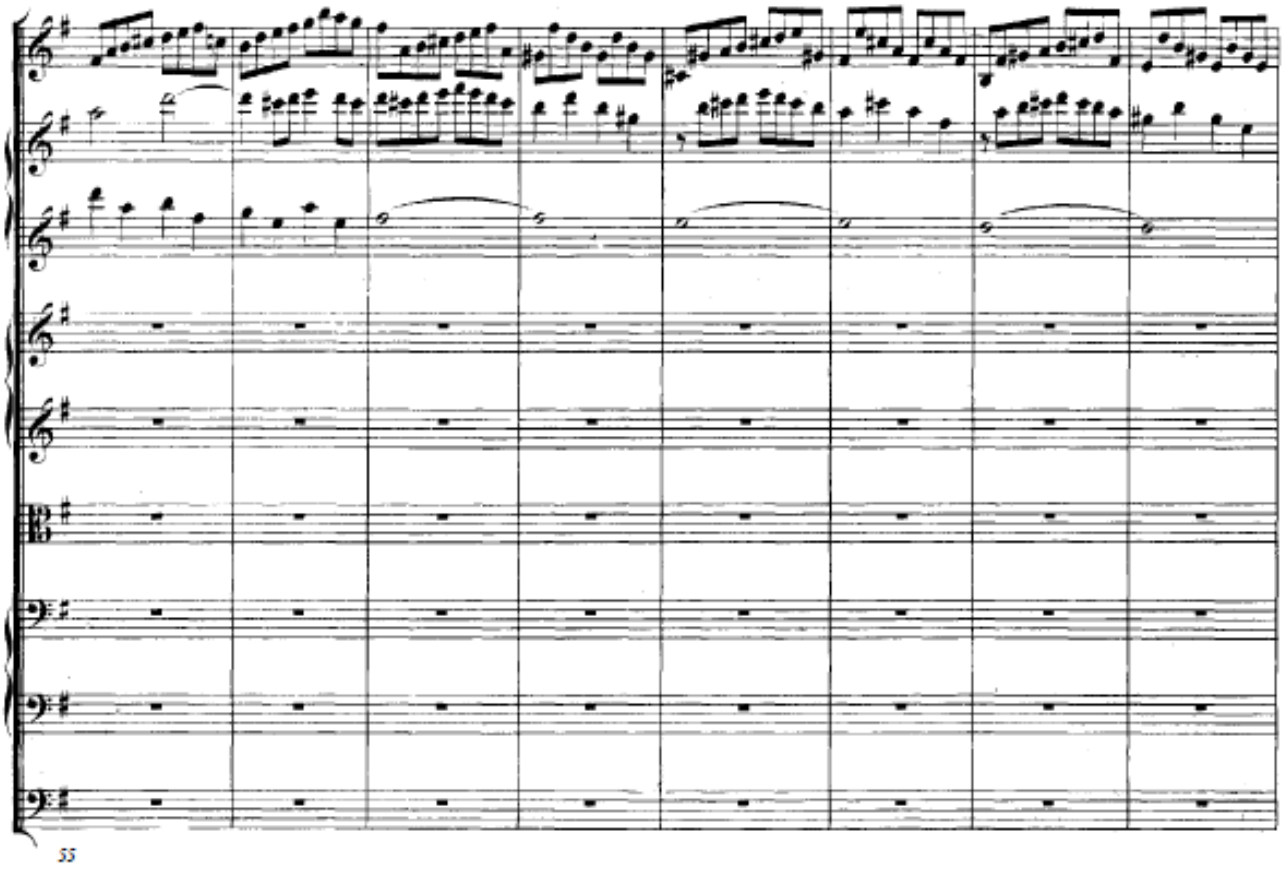


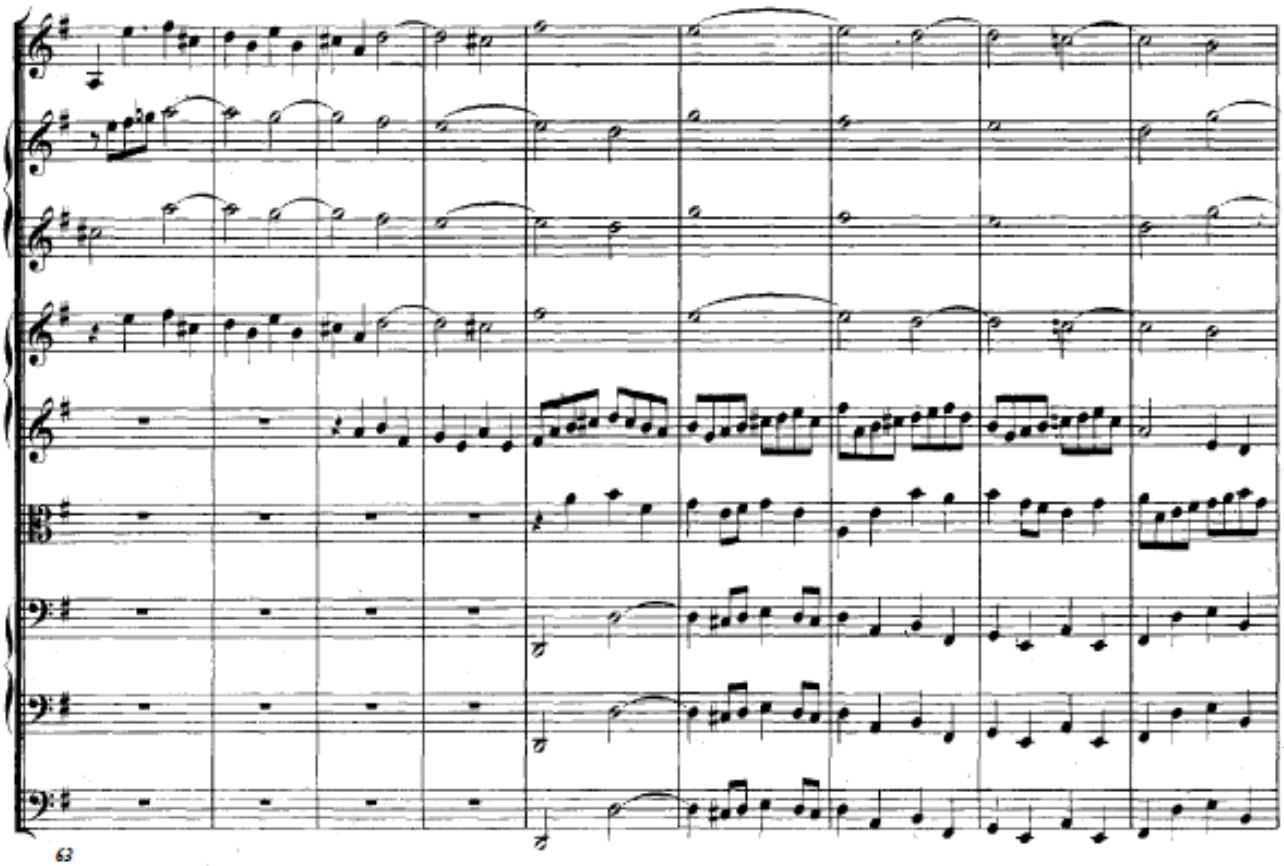

20

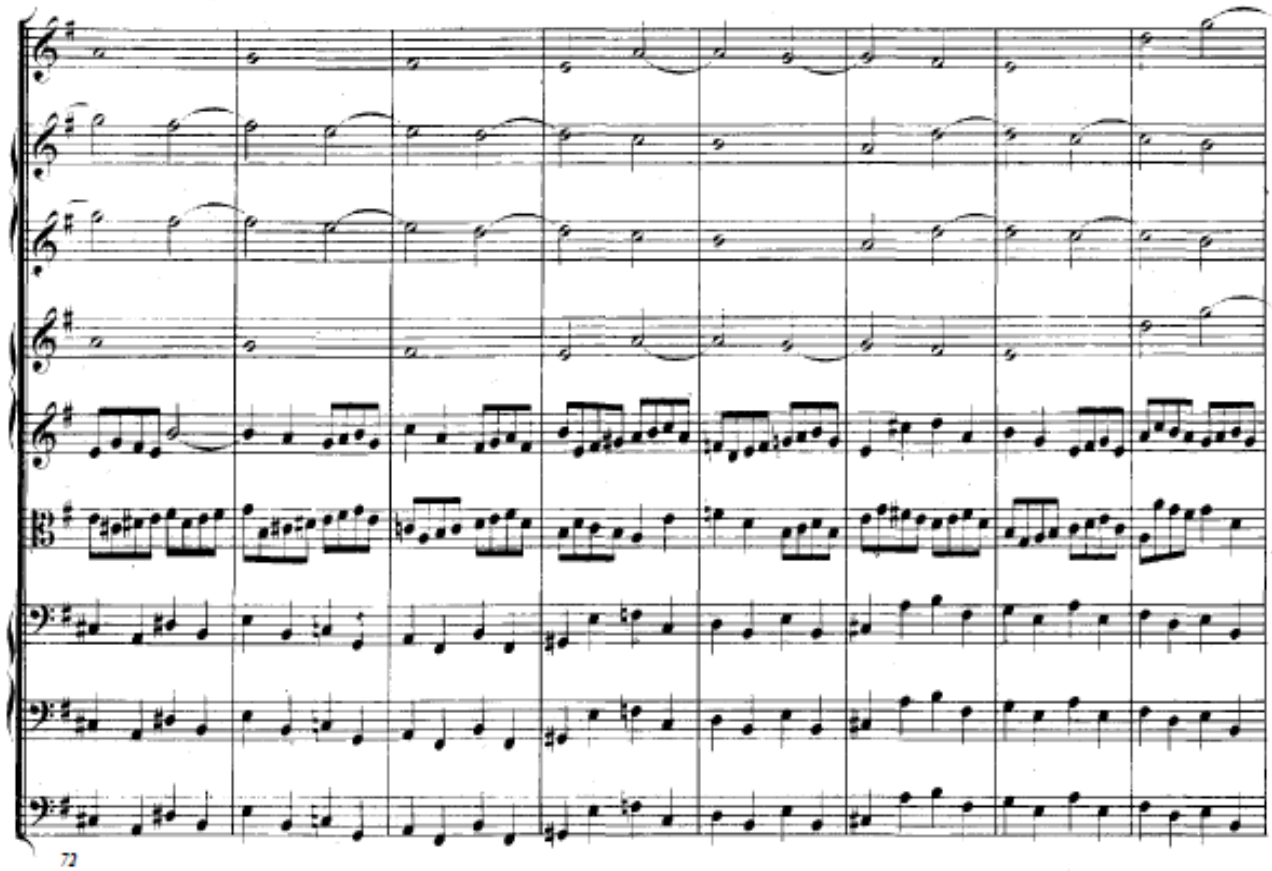

29

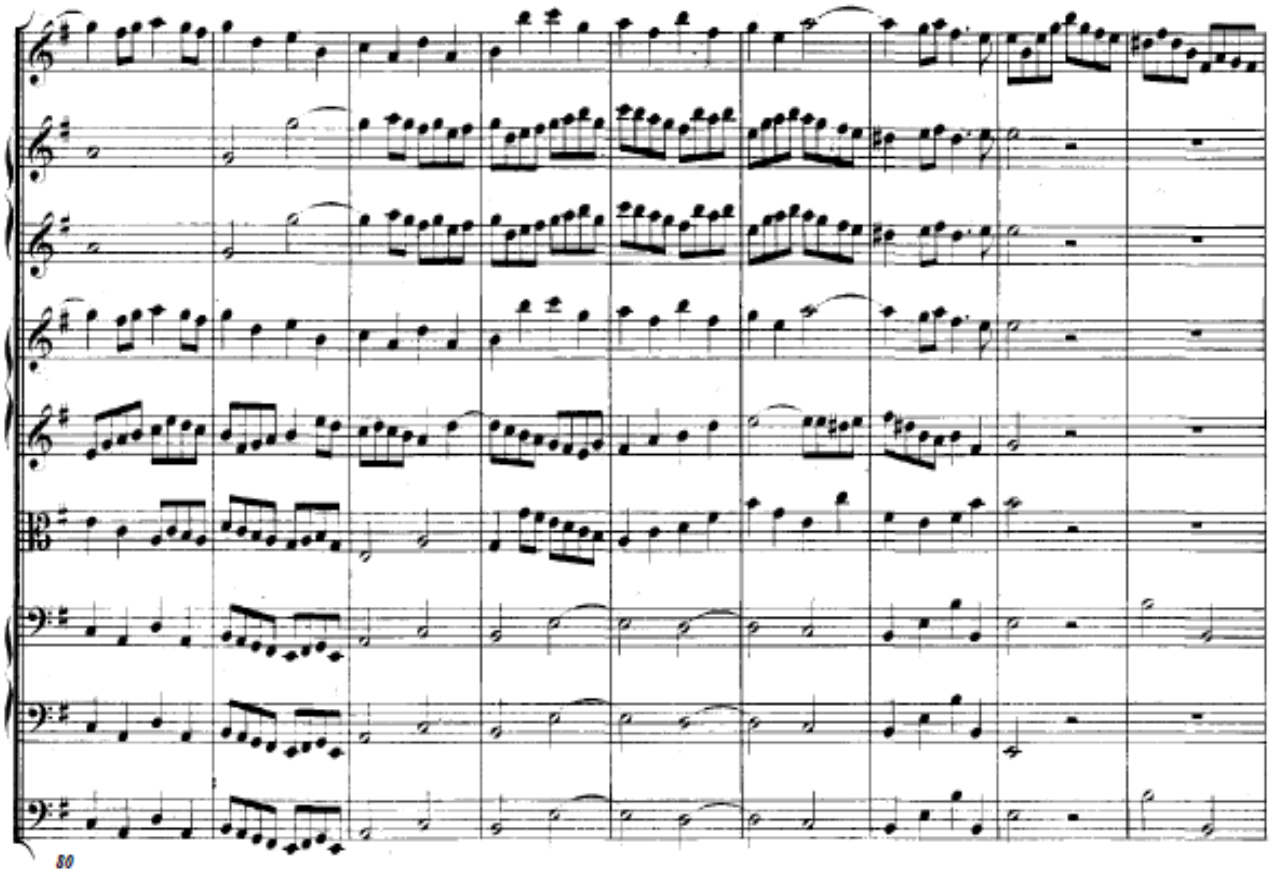

38

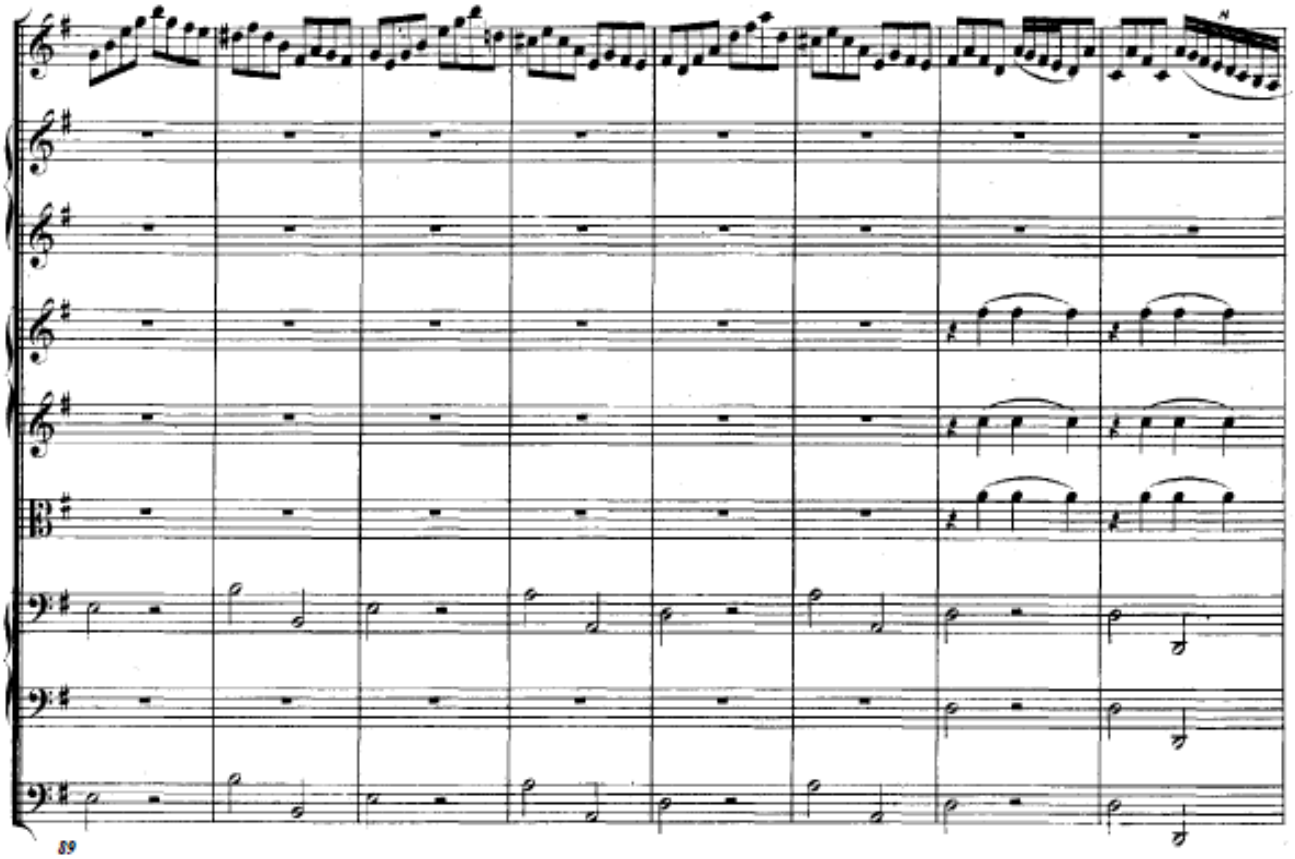

47

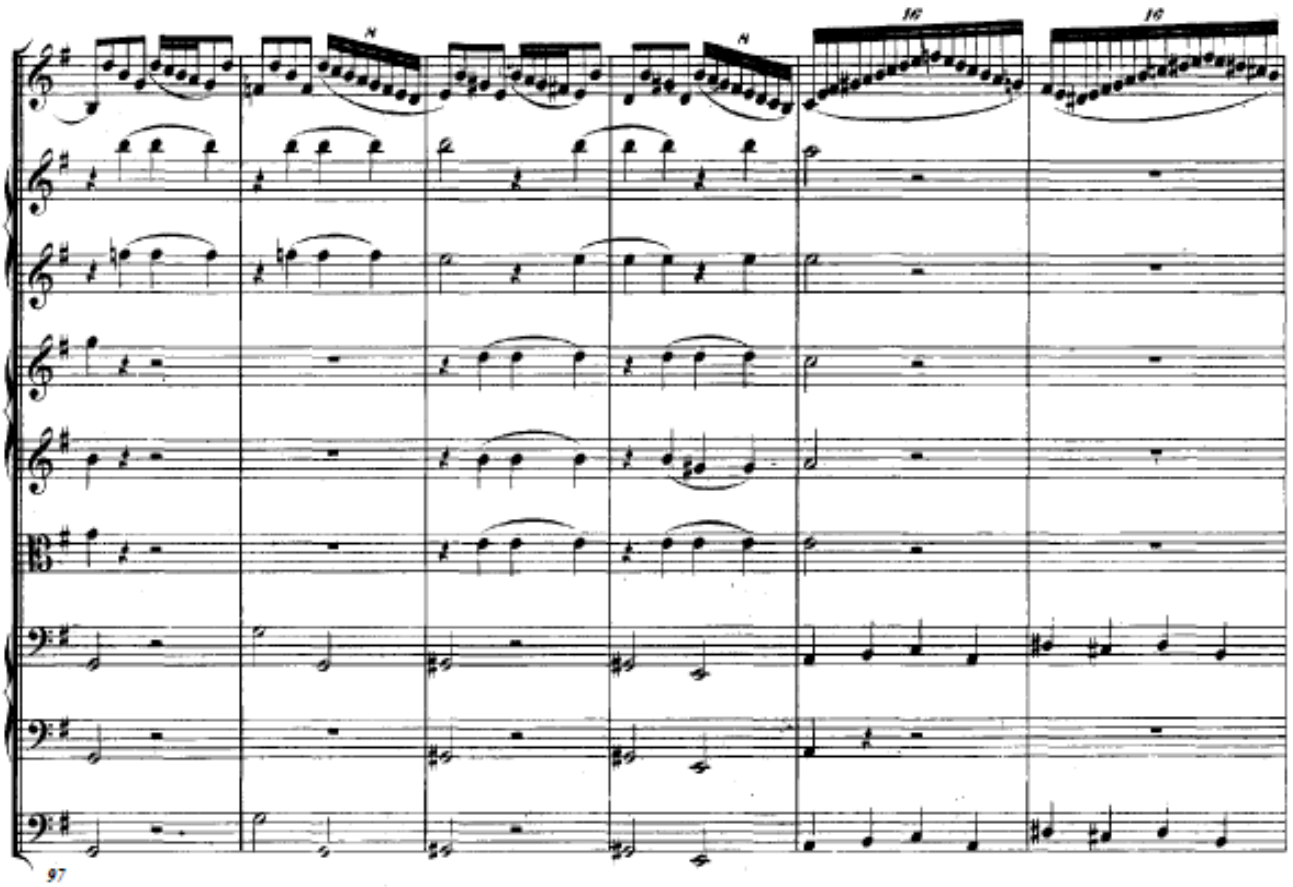

55

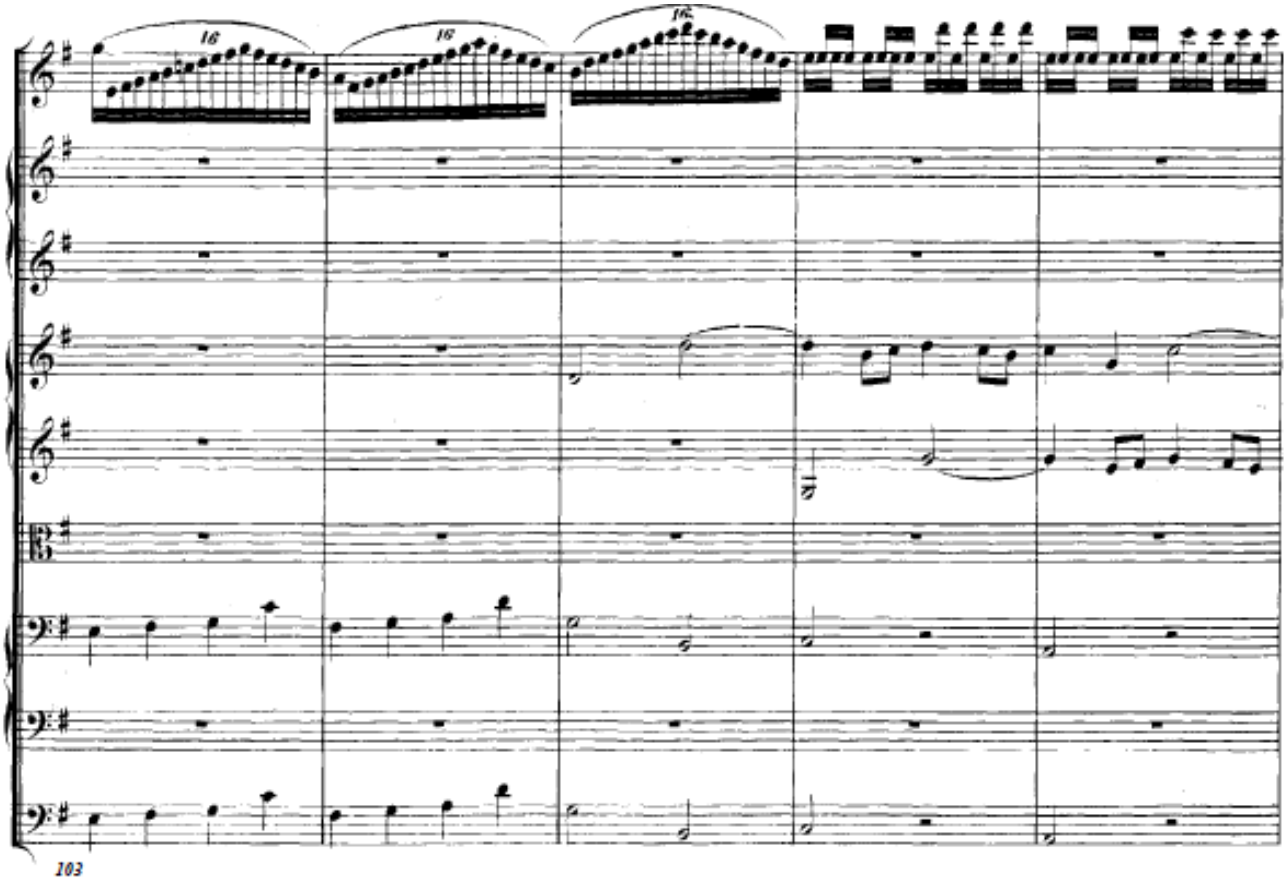

63

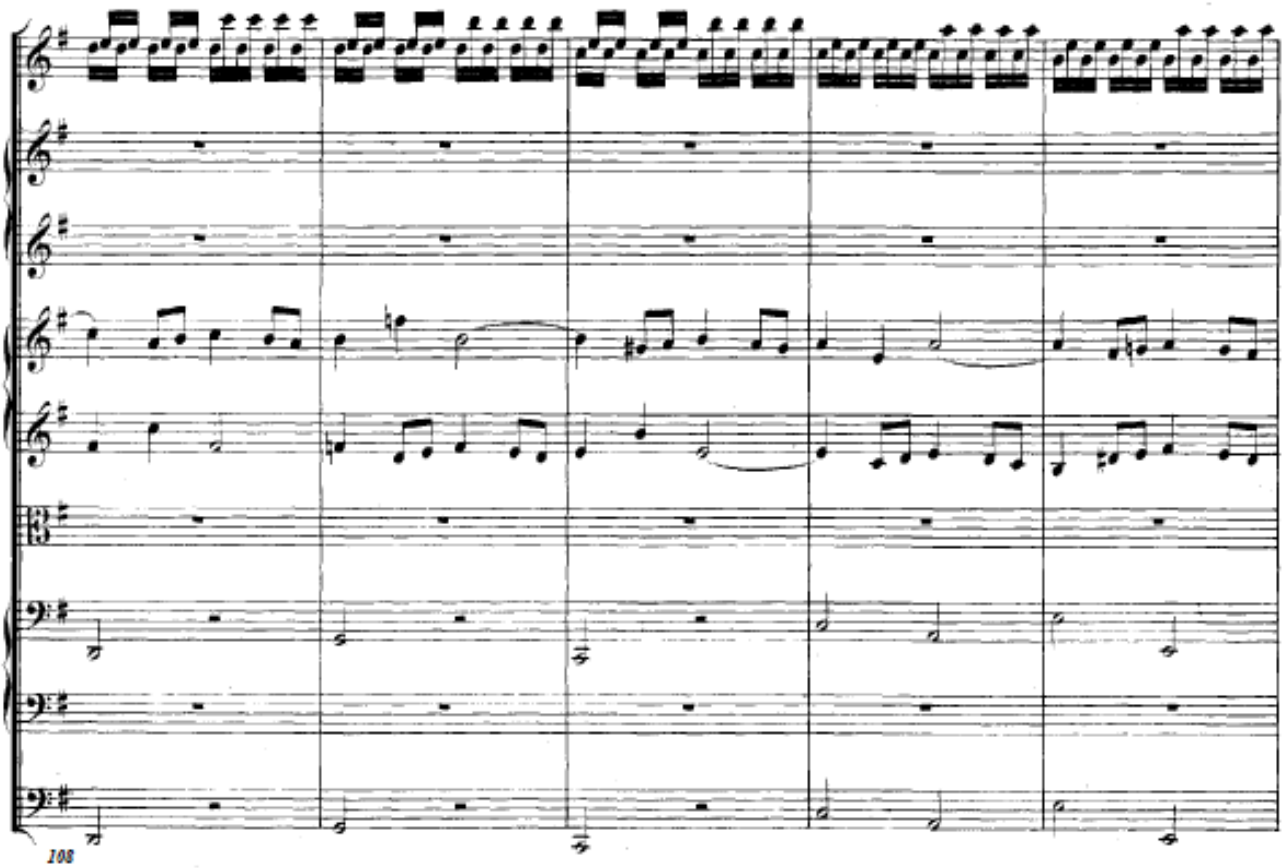

72

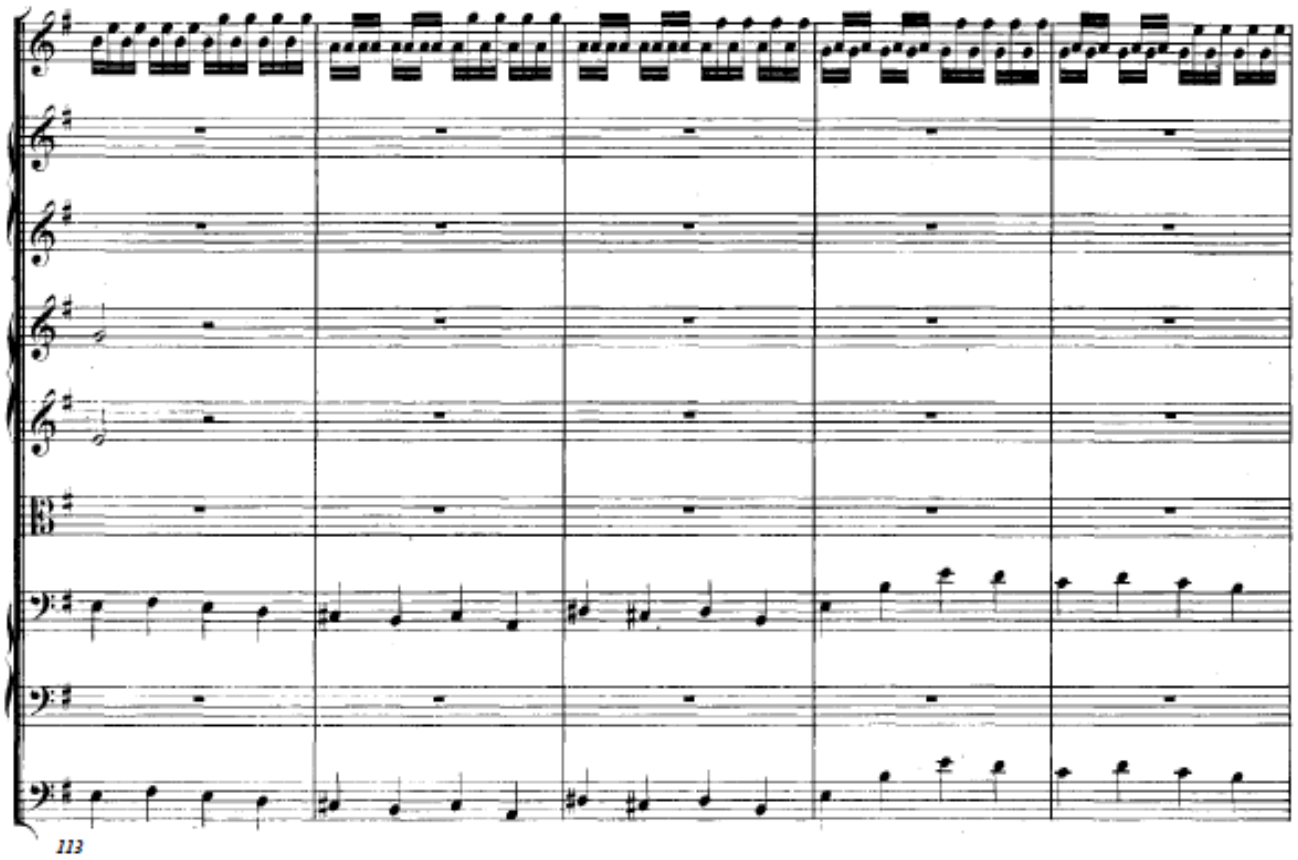

80

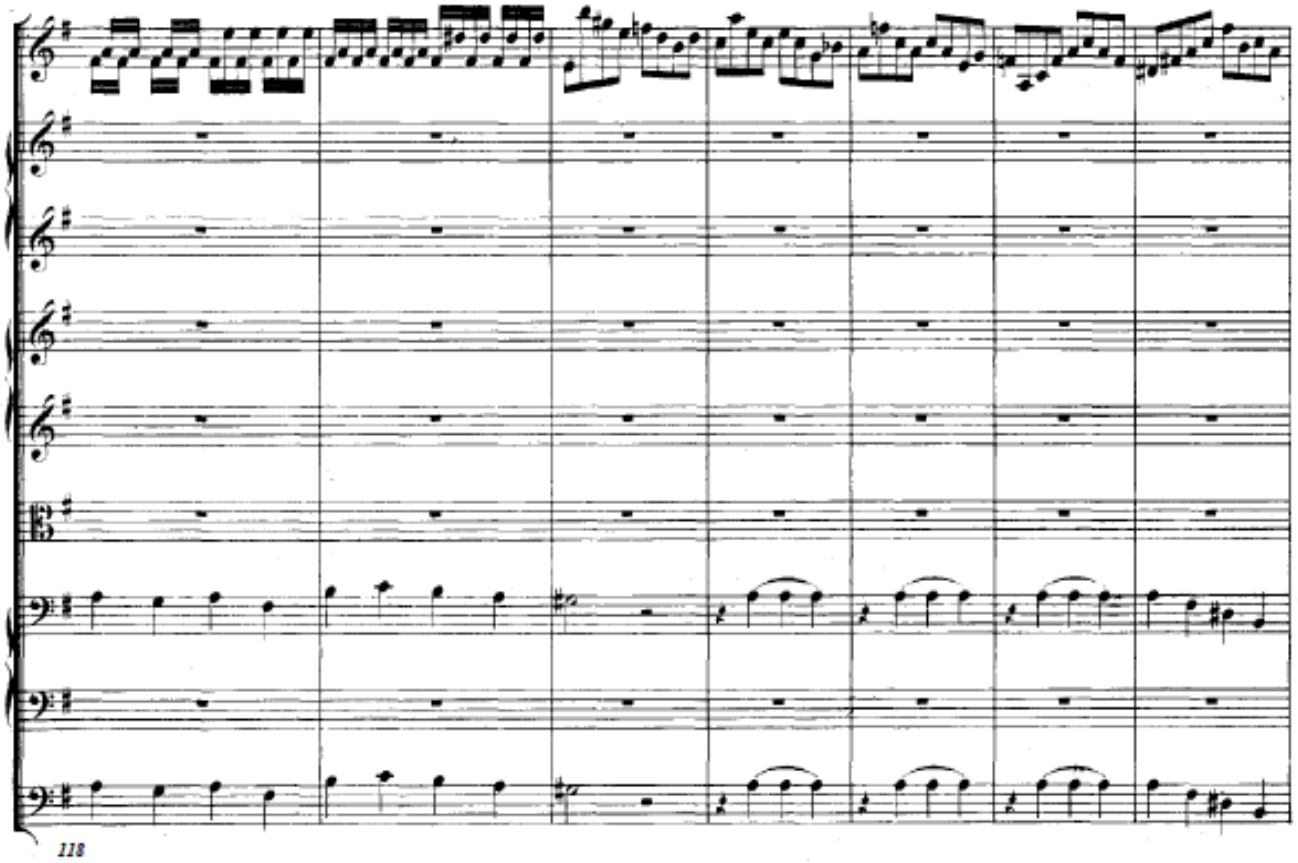

89

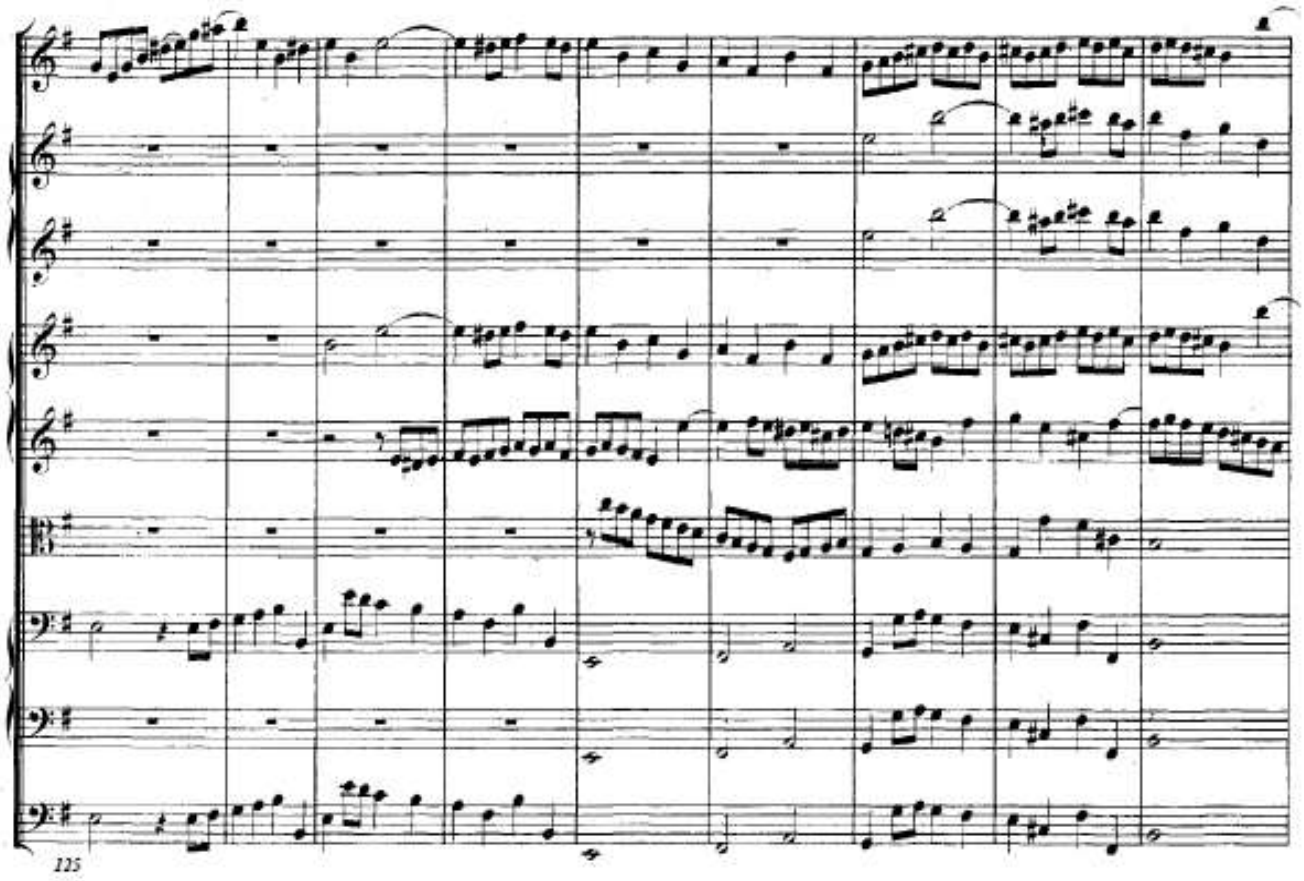

97

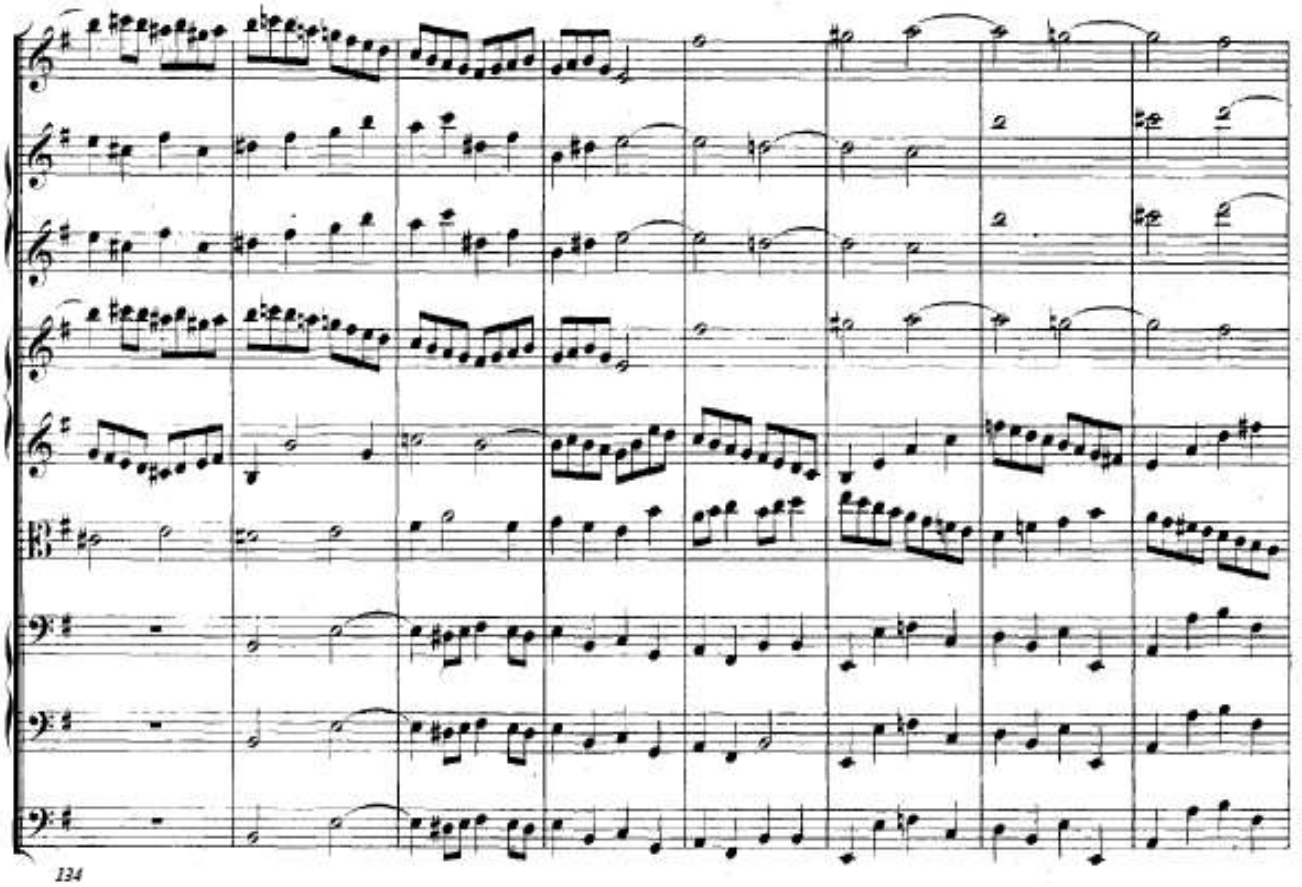

16
16
16
103

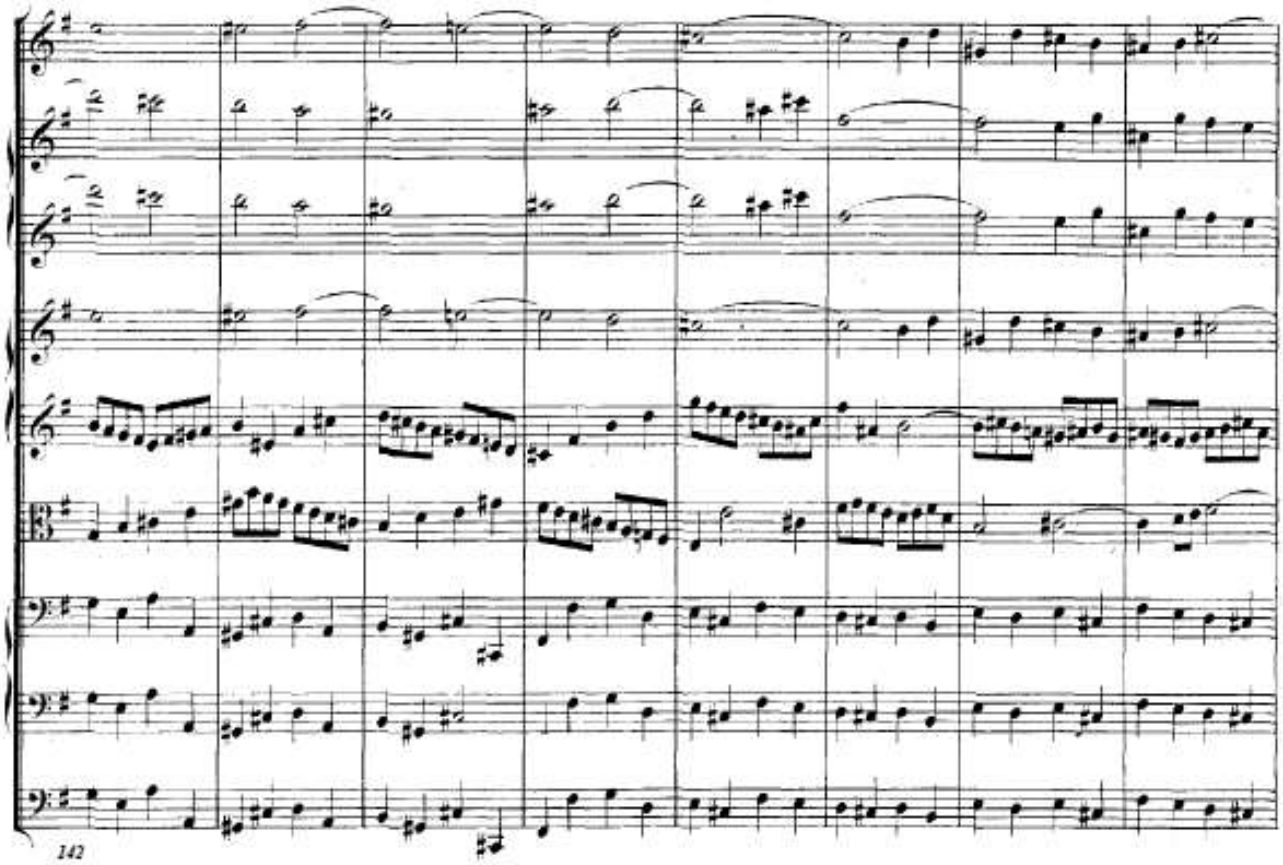

108

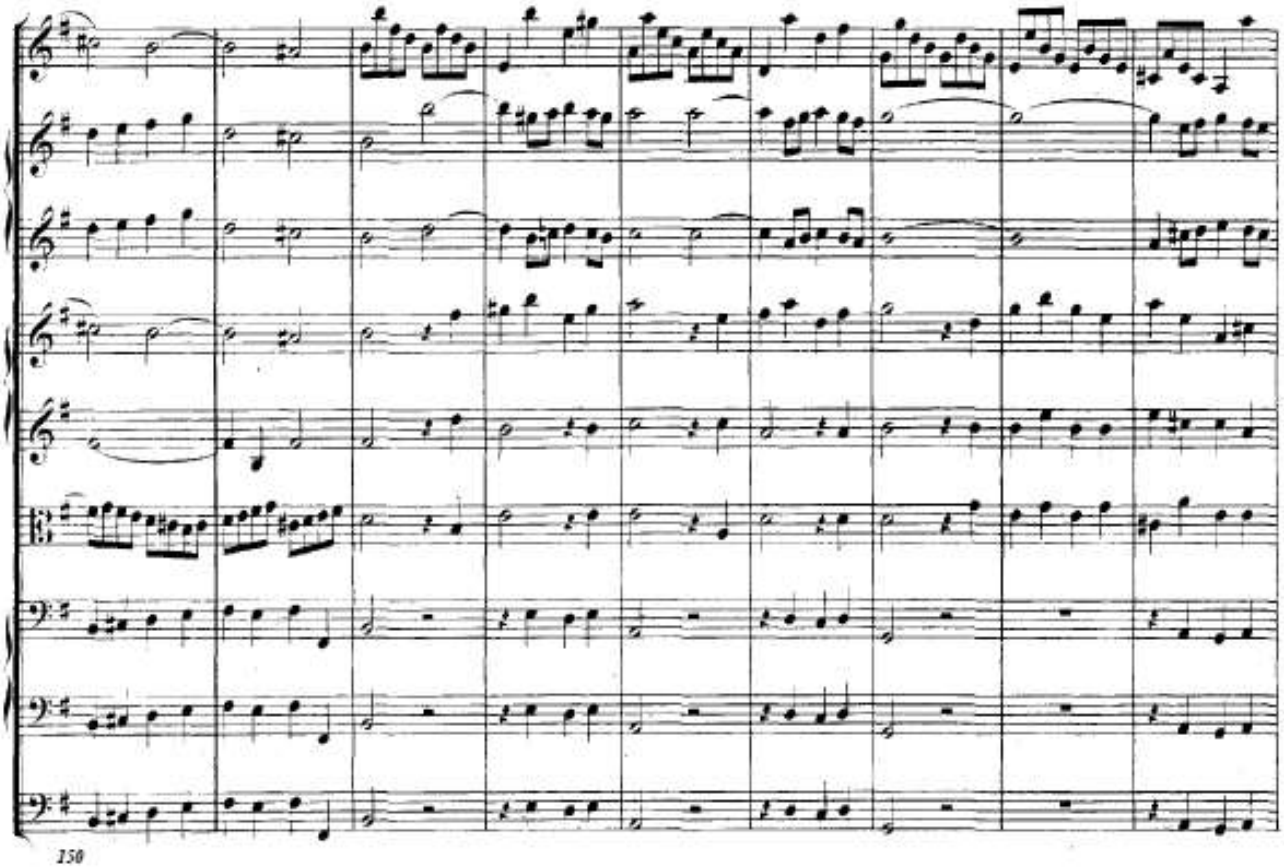

113

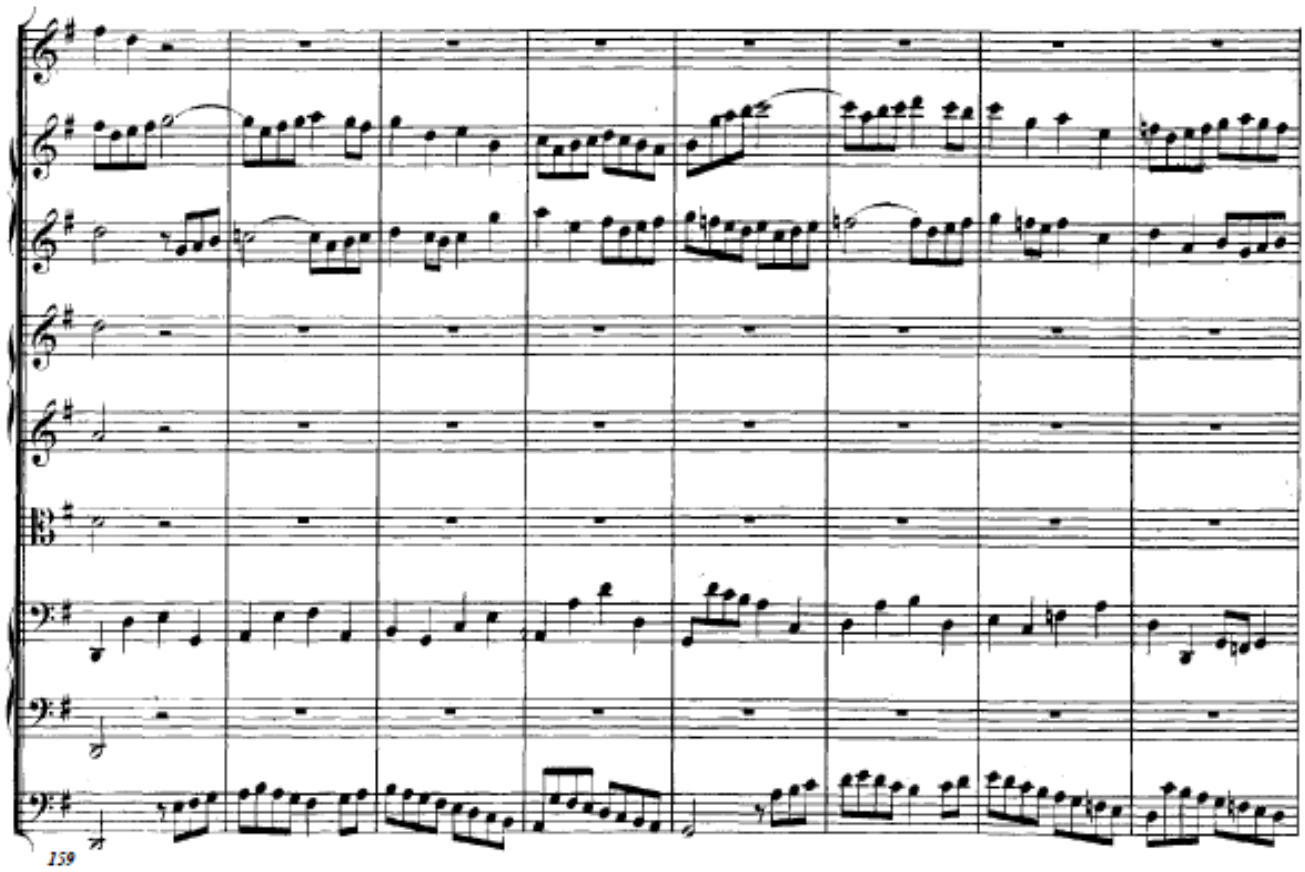

118

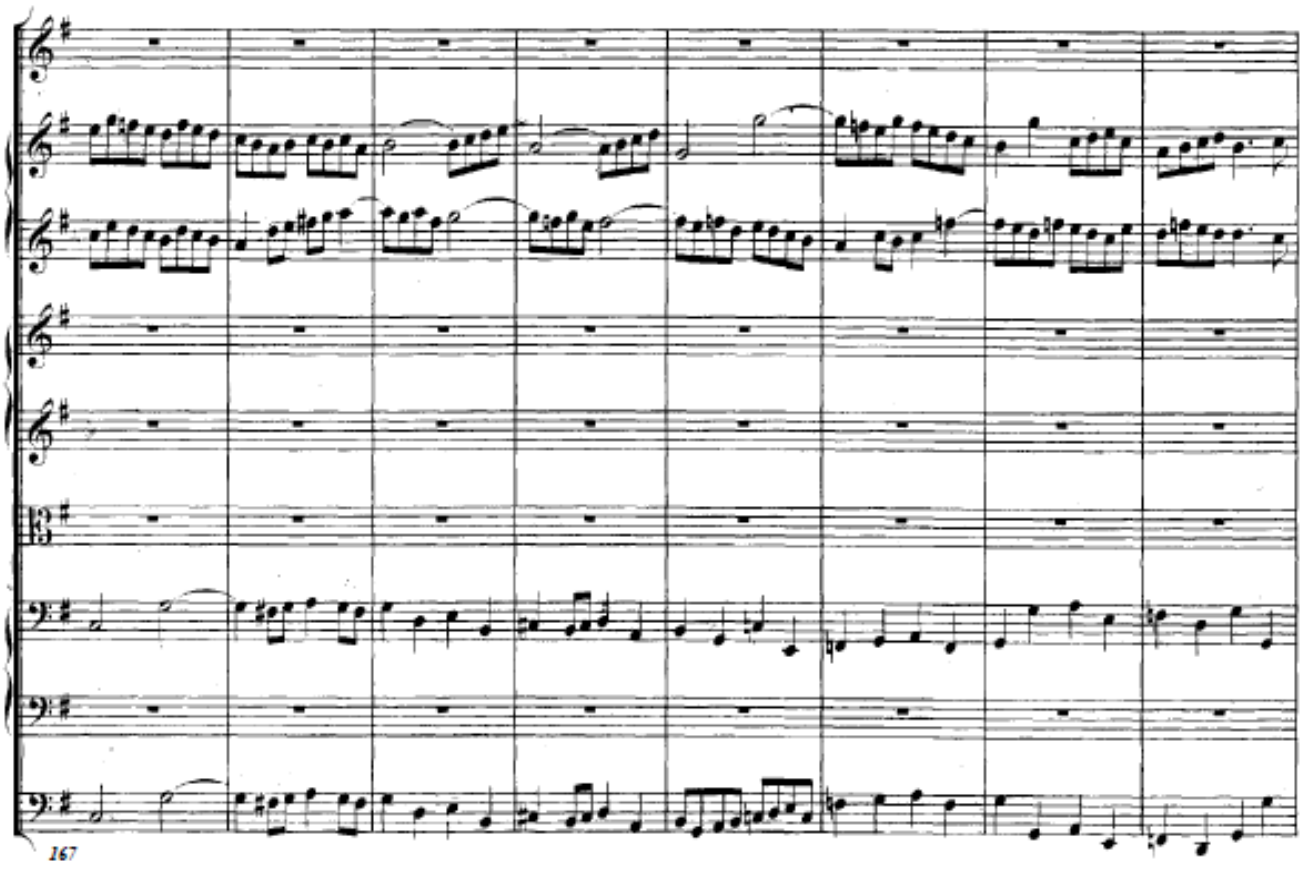

125

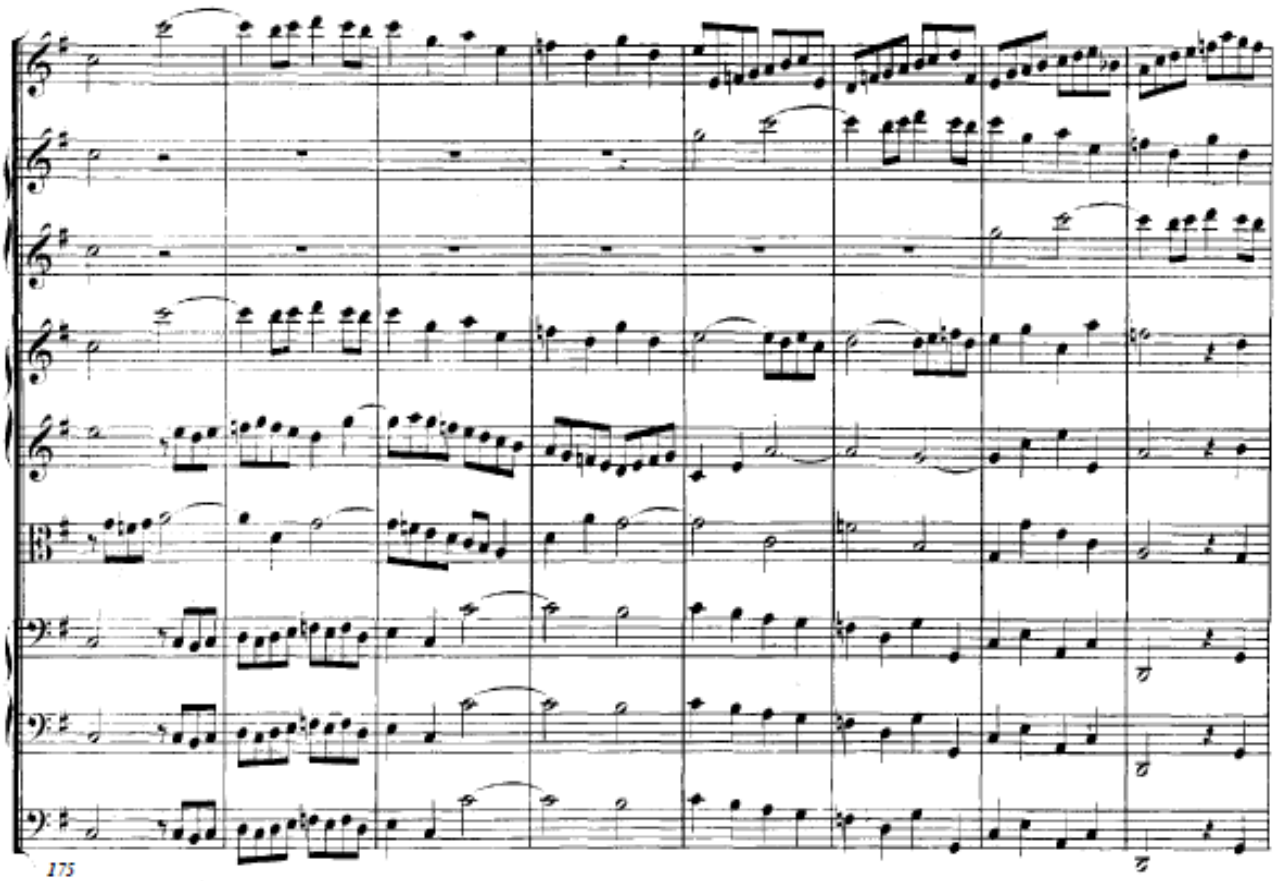

134

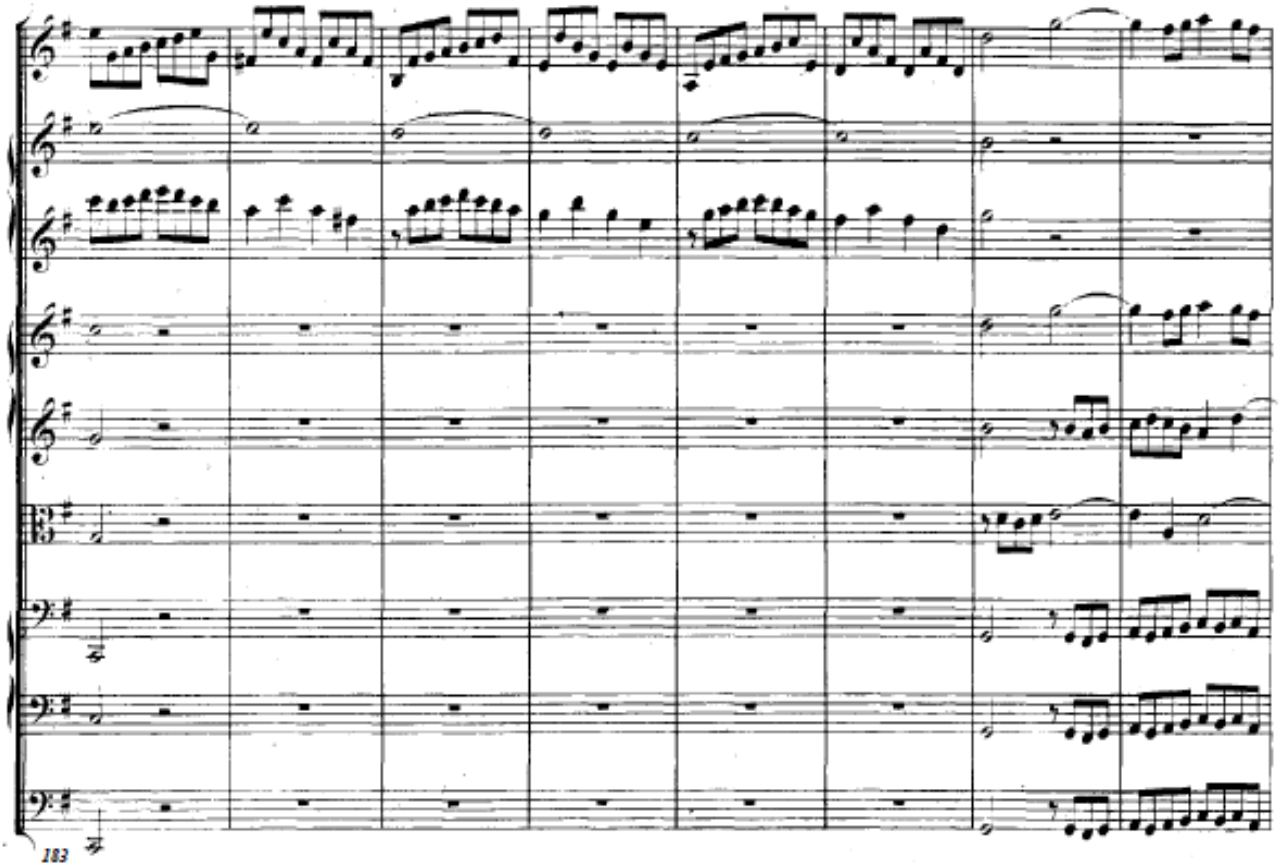

142

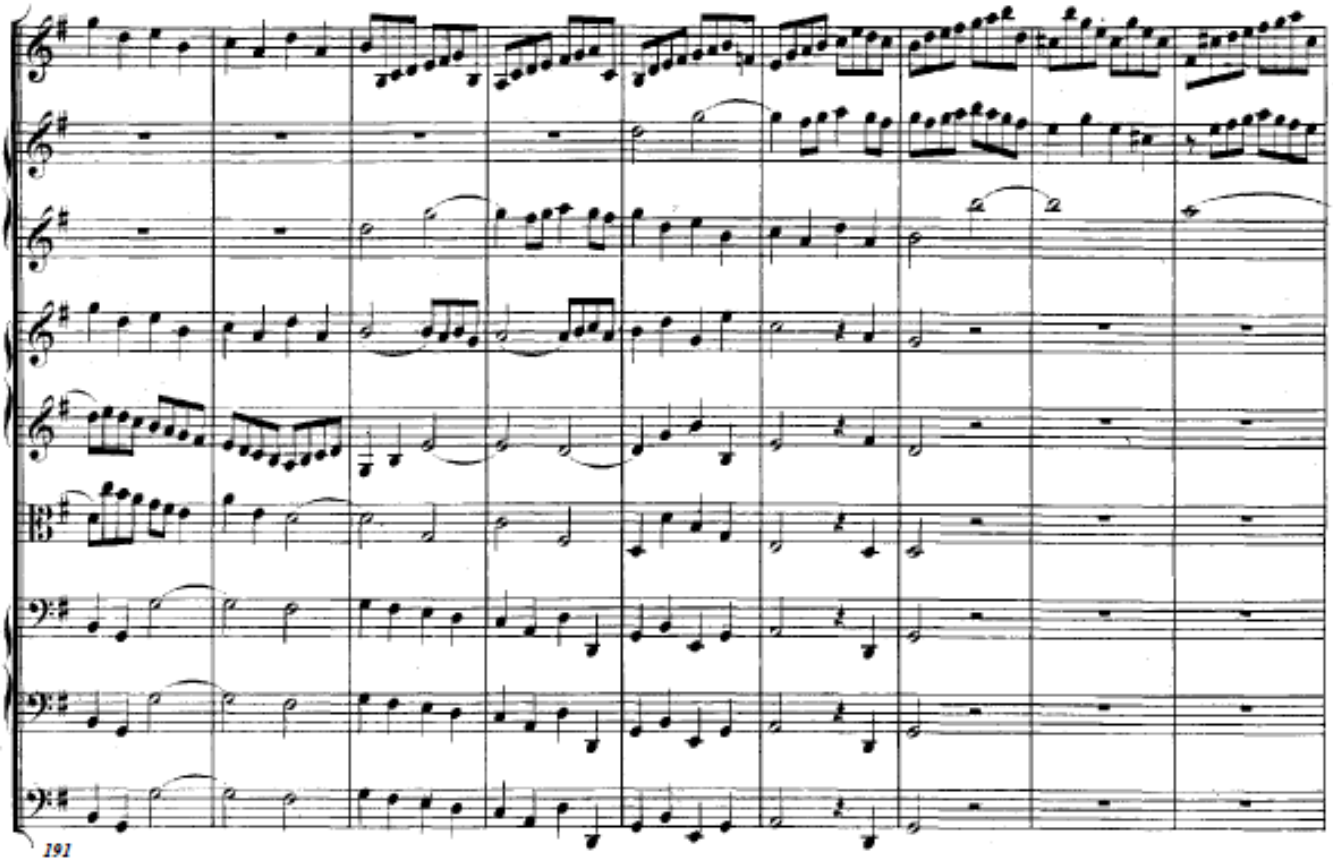

150

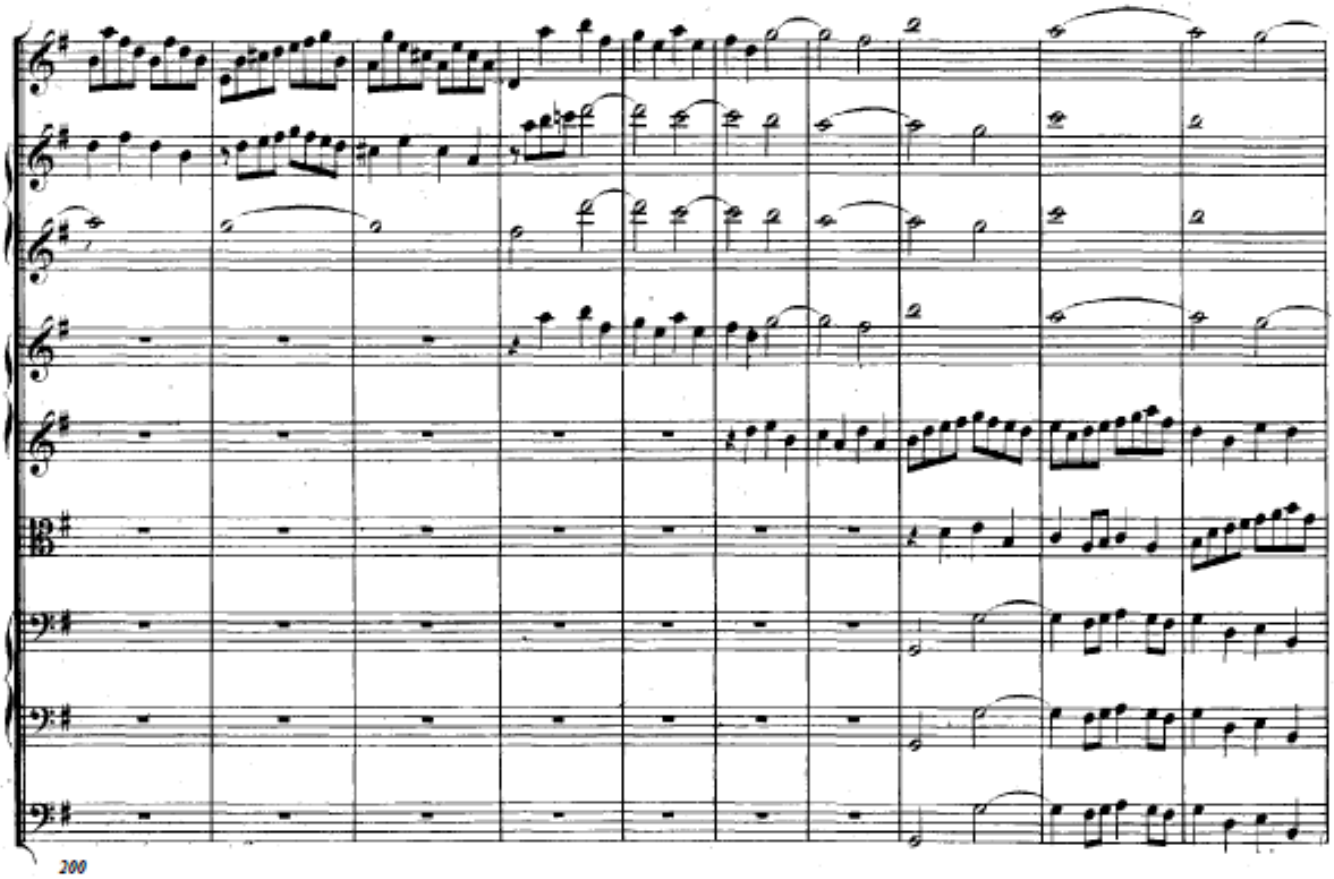

159

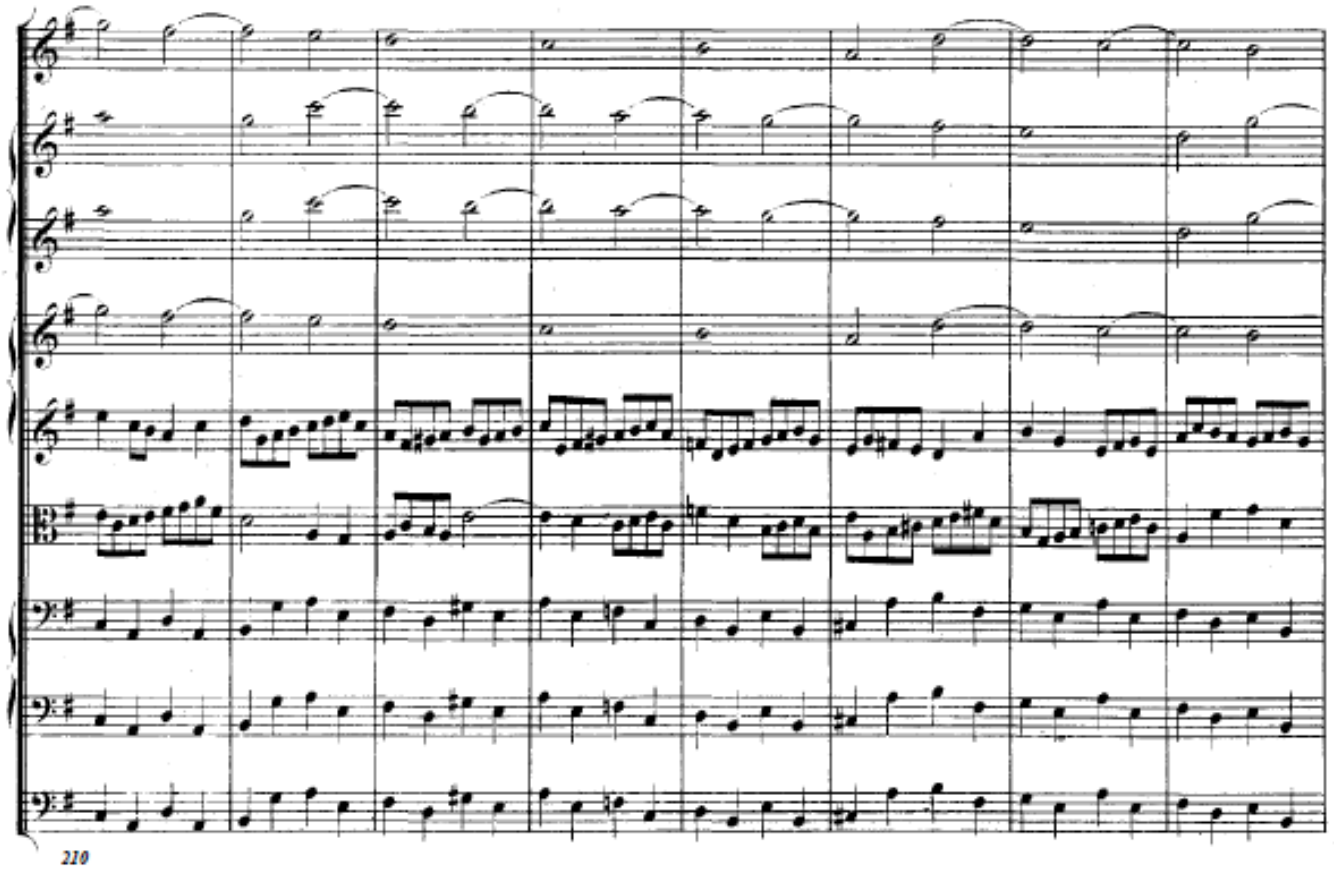

167

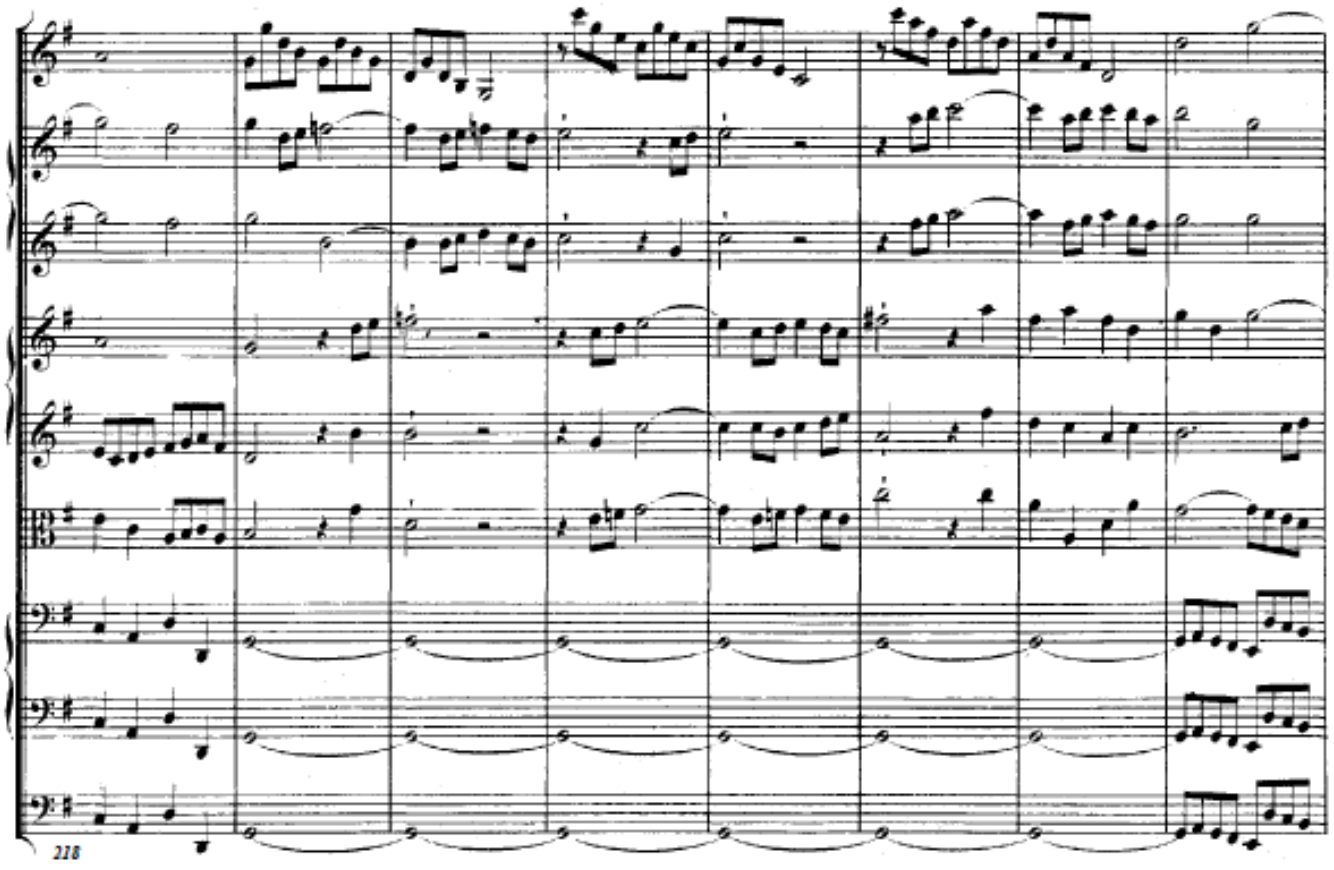

175

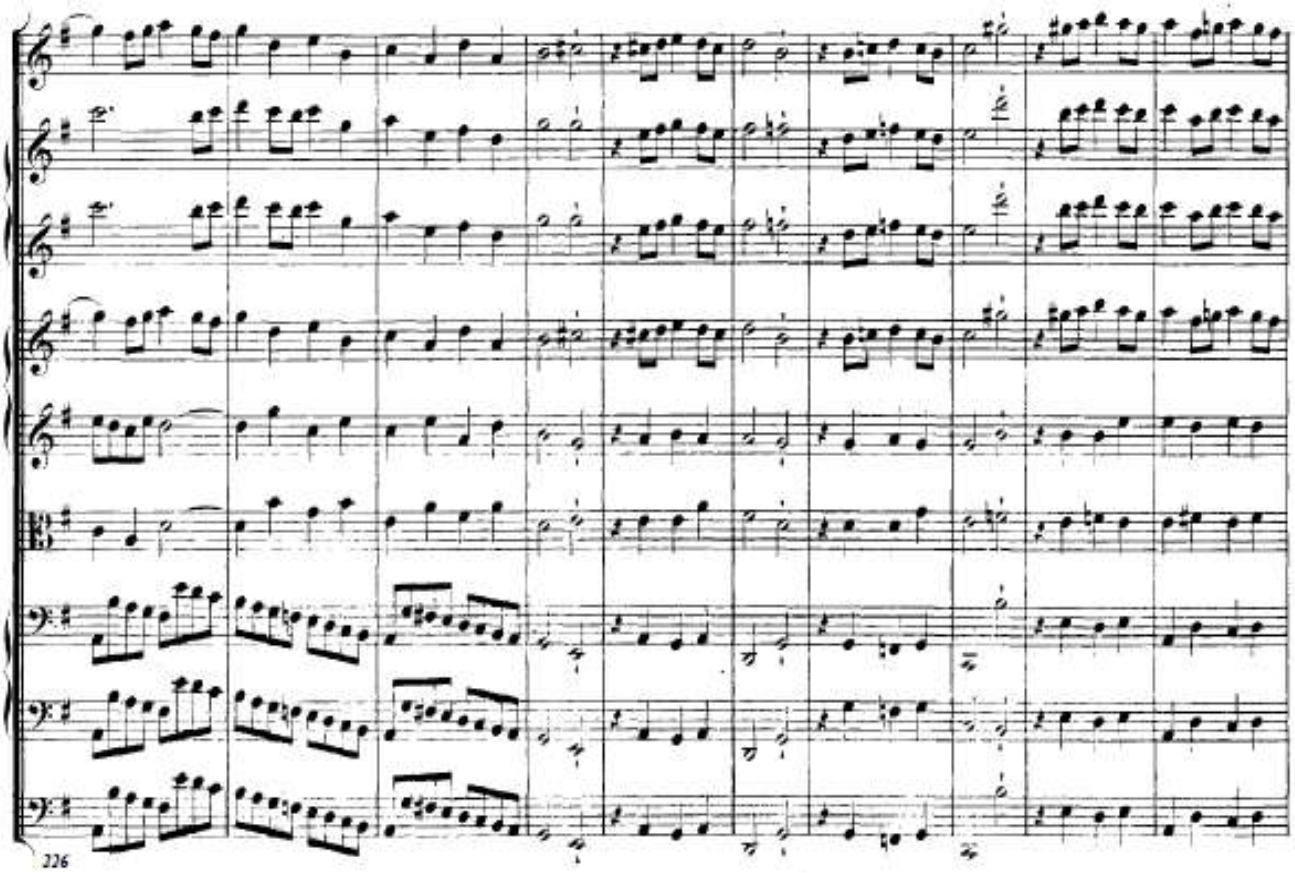

183

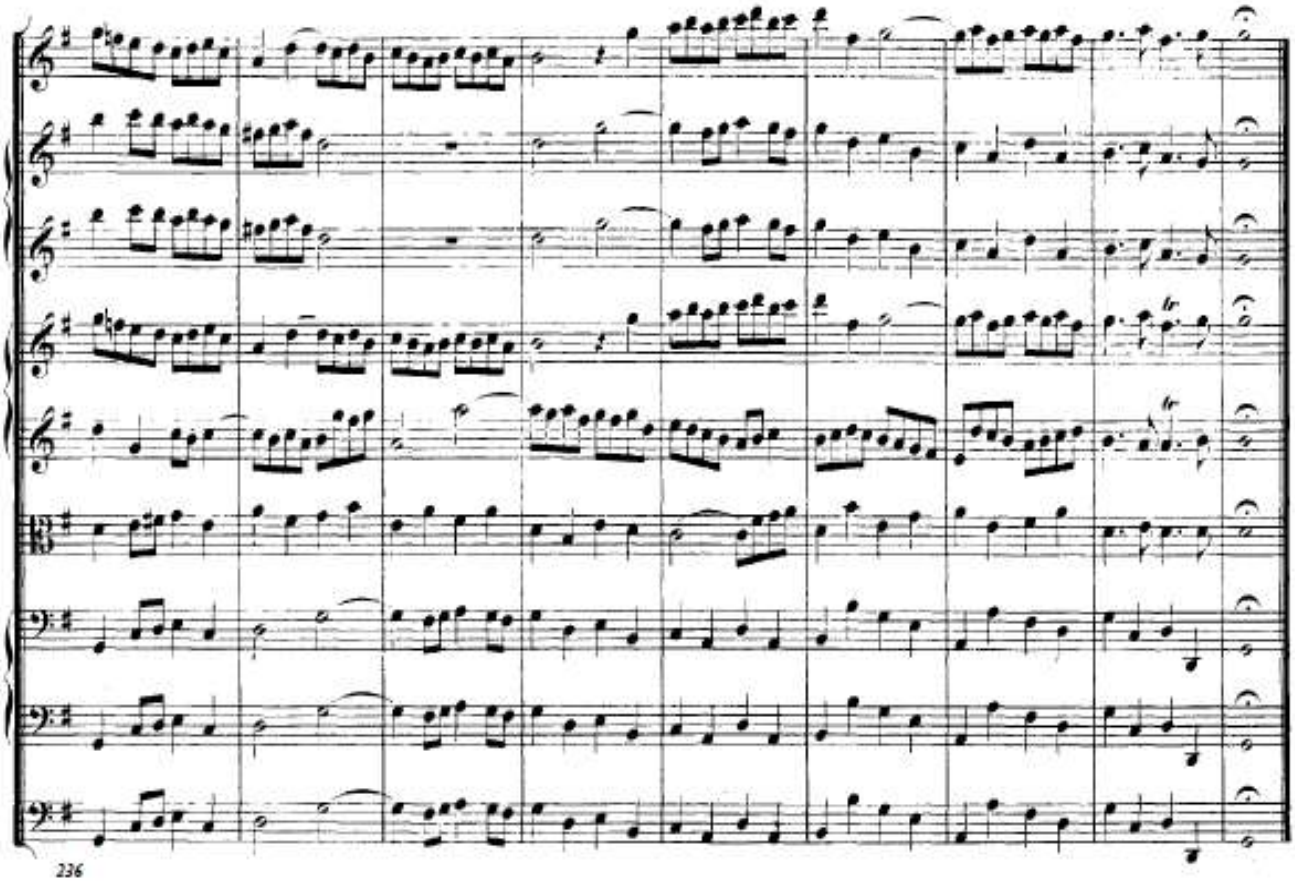

191


200


210


218


226

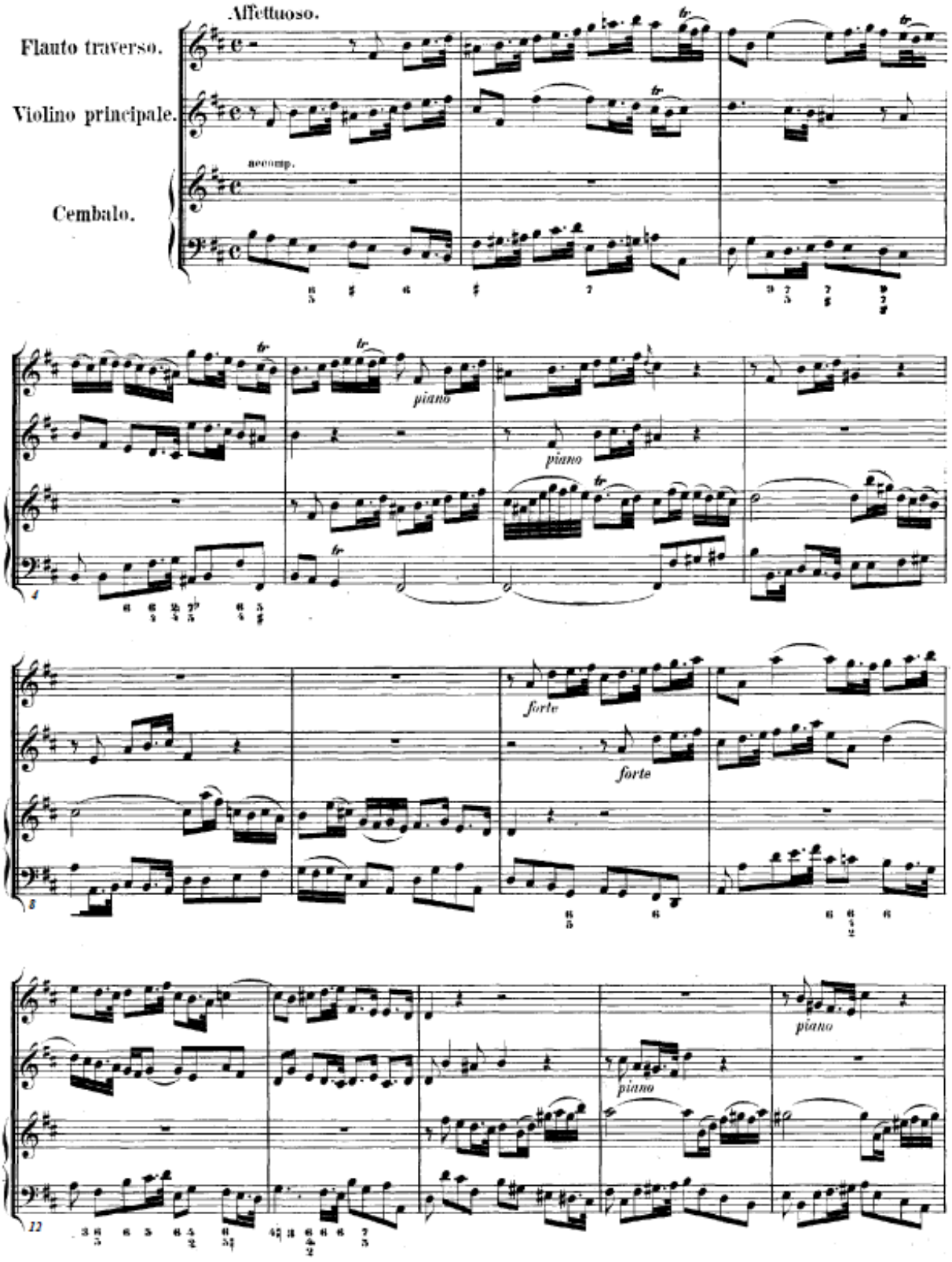

236

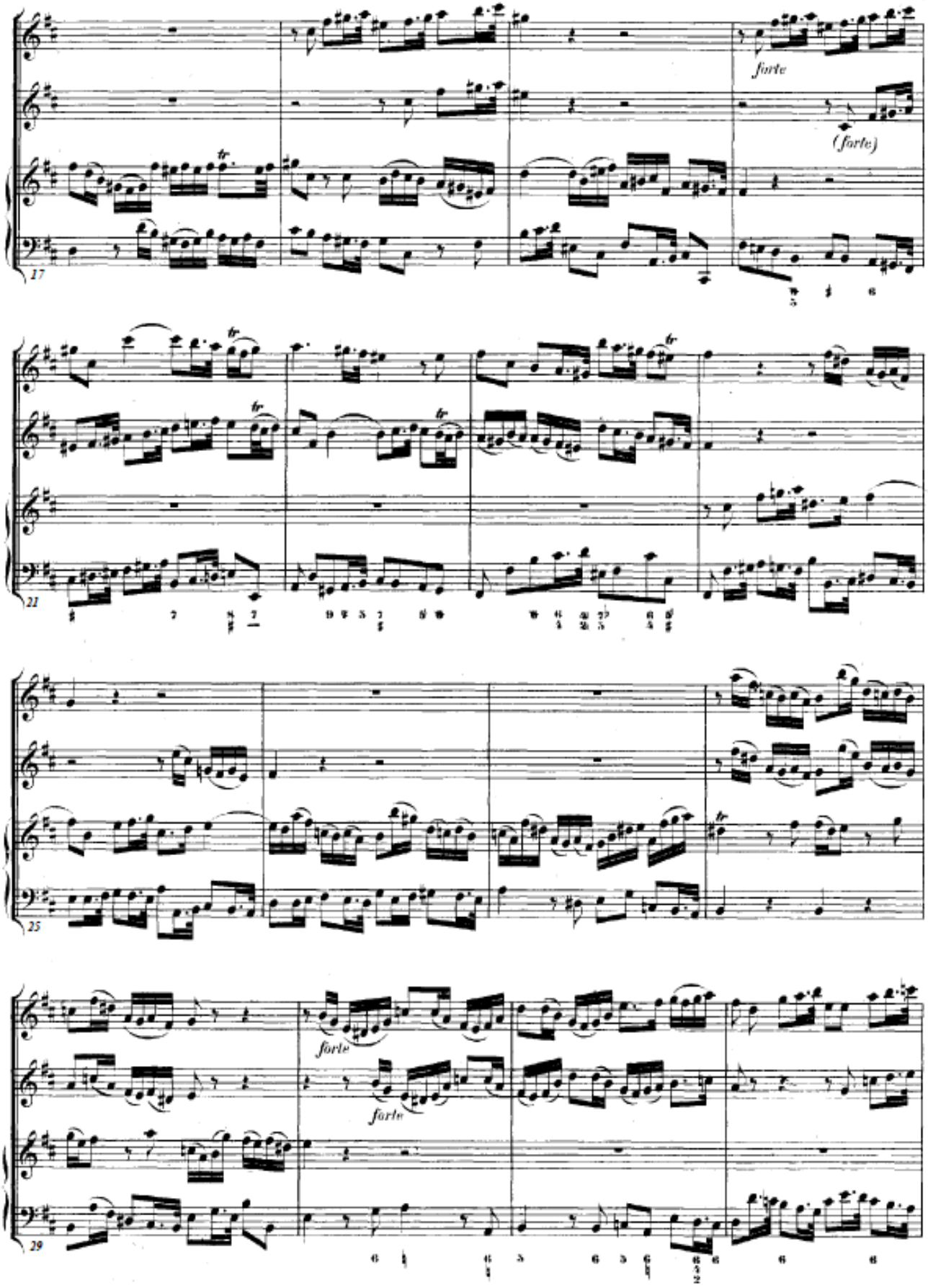
Концерт для флейты траверсо,

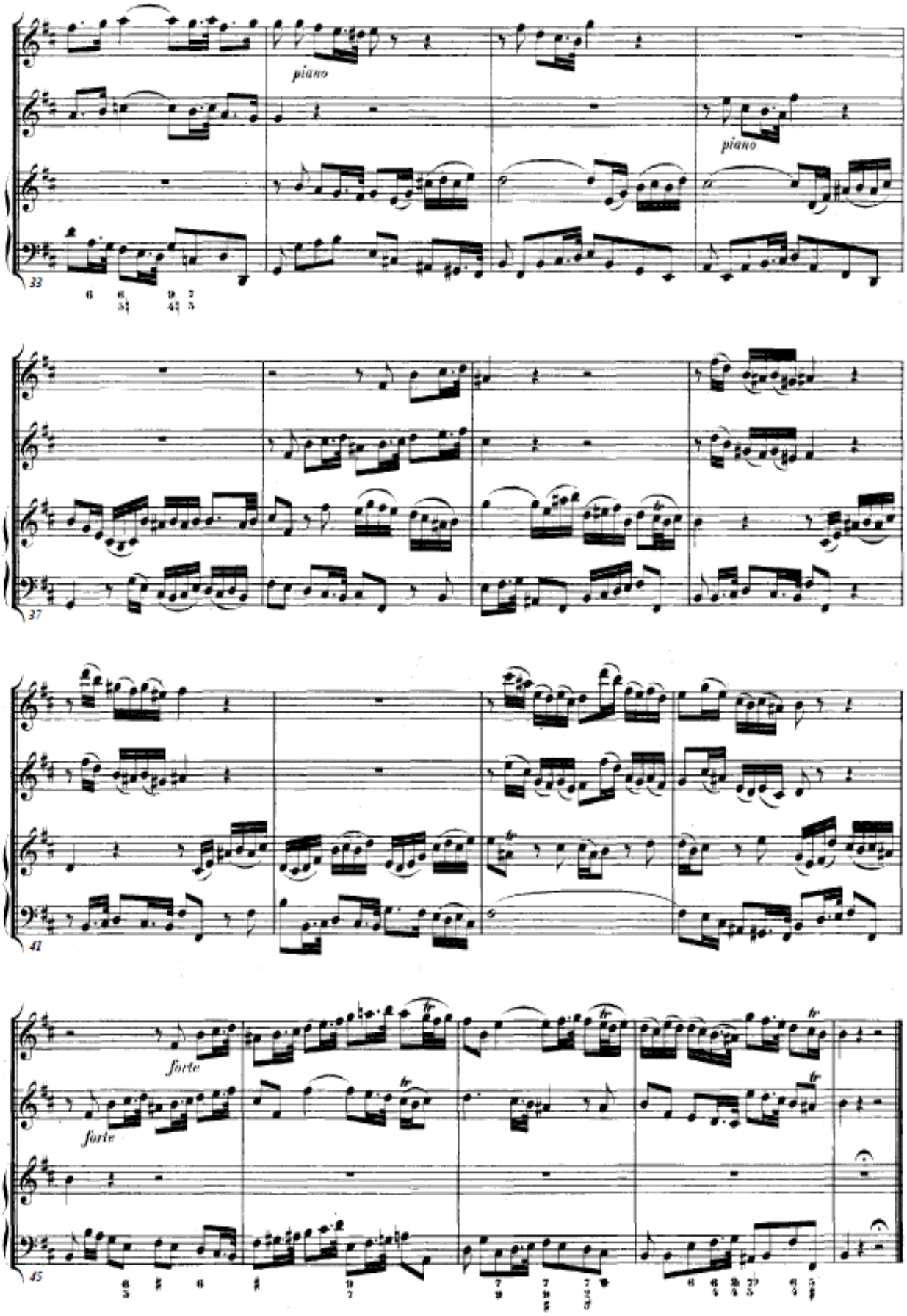
скрипки–соло, скрипки, альта, виолончели,

баса и клавесина–соло D dur BWV 1050

Бранденбургский концерт № 5 II часть (Affettuoso);

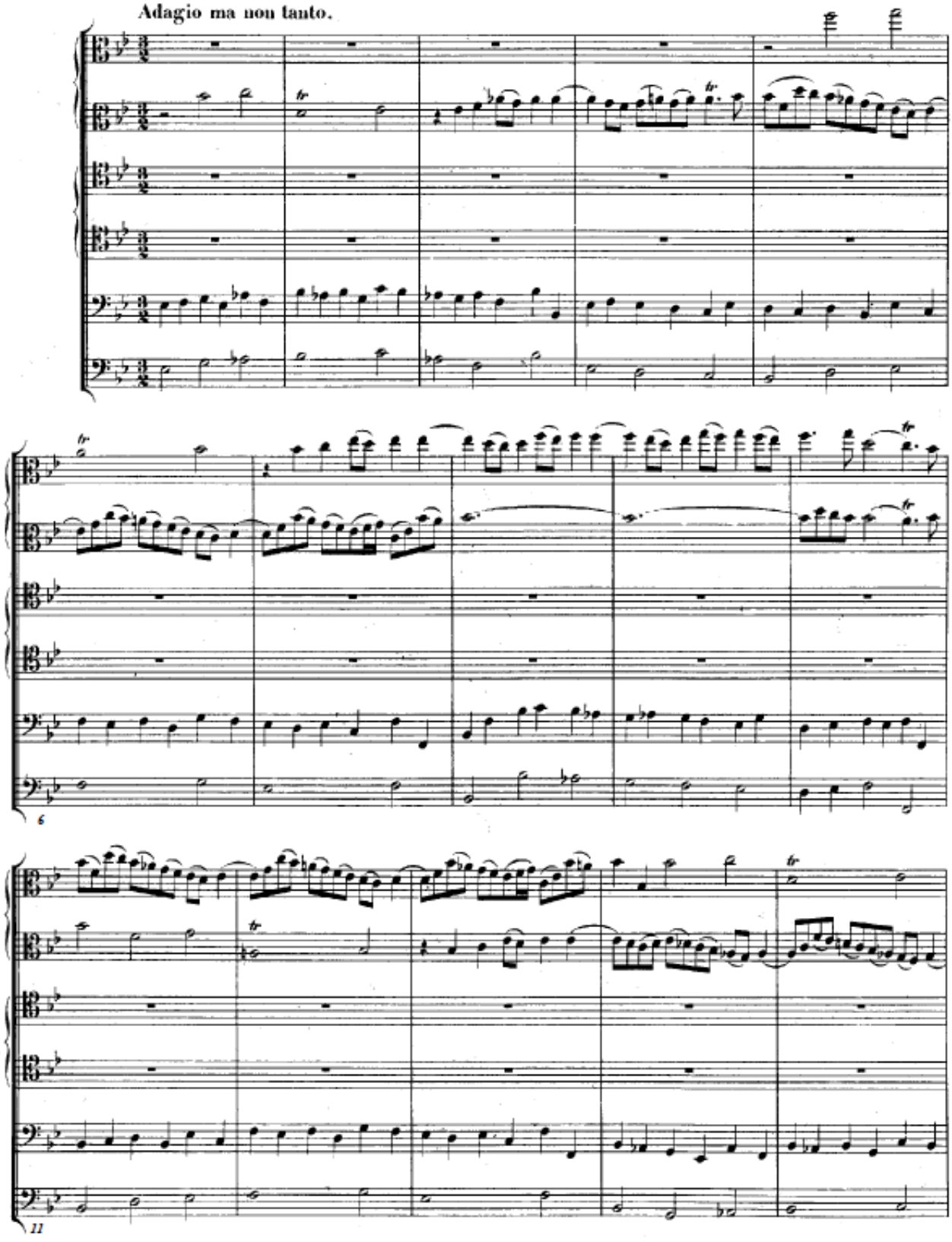


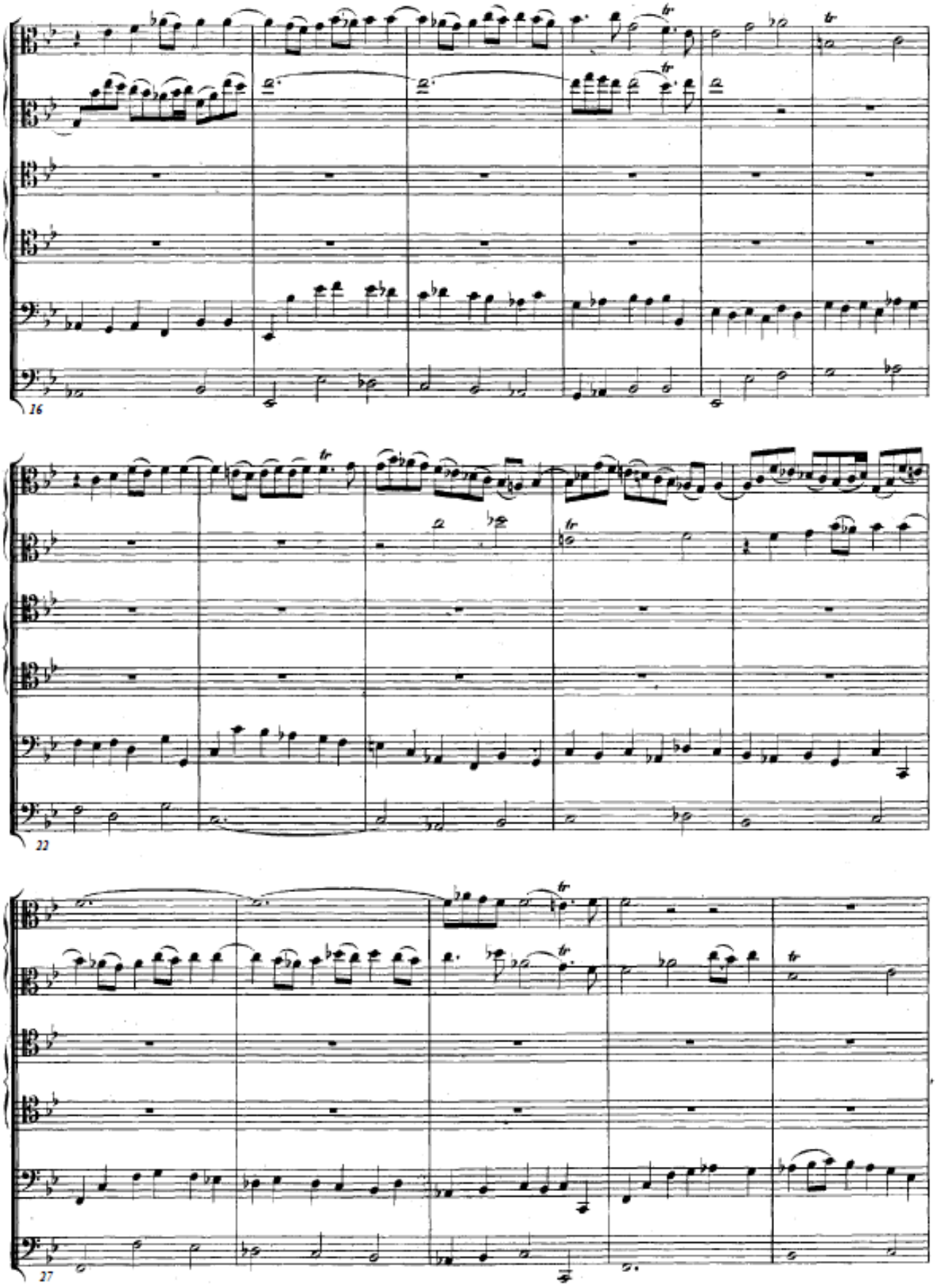

17
forte
(forte)
21
25
29
forte
forte

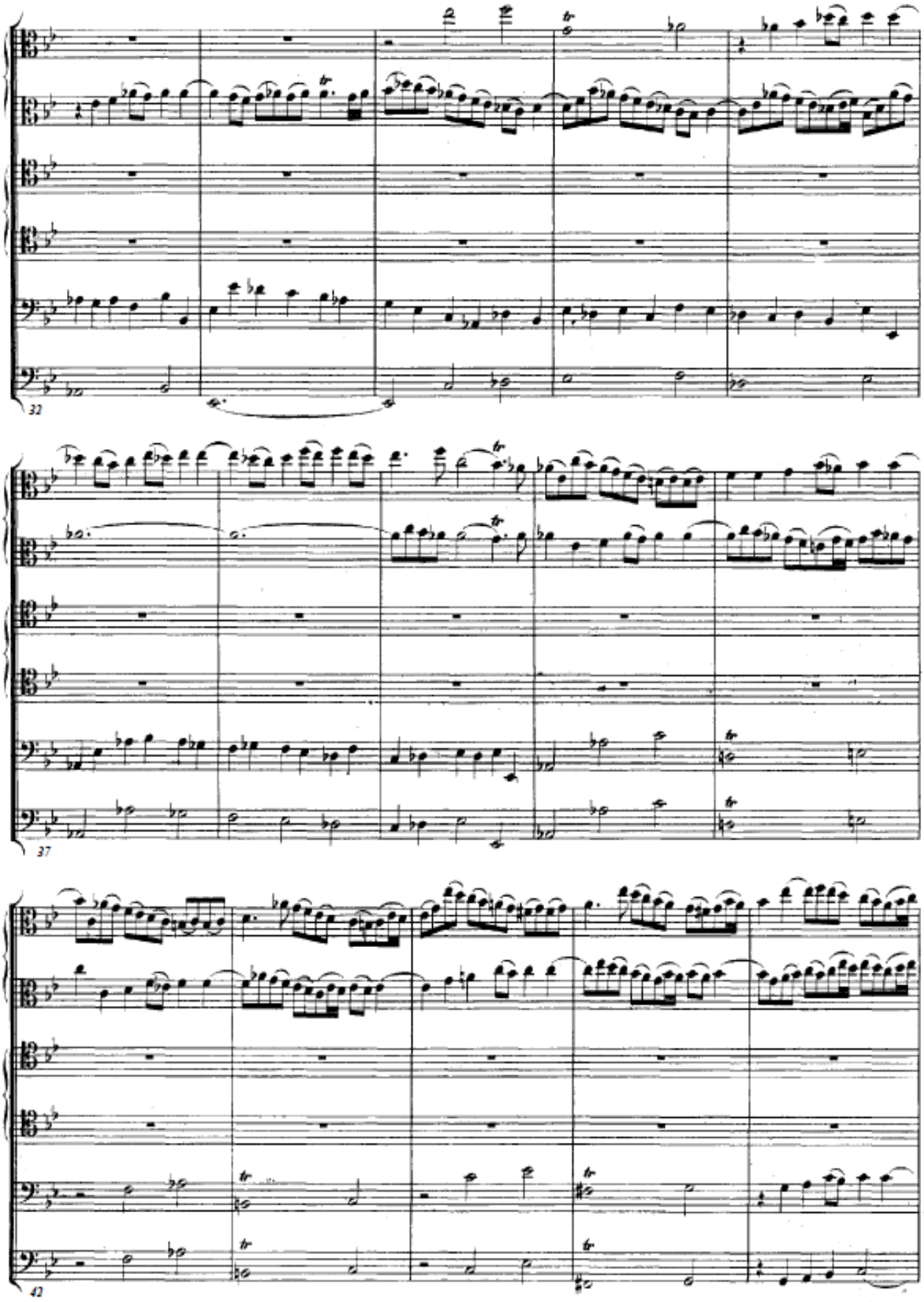

piano
piano
33
37
41
forte
forte
45

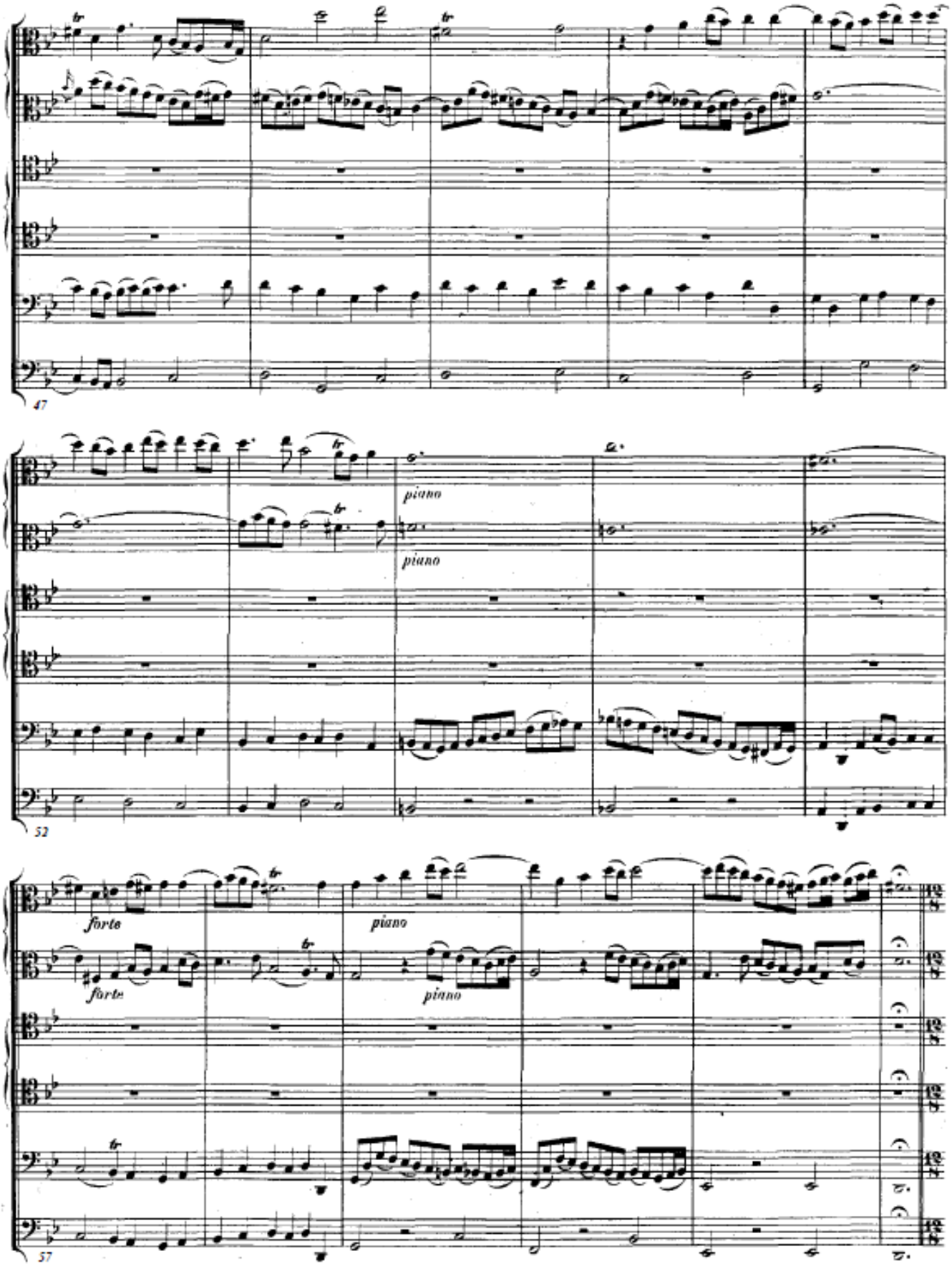
Концерт для двух Viole da Braccio, двух Viole da Gamba,
виолончели, баса и клавесина B dur BWV 1051
Бранденбургский концерт № 6
II часть (Adagio ma non tanto)

Состав: две Viole da Braccio, две Viole da Gamba, виолончель, бас и клавесин




16
22
27

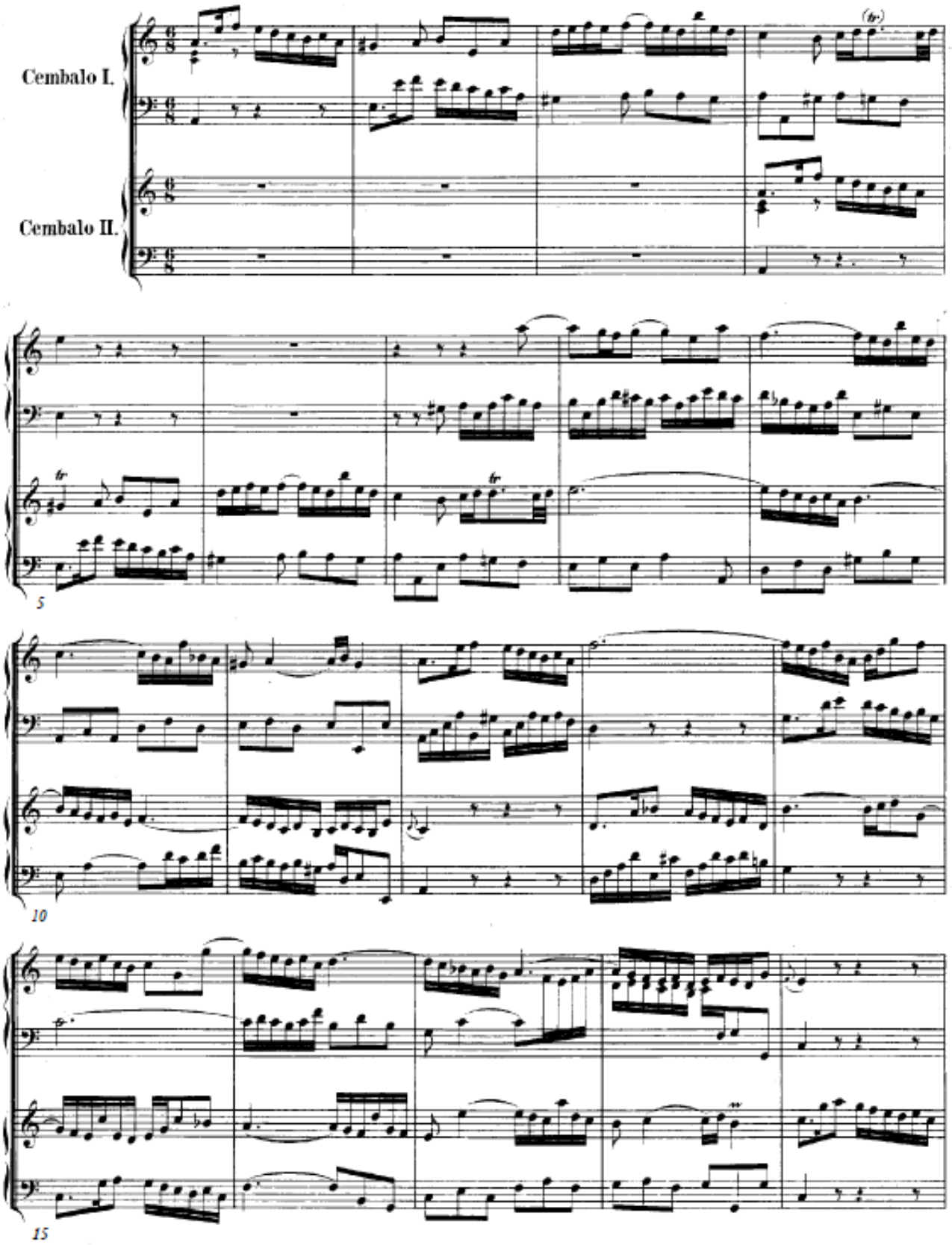

32
37
42

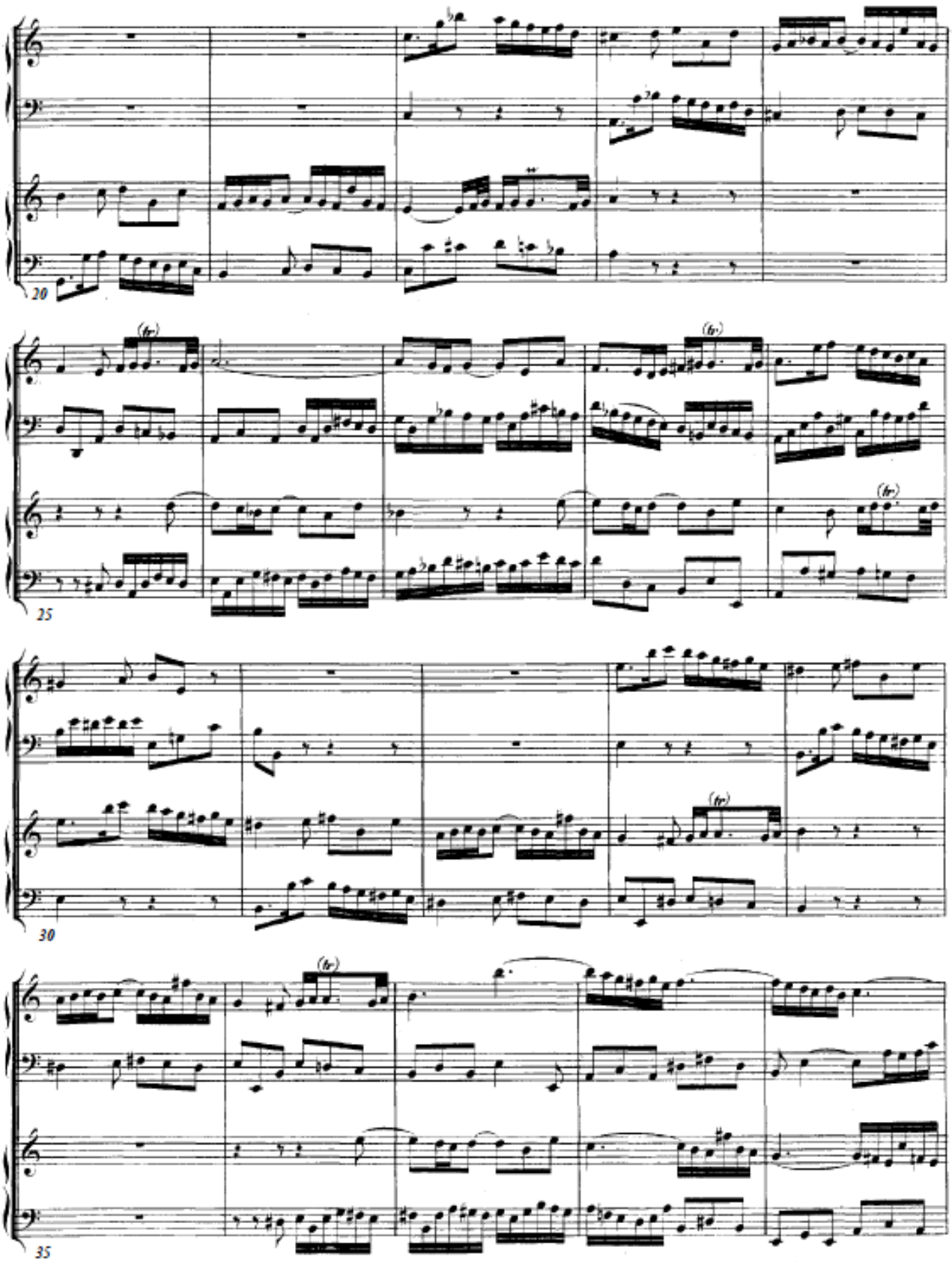

47
piano
piano
52
forte
piano
forte
piano
57

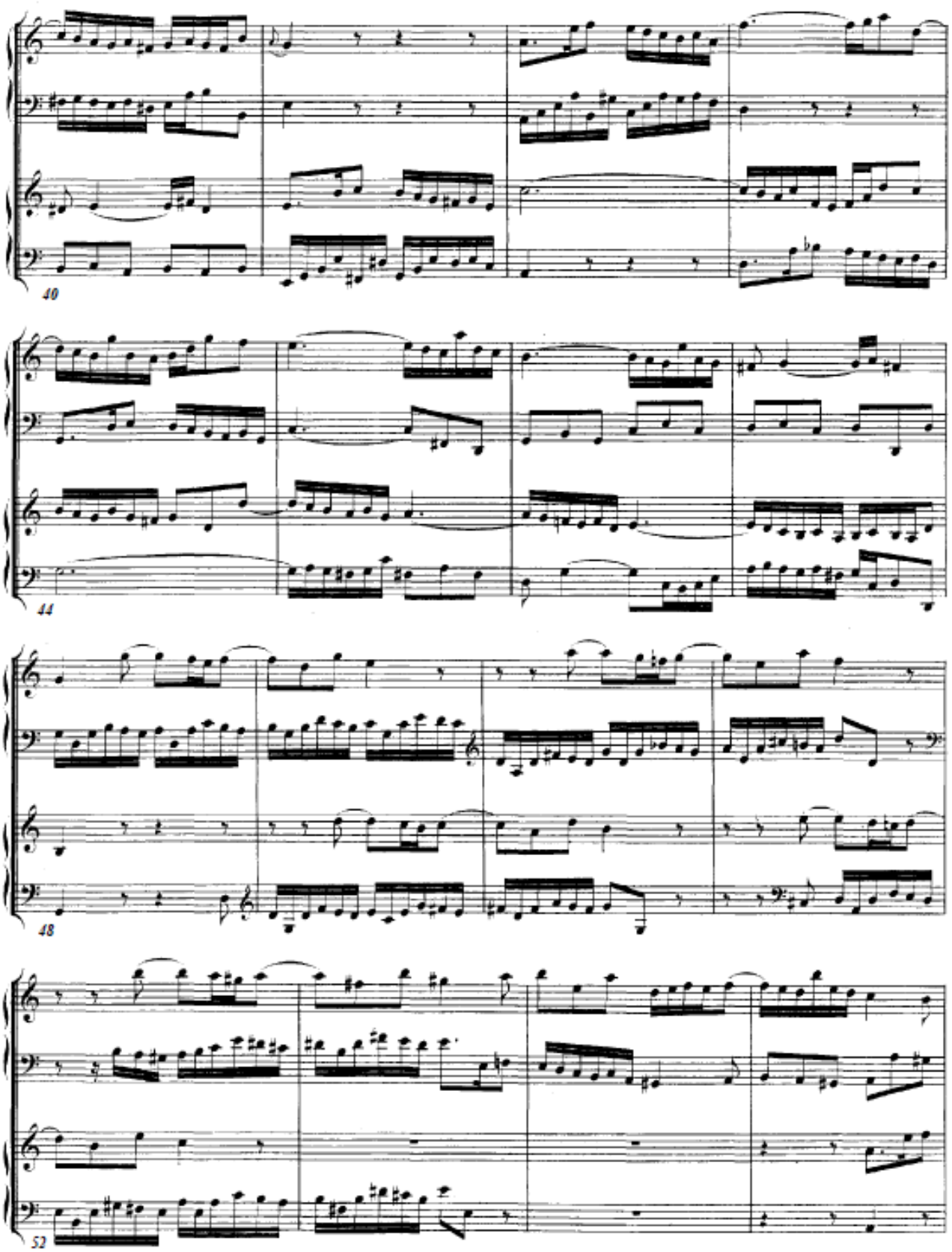
Концерт для двух клавесинов, струнных и basso continuo C dur

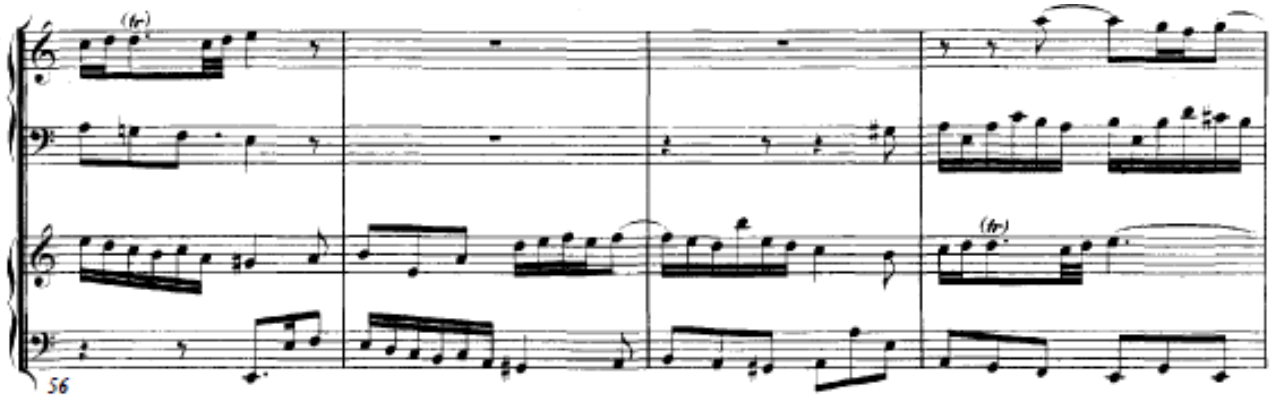
BWV 1061

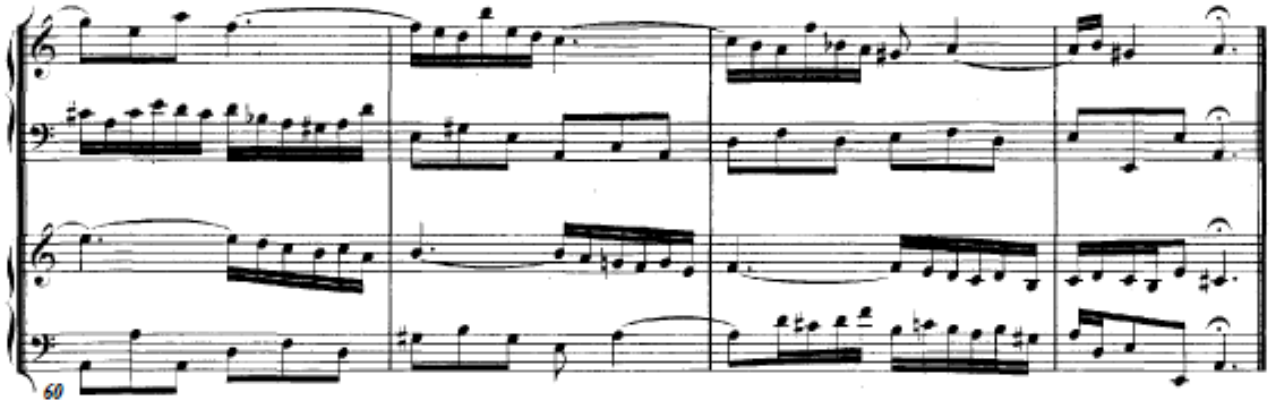
II часть (Adagio); III часть (Vivace)

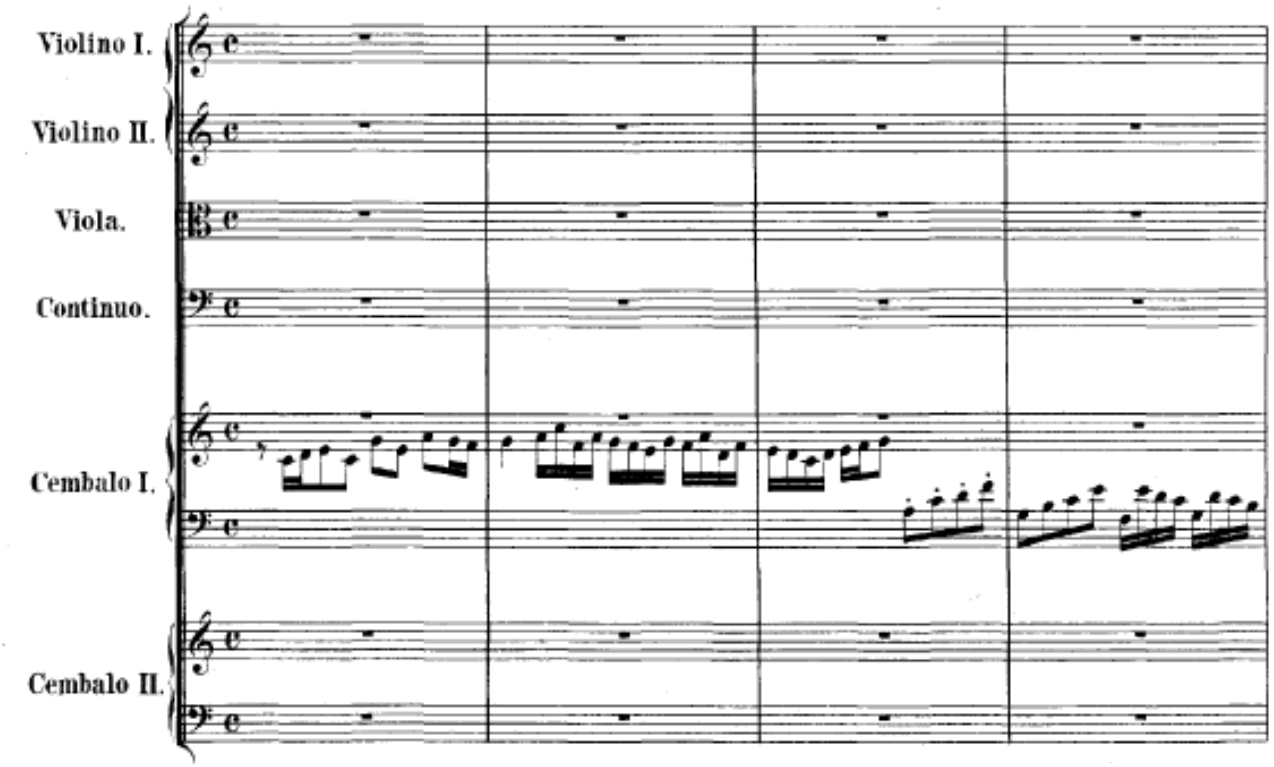


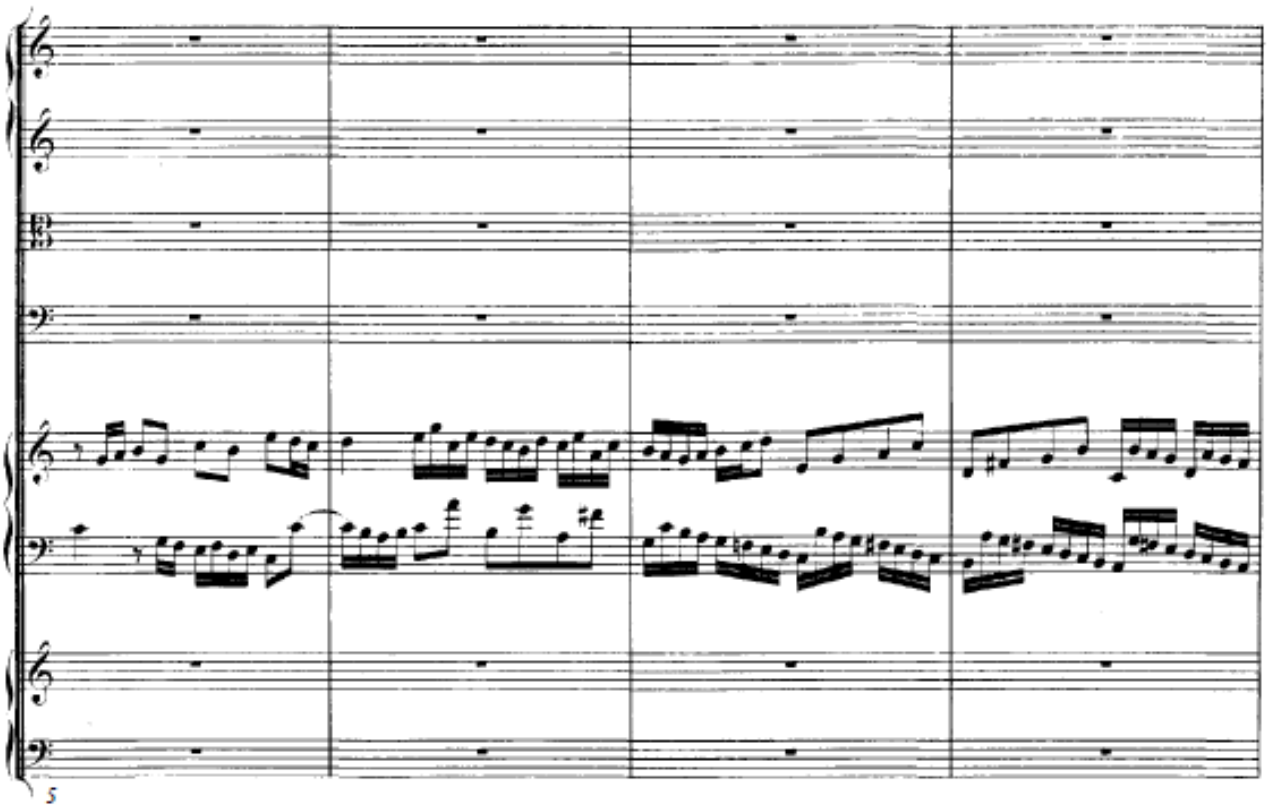

20
25
30
35

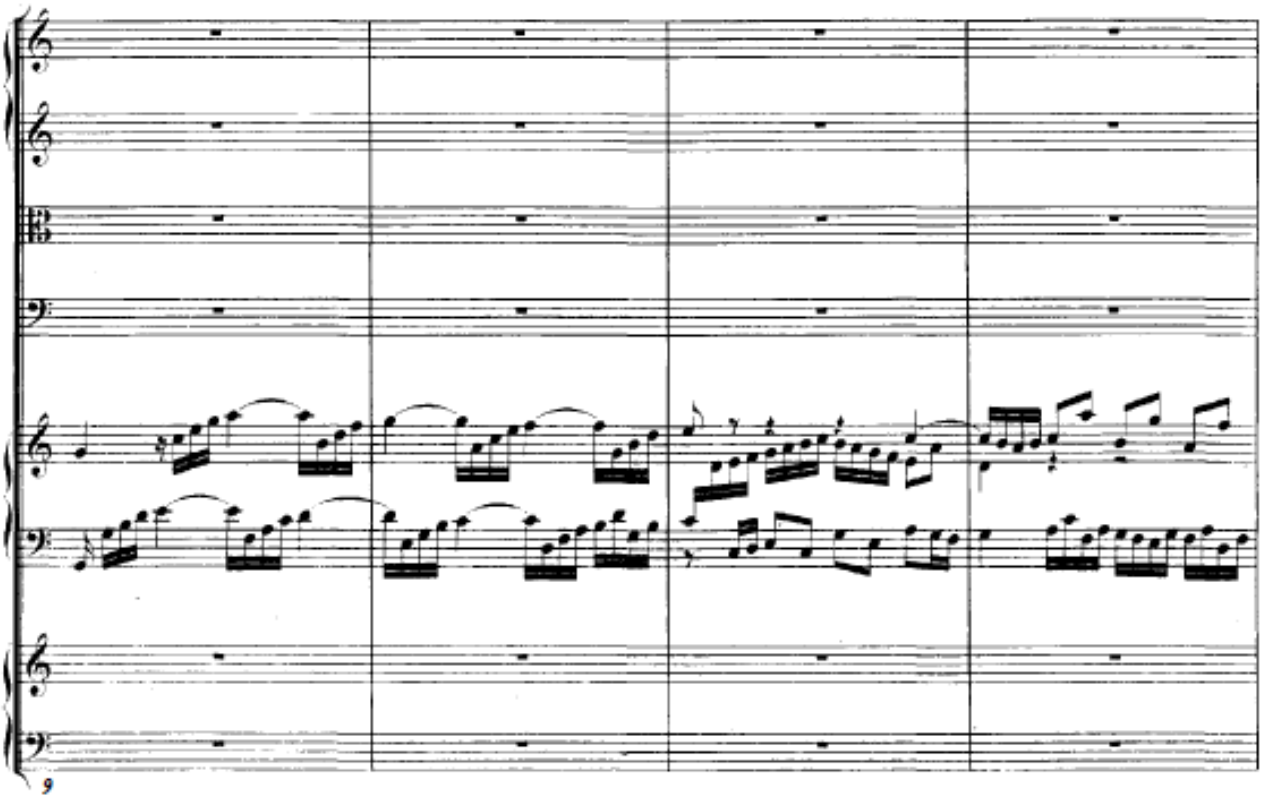

40
44
48
52

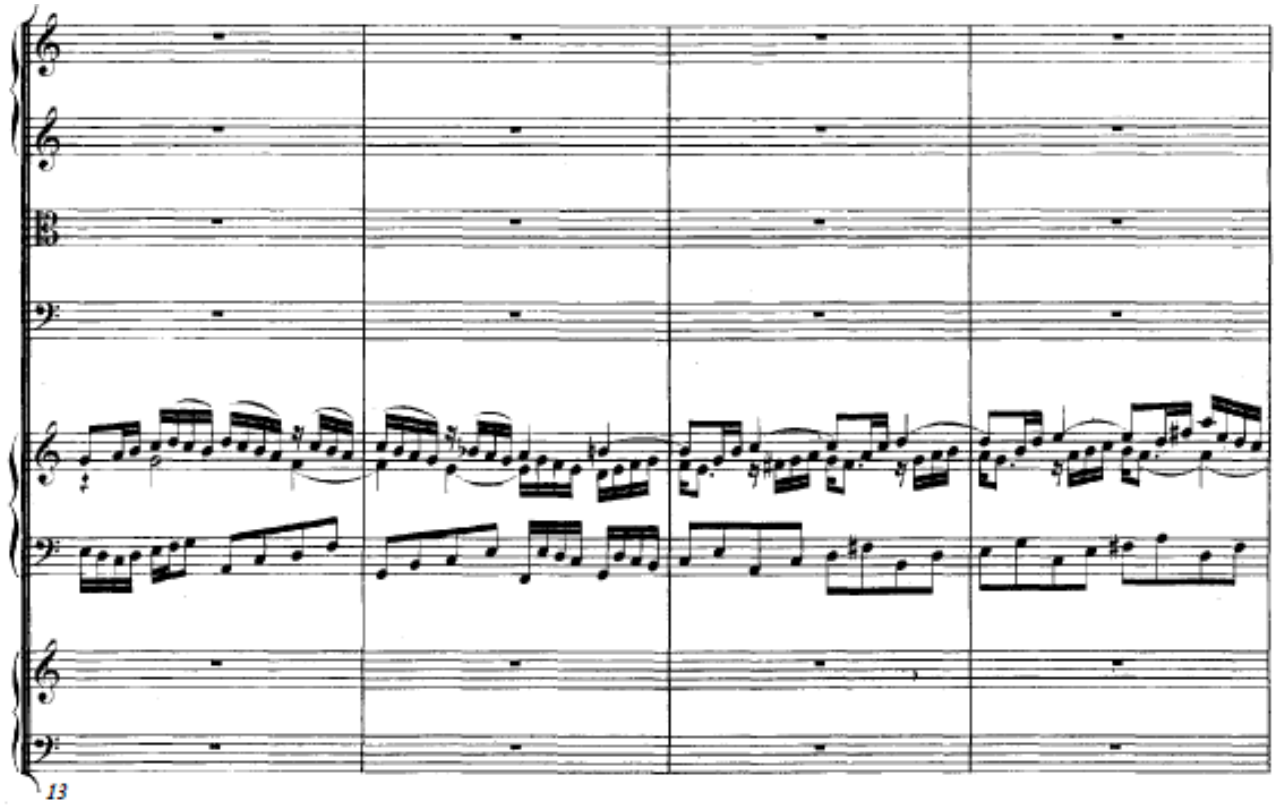

(tr)
(tr)
56

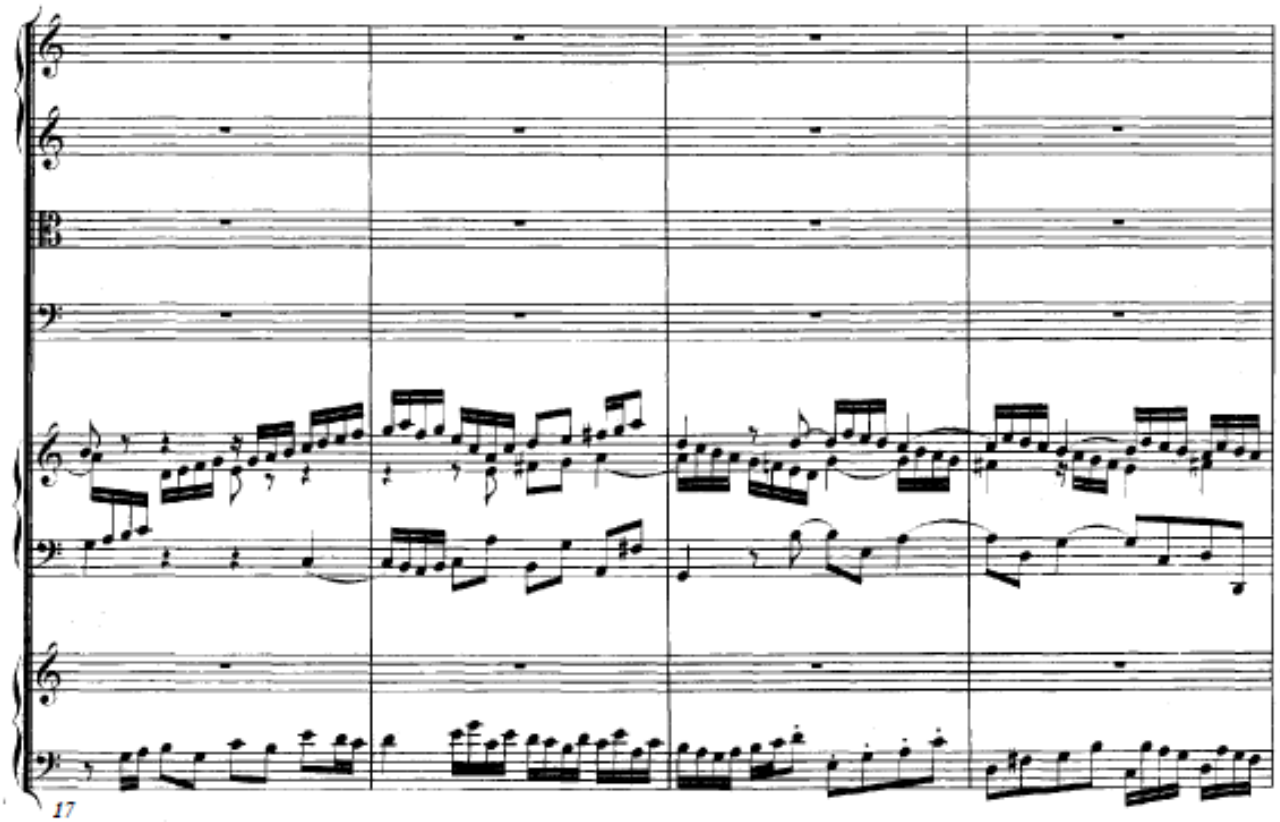

60

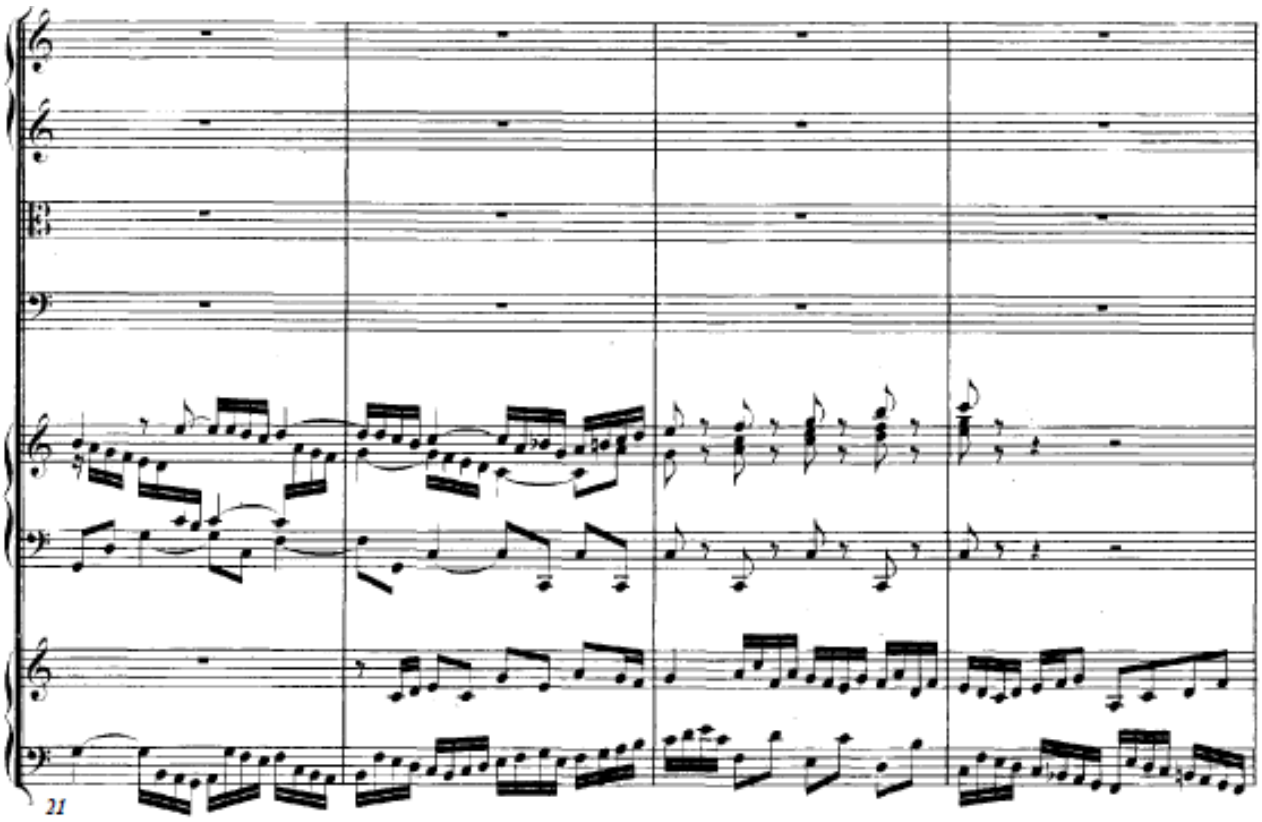

Violino I.
Violino II.
Viola.
Continuo.
Cembalo I.
Cembalo II.

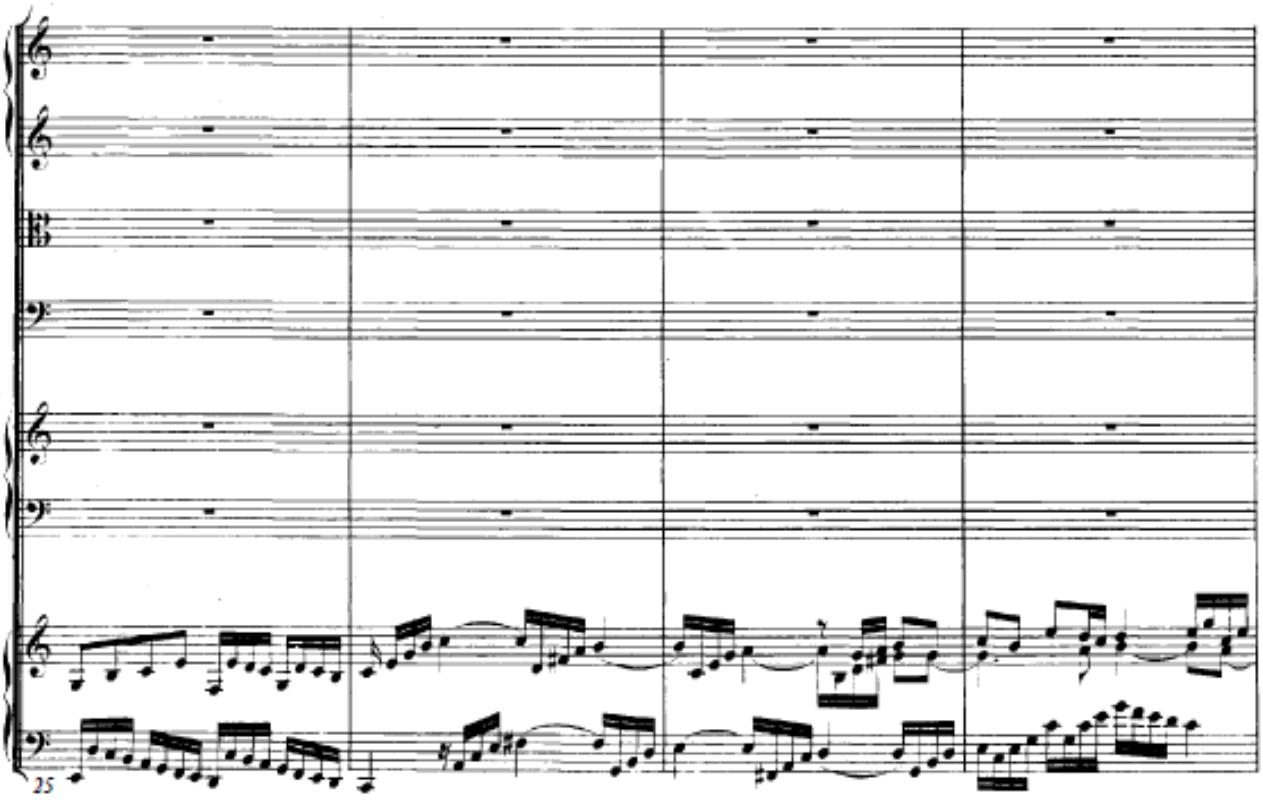

5

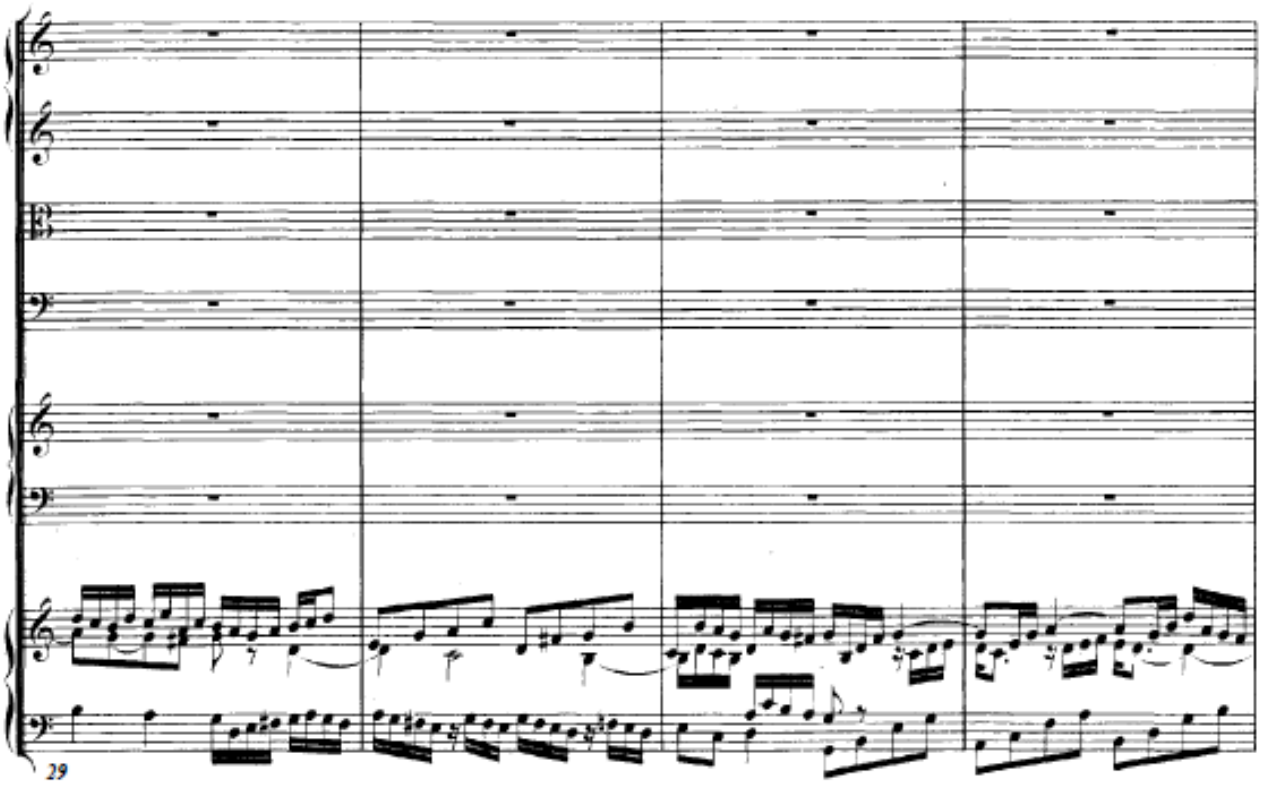

9

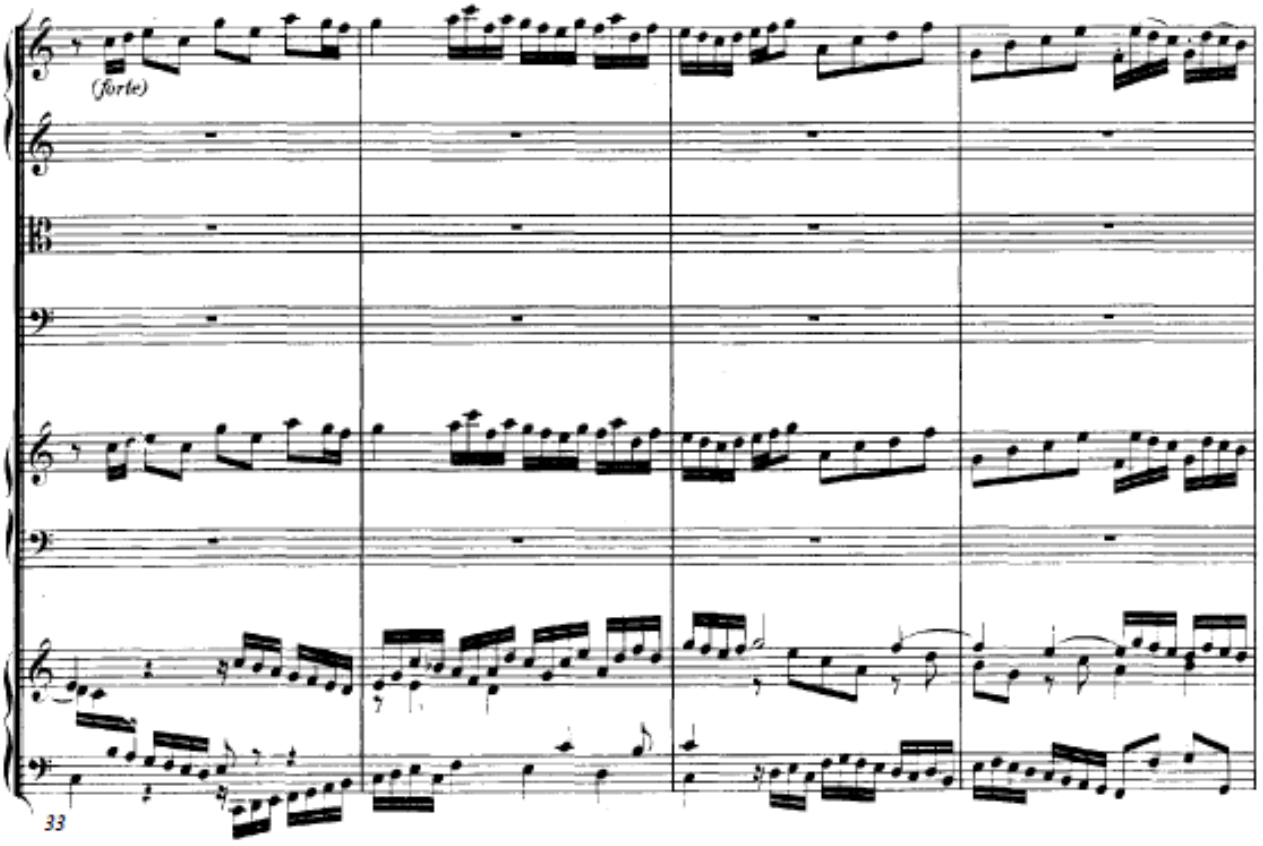

13

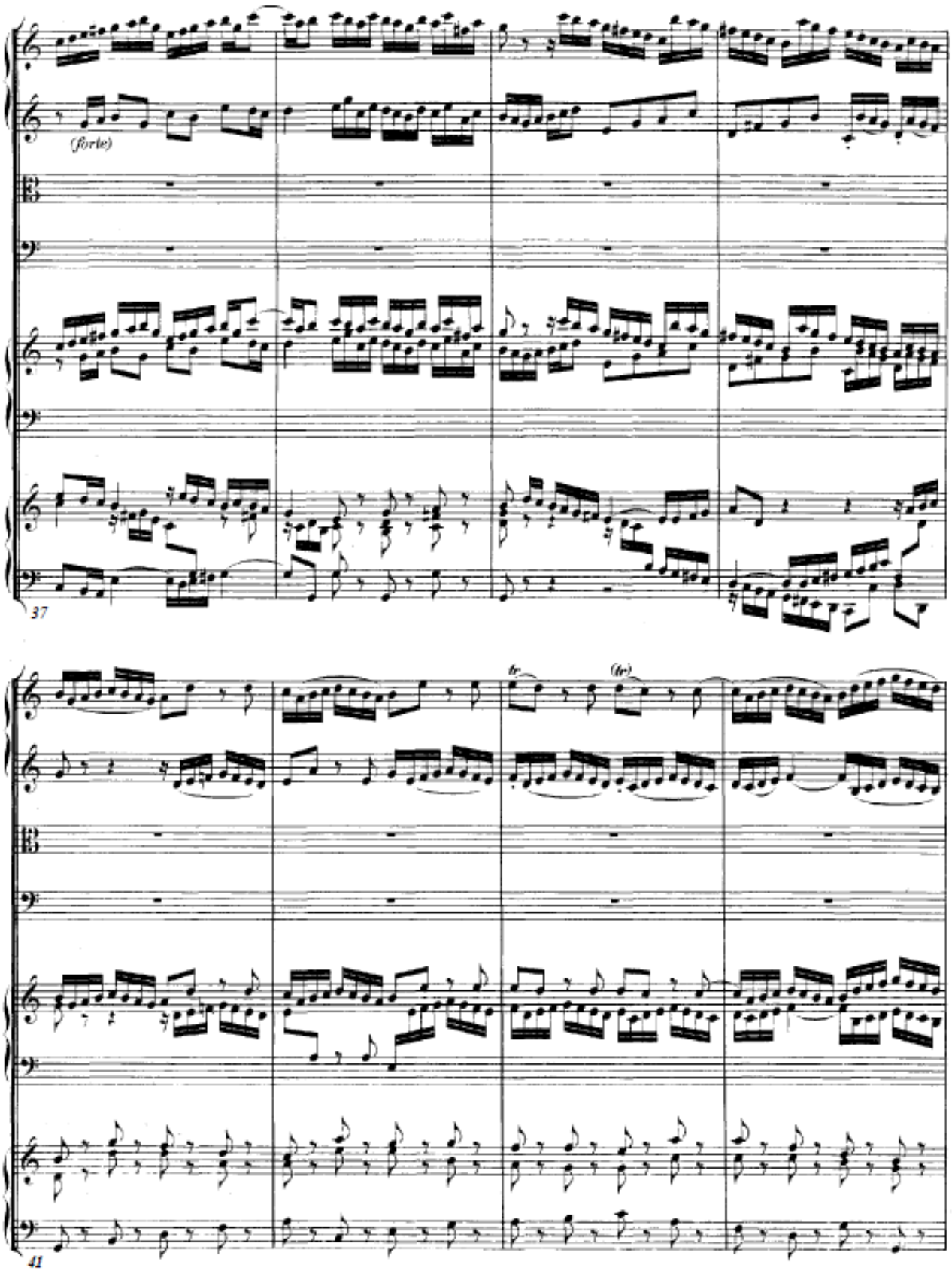

17

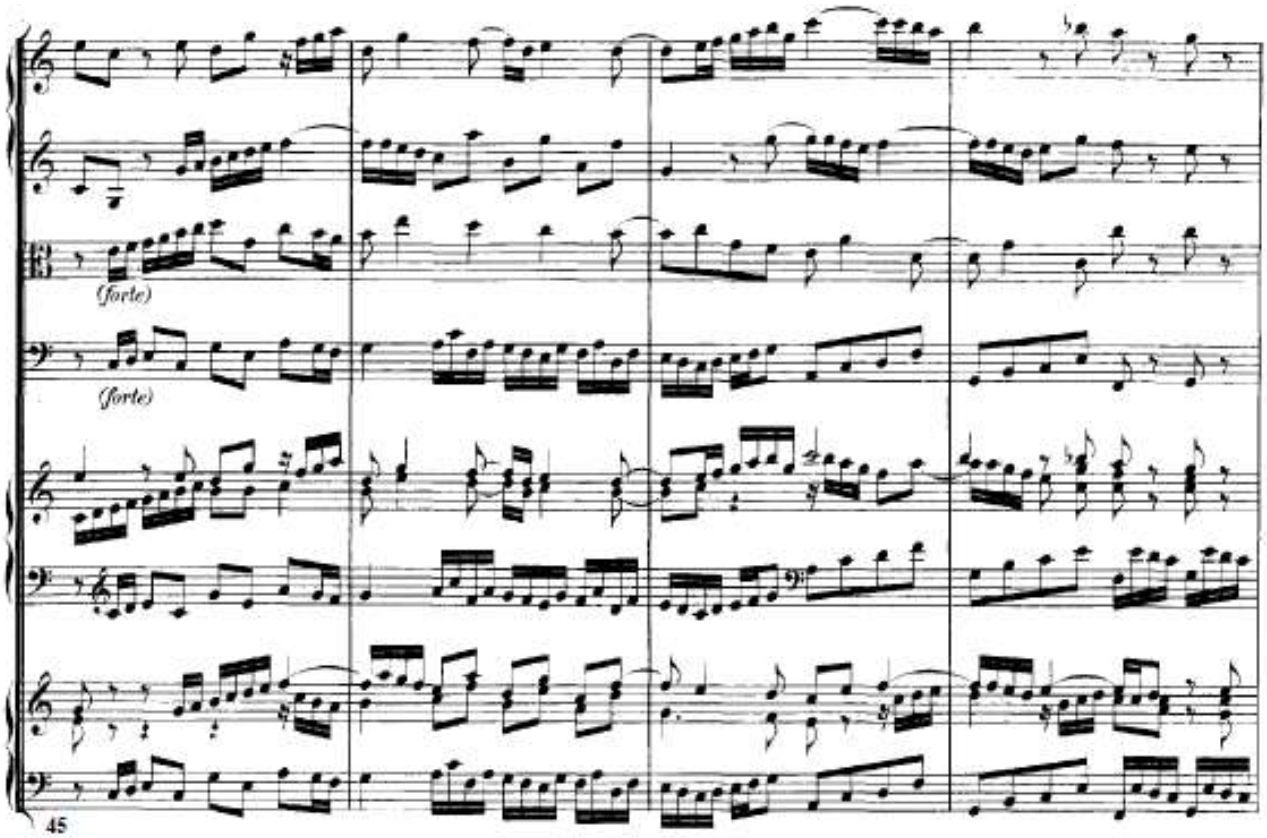

21

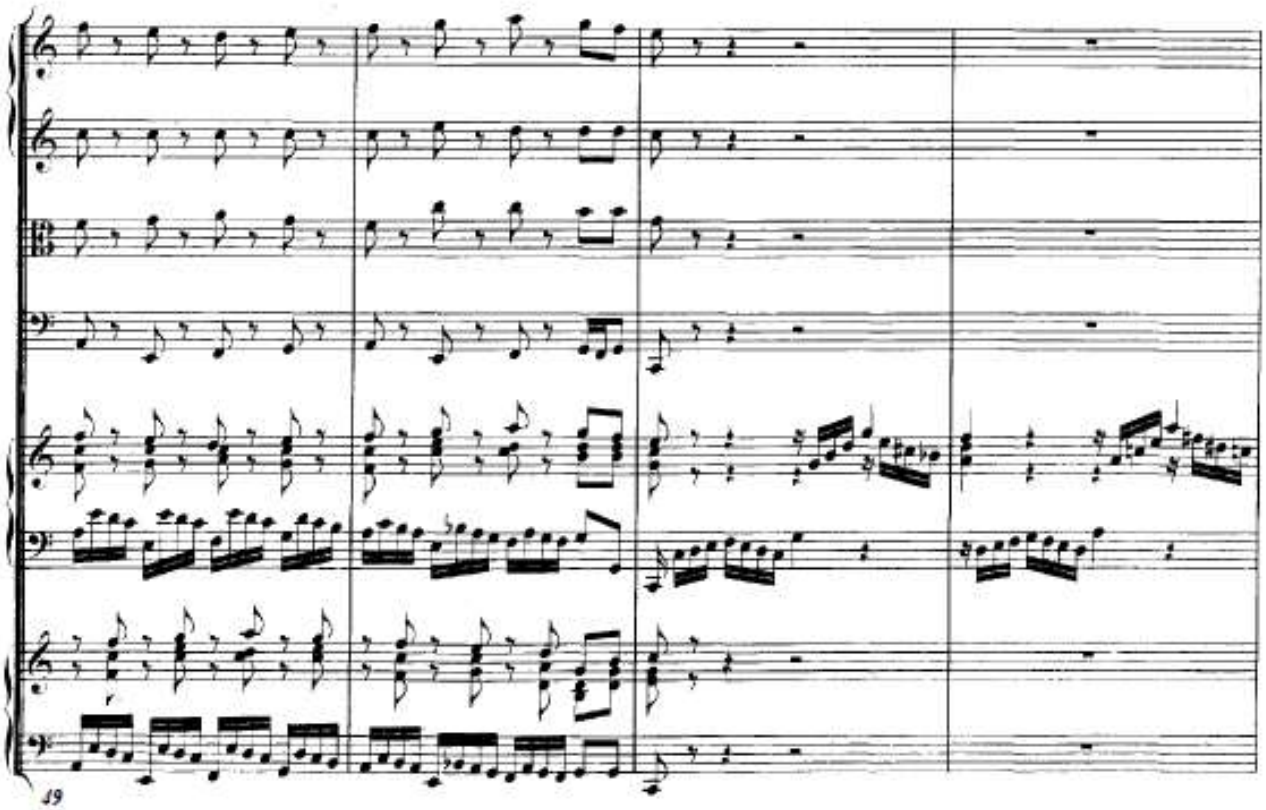

25

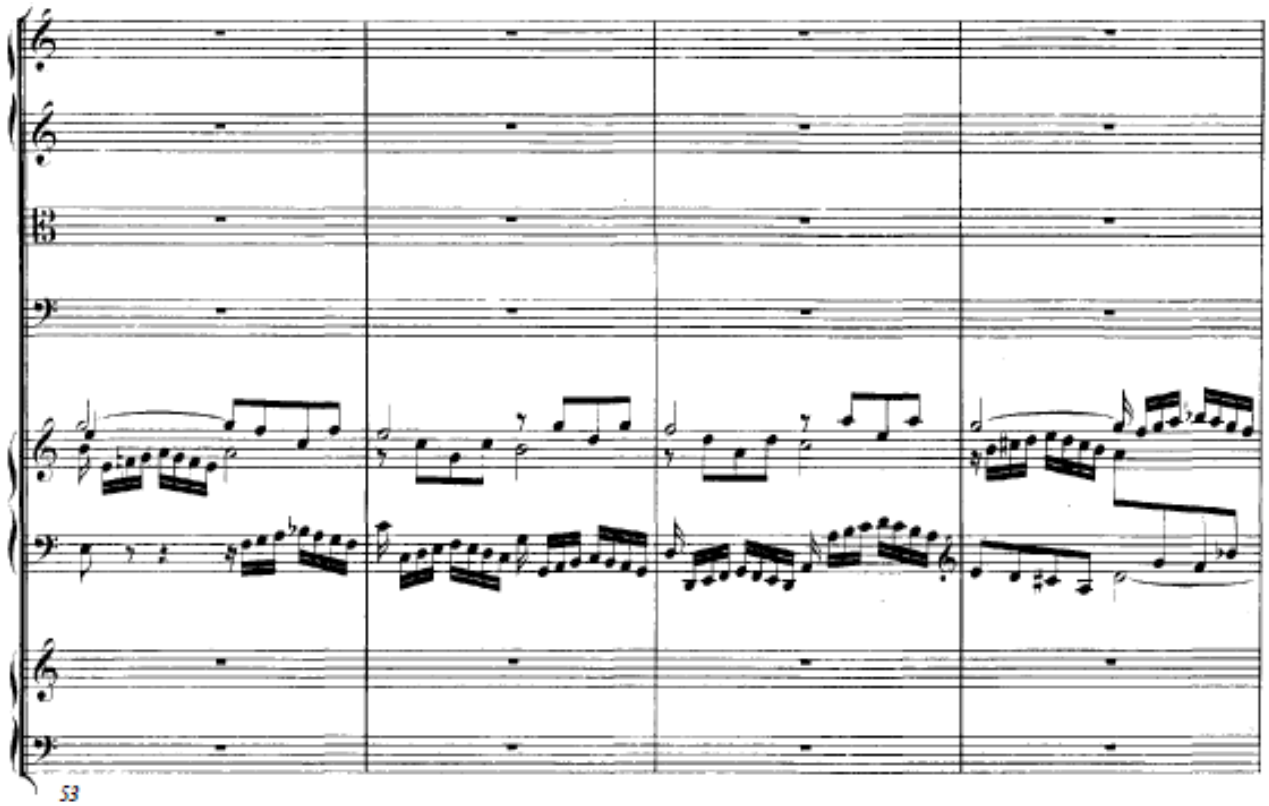

29

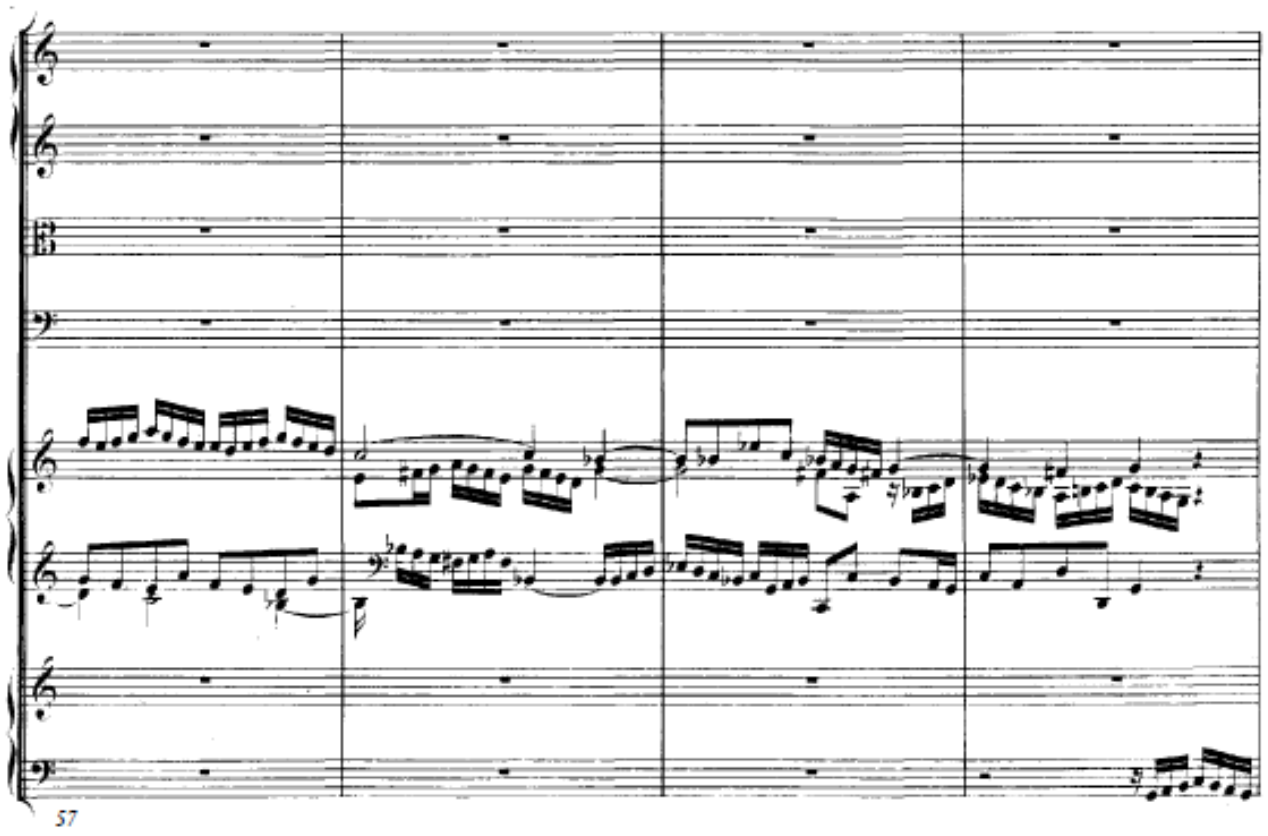

(forte)
33

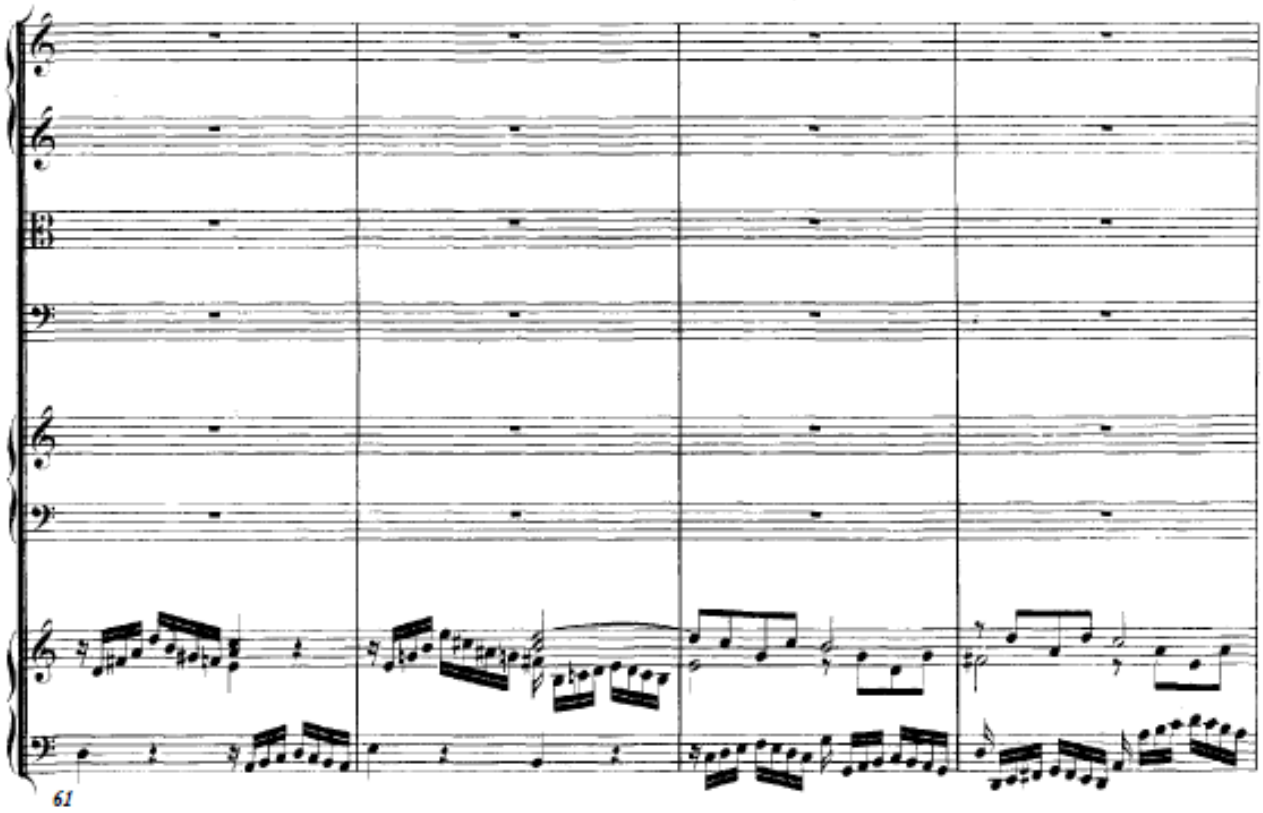

(forte)
37
tr
(tr)
41

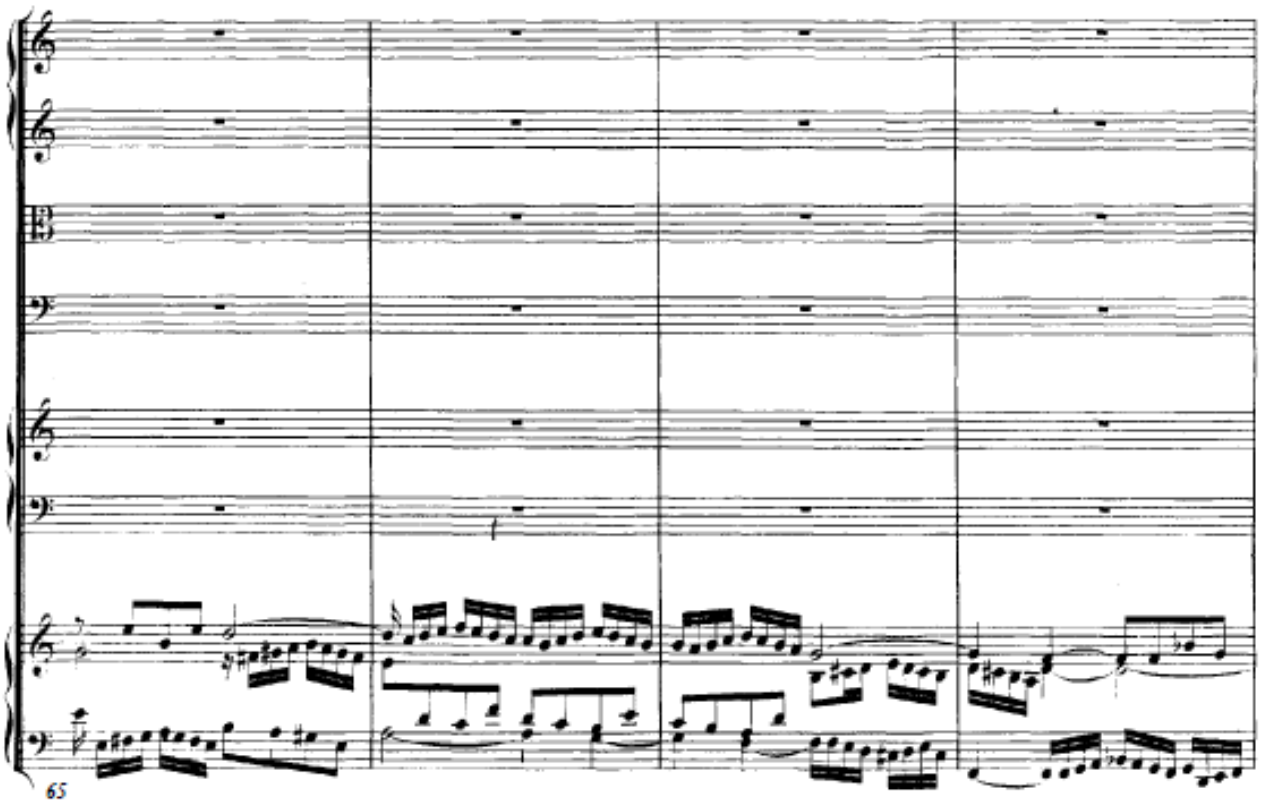

(forte)
(forte)
45

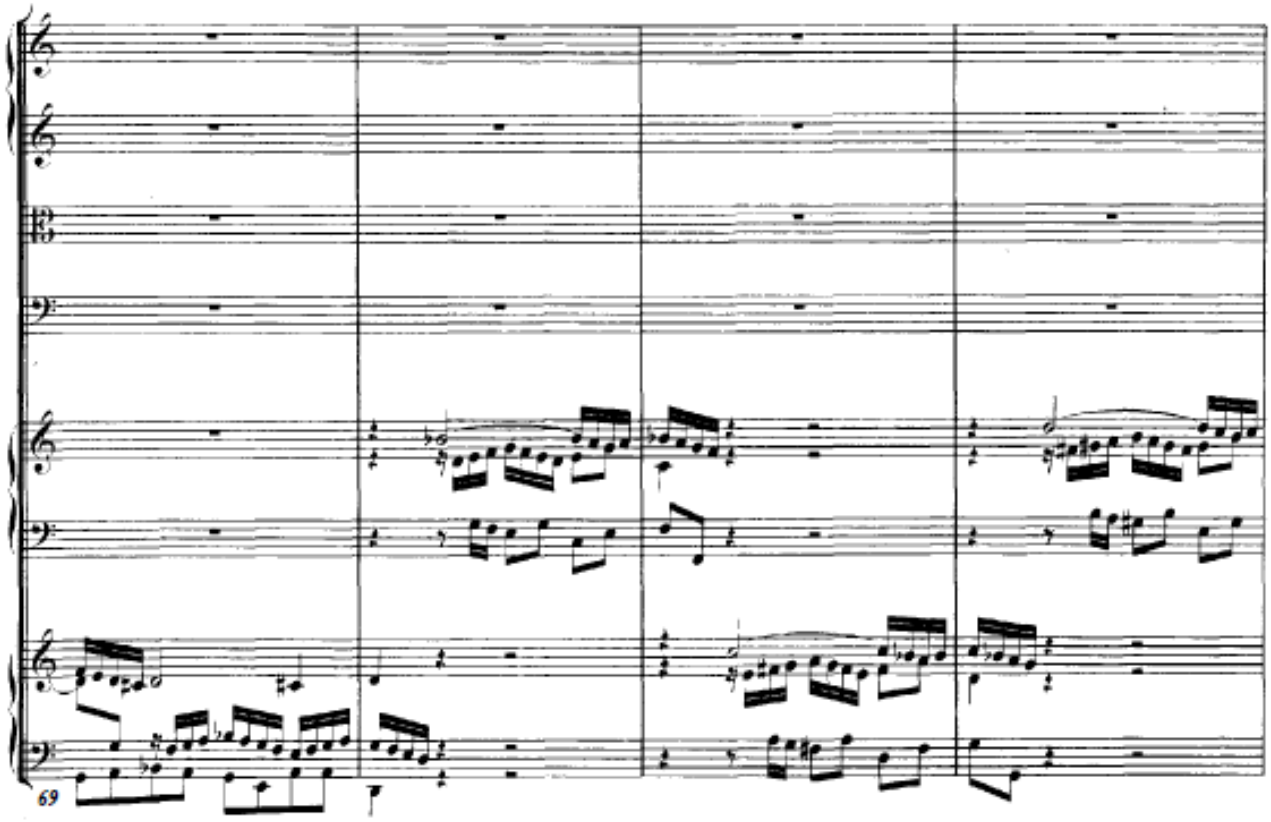

49

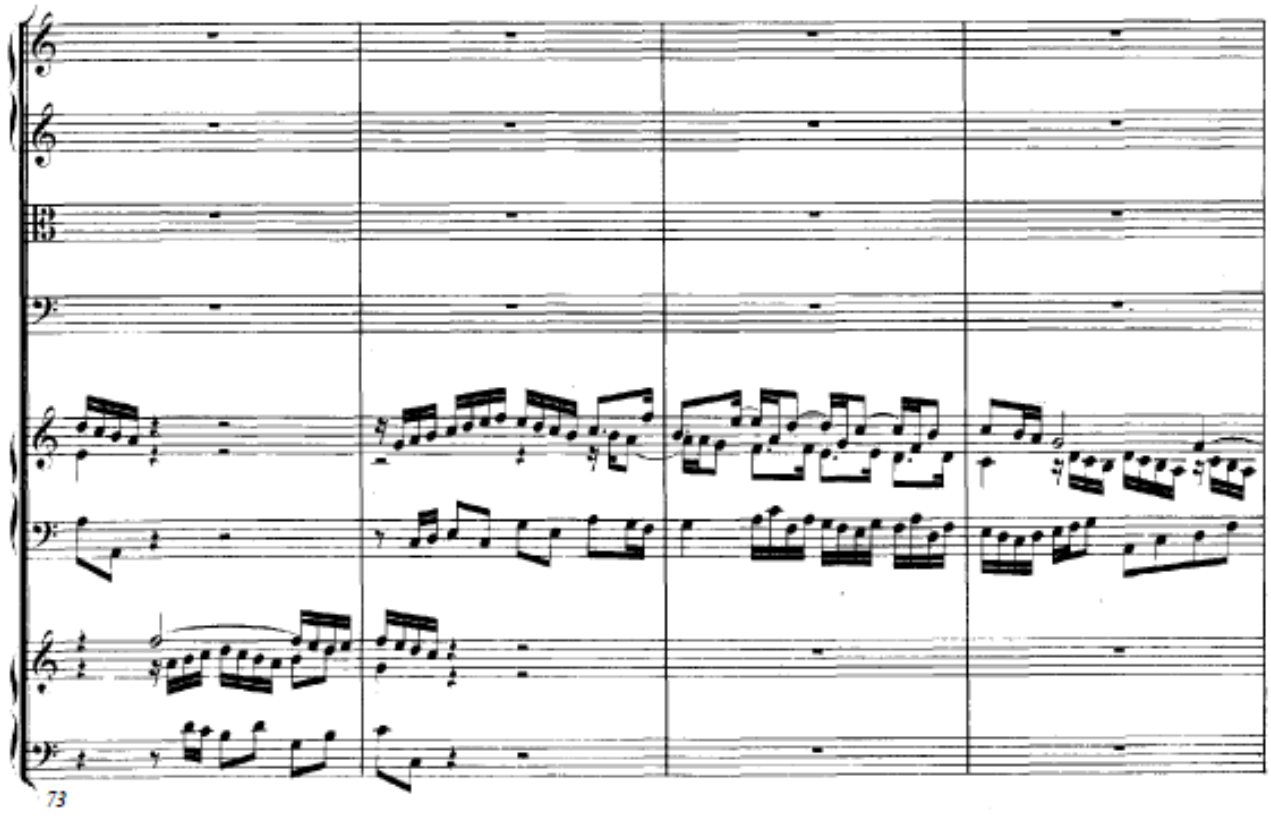

53

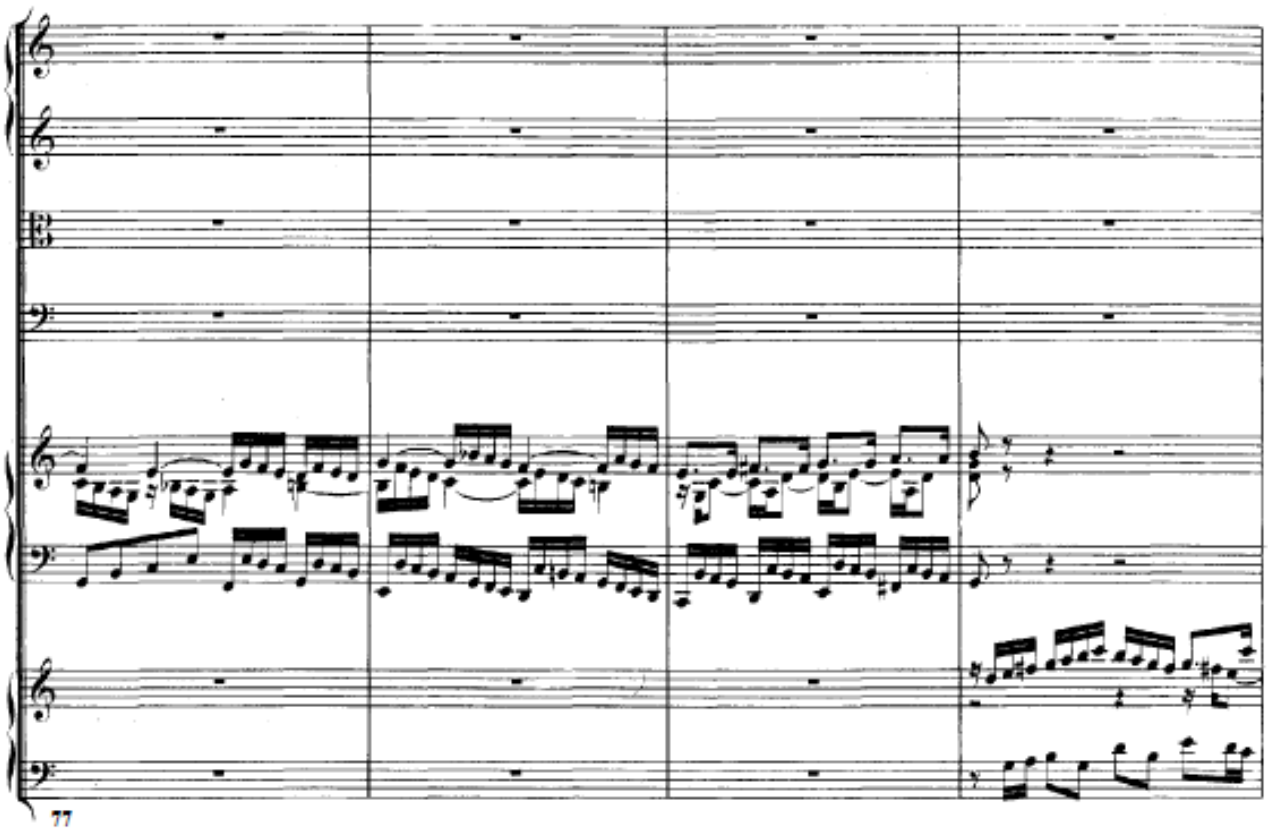

57

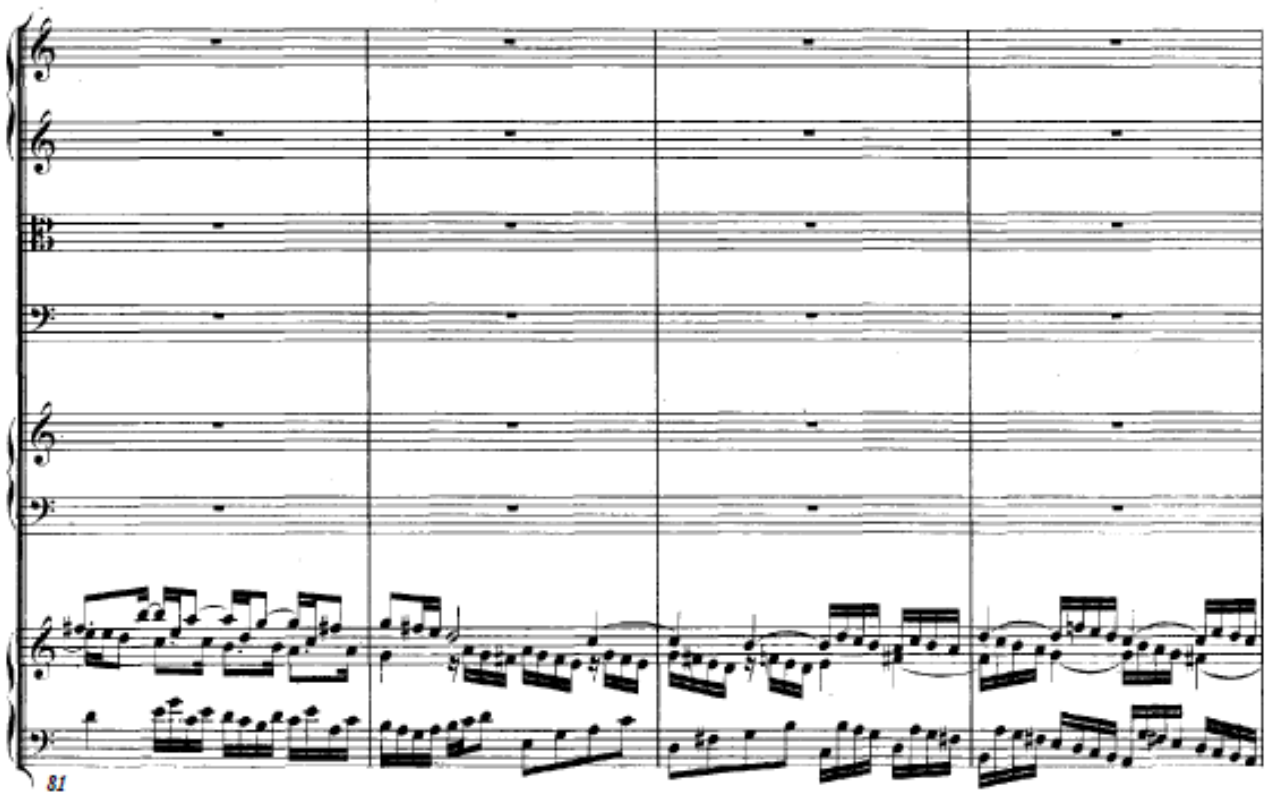

61

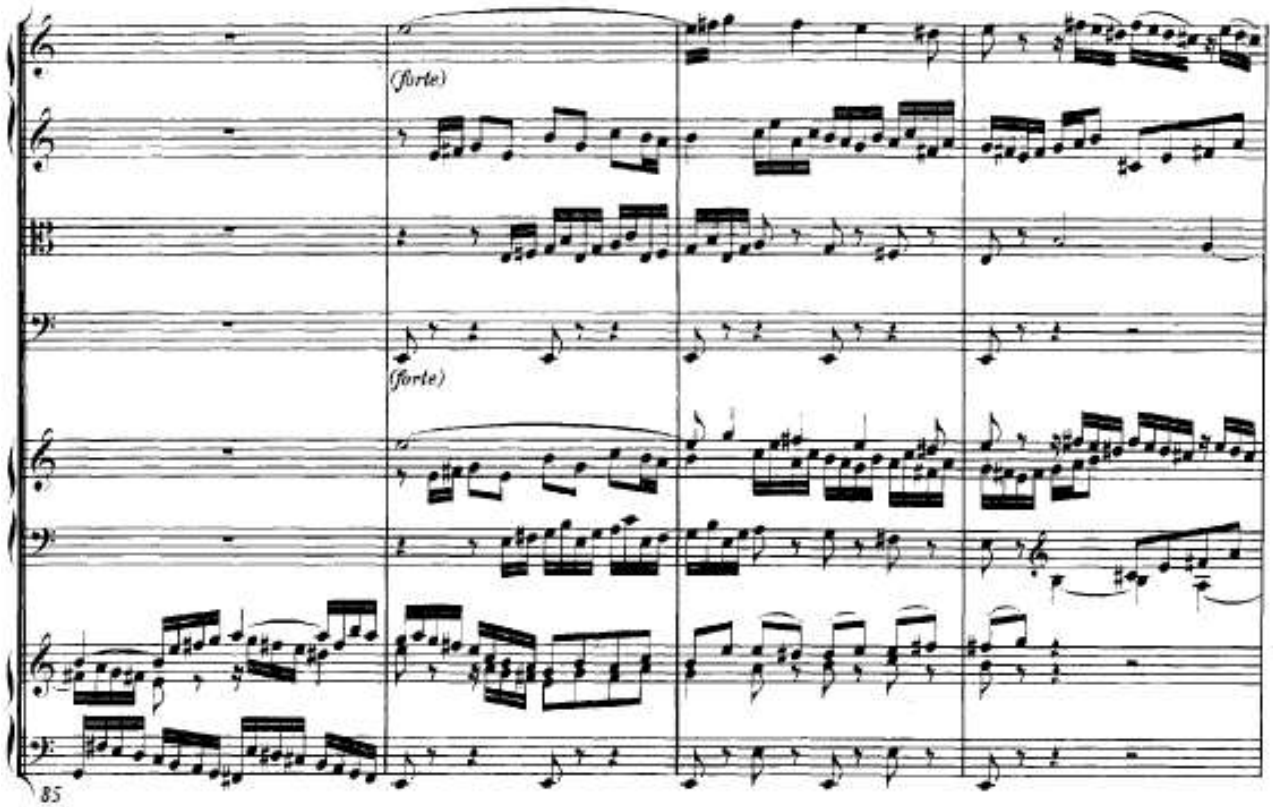

65

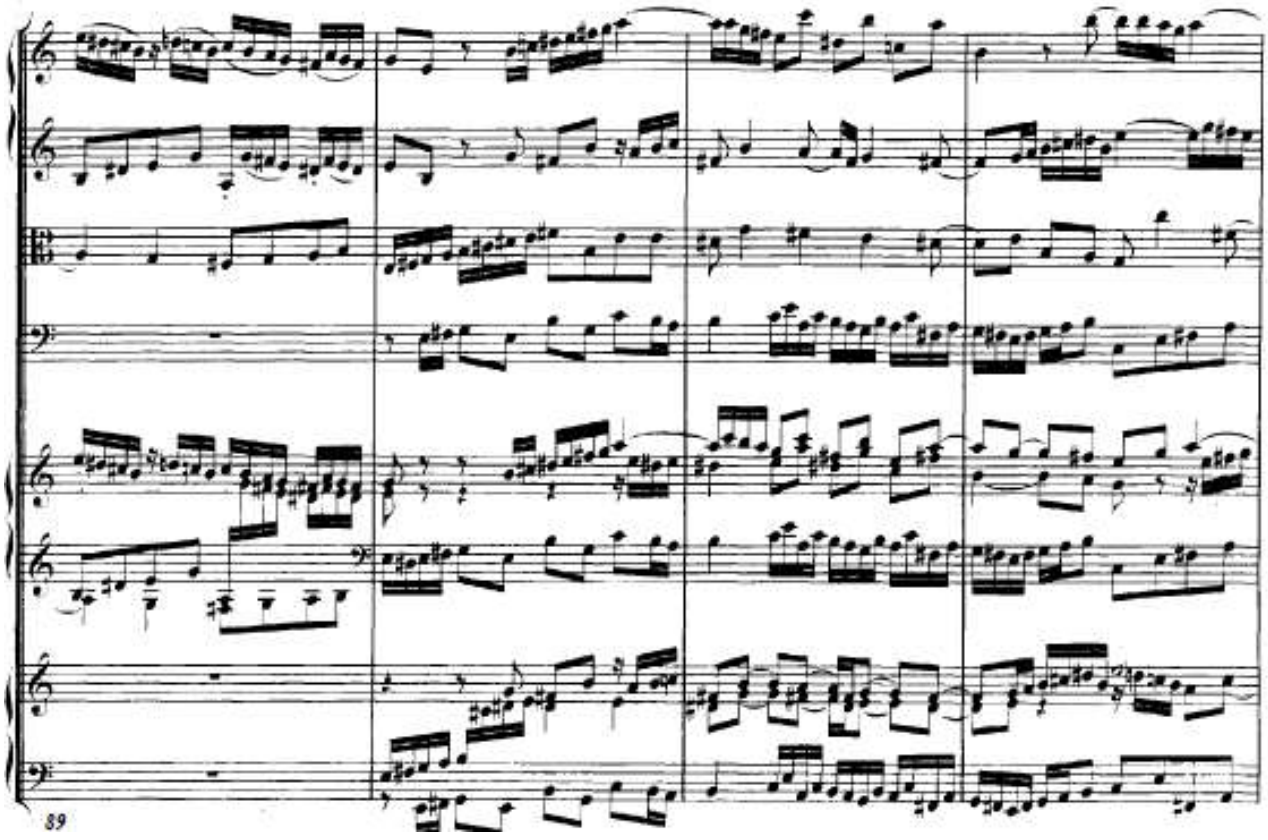

69

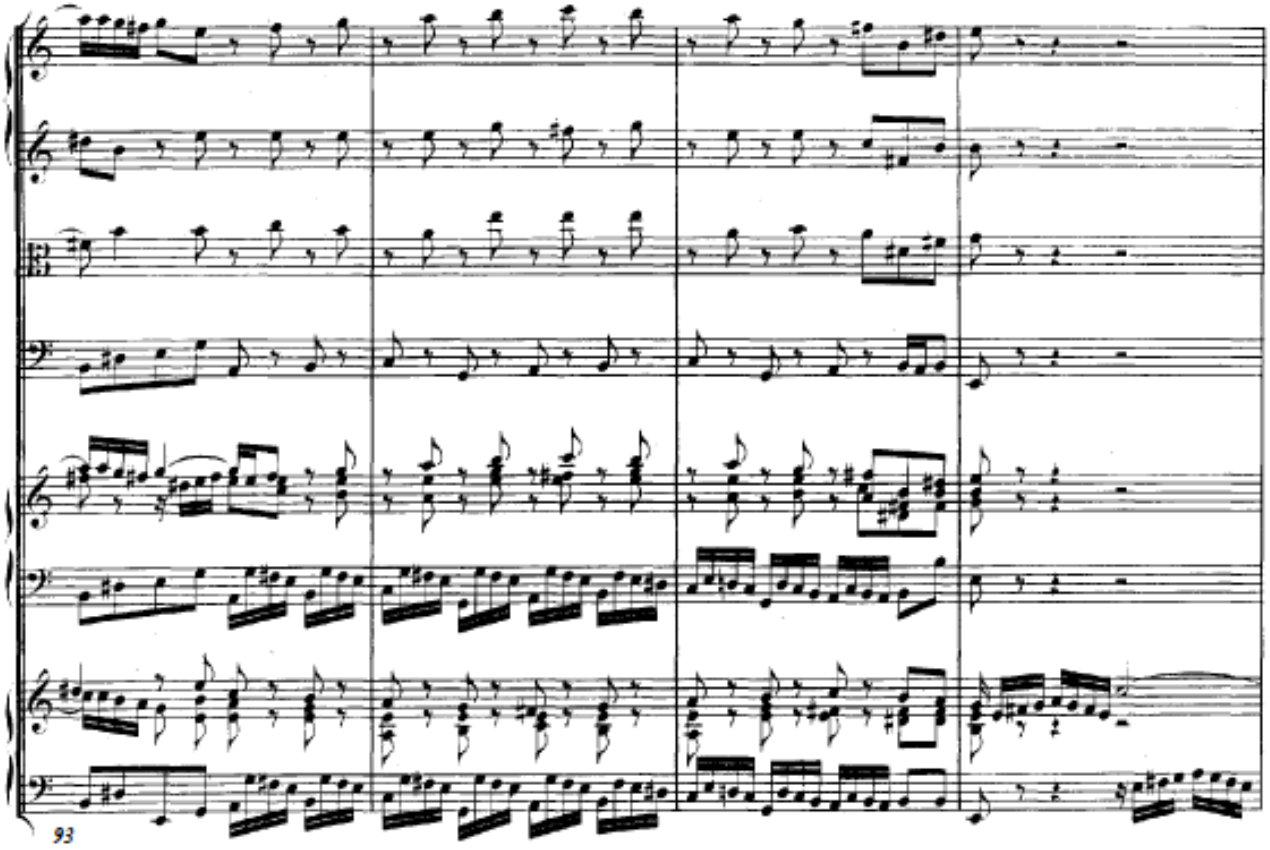

73

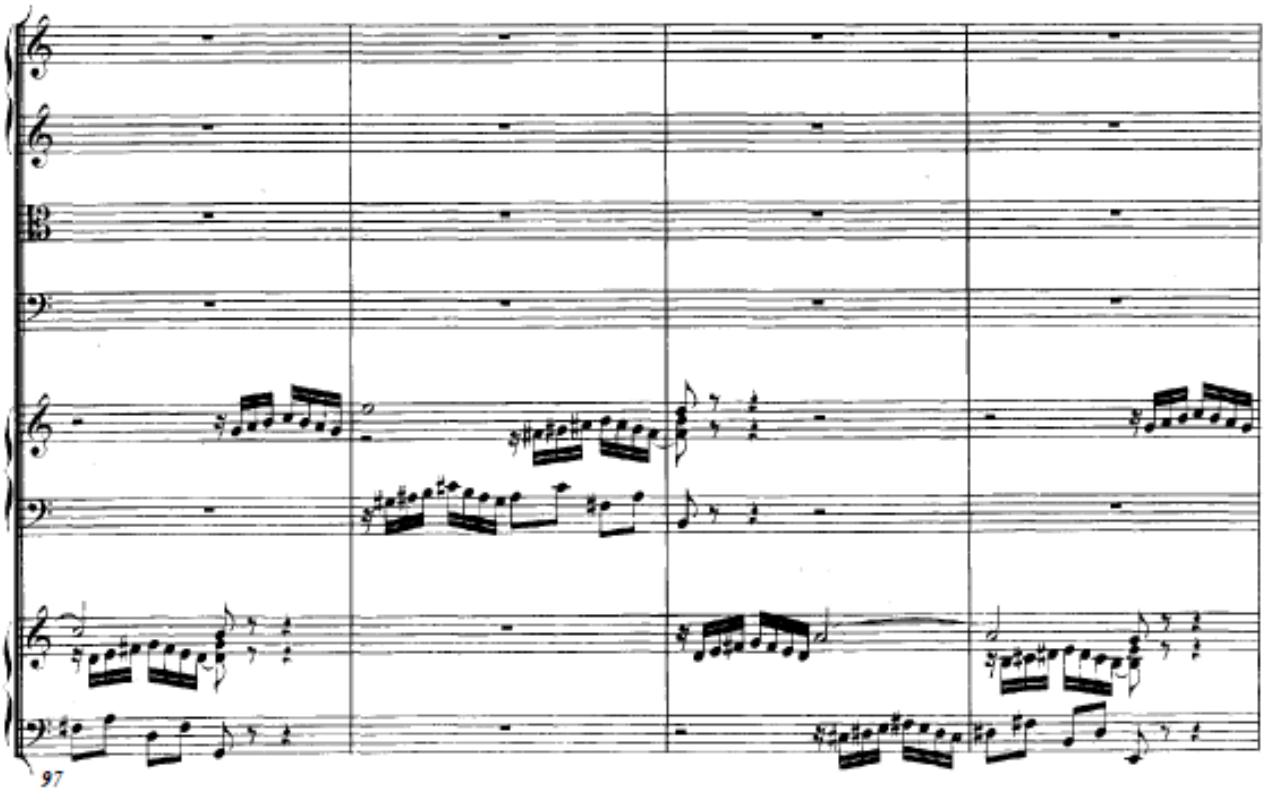

77

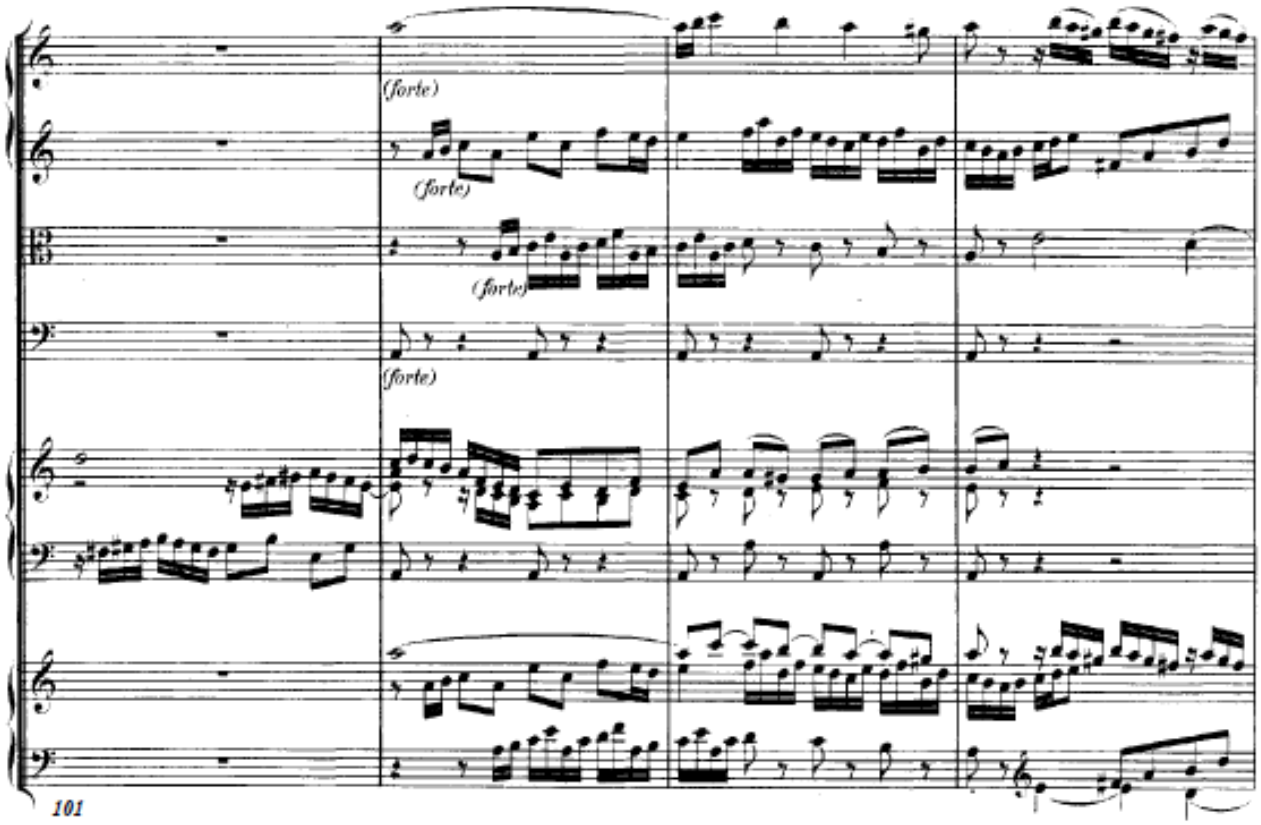

81

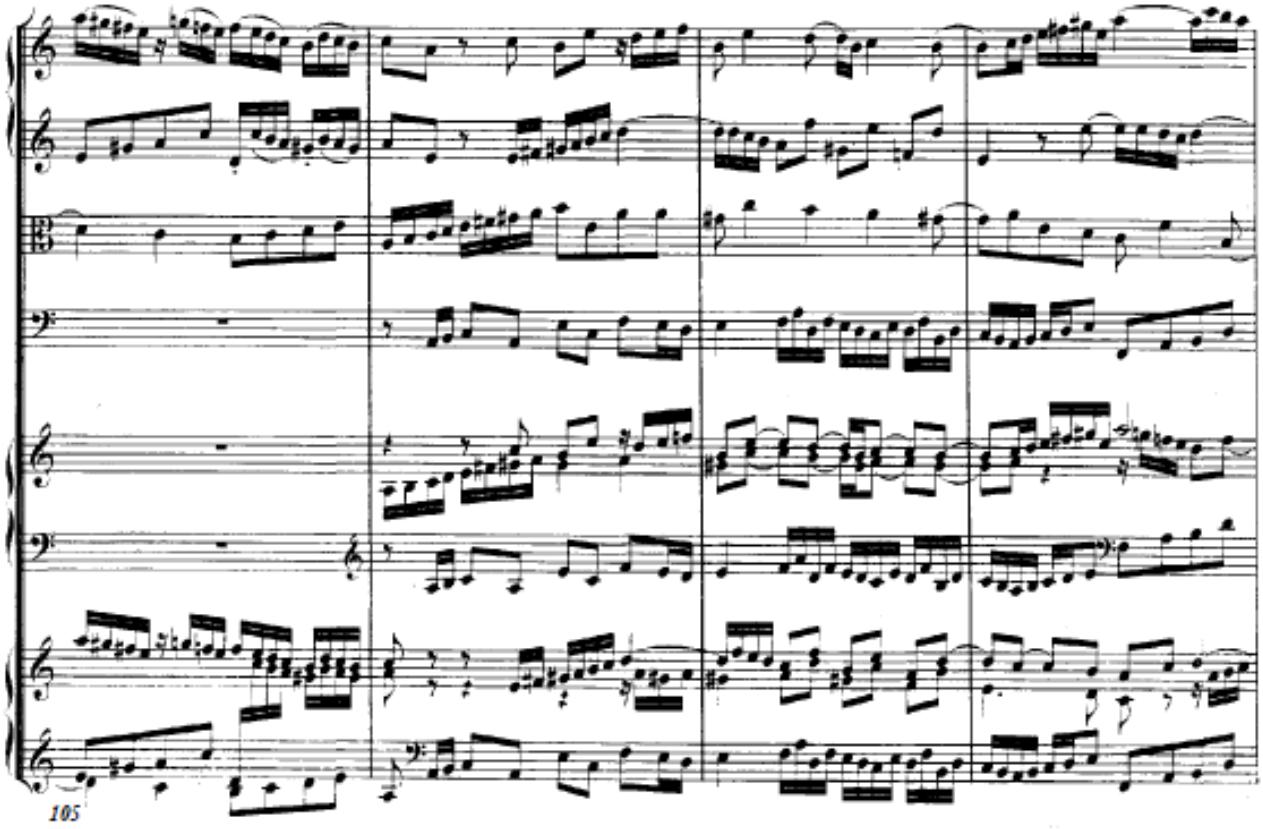

(forte)
(forte)
85

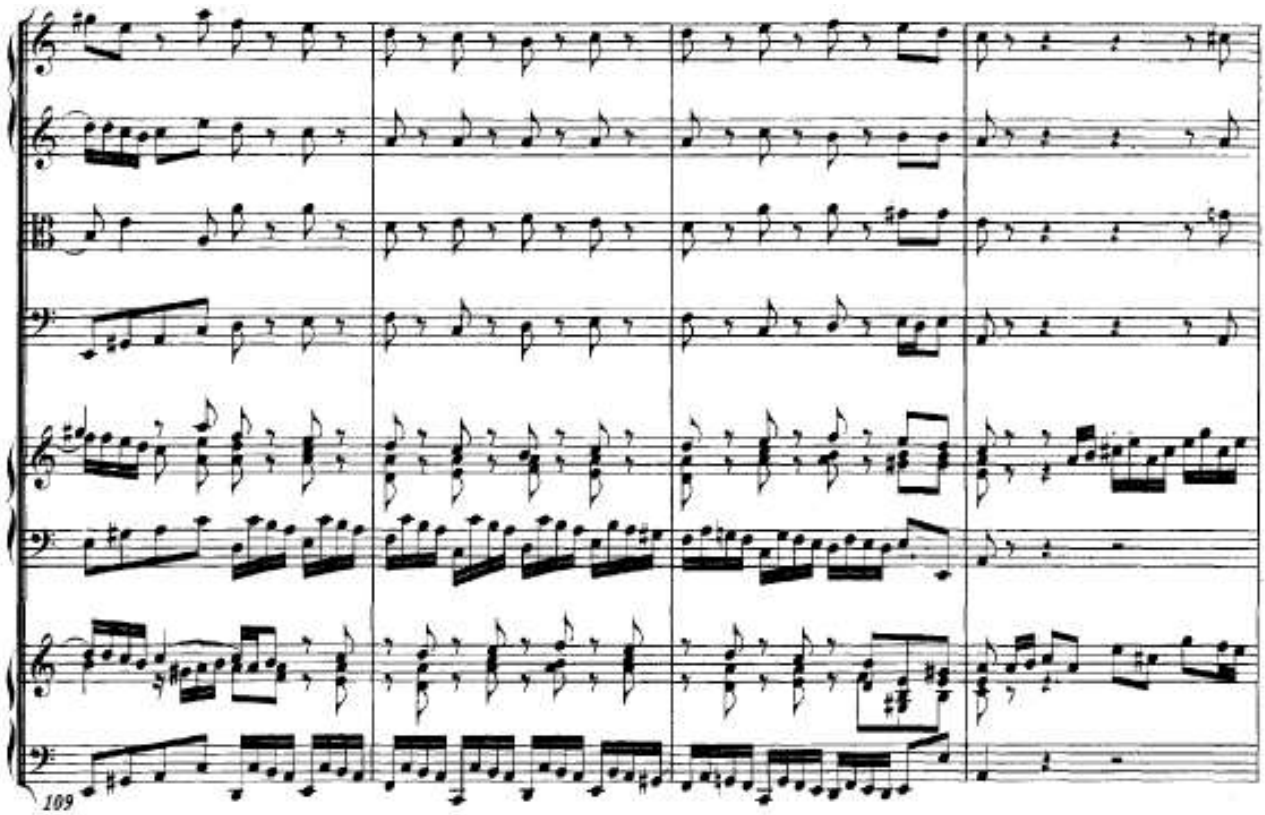

89

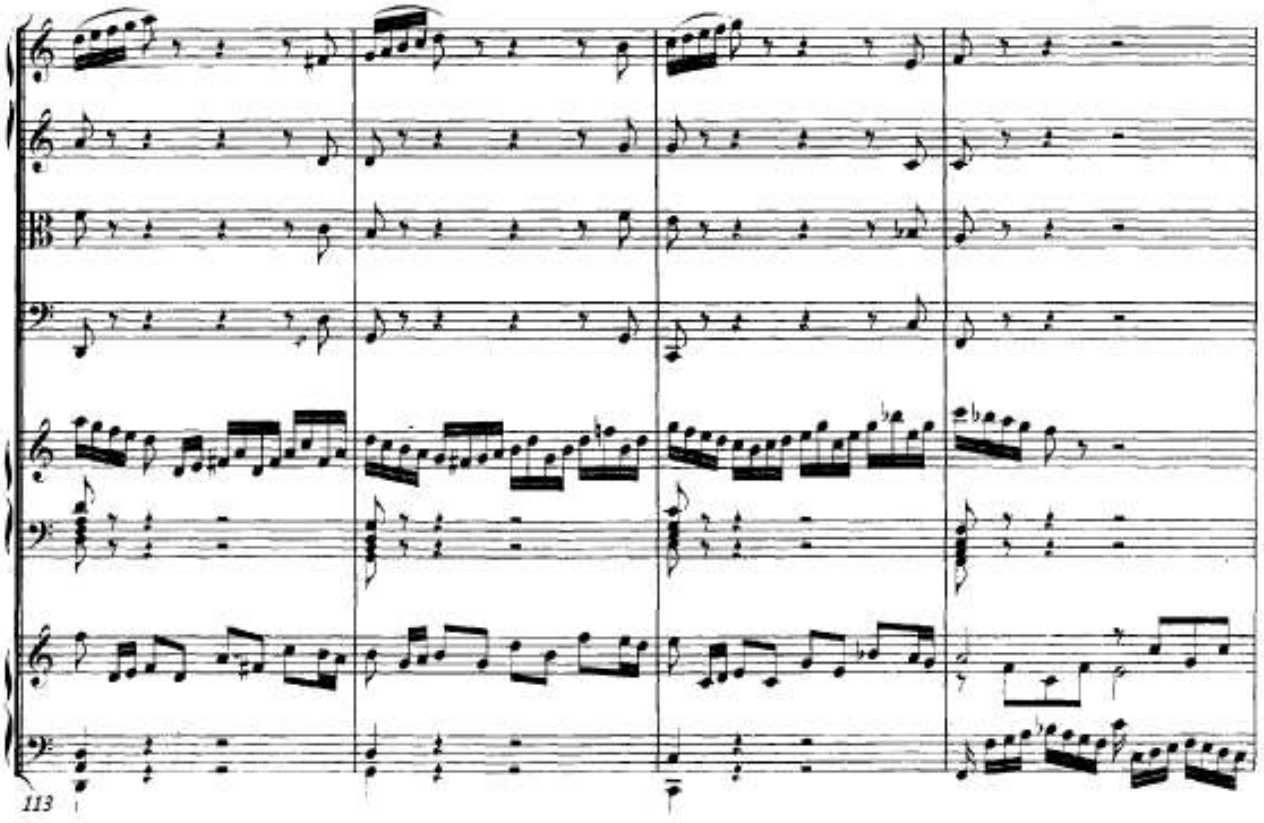

93

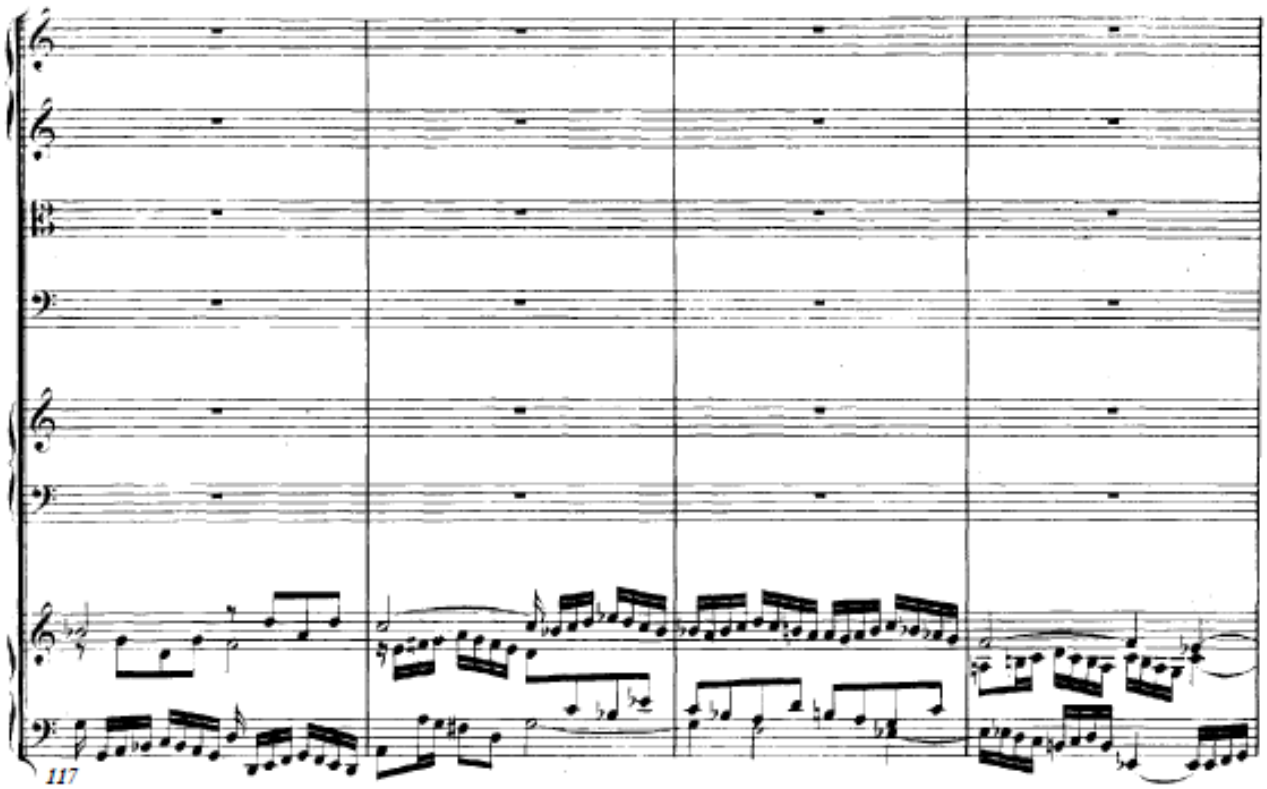

97

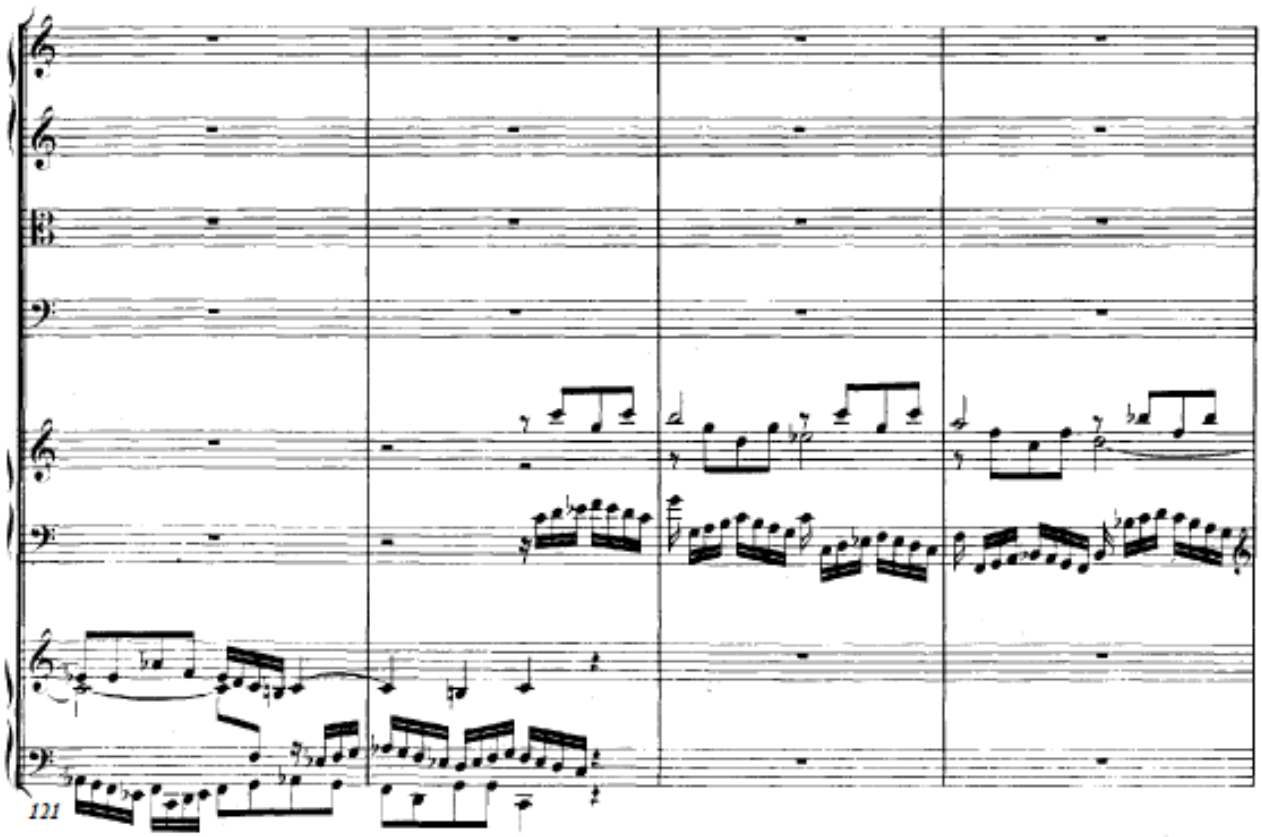

(forte)
(forte)
(forte)
(forte)
101

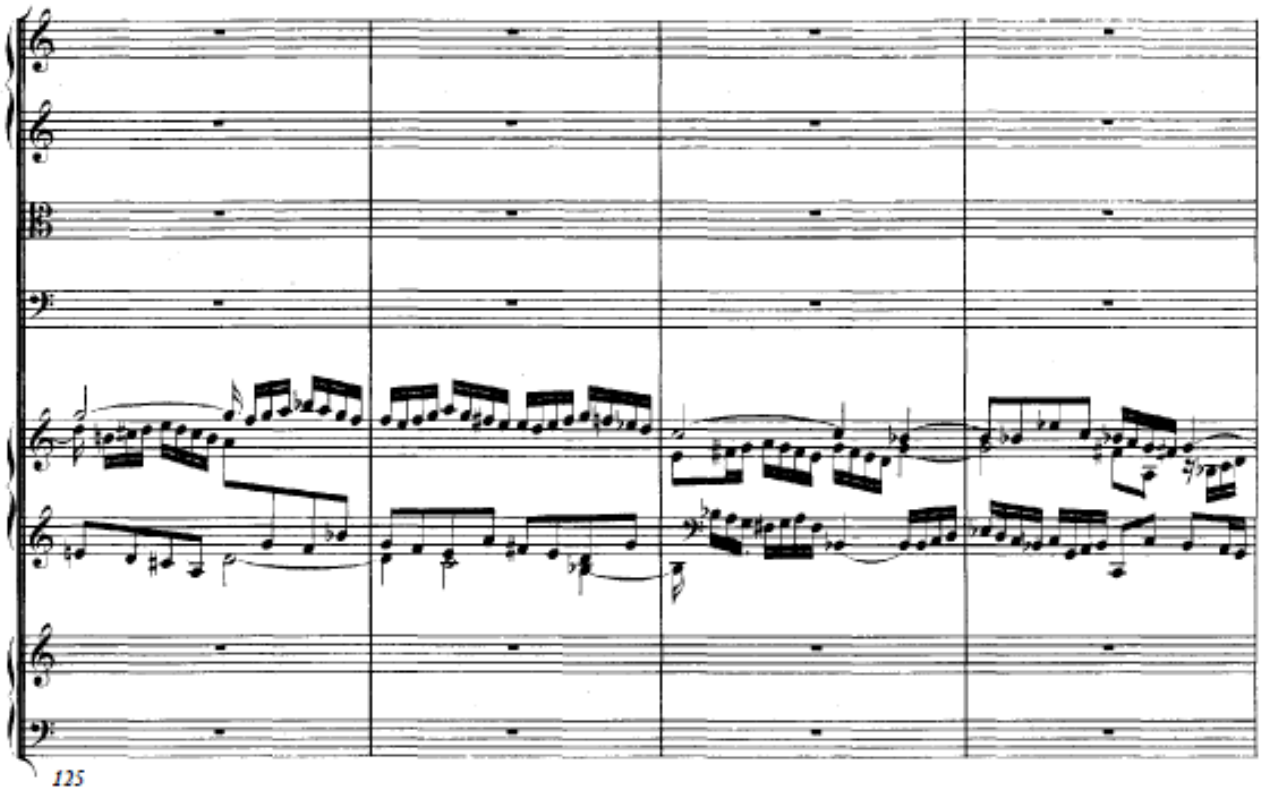

105

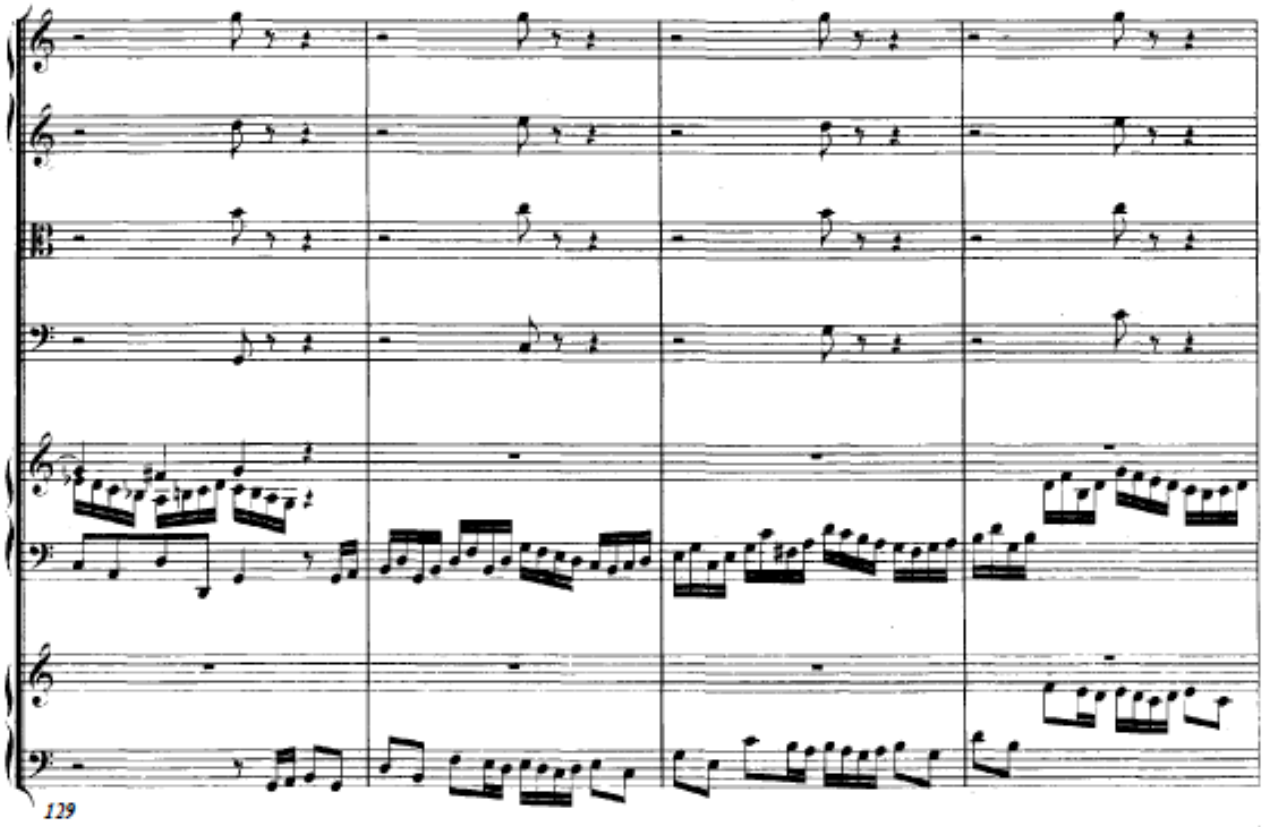

109

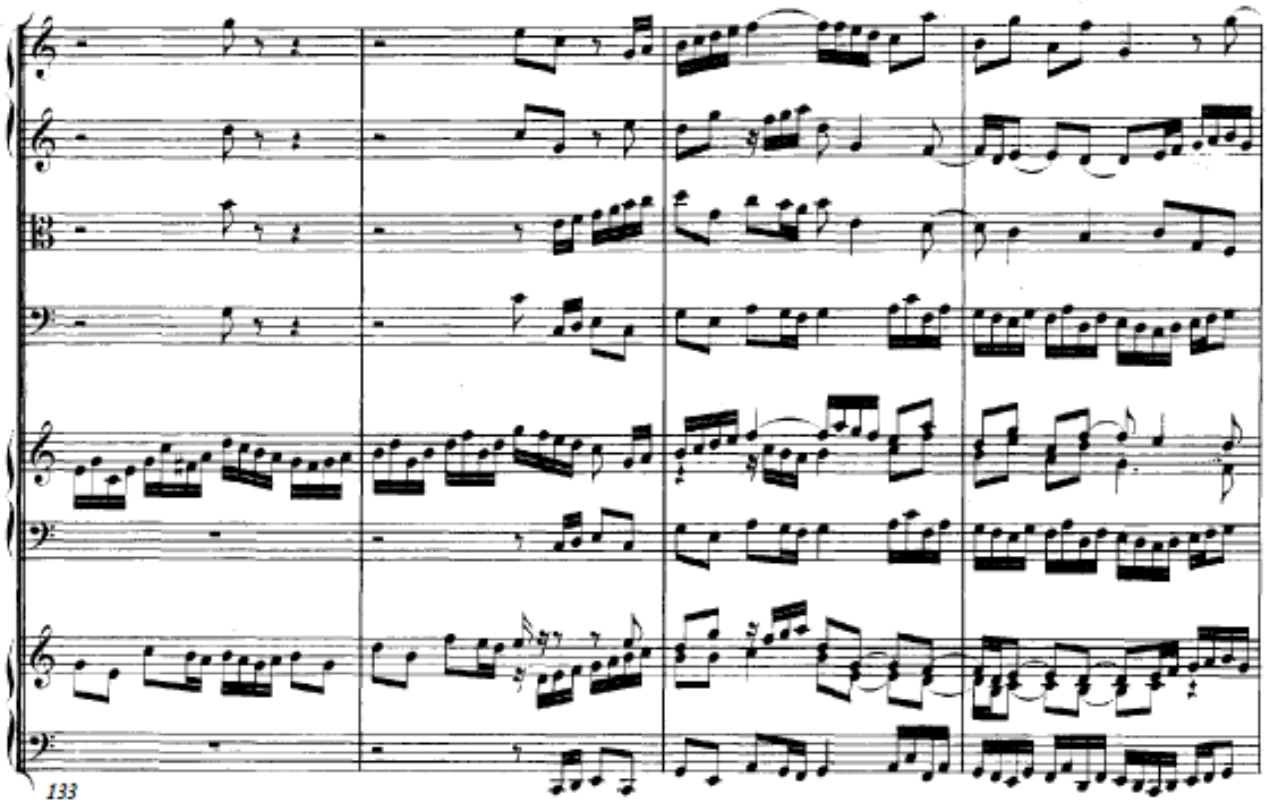

113

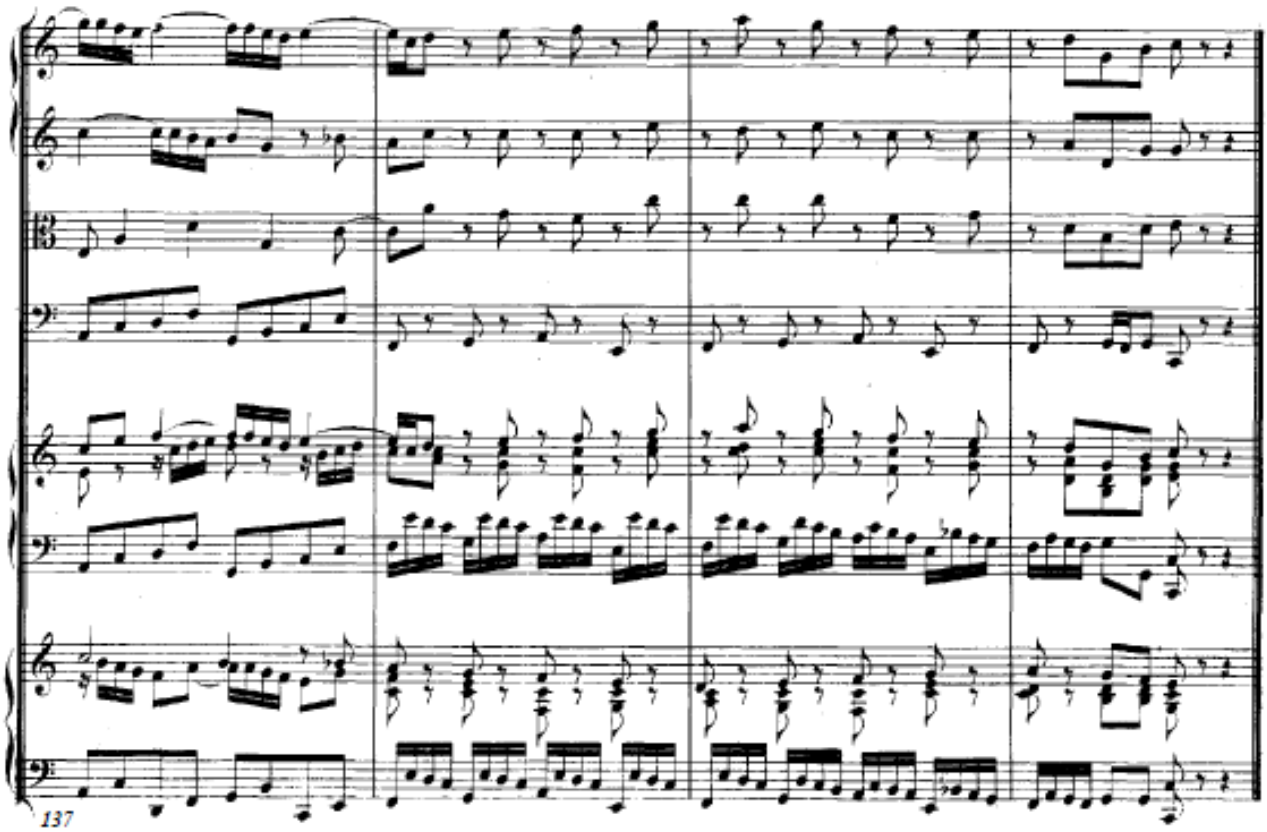

117


121


125


129


133


137