

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–петербургскими 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. Холоповой, 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 *concerto grosso* [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 музыковедения 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 fuga 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.

Органье (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 симфония–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, р. 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 Gattungen. 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 Кванц⁶ (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 *Quantz, 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 fuga: 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 подчеркнута линейны 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 fuga 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 сопровождение⁷.

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 В₁ и В₄ образуют репризный повтор, аналогично репризе соседних с ними А₁ и А₅; разделы В₂ и В₃ выступают как продолжение В₁

Схема № 1.

Композиционная схема BWV 1041, III часть (Allegro assai)

Тональн. план ⁸	А	а→е	е	е→С	С	D/F→...	а	а	а
Разделы	А ₁	В ₁	А ₂	В ₂	А ₃	В ₃	А ₄ (Th.1)	В ₄	А 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 В₃ активно модуляционный.

⁹ Вторгающиеся кадансы позволяют частям такта принадлежать разделам.

Двухголосная тема фугированных разделов содержит контраст рельефа и фона: активной затактовости и мелодической рельефности Темы₁, и более сопровождающей (дублирование и выдержанные аккордовые тоны с остигнутым ритмическим рисунком) Темы₂. В средней части тема фуги звучит как двухголосно, так и с отделением Темы₁ (она звучит без контрапункта Темы₂) — это первые два проведения раздела А₃ и проведение раздела А₄, в котором Тема₂ 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 А₁ (а затем повторяясь репризно в конце фуги в целом — часть А₅). Сольные эпизоды в условиях фуги также осуществляют функцию интермедии. В результате образуется фактурный и тематический контрастведений и интермедий различных разделов В.

Раздел А₁ — экспозиция и начало свободной части фуги.

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

1–4 тт.: Тема₁ — первые скрипки (a-moll), Тема₂ — альты.

5–8 тт.: Тональный ответ Темы₁, вторые скрипки (e-moll), Тема₂ — реальный ответ (первые скрипки).

9–12 тт. Тема₁ — continuo (a-moll), Тема₂ — вторые скрипки, 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): Тема₁ — первые скрипки (e-moll), Тема₂ — 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 Тему₂ лишь намеченной контуром дублированного мотива и вытянутой гармонической нотой, и третье проведение восстанавливает основной (полный) вид соединения двух тем. Начальная пара проведений (с отдельной Темой₁) содержат новое удержанное противосложение у солиста.

72–90 тт.: разделительная интермедия с мелодическим сольным голосом. Она оканчивается фермой (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 Тема₁ 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 $\frac{9}{8}$ характерен для финальных частей концертов: триольность обеих тем, противосложений и сольных эпизодов обеспечивает непрерывность движения, интенсивность подачи тематизма подчеркнута в фугированных разделах затактовостью вступления Темы₁, 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 — fuga.

Трехчастная репризная композиция.

Фуигированные 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, совмещающая 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 fuga с сопровождением и одним удержанным противосложением. Эта фактически однотональная fuga (тоники-доминантовый 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 Объем	D	0,5	a	1,5	d	a	D	24	a	5	g	26	d
Темы Интермедии	II ₃	I ₁	I	I ₂	III	II	I	I ₃ ^{solo}	I ₃	I ₄	III	I 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 проведениемми 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 проведеним 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 fuga, 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 проведенных, соединяясь и перекликаясь контрапунктически и имитационно.

Экспозиционный раздел (1–42 такты) содержит пять проведенных 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 проведенных 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 проведении 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 A₁, A₂ — оркестровые проведения темы фуги в экспозиции, раздел A₃ — начало свободной части, раздел A₄ — точная реприза A₁, разделы B, B₁, B₂ — 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 — fuga.
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 fuga 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	G	D	G	D	G	D	G	D	G	D	G	D	
Объём	2	4	9	1	2	5,5							
Темы	IV _{5r} ¹	III _{4r} ^{2т.о.}	I ₁	I ^{solo}	V _{1r} ^{2т.о.}	I ₂	II _{5r} ²	I ₃	II	II _{4↓}	II ["] ₄	II _{1/II} ₂	I ₅
Интермедии													
Оркестровые/сольные проведения	Оркестровые проведения (<u>Tutti</u>)										Сольные проведения (<u>Soli</u>)		
Такты	1	5	9	11	15	19	23	27	36	40	41	43	47
Разделы фуги	Экспозиция												

Тональность	D	D	G	E	h	e	G						
Объём	10	8	4	40		13	15						
Темы	II _{2/II} ^{р.о.} ₁	II ₆	V	I	I ['] _{8↓}	II ["] _{8↓}	I ^{solo}	II	V	II ['] _{9↓}	II ["] _{9↓}	V ^{р.о.}	
Интермедии													
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	C	C	G	G	G	G	G	G	G	G	G		
Объём	4	6	10	15	7	1,5							
Темы	II _{10↓}	I ^{solo}	II ¹ /II ²	I ₁₁	I ^{solo}	II _{2/II} ₁	I ₁₂	V	II ['] _{13↓}	I	II ₁₄	V/II	II _{15↓}
Интермедии													
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 респостой в подготовке основной тональности проведений заключительной части, и во втором проведении заключительной части, а затем как респоста 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	C	G		C		G		C		G		C		G		C	
Объем			2т.			2т.		1т.		1,5т.		1т.		4т.		2т.	
Темы	I	I	I ₁	I	I ₂	II	I ₃	II	I ₄	II	I ₅	I (+1Vi)	I	I ₆	III	I ₇	
Интермедии													(+2Vi)				
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		C		G		e	e		a	a		C					
Объем	23т.		2т.		2т.			2т.	6т.		6т.	19т.		2т.			
Тема	I ₇	I	I ₈	II	I ₉	I	III	I ₁₀	I ₁₀	II	III	I ₁₁	I ₁₁	III	I ₁₂		
Интермедия						(+2Vi)				(+2Vi)							
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	d	1	a	8	d	1	a	5	d	7	d	29	a	29	d	4	F
Объем																	
Темы	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
Интермедии																	
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	1	C	15	a	33	d	3	g	1	F	15	d	14	d	9
Объем															
Темы	И ₈	II ₄	И ₉	I ₄	И ₁₀	I ₄ /II	И ₁₁	I ₃	И ₁₂	I _{3v}	И ₁₃	III ₄	И ₁₄	I	И ₁₅
Интермедия															
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 A₁, A₂ — оркестровые проведения темы фуги в экспозиции, раздел A₃ — начало свободной части, разделы, B₁, B₂, B₃, B₄ — сольные эпизоды (клавесины–соло), A₅ — 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 противосложениями.

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 проведения 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 проведенных, повторяющая соотношение темы и ответа в экспозиции (см. схему № 8), непрерывная 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	F	кодетта	C	2,5	d-D/g	1,5	B	F	17	a	d	6	F	C	6
Объем															
Тема	II		I ₂	I ₁	II ₁	II ₂	I ₂	II ₁	I ₃	II	I ₂	I ₄	II	I ₂	I ₅
Интермедия															
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 $J_v=0$) 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 переключек между однотембровыми и одно-регистровыми солистами является специфическим приёмом 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 разворачивается 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 разворачивание с типичным видом мелодического и ритмического контраста и рельефным кадансом. Экспозиция расширена строгой контрэкспозицией, свободная часть начинается с группы иноладовых проведений, в процессе разворачивания 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 разворачивание опирается на группы имитационных вступлений, последующее разворачивание которых

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

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

Тональность	h	2	h	3	D	2	4	Fis	1	fis	0,5	2	14	h	6	h	3
Объем																	
Темы	II/I		III/I		I/II/«I			I/«II»		I/III/IV				II/«F»/«I		II/IV	
Интермедии	V↓	I ₁	«II»	I ₂	V»	I ₃ ↓	I ₄		I ₅ ↓		I ₆ ↓	I ₆ '↓	I ₆	V»	I ₇		I 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 переключкой 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 параллельной тональности трансформируется и инициум, изменяясь под воздействием модуляционных перемещений темы. Заключительные вступления второго клавесина фактически сжато повторяют начальные 12 тактов формы.

К особенностям рассматриваемой дуэтной формы относятся не только однотетровый 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	a	a	1	a	a	7	a	d	G	C		C	C		d	
Объем			1			7					3				1	6
Темы	I.1	I.2		II.1	II.2		I.1	II.1	I.2	II.2		II.1	II.2		I.1	
Интермедии			I ₁			I ₂					I ₃			I ₄		I 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	2	e		e	e		e	a	D	G		a	a		
Объем			2			6					10,5				6
Темы	I.1	II.2		I.1	I.2		II.1	I.1	II.2	I.2	I ₈	II.1	II.2		
Интермедии			I ₆			I ₇								I 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 канонем организованное развертывание с сохраняющимся и воспроизводимым 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 имитационные 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 отдельно 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 восемьведений во всех голосах в тонико-доминантовом соотношении. Сразу после основныхведений 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 дополнительныхведений (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 совместныхведений оркестровых голосов в унисон (с тт. 157, 161, 181, 185). Группа трехведений в сольном эпизоде (клавесин — такты 163–180) содержит пару стретт.

Шесть стреттныхведений 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	4	D	A	4	A	10	D	A	D
Объём											
Темы	II	I ^{г.о.2л.1}	I ₁	VI _{II}	VI _{I&II} ¹	I ₂	I _{г.о.}	I ₃	IV _{cont.¹}	III _{cont.¹}	I _{II_{cont.¹}}
Интермедии											
Такты	1	3	5	9	11	13	17	19	29	31	33
Разделы фуги	Экспозиция										

Тональность	4	D→A	6	D	D	10	D	D→A	7	D	2	7
Объём												
Темы	I ₄	V/VI _I VI _{II}	I ₅	V VI _{II}	I	I ₆	V↓	IV/III/V VI	I ₇	I II	I ₈ ↓	I ₉ ^г
Интермедии												
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 IV	I ₉	V+VI/III IV	I ₁₀	II/I	I ₁₁	III	I II	III	II	I ₁₂	I+II+III+ IV
Интермедии												
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	I ₁₃	I+II+III+ IV	VI _{II}	I ₁₄	VI _{II}	I ₁₅	VI _{II}	I ₁₆	I+II+III+ IV	I ₁₇	I+II+III+ IV	I ₁₈
Интермедии												
Такты	159	161	163	168	172	175	181	183	185	187	187	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	I ₁₉	II	I ^{г.о.2л.1}	I ₂₀	VI _{II}	VI _{I&II} ¹	I ₂₁	I _{г.о.}	I ₂₂	IV _{cont.¹↓}	III _{cont.¹}	I II _{cont.¹}	I ₂₃
Интермедии														
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	I ₂₄	V/VI _I VI _{II}	I ₂₅	V VI _{II}	I	I ₂₆	V↓	IV/III/V VI	I ₂₇	I II	I ₂₈ ↓
Интермедии											
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 проведением 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 — неперпризная 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: И₃ 47–56 тт., И₁₀ 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	F	C	F	C	C	C	C	d	d	B→F	F	C	F					
Объём	8	8	10	3	27	10	3	27	10	3	27	10	3					
Темы	I	III	И ₁	IV	II	И ₂	I	И ₃	IV	И ₄	III	V	И ₅					
Интермедии																		
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 fuga 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. *Афони́на, Н. Ю.* Малые формы в музыке высокого ренессанса и барокко: формообразующая роль музыкального синтаксиса. Лекции. / Н. Ю. Афони́на – 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 оркестром. 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 fuga / Б. Д. Напреев ; Петрозаводск. гос. консерватория 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 хора 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 : автореф. 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 України 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. Bessler, 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: Festschrift 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 : Bärenreiter, 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/ RISMA2-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/ RISMA2:467301164	1719 1760–1800	a moll	<u>Konzert in a</u>	2 <u>Konzerte: vl. strings, bc</u> ; копия, (партитура: 28 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00019ABE000000
Mus.ms. Bach St 2146/ BWV 1042/ RISMA2:467301196	1730–1731	E dur	<u>Konzert in E</u>	<u>Concerto: ex E ## ## Violino Concertato: Violino Primo Violino Secondo: Viola Basso, g Violoncello Sig: J. S. Bach: Hering;</u> копия, (партии: 25 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001A00A000000
Mus.ms. Bach P 254/ BWV 1043/ RISMA2:467301167	1730–1731 1760			<u>Konzerte: vl conc (2), strings, bc, d-Moll;</u> копия, (партитура: 20 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00019ABF000000
Mus.ms. Bach St 147/ BWV 1043/ RISMA2:467301198		d moll	<u>Konzert in d</u>	<u>Concerto ex D minore. g Violino 1 Concertino Violino 2 Concertino Violino 1 mo Violino 2 do Viola Basso. e. Violoncello dell Sig: Johann Sebastian Bach. Hering;</u> копия, (партии, 33 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001A10900000000

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		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/SBB0001976F0000000	
Mus.ms. Bach St 134/ BWV 1044/ RISM A2:467301037		1750–1753	a moll	Konzert in a	CONCERTO. à 7. Cembalo Obligato. Traverso Violino [bracket holding Traverso and Violino together] certati Violino Primo. Violino Secondo. Viola. et Violon e Violoncello. del Sigr. Joh: Sebast: Bach. poss: JGMüthel; копия, (партия: 49 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000193EC0000000
Am.B 78/ BWV 1046, 1047, 1048, 1049, 1050, 1051/ RISM A2:452503912	1721 — автограф.		F dur	Die sechs Brandenburgischen Konzerte	Six Concerts Avec plusieurs Instruments. Dediées A Son Altesse Royale Monseigneur CRETIEN Louis. Marggraf de Brandenburg &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
F dur						
G dur						
D dur						
B dur						
Mus.ms. Bach P 234/ BWV 1052, 1053, 1054, 1055, 1056, 1057, 1058, 1059/ RISM A2:467023400	1738	1738	d moll	Sieben Konzerte und ein Konzertfragment	8 Cembalo-Konzerte; cemb, orch; копия (партитура: 115 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001DAD500000000
E Dur						
D dur						
A dur						
F moll						
F dur						
F dur						
d moll						
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 <u>concertato</u> 2 Violini Viola e Basso continuo dal Sigr. 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 <u>Concertato</u> del Sigr. <u>Nichelmann</u> con Violino primo Violino secondo Viola e Basso. Partitur. und Auflage-Stimmen. E dur.']; копия (партитура 49 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001CB40000000000
Mus.ms. Bach P 239/ BWV 1054/ RISM A2:467301159		1750– 1770	D dur		4 <u>Instrumentalstücke</u> Johann Sebastian Bach a, Concerto a Cembalo <u>concertato</u> , con 2 Viol. V. e B. G. m. Partitura. # b, Clavier-Concert. Dd. c, Trio für Flöte, Violine und Bass. # d, Concerto a Cembalo <u>concertato</u> , con 2 VV. V. e B. Am. Part; копия (партитура 87 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00019ABD00000000000
Mus.ms. Bach P 1060 BWV 1055. RISM A2:467301155		1755	A dur	Sieben Konzerte und ein Konzertfragment	Concerto a Cembalo <u>certato</u> due Violini vna Viola e Basso continuo di Sig Io. Seb. Bach. 1755; копия (партитура: 17 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00019AB700000000000
Mus.ms. Bach P 239/ BWV 1056/ RISM A2:467301159		1765–1818	f moll		4 <u>Instrumentalstücke</u> Johann Sebastian Bach a, Concerto a Cembalo <u>concertato</u> , con 2 Viol. V. e B G. m. Partitura. # b, Clavier-Concert. Dd. c, Trio für Flöte, Violine und Bass. # d, Concerto a Cembalo <u>concertato</u> , con 2 VV. V. e B. Am. Part, Concerto, à Cembalo <u>concertato</u> , II Violini, Viola e Basso continuo, <u>composto</u> da Giov: Sebast: Bach, копия (партитура: 87 с.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00019ABD0000000000000

Mus.ms. Bach St 129/ BWV 1057/ RISM A2.989003639		1738-1739	F dur		Concerto per il Cembalo con 2 Flauti 2 Violini Viola Violoncello et Basso comp. da I. S. Bach, авторграф (напрям: 53 c.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001EA89000000
Mus.ms. Bach St 136/ BWV 1060/ RISM A2.467301035		1738-1748	c moll	Konzert in c	Concerto ex C. ♭. a. 6. Cembalo 1 Cembalo 2 [bracket holding Cembalo 1 and Cembalo 2 obbligati Violino 1 Violino 2 Viola con Violon d. S. J. S. Bach, sonus (напрям: 41 c.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000193D100000000
Am B 553/ BWV 1060,1061/ RISM A2.452506417	Flö 1732-1734 Hocine 1765		c moll C dur	Konzert in C	3 Instrumentalstücke; 2 Cembalo-Konzerte, 1 Kanon Konzerte; cemb (2); C-Dur, BWV 1061, sonus (напрям: 69 c.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001B1EE00000000
Mus.ms. Bach P 612/ BWV 1062 (переложение BWV 1043) RISM A2.467061201		1736-1740	c moll	Konzert in c	2 Instrumentalstücke (+ 1 Kantatensätze). C moll Concert für 2 Flügel mit Begleitung. und 1 Trio für obligate Clavier u. die Flöte, aus dem A dur, beides in einer eigenhändigen Partitur des Verfassers J. S. Bach, sonus (напрям: 46 c.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001DC6800000000
Am B 67/ BWV 1063/ RISM A2.452503789		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, sonus (напрям: 49 c.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001ADFF0000000000
Mus.ms. Bach St 140/ BWV 1063/ RISM A2.467301195		1750-1838			Concerto per tre Clavicembali composto di Seb. Bach, sonus (напрям: 51 c.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001A0090000000000
Am B 68/ BWV 1064/ RISM A2.452503788		1738-1741	C dur	Konzert in C	Concerto a 3 Cemb. conc. 2 Violini Viola Basso cont. dal Sr Gio: Sebast. Bach, sonus (напрям: 45 c.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001ADFE0000000000
Am B 69/ BWV 1065/ RISM A2.452503787	Flö 1730 (1729)	1750-1770	a moll	Konzert in a	Concerto. da Vivaldi, accommodato a 4. Cemb. da Gio: Seb. Bach, sonus (напрям: 33 c.)	http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001AFDE0000000000

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	1041	2 Konzerte; vl, strings, bc	a moll	III часть (Allegro assai)	VI solo, Str, Bc
1730–31 — BWV 1041–1043	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'аѡно. Violino Piccolo concertato, 2 Violini und Viola é Violoncello, col Baѡo 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 Baѡo 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 Baѡo 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, Baѡo, 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. b. 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 № 3¹⁰

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 <i>Шесть концертов для различных инструментов</i> — Бранденбургский концерт № 1 [Концерт для двух корни да качча, трех гобоев, фагота, струнных и basso continuo F dur BWV 1046]	
II часть (Adagio)	119
Концерт № 4 из сборника <i>Шесть концертов для различных инструментов</i> [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 <i>Шесть концертов для различных инструментов</i> [Концерт для флейты траверсо, скрипки–соло, скрипки, альты, виолончели, баса и клавесина–соло D dur BWV 1050] — Бранденбургский концерт № 5 II часть (Affettuoso)	138
III часть (Allegro)	141
Концерт № 6 из сборника <i>Шесть концертов для различных инструментов</i> [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	
С 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

The image displays a musical score for the third part of the Concerto in G minor, BWV 1041, by Johann Sebastian Bach. The score is written for violin, first and second violins, viola, and basso continuo. It consists of two systems of staves. The first system has five staves, and the second system has five staves. The music is in 3/4 time and features intricate melodic lines and rhythmic patterns.

Musical score system 12-17. It consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Middle, and Left Hand). The system contains six measures of music. The vocal parts feature melodic lines with various note values and rests. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Musical score system 18-23. It consists of five staves: two vocal staves and three piano accompaniment staves. The system contains six measures of music. The piano accompaniment features a more active texture with sixteenth-note patterns in the right hand and bass line.

Musical score system 24-29. It consists of five staves: two vocal staves and three piano accompaniment staves. The system contains six measures of music. A *Solo* marking is present above the first measure of the vocal staves. The piano accompaniment is marked *piano* in several places, indicating a softer dynamic. The texture is more sparse than in the previous systems.

Musical score system 30-35. It consists of five staves: two vocal staves and three piano accompaniment staves. The system contains six measures of music. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the right hand, while the vocal parts have melodic lines.

36

System 1: Measures 36-40. The score consists of five staves. The top staff is a single melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves are piano accompaniment with chords and moving lines. The fourth and fifth staves are bass accompaniment with chords and moving lines.

41

System 2: Measures 41-45. The score consists of five staves. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth and fifth staves are bass accompaniment. The word *forte* is written in the second, third, and fourth staves.

46

System 3: Measures 46-50. The score consists of five staves. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and trills. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth and fifth staves are bass accompaniment. The word *piano* is written in the second, third, and fourth staves.

52

System 4: Measures 51-55. The score consists of five staves. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth and fifth staves are bass accompaniment.

57

System 1: Measures 57-62. The score consists of five staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble, middle C, and bass) below. The music features a complex melodic line in the upper treble and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

63

System 2: Measures 63-68. The score continues with five staves. Dynamic markings *forte* appear in the upper treble and middle C staves towards the end of the system.

69

System 3: Measures 69-74. The score continues with five staves. Dynamic markings *forte* and *piano* are present across the system.

75

System 4: Measures 75-80. The score continues with five staves. Dynamic markings *forte* and *(piano)* are present across the system.

Musical score system 1, measures 81-85. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staff systems (treble and bass clefs). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Measure 81 is marked with the number '81' at the beginning of the first staff.

Musical score system 2, measures 86-90. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staff systems. The music continues with similar rhythmic complexity. Measure 86 is marked with the number '86' at the beginning of the first staff.

Musical score system 3, measures 91-95. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staff systems. The music features dynamic markings: *forte* in measures 91-94 and *piano* in measure 95. Measure 90 is marked with the number '90' at the beginning of the first staff.

Musical score system 4, measures 96-100. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staff systems. The music continues with similar rhythmic complexity. Measure 96 is marked with the number '96' at the beginning of the first staff.

Musical score system 101, featuring four staves (treble, piano, bass, and another treble). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The bass line is simple, with quarter and eighth notes. The second treble staff has a melodic line with some rests.

Musical score system 105, featuring four staves. The piano part continues with eighth-note accompaniment. The bass line has some rests. The second treble staff has a melodic line with eighth notes and slurs.

Musical score system 109, featuring four staves. The piano part continues with eighth-note accompaniment. The bass line has some rests. The second treble staff has a melodic line with eighth notes and slurs.

Musical score system 113, featuring four staves. The piano part continues with eighth-note accompaniment. The bass line has some rests. The second treble staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The word *forte* is written in the second treble staff.

Musical score system 117-122. The system consists of five staves. The first two staves are treble clef, and the last three are bass clef. The music is in a 2/4 time signature. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a bass line with eighth notes. The fourth and fifth staves have a bass line with eighth notes. The word "forte" is written below the third staff at the beginning of the system. The number "117" is written below the first staff at the beginning of the system. The word "(forte)" is written below the first staff at the beginning of the system.

Musical score system 123-128. The system consists of five staves. The first two staves are treble clef, and the last three are bass clef. The music is in a 2/4 time signature. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a bass line with eighth notes. The fourth and fifth staves have a bass line with eighth notes.

Musical score system 129-134. The system consists of five staves. The first two staves are treble clef, and the last three are bass clef. The music is in a 2/4 time signature. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a bass line with eighth notes. The fourth and fifth staves have a bass line with eighth notes.

Musical score system 135-140. The system consists of five staves. The first two staves are treble clef, and the last three are bass clef. The music is in a 2/4 time signature. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a bass line with eighth notes. The fourth and fifth staves have a bass line with eighth notes.

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

Vivace.

Violino concertato I.

Violino concertato II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Continuo.

Musical score system 13-16. The system consists of five staves. The top staff is a single treble clef. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs). The fourth and fifth staves are a grand staff (bass and bass clefs). The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature. The bottom of the system contains measure numbers: 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Musical score system 17-20. The system consists of five staves. The top staff is a single treble clef. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs). The fourth and fifth staves are a grand staff (bass and bass clefs). The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature. The bottom of the system contains measure numbers: 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Musical score system 21-24. The system consists of five staves. The top staff is a single treble clef. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs). The fourth and fifth staves are a grand staff (bass and bass clefs). The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature. The word "Solo" is written above the first staff at the beginning of the system and above the third staff at the end of the system. The word "piano" is written below the second, third, and fourth staves. The bottom of the system contains measure numbers: 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

System 1: Measures 26-29. This system contains five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a more active melodic line. The third and fourth staves are treble clefs, mostly containing rests. The fifth staff is a bass clef with a bass line. Measure numbers 26, 27, 28, and 29 are indicated at the bottom of the staves.

System 2: Measures 30-33. This system contains five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a more active melodic line. The third and fourth staves are treble clefs, mostly containing rests. The fifth staff is a bass clef with a bass line. The word "forte" is written in italics on the second, third, and fourth staves. Measure numbers 30, 31, 32, and 33 are indicated at the bottom of the staves.

System 3: Measures 34-37. This system contains five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a more active melodic line. The third and fourth staves are treble clefs, mostly containing rests. The fifth staff is a bass clef with a bass line. Measure numbers 34, 35, 36, and 37 are indicated at the bottom of the staves.

Musical score system 1, measures 38-42. The system consists of five staves. The first staff is a vocal line. The second, third, and fourth staves are piano accompaniment, each marked *(piano)*. The fifth staff is the bass line. Measure numbers 38, 39, 40, 41, and 42 are indicated below the staves.

Musical score system 2, measures 43-47. The system consists of five staves. The first staff is a vocal line. The second, third, and fourth staves are piano accompaniment. The fifth staff is the bass line. Measures 43, 44, 45, 46, and 47 are indicated below the staves. The word *Tutti* appears above the first staff at measure 45. The word *forte* appears below the second, third, and fifth staves at measure 45.

Musical score system 3, measures 48-52. The system consists of five staves. The first staff is a vocal line. The second, third, and fourth staves are piano accompaniment. The fifth staff is the bass line. Measures 48, 49, 50, 51, and 52 are indicated below the staves. The word *Solo* appears above the first staff at measure 50. The word *(Solo)* appears above the first staff at measure 51. The word *(piano)* appears below the second, third, and fifth staves at measure 51.

51 *Tutti* *(forte)* *(forte)* *(forte)*

55 *(Solo)* *(Solo)* *(piano)*

59 *(piano)* *(piano)* *(piano)*



63

2 6 4 7 2

This system contains five staves of music. The top staff is a single melodic line. The second staff is a single melodic line. The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The bottom staff is a bass clef line with a piano accompaniment. Measure numbers 63, 64, 65, 66, and 67 are indicated at the bottom.



67

6 6 7 7 6

This system contains five staves of music. The top staff is a single melodic line. The second staff is a single melodic line. The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The bottom staff is a bass clef line with a piano accompaniment. Measure numbers 67, 68, 69, 70, and 71 are indicated at the bottom.



71

This system contains five staves of music. The top staff is a single melodic line. The second staff is a single melodic line. The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The bottom staff is a bass clef line with a piano accompaniment. Measure number 71 is indicated at the bottom.

Musical score system 1, measures 75-79. The system consists of five staves: two treble clefs (top two), two bass clefs (bottom two), and a central bass clef. The music is in 2/4 time. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third and fourth staves have a steady eighth-note accompaniment. The fifth staff has a bass line with eighth notes. Measure numbers 75, 76, 77, 78, and 79 are indicated at the bottom.

Musical score system 2, measures 80-84. The system consists of five staves: two treble clefs (top two), two bass clefs (bottom two), and a central bass clef. The music continues from the previous system. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third and fourth staves have a steady eighth-note accompaniment. The fifth staff has a bass line with eighth notes. Measure numbers 80, 81, 82, 83, and 84 are indicated at the bottom.

Musical score system 3, measures 85-89. The system consists of five staves: two treble clefs (top two), two bass clefs (bottom two), and a central bass clef. The music continues from the previous system. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third and fourth staves have a steady eighth-note accompaniment. The fifth staff has a bass line with eighth notes. The word "Tutti" is written above the first staff in measure 85. The word "forte" is written below the second, third, and fourth staves in measures 85, 86, and 87 respectively. Measure numbers 85, 86, 87, 88, and 89 are indicated at the bottom.

Largo ma non tanto.

The image displays a musical score for piano and voice, organized into three systems. Each system contains five staves: a vocal line at the top, followed by the right-hand piano part (treble clef), the left-hand piano part (treble clef), the right-hand piano part (bass clef), and the left-hand piano part (bass clef). The music is written in a 12/8 time signature with a key signature of one flat. The tempo is marked "Largo ma non tanto." and the dynamic is "poco piano". The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system ends with a double bar line and a repeat sign. The third system ends with a double bar line and a repeat sign.

System 10-12: This system contains three measures of music. The first measure (10) features a complex melodic line in the upper voice with many sixteenth notes and a descending bass line. The second measure (11) continues the melodic development with similar rhythmic patterns. The third measure (12) shows a more active bass line with frequent eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

System 13-15: This system contains three measures of music. The first measure (13) has a very dense upper voice with rapid sixteenth-note passages. The second measure (14) continues this texture with some melodic movement in the upper voice. The third measure (15) features a more active bass line with eighth-note patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

System 16-18: This system contains three measures of music. The first measure (16) begins with a *pianissimo* dynamic marking. The upper voice has a melodic line with some slurs, while the bass line is active with eighth notes. The second measure (17) continues the melodic and bass line development. The third measure (18) shows a more active bass line with eighth-note patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.



Musical score system 1, measures 20-23. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a melodic line. The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a melodic line. Measure numbers 20, 21, 22, and 23 are indicated below the staves.



Musical score system 2, measures 24-26. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a melodic line. The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a melodic line. Measure numbers 24, 25, and 26 are indicated below the staves.



Musical score system 3, measures 27-29. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a melodic line. The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a melodic line. Measure numbers 27, 28, and 29 are indicated below the staves.



30

First system of musical notation, measures 30-33. Includes treble and bass staves with piano accompaniment and a vocal line.



34

Second system of musical notation, measures 34-36. Includes treble and bass staves with piano accompaniment and a vocal line.



37

Third system of musical notation, measures 37-39. Includes treble and bass staves with piano accompaniment and a vocal line.

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

Allabreve.

Flauto traverso.

Violino concertato.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Violone.

Cembalo.

33

11 7 11 11 11 11
2 2 2 2 2 2

This system contains six staves. The top five staves are vocal parts, and the bottom two are piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal parts have rests for the first four measures, followed by melodic lines in the fifth and sixth measures. The system number '33' is at the bottom left, and a sequence of numbers '11 7 11 11 11 11' with '2' below each is at the bottom right.

10

This system contains six staves. The top five staves are vocal parts, and the bottom two are piano accompaniment. The piano part continues with a complex rhythmic pattern. The vocal parts have rests for the first four measures, followed by melodic lines in the fifth and sixth measures. The system number '10' is at the bottom left, and a sequence of numbers '10 11 11 11 11 11' with '2' below each is at the bottom right.

Musical score for measures 47-52. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello) and piano. The piano part is in the bottom two staves. The string parts are in the top four staves. The score includes dynamic markings such as *pizzicato* and *pizzicato* (*p*), and *pizzicato* (*p*). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Musical score for measures 53-58. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello) and piano. The piano part is in the bottom two staves. The string parts are in the top four staves. The score includes dynamic markings such as *pizzicato* and *pizzicato* (*p*). The piano part continues with a complex rhythmic pattern.

Musical score for measures 58-63. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello) and a piano. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The string parts are marked with *(coll' arco)* and *(p)*. The measures are numbered 58, 59, 60, 61, 62, and 63.

Musical score for measures 64-69. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello) and a piano. The piano part continues with its complex, rhythmic accompaniment. The string parts are marked with *(coll' arco)*. The measures are numbered 64, 65, 66, 67, 68, and 69.

Musical score system 70, featuring a vocal line and piano accompaniment. The system consists of seven staves. The vocal line is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom two staves. The piano part includes a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The system contains five measures of music.

Musical score system 75, featuring a vocal line and piano accompaniment. The system consists of seven staves. The vocal line is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom two staves. The piano part includes a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The system contains five measures of music.

Musical score for measures 81-85. The score consists of seven staves. The top five staves are for vocal parts, and the bottom two are for piano accompaniment. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The vocal parts have various dynamics: *mf* (mezzo-forte) in the first staff, *mf* in the second, *(mf)* in the third, *(mf)* in the fourth, and *mf* in the fifth. The piano part is marked with *Violoncello* and *Violone* in the fifth measure.

Musical score for measures 86-90. The score consists of seven staves. The top five staves are for vocal parts, and the bottom two are for piano accompaniment. The piano part continues with its complex, rhythmic accompaniment. The vocal parts have various dynamics: *(p)* (piano) in the first staff, *p* in the second, and *(p)* in the third. The piano part is marked with *(p)* in the first measure.

91

First system of musical notation, measures 91-95. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The piano part includes a complex bass line with many sixteenth notes. Dynamics include *S* (Sforzando) and *p* (piano).

96

Second system of musical notation, measures 96-100. It continues the vocal and piano parts from the first system. Dynamics include *S* (Sforzando) and *p* (piano).

Musical score for measures 101-106. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello) and a piano. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment. The string parts have various melodic lines, with some notes marked with accents. The measure number 101 is printed at the bottom left of the first system.

Musical score for measures 107-112. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello) and a piano. The piano part continues with its complex accompaniment. The string parts have various melodic lines, with some notes marked with accents. The measure number 107 is printed at the bottom left of the first system. Performance markings include *pizzicato*, *coll'arco*, and dynamic markings such as *mf* and *p*.

112

117

Musical score for page 125. The score consists of seven staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The middle three staves are piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The bottom two staves are additional piano accompaniment. The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines. A page number '125' is located at the bottom left of the score.

Musical score for page 136. The score consists of seven staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The middle three staves are piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The bottom two staves are additional piano accompaniment. The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines. A page number '136' is located at the bottom left of the score.

Musical score for measures 145-150. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line is marked *pp* (pianissimo) and consists of a melodic line with some rests. The score is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Musical score for measures 151-156. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line is marked *pp* (pianissimo) and consists of a melodic line with some rests. The score is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Musical score for measures 156-160. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of a right-hand melody with eighth and sixteenth notes and a left-hand accompaniment with a steady eighth-note pattern. The voice part is in the soprano register, with notes corresponding to the piano melody. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. Measure 156 is marked with the number 156.

Musical score for measures 161-165. The score is written for a piano and voice. The piano part continues with the same eighth-note accompaniment and a more active right-hand melody. The voice part is in the soprano register, with notes corresponding to the piano melody. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. Measure 161 is marked with the number 161 and a piano (*p*) dynamic marking.

Musical score for measures 166-170. The score consists of six staves. The top two staves are vocal parts. The middle three staves are piano accompaniment, with the first three staves of this section marked with a piano (*p*) dynamic. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clef) with a complex, rhythmic accompaniment. The number 166 is printed at the beginning of the first staff.

Musical score for measures 171-175. The score consists of six staves. The top two staves are vocal parts. The middle three staves are piano accompaniment, with the first three staves of this section marked with a pizzicato dynamic. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clef) with a complex, rhythmic accompaniment. The number 171 is printed at the beginning of the first staff.

Musical score for measures 176-179. The score consists of seven staves. The top five staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and another vocal line). The bottom two staves are piano accompaniment. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The piano part has a prominent arpeggiated texture. The vocal parts have a melodic line with some rests.

Musical score for measures 180-183. The score consists of seven staves. The top five staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and another vocal line). The bottom two staves are piano accompaniment. The vocal parts have a melodic line with some rests. The piano part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The piano part has a prominent arpeggiated texture. The vocal parts have a melodic line with some rests. The piano part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The piano part has a prominent arpeggiated texture.

185

Musical score for page 185, featuring six staves. The top five staves are for voices or instruments, and the bottom two are for piano accompaniment. Dynamics include *(p)*, *pp*, and *mp*. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

190

Musical score for page 190, featuring six staves. Dynamics include *mf*, *pp*, *mp*, and *(mf)*. A *forte* marking is present in the piano part. The piano accompaniment continues with intricate rhythmic patterns.

Musical score for measures 195-199. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of two staves (treble and bass clef). The piano accompaniment consists of four staves (treble and bass clef). The music is in a major key and 4/4 time. The vocal line features a melodic line with some grace notes and a lower line. The piano accompaniment features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. The score is marked with dynamics such as *mf* and *f*. The number 195 is written at the bottom left of the first measure.

Musical score for measures 200-204. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of two staves (treble and bass clef). The piano accompaniment consists of four staves (treble and bass clef). The music is in a major key and 4/4 time. The vocal line features a melodic line with some grace notes and a lower line. The piano accompaniment features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. The score is marked with dynamics such as *mf*. The number 200 is written at the bottom left of the first measure.

Musical score for measures 204-208. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of a right-hand melody with slurs and a left-hand accompaniment with a steady eighth-note pattern. The voice part has a melodic line with slurs and rests. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The page number 204 is located at the bottom left of the first system.

Cadenza.

Musical score for measures 209-213, labeled as a Cadenza. The score is written for a piano and voice. The piano part features a complex, rapid right-hand melody with many slurs and a left-hand accompaniment with a steady eighth-note pattern. The voice part is silent, indicated by whole rests in all staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The page number 209 is located at the bottom left of the first system.

Musical score for measures 214-218. The score consists of seven staves. The top six staves are for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2) and are mostly empty, with some notes appearing at the end of the system. The seventh staff is for the piano accompaniment, featuring a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The measure number 214 is written at the bottom left of the piano staff.

(Tempo primo.)

Musical score for measures 219-223. The score consists of seven staves. The top six staves are for vocal parts, with notes appearing in measures 220-223. The seventh staff is for the piano accompaniment, featuring a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The measure number 219 is written at the bottom left of the piano staff. At the bottom right of the page, there are some small, illegible markings.

226

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

236

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

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

Adagio e sempre piano.

Adagio e piano.

piano sempre.

Adagio e piano sempre.

forte

piano

This system of the musical score contains ten staves. The top two staves are for the two violins. The next two staves are for the two violas. The bottom six staves are for the string ensemble and basso continuo. The music is in F major and 3/4 time. The first measure of the first staff has a fermata. The first staff has a dynamic marking of *piano* at the end. The second staff has a dynamic marking of *forte* at the end. The third staff has a dynamic marking of *piano* at the end. The fourth staff has a dynamic marking of *forte* at the end. The fifth staff has a dynamic marking of *piano* at the end. The sixth staff has a dynamic marking of *forte* at the end. The seventh staff has a dynamic marking of *piano* at the end. The eighth staff has a dynamic marking of *forte* at the end. The ninth staff has a dynamic marking of *piano* at the end. The tenth staff has a dynamic marking of *forte* at the end.

piano

This system of the musical score contains ten staves. The top two staves are for the two violins. The next two staves are for the two violas. The bottom six staves are for the string ensemble and basso continuo. The music is in F major and 3/4 time. The first measure of the first staff has a fermata. The first staff has a dynamic marking of *piano* at the end. The second staff has a dynamic marking of *forte* at the end. The third staff has a dynamic marking of *piano* at the end. The fourth staff has a dynamic marking of *forte* at the end. The fifth staff has a dynamic marking of *piano* at the end. The sixth staff has a dynamic marking of *forte* at the end. The seventh staff has a dynamic marking of *piano* at the end. The eighth staff has a dynamic marking of *forte* at the end. The ninth staff has a dynamic marking of *piano* at the end. The tenth staff has a dynamic marking of *forte* at the end.

Musical score for measures 11-15. The score is written for a grand piano with two staves per system. The music features a complex texture with multiple voices. The first system (measures 11-15) includes a *forte* dynamic marking. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Musical score for measures 16-20. The score is written for a grand piano with two staves per system. The music continues from the previous system. The second system (measures 16-20) includes a *piano* dynamic marking. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Musical score for measures 21-25. The score is written for a grand piano with two staves per system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex texture with multiple voices. The first system (measures 21-22) shows a piano introduction with a *forte* dynamic marking. The second system (measures 23-25) continues the piece with a *forte* dynamic marking. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

Musical score for measures 26-30. The score is written for a grand piano with two staves per system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex texture with multiple voices. The first system (measures 26-27) shows a piano introduction with a *piano* dynamic marking. The second system (measures 28-30) continues the piece with a *piano* dynamic marking. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

A musical score for piano, consisting of 11 staves. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first staff is a grand staff (treble and bass clefs). The remaining ten staves are arranged in pairs, with the upper staff of each pair in a treble clef and the lower staff in a bass clef. The score is divided into three measures. The first measure contains a series of chords and single notes. The second measure features a complex, rapid sixteenth-note passage in the upper right-hand part, which is marked with a slur and a fermata. The third measure continues with chords and single notes. Dynamic markings are placed below the staves: 'forte' appears at the beginning of the first measure, at the start of the second measure, and at the end of the third measure. 'piano' markings appear between the first and second measures, and between the second and third measures, indicating a change in volume. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

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

Presto.



20

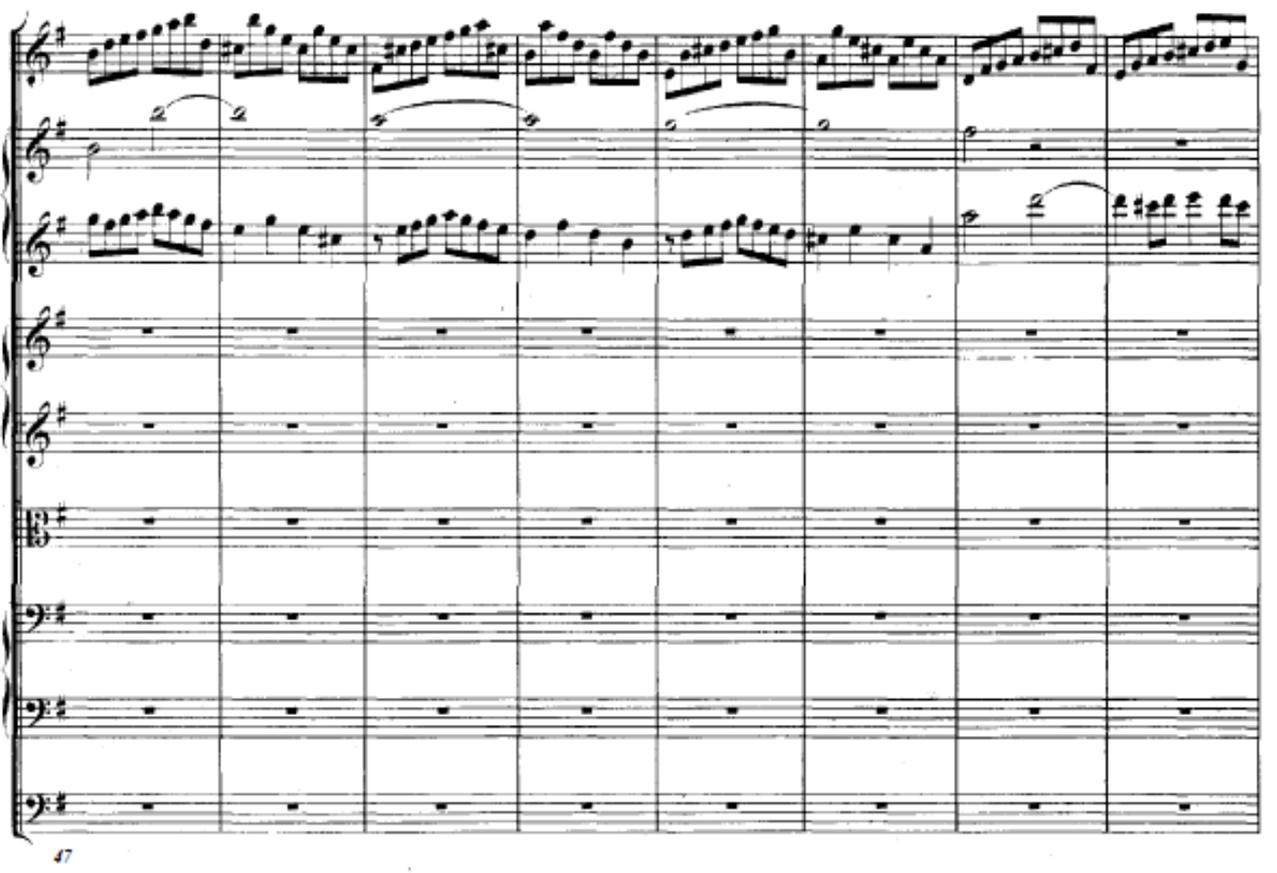
This page of a musical score contains eight staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of slurs and ties. The notation is dense, with many beamed notes and complex chordal structures.

29

This page of a musical score contains eight staves, continuing the composition from the previous page. It maintains the same key signature and time signature. The musical texture is highly detailed, with rapid sixteenth-note passages and complex harmonic arrangements. The notation includes numerous slurs, ties, and dynamic markings, indicating a technically demanding piece.



Musical score system 1, measures 38-46. The system consists of eight staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The remaining seven staves are grouped as a grand staff, with two treble clef staves and four bass clef staves. The music features a complex melodic line in the top staff, with various rhythmic patterns and ornaments. The lower staves provide harmonic support with chords and bass lines.



Musical score system 2, measures 47-55. The system consists of eight staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The remaining seven staves are grouped as a grand staff, with two treble clef staves and four bass clef staves. The music continues with a complex melodic line in the top staff, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The lower staves provide harmonic support with chords and bass lines.

Musical score for page 55. The score consists of nine staves. The top two staves (treble clef) feature a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The third staff (treble clef) has a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The bottom five staves (bass clef) are mostly empty, with some notes appearing in the lower staves, suggesting a multi-instrument or multi-voice arrangement.

55

Musical score for page 63. The score consists of nine staves. The top two staves (treble clef) continue the melodic line from the previous page, with some notes held over from the end of the previous page. The third staff (treble clef) continues the rhythmic accompaniment. The bottom five staves (bass clef) show more active accompaniment, with notes in the lower staves.

63

Musical score for page 72, featuring a piano and voice part. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of eight staves: four for the piano (treble and bass clefs) and four for the voice (treble clef). The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The voice part features a melodic line with some rests.

72

Musical score for page 80, featuring a piano and voice part. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of eight staves: four for the piano (treble and bass clefs) and four for the voice (treble clef). The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The voice part features a melodic line with some rests.

80

Musical score for measures 89-96. The score is written for a grand piano with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble clef is highly active, featuring sixteenth-note runs and trills. The bass clef provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. Measure 89 is marked with the number 89. The score concludes with a fermata over the final note of measure 96.

Musical score for measures 97-104. The score continues from the previous page. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and trills, particularly in the treble clef. The bass clef continues with a steady accompaniment. Measures 100 and 102 are marked with the number 100. The score concludes with a fermata over the final note of measure 104.

Musical score for measures 103-107. The score is written for a grand piano with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff (treble clef) features a complex melodic line with three slurs labeled 16, 15, and 14, indicating a descending sequence of notes. The second staff (treble clef) is mostly empty. The third staff (treble clef) contains a melodic line starting in measure 104. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line starting in measure 104. The fifth staff (bass clef) contains a simple bass line. The sixth staff (bass clef) contains a simple bass line. The seventh staff (bass clef) contains a simple bass line. The eighth staff (bass clef) contains a simple bass line. The page number 103 is located at the bottom left of the first system.

Musical score for measures 108-112. The score is written for a grand piano with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff (treble clef) features a complex melodic line with a series of slurs, indicating a descending sequence of notes. The second staff (treble clef) is mostly empty. The third staff (treble clef) contains a melodic line starting in measure 108. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line starting in measure 108. The fifth staff (bass clef) contains a simple bass line. The sixth staff (bass clef) contains a simple bass line. The seventh staff (bass clef) contains a simple bass line. The eighth staff (bass clef) contains a simple bass line. The page number 108 is located at the bottom left of the first system.

Musical score for page 113, featuring a piano accompaniment and a vocal line. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part consists of a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand bass line with quarter notes. The vocal line is present in the first staff but contains no notes, indicated by a dash. The page number 113 is located at the bottom left of the score.

Musical score for page 118, featuring a piano accompaniment and a vocal line. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part consists of a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand bass line with quarter notes. The vocal line is present in the first staff but contains no notes, indicated by a dash. The page number 118 is located at the bottom left of the score.

Musical score for page 125. The score consists of eight staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle four staves are grouped with a brace on the left. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various melodic lines. The page number 125 is located at the bottom left of the score.

Musical score for page 124. The score consists of eight staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle four staves are grouped with a brace on the left. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various melodic lines. The page number 124 is located at the bottom left of the score.

142

150

Musical score for measures 159-166. The score is written for a grand staff with three systems. The top system consists of three treble clefs, and the bottom system consists of three bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex texture with multiple voices in each system. The first voice in the top system has a melodic line with many sixteenth notes. The second voice in the top system has a more rhythmic, eighth-note pattern. The third voice in the top system has a similar rhythmic pattern. The first voice in the bottom system has a melodic line with many sixteenth notes. The second voice in the bottom system has a similar rhythmic pattern. The third voice in the bottom system has a similar rhythmic pattern. The number 159 is printed at the bottom left of the first system.

Musical score for measures 167-174. The score is written for a grand staff with three systems. The top system consists of three treble clefs, and the bottom system consists of three bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex texture with multiple voices in each system. The first voice in the top system has a melodic line with many sixteenth notes. The second voice in the top system has a similar rhythmic pattern. The third voice in the top system has a similar rhythmic pattern. The first voice in the bottom system has a melodic line with many sixteenth notes. The second voice in the bottom system has a similar rhythmic pattern. The third voice in the bottom system has a similar rhythmic pattern. The number 167 is printed at the bottom left of the first system.

Musical score for measures 175-182. The score is written for a grand staff with three systems of two staves each. The top system consists of two treble clefs, and the bottom system consists of two bass clefs. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The page number 175 is located at the bottom left of the first system.

Musical score for measures 183-190. The score is written for a grand staff with three systems of two staves each. The top system consists of two treble clefs, and the bottom system consists of two bass clefs. The music continues with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The page number 183 is located at the bottom left of the first system.

191

This page of a musical score contains eight staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp, mostly containing rests. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with some slurs. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with some slurs. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with some slurs. The sixth staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with some slurs. The seventh staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with some slurs. The eighth staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with some slurs.

200

This page of a musical score contains eight staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with some slurs. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with some slurs. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with some slurs. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with some slurs. The sixth staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with some slurs. The seventh staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with some slurs. The eighth staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with some slurs.

Musical score for page 210, featuring multiple staves with various musical notations including notes, rests, and slurs. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes a variety of note values, rests, and slurs, indicating a complex melodic and harmonic structure. The score is arranged in a system of nine staves, with the first three staves likely representing vocal parts and the remaining six staves representing piano accompaniment.

210

Musical score for page 211, continuing the musical notation from the previous page. The notation includes a variety of note values, rests, and slurs, indicating a complex melodic and harmonic structure. The score is arranged in a system of nine staves, with the first three staves likely representing vocal parts and the remaining six staves representing piano accompaniment. The notation is consistent with the previous page, maintaining the same key signature and time signature.

211



Musical score system 1, measures 226-235. The system consists of nine staves. The top staff is a single treble clef. The next three staves are a grand staff (treble and bass clefs). The bottom three staves are a grand staff (bass and bass clefs). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the upper staves.



Musical score system 2, measures 236-245. The system consists of nine staves, continuing the arrangement from the first system. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, especially in the upper staves. The bottom staves provide a steady bass line.

Концерт для флейты траверсо,
скрипки-соло, скрипки, альты, виолончели,
баса и клавесина-соло D dur BWV 1050

Бранденбургский концерт № 5 II часть (Affettuoso);

Affettuoso.

Flauto traverso.

Violino principale.

Cembalo.

accomp.

piano

forte

piano

5 4 4 4 7 3 2 2 2

4 4 3 2 4 2

8 6 4 4 4 2 2

12 3 4 6 3 6 5 4 2 4 4 4 6 7 4 2

Musical score system 1, measures 17-20. The system consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The word *forte* is written above the piano part in measure 19, and *(forte)* is written below the piano part in measure 20. Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are indicated at the bottom of the system.

Musical score system 2, measures 21-24. The system consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment continues with its complex rhythmic pattern. Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are indicated at the bottom of the system.

Musical score system 3, measures 25-28. The system consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment continues with its complex rhythmic pattern. Measure numbers 25, 26, 27, and 28 are indicated at the bottom of the system.

Musical score system 4, measures 29-32. The system consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The word *forte* is written above the piano part in measure 30, and *forte* is written below the piano part in measure 31. Measure numbers 29, 30, 31, and 32 are indicated at the bottom of the system.

33

piano

6 8 9 7
5 5 4 5

This system contains the first four measures of a piece. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The tempo is marked *piano*. The piano part includes a bass line with a sequence of notes and chords, with fingerings 6, 8, 9, 7 and 5, 5, 4, 5 indicated below the staff.

37

This system contains measures 37 through 40. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the bass line and more complex chordal textures in the right hand.

41

This system contains measures 41 through 44. The piano part features a dense texture of sixteenth-note chords in the right hand and a rhythmic bass line.

45

forte

5 4 6 4 7 7 7 6 6 6 5 4 3 2 1

This system contains measures 45 through 48. The tempo is marked *forte*. The piano part features a dense texture of sixteenth-note chords in the right hand and a rhythmic bass line. Trills (*tr*) are marked above several notes in the upper staff. Fingerings 5, 4, 6, 4, 7, 7, 7, 6, 6, 6, 5, 4, 3, 2, 1 are indicated below the bass line.

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

Adagio ma non tanto.

6

11

Musical score system 16, measures 16-20. The system consists of five staves. The top staff (treble clef) features a complex melodic line with many sixteenth notes and trills. The second staff (treble clef) has a similar melodic line with some rests. The third and fourth staves (treble clef) are mostly empty. The fifth staff (bass clef) provides a steady bass line with eighth and sixteenth notes. The system is marked with a '16' at the beginning.

Musical score system 22, measures 21-25. The system consists of five staves. The top staff (treble clef) continues the melodic line with more sixteenth notes and trills. The second staff (treble clef) has a similar melodic line with some rests. The third and fourth staves (treble clef) are mostly empty. The fifth staff (bass clef) provides a steady bass line with eighth and sixteenth notes. The system is marked with a '22' at the beginning.

Musical score system 27, measures 26-30. The system consists of five staves. The top staff (treble clef) continues the melodic line with more sixteenth notes and trills. The second staff (treble clef) has a similar melodic line with some rests. The third and fourth staves (treble clef) are mostly empty. The fifth staff (bass clef) provides a steady bass line with eighth and sixteenth notes. The system is marked with a '27' at the beginning.



Musical score system 1, measures 32-36. The system consists of six staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The middle two staves are empty. The music is in a minor key and features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Measure numbers 32, 33, 34, 35, and 36 are indicated at the bottom of the staves.



Musical score system 2, measures 37-41. The system consists of six staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The middle two staves are empty. The music continues with a similar texture to the first system, featuring a complex melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Measure numbers 37, 38, 39, 40, and 41 are indicated at the bottom of the staves.



Musical score system 3, measures 42-46. The system consists of six staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The middle two staves are empty. The music continues with a similar texture to the first system, featuring a complex melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Measure numbers 42, 43, 44, 45, and 46 are indicated at the bottom of the staves.

Musical score system 1, measures 47-51. The system consists of six staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The middle two staves are empty. The music is in a minor key and 3/4 time. Measure 47 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with trills and slurs, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 51 ends with a double bar line.

Musical score system 2, measures 52-56. The system consists of six staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The middle two staves are empty. The music is in a minor key and 3/4 time. Measure 52 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with trills and slurs, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 56 ends with a double bar line. The word "piano" is written above the right hand staff in measure 54.

Musical score system 3, measures 57-61. The system consists of six staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The middle two staves are empty. The music is in a minor key and 3/4 time. Measure 57 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with trills and slurs, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 61 ends with a double bar line. The word "forte" is written above the right hand staff in measure 57, and "piano" is written above the right hand staff in measure 59.

Концерт для двух клавесинов, струнных и basso continuo C dur

BWV 1061

II часть (Adagio); III часть (Vivace)

Cembalo I.

Cembalo II.

5

10

15

137

System 1: Four staves of music. The top two staves (treble and bass clef) show a melodic line with some rests. The bottom two staves (treble and bass clef) show a more active accompaniment with eighth and sixteenth notes. A measure number '20' is located at the bottom left of the system.

System 2: Four staves of music. The top two staves feature melodic lines with some notes marked with a fermata-like symbol '(tr)'. The bottom two staves continue the accompaniment. A measure number '25' is located at the bottom left of the system.

System 3: Four staves of music. The top two staves show melodic development. The bottom two staves have a dense accompaniment. A measure number '30' is located at the bottom left of the system.

System 4: Four staves of music. The top two staves have melodic lines with some notes marked with a fermata-like symbol '(tr)'. The bottom two staves continue the accompaniment. A measure number '35' is located at the bottom left of the system.

40

System 1: Measures 40-43. This system contains four staves. The top two staves (treble and bass clef) feature a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom two staves (treble and bass clef) provide a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

44

System 2: Measures 44-47. This system continues the complex melodic texture from the previous system. The top two staves maintain their intricate patterns, while the bottom two staves continue their accompaniment role.

48

System 3: Measures 48-51. This system shows a continuation of the musical themes. The top two staves have some notes with slurs, and the bottom two staves show a consistent rhythmic accompaniment.

52

System 4: Measures 52-55. This system concludes the page's musical content. The top two staves feature a melodic line that appears to be winding down, while the bottom two staves provide a final accompaniment.

5

This system of musical notation, labeled '5' at the bottom left, consists of two grand staves. Each grand staff contains a treble clef and a bass clef. The upper grand staff (treble clef) is mostly empty, with a few notes in the first measure. The lower grand staff (bass clef) contains a complex, rhythmic passage with many sixteenth and thirty-second notes, including some beamed sixteenth-note patterns. The system is divided into four measures by vertical bar lines.

9

This system of musical notation, labeled '9' at the bottom left, also consists of two grand staves. The upper grand staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and some grace notes. The lower grand staff (bass clef) contains a complex, rhythmic passage with many sixteenth and thirty-second notes, including some beamed sixteenth-note patterns. The system is divided into four measures by vertical bar lines.

Musical score for page 13, measures 13-16. The score is written for a grand piano with three systems of staves. The first system consists of a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff (treble and bass clefs). The second system consists of a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff. The third system consists of a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff. The music is in a 2/4 time signature and features a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The melody is characterized by frequent sixteenth-note patterns and slurs. The bass line consists of eighth and sixteenth notes, often moving in parallel motion with the right hand. The score is marked with a '13' at the beginning of the first system.

Musical score for page 17, measures 17-20. The score is written for a grand piano with three systems of staves. The first system consists of a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff (treble and bass clefs). The second system consists of a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff. The third system consists of a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff. The music is in a 2/4 time signature and features a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The melody is characterized by frequent sixteenth-note patterns and slurs. The bass line consists of eighth and sixteenth notes, often moving in parallel motion with the right hand. The score is marked with a '17' at the beginning of the first system.



Musical score system 1, measures 21-24. The system consists of six staves. The top three staves (treble, alto, and bass clefs) are empty. The bottom three staves (treble, bass, and a lower bass clef) contain musical notation. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A measure number '21' is visible at the beginning of the system.



Musical score system 2, measures 25-28. The system consists of six staves. The top three staves (treble, alto, and bass clefs) are empty. The bottom three staves (treble, bass, and a lower bass clef) contain musical notation. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A measure number '25' is visible at the beginning of the system.



Musical score system 1, measures 29-32. The system consists of six staves. The top two staves are empty. The third staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bottom two staves are also empty.



Musical score system 2, measures 33-36. The system consists of six staves. The top two staves are empty. The third staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bottom two staves are also empty. The word *(forte)* is written in the first measure of the third staff.



Musical score system 1, measures 37-40. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a complex melodic line. The second staff is a treble clef with a bass line, marked *(forte)*. The third and fourth staves are grand staff notation (treble and bass clefs). The fifth staff is a bass clef with a bass line. The music is in a 2/4 time signature and features a key signature of one sharp (F#).



Musical score system 2, measures 41-44. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line, marked *(fz)* and *(fr)*. The second staff is a treble clef with a bass line. The third and fourth staves are grand staff notation (treble and bass clefs). The fifth staff is a bass clef with a bass line. The music continues in the same 2/4 time signature and key signature.

Musical score for measures 45-48. The score is written for a grand piano and includes a vocal line. The vocal line is in the top staff, and the piano accompaniment is in the bottom four staves. The piano part features a complex texture with multiple voices, including a prominent bass line and a treble line with many sixteenth notes. The vocal line consists of a single melodic line. The tempo is marked *forte* in the piano part.

45

Musical score for measures 49-52. The score is written for a grand piano and includes a vocal line. The vocal line is in the top staff, and the piano accompaniment is in the bottom four staves. The piano part features a complex texture with multiple voices, including a prominent bass line and a treble line with many sixteenth notes. The vocal line consists of a single melodic line. The tempo is marked *forte* in the piano part.

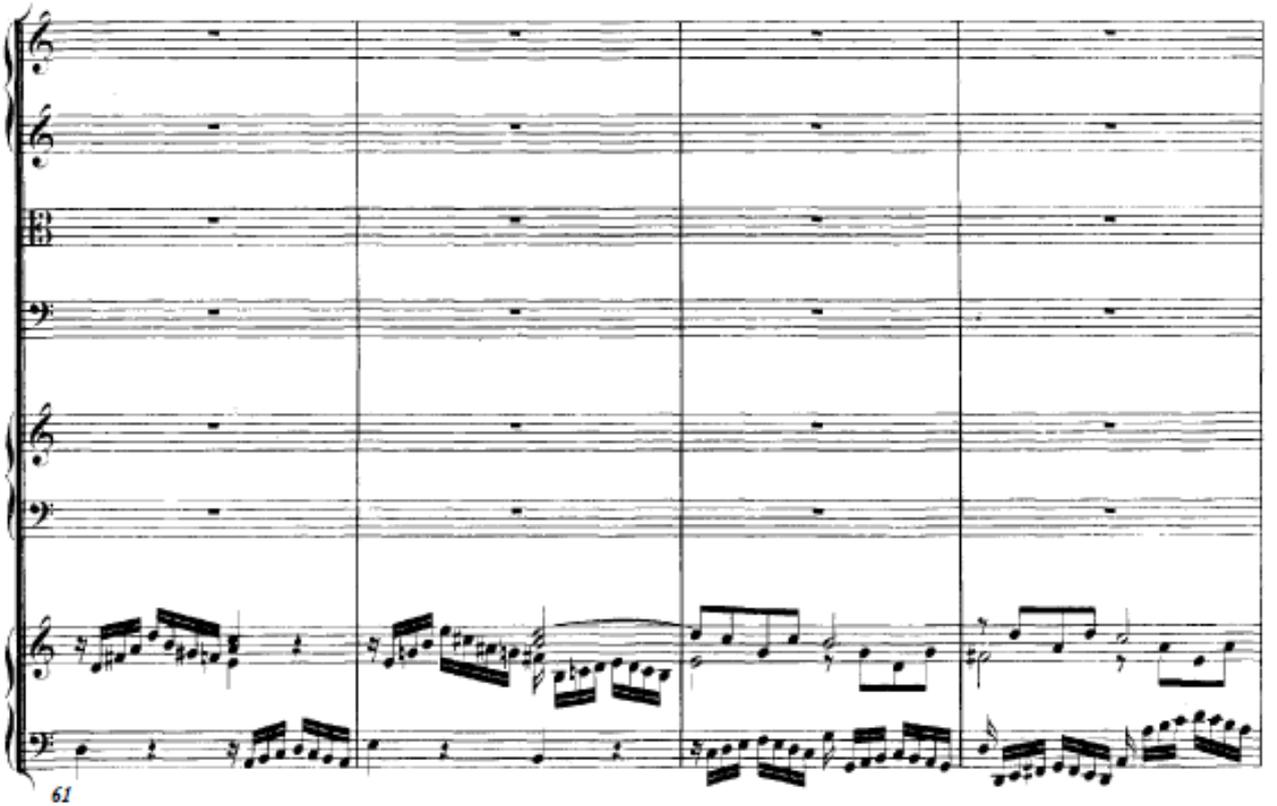
49

Musical score for measures 53-56. The score is written for a grand piano with two staves (treble and bass clef) and two additional staves above. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense texture. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various articulations such as slurs and accents.

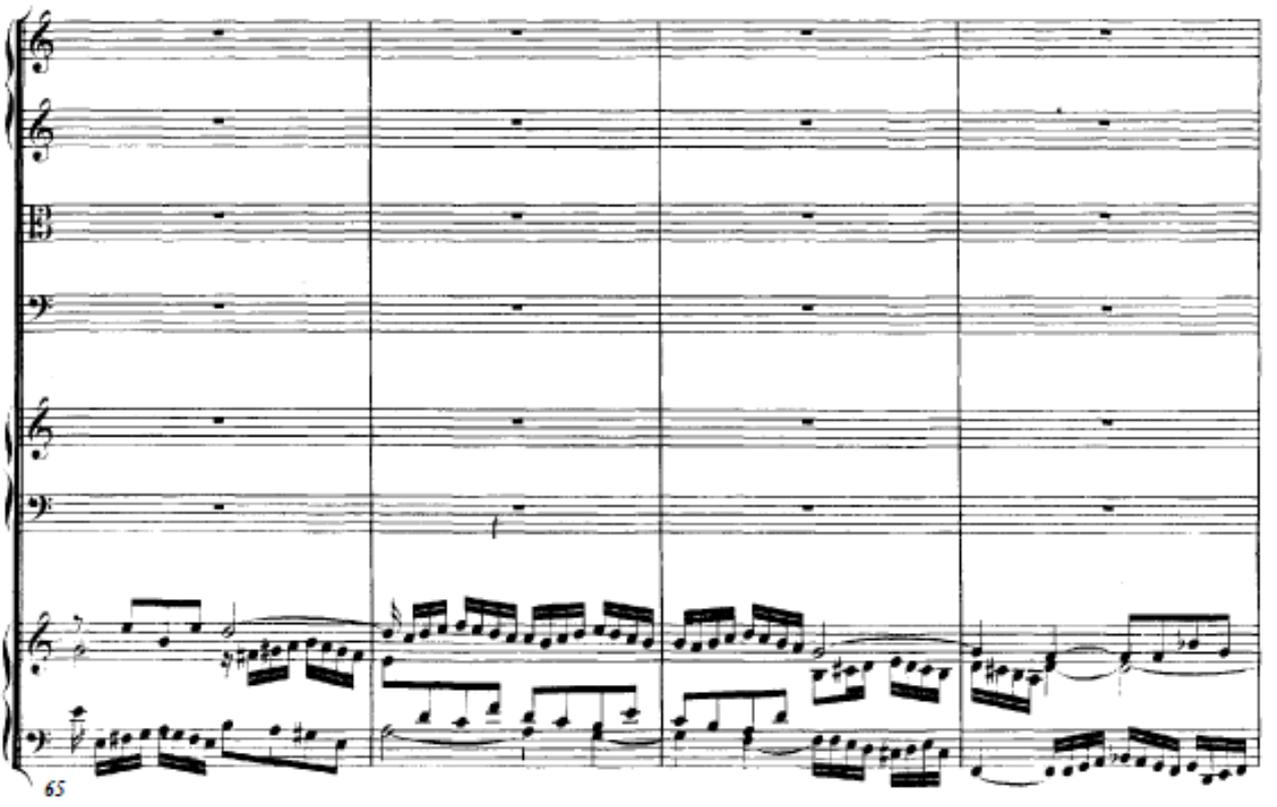
53

Musical score for measures 57-60. The score continues the complex rhythmic pattern from the previous system. It features a mix of sixteenth and thirty-second notes, with some measures containing longer note values. The notation includes slurs and accents, and the overall texture remains dense and intricate.

57



Musical score system 1, measures 61-64. The system consists of two grand staves (treble and bass clef) and two smaller staves (treble and bass clef). The music is in 3/4 time. The grand staff shows a complex melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. The smaller staves are mostly empty, with some notes in the bass clef staff.



Musical score system 2, measures 65-68. The system consists of two grand staves (treble and bass clef) and two smaller staves (treble and bass clef). The music is in 3/4 time. The grand staff shows a complex melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. The smaller staves are mostly empty, with some notes in the bass clef staff.

Musical score system 1, measures 69-72. The system consists of six staves. The top three staves (treble, alto, and bass clefs) are mostly empty. The bottom three staves (treble, bass, and bass clefs) contain musical notation. The first staff of the bottom group has a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The third staff has a bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The system is divided into four measures by vertical bar lines.

Musical score system 2, measures 73-76. The system consists of six staves. The top three staves (treble, alto, and bass clefs) are mostly empty. The bottom three staves (treble, bass, and bass clefs) contain musical notation. The first staff of the bottom group has a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The third staff has a bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The system is divided into four measures by vertical bar lines.

Musical score for measures 77-80. The score is written for a grand piano with two staves per system. The first system (measures 77-80) shows a complex texture with multiple voices. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns. The second system (measures 81-84) continues the piece, with the right hand playing a more active role and the left hand providing a steady accompaniment.

Musical score for measures 81-84. The score is written for a grand piano with two staves per system. The first system (measures 81-84) shows a complex texture with multiple voices. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns. The second system (measures 85-88) continues the piece, with the right hand playing a more active role and the left hand providing a steady accompaniment.

Musical score for measures 85-88. The score is written for a grand piano and includes a vocal line. The vocal line begins in measure 85 with a rest, followed by a melodic phrase in measure 86 marked *(forte)*. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with measures 85-88.

Musical score for measures 89-92. The score continues from the previous system. The vocal line resumes in measure 89 with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with its intricate rhythmic texture. The key signature and time signature remain the same. The score is divided into two systems, with measures 89-92.

Musical score for measures 93-96. The score is written for a grand piano with two staves per system. The first system (measures 93-94) features a complex melodic line in the right hand with many sixteenth notes and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The second system (measures 95-96) continues the melodic development with some rests in the right hand and more active accompaniment in the left hand.

Musical score for measures 97-100. The first system (measures 97-98) shows a significant change in texture, with the right hand playing a series of chords and the left hand continuing with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 99-100) concludes the passage with a final melodic flourish in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Musical score for measures 101-104. The score is written for a grand piano with five staves. The first staff is the right-hand treble clef, and the second is the right-hand alto clef. The third staff is the left-hand bass clef, and the fourth and fifth staves are the left-hand bass clef and right-hand treble clef, respectively. The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic texture. The first measure of the system (measure 101) is marked with a fermata. The second measure (102) is marked with a fermata and the dynamic marking *(forte)*. The third measure (103) is marked with a fermata and the dynamic marking *(forte)*. The fourth measure (104) is marked with a fermata and the dynamic marking *(forte)*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for measures 105-108. The score is written for a grand piano with five staves. The first staff is the right-hand treble clef, and the second is the right-hand alto clef. The third staff is the left-hand bass clef, and the fourth and fifth staves are the left-hand bass clef and right-hand treble clef, respectively. The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic texture. The first measure of the system (measure 105) is marked with a fermata. The second measure (106) is marked with a fermata. The third measure (107) is marked with a fermata. The fourth measure (108) is marked with a fermata. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for measures 109-112. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The vocal line consists of a melodic phrase with a final cadence. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Musical score for measures 113-116. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The vocal line consists of a melodic phrase with a final cadence. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Musical score system 117-120. The system consists of ten staves. The first five staves (treble and bass clefs) are mostly empty, indicating rests. The sixth and seventh staves (treble and bass clefs) contain musical notation starting at measure 117. The eighth and ninth staves (treble and bass clefs) contain musical notation starting at measure 119. The tenth staff (bass clef) contains musical notation starting at measure 120. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Musical score system 121-124. The system consists of ten staves. The first five staves (treble and bass clefs) are mostly empty, indicating rests. The sixth and seventh staves (treble and bass clefs) contain musical notation starting at measure 121. The eighth and ninth staves (treble and bass clefs) contain musical notation starting at measure 122. The tenth staff (bass clef) contains musical notation starting at measure 123. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Musical score for page 125. The score consists of eight staves. The top four staves are mostly empty, with some rests. The fifth and sixth staves contain a complex piano accompaniment. The fifth staff has a treble clef and contains a melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The sixth staff has a bass clef and contains a bass line with many sixteenth and thirty-second notes. The seventh and eighth staves are mostly empty, with some rests.

125

Musical score for page 129. The score consists of eight staves. The top four staves contain a melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The fifth and sixth staves contain a complex piano accompaniment. The fifth staff has a treble clef and contains a melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The sixth staff has a bass clef and contains a bass line with many sixteenth and thirty-second notes. The seventh and eighth staves are mostly empty, with some rests.

129

Musical score for measures 133-136. The score is written for a grand piano and includes a vocal line. It features a complex rhythmic structure with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The page number 133 is visible at the bottom left of the first system.

Musical score for measures 137-140. This system continues the piece with similar complex rhythmic patterns. The piano accompaniment is particularly dense with sixteenth-note passages. The page number 137 is visible at the bottom left of the first system.