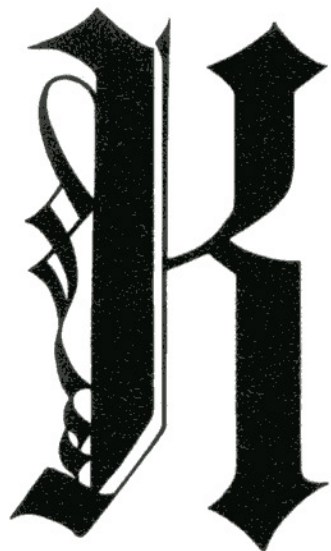


Н.А. СИМАКОВА



КОНТРАПУНКТ СТРОГОГО СТИЛЯ И ФУГА

ИСТОРИЯ
ТЕОРИЯ
ПРАКТИКА

2

Н.А.СИМАКОВА

КОНТРАПУНКТ СТРОГОГО СТИЛЯ И ФУГА

**ИСТОРИЯ
ТЕОРИЯ
ПРАКТИКА**

Учебное пособие
для студентов композиторского,
историко-теоретического
и дирижерско-хорового факультетов
музыкальных вузов

ВТОРАЯ

ББК 85.31
С 11

Исследование осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
проект № 01-0400-118а

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской Федерации
научный гранд конкурса 2005 г.

Симакова Н.А.

С 11 Контрапункт строгого стиля и фуга. Книга вторая. Фуга: ее логика и поэтика. — М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. — 800 с.

ISBN 5-85285-877-1

Вторая часть многостороннего исследования, в котором анализируется и систематизируется огромный фактический материал, связанный с теорией, историей фуги и методикой ее преподавания. Автор прослеживает эволюцию фуги, начиная с эпохи Возрождения и до самых радикальных эстетических течений XX — начала XXI веков. На страницах книги постоянно звучат высказывания исследователей и композиторов разных эпох и стран, с которыми автор подчас полемизирует. Подобно первой части — «Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина» — данная книга предназначена в первую очередь студентам и преподавателям композиторского, историко-теоретического, дирижерско-хорового факультетов музыкальных вузов, но также и всем, кого интересует судьба и эволюция фуги — высшей и самой совершенной формы контрапунктического искусства.

С 4905000000—017 без объявл.
082(02)—07

ББК 85.31

ISBN 5-85285-877-1

© Н.А. Симакова, 2007 г.
© Издательский Дом «Композитор», 2007 г.

От автора.....	5
Введение.....	8
I. На пути к фуге.....	10
От строгого контрапункта к свободному.....	10
Первые шаги в освоении фуги.....	24
II. Выразительные и формообразующие средства полифонической музыки барокко.....	46
О поэтике и эстетике барокко.....	46
О музыкальном строе и темперации.....	59
О мелодии.....	69
О ладах, тональностях и гармонии.....	73
Об исполнительской практике.....	83
Глава первая. Фуга — форма, жанр или техника письма?.....	90
Основные этапы развития фуги.....	98
Глава вторая. Классификация фугированных форм.....	120
Виды фуг по Марпургу (XVIII в.), Рейхе, Бусслеру (XIX в.), Уолкеру (XX в.).....	120
Фуга «школьная» и «художественная».....	148
Фугетта и фугато.....	150
Сводная классификация.....	154
Глава третья. Компоненты фуги.....	157
Тема фуги.....	158
Ответ.....	171
Противосложение.....	181
Интермедия.....	186
Глава четвертая. Простая (однотемная) фуга и ее основные разделы.....	194
Экспозиция (экспозиционная часть).....	196
Послеэкспозиционная часть.....	200
Архитектоника и функционально-гармоническое строение (на примере баховской фуги).....	203
Методика сочинения однотемной фуги.....	215
Глава пятая. Сложная (многотемная) фуга.....	225
Виды сложной фуги.....	226
Методика сочинения многотемной фуги.....	237
Глава шестая. Особые виды фуг.....	242
Фуга на хорал.....	242
Каноническая фуга.....	254
Хоровая фуга.....	259
Фуга с сопровождением.....	261
Другие виды фуг (фуга с цифрованным басом, фуга-partimento, контрафуга).....	266

Глава седьмая. Фуга в творчестве предшественников и современников Баха	282
Фугированные формы в композициях Д. Букстехуде, В. Любека, Г. Бёма, Н. Брунса	283
«Версетные» фуги А. Польетти, Ф.К. Муршхаузера, Г. Муффата	306
Магнификатные фуги И.К. Керля и И. Пахельбеля	321
«Букет цветов» и «Музыка Ариадны» И.К.Ф. Фишера	340
Фуги с цифрованным басом А. Корелли, А. Вивальди, Л. Куперена, Г. Пёрселла, и А. Рейнкена	357
Идея композиции «Хорошо темперированного клавира» у предшественников И.С. Баха и его современников (циклы Кирхгофа, Вебера и др.)	386
Фуга Генделя и ее особенности	405
Глава восьмая. Поэтика и логика баховской фуги	432
О нетрадиционных методах анализа баховских фуг (на примере «Хорошо темперированного клавира»)	435
Еще раз о цифрованном басы и фугах-partimento	468
Об искусстве фуги в «Искусстве фуги»	478
Классификация баховской фуги	497
Глава девятая. Фуга в творчестве композиторов второй половины XVIII – XIX вв.	512
Фуги на старые... и новые темы	520
Вариации... и фуга	534
«Рассредоточенная» фуга	539
Фуга с чертами симфонизма	545
Программная фуга	550
Фуга-фантазия	558
Фуга с чертами куплетности	569
Глава десятая. Фуга XX – начала XXI вв.	578
Фуги на новые... и старые темы	585
Фуги традиционные... и новаторские	603
Фуга в составе полифонических циклов	627
Фуга в составе оперы, балета, симфонии, оратории, кантаты и других жанров	672
Заключение	717
«Давайте же напишем фугу... прямо сейчас!»	718
Приложения	722
I. Дополнительные материалы	
а) к Главе первой	
Инструментальные жанры – предшественники фуги (органные мессы, обработки псалмов и гимнов, хоральные вариации, фуги на хорал, магнификаты; ричеркар и канцона)	722
б) к Главе восьмой	
Б. Яворский «Хорошо темперированный клавир» (толкования)	747
в) к Главе девятой	
К истории «математической» музыки и искусства комбинаторики	751
II. Фрагменты из трактатов И.С. Баха, И. Маттезона, А. Рейхи	756
III. Учебно-методический материал	768
IV. Нотный материал для анализа	773
Указатель анализируемых фуг	788
Литература	792

Фуга... Что только о ней не говорили, не писали... Ни один из музыкальных жанров не подвергался за время своего существования столь суровой, уничтожающей критике, а порой и высмеиванию, не получал в свой адрес такого количества оскорбительных слов...

Так, еще в конце XVI века в трактате «Диалог о древней и современной музыке» Винченцо Галилей (отец Галилео Галилея) рассуждал о «*тщеславии*» музыкантов, по многу раз излагающих в ричеркарах (предшественник фуги) одну и ту же тему всего на двух высотах... (122, с. 519).

«Вы только подумайте, — писал с иронией Ф.В. Марпург, передавая мнение слушателей XVIII века, — сколько раз приходится слышать тему на протяжении фуги. Ну, а если — к тому же — проведения ее идут подряд, ничем не перемежаясь, и притом все время в одной и той же тональности, пусть даже в разных регистрах, — да мыслимое ли дело прослушать все это без отвращения?»¹.

«Барочными чудищами» и «учеными безобразиями» называл фугу Ж.Ж. Руссо...

Пример подобного же «доброжелательного» отзыва о фуге, опубликованного неизвестным корреспондентом, находим и в «Санкт-Петербургских ведомостях» за 1855 год: «При слове "фуга" нашими читателями овладевает трепет. К серьезной музыке не у всех лежит сердце, а фуги — из серьезного самое серьезное. По этой причине на фугу смотрят как на музыкальное риторическое упражнение, которое как процесс различных хитростных комбинаций более в состоянии доставить удовольствие сочиняющему, нежели слушателю...»

Не изменилась ситуация и к концу XIX века, о чем можно судить по статье «Фуга вышла из моды» Бернарда Шоу (журнал «Magazine of Music», ноябрь 1885 г.). «Для рядового британца, — пишет Шоу, — фуга до сих пор остается синонимом острой стадии скукотворной болезни, время от времени вспыхивающей в гостиных и известной там под названием "классическая музыка". Ее полифоническое развитие бросает вызов любителям музыки. [...] ...сторонние наблюдатели, частенько задающиеся вопросом, что же вообще такое фуга, прекращают болтовню и с любопытством внимают фуге, исполняющейся на концерте, но обычно с растущим разочарованием, влияющим в рецидив громкого шепота...» (р. 102–103).

Однако в то же время хорошо известно, как трепетно, и более того, с чувством благоговения относились к фуге сами музыканты.

Из письма В.А. Моцарта отцу (в Зальцбург). Вена, 1782 г.:

«...хотел бы попросить прислать мне, когда будете возвращать мне рондо, 6 фуг Генделя и токкаты и фуги Эберлина. [...] Я каждое воскресенье в 12 часов бываю у барона ван

¹ «Критические письма о музыкальном искусстве» за ноябрь 1760 г. Цит. по: 57. С.172.

Свитена — там играют только Генд/е/ля и Баха. [...] Я сейчас как раз собираю баховские фуги. [...] Как Себастьяна, так и Эммануэля, и Фридемана. А еще генд/е/левские. И мне недостает только вот этих» (1, с. 87).

Спустя семь лет, в 1789 году, Моцарт услышал в исполнении хора под руководством Долеца (тогдашнего кантора лейпцигской школы св. Фомы) двухорный мотет И.С. Баха «Singet dem Herrn ein neues Lied» («Пойте Господу новую песнь»)². «Едва хор пропел несколько тактов, как Моцарт насторожился. Еще несколько тактов — и он воскликнул:

“Что это такое?” Казалось, вся его душа обратилась в слух. Когда пение прекратилось, он радостно воскликнул: “Вот у кого есть чему поучиться!” Ему рассказали, что школа эта, в которой Себастьян Бах когда-то был кантором, обладает полным собранием его мотетов и хранит их как реликвию. “Вот это да! Как славно! — воскликнул он. — Да покажите же!” Партитур этих вокальных сочинений /в школе/ не было, и Моцарт попросил дать ему выписанные голоса. Было сущим удовольствием наблюдать, с каким рвением Моцарт разложил вокруг себя эти партии (они были у него и в той, и в другой руке, и на коленях, и на близстоящих стульях), и, забывши обо всем на свете, не встал с места, пока не просмотрел все принесенные ему сочинения Себастьяна Баха. Он упросил, чтоб ему дали копии, /всю жизнь/ очень высоко их ценил, и — если я не заблуждаюсь — от того, кто хорошо знает баховские композиции и моцартовский “Реквием”, особенно, скажем, большую фугу “Christe eleison”, никак не может ускользнуть, что Моцарт, для духовных сил которого не было ничего недоступного, изучал, ценил и исчерпывающе понимал этого старого контрапунктиста» (И.Ф. Рохлиц. «Всеобщая музыкальная газета». Лейпциг, октябрь 1798 г.).

Из статьи о юном Бетховене:

«Луи ван Бетховен, сын вышеупомянутого /певчего-тенора/, мальчик 11 лет, с многообещающим талантом. Он очень умело — и с силою — играет на клавире, прекрасно читает с листа и, вообще говоря, большей частью играет “Хорошо темперированный клавир” Себастьяна Баха, который дал ему господин Нефе. Кто знает это собрание прелюдий и фуг во всех тональностях (которое, пожалуй, можно назвать верхом совершенства), тот поймет, что это значит...» («Альманах музыки». Бонн, март, 1783 г.).

В письме Дж. Верди от 5 января 1871 года (адресовано Франческо Флоримо) читаем: «Упражняйтесь в искусстве фуги постоянно, упорно, пока рука не станет свободной и сильной в умении справляться с нотами по вашему желанию. Вы научитесь, таким образом, сочинять с уверенностью, хорошо распределять голоса и естественно модулировать» (31, с. 310–11).

Замечательно высказывание Дж. Верди относительно фуги, сочиненной им для парижской редакции «Макбета»: «Вы будете смеяться, когда услышите, что для изображения битвы я написал фугу!!! Я, ненавидящий все, что отдает школой, и почти тридцать лет не писавший фуг!!! Но я скажу, что в данном случае эта музыкальная форма может очень пригодиться. Беготня голосов друг за другом, громогласное столкновение диссонансов и т. д., и т. д., могут довольно хорошо передать битву» (31, с. 198).

А вот слова, написанные рукой М.И. Глинки: «При первом взгляде фуга кажется делом одного разума, ибо как можно вообразить себе из таких рассчитанных средств произвести что-нибудь кроме механического движения масс звуков, но тут-то [и находится] камень преткновения. Действие хорошей фуги величественно, поразительно, оно — возвы-

² С исключительно интересной фугой из этого мотета читатель сможет познакомиться на с. 265–266 настоящей книги.

шеннейшее по сравнению с действием всех прочих музыкальных сочинений, но одни гениальные сочинители могут облагородить этот механизм даром их вдохновения и произвести предположенное действие заранее рассчитанными средствами (*combinaisons*)»³.

После них тем более поразительной выглядит мысль Макса Регера: «*Не существует более свободной формы, чем fuga*» (86, с. 19).

Даже если читатель сейчас и не поверит этим словам, мы надеемся, что, прочитав эту книгу, он убедится:

- в исключительном богатстве образных возможностей фуги — от философски-углубленных, драматических, трагедийных до пасторальных, созерцательных, лирических, шуточных, комических...
- в чрезвычайной гибкости ее форм, в фантастической изобретательности, изощренности, изысканности используемых в ней контрапунктических приемов;
- в ее способности отвечать духовным запросам человека на протяжении последних как минимум шести веков — в чем, думается, и проявляется ее наивысшая свобода...

* * *

В заключение автор хотел бы высказать слова глубокой благодарности всем тем, кто доброжелательно отозвался о первом томе — «Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина», и выразить надежду на то, что во втором томе (равно как и в Хрестоматии) уважаемый Читатель найдет для себя немало новой информации из области истории, теории и практики фуги. Автор благодарит зав. кафедрой теории музыки Московской государственной консерватории, доктора искусствоведения, проф. А.С. Соколова за предоставленную возможность обсудить рукопись книги на заседании кафедры, доктора искусствоведения, проф. В.В. Задерацкого и кандидата искусствоведения, доц. Н.И. Тарасевича за высказанные ими критические замечания, советы и пожелания, а также доктора искусствоведения, проф. Р.Л. Поспелову за консультации, связанные с переводом латинских текстов. Автор признателен тем, кто на протяжении ряда лет помогал ему советами и предложениями (прежде всего — проф. РАМ им. Гнесиных Е.В. Вязковой и проф. МГК И.В. Кожиной), равно как и тем, кто просто проявлял искреннюю заинтересованность ходом работы над книгой, выражая готовность быть полезным в решении возникающих вопросов. И, конечно же, огромную благодарность он приносит своим бывшим ученикам — В. Мельник и С. Хлыбовой (фрагменты переведенных ими трактатов приводятся в Приложении), Н. Скоковой, М. Распутиной, Е. Поповой, Р. Затиану, и особенно Е. Доленко, всячески помогавшим ему как в процессе написания книги (прежде всего в пополнении имевшегося в распоряжении автора нотного и книжного материала), так и в процессе подготовки ее к изданию.

Отдельную благодарность автор выражает сотрудникам библиотеки, читального зала и отдела редкостей Московской консерватории (А.К. Голубковой, О. Грабовской, Н. Оленевой, А. Антипову, И. Брежневой, Г. Малининой и др.), редактору Н. Шантырь, а также техническим работникам Издательского Дома «Композитор» М.М. Соколовой, В.И. Семенковой.

³ Из трактата «О фуге» (рукопись без даты и подписи). Глинка М. Полное собрание сочинений. Т. 17. М., 1969. С. 271.

Каждая эпоха неоднородна в своем художественном наследии. Искусство барокко¹, с освещения которого мы начинаем данную книгу, в этом отношении не только не является исключением, но, наоборот, дает тому особенно убедительное подтверждение. Это искусство противоречивое, неоднозначное — как и само время, которому оно принадлежит... Сложность его восприятия, в том числе восприятия музыки, порождается наличием разного рода эстетических несоответствий, несинхронностей. В барочной концепции музыки *«встречаются, спорят голоса разных культурных традиций и эпох»*².

В настоящий момент в музыке эпохи барокко принято различать как минимум три периода: раннее барокко — к нему относится творчество К. Монтеверди, Дж. Габриели, Г. Шютца; среднее — включающее творчество А. Скарлатти, А. Корелли, Ж.Б. Люлли, Г. Пёрселла; и позднее — творчество И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Г.Ф. Телемана, А. Вивальди, Д. Скарлатти, Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо. Достаточно сравнить, с позиций творческих интересов, стилевых и жанровых пристрастий, только эти имена — здесь и мадригал, и опера, оратория и кантата, инструментальная сюита и соната, фантазия, концерт, хоральная обработка, прелюдия и фуга, месса, мотет, пассионы... — чтобы с очевидностью убедиться в том, насколько пестр был художественный мир в рассматриваемый исторический отрезок. Более того, можно абсолютно точно сказать, что такое великое множество музыкальных стилей не объединял в себе ни один предыдущий этап истории искусства.

На протяжении XX века наряду с традиционным подходом к анализу музыкального наследия барокко появилось немало работ, заставляющих взглянуть на него, и, в частности, на музыку И.С. Баха, иными глазами. Так, еще в начале столе-

¹ Итал. *barocco* буквально означает «причудливый», «вычурный», «странный» (а также «грубый», «неуклюжий»); португал. *perola barossa* означает жемчужину неправильной формы. Термин «барокко» первоначально использовался в изобразительном искусстве для подчеркивания некоей странности, неправильности и даже экстравагантности техники письма. С XX века этот термин стал употребителен и в музыке.

² Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994. С. 9.

тия А. Швейцером в его монографии о Бахе³ были высказаны идеи, раскрывающие новые, ранее не акцентировавшиеся грани музыкального мышления этого величайшего мастера, связанные с риторичностью — зависимостью музыки от слова, изображения, жеста, столь характерной для барочной музыкальной эстетики в целом. Далее эти идеи получили основательное научное подтверждение в трудах западных ученых — Х. Унгера (автора научной разработки теории музыкальной риторики), М. Праца, Ф. Шене, а также в работах отечественных исследователей — Б. Яворского, К. Розенова, позднее — А. Морозова, О. Захаровой, М. Лобановой и ряда последователей концепции Б. Яворского, раскрывающей мотивную символику баховских произведений и ее связь с образами Священного Писания.

Наше сегодняшнее представление о музыке барокко дополняется видением в ней таких важных моментов, как развитие ренессансной и еще более ранней традиций и, одновременно, как тяготение к синтезу с другими видами искусств, как освоение новой сферы выразительных средств, связанных с поэтикой аффектов, с языком аллегории, с эмблематикой, числовой символикой и т. д. *«Музыка барокко, — как отмечает М. Лобанова, — нечто и большее, и меньшее, чем собственно “музыка”, — к ней относятся явления космологического характера... с другой стороны, с музыкой частично сливаются “стиль” и “жанр”, понимание которых также достаточно далеко от общепринятых ныне теорий»* (104, с. 9).

Сразу разочаруем Читателя: не все вышеперечисленные аспекты получают одинаково подробное освещение на страницах настоящей работы. Следует помнить, что предлагаемый материал рассчитан на изучение в течение всего лишь одного учебного года. Кроме того, не следует забывать, что данная книга ставит задачей осветить не одну только эпоху барокко, но весьма протяженный исторический период. Так что конспективная подчас форма изложения ни в коем случае не должна расцениваться как факт невнимания к каким-либо явлениям; просто в своем рассказе о фуге автор стремился к максимальной концентрации подачи материала. Но хотя одним аспектам и будет оказано предпочтение по сравнению с другими, ни одна из названных проблем не останется без авторской оценки, — некоторые же получают новую интерпретацию.

Ну, а теперь вернемся вспять, ибо —

«Идти вперед может только память, но не забвение».

(М. Бахтин)

³ Впервые русский перевод ее был осуществлен в 1934 году, 2-й перевод, с «идеологическими» купюрами, — в 1965. Полный перевод вышел в издательстве «Классика—XXI» в 2002 году.

I. НА ПУТИ К ФУГЕ

От строгого контрапункта к свободному

«*Nil potest creari de nilo*» —

«Ничто не может возникнуть из ничего».

«*Quantum scimus, gutta est, ignoramus mare*» —

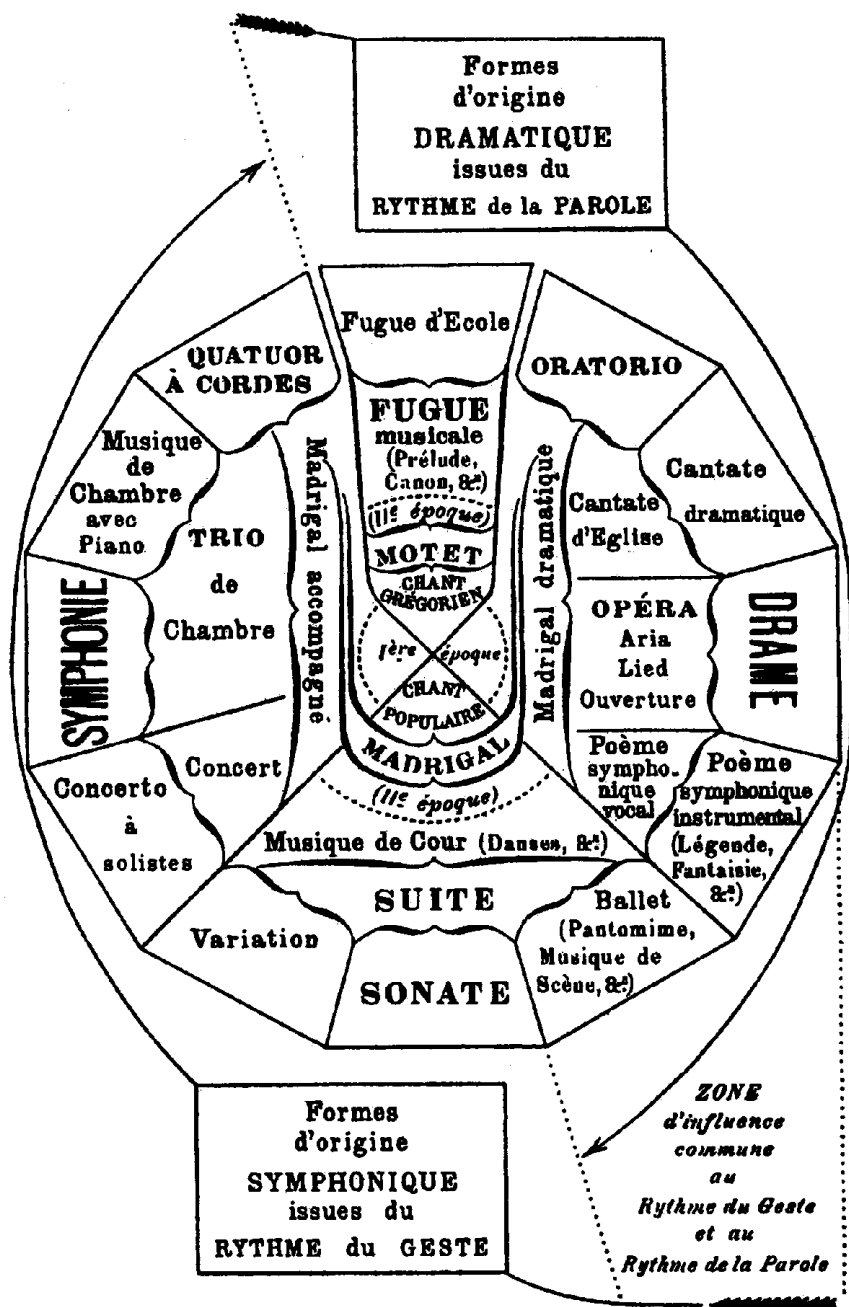
«То, сколько мы знаем, — капля, не знаем — море».

(Лат. изречения)



торая половина XVI века знаменуется расцветом строгого контрапункта, созданием едва ли не самых ярких и наиболее показательных для данного стиля музыкальных сочинений. Однако параллельно с этим все интенсивнее начинает заявлять о себе и новый тип художественного мышления. Ранее всего он проявляется в мадригале, который уже изначально — с момента своего рождения — стремился преодолеть свойственное ему противоречие между личностным содержанием и «коллективной» формой его выражения: сугубо индивидуальные, глубоко интимные чувства передавались в нем не одним певцом, а ансамблем исполнителей... Именно этот жанр в наибольшей мере соответствовал художественным тенденциям эпохи, значительно усилившим внимание к лирической стороне высказываний, к психологической достоверности выражаемых чувств и эмоций, к воплощению остродраматических коллизий. В мадригале шлифуются особые свойства, предвещающие будущий стиль. В их числе иной способ организации фактуры, связанный с высвобождением собственно мелодического начала (это позволяло лучше прослушивать горизонталь), особое внимание к семантике тональности, к колористической стороне созвучия, новый взгляд на хроматику и др.

Весьма удивительно то, что важнейшая роль мадригала в развитии музыкального искусства, и прежде всего в становлении самых разных концертных, сценических и прочих жанров, была справедливо оценена только на рубеже XIX–XX веков. В частности, Венсан д'Энди, помещая в своем трактате «*Cours de composition musicale*» классификацию музыкальных форм, отводит мадригалу место в самом центре жанровой системы. Мы не можем отказать себе в удовольствии привести здесь мало кому известную, интереснейшую, на наш взгляд, схему из этого трактата, которая, с одной стороны демонстрирует универсальную картину соотношения вокальных и инструментальных жанров, находящихся, казалось бы, на разных полюсах, и одновременно позволяет наглядно проследить истоки и взаимосвязи самых различных жанров, в том числе фуги:



Итак, возьмем, к примеру, мадригалы Джезуальдо. В музыке его словно сталкиваются миг и вечность, экзальтированный порыв — и неизбывная, мучительная страсть. Здесь повсюду царит контраст: аккордовые разделы внезапно сменяются полифоническими, имитационными, — и наоборот; патетические реплики с широкими мелодическими ходами чередуются с декламационной речитацией... И при этом — полнейшая раскрепощенность мелодических линий, мелодических голосов, фраз, временами воспринимающихся как свободная импровизация певцов-виртуозов. Такие мадригалы, как «Moro, lasso», «Ancide sola la morte», «Jo ta sего», в первых тактах имеют аккордовый четырехголосный склад письма, а спустя три-четыре такта к этому «аккомпанирующему сопровождению» присоединяется главный голос — верхний. В подобном многоголосии ощутимо сходство с гомофонной фактурой, здесь как бы намечаются прогнозы дальнейшего развития жанра мадригала — в сторону выделения солирующего голоса. Последующую трансформацию жанра предвещает и более свободная трактовка текста: при одновременном введении голосов довольно часто два, три голоса пятиголосного ансамбля вступают с текстом не первой строки, а второй, что, естественно, уже никак не может отождествляться со строгой строфичностью.

Кульминацией в развитии мадригала и одновременно ступенью, обозначившей новую его жанровую модификацию, стало наследие Монтеверди — автора девяти книг мадригалов и создателя оригинального жанра — «драмы на музыке» (*dramma per musica*), композитора, чей творческий поиск был направлен на выработку «взволнованного стиля» (*stille concitato*), призванного передавать тончайшие нюансы душевных переживаний. Поиск его увенчался успехом, приведя к созданию новой, сценической формы мадригала — предвестницы оперы («Поединок Танкреда и Клоринды»), и собственно оперы («Орфей», «Коронация Поппеи»). Монтеверди одним из первых обогащает палитру красок мадригала, вводя в него (начиная с пятой книги) инструментальные партии — виолы, чембало и др. Модифицирует он и сам вокальный стиль, привнося в него большую виртуозность в духе инструментализма. В этом отношении особенно показательны мадригалы его седьмой книги, «Concerto», певческие партии которых включают вокализы инструментального типа — гаммы, секвенции, разного рода пассажи, фиоритуры. «Воинственные и любовные мадригалы» восьмой книги выделяются прежде всего своим исполнительским составом: развернутые концертные арии, дуэты, трио идут в сопровождении какого-либо определенного инструментального ансамбля и *basso continuo*. Привлечение инструментов активно влияет на форму музыкальных композиций: в ряде мадригалов вокальные и вокально-инструментальные части чередуются с чисто инструментальными эпизодами (например, в «Tempo la Cetra» наличествуют две обрамляющие «симфонии» и три ритурнеля, связывающие основные разделы мадригала).

Существенные изменения коснулись и норм вертикали, что прежде всего отразилось на употреблении интервалов. Внимание, которое Монтеверди придает новому образному содержанию «взволнованного стиля», приводит его к пересмотру традиций в использовании диссонансов. Начиная с четвертой книги мадригалов, для него становится в достаточной мере показательным частое применение диссонансов без приготовления, а иногда и без разрешения. Причем подобное их употребление происходит не только в условиях плавного движения голосов, но и при участии скачков. Столь же типичным для композитора оказывается и взятие нескольких диссонансов подряд (в одной и той же паре голосов).

Эти «порочные» тенденции были восприняты многими сторонниками традиционного учения о контрапункте крайне негативно. Так, например, болонский каноник Дж.М. Артузи в одной из своих теоретических работ приводит девять фрагментов из мадригалов Монтеверди в качестве образцов, «оскорбляющих слух и здравый смысл». И это при том, что самого Артузи, несмотря на яростные дебаты с Монтеверди, нельзя упрекнуть в крайнем традиционализме: в своем трактате «Искусство контрапункта» («L'Arte del Contraponto», 1598) он хотя и продолжает развивать идеи своего учителя Джузеппе Царлино, но, наряду с этим, вводит целый ряд новых, достаточно смелых рекомендаций в отношении поведения диссонансов. К примеру, он допускает в отдельных случаях (но не как правило!) не только разрешение задержанного диссонанса в несовершенный консонанс (септима — в сексту, секунда — в терцию и т. д.), но и переход его в другие интервалы, в том числе в другой диссонанс. Вполне возможным он считает и движение двух диссонансов подряд, в том случае, если один из участвующих в их образовании голосов излагается семиминимами⁴:



Тем не менее, в целом, в своих творческих симпатиях Артузи остается на стороне учения Царлино и музыки Палестрины, именно ее он считает наивысшим достижением музыкального искусства — тем идеалом, к которому нужно стремиться и которому следует подражать.

Полемика Артузи и Монтеверди заставила и последнего обосновать свои художественные позиции, сформулировать свои творческие принципы. В пятой книге мадригалов (1605) Монтеверди помещает ответное письмо сторонникам Артузи. В нем он говорит о принципиальном расхождении «старой» и

⁴ Этот и два следующих примера заимствованы из статьи: *Гамова И.* Диссонанс Монтеверди в свете полемики с Артузи и теории контрапункта XVI–XVII веков. См. 36. С. 46–59.

«новой» музыки; при этом «старую» — ту, которую мы теперь именуем «строгим стилем», — он называет «первой практикой» (*prima prattica*), современную же ему «новую» музыку, к которой он причисляет и свою, Монтеверди, именуется «второй практикой» (*seconda prattica*).

Шаг за шагом представители «второй практики» — Чиприан де Роре, Джезуальдо, Лука Маренцио, Клаудио Монтеверди — завоевывают право на свое творческое направление. Поначалу применяемые ими отклонения от норм контрапункта либо вовсе не замечались традиционной теорией, либо фиксировались ею как «исключения из правил». Так, в трактате итальянского теоретика Пьетро Понтио «*Ragionamento di musica*» (1588) рассматриваются многие новые случаи введения диссонансов. Например, если Царлино не разрешал двигать свободный тон диссонанса до тех пор, пока не будет разрешен диссонирующий звук, то Понтио — впрочем, как и Артузи — подобное поведение свободного тона считает вполне допустимым. Весьма неожиданные случаи встречаются в его правилах употребления задержанной септимы: кроме обычных, нормативных образцов разрешения ее в несовершенный консонанс сексты, допускается ведение верхнего тона септимы на квинту вниз, с последующим заполнением скачка и переходом в совершенный консонанс — квинту:



Конец XVI столетия ознаменовался появлением еще нескольких трактатов, где нашли отражение новые взгляды и художественные устремления мастеров «второй практики». Это — «Диалог о древней и новой музыке» («*Dialogo della musica antica et della moderna*», 1581) Винченцо Галилея и его же «Дискуссия по поводу диссонанса» («*Discorso intorno all'uso delle dissonanze*», 1588–91), являющаяся второй частью большого труда, посвященного практике контрапункта. Сторонник античной традиции, Галилей и в своих трактатах, и в музыкальных композициях («Плач пророка Иеремии» и др.) стремился всячески доказать преимущества гомофонного стиля над полифоническим. Что же касается контрапункта и, в частности, употребления диссонансов, то в этом вопросе итальянский теоретик и композитор⁵ предстает подлинным новатором: самым важным началом, «корректирующим» сочета-

⁵ Этот разносторонний человек к тому же был еще и прекрасным исполнителем-лютником, а также математиком.

ние голосов, образующиеся созвучия, вообще всю вертикаль, у него оказывается слово, поэтическое содержание текста. Именно поэтическое содержание диктует выбор тех или иных выразительных средств; заостренное внимание к нему порождает отклонения от общепринятых норм. При этом особая выразительная роль отводится диссонансам, которые становятся важнейшими элементами контрапункта: на них, а не на консонансы, ложится основная смысловая нагрузка, на них приходится и все наиболее яркие выразительные эффекты произведения.

Галилей допускает следование нескольких диссонансов подряд (в одной и той же паре голосов); в случаях плавного голосоведения или даже использования скачков разрешается взятие диссонанса на сильных и относительно сильных долях без приготовления — но с обязательным плавным разрешением, которое, опять-таки, может быть как нисходящим, так и восходящим. Наконец, в одном из голосов при введении задержания или его разрешении возможно использование хроматических полутонов:



Рекомендуемое в целом ряде трактатов XVI века обращение с диссонансами убедительно показывает нам, насколько заметным к тому времени стало отступление от норм строгого стиля, а также наглядно демонстрирует переход к освоению выразительных средств, которые составят основу новой стилистики, получив свое дальнейшее развитие в контрапункте свободного стиля.

Со второй половины XVI века возникает еще одна тенденция: усилившееся внимание к исполнительским возможностям инструментов приводит к формированию собственно инструментальной музыки. Если в XV — первой половине XVI вв. инструментальная музыка не только во многом зависела от вокальной (исключение составляла лишь сфера танцевальной музыки), но и в ряде случаев вовсе ничем от нее не отличалась (см. Восемь ричеркаров, приписываемых Палестрине — PW., Bd. XXXII), то с конца XVI в. она все больше стремится к самостоятельности, самобытности. Особенно рельефно это начинает проявляться в принципах формообразования, в выборе выразительных средств, и прежде всего — в становлении нового тематизма. Однако процесс образования нового тематизма шел очень медленно и растянулся почти на все последующее столетие...

XVII век, несмотря на крупные завоевания и открытия, — будь то первая его половина, в которой протекало творчество таких ярких мастеров, как Я.П. Свелинк, К. Монтеверди, Дж. Фрескобальди, Г. Шютц, С. Шейдт, или же вторая, о которой мы судим по наследию И.Я. Фробергера, Г. Пёрселла, И. Пахельбеля, Д. Букстехуде, — остается еще во многом тесно связанным с предшествующим веком. Каковы бы ни были в то время смелые новации в искусстве, они сосуществуют с ранее выработанными принципами музыкального мышления, с приемами и средствами выразительности, получившими распространение в музыке Ренессанса. Это отчетливо проявляется как в творчестве вышеуказанных композиторов, так и в музыке многих других, менее известных (А.М. Аббатини, Г. Аллегри, М. да Гальяно и др.), сочинения которых, несмотря на то, что они содержат новые выразительные средства в мелодике, гармонии, ритме, все же многими своими чертами отвечают традициям контрапункта строгого стиля. Здесь еще сохраняется ориентация на плагальные и автентические лады, используются излюбленные приемы контрапунктического письма (техника на *c.f.*, разного рода стреттные образования, загадочные каноны и т. д.), соблюдаются старые метро-ритмические условия, влияющие на характер изложения музыкального материала, его облик, рельеф голосов.

То же можно сказать и в отношении жанров: в XVII веке продолжают развиваться жанры, получившие свое классическое выражение в условиях строгого стиля — месса, мотет, многоголосная песня, фантазия, канцона, ричеркар. Трактовка их в отдельных случаях (хотя и не всегда) остается традиционной. Обновление, достигаемое путем введения выразительных средств, принадлежащих сфере иных музыкальных жанров, расценивается пока больше как фактор, способствующий оттенению и рельефной подаче «классических» норм и сложившихся принципов, нежели как фактор их ниспровержения и уничтожения. Однако последнее замечание касается в основном вышеперечисленных жанров и не относится к кантате, оратории, опере, а также к инструментальным сонате и концерту, которые к этому времени, пройдя стадию своего становления, вступают (правда, не одновременно) на путь самостоятельного, самобытного развития. «Орбита» их выразительности включает к тому моменту преимущественно новые средства диалога со слушателем. Хотя, с другой стороны, при, казалось бы, очень далекой уже от стиля вокального контрапункта XVI века лексике концертных, театральных форм XVII века, и в них в какой-то степени продолжают обнаруживаться проявления более старых принципов художественного мышления... В связи с этим творческая практика данного периода в дальнейшем будет рассматриваться нами с учетом параллельного развития «старых» и «новых» традиций.

Остановимся коротко на ряде трактатов, появившихся в XVII веке, которые, несомненно, вобрали в себя специфику своего времени и его творческих тенденций.

Наибольшее число теоретических трудов, находящихся под влиянием учения Царлино и сохраняющих преемственность с контрапунктическим учением XVI века, создается в Италии. Среди их авторов немало известных композиторов (Бонончини, Банкьери, Цаккони и др.), пожелавших обобщить свой педагогический опыт, изложив рекомендации в виде теоретических положений. Во всяком случае, часть подобных трактатов совершенно очевидно носит педагогический характер. Связь с предшествующей эпохой заметна порой даже в названии: такова, например, работа Карло Аббате «*Regulae contrapuncti excerptae ex operibus Zerlini*». В других работах приводятся высказывания теоретиков XVI века, отдельные фрагменты из их трудов (так, Цаккони часто обращается к трактатам Тигрини и Царлино, пользуется примерами из работ Черрето, Дируты, Банкьери; Бонончини многократно цитирует Тигрини, Царлино, Ваннео и т. д.).

Почти все итальянские трактаты XVII века включают традиционные правила контрапункта (де Авелла, С. Пичерли, С. Бернарди формулируют восемь правил; К. Аббате — двенадцать и т. д.), во многих продолжается проработка методики обучения контрапунктическому письму (Банкьери называет шесть видов контрапункта к *c.f.*: одна нота против целой, две половинные ноты против целой, четыре четверти против целой, синкопированный, оstinатный, фугированный контрапункт; шесть способов контрапунктирования к *c.f.* перечисляет Пичерли; как и Авелла, Пичерли учит фугированному контрапункту, кроме того, он рассматривает облигатный контрапункт, а также двойной контрапункт, причем во всех интервалах — от унисона до дуодецимы).

Как правило, авторы всех трактатов различают два вида контрапункта: простой (состоит из консонансов и нот одинаковой длительности в разных голосах) и диминуированный, или цветистый (голоса ритмически самостоятельны). Ш. Черрето, кроме того, вводит такие понятия, как *contraponto osservato* и *contraponto all'improviso*. Выделение в отдельную область импровизированного контрапункта свойственно также Цаккони, Брунелли и др., и подобный шаг не является чем-то новым: о двух видах контрапункта — *res facta* (то есть записанного) и *alla mente* (импровизируемого без подготовки) писал еще Тинкторис.

Итальянские трактаты XVII века продолжают разрабатывать и учение о трех родах музыки — диатонической, хроматической, энгармонической. Этому, в частности, посвящают страницы своих работ Аббате и Цаккони. О способах выполнения хроматического контрапункта пишет в отдельной главе (99) пятой книги трактата «*Regole di musica*» (1657) Дж. де Авелла. А в предыдущей главе (98) он говорит о строгом контрапункте и советует при сочинении в этом стиле создавать видимость *c.f.*, помещая его в теноре и начиная его изложение хотя бы с половинной паузы. Тем не менее, новая, современная практика привлекает внимание этого автора все же больше, нежели строгий стиль.

О новой практике (*moderna prattica musicale*) пишут А. Банкьери, Дж.М. Бонччини, Дж.А. Бонтемпи и др., хотя ее описание порой остается довольно скопированным, ограниченным и почти не выходит за пределы ранее освоенных проблем. Новыми оказываются лишь вопросы о *basso ostinato*, о так называемых *фигурах* (см. о них далее), о музыкальных жанрах и способах сочинения тех или иных пьес. Так, Аббате упоминает правила сочинения псалмов, гимнов и других композиций с участием хора и органа. Чероне дает рекомендации в отношении темы, или *subject*, а также касательно сочинения мотета, мессы, псалма и, кроме того, — ричеркара, мадригала, канцоны, фроттолы, стромботты. Брунелли останавливается на технике выполнения ричеркара, Цаккони дает советы в отношении сочинения *сальтарелло* и т. д.

Что до музыкальных авторитетов, то, как показывают итальянские трактаты, XVII век знает и почитает Палестрину. Его имя, хотя встречается и не часто, тем не менее, фигурирует на страницах теоретических работ. Оно упоминается у Пичерли в восьмом правиле контрапункта, содержащем советы в отношении употребления диссонансов, — которое, по мнению автора, должно быть строгим («...и несмотря на то, что некоторые — Винченцо Лузитано, Палестрина и другие разрешали секунду примой, нону октавой, тем не менее лучше поступать согласно вышеописанному правилу»⁶). Более обстоятельную характеристику получает Палестрина в труде Доменико Пьетро Чероне, который посвящает композитору двадцатую книгу (всего их 22) трактата «*El Melopeo u maestro. Tractado de Musica teòrica y pràtica*» (1613). Эта книга включает анализ мессы Палестрины «*L'homme armé*», причем акцент здесь делается на принципах изложения тенора и его метро-ритмической организации.

Учение Царлино имело определенное воздействие на содержание трактатов XVII столетия, созданных в Германии, Франции, Испании, Англии. В этом нас убеждают труды Кальвизиуса и Свелинка, рукописные работы Ле Форты и Харбу, анонимный трактат из Парижа (Paris, Bibl. Nat. fr., n. a., 4671), содержащий выдержки из III и IV частей «*Le istitutione harmoniche*» и др. Материалы III части этого труда с небольшими изменениями — дописанными собственными нотными примерами (помимо примеров Царлино) — используются Свелинком в первом разделе его «*Compositions — Regeln*»⁷). Свелинк основывает свое учение на церковных ладах, которые, как и Царлино (в первом издании «*Le istitutioni harmoniche*», 1558), выстраивает от *ре* в качестве первого тона. Объяснения каждого лада он сопровождает нотными примерами, в отдельных моментах которых проявляется тяготение к гармоническо-

⁶ Цит. по: *Apfel E. Geschichte der Kompositionslehre. Bd. II. S. 429.*

⁷ Второй раздел дает представление об учении Свелинка, благодаря материалам и записям его учеников (напомним, что у него занимались С. Шейдт, Г. Шейдеман, братья Преториусы и многие другие известные в будущем музыканты).

му, аккордовому началу. При этом в самом голосоведении Свелинк допускает немало новшеств, чем явно перекликается с позицией, например, Артузи и других итальянских теоретиков. Большую свободу можно видеть и в его отношении к употреблению интервалов, в частности, диссонансов. Так, на сильных и относительно сильных долях такта секунда может, как и нона, пригравливаться верхним звуком; кварта и септима — не только верхним, но и нижним звуком, причем первая из них может переходить как в чистую, так и в уменьшенную квинту, а вторая — в октаву. Таким образом, согласно учению Свелинка секунда разрешается (с учетом возможности скачка свободного голоса) в унисон, в терцию, в сексту, дециму, ум. квинту; септима — в сексту, октаву, квинту и терцию; кварта — в терцию, сексту и ум. квинту; кроме того, допускается употребление ум. квинты — с разрешением в терцию, и ув. кварта — в сексту.

Среди немецких трактатов XVII века особого внимания заслуживают труды И. Бурмейстера, А. Кирхера, Х. Бернхарда и В.К. Принтца. Эти авторы, с одной стороны, продолжают рассматривать контрапункт в качестве «альфы и омеги» композиторского творчества, а потому еще и еще раз останавливаются на вопросах: что такое контрапункт, каковы нормы употребления консонансов и диссонансов, чем должны отличаться клаузулы, что такое пропорции, сколько существует ладов, в каких видах предстает контрапункт, какова роль текста и т. д. С другой стороны, они развивают новые направления в учении о контрапункте, более целеустремленно рассматривая те аспекты творческого процесса, которые, хотя, возможно, и затрагивались ранее, но не получили должной, обстоятельной разработки. Одной из таких проблем, широко изучавшихся в XVII веке, с которой был связан новый подход к композиторскому творчеству, является *musica poetica*⁸. В понимании Бурмейстера (а также И. Нукиуса, И.А. Хербста, И. Турингуса, Хр. Бернхарда, позднее И.Г. Вальтера) это название связано с популярным в то время учением о принципах выражения в музыке текста и, опять-таки, о фигурах⁹.

Весьма интенсивно обсуждается в немецких трактатах XVII в. вопрос об аккордах и, в частности, о трезвучии как самостоятельной единице гармонии, а

⁸ Первым, кто ввел в своих трудах в 1533 и 1537 гг. понятие *musica poetica*, был Н. Лампадиус, однако у него оно имело совершенно иной смысл, поскольку употреблялось как антипод для противопоставления музыке «учебной». В XVII–XVIII веках — прежде всего в Германии — это понятие постепенно вытесняет слово «контрапункт» из заглавий теоретических трактатов и начинает применяться в качестве наименования учения о музыкальной композиции.

⁹ Термин «фигура» — музыкально-риторическое понятие, которое применялось для обозначения определенных мелодических, ритмических, гармонических оборотов, служащих моменту усиления выразительности музыки. Немецкий исследователь Г.Г. Унгер в своем труде «Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. -18. Jahrhundert» (1941) называет более 80 фигур.

не сумме двух интервалов, терции и квинты, — как трактовалось оно ранее¹⁰. После Царлино, назвавшего трезвучия «гармониями», к этой проблеме возвращаются Шнеегаз, Липпиус и др.¹¹ Акцент на гармоническом пении, новая позиция рассмотрения интервалов, интерпретируемых не столько как результат сочетания контрапунктических голосов, сколько как «гармоническая диада», и трезвучий, трактуемых как единый звуковой комплекс, — все это постепенно изменяет отношение к композиции. Новые нюансы проникают даже в традиционное определение «композиция», которая теперь расшифровывается как *«наука составлять гармонический контрапункт из хорошо соединенных друг с другом консонансов и диссонансов»* (Бернхард).

В числе других вопросов, поднимаемых в трактатах этого времени, — буквенная нотация и табулатура, различия между импровизацией и композицией, способы варьирования в музыке и др. Что касается последнего вопроса, то, например, Принтц, подразумевает под вариационностью изменение «moduli» — мотива; он называет 8 способов осуществления изменений, в том числе с помощью фигур и особых приемов мелодического движения, а также транспонирования, применения разных способов концертирования, присоединения к оркестру хора, регулирования разной плотности звука, использования разного количества исполнителей — инструменталистов и вокалистов, изменения ритмики («Phrynus Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist», часть II, гл. 8).

Трактаты XVII века дают представление о наиболее остро дискутировавшихся в то время проблемах, касавшихся, с одной стороны, разных видов контрапункта, с другой — разных музыкальных стилей. В этом отношении особенно интересны мысли Бернхарда, чьи труды, согласно мнению немецких исследователей, могут рассматриваться как обстоятельное изложение системы обучения и музыкально-теоретических взглядов его учителя Г. Шютца.

В своем самом значительном труде «Tractatus compositionis augmentatus» («Расширенный трактат о композиции»¹²) Бернхард называет три стиля, свойственных музыкальному искусству его времени: *stilus gravis* (строгий стиль), *stilus luxurians communis* (обычный пышный стиль), *stilus luxurians theatralis* (театральный пышный стиль). Первый он относит к *stilus antiquus* (стиль ста-

¹⁰ Ю.Н. Холопов пишет, что, по Кирхеру, в XVII веке трезвучие рассматривалось как «trias» (триада) — один из трех видов музыкальной «материи» (МЭ. Т. 5. С. 595). Однако о гармонических дуах и trias Лампадиус писал уже на 38 лет ранее Кирхера.

¹¹ Шнеегаз, в частности, интерпретирует трезвучие как символ (Praefatio) Троицы; Липпиусу принадлежит мысль о единстве трезвучия и его обращений.

¹² Этот трактат полно и обстоятельно проанализирован в статье М.И. Катунян «Учение о композиции Г. Шютца» (78). Удачный перевод, осуществленный автором статьи, позволяет нам воспользоваться им в приводимых в настоящей работе многочисленных фрагментах трактата, не прибегая к новым переводам.

рый), второй и третий — к *stilus modernus* (стиль современный). Расшифровывая свои (и Щюца) представления о стилях, Бернхард пишет: «*Контрапункт строгий — это тот, который состоит из небыстрых нот и немногих видов диссонансов и принимает во внимание не столько текст, сколько гармонию, а так как этот род был единственный известный старым / мастерам /, он стал называться Stylus antiquus, но также Capella, Ecclesiasticus, поскольку для того / собора / более, нежели для других мест, предназначается и поскольку к нему одному благоволит Папа в своей церкви и капелле*» (78, с. 84—85). В отличие от строгого контрапункта, «*контрапункт пышный есть тот, который состоит из довольно быстрых нот, необычных скачков, кои способны вызывать аффекты, из более многочисленных видов применения диссонансов (или большего числа фигур мелопозтики, кои другие именуют вольностями), состоит больше из арий, которые с текстом лучше согласуются, чем вышеупомянутый*» (с. 85). Для театрального стиля — одной из разновидностей *stilus modernus* — становится обязательным господство слова над гармонией, а посему — следование музыки за текстом: передача радостного — радостным, печального — печальным, всего, что в обыденной речи восходит — восходящим, что направлено вниз — нисходящим.

При всем уважительном отношении к *stilus antiquus*, Бернхард все же явно больше внимания уделяет *stilus modernus*, которому отводит 22 главы, в то время как «строгому» стилю — 5. Это вполне объяснимо: *stilus modernus*, по его мнению, — **настоящее** музыкального искусства и его **будущее**; преимущества данного стиля отчетливо видны при освоении любых сфер, включая применение диссонансов, которые используются здесь в особого рода приемах, входящих в число фигур. В строгом стиле Бернхард выделяет всего четыре фигуры: транзитус, квазитранзитус, синкопация и квазисинкопация. Первая представляет собой проходящий или вспомогательный диссонанс на слабом времени; вторая — неприготовленный (проходящий или вспомогательный) диссонанс в виде задержания; третья — приготовленное задержание; четвертая — приготовленное задержание с повторением диссонирующего тона:

4 s. транзитус

квазитранзитус синкопация квазисинкопация

В пышном обычном стиле Бернхард отмечает 15 фигур: суперъекция (верхняя камбиата), субсумпция (нижняя камбиата), вариация (пассаж, колоратура), мультипликация (репетиция диссонирующего звука), антиципация ноты (предъем), пролонгация (продление ноты), «жестковатый» ход (*passus duriusculus* — движение по полутонам), «жестковатый» скачок (*saltus duriusculus* — скачок на ум. интервал) и т. д., а в пышном театральном — 8: экстенсия («растяжка», оттягивание), эллипсис (пропуск приготовления или разрешения консонанса), мора (обращенное разрешение задержания), абрупция («разрыв» между диссонансом и консонансом), обращенный транзитус (задержание в сочетании с репетициями), гетеролеписис (захват диссонирующего звука, принадлежащего как бы другому голосу), «недостаточная» терция (ув. секунда) и «избыточная» секста (ум. септима)¹³:

суперъекция

субсумпция

вариация

мультипликация

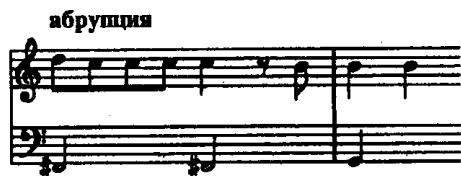
«жестковатый» ход

«жестковатый» скачок

экстенсия

эллипсис

¹³ Более подробно о фигурах (с примерами на каждый вид) см. в статье М. Катунян «Учение о композиции Генриха Шютца» (78. С. 96–106).



Совершенно очевидно, что большинство этих фигур практически представляют собой область стилистики, принадлежащей *stilus modernus*, и никоим образом не приспособлены для употребления в строгом контрапункте. Не случайно, в ряде примеров используется текст, позволяющий подчеркнуть прямую зависимость музыки от слова.

Одно из важнейших завоеваний XVII века — несомненно, более основательное и систематическое развитие, по сравнению с предыдущими столетиями, идеи *комбинаторики*, которая с одинаковой степенью интенсивности разрабатывается как в математике, так и в музыке. Именно с этого времени вводятся в употребление названия основных категорий учения об искусстве комбинаторики — «пермутация» (термин, принадлежащий Андре Таке, использовавшему его в своем трактате «*Arithmeticae theoria et praxis*» /«Теория и практика арифметики», 1656/) и «комбинация» (термин, используемый Б. Паскалем). Сами же понятия «комбинаторика», «искусство комбинаторики» достаточно основательно были разработаны в трактате В.Г. Лейбница «*Ars combinatoria*» («Искусство комбинаторики», 1666).

Еще одно крупнейшее событие, которым ознаменовался конец XVII века, — переход к новому качеству звукового выражения, а именно — к *темперации* (лат.: соразмерность). Первым, кто заявил о необходимости темперации строя клавишных инструментов, был Рамис де Пареха: в своем трактате «*De musica practica*» (1482) он изложил акустические расчеты интервалов мажорной гаммы и высказал пожелание, касающееся соответствия большой терции числу колебаний 4 : 5, с тем чтобы разница с четвертой квинтой (так наз. дидимова комма) выравнивалась темперацией квинт (подробнее об этом см. на с. 61 настоящей книги). После многочисленных и безуспешных попыток улучшить чистый строй, сохранявший главный недостаток пифагорова строя — невозможность осуществления быстрых переходов из одной тональности в другую, получила практическое воплощение идея геометрического деления октавы на 12 равных частей — идея, витавшая в воздухе, подготовленная всей историей развития европейской музыки и ее музыкального строя. Ее в 1637 году сформулировал французский математик и теоретик музыки Марен Мерсенн в своем трактате «Универсальная гармония», поместив в нем математическое описание нового строя и рассчитав все его интервальные коэффициенты. Позднее две книги, посвященные практическому изложению теории равномерной темперации, издал немец-

кий органист Андреас Веркмайстер. Первая из них вышла в 1691 году и называлась «Музыкальная темперация, или ясное, математически правильное изложение того, как при помощи монохорда следует настраивать по **хорошей темперации клавиры**¹⁴ — органы, позитивы, регали, спинеты, для того чтобы в соответствии с сегодняшней манерой исполнения музыки все тональности звучали в приятной и сносной гармонии. К этому добавлено предваряющее сочинение о преимуществах совершенных и несовершенных музыкальных исчислений, пропорций и консонансов, которые надо учитывать при установлении равномерной темперации. Наряду с этим, приложено гравированное на меди ясное и полное обозначение этой темперации на монохорде».

Темперация строя была воспринята различными музыкантами не одинаково и завоевывала себе право на существование более полувека. Проблемы, связанные с чистотой звукоизвлечения, с выбором тех или иных тональностей, со свободным употреблением хроматизмов, еще долгое время оставались «в повестке дня». Нужно было перепробовать разные способы настройки органов и клавиринов (наиболее значительные из них — системы Арнольда Шлика, Пьетро Арона, Элиаса Аммербаха, Джованни Ланфранко) и многочисленные способы усовершенствования самих инструментов. Кое-кто рекомендовал «расщеплять» клавиши на две, чтобы одна давала диэзный звук, а другая — бемольный (в созданном Никколо Вичентино архичембало октава содержала 31 ступень).

Параллельно процессу формирования темперированного строя, расширения возможностей звуковой системы, шла интенсивная работа по освоению новых выразительных средств, и прежде всего — имеющих типично инструментальную природу: новых интонаций, созвучий, гармонических последований; однако наряду с этим использовались и старые методы работы с музыкальным материалом, равно как и сам этот материал — старинные песнопения, хоралы и т. д. В результате всего этого формировались новый тип тематизма, новое, ладогармоническое мышление, а также контрапункт, получивший впоследствии название «контрапункта свободного стиля».

Первые шаги в освоении фуги

К сожалению, очень многие музыканты, даже те, кто имеет к полифонии профессиональный интерес, не всегда хорошо представляют себе, насколько тесно связаны между собой контрапункт строгого стиля и фуга¹⁵. А ведь существует немало доказательств того, что теория фуги родилась именно в недрах

¹⁴ Преднамеренно выделено нами; ср. с названием ХТК Баха.

¹⁵ Так, при обсуждении первой части этой книги на кафедре теории музыки Московской консерватории автору было высказано, в частности, замечание по поводу названия, в котором «объединились достаточно далекие явления — контрапункт строгого стиля и фуга»...

учения о контрапункте, и что первые рекомендации по освоению фуги входили в состав методических заданий, связанных с освоением многоголосия и написанием разного рода контрапунктов к с.ф.: одна нота против одной, две ноты против одной, четыре ноты против одной, синкопированного и т. д.

Вспомним: в первом томе нашей книги — «Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина» — сообщалось о трактате Адриано Банкери «*Cartella musicale nel' Canto figurato & Contrapunto*» (первое издание — 1601, третье — 1614), в заключительном разделе которого (*Epilogo del Contrapunto*) в качестве проработки пятого и шестого способов присочинения контрапунктирующих голосов к с.ф. рекомендуются **остинатный и фугированный контрапункты** (**contrapunto ostinato, contrapunto fugato**). Причем, *contrapunto fugato* является здесь своеобразной разновидностью *contrapunto ostinato*, поскольку позволяет сопровождающей с.ф. теме появляться на разной высоте и с разными модификациями (например, в ракоходе).

Аналогичные задания все чаще и чаще появляются и в других трактатах, особенно во второй половине XVII века¹⁶. Показательны они и для трех манускриптов, обнаруженных в середине XX века, о которых сообщает в своей книге «*Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*» («Теория фуги от Жоскена до Баха») современный американский исследователь П.М. Уолкер¹⁷. Один из этих манускриптов, трактат на немецком языке под названием «*Regulae Compositionis*», приписывается учеными Джакомо Кариссими¹⁸, два других ориентировочно принадлежат Антонио Бертали¹⁹ (подробнее см. 319, р. 166–168). Все три рукописи имеют явно выраженную дидактическую направленность — в них содержатся правила, касающиеся того, как следует учиться искусству контрапункта. Материалы так называемой берлинской рукописи (возможно, Кариссими) показывают, что ее автор явно был знаком с «шестью контрапунктами» Банкери — поскольку она

¹⁶ Этой же последовательности учебных тем — от свободного контрапункта на с.ф. к фуге и имитационным формам вообще, с постепенным усложнением заданий, придерживались Свелинк и Рейнкен (как известно, отдельные разделы трактата Свелинка «*Compositions-Regeln*» дошли до нас в изложении его ученика Рейнкена)

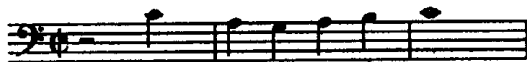
¹⁷ Walker Paul Mark. «*Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*». University of Rochester Press, 2000.

¹⁸ Трактат был скопирован в конце XVII или в начале XVIII века Георгом Остеррайхом (1664–1735) и в настоящее время хранится в Берлине — Deutsche Staatsbibliothek (под номером Mus.ms.theor.170) в Букмейеровском собрании.

¹⁹ Антонио Бертали, скрипач и композитор, родился в Италии; с 1624 г. находился на службе при Венском Имперском дворе. Одна из приписываемых ему рукописей находится в Венской Stadtbibliothek (под номером Ms. Mh 6273/e) и датирована 1693 годом, другая — в Kremsmünster Benediktinerstift (под номером Ms. Regenterei L 67) и датирована 1676 годом. Хельмут Федерхофер, идентифицировавший эти рукописи и сравнивший их с рукописью Дж. Кариссими, несмотря на даты, предположил, что труд Кариссими был написан раньше и что Бертали, ознакомившись с его копией, пересмотрел свой труд. Исследователи же творчества Кариссими, как пишет Уолкер (см.: 319. Р. 384–385), не принимают эту версию и вообще считают берлинскую рукопись фальшивкой.

включает те же 6 типов, впервые обозначенных там как «разряды»: 1) нота против ноты, 2) минимы против семибревиса, 3) «черные ноты» (то есть четверти, или банкьериевские семиминимы, 4) все виды длительностей против семибревиса, 5) фугированный контрапункт, и, наконец, 6) настоящая (prorog) fuga. Иначе говоря, как сообщает Уолкер, кариссимиевская рукопись учит (аналогично методике Свелинка и Рейнкена) вначале всем возможным видам контрапунктирования над *c.f.*, а после этого — тому, «как повторить несколько раз короткую тему над *cantus firmus*, для того, чтобы затем вообще окончательно отказаться от *cantus firmus*... и пьеса основывалась бы исключительно на разработке одной короткой темы» (319, р. 168). Правда, в трактате Кариссими пятый этап контрапунктического обучения остается без названия, тогда как в двух рукописях, автором которых считается А. Бертали, он называется *contrapunctus cum fuga* и имеет те же определения, что и *contrapunto fugato* Банкьери. Кроме того, во всех трех манускриптах приводится одна и та же тема, называемая «фугой» (то есть, по-видимому, предлагаемая для написания «фугированного контрапункта»):

6



а также предлагаются «пояснения», касающиеся разработки этой темы над *cantus firmus*. Приводим их:

1. Лад темы должен быть таким же, как и лад *cantus firmus*.
2. Первое проведение темы должно быть либо в тонике, либо в доминанте. Кроме того, не допускаются подряд два проведения на одной и той же высоте.
3. После нескольких проведений темы должна следовать интермедия — для того, чтобы слушатель мог узнать тему, когда она снова появится.
- 4—5. Ради разнообразия тема не должна проходить только в тональностях тоники и доминанты. Тема может проходить еще в двух тональностях — медианты (*tertia intermedia*) и субдоминанты (*quarta intermedia*). Кроме того, композитор может модулировать в другую тональность или лад и возвращаться в нее (*aus dem Tono herausschwingen*), хотя он не может переходить из *cantus mollis* в *cantus durus* (из минора в мажор).
6. Ученик должен стараться провести тему в самом конце пьесы так, чтобы она составила часть заключительной каденции.
7. В середине пьесы допускаются изменения темы.
- 8—10. Возможны два типа фуги с использованием инверсии. *Fuga contraria* представляет собой проведение всех или половины ступеней в инверсии. В *fuga riversa* этого нет.
11. Мастерское владение этим видом контрапункта (фугированным. — Н.С.) наиболее желательно для композитора (цит. по: 319, р. 168–169).

В качестве завершающего раздела приводится следующий нотный образец:

7 1 2

4 3

8 4

11 5

15 6 7

19 8 9

23 10

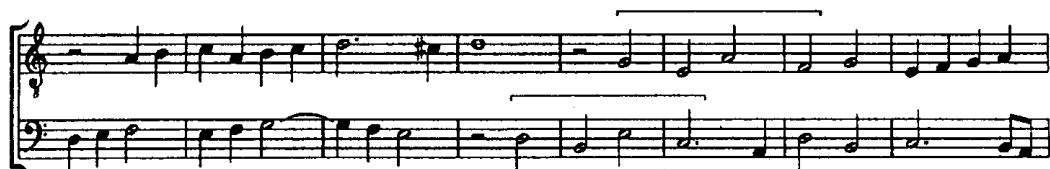
27

Из примера видно: один из голосов — нижний — представляет собой *cantus firmus* (в данном случае — *cantus planus*). Он вряд ли является цитатой из какого-нибудь первоисточника, хотя повтор одной из фраз (см. тт. 6—8 и 21—23) и «намекает» на присутствие такового. Другой голос — верхний — десять раз повторяет одну и ту же однократную «тему», о которой сообщалось ранее. Из этих десяти проведений в первых пяти тема проходит в прямом виде (от I, V, III, IV, III ступеней), далее в четырех — в инверсии (от VI, II, I, V ступеней), и в последний раз она звучит в прямом виде (от I ступени). Общие размеры композиции составляют 26 тактов, из которых 10 тактов заняты темой, остальные 16 — связками и подходами к изложению темы на новой высоте. Теме всегда предшествует пауза, и этот нюанс строго соблюден во всех десяти случаях; в то же время в изложении самой темы допускаются некоторые вольности, касающиеся, впрочем, в основном только ритмики.

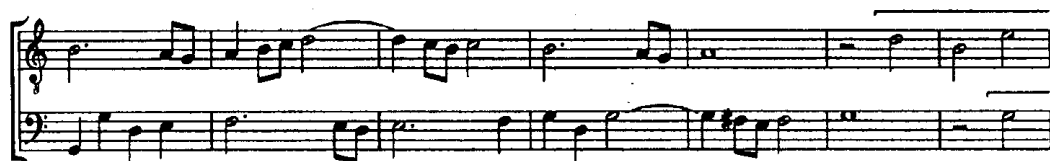
Итак, абсолютно ясно, что перед нами пример, совмещающий технику письма на *c.f.* с разновидностью остигатной формы, в которой тема, высотно перемещаясь, создает иллюзию участия помимо *c.f.* еще нескольких голосов. Но для того времени, возможно, этот пример служил образцом «фугированного» контрапункта.

В трактате, приписываемом Кариссими, пятое правило практически не обсуждается, а сразу же дается переход к шестому — фуге (как к наиболее совершенной технике письма), при написании которой учащийся должен продемонстрировать прекрасные знания всех предшествующих пяти правил. Этот раздел открывается нотным примером, демонстрирующим другой, нежели у Бертали, род техники. Здесь уже нет *c.f.* При этом тема фуги попеременно вступает то в нижнем, то в верхнем голосе и с разной временной дистанцией: в два такта, в один, в пол-такта и т. д. После начального ее изложения — от I и V ступеней — следует интермедия, вслед за которой в той же последовательности, но с временным сокращением (на полтакта), вступают опять-таки, нижний, затем верхний голоса, на сей раз проводя тему от V и I ступеней. Затем, подобно шлейфу, следует интермедия, которая вновь подводит к проведению темы в паре голосов, представляющему собой вертикальную перестановку голосов предыдущей стретты, и т. д. В целом, в 51 такте пьесы тема прозвучит 11 раз, из них 5 раз от I ступени, 4 раза — от V и 2 раза — от IV ступени. Лишь один раз будет использовано одиночное проведение, все остальные входят в парные группировки, отличающиеся друг от друга порядком вступления голосов, их высотной позицией и временной дистанцией:





16



23



31



38



46



Этот нотный пример сопровождается в трактате рядом замечаний. Вот наиболее интересные из них:

«Первое, о чем необходимо задуматься после того, как Вам предложили тему, — в каком тоне fuga прозвучит наиболее естественным образом. Вышеприведен-

ную фугу можно было бы написать и в пятом тоне, если бы второй голос вступал от с. Более естественным было бы, однако, начать в восьмом тоне: тему образуют звуки — *sol, mi, la, fa*; начавшись в восьмом тоне, второй голос ответит так же — *sol, mi, la, fa*, (319, р. 171).

Особенно важно, на наш взгляд, пятое замечание: «Чем больше тема фуги при изложении *“наступает на себя”* (то есть, чем больше стретт в фуге. — Н.С.), тем fuga прекрасней и изобретательней. И если даже она не в том тоне, который представляется естественным, это дозволяется, поскольку восполняется художественной красотой и полнотой» (319, р. 174).

Таким образом, можно констатировать, что уже с начала XVII века в перечень «тиражируемых» из одного трактата в другой правил и методику изучения контрапункта начинают вводиться, в качестве заключительных, задания, ставящие целью выработку особой техники письма с остинатно повторяемой темой — сначала в условиях одного голоса, затем в условиях нескольких голосов. Разрабатываются рекомендации, касающиеся выбора для темы высотных позиций, наиболее приемлемых вариантов ее размещения по голосам, а также самих форм подачи темы (в прямом виде, в инверсии и т. д.). Все это, несомненно, способствует шлифовке техники фугированного письма. Более того, в зависимости от особенностей в трактовке тематизма и, шире, от характера разработки музыкального материала, складываются различные направления и школы.

В числе других принципиально важных для будущей фуги вопросов, разрабатываемых с конца XVI века, вне сомнения, следует выделить те, которые связаны с высотной позицией темы в момент ее начальной подачи и повторного воспроизведения в другом голосе; иначе говоря — вопросы, касающиеся высотных соотношений имитационно излагаемых голосов, и прежде всего — темы и ответа. Здесь, опять-таки, большинство теоретиков продолжает повторять мысли Царлино, который, классифицируя имитационные формы и подразделяя их на фуги (связанные, несвязанные) и консеквенции, видел их основное различие прежде всего в интервале имитации²⁰. Для фуги он считал обязательным

²⁰ В Царлино видели авторитет не только Артузи, Тигрини, Чероне, но и многие другие музыканты, в том числе Я.П. Свелинк. Например, в трактате Свелинка, в соответствующем разделе, помещаются примеры на фугу и имитацию из глав 54 и 55 Царлино. Сам же Свелинк, как и Царлино, широко пользуется понятиями «имитация», «консеквенция», «фуга». В отношении последней его мнение таково: «*Фуги обыкновенно делаются в унисон, или в кварту, или в квинту, или в октаву, и идут ровно с теми же самыми интервалами, которые есть в начальном голосе*» (цит. по: 130. С. 723). Что же касается имитации, то она, по мнению Свелинка, «*есть манера фуг, которая не так точно следует ровно с теми же нотами и интервалами, но только кое в чем сохраняет манеру предшествующего голоса, повторяет те же ноты и интервалы. Она лишь частично сохраняет манеру предыдущего голоса и может писаться в секунду, терцию, сексту, септиму и т. п.*» (130. С. 264). Напомним, как определял имитацию Царлино: «*Имитацией же будем считать то повторение, которое строится не по тем же интервалам, но по совершенно другим, а сохраняются только те же ходы, производимые голосами...*». В консеквенции же, согласно его мнению, повторение осуществляется «*или в том же тоне, на квинту, на кварту, или в унисон после известного и ограниченного промежутка времени, причем каждая из нот следует одна за другой по тем же интервалам*» (122. С. 477).

повторение темы с интервалом имитации в кварту, квинту, октаву, поскольку только эти интервалы обеспечивали точное сохранение интервального строения. В консеквенции же тема могла имитироваться в секунду, терцию и т. д., при этом ее интонационное «наполнение», естественно, менялось.

Впрочем, еще раньше Николо Вичентино в своем трактате «Старинная музыка, приспособленная к современной практике» («L'antica musica ridotta alla moderna prattica», 1555) обращал внимание на то, что в случае, если два голоса, второй из которых имитирует первый в квинту, начинаются квинтовым скачком, вместе они превышают октавный амбитус. Поэтому, чтобы не выходить за пределы октавы, у второго голоса квинтовый скачок, по его мнению, должен быть заменен на квартовый. Правда, мысль эта, очень важная с разных точек зрения, брошена Вичентино вскользь и в дальнейшем им никак не развивается...

Вообще, суждения о том, с каких звуков, согласно правилам контрапункта, должен вступать тот или иной голос, высказывались, начиная буквально с раннего средневековья, почти всеми авторами трактатов о музыке (об этом говорилось в первом томе нашей книги). Данная традиция сохранилась и в XV веке — вспомним, например, первое из правил Тинкториса (в трактате «Liber de arte contrapuncti»): *«всякий контрапункт должен начинаться и кончаться совершенным конкордансом»* (то есть, консонансом). Той же проблеме, но уже ориентируясь на музыку иного времени и на иной стиль, посвятил главу в «Le istitutioni harmoniche» (главу 28 из III части) Царлино, назвав ее: *«Композиция должна начинаться с совершенного консонанса»*. Такое заявление не было шагом назад по сравнению с только что приведенным правилом Тинкториса, поскольку в данном случае речь шла не просто о композициях, но только о тех из них, которые начинались с имитационного вступления голосов. Царлино отмечает, что когда два голоса вступают в имитации друг за другом, между первой нотой guida (вождь) и первой нотой consequente (спутник) — но не по вертикали — в момент вступления consequente должен возникнуть совершенный консонанс. Более того, он уточняет, что далеко не все ноты, составляющие совершенный консонанс, подходят для начала композиции. *«Это (правило о начале произведения с совершенного консонанса. — Н.С.) вполне резонно, когда партия одного голоса начинается с крайнего (chorde extreme) или среднего звука (mesane) лада, в котором написана мелодия. Это, как мы увидим, самые естественные и существенные звуки»* («chorde naturali overo essentiali»).

Интереснейшую таблицу с фиксацией species (лат. — видов) «кварты и квинты», финалиса и доминанты (реперкуussy), а также главных и второстепенных каденционных тонов помещает в одном из трех своих трактатов («Praecepta musica poeticae») немецкий композитор Галлус Дресслер. Здесь показательны не только последовательность восьми ладов, среди которых три транспонированных: гиподорийский, ионийский и гипоионийский, но и их отбор, явно продиктованный

наиболее частым применением в художественной практике. Если взглянуть на эту таблицу с «прицелом» на то, чтобы увидеть в ней нечто полезное для фуги, то можно без труда обнаружить наиболее традиционные темо-ответные начальные ходы, а также типичные заключительные и срединные каденции:

mode 9

	species	repercussion	principal	cadences	secondary
1	re la / re sol	re la	re la sol	fa mi	
2	re sol / re la	re fa	re fa	re (re) mi	
3	mi / mi mi la	mi / fa	mi mi mi fa	sol la	
4	mi la / mi / mi	mi la	mi la	sol fa	
5	ut sol / ut fa	fa / sol	fa sol	sol mi	
6	ut fa fa / sol	fa la	fa mi sol	sol	
7	ut sol / re sol	ut sol	ut sol sol	fa	
8	re sol / ut sol	ut fa	ut sol sol	fa	

Теоретики позднего Ренессанса еще продолжают приписывать ладам в автентически-плагальной паре общий финалис и различные амбитусы, но природа доминанты (реперкуссии) к этому времени полностью меняется. В новой системе доминанта находится квинтой выше финалиса во всех ладах (за исключением пары с финалисом «ми») и автентически-плагальные пары объединяются как финалисом, так и доминантой. Более того, все чаще теоретики Ренессанса начинают представлять себе каждый лад как уникальную комбинацию квинты и кварты. Отсюда следует, что пара объединена общей квартой (от финалиса до доминанты) и квинтой (от доминанты до финалиса), но конфигурации этих интервалов различны: в автентическом ладу квар-

та появляется над квинтой, в плагальном кварта располагается под квинтой²¹. Таким образом, пьеса, открывающаяся имитациями, или, как бы мы сказали, написанная в технике сквозного имитационного письма и выполненная в первом тоне, по мнению Царлино, должна будет иметь голоса, начинающиеся со звуков *ре* или *ля*.

Высказывание Царлино о начале полифонической композиции предопределило и отчасти сформулировало важнейшее правило теории тонального ответа, разработка которой продолжает занимать умы весь XVII век. При этом сам Царлино практически нигде не высказывался по поводу того, что квинтовый ход в мелодии одного голоса должен заменяться на квартовый в другом, как не высказывал он мысли и о том, что если один голос начинает с финалиса, другой скорее всего должен вступить с доминанты, нежели с этого же финалиса. Тем не менее, в 12 примерах, написанных им для демонстрации 12 ладов, в 4-х случаях (№№ 1, 5, 9 и 11 по изданию 1558 года и №№ 3, 7, 11, 12 по изданию 1573 года) начальный квинтовый ход в *guida* заменяется им в *consequente* на квартовый²².

Важную информацию, касающуюся «ответа», содержит трактат Пьетро Понтио «Dialogo» (1595). То, чему Царлино дал определение *soggetto*, автор называет *inventione* («*Инвенция — это то, что передвигается с места на место изящным движением или интервалами... Так, инвенцию можно назвать прекрасной до тех пор, пока интервалы соответствуют ладу, в котором она написана; если же нет — она не будет прекрасной. И да будет известно, что красота состоит в хорошем соединении частей и удобстве интервалов для певца...*»²³) и говорит о тесной связи *inventione* с ладами. Рассматривая типы *inventione* (инвенций), Понтио выделяет среди них три основных: а) *inventione reale*, которое характерно для фуги, то есть для канона, с идентичными во всех отношениях голосами имитации (этот термин впоследствии из канона перекочевал в фугу — в выражение «реальный ответ»), б) *inventione* с голосами, «*одинаковыми по имени*» (имеется в виду сольмизация одинаковых слогов гексахорда) и интервальному составу, но не ритму, в) *inventione* с голосами, имеющими одинаковые фигуры и интервалы, «*но не одинаковыми по имени*»²⁴.

²¹ Это отчетливо демонстрирует пример № 20 из первого тома нашей книги (с. 101).

²² Напомним основные термины, которыми пользовался Царлино для характеристики имитационных форм: *guida* — вождь, *consequente* — спутник, *soggetto* — тема, как предкомпозиционная идея (может быть заимствованной или сочиненной, одnogолосной или многоголосной); это то, что открывает произведение и имитируется остальными голосами. В главах, посвященных фуге и имитации, Царлино применяет также термин *modulatione*, обозначающий мелодическое начало.

²³ Цит. по: 319. Р. 69.

²⁴ К этим трем основным Понтио добавляет еще два дополнительных вида: 4) *inventione*, написанное в противоположном движении, и при этом «реальное», но с ограничением: нотам на линиях отвечают ноты на линиях, находящимся между линиями — аналогичные, 5) *inventione*, опять-таки, использующее противоположное движение, но уже без указанных выше ограничений.

И все же, как отмечает Уолкер, позиция Понтио остается недостаточно последовательной. Об этом свидетельствует последний раздел его «Dialogo»: приводя пример, содержащий тональный ответ, Понтио объясняет факт его изменения (по сравнению с темой) необходимостью использования основных звуков лада:

10



При этом он даже не вспоминает о своих ранее сформулированных видах *inventione*²⁵ ...

По-видимому, самым первым, кто не только описал технику тонального ответа, но и провозгласил ее нормой, композиционной необходимостью для начального раздела имитационно выстроенной композиции, нужно считать Дж. Дируту. В последнем разделе третьей книги «Il Transilvano» (1609), посвященном рассмотрению ладов, их характера, он делает следующее замечание: «...Я хочу дать еще одно предупреждение, касающееся мелодических линий в (различных) ладах, которое не менее важно, чем остальные. Вот оно: ты можешь находиться в ладах

²⁵ Эта информация, как и следующая, касающаяся точки зрения Дируты в отношении строения «ответа», заимствована нами из книги Уолкера (319. Р. 69 – 73).

с любой темой, как тебе нравится, с тем только условием, чтобы тема была основана на подходящих видах (*specie*), то есть, чтобы один (голос) включал квинту, а другой — кварту. Если ты хочешь сделать фантазию или сочинить другую пьесу в первом ладу, его виды (*specie*) — (квинта) ре—ля и (кварта) ре—соль. Если тенор или сопрано вступают *il soggetto* с ре—ля, то бас или контральто (отвечают) — ре—соль». Таким образом, в отличие от Понтио, Дирута акцентирует внимание не только на том, что тема должна четко обозначить определенный лад и основываться на соответствующих интервалах (*specie*), но и на том, что ответ также должен подчеркивать эти два звука. Но поскольку (и здесь Дирута повторяет правило, ранее сформулированное Царлино) голоса должны вступать или с финалиса, или с доминанты лада, которые делят октаву на неравные части — квинту и кварту, то естественно, что они, эти голоса, будут отличаться мелодически: один должен очерчивать квинту, другой — кварту.

Дирута делает еще одно важное замечание (и этот момент также свидетельствует о его знании рекомендаций Царлино): он указывает, что данное правило особенно актуально для начала и конца композиции. Приведенные им примеры — 12 ричеркаров в 12 ладах (по два — Л. Лудзаски, А. Банкери, Г. Фатторини, Дж. Пиччи, и четыре своих собственных) — полностью подтверждают его слова. Кроме того, все подобранные им примеры демонстрируют справедливость еще одного суждения Царлино, касающегося строения начальных фраз *soggetto*, и прежде всего соответствия их восходящей или нисходящей направленности автентических и плагальных ладов (в первых — по Царлино — главные «тоны» располагаются снизу вверх, во вторых — сверху вниз)²⁶. Приводим начальные такты двух ричеркаров Лудзаско Лудзаски, первый из которых написан в первом тоне, а второй — во втором тоне²⁷:

11 Ricercare del Primo Tuono.



²⁶ Предлагаем обратиться к примеру № 20 на с. 101 из первой части книги «Контрапункт строгого стиля и фуга».

²⁷ Автор благодарит Л. Березовскую (ее дипломная работа посвящена «Il Transilvano» Дируты) за возможность ознакомиться с нотным текстом этих 12-ти ричеркаров.

Ricercare del Secondo Tuono.



Таким образом, и для Царлино, и для композиторов его времени в начале сочинения более важно было ярко очертить лад, нежели соблюсти точность имитации.

Завершая раздел, посвященный истории «ответа», приведем еще один пример, демонстрирующий метод освоения «темо-ответной» организации голосов. Он принадлежит Вольфгангу Каспару Принтцу. В трактате «Phrynis (Mytilenaeus) oder Satyrischer Componist» (1677; 1696) немецкий теоретик помещает таблицы высотных соотношений основного и имитирующего голосов (иначе — высотных соотношений между ведущим и отвечающим голосами)²⁸. Интересно, что эти таблицы составлены для каждого лада персонально, потому при написании ответа следует всего-навсего заменить звуки темы (левый столбец) звуками, которые находятся в правом столбце. Мы ограничимся здесь показом только двух схем и нотного примера, соответствующего первой из таблиц:

(Принтц)

C < G
F
B — E
A — D
G > C
F
E — B
D — A
C — G
Jonian

D — A
C < G
F
B — E
A — D
G > C
F
E — B
D — A
Dorian

A — E
G < D
F — C
E < B
D — A
C < G
F
B > E
A
Aeolian

²⁸ Более обстоятельно этот вопрос освещен в ранее уже называвшейся книге Уолкера (319. P. 261–262).



Наконец, еще один вопрос, который обсуждался в трактатах XVI–XVII веков и на котором, как мы считаем, стоит задержать внимание, касается количества занятых в фуге тем²⁹. Он поднимается, далеко не во всех трактатах, однако отдельные музыкальные примеры, предлагаемые в них при обсуждении фуги с «несколькими темами», несомненно, заслуживают специального внимания.

В числе тех, кто освещал проблему участия в фугированной форме нескольких тем, были Вичентино, Царлино, Свелинк, Векман, Рейнкен, Фёрч, Тейле и многие другие. При этом первые трое из вышеперечисленных авторов поднимали вопрос о фуге в старом ее значении — канона. Например, Свелинк, говоря о фуге, имеет в виду то же, что и Царлино, а именно имитацию в унисон, кварту, квинту, октаву³⁰; более того, слова «двойная фуга» — «fuga mit 2 subjecta» — означают у него, как выясняется из нотных примеров, всего-навсего двухголосную имитацию, причем, если она «в два тона или в терцию», то должна начинаться не в начале пьесы, а в ее середине.

Лишь у последних из названных композиторов (Векман, Рейнкен, Тейле, Фёрч) понятие «многотемная фуга» наделяется новым смыслом, становясь обозначением фуг с двумя и более «темами»³¹. Впрочем, являются ли они, эти фуги, действительно сложными, многотемными, нам еще предстоит выяснять. Пока же отметим следующий важный момент: осмысление такого явления, как «многотемная фуга», шло параллельно с обсуждением ряда других теоретических вопросов, в том числе — и в первую очередь — с дискуссиями о вертикально-подвижном контрапункте и обратимом контрапункте.

Использование одних и тех же мелодических фрагментов в разных голосах, их различные комбинации, перестановки — все это являлось предметом обсуждений наряду с проблемами темо-ответной организации музыкального материала и, в частности, с проблемой тонального ответа.

²⁹ В книге Уолкера он не выделен в самостоятельный раздел, однако приведенные примеры подобных фуг (мы используем их в данном разделе) позволяют построить довольно достоверную картину «разработки» этой проблемы в теории фуги XVI–XVII вв.

³⁰ Причем, если у Царлино выбор этих интервалов *«является следствием более общей закономерности (сохранения интервального состава участвующих в имитации голосов. — Н.С.), то у Свелинка, наоборот, — причиной для разделения этих видов»* (имеются в виду имитации и фуги. — Н.С.). *Применение совершенного консонанса в качестве интервала имитации отнюдь не всегда гарантирует точное повторение тонового состава интервалов в респонсе, что является главным условием царлиновской «фуги»* (130. С. 261).

³¹ Материал, посвященный фугам этих композиторов, лег в основу доклада автора, прочитанного на науч. конференции 24 фев. 2005 г. в ГМПИ им. Ипполитова-Иванова, и затем был опубликован в сб. статей «От Гвидо до Кейджа», М., 2006.

Даже во второй половине XVII — начале XVIII вв. почти каждый автор трактатов вкладывает в такие понятия, как «фуга», «контрафуга», «многотемная фуга», свое собственное представление. Тем не менее, в большинстве случаев оно связывается с двойным контрапунктом, предполагающим перестановку «тем» — двух, трех, четырех и т. д. Вот какую формулировку получает двойная фуга в «Музыкальном словаре» Вальтера: *«Двойная фуга значит: если одновременно слышатся друг с другом две, три, до четырех тем, и на разные роды представляются так, что каждая скоро оказывается стоящей наверху, в середине и снизу, и все время слышится правильная гармония (так как два и два голоса, взятые вместе, образуют фугу)»* (1732, S. 226, цит. по 206). А вот как определял ее более чем на полстолетия ранее Свелинк: *«Но поскольку слышу приятно, когда фуги изящно непринужденны, и как они сами по себе изысканно сходятся, например, для этого необходима и нужна наука двойного контрапункта...»*³².

Итак, отметим: 1) сложная фуга тесно соприкасается с рядом важнейших явлений контрапункта; 2) в ее становлении принимает участие огромное число музыкантов. Мы ограничимся знакомством с тремя немецкими композиторами, деятельность которых так или иначе была связана с Гамбургом. Это Матиас Векман, Иоганн Тейле, Иоганн Филипп Фёрч. Каждый из них отдает предпочтение какому-то одному виду многотемной фуги, но, тем не менее, все эти виды обязательно связаны с применением сложного контрапункта (в частности — подвижного, иногда — обратимого).

Первый из названных — **Матиас Векман** (1619–1674) — немецкий композитор и органист, один из любимых учеников Генриха Шютца, основатель collegium musicum в Гамбурге, — явно дополняет учение Вичентино, Царлино, Морли в отношении вертикально-подвижного контрапункта: в своем трактате «Kurtze doch deutliche Regeln» он рассматривает наряду с контрапунктами дуодецимы и децимы также контрапункт октавы³³ — как наиболее часто используемый в художественной практике (в том числе в сложной фуге). В последнем убеждают и композиции самого Векмана, в том числе его духовные концерты, включающие многотемные (как их классифицирует сам композитор) фуги. К сожалению, мы можем составить о них представление только по одной — с текстом *«Herr, wenn ich nur dich habe»*³⁴ (см. Хр. № 9).

³² Цит. по: 130. С. 284.

³³ Напомним, что ни Вичентино, ни Царлино, как и многие другие музыканты того времени, контрапункт октавы в своих трудах не рассматривали. У Свелинка же, напротив, в его «Compositions — Regeln», приводится описание этого вида, наряду с контрапунктом децимы и дуодецимы. В частности, правила контрапункта октавы присутствуют на стр. 86 и 104 данного трактата, нотные примеры этого вида контрапункта — на стр. 64 и 104 (см.: Jan Pieterszoon Swelinck. Werken. Vol. 10. Compositions-Regeln. Edited by Hermann Gehrman. Leipzig, Breitkopf — Härtel, 1901 /van Deel X. Uitgegeven. Door Dr. M. Seiffert. Leipzig, 1901/).

³⁴ Она приводится в книге Уолкера (319. P. 213–217).

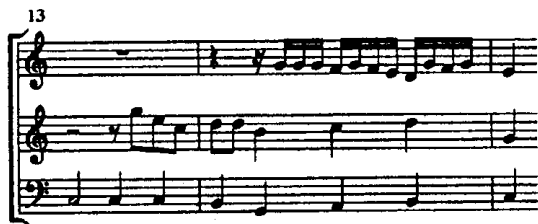
В этой фуге, после вступительного трехтакта, сначала с двухтактной темой «*Heut, wenn ich nur dich habe*» вступают тенора; спустя такт к ним стреттно присоединяются с этой же темой басы (их субдоминантовый ответ удваивается партией органа с цифрованным басом), и так же стреттно, вновь через такт (в той же тональности субдоминанты) — альты. Вторая и третья фразы текста, получая новое ритмо-интонационное воплощение, продолжают ход имитации, начатый первой фразой. Возникает знакомая нам по сочинениям Палестрины и других мастеров строгого стиля ситуация, характерная для канона с ломаным порядком вступления голосов, требующая применения *Iv* – 11. Однако, как выясняется далее, второй и третий отделы канона (они имеют самостоятельный текст) принимаются Векманом за вторую и третью темы фуги (вторая звучит с текстом «*so frage ich nicht*»; третья — «*nach Himmel und Erde*»³⁵). Сам канон длится недолго, поскольку порядок следования прозвучавших отделов исключительно свободен: так, у теноров вслед за третьей «темой» вновь звучит вторая, а с т. 10 все внимание сосредоточивается на первой «теме», излагаемой далее стреттно в партиях альтов и теноров: участвуя в вертикальных перестановках голосов, она к началу 18-го такта успевает пройти 8 раз! С т. 21 в партии альтов подряд следуют 4 проведения второй «темы» — также с применением подвижного контрапункта. В итоге, на протяжении 38 тактов первая «тема» фуги звучит 19 раз (из них два в дублировке), вторая — 14 раз, и третья — 9 раз (из них 4 — в дублировке).

Поскольку и другие «многотемные» фуги Векмана выполнены в подобной же манере, становится ясно, какой именно тип фуги композитор считал многотемным. Как мы знаем, взгляд на фугу с удержанными противосложениями как на сложную, многотемную, просуществовал в художественной практике не одно столетие (вспомним квартеты ор. 20 Й. Гайдна, композиции других мастеров не только XVIII, но и XIX вв., а также хорошо известные разногласия редакторов в отношении трактовки фуги *cis-moll* из I тома ХТК Баха).

Рекомендации, касающиеся сочинения многотемной фуги (но уже другого вида) дает в своем «*Musicalischer Compositions Tractat*»³⁶ Иоганн Филипп Фёрч (1652–1732). Он, как и Векман, и Рейнкен, советует начинать писать многотемную — в частности, тройную — фугу с предварительной «заготовки», то есть, с соединения трех тем, которые в дальнейшем смогут быть представлены в разных вариантах, и главным образом — с перестановкой голосов:

³⁵ Перевод текста: 1-я тема: «Господи, если Ты со мною», 2-я: «Тогда я не спрашиваю», 3-я: «О небе и земле».

³⁶ Он сохранился в рукописях, одна из которых, как сообщает Уолкер (р. 227), принадлежит руке Георга Австрийского. Учитывая, что Фёрч опирается в своем труде на книгу Принтца (она появилась в 2-х редакциях, в 1676 и 77 гг.), а также трактат «*Musico prattico*» Бонончини (1673), Уолкер делает заключение, что этот труд возник между 1678 и 1689-м гг., поскольку в дальнейшем Фёрч отказался от музыкальной карьеры, посветив себя медицине.



Однако предлагаемый им способ сочинения тройной фуги значительно отличается от только что рассмотренного векмановского. Отчасти он напоминает технику сквозного имитационного письма, когда вначале в кварто-квинтовых отношениях излагается первый фрагмент цитаты, затем второй и т. д. Но введение контрапункта трех тем (заготовки), а затем отдельная проработка третьей темы, — явно новый момент, не свойственный мотетному письму. Да и контраст тем, первая из которых излагается четвертями, вторая — восьмыми, а третья — шестнадцатыми, свидетельствует о новой эпохе — эпохе расцвета инструментального стиля.

Несмотря на некоторую «пестроту» в приемах подачи тем (раздельное экспонирование тем чередуется с их совместным изложением), вариант тройной фуги, предложенный Фёрчем, явно в большей мере, чем у Векмана, смотрит в будущее сложной фуги.

14

7

11

C

B

C

A

NB. alle drey Subjecten

14

C

C

Заметим, что в самом трактате Фёрча разговор о многотемной фуге возникает при классификации «свободных» фуг (*freie Fugen*), которые он подразделяет на «простые» (*einfache Fugen*), «сложные» (*vielfaltige Fugen*), а также «с темой в инверсии» (*contrafugen*). В том, как он использует термин «многотемные» фуги, Уолкер усматривает влияние, с одной стороны, Рейнкена, рекомендовавшего (как об этом уже сообщалось) начинать работу с соединения всех тем в подвижном контрапункте, а с другой стороны, Бонончини, у которого³⁷ Фёрч заимствует не только термин *fuga contraria riversa*, но также положение о точной и неточной имитации в инверсии.

Наконец, еще один вариант многотемной фуги демонстрирует «*Musikalisches Kunstbuch*»³⁸ (рукопись 1691 г.) немецкого композитора и музыкального теоретика (ученика Шютца) Иоганна Тейле. Этот труд не содержит традиционного свода рекомендаций, касающихся правил сочинения музыкальных композиций, а ограничивается 15 музыкальными примерами (час-

³⁷ Так считает Уолкер. См. цитируемое издание. Цит. изд. — 319. Р. 188.

³⁸ Этот труд опубликован: *Denkmaler Norddeutscher Musik*. Herausgegeben v. C. Dalhaus. Barenreiter Kassel...1965.

ти сюит, месс, сонат), демонстрирующими технику канона, подвижного контрапункта (октавы, децимы, дуодецимы) и фуги. Каждому предпослана авторская «подсказка» их расшифровки. Некоторые примеры, в том числе №№ I, V, VI, представляют собой каноны в увеличении (№ I — пропорциональный канон, поданный в издании DNdM в 46 вариантах расшифровки для двух, трех и четырех голосов; в № V во всех вариантах помимо увеличения используется прием инверсии; № VI — с двумя риспостами, из которых одна в двойном увеличении и в инверсии, вторая — в четверном увеличении, но в прямом изложении). Своей манерой подачи материала эти композиции явно напоминают некоторые из канонов «Musikalisches Opfer» И.С. Баха³⁹. Другие образцы — такие, как № VII, — расписываются как двух-, трех-, четырехголосные примеры (общим числом 156) на все виды контрапункта — вертикально-подвижной (Iv –7, –9, –11), вертикально-обратимый, рассчитанный на дублировки и т. д.

Шесть пьес (№№ IX, X, XI, XIII, XIV, XV) особенно интересны для изучения фуги, как однотемной, так и многотемной. Выполненные с привлечением разнообразных приемов письма, которые усложняются от одной пьесы к другой, они, по мнению исследователей, вполне возможно, «подсказали И.С. Баху идею „Искусства фуги“» (Музыкальный словарь Гроува, с. 850).

Знакомство с Рейнкеном не прошло для Тейля даром: почти все фуги последнего представляют собой тот же, что и у Рейнкена, так называемый пермутационный вид (от лат. *permutare* — переставлять). Это касается пьесы под номером IX (Fuga a 3 — **трехголосная** фуга с цифрованным басом, протяженностью в 7 тактов, с перестановкой голосов), сюиты под номером X, открывающейся Прелюдией в 29 тактов, выполненной в виде **четыреголосной** фуги, наконец, двух **пятиголосных** фуг из сонаты под номером XI (тт. 27–87 и 127–150); первая из них содержит две темы, причем вторая появляется в момент звучания ответа в голосе, проводившем ранее тему; далее, как и в фугах из «Hortus musicus» Рейнкена, они всегда излагаются вместе с участием подвижного контрапункта⁴⁰.

Примеры XIII, XIV, XV демонстрируют ансамблевые сонаты, каждая из которых включает по две фуги (в обоих случаях вторая фуга — инверсия первой), при этом техника их письма усложняется от одной композиции к другой. Так, если фуги из **сонаты XIII** — трехголосные и написаны на **две темы**, а фуги из **сонаты XIV** — трехголосные, но имеют **три темы** (см. Хр. № 12), то фуги из **сонаты XV** уже пятиголосные и содержат **четыре темы**. Схемы вступлений голосов⁴¹ в первых фугах предпоследней и последней сонат следующие:

³⁹ Об этом, в частности, сообщает Р. Шефертонс (R. Schäfertons. Die Fuge in der Norddeutschen Orgelmusik. Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft., Bd. 5. S. 37).

⁴⁰ С точки зрения современной теории фуги, это — не вторая тема, а удержанное противосложение.

⁴¹ Выполненные К. Дальхаузом (помещены в ранее указанном издании), они дополнены нами указанием голосов и тактов.

Соната XIV

	т. 1				18				34			
I	a	b	c	a	b	x	a	b	c			
II		a	b	c	a	b	c	a	b			
III			a	b	c	a	b	c	a			
тон.:	F	C	F	C	F	C	F	C	F			

Соната XV

	т. 49				т. 69				т. 89			
I	a	b	c	d	...	a	b	c	d	...	a	b
II	a	b	c	d	...	a	b	c	d	...	a	b
III			a	b	c	d	...	a	b	c	d	
IV		a	b	c	d	...	a	b	c	d	...	a
V				a	b	c	d	...	a	b	c	d
тон.:	G	C	G	C	G	C	G	C	G	C	G	C

Из первой схемы видно, что каждая из трех тем участвует в четырех разных комбинациях тем и в трех соединениях, представляющих собой **тройной контрапункт**; во второй схеме каждая тема предстает в семи разных вариантах сочетаний с другими темами и в пяти соединениях **четверного контрапункта**.

Вторые фуги XIV-й (см. пример № 15 б) и XV-й сонат, строящиеся на тех же темах, что и первые, но в инверсии, сохраняют полностью порядок вступления голосов, а следовательно, представляют собой, по сравнению с начальными фугами, производное соединение не только вертикально-обратимого, но и вертикально-подвижного контрапункта⁴²:

15 а)



⁴² Напомним, что в производном соединении вертикально-обратимого контрапункта материал верхнего голоса перемещается в нижний голос и наоборот. В данном же случае помимо обратимого контрапункта применен также вертикально-подвижной контрапункт дуодецимы.



Что касается первой из трех сонат, приводимых Тейле в качестве примеров полифонической техники, — XIII-й, то в ней удерживаются две темы (она имеет ремарку автора — *zwei Subjecta*); во второй фуге — с темой в инверсии — порядок вступления голосов меняется, что связано с появлением вертикально-обратимого контрапункта. Впрочем, наличие трех голосов и *basso continuo* (напомним, что партия *basso continuo* присутствует во всех трех сонатах) практически не дает возможности услышать выразительный эффект этого контрапункта, и его употребление носит скорее формальный характер⁴³.

И все же, несмотря на смелые шаги в отношении техники письма, ладового решения и т. д., особенно обольщаться по поводу новаторской трактовки фуги в теоретической мысли XVII века, думается, не стоит. Если обратиться к трактатам и учебным пособиям, созданным, например, в Германии, то во многих трудах даже начала XVIII в. фуга продолжает истолковываться так же, как она трактовалась еще в середине и конце XVI века — например, у Фабера в «*Compendiolum musicae pro incipientibus*» (1548), у Шнеегаса в «*Deutsche musica*» (1592), у Деманция (Демантиуса) в «*Forma musices*» (1592), где она фигурирует в значении канона. У последнего из них — Деманция — в музыкальном словаре 1632 года⁴⁴ под фугой подразумевается *«такое пение, в котором из одного голоса выводятся несколько голосов, и всегда один повторяется другими»* («*Fuga ist ein solcher Gesang / da etliche stimmen aus einer singen / und immer eine die andern gleichsam jaget*»)⁴⁵. Аналогичную расшифровку имеет понятие «фуга» и в трак-

⁴³ Согласно современной теории фуги и позиции автора данной книги в отношении сложных фуг, сочинения Тейле не могут быть причислены к сложным фугам. Они представляют собой именно пермутационный тип фуги (каноническая фуга с удержанными противосложениями). С ней мы еще неоднократно встретимся в аналитических разделах нашей книги, посвященных И.А. Рейнкену и И.С. Баху.

⁴⁴ Это первый дошедший до нас немецкий алфавитный музыкальный словарь.

⁴⁵ Эта и последующая выдержки из немецких трактатов XVII — начала XVIII вв. заимствованы нами из книги Пауля Марка Уолкера «*Theories of Fugue...*» (319. P. 135).

тате 1635 года у Сарториуса; под ней подразумевается «такое пение, когда 2, 3, 4, 5, 6 или больше голосов можно петь, выводя из одного» («*Fuga a fugare Jagen / quia vox vocem fugat, / ein solher Gesang / da 2. 3. 4. 5. 6. oder mehr stimmen auss einer singen können / durch gewisse tempora, also dass einer den andern jaget*»).

Впрочем, параллельно с этой интерпретацией фуги, и даже раньше, появляется и другая, трактующая фугу иначе, нежели как канон. Приведем определение фуги, которое дает ей Иоганн Нуций (Нуциус) в своем труде «*Musices poeticae*», изданном в 1613 г.:

«*Фуга — это ничего более, как повторяющиеся эхо той же самой темы на разных ступенях гаммы, которые следуют друг за другом с помощью интермедиий. Они так называются оттого, что один голос преследует другой, исполняя ту же мелодию. Кроме того, музыканты считают композицию умело сделанной, если та заполнена тщательно разработанными фугами. И действительно, композитора по праву называют мастером, если, в соответствии с характером композиции, он знает, как привнести подходящие фуги и присоединить их друг к другу надлежащим образом. Поэтому должно работать так, чтобы гармония содержала изящные фуги, что является чрезвычайно трудным сделать во всех голосах для хорошо обученного музыканта, и попытка сочинения студента должна начинаться с трех или даже с двух голосов*» (цит. по 319, р.106).

Нуций, в отличие от Дресслера и Кальвизия, использовавших в своих определениях фуги термин *repetitio* — репетиция, выбирает слово *resultatio* (отражение, эхо). Он был также одним из первых, кто проследил этимологию слова «фуга» как музыкального термина, латинское прочтение которого означает «бег», «преследование». Именно в его интерпретации этот термин вошел во многие учебники XVII века, а также в самые ранние немецкие словари музыки.

Но, пожалуй, еще более важно то, что в своем трактате Нуций впервые широко пользуется словом «тема». Это — первое, как считает Уолкер, появление слова «тема» по отношению к фуге. И хотя американский ученый справедливо отмечает, что оно используется здесь всего лишь как латинский эквивалент *soggetto* Чарлино и относится к «материалу (или заимствованному, или вновь сочиненному), на котором основывается имитация», — а Нуций называет «темой» и длинную мелодию канона, и короткую фразу, с которой начинается простая имитация (это слово для него эквивалент *initia fugae integrae* Дресслера, *modulatio* Кальвизия, *affectio* Бурмейстера, а также *dansula* ряда других, более поздних немецких теоретиков), — данный факт имеет огромное значение в истории фуги.

Тем не менее, как мы упомянули, даже в конце XVII века в ряде трактатов — Айля (Ahle, 1673), Мулиуса (Mylius, 1686), Шмидекнехта (Schmiedeknecht, 1699) — очень часто рядом со словом «фуга» в скобках или через запятую следует слово «канон», и расшифровываются они как идентичные понятия (например: «фуга, канон — такое пение...»). Так, в трактате 1688 года у Фалька фуга — «это такое пение, в котором несколько голосов поются по одному, и всегда один одина-

ков с другими» («Fuga ist ein solcher Gesang / da etliche Stimmen aus Einer singen / und immer eine die andern gleichsam jaget»). И даже в 1703 году близкое определение дает Байр (Beyer): согласно его трактовке *«фуга — это такое пение, в котором один голос поет то же, что и другие»* («Fuga, ist ein solcher Gesang / da eine Stimme der andern nachsinget»)...

Поразительно, но такая точка зрения на фугу сохранялась на протяжении всей первой трети XVIII века, и ее придерживались многие прогрессивно мыслящие музыканты. Йохан Готфрид Вальтер в своем известнейшем и наиболее полном для своего времени «Музыкальном словаре» (опубликован в 1732 г.) в 32-х (!) статьях, посвященных фуге, фактически информирует читателя о фуге-каноне⁴⁶...

Остановимся теперь на тех новых моментах, которые привнес в музыкальное искусство, пришедшее на смену строгому контрапункту, XVII век.

II

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ И ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ СРЕДСТВА ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ БАРОККО

О поэтике и эстетике барокко

Напомним: термин «барокко» в саму эпоху барокко не имел применения. Впервые он возникает в значении эстетического понятия только в XVIII веке; причем в то время оно по большей части носило негативно-критический оценочный характер. Для художников, исповедующих идеалы просвещения, понятие «барокко» являлось синонимом странности и сложности выражения, связанной с перегруженностью, вычурностью, преувеличениями и излишествами языка как живописи, так и музыки, литературы, поэзии, архитектуры...⁴⁷

В одной из своих статей (100), посвященных проблемам стиля музыки XVII века, Т.Н. Ливанова приводит немало количество отнюдь не лестных высказываний музыкантов более молодого поколения о своих предшественниках. Так,

⁴⁶ Автор не счел нужным приводить здесь эти статьи, поскольку они были совсем недавно опубликованы, и любознательный читатель может ознакомиться с ними, как на языке оригинала, так и в переводе, выполненном К. Южак (см.: Программа курса Х.С. Кушнарева «Полифония И.С. Баха». СПб, 2003. С. 147–157).

⁴⁷ Такой смысл сохранялся за этим понятием вплоть до 50-х годов XIX века. Новому его толкованию — как стиля, присущего определенному историческому периоду, который сменил стиль позднего Ренессанса, посвящены работы Я. Буркгардта, К. Гурлитта, Г. Вёльфлина. Что касается барокко в музыке, то вопрос этот был поднят лишь в конце 10-х годов XX в. в трудах К. Закса, Э. Бэлена, Г. Феллера, А. Шеринга и др.

Г.Ф. Телеман отмечает в своей автобиографии *«немелодические вычурности»* своих старших коллег; И. Шейбе еще при жизни И.С. Баха критикует его за *«высокопарность и трудность его музыки»*; в конце XVIII в. И.А. Хиллер также порицает *«жесткости»* Баха. Ч. Бёрни пишет о том, что ему *«никогда не приходилось видеть у этого сильного и ученого мастера фуги, построенной на естественном и певучем мотиве, или простого и ясного пассажа, не перегруженного тяжелым и трудным аккомпанементом»*. Характеристику *«жесткий, барочный, дикий и грубый»* получает Ф. Дуранте от своего младшего коллеги И. Гассе. Особенно интересна оценка музыки этого периода, содержащаяся в «Музыкальном словаре» Ж.Ж. Руссо (1767): *«Барокко. Барочная музыка это такая, в которой гармония неясна, затемнена модуляциями и диссонансами, пение жесткое и малоестественное, интонация трудная и движение стесненное»* (цит. по 100, с. 264–265).

На самом деле, разумеется, искусство барокко вовсе не отказывалось от прекрасного — категории, столь ценимой в античную эпоху и мастерами Ренессанса. Просто его критерии стали другими, под воздействием иного мироощущения. *«Оптимистичный гуманизм, свойственный эпохе Возрождения, к концу XVI века сменяется трагическим гуманизмом, связанным с отражением в сознании людей обострившихся противоречий экономической, политической и социальной жизни, в первую очередь — противоречий между личностью и обществом. [...] В отличие от ясного и цельного ренессансного представления о человеке как центре гармонического мироздания, отдельная личность, окружающая ее действительность и их взаимоотношения стали восприниматься как сложные, многоплановые, непрерывно изменяющиеся явления* (24, стлб. 331).

Захлестнувшие Европу волны религиозной Реформации, Тридцатилетняя война и междоусобицы в раздробленной Германии, ожесточение религиозной идеологии в Италии, крестьянские бунты, переросшие в войну, в Савойе (1650), народные восстания в Неаполе, Палермо, Мессине, становление абсолютизма во Франции, события, приведшие к буржуазной революции в Англии (1642–1660) и т. д. и т. п., — все это, несомненно, наложило существенный отпечаток на художественное сознание эпохи: в восприятии человеком себя и окружающей действительности все отчетливее проступает осознание сложности, неоднозначности, противоречивости, конфликтности⁴⁸ бытия. Неудивительно, что и в му-

⁴⁸ Великолепно пишет об этом Т.Н. Ливанова: *«Человек заявлял о себе, казалось бы, в полный голос, и его внутренний строй постепенно раскрывался как богатый, исполненный контрастов и духовного напряжения. Но тот же человек был во многом не свободен в своем отношении к миру, и его мироощущение не могло быть гармоничным. Над его чувствами и стремлениями тяготело нечто, не вполне им постигаемое, — нереальное, религиозное, фантастическое, мифическое, фатальное. [...] Старое и новое боролись в сознании человека. Воля его оказывалась связанной. Драматизм мироощущения усиливался, но пока еще носил по преимуществу скованный характер. Трагическое уже находило выражение в музыке, но еще не действительное, а внутренне-психологическое. Во всем этом, что многосторонне выражено средствами искусства, несомненно, проявились реальные черты общественной психологии, когда эпоха Ренессанса была уже в прошлом, а эпоха Просвещения еще не наступила»* (102. С. 314).

зыке показательной становится передача состояний неуравновешенности, смятенности, патетической напряженности. С последним свойством неразрывно связано внедрение в музыку элементов ораторского искусства — а точнее, науки — риторики.

Напомним, что представление о музыке как о разновидности риторики сложилось еще во времена классической античности. В дальнейшем связям ораторского искусства и музыки уделялось большое место в эпоху позднего Средневековья, а также в эпоху Возрождения, о чем свидетельствуют трактаты, в которых достаточно часто проводятся параллели между задачами оратора и задачами музыканта. В XVII — начале XVIII вв. союз музыки и риторики испытывает новый расцвет. В это время не только устанавливаются аналогии между конкретными приемами ораторского искусства и музыкальными средствами выразительности, но и предпринимаются попытки представить музыкальную композицию (как правило, содержащую текст) в виде структуры, построенной по законам риторической диспозиции⁴⁹. При создании же музыкального произведения для большей убедительности и яркости в него вводятся изобразительные или аффектные фигуры, имеющие определенное смысловое назначение. Назовем некоторые из фигур, получивших наиболее частое применение в музыке этого времени:

abruptio (разрыв) — неожиданный обрыв голосов (Кирхер); отсутствие разрешения диссонанса (Бернхард), пауза во всех голосах: фигура, как правило связанная с образом смерти;

anabasis (восхождение) — восходящее движение мелодии: фигура, передающая Воскресение (Вознесение);

anaphora (единоначалие) — имитация темы не во всех голосах фугированного построения (Бурмейстер); аналогично *repetitio* (повтор) — повторение какого-либо построения ради особого выделения (Вальтер);

apocope (усечение) — сокращенное проведение темы в одном из голосов (Бурмейстер); сокращение длительности заключительного звука мелодии (Вальтер);

aposiopesis (умолкание) — пауза во всех голосах, генеральная пауза;

cadentia duriuscula (жестковатая каденция) — применение жестких диссонансов в каденции;

catabasis (нисхождение) — нисходящее движение мелодии: фигура, как правило связываемая с погребением

circulatio (круг) — кругообразное движение мелодии, ее вращение;

ellipsis (опущение) — пропуск ожидаемого консонанса;

⁴⁹ Одним из ранних опытов (1606) считается выполненный Бурмейстером анализ мотета Ласко, где для обозначения конкретных музыкальных фигур применяются понятия теории ораторского искусства.

epistrophe (одинаковое окончание) — повтор заключительного оборота в конце следующего построения;

exclamatio (восклицание) — передается чаще всего восходящим ходом мелодии, в частности, на сексту;

hyperbole (преувеличение), *hypobole* (преуменьшение) — выход за границы нотного стана вверх и вниз;

hipallage (перемена) — fuga в противодвижении;

metalepsis (замена предшествующего последующим) — fuga на две темы;

mora (отсрочка) — ведение вверх диссонирующего звука, разрешаемого обычно вниз;

poeta (мысль) — введение в полифоническую ткань аккордового построения, подчеркивающего важную смысловую идею;

palillogia (повтор) — повторение мелодического оборота в том же голосе и на той же высоте;

parrhesia (вольность) — смелые диссонантные созвучия, образующиеся в линейном движении голосов (Бурмейстер); переченье, увеличенные или уменьшенные интервалы в гармонии или в мелодии (Кирхер);

passus duriusculus (жестковатый ход) — ходы мелодии на узкие хроматические интервалы; восходящее или нисходящее по полутонам мелодическое движение в объеме кварты;

pleonasmus (излишество) — изобилие диссонансов в каденции, образующихся с участием синкоп;

prolongatio (продлевание) — диссонанс, выдерживаемый дольше предшествующего консонанса в проходящем или синкопированном движении;

saltus duriusculus (жестковатый скачок) — скачки мелодии на широкие, в том числе хроматические интервалы; выражает страдание или эмоциональное напряжение;

suspiratio (вдох) или *tnesis* (рассечение) — введение одной и более пауз, прерывающих мелодию;

tirata (протяжение; выстрел) — гаммообразное диатоническое восходящее или нисходящее движение мелодии, как правило, в быстром темпе⁵⁰.

Становление музыкально-риторических фигур происходило прежде всего в вокальной музыке, то есть связанной со словом, с его семантикой. Именно в сфере вокальных жанров стал осуществляться постепенный переход от выражения в музыке обобщенных, типовых эмоций к раскрытию в ней личных, субъективных чувств, к индивидуализированному выражению смыслового значения сло-

⁵⁰ Перевод и расшифровка почти всех вышеприведенных музыкально-риторических фигур, заимствованные из Краткого словаря музыкально-риторических фигур книги О. Захаровой «Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII в.» (М., 1983), даны с небольшими дополнениями.

ва. Однако вековые традиции в XVII столетии еще продолжали удерживать музыку (равно как и другие виды искусств) в зависимости от «первообразцов» и от общепринятых норм художественной выразительности. Эпохе требовался метод, который позволил бы совмещать старые и новые принципы музыкального мышления, прежние и новые приемы и способы письма, направляя их на решение новых выразительных задач. Такой компромисс стал возможен именно благодаря применению риторических фигур, которые в условиях прежних жанров и форм способствовали более тонкой и точной передаче содержания текста, подчеркивали смысловое значение отдельных фраз, слов с помощью раз навсегда найденных «адекватных» им музыкальных мотивов и интонаций.

Наиболее распространенными в то время можно считать фигуры, связанные с передачей аффектов страдания, радости, печали, любви, величия, святости, гнева, отваги. Каждый из аффектов располагал своей системой музыкально-выразительных средств, в том числе определенной шкалой темповых градаций.

Одновременно в музыке, как и в других видах искусств, возрастает интерес к сугубо индивидуальным способам воплощения резко контрастных образных сфер — тьмы и света, «небесного и земного»: здесь и прозрачное, камерное, и мощное, многоголосное хоровые звучания, скромная, непритязательная манера инструментального письма — и пышная оркестровая «декоративность»; здесь и бескрайность возможностей — от «бестелесности» до «вздыбленности» — такого типично барочного инструмента, как орган...

Конфликтность, характерная для данной эпохи, затрагивает и взаимоотношения разных видов искусства. С одной стороны, можно говорить о тенденции усиления **синтеза искусств**, в частности, ярко проявившейся в возникновении оперы и балета, в появлении новых жанров духовной музыки — оратории, кантаты, пассионов. Но одновременно с этой тенденцией не менее ярко проявляет себя и противоположная, связанная с **обособлением музыки от слова**, выразившимся в становлении и интенсивном развитии чисто инструментальных жанров — *concerto grosso*, сюиты, сонаты и т. д. В каждом из этих жанров формируется свой собственный язык, своя манера подачи музыкального материала, своя особая образная семантика.

В сфере музыкального языка, наряду с дальнейшим развитием полифонической традиции, возникает нечто принципиально новое — обращение к гомофонно-гармоническому складу письма. В числе явлений, порожденных перестройкой музыкального мышления, которые сыграли далеко не последнюю роль в окончательном формировании гомофонно-гармонического стиля, следует назвать прежде всего:

- становление функциональной ладо-гармонической системы, возникновение и развитие тесно связанной с ней техники генерал-баса;
- создание концертирующего стиля и характерного для него нового типа тематизма;

- распространение композиций монументального, многопланового, многочастного строения;
- рождение театрально-сценических жанров.

Мы в данной работе, не имея возможности очертить весь горизонт эстетической проблематики XVII века, ограничимся тем, что представим ее в призме собственно музыкальной эстетики, и прежде всего — в призме ведущих музыкальных стилей различных стран. Но прежде — небольшое отступление. Как можно судить по высказываниям философов и музыкантов того времени, представление о том, что входит в понятие «музыкальная эстетика», было тогда исключительно пестрым, разнородным. Наряду с новаторскими положениями продолжали бытовать взгляды, свойственные еще средневековью. Специальные исследования по эстетике музыки в этот период практически отсутствуют, отдельные вопросы из этой области поднимаются, как правило, в связи с освещением проблем акустики, исполнительства, устройства инструментов и др. Впрочем, удивляться этому нечего: сам термин «музыкальная эстетика» появился лишь в конце XVIII века — в трактате немецкого поэта и композитора Христиана Фридриха Даниэля Шубарта (1739–91) «*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*» («Идеи к эстетике музыкального искусства»), который был опубликован уже после его смерти, в 1806 г.⁵¹

Итак, взглянем на разноречивые музыкальные тенденции Европы XVII века «с высоты птичьего полета».

Италия. О тенденциях творчества Монтверди мы говорили выше (см. с. 12). Важнейшее влияние на углубление внимания к выразительной стороне композиции (в связи с чем особое значение приобретает риторический пафос) оказали идеи флорентинской камераты, участники которой — Якопо Перри (1561–1633) и Джулио Каччини (1550–1611) — создали новый «речитативный» стиль в музыке («*stile rappresentativo*»), ставший основой их собственного оперного языка. Каччини пишет: «...всеми своими произведениями... я стремился к тому, чтобы как можно лучше выразить в них чувства, содержащиеся в словах, и затронуть те струны и те звуки, которые создают истинное благозвучие, называемое “хорошим пением”» (цит. по 123, с. 69). Именно опера становится одним из главнейших завоеваний итальянских мастеров. Само слово «опера», сменившее термин «*dramma per musica*», утверждается ранее всего в Венеции, где с момента открытия первого оперного театра (в 1637 г.) до конца столетия было поставлено более 360 оперных произведений, среди них —

⁵¹ Жизнь Шубарта — яркий и далеко не единичный пример положения прогрессивно мыслящей личности в обществе того времени: по обвинению в оскорблении церкви и княжеской фамилии он был арестован и без суда и следствия провел 10 лет в вюртембергской тюрьме, где и написал свой трактат.

оперы Ф. Кавалли, Ф.П. Сакрати, А. Сарторио, Дж. Легренци, М.А. Чести. Что касается стилистики этих сочинений, то в них также музыка подчинена драме, хотя эта зависимость находит иное выражение, нежели у Монтеверди, Пери, Каччини. Так, например, Кавалли передает, как правило, лишь общий смысл и содержание текста, не стремясь воплощать его нюансы, на которые очень тонко реагировали трое вышеназванных авторов; его письмо — это письмо крупными мазками.

В неаполитанской же опере, к концу XVII в. затмившей венецианскую (следует сказать, что уже с 50-х годов в Неаполе шли представления опер Кавалли и Чести), проявления барочного стиля приобретают несколько декоративный характер, причем иногда признаки барокко соединяются с признаками иных стилевых течений. Тем не менее, большая часть оперных постановок продолжает развивать тип венецианской оперы, в которой *«преобладающие лирические чувства получили типическое музыкально-обобщенное выражение»* (102, с. 386). Ярчайший представитель неаполитанской оперы — Алессандро Скарлатти, автор более 125 опер (включая музыку для опер других композиторов), в целом следует установившейся традиции придавать самым разным ситуациям, психологическим сценам музыкально-обобщенное выражение, и в то же время разрабатывает ставшую впоследствии традиционной для оперы форму арий *da capo*, новый вид речитатива — с инструментальным сопровождением, и драматургические функции ансамблевых, а также чисто инструментальных номеров — вступительной *sinfonia* и др.

Во второй половине XVII века предвестниками грядущих перемен в полифонических жанрах становятся мастера звукового колорита, принадлежащие венецианской школе, во главе с Дж. Габриели. Ими создан особый, живописно-пышный (ассоциирующийся, в частности, с картинами Паоло Веронезе), монументально-декоративный стиль, в котором звучание двух хоров, усиливаемое нередко звучанием инструментов (в Соборе св. Марка было и два органа), выполняло, кроме того, задачу создания эффекта пространственной «перспективы» — высоты, глубины, отдаления, аналога перспективы архитектурной (не случайно, по отношению к особенностям итальянской архитектуры того времени немецкий исследователь Г. Вельфлин ввел определение «живописный стиль»)⁵². Органный же итальянский барочный стиль получает наиболее яркое воплощение в творчестве Дж. Фрескобальди, с его контрастами (и разного рода неожиданностями) в сопоставлении образных сфер: мужественной патетики и сдержанной лирики, строгой «рассудительности» и «безрассудной» веселости, точного расчета и импровизационной игры.

⁵² Восприятие специфики подобного «живописного» стиля необычайно важно для понимания неоднозначности барочного музыкального искусства в целом (не только раннего, но и среднего барокко); оно может сыграть существенную роль и при выяснении хода развития барочной фуги.

Совершенно иную, своего рода «классическую» ветвь в барочной музыке представляют сочинения А. Корелли и А. Вивальди, преимущественно скрипично-ансамблевые, как правило, отличающиеся определенностью, конкретностью, ясностью мироощущения и непосредственностью лирического высказывания. Тем не менее, и названия ряда их композиций (например, 12 концертов ор. 3 Вивальди озаглавлены им «L' estro armonico» — «Гармоническая причуда», его концерт ор. 4 — «La stravaganza» /«Странность»/), и сам принцип «концерто-гроссо» — принцип концертирования, соревнования, и схема построения инструментального концерта (быстро — медленно — быстро; где быстрые части непременно включают чередование оркестровых ритурнелей и инструментальных соло), и сам контраст образов — все это проявление чисто барочных тенденций.

Наконец, еще один ярчайший представитель итальянского искусства XVII века, жизнь которого оборвалась в 26 лет, — Дж.Б. Перголези, также, по-видимому, должен быть упомянут среди мастеров музыкального барокко, поскольку и особенности построения его опер-*seria*, включающих комические интермеццо, и сочетание в двух его операх-*buffa* элементов комической оперы и оперы-*seria*, и стилистика его духовных композиций, к числу которых принадлежит знаменитый *Stabat mater*, в полной мере отвечают духу барокко и его эстетике.

Франция. Стиль барокко почти не оказал влияния на Ж.Б. Люлли, чьи комедии-балеты и оперы-балеты полностью отвечали выдвигаемым эстетикой классицизма требованиям вкуса, равновесия, ясности изложения, неотделимым от классицистского понимания красоты. Барочные черты в этих сочинениях отчасти можно усмотреть в пышности разного рода зрелищных эффектов, а кроме того — в «сюитном» вкраплении в сценическое действие многочисленных балетных эпизодов, а в балетные спектакли — хоровых номеров.

Что касается органной музыки, то в этой области мы больше обнаружим проявлений типично барочного искусства, стоит лишь обратиться к органным пьесам Луи Куперена (ок. 1626–1661), среди которых немало фуг, а также оригинально разработанных пьес с *cantus planus*, к композициям его племянника Франсуа Куперена (1668–1733) — автора по меньшей мере 2-х органных месс, Гийома Нивера (ок. 1632–1714), опубликовавшего в 1665–75 гг. три «Органные книги», включающие органные версеты для исполнения *alternatim* (попеременно) с хором во время церковной службы, а также Андре Резона (до 1650–1719), с его весьма колоритными — в плане регистровки и частой смены темпов — пьесами, составившими содержание двух опубликованных им сборников органной музыки, в первом из которых помещены 5 органных месс. Что же до сочинений для клавесина Ф. Куперена, Ж.Ф. Рамо и других мастеров, то их, в силу миниатюрности формы и филигранности письма, с непре-

менным присутствием многочисленных мелизмов (*agréments*), скорее всего надо отнести к стилю рококо⁵³.

Если музыка Франции развивалась как бы в параллельном ведущему европейскому стилю измерения, то в области музыкальной эстетики «рационалистические» взгляды Рене Декарта (1596–1650) и Марена Мерсенна сильнее всего повлияли на поэтику барокко. Декарт первым развил учение о страстях, или *теорию аффектов* (в «Трактате о страстях», 1649). Кроме того, некоторые из проблем музыкальной теории, в частности, учение о звуке, интервалах и тонах, были изложены им в трактате «*Compendium musicum*» (на латинском языке; опубликован уже после его смерти — в 1650 г.). «*Цель музыки, — пишет Декарт, — доставлять нам наслаждение и возбуждать в нас разнообразные аффекты*». При этом музыка рассматривается им как предмет изучения в ней математических закономерностей, но, одновременно, и как явление психо-физиологического порядка.

Аббат Марен Мерсенн рассматривает музыку прежде всего как объект для приложения законов механики. Но не только: в одном из своих трудов — «*Универсальная гармония*» (1637) — он исследует природу звука, законы пения, интервалы, устройство музыкальных инструментов и т. д. Названия некоторых глав этого труда носят интригующий характер: «*Является ли французский метод пения лучшим из всех возможных*» (гл. XXXIV, т. II), «*О пользе гармонии для морали и политики*» с «*Заключением, посвященным судьям и адвокатам*» (гл. X, т. III)...

Англия. Среди авторов наиболее интересных и ярких трудов, описывающих музыкальную практику того времени, а также некоторые проблемы, связанные с историей музыки, выделяется Генри Пичем (1576–1642). В своем «*Совершенном джентльмене*» («*The Compleant Gentleman*», 1622)⁵⁴ он с большим пиететом пишет о представителях английской музыки — таких, как Дж. Доуленд, Т. Морли, А. Феррабоско, У. Бёрд, и, кроме того, дает высокую оценку мастерству нидерландских, французских, итальянских композиторов XVI — начала XVII вв., в частности, Орландо Лассо, «*стиль которого — серьезный и мелодичный*», Луки Маренцио, превосходящего всех по «*красоте мелодии и изобретательности*», а также одного из «*наиболее свободных и мужественных людей своего времени*» — Орацио Векки, стиль композиций которого — «*возвышенный, глубокий, оживленный*» (см. 123, с. 545–552)⁵⁵. Что же до «совершенного джентльмена» — под которым

⁵³ Рококо (франц. *Rococo*; происходит от аналогичного названия орнаментального мотива) — стиль в искусстве первой половины XVIII века.

⁵⁴ В 1626 и 1627 гг. последовали переиздания этого труда. Книга появилась после предпринятой ее автором поездки (в 1613 г.) по странам Европы, посещения им, в частности, Франции, Италии, Нидерландов, где он знакомился не только с музыкальным искусством, но и с литературой о нем. В «Совершенном джентльмене» специалисты усматривают явную связь с трактатом итальянца Б. Кастильоне «О придворном».

автор подразумевает идеального музыканта-любителя, — то, Пичем считает вполне достаточным, если тот будет уметь «правильно и уверенно» петь с листа свою партию, а также играть ее на лютне или виоле. Это было вполне реальным: еще при дворе королевы Елизаветы (1558–1603) наряду с развитием различных жанров вокальной музыки большое внимание начинает уделяться инструментальной музыке как для сольных инструментов, так и для инструментальных ансамблей⁵⁶.

Влияние нового, барочного стиля ярко проявилось в искусстве вёрджинелистов, чье творчество в первой трети XVII века приобрело более разнообразный характер. Особенно распространенный среди женщин-музыкантш английский вёрджинел (англ. *virginal*, от *virgin* — дева, барышня), как правило, изготовлялся по фламандским образцам и позволял преодолевать достаточно технически сложные в фактурном отношении трудности. Композиции, созданные для этого инструмента такими мастерами, как У. Бёрд (1543–1623), Дж. Булл (1563–1628), Орландо Гиббонс (с 1617 г. — придворный исполнитель на вёрджинеле) и Д. Фарнаби несколько отличаются от искусства вёрджинелистов эпохи Ренессанса. Особенно же значительные изменения произошли в музыкальном театре. Пришедшие к власти после буржуазной революции пуритане, сжигая ноты, уничтожая инструменты, изгоняя музыку из церковного обихода, вполне лояльно отнеслись к театру, разрешив так называемые «маски», еще один жанр — предшественник оперы. В 1656 г. состоялась премьера первой английской оперы «Осада Родоса» (музыка Лоуса, Кука, Хадсона, Колмена — не сохранилась). Но, конечно же, самой значительной вехой национальной культуры стала постановка в 1689 г. гениальной оперы Г. Пёрселла (1659–1695) «Дидона и Эней». Ее поистине новаторская музыка, включающая народно-песенные интонации, страницы высокой лирики («жало́ба» Дидоны), яркие жанровые эпизоды, представляет стиль барокко в явно «смягченном» виде, по существу, раздвигая его рамки. То же самое можно сказать и о композициях Пёрселла в других жанрах (многочисленные антемы, свыше 100 песен для голоса и цифрованного баса, свыше 50 песен для 2-х и 3-х голосов и цифрованного баса, инструментальные трио-сонаты, фантазии, сонаты, сюиты и т. д.)⁵⁷, которые являются шедеврами мирового искусства непреходящего значения. Нельзя не согласиться с мнением Т.Н. Ливановой, что

⁵⁶ Намного позднее, уже во второй половине XVIII века, Чарлз Бёрни (1726–1814), предприняв две поездки по странам Европы (1770 — Франция, Италия; 1772 — Бельгия, Германия, Австрия, Чехия, Голландия) пишет свои «Дневники», в которых характеризует состояние музыки в этих странах. Данные труды стали основой его «Всеобщей истории музыки» в 4-х томах (1776–1789). Из числа работ этого автора назовем также небольшую книгу о Генделе (1785).

⁵⁶ Позднее, по примеру французского двора, Карл II создает струнный оркестр «24 скрипки короля».

⁵⁷ Все они фактически созданы уже в период Реставрации.

«английская музыка... никогда более не поднималась до вершин, равных искусству Пёрселла» (100, с. 269).

Германия. В сфере музыкальной эстетики самые яркие фигуры этого времени — Михаэль Преториус (1571–1621), Иоганн Кеплер (1571–1630), Атаназий Кирхер (1601–1680) и Вольфганг Принтц (1641–1717). Из них собственно с музыкальной практикой, несомненно, ближе всех связан М. Преториус, который был не только теоретиком музыки, но также органистом и композитором (среди его композиций — хоровые концерты, кантаты, мотеты, псалмы, мадригалы; всего ок. 1000 сочинений). Его трехтомный трактат по истории и теории музыки «*Syntagma musicum*» (первый том на лат. языке, 1615; второй и третий тома на нем. языке, 1618–9) — один из ранних опытов научного освещения как истории музыки, так и ее ведущих жанров, и вообще всего, что так или иначе связано с музыкой и ее исполнением. Описывая те или иные жанры, Преториус не только наделяет их характеристикой, но и дает оценки, приводя в качестве примеров лучшие, на его взгляд, образцы решения подобных композиций. При этом он опирается прежде всего на творчество итальянских мастеров, но также и английских, французских, немецких. Что же касается приводимых им подробных сведений об устройстве и видах музыкальных инструментов, равно как и освещаемых им вопросов музицирования и, в частности, импровизации, то они и поныне представляют огромный научный интерес.

Выдающийся астроном, математик, физик и философ-богослов Иоганн Кеплер — фигура, несомненно, неординарная, как бы связывающая воедино космологические и научные представления древности, средневековья и нового времени⁵⁸. В своем трактате «Гармония мира» (1619) он разрабатывает научные положения, связанные с эстетикой Пифагора, с космологическим истолкованием музыки в целом и музыкальной гармонии в частности. Им также выдвигается идея о национальном стиле в музыке и высказываются глубокие мысли касательно истории развития музыки, получившие развитие в XVIII веке.

Ученый, физик, математик, филолог А. Кирхер в своем капитальнейшем труде «*Musurgia universalis*» (на лат. языке), посвященном вопросам музыки, явно опирается на идеи М. Мерсенна, рассматривая музыку не столько как вид искусства, сколько как научную дисциплину. В 10-ти книгах его «Мусургии» представлена систематизация практически всех поднимаемых в то время проблем теории музыки (например, в «Арифметике» рассматриваются гармонические формы, основанные на числовой пропорции; в «Геометрике» — интервалы, их разные виды и значение; «Мелотетика» знакомит с методами

⁵⁸ Неслучайно личность Кеплера привлекла внимание такого мастера XX века, как П. Хиндемит, написавшего симфонию «Гармония мира» и одноименную оперу, в которой выведен сам Кеплер.

сочинения кантилен; «Органика» — с устройством инструментов и т. д.). По мнению Кирхера, музыкальному искусству присущи магнетические свойства, в связи с чем он перечисляет 8 аффектов, *«которые музыка возбуждает в душе»*: радость, отвага, гнев, страсть, прощение, страх, надежда, сострадание. Все они, впрочем, *«легко могут быть сведены к трем: радости, прощению и милосердию...»* (123, с. 208).

Кирхер одним из первых вводит понятие «музыкальный стиль», которым широко пользуется при описании особенностей музыки разных стран. Согласно его теории музыка той или иной нации обладает своим стилем, порожаемым особенностями темперамента, природного склада, климата и т. д.: *«...у итальянцев стиль мелотетический, не сходный с германцами; у германцев — иной, чем у итальянцев и галлов... у англичан — какой-то особый, ни на что не похожий... Итальянцы сверх меры ненавидят суровую важность германского стиля, у галлов они презируют их частые утонченности в гармонических клаузулах, у испанцев — какую-то пышную и подчеркнутую важность. И наоборот, галлы, германцы, испанцы порицают итальянцев за чрезмерно вольное, неприятное и надоедающее повторение дрожаний, которые они называют триллями...»* (123, с. 190).

В.К. Принтц — автор нескольких работ, из которых наиболее известны «Compendium musicum» (1668) и «Phrynus Mitilenaeus» (1676-79, оба на лат. языке), представляющие собой своеобразные пособия, посвященные вопросам правильного исполнения музыки. Кроме того, он фактически является автором первой книги по истории музыки — «Историческое описание благородного искусства музыки и пения» («Historische Beschreibung», 1690), в которой рассматривается в хронологическом порядке вся история европейской музыки, начиная от библейской и древнегреческой, и кончая XVII веком.

Говоря о собственно музыкальной практике Германии, а также Австрии, в XVII веке, прежде всего надо отметить следующее. Если и австрийские, и немецкие придворные круги, исповедовавшие католицизм, пользовались в то время преимущественно «услугами» итальянского оперного барокко⁵⁹, то на мировоззрение остальной — большей — части общества колоссальный отпечаток наложило религиозное движение Лютера, нацеленное на реформацию церкви в сторону, если можно так сказать, приближения к каждому человеку сути религии — ощущения непосредственной, ежеминутной личной связи с Богом. Глубочайшая религиозность пронизывает в это время все сферы жиз-

⁵⁹ Параллельно с культивированием итальянской оперы в гамбургском оперном театре, начиная с 1695 г., одна за другой проходят премьеры опер Р. Кайзера (автор 100 опер, из которых сохранилось около 30). Для большинства этих опер характерно противопоставление двух планов: одного — представленного традиционно «возвышенными» героями, с блистательно-виртуозным стилем, и другого — с ярко выраженным народно-бытовым, грубоватым началом.

ни немецкого народа. И неслучайно, все наиболее яркое и творчески значительное, что создается в Германии XVII в., как правило, обязательно связано с духовной тематикой и — с протестантским хоралом. Таковы «духовные концерты», «духовные симфонии» и оратории Г. Шютца, величественные орган-ные композиции Д. Букстехуде, В. Любека, Н. Брунса. При этом нельзя не учитывать влияния на немецкую (и австрийскую) органную традицию голландской и итальянской школ: Шейдт, например, учился у Свелинка, а Фробергер — у Фрескобальди.

Барочная эстетика в полной мере обнаруживает себя в произведениях Букстехуде, Любека и Брунса. Сочинения этих мастеров, в том числе их грандиозные фантазии, токкаты, «фуги» (почему мы ставим здесь кавычки, будет объяснено позднее), обычно состоят из большого количества контрастных разделов, отличающихся своим тематическим материалом, размерами, а также функциями, выполняемыми в общей композиции. Как правило, каждый раздел соответствует той или иной части риторической диспозиции⁶⁰. Так, почти в любой большой композиции Букстехуде (за исключением хоральных обработок и пассакалий) присутствует несколько фугированных построений, среди которых обязательно есть «главная», центральная «фуга» — *narratio* (по Й. Маттезону — *propositio*) — и, кроме того, «фуги», имеющие функции вступления — *exordium*, разделения — *partitio* (или, реже, отстранения /отступления/ — *disgressio*) и заключения — *conclusio*.

Также из большого количества контрастных, но уже не разделов, и даже не пьес, а циклов пьес, состоят программные полифонические композиции И.К.Ф. Фишера «Букет цветов» и «Музыка Ариадны». Барочной эстетике отвечают и многие программные клавирные сочинения И. Кунау, в том числе «Библейские сонаты», сопровождаемые пространными авторскими описаниями содержания.

И, наконец, И.С. Бах и Г.Ф. Гендель. У обоих духовная тематика, с традиционными для нее жанрами и характерными барочными приемами письма, занимает важное место. Впрочем, творчество обоих великих мастеров не вмещается в рамки какого-то одного стиля и даже какой-то одной определенной эстетики. Гендель в своих ораториях преодолевает концепцию барокко, добиваясь в них не только эпического величия и размаха, но и уравновешенности, ясной соотнесенности всех драматургических моментов, как в крупном, так и в деталях. Бах же вообще, *«словно вмещает в себя все: нет как будто ни одной*

⁶⁰ В изложении этой части материала мы опираемся на статью Г. Варшавского «Фуга Д. Букстехуде и "живописный стиль" Барокко» (28). Нельзя не присоединиться к автору статьи, дискутирующему с О. Захаровой в отношении трактовки термина *narratio*, который, по его мнению, должно рассматривать как обозначение не вступительного раздела формы (основанием для подобной трактовки, по-видимому, послужило определение Маттезона, включившее слово «предстоящий»), а центрального, обязательного раздела.

линии в искусстве предыдущих веков, которая бы не вела к нему; нет, кажется, ничего в будущем, что бы он так или иначе не предсказал» (100, с. 289).

Надо заметить, что большая часть перечисленных музыкальных явлений, несомненно, была порождена не только изменением взглядов человека на мир, но и мощным прорывом в сфере точных наук — в частности, акустики, математики. Последствиями этого прорыва оказался всплеск открытий в области технической мысли, повлекший революцию в органостроении, нотопечатании и ряде других сторон «музыкального бытия». В связи с этим нам представляется логичным, прежде чем говорить о собственно выразительных и формообразующих средствах музыки этого времени, затронуть некоторые проблемы, касающиеся музыкального строя и темперации, тем более что данные проблемы редко поднимаются в музыковедческой (особенно в учебно-педагогической) литературе, а для понимания происходивших в XVII веке преобразований в области музыкального мышления и музыкального языка они очень важны.

О музыкальном строе и темперации

Современному человеку трудно представить себе весьма характерную для XVI — первой половины XVIII вв. ситуацию, когда инструментальные, и в особенности органные, композиции, созданные в одном городе, одной стране, вряд ли могли прозвучать в точности, как это было задумано автором, в другом месте земного шара. И происходило так не по причине какого-то особого «индивидуализма» исполнительских интерпретаций, а по причине отсутствия единой системы настройки инструментов — темперации, которая позволяла бы точно воспроизводить изначально присущие той или иной музыкальной пьесе, то есть задуманные автором, выразительные и колористические нюансы. То было время, когда композиции, как правило, создавались авторами в расчете на специфику звучания одного определенного, конкретного инструмента (или конкретного исполнительского состава), с которым он имел дело постоянно; соответственно, сам стиль письма того или иного композитора во многом определялся особенностями настройки и, отсюда, — выразительными возможностями этого инструмента (ансамбля). Пестрая картина, которую демонстрировали разные системы темпераций того времени, не могла не оказывать сильнейшего влияния на стилистику музыкального искусства. И нам, чтобы понять многие особенности органных, клавесинных и пр. композиций эпохи барокко, необходимо иметь хотя бы самое общее представление о принципах настройки тех инструментов, на которых они изначально исполнялись.

Вопрос этот весьма непростой, потому что, во-первых, в большинстве случаев сами авторы далеко не всегда указывали, для какого инструмента предназначалось то или иное сочинение⁶¹ (иногда в названиях сборников или в «предисловиях» автором перечислялось несколько «вариантов» инструментов, на которых возможно исполнять данное произведение), а во-вторых, в XVII веке почти в каждой стране сформировались собственные традиции «построения» музыкальных инструментов и их настройки.

Самая ранняя система темперации⁶², характерная для западноевропейской музыки, — так называемый *пифагоров строй*. Он представляет собой незамкнутую, «спиралевидную» систему, в которой все квинты чистые и имеют соотношение частот 3 : 2. Особенностью этой системы является то, что 12-я по счету квинта в действительности оказывается отличающейся от остальных на так называемую *пифагорову комму*, величина которой составляет приблизительно 23,5 цента⁶³. Вторая особенность пифагорова строя (которая препятствовала развитию полифонической многоголосной музыки) та, что терция (81/64), которая в мелодическом изложении звучала хорошо, в гармоническом имела неудовлетворительное, с позиции музыкантов, несколько напряженное звучание⁶⁴. Вплоть до второй половины XV века модально организованное многоголосие — преимущественно хоровое, — опиравшееся на систему церковных ладов, вполне обходилось возможностями этого строя, поскольку певцы, как правило, произвольно «подстраивали» звучание терций, приближая большую к чистой⁶⁵.

Со второй половины XV века (кое-где даже несколько ранее), когда начинает интенсивно развиваться инструментальная музыка, обнаружилось, что использовавшие к тому времени уже полный хроматический звукоряд клавишные инструменты, настраиваемые 12-ю квинтами подряд, никак не могли избавиться от неблагозвучия, завывания так называемой «волчьей» квинты (чаще всего на звуках *h – ges*), а именно той, что была уже остальных квинт на пифагорову комму⁶⁶... Кроме того, сама хроматическая гамма отличалась

⁶¹ Вспомним «Искусство фуги» Баха.

⁶² Автор выражает огромную признательность и благодарность Ю. Раксу и, особенно, А. Клишину за консультации и помощь в освещении проблематики данного раздела.

⁶³ Октава содержит 1200 центов.

⁶⁴ Во II в. до н. э. древнегреческий ученый Дидим предложил заменить пифагорову терцию «чистой» терцией (5/4 = 80/64), которая звучит приятнее и мягче первой. Разница между пифагоровой терцией — 81/64 и «чистой» — 80/64, равная 81/80, которая составляет приблизительно 1/10 целого тона, впоследствии получила название «дидимова комма». Со времен Дидима его идея была надолго забыта, и к ней вернулись лишь в XV веке.

⁶⁵ «Интервал считается чистым, когда он не производит биений. Такого рода интервалы мы находим либо в натуральной гамме, либо в обертоновой шкале» (33. С. 3).

⁶⁶ Как сообщает А. Волконский, наиболее полное описание пифагоровой системы принадлежит Арно (1450). Он располагает «волчью» квинту на звуках *h – fis* (хотя она могла появиться и на другой высоте).

неровностью: одни полутоны (например, $e - f$, $h - c$, $g - as$) были уже нашего сегодняшнего полутона; другие (например, $f - fis$), наоборот, — шире. Трезвучия от d , a , e звучали значительно лучше, чем от g , f , c ... Поиски выхода из этой ситуации велись в разных направлениях: предлагались «реконструкции» пифагоровой системы, делались попытки создания тем или иным образом закрытых, циркулярных систем (напомним, что пифагоров строй — система открытая), проводились эксперименты с настройкой инструментов и т. д. А. Волконский описывает один из таких экспериментов (33, с. 15): в городе Лука в 1484 г. мастер Доменико ди Лоренцо, стремясь расширить пифагорову «спираль», разделил пополам две черные клавиши органа церкви св. Мартина, сделав из них четыре ($gis - as$, $dis - es$). Тем самым в октаве стало 14 клавиш. Этому принципу (в разных вариантах) следовали и некоторые другие мастера органов.

Среди систем настройки в XVI веке особого внимания заслуживает система с чистыми интервалами, получившая название **чистый строй**. Инициатором внедрения этой системы был Дж. Царлино, который изложил ее в трактате «*Le institutioni harmoniche*» (1558). Впрочем, впервые она была описана еще в 1482 г. Рамосом да Парехой. В этой системе звуки f , c , g , d настраивались как чистые квинты (3 : 2), а звуки a , e , h как **чистые большие терции** (5 : 4) к f , c и g соответственно. Черные клавиши настраивались, в зависимости от репертуара, как дополнительные чистые терции к белым клавишам⁶⁷. В таком строе присутствовали и две разновидности больших секунд: 9/8 и 10/9, что разнообразило звучание ладов и придавало им особую выразительность. Благодаря легкости настройки эта система получила большое распространение. Однако данная система не была совершенной, поскольку из-за фальшивых квинт не позволялось использовать многие тональности. Расширить их число музыканты пытались разными способами, в том числе путем дальнейшего экспериментирования с инструментами (в частности, введением дополнительных клавиш).

Об одном из таких инструментов со встроенными дополнительными клавишами мы уже упоминали. Не менее интересный случай описан Царлино в его трактате «*Le institutioni harmoniche*»: он заказал мастеру 19-ступенное чембало, в котором предполагалось деление пополам всех черных клавиш и наличие двух дополнительных белых клавиш — между $e - f$ и $h - c$. Аналогичную идею построения 19-ступенного инструмента не только высказал, но и реализовал на практике француз Г. Котле, сочинивший вдобавок для такого инструмента *chanson* (она помечена 1558-м годом)⁶⁸.

⁶⁷ Впрочем, у некоторых старинных инструментов современные белые клавиши были черными — и наоборот.

⁶⁸ См. об этом: 139. С. 119.

Но чаще всего в рассматриваемый период использовалась так называемая **среднетоновая, или мезотоническая, система**⁶⁹. Одно из первых ее описаний принадлежит Пьетро Арону («Toscanella in musica», 1523). Он предлагает с целью получения большого числа чистых терций (а в этой системе главное внимание было сосредоточено на получении прежде всего именно чистых терций) темперировать 11 квинт на $1/4$ синтонической коммы⁷⁰. Однако и при такой настройке 12-я квинта: *gis* – *es* (точнее, ум. секста) звучала очень плохо и по традиции получила название «волк». Кроме того, помимо 8 чистых терций возникали еще 4 терции, также скверно звучащие (фактически ум. кварты): *h* – *es*, *fis* – *b*, *cis* – *f*, *gis* – *c*. В результате неупотребительными становились мажорные трезвучия на звуках *h*, *fis*, *cis* (*des*), *gis* (*as*). Тем не менее, данный способ настройки инструментов был достаточно прост, оттого им пользовались часто и охотно. Кроме того, этой системе придавали особую выразительность два вида содержащихся в ней полутонов, 7 из которых имели по 117 центов, и 5 — по 75 центов.

Применяемая в разных вариантах (с темперацией не только путем сужения квинт на $1/4$ синтонической коммы, но и на $1/3$, $1/5$, $1/6$, $2/9$, $2/7$ и т. д.)⁷¹, эта система получила широкое распространение в странах Европы; к ней обращались иногда даже в конце XVIII века. Что же касается XVI — XVII веков, то, как пишет А. Волконский, «*почти весь клавирный*⁷² репертуар... того времени... безусловно выигрывает от этой системы. Токкаты Меруло, Габриели, Фрескобальди, Росси звучат ярче. Следует также отметить специфику французской клавирной музыки. Композиторы старались больше использовать чистые терции, поскольку они хорошо звучат» (33, с. 13).

Вышеприведенная цитата высвечивает ряд проблем, на которых далеко не всегда заостряют внимание исследователи старинной музыки, — проблем, связанных с выбором инструмента и, исходя из этого, — со спецификой оформления (записи) нот-

⁶⁹ Такое название система получила потому, что при мелодическом движении *c* – *d* – *e* средний тон – *d* — оказывался одинаково удаленным и от *c*, и от *e*. В натуральной шкале секунды *c* – *d* и *d* – *e* неодинаковы по своей величине: первая соответствует $9/8$; вторая — $10/9$.

⁷⁰ Иными словами, среднетоновая темперация осуществлялась путем равномерного деления чистой большой терции на четыре квинты: *c* – *g* – *d* – *a* – *e*, каждая из которых сужалась на $1/4$ синтонической коммы. Синтоническая (она же дидимова) комма — приблизительно 21,5 ц. Настройка осуществлялась следующим образом: вначале чисто настраивалась большая терция *c* – *e*, а затем синтоническая комма распределялась между четырьмя квинтами: *c* – *g*, *g* – *d*, *d* – *a*, *a* – *e*.

В связи с тем, что в равномерной темперации большая терция состоит из двух больших секунд (то есть, имеет «средний», общий тон), эта последняя система по сути дела может трактоваться как частный случай среднетоновой темперации. В равномерной темперации квинты сужаются на $1/12$ пифагоровой коммы.

⁷¹ На $2/7$, в частности, темперирует квинты в одной из своих систем Царлино (1558).

⁷² Напомним, что этот термин в то время объединял самые разные струнные клавишные инструменты: клавесин, клавикорд, орган, фортепиано.

ного текста. Лишь в последние годы (особенно в связи с возросшим вниманием к аутентичности исполнения) стали появляться издания, в критико-аналитических разделах которых частично затрагиваются вышеуказанные проблемы. Обычно же, обращаясь к произведениям старых мастеров, мы, как правило, имеем дело с композициями нотная запись и манера оформления материала которых редактированы, приближены к современному изложению нотного текста. В связи с этим у музыкантов — прежде всего начинающих — вообще не возникает мысли ни по поводу выбора инструмента, ни по поводу его настройки, равно как по поводу особенностей звукоизвлечения, то есть собственно манеры исполнения. А как было бы замечательно, если бы современные издания воспроизводили не только отредактированный текст, но и старые публикации — пусть в виде фрагментов, — заставляющие задуматься об особенностях темпериции, о причинах выбора композитором той или иной ладотональности, и о многом-многом другом! Убедительным подтверждением необходимости такого воспроизведения, как мы надеемся, послужит приводимый ниже пример, позволяющий сравнить две записи одного и того же ричеркара Джованни Паоло Чима⁷³ — аутентичной в отношении фиксации ладовой стороны (хотя и с вдвое сокращенной ритмикой) и современной:

Ричеркар

16 (♦ ♦)

Современное оформление нотного текста почти полностью вуалирует специфику среднетоновой (мезотонической) системы темпериции, в которой, по всей видимости, предполагалось исполнение этой композиции. Без всяких преувеличений можно быть уверенными в том, что с отсутствием оригинальной записи

⁷³ L'istesso Ricercar, piu alto una semidiapente; s'accorda il Clavicordo come l'esempio quinto. См.: G.P. Cima. Partido de Ricercari, Canzoni alla Francese (Mailand, 1606). Ed. C.G. Rayner. American Institute of Musicology, 1969.

уменьшается и шанс корректного отношения исполнителя к музыкальному тексту, тонкого восприятия им тех стиливых особенностей, которые вносила в общий характер пьесы данная система настройки.

Но продолжим рассказ о системах среднетоновой темперации. Как и в случае с чистым строем, в условиях среднетоновой темперации также не прекращался поиск возможностей более широкого охвата звукового пространства. Один из путей был связан с идеей дополнительного деления клавиш на диезные и бемольные; эта идея предполагала создание инструментов с несколькими клавиатурами, которые имели бы более 12 клавиш в октаве. Самый ранний пример подобного инструмента, по-видимому, описывается в трактате Н. Вичентино «Старинная музыка, приспособленная к современной практике» («*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*», 1555): в 5-й книге этого трактата рассказывается об устройстве «архичембало», в октаве которого располагается 36 звуков⁷⁴. Инструмент имел два мануала. Первый помимо белых клавиш содержал черные, поделенные пополам, а между *h* – *c* и *e* – *f* по дополнительной клавише; второй мануал таких дополнительных клавиш не имел. Первый мануал был предназначен для игры в диатоническом и хроматическом строях (родах), второй мануал, который выстраивался малой диесой выше первого⁷⁵, — для игры композиций, выполненных в энгармоническом роде⁷⁶.

Итак, как можно уяснить из сказанного выше, среднетоновая темперация обеспечивала каждый лад своим собственным колористическим звучанием, наделяла его особой выразительностью. Однако тональности, далекие от основной, затрагивавшиеся в ряде композиций конца XVI, и особенно XVII вв., в том числе в поздних композициях Фрескобальди, отдельных сочинениях А.Феррабоско (младшего), Фробергера и др., звучали при этом достаточно резко. Кроме того, оставался ограниченным сам круг основных использовавшихся тональностей — в него не попадали такие, которые имели более трех диезов и трех бемолей...

...Ну, а сейчас прервем наш рассказ и зададим себе вопрос: часто ли мы, имея дело со старинной музыкой, задумываемся над ее звуковым составом? Вопрос

⁷⁴Идея создания этого инструмента была связана с возрождением греческих родов музыки, и прежде всего — с исполнением хроматических и энгармонических мадригалов (главным образом сопровождения). Обычно указывается на возможность извлечения на нем 32-х звуков, то есть, не учитывается последняя — шестая клавиатура.

⁷⁵Диеса = $1/5$ тона, а точнее — приблизительно 40 центов. На самом деле второй мануал отличался от первого также и тем, что там пять клавиш были выше диатонических на комму, то есть, на 21,5 ц.

⁷⁶Более детальное описание строения архичембало приводится в диссертации М.В. Распутиной «Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко» (М., 2002. С. 120–121). В ней говорится также о нотации музыки, написанной в энгармоническом строе, с помощью точки, косой черты и т. д.

этот очень важный, ведь именно анализ звуковысотного строя музыкального произведения подчас может дать нам подсказку в отношении и используемой автором системы темпериции, и выбора им предпочтительного инструмента. Последний же, вне всякого сомнения, играет определяющую роль в решении вопросов, связанных с исполнительской манерой, с характером звукоизвлечения, в конечном счете — с собственно образной интерпретацией.

Например, применение Свелинком звука *dis*, который, как сообщают современные зарубежные исследователи⁷⁷, встречается в его клавирных сочинениях не менее 9 раз, причем 5 из них — в «Хроматической фантазии» (тт. 44, 49, 53, 152, 168), говорит о том, что эта последняя композиция, по-видимому, скорее всего предназначена для исполнения не на органе, а на клавесине (харпсихорде), ведь орган, с которым преимущественно имел дело Свелинк, не содержал подобной ноты; настроенный в среднетоновой темпериции, он имел в качестве «акцедентных» клавиши *cis*, *es*, *fis*, *gis*, *b*. Даже тот факт, что в указанной фантазии наряду с *dis* один раз встречается звук *es* (в такте 176), не меняет ситуации: важно, что этот последний звук находится в аккорде *a – c – es*, а не в сочетании с *h*, что вносило бы в звучание резкость (см. характеристику мезотонической системы). И, напротив, зная, что «Хроматическая фантазия» скорее всего предназначалась для исполнения на клавесине, можно выстроить ряд предположений, касающихся характера ее звучания, динамических контрастов, драматургического соотношения разных разделов и т. д.

Наряду с многочисленными попытками улучшить, с одной стороны, чистый строй, а с другой, среднетоновые темпериции, по-видимому, с середины XVI века все шире начинает обсуждаться идея **равномерной темпериции**, то есть деления октавы на 12 равных частей — идея, витавшая в воздухе, подготовленная всей историей развития европейской музыки и ее музыкального строя⁷⁸. На практике (чаще всего в сочинениях, предназначенных для щипковых инструментов) равномерной темперицией стали пользоваться задолго до того, как она получила научно-теоретическое обоснование⁷⁹. Ее достоинства оценил ряд ученых, и среди них Царлино, который в 1558 г. писал: «Способ

⁷⁷ Об этом пишет, в частности, в своей работе П. Дирксен (см.: *Dirksen P. The keyboard music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its style, significance and influence // Muziekhistorische monografieën*, XV. Ed. A.J. Gierveld—Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht, 1997. P. 576–8.

⁷⁸ Одним из первых, кто занимался вопросом равномерной темпериции музыкальных интервалов (а точнее — темперицией полутоновых интервалов внутри тетрахордов), был Аристоксен (354–300 до н. э.): он делил чистую кварту на 60 равных частей, причем для больших секунд выделял по 24 части, а для малой секунды — 12 частей, что очень близко к современной 12-ступенной равномерной темпериции.

⁷⁹ Считается, что первым, кто применил на практике двенадцатитоновую равномерную темперицию, был китаец Чжу Цзай Юй (р. 1536). Его открытие было опубликовано в 1584 г. В Европе эта система также известна с XVI в. (см.: 33. С. 41).

деления диапазона октавы на 12 равных частей может облегчить все проблемы певцов, исполнителей и композиторов, давая им возможность петь или играть [...] какую бы из 12 нот они ни пожелали исполнить»⁸⁰. В 1637 году французский математик и теоретик музыки Марен Мерсенн в своем трактате «Универсальная гармония» («Harmonie Universelle») помещает математическое описание этого строя и расчеты, касающиеся его интервальных коэффициентов⁸¹.

Идея равномерной темперации довольно часто ошибочно связывается также с именем немецкого органиста и музыкального теоретика Андреаса Веркмайстера (1645–1706), однако он в своих трудах по темперации этой системы как раз не касался, о чем он сам сообщает в своей последней работе — «Musicalische Parodoxal-Discourse», изданной уже после его смерти, в 1707 г. Благоклонно относясь к принципу равномерной темперации в целом, Веркмайстер в то же время, как и многие другие музыканты, оставался отчасти неудовлетворенным звучанием в ней терций (особенно диатонических, которые были достаточно резки, а большая терция и вообще звучала грязновато⁸²). Тем не менее, ряд созданных этим автором книг заслуживает внимания в связи с рассматриваемой темой, поскольку, как считает А. Волконский, именно они «вызвали к жизни у непосредственных предшественников и современников Баха циклы произведений, проходящих по всем тональностям: клавирные сюиты Пachelьбеля, “Ariadna musica” И.К. Фишера, “Labirintus musicus” Зуппига и т. д.» (33, с. 35).

Один из трудов Веркмайстера — «Musikalische Temperatur» включает описание шести систем темперации (приводятся нами по 33):

- первая система связана с чистым строем и использованием большого числа клавиш в октаве;
- вторая — с мезотоникой;
- третья, наиболее популярная среди музыкантов, использует как чистые (таких было 8), так и темперированные квинты (последние сужались на $1/4$ пифагоровой коммы); причем квинты распределяются таким образом, чтобы лучшие терции попали на c и f (при этом три терции остаются

⁸⁰ Письмо, адресованное Жироламо Розелли — аббату монастыря Св. Мартини на Сицилии (см.: Temperaments// NGD — 2. Р. 666.

⁸¹ Комма (называемая также дидимовой или синтонической, равная $1/10$ тона) возникала и тогда, когда настройка инструмента осуществлялась сначала от звука «до» по квинтам: c, g, d, a, e , а затем звук «ми» настраивался как натуральная терция от начального звука «до». Суть предложения Мерсена состояла в следующем: и пифагоров, и чистый строй представляют собой незамкнутые системы, так как в результате 12 ходов по квинтам вверх или вниз последний звук не дает точного октавного повторения первого, а отличается от него на пифагорову комму (равна $1/9$ тона). Мерсенн предложил сузить полутона таким образом, чтобы они точно укладывались в октаву, и равномерно распределить эту комму по всем 12 полутонам.

⁸² Эта проблема впоследствии была решена с помощью уплотнения тона — применения, например, в рояле для каждой клавиши трех струн.

ся пифагорейскими). Самое главное — эта система позволяла использовать абсолютно все тональности, в то время как другие системы такой возможности не имели. Предполагается, что И.С. Бах мог узнать об этой системе⁸³ от своего двоюродного брата Николауса, который был весьма близок с Веркмайстером, или от другого своего родственника — Вальтера, который наверняка был с нею знаком, поскольку учился у последнего;

- четвертая система содержит пять чистых квинт, темперированных на $1/3$ пифагоровой коммы, и две, наоборот, увеличенные на ту же комму; одна терция — *h* — *dis* — оставалась пифагорейской, семь терций были весьма хорошими (392 цента), и три сильно увеличенными (416 центов). *«Эта система, — пишет Волконский, — подходит тем, кто желает подчеркнуть контраст между диатоникой и хроматикой. Трезвучия звучат очень тепло, так как найдена очень хорошая пропорция биений. Некоторые сочинения Баха, в особенности органные, несомненно выиграют»* (33, с. 33);
- пятая предполагает наличие шести чистых квинт, пяти темперированных на $1/4$ пифагоровой коммы и одной, наоборот, увеличенной на эту же комму; при этом две из терций настраивались как пифагорейские, остальные приближались к теперешним терциям. По мнению того же Волконского, испробовавшего все температуры на практике, эта система имеет *«несколько нервно-беспокойный характер. Для Баха она явно не годится... Ее следует применять для более пресной музыки...»* (33, с. 34);
- наконец, шестая, названная Веркмайстером «Septenarius» — «септенарий», — представляет собой по сути дела некий результат математической игры: здесь различным образом обыгрывается число 7 ($1/7$ пифагоровой коммы и ее производные).

Но вернемся к равномерной темперации. Как упоминалось, Веркмайстер, говоря о ней в своей последней работе, выразил сожаление, что не включил ее в число рассмотренных им прежде систем; однако при этом он заметил, что *«большинство музыкантов ее отвергают как сквернозвучащую»* (33, с. 34). И действительно, несмотря на то, что равномерно-темперированный строй решал многие проблемы, в частности — позволяя не только свободно переходить из одной тональности в другую, но и забыть о «волчьих» квартах и квинтах, он был воспринят различными музыкантами по-разному. Среди причин ее неприятия А. Волконский выделяет:

- а) сложность настройки;
- б) неблагозвучность терции, особенно при игре на органе, *«поскольку звук не затухает и, следовательно, прослушиваются биения»*;
- в) одинаковость звучания всех тональностей (отличия имеются теперь лишь в звуковысотном отношении). Последнее замечание подкрепляется приведен-

⁸³ См. об этом: 33. С. 33.

ными им словами одного из музыкантов XIX (!) века, изрекшего: «это все равно, что есть одно и то же блюдо каждый день» (33, с. 45).

На практике в XVII–XVIII вв. чаще всего использовались **циркулярные неравномерно-темперированные системы**, авторами которых были, в частности, Веркмайстер, Найдхард, Кирнбергер. Более того, целый ряд музыкантов — предшественников Баха, в том числе Фрескобальди, Фробергер, Пахельбель, Букстехуде, пользовались своими собственными системами настройки клавишных инструментов, позволявшими им вводить в употребление не только отдельные хроматизмы, но и тональности с большим, чем в то время было принято, количеством знаков. Известно, например (об этом сообщает Х. Фогель), что Букстехуде «совершенно открыто симпатизировал Веркмайстеру и жаловался, что его орган в Любекской церкви св. Марии за период его службы не испытал ни разу “главной реновации” (а вместе с тем и необходимой перенастройки)»⁸⁴. Из других источников мы узнаем, что в 1702 г. Букстехуде заключил контракт с Веркмайстером о перенастройке этого самого органа.

Что же до проблемы баховской темперации, то на этот счет существуют разные мнения. Долгое время считалось, что Бах приветствовал равномерную темперацию и был одним из первых, кто откликнулся на это новшество и написал «Хорошо темперированный клавир» — цикл прелюдий и фуг для клавира с новой системой настройки, позволяющей равноценно использовать 24 тональности, расположенные на всех ступенях хроматической гаммы⁸⁵. Однако в последнее время утвердилась иная точка зрения, согласно которой, Бах, создавая «Хорошо темперированный клавир», имел в виду вовсе не равномерную темперацию в ее позднем понимании, а одну из настроек Веркмайстера, с которой мог познакомиться в 1705–06 гг. — в период посещения им Букстехуде. Об этом пишет, в частности, А. Волконский (33, с. 51–61), ссылаясь на многочисленные источники; он приводит высказывания К.Ф.Э. Баха («мне и моему отцу всегда были чужды всякие математические расчеты и сухие теории»), полемику Кирнбергера и Марпурга, и присовокупляет к ним свое собственное мнение: «Сколько я ни искал, мне не удалось найти ни одного свидетельства о том, что Бах пользовался равномерной темперацией, за исключением сомнительных высказываний Марпурга. Марпург вернулся в Германию лишь после смерти Баха, с Бахом знаком не был и

⁸⁴ Цит. по: Фогель Х. Винцент Любек // Аннотация к компакт-диску: Vincent Lubeck. Orgelwerke. 1984. Перевод с нем. Ю. Зотова. Ташкент, 1987–1990.

⁸⁵ Равномерно-темперированный строй, как известно, также не снял ряда проблем, касающихся уже не столько кварты и квинты, интервальный коэффициент которых почти совпадает с коэффициентом чистой кварты и чистой квинты, сколько терций — большой и малой, расхождения которых с пифагоровой и чистой терциями достаточно значительны (в 4 и 8 раз больше, чем для квинты) и улавливаются музыкантами-профессионалами с тонким, абсолютным слухом.

Заметим, что с таким же названием в 1742 г. создает цикл прелюдий и фуг в 24-х тональностях Б.К. Вебер; см. об этом цикле на с. 401–405.

никогда его не слышал» (33, с. 60)⁸⁶. Показательно и еще одно приводимое Волконским мнение, принадлежащее современному специалисту по старинным органам и темперациям Анри Легро, который, ссылаясь на мнение Темпельхофа⁸⁷, пишет: *«Превращение этого произведения (ХТК. — Н.С.) в манифест равномерной темперации может привести лишь к тому, что оно станет сборником упражнений по транспозиции, тогда как его цель состоит скорее в выявлении особого характера каждой тональности»* (выделено нами. — Н.С.; см. 33, с. 61).

Думается, мы согласимся с этим мнением, если со вниманием отнесемся к термину *«wohltemperierte»* — то-есть, *«хорошо темперированный»*⁸⁸, что в данном случае означает: *«можно играть в далеких тональностях, но не только. Искусство темперации заключалось в том, чтобы найти приятную для слуха пропорцию биений. Следовательно, термин этот имел также смысл “приятнозвучащий”. Поскольку равномерная темперация считалась “сквернозвучащей”, то этот термин к ней неприменим»* (33, с. 35).

Итак, по-видимому, одна из причин привлечения различными композиторами и, в том числе, Бахом, тональностей с большим количеством знаков заключалась не столько в «умозрительном» желании увеличить общее число задействованных тональностей, сколько в желании раскрыть и продемонстрировать краски, выразительные возможности, интонационную «индивидуальность» как можно большего числа тональностей, — которые как раз и сохраняла предложенная Веркмайстером неравномерно-темперированная система.

К началу XVIII века изменяется отношение к мелодии, гармонии, ритму; это заставляет нас особо остановиться на каждом из данных главных составляющих музыки.

О мелодии

Приоритет мелодии или, по крайней мере, ее важнейшую роль в музыкальном искусстве отстаивали многие музыканты и ученые. Напомним, в частности, что еще в 30-е годы XVII века книгу под названием «Мелодия, или вторая

⁸⁶ Сохранились также документы, связанные с экспертизами, которые проводил Бах при приеме органов. Один из них — с его личной подписью — касается, в частности, органа в Халле (1716), который должен был быть настроен в соответствии с 3-ей системой Веркмайстера.

⁸⁷ *Tempelhof G.F. Gedanken über die Temperatur des Herrn Kirnberger. Berlin, 1775.*

О факте связи ХТК Баха с одной из настроек Веркмайстера сообщается также в ряде зарубежных исследований; среди работ на русском языке см. диссертацию М.В. Распутиной «Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко». М. 2002. С. 124.

⁸⁸ См. ранее приведенное (с. 24) полное название трактата А. Веркмайстера, в котором присутствуют эти слова, выделенные нами специально.

музыкальная практика» собирался написать К. Монтеверди. Она должна была состоять из трех частей, соответствующих *«трем видам мелодии: в первой части я говорю о тексте, во второй о гармонии, в третьей — о ритме»*⁸⁹.

В XVII — первой половине XVIII вв. во взглядах на мелодию и в отношении оценки ее роли не наблюдается единомыслия. Рамо, например, считает, что гармония превалирует над мелодией (*«именно гармония ведет нас, а не мелодия»*; 123, с. 46), и поэтому последняя должна основываться на правилах гармонии и следовать за ней. В противоположность ему Маттезон заявляет, что мелодия вовсе не возникает из гармонии, а наоборот — *«имеет главное значение и является вершиной музыкального совершенства»* (123, с. 234).

Точка зрения Маттезона имеет для нас первостепенное значение, ведь сочинение фуги начинается с сочинения темы-мелодии. И, поскольку многие его рекомендации, относящиеся к барочной мелодии вообще, прекрасно подходят к теме фуги, они могут оказаться чрезвычайно полезными читателю в его практической учебной работе. Мы доставим себе (и, надеемся, читателю) удовольствие и осветим взгляды этого музыканта на процесс композиции подробнее.

По мнению Маттезона (изложенному в трактате «Совершенный капельмейстер»), сочинение музыкального произведения включает в себя пять этапов: изобретение (*inventio*), расположение (*dispositio*), разработка (*elaboratio*), украшение (*decoratio*) и исполнение (*executio*). Говоря о взаимодействии некоторых из вышеперечисленных этапов, Маттезон пишет, в достаточно красочной форме: *«Изобретение дает музыке дух и огонь, расположение придает ей порядок и меру, а разработка охлаждает кровь и придает музыке рассудительность»* (123, с. 48). Важнейшей, основной фазой творческого процесса и одновременно его начальным этапом является изобретение мелодии. Учитывая, что *«никто до настоящего времени не писал специально о мелодии»*, автор вводит в свой трактат самостоятельную главу — «Об искусстве сочинения хорошей мелодии» (33 правила из нее мы приводим ниже).

Итак, Маттезон считает, что истинную красоту мелодии придают четыре свойства — **легкость, ясность, плавность, красота**. Из них первое — *легкость* — достигается выполнением следующих рекомендаций:

В каждой мелодии должно содержаться что-то всем знакомое.

Нужно избегать всего неестественного, надуманного.

Более всего надо сообразовываться с природой.

Большое искусство, примененное в сочинении, не должно бросаться в глаза.

⁸⁹ Из Предисловия к «Военным и любовным мадригалам» (1638). Цит. по: 123. С. 92.

Следует в большей степени подражать французам⁹⁰, чем другим иностранцам.
Мелодия должна уместаться в доступные пониманию границы.
Краткость следует предпочитать длиннотам.

Раскрывая далее, какими средствами достигается *ясность* мелодии, Маттезон обращает внимание на следующие моменты:

Нужно точно соблюдать размеры составных частей и фраз не только в вокальных, но и в инструментальных произведениях.
Всегда надо стремиться к изображению какого-нибудь сильного чувства.
Не следует без причины или необходимости менять ритм и метр.
Необходимо соблюдать пропорцию в количестве тактов.
Нельзя делать концовку, нарушающую правильное деление такта.
Необходимо не нарушать ударения в словах.
Нужно старательно избегать лишних нот.
Необходимо стараться сохранить благородную простоту и выразительность.
Следует тщательно следить за правильностью записи.

Для достижения *плавности* Маттезон дает следующие рекомендации:

Нужно тщательно следить за равномерностью ступеней и ритма.
Нельзя нарушать геометрическое соотношение отдельных частей;
плавность нарушается, если не соблюдать соразмерность отдельных элементов мелодии;
Чем меньше внутренних концовок у мелодии, тем она плавнее;
Надо заранее выбрать каденцию и искусно подвести к ней голоса;
Паузы на протяжении мелодии должны не разделять, а связывать с тем, что следует дальше;
Необходимо избегать в партии голоса слишком мелких нот, если этого не требуют особые обстоятельства;
Ходы и обороты следует делать не резкими скачками, а хроматическими шажками;
Ни одна новая тема не должна прерывать мелодию или нарушать ее естественное течение.

Наконец, что касается *красоты*, то для ее достижения предлагаются следующие рецепты:

⁹⁰ В следующем параграфе Маттезон поясняет почему следует отдавать предпочтение французскому вкусу — а именно потому, что «ему свойственны *жизнерадостность и живость; французы любят приятную шутку и избегают всего, что требует усилий и напряжения*». Впрочем, добавляет он, «*умные итальянцы, как, например, Марчелло и его единомышленники, число которых, однако, невелико, тоже не одобряют неуместные трудности*» (цит. по: 123. С. 261).

Большим скачкам следует предпочитать /движение/ на небольшие и прямые интервалы. В эти небольшие скачки можно внести искусное разнообразие. Рекомендуются составить перечень различных неудобных для пения оборотов и тщательно избегать их применения. Необходимо также подбирать образцы благородных оборотов. Соблюдать соотношение всех частей, кусков и звеньев. Применять (но не слишком часто) удачные повторы. Начинать произведение с чистых звуков, родственных основной тональности. Помнить, что пассажи не должны быть слишком длинными. Добиваться разнообразия в фигурациях.

В конечном счете: *«В хорошей мелодии должно содержаться что-то, не поддающееся определению, но хорошо знакомое всему миру. Однако это не означает, что надо применять лишь давно использованные методы или старые истрепанные приемчики. Я имею в виду следующее: на новоиспеченных изобретениях далеко не уедешь, так же, как и на стремлении быть оригинальным, ибо такими способами можно сделать мелодию не только чуждой, но и недоступной пониманию и неприятной.*

Слух всегда требует чего-то более или менее знакомого; при отсутствии этого никакое произведение не покажется легким для восприятия, а тем более — приятным. И все же, чем реже используются такие знакомые обороты и чем искуснее они перемежаются с другими, неизвестными и новыми, тем удачнее получится произведение» (123, с. 263).

Особо отметим точку зрения Маттезона на то, что он считает легкостью в искусстве. Маттезон уточняет, что, говоря о легкости, он ни в коем случае не имеет в виду легкость процесса композиции; речь идет о легкости, с которой должно восприниматься то или иное произведение слушателем. При этом он фактически касается вопросов, которые являются актуальными не только при изучении и создании полифонической музыки и, в частности, фуги, и не только для искусства композиции его времени, но для искусства вообще любой эпохи:

«Слишком большое и создаваемое по принуждению искусство... представляет собой отвергательное мудрствование и лишает природу ее благородной простоты. Природа иногда творит уродливые вещи, но эта уродливость касается лишь внешнего облика, а не внутренней сущности. В природе никогда нет недостатка в красоте подлинной, обнаженной красоте; просто в некоторых случаях эта красота бывает спрятана под целомудренным покровом или шутиливой маской. [...]

Добиваться легкости надо тонко, будто играючи, чтобы усилия были незаметны, оставались секретом композитора; в противном случае и слушатель станет как бы соучастником тяжелого труда и будет чувствовать себя как некий сибарит, который обливался потом, глядя на тяжкий труд рабочего» (123, с. 265–266).

О ладах, тональностях и гармонии

В конце 20-х годов XVII в. французский композитор Жан Титлуз в Предисловии к своим Магнификатам, сочиненным в 8 ладах, пишет: *«Я не собираюсь говорить о том, что существуют двенадцать тонов в вокальных антифонах, — Глареан, Литавикус и другие это достаточно хорошо объяснили, так что это не входит в мои намерения; я скажу, что церковь свела все антифоны и песнопения к восьми тонам, и нужно, чтобы мы следовали этому правилу»* (87, с. 70). Его соотечественник Гийом Габриэль Нивер, опубликовавший в 1665–75 гг. три «Органные книги» и написавший четыре трактата, в том числе «Трактат по музыкальной композиции» («*Traité de la composition de musique*», 1667), также придерживается практики употребления 8 ладов. Впрочем, в действительности, число разных тонов у него оказывается 4, а именно: дорийский (от *d* и транспонированный от *g*); эолийский (автентический от *a* и плагальный от *e*); ионийский (от *c*, транспонированные от *d* — с диезами, и от *f*); миксолидийский (от *g*)⁹¹:

17

Nivers, 1667:18-19



Во второй половине XVII века — времени формирования фуги и других инструментальных жанров, таких, как прелюдия, токката, фантазия, ричеркар, канцона — композиторская практика, как правило, все еще продолжала оперировать 8-ю ладами, однако не теми, о которых мы говорили в первом томе нашей книги, а несколько иными, отвечающими жизненной практике и потребностям нового времени⁹².

Лучше всего о возникшей ситуации скажет спустя почти 100 лет Ф.М. Марпург: *«...из-за неверного использования с некоторыми из ладов произошли следующие изменения. Первый тон начинается с D и полностью соответствует*

⁹¹ Кроме того, Нивер приводит таблицу (см.: 87. С. 302), отражающую подразделение ладов на обычные (*ordinaire*) и экстраординарные (*extraordinaire*), а также их предназначенность для высоких и низких голосов.

⁹² Убедиться в том, что состав 8 ладов стал иным, помогает и ранее приведенная нами таблица интервалов (*species*) кварты и квинты из трактата «*Praecepta*» Дресслера (см. с. 32).

дорийскому ладу. Второй тон также дорийский, но повсеместно переносится на G с малой терцией. Третий тон должен начинаться от E и, следовательно, быть фригийским. Вместо него применяется эолийский лад, то есть A с малой терцией. Четвертый тон — собственно фригийский лад E. Пятый тон должен быть лидийским F, но повсеместно переносится на C и применяется как ионийский. Шестой тон — собственно лидийский F, в который уже долгое время входит звук b, и, следовательно, он может рассматриваться как нынешний F-dur. Седьмой тон должен быть миксолидийским G, но он переносится на D с большой терцией и тем самым соответствует нашему современному D-dur. Восьмой лад — собственно миксолидийский G, хотя он полностью соответствует ионийскому, и, следовательно, может рассматриваться как сегодняшний G-dur» (274, S. 38).

Итак, последовательность восьми ладов — многие из которых изменили свою первоначальную сущность — стала теперь следующей:

- I — d дорийский (как правило, заменяется ре минором, с си-бемоле только в тексте);
- II — g дорийский транспонированный (с одним бемоле при ключе и двумя — в тексте)
- III — a эолийский (moll);
- IV — e фригийский;
- V — C ионийский (Dur);
- VI — F ионийский (Dur);
- VII — D ионийский (Dur);
- VIII — G ионийский (Dur).

Как мы видим, в версии, изложенной теоретиком и композитором XVIII в., полностью отсутствуют гиполады, а также такие лады, как лидийский и миксолидийский; поэтому среди первых четырех ладов дважды фигурирует дорийский лад, среди оставшихся же четырех все — только ионийские. О справедливости наблюдения Марпурга свидетельствуют магнификаты того времени, циклы хоральных обработок, собрания версетов⁹³, различного рода инструментальные циклы, отдельные пьесы которых выстраиваются согласно указанной последовательности.

Что касается тональностей, то уже к началу XVIII в. формируется двадцатичетырехтональная мажорно-минорная система, состоящая из 12 мажорных и 12 минорных тональностей. «Чтобы никто не заблуждался, — пишет Маттезон, — относительно числа ладов, следует знать, что у нас... имеется не более двенадцати различных ладов на двенадцати полутонах хроматической октавы,

⁹³ Версет (от лат. versus — «стих») — краткая пьеса, исполняемая на органе, замещающая стих церковного песнопения.

каждая из которых может иметь либо мажорную терцию, либо минорную, и следовательно, мы имеем двадцать четыре лада»⁹⁴. Эти 24 «современные то-нальности» представлены им в трех группах:

I. Наиболее известные и употребительные:

- | | |
|---------------------------|------------------------------|
| 1. <i>d f a</i> = d-moll; | 5. <i>c e g</i> = C-dur; |
| 2. <i>g b d</i> = g-moll; | 6. <i>f a c</i> = F-dur; |
| 3. <i>a c e</i> = a-moll; | 7. <i>d f i s a</i> = D-dur; |
| 4. <i>e g h</i> = e-moll; | 8. <i>g h r</i> = G-dur. |

II. Также употребительные:

- | | |
|---------------------------------|--------------------------------------|
| 9. <i>c d i s g</i> = c-moll; | 13. <i>a c i s e</i> = A-dur; |
| 10. <i>f g i s c</i> = f-moll; | 14. <i>e g i s h</i> = E-dur; |
| 11. <i>b d f</i> = B-dur; | 15. <i>h d f i s</i> = H-dur; |
| 12. <i>d i s g b</i> = Dis-dur; | 16. <i>f i s a c i s</i> = fis-moll. |

III. Более редкие:

- | | |
|--------------------------------------|--|
| 17. <i>H d i s f i s</i> = H-dur; | 21. <i>g i s c d i s</i> = Gis-dur; |
| 18. <i>F i s b c i s</i> = Fis-dur; | 22. <i>c i s e g i s</i> = cis-moll; |
| 19. <i>g i s h d i s</i> = gis-moll; | 23. <i>c i s f g i s</i> = Cis-dur; |
| 20. <i>b c i s f</i> = b-moll; | 24. <i>d i s f i s a i s</i> = dis-moll. |

Как известно, изначально увеличение числа тональностей было связано с обращением к транспозиции. Пьеса, написанная в ладу с тоникой *G*, считалась сочиненной в миксолидийском ладу, имеющем «натуральное положение», а в том же ладу, но с тоникой *C* и с *си-бемоле*м при ключе — в транспонированном миксолидийском. Причем наиболее ранняя форма транспонирования (см. с.109 первой книги) была связана с появлением при ключе лишь одного *си-бемоля*, а следовательно — транспонированием либо на квинту вниз, либо на кварту вверх⁹⁵.

Другой вид транспозиции, кстати, достаточно ранний в смысле его утверждения в музыкальной теории, называемый «*durū in durum*» — на квинту вверх или кварту вниз — предполагает введение звука *fis*. О нем пишет, в частности, Глареан, который, правда, рассматривает его на примере таких мелодий, которые не содержат VI ступени, а следовательно, и не нуждаются при их транспозиции в появлении диеза. Царлино также знает транспозицию «*in durum*», но признает появление при ключе лишь одного диеза, критически относясь к другим способам высотного перенесения мелодий: «некоторые музыканты...

⁹⁴ *Mattheson J.* Das Neu-eröffnete Orchestre, Kap. I, 20. Hamburg, 1713. Цит. по: 11. С.19.

⁹⁵ «Древние, — пишет Вальтер, — в своих транспозициях далеко не углублялись, а переходили только на квинту вниз, как, например, из дорийского в *G*, фригийского в *A*, лидийского в *B*, миксолидийского в *C*, ионийского в *F*» (*Walther J.G.* Op. cit., P. II, Abh. II. Cap. 9). Цит. по: 11. С. 20.

по прихоти или шутки ради, а может быть, для того, чтобы морочить мозги певцам, имеют привычку транспонировать лады вверх и вниз на один или какой-либо другой интервал, вводя не только хроматические, но и энгармонические ступени»⁹⁶.

В первой половине XVII века поднимается вопрос о других формах транспонирования; так, в частности, Преториус помимо одной транспозиции рассматривает возможные случаи последующих способов перехода в другие звукоряды, исходя уже не из основного лада, а из первичной транспозиции, то есть ладов, принадлежащих «системе *molle*». Вообще теоретики этого времени (в частности, Бернхард) начинают подразделять виды транспозиции на обычные («gewöhnlich») и редкие («seltsam»). Первые осуществляются путем перенесения музыкального материала на кварту вверх или квинту вниз и изменением «*cantus duri*» в «*cantus molli*», а вторые — благодаря переходу «*duri in durum*» (на секунду вверх) или «*in mollen*» (на секунду вниз) — например, из ионийского *C* в ионийский *D* или *B*.

Значительный прогресс в освоении широкого круга тональностей демонстрируют «Composition-Regeln» («Правила композиции») Я.П. Свелинка. Кроме транспозиции на кварту и квинту он пишет (в параграфе 128): «...любой натуральный лад можно по желанию транспонировать на секунду, терцию или на полтона выше или ниже, как угодно будет композитору, и каждый лад останется самим собой, как бы его ни транспонировали, и, например, первый лад, который обычно начинается от *D*, не станет третьим, если его транспонировать в *E*» (цит. по 11, с. 21).

И. Г. Вальтер в своих «Praecepta der musicalischen Composition» («Наставления о сочинении музыки», 1708) говорит о возможности транспонирования эолийского и лидийского ладов на любой интервал от «натурального положения» лада; ионийский, дорийский, фригийский, согласно его точке зрения, могут быть представлены любой из девяти тональностей (первая из них — *C, F, D, E, G, A, H, B, Es*; вторая — *e, f, fis, g, a, h, c, cis*; третья — *f, fis, g, a, h, b, c, cis*), миксолидийский — любой из десяти: *A, B, H, C, Cis, D, Es, E, F, Fis*.

Несмотря на явное расширение круга употребляемых тональностей, и Вальтер, и его предшественники, как мы видим, обязательно связывают рассматриваемые ими проблемы транспозиции и все новые тональности с церковными ладами⁹⁷. Лишь Маттезону удастся отойти в трактовке тональной системы от церковных модусов и выстроить ладовую систему, опирающуюся на мажор и минор.

⁹⁶ Цит. по: Шерман Н. Формирование равномерно-темперированного строя. (199. С. 34).

⁹⁷ О прочих связях барочного искусства с предшествующей эпохой и ее ладовой системой довольно часто говорят «неверно» выставленные при ключах знаки или вообще их отсутствие (при том, что они упорно и постоянно проставляются в самом нотном тексте).

Заслуга Маттезона состоит еще и в том, что он высказывает сомнение относительно целесообразности существующего разделения ладов, в частности, трактовки одних из них как основных, *naturalis*, а других (с диезами и бемолями) — как производных, транспонированных — *transpositus* или *fictus*. По его мнению, *«все тоны... одинаковой ценности, одинакового ранга, но не одинаковы по воздействию, и только из-за нашей слабости мы их еще не всюду в равной степени употребляем»*⁹⁸. Тем не менее, даже Рамо, декларирующий *«существование только двух ладов — мажорного и минорного»*, утверждает, что *«всякий другой лад является не новым, а просто транспозицией одного из двух названных ладов»*⁹⁹.

Наконец, коснемся вопроса, связанного с выразительными качествами тех или иных тональностей (по аналогии с рассматриваемым в предыдущем томе вопросом, связанным с аффектами старинных ладов — см. с. 113, 114). Для этого познакомимся с выдержками из работы Маттезона, пользовавшейся во времена Баха наибольшей известностью, — *«Das Neu-eröffnete Orchester»* (1713), в которой содержится обстоятельное описание эмоциональных возможностей каждой тональности. Э. Бодки замечает в связи с этим, что *«маттезоновские описания, безусловно, не являются только продуктом исключительно его собственного разума — они выражают общие идеи, преобладавшие в то время, иначе они не цитировались бы так часто в трактатах современников»* (23, с. 211). Правда, при этом исследователь явно развешивает представление о том, что Бах безоговорочно подчинялся положениям Маттезона, доказывая это на примере тональности *g-moll* (по Маттезону, *«едва ли не самой красивой...»*), а также тональности *E-dur*, использование которой у Баха, по его мнению, *«не имеет ничего общего с описанием Маттезона...»* (23, с. 214).

Что касается нашей точки зрения, то, конечно, характеристики отдельных тональностей выглядят, на наш взгляд, несколько странно, да и сам Маттезон впоследствии, похоже, разочаровался в корректности подобной классификации¹⁰⁰; тем не менее, именно благодаря ей мы сейчас имеем возможность познакомиться с трактовкой образного строя и эмоционального характера различных тональностей, которые были, вероятно, наиболее близки слушателям того времени. Итак:

«E-dur в высшей степени хорошо выражает отчаяние или смертельную скорбь; он подходит для ситуаций безнадежной любви, безысходности и беспомощности,

⁹⁸ *Mattheson J. Das beschützte Orchestre. Kap.V. § 9.* (цит. по: 11. С. 22).

⁹⁹ *Rameau J.-Ph. Génération harmonique ou Traité de musique théorique et pratique, Ch. I. Prop. XII. Exp. IV. Paris, 1737.* Цит. по: 11. С. 22.

¹⁰⁰ В своей работе 1731 года *«Большая школа генерал-баса»* он, в частности, пишет: *«Один новейший и серьезный французский автор (Crousar, Traité du Beau) мудро говорит: "Я отказываюсь от того, чтобы записывать все тональности по порядку, и от обсуждения их достоинства и характерных черт, поскольку не считаю, что такая классификация основана на прочном фундаменте". Я разделяю это мнение».* Цит. по: 23. С. 211.

а в некоторых случаях оказывается настолько болезненным и пронизывающим, что сравнить его можно единственно с разлучением души и тела.

F-dur в состоянии выразить самые благородные чувства, будь то великодушие, стойкость, любовь или что-либо еще из высших добродетелей, причем достигается все это так естественно и с такой несравненной простотой, что даже нет необходимости давать тому примеры. В самом деле, привлекательность и обаяние этой тональности лучше всего сравнить с элегантным человеком, каждый жест которого, даже малейший, соответствует его индивидуальности, и который, как говорят французы, выражает *bonne grace*.

f-toll представляет, по-видимому, мягкое и спокойное, хотя и глубокое, величие, а также сердечную муку, переходящую порой в отчаяние; он удивительно трогателен. Он также замечательно выражает черную, безнадежную меланхолию, а иной раз может произвести на слушателя ужас, заставляя его содрогаться.

g-toll едва ли не самая красивая тональность, поскольку не только соединяет в себе легкую серьезность (что характерно и для *G-dur*) с привлекательной веселостью, в нем много также грации и обаяния, он одинаково подходит для нежных, очищающих душу стенаний, как страстной, так и сдержанной мольбы, им хорошо можно выразить умеренную веселость; он очень гибок.

A-dur необыкновенно трогателен, несмотря на некоторый блеск; он лучше подходит для печальных и грустных страстей, нежели для развлекательной музыки, и особенно хорош в произведениях для скрипки.

h-toll причудлив, сумрачен, меланхоличен; в силу этих своих особенностей встречается довольно редко»¹⁰¹ (23, с. 210).

Если читатель сомневается в достоверности подобных характеристик, он может обратиться к работе Рудольфа Вустмана «Tonartensymbolik zu Bach-Jahrbuch» (1911). В ней автор перечисляет баховские композиции, соотношение тональности и характера в которых в точности соответствует маттезоновским описаниям, из чего делается заключение, что Бах наверняка был знаком с книгой Маттезона и его наблюдениями¹⁰².

Мы придерживаемся того мнения, что говорить об определенном характере тональностей — дело бесполезное¹⁰³; хотя, думается, в их оценке можно было бы ограничиться и более скупой характеристикой...

¹⁰¹ Следует иметь в виду, что приведенный перевод Бодки, «адаптирован» к нашему времени. Более полный и точный перевод всей части этого трактата Маттезона (выполнен С. Хлыбовой) приводится в Приложении — см. с. 758—761.

¹⁰² При этом Вустман не скрывает того факта, что можно найти немало других произведений Баха, полностью опровергающих эти наблюдения Маттезона.

¹⁰³ Следует иметь в виду, что подчас маттезоновские характеристики тональностей, неприменимые к сочинениям Баха, прекрасно подходят к композициям других мастеров этого времени. В частности, анализируя описание аффекта тональности *Es-dur* — «отчаяние или смертельная скорбь», — Бодки в качестве примера приводит арию Клеопатры «Weep, lament» из оперы Генделя «Юлий Цезарь».

Как бы там ни было, многие исследователи Баха отмечают внутреннее родство между произведениями, написанными этим мастером в одной и той же тональности. Причем проявляется оно не только в сходном образном решении композиций, в общем характере музыки, но даже в использовании одинаковых ритмических фигур и интонационных мотивов. Из четырех пьес ХТК, написанных в As-dur, в трех (имеются в виду прелюдия и фуга из I тома и фуга из II тома), тематический материал включает движение по трезвучию. Явные интонационные переключки имеют прелюдии и фуги, завершающие первую и вторую части ХТК, b-moll'ные прелюдии (оттуда же), а также двухголосная инвенция и трехголосная симфония, написанные в h-moll.

Что касается *гармонии*, то в рассматриваемый период почти все ее особенности неразрывно связаны с традицией **цифрованного баса** (нем. Generalbass — «общий бас»; итал. basso continuo — «непрерывный бас»), ранние формы которого встречаются уже в композициях эпохи Возрождения¹⁰⁴.

Практика сочинения с цифрованным басом, несомненно, свидетельствовала об определенном отходе от полифонии, с ее равноправием голосов, и повороте к гомофонии — к обособлению мелодического голоса и баса. К последнему приписывались цифры (чаще над басом, но иногда и под ним), обозначающие структуру аккорда, который надлежало исполнить в данном месте. Если звук не сопровождался цифрой, над ним выстраивалось трезвучие (оно могло также отмечаться цифрой 5. Цифра 6 (реже $\frac{6}{3}$) означала сектаккорд; $\frac{6}{4}$ — квартсектаккорд; 7 — септаккорд, 9 — нонаккорд; $\frac{6}{5}$ — квинтсектаккорд и т. д. Бемоль или диэз над басовой нотой означали понижение или повышение терцового тона аккорда (повышение могло помечаться и с помощью перечеркивания цифры).

Формированию нового, барочного стиля и, в частности, гармонического, способствовало интенсивное развитие инструментальной музыки и, соот-

¹⁰⁴ Именно во второй половине XVI в. к вокальным композициям очень часто стали прибавлять инструментальное сопровождение (оно во многом повторяло нотный текст певческих голосов), в котором применялась сокращенная запись. Параллельно с этим получает распространение и практика переложения для лютни (или для одного голоса с аккомпанементом лютни) многоголосных вокальных композиций, записанных таким же способом. Собственно, изобретение цифрованного баса приписывают Л. Виадане, который в предисловии к своим «Ста священным концертам» («Cento concerti ecclesiastici», 1602) сформулировал правила исполнения basso continuo. Намного позднее специально этому вопросу посвятил свой трактат Марпург («Руководство по генерал-басу и композиции» («Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition...», 1758).

Важные вопросы, касающиеся истории цифрованного баса, изложены в дипломной работе М. Катунян «Генерал-бас в композиции (на примере творчества И.С. Баха)». М., 1973. Среди опубликованных трудов обстоятельное освещение ряда проблем, связанных с basso continuo, содержит «Очерки по истории партитурной нотации» И.А. Барсовой (14. С. 145–195).

ветственно, пополнение инструментария. Среди новых инструментов были такие, которые обладали способностью выступать в функции как ведущего голоса, так и сопровождающего, аккомпанирующего. Наибольшей популярностью пользовались орган, чембало, лютня, теорба, а также виола да гамба, виолончель, контрабас, фагот. Один из первых теоретиков генерал-баса — Агостино Агаццари (1578–1640) — уже в 1607 году публикует в своем трактате «*Del sonare sopra l'basso...*» целую теорию, в которой определяет одни инструменты как «фундаментальные» — предназначенные для исполнения генерал-баса, а другие как «орнаментальные» — применяемые для исполнения мелодических голосов.

В числе ранних примеров использования цифрованного баса — композиции-предшественники жанров оперы, оратории, концерта. Так, например, в Прологах обеих «Эвридик» («*L'Euridice*», 1600) — Я. Пери (1561–1633) и Дж. Каччини (ок. 1550–1618) партия Трагедии сопровождается *Basso continuo* с цифровкой отдельных тактов. То же самое — в «Представлении о душе и теле» («*Rappresentazione di anima e di corpo*», 1600) Э. де Кавальери (ок. 1550–1602). Мы встречаемся с *basso continuo* и в других композициях этих авторов, в том числе — в одноголосных мадригалах и ариях, вошедших в сборник Дж. Каччини «Новая музыка» («*Le nuove musiche*», 1601), в предисловии к которому автор излагает свои эстетические взгляды и доказывает преимущество монодии с гармоническим аккомпанементом перед полифонией — то есть, преимущество «нового выразительного стиля» перед старым.

Среди других ранних композиций, содержащих цифрованный бас, вновь упомянем «100 церковных концертов с непрерывным басом» для одного-четырех голосов («*Cento concerti ecclesiastici... con il basso continuo*», 1602 г.) Л. Виаданы. В них, как и вообще в большинстве духовных композиций того времени, исполнение «непрерывного баса», как правило, поручается органу, тогда как в светских жанрах его чаще всего «расшифровывал» клавесин; при этом сама линия нижнего голоса могла дублироваться фаготом, виолончелью и другими инструментами.

Для того, чтобы понять, какой колоссальный скачок был совершен в гармоническом мышлении барокко в течение XVII столетия, чтобы составить себе некоторое представление о гармонии раннего барокко — ее выразительных свойствах, способности к быстрой смене мажорных и минорных трезвучий и т. д., — и при этом избежать длинных рассуждений о гармонических оборотах и объяснений причин их появления, мы предлагаем сыграть и проанализировать два отрывка: первый — из пролога «Дафны» Марко да Гальяно (1607), второй — *Lamento* из «Ариадны» Монтеверди (1608). Обращаем внимание на то, что и в первом, и во втором примерах собственно цифрованный бас еще отсутствует, однако отдельные сигнатуры (в виде знаков бемоль и диез, указываю-

щих в первом случае на минорное трезвучие, во втором — на мажорное) здесь уже налицо:

18 а) *М. Гальяно. "Дафна"*
Ovidio

Da' for-tu-na-ti cam-pi,

Basso continuo

б) *К. Монтеверди. "Ариадна"*
Arianna

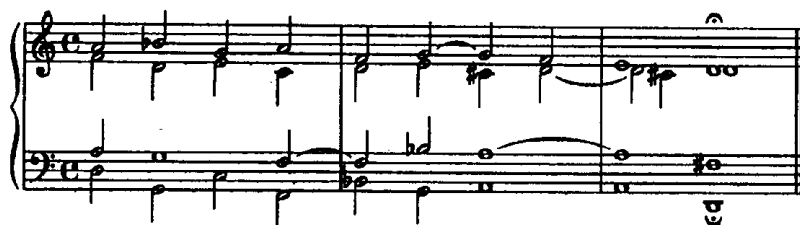
La-sciá - te mi mo - ri - re, la - sciá - te mi mo - ri - re

Basso continuo

Если в XVII в. расшифрованная гармония, как правило, не имела строгого четырехголосного выражения, то в XVIII в. она все чаще предстает в виде четырехголосия, с наиболее «ходовыми» соотношениями аккордов, типовыми гармоническими оборотами и каденциями.

При этом охотно употребляются в инструментальных композициях XVII в. разного рода гармонические секвентные построения, расширяющие зону «функционирования» как отдельных аккордов, так и различных аккордовых сочетаний. Подобные секвентные образования могли применяться на срединных участках той или иной пьесы, но чаще все же использовались в заключительных, каденционных разделах. Иногда же, как, например, у А. Польетти, они становились основой кратких импровизаций, представляя собой самостоятельные фрагменты более крупной композиции:

Cadenza 1-mi Toni



Cadenza 7-mi Toni



Наряду с простыми, трехзвучными аккордами гармонические секвенции очень часто могли включать септаккорды, иногда же они состояли из одних только септаккордов. Такой пример, в частности, мы находим в фуге G-dur Бутштедта, интермедия которой представляет собой гармоническую цепочку, состоящую из одних септаккордов:



Однако барокко не было бы самим собой, если бы в его гармоническом языке, как в средний, так и в поздний периоды, не отражались основные формо- и смыслообразующие принципы эпохи — нестабильность и централизующее единство¹⁰⁵. Если выражение последнего можно видеть в подчинении общего тонального плана многочастных композиций некоей «тональности высшего порядка», то одним из проявлений нестабильности стано-

¹⁰⁵ Об этом, в частности, пишут В. Грачев, С. Скребков и Н. Зейфас. Ю. Холопов использует понятие нестабильности для характеристики строения формы в концертных циклах Баха. (Холопов Ю. Концертная форма у И.С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974. С. 136. См. об этом также: Этингер М. Раннеклассическая гармония. М., 1979.).

вится возникновение неожиданных хроматических вкраплений, возникающих как следствие преимущественно септаккордовых последований (особенно ярко представленных у Вивальди и его учеников). Примерами выражения нестабильности являются также разного рода прерванные обороты в гармонии — на основе использования энгармонизма уменьшенного септаккорда, а также такие обороты, как D7 — IV, D7 — DD. Типичны такие общебарочные формулы, как TDST и TD :|| ; DST :||).

Стоит, по-видимому, отметить сохранение моментов модальности в гармоническом языке эпохи. Впрочем, ее применение достаточно фрагментарно: о ней время от времени напоминает лишь обращение к неаполитанскому секстаккорду либо квартсекстаккорду — как отдельным элементам старинной модальной системы.

Об исполнительской практике

Мы не собираемся здесь давать какие-либо собственные рекомендации относительно исполнения музыки XVII — первой половины XVIII вв. Наша задача — позволить читателю взглянуть на барочную практику исполнения глазами самих композиторов того времени. Если свои мысли по поводу исполнительской практики вообще они выражали в сочиняемых ими инструктивных трактатах, то соображения, связанные с исполнением какого-либо конкретного своего сочинения — в развернутых предисловиях-комментариях к публикуемым произведениям.

Как правило, мастерам эпохи барокко было свойственно расценивать практически все свои композиции как некие инструктивные образцы — примеры, на которых следует учиться: учиться думать, сочинять произведения, исполнять их соответственно авторскому замыслу (заметим, что степень исполнительской свободы при этом отнюдь не оказывалась ущемленной!).

Так, в Предисловии к первому изданию своих Токкат (1615) Фрескобальди пишет¹⁰⁶:

«...С приятным чувством я даю пояснения ученику, уверенный, что половину из этих сочинений он найдет более легкими, чем ему показалось с первого взгляда...»

Начала Токкат следует играть медленно, арпеджируя выдержанные аккорды. В дальнейшем, принимая во внимание разнообразие секций, их более или менее оживляют, согласно различию встречающихся эффектов. Пассажи в обеих

¹⁰⁶ Приводится по кандидатской диссертации Е.В. Бурундуковской «Органно-клавирные сочинения Джироламо Фрескобальди и вопросы их исполнения на органе». МГК, 1993. Приложение. С. 165.

руках исполняются медленно (так они лучше выделяются), и в нисходящих скачках последняя нота перед скачком очень решительная и быстрая.

Следует всегда останавливаться на последней ноте трели и других эффектов, скачкообразных или поступенных, будь то восьмая или шестнадцатая. В каденциях, как правило, следует достаточно замедлить.

В партитах берется точный, соответствующий темп. Так как в некоторых /Токкатах/ есть быстрые части, начинающиеся в спокойном темпе, они не играют быстро с начала, поскольку дальнейшее показалось бы более вялым, но в едином среднем темпе. Вне сомнения, совершенство игры главным образом состоит в понимании темпов».

В Предисловии ко второму изданию (1637) Фрескобальди оформляет свои советы уже в виде десяти рекомендаций, которые касаются теперь не только общей манеры игры и способов выполнения отдельных фигур и пассажей (также называемых в то время «манерами»), но и таких чрезвычайно важных вопросов, как свободный выбор исполнителем размеров композиции, слитного или раздельного исполнения отдельных частей, темповых контрастов и т. д.:

1. Во-первых, манера игры не должна строго подчиняться такту, так же как и в современных мадригалах, которые, хотя и трудны, но облегчаются благодаря тому, что их с половины такта то замедляют, то ускоряют или делают остановку в зависимости от их аффекта или смысла слов.
2. В токкатах я стремился не только к тому, чтобы они имели различные секции и эффекты, но чтобы каждый мог играть эти секции отдельно одну от другой; чтобы исполнитель, **сообразно своему вкусу, мог останавливаться раньше, не доигрывая обязательно до конца.**
3. Начала токкат играют медленно и арпеджированно; а когда встречаются задержания и жесткости, так же, как и в середине пьесы, они играют одновременно, чтобы не оставлять инструмент пустым... **По желанию исполнителя такие аккорды могут быть повторены.**
4. На последней ноте, как в трелях, так и в пассажах, скачкообразных или поступенных, следует остановиться, будь упомянутая нота восьмая или шестнадцатая, или длительность, отличная от следующей, потому что такая задержка предотвратит слияние одного пассажа с другим.
5. В каденциях, даже изложенных более мелкими длительностями, следует сильно задержать темп, а также замедлить при подходе к концу пассажа или каденции. Отделение и заключение пассажа будет там, где в обеих руках выписан консонанс четвертями.
6. Если встретится трель в правой или левой руке и в то же время пассаж в другой руке, не следует исполнять его нота против ноты, а только ста-

ратся, чтобы трель игралась быстро, а пассаж спокойнее и не так аффектировано. Всякое другое исполнение привело бы к беспорядку.

7. Когда встречается пассаж восьмыми и шестнадцатыми в обеих руках, он исполняется не слишком быстро; и шестнадцатые должны играть в пунктирном ритме, то есть не первая, но вторая уже с точкой и так далее.
8. Прежде чем исполнять двойные пассажи шестнадцатыми, нужно задержать предшествующую ноту, даже если она черная. Затем решительно сыграть пассаж, обнаруживая ловкость рук.
9. В Партитах, когда встречаются пассажи и аффекты, было бы хорошо выбрать медленный темп. Это относится и к токкатам. В других же /пьесах/, лишенных пассажей, темп может быть более живым. Выбор темпа, влияющего на характер и совершенство этой манеры и стиля игры, зависит от хорошего вкуса и благоразумия исполнителя.
10. Пассажи можно играть раздельно, если это кому-то больше нравится, соразмеряя темпы между частями, так же, как и в Чаконах¹⁰⁷.

Мысль о том, что выбор размеров пьес и возможность их сокращения зависят от желания исполнителя, повторяется Фрескобальди неоднократно. В частности, в Предисловии к первой книге каприччо (1624) он пишет следующее: «Но так как моя цель в одно и то же время — **легкость, практичность и удовольствие**, я полагаю вполне возможным, что если исполнителю покажется скучным исполнение пьесы от начала до конца, он может играть те разделы, которые захочет, заканчивая исполнение в главной тональности»¹⁰⁸.

Поскольку в Приложении к данной работе достаточно большое внимание уделяется пьесам, входящим в «*Fiorgi musicali*», процитируем и те строки, которые Фрескобальди предпослал данной композиции:

«...Об этой моей книге скажу только, что моя главная цель — послужить органистам, сочинив пьесы в таком стиле, чтобы они могли с наибольшей пользой играть в Мессе и в Вечерне (этому могут служить по желанию и версеты). Канцоны, так же, как и ричеркары, если покажутся слишком длинными, можно заканчивать на каденции. Я считаю очень важным для исполнителей практиковаться в игре партитур. Эта ткань должна стать для исполнителя пробным камнем в отличении подлинного золота исполнительской техники от невежества. Только опыт — учитель всего. Пробуйте и экспериментируйте,

¹⁰⁷ Цит. по: 25. Здесь и далее выделено нами. — Н.С.

¹⁰⁸ Там же. Приложение. С. 168.

кто хочет в этом искусстве продвинуться. Справедливость того, что я сказал, увидите, когда извлечете пользу.

1. Если в токкатах встретятся трели или другие аффектированные отрывки, их играют медленно, пассажи восьмыми в обеих руках — немного быстрее, и трели замедляют, хотя играют согласно желанию и вкусу исполнителя.
2. Начала всех токкат, даже если они выписаны восьмыми, играют медленно, и затем, согласно их настроению, убыстряются.
3. Некоторые *Kyrie* могут играть быстро, а другие медленно, как покажется уместным тому, кто играет.
4. Еще эти версеты, хотя и предназначены для *Kyrie*, могут быть использованы, если больше нравится, для других целей.
5. *Canti firmi*, хотя и связаны, но для удобства рук, можно и их играть отрывисто»¹⁰⁹.

Еще в XVI веке рекомендации, касающиеся как манеры исполнения тех или иных композиций, так и техники игры, практиковались иногда в отношении сочинений для клавишных инструментов (интересные сведения в этом отношении содержит, в частности, первая часть «*Il transilvano*» Дж. Дируты, 1597). В XVII веке становится правилом снабжать пояснениями сочинения, предназначенные и для иных инструментов.

Подобная тенденция чрезвычайно ярко проявилась в творчестве композиторов самых разных стран. Так, французские мастера часто сопровождают развернутыми предисловиями (и даже целыми трактатами) свои сочинения, в частности, для органа. В них они рассматривают вопросы регистровки, орнаментики, аппликатуры, а также характера самой музыки.

Одним из первых французских композиторов, кто стал снабжать свои сочинения авторскими указаниями, был Луи Куперен (ок.1626–1661). Например, в отношении органной фуг, он советует играть их «очень медленно на терции главного мануала с медленным тремолянтом»¹¹⁰ (то есть, с участием регистра терц и с эффектом вибрато).

Г. Нивер в предисловии к своей Первой органной книге (1665) помимо вопросов, связанных с церковными тонами, транспозицией, останавливается на проблемах чисто исполнительского характера, касающихся регистровки, орнаментики, аппликатуры применительно к разным жанрам.

А. Резон, органные мессы которого включают самые популярные жанры конца XVII в., в предисловии к своей «Первой органной книге» дает указания по поводу техники исполнения входящих в ее состав композиций: «...Я отметил все ук-

¹⁰⁹ Там же. С. 168–169.

¹¹⁰ Цит. по: Кривицкая Е. История французской органной музыки. (87. С. 36).

рашения, которые здесь можно употреблять, и у меня даже проставлены пальцы, которым нужно следовать, чтобы играть хорошим легато»¹¹¹.

А вот какой текст содержит титульный лист автографа Инвенций и симфоний Баха: «Добросовестное руководство, в котором любителям клавира, особенно же жаждущим учиться, показан ясный способ, как чисто играть не только с двумя голосами, но при дальнейшем совершенствовании правильно и хорошо исполнять три обязательных голоса, обучаясь одновременно не только хорошим изобретениям, но и правильной разработке; главное же — добиться певучей манеры игры и при этом приобрести вкус к композиции. Сочинено Иог. Себ. Бахом, великокняжеским ангальт-кетенским капельмейстером. От рождества Христова год 1723» (цит. по: 198, с. 240; выделено нами. — Н.С.).

Огромное внимание к качеству исполнения проявлял сын И.С. Баха Карл Филипп Эммануэль Бах (1714–1788). В 1753 году он создает первую часть своего известного теоретического труда «Опыт истинного искусства игры на клавире» (вторая часть появилась спустя девять лет — в 1762 г.), в котором поднимает вопросы, актуальные для музыкального искусства не только его времени, но и вообще всех времен¹¹². Будучи представителем галантного стиля в музыке, К.Ф.Э. Бах особенно трепетно относится к корректной передаче аффектов, правильному воспроизведению разного рода орнаментики и т. д., без чего немислима верная передача содержания музыкальной композиции¹¹³.

Мы опустим разделы, где К.Ф.Э. Бах перечисляет все те качества, которыми должен владеть любой инструменталист (умение импровизировать, легко читать с листа, транспонировать, играть по цифрованному басу и т. д.), и причины, по которым он должен знать манеры (с 26-ю их видами читатель сможет познакомиться при анализе версетных фуг Готлиба Муффата — с. 314), и коснемся вопросов, непосредственно связанных с правилами применения этих манер, поскольку «самое прекрасное исполнение без них звучит пусто и примитивно, а ясное содержание теряет свою ясность»¹¹⁴ (с. 284).

Итак, первое положение, касающееся употребления манер, которое должен хорошо знать каждый инструменталист, в кратком, конспективном виде может быть ограничено одной фразой: «Насколько велика польза манер, настолько ве-

¹¹¹ Там же. С. 85.

¹¹² Совсем недавно первая книга трактата «Опыт истинного искусства клавирной игры» К.Ф.Э. Баха была издана на русском языке (перевод и комментарии Евг. Юшкевича): СПб, 2005.

¹¹³ В тексте последующих глав мы неоднократно встретимся с разного рода фигурами и орнаментикой, которые на определенных этапах развития музыкального искусства были обязательными компонентами стиля, в связи с чем столь же часто применялись и в фугах (см. фуги Г. Муффата, каждый такт которых содержит от 1 до 3-х орнаментальных фигур).

¹¹⁴ Здесь и далее цитаты приводятся по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. (123).

лик может быть и вред в случае применения плохих манер или (если) когда хорошие будут использованы неудачно, не на подобающем месте и в неправильном количестве» (из трактата «Опыт истинного искусства игры на клавире»).

К.Ф.Э. Бах подразделяет все манеры на две группы. К первой он относит «те, которые намечены принятыми для этой цели значками или небольшим числом вписанных мелких нот»; ко второй — «все остальные, не имеющие специальных значков и состоящие из большого числа мелких нот...» (с. 285). Поскольку автор трактата считает, что «без манер второго типа легко обойтись» и вообще этот тип манер всецело зависит от вкуса музыканта, он на нем почти не останавливается, а все внимание уделяет первой группе.

К.Ф.Э. Бах начинает описание манер с предостережения. В частности, он пишет: «...надо остерегаться слишком щедрого использования манер. Они являются украшениями, излишек которых может перегрузить любое здание; можно их также уподобить пряностям, переложив которые можно испортить лучшее блюдо».

Из числа наиболее, на наш взгляд, ценных для современных исполнителей барочной музыки советов и замечаний выделим следующие:

- (10) ...нужно ...менять характер игры: звучание должно быть попеременно то ласкающим, то блестящим; для смены впечатлений можно сыграть фразу один раз без всякой манеры, но по правилам хорошего вкуса...
- (13) ...чтобы углубить понимание, следует изучить генерал-бас. Опыт показывает, что, не овладев законами гармонии, невозможно четкое и правильное применение манер; человек продвигается как бы впотьмах, ощупью, и его удаchi надлежит приписать счастливому случаю, а не сознательно сделанному выбору...
- (15) ...например, мордент в музыке — очень нужная и хорошо известная манера, однако музыкантам, за исключением исполнителей на клавире, его обозначение почти неизвестно. /.../ Для правильного звучания фразу надлежит играть с длинным мордентом, чего никто не мог бы угадать при отсутствии соответствующего значка...
- (19) ...все манеры должны сохранять пропорциональность с длительностью ноты, с темпом и с характером произведения. /.../ ...манера лишается своего блеска, если после ее завершения основная нота длится слишком долго; вместе с тем, надо избегать и другой крайности, когда слишком поспешное выполнение некоторых манер вызывает нечеткость...
- (21) ...манеры следует применять предпочтительно в медленном и умеренном темпе, скорее на длинных нотах, чем на коротких;
- (23) ...манеры, изображаемые мелкими нотами, относятся к последующей ноте, следовательно, ни в коем случае нельзя исполнять их за счет предыдущей...

- (24) ...мелкие ноты исполняются вместо следующей за ними основной временно с соответствующим этой основной басом и другими голосами. С помощью мелких нот происходит как бы скольжение в следующую ноту...
- (25) В настоящее время, когда наш вкус значительно улучшился благодаря влиянию итальянского стиля пения, нельзя довольствоваться только французскими манерами. В связи с этим мне пришлось объединить манеры разных наций и добавить несколько новых; я полагаю, что при игре на клавире и на других инструментах лучшим стилем исполнения будет тот, в котором искусно соединяется блеск и чувство меры французов и ласкающая певучесть итальянцев. Немцам такое соединение особенно свойственно благодаря присущей им свободе от предрассудков (123, с. 289).

В третьей главе «Об исполнении» музыкальных произведений автор трактата неоднократно подчеркивает мысль о том, что главная цель исполнителя — настроить слушателя на нужный лад, пробудить в нем самые разнообразные аффекты и таким путем донести до него содержание музыкального произведения. При этом он замечает: *«Музыкант может тронуть сердце слушателя только, если сам преисполнен переживаниями. Он сам должен находиться в состоянии аффекта, который хочет передать слушателям; при исполнении печальных и томных фраз он должен ощущать эту печаль. Так же обстоит дело и с бурными, веселыми и другими темами, аффекты которых музыкант должен ощутить в себе...»* (123, с. 296).

Таковы, в общих чертах, наиболее важные моменты, определившие дальнейшую судьбу полифонической музыки и сыгравшие немаловажную роль в становлении и расцвете фуги.

ФУГА — ФОРМА, ЖАНР ИЛИ ТЕХНИКА ПИСЬМА?

*«Ученость хороша только тогда, когда она
приводит к естественности и простоте».*

С.И. Танеев

Вся история развития контрапункта, начиная с XV века, а возможно и раньше, органично подготавливала возникновение фуги — музыкальной формы, которой была суждена столь долгая и многогранная жизнь. И поскольку отдельные компоненты фуги шлифовались на протяжении целого ряда веков, неудивительно, что за это время основные черты ее приобрели замечательную «выносливость» и стойкость, и одновременно — удивительную гибкость, способность реагировать на изменения художественных запросов и эстетических критериев.

Барокко, классицизм, романтизм, XX век... Изменение языка, смена стилей не только не препятствуют развитию фуги, но, напротив, каждый раз обновляют ее, приспособлявая к новым условиям существования, новым нормам восприятия. Не случайно Асафьев в своей книге «Пути в будущее», давая характеристику фуге (раздел «О фуге»), говорит о ее ни с чем не сравнимой гибкости формы, о неисчерпаемости ее языка, об ее симфонической природе.

Один из секретов такой жизнестойкости более ста лет назад приоткрыл Людвиг Бусслер, автор книги «Строгий стиль. Учебник простого и сложного контрапункта, имитаций, фуги и канона в церковных ладах»¹: *«Из всех форм, основанных на имитации, fuga есть самая совершенная не только потому, что она в своей дальнейшей разработке может вместить все контрапунктические формы, но и потому, что она соединяет в себе условия величайшей строгости и самой неограниченной свободы»* (с. 102).

¹ Перевод ее на русский язык осуществил С.И. Танеев: 1-е издание — 1885 г.; 2-е — 1909; 3-е — 1925. Цит. по изданию 1925 г.

По-видимому, самое раннее упоминание слова «фуга» встречается в трактате «Зеркало музыки» («Speculum musicae», ок. 1330 г.), приписываемом Кусмакером Иоанну де Мурису, но согласно последним данным, принадлежащем Якову Льежскому. В нем оно употребляется в перечислении ряда вокальных жанров как эквивалент итальянского слова «качча» («погоня, преследование») — названия разновидности вокального канона XIV века².

Начиная с XV века, термин «фуга» (fuga — лат., итал.; fugue — англ., франц.; Fuge — нем.), означающий «бег», «бегство», получает широкое распространение в художественной практике: целостные сочинения, части более крупной формы, способы исполнения отдельных партий обозначаются как «фуга». Но и на этом этапе термин расшифровывается прежде всего как канон и мыслится как *«тождество партий сочинения в отношении длительностей, имени, формы и в отношении своих звуков и пауз»*. Именно такую формулировку получает фуга в «Определителе музыки» Й. Тинкториса («Terminorum musicae diffinitorium», ок. 1472–73) — первом музыкально-терминологическом словаре. Аналогичную трактовку демонстрирует и художественная практика: французские, нидерландские, немецкие, итальянские композиторы в своих мессах, мотетах, chanson's пользуются словом «фуга» для обозначения применяемых ими форм канона и канонического письма (мессы «Ad fugam» Жоскена Депре, Палестрины — последняя была издана в 1567 г. — и др.).

Но уже спустя полстолетия трактовка данного термина радикально изменяется: акцент с «тождества партий» переносится на «работу с одной темой»; и это значение будет соответствовать следующему этапу развития фуги — когда главной отличительной ее чертой станет замена постоянной имитации периодической, непостоянной, связанной с конкретным тематическим материалом³. Пожалуй, самое лучшее для этого времени определение фуги дает М. Преториус, со ссылкой на Нуциуса, в III-м томе «Syntagma musicum» (1619): *«Фуга, — пишет Преториус, — это не что иное, как частое повторение одной и той же темы в различных местах. Она названа так от слова «бежать», то есть один голос догоняет другой, исполняя ту же самую тему. По-итальянски она называется ричеркаре, что значит «исследовать», «искать», «находить»»* (цит. по 123, с. 168).

Очень важно то, что уже с конца XVI века при характеристике фуги начинает вводиться понятие *темы*, обозначающее мелодический оборот, который переходит из голоса в голос и, многократно повторяясь, появляется преимуще-

² Эти сведения содержатся, в частности, в статье А. Михайленко «Фуга как категория музыкознания» (118. С. 10), а также в книге Уолкера.

³ Момент перехода от фуги одного рода к другому отразил в своем трактате «Le istitutioni harmoniche» Дж. Царлино, который называет два варианта фуги — «связанную», соответствующую канону, и «свободную» — с периодической имитацией темы.

ственно в двух высотных позициях — на I и V ступенях лада. Не менее существенно усилившееся внимание к процессуальной стороне оформления «фуги» (мы будем употреблять этот термин в кавычках в применении к периоду становления фуги), к компоновке деталей, к поиску лучших композиционных решений. Не случайно, М. Преториус пишет о том, что *«...при исполнении фуги нужно размышлять, рассматривать все детали с большим прилежанием, чтобы понять, как и каким путем все объединено, сплетено, сдвоено прямым и обратным способом, с искусством и привлекательностью соединено в одно целое и доведено до конца»* (123, с. 168–169).

В первой половине XVIII века проблемы фуги получают отражение практически во всех значительных трактатах, она рассматривается уже как ведущая и наиболее значительная из контрапунктических форм. Обстоятельную характеристику получает фуга и в известном трактате Йозефа Фукса «*Gradus ad Parnassum*» (1725). Здесь ей отводится несколько глав, в которых последовательно рассматривается техника построения фуги однотемной (от элементарной двухголосной до технически сложной четырехголосной), многотемной (двойной и тройной), фуги на хорал и фуги в обращении. Музыкальные примеры (большей частью сочиненные самим Фуксом), а также рекомендации, касающиеся тонального плана и общего композиционного решения, говорят о том, что художественным ориентиром Фуксу служила раннебарочная фуга XVII века.

Столь же тщательно представлена фуга в трактате И.А. Шейбе «*Compendium musices theoretico-practicum*» (ок. 1730). Здесь указывается, что она, в отличие от свободных имитационных форм, требует выполнения необходимых условий — выбора нужного интервала имитации, определенных тональностей, а также особо внимательного отношения к теме, которую автор называет «*dux*» — то есть «*вождь*» (ответ же, повторяющий тему квинтой выше или квартой ниже, получает название «*comes*» — «*спутник*», «*слуга*»).

Еще одно определение фуги находим в трактате «*Совершенный капельмейстер*» («*Der vollkommene Kapellmeister*», 1739) И. Маттезона. В частности, он пишет: «*Фуга — это мастерское вокальное или инструментальное произведение, или то и другое вместе, на несколько голосов, которые следуют друг за другом и, вступая, исполняют одну и ту же тему*» (276, S. 366).

Тем не менее, практически все эти формулировки имеют в виду фугу добавочного времени. А кроме того, как можно видеть даже из названий работ Фукса, Шейбе, Маттезона, фуга рассматривается в них лишь как один из частных вопросов музыкальной теории и практики.

В числе самых ранних трудов, адресованных специально фуге, несомненно, должен быть назван «Трактат о фуге» Ф.В. Марпурга («*Abhandlung von der Fuge*», 1753/1754), — к тому же, один из первых, где дается представление и о

баховской фуге. Две части труда Марпурга⁴ содержат взгляд на различные аспекты фуги — начиная от ее художественно-эстетической значимости и кончая ее строением, как в общих чертах, так и в деталях. Большое место здесь занимают моменты методического характера, а также вопросы, связанные с упорядочиванием и уточнением терминологии. Детально освещаются отдельные компоненты фуги — тема, ответ, противосложение, интермедия; рассматриваются разделы формы и наиболее типичные варианты их трактовки. Особую ценность этому труду придает привлечение автором в качестве музыкального материала, на котором основывается его учение о фуге, наряду с произведениями Фишера, Пахельбеля, Букстехуде, Телемана, Генделя и др. мастеров эпохи барокко сочинений И.С. Баха — прежде всего «Хорошо темперированного клавира» и «Искусства фуги» (напомним, что последний из циклов был написан всего лишь двумя годами ранее выхода труда Марпурга).

В последующий период — с конца XVIII и в XIX веке — теории фуги посвящают солидные разделы своих книг падре Мартини («Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrapunto...», Т. 1, 2, 1774–75), И. Альбрехтсбергер («Gründliche Anweisung zur Composition», 1794–95), А.Б. Маркс («Die Lehre von der musikalischen Komposition», Bd. 1–4, 1837–47). Все они оценивают фугу, ориентируясь на художественную практику своего времени, причем на лучшие достижения в этом жанре.

Однако наряду с подобным подходом в ряде трактатов XIX века, в частности принадлежащих Ж.Ф. Фетису, Л. Керубини, И.А. Андре, Э.Ф. Рихтеру, наметилась определенная тенденция схематизированного толкования фуги, чему способствовало, с одной стороны, явное невнимание этих авторов к современной им творческой практике, а с другой, закрепление ими понятия «фуга» за искусством предыдущего столетия — как чего-то якобы безвозвратно ушедшего и эстетически устаревшего. Например, получает распространение точка зрения, согласно которой Бах «*позволял себе слишком много вольностей*» (Андре), или что среди 48 фуг «Хорошо темперированного клавира» «*нет ни одной правильно написанной*» (Рихтер)... При этом, по-видимому, авторы представляют себе некую абст-

⁴ В первой части, помимо детального освещения темы (а именно ее звукового состава и ряда особенностей, возникающих в результате применения церковных ладов /тоны *d, e, f, g, a, c*/) и других компонентов фуги, речь идет об использовании простого и двойного контрапункта (последний рассматривается в 7 вариантах: в октаву, в нону /или секунду/, в дециму /или терцию/, в ундециму /или кварту/, в дуодециму /или квинту/, в терцдециму /или сексту/, в квартдециму /или септиму/). Во второй части продолжено изучение сложного контрапункта: кроме тройного и четверного контрапункта (*dreidoppelten, vierdoppelten Contrapunct*) столь же тщательно изучается двух-, трех-, четырехголосный контрапункт в обращении, а также в возвратном движении. Здесь же приводится детальное описание канона (самых разных видов). В Приложении дается историческая справка, в которой перечисляются имена наиболее значительных композиторов и авторов теоретических трактатов, начиная с XV века (33 имени из XVI века, 57 — из XVII, 37 — из первой половины XVIII века).

рактную «правильную» фугу, критерии которой, начиная кочевать из одного учебника в другой, становятся образцом для изучения и подражания...

Тем не менее, творческая практика XIX века доказывала ошибочность подобных взглядов, демонстрируя новые возможности фуги, которая вполне «адаптировалась» к новому тематизму, новым принципам формообразования (в частности, принципам симфонического развития) и начала проникать в состав крупных циклических — гомофонных — сочинений; не утратила она жизненности как самостоятельное произведение. Вот как оценивают фугу сами композиторы: *«Новое время учит, что искусство фугированного письма может быть с успехом применено во всех видах композиции. Оно является великолепным украшением симфоний и квартетов, и даже со сцены оказывает сильное, захватывающее воздействие»* (И.К. Зейфрид, немецкий композитор и теоретик, друг Бетховена)⁵. Напомним, как многогранно и широко использовали фугу в XIX веке и венские классики, и романтики, композиторы как западные, так и русские...

Поэтому вполне закономерным стало появление в конце XIX столетия крупного исследования о фуге, а точнее — учебника «Фуга» английского теоретика Э. Праута («Fugue», 1891; русский перевод с кратким предисловием С.И. Таняева был осуществлен в 1900 году). Готовя свою работу, Праут не только подробно и самым образцовым образом изучил весь «Хорошо темперированный клавир» (расписав его для себя в виде партитуры), но также обстоятельно рассмотрел — как он сам сообщает об этом в Предисловии — все вокальные и инструментальные фуги входящие в 40 томов сочинений Баха, изданных Баховским Обществом. Мало того, помимо всех этих композиций Праут проанализировал еще не менее 100 фуг, в том числе Генделя, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шумана и других композиторов! Весь этот материал позволил ему выстроить со строгой последовательностью и обоснованностью теорию фуги — теорию, полностью предиктованную художественной практикой. Думается, вполне оправданно гордость автора, сообщающего, что в созданном им учебнике *«не предложено ни одного нового правила, которое не находило бы себе оправдания в творениях великих композиторов»* (с. 5)⁶. В дополнение к этой книге Праутом была написана еще одна — «Анализ фуг», содержащая художественные примеры фуг и творчества разных композиторов (от двухголосных образцов до пятиголосных), с подробными их разборами.

⁵ Цит. по ранее указанной статье А. Михайленко (118. С. 16), где воспроизведен текст из Kirkendale W. Fuge und Fugato in der Kammermusik Rokoko und Klassik. Tutzing. 1966. S. 82).

⁶ В своей статье «Фуга как категория музыкознания» А. Михайленко совершенно справедливо отмечает, что, выступая против абстрактной «правильной» фуги, Праут в то же время, к сожалению, воспринимает как открытие, всячески приветствует и развивает положение Г. Римана о трехчастности строения фуги, *«не замечая, что абсолютизация трехчастности у Римана есть проявление того же схематизма, против которого он протестует»* (с. 17).

В начале XX века обстоятельную характеристику фуга получает в упоминавшемся (см. с. 10) четырехтомном трактате Венсана д'Энди «Cours de composition musicale», т. 1–4 (1903–50). Далее крупное исследование фуги и фугированных форм предпринято Й.М. Мюллером-Блаттау. Его книга «Основные черты истории фуги» («Grundzüge einer Geschichte der Fuge», 1923) содержит четыре части, каждая из которых посвящена разным этапам развития фуги: I часть — имитационным формам XIII–XV вв., II часть — фуге до Баха, III часть — баховской фуге, IV часть — фуге последующих столетий, включая XX век. Это исследование позволяет увидеть не только широкую перспективу развития фугированных форм, но также и те очень разные смысловые значения, которые понятие «фуга» имело в разные исторические эпохи.

Композиторское творчество XX века представило фугу в необычайно широком спектре творческих решений. С одной стороны, возрождаются (но уже «на новом витке» истории) многие «хорошо забытые» старые ее разновидности, старые принципы формообразования, с другой, постоянно возникают все новые, все более индивидуализированные ее трактовки. Это, несомненно, повлияло и на отношение к фуге музыкальной науки. Мало того, хотя и в несколько ином, по сравнению с баховской эпохой, ракурсе, но с не меньшей интенсивностью начинают вновь вводиться представления об особой философско-религиозной, мировоззренческой «миссии» фуги: она рассматривается как форма «отображения предопределенной гармонии вселенной» (У. Унгер); говорится о связи фуги с идеей религиозного центризма, в соответствии с которым существование человека трактуется как зависимое от высших сил (К. Трапп).

Впрочем, до конца интерес к этим и подобным вопросам не угасал никогда. Что до эпохи Баха, то это было время, когда к композитору помимо профессиональных предъявлялись особые требования: он должен был иметь представление о многих естественных науках, об ораторском искусстве, о поэзии и о многом другом. «Для осознания музыкальных истин, — пишет в одной из статей своего еженедельника «Критический музыкант» Иоганн Шейбе, — необходимы знания логики, метафизики, естественных наук и математики. Следовательно, композитор должен иметь представление о всех мировых законах» (123, с. 317).

...Думается, внимательный читатель давно уже недоумевает: буквально с первых страниц, говоря о фуге, автор в одних случаях причисляет ее к музыкальным формам, в других — к жанрам, в третьих... То же наблюдается и у других исследователей, чьи высказывания приводились выше. Что это — невнимательность, небрежность — или нечто иное? Разумеется, второе. Более того, добавим загадочности: некоторые современные западные ученые считают, что фуга не может быть квалифицирована ни как жанр, ни как форма, а является скорее особым видом музыкального мышления, неким принципом, выражаемым полифони-

ческим письмом. Весьма своеобразное толкование фуга получает в Британской энциклопедии: она определяется здесь как... «*музыкальная фактура, а также метод композиции*»⁷. Так чем же фуга является на самом деле? Кто из исследователей, современных и прошлых, более прав и более точен?

Э.Ф. Рихтер: «*Фуга представляет пьесу, построенную контрапунктически, по известным законам и правилам на основании одной или также двух, трех, четырех тем.....*» («Учебник простого и двойного контрапункта», СПб, 1874, с. 46).

В.А. Золотарев⁸, автор первой специальной работы на русском языке, по священной фуге: «*Фугой называется самостоятельное по жанру музыкальное произведение, основанное на приемах имитационной полифонии и в своем развитии связанное с многократным проведением одной или нескольких тем во всех голосах*» («Фуга» — 70, с. 9).

В.П. Фраонов: «*Фуга (лат., итал. fuga — без, быстрое течение) — форма, состоящая из имитационного экспонирования индивидуализированной темы, ее последующих проведений в разных голосах с контрапунктическим, тонально-гармоническим развитием, а также завершения. Это самый выработанный и гибкий, в содержательном отношении наиболее емкий тип имитационной композиции, вобравшей все богатство выразительно-технических средств полифонии*» (177, с. 47).

В последние годы в отечественном музыкознании возникла еще одна, весьма убедительная точка зрения. Один из авторов ее — профессор Новосибирской консерватории А. Михайленко, суммировав разные взгляды зарубежных и отечественных исследователей (среди первых — Д.Т. Тови, М. Букофцер, А. Манн и др.; среди вторых — Б.В. Асафьев, Ю.Н. Тюлин, А.Н. Должанский, С.С. Скребков, В.В. Протопопов и др.), совершенно справедливо, на наш взгляд, говорит о «*принципиальной невозможности дать однозначное и полное определение этой категории*». Акцентируя внимание на разных уровнях функционирования фуги, он предлагает проводить ее изучение, оценивать ее восприятие по крайней мере в трех возможных «измерениях» (118, с. 23–32).

Первое «измерение» демонстрирует фугу как один из видов **имитационного развития** музыкального материала. Она определяется здесь как особый вид имитации, основанный на последовательном проведении темы в поочередно вступающих голосах.

⁷ Encyclopaedia Britannica, 1965. V. 9. P. 990.

⁸ Напомним, что Василий Андреевич Золотарев изучал контрапункт и фугу сначала в классе А.К. Лядова, и лишь завершив курс, обратился к Н.А. Римскому-Корсакову с просьбой продолжить у него занятия по контрапункту и фуге (ему же он и посвятил свой труд, первое издание которого состоялось в 1932 году). Лучшие из сочиненных Золотаревым фуг вошли в учебник в качестве «школьных образцов», причем именно в «той строгой последовательности, от элементарно простых до более сложных, инструментального характера, фуг, как это было введено в систему моего обучения Николаем Андреевичем» (70. С. 4).

Второе «измерение» представляет фугу как особый вид музыкальной формы, возникающей в результате полифонического изложения и последующего развития темы на основе последовательного претворения принципа фугированной имитации.

Третье «измерение» функционирования фуги связано с определением ее как особого музыкального жанра. И в этом нет ничего удивительного: ведь странно было бы, анализируя, к примеру, привычный союз прелюдии с фугой, прелюдию считать жанром, а фугу — не жанром, а видом... или формой?

Итак, в первом случае понятие «фуга» оказывается тождественно понятию **фугированная имитация**. Определяющими элементами здесь оказываются тема, ответ, противосложение. Среди них центральным элементом, естественно, является тема. Ответ воплощает идею имитационного развития темы. Противосложение подтверждает полифонический характер развития музыкального материала, являясь в то же время фоном, оттеняющим рельеф темы. *«Исторический процесс формирования фуги, — пишет А. Михайленко — и с этим нельзя не согласиться, — это прежде всего процесс формирования индивидуализированной темы в ее неразрывной связи с ответом и противосложением. Тема, ответ и противосложение — опознавательный знак фуги»* (118, с. 23).

Второй случай подразумевает рассмотрение фуги как музыкальной формы особого типа — основанной на полифоническом изложении темы и аналогичной ее разработке. При таком подходе к фуге к ней вполне возможно применить определение «фугированная форма». Отличие от первого случая: здесь центральным элементом является «**проведение**»⁹ — темо-ответный комплекс, в котором заняты все голоса фуги. Сама форма фуги предстает, согласно подобной точке зрения, как «цепь проведений», где второе, третье и все последующие «проведения» менее регламентированы, чем первое. При сравнении данного случая трактовки фуги с первым отчетливо видны их различия, подтверждающиеся еще и тем, что фугированная форма немыслима без фугированной имитации, в то время как фугированная имитация может присутствовать не только в фуге, но и в других формах.

Третий случай — трактовка фуги как жанра, — как отмечает Михайленко, порождает наибольшее число дискуссий. Однако, несмотря на упоминание им в данном контексте мнений таких уважаемых исследователей, как Ю. Тюлин и А. Сохор, в действительности, на наш взгляд, проблема не имеет под собой достаточно реального основания; точнее, она относится к той же сфере, что и дискуссии на тему: «что такое соната — форма (композиционная структура) или жанр?», «что такое мотет — форма, техника письма, которую используют при написании месс, мадригалов, chanson и т. д., — или жанр?»...

⁹ В подобном значении здесь и в дальнейшем слово «проведение» будет даваться в кавычках, в значении же одиночного изложения темы — без кавычек.

В чем абсолютно прав данный исследователь, так это в том, что *«произведение, относящееся к жанру фуги, немислимо вне фугированной формы, но не всякое использование фугированной формы ведет к образованию фуги»* (118, с. 29). Действительно, у венских классиков, романтиков фугированная форма находит применение не только в жанрах, традиционно связанных с полифонией — мессе, реквиеме, кантате, оратории, но и в жанрах, казалось бы, чуждых ей — сонате, симфонии, концерте, более того — в опере!

Однако, если подобные обращения к фуге подтверждали ее жизнеспособность прежде всего именно как **формы**, то, начиная со второй половины XIX века, и особенно в XX веке, активизируется процесс возрождения фуги как **самостоятельной композиции**. И не случайно, именно этот исторический отрезок связывается с представлением о периоде расцвета фуги как **жанра**.

Да, но какого жанра? Вокального, инструментального, музыкально-сценического, концертного? Конечно же, прежде всего, имеется в виду жанр инструментальной музыки. Но не потому, что вокальных фуг несравненно меньше, чем инструментальных, а потому, что среди, как бы там ни было, достаточно большого количества хоровых фуг очень мало примеров самостоятельных композиций. Наиболее часто вокальная фуга выступает в составе более крупной формы: либо она может окаймляться материалом, изложенным в гомофонной фактуре, либо она сама лишь открывает или завершает композицию, контрастируя с остальным материалом своим методом изложения музыкального тематизма.

Если же мы обратимся к макроциклам, состоящим из нескольких «диптихов» — прелюдий и фуг, традиция написания которых возрождается в XX веке, то здесь совершенно определенно преобладают инструментальные композиции (в числе исключений назовем хоровой цикл «Сквозь тысячи лет» А. Пирумова на сл. В. Маяковского).

Итак, подведем итог дискуссии: в свете всего вышеизложенного, как нам представляется, ничто не может запретить нам рассматривать фугу в разных ракурсах и, при желании, трактовать ее в одних случаях как технику письма, в других — как форму, в третьих — как жанр.

Основные этапы развития фуги

Несмотря на непрекращающийся на протяжении нескольких эпох процесс обновления стилистики, неразрывно связанный с постановкой и решением новых художественных задач, в каждое конкретное время складывается свое представление о фуге, фиксирующее, с одной стороны, определенные конструктивные и содержательные ее свойства, характерные именно для данной эпохи, а с другой — соотношение общих для эпохи и индивидуальных выразительных средств. В истории развития фуги можно выделить **шесть этапов**, каждый из

которых характеризуется особым подходом к ней, отличается собственной трактовкой как целостной структуры фуги, так и отдельных ее компонентов. Продолжительность каждого этапа приблизительно равна столетию, но одновременно можно сказать, что она охватывает период больший, чем столетие, так как при смене этапов традиции более раннего, как правило, продолжают жить и развиваться в условиях нового времени, новых стилевых закономерностей.

Первый этап (преимущественно XV и, отчасти, первая половина XVI века) связан с будущим становлением фуги чисто формально — только благодаря возникновению самого слова «fuga», которое, как неоднократно упоминалось, отождествляется с понятием «канон» (а точнее с одним из значений этого слова, употребляемым прежде всего для характеристики постоянной имитации).

Второй этап (вторая половина XVI — первая треть XVII века) характеризуется становлением определенной техники письма, формированием в жанрах, чаще всего пока еще не именуемых «фуга», одного из важнейших ее принципов, а именно — кварто-квинтового (изредка октавного) имитирования основного музыкального материала в разных голосах.

Третий этап (XVII век — раннее и среднее барокко) отличается дальнейшим развитием фугированной техники и становлением нового — барочного — тематизма. Дополненная рядом новых свойств фуга этого периода приобретает все большую самостоятельность. «По инерции» она еще входит иногда в состав других жанров, однако, наряду с этим, трактуется уже и как жанр самостоятельный, обладающий специфическими тематизмом и формой.

Четвертый этап (первая половина XVIII века — позднебарочная фуга И.С. Баха и Г.Ф. Генделя) — классический, «высокий» период в развитии фуги, который характеризуется окончательной выработкой и утверждением типичного для этого времени (и для фуги в частности) тематизма, характерных принципов развития и формообразования. В этот период фуга одинаково широко применяется и как техника письма, и как форма, и как жанр.

Пятый этап (вторая половина XVIII—XIX век) — фуга в творчестве венских классиков и романтиков. В условиях гомофонно-гармонического стиля она приобретает новое образное содержание, большей частью новый тематизм, а также новые драматургические и конструктивные свойства. Применяется в составе сонаты, симфонии, квартета, мессы, оперы, и реже как самостоятельный жанр.

Шестой этап (XX век и по настоящее время) представляет фугу, которая суммирует и развивает достижения предыдущих столетий и одновременно показывает примеры нового подхода к ее форме, жанру и технике письма. В огромном числе примеров продолжается линия классико-романтической фуги, обогащенная новыми выразительными приемами и находками. В то же время все чаще появляются произведения, значительно отступающие от традиционных вариантов и демонстрирующие новые, уникальные решения.

Остановимся теперь на каждом из перечисленных периодов подробнее.

Итак, **первый этап** — XV — первая половина XVI века, — как уже было сказано, достаточно условный, поскольку он связан с появлением лишь термина «fuga» и приложением его к имитационной сфере «музыкального бытия». Так как на этом этапе fuga отождествляется с канонем, практически все сочинения, содержавшие канон в качестве основополагающего композиционного приема (а не только технической задачи), получали название «фуга» (или могли быть причислены к «фугам»). Напомним то определение, которое дал фуге Й. Тинкторис в первом музыкальном словаре («Terminorum musicae diffinitorium», ок. 1472–74): *«Фуга есть тождество голосов по длительности, имени, форме, а также по месту в тоне и паузам своим»* (CS: IV, p. 395; см. первый том нашей книги, с. 220).

Как бы там ни было, этот период важен для становления фуги прежде всего тем, что, еще не родившись, она прочно связывается с принципами имитационного письма, а также тем, что отсюда перекидывается «мост» в позднейшее время — к одной из разновидностей фуг, суммирующей признаки фуги и канона (каноническая fuga). Интересно, что в XX столетии нередко осуществляется возврат к подобному типу.

«Фуги» первого этапа написаны для любых составов и имеют свободный или заимствованный музыкальный материал (то есть, как используют, так и не используют тематический источник). При этом они могут представлять собой:

- один из «пластов» многоголосной фактуры, являясь, например, формой изложения двух голосов из четырех или пяти, трех или четырех голосов из шести и т. д.;
- фрагмент или часть циклической формы (магнifikата, мессы и т. д.);
- целостную самостоятельную пьесу;
- цикл «фуг», выстроенный в соответствии с определенной конструктивной идеей.

В числе образцов «фуг» первого вида могут быть названы Agnus Dei II из мессы «L'homme armé» (sexti toni) Жоскена Депре, его же мотет «In Festo SS. nominis Jesu» и chanson «Petite Camusette»; Agnus II из месс «Primi Toni», «Papae Marcelli», «Missa brevis» Палестрины; мадригал Орландо Лассо «Come la cera al foco» и множество других сочинений¹⁰. Одни из этих композиций включают в свой состав «однотемную» «фугу», другие — «многотемную», точнее «двойную». Но во всех случаях создаются предпосылки к реализации подвижного контрапункта симультанного вида, в первоначальном соединении которого принимает участие пропоста («тема»), а в производном — респоста («ответ»).

¹⁰ С большей частью перечисленных композиций можно познакомиться в книге автора «Вокальные жанры эпохи Возрождения» — №№ 13, 35, 54 6, 71.

Второй вид «фуг» использовался менее часто. В XV веке к нему обращались Й. Чикония, Г. Дюфай, Й. Окегем. В эпоху строгого стиля его применение в отдельных случаях может быть уподоблено «фугато» («однотемному», «двойному», «тройному»), которое располагалось, как правило, в начальных разделах музыкальных композиций и выполняло роль, аналогичную риторическому *exordium* — вступлению. Подобную «фугу» могли включать и отдельные части месс — чаще всего камерного плана, — что подтверждают *Benedictus* из анонимной (часто приписываемой Палестрине) «*Missa canonica*», *Benedictus* из мессы Палестрины «*Gia fu chi m'ebbe cara*», *Et resurrexit* из мессы «*Sine nomini*» П. Агостини и др.¹¹

Третий вид «фуг» был распространен в той же степени, что и первый, причем здесь также среди примеров можно найти и «однотемные» (начинающиеся с изложения одного и того же материала), и «многотемные» (с одновременным вступлением нескольких голосов, содержащих разный текстовый и музыкальный материал). Вообще, образцы подобных решений встречаются уже в музыке Средневековья (см. анонимный «Летний канон»), а также *Ars nova* (ле «*De confort*» Машо и др.); в XV веке ими пользуются Волькенштейн (*Lied*), Окегем (*Fuga trium vocum in Epidiatesseron* с начальным мотивом его же песни «*Lauter dantant*»), Пьер де Ла Рю (мотет «*Ave Sanctissima Maria*»), О. Лассо (мотеты «*Sancte Maria*») и др.¹²

Четвертый вид «фуг» наиболее показателен для эпохи Ренессанса. В качестве примеров могут быть названы «*Missa Prolationum*» Окегема, канонические мессы Палестрины — «*Ad coenam Agni provide*», «*Ad fugam*», «*Sacerdotes Domini*», «*Sine pomine*» (Bd. XVIII), «*Repleatur os meum laude*», а также приписываемая ему «*Missa Canonica*» и др. Выбор интервала имитации и временной дистанции между голосами в каждом отдельном случае подчиняется индивидуальной композиционной идее, но при этом каждая из них представляет собой хотя и необычный, своеобразный, но тем не менее именно «цикл фуг»¹³.

Все рассмотренные случаи найдут свое применение в дальнейшем — уже в условиях настоящей фуги.

Первый случай (употребление «*фуги*» /*канона*/ в качестве одного из *пластов многоголосной фактуры*, становящегося стержнем музыкальной композиции) трансформируется, во первых, в *каноническую фугу с сопровождением* (например, *Fuga canonica* из «Музыкального приношения» Баха, фуга in H из «*Ludus tonalis*» Хиндемита), а во-вторых — в *обычную фугу с сопровождением*, найдя достаточно частое применение в таких жанрах, как кантата, оратория, вокальная симфония и т. д., где она будет поручаться либо хору (например, I часть кантаты № 47 Баха), либо хору и части оркестра (финальный раздел 42-го псалма Мендельсона), либо оркестру (V часть симфонии «Ромео и Джульетта» Берлиоза).

¹¹ Там же. №№ 4, 15, 21, 24.

¹² Там же. №№ 44, 58, 37, 39.

¹³ Там же. №№ 6, 20.

Второй случай (применение «фуги»-канона в качестве формы *одного из разделов цикла*) в дальнейшем получит еще большее распространение и будет использоваться в сюите, сонате, симфонии, оратории, опере и т. д. практически во все времена и во всех стилях.

Третий случай (*отдельное сочинение*) вообще не нуждается в комментариях: самостоятельные композиции с этим названием, не являющиеся канонами, появившись в начале XVII века (достаточно вспомнить, например, такие сочинения, как *Fuga contraria* или просто *Fuga* из второй части «*Tabulatura nova*» Шейдта), не исчезнут и в веке XXI-м.

Наконец, четвертый случай (участие «фуги» в макроциклической *последовательности «фуг»*), — по-видимому, также не требует каких-либо пояснений, поскольку интерес к созданию **многочастных полифонических циклов фуг** особенно усилится в XX-м веке и не ослабеет до настоящего времени.

Второй этап — вторая половина XVI — первая половина XVII века — связан с разработкой принципов будущей фуги, ее ведущих конструктивных свойств в условиях жанров, имеющих другие названия и большей частью вообще «избегающих» слова «фуга». Эти жанры — вокальные и инструментальные — не только формируют технику письма фуги в целом, но прежде всего оттачивают и совершенствуют (с учетом интервальных и ладовых особенностей музыкального материала) ее начальный (экспозиционный) раздел с кварто-квинтовой имитацией. Более обстоятельному знакомству с жанрами, подготавливающими рождение фуги, и характеристике некоторых из них — таких, как органная месса, магнификат, ричеркар, канцона, хоральная прелюдия, — посвящен самостоятельный раздел данной книги (см. Приложение, с. 722). Здесь же, как и при рассмотрении первого этапа развития фуги, мы вынуждены ограничиться кратким сообщением, с далеко не полным перечнем имен музыкантов, техника письма которых, продолжая служить таким «традиционным» вокальным и инструментальным жанрам, как мотет, месса, магнификат, *chanson*, мадригал, токката, прелюдия, фантазия ричеркар и др., одновременно способствовала становлению будущей фуги.

Десятки мастеров этого периода в тысячах произведений, вокальных и инструментальных, с большей или меньшей творческой фантазией и технической изобретательностью упорно оттачивали фугированный принцип изложения музыкального материала. Среди них — композиторы, так или иначе связанные с контрапунктом строгого стиля, представлявшие ведущие его школы: нидерландскую — О. Лассо, Х. Изак, Ж. Мутон, А. Вилларт, Ф. де Монте, Ч. де Роре; итальянскую — Дж. Каваццони, Дж. Палестрина, Дж. Нанино, К. Меруло, А. и Дж. Габриели; испанскую — Т.Л. де Витториа, К. де Моралес; немецкую — Г. Финк, Л. Зенфль, Г.Л. Хаслер, английскую — У. Бёрд, Т. Морли; французскую — К. Сермизи, П. Сертон, Г. Котле, К. Гудимель, Ж. Титлуз и др., и, конечно же, те, кто

развивал новый стиль, «вторую практику»: итальянцы Дж. Каччини, К. Монтеверди, Дж. Фрескобальди, Дж. Кариссими, Дж.Б. Мартини, австриец И.К. Керль и его ученики; мастера северогерманской школы Ф. Тундер, Д. Букстехуде, В. Любек, Н. Брунс; представители среднегерманской школы — И. Пахельбель, К. Пренц, Ф. Муршхаузер, Й. Фукс; южногерманской школы — И.Я. Фробергер, А. Польетти; нидерландец Я.П. Свелинк и его ученики — С. Шейдт, Я. Преториус, Г. Шейдеман, а также ученик последнего — И.А. Рейнкен.

Познакомимся же с некоторыми из названных музыкантов.

Джироламо *Кавациони* (ок.1525 — после 1577), итальянский композитор и органист. В 1543 году опубликовал сборник органной музыки, включающий ричеркары, канцоны, гимны и магнификаты (*Intavolatura cioè recercari, canzoni, himni, magnificati*). Особенно интересны искусным применением имитационного письма ричеркары. Кроме того, им написаны для органа 12 гимнов и 3 мессы, в которых органные части чередуются с хоровым пением.

Андреа *Габриели* (1533–585), итальянский композитор, органист и педагог. Автор огромного числа композиций: хоровых (свыше 190 мадригалов, 130 мотетов и т. д.) и инструментальных. Среди последних — свыше 50 органных канцон, ричеркаров, прелюдий и токкат. Кроме того, этим мастером созданы 7 хоровых месс и 3 органные.

Клаудио *Меруло* (1533–1604), итальянский композитор и органист. Помимо церковной вокальной музыки (9 сборников) и 4-х книг мадригалов написал большое количество произведений для органа — в том числе 10 сборников токкат, ричеркаров, канцон, отличающихся новизной инструментального стиля (изданы в 1567–1611 гг.).

Жеан *Титлуз* (1562/3–1633) — французский композитор и органист. В 1623 и 1626 гг. опубликовал 2 сборника полифонических пьес, включающих «многочастные» хоральные обработки и 8 органных магнификатов в 8-ми ладах.

Самуэль *Шейдт* (1587–1654), немецкий композитор и органист; автор хоровых и инструментальных композиций. Среди первых — *Cantiones sacrae* («Священные песнопения»), две книги многохорных мотетов и духовных концертов. Среди вторых — известная «*Tabulatura nova*», включающая фантазии (одна из них — «*Io son ferito lasso*» — четырехтемная fuga), 24 канона (находятся в I части), токкаты, две фуги (одна из них — *Fuga contraria*), обработки хоралов, инструментальные *Kyrie dominicale IV* и *Credo*, также *Credo in unum Deum* на хорал «*Wir glauben all an einem Gott*», а также 9 магнификатов в IX ладах (III часть).

Если представить историческое движение к фуге в виде схемы, станут очевидны следующие моменты, оказавшиеся основными вехами на этом пути:

1. Тематическое сближение голосов, на основе их интонационной связи с *cantus*'ом *firmus*'ом, в *начальных разделах* произведений (присущественно вокальных жанров), сопровождавшееся использованием принципа кварто-квинтовой имитации.

2. Распространение вышеописанного принципа на всю композицию, которая могла еще продолжать иметь с.f., или же обходиться без него, однако теперь уже подчинялась требованиям новой техники — сквозного имитационного письма, и получала при этом новое фактурное решение — с последовательной фугированной проработкой всех отделов первоисточника.
3. Переложение для инструментальных ансамблей и отдельных инструментов вокальных композиций, с сохранением их музыкального текста и техники письма; внесение дополнительных украшений, разного рода пассажей, фиоритур, специфических фигур.
4. Рождение новых, чисто инструментальных жанров — фантазии, токкаты, ричеркара, канцоны, прамбулы и т. д., а также становление нового инструментального тематизма, в том числе тематизма барочной фуги.

Первые шаги на пути к фуге осуществлялись в условиях ансамблево-хоровой музыки — в мессе, мотете, *chanson*, *Lied*, мадригале. Именно в данных жанрах получает интенсивное развитие **сквозное имитационное письмо** и закладываются основы экспозиционных разделов будущей фугированной формы. В том случае, когда имитационной кварто-квинтовой проработке подвергались последовательно, один за другим, отделы григорианского хорала или какого-либо другого первоисточника, возникало уже не просто так называемое мотетное письмо, но *фуга на хорал мотетного вида*.

В XVI веке в хоровых жанрах продолжает использоваться письмо на *cantus firmus*, однако техника его значительно меняется, по сравнению с предшествующим столетием: теперь с.f. чаще имеет фрагментарное, дискретное изложение, позволяющее остальным голосам в промежутках между его звучанием детально «обсудить», «прокомментировать» первоисточник, с помощью имитационной проработки принадлежащих ему мотивов и фраз. Тем самым подготавливается еще один вид фуги на хорал.

Начиная со второй половины XVI века в выработке характерных для фуги технических приемов активную роль начинает играть **инструментальная** музыка. При этом среди произведений того времени, написанных для инструментальных ансамблей, немало таких, которые строго выдержаны в стиле вокальных жанров и представляют собой почти точные транскрипции хоровых композиций (подробнее об этом см. на стр. 15). Тем не менее, инструментальная музыка начинает все активнее входить в повседневную жизнь. А если вспомнить, что с XV века в церковную службу был допущен орган, в связи с чем часть разделов службы стала в качестве обязательного условия включать инструментальные «пьесы», становится понятной все возрастающая необходимость сочинения все новых и новых подобных инструментальных композиций.

Орган, как правило, привлекался для поочередного с хором исполнения отдельных строк того или иного григорианского хорала (манера *alternatim*).

Позднее из подобных органных обработок строк хора стали составляться сборники, включавшие наряду с частями мессы иные пьесы — токкаты, ричеркары, канцоны и т. д., которые в XVI веке также активно использовались в службе и получили название «**органной мессы**» (*Orgelmessa*)¹⁴. Такого рода инструментальные «мессы» содержат, например, «*L'organo suonario*» (1605) А. Банкьери, «*Fiori musicali*» (1635) Дж. Фрескобальди¹⁵ и др.

Что касается последнего из названных мастеров — Фрескобальди, — то его имя, равно как и его школа, были широко известны и в Италии, и за ее пределами. Это далеко не случайно. Если даже ограничить знакомство с музыкой данного автора анализом одной только вышеназванной его композиции, и тогда будет очевидно, что перед нами художник огромнейшего таланта — с точки зрения как выбора выразительных средств, так и общей манеры письма. Для нас же наиболее важно, что в его творчестве нашла наивысшее выражение стилистика переходного (от позднего Ренессанса к барокко) этапа развития полифонического искусства. «**Музыкальные цветы**» («*Fiori musicali*»), включающие 3 органные мессы (подробнее о них см. в Приложении), демонстрируют не просто удивительное богатство красок, но настоящее их «разноцветье».

От старых эпох и строгого стиля здесь сохраняются следующие моменты:

- цитирование первоисточника — в данном случае григорианского хора, — который а) излагается в виде *cantus planus* (особенно в частях мессы — *Kyrie* и *Christe*); б) в некоторых композициях (например, в № 21¹⁶ — *Kyrie*) применяется в форме мигрирующего *c. f.*: первая из трех фраз григорианской мелодии проводится в верхнем голосе (первые 6 тактов), вторая фраза — в среднем (следующие 2, 5 такта); третья (6, 5 такта) — в нижнем;
- «вынужденное» (из-за цитирования григорианского хора) применение старых ладов, которые, впрочем, нередко обновляются в результате расцвечивания голосов, введения вводных тонов; использование в этих частях преимущественно **вокального письма** — хорового стиля эпохи Ренессанса;

¹⁴ Одним из ранних образцов органной мессы принято считать рукопись из Фаенцы (после 1400 г.); примеры «органной мессы» содержит также Буксхаймская органная книга (ок. 1470).

¹⁵ История развития инструментальной хоральной обработки, ранние образцы которой представлены в двух ранее названных книгах (см. сноску 12), а также в «*Fundamentum Organisandi*» Конрада Паумана (1452), в «*Tabulaturen etlicher Lobgesang und Liedlein*» А. Шлика (1512) и др., практически повторяет те формы работы с хоралом, которые закрепились в вокальной (хоровой) музыке. Специально выделим «*Fundamentbuch*» И. Бухнера (ок. 1525), обработки хора, в котором выполнены тремя способами: а) в технике на *cantus firmus*; б) с привлечением канона; в) в технике сквозного имитационного письма.

¹⁶ Номера частей месс и других пьес «*Fiori musicali*» приводятся по наиболее известному изданию Frescobaldi G. *Ausgewählte Orgelwerke*. Ed. Peters (herausgeb. von Hermann Keller), хотя более точным считается издание: Girolamo Frescobaldi. *Fiori musicali* 1635, Barenreiter. Gesamtausgabe nach dem Urtext herausgegeben von Pierre Pidoux. Barenreiter Kassel–Basel–London–New-York–Prag.

- частое использование (опять-таки, в указанных частях мессы) размеров 4/2 (C), 3/2 и нот, записанных в соответствующих длительностях — максимах, лонгах, бревисах, семибревисах и т. д.;
- применение различного рода остинатных форм: см. 13-тактную часть *Kyrie eleison* (№ 8), которая полностью звучит на фоне выдержанного тона *d* второй октавы в верхнем голосе и содержит три проведения *c.f.* (им является первая половина григорианской мелодии) на одной и той же высоте и в одном и том же голосе; еще более интересен *Ricercare con obbligo del Basso come appare* (№ 34, см. Приложение с. 779), выполненный в технике дискретного остинато (на протяжении 64 тактов в нем 14 раз с временной дистанцией в один, полтора, два такта, меняя высотную позицию — сначала по квартам вниз от звуков: *c, g, d, a, e*, затем по квартам вверх — от *d, g, c, f, es* и т. д., повторяется в партии педали один и тот же пятизвучный мотив);
- использование мотетного письма с имитационной, кварто-квинтовой подачей голосов, излагающих поочередно разные отрезки первоисточника (см. № 12, *Kyrie*, в котором шесть раз проводится первое *punto*, шесть раз второе *punto* и четыре раза третье *punto*);
- сочетание техники письма на *c.f.* с имитационной проработкой сопровождающих его контрапунктов; ярким образцом такой техники является № 9 — *Kyrie*, в котором один из контрапунктов, сопровождающих *cantus planus*, проходит 10 раз, преимущественно от I и V ступеней, а второй, впервые появившийся только в 7-м такте, — 6 раз. Другой образец — часть *Kyrie* (№ 11), имеющая протяженность 19 (по записи 18)¹⁷ тактов, выполненная, как и предыдущая часть, в *d* дорийском, демонстрирует более сложный пример совмещения техники на *c.f.* и сквозного имитационного письма. Изложение первой фразы *c.f.* (в педали) здесь сопровождается квинтовой и октавной имитацией ее начального отдела (в различном ритмическом облике) в двух верхних голосах. Но одновременно со второй респостой в т. 2 вступает новая тема, которая далее займет почти всю «территорию» пьесы, «фугированно» излагаясь во всех голосах (несмотря на перенесение *c.f.* в верхний голос и изложение им уже с 10 такта новой фразы григорианского хора). И только с 14 такта ее сменит стреттная (4-кратная, с кварто-квинтовым соотношением голосов) подача второй темы, интонационно связанной с этой новой фразой *c.f.*

Переходному же этапу соответствуют:

- обращение к новым инструментальным жанрам — токкате, ричеркару, канцоне, которые применяются с соответствующими им техникой письма и полным «набором» новых выразительных средств;
- тематизм нового качества — инструментальный;

¹⁷ В издании «*Fiori musicali*» с Предисловием Г. Келлера (к 300-летию со дня смерти Фрескобальди) во всех композициях последний такт двойной, то есть, в два раза крупнее предыдущих.

- особенности нового ладо-гармонического строения:
 - наряду с диатоникой используется хроматика (этот факт нередко отражается даже в заглавии композиций — см. № 17 *Toccata cromatica per l'Elevatione*, № 31 *Ricercare cromatico post il Credo* и др.);
 - преднамеренно соединяются хроматика и диатоника (в № 25, *Criste, c.f.* — григорианская мелодия — сопровождается много раз повторяемым хроматическим контрапунктом — *d, cis, c, h, b, a*);
- применение (особенно в жанрах канцоны, токкаты) наряду с крупными мелкими длительностями (в том числе шестнадцатых), а также соответствующих размеров $4/4$, $3/4$;
- смена метра и фактурные контрасты, а также кое-где и темповые обозначения (наиболее часто в канцонах), записанные автором как «*Adasio*» и «*Alegro*»¹⁸;
- утверждение новых принципов формообразования, которое становится независимым от строения первоисточника, в том числе:
 - одновременное «фугированное» развитие нескольких тем¹⁹;
 - присоединение к имитационно (точнее, «фугированно») излагаемой первой теме второй;
 - раздельное «фугированное» изложение тем с их дальнейшим суммированием.
- придание нового смыслового значения, конструктивного и выразительного, традиционным принципам формообразования — остинатности и варьированию, которые теперь приводят к появлению, *во-первых*, пьес с имитационной разработкой только одной «темы», что в дальнейшем найдет применение в одной из разновидностей фуги на хорал, *во-вторых* — композиций (прежде всего в жанрах ричеркара и канцоны), контрастно-составная форма которых включает несколько частей, интонационно и тематически связанных между собой, *в-третьих* — многосоставных композиций, отдельные части которых (самостоятельные пьесы разных жанров) связаны единством первоисточника и представляют собой своеобразный цикл жанровых вариаций.

Последние два пункта, в которых говорится о новых тенденциях в трактовке музыкальной формы, поясним на музыкальных примерах.

Canzona post il Communio (№ 18) — образец двойной фуги, с одной стороны, не свойственный эпохе Ренессанса, а с другой — почти не встречающийся и в музыке позднего барокко. В канцоне две части, каждая из которых имеет свой завершающий каденционный раздел. В первой части (24 такта в размере C) фугированно излагаются две

¹⁸ Обращаем внимание на то, что в издании Peters произвольно вводятся отсутствующие в рукописи темповые обозначения

¹⁹ Учитывая, что даже основная тема в фугированных формах Фрескобальди подвергается некоторым изменениям и редко когда имеет четкое, сохраняемое на протяжении всей композиции окончание, считаем возможным все присоединяемые к ней контрапункты (в дальнейшем излагаемые «фугированно»), начинающиеся так же, как и тема, с паузы, называть не контрапунктами, а темами.

двухтактные темы: первая проводится 7 раз, вторая — 10 раз, причем вторая тема вступает и не одновременно с первой, и не после ее экспозиции, а в момент звучания ответа. Возникает интереснейшая ситуация сочетания двух тем, одна из которых находится в позиции тоники, а вторая — доминанты. Вторая часть (19 тактов в размере 3/2), опять-таки, противоречащая динамике позднбарочных форм, представляет собой однотемную простую фугу с темой, являющейся вариантом первой темы предыдущей части. Она открывается стреттой, которая прозвучит лишь еще один раз — в последних тактах этой части канцоны (17–19), после пяти одиночных проведений (одно из них — перед заключительной стреттой — излагается в дублировке децимами).

Этот пример, а также *Canzona post communio Alio modo* № 19, *Kyrie* (№ 22), *Ricercare cromatico post il Credo* (№ 31), *Altro Ricercare* (№ 32), Ричеркар «con guattro soggetti»²⁰, предвосхищают разные варианты будущей сложной (многотемной) фуги. В одних случаях подготавливается фуга с присоединяющимися темами (№ 31), или же с раздельным экспонированием тем и их совместной репризой (№ 32)²¹, в других случаях возникают аналоги фуге с одновременным изложением тем (двух — № 25, трех — № 22, четырех — *Ricercare con guattro soggetti*) либо промежуточному варианту между фугой с одновременным экспонированием тем и фугой с присоединяющимися темами (№ 15, 19).

Что касается сокращения числа тем, излагаемых в кварто-квинтовом соотношении, вплоть до ограничения всего лишь **одной** темой, то такое композиционное решение имеет, например, *Kyrie della Madonna* (№ 37). Григорианская мелодия этой *Kyrie*, порученная альтам, звучит в окружении имитационных переключек других голосов, излагающих 10 раз в прямом и обращенном виде (от I и V ступеней) хроматическую «тему»:

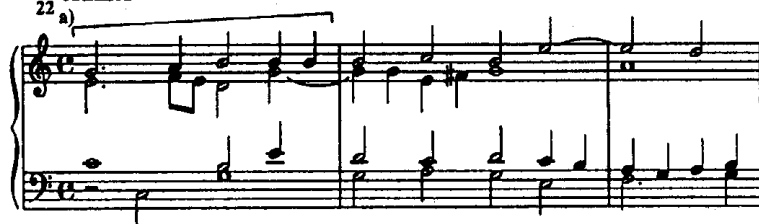


²⁰ Не входит в состав «*Fiori musicali*», а опубликован в издании: Frescobaldi G. *Ausgewählte Orgelwerke*. Bd. II. № 6. Ed. Peters. Его анализ приведен В.В. Протопоповым в *Истории полифонии*. В. 3. С. 54–55.

²¹ Оба эти примера подробно анализируются в Приложении, с. 739–740.

Наконец, обратим внимание на разное воплощение, которое получает у Фрескобальди (как в ричеркарах, так и в канционах) контрастно-составная форма. Наряду с двухчастными канционами²² Фрескобальди сочиняет канционы с большим количеством частей. Таковы, например, трехчастная, написанная в гипофригийском ладу, *Canzona quarti toni dopo il postcommunio* (№ 35) и *Canzona dopo l'Epistola* (№ 29, см. Приложение с. 775), представляющая собой четырехчастный цикл. В названных пьесах (как и в ряде многотемных ричеркаров) разделы крупной композиции, как правило, связаны тематически. Приводим для сравнения начальные такты вступления и четырех частей последней из названных канцон (№ 29):

Adasio



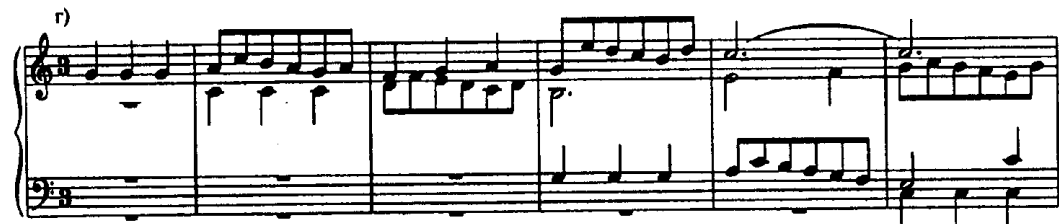
б) Allegro



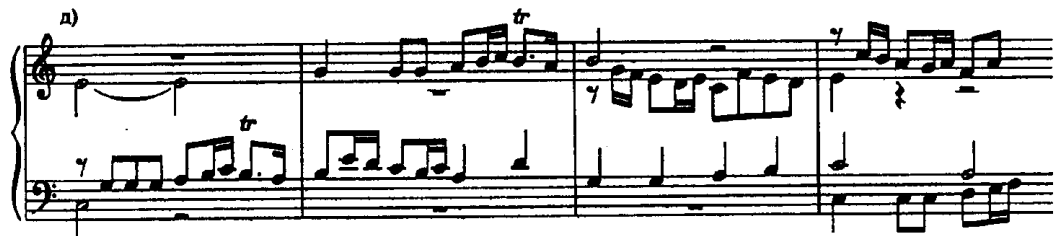
в)



г)



²² Об одной из таких канцон — № 18 — говорилось ранее; еще одна канциона — № 43 — подробно анализируется в Приложении на с. 744.



Завершая разговор о «Fiori musicali», нельзя не сказать, что, будучи написанным, как и «Tabulatura nova» Шейдта, в виде партитуры, это сочинение Фрескобальди в настоящее время издается в ином виде. Тем не менее, думается, даже «осовремененное» оформление музыкального текста не помешает желающему изучить манеру письма этого замечательного мастера, увидеть, с одной стороны, соблюдение им на протяжении всего цикла хоровых традиций (строгое голосоведение, стабильного числа голосов), а с другой — обогащение их возможностями инструментальной музыки, а именно — подключение высоких и низких регистров, расширяющее диапазон звучания темы и подготавливающее прием, который будет характерен для построения послеэкспозиционных разделов фуги — контрэкспозиции, вторых, третьих и т. д. «проведений».

Изменения, коснувшиеся мессы, распространяются и на другие жанры, в частности — на магнификат. Если в большинстве композиций данного жанра, созданных в эпоху Ренессанса²³, многоголосные разделы, выполненные в имитационной технике письма, чередовались с псалмодией — стихами, исполняемыми одногласно, то теперь эти хоровые части магнификата получают инструментальную разработку. Так появляется особая разновидность — **инструментальный магнификат**, в котором инструментальные — чаще всего предназначенные для исполнения на органе — части не только включают разработку (в том числе и фугированную) начальных фрагментов популярных песнопений из Градуала, но и осуществляют интонационную подготовку вступления следующего раздела, исполняемого хором. Магнификаты этого времени, созданные мастерами разных национальных школ — немецкой (Шейдт: Девять магнификатов в девяти ладах), французской (Титлуз: Восемь магнификатов в восьми ладах) и т. д. — демонстрируют достаточно сходные явления. Их отдельные части своей техникой выполнения перекликаются с хоральными обработками и предвосхищают будущую фугу на хорал, причем двух ее видов — а) фугу мотетного типа, с поэтапной проработкой (посредством имитационного кварто-квинтового изложения) одного за другим отделов хорала, и б) фугу, в которой техника на *cantus firmus* (хорал, изложенный крупны-

²³ Среди авторов полифонических магнификатов — Дюфаи (5), Палестрина (свыше 30), Лассо (ок. 100). Магнификаты во всех 8 церковных ладах создали З. Дитрих (1535), Л. Зенфль (1537), Ж. Титлуз (1626), И. Пахельбель (1702) и др.

ми длительностями) сочетается с фугировано излагаемым контрапунктирующим ему материалом (более подробно об этом см. в Приложении, с. 722 и далее). Надо заметить, что не только в различных национальных «школах», но даже и в разных соборах одного города существовала своя традиция исполнения магнификата.

К числу наиболее распространенных жанров органной музыки эпохи Ренессанса и раннего барокко относится также **хоральная прелюдия**. Первоначально она представляла собой обработку какой-либо одной строфы хора и выполняла функцию вступления к исполнению хора всей общиной. С течением времени и форма хоральной прелюдии, и техника ее выполнения значительно меняются. Более того, приобретя куплетную форму, прелюдия стала включать несколько *Versus*-ов, каждый из которых не только проводил хорал в разных голосах, но и «предлагал» слушателю разные формы его обработки.

Вообще, представляется, что роль хоральной прелюдии в развитии музыкального искусства еще не достаточно оценена. Ведь только на примере одного этого жанра можно увидеть, как изменялось ладовое мышление, как кристаллизовался тематизм, оттачивалась техника, вырабатывались самые разнообразные формы работы не только с хоралом, но и вообще — с музыкальным материалом. Обработки Шейтда, Титлуза наглядно демонстрируют формирование как собственных будущей фуге приемов работы с музыкальным материалом, так и нового инструментального тематизма, в отдельных случаях очень близкого тому, который будет характерен для фуги второй половины XVII — начала XVIII вв.

Наконец, напомним, что XVI век, кроме того, — время рождения таких инструментальных жанров, как токката, ричеркар, канцона, фантазия, соната, которые либо включали в себя «фугированные» эпизоды, либо полностью основывались на имитационной разработке первоисточника (проведении его материала от I и V ступеней). При этом они уже далеко не всегда были связаны с каким-либо вокальным первоисточником.

Третий этап — XVII век — суммирует достижения первых двух этапов. Он вновь возвращает нас к термину «фуга», но теперь уже в новом значении, а также к тем разнообразнейшим фугированным формам, которые были выработаны на втором этапе. Это — предбаховская фуга, иначе говоря, — барочная фуга раннего и среднего периодов. Она характеризуется прежде всего **становлением нового тематизма** — выработкой специфических интонационно-ритмических структур, более строгой формой организации начального, экспозиционного, и последующих, послеэкспозиционных, разделов. И хотя на этом этапе развития в творчестве ряда мастеров фуга еще иногда продолжает трактоваться только как форма, входя в состав прелюдий, токкат, фантазий, а также магнификатов, месс, сонат, сюит, вариаций, ораторий, кантат и т. д., тем не менее, именно в это время происходит **становление ее как жанра**. Став же

самостоятельным жанром, она начинает применяться в качестве отдельной пьесы, в составе малого цикла (прелюдия и fuga; токката и fuga), а также группируется с другими fugaми в циклы средних и крупных размеров.

Итак, развитие fuga на этом этапе протекает по нескольким руслам. Одно из них связано с интенсивной разработкой формы fuga в составе **крупной, развернутой многосоставной композиции**, включающей несколько разделов с контрастным тематизмом, который имеет, однако, общие интонационные и иные «корни» (в творчестве мастеров северо-германской школы — Г. Бёма, Д. Букстехуде, Г. Любека, А. Брунса, и др.). Форма подобных сочинений, включающих порой не одну, а две, три fuga, может быть определена как **«контрастно-составная»** (термин В.В. Протопопова); она характерна, в частности, для органной прелюдии, многотемной канцони, многотемного ричеркара.

Другое «русло» связано с формированием (у австрийских и южно-германских мастеров) fuga в виде краткой миниатюры, которой может предшествовать токката или прелюдия. Очень часто такие fuga, группируясь с подобными же, составляют **многочастный цикл** или даже **собрание нескольких циклов**. Так, например, магнификатные fuga для органа И.К. Керля: каждый его магнификат включает 5 fuga, которым предшествует вступительная часть, а в конце следует заключение. Если же учесть, что, как правило (ему следует и Керль), магнификаты создавались в нескольких тонах (чаще в **восьми**), то, в итоге, все вместе эти магнификаты составляют достаточно крупное «собрание» из 40 версетных fuga. Среди авторов многочастных циклов fuga исследуемого периода — такие яркие фигуры, как А. Польетти, сочинивший «Прелюдию, каденции и fuga в 8 ладах», И.К. Фишер — автор цикла «Музыка Ариадны», состоящего из 20 прелюдий и fuga, а также крупного цикла «Букет цветов», включающего 8 циклов (в 8 ладах), каждый из которых, в свою очередь, состоит из прелюдии и 6 fuga (в целом — 48 fuga). Огромное собрание представляют собой 72 версетные fuga Георга Мuffата, оформленные им в виде 12 циклов (в 12 ладах); каждый из них открывается токкатой, за которой следуют 6 fuga. Число примеров можно приумножить.

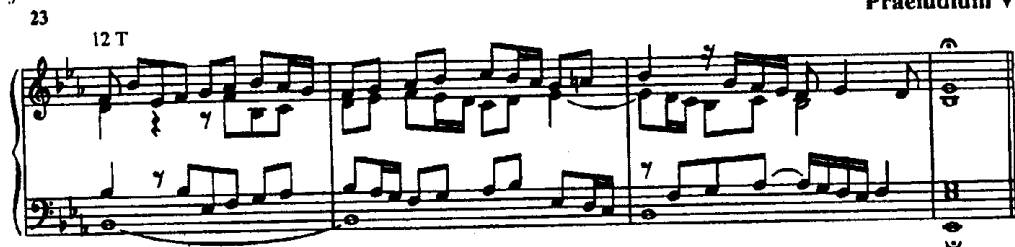
Что же отличает fuga рассматриваемого периода от fuga предшествующих этапов? Прежде всего, то, что и в клавирных, и в органных композициях данного времени уже достаточно отчетливо выражен **барочный тематизм**: в самих темах fuga, как правило, присутствуют характерные, знакомые нам прежде всего по музыке И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, интонационно-ритмические обороты и структурные «формулы», в том числе типа ядро—развертывание. Многим (но не всем) темам свойственна ясная функциональная определенность, а также — правда, еще не всегда — каденционная завершенность. В тональном отношении fuga данного периода продолжают в основном ограничиваться двумя высотными положениями темы — от звуков финалиса и реперкусс, хотя иногда встречаются и иновысотные проведения (как правило, они размещаются в заключитель-

ной части формы и пока еще являются исключениями). В ряде случаев (в зависимости от жанровой принадлежности фуги) сохраняются связи со старыми ладами и особенностями модального мышления. Что касается формы фуги в целом, то, как правило, она представляет собой в это время цепь экспозиций, или — по Маттезону — состоит из нескольких «проведений», где под «проведением», как уже ранее сообщалось, подразумевается изложение темы во всех голосах.

Рассмотрим несколько примеров. Начнем с двух циклов прелюдий и фуг (№ 5 и № 6) И.К.Ф. Фишера из его органного цикла «Музыка Ариадны» («Ariadne Musica») ²⁴.

Как и предшествующие ей диптихи, цикл под № 5 (см. Хр. № 166), написанный в тональности Es-dur, достаточно краток: прелюдия имеет 15 тактов, fuga — 11. Аккордовый хоральный склад фактуры прелюдии в последних тактах усложняется имитациями:

Praeludium V



Четырехголосная fuga открывается изложением темы в верхнем голосе, за которым в нисходящем порядке следуют остальные голоса. Тема фуги, начинающаяся с квинтового тона и далее содержащая ход к VI ступени, с последующим скачком вниз на септиму к VII и I ступеням, весьма типична для фугированных тем и будет очень часто встречаться (особенно в минорном варианте с повышенной VII ступенью) в фугах как этого времени, так и последующих эпох:

Fuga



Фуга содержит два полных «проведения» и одно неполное, в которых однотактная тема в общей сложности звучит 10 раз. Первые четыре ее изложения, образующие первое «проведение», обособляются с помощью каденции (5-й такт) в тональности доминанты (B-dur) в самостоятельный раздел. Далее следуют вначале двухголосная стретта, вновь в главной тональности, а за ней, в тональности доминанты, — трехголосная стретта, после чего на доминантовой

²⁴ Подробнее об этом сочинении и входящих в него диптихах, а также о другом цикле — «Букет цветов» (Blumen-Strauss) — см. в Главе седьмой.

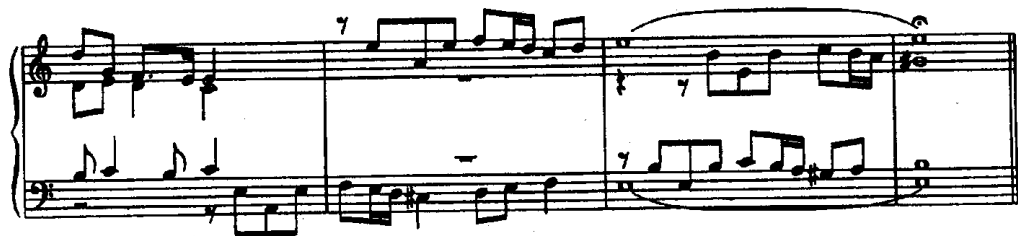
гармонии еще раз проходит тема в главной тональности, в условиях четырехголосной фактуры, подводя к заключительной тонике Es-dur.

Второй диптих (№ 6) еще лаконичнее, чем предшествующий: его прелюдия имеет 11 тактов, а fuga — 8. Он выбран нами далеко не случайно, поскольку наряду с другими мини-циклами (№№ 3, 7, 9, 11, 12, 14, 18, 20) представляет собой яркий образец действия широко распространенной в этот исторический период традиции работы в старинных церковных ладах. Диптих выполнен в *e* фригийском, и его автор строго сохраняет все характерные для этого лада нюансы: не выставляет при ключах знак *fis*, пользуется свойственной этому ладу тональной многозначностью (главным образом двузначностью *a – e*), избирает типичный каденционный план и т. д. Все это получает отчетливое выражение уже в прелюдии: ее яркий, запоминающийся инициальный мотив имитируется разными голосами в строгом соответствии с характерными для этого лада высотными позициями, а именно — проводится в *e*, а также в *a*, *F*, *G*, *d*, *C*. Приводим начальные и заключительные такты:

25 т. 1 т. 9 Praeludium VI

Но еще отчетливее тональная двузначность этого лада выражена в фуге. Ее тема (см. пример 26), начинающаяся со скачка от V ступени к I и обратно, далее затрагивающая VI ступень, с последующими частичным заполнением начального скачка и остановкой на V ступени, почти точно совпадает с начальной фразой хорала «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (см. с. 165):

26 Fuga



Как правило, нормой для «фригийских фуг» является использование субдоминантового ответа, поскольку традиционно фригийская квинта при имитации ее в соседнем голосе заменялась не квартой, а эолийской квинтой. Общая схема построения фуги следующая: вначале звучат четыре проведения темы с нисходящим порядком вступления голосов (Т, S, Т, S), к последнему (нижнему голосу) стреттно присоединяется спустя полтакта верхний голос, образуя двухголосную стретту (в две четверти) в тональности S. Вслед за этой стреттой в средних голосах вводится другая двухголосная стретта — с еще более короткой временной дистанцией (в одну четверть), в главной тональности — Т. Если прелюдия, завершавшаяся на трезвучии E-dur, оставляла впечатление окончания на доминанте, в фуге благодаря четкой и логичной компоновке материала заключительное E-dur'ное трезвучие воспринимается как явно тоническое.

И в первом, и во втором диптихе фуги, как мы видим, ограничиваются лишь двумя высотными проведениями темы, то есть, фактически, одним экспозиционным разделом будущей классической фуги.

С более подробным анализом и фуг Фишера, и фуг других мастеров данного периода, в частности, Д. Букстехуде, В. Любека, Н. Брунса, А. Польетти, Ф.К. Муршхаузера, А. Керля, Георга Мюффата и т. д., можно ознакомиться в Главе шестой — «Фуга в творчестве предшественников и современников И.С. Баха».

Четвертый этап — конец XVII — XVIII вв. — позднебарочная фуга, которая приобретает свое классическое выражение в творчестве И.С. Баха и Г.Ф. Генделя. В этот период окончательно вырабатываются четкие критерии в отношении структуры темы и ответа, видов противосложений и интермедий, строения экспозиции и послеэкспозиционных разделов, общего тонального плана. Проясняется и сфера применения фуги: она входит в состав не только малого (двухчастного), но и многочастного цикла, включается в сонату, сюиту, концерт, кантату, ораторию, приобретая новые черты, связанные с жанровыми особенностями этих форм.

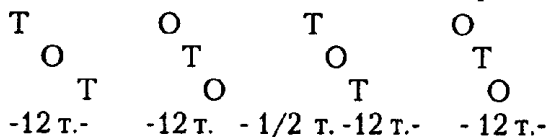
Чтобы читатель нагляднее представил себе хотя бы часть того нового, что характерно для данного этапа, мы предлагаем сравнить две фуги Баха с фугами его предшественника И.А. Рейнкена. Известно, что юный Бах неоднократно посещал Гамбург, чтобы услышать игру Рейнкена и его композиции. Позднее он вновь возвращается к сочинениям Рейнкена и делает обработку некоторых

сочинений этого мастера, в том числе нескольких частей из сюит, вошедших в рейнкеновский сборник «Hortus musicus» («Музыкальный сад»), состоящий из 6 инструментальных сюит.

Обратимся к фуге из **Сонаты a-moll**, открывающей **Сюиту № 1 Рейнкена**²⁵, общей протяженностью в 50 тактов. Она имеет следующую четырехтактную тему:



У данного автора фуга получает достаточно традиционную и очень показательную для этого времени структуру — 4 «проведения» темы, представляющие собой экспозицию, контрэкспозицию и их повторение:

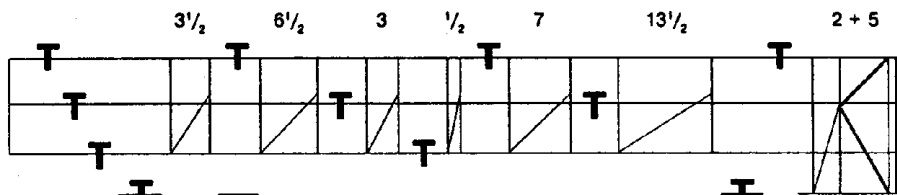


Взяв у Рейнкена материал (тему и противосложение), Бах в своей **Сонате для клавира** (BWV 965) вносит в фугу значительные коррективы: он колорирует противосложение и перестраивает, а точнее заново выстраивает, всю конструкцию фуги (см. схему на с. 117). Вместо 12-ти он дает 11 изложений темы. При четвертом изложении (от *ми* малой октавы) возникает эффект четырехголосия — чего, конечно же, не могло быть у Рейнкена. Предпоследнее проведение темы Бах дает в тональности S, ввиду чего вся композиция приобретает следующий тональный план: Т—D—S—Т. Радикальные изменения касаются и интермедий, которые полностью отсутствовали у Рейнкена. Бах вводит в свою фугу семь интермедий, которые придают всей форме черты рондообразности. Первая из них имеет протяженность 3,5 т., вторая — 6,5 т., третья — 3 т., четвертая — $\frac{1}{2}$ т., пятая — 7 т., шестая — 13,5 т. (!), седьмая — 7 т. Таким образом, общее число тактов, занимаемых интермедиями, — 41; занимаемых проведениями темы (она четырехтактна), — 44. Удивительно сбалансированные и стройные пропорции! К тому же, если соотнести пропорции экспозиции (30 т.) со всем целым (85 т.), получится, что Бах осуществляет проведение темы в тональности субдоминанты — d-moll — в точке золотого сечения²⁶:

²⁵ Ее нотный текст помещен в Хрестоматии В.В. Протопопова «Из истории форм инструментальной музыки XVI–XVII веков». М., 1980. С. 56–62. Более подробные сведения о строении сюит см. в Главе седьмой (с. 379–385).

²⁶ Напомним, что для определения точки золотого сечения следует число, выражающее общую сумму тактов, умножить на 0,618. В данном случае это будет граница 52–53 тактов.

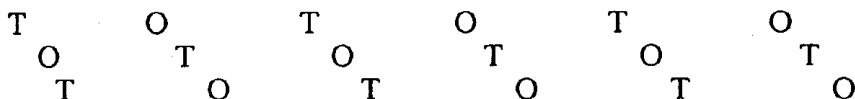
Число
тактов:



тональн.:

a e a e a e a d a

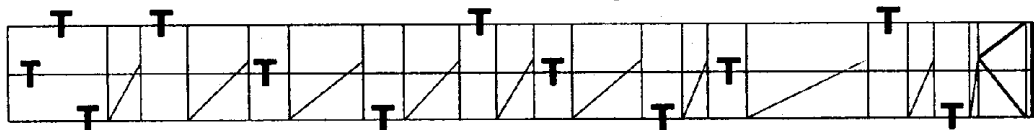
Фуга из **Сонаты C-dur Рейнкена** (она открывает **Сюиту № 3**)²⁷, имея тему протяженностью в 2,5 такта, представляет собой 6 «проведений», или же, иначе, — трижды повторенные экспозицию и контрэкспозицию:



Займствуя у Рейнкена только тему, Бах в своей **Сонате для клавира** (BWV 966) значительно увеличивает масштабы фуги. У Рейнкена она имела 48 тактов, у Баха — 97. При этом Бах сокращает число проводений темы: вместо 18-ти он использует только 12, группируя их в 3-частную форму (четыре экспозиционных проведения — C, G, C, C — образуют 21,5 т.; пять проводений темы в развивающей части — G, e, a, d, F — составляют 44 т.; наконец, три репризных проведения — C, C, C — равны 31,5 т.) с чертами рондообразности, с общим тональным планом: T-D-S-T. Тема проводится не только в C-dur и G-dur, но и в e-moll, a-moll, d-moll, F-dur. Более того, регистровое распределение голосов здесь также создает эффект четырехголосия. Как и в предыдущей фуге, большое значение имеют интермедии, из которых одни представляют собой своеобразные прорастания темы (перед 5-м, 7-м, 8-м, 9-м ее проведениями), другие — подготовку ее появления (после 5-го, 7-го, 9-го и т. д.). Эти последние предшествуют изложению темы в тональностях e-moll, d-moll, C-dur. Размеры интермедий также различны: первая имеет 3,5 т., вторая — 7,5 т., третья — 10 т., четвертая — 7 т., восьмая — 16 т. (!) В сумме все интермедии составляют 67 тактов, проведения темы — 30 тактов:

Число
тактов:

3 1/2 7 1/2 10 7 4 9 1/2 1 1/2 16 1 1/2 1/2 + 6



тональн.: C G C C G e a d F C C C

²⁷ Помещена в той же Хрестоматии Протопопова на с. 70–76.

Значительно различающиеся по принципам организации музыкального материала, клавирные фуги Баха и Генделя демонстрируют два разных подхода к этому жанру. В генделевской фуге формируются свободные взаимоотношения голосов и те черты, которые впоследствии приведут к фуге концертной, фантазийной. Баховская же фуга, с ее опорой на протестантский хорал, при всем разнообразии структуры отличающаяся исключительной строгостью голосоведения, станет для будущих столетий эталоном именно классической, «академической» фуги (ее изучению посвящена Глава восьмая).

Пятый этап — фуга в западноевропейской и русской музыке конца XVIII — XIX вв. В этот период, как говорилось ранее, она чаще всего используется в условиях концертных и сценических жанров — таких, как симфония, оратория, концерт, опера и т. д. Будучи вписана в сонатную, вариационную и другие гомофонные формы, фуга приобретает новые выразительные черты и новые конструктивные свойства. Разнообразятся не только ее функции, но и способы трактовки. Наиболее часто встречаются:

- фуга как часть симфонического, вариационного, сюитного и т. д. цикла (симфония D-dur В. Мичи; 15 вариаций ор. 35 и 33 вариации на вальс А. Диабелли ор. 120 Л. Бетховена и др.);
- фуга как фрагмент части цикла, имеющая слитную или рассредоточенную форму (финал квартета G-dur — K.387 В.А. Моцарта);
- фуга с чертами куплетности (хоровые концерты Д. Бортнянского и М. Березовского, Gloria, Credo, Agnus Dei из мессы Ф. Шуберта Es-dur, Интродукция из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки);
- фуга с чертами симфонизма (финал 29-й сонаты Л. Бетховена; I часть оркестровой сюиты № 1 П. Чайковского);
- фуга с чертами программности и сюжетного начала («Лето» из оратории «Времена года» Й. Гайдна, I и V части симфонии «Ромео и Юлия» Г. Берлиоза, его же I часть симфонии «Гарольд в Италии»;
- фуга-фантазия (36 фуг А. Рейхи, Фантазия и фуга на ВАСН Ф. Листа).

Шестой этап — фуга в музыке XX века и наших дней. Как и в предыдущий период, фуга продолжает вводиться в состав симфонии, сонаты, в кантатно-ораториальный жанр, замещая собой одну из традиционных частей цикла. Таковы, например, первая часть — Moderato — Первой фортепианной сонаты Н. Мясковского, вторая часть Четвертой симфонии В. Шебалина, финал Пятой симфонии А. Брукнера. В финале симфонии «Гармония мира» П. Хиндемита, в Третьей симфонии В. Шебалина, во многих других сочинениях она традиционно объединяется с иными полифоническими жанрами, прежде всего с пассакалией. Синтез этих жанров нередко приводит к образованию фуги, сочетающей в себе при-

знаки двух форм, остигатной и фугированной. Подобное явление можно наблюдать в репризном разделе финала ранее названной симфонии Хиндемита, в последней фуге из цикла «Полифоническая тетрадь» А. Пирумова, в первой фуге из финала Первой симфонии С. Слонимского.

Дальнейшую разработку получают фуги с чертами симфонизма, программности, куплетности, то есть, с теми свойствами, которые были приобретены в предшествующий период. К числу ярчайших фуг с чертами симфонизма должна быть отнесена заключительная фуга d-moll из цикла Прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Убедительный пример фуги с чертами программности — фуга из оратории «Песнь о лесах» того же автора. Куплетность очевидна в фуге из I части фортепианной сонаты b-moll М. Балакирева, в фуге a-moll из цикла «Прелюдии и фуги» Р. Шедрина.

Наряду с созданием фуг в составе малого полифонического цикла — диптиха, триптиха, возрождается традиция сочинения многочастных инструментальных циклов, включающих фугу, несколько забытая в течение предшествующего периода (помимо органного цикла Шесть фуг на ВАСН Р. Шумана вспоминаются сочинение А. Рейхи «36 фуг» /которое, по существу, скорее является не циклом, а собранием фуг/, а также «Gradus ad Parnassum» М. Клементи, «Школа исполнения фуг» К. Черни, 48 канонов и фуг А. Кленгеля).

XX век подарил слушателям десятки полифонических циклов. Наиболее популярны в нашей концертной практике такие циклы, как «Ludus tonalis» П. Хиндемита, «Прелюдии и фуги» Д. Шостаковича, «Прелюдии и фуги» Р. Шедрина, «Полифоническая тетрадь» А. Пирумова, «24 прелюдии и фуги» В. Бибика, «24 прелюдии и фуги» Г. Мушеля, «12 фуг» К. Караева, «Диатоническая полифония» Л. Бобылева, «24 прелюдии и фуги» С. Слонимского, «24 прелюдии» А. Флярковского, «24 прелюдии и фуги» для гитары И. Рехина и др. К сожалению, до сих пор не известным слушателю остается цикл «24 прелюдии и фуги» В.П. Задерацкого, написанный ранее других, в том числе и цикла Хиндемита (в настоящей работе мы предпримем первые шаги на пути освоения этой композиции).

Пожалуй, даже чаще, чем в XIX веке, в XX-м фуга используется в хоровых композициях. Здесь она предстает как в виде самостоятельных пьес (хоры «Не утрашись», «Куге», «Осень» М. Чюрлениса и др.), так и в составе цикла («Два сольфеджио» Ю. Фалика, «Сквозь тысячи лет» А. Пирумова).

Наконец, следует отметить весьма большое число созданных в последний период фугированных произведений, стоящих в стороне от традиции, которые отличаются самобытностью и даже могут быть названы уникальными. Но о них будет достаточно подробно сказано в Главе десятой.

КЛАССИФИКАЦИЯ ФУГИРОВАННЫХ ФОРМ

Всуквально с первых трактатов, с какой бы степенью подробности ни шла речь о фуге, обязательно поднимался вопрос систематизации разных ее видов и форм. При этом, как правило, авторы исходили из наличия в фуге того или иного количества тем, из приемов работы с ними, из видов контрапунктов... С тех пор и вплоть до нашего времени теория фуги продолжает пользоваться такими «старинными» терминами, как «строгая» и «свободная», «периодическая» и «каноническая», «автентическая» и «плагальная»... В этом нет ничего удивительного, ведь все эти понятия, в конечном счете, очерчивают основной круг проблем, связанных с главными компонентами фуги — темой, ответом, противосложением и т. д., о которых пойдет речь в последующих главах нашей книги.

Но прежде мы предлагаем ознакомиться с теми точками зрения, которые высказывались учеными разных столетий по поводу видов фуг.

Виды фуг по Марпургу (XVIII в.), Рейхе, Бусслеру (XIX в.), Уолкеру (XX в.)

Как это ни парадоксально, рассмотрение классификаций видов фуг мы начнем с последнего из перечисленных авторов. В своем фундаментальном исследовании, посвященном сложнейшему историческому периоду перехода от канона к фуге, — «Теория фуги. От Жоскена Дебре до Баха» («Theories of Fugue. from the Age of Josquin to the Age of Bach», 2002; второе изд. 2004) — Пауль Марк Уолкер не ставил перед собой задачи создания какой-либо собственной систематизации. Тем не менее, огромное число видов фуг, о которых мы узнаем из его работы, не говоря уже о сделанных им благодаря доскональному изучению многочисленных трактатов терминологических открытиях, заставляют нас поставить его имя в один ряд с именами крупнейших исследователей фуги. В Глоссарии, помещенном им в заключительной части своей книги, пол-

ностью основываясь на трактатах XVI–XVIII веков, Уолкер приводит перечень названий видов фуг, которыми пользовались музыканты разных стран на протяжении двух с половиной веков¹:

FUGE (нем.); FUGUE (фр.).

Лат. буквально: «бег, или бегство». Производно от глаголов *fugio* – «убегать», и *fugo* – «обращать в бегство, или преследовать».

Якоб Льежский: латинский эквивалент термину *chase*.

Тинкторис: канон и каноническая техника.

Также: тексты латинских школьных трактатов (за исключением Шнеегаса и Рибовиуса).

Царлино: имитационный контрапункт – канонический или неканонический, в котором отвечающий голос точно воспроизводит ритм и интервалы предшествующего голоса. Не следует использовать в качестве общего термина для всего имитационного контрапункта.

Также: Понтио, Пичерли, Крюгер.

Дресслер: имитационный контрапункт в целом.

Также: Галилей, Бурмейстер, Липпиус, Нуциус, Гоклениус, Англерея, Турингус, Олстед, Шонследед, Рибовиус, Хербст, Кирхер, Бернхард, Яновка, Фурман, Нид, Яблонски, Майер, Фогт.

Артузи: имитационный контрапункт (канонический или неканонический), точный и вступающий в совершенный интервал.

Также: Тигрини.

Кальвизиус: любой род повторения материала, включая имитационный контрапункт, повторение гомофонного фрагмента и остинатную технику.

Также: Магирус.

Свелинк: 1) имитационный контрапункт в целом; 2) имитация точная и вступающая в совершенный интервал.

Черрето: 1) имитационный контрапункт в целом; 2) тема, проводимая имитационно.

Чероне: имитационный контрапункт, в котором отвечающий голос точно воспроизводит интервалы предшествующего голоса, но не обязательно тот же самый ритм.

Преториус: 1) имитационный контрапункт в целом; 2) имитационная клавирная пьеса в строгом стиле, обнаруживающая закономерности «ученого» контрапункта. Равнозначно итальянскому термину *ricercar*.

Бертали: 1) имитационная композиция, в которой одна тема или более проводятся в открывающей [сочинение] экспозиции, за которой следуют дальнейшие проведения темы; 2) тема.

¹ Автор благодарит О. Гарбуз, С. Хлыбову и Р. Поспелову, принимавших участие в переводе этой части Глоссария.

Пексенфельдер: синоним для *fusa* (восьмая).

Фёрч: имитационный контрапункт в совершенный интервал.

Также: Йостеррайх, Броссар.

Веркмайстер: имитационный контрапункт, который подчиняется определенным правилам, учитывающим особенности лада.

Также: Маттезон, Фукс.

Бер: 1) имитационный контрапункт, который подчиняется определенным правилам, учитывающим особенности лада; 2) фугированная тема.

Вальтер (1708)²: 1) имитационный контрапункт в целом; 2) тема, проводимая имитационно; 3) имитационный контрапункт, который подчиняется определенным правилам, учитывающим особенности лада; 4) немецкий эквивалент итальянского термина *ricercar*.

Вальтер (1732): 1) имитационный контрапункт в целом; 2) синоним для *fusa* (восьмая).

FUGA ACCIDENTALE.

Итал.: «случайная фуга», или «фуга с акцидентиями».

Цаккони: фуга с тональным ответом.

FUGA AD QUINTAM.

Лат.: «фуга в квинту».

Маттезон (1713): имитационный контрапункт, вступающий в квинту и подчиняющийся определенным правилам, учитывающим особенности лада.

FUGA AD IMITATIONE; FUGA PER IMITATIONI.

Итал. буквально: «фуга через имитацию».

Черрето: 1) неканоническая имитация, неточная; 2) техника пародии.

Также: Цаккони.

FUGA AEQUALIS MOTUS.

Лат. буквально: «фуга с одинаковым направлением движения» (с равным движением).

Fundamenta (1703) [предположительно Принц]: обычная фуга, как противоположность фуге с противоположным направлением движения [голосов].

Также: Вальтер (1708 и 1732).

FUGA AEQUISONA.

Лат. буквально: «фуга по тем же звукам» (равнозвучающая).

Бернхард: канон в унисон или октаву.

² Дата в скобке адресует к одному из нескольких трудов данного автора — именно к тому, в котором приводится цитируемая формулировка.

FUGA ALLA RIVERSCIA.

Итал. буквально: «фуга в противодвижении».

Тигрини: фуга с противоположным направлением движения [голосов].

FUGA ATADA.

Исп. буквально: «связанная фуга».

Чероне: каноническая техника, в которой отвечающий голос точно воспроизводит интервалы (но необязательно ритм) предшествующего голоса от начала до конца композиции.

FUGA AUTHENTICA (лат.); FUGA AUTENTICA (итал.).

Буквально: «автентическая фуга».

Дирута: фуга с восходящей темой.

Также: Пичерли, Бонончини, Фёрч, Броссар, Вальтер (1708).

Вальтер (1732): фуга, чья тема имеет восходящий характер и опирается на финальный и доминантовый тоны лада.

FUGA BIFORMIS.

Лат. буквально: «фуга в двойной форме» (имеющая два образа).

Кирхер: неканоническая имитация, основанная на двух темах.

FUGA BREVIS.

Лат. буквально: «короткая фуга».

Шонследер: передельно свободная имитация коротких мотивов без тщательного планирования и без структуры моментов имитирования.

FUGA CANCRIZANS (лат.); FUGA CANCHERIZZATE (итал.).

Пичерли: имитационный контрапункт в ракоходном движении.

Деманциус: канон в обратном движении (ракоходный канон).

Также: Яновка, Фогт, Вальтер (1708 и 1732).

FUGA COMPOSTA.

Бонончини: фуга, тема которой продвигается преимущественно поступенно или по терциям.

Вальтер (1732): фуга, тема которой следует поступенно.

FUGA CON OBLIGO, D'OBLIGO (оба — итал.) или CON OBLIGACION (исп.)

Буквально: «фуга, связанная предписаниями».

Черрето: канон и каноническая техника.

Также: Цаккони.

Чероне: каноническая техника, в которой последующий голос точно воспроизводит интервалы (но необязательно ритм) предшествующего голоса от начала до конца пьесы.

FUGA CONTRARIA.

Лат., итал., исп., буквально: «противофуга».

Артузи: любой имитационный контрапункт в совершенный интервал и в обращении.

Также: Свелинк.

Чероне: фуга в обращении.

Шонследер: обратимый контрапункт.

Пичерли: любой имитационный контрапункт в обращении.

Также: Рибовиус, Кирхер, Яновка.

Деманциус: канон в обращении.

Также: Бернхард.

Бертали: фуга в обращении с сохранением тонов и полутонов.

Также: Замбер.

Бонончини: фуга в обращении, в которой тоны и полутоны не сохраняются.

Также: Фёрч, Йостеррайх, Фукс, Вальтер (1708 и 1732).

FUGA CONTRARIA RIVERSA.

Итал. буквально: «обратимая фуга, или фуга в противодвижении».

Бонончини: фуга в обращении, в которой сохраняются тоны и полутоны.

Также: Фёрч, Йостеррайх, Фукс, Вальтер (1708 и 1732).

FUGA DEDUCTA.

Лат. буквально: «выведенная фуга».

Шонследер: имитационный контрапункт, выведенный из моментов вступления имитаций.

FUGA DESATADA.

Исп. буквально: «свободная фуга».

Чероне: неканоническая имитация, в которой последующий голос точно воспроизводит интервалы (но не обязательно ритм) первого голоса до того момента, пока имитация не прекратится.

FUGA DIATONICA.

Лат. — диатоническая фуга

Яновка: фуга, тема которой движается поступенно (в диатонике).

Вальтер (1732): тема, которая движается поступенно.

FUGA DIMORPHA.

Лат.³ / греч. — то же, что *biformis*/

Кирхер: неканоническая имитация, основанная на двух темах.

³ Здесь, как и в ряде других случаев, Уолкер не приводит перевод.

FUGA DISOBLIGATA.

Лат. буквально: «несвязанная предписаниями фуга».

Пичерли: неканоническая имитация, в которой все голоса одинаковы по ритму и интервалам до того момента, пока имитация не прекратится.

FUGA DIVERSAE MODULATIONIS.

Лат. буквально: «фуга с разными мелодическими движениями».

Кальвизиус: 1) имитационный контрапункт, в котором второй голос отвечает на первый достаточно свободно; 2) имитационный контрапункт с двумя темами.

Крюгер: те же два значения, что и у Кальвизиуса, а также 3) имитация в инверсии.

FUGA D'OBLIGO.

См. FUGA CON OBLIGO.

FUGA DOPPIA (итал.); FUGA DUPLEX (лат.).

Буквально: «двойная фуга».

Пичерли: неканоническая имитация, в которой тема в каждом голосе проведена более одного раза.

Кирхер: неканоническая имитация, в которой тема повторяется более одного раза.

Также: Яновка.

Броссар: фуга на две или более темы.

Также: Вальтер (1732).

FUGA EJUSDEM MODULATIONIS.

Лат. буквально: «фуга того же мелодического движения».

Кальвизиус: имитационный контрапункт, в котором второй голос отвечает первому относительно верно, если не точно.

Также: Крюгер.

FUGA FRACTA.

Лат. буквально: «нарушенная /ломаная/ фуга».

Магирус: неканоническая имитация в целом.

Также: Нуциус, Турингус, Вальтер (1732).

FUGA GRAVIS (лат.); FUGA GRAVE (итал.); FUGUE GRAVE (фр.)

Буквально: «серьезная, или строгая, фуга»

Броссар: фуга с преобладанием медленного движения и долгих нот.

Также: Вальтер (1732).

FUGA IMAGINARIA.

Лат. буквально: «образная фуга» /изображающая фуга/.

Бурмейстер: канон и каноническая техника. Название, возможно, связано с тем, что последующий голос «отображает», или «проносит образ», /всех нот/ ведущего голоса.

FUGA IMAGINARIA MULTISONA.

Лат. буквально: «образная fuga от многих звуков».

Бурмейстер: канон в любой интервал, кроме унисона и октавы.

FUGA IMAGINARIA UNISONA.

Лат. буквально: «образная fuga от того же звука».

Бурмейстер: канон в унисон или октаву.

FUGA IMITANTE (итал.); FUGA IMITANS (лат.).

Буквально: «имитирующая fuga».

Пичерли: неканоническая имитация, в которой тема повторена от разных высот в каждом из голосов.

Кирхер: неканоническая имитация, чья тема повторяется от разных высот.

Также: Яновка.

FUGA IMITATA.

Итал., лат., буквально: «имитируемая fuga».

Пичерли: неканоническая имитация, в которой тема всегда остается на одной и той же высоте в каждом из голосов.

Кирхер: имитационный контрапункт на кантус фирмус.

Также: Яновка.

FUGA IMITATIONIS.

Лат. буквально: «fuga с имитацией».

Принер: предельно свободная имитация короткого мотива.

FUGA IMPROPRIA.

Итал. буквально: «неправильная fuga».

Бонончини: имитационный контрапункт в несовершенный интервал.

Также: Вальтер (1708 и 1732).

FUGA IN CONSEQUENZA.

Итал.

Броссар: канон.

Также: Маттезон (1713), Вальтер (1732).

FUGA IN ORBEM.

Лат. буквально: «fuga по кругу».

Кальвизиус: канон, который может повторяться до бесконечности.

FUGA INAEQUALIS MOTUS.

Лат.: «fuga с неодинаковым /неравным/ направлением движения [голосов]».

Fundamenta (1703) [предположительно Принтц]: fuga с противоположным движением [голосов].

Также: Вальтер (1708 и 1732).

FUGA INAEQUISONA.

Лат. буквально: «фуга /неравнозвучающая/ неточных тонов».

Бернхард: канон в любой интервал, кроме унисона и октавы.

FUGA INCOMPOSTA.

Итал.

Бонончини: тема фуги, которая движется преимущественно по скачкам — особенно квартам и квинтам.

Вальтер (1732): тема фуги, состоящая из скачков.

FUGA INTEGRA.

Лат. буквально: «тотальная /всеобщая/ фуга».

Дреслер: канон и каноническая техника.

Также: Шнеегаз, Кальвизиус, Магирус, Турингус, Вальтер (1732).

FUGA INVERSA.

Лат. буквально: «перевернутая фуга».

Кирхер: имитационный контрапункт в обращении.

Также: Райнкен, Яновка.

Замбер: фуга в обращении без точной имитации интервалов.

FUGA IRREGOLARE (итал.); FUGA IRREGULARIS (лат.); IRREGULARE FUGE (нем.).

Буквально: «фуга не по правилам».

Пичерли: имитационный контрапункт, который не подчеркивает финальный и доминантовый тон лада.

Кирхер: имитационный контрапункт в интервал иной, чем унисон и октава.

Также: Яновка.

Бонончини: имитационный контрапункт в несовершенный интервал.

Также: Вальтер (1732)

Приннер: предельно свободная имитация короткого мотива.

Бер: имитация в фуге, при которой последующий голос неточно воспроизводит интервалы ведущего голоса.

Замбер: фуга, в которой нет нот, выдерживаемых долго, то есть фуга без органного пункта.

Маттезон (1713): неканоническая имитация, в которой отвечающий голос вступает в любой интервал кроме квинты.

FUGA KAT' ARSIN KAI THESIN.

Греч. буквально: «фуга восхождения и нисхождения».

Кальвизиус: канон в обращении.

FUGA LEGATA (итал.); FUGA LIGATA (лат.); FUGUE LIE (фр.).

Буквально: «связанная, или строгая, fuga».

Царлино: каноническая техника, в которой последующий голос точно воспроизводит интервалы и ритм предшествующего голоса от начала до конца.

Артузи: точная каноническая техника в совершенный интервал.

Также: Тигрини.

Кальвизиус: канон и каноническая техника в целом.

Также: Цаккони, Липпиус, Крюгер, Турингус, Рибовиус, Хербст, Кирхер, Бернхард, Бонончини, Веркмайстер, Яновка, *Fundamenta* (1703), Вальтер (1732).

Йостеррайх: канон в совершенный интервал.

Также: Броссар.

Замбер: канон, написанный на кантус фирмус.

FUGA LIBERA (итал.); FUGA LIBRE (исп.); FUGUE LIBRE (фр.).

Буквально: «свободная fuga».

Чероне: техника свободной имитации, в которой последующие голоса точно воспроизводят интервалы (но необязательно ритм) первого голоса до тех пор, пока имитация не прерывается.

Пичерли: неканоническая имитация, в которой все голоса идентичны по ритму и интервалам до тех пор, пока имитация не прерывается.

Кирхер: неканоническая имитация в целом.

Также: Яновка, Замбер, Вальтер (1708).

Бонончини: неканоническая имитация в совершенный интервал.

Также: Броссар.

Вальтер (1732): неканоническая имитация, основанная на теме.

FUGA LIGATA.

См. FUGA LEGATA.

FUGA LONGA.

Лат. буквально: «долгая fuga».

Деманциус: канон, который может повторяться до бесконечности.

Также: Яновка, Вальтер (1732).

Шонследер: имитационный контрапункт, разработанный по моментам имитационного вступления голосов.

FUGA MERA.

Лат. буквально: «полная / истинная, подлинная / fuga».

Шнеегаз: канон и каноническая техника.

Также: Кальвизиус, Турингус, Вальтер (1732).

FUGA MIXTA (лат.); VERMISCHTE FUGE (нем.).

Лат. буквально: «смешанная fuga».

Дреслер: имитационный контрапункт, тема которого подчеркивает не только деление кварты и квинты, или реперкуссии, или важные каденционные звуки лада, но и их комбинации.

Бернхард: канон с двумя или более дополнительными ограничениями.

Рейнкен: имитационный контрапункт, интервалы которого не точно сохраняются последующим голосом.

Бер: fuga, которая включает и точные /регулярные/, и изменяющиеся /нерегулярные/ проведения темы.

FUGA MUTILLATA.

Лат. буквально: укороченная /усеченная/ fuga».

Дресслер: возможно или как 1) неканоническая имитация, в которой тема в каждом из голосов проведена только один раз, или как 2) достаточно свободная имитация внутри произведения, начало которого не содержит имитации.

FUGA NATURALE.

Итал. буквально: «простая fuga».

Цаккони: fuga с реальным ответом.

FUGA NON OBLIGATA.

Итал. буквально: «fuga, не связанная ограничениями».

Понтио: неканоническая имитация, в которой все голоса одинаковы по ритму и интервалам до того момента, пока не прекратится имитация.

FUGA NON REPLICATA.

Итал. буквально: «fuga неповторяемая».

Пичерли: неканоническая имитация, в которой тема в каждом из голосов проводится только один раз.

FUGA OBLIGATA (итал.); FUGA OBLIGADA (исп.); FUGUE OBLIGE (фр.).

Буквально: «fuga, связанная ограничениями».

Понтио: канон и каноническая техника в целом.

Также: Бонончини, Вальтер (1732).

Чероне: каноническая техника, в которой последующий голос точно воспроизводит интервалы (но не обязательно ритм) предшествующего голоса от начала до конца пьесы.

Пичерли: каноническая техника, в которой последующий голос точно воспроизводит ритм и интервалы предшествующего голоса от начала до конца.

Броссар: канон в совершенный интервал.

FUGA PARTIALIS.

Лат. буквально: «частичная fuga».

Нуциус: неканоническая имитация в целом.

Также: Турингус, Кирхер, Бернхард, Яновка, Замбер, Вальтер (1732).

FUGA PARTICULARIS.

Лат., буквально: «частичная fuga».

Гоклениус: канон и каноническая техника.

Вальтер (1708 и 1732): неканоническая имитация.

FUGA PATHETICA (лат.); FUGUE PATHETIQUE (фр.).

Буквально: «патетическая, или побуждающая fuga»

Броссар: fuga, выражающая определенное чувство, как, например, печаль.

Вальтер (1732): fuga преимущественно медленного движения, выражающая определенный аффект.

FUGA PER ARSIN ET THESIN.

Лат. и греч., буквально: «fuga восхождения и нисхождения».

Царлино: имитационный контрапункт, в котором отвечающий голос точно воспроизводит интервалы и ритм ведущего голоса, но в противоположном направлении.

Бернхард: канон в обращении.

Броссар: fuga в обращении.

FUGA PER CONTRARIUM MOVIMENTUM (итал.); FUGUE PAR MOUVEMENTS CONTRAIRES (фр.).

Буквально: «fuga в противоположных направлениях».

Броссар: fuga в обращении.

FUGA PER GRADUS.

Лат. буквально: «fuga по ступеням».

Бертали: fuga с реальным ответом.

FUGA PER IMITATIONEM.

См. FUGA AD IMITATIONEM.

FUGA PER TONOS.

Лат. буквально: «fuga по тонам».

Бертали: fuga с тональным ответом.

FUGA PERFECTA.

Итал. буквально: «совершенная fuga».

Бонончини: fuga, чьи тема и ответ сочетаются, точно заполняя октаву, что значит, fuga с тональным ответом.

Также: Принер.

FUGA PERPETUA.

Лат. буквально: «бесконечная fuga».

Деманциус: канон, который может повторяться до бесконечности.

Также: Бернхард, Броссард, Яновка, Нид, Фогт, Вальтер (1732).

Рибовиус: канон вообще.

Также: Броссар, Фурман.

FUGA PERTINACIS.

Лат. буквально: «упрямая, упорная fuga».

Кальвизиус: остиная техника.

FUGA PLAGALIS (лат.); FUGA PLAGALE (итал.)

Буквально: «плагальная fuga».

Дирута: fuga с нисходящей темой.

Также: Пичерли, Бонончини, Фёрч, Бросар, Вальтер (1708)

Вальтер (1732): fuga, чья тема восходит и опирается на финальный и доминантовый тон лада.

FUGA PROPRIA (итал.); FUGUE PROPREMENT (фр.)

Буквально: «правильная fuga».

Бонончини: имитационный контрапункт, в котором выдерживаются целые тоны и полутоны.

Также: Вальтер (1708 и 1732).

Броссар: имитационный контрапункт в совершенный интервал.

FUGA REALIS.

Лат. буквально: «реальная fuga».

Бурмайстер: неканоническая имитация.

FUGA REBUELTA.

Исп. «fuga вверх дном».

Чероне: fuga в обращении.

FUGA RECIPROCA.

Лат. буквально: «возвращающаяся fuga».

Деманциус: канон, который исполняется от начала к концу, а затем от конца к началу.

Также: Яновка, Фогт.

Вальтер (1732): канон, который может быть повторен до бесконечности.

FUGA RECTA (лат.); FUGA RETTA (итал.).

Буквально: «прямая fuga».

Бонончини: fuga, чей отвечающий голос дан не в ракоходном движении.

Также: Вальтер (1708).

FUGA REGOLARE (итал.); FUGA REGULARIS (лат.); REGULARE FUGE (нем.)

Буквально: «правильная fuga».

Пичерли: имитационный контрапункт, который опирается на финальный и доминантовый тон лада.

Кирхер: имитационный контрапункт в унисон или октаву.

Также: Яновка.

Бонончини: имитационный контрапункт, в котором выдерживаются тоны и полутоны.

Бер: имитация в фуге, в которой последующий голос лишь приблизительно воспроизводит интервалы ведущего голоса.

Замбер: фуга на органном пункте.

Маттезон (1713): имитационный контрапункт в квинту, соблюдающий определенные правила по отношению к ладу.

FUGA EVESA.

Исп. буквально: «фуга в противодвижении».

Чероне: фуга в обращении.

FUGA RIVERSA.

Итал. буквально: «фуга в противодвижении».

Бертали: фуга в обращении, в которой целые тоны и полутоны не сохраняются.

Также: Замбер.

Броссар: фуга в обращении.

FUGA RIVERSATE или RIVOLTATE.

Итал. буквально: «обращенная или перевернутая фуга».

Пичерли: неверно употребляется некоторыми музыкантами по отношению обратимому контрапункту.

FUGA SCIOLTA (итал.); FUGA SOLUTA (лат.).

Буквально: «свободная фуга».

Царлино: неканоническая имитация, в которой все голоса одинаковы по ритму и интервалам до тех пор, пока имитация не прерывается.

Также: Понтио, Черрето, Пичерли.

Артузи: точная неканоническая имитация в совершенный интервал.

Также: Тигрини, Бонончини.

Кальвизиус: неканоническая имитация в целом.

Также: Цаккони, Липиус, Турингус, Крюгер, Алстед, Рибовиус, Хербст, Яновка, *Fundamenta* (1703), Замбер, Фурман, Вальтер (1708).

Веркмайстер: неканоническая имитация, которая подчиняется требованиям данного лада.

Броссар: неканоническая имитация в совершенный интервал.

Также: Йостеррайх.

Вальтер (1732): неканоническая имитация, основанная на теме.

FUGA SEMPLICE.

См. FUGA SIMPLEX.

FUGA SENZA OBLIGO или OBLIGATIONE (итал.); FUGA SIN OBLIGACION (исп.).

Буквально: «фуга без обязательств».

Черрето: неканоническая имитация, в которой все голоса одинаковы по ритму и интервалам до тех пор, пока имитация не прервется.

Также: Цаккони.

Чероне: неканоническая имитация, в которой последующие голоса точно воспроизводят интервалы (но не обязательно ритм) первого голоса до тех пор, пока не имитация не прервется.

FUGA SIMPLEX (лат.); FUGA SEMPLICE (итал.).

Буквально: «простая фуга».

Пичерли: неканоническая имитация, в которой тема в каждом из голосов проводится только один раз.

Деманциус: обычный канон.

Кирхер: неканоническая имитация, в которой тема повторена только один раз.

Также: Яновка.

FUGA SIN OBLIGACION.

См. FUGA SENZA OBLIGO.

FUGA SOLUTA.

См. FUGA SCIOITA.

FUGA TOTALIS.

Лат. буквально: «полная фуга».

Нуциус: канон и каноническая техника.

Также: Турингус, Бернхард, Яновка, Замбер, Вальтер (1708 и 1732).

Кирхер: канон и каноническая техника. Отлична от канона тем, что она выписана полностью, в то время как канон нотирован лишь в виде одного голоса.

FUGA TRAVERSATE/A/.

Итал. буквально: «перевернутая фуга».

Пичерли: имитационный контрапункт в обращении.

FUGA UNIVERSALIS.

Лат. буквально: «фуга всеобщая /относящаяся к целому/».

Поклениус: неканоническая имитация в целом.

Вальтер (1732): канон и каноническая техника.

FUGEN-SATZ.

Нем. /«часть фуги»/

Маттезон (1739): тема фуги.

FUGUE DÉLIÉE.

Фр. буквально: «свободная fuga».

Броссар: неканоническая имитация в совершенный интервал.

FUGUE GRAVE.

См. FUGA GRAVIS.

FUGUE LIBRE.

См. FUGA LIBERA.

FUGUE LIÉE.

См. FUGA LEGATA.

FUGUE OBLIGÉE.

См. FUGA OBLIGATA.

FUGUE PAR MOUVEMENS CONTRAIRE.

См. FUGA PER CONTRARIUM MOVIMENTUM.

FUGUE PASSIONÉE.

Фр. буквально: «побуждающая fuga».

Броссар: fuga, выражающая определенное чувство, как, например, печаль.

Вальтер (1732): fuga преимущественно медленного движения, выражающая определенный аффект.

FUGUE PROPRIEMENT.

См. FUGA PROPRIA.

FUGUE RENVERSÉE.

См. FUGA RIVERSA.

Таковы разновидности фуг и их названия, которыми пользовались музыканты XVI — первой половины XVIII вв.

Теперь посмотрим, что же изменилось в интерпретации фуги, начиная со второй половины XVIII века — наиболее ответственного периода в становлении классической фуги. Об этом мы узнаем прежде всего из трактата Марпурга.

В опубликованном в 1753–54 гг. труде Ф.В. Марпурга «*Abhandlung von der Fuge nach Grundsätzen und Beispelen der besten deutschen und ausländischen Meister*» («Трактат о фуге с правилами и примерами лучших немецких и иностранных мастеров») в максимально концентрированном виде приводятся общие теоретические положения, касающиеся всех важнейших компонентов фуги и ее строения. Во Введении автор, полемизируя с предполагаемым оппонентом, подчеркивает, что в своем труде он *«сознательно хотел объединить*

мысли разных авторов» и «имел намерение свести воедино все примечания, чтобы облегчить работу» тому, кто после него «захочет изложить сведения по порядку, если не полнее, то хоть пространнее меня. Я сравнивал кое-где, — пишет Марпург, — различные мнения, разрушал предрассудки, исправлял по возможности ошибки, многое старался лучше осветить, более точно разграничить, дать более четкие объяснения и описания. Думаю, все признают, что я навел некоторый порядок» (цит. по 123, с. 300).

Трактат Марпурга — это не только скрупулезное исследование, в котором автор опирается на свой собственный опыт в преподавании контрапункта, канона и фуги; в этом исключительно глубоком, обобщающем исследовании получили освещение многие положения теоретических трактатов, начиная с XVI века, и оказались суммированы важнейшие сведения из области контрапункта и фуги.

Автор начинает свой труд с рассмотрения разных способов имитации, а именно — с подразделения ее на *imitatio periodica (partialis)* и *imitatio canonica (totalis)*. Подобный подход к имитации достаточно дальновиден, поскольку помогает выделить фугу, для которой, как известно, характерна периодическая имитация, в особый, самостоятельный вид имитационных форм.

Затем Марпург говорит о существовании двух разновидностей фуги: правильной — *fuga propria (regularis)* и неправильной — *fuga impropria (irregularis)*. Первая из них обязательно включает пять элементов: тема, ответ, противосложение, ряд «проведений», а также интермедии. Вторая может не содержать какой-либо из элементов правильной фуги — как это происходит, например, в каприччио и других жанрах эпохи Фрескобальди, которым свойственно свободное следование разделов, очень часто содержащее смену мензуры и включающее эпизоды с мелкими длительностями. Интересные суждения высказываются относительно жиги, которая, по мнению Марпурга, с одной стороны, в силу того, что ее вторая часть строится на самостоятельной теме, является неправильной фугой, с другой же стороны, она может быть близка правильной фуге — в случае, если ее вторая часть будет содержать фугированное изложение, взятой в обращении темы первой части.

Нужно сказать, что почти каждый параграф книги Марпурга содержит классификационные сведения, касающиеся того или иного вида фуг. Так в параграфе 14 сообщается о пяти важнейших слагаемых каждой фуги: *dux* (тема), *comes* (ответ), *percurssio* (порядок распределения темы по голосам), *Gegenharmonie* (голоса сопровождающие тему и ответ — то есть, противосложения), *Zwischenharmonie* (участки формы, которые находятся между проведением темы и ответа, — то есть, интермедии). В параграфе 16 Марпург дает сведения о существовании двух видов фуг: строгой фуги — *fuga*

obligata, strenge, подразумевающей постоянное присутствие темы (при этом в качестве примера приводятся фуги Баха) и свободной — *fuga libera, soluta, sciolta, frei*, то есть, обладающей большей свободой в подходе к изложению темы (приводятся фуги Генделя). Кроме того, в этом же параграфе появляется понятие *fuga reditta* — строгая fuga: такая, где между всеми или отдельными голосами устанавливаются канонические отношения.

В следующем параграфе (17) поднимается вопрос о простой и многотемной фугах (*einfachen, vielfachen*) и рассматриваются, исходя прежде всего из особенностей построения ответа, шесть видов фуг:

- первый — фуги, объединяющиеся общностью интервала имитации темы в ответе; среди них подчеркивается приоритет квинтового ответа (или фуг с квинтовой имитацией);

- второй — в котором внимание прежде всего обращается на характер движения (изложения темы); при этом выявляются:

- а) fuga, тема которой при ее повторных проведениях сохраняет аналогичное движение — *fuga recta*, или *aequalis motus*;

- б) fuga с применением в ответе противодвижения (обращения темы) — *fuga contraria*, или *fuga per motum contrarium*;

- в) fuga с применением при изложении ответа движения от конца к началу — *fuga retrograde*, а также обращения — *fuga retrograda per motum contrarium*;

- третий — фуги, ответ которых меняет продолжительность; в одних случаях он излагается с увеличением длительностей — *fuga per augmentationem*, в других с уменьшением — *fuga per diminutionem*.

- четвертый — со смещением в ответе сильных долей на слабые, и наоборот — *fuga per arsin et thesin*;

- пятый — с нарушениями в изложении ответа, возникшими в результате введения пауз — *fuga per imitationem interruptam*;

- шестой — где все или часть перечисленных приемов суммируются и ответ излагается с особенностями, свойственными нескольким видам — *fuga mixta*.

Кроме рассмотрения всех этих достаточно традиционных моментов, Марпург говорит также о фугах вокальных, как с облигатными инструментальными голосами, так и без них, и о фугах инструментальных. В отношении первых интересны его наблюдения, касающиеся вопроса, почему текст прозы больше подходит для фуги, нежели поэтический.

В дальнейших разделах трактата последовательно изучаются компоненты фуги и даются практические задания и упражнения, с демонстрацией и анализом музыкальных примеров, в которых превалирует описание прежде

всего технической стороны. Приведем несколько примеров (из Tab. XXIII, XXVII), которыми апеллирует Марпург, говоря о традиционных и необычных темо-ответных проведениях в фугах Кирнбергера, Муффата, Кунау, Фукса, Эберлина и др:

Tab. XXIII

28

1. Kirnberger

Dux

2. Muffat

Comes

3. Kuhnau

4. Fux

5. Eberlin

1. Pachelbel



2.



3. Muffat

Dux

Comes



Теперь познакомимся с одним из разделов трактата «*Traité de haute composition musicale*» («Трактат о высшей музыкальной композиции») Антонина Рейхи (1770–1836) — чешского композитора и теоретика, учителя Ф. Листа, Г. Берлиоза, Ш. Гуно, Ц. Франка, А. Адана, более 30 лет проработавшего в Парижской консерватории и написавшего огромное число музыкальных произведений⁴, в том числе 36 фуг. Названный трактат создавался в течение 11 лет (с 1816 по 1826). Из десяти частей⁵, которые он включает, фуге посвящены две — восьмая и девятая.

⁴ Антонин Рейха — автор 10 симфоний, 11 опер, 37 квартетов, 39 квинтетов для струнных и духовых инструментов, Реквиема, Te Deum'a и ряда других хоровых композиций.

⁵ Первая часть этого трактата посвящена проблемам элементарной теории музыки и гармонии; вторая часть знакомит с неаккордовыми звуками и некоторыми аспектами гармонического анализа; третья часть разъясняет, что такое «строгая» и «свободная» музыка, и дает сведения о гармонии (включительно по 8-голосие), об имитации и о разных инструментах, в том числе о соединении групп оркестра, оркестра и хора; четвертая часть в основном посвящена мелодии; здесь же дается описание ряда музыкальных форм, приводятся анализы арий Моцарта, Чимарозы, Пиччини; пятая часть посвящена контрапункту строгого стиля; шестая — разным видам сложного контрапункта (двойному, тройному, четверному, обратимому и рассчитанному на дублировки); седьмая — имитациям и канонам; восьмая — фуге; девятая — отдельным ее раз-

«Наш труд, — пишет Рейха, — призван учитывать все, что было создано в музыкальном искусстве, что может Вас заинтересовать. Если композиция (имеется в виду композиторская практика. — Н.С.) постоянно прогрессирует, то работы о музыке, как правило, отстают, так как в музыке, как и в любом другом искусстве, все правила являются следствием наблюдений над практикой великих мастеров»⁶.

Можно с уверенностью утверждать, что правила для фуг в строгом стиле полезны, так как они учитывают специфику вокального исполнения и достаточны для того, чтобы научить “чистописанию”. Всегда хорошо начинать обучение с фуг в строгом стиле и постепенно переходить к освоению свободного; если нет таланта сделать хорошую и интересную фугу в свободном стиле, ученик, по крайней мере, будет уметь писать в строгом: хорошая фуга в строгом стиле всегда лучше плохой в свободном» (с. 101).

Изначально Рейха выделяет два типа фуг — в строгом стиле и в свободном, называя первую из них «старинной фугой», а вторую — «современной фугой». «Старинная фуга делается (в отношении гармонии, последовательности нот в каждом голосе, модуляций и т. д.) по всем основным правилам строгого стиля, которые мы излагали в начале этого труда. В этом случае фуги вокальны, либо без сопровождения, либо с сопровождением органа. Мы называем такую фугу старинной. Именно о таких фугах шла речь во всех работах по композиции вплоть до нашего времени. Современная фуга может быть и вокальной, и инструментальной. Она лишена всех ограничений старинной фуги. Вокальные фуги в свободном стиле всегда сопровождаются оркестром для поддержания голосов и для уверенности в интонировании» (с. 96).

Далее Рейха подробнейшим образом перечисляет те выразительные средства, которые характерны для одного из двух вышеназванных видов фуги и запрещаются в другом. В их числе — хроматические темы, которые запрещаются в старинной фуге и разрешаются в современной, разного рода диссонансы, включая кварту с басом, которая должна была ранее обязательно приготавливаться и разрешаться, а теперь «может употребляться как аккордовая нота», малую септиму и большую секунду, которые стало возможным употреблять без приготовления, — как и тритон. Отмечаются возможности

новидностям, в том числе фуге в увеличении, в уменьшении, с сопровождением оркестра; десятая — процессу создания музыкальной композиции, начиная с момента зарождения музыкальной идеи и кончая воплощением ее в произведениях, имеющих разную форму (двух- и трехчастная, вариации, рондо, свободные формы) и разное жанровое решение (фантазия, менуэт, интродукция, прелюдия). И хотя в Предисловии отсутствует уведомление о том, кому адресован этот труд, тем не менее, из его текста становится понятно, что он предназначен будущим композиторам

⁶ Здесь и далее автор цитирует фрагменты трактата А. Рейхи в переводе В. Мельник. См. 110.

выхода за пределы основного лада (более того, «в конце фуги смелый и хорошо выполненный переход всегда уместен и производит хороший эффект» — с. 98), а также использования всех длительностей, в то время как в старинной фуге употреблялись лишь целые, половинные и четверти, восьмушки же встречались очень редко. Называется еще ряд моментов, в частности, пение в унисон, которое фактически отсутствовало в старинной фуге, но ныне «производит впечатляющий эффект — особенно в конце фуги» (с. 98) при исполнении темы, и др.

При этом автор трактата считает, что старинная фуга далеко не утратила актуальности, — они пишутся и в его время, хотя и не с *«теми ограничениями, что во времена Палестрины. Сейчас могут быть более смелыми модуляции, иногда можно употреблять диссонирующие аккорды и вставлять небольшие хроматические фразы, длительности могут быть очень разнообразными»*. Все это приводит его к выводу о том, что *«можно говорить о существовании трех видов фуг»*:

- фуги полностью выдержанные в строгом стиле;
- фуги, написанные целиком в свободном стиле;
- фуги, совмещающие черты этих двух стилей» (с. 99).

Фактически, речь здесь идет о фугах, стилистика которых соответствует: а) историческому строгому стилю и его художественным традициям; б) историческому свободному стилю — стилю музыки XVIII — начала XIX вв.; в) некоему переходному, возможно «компилятивному», стилю, суммирующему характерные выразительные средства музыки Ренессанса, барокко, классицизма, в котором создается немало композиций (как хоровых, так и инструментальных) преимущественно церковных жанров (мессы, мотеты, магнификаты) и которая, как правило, становится объектом пристального внимания и подражания.

Рейха знакомит читателя также со следующими разновидностями фуг: Fugue du tone, реальная фуга, имитационная фуга. Первая из них бытовала до XVIII века и сочинялась *«в духе старинных хоралов со следующими условиями: тема и ответ не должны были выходить за пределы октавы [...] поэтому они сочиняются достаточно короткими»*. Вся фуга обязана оставаться в пределах одного лада, и ее нельзя разнообразить модуляциями (то есть проведением темы на другой высоте). *«Вспомним, — пишет Рейха, — что старинные церковные лады не имели ни одного знака при ключе. Таким образом, нельзя вводить ни диезы, ни бемоли не только в тему и ответ, но и во все произведение. В этом правиле есть только три исключения: а) разрешается до-диез в предпоследнем аккорде в фуге в дорийском ладу; б) разрешается соль-диез в заключительном аккорде в фуге во фригийском ладу; в) разреша-*

ется фа-диез в предпоследнем аккорде фуги в миксолидийском ладу. Эти исключения, — замечает Рейха, — продиктованы необходимостью получения удовлетворительной каденции. Итальянцы, — продолжает Рейха, — раньше называли подобное произведение *Fuga ricercata*, когда весь фугированный материал был выведен из темы, состоял из многих имитаций, стретт и канонов. Сейчас больше не сочиняются подобные фуги, но иногда ответ делается по правилам таких фуг. Хорошо, чтобы наши молодые композиторы, которые не могут сделать и дюжины тактов без модуляции, упражнялись хотя бы год в написании таких фуг» (с. 124).

Название второй разновидности, обозначающее реальную фугу, по мнению Рейхи, было введено падре Мартини, для того, чтобы отличать современные фуги (как в строгом, так и в свободном стиле) от старинных *Fugue du tone*, а также «вероятно, потому, что ответ в них делается без каких либо изменений, кроме высотных» (с. 125).

Термин «имитационные фуги», вызывающий сегодня явное удивление, разъясняется следующим образом: «В старину часто фугами называли каноны и канонические произведения. Поскольку каноны можно делать в любой интервал, ответ мог быть на любом расстоянии. Поэтому для того, чтобы отличать такие фуги от двух предыдущих, их назвали имитационными». Впрочем, Рейха не без сожаления добавляет (и с ним нельзя не согласиться): «так как сегодня не сочиняют ни *Fugue du tone*, ни реальных, ни имитационных фуг... эти названия не актуальны и не имеют никакого значения, а служат лишь только для запутывания нашего трактата» (с. 125).

Далее Рейха рассматривает фуги более чем на одну тему: двойную (с большим числом подробностей, касающихся разных соотношений двух тем, в частности, их одновременного и разновременного экспонирования, возможности выбора разных контрапунктов — децимы, дуодецимы и т. д.), тройную, четверную, пятерную, шестерную. Каждый вид сопровождается музыкальными образцами, включая и шестерную фугу, в которой, как пишет сам автор, он пользовался тройным контрапунктом⁷. «После экспозиции в этой фуге мы находим перестановку всех шести тем, сделанную следующим образом: в Си-бемоль, в Ми-бемоль, в до, после чего они повторяются в первоначальной тональности, но с другим расположением голосов» (с. 138):

⁷ Почему тройным, а не шестерным — поскольку в перестановках участвуют все 6 тем, — для нас так и осталось загадкой. — Н.С.

S.1
 S.2
 A.1
 A.2
 T.1
 T.2
 B.1
 B.2
 Organo
 V-cello
 Contrabassi

Вслед за многотемными фугами Рейха анализирует фугу в увеличении и фугу в уменьшении (этим открывается Девятая часть трактата). При этом автор рассматривает лишь один случай ритмического изменения темы, а именно: фугой в увеличении он считает такую фугу, в которой длительности нот в ответе в два раза превышают длительность их в теме. Фуга в уменьшении использует двойное уменьшение длительностей в ответе. В первой разновидности тема должна быть короткой и состоять из нот мелких длительностей; во второй, наоборот, — протяженной и не включать мелкие длительности. Тот и другой случай подтверждаются музыкальными примерами.

Следующий рассматриваемый вид — фуга в противодвижении. Она предполагает, по мнению Рейхи, во-первых, наличие такой темы, которая бы естественно звучала и в зеркальном отражении, «без чего фуга будет плохой», а кроме того — проведение либо первого ответа в инверсии, либо, уже внутри фуги, — темы в прямом и обращенном виде. «Более того, нужно, чтобы имитации и стретты также были в противоположном движении» (с. 139):

1. Sopr.
2. Sopr.
Tenor
Basso

Последними рассматриваются: а) вокальная fuga с оркестровым сопровождением; б) fuga «в три октавы»; в) инструментальная fuga с вокальным сопровождением; г) хорал, сопровождаемый инструментальной fugой.

Что касается первой из них, то Рейха называет несколько способов сопровождения вокальной fugи.

Первый способ: «...Если хор малочисленный, то для такого сопровождения достаточно одного органа; если же он состоит из большого числа исполнителей, к органу можно добавить виолончели, и особенно несколько контрабасов. В Греческой церкви инструменты исключены из церковной службы, — замечает Рейха, — и певчие России исполняют fugи совсем без какого-либо аккомпанемента, производя восхитительный эффект» (с. 140). В подобной fugе предлагается нижний голос (партия органа) записывать на отдельной строке и, конечно же, цифровать.

Второй способ: «Вокальную fugу можно сопровождать либо только струнными, либо только духовыми, либо всем оркестром. В случае использования только струнных, удваиваются в унисон: сопрано — первыми скрипками, альты — вторыми, тенора — альтами, басы — виолончелями и контрабасами.

Кроме удвоения в унисон голосов инструментами, эти последние могут сопровождать вокальную fugу иначе. [...] Вокальная тема fugи расцветчивается и варьируется в оркестре и становится совсем инструментальной (с. 140):

1. Viol.

2. Viol.

Violon.

Sopran.

Alt.

Tenor

Bass

Violonc. und Contrabasse

Конкретизируя этот способ, Рейха рассматривает несколько случаев сочетания инструментальных и хоровых голосов (нельзя не отметить, что некоторые из этих случаев явно надуманны)⁸. Один из таких случаев — двойная fuga, в которой в изложении одной темы заняты хоровые голоса, а другой — оркестровые. Второй случай — сопровождение хоровой fugи только духовыми инструментами, которые, по мнению Рейхи, *«прекрасно могут заменить орган (например, в театральных концертах)»*. В этом случае фаготы удваивают в унисон басовую партию, кларнеты — теноровую, гобои — альты, флейты — сопрано, а в некоторых случаях к этим инструментам добавляется валторна» (с. 142).

Подытоживая данный раздел, Рейха пишет: *«При сопровождении хоровой fugи всем оркестром в первую очередь удваиваются голоса инструментами струнными, а уж потом струнные инструменты удваиваются духовыми в уни-*

⁸ Например, такой вариант: сначала пишется вокальная fuga без учета сопровождения. Потом ищется фугированный бас, который является реальным пятым голосом. *«Этот голос, — пишет Рейха, — часто трудно написать, так как fuga и без него должна иметь хороший бас. Новый бас цифруется. Оркестровая фактура должна независимо от хоровых голосов создавать полную четырехголосную гармонию»*. Впрочем, *«мне незнаком ни один пример, — говорит Рейха, — написанный полностью в этой манере»* (с. 141).

сон или в октаву, в зависимости от обстоятельств. Естественно, что этот способ практикуется в наше время. Фуга с таким сопровождением оказывается утренней» (с. 142). Что касается других инструментов, в частности, валторн, тромбонов, литавр, то, по наблюдениям Рейхи, они употребляются лишь в некоторых отдельных случаях для увеличения производимого эффекта. И, наконец, в самом конце раздела называется еще один способ сопровождения хорошей фуги оркестром, при котором духовые solo, вместо того чтобы утраивать материал фуги, исполняют новый материал.

Что касается фуги в три октавы, то она, как пишет Рейха, хотя и выполняется очень просто, но производит большой эффект. Ее главное условие: вначале сочиняется четырехголосная фуга, в которой затем *«каждый голос утраивается в трех октавах, например:*

1-й голос исполняется флейтами, на октаву ниже — гобоями, двумя октавами ниже — кларнетами;

2-й голос исполняется первыми скрипками, октавой ниже — вторыми скрипками, двумя октавами ниже — альтами;

3-й голос исполняется октавой ниже альтами или тенорами, двумя октавами ниже — басами; к этому добавляются фаготы или тромбоны для поддержки голосов и для большего уподобления этого третьего голоса фуги оркестру;

4-й голос исполняется виолончелями, октавой ниже — контрабасами, органом, педаль которого имеет регистр, звучащий двумя октавами ниже» (с. 143).

Говоря об инструментальной фуге с вокальным сопровождением, Рейха останавливается на трех случаях и подтверждает их музыкальными примерами.

Первый из них: оркестр исполняет фугу, а хор время от времени вступает с отдельными гармоническими фразами. Этот случай приемлем тогда, когда *«композитор не хочет писать фугу на слова...»*. Особенно часто, по его мнению, подобная комбинация хора и оркестра применяется в театральной музыке, а также в церковной.

Второй пример демонстрирует иные взаимоотношения хора и оркестра. Рейха приводит образец двойной фуги на слова Метастазियो, в которой экспозиция фуги появляется как своего рода ригурнель у хора, вступающего в момент звучания контрэкспозиции в партии оркестра. В конце номера фуга у оркестра вообще звучит отдельно. По мнению Рейхи, такой вариант особенно подходит для театральной музыки.

Третий случай — оперная ария (Рейха приводит пример также на слова Метастазियो), по возможности достаточно короткая, состоящая всего из нескольких строк, которой сопутствует тематически не связанная с ней простая фуга в оркестре.

И, наконец, последний случай — хорал, сопровождаемый инструментальной фугой. Фуга при этом мыслится четырехголосной, хотя гармония, как счи-

тает Рейха, может быть и пятиголосной. При этом хорал должен правильно и хорошо сочетаться с фугой, чтобы получилась пятиголосная гармония. Но это правило действует строго лишь в вокальной фуге; если же фуга инструментальная, в отношении гармонии хорал ведет себя более свободно; более того, по мнению Рейхи, в последнем случае допустимы даже параллельные октавы с каким-либо из голосов фуги. Одним из пожеланий для этого вида фуг является следующее: хорал не должен ни в коем случае служить басом для гармонии инструментов. А кроме того, инструментальная фуга без учета хора должна быть совершенной во всех отношениях.

Не только композиции самого Рейхи, но и художественная практика XVIII–XIX веков доказывает жизненность большинства разновидностей фуги, рассмотренных этим композитором, ученым и педагогом.

Перечислению разных видов фуг посвящена и специальная глава, открывающая вторую часть книги Л. Бусслера *«Kontrapunkt und Fuge im freien Tonsatz»* (*«Контрапункт и фуга в свободном стиле»*⁹, 1878). По мнению этого теоретика, виды фуг определяются, во-первых, числом тем, и во-вторых, — характером изложения материала: *«Фуга с одной темой называется простой фугой, фуга с двумя темами — двойной фугой, фуга с тремя темами — тройной фугой, фуга с четырьмя темами — четверной фугой»* (с. 108). Фуги с большим числом тем называются соответствующим образом.

По характеру используемого материала различаются:

1. Фуги, в которых употребляется только простой контрапункт и обыкновенные формы имитации. Это простые фуги без особых форм имитации (противодвижения, увеличения, уменьшения), без стретт и без канонических интермедий. Таковы в ХТК I фуги: D-dur, E-dur, As-dur; II — C-dur, F-dur, f-moll, A-dur.
2. Простые фуги, которые не исключают употребления сложных контрапунктов (октавы и других видов) в соединении темы с одним или несколькими противосложениями. В ХТК I таковы фуги c-moll, Cis-dur (в новых изданиях также Des-dur), Es-dur, e-moll, f-moll, Fis-dur, gis-moll, B-dur; II — e-moll, G-dur, As-dur (тройной контрапункт), a-moll, h-moll.
3. Фуги с применением особых форм имитации, но не содержащие стретт и других канонических форм. Такова, например, в ХТК I фуга H-dur. Подобные фуги могут быть подразделены на фуги с противоположным движением, с увеличением и с уменьшением длительностей.
4. Фуги с применением темы в виде стретт или других канонических форм. Стреттными фугами являются, например, в ХТК I — C-dur, b-moll; II —

⁹ В русском переводе она была опубликована в 1885 г. со следующим названием: «Свободный стиль. Учебник контрапункта и фуги в свободном стиле, изложенный в 33 задачах». Мы пользуемся вторым изданием: М. 1917 (26).

D-dur, Es-dur, E-dur. Канонические эпизоды встречаются в фугах ХТК I — As-dur (такты 20–25); II — E-dur (такт 11-й), Fis-dur (такты 10, 13, 72 — круговой канон).

5. Двойные фуги и фуги с большим числом тем в двойном контрапункте октавы. К их числу Бусслер относит фуги из ХТК I — cis-moll (тройная фуга), A-dur (двойная фуга); II — cis-moll (двойная фуга)¹⁰; также с большим числом тем, с двойными контрапунктами и с противодвижением) — fis-moll (тройная фуга), gis-moll (двойная фуга), H-dur (двойная фуга).
6. Сложные фуги, которые целиком или в основных, существенных частях основаны на прочих сложных контрапунктах, или соединяют канонические формы (стретта) с особыми формами имитации: ХТК II — g-moll (комбинация двойных контрапунктов и стретты), B-dur (комбинация двойных контрапунктов), b-moll (сочетание двойного контрапункта, противодвижения, стретт). Сюда же автор трактата относит те простые фуги, которые по способам развития материала принадлежат к 2, 3, и 4-му видам, но при этом имеют усложненную технику письма: ХТК I — d-moll (противодвижение и двойной контрапункт), dis-moll (противодвижение, стретта и увеличение), F-dur (двойной контрапункт и стретта), fis-moll (двойной контрапункт и противоположное движение), G-dur (двойной контрапункт, противодвижение, стретты), g-moll (двойной контрапункт, стретта), a-moll (противодвижение, стретта), H-dur (двойной контрапункт, противодвижение); II — c-moll (увеличение, стретты, противодвижение), Cis-dur (стретта, противодвижение), d-moll (двойной контрапункт, противодвижение, стретта), dis-moll (тройной контрапункт, противоположное движение) (26, с. 105–106).

Наряду с вышеприведенной системой классификации фуг, как бы фактически в продолжение ее (но уже в разделе о форме фуг), Бусслер говорит о существовании трех иных разновидностей: школьной фуги, технической фуги, эстетической фуги.

Первая из них — школьная — предполагает наличие трех «проведений», отделенных друг от друга каденциями и интермедиями. Два последних «проведения» могут быть, с одной стороны, неполными, с другой, — как пишет Бусслер, — «чрезмерными» (видимо, расширенными. — Н. С.). Чрезмерным может быть также и первое «проведение». Вообще же появления темы могут следовать одно за другим *«так тесно, что интермедии между проведением совершенно или почти совершенно исчезают. В позднейших проведениях допускается, не нарушая этим условия формы, варьировать тему тонически (по-видимому, интонационно. — Н.С.) и ритмически, а также проводить ее в других строях или*

¹⁰ Две последние из названных фуг являются все же простыми фугами. — Н.С.

с модуляциями» (с. 106-107). Подобная форма, по мнению Бусслера, лежит в основе большинства фуг чисто хоровых и хоровых с инструментальным сопровождением. В качестве наиболее показательных примеров подобным образом выполненных фуг называются фуги «Alles was Odem hat» Баха и «Durch seine Wunden» Генделя.

Вторая — техническая, — как считает Бусслер, обуславливается лежащей в ее основе технической задачей. Число проведений в этой фуге, используемые в ней технические средства полностью зависят от *«стремления учащегося воспользоваться всем находящимся в ней материалом и высказать все приобретенное им искусство»* (с. 107).

Третья — эстетическая фуга — *«обуславливается постоянным стремлением к возрастанию интереса в сочинении к контрастам и другим эстетическим требованиям. В этом случае, — пишет Бусслер, — форма и техника становятся средством для достижения цели и должны ей подчиняться»* (с. 107).

Наконец, как и в трактатах предшественников, у Бусслера присутствует подразделение фуги на строгую и свободную. Строгой называется такая фуга, которая строится исключительно на материале темы, противосложений и первой интермедии. Свободной — та, *«в которой преобладает посторонний материал [...] Между этими основными видами лежат более или менее строгие и более или менее свободные формы, к которым принадлежит большинство фуг»* (с. 108).

Вообще же Бусслер считает, что к понятию «строгая» в большей мере приближаются инструментальные фуги, нежели вокальные, мотивируя свою точку зрения тем, что инструментальные фуги больше нуждаются в тематической связи, которая в вокальных компенсируется поэтической (текстовой) связью. Среди примеров строгой фуги им называются фуга с-moll Моцарта в четыре руки (или для струнного квартета), а также многие фуги из «Хорошо темперированного клавира», в том числе из I тома — №№ 1, 2, 3, 4, 6 и др.

В числе свободных фуг из этого же тома называются фуга № 8 es-moll — поскольку интермедии и «второстепенные голоса» в ней большей частью строятся на самостоятельном, не связанном с темой и противосложением материала, а также «замысловатая» пятиголосная стреттная фуга № 22 b-moll, интермедии которой аналогичным образом не имеют *«определенного отношения к ее основным элементам»* (с. 108).

Фуга «школьная» и «художественная»

Учитывая, что по-настоящему освоить фугу можно лишь в том случае, когда изучение правил сопровождается практическими упражнениями (следовательно, каждый, кто стремится освоить фугу, вынужден сочинить хотя бы не-

сколько ее образцов), автор данной книги считает в современной практике целесообразным пользоваться частично точкой зрения Бусслера, и, наряду с определениями, характеризующими особенности строения фуги, а также касающимися ее разновидностей, употреблять еще и такие, как «школьная» и «художественная».

Под первой из них — **школьной** — подразумевается прежде всего такая фуга, которая преимущественно выполняется на практических занятиях под руководством педагога или сочиняется последним в качестве примера для подражания. Такая фуга, впрочем, как и фуга художественная, может быть написана либо на собственную, либо на предложенную педагогом тему (в том числе и на тему «художественной» фуги).

Школьная фуга может создаваться поэтапно — по мере изучения теоретических вопросов, касающихся компонентов фуги (темы, ответа, противосложения, интермедии), основных ее разделов (экспозиция, развивающая часть и т. д.), тех или иных форм (двухчастная, старо-сонатная...), разновидностей (стреттная фуга, фуга на хорал, каноническая...). Подобное фрагментарное продвижение обычно предполагает одновременную работу над несколькими фугами. Однако в других случаях такая фуга может быть написана и «залпом», при минимальном участии педагога либо вообще самостоятельно¹¹.

Кроме того, следует иметь в виду, что когда речь идет о школьной фуге, то это вовсе не означает, что она должна непременно принадлежать студенту, ученику. Ее автором может быть любой специалист в области фуги, в том числе — музыковед, композитор, теоретик, являющийся автором учебных пособий и книг, где эта фуга приводится в виде наглядного примера и образца для подражания. Подобные фуги мы находим в учебниках Л. Керубини, Г. Беллермана, В. Золотарева и т. д. Они не взяты из каких-то конкретных композиций, но сочинены специально для данного учебника; вследствие этого, на наш взгляд, такие фуги принадлежат к «школьным», — несмотря на то, что их авторы давно уже вышли из «школьного возраста».

Наконец, автором школьной фуги может быть крупнейший мастер — композитор, в тот или иной период своей жизни обращающийся к этому жанру с учебными целями — создающий собственные образцы подобных фуг, главным образом, исходя из узкопрофессиональных задач «повышения собственной квалификации». Таковы, например, фуги М.И. Глинки, созданные им в период его

¹¹ В соответствии с учебной вузовской программой практические занятия, связанные с написанием фуг, обычно ведутся не менее трех семестров. Упомянутая форма работы над фугой, как правило, характерна для двух последних семестров, посвященных истории полифонии и, в том числе, рассмотрению фуг, принадлежащих перу мастеров различных художественно-стилевых направлений.

пребывания в Германии, когда он занимался с Э. Деном (см. Полное собрание соч., т. 17), или фуги Л. ван Бетховена (помещены в учебнике И.К. Гунке), а также фуги Н.А. Римского-Корсакова, С. Танеева и др.

Художественная fuga, не исключая возможность в редких случаях ее совпадения со школьной (аналогично тому, как школьная может подняться до уровня художественной), представляет собой, с художественно-эстетической точки зрения, совершенно иной вид фуги. Несмотря на внешнее соблюдение «канонов» в отношении трактовки как темы, так и противостолжений, интермедий и пр., она лишь в единичных случаях остается полностью выполненной «по всем правилам». По сути дела каждый образец ее несет в себе непременно какое-то новое, индивидуальное решение, обновление традиционных приемов и правил. В такой фуге буквально все бывает подчинено выражению некоей творческой идеи, воплощению яркого творческого замысла.

Художественная fuga безгранична в своих возможностях. Об этом свидетельствует, в частности, многочисленность ее разновидностей. При этом она может — более того, должна! — служить для студента образцом решения таких учебных задач, как постижение стилизованных особенностей той или иной композиторской индивидуальности, художественной школы, эстетического направления, равно как выработка и совершенствование собственного полифонического мастерства. Но, естественно, кроме «прикладной» роли, fuga художественная в первую очередь выполняет свои «прямые» функции, лежащие в собственных художественных сферах как культовой, так и светской музыки.

Для автора же настоящей книги fuga художественная — это прежде всего та основа, которая определяет сами правила написания фуги школьной, которая постоянно корректирует их; это своего рода «флюгер» — и одновременно «путеводная звезда», указывающие школьной фуге направление, которого она должна держаться, чтобы не превратиться в некую рутинную схему или абстрактную головоломку...

Фугетта и фугато

Несмотря на то, что данная книга посвящена собственно фуге, мы считаем целесообразным сказать здесь несколько слов о фугетте и фугато, которые наряду с фугой принадлежат к фугированным формам; ведь, и они, как и fuga, имеют достаточно яркую — хотя, возможно, и менее богатую «событиями» — историю. При этом мы сконцентрируем внимание читателя прежде всего на тех моментах, которые характеризуют отличия этих форм от фуги и особенности их строения.

Фугетта (итал. *fughetta*, уменьшительное от *fuga*) представляет собой несложную и довольно короткую фугу¹². Предполагается, что тема фугетты компактнее и проще в интонационно-ритмическом отношении, чем тема фуги. Несмотря на то, что характер и образное содержание фугетт может быть самым различным, все же, как правило, преобладающее настроение в подобных пьесах достаточно светлое и безоблачное. Им обычно не свойственна какая-то особая глубина, а если и возникает намек на нее, то воспринимается он скорее как несущий на себе отпечаток некоей наивности, подчас даже с легким оттенком гротеска. Впрочем, данное замечание относится прежде всего к фугеттам, предназначенным «для начинающих пианистов», и никоим образом не распространяется, например, на фугетты — хоральные обработки, которые писали и И. Пахельбель, и И.К.Ф. Фишер, и И.К. Керль, и И.С. Бах (органные фугетты на хоралы «*Allein Gott in der Höh'sei Ehr'*», «*Dies sind die heil'gen zehn Gebot*», «*Wir glauben all'an einen Gott*» /BWV 677, 679, 681/, а также на другие хоралы /BWV 696–699, 701–704/).

Как правило, содержание фугетты напрямую зависит от той роли, которую она призвана выполнять в конкретном произведении, и от ее местоположения в нем. Она может быть самостоятельной пьесой или вариацией в ряду других вариаций, обладающих гомофонно-гармоническим строением (№ 24 в «33-х вариациях на вальс Диабелли» Бетховена ор. 120); она приемлема и часто используется в качестве коды вариационного цикла, поскольку, безусловно, способна достойно завершить циклическую форму (что мы видим, в частности, в органном цикле «*Choral varié*» С. Танеева); она способна выступить и как раздел оперной сцены («Царская невеста» и «Майская ночь» Римского-Корсакова), или же как часть цикла («Мини-сюита» ор. 20 для органа Р. Леденева).

Фугетты писали почти все известные композиторы. Иногда фугеттам предшествовала прелюдия или фантазия. И.С. Баху приписываются шесть фугетт, оформленных подобным образом: двум из них (BWV 907, 908, протяженностью в 49 и 42 такта) предшествуют фантазии, четырем — прелюдии (BWV 899–902), причем вторая прелюдия — *e-moll* — одна из самых крупных фуигированных пьес у Баха (104 т.)¹³, а третья — *F-dur* — наоборот, одна из самых маленьких (24 т.)¹⁴... Наиболее репертуарными, несомненно, являются 6 фугетт, а точнее «Шесть маленьких фуг» (ор. 3), Генделя (значи-

¹² Впрочем, можно назвать немало случаев, когда фугетта занимает 100 и более тактов, а фуга — немногим более 20-ти...

¹³ Праут отмечает, что по количеству тактов она превосходит 46 из 48 фуг «Хорошо темперированного клавира» (131. С. 169).

¹⁴ В своем фундаментальном труде, посвященном фуге, В. Золотарев рассматривает Прелюдию *A-dur* из первого тома ХТК как трехголосную тройную фугетту (72. С. 285–289).

тельно отличающиеся от его же Шести больших фуг), 4 фортепианные фугетты Шумана ор. 126, «Три фугетты на русские темы» Римского-Корсакова, его же Фугетта на ВАСН. Впрочем, справедливости ради заметим, что четвертая из названных фугетт Шумана (d-moll) и своим тематизмом (контрастная тема с ядром, включающим характерный оборот с восходящим скачком на квинту — I–V–VI и далее нисходящим скачком на ум. септиму — VII, после чего следует длительное разворачивание), и приемами его разработки явно перерастает рамки этой формы. Аналогичным образом «превышают свои функции» фугетты из хоровой пьесы «Надоели ночи» Римского-Корсакова и из органной пьесы «Choral varié» С.Танеева. Таким образом, на примере этих последних композиций можно убедиться в том, что окончательное решение о принадлежности композиции к жанру фуги или фугетты всецело зависит от воли автора...

Что касается формы фугетты, то, как правило, она имеет экспозицию, иногда развивающую часть, которая, впрочем, может и отсутствовать, будучи замененной интермедией, и репризное завершение. Случай с интермедией вместо среднего раздела, в частности, демонстрирует фугетта F-dur Баха (BWV 901), все 24 такта которой в дальнейшем будут использованы в его фуге As-dur из ХТК II. Фугетта имеет полную экспозицию, затем четырехтактную интермедию (вместо средней части) и развитую заключительную часть с проведением темы во всех голосах. Переделывая ее в фугу, Бах переработал эту заключительную часть в контрэкспозицию и далее дописал новый материал; таким образом, фугетта стала первой частью фуги.

Фугато (итал. *fugato* — «наподобие фуги») представляет собой небольшой раздел композиции с имитационно излагаемой в разных голосах темой. Согласно сведениям, содержащимся в учебниках XIX века, в том числе в книге «Фуга» Праута, «...вступления голосов (этого фугированного раздела. — Н.С.) не находятся в обязательном для вождя и спутника интервале, а если и находятся, то случайно. [...] Вследствие дозволенной в фугато свободы совершенно невозможно дать какие-либо определенные правила относительно его построения» (131, с. 176).

Тем не менее, правила построения фугато, конечно же, есть, хотя они действительно свидетельствуют о большой свободе формы. Для наглядности мы могли бы уподобить фугато какой-либо одной тексто-музыкальной строфе мотетной формы, с кварто-квинтовым, а иногда и каким-либо другим порядком вступления *punto*: с одной стороны, данной строфой вовсе не ограничивается вся композиция мотета, а с другой — внутри этой строфы дозволительно иметь любое количество проведений «тем» и любые «неожиданности» в высотной диспозиции голосов.

С подобной трактовкой фугато мы встречаемся уже у Баха, например, в хоровом разделе, завершающем № 33 из «Страстей по Матфею», где вступление голосов в двух одновременно звучащих хорах (с текстом «Sind Blitze, sind Donner») осуществляется по квартам вверх: *fis, h, e, a, d* :

32

65

Vivace

Sind Bli - tae, sind Don - ner in Wolken ver - sch - wunden

Blit - ze, sind Don - ner in Wol - ken ver - schwun - der

Bli - tze, Don - ner, Bli - tze, Don - Wol - ken ver - schwunden

Позднее, в классической и раннеромантической музыке фугато особенно часто используется в сонатной форме, внося яркий контраст в гомофонно-гармоническое изложение музыкального материала. В музыке этого времени фугато характеризуется преимущественно кварто-квинтовым порядком вступления голосов, в целом как бы соответствующим экспозиции фуги. Со второй половины XIX века «тональный план» фугато становится значительно свободнее. Голоса могут вступать достаточно произвольно, либо, наоборот, «чересчур» строго соблюдая интервал имитации — например, только по квинтам (в первой части 6-й симфонии Чайковского), или по звукам тритонов, в сумме составляющих уменьшенный септаккорд (IV часть симфонического цикла «Моя Родина» Б. Сметаны). Расширяются и варианты

местоположения фугато. Оно может входить в состав вступления, заключения, может стать теперь не только эпизодом в сонатной разработке, но и формой изложения главной или побочной партии¹⁵. Наконец, оно может возникать и в оперной или балетной сцене.

Довольно редкий для эпохи барокко случай трактовки фугато как самостоятельной композиции встречается в творчестве И.С. Баха. Это небольшая клавирная пьеса — *Fugato e-moll*, протяженностью в 49 тактов, которая отличается несложной полифонической техникой письма (BWV 962; время ее создания не установлено). После Баха использование данной формы в качестве самостоятельной части или отдельной пьесы встречается очень редко. Можно назвать пьесу № 40 из ор. 36 А.Ф. Гедике, а также Симфониетту in E Хиндемита (вторая часть). Впрочем, В. Золотарев причисляет подобные примеры к промежуточным вариантам, условно называя их «фугато-фуга» (в качестве примера подобного жанра он приводит фугу из «Фауст-симфонии» Листа. На наш взгляд, такое название не совсем удачно. Однако сама возможность существования подобного промежуточного жанра вполне допустима, и забывать о ней, особенно при анализе современной музыки, явно не стоит.

Сводная классификация

Для того, чтобы перейти к детальному рассмотрению фуги, нам необходимо выработать собственный подход и сформулировать те основные положения, которые помогут в дальнейшем характеризовать ее вид, род, жанр и т. д. Иначе говоря, нам предстоит предложить такую классификацию, которая, с одной стороны, соотносилась бы с ранее изложенными классификациями, а с другой — содержала бы в себе критерии, отвечающие современным особенностям трактовки фуги, ее конструктивных и содержательных свойств. Приводимая ниже сводная, как мы ее назвали, классификация во многом повторяет положения, выработанные в предшествующие эпохи; вместе с тем, названия некоторых видов фуг (преимущественно связанные со старым значением фуги как канона) нами преднамеренно опущены как неиспользуемые,

¹⁵ Примеры использования фугато: во вступительном разделе сонатной формы — начало 6-й симфонии Чайковского, 1-й симфонии Мясковского; в изложении и развитии главной темы — финал квартета Моцарта G-dur (K.387), увертюра к опере «Проданная невеста» Сметаны; в связующей партии — финал «Юпитера» Моцарта; в побочной — финал ранее указанного квартета Моцарта и финал его же квинтета Es-dur; в качестве эпизода — финал 5-й симфонии Прокофьева; коды — финал фортепианного квартета Es-dur Шумана; в качестве вариации — № 22 в «Гольдберг-вариациях» Баха.

другие же, наоборот, прибавлены. Но, что самое главное, при всем ее стремлении к строгости, научности, эта классификация представляется нам системой незамкнутой, способной пополняться новыми пунктами; более того, каждый пункт здесь — это, скорее, «вектор» бесконечного числа вариантов — ведь и сама fuga бесконечна...

Итак, характеризуя те или иные фуги, мы предлагаем оценивать их в плане:

- **содержательности:**
 - 1) «чистые», «непрограммные»,
 - 2) «программные»;
- **принадлежности к различным историческим эпохам и стилям:**
 - 1) барочные (ранне-, средне-, позднебарочные),
 - 2) классические,
 - 3) романтические,
 - 4) современные («академические», неоклассические, неоромантические, додекафонные, сонорные и т. д.);
- **фиксации нотного текста:**
 - 1) с зафиксированным нотным текстом,
 - 2) с частично зафиксированным нотным текстом (фуга-partimento),
 - 3) с отсутствующим нотным текстом, то есть импровизируемые;
- **ориентированности на различные условия исполнения:**
 - 1) камерные,
 - 2) концертные,
 - 3) театрально-сценические и т. д.;
- **предназначенности для тех или иных исполнительских составов:**
 - 1) инструментальные: а) без цифрованного баса, б) с цифрованным басом,
 - 2) вокальные (хоровые),
 - 3) вокально-инструментальные: а) с обычным сопровождением, б) с цифрованным басом;
- **композиционной самостоятельности или подчиненности:**
 - 1) отдельные самостоятельные композиции,
 - 2) в составе малого цикла (диптиха, триптиха и т. д.),
 - 3) в составе большого цикла (24 прелюдии и фуги и т. д.),
 - 4) части в симфонии, сонате, квартете, и т. д.,
 - 5) фрагменты сонатной формы, вариаций и т. д.,
 - 6) фрагмент театрально-сценической композиции;
- **фактурной однородности или неоднородности** (с включением гомофонных, иножанровых, иностилевых элементов);
- **решения собственно художественных или учебных задач:**
 - 1) «художественные»,
 - 2) «школьные»;

- **наличия или отсутствия основных компонентов** (противосложений, интермедий и т. д.);
- **количества разрабатываемых тем:**
 - 1) одготемные (простые),
 - 2) многотемные (сложные);
- **способов подачи темы и ответа (прежде всего в экспозиции):**
 - 1) обычные (традиционные),
 - 2) стреттные,
 - 3) канонические,
 - 4) в инверсии («контрафуга»),
 - 5) с ритмическим изменением длительностей (фуга в уменьшении, в увеличении¹⁶).

Таковы, на наш взгляд, основные параметры, которые необходимо учитывать как при анализе фуги, так и при ее сочинении. План и содержание последующих глав данной книги будут строиться с учетом перечисленных нами разновидностей фуг.

¹⁶ Последние два названия сегодня малоупотребимы.

КОМПОНЕНТЫ ФУГИ

Вак и вообще любая музыкальная композиция, fuga, естественно, складывается из определенных «строительных элементов». Если в сонатной форме важнейшими элементами являются темы главной, связующей, побочной, заключительной партий, а в качестве более масштабных разделов традиционно выступают экспозиция, разработка и реприза, то в фуге это — тема, ответ, противосложение, интермедия и, соответственно, более крупные разделы — также экспозиция, или начальное «проведение» темы (в старом терминологическом понимании), в котором участвуют все голоса, и последующие «проведения» — возможная контрэкспозиция, а также развивающая и заключительная части, иными словами — разработка и реприза¹. Участие тех или иных из перечисленных компонентов в построении формы фуги, их значение, «вес», определяют тип фуги, ее принадлежность тому или иному времени, художественному направлению, стилю и т. д.

В разные исторические периоды «удельный вес» различных компонентов существенно менялся. Менялись и критерии, предъявляемые к слагаемым фуги. Так, на начальных исторических этапах своего развития fuga обходилась без интермедий; при этом форма ее складывалась из нескольких «проведений», что впоследствии часто классифицировалось как «цепь экспозиций». В иные периоды роль интермедий возрастает настолько, а функции их столь разнообразятся, что данный элемент формы начинает весьма серьезно конкурировать с темой. При этом между интермедиями может возникать своя собственная логика «взаимоотношений» — интонационно-ритмических, тональных, масштабно-структурных, фактурных и т. д. Или, например, то, что являлось нормой для темы фуги, или обязательным условием правильного ответа в веке XVIII-м, становится совершенно не обязательным для фуги XX века.

Учитывая этот факт, при рассмотрении каждого из обязательных компонентов фуги мы будем очень кратко касаться его эволюции. С более подроб-

¹ О корректности употребления этих названий см. позднее — на с. 195.

ным изложением проблем, связанных именно с эволюцией фуги и ее компонентов, читатель сможет познакомиться в последних четырех, собственно исторических главах книги.

Тема фуги

Прежде чем давать определение и характеристику теме фуги, а также излагать классификацию тем, выработанную к настоящему моменту, познакомимся с представлениями о теме, которые сложились в период расцвета барочной фуги. Для этого, опять-таки, обратимся к одному из первых капитальнейших трудов на данную тему, а именно труду Фридриха Вильгельма Марпурга (1718–1795). Мы уже говорили о том, что Фридрих Марпург был одним из первых, кто по достоинству оценил творчество И.С. Баха: спустя два года после смерти Баха (в 1752 году) он пишет Предисловие к «Искусству фуги», а затем в 1753–54 гг. создает вышеупомянутый (см. с. 134) двухтомный труд «Abhandlung von der Fuge...» («Трактат о фуге»). Приведем некоторые выдержки из второй главы этого трактата, названной «О свойствах темы фуги, или вождя»:

«1. Не все темы годятся для хорошей фуги; иногда одна тема больше подходит к фуге для скрипки или флейты, чем к фуге для человеческого голоса, клавира, органа и т. п. Есть темы, которые лучше использовать для двух-, трех- или четырехголосной фуги. Поэтому при выборе темы надо тщательно продумать свойства и качества инструмента, количество голосов, для которых предназначена фуга; особенное внимание надо уделить [...]: а) протяженности, то есть длине темы; б) мелодии.

2. Хотя длина темы зависит от композитора, все же нужно хорошо обдумать метр и темп. Чем медленнее темп, тем меньше тактов должна содержать тема; чем темп живее, тем больше в ней может быть тактов. Длинный ряд не облеченных в гармонию звуков при медленном темпе производит неприятное впечатление. Чем короче темы, тем чаще можно их повторять. Чем больше повторений, тем удачнее фуга. Короткая тема легко воспринимается и запоминается [...] Кроме того, при короткой теме композитор в импровизационной разработке не подвергается риску внезапно ее потерять, не вынужден прибегать к различным неуместным, не связанным с основной мыслью выдумкам, заполняя время, пока он ее вспомнит... Итак, кратко: как красота всей фуги — не в ее длине, так и красота темы не зависит от ее размеров. Впрочем, твердых указаний дать нельзя. От установления обязательного числа тактов темы фуги пострадало бы разнообразие, являющееся душой музыки. Одно можно сказать с уверенностью: тема фуги достигла необходимой длины, когда она ясно и точно выразила законченную мысль. Иногда для этого не требуется даже шести тактов. Мысль в некоторых случаях может вместить один-единственный такт.

3. Что касается мелодии, то... различные фигурации и ходы... не входят в существо фуги, в которой, особенно при сочинении для голоса, для клавира или органа, нужно избегать неестественных скачков, ломаных аккордов и т. п. прежде всего в теме, являющейся прообразом всех остальных мыслей. Маттезон говорит: «Самые лучшие фуги получаются из естественных мелодий, обладающих благородной и певучей простотой, и в вымученных, искусственно надуманных темах больше всего не хватает именно мелодии». Конечно, какая-то мелодия имеется везде, но не всегда она представляет ценность...

4. Мелодия должна, далее, уместиться в пределах одной октавы, чтобы в различных голосах при переходах к ним темы хватало пространства для ее проведения... В инструментальных фугах можно не так строго придерживаться этого правила... Встречаются превосходные фуги в пределах терции и кварты.

5. ...Наилучшего результата можно добиться, если при сочинении мелодии одновременно представить себе бас и остальные голоса. Преимущество такого метода в том, что сразу становится ясно, удобна ли найденная тема для разработки... Не ко всякой мелодии можно подобрать красивую, мужественную гармонию. Мелодии надо тщательно выбирать...

6. Нельзя заканчивать мелодию на неподходящем, неудобном звуке; точно так же надо избегать конца без настоящей, правильной концовки. Паузы не должны разбивать плавность движения...

7. Не имеет значения, на какую долю такта приходится начало вождя. Однако заканчивать этот голос должен на сильной доле; правило может быть нарушено только в вокальных фугах, если этого требует женская рифма поэтического текста (цит. по 123, с. 307–309).

Те из читателей, кому ранее доводилось обращаться к каким-либо отечественным трудам или учебникам по полифонии, наверняка узнали среди этих правил некоторые рекомендации сочинения тем фуг, «безымянно», без каких-либо ссылок, присутствующие на их страницах. Полное перечисление вышеприведенных правил помимо инструктивного смысла несет в себе еще и другой: оно, несомненно, облегчает задачу выяснения того, а) что можно считать темой фуги вообще, и б) что наиболее характерно прежде всего для барочной фуги.

Итак, тема фуги (лат. — *dux*, то есть вождь; нем. — *Thema*, итал. — *soggetto*, англ. — *subject*) — это относительно законченная музыкальная мысль, которая чаще всего получает выражение в виде одnogолосно изложенной мелодии или краткого музыкального тезиса. В дальнейшем на этот тезис — вне зависимости от образного содержания фуги — «реагируют» другие голоса, неоднократно повторяя его и выстраивая благодаря ему свои взаимоотношения, влияющие на общую конструкцию произведения.

Весьма удачное, емкое определение темы фуги дает в своем Учебнике полифонии В.П. Фраёнов: *«ведущая музыкальная мысль, представляющая относительно завершенную мелодию, первоначально излагаемую одногласно»* (177, с. 47).

Впрочем, здесь требуется оговорка: оба вышеприведенных определения подходят только для простой, однотемной фуги и не отвечают специфике фуг с сопровождением или некоторых многотемных фуг — таких, которые открываются одновременным звучанием нескольких тем. И хотя композиций подобного рода в количественном отношении значительно меньше, нежели первых тем не менее, мы должны о них помнить.

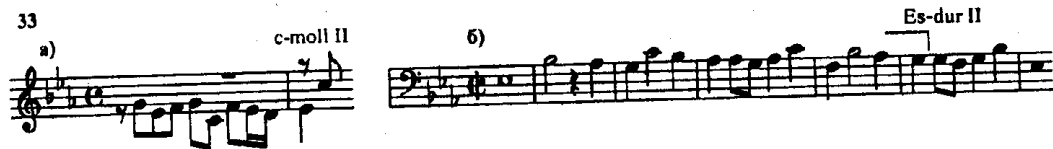
Итак, какой музыкальный материал может использоваться в качестве тем фуги, и каковы ее основные, наиболее показательные черты? Если окинуть взглядом всю многовековую историю развития фуги, вполне допустим будет следующий ответ: фугу можно написать почти на любую тему; хотя это вовсе не означает, что каждая тема подходит для фуги... Говоря о критериях, предъявляемых теме, ее выразительным и конструктивным особенностям, необходимо ориентироваться на ранее уже акцентировавшиеся моменты — на стиливое воплощение фуги, ее жанровую принадлежность, используемый исполнительский состав. Только с учетом этих сторон можно с полным основанием делать выводы о традиционном или нетрадиционном решении той или иной тем фуги, о степени новизны ее формы и выразительных средств, о ее художественных достоинствах или недостатках.

Один из существенных вопросов — начало фуги. Если взять за образец фуги Баха из ХТК, то в первой части 16 из 24-х фуг начинаются с основного тона и 8 — с квинтового; во второй части, написанной спустя 22 года, 13 фуг начинаются с основного тона, 9 — с квинтового, 1 (B-dur) — со вспомогательного тона (II ступени) к тонике, и 1 (Fis-dur) — с вводного тона. Таким образом, как мы видим, подавляющее большинство фуг этих циклов — 46 из 48-ми — имеют темы, начинающиеся с I и V ступеней². Из этого можно видеть, что нормой построения темы барочной фуги было начинать ее именно с этих ступеней.

Другой, не менее важный штрих — протяженность и окончание темы. Стиливая принадлежность фуги, как правило, «корректирует» границы темы, устанавливая свои нормативы как в отношении самого момента ее окончания, так и в отношении строения ее каденции. На ранних этапах темы фуг имеют в большинстве случаев каденции нечетко выраженные, «размытые» и в метрическом, и в ладовом отношении. Достаточно неопределенное — но, разумеется, уже по другим причинам — окончание имеют и многие темы фуг XX века, авторы которых порой преднамеренно стремятся уйти от норм и традиций, утвердившихся в баховскую эпоху и продолжавших действовать в XVIII и XIX веках.

² О некоторых ненормативных случаях трактовки начала темы см. с. 180.

Классический тип темы, который демонстрирует баховская фуга (принимаяемая нами за образец для подражания в письменных работах на протяжении большей части семестра), предполагает определенные приемы завершения ее, как целостной музыкальной мысли. Итак, одна из характерных особенностей позднебарочной фуги — окончание темы на сильной или относительно сильной доле такта:



Лишь крайне редко, в исключительных случаях, тема баховской фуги может завершиться на слабой доле. Из 48 фуг «Хорошо темперированного клавира» таких фуг всего две — g-moll II и Fis-dur II. В связи с последней фугой Э. Праут делает следующее замечание: *«В двухдольном размере тема может кончаться на слабой части такта только в том случае, когда на предыдущей сильной имеется задержанная или вспомогательная нота»* (131, с. 22).

Вторая показательная для баховских тем черта — окончание на основном или терцовом (реже квинтовом) тоне тонического трезвучия — звуке, который входит в так называемый мелодический каданс³. Эта особенность предполагает достаточно четкое ладо-функциональное строение всей темы, а также ее подчиненность характерной для гармонического мышления эпохи барокко мажорно-минорной тонально-функциональной системе (иногда с остаточными элементами старой модальности). Несмотря на существующую точку зрения, что мелодический каданс⁴ имеют лишь замкнутые темы, в действительности, он присутствует практически в любой баховской теме фуги. Другое дело, что он может содержать ярко поданную кадансовую формулу — с трелью, мордентом, и даже с остановкой движения, а может быть абсолютно «нейтральным» (особенно в незамкнутых темах), завуалированным, и узнаваться лишь «по очертаниям» предполагаемой масштабно-синтаксической структуры или по функционально-гармоническому плану темы, логике скрытого голосоведения и пр.:

³ Краткий оборот, связанный в функциональном и метро-ритмическом отношении с эффектом завершения, окончания.

⁴ Подробное изложение системы мелодических кадансов в баховской фуге дано в книге А. Чугаева «Особенности строения клавирных фуг Баха» (196). В частности, им выделяются совершенный каданс, половинный каданс и несколько видов несовершенного каданса (с нисходящим движением от VI ступени к III; с опеванием терции, включающим скачок или без него), а также приводятся некоторые характерные кадансовые формулы (например, со скачком на септиму).



Заметим, что многие кадансовые обороты, присутствующие в фугах Баха, можно найти уже в период раннего барокко (третий этап развития фуги) — в творчестве таких мастеров, как Фишер, Букстехуде, Рейнкен и другие. Тем не менее, при явном сходстве завершающих формул, как правило, легко обнаруживаются те, казалось бы, едва уловимые моменты, которые отличают «классическую» тему баховской фуги от ее предшественниц. Наиболее часто причина различия кадансовых формул, да и вообще тем, кроется в модальности, еще достаточно весомой в творчестве вышеназванных композиторов.

Размытость функциональных связей, обособленность отдельных тонов, выступающих как равноправные представители какого-то определенного звукоряда, лада, гармонии (но гармонии особого рода — полифонической, образованной благодаря линейным связям голосов), — вот лишь небольшая часть нюансов, которая позволяет различать темы Букстехуде, Пахельбеля, Рейнкена и Баха.

Очевидно, что лишь после определения «внешних» структурных границ темы возможно приступить к выявлению тех «внутренних» ее выразительных и структурных особенностей, которые формируют стержень образного содержания всей фуги.

Итак, возвращаясь к вышесказанному, можно утверждать, что большая часть фуг ХТК имеет **структурно завершенную тему** с четкой, устойчивой каденцией; в гораздо меньшей части баховских фуг тема производит впечатление незамкнутости; в последнем случае возможно возникновение таких определений, как тема с «неустойчивой» каденцией (b-moll I), тема с «движущейся» каденцией (G-dur I), условно «незамкнутая» тема (G-dur II) и т. д.

Размеры фугированных тем Баха колеблются от полутора тактов до трех, четырех. Наибольшую протяженность (до 8–10 тактов) имеют темы органных и хоровых фуг; клавирные — чаще всего непродолжительны, и их размеры увеличиваются лишь в случае использования ритмически однородного и быстрого движения шестнадцатыми или восьмыми (G-dur II).

Давая характеристику той или иной теме, принято, исходя из окончания, причислять ее либо к **однотональным**, либо к **модулирующим**, вне зависимости от того, содержит она или не содержит отклонения в другие тональности. Модуляция в

баховской фуге допускает только переход в тональность V ступени (из мажора в тональность мажорной доминанты, из минора — минорной доминанты). Например, в ХТК I четыре модулирующие темы, а именно — в фугах Es-dur, F-dur, gis-moll и h-moll; в ХТК II такая фуга только одна — a-moll. Отклонения же внутри темы могут производиться не только в тональность доминанты, но и субдоминанты (I Куге из h-moll'ной мессы, фуга Fis-dur II), а также в параллельную, что характерно для минорных тем (органная фуга g-moll — BWV 542):



В зависимости от интонационно-ритмического и мотивного строения принято подразделять темы фуг на **контрастные** и **однородные**. Контрастными называются такие темы, которые состоят из яркого начального импульса (initio) — мотива, выполняющего функцию «ядра», и следующего за ним (после паузы или ритмической остановки) более нейтрального продолжения — своеобразного шлейфа, получившего название «развертывание», — с типичными для него общими формами движения, выровненной ритмикой и т. д. К однородным причисляются такие темы, в которых подразделение на два эти элемента отсутствует. Вместе с тем, однородная тема совсем не обязана быть монолитной, единой по своей структуре, она также может состоять из нескольких мотивов, фраз, элементов; более того, эти мотивы могут быть контрастны между собой. Однако если они не выполняют функции «ядра» и «развертывания», импульса и его развития, такая тема с полным основанием должна быть отнесена к однородным (см. тему фуги G-dur I). Можно вводить и другие определения для характеристики тем, строение которых соответствует какому-либо промежуточному варианту, но вряд ли стоит этим увлекаться. Смысл выделения только двух видов состоит в том, чтобы четко отграничить темы, содержащие в себе энергию и потенциальные возможности к раскрытию **внутреннего конфликта** (совершенно новый тип темы, сформировавшийся в эпоху барокко и получивший большое развитие в последующие эпохи), от других — внешне хотя и разных, но объединяемых **особой гармонией** и единством своих составных элементов:



Существенное значение для характеристики темы имеет ее **мотивное строение**. Особое внимание, которое уделяется этому вопросу (например, в методике анализа фугированных тем, предлагаемой В.В. Протопоповым), безусловно, обоснованно: именно в этом аспекте раскрывается многообразие фугированных тем и подтверждается тезис о неповторимости баховской фуги. Анализ интонационной стороны тем Баха позволяет Протопопову по-иному трактовать и ранее приведенное нами традиционное деление тем на контрастные и однородные: оба эти вида входят в более широкую классификацию видов структур, не ограничивающуюся только двумя вышеприведенными, но включающую и иные варианты.

Анализ мотивного строения тем фуг Баха позволяет Протопопову выделить среди них по крайней мере 4 типа:

а) **однородные (а)** — не членившиеся на контрастные элементы; такова тема фуги *cis-moll* I, отличающаяся периодической структурой (два полутона) и ритмической симметрией;

б) **контрастные (аб)** — содержащие контрастные элементы; такова тема фуги *b-moll* I или же тема II *Kyrie h-moll'* ной мессы;

в) **суммирующие оба предыдущих типа (а + аб)** — такова тема фуги *f-moll* II, а также тема баховской фуги на тему Легренци (BWV 574); этот тип предполагает, кроме того, наличие вариантов: например, в нем может быть увеличено число повторений либо первого элемента — $a + a + ab$ (такова, например, тема фуги *c-moll* I, а также фуги из II части сонаты для скрипки с клавиром (BWV 1034), либо второго — $a + b + ba$ (тема фуги из скрипичной сонаты *C-dur* (BWV 1005);

г) **содержащие развитие второго элемента (аб + бв)** — такова, например, тема фуги *fis-moll* II, а также вторая тема органной фуги *a-moll* (BWV 551). Этот вид тоже имеет подвиды, один из которых — $ab + b + bv$ — представлен темой I *Kyrie h-moll'* ной мессы.

Однако, внимание к строению темы, сколь бы ни был важен этот вопрос, не должно заслонять собою момент рассмотрения **природы происхождения мотивов**, а также выявления в теме основного смысловнесущего интервала и той семантики, которую он содержит.


Темы баховских фуг необычайно разнообразны по своему содержанию; в них можно услышать специфические интонации и ритмы, знакомые нам по различным жанрам вокальной и танцевальной музыки, причем не только эпохи барокко, но и более старых эпох; они содержат мотивы и обороты, принадлежащие как старинным немецким, так и французским, итальянским песням и танцам; иногда, как это ни парадоксально, в них можно

услышать даже отзвуки русской песенности⁵ (dis-moll I и b-moll I⁶). Тем не менее, и это известно всем, практически весь тематизм фуг «Хорошо тем-перированного клавира» (обеих частей) и органных фуг (самостоятельных, а также входящих в состав сонат), фуг из кантат и т. д., интонационно связан прежде всего с протестантским хоралом, который предстает здесь и в чистом виде — как собственно тема, и в опосредованном виде — в призме контрапунктически развивающих, «комментирующих» тему инструментальных голосов.


Так, по мнению Яворского, тема фуги G-dur I основана на интонациях хора-ла «Allein Gott in der Höh», а тема фуги dis-moll I — хора-ла «Aus tiefer Not schrei ich zu dir»:

37

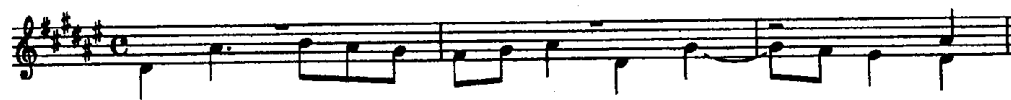
G-dur I




Хорал "Allein Gott in der Höh'sei Ehr" (Das Gloria)



dis-moll I



Хорал "Aus tiefer Not schrei ich zu dir"



В то же время темы таких фуг, как G-dur II, gis-moll II, A-dur II, B-dur II и др., включают в себя материал, явно перекликающийся с хоральными обработками (см. пример 38 а). Число связей подобного рода значительно увеличится, если иметь в виду многочисленные параллели, которые возникают нередко между хоральными прелюдиями, с одной стороны, и тематическим материалом противосложений, а также интермедий фуг, с другой:

⁵ Об этом, в частности, в свое время писал еще Одоевский, обративший внимание на славянский характер ряда мелодий Баха («Себастьян Бах»). На это сходство указывал и Антон Рубинштейн: «В фуге VIII есть сходство с характером русской народной музыки» (117); позднее о том же писали Б. Асафьев, В. Золотарев, Л. Мазель, В. Протопопов.

⁶ Изложив тему первой фуги в es-moll и транспонировав тему второй фуги также в es-moll, Бузони доказал их полную интонационную идентичность.

"Herr Gott, nun schließ den Himmel auf". BWV 617



B-dur II

a1)



BWV 701

6)

"Vom Himmel hoch da komm' ich her"



61)

т. 12



62) т. 3

т. 13

c-moll I



Для выяснения основополагающей смысловой и конструктивной идеи той или иной темы фуги, ее важнейших интонаций, очень важно при анализе уметь видеть костяк, остов темы, отделяя более значимые мотивы от менее значимых, более существенные — от менее существенных, главные, основные, «первичные» интонации — от орнаментики и интонаций дополнительных, комментирующих. Помочь этому отчасти может такой момент, практически всегда присутствующий в фугах, как «скрытое голосоведение».

Скрытое голосоведение — важнейшая особенность фугированных тем Баха — подразумевает наличие в одноголосной теме двух, реже трех голосов, каждый из которых, проявляясь с разной степенью активности, имеет свою собственную

рассредоточенную, продвигающуюся с перерывами (поданную «пунктиром») мелодическую линию, как правило, поступенную. Контуры скрытых голосов не только придают основной мелодии объемность, но и помогают выявить внутренние задатки темы. Более того, очень часто именно благодаря четкости скрытых голосов можно легко выявить **остов темы**, ее «скелет» — тот обязательный ряд звуков, который составляет ее основу. Этот момент — выявление остова темы — необычайно важен для ее образной характеристики, поскольку позволяет определить первоисточник темы, ее генетическую жанровую принадлежность и т. д. Поэтому ненадолго задержим на нем свое внимание.

Практически каждая тема фуги может быть уподоблена живому организму, состоящему как из жизненно необходимых элементов, так и из элементов, обладающих не столь большой значимостью. Отделяя один скрытый голос от другого, убирая малозначащие детали и разного рода мелизматические украшения, оставляя в стороне все «лишнее», мы можем легко обнаружить костяк темы, ее суть (см. пример 39). В сложных, спорных случаях такое выявление остова темы просто необходимо: оно способно помочь определить и структуру темы, и ее диапазон, и характер взаимоотношений ее составных элементов; следовательно, оно, как ничто другое, способно ответить на вопрос: какова же она, тема?



Диапазон той или иной баховской темы, несомненно, связан с ее жанровой природой, равно как и с ее предназначенностью тому или иному инструменту. Среди тем встречаются такие, которые укладываются в рамки уменьшенной кварты (cis-moll, I), чистой кварты (E-dur II), квинты (fis-moll I, c-moll II, Cis-dur II); очень часто диапазоном темы оказывается секста; таковы пять тем в первом томе ХТК и пять во втором. Темы же других фуг из ХТК выходят за пределы октавы, как, например, темы фуг Cis-dur, B-dur, h-moll из первого тома (их диапазон — децима), или темы фуг e-moll, F-dur, As-dur, gis-moll, a-moll, B-dur, h-moll из второго тома (их диапазон — нона), а также тема G-dur из этого же тома, диапазон которой — ундецима. В органных композициях или в композициях оркестровых диапазон темы значительно расширяется, она может иметь объем около двух октав. Напротив, фугированные темы вокальных композиций, как правило, не превышают октавы, иначе при проведении темы в этом же голосе в иной тональности она выйдет за пределы допустимой тесситуры.

Качество интонационного наполнения фугированных тем позволяет подразделить их на **диатонические** и **хроматические**. Первый вид — диато-

нические (C-dur I, Es-dur II, F-dur II, B-dur II) — у Баха, несомненно, преобладает (кроме чисто диатонических к нему, как правило, причисляют и темы, включающие звуки гармонического и мелодического видов минора — c-moll I, e-moll II, a-moll II, h-moll II, cis-moll II). Абсолютно хроматических фугированных тем у Баха не так много: большая их часть содержится в инструментальных жанрах. В их числе назовем темы фуг из ХТК I: f-moll, h-moll, а также тему органной фуги e-moll (BWV 548). Чаше элементы хроматики сочетаются с диатоническими оборотами, как, например, в темах e-moll I, d-moll II и др.

Подытоживая сказанное, мы предлагаем начинать анализ темы фуги:

- 1) с определения ее границ и характеристики каденции;
- 2) с уточнения, является ли она однотональной или модулирующей, диатонической или хроматической;
- 3) с выяснения ее диапазона, а также природы — вокальной или инструментальной;
- 4) с определения ее остова и принадлежности к однородным или контрастным темам;
- 5) с выявления ее наиболее ярких интонаций (и связанной с ними символики), основных мотивов (с объяснением их природы), а также общей структуры, выстраиваемой последними;
- 6) с характеристики тембровой окраски.

Ответы на эти «вопросы» желательно заканчивать образной характеристикой темы, а также замечаниями и предложениями в отношении манеры ее исполнения; причем, если в теме есть контрастные элементы, можно, исходя из акцента на том или ином из них, предложить разные варианты интерпретации темы — а следовательно, и фуги в целом.

Проанализируем теперь несколько тем фуг из «Хорошо темперированного клавира», акцентируя внимание на тех моментах, о которых говорилось выше.

Фуга C-dur I. Ее тема заканчивается на относительно сильной доле второго такта терцовым тоном, что говорит о наличии в ней несовершенной каденции, а вместе с тем и о стремлении к развитию, диспуту (не случайно последующие голоса вступают один за другим без интермедий, и вся фуга предстает как образец стреттных фуг). Тема однотональная, диатоническая, однородная; имеет удивительно логичную конструкцию, включающую вначале восходящее поступенное движение в пределах кварты, затем две кварты в ломаном виде и, наконец, момент симметрии: как зеркальное отражение начального хода — поступенное движение также в пределах кварты, но в обратном направлении и в ритмическом уменьшении. В центральном, срединном разделе темы возникает скрытое двухголосие, которое позволяет выделить остов темы: *до, ре, ми, фа... ми, ре, ми*, а также дополнительный материал: *ля, соль, фа, ми*, имеющий в качестве строи-

тельной ячейки один и тот же интервал **кварты**. Как знать, возможно, Бах совсем не случайно выбрал для первой — C-dur'ной — фуги именно такую тему, близкую тематизму старой традиции — опирающуюся на гексахорд и состоящую из трихордных попевок. Отсюда становится более понятным и общее строение фуги, написанной в манере старых, ричеркарных образцов — без интермедий и с огромным числом стреттных построений.

Еще один интересный штрих: в теме 14 звуков, то есть число, которое, согласно числовой символике, связано с именем ВАСН; логически, конечно же, вполне уместно, чтобы столь солидный труд открывался именно такой темой — как бы завуалированной росписью Мастера...

Итак, поступенное восходящее движение начального мотива темы, ломаемые квартовые скачки в ее середине, окончание несовершенной каденцией, изложение в среднем регистре, диатоника — все это придает теме характер сдержанный, строгий. Она исполнена внутреннего достоинства, благородства, сдержанности. Учитывая, что тема всегда определяет общий характер баховских фуг, исполнение данной пьесы требует темпа, который, *«в соответствии с характером темы должен быть умеренным, трезвым, рассудительным»* (117, с. 109; Moderato — у Черни, Таузига, Рутгардта, Лонго; Andante — у Бишофа, д'Альбера, Штаде, Казеллы, Шюнгелера, Муджеллини; Moderato quasi Andante — у Бузони; Sostenuto — у Бартока и т. д.; четверть приблизительно, с небольшими расхождениями, = 60).

По поводу данного сочинения Я. Мильштейн пишет следующее: *«Фуга представляет собой... внушительное, величественное, быть может, даже победоносно-торжествующее произведение, в котором раскрывается одно из самых ярких качеств тональности C-dur»*. В подтверждение сказанному он приводит слова Г. Келлера, который отмечает, что здесь господствует настроение уверенное, трезвое и рассудительное, и что в данной фуге есть *«нечто от мейстерзингеров»* (117, с. 106).

Фуга cis-moll I. Ее первая тема, тема креста, символ человеческих страданий — краткий, сдержанный, скупой пятизвучный мотив — содержит в себе заряд огромной силы⁷. Подчеркивая «сопряженный» характер ее тонов, Б. Асафьев пишет: *«...в теме, избранной Бахом, каждый момент продвижения от звука к звуку вызывает напряженное выжидание у слуха... в тот момент, когда звучит уравновешивающее всю формулу cis, вступает спутник (gis) и начинает интонировать тему квинтой выше, и тем самым подхватывает движение»*. Трактовка этой темы Э. Куртом несколько иная, но она так же интересна: *«...эта последовательность пяти звуков, вместе с ее гармоническим и ритмическим содержанием, нам ничего*

⁷ Я. Мильштейн ссылается на А. Казеллу, который говорит, что из всей известной ему музыки лишь начальная тема 5-й симфонии Бетховена, состоящая, как известно, из четырех нот, может выдержать конкуренцию с темой фуги Баха. (117. С. 124).

не говорит, если не рассматривать ее содержание как зерно движения, смысл и значение которого становится понятным только из дальнейшего развития (117, с. 125). Тема однотональная, однородная; с точки зрения мотивной организации она имеет периодичную структуру *a, a,* при которой второй мотив, повторяя первый терцией выше, «прорастает», увеличиваясь на один звук⁸. Ее суровый, аскетически-строгий, философский характер подчеркивают все средства — и выбор в качестве «основного мотива» нисходящих, «падающих» секунд от I и III ступеней лада, обнажающих скрытый между ними диссонанс — ум. кварту, и «старинный» метр C, и регистр малой октавы. Своей конструкцией эта тема аналогична теме BACH, также состоящей из двух сцепленных малых секунд, но несколько даже уступающей по остроте и напряженности теме данной фуги — в силу наличия в этой последней не м. 3, а ум. 4. Думается, именно лаконизм и емкость темы *cis-moll'*ной фуги потребовали от композитора подключения в процессе ее развития не только новых контрапунктов, но и новых тем.

Фуга D-dur I. Как правило, почти всеми студентами тема этой фуги характеризуется как контрастная, поскольку ее начальный оборот, изложенный тридцатьвторыми длительностями, принимается ими за ядро, а следующий после скачка на сексту гаммообразный нисходящий ход с пунктирным ритмом — за развертывание (см. пример 39). На самом деле эта тема (она оканчивается на сильной доле второго такта, на терцовом тоне), конечно же, однородная, что выявляет прежде всего ее остов, в котором восходящий скачок на сексту получает частичное заполнение. Своеобразие в тему (и некую путаницу в ее характеристику) вносит начальная мелизматическая фигура (выписанное усложненное группетто), которых в мелодике Баха немало. Стоит вспомнить темы таких фуг, как *c-moll I*, *Cis-dur I*, *G-dur I*, *d-moll I* (с выписанным в первом случае мордентом, в остальных случаях — группетто), *C-dur II* (с выписанным и обозначенным мордентом), *e-moll II* (с выписанными группетто), *Fis-dur* (с обозначенной трелью) и т. д.

Но вернемся к анализируемой теме фуги D-dur I. Открывающий ее скачок на сексту, особым образом подчеркнутый мелизматической фигурой — этакий мгновенный взлет, — проецируется на строение всей экспозиции, с ее прямолинейным порядком вступления второго, третьего, четвертого голосов — все выше и выше; что касается всей фуги, то, безусловно, свойственный теме волевой, утвердительный, решительный характер распространяется и на все остальные разделы композиции.

⁸ Впрочем, как представляется, увеличение второго мотива на один звук здесь — скорее «формальный момент», вызванный традицией кончать тему фуги на основном тоне. Однако логика самой темы, подчеркиваемая зеркальностью ритмического оформления (целая, половинка, половинка, целая), указывает на четырехзвучный состав.

В последующие эпохи темы фуг в одних случаях могут быть прочно связаны с барочным искусством, в других, будучи детищем иного времени, они, естественно, содержат новые конструктивные штрихи, характерные для тех или иных стилевых направлений. Если говорить о самых общих тенденциях, то мастера классической музыки «шлифуют» тему более всего с масштабной и гармонической стороны, обращая внимание также на ее последующую разработку, в том числе — ладово-интонационные модификации. Романтики усиливают драматургическую напряженность выразительной стороны, а также красочность, вплоть до изобразительности; особенно в руках таких новаторов, как Рейха, Берлиоз, Лист, темы фуг получают подчас сверхоригинальное ритмо-интонационное, колористическое и структурное решение.

Совершенно новый этап в истории развития темы фуги представляют XX век и наше время. С одной стороны, как и в предшествующие столетия, на особенности фугированно развиваемого тематизма непосредственно воздействуют индивидуальный творческий замысел и конкретные художественные задачи, избранная стилистика и исполнительские средства. Но при этом моменты преднамеренной стилизации придают «новую жизнь» хорошо знакомым слушателю интонациям, мотивам; мы вовсе не удивляемся тому, что в теме фуги XX века (например, из «Сюиты в старинном стиле» для скрипки и фортепиано А. Шнитке) вновь всплывают интонационные обороты барочной фуги:

40
Allegro

А. Шнитке



Однако все же большая часть фугированно развиваемых тем отвечает художественным принципам именно нового времени, и решается такими, ранее не известными, композиционными техниками, как додекафония, сонорика, алеаторика, микрохроматика и проч. Особое значение приобретает и принципиальная новизна исполнительского состава: фуга может декламироваться («Географическая фуга» Э. Тоха), быть предназначена, например, только для одних ударных инструментов (фуга из «Мемория 2» А. Вустина) и т. д..

Ответ

Латинское слово *comes*, обозначающее ответ, переводится как «спутник». Оно, как и слово «вождь», встречается уже в трактатах эпохи Ренессанса. В

частности, им пользуется Царлино, который также называет начальный голос имитационных форм «вождем», а следующий за ним голос — «спутником».

И действительно, аналогия с этими понятиями очевидна: ответ строго следует за темой, подобно тому, как спутник на некотором расстоянии сопровождает того, кто его ведет, и определенным образом реагирует на его поведение. Ответ, как и спутник, не может существовать сам по себе, однако его миссия состоит в том, чтобы быть не только сопутствующим, но также и поддерживающим «беседу», в чем-то «соглашающимся» с «главным героем», в чем-то «возражающим» ему. Тема и ответ образуют, как правило, нерасторжимую пару, появляющуюся как на начальном этапе фуги, так и на серединном, и на заключительном.

Итак, ответ — это повторение темы в другом голосе, в тональности V ступени (D), реже IV ступени (S), и еще реже — той же I или VIII ступени (T). Следовательно, ответ может быть **доминантовым, субдоминантовым и тоническим**. Эти высотные ограничения распространяются прежде всего на барочную фугу, но также и на классическую и романтическую фугу; для фуги же XX века высотная позиция ответа может быть практически любой.

Как правило, выбор интервала имитации оказывается предопределен функционально-гармоническим строением темы. Так, доминантовый ответ есть следствие преобладания в теме тонической гармонии; субдоминантовый ответ чаще всего возникает в результате опоры темы на доминантовую функцию или же неоднократного повторения в теме звука V ступени; что до октавного ответа, то он встречается как дань определенным, прежде всего регистро-тембровым, условиям: например, в двухголосных инвенциях — чтобы еще раз высотно закрепить в сознании ученика тему и одновременно расширить диапазон звучания двухголосия, а также в хоровых фугах — в тех случаях, когда последовательно вступают голоса, диапазоны которых соотносятся на расстоянии октавы (тенор — сопрано, или альт — бас).

Существуют две основные разновидности ответа: **реальный и тональный**⁹. **Реальный ответ** предполагает **абсолютно точное воспроизведение** материала темы на новой высоте. В барочной фуге, как правило, он принимает вид реально-доминантового, реже реально-субдоминантового ответа. **Тональный ответ** допускает небольшое изменение в ней, которое продиктовано определенным правилом **сохранения в транспонированной теме признаков основной тональности**. В барочной фуге тональный ответ чаще всего предстает в трех видах: **тонально-доминантовый, тонально-субдоминантовый и доминантово-тони-**

⁹ По традиции XVIII–XIX веков, от выбора того или иного ответа зависело определение фуги: если ответ был реальный — фуга называлась **реальной**, если ответ был тональный — фуга называлась **тональной**. Традиция эта сохранилась до начала XX в. и воспроизводится даже в книге Э. Праута «Фуга».

ческий (последний — в случае модулирования темы). Итак, следовательно, полная характеристика ответа обязательно должна включать в себя два определения: качественно-видовое и функциональное: **реальный, тональный и доминантовый, субдоминантовый, тонический**¹⁰.

Оба вида ответа — реальный и тональный — начали формироваться еще в условиях стреттно-имитационного контрапункта XV–XVI веков, где они явились порождением особенностей ладовой системы, состоящей из 6 пар автентических и 6 пар плагальных ладов (последние располагались квартой ниже первых), с одним и тем же финалисом. В том случае, когда начальный фрагмент темы, содержащий I и V ступени, имитировался соседним голосом, возникала видимость тонального ответа, поскольку этот фрагмент при повторении, как правило, излагался с сохранением общего финалиса, теперь уже в плагальном тоне (гиполаде), и таким образом, квинтовый ход оказывался замененным квартовым (и наоборот).

Новый смысл функция ответа приобретает в условиях барочной фуги, опирающейся уже на функционально-гармоническое мышление и развитую систему ладо-тональных связей. Здесь более интенсивно проявились отличия тонального и реального ответов, их противоположная выразительная и конструктивная сущность. Реальный ответ в большей мере способствует членению формы, созданию периодичных структур; тональный же подчеркивает ее неделимость, слитность, и в этом отношении, безусловно, последний представляется явлением не только универсальным, но и в большей мере отвечающим специфике полифонического искусства. В первом томе ХТК Баха 15 фуг имеют тональный ответ (c-moll, Cis-dur, Es-dur, es-moll, F-dur, f-moll, Fis-dur, g-moll, As-dur, gis-moll, A-dur, B-dur, b-moll, H-dur, h-moll), во втором томе таких фуг 13 (C-dur, c-moll, Cis-dur, Es-dur, F-dur, f-moll, fis-moll, G-dur, g-moll, As-dur, a-moll, B-dur, h-moll).

Как же определить, какой вид ответа требует та или иная тема фуги? И вообще, возможен ли свободный выбор вида ответа для любой темы?

Что касается второго вопроса, то на него следует ответить, видимо, так: выбор вида ответа всегда обоснован; как правило, он предопределен строением темы и зависит от ее звукового состава, функционального и тонального решения. Что же касается первого вопроса, то ответ на него дают не только теоретические разработки, содержащиеся в трактатах прошлых столетий, но и сама художественная практика. Она, в частности, подтверждает наблюдения о том, что **реальный доминантовый ответ**, как правило, получают темы: а) не содержащие в своем начальном мотиве (initio) в виде опорного тона V ступень лада, б) плюс к тому — не

¹⁰ Петербургские музыковеды, в частности А. Милка и К. Южак, придерживаются несколько иного взгляда на ответ, однако нам представляется несколько странным такое предложение К. Южак, адресованное начинающему писать фугу: «*Решите, каким должен быть ответ: реальным, тональным или даже субдоминантовым*» (Практическое пособие к написанию и анализу фуги. Петрозаводск–Санкт-Петербург, 1998. С. 4).

заканчивающиеся модуляцией в тональность доминанты, а также в) имеющие либо хроматическое строение, либо ярко характеристичные интонации, либо отчетливо выраженное скрытое голосоведение, которые не допускают каких-либо интонационных изменений, отчетливо слышимых в ответе:

BWV 540



Все фуги первого тома ХТК, за вычетом вышеуказанных примеров с тональными ответами, имеют реальный доминантовый ответ.

Построение реального доминантового ответа осуществляется просто: в момент окончания темы (*dux*) или после него вступает новый голос, в котором квинтой выше или квартой ниже переписывается тема (*comes*), со знаками новой тональности и с полным соблюдением всех метро-ритмических особенностей (при сложном метре 4/4 и 6/8 в теме возможна замена сильной доли на относительно сильную и наоборот). Использование этого вида ответа не ограничивается только одной экспозицией; его применение возможно и при дальнейшем развитии темы, причем в любом месте фуги — будь то ее середина или окончание. Вводится он всякий раз при парном проведении темы, с соблюдением обязательных кварто-квинтовых отношений, которые и создают эффект темо-ответного построения.

Реальный субдоминантовый ответ — явление, как уже говорилось, более редкое, чем ответ реально-доминантовый. Тем не менее, у Баха можно обнаружить целый ряд примеров подобной разновидности. Фуги из кантат «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (BWV 38), «Herr, deine Augen» (BWV 102), органные фуги C-dur (BWV 531), d-moll (BWV 539), токката d-moll (BWV 565), партита h-moll (BWV 831), увертюра (сюита) для оркестра D-dur (BWV 1068), Contrapunctus X из «Искусства фуги» и др. позволяют сделать вывод о том, что этот вид ответа избирается в следующих случаях:

а) в теме преобладает доминантовая гармония или много раз повторяется V ступень (вышеуказанные органная фуга d-moll и токката d-moll — пример 42 а)

б) внутри темы есть отклонение в тональность доминанты (вторая из указанных кантат — пример 42 б);

в) тема начинается с вводного тона к тонике — VII ступени (опорной, не вспомогательной), которая здесь рассматривается как терцовый тон доминантового

резвучия и требует аналога в виде высокой третьей ступени тонического резвучия: VII – I (T); T – D; VII – I (S) (Contrapunctus X – пример 42 в)

г) реальный или скрытый голоса подчеркивают (выделяют) движение ступеней: V – IV – III – II – I, которое получает продолжение в последовании: I – VIII – VII (b) – VI – V – IV, образуя гаммообразное движение по всем ступеням субдоминанты (пример 42 г):

42

а)

BWV 539



б)

Soprano Alto



в)



г)

BWV 531



Тональный доминантовый ответ получают, во-первых, те темы, которые в своем начальном *initio* содержат в виде опорного тона V ступень лада, а во-вторых — все модулирующие темы, которые в ответе должны обязательно вернуться своим окончанием в главную тональность, чтобы не попасть в тональность DD, находящуюся во второй степени родства с главной.

Что касается выполнения этого вида ответа, то здесь прежде всего необходимо обращать внимание на следующие моменты:

Если тема не модулирующая, но включает в своей начальной фразе V ступень, то в ответе — при транспозиции темы в тональность доминанты — эта V ступень заменится не на II, а на I ступень **главной тональности**; тем самым продлевается ее звучание в «недрах» основной, главной тональности:



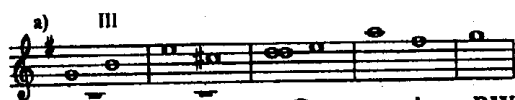
Если внутри темы, начинающейся с V ступени, содержится отклонение в тональность доминанты, то в ответе осуществляется обратное действие: тоника тональности доминанты отвечает тоника основной тональности, но далее ответ протекает в тональности доминанты.

Наконец, в том случае, когда тема фуги является модулирующей (а модулирует она, напомним, только в тональность доминанты и без смены ладового наклонения), следует прибегнуть к одному из трех наиболее часто встречающихся случаев построения ответа:

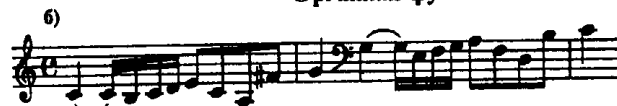
- 1) если в начальном обороте темы присутствует III ступень, то ей в доминантовом ответе должна соответствовать не VII, а VI ступень основной тональности, и весь остальной материал вслед за этой VI ступенью автоматически спустится на секунду ниже, а следовательно, вернется в главную тональность (пример 44 а);
- 2) если в теме присутствует VII ступень, то преобразование в доминантовом ответе можно начать именно с нее, заменив VII ступень не IV-й, а III-й, и весь последующий материал вслед за ней опустится на секунду ниже, приведя к главной тональности (пример 44 б);
- 3) допустимы и замены других ступеней, однако в случае отсутствия в теме III и VII ступеней наиболее часто секундовый сдвиг в доминантовом ответе осуществляется ближе к его концу — там, где есть скачок, пауза либо некая остановка, позволяющие замаскировать изменения в теме,

сохранив при этом ее общий рельеф. Найдя такое место, следует опустить концовку ответа на секунду ниже, что и приведет его окончание к главной тональности (пример 44 в):

44



Органная fuga BWV 547



BWV 949



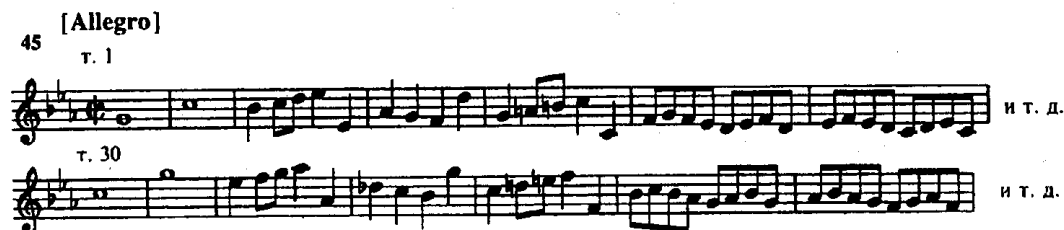
Однако эти правила не обходятся без исключений. В художественной практике редко, но все же встречаются примеры, когда модулирующая тема получает реальный (или подобный реальному) ответ. Каждый такой случай имеет свои основания для отхода от традиции и требует индивидуального объяснения. Например, практически реальный ответ получает модулирующая тема фуги e-moll I, в которой какая-либо даже незначительная замена звуков в ответе повлекла бы за собой отчетливо слышимое искажение темы (изменения невозможны как в ее начальной части — пробеге по звукам тонического трезвучия, так и в дальнейшей части, с хроматизированным скрытым голосом).

Достаточно сложный случай демонстрирует ответ в фуге h-moll I, который в разных редакциях, и не без основания¹¹, имеет различное прочтение — с заменой пятого звука — V ступени — на I-ю, и без замены. Если проанализировать тему, отчетливо видно, что именно с пятого звука и до самого конца она фактически пребывает в тональности доминанты, что и потребовало ответной реакции — перенесения всего этого отрезка в тональность тоники.

Тональный субдоминантовый ответ встречается крайне редко; помещаясь в экспозиционном разделе, он, как правило, находится не в первой паре голосов,

¹¹ Редактор издания Urtext A. Кройц по поводу данной фуги сообщает следующее: «Анализ источников показывает, что Бах колебался в оформлении ответа на тему», поскольку в одном из вариантов ответ имел следующую последовательность звуков: h—a-fis, d—h—e—dis—a-gis—f—e.... Позднее Бах заменил пятый звук h на cis, но затем опять восстановил прежний звук и для большей точности поставил под ним букву «h». В другом источнике первоначальным был звук h, который был заменен на звук cis (этим вариантом пользуется, в частности, Муджеллини, и он же применялся в исполнительской практике С. Рихтером) — см. материалы статьи Я. Файна «Проблема ответа в фуге» (174).

а во второй, либо вовсе в числе дополнительных проведений. Так же, как и в тонально-доминантовом ответе, в нем есть некая неточность по сравнению с темой, вызванная присутствием признаков основной тональности в теме, излагаемой в тональности IV ступени. Хорошо известный пример тонально-субдоминантового ответа — четвертое вступление темы в пятиголосной фуге cis-moll I (звуки: *gis — eis — a — gis — fis*). Тонально-субдоминантовым ответом является, в сущности, дополнительное проведение темы в экспозиции фуги из финала органной сонаты № 2 И.С. Баха:




Наконец, особо следует остановиться на вопросе, касающемся разграничения моментов, связанных с звуковысотным положением темы, **подкрепленным и не подкрепленным** той или иной тональностью. В большинстве случаев новая высотная позиция темы подкрепляется теми или иными выразительными средствами новой тональности; при этом если речь идет об ответе в начале фуги, мы говорим о субдоминантовом либо доминантовом ответе; если же речь идет о проведении темы в послеэкспозиционном разделе, — то просто об изложении ее в тональности доминанты, субдоминанты, параллели и т. д. Однако иногда повторение темы осуществляется таким образом, что *высотная позиция темы меняется, а тональность остается прежней*, или же наоборот, *высотная позиция остается прежней, а тональность изменяется*. Вышеперечисленные варианты мы будем относить к **ненормативным случаям**. При этом мы предлагаем: а) подобный ответ в условиях экспозиции, вслед за В. Протопоповым, называть **ответом второго рода**; б) в случае же проведения темы в послеэкспозиционной части просто констатировать, что ее звуковысотное положение не подкрепляется тональностью.

Иногда ответ может звучать в инверсии (в таком случае вся фуга именуется **контрафугой** — см. об этом на с. 277), в увеличении или в уменьшении. Прежде было принято (вплоть до Праута) называть такие разновидности, включая и первый вид, фугами в противодвижении, увеличении, уменьшении; однако в настоящее время подобные модификации ответа никак не отражаются на названии фуг.

Скажем теперь несколько подробнее о ненормативных случаях.

Даже в баховской фуге можно найти примеры крайне необычной подачи темы. Конечно, в меньшей мере это касается ее первоначального изложения, хотя и здесь можно встретить весьма неожиданные, оригинальные решения. Один из таких примеров — двухголосная (!) тема фуги из кантаты № 21. Не исключено, что тема, о которой идет речь, возникла под впечатлением музыки Concerto grosso op. 3 № 11 Вивальди (см. пример 46 а). В транскрипции Баха эта тема получила более законченную форму: оставаясь двухголосной, она стала компактней, ограничившись 4-мя звеньями, в которых каждый раз меняется интервал начального скачка: сначала это кварта, затем квинта, секста, септима. В ответе (также двухголосном) квартовый скачок заменяется квинтовым, а вслед за ним следуют скачки на сексту, септиму, октаву:

46
a) Allegro Вивальди. op. 3 № 11



6) Soprano И. С. Бах



Однако, как правило, различного рода структурные «необычности» все же чаще возникают не сначала, а в ходе дальнейшего появления темы в разных голосах и разных ситуациях. При этом наибольшее число новшеств связано с

изменением ритмики, ладо-функциональной стороны, а также звуковысотного — точнее, интонационного строения.

Ранее уже говорилось о возможном, более того, часто встречающемся изменении длительности первого звука (таких фуг в ХТК немало). Однако изменение ритмики может касаться не только начального звука. Например, в фуге **c-moll II**, в пятом (оно же первое в контрэкспозиции, т. 8) проведении темы она начинается вместо восьмой длительности с шестнадцатой, а далее ровное движение заменяется пунктирным ритмом. В этой же фуге тема подвергается и интонационным изменениям. Так, в т. 18 движение восьмыми (терцовый скачок) подменяется поступенным движением шестнадцатыми, а в т. 21 при обращении темы содержащийся в ней скачок на квинту заменяется скачком на сексту. Наконец, в последнем, басовом проведении (т. 26) после скачка на квинту полностью заменено окончание темы. Не менее 15 интонационных и ритмических вариантов имеет фуга **dis-moll I**, причем это — не предел.

Что касается ненормативных случаев построения **ответа**, то в первую очередь они связаны с метро-ритмическим аспектом (меняется длительность начального звука, его метрическая доля и т. д.), а также с ладо-функциональной стороной.

В отношении последней, можно выделить два наиболее часто встречающихся случая. Первый — небольшое, но, тем не менее, заметно влияющее на облик темы изменение ладового наклонения ответа, которое возникает в результате того, что, будучи излагает квартой или квинтой ниже (выше) темы, ответ сохраняет знаки главной тональности (то, что В.В. Протопопов — еще раз напомним — называет **ответом второго рода**). Таким образом, мажорная тема может иметь ответ миксолидийского наклонения, а минорная тема — фригийского. Второй случай, противоположный первому, — введение дополнительных бемолей или диэзов, не соответствующих тональности ответа. При этом высотная позиция как бы говорит об определенной тональности, однако она не подтверждается другими голосами.

Один из примеров подобного рода — т. 7 (четвертое — последнее экспозиционное проведение темы) в фуге **c-moll II**, где ответ вместо двух си-бемолей имеет два си-бекара:



Завершая разговор об ответе, добавим, что в классической и романтической фуге, как правило, мы видим примеры скрупулезно-точного тонального ответа, в которых замена квинтового тона на основной в тонально-доминантовом ответе существенно преобразует облик темы — буквально «разъедает» ее, делая взвинченной, напряженной (29 соната Бетховена — с заменой начальной децимы в теме на ум. ундециму в ответе; интродукция «Ромео и Джульетты» Берлиоза, где начальный ход в пределах октавы «вынужденно» заменяется ходом в диапазоне ноны и т. д.). С другой стороны, наряду с традиционными видами ответов в этот период можно наблюдать и более частое применение — в продолжение некоторых случаев у Баха (см. пример 32) и Генделя — ответов в терцию, тритон, другие интервалы (фуга A-dur Рейхи, IV часть поэмы «Моя Родина» Сметаны и др.). В XX веке проблема ответа получает многозначное решение, и выбор его высотной позиции, функциональной принадлежности и т. д. целиком и полностью определяется замыслом композитора (см. Главу десятую); ну, а в высотно нефиксируемой музыке «ответом» становится просто повторное проведение начальной «темы».

Противосложение

Несмотря на свою, казалось бы, совершенно очевидную функцию — сопровождать изложение темы и ответа (вождя и спутника), этот компонент фуги, тем не менее, часто создает проблемы. Одна из них связана с отождествлением его со второй темой, что влечет за собой трактовку всей фуги как сложной, двойной, а другая — с определением его границ, от чего зависит трактовка архитектоники всей композиции.

Итак, противосложение — это контрапункт, способствующий раскрытию особенностей темы, который появляется впервые в момент изложения ответа и звучит в том голосе, который до этого проводил тему. Следовательно, если вслед за темой (в дальнейшем за ответом и т. д.) в том же голосе вступает контрапункт, являющийся ее продолжением, он и будет выполнять функцию **противосложения**. В случае же, когда контрапункт появляется в свободном голосе во время звучания ответа, или даже ранее, когда тема еще не отзвучала, он должен быть определен как **вторая тема**¹². При этом степень яркости, самостоя-

¹² Отсутствие четкого разграничения между второй темой и противосложением, имевшее корни в XVII веке, сохранившееся и в ряде композиторских школ XIX века, а также в учебниках того времени, привело к хорошо известным «недоразумениям», зафиксированным в названиях (или подзаголовках) фуг. Среди подобных произведений — финалы квартетов № 2 и № 6 op. 20 Й. Гайдна, обозначенные их автором как Fuga a 3 sogetti и Fuga a 4 sogetti, но на самом деле являющиеся двойными фугами.

тельности музыкального материала практически не имеет значения. Встречаются случаи, когда на правах второй темы может выступать неяркий материал, и наоборот, броский, исключительно характеристичный в интонационном и ритмическом отношении контрапункт, который явно мог бы претендовать на самостоятельность, трактуется как противосложение.

Еще один, достаточно непростой вопрос встает при определении границ противосложения. Для решения его, помимо учета структурной функции противосложения как контрапункта к ответу, особое внимание должно быть обращено и на его композиционно-тематическую функцию (а именно на самостоятельность мелодии). Эти функции в одних случаях могут совпадать, в других — не совпадать. Поэтому при анализе, для достижения большей его точности, целесообразно пользоваться предложенным А.Г. Чугаевым термином **«собственно противосложение»**, обозначающим *«относительно самостоятельную мелодию, контрапунктирующую имитации темы»* (196, с. 25). Этот термин особенно необходим тогда, когда противосложение и ответ имеют разные масштабы и их начальная граница не совпадает. Так, в некоторых случаях собственно противосложение вступает раньше ответа (тогда Чугаев называет его «опережающим» — например, в фуге *fis-moll I*), в других случаях — позже начала ответа («запаздывающее» — *c-moll I*; *e-moll I*).

Следовательно, при характеристике противосложения желательно не только обращать внимание на факт соотношения противосложения и ответа, но и различать «собственно противосложение», которое, в том случае, если оно повторяется в фуге несколько раз, принимает самое активное участие в построении многоголосной композиции в целом.

С точки зрения интонационно-ритмической связи с темой, противосложения могут быть как минимум трех видов:

а) независимое от темы, достаточно выразительное и яркое по своему интонационно-ритмическому строению (фуги *f-moll I*, *g-moll II*, *h-moll II*);

б) интонационно связанное с темой, более того, продолжающее развивать ее мотивы, интонации (*C-dur I*, *g-moll I*, *a-moll I*, *E-dur II*);

в) содержащее общие формы движения и малоиндивидуализированные интонации, выполняющее по отношению к теме скорее роль фона (*F-dur I*, *c-moll I*). Последний вид встречается у Баха довольно редко.

Задача противосложения, как уже говорилось, — подчеркнуть выразительность темы. Поэтому вне зависимости от его вида оно призвано раскрывать ладо-функциональное строение темы, выявлять гармонические функции, а также тональные отклонения и модуляции. Кроме того, индивидуальность темы обычно подчеркивается **комплементарной ритмикой** противосложения (взаимодополняющей, противопоставляющей мелкие длительности одного голоса крупным длительностям другого голоса и наоборот).

Различают три вида противосложений: **удержанные, частично удержанные и неудержанные**¹³. *Удержанное* противосложение постоянно сопровождает тему (и ответ) на протяжении всей фуги, хотя в редких случаях допустимы и его пропуски. Переходя из голоса в голос вслед за темой, меняясь с ней высотными позициями, удержанное противосложение становится неременным участником подвижного контрапункта, где его сочетание с ответом является первоначальным соединением, а все остальные сочетания — производными. Использование этого вида противосложения, являющегося показателем строгости полифонического мышления, способствует особой органичности и тематическому единству всей фуги. Большая часть баховских фуг выполнена с применением именно удержанного противосложения; при этом могут удерживаться как одно противосложение (в ХТК I таковы фуги Es-dur, E-dur, e-moll, f-moll, Fis-dur, fis-moll, As-dur, gis-moll, A-dur, B-dur, H-dur, h-moll; в ХТК II — фуги C-dur, cis-moll, dis-moll, e-moll, Fis-dur, g-moll, As-dur, A-dur, b-moll, H-dur), так и два (в ХТК I — c-moll, Cis-dur, f-moll, gis-moll, B-dur; в ХТК II — G-dur, a-moll, B-dur, h-moll), и даже три (fis-moll I). В том же ХТК есть примеры, когда удержанные противосложения применяются не только в прямом виде, но и в обращении. Таковы фуги G-dur и h-moll из первого тома и фуга b-moll из второго.

О *частично удержанном* противосложении можно говорить в двух случаях. Первый — когда при повторных изложениях противосложения воспроизводится лишь его фрагмент; второй — когда число новых контрапунктов разительно превышает число проведений удержанного противосложения. В этом случае, при эпизодическом использовании удержанного противосложения, также применяется подвижной контрапункт.

Неудержанное противосложение — такое, которое звучит единожды и больше на протяжении всей композиции не повторяется. В фуге с неудержанными противосложениями достаточно трудно сохранить однородность фактуры: обновляющиеся каждый раз при появлении темы противосложения не только вносят определенную свободу в общий контекст произведения, но и нарочито подчеркивают вариационные свойства этой формы. Неудержанные противосложения, не требующие подвижного или какого-либо другого вида сложного

¹³ Отсутствие подобных видов в теории фуги Праута приводит ее автора к многочисленным курьезам. Праут называет противосложением лишь тот контрапункт (впервые появившийся в момент звучания ответа), который затем постоянно сопровождает тему фуги. Если же такое удержанное противосложение отсутствует, то, по мнению Праута, отсутствует и противосложение вообще. Например, он пишет: «...в громадном большинстве случаев надобности в противосложении нет...» (131. С. 87), или далее: «В фугах (имеется в виду ХТК. — Н.С.) №№ 1, 22, 29, 31 противосложений нет, потому, что вождь так широко разработан в форме стретты, что противосложение только бы помешало». (Там же. С. 87).

контрапункта, как правило, применяются в фугах, где вышеназванные техники и так представлены с избытком — как, например, в фугах, содержащих множество канонов и стретт (C-dur I, c-moll II, B-dur I, D-dur II, Es-dur II). Кроме того, они довольно часто используются в фугах импровизационного характера, либо связанных с элементами театральности, программности, требующими постоянного обновления музыкального материала.

Что же представляют собой противосложения в фугах Баха и какова техника их сочинения?

Во-первых, большая часть баховских противосложений имеет весьма яркий интонационный материал, а с функционально-гармонической и ритмической стороны их характеризует исключительная определенность и четкость. Приведем некоторые из них:

48

а) т. 4 f-moll I

б) т. 3 a-moll II

в) т. 3 Es-dur II

Первое противосложение — из фуги f-moll ХТК I; второе — из фуги a-moll II; третье — из фуги Es-dur I. Интонационная, гармоническая и ритмическая определенность, достаточно широкий диапазон, чувство меры в выборе соотношения крупных и мелких длительностей, общая логичность следования мотивов, образующих в целом гибкую, красивую фразу, — все это заставляет видеть в

вышеприведенных фрагментах не просто контрапункты к темам, но явно оригинальные и самостоятельные мелодии.

Таким образом, контрапункт, сопровождающий ответ (тему), не есть набор звуков, не имеющих своего смыслового и конструктивного плана. Наоборот, он представляет собой логическое продолжение темы, ее разъяснение и комментирование: не случайно противосложения очень многих баховских тем (особенно те, что имеют несовершенную каденцию) представляют собой секвентное повторение заключительного мотива темы:

49



Возникает поразительный момент: с одной стороны, вновь вступающий голос, повторяя тему в новой тональности, приковывает к себе внимание, а с другой стороны, противосложение, «подпевая» ответу, создает дополнительный эффект переключки голосов. В некоторых фугах подобный эффект способствует не только исключительной однородности всего музыкального материала, но и приводит к своеобразной ритмо-интонационной остинатности. Такова, например, 50-тактная фуга D-dur II, в которой цитируемый в противосложении мотив темы не повторяется всего лишь в трех тактах: 1, 27 и 43, а в остальных звучит иногда даже дважды или трижды.

Подобный подход к работе с мотивами темы в противосложении мы рекомендуем и при сочинении школьных, учебных фуг, как наиболее целесообразный с методической точки зрения.

В последующие столетия отношение к противосложению отличается еще большей индивидуализацией. А. Рейха, например, вопреки барочной традиции, снабжает его ритмом, идентичным ритму темы. Д. Шостакович, наоборот, с помощью удержанных противосложений, яркость которых конкурирует с яркостью темы, «возвращается» (прежде всего в экспозиционных разделах фуг) к форме, от которой ушла фуга XVII в., — к канону. А. Пирумов в некоторых своих фугах вообще использует в качестве противосложений разные моди-

фикации основной темы (инверсия, ракоход и т. д.). И напротив, в фугах Лютославского, Лигети противосложение практически растворяется в стреттно-канонической технике — как растворяется оно в других композициях, связанных с микрополифонией, сонорикой и т. д.

Интермедия

Так называется раздел фуги, в котором отсутствует проведение темы или ответа. Э. Праут в параграфе, посвященном интермедии, пишет: *«Хотя иногда и встречаются фуги, в течение которых вождь или ответ слышится почти непрерывно — поразительным примером такой фуги является очень известная первая fuga из "Wohltemperirtes Clavier", — вообще же следует признать желательным вносить разнообразие в фугу, вставляя в нее интермедии»* (131, с. 97). Помимо необходимости разнообразия, одной из главных причин введения интермедий, по мнению исследователя, является тот факт, что, как правило, внимание слушателей особым образом реагирует на возвращение темы после более или менее продолжительного ее отсутствия. Кроме того, интермедия — это раздел, который позволяет осуществлять переходы (модуляции) из одной тональности в другую, что, несомненно, является весьма актуальным для фуг как Баха, так и венских классиков, романтиков и далее.

Таким образом, интермедия — это один из важнейших компонентов фуги. Исторически она возникает довольно поздно: в фугах второго и третьего этапов, в которых тональный план ограничивался исключительно тональностями тоники и доминанты, интермедии практически отсутствовали. В дальнейшем — на четвертом, пятом, шестом этапах, приобретая исключительно важную роль, интермедия не ограничивается выполнением вышеперечисленных функций, а используется и с иным назначением. В частности, она играет большую роль в общей драматургии произведения, не только участвуя в интонационно-мотивной разработке тематического материала, но и способствуя выстраиванию архитектоники всего сочинения посредством как «корреспондирования» на расстоянии ее отдельных фрагментов, так и соотнесения участков формы, связанных с темой фуги и независимых от нее.

Интермедия вносит в фугу некий элемент бесконечного разнообразия, поскольку не существует каких-либо твердых правил в отношении ее строения, масштабов, местоположения, интонационного наполнения и т. д. Интермедии могут быть как очень краткими — один-два такта, так и достаточно протяженными — до двадцати и более тактов (например, в фуге F-dur II третья интермедия равна 28 тактам). Они могут вводиться после экспозиционного раздела, или внутри экспозиции, их может быть очень много, или же, наоборот, достаточно ограниченное число, не говоря уже о том, что есть фуги, где интермедии вовсе отсутствуют.

По-видимому, особо следует сказать, о том, что в наше время толкование интермедии несколько изменилось по сравнению с ее трактовкой в теории XIX века, которая причисляла к интермедиям только те свободные от проведения темы разделы, которые находились за пределами экспозиции. Кстати, именно такую точку зрения разделял и Праут, который все построения между проведениями темы в масштабах экспозиции называл кодеттами, а расположенные за пределами экспозиции — интермедиями¹⁴.

В настоящее время понятие «кодетты» применительно к интермедии не утратило своей актуальности полностью, однако используется оно лишь в связи с одним из видов интермедий, а именно таким, который представляет собой многоголосное «расширение» окончания темы — наподобие того одноголосного дополнения к теме (часто содержащего модуляцию), которое мы называем собственно «кодеттой». В действительности такие интермедии-кодетты в фугах встречаются не так уж часто, поскольку моменты членения и выявления каденций в них, как известно, большей частью всячески маскируются. Пример фуги, где материал кодетты становится основой интермедии развивающего, разработочного характера, — Es-dur II. Однако, как правило, интермедии, которые строятся на материале одноголосной кодетты, принадлежат к другому виду, который мы называем интермедиями-связками. Таковы, например, первые интермедии в фугах F-dur I, Es-dur I, строящиеся на музыкальном материале кодетты, однако явно относящиеся к виду интермедий-связок.

Из сказанного выше очевидно, что в баховской фуге можно выделить, как наиболее употребительные¹⁵:

- 1) интермедии-кодетты;
- 2) интермедии-связки;
- 3) интермедии-разработки;
- 4) интермедии-эпизоды.

Первые три вида, как правило, строятся на музыкальном материале темы фуги или ее противосложения; местом их расположения может быть как начальный, так и срединный, и заключительный раздел фуги. Четвертый вид, наоборот, всегда содержит интонационно новый материал, представляющий собой контраст к остальному материалу фуги, и его местоположение чаще всего ограничивается лишь одной зоной композиции, а именно — срединной, центральной.

Примерами интермедии-кодетты, в частности, могут служить такты 12 и 13 фуги c-moll II (см. пример 50 а), такты 7 и 8 фуги E-dur II (пример 50 б), такты

¹⁴ В частности, Праут пишет о том, что кодетта очень часто весьма похожа на интермедию, «разница заключается в том, что кодетта появляется среди экспозиции, а первая интермедия — непременно по окончании ее» (131. С. 97).

¹⁵ В предлагаемом ниже перечне они расположены по линии возрастания масштабной величины, а именно от менее крупных к более протяженным.

27–31 фуги Es-dur II (пример 50 в) и др. В первом случае это строящаяся на интонациях темы трехголосная интермедия, с помощью которой осуществляется модуляция (завершаемая полной каденцией) из тональности субдоминанты — f-moll в тональность минорной доминанты — g-moll. Во втором скорее всего можно говорить об «эффекте» серединной каденции; момент модуляции здесь отсутствует, поскольку интермедия, которая строится на мотивах противосложения, вводится после проведения темы в тональности доминанты и завершается остановкой также на доминанте. И в том, и в другом случаях крайне скупо представлен момент секвентного развития — прием, довольно часто употребляемый в интермедиях-связках и, как правило, обязательно присутствующий в интермедиях-разработках:

50 а) оконч. 12 т. т. 13

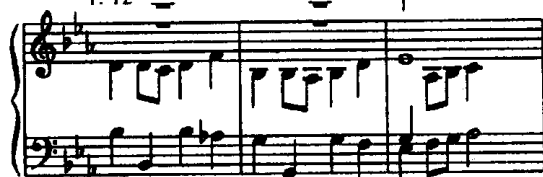
б) 7-8 E-dur II

в) т. 27 Es-dur II

Приведем несколько примеров интермедий-связок. Это: а) такты 12–13 из фуги Es-dur II — простая двухголосная секвенция, строящаяся на матери-

але кодетты и противосложения (пример 51 а); б) такт 3 в фуге с-moll II, где продолжается нисходящий ход, присутствовавший в теме и противосложении; он связывает ответ, звучащий в тональности доминанты — g-moll, с темой, излагаемой в основной тональности с-moll (пример 51 б); в) такты 5 и 6 этой же фуги, которые содержат уже трехголосную интермедию, помещенную совсем нетрадиционно, а именно между темой и ответом (пример 51 в). Трудно сказать, почему Баху потребовалась здесь интермедия. Возможно, ее появление мотивировано желанием композитора уйти от намечающегося — в случае вступления после однотоктной темы столь же короткого ответа — однообразия периодических повторений. Не случайно материал этой интермедии разительно отличается от материала первой. Пассажи в крайних голосах (в верхнем он охватывает диапазон двух октав, в нижнем — ундецимы), введение имитаций, обрисовывающих в с-moll-ной фуге тональности f-moll и Es-dur, — все это ярко подготавливает и как бы подчеркивает новое появление темы, которая в данном случае хотя и имеет высотную позицию ответа, тем не менее демонстрирует ненормативный случай поведения «вождя»:

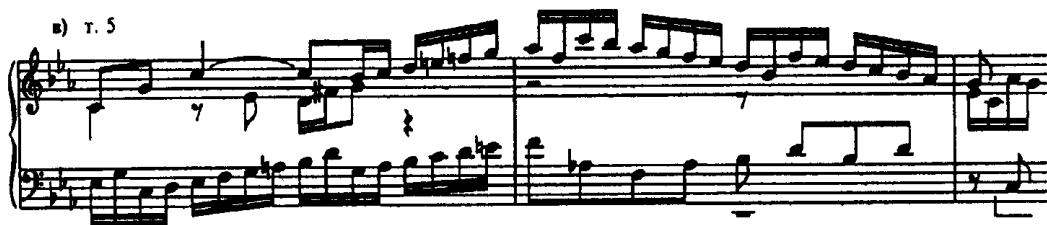
51
а) т. 12 — Es-dur II



б) т. 2



в) т. 5



Третий вид — **интермедии-разработки**, — как правило, не только продолжительнее двух предыдущих видов, но и демонстрируют основательную работу с мотивами, принадлежащими теме и противосложению. Наиболее характерные приемы подачи музыкального материала в подобного рода интермедиях — секвенция, имитация, канон, подвижной контрапункт. В последнем случае (при использовании сложного контрапункта) интермедия становится, как правило, многосоставной. При этом она может оставаться однородной по своему музыкальному материалу, но может содержать и разный материал. Например, в фуге *c-moll* I четвертая интермедия — в которой первые полтора такта включают секвенцию (с элементом дублировки) на интонациях основной темы и противосложения, а вторые полтора такта (содержащие перестановку голосов) представляют собой первоначальное и производное соединения тройного контрапункта октавы — является образцом многосоставности и, одновременно, однородности. Следующая же, пятая интермедия из этой фуги демонстрирует многосоставность уже иного качества: здесь вначале повторяется материал второй интермедии с перестановкой двух верхних голосов, транспонированный на кварту, а затем следует новый материал.

В некоторых фугах интермедии-разработки играют столь важную роль, что выстраивают свою собственную драматургическую линию. Такова, в частности, **органная фуга d-moll Баха (BWV 538)**¹⁶. В ней 13 интермедий, и все они фактически строятся на одном и том же материале (взят из окончания противосложения), который всегда излагается с участием канонических секвенций, имеющих разную протяженность и разное количество участвующих в них голосов.

Первая интермедия (с т. 15) — двухголосная; по технике письма она представляет собой каноническую секвенцию II-го разряда (с шагом по терциям вниз); ее протяженность — 2,5 такта (пример 52 а).

Вторая интермедия (с т. 25) — трехголосная; она сохраняет предыдущую каноническую секвенцию, усложняя ее секстовой дублировкой верхнего голоса; ее протяженность — 3,5 такта (пример 52 б).

Третья интермедия (с т. 36) — четырехголосная; в ней присутствует знакомый нам по предыдущим интермедиям материал, который здесь излагается уже в виде трехголосной секвенции I разряда, сопровождаемой свободным голосом; протяженность — 6,5 т. (пример 52 в).

¹⁶ Эта фуга достаточно подробно проанализирована Э. Праутом (в книге «Анализ фуг») который, в частности, пишет: «По своему общему плану эта фуга... является одним из наиболее совершенных творений Баха» (132. С. 54), а также В.В. Протопоповым (в «Истории полифонии». Вып. 3. С. 196–198).

Четвертая интермедия (с т. 50, в разделе контрэкспозиции) — четырехголосная, в которой изложение трехголосной канонической секвенции усложняется секстовой дублировкой; протяженность та же — 6,5 т.

Пятая интермедия (с т. 64) — трехголосная, первые три такта ее — простая секвенция, окончание — трехголосная каноническая секвенция I разряда; протяженность — 6,5 т.

Шестая интермедия (с т. 78), продолжая удерживать трехголосие и повторяя двухголосную секвенцию II разряда, масштабно сокращается до 2,5 т.; она подготавливает заключительное педальное проведение темы в главной тональности, которым завершится контрэкспозиция и начнется разработочная часть фуги.

Седьмая интермедия (с т. 88) открывает новый раздел фуги, вновь воспроизводя трехголосную каноническую секвенцию с дублировкой одного из ее голосов; она вдвое крупнее предыдущих интермедий — имеет протяженность 12,5 т.

Восьмая, девятая (четыrehголосные), *десятая и одиннадцатая* (трехголосные) интермедии (с тт. 108, 122, 138, 152) продолжают разрабатывать тот же материал; последняя из них — самая продолжительная (14,5 т.), — затрагивая даже такие тональности, как *f-moll*, использует лишь двухголосную секвенцию. В последних тактах количество ее голосов возрастает до четырех, и пятым голосом вступает педальное изложение темы в главной тональности (оно стреттно подхватывается вторым голосом), знаменующее начало репризы.

Двенадцатая и тринадцатая интермедии (с т. 175 и 195) — обе трехголосные; впрочем, двенадцатая с т. 183 становится четырехголосной, поскольку вводится верхний голос (как пропоста канонической секвенции II разряда, в которой участвует также нижний голос), осуществляющий спуск от *a* второй октавы к *a* первой, с которого вступает второе проведение темы. Тринадцатая интермедия — в ней, как нигде прежде, подчеркивается противодвижение гаммообразнодвигающихся голосов — подводит к каноническому проведению (участвуют крайние голоса) основной темы в главной тональности. Последние 12 т. представляют собой заключительный раздел фуги, где вновь звучит материал трехголосной канонической секвенции, один из голосов которой (верхний) подается в секстовой дублировке. В итоге продолжительность звучания темы на протяжении всей фуги составляет 108 т., а интермедий (включая кодовый раздел) — 114 т.:





Аналогичные — почти одинаковые соотношения разделов, отведенных для изложения темы и интермедий, весьма часто встречаются и в клавирных фуга Баха.

Вообще трудно переоценить ту роль, которую интермедии-разработки сыграли в становлении венского классического стиля, в частности, при выработке приемов мотивной работы в темах сонатно-симфонического цикла.

Наконец, четвертый вид — **интермедия-эпизод**, — в отличие от трех предыдущих, строится на новом материале и представляет собой относительно замкнутое построение, вносящее контраст в общую драматургию фуги.

Подобные интермедии достаточно часто используются в фугах, предназначенных для инструментов, технические возможности которых не позволяют исполнителю долгое время «эксплуатировать» многоголосное полифоническое изложение (например, струнных). В таком случае (для «разрядки») в фугу вводятся эпизоды, содержащие пассажи, гаммы и другие типичные для исполнительской практики данного инструмента приемы, которые, с одной стороны, вносят в композицию разнообразие и контраст, а с другой, позволяют исполнителю слегка «отдохнуть» от преодоления трудностей полифонического склада, не вытекающих органически из природы инструмента. Яркие примеры подобных интермедий содержат фуги — вторые части баховских скрипичных сонат g-moll (BWV 1001), a-moll (BWV 1003), C-dur (BWV 1005), а также финалы (третьи части) органных сонат, в том числе первой — Es-dur (BWV 525), третьей — d-moll (BWV 527). Впрочем, интермедии-эпизоды нередко встречаются и в клавирных, и в органных фугах. Из

числа последних назовем фуги h-moll (на тему Корелли — BWV 579) и e-moll (BWV 548):

53 т. 60

BWV 548



В последующие столетия роль интермедий в фуге фактически не претерпевает каких-либо существенных изменений. Их размеры, вид, общее количество все так же зависят от назначения, художественных задач и, конечно же, от творческих пристрастий того или иного композитора. Например, у Бетховена, в двойной фуге из его фортепианной сонаты № 29, используются все четыре вида интермедий, материал которых способствует симфонизации финала в не меньшей степени, нежели материал, связанный с изложением первой и второй тем. У композиторов XX в. отношение к интермедии может быть самым разным: А. Пирумов, например, практически отказывается от нее вообще, что продиктовано его желанием возродить фугу ричеркарного типа; Шостакович же, наоборот, уделяет ей внимание не меньшее, чем теме, стремясь уравновесить масштабы разделов, занимаемых темой и интермедиями. Но об этом, как и о многом другом, касающемся облика интермедий и других компонентов фуги в разные века, можно будет подробнее узнать в последующих главах нашей книги.

ПРОСТАЯ (ОДНОТЕМНАЯ) ФУГА И ЕЕ ОСНОВНЫЕ РАЗДЕЛЫ

Нередко прежде чем приступить к изучению вопросов, касающихся архитектоники фуги, ее функционально-гармонического строения, масштабной соотнесенности ее разделов, считаем нелишним напомнить о тех критериях, которые предъявлялись к фуге в целом в прошлые столетия.

К примеру, Марпург сообщает следующее: *«Диспозиция фуги должна быть составлена так, чтобы сильнейшие кунштиэюки оставались напоследок, менее сильные предшествовали им с тем, чтобы начало фуги было хорошим, середина еще лучше, а конец фуги отличным»* (цит. по 123, с. 120).

Интересные суждения о фуге и ее эстетике принадлежат И.К. Гунке. Он пишет: *«Красота... фуги состоит, во-первых, в разнообразности единства; во-вторых, в соразмерности частей; в-третьих, в живости и ясности. Единство в сочинении, — продолжает Гунке, — бывает тогда, когда все разнородные части целого служат для большего понимания главной идеи. Разнообразие в фуге состоит в большем или меньшем числе ее разработанных частей, в перемене тонов, то есть гамм, в изменении темы, в сокращении, расширении, обращении ее, в интермедии, которой связываются части ее. Соразмерность состоит в том, чтобы интермедии не слишком разрознивали эти части, чтобы сами части фуги не слишком были растянуты. Если фуга, как и всякое другое музыкальное произведение, составлена, как вылитое органическое целое, и целое так завлекательно интересно, что не дает заметить ее технического устройства, то она непременно произведет сильный эффект»* (50, с. 127).

Ограничимся лишь двумя этими высказываниями, поскольку авторы их, как нам представляется, поставили все необходимые акценты и на выразительной стороне фуги, и на факте соотнесенности в ней технического устройства с художественно-эстетическим началом, и, в то же время, очертили круг проблем, связанных с вопросами ее строения.

Итак, каково же строение однотемной (простой) фуги?

Прежде всего, надо сказать, что определение «простая», используемое для однотемной фуги в целях ее отличия от многотемной («сложной») фуги, достаточно условно. Как и в ситуации с контрапунктом («простой» контрапункт, «сложный»...), оно ни в коем случае не означает «простоту» или, тем более, легковесность самого подразумеваемого явления, в сравнении с фугой сложной.

Здесь мы должны сделать еще одно «отступление». Несмотря на существующие разногласия по поводу названий крупных разделов фуги и, в частности, на мнение некоторых авторов, что весьма распространенные в теории фуги термины **экспозиция**, **разработка**, **реприза** и **кода** применимы только к сочинениям гомофонно-гармонического стиля, нам представляется методически вполне оправданным обращение к ним и при анализе полифонических форм, в том числе фуги. Ведь становление гомофонных форм, и прежде всего сонатной — для которой особенно показательны эти понятия, — протекало в тот же исторический период, что и развитие полифонической музыки, и потому не могло не затронуть ее сферу (см. органные сонаты Баха, его же сонаты для скрипки и клавира, концерты, партиты, сюиты и проч.). Однако было бы ошибкой полностью отвергать терминологию и некоторые старые приемы анализа, применявшиеся по отношению к фуге в XVII–XVIII вв. Поэтому мы будем использовать в ряде случаев те из них, которые, как нам представляется, не только не противоречат более новым определениям, но способны подчас вскрыть в строении фуги такие нюансы, смысл и назначение которых к настоящему времени почти забыты.

Итак, условимся называть основные разделы фуги следующим образом:

- **первый раздел**, соответствующий *propositio* риторической диспозиции — выполняющий функцию «изложения» главной мысли (тезиса), **показа** темы, или, иными словами, знакомства с нею в результате ее проведения во всех голосах, мы будем называть **экспозиционным**;
- **второй раздел**, представляющий собой «логическое обсуждение» этой мысли, для которого характерен момент «оспаривания» высказанного тезиса (в риторической диспозиции — *confutatio*) и, в то же время, его «утверждения» (*confirmatio*), — **последэкспозиционным**. Из сказанного следует, что он включает две фазы, которые в одних случаях могут быть достаточно прочно соединены, в других — очень четко разграничены. Каждая фаза составляет самостоятельный раздел формы; вместе же они представляют собой **развивающую часть** и **завершающую часть**. К последней может примыкать небольшой заключительный раздел — **кода**.

Экспозиция (экспозиционная часть)

Это начальный раздел фуги, в котором один за другим поочередно вступают с проведением темы все участвующие в произведении голоса. Экспозиция — раздел формы не только максимально устойчивый функционально, но и наиболее строго регламентированный в отношении своего строения.

Первое обязательное условие, подчеркивающее эту строгость, — определенный «лимит» проведений темы: в экспозиции должно быть столько проведений темы, на сколько голосов задумана fuga: в трехголосной фуге — три, в четырехголосной — четыре и т. д. Впрочем, бывает, что последующие проведения темы звучат в главной тональности или в тональности доминанты; в таком случае, они называются **дополнительными**. Если число дополнительных проведений равняется числу экспозиционных, они составляют самостоятельный раздел, получивший название **контрэкспозиция**. Подобное название не случайно, поскольку контрэкспозиция своим строением отличается от экспозиции, то есть не является ее простым повторением. Кроме того, за редким исключением, касающимся некоторых фуг более поздних эпох, контрэкспозиция не начинается одногласно, и вдобавок ей свойственно соблюдение хотя бы одного из трех условий:

- она должна иметь иной порядок вступления голосов, чем экспозиция;
- тот голос, который в экспозиции проводил тему, теперь должен излагать ответ — и наоборот;
- в ней может вводиться какой-либо яркий, рельефный технический прием — обращение темы (fuga G-dur I), стретта (F-dur I), новое яркое противосложение (Fis-dur I).

В отличие от экспозиции, контрэкспозиция может быть неполной — в том случае, когда дополнительных проведений темы на одно меньше, чем экспозиционных (Fis-dur I).

Второе обязательное условие — тональный план: в баховской фуге он ограничивается показом главной тональности и тональности доминанты (реже субдоминанты) и несет на себе основной «массив устойчивости» (выражение Ю.Н. Холопова), в сравнении с тональными изменениями последующих разделов. В ряде случаев для экспозиционной части баховской фуги остается актуальной традиция раннебарочной однотональной фуги (*fuga del tono*), в которой темо-ответная пара благодаря общности реперкусс (в случае тонального ответа) является практически однотональной.

Третье условие — определенный порядок вступления голосов. Поскольку ответ вступает квинтой выше или квартой ниже темы, в первой темо-ответной паре, как правило, участвуют смежные, соседние голоса. Вспомним, что инструментальная музыка во многом вобрала в себя традиции вокальной. По зако-

нам же последней тесситура альты располагается приблизительно квартой ниже сопрановой и октавой выше басовой; звуковой объем теноровых голосов «корреспондирует» с сопрановыми голосами, но размещается октавой ниже. Иначе говоря, в инструментальной композиции продолжают жить традиции хорового искусства, в соответствии с которыми на высокий голос (сопрано, тенор) должен отвечать низкий (альты, басы) и наоборот. Наиболее распространенным случаем выстраивания экспозиции является такой, при котором каждый из голосов в момент вступления оказывается крайним. Это правило особенно актуально для голоса, вступающего последним, что подтверждает, в частности, «Хорошо темперированный клавир» Баха: из 48 фуг в 42-х случаях последним вступает самый крайний голос певческого диапазона — бас или сопрано.

В двухголосной фуге размышлять о порядке вступления голосов не приходится, поскольку их всего два, и оба отвечают вышеперечисленным условиям.

В трехголосной фуге из шести возможных предпочтительны четыре порядка вступления голосов, а именно — образующие в архитектурной схеме ломаную линию: A — S — B; A — B — S (реже), и прямую линию: B — A — S; S — A — B.

В четырехголосной фуге из двадцати четырех возможных вариантов наибольшее распространение, пожалуй, имеют также четыре — с порядком вступления голосов, образующим ломаную линию: T — A — S — B; A — T — B — S и прямую линию: S — A — T — B; B — T — A — S. Могут употребляться и другие комбинации типа: T — B — S — A; A — S — B — T; S — B — T — A; B — S — A — T¹.

В пятиголосной фуге из ста двадцати возможных вариантов вступления голосов предпочтительны два, а именно — с прямолинейным, как восходящим, так и нисходящим порядком вступления голосов.

Четвертое условие — порядок размещения интермедий. Он напрямую зависит от их предназначения: осуществлять модуляцию, разграничивать групповые или одиночные проведения темы и т. д.

Как правило, в экспозиции бывает не более двух интермедий. Первая из них располагается перед третьим проведением темы, осуществляя переход из тональности ответа в главную тональность. Гораздо реже, и только в условиях четырехголосной фуги, интермедией отделяется вступление четвертого голоса (например, в фугах A-dur II, b-moll I, H-dur I). Вторая интермедия помещается после введения последнего из голосов, точнее после окончания изложения в нем темы (в трех-, а также в пятиголосной фуге) или ответа (в четырехголосной).

Таким образом, наиболее распространенные схемы размещения интермедий следующие:

¹ Напомним, что в старой теории фуги именно этот раздел, с «пробегом» темы по всем голосам, обозначался как «проведение», а вся раннебарочная фуга, следовательно, состояла из нескольких «проведений».

для двухголосной фуги

тема — ответ — интермедия;

для трехголосной фуги

тема — ответ — тема — интермедия;

тема — ответ — интермедия — тема — интермедия;

для четырехголосной фуги

тема — ответ — тема — ответ — интермедия;

тема — ответ — интермедия — тема — ответ — интермедия.

Естественно, что наряду с традиционными решениями экспозиции на практике встречаются и **ненормативные**.

Явный отход от классического построения экспозиции возникает тогда, когда экспозиция не «собирает» того количества голосов, на которое рассчитано данное сочинение. Пример подобной ситуации можно видеть в **четырёхголосной фуге c-moll из второго тома ХТК Баха**, в которой первые 18 тактов (при общем количестве 28), а именно экспозиция, контрэкспозиция и развивающий раздел, содержащие 17 проведений темы (включая стреттные), фактически трёхголосны; четырёхголосие же устанавливается, и звучит затем до конца фуги, лишь с 19 такта — с проведения темы в нижнем голосе в увеличении, — то есть тогда, когда практически уже отзвучали 2/3 всей композиции! Несколько иной, но тем не менее близкий данной ситуации случай представляет собой органная фуга C-dur, в которой пятый (педальный) голос вступает (также в увеличении) только в 49 такте фуги, далеко «оторвавшись» от ее четырёхголосной экспозиции².

Другой ненормативный случай построения экспозиции связан с нарушением традиционного последования Т — D проведений и замены его на следование подряд двух проведений в Т или в D. Подобные варианты возможны по ряду причин. Так, иногда встречаются композиции, в которых вступающие голоса образуют следующую схему: Т — Т — О — О, при этом в первой паре и во второй паре заняты голоса, отличающиеся своей тесситурой не на квинту, а на октаву (тенор — сопрано; бас — альт). Большая часть подобных примеров лежит сфере хоровой музыки и встречается в кантатах, но иногда находит место и в инструментальных жанрах, в частности, в хоральных обработках, сюитах. Последование в экспозиции двух однофункциональных проведений темы может иметь место и тогда, когда их изложение расчленяется интермедией.

Пятое условие — наличие конкретных признаков, выявляющих момент окончания экспозиции и начало следующего, разработочно-репризного разде-

² Оба примера описаны Праутом в его книге «Фуга» (131. С. 93, 94), однако в анализе первого из них явно допущена ошибка, поскольку автор считает басовым проведение темы в увеличении в т. 19; в действительности же оно звучит гораздо раньше, а именно в т. 7, что подтверждается и тесситурными позициями голосов.

ла. Самый яркий показатель, знаменующий окончание экспозиции, — завершающая интермедию каденция в тональности доминанты (минорной в случае минорной главной тональности, мажорной в случае мажорной главной тональности) или параллели. Интермедия, расположенная до каденции, естественно, принадлежит экспозиции, а находящаяся после каденции — послеэкспозиционному разделу. Когда подобная, рельефно выделенная каденция отсутствует, знаком, указывающим на начало нового раздела (а следовательно, и окончание предыдущего), является проведение темы в новой тональности; в этом случае предыдущая интермедия относится к экспозиции. Таковы, с точки зрения функционально-гармонического строения фуги, признаки разграничения экспозиции (а также контрэкспозиции) и последующих ее разделов.

Наконец, нам остается рассмотреть, в связи с экспозицией, вопрос, касающийся так называемых дополнительных проведений темы. Поскольку разработочный раздел очень часто начинается с проведения темы в тональности доминанты, следует знать, как можно отличить дополнительное проведение темы в тональности доминанты от первого проведения темы в послеэкспозиционном разделе. В этой ситуации важная роль отводится каденции. Если каденция следует после «лишнего» проведения темы, — это означает, что указанное проведение включается в экспозиционную часть. Если же после такого проведения каденции нет и следуют проведения темы в других тональностях, — это означает, что оно находится уже в пределах послеэкспозиционной части фуги.

В музыке эпох классической и, особенно, романтической, отношение к сформулированным выше правилам становится более свободным. Потому не стоит высматривать в музыке мастеров этого времени «нарушения» традиционных правил (которые в таком случае будут мерещиться повсюду). Гораздо разумнее постараться в каждом конкретном случае найти объяснение причины нового подхода к взаимоотношению голосов, нового взгляда на их функции и т. д.

Тем не менее, даже такой тонкий исследователь, как Э. Праут, анализируя фугу № 5 Р. Шумана из органного цикла «Шесть фуг на тему ВАСН», отметил как «первую неправильность» тот факт, что в четырехголосной фуге бас не участвует в экспозиции, и она, естественно, становится трехголосной (132, с. 109). При этом исследователь упоминает, что подобный случай встречался и у Баха — например, в фуге *c-moll* из второго тома ХТК. Но на самом-то деле Бах вовсе не пренебрег басовым проведением темы (оно звучит в т. 7 — см. нашу сноску по поводу этой фуги на предыдущей странице), а лишь преднамеренно приберег прием увеличения темы для заключительной части фуги. Шуман же вообще трактует органную педальную бас особым образом, а именно — как некий сопроводительный голос, «фон», на котором разворачиваются главные «события». Не случайно в указанной фуге бас первый раз вступает в интермедии (т. 16), второй — в развивающей части (т. 34), третий — с проведением мотива ВАСН (то есть начального фраг-

мента темы фуги, т. 45), и, наконец, четвертый — с темой фуги — лишь в такте 56, после чего его функции ограничиваются ролью педали на V и I ступенях. Кстати, по мнению того же Праута, *«органные пункты в этой фуге являются наибольшей неправильностью (!) в ней»*, поскольку их здесь не менее пяти (а в средней части один из них — на тонике). Однако, *«несмотря на все неправильности, — признает Праут, — fuga... очаровательна и вполне заслуживает того, чтобы быть помещенной в этом томе»* (132, с. 111). И с этим действительно нельзя не согласиться!

Послеэкспозиционная часть

Почти во всех учебниках XIX — начала XX вв. данный раздел фуги, с легкой руки Г. Римана, именуется «средней» и «заключительной» частями. Этими определениями пользуется даже Праут, который считает, что *«...каждая fuga, какие бы отклонения она ни представляла в деталях, в существенных своих чертах построена по определенному общему плану. Этот план есть так называемая трехчастная форма, или трехколенный склад»* (131, с. 140). Неудивительно, что отсюда вытекают и аналогии с названиями разделов, принятыми для трехчастной формы.

Однако многими исследователями, занимающимися творчеством И.С. Баха (из числа отечественных следует особо отметить А.Г. Чугаева, В.В. Протопопова, Е.В. Вязкову, А.П. Милку, К.И. Южак), убедительно доказан факт очень редкого обращения этого мастера к трехчастной форме, и наоборот, отмечается преобладание в его фугах иных композиционных структур, о которых речь пойдет далее. Исходя из сказанного, встречающееся иногда в литературе определение «средняя часть фуги» следует использовать очень осторожно, при этом тщательно анализируя стилистику каждого конкретного произведения.

Итак, в отличие от экспозиционного, **послеэкспозиционный** раздел не имеет закрепленных за ним конкретных норм и представляет собой более или менее свободную форму, с точки зрения и количества проведений темы, и ее ладового обновления, и плана размещения интермедий. Например, он может начинаться как с интермедии, так и с проведения темы. Сами проведения темы могут быть **одинокими**, чередующимися с интермедиями, и **групповыми**, нередко строясь по типу экспозиционных, то есть по принципу тема — ответ. Даже рекомендации ограничивать тональный план только ближайшими родственными тональностями, как показывает баховская fuga, далеко не всегда соблюдаются. Вот какие советы, касающиеся тонального плана послеэкспозиционной (прежде всего разработочной) части, дает, например, Керубини:

«Если fuga в мажорном строе, то строй в который мы раньше всего должны модулировать, есть строй мажорной доминанты; затем в строй, лежащий секстой выше, т. е. в параллельный минорный строй; после этого в строй мажорной

субдоминанты; в минорный строй второй ступени и в строй медианты, тоже минорной; затем уже следует вернуться в строй доминанты для того, чтобы перейти к заключению, которое должно быть в главном строе.

В течение мажорной фуги допускается заменять мажорный лад главного строя минорным; но эта замена допустима только на весьма непродолжительный срок и только для того, чтобы подвести к остановке на доминанте перед имеющим вступить главным мажорным строем.

Если fuga в миноре, то первая модуляция делается в мажорный строй медианты, который есть параллельный строй главного; потом мы модулируем поочередно в строй минорной доминанты, в мажорный строй шестой ступени, в строй минорной субдоминанты и в мажорный строй пониженной седьмой ступени; наконец, из одного из упомянутых строев возвращаемся в главный»³.

Для удобства восприятия отразим вышеизложенное в схеме:

главн. тональн. тональный план развивающей части

Dur	V-Dur, VI-moll, IV-Dur, II-moll, III- moll, V-Dur;
moll	III-Dur, V-moll, VI-Dur, IV-moll, VII-Dur.

Однако Праут, проверив действие этой схемы на конкретных композициях Баха, пришел к выводу, что ни в одной из фуг «Хорошо темперированного клавира», а также «Искусства фуги», не найти тонального плана, который соответствовал бы предписаниям Керубини. В основном Бах придерживается в развивающей части фуги круга тональностей первой степени родства, хотя иногда он все же выходит за ее пределы. Например, в фуге e-moll I проводится тема в тональности d-moll (вступает в такте 30), в фуге As-dur II тема излагается в тональности es-moll (в такте 32), в Contrapunctus'e № 4 из «Искусства фуги», написанного, как известно, в тональности d-moll, появляется тональность e-moll⁴; в органной фуге d-moll (BWV 565) — тональность E-dur; в органной фуге h-moll (BWV 544) — проведение темы (21 т. от конца) в cis-moll и два проведения в c-moll. Перечисляя подобные моменты, Праут не без иронии заявляет: «Несомненно, что или Бах не умел как следует писать фуги, или старые правила нуждаются в изменениях. Из двух предположений, — добавляет он, — выбираем, разумеется, последнее» (131, с. 156).

Среди «правил», выведенных им в результате анализа баховских фуг и касающихся именно их послеэкспозиционной части, отметим следующие:

1. «...лучше придерживаться ближайших родственных строев; тем не менее может быть взят и более отдаленный строй, если последний подведен естественно...

³ Цит. по: Праут Э. Фуга. (131. С. 155).

⁴ В этом примере и в последующих мы исправляем допущенные Праутом неточности; в частности, в данном случае он называет тональность h-moll.

2. ...при проведении темы целой группой голосов (имеется в виду групповое проведение, но не стретты. — Н. С.)... лучше, если вступления будут друг от друга на расстоянии кварты, квинты или октавы...

3. ...в двух соседних группах порядок вступления голосов не должен быть одинаковым.

4. ...две группы средних вступлений (т. е. среднего раздела. — Н. С.)... не должны держаться одного и того же строя, и один и тот же голос не должен проводить дважды подряд тему или ответ».

Что касается последнего правила, то Праут тут же делает оговорку, что оно не всегда выполнялось Бахом (например, в фуге *cis-moll* I в тактах 19 и 22 два раза подряд тема вступает в теноре; в фуге *A-dur* I в тактах 4 и 6 два раза с темой вступает бас); тем не менее, для учащегося оно, по его мнению, будет очень полезным.

Итак, развивающая часть баховской фуги — достаточно свободный раздел, который может включать изложение темы не только в прямом виде, но и в инверсии, в увеличении, в стреттах. Входящие в него интермедии, как правило, корреспондируют с интермедиями экспозиционной части — в одних случаях точно повторяя их материал (но с использованием вертикально-подвижного контрапункта), в других — с усложнением технических приемов и непременно увеличиваясь в своих размерах. Тональный план этого раздела чаще всего бывает устремлен к сфере **S**, которая предшествует повороту к завершающей части и связанному с ней возврату главной тональности.

Завершающая часть столь же нерегламентирована, как и предшествующая ей развивающая. Но если в последней моменты, связанные с изменением, неустойчивостью, были преобладающими, то здесь почти все выразительные средства направлены на подчеркивание фактора завершения, утверждения основополагающей мысли, главного тезиса. Однако это вовсе не означает, что развитие и разработка отдельных «положений» прекращена, — в данном разделе фуги также продолжает разрабатываться музыкальный материал предшествующих разделов. Нередко здесь используются новые технические приемы — стретты, дублировки, и другие формы контрапунктического письма, более сложные, чем в предыдущих частях. В некоторых случаях еще раз повторяется музыкальный материал, звучавший в экспозиции (в ее заключительной фазе), но теперь уже с новым тональным решением — квинтой ниже или квартой выше экспозиционного; тем самым как бы дается «ответ» на «вопросы», сформулированные в конце первой части. Подобная арочная структура с транспонированием фрагмента из **D** в **T**, характерная для очень многих гомофонных композиций эпохи барокко и получившая широкое распространение в сонатной форме, весьма показательна для фуг Баха. Среди огромного числа таких произведений назовем у это-

го мастера такие, как I Кюге из мессы h-moll, I часть кантаты № 47, финалы органных сонат № 1 и 2, фуги из I тома ХТК — Fis-dur, Cis-dur, d-moll⁵.

Однако, вне зависимости от того, присутствует или отсутствует в завершающем разделе фуги повтор более или менее крупного экспозиционного фрагмента, самое главное то, что здесь осуществляется возврат в главную тональность. Причем, в случае если открывающее этот раздел тоническое проведение темы, следуя сразу же за изложением темы в тональности S (в конце развивающей части), выступает в роли ответа, правильнее будет определять начало завершающей части именно с субдоминантового проведения темы, а не с тонического; в таком случае общий тональный план этого раздела предстанет как S — T (в ответ на T — D в первой части), а всей композиции: T — D — S — T.

Довольно часто завершающая часть содержит органный пункт на тонике или доминанте (фуга e-moll II, органные фуги c-moll — BWV 537, C-dur — BWV 531); в ней может появляться дополнительный голос (a-moll I); ее фактура может уплотняться, обогащаться элементами гомофонно-гармонического стиля (e-moll II, дорийская фуга d-moll — BWV 538).

Архитектоника и функционально-гармоническое строение (на примере баховской фуги)

Что же такое **архитектоника** фуги? Под этим понятием подразумевается прежде всего заранее продуманная система групповых и одиночных проводений темы и ее вариантов (в обращении, в увеличении, в стреттном виде и т. д.), а также система различного вида интермедий, вместе составляющие четко выстроенную музыкальную конструкцию. Иначе говоря, это а) конкретный план размещения темы по голосам, с учетом возникающих между этими голосами группировок, переключек, арок; б) план размещения интермедий, также с учетом их корреспондирования. Кроме вышеперечисленных моментов важное значение для архитектуры имеют:

- регистровое выделение темы, прежде всего в результате подчеркивания ее крайних высотных позиций;
- сохранение материала противосложений, способствующее образованию многоголосных повторяющихся «блоков»;

⁵ Транспонирование в старо-сонатной форме и сонатной форме классического типа тематического участка из сферы D (окончание первой части) в сферу T (заключительный раздел всей формы), несомненно, связано с явлением кварто-квинтовой имитации (темо-ответной формулой), получающим теперь претворение не в вертикальном (точнее, диагональном), а в горизонтальном «срезе», то есть, на расстоянии.

- рисунок динамических волн и смены ритмов;
- динамика развития фактуры, изменения ее плотности.

С точки зрения архитектоники, fuga может иметь как двухчастное строение, так и быть трехчастной, в ней могут четко вырисовываться контуры рефренированной формы или даже сонатной, она может иметь конструкцию симметричную или же обладать концентрической формой... На самом деле варианты поистине безграничны. Но, тем не менее, во всех случаях характеристика ее зависит прежде всего от определения количества разделов, частей, эпизодов и от аналогий с какой-либо из форм, известных нам по жанрам гомофонно-гармонической музыки (напомним еще раз, что становление большинства форм происходило в гомофонном и полифоническом стилях почти параллельно).

Если же говорить о **функционально-гармоническом строении** фуги, то здесь надо отметить, что аспект формообразования связан прежде всего с раскрытием логики тонального и функционально-гармонического развития музыкального материала, с выявлением баланса, соподчиненности устойчивого и неустойчивого начал. Более двух столетий линейное развитие голосов подготавливало функционально четкую гармоническую систему⁶; удивительно ли, что гармоническое наполнение многоголосной ткани, частота смены гармонических функций, пульс их движения, разделительные, «разрезающие» музыкальную форму гармонические каденции, движения тонального плана, образующие логику высшего порядка, имеют огромное значение как с точки зрения строения фуги, так и с точки зрения ее выразительности?

Обратимся к баховской фуге. На протяжении вот уже более двух с половиной столетий она остается загадкой для изучающих ее форму. Ей свойственны многочисленные совмещения, наложения разных конструктивных элементов и функций, которые получают относительную самостоятельность, многоплановость. Именно поэтому для уточнения ее структуры, и прежде всего архитектоники и функционально-гармонического строения, оказываются столь важными такие

⁶ Одно из изданий фуг Баха, предназначенное для учебно-педагогических целей, автором которого является Б. Бёкельман («16 Fugen aus J.S. Bach's wohltemperirtem Clavier...» Leipzig. 1890—95. — «16 фуг из Хорошо темперированного клавира, аналитически изложенные с помощью цветной печати с выведенной гармонической структурой для употребления в музыкальных школах и самостоятельного изучения»), наглядно демонстрирует гармоническое «наполнение» баховской фуги. В нем каждая фуга помещена в двух вариантах. Первый демонстрирует гармонический остов фуги (с движением голосов только четвертями и восьмыми), который фактически выглядит (и звучит) как хорал, поскольку изложен в виде последовательности аккордов, с минимальным количеством неаккордовых звуков; второй вариант — собственно фуга, которая в данном контексте воспринимается как «вариация» на хорал, представляющая его в колорированном виде. Текст фуги здесь набран разными цветами (тема — красным цветом; первое удержанное противосложение — зеленым; второе — сиреневым, интермедии — черным), а также с привлечением множества условных знаков в фиксации нот: кружков, квадратов, ромбов, полуромбов и т. д., каждый из которых соответствует особому случаю изложения голоса (например, тема в инверсии фиксируется кружками с точкой в центре и т. д.).

моменты, как тональный и каденционный планы, тематическое корреспондирование и иные связи на расстоянии (ритмические, регистровые, фактурные), объективные закономерности масштабного соотношения разделов (периодичность, симметрия, точка золотого сечения) и т. д.⁷ В ряде случаев перечисленные факторы объединяются в целях усиления определенного эффекта, в иных же такая однонаправленность отсутствует; более того, членение, которое, казалось бы, возникает благодаря одним факторам, затушевывается другими. Особенно часто можно видеть «расстыковки» между тональным и архитектурным планами, или же между системой каденций и «блоками» архитектурных участков музыкальной формы. Все это придает форме ту необычайную гибкость, «полифоничность», которая делает баховскую фугу практически неповторимой, полностью оправдывая слова Кирнбергера, сказавшего однажды следующее: «Если Вы знаете /хотя бы/ одну фугу Баха, Вы знаете / только / одну фугу».

Отсюда и то разнообразие интерпретаций формы баховских фуг, с которым сталкиваешься, изучая литературу, посвященную фугам этого мастера. Одни авторы в большей степени обращают внимание на тональный план и каденции, другие — на порядок появления темы в разных голосах либо на логику развития фактуры и «архитектурные детали». Вот, например, как характеризует строение 27-тактной фуги D-dur I — одной из самых небольших в цикле — ряд музыкантов⁸:

Риман и Барток считают ее трехчастной: $8 + 8 + 11$;

Бузони и Морган предлагают другие пропорции: $8 + 14 + 5$;

Конюс членит ее на три раздела, но иных масштабов: $10 + 7 + 10$;

Веркер определяет ее как двухчастную: $18 + 9$;

Чачекс также видит в ней двухчастность, но с иными пропорциями: $10 + 17$.

Казалось бы, еще большее число структурных вариантов должно возникать в связи с более крупными композициями, однако между этими двумя моментами нет прямой зависимости, что подтверждает, например, фуга B-dur II, протяженностью в 93 такта. Несмотря на абсолютное единодушие в определении первой части фуги, все исследователи, включая и нижеприводимых, расходятся в определении ее формы в целом:

⁷ На необычайное «архитектоническое чутье», свойственное Баху, в свое время указывал еще Швейцер. Он писал: «Гармония целого — вот что так непосредственно поражает нас в этих творениях; в эту гармонию словно само собою включается живое и богатое разнообразие деталей»; и далее: «очень часто вся пьеса со всем своим развитием уже заложена в теме; она вытекает из нее с определенной эстетико-математической необходимостью». Из чего делается следующий вывод: «Бах работал как математик, который мысленно видит перед собою все множество вычислений, и ему остается лишь осуществить их в числах» (198. С. 155).

⁸ Здесь и в аналогичных сравнительных перечнях приводим сведения по кн. Я. Мильштейна «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха» (117), дополняя их именами отечественных исследователей. Полные названия работ этих авторов см. в списке литературы.

Риман считает ее трехчастной: $31 + 37 + 25$;

Морган — также трехчастной, но с иными пропорциями: $31 + 46 + 16$;

Чачкес — трехчастной, но, наоборот, с увеличенной третьей частью: $31 + 22 + 40$;

Золотарев — трехчастной, с равновеликими разделами: $31 + 31 + 31$;

Бузони и Барток определяют ее как двухчастную: $31 + 62$.

Последняя fuga, h-moll II — она еще крупнее предыдущей (100 тактов), — не располагает даже к такой степени «единодушия». Хотя некоторые трактовки ее в каком-то отношении и совпадают, большинство исследователей расходятся во взгляде на ее масштабное членение:

Риман, как всегда, видит ее трехчастной: $26 + 43 + 31$;

Бузони и Золотарев подчеркивают масштабное равенство: $34,75 + 34,25 + 31$;

Барток и Морган также выделяют в ней наличие трех частей: $31 + 49,75 + 19,25$.

Чачкес считает ее двухчастной: $54 (26 + 28) + 46$.

Чем же следует руководствоваться при анализе баховских фуг?

Наиболее простой вариант представляют собой фуги, в которых оба плана действуют, взаимодополняя друг друга, усиливая эффект одних композиционных приемов другими. Иначе говоря, архитектурная схема и функционально-гармоническое развитие, дублируя друг друга, выявляют здесь одну и ту же композиционную структуру. В качестве примера могут быть названы фуги Cis-dur I, d-moll I, E-dur I, F-dur I, Fis-dur I и др.

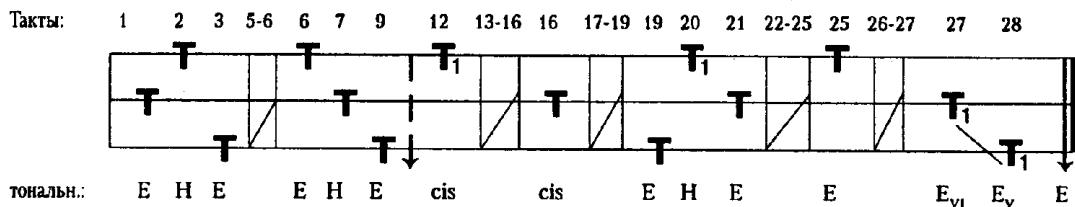
Другой конструктивный тип фуги возникает тогда, когда оба плана действуют самостоятельно, независимо друг от друга; тем самым они указывают на возможность разной трактовки формы фуги. В данном случае могут иметь место две версии:

— из двух разных вариантов какой-либо один представляется наиболее убедительным (таковы, например, фуги e-moll I, dis-moll I, g-moll II, Kyrie I из h-moll'ной мессы, в которых определяющим началом, несомненно, является архитекtonика; в фугах же cis-moll I, G-dur I, d-moll I, g-moll I главенствует функционально-гармонический план); в этом случае при анализе желательно обосновать его преимущества, не отмечая, впрочем, и иного варианта;

— при наличии сразу двух убедительных трактовок формы не стоит отказываться от этой двойственности, но, напротив, надо постараться самым тщательным образом проследить многоплановость формы фуги и выявить те результаты, к которым ведет различная интерпретация ее структуры (c-moll I, B-dur II).

Подтвердим вышеизложенное музыкальными примерами, проанализировав несколько фуг Баха, в том числе — из ХТК, Мессы h-moll, а также органных композиций.

Первая из них — трехголосная fuga E-dur I. Ее функциональное строение (тональный план и проч.) и архитектура находятся «в полном согласии», они дополняют друг друга, подчеркивая и усиливая выразительность каждой из сторон:



Как мы видим, функционально-гармоническое строение фуги указывает на ее трехчастность: до каденции в тональности cis-moll (параллели к главной) следуют экспозиция и контрэкспозиция, разделяемые интермедией. После каденции располагается разработочный (серединный) раздел, содержащий два проведения темы в тональности cis-moll и две интермедии. Далее следует реприза, как и экспозиционная часть, включающая две разделяемые интермедией группы, содержащие по три проведения темы. Последнее и предпоследнее, варьированное, проведение темы, перекликающееся с одним из серединных, являются функционально двойственными: первое из них представляет собой как бы субдоминантовое проведение, но с ключевыми знаками главной тональности, второе — как бы доминантовое проведение, но тоже в главной тональности.

Трехчастность выявляет и архитектура: нисходящий порядок трех последних вступлений темы соответствует аналогичному строению контрэкспозиции; предшествующая им группа из трех проводений темы (9, 10, 11) представляет собой зеркальное (по отношению к вертикальной оси) отражение экспозиции. Наличие серединного раздела подчеркивается очередным вступлением темы в верхнем голосе (как бы третий «заход»), при этом на сей раз она предстает в новом ладовом освещении, свидетельствуя о начале разработки.

Итак, наша трактовка совпадает с точкой зрения С. Скребкова и А. Чугаева — данная fuga трехчастна: 11 + 7 + 11. Казалось бы, это тот случай, который не должен вызывать разногласий, поскольку и архитектура, и функционально-гармоническое строение фуги, «действуя синхронно», усиливают эффект ее членения на разделы. Однако, познакомившись с интерпретацией формы этой пьесы зарубежными авторами⁹, мы убеждаемся в том, насколько противоречно может восприниматься достаточно ясная ситуация:

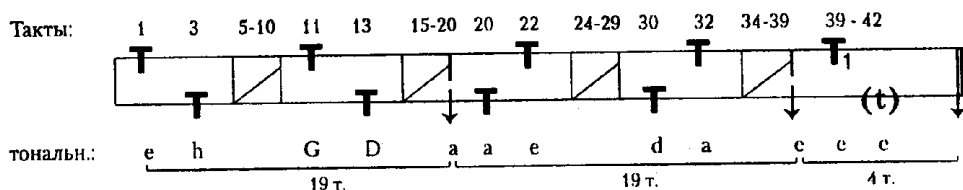
Риман находит ее трехчастной — со следующими разделами: 9,5 + 9 + 10,5;

Бузони — также трехчастной, но с иным соотношением частей: 11 + 7 + 11;

⁹ См.: Мильштейн Я. (117. С. 155).

Перракио предлагает свою собственную, совершенно другую версию: $11 + 14 + 4$;
 Морган указывает на вариант, близкий Риману: $10 + 8,5 + 10,5$;
 Барток — на еще одно соотношение разделов: $12 + 6,25 + 10,75$;
 Чачкес же вообще считает ее форму двухчастной: $16 + 13$.

Теперь остановимся на другом примере — двухголосной фуге **e-moll I**. Как уже отмечалось ранее, ее функционально-гармоническое строение не подтверждается архитектуркой. Приводим схему фуги¹⁰:



Если судить о строении этой фуги на основании ее функционально-гармонического плана, то можно подумать, что экспозиционный раздел ограничивается двумя проведениями темы, тогда как весь следующий раздел (второе больший, чем предшествующий) — он состоит из шести проведений темы — должен считаться развивающим, за исключением последних четырех тактов, представляющих собой репризу-коду. Тем не менее, и слуховые впечатления, и авторская «подсказка» в виде двух прекрасно запоминающихся, идентичных унисонно-октавных каденций (a-moll — т. 20; e-moll — т. 39), делящих всю композицию на два раздела, говорят о том, что эта фуга имеет **двухчастную** форму. Об этом же свидетельствует и архитектура фуги. Посмотрим на схему еще раз. На ней отчетливо видно, что вторая часть фуги (до коды) — своеобразное «отражение» первой части, с точной симметрией в расположении темы по голосам. Но ни то, ни другое не является в конечном итоге определяющим.

Основной «секрет» этой фуги состоит в том, что вторая ее половина — это не просто вариация, но явная **копия первой части**: она почти без изменений повторяет весь ее материал в перестановке вертикально-подвижного контрапункта октавы. Однако, для того, чтобы не попасть в дальнейшем в такие тональности, как C, G, d (последняя — второй степени родства), Бах прибегает к маленькой хитрости, позволяющей ему придти к каденции в главной тональности e-moll и к тоническому заключительному проведению. С этой целью в третьей интерме-

¹⁰ Чтобы сделать схему максимально наглядной и в то же время не перегруженной деталями, мы не стали вводить в нее знак, обозначающий противосложение (которое в этой фуге удержанное и образует с темой перестановки октавного контрапункта: Iv – 14). Укажем также, что ввиду того, что тема имеет постоянно одно и то же противосложение, ряд теоретиков (в том числе Марпург) причисляют эту фугу к двойным, что, конечно же, неверно.

дии, в предпоследнем ее такте (т. 29), одновременно в двух голосах вместо скачка на терцию осуществляется скачок на кварту. И далее композитор продолжает изложение текста первой части (при этом проведения темы «поднимаются» в d-moll, a-moll и e-moll), прибавляя к нему заключительные 4 такта с варьированным стретным изложением начала темы в основной тональности. Таким образом, мы делаем вывод, что форма этой фуги — двухчастная: 19 + 19 + 4 (кода); и эту точку зрения подсказывает нам прежде всего архитекtonика композиции.

А теперь познакомимся с интерпретациями этой фуги, принадлежащими другим авторам¹¹:

Риман находит ее трехчастной — со следующими разделами: 10 + 28 + 4;

Бузони предлагает отказаться от трехчастности, приводя схему: 19 + 19 + 4 (кода)

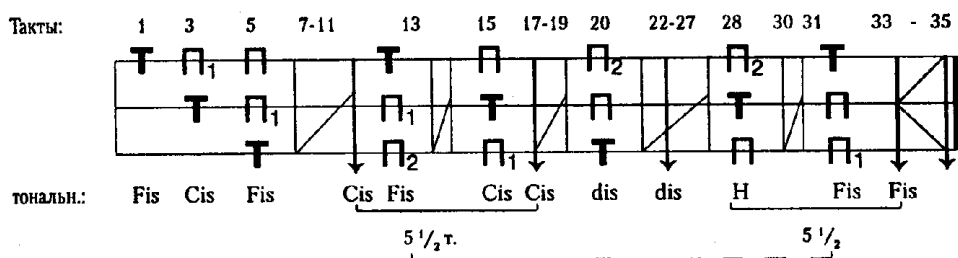
Барток указывает на двухчастность формы: 19 + 23;

Чачкес — также на двухчастность с градациями: 19 (10+9) + 23 (10 + 13);

Перракио считает ее трехчастной: 10 + 19 + 13;

Морган также находит ее трехчастной: 4 + 34 + 4.

Теперь обратимся к фуге **Fis-dur I**. Ее схема:



Фуга, протяженностью в 35 т., открывается трехголосной сомкнутой экспозицией с прямолинейным порядком вступления голосов; далее следуют трехголосная интермедия, завершаемая каденцией в тональности доминанты — Cis-dur, и неполная контрэкспозиция, где два проведения темы (в основной и доминантовой тональностях) разделены небольшой интермедией. Полная совершенная каденция в Cis-dur (на границе тт. 16-17) и следующая за ней трехголосная интермедия свидетельствуют о завершении первой части фуги и начале второй.

Указанная интермедия подводит к басовому проведению темы (как бы продолжающему порядок вступления голосов контрэкспозиции) в тональности dis-moll. Далее следует более продолжительная интермедия (она по-новому представляет материал второй интермедии), которая подводит к точному повторению квинтой ниже материала контрэкспозиции — с двумя проведения-

¹¹ Мильштейн Я. Там же. С. 161.

ми темы и находящейся между ними небольшой интермедией (в полтора такта), а также каденцией, теперь уже в основной тональности Fis-dur. Отметим важный композиционный штрих: при повторном воспроизведении 8-ми тактов Бах использует вертикальную перестановку двух верхних голосов (в контрапункте октавы), а также осуществляет полутактовое метрическое смещение темы (и, естественно, всего остального следующего за ней материала), возвращая тему к ее исходному виду — в частности, к тому метрическому изложению, какое она имела в своей экспозиции.

И с точки зрения архитектоники, и с позиции функционально-гармонического строения (их данные совпадают), эта fuga имеет явно двухчастное строение: 16 (10,5 + 5,5) + 19 (11 + 5,5 + 2,5). Корреспондирование же пятитактов, завершающих первую и вторую ее части, с использованием типичного для Баха приема — транспонирования музыкального материала на квинту вниз (из тональности доминанты Cis в тональность Fis), свидетельствует, кроме того, о присутствии здесь черт двухчастной старосонатной формы¹².

Удивительно, что кроме Бартока, который выделяет в фуге Fis-dur I эти же разделы, остальные зарубежные исследователи усматривают в строении данной фуги трахчастность. Так,

Риман и Чачес выделяют в ней 3 раздела, протяженностью: 10,5 + 11,5 + 13;

Бузони солидарен с римановской трактовкой только первой части: 10,5 + 16,5 + 8;

Морган вообще не замечает каденций; его членение следующее: 12,5 + 18 + 4,5.

Также абсолютно разные, а главное — несовпадающие результаты анализа демонстрируют функционально-гармонический и архитектурный планы фуги c-moll I. С точки зрения первого из них, fuga имеет трехчастное строение — с тремя проведениями темы в экспозиции, двумя — в средней части и тремя — в репризе и коде. С точки зрения архитектоники, в ней отчетливо прослеживается двухчастность. Рассмотрим эти факты подробнее.

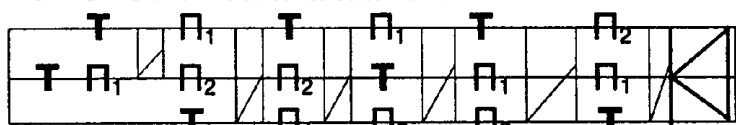
О версии трехчастности прежде всего свидетельствует факт проведения темы в тональности параллели — Es-dur, а также центральная, третья интермедия (их всего пять) — единственная в фуге, имеющая материал, связанный не собственно с темой (как во всех остальных интермедиях), а с интонациями ее кодетты и противосложения¹³. Убеждают в наличии трехчастности и достаточно уравновешенные масштабы: 10 т. + 9 т. + 10 т. (+2 — кода):

¹² Такая точка зрения на трактовку формы ранее других музыковедов была высказана В. Протопоповым и содержится во всех его работах, посвященных Баху.

¹³ Не будет также ошибкой считать весь контрапункт к ответу, состоящий из октавного пробега шестнадцатыми и далее равномерного движения восьмыми, противосложением.

Такты:

1 3 5-6 7 9-10 11 13-14 15 17-19 20 22-26 26 28 29-31



тональн.:

с g с Es Es g с с с с

Вместе с тем, на уровне архитектоники в этой фуге очевидна двухчастность с корреспондированием не только тематических участков, но и интермедий. Остановимся вначале на последних. Четвертая интермедия (т. 17) явно представляет собой вариант первой интермедии, к которой прибавлены третий голос, еще один такт, и сделана перестановка первых полутора тактов в тройном контрапункте октавы (1,5 т. + 1,5 т. перестановка). Пятая интермедия, увеличенная до четырех с половиной тактов, своим началом перекликается со второй интермедией, а точнее, ее сильная доля (т. 22) соответствует третьей доле 9-го такта (здесь также применен тройной контрапункт)¹⁴.

Что касается «арок» в изложении тем, то здесь вырисовывается следующая картина: проведение в g-moll (т. 15–16) корреспондирует с ответом (т. 3–4); следующее проведение в с-moll (т. 20–21) соотносится с аналогичным с-moll'ным третьим проведением (т. 7–8) из первой части; предпоследнее, тоническое проведение (с т. 26) отвечает на проведение темы в тональности параллели (т. 11–12); наконец, последнее проведение в коде (т. 30–31), по меткому замечанию Е. Вязковой, неким образом «компенсирует» ее начальное изложение, пропущенное нами при перечислении тем (т. 1–2). Но все же категоричное исключение этим автором трехчастности и его главный аргумент, что «доминантовая тональность не характерна для разработки» (35, с. 93–94), представляются недостаточно обоснованными.

Теперь посмотрим, как трактуют форму этой фуги другие исследователи:

Риман считает ее трехчастной: 8 + 13 + 10;

Бузони, поддерживая трехчастность, предлагает иные соотношения: 8 + 16 + 7;

Веркер меняет границы двух последних разделов: 8 + 17,5 + 5,5;

Морган и Перракио предлагают иную интерпретацию: 8 + 11 + 12;

Барток трактует ее как двухчастную: 24 + 7;

Чакес также считает ее форму двухчастной: 14 + 17.

¹⁴ Кроме того, для усиления эффекта повтора Бах приписывает начальный полутакт, два верхних голоса в котором идентичны началу второй интермедии. Этот момент, как и многие другие детали, касающиеся строения данной фуги, описаны Е. В. Вязковой в статье «О принципе повторности в композиционном строении фуг И. С. Баха» (35. С. 94–95). Здесь же автор статьи, отстаивая двухчастность фуги и исключая возможность ее трактовки как трехчастной композиции, сообщает о сонатных чертах, присутствующих в с-moll'ной фуге, в которой «тональность "побочной партии" — параллельный мажор — предвещает соотношение, ставшее традиционным в классической сонатной форме с минорной главной тональностью».

Наконец, последний из предлагаемых нами для рассмотрения примеров — **Курье I из Мессы h-moll**¹⁵ — еще раз убеждает нас в том, что ограничиваться рассмотрением только одного тонального плана или же только одного архитектурного «устройства» при выявлении особенностей композиционного строения фуги ни в коем случае нельзя. Пропадает «диалог» формы и архитектуры, а с ним и многие интересные детали, выявляемые при использовании сравнительной характеристики.

Фуга Курье I — уникальный, поразительнейший пример крупномасштабной композиции, в которой и инструментальные, и хоровые разделы¹⁶, связанные единством тематического материала, напоминают своды кафедрального собора, где один неф, отделенный от остальных рядом колонн, продолжает очертания другого нефа, а затемненность одного придела компенсируется яркой освещенностью остальных; при этом каждый фрагмент сам по себе является законченным и совершенным, а все вместе поражает грандиозностью и величием.

Композиция фуги явно двухчастная. Вначале (после 4-х тактов оркестрового вступления) следует вступительно-экспозиционный раздел (I), состоящий из трех «блоков»:

- первый, вступительный — инструментальная часть фуги с тремя проведениями темы (h — fis ... h) — выполнен в старинной двухчастной форме (точнее — старинной сонатной форме);
- второй — экспозиция пятиголосной хоровой фуги с пятью проведениями темы в тональностях h — fis — h — fis — h;
- третий — дополнительные три проведения хоровой фуги (fis — cis — fis).

Затем излагается второй, разработочно-репризный раздел (II), аналогичным образом состоящий из трех «блоков»:

- первый — чисто инструментальный, разработочный, с двумя проведениями темы в тональностях fis, A, перекликающийся своим исполнительским составом и своей функцией — вступительной — с начальным инструментальным разделом;
- второй — реприза хоровой фуги, с пятью проведениями темы в тональностях h, fis, h, fis, e (!),
- третий — те же дополнительные проведения, но в тональностях: h — fis — h (квинтой ниже аналогичныхведений в первой части).

¹⁵ К анализу этой части мессы, обстоятельно выполненному В.В. Протопоповым в «Истории полифонии» (В. 3. С. 204–206), мы добавляем замеченные нами небольшие детали, вносящие в толкование этой величественной композиции дополнительный смысл.

¹⁶ Напомним исполнительский состав Курье: две флейты, два гобоя d'amore, фартот, скрипки (I, II), альты, пятиголосный хор (с divisi сопрано), а также Basso continuo с цифрованным басом.

Пропорции и соотношения частей в тактовом измерении следующие:

первая часть
4 + 25 + 42,5

вторая часть
8,5 + 46

Таким образом, в общей конструкции всей части явно обнаруживается двухчастная форма с чертами сонатности; причем «перенесение» побочно-заключительного раздела из доминантовой сферы в тоническую совершается не в третьей зоне второй части, а раньше — с конца второй зоны, а именно — начиная с пятого проведения темы. На тоническое изложение (т. 45) во второй части отвечает субдоминантовое (т. 97), на доминантовое — тоническое (тт. 48; 102); проведению в тональности двойной доминанты соответствует проведение в доминантовой тональности (тт. 50; 104); и, наконец, последнему доминантовому проведению, сокращенному на полтакта (т. 65), соответствует проведение в основной, главной тональности с аналогичным же полутактовым изменением окончания темы (т. 119).

Абсолютно ясно, что какие-либо рассуждения о наличии здесь срединного раздела и его «признаках» — проведениях темы в тональностях, выходящих за пределы главной и доминантовой — *cis*, *fis*, *A* — совершенно необоснованны. Архитектоника фуги отчетливо демонстрирует двухчастность, ее же подчеркивает и партия *Basso continuo*, включающая изложение темы: один раз во вступительном разделе и по два раза в каждой из частей в момент проведения темы в партии басов:

h-moll (т.45; 5-е провед.) — **fis-moll** (т.65; 8-е) — **h-moll** (т.81; 11-е) — **h-moll** (т.119; 16-е)

Как видно из цифровых обозначений количества тактов и порядковых номеров появления темы, последняя пара не повторяет первую. Этот дополнительный штрих можно рассматривать как своеобразную «подсказку» композитора, свидетельствующую именно о двухчастности, а точнее — о двухчастной старосонатной форме.

Завершая анализ фуги из *h-moll'*ной мессы, в нескольких словах коснемся присутствующей здесь весьма интересной «игры» цифр 4 и 5 (их можно интерпретировать как кварту и квинту, вместе образующие максимальное гармоническое «согласие» — октаву). Общие размеры *Kyrie I* — 126 т., сумма цифр, составляющих это число, — 9 — может трактоваться как 5 и 4. Что касается цифры 5, то она обыгрывается Бахом неоднократно. Во-первых, тема фуги содержит 23 звука, что дает еще одну «пятерку». Фуга — пятиголосна (*S I*, *S II*, *A*, *T*, *B*), и ее экспозиционный раздел содержит 5 проводений темы. Далее, именно 5 раз она звучит и в двух инструментальных разделах: в первом — 3; во втором — 2. И 5 раз на протяжении всей фуги проводится тема в партии *Basso continuo*.

В то же время, несмотря на то, что экспозиционный и репризный разделы содержат по 5 основных и 3 дополнительных проведения, с точки зрения оркестровой драматургии, в последовании тем явно просматривается иная группировка, а именно: 4 + 4. Дело в том, что первые четыре хоровых проведения звучат с оркестровым сопровождением без удвоения темы; начиная же с 5-го, все остальные (то есть 4 оставшиеся и почти все из второй части) помимо самостоятельного сопровождения регулярно включают момент удвоения темы каким-либо инструментом. И еще: из пяти оркестровых проведений лишь в одном случае изложение темы удваивается Basso continuo; в 4-х же случаях его партия самостоятельная и тему не воспроизводит. Наконец, еще один штрих: на протяжении всей фуги тема **четырежды** излагается в партии первых сопрано и **четырежды** в партии басов. Причем последние (они трактуются Бахом подобно партии педали в его органных композициях), выполняя функцию своеобразного архитектурного стержня, или, если угодно, каркаса, оказываются самыми важными в конструктивном и драматургическом отношении (не случайно именно они, как сообщалось ранее, удваиваются Basso continuo).

Опуская рассмотрение многих деталей, касающихся интонационного строения противосложений, интермедий и т. д., отметим в целом особую продуманность, закономерность, неслучайность применения каждой из них. Коснемся лишь одного случая — момента варьирования темы, точнее обновления ее в заключительной каденции¹⁷: несовершенная каденция с остановкой на терцовом тоне заменяется здесь автентической каденцией — с окончанием на основном тоне тоники. Этот прием используется Бахом трижды: во вступительном инструментальном разделе — т. 24 и, по одному разу, в заключительных проведениях темы в первой и второй частях — тт. 67, 121 (здесь восходящий скачок на ум. септиму вверх с последующим поступенным спуском к терцовому тону тоники заменяется мотивом, продолжающим нисходящее движение к V ступени, за которой последует I). Такие проведения темы играют принципиально важную роль в драматургии сочинения: они располагаются во вступительном, инструментальном разделе и в завершении обеих частей хоровой фуги:

тт. 5–29

25 т.
T–D–T₁
h–fis–h
T

тт. 48–72

25 т.
T–D–T₁
fis–cis–fis
D

тт. 102–126

25 т.
T–D–T₁
h–fis–h
T

¹⁷ В кн. «Пассионы и мессы И.С. Баха» М. Друскин, давая анализ этой теме, необоснованно расширяет ее границы до 4-х тактов, прибавляя к теме лишние полтора такта.

Как видно из схемы, удаленность второго построения от первого составляет 18 т.; второго от третьего — больше 29 т. Иначе говоря, Бах еще раз прибегает к старосонатной двухчастной форме, которая в рассмотренной композиции используется им не только многократно, но и на разных композиционных уровнях, в том числе — в построении каждого 25-тактового раздела, в соотношении трех 25-тактовых разделов, в корреспондировании двух основных частей фуги, включающих по 8 проведений темы. При этом крупные и архитектурно важные разделы формы подчеркиваются едва уловимыми на слух деталями, почти незаметными штрихами (вроде того варьирования, о котором говорилось выше). Все это заставляет согласиться с мнением Е.В. Вязковой, высказанным в одной из ее статей, посвященных анализу фуг Баха: *«Как в архитектуре есть главная “несущая” конструкция, а остальное — строительные детали, украшения и проч., так и у музыкального “здания”, фуги в данном случае, должна быть одна главная структурная основа, а остальное — лишь “узоры”, “архитектурные детали”, ее скрывающие. И может быть, та часть гения Баха, которая занималась оформлением идеи, — его мастерство, было в значительной степени направлено на создание этих “узоров”, вуалирующих, скрывающих от нас ту главную структурную основу, которая была для него ясна с самого начала? Так каждая фуга становится загадкой, в которой отражается не знающая границ изобретательность великого композитора»* (35, с. 91).

Если в баховской — «классической» — фуге архитекtonика и функционально-гармоническая сторона, представая в неразрывной связи, тем не менее в том или ином сочинении уступают друг другу «пальму первенства», то в фугах добаховских (второго, третьего этапов развития), равно как в тех, что принадлежат некоторым стилевым направлениям музыки XX века, преобладающее значение имеет архитекtonика. В первом случае ее превалирующая роль вызвана явно ограниченными возможностями тонального плана (использованием преимущественно двух высот); во втором — напротив, чрезмерно свободным подходом к тональному размещению темы, а также почти ничем не регламентируемым выбором ее высотных позиций, подчиняющимся преимущественно принципам архитектурного характера.

Методика сочинения однотемной фуги

Существует несколько способов сочинения фуги, основными из которых являются:

а) создание фуги в ходе устной импровизации за инструментом (без фиксирования нотного текста) и

б) сочинение фуги с письменным оформлением, записью ее музыкального текста¹⁸.

В XVII–XVIII вв. оба способа имели почти равноценное значение, чему в немалой степени способствовали как высокоразвитое искусство импровизации, так и практика цифрованного баса, которой владел любой музыкант. История донесла до нас немалое число документальных материалов, описывающих разного рода состязания в мастерстве импровизации. Подобные соревнования проводились не только среди высочайших авторитетов и мастеров — умением импровизировать фугу, гармонизовать хорал, аккомпанировать певцу и т. д. должны были владеть и обыкновенные, «рядовые» канторы. Вот, например, как выглядел экзамен на вакантную должность органиста в соборе Св. Иоанна в Люнебурге (он происходил в 1737 г.)¹⁹. Первому кандидату на эту должность было предложено: в течение двух минут прелюдировать, начав в B-dur и закончив в h-moll; далее — разработать тему:

54



затем — гармонизовать хорал «Wir glauben all an einem Gott» в dis-moll; проаккомпанировать певцу, исполняющему арию «Ihr tunkeln Schatten ihr»; разработать тему фуги:

55



наконец — исполнить еще один хорал (уже по собственному выбору) и закончить игрой фантазии.

Второму кандидату на эту должность предлагались те же виды заданий, но с другими условиями: за две минуты необходимо было сыграть модуляцию из g-moll в e-moll и затем разработать следующую тему:

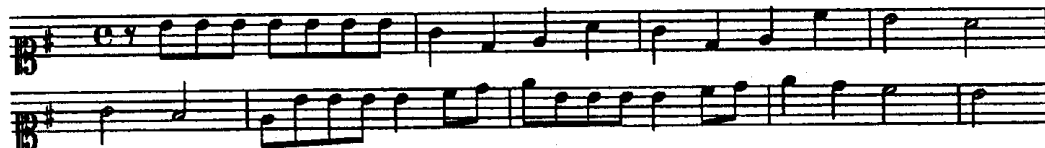
¹⁸ Впрочем, существовала еще одна разновидность фуги — промежуточная между записываемой и импровизируемой. Это так называемая *фуга-partimento* — вариант фуги с цифрованным басом, где фиксировались только проведения темы. Однако, поскольку изучение цифрованного баса не входит в задачи настоящей книги, желающему попробовать свои силы в данном виде музицирования мы предлагаем обратиться к Приложению, в котором помещаем несколько условий таких фуг.

¹⁹ Протокол экзамена приводится в кн.: Walter, Horst. Musikgeschichte der Stadt Lüneburg im Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts. Tutzing, 1967. S. 300–302. Здесь же сообщается: 7 ноября 1737 г. экзаменационные условия были предложены Готлибу Вильгельму Папану из Гамбурга, который при выполнении почти каждого задания допускал ошибки. Второй кандидат — Эрнст Карл Людвиг Вестенхольц из Лауэнбурга, поняв, что не сможет справиться с заданиями, покинул экзамен.



После этого органист должен был гармонизовать в *dis-moll* хорал «Jesu meine Freude», сыграть аккомпанемент к арии «Resignolo in flebil canto», исполнить фугу на тему:

57



Кроме того, ему надо было исполнить еще один хорал, на собственное усмотрение, и все завершить игрой фантазии²⁰.

С течением времени искусство органной импровизации, не только в области фуги, несколько отходит на второй план. Однако пробовать учиться этому виду творчества и иметь представление о путях его освоения, думается, и сегодня может быть далеко не лишним. Особенно этот навык может пригодиться для аутентичной трактовки произведений старой музыки, подразумевающей не только использование старинных инструментов и точность расшифровки мелизматических фигур, но и определенную манеру исполнения композиций с цифрованным басом.

Наиболее ранние трактаты, касающиеся вопросов обучения импровизации фуги, принадлежат Д. Спееру (1687), Г.А. Зорге (1745; 1767), П. Хумано (1749), И. Адлунгу (1758) и ряду других ученых²¹. Во всех этих работах приводится немалое число «рецептов» практического освоения этого жанра, а также разного рода подготовительных упражнений. В числе таких упражнений можно найти ряд несомненно интересных технических приемов, гармонические обороты и даже целые имитационные пьесы, предназначенные специально для развития навыка играть одной рукой два голоса (для этого подобные пьесы выучивались во всех тональностях отдельно правой и левой рукой). Г. Зорге, в частности, предлагает 16 правил для импровизации, причем начинает он с импрови-

²⁰ Через неделю — 14 ноября 1737 г. — подобное испытание успешно прошел Людвиг Эрнст Хартманн. Приведенный в этой же книге список органистов разных соборов позволяет установить, что Хартманн работал органистом в церкви Св. Иоанна с 1737 по 1753 г.

²¹ *Speer D. Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst*. 1687, 1697 (Peters Reprints, Leipzig, 1974); *Sorge G.A. Vorgemacht zur mus. Kompos.* Lobenstein. 1745–47; *Sorge G.A. Anleitung zur Fantasie*. 1767; *Humano P.C. Des Musici theoretico-practici. Zweiter Theil*. 1749 (Peters Reprints, Leipzig, 1977); *Adlung I. Anleitung zur musikalischer Gelahrtheit*, 1758; *Bönike H. Music and Rhetoric in Early Seventeenth Century* (English Sources. «The Musical Quarterly», January, 1980. Vol. LXVI, I. P. 63–64)

зации на хорал и постепенно, через освоение разных форм его фигурационного расцвечивания, подводит к фуге. Не меньшее число упражнений рекомендует и Бёнике. Вот их последовательность:

1) импровизация «хорала» в форме простого предложения и без модуляций: а) без неаккордовых звуков; б) с задержаниями; в) с проходящими звуками; г) с модуляциями;

2) импровизация простого периода, образованного а) с помощью повторения предложения; б) с помощью применения нового контрастного предложения;

3) объединение нескольких периодов;

4) расширенный период;

5) повторение имитируемого мотива в импровизируемом периоде а) в одном и том же голосе; б) попеременно, то в одном, то в другом голосе;

6) импровизация хоральной фигуры а) в двухголосии; б) в трехголосии с проведением одного и того же мотива в обоих сопровождающих голосах; в) с проведением в каждом сопровождающем голосе особого мотива;

7) импровизация полифонической прелюдии;

8) импровизация хоральной прелюдии а) без *cantus firmus*; б) с *cantus firmus*;

9) импровизация свободной фантазии в виде а) фуги; б) фугетты; в) фугато; г) полифонической сонаты.

Каждое из этих заданий сначала выполняется строго, а потом, по мере усвоения, разрешается более свободное его выполнение. Тем самым общий путь обучения идет от строгой импровизации к свободной²².

Подобный же путь «движения» к фуге через постепенное усложнение форм фигурированного хорала можно видеть в ряде руководств по сочинению фуги XIX–XX вв., в том числе принадлежащих А. Марксу и Х. Риману. Хотя во многом эти рекомендации касаются уже не столько импровизации фуги за инструментом, сколько самой методики ее написания. Желая ознакомиться с ними могут обратиться к следующим трудам: *Marx A.B. Die Lehre von der musikalischen Komposition*, (Neu bearbeitet von H. Riemann. 2. Teil, Leipzig, 1890); *Riemann H. Grosse Kompositionlehre. II Band. Der polyphone Satz*. Berlin, Stuttgart, 1903.

В современной учебной практике (в курсе контрапункта и фуги), к сожалению, на импровизацию почти не остается времени. Однако пренебрегать ею все же ни в коем случае не стоит. Наоборот, крайне желательно регулярно выносить на индивидуальные занятия упражнения, связанные с игрой на инструменте, которые отвечали бы все более и более сложным условиям, шаг за шагом добиваясь освоения техники импровизации сначала двухголосной, а затем и трехголосной фуги.

²² Мальцев С. (107. С. 78).

С этой целью могут быть рекомендованы следующие упражнения:
одноголосие:

- вначале желательно по нотам (для этого лучше всего воспользоваться фугами Баха либо Шостаковича) исполнить одной рукой тему и весь следующий за ней материал, принадлежащий партии одного конкретного голоса, вслух называя его функции (тема, противосложение, интермедия, тема и т. д.);
- постараться представить ту же фугу в упрощенном варианте — в виде фрагментов, следующих друг за другом и попеременно исполняемых то правой, то левой рукой, например:

<i>тема</i>	<i>интерм.</i>	<i>ответ, противосл.</i>	
<i>ответ, противосл.</i>	<i>тема</i>		<i>тема, интерм. и т. д.</i>

(верхняя строка исполняется правой рукой, нижняя — левой; далее условия можно поменять и начинать с темы, исполняемой левой рукой);

- затем желательно выбрать новую тему для фуги; сыграв ее, постараться, оттолкнувшись от заключительного мотива (либо присочиняя новый материал), продлить голос, подводя его к тонике **той тональности**, в которой вступит с первоначальной темой другая рука; здесь аналогичного рода импровизация, которая сменит проведение темы, должна закончиться тоникой новой тональности (в фуге барочного типа — доминантовой или параллели, что далеко не всегда соблюдается в современной фуге) и вступлением в этой тональности темы в той руке, которая начинала «импровизацию». Далее, представляя, что это срединный раздел фуги и соответственно выбирая тональный план, играть, попеременно меняя руки, тему и интермедии, пропуская противосложение, после чего вернуться в главную тональность, где провести тему стреттно:

<i>тема, противосл.</i>	<i>тема, интерм. ...</i>	<i>тема</i>
<i>тема, противосл.</i>	<i>тема, интерм. .</i>	<i>тема.</i>

(такова схема трехголосной фуги с пропущенным вторым голосом, который должен был бы вступать в момент звучания противосложения);

двухголосие:

- предварительные упражнения: импровизация полифонического периода типа развертывания (6, 8 или 12 тт.), включающего: а) простую секвенцию; б) простую имитацию; в) первоначальное и производное соединения вертикально-подвижного контрапункта; г) каноническую секвен-

цию первого разряда; д) стреттное изложение музыкального материала. Исполнять: а) в тесном расположении голосов — одной рукой; б) в диапазоне двух октав и более — двумя руками;

- импровизация полифонического периода (6, 7, 8 тт.), включающего тему предполагаемой фуги, ответ и интермедию, завершаемую каденцией: в первом случае — в главной тональности, во втором — в тональности параллели или доминанты;
- импровизация экспозиции двухголосной фуги, включающей одно или два дополнительных проведения темы;
- импровизация двухголосной фуги, интермедии которой строятся а) на одном и том же материале, б) на разном материале;

трехголосие (четыrehголосие):

- повторить в той же последовательности, но в условиях трехголосия, перечисленные в предыдущем разделе задания;
- импровизировать трехголосный однотемный ричеркар, канцону, фугу;
- импровизировать диптих: прелюдию и фугу (форма последней — на выбор: двухчастная репризная, трехчастная, старосонатная, рондообразная).

Особо обратить внимание на стилистику, которая не должна оставаться одной и той же в течение года.

И последнее: наряду с собственными темами можно (и даже нужно!) привлекать для импровизируемой за инструментом фуги хорошо известные темы Баха, Генделя, Моцарта, Шумана, начальные фрагменты мелодий русских народных песен, темы фуг Шостаковича, Шедрина и других композиторов, вплоть до новейших.

Что касается методики сочинения фиксируемой, записываемой фуги, то она, разумеется, существенно отличается от вышеизложенной. В учебной практике целесообразно применение различных способов выполнения фуг, в связи с чем мы остановимся на четырех из них:

- первый (он может быть полезен в случае полного отсутствия у студента навыков сочинения) предполагает достаточно точное копирование отобранной для подражания фуги — ее темы, порядка вступления голосов, местоположения интермедий, их масштабов, тонального плана и т. д.; «отступления» же от текста в основном могут касаться интонационного наполнения противосложения и интермедий;
- второй, как и первый, связан с цитированием «чужой» темы и дальнейшей ее разработкой, но теперь уже — независимой от первоисточника, самостоятельной, свободной;

- третий подразумевает наличие образца, из которого заимствуются схема вступления голосов, архитектоника, форма — всё, кроме темы, которая не цитируется, хотя и может напоминать оригинал;
- четвертый рассчитан на совершенно самостоятельные решения и индивидуальный подход в сочинении и темы, и общего плана ее разработки.

Остановимся на каждом из перечисленных способов подробнее.

Итак, **первый** способ — это сочинение фуги по образцу конкретного оригинала, предложенного преподавателем или отобранного самим студентом (см. проанализированные в Главе девятой фуги Клары Вик на темы И.С. Баха). В таком случае объектом для подражания становится не только тема, но полностью вся фуга: глядя в ее текст, максимально придерживаясь структуры оригинала, порядка вступления голосов, тонального плана, масштабов интермедий и т. д., создается новая версия этой же фуги. В ней обязательно должны присутствовать какие-то новые моменты, касающиеся, например, материала противосложений, интермедий; могут быть внесены технические приемы, отсутствующие в оригинале, однако общую конструкцию, архитектонику, тонально-гармонический план желательно сохранить именно такими, какими они являются в «первоисточнике».

При **втором** способе, также предполагающем цитирование темы, практически отсутствует момент копирования оригинала. С методической точки зрения, здесь преследуется другая задача — создания такой «версии» фуги, такого ее «варианта», который отличался бы от первоначального не только своей архитектурой, масштабами, тональным планом, но, возможно, и начальной позицией темы, и выбором количества голосов, и т. д.

Третий способ предполагает создание фуги с ярко индивидуальной темой и структурой. Для подражания здесь следует выбирать фуги с экспозицией, строящейся каким-либо особым образом (пример — контрапункты №№ 5, 6, 7 из «Искусства фуги» Баха), или с необычной контрэкспозицией (пример — фуга G-dur I из ХТК), или с оригинально выполненными развивающей и репризной частями (фуги in F, in Des из «Ludus tonalis» Хиндемита). К этому же разряду композиций мы относим фуги с сопровождением, фуги, выполненные в куплетной, канонической и т. д. форме.

Четвертый способ освобождает пишущего фугу от каких-либо конкретных ориентиров и обязательств, что предполагает приобретение им к моменту сочинения ее не только определенной степени технической свободы, но и независимости от стереотипов мышления; весь творческий потенциал в таком случае должен быть направлен на создание интересной, самобытной, располагающей к пространному развитию темы и адекватной ей формы. Применение этого способа весьма желательно на заключительной стадии освоения фуги.

Абсолютно при всех способах написания фуги сочинению ее должны предшествовать предварительные упражнения, связанные с выполнением конкретных полифонических задач. Одна из таких задач — создание вариантов стретт с разным количеством голосов, с разными интервальными и временными условиями вступлений голосов (в полтакта, в такт, в полтора такта и т. д.). Другая — «проба» темы, с точки зрения сочетания между собой различных ее вариантов; например, в прямом и обращенном видах, в основном ритмическом изложении — и в ритмическом увеличении или уменьшении. Могут быть предложены и другие упражнения, способствующие «вхождению» в творческий процесс.

Если тема фуги сочиняется самостоятельно, а не цитируется, желательно сразу же помещать ее в условия стреттного вступления голосов или даже в условия канона и далее «корректировать» этими условиями ее окончательную отделку. Но при этом стоит помнить, что применение стретт в какой-то мере сопряжено с ограничением использования эффектных, ярких интонаций, ритмических структур и т. д. Неудивительно, что художественная практика фуги демонстрирует весьма ограниченное и далеко не обязательное использование приема стретт. Однако, в фуге учебной, где наряду с художественно-выразительной значимостью создаваемой композиции ценится техническая сложность ее выполнения, отсутствие стретты в том случае, когда материал темы ее допускает, может негативно сказаться на оценке работы.

К числу подготовительных упражнений следует отнести и сочинение отдельно интермедий: каждая из них должна предстать, как минимум, в 4–5 вариантах. Пример: для четырехголосной фуги (и, соответственно, четырехголосной интермедии) сочиняется трехголосная каноническая секвенция (I разряда), к ней приписывается четвертый свободный голос. Из этой «заготовки» в трехголосную интермедию могут быть отобраны: во-первых, сама секвенция — без дополнительного голоса, во-вторых — двухголосная секвенция II разряда; для двухголосной интермедии пригодится двухголосная секвенция II разряда или же один из голосов этой секвенции в сопровождении контрапункта, ранее выполнявшего роль четвертого голоса. Одна подобная «заготовка» в состоянии дать не менее пяти вариантов двух-, трех-, четырехголосных интермедий. Кроме того, пропустив в исходной трехголосной секвенции пропосту или первую риспосту, можно получить дополнительные варианты трехголосной и двухголосных канонических секвенций (с участием вертикальной перестановки голосов), а следовательно, и новые варианты интермедий.

В целом, количество предварительных «заготовок», как правило, определяется конкретно поставленными задачами, в том числе выбором вида фуги (хо-

ровая, инструментальная, простая, стреттная, с удержанными или недержанными противосложениями и т. д.), ее формы (двухчастная, трехчастная, с чертами сонатности, рондообразности и т. д.), а также приблизительных стиливых ориентиров (барочная, романтическая, современная). Каждый из перечисленных моментов предопределяет выбор тех или иных художественных и технических приемов.

Поскольку в процессе изучения фуги студент обязан написать далеко не одну пьесу в этом жанре, у него возникает широкая возможность выбора как вариантов работы с темой, так и решений композиционного и чисто технического плана. При этом обычно если «заготовка» содержит несколько стретт, то в фуге, в целях динамизации формы, имеет смысл распределять их таким образом, чтобы стретты с более короткой дистанцией между голосами и с большим количеством голосов помещались после стретт с меньшим количеством голосов и с более продолжительным между ними временным разрывом, ближе к концу произведения. Стоит также подумать об использовании таких модификаций темы, как обращение, ритмическое увеличение или, наоборот, уменьшение, о месте введения этих вариантов, об общей конфигурации голосов и, в связи со всем этим, — об общей структуре фуги.

Специально оговорим вопрос, касающийся противосложений. В учебных фугах желательно применение удержанных противосложений — трех, двух или, в крайнем случае, одного. Дело здесь не только в использовании техники сложного контрапункта, но и в стремлении к достижению стиливой однородности — что, несомненно, является дополнительным фактором, спасающим учебную фугу от пестроты, которой она часто страдает. Поэтому перед написанием собственно фуги имеет смысл сочинить несколько противосложений к ее теме, отобрав затем из них лучшие.

Такие формы подачи темы, как терцовые и секстовые дублировки, аккордовая фактура и т. д., вряд ли нуждаются в предварительных «заготовках». Если они не входят в условия задания, то могут вводиться свободно, по мере сочинения композиции и шлифовки ее структуры.

Нелишним для автора учебной фуги будет подумать об эффектах случайности, неожиданности, импровизационности. Однако оговоримся: произнося слово «импровизационность», мы имеем в виду совсем не то, о чем шла речь выше. Здесь подразумевается преднамеренное введение в текст «планируемых случайностей», вносящих в звучание музыкального произведения особую свежесть, «эвристичность». Студент, пишущий не иначе как только по правилам, вряд ли сумеет и при анализе художественных образцов по достоинству оценить те «отступления от правил», те, возможно, заранее продуманные неожиданности, «экспромты», которые, собственно, и отличают истинно творческое решение от ремесленной работы.

В подтверждение сказанного сошлемся на пример²³ трактовки одной из фуг в юмористическом «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» И.С. Баха, имеющей подзаголовок: «О различных казусах, которые могут с ним приключиться в дороге». Будучи второй частью каприччио, fuga (в некоторых изданиях — фугато) состоит из трех идентичных экспозиционных разделов, звучащих, тем не менее, в тональностях g-moll, f-moll и Es-dur, и небольшого заключения, модулирующего в тональность c-moll, в которой fuga заканчивается. Тональные переходы явно как раз и символизируют здесь те неожиданности, приключения, непредвиденные обстоятельства, в которые может попасть порой путешественник.

Итак, сочиняя фугу, следуя основным схемам и правилам ее построения, изложенным выше, необходимо помнить, что даже мастера барокко, не говоря уже о композиторах времен более нам близких, всенепременно вносили в нее элемент нарочитой случайности и определенной свободы. Вспомним: практически всегда, чем ближе к концу произведения, тем изощренней полифоническая техника — и тем сильнее воздействует столь излюбленный композиторами самых разных эпох эффект выхода в заключительных разделах фуг за пределы собственно полифонии, «прорыва» полифонической фактуры и формы в сферу чистой импровизационности пассажно-гармонического плана. Подобный прорыв мы видим, например, в фуге из «Хроматической фантазии» Баха, его же фугах из ХТК: c-moll II, cis-moll II, e-moll II, F-dur II, G-dur II, As-dur II, a-moll II, а также в окончаниях всех шести «больших» фуг Генделя, заключительные такты которых «оформлены» в виде гармонических «схем». Не случайно, если верить Р. Роллану, в издании 1735 г. последняя из перечисленных композиций так и называлась: «Шесть фуг, или импровизаций для органа или харпсихорда»²⁴.

²³ Он заимствован нами из ранее указанной статьи Мальцева (107. С. 82). Кстати, автор статьи дает ссылку на словарь Вальтера (Walther. Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek. 1732), в котором слово *sarģiccio* определяется как симпровизированная пьеса, которая может иметь форму несложной фуги.

²⁴ Роллан Р. Собр. соч. Т. XVIII. Л., 1935. С. 107.

СЛОЖНАЯ (МНОГОТЕМНАЯ) ФУГА

Встоки многотемной фуги — то есть, фуги, написанной не на одну, а на две, три, четыре и т. д. темы, следует искать в старинных жанрах и формах XVI–XVII вв. — ричеркарах, канцонах, фантазиях, токкатах. Именно в них осуществлялось становление как однотемных, так и многотемных фугованных форм. В связи с этим было бы ошибкой считать, что многотемная фуга, как явление более сложное, возникла позднее однотемной: на своем начальном, предшествующем оформлению барочной фуги этапе они разрабатывались почти одновременно, соответственно тому как параллельно развивались многотемные и однотемные канцона и ричеркар¹.

В более поздний период — баховское время — многотемная фуга, по сравнению с однотемной, явно отступает на второй план и более часто используется не столько как жанр, сколько как форма изложения музыкального материала в рамках жанров сонаты, сюиты, концерта, кантаты и т. д. Довольно часто эта разновидность возникает и при обращении композиторов к фуге на хорал.

Количественное преобладание однотемных фуг над многотемными свойственно и последующим столетиям. Тем не менее, многотемная фуга не перестает привлекать внимание композиторов. Кроме вышеназванных жанров, она получает претворение также в симфонии, опере, квартете (5 симфония А. Брукнера, «Домашняя симфония» Р. Штрауса, Симфония псалмов И. Стравинского, «Воцтек» А. Берга, «Виринея» С. Слонимского, Шестой квартет Э. Кшенека и т. д.). Не пресекается традиция использования ее в кантатах (№№ 3, 4, 9 в кантате С. Танеева «По прочтении псалма»), в произведениях духовного содержания (Agnus Dei из мессы № 6 Ф. Шуберта, Et vitam, Credo Л. Керубини; двойные фуги в Gloria, Credo из его же мессы F-dur). В ряде случаев она выступает и как самостоятельное произведение, а также в традиционном для нее союзе с прелюдией, пассакалией и т. д. (хор «Прометей» С. Танеева, Прелюдии и фуга В. Лютославского, «Гармония мира» П. Хиндемита).

¹ О становлении многотемной фуги ранее сообщалось во Введении (см. с. 37–44).

Виды сложной фуги

В учебниках последних десятилетий, как правило, рассматриваются два вида многотемных фуг: **с одновременным и разновременным экспонированием тем**. В художественной же практике количество видов сложной фуги гораздо больше, при этом почти каждый из них имеет еще и свои подвиды. Нам представляется целесообразным выделить следующие виды многотемных фуг:

1. с раздельным экспонированием тем:

а) без последующего их соединения (тройная фуга В-dur Букстехуде — Вух WV 176; Kyrie, Glorie из мессы g-moll Баха, его же хоральная прелюдия «Wer nur den lieben Gott läßt walten» — BWV 647, финал органной сонаты № 2 и финал сонаты для скрипки с клавиром № 2; № 62 из оратории Генделя «Иуда Маккавей»);

б) с частичным, неполным соединением тем (Органная фуга Es-dur Баха — BWV 552; фуга из 3-й фортепианной сонаты Хиндемита);

в) с последующим соединением тем (Ричеркар № 32 из «Fiori musicali» Фрескобальди²; фуга № 12 из Магнификата Пахельбеля; фуга Баха gis-moll из II тома ХТК; фуги e-moll и d-moll op. 87 Д. Шостаковича; Хоровод и фуга С. Слонимского);

2. с совместным экспонированием тем:

а) без последующего их разъединения (Ричеркар № 16 из «Fiori musicali» Фрескобальди; Прелюдия A-dur из I тома ХТК Баха; Kyrie из Реквиема Моцарта; Et vitam из Gloria Керубини; Прелюдия и фуга gis-moll Танеева; фуга № 23 из «Полифонической тетради» Щедрина);

б) с последующим разделением тем (Sanctus из Реквиема Верди; № 9 из кантаты «По прочтении псалма» Танеева, его же хор «Прометей»);

3. с присоединяющейся темой (темами) (Ричеркар № 31 из «Fiori musicali» Фрескобальди; Канцонетта e-moll Букстехуде — Вух WV 169; фуги cis-moll из I тома и H-dur из II тома ХТК Баха; хоровая фуга № 10 из пасторали Генделя «Ацис и Галатея»; фуга из Gloria мессы F-dur Керубини; хор op. 14 Римского-Корсакова; фуга № 1 op. 101 Глазунова; IV часть Концертной сюиты op. 28 Танеева, его же финал струнного квартета op. 16; II часть Симфонии псалмов Стравинского);

4. смешанного типа:

а) с чередованием разных видов экспозиций — с совместным и раздельным экспонированием тем (№ 8 из оратории «Иевфай» Генделя; фуга из квартета op. 14 Танеева; фуга № 20 из цикла «Прелюдии и фуги» Щедрина);

б) с сочетанием совместного (или раздельного) экспонирования тем с присоединением новых тем (Ричеркары №№ 15, 19 из «Fiori musicali» Фрескобальди;

² Мы опускаем рассмотрение таких крайне редких случаев промежуточного вида, как фуга fis-moll II Баха, в которой вслед за экспонированием второй темы осуществляется соединение двух тем, а после экспонирования третьей темы — всех трех тем.

№№ 8, 11 из «Искусства фуги» Баха; fuga из Gloria мессы F-dur Керубини; симфонический антракт к VI картине оперы «Виринея» С. Слонимского)³.

Рассмотрим некоторые из перечисленных выше примеров сложных фуг⁴.

1. Великолепный образец двойной фуги с **раздельным экспонированием тем без их дальнейшего соединения (а)** содержит финал **органной сонаты № 2 И.С. Баха (BWV 526)**⁵. Общая его конструкция отличается удивительной стройностью и пропорциональностью. Фуга открывается изложением первой темы (T_1), которая в начальном разделе формы звучит 5 раз; далее дважды проводится вторая тема (T_2), контрастная первой своей подвижностью и изощренным ритмо-интонационным строением. В среднем разделе фуги, где вновь появляется первая тема, одно из ее проведений — стретта. Если рассматривать ее как двойное изложение темы, то можно считать, что центральный участок формы в целом включает 3 проведения первой темы. Затем вновь возвращается вторая тема и весь раздел, связанный с ее изложением, однако теперь он включает вертикальную перестановку двух верхних голосов и звучит в тональности, лежащей квинтой ниже той, в которой он появлялся впервые. Далее следует последний раздел формы, с 3-мя проведением первой темы, два из которых поданы в стреттном виде; тем самым формально звучат 5 проведений, как и в начале фуги. Общая форма этой двойной фуги может быть определена как **сонатная с зеркальной репризой и, одновременно, как концентрическая**:

темы:	T_1	T_2	T_1	T_2	T_1
количество проведений:	5	2	3	2	5

В более камерном варианте форма двойной фуги с раздельным экспонированием тем без дальнейшего их соединения использована в **хоральной обработке**

³ В некоторых учебниках и, в частности, в Учебнике полифонии В. Фраенкова (М., 1987. С. 60–61), дается разграничение сложной и многотемной фуги; при этом первая из них предстает как одна из разновидностей второй. К другим разновидностям многотемной фуги причисляются fuga на несколько тем и fuga на хорал. Очень краткие разделы посвящены сложной фуге (для которой, по мнению исследователя, обязательно соединение тем), фуге на несколько тем (не соединяющихся), фуге на хорал (сопровождающей cantus firmus). К сожалению, как нам кажется, и приведенные автором характеристики, и сама классификация многотемных фуг не лишены ряда спорных моментов и не отражают многих явлений художественной практики. Так, к какому типу фуг должна быть отнесена, например, Органная fuga Es-dur (Святой Анны) Баха, в которой нет соединения всех трех тем и тем соединяются попарно? И может ли считаться фугой на несколько тем, как указано в учебнике, органная обработка «Aus tiefer Not», если она явно принадлежит к одной из разновидностей фуг на хорал мотетного типа? Немало возникает и других вопросов к автору учебника.

⁴ Мы в настоящей работе намеренно не разграничиваем понятий «сложная» и «многотемная» фуга. Для нас любая фуга, написанная на несколько фугировано развиваемых тем, является **сложной**, а написанная на одну тему — **простой**.

⁵ Анализ этой фуги (J.S. Bach. Orgelwerke. Bd. I), с обязательным ее исполнением, в течение нескольких лет присутствовал в лекционном курсе полифонии, читаемом проф. В.В. Протопоповым.

И.С. Баха «Wer nur den lieben Gott läßt walten» (BWV 647)⁶. Она имеет форму Bar и, следовательно, состоит из повторенного Stollen'a, в котором двум строкам хорала (партия педального баса) контрапунктирует мануальная трехголосная fuga, и Abgesang — также с двумя следующими строками хорала, сопровождаемыми трехголосной фугой на другую тему. И первая, и вторая тема фуги представляют собой колорированные варианты строф хорала (первой и третьей); причем, если в первой части обработки сходство начальной фразы хорала и темы фуги достаточно ощутимо, то во втором разделе — Abgesang — тема фуги своей броскостью, яркостью явно затмевает материал хорала. Последние такты хоральной прелюдии «корреспондируют» с ее начальным разделом: в них проводится, в слегка варьированном виде, первая тема фуги (без соединения со второй).

Имеющий небольшие размеры (67 т.) **хор g-moll (№ 62) из оратории «Иуда Маккавей» Генделя**, тем не менее, отличается сложным контрапунктическим письмом. Первая тема (ее исполняют сопрано и басы) излагается не только в стреттном виде, но и в инверсии. Ответ (доминантовый, в партиях альтов и теноров) аналогичным образом имеет стреттное изложение; кроме того, в нем запаздывающий голос также звучит в инверсии. Затем вновь стреттно вступает первая пара голосов, но уже в тональности доминанты (тема сокращается), за ней вторая — в главной тональности. Стреттный принцип подачи первой темы продолжен и дальше — в «сомкнутой» четырехголосной стретте, два голоса которой изложены в инверсии, причем и на этот раз тема успевает пройти в каждой хоровой партии дважды — в прямом и обращенном виде. Затем, после каденции в тональности B-dur, с новым текстом вступает вторая, более короткая тема, экспозиция которой (T — T — D — D) содержит дополнительные проведения. Следующая за ней тексто-музыкальная реприза (в g-moll) включает только два проведения первой темы, за которыми следуют — фактически в гомофонно-гармонической фактуре — два проведения второй.

Многотемные фуги, строящиеся на противопоставлении экспозиционных и развивающих частей, в которых отсутствует момент суммирования тематизма, встречаются и в последующие эпохи. Так, начальная fuga из Credo мессы F-dur Керубини имеет трехчастную форму: крайние разделы здесь представляют собой фугированную разработку первой темы, а средний раздел — фугированное развитие второй темы.

Второй подвид — с **частичным объединением тем после их самостоятельного, одиночного экспонирования (б)** — исторически подготавливался многотемными «фугами» Букстехуде, Брунса, Фрескобальди. Подобные сочинения имеют контрастно-составную форму, в которой в одном из разделов, чаще всего расположенном ближе к концу всей композиции, две из трех, четырех ранее индивидуально разрабатываемых тем предстают в контрапунктическом соеди-

⁶ Bach J.S. Orgelwerke. Bd.VII. № 59.

нении и в кварто-квинтовом изложении. Такова, например, четырехчастная Фуга a-moll для органа Фрескобальди⁷, в третьей части которой фугированно разрабатываются темы первой и второй частей, а четвертая строится на метрически преобразенной теме первой части.

Среди баховских композиций особый интерес представляет **органная фуга Es-dur**, часто именуемая **Фугой Св. Анны (BWV 552)**. Она написана на три темы и состоит из пяти разделов, имеющих фактурные, метрические и темповые различия. После экспозиции и контрэкспозиции первой темы в основной тональности звучит экспозиция и развивающая часть второй темы; далее следует третий раздел, где дается их многократное совместное изложение, после чего со своей экспозицией и контрэкспозицией вступает третья тема; она сохраняется и в последнем, заключительном (пятом) разделе фуги, где объединяется с первой темой.

Схематическое изображение структуры этой фуги будет следующим:

темы	A	B	A B	C	A C
метрический размер:	C	6/4	6/4	12/8	12/8
тональный план:	Es	B	Es	c	Es

Как видно из схемы, и с точки зрения архитектоники, и с точки зрения функционально-гармонического строения (они здесь действуют параллельно) рассматриваемая фуга имеет пять частей, группирующихся в форму с чертами рондообразности, привносимой первой темой.

Третий подвид рассматриваемого вида сложных фуг — с **объединением всех тем после их самостоятельного экспонирования (в)** — несомненно, получил на практике наибольшее распространение. И это не случайно, поскольку, начиная с эпохи барокко и далее, в музыке все ярче проявляется диалектический принцип: разделение, разъединение требует компенсации, в качестве которой выступает суммирование; чем сильнее контраст, тем большего он требует в дальнейшем нивелирования, и в роли такового часто выступает именно соединение, совмещение ранее, казалось бы, несовместимых элементов — в данном случае разных тем.

Из сравнительно большого числа баховских сложных фуг, содержащих раздельное экспонирование тем с дальнейшим их объединением, мы остановимся на четырех композициях: двух трехголосных фугах из **второго тома ХТК** — fis-moll (тройная), gis-moll (двойная), органной фуге c-moll (BWV № 574, из IV тома органных сочинений), а также фуге из кантаты «Lobe den Herrn, meine Seele» (обе последние — двойные). Строение каждой из них лишний раз убеждает в том, что

⁷ Кроме томового издания эта пьеса опубликована также в сб.: Regi olasz mesterek orgonamuzsikaja. Budapest, 1971.

подлинно художественная fuga, простая ли, сложная ли, не терпит стереотипов и однообразных схем. Она неповторима в своем решении; причем с увеличением числа тем эта неповторимость возрастает все больше.

Что касается fugи **gis-moll**, то ее необычность связана с масштабной соотнесенностью разделов: экспонирование первой темы занимает 60 тактов (экспозиция, контрэкспозиция, дополнительное проведение; всего 7 проведений), второй — 22 такта (экспозиция и дополнительное проведение; всего 4 проведения) и, наконец, обеих тем вместе — 61 такт (пять проведений). Учитывая, что fuga содержит всего лишь одно тематическое проведение в побочной тональности (третье от конца, в тональности VI ступени) и фактически однотональна, ее композиция особенно перекликается с ранними fugaми, в частности, с фигурированными формами Фрескобальди.

Своеобразие fugи **fis-moll** состоит в том, что, несмотря на наличие трех сменяющих друг друга экспозиций и совместной репризы, она представляет собой удивительно яркий пример композиции, выполненной в старинной двухчастной форме (36 т. + 32 т.). Ее первые две экспозиции (четыре проведения первой темы и вдвое больше проведений второй⁸, к которой затем присоединяется и первая⁹), завершающиеся каденцией в тональности доминанты, образуют первую часть; экспозиция, контрэкспозиция и дополнительные проведения третьей темы, включающие ее обращенный вариант (с т. 48), которые завершаются каденцией в тональности субдоминантовой сферы (D-dur), и следующий затем раздел, объединяющий все три темы (вторая и третья звучат по три раза, а первая, как и в начале fugи, — четырежды, с тем же порядком вступлений), составляют вторую часть.

Органная fuga **c-moll** на тему Дж. Легренци (BWV № 574 — Peters Orgelwerke, Bd. IV), в отличие от только что рассмотренных fug, — четырехголосна. Ее специфическая черта — основательная разработка как первой, так и второй тем после их экспозиционных разделов, получающая продолжение и в заключительном разделе fugи. Бах не ограничивается лишь соединением тем, но также демонстрирует введение в репризу элементов развития и разработки основного тематического материала. Этот тип fugи станет особенно привлекательным для композиторов XIX–XX вв., которые, значительно усилят не только ладо-гармонический, тональный, но и жанровый контраст, и, естественно, внесут в эту конструкцию свое представление о диалектике образного развития.

Наконец, двойная fuga из кантаты Баха № 69 «**Lobe den Herrn, meine Seele**» («Хвали Господа, моя душа») выбрана нами для того, чтобы показать, как с увеличением числа исполнителей может преобразовываться конструкция fugи, в данном случае усложненная стреттным изложением первой и второй тем и наличием

⁸ В ряде проведений она варьируется.

⁹ Возникающая рефренность, как и сам факт промежуточного, частичного соединения тем, для данной разновидности в целом не показателен.

сопровождающих оркестровых голосов, а также basso continuo. Итак, в рассматриваемой фуге налицо все основные слагаемые: экспозиция первой темы, имеющая прямолинейный нисходящий порядок вступления голосов (и два дополнительных проведения в оркестре), три такта оркестровой интермедии, и далее следует полная контрэкспозиция этой же темы, уже с обратным, восходящим порядком вступления голосов. Затем возникает стреттная экспозиция второй темы¹⁰ (а также два дополнительных проведения в оркестре) и, наконец, реприза, где обе темы звучат вместе. Последняя, как и все другие разделы фуги (в том числе первая и вторая экспозиции), сопровождается оркестром, имеющим свои самостоятельные партии, свои контрапунктирующие голоса. Если еще учесть, что Бах использует здесь различного рода комбинации голосов, а также сочетания тем с разными временными сдвигами, то, пожалуй, остается лишь еще и еще раз удивиться гениальности и мастерству этого изумительного художника.

2. Среди примеров сложных фуг с одновременной экспозицией тем без дальнейшего их разделения (а) ранее нами называлась **Прелюдия A-dur** из первого тома ХТК. Эта удивительная пьеса, которую Яворский относит к рождественскому циклу и называет «Поклонение волхвов», представляет собой по сути дела тройную фугу, выполненную в двухчастной репризной форме, части которой имеют не только равное количество проведений тем: 3 + 3, но и одинаковую расстановку тем в первых двух соединениях голосов.

Двойную фугу с одновременным экспонированием тем без дальнейшего их разделения демонстрирует и заключительный раздел — **Et vitam** — из **Credo**¹¹ **Керубини**. Первая тема, хорального строения — с текстом **Et vitam** — написана в традициях строгого стиля; не случайно композитор помечает ее как *cantus firmus*. Вторая тема — с текстом **Amen** — сразу же звучит с сопровождающим ее контрапунктом, представляющим собой производный вариант темы (это вносит в экспозицию момент стреттности). Обе темы поочередно проходят во всех партиях обоих хоров. В конструкции фуги отчетливо прослеживается трехчастность. Первая часть — экспозиция, небольшая интермедия и контрэкспозиция тем в основной и доминантовой тональностях; вслед за контрэкспозицией следуют еще три дополнительных проведения первой темы, в двух из которых она звучит в

¹⁰ Ее стреттное изложение, как и в первом случае, на слух почти не ощутимо, поскольку временной разрыв голосов равен двум тактам. Однако реприза, где «спутники» двух тем появляются лишь через четыре такта, усиливает эффект стреттности.

¹¹ **Credo** представляет собой масштабную двуххорную композицию (673 такта). «Это сочинение, — писал Ж. Комбарье, — великолепная страница контрапунктической техники, особо знаменательно тем, что создано в эпоху, когда во Франции еще не знали Палестрину» (цит. по: 111. С. 84). Среди многочисленных ярких фрагментов **Credo** выделим два четверных канона в **Et iterum venturum est**: первый (с текстом **Et iterum**) представляет собой канон в унисон (звучит на протяжении 40 тактов); второй — с текстом **Qui ex patre** — четверной зеркальный канон (звучит на протяжении 75 тактов).

увеличении и в одном — в стреттном изложении. Вторая часть представляет собой своеобразную вариацию первой, поскольку здесь обе темы звучат аналогичным образом во всех голосах хора, но в параллельной тональности (e-moll) и в обращении. Дополнительным проведением первой части здесь отвечает стретта на первой теме, включающая изложение основной темы в двух вариантах — в прямом и обращенном виде. Третья часть — стреттная реприза, для которой особенно характерны техники вертикально-подвижного (по сравнению с экспозицией), а также горизонтально-подвижного контрапунктов (с применением стретт, где двутактовые расстояния между вступающими голосами сменяются полутактовыми).

В сложных фугах (в том числе с одновременным экспонированием тем) второй трети XIX — начала XX вв. устанавливаются более свободные правила и в отношении распределения тем по голосам, и в их тональном решении. Эту тенденцию наглядно демонстрируют многотемные фуги С.И. Танеева, в том числе его хор «Прометей», а также двойная fuga f-moll (№ 4) и четверная fuga D-dur (№ 9) из кантаты «По прочтении псалма» (последние две будут подробно освещены в Главе десятой).

Как уникальный пример может быть названа шеститемная fuga № 15 А. Рейхи из его сборника 36 фуг (см. Хр. № 24). Однако каждый, кто обратится к этой композиции, вероятно, согласится с нами, что в ней привлекает, более того, интригует, не столько музыка, сколько момент разгадывания своего рода «кроссворда» — нахождения тем, совместно поданных в экспозиционном, развивающем и репризном разделах, без их дальнейшего выделения в самостоятельные разделы.

Что касается второго подвида данного вида — с **вычленением отдельных тем (б)**, — то здесь в качестве примера может быть названа часть **Offertorie** из **Реквиема c-moll Керубини**, представляющая собой тройную fuga с одновременным экспонированием тем (они вступают с временным отставанием по отношению друг к другу). Достаточно строго выстроенная экспозиция этой fugи сменяется в дальнейшем более свободной индивидуальной разработкой тем, которая, однако, так и не приводит ни к их сближению, ни к совместному звучанию. Сходную тройную fuga (но более сложной формы) представляет собой хор «Прометей» С. Танеева, в котором аналогичным образом строгая экспозиция сменяется проработкой отдельных тем, а в заключительном разделе внимание концентрируется только на одной (третьей) теме.

3. Ярким примером сложной fugи с **присоединяющимися темами** является **тройная fuga cis-moll** из первого тома ХТК¹². В ней можно выделить пять разделов:

¹² Многие исследователи, редакторы (в том числе Риман, Праут, Бузони, Муджеллини, Шгаде) считают эту fuga простой, принимая присоединяемые к первой теме вторую и третью темы за удержанные противосложения, с чем, конечно, трудно согласиться. Столь же различны и трактовки ее формы: Риман, Бузони, Барток считают ее трехчастной (34, 38, 43); трехчастной же, но с другим членением (48, 24, 43), называет ее и Золотарев; двухчастной (48, 67) — Чачкес (см. 117. С. 126).

первый раздел — экспозиция, дополнительное проведение и разработка первой темы (тема креста, распятия), включающая изложение темы в тональностях *fis-moll*, *cis-moll*, *H-dur*, *E-dur*; завершается каденцией в тональности *E-dur* (т. 35);

второй раздел — в котором к первой теме, излагаемой вновь в главной тональности, присоединяется сначала вторая тема, а затем и третья тема (т. 49), звучащая четырежды — по два раза в тональностях *fis-moll* и *A-dur* (раздел занимает 24 такта, его половинная каденция — в т. 60);

третий раздел (начинается с проведения первой темы в т. 59) вновь возвращает нас к тональности *cis-moll*, в которой излагается каждая из трех тем (раздел занимает 14 тактов и включает стреттные и обычные проведения тем в тональностях *cis-moll*, *dis-moll*, *gis-moll*, *fis-moll*);

четвертый раздел (начинается в т. 73, также в главной тональности) весь полностью посвящен разработке трех тем (его протяженность 21 такт, причем здесь неоднократно появляются как главная тональность, так и тональности *A-dur*, *fis-moll*; завершается он в т. 94);

пятый — итоговый раздел фуги (начинается в т. 94) — содержит изложение только двух тем — первой и третьей.

Схема: А А/В А/В/С А/В/С А/С

Из схемы видно, что, поскольку каждый из пяти разделов композиции начинается с изложения основной темы в главной тональности *cis-moll*, вся она приобретает черты рондообразности.

В числе других баховских фуг, относящихся к данной разновидности, следует назвать четырехголосную фугу *H-dur* из второго тома ХТК, которую Риман считал одним из самых замечательных и наиболее величественных творений всего цикла. Исходя из принятой нами классификации, эта fuga может быть отнесена к группе двойных фуг с присоединяющейся темой. Ее оригинальность состоит в том, что вторая тема появляется не сразу после экспозиции первой (с восходящим прямолинейным порядком вступления голосов), а при ее повторении, после дополнительного проведения темы, отделенного от остальных каденцией в тональности доминанты (*Fis-dur*). В дальнейшем вторая тема большей частью звучит вместе с первой — с перестановками голосов в контрапунктах дуодесимы, квинты, терции, — но иногда и без нее (таких участков намного меньше). В заключительном разделе фуги (последние 20 тактов) два вида изложения — совместное и раздельное — чередуются: вначале первая тема проходит вместе со второй в тональности *Fis-dur*, затем звучит одна вторая тема, далее — вновь «дуэт» в основной тональности, и затем опять только одна вторая тема.

К подобной разновидности фуги относится и еще одно сочинение Баха — *Contrapunctus IX* из цикла «Искусство фуги». Тема, с которой он открывается, является, казалось бы, новой: восходящий скачок на октаву, который затем за-

полняется бегом восьмых с кратковременной остановкой на Vступени и дальнейшим продвижением, вплоть до каденции, имеющей место в начале 8-го такта:

58



Однако при внимательном вслушивании мы без труда обнаруживаем в этом подвижном беге восьмых все звуки основной темы цикла (до этого момента тщательно разрабатывавшейся в 8-ми предшествующих фугах), которая в данном случае подвергается щедрому варьированию и предстает в виде нового, искусно колорированного варианта. Проведение его в четырех голосах, в тональностях d, a, d, a, соответствует экспозиции фуги (она занимает 34 такта); далее к этой колорированной теме присоединяется основная тема цикла, изложение которой (в двойном ритмическом увеличении) отчасти напоминает *cantus firmus*. Их совместное звучание продлится 96 тактов, на протяжении которых обе темы, чередуясь с краткими интермедийными построениями, появятся 7 раз (в пяти случаях — с битональным эффектом). При этом, как нам представляется, регулирующее начало переходит ко второй (присоединившейся) теме, тональное решение которой (d, F, d, a, d, g, d) придает всей форме черты рондообразности.

В последующие столетия внимание к разновидности сложной фуги с присоединяемыми темами не исчезает, в чем мы убеждаемся, обращаясь к творчеству таких разных по своим художественным интересам мастеров, как С.И. Танеев (финал струнного квинтета op. 16; «Концертная сюита», часть IV), И. Стравинский (II часть Симфонии псалмов) и др. Например, Тройная фуга, которой завершается финал вышеназванного квинтета Танеева, является кульминационным разделом всего произведения, поскольку в ней одновременно с утверждением главной тональности — с *moll-C dur* — происходит и обобщение основного тематического материала, представленного в разных частях квинтета. *«Невозможно писать крупные инструментальные сочинения, — говорил Танеев, — не объединяя их общностью музыкально-тематического материала, являющегося средством выражения единства идейной концепции».* Вначале (с ц. 122) каждый из участников ансамбля вступает с энергичной 8-тактной темой (причем виолончель и первая скрипка излагают тему стреттно), участвуя в создании пятиголосной экспозиции фуги (протяженностью в 40 т.) с необычным последованием тональностей (с-*moll*, es-*moll*, g-*moll*, c-*moll*, c-*moll*), соответствующих звукам тонического трезвучия. С этой темой связаны «события» не только финала, в котором она выполняет функцию главной партии, — ее интонации подобно лейтмотиву появля-

ются и в первой части квинтета, и в других частях цикла. Затем (с ц. 126) к проведению темы фуги в *f-moll* присоединяются еще две, более короткие темы, одна из которых открывала финал, а другая являлась темой побочной партии. Далее все проведения тем связаны с их совместным звучанием. При этом темы почти постоянно подаются в стреттной форме, а также в октавных удвоениях, почти не оставляя места для противосложений и интермедийных построений. В отдельных случаях (например, в ц. 130), партия того или иного инструмента вообще складывается из фрагментов всех трех тем. В целом, весь второй раздел фуги (он больше первого всего на 6 т.) насыщенный разнообразными комбинациями тем (первая излагается в нем 8 раз, вторая — 6 раз, третья — 8), в драматургическом отношении убедительно подытоживает весь многочастный цикл.

Как и в фугах с отдельным экспонированием тем, в этом виде сложной фуги авторы очень часто используют в подаче тем — для усиления их образной характеристики — не только жанровый, ритмо-интонационный, но и тембровый контраст. Например, в симфонии Стравинского (более подробно о ней см. на с. 684–686) экспонирование второй темы поручено хору (первая тема излагалась только у оркестра); в «Концертной сюите» Танеева после оркестровой экспозиции, строящейся на мужественной, энергичной, активной первой теме, особую эффективность вносит введение второй темы — грациозной, несколько капризной, в исполнении солирующей скрипки:



4. Среди примеров сложных фуг **смешанного типа (а)** особое место занимают фуги **Генделя** — всегда оригинальные и необычные по своему композиционному решению.

Возьмем, например, пятитемную фугу из № 8 оратории «Иевфай». Она начинается как двойная, с одновременным изложением тем; затем следует самостоятельное фугированное развитие третьей темы, после чего вновь фугированно разрабатываются две темы, но не прежние, а новые. Таким образом, один вид сложной фуги неожиданно сменяется другим, и вместе они образуют уже новый вид много темной фуги, обозначенный нами как смешанный (ее схему см. на с. 431).

В качестве образца второй разновидности фуг этого вида назовем *Contrapunctus VIII* и *Contrapunctus XI* из «Искусства фуги» Баха. И в том, и в другом случае это трехтемные фуги. В *Contrapunctus'e VIII* вначале экспонирует-

ся первая тема, затем, после двух дополнительных проведений, к ней присоединяется вторая тема; далее следует самостоятельная экспозиция третьей темы (основной темы цикла), после чего вновь возвращается «союз» первых двух тем, и затем следует пятикратное проведение всех трех тем (схема: А, А/В, С, А/В, А/В/С).

Другой пример из цикла «Искусство фуги» — Contrapunctus XI — демонстрирует также необычный вариант сложной фуги — где раздельное экспонирование первой, затем второй темы сменяется сначала совместным изложением второй и третьей тем, а затем и присоединившейся к ним первой темы; причем все три звучат как в прямом, так и обращенном виде (А, В, В₁, А₁, В/С, В₁/С₁... А/В/С)¹³. Помимо указанных, в данной композиции имеют место и другие сочетания тем, которые мы опускаем для того, чтобы четче продемонстрировать не только основную конструкцию фуги, но и логику построения ее форы.

Наконец, еще один из ранее упомянутых примеров — **фуга из Gloria мессы F-dur Керубини (1809)** — демонстрирует сочетание признаков разных видов фуг — **с одновременным экспонированием тем и с присоединением новой темы (б)**. Она начинается как двойная фуга с одновременным экспонированием тем, имеющих разные тексты. Далее темы обособляются, что усиливается моментом выделения самостоятельных разделов, построенных на каждой из них. Однако в разделе, который может быть отнесен к репризе-коде, у хора появляется новая тема, звучащая в то время как оркестр излагает первую тему фуги. Таким образом, начавшись как двойная, фуга становится тройной — с присоединяющейся темой.

Завершая раздел, посвященный многотемным фугам, специально остановимся на еще одном моменте, а именно — на **«модулировании»** одного вида сложной фуги в другой. Это явление не повторяет ранее рассмотренные случаи, и даже в последнем виде сложной фуги, строящемся, казалось бы, на совмещении характерных черт трех предыдущих, речь идет скорее не о модулировании, а о сочетании характерных особенностей разных видов фуг, о **состыковке разделов**, принадлежащих разным видам фуг. Под модулированием же мы понимаем здесь то, что один из разделов какого-либо вида сложной фуги оказывается в роли «общего аккорда» модуляции — через него совершается четко выраженный переход в другой раздел иного вида фуги. Например, репризный раздел фуги с раздельным экспонированием, объединяющий все темы в главной тональности, в свою очередь, может повлечь за собой их еще более интенсивную, в том числе раздельную, разработку и т. д. В таком случае как бы происходит «наложение» репризного раздела одного вида сложной фуги на экспозиционный раздел другого (фуги с совместным экспонированием). Наибольшее число подобных примеров встречается в раннебарочной фуге (Фрес-

¹³ Цифры при буквах А₁, В₁, С₁ означают в данном случае инверсию тем.

кобальди и др.), а также, уже на новом уровне, — в музыке конца XIX и XX веков (например, в финале 5-й симфонии Брукнера, в № 3 из кантаты «По прочтении псалма» Танеева, которые будут рассмотрены в Девятой и Десятой главах).

Так, **тройная fuga F-dur из кантаты Танеева «По прочтении псалма»** начавшись как fuga с раздельным экспонированием тем, как бы «модулирует» в разновидности с совместным изложением тем — с еще одной масштабной разработкой тем, излагаемых как отдельно, так и суммарно, и завершается вся fuga также необычной репризой — «зеркально» отражающей ее начальный этап, связанный с последовательным «показом» каждой из трех тем.

Методика сочинения многотемной фуги

Музыкальная практика XX века обогатила фугу, в том числе и многотемную, новыми, подчас весьма неожиданными решениями; поэтому в настоящее время далеко не всегда можно согласиться с теми рекомендациями и советами в отношении сочинения сложной фуги, которые давали композиторы и практики XIX-го, а тем более XVIII века. Трудно, зная тройную (первую) фугу (in C) из «Ludus tonalis» Хиндемита, написанную для трех голосов, не возразить Альбрехтсбергеру, который считал, что «*в фуге всегда должно быть по крайней мере одним голосом больше, чем тем*» (цит. по 131, с. 181). Точно так же совершенно очевидно, что Праут, если бы он знал четырехтемную фугу (№ 9) из кантаты «По прочтении псалма» С. Танеева или шеститемную фугу А. Рейхи (№ 15 из сборника 36 фуг), то вряд ли заявил, что в фугах, содержащих более трех тем, «они редко появляются все вместе и сразу» (там же)¹⁴. Тем не менее, несмотря на большое количество видов, перечисленных выше в классификации сложных фуг, учебная практика обычно ограничивается сочинением всего лишь нескольких, основных разновидностей.

Как и в случае с простой (однотемной) фугой, сочинение сложной фуги может происходить двумя путями: а) в виде устной импровизации и б) в виде фиксируемого, записываемого текста.

1. Тому, кто научился импровизировать трехголосную простую фугу, не составит труда перейти к импровизации сложной. Это не потребует каких-то дополнительных упражнений, вроде тех, что были рекомендованы на начальной стадии импровизации однотемной фуги. Однако без выполнения некоторых предварительных заготовок все же обойтись трудно, особенно при обращении к таким видам фуг, в которых соединение тем осуществляется не с самого начала. Приступая к импровизированию фуги с присоединяющейся темой или с раздельным экспонированием тем и их дальнейшим объединением, следует позаботиться о второй теме и о моменте ее контрапунктирования с первой. Если пер-

¹⁴ Это замечание трудно объяснить: сам автор приводит в качестве примера (и анализирует его) четверную фугу из Credo Керубини.

вая тема — цитированная или предложенная педагогом, желательно, чтобы вторая тема, присочиняемая к первой, была максимально ей контрастна. Вторая тема может и уступать в яркости первой, являясь по сути раскрытием ее гармонического «подтекста»; в этом случае слитности первой темы следует противопоставить прерывистость второй и наоборот. Хорошо также, чтобы вторая тема включала скрытое или реальное (хроматическое или, наоборот, диатоническое) постепенное ровное движение. Если первая тема является «продуктом творчества» самого студента, то проще и удобнее сочинять ее сразу же в контрапункте со второй темой. При этом здесь можно исключить, в силу трудности их выполнения, те сложные формы, которые желательны для фуги письменной — двойной канон, стреттное изложение одной из тем в сочетании с другой темой и т. д.

Как показывает учебная практика, наиболее эффективными оказываются импровизируемые фуги, которые равняются на ранне- и позднебарочный стиль, а также на стилистику XX века. И в том, и в другом случае желательно ориентироваться на жанры:

а) многотемного ричеркара, строящегося по одной из следующих схем: А, В, С...; А, В, А/В;

б) многотемной канцоны со следующими вариантами формы: А, В, А₁; А, В, С, А/С;

в) органной или фортепианной фуги, имеющей строение: А, В, А, В₁ (с учетом тонального плана старосонатной формы); А, А/В; А, В, А/В;

г) прелюдии и многотемной фуги (органной или фортепианной); при этом материал прелюдии, контрастный фуге, может быть повторен на заключительной стадии импровизации; что касается фуги, то ее форма может соответствовать любой из предложенных выше схем, либо быть иной — например, такой: А, В, А/В, С, А/С.

2. Параллельно с импровизацией на протяжении последнего семестра в курсе полифонии студентами — композиторами и музыковедами выполняются письменные задания, имеющие своей конечной целью сочинение не менее 3-х сложных фуг. По возможности эти фуги должны отличаться не только своей принадлежностью к тому или иному ранее рассмотренному виду, но и формой, а также стилистикой (при этом желательно по крайней мере две из трех фуг выполнить, ориентируясь на музыку XX века).

В числе рекомендуемых для письменных работ видов несомненное предпочтение должно быть отдано фуге с отдельным экспонированием тем, имеющей, как говорилось ранее, ряд разновидностей. Наиболее сложной по технике выполнения является фуга с заключительным суммированием тем. Опустим здесь описание остальных разновидностей (если есть желание выполнить две первые, рекомендуем взять за образец конкретные художественные примеры

и придерживаться их технологии выполнения) и остановимся именно на этом варианте сложной фуги. Он требует предварительной проработки ряда моментов. Одним из таких моментов является «заготовка» контрапунктического сочетания всех тем в подвижном (преимущественно — вертикально-подвижном) контрапункте. При сочинении двойной фуги требуется наличие тем, написанных в двойном контрапункте, при сочинении тройной фуги — в тройном и т. д.

Другим важным подготовительным моментом является написание двойного канона. Примеры из художественной практики показывают, что он вовсе не обязателен, однако в учебных фугах он крайне желателен: как правило, такой канон используется в заключительном разделе сочинения, выполняя в нем роль своего рода кульминации.

Наконец, еще один подготовительный шаг — сочинение ряда стретт (как на первую, так и на вторую тему).

Далее составляется план фуги и решается вопрос, какая из тем будет проводиться первой, какая второй и т. д. Наиболее часто в качестве первой темы используется та, которая записана более крупными длительностями и имеет более спокойный, размеренный, повествовательный, может быть, даже эпический характер, а в качестве второй — та, у которой более мелкие длительности, более быстрая, подвижная¹⁵.

Количество и последовательность разделов в фуге этого вида могут быть самыми разными. Например, за экспозицией первой темы может следовать развивающая часть, в которой осуществляется ее разработка, а может сразу же следовать экспозиция второй темы. Правилom, пожалуй, следует считать лишь ту зависимость, которая, по нашему убеждению, существует — исходя из художественной практики — между развивающими разделами тем: если за экспозицией второй темы предполагается дать ее разработку, тогда, как правило, развивающий раздел обязателен и для первой. Что касается репризы, объединяющей первую и вторую темы, то она может начинаться сразу с двойного канона, но может содержать и постепенный подход к нему, давая возможность сначала услышать контрапункт двух тем (двухголосие), затем этот же контрапункт с перестановкой голосов, усложненный каноническим проведением одной из тем (трехголосие) и, наконец, сам двойной канон (четыrehголосие). Далее может следовать кода, повторяющая на органном-тоническом пункте ранее использованные стретты одной из тем или включающая их новые сочетания.

¹⁵ Впрочем, XX век (а именно, фуга in A из «Ludus tonalis» Хиндемита) подсказывает нам оригинальный выход из ситуации, когда две темы оказываются мало контрастными. В этом случае вся вторая экспозиция, а также, возможно, и следующая за ней развивающая часть, могут быть построены на ритмически уменьшенном варианте темы из двойного канона! Тем самым будет достигнут образный контраст между первой и второй экспозициями. В репризе же контраст вновь будет сглажен за счет изложения второй темы в ее первичном виде.

Тональный план двойной фуги этого вида полностью зависит от стилистики и, в частности, ритмо-интонационного наполнения темы, противосложения, интермедий и т. д.

Методика сочинения фуг второго вида — с одновременным экспонированием тем, — естественно, иная. Здесь уже не нужно думать заранее о «совместимости» тем, их контрапункте, — поскольку фуга с него начинается. Темы по возможности должны иметь одновременное окончание, тогда как их вступление в целях лучшей прослушиваемости и запоминаемости каждой из тем, как правило, бывает разновременным. Сочиняя двойную фугу в условиях четырехголосия, нужно выбрать конкретную схему диспозиции голосов. Существуют разные способы расположения голосов и разные варианты сочинения экспозиции и последующих разделов.

Первый способ сочинения экспозиции предполагает такую расстановку голосов, при которой **два голоса излагают разные темы, ответы на которые последуют в двух других голосах**. Тогда, если, например, первый «вождь» занимает позицию сопрано, а второй «вождь» — позицию тенора, «спутник» первого «вождя» будет располагаться у альтов, а «спутник» второго «вождя» — у басов (см. схему № 1). Как мы видим, ответ на тему (как первую, так и вторую) помещается у голоса, наиболее близкого в тесситурном отношении (вспомним хоровую традицию полифонии строгого стиля). Это же условие выполняется и тогда, когда изложение первой и второй тем поручается альтовому и теноровому голосам, а с ответами вступают басы и сопрано (то есть средние голоса излагают темы, а крайние — ответы; см. схему № 2)¹⁶:

схема № 1: А

 А
 В
 В

схема № 2: В

 А
 В
 А

Разница между этими схемами лишь в том, что в первом случае в экспозиции сохраняется простой контрапункт, а во втором случае присутствует сложный, а именно — вертикально-подвижной.

Второй способ экспозиционного размещения тем по голосам предполагает начальное изложение двух тем **либо в верхней, либо в нижней паре голосов** (также, как правило, с небольшим временным разрывом). Далее та тема (А), которая поручалась крайнему (верхнему или нижнему) голосу, получает ответ в голосе, до этого проводившем другую тему (В). Это наметившееся прямолинейное продвижение

¹⁶ Первый вариант построения экспозиции содержит фуга в В-dur'ной мессе Й. Гайдна (месса № 1); второй вариант — фуга g-moll Генделя из его Шести фуг.

темы А продолжается до тех пор, пока она не прозвучит в тональностях тоники и доминанты (в барочной и классической фуге) во всех четырех голосах (см. схемы № 3 и № 4). Вторая тема, вступившая вместе с первой, поначалу перемещается аналогичным образом прямолинейно, но затем резко меняет направление, для того, чтобы прозвучать в том голосе, где раньше вступала первая тема:

схема № 3:

A				B
B	A			
	B	A		
		B	A	

схема № 4:

			B	A
		B	A	
B	A			
A				B

Естественно, порядок вступления голосов может быть изменен так, что первая тема (А) будет вступать не у сопрано (схема № 3) и не у басов (схема № 4), а в первом случае — у альтов (вторая — у сопрано), во втором — у теноров¹⁷. Однако это не меняет дальнейшей логики их продвижения: тема, занимающая позицию крайнего голоса (теперь это В), будет двигаться только прямолинейно, а первая из вступивших тем (А) проделает путь, соответствующий в данных схемах движению темы В.

Заметим, что временной разрыв между первой и второй темами может быть любым, но при этом, как правило, он сохраняется неизменным и в экспозиции, и, часто, — в последующих разделах.

Что касается дальнейшего построения фуги этого вида, то его план избирается уже в соответствии с той или иной предполагаемой конструкцией. Тональный план и количество разделов (наличие или отсутствие контрэкспозиции и т. д.) регулируются как строением темы, так и общими стилевыми критериями. С уверенностью можно сказать лишь одно: масштабы фуги рассмотренного вида значительно уступают масштабам фуг с раздельным экспонированием тем; более однородны они и в образном отношении.

3. Как правило, учебная практика игнорирует написание фуг с присоединяющейся темой (или с присоединяющимися темами), поскольку с технической стороны оно не содержит каких-либо принципиально новых приемов письма, в сравнении с вышерассмотренными случаями. Однако, этот вид сложной фуги может быть весьма интересно реализован, особенно в случаях привлечения в качестве вторых тем популярных источников, а также цитат из известных композиций (например, основной темы из «Искусства фуги» Баха, тем BACH, Dies irae, Ut, re, mi, fa, sol, la и т. д.).

¹⁷ Примеры второго варианта построения экспозиции содержат фуга из Второй мессы Гуммеля (ее первая тема изначально располагается в крайнем голосе, а именно в партии басов) и фуга из Второй мессы Керубини (первое проведение первой темы поручено альтам, второй — сопрано).

ОСОБЫЕ ВИДЫ ФУГ

Фуга на хорал

Мстоки этой разновидности фуги лежат в хоровой, а также в инструментальной музыке эпохи Возрождения, где самые разнообразные формы сквозного имитационного и, более того, стреттного письма сочетались с техникой на *cantus firmus*, в роли которого выступал хорал. Уже к началу XVI века складываются почти все основные виды взаимодействия хорала с контрапунктирующим музыкальным материалом, которыми впоследствии «воспользуется» фуга на хорал. Так, в частности, «Fundamentbuch» (ок. 1525 г.) И. Бухнера демонстрирует три вида работы с хоралом:

- хорал помещается в одном голосе в виде *c.f.*, и ему контрапунктируют другие, более подвижные голоса;

- хорал подразделяется на фразы, соответствующие строкам его текста, и каждая фраза последовательно, одна за другой, имитационно прорабатывается во всех голосах;

- хорал излагается канонически, а его звучание дополняют другие голоса.

Все они будут впоследствии востребованы фугой на хорал, которая свое окончательное оформление получит в эпоху позднего барокко. Мы здесь не станем детально останавливаться на рассмотрении раннебарочных собраний, включающих хоральные обработки (в том числе «*Orgel oder Instrument Tabulatur*» Э.Н.Аммербаха, 1571), оставим в стороне анализ композиций Яна Питерсона Свелинка, его ученика С. Шейдта (в композициях последнего различают уже 12 видов работы с хоралом, в зависимости от его местоположения, количества голосов и т. д.), равно как Г. Шейдемана, и даже двоюродного дяди великого Иоганна Себастьяна, эйзенахского органиста Иоганна Кристофа Баха (1642-1703), у которого большая часть выполненных им хоральных обработок представляет собой фуги, основанные исключительно на пер-

вой строке хорала. Наше внимание будет сосредоточено на «классических» вариантах этого вида фуги.

В эпоху И.С. Баха и в последующие периоды развития музыкального искусства фуга на хорал займет важное место среди других жанров полифонической музыки: как своим строением, так и содержанием — ввиду широкого использования старинных духовных песнопений — она будет служить живым напоминанием о славных традициях прошлого, в том числе — о неисчерпаемости технических и выразительных возможностей, которыми располагал контрапункт эпохи Ренессанса и раннего барокко.

Итак, фуга на хорал¹ — это особая форма фуги, обладающая рядом специфических черт, отличающих ее от фуги традиционного вида. Прежде всего, она почти никогда не бывает однотемной, как правило, представляя собой либо вид сложной, многотемной фуги, либо промежуточный вариант между простой и сложной. Поэтому очень важно различать фугу на хорал **неспецифического вида**, имеющую в качестве темы начальную фразу или какую-либо иную строку хорала, однако, ничем более не отличающуюся от обычной, традиционной фуги (назовем ее **фугой на хорал первого рода, или хоральной фугой первого рода**), и собственно фугу на хорал — **специфический вид фуги**, предполагающий какое-либо особое, нетрадиционное решение как всей композиции в целом, так и отдельных ее компонентов (назовем ее **фугой на хорал второго рода, или хоральной фугой второго рода**).

Первый вид — явление, довольно часто встречающееся в художественной практике (особенно характерное для эпохи барокко). Не секрет, что лишь в очень немногих случаях связь темы с хоралом (как правило, его начальным фрагментом) получала отражение в названии произведения; чаще всего эта связь не афишировалась, поскольку была явной для слушателя того времени. Увы, современный слушатель, равно как и исполнитель, может лишь в большей или меньшей степени догадываться о возможном моменте цитирования и уповать на открытия исследователей. Так, например, практически никогда не рассматривается как хоральная фуга *dis-moll* из первого тома ХТК, тема которой, между тем, опирается на известный хорал «*Aus tiefer Not schrei' ich zu Dir*» (см. пример 165)... К этому же роду фуг, вероятно, следует отнести и баховскую органную фугу *Es-dur*, имеющую подзаголовок «Святая Анна», которую ранее мы классифицировали как просто тройную (см. с. 229); при этом, если бы не редакторская

¹ Предлагаемая нами трактовка хоральной фуги значительно отличается от той, которую в свое время предлагали учебники Рихтера, Бусслера, Праута и др. Например, Рихтер рассматривал только два вида хоральной фуги: первый — фуга, где темой служит одна, чаще первая, строфа хорала (или материал несколько строф, развиваемый последовательно); и второй — фуга, сопровождаемая хоралом (в таком случае ее тема либо самостоятельна, либо интонационно близка теме первой строфы хорала).

ремарка, «обналичивающая» тему гимна Святой Анны, вряд ли бы мы имели возможность трактовать эту фугу как «фугу на хорал»²...

Из более поздних примеров фуг на хорал первого рода, к тому же принадлежащих перу отечественных композиторов, назовем **Фугетту**, завершающую органнй цикл «**Choral varié**» **С.И. Танеева** (см. Хр. № 28). Как нам сравнительно недавно удалось выяснить, темой ее является первая фраза григорианского хорала «**Ave Maria**»³. Если не знать этого факта, перед нами — прекрасно выполненная однотемная фуга (фугетта), ничем не отличающаяся от традиционных фуг. Классифицируя ее как хоральную фугу (фугетту) первого рода, мы тем самым даем о ней более правильную информацию — как о фуге, имеющей генетическую связь с хоралом, однако ни своим строением, ни образной драматургией, как было сказано, ничем не выделяющейся среди обычных фуг.

Ну, а теперь перейдем непосредственно к рассмотрению теории фуги на хорал второго рода. Художественная практика эпохи барокко, а также последующего времени, демонстрирует нам большое число вариантов этой разновидности фуги. К сожалению, в теории прошлых веков они получали подчас недостаточно четкую характеристику. Так, например, А. Рейха в «Трактате о высокой музыкальной композиции» («*Traité de haute composition musicale*», 1826), давая рекомендации сочинения подобной фуги, предлагает:

1. *Взять хорал и разделить его на несколько фраз, исходя из содержания текста.*
2. *Выбрать тип фуги и сочинить для нее тему, которая не должна быть длинной.*
3. *Написать экспозицию фуги, после которой ввести первую фразу хорала, записав ее в теноровом ключе До или в басовом ключе Фа. Фразы хорала следует подавать с перерывами в несколько тактов пауз.*
4. *Избранный хорал сопровождать излагаемыми фугированно одной или двумя темами.*
5. *Использовать момент паузирования между фразами хорала для введения стретт, имитаций и коротких интермедий.*
6. *Закончить фугу и хорал одновременно, для чего можно продлить последние ноты хорала.*

² Интересно, что Праут называет ее не тройной, а двойной, поскольку не причисляет собственно к фуге начальный раздел, экспонирующий и развивающий начальную фразу гимна Святой Анны. Согласно его мнению, фуга начинается с экспозиции темы, которая затем соединяется с темой «Святой Анны», далее помещается экспозиция второй темы, впоследствии также составляющей контрапункт с темой хорала (гимна).

³ Это произведение было написано в 1913 году по заказу французского аббата Жубера, опубликовавшего его в двух своих выпусках органнй композиций: см. нашу статью «Бах и Танеев» в издании «Русская книга о Бахе» (М., 1985).

Очевидно, что пункты 3 и 4 плохо совместимы в рамках одного сочинения, поскольку в первом случае речь явно идет о чередовании разделов хорала с материалом собственно фуги, а во втором — об их совмещении...

Мы выделяем как наиболее показательные следующие виды фуг на хорал (второго рода)⁴:

1) **мотетная** — с последовательным **фугированным** развитием фраз хорала; при этом те же фразы хорала могут либо эпизодически появляться в качестве *cantus planus*-а (хоральная прелюдия «Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt» — BWV 707, Fuga sopra «Vom Himmel hoch» — BWV 700, а также фуги из кантат Баха №№ 80, 101 и др.; мотет op. 29 № 1 И. Брамса), либо же отсутствовать (хоральная прелюдия «Durch Adam's Fall ist ganz verderbt» — BWV 705)⁵;

2) с хоралом, вводимым в качестве *c.f.*, **но не разрабатываемым фугированно**, в фугу, написанную на **самостоятельную тему** (фуги из мотета Баха «Fürchte dich nicht», из его же кантат №№ 3, 25, 116, фантазия на «Jesu, meine Freude» — BWV 713⁶, фуга из органной сонаты № 3 Мендельсона; фуга № 21 из цикла «Прелюдии и фуги» Р. Шедрина и др.);

3) с **присоединяющимся хоралом**, получающим фугированное развитие и выполняющим роль **самостоятельной темы** (III часть кантаты Танеева «Иоанн Дамаскин»);

4) с **фугированной разработкой только первой фразы хорала**, при том, что подобная фуга включает весь материал хорала, который подается в виде *c.f.* («Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit» — BWV 669, «Christe, aller Welt Trost» — BWV 670)⁷;

5) с **хоралом**, строфы которого вводятся в **интермедийных разделах фуги**, имеющей самостоятельную тему (фуга из № 15 оратории Генделя «Израиль в Египте», фуга № 15 из цикла «Прелюдии и фуги» Г. Мушеля).

Рассмотрим каждый вид в отдельности.

Первый вид — фуга мотетного типа — имеет наиболее древнее происхождение: он вырастает из традиций сквозного имитационного письма (конец XV—XVI вв.), первоначально связанного с жанром мотета, а затем получившего распространение и в жанрах мессы, магнификата, мадригала, *chanson*, *Lied*, а также в разного рода инструментальных пьесах. Он представляет собой вид многотемной фуги с последовательной проработкой нескольких тем, функцию которых выполняют строфы хорала. Строение хорала — количество его строф,

⁴ Расположены от более часто встречающихся к менее употребимым.

⁵ В издании Peters указанные органные композиции находятся под №№ 28, 55 и 21 — см. Orgelwerke. Bd. VI, VII.

⁶ В Orgelwerke фантазия опубликована под № 29 в Bd. VI.

⁷ Перечисленные хоральные обработки находятся под №№ 39-a и 39-b в Orgelwerke. Bd. VII.

их соотношенность — определяет как масштабы полифонической композиции, так и ее архитектонику, и конструктивные особенности.

Примером фуги на хорал этого вида может служить fuga Букстехуде «**Erhaltens, Herr**» («Сохрани нас, Господи» — Bux WV 185), которая состоит из четырех довольно коротких экспозиций тем, в роли которых выступают строфы выше-названного хорала. Во всех экспозициях последним из голосов вступает бас; его партия представляет собой в чистом виде рассредоточенный хорал, между строфами которого отсутствует строгая временная дистанция (первая строфа вступает в 8-м такте; вторая — спустя 5 тактов после окончания первой; третья — спустя 9 тактов после окончания второй, четвертая — также спустя 9 тактов после окончания третьей). Сами экспозиции имеют более свободное темо-ответное чередование, чем в обычных фугах. В первой экспозиции тема вступает по следующей схеме: $T_1 - O_1 - T_1 - T_1$ (бас); во второй: $T_2 - O_2 - O_2 - T_2$; в третьей (имеет одно дополнительное проведение): $T_3 - O_3 - O_3 - T_3 - T_3$; в четвертой (имеет два дополнительных проведения): $T_4 - T_4 - O_4 - T_4 - O_4 - T_4$. Проведения всех тем сопровождаются различными контрапунктами, в которых используются длительности гораздо более мелкие, нежели длительности темы. И лишь басовая партия звучит «без прикрас»; оттого ее изложение, подобное *cantus firmus*'у, регулирующему и организующему форму целого, вносит в композицию особый порядок и размеренность.

В фугах подобного рода складывается обычай преднамеренно выделять ритмически звучание хорала в одном из голосов, излагая его крупными длительностями — как бы придавая ему значение *cantus firmus*'а (и даже *cantus planus*'а). Чаше для таких проведений избирается бас или тенор, но может быть выбран и верхний голос, о чем свидетельствует баховская обработка хорала «**Vom Himmel hoch, da komm ich her**» («С небес высоких я схожу»), помещенная в Приложении к Магнификату in D-dur (BWV 243), где она излагается в Es-dur. Кроме того, фугированная форма, в которой она выполнена, наглядно демонстрирует, что уже во второй и в последующих экспозициях (всего их здесь четыре) T—D отношения голосов, излагающих тему и ответ, могут заменяться иными: традиционная строгость кварто-квинтовой имитации в фугах этого вида обязательна лишь для первой экспозиции.

В верхнем голосе излагается хорал и в двух других органных баховских обработках, представляющих собой фуги на хорал, — «**Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt**» (BWV 707) и «**Aus tiefer Not schrei' ich zu dir**» (BWV 687). При этом в последней из названных пьес темы «строф» хорала излагаются как в прямом движении, так и в обращении, стреттно и в четверном уменьшении, по сравнению с хоралом.

Более сложным образцом фуги мотетного типа является начальный номер знаменитой кантаты И.С. Баха № 80 — «**Ein feste Burg ist unser Gott**» («Бог —

наша твердыня»). Сам хорал, помещенный по традиции в конце кантаты, имеет форму Bar и состоит из семи фраз (точнее, из девяти текстовых строк, «уложенных» в семь музыкальных фраз):

A B	A B	C D E F G = B;
Stollen	Stollen	Abgesang
I II	I II	III IV V VI VII(II)

причем последняя — седьмая — фраза по музыке повторяет вторую. Десятки мастеров разрабатывали этот хорал, создавая на его основе инструментальные и вокальные композиции, но лишь Бах обнаружил возможность контрапунктического соединения тем первой и второй фраз хорала, что привело к неожиданным результатам. Его fuga не только имеет те же семь разделов и ту же форму Bar, но и содержит в своей заключительной части ярко поданный эффект репризности, поскольку здесь вместе со второй темой звучит первая.

Проследим более подробно за развитием материала фуги.

Строго следуя за структурой хорала, Бах фугированно «обрабатывает» тематизм каждой его фразы, создавая цепь экспозиций. При этом в первой из них в качестве противосложения к теме используется материал второй фразы, а сам этот раздел имеет наиболее традиционные (в тональном плане) соотношения голосов: T — D — T — D. Экспозицию завершает канон в октаву на материале первой фразы хорала, который в целях особого выделения поручается оркестру.

Следующий раздел фуги — контрэкспозиция. Здесь сохраняются удержанное противосложение, кварто-квинтовые проведения темы, однако порядок вступления голосов изменен. Итогом развития этого раздела также становится канон в оркестре, но уже на материале второй фразы хорала.

В соответствии с формой Bar, оба первых раздела повторяются еще раз. Далее фугированное изложение получает тема, в основе которой лежит материал третьей фразы хорала. Здесь, и в последующих разделах фуги, тональный план не столь строг, как в первых разделах: голоса вступают только по квинтам или только по квартам, с интервалом имитации в терцию, сексту, другие интервалы. Но каждый раз фугированный раздел завершается каноном, в котором излагается тема соответствующей фразы хорала. Однако заключительный раздел фуги, хотя и завершается каноном на материале последней, седьмой фразы, в своей основной части опирается на варьированный тематизм первой, начальной фразы хорала. Таким образом, помимо фугированной формы разработки хорала, составляющей весьма продолжительную цепь последовательно сменяющихся друг друга фугированных разделов (с учетом повтора их девять), Бах предлагает здесь еще и каноническую форму подачи хорала, особенностью которой является рассредоточение ее отделов. Кроме того, каденционные зоны строф в канонических разделах подчеркиваются введением basso continuo, что

придает всей фуге еще большую композиционную стройность, целостность и, одновременно, динамику.

Из музыки более позднего времени к этому же, первому виду фуг на хорал следует отнести мотет И. Брамса *op. 29 № 1* — сочинение, предназначенное для пятиголосного смешанного хора *a cappella*. Оно открывается четырехголосным⁸ изложением хорала «*Es ist das Heil uns kommen her*»⁹, поданного в форме *Bar*, где две первые музыкальные фразы (и текстовые строки) образуют *Stollen* (он повторен), а три следующие — *Abgesang*. Интересно, что тональность, избранная Брамсом — *E-dur*, — повторяет тональность, использованную для гармонизации этого же хорала более чем за 100 лет до Брамса И.С. Бахом, в его кантате № 9¹⁰ (хотя в другом сочинении, связанном с этим же хоралом, а именно хоральной обработке — *BWV № 638*, — Бах пользуется тональностью *D-dur*). В композиционном же плане оба автора предлагают прямо противоположные решения: у Баха хорал следует после ряда номеров, которые условно можно считать «жанровыми вариациями» (№ 1 — *c.f.* в верхнем голосе), и, звуча в аккордовой гармонизации, завершает кантату; у Брамса же, наоборот, мотет открывается изложением гармонизованного хорала, вслед за чем следуют одна за другой «вариации» на различные фугированно изложенные строки хорала, каждая из которых оканчивается цитированием соответствующей строки в партии первых басов. Учитывая, что первые басы не выполняют никакой иной функции, можно говорить о присутствии здесь дискретного «линейного» канона.

Как и в хорале, в фуге брамсовского мотета 7 разделов, и в целом она имеет форму *Bar*. Фугированная экспозиция первой фразы хорала включает 4 традиционных проведения темы и 2 дополнительные группы стреттных изложений, причем каждая отличается новой формой подачи темы. Первая (тт. 15–17) представляет тему в ритмическом увеличении, выдержанном, правда, не до конца раздела. Вторая (тт. 19–20) подает ее в секстовых дублировках, в инверсии и в сочетании с первым отделом «линейного» канона.

⁸ В начале мотета отсутствует *divisi* басов, которые в самой фуге будут подразделены на первые и вторые, — что составит с остальными голосами пятиголосие.

⁹ У В. Шмидера упоминается, что автором текста песни с аналогичным началом — «Это благо снизошло нам» — является П. Сператус, однако этот последний, по-видимому, не является автором версии текста, использованной Брамсом (см. *BWV. S.10*).

¹⁰ При сравнении с баховской обработкой отчетливо видны различия в изложении самого хорала. Брамс избирает более плотную фактуру — с подвижными сопровождающими хорал голосами; гармонизация Баха более прозрачна, поскольку в большинстве случаев сопровождающие хорал контрапункты у него изложены не восьмыми длительностями, а четвертями. Возможно, Брамс намеренно избирает и иную, чем у Баха, гармонизацию хорала: во втором такте он делает отклонение в *fis-moll*, в то время как Бах отклоняется в *A-dur*; первая строка у Брамса завершается модуляцией в *A-dur*, в то время как у Баха — в *D-dur* и т. д.

Фугированная экспозиция второй фразы аналогичным образом, помимо основных, включает дополнительные проведения темы, причем усложнение письма путем введения стретт здесь осуществляется уже в момент четвертой подачи темы. За ней следуют многочисленные стреттные проведения темы в инверсии, к которым присоединяется второй отдел «линейного» канона. Далее, с т. 11 по т. 32, в соответствии с повторением Stollen'a, весь материал фуги повторяется с текстом второго Stollen'a.

С т. 55 начинает фугированно разрабатываться первый отдел Abgesang'a, с т. 64 — второй отдел, с конца т. 69 — третий отдел. Каждый отдел завершается изложением соответствующей строки хорала в партии басов, в длительностях, вдвое превышающих длительности остальных голосов¹¹. В целом образуется весьма компактная и логично выстроенная композиция, основанная на расщепленной мелодии хорала в аккордово-гармоническом изложении и ее полифонических «вариациях», вместе составляющих хоральную фугу мотетного вида.

Пример фуги на хорал второго вида, как уже отмечалось ранее, демонстрирует двухорный мотет Баха «Fürchte dich nicht, ich bin bei dir» («Не бойся, ибо я с тобою» — BWV 228¹²). Хорал, вступающий с т. 83 в верхнем голосе, также подается здесь в расщепленной форме. До и после его проведения в остальных хоровых голосах фугированно разрабатывается самостоятельная хроматическая тема, никак не связанная с диатоническим по складу хоралом. Ее высотные позиции (е, а, g, а, е и т. д.) столь же ненормативны, что и в фугах предыдущих видов. Однако присутствие хорала, фразы которого, естественно, не могут подвергаться тональным транспозициям, ограничивает общий план фуги пределами экспозиционных тональностей.

Аналогичным образом выполнена и хоральная обработка «Jesu, meine Freude» («Иисус, моя радость» — BWV 713¹³), в которой на протяжении 103-х тактов фугированно излагается ярко характеристичная тема (кроме проведений в тонике и доминанте она появляется и в других тональностях), к развитию которой время от времени подключаются фразы хорала, появляющиеся то в верхнем, то в среднем, то в нижнем голосе.

Еще один, более сложный пример фуги на хорал этого же вида содержит первая часть кантаты Баха «Ach Gott, wie manches Herzeleid» («О Господи,

¹¹ Fuga a5 (обозначение, принадлежащее самому композитору) исполняется в темпе Allegro с метрическим обозначением CC (8/4) — по-видимому, вдвое быстрее, чем хорал, изложенный в размере C (4/4). Поэтому в фуге строки хорала, звучащие с ритмическим увеличением длительностей (в партии первых басов), фактически имеют тот же темп, что и в самом хорале.

¹² Фуга в этом мотете имеет оркестровое сопровождение и, согласно нашей классификации, должна быть отнесена к фугам с сопровождением.

¹³ Под № 29 она помещена в Orgelwerke. Bd. VI.

как много скорби» — BWV 3). Она открывается медленным оркестровым вступлением (*Adagio*), написанным в старинной двухчастной форме (5,5 тактов + 6 тактов), основная тема которого подготавливает фугу не только интонационно, но и способом своей подачи — кварто-квинтовыми имитациями. Весь этот вступительный раздел будет повторен в полном виде еще дважды — в середине всего номера (квинтой выше, в тональности доминанты, т. 25) и в самом конце (в главной тональности, т. 51). После окончания вступления в том же темпе начинается фуга (т. 12). Она трехголосна (поручена сопрано, альтам и тенорам) и оформлена в виде четырех строф, разделенных интермедиями — материалом вступления. В каждой строфе (первая — A-dur, вторая — cis-moll, третья — E-dur, четвертая — A-dur) тема фуги получает новый текст, соответствующий тексту четырех фраз хорала. Басы же «игнорируют» тему фуги, поскольку они заняты исключительно изложением фраз хорала, который в тематическом отношении абсолютно самостоятелен и никоим образом не связан с материалом фуги. Первая фраза хорала вводится после вступления третьего голоса и продолжает звучать в момент начала дополнительного проведения. Инструментальная интермедия (трехтактная) подводит к следующему разделу фуги, где в аналогичных условиях появляется вторая фраза хорала. В момент ее окончания вступает оркестр с повторением квинтой выше всего оркестрового вступления. Затем начинается третья строфа фуги, где проходит следующая фраза хорала. Далее, после краткой инструментальной интермедии, повторяющей квинтой ниже материал ранее прозвучавшей трехтактной интермедии (cis-moll — fis-moll; это позволяет уподобить данный материал побочной партии сонатной формы) звучит последняя, четвертая строфа фуги, включающая и четвертую фразу хорала. Вся фуга заканчивается инструментальным разделом, повторяющим материал вступления.

В числе особенностей этой фуги следует прежде всего назвать незакрепленность текста за темой, а также ладовую неустойчивость самой темы, что провоцирует появление нетрадиционного тонального плана — с нарушением обычных кварто-квинтовых отношений темы и ответа. В каждой строфе вступление голосов с темой раскрывает новые возможности их высотных соотношений: тема проводится сначала в тонике, затем в субдоминанте, затем в доминанте¹⁴.

¹⁴ Один из ярких образцов фуги на хорал рассматриваемого вида содержит **Органная соната № 3 Ф. Мендельсона**. Необычность этой фуге — а она двойная, с отдельным экспонированием тем — придает прежде всего характер подачи хорала, в качестве которого композитор избрал популярное песнопение «Aus tiefer Not schrei ich zu Dir» («Из бездны бед взываю я к Тебе»). Хорал, имеющий форму Bar (a в a в c d e), здесь вводится таким образом, что первый Stollen и половина второго Stollen'a контрапунктируют первой теме фуги, продолжение же хорала звучит лишь в момент появления второй темы и их совместной репризы.

К связанным с хоралом фуигированным формам второго рода, как правило, относят и такую их разновидность, как **фуга на cantus firmus** (это определение гораздо шире определения «фуга на хорал»). Фактически оба только что рассмотренных примера (из мотета и кантаты № 3) вполне могли бы быть классифицированы и как фуги на cantus firmus, поскольку вводимый и в том и другом сочинении хорал заметно выделялся среди других голосов и тем самым реально выполнял роль cantus firmus'a.

Фуга на cantus firmus и фуга на хорал практически представляют собой идентичные явления, — но только в том случае, когда в качестве cantus firmus'a выступает тот или иной хорал. Если же роль cantus firmus'a выполняет тема народного или сугубо светского происхождения, либо тема, чей звуковой состав опирается на числовую символику, либо тема-сольмизация, — в этом случае уместно определение «фуга на cantus firmus».

Количество фуг второй разновидности не убывает в XIX и XX веках. Интересный пример в этом плане представляет **хор Н. Римского-Корсакова «Надоели ночи, да наскучили»** (ор. 14; см. **Хр. № 27**), выполненный в форме четырехголосной фугетты (с 26-ю проведениями темы), в полифоническую ткань которой, подобно cantus firmus'у, периодически вводится одна и та же фраза русской народной песни «Надоели ночи». Первый раз она появляется в главной тональности (т. 15) как контрапункт к стреттному изложению темы фугетты. Второй раз — в тональности S, третий — в тональности D, четвертый раз в двойном увеличении и в главной тональности, в качестве которой здесь выступают B-dur — g-moll, эффектно обыгрываемые в последних тактах пьесы.

Другой хорошо известный пример, обозначенный самим автором как «фуга на cantus firmus», представляет **фуга № 21 из цикла «Прелюдии и фуги» Р. Шедрина**. Можно предположить, что в композиции цикла воплощается важная идея — наглядно показать духовные нити, связывающие сегодняшний день с эпохой Баха. Два автора используют разные принципы тональной организации циклов, содержащих и в том, и в другом случае 24 диптиха (у Баха — движение по полутонам с включением одноименных тональностей; у Шедрина — движение по квинтовому кругу с включением параллельных тональностей), однако у этих принципов есть общие точки: и там и там начальная тональность — C-dur; и в той и другой системе под № 21 оказывается тональность B-dur. И вот именно в этой фуге, полифоническая тема которой типична для стилистики XX века, композитор преднамеренно вводит в качестве cantus firmus'a тему B-dur'ной фуги Баха из II тома ХТК — тему, которая, как представляется, в данном контексте не только символизирует жизнестойкость одной из важнейших барочных традиций, но и свидетельствует о непреходящей ценности и актуальности для современного человека баховского наследия.

Третий вид фуг на хорал менее популярен в художественной практике и представлен преимущественно произведениями послебаховского времени. Однако сама идея присоединения к фугированно разрабатываемой теме еще одной темы, которая вовлекалась бы в процесс фугированного изложения, развиваясь вместе с начальной темой, была «сформулирована» и опробована в эпоху позднего барокко. При этом в образном отношении присоединяемые темы в композициях баховского времени чаще всего напоминали новые контрапункты, новые противосложения. Примеры подобных фуг у Баха — фуги *cis-moll I*, *H-dur II* из ХТК, *Contrapunctus IX* из «Искусства фуги». В последнем случае в качестве присоединяемой темы выступает уже не контрапункт, а главная тема всего цикла, выполняющая в его драматургии роль своеобразной лейт-темы; тем самым, возникает аналогия с *cantus firmus*-ом.

Ярким образцом третьей разновидности фуг на хорал является fuga из III части кантаты «Иоанн Дамаскин» С. Танеева. Появляющееся сначала у оркестра на доминантовом органном басу, а затем и у хора песнопение «Со святыми упокой», которое в ц. 18 (т. 2) соединяется с фугированно развиваемой основной темой финала, является здесь не просто контрапунктом, но именно темой «хорала», получающей многократное (точнее — шестикратное) изложение у хора и оркестра, где она проходит в тонико-доминантовых отношениях.

Отличие хоральной фуги четвертого вида от других состоит в том, что фугированную обработку здесь получает лишь начальная фраза хорала. Этот признак явно сближает данный вид с хоральной фугой первого рода¹⁵, однако ранее названные примеры — «*Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*» («Господи, Бог-отец в веках» — BWV 669), «*Christe, aller Welt Trost*» («Христос, утешение мира» — BWV 670), свидетельствуют о том, что между ними есть существенные различия. Они состоят в том, что непременным участником рассматриваемого вида фуги является полностью звучащий хорал, фразам которого и контрапунктирует fuga, разрабатывающая его начальную фразу. Так, в первой из указанных хоральных обработок — «*Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*» — трехголосной фуге, имеющей протяженность в 42 такта и содержащей не менее 20 проведений темы (начальной строки хорала), время от времени присоединяется в виде *cantus planus*-а изложение хорала, 5 фраз которого, появляющиеся с дистанцией в 3–4 такта, помещаются в верхнем голосе.

Во второй из указанных хоральных обработок — «*Criste, aller Welt Trost*», протяженностью в 61 т., хорал, также имеющий дискретную форму подачи, располагается в теноре и строится в форме *Bar* (причем, его *Stollen* включает 3 фразы; *Abgesang* — 2 фразы). В остальных трех голосах звучит стреттная fuga, тема которой прово-

¹⁵ Обращаем внимание на то, что здесь идет речь не о первом виде, а о первом роде; см. с. 243.

дится не менее 21 раза, причем не только от I и V ступеней, но и еще от четырех высот, а кроме того, иногда «уплотняется» в результате секстовых дублировок.

По-видимому, в числе хоральных фуг данного вида может быть названа и хоральная обработка **«Wer nur den lieben Gott läßt walten»** («Кто признает лишь Бога верховенство» — BWV 647)¹⁶ с той лишь оговоркой, что она представляет собой не простую, а двойную фугу с раздельным экспонированием тем без дальнейшего их соединения. Все остальные признаки рассматриваемого вида фуг с хоралом здесь налицо. Повторенная первая часть фуги, вызванная спецификой строения хорала (1-й и 2-й Stollen), который излагается в партии педали, включает 6 проведений темы, среди которых не только тонико-доминантовые (с-moll, g-moll), но и одно (5-e) — в тональности параллели (Es-dur). Вторая часть содержит изложение следующих двух строк хорала, но до их появления и в момент окончания звучания хорала здесь 5 раз проводится вторая, не менее интонационно и ритмически яркая тема фуги (в тональностях Es-dur, B-dur, As-dur, то есть — T, D, S параллели к главной, и даже —Des-dur — II низкой ступени). В трех заключительных тактах этой второй части вновь появляется первая тема фуги в основной тональности с-moll, знаменуя окончание всей пьесы.

Пятый вид фуг на хорал, несомненно, уступает числом примеров всем предыдущим видам. Тем не менее, и он демонстрирует новый вариант вовлечения хорала в фугу: здесь хорал вводится в качестве своеобразных интермедийных разделов. Что касается ранее упоминавшегося хора № 15 **«Er ist mein Gott»** («Он — мой Бог») из генделевского **«Израиля в Египте»**, то помимо интермедийной функции «хорал» (его роль играют эпизоды аккордово-гармонического склада) выполняет здесь также роль вступления. 10 тактов аккордово-гармонического строения в тональности a-moll завершаются одноименным мажорным трезвучием, являющимся доминантой к тональности фуги — d-moll; они подводят к стреттной фуге — двойной, с раздельным экспонированием тем и дальнейшим их соединением. Далее, после 42-х тактов звучания фуги вновь следует аккордово-гармонический эпизод (на этот раз его продолжительность — 8 т.), вслед за которым продолжается совместное изложение и разработка двух тем фуги, завершающаяся опять-таки, 8-тактным гармоническим расширением.

В еще более отдаленной связи с подлинными хоралами находятся интермедии из фуги № 15 современного узбекского композитора Г. Мушеля. Тем не менее, гармоническая фактура интермедий (их здесь три), пресекающая имитационное изложение материала, явно напоминает нам соотношения фуги и хорала.

¹⁶ Она помещается в Orgelwerke под № 59 и входит в состав Шести шюблеровских хоральных обработок (BWV 645–650).

Наконец, назовем еще одну разновидность хоральной фуги второго вида, встречающуюся крайне редко, в связи с чем она не была нами включена в общую классификацию. Это фуга, которая **от начала до конца сопровождается звучанием хора**. Подобные случаи могут иметь место в оперном жанре, с его возможностью передачи нескольких планов; встречаются они и в камерных произведениях. Таковы, например, две фуги — № 4 и № 6 (D-dur и E-dur) из числа **Концертных фуг для фортепиано А. Караманова**: обе от начала до конца сопровождаются звучанием хора, материал которого исполняется на втором инструменте. При этом каких-либо прямых хоральных цитат, равно как и отчетливо выраженных параллелей между тематизмом фуги и хора в этих фугах нет, поэтому та разновидность, которую они представляют, скорее всего, должна была бы называться не «фуга на хорал», а «фуга с хоралом».

Каноническая фуга

В том случае, когда экспозиция фуги и последующие разделы представляют собой канон, можно говорить о **канонической фуге** — форме, объединяющей в себе фугу и канон.

Несомненно, эта разновидность фуги явилась своеобразным отголоском фуги XV–XVI веков, которую Тинкторис в своем «Определителе музыки» («Diffinitorium musicae», 1475) рассматривал как *«тождество партий сочинения в отношении длительности, имени, формы и в отношении своих звуков и пауз»* (122, с. 370). Исходя из такого определения, можно сделать вывод, что практически все фуги первого этапа ее развития (см. стр. 100) по сути дела являются каноническими (или, иными словами, что каноническая форма была первичной формой фуги).

Позднее, в трактатах XVI в., фуги дифференцируются на «строгую» и «свободную»; при этом под «строгой» (fuga legato) подразумевается прежняя каноническая фуга, а под «свободной» (fuga sciolta) — такая, которая не содержит точного канонического изложения материала. В XVIII веке, в частности, в «Трактате о фуге» Марпурга («Abhandlung von der Fuge», 1753–56) упоминание о канонической фуге появляется в связи с констатацией факта существования двух видов фуг: «строгой» (fuga obligato) — для которой необходимы техника двойного контрапункта, использование канонов и т. д., и «свободной» (fuga libera, soluta, sciolta), для которой эта техника не обязательна. Марпург пишет: *«если между всеми или отдельными голосами... возникают канонические взаимоотношения, такую фугу принято называть fuga reditta»* (еще одно определение канонической фуги — см. 274, S. 11).

В настоящее время, как правило, определение «каноническая фуга» адресуется не столько ранним композициям XV–XVI веков, сколько более поздним

образцам фугированных произведений, а именно — фугам барочного и послебарочного периодов, имеющим яркий тематизм и все необходимые атрибуты искусства Нового времени. При этом можно выделить два вида канонических фуг:

первый — предполагает, помимо фугированного пласта, наличие сопровождения (состоящего из одного или нескольких голосов), которое может разрабатывать материал фуги или быть достаточно независимым от него;

второй — ограничивается только изложением фугированного материала и не содержит новых аккомпанирующих голосов; в случае выполнения определенных условий такие фуги становятся пермутационными.

Оба эти вида значительно отличаются своими возможностями, поскольку первый из них допускает наличие интермедийных построений, а также тонального развития, включающего помимо основной и доминантовой иные тональности; второй, как правило, интермедий не содержит, а весь тональный план в нем сводится к чередованию основной и доминантовой (или основной и субдоминантовой) тональностей.

Особенности строения того и другого вида канонических фуг находятся в тесной зависимости от их образного содержания и задач выразительного характера. При этом фуги первого вида практически не имеют каких-либо ограничений в отношении выбора тематизма, образной сферы и жанровой направленности; они могут быть как «академически» строгими, серьезными, так и шуточными, скерцозными, статичными и активными, динамичными; они могут являться частью какой-либо циклической формы либо иметь статус самостоятельного произведения. Фуги второго вида в образном отношении более однородны; они чаще всего активны, действенны, а в темповом отношении, как правило, достаточно подвижны; обычно ими завершаются номера или части крупных композиций, они выполняют функцию финала, коды, весь тематизм которых вовлекается в общий стремительный круговорот бесконечного канона. Причем этот безудержный порыв удерживается на протяжении всей фуги на одном динамическом уровне, что не свойственно обычной фуге, которая имеет определенный динамический рельеф.

Ярким примером канонической фуги первого вида является **Fuga canonica in Epi diapente** из «Музыкального приношения» Баха. Она представляет собой двухголосную фугу «в верхнюю квинту», записанную автором на одной строке (как и все другие «загадочные» каноны этого цикла), с сопровождением, в роли которого выступает самостоятельный контрапунктический голос:





Темо-ответное построение (8 т. + 8 т.) перерастает в интермедийный раздел, который подводит ко второй части фуги, начинающейся с проведения темы в тональности субдоминанты. Ей отвечает проведение темы в главной тональности; за ним следует дополнительное проведение темы в основной тональности в сопровождающем голосе.

Второй вид канонических фуг получает наиболее частое претворение в ансамблево-инструментальной музыке (трио-сонаты), а также в кантатно-ораториальной музыке, поскольку связан с традициями этих жанров. Необходимым условием для возникновения данного вида фуги является наличие удержанных противосложений. В том случае, когда первое, второе, а иногда и третье противосложение повторяются во всех голосах вслед за темой, возникает канонически изложенная экспозиция; далее, как правило, следует контрэкспозиция, и вся фуга приобретает строфическую форму, воссоздающую очертания как бы цепи экспозиций ранней, предбарочной фуги. В следующей главе подобные фуги будут рассмотрены на примере трио-сонат Рейнкена. Здесь же мы остановимся на нескольких образцах баховских канонических фуг из его кантат.

В кантате Баха «Gott ist mein König» («Бог — мой царь» — BWV 71) таких фуг две. Первая фуга — на текст «Dein Alter sei wie deine Jugend» — включает 13 проводений темы, звучащих в тональностях только тоники и доминанты, и имеет два удержанных противосложения. В фуге на слова «Muß täglich von neuem dich, Joseph, erfreuen», 12 проводений темы и три удержанных противосложения; они группируются в три раздела, каждый из которых связан с моментом пермутации (от лат. *permutare* — переставлять)¹⁷.

¹⁷ С.И. Танеев, анализируя эти фуги, рассматривает их как многотемные, принимая каждое удержанное противосложение за новую тему. Таким образом, фуга из № 3 классифицируется им как тройная, из № 8 — как четверная. Подобная точка зрения, по-видимому, связана с недостаточно четко разработанной в трактатах XVIII–XIX веков теорией сложной фуги. Показателем в этом отношении анализ Марпургом фуги *e-moll* из I тома ХТК И.С. Баха, которая в связи с удержанным противосложением рассматривается им как двойная (*doppelfuga*). Вспомним также финалы кватетов № 2 и № 6 из ор. 20 Й. Гайдна, в которые сам автор внес обозначение: *Fuga a 3. soggetto*, *Fuga a 4. soggetto*, являющиеся тем не менее двойными фугами (в первом случае с одним, во втором — с двумя удержанными противосложениями).

Обе фуги, как мы видим, достаточно компактны и обладают своими специфическими чертами. Первая удачно сочетает внутреннее напряжение с неустойчивостью тонального решения — модулированием из e-moll в a-moll (предшествующая часть заканчивалась в e-moll, последующая — после каденции в A-dur — начнется в d-moll). Многократное сопоставление темы и субдоминантового ответа незаметно подменяется более естественной последовательностью доминантового ответа и темы. Таким образом, переход в a-moll осуществляется просто, логически предусмотрительно, легко.

Вторая фуга, в соответствии со своей заключительной, обобщающе-итоговой функцией в целостной композиции, звучит торжественно и определено. Все проведения темы здесь даны подряд, без интермедий, — от I и V ступеней.

Подобный тип фуги встречается у Баха достаточно часто. Так, например, в кантате **«Herr, gehe nicht ins Gericht»** («Боже, не вниди в суд» — BWV 105) аналогичного рода фуга (в № 1) вырастает до значительных масштабов — 81 такт. Она представляет собой вторую часть контрастно-составной формы, являя прекрасный образец удачной состыковки медленного вступительного раздела (Adagio) и быстрой фуги (Allegro), в которой голоса, вовлекаясь в стремительный круговорот, вновь и вновь излагают тему, а за ней и три удержанных противосложения, звучащие с тем же текстом, что и тема. Интермедии здесь явно были бы излишни, поскольку выразительные задачи этой части кантаты связаны прежде всего с многократным утверждением единой идеи «воскрешения» («Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht» — «Ибо не оправдается пред Тобой ни один из живущих»), и «отступления» от темы уводили бы слушателя от этой важнейшей для автора идеи.

Укажем также на очень яркий, хотя и несколько более камерный по своим масштабам, пример канонической фуги в кантате **«Der Herr denket an uns»** («Господь думает о нас» — BWV 196). Она следует после инструментальной Sinfonia и представляет собой второй раздел хорового номера. В ней всего 24 такта; затем следует 6-тактное заключение, в котором возвращаются текст и музыкальный материал первого раздела. Фуга имеет сначала хоровую экспозицию (четыре проведения темы), затем оркестровую (она вступает в момент «допевания» голосами трех удержанных противосложений). В момент вступления четвертого голоса к оркестру вновь присоединяется хор; вместе они еще пять раз исполняют тему фуги. Подобное «нарушение периодичности», вносящее в композицию одновременно изящество и яркую динамику, выделяет эту фугу среди ее «сестер», как правило, имеющих равновеликие разделы:

V. I								T	П ₁	П ₂	П ₃	П ₁	П ₂	~~~~~	~~~~~
V. II								T	П ₁	П ₂	П ₃	T	П ₁	П ₃	~~~~~
V-le										T	П ₁	П ₂	T	П ₁	~~~~~
Contin.									T	П ₁	П ₂	T	П ₁	П ₂	~~~~~
X O P	S		T	П ₁	П ₂	П ₃	—	—	—	—		T	П ₁	П ₂	T
	A			T	П ₁	П ₂	П ₃	—	—		T	П ₁	П ₂	П ₃	~~~~~
	T				T	П ₁	П ₂	П ₃	—	—	—	—		T	П ₁
	B					T	П ₁	П ₂	П ₃	—	—		T	П ₁	П ₂
T/D S/T T/D S/T T/D S/T T/D S/T T/D S/T T/D S/T															

В нескольких словах коснемся особенностей строения тем только что рассмотренных хоровых фуг. Они явно отличаются от тематизма фуг инструментальных:

61 BWV 196

a)

Er seg- net das Haus Js - ra - el

6) BWV 71

muß täg - lich von neu - em dich, Jo - seph, er - freu(en)

a) BWV 105

Denn vor dir wird kein Le - ben - - - di - ger ge - recht

Их предельная простота является, по-видимому, необходимым условием слышимости многотемного контрапункта; но при этом парадоксальным образом в полифонии начинают высвечиваться черты гомофонно-гармонического письма. Неудивительно, что данная сложная и, вместе с тем, исключительно хорошо «прослушиваемая» полифоническая техника в последующую эпоху оказалась близка Моцарту, у которого сложнейшие контрапунктические формы всегда приобретают весьма изящные и легкие очертания.

Каноническая fuga время от времени возрождается в последующие столетия, в том числе в XX веке. Один из примеров, отчасти суммирующий в себе признаки обоих выше рассмотренных видов, демонстрирует П. Хиндемит в полифоническом цикле «*Ludus tonalis*». *Фуга in H* из этого цикла — одиннадцатая по счету, — как и все другие, трехголосна. Авторское указание на присутствующий в ней Canon распространяется лишь на два верхних голоса; нижний (третий) выполняет функцию сопровождения и по отношению к фуге, и по отношению к канону. Вся пьеса (*Lento*) достаточно компактна: ее 23 такта распределяются на две части — 11,5 т. + 11,5 т. Каждая часть открывается парным проведением темы и реального ответа (2 т. + 2 т.), которые в то же время являются начальными отделами канона, состоящего (и в той, и в другой части) из неполных шести отделов. В первой части начальные тоны пропосты и респосты соответствуют традиционному для фуги звуковысотному соотношению: *h* — *fis*, во второй части, которая, не нарушая развитие канона, отделяется от первой паузами, эти позиции смещаются на полутон вниз: *b* — *f*. Вступление темы фуги и ее ответа с несколько измененным окончанием напоминает возвращение начальных отделов канонической секвенции (II рода) Но этот неожиданный «пассаж» — впрочем, естественный для второго раздела фуги — благополучно заканчивается возвращением коды к трезвучию H-dur, и с этого же трезвучия начинается последняя, 11-я Интерлюдия. Теперь остается сделать квинтовый ход к *fis* — тональности (расширенной), заключающей цикл, чтобы образовался интервальный скачок, аналогичный тому, который образовывали тональности двух начальных фуг цикла: C — G. Корреспондирование этих квинт навряд ли случайно: высотные позиции тематических проведений в данной фуге как бы копируют начальную и конечную «зоны» открытого тонального ряда всего цикла, в котором тем самым возникает подобие огромной «арки» с полутоновым смещением квинт (*c* — *g*, *h* — *fis*). *Фуга in H*, получившая столь необычное каноническое решение, вполне может быть уподоблена нескончаемому лабиринту человеческой жизни, в котором нет возврата к началу: двигаться можно только вперед!

Приурочивая свой «*Ludus tonalis*» к 200-летию со дня написания Бахом II тома «Хорошо темперированного клавира», Хиндемит явно не желал упустить ничего из тех конструктивных находок, тех удивительных арочных связей, той поразительной изобретательности, которую демонстрируют произведения высоко чтимого им Мастера.

Хоровая fuga

Несмотря на то, что истоки фуги, вне сомнения, следует искать в жанрах хорового искусства, ее расцвет и основные формы бытования преимущественно связаны с жанрами инструментальной музыкой. Необходимо отметить, что

именно инструментальной фуге (на 90%) были адресованы все предшествующие главы данной работы, посвященные вопросам, касающимся как теории фуги в целом, так и особенностям строения конкретных фуг. Однако и в период наиболее интенсивного развития фуги — в эпоху барокко, и в последующее время параллельно с инструментальными фугами создавалось немалое число вокальных, хоровых фуг. *«Высокое значение, величие и достоинство этой художественной формы служат причиной тому, что и композиторы постоянно применяют форму вокальной фуги для выражения значительных, серьезных, величественных — преимущественно религиозных — настроений, там же, где настроение имеет иной характер, фуга является только в короткой, неразвитой форме, например, даже в операх»* (141, с. 180)

В данном разделе мы коснемся специфики только одного ее вида — а'саррелл'ной, то есть, не имеющей сопровождения, рассмотрение же другого ее вида — с сопровождением — перенесем в следующий раздел.

Итак, хоровая фуга имеет ряд специфических особенностей, которые необходимо учитывать как при анализе, так и при сочинении музыкальных образцов этого вида фуги. В частности, она требует:

- предварительного изучения текста, содержание которого влияет на конструкцию и методы развития темы;
- знания способов его «произнесения» — силлабического, мелизматического и др.;
- особого внимания к проблеме тембрового решения;
- правильного применения диапазонов голосов.

1. Сочинению темы и других компонентов фуги должно предшествовать предварительное изучение текста, содержательная, смысловая сторона которого, возможно, потребует введения особых выразительных приемов — например, риторических, и т. д. Приступая же к созданию темы, следует обратить особое внимание на ее метро-тектоническую организацию, прежде всего — на момент совпадения слабых и сильных долей текста и музыки. В том случае, когда тема известна или дана заранее, следует подумать о ритмо-интонационном наполнении противосложения и интермедий, которое может более или менее детально «иллюстрировать» содержание текста в целом либо включать отдельные изобразительные штрихи и нюансы, передающие смысл отдельных слов и словосочетаний.

2. Как правило, текст вокальной фуги является достаточно кратким; чаще всего он ограничивается одной фразой, содержание которой связано с выражением обобщенных чувств и настроений. Тексты, передающие содержание сугубо личностного, лирического, субъективного плана, в хоровых фугах встречаются крайне редко.

Если текстом фуги является одна краткая фраза, одно предложение, то в таком случае противосложение получает, как правило, тот же текст, что и тема. Если же словесная фраза более развернута, или если она состоит из двух предложений, — тогда первая ее половина используется в теме, а вторая — в противосложении.

3. Что касается третьего требования, то здесь имеется в виду следующее. И в инструментальной фуге, и в хоровой очень важно не только распределить правильно — в высотном и в выразительном отношении — проведения темы по голосам, но и найти верно соответствующее содержанию слов тембровое решение. Правильно найденные позиции голосов — половина успеха в сочинении хоровой фуги. Этот момент следует особо акцентировать и при анализе, обращая внимание как на начальную позицию темы, так и на дальнейшее ее изложение, особенно в кульминации и коде.

4. При сочинении хоровой фуги, разумеется, следует учитывать тесситуры голосов и стремиться к тому, чтобы диапазоны партий по возможности не выходили за указанные ниже пределы:

сопрано	—	от	c^1	до	a^2
альты	—	от	g	до	e^1
тенора	—	от	e	до	a^1
басы	—	от	G	до	e

В числе примеров данной разновидности фуг, располагающих всеми вышеперечисленными свойствами, могут быть названы хоры «Осень», «Кугие», «Не утрашись» М. Чюрлениса, «Над курганами» и «Осень» В. Шебалина, «Два сольфеджио» Ю. Фалика, третья часть «Концертино» В. Агафонникова, «Ива-ивушка» Р. Щедрина и др., характеристики которых будут приведены в главе, посвященной XX веку.

Фуга с сопровождением

Эта разновидность фуги, упоминания о которой нередко встречаются в старинных трактатах, равно как и в учебниках по контрапункту XIX века, почему-то не рассматривается в пособиях по полифонии последних десятилетий. А между тем число фуг, подпадающих под эту категорию, настолько огромно, что данный вид явно требует самостоятельного изучения. Итак, первое, что следует отметить, говоря о фуге с сопровождением, — это наличие в ней разных, нередко контрастных, исполнительских составов, поскольку подобная фуга может представать в следующих вариантах:

1) хоровая фуга (или вокальный ансамбль) с инструментальным сопровождением;

2) инструментальная фуга с хоровым сопровождением;

3) двухорная fuga, где один хор занят исполнением фуги, а второй — ее сопровождением;

4) оркестровая fuga с четким подразделением собственно фуги и аккомпанирующего ей (также инструментального) пласта.

Первый из названных вариантов распространен более, чем другие, поскольку исторически фугированные формы, как известно, нашли применение прежде всего в хоровых жанрах — мессе, мотете и др. Аккомпанирующий инструментальный ансамбль со своим собственным музыкальным материалом появился далеко не сразу. Поначалу инструменты, которые присоединялись к хору, вообще не имели самостоятельных партий и чаще всего удваивали отдельные голоса хора. Поэтому говорить о фуге с сопровождением стало возможно лишь с момента выделения инструментального аккомпанемента в самостоятельный — наряду с хоровым — пласт и оформления его как компонента, равноправного с последним. Увы, при этом долгое время (весь XIX, да и большую часть XX века) как бы совершенно незамеченным¹⁸ оставался тот специфичный вид инструментального аккомпанемента, который имел место в музыке барокко и раннего классицизма, — аккомпанемента, включающего момент импровизации, имеющего возможность разного «прочтения» предлагаемого автором в качестве основы музыкального текста. В связи с чем, говоря о фуге с инструментальным сопровождением, следует четко выделять в истории ее развития два периода:

- связанный с практикой цифрованного баса, предполагающей различные варианты интерпретации предложенного автором текста сопровождающих голосов;
- связанный с четко зафиксированным музыкальным текстом как в основной — хоровой, так и в инструментальной частях. Этот последний свойственен музыкальному искусству прежде всего XIX–XX вв. и нашему времени. Среди образцов фуг данного типа — «Cum sancto spiritu» из мессы № 1 (F-dur) Ф. Шуберта (сопровождающие хоровую фугу инструментальные голоса содержат яркий, самостоятельный материал), «Heiß, du bist würdig» (№ 6 с т. 208) из «Немецкого реквиема» И. Брамса, где одновременно с темой фуги вступает сначала pizzicat'ный контрапункт в партии скрипок, затем — в момент ответа — в партии альтов и т.д.¹⁹; трехголосные фуги (сопрано, тенора, басы) из мессы № 1 Л. Керубини (оркестровая часть хотя частично и включает материал хоровых партий, но пополняет его новым материалом); фуги из Реквиема А. Дворжака, и в частности, из Offertorium'a (№ 9), в котором F-dur'ная тема (Allegro, т. 148)

¹⁸ Об этом нет сообщений ни в зарубежных учебниках XIX в., ни в отечественных учебниках и трудах XX в., посвященных творчеству И.С. Баха (В.В. Протопопова и др.).

¹⁹ К этому же разряду фуг — с сопровождением — относится и fuga из № 3 «Немецкого реквиема».

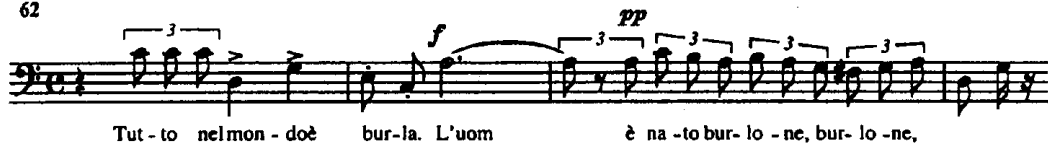
звучит в сопровождении выразительной мелодии с трелями в партии V-ni и pizzicat'ным контрапунктом Vlc.

Соотношения хоровой (фугированной) и инструментальной частей могут приобретать самые разные очертания. Так, уже в творчестве И.С. Баха — особенно в его кантатах — можно встретить немало примеров хоровых фуг, имеющих самостоятельное инструментальное сопровождение²⁰. О подобном сопровождении к хоровой фуге можно с еще бóльшей определенностью говорить тогда, когда наряду с «аккомпанементом» аккордового строения оно включает один или несколько инструментальных контрапунктов мелодико-фигурационного характера. Такова, например, **фуга с текстом «Et vitam» из мессы B-dur (№ 1) Й. Гайдна**, в инструментальном контрапункте которой (излагают первые и вторые скрипки) без труда узнается материал, знакомый нам по органной сонате Баха (№ 1, Es-dur, финал).

К не просто оригинальным, но явно уникальным примерам фуг с оркестровым сопровождением принадлежит фуга **«Libera me, Domine» (Allegro risoluto)** из **Реквиема Дж. Верди**. Являясь заключительным разделом всего реквиема, она начинается в момент окончания непродолжительной реплики сопрано, завершающейся разрешением входящих в каденционный оборот аккордов S — DD — K₄⁶ — D в тонику (в виде октавы) тональности c-moll. Таким образом, начало проведения темы (в партии альтов) совпадает с аккордом неполной тоники (вторгающаяся каденция), и далее, в момент звучания темы фуги, оркестр паузирует в течение 7 тактов. Он вступает только после окончания темы (во второй половине седьмого такта), и то лишь для того, чтобы двумя аккордами (D — T) подчеркнуть модуляцию в тональность g-moll. Ответ в партии сопрано получает противосложение (имеющее свой текст); в момент окончания ответа, в 14-м такте, к двухголосию аналогичным образом присоединяется оркестровая реплика-каденция, возвращающая к главной тональности c-moll. Третье, тоническое проведение темы в партии басов (с удержанным противосложением), а также доминантовое четвертое в партии теноров (с двумя удержанными противосложениями), каждый раз аналогичным образом завершаются оркестровыми каденциями в g-moll и c-moll. И лишь начиная с разработки фуги, оркестр, вплоть до окончания всей части, дублирует партии хора.

Интереснейшим примером ансамблевой вокальной фуги, сопровождаемой оркестром, является заключительный номер оперы **«Фальстаф» Дж. Верди**, а именно — кода финала, где провозглашается основная мысль, к которой приходят все участники оперы: *«В жизни нужна нам шутка, с ней живетсЯ легко нам порою на свете»*.

²⁰ Присутствие в нем цифрованного баса — обязательное условие искусства XVII–XVIII веков.



В фуге участвуют 10 персонажей и оркестр. Поначалу роль последнего явно ограничивается аккомпанирующей функцией — каденционными оборотами, подводящими то к доминантовому ответу, то к тоническому проведению темы. Как и в вышерассмотренной части из Реквиема («Libera me, Domine»), оркестр здесь (в первый раз — гобои, кларнеты, фагот) «регулирует» тональный план фуги, осуществляя модуляцию то в тональность доминанты ($T = S - K - D_7 - T$), то в тональность тоники ($II_3^5 - K - D_7 - T$). Вначале с четырехтактной темой, излагаемой в $T-D$ отношениях (от звуков c, g, c, g), вступают стреттно, через каждые 3 такта, один за другим четыре персонажа: Фальстаф, Фентон, Куикли, Алиса, (кодетта 4-го такта, сохраняемая в партиях трех первых героев, в партии последней сокращена). В партиях следующих 4-х персонажей — Мэг, Нанетты, Форда, д-ра Кайюса — тема вступает также стреттно (от звуков $c, f d g$), с еще более сокращенной временной дистанцией — в 1 такт. К тому же и сама тема здесь имеет усеченный вид. Еще двое героев — Пистоль и Бардольф — присоединяются к общему ансамблю (в момент вступления Мэг) не с темами, а с контрапунктами, удваивающими партии Фентона и Фальстафа. В итоге, в момент вступления с темой фуги Форда и д-ра Кайюса звучит уже весь ансамбль, к которому затем (в т. 17 — за 2 т. до ц. 57) присоединяется также четырехголосный хор. Его партии полностью совпадают с партиями солистов, в результате чего фактура фуги значительно уплотняется, но не за счет введения реальных новых голосов, а за счет их унисонно-октавных дублировок (и в партии оркестра также); в действительности же общее количество реально звучащих голосов не превышает четырех-шестиголосия.

В фуге немало эффектно построенных разделов и оригинально выполненных партий. Среди них особенно выделяется музыкальная характеристика главного персонажа — сэра Джона Фальстафа, партия которого, включающая как тематические, так и «интермедийные» разделы, отличается исключительной виртуозностью. Так, один из фрагментов его «лидирования» — на словах «*шутка ведь часто яд и лекарство*» (с т. 29 фуги — 5 т. до ц. 59) — представляет собой секвентное распевание 17-ти триольных групп, следующих друг за другом по тонам и полутонам в диапазоне децимы. На заключительном этапе распевания такой рулады к Фальстафу присоединяются еще трое: Фентон, дублирующий ее в терцию, а также вступившие с ним одновременно Алиса и Куикли, партии которых содержат тот же материал, но в противодвижении.

В партиях Нанетты, Форда и других действующих лиц присутствуют яркие контрапункты, в том числе быстрые гаммообразные пассажи в диапазоне децимы и еще более широких интервалов (вплоть до двух октав). Кроме того (в соответствии с избранным весьма серьезным полифоническим жанром), композитор не упускает возможность продемонстрировать строгую полифоническую технику, о чем свидетельствуют, в частности, каноническая секвенция первого разряда (Iv – 7) в партиях Алисы и Куикли и другие контрапунктические «кунштштюки».

В последующих главах (девятой и десятой) мы не раз еще встретимся со случаями, когда fuga сосредоточивается в партии хора, а оркестр выполняет «аккомпанирующую» роль.

Что же касается второго варианта — инструментальной фуги, имеющей хоровое сопровождение, то она встречается гораздо реже. В числе наиболее интересных примеров следует назвать фугу из IV части симфонии Г. Берлиоза «Ромео и Джульетта», точнее первую часть фуги, написанную в трехчастной форме и содержащую экспозицию, средний раздел с контрастной темой и стрет-тную репризу²¹. В то время как fuga здесь поручена оркестру, хор ограничивается скандированием кратких реплик, произносимых на одном и том же звуке «ми» (более подробно об этой фуге см. на с. 556–558).

Другой яркий пример фуги этого вида — 7-я часть, *Offertorium*, из Реквиема того же Г. Берлиоза. Здесь партия четырехголосного хора на протяжении 136 тактов ограничивается двумя звуками — «ля—си бемоль», в то время как оркестр исполняет масштабную фугу, одна тема которой, состоящая из трех фраз, занимает 13 тактов.

Относительно третьего варианта фуг с сопровождением следует сделать оговорку. Сочетание хоровой фуги с хоровым же аккомпанементом, как правило, бывает представлено на протяжении не всей композиции, а какой-либо ее значительной части, например, вступительного, основного или срединного разделов, и, как говорилось, оно сопряжено в первую очередь с обращением к многохорной исполнительской практике. Не случайно, Э. Праут в своей книге «Fuga» приводит в качестве примера подобным образом выполненной композиции двуххорный мотет Баха «*Singet dem Herrn ein neues Lied*» («Поём Господу новую песню»). Первый раздел мотета не связан с фугой, она начинается лишь с т. 75 — с изложения в F-dur семитактной темы в партии сопрано первого хора (текст — «*Die Kinder Zion sei'n fröhlich*»), за которой следуют сначала реально-субдоминантовый ответ у альтов (B-dur), затем вновь проведение темы у теноров и ответ

²¹ За этой частью последует вторая, в которой fuga будет звучать у хора, а повторяющийся звук «ми» — у оркестра.

у басов (F-dur — B-dur)²². Вся эта экспозиция фуги звучит в сопровождении второго хора, также четырехголосного, с текстом первой строки мотета — «Singet dem Herrn», имеющего аккордово-гармоническое строение. Впрочем, в момент изложения темы у басов первого хора (т. 96) к ним присоединяются также басы второго хора (тогда как остальные его голоса продолжают исполнять аккомпанирующее сопровождение с ранее указанным текстом). Все дальнейшие проведения темы фуги (в партии теноров — Es-dur, альтов — c-moll, сопрано — g-moll) поручены уже двум хорам; более того, на протяжении нескольких тактов (т.т. 119–127), включающих последнее из указанных проводений, оба хора имеют полностью идентичное тексто-музыкальное решение. Подобное «единение» материала обоих хоров будет свойственно и последнему, восьмому проведению темы фуги (в B-dur, т.т. 137–143), завершающему первую часть мотета.

Четвертый вариант предполагает наличие не столько двух оркестров (хотя бывает и такое), сколько различным образом занятых оркестровых групп, одной из которых, например, поручается экспозиция фуги, а другой (или другим) — дополнительный, контрапунктирующий ей пласт. По-видимому, говорить о фуге с сопровождением в этом случае можно тогда, когда инструменты, ранее не участвовавшие в изложении темы, вступают с контрапунктами, фоновыми образованиями и проч. Подобные эффекты наверняка можно найти в музыке конца XIX–XX веков, начиная с творчества Малера, Р. Штрауса и др., — что мы и предлагаем читателю сделать самостоятельно...

Наконец, стоит еще раз заострить внимание на том, что уже в творчестве И.С. Баха — особенно в его кантатах — встречается немало примеров хоровых фуг, содержащих не просто самостоятельное инструментальное сопровождение, но цифрованный бас. Значительность указанного явления в искусстве XVII–XVIII веков заставляет нас выделить этот род фуг в самостоятельный раздел

Другие виды фуг **(фуга с цифрованным басом, фуга-partimento, контрафуга)**

Завершая шестую главу сведениями о фуге с цифрованным басом, фуге-partimento и контрафуге, еще раз напомним, что по своей сути первая из них представляет собой разновидность фуги с сопровождением. Будучи связана с практикой basso continuo, она имеет четко обозначенные исторические грани-

²² Основная тональность всего мотета и первой его части — B-dur. Именно поэтому фуга, начавшись после каденции в F-dur, с темой в этой же тональности, получает не доминантовый, а субдоминантовый ответ — в тональности B-dur.

цы и показательна, как уже сообщалось, прежде всего для искусства барокко и раннего классицизма. В отличие от ранее рассмотренных фуг с сопровождением, звуковысотный материал которых полностью зафиксирован в тексте, этот вид подразумевает нотную запись сопровождения, допускающую разные варианты расшифровки.

Всёобщее увлечение генерал-басом, который не имел каких-либо ограничительных рамок и которому была подвластна абсолютно любая техника письма, вполне объяснимо. Сокращенная запись облегчала работу композитора, в то же время она была удобна для исполнения, поскольку каждый раз предполагала, при сохранении основных «параметров» цифровки, а именно — нижнего голоса и общих гармонических очертаний указанной «надстройки», достаточно разное «прочтение» музыкального текста. Расшифровка давала возможность варьировать музыкальный текст, вносить нюансы в расположение голосов, менять плотность фактуры. В сущности, она позволяла каждому исполнителю стать «соавтором» музыкальной композиции. Именно это качество, дававшее возможность «соревноваться» в исполнительском мастерстве — а такие соревнования, как мы знаем, были чрезвычайно широко распространены в ту эпоху, — на наш взгляд, упрочивало позиции генерал-баса, делало его незамеченным участником композиций самых разных жанров, в том числе — мессы, оратории, кантаты, сонаты, сюиты.

Вторая, не менее важная причина настойчивого обращения к генерал-басу, несомненно, состоит в том, что именно благодаря ему происходил постепенный, плавный переход от контрапункта, в котором оформление многоголосия осуществлялось путем «пристраивания» одного интервала к другому (см. таблицы Морли в I томе нашей книги, с. 193), к гомофонно-гармоническому письму. Сам шаг от суммы интервалов к аккорду отчетливо виден в принятой системе фиксации цифрованного баса, заставлявшей обращать больше внимания на созвучие, аккорд. Трезвучие, выстраиваемое над указанным тоном, как правило, не получало каких-либо цифровых обозначений; сектаккорд обозначался только одной цифрой 6, а не двумя: $\frac{6}{3}$; септаккорд — также одной цифрой: 7, а не тремя: $\frac{7}{3}$; нонаккорд — также лишь одной: 9, а не четырьмя: $\frac{9}{3}$, как полагалось бы. Другие же аккорды (квартсектаккорд и обращения септаккорда) продолжают «складываться» из интервалов²³.

²³ В числе иных сокращенных знаков цифрованного баса: диез, бемоль, бекар, без цифры означающие соответствующую терцию (сама терция, как правило, не помечается); те же знаки при цифре — хроматическое изменение верхнего звука соответствующего интервала (по отношению к басу). Кроме того, в соответствии с традициями разных школ, цифра, обозначающая интервал, могла быть перечеркнутой или иметь после себя знак +, что также свидетельствовало об альтерации, а именно — о понижении (в случае черты) или повышении верхнего звука. Иногда получали цифровое обозначение также неаккордовые звуки (например, цифра 4 означала трезвучие

Практика сокращенного письма — записи аккомпанемента к мелодическим голосам с помощью цифрованного баса, или генерал-баса²⁴, и связанная с ней особая исполнительская практика, захлестнувшая музыкальное искусство с конца XVI века и продолжавшая удерживать свои позиции в музыкальном искусстве вплоть до конца XVIII века, не прошла мимо фуги. Она коснулась ее не только потому, что в то время одна и та же тема фуги могла разрабатываться ее автором в разных жанрах и для разных исполнительских составов (для клавира, органа, хора *a' capella*, инструментального и вокально-инструментального ансамбля; причем в последних двух случаях цифрованный бас был обязателен), — сама fuga нередко представляла в нескольких версиях: как часть оратории, кантаты, самостоятельная (хоровая или инструментальная) композиция...

Как это ни странно, нам не известен ни один учебник, в котором бы рассматривались особенности строения фуг с цифрованным басом. И это при том, что сам материал фуг, взятый из кантат, месс И.С. Баха, из месс Моцарта и Гайдна, изучается часто и достаточно подробно. Совершенно незамеченными остаются вопросы, связанные с моментом импровизации, с особенностями трактовки цифрованного баса, индивидуальными формами его реализации. А тем временем вопросы эти чрезвычайно важны, — что мы и постараемся доказать, прибегнув к сравнительному анализу нескольких изданий одной и той же композиции, осуществленных в разные годы.

Обратимся к предшественнику Баха Я.А. Рейнкену, а именно — к его фугам, входящим в цикл сюит «*Hortus musicus*» (1688)²⁵. Помимо переиздания оригинала в 1886 г. они неоднократно появлялись с расшифровками, выполненными различными, в том числе и известными, музыкантами. В нашем распоряжении — несколько «вариантов» указанной композиции:

- публикация 1886 г., воспроизводящая оригинальное издание, — без расшифровки цифрованного баса²⁶;

с задержанием к терции и т. д.). Исполнение одного баса, без аккордов, сокращенно обозначалось *t.s.*, то есть *tasto solo* («одна клавиша»). Число подобных обозначений (сигнатур) у разных авторов трактатов было различно. Ю.Н. Холопов в своей статье, посвященной генерал-басу (МЭ. Т.1. С. 958–962), в связи с этим называет два имени — И.Д. Хайнихена, раннее Руководство которого (1711) знакомит с 12 сигнатурами, более позднее (1728) — с 32-мя, и И. Маттезона, который спустя 11 лет в своей работе «Совершенный капельмейстер» (1739) доводит число сигнатур до 70 (1).

²⁴ Generalbass — нем., basso generale — буквально общий (для всех голосов) бас. Другие его названия: basso continuo (итал.), thorough-bass, through-bass (англ.) — непрерывный бас. Более ранние его названия: basso seguente, basso per l'organo, basso prinzipale, partitura d' organo.

²⁵ Этот цикл будет достаточно подробно рассмотрен в Главе седьмой.

²⁶ Tonkunst, Vereniging voor Nederlands Musikgeschiedenis Uitgave, uitgegev. Door J.C.M. van Riemsdijk. Amsterdam/Leipzig.

- издание 1997 г. — с расшифровкой (по нашему мнению, частичной) цифрованного баса, принадлежащей Францу Бирзаку²⁷;
- без указания года издания — Triosuite («Hortus musicus» № 6) — с расшифровкой цифрованного баса, выполненной Максом Зейфертом²⁸;
- издание 1980 г. — отдельные части (в том числе фуги) из сюит №№ 1 и 3 с расшифровкой цифрованного баса, выполненной В.В. Протопоповым²⁹.

Будучи опубликованы с разными целями и задачами, все эти издания существенно отличаются друг от друга. Два последние вообще опускают строку с цифрованным басом, сразу предлагая его расшифровку. Более корректным в этом отношении, несомненно, является второе из указанных изданий, включающее и строку с цифрованным басом, и его расшифровку (видимо, первичную, допускающую внесение исполнителем более сложной фактуры). Сопоставление их с оригинальным изданием позволяет обнаружить ряд отклонений от предложенной Рейнкеном цифровки. Они имеют место не только в срединных разделах композиций, но даже в их начальных тактах³⁰.

Сравним три фрагмента — начальные такты фуги *C-dur* из сонаты, открывающей сюиту № 3 И.А. Рейнкена, — первый из которых принадлежит оригиналу (без расшифровки *basso continuo*), второй и третий — содержат расшифровки, выполненные в одном случае Фр. Бирзаком, в другом — Вл. Протопоповым:

63

a) Allegro

²⁷ Edition Walhall. Verlag Frans Biersack, Magdeburg. Printed in Germany.

²⁸ Organum. Dritte Reihe: Kammermusik, NR.20. Leipzig. Fd. Kistner...

²⁹ В кн.: Из истории форм инструментальной музыки XVI–XVIII веков: Хрестоматия. С. 54–76.

³⁰ Например, цифрованный бас фуги из сюиты № 1 в издании 1997 г. уже в 3-м такте имеет пропуск одной из сигнатур; неточности его фиксации встречаются и далее.

6) **Allegro**

7) **Allegro**

Скромная расшифровка Бирзака — скорее всего, подсказка, основа для будущего более плотного фактурного воплощения basso continuo. Расшифровка же Протопопова, вне всяких сомнений, намного более яркая и интересная, нежели предыдущая, — уже готовый результат реализации предложенного автором «варианта». При этом она почти точно соответствует сигнатурам оригинального издания и лишь в очень редких случаях (тт. 23, 24 и ряд др.) незначительно отклоняется от авторских указаний. Особо обратим вни-

мание на то, что здесь буквально с первого такта фуги партия basso continuo наделяется, помимо самостоятельного ритмического пульса, также определенной логикой мелодико-гармонического развития, что придает особую выразительность и значимость всему сопровождению.

Сравнение текстов фуги A-dur из сонаты, предшествующей сюите № 6 Рейнкена, первый из которых принадлежит оригинальному изданию, второй знакомит с обработкой Макса Зейферта, а третий — Франца Бирзака, подтверждает ранее высказанные плюсы и минусы современных переизданий произведений с цифрованным басом. Как мы видим (см. пример 64 б), уже в 3-м такте — на сильной и относительно сильной долях — Зейферт отклоняется от предложенной цифровки, заменяя авторский вариант собственным. Впрочем, в этом такте (видимо, в связи с партией первой скрипки) неполное трезвучие вместо секстаккорда предлагает брать и Бирзак. В отличие от Зейферта, он вообще очень часто повторяет в верхнем голосе партии basso continuo звуки солирующего инструмента, игнорируя возникающие в большом количестве параллельные унисоны и октавы. Зейферт, наоборот, стремится к тому, чтобы гармоническое решение четырех-пятиголосия было максимально выверенным, и в приводимом отрезке допускает подобный параллелизм всего один раз (вторая и третья доли 3-го такта)³¹. Надо сказать, что в целом его расшифровка представляется чрезмерно уплотненной, а в тт. 2–4 — вообще однообразной и монотонной³² (возможно, из-за 9-кратного повтора звука *a*):

64

а) Allegro

³¹ Заметим, что проставленная Рейнкеном в этом месте сигнатура – 6 – позволяла избежать возникшие параллелизмы.

³² В дальнейшем, правда, некоторое «стояние на месте» компенсируется более активным движением.

5 6 6 5 5 6 5 3 5 6 5 7 5

6) Allegro (♩=84)

p

Allegro (♩=84)

p

7) Allegro

VI
VII
V d G
B. c. 6 6 5 6 5 6 5 6 7 5 7 6

Итак, говоря о фуге с цифрованным басом, мы прежде всего имеем в виду части крупных композиций или отдельные фрагменты, содержащие фугированную технику письма в сочетании с *basso continuo*. Предназначенные для ансамблевого исполнения, они, как правило, входят в состав таких жанров, как концерт, соната, сюита, кантата, но также присутствуют в опере, оратории и т. д.³³ Предложенные ниже анализы произведений позволяют, как нам кажется, не только составить мнение об использовании фуги как составной части циклической формы, о ее содержании, технических и исполнительских свойствах, но и ознакомиться с особенностями применения цифрованного баса музыкантами разных школ — итальянской, французской, английской, немецкой.

Ранее уже говорилось о том, что итальянские музыканты, по-видимому, ранее других начали использовать сигнатуры (см. с. 80). Что касается фуги, то и в этой области итальянские мастера, очевидно, были в числе первых, кто совместил приемы фугированного письма с цифрованным басом. Так, например, в одной из **триосонат Дж. М. Бонончини (ор. 6 № 9, 1672 г.)** четырехчастный цикл (*Presto, Largo, Adagio, Presto*) включает даже не одну, а две подобные фуги: одна из фуг открывает сонату, а другая завершает ее (обе звучат в темпе *Presto*). Фуга первой части этой композиции — однотемная, фуга финала — двутемная. Цифровые обозначения (иногда дополняемые знаками диез и бемоль, которые указывают на мажорное и минорное трезвучия), временами появляющиеся в партии *Basso* — она исполняется виолой, виолончелью или фаготом, — призваны подсказывать «расшифровку» сопровождения к фуге, исполняемого на органе или чембало.

Первая фуга открывается проведением темы в партии *Violino I* (пример 65). Активная, волевая, содержащая типичный для фугированных тем скачок с I ступени к V-й, она завершается в начале 3-го такта, после чего два с половиной такта звучит ее модулирующая кодетта. В ответе (сохраняющем свои модальные особенности) масштабы кодетты увеличиваются еще на такт, в результате возвращения в главную тональность. После интермедии, строящейся на материале той же кодетты (он излагается здесь в виде канонической секвенции), со второй половины т. 15 (всего в фуге 32 такта) начинается контрэкспозиция (она же второе «проведение»). *Violino II*, в партии которой ранее звучал ответ, теперь проводит тему, а *Violino I* — ответ. Однако интермедия первой части во второй части не повторяется, а вместо нее звучит новый материал, завершающийся автентической каденцией с тоникой в виде мажорного трезвучия:

³³ Одним из первых, кто применил цифрованный бас, был А. Банкьери, использовавший его в своих «Церковных концертах» («*Concerti ecclesiastici*», 1595). В числе других авторов, стоявших на пороге эпохи генерал-баса, справедливо называются Э. Кавальери, с его «Представлением о душе и теле» («*La rappresentazione di Anima, et di Corpo*», исполн. в 1600 г.), а также Л. Виадана — прежде всего его «100 церковных концертов» («*Cento concerti ecclesiastici...*», 1602).

65 Presto



В финале сонаты Бонончини обе темы звучат по 4 раза, будучи оформлены в два «проведения». И хотя вторая тема вступает после первой с большим опозданием (в два такта) и их «союз» длится всего лишь один такт (см. пример 66), он, тем не менее, оказывается достаточно прочным и повторится в фуге еще 3 раза — один раз в тональности доминанты и два раза в главной тональности. Последнее, четвертое проведение (с видоизмененным окончанием второй темы) воспроизводит соотношение тем начала фуги. Для двух срединных проведений свойственен обмен партиями (партию Violino I исполняет Violino II и наоборот). Надо заметить, что, в отличие от первого Presto, эта часть трио-сонаты не очень-то «торопится» стать фугой. Об этом свидетельствует тот факт, что «ответ» первой темы в 30-тактном финале звучит лишь в 13-м такте, а второй темы — в 15-м. И все же признаки двойной фуги с одновременным экспонированием тем здесь явно прослеживаются:

66 Presto



Если в только что рассмотренных образцах Бонончини в фугированном изложении материала принимают участие два инструмента, и поэтому речь в них может идти лишь о двухголосных фугах с сопровождением, в трио-сонатах с цифрованным басом **Антонио Кальдари** мы встречаем **трехголосные фуги**. В фугах этого итальянского мастера задействованы все исполнители: Violino I, Violino II и Basso (Violone, Violoncello, Fagotto); расшифровка же цифрованного баса исполняется либо на органе, либо на чембало.

Проанализируем одну из выполненных подобным образом фуг, которая входит в **трио-сонату A-dur (op. 1 № 7, 1693)**, являясь в ней второй частью — Allegro (остальные части: первая — Grave, третья — Adagio, финал — Allegro). Сразу же отметим значительно возросшие размеры фуги, вдвое превышающей по своим масштабам фуги Бонончини. При размере 4/4 и изложении музыкального материала восьмыми и шестнадцатыми фуга Кальдара имеет протяженность в 65 тактов (!). В этом звуковом «пространстве» тема фуги

появляется 13 раз: 6 раз она проводится в партии первой скрипки, 4 раза — в партии второй скрипки; 3 раза — в партии Basso. Более того, расшифровка цифрованного баса, который здесь присутствует достаточно постоянно, позволяет насытить дополнительными проведениями темы также партию органиста (или партию, исполняемую на чембало); впрочем, это все равно не делает фугу четырехголосной:



Учитывая, что с цифрованным басом связан один из самых ярких периодов в жизни фуги, мы еще дважды вернемся к этой проблеме, освещая ее в разделах седьмой и восьмой глав — на примере творчества непосредственных предшественников И.С. Баха и его самого.

Теперь остановимся на фугах-partimento.

Термин **partimento** получила такая фуга с цифрованным басом (от лат. слова *pars* — часть, компонент целого), которая записывалась в частичном, сокращенном, а точнее — в зашифрованном виде, акцентирующем внимание только на теме и ее дальнейших проведениях. Можно сказать, что это особый род фуг, занимающий промежуточное положение между фугой фиксируемой, записываемой и фугой импровизируемой.

Фуги-partimento характерны прежде всего для эпохи барокко — периода, когда достаточно интенсивно проявляется интерес к символике, шифрам, тайнописи. Изначальное распространение получившая, по-видимому, в Италии (особенно с начала XVIII в.)³⁴, в XVIII в. практика partimento становится популярной и в других странах. Будучи применена к фуге, она предоставляла автору возможность ограничить запись нотного текста одной строкой нотоносца, на которой с помощью различных ключей фиксировались проведения темы в разных голосах; цифровка же подсказывала вертикаль и общее гармоническое решение пьесы. Иначе говоря, техника фуги-partimento предполагает выведение многоголосной композиции (в соответ-

³⁴ Автор статьи «Kontrapunkt versus Generalbass» С. Хлыбова (см.: S. Khlybova — 264), приводя сведения о Partimento-практике, указывает, в частности, на композиции следующих авторов: Фр. Дуранте («Partimenti diversi e studio per cembalo»), Ф. Фенароли («Partimenti ossia Basso numerato»), Дж. Тритто («Partimento e regole generali...»).

ствии с зафиксированными на одном нотоносце проведениями темы) как бы из однолинейной записи суммарного «голоса», снабженного цифровой. Высотная позиция темы (сопрановое, альтовое, теноровое, басовое проведения) регулировалась сменой ключей. Что же касается сигнатур, то они в такого рода фугах, как правило, вводились лишь после ответа; поэтому начальное изложение и темы, и ответа, и первого противосложения исполнялись *tasto solo* — без *basso continuo*, строго по тексту, «предложенному» самим автором; весь же остальной материал импровизировался с учетом выписанного голоса и предлагаемой цифровки.

Наряду с простыми вариантами фуг-partimento этот вид включает и достаточно сложные примеры. Один из них — двойная fuga с отдельным экспонированием тем и совместной репризой — помещен в трактате «Музыкальное руководство» Фридриха Эрхардта Нидта («Musikalische Handleitung»)³⁵:

68
а)

Tasto solo

б)

и т. д.

³⁵ Этот пример и его комментарий заимствуется нами из ранее указанной статьи С. Хлыбовой, которая, в свою очередь, отсылает читателя к книге Ф.Т. Арнольда — *Arnold F.T. The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the XVII th & XVIIIth Centures* (London 1931. P. 234).



Комментируя этот пример, Нидт обращает внимание на следующий момент: несмотря на запись подобного рода фуг, ограничивающуюся одним-двумя голосами, в реальном звучании они могли иметь три, четыре и большее число голосов. При этом вступление первого голоса записывалось одногласно — в партии левой или правой руки, следующие же два вступающих голоса для большей наглядности нотировались один над другим.

Более подробно с фугами этого вида можно будет познакомиться в двух следующих главах — на примере именно таким образом выполненных фуг Г. Кирхгофа (из его цикла «Музыкальная азбука»), а также пяти фуг И.С. Баха, помещенных в его трактате «Предписания и правила четырехголосной игры генерал-баса...» (нотный текст последних приводится в Приложении — см. с. 756–759).

Наконец, остановимся на еще одной разновидности фуги, получившей название **контрафуга**. Почти не встречающийся в современных учебных пособиях, этот термин, тем не менее, довольно часто фигурировал в учебной практике прошлых столетий. Подобное название прежде всего получали такие фуги, в которых ответ (в экспозиционном разделе) излагался не в прямом, а в обращенном виде, то есть, в инверсии. Более точное определение этому виду фуги дать все же достаточно трудно, поскольку учебные пособия XVIII и XIX вв. предлагают самый разный подход к расшифровке данного термина. Так, например, в Учебнике фуги Э.Ф. Рихтера³⁶, содержащем одно из наиболее полных описаний контрафуги (другое ее название — *Fuga al rovescio, in moto contrario*), рассматриваются несколько ее видов, связанных с инверсионной формой подачи как темы, так и ответа. При этом автор учебника специально оговаривает вопрос принадлежности фуг к рассматриваемой разновидности, всячески подчеркивая тот факт, что в данном случае речь идет *«не о фугах с случайным применением в них темы в противоположном движении, но о таких, в которых противоположное движение обус-*

³⁶ Полное название книги: «Учебник фуги. Руководство к сочинению фуги и к подготовительным упражнениям в подражаниях и каноне». Русский перевод второго немецкого издания осуществил А. Фаминцын. СПб, 1873.

лавливает их особенный характер и в которых ответ в настоящем, прямом движении является только в виде исключения» (с. 164).

Предложенная Рихтером методика написания контрафуги предполагает несколько схем реализации. Согласно одной из них, после изложения темы в прямом виде должно следовать ее повторение в другом голосе, но уже в инверсии (в качестве оси обращения используется III ступень лада); затем вновь, в иной паре голосов, сначала проводится тема в прямом виде, а за ней — в инверсии. Таким образом, все четыре голоса фактически заняты изложением только вождя (I):

69

Другая схема предполагает вступление в третьем и четвертом голосах спутника — сначала в прямом виде, затем в инверсии; по мнению Рихтера, этот вариант предпочтительнее первого, поскольку он явно вносит в фугу больше разнообразия, которого первая схема лишена:

70



В числе прочих схем данным автором приводится и такая, в которой вслед за темой в прямом виде следует, также в прямом виде, тонально-доминантовый ответ; вступающие затем третий и четвертый голоса проводят тему и ответ в инверсии (ось обращения — III ступень). Впрочем, этой схеме (см. пример 71 а) Рихтер противопоставляет, на его взгляд, более логичную (см. пример 71 б), предполагающую вступление вслед за темой в прямом виде ответа в инверсии (ось обращения I ступень), затем — темы в инверсии (ось обращения III ступень) и ответа в прямом виде:

71 а)



Вождь в противно -



Спутник

положном движении



в противоположном движении



б)

Вождь в



противоположном движении



и т. д.

Помимо вышеперечисленных вариантов контрафуги, к этому виду, на наш взгляд, в отдельных случаях могут быть отнесены такие фуги, в которых момент, связанный с инверсией темы, реализуется иными способами, и не обязательно сразу же в экспозиционном разделе. Важно (повторим это вслед за Рихтером), чтобы сама инверсия расценивалась автором не как эпизодический прием, а как один из основополагающих драматургических и конструктивных принципов организации музыкального материала в произведении. В числе ярких примеров подобным образом организованных композиций может быть названа фуга Д. Букстехуде G-dur (Bux WV 175; см. о ней на с. 285), вторая часть которой строится на теме из первой части, но изложенной в инверсии, а третья часть суммирует обе формы подачи темы. Список подобным образом организованных фуг мог бы оказаться немалым, тем более, если к ним присоединить жиги, где, как известно, вторые части строились на инверсионно излагаемой теме первой части.

Возможны и ситуации сопоставления темы в прямом и инверсионном видах, возникающие не внутри одной пьесы (как это было у Букстехуде), а между пьесами — частями более крупной формы. Подобный случай демонстрирует, например, fuga d-moll (I: 4) из цикла «Букет цветов» И.К. Фишера, имеющая ту же тему, что и предшествующая ей fuga (I: 3), однако взятую в инверсии (см. с. 346), или же фуги Г. Муффата (см. с. 315) с аналогичным соотношением голосов.

Тем не менее, еще раз напоминаем, что в теории фуги XIX в. к рассматриваемой разновидности было принято относить далеко не любую фугу, использующую прием инверсии, но именно и только такую, в которой ответ либо тема при ее повторном изложении проводились в обращении (инверсии). Другие варианты фуг, использующие принцип инверсии темы, — как, например, построение фуги с контрэкспозицией на теме в обращении (см. фугу G-dur из ХТК I Баха и др.) — не принимались во внимание.

Мы также настаиваем на очень осторожном использовании этого термина и считаем, что к целому ряду фуг, включающих принцип инверсии, оно не должно относиться. Более того, мы хотим предостеречь любителей щеголять разного рода названиями и терминами от причисления к рассмотренному виду таких явно не относящихся к нему фуг, как № 10 из «Искусства фуги» Баха, fuga из финала 29-й фортепианной сонаты Бетховена, fuga a-moll (№ 2) из цикла «Прелюдии и фуги» Р. Шедрина и др. В то же время, последнюю фугу — d-moll (№ 24) из указанного цикла данного автора, полностью повторяющую в инверсии материал первой фуги C-dur, как нам представляется, назвать «контрафугой» не только вполне уместно, но даже желательно, исходя из особых конструктивных задач всей композиции!

ФУГА В ТВОРЧЕСТВЕ ПРЕДШЕСТВЕННИКОВ И СОВРЕМЕННИКОВ И.С. БАХА

Вля того, чтобы лучше представить себе то новое, что внес в трактовку фуги Иоганн Себастьян Бах: увидеть, насколько смело подошел он к решению формы фуги, ее тонального плана, общей драматургии, как широко раздвинул он рамки фуги, с точки зрения ее жанрового облика, стоит прежде, по-видимому, более подробно остановиться на фугах, созданных его предшественниками и современниками. Многие из этих фуг были Баху хорошо известны. На одних он учился, из других заимствовал тематический материал, вступая тем самым на путь некоего творческого состязания, но во всех случаях им предлагались собственная интерпретация жанра, новое видение как общей композиции, так и ее деталей.

Итак, говоря о фуге первой половины XVII века, мы имеем в виду уже не фугу-правило, не фугу-канон, но совершенно определенную, конкретную форму (а в отдельных случаях и жанр), основанную на многократном повторении какой-либо темы во всех голосах, обычно с соблюдением кварто-квинтовой имитации. В целом, в XVII — начале XVIII вв. фуга трактуется музыкантами необычайно разнообразно. Сочинения Букстехуде, Любека, Бёма, Брунса демонстрируют ее в составе крупных, развернутых композиций — хоральной кантаты, духовного концерта, ансамблевой сонаты с цифрованным басом, сюиты и т. д. У Польетти, Муршхаузера, Готлиба Муффата и ряда других композиторов она предстает в виде краткой изящной миниатюры — казалось бы, безыскусной, но лишь на первый взгляд: видимость простоты, как правило, оказывается ошибочной. Фуга этого времени являет собой образец искуснейшего контрапунктического мастерства, пример удивительного сочетания щедрого творческого расточительства и одновременно строгого расчета в использовании технических приемов и выразительных средств. При этом конструктивными и драматургическими возможностями фуги продолжают пользо-

ваться такие жанры, как хоральная обработка, ричеркар, фантазия, канцона, токката и, особенно, — прелюдия. Здесь шлифуются приемы работы с музыкальным материалом и сам этот материал, разнородный, разноплановый, и прежде всего — тема фуги.

Наряду с этим, стремление мастеров данного времени запечатлевать в многосоставной композиции ряд сменяющих друг друга состояний сопровождается выработкой ими неких определенных схем последования фрагментов токкатного, фантазийного характера, в сумме образующих крупную форму, в состав которой входят, как правило, не одна даже, а две, три фуги. Именно в этот период появляются многочастные циклические полифонические композиции, собирающие в «букет» фуги-«цветы», каждая из которых выдержана в какой-либо одной «гамме». При этом в одних случаях наряду с фугой в таких «букетах» оказываются и другие жанры — прелюдия, каденция, преамбула, токката и т. д.; в иных цикл остается односоставным и включает одни только фуги.

Еще одна сфера применения фуги — сюита, а также соната, в состав которых она включается наряду с другими жанрами. Здесь fuga предстает уже не в виде фрагмента, а в качестве самостоятельной, обособленной части. Как правило, при этом ей поручается наиболее важная, значительная драматургическая роль.

Особо следует сказать о многочастных циклах магнификатных фуг, с одной стороны, развивающих традиции магнификатных фуг предшествующего периода (Титлуз, Шейдт и др.), с другой же, полностью согласующихся с требованиями нового времени. Интерес к многочастной циклической форме в рассматриваемый период приводит порой к весьма оригинальным комбинациям разных жанров и форм, не встречающимся далее вплоть до XX века, эстетика которого вернула самые разные варианты их совмещения в рамках одной композиции.

Чтобы убедиться во всем сказанном, обратимся к анализу фуг означенного периода.

Фуигированная форма в композициях Д. Букстехуде, В. Любека, Г. Бёма, Н. Брунса

В истории развития фуги этим четверем композиторами — представителям северо-германской школы, безусловно, принадлежит очень важная роль. Чутко реагируя на новые тенденции в технологии органного дела, постоянно совершенствуя вновь найденные приемы письма, оттачивая традиционные и привлекая новые фактурные средства, они значительно расширили выразительную палитру органной музыки, ее ладо-гармонический, ритмический, темброво-регистровый аспекты. Старший из названных мастеров — Дитрих Букстехуде (ок. 1637–1707) — оказал особенно большое влияние на И.С. Баха. Общеизвестно,

тен эпизод из жизни Иоганна Себастьяна, связанный с его «походом» в Любек, где он, покоренный исполнительским и композиторским мастерством Букстехуде, «задержался» более чем на два месяца — за что по прибытии домой и выходе «на работу» получил серьезный выговор.

Действительно, искусство Букстехуде не могло оставлять слушателей равнодушными. И сегодня его творчество поражает своей масштабностью и философской глубиной. Чувство восхищения не покидает слушателя и тогда, когда он знакомится с духовными концертами, кантатами, трио-сонатами, и тогда, когда он обращается к органным композициям — хоральным обработкам, канционам, чаконам, фугам. При этом может вызвать изумление тот факт, что хотя в творчестве этого мастера фуга играет весьма важную роль, число инструментальных композиций, имеющих название «фуга» у него ограничивается всего лишь тремя¹. Это фуги **C-dur**, **G-dur** и **B-dur** (Bux WV 174, 175, 176), представляющие собой, к тому же, особый вид — мануальную фугу. Тем не менее, фугированный принцип изложения и техника фуги для композитора действительно являются наиважнейшими. Об этом свидетельствуют прежде всего его многочисленные **токкаты, прелюдии, прамбулы, канцоны и канцонетты**. Они включают в свой состав одну, а то и две, и три фуги, которые в одних случаях являются основной формой подачи музыкального материала, в других — перемежаются с разделами иного строения и иного жанрового облика. Но прежде чем рассмотреть вышеназванные жанры, скажем все же несколько слов о ранее упоминавшихся трех фугах².

Первая из них, четырехголосная, может быть классифицирована как простая четырехголосная фуга; вторая, трехголосная, — как «промежуточная» между простой и сложной; третья, четырехголосная, — как сложная, тройная, с раздельным экспонированием тем.

Обращают на себя внимание весьма крупные для того времени размеры темы первой фуги, **C-dur**, — 6 тактов в размере 12/8. Тема здесь традиционно

¹ Согласно новым сведениям, Букстехуде написал пять фуг — см. 308.

² Анализ этих фуг дается нами по последнему Полному изданию органных произведений Букстехуде — *Sämtliche Orgelwerke*. Breitkopf Hartel. Wiesbaden (herausgegeben v. Klaus Beckmann), которое опирается на новые текстологические положения, разработанные Клаусом Бекманом. Доказательства, касающиеся текстологических ошибок прошлого издания (*Edition Peters — Leipzig*), выполненного Х. Келлером, ошибочного введения им слова «фуга» и т. д., изложены Бекманом в его статье «Ein anderer Buxtehude? Zur umstrittenen Textfrage bei Buxtehudes Orgelwerken», опубликованной в издании «Der Kirchenmusiker, 35. Jahrgang, Kassel: Verlag Merseburger 1984. S. 1–12, 48–59. Следует особо обратить внимание на то, что в бекмановском издании отсутствуют прежние обозначения «Прелюдия и фуга» — все они заменены на авторское название «Прелюдия» — что, впрочем, не мешает каждой «Прелюдии» сохранять фугированные разделы и в целом быть рассматриваемой как большая контрастно-составная форма, включающая несколько фуг.

звучит только на двух высотах — в тональностях тоники и доминанты; после изложения ее в экспозиции и в контрэкспозиции она «растворяется» в пассажах импровизации (обязательная принадлежность барочного искусства; тт. 55–78), составляющей достаточно большой раздел — треть всех масштабов пьесы.

Трехголосная **Фуга G-dur**, чья форма ранее была причислена нами к «промежуточной» между простой и сложной (в данном случае двойной), на самом деле, скорее всего, является простой однотемной, поскольку роль второй темы здесь выполняет обращенный вариант первой. Но одновременно раздел, в котором тема излагается в инверсии, гораздо крупнее обычной контрэкспозиции. В фуге три части, каждая из которых завершается полной совершенной каденцией на тонике G-dur. В первой части тема звучит 9 раз (в каждом голосе по 3 раза: Т — О — Т, О — Т — О, Т — О — Т). Во второй (она на 2 такта длиннее первой) тема проходит в инверсии (ось обращения — звук соль, то есть I ступень) 7 раз; два последних проведения «усилены» приемом дублировки. Третья часть, наиболее крупная (на 9 тактов больше предыдущей), объединяет две формы подачи темы — в прямом виде и в обращении. В связи с последовательным проведением на протяжении всего сочинения принципа инверсии оно может быть классифицировано также как контрафуга:

72

WV 175



Обратим внимание на следующее: если в начале фуги тема имела тонально-доминантовый ответ (с заменой квинтового тона на основной), а следовательно — два варианта интервального строения, то в третьей части она хотя и предстает также всегда только от звуков «соль» и «ре», но, в связи с применением инверсии, вариантов оказывается уже 4. Кроме того, в этой части продолжает использоваться прием дублировки, вводятся трехголосные стретты; в целом она динамичнее предыдущих разделов и шире их по диапазону: верхний голос в т. 51 достигает звуков *fis*, *g*, *a* второй октавы, которые отсутствуют в предыдущих частях.

Третья fuga, B dur, — тройная, с отдельным экспонированием тем без их дальнейшего соединения, — принадлежит к разновидности, наиболее часто встречающейся в творчестве Букстехуде, поскольку, очевидно, именно она более всего соответствует эмоционально яркой, внутренне драматичной природе его таланта. В фуге можно выделить четыре раздела: первый включает 9 проведений темы в Т—D отношениях (из них первые четыре образуют экспозицию с прямолинейным нисходящим порядком вступления голосов; следующие четыре — контрэкспозицию с аналогичной нисходящей схемой размещения темы по голосам, но с изменением их функционального значения³); последнее из них, тоническое, как бы возвращает к исходной фазе фуги (оно звучит в том же голосе и на той же высоте), тем самым внося в первый раздел композиции эффект завершенности. Далее осуществляется краткий переход (он заканчивается половинной каденцией на доминанте в т. 27) к материалу прелюдийно-токатного характера. 14 тактов этой свободной импровизации (второй раздел формы), преимущественно в двух-трехголосной фактуре, завершаются полной каденцией в главной тональности, вслед за чем в этой же тональности вступает тема второй фуги, и начинается третий раздел всей композиции. Он намного компактнее предыдущего — и за счет более короткой темы (в первой фуге она занимала 2,5 такта, здесь — 1), и за счет того, что вслед за экспозицией следуют только два дополнительных проведения. Последний, четвертый раздел, имеющий новый размер 12/8, начинается с одnogолосного изложения еще одной темы, в которой прослушивается измененный в метрическом отношении главный мотив предыдущей темы фуги; в ней можно услышать также интонации, характерные для многих остинатных тем Букстехуде. В этом разделе помимо 4-х экспозиционных есть ряд дополнительных проведений темы, из них третье проходит в тональности IV ступени (с дублировкой), следующее за ним — в тональности VI ступени (то есть, затрагивается субдоминантовая сфера). Последнее проведение темы, звучащее в главной тональности, подводит к достаточно длительному расширению (4 такта на доминантовой гармонии), завершающемуся импровизацией на не менее длительно звучащей (5 тактов) тонике.

Все остальные «фуги» у Букстехуде, как уже говорилось ранее, входят в состав таких жанров, как токката, прамбула, чакона, прелюдия, канцона, кан-

³ В этой фуге, как и во многих других фугах этого времени с прямолинейным порядком вступления голосов, применен очень простой «рецепт» выполнения контрэкспозиции: при изложении последнего экспозиционного проведения темы голос, который начинал фугу, паузирует. Это делается для того, чтобы затем именно он начал раздел контрэкспозиции (квинтой выше при нисходящем или квартой ниже при восходящем порядке вступления голосов), соответственно, повысив в первом случае и понизив во втором высотное положение и всех последующих голосов.


цонетта, по существу, оказываясь формой изложения одного, двух или более разделов⁴.

Так, например, канцонетты C-dur и G-dur (Bux WV 167, 172), канцона g-moll (Bux WV 173) одночастны и ограничиваются фугированным развитием только одной темы, что дает право уподобить их форму однотемной фуге. Помимо экспозиции в каждой из них наличествуют контрэкспозиция и дополнительные проведения, в которых, однако, тема не выходит за пределы главной и доминантовой тональностей, — что делает данные фуги однотональными⁵. Музыкальный материал этих и других пьес не выходит за рамки традиционного барочного тематизма. Достаточно обратить внимание на «репетиционную» тему (от лат. *repetitio* — повторение) первой из названных пьес или на характерные мотивы двух остальных композиций, насыщающие их внутренним пульсом и динамикой,


Канцонетты G-dur и e-moll (Bux WV 171, 169), выполненные как двутемные фуги, имеют двухчастную форму AA₁; в обеих вторая часть, следующая после полной совершенной каденции, представляет собой своеобразную вариацию первой части. При этом если в канцонетте G-dur связь частей осуществляется на уровне тем, то во второй части канцонетты e-moll, имеющей самостоятельную тему, первая тема, не меняя своего облика, выступает в роли сопровождающего контрапункта (пример 73 а, б). В целом здесь без каких-либо натяжек можно усматривать двойную фугу с присоединяющейся темой (вторая часть фуги начинается также после полной совершенной каденции в главной тональности):

73WV 169

а) т. 1



б) т. 28



⁴ Мы не рассматриваем в данном разделе фугированные формы в трио-сонатах и кантатах Букстехуде, поскольку они намного «стандартнее» органных. Кроме того, по использованным в них принципам стыковки с разделами иного фактурного строения, а также по тональным планам они несколько не отличаются от органных композиций данного автора.

⁵ Случаи, когда тема в одном или двух, чаще всего предпоследних, проведениях излагается в тональности S, составляют у Букстехуде, как правило, исключения и не имеют еще того принципиального значения, какое они будут иметь в баховской фуге.

Канцоны C-dur, d-moll и G-dur (Bux WV 166, 168, 170) могут быть рассматриваемы как тройные фуги. В первой из них развитие каждой из трех тем выделено в самостоятельный раздел. Деление на разделы подчеркивается здесь, во-первых, каденционными участками, включающими краткую импровизацию, во-вторых, сменой размера, и в третьих — внезапным «перепадом» в количестве реально звучащих голосов: каждый раздел начинается с одноголосного изложения темы и строится посредством постепенного присоединения голосов. Таким образом, перед нами тройная fuga с раздельным экспонированием тем без последующего их соединения. Ее схема: A B C.

Нечто родственное предыдущей пьесе мы видим и в канцоне **d-moll**, которая аналогичным образом содержит три раздела: в первом из них fuga излагается в размере C; fuga второго — ее тема представляет собой явный вариант темы предыдущего раздела — имеет размер 3/4; fuga (точнее — контрафуга) третьего — еще один вариант первой темы (что особенно ощутимо в момент звучания ответа, «восстанавливающего» первоначальный облик темы) — опять-таки, в размере C (пример 74 а, б, в). Схема композиции: A A₁ A₂.

Канцона G-dur представляет собой некий промежуточный вариант между двумя выше рассмотренными композициями. В ней также три раздела, каждый из которых имеет свой размер: C, 6/8 и 3/2. Интонационное родство особенно отчетливо проглядывает в фугах крайних частей: и тема третьего раздела (с т. 72), и сопровождающие ее с момента вступления ответа контрапункты явно воссоздают облик тем фуг первой и второй частей (пример 74 г, д). В целом здесь также можно видеть тройную fuga с раздельным экспонированием тем, в которой, однако, проглядывают очертания двойной фуги — с раздельным экспонированием тем и их совместным, варьированным (весьма измененным) звучанием в репризе. Схема фуги: A B C, где C — контрапункт A₁ + B₁.

74

а) т. 1

WV 168

б) т. 30



Другие жанры органной музыки Букстхуде — токката, чакона, прелюдия, прамбула и т. д. — формируют иной вид фуги. Оставаясь многочастной и многотемной, в условиях этих жанров фуга как бы получает дополнительную «подсветку», будучи окружена музыкальным материалом иного плана — имеющим свободный, импровизационный, нерегламентированный ни нормами интонационного наполнения, ни манерой изложения характер.

Рассмотрим, к примеру, **токкату d-moll** (Bux WV 155)⁶. Свободная импровизация первой, преимущественно пятиголосной вступительной части, включающей ряд следующих друг за другом эпизодов, как представляется, совершенно произвольно переходящих один в другой, завершается полной совершенной каденцией в такте 28, где и начинается первая четырехголосная фуга. Спустя такт тема фуги (в педальном голосе) получает контрапункт, который будет сопровождать каждое ее появление, в связи с чем его можно считать второй темой (пример 75 а). Восемь совместных проведений двух тем составляют в этой четырехголосной фуге экспозицию и контрэкспозицию, причем в контрэкспозиции каждый из голосов меняет свое функциональное значение.

Третий раздел произведения, протяженностью в 16 тактов, имеет свободно фантазийный характер и включает, с одной стороны, «намеки» на фактурные обороты начальной части, а также реплики, напоминающие тематический ма-

⁶ Она находится во второй части первого тома Полного собрания сочинений Букстехуде для органа.

териал предшествующих разделов (в частности, вторую тему фуги), а с другой, содержит новые, типично токкатные штрихи, в том числе арпеджированные пассажи шестнадцатых. Начавшись в условиях трехголосия, этот раздел вновь приводит к пятиголосию и завершается, подобно предыдущему эпизоду, полной совершенной каденцией в тональности доминанты, после чего с введением нового метра (3/4) начинается вторая, опять-таки четырехголосная fuga. На этот раз fuga — тройная, с одновременным экспонированием трех тем (пример 75 б). Причем основная, наиболее яркая из этих тем (она излагается в нижнем голосе) представляет собой вариант первой темы предыдущей фуги:

75

WV 155

а) т. 28

б) т. 63

После четырех совместных проведений всех трех тем следует неполная контрэкспозиция, в которой и основная тема, и сопутствующие ей (в этих последних сохраняются только начальные такты, продолжение же варьируется) появляются трижды, каждый раз меняя свое функциональное значение на противоположное. То есть, голос, ранее проводивший тему, теперь проводит ответ и наоборот. Далее следуют еще четыре совместных проведения всех тем, расширяющие диапазон звучания голосов. Первые три из них, звучащие теперь уже в тональности F-dur, корреспондируют с началом фуги, точно повторяя его текст терцией выше; последнее же, четвертое проведение — в нем основная тема поручена педальному голосу — возвращает главную тональность и далее, «минув» каденцию, как бы обрываясь, сменяется заключительным (вновь пятиголосным) разделом токкаты, включающим вертикальные перестановки фактурных пластов, смену регистров, тональностей (D dur, G dur, C dur, F dur...).

Пассажи, прерываемые аккордами, подводят к полной каденции с тоникой D-dur. Однако на этом токката не заканчивается: вслед за тоникой следует еще один раздел (вновь четырехголосный), имеющий обозначение Final. Фактически, это coda. Наполненная разного рода пассажами, она подводит к собственно четырехтактному завершению на органном басу *d* (причем с *fis* в виде терцового тона); размер 3/4 здесь меняется на первоначальный — C, а движение шестнадцатыми — на триольное, которое, резко контрастируя предшествующим гаммообразным пассажам, явно возвещает об окончании пьесы.

Аналогичным образом строятся **Преамбула** (Bux WV 158) и **Прелюдии**. В Преамбуле можно выделить как минимум пять разделов, из которых четыре связаны с фугированным развитием музыкального материала. Первый раздел, явно прелюдийного характера, завершается полной каденцией, после чего следует второй раздел — четырехголосная фуга, трехтактная тема которой подается в стреттном виде (пример 76 а). После контрэкспозиции композитор вводит шеститактовый раздел, завершающийся полной каденцией в основной тональности, в котором сокращенный вариант темы участвует в стретте с полутактовым отставанием одного голоса от другого. Третий раздел формы — двойная фуга с присоединяющейся темой; здесь тему предыдущей (однотемной) фуги сопровождает новая тема, терцовые переборы которой роднят ее с основной темой (пример 76 б). Обрываясь остановкой на доминанте, этот раздел сменяется новой фугой — четвертым разделом, выделенным метрически — 6/4. В фугированно излагаемой здесь теме отчетливо слышны интонации темы первой фуги (пример 76 в). В целом этот раздел, последние 6 тактов которого подчеркнуты сменой размера 6/4 на C, воспринимается не просто как еще одна вариация начальной фуги, но как финальный раздел всей Преамбулы:

WV 158

76 Т. 17



6) Т. 39





Что касается **Прелюдий**, то лишь две из них — F-dur и G-dur (Bux WV 144 и 147) содержат по одной фуге и этим напоминают традиционный диптих более поздних барочных композиций — прелюдию и фугу. Все остальные включают не менее двух фуг, образуя **«контрастно-составную форму»** (термин В.В. Протопопова), которая состоит, как правило, из нескольких разделов (не менее трех-четырех), имеющих самостоятельный музыкальный материал. При этом фугированные разделы могут «сосуществовать» не только с прелюдийными, но и с оstinатными, фантазийными и даже токкатными разделами. Продемонстрируем сказанное на примере двух **Прелюдий g-moll** (Bux WV 148 и 149).

Первая из них (см. **Хр. № 11**), богатая контрастами и ярко характеристичными эпизодами, в оригинальном изложении записана в сопрановом и басовом ключах (ключи «до» и «фа») и только с одним бемолем при ключе, что свидетельствует о продолжающем сохраняться в органной музыке того времени значении ладовой модальной теории и старинных ладов. Заметим, что подобные явления будут иметь место и в органном творчестве Баха (см. его «дорическую» фугу d-moll, BWV 538; хотя сам ее музыкальный текст, как и текст композиции Букстехуде, практически уже полностью соответствует минорному ладу). Для мастеров эпохи барокко, несомненно, много значило сохранение в отдельных случаях подобной стилиевой «установки», не только обеспечивавшей присутствие определенного «строного» колорита, но и свидетельствовавшей о сохранении традиций «школы».

Но вернемся к анализируемой Прелюдии. Она открывается бравурно-напряженным, мощным, свободно льющимся 10-тактовым разделом, выполняющим функцию вступления (хотя он и включает в себя достаточно разнородный музыкальный материал, что в целом редко встречается во вступительных разделах барочных музыкальных композиций). Октавную имитацию, основывающуюся на терцовых фигурациях (пример 77 а), сменяют типично риторические фигуры с трелью и группетто (тт. 4–6) на органном пункте тоники. Вслед за этим следуют трехголосная имитация краткого мотива и суммирующий гаммообразный пассаж, подводящий к остановке и фермате на трезвучии доминанты. Далее начинается второй, 11-тактовый раздел с фугированным изложением в первых 6 тактах краткой хроматизированной темы (*Allegro*), напоминающей своим строением тему креста (пример 77 б). Это новый образ, еще одно психологическое состояние. Стреттная подача темы в Т–D отношениях (она

проходит 7 раз, сопровождаемая удержанным противосложением) вновь сменяется импровизацией — быстрыми пассажами, подводящими к полной каденции на Т главной тональности и остановке на фермате. Третий раздел начинается одноголосным изложением двухтактной темы (подобной своего рода «провозглашению истины»), содержащей типичные для полифонической музыки интонации (V—III—VI, далее скачок вниз к вводному тону — повышенной VII); за ней следует «ответ» в тональности доминанты, не позволяющий нам ошибиться в том, что начинается именно fuga (пример 77 в). И действительно, далее идет 37-тактный раздел, в котором к четырехголосной экспозиции темы в Т—D отношениях примыкают два дополнительных ее проведения, расширяющие регистровую зону «действия» темы. За ними следуют контрэкспозиция (с тем же, что и в экспозиции, порядком вступления голосов, но с противоположным их функциональным значением), еще одно проведение, в тональности S, и 8-тактовое построение — как бы некое расширение, которое по ходу развития преобразуется в каденцию: $K_4^6 - D_3^5 - T_3^5$.

Одновременно с появлением тоники происходит смена размера с С на 3/2, и начинается четвертый раздел — еще одна fuga, тема которой нам уже знакома: это материал начальных тактов Прелюдии, изложенный теперь в четырехкратном увеличении (пример 77 г) и имеющий на сей раз торжественный, всеутверждающий характер. Это самый большой раздел композиции — протяженностью в 55 тактов (тт. 58–112). Он содержит многократное изложение темы в Т—D отношениях; помимо экспозиции здесь можно отчетливо различить неполную контрэкспозицию (с функциональным обновлением темы в трех голосах), а после каденции в тональности D (в 23 такте этого раздела) следуют многочисленные стретты, затрагивающие помимо Т—D и иные высотные позиции. Постепенно переходя ко все более свободной импровизации на мотивах темы, которые в свою очередь излагаются не только в секстовых и терцовых дублировках, но даже параллельными секстаккордами (т. 96), Букстехуде подводит к заключительному разделу формы и тем самым как бы еще раз напоминает о том, что прелюдийное начало в композиции, все-таки, является главенствующим; одновременно он демонстрирует свои неограниченные возможности в искусстве модификации музыкального материала.

Последний, пятый раздел, начавшийся со смены размера с 3/2 на С после каденции и остановки (фермата) на доминанте, казалось бы, имеет самостоятельную форму: дискретное basso-ostinato с 8-ю проведениями темы в pedalном голосе (три первых проведения — в основной тональности, пять последующих — в параллельной) и 3-мя — в других голосах. И сам характер сопровождающего оstinatную тему материала (прелюдийно-инвенционного плана — пример 77 д), и используемая здесь контрапунктическая техника (кварто-квин-

товые имитации, замаскированные дополнительными контрапунктами, вертикально-подвижной и горизонтально-подвижной контрапункт), — все свидетельствует о том, что этот раздел — не просто очередной эпизод музыкальной композиции, а ее заключительная часть, суммирующая все ранее представленные техники и устанавливающая некий баланс между разделами разного характера, разного содержания и масштаба:

77

WV 148



6) Allegro



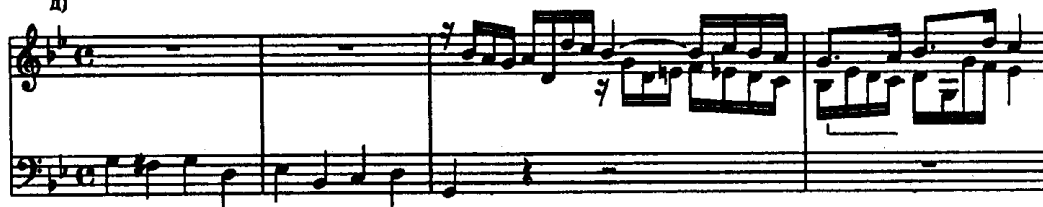
a)



г)



д)



Следующая из отобранных нами для анализа **Прелюдий**, написанная в *g-moll* (Bux WV 149), демонстрирует совершенно иную картину последования эпизодов. Здесь *basso-ostinat'*ную форму имеет уже начальный раздел. Бег секстолей шестнадцатыми в мануальных голосах (с преимущественным движением параллельными децимами и секстами) с 7-го такта «регулируется» двухтактной остинатной темой в партии педали. В 14 тактах она прозвучит 6 раз, всегда на одной и той же высоте (пример 78 а). В последний раз ее заключительный тон (V ступень) будет гармонизован, как подобает басовому голосу, аккордами K_4^6 и D_7 , и получит разрешение в трезвучие Т (весьма оригинально вслед за четырехзвучной аккордовой каденцией вводится повторение последних звуков педального голоса — *es, c, d, g*, в иной комбинации представленных в теме — *g, d, es, c*). Далее после паузы начинается второй раздел, имеющий новое метро-ритмическое обличие (4/2), — фуга. Ее тема включает традиционную для музыки барокко последовательность звуков: I — V — VI — IV — II — V — IV — III — $\downarrow VII\#$ (пример 78 б). Сама фуга состоит из экспозиции — четырех проведений темы (Т — D — Т — D), с нисходящим порядком вступления голосов, и контрэкспозиции — также четырех проведений темы, не только меняющих свое функциональное значение с Т на D и с D на Т, но и расширяющих задействованный в первой половине звуковой диапазон. Осуществляется это достаточно просто: при сохранении в контрэкспозиции того же прямолинейного (нисходящего) порядка вступления голосов Букстехуде дает первое проведение темы квинтой выше (в тональности доминанты), а последнее — квинтой ниже (в главной тональности), что обеспечивает логику архитектурной организации целого и одновременно вносит в музыкальную форму элемент динамизации. Начальное построение третьего раздела (тт. 55–67 — Allegro; пример 78 в) контрастирует с предыдущим и последующим музыкальным материалом не только своим жанрово-определенным тематизмом (в характере *Lamento*), но и тембровой окраской: это единственный фрагмент, в котором не занята педаль. Продолжение данного раздела предстает как вариация его начала, причем последний пятитакт представляет собой перестановку вертикально-подвижного контрапункта (четверного) предшествующего ему пятитакта. Затем вновь меняется темповое указание (Largo), устанавливается размер 3/2 и начинается четвертый раздел — фуга с типично барочной темой (пример 78 г). Как и в предыдущей фуге, здесь голоса вступают сверху вниз. К экспозиции примыкает пятое, дополнительное проведение в верхнем голосе. С момента паузирования педали (т. 102) начинается раздел, который можно назвать контрэкспозицией. Функциональное «лицо» темы во всех четырех голосах здесь изменено. Далее следует еще одна группа проведений темы: после ее педального изложения в тональности D — самого низкого в данной композиции, следуют два проведения в главной тональности, в верхнем голосе и в теноре, и одно — в педали, в тональности

С, то есть, с-moll. Довольно длительное пребывание в этой тональности завершится новой сменой размера — на С, и кратким, содержащим пассажи-импровизацию, заключительным построением, которое и подведет к тонике главной тональности (с пикардийской большой терцией):

78

т. 7

WV 149



Итак, на примере анализа нескольких композиций можно составить представление о специфике трактовки Букстехуде фуги — ее содержательных моментов (многоликость, разнообразие, многовариантность), конструктивных осо-

бенностей, ее роли в драматургии всей органной композиции («главный персонаж»). Мы видим, что этот мастер, как правило (об исключительных случаях сообщалось ранее), создавая пьесу для органа, не ограничивается написанием только одной фуги; чаще всего их оказывается две, но временами три и даже четыре. В таком случае обычно в их тематическом материале без труда можно обнаружить интонационное родство, а иногда и явную производность тематизма одного раздела от другого, что позволяет рассматривать всю композицию как многочастную контрастно-составную форму, основывающуюся, однако, не только на принципе контраста, но и на принципах вариантности и единства. Заметим, что такая пьеса, включающая помимо «чистых» фуг разделы, имеющие разную жанровую природу и напоминающие токкату, прелюдию, чакону, пассакалию и т. д., демонстрирует по-существу симбиоз фуги с другими жанрами. Особо подчеркнем «размытость» разделов, музыкальной композиции, которые, с одной стороны, могут выполнять роль каденционного заключения, с другой — вступительного построения, и, наконец, интермедийного участка формы. Все эти особенности наглядно предстают (см. с. 288), например, в Канцоне ре минор (BWV 168 — такты 60–65).

Аналогичные примеры трактовки фуги как «многочастной» композиции, содержащей, по сути, не одну, а две, иногда три фуги, перемежаемые токкатным или прелюдийным материалом, характерны и для ученика Букстехуде — **Николауса Брунса** (1665–1697; его органные композиции были знакомы И.С. Баху), а также для **Георга Бёма** (1661–1733) — автора «Страстей», кантат, мотетов, органных партит, хоральных обработок, и **Винцента Любека** (1654–1740), из числа сочинений которого до нас дошли помимо кантат и клавирной сюиты 7 (опубликовано 6⁷) Прелюдий, включающих в себя фуги. Поскольку последний из названных авторов является старшим по возрасту, остановимся вначале на его фугах.

Итак, все шесть опубликованных органных **Прелюдий В. Любека** представляют собой знакомые нам по сочинениям Букстехуде многосоставные композиции. Помимо фуг они могут включать прелюдию (токкатного характера), ряд промежуточных частей и токкатное заключение. Однако такая структура характерна не для всех Прелюдий. Так, например, в **Прелюдии g-moll** фуг оказывается не две, а три. Вторая из них, хотя и сохраняет четырехдольный размер, контрастна первой своим более оживленным движением. Она следует тотчас же после заключительной полной каденции и представляет собой двойную фугу с одновременным экспонированием тем; причем одна из них,

⁷ Сведения о 7 «прелюдиях и фугах», в частности, дает «Музыкальный словарь Гроува» (М., 2001. С. 506)

а именно первая, является колорированным вариантом темы первой фуги (примеры 79 а, б).

Заключительный девятитактный раздел — дополнение в конце второй фуги — содержит в своей первой половине технику, типичную для токкаты, а во второй — свободные, характерные обычно для прелюдий импровизационные пассажи. Он приостанавливается на доминантовом трезвучии, и далее в темпе Allegro и в размере 3/2 следует третья fuga (пример 79 в):

79

а)



б) Andante



в) Allegro



Три фуги содержит и **С-dur'-ная Прелюдия**. Она открывается вступительным разделом типичного импровизационно-прелюдийного характера, вслед за которым следует двойная fuga с одновременным экспонированием тем (пример 80 а). Сменяющая ее контрастная часть Vivace, несмотря на свой «пассажный» тематизм (пример 80 б) и явно «интермедийную» функцию (ее материал ограничивается только мануальными партиями), тем не менее также выполнена как fuga (причем, кроме Т—D проведений, в ней присутствуют и изложения темы в а-moll и d-moll, но одновременно отсутствует заключительное, тоническое проведение). Она подводит к финальному разделу, Allegro, выполненному также в форме двойной fuga с одновременным экспонированием тем (пример 80 в):

80

а)



6)



в) Allegro



В Прелюдии d-moll, напротив, содержится только одна fuga, и общая композиция может быть трактована как Фантазия — Фуга — Токката, или же: Прелюдия — Фуга — Постлюдия. Начальная, первая часть необычайно импровизационна и имеет весьма крупные размеры. Вторая часть, строящаяся на популярной теме:

81



содержит более 20 ее проведений, звучащих практически без интермедий, одно за другим, и при этом — только в главной и доминантовой тональностях. Отсутствие интермедий компенсируется Любекком введением в заключительной зоне фуги крупномасштабного расширения, которое подводит к финальному разделу, имеющему черты basso-ostinat'ной формы. Этот последний раздел, вносящий новую струю в изложение материала (здесь заметно обновляется метроритмическая сторона: сначала 6/8, затем 12/8), становится достойным завершением всей композиции.

Двухчастные Прелюдии F-dur и c-moll и по форме, и по фактурному решению фактически уже полностью отвечают нормам «классического» полифонического диптиха — прелюдии и фуги.

Подобные, как «многочастные», так и «двухчастные», Прелюдии, включающие в свой состав фуги, сочиняет и **Георг Бём** (1661–1733)⁸, техника письма которого также оказала немалое влияние на И.С. Баха. Причем, если в своих хоральных обработках Бём придерживается более старых традиций формообразования (см. фугу на с.ф. «Vom Himmel hoch da komm ich her» или «строгостильный» 4-й versus в обработке «Ave meinen lieben Gott» и др.), то в Прелюдиях он, как и его современники, находит немало оригинальных композиционных решений.

Обратимся к его **Прелюдии d-moll**. Она открывается очень необычно — с 8-тактного вступления, звучащего только в одной педальной партии. Музыкальный материал его начальных тактов изложен восьмыми в диапазоне дуодецимы и образует скрытый голос (*a, g, f, e, d*). Далее этот голос получает продолжение (*c, h, a, g, f, e, d*) уже в условиях сменившего восьмые «бега» шестнадцатых. В конце этого раздела к педали присоединяются мануальные голоса, формирующие интонации будущей темы. В момент окончания вступительного раздела (т. 26) на тоническом трезвучии (с большой терцией) в верхнем голосе появляется тема фуги. Она небольших размеров — всего два такта; при этом ее характер весьма решителен и энергичен:

82

т. 26



Спустя два такта (в партии «альта») следует тонально-доминантовый ответ (с измененным окончанием). Далее возникает небольшая интермедия с модуляцией из *a-moll* в *d-moll* после которой еще три раза звучит тема: в основной тональности — в партии тенора, затем в доминантовой (ответ) — в партии баса, и еще раз ответ, с прибавленным начальным тоном, — вновь в партии тенора. Каденция в *d-moll* нарушает традиционное деление на «проведения», отсекая не четырех-, а пятикратное изложение темы от последующих трех дополнительных. Особо подчеркнем момент, связанный с варьированием темы: в семи случаях из восьми в ней снят предъем, в трех вводится дополнительный проходящий звук. Кроме того, отметим важное значение интермедий, включающих мотивное развитие, которое в отдельных случаях реализуется с помощью канонической секвенции (тт. 49–52).

⁸ См. Georg Böhm. Sämtliche Orgelwerke. Herausgegeben von Klaus Beckmann. Ed. Breitkopf Nr. 8087.

И вновь следует прелюдийный материал — аккорды, чередуемые с гаммообразными пассажами и октавными скачками в партии педали. Этот раздел, состоящий из двух крупных звеньев, сменяется еще одной фугой, которая имеет ту же тему, что и первая fuga, однако здесь она изложена в размере 3/4 и звучит не менее 17 раз без каких-либо серьезных интонационных и ритмических изменений:

83



Весь этот раздел можно считать своеобразной вариацией первой фуги (подобного рода «вариации» характерны для ричеркаров Фрескобальди — см. Приложение, а также для Прелюдий Букстехуде). Ближе к концу он прерывается хоральной последовательностью аккордов, составляющей затем основу заключительного раздела всей 149-тактной композиции.

Как уже сообщалось ранее, наряду с многочастными Прелюдиями Бём создает и двухчастные, состоящие из вступительного токкатно-фантазийного раздела и фуги. Таковы его Прелюдии a-moll и C-dur. Они, конечно же, намного короче рассмотренной выше композиции. В первой из них всего 67 тактов, во второй — 77 тактов. Чрезвычайно выразительные темы их фуг уже имеют совершенно определенное ладо-гармоническое и функциональное решение:

84

a)



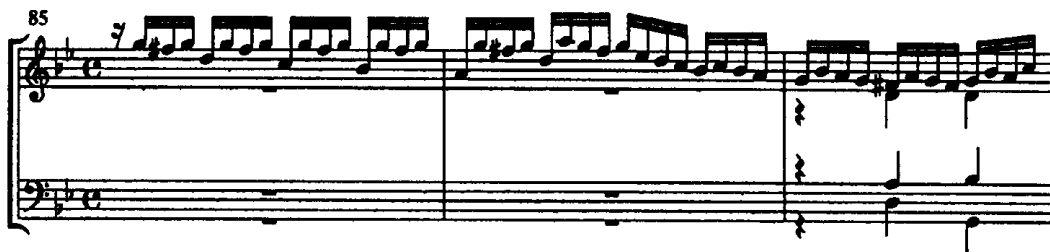
b)



В процессе развития они не теряют яркости: первая эффектно подается в дублировках, вторая интонационно варьируется и получает интенсивную мотивную разработку.

Подобное же строение Прелюдии, состоящей из двух разделов, второй из которых является фугой, демонстрирует, в частности, органная Прелю-

дия g-moll⁹ Николауса Брунса (1665–1697). Она открывается с типичного для этого жанра материала, имеющего моторную ритмику и достаточно традиционное интонационное наполнение. Начальный пассаж токкатного типа со скрытым двухголосием сменяется гаммообразным движением:



Последние 4 такта 32-тактной «прелюдии», как это очень часто встречается в органной музыке, выделены темпом *Adagio* (авторская пометка) и непосредственно подготавливают фугу. Ее тема, основным выразительным приемом которой становятся репетиции звуков, укладывается в диапазон квинты. Она весьма характерна и легко запоминается:

86

т. 35



Экспозиция фуги (первое «проведение») имеет прямолинейный порядок вступления голосов: сопрано — альт (далее идет полутактовая связка) — тенор — бас. И вновь после полутактовой связки вступает, уже в условиях четырехголосия, верхний голос, в той же высотной позиции. Далее следует довольно продолжительная интермедия — 3,5 такта, строящаяся на интонациях темы и «переборах» шестнадцатых, соответствующих фигуре суперъекции (с верхней камбиатой). В следующих 3-х проведениях голоса, ранее исполнявшие тему, излагают ответ, и наоборот; далее звучит интермедия (2,5 такта), которая подводит к трем «репризным» «подачам» темы — сначала в партии тенора, затем баса, и вновь тенора; при этом к голосам возвращается их функциональная последовательность из экспозиции. Последние 5 тактов представляют собой заключение фуги и, стало быть, — всей Прелюдии.

⁹ См. Nicolaus Bruhns. *Sämtliche Orgelwerke*. Herausgegeben von Klaus Beckmann. Ed. Breitkopf.

И все же двухчастная форма встречается у Брунса реже, чем многочастная, которая характерна, например, для его Прелюдий e-moll и G-dur¹⁰. Первая из названных Прелюдий (e-moll), как часто бывало и у Букстехуде, включает пять разделов. В начальной, вступительной части (20 тактов) постоянно меняется размер: C, 18/16, C, 12/8, C, что вносит яркий момент неустойчивости, неопределенности. Второй раздел — fuga, имеющая довольно продолжительную, шеститактную (модулирующую в тональность доминанты) хроматическую тему, тональный ответ и удержанное противосложение:

87

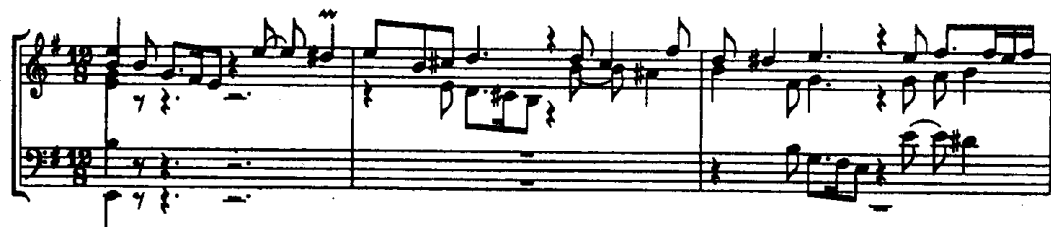
т. 21



Фуга содержит сомкнутую экспозицию, 5-тактную интермедию и контрэкспозицию, в которой все голоса меняют свое «функциональное лицо» на противоположное.

Далее вновь следует раздел импровизационного строения, состоящий из нескольких контрастных эпизодов, отличающихся фактурой и, опять-таки, метрическим выражением (C, 12/8, 6/8, 3/2, C), а за ним — новая fuga, с короткой, но очень яркой и выразительной темой, состоящей из двух мотивов — трехдольного и двухдольного, разделенных паузой:

88



В первом «проведении» этой темы — тот же порядок вступления голосов, что и в предыдущей: сопрано — альт — тенор — бас. Далее, спустя интермедийный такт, следует второе, неполное «проведение» — с обратным порядком вступления голосов: бас — тенор — альт. Оно прерывается весьма продолжительной на сей раз интермедией, в которой интенсивно разрабатывается на-

¹⁰ См. ранее указанное изд.

чальный мотив темы — секвентно спускающийся по секундам; он звучит здесь в прямом виде, в обращении, в терцовой дублировке. Третье «проведение», опять-таки, как и первое, начинается одногласно. В нем «проход» темы по четырем голосам осуществляется намного быстрее. Весьма оригинально выполнены последние такты фуги — ее пятиголосный заключительный раздел (с конца 149 по 154 т.), где тема, трижды звучащая на фоне оstinато повторяемой фразы в партии педали, в каждом из своих появлений рассредоточена между двумя голосами (она переходит из одного голоса в другой в моменты паузы):

89



И вновь после такта пауз (т. 155), с метром 24/16, продолжается Прелюдия, а точнее — следует ее финальный раздел, который, как ему здесь и подобает, имеет обобщающий, итоговый характер.

Вторая из ранее названных — **Прелюдия G-dur**, строится аналогичным образом: в ней также пять разделов, среди которых второй и четвертый — фуги. Первая из них — шестиголосная, вторая — пятиголосная. Главная особенность этой контрастно-составной формы проявляется в том, что вторая фуга строится почти на той же теме, что и первая: первая тема, в четырехдольном метре с настойчивыми повторениями звуков, имеет активный характер, вторая, в трехдольном метре, с небольшими интонационными изменениями, записана длительностями вдвое крупнее прежних (добавим, что при исполнении этот момент может быть не столь заметен, как в собственно графическом изображении):

90 т. 40



т. 101



Две фугированные части данной Прелюдии, корреспондируя между собой, играют очень важную роль в конструкции всей формы, заставляя вспомнить особенности многотемной канцоны и иных жанров этого и более раннего времени, в которых одним из ведущих, определяющих конструктивных принципов был именно принцип *varié*, в связи с чем наличие «вариаций» было непременным условием построения композиции.

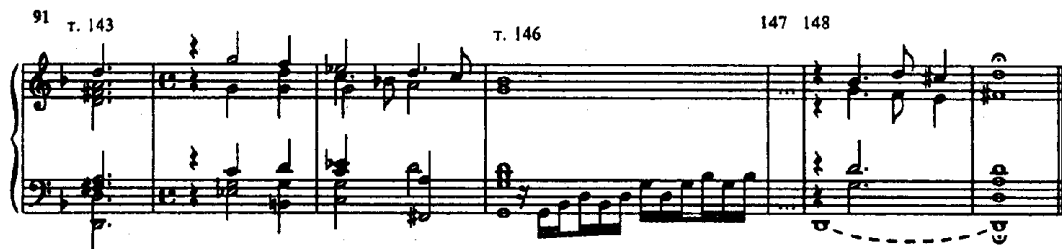
Знакомство с органичными сочинениями мастеров северо-германской школы показывает, что фуга, за редким исключением, пока еще не выделяется ими в самостоятельный жанр, но, как правило, предстает в виде части, фрагмента прелюдии, канцоны, других жанров. При этом прелюдия, в тех случаях, когда она ограничивается двумя разделами, уже во многом предвосхищает будущий двухчастный цикл — прелюдию и фугу. Тем не менее, ее составные части остаются разделами контрастно-составной формы — формы, к которой, с несколько иными акцентами, вернутся композиторы XIX и XX веков.

...Новейшее время изменит названия многих композиций вышеперечисленных авторов на, возможно, кажущееся нам более «правильным» название «Прелюдия и фуга». С позиций сегодняшних наших знаний, мы можем с уверенностью сказать, что такая «замена» — результат неоправданного «смещения» фактов, в действительности относящихся к совершенно разным этапам эволюции полифонических жанров. Так, одним из моментов, отличающих начальный раздел рассмотренных Прелюдий (особенно многочастных) от прелюдий, представляющих собой первую часть диптиха, является неоднородность (в том числе фактурная), многосоставность. Его подразделы весьма напоминают импровизацию — «пробу» разных тембров, регистров, пассажей, риторических фигур. В этом отношении особенно показательна начальная часть ранее проанализированной Прелюдии *e-moll* Н. Брунса, в которой до вступления в 21-м такте первой фуги композитор пять раз (!) меняет метр, видоизменяя при этом и сам музыкальный материал. Из пяти контрастных фрагментов состоит и следующий фрагмент Прелюдии, предшествующий появлению второй фуги.

Что касается самих фуг, то в отношении своего тематизма они почти уже соответствуют нормам барочных тем «классического» периода фуги; однако в тональном плане они продолжают ограничиваться лишь двумя высотными позициями, с редким выходом (ближе к концу) в сферу субдоминанты. Впрочем, внутри интермедийных построений более оживленное движение по тональностям и охват большего их числа становятся почти нормой.

Некая двойственность, присущая фуге этого времени, свойственна отчасти и гармонии, точнее ее функциональной логике. Приведем всего лишь один пример. В вышеупомянутой Прелюдии *d-moll* Бёма, за шесть тактов до ее оконча-

ния, на протяжении также шести тактов выстраивается каденция, завершаемая мажорным тоническим трезвучием. Далее меняется метр — с трехдольного на четырехдольный, — и это же трезвучие, рассматриваемое теперь уже не как тоническое, а как доминантовое в тональности g-moll, через паузу во всех голосах подводит к прерванному обороту: $S_6 - D_5^6 - T_3^5$ c-moll = $S_3^5 - D_{6-5}^6 - T$ g-moll = S — T D-dur:



Как мы видим, здесь участвуют три тональности: c-moll, g-moll и D-dur, причем соседние пары находятся в первой степени родства, но сам поворот от проведения темы в d-moll к тонике d-moll (т. 137), далее к тоникам D-dur (тт. 141–3), c-moll (т. 145), g-moll (тт. 146–7) и D-dur (т. 149), не лишен вольности — той барочной смелости, «неправильности», которые были столь желанными в эстетике того времени. Фугированные же разделы формы, будучи ограничены двумя тональностями, остаются еще строго модальными, как продолжают они быть модальными и в композициях других мастеров предбаховской эпохи — Букстехуде, Любека и Брунса.

Совершенно иное направление в развитии фуги, связанное с формированием многочастных циклов, выбирают мастера **австрийской и южно-немецкой школы** — такие, как Польетти, Муршхаузер, Готлиб Муффат, Керль, Пахельбель, Фишер, которым мы посвящаем следующие три раздела данной главы.

«Версетные» фуги А. Польетти, Ф.К. Муршхаузера, Г. Муффата

Сведения о **фугах-версусах**, связанных с разработкой начальной строки хорала, и подобного рода пьесах проливают новый свет как на историю развития фуги в целом, так и на историю многочастного полифонического цикла.

Мы преднамеренно выделили в особую группу несколько имен музыкантов, чьи композиции представляют, на наш взгляд, несомненный интерес, поскольку они демонстрируют совершенно особое отношение к фуге. Будучи крайне небольших размеров, версетные фуги в их творчестве «вступают в

союз» с другими жанрами, образуя **многочастную циклическую форму**. Подобное решение значительно отличает их от многосоставных композиций Букстехуде, Любека, Брунса, у которых fuga, как это было продемонстрировано выше, обычно входила в состав **не циклической, а контрастно-составной формы**.

При сравнении с более поздними многочастными циклами — своего рода «ожерельями из драгоценных камней» (например, И.К. Фишера), версетные фуги выглядят подобными нитям бисера. В силу своей исключительной изящности, миниатюрности, они никоим образом не могут соперничать с будущими «настоящими» циклами фуг — Баха, Генделя и композиторов более позднего времени. Тем не менее, подобный род фуг интересен и ценен для нас, поскольку он демонстрирует чрезвычайно колоритную страницу в истории фуги.

Два первых вышеназванных автора почти совсем не знакомы отечественному слушателю. В свое же время это были весьма известные музыканты, авторы не только инструментальной, но и оперной музыки. **Алессандро Польетти** (ум. в 1683 г.), итальянец по происхождению, по мнению Т.Н. Ливановой, и поныне остается *«не совсем ясной, если не загадочной фигурой»* (102, с. 521). В 60–80-е годы XVII в. он работал органистом придворной капеллы Леопольда I в Вене, приобрел известность как композитор, прекрасный исполнитель и педагог. Автор клавирных произведений программно-изобразительного характера (особенно поразительны его масштабные, многосоставные сюиты¹¹), оперы и ряда других сочинений, он оставил немалое число полифонических произведений для органа, в их числе — токкаты, хоральные обработки, 12 ричеркаров¹². Мы предлагаем здесь познакомиться с одним из сочинений Польетти, а именно **«Cadenze et Praeludia cum Fuga p. 8 tonos»** (**«Каденции, прелюдии и фуги в 8 ладах»**).

С этим произведением связан ряд загадок. Начать с того, что его название, указывающее на факт присутствия 8 триптихов, последовательно излагаемых в 8 церковных ладах, в разных изданиях предстает в различных версиях. Вышеприведенное заглавие, в частности, фигурирует в предисловии одного из томов ДТО (Bd. XIII₂), но в современных изданиях эта композиция именуется как **«Прелюдии, фуги, каденции»** или **«Прелюдии, каденции, фуги»** (последнее название, на наш взгляд, более правильно, хотя и оно оставляет в тени тот факт, что часть прелюдий здесь заменяется токкатинами). Более того,

¹¹ Одна из сюит, с названием **«На восстание в Венгрии»** (имеется в виду восстание 1678 года), открывается галопом-фугой (по-видимому, передающей события восстания), которая, не завершаясь, переходит в аллеманду, имеющую подзаголовок **«Заключение в тюрьму»**.

¹² Многие из них, в частности, Ричеркар первого тона (**«Recercar primi toni»**), представляют собой настоящие однотональные фуги.

некоторые издания¹³ публикуют (со сквозным обозначением тактов!) лишь 3 цикла из 8-ми, причем в оригинале находящиеся на расстоянии друг от друга, отчего вся композиция приобретает новый облик, с необычной и, как думается, весьма нехарактерной ни для автора, ни для времени создания сочинения, последовательностью частей:

- 1) восьмитактная *прелюдия* 1-го тона,
двухтактная *каденция* 1-го тона (она явно служила основой для импровизационного раздела),
фуга (также 1-го тона);
- 2) далее пятитактная *токатина* 3-го тона, после которой исполнялись новая, уже трехтактная, *каденция* и *фуга* (обе части также 3-го тона), а также
- 3) *токатина*,
каденция (четыре такта) и *фуга* (все 7-го тона).

Естественно, подобные публикации (равно как и старые «петерсовские» издания «прелюдий и фуг» Букстехуде, Любека, Брунса и т. д.) создают ложное представление о логике последования частей и о композиции в целом...

Некорректно опубликованный текст дает основания говорить о различных названиях частей внутри минициклов: то, что в одном случае именуется прелюдией, в иных почему-то называется токкатиной. Кроме того, не зная о существовании других триптихов, а ориентируясь на выбор тонов лишь опубликованного фрагмента целого (первый тон, третий, седьмой и т. д.), можно говорить о предвосхищении достаточно распространенного в будущем в многочастных формах (как циклического, так и нециклического строения) тонального плана: d-moll — a moll — D-dur (I — V — I). На самом же деле всего этого в реальной композиции Польетти нет.

Обманутый издателем, воспользовавшимся современной манерой помещения в такт большего, нежели обозначенное при ключе, количества долей, исследователь может обнаружить в конструкции «целого» (а на самом деле фрагмента) удивительные вещи: исходя из того, что первая фуга имеет 12 тактов — а фактически 15, вторая фуга — 10, но реальных 11, третья — 13, но на самом деле 14, он, возможно, будет иметь основания заподозрить наличие в цикле какой-то скрытой цифровой «прогрессии»: 10, 11, 12, 13, 14, 15... И между величинами каденций в данном издании прослеживается явная логическая зависимость: размеры первой каденции равняются 2-м тактам, второй — 3-м, третьей — 4-м... Жаль только, что все это — всего-навсего «призраки»...

¹³ Автор ознакомился с этой композицией по изданию: A. Poglietti. Praeludia, Cadenzen und Fugen. Faber Music Ltd., 1989.

Тем не менее, даже несмотря на то, что знакомство с фугами Польетти приходится осуществлять по изданиям, демонстрирующим подобное некорректное отношение к оригиналу, мы можем с очевидностью сказать о фугах этого автора следующее: они представляют собой некий «островок» стабильности и порядка, окруженный пьесами, полными свободы и импровизационности (последняя в токкатах и прелюдиях предстает в зафиксированном виде, в каденциях же — см. пример 19 — предполагает личное творчество исполнителя).

Итак, каждая из коротких, явно перекликающихся с популярной в XVII в. традицией версетов (основанных на работе с одной «строкой» хорала), четырехголосных фуг Польетти состоит из одного полного «проведения» темы и одного неполного; в фуге первого тона в неполном «проведении» тема излагается только дважды; в фугах третьего и седьмого тонов — трижды. Впрочем, в первом «проведении» фуги седьмого тона тема звучит не 4, а 5 раз, а именно: T — D — S — T — D, поэтому здесь, как и в фуге первого тона, правильнее говорить о двух «лишних» изложениях темы во втором проведении.

Включая достаточно большое число частей (24), композиция Польетти строится таким образом, что принцип контраста, противопоставления используется преимущественно внутри малого цикла (триптиха), а единство, сходство достигается на расстоянии — между частями, имеющими аналогичное жанровое решение. Последнее особенно наглядно подтверждают фуги, которые явно близки своим тематизмом: первая и третья начинаются с одинакового *initio*, которое отчетливо прослушивается и в седьмой фуге — в момент вступления четвертого голоса:

92

a) Fuga 1-mi Toni

6) Fuga 3-tij Toni

a) T. 6 Fuga 7-mi Toni

В цикле присутствуют связи и другого рода. Так, например, мелизматическая каденция последней фуги точно повторяет каденции прелюдии, первой фуги, третьей и седьмой токкати, что явно способствует единству всего сочинения. Заметим также, что преобладающее в первой фуге ритмическое движение восьмыми и шестнадцатыми в третьей фуге сменяется движением четвертями и восьмыми, и затем вновь восстанавливается в седьмой фуге. Все это, несомненно, вносит в цикл определенную сбалансированность, однородность, придает ему цельность и органичность.

Франц Ксавер Муршхаузер (1663–1738) намного младше Польетти — он фактически уже является современником И.С. Баха. Ученик знаменитого И.К. Керля, который обогатил музыкальное искусство, в том числе область полифонической музыки, немалым числом новшеств (его сочинения будут рассмотрены позднее), Муршхаузер, несомненно, развивает в своем творчестве многие достижения и находки своего учителя. В то же время ему свойственна собственная позиция в искусстве, связанная, в первую очередь, с работой над немецкой протестантской песней. Новый элемент Муршхаузер вносит и в трактовку фуги, которая предстает у него в форме своеобразной «сюиты» маленьких фуг, окаймленной вступительным и заключительным разделами. Остановимся на одном из таких сочинений (предназначенном для исполнения на органе), с названием **«Прембула восьмого тона, пять фуг и финал»** («Preambulum octavi toni, fünf Fugen und Final» — **Хр. № 14**), которое написано, по-видимому, в годы, предшествующие появлению баховского «Хорошо темперированного клавира».

Восемь тактов преамбулы, насыщенные гаммообразным движением и разного рода пассажами, оформлены как полифонический период с полной заключительной каденцией. Отсутствующий в этой и в последующих частях цикла «фа-диез» при ключе (он иногда проставляется в самом тексте) подсказывает нам, что «вступление» — как и все остальные пьесы — выполнено в «соль» миксолидийском; тем не менее, в отдельных тактах достаточно отчетливо прослушивается соль мажор.

Первая фуга (Fuga prima, 4/4) наиболее развита: ее полуторатактовая тема (пример 93 а) звучит 12 раз на протяжении 15 тактов (15-й — заключительное тоническое трезвучие). Сама тема однотошна, а примыкающие к ней 1/2 такта являются кодеттой, которая сохраняется лишь в экспозиции и пропадает в последующих проведениях. После четырехголосной экспозиции (Т — S — Т — S) остальные 8 раз тема проводится стреттно; 5 раз повторяется удержанное противосложение; оно может появляться в любом голосе, но не в том, который до этого проводил тему.

Fuga secunda (4/4, 3 такта; последний — тоническое трезвучие) ограничивается только четырьмя проведениями, то есть, экспозиционным разделом. Ее стреттно излагаемая тема (пример 93 б), несомненно, близка теме предыдущей фуги. Однако общая архитектоника — прежде всего прямолинейный нисходя-

ший порядок вступления голосов — явно противостоит архитектонике предыдущей пьесы.

Fuga tertia (4/4, 7 тактов) — также стреттная; ее тематический материал (пример 93 в) контрастирует, прежде всего своим ритмическим рисунком, предшествующим и последующим пьесам. Фактура ее более хоральна; архитектоника экспозиционного раздела здесь та же, что и в предыдущей фуге.


Fuga quarta (4/4; 6 тактов) благодаря своему более динамичному тематизму (пример 93 г) вновь возвращает слушателя к активному, действенному началу. Так же, как и две предыдущие фуги, она стреттна, ограничивается только экспозиционным разделом и имеет аналогичную архитектонику — с нисходящим вступлением голосов.

Fuga quinta (6/8, 5 тактов) содержит в качестве темы материал, близкий тематическому материалу первой и второй фуг (пример 93 д). Она также стреттна и также ограничивается одним экспозиционным разделом, с тем же, что и в первой фуге, ломаным порядком вступления голосов:

93 а) Fuga prima



б) Fuga secunda



в) Fuga tertia



г) Fuga quarta





Финал, как и последняя fuga, имеет размер 6/8 и содержит, подобно преембле, 8 тактов. Он близок преембле и фактурным решением — наличием двух контрастных пластов. Первый из них представляет собой пассажи шестнадцатых — быстрые пробеги по звукам трезвучия (в пределах децимы, дуодецимы) и дальнейшее гаммообразное их заполнение; второй пласт — аккордовое сопровождение (в шестом и седьмом тактах пласты меняются местами). Подобная «арка» удачно оттеняет «пестроту» самих фуг и способствует целостности всего цикла.

Итак, каждая из входящих в цикл фуг (кроме первой, наиболее развернутой), по сути дела, ограничивается всего лишь одним «экспозиционным» разделом: четырьмя проведениями темы в кварто-квинтовых отношениях (по одному в каждом голосе). Всю же композицию условно можно было бы сравнить с инструментальным вариантом мотетной формы, «рассеченной» на отдельные, завершающиеся каденциями части, каждая из которых связана с имитационной разработкой одного *punto*, одного фрагмента *c.r.g.f.*, в данном случае уже приобретающего значение темы.

Наконец, последний из заявленных композиторов южно-немецкой школы, Готлиб Теофил Муффат (1690–1770), сын Георга Муффата, известного немецкого композитора французского происхождения, особенно интересен. Автор большого числа инструментальных композиций (помимо 12 *concerti grossi* им написано немало оркестровых и клавирных сюит, 32 ричеркара, более 30 токкат, множество каприччио, прелюдий и т. д.), Готлиб Муффат создал в некотором роде уникальное произведение, состоящее из 12 полифонических циклов — **«Zwölf Toccaten und 72 Versetl für Orgel und Klavier»** («12 токкат и 72 версета для органа и клавира», 1726). Их назначение сформулировано самим автором: *«72 версета (Versetl)¹⁴ вместе с 12 токкатами, особенно пригодные для церковной службы часов и вечерни»*. В другом месте Предисловия к этой композиции Муффат сообщает, что его пьесы должны служить как *«украшению церковной службы, так и помощи*

¹⁴ Примененное в заглавии слово *Versetl* является переводом на австрийский диалект слова *Versettes*. Последний, как правило, во время службы не поется, а имеет инструментальное воплощение.

начинающим, учащемуся юношеству на пользу, любителям же во исполнение просьбы»¹⁵.

Каждый из циклов открывается токкатой, за которой, одна за другой, следуют 6 версетных фуг. В целом вся композиция включает 12 токкат и 72 фуги. В отличие от магнификатных фуг Пахельбеля композиция Муффата, несомненно, создавалась им как единое целое, которое могло быть, по-видимому, исполнено как полностью, так и частями, но с обязательным условием следования за токкатой шести фуг. О том, что это сочинение мыслилось как единая композиция, говорит и ее тональное решение: здесь автор использует 12 тональностей — 6 мажорных и 6 минорных, в следующей последовательности:

Токката I и 6 фуг	— d-moll
Токката II и 6 фуг	— g-moll
Токката III и 6 фуг	— a-moll
Токката IV и 6 фуг	— e фриг.
Токката V и 6 фуг	— C-dur
Токката VI и 6 фуг	— F-dur
Токката VII и 6 фуг	— D-dur
Токката VIII и 6 фуг	— G-dur
Токката IX и 6 фуг	— c-moll
Токката X и 6 фуг	— A-dur
Токката XI и 6 фуг	— e-moll
Токката XII и 6 фуг	— B-dur

Как мы видим, композитор ограничивает выбор тональностей наиболее распространенными — не выходящими за пределы трех ключевых знаков; об этом же он сообщает и в Предисловии к своей композиции, отмечая, что его цикл написан «в 12-ти употребительных тонах» («12 gebräuchlichen Tonis»), в которых ему «удобнее пользоваться транспозицией». Однако, если в 6 мажорных тональностях ключевые знаки соответствуют позднебарочной системе, то в минорных — не совсем: в c-moll, согласно старой традиции, при ключе стоят лишь два бемоля, в d-moll — ни одного, в g-moll — один бемоль; остальные три минорные тональности представлены следующим образом: a-moll — как и подобает, без знаков; e-moll — с одним диезом; e-moll (фригийский) — без диеза. И хотя официально Муффат лишь один раз пользуется фригийским ладом (Токката IV и 6 фуг), начинает он цикл, по традиции, с пьеса в тональностях, соответствующих первому тону, затем второму и т. д.

Несмотря на то, что сам Муффат пишет, что хочет здесь «служить, а не щеголять», все же многие пьесы, входящие в рассматриваемую композицию,

¹⁵ Цит. по изданию DTÖ, Wien 1922.

явно относятся к галантному стилю и демонстрируют прекрасное владение автором разного рода «манерами»-украшениями. Обозначениями мелизматических фигур пестрит текст не только токкат, но и фуг, причем в некоторых случаях их темы содержат даже не по одной, а по две, три, четыре фигуры¹⁶. Противосложения и интермедии также включают разнообразные фигуры, общее число которых тем самым еще более возрастает (каждый такт содержит не менее 2-х фигур). Так, например, в восьмитактной фуге II: 1 содержится 21 фигура, в фуге аналогичных масштабов IX: 2 их 17. Учитывая важность точного исполнения этих фигур, Мuffat предваряет композицию «Разъяснением», где помещает 22 их расшифровки, а также обращает внимание на каденцию и ферматы:

94

Erklärung der Zeichen oder Manieren durch die Noten.

¹⁶ Две фигуры имеют темы фуг I: 3 и 4; II: 2 и 5; III: 5; V: 1, 3, 4 и 6; VI: 2; VII: 3, 5 и 6 и т. д.; три фигуры в темах I: 6; II: 1, 6; III: 2, 3 и 4; V: 2 и 5; VI: 1 и 6; VII: 2 и 4; VIII: 3; XII: 5 и 6; четыре — в теме IX: 2.

Фуги Муффата преимущественно небольших размеров — от 7–8 тактов до 25–36 тактов (25 тактов с размером $6/4$ имеет, в частности, fuga XII: 6, то есть, последняя fuga из последнего цикла; 36 тактов — fuga IX: 1, однако, поскольку она написана в размере $3/8$, реальная продолжительность ее звучания короче).

70 фуг из 72-х — простые, однотемные, и лишь 2 — двойные (обе они одного вида — с одновременным экспонированием тем). Эти последние фуги, помещенные автором ближе к концу произведения — IX: 5 и XI: 4, как и некоторые другие, демонстрируют исключительное контрапунктическое мастерство, виртуозное владение подвижным контрапунктом (Iv – 11) и стреттной техникой.

В двух случаях Муффат «вспоминает» о возможности представить слушателям контрафугу. В первый раз, в фуге II: 3, инверсия темы (ось обращения — III ступень) выполнена по сравнению с предыдущей фугой (№ 2) не совсем точно; впрочем, на слух эта неточность мало заметна. Во второй раз, в фуге X: 3, композитор делает точное обращение (ось обращения — также III ступень) темы из предшествующей фуги X: 2. В отличие от фуги из цикла II, здесь он точно сохраняет экспозиционный порядок вступления голосов предыдущей фуги, однако несколько (на 3 такта) увеличивает общие масштабы композиции за счет введения дополнительных проведений темы.

По контрасту с одnogолосно начинающимися фугами (за исключением двойных) все токкаты, открывающие циклы, с первого же такта многоголосны: чаще всего в их фактуре преобладает четырехголосие; более того, в №№ 7 и 11 начальный аккорд — пятиголосный. Тем не менее, их музыкальный материал полифонизирован: он содержит броский, яркий тематизм, подвергающийся интенсивной разработке и трансформации; при этом используются не только простые полифонические приемы, такие как имитация, но и разного рода канонические секвенции, бесконечные каноны, требующие условий сложного контрапункта. Впрочем, техника эта применяется достаточно свободно, поскольку всем контрапунктическим письмом «правит» гармония. Она явно «царит» в фактуре и экспозиционного, и развивающего, и заключительного разделов, руководит тональным планом как всей композиции, так и отдельных ее фрагментов.

И, тем не менее, нас, конечно же, больше интересуют фуги, входящие в малые циклы. Как уже говорилось ранее, они отличаются небольшими размерами: в частности, протяженностью в 7 тактов обладают фуги IV: 2, VI: 4, X: 4, XI: 5 и 6; 8 тактов — II: 1, III: 2, IV: 1 и 3, VI: 2; фуги I: 5, IX: 1, X: 1 содержат до 18–36 тактов. Впрочем, опять-таки, как упоминалось, протяженность композиций тесно связана с избранным метром и размером. При этом наряду с такими метрами, как $3/4$, C, $6/8$, Муффат часто использует и менее распространенные — $4/2$, $6/4$, $9/8$, $3/2$, $3/8$.

Несмотря на то, что в любом из 12 циклов общность лада, казалось бы, призвана нивелировать контрасты, тем не менее, они вносятся ритмо-интонационным наполнением, сообщающим каждому циклу многоликость и разнообразие. Соответственно, неправильно было бы ожидать, что семантическая окраска той или иной пьесы будет напрямую связана с традиционной семантикой использованного в ней лада. Докажем это на примере **первого цикла**, открывающего всю композицию (**Хр. № 15**).

Первая fuga имеет решительный характер; упругий ритм, включающий синкопу, вносит в нее черты танцевальности (пример 95 а).

Вторая fuga, с выровненным ритмом и плавным кружащимся нисходящим движением (в теме и ответе присутствует скрытое поступенное нисходящее движение в диапазоне октавы — от *a* первой октавы до *a* малой), имеет облик задумчивой пасторали (пример 95 б).

Третья fuga, с характерной для барочных fug интонацией, включающей нисходящий ход на квинту — от трехкратно звучащей V ступени к I, и затем восходящий скачок к VI, — явно выражает волевое, активное начало (пример 95 в).

Четвертая fuga, с темой, содержащей не менее популярный в то время «мотив креста» — с ходом от V к VI ступени и дальнейшим нисходящим скачком на уменьшенную септиму к повышенной VII ступени, несет в себе образы трагические, полные скорби и страдания (пример 95 г).

Пятая fuga, тема которой включает стремительные пробеги в пределах октавы и широкие скачки на октаву, септиму, ассоциируется с волевыми образами, полными мужества и стойкости (пример 95 д).

Шестая fuga, завершающая цикл, имеет тему (пример 95 е), которая соединяет в себе все основные интонации тем предыдущих fug:

от первой в ней тот же регистр, опорные тоны (I, V, VI ступени), а также интонационный оборот второго такта, который теперь заключает тему;

от второй — интонационно точная (но взятая в инверсии и ритмическом уменьшении) цитата второго такта;

от третьей — регистр, диапазон;

от четвертой — заключительный каденционный оборот и скачок на уменьшенную септиму, который из «реального» превращается здесь в «скрытый», растворяющийся в беге шестнадцатых;

от пятой — гаммообразное восходящее движение, реальное и скрытое.

И сама тема шестой fugи, и ее последующее развитие, явно связанные с эффектом обобщения, «приведения к общему знаменателю» (например, момент звучания ответа, оформленный параллельными секстами и терциями, носит характер «дуэта согласия»), совершенно очевидно придают всей fugе резюмирующий характер:

Fuga I



Fuga II



Fuga III



Fuga IV



Fuga V



Fuga VI



В других циклах выделим отличающиеся яркостью тематического материала и его виртуозной разработкой фуги II: 5, с темой, дважды включающей «баховский» мотив¹⁷ с уменьшенной квартой; IV: 4, с хроматически ниспадающей по полутонам темой (далекий прообраз фугированной темы из фортепианного квартета Es-dur op. 47 Р. Шумана); IX: 1 и 2, вторая из которых начинается с гаммообразного оборота, впоследствии использованного Бахом в

¹⁷ Этот мотив, в частности, мы находим в «Искусстве фуги», в хоральных вариациях на тему «Nun komm' der Heiden Heiland» (BWV № 660, 660 a, 660 b) и т. д.

прелюдии d-moll из II тома ХТК; X: 1; XI: 2 и 3, из которых № 2 возвращает слушателя к хроматическому тематизму, на этот раз поданному, однако, в более изысканной форме, чем в цикле IV. Приведем темы перечисленных фуг:

Остановимся подробнее на некоторых из указанных фуг. В фуге № 5 из II-го, g-moll'ного цикла (ее продолжительность 13 тактов) — 5 проводений темы, с редко встречающимся у Мюффата функциональным решением: Т — D — D — Т — Т. Такое последование вызвано тесситурными причинами: с одной стороны, композитор, явно исходя из сумрачного характера самой темы, размещает ее изначально в первой октаве, поручая альту; вслед за альтом вступает квинтой выше верхний голос, а за ним — тенор, имитирующий, как ему и подобает, материал сопрано в октаву; за тенором, квинтой ниже, проводит тему бас, вслед за которым, подобно краткой «репризе» и резюме, еще раз проходит тема в своей исходной позиции, но на этот раз в верхнем голосе.

Фуга № 4 из фригийского цикла (IV), имеющая протяженность 13 тактов, включает 8 проводений темы; из них первые 4 образуют экспозицию с ломаным порядком вступления голосов и «правильным» (в тесситурном отношении) размещением голосов: Т — D — Т — D (альт — сопрано — бас — тенор), вторая четверка — контрэкспозицию: D — D — Т — Т. Три последних проводения, звучащие на тоническом органном пункте, даются стреттно. Эта «компактная» фуга, в которой, как и в предыдущей, фактически отсутствуют интермедии, — характерней-

ший пример версетной фуги, задачей которой являлось в искусной форме подготовить вступление очередного раздела церковной службы.

Обе вышеуказанные фуги из цикла IX, с-moll, имеют прямолинейный порядок вступления голосов (сопрано — альт — тенор — бас), используемый Муффатом не менее часто, чем «ломаный». Такая схема, «не мудрствуя», обеспечивает четкое чередование проведений темы в главной и доминантовой тональностях. При этом тема фуги № 1, включающая восходящий хроматический ход от V ступени к VIII (с расшифрованными фигурами), в момент вступления квинтой ниже ответа получает восходящее продолжение (но уже в диатоническом варианте) в противосложении. Последнее, будучи удержанным, образует с темой перестановки в контрапункте октавы (Iv — 7). Второе противосложение, появляющееся в момент вступления темы в партии тенора, удерживается не всегда, в тех же случаях, когда повторяется и оно, композитор пользуется контрапунктом дуодецимы (Iv — 11). В отличие от ранее рассмотренных фуг, в этой заметное место имеют интермедии, строящиеся на интонациях темы и противосложения.

Очень простая по своему строению фуга № 2 (она имеет всего 9 тактов) демонстрирует столь же органичное сочетание контрастных приемов. Нисходящему гаммообразному (в пределах октавы) пробегу шестнадцатых в теме соответствуют также нисходящий прямолинейный порядок вступления голосов в фуге и спускающиеся удержанные противосложения (изложены более крупными длительностями). Интермедии-связки (первая — однотоктная, вторая — полуторатактная) и трехтактное заключение на тоническом органном пункте, включающее дополнительное, пятое проведение темы (мажорное, в той же позиции, что и в начале фуги), вносят в форму черты симметрии.

Фуга A-dur (X: 1), масштабы которой — 19 тактов, интересна многими моментами. Тема ее, включающая три восходящих квартовых хода в пределах октавы, получает тонально-субдоминантовый ответ; далее в процессе развития она многократно видоизменяется интонационно. Ее композиционное решение отличается монолитностью и отсутствием цезур, вплоть до заключительной тоники — органного пункта с начала 17-го такта. Первая интермедия (в такте 4), строящаяся на имитационном подхвате окончания темы, провоцирует дальнейшие неординарные формы ее подачи в условиях стретт и бесконечных канонов в тактах 8–10 (на тоническом органном басу), 12–14 (на доминантовом органном басу), 17–19 (вновь на тоническом органном басу). Эти, в целом довольно свободно выполненные, циркулярные каноны органично вплетаются в ткань фуги, подчеркивая свойственный ее ладу светлый, «приподнятый» характер.

Завершая характеристику фуг Муффата, еще раз остановимся на их темах. Все они — спокойные ли, энергичные, созерцательные, активные, песенные или танцевальные, виртуозно-изошренные или простые, «наивные» — обяза-

тельно начинаются лишь с I или с V ступени¹⁸ и четко очерчивают в дальнейшем функциональную принадлежность темы. Четыре используемые автором формы ответа полностью отражают практику барочного времени. Это:

- тонально-доминантовый ответ (его имеют, в частности, фуги I: 1–4; II: 2; III: 2; V: 1–5; VI: 1, 4–6; IX: 1, 3–6);
 - реально-доминантовый (I: 6; II: 1, 3–5; III: 3, 5; IV: 1, 3);
 - тонально-субдоминантовый (III: 1; IV: 4, 6; VIII: 5, 6; X: 1, 2, 4; XII: 2, 3, 6),
- а также реже других встречающийся
- реально-субдоминантовый (I: 5; III: 4, 6; IV: 2, 5).

Из 72-х фуг лишь в одной — **F-dur (VI: 2)** — используется октавный ответ, что, по-видимому, согласуется и с другими особенностями этой восьмитактной фуги: четыре проведения ее темы (Т — Т — D — D) осуществляются с разных метрических долей (первое — с сильной первой, второе и четвертое — со слабой второй доли, третье — со слабой четвертой доли); в изложении дополнительного, пятого проведения участвуют все 4 голоса: оно звучит не только в дублировке (параллельными децимами), но распределено между парами голосов — с выделением «нижнего этажа», превращающего скрытый голос в реально звучащий дуэт, который подводит к каденции на доминанте и следующей за ней тонике:



Отметим также, что Муффат явно стремится постоянно «подогревать» интерес слушателя: он делает все для того, чтобы внимание не только не угасало, но, наоборот, возрастало от фуги к фуге. При этом автор, несомненно, заботится как о логичной выстроенности каждого из 12-ти циклов, так и об общей,

¹⁸ В двух циклах — № 11, e-moll, и № 12, B-dur, все темы начинаются с I ступени (по-видимому, чтобы не пользоваться нотами *f* и *h*).

единой драматургии, помещая ближе к концу фуги более сложные в техническом отношении и более крупные по своим размерам (такова, в частности, последняя, названная им Pastorella, с трехтактной темой на 6/4).

Магнификатные фуги И.К. Керля и И. Пахельбеля

Творческие судьбы Иоганна Каспара Керля (1627–1693) и Иоганна Пахельбеля (1653–1706) во многом тесно связаны. Пахельбель был учеником Керля и на протяжении ряда лет (1674–77) являлся его ассистентом, когда тот служил в Вене органистом в соборе св. Стефана.

Керль, одно время учившийся у Кариссими и Фрескобальди в Риме, прекрасно знал ведущие традиции итальянского искусства. Взяв на вооружение многие достижения крупнейших мастеров итальянской школы, он, тем не менее, сумел создать свой собственный стиль письма и выработать индивидуальный метод в развитии музыкального материала. При этом Керль не особо стремился избегать свойственной ему в некоторой степени стиливой «многоликости»: например, одна часть в его мессе может продолжать линию строгостильных произведений нидерландских мастеров, а другая быть выполнена в новом концертном стиле, свойственном также и его духовным концертам. Особо искусным письмом отличаются его органные сочинения — токкаты, канцоны, капприччо, в которых высокое техническое мастерство неизменно сочетается с выдумкой и творческой изобретательностью.

Когда говорят о творчестве Керля, почти всегда упоминают его крупную органную композицию «*Modulatio organica super Magnificat*» «Органная музыка на Магнификат», 1686), представляющую собой 8 циклов полифонических — а точнее фугированным образом разработанных — версетов. Именно на ней мы и сосредоточим свое внимание.

Как уже сообщалось ранее, с возникновением инструментальных магнификатов связан второй этап развития фуги (анализ соответствующих этому периоду «фуг» из магнификатов Шейдта и Титлуза вынесен нами в Приложение); однако история их развития затрагивает и третий этап. В данной главе нам предстоит иметь дело с фугами, значительно отличающимися от «фуг» вышеуказанных авторов и своим тематизмом, и принципами его развития.

Итак, 8 органных магнификатов Керля¹⁹ образуют вместе собрание многочастных циклов, каждый из которых подчиняется единой композиционной

¹⁹ Анализ произведения Керля осуществлен по изданию «Johann Kaspar Kerll. Sämtliche Werke für Tasteninstrumente Complete Keyboard Works. Heft IV/Vol. IV. Modulatio Organica für Orgel. Kritische Urtext — Edition by John O'Donnell.

Наш перевод названия весьма приблизителен. По-видимому, слово «Modulatio» в данном случае применено в значении «движение по ладам».

логике и соответствует единой схеме последования частей. В качестве 8 ладов здесь фигурируют: первый тон — d дорийский; второй — g дорийский; третий — а эолийский; четвертый — е фригийский; пятый — а фригийский; шестой — F ионийский; седьмой — d эолийский; восьмой — G миксолидийский.

Все магнификаты строятся по одному и тому же плану: после вокального распевания реплики «Magnificat» звучат:

вступительный раздел «Anima mea» (5 тактов), после которого орган молчит, так как псалмодируется строка «Et exultavit tacet».

Затем следуют:

версетная fuga № 1, соответствующая строке «Quia respexit»; после которой псалмодируется строка «Quia fecit»;

версетная fuga № 2, заменяющая раздел «Et misericordia», после окончания которой псалмодируется «Fecit potentiam»;

версетная fuga № 3, соответствующая строке «Deposuit», за которой поется строка «Esurientes»;

версетная fuga № 4, вместо строки «Suscepit Israel», за которой поется «Sicut locutus est»;

версетная fuga № 5, соответствующая тексту «Gloria»; после окончания fugи псалмодируется «Sicut erat»; и затем, вновь на органе, исполняется **заключительный раздел** «Ultim — Loco Antiphonae».

В ряде случаев (магнификаты первого, второго, начало магнификата седьмого тона, окончание магнификата восьмого тонов) вступительный и заключительный разделы содержат фактуру свободно-прелюдийного характера: на фоне выдержанных аккордов в восходящем и нисходящем направлении «пробегают» быстрые гаммообразные пассажи. Однако в других случаях эти разделы решены иначе. Так, например, вступительные части магнификатов четвертого и шестого тонов имеют аккордовую фактуру хорального склада, а вступительный четырехтактный раздел магнификата восьмого тона — фугированное строение и т. д.

Фуги же все очень разные. Отличаются они и в тематическом отношении; при этом среди пяти тем фуг, принадлежащих одному и тому же магнификату, иногда две или даже три темы могут иметь явно выраженное интонационное сходство. В одних случаях оно продиктовано связью с начальной магнификатной «репликой» (см. вступительный раздел магнификата первого тона и фуги I: 1, 2, 5²⁰, в которых обыгрывается мотив $f - e - d - e - f$, /пример 98 а/; или вступительный раздел магнификата второго тона и фуги II: 1 и 2); в других вызвано иными причинами, в том числе — наличием традиционных для каждого лада попевок (пример 98 б):

²⁰ Как и в предыдущих разделах, в дальнейшем при упоминании фуг мы вводим следующие сокращения: тон магнификата обозначается римской цифрой, номер фуги — арабской. Например, вторая fuga из магнификата третьего тона будет зафиксирована как III: 2.

a)

Ma - gni - fi - cat

f *e* *d* *e* *f*

Anima mea

I

Ex exultavit tacet

Versus. Quia
respexit

f *e* *d* *e* *f*

I: 1

Versus. Quia
misericordia

d *e* *f*

f *e* *d*

I: 2

Versus. Gloria

d *e* *f* *e* *d*

I: 5

6)

VIII: 1



Наиболее распространенные размеры версетных фуг у Керля — 8, 9 или 12 тактов. Однако есть и отклонения в ту и другую сторону: например, самая маленькая фуга — III: 2 — имеет всего 5 тактов, а самая крупная — II: 1 — 18 тактов. Большая часть фуг — стреттные, с не очень ясным окончанием тем, хотя их начальные *initio* почти всегда отличаются достаточной конкретностью и яркостью. К числу наиболее выразительных и, одновременно, интонационно перекликающихся с тематизмом других авторов этого времени, принадлежат темы следующих магнификатов: II: 1 (с повторяющейся внутри темы попевкой, включающей ум. 4), III: 1 (с начальным тактом, выдержанным на репетиции одного звука), IV: 3 (с репетицией и опеванием квинтового тона), V: 3 (с поступенным восхождением в пределах квинты, сопровождаемым фигурой *multiplicatio*), VI: 3 и 4 (с фигурациями разного типа) и др. Вот некоторые из них:

99

II: 1

а)

III: 1

б)

IV: 3

в)

V: 3

г)

VI: 3

д)



VI: 4

Что же касается ладового решения частей магнификата, то здесь немало интересного, а именно — связанного с модусной трактовкой ладов и с особенностями строения магнификатных распевов. Еще раз напомним, что анализируемые инструментальные фуги входили в состав церковной службы, разграничивая псалмодируемые разделы; при этом они «подменяли» собой часть строф. Поэтому и окаймляющие разделы, и каждая из фуг цикла выполняли функцию не только «инструментальной версии» одной из строк магнификата, но, одновременно, и «перехода» от одной части службы к другой. Причем, каждая из фуг по-своему «решала» проблему сочетания высотной организации магнификатного *initio* и лада, избранного для всего магнификата.

Например, *initio* магнификата II, выполненного в *g* дорийском (начинается со звука *f*), необходимо было каким-то образом «примирить» с тоном финалиса — *g*²¹. Во вступительном разделе эта проблема решается Керлем с помощью модуляции — введения трезвучий на звуках *b*, *es*, от которых через секстаккорд второй ступени (*c* — *es* — *a*) стал возможен ход к доминантовому трезвучию и затем к тонике — трезвучию на *g* (с мажорной терцией). В двух первых фугах ладовая сторона не вызывала проблем, поскольку в качестве начальных тонов темы и ответа здесь фигурируют звуки финалиса и реперкуссы второго тона. Зато третья фуга, представляющая собой **фугу на хорал** (в качестве хорала здесь фигурирует уже знакомый нам магнификатный распев, начинающийся со звука *f*), более сложна в ладовом отношении. Высотные позиции, с которых начинаются сопровождающие хорал фугированные голоса — от *f* и *c*, — казалось бы, трудно подвести к заключительному финалису на *g*. Однако, Керль легко (но, тем не менее, все же с перечнем) справляется с необходимой ему модуляцией: приблизившись к изложению IV ступени *initio* и введя прием инверсии темы, он завершает фугу двумя стреттными проведениями темы в *g* дорийском. Следует сказать, что упомянутая выше фуга на хорал не единственная в этом сочинении. К данному виду относятся также фуги II: 3 и VI: 2. Еще целый ряд фуг — IV: 5, V: 2, VI: 5, VIII: 3 и 5 — выполнен как **двойные**, с одновременным экспонированием двух тем.

Часто Керль пользуется и приемом обращения темы, который вводится им как на заключительном этапе ее развития, так и в начале формы; в последнем

²¹ Аналогичные проблемы возникают в магнификате пятого тона. В остальных — вне зависимости от начального звука *initio* — темы фуг (и ответы) начинаются со звуков финалиса и реперкуссы основного лада.

случае фуга превращается в **контрафугу**. В числе таких фуг — I: 2; IV: 2, 3, 4; VI: 5. В одной из них, стреттной контрафуге IV: 2, вступающий от звука *f* ответ представляет собой обращение темы (ось обращения — II ступень), начинающейся со звука *h*; тем самым здесь образуется редчайший случай имитации — в тритон (I).

Рассмотрим более подробно несколько магнификатных фуг Керля. В качестве примеров выберем фуги магнификатов II: 1, III: 3, IV: 3, VI: 2.

Первая из названных — **фуга № 1 из магнификата второго тона** (см. **Хр. № 10 а**; также см. ее тему в примере № 99 а) — как уже сообщалось ранее, из 40 фуг является самой крупной. В ней 2 раздела по 9 тактов. В первом разделе двухтактная тема появляется в каждом из голосов, начиная с верхнего и кончая нижним (сопрано, альт, тенор, бас); после второго и четвертого проведений темы располагаются две полутактовых «интермедии»-связки. Обращает на себя внимание некая игровая «переключка», которая возникает в результате использования в противосложении ритма повторяющихся мотивов темы. В дальнейшем этот эффект усиливается серией бесконечных канонов, неточных (тт. 6, 8) и точных (тт. 10–11, 13, 15, 16), масштабы которых раз от раза все увеличиваются. Второй раздел фуги имеет, как уже было сказано, то же количество тактов, что и первый, однако здесь на два проведения темы больше. Эта часть фуги, несомненно, динамичнее, можно даже сказать, экспрессивнее предыдущей благодаря применению, во-первых, более плотной фактуры, во-вторых — расширению (за счет добавления двух новых высотных позиций темы, не использованных в первом разделе, — самой высокой и самой низкой) регистрового «поля» изложения темы, и в-третьих — использованию четырехголосной стретты (Т — Т — D — Т). Важно и то, что здесь нарушается «инертность» функционального плана первой части, а именно «равномерность» чередования проведений темы по схеме Т — D — Т — D: она сменяется освоением новых позиций и новых стреттных условий: D — D; Т — Т — D — Т. Два звучащих подряд доминантовых проведения (на самом деле, учитывая окончание первого раздела, их оказывается три), явно носящие предиктивный характер, подводят к четырехголосной стретте с тремя тоническими проведениями темы. В итоге, несмотря на то, что формально фуга состоит всего из двух «проведений», она очень динамична, целостна и органична по своей конструкции и архитектонике.

Фуга № 3 из магнификата третьего тона (а эолийский) «официально» имеет 9 тактов; казалось бы, она вдвое меньше только что проанализированной нами фуги. Однако, если обратить внимание на ее метр — C 12/8, и тему, которая занимает всего полтакта, становится очевидно, что, в случае, если бы такт был подразделен на два, размеры фуги составили бы все те же 18 тактов, которые имела предыдущая фуга из магнификата второго тона. Однако и в этой фуге (третьего тона), и во всех других, входящих в данный магнификат,

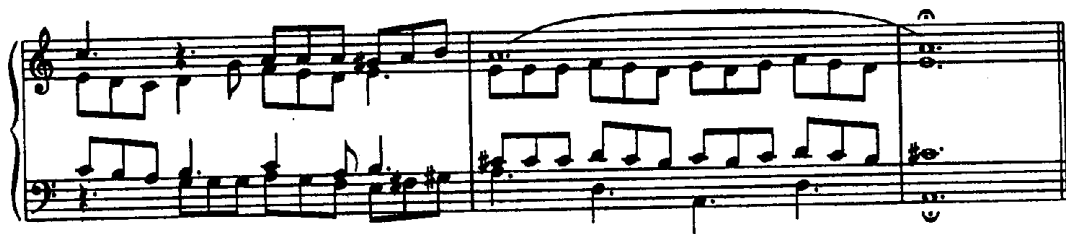
Керль постоянно пользуется крупными тактами, включающими по три, четыре половинки, представленные самым разным количеством нот: одной, двумя, тремя, четырьмя.

Из-за отсутствия внутренних каденций и остановок анализируемая fuga практически не делится на разделы, хотя ее первые два такта, с четырьмя проведениями темы (T — S — S — T), несомненно, могут быть отделены от последующих — как своего рода экспозиция. Всего же в фуге 14 проведенияй темы, часть из которых излагается в инверсии. И поскольку в инверсии звучат второе и четвертое проведения, fuga относится к разряду контрафуг. Есть у нее и еще одна, интереснейшая особенность, связанная с высотным размещением темы. Тема этой контрафуги проходит не от двух (как в других фугах), а почти от всех ступеней лада, то есть, от звуков *e, a, h, c, d, g*, минуя лишь звук *f*; при этом «иновысотные» варианты появляются лишь к концу фуги — после каденции в C-dur (вторая половина такта 6), в условиях четырехголосной стретты. В предпоследнем, каденционном такте на выдержанном основном тоне *a* предлагается еще один вариант темы — она звучит в терцовой дублировке в двух голосах:

100

Versus. Deposuit
Potentes.

The musical score is written for a four-part setting, likely for voices or instruments. It consists of three systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has two treble staves. The third system has two bass staves. The music is in a 12/8 time signature, indicated by the 'C' with a '12' and an '8' below it. The key signature has one sharp (F#), indicating D major or B minor. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings like 'z' (zuccato) and '7' (sevens). The text 'Versus. Deposuit Potentes.' is written to the left of the first system.



Фуга № 3, принадлежащая **магнификату четвертого тона**, также является контрафугой. Но, в отличие от только что рассмотренной, она представляет собой достаточно простой случай трактовки версетной фуги. В ней те же 9 тактов, в которых разрабатывается относительно краткая тема, использующая фигуру *multiplicatio* — репетиции звука V ступени, что позволяет определить данную тему как *reperkussionthema* (пример 99 в). В распределении темы по голосам использован наиболее простой принцип. Четырехкратное изложение темы с прямолинейным нисходящим порядком вступления голосов (от звуков *h, e, h, e*, причем от *h* тема звучит в прямом виде, от *e* — в инверсии) образует первое «проведение» и, одновременно, первую часть фуги. Во второй части тема звучит пять раз, причем теперь уже, наоборот, в первых четырех проведениях от звука *e* она излагается в прямом виде, а от звука *h* — в инверсии (голоса последней пары вступают стреттно). Важным конструктивным моментом, который следует подчеркнуть особо, является то, что первые два изложения темы в этом разделе получают новые, ранее не использованные высотные позиции, ровно на октаву расширяющие «поле ее действия». Последнее появление темы (конец т. 8) суммирует два ее варианта — она одновременно звучит в прямом и обращенном виде.

Наконец, еще одна предложенная для знакомства с композициями Керля фуга — **№ 2 из магнификата шестого тона** (см. Хр. № 10 б) — представляет собой образец фуги на хорал. Это как раз именно тот тип хоральной фуги, который показателен для версетных фуг Керля, написанных на *s.f.* В рассматриваемой пьесе в качестве *s.f.* фигурирует магнификатный распев шестого тона. Он подразделяется на две фразы: первая фраза *s.f.*, изложенная крупными длительностями (с нее и начинается фуга), сопровождается фугированным изложением в трех остальных голосах одной темы, вторая, порученная, как и предыдущая, тенору, — другой. Таким образом, перед нами — миниатюрная фуга (хочется сказать — фугетта, поскольку в ней всего 6 тактов!) на хорал «мотетного» вида с поэтапной «проработкой» отдельных строк хорала. В данном случае таких строк две, и каждой соответствует своя фугированно поданная «тема». Интонационно и та и другая темы связаны с фразами *s.f.*: в них присутствует то же «обыгрывание» терции, пределы которой не покидали ни первая, ни вторая «попевки» магнификата шестого тона. Однако это не цита-

ты с.f. (с «укороченными» длительностями, а новые темы, со своим обликом и характеристичностью. Первая излагается три раза (от I — V — V ступеней), вторая — пять раз, преимущественно от I (один раз от II) ступени; сюда включаются проведения темы в терцовой дублировке, а также с одновременным изложением ее заключительного фрагмента в прямом и инверсионном видах (т. 6).

Итак, перед нами образец хоральной фуги, темы которой, хотя интонационно и связаны с с.f., все же не «дублируют» его в точности. В дальнейшем эта разновидность хоральной фуги станет особенно популярной, мы неоднократно встретимся с ней и в творчестве И.С. Баха, и в творчестве мастеров более позднего времени — Ф. Мендельсона, Р. Шумана, М. Рegerа и других.

Заканчивая обзор магнификатных фуг австрийца Керля, подчеркнем еще раз высокое мастерство, с которым они выполнены, а также присущее им ярко выраженное виртуозное начало, проявляющееся в использовании широчайшей гаммы выразительных средств и технических приемов. Ученик великих учителей — Валентини, Кариссими, Фрескобальди, воспринявший от них многие традиционные жанры (включая и магнификат), Керль, вне всяких сомнений, предложил собственное решение этих жанров — красивое, изящное и убедительное.

Особую роль в истории развития фуги сыграл еще один представитель южно-немецкой школы — прямой предшественник И.С. Баха **Иоганн Пахельбель**. В конце 70-х годов XVII века он некоторое время работал органистом в Айзенахе, затем 12 лет жил в Эрфурте (в этот период у него учился старший брат и учитель И.С. Баха — Иоганн Кристоф); последние его годы жизни связаны с родным Нюрнбергом. Пахельбель — автор многочисленных композиций: 72 хоральных прелюдий (для органа), 95 органных фуг на темы Магнификата²², свыше 60 токкат, прелюдий, фуг, чакон, фантазий, ричеркаров, 21 сюиты для клавира, а также месс, мотетов и т. д.

Что же до предмета нашего исследования — фуг, — то по количеству композиций, созданных Пахельбелем в этом жанре, он, вне всяких сомнений, является лидером среди мастеров XVII века. Помимо вышеназванных 95 магнификатных фуг им написано множество хоральных органных фуг, 29 «свободных» фуг, уже не связанных с хоралом, а также 7 фуг в составе минициклов-диптихов, в пяти из которых фуге предшествует прелюдия, а в двух — токката.

Как и в предыдущих случаях, мы остановимся лишь на некоторых, наиболее ярких фугах этого мастера, входящих в состав крупномасштабного цикла.

²² В разных изданиях указывается различное число фуг: в одних называется цифра 94, в других — 95. В издании Peters 1983 г. в Магнификат включены дополнительно 3 фуги 1 тона (№№ 24, 25, 26), а также еще две пьесы, которые увеличивают число композиций Магнификата до 100.

К ним, прежде всего, относятся **фуги на Магнификат**²³, которых, как уже говорилось, — 95. В разное время различными учеными предпринимались попытки «расшифровать тайну» строения этого произведения Пахельбеля. Однако отсутствие в нотных материалах каких-либо «подсказок» — указаний на то, какой строке текста соответствует та или иная fuga, усложняет задачу²⁴.

²³ Будучи одним из основных песнопений христианского богослужения, магнификат входит в состав и Западного и Восточного церковного ритуала. Как известно, Магнификат — церковное песнопение на текст Евангелия от Луки (I, 46–55), представляющее собой благодарственную молитву Марии, ожидающей рождения Иисуса, — является в христианском богослужении кульминационным разделом вечерни. Что касается традиции церковной службы в Нюрнберге, а именно в церкви св. Себастьяна, где Пахельбель работал органистом с 1695 г. и до последних своих дней, то она, как свидетельствует ряд документов, отличалась особой строгостью. По крайней мере, магнификат исполнялся здесь не только в праздничные дни, но и в будни — не менее 4 раз в неделю. Согласно установленной здесь традиции нечетные строки — 1, 3, 5, 7, 9, 11 — исполнялись хором, четные же — 2, 4, 6, 8, 10, 12 — на органе, в виде имитационно разработанных пьес.

²⁴ Как пишет Т. Зенаишвили, автор диссертации, посвященной Пахельбелю («Органное творчество Иоганна Пахельбеля» /вопросы стиля и исполнительской интерпретации/. М., 1997), мало помогли ее решению и документы того времени, касающиеся традиции исполнения магнификата, в частности, содержащие сведения о практике *alternatim*, которая требовала от композитора сочинения только шести строк для органа. Э. Нольг, изучивший версеты А. Кабесона, Ж. Титлуза, С. Шейтда и попробовавший распределить фуги Магнификата Пахельбеля по шесть строк, к сожалению, не достиг положительных результатов. Распределение фуг по тонам (см. об этом далее) явно не укладывалось в какую-либо систему, поскольку композитор создал различное количество фуг в разных тонах: в I-м тоне — 23, во II-м — 10, в III-ем — 11, в IV-м — 8, в V-м — 12, в VI-м — 10, в VII-м — 8, в VIII-м — 13. Не соответствовало практике *alternatim* и то, что, за некоторым исключением, между темами фуг и традиционными магнификатными напевами отсутствовали явные интонационные связи; согласно же указанной традиции каждая сочиняемая композитором магнификатная строка должна была непременно быть связанной с определенным напевом и составлять с ним неразделимое целое.

Однако, помимо вышеуказанной, существовала и другая традиция — *intonatio*. О ней, как сообщает в своей диссертации Т. Зенаишвили, также свидетельствуют композиции тех лет, в частности — «*Harmonia organica*» Э. Киндермана, включающая два сочинения — *Magnificat Octavi toni* и *Magnificat Quarti toni*. Если первое из них отвечало вышеописанной практике *alternatim*, то второе демонстрировало решение иной задачи, а именно — определять характер и быть прелюдией к последующему пению прихожан. По манере и технике письма это второе сочинение особенно близко магнификатным фугам Пахельбеля.

То, что последние, по-видимому, связаны именно с практикой *intonatio*, подтверждает и обнаруженный уже в наши дни в одной из бамбергских библиотек манускрипт, принадлежащий руке Пахельбеля, — «Указание: как надлежит поступать органисту церкви св. Себастьяна при игре интонаций и ответов хору во время утреннего воскресного богослужения, а также в ежедневных вечернях в течение года». В нем говорится об исполнении Магнификата в субботней и воскресной службе в период от Адвента до Крещения. За исключением Страстной недели и во время Троицы, когда орган использовался ограниченно, в обязанности органиста входило **прелюдирование** к пению Магнификата хором, а также **исполнение** по большим праздникам **инструментальных обработок** Магнификата (так называемых *Figuralmusik* для хора и инструментов, а в определенное время — исполнение в манере *alternatim*). Из всего этого следует, что в обязанности Пахельбеля помимо исполнения *continuo* входили: игра (поочередно с хором) отдельных строк песнопения, а также прелюдирование, «подсказывающее» нужную интонацию для пения прихожан. Обе эти формы, как сообщает Зенаишвили (ссылаясь на работу А. Гургеля), соответствовали двум традициям — *alternatio* и *intonatio*. Учитывая, что еще в начале своего творческого пути Пахельбель, служа органистом в *Predigerkirche* в

Несмотря на то, что цикл был создан тогда, когда в художественной практике все настойчивее утверждалось тональное мышление, — по всей видимости, из-за литургической предназначенности произведения, все входящие в него пьесы распределены в соответствии с 8-ю магнификатными тонами:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
d	g	G	a	F	F	c	G
(с опорой на e)				(с опорой на g)			

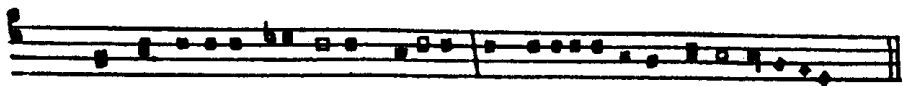
Их последовательность не совпадает ни с одной ладовой схемой, представленной в трактатах того времени. Хотя выбор двух начальных «тональностей», заключительной, а также VI-й, все же вполне традиционен. Кроме того, в семи случаях (при использовании II, III, IV, V, VI, VII, VIII тонов) основной тон лада совпадает с первым звуком магнификатных напевов:

Magnificat

(Liber Usualis, 1947)

101

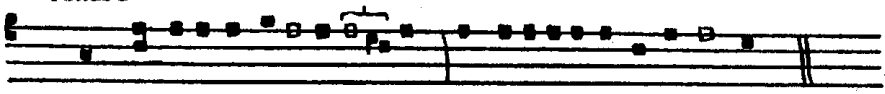
Tonus 1



Tonus 2



Tonus 3



Tonus 4

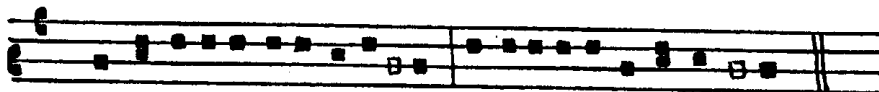


Эрфурте, должен был для пения прихожан сочинять прелюдии (они имели фугированную форму), наверняка этот род деятельности он продолжил и позднее, в Нюрнберге. Поэтому есть все основания считать, что магнификатные фуги Пахельбеля использовались прежде всего именно в значении интонаций.

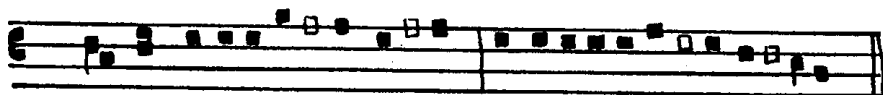
Tonus 5



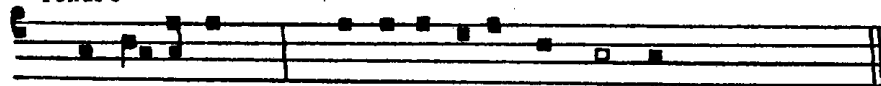
Tonus 6



Tonus 7



Tonus 8



Что же касается собственно музыкального материала, то следует признать, что тематизм большинства фуг Пахельбеля мало связан с «ладовыми темами» магнификатных напевов. Точные цитаты отсутствуют полностью, а отдельные заимствования из первоисточника, если таковые и есть, осуществляются лишь на мотивном уровне. Так, например, явная связь с формулой 1-го тона просматривается, в частности, в двухголосной фуге № 17 и в четырехголосной № 18²⁵. В четырехголосной фуге № 34 отчетливо слышен начальный мотив формулы 3-го тона, в темах четырехголосных фуг №№ 67 и 68 присутствует начальный мотив магнификатного напева 6-го тона:



²⁵ В разных изданиях фуги распределяются по-разному. В академическом издании *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (Bd VIII, 1901) порядок фуг внутри каждой из восьми групп, избранный составителями, определяется тематическим родством пьес. В более позднем лейпцигском издании Peters 1983 г. принят другой вариант последования фуг, которым мы и пользуемся в данной работе.

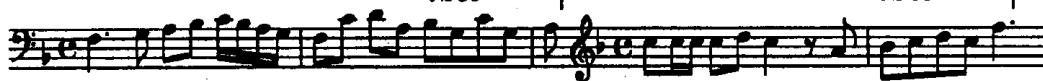


В ряде тем, и прежде всего в их *initio*, фрагменты магнификатных формул предстают в завуалированном виде (отчасти это можно усмотреть и в темах фуг №№ 67, 68): они подвергаются искусному колорированию, расцвечиваются проходящими и вспомогательными звуками, — что, впрочем, не мешает услышать и установить их родство с «канонизированными» темами. К числу подобных случаев принадлежит тема фуги № 56, в которой опорные тоны обнаруживают сходство с мелодической формулой 5-го тона, и тема фуги № 58, содержащая «продолжение» этой же магнификатной темы:

103

№ 56

№ 58



И все же чаще интонационное наполнение тем фуг имеет довольно опосредованные связи с традиционными ладовыми попевками церковных песнопений. Как правило (см. темы в приводимых ниже примерах), это уже свободный материал, представляющий собой продукт авторского изобретения, достаточно разнообразный и в то же время весьма показательный в интонационном плане для органной музыки XVII века.

Сам этот материал не зависит от состава и количества голосов — 2-х, 3-х или 4-х, для которых написаны магнификатные фуги. Но принципы его подачи в этих случаях различны. Например, первая из двухголосных пьес (т. наз. «бициний»; всего их 9) — № 3 — выполнена как настоящая fuga: ее начальный раздел (12 тактов — экспозиция, контрэкспозиция) содержит 2 основных и 2 дополнительных проведения двухтактной темы (Т — D, интермедия, D — Т, интермедия). Следующий за ним разработочно-репризный раздел (12 тактов, за которыми следует 4-тактное заключение) также имеет 4 проведения темы, из которых первые два — в тональностях параллели и ее доминанты, вторые два — в тональностях доминанты и главной. Однако уже вторая из бициний — № 10 — больше похожа на инвенцию. Ее октавный ответ и последующее продолжение невольно заставляют вспомнить C-dur'ную инвенцию Баха, предвестницей которой она выступает:

104

а)

№ 3





б)

№ 10



Однако бо́льшая часть фуг — четырехголосные. Темы их, как и темы фуг с меньшим числом голосов, свидетельствуют о том, что Пахельбель не избежал влияния популярного для его времени учения о фигурах (напомним, что автором его был Генрих Шютц, а один из первых трудов этой области принадлежал Кристофу Бернхардту). Как и многие другие музыканты, Пахельбель особенно часто применяет фигуру ритмического дробления — репетицию звука, получившую в инструментальной музыке название «швермер». Ее содержат темы фуг №№ 13, 31, 32, 45, 48, 55, 68, 70, 88, 92 и др.:

105

а)

№ 13



б)

№ 31



в)

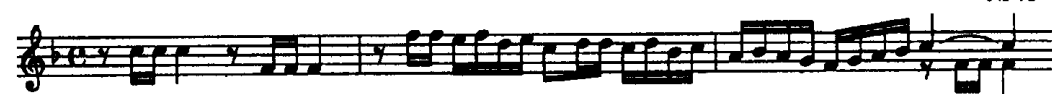
№ 88



Столь же часто им используется фигура «суперъекция», которая присутствует в темах фуг №№ 46, 84, 89; она часто объединяется с предыдущей — дроблением, как, например, в теме фуги № 75:

106

№ 75



Показательно и введение таких мелизматических фигур, как мордент, группетто, опевание и трель (см №№ 61, 76, 85, 95 и др.)

Часто встречаются фигуры *passus duriusculus* — «жестковатый ход», — содержащие хроматическое движение (см. темы фуг №№ 19, 81), а также «жестковатый скачок» — *saltus duriusculus*, — который большей частью предстает в виде скачка на уменьшенную септиму с последующим ее заполнением, образующим скрытое двухголосие (см. темы фуг №№ 14, 15):

107

а) № 19

б) № 81

а) № 14

г) № 15

[Pedal]

Очень многие темы содержат традиционную для барочной фуги и хорошо известную нам по творчеству И.С. Баха интонацию, включающую нисходящий скачок от V ступени к I, с дальнейшим возвратом к VI ступени (пример 108). Да и вообще, целый ряд тем — вне их зависимости от магнификатных ладовых «формул», а также от их протяженности (однотактны они или имеют более крупные размеры, то есть, состоят из одного или несколько мотивов) — оказывается достаточно нам знакомым в силу близости их интонационного строения и ритмической организации темам баховских фуг. Показательна в этом отношении тема магнификатной фуги № 1: ее интонационное наполнение, особенно в момент ответа, когда к нему присоединяется противосложение, почти полностью повторяет звуковой состав основной темы из «Искусства фуги» Баха:



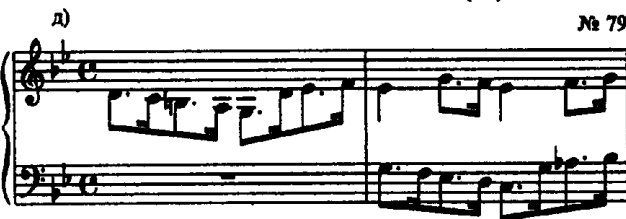
Что касается ответов, то многие из них могут быть отнесены к тонально-доминантовым либо к реально-субдоминантовым (пример 109 а, б, в); меньшую часть составляют реально-доминантовые и тонально-субдоминантовые. Интересный случай представляет fuga № 7: начальное изложение ее темы напоминает тонально-доминантовый ответ, за которым следует собственно тема (пример 109 г). В ряде же фуг ответы выполнены с учетом старой традиции и продолжают испытывать влияние модального мышления (пример 109 д); согласно терминологии настоящего времени (в частности, В.В. Протопопова) они относятся к ответам второго рода:

109

№ 11



№ 13



В отношении архитектоники фуги, и особенно ее начального раздела, следует отметить явное разнообразие ее экспозиционных планов. Тем не менее, излюбленным порядком вступления голосов в фуге у Пахельбеля является прямолинейный: сверху вниз (сопрано, альт, тенор, бас) или снизу вверх (бас, тенор, альт, сопрано). На втором месте — ломаный, когда трем голосам, вступающим в одном направлении, противостоит четвертый. Остальные употребляются реже. Впрочем, позиции голосов не закреплены за ними твердо: выше верхнего голоса могут вступить еще один или даже два голоса; то же самое и в отношении нижнего, материал которого может «перетекать» в партию тенора или даже альты, «уступая место» еще одному басовому голосу.

Как уже сообщалось, четырехголосные фуги у Пахельбеля преобладают над остальными. Общим для них моментом является то, что, как правило, они имеют четырехголосную экспозицию, при этом очень часто в дальнейшем в их фактуре преобладает трехголосие. Однако искусное владение регистровыми возможностями, подключение к четырем экспозиционным высотным позициям темы как минимум еще двух, за счет введения дополнительных проведений, создает впечатление присутствия не только большого количества голосов, но и охвата огромного звукового пространства.

Рассмотрим несколько примеров. Всеми вышеперечисленными качествами обладает, в частности, ранее упоминавшаяся **фуга № 1** (см. **Хр. № 13 а**). Это однотональная фуга²⁶, в которой композитор 8 раз на протяжении 31 такта проводит двухтактную тему; в общей сложности эта тема 4 раза звучит в основной тональности (d-moll) и 4 раза — в тональности доминанты (a-moll). В шести из восьми случаев тема получает разные высотные позиции, в двух же случаях (шестое и седьмое проведения) ее высотные позиции повторяются; при этом тему воспроизводят голоса, излагавшие в начальном разделе фуги тему и ответ. Учитывая также, что этому повторению предшествует явно крупная для фуг того времени интермедия (трехтактная), разрежающая плотное звучание голосов и уводящая их ввысь, членение этой фуги на два раздела оказывается нетрадиционным — с количеством проведений тем не 4 + 4, а 5 + 3.

Остальные 15 тактов составляют материал интермедий и заключения. Первая интермедия (двухголосная), величиной в 0,5 такта, — связка, в которой осуществляется модуляция из a-moll в d-moll. Вторая интермедия (трехголосная) — 3 такта — включает двухголосную (простую) секвенцию, мотив которой взят из начального скачка темы. Третья интермедия (трехголосная) — 1,5 такта, в течение которых осуществляется «модуляция» позиций двух голосов: верхнего в альтовую, альтового в теноровую. Четвертая (начинается как трехголос-

²⁶ Напомним: так называется фуга, тема которой звучит только в двух тональностях — тонике и доминанты.

ная, затем становится двухголосной) имеет 3 такта, в которых происходит переход тенорового голоса в позицию альтового. Пятая (аналогичным образом начинается как трехголосная, но в последнем полутакте двухголосна) — 2 такта — содержит переход голоса из позиции баса в позицию альта. Собственно заключение составляет 5,5 такта. В нем участвуют только три голоса; после имитаций заключительного мотива темы, в последних трех тактах устанавливается органичный пункт тоники, на котором два других голоса многократно и разными способами обыгрывают типичный токкатный мотив.

Итак, уже первая fuga Магнifikата показывает насколько свободно Пахельбель подходит к решению этой формы. Начать с того, что в ней избегается повтор разделов, голосов, фрагментов с идентичным музыкальным материалом. Композитору претит схема, столь характерная, например, для фуг Я. Рейнкена; при этом он весьма расчетлив в выборе выразительных приемов — ладо-гармонических, ритмо-интонационных, фактурных, тембровых. Так, он лишь дважды использует педальные изложения темы — первое в тональности доминанты, второе (в точке золотого сечения) в главной тональности; тем самым «формула» вопрос — ответ как бы приобретает философские масштабы и глубину.

Рассмотрим еще одну фугу «первого тона» — № 12 (см. Хр. № 13 б). Это двойная fuga с отдельными экспозициями тем и совместной репризой; соответственно, она состоит из трех разделов, каждый из которых заканчивается фермой и полной заключительной каденцией с остановкой на трезвучии (с большой терцией). Три раздела (42 т., 31 т., 35 т.), не имеющие метрического контраста, тем не менее, образуют логически четкую композицию с обращенной точкой золотого сечения, приходящейся на 66-й такт — но не от начала, а от конца, то есть на границу первого и второго разделов фуги. Обе темы близки: вторая фактически представляет собой материал кодетты первой в двойном ритмическом увеличении. Третья из пяти своих звуков она совпадает и с противосложением первой темы:



Тем не менее, обе части, каждая из которых связана с разработкой своей темы, воспринимаются как контрастные разделы: первая часть благодаря присутствующей в теме, после скачка на сексту, гаммообразной фигуре от V ступени к I и обратно (в отдельных случаях она заменяется гаммообразным движением в пределах октавы) носит отчасти прелюдийный, инвенционный характер, вторая — в силу активного, поступательного движения и явно более энергичного характера, а также по причине использования прямого и обращенного вариантов темы — ассоциируется с ричеркаром. Контраст достигается и благодаря тому, что в первой части самым активным голосом является верхний — в нем тема излагается 4 раза из 12-ти (общего числа проведений) в 3-х высотных позициях (от *a* первой октавы, *d* и *a* второй октавы); из 7-ми четыре позиции остаются трем остальным голосам. Во второй части более активными являются бас и тенор. Бас представляет тему в 3-х высотных позициях из 7-ми и участвует в 6-ти ее проведениях (в прямом и обращенном виде) из 22-х; тенор ограничивает тему только 2-мя высотными позициями, однако проводит ее 7 раз, в то время как альт — 5 и сопрано — 4.

Столько же — 22 проведения двух тем (в 34-х тактах) — содержит и третья часть фуги, в которой обе темы соединяются и предстают в разных временных и интервальных соотношениях, демонстрируя все новые и новые возможности тем и их способность к контрапунктической разработке.

Еще одна двойная fuga — № 65 — выполнена, казалось бы, по этой же схеме — с одновременными экспозициями и совместной репризой; однако ее принадлежность V тону вносит ряд специфических моментов в изложение основных компонентов, и прежде всего — в их ладовую трактовку. Фуга имеет три раздела: 24 т. + 23 т. + 23 т., каждый из которых заканчивается полной каденцией с финальным *F-dur*-ным трезвучием (в двух первых случаях — с предъемом к тонике), включая при этом почти одинаковое количество проведений тем. В первом разделе их 9: тема хорального склада вступает в малой октаве (попеременно от I и V ступеней) и, поднимаясь ввысь, захватывает шесть регистровых позиций — от *c* малой октавы до *f* второй. Второй раздел, содержащий подвижную, фигурационно развитую тему, контрастную первой и в фактурном, и в регистровом отношении (она имеет нисходящий порядок вступления голосов и первоначально излагается в первой октаве с захватом звуков из второй), также содержит 9 проведений темы. Как и в предыдущем разделе, тема здесь появляется в шести регистровых позициях, находящихся, однако, квинтой ниже расположения голосов первого раздела (от *f* большой октавы до *c* второй). Третий раздел 7 раз «предлагает вниманию» слушателя совместное звучание двух тем (причем в седьмом проведении первая тема излагается в секстовых дублировках). Он являет собой не просто репризу, в которой, опять-таки, первая тема появляется в шести позициях, а вторая — в пяти (без *f* большой октавы). Скорее всего, его можно трактовать как своеобразное «пояснение» к тому, что происходило в предыдущих раз-

делах, каждый из которых открывался с проведения не темы, а ответа (!). «Истина восстанавливается» только в этом разделе. Во-первых, уточняется, что каждая из тем данной фуги начинается именно с V ступени, которая в ответе (согласно и модальной, и тональной теории имитации) должна заменяться на I-ю. Во-вторых, выясняется, почему, например, в первом разделе в двух проведений тема начиналась не со звука *f*, а со звука *g* — явление, встречающееся именно в ответах (оба эти вида ответа реализованы в третьей части).

111 № 65

а)

б) т. 25

в) т. 48

«Букет цветов» и «Музыка Ариадны» И.К.Ф. Фишера

Попытки создания многочастных циклов, состоящих из большого количества композиций, написанных не только в разных ладах, но также и в разных тональностях, предпринимались задолго до появления «Хорошо темперированного клавира» Баха. Применительно к фугированным формам идею создания крупных многочастных циклов, не связанных с церковной практикой, которые охватывали бы в одном случае целостную систему ладов, а в другом — систему определенным образом расположенных тональностей, раньше других воплотил Иоганн Каспар Фердинанд Фишер. В 1702 году он опубликовал сборник под названием «Музыка Ариадны» («*Ariadne Musica, Neo-Organoedum per XX Praeludia, totidem Fugas*»)²⁷, состоящий

²⁷ В соответствии с преданием, Ариадна, дочь критского царя Миноса, помогла выйти из Лабиринта афинскому герою Тезею, снабдив его клубком ниток (путеводной «нитью Ариадны»). Вероятно, Фишер, давая такое название своему циклу, тем самым хотел обратить внимание на то, что новизна использованного им принципа расположения тональностей по хроматической гамме позволяет «пройти» невредимым сквозь лабиринт» расширившихся выразительных и технических возможностей...

из 20 циклов прелюдий и фуг, расположенных по хроматической гамме. В это же время (возможно, несколько раньше²⁸), им был написан и цикл «Букет цветов» (*Blümenstrauss*) — 8 полифонических циклов в каждом из 8-ми церковных ладов.

И.С. Бах, бесспорно, знал если не оба цикла, то первый из названных, — как, впрочем, знал он и другие композиции Фишера. К такому выводу можно прийти, сравнивая отдельные композиции этих музыкантов, — например, фугу E-dur из ХТК II и фугу № 8 в этой же тональности из «Музыки Ариадны», прелюдию b-moll из ХТК I и вторую прелюдию из сборника Фишера «*Das musicalische Blumenbüchlein*» (1699), прелюдию C-dur из ХТК I с одной из прелюдий другого сборника Фишера — «*Praeludia harpedgiato*»:

112



Знакомство с фугами Фишера мы начнем со второго из названных нами циклов, а именно с «Букета цветов» (Хр. № 16 а), поскольку он явно продолжает, хотя уже в сфере светской музыки, линию ранее рассмотренных нами многочастных композиций, содержащих фуги, в 8-ми или 12-ти церковных ладах.

«Букет цветов» Фишера включает **восемь** полифонических циклов (!) — по количеству церковных ладов; каждый цикл состоит из **Прелюдии, шести фуг и Финала**. Таким образом, все сочинение включает 48 фуг; однако желающим детальнее с ними ознакомиться не стоит заранее пугаться: это совсем не

²⁸ Точная дата создания второго сочинения неизвестна; оно было опубликовано в Аугсбурге, по-видимому, лишь в 1747 году, то есть спустя почти столетия после написания и, как это видно по дате, уже после смерти композитора.

то, что 48 фуг из ХТК Баха. Учитывая склонность Фишера к миниатюрным формам, данное занятие не займет чересчур много времени²⁹.

Итак, в числе 8-ми ладов у Фишера предстают:

d дорийский,
g дорийский
a эолийский,
e фригийский,
C ионийский,
F ионийский,
D ионийский,
G ионийский.

Как мы видим, первые четыре лада — минорного наклонения, последние — мажорного. Традиции каждого из них проявляются не только в архитектонике фуги (в частности, в последовании вступающих голосов), но и в высотном размещении темы и ответа, а также в особенностях строения последнего. Но вначале — несколько слов о каждом «малом» цикле.

Выше было сказано, что состав частей и принципы соотношения пьес в каждом цикле одинаковы: прелюдия, шесть фуг и финал (цифра 6 становится для эпохи барокко излюбленным числом, несущим символический смысл — отождествляемого с шестью днями Творения³⁰: например, у Баха 6 органных сонат, 6 сонат для скрипки с клавиром, 6 английских сюит и т. д.; то же и у Генделя). Прелюдия, как правило, имеет фактуру пассажного типа; каждая из шести фуг в целом представляет собой версетную фугу с одним, реже двумя «проведениями» темы. Финал — завершающий раздел — в отдельных циклах перекликается своей фактурой с прелюдией, в других имеет хоральное, аккордовое строение.

Говоря об архитектонике фуг, следует обратить внимание на то, что в фугах с **прямолинейным** вступлением голосов (преобладает нисходящий порядок) строго соблюдается принцип кварто-квинтовой имитации. При этом иногда

²⁹ Впрочем, подобный «успокаивающий» совет таит в себе опасность поверхностного взгляда на предмет. Между тем каждый из циклов интересен по-своему, а входящие в них фуги весьма различаются не только своим тематизмом, принципами разработки, но и отношением к традиции, и в частности, к трактовке лада.

³⁰ Нам представляется, что умалять значение символики в музыке этого времени значит недопонимать искусство барокко. Позволить себе считать произвольными те или иные числовые значения, используемые авторами той эпохи, может лишь тот, кто наивно верит в случайность совпадений, не принимая во внимание ни музыкальные трактаты той поры, ни трактаты по живописи, архитектуре и т. д. В связи с этим, скептицизм, который проявляют в отношении трактовки ряда букв и цифр некоторые отечественные исследователи, представляется совершенно необъяснимым (см. 117. С. 22–26). По поводу цифры 6 см. статью А. Милки «Баховские “шестерки”...» (114).

может вводиться пятое (дополнительное) изложение темы в голосе, с которого начиналась fuga, и на той же высоте, что и в начале. Это вносит эффект обрамления, «репризности».

В fugaх с порядком вступления голосов, образующим ломаную линию, достаточно часто встречаются случаи, когда два соседних проведения однофункциональны: I — V — V — I (см. I: 4 /схема а/, 6; IV: 1, 2, 3, 5), реже I — I — V — V (I: 2). В большинстве случаев (в том числе и во всех указанных, кроме последнего) подобное решение продиктовано традиционными тесситурными аналогиями с хоровым ансамблем, где однофункциональное значение получали сопрано и тенора, альты и басы. Исключение составляют несколько fug, в которых интервал имитации демонстрирует нетрадиционные отношения между голосами. Такова, например, fuga № 2 из 1-го цикла (схема б), в которой вступающему с темой (протяженностью в 2 такта) тенору отвечает октавой выше альт; за ним спустя 2 такта вступает верхний голос с тонально-доминантовым ответом, а еще через 2 такта, двумя октавами ниже, — бас с реально-доминантовым ответом. Пятое, дополнительное проведение темы в главной тональности проходит у сопранового голоса, повторяющего позицию альты, и с тем же удержанным противосложением:

Схема а

фуга I: 4

Такты:

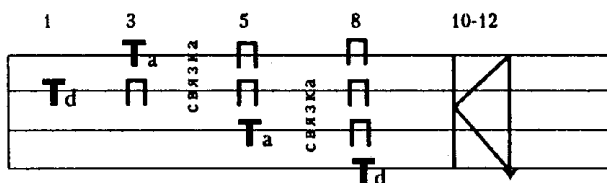
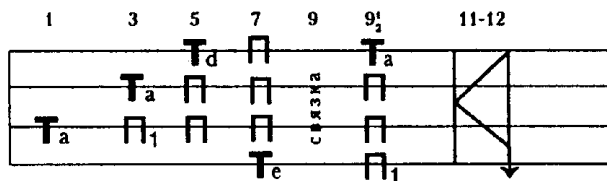


Схема б

фуга I: 2

Такты:



Следует заметить, что, вводя при анализе fug Фишера — как, впрочем, и при анализе fug других мастеров этого времени — для характеристики ответа понятия «тональный», «реальный», «субдоминантовый», «доминантовый», нужно быть предельно осторожным. Ведь большая часть fug Фишера (особенно это относится к данному опусу) продолжает еще быть ориентированной на тра-

диции церковных ладов и на модальный тип ладовой системы. Именно поэтому лишь в очень немногих случаях появление «спутника» сопровождается введением новой тональности. Чаще же и тема и ответ принадлежат одной ладовой системе; отсюда «спутник» своей звуковысотной организацией как бы дополняет звукоряд темы до его полного объема, не привлекая новых звуков, не входящих в состав данного звукоряда. Этот момент отчетливо прослеживается в фугах IV: 4, VI: 4, VII: 1 и многих других:

113

а) IV: 4

б) VI: 4

в) VII: 1

Другой характерный для фуг Фишера штрих, связанный с этим же явлением, — возможность взаимозамены темы и ответа. Иначе говоря, в ряде фуг тема должна была бы выступать в роли ответа, и наоборот, ответ — в роли темы, в связи с присутствием в последней ярко акцентированного тона реперкуссии. Продемонстрируем сказанное на примере фуг II: 4 и III: 3. В первом случае мы фактически имеем дело с тонально-субдоминантовым ответом, в то время как, казалось бы, ответ должен был быть реально-доминантовым. Но еще раз посмотрим на ответ: его начальный тон — V ступень — и окончание на I-й ступени вполне убеждают нас в том, что так могла бы звучать в g дорийском и тема. Однако она явно потребовала бы тонально-доминантового ответа — коим в данном случае является тема (Пример 114 а). Подобные же соотношения демонстрируют и многие другие фуги, в том числе фуга III: 3. Ее реально-субдоминантовый ответ опять-таки является результатом сохранения интервальной структуры темы и ладовой реперкуссии (пример 114 б). Ведь на V-ю ступень необходимо было ответить I-й. Однако нам представляется, что позиция, начинающаяся и заканчивающаяся I-й ступенью, более подходит «вождю»,

нежели «спутнику», и fuga вполне могла бы иметь в качестве темы нынешний ответ. В этом случае ее сопровождал бы реально-доминантовый ответ:

114

а) II: 4

б) III: 3

Что касается выбора интервала имитации, то в этом вопросе решающую роль, конечно же, играет строение темы. Например, в фуге III: 4 тема поступенно спускается от V ступени к I. Строго соблюдаемый закон реперкуссии требует на V-ю ступень ответить I-ой, в результате чего ответ в этой фуге — реально-субдоминантовый (пример 115 а). В фуге III: 2 также невозможен доминантовый ответ, ведь он потребовал бы смены тональности и введения «фа-диеза», без которого квартный скачок превратился бы в тритон (пример 115 б):

115

а) III: 4

б) III: 2

Однако, в некоторых случаях — при введении октавного ответа, при внесении каких-либо несущественных изменений в начало или конец темы и др. — объяснить причину появления подобных «версий» достаточно сложно, а иногда и практически невозможно. Да и нужно ли? Ведь даже в то, добаховское время fuga — если она не принадлежала к разряду школьных — представляла собой результат художественного преломления «канона».

Наконец, еще один небезынтересный штрих «Букета цветов» — интонационно-ритмическое «наполнение» фуг, образующих относительно самостоятельное и замкнутое целое внутри каждого цикла. В большинстве случаев это «наполнение» явно подчиняется принципу контраста. Соседние, да и не только соседние, фуги, как правило, индивидуальны с точки зрения своего тематизма,

что, впрочем, не мешает автору использовать типичные интонационные формулы с опорой на I — V — VI ступени, с ум. 7, а также репетиции и ритмическое дробление. Эта «непохожесть» обычно еще больше усиливается диспозицией голосов, то есть их регистровым размещением, которое чаще всего в близлежащих пьесах не повторяется. Иногда контраст соседних фуг достигается и с помощью приема инверсии. Таковы, например, фуги I: 3 и I: 4. Вторая из них может быть причислена к разряду контрафуг, поскольку она написана на ту же тему, что и предыдущая пьеса, изложенную в инверсии³¹:



Но хотя, казалось бы, в фуге № 4 и далее действует принцип инверсии — по сравнению с предыдущей фугой ответ вступает, как этого требуют обратимый контрапункт, не ниже, а выше темы, — тем не менее, из-за нового материала в противосложениях говорить об этом виде сложного контрапункта нельзя. И, соответственно, поскольку отсутствуют удержанные противосложения, мы не имеем возможности провести аналогию с зеркальными *Contrapunctus*'ами из «Искусства фуги» Баха.

Впрочем, одна из черт «Букета цветов» Фишера все же протягивает нить к этому величайшему сочинению Иоганна Себастьяна. Речь идет об особой «интонационной» связи тем фуг, входящих в ту или иную «шестерку», — о том их «кровном» родстве, которое вызвано опорой на устойчивые тоны одного и того же лада. Такие «корневые» интонационные связи поначалу заметны не сразу; наоборот, они как бы преднамеренно маскируются — выбором внешне контрастных *initio*, не повторяющих друг друга фигур, регистровых позиций. Однако они все же есть и в отдельных случаях — как, например, в IV-м цикле — позволяют говорить не только о мотивном единстве, но и о тематической вариантности музыкального материала фуг, входящих в отдельные «шестерки». Сравним некоторые темы этого цикла:

³¹ Причем осью обращения темы здесь является уже не центр тритона, как это было характерно для строгого стиля, а III ступень. Впрочем, указанный центр обращения не выдерживается последовательно до конца фуги — в третьем и четвертом проведениях темы им становится V ступень.

117

a)

IV: 1

IV: 2

IV: 5

IV: 6

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

б)

в)

г)

Как видно из примера, несмотря на внешнее различие тем, их «кровное» сходство вполне очевидно. В данном случае оно продиктовано принадлежностью этого «малого» цикла фригийскому тону и, следовательно, — наличием традиционного «фригийского оборота», который, где в скрытом, где в явном виде, предстает в темах разного интонационного облика, характера, содержания. И все-таки, в этом цикле, в отличие от цикла Баха, тематическое родство фуг вероятнее всего намеренно не предполагалось.

Второй цикл Фишера — «Музыка Ариадны» — состоит из 20 прелюдий и фуг. Он интересен и самим музыкальным материалом диптихов, и принципом тональной организации большого цикла, в котором малые циклы следуют один за другим по **хроматической гамме**, явно предвосхищая тем самым идею построения ХТК Баха. В ряде случаев Фишер использует также **одноименные** тональности, но не столь последовательно, как Бах. Кроме того, для него, несомненно, является важным принципиально иной, нежели у Баха, момент окончания всей композиции: «хроматический ряд» тональностей завершается не VII, как у Баха, а VIII-й ступенью — ранее пропущенной тональностью c-moll, получающей в качестве заключительной тоники трезвучие C-dur. Таким образом, минуя прямой повтор, Фишер все же «тонально закругляет» весь цикл, и этим «репризным» штрихом подчеркивает важность наличия репризных моментов для целостности композиции.

Тональный план последования диптихов следующий:

C, cis,
d дор., D,
Es, e фриг., e дор., E,
f дор., F, fis дор.,
g дор., G,
As лид., a, A,
B, h дор., H,
с дор. — C.

Как мы видим, из двух одноименных тональностей первой оказывается то мажорная, то минорная. Наряду с мажором и минором используются старинные лады³²: дважды фигурирует *e* — с фригийским и дорийским «прочтением», и в то же время отсутствуют фуги в тональностях с большим количеством знаков — пятью (*Des, b*), шестью (*Ges, es, Fis*), семью (*Cis, as*). Впрочем, возможно, избегание тональностей с большим количеством знаков было вызвано желанием ограничить круг тональностей наиболее употребительными, подобно тому, как Бах, исходя из педагогических целей, преднамеренно ограничился в своих Препамбулах и Фантазиях (в будущем переименованных им в инвенции и симфонии) 15-ю тональностями: не используя тональности с пятью, шестью, семью знаками, а из числа тональностей с четырьмя знаками выбрав лишь две — *f-moll* и *E-dur*. А ведь, казалось бы, избранное им число пьес позволяло ему задействовать все 30 тональностей!

Каждый входящий в «Музыку Ариадны» двухчастный цикл (см. Хр. № 16 б) отличается миниатюрностью: прелюдии включают не более 25 тактов, фуги и того меньше. В цикле № 1 прелюдия ограничивается всего 8 тактами, fuga — 12 тактами. Еще более кратким является цикл № 6, в котором прелюдия = 11 тактов, а fuga (с семью проведениями темы, из которых последние четыре стреттные) — 8 тактов. В цикле № 15 вслед за прелюдией протяженностью в 14 тактов, следует 7-тактная fuga. И даже заключительный цикл мало чем отличается от других — его прелюдия разворачивается в пределах 25 тактов, а fuga — 14-ти.

Музыкальный материал прелюдий очень разнообразен. Тем не менее, почти все они, как правило, имеют четырехголосную фактуру, которая «выстраивается» в большинстве случаев с помощью имитационной подачи начального оборота, имеющего броскую, яркую характеристичность:

³² О них свидетельствует отсутствие «нужного» для мажора и минора количества ключевых знаков. Впрочем, этот фактор, указывающий на традицию использования старинных ладов, как правило, был чисто внешним, поскольку в большинстве случаев лад все же оказывался именно мажорным или минорным — за счет введения «опущенных» знаков прямо в нотный текст.

а) Praeludium II.



б) Praeludium IX.



в) Praeludium XVI.



Все эти *initia*, содержащие гаммообразные или арпеджированные пассажи, яркие обороты популярных фигур, представляют собой типичный для барокко тематизм, охотно разрабатываемый десятками композиторов того времени. Однако в трактовке Фишера он приобретает особую афористичность, более того, изысканность: автор явно не страдает многословием и композиторским «тщеславием» — его миниатюры отточены как в лексическом, так и в гармоническом отношении. В гармонии уже достаточно отчетливо проявляются признаки мажорно-минорной тонально-функциональной системы; этому, возможно, способствует то обстоятельство, что ряд прелюдий отличается предельной краткостью — они содержат всего лишь один укрупненный гармонический оборот, принадлежность которого к классической функционально-тональной гармонии не вызывает сомнений.

Например, первые 3 такта Прелюдии № 3 выдержаны на тонической, 6 тактов — на доминантовой и 3 такта — на тонической гармонии (в сумме — 6 тактов доминанты и 6 тактов тоники). В Прелюдии № 4 начальные 5 тактов звучат на органном басу T, следующие 3 такта представляют DD, далее 3 такта —

D и 1 такт — Т. В Прелюдии № 10 первые 3 такта выдержаны на Т, 4-й такт — на S (VI ступени), далее 2 такта — на D (V) и 1 такт на Т. В Прелюдии № 13 начальные 8 тактов объединяются Т, следующие 8 тактов — D, заключительные 4 такта — Т³³. Впрочем, благодаря искусной имитационной технике, разнообразию стреттных форм, прелюдии из цикла «Музыка Ариадны» никоим образом не вызывают ассоциаций с нарочитой простотой, а тем более с примитивностью. Скорее наоборот, они демонстрируют удивительное богатство интонационных и ритмических возможностей языка барокко, безграничную выдумку, техническое мастерство и фантазию их автора. Сошлемся также на мнение д-ра Зейферта, который, говоря о Фишере, справедливо замечает: *«Даже самая /его/ малюсенькая часть /имеется в виду пьеса. — Н.С./ обнаруживает мастера формы, изобретательного, глубокомысленного гармониста, искусного контрапунктиста»*³⁴.

Для нас же существенно то, что ярко представленный в большинстве первых частей диптихов — прелюдий — принцип экспонирования остается важнейшим и единственным принципом организации и вторых частей — фуг. Этот фактор явно играет весьма положительную роль на данном этапе развития фуги, поскольку способствует выработке конкретных, четких, и в то же время очень разнообразных (порой даже изощренных) способов изложения основной темы. Возможно, именно отсутствие в фугах других композиционных принципов — тонального развития, мотивной разработки и др., приводит к тому особому вниманию, которое уделяется автором выработке многочисленных способов экспонирования темы, а также ей самой. Тема подвергается многосторонней шлифовке: интонационной, ритмической, структурной, подводя барочную фугу к ее последнему рубежу, который будет представлен фугами Баха и Генделя.

Итак, что касается фуг из цикла «Музыка Ариадны», то все они простые, однотемные, за исключением Фуги A-dur № 16 (она двойная, с одновременным экспонированием тем). Их темы столь же разнообразны, что и темы прелюдий, а интонационное и ритмическое строение хорошо узнаваемо благодаря использованию известных и наиболее ярких барочных мотивов, ритмо-интонаций, встречающихся в фугированных темах других авторов, которые здесь получают максимальную отточенность и характеристичность:

³³ В связи с чем напрашивается следующий вывод: в числе других моментов, влиявших на становление тональной гармонии, ускоривших переход от модальности к тональности, несомненно, был и прием «укрупненного» толкования основных гармонических функций T, S, D. Причем, если поначалу под их «сенью» располагались довольно многие созвучия, с течением времени число их значительно сократилось, ограничиваясь конкретными аккордами, представляющими тонику, субдоминанту и доминанту.

³⁴ Dr. Seiffert. Geschichte der Klavierspiels. S. 230.

a)

б)

в)

г)

Fuga № 8

Fuga № 10

Fuga № 19

Почти все темы фуг «Музыки Ариадны» (как и вышерассмотренного «Букета цветов») имеют ясно обозначенное окончание — каденцию, а следовательно, и четкие, неразмытые границы, позволяющие судить о размерах и структуре тем. Самые протяженные темы принадлежат фугам № 8 E-dur (4 такта в размере C—2/2), № 10 F-dur (4 такта), № 12 g-moll (3 такта). Чаще же тема ограничивается полутора тактами или одним тактом. Причем в ряде случаев «недостающие» при ключе знаки (в связи с выбором того или иного лада) проставляются при нотах. Так, в теме фуги № 14 (As лидийский) к ноте *d* добавлен бемоль (он вводится в 14-тактовой фуге еще 13 раз), что сразу же переводит и тему, и всю фугу в иное ладовое наклонение. Тот же *des* вводится и в тему фуги № 9, преобразуя *f* дорийский в *f*-moll.

И все же большая часть фуг цикла «Музыка Ариадны» должна быть отнесена к модальным фугам (или же, с учетом последующих шагов в эволюции фуги, — к «однотональным»), поскольку ответ, приобретая новую высотную позицию, продолжает, как правило, пребывать в том же строе (условно — той же тональности). Кроме того, изложение темы на протяжении всей фуги ограничивается двумя (реже тремя) высотными позициями. Заметим, что, сочиняя ответ, Фишер явно следует больше своей интуиции, не всегда обращая внимание на рекомендации и пожелания, высказываемые в трактатах того времени. Его не очень заботит, что иногда темо-ответное построение выходит за пределы амби-

туса того или иного лада (№ 19 H-dur) или что fuga фактически начинается с ответа (№ 20). Но таких примеров совсем мало, причем в них, как и во всех других случаях, композитор строго следует правилу: если тема начинается с V ступени (тона реперкуussy), — на нее в ответе отреагирует I ступень (финальный тон) и наоборот. В ряде фуг (например, №№ 5 Es-dur, 9 f дор. /реально — f-moll/, 10 F-dur, 12 g дор. /реально — g-moll/ и др.) ответ явно тонально-доминантовый, причем тональность доминанты подтверждается присутствием в противосложении знаков доминантовой тональности; в других фугах он может быть реально-доминантовым (фуги № 13 G-dur, № 15 As-dur, № 17 B-dur, № 19 H-dur) или реально-субдоминантовым (№ 6 e-moll). Тем не менее, довольно часто из-за отсутствия дополнительных знаков как в ответе, так и в последующих проведений темы, fuga не выходит «за рамки» модальности, и вопрос о ее тональном плане даже не встает. Так, в двойной фуге № 16 A-dur обе темы — триольная и пунктирная — имеют модальные ответы:

120

Fuga № 16



Первая из них звучит в A и D лидийском, позднее в H/h, G лидийском, а вторая кроме двух первых ладов дважды излагается также в E ионийском. Как и его современники, Фишер «по инерции» весьма часто еще продолжает модально трактовать и «гармонию» голосов, и логику их развития. Хотя при этом в его сочинениях — иногда даже на достаточно длительных участках формы — возникают «островки» тональной музыки, демонстрирующие новые отношения голосов и выстроенные с учетом логики тонально-функциональных связей. А кроме того, встречаются, правда не так часто, и почти полностью тонально-гармонические фуги, в которых тема уже не ограничивается двумя высотными позициями, а имеет «иновысотные» изложения. Например, в фуге g-moll помимо d-moll'ных проведений тема дважды звучит в c-moll, а в фуге H-dur одно из проведений темы осуществляется даже в Cis-dur.

Наконец, несколько слов скажем о стреттных фугах «Музыки Ариадны». Некоторые из них — прежде всего те, в которых стреттно подается начальное темо-ответное построение (№ 1 C-dur, № 2 cis-moll, № 9 f-moll), — можно рассматривать как своеобразный реверанс старым временам и отклик на уже ушед-

шую в историю традицию. Видимо, не случайно все они находятся в первой половине цикла. В то же время другой тип стреттных фуг (он станет особенно популярным в будущем), в которых стретты вводятся после «экспозиционного» раздела и имеют достаточно крупные масштабы, наиболее характерен для второй половины цикла (см. № 12 g-moll, 13 As-dur, № 15 a-moll, № 17 B-dur, № 19 H-dur).

Знакомство с фугами «Музыки Ариадны» Фишера мы завершим анализом двух циклов — первого и последнего (см. Хр. № 16 б)³⁵. Этот выбор далеко не случаен. Оба цикла, будучи написаны в одноименных тональностях (C-dur, c-moll), казалось бы, должны были следовать подряд, один за другим. Однако этого не произошло — они были не просто разъединены, но стали крайними, максимально удаленными точками композиции. Впрочем, как мы знаем из жизненного опыта, далекое зачастую оказывается весьма близким и наоборот. Так обстоит и в данном случае. Кирхер называл C-dur ионийский «блуждающим». Вспомним заглавие композиции, и нам все станет ясно: как Ариадна с помощью клубка нитей помогла Тезею, не заблудившись, вернуться из лабиринта, так и c-moll'ная фуга, завершаясь C-dur'ным трезвучием, возвращает нас к исходной точке этого увлекательного музыкального «путешествия»...

Итак, **Прелюдия**, открывающая C-dur'ный диптих и, соответственно, весь двадцатичастный цикл, содержит всего 8 тактов. Казалось бы, что можно успеть сказать при столь малом количестве тактов, если вдобавок первые три с половиной такта звучат на тоническом органном басу, вторые три с половиной — на доминантовом, и последний такт, естественно, опять же на тонике? Но оказывается — можно, и довольно о многом. Прелюдия начинается с вопросительной интонации в верхнем голосе (будем считать его первым), которая сразу же имитируется октавой ниже вторым голосом; далее они сливаются в дуэтом звучании (канон, точнее каноническая секвенция), до тех пор, пока вновь — но теперь уже в обратном порядке — не повторяются (квинтой ниже) сначала второй, а за ним первый голос, с уже известной нам вопросительной интонацией. Она «притягивает внимание» и других голосов; и вот уже их становится пять: сначала удваивается в октаву бас (четвертый и пятый голоса), а в пятом такте вступает с инверсией вопросительной интонации третий голос. И вновь следует каноническая секвенция (с терцовой дублировкой пропосты), подводящая к заключительной тонике, на фоне которой в средних голосах, опять-таки с частичной дублировкой, повторяется «вопрос» (почти что романтическое «wagum?»), пресекаемый «репликой» верхнего голоса...

³⁵ Напомним, что в первой главе данной книги (с.113—115) уже предлагались анализы двух диптихов — № 5 и 6.



Стреттная fuga C-dur выполнена не менее искусно, чем Прелюдия. Ее тема (завершается на сильной доле третьего такта) состоит из двух контрастных элементов — ядра и развертывания. Как и все другие фуги этого цикла, она четырехголосна, хотя из 12 тактов четырехголосие присутствует лишь в 6-ти, то есть в половине тактов, остальные — двухголосны. Эти последние как раз и способствуют, с одной стороны, эффектному выделению голосов, а с другой — композиционной соразмерности частей целого, архитектурной выпуклости отдельных разделов:



Формально fuga состоит из двух «проведений» и дополнения, в котором трижды (от I, IV и V ступеней) в неполном виде, но при этом стреттно (как и везде), проводится тема. В первом «проведении», в соответствии с теорией того времени, тема начинается от звуков реперкуссы и финалиса — g, c), и ее изложение в четырех голосах (вторая пара — производное соединение вертикально-подвижного контрапункта, IV – 7) подчиняется модальной логике. Во втором «проведении» (с конца т. 5) появляется fis, и тема проходит от звуков c и d, в связи с чем первая стретта здесь предстает как fuga dissona³⁶. Вторая стретта (fuga consona) повторяет квартой ниже материал второй стретты первого «проведения» и завершается несовершенной каденцией (D—T в положении терции). Последнее троекратное стреттное изложение ядра темы — от

³⁶ Так, в частности, называл имитацию в секунду и септиму (в отличие от fuga consona, означающей имитацию в кварту и квинту) Бернхард.

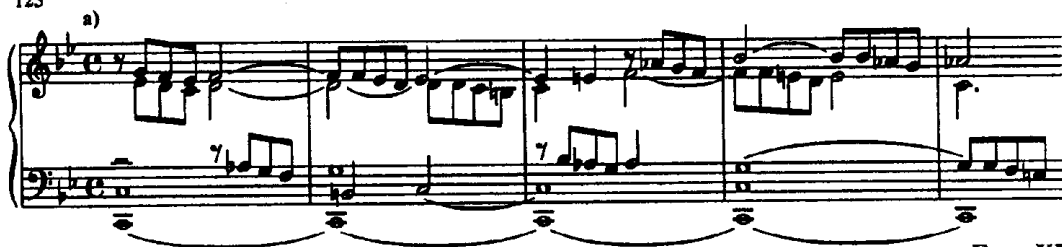
звучков *g*, *c* (без *fis*) и *f* — вновь подтверждает модальные принципы взаимоотношения голосов.

Однако в эту формальную схему построения фуги Фишер вносит важную «поправку». Его явно не устраивает традиция регулярного, невозмутимо-спокойного чередования «проведений»; ему, по-видимому, уже в первой фуге хочется «настроить» слушателя на новизну всего цикла (20 тональностей — на это может решиться не каждый!). Поэтому он нарушает четкий архитектурный план, «разрезая» первую стретту второго «проведения» пополам, и вводит в середине 6-го такта модуляцию и каденцию в тональности *G-dur*. Тем самым Фишер подчиняет строение фуги функциональной логике двухчастной формы (6 тактов + 6 тактов): *T — D*, *D — T*. Фактически одним из первых он заставляет по-новому взглянуть на конструкцию фуги, в частности на соотношение ее разделов, а еще точнее — на возможность несовпадения архитектуры фуги и ее ладо-функционального строения³⁷; в данном случае 5-кратное изложение темы составляет **первую часть** фуги, 6-кратное (где последняя трехголосная стретта выполняет функцию дополнения) — **вторую**.

Последний диптих — **Прелюдия и фуга № 20**, — написанный в *c-moll*, возвращает нас к тональному центру *c*. Он не несет в себе каких-либо явных ассоциаций с первым диптихом; тем не менее, можно заметить, что в обеих прелюдиях разрабатываются сходные, а иногда и идентичные фигуры, а в тематизме обеих фуг используется прием репетиции:

123

Praeludium XX.



Fuga XX



³⁷ Впрочем, этот момент, хотя, может быть, не в столь ярком ракурсе, присутствовал и у Пachelьбеля.

Что же касается высотного размещения заключительного диптиха, то помимо ранее изложенной версии, касающейся причины возвращения к с-moll, думается, следует обратить внимание на семантику этой тональности: по Маттезону с-moll *«является чрезвычайно приятным, при этом также печальным тоном»*, под воздействием которого, а также в силу *«его умеренности»*, легко можно *«впасть в сонное состояние»*. Нам сейчас, конечно, трудно судить, насколько такая точка зрения была близка Фишеру, но... ведь Тезей в конце концов покинул влюбленную в него Ариадну именно спящей³⁸! Фишер опубликовал свой цикл 11-ю годами раньше трактата Маттезона, — мог ли он знать о подобной трактовке семантики тональности с-moll? Как бы там ни было, слушая последний диптих из его цикла, музыка которого необычайно выразительна, трогательна и в то же время серьезна, ловишь себя на том, что думаешь вовсе не об Ариадне и покинувшем ее Тезее, а о более значительном и серьезном — о вечной всечеловеческой памяти и скорби, о неминувемости утрат и о надежде... Так вдохновенно писать, конечно же, мог только Композитор с большой буквы, щедро наделенный творческим воображением и талантом!

Но вернемся еще раз к этому последнему диптиху. После предыдущего сверкающего и яркого H-dur'ного диптиха заключительный с-moll'ный воспринимается подчеркнуто строго и драматично. Переключки (своеобразный внутренний диалог) строгих, суровых реплик (с нисходящей, утвердительной линией мелодического рисунка — в противоположность восходящим, вопросительным интонациям первой прелюдии) выражают чувства безысходности и утраты. Скорбный, местами мрачный характер пьесы, явно предполагающей умеренный (если не вовсе медленный) темп исполнения и имеющей, кстати, самые крупные, по сравнению с другими прелюдиями, размеры (25 тактов в изложении восьмьюшками), — все это свидетельствует о необычном, нетрадиционном подходе к трактовке и последней прелюдии, и всего цикла прелюдий и фуг. Во всей многовековой истории музыки найдется совсем немного композиций, решенных подобным образом — своего рода многоактных «пьес», имеющих такую неожиданно трагическую развязку...

Фуга с-moll несколько нейтрализует мрачные тона Прелюдии и вносит в финальный раздел цикла «объективное» начало. Она достаточно компактна (14 тактов) и выполнена без излишнего мудрствования. А именно — состоит из двух «проведений», в связи с чем каждый голос, без каких-либо «привилегий», проводит тему дважды; причем если первый раз тема начинается со звука с — тона финалиса, то второй раз обязательно будет изложена от звука g — тона реперкуссы, и наоборот. В отличие от необычайно смелой и яркой в гармонии

³⁸ Остается не выясненным любопытный вопрос, был ли известен Фишеру «Плач Ариадны» Монтеверди.

ческом отношении Прелюдии, содержащей отклонения в тональности Es-dur, f-moll, g-moll, B-dur и т. д., fuga выдержана в строгих модальных тонах. Ее полуратактная тема не покидает пределы основной тональности и, как уже сообщалось (см. с. 352), появляется при первом изложении в виде ответа, — что вполне согласуется с особенностями модальных фуг. Все последующие ее вступления, ограничиваясь диапазоном двух октав, осуществляются строго регулярно и без значительных задержек, что в целом привносит в фугу эффект устойчивости, стабильности. Этому эффекту способствует и фигура *multiplicatio*, лежащая в основе темы. Фактически fuga выступает в роли заключения, коды всей этой удивительной композиции, содержащей страницы выразительнейшей музыки, полной глубоких чувств и искренних эмоций.

* * *

Завершая обзор циклов фуг Фишера, еще раз напомним, что до сих пор рассмотрению подвергались преимущественно сольные фуги, написанные, как правило, для органа и клавесина. Однако параллельно с ними создавались и ансамблевые фуги, как инструментальные (для двух, трех инструментов, оркестра), так и хоровые. Последние в большинстве случаев получали инструментальное сопровождение, в результате чего, по сути, становились инструментально-хоровыми. Общим началом всех ансамблевых фуг стал цифрованный бас — в связи с чем следующий раздел мы посвящаем фугам именно этой разновидности, ограничившись, однако, преимущественно рассмотрением инструментальных жанров, которые в большей мере, чем хоровые, концентрировали в себе стилистику эпохи.

Фуги с цифрованным басом А. Корелли, А. Вивальди, Ф. Куперена, Г. Пёрселла и А. Рейнкена

Всеобщая увлеченность в XVII — первой половине XVIII вв. практикой инструментального концертирования и виртуозным исполнением побуждает обращаться к жанрам ансамблевой инструментальной музыки композиторов самых разных национальных школ — итальянской, французской, английской, немецкой.

Когда мы говорим об итальянской музыке эпохи барокко, на ум прежде всего приходят имена А. Корелли (1653–1713) и А. Вивальди (1678–1741), роль которых в истории музыкального искусства (в частности, в развитии таких жанров, как трио-соната, соната для скрипки с сопровождением, *concerto grosso*), а также их огромное влияние на творчество многих композиторов (в том числе И.С. Баха) широко известны. Количество созданных обоими авторами произведений не может не поражать (особенно это относится к Вивальди: 27 опер,

465 инструментальных концертов, в том числе 49 concerti grossi, 331 концерт для одного инструмента с basso continuo!). Надо сказать, что собственно fuga присутствует далеко не в каждом из их сочинений, однако ее элементы — каноны, имитации, сложный контрапункт — представлены в них в избытке. Желая подробнее познакомиться с особенностями фугированных форм Корелли может обратиться к четырем сборникам его трио-сонат (op. 1–4, 1681–84), каждый из которых включает по 12 композиций³⁹, к 12 сонатам для скрипки solo с basso continuo (op. 5, 1700), а также к его 12 concerti grossi (op. 6, 1714).

Остановимся на двух последних жанрах⁴⁰.

Из 12 сонат для скрипки solo с basso continuo первые шесть написаны в традициях сонаты da chiesa, и именно они содержат фугированные части; последние шесть, представляющие собой сонаты da camera, фугированных частей не имеют⁴¹. Первые шесть сонат, несмотря на некоторую инвариантность (в связи с дополнительными разделами), строятся приблизительно по одному и тому же плану: первая часть — медленная (Adagio или Grave), вторая и третья — быстрые (Allegri или Vivace), четвертая — медленная (Adagio), пятая — быстрая (Allegro); причем в отдельных случаях между указанными разделами могут быть небольшие промежуточные построения-связки. Быстрые части трех сонат (№№ 1, 2 и 6) включают по два фугированных раздела; три остальные сонаты (№№ 3, 4, 5) ограничиваются одним фугированным разделом. Темы всех фуг импульсивны и, как правило, лаконичны; каждая содержит легко запоминающийся интонационно-ритмический оборот, без труда узнаваемый при повторении.

В числе интересных моментов, касающихся строения скрипичных сонат Корелли, следует назвать присутствующие в них тематические связи разных частей. Они касаются и фугированных разделов. Не вызывает сомнений, например, родство тем двух фугированных Allegri из сонаты № 1 (пример 124 а, б); общее интонационное наполнение свойственно и темам двух фугированных частей из сонаты № 6 (см. Хр. № 17), основной мотив которых формируется в начальном Grave (пример 124 в, г, д):

³⁹ С двумя фугами, входящими в сонату da chiesa op. 3 № 7, и особенностями цифровки партии continuo, которая присутствует здесь с первого такта — с момента звучания темы, читатель может познакомиться в антологии К. Пэрриша и Дж. Оула «Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха». Л., 1975.

⁴⁰ Анализ осуществлен по изданиям: А. Corelli. 12 Sonate per violino e basso continuo. Ed. by Homolya Istvan & Devich Sandor. Musica Budapest; Arcangelo Corelli. 12 Concerti grossi fur Streichorchester, op. 6. Herausgegeben und Cembalostimme Versehen v. Waldemar Woehl. Leipzig, 1937.

⁴¹ Титульный лист первой половины сонат был следующим: Parte Prima. Sonate a violino e violone o cimballo...da Arcangelo da Corelli da Fusignano; вторая половина сонат имела следующее название: Opera quinta. Parte Seconda. Preludii, Allemande, Correnti, Gigue, Sarabande, Gavotte e Follia.

Allegro



Allegro



в) Grave т. 8



г) Allegro



д) Allegro



В двух случаях из девяти (а именно в частях с темпом Vivace из сонат № 2 и 5) basso continuo вступает сразу, при первоначальном изложении темы, в остальных семи экспозиция фуги складывается из поэтапного прибавления голосов: при третьем проведении темы в партии basso continuo она сразу же наделяется дополнительными сопровождающими голосами — на что указывает введение сигнатур. Количество проводений темы в разных сонатах различно: она появляется от 6–7 раз (в сонатах №№ 1, 5), до 9 (№ 4), 10–12 раз (№№ 2, 6). При этом проведения темы, как правило, ограничиваются двумя высотными позициями — тоники и доминанты. Лишь во втором Allegro сонаты № 6 кроме двух традиционных высотных позиций тема проводится также в тональности параллели (в партии basso continuo). Впрочем, в тональном плане этой части помимо указанных тональностей, а именно A-dur, E-dur, fis-moll, фигурируют также cis-moll, h-moll, e-moll, D-dur. Довольно крупные интермедийные разделы, в которых помимо полифонической техники значительное место занимают разного рода пассажи, в том числе арпеджированные, не только не рассеивают внимание слушателя, но, наоборот, повышают ожидание поскорее услышать тему в новом окружении контрапунктов.

Не менее блестящей страницей в истории ансамблевой музыки являются *concerti grossi* Корелли. Это также многочастные композиции, строящиеся на чередовании медленных и быстрых частей, число которых чаще ограничивается тремя или четырьмя, как правило, имеющими более мелкие подразделения (в приводимом перечне частей они выделены косой линией)⁴². Изящный и в то же время достаточно броский тематизм этих композиций, включающий как материал жанрового плана, позволяющий услышать типичные ритмы и мелодические обороты, «увидеть» старинные танцевальные фигуры, так и материал пассажно-виртуозного плана, характерный и для других сочинений этого мастера (трио-сонат и скрипичных сольных сонат), преподносится Корелли с большой изобретательностью и выдумкой. Две трети — то есть, восемь концертов из 12-ти — придерживаются схемы *da chiesa* (№№ 1–8), одна треть, то есть четыре концерта, — схемы *da camera* (№№ 9, 10, 11, 12)⁴³. В этих

⁴² *Concerto grosso* № 1 (D-dur): Largo / Allegro – Largo / Allegro – Largo / Allegro – Allegro. При компоновке этих частей в более крупные разделы, что достигается сплошной нумерацией тактов двух соседних частей (Largo / Allegro), вполне допустимым является соседство частей в разных тональностях (например, последнее Largo завершается на доминанте h-moll, в то время как следующее за ним Allegro звучит в D-dur. Предпоследнее Allegro — фугированное. Здесь и в остальных концертах косая черта свидетельствует о единой нумерации тактов, а тире — о начале новой тактировки.

№ 2 (F-dur): Vivace / Allegro / Adagio / Vivace / Allegro / Largo andante – Allegro – Grave / Andante largo / Allegro (с повторением частей). Предпоследнее Allegro — фугированное.

№ 3 (c-moll, в оригин. с 2-мя бемолями): Largo / Allegro (фугированное) – Grave / Vivace (с повторением частей) – Allegro (с повторением частей).

№ 4 (D-dur): Adagio / Allegro (с повторением частей) – Adagio / Vivace – Allegro (с повторением частей) / Allegro.

№ 5 (B-dur, в оригин. с 1-м бемолем): Adagio / Allegro / Adagio – Allegro – Largo / Allegro (с повторением частей);

№ 6 (F-dur): Adagio / Allegro – Largo (фугированное) / Vivace – Allegro (с повторением частей);

№ 7 (D-dur): Vivace / Allegro / Adagio – Allegro (с повторением частей – Andante largo / Allegro – Vivace;

№ 8 (g-moll, в оригин. с 1-м бемолем): Vivace / Grave – Allegro (с повторением разделов) – Adagio / Allegro / Adagio (повтор первого) – Vivace (с повторением частей) – Allegro (с повторением частей) / Largo (*Pastorale ad libitum*);

№ 9 (F-dur): Largo (*Preludio*) – Allegro (*Allemanda*, с повторением частей) – Vivace (*Corrente*, с повторением частей) – Allegro (*Gavotta*) – Adagio / Vivace (*Minuetto*, с повторением частей);

№ 10 (C-dur): Andante largo (*Preludio*) – Allegro (*Allemanda*, с повторением частей) – Adagio / Vivace (*Corrente*, с повторением частей) – Allegro (с повторением частей) – Vivace (*Minuetto*, с повторением частей);

№ 11 (B-dur, в оригин. с 1-м бемол.): Andante largo (*Preludio*) – Allegro (*Allemanda*, с повторением частей) – Adagio / Andante largo, Largo (*Sarabanda*, с повторением частей) – Vivace (*Giga*).

№ 12 (F-dur): Adagio (*Preludio*) – Allegro – Adagio / Vivace (*Sarabanda*, с повторением частей) – Allegro (*Giga*, с повторением частей).

⁴³ Указанная дата — декабрь 1712 г., проставленная автором *concerti grossi* в написанном им предисловии к партиям, долгое время считалась временем публикации концертов. На самом же деле, как считает В. Войль (ответств. редактор издания Edition Peters, Leipzig, 1937 г.), первая публикация партитурного варианта состоялась не ранее 1730 г. Первые 8 концертов имели вначале следующее название: «*Concerti grossi con duoi Violini di Concertino obligati, e duoi altri Violini, Viola e Basso di Concerto Grosso ad arbitrio, che si potranno radoppiare...*». Четыре остальных имели другое название, а именно: «*Opera Sesta. Parte Prima. Preludii, Allemande, Corrente, Gigha, Sarabande, Gavotte e Minuetti... Parte seconda per Camera*».

последних — как видно из приводимого в сноске перечня частей — нет единой схемы построения цикла; да и само количество танцев, их последовательность, явно произвольны. Нет единой схемы расположения частей и в «церковных» концертах, хотя общий план их в большинстве случаев все же вырисовывает следующую темповую последовательность разделов: медленно — быстро — медленно — быстро. *Concertino* (группа солистов) ограничивается двумя скрипками и виолончелью (партия последней сопровождается цифровкой); *gripino* представляют инструменты струнного квартета, причем и здесь именно партия виолончели (и контрабаса) сопровождается цифровкой, которая расшифровывается исполнителем, играющим на чембало.

Что же касается фуг с цифрованным басом, то их содержат концерты № 1 (предпоследнее *Allegro*), № 2 (второе *Allegro*), № 3 (первое *Allegro*), № 5 (*Allegro* — вторая часть), № 6 (*Largo*). Все они демонстрируют фугу не как жанр, но как технику письма. Заметим: ни одна жига из концертов да сама не оформляется в виде фуги — что характерно, например, для немецкой школы. Возможно, это вызвано характерной для итальянского темперамента более «легкой» трактовкой присущих жанру жиги шуточно-«игровых» и изобразительных моментов...

Итак, познакомимся с некоторыми фугами Корелли. Фугированный раздел, протяженностью в 56 тактов, имеет, например, *Allegro* из *Concerto grosso* № 1 (пример 125). Первые 13 тактов образуют модулирующий период (из D-dur в h-moll, с мажорной терцией в трезвучии этой последней тональности), где тема, будучи изложена стреттно, звучит 5 раз (Т — S — Т — S — Т). Первые два проведения поручены солирующим скрипкам, третье — альтам, и четвертое — виолончелям солирующей и сопровождающей групп. Дополнительное, пятое проведение также излагается виолончелями обеих групп. В следующем разделе тема прозвучит 4 раза (Т — Т — S — Т), в исполнении участников и *concertino*, и *gripino*. Третий раздел (протяженностью в 24 т.), начинающийся после каденции на Т основной тональности, рельефно отделяется от предыдущего материала: его первые такты (с тремя проведениями темы) звучат только у солистов. Отличается он и приемами подачи фугированной темы: она дважды предстает в еще более сжатой стретте (с полутактовой дистанцией между голосами) и один раз — в дублировке. В этот момент уже звучат партии не только солистов, но и сопровождающей их группы. Все проведения темы здесь также ограничены двумя высотными позициями: S — Т — Т, Т — S, Т, Т. Таким образом, перед нами образец ранней трактовки фуги: модальная, с темой, получающей только две высотные позиции и имеющей уже в экспозиционной части стреттную форму изложения:

29 Allegro

29 Allegro

Близкое рассмотренному примеру композиционное решение имеет и фугированная форма Allegro из **второй части Concerto grosso № 2**. Здесь те же взаимоотношения партий concertino и ripieno: тема (полтора такта) и ответ звучат в партиях солирующих скрипок, третье проведение (тема) — у альтистов аккомпанирующей группы, четвертое (ответ) — у виолончелей двух групп. Определенное сходство наблюдается и в общей конструкции, где присутствуют те же три группы проведений темы, причем во второй используются прием дублировки и двухголосная стретта; в третьей — четырехголосная стретта. Большие «интермедийные» (где тема отсутствует) участки формы строятся, как правило, на синхронном изложении материала в обеих группах исполнителей, без выделения солирующих и аккомпанирующих инструментов.

Фуга из Concerto grosso № 3, в противоположность предыдущим, входит в состав первой части — как второй раздел контрастно-составной формы (она следует после начального Largo, порученного полному составу исполнителей). Тема фуги (пример 126 а) своим ритмо-интонационным наполнением, протяженностью, завершенностью, несомненно, выделяет данный раздел concerto grosso среди других разделов. Приводя тему этой фуги в качестве примера, мы не можем отказать себе в удовольствии привести заодно и не менее выразительную тему

следующей части концерта (она имеет темповое обозначение Grave), звучащую сразу же за Allegro, которая заставляет вспомнить немалое число фуг, появившихся не только десятилетием, но и столетиями позже концерта Корелли:

126

т. 25

а) Allegro

т. 33

I

Il Viol. concert.

V-c.

I

Il Viol. di rip.

V-la.

V-c. C-b.

Grave

б) Viol I

И еще несколько слов о цифрованном баса. Современные издания решают проблемы его расшифровки различными способами. В одних случаях цифровка вообще не выписывается, а к тексту публикуемой композиции добавляется уже готовая партия чембало (клавесина), являющаяся результатом расшифровки цифрованного баса тем или иным редактором. В других, как, например, в издании Peters (Leipzig, 1937), предлагаются не один, а два варианта трактовки цифрованного баса, выполненные, по заявлению В. Войля (Waldemar Woehl), «в соответствии с оригиналом» (в таком случае один из вариантов дается «петитом»). Впрочем, различия этих вариантов касаются только экспозиционных разделов фуг. Например, в **первом** варианте расшифровки **Concerto grosso № 1** (в случае, когда в группе *ripieno* отсутствует альт)⁴⁴ с темой поочередно вступают все три участника *concertino*: первая скрипка излагает тему, вторая скрипка, стреттно, с отставанием в один такт, — ответ, виолончель, с отставанием от второй скрипки в два такта, — ответ. Тактом раньше виолончели вступает с темой и *basso continuo*, обеспечивая тем самым равномерное введение голосов. Впрочем, предложенная Корелли цифровка *basso continuo* (это отчетливо видно на примере Первого концерта — см. пример 125) позволяет сохранить контуры темы даже тогда, когда в пятом такте вступают виолончели из обеих групп — *concertino* и *ripieno*. В рассмотренном варианте особенно ощутимо влияние практики трио-сонаты, поскольку подчеркивается приоритет солирующей группы. При **втором** варианте функции солистов и сопровождающего ансамбля выравниваются: тема фуги как бы распределяется «на равных» между всеми участниками *concerto-grosso*: уже третье ее изложение поручено виоле из группы *ripieno*, а четвертое — виолончелям той и другой групп. Одновременно с ними вступает чембало с темой и гармонизацией генерал-баса. Цифровка, как видно из предлагаемого ниже нотного примера, сопровождает каждую четверть такта, и в целом ей не поручено выявлять какие-либо специфические особенности музыкального текста — она лишь подчеркивает и усиливает гармоническую основу полифонического многоголосия.

В **Largo из концерта № 6**, включающем в себя фугированную форму протяженностью в 29 тактов, два варианта трактовки *basso continuo* значительно отличаются от ранее рассмотренных цифровок в быстрых частях. В **первом случае** партия *continuo* открывает фугу и, следовательно, тема сразу же имеет аккордовое изложение (1). Многоголосное сопровождение продолжается и далее, когда, опять-таки с темой, вступает вторая скрипка, за ней — с ответом — первая. Оба эти проведения, как и четвертое изложение темы в главной тональности, звучат одновременно в солирующей и аккомпанирующей груп-

⁴⁴ Ремавка Войля.

пах. В дальнейшем такой принцип синхронной подачи темы в двух инструментальных группах сохраняется. После краткой интермедии-связки тема вновь проходит через все голоса (D — D — D — T), но на этот раз уже в стреттном виде. Следующей стреттой (двухголосной, в основной тональности) будет начинаться третий раздел Largo (после каденции в тональности параллели — F-dur), и, наконец, последнее стреттное изложение темы, отчасти напоминающее двухголосный бесконечный канон (в тональности субдоминанты — g-moll) прозвучит в заключительном разделе, который, завершившись на доминанте, перейдет в стремительное Vivace.

Второй случай трактовки basso continuo предполагает его вступление лишь в 4-м такте — в момент изложения последнего «экспозиционного» проведения темы. В этом случае необычность трактовки фугированного раздела concerto-grosso проявляется уже с первых тактов: с темой вступают не солисты, а виола из группы *gruppo*, все же остальные проведения темы (включая и все остальные стреттные) одновременно поручены инструментам обеих групп:

127

Largo

Viol. concert I

II Viol. concert II

V-c.

Largo

I

Viol.

II

V-la

V-c. C-b.

Подводя итоги всему вышеизложенному, можно сказать следующее: фигурованный способ подачи музыкального материала, применяемый Корелли в отдельных частях своих *concerti grossi*, явно не связан напрямую с разделением функций *concertino* и *ripieno*. То же самое можно сказать и о генералбасе, основная роль которого скорее сводится к укреплению в полифонической фактуре гармонического стержня и тем самым к усилению тенденции согласования всех композиционных функций и выразительных задач с гармонией.

А. Вивальди обращается к фуге с цифрованным басом и в трио-сонатах, и в *concerti grossi*, и в сонатах для скрипки с *basso continuo*. Остановимся на двух последних жанрах.

Что касается жанра *concerto grosso*, то фугу с цифрованным басом содержит, в частности, вторая часть — *Allegro* — из Концерта *d-moll* (op. 3, № 11). Исполняемая солистами (первая скрипка, вторая скрипка, виолончель) и ансамблем струнных инструментов, к которым присоединяется *basso continuo*, эта часть звучит достаточно контрастно по отношению к предыдущей — начальному *Allegro*, где заняты только одни солисты и сопровождающее их *basso continuo*. Уже материал этой вступительной части, излагаемый от начала до конца точным каноном (чья временная дистанция с одной четверти незаметно меняется на границе 5–6 тт. на три четверти — благодаря дополнительному повтору в пропосте краткого мотива), поражает своей яркостью и изобретательностью. В т. 20 внимание с дуэта скрипок переключается на два других главных «персонажа» — виолончель *solo*, с ее токкатной партией, и *basso continuo*. Начальные такты последнего не имеют цифровки, и в них отчетливо прослушивается повторяемый несколько раз секвентно ход на квинту вниз — будущий материал второй половины темы фуги. С т. 25 появляется довольно скромная цифровка: 5 — 6, 5 — 6, 5 — 6 и т. д., обеспечивающая секвентное продвижение вверх и грамотное соединение аккордов в пределах трех тактов; после чего следует четырехтактная каденция, завершающая первую часть.

Вторая часть, строящаяся в виде фуги, вводится не сразу. Ей предшествует трехтактный предикт у всего состава исполнителей (своеобразный «пролог» с остановками после каждого такта — *Adagio Spiccato e Tutti*). Он-то и «оповещает» о готовящейся вступить в свои права фуге. Ее тема (в партии солирующей виолончели), энергичная, волевая, состоит из двух разделов, а именно из двух секвентно поднимающихся восходящих мотивов, которые после октавного скачка сменяются четырьмя уже знакомыми нам квинтовыми «шагами», подводящими к каденции:

изменения в теме — яркое свидетельство ее достаточно свободной трактовки, которая подтверждается и дальнейшим изложением музыкального материала.

Пятое изложение темы (в основной тональности), а также следующий за темой интермедийный раздел, исполняемые солистами, сменяются tutti'йным изложением темы фуги (в тональности a-moll), которую сопровождает ритмически идентичный теме контрапункт, создающий впечатление ее дублировки. Звучание tutti продолжается и тогда, когда вводится новая интермедия, построенная на материалах первого, второго и третьего противосложений. Все дальнейшие вступления темы — в тональностях a-moll, d-moll, g-moll, g-moll, d-moll, C-dur, d-moll, a-moll — ограничиваются показом только ее первого раздела. И наоборот, набирают силу и получают все большую самостоятельность противосложения, особенно гаммообразное. Строящееся секвентно, оно появляется почти в каждом такте, как в прямом, так и в обращенном виде. Плотная четырехголосная ткань временно разрежается лишь в момент звучания начальных отрезков темы в тональностях g-moll, d-moll, C-dur (тт. 45, 46, 49–50). Однако вновь вступившие tutti с темой (точнее — с начальным отделом темы) и ее контрапунтами все участвующие в concerto grosso инструменты быстро подводят к 12-тактному органному пункту на V-й ступени, на протяжении которого они продолжают демонстрировать свои виртуозные возможности, равно как и блестящее контрапунктическое мастерство автора концерта. Мимо такого мастерства, конечно же, не мог пройти И.С. Бах, переложивший этот концерт для органа (см. BWV 596)⁴⁵.

В отличие от концертов, в скрипичных сонатах с basso continuo этого мастера наличие фуги далеко не обязательно; во многих сочинениях данного жанра она отсутствует, хотя само полифоническое письмо и виртуозно разработанная имитационная техника остаются их неперменной принадлежностью. Тем не менее, **вторая часть пятичастной g-moll'ной сонаты (RV 26)** выполнена в форме фуги, хотя она и не имеет ремарки Fuga (тогда как в большинстве случаев части скрипичных сонат Вивальди получают подзаголовки; наиболее частые среди них — Прелюдия, Жига, Сарабанда, Куранта, Каприччио и т. д.). К сожалению, более или менее детальный анализ этой части сонаты, с целью выявления особенностей трактовки автором фуги с basso continuo, невозможен в связи с тем, что современные издания, как правило, не помещают строчку с цифрованным басом, а предлагают сразу же его расшифровку; то есть, перед нами — не оригинал, а только его транскрипция. Естественно, мы не можем считать фортепианную партию адекватной тому, что могло мыслиться исполнителю этой партии два с половиной века назад. Более того, в подобном случае нам трудно что-либо говорить даже о

⁴⁵ Органная композиция Баха не содержит каких-либо значительных отступлений от текста Вивальди; тем не менее, она не является просто копией оригинала, поскольку Бах вводит в нее множество интересных деталей, штрихов (в том числе и полифонического происхождения), отсутствующих в concerto grosso.

количестве проведений темы фуги, поскольку те проведения, которые содержит партия фортепиано, могут быть «продуктом» современной расшифровки basso continuo и не отвечать замыслу автора...

Творческие интересы французских мастеров в рассматриваемый период в наибольшей мере связаны с клавишинным творчеством, а также с театральной музыкой (оперой, балетом), диктовавшими свои способы изложения музыкального материала. При этом их новации во многом вызваны особым вниманием к программности: не только сюиты, но и сольные сонаты, и трио-сонаты, и концерты, как правило, наделяются пояснениями, заглавиями (впрочем, пока еще не предполагающими наличия конкретного сюжета), адресующими к неким событиям, состояниям, реальным или вымышленным фактам, историческим явлениям и даже к конкретным персонам. Входящие же в состав этих жанров фуги, подобно тому, как это происходит у итальянских композиторов, представляют собой фуги с сопровождением, и в частности, с basso continuo.

Забавно — и вместе с тем достаточно показательно для этого времени, — что свою первую трио-сонату Франсуа Куперен (1668–1733), высоко ценивший заслуги итальянских мастеров (особенно А. Корелли), то ли по причине некоторых сомнений в своем успехе, то ли учитывая *«алчность французов ко всем иностранным новинкам»*, подписал итальянским именем Куперино. Успех сонаты у слушателей явно окрылил французского мастера, и впредь он уже безбоязненно сочинял произведения этого жанра под своей собственной фамилией⁴⁶. Число созданных Купереном композиций с цифрованным басом весьма немалое. Среди них: 4 «Королевских концерта» с разными составами инструментов («Concerts royaux», опубл. 1722) и 10 концертов, имеющих название «Примиренные вкусы, или Новые концерты» («Les Gouts-reunis ou Nouveaux concerts»), 12 трио-сонат, в том числе «Парнас, или Апофеоз Корелли» («Le Parnasse ou L'apothéose de Corelli Grande»), «Апофеоз Люлли» («L'apothéose de Lully»), «Штейнкерк» («La Steinquerque»), «Великолепная» («La Superbe»), и др., 4 трио с общим названием «Нации» («Les nations»), 2 сюиты для виолы да гамба и др.

Каждая из перечисленных композиций, как правило, многочастна и обязательно содержит одну или даже несколько фугированных частей. Впрочем, сразу же отметим: при наличии яркого, характеристичного тематизма и искусной контрапунктической техники само понимание Купереном фуги очень и очень необычно; более того, оно явно отличается от трактовок, демонстрируемых мастерами других национальных школ. Убедимся в этом на ряде примеров.

⁴⁶ История эта описана самим Купереном в Предисловии к трио-сонатам «Нации» («Признание автора публике»); см.: *Куперен Франсуа. Искусство игры на клавесине*. М., 1973. С. 72.

Одна из таких «фуг» находится в трио-сонате «Апофеоз Корелли», а именно в ее последней, седьмой части⁴⁷. Выразительная одногласно изложенная тема, в которой два начальных нисходящих квинтовых скачка — от V-й ступени к I-й и далее от II-й к V-й — «выравниваются» во второй ее половине поступенным синкопированным движением, получает ответ квартой ниже, сопровождаемый достаточно типичным противосложением, состоящим из ровных шестнадцатых⁴⁸:



Снабженное сигнатурами третье проведение темы — в главной тональности — сопровождается ранее изложенным противосложением (частично), а также новым ярким противосложением — с октавными скачками и шлейфом шестнадцатых. Вслед за третьим проведением звучит трехголосная интермедия (цифрованный бас и гармоническое сопровождение увеличивают общее количество голосов), завершаемая каденцией, модулирующей в тональность параллели, то есть D-dur. Однако дальнейшее развитие событий оказывается совершенно неожиданным — и очень «в духе» французских клавесинистов: начавшаяся как «настоящая» фуга, эта часть трио-сонаты перерастает в свободную композицию с непредсказуемыми и очень редкими появлениями темы, точнее даже ее отдель-

⁴⁷ Автор благодарит Е.Д. Кривицкую за возможность познакомиться с оригиналом этой фуги, поскольку в последних изданиях, а также и в более ранних (в том числе *Oeuvres Complètes de François Couperin*. Copyright by Louise B.M. Dyer, 1933) это и другие произведения Куперена представлены, к сожалению в уже расшифрованном виде, и мы ничего не можем сказать о характере и качестве самой цифровки. Нам остается только поверить приведенным редактором словам самого Куперена: «*Полагаю, что аккомпаниаторы останутся довольны тем, как я тщательно их (имеются в виду, по-видимому, партии. — Н.С.) цифровал*»...

⁴⁸ Обращаем внимание на то, что в оригинале фуги содержатся при ключе 3 диеза, и при этом каждый раз «соль-диез» упорно проставляется композитором, сколько бы раз он ни повторялся в такте.

ных мотивов. И если поначалу тема еще как-то узнаваема, то в дальнейшем желание автора продемонстрировать виртуозные данные солистов, их техническое мастерство, фактически приводит его к фантазийному характеру изложения, и о теме «фуги» здесь напомним всего лишь пара тактов (тт. 37–38).

Впрочем, Куперен предлагает и другие решения фуги. Так, во второй, еще более масштабной **трио-сонате «Апофеоз Люлли»** (на самом деле она имеет весьма странное название — «Concert instrumental sous le titre D'apothéose Composé à la Mémoire Immortelle de L'incomparable Monsieur de Lulli»), состоящей из 15 частей, фугированное строение имеет 6-я часть — «Enlevement de Lulli au Parnasse». Одно-тактная тема здесь проводится с унисонно-октавной имитацией по очереди у трех участников сонаты, затем она пять раз — опять-таки в разных голосах — излагается в тональности доминанты и еще два раза вновь повторяется в главной тональности. Если проанализировать партию каждого из участников ансамбля, обнаруживается, что крайние голоса проводят тему по четыре раза, в соответствии со схемой: Т — О — О — Т, а средний — только два раза: Т — О. Эту часть сонаты, видимо, вполне можно считать октавной фугой, выполненной в старинной двухчастной форме. В ее первой части (завершается каденцией с модуляцией в тональность доминанты) тема появляется 5 раз: Т — Т — Т — D — D; во второй — тоже 5 раз, с иной расстановкой голосов: D — D — D — Т — Т, и полной заключительной каденцией в основной тональности. Особый колорит фуге придают противосложения, включающие многочисленные украшения, мелизмы — что как нельзя более соответствует стилю французской музыки того времени и почерку самого Куперена.

Обратимся к другому сочинению этого автора — **Второй сюите**, написанной для двух виол в сопровождении *basso continuo*. Здесь уже сам композитор дает одной из частей (имеющей протяженность 50 тактов) название *Fuguette*. Ее тема излагается в стреттом виде (более того — с эффектом бесконечного канона) и содержит непременно купереновские украшения:

130

Fuguette



Первая часть Фугетты, завершаясь модулирующей каденцией в тональности доминанты (12-й такт), включает еще два проведения темы, из которых первое излагается также в основной тональности, а второе — в доминантовой. Вторая часть открывается по типу первой — стреттно и без обмена партиями голосов. Она совсем небольшая (8 т.) и помимо указанной стретты включает всего лишь одно изложение темы в тональности *fis-moll*. В следующем разделе тема появляется в тональностях *A-dur*, дважды в *cis-moll*, далее она довольно надолго пропадает, затем вновь появляется в *D-dur*, после чего в последний раз проходит в заключительном шеститакте — в главной тональности *A-dur*. В отличие от предшествующей ей Прелюдии, открывающейся также непродолжительным канонем в октаву, материал которого на протяжении пьесы больше не повторится, именно тональные перемещения темы, а, главное, ее постоянное присутствие в пьесе, дают композитору полное право назвать свою пьесу «фугеттой».

Аналогичное решение имеет и первая часть **квартет-сонаты «Султанша»** (*en quatuor «La Sultane»*), выразительная тема которой звучит сразу же в сопровождении цифрованного баса:

Gravement

Как видно из примера, вначале тема получает октавную имитацию, и лишь затем — квинтовую. В дальнейшем и сама тема в терцовых дублировках, излагаемая сначала на доминантовом, а затем на тоническом органном пункте, и четыре ее заключительных проведения, открывающиеся стреттой и вступающие по квартам (*g-moll*, *d-moll*, *d-moll*, *a-moll*), звучат очень эффектно.

В этой же сонате вслед за *Gravement* следует *Gaument* с еще одной, более подвижной фугой на тему, являющуюся производной от темы указанной части:

В отличие от двух ранее рассмотренных фуг, здесь тема сразу же получает доминантовый ответ и проходит в разных голосах не менее 8 раз. Однако в каждом случае обязательно варьируется ее интонационное строение; тем самым фугированная форма переводится в свободное построение, в котором далее тема и вовсе перестает появляться.

Наиболее близки кореллиевским образцам две части из **трио-сонаты с basso continuo**, имеющей название «Штейнкерк»⁴⁹ («La Steinquerque»). Однако и здесь, при наличии квартового ответа, композитор тем не менее достаточно свободно меняет концовку темы и, кроме того, фактически превращает во вторую тему противосложение к ответу, вводя его в свободном голосе (оно будет удерживаться и в дальнейшем).

Виртуозно владея контрапунктическим письмом и обладая прекрасным вкусом, а также изобретательностью, Куперен, думается, приступал к той или иной композиции, не ставя перед собой строго технических задач⁵⁰; его миссия состояла в том, чтобы в изящной, легкой форме ясным, но в то же время далеко не примитивным языком рассказать «историю», описать понравившийся ему сюжет, а кроме того — приобщить слушателей к новым музыкальным образам и характеристикам, не утруждая их при этом добротными, но сложными фугами.

⁴⁹ Название, по-видимому, связано с победой французских войск при Штейнкерке в 1692 г.

⁵⁰ Как известно, французский двор и сам Людовик XIV не слишком поощряли серьезную, технически сложную музыку, предпочитая ей композиции развлекательного характера.

Анализируя фуги с цифрованным басом, входящие в состав трио-сонаты, ни в коем случае нельзя обойти вниманием выразительнейшие сочинения замечательного **английского** композитора **Генри Пёрселла** (1659–1695). Автор двух сборников **трио-сонат** с цифрованным басом (12 из них составили первый сборник **«Twelve sonatas of 3 parts for 2 violins and bass: organ or harpsichord»** («12 трио-сонат... с цифрованным басом...»), изданный при жизни автора — в 1683 году, остальные 10 — второй сборник, опубликованный уже после его смерти, в 1697 году), Пёрселл предстает в них — как, впрочем, и в произведениях других жанров — удивительно ярким, мастерски-зрелым художником. Считается, что на его манеру выражения и особенности формообразования оказали влияние итальянские композиторы, и прежде всего С. Росси (1570–1630) и Дж. Б. Витали (1632–92), обращавшиеся в своем творчестве к технике *basso continuo*. Мелодическое изящество, остроумные комбинации голосов, особенно свойственные последнему из них (по-видимому, далеко не случайно спустя три столетия Витали называли «Иоганном Штраусом XVII века»), стали неременной чертой стиля Пёрселла — что подтверждается, в частности, его полифоническим (в том числе фугированным) письмом. Это можно доказать на примере любой из 12 сонат⁵¹; мы же здесь ограничимся показом некоторых из них, предварительно сказав несколько слов о структуре сонат данного композитора в целом.

Каждая из них многочастна; при этом решение цикла — выбор количества частей и их последования — всякий раз индивидуально (что делает эти композиции особенно привлекательными). Тем не менее, строение большинства пёрселловских трио-сонат, как правило, придерживается следующей схемы:

первая часть — медленная (в современных изданиях получает одно из следующих темповых обозначений: *Maestoso*, *Andante*, *Adagio*, либо их сочетание — как, например, в IV сонате: *Andante maestoso*); в большинстве сонат (в том числе в I, II, V, VIII, IX, X) имеет стреттно-имитационное и даже фугированное изложение музыкального материала;

вторая часть — (вне зависимости от количества частей всего цикла) может быть быстрой: *Allegro moderato* и др. В ряде сонат (например, IV, VII, XI, XII) имеет название *Canzona*. Впрочем, в сонатах III и IX *Canzona* — третья часть, а в сонате V — пятая, последняя часть. Кроме того, в сонате V вторая часть — *Adagio*, которому предшествует часть *Moderato*, а следует за ней *Largo*;

третья часть — чаще всего *Adagio*; хотя в сонате VII вторая часть — *Canzona*, которая сменяется частью *Vivace*, с еще одной быстрой фугой;

⁵¹ Автор пользовался изданием: *The Works of Henry Purcell. Twelve Sonatas of Three Parts*. London, New York...1893. Читатель, кроме того, может пополнить свое представление о технике письма Пёрселла и его фугах с цифрованным басом, обратившись к хрестоматии Вл. Протопопова «Из истории форм инструментальной музыки XVI–XVIII веков» (М., 1980), содержащей на с. 46–54 отдельные части из Первой и Пятой сонат.

последующие части — четвертая, пятая и т. д. — вводятся с учетом темпового контраста; в целом образуется четырехчастный, пятичастный или даже шестичастный цикл (шестичастный цикл имеют из перечисленных сонат — II, III, XII).

Все трио-сонаты Пёрселла выполнены с привлечением генерал-баса; они представляют широкую панораму образного и жанрового «наполнения» частей и разную долю участия в них фугированного изложения. Например, в сонате I (g-moll) фугированный принцип подачи музыкального материала встречается трижды, в сонате II (B-dur) — четырежды; изысканную контрапунктическую технику, включающую фугированное письмо, содержит и соната VII (e-moll). Во многих сонатах ощущаются тематические связи между частями (таковы Adagio и Largo; Canzona и Allegro в сонате IX).

Фуги, равно как приближающиеся к ним фугированные формы, которые включают эти сонаты, необычайно разнообразны. Так, в Сонате I решительное, волевое начало первой части (Maestoso), подчеркиваемое стреттным темо-ответным (фугированным) вступлением голосов, сменяется во второй части (Vivace) шуточным фугато с игривой секвентной темой, каждый раз меняющей свое продолжение и даже не имеющей точного репризного проведения. Следующая затем небольшая медленная часть (Adagio), строящаяся на переключках (имитациях) двух скрипок, подводит к утвердительному, решительному финалу (Presto) — трехголосной фуге:

133

Presto



За экспозиционными изложениями ее темы (g-moll, c-moll, g-moll) следуют два дополнительных проведения (c-moll и d-moll), к которым сразу же присоединяются стреттные изложения темы в тональностях g-moll, c-moll, f-moll, b-moll и т. д. Фуга не имеет репризы — она словно «растворяется» в

пассажах, но при этом получает продолжительное завершение на новом материале — ровном волнообразном движении восьмыми и фразах-опеваниях. Последний раздел, *Largo*, хорально-гармонического склада, напоминающий сарабанду, вносит в финальную часть сонаты торжественно-заключительный оттенок.

Как и в других трио-сонатах, в только что проанализированном образце *basso-continuo* (имеющий в данном случае обозначение *Thorough-Bass* — английское наименование непрерывного баса) вступает в первом же такте — с момента изложения темы фуги. Тем не менее, сигнатуры при нем появляются лишь с момента звучания ответа. Однако такой порядок не является нормой для других сонат и других частей. Это подтверждает, в частности, начальный фугированный раздел (*Maestoso*) анализируемой сонаты, в котором сигнатуры вводятся лишь при третьем вступлении темы, а также следующее за ним фугированное *Vivace*, где сигнатуры выставлены только в каденциях (тт. 8, 22, 29, 37, 40–41), и притом в малом количестве. В той расшифровке, которую, например, предлагает издание сонат Пёрселла 1893 г.⁵², партия фортепиано фактически повторяет материал солирующих инструментов, несколько изменяя, а точнее, упрощая его музыкальный текст (левая рука воспроизводит партию виолончели, правая — упрощенный вариант партий двух скрипок).

Что касается самих «фуг», находящихся в разных частях трио-сонат Пёрселла, то в одних случаях они как бы «не дотягивают» до собственно фуги, в связи с чем могут быть трактованы как фугато, в других — представляют собой образец раннебарочной фуги, состоящей из цепи «проведений», иначе говоря, включающей экспозицию, контрэкспозицию, их повторы и т. д.

Все части сонат Пёрселла, имеющие подзаголовок *Canzona*, демонстрируют фугу того вида, который был ранее нами отнесен ко второму этапу ее развития. Она состоит из цепи «проведений» и строится на чередовании экспозиций и контрэкспозиций, усложняемых введением стретт и других полифонических кунштstückов⁵³. Все это можно видеть, например, в *Canzon'e* сонаты III (ее начало см. в примере № 134). Фактически перед нами — фуга с двумя удержанными противосложениями; при повторении экспозиции (то есть в третьем «проведении») к теме, излагаемой виолончелью (или виолой) с опозданием в один такт, стреттно присоединяется (с темой фуги) первая скрипка. Далее следует развернутая интермедия — раз-

⁵² Twelve Sonatas of Three Parts composed by Henry Purcell. Ed. by J. A. Fuller Maitland. London, New York, 1893.

⁵³ Так, некоторые из канцон (например, из сонаты XI, f-moll), представляют собой двойную фугу с одновременным экспонированием тем.

дел, который практически отсутствовал в клавирных фугах данного исторического этапа, но при этом был почти обязательным в ансамблевых фугах (особенно в тех, где были задействованы инструменты, по своей природе «одноголосные»). Эта интермедия (трехголосная каноническая секвенция, материал которой излагается в прямом и обращенном виде)⁵⁴ подводит к очередному изложению темы, ответ на которую звучит уже в виде трехголосной стретты с сопровождением одного из удержанных противосложений (с поступенным движением в пределах октавы). Завершается вся fuga восьмитактным разделом Adagio фигурационно-полифонического строения.

В отношении цифрованного баса Canzon'ы можно сказать следующее: как и в ранее рассмотренном Presto из сонаты I, он появляется лишь в третьем такте — вместе со вступлением ответа (хотя сам Thorough-Bass вводится с момента изложения темы — в партии первой скрипки, удваивая ее материал):

134 Canzona
(Allegro moderato)

⁵⁴ Высокое контрапунктическое мастерство Пёрселла проявляется не только в фугированных формах, где он почти всегда пользуется удержанными противосложениями, а следовательно — подвижным контрапунктом. В нескольких сонатах подвижной контрапункт вообще является основой формообразования; таковы вторая часть, *rosso Largo*, из сонаты VIII, третья часть, *rosso Largo*, из сонаты XII, строящиеся подобно старинному ронделю. Схема первого из названных примеров: четырехтакт с одновременным сочетанием трех голосов, после которого следуют две его перестановки, далее новая комбинация этих же голосов с перестановками и переход к фуге.



Как видно из примера, во время вступления ответа Thorough-Bass подхватывает его опорные тоны, а через два такта и далее, на протяжении всей канцонны, удваивает материал третьего солирующего инструмента (опуская звуки опевания, а также проходящие и вспомогательные звуки). И именно с момента вступления ответа он снабжается сигнатурами, превращаясь в собственно цифрованный бас. Количество сигнатур в каждом такте различно — от одной-двух до восьми. При том, что многие моменты сближают манеру использования цифрованного баса Пёрселлом с манерами музыкантов других стран, все же очевидны отличия в выборе сигнатур и их записи английским мастером и, например, немецкими композиторами. Они проявляются как в выборе самих сигнатур, так и в их количестве, которое у Пёрселла достаточно невелико. Его сигнатуры чаще предстают в виде одной, реже двух цифр (в отдельные моменты знаками при них «диез», «бемоль» уточняется альтерированный тон). Большое же их количество (6–8 в такте), как правило, связано с секвентными построениями, включающими однотипные гармонические обороты.

Если проследить плотность и «динамику» употребления цифровки Пёрселлом, то вырисовывается следующая картина: наиболее подробна она при изложении темы фуги в разных голосах, в интермедии же число сигнатур значительно сокращается. Однако, начиная со стреттного проведения темы, число их наоборот возрастает: здесь практически каждому звуку Thorough-Bass соответствует та или иная сигнатура. Сохраняется большое их число и в заключительном Adagio, где они фактически передают желание автора учесть момент дублировки басового голоса и удвоения фрагментов партий солирующих голосов.

Пёрселл пользуется цифрованным басом и в композициях других жанров, в том числе в опере. В частности, несколько фугированных форм с цифрованным басом содержит его опера «Буря» по Шекспиру.

Наконец, нам остается рассмотреть еще одну школу применения basso continuo — немецкую. И, поскольку нас интересует не просто цифрованный бас, но fuga с цифрованным басом, мы остановимся на сочинениях Яна Адама Рейнкена, и прежде всего на его цикле «Hortus musicus» («Музыкальный сад», 1688). Эта композиция включает в себя шесть сюит⁵⁵ (для 2-х скрипок, виолы да гамба и basso continuo, партия которого исполняется, как правило, чембалом), каждая из которых открывается сонатой, а затем уже следуют традиционные части — аллеманда, куранта, сарабанда и жига⁵⁶, причем последняя всегда написана в форме фуги. Фугу обязательно содержит и соната⁵⁷, представляющая собой контрастно-составную форму, включающую достаточно много разделов, один из которых, собственно, и выполнен как fuga. Остановимся сначала на фугах из сонат, а затем уже коснемся особенностей фугированной формы жиг.

Первое, что следует отметить, анализируя фуги из сонат Рейнкена, — это их принадлежность к типу пермутационных фуг, строящихся исключительно на перестановках голосов и не предполагающих каких-либо интермедий (см. о пермутационных фугах на с. 255). Отсутствие последних, вполне возможно, восполняется наличием в сонатах других разделов: каждая из них открывается медленной вступительной частью, исполняемой всеми участниками ансамбля, а непосредственно за фугой (до начала аллеманды) следует несколько разделов⁵⁸ (чаще их число ограничивается двумя), которые предстают здесь с обязательным повтором, причем один и тот же материал сначала звучит в исполнении одного из солирующих инструментов, затем — другого. Например, соната из сюиты № 2 открывается медленным вступлением — Grave (Adagio), затем идет fuga (Allegro), после которой следуют четыре (на самом деле два) раздела — Adagio и Presto, в исполнении сначала первой скрипки в сопровождении basso continuo, а затем — виолы да гамба и basso continuo. Таким образом, повторения разделов характерны для различных частей сонаты, в том числе, как мы увидим в дальнейшем, — и для фуги.

В других сюитах число и последовательность разделов в начальной сонате иные. Так, в сонате № 6 после фуги следуют не 4 небольших раздела (то есть два

⁵⁵ Некоторые из них, трактуемые, однако, как сонаты, рассматриваются в книге В.В. Протопопова «Принципы музыкальной формы И.С. Баха». При этом вопросы, касающиеся цифрованного баса и композиции всех фуг этого цикла, Протопоповым не затрагиваются.

⁵⁶ Части всех сонат (были изданы в четырех партиях) имеют сквозную нумерацию, и таким образом, общее число всех частей «Hortus musicus» — 30 (см. об этом: 250. S. 201).

⁵⁷ Этот тип сонаты, свойственный итальянской скрипичной школе, принято (благодаря В. Апелью) называть «концертной сонатой».

⁵⁸ Отсутствие их в примере на с. 69–76 книги «Из истории форм инструментальной музыки XVI–XVIII веков» В.В. Протопопова, где автор ограничивает иллюстрацию сонаты C-dur Рейнкена лишь двумя первыми разделами — Lento и Allegro (фуга), может создать у читателя не только ошибочное представление о строении сонаты, но и довольно опасную аналогию с диптихом Прелюдия и fuga.

повторенных, как в ранее описанном случае), а 5; в самом же последнем разделе — *Largo* — заняты все инструменты трио-сонаты.

Обращает на себя внимание тот факт, что фуги (они трехголосны) всех шести сонат имеют одинаковый порядок вступления голосов — прямолинейный нисходящий. В то же время тональный план всего «*Hortus musicus*» (точнее сюит, входящих в этот цикл) образует, наоборот, поступенный восходящий ряд: a-moll, B-dur, C-dur, d-moll, e-moll⁵⁹ — своеобразный фригийский ряд, завершаемый тональностью A-dur — одноименной по отношению к первоначальной.

Что касается *basso continuo*, то в ряде сонат его партия абсолютно точно копирует партию виолы да гамба, к которой лишь добавлены сигнатуры. Подобная практика оформления текста свойственна и фугам, входящим, например, в Первую и Вторую сонаты, где, в отличие от фуг других сонат, изложение темы и ответа (в партиях первой и второй скрипок) сразу же сопровождается контрапунктами в партии виолы да гамба. Потому и цифрованный бас здесь вводится буквально с первых тактов: он копирует музыкальный материал виолы да гамба, упрощая ее партию в случаях применения репетиций звука или сложных ритмических рисунков:

135 **Allegro** Рейнкен. Соната № 2

⁵⁹ В двух случаях — d-moll и e-moll — ключевые знаки отсутствуют.

И, напротив, в фугах Третьей, Четвертой, Пятой (см. Хр. № 18 а) и Шестой сонат, несмотря на отсутствие при изложении темы и ответа контрапункта в партии виолы да гамба, basso continuo с цифровкой появляется с первого же такта; поэтому гармоническое сопровождение присутствует здесь буквально с самого начала фуги и затем сохраняется на всем ее протяжении:

136
20 Allegro

Рейнкен. Соната № 4

Тем самым возникает еще один вид фуги — с аккордовым, гармоническим сопровождением, имеющим развитой и подвижный бас. Однако, обращая внимание на это сочетание полифонии и гармонии, желательно не упустить из виду, что после вступления виолы да гамба партия basso continuo почти всегда связана с ее партией, если не полностью, то хотя бы основными, опорными тонами. В случае же паузирования виолы да гамба в качестве «ориентира» выбираются опорные звуки других голосов.

В применении цифровки и в способах ее обозначения Рейнкен выглядит большим педантом, чем Пёрселл: число используемых им сигнатур весьма обширно, сами они разнообразны и в целом отвечают сложившимся традициям: трезвучие обычно не получает сигнатуры, однако знаки — бемоль или диез — подсказывают выбор терции — большой или малой. Используются обозначения: 5+, 6\, 6 $\frac{1}{2}$, 5 b, 7 $\frac{9}{5}$; 7 $\frac{9}{5}$; однако больше двух (по вертикали) цифр мы не встретим. Иногда сигнату-

ры сопровождают каждую восьмую долю, но чаще — четверть, в целом отражая, а точнее «суммируя», нотный текст солирующих голосов.

Теперь коснемся особенностей строения фуг.

В фуге из сонаты № 1 (50 т., при теме протяженностью в 4 т.) 4 «проведения»: экспозиция, контрэкспозиция, затем (в т. 25), со сдвигом на полтакта, — вновь экспозиция и контрэкспозиция с однотактным заключением. Лишь одно из противосложений здесь удержанное (в одном проведении — в тт. 25–28 — оно не сохраняется).

В фуге из сонаты № 2 (50 т., при теме в 4 т.) также 4 «проведения», а именно — экспозиция, контрэкспозиция, далее со сдвигом на полтакта вновь экспозиция (первое и второе проведение — с контрапунктами) и контрэкспозиция (плюс полтора такта заключения). Как мы видим, ее строение совершенно аналогично строению предыдущей сонаты.

В фуге из сонаты № 3 (47 т., при теме в 2,5 т.) тема звучит 18 раз, образуя 6 «проведений» или, иначе, — экспозицию и контрэкспозицию, повторенные еще дважды. В т. 16, после второго «проведения», осуществляется сдвиг на полтакта, и дальнейший материал «группируется» во «вторую часть», вдвое крупнее первой.

В фуге из сонаты № 4 (47 т., при теме в 3 т.) тема звучит 15 раз, образуя 5 «проведений»; в первых трех тема начинается с первой доли такта, а в двух последних (с т. 28) — с третьей.

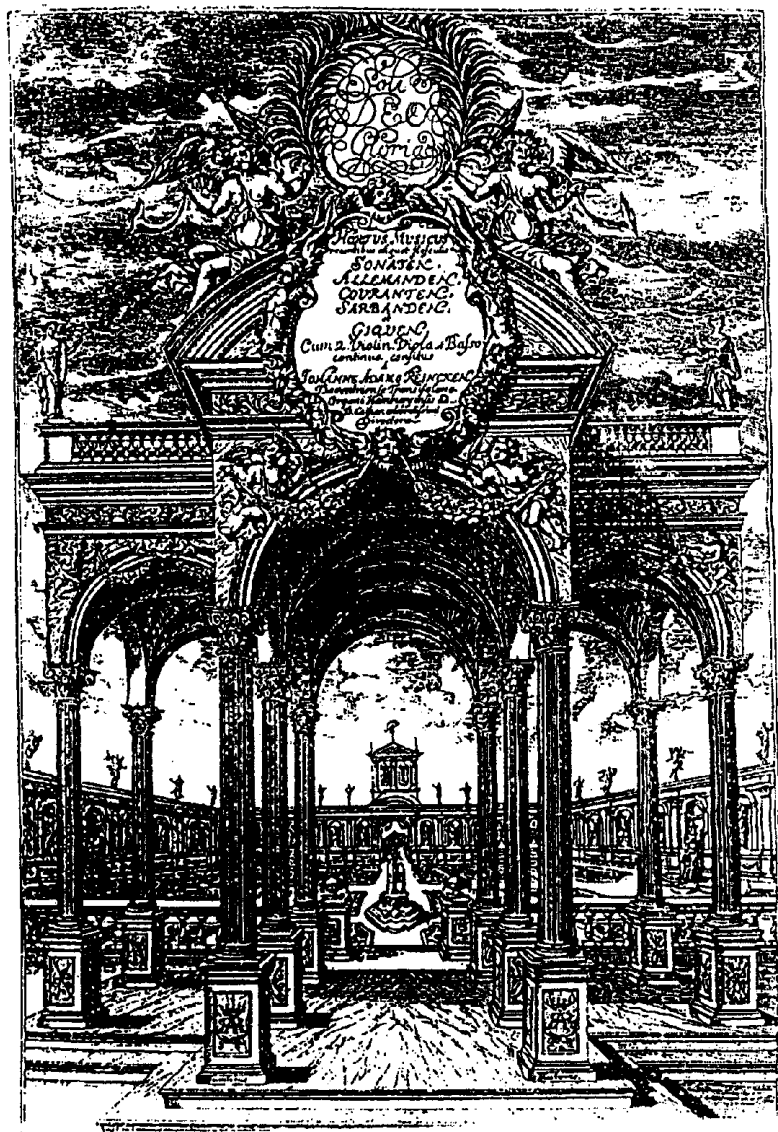
В фуге из сонаты № 5 (48 т., при теме в 3 такта) тема звучит 15 раз, образуя 5 «проведений»; в 3-х, как и в предыдущей сонате, тема начинается с сильной доли, в двух последних — с третьей доли такта.

В фуге из сонаты № 6 (38 т., при теме в 3 такта) тема звучит 12 раз, образуя 4 «проведения»; в 2-х первых тема начинается с сильной доли, в двух остальных — с третьей доли такта.

Если в сонатах №№ 1, 2, 6 строение фуг вполне традиционно, то фуги в сонатах №№ 4 и 5 удивляют. В них как бы нарушается привычная логика следования разделов: вместо ожидаемой за экспозицией контрэкспозиции композитор дважды подряд (но с временным сдвигом на полтакта во второй раз) проводит экспозицию. Все это заставляет еще раз просмотреть возникающие внутри каждой сонаты пропорции между частями. Оказывается, они не просто различны, но, не исключено, что выбраны преднамеренно, поскольку отражают пропорции, свойственные совершенным консонансам — унисону, квинте и октаве. В трех сонатах (№№ 1, 2, 6) соотношение частей — 1:1, в двух (№№ 4 и 5) — 3:2 и в одной (№ 3) — 1:2⁶⁰. Естественна и возникающая при этом аналогия протяженности тем, имею-

⁶⁰ О цифровых аналогиях, возникающих между количеством частей в фугах Рейнкена и совершенными консонансами, сообщает Ульф Грапентин в своем докладе «Beziehungen zwischen Frontispiz und Werkaufbau in Johann Adam Reinckens *Hortus Musicus* von 1688», прочитанном на конференции Proceedings of the Weckmann Symposium, Göteborg, 30 August – 3 September 1991. Ed. by S. Jullander. Göteborg, 1993.

шей также 3 варианта: в одном случае — 2,5 такта, в двух — 4 такта, и в трех — 3 такта. Эти числовые закономерности структуры Hortus musicus, по мнению Кристин Дефан и Ульфа Грапентина (Christine Defant & Ulf Grapenthin), далеко не случайны: они соответствуют расположению арок в общей компоновке картины, изображенной на фронтиспise «Hortus musicus» издания 1688 года:





В результате, перед нами типичная пермутационная fuga (с сопровождением), выполненная в двухчастной форме. Первая часть состоит из экспозиции и контрэкспозиции, звучащих дважды, благодаря знаку повторения; вторая часть не содержит знака репризы и ограничивается лишь экспозицией и контрэкспозицией fugи, тема которой является инверсией темы первой части.

Удержанное противосложение, в отдельных случаях варьируемое, образует в первой части fugи вертикально-подвижной контрапункт октавы *Iv* – 14, а во второй части — комбинированный вид сложного контрапункта, сочетающий вертикально-подвижной и вертикально-обратимый виды.

В жиге из сюиты № 6 (см. Хр. № 18 б; редакция Макса Зейферта) партия чембало, с первого же такта удваивающая материал скрипки и виолы, имеет свое, самостоятельное проведение в тональности доминанты; и в дальнейшем чембало участвует на равных правах со струнными инструментами, что приводит к образованию полноценной — теперь уже **четырёхголосной** — fugи. Первая ее часть представляет собой повторенные экспозицию и контрэкспозицию (то есть, два повторенных «проведения»), завершаемые однотактной каденцией в тональности доминанты. Вторая часть, что типично для старинной двухчастной формы, содержит обратное движение от доминанты к тонике; своей конструкцией (архитектоникой) она аналогична первой и отличается от нее лишь тем, что все проведения темы (они следуют в том же порядке, что и в первой части) даны в инверсии (ось — III ступень). Заключительный такт каденции увеличивается до двутакта.

Как известно, практика применения генерал-баса сохранялась в течение всего XVIII века. Разнообразные формы его претворения мы находим у Г.Ф. Генделя (в операх, *concerti grossi*, трио-сонатах и т. д.), И.С. Баха (в кантатах, мессах, «Страстях», ораториях, концертах, увертюрах), у сыновей последнего... Ей отдали дань композиторы мангеймской и венской школ, в том числе самые выдающиеся представители последней — Й. Гайдн и В.А. Моцарт⁶¹. Замечательно, что до нас дошли не только сами композиции с цифрованным

⁶¹ У Гайдна цифрованный бас используется в ранних камерных сочинениях (см., например, трио-сонату 1762 г.), а также в духовных композициях. У Моцарта его содержат все духовные сочинения, включая Реквием.

басом этих мастеров, но также тетради и конспекты их учеников, наглядно демонстрирующие метод изучения basso continuo и включающие рекомендации по поводу его применения⁶². Об одном из таких пособий будет рассказано в Восьмой главе.

Идея композиции «Хорошо темперированного клавира» у предшественников И.С. Баха и его современников (циклы Кирхгофа, Вебера и др.)

«Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха ознаменовал решение ряда проблем, главнейшими из которых, как известно, стали:

а) утверждение равноправия 24-х тональностей, каждая из которых обладает индивидуальной семантикой, и

б) создание крупного многочастного полифонического макроцикла, включающего в себя 24 малых цикла, состоящих из прелюдии и фуги.

Обе эти идеи созрели не в один миг. В течение весьма длительного времени в их подготовке принимали участие многие музыканты самых разных стран. Назовем основные вехи на этом пути:

- Применение в одной композиции ладового многообразия; лады в таком случае чаще всего располагались по порядку: первый тон, второй и т. д., или в соответствии с какой-либо иной избранной системой.
- Использование 24-х тональностей, или «всех употребительных тональностей», приближающихся к этой цифре, внутри одной композиции или в серии пьес: а) не имеющих фугированного строения, однако организованных в циклическую форму; б) имеющих фугированное строение, однако не называемых фугами. Как и в случае применения разных ладов, избирается определенная схема последования тональностей. Наиболее типично последование тональностей, взятых с дистанцией в какой-либо определенный интервал (например, по секундам; чаще по квартам или

⁶² Автору известны, в частности, два издания тетрадей-конспектов Т. Эттвуда (за 1785 г.), занимавшегося генерал-басом, контрапунктом и формой у В.А. Моцарта. Первое: опубл. в: Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Leipzig. Serie X: Supplement. Werkgruppe 30, Bd. 1. Bärenreiter Kassel. Basel. 1965.

Второе (на болгарском языке): *Моцарт В.А. Практически елементи на генералбаса*. — В кн. с этим же названием. Автор перевода (с англ.) и комментариев — Явор Конов. София, 1999.

Из числа примеров, содержащихся в «учебнике» Моцарта, лишь один связан с фугой (№ 58), да и то речь в нем идет не о цифровке, а о знаках, подсказывающих характер исполнения: черточки, проставленные над нотами одногласной темы фуги, означают, что она должна быть исполнена одной рукой без сопровождения; в следующем примере — хоровом — эти же черточки, стоящие непосредственно у нот при динамическом оттенке *f*, означают изложение темы октавами.

квинтам), с одновременным использованием принципа одноименных либо параллельных тональностей.

- Изменение статуса самой фуги: а) первоначально, как мы уже знаем, фугой назывался канон; б) несколько более приближается к фуге мотетная форма, имеющая сквозное имитационное письмо; в) в форме фуги излагаются многие жанры, не получая, однако, название «фуга»; г) фуга предстает в виде компонента контрастно-составной формы; и, наконец, д) фуга обретает жанровую независимость, получая самостоятельные функции.
- Рождение особого вида прелюдии, а именно — миниатюрной, существенно отличающейся от Прелюдии крупной, имеющей контрастно-составную форму, и создание цикла из подобных прелюдий «во всех тональностях», выстроенных в соответствии с конкретным тональным планом.
- Создание диптиха-миницикла — прелюдия и фуга.
- Объединение таких минициклов в более крупные циклы, включающие помимо прелюдий и фуг также другие жанры.
- Наконец, соединение одних только прелюдий и фуг в большом полифоническом цикле в соответствии с избранным конкретным тональным планом.

Подтвердим перечисленное музыкальными примерами.

Идея «ладового разнообразия» интересовала мастеров композиции еще в XV–XVI вв. В то время она наиболее часто реализовывалась следующими способами:

а) посредством сочинения композиций, исполнение которых (или их отдельных частей) мыслилось автором в разных ладах.

Вспомним мессу «любого тона» Й. Окегема (в действительности — четырех тонов) или выполненные в восьми церковных ладах 8 ричеркаров Палестрины (первый — в дорийском, второй — во фригийском и т. д.), помещенные в 32-м томе PW⁶³. В 1567 году был опубликован цикл ричеркаров Клаудио Меруло, а несколько позднее — в 1598 и 1604 гг. — еще один цикл, теперь уже организованных токкат, так же, как и цикл Палестрины, выполненный в 8 церковных ладах. Создание циклов ричеркаров становится особенно модным в конце XVI — начале XVII веков. Укажем на изданную в 1603 году первую книгу ричеркаров Джованни Марии Трабачи, состоящую из 12 пьес, выстроенных в соответствии с порядком расположения 12 ладов Глареана (и ранней системой тональностей Царлино), и на его же вторую книгу ричеркаров, которая появилась спустя 12 лет — в 1615 году. Вместе обе книги составили 24 пьесы в 12 ладах. К 1595 году относится публикация цикла ричеркаров в 12 ладах

⁶³ Этот том содержит сочинения, принадлежность которых Палестрине ставится под сомнение.

Андреа Габриели (ему же принадлежат 8 инструментальных пьес, называемых «интонациями», которые выполнены в 8 ладах). Помимо Трабачи и Габриели авторами циклов ричеркаров являются Джироламо Дирута, Констанцо Антегнати, Аурелио Бонелли, Николо Коррадини и Флориано Канале (каждому из них принадлежат циклы, состоящие из 12 ричеркаров, охватывающих 12 глазеановских тонов), а также Антонио Чифра, которому принадлежат 2 цикла ричеркаров.

Среди других композиций, выполненных в виде циклов пьес, полностью охватывающих ту или иную систему ладов, назовем псалмы (Busspsalmen) Орландо Лассо, цикл «интонаций» Самуэля Марешаля, сонаты Адриано Банкьерри (его цикл состоит из 8 сонат в 8 модусах), 9 магнификатов в 9 тонах Шейдта, 8 магнификатов в 8 ладах Титлуза.

б) в случаях обращения к форме дискретного *ostinato*, предполагающей изложение оstinатно повторяемой темы от разных ступеней диатонического лада; при этом ступени могли следовать поступенно — *ut, re, mi, fa, sol, la* (как это осуществил Жоскен Дебре в мессе «*L'homme armé*» *super voces musicales*; сама месса выполнена в тоне d) или же соответствовать какой-либо иной схеме.

Что касается подготовки применения 24-х (или несколько меньшего числа) тональностей, то подобные «пробы» первоначально осуществлялись преимущественно в разного рода учебных пособиях. Так, среди нотных примеров в руководстве по игре на 4-х и 5-струнной гитаре («*Guitarra española y Vándola en dos maneras de Guitarra*»)⁶⁴, записанных с учетом традиций французской лютневой табулатуры, находится интереснейший образец, содержащий последовательность из 24 пятиголосных аккордов — 12 мажорных и 12 минорных, соединяемых гармонически; при этом аккорды — трезвучия, секстааккорды, квартсекстааккорды — расположены по кварто-квинтовому кругу, и более того, они принадлежат одноименным тональностям:

138

1. Dur



⁶⁴ О нем сообщает немецкий исследователь Вильгельм Тапперт (см. W. Tappert — M.f.M. 1899. №№ 8, 9).



Число сочинений, в которых задействован широкий круг тональностей, значительно возрастает с конца XVII века. При этом, с одной стороны, продолжает развиваться традиция расположения большого числа композиций одного жанра — сонат, сюит и т. д. в тональностях, образующих определенную систему. Таковы, к примеру, 12 трио-сонат Пёрселла, тональности которых образуют восходящий терцовый ряд, или же трио-сонаты Корелли, тональности которых образуют секундовый ряд. С другой же стороны, решаются задачи использования большого числа тональностей в одной композиции. Среди примеров последнего рода — «Хроматическая токката» Керля, а также не сохранившаяся «Канцона» Фробергера (ум. 1667), в которой, по воспоминаниям современников композитора, были задействованы все 24 тональности.

С течением времени идея показа в одной композиции или в цикле пьес большого числа тональностей становится для музыкантов все более притягательной. Как и прежде, в одних случаях используются только наиболее употребительные тональности (как правило, в пьесах для лютни, гитары и т. д.), в других — все 24 (в композициях для органа и клавира). При этом наиболее часто подобные идеи реализуются:

- в пьесах учебного характера, упражнениях, «методических пособиях»;
- в произведениях, составные части или разделы которых имеют аналогичное или близкое баховским циклам тональное решение, при том, что жанровое решение их иное, нежели прелюдия и фуга;
- собственно в циклах прелюдий и фуг, имеющих и тональное, и жанровое решение, сходные с великим произведением Баха.

Так, одно из пособий для 14-струнной басовой лютни (манускрипт второй половины XVII века) открывается маленькими прелюдиями в следующих тональностях: G-dur, g-moll, A-dur, a-moll, B-dur, h-moll, C-dur, c-moll, D-dur, d-moll, E-dur, e-moll, F-dur, f-moll. То есть, автор следует схеме поступенного восходящего «продвижения» одноименных тональностей от G к f. Здесь отсутствуют 10 тональностей: 5 мажорных и 5 минорных, а именно — As, Des, cis, Es, fis, b, H, gis, Fis, dis, однако остальные подчиняются строгой системе.

Среди композиций, использующих систему тональностей и демонстрирующих второй способ реализации идеи их объединения в цикле, могут быть названы сюиты Луи Куперена и Иоганна Пахельбеля (последний применил

17 тональностей), вышеупомянутая Канцона Фробергера, инвенции композитора-непрофессионала Иоганна Филиппа Трейбера (два последних автора демонстрируют систему тональностей внутри одного произведения).

Что касается последнего автора, то о нем мы узнаем из статьи, опубликованной более 100 лет назад в одном из выпусков «*Monatshefte für Musik-Geschichte*» (за 1899 год, №№ 8, 9). Вильгельм Тапперт⁶⁵, перечисляя целый ряд композиций, в которых так или иначе обыгрывается идея использования большого числа тональностей, называет сочинение профессора (юриста по образованию) **Иоханна Филиппа Трейбера** (ум. 1727), издавшего в Эрфурте в 1702 году **«Превосходные изобретения — арии из всех тонов и аккордов, а также в разных тактах и мензурах»** («*Sonderbare Invention, eine einzige Arie aus allen Tönen und Accorden auch jeglichen Tacten und Mensuren zu componiren*»). Он же упоминает двумя годами позднее изданную (1704) композицию **«Прилежный в генерал-басе органист...»**, в которой два хора (один в мажоре, другой в миноре) проводятся во всех тонах и аккордах («*Der accurate Organist im Generalbasse, worine, statt der Exempel nur zweien Geistliche Generalbasse, nemlich die von denen Choralen: «Was Gott thut, das ist wohl gethan» (Dur) und «Wer nur den lieben Gott lässt walten» (moll) durch alle Töne und Accorde durchgeführt sind u.s.w.*»).

Однако, как выяснил Тапперт, несмотря на заявку — «все тоны», — и в первом, и во втором случаях использованы далеко не все тональности. Тапперт обосновывает это тем, что в тот период существовало мнение о некоторых тональностях как о совершенно неупотребимых. Он приводит слова некоего Хайниша, который в 1711 г. сочинил «Маленький гармонический лабиринт»: даже спустя еще 17 лет тот говорил, что *«пьесы в H-dur и As-dur еще можно увидеть, хотя и редко, в Fis-dur и в Cis-dur — никогда»* (цит. по 317. S. 125).

Исключительно важная роль в подготовке «Хорошо темперированного клавира» и собственно самого данного понятия принадлежит Маттезону. В одном из своих трудов — «*Exemplarische Organistenprobe*» (опубл. в Гамбурге в 1719 г.), в главе, посвященной генерал-басу, он помещает 48 пьес «aus allen Tönen». Первые 24 из них — более простые, вторые 24 — более сложные. Предполагается, что изучивший и исполнивший эти пьесы станет *«мастером аккомпанемента, а также и теоретической подготовки»*. По-видимому, находясь под влиянием старых ладов, Маттезон начинает свой цикл пьес с d-moll, за которым следует пьеса в g-moll (с одним бемолем); далее — a, e, C, F, D, G, c (2 бемоля), f (3 бемоля), As (3 бемоля), B (1 бемоль), es (5 бемолей), dis (6 диэзов),

⁶⁵ Его имя уже упоминалось в связи с описанным в той же статье руководством по игре на 4-х и 5-струнной гитаре.

b (4 бемоля), gis, as (6 бемолей), A, E, fis, h, H (4 диеза), Fis (5диезов), cis, Cis (6 диезов), Des (4 бемоля)... Десятая пьеса (f-moll) содержит секвенцию по все-му кварто-квинтовому кругу:

139



Отчасти к этой же группе примыкает и композиция немецкого органиста и композитора Йозефа Николауса Торнера (1700–1762), который в 30-е годы XVIII столетия опубликовал 2 части «Музыкальной азбуки»⁶⁶ (в ней используются не все тональности, однако они выстроены в соответствии с определенной системой). Первая часть (издана в 1730 г.; в настоящее время утеряна) — «A.B.C. per tertiam Majorem», то есть, «Азбука по большим терциям» (мажорным тональностям), — включает 8 малых циклов, каждый из которых содержит три пьесы — Offertorio, Elevatione, Communione — в 7 мажорных и 1 минорной тональностях. Вторая часть — «A.B.C. per tertiam Minorem» (издана в 1735 г.), «Азбука по малым терциям» (то есть, минорным тональностям), — также содержит 8 подобных малых циклов, написанных в семи минорных и одной мажорной тональностях: a, h, c, d, e, f, g, A⁶⁷.

В данной связи следует также назвать «Labyrinthus musicus» — сочинение Фридриха Зуппига, органиста из Дрездена, по словам ранее цитированного В. Тапперта, «самое интересное, но так и оставшееся неопубликованным». В свое время об

⁶⁶ Об этой композиции сообщил А. Милка в своем выступлении на научной конференции в Петрозаводске 6-8 декабря 2002 г. (см.: 115. С. 78).

⁶⁷ В дальнейшем использование разных, и более того — всех тональностей в качестве одного из конструктивных принципов организации многочастной композиции особенно охотно применялось при сочинении прелюдий. Таковы прелюдии «во всех мажорных и минорных тональностях» Гуммеля (ор. 67, ок. 1814–15), прелюдии Шопена (ор. 28, 1836–37), Геллера (ор. 81), Кюи (ор. 64), Бузони (ор. 37); все тональности используются в 24 прелюдиях Рахманинова (соч. 3, 23, 32), а также в 2-х тетрадах прелюдий Дебюсси. В XX веке в жанре прелюдий этот прием возродил Шостакович (ор. 34).

этом произведении, по-видимому, знали многие. О нем, в частности, сообщает Маттезон в своей «Critica musica» (1722): он говорит о рукописи, озаглавленной «Labyrinthus musicus, Componirt von Fridrich Suppig. Anno 1722», «состоящей из фантазий по всем тонам: 12 мажорным и 12 минорным, которые могут быть исполнены на клавичембало (без педали) или органе (с педалью)», и содержащей заглавие, посвящение, 4 страницы предисловия и 67 страниц музыкального текста⁶⁸.

Однако в наибольшей мере нас, конечно же, должны интересовать собственно циклы прелюдий и фуг, имеющие тональное и жанровое решение, сходное с произведением Баха. К числу подобных композиций принадлежат «L. A. B. C. musical...» («Музыкальная азбука, содержащая прелюдии и фуги во всех тональностях...») Г. Кирхгофа (1685–1746) и «Das Wohltemperierte Clavier...» («Хорошо темперированный клавир») Б.К. Вебера (1712–1758).

Современник Баха и Генделя⁶⁹, Готфрид Кирхгоф с 1714 года работал органистом в Галле. Он имел признание в музыкальных кругах и пользовался уважением у современников. Среди созданных им композиций немало сочинений, заслуживающих пристального внимания, поскольку известно, что на них учились многие музыканты XVIII века⁷⁰.

Опубликованная амстердамским издателем Герхардом Фредриком Витфогелем (без указания года), «Музыкальная азбука» долгое время была недоступна, о ней можно было судить лишь по замечаниям отдельных авторов. В частности, Ф.В. Марпург, по-видимому, также не видевший этой композиции, в «Adhandlung von der Fuge...» говорит о ней, как о фугах в 24 тональностях. Так же и Гербер⁷¹ подтверждает, что эта композиция представляет собой «Прелюдии и фуги во всех тонах» («Praeludia und Fugen aus allen Tönen»). Забавный факт: Гербер сообщает, что не видел этот «хорошо темперированный клавир», однако высокая цена сборника — 1 талер — по его мнению, должна свидетельствовать о его внушительном объеме.

Поскольку рукопись «Музыкальной азбуки» не сохранилась и неизвестно время ее создания, трудно строить какие-либо предположения касательно

⁶⁸ Рукопись была куплена библиотекой Парижской консерватории; к ней же примыкает «Calculus musicus», содержащий продвижение от C до c (см.: 317. S. 126).

⁶⁹ Как и Гендель, Г. Кирхгоф учился композиции, а также игре на клавире и органе, у Фридриха Вильгельма Цахау — известного в то время композитора и органиста церкви св. Марии в Галле. Хорошо знаком был Кирхгоф и с Бахом, их творческие пути не раз пересекались (см. материалы упоминавшегося выступления А. Милки (115. С. 75–78).

⁷⁰ В частности, А. Милка в вышеуказанном сообщении приводит сведения о том, что Леопольд Моцарт включил пятичастную сонату Кирхгофа в «Нотную книжку» — сборник пьес разных авторов, подготовленный им в качестве подарка к семилетию сына (115. С. 76).

⁷¹ Об этом сообщает Вильгельм Тапперт (317. S. 126).

ее соотносённости с ХТК Баха. Тем не менее, анализ деятельности издателя Г.Ф. Витфогеля, о котором достоверно известно, что примерно за 12 лет он выпустил 93 композиции, и сочинение, интересующее нас, было 31-м, позволил некоему А. Дуннингу назвать ориентировочную дату публикации «Музыкальной азбуки» — 1734 год. Но это дата издания, а не написания.

Возможность воочию познакомиться с этим, одним из интереснейших сочинений первой половины XVIII в., которое, по мнению Кирхгофа, *«весьма полезно учащимся для изучения аккомпанемента, basso continuo и для написания прелюдий и фуг»*, возникла в связи с недавней находкой его оригинального издания в библиотеке Петербургской консерватории и огромной работой, проделанной проф. А. Милкой не только по расшифровке цифрованного баса, но и в связи с общей подготовкой данной композиции к изданию⁷². Приводим полное название композиции:

L' A.B.C. Musical
Contenant
Des Preludes et des Fugues de tous les Tons
Pour l'Orgue, ou le Clavecin,
Fort utile aux disciples pour apprendre à accompagner de la Basse Continue
et à faire des Preludes et des Fugues;
Composé par Monsieur
Gottfried Kirchhoff
Directeur de la Musique et Organiste de l'Eglise de la S^{te} Vierge à Halle.
Opera Prima⁷³.

Общее число входящих в нее диптихов — 16 (в связи с чем указание автора «Музыкальной азбуки» *«во всех тональностях»* следует интерпретировать как *«во всех наиболее употребительных тональностях»*), выстроены они в восходящем порядке (за исключением двух последних), с использованием одноименных тональностей:

C, c, D, d, E, e, F, f, G, g, A, a, H, h, Es, B⁷⁴.

⁷² Факсимильное воспроизведение оригинального (ок. 1734 г.) издания «Музыкальной азбуки» (с реализацией цифрованного баса, вступительной статьей и комментариями А. Милки) осуществлено издательством «Композитор», СПб, 2004.

⁷³ «Музыкальная азбука, содержащая прелюдии и фуги во всех тональностях для органа или клавесина, весьма полезна учащимся для изучения аккомпанемента, basso continuo и для написания прелюдий и фуг; сочинено господином Готфридом Кирхгофом, директором музыки и органистом церкви св. Марии в Галле. Опус первый» (издано на средства Герхарда Фредрика Витфогеля, органиста Новой лютеранской церкви в Амстердаме. № 31).

⁷⁴ В Предисловии к вышеуказанному изданию Милка, говоря о тональном плане этой композиции, указывает на его сходство с тональным планом Инвенций и Синфоний Баха, в которых две тональности — Es и B — *«не добавляются как своего рода приложение после восходящего ряда, а включаются в общую линию восхождения: C-c, D-d, Es E-e, F-f, G-g, A-a, B h»* (с. VIII).

Другая, не менее интересная особенность этой композиции состоит в том, что все ее прелюдии и фуги имеют «сокращенную» запись, характерную для практики **фуги-partimento**, предполагающей частичную запись музыкального текста, но одновременно содержащую подсказку к его расшифровке с помощью цифрованного баса. Отсюда следует, что перед нами — именно полифонические пьесы, расшифровка которых, следуя предложенным авторским условиям (например, в фуге означены начальный темо-ответный раздел, порядок вступления голосов, отдельные «сольные» эпизоды и т. д.), всецело зависит от «соавторства» исполнителя-интерпретатора и его искусства владения цифрованным басом⁷⁵. Однако такое соавторство не состоялось бы, если бы авторский текст не был столь исключительно разнообразен в интонационном и ритмическом отношении, если бы музыкальный материал не включал яркие, легко запоминаемые мелодические формулы и гармонические обороты, а разного рода подсказки, касающиеся выбора и изменений темпа в целом, не содержали четко «сформулированные», конкретные стилевые задачи. Все это явно свидетельствует о высоком мастерстве автора и его прекрасном художественном вкусе.

Говоря о прелюдиях, по-видимому, прежде всего следует отметить их необычайное разнообразие. Они различны и в жанрово-фактурном плане, и в масштабном отношении: их величина колеблется от 14 тактов (c-moll), 18 тактов (d-moll), 19 тактов (D-dur) до 41 (G-dur), 49 тактов (A-dur). Впрочем, как мы помним, реальная продолжительность звучания связана не столько с формальным количеством тактов, сколько с предполагаемым темпом исполнения. Кирхгоф наделяет свои прелюдии самыми разными темповыми обозначениями — от Vivace, Presto, Allegro до Adagio и Largo. Многие пьесы строятся на контрастном соотношении разделов, подчеркиваемом различными темповыми решениями. Так, например, в самой продолжительной прелюдии XI (A-dur) начальный раздел Adagio сменяется разделом Presto, за которым вновь следуют разделы Adagio и Allegro. Несколько прелюдий (в том числе XIII, XV), выполненных в репризной трехчастной форме⁷⁶, строятся

⁷⁵ Нам представляется, что Милка в Предисловии к публикации «Музыкальной азбуки», сказав, что «для грамотной реализации цифрованного баса и создания естественно звучащей музыкальной фактуры оставалось не так уж много вариантов расшифровки» (с. IX), недооценил роль исполнителя-интерпретатора подобного рода композиций. Доказательством тому, в частности, служат расшифровки самого Милки, выполненные не только искусно, но и с огромной фантазией, изобретательностью: они лишней раз подтверждают, что практика *partimento* — это такая область музицирования, в которой исполнитель, строго следующий авторским предписаниям расшифровки текста, может продемонстрировать весьма скромные результаты, тогда как следующий им весьма свободно может найти и более изысканные варианты введения разного рода контрапунктических приемов и кунштюков.

⁷⁶ Ряд прелюдий (в том числе XIII H-dur, XV B-dur) написаны в форме *da capo al Fine*; также не имеют темповых контрастов прелюдии IX G-dur, X g-moll и VII F-dur (в последней Милка при расшифровке динамизирует репризу, вводя ранее отсутствовавшую каноническую секвенцию).

на темповом и метро-ритмическом контрасте: Allegro (C) — Adagio (3/4) — Allegro (C). В прелюдии XV средний раздел продолжает звучать в том же темпе, что и начальный — Allegro, а темповый контраст вносит эпизод Adagio — трехтактное построение, предшествующее репризному Allegro. Анализ нескольких диптихов, которым будет завершён обзор «Музыкальной азбуки», позволит составить представление о стилистике и выразительных свойствах прелюдий этого цикла.

Что касается фуг, то они также весьма разнообразны. Первое, на что хочется обратить внимание, — это на столь же отчетливо, как и в прелюдиях, выраженную связь ритмо-интонационного строения тематизма с семантикой тональностей и ладов. Подвижный темп кружащихся мотивов и излучаемый диатоникой «свет» в фуге A-dur (XI); нервно-изломанный интонационный рисунок скорбной по характеру темы фуги g-moll (X), к которой в противосложении добавляется «стенающий» нисходящий хроматический ход; мерная поступь спускающейся по полутонам — после октавного взлета — наполненной драматизмом темы фуги f-moll (VIII, см. пример 141), — все это типичные для барокко «прочтения» семантики тональностей, ритмо-интонационных оборотов и стоящих за ними образных сфер:



Почти все темы фуг Кирхгофа — это видно и из вышеприведенного примера — небольших размеров; они преимущественно однородны в интонационном и ритмическом отношении и однотональны. Исключение составляют лишь темы двух фуг — D-dur (III) и F-dur (VII), модулирующие в тональность доминанты. Как это принято в фугах-partimento, начальное темо-ответное построение излагается здесь без цифрованного баса, и лишь с момента вступления третьего голоса вводится сокращённая запись с цифровкой, с помощью которой фиксируются как проведения темы (в том или ином голосе), так и разного рода интермедийные построения. В отличие от обычных, традиционно записываемых фуг, для развивающего раздела которых не очень типично возвращение к одноголосному изложению темы, в фугах-partimento это довольно часто используемый прием, «перекочевавший», по-видимому, скорее всего из импро-

визируемой фуги. Такие разделы, как правило, — и у Кирхгофа тоже, — помечаются авторской ремаркой: Solo. В них цифрованный бас отсутствует; вновь он вводится лишь в момент вступления третьего или четвертого голоса. Как показывают фуги «Музыкальной азбуки», иногда внутри одной пьесы помещается несколько подобных разделов с пометкой Solo. Таковы, например, фуги d-moll (IV) и E-dur (V), в каждой из которых «сольные разделы» появляются трижды. В первой из указанных фуг каждое такое Solo (тт. 6, 19, 26) обозначает переход к следующему разделу формы, открывая его одногласным проведением тематического материала; во второй аналогичным образом первое Solo (т. 9) знаменует начало послезекспозиционной части, второе (тт. 16–19) связано с разработкой материала, третье (тт. 21–22) — с пятиголосной финальной стреттой, подводящей к собственно заключению.

Что касается архитектуры и композиционного строения фуг «Музыкальной азбуки», то здесь следует отметить явное превалирование прямолинейного нисходящего порядка вступления голосов. Из 16 композиций только в одном случае fuga имеет восходящий порядок вступления голосов (h-moll, XIV) и в двух — ломаный порядок (H-dur XIII, d-moll IV). Несколько фуг, в частности A-dur (XI), H-dur (XIII), могут быть причислены к стреттным. Однако, в связи с предоставляемыми автором возможностями разных вариантов расшифровки цифрованного баса, вопрос о количестве голосов, занятых в подобного рода фугах, по-видимому, так и остается открытым...

Познакомимся с несколькими диптихами «Музыкальной азбуки» Кирхгофа.

Прелюдия и fuga f-moll (VIII — Xp. № 19). Прелюдия открывается двухтактным вступительным Adagio, содержащим басовый нисходящий фригийский ход, за которым следует в темпе Allegro основная часть — с подвижным, однородным в ритмо-интонационном отношении басовым голосом, движущимся на протяжении 22,5 такта восьмыми длительностями. При той цифровке, которую предлагает Кирхгоф (см. пример 141 а), возникает масса вариантов «решения» этой пьесы. Например, начав с трезвучия в мелодическом положении квинтового тона (V ступень), можно протянуть этот тон буквально до предпоследнего аккорда вступления, где он перейдет в IV ступень и вновь вернется к V. В этом случае в двутакте, при одном (басовом) движущемся голосе и другом (сопрановом), сдерживающем это движение, явно растёт напряжение (пример 141 б). Но можно поступить и иначе: начав с трезвучия в мелодическом положении основного тона, выстроить верхний голос как почти точное восходящее, зеркальное отражение баса. При этом неизбежна смена количества голосов (четырёхголосие — трёхголосие — четырёхголосие); само же вступление приобретает «вопросительный» характер (пример 141 в). Избрав этот последний путь расшифровки, А. Милка и в дальнейшем постоянно изыскивает возможности насытить ткань прелюдии имитациями,

оставляя весь ее дальнейший текст строго выдержанным в условиях постоянного трехголосия:

141 a) *Praeludium*

Adagio Allegro

b) *Adagio*

Adagio Allegro

c) *Adagio*

Adagio Allegro

Фуга *f-moll* привлекает к себе внимание прежде всего своей темой, содержащей скачок на октаву с дальнейшим хроматическим размеренным спуском к квинтовому тону. Образный строй ее отвечает семантике тональности *f-moll* и находится в русле традиционных для нее образов — сдержанных, внутренне сосредоточенных, трагедийных; своим же интонационным строением она «направляется» на параллель с темой *f-moll*'ной фуги из ХТК I Баха, скрытый хроматический голос которой предстает у Кирхгофа в виде реального. Доминантовый ответ продлевает хроматический ряд, увеличивая его почти до октавы — от *f* второй октавы до *f* первой (пример 142 а); вступающие один за другим два следующих голоса увеличивают этот ряд еще на одну октаву, а после небольшой интермедии он «углубляется» до звука с малой октавы. Следующая за такой «гирляндой» — чередой тематических проведений шеститактная интермедия, выстроенная на интонациях противосложения, подводит к разделу, обозначенному Solo. Он непродолжителен: стреттно намеченное сокращенное изложение темы (S — T) разрастается благодаря вступлению третьего и четвертого голосов (T — D) с изложением

ем темы в полном виде. Небольшое расширение перед заключительной каденцией еще раз позволяет вспомнить материал противосложения и интермедий.

Таким предстает текст фуги у Кирхгофа. В расшифровке фуги, предложенной Милкой (пример 142 б), число проведений темы значительно увеличено; причем увеличено оно в результате введения темы в разделы, содержащие материал противосложения и обозначенные нами как интермедии. В целом, в четырехголосной фуге вместо четко означенных в тексте Кирхгофа 9 проведений (3 из них были поданы фрагментарно) в итоговом варианте их оказывается 14: пять в экспозиционном разделе (I — V — I — V — I), два — в серединном (III непол. — VII) и семь стреттных в репризном (IV — I — V — I — V — I — I). Эти последние («сверхмагистральная» семиголосная стретта!) охватывают в регистровом отношении три с половиной октавы, включая и кульминационное, и итоговое, заключительное изложение темы:

Fuga

142 а)

6)

Совершенно другой образный строй имеют Прелюдия и fuga Es-dur (XVI), музыка которых излучает свет, тепло, ласку. Прелюдия состоит из трех периодов: А А В (8 т. + 8 т. + 9 т.), второй из которых повторяет материал первого квинтой выше — в тональности В-dur. В расшифровке А. Милки текст

Кирхгофа получает изящное контрапунктическое и гармоническое решение. Так, начальные двухтакты, открывающие первую и вторую части, выполнены в сложном (подвижном) контрапункте: их вторые такты представляют собой вертикальную перестановку первых тактов в тройном контрапункте октавы. Завораживающе звучат и септаккорды в тт. 4, 5, 6; и совсем «не по правилам» (с искажением предложенной цифровки), но очень красиво, выполнены тт. 7, 15, 24, из которых последний опять-таки демонстрирует перестановку тройного контрапункта октавы:

143 a) Praeludium



b) Largo



Фуга Es-dur имеет простую — в диапазоне квинты, — но вполне выразительную тему. Ее секвентно повторяемые обороты сразу же, в момент звучания ответа, обыгрываются в канонической секвенции (I разряда, Iv – 7), что становится возможным в результате введения аналогичных оборотов в противосложение. Таким образом, благодаря интонационному сходству темы и противосложения первые четыре с половиной такта фуги Кирхгоф преподносит в форме бесконечного канона II разряда:

144

Fuga





Как и в прелюдии, в фуге три раздела; первый — экспозиция — содержит четыре проведения темы и завершается каденцией в тональности доминанты — B-dur. Согласно авторскому замыслу, он имеет архитеконику с прямолинейным, нисходящим порядком вступления голосов, а в расшифровке, выполненной Милкой, к тому же — с постепенным прибавлением голосов, от одного до четырех⁷⁷. Далее следует раздел Solo, материал которого, с октавной перестановкой компонентов, фактически еще раз воспроизводит двухголосие тактов 3–5 (ответ с противосложением), а следовательно, содержит стреттное доминанто-тоническое проведение темы; и вновь, согласно авторскому желанию, повторяется «конструкция» с нисходящим вступлением голосов, но и в этом, среднем разделе фуги (он завершается каденцией в тональности параллели — c-moll), и в заключительном предложенная расшифровка ограничивается тремя голосами. Это же количество голосов (с учетом тонического органного пункта) сохраняется и в последнем «кодовом» Solo, завершаемом автентической каденцией D — T.

Отметим интересные гармонические эффекты, предлагаемые Кирхгофом с помощью цифровки, требующей введения в т. 15 повышенной IV ступени и, следовательно, DD, в т. 18 — звука *des*, указывающего на отклонение в тональность S (As-dur), в т. 19 хода на ум. октаву: *b* — *h*, оповещающего об отклонении в тональность c-moll, в которой тема, однако, будет иметь натуральную VII ступень (в т. 21–22). Эти небольшие выразительные штрихи — признак далеко не традиционного подхода к выбору выразительных средств. Нигде не перегруженное деталями многоголосие, изящно выполненные «эскизы» целого ряда

⁷⁷ Подобное решение не является закономерностью: в ряде фуг введение четвертого, пятого голоса не влечет за собой увеличение общего количества голосов. Например, пятикратное изложение темы в начальном разделе фуги B-dur (XV) — с прямолинейным порядком вступления голосов — никак не влияет на количество ее голосов, которое равняется трем.

фрагментов (это можно было наблюдать как в только что рассмотренной фуге, так в и других фугах-partimento этого цикла), отличающихся искусным контрапунктическим письмом, — все это несомненный признак яркого таланта автора, о котором мы знаем, к сожалению, так мало...

Теперь, как обещали, мы обратимся к **24-м прелюдиям и фугам Вебера**. Обнаруженные в конце XIX века, помеченные 1689 годом, они, казалось, поколебали приоритет цикла Баха. Однако позднее выяснилось, что проставленная дата — ошибка и в действительности цикл Вебера появился в 1742 году, тот есть спустя два десятилетия после создания Бахом первого тома ХТК и за два года до появления второго тома. Автор, органист из Теннштедта, Бернард Кристиан Вебер, опубликовал свой цикл прелюдий и фуг, назвав его аналогично баховскому — «Хорошо темперированный клавир». Более того, его точное название полностью совпадает с тем, которое дал Бах своему первому тому ХТК⁷⁸. Итак, название цикла Вебера следующее:

«Das Wohltemperierte Clavier,
oder, Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia,
so wohl tertiam Majorem oder Ut, Re, Mi anlangend,
als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend.
Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musikalischen Jugend,
als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden
besondern Zeitvertreib aufgesetzt und verfertigt
von Bernhard Christian Weber,
Organist zu Tennstedt».

Трудно сказать, о чем думал этот (явно не страдавший от скромности) музыкант, создавая подобный цикл. Можно лишь предположить одно: он не только плохо знал музыку Баха, но и, по-видимому, совершенно не понимал истинного значения творчества своего великого современника. Впрочем, не исключено, что к созданию цикла его мог подтолкнуть слух о готовящемся Иоганном Себастьяном втором томе ХТК; в таком случае он решил не только вступить в соревнование с не ограничившимся одним томом маэстро, но и опередить появление его нового опуса.

⁷⁸ «Хорошо темперированный клавир, или Прелюдии и фуги во всех тонах и полутонах, касающихся как терций мажорных, или До, Ре, Ми, так и терций минорных, или Ре, Ми, Фа. Для пользы и употребления жадного до учения музыкального юношества, как и для особого времяпрепровождения тех, кто уже преуспел в этом учении, составлено и изготовлено Иоганном Себастьяном Бахом — в настоящее время великокняжеским Ангальт-Кётенским капельмейстером и директором камерной музыки. В году 1722».

...Заинтригованный читатель явно будет разочарован, узнав, что кроме названия, а также того, что эта композиция включает 24 прелюдии и фуги, расположенные тем же образом, что и у Баха, она вряд ли может быть чем-либо особенно интересна. В целом это довольно заурядное произведение (Я. Мильштейн отнес его к разряду «*добротных и блеклых сочинений*» — 117, с. 17) состоит из **четырех групп, включающих по шесть прелюдий и фуг для определенного состава голосов: вначале двухголосных, затем трехголосных, четырехголосных и, наконец, пятиголосных.** Все диптихи пронумерованы, они не содержат темповых и каких-либо других обозначений, но имеют указания на тональность и жанр входящих в них пьес — *Praeludium* (перед прелюдией) и *Fuga* (перед фугой). Выстроены они, как уже говорилось, аналогично циклу Баха — по полутонам хроматической гаммы, с учетом одноименных тональностей, начиная с C-dur и кончая h-moll. Однако обозначения некоторых тональностей выглядят даже не просто непонятными, но забавными, например: № 2 — C dis, № 4 — Cis E или № 5 — D fis, что указывает в первом случае на тольность до минор, во втором на до-диез минор, в третьем — на ре мажор. Или № 8 — Dis moll, хотя и прелюдия и fuga имеют при ключах 6 бемолей и явно выполнены в es-moll; № 18 — Gis oder As-moll (прелюдия и fuga выполнены в gis-moll), и тем более № 17 — As oder Gis dur (выбрана, конечно же, тональность As-dur)...

В тематическом отношении как прелюдии (в них несколько больше интересных находок), так и фуги представляют традиционный для музыкальной культуры позднего барокко ритмо-интонационный пласт с типизированными попевками и фактурными приемами. При этом и в строении тем фуг, и в приемах разработки тематизма, и в общей конструкции, и в тональном плане — везде ощутимы, с одной стороны, строгая методичность, а с другой — «вялость», и в целом — некое однообразие.

Диптих из прелюдии и фуги строится Вебером по принципу контраста: небольшая прелюдия, чаще двухголосная (в очень редких случаях — например, № 15 — содержащая большее число голосов), контрастирует с фугой не только тематическим материалом, но и, обязательно, его метро-ритмическим изложением. Заключительная каденция прелюдии и начало фуги, как правило, объединяются Вебером в одном такте. В отдельных случаях, когда прелюдия оканчивается на сильной доле такта, а тема фуги вступает на заключительной доле этого же такта, как бы присутствует их формальный разрыв; в других — если тема фуги вступает с сильной доли такта и совпадает с заключительной тоникой прелюдии, такой разрыв отсутствует. Переход к фуге, конечно, и в этом случае очевиден (благодаря смене фактуры, появлению нового материала и т. д.), но сам цикл при этом оказывается состоящим из двух разделов контрастно-составной формой (с иным содержательным наполнением, нежели у Букстехуде, Любека и Брунса, и иной конструкцией, поскольку здесь утверждается характерный для позднего барокко принцип парности).

вещения темы, многократное повторение которой в одном голосе, но на разной высоте, создает эффект присутствия в пьесе четырех, пяти и более голосов.

Например, в фуге **C-dur** вслед за изложением темы в нижнем голосе (от *g* малой октавы) следуют подряд 3 проведения темы в верхнем, в восходящем направлении, — от *c* (ответ) первой октавы, *g* также первой и *c* второй октавы. Спустя два интермедийных такта эту восходящую линию продолжает еще одно проведение темы в верхнем голосе — от *g* второй октавы (далее с ложным вступлением от *c* третьей октавы «темы», которая, однако, окажется интермедией). Таким образом, в начальных 12 тактах фуги ее тема звучит 5 раз в *T* и *D* в пяти высотных позициях. Хотя тема и прозвучит еще 6 раз, в дальнейшем подобные эффекты использоваться не будут. Более того, частота появлений темы уменьшается, и в последних 12 тактах фуги она вообще не проводится.

В фуге **c-moll** вслед за темой (имеет диапазон октавы), аналогичным образом излагаемой нижним голосом (она начинается со звука *c* малой октавы), квинтой выше вступает с ответом верхний голос (от звука *g* малой октавы); спустя два интермедийных такта этот же голос воспроизводит тему в основной тональности (от звука *c* первой октавы), по окончании чего сразу же повторяет ее еще 2 раза — квинтой выше (от звука *g* первой октавы) и квартой выше (от *c* второй октавы). Даже если не принимать во внимание, что следующее после интермедии проведение темы поручено нижнему голосу и излагается от *f* большой октавы, все равно оказывается, что в первых 15 экспозиционных тактах тема звучит на 5 разных высотах и в ее изложении задействованы 4 октавы. Подобное же «движение» вверх верхнего голоса характерно и для фуги **d-moll**, в которой тему проводит нижний голос, а отвечающий ему верхний берет на себя инициативу дальнейшего восхождения темы и ее изложения в тональностях *D — T — D — T*.

В фуге **cis-moll**, наоборот, Вебер выбирает нисходящий порядок вступления голосов. Ее экспозиционный раздел также содержит 5 проводений темы. В этом случае подряд четыре проведения темы (*D — T — D — T*) осуществляет нижний голос, увлекая за собой и контрапунктирующий ему верхний.

Экспозиционные разделы двух фуг — **Cis-dur** и **D-dur**, также включающие дополнительные проведения, строятся иным образом. В них эффект наличия четырех, пяти голосов создается не прямолинейным, а «всеорообразным» введением «очередного голоса» — путем продвижения от центра то верхнего, то нижнего голоса. Так, в фуге **Cis-dur** с темой вступает нижний голос, ему отвечает верхний, который затем квартой выше еще раз повторяет тему в основной тональности. Далее, основательно оторвавшись от задействованного регистра, вступает с темой нижний голос, проводя ее в тональности доминанты, и затем он же повторяет тему еще ниже, но уже в главной тональности. В фуге **D-dur** применен тот же прием продвижения от центра сначала верхнего голоса, а затем нижнего. С темой аналогичным образом вступает нижний голос, верхний

же, проведя ответ, вновь воспроизводит тему еще выше. После небольшой интермедии (она находится между темой и ответом!), делая скачок на октаву вниз, вступает с темой нижний голос, который далее еще раз повторит ее квинтой ниже, внося при этом эффект вступающего пятого голоса...

Таков был исторический фон, на котором появились в будущем ставшие знаменитыми два тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха.

Фуга Генделя и ее особенности

Думается, тот, у кого представление о Генделе ограничивается знанием отдельных примеров из «Израиля в Египте» и «Самсона», в лучшем случае — еще некоторых клавирных «больших фуг» и «фугетт», даже представить себе не может, что сделано этим Мастером в области полифонии и, в частности, фуги. Десятки, сотни разнообразнейших ее решений, смелые находки в области тематизма, в характере его размещения по голосам, в тональном плане, в композиционном строении, выделяют эту творческую Личность среди многих других музыкантов его времени и позволяют с полным основанием поставить ее рядом с таким титаном позднего барокко, как И.С. Бах.

Оба они — и Гендель, и Бах, достигли в интерпретации фуги поразительнейших результатов. Именно в их трактовке она стала не только полем проявления высочайшей техники полифонического письма, но и средством выражения разнообразнейшей гаммы чувств, настроений, средством передачи самого различного содержания — от камерных зарисовок до мощных, монументальных, величественных полотен. Однако, несмотря на многие общие, сходные моменты, Гендель в своем творчестве следует явно иным, нежели Бах, художественным принципам, и результаты, к которым они его приводят, заставляют нас обратить на эти принципы особое внимание, посвятив им самостоятельный раздел.

«Гендель — олицетворение величия, силы, громадной мощи...», — писал В. Стасов (162, вып. 2, с. 331). Его музыку высоко ценили Глинка, Чайковский, другие русские композиторы. Он импонировал им страстной, броской, ярко выразительной манерой подачи музыкального материала⁷⁹, широким выбором выразительных средств, свободным, подчас разрушающим стереотипы подходом к технике хорового и оркестрового письма. Что же касается полифонии, то к какой бы композиции мы ни обратились, она, как правило, обязательно включает фугированные разделы. Они присутствуют в самых разных жанрах — в концертах для органа с оркестром (ор. 4, 7 и др.), в трио-сонатах

⁷⁹ В письме к К. Булгакову М. Глинкой рекомендуется как автор церковной и органной музыки — И.С. Бах, концертной — «Гендель, Гендель и Гендель» (Глинка М. Литературное наследие. Т. II: Письма и документы. Л., 1953. С. 558).

(ор. 2, 5), в многочисленных *Concerti grossi*, входящих в ор. 3, 12, в антемах, ораториях, операх, причем в последних — не только в хоровых номерах, но и в камерных ансамблевых сценах (дуэтах, трио и т. д.).

Так, например, **оратория «Иуда Маккавей»** (1747) включает не менее семи оригинально выполненных фуг. Среди них — октавная fuga в № 7 (*Allegro*), особенностью которой является идентичность начальной фразы противосложения и темы, что вносит в композицию эффект стреттности. Краткие фрагменты рассредоточенной стреттной фугетты содержит и трио солистов в № 21. Спустя три номера, то есть, в заключительном номере первой части (№ 25, с т. 29), помещается хоровая тройная fuga с одновременным экспонированием тем. Следующий номер, открывающий вторую часть (№ 26), опять-таки включает fugу, которая может рассматриваться как двойная с раздельным экспонированием тем и совместной репризой. Завершается эта часть также двойной fugой, но уже с одновременно излагаемыми темами; причем одна из тем (она открывает fugу — см. т. 50), будучи изложена ровными половинными длительностями и в аккордовой гармонизации, явно ассоциируется с хоралом, придавая всей этой части также черты fugи на хорал. Ярчайшие образцы оригинально выполненных фуг представляют №№ 58 и 62, о которых обстоятельнее будет рассказано далее.

Заметим попутно, что «Иуда Маккавей» не есть «исключение из правил». Почти каждая оратория Генделя содержит не меньшее, если не большее, количество фугированно построенных частей. Если обратиться к написанной несколькими годами ранее оратории «Израиль в Египте» (1739), то здесь мы обнаружим выполненные в форме fugи №№ 2, 4, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 18, 21, 28. Причем, помимо простых, однотемных (№ 2 и др.), используются и сложные, в том числе двухтемная (№ 8), а также октавные (№ 12, 18), с хоралом (№ 15), мотетного типа (№ 18), стреттные (№ 9, 18), контраfуга (№ 10) и т. д.

Эффектные разделы, выполненные с привлечением фугированной техники, содержит также **оратория «Соломон»** (1749). Здесь особенно интересно выполнен хор священнослужителей (№ 4), в котором тема, наряду с кварто-квинтовой стреттой (с т. 34), участвует также в стретте с терцовым расстоянием между вступающими голосами (сначала в партиях первого хора, затем второго), будучи проводимой от звуков *g, b, d, f, a, c* (см. т. 20). Яркое впечатление оставляет и F-dur'ный хор израильтян № 6 — двухорная fuga с темой, начинающейся мотивом *f — f — e — a — g*, в котором затем, при дальнейшем проведении темы в тональностях *a-moll, d-moll, g-moll*, интонация чистой кварты сменяется на уменьшенную (*a — a — gis — c — h*), сразу же воскрешая в памяти барочные «темы креста», в том числе тему *cis-moll'*ной fugи из I тома ХТК Баха. Несомненно, интересна и двухорная двухтемная fuga № 15, которая начинается после оркестрового вступления (11 тактов) с хоровых переключек. Ее вторая тема (имеет тот

же текст, что и первая — «Heil, Heil auf ewig frommer Davids Sohn» — «Славься, славься на веки веков, благочестивый сын Давида») вступает не в момент экспонирования первой темы (в партии басов), а в момент ее октавного ответа (в партии альтов). Этим весьма кратким моментом обособления первой темы композитор разрушает привычную схему фуги с совместным экспонированием тем, достигая не только лучшего восприятия тем, но и их большей броскости, яркости. Впрочем, дальнейшее их совместное изложение соответствует кварто-квинтовой схеме, обновляемой уже другими нюансами.

В чем же кроется причина отличия генделевской фуги от баховской? Ответ прост: прежде всего, в разных корнях искусства этих мастеров. Если баховская фуга, как и все творчество данного композитора, основывается на протестантском хорале, то фуга Генделя, равно как и другие его инструментальные и хоровые композиции, тесно связана с музыкой театральной, сценической, концертной (композитором создано около 40 опер и огромное число ораторий, кантат и проч.). Отсюда ее бóльшая свобода, броскость, яркость, эффектность не только самого музыкального материала, но также приемов его подачи и разработки. *«Представляется, что случаи несоответствия нормам классической фуги, — пишет А.Г. Чугаев, — возникают в творчестве Генделя в связи с тем, что композитор открыл ряд существенно новых, однако вполне отвечающих "духу времени", средств изложения и развития тематизма, непосредственно предвосхищающих подобные же средства в созданных уже на гомофонной основе музыкальных формах венских классиков. Сюда относятся и более широкое, чем это предполагает "чистая полифония", использование аккордовой фактуры; и весьма действенное применение разработочных, опирающихся на вычленение, дробление, контрастные сопоставления приемов развития; и обращение к близким венскому классицизму принципам формообразования, связанным у Генделя с новым отношением к теме фугированного произведения, понимаемой уже не в плане основополагающего и относительно неизменного на протяжении всей фуги "тезиса", а наоборот, — в плане формообразующего начала, хотя и основополагающего, но изменчивого и постоянно обновляемого»* (197, с. 5–6).

При этом фуга Генделя остается в не меньшей степени детищем барокко, чем фуга Баха, — в которой, кстати, мы также увидим немало случаев «отступления от правил». Первая так же тесно связана с основными музыкальными, эстетическими, художественными принципами рассматриваемой эпохи, с ее взглядами и критериями. Неслучайно поэтому в творчестве Генделя мы находим фуги, не только далеко смотрящие вперед, многими своими выразительными приемами предвосхищающие развитие этого жанра в последующие столетия, но и в полной мере отвечающие ее классическим нормам, являющиеся яркими примерами именно академической фуги.

Прежде чем перейти к собственно рассмотрению особенностей генделевской фуги, мы все же вначале коротко остановимся на тех образцах этого жанра у данного Мастера, которые выполнены им с максимальным соблюдением преемственности традиций и законов барочного полифонического искусства. И у Генделя есть немало фуг, написанных строго, в основе которых лежит тематизм традиционный, хорошо знакомый нам по произведениям Баха и его предшественников — Букстехуде, Фишера, Муффата и др.

В числе подобным образом решенных фуг — небольшая хоровая фуга *f-moll* (№ 23) из «Мессии» (Хр. № 21 а):



Ее тема в разных вариантах разрабатывалась Д. Букстехуде (фуга *g-moll*), Бахом (фуга *a-moll* из ХТК II), самим Генделем в оратории «Иосиф», а также А. Лотти (ок. 1667–1740) в Реквиеме, Гайдном в Квартете № 5 ор. 20, Моцартом в первой части Реквиема... Каждое вступление темы Генделя осуществляется в свободном (не занятом изложением какого-либо материала) регистре и, начиная с ответа, сопровождается удержанным противосложением. После четырехголосной экспозиции и дополнительного проведения в тональности доминанты, расширяющего диапазон «действия» темы, следуют почти равная ей по масштабам экспозиции развивающая часть (тт. 31–63) с проведениями темы в тональностях *S* и *T* (по типу тема — ответ), а также в тональностях VII (*Es-dur*) и III (*As-dur*) ступеней, затем реприза (тт. 63–91) с четырьмя проведениями темы, но не во всех, а только в крайних по диапазону голосах: *T* (сопрано) — *D* (басы) — *D* (сопрано) — *T* (басы)⁸⁰.

Казалось бы, вполне строгая, нормативная фуга. И, тем не менее, если детальнее рассмотреть все ее компоненты, мы станем свидетелями массы необычных явлений. Так, в отличие от распространенной традиции, когда

⁸⁰ В.В. Протопопов дает иную транскрипцию формы этой фуги, предлагая считать начальные 24 такта экспозицией, следующие 23 такта неполной контрэкспозицией (с проведениями темы в тональностях *D*, *S*, *T*), 15 тактов — средней частью и 26+3 такта — репризой. Выделенные нами членения совпадают с тем анализом, который предлагает Праут (132, с. 121–122); они представляются более убедительными по ряду причин: во-первых, они более ярко подтверждаются каденционными участками (в частности, в тональности доминанты — т. 29), во-вторых, довольно частым использованием Генделем главной тональности в развивающей части фуги.

Обращаем внимание на несовпадение номеров хоров в разных изданиях ораторий. Кстати, старое издание «G.F. Händel Werke» (Leipzig, 1883) вообще не содержит цифровых обозначений номеров ораторий.

фуге предшествовало вступление, а сама она оказывалась заключительным разделом контрастно-составной формы, эта fuga, будучи вторым номером из трех следующих друг за другом хоровых номеров, наоборот, представляет собой средний раздел контрастно-составной формы (завершающийся остановкой на доминанте). За ним следует хор F-dur (№ 24) с заключительной частью — f-moll'ным Adagio, где в стреттном изложении появляется музыкальный материал, родственный материалу противосложения фуги № 23. Более того, даже когда Гендель работает с традиционной во всех отношениях темой, он остается верен себе: и здесь обнаруживается ряд моментов, свойственных только его стилю, его трактовке фугированной формы. Это, прежде всего, постоянное интонационное варьирование и изменение как каденционной части темы⁸¹, так и удержанного противосложения; введение мотивной «работы» (на материале того же противосложения) уже в экспозиции, чем можно объяснить появление в тт. 16–19 между темой и ответом интермедии, материал которой, в свою очередь, в дальнейшем будет постоянно изменяться и приведет к новым вариантам противосложения. Наконец, отметим и такой факт, как неравномерное, свободное распределение темы по голосам: альты и тенора имеют по два проведения, сопрано — пять, басы — четыре).

Что касается замечания о неравномерной «загруженности» голосов проведениями темы, то, думается, в этой связи будут небезынтересны некоторые параллели с Бахом. Из 48 фуг ХТК лишь очень небольшое их число (не более шести) содержит такую же резкую диспропорцию в «нагрузке» голосов, как та, которую мы только что видели у Генделя. В шести фугах — Es-dur I, e-moll I, e-moll II, gis-moll II, G-dur II и b-moll II — голоса несут равную тематическую «нагрузку», то есть имеют одинаковое количество проведенний темы. В 26 фугах разница в «загруженности» голосов (в сторону уменьшения или увеличения количества проведенний темы) составляет всего одно проведение⁸².

Но вернемся к Генделю. Рассмотрим еще один пример — хор № 4 из оперы «Израиль в Египте» (1739), с текстом «Mit Ekel erfüllte der Trank nun» («С отвращением наливает напиток... /Хр. № 21 б/»). Этому номеру предшествует краткий речитатив (№ 3), подводящий к основной тональности хора — g-moll. Достаточно компактная fuga (протяженностью в 42 такта) представ-

⁸¹ В хоровой фуге тема, естественно, должна заканчиваться одновременно с завершением текстовой фразы, поэтому в данном случае окончание темы приходится на 6 такт; ответ же вступает на такт раньше, чем ему полагалось бы, внося некоторый, хотя и малозаметный, эффект стреттности.

⁸² В первом томе ХТК это фуги: C, Cis, d, E, F, f, Fis, fis, G, B, b, H; во втором томе — C, d, dis, Es, E, f, Fis, fis, As, A, a, B, h.

ляет собой редкий для композитора образец относительно строгой трактовки этой формы. Экспозиция фуги (сомкнутая) включает четыре проведения темы:

147

Largo assai, ma non adagio



Далее следует трехтактная интермедия, подводящая к разрабочной части, включающей два проведения. Одно из них — в тональности F-dur, второе, звучащее опять-таки, после трехтактной интермедии, — в Es-dur. Затем вновь вводится продолжительная восьмитактная интермедия, и после нее начинается реприза — изложение темы в основной тональности g-moll и заключительная каденция, вместе составляющие десятитактный раздел. Таким образом, масштабная соотношенность основных фаз фуги выглядит так: 15 т. + 17 т. + 10 т., что говорит о явно весомой роли развивающей части и некоторой компактности последнего раздела. Наличие трехчастности подчеркивается также трехкратным проведением темы в партии басов, в тональностях D, S, T — по одному в каждом разделе: в завершающем разделе экспозиции (d-moll), в центре развивающей части (Es-dur), наконец, в репризе (g-moll).

Тем не менее, при всей отмеченной выше строгости фуги в ней присутствуют типичные для Генделя «вольности», в том числе касающиеся характера подачи темы. Начиная с ответа, во всех ее проведениях постоянно меняются каденции. Заключительная часть последнего проведения включает вступительный оборот с пунктирным ритмом и октавным скачком, подчеркивающим драматическое содержание текста («поток воды превратился в кровь»). Семантику, связанную с передачей напряжения, вносит в тему и момент усиления в ней (точнее в ее каденции) хроматики. Начиная с четвертого проведения, хроматический ход из трех полутонов в пределах малой терции продолжается до пяти, в пределах кварты. Далее этот заключительный оборот тут же имитируется в партиях сопрано, а затем несколько раз повторяется другими голосами; в репризном разделе он предстает уже в диапазоне квинты, увеличиваясь до семи полутонов (т. 36–38) и тритона, включающего последование шести полутонов (т. 38–40). Мало того, этот оборот проходит во всех четырех голосах (от I и V ступеней — звуков *g, d, d, g*) как удержанный контрапункт, увеличивая накал напряжения и усугубляя драматический характер всей фуги.

Особо отметим репетицию одного звука и «вызывающе» резкий скачок на тритон, который «повисает в воздухе», разрешаясь достаточно неопределенно. Сам прием репетиции одного звука довольно часто использовался в органной литературе и прежде; тем не менее, такого рода «скороговорка» была в то время для серьезной, академической фуги явлением новым. К тому же буффонный характер темы недвусмысленно подсказывал, что она как бы является характеристикой некоего комического персонажа либо музыкальным воплощением комического театрального эпизода. Аналогичные примеры находим и в оркестровых генделевских сочинениях. Все это говорит о том, что Гендель значительно расширил сферу содержания инструментальной фуги, пополнив ее тематизм новыми образными штрихами — подхваченными и развитыми впоследствии композиторами-романтиками.

Много нового мы находим и в тематизме вокальных, хоровых фуг, изложение которых нередко начинается в партиях солистов, а затем «имитируется» хором. В связи с этим тема часто представляет собой уже не просто тезис, но развернутую, законченную мысль. Поясним сказанное на примере № 58 из оратории «Иуда Маккавей». Эта часть открывается семитактным оркестровым разделом, содержащим проведение основной темы, которая затем в этой же тональности D-dur звучит в партии альт-solo и еще раз в тональности A-dur у тенора-solo. Обратим внимание на строение темы: для нее характерны яркий зачин — на одной повторяемой ноте, с пунктирным ритмом — и не менее яркое продолжение. Для выстраивания фуги вполне хватило бы и этих двух фраз, с остановкой на терцовом тоне (на относительно сильной доле такта), однако Гендель расширяет границы темы, прибавляя новые мотивы: яркий гармонический оборот с каденционным ходом баса (*g — fis — e — a — d*), в момент звучания которого начинают свой бег шестнадцатые, и следует весьма продолжительный колоратурный раздел, завершаемый полуторатаковой заключительной каденцией:

150 Allegro

т. 8 (Alt-Solo)



Казалось бы, пригодный лишь для сольных разделов, этот материал, тем не менее, после повторения его в партии тенора поручается хору (дублируется оркестром). Теперь тема проходит в основной тональности в партии басов, которым контрапунктируют сопровождающие голоса трех других партий, а затем, после краткой интермедии в тональности доминанты, — у сопрано (и в том и в другом случае каденции содержат изменения). При следующем — субдоминантовом проведении темы (в G-dur) она распределяется между партиями хора и при этом как бы «распыляется» на краткие фразы и мотивы, которые, повторяясь по нескольку раз в разных голосах, вдвое увеличивают ее масштабы. Эту идею развивает и последнее проведение темы в главной тональности D-dur (т. 52). Оно содержит 15 тактов (на 1 такт больше предыдущего), и с самого начала каждая фраза темы звучит дважды. Таким образом, при минимальном участии интермедийных связей, fuga протяженностью в 66 тактов содержит всего 7 проведений темы, первые 3 из которых (оркестровое вступление, solo альты, solo тенора), представленные в условиях «концертно-ораториального стиля», вообще мало связаны с фугой, а остальные находятся под сильным влиянием гомофонно-гармонического письма и особенностей его выразительных средств.

Как мы видим, оригинальность Генделя особенно ярко проявляется в области разработки музыкального материала и построения полифонического целого. При этом явный акцент делается им на свободном, не стесняемом никакими условиями изложения основного тематического материала, подчиняемом не столько традиции, сколько воле и вдохновению автора. Композитору присущи открытые и недвусмысленные гармонические решения, броские тембровые краски, вообще большая свобода в работе с компонентами фуги. При этом исследователи отмечают, что *«в полифоническом изложении и развитии у Генделя меньше линейной энергии и более ощутима гармоническая основа... Гендель-полифонист больше зависит от прошлого и одновременно стоит ближе к новым течениям XVIII века, почти минуя, однако, ту меру углубления полифонических форм, какой достигнул Бах»* (Т.Н. Ливанова; 197, с. 89).

Итак, для методической наглядности представим основные, наиболее часто встречающиеся особенности генделевской фуги⁸⁵ в виде трех групп:

⁸⁵ При освещении данного вопроса автор, наряду с собственными наблюдениями, использовал результаты исследований таких авторов, как В.В. Протопопов, А. Власов, В. Грачев, но прежде всего — А.Г. Чугаев, в большой, обстоятельной статье которого «Нетрадиционные виды полифонического формообразования в хоровых фугах Генделя» (опубликована посмертно — см.: 197. С. 5–69) детально рассматриваются особенности не только строения темы и ее проведений, но и структур экспозиционных частей (включая тональные соотношения), а также общего композиционного строения. Поскольку некоторые положения, выдвинутые Чугаевым в предложенных им классификациях, широко «разветвляются», умножаясь огромным числом пунктов и подпунктов (при этом смысл некоторых из них становится понятными лишь после дальнейшего пояснения), автор настоящей работы вынужден был отказаться от их цитирования. Кроме того, многие произведения,

первая — касается строения и «поведения» темы на протяжении всей композиции;

вторая — строения экспозиции и послеэкспозиционных частей, тонального плана и т. д.;

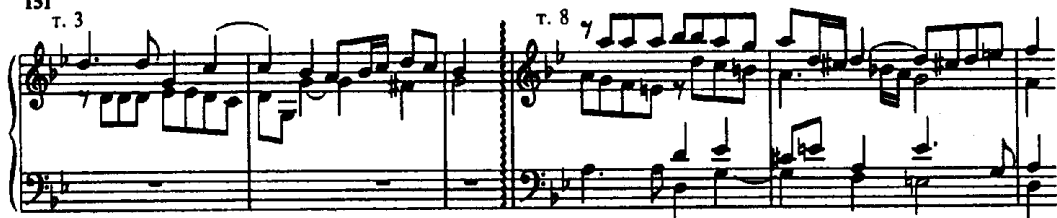
третья — связана с голосоведением, архитектурной и формой фуги.

I. В отношении строения и проведений **темы** необходимо отметить следующие нетрадиционные моменты:

- 1) неточность интервального строения при повторных проведениях темы;
- 2) сокращение и, наоборот, расширение масштабов темы за счет изъятия или прорастания ее мотивов;
- 3) многоголосное изложение при ее первом, начальном проведении;
- 4) многоголосное изложение ответа;
- 5) проведение ответа без противосложения;
- 6) рассредоточенное проведение по разным голосам как темы, так и противосложения;
- 7) ложные вступления голосов, транспозиция отдельных фрагментов темы, введение в противосложение отдельных мотивов темы, создающих дополнительный эффект тематической насыщенности и стретты.

1. Что касается *первого* из указанных случаев, а именно — интонационных изменений, допускаемых Генделем при проведении темы в разных разделах фуги, то здесь имеются в виду не вынужденные «неточности», которые возникают при написании тонального ответа, а более произвольные «преобразования» темы. Причиной их обычно являются либо преднамеренное «искажение» темы в связи с определенным программным решением, либо (намного чаще) просто достаточно свободное отношение композитора к теме, особенно к ее каденционной части, которая под влиянием гармонического развития, находясь в зависимости от используемой в данный момент определенной гармонии, постоянно варьируется. Интересно, что подобные «вольности» нередко имеют место уже при изложении ответа. Примером последнего случая может служить двойная фуга *g-moll* (№ 1) из Шести фуг, в которой не только постоянно варьируются окончания обеих тем, но даже ответы на первую и вторую темы в своих заключительных разделах (т. 8) значительно изменены:

фигурирующие в статье, могут быть для читателя недоступны. Исходя из всего этого, мы намеренно сужаем здесь круг рассматриваемых проблем и предлагаем свою собственную «классификацию», в которой число специфических моментов, касающихся построения генделевской фуги, значительно уменьшено. Однако при желании читатель может обратиться к указанной работе Чугаева.



К этому же пункту должны быть отнесены примеры, содержащие изменение рельефа темы за счет переброса отдельных ее звуков на октаву ниже или выше, что, конечно же, значительно меняет весь ее интонационный облик. Правда, подобные вольности, в отличие от предыдущих, как правило, не являются результатом «свободомыслия» — чаще всего они вызваны исполнительскими возможностями, а также желанием автора сохранить тот или иной технический прием. Ограничимся несколькими примерами, из которых наиболее яркий — тема фуги № 4: при проведении темы в главной тональности восходящий скачок на сексту заменяется в 51-м такте нисходящим скачком на терцию. Причина подобного изменения очевидна: изложенная в верхнем голосе (причем в самой высокой для этой фуги позиции) тема стреттно имитируется нижним голосом. Восходящая секста вынуждала автора либо менять диспозиции голосов, либо отказаться от стретты, чего, естественно, Гендель допустить не мог:

152 [Allegretto]



Аналогичное изменение содержит хор № 37 из оратории «Соломон», в котором композитор заменяет во втором такте темы восходящий квинтовый скачок на нисходящий квартовый.

2. Говоря о сокращении или, наоборот, разрастании темы (частный момент предыдущего случая, который выделяется нами в силу многократного применения Генделем), мы имеем в виду, разумеется, прежде всего не интермедийные участки формы, в которых развиваются мотивы темы. О подобной ситуации уже можно было составить представление в связи с анализом фуги f-moll из «Мессии». Так же в ранее указанной фуге из оратории «Соломон» (№ 37) композитор уже в экспозиционном разделе второе и четвертое проведения темы (т. 27 — в партиях альтов; т. 33 — басов) сокращает с четырех тактов до двух. Добавим, что

сокращенный вариант темы у Генделя не обязательно предполагает отсечение только ее развивающей части; очень часто сокращается и начальная часть (естественно, при наличии развивающей), и это представляет особенный интерес. Например, в хоре № 6 из «Мессии», в четвертом, пятом и шестом проведениях темы (тт. 12–20) ее ядро вообще отсутствует, и она начинается сразу с развивающего раздела. Вспомним в связи с этим, как М.И. Глинка в своих «Записках» удивлялся по поводу строения одной из фуг Генделя (к сожалению, не ясно, какой), тема которой занимала восемь тактов и *«походила более на речитатив, нежели на удобную для фуги мелодию...»*, а разработка ее была *«основана на восьмом такте, первые же 7 тактов появлялись только изредка»* (44, с. 263).

3. Относительно начального многоголосного изложения темы можно сказать, что это явление у Генделя предстает в трех вариантах: а) в виде двухголосного — то есть, интервальной формы подачи темы (хор «Er soll uns nicht entlaufen» из «Страстей» на слова Брокеса — пример 153 а); б) в виде аккордового (хор № 30 из оратории «Самсон» — пример 153 б); в) в виде октавной стретты в тональности тоники, за которой следует стреттный ответ в тональности доминанты (хор № 39 из «Мессии» — пример 153 в). Наиболее часто многоголосная трактовка темы встречается в ораториальных композициях, а также в жанрах, предназначенных для оркестра. Причина обращения к многоголосным темам ясна: их появление, несомненно, вызвано новой ориентацией — на гомофонно-гармонический стиль, аккордовое звучание, которое, по сравнению с обычным приемом поэтапного прибавления голосов, несомненно, отличается большей броскостью и эффектностью:

153 Allegro

а) Er soll uns nicht ent - lau - (fen)

S.
A.
T.
B.

Er soll uns nicht ent - lau (fen)

б) A tempo ordinario Dann wird zum gold' - nen Ster - nen - zelt

S.
A.
T.
B.

Dann wird zum gold' - nen Ster - nen - zelt

dess, der da herrscht im All der Welt

B

b) Auf, zer-rei-ßet ih-re Ban-de...

S. Auf, zer-reißet ihre Bande...

A. Auf zer-reißet

T. Auf zer-reißet

B. Auf zer-reißet

4. Близкий предыдущему случай — контрастная стыковка одногласно изложенной темы и многоголосного ответа (заклучительный хор из оратории «Самсон») или же одногласно изложенного ответа со следующим многоголосным проведением темы («Страсти» на слова Брокеса, № 1):

154

a)

lauf Stim-me ein, du gan-ze Him-mels Schaar

Alto solo

6) Mich von Stricke mei-ner Sünden



Подобные приемы имеют более древнюю традицию, связанную с респонсорным пением; представляется, что их выразительная характеристика не нуждается в каких-либо комментариях.

5. Как известно, имитация, в которой при вступлении и изложении риспосты отсутствует противосложение, называется гомофонной. Именно так строит Гендель, к примеру, экспозиционный раздел фуги из «Страстей» (ч. I) на слова Брокеса, где в момент звучания ответа противосложение отсутствует, а также начало хоровой фуги № 51 (с ц. 24) из «Мессии», где октавный ответ в партии сопрано звучит одногласно и получает «поддержку» лишь в момент окончания темы — благодаря имитации (тенорами) каденционного оборота:

155

Larghetto



Al - le Gewalt, und Ehr, und Macht...

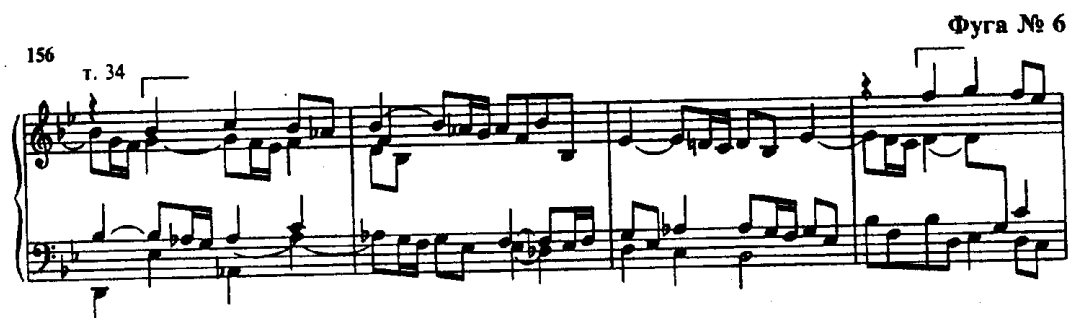


All - le Ge - walt...



der sitzt...

6. В связи с использованием рассредоточенной формы подачи темы и противосложения надо заметить, что она показательна как для хоровых, так и для инструментальных композиций. Например, в хоре № 6 из «Мессии» третье проведение темы поручено альтам. Однако они излагают всего лишь ядро темы, ее развивающую же часть исполняют тенора, которые в момент вступления альтов паузировали. Еще более интересный случай можно видеть в хоре № 8 из этого сочинения. Здесь (с т. 11) начальная часть темы фуги, порученная альтам, отделяется от продолжения (исполняют тенора) паузой протяженностью в такт и двухтактовой вставкой. Рассредоточенную форму подачи имеет противосложение заключительной хоровой фуги (№ 52) из «Мессии». Оно состоит из трех фраз, которые в первый раз — в момент звучания ответа — излагаются в одном голосе (в партии басов, до этого проводивших тему), во второй раз — распределяются между басами и тенорами. В третий же раз — при четвертом проведении темы фуги — начальный фрагмент противосложения звучит в партии теноров, следующий — альтов, последний — басов. Еще чаще встречаются подобные случаи в инструментальной музыке, в том числе — в клавирных фугах, что можно видеть на примере фуги № 4 (из Шести фуг). В т. 170 первая тема этой фуги «модулирует» из басового голоса в теноровый. В фуге № 6 подобные, при том многочисленные, «переходы» одних голосов в статус других голосов осуществляются намного раньше:



7. Наконец, следует обязательно отметить такой употребляемый Генделем прием, как ложное введение начальных отделов темы, создающее эффект стреттности и усиливающее момент динамики. Подобные ситуации возникают как в хоровых, так и в инструментальных композициях; см. проведение темы у басов в т. 23 в хоре «Preserve him for the glory» из «Саула», которое в т. 22 предвосхищает изложение начального мотива темы; далее, там же, — три ложных вступления фрагментов темы в тт. 28–31, 48–59; II часть Concerto grosso № 4, где перед третьим проведением темы в главной тональности a-moll двумя тактами раньше излагается ее начало; также клавирную фугу № 3 из Шести фуг:



Применяется Генделем и частичная транспозиция отдельных мотивов и фрагментов темы, а также достаточно значительная ее модификация, приводящая порой к появлению фактически новых вариантов темы (по Чугаеву — «заменного проведения»).

Наконец, отметим, что очень часто встречаются образцы, суммирующие ранее рассмотренные случаи нетрадиционного отношения к фуге. В этом отношении показателен, например, хор № 12 из «Мессии», в фугированном разделе которого (его тема, кстати, изобилует паузами) при вступлении третьего голоса отсутствуют противосложения в тех голосах, которые до этого проводили тему; и наоборот, оно звучит в партии басов, которые до этого тему не проводили. Само же противосложение представляет собой колорированный вариант темы, своим началом точно повторяющий ее ядро (что создает эффект стреттности), а далее «расцветивающий» ее музыкальный текст по типу юбилейных, прославляющих рождение Христа:

158

Andante allegro

S. Denn es ist uns ein Kind ge - bo - ren es ist uns

S. denn es ist

T. Denn es ist uns ein Kind ge - bo - ren

uns ein Kind ge - bo -

uns zum Heil ein Sohn ge -



II. Ко второй группе допускаемых Генделем отклонений от традиционных случаев, как отмечалось ранее, мы причисляем те нетрадиционные явления, которые касаются строения прежде всего экспозиции — самой строгой части фуги, но также и остальных ее частей. Здесь прежде всего имеются в виду следующие моменты:

- 1) начало экспозиции с доминантового проведения темы, то есть, с ответа;
- 2) построение экспозиции в виде группы стретт;
- 3) введение аккордовых разделов;
- 4) необычный тональный план;
- 5) использование цепи проводений темы в одном голосе;
- 6) «мотивная» разработка темы в послеекспозиционном разделе, а также внесение разработочности в срединный и репризный разделы, которые могут не содержать целостных проводений темы.

1. Примеров начала фуги не с темы, а с ответа, у Генделя немного. Как правило, подобная fuga является не самостоятельной композицией, а частью крупного произведения (например, оратории, кантаты) или даже частью части, «вкрапленной» (инкрустированной) в контрастно-составную форму. Вводя фугу в определенный раздел композиции, автор, естественно, должен определенным образом согласовать ее начало с окончанием (тони- кой) предшествующей части. Вот здесь-то и возникают ситуации, при кото- рых для связи предфугированной части и собственно фуги более удобна тональность доминанты, а не тоники. Именно такой случай можно увидеть в хоровой фуге № 10 из оратории «Израиль в Египте». Основная тональ- ность фуги — a-moll, но ее стреттно изложенная тема начинается не с тони- ки, а с доминанты — то есть, в e-moll. Если учесть, что предшествующий раз- дел (№ 9) заканчивается в G-dur, а входящий в его тоническое трезвучие звук *h* становится отправной точкой темы фуги, с которой вступает хор, подобное ее нетрадиционное начало оказывается не только понятным, но и вполне оправданным:

Tenor

Froh sah Ae - gypten seinen Aus-zug, froh sah Ae gyp - ten sei - nen

Froh sah Ae - gypten sei - nen

Другой возможный случай начала хоровой фуги с проведения темы в тональности доминанты возникает тогда, когда ей предшествует оркестровое вступление, в котором эта же тема излагается в главной тональности. В таком случае хоровое звучание темы в тональности доминанты приобретает черты двойственности: с одной стороны, оно может восприниматься как доминантовый ответ, поскольку является как бы продолжением фуги, начавшейся в оркестре, а с другой — как тема в тональности доминанты в начавшейся хоровой фуге — см. хор № 33 из оратории «Мессия»:

Allegro

laßt al - le En - gel des Herrn

laßt al - le En - gel des Herrn

Allegro

Еще более редкий случай: по этой же причине, а именно из-за тональной связи с предшествующим гомофонным разделом, тема одного из фугато («...ergreift die Angst») хора № 23 оратории «Израиль в Египте» начинается в тональности двойной доминанты. Само же фугато здесь имеет следующий тональный план: DD — D, D — T.

2. Говоря о стреттах, расположенных в начальном разделе фуги, мы имеем в виду вовсе не экспозицию стреттной фуги, что было нормой для этого вида, а со-

всем иной вариант построения фугированной формы, основная особенность которого заключена в тональном плане. А именно: вместо традиционных вступлений темы в тональностях тоники и доминанты здесь вначале могут стреттно следовать два проведения темы в главной тональности, затем два в доминантовой (иногда бывает еще третья пара — тогда она опять звучит в главной тональности). При этом звуковысотные позиции темы в каждой стретте могут быть разные. Например, во второй части хора № 13 из «Израиля в Египте», написанного для двух хоров, первый хор начинается в виде пары стретт, в которых вторые голоса вступают в нижнюю квинту. И, тем не менее, даже при наличии квинтовой имитации, каждая из стретт — однотональна: в первой тема звучит от V и I ступеней, и там, и там — в тональности C-dur, во второй — аналогичным образом — в позиции V и I ступеней в тональности G-dur:

161

denn er hat ge-hol-fen

Herrn, denn er hat ge-hol-fen wun - - - - - der - bar,

denn er hat ge - hol-fen wun - - - - - der - bar,

denn er

wun -

wun - der - bar,

wun - der - bar, wun - der - bar,

hat ge - hol - fen

В хоре № 20 из «Мессии» (о нем более подробно будет рассказано позднее) вначале следует трехголосная октавная стретта в основной тональности, затем трехголосная стретта — в тональности доминанты. Думается, что какие-либо пояснения, касающиеся эффекта подобного выразительного приема, вряд ли нужны, поскольку и без комментирования абсолютно ясно, что подобная техника — результат утверждения функциональной гармонии, а точнее — гармонии высшего порядка.

3. Введение аккордовых разделов в фугах Генделя явно стимулируется собственным его стилем возрастанием значения гармонии. Подобно тому как мастера строгого стиля (начиная с Обрехта и Жоскена) любили использовать в композиции сквозного имитационного строения разделы, выполненные в *contra-punctus simplex*, то есть, нота против ноты (для подчеркивания определенного текста), так и в генделевской фуге весьма часто голоса сливаются в гармоническом «союзе», образуя настоящие хоральные разделы — по типу таких, какие можно видеть в хоре № 15 оратории «Израиль в Египте».

4. Тональный план в фугах Генделя — явление нестабильное. Возможны неожиданности и своеобразные «нарушения» не только в послеекспозиционной части, но даже и внутри экспозиции. Правда, это касается чаще не проведения темы, а находящегося вокруг нее материала — связок, интермедий и т. д.

5. Говоря о цепи проведения темы в одном голосе, мы имеем в виду следование одного за другим или с непродолжительным связующим материалом нескольких тематических проведения подряд. Этот прием явно порожден особенностями инструментальной техники письма; соответственно большая часть примеров подобного отношения к теме находится именно в клавирных и оркестровых сочинениях. Например, финал *Concerto grosso* № 2: первое проведение фугированно излагаемой темы поручено здесь скрипкам, второе (ответ) — альтам и виолончелям; третий раз тема звучит у чембало и, опять-таки, виолончелей (таким образом, вслед за проведением темы в тональности доминанты виолончели сразу же повторяют ее в главной тональности). Аналогичный случай — следование двух фугированных проведения темы подряд в одном голосе (на этот раз третье и четвертое проведения, то есть тема — ответ), в тональностях *g-moll* и *d-moll* — можно видеть во второй части *Concerto grosso* № 6 (партия чембало). И, наконец, совершенно уникальный случай, когда начальное изложение темы и ответа осуществляется в одном и том же голосе, демонстрирует вторая часть *Concerto grosso* № 7. Здесь вслед за первым проведением четырехтактной темы (ее начальные 3 такта заняты репетициями одного звука), порученным первым и вторым скрипкам *concertati* и *ripieni*, следует второе (тональ-

ный ответ), только у первых скрипок, тогда как вторые скрипки исполняют противосложение:

162 Allegro



6. Вполне естественно, что с внесением в саму тему фуги «радикальных» новых свойств — когда при ее проведении исчезает либо начало, либо конец, — особенно важную роль начинает играть мотивное развитие. У Генделя оно подчас перерастает в настоящую классическую разработку (см. срединную интермедию в увертюре «Гименей»). Вместе с тем, многократное, если не постоянное, звучание одних и тех же мотивов в разработке снимает необходимость проведения темы в репризе (см. репризу «Гименей»). Иногда мотивное развитие бывает настолько интенсивным, что средний или заключительный раздел фуги остается без целостных проводений темы. Таков, например, хор № 7 из оратории «Иуда Маккавей», средняя часть фуги которого не содержит ни одного проведения темы.

III. Наконец, рассмотрим вопросы **третьей группы** — связанные с голосоведением, с занятостью голосов и их «поведением», а также касающиеся формы фуги и ее архитектоники. В связи с этим проакцентируем прежде всего следующие положения:

- 1) неопределенность голосов в плане их функций и размещения;
- 2) неравнозначная занятость голосов;
- 3) использование проводений в главной тональности на срединных участках формы;
- 4) особенности архитектоники фуги, а также особенности формы сложной (многотемной) фуги.

1. Что касается голосоведения, то здесь неожиданные «результаты» (по сравнению с фугой Баха) демонстрируют прежде всего клавирные фуги Генделя. Ни одна из них не может быть представлена в партитурном изложении, а также изображена графически — с четко зафиксированными голосами (как мы это делаем с фугами Баха, вычерчивая их схему); ни одну из них нельзя спеть ансамблем, распределив вступающие темо-ответные проводения по голосам. Однако, если подобный эксперимент все же произвести, то обычно уже в пределах экспозиции фуги, не говоря о ее последующих разделах, следует непременно ожидать «выяснения отношений» между поющими из-за недостатка или пере-

избытка музыкального текста и решать спор либо в связи с присвоением «чужого» текста, либо в связи с неожиданной нехваткой числа поющих...

Итак, первое, что особенно отличает инструментальную (прежде всего клавирную) фугу Генделя от аналогичных фуг Баха, — это отсутствие закрепленности темы за конкретным голосом. Мы далеко не всегда можем точно сказать, на сколько голосов написана фуга, и тем более, какой из них — альт, тенор, сопрано или бас — излагает тему и, далее, ответ. Если даже беглый взгляд на порядок вступления темы и ответа в баховской фуге дает нам возможность говорить и о количестве голосов, и об архитектонике фуги, то здесь возникает достаточно много трудностей.

2. Вопрос «занятости» голосов в подаче темы генделевской фуги может быть поставлен лишь при анализе хоровых или оркестровых фуг, но не клавирных, где из-за вышеизложенной особенности — незакрепленности партий за конкретными голосами — определить степень их занятости невозможно. Проблема эта весьма показательна для Генделя, который лишь в редких случаях заботится о равномерном распределении темы по голосам и пропорциональной «загруженности» последних. Встречаются фуги (особенно с двумя, тремя темами), в которых та или иная тема вообще ни разу не звучит в каком-либо из голосов. В.В. Протопопов называет один из подобных случаев — хор *e-moll* из оратории «Иосиф», в котором вторая тема ни разу не появляется в партиях сопрано и альтов, а третья тема — в партии басов (см. об этом 133, с. 245).

3. Гораздо чаще, чем И.С. Бах, Гендель ограничивается небольшим кругом тональностей, возвращаясь то и дело к главной, исходной. Подобное явление — результат частого «модулирования» однотемной фуги в многотемную, в которой вторая и последующие темы излагаются в основной тональности. В других случаях возвращение к главной тональности может быть вызвано появлением «местных» реприз (как, например, в двойной фуге № 20, открывающей II часть «Мессии», где после изложения второй темы в *F-dur* в т. 16–17 появляется первая тема в основной тональности *g-moll*). Таким образом, освоение новых тональностей не является узловым, важным моментом для Генделя. Этот же факт констатирует и В.В. Протопопов, отмечая, что *«архитектоника фуг Генделя свободнее, чем у Баха, а тональный план проще. Это позволяет думать, что по стилю они ближе старым мастерам»* (133, с. 235). К аналогичному выводу приходит и Т.Н. Ливанова: по ее наблюдению, фуги Генделя *«близки именно предшественникам Баха — тому же Пахельбелю, И. Крйгеру, которые еще не разработали форму фуги (особенно ее среднюю часть) в таком совершенстве и не довели ее до такого эмоционального разнообразия, как это сделал И.С. Бах»* (102, с. 384).

4. В отношении формы фуг необходимо также согласиться с мнением В.В. Протопопова, который пишет: «*Определение конкретной формы как двух- или трехчастной в фугах Генделя постоянно наталкивается на неясности из-за расплывчатости границ построения*» (133, с. 236). И действительно, какой такт, например, считать началом репризы в клавирной фуге В-dur (№ 3), имеющей общую протяженность 78 т.? Ясно, что не т. 36, хотя первая тема здесь и появляется в главной тональности. Может быть т. 46, где первая тема звучит, во-первых, в стретте, а во-вторых, вместе со второй темой? Или т. 53, в котором начинается подхватываемая далее стреттно тема в тональности S — то есть, в Es-dur, подводящая к проведению темы в главной тональности (т. 57)? Или т. 65, в котором ко второй теме прибавляется первая? — Хотя этот последний раздел (до т. 78), по-видимому, все же лучше трактовать как заключительный...

Но особенно интересны своей архитектуроникой и формой сложные, много-темные фуги Генделя. Ни у одного композитора (не только эпохи барокко, но и более позднего времени) мы не найдем такого большого количества примеров фуг со столь смелыми, оригинальными, не повторяющимися решениями. Докажем это на примере нескольких сочинений.

Одно из них — двойная фуга, открывающая II часть «Мессии» (№ 20). Помимо того, что она октавная, стреттная, эта фуга примечательна многими другими особенностями. Начальный хоровой раздел ее (ему предшествует трехтактное, со стреттным изложением основной темы, оркестровое вступление) связан с экспонированием уже знакомой по вступлению темы с текстом «*Seht an das Gotteslamm*» («Узрите Агнца Божьего»), которая в экспозиции предстает трижды: в первый раз — от звука *g* — в виде трехголосной октавной стретты в главной тональности *g-moll*; во второй раз — от звука *d* — опять-таки, в виде трехголосной стретты, соответствуя высотной позиции доминантового ответа; и в третий раз — от звука *f* — на новой высоте (которую диктуют не законы полифонии, а гармония!), причем не только стреттно, но и в дублировке. Далее следует трехтакт с новым текстом⁸⁶ (он станет принадлежностью второй темы) — и вновь, в главной тональности *g-moll*, дважды проводится первая тема (в партии басов — т. 16 и в партии сопрано — т. 17). Остальные 12 тактов связаны с изложением второй темы, которая сначала в тональности Es-dur, а затем в *g-moll* подается в форме бесконечного канона (I разряда) и с частичной дублировкой одного из голосов. Последние оркестровые 3,5 такта повторяют материал вступления и связаны со стреттным изложением в *g-moll* первой темы.

⁸⁶ До этого момента данный текст появлялся в «противосложении» (т. 7)

но было бы быть «по правилам») следует повторное экспонирование начальной стретты с вертикальной перестановкой голосов и с дописанными контрапунктами (в средних голосах). Дальнейшее стреттное развитие этой темы, сопровождаемое привлечением дублировок, протекает в основной тональности — g-moll и ее параллели — B-dur. Однако после каденции в этой последней тональности (т. 27) начинается новый раздел — экспонирование второй темы (с новым текстом), вступление которой осуществляется по плану: T — T — D — D; далее следуют интермедия и еще одно проведение, фактически уже в окружении гармонических голосов. И вновь в стреттном виде, включая момент обращения, появляется (в тональностях g-moll, c-moll, то есть T и S) со своим текстом первая тема, а за ней дважды, в дублировках и уже фактически в аккордовой фактуре (в тональностях D и T), следует вторая. Схема (условная) этой фуги следующая:

A	B	A	B
26 т.	22 т.	7 т.	10 т.

Желающему более подробно познакомиться с фугами Генделя, которые, разрабатывая несколько тем, в то же время явно выделяются среди обычных многотемных фуг своим оригинальным строением, наверняка покажутся небезынтересными такие примеры, как:

— двойная fuga на хорал: № 49 из оратории «Иуда Маккавей» — заключительный номер второй части композиции. Эта fuga приближается к тому из ее видов, в котором хорал вводится в интермедийных разделах. Кроме того, необычность данной фуги проявляется в том, что начальное многоголосное звучание всего хора как бы скрывает ее тему (в партии басов), растворяет ее в гармоническом звучании голосов. Однако в дальнейшем (начиная с доминантового ответа в партии альтов) фугированное письмо становится отчетливым, определенным, хотя сама тема при сохранении ритма почти постоянно подвергается варьированию. В т. 50 меняется лад на одноименный (c-moll — C-dur) и вводится изложенный крупными длительностями в аккордовой фактуре «хорал» с текстом «Wir opfern Gott» (в партии басов звучит его первая строка, протяженностью в 6 тактов). Затем вновь, но в C-dur, продолжается fuga, теперь как двойная: в ней (уже в мажоре) звучат первая тема с текстом «хорала» и сам «хорал», выступающий в качестве второй темы. В т. 95 вновь фугированное изложение прерывается «хоралом» — его следующей строкой; наподобие краткого эпизода ненадолго возвращается стреттно излагаемая первая тема, подводя опять-таки, к аккордовому изложению третьего, завершающего раздела «хорала»:

A	B ₁	A	B ₂	A	B ₃
		B ₁			

— тройная fuga из центрального раздела № 47 из оратории «Иисус Навин» (1748), которая, в продолжение вышерассмотренного случая, не содержит контрапунктического соединения тем. Это хоровая fuga с 5-ю проведениями первой темы, вступающей стреттно (через такт), затем 9-ю проведениями второй темы, вступающими также стреттно (с временной дистанцией в полтакта), и, наконец, опять-таки, 5-ю проведениями третьей темы. Отчасти эта fuga напоминает нам тип мотетной формы, обрамляемой гомофонными вступлением и заключением:

Вступление А В С Заключение

— двойная fuga, с присоединяющейся второй темой, которой открывается II действие пасторали «Ацис и Галатея» (1720). Здесь самостоятельную экспозицию имеет только первая тема; когда начинается вторая — тут же вступает первая тема, и далее они звучат вместе:

А В
 А

— хоровая fuga e-moll из II части оратории «Иосиф и его братья». Согласно ранее предложенной классификации сложных fug (см. главу 5), она должна быть отнесена к комбинированному виду, поскольку одна из ее тем имеет не только полную экспозицию, но и дополнительные проведения, включающие ее стреттное изложение; две другие темы излагаются совместно. Репризный же раздел представляет собой соединение всех трех тем:

 А
 В В
А С С

— хор №8 из оратории «Иевфай», который принадлежит к этому же — комбинированному виду сложных fug. Это пятитемная fuga, в крайних частях которой фигурированно развиваются по две темы, а в средней части — одна:

Вступление А С D
 В E

Все эти примеры оригинально выполненных сложных fug лишний раз убеждают нас в том, насколько смел, неповторим был в своих творческих устремлениях Гендель, и насколько безгранична была его фантазия...

ПОЭТИКА И ЛОГИКА БАХОВСКОЙ ФУГИ

«Цель музыки — трогать сердца»

И.С. Бах

Конечно, можно гордо заявить: я слышу в музыкальных произведениях только то, что они сами по себе говорят моему художественному воображению, но такого рода фраза доказывает лишь отсутствие подлинного интереса к музыке. Ибо нет того великого, серьезного художественного произведения, для которого поэтическое истолкование могло бы оказаться излишним.

Ф. Вольфрум

Писать поэтические произведения — это значит изобретать символы. Понимать поэзию — значит понимать символы. Истинный музыкант-творец может быть понят только поэтом. И он вправе ожидать, что в его внутренний мир попытаются проникнуть.

А. Шеринг



Мя И.С. Баха неразрывно связано с понятиями «полифония» и «контрапункт», — хотя этим мастером написано также огромное число произведений в гомофонно-гармоническом стиле. Подобная же ассоциативная параллель неизбежно возникает при произнесении слова «фуга»; и это несмотря на то, что собственно фугированные формы у Баха составляют приблизительно 1/20 часть из числа всех созданных им композиций...

Как бы там ни было, можно с уверенностью сказать: о какой бы фуге, какого угодно мастера ни зашла речь — написанной во времена раннего барокко или в

XIX, XX веках, начале XXI века, — мы всегда непроизвольно сравниваем ее именно с баховской фугой. Она для нас — символ этого жанра, его эталон, олицетворение образца, отвечающего наивысшим художественным критериям.

Прекрасные слова о значении музыки великого немецкого композитора принадлежат Е.В. Назайкинскому: *«Творчество Иоганна Себастьяна Баха, — пишет он, — не только высокая художественная, эстетическая и этическая ценность для людей XX века (несомненно, и для XXI-го. — Н.С.), не только неповторимо своеобразный памятник своей эпохи, но и неиссякаемый источник познания музыки в целом, ее законов и принципов. Выступая как завершитель большого этапа развития европейского музыкального искусства, И.С. Бах открыл для него новые пути и перспективы, многие из которых были по-настоящему оценены и нашли продолжение лишь спустя длительное время — в XIX и XX столетиях»*. И далее исследователь, оставляя без комментария мысль о том, что Бах стоит в самом начале исторически развертывающейся панорамы авторских стилей, все более и более дифференцирующихся, делает чрезвычайно важное для проблематики данного раздела нашей книги добавление: *«Но он, вместе с тем, остается для нас художником всех времен, прочно опирающимся на самые глубинные основания музыки и ее природы. Именно поэтому, обращаясь к его произведениям, музыканты, слушатели, ученые находят в них наряду с ярко индивидуальными чертами и нечто общезначимое, непреходящее»* (125, с. 267). Именно эти качества, неизменно привлекающие нас в фуге Баха, — глубина и общезначимость художественных идей, с одной стороны, и необычайно яркая индивидуализация замысла в каждом конкретном решении, с другой, снова и снова делают ее предметом изучения и позволяют обнаруживать все новые и новые нюансы как в ее логике, так и в ее поэтике.

Оговорим сразу: понятия «логика» и «поэтика», достаточно часто применяемые в современных литературоведении и искусствознании, разными исследователями трактуются весьма по-разному — см. труды А.Н. Веселовского, Д.С. Лихачева, М.М. Бахтина, книгу Е.В. Назайкинского «Логика музыкальной композиции», и особенно ее заключение (Вместо эпилога), озаглавленное «Поэтика музыкальной композиции», статью К.И. Южак «К поэтике фуги Баха (на материале “Хорошо темперированного клавира”)». Поэтому мы считаем необходимым кратко изложить наш собственный взгляд на эти понятия — взгляд, который, безусловно, нашел отражение не только в данной главе, но и во всех остальных разделах этой книги.

Итак, первое из них — «логика», на наш взгляд, имеет отношение как к продуманному, рациональному, так и к интуитивному, эмоциональному процессам отбора композитором тех или иных технических и выразительных средств. Логика способна действовать как на уровне художественного мировосприятия, так и на уровнях художественного стиля, а также художественного метода. При этом везде — на всех уровнях — она в большей мере имеет отношение к

структуре, и в частности, к структуре музыкальной композиции — к масштабной выверенности всех ее компонентов, разделов, частей, к продуманности «линии поведения» основных музыкальных тем, контрапунктов, к выстроенности тонального плана и т. д.

Понятие же «поэтика» прежде всего связывается нами с «мотивировкой» вышеназванных процессов, с их содержательным, семантическим значением. Именно к области поэтики относится такой фактор, как взаимообусловленность всех выразительных средств в каком-либо конкретном произведении. Вне всяких сомнений, сюда же должны быть причислены и такие явления, характерные для эпохи барокко, как музыкальная риторика и символика, соединяющие в себе субъективное и объективное, логическое и интуитивное начала.

Но вернемся к баховской фуге. Безупречная логика, строгая соразмерность всех ее частей и разделов, точный выбор средств музыкальной выразительности, а также изобразительных приемов — всем этим «управляет» исключительно глубокое религиозное мировосприятие Мастера. Общеизвестно, что одним из существенных моментов поэтики его творчества стала опора на протестантский хорал. Практически все баховские произведения в той или иной мере связаны с семантикой хорала — как его музыкальной стороны, так и текста. Эта последняя связь особо подчеркивалась современниками Баха и его учениками: *«Что касается до игры хоралов, то мой учитель, господин капельмейстер Бах (он еще жив) наставлял меня, чтоб я играл эти песнопения не просто так, между прочим, а сообразуясь с аффектом слов»* (из воспоминаний И.Г. Циглера — 57, с. 103). Везде, где присутствует хорал, — в номерах Страстей, в частях месс, в хоральных обработках, прелюдиях (часто решаемых как fuga на хорал), — несмотря на то, что «амплитуда образной выразительности» баховских сочинений может быть шире и разнообразнее, нежели в первоисточнике, а число вариантов «конструкций» его сочинений вообще трудно поддается схематизации, тем не менее, все средства служат наиболее глубокому раскрытию содержания данного хорала и подчиняются его выразительной стороне. Опосредованные «следы» присутствия хорала можно обнаружить и в тех случаях, когда баховские фуги не связаны с ним напрямую и не цитируют его.

Так сложилось, что традиционный анализ, преимущественно исследующий ладо-функциональную, интонационную, ладо-гармоническую стороны фуги, пока еще обходит стороной аспекты, связанные с ее поэтикой. Правда, как упоминалось, в последнее время несколько усилилась тенденция к выявлению риторических фигур и связанной с ними эмблематики разного рода, наблюдается и рост интереса к числовой символической, — все это, безусловно помогает выявить, уточнить, конкретизировать образное содержание фуг; однако в учебной, научно-методической литературе подобные аспекты до сих пор так и не

нашли отражения... Дабы расширить возможности подхода к анализу глубинных, смысловых пластов баховской фуги, без которого любой формальный анализ будет неполным, мы предлагаем читателю познакомиться с различными нетрадиционными взглядами на поэтику и логику баховской фуги.

О нетрадиционных методах анализа баховских фуг (на примере «Хорошо темперированного клавира»)

В конце XIX века А.В. Амброс писал: «...если вам хочется найти в сочинениях мастеров контрапункта настроения, характерность и выразительность, — раскройте чудесные **музыкальные поэмы** (выделено нами. — Н.С.) великого Иоганна Себастьяна Баха, не только его кантаты и “Страсти”, но и его концерты, сюиты, прелюдии и фуги! Не говоря уже о прелюдиях, с их относительно более свободной формой, разве в фугах “Хорошо темперированного клавира” каждая тема не является живым существом, обладающим полнотой жизнеутверждающей силы? Кое-кто смеет утверждать, что фуги — лишь искусная резьба, не преследующая никаких целей, кроме комбинирования фраз при помощи различных, свойственных только фуге приемов! Разве можно поставить в один ряд, как пустую игру форм, глубоко скорбную тему фуги фа минор (1 том) с порхающим мотыльком темы фуги до-диез минор (2 том)? Таинственно и торжественно возникающую тему фуги до-диез минор (1 том) — с идиллической темой фуги до мажор (1 том)? Тему фуги ре мажор — лицо героя под локонами парика — со стремительным бегом голосов в двухголосной фуге ми минор (1 том)? Прислушайтесь к убедительным словам самого великого Себастьяна!» (124, с. 365–366).

Для нас несомненно, что подлинно современный способ глубокого исследования музыкального текста баховских фуг должен сочетать самые разные методы. Но прежде чем что-либо сочетать, необходимо предварительно понять, какие возможности открывает каждый метод в отдельности. Мы опускаем здесь рассмотрение традиционного метода анализа баховской фуги, поскольку теория его была подробно изложена в главах Четвертой, Пятой и Шестой данной книги, и остановимся более подробно на иных методах — несомненно, имеющих не меньшее право на существование, а следовательно — на внимание и изучение, несмотря на то, что они, как правило, отсутствуют в учебниках по контрапункту. Одни из таких методов в большей мере направлены на раскрытие содержания и поэтики баховской фуги, другие — на раскрытие внутренних законов построения музыкальной композиции, ее логики. Ограничив число методов **пятью**, мы начнем наше знакомство с ними прежде всего с таких, которые акцентируют внимание на сюжетно-содержательной стороне. Итак,

первый — связан с выявлением интонационных, ритмических и иных ассоциаций между темой фуги и каким-либо близким ее образному строю хоралом

(или хоралами) и далее — с раскрытием образной семантики музыки, преимущественно исходя из сакральной тематики (с привлечением цитат из Священного Писания);

второй — предполагает обнаружение в тематизме фуг (в их интонационном строении, ритмике и т. д.) не прямых, а опосредованных связей с неким источником (тем же протестантским хоралом), выявляемых путем сопоставления музыкального материала той или иной фуги с материалом различных баховских произведений, опирающихся на хорал. То есть, в данном случае речь идет об интерпретации содержания фуги при посредстве «промежуточного звена»;

третий — подразумевает фиксацию в материале фуги разного рода риторических приемов и фигур, связанных с выражением музыкальных аффектов, а также звуковой символики и эмблематики, характерных для эстетики барокко;

четвертый — апеллирует к символике числовой;

пятый метод — не учитывает каких бы то ни было привносимых извне аналогий и параллелей с хоралом, а опирается лишь на чисто звуковую сферу, то есть на природные свойства музыки.

Мы уверены, что число возможных подходов к объяснению образного содержания и логики композиционного строения баховских фуг легко умножить.

Итак, **первый метод** предполагает «программное» толкование инструментальной фуги (при отсутствии авторских указаний на сюжетную канву) и нахождение хорала, текст которого конкретизирует образное содержание фуги.

Подобный подход к раскрытию «сюжетной канвы» фуг, с точки зрения связи их содержания с библейской тематикой, на наш взгляд, весьма интересен и продуктивен, несмотря на то, что оправдывает он себя не всегда. Нельзя пройти мимо открытий, касающихся отдельных произведений Баха, у таких исследователей его музыки, как Г. Риман, А. Швейцер, А. Пирро, Г. Бесселер. И уж тем более необходимо обратить пристальное внимание на вот уже более половины столетия существующую научную концепцию программной трактовки инструментального творчества этого мастера, автор которой — Болеслав Леопольдович Яворский¹.

Разработанная Яворским система анализа клавирных произведений Баха открывает путь к глубокому постижению смысла не только отдельных небольших композиций, но и таких крупных полифонических циклов, как, например, два тома «Хорошо темперированного клавира». Согласно исследователю архи-

¹ Сведения, касающиеся концепции Б. Яворского, нами заимствованы из великолепной, на наш взгляд, статьи Р. Берченко «Болеслав Яворский о "Хорошо темперированном клавире"» (Муз. академия. 1993. № 2) и работы В. Носиной «Символика музыки И.С. Баха и ее интерпретация в "Хорошо темперированном клавире"» (М., 1991). В более позднем издании (М.: Классика XXI, 2004), по которому даются сноски на с. 440, 456 и др., последняя работа получила название «Символика музыки И.С. Баха». В свою очередь, Носина в большей части своей работы опирается на дипломную работу Р. Берченко «Из истории отечественного баховедения. Б.Л. Яворский о ХТК» (М., 1985).

ва Яворского — Р. Берченко, концепция ученого относительно вышеуказанного сочинения основывается на следующих положениях:

- для разных видов искусства барокко характерна тенденция создания циклов (например, поэтических), серий (живописных картин) и т. д.; в музыке эта тенденция нашла отражение в создании многочастных инструментальных композиций, в основе которых лежат сюжеты христианской мифологии;
- в большинстве прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» музыкальный материал опирается на протестантские хоралы, общеизвестность которых в Германии XVI века и в последующие века помогала вызывать у слушателей, даже в бестекстовых композициях, конкретные образно-смысловые ассоциации;
- при объяснении содержания клавирных циклов Баха необходимо учитывать ту подсказку, которую дают использованные в них музыкально-риторические фигуры и разного рода интонационные символы;
- для установления более точной сюжетной «канвы» прелюдий и фуг ХТК целесообразно пользоваться сравнительным анализом, привлекая к рассмотрению другие произведения Баха, в том числе — кантаты, пассионы, мессы, органные хоральные прелюдии;
- входящие в цикл 48 прелюдий и фуг, согласно традиции баховского времени, группируются, в соответствии с основными вехами евангельского повествования, в самостоятельные подгруппы.

Подытоживая вышеизложенное, можно сказать следующее: обнаруженные Яворским музыкально-тематические и образные параллели между прелюдиями и фугами двух частей ХТК, с одной стороны, и конкретными протестантскими хоралами (в том числе в таком виде, как они использованы Бахом в кантатах и мессах), с другой, приводят его к выводу, что в циклах четко прослеживается несколько сюжетно-смысловых линий, связанных с главными событиями евангельского повествования. Более того, — фуги, объединенные одним сюжетом, по мнению ученого, образуют самостоятельные внутренние циклы, которых всего шесть, причем каждый из них включает в себя разное количество фуг²:

Ветхий завет — 2 фуги (d-moll I, G-dur II)³;

Рождество — 10 фуг (C-dur I, e-moll I, g-moll I, B-dur I, As-dur I, Fis-dur I, A-dur I, As-dur II, B-dur II, E-dur I);

² Толкование 29 прелюдий и фуг см. в Приложении.

³ В недавно опубликованной книге «В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире»» (М., 2005), вопреки сведениям, приведенным в статье (а также в книге Носиной), Берченко называет на этот раз уже только одну фугу.

Деяния Христа — 8 фуг (cis-moll II, a-moll I, gis-moll II, f-moll II, Fis-dur II, d-moll II, F-dur I, F-dur II)

Страстная неделя — 14 фуг (fis-moll II, cis-moll I, a-moll II, g-moll II, h-moll II, fis-moll I, b-moll I, gis-moll I, dis-moll II, c-moll II, f-moll I, es-moll I, b-moll II);

Торжественный пасхальный цикл — 5 фуг (C-dur II, G-dur I, H-dur I, e-moll II, H-dur II);

Догматический цикл — 9 фуг (c-moll I, Cis-dur I, D-dur I, Es-dur I, Cis-dur II, D-dur II, Es-dur II, E-dur II, A-dur II).

Первое, что бросается в глаза, — это отсутствие строгой конструктивной организации, явная разбросанность, хаотичность в порядке следования фуг ХТК. И хотя, как свидетельствуют документы, Яворский неоднократно подчеркивал, что предлагаемый им сюжетный принцип нисколько не противоречит конструктивному, а именно — расположению прелюдий и фуг в хроматическом порядке, тем не менее, нам представляется, что любой, кто ознакомится с вышеприведенной таблицей, невольно будет поначалу пытаться совместить ее с баховской идеей построения цикла⁴ — и потерпит неудачу. Поскольку подобные опыты уже проводились и не увенчались успехом, остается, по-видимому, согласиться с мнением Берченко, что входящие в ХТК прелюдии и фуги в отношении своего образного содержания не выстраивают единой сюжетной последовательности и скорее всего *«чередуются по художественному принципу альманаха — жанра, чрезвычайно распространенного в баховскую эпоху и в последующие времена»* (18, с. 123)⁵.

Итак, оставив в стороне идею о внутренних циклах, которая сама по себе достаточно интересна (хотя кого-то может и не удовлетворить), обратимся к факту установления параллелей между темами фуг и хоралами. Этот момент является, бесспорно, очень важным. Иное дело — как и с какой тщательностью осуществляется сам процесс обнаружения хоралов, требующий не просто кропотливой работы, но исключительного внимания к выявлению моментов не внешнего, а глубинного совпадения с темой фуги.

Несколько отвлекаясь от исследования самого Яворского, заметим, что в ряде современных работ, посвященных данной проблеме в творчестве Баха, «отбор» хоралов иногда не может не вызвать удивления, настолько порой условно их

⁴ Берченко, отвечая на этот вопрос, констатирует, что *«самое тщательное исследование в различных ракурсах — по иерархии церковных праздников, по протестантскому календарю, по соотношению подвижного и неподвижного кругов церковной службы, по рядоположенности эпизодов библейской истории, по чередованию произведений, относящихся к самым разным сюжетным циклам внутри “Хорошо темперированного клавира” и т. п. — все это не дало ощутимых результатов»* (18. С.123)..

⁵ Напомним, что входящие в альманах композиции располагаются, как правило, свободно, без соблюдения какого-либо сквозного сюжетного начала.

сходство с темами фуг, входящих в состав и ХТК, и других композиций. Так происходит чаще всего потому, что при нахождении общих свойств основное внимание обращается на интервальное строение сопоставляемых тем, но при этом не учитываются такие важные аспекты, как функционально-гармоническая окраска отдельных звуков, скрытое голосоведение, природа мотивов и проч.

Например, в ряде теоретических работ⁶, посвященных «Искусству фуги», первая тема фуги из последнего Contrapunctus'a сравнивается с хоралом «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» («Из бездны бед взываю я к Тебе»). Однако ни своим остовом, ни гармонической «пунктуацией» (V—I—V—VI), ни очень важной интонацией, затрагивающей VI ступень лада, хорал никак не связан с темой фуги (см. пример 165 а). Столь же различны, на наш взгляд, вторая тема этой фуги и сравниваемая с ней тема хорала «Alle Menschen müssen sterben» («Все люди смертны» — пример 165 б). Главное несовпадение выявляется путем сравнения остова их тем: в баховской теме вырисовывается отчетливое поступенное продвижение вверх от I ступени к V (она достигается уже в начале третьего такта) и далее к VI; в теме же хорала преобладает вращательное движение от I к III и от III к I ступеням с последующим выходом (в конце четвертого такта) к V ступени:

165

“Aus tiefer Not”

а)



б)



“Alle Menschen müssen sterben”



Думается, в поисках хорала, действительно соответствующего теме какой-либо фуги, следует исходить прежде всего не из внешнего сходства общей интонационной линии, а из связи корневых моментов ее строения, касающихся синтаксиса и структуры текст-музыкальной фразы⁷. Без этого всяко-

⁶ В том числе и в прекрасной книге Носиной «Символика музыки И.С. Баха»; см. с. 18.

⁷ В этом отношении показательна неточность, допущенная Носиной при характеристике хорала «Was mein Gott will» (с. 13), в котором подчеркнутый ею квартетный скачок не может иметь какое-либо смысловое значение, поскольку он относится к категории так называемых «мертвых» скачков. Стоит лишь спеть начало этого хорала с текстом — и ошибка будет очевидна.

го рода рассуждения о традиционных для искусства барокко образах и сюжетах могут, несомненно, быть увлекательными, однако они останутся спекулятивными; более того, неточность мотивировки поставит под сомнение саму идею сюжетного толкования инструментальной музыки XVII — первой половины XVIII вв.

Но вернемся к Яворскому. Для лучшего знакомства с предлагаемым им подходом к анализу баховской фуги, приведем характеристики тех ассоциативных образов, которые вызывают у него, например, прелюдии и фуги C-dur, cis-moll и b-moll из I тома ХТК⁸.

Прелюдию и фугу C-dur ученый связывает с сюжетом Благовещения, то есть, с начальным этапом евангельской истории. Основой здесь, согласно Яворскому, послужил текст Евангелия от Луки, глава I, стихи 26–38: «*Архангел Гавриил, посланный к Деве Марии, сообщает ей благую весть — что у нее родится сын, зачатый непорочно от сошествия Духа Святого, и наречется он Иисусом, и это будет Сын Божий и Спаситель*»⁹. Музыка прелюдии действительно полна «ангельского света, чистоты, надежды». В ней как бы получили образное отражение «земля, небо, эфир, колебания крыльев в эфире». «Лютнеобразная фактура вызывает явные ассоциации с живописными изображениями ангелов, держащих в руках музыкальные инструменты, в том числе — лютни. [...] Речитатив в конце прелюдии истолковывался как “слово”, “весть”».

Тема фуги, по словам Яворского, соответствует словам Марии: «Се, раба Господня; да будет мне по слову Твоему» (Лука, I, стих 38). В основе темы — мелодия начальной строфы хорала «Was Gott tut, das ist wohlgetan» («Что Господь делает, то во благо») и его третьей строфы: «Er ist mein Gott, der in der Not» («Он мой Господь, который в нужде моей»):

166

C-dur I



⁸ При анализе первого цикла мы цитируем или же воспроизводим достаточно близко к оригиналу текст из книги В. Носиной, а при анализе второго цикла — из статьи Р. Берченко.

⁹ Носина. Символика музыки И.С. Баха. С. 25.

Тема фуги C-dur используется также в начальном номере кантаты № 77 «Du sollst Gott, deinen Herren, lieben von ganzen Herzen» («Возлюби всем сердцем Бога, Господа своего»), написанной в самом начале лейпцигского периода (до мая 1724 г.):

167 BWV 77

V-no I
V-no II
Va, Bc.

Кроме того, тема C-dur'ной фуги близка начальным строфам хоралов «Только один Бог на небесах» и «Величит душа моя Господа», а также теме органной фуги на тему «Magnificat» (BWV 733, пример 168 а), опирающейся на материал последнего из названных хоралов. «Столь многочисленные аналоги, — пишет Носина, — не оставляют сомнений для понимания содержания фуги. На основании этого восходящий поступенно мотив из 4-х звуков является символом постижения воли Господней¹⁰. [...] Нисходящий мотив из трех групп по четыре шестнадцатых (см. пример 168 б) соответствует в христианской числовой символике таинству Евхаристии — Святого причастия (444)» (127, с. 26–27):

168 BWV 733

а)

б)

окончание темы

¹⁰ Заметим, что восходящий ход в пределах кварты и в условиях мажорного наклонения содержат очень многие темы хоралов, в том числе такие, как «Die Nacht ist kommen, drin wir ruhen sollen», «Gott der Vater wohn' uns bei», «Wenn wir in höchsten Nöten sein», «Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut». Особенно близок теме фуги хорал «Herr, nun laß in Friede» (во всех случаях имеется в виду начальная строфа). Все это еще раз говорит о том, что данный метод требует особо тщательного, бережного отношения к музыкальному тексту.

Таким образом, тема фуги C-dur связывается с выражением нескольких идей: постижения воли Господней, непоколебимой веры и приобщения Святых тайн (причастие).

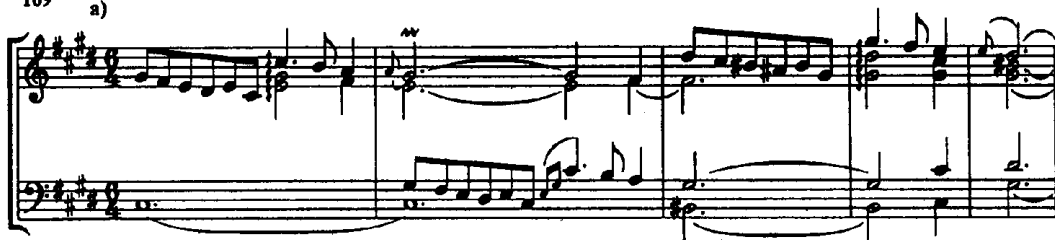
Кроме того, Яворский отмечает, что истовость веры подчеркивается отсутствием в этой фуге интермедий и фактически постоянным звучанием темы (действительно, если учесть, что тема занимает полтора такта, в 27 тактах фуги она звучит 25 раз!). В последних же тактах фуги ученый обращает внимание на небольшую деталь — риторическую фигуру восхождения (anabasis): «взлет» в пределах ундецимы шестнадцатых и тридцатьвторых на фоне органного тонического пункта, — соответствующую словам Евангелия: «И отошел от нее ангел» (в трактовке Яворского: «Ангел исчезает, дважды оглянувшись на Марию»).

Содержание второго цикла — **Прелюдии и фуги cis-moll** из этого же тома ХТК — Яворский трактует как «Моление о чаше» и связывает с эпизодом молитвы Иисуса в Гефсиманском саду в ночь перед пленением. Его основой является текст Евангелий от Матфея (гл. 22, ст. 36–44), от Луки (гл. 22, ст. 40–44), в котором говорится о том, что Иисус трижды (а эта фуга, как известно, тройная) обращается к Богу с просьбой о том, чтобы чаша страданий миновала его: «Отче! О, если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо меня! Впрочем, не моя воля, но Твоя да будет» (Лука, 22, 42).

Прелюдия — скорбное ариозо, в музыкальном тексте которого достаточно много «знаков печали» (нисходящих оборотов, относящихся к фигуре catabasis); также неоднократно звучат мотивы предопределения и постижения воли Господней. Начальный же оборот заставляет вспомнить один из фрагментов «Страстей по Матфею», связанный с эпизодом пленения Иисуса в Гефсиманском саду:

169

a)



б)



Кроме того, — интереснейший факт — в тактах 26 и 35–36 прелюдии появляется в ракоходном виде первая тема фуги — тема креста, распятия. Ее изложение от конца к началу как бы подсказывает неизбежность факта свершения крестной муки.

Что касается собственно первой темы фуги, то ее в качестве строительной ячейки-мотива, как указывает Берченко, включают в себя несколько хоралов: «Nun komm', der Heiden Heiland» («Приди же, благой спаситель») «Christ, unser Herr zum Jordan kam» («Христос, наш Господь, явился в Иордан») «Was mein Gott will» («Чего желает мой Господь»), «Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'» («Иисус Христос, повернись ко мне»). Особенно же явственна ее близость к началу номеру кантаты № 61, а также органной обработке BWV 660:

170



a)



б)



Этот мотив неоднократно применялся Бахом именно как тема страдания, распятия в таких его композициях, как «Страсти по Матфею» (№№ 54 и 59), h-moll'ная месса (Kyrie eleison, Crucifixus, Agnus Dei) и др. Кроме того, Мастер знал, что его фамилия — ВАСН, будучи переведенной на ноты, образует тот же крест. Он искусно пользовался своей монограммой; любили с ней «работать» и его современники, не говоря уже о последователях и «потомках», которые посредством включения темы ВАСН в собственные сочинения стремились, с одной стороны, выразить преклонение перед искусством и мастерством великого контрапунктиста, а с другой — утвердить свою сопричастность его высокой традиции.

Вторая тема фуги, по Яворскому, — символ «чаши страдания». Для нее, как и для многих других тем этого же содержания, характерно относительно протя-

«сдержанная поступь» и «скорбный хор». Оstinатный ритм (две шестнадцатые и три восьмые), пронизывающий полностью всю прелюдию, органнй пункт в ее начальных тактах, с непрерывно повторяемым басом, явно вызывают ассоциации с похоронным шествием и сопровождающим его колокольным звоном; спускающиеся же ходы басового голоса — от *f*, *e*, *d*... вновь от *f* (т. 4 — в пределах сексты, т. 6 — септимы, т. 7–10 — ундецимы, тт. 16–20 — более двух октав: *f* — *es*), — по мнению исследователя, передают наступление тьмы («От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого» — Матф. 27, 45). Доминантовый органнй пункт и постепенно уплотняющаяся фактура подводят в т. 22 к девятиголосному аккорду (VII ум. вв.) — кульминации всей прелюдии: движение замирает. *«Девятизвучный аккорд, — пишет Носина, — с выразительной фермой и паузой, несет двойную символику: долгая пауза (фигура aposiopesis — умолкание) в музыке барокко приобрела значение смерти, а число 9 в христианской числовой символике имеет смысл окончательного свершения, воплощения пророчества. В Евангелии сказано, что Иисус испустил дух «около девятого часа». И вслед за патетическим аккордом в последних тактах прелюдии в басу, как бой часов, девять раз звучит b»* (с. 42–43).

Что касается фуги, то ее темой является начальная фраза хорала «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» («Из бездны бед взываю я к Тебе»), в которой, правда, начальный восходящий ход на квинту заменен нисходящим на кварту, благодаря чему продолжение темы — после паузы — звучит ноной выше. Все, кто писал об этой фуге, единогласно отмечают, что данный эффект был применен Бахом явно осознанно — чтобы усилить напряженность переживания, глубину страдания, а возможно, и с изобразительной целью — передать горестный вопль (ремарка Яворского — «вопли женщин на похоронах Христа»). Этому же эффекту способствует нисходящий порядок вступления голосов («погружение в мир скорбей»). Материал противосложения и интермедий также связан с темой хорала — с разделом, который использовался и в прелюдии.

Завершая рассмотрение первого нетрадиционного способа анализа баховской фуги, отметим еще раз его неоспоримую ценность: он апеллирует к глубинным связям музыки Баха с ее истоками, конкретизирует и, таким образом, делает более понятным содержание фуг, заложенный в них смысл.

Однако Яворский находит очевидный первоисточник лишь для 24-х из 48 циклов ХТК¹¹. Как же быть в остальных случаях — если первоисточник неоче-

¹¹ В кн. «В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о “Хорошо темперированном клавире”» Р. Берченко пополняет число первоисточников, находя их для всех 48 циклов.

виден? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся ко **второму** методу нетрадиционного анализа баховских фуг — когда тема фуги вызывает ассоциации не собственно с протестантским хоралом, а с каким-либо из голосов, сопровождающих его в той или иной хоральной обработке и представляющих собой, в свою очередь, «обработку», модификацию хорала, а главное — сюжетно близкий ему голос, контрапункт.

Человеку, который не вырос и не был воспитан в протестантской традиции, трудно выявить на слух точные параллели с конкретным хоралом в большинстве тем баховских фуг — будь то фуги из «Хорошо темперированного клавира», из органных или скрипичных сонат, концертов и проч. Тем не менее, внутреннее чутье порой и нам подсказывает, что эта связь имеет место... Однако в действительности наша память часто осуществляет «подмену»: проводит ассоциацию не столько с самим хоралом, сколько с «расшифровывающим» его содержание «комментарием» — баховской обработкой, прежде всего в жанре хоральной прелюдии. В связи с этим предлагаемый нами здесь метод мы называем **«методом опосредованных связей»**.

Исследование баховских хоральных прелюдий показывает, что при всем контрасте с хоралом «комментирующий» пласт, как правило, редко имеет полностью самостоятельное, независимое от него интонационное решение. Либо своими начальными интонациями, либо опорными тонами, либо конкретными мотивами, связанными с той или иной символикой (мотивы скорби, греха, мольбы, блаженства и т. д.), прелюдийный материал обязательно так или иначе корреспондирует с хоралом. Но если в одних случаях эти точки соприкосновения выявляют внутреннюю, смысловую соподчиненность «первоисточника» и его «комментария», то в других они указывают лишь на генетическую производность, поскольку в силу своей яркости, исключительной выразительности «производное» фактически обретает новую образность и характеристичность. Как бы там ни было, в сопровождающем хорал пласте во всех случаях можно почерпнуть «подсказку» к расшифровке многозначного содержания баховской фуги.

Как нам представляется, при анализе и органных фуг Баха, и его фуг из ХТК, равно как фуг, включенных в другие композиции, при характеристике их образно-интонационной стороны, в тех случаях, когда композитор не дает указаний или ссылок на использование конкретных хоралов, допустимо привлечение ассоциаций с теми или иными композициями, связанными с разработкой протестантского хорала

Так, несомненно, тема **c-moll'**ной фуги из **ХТК I** воскрешает в нашем сознании именно такой материал — явно произрастающий из интонаций хорала, но при этом чрезвычайно яркий, узнаваемый, получающий собственную жизнь. Складывается парадоксальная ситуация: мы практически с тру-

дом можем вспомнить сам хорал, но мгновенно узнаем тот авторский текст, который призван дополнять, комментировать его. Он для нас гораздо важнее здесь, чем сам первоисточник, который фактически растворяется в окружающих его голосах, с их новым тематическим, жанровым и структурным обликом¹². При этом совершенно очевидно, что *«тот смысл, который композитор вкладывает в “расшифровывающую” содержание хорала органичную обработку, позволяет понять мир наиболее близких Баху идей и эмоций»* (66, с. 245). А раз так, обработка сможет помочь нам понять тот скрытый подтекст, который содержится в фугированном тематизме баховских произведений.

В одной из ранних версий I тома ХТК все входящие в него фуги названы Бахом фугеттами¹³. В отношении к данной фуге такое определение жанра представляется достаточно удачным: и своим фактурным решением, и относительно простой техникой (в изложении темы отсутствуют приемы инверсии, ритмического увеличения или уменьшения длительностей, стретты), и тематизмом (с чертами танцевальности, причем не «придворного», а бытового, народного характера), а также небольшими размерами (31 т.) она в полной мере отвечает традиционному образному строю фугетт.

Обратим внимание на строение темы: а, а₁, а₂б. Варьирование начального мотива, открывающегося выписанным мордентом, вносит в нее некоторую дробность, прерывистость, которая, впрочем, отчасти нивелируется скрытым голосом — нисходящим тетрахордом: *as, g, f, es*. Можно, конечно, пытаться искать сходство этой темы с каким-либо хоралом, однако, думается, продуктивнее пойти по иному пути. При прослушивании с-moll'ной фуги в памяти всплывают другие композиции Баха, в том числе — интонации и мотивы хоральной обработки «*Wer nur den lieben Gott läßt walten*» («Кто Бога нашего в себе узрит» — BWV 647, Orgelwerke Bd.VII № 59), написанной в той же тональности с-moll. Ее два верхних голоса, колорируя интонации хорала (он появится в партии педали лишь в 5-м такте), сразу же вступают на путь фугированного изложения. Им сопутствует самостоятельный, независимый от хорала контрапункт, очень близкий теме с-moll'ной фуги — с теми же выписанными мордентами и с той же членимостью на мотивы:

¹² Отчасти сходная ситуация возникала, в частности, в мессах XV–XVI веков, написанных на с.ф.: используемый в них первоисточник, с одной стороны, порождал определенный интонационный строй, являясь основой музыкального материала всех голосов хоровой партитуры, а с другой, оказывался неузнаваем — в результате подачи самого с.ф. в очень крупных длительностях.

¹³ См. об этом в работах К. Южак, в том числе, в одной из последних: «Программа курса Х.С. Кушнарева “Полифония И.С. Баха”: две версии — две эпохи». СПб, 2003. С. 143.

“Wer nur den lieben Gott lässt walten”

172

BWV 647



Этот контрапункт настолько выразителен, что и сам мог бы быть темой фуги (см. материал нижнего голоса, заключенный в квадратные скобки). Хотя он и выполняет здесь роль сопровождения, фона, оттеняющего «тематические» голоса, но нисколько не уступает им по яркости, являясь полноправным участником «ансамбля». Его содержание определяется текстом хорала: «Кто Бога нашего в себе узрит». Известно, что материал хоральных обработок часто предстает у Баха в разных жанровых транскрипциях. Мы находим «содержимое» данной обработки (все четыре голоса, включая хорал!) в одноименной кантате № 93 — в дуэте сопрано и альты (также в тональности *c-moll*), где оно звучит уже с текстом «Er kennt die rechten Freudenstunden» — «Он знает верные часы веселья». Если сопоставить образный строй дуэта с той характеристикой, которая была дана нами выше этой теме, можно убедиться в том, что ее содержание может быть и более детализировано.

Тема фуги *H-dur* I невольно воскрешает в памяти канонически излагаемые голоса в хоральных обработках «Christus, der uns selig macht» — BWV 620 и 620 a («Христос, который сделал нас счастливыми»):

173

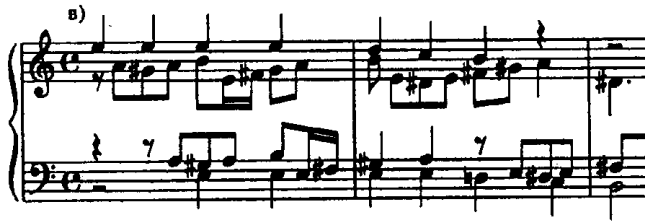


Canone all'Ottava

BWV 620



BWV 620 a



Тема фуги В-dur II (см. ранее приводимые примеры 38 а, а₁) заставляет вспомнить музыкальный материал хоральной обработки «Christe, du Lamm Gottes» («Христос, ты ягненок Божий», BWV 619) и, в еще большей степени, хоральной прелюдии «Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf» («Господь, разверзни небеса», BWV 617). Тема фуги d-moll I своим интонационным наполнением несомненно близка излагаемым в духе инвенции голосам хоральной прелюдии «Wo soll ich fliehen hin» («Куда бежать я должен», BWV 646)¹⁴. А скрытый нисходящий по полутонам голос в теме фуги f-moll I (от V ступени к I) как бы дополняется «хроматическим продолжением» (от VIII ступени к V) в хоральной обработке «Meine Seele erhebet den Herrn» («Моя душа величит Господа», BWV 648):

174



BWV 646



¹⁴ Причем и в той, и в другой композиции сравниваемый материал излагается в прямом и в обратном видах.

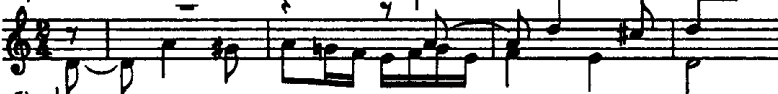
61)



Аналогичного рода «совпадения» можно видеть в тематизме фуги F-dur I и хоральной обработки «Komm, heiliger Geist, Herre Gott» (« Приди, светлый гость, Господь Бог», BWV 652, 653 а, б), фуги cis-moll I и прелюдии «Nun komm' der Heiden Heiland» («Приди, Святой дух...», BWV 660), фуги Fis-dur I и прелюдии «Wir glauben all'» («Мы думаем...», BWV 680 – пример 175 а), фуги dis moll I и прелюдии «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» («Из бездны бед взываю я к Тебе», BWV 686 – пример 175 б) и т. д.:

175

а)



б)



BWV 686

Не меньшее число переключек возникает у Баха между сопровождающими хорал голосами и материалом противосложений, интермедий. Так, в ранее упоминавшейся с-moll'ной фуге из I тома ХТК материал первого удержанного противосложения — гаммообразные пассажи — используется в хоральной обработке BWV 701 (см. пример 39), и опять-таки, не в фугированно развиваемых голосах, связанных с самим хоралом «Vom Himmel hoch da komm' ich her» («С высот небесных я схожу»), а в сопровождающих контрапунктах, звучащих в прямом виде и в инверсии (заметим, что хоральная прелюдия выполнена в одноименной тональности — C-dur). Примеров подобных совпадений, как и в предыдущем случае, немало.

Таким образом, пользуясь методом сравнительного анализа и обращаясь к композициям Баха самых разных жанров, можно было бы написать увлекательную историю той или иной темы фуги, того или иного противосложения и т. д.

Третий метод анализа баховских фуг связан с выявлением в их строении действия разного рода риторических правил и фигур, а также символики музыкальных аффектов. Напомним: взаимоотношения фуги с риторикой в разное время были различными. В XVI веке чаще всего fuga связывалась лишь с отдельными риторическими фигурами — повторения («copulatio», «repetitio», «collatio»), подражания («imitatio», «mimesis») и рядом других¹⁵. И. Бурмейстер (1606 г.), характеризуя фугу, соотносит двойную (двухтемную фугу) с фигурой «metalepsis», фугу в обращении — с фигурой «hypollage» и т. д. Позднее, во второй половине XVII века, fuga начинает уподобляться протяженным риторическим построениям. Ее сравнивают с «беседой», «спором», с *«соборанием многих людей, которые, обсуждая один за другим предложенную тему, приходят все к одному и тому же заключению»* (М. Ла Вуае). Такой взгляд на фугу позволяет уже рассматривать ее с точки зрения **риторической диспозиции** (в XVIII веке в применении к музыке это понятие означало логический план инструментального сочинения, основанного на правилах музыкальной риторики) и проводить параллели между ее компонентами, частями и такими разделами риторики, как «propositio», «confirmatio», «conclusio».

В учении о музыкальной риторике, сведения о которой дает Маттезон в своей «Критике музыки» («Critica musica», 1772), fuga истолковывается как композиция, включающая в себя 7 разделов (компонентов)¹⁶. Первым — propositio, то есть изложение, — является тема; вторым — aetiologia, то есть причина, — ответ; третьим — inversio, то есть противоположное, — тема в обращении; четвертым — similia, то есть подобное, — ритмически варьированные, фигурированные проведения темы; пятым — exempla, то есть примеры, — звучание темы в побочных тональностях в уменьшении или увеличении; шестым — confirmatio, то есть утверждение, — канонические, стреттные проведения темы; седьмым — conclusio, то есть заключение, — звучание темы на органном басу в сопровождении других голосов, излагающихся имитационно. Вся эта композиционная схема являлась составной частью риторической диспозиции. Согласно утверждению того же Маттезона, риторическая диспозиция состояла из 6 разделов: 1 — вступление (exordium), 2 — рассказ (narratio), 3 — изложение (propositio), которое могло быть простым и составным, 4 — усиление (confirmatio), 5 — опровержение (confutatio), 6 — заключение (peroratio). Схема фуги соответствовала пунктам с 3-го по 6-й названной диспозиции. Впрочем, на практике многие из этих разделов зачастую не применялись.

¹⁵ Эти вопросы обстоятельно исследованы М. Лобановой в ее книге «Западноевропейское музыкальное Барокко: проблемы эстетики и поэтики». М., 1994. С. 195–197 и др.

¹⁶ В отношении сведений, касающихся риторической диспозиции, автор опирается на материалы статьи С. Мальцева «Об импровизации и импровизационности фуги» // Теория фуги. Л., 1986.

Следует учитывать, что такая, достаточно непривычная для нас, последовательность «обязательных» условий сочинения в практике XVIII века была с самых ранних лет обучения хорошо знакома и понятна каждому музыканту. Эта схема «одушевлялась» с помощью стереотипных формул — определенных мотивов, интонаций, фигур. Они, безусловно, облегчали и упрощали не только процесс импровизации (которая безоговорочно подчинялась законам риторики) и письменной фиксации создаваемых композиций, но и восприятие музыки, понимание значения ее выразительных свойств, ее смысловых акцентов, логики развития темы и всей формы.

В XX веке эти традиции барочной культуры (в том виде, в котором они получили преломление в творчестве И.С. Баха) стали известными вначале благодаря трудам Андре Пирро, Альберта Швейцера и других западных исследователей, а затем уже у нас в стране — в результате переводов отдельных трактатов, книг, посвященных искусству риторики, в том числе музыкальной, а также трудам отечественных исследователей и прежде всего Б. Яворского.

Другой момент, который необходимо учитывать, анализируя музыку Баха, — это присутствие в ней живописно-изобразительных моментов и звуковой **символики** — интонационных и ритмических оборотов, передающих определенное состояние, настроение, чувство. Еще Швейцер на примере преимущественно кантат и хоральных прелюдий продемонстрировал наличие в сочинениях Баха большого числа изобразительных штрихов (главным образом ритмо-интонационных), с помощью которых иллюстрируется содержание текста композиций. Исследователь отмечает прежде всего:

- мотивы и звуковые последовательности, связанные с любого рода движением, перемещением — будь то волны, тучи, появление или исчезновение ангелов, грехопадение, вознесение и т. д. (пример 176 а);
- мотивы шага (в нижнем голосе), передающие уверенность, силу, убежденность или, наоборот, слабость, сомнение, утомление (пример 176 б);
- мотивы скорби, среди которых выделяются: а) чаще нисходящая последовательность нот с попарным соединением звуков (для передачи чувства благородного сетования) и б) поступенный хроматический мотив из пяти-шести звуков (мучительная скорбь) (пример 176 в);
- мотивы радости, в том числе: а) обороты с ритмом: восьмая — две шестнадцатые, и с поступенным гаммообразным движением (наивная радость) и б) пассаж, состоящий из групп нот с подвижным ритмом (*«оживленно-просветленная радость»*: *«чем живее радость... тем оживленнее мотив»*) (пример 176 г);
- так называемые «говорящие» мотивы — повторяющиеся и тем самым акцентирующие внимание на самом важном, усиливающие эффект от произносимых слов; так, например, в теме фугетты на хорал *«Dies sind die*

heil'gen zein Gebot» («Это... десять святых заповедей») акцентируется многократно повторяемый начальный звук (пример 176 д):

176

а) "Ach wie flüchtig, ach wie nichtig"



б) Ария "Er ist's, er ist's" BWV 43



в) Хорал "O Lamm Gottes"



г) Хорал "Mit Fried' und Freund"



BWV 649

д)



Более того, ученый вводит специальные обозначения а) для хоралов, музыка которых «отображает последовательность слов, предложений и мыслей», — называя их «выразительными», б) для тем, контрапунктирующих голосов, имеющих черты изобразительности, — называя их «картинными». В этих последних он еще и еще раз рассматривает разновидности «мотивов шага», «мотивов тревоги», «мотивов утомления», «ритмов блаженства», «мотивов скорби», «мотивов радости», наконец, их соединение. Приводим примеры некоторых (очень небольшую часть) «картинных» тем, первый из которых связан с изображением волн, второй — шагов, третий — тревоги, четвертый — скорби:

177

а)

из кантаты № 88



б)



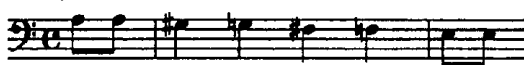
Кантата № 70

в)



Кантата № 63

г)



Теперь, минуя дискуссию по поводу того, насколько прав или заблуждается Швейцер, задержим свое внимание на тех наблюдениях, касающихся символики, которые принадлежат Э. Бодки¹⁷. По мнению этого американского специалиста, *«из всех музыкальных фигур в баховской клавирной музыке наиболее легко можно идентифицировать знак креста (распятие). Распознается этот символ по тому, как он используется в кантатах, где Бах старается при малейшей возможности дать слову Kreuz (крест) ноту с диезом, поскольку по-немецки диез называется Kreuz (23, с. 226)»*. Бодки называет наиболее впечатляющие случаи употребления символа креста в баховской клавирной музыке: это заключительные прелюдии и фуги двух томов ХТК, содержащие, по его мнению, *«секретные послания»*. *«Крестообразные цитаты»*, как считает Бодки, должны пониматься здесь как своего рода «музыкальное приношение», а точнее — «музыкальное оформление» инициалов J.J. (Jesu juva) или S.D.G. (Soli Deo Gloria), с которых начинаются или которыми заканчиваются многие музыкальные композиции Баха.

Бодки обращает внимание также на «знак распятия» в фуге f-moll из первого тома ХТК. Он связывает его с обозначением середины тома. *«Натяжкой, — пишет он, — может показаться такое же символизирование середины пути в Прелюдии f-moll из второго тома» (23, с. 227)*. Тем не менее, на мысль о практике выделения середины произведения его наводит и вариация № 15 в «Гольдберг-вариациях», где также используется мотив «распятия». И, конечно же, самым выдающимся произведением благодаря использованию символа «распятия» в двух темах, сочетающихся в тройном контрапункте с хроматически

¹⁷ В целях «компактности» изложения данной проблемы, мы, к сожалению, вынуждены опустить чрезвычайно интересные замечания М. Букоффера, касающиеся звуковой символики Баха (она рассматривается им как одна из разновидностей аллегории) и, в частности, *содержательной нейтральности* баховских «музыкальных фигур», — идея, которую впоследствии поддержал и Бодки.

движущимся басом, он считает Сinfонию f-moll, которую называет не больше и не меньше как «Малыми Страстями».


Среди прочих символов, часто встречающихся в клавирной музыке Баха, Бодки выделяет мотив «витания ангелов». При этом он основывает свою идентификацию этого символа на его сходстве с хоральной прелюдией «Vom Himmel kam der Engel Schar» («С небес спустилось множество ангелов»), с первой из канонических вариаций на гимн «Vom Himmel hoch da komm ich her» («С небес высоких я схожу»), с Sanctus из Мессы h-moll, а также с рядом кантат, содержащих подобные фигуры. В клавирной музыке символ «витание ангелов» довольно часто появляется в композициях, написанных в тональностях A-dur и Es-dur, *«что, конечно же, не случайно, поскольку символ Троицы применим к числу ключевых знаков обеих тональностей»* (23, с. 229). В связи с вышесказанным, им анализируются прелюдии A-dur и Es-dur из второго тома ХТК, прелюдия Es-dur из цикла Прелюдия, fuga и Allegro для лютневого клавира. Кроме того, им отмечается и тот факт, что «настойчивое» употребление кварты в пьесах с тремя ключевыми знаками (прелюдия A-dur из второго тома ХТК, fuga A-dur из первого тома) совпадает с употреблением таких размеров, как 12/8, 9/8, подчеркивающих символику — «витание ангелов».

По наблюдениям Бодки, Бах придает особое значение интервалу октавы, употребление которого, особенно в нисходящем движении и в сравнительно медленном темпе, символизирует слово «святой» (см. Sanctus из Мессы h-moll). В более коротких длительностях и с лигами этот же мотив символизирует «покачивание колыбели», о чем свидетельствует песня «Schlafe, mein Liebster» («Спи, мой любимый») из Рождественской оратории. Из числа клавирных сочинений, содержащих этот мотив, выделяются прелюдия D-dur из ХТК II и вариация № 24 из Гольдберг-вариаций, а также прелюдия G-dur ХТК I и прелюдия As-dur ХТК II (в последней октавы заполненные).

Явно сакральное содержание, по мнению Бодки, имеют такие композиции, как Сinfонии Es-dur и e-moll, прелюдии и фуги b-moll и es-moll из ХТК I, прелюдия h-moll из ХТК I и прелюдия cis-moll из ХТК II (причем во всех перечисленных пьесах отмечается значительная роль интервала кварты). Образный строй, близкий Страстям, он находит в прелюдии и фуге g-moll из ХТК II и в ряде других баховских сочинений.

Что же касается взгляда русской исследовательской школы на выражение аффектов, звуковую символику и эмблематику, то здесь, опять-таки, следует прежде всего назвать Б. Яворского, который еще на ранней стадии изучения композиций Баха на основе выявления мотивных связей между его кантатно-ораториальным и камерно-инструментальным творчеством разрабатывает систему музыкальных символов, применяемых этим мастером. В сохранившем-


ся письме к С.В. Протопопову от 1917 года Яворский перечисляет (приводя в ряде случаев примеры) ряд символов, особенно характерных для Баха¹⁸:

«1. *Равномерное движение нижнего голоса уподоблялось шаганию такое движение* () *разумеется, было скорее шагов человека, но невозможно в музыке подражать шагу во времени — это заняло бы слишком много времени; в искусстве всякие житейские явления проецируются на наше сознание, а не фактически копируются;*

2. *Быстрые восходящие и нисходящие движения выражали полет ангелов, основываясь на словах Нового Завета, когда в рождественскую ночь пастухи увидели реющих с неба на землю и обратно ангелов в сиянии.*

3. *Короткие, быстрые, размашистые, обрывающиеся фигуры изображали ликование;*

4. *Такие же, но не слишком быстрые фигуры — спокойное довольство;*

5. *Пунктирный ритм изображал бодрость, величие, торжество*  . ;

6. *Триольный ритм*  ... — *усталость, уныние;*

7. *Скачки вниз на большие интервалы — септимы, ноны — старческую немощь [...]* Октава же считалась признаком спокойствия, благополучия, объятия вокруг;

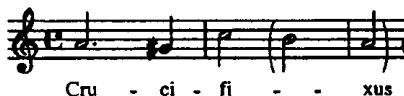
8. *Ровный хроматизм из 5–7 звуков — острую печаль, боль (и вверх, и вниз);*

9. *Спускающиеся движения по два звука — тихую печаль, достойное горе...*

10. *Трелеподобное движение — веселье, даже смех, хохот при соответствующем регистре и тембре.*

11. *Страдания распятого Христа (уменьшенная кварта, несопряжение из гармонического вида двойной системы:*

178



Обратно — свершение:

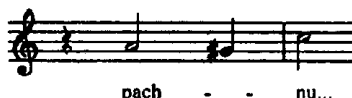
179



¹⁸ Текст этого письма помещен в книге Носиной (127, с. 14–15). Остается неясным, почему при перечислении мотивов и у самого Яворского, и у Носиной отсутствуют ссылки на Шпиттгу и Швейцера.

Тот же мотив с синкопой — требование распятия:

180



12. Подражание звону, перезвону, трубным возгласам, разным инструментам.

13. Мотив искупления (воскресения, вознесения)¹⁹:

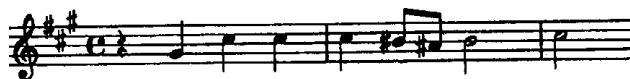
181



14. Всякие необычные мелодические последования выражают необычные понятия. Определенные мелодические мотивы, в зависимости от своего метроритмического устройства, выражают разные оттенки той идеи, которой они соответствуют (как это можно видеть в 11).

15. Некоторое обращение мотива страданий с настойчивым ритмом изображает предопределение, неизбежную необходимость, "Да будет воля Твоя, а не моя":

182

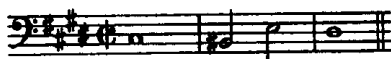


16. Удвоения в терцию, сексту, дециму знаменуют спокойное чувство, довольство, радостное созерцание²⁰.

Автор работы «Символика музыки И.С. Баха» В. Носина прибавляет к 16-ти вышеназванным символам еще 9, упоминание которых обнаружено ею в архивах и самого Яворского, и его современников, а также учеников. Это:

1. Символ креста, распятия, Страстей Господних:

183

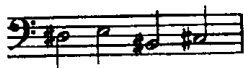


¹⁹ «Это восхождение трехкратное — символ Воскресения на третий день, конечно, усиленно-условный символ» (127. С. 15).

²⁰ Яворский Б. Фонд 3 146. ГЦММК им. Глинки. Ед. хр. 6002.

Тот же символ в обращенном виде означает искупление через свершившуюся крестную муку:

184



2. Постижение воли Господней — восходящий тетракорд:

185



3. Символ неминуемого свершения (восходящий и нисходящий сектаккорд, нередко заканчивающийся символом предопределения, как в цикле *fis-moll II*):

186



4. Символ жертвенности — квартсектаккорд (нередко с проходящим звуком в прямом или возвратном движении):

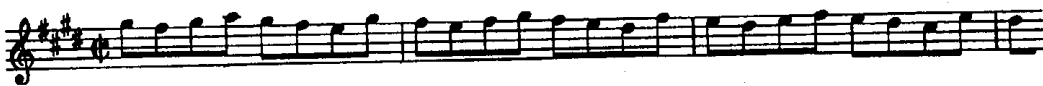
187 а)



б)

5. Символ чаши страдания — фигура *circulatio*:

188



6. Вознесение, восхождение — фигура *anabasis*;
7. Нисхождение, умирание, оплакивание — фигура *catabasis*;
8. Символ печали — падение на терцию;
9. Символ пребывания — перебор по трезвучию²¹.

²¹ Цит. по: В. Носина. Символика музыки И.С.Баха. М. 2004. С. 14–17.

В последние десятилетия XX века определенную известность приобрел метод анализа музыки Баха, опирающийся на числовую символику (**четвертый** способ). С точки зрения некоторых исследователей, этот метод вряд ли может претендовать на научность, поскольку, по их мнению, он граничит с областью мистики (Хр. Вольф, 1992); однако, с точки зрения других, он достаточно результативен и плодотворен, поскольку дает возможность учесть безусловно присущий эпохе барокко интерес к музыкальной математике. Тем самым мы получаем возможность по-новому взглянуть на баховское наследие, приблизиться к пониманию некоторых прежде скрытых от нас особенностей мышления композитора, к более глубокому постижению специфики его творческого метода. Кроме того, известны вполне достоверные факты, говорящие о том, что Бах разделял веру своих современников в магические свойства чисел и их стремление обыгрывать подобные числа в своем творчестве²². В его библиотеке была, в частности, книга Иоганнеса Олеариуса «Библейское разъяснение», содержащая описание сакральных чисел. Доказано и использование им материалов из «Библейского математика» Иоганна Якоба Шмидта²³. Кроме того, несомненно, в ряде случаев Бах не желал нарушать некоторые традиции, сложившиеся у его предшественников — такие, как, например, в отношении трактовки числа «шесть» (отождествляемого, напомним, с шестью днями, в течении которых Творец создал мир)²⁴. Подобно Иоганну Кригеру (автору Шести музыкальных партит) или Кунау (автору Шести библейских сонат), он создает именно Шесть английских сюит, Шесть французских сюит, Шесть партит, Шесть органнх сонат, Шесть сонат для скрипки с клавиром, Шесть сонат и сюит для скрипки и виолончели соло, Шесть Бранденбургских концертов, Шесть мотетов... Не исключено, что не только цифры 15 (двухголосные инвенции и трехголосные синфонии) или дважды по 15 (Гольдберг-вариации), но так-

²² Назовем несколько примеров, которые убеждают нас в том, что Бах осознанно подходил к использованию в своих композициях тех или иных чисел. Таковы, например, упоминавшиеся выше 10 проведений темы в партии педали хоральной Прелюдии «*Dies sind die heiligen Zehn Gebot*» («Вот десять божественных заповедей»), 11 раз повторенный в «Страстях по Матфею» (по числу преданных Христу учеников) вопрос «*Neig, bin ich' s ?*» («Господи, не я ли /предам Тебя/?»)

²³ Вполне возможно также, что Бах знал трактаты теоретика музыкальной математики Андреаса Веркмайстера (через родственника Баха — Иоганна Готфрида Вальтера, который в 1704 году учился у Веркмайстера). Помимо создания собственных трудов Веркмайстеру принадлежит также перевод трактата Агостино Стеффани, который в 1696 году учился у выдающегося астронома и математика И. Кеплера и которому, несомненно, были хорошо известны идеи его учителя, касающиеся связи между числовыми пропорциями, соответствующими музыкальным интервалам, и траекториями планет.

²⁴ Подробнее об этом см.: 23. С. 234–37. Американский ученый обращает внимание на то, что сыновья И.С. Баха продолжили традицию отца; в частности, Карл Филипп Эммануэль написал Шесть прусских сонат, Шесть вюртембергских сонат и т. д.

же 24 (Прелюдии и фуги ХТК) рассматривались им как числа, в сумме дающие опять-таки, цифру шесть ($1 + 5; 2 + 4$).

Среди зарубежных специалистов — сторонников этой последней точки зрения следует назвать Рут Татлоу, книга которой «Бах и загадка числового алфавита» («Bach and the Riddle of the Number Alphabet», 1991) вызвала в последние годы новую волну увлечения цифровыми подсчетами, поскольку ее автор с помощью большого количества примеров убедительно доказывает не только великолепное знание Бахом числовой символики, но и повсеместное использование ее.

Следует заметить, однако, что эта книга не явилась абсолютным открытием данной традиции, поскольку в ней развиваются многие идеи, высказанные еще в 30-е годы Мартином Янсенем, а позднее Фридрихом Смендом и другими западными исследователями²⁵. В отечественном музыкознании наиболее яркий отклик эти идеи получили в работах петербургских исследователей — особенно О. Курч, а также московских — Ю. Петрова, Е. Вязковой²⁶.

Интересно, что Ф. Сменд в своем обосновании правомочности данного метода касается древних корней этого явления. Так, он приводит высказывания Блаженного Августина по поводу загадочности происхождения ряда чисел, в частности числа 153, которое может получаться двумя способами: от сложения соседних чисел вплоть до цифры 17, а именно: $1 + 2 + 3 + \dots + 16 + 17 = 153$, и от умножения этой последней цифры 17 на число простейших цифр (до десяти, которое является уже сложным), то есть, $17 \times 9 = 153$, а также по поводу многочисленных цифр из Библии, приобретших символические значения. Однако, согласно Сменду, среди подобных цифровых обозначений у Баха могут находиться не только числа из библейских текстов, но также числа, обозначающие, например, годы жизни, количество лет, номера псалмов, порядковые номера букв алфавитного ряда. Последние, по его мнению, получили у Баха наибольшее распространение, наряду с библейскими²⁷.

Как Сменд, так и другие исследователи этого направления в анализе барочной музыки достаточно подробно останавливаются на традиции, связанной с

²⁵ Jansen Martin. Bach Zahlensymbolik an seinen Passionen untersucht // BJ, 1937; Friedrich Smend. Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen // Bach-Studien, 1969.

²⁶ Назовем часть работ: Курч О. От помет копиистов — к композиции цикла «Искусство фуги» // Вторые баховские чтения: Искусство фуги. С.-П., 1993; Петров Ю. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И.С. Баха (1 том) // Интерпретация клавирных сочинений И.С. Баха. М., 1990; Вязкова Е. О принципе повторности в композиционном строении фуг И.С. Баха // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки. Тверь, 1997.

²⁷ М. Янсен, говоря о числовой символике в пассионах Баха, также рядом примеров подчеркивает давние традиции этого явления, имевшего место в искусстве и средневековья, и Ренессанса (в частности, у Зенфля, Бурка, Лассо), и барокко (Букстехуде).

нумерацией букв латинского алфавита²⁸, используя которую можно наделить символом любое имя, название, словосочетание и т. д. Для этого определяется общая сумма цифр, которые соответствуют буквам, входящим в то или иное слово, аббревиатуру, монограмму. Например, слову Credo соответствует число 43, слову Gloria — 59, слову Christus — 112.

Почти все сторонники подобного метода утверждают, что Бах прекрасно знал «свои» числа: 14 — Bach (2+1+3+8), его ракоходный вариант, 41 — J.S. Bach (9 + 18 + 2 + 1 + 3 + 8), а также 158 — Johann Sebastian Bach (сумма последних: 1 + 5 + 8 также образует число 14). Еще одно символическое число давала монограмма J.S.B. — 29, которое соответствовало цифровому выражению аббревиатуры S.D.G., означающей очень часто встречающееся на страницах баховских рукописей восклицание «Soli Deo Gloria» («Единому Богу Слава!»).

Обращение к этим числам, применение их в качестве знака, регулирующего общее количество тактов в той или иной композиции, помещение в этих тактах цезуры, генеральной паузы, наличие в них какого-то необычного, в том числе сложного контрапунктического приема, смены фактуры — иными словами всего, что могло бы говорить о важности драматургического момента, расценивается этими исследователями как очень важный, преднамеренно использованный Бахом композиционный «штрих», имеющий важное смысловое значение и требующий поэтому обязательной расшифровки и объяснения.

... Чем больше начинаешь уделять внимания таким подсчетам, тем более они ошеломляют и поистине приводят в трепет своими бесконечными удивительными совпадениями; и чем старательнее стремишься опровергнуть эти числовые результаты, тем все больше подпадаешь под их магическое влияние... Мы абсолютно солидарны с мнением Эрвина Бодки, который пишет, что *«было бы проявлением ограниченности считать баховскую “игру числами” шуткой, и нежелание многих ученых уделить какое бы то ни было внимание этой проблеме живо напоминает ту отрицательную реакцию, которую вызвали исследования Швейцера и Пирро в области баховского мотивного языка и его смысла. Хотя... Ф. Блуме прав, подчеркивая, что Бах был музыкантом, а не “бесталанным министром или математиком”, нельзя переоценить значение этой новой проблематики в деле познания духовного мира Баха. Благодаря открытиям, совершающимся на все расширяющемся пространстве баховского наследия, величие Баха достигает таких размеров, что невозможно справиться*

²⁸ Для удобства пользования этой системой приводим схему буквенно-цифровых соотношений:

A - 1	D - 4	G - 7	K - 10	N - 13	Q - 16	T - 19	X - 22
B - 2	E - 5	H - 8	L - 11	O - 14	R - 17	U - 20	V - 23
C - 3	F - 6	I, J - 9	M - 12	P - 15	S - 18	W - 21	Z - 24

ся с головокружением, когда мы пытаемся следовать за ним по тропам его непревзойденного мастерства. Не укладывается в голове, каким образом ему удавалось выстраивать математические расчеты с числовой символикой в своих конструкциях, не нанося при этом ущерба непосредственности и глубине чувств» (23, с. 234).

Весь музыкальный мир до сих пор мучается вопросом: случайно или же вовсе не случайно тема первой фуги ХТК содержит именно 14 нот? «То, что это число не случайное, доказывается, по-видимому, баховской последней композицией — хоралом *“Vor Deinen Thron tret ich alhier”* (*“Пред твоим престолом”*). Мелодия хорала известна под названием *“Wenn wir in letzten Noten sein”*, и процитированная выше строка является началом последней строфы. Нет ничего более волнующего, чем видеть, как умирающий композитор выбирает как раз данную строку в качестве заголовка для всей пьесы неземной красоты, ставшей его прощанием с миром. Чтобы символизировать “Я”, Бах использует 14 нот для первой строки гимна и 41 (J.S. Bach) для всего *cantus firmus*. В свете этого открытия ученые начинают склоняться к признанию того, что 14 звуков, из которых состоит тема первой фуги Хорошо темперированного клавира, вряд ли можно считать случайностью» (23, с. 235–236)²⁹.

Но попробуем все же трезво взглянуть на проделанные многими исследователями цифровые расчеты и решить для себя вопрос о приемлемости или неприемлемости для нас данного метода анализа в отношении баховской фуги.

Прежде чем перейти к примерам, сделаем ряд необходимых оговорок. Помимо ранее рассмотренной традиции, связанной с нумерацией букв латинского алфавита, в христианской нумерологии (равно как и в иудейской, арабомусульманской нумерологиях) существовала другая традиция, согласно которой любое многозначное число приводилось путем сложения входящих в него цифр к однозначному (эта операция в математике называется «извлечением цифрового корня»). Кроме того, следует помнить, что самостоятельную судьбу имела и символика священных цифр³⁰, не связанная с латинским алфавитом. Так, число 1 являлось символом Единого Бога; число 2 — символом антитезы, двойственности Христа — бога и человека; число 3 — символом Троицы, Христова Воскресения и вообще всего духовного; число 6 означало шесть дней Творения (совершенное число); число 7 было символом семи даров Святого духа, символом церкви и веры (по Бодки, 7 — число Творца и Творения в целом, а

²⁹ Для большей наглядности слова «четырнадцать» и «сорок один» в цитате из книги Бодки заменены нами на цифры.

³⁰ В изложении этой традиции автор настоящей книги опирается на материалы увлекательной статьи Ю. Петрова «Символика и диалектика чисел в “Хорошо темперированном клавире” И.С. Баха (1 том)» // Интерпретация клавирных сочинений И.С. Баха. М., 1990. С частью положений этой статьи мы полностью согласны, другая же часть убеждает меньше.

также Святого Духа, Евангелия, Милости Господней); формула же $4 + 3$, как правило, сопутствовала образам, полным страданий и скорби; число 8 — смерти; число 9 олицетворяло благолепие мира, гармонию вселенной³¹, число 10 — Десять заповедей, 11 — (по Августину — $10+1$) — прегрешение против божественных заповедей, а 12 — Церковь, Апостолов и конгрегацию.

Исходя из вышесказанного, можно действительно по-иному взглянуть не только на начальную фугу (C-dur) из ХТК I, но и на тему фуги № 24 из этого же тома, а также на темы фуг №№ 1, 12, 24 из ХТК II, каждая из которых содержит 21 звук — по Бодки, 3 раза по 7, — что означает «трижды свят», и является музыкальным «переводом» букв S.D.G. (Soli Deo Gloria), которыми Бах, как правило, заканчивал свои крупные композиции.

Не меньшее впечатление оставляет предложенный Бодки анализ трехголосной симфонии f-moll (по сути дела являющейся фугой с двумя удержанными противосложениями) — «величественной пьесы... почитаемой всеми как одно из наивысших проявлений баховского искусства. На первый взгляд, можно сразу расшифровать символы, выстраиваемые линиями каждой из трех тем. Тема I — не что иное как знаменитый нисходящий хроматический мотив; благодаря Spicifixus из Мессы h-moll он ассоциируется со смертью Христа; темы II и III отчетливо сконструированы как темы «распятия» («креста»). Если взглянуть теперь на их числовое значение, то, к нашему изумлению, мы найдем, что теме I соответствует число «11» (точно так же, как и в фуге 12 из ХТК I), символизирующее грешника. Тема II содержит 14 нот — число, представляющее имя Баха. Может ли все это иметь иной смысл, нежели тот, что сам Бах идентифицирует себя с грешником и что он сам падает ниц перед Христом?! Но в теме III появляются 19 нот — число неделимое и вместе с тем составляющее сумму 7 и 12 — самых сакраментальных чисел. Тем самым земная картина кающегося Баха подвигается к трону Всемогущего. И разве каждый, кто изучает эту несравненную пьесу, не чувствует инстинктивно, что она является... одним из самых глубоко личных творений композитора? И вот теперь таинственные числа демонстрируют... нам самое точное доказательство его преданности и веры» (23, с. 236–37).

Если данный анализ f-moll-ной симфонии смутил кого-то из читателей, показался ему тенденциозным, то что же говорить об анализах современных апологетов числовых измерений? Познакомившись с ними, читатель поймет, что Бодки если и фантазер, то явно умеренный, далекий от крайностей.

Проследим за ходом мысли современного исследователя, анализирующего одно из трагически-скорбных сочинений Баха — его фугу fis-moll из I тома ХТК:

³¹ «Современники Баха, — пишет в указанной статье Ю. Петров, — вряд ли считали случайным, что трезвучие — олицетворение гармонии музыкальной вселенной — в сумме своих тонов ($1 + 3 + 5$) имеет число 9. В христианской традиции девятка является также символом свершения пророчества» (с. 9).

«Фуга начинается с двух семитактов ($3 + 4$, $3 + 4$) и содержит 16 (корень = 7) структурных элементов, из них 7 проведений темы в прямом движении (4 в первой половине и 3 во второй). Экспозиция без модуляции в доминанту занимает 34 полутакта. Графические элементы темы — трихорд и тетрахорд. Первое проведение темы окружено семью паузами (в автографе, но не в некоторых изданиях), из них 3 находятся на верхнем нотоносце и 4 на нижнем. Эта фуга... четырехголосна лишь на сравнительно небольшом протяжении, трехголосные эпизоды чередуются в ней с четырехголосными. В тональном плане лишь две тональности — с тремя диезами (*fis-moll*) и четырьмя (*cis-moll*)... Фактический размер фуги, учитывая, что основной ее метрической единицей является полутакт, — $3/4$. Но это еще не все.

Западные музыковеды любят обращаться к показателю, называемому по-английски *keystroke* и означающему число ударов по клавишам... Так вот, для всего текста фуги он равен 808 (корень = 7), для двух начальных семитактов — 70 и 142 (7 и 7), а для трех заключительных структурных элементов 76, 48 и 79 (4, 3 и 7). Еще один показатель, названный мною «кластерным числом», измеряется количественной величиной звукоряда, использованного на интересующем нас отрезке формы. Тема фуги расположена на трех белых клавишах и четырех черных и, таким образом, ее кластерное число — 7, тогда как для ответа потребовалось 16 клавиш (7). Этим двум семеркам отвечают числа заключительной пары фрагментов (интермедии и темы) — 16 (7) и 25 (7). Наконец, кластерное число всей фуги — 43, то есть, опять-таки, 7» (129, с. 9–10).

Подобный анализ, конечно же, не может не ошеломлять, во-первых, своей непривычностью. А во-вторых, возникает желание найти хоть какой-нибудь числовой аспект, пропущенный, не учтенный его автором, — например, общее число октав, в диапазоне которых разворачивается «действие», число проведений темы в среднем, высоком и низком регистрах... Но, как нам представляется, любому здравомыслящему человеку понятно, что такой анализ мало что может сказать о самой музыке Баха. Остается лишь согласиться с мнением А. Майкапара (см. его вступительную статью в книге Э. Бодки «Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха»), который очень удачно высказался о подобного рода анализах: «Бах, безусловно, любил игру символами, но в наше время эта безобидная игра к сожалению явно превратилась в «азартную». Ее участники — «дешифровщики» баховской тайнописи — нередко теряют чувство меры и прибегают к таким математическим операциям, выполнять которые у самого Баха не было ни времени, ни желания» (26, с. 16).

Итак, еще раз хотелось бы напомнить о той осторожности, с которой подходили к выявлению числовой символики в творчестве Баха ее первые «открыватели», в том числе Сменд, писавший: «Не следует делать Баха объектом арифметических загадок. Внимание к числам в баховских произведениях должно

соединяться с анализом других конструктивных факторов» (Smend F. Luther und Bach. Berlin, 1947, S. 19 — цит. по 23, с. 266).

Перейдем теперь к пятому способу анализа баховской фуги. Выявляемые с помощью этого метода закономерности построения музыкальной композиции имеют иное, по сравнению с предыдущими, происхождение, иную природу.

Анализируя музыку XVII—XVIII веков, следует учитывать, что, например, в Германии теория аффектов считалась научной. Именно так ее понимал еще Г. Шютц, и скорее всего, таким же образом к ней относился Бах. Возможно, подобный взгляд проистекал из общего представления о музыке как о разновидности математической науки. Это доказывает, в частности, то определение музыки, которое содержит словарь Вальтера 1708 г.: *«математическая наука, посредством которой составляется и наносится на бумагу приятная и чистая слаженность звуков, которая после этого может быть спета или сыграна, с тем чтобы ею в первую очередь подвигнуть людей к усердному благоговению перед Богом и затем, чтобы ею усладить и давать удовлетворение слуху и душе»*.

Для Баха, как можно было видеть из предыдущих разделов, математический расчет был одним из важнейших композиционных приемов, а категория меры — одним из ведущих принципов, с которым связывались структурные закономерности его произведений и важнейшие художественно-эстетические задачи. Пропорции³² частей, разделов, соотносящихся элементов, ритмов, каденций были необычайно значимы для композитора, который уделял им особое внимание, как фактору, способствующему наиболее ясному и логичному выражению творческой идеи и достижению изящества и соразмерности композиции.

В начале XX века Э.К. Розенов в своей работе «Закон золотого сечения в поэзии и в музыке» убедительно доказал на примере многих произведений Баха и ряда других композиторов присутствие в их музыке строгих математических пропорций. И действительно, Бах выстраивает архитектуру своих произведений с поистине математической точностью. В этом отношении его композиции служат убедительным доказательством справедливости слов, произнесенных Г. Лейбницем: *«Музыка есть таинственная арифметика души; она вычисляет, сама того не сознавая»*. По мнению Розенова, «золотое», или «божественное» сечение (divina sectio) призвано выполнять в музыке, по крайней мере, три важные задачи:

«1) устанавливать изящное, соразмерное отношение между целым и его частями;

³² Это слово, введенное в употребление Цицероном в I веке до н.э., в действительности — перевод на латынь платоновского термина «аналогия» (соотношение).

2) являться специально местом удовлетворения подготовленного ожидания по отношению к целым формам или ее частям с кульминационными пунктами по высоте, силе, массе и напряженности звука; и

3) направлять внимание слушателя на те места музыкального произведения, которым автор придает наиболее важное значение в связи с основной идеей произведения, между которыми желает провести логическую связь и взаимное соответствие или на которые хочет указать вообще как на главные звенья в развитии общего плана» (142, с. 130)³³.

Яркое подтверждение действия этого закона Розенов находит, подробно анализируя «Хроматическую фантазию и фугу», а также рассматривая числовые пропорции в таких сочинениях Баха, как фуги *cis-moll*, *es-moll*, *E-dur*, *g-moll*, *a-moll*, прелюдии *es-moll*, *E-dur*, *a-moll*, *b-moll* из I тома ХТК.

Например, число тактов в фуге *cis-moll* — 115. Умножив это число на коэффициент золотого сечения — 0,618, получаем 71, 070, то есть 72-й такт. Рядом с золотым сечением, в такте 73, вступает в главной тональности — *cis*, в большой октаве, в мощном кульминационном звучании, первая (основная) тема фуги. «Запаздывание, — пишет Розенов, — этого вступления на одну счетную единицу только кажущееся, так как в средней части, местами трехголосной, темп слегка ускоряется» (с. 139).

В других примерах в качестве счетной единицы исследователем избирается уже не такт, а длительность, что делает анализ еще более точным и скрупулезным. Так, в фуге *E-dur* число тактов равняется 29; при размере 4/4 они дают 116 счетных единиц. Умножив это число на величину коэффициента, получаем величину 72, 408; иначе говоря, местонахождение точки золотого сечения — 73-я четверть. Удивительно, но именно со следующей, 74-й счетной единицы (точнее, ее второй половины) в басу после интермедии вступает тема, звучание которой подчеркивается также динамическими средствами. По мнению Розенова, запаздывание золотого сечения на полторы четверти объясняется ферматой на заключительном аккорде, явно продлевающей звучание каденционной тоники.

В фуге *g-moll* — 34 такта, что при размере 4/4 составляет 136 счетных единиц. Точка золотого сечения — 84-я четверть, и именно она подчеркивается, выделяется вступлением темы в наиболее высокой для нее позиции.

Ограничимся только этими примерами, дополнив сказанное информацией о том, что спустя почти 80 лет после Розенова теория золотого сечения нашла дальнейшее развитие в идее выявления в фугах Баха «двух точек» золото-

³³ Важно, что априорное подтверждение действия закона золотого сечения доказывается на примере не случайных произведений, но наиболее популярных — таких авторов, помимо Баха, как Моцарт, Бетховен, Шопен, Вагнер, Глинка.

го сечения, расположенных симметрично от начала и конца произведения (первая равна 0,38, вторая — 0,62)³⁴. В частности, рассмотренная ранее fuga E-dur с учетом этого нового взгляда обогащается еще одним существенным композиционным штрихом: ее «первая точка золотого сечения» — начало 12-го такта — ознаменована звучанием минорного проведения темы после предыдущих экспозиционных шести мажорных проведений.

Однако вернемся к сути проявления этих математических пропорций. Она абсолютно верно определяется Розеновым, который пишет о том, что приведенные им *«примеры проявления закона золотого сечения настолько характерны и замечательны, что исключают всякую возможность отрицания эстетического значения этого закона в музыке»*, а обнаруженная им *«числовая закономерность является одним из материальных воплощений психической закономерности и результатом безотчетной потребности творящего духа, то есть его бессознательного подчинения законам природного творчества, выражающегося на математическом языке в виде числовой формулы»* (142, с. 120; разрядка Розенова. — Н.С.)

Таким образом, очевидно, что наличие в точке золотого сечения той или иной музыкальной пьесы ярко выделенного раздела, кульминации, особых штрихов, подчеркивающих любыми средствами — тематическими, ладово-гармоническими, фактурными — драматургическую важность момента, либо, наоборот, использование в этой зоне цезуры, люфт-паузы, остановки, ферматы и т. д., является, конечно же, не только свидетельством преднамеренной работы логического мышления автора, следствием планируемых им результатов в отношении *«правильно выстраиваемой»* композиции, но и следствием *«бессознательного подчинения законам природного творчества»*. А раз так, то красоту пропорций, соразмерность деталей и целого нельзя перенести из одного произведения в другое; они не поддаются копированию, поскольку всегда связаны с выражением как основной идеи — с ее сутью, смыслом, текстом, так и с ее окружением — комментированием, подтекстом, которые всегда неповторимо индивидуальны. Лишь истинный художник силой своего дарования, таланта, воображения, своей художественной интуиции приходит к *«божественным пропорциям»*, к тем дополнительным, невидимым, но хорошо ощутимым *«координатам»*, которые регулируют конструкцию и придают ей классическую стройность и художественную убедительность.

³⁴ Автор этой идеи И. Иглицкая в статье «Образование симметричных построений на основе золотого сечения в фугах И.С. Баха» доказывает результатами анализа композиций из «Искусства фуги» и «Хорошо темперированного клавира» важную роль для Баха не только точки 0,618, которая округляется ею до 0,62, но и точки 0,38. Более того, в продолжение мыслей Розенова, здесь высказывается предположение о возможности плодотворного применения закона золотого сечения не только к целому, но и к частям произведения.

Еще раз о цифрованном басы и фугах-partimento.

Уникальный во всем, Бах был уникален и в области импровизации. Дошедшие до нас воспоминания его современников и учеников, слышавших игру Баха, полны восхищения. Его называли «величайшим мастером игры на клавире» (И. Кванц, 1752), «сильнейшим инструменталистом своего времени» (И. Хиллер, 1784)³⁵. Но особый восторг вызывала у слушателей его игра по цифрованному басу. «Если вы хотите услышать по-настоящему изысканное выполнение генерал-баса и /получить представление о том/, что значит хорошо аккомпанировать, то дайте себе труд послушать здесь нашего господина капельмейстера Баха: он по любому генерал-басу делает такой аккомпанемент к соло, что кажется, будто это Concert, и как будто та мелодия, что он играет правой рукой, была написана заранее» (Л. Мицлер, 1738)³⁶. Неудивительно, что имя Баха находит отражение на страницах журналов, альманахов, словарей того времени, а его манера игры служит образцом, на который ссылаются учебные пособия. Так, в частности, один из авторов пособия, имеющего название «Генерал-бас в трех аккордах», — И.Ф. Даубе подчеркивает особый блеск, который приобретал в игре Баха верхний голос. «Своим искуснейшим аккомпанементом Бах умел вдохнуть жизнь в безжизненное соло, так ловко имитируя его правой и левой рукой или же невзначай противопоставляя ему другую тему, что слушатель был готов поклясться, что все это так и было написано... Вообще, он всегда аккомпанировал так, словно это был с величайшим усердием сработанный концертирующий голос, сопоставляемый с /солирующим/ верхним голосом, которому надлежало вовремя выделиться во всем своем блистании, после чего это право — без ущерба для верхнего голоса — предоставлялось басу. Достаточно! — восклицает пылкий автор. — Кто его не слышал, тот не слышал очень многого»³⁷.

К нашей радости, сохранились не только эти и другие высказывания современников Баха, слышавших его игру; сохранилось и «учебное пособие», записанное, как считает Ф. Шпитта, под диктовку Баха одним из его учеников — Петером Кельнером³⁸. Ведь известно, что Баху приходилось постоянно иметь дело с учениками, коими время от времени становились и его собственные дети; более того, именно благодаря специально создававшимся им для своих детей сборникам пьес мы лишь раз убеждаемся в том, какое огромное значение он придавал вопросам музыкального образования. В этом отношении показательны «заглавия» некоторых его композиций, например, инвенций, на титульном листе которых значится: «Доб-

³⁵ Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха. М. 1975. С. 104, 105.

³⁶ Там же. С. 89.

³⁷ Там же. С. 89–90.

³⁸ Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Bd. 2. Leipzig, 1921. S. 918.

росовестное руководство, в котором любителям клавира, особенно же жаждающим учиться, показан способ, как чисто играть не только с двумя голосами, но при дальнейшем совершенствовании правильно и хорошо исполнять три обязательные голоса, обучаясь одновременно не только хорошим изобретениям, но и правильной разработке; главное же – добиться певучей манеры игры и при этом приобрести вкус к композиции. Сочинено Иог. Себ. Бахом, великокняжеским ангальт-кётенским капель-мейстером. От рождества Христова год 1723».

Поэтому, прежде чем обратиться к анализу баховских фуг, сопровождаемых basso continuo, мы позволим себе познакомить читателя с некоторыми выдержками из трактата И.С. Баха «**Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des General-Bass oder Accompanement...**» («...Предписания и правила четырехголосной игры генерал-баса или аккомпанемента, 1738»)³⁹:

(из главы 5)

«Именно генерал-бас есть первая ступень к сочинению: ведь поистине благодаря согласованию консонансов и диссонансов *compositio extemporanea* может быть названа так... Всякий любознательный, ежели он это хорошо себе представит и запечатлеет в памяти, может быть уверен, что он постиг уже большую часть искусства».

(из главы 6)

«К большинству цифр прибавляется терция там, где этому не препятствуют выписанные секунда и кварта»

«Две квинты и две октавы не должны следовать одна за другой, так это не только порок, но и звучит плохо. Чтобы их избежать, есть старое правило, что руки все время должны идти противоположно: если левая поднимается вверх, то правая идет вниз и наоборот, если правая поднимается, левая идет вниз»

(из главы 8)

«Если рядом стоят кварта и терция, то нужно всегда готовить кварту, а терцию брать потом» (см. пример 189 а).

«Там, где стоит фальшивая квинта (5 ♭), всегда сначала нужно брать ее; терция и секста, выставлены они при этом или нет, должны играть одновременно с ней, как это показывает следующий пример (см. пример 189 б).

«Там, где у генерал-баса следуют одна за другой быстрые ноты, не нужно играть все, но брать только половины или четверти; другие ноты

³⁹ Автор признателен М.И. Катунян за возможность ознакомиться с ее дипломной работой «Генерал-бас в композиции /на примере творчества И.С. Баха/» (М., 1973) и фрагментарно процитировать содержащийся в ней перевод баховского трактата по генерал-басу. Нотные примеры трактата, однако, приводятся нами по изданию Шпитты, а именно с сохранением формы их подачи и ключей.

названы проходящими, так как они как будто бы пробегают насквозь» (см. пример 189 в)

(из главы 9)

«В тех случаях, когда септима стоит одна, ее следует подготавливать, и к ней берутся также терция и квинта или терция и октава, а также иногда удвоенная терция» (см. пример 189 г):

189

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#).
 System a) shows a single chord with a 4th finger on the leading tone (F#).
 System б) shows a sequence of chords with 6th and 5th fingers on the leading tone.
 System в) shows a sequence of chords with 6th and 5th fingers on the leading tone.
 System г) shows a sequence of chords with 6th and 7th fingers on the leading tone.

«Там, где стоят рядом нона и октава, нужно вначале готовить нону, а потом играть октаву, можно к ноне добавить терцию и квинту».

«Аналогично следует поступать при употреблении ноты и ундецимы, октавы и децимы ($\frac{11}{9}$, $\frac{10}{8}$): «к ним прибавляется квинта; точно так же $\frac{11}{9}$ следует готовить, а потом брать $\frac{10}{8}$ »⁴⁰.

Как мог заметить читатель, все примеры, сопровождающие эти и другие правила, выполнены Бахом (и это очень важно!) в условиях четырехголосия и, кроме того, имеют каденции и форму «периода». Примечательно также, что во всех примерах используемые диссонансы обязательно приготовлены, и мы не встретим случая, когда они брались бы скачком и не имели бы разрешений.

Весьма интересен раздел, помещенный после десятой главы трактата: в нем собраны, во-первых, образцы баховских расшифровок генерал-баса с использованием всех применяемых им сигнатур, а во-вторых, различные «упражнения на гармонизацию», предназначенные ученикам. Последние пять из числа предлагаемых Бахом упражнений, содержащих расшифровку цифрованного баса, особенно для нас важны, поскольку они представляют собой не что иное как фуги. Отсюда можно сделать вывод: строго-последовательный и необычайно придирчивый в плане методики преподавания Бах явно рассматривал фугу как высшую ступень и в композиторском ремесле.

Все пять фуг, предлагаемые здесь Бахом, представляют собой фуги-partimento. Об особенностях таких фуг мы уже говорили в Шестой и Седьмой главах. Здесь же еще раз напомним, что данный вид фуги был характерен именно для эпохи барокко, в связи с увлечением, с одной стороны, импровизацией, цифрованным басом, а с другой — символикой, шифрами, тайнописью. Примеры баховских фуг этого вида, помещенные в трактате «Предписания и правила четырехголосной игры генерал-баса...» демонстрируют не начальный, а окончательный их вариант — то есть уже с расшифрованным basso continuo (эти фуги приводятся нами в Приложении). Все они небольших размеров, имеют четырехголосный склад и ограничиваются одним экспозиционным разделом, правда, как правило, расширенным за счет одного, реже двух (во второй C-dur'ной фуге) дополнительных проведений. Кроме одной — d-moll'ной фуги (третьей по счету), в которой вступление голосов образует ломаную линию (хотя и в ней с третьего проведения устанавливается нисходящий порядок их следования), во всех остальных фугах введение голосов осуществляется, по-видимому, преднамеренно, по одной и той же схеме — с прямолинейным нисходящим порядком в пределах двух октав. Такая схема не только явно облегчает стоящую перед исполнителем задачу расшифровки текста, но и позволяет ему более однозначно выбрать конкретную гармонию (вспомним название трактата и сделанный в нем акцент на «правила четырехголосной игры генерал-баса»). Недаром, начиная с момента введения цифрованного баса, каждое последующее изложение темы Бах снаб-

⁴⁰ Два последние правила не имеют нотных примеров.

жает по сути дела аккордовым сопровождением, одновременно демонстрируя и манеру записи цифрованного баса, и способ его расшифровки.

Вообще же в представлении Баха цифрованный бас был не просто принадлежностью гармонии — он выполнял важные функции и в полифонических, в том числе фугированных, композициях, в которых гармония и функциональная связь аккордов неизменно являются внутренним стержнем⁴¹. Что касается тех расшифровок, которые предлагают и сам Бах, и его ученики, в чьи работы он вносил правку, то здесь обнаруживаются следующие интересные моменты. Выясняется, что Мастер далеко не всегда придерживался точности расшифровки. Например, иногда вместо $\frac{3}{5}$ он использовал $\frac{5}{3}$, то есть добавлял «лишнюю» сексту; вместо VII₆ брал V₃⁴, а 5 ♭ расшифровывал как уменьшенное трезвучие, несмотря на ранее сформулированное правило. *«Если даже здесь, — пишет исследователь, занимавшийся вопросами трактовки Бахом цифрованного баса, — в учебных примерах, Бах не подходит к сигнатурам педантично, то нетрудно будет представить, какую волю он себе давал при сопровождении своих собственных произведений»* (77, с. 80).

По мнению этого же исследователя, часть пометок и замечаний Баха позволяет сделать вывод, что моменту удвоения голоса (партия солиста, например, очень часто воспроизводилась у него и в партии basso continuo) он явно предпочитает прием дублировки голоса (в терцию). И еще один очень важный для нас момент: в случае имитационной подачи музыкального материала Бах предлагает удваивать (с помощью basso continuo) начальное проведение темы (мотива); ну а в момент вступления с темой басового голоса цифрованный бас «законно» вступает в силу, и следует аккордовое изложение темы. Обращается внимание и на следующий факт: цифрованный бас, к которому прибегает Бах, выдерживается им (как, впрочем, и Вивальди, и Корелли) далеко не всегда. Он может «паузировать» и достаточно долгое время отсутствовать, а затем вновь присоединяться к другим голосам в драматургически важные, ответственные моменты. Все это свидетельствует о том, что обращение к цифрованному басу в XVIII веке начинает меняться. В большей мере его участие связано с соблю-

⁴¹ Показательно в этом отношении издание фуг ХТК Бернарда Бёкельмана («16 фуг из “Хорошо темперированного клавира” Баха, аналитически изложенные с помощью цветной печати с выведенной гармонической структурой для употребления в музыкальных школах и самостоятельного изучения»), состоящее из двух тетрадей по 8 фуг. Текст фуг набран разными цветами: тема — красным цветом, первое удержанное противосложение — зеленым, второе — сиреневым, интермедии — черным. Кроме того, Бёкельман наряду с обычным изображением нот в виде овалов вводит также квадраты, ромбы, полуромбы, кружки, с помощью которых фиксируются особые случаи подачи темы (тема в инверсии помечается кружками с точкой посередине, в стретте — квадратными нотами и т. д.). Самое интересное, что Бёкельман, делая упор на изучении фуги, отказывается от прелюдий и вместо них помещает упрощенную *гармоническую схему фуги* (с движением голосов только четвертями и восьмыми), в которой каждый такт соответствует такту фуги.

дением традиции (собственно, оно и диктуется самой традицией), однако все чаще необходимость в дополнительной «расшифровке» голосов исчезает и его роль при распределении функций между различными компонентами — основными слагаемыми музыкальной композиции начинает уменьшаться.

Как бы там ни было, в баховских композициях роль цифрованного баса огромна. Напомним ранее рассмотренный случай его применения в h-moll'ной мессе — в I Kyrig, где он, участвуя в изложении темы, подчеркивал в общей конструкции этого номера признаки двухчастности. Что касается других баховских фуг, то в них цифрованный бас выступает с разными функциями; поэтому чтобы перечислить даже наиболее характерные из них, необходимо проанализировать огромное число произведений, а именно — все камерные ансамбли, кантаты, мессы и проч. (это может составить материал отдельного самостоятельного исследования). Пока же такой работы не существует, можно говорить лишь о разных методах работы Баха с basso continuo в области фуги, что мы и постараемся показать, вынужденно ограничившись небольшим числом примеров.

Один из них — первая часть кантаты № 80 («Ein feste Burg ist unser Gott»), представляющая собой, как уже сообщалось ранее, фугу мотетного типа. Примечательно, что цифровка к басу здесь появляется лишь в отдельных случаях, а именно — только при цитировании строк хора. Поскольку таких «отделов» девять (в каждом из них отрезок хора излагается каноном в октаву), столько же раз появляется и цифрованный бас. Сама цифровка достаточно подробна: буквально каждому звуку соответствует та или иная сигнатура (чаще в виде одной цифры, реже — в виде двух, и лишь 9 раз в виде вертикального ряда, включающего 3 цифры: $\begin{smallmatrix} 6 & 7 & 8 \\ 4 & 4 & 5 \\ 2 & 2 & 3 \end{smallmatrix}$). В остальные моменты — в собственно фугированных разделах — партия органа не имеет цифровки, и, видимо, поэтому она ограничивается исполнением материала, порученного виолончелям и контрабасам, либо вообще паузирует.

Три других примера — фугированные разделы из кантаты № 21. Первый из них (см. Хр. № 22 а), в тональности c-moll, с текстом «Ich hatte viel Bekümmernis» («Я много вынес горестей»), — хоровой, выдержанный в характере свободной стреттной фуги⁴², — звучит сразу же после вступительной симфонии. Второй (c-moll, текст «...das er meines Angesichtes Hülfe» — «что он моя твердыня и спасенье»)⁴³ завершает первую часть кантаты и помещается, по времени звучания, приблизительно в центре всего произведения (фугированная форма данного раздела представляет собой цепь экспозиций, первая из которых поручена квартету вокалистов, вторая — инструментальная, третья — хоровая, четвертая — смешанная). Наконец, третий раздел (в тональности C-dur, с текстом «Lob und Ehre und Preis und

⁴² О необычной теме этой фугированной части см на с. 179

⁴³ В этой и в предшествующей фуге при ключе по традиции выставлены только два бемоля.

Gewalt sei unserm Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit» — «Хвала и честь, и слава, и власть да воздадутся Господу на все века») является заключительным номером всего произведения.

Все эти фуги очень разные, но в отличие от рассмотренной кантаты № 80, они постоянно, от начала до конца, сопровождаются цифрованным басом, роль которого в каждом из трех случаев различна.

В первом случае она особенно велика, поскольку на протяжении фугированного раздела протяженностью в 37 тактов оркестровое сопровождение присутствует лишь фрагментарно, эпизодически, и эти фрагменты в сумме занимают менее половины общего числа тактов. Отсюда вытекает та особая ответственность, которая ложится на basso continuo. Его цифровка обстоятельна и подробна. В экспозиционном разделе сигнатуры получает почти каждая восьмая длительность; их пропуск допускается лишь в случае использования проходящих нот:

190
т. 2

Soprano
Tenore
Continuo

ich hatte viel Be - küm-mer - nis ich hat - te viel Be -
ich hat - te viel Be - küm-mer - nis, ich
küm-mer - nis in - mei - nem Her - zen, in
hat - te viel Be - küm-mer - nis in mei nem Her -

7 5 5 5 9 7 6 6
98 4 5 4 6 2 6 5

Однако с того момента, как все 4 хоровые партии начинают звучать одновременно, частота введения сигнатур постепенно меняется, и они, как правило, вводятся уже не на каждую восьмую, но вдвое реже — на каждую четверть.

Фуга, завершающая первую часть кантаты, протяженностью в 33 такта, интересна тем, что две ее первые экспозиции (с удержанными противосто-

жениями) — вокальная и инструментальная (первая поручена квартету солистов: альт — сопрано, бас — тенор; вторая — инструментам: Ob, Vl I, Vl II, Vla) — звучат только в сопровождении basso continuo, без привлечения каких-либо иных инструментов. Поэтому партия органа с цифрованным басом здесь особенно ответственна, а сигнатуры выписаны очень тщательно и подробно, подсказывая «решение» не только каждой четверти, но часто и восьмой:

191

т. 43

Soprano

Alto

Contiuuo

Solo

daß er meines An-ge-sich-tes Hül-fe und mein Gott

ist, daß er mei-nes An-ge-sich-tes Hül-fe und mein Gott

Отметим интересную деталь: партия basso continuo (как и его цифровка), сопровождающая вторую, инструментальную экспозицию, которая отличается от первой лишь своей архитектурой (порядком вступления голосов), казалось бы, не должна нести ничего нового. Ведь тональный план вокальной экспозиции здесь полностью сохранен. Тем не менее, Бах использует повтор лишь в 4-х из 8-ми тактов (тт. 53–54 = тт. 45–46; 57–58 = тт. 49–50), обновляя партию органа, а следовательно, и цифровку basso continuo на 50%. В третьей экспозиции (инструментально-хоровой) изменений еще больше:

от первой экспозиции остаются всего лишь полтора такта (вторая половина т. 61—т. 62 = 45—46), а из второй заимствуются тт. 51—53 и частично 54. В четвертой, сокращенной экспозиции (смешанной по исполнительскому составу), где тема вначале проходит у гобоя, ответ звучит у хора (в партии басов) и фагота, третье (последнее) изложение — в партии первых скрипок и сопрано; вся партия basso continuo новая и не повторяет предыдущие варианты цифровки.

Данный пример как бы наглядно иллюстрирует историю развития гармонии, которая в то время еще полностью не отделилась от полифонии, контрапункта, но, тем не менее, все смелее и активнее обновлялась, осваивая новые, расширяющие ее средства и возможности. Исключительные продуманность и изобретательность, которые демонстрирует при этом Бах и в конструкции целого, и в оформлении деталей, — поразительны!

Наконец, с рядом новых функций генерал-баса знакомит нас **заключительная fuga из кантаты № 21** — не только самая крупная, в сравнении с ранее рассмотренными, но и, пожалуй, самая из них яркая. Этому в немалой степени способствует ее обрамление — предшествующий вступительный раздел Grave, звучащий в той же тональности C-dur, и заключительная Alleluja. Впрочем, не они делают данную фугу более сложной, чем предшествующие фугированные построения... Но начнем по порядку.

Звонкая, радостная тема⁴⁴ у баса solo, которой открывается фуга (после остановки на доминанте во вступительном разделе), звучит сразу же в сопровождении органа, партия которого, с приписанной к ней цифровкой, нота в ноту удваивает строку басов :

192

T.

B.

Cont.

Lob und Eh-re und Preis und Ge-walt sei unserm Gott von

⁴⁴ Обращаем внимание на то, что это тема модулирующая, в связи с чем ее ответ возвращается в главную тональность. В третьем и четвертом разделах такого возвращения нет, чем и вызывается появление других тональностей.

T. Lob und Eh - re

B. E - wig - keit zu E - wig - keit, a - - (men)

Cont. 7 7 6#

Все дальнейшие вступления темы — у тенора, затем у альты и, наконец, у сопрано (сольные партии) — звучат лишь в сопровождении органа с цифрованным басом. Далее постепенно вводится вторая экспозиция: к сольной группе, продолжающей озвучивать материал трех удержанных противосложений, вытесняя партию баса solo, присоединяются басы хора, затем, аналогичным образом, вытесняя тенор, вводятся тенора и т. д. Из сказанного не следует, что вступление хоровой экспозиции маскируется. Наоборот, оно подчеркивается прибавлением оркестра, отдельные инструменты которого всякий раз удваивают вступление темы и ответа. Если в предыдущей фуге с повторением экспозиций партия basso continuo менялась, здесь она полностью сохранена и повторена с теми же сигнатурами (лишь добавлены две сигнатуры в т. 28). В третьем разделе фуги звучащие только в оркестре первые два проведения темы (т. 40 — C-dur, т. 43 — G-dur) усложняются введением, во-первых, аккордового, во-вторых — стреттного изложения (первой половины темы), в третьих — четырехголосных имитаций на материале начального фрагмента первого противосложения. Третье проведение (в тональности d-moll), также продолжающее включать все вышеназванные формы подачи темы, еще отчетливее и ярче проясняет ее гармоническое строение (не случайно, начиная с конца предыдущего проведения темы, в партии basso continuo вводятся трехзначные сигнатуры, отсутствовавшие ранее). Момент разработки в этом разделе фуги, усиливается и тем, что предполагаемое четвертое изложение темы (последнее в этой части фуги) заменяется интермедией (той же протяженности — 4 такта), с активной разработкой материала из противосложения, который подается здесь в виде четырехголосной канонической секвенции I-го разряда (!) и, главное, осуществляет быстрое продвижение по тональностям: (a) — D — G — C — F. В этой последней тональности начинается четвертый раздел фуги — ее «субдоминантовая» реприза. В ней также лишь три проведения темы: F, C, G (последнее — с т. 62⁴⁵, модулирующее в C-dur, звучит только в оркестре), динамика в изложении которых постепенно возрастает, поскольку тема звучит уже не только в аккордовой факту-

⁴⁵ Номера тактов здесь и ранее соответствуют изданию: Bach. Kantate Nr. 21 — «Ich hatte viel Bekümmernis» (revidiert v. A. Schering). Edition Peters.

ре, но и с участием стретт и первого удержанного противосложения (на сей раз оно представлено не в виде кратких фраз, а полностью). Последние три такта, еще раз стреттно воспроизводящие начальный мотив противосложения с текстом «Амен», завершаются утвердительной репликой «Alleluja»!

Итак, познакомившись лишь с четырьмя номерами кантат Баха, мы убеждаемся в многозначности функций цифрованного баса в его фуге и фугированных разделах. В одних случаях это — единственная форма сопровождения не только темы фуги, но и всей ее экспозиционной части, в других — один из «участников» ансамбля, имеющий свой самостоятельный материал либо дублирующий партии других голосов. Цифрованный бас может вводиться эпизодически (как в кантате № 80) или, наоборот, присутствовать постоянно; он может оставаться при повторении разделов тем же — или варьироваться, меняться.

Завершая раздел, посвященный баховским фугам с цифрованным басом, приведем слова самого И.С. Баха, из его трактата «Предписания и правила четырехголосной игры генерал-баса или аккомпанемента»; в нем цифрованный бас характеризуется *«как самый совершенный фундамент музыки, который исполняется обеими руками, да так, что левая рука играет предписанные ей ноты, а правая добавляет к ним консонансы и диссонансы для создания полнозвучной гармонии во славу Господа и для дозволенной улады души; и как и вся музыка, так и генерал-бас не имеет иной цели и смысла, кроме тех как служить во славу Господа и для возвеличения духа. А кто оставит это без внимания, тот подлинную музыку никогда и не создаст, это будет не музыка, а дьявольское завывание и монотония»*⁴⁶.

Об искусстве фуги в «Искусстве фуги»

«Этим сочинением Бах обозначил не только техническую, но и историческую границу контрапунктического стиля»

Л. Бусслер

Если цель «Хорошо темперированного клавира», демонстрирующего блестящее, искуснейшее владение фугой, — показать процесс контрапунктической разработки самых разных тем, контраст которых подчеркивается не только с помощью тех или иных выразительных приемов, но также с помощью тональной

⁴⁶ Ph. Spitta. Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1921, 2. Bd., S. 915–916.

Или, как перевела М. Катунян: «Генерал-бас — это самый совершенный фундамент музыки, который исполняется обеими руками так, что левая играет написанные ноты, а правая берет к ней консонансы и диссонансы, с тем чтобы получилась благозвучная гармония во славу Божию и ради благого веселья души; а как всей музыки, так, следовательно, и генерал-баса целью и причиной должно быть не что иное, как лишь служить во славу Божию и для отдохновения души. Где это не принимается во внимание, там будет уже не истинная музыка, а дьявольское хныканье и унылое бренчание» (см. ранее указанную дипломную работу).

окраски (на последнем моменте еще более акцентируется внимание благодаря эффекту двойного «прохождения» по всем 24-м тональностям в двух томах цикла), то, работая над «Искусством фуги», Бах, видимо, ставил перед собой другие задачи: здесь он сочинял фуги с участием одной и той же темы и в одной и той же тональности — d-moll. Вместе с тем, давая своему очередному детищу название «Искусство фуги», Бах, как представляется, хотел всячески подчеркнуть неординарность своей композиции, ее особую роль среди произведений, близких ей по жанру. Он несомненно придавал этому сочинению исключительно большое значение, поскольку лично взялся его публиковать, несмотря на огромные материальные затраты (напомним, что «Хорошо темперированный клавир» был издан лишь спустя столетия после смерти композитора).

Все это заставляет нас уделить серьезное внимание данному циклу и посвятить ему самостоятельный раздел, хотя и тесно связанный с первым и, особенно, со вторым разделами данной главы⁴⁷. Кроме того, этот раздел для нас важен потому, что он позволяет показать, как сам Бах — величайший из практиков — классифицировал разные виды фуг и какую их последовательность он считал наиболее обоснованной и целесообразной, с методической точки зрения, при изучении фуги⁴⁸. Еще раз напомним, что многие свои полифонические циклы Бах создавал именно с учетом их учебно-методической направленности. Это касается Инвенций и Синфоний, двух томов «Хорошо темперированного клавира», «Органной книжечки», «Клавирных упражнений» и т. д.

⁴⁷ Автор заранее хотел бы уведомить читателя о том, что не ставил перед собой задачу дать ультрановую оценку последнему капитальному труду И.С. Баха, связанному с фугой. Все, о чем можно проследить в данном разделе, в той или иной степени основано на материалах публикаций последних лет, и прежде всего на исследованиях отечественных «баховедов». Особо выделим докторскую диссертацию Е.В. Вязковой «Процессы музыкального творчества: сравнительный текстологический анализ» (М., 1998), ее раннюю работу «И.С. Бах. "Искусство фуги"» (35), многочисленные статьи в выпусках сб. «Процессы музыкального творчества» и, конечно же, недавно опубликованное капитальное исследование «"Искусство фуги" И.С. Баха» (М. 2006), а также статьи К. Южак, А. Милки, О. Курч, в которые вошли материалы их докладов, прочитанных на Вторых Баховских чтениях (Санкт-Петербург, государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 1993). Еще раз оговоримся, что речь пойдет лишь об отдельных проблемах этого цикла.

⁴⁸ Значительный толчок к новым исследовательским наблюдениям дал проведенный в 1973 г. семинар по «Искусству фуги», прошедший под руководством профессора Колумбийского университета Кристофа Вольфа (материалы семинара были опубликованы в *Current Musicology* — 1975). Появляется ряд интересных работ, содержащих сенсационные открытия. В их числе — статья Вольфганга Вимера (321), установившего, что «Искусство фуги» гравировал Иоханн Хейнрих Шюблер; статья Грегори Батлера (226), доказывающего наличие в этом издании изменений, касающихся авторского порядка следования канонов; статья Йошитаке Кобаяси (269), в которой ее автор, опираясь на результаты по церковедческого анализа, высказывает некоторые суждения относительно времени создания цикла... Несомненно, важное значение для отечественного баховедения имели Вторые Баховские чтения, посвященные исключительно циклу «Искусство фуги», которые состоялись в 1993 г. в Санкт-Петербурге; материалы этой научной конференции были опубликованы в том же году.

Прямое отношение к педагогике имеет и «Искусство фуги», в котором, по мнению Бусслера, композитор *«дал истинно художественно сделанный учебник в образцовых примерах»* (26, с. 142–143), и потому сочинение это не может не интересовать нас как своего рода «свод» практических советов-напутствий, завещанный Бахом своим ученикам и потомкам.

Вначале мы остановимся на особенностях строения цикла, а именно — на последовательности фуг и канонов, которая, по нашему мнению, отражает традицию обучения этим формам и жанрам (иначе говоря — методику изучения фуги) в первой половине XVIII в. Затем мы выясним, насколько важным было для Баха соблюдение этой традиции, и каким образом он разнообразит свой подход к фуге. Кроме того, мы познакомимся более подробно с несколькими композициями и на их примере постараемся выяснить, что еще, помимо «выполнения» чисто технических законов и правил, вложил Бах в свое творение, назвав его «Искусством фуги»...

Но прежде скажем несколько слов о создании этого произведения.

Как известно, цикл «Искусство фуги» остался незавершенным. Долгое время считалось, что причиной этого стали слепота и смерть композитора. Однако в последние десятилетия исследователи творчества Баха все чаще приводят доказательства, противоречащие этой, общеизвестной точке зрения, утвердившейся в литературе благодаря приписке в нотах рукой Ф.-Э. Баха: *«При работе над этой фугой на том месте, где в противосложении проводится имя ВАСН, автор скончался»*. Новая точка зрения гласит, что Мастер оставил рукопись неоконченной задолго (не менее, чем за полгода) до смерти и, возможно, совсем не из-за болезни, а в связи с иными причинами. Высказываются гипотезы и по поводу последней, «незавершенной» фуги, которая, по мнению Кристофа Вольфа (есть сведения, что еще раньше эта мысль была высказана Э. Бергелем), на самом деле была завершена. Не прекращаются споры и о расположении номеров в цикле; эти споры, по мнению Южак, *«неисчерпаемы и неразрешимы, потому, что композиция "Искусства фуги" нелинейна. В ее основе лежит принцип Alio todo, каждое проявление которого, — как пишет исследователь, — ведет к образованию парных структур — как синтагматических, связывающих смежные пьесы и субциклы, так и парадигматических, превращающих уровни композиционной структуры цикла в пары все более высокого порядка»* (204, с. 30). Впрочем, схемы, включающие в себя кресты, эллипсисы, круги и т. д., которые рисует исследователь и которые, по его замыслу, должны подтверждать справедливость его позиции, настолько многоуровневы и «запутанны», с точки зрения взаимоотношений различных элементов, что, сам Бах, возможно, взглянув на них, изумился бы: насколько же усложнилось мышление человека XX века!

Как бы там ни было, эта последняя крупная работа Баха, связанная с фугой, вобрала и воплотила важнейшие творческие установки великого Мастера и

одновременно убедительно продемонстрировала поистине безбрежность, неисчерпаемость возможностей контрапункта и фуги. Что же касается очевидной незавершенности композиции цикла, то, исходя из принципов его построения и заключенной в нем логики — продвижения от более простого к более сложному, с учетом корреспондирования отдельных его частей, приемов работы с темой, а также ряда иных связей на расстоянии, — можно пофантазировать на тему предполагаемого окончания цикла. Более того, тому, кто глубоко погружается в изучение «Искусства фуги», трудно удержаться от соблазна попытаться отгадать замысел автора и самостоятельно домыслить как окончание цикла, так и логику строения второй его половины, предложив свои версии.

Но почему же все-таки сам Бах не закончил свой цикл? Теперь уже маловероятно, что мы узнаем подлинную причину незавершенности этого сочинения. Пофантазируем немного и, проигнорировав предположение Бергеля и Вольфа о существовании где-то последней фуги, попытаемся по-своему обосновать причины прекращения композитором его работы в момент изложения им третьей темы — В—А—С—Н. Итак:

- сама логика замысла явно не вызывала у Баха никаких сомнений; требовалось лишь время для ее реализации, связанной сначала с разработкой трех тем, а затем с введением четвертой — основной темы цикла, которая, по-видимому, должна была контрапунктически сочетаться с прежде разработанными тремя темами⁴⁹;
- тем не менее, не исключено, что Бах создавал «неистинность» окончания того, что на самом деле не может и не должно иметь конца, — поскольку даже четверная фуга не есть предел контрапунктического мастерства, да и может ли быть поставлена точка в самом развитии фуги?
- с другой стороны, возможно, Баха остановили грандиозные масштабы последней фуги, которые, хотя и имели, несомненно, логическое, а также математическое обоснование, но одновременно уже являлись «сомнительными» с художественной точки зрения;
- наконец, Баха мог страшиться сам факт КОНЦА — завершения своего итогового труда, посвященного Фуге (т. е. искусству, в котором ему не было равных) как таковой, Дела, с окончанием которого он мог обоснованно ожидать

⁴⁹ Напомним, что такой «контрапункт» опробован и варианты подобным образом выполненных фуг существуют. Вот один из них, принадлежащий Ноттебому:



завершения своего физического существования... Не поэтому ли он все время оттягивал момент его окончания, «отвлекаясь» на переделывание ранее созданных своих произведений и выполнение других работ и заказов?..⁵⁰

Познакомимся же с тремя, как нам представляется, наиболее интересными версиями, касающимися строения всего цикла.

Автор первой концепции, наиболее распространенной в музыковедческой литературе, — вовсе даже не музыковед-теоретик, а пианист-исполнитель — В. Грезер. В своем труде «*Bachs Kunst der Fuge*» (BJ, 1924, S.1–104), в целом опираясь на анализы фуг, сделанные Риманом, но при этом находя новые детали — вроде симметричной организации первой темы заключительной фуги, он обращает особое внимание на **двухчастность** цикла и организующую роль в нем принципа **симметрии**⁵¹. Согласно точке зрения Грезера, вторая часть цикла выстраивается соответственно первой, поэтому:

- начальным четверем фугам первой части соответствуют четыре канона второй части (в октаву, дециму, дуодециму, в увеличении и обращении);
- следующим трем фугам (5, 6, 7) соответствуют три пары зеркальных фуг (при условии, что одна из пар включает сделанное Бахом переложение для двух клавиров);
- четверем многотемным фугам (8, 9, 10, 11) соответствует заключительная четверная фуга.

В этой концепции уязвимым моментом определенно является включение во вторую часть фуги-переложения, поскольку Бах вряд ли допустил бы повторение одной и той же фуги, пусть и в разных вариантах. Кроме того, если учесть, что каждая зеркальная фуга исполняется в двух вариантах (в прямом и обратном виде), то возникают достаточно заметные несоответствия в масштабной организации цикла. Тем не менее, долгое время точка зрения Грезера считалась правильной; не случайно в отечественном издании «Искусства фуги» (1974) Н.А. Копчевский остановился именно на ней, удалив, правда, из основного текста фугу для двух клавиров и вынеся ее в Приложение⁵².

⁵⁰ О том, что Бах, вполне возможно, и не собирался завершать как фугу, так и весь цикл, в частности, пишет Е. Вязкова в своей диссертации (36. С. 69–79).

⁵¹ Более подробно о достоинствах и недостатках концепции Грезера см. в работе Е. Вязковой «И.С. Бах. «Искусство фуги»» (35. С. 9–10).

⁵² Издание осуществлено к двухсотдвадцатипятилетию со дня смерти И.С. Баха и включает подробную, обстоятельную вступительную статью Н. Копчевского и выполненную им таблицу последовательности номеров «Искусства фуги» в разных источниках (Берлинский автограф, Оригинальное издание), изданиях (под редакцией Руста, Гусмана, Лунова, Вальхи), публикациях и трудах (Риман, Грезер, Фельддорф и др.), а также в трактовке ряда исполнителей (Р. Баршай, Т. Николаева и др.).

Автор второй концепции — наша современница Ольга Курч. Она опирается на результаты проделанного ею анализа Оригинального издания, и прежде всего, его титульного листа, который якобы свидетельствует о влиянии на конструктивные параметры всего произведения гематрии⁵³ и вообще цифровой символики. Возможность такого подхода подтверждается фактами последних лет жизни Баха, а именно: а) сочинением и переделкой им ряда произведений, совершенно определенно связанных с числовой символикой⁵⁴, и б) возможностью влияния на композитора техники параграмматических стихов, которой увлекались близкие ему люди — поэт, автор текстов ряда его кантат Пикандер (псевдоним Кр.Ф. Хенрицы), либреттисты Х. Вайзе, Ф. Хунольд и др. Итак, заглавие на титульном листе Оригинального издания записано на 4-х строках:

Die
Kunst der Fuge
durch
Johann Sebastian Bach

Гематрия первых двух строк дает в сумме цифру 162. Именно такое количество тактов содержат первые две фуги (78 т. + 84 т.). Гематрия двух последних строк дает цифру 210, и две следующие фуги в сумме составляют также 210 тактов! Само же число 210 есть трехкратное повторение (с соответствующими знаками) цифры 14 — числового символа имени Баха (14 x 14 + 14). Отсюда следует, что первые четыре фуги зашифровывают имя композитора и название произведения.

Вслед за четверкой фуг следует тройка фуг, объединенных использованием одного и того же приема — ответа в обращении. Кроме того, эти фуги как бы преднамеренно обособляются среди остальных благодаря применению в них одного и того же варианта темы с пунктирным ритмом.

Кроме того, темы этой группы фуг имеют по 14 звуков, то есть содержат еще одно напоминание о числовом символе имени Бах! И еще один удивительный штрих, на который указывает автор данной концепции построения цикла: начало первой из фуг этой группы находится на странице 14 Оригинального издания. А если отсчитать 41 такт этой фуги (он находится также на странице 14), то в нем окажется не больше и не меньше как 14 звуков, причем верхний голос излагает последовательность нот В—А—С—Н!

⁵³ Нумерологический принцип раскрытия смысла слова, группы слов, текста, основанный на том, что каждое слово может быть выражено определенным числом, составленным из суммы чисел, соответствующих буквам этого слова.

⁵⁴ Переделка «Искусства фуги», то есть того материала, который представлен в Берлинской рукописи, осуществлялась Бахом приблизительно в те же годы, что и переделка Мессы h-moll: известно, что в разных разделах последней им переставлялись и дописывались такты — с тем, чтобы их суммарная величина оказалась соответствующей цифрам, выражающим Символ веры.

Вторая (условно) часть цикла, согласно данной концепции, является «*усиленным повторением первой*», поскольку также включает в себя две подгруппы: в первой — аналогичным образом — четыре фуги (все двойные⁵⁵), во второй — три (зеркальные). Причем, нетрудно заметить логическую связь этих «двух частей» между собой, а именно то, что четверке фуг на одну тему отвечает такая же в количественном отношении группа фуг на несколько тем; тройке фуг, опирающихся на приемы обращения темы, соответствует тройка зеркальных фуг (если принять гипотезу, что недописанная fuga № 14 должна быть в № 15 повторена в зеркальном отражении). Подтверждает данную концепцию текст некролога, написанного К.Ф.Э. Бахом и Й.Ф. Агриколой: «*Болезнь воспрепятствовала ему завершить предпоследнюю фугу так, как он намечал, и отработать последнюю, которая должна была содержать 4 темы и под конец проходить во всех четырех голосах в обращении нота за нотой*», в котором явно идет речь о незавершенной фуге (№ 14) и ее обращенном варианте⁵⁶.

Согласно рассматриваемой гипотезе, цикл завершается четверкой канонов, порядок которых, по мнению Курч, должен быть следующим:

- канон в октаву (в контрапункте прима), то есть 8 и 1
- канон в дуодециму (в контрапункте квинты), то есть 12 и 5
- канон в дециму (в контрапункте терции), то есть 10 и 3
- канон в увеличении и обращении (в контрапункте октавы), то есть 8.

При последовательном воспроизведении вышеозначенных цифр образуется цифровой ряд: 1 – 12 – 5 – 10 – 3, окаймленный рамкой — двумя восьмерками: 8...8. «Обычно подобная рамка, — замечает Курч (с. 90), — была носителем имени автора сочинения. В данном случае она имеет иную смысловую нагрузку» (1 = А, 12 = М, 5 = Е, 10+3 = N), поскольку окаймляет слово AMEN (да будет так), которое всегда сопровождается крестным знамением; более того, его произнесение имеет оттенок провозглашения непреложного закона (сапоп). Далее Курч сообщает, что одно из символических истолкований числа 4 означало крест, и более определенно — двуперстное крестное знамение, что можно также выразить формулой 4 x 2. «В этом свете — пишет она — представляется естественным, что буквенная расшифровка числового ряда в канонах — Атеп —

⁵⁵ Курч, ссылаясь на Г. Эгтебрехта, называет эти фуги двойными с удержанным (удержанными) противосложением (противосложениями) — см.: 91. С. 91–92.

⁵⁶ О. Курч, анализируя перевод текста (выполнен В. Ерохиным) этого некролога, обращает внимание на некоторые его неточности (например, получается, что в 4-х голосах должна проходить fuga, а не темы и т. д.) Согласно доводам исследователя, правильнее было бы говорить о наличии 4-х тем, которые должны были под конец проходить во всех четырех голосах, и не в конце (можно понять, что в каком-то заключительном разделе), а впоследствии (или затем), что является дословным переводом слова nachgehends), причем с абсолютной точностью («до единой ноты» — Note für Note).

оказывается расположена в рамке из $8 = 4 \times 2$, то есть, четыре 2-голосных канона... Четверка канонов достраивает общую симметричную конструкцию (что тоже говорит в пользу финальной их функции), придавая всей композиции цикла архитектурную стройность и завершенность:

$4 + 3 + 4 + 3 + 4$ (см. 91, с. 90–91).

Кто знает, вполне возможно, именно так мыслил Бах закончить свой цикл, оставив нам самим додумывать и решать его композиционную тайну...

Автор третьей концепции, касающейся особенностей построения и группировки частей «Искусства фуги», — доктор искусствоведения Е.В. Вязкова, опирается в большей мере на процессуальные принципы организации цикла, на логику формообразования и тематического развития⁵⁷. В поле зрения этого исследователя находятся прежде всего вопросы связи отдельных номеров цикла, преемственность тематических образований, принципов контрапунктического развития и т. д. При рассмотрении этих вопросов автор концепции исходит из той логики, которую диктуют первые 11 фуг (в оригинальном издании пронумерованные самим Бахом), подсказывающие, что последование номеров в цикле, по-видимому, должно, во-первых, отвечать принципу продвижения от простого к сложному, во-вторых — проходить с учетом объединения нескольких фуг в группы, в третьих — с учетом связи соседних номеров и номеров на расстоянии. В результате чего, пишет Вязкова, *«образуются две волны развития “от простого к сложному”. Первая — это фуги № 1–11, вторая с № 12 и завершается Заключительной, неоконченной фугой»* (35, с. 7). При выстраивании последовательности номеров (прежде всего второй части) исследователем учитывается не только логика построения первой части, но и разного рода конструктивные детали, имеющие сквозное развитие; во внимание берется не только единство темы, но и повторяемость отдельных приемов, ярких, запоминающихся мотивов и мелодических оборотов, вариантность противосложений, интермедий, наличие разного рода «предварительных подготовок»...

На основании скрупулезного анализа музыкального текста всех входящих в «Искусство фуги» пьес, опираясь на исследование рукописи этого произведения (так называемого Берлинского автографа) и оригинального издания, Е. Вязкова приходит к выводу, что правильной следует считать такую последовательность номеров:

⁵⁷ Данный автор выражает, в частности, несогласие с подсчетами О. Курч, не взявшей в расчет интервал имитации заключительного канона — цифру 8, что изменило бы цифровой ряд приводимой выше схемы. Хотя, как нам кажется, вторая добавленная восьмерка могла бы означать еще один крест и вряд ли повлияла бы на изменение последовательности букв.

Первая часть: фуги с 1 по 11.

- Фуги с № 1 по № 4 образуют *первую группу*. Причем, начальные две фуги написаны на тему в прямом виде; третья и четвертая — в обращении. В каждой паре первая fuga — более сдержанного характера, вторая — более активна и энергична. Стык окончания одной и начала другой создают ощущение достаточно сильного контраста, что станет, как пишет автор, «правилом для цикла».
- Фуги с № 5 по № 7 образуют *вторую группу*. Они написаны на новый вариант темы, в котором трехзвучные ходы заполнены поступенным движением. Кроме того, объединяющим моментом для этих фуг является то, что все они относятся к одному и тому же виду — контрафугам (фуги, в которых ответ звучит в инверсии). Наконец, еще один важный штрих — возрастающая от одной пьесы к другой роль стреттности, а также увеличивающееся значение метрической вариантности (в фуге № 5 тема имеет одинаковое метро-ритмическое изложение. В фуге № 6 тема излагается в основном виде и в уменьшении; в фуге № 7 — в уменьшении, в основном виде и в увеличении⁵⁸).
- Фуги с № 8 по № 11 образуют *третью группу*. Все эти фуги — сложные, многотемные: крайние — тройные, находящиеся в центре — двойные. Очень важно то, что тройные фуги написаны на одни и те же темы, однако в фуге № 11, по сравнению с фугой № 8, они используются в обращении и вводятся с противоположным порядком: сначала третья, затем вторая и, наконец, первая.

Вторая часть: фуги с 12 и далее.

- Зеркальные фуги № 12 и № 13 образуют еще одну, *четвертую группу*. Каждая предстает в двух вариантах (а, б), поэтому фактически речь идет о четырех фугах. Начальной (несмотря на разные версии⁵⁹) считается четырехголосная fuga с проведением основной темы всего цикла в прямом виде; следующая (12 б) — ее инверсия, представляющая собой производное соединение вертикально-обратимого контрапункта. Фуги № 13 а, б — трехголосные и являются контрафугами; их тема — колорированный вариант основной темы цикла. Несмотря на меньшее число голосов, эти фуги выполнены технически более сложно, поскольку наряду с вертикально-обратимым здесь присутствует вертикально-подвижной контра-

⁵⁸ Перечисленные варианты даны в соответствии с порядком вступления голосов.

⁵⁹ Например, Шпитта считал, что Бах предполагал следование вначале трехголосных, затем четырехголосных фуг (315. S. 681). Вообще, говоря о зеркальных фугах, он отмечает, что в них «...Бах поднимается на головокружительную высоту. Там, где для всех других композиторов возникают сложности, он дышит легко и свободно» (Там же).

пункт (согласно нашей классификации это — комбинированный вид сложного контрапункта: см. I том, с. 317).

Однако большая техническая сложность второй части цикла «Искусство фуги» и конкретно названных четырех фуг вовсе не ограничивается только что перечисленными фактами. В этой части, по сравнению с первой, значительно усиливается тематическая насыщенность музыкальной ткани; здесь почти нет разделов, в которых бы отсутствовала тема или ее новые мелодические варианты. Вот как выглядят, например, эти «новообразования» в фуге № 12 а (пример 193 а): в них легко узнается завуалированная тема, приобретающая в зависимости от фигураций различные очертания и облик. Более того, в названной фуге появляются цитаты (см. такты 42—45 и др.) — варианты тем (пример 193 б), звучавшие ранее в фугах первой части (примеры 5, 9):

193

а) т. 21

т. 50

б) т. 42

фрагмент

Сравнивая процессы, происходящие в этих фугах, с тем, что демонстрировала, например, третья фуга (из первой части), Вязкова устанавливает между ними определенные параллели, хотя на смену принципу рондообразности в чередовании разделов, содержащих тему и ее варианты, здесь приходит другой принцип — движения от темы к ее вариантам. Причем очень важно отметить, что наряду с интонационным варьированием особую значимость приобретает ритмическое варьирование (с непропорциональным изменением ритмики темы). Ритмические варианты, участвующие в различного рода стреттных образованиях, в то же время заставляют вспомнить противосложение, которое, перекрещиваясь с темой, как бы перебивая ее мысль, обращает на себя внимание и фактически выступает также на правах темы-варианта.

Что касается зеркальных фуг и всей четвертой группы, то здесь Вязкова абсолютно верно, на наш взгляд, констатирует момент единства примененного прин-

ципа инверсии. «Идея сопоставления тем в прямом и обращенном виде, — пишет исследователь, — была сквозной: в первой группе фуг темы “сравнивались” на расстоянии, во второй — внутри каждой фуги, в третьей — и на расстоянии (фуги № 8 и 11), и внутри одной (фуга № 11), когда рядом оказывались разделы, использующие обратимый контрапункт темы с удержанным противосложением. Логически следующим этапом должно быть обращение всей фуги полностью, что и делают фуги четвертой группы» (35, с. 43). Таким образом, по своей сути зеркальные фуги предстают как логическое продолжение тех конструктивных принципов, которые «формулировались» в первой части полифонического цикла.

В этой четвертой группе Вязкова обнаруживает общие моменты с фугами второй группы, поскольку обе фуги № 13 являются контрафугами, а также с фугами третьей группы (если более обстоятельно рассмотреть логику движения от «первой» фуги № 12 к «последней» фуге № 13). Весь же этот раздел продолжает путь движения от простого к сложному, представляя собой ступень более высокую, чем предыдущая. И действительно, например, четырехголосная фуга № 12 отличается особой тематической насыщенностью; варианты ее темы в послеэкспозиционной части, тематизированное противосложение — все это очень близко письму старых контрапунктистов, причем, не только периода, предшествовавшего строгому стилю (как отмечает Вязкова), но и эпохи собственно строгого стиля (как представляется нам) — вспомним, например, многовариантность материала первоисточника и его ритмическое разнообразие в мессах Палестрины.

...Однако здесь мы прервем изложение мыслей Е. Вязковой, поскольку каждый, кто заинтересуется логикой рассуждения этого автора и выполненными ею анализами фуг, сможет без труда это сделать, прочитав ее великолепную книгу «Искусство фуги» И.С. Баха» (М., 2006). Добавим лишь еще несколько слов о канонах. По мнению Вязковой, первым из них должен быть канон в увеличении и в обращении — как наиболее простой по технике выполнения и происходящим в нем тематическим процессам. За ним должны следовать: канон в октаву (с различными формами проявления симметрии), канон в дециму (его вторая половина повторяет первую в двойном контрапункте децимы: *Iv* –9) и канон в дуодециму (он вполне может считаться также фугой, поскольку в первой части его тема излагается в тонико-доминантовых отношениях, а вторая является производным соединением при *Iv* –11)⁶⁰.

А теперь мы перейдем к изложению собственной точки зрения на последовательность номеров в «Искусстве фуги».

⁶⁰ В такой последовательности опубликованы каноны, в частности, и в издании: Й.-С. Бах. Мистецтво фуги (партитура). Київ: «Музична Україна», 1972 (оно воспроизводит редакцию А. Лунова—Lpz.), которым мы пользуемся в данной книге, предлагая анализы нескольких фуг и канонов.

С искусством построения фуги Бах фактически знакомит нас в каждом из своих произведений, включающих фугу. Его органные фуги, фуги «Хорошо темперированного клавира», фуги, входящие в сонатные циклы и кантаты и т. д., — все это композиции, демонстрирующие **искусство фуги**. При этом очевидно, что разным темам соответствуют определенные методы разработки. Однако, если бы мы взялись располагать фуги, построенные на разных темах, по степени сложности, то явно столкнулись бы с серьезной проблемой: одна тема, к примеру, предполагает несколько возможностей стреттных образований, другая их вообще не дает, зато прекрасно звучит в обращении, а в первой этот прием не дает яркого эффекта... Как решить, какая из них сложнее? В «Искусстве фуги» Бах преднамеренно ограничивает себя работой лишь **с одной темой** — для того, чтобы с наибольшей наглядностью продемонстрировать основное «школьное» правило (за которым стоит «основное правило» жизненного опыта) — **идти от простого к сложному**, с повторением на разных уровнях отдельных «положений» и освещением их каждый раз по-новому, знакомя одновременно с техникой и методикой сочинения фуг разных видов. Разрабатывая одну и ту же тему на протяжении всего цикла, он следует заранее продуманному плану, согласно которому «изучаются»:

простые фуги на одну тему:

- без удержанных противосложений;
- с «частично» удержанным противосложением;
- с удержанным противосложением;
- с ритмическим варьированием темы;
- с другими преобразованиями темы, в частности, с темой в обращении, в увеличении, в уменьшении и т. д.;

затем:

многотемные фуги (фуги на две и три темы);

зеркальные фуги (как вариант двойных);

фуги с большим количеством тем (четверная фуга).

В качестве же «Дополнения» к циклу фуг Бах предлагает 4 канона. Он сделал это, несомненно, намеренно, поскольку в теории его времени канон все еще продолжал трактоваться как исторический предшественник фуги. (Напомним попутно, что в практике новейшего времени очень часто фуга вновь возвращается к своей первичной форме, в одних случаях интерпретируя ренессансные представления о фуге как о каноне, в других — осваивая самые необычные варианты «фугированной» работы с темой).

Что касается логики последования фуг в баховском цикле, то она, вне всякого сомнения, не может не совпадать с той, которую демонстрировала учебная практика тех лет, представленная в трактатах Маттезона, Марпурга и др. Интересно, что даже спустя полтора столетия почти так же выстроены главы из учебника «Фуга» Праута.

Кто знает, может быть, спустя какое-то время будет найден документ, который позволит снять существующие ныне разногласия и выработать единую точку зрения на общий план цикла и последовательность в нем номеров. А пока единственное, в чем сходятся мнения многих исследователей и что роднит их точки зрения, — это предположение, что в конструкции «Искусства фуги» присутствуют:

во-первых, — двухчастность;

во-вторых, — движение от простого к сложному;

в-третьих, — внутренние группировки сочинений, объединяемых идентичностью или сходством контрапунктических приемов;

в-четвертых, — скрытые символы, фигуры, которые не только устанавливают между собой дополнительные «арки», но и влияют на логику последования частей и строение целого.

Однако, все-таки, не концепция построения цикла «Искусства фуги», думается, имеет первостепенное значение для тех, кто изучает фугу, а его «содержимое» — то есть сами фуги (в цикле они называются на латинский манер *Contrapunctus*) и тематически связанные с ними каноны. Поэтому обратимся к анализу. Разумеется, мы можем позволить себе проанализировать здесь всего лишь несколько пьес. И потому, как и в случае с ХТК, встает вопрос: какая из фуг интереснее, какая предпочтительней? Ответа нет. Каждая пьеса решает собственные задачи, каждая неповторима, каждая совершенна.

Тем не менее, мы ограничим свой выбор тремя пьесами — *Contrapunctus* VII, X, XIII, прежде всего, в связи с редкостью использования этих видов фуг в художественной практике, причем не только XVIII века, но и последующих эпох; хотя в теории, особенно при перечислении видов фуг, подобным разновидностям уделяется особое внимание.

Итак, *Contrapunctus* VII представляет собой фугу в увеличении и обращении. Исходя из ранее предложенной классификации, это — **контрафуга** (ее ответ звучит в обращении), использующая прием ритмического увеличения длительностей темы. Сам по себе это достаточно малоупотребительный вид фуги, поскольку оба момента — инверсия и ритмическое изменение длительностей — чаще реализуются порознь. При этом фуга может получать дополнительную ремарку — либо «*contraria*», либо «*per augmentationi*», (в случае уменьшения длительностей — «*per diminutioni*»). Совместное же применение двух разных видов модификаций темы — явление исключительно редкое. В большей мере, как показывает творческая практика, оно характерно для послеэкспозиционных, развивающих разделов фуги, где оба варианта (тема в обращении и в увеличении) могут звучать как одновременно, так и поочередно⁶¹. Впрочем, в дан-

⁶¹ Например, приемы увеличения и обращения темы в срединных частях формы особенно часто применяются в фугах XIX—XX вв.

ном случае (Contrapunctus VII) использование инверсии и ритмического варианта не находит отражения в названии фуги.

По сравнению с предшествующей пьесой, эта фуга — очередной шаг на пути освоения более сложной техники письма. Различия очевидны. В Contrapunctus'e VI, также являющемся контрафугой, аналогичным образом совмещаются два вида модификации темы — инверсия и уменьшение длительностей, однако тема фуги излагается только в двух ритмических вариантах. В анализируемом нами Contrapunctus'e VII используются три ритмических варианта темы, включающие помимо основного не только двойное, но и четверное увеличение длительностей.

Представим себе фугу, ответ которой, сразу же, в экспозиционном разделе, звучал бы в обращении и увеличении. Какой величины противосложение пришлось бы написать к такому ответу?!! Избежать этого можно лишь одним путем — с помощью стретт. И Бах, конечно же, обращается к стреттной технике письма; она пронизывает всю эту фугу от начала до конца, тем самым позволяя причислить ее к еще одной разновидности фуг — стреттным.

Имеющий протяженность 61 такт Contrapunctus VII содержит 29 проведений темы (21 раз она появляется в своем первичном ритмическом облике, остальные 8 — в увеличении). Регулирующими же его форму являются проведения темы в четырехкратном увеличении. Их четыре. Первое — в партии баса, второе — тенора, третье — альты, четвертое — сопрано. Столько же — четыре проведения имеет и тема, излагаемая в двукратном увеличении. Ее диспозиция противоположна предыдущему варианту: вначале она звучит в партии сопрано, затем альты, тенора и... казалось бы, по всем правилам и в соответствии с логикой в последний раз тема должна появиться у баса. Однако Бах мыслит иначе. Он, похоже, не намерен нарушать прочно уже утвердившуюся в предыдущих фугах «традицию» (во всех них бас имел по четыре проведения темы), превышать «норму занятости» баса, поручая ему более 4-х проведений темы. Поэтому последнее, четвертое изложение темы в двойном ритмическом увеличении он вновь поручает сопрано. И происходит это не где-нибудь, а в такте 38, а точнее на стыке тактов 37 и 38 (поскольку тема получает затакт и колорируется в своей самой начальной фазе), то есть, абсолютно точно в точке золотого сечения!

Продуманность, взвешенность всех деталей формы — поразительны. Еще раз обратим внимание на проведения темы в двойном и четверном увеличении. И в том, и в другом случае она дважды излагается в обращении и дважды в прямом виде. Что касается самого слышимого — верхнего голоса, то, видно, исходя из **трех** ритмических вариантов темы (и учитывая также, что четверному увеличению подлежит каждый из голосов), Бах **трижды** проводит тему в первой части (в инверсии и двойном увеличении, в прямом виде, в инверсии) и **трижды** во второй (в двойном увеличении, в инверсии, в четверном увеличении). Иначе говоря, последованию «инверсия — прямое движение — инвер-

сия» отвечает противоположное соотношение: «прямое движение — инверсия — прямое». Басовый, самый логичный голос, проводит тему всего лишь 4 раза: два — в инверсии в первой части и два — в прямом виде во второй⁶².

И, тем не менее, при всей выверенности деталей, компонентов, Бах остается непредсказуемым! Не перестаешь поражаться его владению искусством контрапункта, когда он легко, как нечто само собой разумеющееся, соединяет по три темы разных видов, разных тональных наклонений: T—T—D (тт. 1–4); D—T—D (тт. 5–7 и т. д.), и с разными временными дистанциями (полутактовой, тактовой, полуторатактовой)⁶³...

А теперь попробуем подчитать то количество тактов, которое бы имела fuga, будь она не стреттной. Учитывая протяженность начального варианта темы — 2 такта, количество ее проведений в данном виде — 21, и протяженность остальных восьми ее вариантов — в двойном и четверном увеличении, ее размеры равнялись бы 90 тактам. И это без учета интермедий, связок, коды и проч. Благодаря же стреттам не только на одну треть сокращаются масштабы фуги (напомним, в ней 61 такт), но возникает возможность еще дважды ввести четырехтактные интермедии: одна завершает первую часть (тт. 31–34), другая — вторую часть (тт. 58–61). Они, несомненно, важны для конструкции фуги и логики развития всего произведения, поскольку, помимо разрабатываемого в них диатонического материала кодетты, именно здесь впервые появляются новые, хроматические интонации — своеобразная подсказка, или даже скорее намеки на будущее использование их в последующих фугах, причем не только в сопровождающих голосах, но и в самом тематизме (№№ 8, 10, 11 и т. д.).

Особого внимания заслуживает вопрос ладовой «транскрипции темы», ее интонационных и ритмических модификаций, а также ее тонального развития. Начиная с *Contrapunctus*'а I, в котором тема, отвечающая особенностям модального мышления, появляется в 6-ти разных версиях⁶⁴, Бах, ориентируясь на правило реперкуussy, довольно часто пользуется такой формой проведения темы (в *Contrapunctus*'е VII — тт. 13, 20, 45, 54), в которой ее первый звук — I ступень — заменен на II-ю. При «равнозначности» функций в модальной системе подобный момент — явление частое (мы с ним встречались в фугах Пахельбеля, Фишера). Но для Баха это — еще один повод продемонстрировать неустаревающие возможности модального мышления. Заменяя звук *d* в начале темы на *e* (в т. 54),

⁶² Остальные 19 проведений темы почти равномерно (9+10) распределяются между средними голосами.

⁶³ Тональный план фуги включает помимо главной и доминантовой тональностей также тональности субдоминанты — *g-moll*, медианты — *B-dur*, параллели — *F-dur*.

⁶⁴ Т. 1 — тема; т. 5 — тонально-доминантовый ответ; т. 29 — реально-доминантовый ответ; т. 32 — смешанный, сочетающий признаки тонально-доминантового и субдоминантового ответов; т. 40 — доминантово-тоническое проведение; 74 — тонально-субдоминантовое проведение.

он тем самым явно намеренно увеличивает количество вариантов звучания темы, принимая за «тему» доминантовый ответ, а точнее превращая тему в тонально-доминантовый ответ по отношению к ее проведению в тональности доминанты (то есть к реально-доминантовому ответу). Вообще, в рассматриваемой фуге, с точки зрения ладовых «темо-ответных» модификаций, Бах использует 6 вариантов темы, хотя на самом деле из-за новых ритмических версий (двойное, четверное увеличение длительностей) число их, естественно, возрастает. Наряду с пропорциональным увеличением длительностей композитор иногда прибегает к минутным «вольностям» — непропорциональным изменениям темы, на такт, два такта «нарушая» ее ритмическую конструкцию (тт. 14, 20). Кроме того, Мастер нередко посягает и на ее метрическое строение: таково, например, «смещение» темы со второй доли на первую (тт. 13, 45)⁶⁵ либо с третьей доли (т. 14) на четвертую и на первую (т. 54, 55). Однако не стоит забывать, что это стреттная фуга, которая, конечно же, допускает подобную техническую свободу.

Contrapunctus X (см. Хр. № 22 б) — третья по счету пьеса, принадлежащая к группе многотемных фуг, а потому концентрирующая в себе еще и многие другие приемы работы с темой. Впрочем, сама тема цикла (в отличие от предыдущих фуг), в точном прочтении, здесь отсутствует, а ее функцию выполняют две темы, представляющие собой варианты основной темы цикла. Первая — явно комбинаторный, свободный вариант одновременно ракоходного и прямого ее изложения; вторая — вариант, ранее уже разрабатывавшийся композитором в *Contrapunctus'e V*:

Contrapunctus X

194

т. 1 (5, 4, 6 3, 7, 2, 1, 8)

т. 23

⁶⁵ Если учесть, что первая часть фуги содержит 34 такта, а субдоминантовые проведения находятся в тактах 13 и 45, тем самым их диспозиция по отношению к другим проведениям темы аналогична.

Будучи вдвое длиннее ранее рассмотренного *Contrapunctus*'а VII (*Contrapunctus* X содержит 120 тактов), эта fuga демонстрирует пример искуснейшей работы с двумя темами⁶⁶, усложняемой почти постоянным применением таких приемов, как **инверсия, стретты, терцовые и секстовые дублировки**. Причем вся эта техника предстает в необычайном обилии разнообразнейших вариантов, демонстрируя различные комбинации голосов и тем, помещаемых каждый раз в новые интервальные и временные условия.

Необычность fugи начинается уже с ее экспозиционного раздела, в котором излагается первая из вышеприведенных тем. Ввиду применения в тактах 7–10 приемов инверсии и стретты начальные звуки темы, излагаемой в четырех голосах, не дают привычной для fugи тонико-доминантовой или тонико-субдоминантовой схемы вступления голосов; их начальными тонами оказываются следующие вводные звуки: *cis* — *fis* (субдоминантовый реальный ответ), *f* — *c*⁶⁷. Еще одна стретта (с отставанием в две четверти), с участием темы в прямом и обращенном видах, еще больше увеличивает зону экспозиционных тонов: к прежним *cis*, *fis*, *f*, *c* прибавляются *gis*, *b*.

После остановки на доминанте d-moll (т. 23) вступает вторая тема. Ее начальное стреттное изложение (от звуков *a*, *d*), а затем и одиночные проведения (тт. 26 и 34, оба раза от звука *d*) восстанавливают утраченную в первой экспозиции тональную устойчивость. В зоне первой точки золотого сечения (т. 44) осуществляется соединение двух тем, причем вторая звучит в d-moll, а первая — в g-moll; в зоне второй точки золотого сечения (т. 75) располагается соединение (первое из четырех) тем, одна из которых (вторая) подается в дублировках. Полифункциональность сохраняется и в трех других соединениях, где контрапунктически сочетаются обе темы, причем теперь уже первая из них полностью, от начала до конца, звучит в терцовых дублировках (тт. 85, 103, 115).

Contrapunctus XIII — предпоследняя пьеса цикла; как и предыдущая, она имеет два варианта, из которых второй — инверсия первого. Впрочем, в отличие от четырехголосной зеркальной fugи № 12, выполненной в строгом соответствии с правилами вертикально-обратимого контрапункта, в этой fugе действует комбинированный вид сложного контрапункта, сочетающий **вертикально-обратимый и вертикально-подвижной контрапункты**. В существующих изданиях (в том числе в академич. изд. В. Руста, 1878), как правило, при первом и втором вариантах ставятся обозначения *rectus* и *inversus*. Однако в данном слу-

⁶⁶ В т. 28 появляется еще одна «тема», которая не имеет собственной экспозиции, однако звучит в fugе не менее 8 раз.

⁶⁷ Причем в третьем проведении (басовый голос) можно явно увидеть момент перестановки двух трехзвучных начальных мотивов. В четвертом голосе этот эффект пропадает.

чае они вряд ли облегчают нам понимание задач Мастера, поскольку в фуге, начинаемой средним голосом и имеющей подсказку *rectus*, используется колорированный вариант обращенной темы, в то время как в фуге, начинаемой верхним голосом и сопровождаемой пометкой *inversus*, звучит обращенный вариант этой же темы, в котором отчетливо прослушиваются тоны основной темы цикла, изложенной в прямом виде:

Contrapunctus XIII

195



Эта фуга (а также ее вариант) представляет собой контрафугу: ответ звучит в инверсии (ось обращения — III ступень) и — заметим — в основной тональности; тональность доминанты появляется лишь при третьем проведении темы. Дополнительное проведение темы в инверсии и в основной тональности укрупняет размеры экспозиции до 28 тактов. С последней доли этого такта начинается развивающая часть, о чем свидетельствует появление темы (в том виде как она была подана в первых тактах) в других тональностях, а именно: в одном случае — VI ступени, то есть B-dur, в другом — III ступени, F-dur. Вслед за проведениями темы следует, оставаясь в той же тональности, ответ в инверсии; третье проведение в развивающей части фуги так же, как в экспозиции, вступает сразу же за вторым: в первой из фуг оно звучит в g-moll (во второй фуге — в a-moll). Далее следует относительно продолжительная интермедия, которая подводит к гармонии ум. вводного септаккорда и к достаточно броской (она встречается в фуге единожды), изобразительной риторической фигуре *anabasis*— пробегу шестнадцатых, после чего следует репризная часть фуги. Теперь уже в первом варианте звучит тема из экспозиции второго варианта, с измененным начальным звуком, и наоборот — в варианте-инверсии проводится тема из первого варианта, также с измененным первым звуком; далее (с т. 51) следует интермедия, продолжающая разрабатывать музыкальный материал интермедии развивающего раздела (в частности, тт. 23–27). Затем вводятся еще два проведения темы, последнее из которых идентично начальному; при этом последовательность вариантов подачи темы (прямой и обращенный) здесь противоположна той, какой она была в начале фуги.

Что касается **канонов**, то самым простым по технике выполнения среди них является *Canone per augmentationem, in motu contrario*⁶⁸, за которым, по логике, должны следовать *Canone all' ottava*, далее — *Canone alla decima (in contrapunto alla terza)* и, наконец, — *Canone alla duodecima (in contrapunto alla quinta)*. Обращение к канону, как и выбор именно данных видов, вполне закономерен: он мотивирован желанием Мастера «связать узами законного брака» фугу и канон. При этом данные каноны существенно отличаются от тех, которые содержатся в «*Musikalisches Opfer*», равно как и от 14 канонов на басовый голос Гольдберговских вариаций, не только своими более крупными размерами, но прежде всего принципами работы с основной темой цикла: открывая каждый из канонов (всякий раз в новом фигурированном виде), она при этом дальнейшим своим «поведением» явно напоминает «поведение» темы в фуге, поскольку еще несколько раз повторяется на протяжении пьесы, меняя нередко свою высотную позицию.

В первом из канонов «тема» звучит 5 раз⁶⁹, во втором — 14, в третьем — 8, в четвертом — 9 раз⁷⁰. В каждом последующем каноне признаки фуги проявляются все отчетливее и ярче. Однако и в первом из них намеки на фугу достаточно определен, поскольку тема, начинаемая в пропосте со звука *d*, получает в респосте «ответ в инверсии и в увеличении»⁷¹, первый звук которого *a*; далее, во второй части (с т. 53), это высотное соотношение еще раз повторяется (от звуков *d* и *a*) в вертикально-подвижном контрапункте октавы (с перестановкой голосов); наконец, в заключительных тактах тема еще раз воспроизводится от звука *d*.

Второй канон вполне может быть истолкован как однотональная октавная фуга, включающая проведения темы не только в прямом виде, но и в инверсии.

В третьем каноне наличие фигурированного начала подтверждается многократным возвращением к теме (она проводится здесь почти в таком же виде, как в *Contrapunctus'e IV*), появляющейся в тональностях *d, F, F, a, d, d, F, F*; причем, один раз она звучит в ритмическом уменьшении (т. 79) и четыре⁷² — в колорированном виде (тт. 24–27, 28–31 и др.).

⁶⁸ Точка зрения Е. В. Вязковой в отношении последования их в оригинальном издании кажется вполне убедительной.

⁶⁹ Напомним, что именно 5 раз излагается тема в канонической фуге из «*Musikalisches Opfer*».

⁷⁰ Количество проведенний темы во втором и четвертом канонах указывается с учетом знаков повтора.

⁷¹ Подобные преобразования темы в ответе — инверсия (с аналогичным вступлением ее от звука *a*) и ритмическое увеличение (вдвое) длительностей — характерны, в частности, для *Contrapunctus'a VII*. Однако в фуге тема-ответное построение усложнено стреттной формой подачи темы.

⁷² Они не включены нами в общее число проведенний темы.

Четвертый канон фактически является двухголосной канонической фугой. Его тема (протяженностью в 8 тактов) — еще один замечательный образец владения ее автором искусством колорирования:

Canone IV

196

alla duodecima (in contrapunto alla quinta)



Одновременно использование в противосложении этой фуги-канона начальных оборотов темы создает ощущение постоянно присутствующих стретт, различающихся интервалами имитации: в октаву (т. 9), в септиму (т. 17), в сексту (т. 25), в квинту (т. 42) и т. д. Техника письма этой пьесы, включающая дублировку голосов, простые и канонические секвенции, подвижной контрапункт, и т. д., в очередной раз демонстрирует неисчерпаемость фантазии Баха.

Классификация баховской фуги

Знакомясь с классификациями фуг, предложенными Бусслером, Беллерманом, и особенно Праутом, нельзя не обратить внимания на то, что в качестве примеров на самые разные виды фуг этими теоретиками приводятся преимущественно фуги Баха. И действительно, как еще раз не вспомнить меткое замечание Кирнбергера: «...если Вы знаете хотя бы одну фугу Баха, Вы знаете именно одну фугу...». Это остроумное высказывание необычайно точно отражает ситуацию в отношении баховских фуг — многоликость, неповторимость их художественных решений. Ощущение многообразия трактовки Бахом фуги еще более усилится, если их обзор не ограничивать только органными фугами, ХТК, «Искусством фуги», а присоединить сюда фугированные формы из оркестровых и хоровых произведений, а также из сюит, партит, сонат и т. д. Естественно, при этом встает вопрос о классификации видов фуг, о их принадлежности к разным видам, группам, классам.

В книге «Принципы музыкальной формы И.С. Баха» (М., 1981), а затем в «Истории полифонии» (т. 3. М., 1985) В.В. Протопопов справедливо отмечает,

что можно по-разному классифицировать фуги Баха — например, в зависимости от количества тем, от поведения самой темы, которая может подаваться в стреттных формах изложения или в инверсии, от тонального плана и т. д.⁷³ Можно взять за основу характер музыкальной содержательности, объединив в отдельные группы фуги танцевального, скерцозного склада, фуги-lamenti и т. д. Сам Протопопов, учитывая то, что *«фугированный метод изложения применялся Бахом постоянно как в жанре собственно фуги, так и вне его»* (133, с. 188), предлагает различать три класса баховских фугированных форм:

Первый (класс А) составляют преимущественно фуги, являющиеся самостоятельными инструментальными произведениями, реже частями инструментальных или вокально-инструментальных произведений, где они предстают как форма первого плана (137, с. 195–96)⁷⁴. К первому классу относятся прежде всего фуги, выступающие *«в значении самостоятельного жанра, подчиняющиеся характерному методу экспонирования и развития темы; течение фуги непрерывно на протяжении всего произведения»* (133, с. 188). То есть, здесь речь идет о фуге как жанре.

Отличия фуг второго класса (класса В) от фуг класса А весьма существенны и радикальны. Это фуги, как правило, выполняющие композиционную функцию медленной части или финала в сонатных циклах либо любой части в сюитных циклах; при этом они предстают как форма второго плана и не имеют названия «фуга». Вместо него используется какое-то иное жанровое определение, или же начало фуги отмечается только темповым указанием. Как правило, фуги второго класса бывают разделены на две половины каденцией и остановкой, причем вторая половина разрабатывает тот же материал, что и первая. В целом такая фуга строится по принципу старинной двухчастной формы, иногда с элементами репризы. То есть, в данном случае фуга предстает как техника письма;

Третий (класс С) — фуги, выступающие в композиционном единстве и непрерывном движении с прелюдией (вступлением), хоралом и т. д. Этот класс фуг находим как в инструментальных, так и, более всего, в вокальных произведениях (кантаты). Здесь речь идет о фуге, *«соединенной с прелюдийным вступлением (и нередко заключением) в сложную форму и являющейся для нее центром устремления»* (133, с. 188).

Будучи в целом солидарны с позицией В.В. Протопопова, подтвердим вышеизложенное анализом музыкальных примеров.

⁷³ Обоснования классификации баховских фуг в названных книгах не идентичны, в связи с чем изучающему теорию фуги Баха целесообразнее ознакомиться с обеими работами Протопопова.

⁷⁴ Далее Протопопов уточняет: термин «фуга» *«применялся в баховское время только к инструментальным сочинениям, вокальные же никогда не получали такого названия. Поэтому ни один хор или вокальный ансамбль не обозначался как фуга, хотя жанр и форма ее могли быть неоспоримы»* (137. С. 196).

Класс А был подробно рассмотрен нами в предыдущих главах. К нему относятся все фуги ХТК, каждая из которых, будучи изъятая из многочастного цикла, может быть вместе с предшествующей ей прелюдией исполнена отдельно, фуги — а точнее, *Contrapunctus*'ы из «Искусства фуги», а также фуги, входящие в малые циклы: органные прелюдии и фуги, фантазии и фуги, токкаты и фуги, пассакалии и фуги и т. д. Фуги этого класса необычайно многолики как в образном, так и в композиционном отношении, при этом их структурное решение неповторимо: мы не найдем ни одинаковых простых (двух- и трехчастных) композиций, ни одинаковых сложных (например, имеющих рондообразный характер, черты сонатности и т. д.). Учитывая, что даже *«в простые формы укладываются, — по мнению Протопопова, — не только одностемные, но и двустемные фуги, если при вступлении второй темы сохраняется фактурная непрерывность без паузирования голосов»* (137, с. 196; например, в фуге *cis-moll* из ХТК II), возможность повтора того или иного решения практически сводится к нулю. А ведь существуют еще трехтемные фуги (органная фуга на тему Легренци — BWV 552, органная фуга *Es-dur* — BWV 552), в которых вторая и третья тема имеют собственные экспозиции, а также сложные формы фуг, которые возникают при *da capo* (дуэт *F-dur* — BWV 803, органная фуга *e-moll* — BWV 548). Следовательно, при возрастании количества тем число возможных разновидностей и вариантов решения фуги еще более увеличивается...

Неудивительно, что, говоря о фугах этого класса, Протопопов пишет: *«...каждая из них и все вместе представляют богатейший мир баховских мыслей и чувств, философских размышлений, лирической проникновенности и непосредственных наблюдений. Сколь бы мы ни пытались свести их формы к стройной иерархии, это не удастся сделать исчерпывающе. Главным препятствием служит та свобода послеэкспозиционных построений, которая характеризует любую форму Баха»* (137, с. 196).

Класс В нами пока еще не анализировался. Как уже говорилось, к подобным произведениям относятся фугированные формы, которые входят преимущественно в состав крупной многочастной композиции (сюиты, сонаты и т. д.), являясь в них законченной, самостоятельной частью. Таковы прежде всего вторые и четвертые части сонат для скрипки и клавира, финалы органных сонат, отдельные части из партит и сюит (аллеманда, жига и др.).

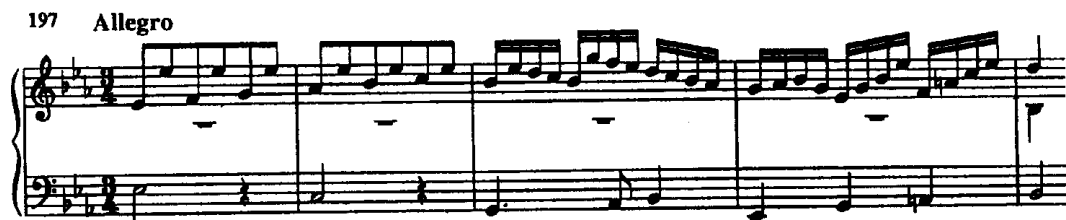
Среди фугированных форм этого класса, расположенных в сонатных циклах, Протопопов акцентирует внимание на финалах сонат для скрипки с клавиром № 1 *h-moll*, № 2 *A-dur*, № 4 *c-moll* и *Allegro* в сонате № 5 *f-moll*; для органа — на *Adagio* и финале сонаты № 1, *Lento* сонаты № 6. Среди фуг, входящих в состав сюитного цикла, им прежде всего отмечаются жиги из Английских сюит

№ 3, 4, 5, 6, из Французских сюит № 1, 3, 4, 5, из Партит № 3, 4, 5, 6, из сюиты a-moll (BWV 818), отдельные композиции — жиги c-moll, f-moll.

Для фуг класса В показательно изложение начальной темы сразу же с сопровождающими голосами. Но самое главное — и интонационно-ритмический облик темы, и строение всей фуги, и ее форма отвечают требованиям того жанра, составной частью которого она является. Увеличивается и протяженность тем: некоторые достигают масштабов шести, восьми тактов и тяготеют к квадратности. Вполне допустимыми становятся и радикальные изменения в изложении темы: они могут иметь место как в экспозиции (например, если тема органной фуги звучит в партии педали, отдельные ее подвижные и технически сложные элементы упрощаются), так и в развивающей части. Для фуг этого класса характерны абсолютно не встречающиеся в фугах других классов повторения частей (отдельно первой, затем вместе — второй и третьей), которые в тексте, как правило, фиксируются с помощью введения первой и второй вольты.

Проанализируем несколько фуг второго класса.

Первый пример — финал (третья часть) **органной сонаты № 1 (BWV 525)**. Он демонстрирует нам фугу, музыкальный материал которой предстает в двух частях; каждая из них обязана быть повторенной. Вначале в сопровождении педального голоса звучит четырехтактная тема (Es-dur), насыщенная волевой импульсивностью и энергией:



Далее в тональности доминанты вступает реальный доминантовый ответ, за ним, в партии педали, — вновь тема в главной тональности (отметим при сохранении ее масштабов вынужденные изменения: изъятие бега шестнадцатых и замену их более простым продвижением восьмыми). Большая интермедия-эпизод, вносящая игривый, даже несколько легкомысленный оттенок, с канонической секвенцией в двух верхних голосах, подводит к дополнительному проведению темы в тональности доминанты (в партии педали), завершаемому каденцией в тональности доминанты, то есть B-dur.

Тематический материал второй части фактически повторяет материал первой, но с определенными изменениями. Они касаются прежде всего изложения темы, которая теперь трижды звучит в инверсии и с другим поряд-

ком вступления голосов⁷⁵. Воспроизводятся и жизнерадостная интермедия (с перестановкой двух верхних голосов), и дополнительное проведение темы в партии педали, сохраняющее перестановку голосов. Однако теперь, для того, чтобы оно стало тоническим, но при этом органично следовало за интермедией — без каких-либо дополнительных вставок, модуляций, переходов (то есть так, как это было в первой части; напомним, что там интермедия, начавшаяся в с-moll, подводила к проведению темы и окончанию части в B-dur), Бах начинает изложение этой интермедии в f-moll, получая таким образом необходимое ему дополнительное pedalное проведение темы в главной тональности — Es-dur. Тем самым форма финала оказывается тождественной старинной сонатной двухчастной форме (с повторенными первой и второй частями):

Такты: 1 5 9 13 17-24 25 29-32 33 37 41 45 49-56 57 61-64

тональн.: Es B Es C — B B B Es As f — Es Es Es

Еще один пример — финал (Presto, четвертая часть) сонаты A-dur для скрипки с клавиром (чембало) № 2 (BWV 1015). Фугированная форма, которую он содержит, — не исключение для композиций подобного рода. Аналогичное или близкое решение имеют не только финалы, но и вторые (быстрые) части ряда других баховских сонат⁷⁶. Первая и самая впечатляющая особенность данной фуги: начальное изложение темы сразу же сопровождается basso continuo. И сама тема (она завершается на сильной доле 6-го такта) — весь ее облик, характер, интонационное и ритмическое строение — существенно отличается от общепринятых, характерных для фуг тем. В ней явно ощутимо присутствие гомофонно-гармонического начала и жанровые черты некоего старинного танца, отдаленно напоминающего буррэ⁷⁷ (см. пример 198).

Ответ в тональности доминанты сменяется третьим проведением (оба в партии сопровождающего инструмента) несколько варьированной темы в глав-

⁷⁵ Поскольку в инверсии излагаются не только тема, но и противосложения, здесь можно говорить о применении техники вертикально-обратимого контрапункта.

⁷⁶ В этом вопросе мнение автора данной книги расходится с мнением В.В. Протопопова, который ограничивает класс В композициями, обязательно содержащими знак репризы (см. перечень сочинений в его ранее указанных трудах — 133, 137).

⁷⁷ Хотя буррэ начинается с затакта.

Presto



ной тональности, затем интермедией (8 тактов), после которой еще раз повторяются, с несколько измененными противосложениями, тема и ответ. Следующая за ними столь же протяженная (10 тактов) интермедия, корреспондируя с первой, завершается полной каденцией в тональности E-dur. Две вольты говорят о том, что весь этот раздел — экспозиция и неполная контрэкспозиция фуги — должен быть повторен еще раз.

Второй раздел Presto строится на новой теме (A-dur), которая уже при первом появлении имеет сопровождающий голос, а в момент звучания субдоминантового ответа (D-dur) усложняется имитацией в результате использования в противосложении аналогичных теме мотивов (намек на будущие стретты). Интермедия (7 тактов), завершаемая каденцией в h-moll (т. 8), подводит к двум новым проведениям второй темы (в тональностях E-dur и A-dur), с более короткой, чем в предыдущем случае, временной дистанцией. После очередной интермедии тема появляется и в третий раз (условно E-dur, A-dur) — как бы в стреттном виде⁷⁸, после чего секундой выше воспроизводится первая интермедия, завершающаяся каденцией в cis-moll. Однако введение «ре-бекар» в гаммообразный пассаж-связку (продолжительностью в один такт) позволяет композитору осуществить быстрый переход в тональность A-dur, в которой, подхватывая идею стреттной подачи музыкального материала, вступает первая тема фуги, а с ней начинается реприза трехчастной формы. Как и вторая тема, первая излагается трижды — в A-dur, E-dur, A-dur, каждый раз стреттно. В последний же раз, когда время между участвующими в стретте голосами сокращается с полутакта до одной четверти⁷⁹, к ним присоединяется вторая тема. И вновь после каденции композитор ставит знак репризы, указывая на необходимость повторения всего этого раздела.

⁷⁸ Начальный голос этой, в целом несостоявшейся «стретты» остался незамеченным В.В. Протопоповым и отсутствует в приводимой им схеме (см.: 133. С. 212).

⁷⁹ Впрочем, временной разрыв в четверть не выдерживается: уже после второго звука он вновь становится таким же, как в предыдущих стреттах.

В итоге финал данной сонаты предстает в виде двойной фуги (с отдельным экспонированием тем и их фрагментарным соединением в самом конце), имеющей трехчастное строение: с повторенной первой частью, серединой и репризой (А А В А В А), причем реприза существенно отличается от первой части. Она, как и подобает обычной, традиционной фуге, подает тему в новом виде, динамизируя всю форму благодаря использованию стреттной техники письма и резкому сокращению интермедийных разделов.

Однако в фугах этого класса, как и в фугах класса А, динамизация репризы, на наш взгляд, не должна считаться обязательным моментом (вспомним, например, органную фугу е-moll — BWV 548, реприза которой точно воспроизводит материал первой части). В связи с этим число примеров фуг, относящихся к классу В, должно быть пополнено.

Для подтверждения сказанного обратимся ко второй части — **Allegro — Сонаты для скрипки с клавиром (чембалом) №1 h-moll (BWV 1014)**. Как и в выше-рассмотренном случае, ее начальная тема существенно отличается от традиционных барочных фугированных тем:

199 **Allegro**

6 4 7 5 6 4 6 5 7 # 9 6 7 # 3 3 6

Так же, как в финале сонаты № 2, она звучит у скрипки, причем с первого же такта сопровождается basso continuo, а после окончания имитируется сначала в верхнем голосе (в тональности доминанты — fis-moll), а затем в нижнем (h-moll), в партии клавириста (чембалиста). Заметим, что при третьем проведении начальный тон темы изменен (секундовый ход сменяется ходом на сексту: пятая ступень заменяется первой); подобные замены, включая и каденционные участки, будут повторяться в дальнейшем (тт. 21, 41, 52 и т. д.). Затем, после непродолжительной интермедии, следуют два дополнительных проведения, образующие неполную контрэкспозицию, а также восьмитактная интермедия, завершаемая каденцией в главной тональности h-moll.

В средней части, Allegro, ее основная тема подвергается небольшим изменениям, однако она остается легко узнаваемой (излагается в тональнос-

тях D-dur, e-moll, A-dur, вновь e-moll... и на завершающей стадии дважды в fis-moll). После каденции в fis-moll (минорная доминанта по отношению к главной тональности) следует третья часть — реприза трехчастной формы, в которой повторяется без каких-либо изменений материал первой части.

Масштабные соотношения частей: 40 т. + 63 т. + 40 т. Как и в фугах класса А, здесь немало корреспондирующих построений, в том числе — интермедий (см. тт. 31, 97, 134), которые содержат мотивную работу, включают имитации, канонические секвенции и т. д. Однако связь с гомофонными формами здесь, конечно же, выражена намного ярче, чем в фугах класса А.

К классу В относятся и многие жиги. Несмотря на то, что начальное изложение темы в них, в отличие от рассмотренных случаев, почти всегда одногласно, а фугированная техника письма достаточно строга, общее композиционное строение, и прежде всего повторы частей, характерные для гомофонных форм, выделяют жиги в самостоятельную группу. Специфика и необычность формы фуг этого рода в первую очередь связана с их тематизмом: лишь в очень редких случаях, как, например, в жиге из сюиты d-moll № 2 (BWV 1008), тема которой начинается с популярного барочного мотива — нисходящего квинтового хода, восходящей сексты и скачка на ум. септиму (*a — d — b — cis*), он перекликается с тематизмом фуг класса А; чаще же всего, это типично инструментальный материал, явно ориентированный на гомофонно-гармонический стиль XVIII в.

Что касается фуг класса С, то помимо ранее названных кантат Протопопов относит к их числу также фугированные части, входящие в состав увертюры, имеющих по типу французской увертюры последовательность разделов: медленно — быстро — медленно. Среди подобным образом выстроенных композиций этим ученым называются увертюры из оркестровых сюит (BWV 1066–1069), а также из клавирной партиты h-moll (BWV 831), входящей в *Klavierübung, Teil II*. Впрочем, иногда относимые им к этому классу фуги ограничиваются и двумя частями. Такова, например, Прелюдия из Английской сюиты № 6, d-moll (BWV 811): будучи протяженностью в 194 такта, она состоит из вступительного — прелюдийного раздела и собственно фуги (*Allegro*).

И все же чаще всего, как уже отмечалось, фуги класса С встречаются в кантатах. Обычно им предшествует вступительный оркестровый материал — из-за чего, собственно, они и оказываются частью части произведения. Далее этот вступительный материал может вести себя самым разным образом. Он может повторяться или не повторяться после фуги, может появляться фрагментарно по типу периодически возвращающегося рефрена, чередуясь с разделами фуги, наконец, он может контрапунктировать фуге, являясь ее сопровождением и одним из пластов фактуры. В числе произведений, где вступи-

тельный раздел не повторяется, могут быть названы кантаты № 39, 75, 76, 105 (во всех случаях первые номера), № 150, 196 (вторые номера), № 131 (номера первый и пятый).

Среди примеров, демонстрирующих фугу, обрамленную материалом вступления, который, будучи повторен в конце, придает всей части черты репризной формы да саро (с центральным фугированным разделом), Протопопов называет кантаты № 6, 17, 40, 45, 47, 65, 69, 79, 102, 148, 172, 187, 190 и др.

К примерам фуг с рондообразным строением, возникающим ввиду периодического повторения материала вступления и его чередования с разделами фуги, могут быть отнесены хоры из кантат № 67, 103.

Наконец, случай, когда материал оркестрового вступления с момента начала фуги не исчезает, а продолжает звучать практически почти постоянно, контрапунтируя хоровой фуге, особенно интересно и ярко демонстрирует кантата № 47.

Сами же фуги отличаются (особенно от фуг класса А) большим разнообразием: здесь и свободно трактуемые двойные и тройные фуги, и фуги на хорал, и канонические (пермутационные) фуги... При этом все они по сути представляют собой ранее рассмотренный нами вид фуг — с сопровождением в виде цифрованного баса.

Итак, познакомимся с несколькими фугами класса С.

Кантата № 39, «*Brich dem Hungrigen dein Brot*» («Хлеб голодному подай») содержит в первой части фугу мотетного типа. Она открывается вступлением (g-moll), первый период которого (22 такта) звучит только у оркестра, а второй (24 такта) — у оркестра и хора; при этом второй период строится на том же тематическом материале, что и первый. Интересно, что именно в месте «расширения» — в каденционной зоне на доминантовой гармонии — на фоне продолжающих звучать голосов вступают тенора с изложением первой темы фуги:

200

sind, füh - re, füh - re ins Haus!
 sind, füh - re ins Haus!
 Haus! Brich dem Hung - ri - gen dein Brot, und die, so in E - lend
 sind, füh - re ins Haus!

ния демонстрирует кантата № 102 «Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben» («Господи, Твои глаза смотрят...»). Она открывается оркестровым вступлением, имеющим плотную, подвижную фактуру — с дублировками голосов и их имитационными переключками. Старосонатная форма, в которой выполнено это вступление, включает два периода по 10 тактов: первый завершается в тональности доминанты; второй — в тонике, g-moll). Материал этого вступления полностью будет повторен, начиная с т. 98, в партии оркестра, причем и сам момент повтора (во время секвентного развития третьей темы в партии басов), и на два такта отстающая текстовая «реприза» — все как бы преднамеренно нивелирует четкость границ членения, полифонически объединяя в одно целое звучание и оркестра, и хора.

Из числа совершенно необычных моментов этой кантаты, не встречаемых в фугах, принадлежащих классам А и В, выделим два: первый — нетрадиционное решение первой темы фуги в партии альтов, а позднее ответа в партии сопрано, рельефно выделяющихся своей гомофонной фактурой, с почти прозрачным аккордовым аккомпанементом оркестра и basso continuo (пример 201); второй — введение интермедии между проведениями первой темы фуги и ее ответа, что вообще-то вызывает удивление: раз так, fuga ли это? Данная интермедия строится на материале оркестрового вступления. В дальнейшем этот материал (в объеме одного предложения) появится после достаточно строгой фугированной экспозиции второй темы, а затем, в том же виде, как вначале, — после третьей темы, скрепляя тем самым разделы вступительной части кантаты и собственно фуги в одно целое:

201

Herr, dei - ne Augen se - - hen nach dem Glau - ben!

Еще более важную роль выполняет материал оркестрового вступления (оформлено как двухчастная старосонатная форма) в фуге из кантаты № 47 «Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden» («Кто сам себя возвышает, тот должен быть низвержен»). Помимо того, что все его 45 тактов повторя-

ются в конце фуги (двойной, и к тому же имеющей куплетную, строфическую форму) не только в партии оркестра, но и у хора, материал вступления, и прежде всего его начальные интонации *lamento*, постоянно присутствуют в партии оркестра, фактически сопровождая звучание всей фуги — как ее тематических, так и интермедийных разделов. Более того, материал, появляющийся в его каденционных зонах (восходящая секвенция из восьмых, усиливающая нагнетание напряжения — тт. 12–16, 39–43), участвует в формировании первой, основной темы фуги⁸⁰. Она заимствует секвентно восходящий мотив, соответствующий слову: «erhöhet» («возвеличивает», «возвышает»). В целом, восходящее движение в ее первой половине, равно как нисходящее — во второй, ярко передает смысл интонируемого текста — «Кто сам себя возвышает, тот должен быть низвержен» (аналогичная связь с текстом прослеживается и в интермедии):

202

тема

Wer sich selbst er - hö - het, der soll er - nie - dri - get wer - den, und wer sich selbst er - nie dri - get, der soll er - hö - het wer - den

противосложение

Как и в ряде других кантат, открывающихся фугой, в данной кантате фуга является наиболее яркой ее частью, ее кульминацией; все остальные номера (ария сопрано, речитатив баса и его ария, а также заключительный хорал) уступают ей как по концентрации выразительных средств, так и по изобретательности их применения. Кроме того, эта фуга имеет довольно сложное строение: с многочисленными арками, с точными повторами, транспозициями, «перестановками» (почти не встречающимися в ораториальных композициях Генделя), с корреспондирующими между собой разделами. Рассмотрим ее подробнее.

⁸⁰ На самом деле, по-видимому, материал вступления был окончательно зафиксирован после оформления фуги.

Основной интонационный материал первой части кантаты — решительные, патетические возгласы (начальные аккорды 1-го и 3-го тактов), их вторы и как бы дальнейшее «разъяснение» (с т. 5), не приводящее к убедительному результату, но еще более нагнетающее напряжение (доминантовый органнй пункт в тт. 12–15), — предстает уже в оркестровом вступлении. Оно, как уже было сказано, имеет двухчастную старосонатную форму, в которой второй раздел строится на том же материале, что и вышерассмотренный первый, но при этом начинается в тональности доминанты, то есть, d-moll; далее вновь включается материал «разъяснения» (этот раздел на 12 тактов крупнее первого), который на сей раз приводит к полной каденции в основной тональности — g-moll. Начинается fuga. Ее тема (T₁ — см. пример 202), порученная тенорам, звучит с оркестровым сопровождением, коим является уже известный нам материал вступления. На протяжении 45 тактов тема fugи, получающая удержанное противосложение, появляется 5 раз — по одному разу в каждой партии хора (g — d — g — d) и один раз в партии оркестра (у Ob.) — в тональности B-dur, полная каденция в которой знаменует завершение *первого раздела* fugи.

Второй раздел (с т. 92) открывается уже знакомым нам по первым тактам кантаты кратким оркестровым вступлением, вслед за которым на фоне басов, излагающих усеченную первую тему fugи, в трех других партиях стреттно с тем же текстом проводится вторая тема fugи (T₂). Затем этот семитакт повторяется секундой выше. И вновь возвращается в основной тональности g-moll первая тема fugи — начинается *третий раздел* (с т. 104). Во многом он аналогичен первому: здесь также тема появляется 5 раз (четыре из них — в партиях хора, с другим порядком вступления хоровых голосов: сопрано — альты — тенора — басы); однако ее пятое — оркестровое — проведение на сей раз звучит в тональности Es-dur (квинтой ниже!), подводя весь этот раздел к каденции в Es-dur. Далее (*четвертый раздел*, т. 152) еще раз воспроизводится материал, связанный со второй темой, причем он излагается с вертикальной перестановкой голосов и квинтой ниже, внося тем самым в общую конструкцию части черты сонатной формы. *Пятый раздел* (т. 164) суммирует тематизм fugи: он открывается с изложения в главной тональности g-moll первой темы и ее удержанного противосложения (в партиях теноров и альтов); им контрапунктируют в оркестре вторая тема и ее противосложение. Вслед за g-moll'ным проведением последует ответ (d-moll), в котором на сей раз и T₁, и T₂ звучат и в хоре, и в оркестре. И вновь, как это часто встречается у Баха, краткое модулирующее построение «накрывает», захлестывает собой начальные такты последней части, повторяющей материал вступления. В отличие от начальной подачи, на этот раз в его изложении принимает участие не только оркестр, но и хор. Особо подчеркнем важный момент: во второй части старосонатной формы Бах неожиданно меняет текст, акцентируя внимание (с т. 212) на продолжении ранее цитированного

изречения: «а тот, кто себя унижает, тот должен быть возвышен», и трижды затем повторяет «возвышен, возвышен, возвышен». Завершается fuga, и весь этот номер, мажорным трезвучием G-dur.

Пример данной fugи еще раз убеждает нас в поразительнейшем таланте Баха находить мудрое — естественное и, одновременно, оригинальное решение самых сложных проблем. Не может не восхищать и такое удивительное взаимодействие форм — сложной трехчастной, старосонатной двухчастной и куплетной строфической, которые, сохраняя строгость своих очертаний, приобретают в данной fugе особую гибкость, податливость, свободу.

Остановимся на еще одном примере fugи класса C — из кантаты № 103 «**Ihr werdet weinen und heulen**» («Вы будете рыдать и плакать»), где fuga помещается аналогичным образом в первой части, а предшествующий ей материал оркестрового вступления (h-moll; т. 26, с каденцией в т. 27), с кружащимися фигурами опеваний, используется и в интермедийных разделах, и в качестве противосложения, и в заключительном разделе всего номера. Итак, сомкнутая экспозиция fugи (с темой вступают сначала тенора, затем альты, сопрано, басы), образующая *первый* раздел, сменяется оживленной 13-тактной интермедией (с текстом «...но мир возрадуется»), в которой партии хора и оркестр повторяют материал вступления (тем самым проясняется смысл юбилейных кружащихся фигур), подводя к каденции в тональности S, то есть e-moll. С т. 55 начинается *второй* раздел fugи: вступает прежняя тема fugи с тем же текстом, но с другим порядком вступления голосов — сначала басы, затем тенора, альты, сопрано (от звуков *e, h, fis, h*), и с иным сопровождением, строящимся теперь уже только на материале вступления. Далее в тональности fis-moll (с т. 71) без цезуры, которая «снимается» благодаря продолжительному «колорированию» (57 звуков!) альтов, на протяжении 4-х тактов на словах «freuen» (радоваться), начинается следующий, *третий* раздел fugи, полностью построенный на материале вступления. В нем поначалу одни хоровые партии заняты распеванием текста «вы будете рыдать и плакать», другие же — текста «но мир будет радоваться» (с использованием терцовых дублировок), пока, наконец, эта последняя фраза не объединит всех участников хора и оркестр. Следующий, *четвертый* раздел (с т. 92) звучит на доминантовом органном басу в тональности fis-moll и имеет характер эпизода, после которого осуществляется поворот к главной тональности h-moll; однако басовая группа хора, «руководимая» модально сменяемой гармонией, уводит от основной тональности в тональность ее VII ступени — a moll, в которой начинается *пятый* раздел — продолжение уже знакомой нам fugи (47 тактов — масштабы средней fugи!). Сопровождаемая в оркестре удержанным противосложением (на материале вступления), она имеет во всех четырех проведениях несколько измененную тему (восходящий скачок

на септиму заменен нисходящим ходом на секунду), а также новый текст: «И ваша печаль обратится в радость». Вслед за повторением этого второго раздела Бах продолжает квартой выше воспроизводить (с перестановкой голосов) и последующие — третий и четвертый разделы (они становятся шестым и седьмым разделами первой части кантаты). В целом, образуется исключительно стройная fuga, с тональным планом старосонатной формы, с использованием варьирования и техники подвижного контрапункта, в которой материал fugи фактически «перекрашивается» — подобно тому как неожиданно печаль сменяется радостью, а радость печалью.

Завершая разговор о классификации баховских fug, отметим, что нам представляется весьма полезным при определении класса, к которому принадлежит та или иная конкретная fuga, в 80 случаях из 100⁸¹ прибегать к следующей подсказке:

класс А — fugи как целостные, самостоятельные произведения;

класс В — fugи, являющиеся **частью** произведения и подчиняющиеся принципам формообразования того жанра, в котором они используются;

класс С — fugи, представляющие собой **часть части** произведения и являющиеся, как правило, разделом контрастно-составной формы.

Однако необходимо оговориться, что подобные критерии все-таки применимы не всегда...

И, естественно, напрашивается вопрос: действует ли подобная классификация в отношении музыки мастеров последующих эпох? Допустимо ли применение таких критериев к fugированным композициям Моцарта, Бетховена, Шумана, Берлиоза и т. д.? Ответ: действует отчасти; в целом же, в классической, романтической и более поздней музыке преобладают свои собственные законы.

Заканчивая главу, посвященную fugам этого величайшего Мастера, хочется привести адресованные ему очень точные и мудрые слова С.И. Танеева: *«...композиторы прежнего времени сложнейшие партитуры писали быстро, разрешая попутно технические проблемы такой трудности, какая была бы не под силу позднейшим музыкантам. Среди этой атмосферы контрапунктических исканий, стремлений к неизведанным и загадочным сплетениям голосов вырисовывается величественная фигура Иогана Себастиана Баха, достигшего **крайнего предела искусства воплощать посредством сложнейших контрапунктических форм высшие художественные замыслы**»* (165, с. 349; выделено нами. — Н.С.)...

⁸¹ Приблизительно 20 случаев из 100 обладают одновременно признаками разных классов.

ФУГА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII — XIX ВВ.

В развитии европейского искусства исторический период, обозначенный в заглавии, принято соотносить с эпохами классицизма и романтизма. В отличие от понятия «барокко», которое в XVIII в. приобрело негативный оттенок (см. с. 47), «классицизм» и «романтизм» в целом ассоциировались с такими понятиями, как, в первом случае, — непреходящий, образцовый, соразмерный; во втором — утонченный, изысканный, чувственный¹. С известной долей пиетета воспринимались они и последующими поколениями².

Утверждение новых художественных критериев, которые привнесла в искусство эпоха классицизма, сопровождалось значительной перестройкой самой музыкальной жизни, существенными изменениями в системе жанров музыкального искусства, а также изменениями инструментария. В эпоху барокко наиболее значимыми, несомненно, были прежде всего жанры, связанные с церковью и церковным ритуалом, что же касается светских жанров, то и они нередко насыщались религиозной музыкально-риторической символикой (что было продемонстрировано нами на примере ХТК И.С. Баха). Художественная практика послебарочного времени, начиная со второй половины XVIII в., выдвигает на передний план светские формы концертной, симфонической и ансамблево-инструментальной музыки. Меняется, как говорилось, и сам инструментарий. Ведущая роль органа — «короля инструментов» барочного времени пере-

¹ О возникновении и употреблении понятий «барочный», «классический», «романтический» см. в кн. Л. Кириллиной «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика». М., 1996. С. 16–28.

² Мы намеренно не акцентируем здесь внимание на том аспекте романтизма, который, в частности, вызвал к жизни известное изречение Гете: «Классическое — это здоровое, романтическое — больное» — на так называемом «неистовом романтизме», связанном с гипертрофией утонченно-субъективного начала и с болезненным гротеском. Как нам представляется, fuga, как жанр и как форма, во все времена тяготела к объективизации выражения. Иными словами она имеет здоровую генетику...

ходит теперь к инструментальному ансамблю, фортепиано, оркестру (к началу XIX в. практически все музыкальные центры Европы уже имеют свои симфонические оркестры). Это не может не влиять на стилистику музыкальных произведений, на выработку новых выразительных приемов, новых художественных средств. Не секрет, что орган, которому поручалась партия цифрованного баса, не только во многом определял манеру оркестровой игры (его регистровка и связанные с ней ограничения, не позволявшие осуществлять *crescendo* и *diminuendo*, требовали исполнения разделов композиции только в одной динамике — либо громко, либо тихо), но и напрямую влиял на общую драматургию музыкального произведения. Возможность многоступенчатого членения динамики и, главное, плавных переходов от одного нюанса к другому привела к пересмотру составляющих оркестра и к передаче ряда функций, прежде связанных с *basso continuo*, духовым инструментам. Оркестр нового типа, представленный вначале в театральной музыке (в частности, в опере Глюка «Ифигения в Тавриде»), начинает постепенно утверждаться на концертной эстраде...

Расширению выразительных средств, нахождению новых художественных и технических приемов способствует и изменившееся отношение к клавишным инструментам. Например, клавесину в барочных сонатах отводилась явно второстепенная роль — о чем можно судить по тому, что он даже не всегда упоминался в названиях произведений; начиная с середины XVIII в., клавесин вытесняется струнным клавишным ударным инструментом — фортепиано. Участие в самых разнообразных ансамблевых составах, изменившиеся функции и несравненно большие, чем у клавесина, возможности — диапазон звучания (7 октав), осуществление плавных переходов от *pp* к *ff* и наоборот, широкий спектр динамических оттенков — делают его примерно с третьей четверти XVIII в. одним из основных инструментов профессионального и любительского музицирования. Все это, несомненно, способствует утверждению новых мелодико-гармонических, ритмических и фактурных отношений, характерных для гомофонно-гармонического стиля.

Но обратимся к фуге. С расцветом гомофонно-гармонического стиля, с появлением новых жанров, таких, как симфония, опера, балет, камерный ансамбль, многочастная соната, значительно меняется и отношение к фуге. В этот период она продолжает оставаться принадлежностью литургических жанров, однако вместе с тем получает широкое распространение в сочинениях светского содержания. Наряду с «привычными», традиционными, творческая практика ставит перед ней новые художественные задачи. Соответственно расширяется поле ее композиционных, драматургических, образных возможностей. С конца XVIII века в творчестве композиторов самых разных национальных школ в форму фуги может облекаться лирическая либо комическая сцена, фило-

софское размышление, молитва, траурное шествие, изображение битвы, драки... Фуга может представлять в рассредоточенном виде; тогда ее разделы перемежаются с фрагментами гомофонного склада; она может «подменять» части, характерные для сонатной или симфонической формы, не говоря уже о том, что и сама она теперь часто насыщается чертами симфонизма, концертности, фантазийности. Мало того, в фуге могут ярко проявляться черты программности, вплоть до наличия у нее совершенно конкретного сюжета.

Правда, ошибочно было бы думать, что фуга с чертами программности появилась лишь в конце XVIII — начале XIX века. Многие фуги Баха, согласно Б. Яворскому, будучи связаны с хоралом, имеют определенный «сюжет». Но и еще раньше — в XVII и в самом начале XVIII вв. создавались фуги, имевшие конкретную «программу». Таковы, например, фуги из клавирных сюит Алессандро Польетти (ум. 1683) — итальянца по происхождению, работавшего придворным органистом в Вене (с 1661 г.), или фуги из сонат немца Иоганна Кунау (ум. 1722). В частности, одна из сонат Польетти, написанная «На восстание в Венгрии»³, содержит в начальном разделе фугу, активный, действенный характер и быстрый темп которой как бы обрисовывают картину восстания, вслед за чем следует собственно первая часть — аллеманда, имеющая подзаголовок «La prisonnie» («Заключение в тюрьму»). Другой пример фуги, имеющей программное содержание, — первая часть второй сонаты для клавира И. Кунау из его сборника «Музыкальное изображение некоторых библейских историй в шести сонатах для клавира» (1700). Эта часть имеет подзаголовок: «Печаль и ярость /безумие/ Саула», и фуга здесь помещается в центральном разделе, явно передающем безумное состояние царя. Еще один — пожалуй, самый яркий пример программной фуги содержит Большая соната Кунау названная им «Битва Давида и Голиафа»: здесь в форме фуги написана четвертая часть (всего в сонате 8 частей), изображающая бегство филистимлян.

Надо сказать, что внимание к фуге, безусловно, стимулировалось также и свойственным музыкальному мышлению второй половины XVIII — XIX вв. увлечением изобретательством, комбинаторикой, трактуемой как универсальный принцип композиции и, одновременно, как своего рода «игра». Широкой известностью в то время пользовались посвященные «правилам музыкальных игр» трактаты известного теоретика Й. Рипеля «Grundregeln zur Tonordnung insgesamt» («Основные правила порядка тонов вообще», 1755) и «Grundliche Erklärung der Tonordnung insbesondere» («Основательное пояснение порядка тонов в частности», 1757). «Играми», связанными с нахождением наиболее простых способов выполнения вертикальных перестановок голосов, ускоренным сочинением пьес в тех или иных жанрах, а также музыкальных тем и их вариан-

³ Имеется в виду антигабсбургское восстание 1678 года.

тов и т. д., увлекались и К.Ф.Э. Бах, и И.Ф. Кирнбергер, равно как В. Моцарт, Й. Гайдн и многие другие. Совершенно очевидно, что это не могло не сказываться на «серьезном» композиторском творчестве, в частности, на полифонической разработке музыкальных тем, на трактовке фуги и ее компонентов.

Познакомимся с некоторыми «играми» и «игроками».

Как представляется, очень немногие знают, что сын И.С. Баха — К.Ф.Э. Бах, которого современники ценили даже выше его отца, наряду с серьезной теоретической работой «Опыт истинного искусства игры на клавире» (см. с. 87), является автором еще одного «труда» — **«Изобретение, при помощи которого можно сочинять 6 тактов двойного контрапункта октавы, не заботясь о знании правил»** («Einfall einen doppelten Contrapunct in der Oktave von sechst Takten zu machen ohne die Regeln davon zu wissen», 1753), своего рода краткого теоретического «пособия», ярко демонстрирующего склонность его автора к шутке. Вкратце суть этого труда такова. Играющему предстоит сделать 12 ходов, чтобы «набрать» нужное число звуков (по 6-ти для верхнего и нижнего голосов) и, таким образом, «сочинить» полифоническую пьесу. «Изобретение...» содержит 12 таблиц, из которых 6 предназначены для дисканта и 6 — для баса. Для первого такта используются первая дискантовая и первая басовая таблицы, при сочинении второго такта — вторые. Немцкий исследователь Л. Ратнер⁴, осуществив редукцию (в духе Г. Шенкера) всех версий двухголосия, которые могут быть произведены на основании данных таблиц, приходит к выводу: «Бах, должно быть, начал с того, что написал гармонический план сочинения, добавив к нему впоследствии фигурации» (с. 358).

Тот, кто знаком с великолепными канонами и фугами из квартетов, симфоний, ораторий Йозефа Гайдна, совсем не удивится, узнав о его **«Филармонической забаве, или простом способе для сочинения бесчисленного числа менуэтов и трио без знания правил контрапункта»**. Остроумный в собственной музыке, этот мастер не мог не попробовать себя и в роли шутливого «наставника музыкантов». В качестве объекта изучения им избирается менуэт с трио в форме da capo. Гайдн предлагает 4 числовые таблицы, две из которых предназначены для менуэта, две — для трио. Вертикальный ряд слева от таблицы соответствует числам, которые выпадают при броске кубика или же просто выбираются по желанию играющего. В таблице для трио это могут быть цифры от 1 до 6, для менуэта — от 7 до 12. Поскольку на шести сторонах кубика имеются только шесть цифр, в игре нужно использовать два кубика. Кроме того, предполагается, что обе части менуэта — начальная и срединная — будут написаны в двухчастной форме: 8 т. + 8 т. Автор «пособия» предусматривается 12 вариантов каждого такта для менуэта и по 6 вариантов для каждого такта трио.

Спрашивается, чем это не алеаторический принцип?..

⁴ Л. Ратнер — автор исследований, посвященных комбинаторике и, в частности, статьи «Ars combinatoria. Chance and Choice in eighteenth-century Music» // Studies in Eighteenth — Century Music. London, 1970.

Что касается **Иоганна Филиппа Кирнбергера** (1721–1783), который наряду с И. Маттезоном (1681–1764) и Ф.В. Марпургом (1718–1795) считается одним из значительнейших немецких теоретиков XVIII века (особенно благодаря своему труду «Die Kunst des reinen Satzes» — «Искусство правильной музыкальной композиции»), то ему принадлежит также работа, озаглавленная «**Композитор, готовый в любой момент сочинить менуэт или полонез...**». Она во многом перекликается с «пособием» Гайдна, но имеет и ряд отличий. Главное из них то, что, будучи создаваема «по рецепту» Кирнбергера, композиция рассчитана на конкретный исполнительский состав, а именно — 2 скрипки и клавиш (партии скрипок полностью дублируют партию правой руки клавириста). *«Любой, кто умеет обходиться с кубиком, знает числа и умеет писать ноты, — пишет Кирнбергер, — способен посредством одного или двух кубиков сочинять небольшие полонезы, менуэты и трио — столько, сколько он пожелает».* Более того, по мнению автора, предлагаемый способ сочинения дает возможность всем желающим создавать и более крупные композиции, вплоть до симфоний.

Не прошел мимо жанра шуточного «пособия» и **В.А. Моцарт**. Его «труд» называется «**Руководство, с помощью которого многие, даже не обладающие знаниями о музыкальной композиции, смогут сочинить вальс посредством всего лишь двух кубиков**». Впервые опубликован он был уже после смерти композитора — в 1793 году, в Амстердаме, и затем имел несколько переизданий. Суть игры та же. Предлагаются таблицы с числами и нотами. Две числовые таблицы предназначены для контрданса, две — для вальса. Им соответствуют музыкальные таблицы. В числовых таблицах вертикальный ряд — от 2-х до 12-ти — соответствует числам, которые выпадают при выбрасывании костей или кубика (или же просто называются). Горизонтальный ряд букв заменяет номера тактов в 8-тактовом периоде. Номера в клетках означают такты из музыкальной таблицы. Вначале выбирается вариант для такта А, затем для В и т. д. Определенную строгость и логичность (а также черты репризной двухчастности) придает и той, и другой пьесе повторение начального мотива за 4 такта до конца. Все это позволило автору, исследовавшему комбинаторику Моцарта, — А. Лебедевой сделать заключение, ради которого мы и приняли столь длительный экскурс в «страну игр»: *«За внешней простотой и даже элементарностью “заготовок” для вальсов и контрдансов скрыта комбинаторная идея, сравнимая с изощренной комбинаторикой “серьезных” сочинений. И музыкальный материал, и механизмы сочетания элементов во многом едины. Формы же воплощения идеи разные»*⁵.

Обратившись к фугам и фугированным построениям К.Ф.Э. Баха, Й. Кирнбергера, Й. Гайдна, В.А. Моцарта, включенным в менуэты и другие части сонат, симфоний, разного рода ансамблей, мы вряд ли не почувствуем присутствие в них духа игры — особого рода легкости, изящества и, одновременно, смелости в решении сложнейших контрапунктических «ребусов».

⁵ Цит. из ранее указанной диссертации. См.: 98. С. 91.

Так, **К.Ф.Э. Бах** в фуге (двойной, с раздельным экспонированием тем и совместной репризой), входящей в состав **Passions-Cantate**⁶ (она находится в центре кантаты, после сольных номеров, и имеет следующий текст: «Чтобы мы умерли для грехов и стали вести праведную жизнь»), неоднократно создает «игровые ситуации» — обманывая внимание слушателей сходством материала темы и интермедии. Казалось бы, интермедия и должна строиться на интонациях темы, связывая предыдущее ее изложение с последующим. Однако Филипп Эмануэль, при прямолинейном (восходящем) порядке вступления голосов, вводит ее в виде канона в септиму (!) — как пятое проведение темы, что подчеркивается и текстом, и высотным положением (выход в диапазон второй октавы). Не менее оригинальны проведения темы в развивающей части, где до вступления второй темы первая излагается в трех- и четырехголосной стреттах и включает «игру» основного и инверсионного видов. Прекрасно преподнесена и вторая тема: начало первого ее изложения дается на доминантовом органном пункте, а в процессе последующих изложений она звучит в каноне; при этом восходящие интонации пропосты накладываются на нисходящие в респосте, создавая эффект зеркального отражения (тт. 116–117, 120–122). Впрочем, использование канонических форм в этой фуге во многом заложено уже в строении обеих тем и потому достаточно отчетливо проявляется в момент их сочетания:

203 *Alla breve*

т. 174

The musical score is for a fugue in G major, 3/4 time, marked *Alla breve*. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 174 to 183. The second system shows measures 184 to 193. The score is for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo. The first theme (T. 1) is marked at measures 174, 176, and 178. The second theme (T. 2) is marked at measure 175. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, as well as dynamic markings like *pp* and *ff*.

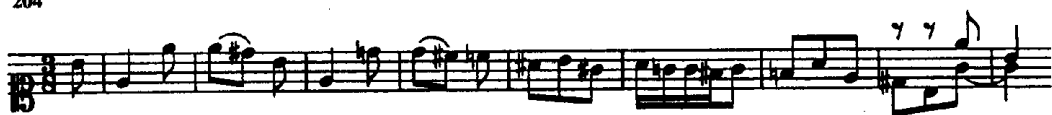
Особую роль придавал фуге **Й. Кирнбергер**, не только использовавший этот жанр в своих камерных сочинениях, но и неоднократно обращавшийся к нему

⁶ Желającego познакомиться с этой фугой мы адресуем к Приложению «Истории полифонии» В.В. Протопопова (Т. 3. М., 1985).

в своем знаменитом трактате «Die Kunst des reinen Satzes in der Musik» («Искусство правильной музыкальной композиции», 1771). Сей труд и открывается фугой, которая следует сразу же вслед за Предисловием и занимает целых пять с половиной страниц. Еще четыре фуги (на два, три, четыре, пять голосов) помещены во второй части трактата, посвященной двойному контрапункту. Наконец, еще одна — тройная фуга (четырёхголосная), протяженностью в 12, 5 такта, завершает трактат (его вторую часть).

Первая из названных композиций (58 тактов), вводящая без лишних слов в проблематику трактата, ярко представляет ту стилистику, которой, собственно, и посвящена работа — стилистику 70-х годов XVIII века. Перед нами трёхголосная фуга с цифрованным басом и еще с тремя дополнительными голосами, представляющими собой кирнбергеровскую расшифровку текста фуги. Тема ее, с хроматическими ходами, скрытым голосоведением, модулирующая в тональность доминанты, имеет ярко танцевальный характер:

204



Функция «введения», которую выполняет эта фуга, не требует от нее особенно развернутых форм. Композиция ограничивается 5-ю проведениями темы (T—D—T—D—T), интермедиями между третьим и четвертым, четвертым и пятым проведениями и заключением.

Остальные фуги выполнены с использованием более сложной техники; двухголосная обращает на себя внимание, во-первых, выбором тональности — Cis-dur, а во-вторых, искусным контрапунктическим письмом, включающим стретты, изложение темы в инверсии и проч.

Что касается Й. Гайдна, то его изобретательность поистине удивляет и восхищает. Взять и повторить от конца к началу целый раздел менюэта (в симфонии G-dur № 47, а также в фортепианной сонате A-dur — Ноб. XVI, 26) — на это только сегодня может отважиться всякий! А как легко и изящно он выполняет сложные контрапунктические задачи в финалах квартетов ор. 20 №№ 2, 5, 6, озаглавленных им как фуги на две, три и четыре темы! Даже если с точки зрения современной теории во втором случае одну из тем нужно скорее рассматривать как удержанное противосложение, а в последнем случае к удержанным противосложениям отнести уже две темы, все равно — перестановки голосов, все более усложняемые их комбинации, сопоставление производных соединений рожают и в слушателе чувство азарта и удивительной легкости...

И, наконец, — **Моцарт**. Поразительнейшая легкость, с какой рождались в голове этого гения контрапунктические соединения контрастных тем, перестановки голосов, разного рода двухтемные, трехтемные бесконечные каноны и канонические секвенции, объясняет то, весьма солидное, число фуг, которое он оставил нам. Среди них фуги фортепианные — для бытового музицирования и концертного исполнения (фуги C-dur, c-moll для двух фортепиано, g-moll — последняя в 2 или 4 руки,), оркестровые, хоровые, камерно-инструментальные... Мы прокомментируем в данном разделе одну из ранних фортепианных фуг Моцарта (1782?), входящую в состав «**Фантазии и фуги**» (KV 383a /394/). Образующая с Фантазией контрастно-составную форму, эта fuga полна неожиданностей, смелых находок, шуток. При этом в ее теме, типично барочной, на первый взгляд, нет ничего необычного. Однако мы должны обратить внимание на мотив из двух кварт (a) в первом такте, на его вариант, заполненный с помощью двух шестнадцатых (a_1), во втором, а также на еще одну версию этого мотива (a_2), с теперь уже нисходящими квартами, которую содержит противосложение:

205

Andante maestoso



На всех этих мотивах (a , a_1 , a_2) в процессе изложения фуги разными способами акцентируется внимание, но главное — их «прорастания» за счет увеличения числа звеньев секвенций вносят в произведение элемент шутки, игры. Так, в тт. 22–24 мотив a вместо двух кварт приобретает четыре (две последние — в четырехкратном увеличении), а будучи вовлеченным в каноническую секвенцию в тт. 44–45, предстает в виде 8 кварт; в заключительном восьмитакте в верхнем голосе он звучит 6 раз, а в басовом голосе в октавном изложении — 4 раза; в т. 35–36, 48–49 мотив a_1 имеет уже 3 звена; в условиях канонической секвенции (тт. 50–51 и др.) — 4 звена; в тт. 57–60 он звучит 8 раз. Наконец, в т. 56 мотив a_2 появляется в терцовых дублировках. Одновременно он разрастается до 6 звеньев; и также в 6 звеньях, в октавном удвоении, он предстает в заключительных тактах фуги.

Однако на этом «игра в кварты» не заканчивается. Звуки первого мотива темы (a): $e-a$, $d-g$ проецируются Моцартом на тональный план всей композиции, в связи с чем сразу же после трехголосной экспозиции и краткой интермедии следуют проведения темы в тональностях e -moll (с т. 10), a -moll (с т. 13), d -moll (т. 15). Впоследствии этот тональный ряд продлевается: в момент четырехкратного изложения сокращенного варианта темы фуги в уменьшении

(наподобие дискретного *ostinato* — тт. 36–40) он звучит в тональностях *a-moll*, *d-moll*, *G-dur*, *C-dur* (три шага по квартам). И тут же (с т. 41), помещаются две стретты, в которых этот ряд удлиняется еще на одну тональность, тем самым увеличивая число шагов до четырех. Следующие три проведения темы (последние; тт. 51, 53, 56), опять-таки, обрисовывают тональности *G-dur*, *C-dur*, *F-dur*. И затем тема, даже не появившись в главной тональности, растворяется в многократно секвенцируемых квартовых мотивах...

Наконец, отметим еще один многократно обыгрываемый штрих, придающий этой фуге особую пикантность — нарочито многократное употребление секунд и септим в качестве неприготовленных диссонантных задержаний (см. тт. 3 и 4 в примере № 205). Это не только «знак» нового времени, нового стиля, который Моцарт вносит в развитие барочной темы, но и средство, с помощью которого достигается усиление игрового момента. И так же, как возрастало на протяжении фуги число кварт в «квартовых рядах», увеличивается число неприготовленных секунд и септим: сначала их 4 в пределах полутора тактов; затем их становится 8 в пределах такта (т. 30 и др.), а в пределах полутора тактов — 12 (т. 61). Все это приводит к тому, что за 4 такта до окончания фуги (тт. 63–65) звучит цепочка из 8-ми септаккордов, а за ней — последовательность из... 12 секундаккордов!⁷

Фуги на старые... и новые темы

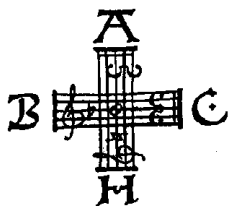
Эта проблема сама по себе столь интересна, что могла бы составить содержание отдельной книги. Однако мы, имея возможность посвятить ей всего лишь небольшой раздел, преднамеренно остановимся лишь на двух аспектах, связанных с:

- созданием в условиях классико-романтической эпохи фуг на темы барочных композиций (или на темы, соответствующие стилистике барочного искусства);
- утверждением в фуге тематизма, обладающего выразительными средствами нового времени, существенно отличающимися от выразительных средств предшествующей эпохи.

Таким образом, в данном разделе книги речь пойдет о тех традициях, касающихся тематизма фуги, которые перешли из предшествующей эпохи в классико-романтическую музыку второй половины XVIII–XIX вв., а также о тех новых моментах, которые указанный исторический период привнес в его трактовку.

Масштабы настоящего раздела не позволяют нам достаточно полно проиллюстрировать «новую жизнь» прежних тем. Поэтому мы ограничимся показом лишь нескольких «эпизодов» и представим читателю небольшую часть истории баховских тем и самой темы *ВАСН*.

⁷ На самом деле и в первом, и во втором случае, конечно же, Моцарт использует цепочки из неполных аккордов (сектаккордов и трезвучий) с неприготовленными задержаниями.



В предыдущей главе уже сообщалось о том, что И.С. Баху, уделявшему немало внимания символике цифр и букв, был очевиден символический смысл «музыкальных составляющих» его родового имени. Об этом, кстати, сообщалось уже в публикациях того времени. Так, например, один из очерков в «Музыкальном лексиконе» Иоганна Готфрида Вальтера (1732), посвященный И.С. Баху, заканчивался словами: «...Говорят, что род Бахов происходит из Венгрии, и все носители этой фамилии, насколько известно, причастны к музыке, что, быть может, происходит от того, что даже буквы *b-a-c-h* в последовательности своей мелодичны (обнаружил эту примечательность лейпцигский *г-н Бах*)»⁸. И хотя впоследствии Вильгельм Фридеман Бах в разговоре с И.Н. Форкелем категорически опроверг факт написания Иоганном Себастьяном фуг на *BACH*⁹, тем не менее вопрос этот дискутируется до сих пор¹⁰. Оставив в стороне дебаты по поводу того, сколько сам Бах создал — и создал ли — фуг с мотивом *BACH*¹¹, и сколько фуг с этим мотивом написали его сыновья, мы познакомимся здесь с некоторыми фугами «на эту тему», а также и на другие баховские темы, которые были созданы во второй половине XVIII—XIX вв.

Вереницу сочинений на *BACH* открывает **Органная фуга B-dur Иоганна Людвиг Кребса (1713–1780)**. Крупномасштабное произведение (см. **Хр. № 23**), протяженностью в 144 такта, имеет необычное решение. Фугированные разделы, связанные с изложением в четырех голосах темы *BACH*, чередуются здесь с достаточно продолжительными, каждый раз новыми интермедийными эпизодами. В результате создается ощущение присутствия не только своеобразной рассредоточенной фуги, но также некоей рондообразной формы, рефреном

⁸ «Документы жизни и деятельности И.С. Баха. М., 1980. С. 149–150.

⁹ А. Швейцер пишет: «Фридеман на вопрос Форкеля ответил вполне определенно, что отец не сочинил ни одной фуги, кроме последней, на семейное имя» (Иоганн Себастьян Бах. М., 1964. С. 314).

¹⁰ Желającego более подробно познакомиться с многочисленными участниками этой дискуссии мы отсылаем к прекрасной, поэтичной и истинно музыкальной книге Я. Гиршмана «*B—A—C—H*. Очерк музыкальных посвящений И.С. Баху с его символической звуковой монограммой». Казанская государственная консерватория, 1993. С. 7–12. Кроме того, весьма интересную подборку органных фуг на *BACH* немецких мастеров конца XVIII в. (среди них — Г.А. Зорге, И.П. Кельнер, И.С. Бах, его сыновья и др.) осуществил д-р Феликс Фридрих (Ausgabe Butz, 2004).

¹¹ Систематический каталог Шмидера (Schmieder W. Thematisch-Systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Herausgegeben von Wolfgang Schmieder. Leipzig, 1971) включает 5 композиций, а именно — Прелюдию и фугу (BWV, № 898) и четыре фуги (без прелюдий, со ссылкой на Шпитту; см. Приложение к указанному каталогу №№ 107, 108, 109, 110).

которой являются фугированные участки, связанные с анаграммой ВАСН, а эпизодами — интермедийные построения.

Рассмотрим строение этой композиции подробнее. Первые 12 тактов составляют экспозицию фуги, с прямолинейным порядком вступления голосов и вступающим стреттно по отношению к теме субдоминантовым ответом, который — аналогично теме — состоит из 4 звуков:

206

Con moto



При втором появлении ответ, наоборот, «отстает» от темы на 5 тактов и при этом точно повторяет за ней весь тот длинный «шлейф», который она приобрела в повторном изложении.

Затем следует интермедия, продолжительностью в 9 тактов, которая подводит к контрэкспозиции: в начальном каноне голоса меняются местами, а третье и четвертое изложения темы звучат совместно, образуя «терцовый дуэт». И вновь следует интермедия, строящаяся в виде канонической секвенции на свободном материале. Новый раздел с изложением темы, сохраняющей свое метро-ритмическое строение, обращает на себя внимание весьма оживленным контрапунктом, излагаемым ровными восьмушками (до этого не использовавшимися). Весь дальнейший план чередования тематических и интермедийных участков фуги можно проследить на приводимой ниже схеме, в которой зафиксированы масштабы сменяющих друг друга разделов и количество проведений в «тематических зонах». Эти последние всегда сохраняют неизменной высотную позицию темы, которая с каждым новым появлением все больше сливается с гомофонными интермедиями, полностью растворяясь в их материале:

Т	И	Т	И	Т	И	Т — И	И	Т — И	Т — И	Т — И
12,5	9	9	14,5	14	7	3 10	12	12 5	23 —	14 —
4		4 (3)		3		2		4	4 (3)	2

Применение гомофонной фактуры, в том числе разделов этюдообразного характера, свойственно и ряду других фуг, в том числе трем фугам на ВАСН Г.А. Зорге (1703–1778), фугам на ВАСН И.П. Кельнера (1705–1772) и Ю.Х. Кнехта, (1752–1817), барочные традиции в которых пополняются выразительными элементами гомофонно-гармонического стиля. На фоне этих композиций не-

сомненно выделяется своим техническим мастерством органная fuga на BACH И.Г. Альбрехтсбергера (1736–1809), тема которой разрабатывается в канонических секвенциях и стреттах, звучит в дублировках и с метрическими модификациями, что, однако, не меняет стилистику всей пьесы.

Кто бы мог, думается, совершить подлинный прорыв в «новое время» своей фугой на BACH, так это **Л. ван Бетховен**, не случайно произнесший по поводу И.С. Баха ставшую крылатой фразу: *«Не Ручьем — Океаном должен был бы он называться»*. В начале 20-х годов XIX века Бетховен намеревался сделать фугированную обработку темы BACH; однако, к величайшему сожалению, этот проект остался неосуществленным. О нем свидетельствует лишь запись, обнаруженная Г. Ноттебомом среди эскизов новой симфонии композитора, относящихся к 1822 году: *«Также вместо новой симфонии новая увертюра на BACH сильно фугированная...»*¹². До нас дошел всего лишь эскиз ее темы:

207



Но, хотя и нереализованная, идея эта, тем не менее, по-видимому, не покидала композитора все последние годы его жизни и нашла свое воплощение в несколько ином звуковом «решении». Стоит вспомнить тематизм последних бетховенских квартетов — например, вступление в первой части квартета № 13 (ор. 130), начальный, вступительный раздел квартета № 15 (ор. 132), тему фуги ор. 133, включающие **четырёхзвучные мотивы** столь же нервно-напряженного, полного внутреннего драматизма характера:

208



Из этих примеров совершенно очевидно следует, что мотив BACH мог бы получить у Бетховена исключительно своеобразную, полную неожиданностей, драматически напряженную разработку.

¹² Ноттебом Г. Эскизы к 9-й симфонии // Проблемы бетховенского стиля / Ред. В.С. Пшебышевский. М., 1932. С. 347. Здесь же Ноттебом приводит эскиз бетховенской темы, действительно начинающейся звуками *b a c h*.

Новое прочтение и мотива BACH, и баховского тематизма демонстрирует Франц Шуберт. Выбор жанра, в котором Шуберт высказывает свое почтение Массеру, вполне логичен — месса (шестая; Бах так любил это число!), где Gloria (а именно ее последний раздел, с текстом *Cum Sancto Spiritu* /«Со святым духом»/) и *Agnus Dei* («Агнец божий, взявший на себя грехи мира»), представляют собой фуги. Несколько позднее мы подробно проанализируем последнюю из них, в которой Шуберт разрабатывает тему фуги *cis-moll* из ХТК I. Здесь же остановимся на фуге с текстом «*Cum Sancto Spiritu*», где не только звучит «новый вариант» E-dur' ной темы фуги из ХТК II, но и несколько раз проводится мотив BACH.

В скрытом, завуалированном виде этот мотив дважды — при третьем и четвертом проведениях темы фуги (тт. 286–287; 296–297) — проходит в партии басов, на словах «*cum Sancto Spiritu*». Но особенно рельефно — в ритмическом увеличении (целыми нотами), подобно *cantus planus* — он звучит перед началом второго и третьего «куплетов» (также дважды, и в том и в другом случае в партии басов, со словами «*amen, amen*»). Здесь он не только хорошо слышим, но и прекрасно узнаваем, хотя в обоих случаях излагается на «чужой территории» — иной высоте: первый раз он звучит от *es*, второй раз — секундой ниже, от *des*.

Символична и трактовка E-dur' ной темы, которая в данном случае принимается за своеобразное *initio*. Как и в ряде других тем Шуберта (см., в частности, фугу из «Скитальца») *initio* служит толчком к развитию — повторению начального мотива на новой высоте и его дальнейшему прорастанию:

209

Moderato



Вся фуга демонстрирует характерную для композитора куплетно-строфическую форму, где каждая строфа открывается одногласным изложением темы, к которой стреттно присоединяются другие голоса. С одной стороны, такая форма продолжает традицию ренессансных строфических стреттно-имитационных форм, с другой, она отвечает новой эстетике — единого динамического развития, при четкой расчлененности на «строфы»-куплеты. «Переокраска» темы (тональный план фуги: после экспозиционного раздела в главной тональности — B-dur следует «куплет» в тональности параллели — g-moll, затем еще один, в Es-dur, далее — в F-dur, и вновь в B-dur), а также сокращаемый от «куплета» к «куплету» временной разрыв между вступающими с темой голосами придают звучанию фуги ярко выраженный романтический колорит.

В.В. Протопопов, анализируя эту фугу, замечает, что дважды звучащий (от других нот) мотив ВАСН введен Шубертом на равном расстоянии от начала и конца всей фуги:

82 4 31 4 84

что, по его мнению, *«указывает на особо уравновешенные масштабные соотношения частей, не подчиняющиеся, однако, классическим принципам»*¹³. Нам же хочется отметить, что этот мотив озвучен словом «Амен». Если учесть, что данное сочинение создавалось композитором в последний год жизни, то, думается, это далеко не случайно...

Еще раз обратим внимание на то, что Шуберт заимствует у Баха самые краткие, лаконичные темы, фактически, темы-тезисы, которые можно «наращивать», продлевать. Он находит для них не только новые условия бытия — новые формы экспонирования и развития, но и новое смысловое наполнение.

Весьма парадоксальный (хотя, возможно, и несколько «ученический») способ разработки баховских тем избрала Клара Вик, которой написаны, в частности, три фуги (1845) на темы фуг И.С. Баха из II тома ХТК: Es-dur (см. Хр. 26), E-dur и g-moll¹⁴.

При сравнении с баховскими композициями выясняется, что, помимо цитирования тем, Клара Вик явно стремилась сохранить и общую конструкцию оригинала. Об этом свидетельствуют количество голосов, порядок их вступления, тональный план, размещение и величина интермедий, а также ряд других моментов. Мало различаются и масштабы композиций: в фуге Es-dur то же количество тактов, что и у Баха (70); размеры фуги g-moll уменьшились на 4 такта (80 вместо 84-х); в фуге E-dur число тактов, наоборот, незначительно возросло (48 вместо 43-х); при этом заключительные 6 тактов последней фуги (с двумя проведениями темы) выдержаны на тоническом органном пункте и, следовательно, являются дополнением или кодой (она корреспондирует с органным пунктом на доминанте в тактах 25–27, отсутствующим у Баха).

Нотный текст фуг ХТК явно находился перед глазами Клары; об этом свидетельствуют не только одинаковая архитектура вступлений голосов с темо-ответными проведениями, но и строение противосложений, где время от времени мелькают баховские мотивы, и тональный план; и, тем не менее, анализируемые фуги демонстрируют свою принадлежность другому времени. Вик не стремится воплощать образность, сходную с той, которую вкладывал в трактовку своих тем Бах. Ее фуги — как бы перенесение известного «сюжета» в

¹³ Протопопов В.В. История полифонии. Вып. 4. С. 35.

¹⁴ Three Fugues on Themes of Sebastian Bach. Hildegard Publishing Company, 2001.

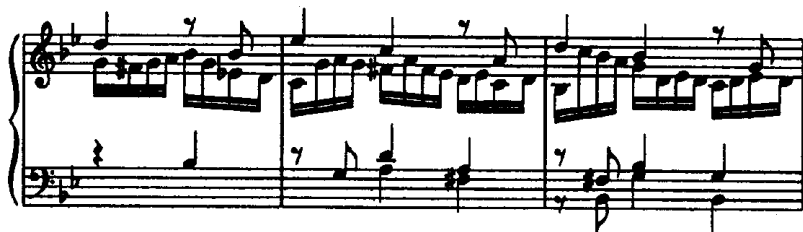
условия иного времени, иной ситуации, иного, романтического, мировосприятия. Подтверждением этого могут служить четвертое изложение темы Es-dur'ной фуги с прозрачными, почти «светящимися» красками трехголосия (см. пример 210 а), вместо плотного, добротного, типично хорального четырехголосного звучания (в пределах трех октав: от соль большой октавы до соль второй октавы) у Баха. Или — в этой же фуге — полные грез, ожиданий, надежд интермедийные такты 42–47, с трехкратно звучащей «репликой» (d – c – b; f – es – d; g – f – es; см. пример 210 б), передающие одновременно и внутреннее напряжение, и щемящую нотку (несбыточность желаний?), что подчеркивается в первом случае неразрешенной септимой (т. 45), а во втором — неприготовленным задержанием (т. 46), вместо абсолютно по-другому выполненного аналогичного раздела баховской фуги, который, хотя и имеет трехголосное решение, однако написан в соответствии со строгими нормами классической гармонии, включает точную секвенцию (нисходящую!) и в целом имеет постоянный динамический уровень:

210

а) т. 21

б) т. 42

То, что автор не стремится точно следовать всем контрапунктическим приемам, использованным Бахом, хорошо видно на примере фуги g-moll. Версия Вик не имеет удержанного противосложения, в связи с чем пропадает, не реализуясь, и та красивая идея Баха, которая связана с постепенным введением дублировок и использованием контрапункта, рассчитанного на дублировки. Впрочем, взамен этих ярких в динамическом отношении разделов фуги Вик предлагает отсутствующую у Баха стретту на основную тему, с очень краткой временной дистанцией — в одну четверть:



Вполне возможно, что Клара Вик далеко не случайно избрала такой способ работы с баховскими темами, поскольку он демонстрировал принципиально иную форму «общения» с Мастером, нежели та, которую выбрал Роберт Шуман, — почти весь год (тот же самый, 1845-й) посвятивший созданию своего цикла **органных фуг на ВАСН** ор. 60. Имя Баха значило для этого удивительно тонкого музыканта чрезвычайно много, он признавался, что *«ежедневно исповедывался перед этой вершиной»*, четко сознавая, что *«до Баха... вообще не дотянешься; он не соизмерим ни с кем»*¹⁵. Позднее в одном из писем Шуман сообщает: *«...ни одно свое сочинение я не оттачивал столь тщательно, ни над одним так долго не работал, ибо стремился, чтобы оно стало хоть сколько-нибудь достойным великого имени, с которым оно связано»*¹⁶.

О преломлении баховской традиции свидетельствует и количество фуг шумановского цикла — шесть, и любимый инструмент Баха — орган; в то же время цикл суммирует характерные для творчеств Шумана стилевые черты — ярчайшие жанровые контрасты, фактурные и ритмические противопоставления, которые подчеркиваются уточняющими характер исполнения темповыми указаниями на немецком, а не итальянском, как у Баха, языке (напр.: *Mit sanften Stimmen* — нежными голосами). При этом Шуман не только оставляет в стороне возможность создания «серии», группы минициклов, состоящих из диптихов — прелюдий и фуг, но и не использует, казалось бы, наиболее показательную для Баха идею самого диптиха. Его явно больше привлекает «скоитный» принцип подачи фуг. Как представляется, наиболее органичным для мышления этого художника оказалось именно создание «гирлянды» фуг — цикла контрастных, достаточно виртуозных, с точки зрения полифонической техники и контрапунктических приемов, пьес, где каждая имеет свое собственное жанровое лицо, и в то же время напоминает нам разные страницы истории контрапункта и фуги.

¹⁵ Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М., 1956. С. 177–178.

¹⁶ Из письма к композитору К.Ф. Беккеру от 8 февраля 1847 года. В кн.: Шуман Р. Письма. Т. II. М., 1978. С. 147.

О чертах своеобразного шумановского «экскурса» в историю фуги пишет, в частности, В.В. Протопопов, усматривая, к примеру, черты стилистики Букстехуде в фуге № 2 и «во введении пассажей на фоне аккордов в фуге № 4. Фуга № 6 с метром 2/1, характерными ритмами триолей, многочастностью структуры, близка и трактовке фуги С. Шейдтом, складывавшейся из ряда вариационных построений (*"Tabulatura nova"*, 1650). К баховским традициям примыкают фуги № 3 (ср. начало органной фуги *Es-dur*, BWV 552), 4, 5 (напоминают баховские жиги) [...] заключительная кода фуги № 4 Шумана (органный пункт с хроматическими аккордами) очень похожа на аналогичное построение из фуги Кребса»¹⁷.

Фуга № 1 — как бы воспоминание об эпохе органного искусства Фрескобальди, Пахельбеля, Букстехуде. Ядро с мотивом BACH, вместе с отчлененным паузой развертыванием, в котором еще раз появляется этот же мотив, но уже в ракоходном виде (в силу строения темы на слух ракоход скорее воспринимается как инверсия), очень близки одной из тем, которые приписываются самому Баху¹⁸:

212



Пятиголосная, как и все остальные, эта фуга состоит из сомкнутой мануальной экспозиции с прямолинейным порядком вступления голосов, нарушаемым лишь в самом конце, при введении темы у пятого, педального голоса. Сразу же обращает на себя внимание тот факт, что почти во всех педальных проведениях тема смещается с первой доли на вторую, благодаря чему ее ядро и развертывание — которое всякий раз получает новую концовку — сближаются на половинную долю. Варьирование и интонационное обновление сопровождают тему и в ее мануальных проведениях, постепенно подводя к хоральному гармоническому звучанию, в котором задействованы не только тема, но и сопровождающие ее голоса. От контрапунктов, имитаций, к хоральному аккордовому складу, от напряженных красок к торжественному, апофеозному звучанию — таков путь развития драматургии в этой фуге.

Фуга № 2 ярко контрастирует предыдущей пьесе. В ее теме как будто заключен максимум энергии, динамики, токкатного движения, отчасти напоминающего такие темы Баха, как темы фуг *cis-moll*, *d-moll*, *gis-moll* из ХТК II. Шеститактная тема содержит и скрытое голосоведение, и мотивное прораствание, и

¹⁷ См. 134. С. 78

¹⁸ В новом издании *Bach-Werke-Verzeichnis* (BWV-2, herausgegeben von A. Durr u. Y. Kobayashi. Breitkopf & Haertel, 1998) она под № 898 помещена в Приложении II (в нем перечислены произведения, приписываемые Баху).

секвентное развертывание, столь характерные для многих барочных, в том числе баховских, тем. В то же время, несколько неопределенная концовка, а в дальнейшем — «расслоение» темы на отдельные составные фрагменты и вообще значительная модификация всех основных «слагаемых» фуги (в том числе ядра темы, в котором последняя секунда заменяется малой септимой), их свободная фантазийная разработка, со все более усложняющимся фактурным оформлением, явно подчеркивают принадлежность данной темы уже другому времени.

Фуга № 3 своим спокойным, умиротворенным настроением ярко контрастирует обеим предыдущим пьесам. Она выполняет в цикле функцию своеобразного интермеццо. Лирический настрой подчеркивается в ней дуэтным характером подачи темы, которая сразу же звучит в сопровождении контрапункта (он осуществляет «перекраску» темы: вместо B-dur она теперь звучит в g-moll; причем в вертикали «дуэта» преобладают параллельные терции и сексты). Функция педали сведена здесь до минимума, ограничиваясь тремя изложениями темы (в экспозиции, развивающей части и репризе). Небольшая по размерам (59 т.), фуга, тем не менее, содержит 15 проведений темы, из которых 7 — тонические, 3 — доминантовые, два — в тональности III ступени и по одному — в тональностях II, IV и VI ступеней. Заканчивается фуга стреттой: к последнему педальному проведению темы присоединяется дуэт голосов с темой (как в экспозиции), к которому прибавляется и ответ — в тональности доминанты. Весь этот комплекс голосов звучит на тоническом органном пункте, завершаемом остановкой на тоническом трезвучии одноименного мажора — G dur.

Фуга № 4 (Хр. № 25) открывает вторую половину цикла, которая выстраивается Шуманом аналогично тому, как Бах поступил в «Искусстве фуги» — со значительными преобразованиями темы и с усложнением форм полифонической работы. Косвенный намек на предстоящее усложнение содержался уже в начальном двухголосии фуги № 3, однако именно начиная с 4-й, которая представляет собой двойную фугу (с присоединяющейся темой), композитор обращается к формам фуги сложной, многотемной, в целом трактуя ее нетрадиционно и достаточно свободно.

Важный момент данной фуги, сразу же обращающий на себя внимание, — новое прочтение мотива BACH, в котором резко меняется рисунок: два последних звука излагаются не секундой выше двух предыдущих, а септимой ниже! Аналогично строится и вторая половина темы, повторяющая этот же мотив секундой ниже: as—g—b—a:



Первая часть фуги, где одно за другим, а иногда и стреттно, следуют подряд 14 проведений темы¹⁹, подводит (в т. 30) к центральному разделу, в котором к первоначальной теме присоединяется вторая (сам автор помечает ее как «Тема per moto retrogrado», то есть, тема в ракоходном виде). Вместе с удержанным противосложением эти две темы составляют тройной контрапункт; многократно повторяемый в разных голосах, он логично подводит к мощной кульминации, звучащей *ff*. Но на этом развитие тем не прекращается. Впереди еще реприза-кода, открывающаяся 4-голосной стреттой основной темы (голоса вступают по квинтам от звуков *b, f, c, g*) — раздел, содержащий также новый, измененный вариант баховской «моногограммы», в котором явно нейтрализуется острота и напряженность интонаций.

Фуга № 5, написанная в тональности F-dur, — яркое, зажигательное скерцо с ритмически выровненной темой. Из-за переакцентировки (начальный звук становится затактом) открывающий тему мотив ВАСН настолько преображается, что оказывается практически неслышимым. После шестикратного изложения темы к ней присоединяется вторая тема, с отчетливо, рельефно подаемым *initio* — ВАСН. Она сопровождает первую постоянно, за исключением центрального раздела, в котором излагаемая в инверсии начальная тема искусно разрабатывается в виде канонической секвенции.

Последняя фуга, № 6, — двутемная, с отдельным экспонированием тем и совместной репризой — является самой масштабной (155 т.) частью цикла. Хотя она и содержит все компоненты традиционной фуги, манера обращения композитора с ними весьма свободна. Удачно найденное решение второй темы, с поступенным спуском в пределах октавы (как бы *cantus firmus* — гексахорд, в данном случае расширенный), позволяет Шуману трактовать ее не только как мелодию (и, соответственно, проводить ее в прямом и обращенном видах, в стреттах, дублировках), но и как гармонический голос, и даже как контрапунктический пласт.

Заканчивая краткий обзор фуг ор. 60, думается, вполне уместно привести слова их автора, адресованные, правда, фугам Мендельсона (ор. 35), но, безусловно, приложимые и к композиции самого Шумана: «...я очень хорошо знаю, что Бах писал совсем другие фуги, то были поэтически творения. Но если бы он встал сейчас из гроба, то — сначала, быть может, и пошумев направо и налево по поводу общего положения музыкальных дел, — затем, наверное, также и порадовался бы, что некоторые возвращают по крайней мере хоть цветы на той почве, где он насаждал гигантские дубовые леса. Одним словом, в фугах много Себастьяновского»²⁰.

Среди созданных на баховскую анаграмму фуг следует непременно назвать **Фантазию и фугу на ВАСН Ференца Листа**. Анализ этого произведения, по-

¹⁹ Первые 10 соответствуют разделам экспозиции и контрэкспозиции, последние 4 — развивающему разделу, в котором тема проводится от звуков *d, g, c, d*, причем последнее ее проведение звучит в инверсии.

²⁰ Шуман Р. Избранные статьи о музыке. С. 203.

истине новаторски интерпретирующего «старую тему», вынесен нами в самостоятельный раздел, имеющий подзаголовок «фуга-фантазия». В том же разделе мы помещаем сведения еще об одной фуге, входящей в состав композиции с аналогичным названием **Фантазия и фуга на тему ВАСН для органа (1898)**, принадлежащую **Максу Регеру**.

...И все же рассмотренная традиция, безусловно, не является основополагающей в данный исторический период, характеризовавшийся появлением совершенно новых образов и принципиально иных тем для фуг — настолько своеобразных, индивидуальных, что вряд ли стоит даже пытаться объединять их в какие-либо классы, группы, виды и т. д.

Проанализируем несколько подобных тем.

Первый пример — тема фуги из **29-й фортепианной сонаты Л. ван Бетховена**. Эта контрастная тема, казалось бы, имеет традиционное деление на ядро и развертывание:



Но каково ядро! Ничего подобного ранее не встречалось: скачок на дециму — от V ступени к вводному тону, на котором звучит трель с последующим разрешением в звук тоники. Такое строение было практически невозможно в аналогичных разделах барочной фуги. А далее, казалось бы, строго следуя закону построения ответа — выбирая, как этого требовал начальный квинтовый тон ядра, тонално-доминантовый ответ, Бетховен, с помощью возникающего в этой ситуации тритона, еще более усиливает напряжение и динамику темы, тем самым «предсказывая» дальнейший путь симфонизации всей фуги.

Что касается развертывания, — и в этой части темы также немало нового. Если отбросить ядро и сыграть тему, начиная с гаммообразных пассажей, то в таком «варианте» начальные два оборота явно воспринимаются как *initio* и его повторение, за которыми следует «шлейф» — развертывание, с выровненной ритмикой и столь «общими формами движения», что мы практически не знаем, где «поставить точку». Подобная смысловая концентрация — когда даже секвентное развертывание может восприниматься как ядро, — вне сомнений,

является показателем новой трактовки темы. И, думается, не случайно Бетховен так много места в фуге отводит именно этим двум элементам темы, выстраивая на них продолжительные разделы фуги²¹.

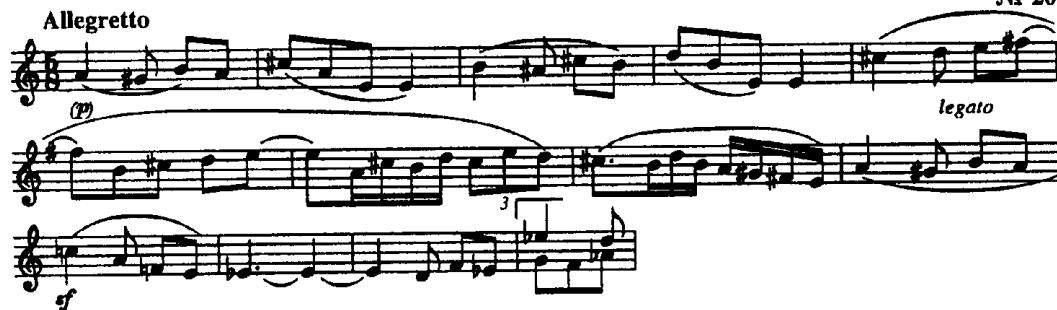
Совершенно очевидной новизной отличаются и темы фуг А. Рейхи (все-го их 36, из них 6 — на темы других авторов; см. с. 559), оригинальные черты которым придают как ритмика, метр, интонационное наполнение, так и наличие большого числа пауз²². Было бы странно, если бы и другие компоненты этих фуг оставались традиционными. Вот как выглядят, к примеру, тема фуги a-moll № 18, получающая медиантовый ответ, или тема фуги A-dur № 20, с ответом в тритон:

215 Adagio

№ 18



№ 20



Новое интонационное наполнение демонстрируют и многие темы фуг К. Сен-Санса. Вряд ли мы могли бы встретить в фугах предшествующих столетий нечто, хотя бы отдаленно напоминающее, например, фугированно развиваемую тему его Второй симфонии:

216

Allegro appassionato



²¹ Анализ этой фуги см. в разделе «Фуга с чертами симфонизма».

²² Более подробно о фугах А. Рейхи см. в разделе о фугах-фантазиях.

И последний пример, демонстрирующий индивидуальный подход к тематическому материалу фуги: тема траурного кортежа из симфонии Г. Берлиоза «Ромео и Джульетта»²³. Главное, что обращает на себя внимание, — это размеры темы фуги и ее многоэлементность:

217 Andante
Soprani
Tenori

espressivo e molto legato
V-c.

p

Le ter des fleurs...

The image shows a musical score for a funeral march theme. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line for Soprano and Tenor (Soprani Tenori) and a cello/viola line (V-c.). The vocal line is marked 'espressivo e molto legato' and 'p'. The cello/viola line is marked 'p'. The bottom system continues the vocal and cello/viola lines. The vocal line has the lyrics 'Le ter des fleurs...'. The music is in 2/4 time and features a complex, multi-measure rhythmic pattern.

Найти аналог такой теме непросто. Необычная как по своему эмоциональному тону, так и по своему строению, она поручена виолончелям и лишь время от времени (причем «в малых дозах») получает поддержку у других инструментов — гобоя и фагота, которые акцентируют внимание слушателя на интонациях, содержащих уменьшенные интервалы (ум. терция, ум. кварта). Прерывистая тема обладает весьма сложной ритмической организацией, при этом в ней полностью отсутствуют привычные, традиционные для фуги интонации и ритмо-формулы, «вытесненные» повторяющимися по несколько раз, разделенными паузами краткими «репликами», которые начинаются, как правило, со слабой доли такта и включают пунктирный ритм и синкопы. Естественно, такая тема не может не породить и весьма оригинальной фугированной формы. Но о том, как ведут себя «старые» и «новые» темы в условиях «новой» фуги, мы будем говорить в следующих разделах данной главы.

²³ Зная, что эта тема анализируется и в «Истории полифонии» В.В. Протопопова (Вып. 4. М., 1986. С. 112), и в книге «Эволюция фуги» Л.Л. Крупиной (М., 2001. С. 87), мы все же не можем отказать себе в удовольствии продемонстрировать столь яркий для романтического искусства пример.

Вариации... и фуга

Популярность формы вариаций как среди венских классиков, так и среди романтиков, общеизвестна. Гайдн, Моцарт, Бетховен, десятки других мастеров второй половины XVIII — XIX вв. постоянно обращались к ней, используя ее как в виде части или фрагмента более крупной формы, так и в виде самостоятельной композиции. И в том и в другом случае нередко одна (или даже больше) из вариаций обретала черты фуги. При этом fuga могла быть заключена внутри вариационного цикла, или же она подытоживала его. Проставленное в заглавии данного раздела многоочие между словами «вариации» и «фуга», равно как последовательность этих слов, означают, что из двух случаев применения мастерами этого времени фуги в «содружестве» с вариациями наше предпочтение будет отдано ей как драматургическому итогу. В этой функции она оказывалась не только менее зависимой от условий, диктуемых темой вариаций, но сама обретала возможность определять исход всей композиции.

В качестве заключения вариационного цикла fuga отвечала целому ряду художественных задач. Она являлась прекрасным средством обобщения, и в то же время могла стать яркой кульминацией: полифоническая техника, полифоническое письмо обладало способностью поднимать разработку темы на принципиально новый, более высокий уровень. Чтобы глубже оценить новаторство такого союза, вспомним о том, что в музыкальном искусстве XVII века имела место как раз обратная ситуация: fuga нередко приравнивалась к своего рода вариации (например, fuga /четвертый раздел/ из Прелюдии g-moll Букстехуде /Bux WV 148 /, которая строится на теме вступительного первого раздела).

Время переставило акценты. Об этом свидетельствует тот факт, что целый ряд сочинений как классической, так и романтической эпохи выполнен в форме вариаций, заканчивающихся фугой²⁴. В таком случае обычно в теме фуги как бы концентрируется вывод, к которому приходит автор, до того момента «просто» любовавшийся разными «ситуациями», в которых оказывалась тема, и ее «перекраской». Причем, хотя последняя и пишется на ту же тему, что и вариации, тем не менее, ее дух всегда лаконичнее и короче.

Вполне возможно, что союз вариаций с фугой оказался органичным еще и потому, что отчасти он аналогичен — в укрупненном виде — логике строения самой фуги. И действительно: чередой проведений темы фуги в разных высотных и регистровых позициях, с изменяющимися каждый раз противосложениями, явно напоминает вариации, а часто присутствующая в заключительном разделе стретта, в которой тема может проходить и в сокращенном виде, по концентрированности мысли вполне сопоставима со всей фугой... Тем самым

²⁴ Довольно часто в форме фуги писались и некоторые из вариаций.

можно сказать, что fuga — это некоторым образом отражение, воспроизведение в миниатюре формы «вариации... и fuga».

Правда, иногда вариации завершаются не просто фугой, но «фугой-вариацией». Подобное оригинальное решение избирает Й. Гайдн для первой части своего **Квартета op. 76 № 6**. Имеющая темповое обозначение *Allegretto* (тональность *Es-dur*), она строится как вариации на мелодию *ostinato*, заканчивающиеся фугой. Излагаемая в партии первой скрипки легкая, изящная тема вариаций — она имеет трехчастную репризную форму с повторяемыми частями — основана на контрастных (*f, p, f, p*) сопоставлениях фраз. В первой вариации тема поручается второй скрипке, которой контрапунктирует первая; на протяжении двух из трех ее разделов звучит дуэт, и лишь в репризном разделе заняты все четыре инструмента. Во второй вариации — в ней также заняты все четыре инструмента — тему, излагаемую виолончелями, в отдельных тактах дублирует альт. В третьей тема вновь переходит к первой скрипке, но теперь почти с самых первых тактов ее фрагменты имитируются (в октаву и дециму) альтом и виолончелью, а во втором и третьем разделах она расцвечивается фигурациями, порученными первой скрипке.

Далее следует заключительная часть вариаций (*Allegro*), представляющая собой двойную фугу с одновременным экспонированием двух тем. Одна из них цитирует начальный четырехтакт темы вариаций, за которым следует «шлейф» — разворачивание, основывающееся на шестнадцатых из той же темы (также 4 такта, где два последних — модулирующая кодетта, подводящая к тональности доминанты). Вторая тема, в духе «сопровождающих» тем-контрапунктов, с трижды повторяемым начальным тоном, как бы проясняет гармонические «условия» первой темы и дополняет ее своей комплементарной ритмикой:

218 **Allegro**

V- no I



V- la

Казалось бы, за время изложения тем и их ответов должны были бы прозвучать все 4 инструмента, участвующие в квартете. Однако Гайдн — возможно, по аналогии с повтором начального периода темы вариаций — еще раз проводит темы только в двух голосах (партии первой и второй скрипок), квинтой выше. Третье проведение тем — тоническое — звучит в условиях трехголосия. Наконец, в четвертом участвуют все четыре голоса, однако на сей раз оно уже не доминантовое, а субдоминантовое и, вдобавок, увеличенное в своих масштабах за счет введения канонической секвенции на мотивах второй темы (Iv – 21). Пятое проведение тем, в *c-moll*, без всяких связей и интерме-

дий переходит в шестое — тоническое. Оно звучит на тремолирующем доминантовом басу, причем одновременно с проведением в партии первой скрипки первой темы (вместо второй) у второй скрипки и альты стреттно излагается также первая тема в секстовых дублировках.

Весь дальнейший материал (28 тактов) «воскрешает» второй и третий разделы темы вариаций, а в фактурном отношении воспроизводит второй и третий разделы третьей вариации, к которым лишь добавляется шеститактная кода. Такой повтор фактически свидетельствует о том, что вся fuga, с ее шестью проведениями, как бы заменила собой... начальный повторенный период темы вариаций, 16 тактов которого (8 + 8) «выросли» ровно в три раза — в миниатюрную 48-тактную композицию. Это, конечно же, необычайно остроумное решение: строгие вариации, завершаемые «фугой-вариацией», которая подразумевает не просто участие фуги в вариационном цикле, но совмещение, состыковку принципов изложения фуги и вариаций.

В 15 вариациях с фугой на тему «Прометей» ор. 35 Л. Бетховена взаимоотношения рассматриваемых форм решаются иначе. Вынося фугу в финал вариационного цикла, композитор дает ему название «Finale alla Fuga». В письме от 8 апреля 1803 г., адресованном издателю, Бетховен предупреждает, что *«фугу, разумеется, никак не озаглавить вариацией»*²⁵. Из чего следует, что в тот момент композитор еще не был намерен видеть в самой фуге вариацию. Тем не менее, логика подачи двух тем — «промеевской» и песенно-танцевальной, разрабатываемых в этом цикле, как бы противоречила подобной точке зрения автора. В результате, хотел этого автор или не хотел, но финал отчасти как бы повторил идею всего цикла, в котором противостояние двух контрастных тем завершается их сближением²⁶.

Финал состоит из двух разделов, из которых только первый — с «промеевской» темой — является фугой; при этом «разрешение» проблем всего цикла, не только гармонического, но и логического, и драматургического порядка, происходит в нефугированном втором разделе, следующем после остановки на доминанте Es-dur.

Трехголосная, с удержанным противосложением, fuga Бетховена выполнена с большой выдумкой и изобретательностью. Пятитактная тема имеет сомкнутую экспозицию, после которой идет интермедия, приводящая к развивающей части. Одно за другим звучат два проведения темы в тональностях f-moll и b-moll, а после небольшой интермедии — в As-dur. Три следующих после ин-

²⁵ Письма Бетховена. 1781–1811 / Сост. Н.Л. Фишман. М., 1970. С. 175.

²⁶ Обратим внимание также на то, что 15-я вариация завершается кодой, строящейся на материале второй темы фуги.

термении изложения темы фуги, в тональностях *f-moll*, *g-moll* и *c-moll*, сопровождаются интонациями второй темы вариаций. При этом в полифонизированной фактуре все заметнее становится разделение на два фактурных пласта, в которых усиливаются черты гомофонии, что в дальнейшем, при подходе к кульминации, и вовсе приводит к гомофонным формам изложения материала²⁷ — с гаммообразными и арпеджированными пассажами. Однако достигнутая кульминация вновь возвращает нас к полифоническому письму и собственно к фуге. В динамизированной репризе (о ней свидетельствует тональное решение — *Es-dur*, *As-dur*, *Es-dur*), сопровождаемые бегом шестнадцатых, заимствованных из предкульминационного раздела, следуют одно за другим три проведения темы фуги в инверсии.

Завершается первый раздел финала гомофонно-гармоническим построением, в котором, после остановки на *D₇*, происходит переход к 73-тактному второму разделу, основанному, уже в условиях собственно гомофонно-гармонического стиля, на второй теме Вариаций.

Таким образом, несмотря на оговорку самого композитора, в этом его вариационном цикле фуга наделяется оттенком фуги-вариации.

Еще один пример оригинальной трактовки цикла вариаций, завершающегося фугой, находим в первой части **Органной сонаты № 6 Ф. Мендельсона**. Соната открывается пятиголосным аккордовым изложением хорала «*Vater unser im Himmelreich*» (в нем участвуют и мануальная, и педальная партии), шесть равномасштабных фраз которого в самом конце получают небольшое двухтактовое расширение. Далее, несмотря на присутствие хорала в каждой вариации, в целом они трактуются автором как свободные, жанровые. Каждая вариация имеет свое темповое обозначение и отличается не только высотной позицией хорала и фактурным решением, но и масштабами. Например, если первая вариация почти совпадает с величиной хорала, то две следующие имеют гораздо меньшие размеры. Четвертая же, наиболее виртуозная (в ней хорал проводится дважды), наоборот, приобретает размеры, сопоставимые с тремя предыдущими вариациями вместе взятыми. Интересно ее заключение, в котором композитор возвращается к аккордовому изложению хорала, повторяя его первую (теперь уже в шестиголосной гармонизации) и последнюю (где возвращается пятиголосие) — шестую — фразы, а в конце вводит ремарку: «*attacca la Fuga*»²⁸.

Эти (первая и шестая), а также отчасти пятая, фразы хорала служат материалом для темы фуги:

²⁷ Нельзя не отметить появление в предкульминационной зоне фрагмента темы фуги будущей 31 сонаты (она излагается аккордами).

а) 1. 5. 6.

6. Fuga sostenuto e legato

Имея несомненную связь с хоралом, данная fuga (ее протяженность — 86 т.) все же не попадает в разряд «фуг на хорал» (см. с. 242). Ее экспозиция состоит из 4-х восьмитактных «предложений»-проведений, последний такт каждого из которых накладывается на первый такт следующего проведения. Подобное наложение служит особой скрепленности всей экспозиции. Далее однотактная связка подводит к продолжению нити «вариаций» — проведений темы. Одно за другим следуют ее изложения в F-dur (сокращенное), в g-moll, в a-moll; заключительная фраза последнего проведения имитируется октавой ниже и переходит в интермедию, подводящую к репризе. Педальное проведение темы в основной тональности (с элементами стретты — см. верхний голос) сменяется вторым — также в главной тональности, но уже на доминантовом органном пункте. После прерванного оборота (D_7 — VI_3^5) многократно обыгрывается начальный мотив темы: звуча в терцовых и секстовых дублировках, одновременно в прямом и обращенном виде, он подводит к итоговому, аккордовому утверждению темы в главной тональности.

Примеры вариаций, завершаемых фугой, могут быть пополнены такими принадлежащими XIX веку композициями, как финал 9-й симфонии Бетховена (1823), «Вариации и fuga на тему Генделя» ор. 24 И. Брамса (1861), «Вариации на тему Бетховена» ор. 35 Сен-Санса (1874). Далее, в XX веке, эту идею развивают М. Рeger («Вариации и fuga на собственную тему» (1903); «Вариации и fuga на тему Баха» (1904); также на тему Бетховена (1904), на тему Хиллера (1907), на тему Моцарта (1914) и т. д.; А. Берг (3-й акт оперы «Воццек», 1921), итальянец Дж. Сцелси («Вариации и fuga» для фортепиано, 1940), австриец Ф. Шмидт («Вариации и fuga», 1925), американец В. Томсон («Вариации и fuga» для органа, 1926), голландец Я. Франкен («Хоральные вариации и тройная fuga» для органа, 1957) и др.

²⁸ Каждая вариация имеет свое темповое обозначение, уточняющее ее жанровое решение, но ни одна не получает жанрового обозначения — кроме самой темы (Choral) и последней вариации (Fuga).

«Рассредоточенная» fuga

Ранние образцы этого вида фуги встречались еще в музыке XVII века — в условиях таких жанров, как прелюдия, токката, фантазия, в которых разделы фугированного строения, нередко сочинявшиеся на достаточно родственные темы, были отграничены один от другого материалом импровизационного характера. С подобной ситуацией мы встречались, в частности, в композициях Фрескобальди, Букстехуде, Любека, Брунса... При этом сами фуги отвечали нормам соответствующего периода (по нашей классификации — второго) и были преимущественно однотональны. С расцветом гомофонно-гармонического стиля вновь как бы повторяется прежняя ситуация: fuga, будучи вписана в сонатную, трехчастную и т. д. форму, подчас предстает в рассредоточенном виде, перемежаясь с разделами непольфонического строения. Но происходит это, разумеется, уже совершенно иначе.

Один из самых ярких примеров фуги, выполненной подобным образом, содержит финал **квартета G-dur (K. 387) В.А. Моцарта**. Блистательная логика и изящество мышления композитора, его изобретательность и остроумие не перестают удивлять и восхищать. Основная форма, в которой написан финал, — сонатное Allegro, однако фугированное изложение главной и побочной тем говорит также о наличии здесь **двойной фуги как формы второго плана**. Ее присутствие подтверждается многими факторами, в том числе общей «схемой» последования тем, принципами их разработки и тональным планом. Выделим основные моменты совмещения сонатной формы и фуги²⁹.

Финал начинается сразу с **главной партии**, изложенной в виде четырехголосного фугато (с тонико-доминантовыми проведениями темы в четырех голосах), которое в то же время представляет собой **экспозицию первой темы фуги** (T_1).

Звучащие далее одна за другой две связующие темы — гомофонны, причем вторая (запомним ее!) особенно выделяется своими хроматическими ходами, контрастирующими со всем предыдущим и последующим материалом.

Побочная партия открывается также одnogолосным изложением новой темы в тональности доминанты — D-dur, — с дальнейшим ее *фугированным проведением* в четырех голосах. Это *фугато* является **экспозицией второй темы**. Но, в отличие от главной партии, побочная не ограничивается четырьмя тонико-доминантовыми проведениями: далее ее тема, соединяясь с главной, участвует в образовании **двух-темного фугато**, которое, продолжая звучать в тональности доминанты, чередуется — со сменой позиций — излагает обе темы в T—D отношениях.

²⁹ Для большей наглядности мы выделяем жирным шрифтом основные компоненты как сонатной формы, так и фуги. При этом разделы, не связанные с фугированным изложением материала, мы подаем более мелким шрифтом.

И вновь звучит тема в гомофонно-гармоническом стиле. Это — **заключительная** партия: светлая, радостная, ликующая...

Разработка сонатной формы состоит из двух небольших построений: в первом имитационно излагается материал **второй связующей темы** (здесь он звучит в инверсии); во втором в виде имитационных переключек, и при том секвентно, четыре раза звучит (у первой скрипки и виолончели) **главная тема**. Затем генеральная пауза — и начинается **реприза** сонатной формы. А далее происходят чудеса.

Начальный раздел репризы — с фугированным изложением главной темы — опущен. Мы сразу же слышим стремительно проносящуюся в тональности субдоминанты, то есть в C-dur, **первую связующую тему**. За ней следует **вторая**, которая, как и в экспозиции, подводит к доминантовой тональности — то есть... к главной тональности квартета — G-dur.

Однако ожидаемое фугированное изложение побочной темы — по аналогии с экспозицией сонатной формы — Моцарт также снимает, начиная раздел **побочной партии** сразу же с **двухтемного фугато**. Оно звучит, естественно, в главной тональности G-dur, и так же, как в экспозиции, содержит четыре проведений одновременно излагаемых тем в Т—D отношениях.

Гомофонная **заклучительная** тема не вносит никаких новых моментов — она в точности повторяет (естественно, в другой тональности — главной) аналогичный раздел экспозиции.

Кода своим материалом переключается с разработкой, однако оба ее раздела здесь сильно динамизированы: имитации заключительной темы стали плотнее за счет увеличенного числа дублировок, а место четырехкратного изложения главной темы (переключки первой скрипки и виолончели) заняла ее четырехголосная стретта.

Таким образом, сонатная форма не только включила в свой состав двойную фугу, но и, благодаря ей, приобрела особый «шарм», изящество и, одновременно, динамизм. Приводим схему финала:

<u>Экспозиция</u>			<u>Разработка</u>		<u>Реприза</u>		<u>Кода</u>	
Г.П.	Св.П.	П.П.	З.П. :	I разд.	II разд.	Св.П.	П.П.	З.П.
T ₁	гомоф.	T ₂	гомоф.	св.т.	гл.т.	гомоф.	T ₁ T ₂	гомоф.
		T ₁ T ₂						св.т.
фугато		фугато фугато		имит.	имит.		фугато	имит.
G-dur		D-dur D-dur				C-dur	G-dur	G-dur
								стретта

Не менее яркий пример «рассредоточенной» фуги содержит **фортепианная соната № 31** (ор. 110) **Бетховена**. Здесь она подана в двух разделах, каждому из которых предшествует раздел *Arioso dolente* (в первом случае он звучит в тональности as-moll, во втором — g-moll). Часто встречающееся мнение о том, что в этой сонате две фуги, одна из которых построена на теме в прямом виде, а

вторая — на теме в обращении, свидетельствует о явном недопонимании стилистических особенностей позднего творчества Бетховена. Неучтенным остается изменившийся в последний период его жизни взгляд на фугу, которая, как правило, оказывается тесно связанной с предшествующим ей медленным разделом. Так, в 29-й сонате тональная подготовка фуги осуществляется в *Largo*, следующем за разделом с темповым обозначением *Adagio sostenuto*. Стоит также вспомнить, что один из проектов 10-й симфонии включал участие фуги, которой должен был предшествовать вступительный раздел: «*Adagio — гимн. Религиозное песнопение в Симфонии, написанной в старинных ладах, либо само по себе, либо как вступление к фуге. Эта Симфония могла бы быть охарактеризована вступлением голосов (имеются в виду, по-видимому, певческие голоса: — Н.С.) в финале, либо уже в Adagio*»³⁰. Аналогичный подход к фуге можно наблюдать и в сонате № 31.

Итак, фуга 31-й сонаты состоит из двух разделов. Первому из них, как уже сообщалось, предшествует *Arioso dolente* в *as-moll*. Довольно нейтральная в ладо-функциональном отношении тема фуги в то же время упруга, энергична, решительна:

220

Allegro, ma non troppo



Далее следуют реальный доминантовый ответ, небольшая интермедия-связка, третье, тоническое, проведение темы, затем интермедия с секвентным трехкратным повторением концовки темы и, наконец, еще более расширяющее общий диапазон звучания голосов октавное изложение темы в главной тональности (оттенок *p* сменяется на *f*). С этого момента начинается контрэкспозиция фуги, содержащая также три проведения темы (*D — T — D*). Разработка включает всего два изложения темы в тональностях *g-moll* и *Des-dur*. Следующее за *Des-dur*'ным *As-dur*'ное «ответное» проведение фактически указывает на момент репризности: доминантовый органнй пункт, который возникает в интермедии и далее перетекает в *Es-dur*'ное октавное изложение темы (октавой ниже предыдущего басового, также октавного, проведения), способствует возрастанию динамики и общего внутреннего напряжения. Но далее звуча-

³⁰ Цит. по кн.: Эррио Э. Жизнь Бетховена. М., 1959. С. 299.

щий фортиссимо D₇ в As-dur, к которому, как оказалось, пришло все развитие, неожиданно рассматривается Бетховеном как аккорд DD (не по записи, а фактически): за ним следует кадансовый квартсекстаккорд g-moll, который, минуя D, просто перетекает в тонику этой последней тональности, и... вводится еще одно *Arioso*.

Как видно из вышеприведенного, намеренно подробного анализа фуги, реприза ее явно отодвинута. Думается, она отодвинута именно для того, чтобы, спустя время, можно было вновь вернуться к этой же фуге и продолжить ее, начав прямо с разработки.

Действительно, заключительная тоника второго *Arioso* — g-moll — подменяется одноименной мажорной, и затем последовательно взятые звуки G-dur'ного трезвучия, пройдя через целых 4 октавы, плавно подводят к квинтовому тону темы фуги. Реплика композитора: «*Постепенно восстанавливая прежний темп*», говорит о том, что фуга, а точнее, именно ее разработка, продолжена... В тональности G-dur Бетховен проводит в **инверсии** сначала тему, затем ответ, и вновь тему (не выдерживая прежнее противосложение и, тем самым, не используя возможность «блеснуть» применением техники обратимого контрапункта и написать контрафугу). Вместе эти проведения темы занимают 17 тактов — совсем как в разработке 29-й сонаты.

Затем тема возвращается к своему первоначальному изложению и в этом виде — **прямом** — звучит дважды (g-moll, c-moll), причем оба раза в **двойном увеличении**. Далее, в разделе *Meno Allegro*, еще раз появляется тема фуги в **инверсии**, окруженная фигурациями, неточно копирующими тему в **уменьшении**. Да и сама она на этот раз сильно искажена: все ее кварты заменены на квинты, причем в двух случаях даже на уменьшенные... Таким образом, осуществляется переход к основной тональности As-dur и к репризе всей фуги, где трижды (Т — D — Т) в сопровождении пассажей-фигураций шестнадцатых торжественно утверждается основной вариант темы, сначала в октавном удвоении, а затем в аккордовом изложении. В несколько измененном виде звучит она и в коде, выдержанной на тоническом органном басу.

Такова концепция этой фуги, имеющей в драматургическом отношении необычную — рассредоточенную — форму, в которой, если исходить из тонального плана, отчетливо проступают и черты рондообразности.

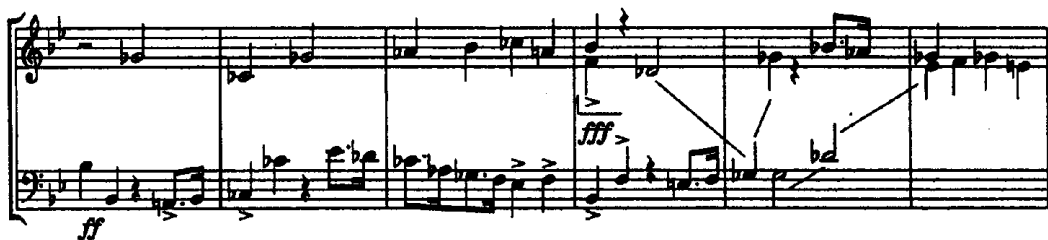
Яркий пример рассредоточенной оркестровой фуги демонстрирует финал **Пятой симфонии А. Брукнера**, написанный в сонатной форме. В становлении фуги — а она здесь двойная — участвуют темы главной партии и эпизода из разработки. Естественно, что при таком «раскладе» образуется фуга с раздельным экспонированием тем. Впрочем, начиная с репризы сонатной формы, где темы соединяются и звучат вместе, тональный план и характер их подачи

свидетельствуют о «модулировании» этого вида фуги в другой — фугу с одновременным экспонированием тем. Но — начнем по порядку.

Последняя часть Пятой симфонии Брукнера открывается — по типу Девятой симфонии Бетховена — реминисценцией тем предшествующих частей (из Вступления первой части, ее главной партии, Adagio и скерцо) и их чередованием с начальным фрагментом ведущей темы финала. С момента вступления виолончелей и контрабасов, излагающих тему полностью, начинается фуга, а точнее — ее экспозиционный раздел. Он включает четыре проведения темы (второе — доминантовый ответ — в партии альтов, третье — в партии вторых скрипок, четвертое — ответ — у первых скрипок), после чего следует раздел с развитием начального мотива темы, подводящий к связующей партии сонатного *allegro*. Опуская ее рассмотрение, равно как и рассмотрение других партий экспозиции — побочной и заключительной, обратимся сразу к разработке сонатной формы, которая начинается с изложения новой темы, аккордового, хорального склада. Именно она становится второй темой фуги — о чем свидетельствуют ее четырехголосная фугированная экспозиция, появляющаяся спустя некоторое время (а именно — с т. 223 в партии струнных; тональности Des, As, Des, As), и следующие за ней дополнительные экспозиционные и послеэкспозиционные проведения темы, включая стреттные, в прямом и обращенном виде. Шеститактный доминантовый предикт приводит к репризе (т. 270), где в главной тональности B-dur, с динамикой *ff*, соединяются в контрапункте темы главной партии финала и эпизода:

221

т. 270



Поскольку, как видно из примера, сразу же вслед за проведениями тем следуют их ответы, а затем еще два совместных изложения тем в главной и доминантовой тональностях, этот раздел, естественно, может быть истолкован и как реприза двойной фуги. Далее обе темы, продолжая контрапунктически соединяться, подвергаются тщательной мотивной разработке: сначала секвентно (с т. 286) излагается начальный мотив главной темы, затем (с т. 298), также секвентно, — его продолжение; во второй теме искажается

интервалика: вместо начального квинтового хода звучат то увеличенная квинта, то тритон, то терция. Далее вступает в силу стреттно-имитационная техника: первая тема, изложенная в инверсии, появляется в двухголосной стретте (с т. 306) — с временной дистанцией в две четверти, затем, спустя четыре такта, — в трехголосной стретте (с т. 310), с временной дистанцией в четверть, а еще через шесть тактов — в четырехголосной стретте, и при том в канонической секвенции (с т. 316), с шагом по секундам вверх. Одновременно с первой темой разрабатывается и вторая (например, т. 324 и далее — в инверсии). В то же время развитие первой подчиняет себе все большее количество голосов, пока в т. 330 ее стретта (в прямом и обращенном виде) не становится восьмиголосной! Секвентное продвижение мотивов темы по полутонам подводит к кульминации всей части (т. 339), где *fff*, в тональности доминанты звучат обе темы, излагаемые канонически (первая в виде трехголосного канона, вторая — двухголосного). Небольшой динамический спад вновь сменяется подъемом, приводящим к репризе фуги (т. 350), в которой обе темы подаются *ff* в главной тональности B-dur и в основном (прямом) виде, сохраняя при этом стреттное изложение³¹. Движущаяся на фоне доминантового предикта каноническая секвенция на материале второй темы подводит к коде фуги (т. 374), еще раз, но теперь без всяких стретт и канонов, провозглашающей в динамике *fff* «союз» двух тем. При этом масштаб каждой из них увеличен за счет проращивания — секвенцирования их заключительных мотивов. Темы здесь звучат уже не как тезисы, приглашающие к аргументированию, но как безоговорочно доказанное утверждение основополагающей идеи³².

Вторая кода фуги (т. 564 и далее), являющаяся в то же время кодой всей сонатной формы финала, вводится с большим временным отрывом от начала первой. Она дополняет фугу новыми контрапунктическими приемами. Среди них — одновременное изложение первой темы фуги в прямом и обращенном виде (канон в инверсии с нулевой временной дистанцией — тт. 564, 572), ее соединение со второй темой, имеющей аккордовое изложение и торжественное, хоральное звучание, которое придает всему заключительному разделу симфонии утвердительный, праздничный, даже несколько помпезный характер.

³¹ Первая тема излагается в виде четырехголосной стретты, вторая — неточной двухголосной.

³² Напомним, что далее следуют связующая, побочная, заключительная партии сонатной формы финала. При этом тема заключительной партии (т. 460) неожиданно «модулирует» в тему главной партии первой части симфонии и тем самым предоставляет последней возможность активного участия в дальнейшем «действии» финала: та не ограничивается только одним моментом цитирования — далее на ней строятся 4-голосный бесконечный канон, канон с респостой в обращении, она становится участницей различных форм контрапунктирования с первой темой фуги и т. д.

Забежим несколько вперед и заметим, что данный вид фуги получит особенно большое развитие в XX столетии, став неотъемлемой частью многих симфонических произведений Г. Малера, Н. Мясковского, В. Шебалина и других мастеров.

Фуга с чертами симфонизма

Такой вид фуги мог появиться только в XIX веке, и он совсем не обязательно связан с жанром именно симфонии. Как известно, под понятием «симфонизм» подразумевают (в том числе Асафьев) гораздо более широкое явление, а именно — особое качество музыкального мышления, предполагающее радикальную образную трансформацию в процессе развития музыкальных тем, проявляющееся в самых разных жанрах, в том числе и в камерных — сонатах, концертах, поэмах, сюитах...

Первым, кто создал подобный вид фуги в западноевропейской музыке, был, конечно же, Бетховен. Финалы его 29-й и 32-й фортепианных сонат, виолончельной сонаты № 2 — убедительнейшие примеры фуг, темы которых претерпевают столь существенные изменения в процессе разработки и настолько меняют свой облик, что в конце произведения они по сути дела являются уже носителями качественно иного образа, выразителями иного настроения, состояния, нежели в начале. Именно в этом виде фуг, как ни в каком другом, много отступлений от канонов и правил. Тема здесь может не только увеличиваться или сокращаться в своих объемах, но и менять свое жанровое «лицо»; свободным становится и тональный план, отвечая конкретной художественной задаче. Что касается фактуры, то она вообще часто радикально трансформируется, «модулируя» либо в гомофонию, либо в полифонию контрастных пластов...

Обратимся к фуге **29-й сонаты Бетховена**. Впрочем, прежде чем начать характеристику ее темы, необходимо опять-таки, как мы это уже делали, анализируя композиции позднего Бетховена, вернуться к предшествующему фуге Largo. Начавшись достаточно неопределенно, с октавных «переборов» V ступени в B-dur (b-moll?), за которыми последуют трезвучия Des, b, Ges, оно далее представляет собой ряд небольших контрастных эпизодов в тональностях H-dur, gis-moll, A-dur. Когда в последнем из них трезвучие VI низкой ступени (на звуках которого, поднимаясь вверх и охватывая диапазон пяти октав, вводятся трели, подготавливающие тематический материал, фуги), принятое композитором за доминанту, разрешается в тонику B-dur, на фоне секвентных пассажей появляется краткий предвестник темы фуги. Собственно тема фуги — действенная, активная, состоящая из нескольких характеристичных элементов³³ (см. пример 214), обращает на себя внимание

³³ Подробная ее характеристика дана на стр. 531—532.

не только своими масштабами, но и неопределенностью окончания. Казалось бы, мы только что уловили ее тонику (начало 6-го такта), но пассажи рвутся вперед, все увеличивая и увеличивая размеры темы... Может быть, признак ее окончания — тонический звук в начале 8-го такта? Но тема «пробегаёт» и через этот звук... Вступивший в 11-м такте ответ (тонально-доминантовый) на фоне продолжающих излагаться секвентно пассажей и далее — удержанного противосложения, подсказывает нам, что мы явно «проскочили» момент завершения темы...

Впрочем, размеры темы, конечно же, далеко не единственная оригинальность данной фуги; наиболее важными оказываются здесь «проблемы», касающиеся ее метрического оформления, а также различных форм изложения, как-то: в увеличении, инверсии, ракоходе, стретте и т. д.

Уже первое проведение темы в разработке (в тональности Des-dur) подает ее в значительно преобразованном виде: тема смещается на одну четверть влево, в сравнении с исходным изложением, и тем самым все сильные доли оказываются слабыми, а слабые — сильными. Следующее проведение — в тональности As-dur — подтверждает, что это не случайно, поскольку в нем тема снова смещается по сравнению с первоначальным проведением, но теперь уже на четверть вправо. Таким образом, первая, сильная доля экспозиционного проведения темы становится третьей долей темы в Des-dur и второй долей — в As-dur. Вслед за метрическим обновлением темы, проведения которой перемежаются интермедиями, Бетховен дважды (в тональностях es-moll и b-moll) применяет ее масштабное увеличение. Оно достигается и с помощью ритмического преобразования (длительности темы укрупняются вдвое), и с помощью изменения ее плотности — поскольку тема, будучи изложена в увеличении, в то же время звучит в секстовых дублировках. Далее яркая, романтическая по своему звуковому наполнению интермедия, начавшаяся в As-dur, повторяя материал ранее прозвучавшей тоном ниже интермедии в Ges-dur, увеличивает свои масштабы почти втрое и приводит к новым преобразованиям темы. На сей раз тема трижды звучит в ракоходе: начиная с конца 6-го такта, она сначала проводится в среднем голосе (h-moll), затем в верхнем (D-dur) и в нижнем (h-moll). После очередной интермедии следует одиночное проведение темы в D-dur, за которым, почти подряд, она трижды излагается в инверсии (G-dur, cis—A /с метрическим смещением на две четверти влево/, Es).

Хаотичные имитации интермедии, построенной на начальных скачках темы и гаммообразных восходящих и нисходящих пассажах, неожиданно приводят к паузе. Развитие фуги останавливается, и наше внимание переключается на новый образ и новую тему, сопровождаемую ремарками «sempre dolce», «cantabile»:



В отличие от первой темы фуги, в этой, второй, все предельно ясно, четко, конкретно. Ее масштаб — два такта, диапазон — квинта, округлые волнообразные контуры, диатоника, ритм ровными четвертями — все вносит в облик темы покой, ясность, согласованность, органичность. Весь этот раздел, с экспонированием новой темы и ее разработкой (отметим в ней подчинение линейного начала темы вертикали и логике гармонии), предстает как очевидный эпизод, «передышка», необходимая в предельно драматизированном развитии первой темы фуги. А далее, расставив все «запятые» — но не «точки»! — Бетховен, минуя каденцию, просто через ум. вводный септаккорд (неполный), подводит к основной тональности — B-dur. Начинается реприза фуги.

Как соединить столь образно различные темы, и главное — как соотнести их разную протяженность? Ответ композитору очевиден. Сложные этапы «борьбы», которые прошла первая тема, и, кроме того, «мудрая» простота второй темы, явно умили «амбиции» первой, а в придачу и ее размеры. Вступая в репризу в «диалог» со второй темой, первая сокращается композитором до 3-х тактов: в ней остаются только ядро и начальный раздел развертывания. В таком «плотном графике» первая тема фуги излагается трижды, вторая же (поскольку она двухтактна) успевает пройти четыре раза (Т — DD — D — Т)³⁴. Проводя в последний раз обе темы в B-dur, Бетховен направляет их на путь секвентного развития, и этот шаг становится определяющим для возвращения к изложению только одной первой темы и продолжения ее разработки...

Но что можно предпринять по отношению к теме, которая, казалось бы, уже испытала на себе все виды полифонического развития? Точнее, почти все: незатронутыми остались, по-видимому, только стреттная техника и каноны. Они-то и становятся ведущими приемами еще одной разработки. При этом первая стретта, строящаяся на теме в обращении и в прямом виде, использует те два метрических варианта, которыми открывалась послеэкспозиционная часть. Поданная в тональности доминанты — F-dur, стретта-канон (с отставанием в одну четверть) вы-

³⁴ Особенно интересно выполнено их второе совместное проведение, которое в высотном отношении звучит септимой ниже предыдущего — тонического, но в функциональном отношении представляет тональность доминанты — F-dur.

держивается 4 такта, переходя в пятом такте в канон (также в инверсии) с нулевой временной дистанцией. Тут же следует — но уже в других голосах и в главной тональности B dur — вторая стретта; продолжающий ее звучание канон в инверсии с нулевой временной дистанцией увеличивается до 3-х тактов.

Опуская перечисление других блистательно выполненных в данном сочинении приемов полифонического письма, укажем лишь на две нетрадиционные канонические секвенции, окружающие одиночное проведение темы в тональности доминанты (F-dur): одна, имеющая sforцандо на каждой четверти, излагает материал одновременно в прямом и обращенном виде, другая, с варьированием материала, — в контрапункте децимы. Эта вторая подводит к еще одному приему подачи темы фуги: та звучит в основной тональности в виде канона в обращении с нулевой временной дистанцией (использование инверсии первой темы перекидывает арку к разделу ее разработки в первой части фуги). Далее сменяющие друг друга фрагменты темы, противосложения, интермедии настолько усложняют картину «взаимоотношений голосов», что «прояснить» ее не удастся даже тогда, когда наступает раздел предикта (на органном пункте сначала субдоминанты, затем доминанты). Однако «надежда» найти выход из сложившейся ситуации, как оказывается, была заложена уже в самой теме. Решение просто: гаммообразные пассажи (см. раздел с ремаркой *Темпо I*), завершаемые не чистой квартой, как было ранее, а тритоном, сменяются многократно повторяемым на протяжении 10 тактов, продвигающимся секвентно вверх по тону и полутону, проходя через всю октаву, ядром темы (в октавных удвоениях); и эта гамма — первичное музыкальное начало — как бы символизирует ту простоту истины, которая в итоге и есть решение всех проблем...

Один из ярких примеров фуги с чертами симфонизма, в которой в процессе развития качественно меняются первоначальный облик и образное содержание темы и других компонентов, демонстрирует первая часть **Сюиты № 1 для малого оркестра П.И. Чайковского**, имеющая название «Интродукция и fuga».

Основная тема Интродукции, со скрытым хроматическим голосом и полутоновым опеванием вводного тона (монолог *Fag.* с вопрошающими фразами, сопровождаемый взволнованным «шелестом» струнных, затем повторенный с участием деревянных духовых), фугато струнных, с приемом одновременно-го сочетания голосов в прямом и обращенном видах, не снимающее, а, наоборот, усиливающее драматизм и напряженность, — все это представляет типичнейший для Чайковского мир лирико-драматических образов, где немалое место имеют чувства щемящей тоски и боли. Сменяющие друг друга эпизоды, краткие фразы, реплики — все это передает крик души, отчаяние, безысходность. Завершается Интродукция остановкой на трезвучии доминанты, не получающем разрешения. Вероятно, «точки над i» должна будет поставить fuga...

Действительно, тема (ее исполняют Ob., Cl., V-ni II), которой открывается фуга, — решительная, волевая, активная, несет в себе заряд энергии, способный решить все проблемы:

223 *Moderato e con anima*



Начальная фраза, опирающаяся на звуки тонического d-moll'ного трезвучия, содержит некий оттенок вопросительности, а ее продолжение имеет характер подробного, детализированного «объяснения». Чистейшая диатоника, отсутствие задержаний, предметов, синкоп — все это мало характерно для Чайковского. Дальнейшее «поведение» темы фуги также поначалу не типично для стиля композитора — оно интригует своей нормативностью и «правильностью»: тонально-доминантовый ответ в a-moll, темо-ответные (Т — D) третьи и четвертое проведения, вслед за которыми, после небольшой интермедии, следует развивающая часть с проведениями темы в F-dur и C-dur. Почти в том же духе звучат и следующие проведения, после интермедии, — в тональностях C-dur и a-moll. При этом момент разработочности начинает действовать все активнее. Он вторгается и в изложение темы (d-moll), которая внезапно «модулирует» ...в материал канонической секвенции (у струнных).

Начинается второй раздел разработки, характеризующийся стреттными проведениями в основном только начального отдела темы (g-moll, B-dur). Далее «курс» явно драматизируется: в музыкальный текст вводится хроматика, и в том числе — хроматические опевания; «состыковка» коротких мотивов в секвенции (состоящей вначале из 3-х отделов — тт. 136–139, затем из 4-х — тт. 142–146) сопровождается нагнетанием напряжения, которое еще более усиливается введением тембра валторн, излагающих начальный фрагмент темы (B-dur, т. 141). С этого момента (точнее, чуть ранее) уже совершенно отчетливо узнается индивидуальный почерк композитора, его умение одним взглядом охватить драматургию целого, подчиняя ей мелкие участки формы, которые, будучи вовлеченными в единое симфоническое развитие, могут разительно менять свою сущностную сторону. Трижды — от *a*, *c*, *es*, в партии виолончелей и контрабасов, дублируемая скрипками и альтами (при полном молчании остальных групп оркестра), излагается стреттно гамма тон-полутон — своеобразный намек на драматический исход событий, подводя ко II низкой ступени — *es* (образующей тритон к *a* — V ступени основной тональности d-moll). На гамму, с ее семантикой, мгновенно «реагируют» все инструменты оркестра, усиливая состояние напряжения и ожидания... При этом у фаготов, виолончелей и контрабасов появляются призывные интонации — предвестники мотива будущей Пятой

симфонии, осуществляющие постепенный спуск по полутонам от звука *es* к *a*, на котором устанавливается доминантовый органный пункт.

Это третий, предиктивный раздел разработки... и в то же время начало репризы. На доминантовом органном пункте в главной тональности, *fff*, у 4-х валторн и двух фаготов проводится целиком тема фуги в двойном ритмическом увеличении. Облик ее неузнаваем: теперь она напоминает «темы рока» — звучит не просто сурово и драматично, но угрожающе, и в то же время трагично. Ее окончание также изменено — вместо тоники звучит *D₂*; основная тема, пытаясь утвердить себя, еще и еще раз подается в стреттном изложении (*d-moll*), однако «запоздалые доводы» прерываются фразой, концентрирующей в себе роковую семантику. Эта фраза вновь подводит к доминантовому органному пункту, но на сей раз на его фоне возникают лишь короткие отрывистые мотивы... Неожиданно, светло и как-то ирреально (в *D-dur*, у кларнетов и фаготов), еще раз звучит начальный фрагмент темы фуги. Однако, он «застывает» на звуке *fis*, подобно вопросу, который так и остается без ответа...

Таково решение этой фуги, явно наделенной чертами симфонизма, — о чем свидетельствует не только сопровождаемая образным переосмыслением трансформация темы, но и трансформация всей композиционной структуры. Трактовка последней здесь весьма сходна с трактовкой Чайковским сонатной формы в его симфониях, в которой, как правило, развитие конфликтной драматургии приводит к модификации репризного раздела: главная партия поглощается сонатной разработкой, а побочная становится уже фактически кодой.

В дальнейшем подобный тип фуги получит широкое развитие у С. Танеева, А. Глазунова, А. Брукнера Г. Малера, а со второй трети XX столетия — у Н. Мясковского, Д. Шебалина, Д. Шостаковича и др.

Программная фуга

Сказать, что программность — новое качество, свойственное лишь фуге второй половины XVIII — XIX вв., было бы, конечно же, неверно. Еще на начальной стадии своего развития фуга была тесно связана с изобразительными моментами (качка, шас — охота, погоня); выполняла она определенные «программные» задачи и в союзе с хоралом. Напомним, наличие разного рода символов и риторических фигур позволяло «дословно расшифровывать» не просто ее общее содержание, но ход развития конкретного «сюжета». Тем не менее, фуги Баха — как и фуги его предшественников Фишера, Рейнкена, Букстехуде — при всей их связи (непосредственной или опосредованной) с хоралом оставались во многом достаточно самостоятельными композициями. И хотя «события» того или иного сюжета явно влияли на общую конструкцию фуги, сами используемые выразительные средства, как правило, не выходили за рамки

строгих барочных канонов и мало чем отличались от выразительных средств жанров, не связанных с какой-либо программой.

Новое отношение к программной музыке, а с ним и новые выразительные приемы, появились с развитием сценических, театральных жанров. Усилилась степень конкретизации образов, возросли возможности звукописи и желание найти наиболее соответствующие тому или иному образу краски. Мы уже упоминали ранний пример программной фуги — первую часть клауирной сюиты Алессандро Польетти, имеющей заголовок «На восстание в Венгрии» (см. с. 307), где галоп-фуга, явно связанная с описанием событий восстания, сменяется, без завершающей каденции, аллемандой («Заключение в тюрьму»), за которой следует ряд частей танцевальной сюиты, в том числе куранта («Процесс»), сарабанда («Приговор»), жига, а также частей, не связанных с танцевальными жанрами («Обезглавливание. Казнь», похоронное шествие — пассакалия, «Колокола. Реквием»).

В XIX же веке программность становится почти нормой для фуги. Более того, будучи предрасположена к концентрированному изложению важнейших мыслей, к разного рода обобщениям, фуга часто используется в целях итогового утверждения основной идеи сочинения, жанр которого традиционно не связан с фугой (например, финал оперы «Фальстаф» Верди). С другой стороны, заложенная в ней способность к изобразительности приводит к применению ее в ситуациях, сопровождаемых детальным показом тех или иных событий (см., например, финал 2-го действия «Нюрнбергских майстерзингеров» Вагнера). В этом случае фуга уже не обобщает, а конкретизирует содержание. Программная фуга применяется как в опере, оратории — где эту новую для нее функцию помогает выполнять текст, — так и в симфонической поэме и иных жанрах инструментальной музыки, где текст отсутствует.

Наш анализ программных фуг мы начнем с одного из наиболее ранних в XIX веке образцов — фуги из оратории **«Времена года» Й. Гайдна** (1801). Ее местоположение — в предпоследнем номере (№ 17; точнее — во второй его половине) II-й части («Лето»), и связана она с передачей сцены грозы.

Показательны отличия этой фуги от традиционной: в ее музыкальный текст вводятся дополнительные реплики — возгласы хора; стремительный разворот «драматических» событий вызывает сокращение традиционных разделов. Тем не менее, сама образность фуги остается в русле традиций XVIII века и во многом перекликается с образностью фуг из кантат Баха, ораториальных произведений Генделя и т. д. Предшествующий фуге первый раздел, *Allegro assai* (в исполнении хора и оркестра), связан с передачей состояния волнения, тревоги. Тремолирующие фигуры у струнных, возгласы хора: «Ах! К нам близится гроза!», опирающиеся на звуки уменьшенного трезвучия, выбор тональности — *c-moll* — все это представляет собой довольно традиционный для XVIII века арсенал

выразительных средств, призванных достаточно обобщенно передавать драматизм, чувства беспокойства, волнения.

Смена темпа (*Allegro*), размера (с *C* на *♢*), фактурных условий (ранее отсутствовавшие стаккатные триоли) — все это выделяет фугу в самостоятельный раздел. Ее тема начинается скачком от *V* к *VIII* ступени и далее спускается, вначале по полутонам, а затем по ступеням *c-moll'*ной гаммы, к *I* ступени:

224



Напряженному, драматичному характеру темы способствуют и ее хроматическое интонационное наполнение, и пиццикатный сопровождающий голос (вероятно, изображение начинающегося дождя), и колорит самой тональности, а также время от времени появляющееся в разных голосах восклицание «Горе!». Иногда этот двузвучный мотив трактуется исследователями как вторая тема, однако, на наш взгляд, он ни в коей мере ею не является: об этом свидетельствуют как его интонационная нестабильность (секундовая интонация заменяется на квартовую, квинтовую), так и отсутствие противосложения, и вообще всех тех «регалий», которые должна иметь тема фуги.

В фуге нет цезур, она вся разворачивается как бы на одном дыхании. Прямой восходящий порядок вступления голосов в начальном разделе (первые три проведения темы в тональностях *c-moll*, *g-moll*, *c-moll*, в партиях теноров, альтов, сопрано) отражает возрастание напряжения. Далее, исключая какие-либо интермедии, стреттно, по отношению к третьему проведению темы (через три такта вместо пяти), вступают басы с изложением темы в тональности *Es-dur*. За ними следуют вновь тенора с проведением темы (в ней изменены начало и окончание) в *f-moll*. Реплика «Горе нам!» состыкуется с темой фуги, и вот уже они звучат не в разных партиях, а в одной (сопрано), проходя друг за другом в тональности *g-moll*. Небольшая интермедия — каноническая секвенция на заключительном мотиве темы, в которой заняты три хоровые партии (тенора дублируют альты), вновь сменяется изложением темы в главной тональности в партии басов, которые дублируются в терцию тенорами. В самой же теме момент ее хроматизации — движение по полутонам от *VIII* к *V* ступени — продлен еще на один полутон; изменено и все ее окончание, которое приводит к прерванному обороту — трезвучию *VI* ступени. Напряжение увеличивается, динамика все более и более возрастает. «Горе нам!» — восклицает уже весь хор; эту реплику, наподобие эхо, повторяют духовые инструменты. Еще раз, теперь с двойным ритмическим увеличением и с заменой квартового скачка на умень-

шенную септиму (!), хор восклицает «Горе нам!», после чего на *pp* следует завершение всего номера. В нем вновь слышится некое подобие темы фуги — в хоральном, аккордовом изложении и со свободным ритмическим увеличением длительностей; теперь она выражает уже иное состояние, а именно — нечто среднее между оцепенением, страхом и молитвой.

Совершенно иной пример — фуга из финала **Девятой симфонии Бетховена**. В ней отсутствует какое-либо сюжетное действие, но есть текст, выражающий важную, значительную идею всей композиции — единение людей. И эта идея приводит к модификации первой темы фуги — «темы радости», и второй темы — «Обнимитесь, миллионы», которые, будучи изначально исключительно контрастными, в процессе симфонического развития становятся очень близкими, схожими. Секвентное продвижение ритмически «унифицированных» тем фуги символизирует полное сплочение душ: не может быть радости без единения, только единение и приносит настоящую радость. Явно заблуждаются те исследователи, которые называют этот фрагмент симфонии «фугато»: значительность смысла, который вкладывает Бетховен, новаторски пересмотревший многие явления, касающиеся формообразования и жанровых канонов, в этот итоговый фугированный раздел, безусловно, позволяет рассматривать его как фугу — с четырьмя проведениями двух тем в экспозиции и тремя проведениями этих тем в разработочно-репризной части.

Ярчайшие образцы программных фуг демонстрирует творчество **Г. Берлиоза**. Его симфонии — «Фантастическая», «Гарольд в Италии», «Ромео и Джульетта», «Осуждение Фауста» и др. — содержат именно такой тип фуги, имеющий массу нетрадиционных моментов, вызванных особенностями сюжета, ходом его развития. Первый предлагаемый нами пример — начальная фуга из Интродукции к первой части драматической симфонии «**Ромео и Джульетта**». Как, впрочем, и другие берлиозовские образцы, эта фуга не оставляет сомнения в том, что ее автор — не просто художник, остро чувствующий и, кроме того, независимый в своих суждениях, взглядах, эстетических вкусах, — это ярчайший театральный композитор, прекрасно знающий специфику театральной сцены и способы воздействия на зрителя. Каждый такт его музыки, каждый прием, будь то репетиции звука или паузы, секвенция или канон — не говоря уже об инструментовке! — продиктованы требованиями именно театральной сцены и ее законами; соответственно, и сами «технические средства» наполнены совершенно конкретным, зримым смысловым значением.

Вынесенная автором в подзаголовок Интродукции программа — «Борьба — Сумятица — Монолог Герцога» — явно требовала активного, энергичного развития музыкального материала. Использование в этой части и жан-

ра, и формы фуги (с ее изначальным смысловым значением — бег), вне сомнений оказалось органичным для раскрытия подобного рода содержания. Но при этом, как мы увидим в дальнейшем, ее ярко программное, «театральное» решение побудило автора прибегнуть к радикальным изменениям в трактовке не только основных компонентов фуги и отдельных ее разделов, но и общей структуры.

Фуга — кстати, она имеет необычное темповое обозначение *Allegro fugato* — открывается одnogолосным изложением темы в партии альтов (пример 225). Как нам представляется, подобная тема мало подходит для передачи реальной драки, ссоры. Возбужденное звучание альтов (*h-moll*), с постоянным использованием стаккатто и форшлагами на сильных долях такта, скорее адресует именно к театральной сцене, к передаче театрального действия, при котором, даже в случае трагических событий, все (то есть, актеры) тем не менее остаются живы и здоровы. Исходя из характера музыки, можно сделать предположение, что Берлиоз в своей симфонии не стремится следовать за Шекспиром, с его подлинной, высокой трагедией. Его симфония — скорее музыкальное воплощение событий как бы не совсем «всерьез»...

Такой вывод подтверждает и дальнейшее развитие музыкальных событий. Ответ звучит в партии виолончелей. Берлиоз, обычно весьма ироничный в отношении соблюдения разного рода схем и традиций, здесь явно утрирует значение «школы»; делая ответ **тонально-доминантовым**, он как бы говорит: если хотите, чтобы все было «по правилам», — получайте вместо октавы нону... Противосложение, которое ведут альты в момент звучания ответа, в силу использования форшлагов, также вносит в действие элемент некоего гротеска (обратим внимание на необычный формальный момент: на один миг оно становится двухголосным):

225 *Allegro fugato*



Пока, если не считать небольшого нюанса в противосложении, fuga строится вполне традиционно. Однако из последующего изложения музыкального материала становится очевидно, что тема фуги как бы отождествляется Берлиозом с неким персонажем, участвующим в драке. И, поскольку в разгорающуюся ссору вовлекается все больше и больше участников (здесь и представители двух династий — Монтекки и Капулетти, и сочувствующие им, и просто зеваки...), fuga стремительно наращивает число голосов. С начальными двумя тактами темы (причем в G-dur!) вступают первые скрипки; затем, также с сокращенной темой, вступают вторые скрипки, которые проводят ее в h-moll. Двухтакты сменяются одноктактами — вновь звучат первые скрипки (D-dur), за ними вторые (fis-moll), затем, уже с полутактной темой, кларнеты, удваивающие первые скрипки (fis), после них — с теми же полутактами — флейты и гобои (fis)³⁵... Наконец, эти квази-«стреттные» имитации перерастают в простую гомофонную секвенцию (в ней начальный мотив, продвигаясь по ступеням вниз, повторится еще семь раз), которая, расставляя точки над i, проясняет, наконец, окончательно суть происходящего. А именно: после темы и ответа (в сумме составивших 8 тактов) на самом деле следовало не что иное, как... достаточно протяженная интермедия (11 тактов). И все используемые в ней эффекты — прогрессирующее дробление темы, увеличение количества голосов (до четырех) — действительно были призваны отобразить стремительно увеличивающееся число персонажей на сцене...

Вслед за интермедией, в тональности fis-moll (тональности ответа) возникает следующее проведение темы, в котором к ранее уже задействованным альтам и виолончелям прибавляются контрабасы. Это — третье экспозиционное проведение; за ним на органном пункте тоники следуют четвертое проведение, с темой в главной тональности, и фрагмент пятого — в тональности субдоминанты. Все они звучат уже фактически в условиях гомофонной фактуры, причем два последних проведения — на тоническом органном басу, который затягивается еще на 8 тактов.

Таким образом, в конечном счете, экспозиция фуги — вопреки классическим законам жанра — не выходит за пределы главной тональности. Но поскольку внутри нее мелькали тональности, нетипичные для традиционной экспозиции, можно предположить, что автор, как бы предпринял здесь попытку найти «путь к примирению», а точнее — сохранению стабильности (хотя бы на время). Но... следующая за экспозицией развивающая часть свидетельствует о том,

³⁵ Интересно, что начальные звуки первых четырех вступлений темы (затакт, 4-й, 8-й, 10-й такты фуги), взятые последовательно, образуют начало темы, то есть возникает эффект, аналогичный литературному приему акростиha. Как известно, Берлиоз был также талантливым литератором — автором самобытных музыкально-критических статей и рассказов.

что, казалось бы, несколько затихшая ссора разгорается с новой силой. Одно за другим следуют пять проведений темы (с измененным началом): в D-dur, G-dur (сокращено до 2-х тактов), A-dur, D-dur, A-dur (в последнем изменен конец).

Еще дважды (в D-dur), уже в сокращенном виде, пытается «пробиться» основная тема; однако совершенно неожиданно стремительный бег фуги обрывается. Вниманием слушателя завладевают многократно повторяемые тромбоны и валторнами пустые квинты, а точнее — семикратно повторенное октавно-квинтовое созвучие, после которого у всего оркестра (*tutti*) звучит на фортиссимо уменьшенный вводный септаккорд. Этот исключительно яркий эффект не просто приостанавливает фугу и сценическое действие — он словно углубляет взгляд на события. Его цель, как представляется, во-первых, напомнить слушателю об эпохе, в которую происходит действие, — позднее Средневековье (отсюда кварто-квинтовая вертикаль, характерная для органума), а во-вторых — отвлечь внимание от уличной драки и обратить его на возникающую внезапно — так и хочется сказать, на ступенях средневекового замка — фигуру Герцога (напомним, что уменьшенный вводный септаккорд всегда в романтической музыке был связан с эффектом неожиданности). Обращение Герцога к участникам потасовки — речитатив тромбонов и офиклеида (в фуге этот раздел является эпизодом и представляет собой вторую часть разработки), состоящий из отдельных фраз, прерываемых паузами и ферматами, вслед за которыми каждый раз у струнных звучат обрывки темы фуги (своего рода реакция на речь Герцога тех, к кому он обращается) — ярчайший пример сценической музыки!

«Речь» Герцога явно произвела должное впечатление. Об этом свидетельствует реприза фуги, где и тема и ответ звучат в мажоре — H-dur, Fis-dur (опять-таки, в партии струнных). Правда, последующие проведения темы (на сей раз она усечена в своей заключительной части), мигрирующей от инструмента к инструменту, как бы отражая «остывание» страстей и завершение конфликта, вновь звучат в миноре. Вскоре от темы остается лишь ее последняя интонация из двух звуков — *g, fis, fis, g, fis...* Представая в разных ритмических комбинациях, эта последовательность звуков становится своего рода оstinatным фоном, непрерывно повторяющимся на протяжении 26 тактов, и, таким образом, уравновешивающим стремительное начало фуги. Более того, тем самым тормозится дальнейший ход событий... Сценическое действие как бы временно приостанавливается. Но приостанавливается именно временно, поскольку фуга завершается не как принято — *тоникой*, а D₇ в тональности h-moll — тональности, которая, как показала художественная практика, всегда сопряжена с трагической ситуацией и трагической развязкой...

Вторую фугу «Траурный кортеж Джульетты» Берлиоз помещает в IV часть симфонии. По содержанию она соответствует траурному шествию, оплакива-

нию Джульетты. Примеры использования фугированной формы в похоронном марше встречались в художественной практике и раньше (например, фугато из похоронного марша Третьей симфонии Бетховена), однако Берлиоз находит нетрадиционное — смелое и оригинальное решение подобной сцены. Как мы знаем, в данном случае у него была задача художественно воспроизвести необычную ситуацию, ведь шествие сопровождает не умершую, а якобы умершую Джульетту. Отсюда, возможно, проистекает «двойственность» — двухчастность фуги: вначале ее материал звучит у оркестра в миноре, а затем у хора в мажоре. Причем на этот раз fuga не просто является по сути музыкально-театральной сценой — «отражением» как бы происходящего на сцене, но представляет собой и более сложную — и более тонкую в психологическом плане — композицию. Здесь также можно усмотреть сценическое действие, но, в отличие от ранее рассмотренной Интродукции, его композиционное воплощение осуществляется средствами, характерными даже не для эпохи романтизма, а для гораздо более позднего времени.

Мы уже останавливались на характеристике темы данной фуги (см. с. 533), поэтому здесь пойдет речь о ее композиционных особенностях. Экспозиция фуги включает четыре проведения темы, следующие друг за другом: первое — в партии виолончелей, второе — альтов, третье — вторых скрипок, четвертое — первых скрипок. На протяжении всей фуги партия хора ограничивается повторением всего лишь одного звука; прием этот использован не случайно: скудное «монотонное» звучание оставляет впечатление несравненно более сильное, нежели то, которое мог бы иметь хор при мелодически развитых голосах. К тому же именно такое «поведение» хора позволяет яснее услышать экспозиционные проведения темы в оркестре (в тональностях *e-moll*, *h-moll*, *e-moll*, *h-moll*), а затем, спустя интермедийный раздел, строящийся на новой теме, — репризные стреттные проведения (также четыре) сокращенной темы, в тех же тональностях. Правда, в последнем, *h-moll*'ном проведении второй звук *d* заменяется на *dis*, возможно, намекая на будущие ладовые изменения... Далее следует нисходящий звукоряд: *c, h, a, g, fis, e, dis, e*, на фоне которого реплики — переключки хоровых партий подводят к полному (и при том мажорному — в *E-dur*), теперь уже хоровому изложению темы фуги в партии сопрановых голосов. Ее звучанием, в контрапункте с противосложениями у двух других партий хора (напомним, что для французской школы XIX в. было особенно характерно трехголосное хоровое письмо), открывается второй раздел фуги. Теперь весь ее тематический материал излагается в хоровых партиях, а ранее сопровождавший фугу остигатный фон — повторяемый тон у хора — поручается оркестру.

Выразительнейшая и в то же время весьма оригинальная перестановка партий хора и оркестра, с одной стороны, придает всей сцене целостность и масштабность, а с другой — намекает на возможность «переигрывания» всей ситуации.

Обращает на себя внимание равномасштабность двух частей фуги: и та и другая имеют по 59 тактов³⁶, но при этом последняя получает еще 16-тактовую коду, возвращающую к исходной тональности *e-moll*, которая полностью звучит на тоническом органном пункте. В отличие от первого раздела, во втором Берлиоз ограничивает экспозицию тремя хоровыми проведениями темы, добавляя к ней перед интермедией-эпизодом еще одно интермедийное построение с канонической секвенцией. После интермедии-эпизода в *E-dur* (также с перестановкой хоровых и оркестровых голосов), тональное корреспондирование которого с аналогичным эпизодом первой части (*G-dur*) напоминает соотношение побочных партий в экспозиции и репризе сонатной формы, композитор повторяет — естественно, с изменениями — стреттную, заключительную часть фуги.

Фуга-фантазия

Не следует думать, что, применяя здесь подобное название, мы вновь адресуем читателя к истокам фуги — к фантазиям Брунса, Любека, Букстехуде, представлявшим собой контрастно-составную форму, которая обязательно включала даже не одну, а несколько фуг. Речь пойдет, конечно, о другом, а именно — о внесении в фугу таких выразительных штрихов, таких конструктивных свойств, которые показательны для фантазии именно XIX века, — то есть пьесы, полной свободы, неожиданностей и сюрпризов.

Одним из первых, кто продемонстрировал новое «амплуа» фуги, был Антонин Рейха (1770-1836). Его сборник **«36 фуг для клавира в новой гармонической системе»** (1804)³⁷ предлагает смелое, оригинальное воплощение не только *«новой гармонической системы»*, с применением нетрадиционных принципов взаимоотношения тональностей, но и самой фуги, которая приобретает у него оригинальную жанровую трактовку, наполняется свободно-импровизационным началом, превращаясь поистине в фугу-фантазию. Впрочем, сам композитор по отношению к данному циклу подобным названием не пользовался — оно было введено им лишь единожды, в пьесе № 14, возможно, в связи с тем, что она была написана на тему Фантазии Фрескобальди. В тридцати случаях Рейха пользуется собственными темами, а в шести (опять-таки, обратим внимание на эту цифру!) заимствует темы у И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Дж.Фрес-

³⁶ Автор хотел бы не согласиться со странными цифровыми данными, приводимыми в анализе этой фуги на с. 95 в кн. Л.Л. Крупиной *«Эволюция фуги»* (М., 2001).

³⁷ Первые сведения в отечественной музыковедческой литературе об этом цикле (с анализами отдельных фуг) приведены В.В. Протопоповым в кн.: *История полифонии*. Вып. 4 (134. С. 259–261). Кроме того, достаточно подробный анализ фуг Рейхи, частично используемый в данном разделе нашей книги, содержат статьи А. Михайленко и Т. Плехановой (119), в также С. Богомолова (22).

кобальди, А. Скарлатти, Й. Гайдна, В.А. Моцарта — наиболее любимых им авторов, внесших, по его мнению, самый значительный вклад в развитие полифонической музыки³⁸. Рейха дает этим темам свое прочтение, создавая на их основе свободные транскрипции в фугированной форме. В то же время, возможно, этим шагом Рейха стремится продолжить характерную для полифонии традицию заимствования тем, которая была столь широко распространена в XVII–XVIII веках.

Рейха посвящает свой сборник Й. Гайдну и открывает его стихотворением, в котором выражает признательность и восхищение творчеством своего наставника³⁹. В то же время, весь сборник в целом можно рассматривать как авторский «комментарий» ко всем тем новшествам в музыкальной стилистике, которые неузнаваемо изменили ее со времен барокко. Что же касается «новой гармонической системы», то здесь, как представляется, надо говорить вовсе не о разработках Рейхи в области четвертитоновости — о чем так любят писать чешские специалисты; на самом деле композитор вложил в это понятие совсем иной смысл, связанный с новой трактовкой как всей тональной системы, так и системы родства тональностей.

Показательна в этом отношении фуга № 8, имеющая подзаголовок «*cercle harmonique*» («гармонический круг»). Тема этой фуги:

226 № 8

Allegretto

и следующий за ней ответ постоянно спускаются по большим секундам — от D до d, к концу фуги замыкая тональный круг.

В другой фуге — № 29, имеющей следующую тему:

³⁸ Эти шесть фуг расположены под следующими номерами: № 3 (использована тема главной партии из I части квартета f-moll, op. 20 № 5 Гайдна), № 5 (тема фуги G-dur из ХТК II Баха), № 7 (из *Haffner-Symphonie* № 35 Моцарта — KV 385), № 9 (тема сонаты-фуги g-moll Скарлатти, K 30, L 499; в изд. под ред. Келлера и Вайсмана т. III, № 36), № 14 (тема *Ricercaro chromatico* il Credo из «*Fiori musicali*» Фрескобальди), № 15 (тема фуги хора №17 из «*Израиль в Египте*» Генделя — по HWV).

³⁹ Переехав в 1801 г. в Вену, Рейха некоторое время совершенствовался по композиции у Гайдна.

Allegro moderato



девять ее проведений образуют как бы три витка спирали, каждый из которых помещается квартой выше предыдущего и включает, в свою очередь, по три проведения темы в тональностях, находящихся между собой на расстоянии большой терции: d — fis — b; g — h — es; c — e — Gis. Однако композитор не оставляет тональный план фуги разомкнутым, быстро возвращаясь в заключительных тактах к тонике d-moll с помощью секвенций и энгармонической модуляции. По аналогии с вышерассмотренной пьесой, эта fuga вполне могла бы иметь подзаголовок «гармоническая спираль»⁴⁰.

В фуге № 13, имеющей авторский подзаголовок «в новой гармонической системе», секрет «новизны» в ином. Все проведения темы, и вообще весь музыкальный материал фуги, не содержат ни одного случайного знака и ограничиваются только звучанием белых клавиш. Поэтому помимо изложения темы в основной тональности C-dur:

№ 13

228

Allegro moderato



здесь присутствуют ее проведения в d дорийском, e фригийском, F лидийском, G миксолидийском, а эолийском.

Отсюда становится ясно, что, говоря «новая гармоническая система», Рейха имеет в виду употребление не только далеких по степени родства тонально-

⁴⁰ Такое название фуга, кстати, и получает в статье Михайленко и Плехановой (см. 119).

стей, но и напрочь забытых к XIX веку натуральных ладов, располагающих свойственными им специфическими аккордами и созвучиями. Как здесь не вспомнить мудрое изречение: «Новое — это хорошо забытое старое»!

Однако необычность фуг Рейхи состоит не только в новизне использованной композитором гармонической системы. Нисколько не меньшим фактором их своеобразия является сам тематизм и формы его изложения. Темы фуг (имеются в виду прежде всего темы, сочиненные самим Рейхой) необычайно разнообразны. И если в одних налицо черты, характерные для тематизма венских классиков — периодичность, расчлененность, ритмические и мелодические повторы (пример 229 а), то в других отчетливо проступают стилизованные черты романтизма, с его более свободным обращением с диссонансами и хроматикой (см. пример 227). Среди тем немало таких, которые вполне могли бы быть темами начальных или финальных сонатных Allegri, а также темами менуэтов и медленных частей сонатно-симфонического цикла (кстати, они мало чем отличаются от тем камерных и симфонических произведений самого Рейхи). Еще одна характерная для фуг анализируемого цикла группа тем — изобразительного плана, гротескным, буффонадным характером, явно связанная с театральными, сценическими жанрами. Одним из признаков нового отношения к тематизму является использование в ряде случаев таких метров, как: $2/8$ (в фуге № 12), $3/8 + 2/8$ (в фуге № 20), $6/8 + 2/8$ (в фуге № 28), $C + 3/4$ (в фуге № 24):

229 Allegretto

№ 12



б) Allegro

№ 28



в) Allegro moderato

№ 24



Наряду с вышеприведенными, среди тем, сочиненных самим Рейхой, встречаются достаточно немногочисленные традиционные для жанра фуги темы (№№ 10, 17, 31). Но и в случаях, когда композитор пишет на собственные темы, и тогда, когда он использует заимствованные, он действует в дальнейшем настолько свободно и подвергает тему таким преобразованиям, что в итоге fuga все равно обретает свойства фуги-фантазии.

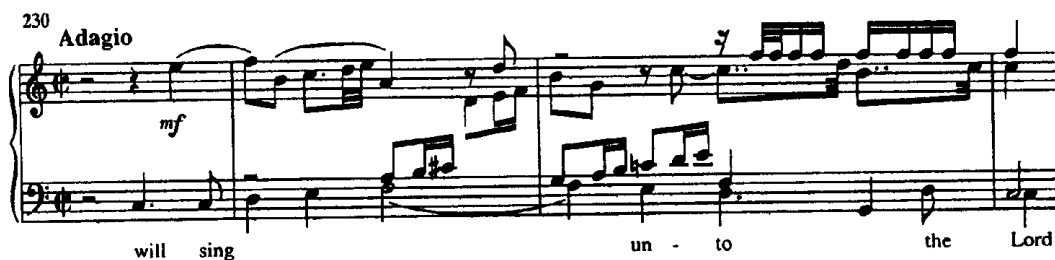
Докажем это на примере композиции № 5, написанной на тему G-dur'ной фуги И.С. Баха из второго тома ХТК. В произведении Рейхи полностью отсутствуют разделы, характерные для традиционных фуг, и в частности — для данной баховской композиции. Движение, которым насыщена тема, выдерживается здесь на протяжении всей фуги, которая звучит как бы на одном дыхании, без цезур и остановок, так, словно вся она — большая и непрерывная Тема. На самом деле, от традиционной фуги здесь остается мало: первые два проведения темы даны в тонике, за ними звучат проведения в тональностях доминанты (D-dur), медианты (H-dur) и субдоминанты (C-dur). Вслед за подобной «экспозицией» следует несколько разделов разработочного характера (наоборот, с каденциями в тонике и доминанте), в которых тема излагается неполностью: развиваясь секвентно, она проходит во все новых и новых тональностях — E-dur, Cis-dur, Fis-dur, As-dur, B-dur, c-moll, F-dur, a-moll, H-dur. При этом каждый новый, следующий после каденции раздел начинается стреттным изложением темы в главной тональности. В итоге наиболее характерные интонации переходят из голоса в голос, создавая впечатление непрерывного прелюдийного движения — искусной импровизации на тему Баха.

Не менее интересна, с точки зрения воплощения фантазийного, импровизационного начала, и fuga № 14 на тему Фрескобальди. Рейха разбивает ее на разделы, вводя в музыкальный текст семь фермат (!). Необычна и общая композиционная структура фуги, открывающейся кратким вступлением, в котором тема Фрескобальди, излагаемая аккордами, звучит торжественно, празднично. В таком виде она появится еще дважды — в центральном и заключительном разделах композиции, придавая целому черты и концентричности, и рондообразности. Сама тема Фрескобальди подается как своеобразный *cantus firmus*, который звучит в разных голосах и от разных звуков, в сопровождении контрапункта токкатного характера (с пульсирующим, непрерывным движением), напоминая скорее старинные остинатные формы, чем собственно фугу. Что же касается основных фугированных разделов, то они в данном сочинении вуалируются сопровождающим тему контрапунктом, постоянно находящимся в движении, развитии.

В числе нетрадиционных, явно фантазийных моментов, свойственных ряду фуг Рейхи, следует назвать тональную незамкнутость (!). Таковы фуги №№ 20, 26, 30 и др., которые начинаются в одной тональности, а завершаются в другой.

Подобная свобода тонального плана, если и не продиктована прямо, то, во всяком случае, согласуется со свободой, которая характеризует темо-ответные интервальные соотношения внутри фуги — и прежде всего внутри ее экспозиционного раздела: помимо кварто-квинтовых имитаций мы встречаем здесь терцовые соотношения (например, в фугах №№ 21, 26, 12, 25), октавные (№№ 3, 9, 19, 24) и даже тритоновые (№ 20). Уже в пределах экспозиции, не говоря о развивающем разделе весьма часто наблюдается уход в далекие тональности (это можно видеть и в ранее названных фугах №№ 8, 29 и др.).

Помимо простых, однотемных фуг, которых в данном цикле большинство, Рейха демонстрирует и сложные, многотемные фуги, среди которых есть несколько двойных (№№ 4, 13, 14, 32 и др.), одна тройная (№ 30), и одна фуга, написанная на шесть (!) тем (№ 15; см. Хр. № 24). Последняя — фуга с одновременным экспонированием всех тем, — несомненно, принадлежит к явлениям уникальным⁴¹. Ее первая тема — это тема Генделя, композитора, который своим творчеством (прежде всего, кантатно-ораториальными произведениями) демонстрирует искусное владение техникой сочинения трехтемных, четырехтемных и даже пятитемных фуг (см. с. 431). Данная тема, пожалуй, единственная среди всех «вождей» этой фуги Рейхи, имеет весьма протяженные размеры. Остальные, контрапунктирующие ей, отличаются лаконизмом, не снимающим, впрочем, их характеристичности:



Среди всех фуг Рейхи эта фуга выделяется особой монолитностью: в ней отсутствуют не только цезуры, но и срединные каденции; интермедии также не вносят какого-либо контраста, поскольку они, как правило, строятся на мотивном развитии тем. В результате вся фуга предстает как единое целое, включающее в себя кроме начального соединения еще шесть совместных проведений тем. Помимо главной тональности этот контрапунктический «клубок» с перемещающимися из голоса в голос темами воспроизводится в тональностях доминанты, параллельного минора, субдоминанты, VII-й низкой и III-й низ-

⁴¹ Впрочем, сам Рейха, видимо, не считал этот момент из ряда вон выходящим: в своем трактате (см. Приложение) он немалое внимание уделяет фугам, написанным на 5 и 6 тем.

кой ступеней. Причем, как это было характерно и для письма самого Генделя, темы не закрепляются за конкретными голосами, а свободно переходят из голоса в голос. И лишь когда останавливает этот непрерывный поток сменяющих друг друга тематических мотивов, внося в их калейдоскоп определенность и порядок.

Несомненно, к разновидности фуг-фантазий нужно отнести и ряд фуг **Ф. Шуберта, Ф. Листа, Ц. Франка, К. Сен-Санса, М. Рegera**. Причем степень свободы в них явно еще более увеличивается, когда они оказываются в союзе с собственно фантазией. Таковы, например, фуги **Ф. Листа**, входящие в состав двух циклов с аналогичным названием «Фантазия и fuga» — на тему «Ad Nos» и на тему **ВАСН**. В обоих циклах темы фуг подвергаются самым разнообразным модификациям; при этом подчас не только сталкиваются далекие тональности, но и общее фактурное решение нередко выходит за рамки полифонического письма и оказывается всецело гомофонно-гармоническим. Трансформация, которую претерпевают темы фуг и в той и в другой композиции, настолько сильна, что помимо черт фантазийности здесь, безусловно, надо говорить и о присутствии черт симфонизма.

Для подтверждения сказанного обратимся к **Фантазии и фуге на тему ВАСН Ф. Листа** (первая редакция — 1854; вторая — 1871 г.)⁴². Буквально каждым своим тактом Фантазия подтверждает связь с темой **ВАСН**: эти звуки пронизывают фактуру всей композиции, появляясь и в виде темы, и в качестве оstinатного мотива, и в виде фигураций в диапазоне семи октав (!), получая самое разное оформление — шестнадцатыми, восьмыми, четвертями... вплоть до бревисов. Звуки *b—a—c—h* подаются и как опорные тоны, образующие скрытый голос в гаммообразных фигурациях и стремительных, виртуозных пассажах, и как реальный, мелодический, основной голос — в хоральных, аккордовых эпизодах, и как сопровождающий голос — в разного рода оstinатных разделах. В «вариациях» подачи этого мотива автор проявляет массу выдумки и изобретательности. И даже когда, казалось бы, реализованы все возможности, и Фантазия завершается длинным нисходящим пассажем в диапазоне 3-х октав (от *ges* второй октавы до *ges* большой), самые последние его звуки опять-таки, воспроизводят интонацию из темы с малой секундой: *ges — f...*

И именно с повторения этих звуков, после непродолжительной остановки, как бы несколько неуверенно, начинается тема фуги. Вслед за изложением ядра следует еще одна остановка... Ничего удивительного, ведь тема **ВАСН** появи-

⁴² Это сочинение существует в двух вариантах — Прелюдия и fuga (для органа) и Фантазия и fuga (для фортепиано). Близкие, хотя и различающиеся деталями, обе версии представляют собой масштабные виртуозные пьесы.

лась на высоте, не соответствующей ее звукам. Далее Лист, как бы поправляя ситуацию, еще раз воспроизводит ядро — теперь уже на «правильной» высоте, и прибавляет к нему развертывание. В итоге «сложилась» тема, удивительно похожая на одну из баховских тем⁴³ (см. BWV 898₂). Однако она содержит и много нового, соответствующего эстетике романтизма. Правда, эта новизна не касается звуковысотной стороны, которая сохранена абсолютно точно, но зато она с большей силой проявляет себя в сфере метrorитмической: все сильные доли и ядра, и развертывания «баховской» темы стали в теме Листа слабыми долями и наоборот. Это придает теме тот особый внутренний нерв, ту экспрессию, которые столь показательны для искусства романтиков, и тем более характерны для творчества Листа:



А дальше, еще в пределах экспозиции достаточно строго начавшейся фуги, при четвертом проведении темы (в нижнем голосе) — в момент звучания развертывания — полифоническое многоголосие сменяется аккордовой фактурой. Мало того, ядро отделяется от своего «шлейфа», и каждый компонент темы вступает на путь самостоятельного развития — в разных фактурных условиях и с различным жанровым перевоплощением. Как и в фантазии, один ярко характеристичный эпизод сменяется другим, и вся фуга, таким образом, предстает как последование контрастных разделов, имеющих свои собственные фактурные, жанровые и темповые решения (Andante, Allegro con brio, Animato и т. д.). Очевидно, что фантазийное начало не просто проникает в фугу, но подчиняет ее своим принципам, своей логике, своим законам. Композитор использует практически все виды пианистической концертной техники: разного рода виртуозные пассажи, приемы тремолирования, расхождения голосов до 6 октав, а также мощные многозвучные аккордовые последования... Многократно, порою резко, неожиданно, меняется динамика. Нет постоянства и в ключевых знаках: два бемоля сменяются одним диэзом, затем четырем бемолями, далее разделами без ключевых знаков, с тремя диэзами, вновь с одним диэзом и, наконец, — с двумя бемолями.

Однако при всем этом Лист не упускает возможности продемонстрировать строгое выполнение полифонических приемов — таких, как каноническая секвенция (в тт. 207–215 один из голосов излагается октавами, другой — ядро

⁴³ Достоверность принадлежности данной темы самому Баху в последнее время оспаривается.

темы — трехголосными аккордами) или трижды звучащий канон в инверсии с нулевой временной дистанцией (тт. 230–232, 236–238, 242–247). Не забывает он и о мотивной работе. Фактура фуги обязательно вбирает в себя (иногда в виде реального, иногда — скрытого голоса) или ядро темы — мотив BACH, или его развертывание. Полностью же тема в послеэкспозиционном разделе проходит лишь 4 раза: дважды — в разделе *Piu Animato* (в *fis-moll* и *cis-moll*) и дважды в *Maestoso* (оба раза в *B-dur*). Несмотря на возникающие при этом контрастные образы, очевидно, что все они, так или иначе, — результат модификаций основной темы. *«В сущности, — пишет В.В. Протопопов, — это тесно связано со столь характерным для романтиков монотематизмом, позволяющим раскрыть подчас противоположные по содержанию эпизоды: горестные lamentации и торжественный хорал, бурное, мятущееся состояние и мечтательные раздумья, демоническую силу и ангельскую кротость и т. д., и т. д. Фуга поддается этому же течению, становясь частным проявлением единого, общего принципа тематического преобразования»* (134, с. 140).

Как и в фантазии, один эпизод фуги сменяется другим, за одной образной зарисовкой следует другая, часто контрастная предыдущей в фактурном отношении; наконец, очередное мощное нарастание с аккордовыми трелями подводит к кульминации — разделу *Maestoso*, в котором вся тема излагается фортиссимо четырехзвучными аккордами. Гармонизация четвертого звука темы (*h*) *G-dur*'ным трезвучием «перестраивает» ее на мажорный лад, придавая ей гимнический, торжественный, праздничный характер.

Как мы видим, помимо фантазийных черт фуга Листа ярко воплотила в себе также концертное начало; кроме того, свойственная ей высокая степень образной трансформации, коренным образом изменившей ее исходное, первоначальное содержание, свидетельствует также о наличии в ней черт симфонизма.

Фантазийное начало присутствует и в ряде фуг **Ц. Франка**, например, в его **«Большой симфонической пьесе»** (для органа), где фуги располагаются в крайних частях, выполняя функции сонатного *allegro* и финала. Фуга первой части, которая следует после медленного вступления, имеет необычную экспозицию: первые два проведения темы звучат в главной тональности, два последующих — в тональности доминанты. Свободное толкование принципов фуги — о чем свидетельствуют возросшая степень участия в ней фигуративных голосов, использование гомофонной фактуры, аккордового изложения — характерно и для последующих ее разделов.

Новый романтический взгляд на полифонический цикл проявляется у Франка и в выборе количества частей контрастно-составной формы — не двух, а трех: **«Прелюдия, хорал и фуга»** (для фортепиано), **«Прелюдия, фуга и вари-**

ация» (для органа). Первое из названных сочинений (1884 г.), вне всяких сомнений, может быть названо «фантазией»: оно строится на сквозном развитии ряда тем, получающих различную транскрипцию в связи с переосмыслением их образной сущности. Последование частей (в их числе ряд дополнительных разделов, не отраженных в заглавии композиции — вступительный, в котором формируется тема фуги, виртуозная многотактовая каденция, которая помещается в ее репризном разделе), равно как совместное звучание темы фуги с материалом прелюдии и хорала (сначала в тональности *h-moll*, затем *e-moll*), — все это свидетельствует о весьма свободной трактовке фуги и о высокой степени проявления фантазийного начала.

Четырехголосная экспозиция фуги (с удержанным противосложением) протекает в достаточно строгой манере; но начиная уже с интермедии, музыкальная ткань как бы расслаивается на два пласта, и фуга «модулирует» в некую концертно-виртуозную пьесу лирико-драматического содержания, в которой время от времени появляется тема, в том числе в инверсии, в октавном удвоении, с новыми сопровождающими контрапунктами, с резкими контрастами и сменой динамики с *pp* на *ff*, вновь *pp*, и опять-таки внезапно *ff*. Она существенно меняет свой облик, приобретая то сдержанные тона, то почти таинственное или, наоборот, экспрессивное звучание, то явно драматический характер. В трагедийном ключе, собирая в себе колоссальное эмоциональное напряжение (как бы на гребне очередной «волны»), появляется тема в репризном разделе, захватывая диапазон в 4,5 октавы, в динамике *fff*. И хотя звучит она в основной тональности, но, заметим, — на доминантовом органном пункте, несколько не снимающем драматизм и напряжение... Завершаемое остановкой на *D₇*, данное проведение темы — не последнее: далее следуют еще почти 100 тактов прекраснейшей музыки, связанной с возвращением (после каденции) в новом фактурном решении материала прелюдии и хорала и контрапунктическим соединением их с темой фуги.

Этот раздел мы заканчиваем знакомством с «**Фантазией и фугой на ВАСН**» (ор. 46) для органа **Макса Регера**, написанной в 1898 г. К идее подобного соединения жанров композитор возвращался не раз, создав в более поздние годы, также для органа, еще три Фантазии с фугами (но уже на другие темы).

В вышеупомянутом сочинении нашли свое продолжение, с одной стороны, черты листовской композиции — с ее невероятно изобретательными, разнообразнейшими по фактуре и жанровым ассоциациям эпизодами, а с другой — строгая, четкая масштабная выверенность фуг ор. 60 Р. Шумана, равно как собственные им сдержанные, порой даже суровые, краски. В наибольшей мере эти последние из названных качеств относятся именно к фуге — двойной, с раздельным экспонированием тем.

Фантазия, имеющая протяженность 56 тактов (при превалирующем движении шестнадцатыми, тридцатьвторыми и, иногда, шестьдесятчетвертыми длительностями)⁴⁴, представляет собой цепь ярких, сменяющих друг друга эпизодов, с многократно повторяемым в разных фактурных вариантах мотивом ВАСН. Этот мотив, как и у Листа, в отдельных случаях используется в качестве остигатного фона (тт. 8–9; 26–31), в других, наоборот, в виде композиционной «единицы», секвентно разрабатываемой в пределах нескольких октав в прямом и обращенном виде. В дальнейшем он ляжет в основу первой темы фуги. В то же время в фигурациях фантазии (тт. 30–34, 39 и др.) скрыты и те интонации, которые будут использованы во второй теме, имеющей характер, близкий общим формам движения и состоящей из секвентно поданных трелеобразных оборотов. Таким образом, несмотря на яркие контрасты, присутствующие и в Фантазии, и в пятиголосной фуге (протяженностью в 176 тактов), вся композиция Регера оказывается исключительно монолитной.

Экспозиция первой темы фуги (пример 232 а) начинается в малой октаве, с динамическим оттенком *pppp*:



С каждым проведением поднимаясь вверх, тема, включающая хроматические ходы, постепенно звучит все активнее и увереннее; эти ее новые свойства еще более закрепляются контрэкспозицией, далее дополнительными проведением, и затем яркой, насыщенной секвентным развитием интермедией, где ядро темы попеременно излагается в прямом и обращенном виде.

Экспозиция второй темы, несколько «этюдообразного» характера (пример 232 б), строится по плану, аналогичному экспозиции первой; в ней также осуществляется постепенное освоение широкого диапазона благодаря последовательному присоединению к басовому голосу трех остальных голосов, после чего вводится пятое — педальное проведение темы. Динамизация в развитии темы достигается с помощью не только увеличения общего количества голосов, но и изложения темы в терцовых, секстовых и децимных дублировках, а также сво-

⁴⁴ Некоторые разделы Фантазии имеют исключительно плотное звучание — до 80 и более звуков в пределах одного такта.

бодных «модуляций» темы в разработочный промежуточно-интермедийный материал. В кульминационной точке развития второй темы (т. 114) к ней присоединяется первая — с мотивом BACH. Совместная реприза, в которой обе темы излагаются 8 раз, представляет их в разных ритмических вариантах, различных удвоениях (октавном, терцовом, секстовом, децимном), а также в аккордовом изложении. В последних тактах фуги (тт. 167–173), где на доминантовом органном пункте объединяются секвентно поднимающееся ядро первой темы и изложенная в терцовых дублировках вторая тема, полностью нивелируется контраст этих тем и утверждается их общность.

Фуга с чертами куплетности

Завершая рассмотрение фуг второй половины XVIII — XIX столетий, остановимся на еще одном виде, а именно — на фуге, выполненной в куплетной форме. Этот вид, имеющий своим прототипом старую однотональную фугу XVII в., а также фугу строфической формы XVII — первой половины XVIII вв., получает в рассматриваемую эпоху новую жизнь и, соответственно, новые отличительные черты.

Как и в старинной «строфической» фуге, для которой было характерно наличие нескольких разделов, начинающихся с темо-ответной пары голосов, здесь также каждый «куплет» открывается с одноголосного проведения темы, к которому затем по очереди присоединяются с темой остальные голоса. Однако, если прежние строфы отличались своим музыкальным материалом, и тем самым подобная фуга скорее всего должна была быть причислена к «многотемным», в рассматриваемом виде фуги тематический материал «куплетов» един; хотя он и может получать разные формы претворения. В этом отношении куплетная фуга означенного периода ближе к фугам раннего барокко, состоявшим из нескольких «проведений» (напомним: под «проведением» понимается изложение темы во всех голосах), каждое из которых открывалось подачей темы или в главной тональности, или в тональности доминанты.

В одних случаях ассоциации с куплетным строением ограничиваются повторением одной и той же схемы вступления голосов (один, два, три... голоса; вновь один, два три... и т. д.). В других они усиливаются наличием «припева», завершающего каждое «проведение» темы.

В качестве примеров фуг данного вида мы изберем композиции самых разных жанров: здесь и хоровой концерт, и оперная сцена, фрагмент мессы, часть фортепианной сонаты... Уже из этого перечня можно сделать вывод о широких возможностях данной формы и ее легкой адаптации к разным жанровым условиям.

В Концерте М. Березовского «Не отвержи мене во время старости» fuga помещается в финале — четвертой части, однако подготовка ее осуществляется уже в первой части, Adagio, тема и тональный план которой явно предвосхищают будущую фугу. Обращает на себя внимание и общая конструкция Adagio — 4 «куплета», из которых первый звучит в главной тональности — d-moll, второй — в тональности V-й ступени, a-moll, третий — в тональности параллели, F-dur, четвертый — в основной тональности, d-moll. Каждый «куплет» открывается стреттной подачей темы сначала в одной паре голосов, затем в другой, и завершается четырехголосным изложением музыкального материала, как бы выполняющим роль своеобразного припева-обобщения.

Финал концерта, представляющий собой фугу, имеет те же 4 куплета и тот же, что и в «куплетной» форме первой части, тональный план. Первый куплет — экспозиция фуги в d-moll; второй — контрэкспозиция в a-moll; третий — развивающая часть в F-dur; четвертый — реприза в d-moll. Каждый куплет начинается с проведения темы, за которой следуют ответ (пример 233 а) и последующие два проведения. Интермедии, обобщенного характера (строящиеся на материале удержанного противосложения), имеют всегда четырехголосный склад и имитационно-секвентное изложение (пример 233 б), очень напоминаая припев куплетной формы:

233 Moderato

а) А. Т.

Да по-сты-дят - ся и ис-чез - нут о-кле-ве-та-ю-щи-и лу-шу

б)

о-кле-ве-та-ю-щи-и ду-шу о-кле-ве-та-ю-

И сама тема фуги, и ее удержанное противосложение, и материал интермедий приобретают в финале, по сравнению с Adagio, большую «собранность», определенность. Каждая деталь, каждый штрих письма композитора, характер-

ные для его хорового концертного стиля в целом, делают эту форму очень естественной, убедительной, логичной.

Фугированное изложение музыкального материала, приобретающее одновременно черты строфической, куплетной формы, особенно часто используется в жанрах хоровой музыки — мессах, магнификатах, мотетах и т. д. Примеры такого «союза» можно найти в мессах Ф. Шуберта, «Немецком реквиеме» И. Брамса, Реквиеме А. Дворжака и многих других композициях подобного содержания. В одной только **мессе № 6 Шуберта** содержится не менее трех образцов подобным образом выполненных фуг (Gloria, Credo, Agnus Dei). Особенно отчетливо и ярко куплетность выражена в фуге из последней части мессы — **Agnus Dei**.

Agnus Dei написан в сложной трехчастной форме, первая и третья части которой представляют собой рассредоточенную фугу, состоящую из пяти куплетов. Четыре куплета образуют первую часть трехчастной формы, и один куплет — ее репризу, после которой следует протяженная кода, строящаяся на музыкальном материале средней части, с тем же текстом «Donna nobis».

Как и в Gloria, которой мы касались ранее, здесь Шуберт также обращается к цитированию И.С. Баха, а именно темы его 'cis-moll'ной фуги из первого тома «Хорошо темперированного клавира». К ней он присочиняет собственную, достаточно краткую тему, не «догматически» суровую, как баховская, но, наоборот, имеющую явно романтический, элегичный характер. Учитывая, что основная тональность мессы — Es-dur, а отобранные для фуги темы — минорные, Шуберт останавливается на тональности c-moll, имеющей тот же звукоряд, что и главная. Весь Agnus выстраивается им следующим образом: первые четыре куплета выполнены в тональностях c-moll, g-moll, c-moll, c-moll; средняя часть — в Es-dur; пятый куплет — в es-moll; кода же, начавшись, наоборот, в c-moll, модулирует в Es-dur — главную тональность всей композиции.

Но вернемся к первым тактам Agnus'a. Он открывается изложением цитируемой баховской темы, к которой спустя два такта присоединяется вторая, лирическая тема:

234 *Andante con moto*

Ag - nus De - i, qui (tollis)

Одно за другим следуют в Т—D отношениях четыре проведения обеих тем, после чего вводится пятое, дополнительное проведение (tutti хора и оркестра) одной только первой темы. Оно явно выполняет функцию припева, поскольку

носит подытоживающий характер, который еще больше усиливается заключительным кадансовым оборотом с характерной запоминающейся ритмической формулой:



Инструментальный раздел контрастного характера, следующий после окончания первого «куплета», осуществляет модуляцию в тональность доминанты — *g-moll*, где, как и в первом случае, начинаясь одноголосным вступлением первой темы, к которой затем присоединится вторая, четырежды в Т—D отношениях звучат обе темы (но уже с другим порядком вступления голосов), аналогично завершаемые повторением tutti'йного припева. И вновь в первоначальной тональности *c-moll*, также одноголосно, вступает первая — а с ней, «запаздывая», и вторая, темы, ответы к которым, однако, даются уже с сокращенной временной дистанцией. Следующая тема-ответная пара голосов третьего куплета также звучит в стреттном виде, однако еще большее сокращение временной дистанции снимает возможность участия второй темы. Как и предшествующие куплеты, этот завершается «припевом», с характерной ритмической формулой и остановкой на доминанте, которая, продлеваясь, продолжает звучать в момент изложения четвертого куплета. В нем уже нет ни одного проведения второй темы, а время стреттного Т—D соотношения четырех голосов уменьшается до одного такта, отчего резко сокращаются и размеры всего куплета. Однако Шуберт не снимает дополнительное проведение: припев с характерной ритмической формулой присутствует и здесь, — что и дает нам право, несмотря на значительно уменьшенные размеры этого построения, считать его четвертым⁴⁵.

Последний, пятый куплет — с изменившимся темповым обозначением (*Allegro molto moderato*) и новым тональным решением (*es-moll*) — появится намного позднее — после продолжительного *Es-dur*'ного раздела *Donna nobis*, музыкальный материал которого, наполненный светом и теплом, внесит существенный контраст в эту последнюю часть мессы. Строение последнего куплета абсолютно идентично строению первого куплета, и по сути дела он представляет собой его точную транспозицию — с тем же порядком вступления голосов, наличием двух тем и тех же противосложений, а также «припева». Но теперь, после пятого куплета, как уже сообщалось, последует кода (на материале раздела *Donna nobis*), которая, начавшись в *c-moll*, плавно перейдет в *Es-dur*.

⁴⁵ В.В. Протопопов объединяет этот раздел с предыдущим, считая, что в первой части *Agnus'a* 3 куплета (см.: История полифонии. В. 4. С. 38)

Вероятно, трудно не заметить сходства куплетного строения фуги со строением народной песни; равно как одноголосное начало каждого куплета не может не напоминать зачин в народной хоровой исполнительской традиции. М. Глинка оказался в этом отношении настолько тонким художником, что и по истечении более чем полутора веков со времени написания им «Жизни за царя» не перестаешь удивляться его исключительному таланту, чуткому восприятию особенностей русской народной многоголосной песни и той смелости, с которой разрушались им стереотипы как построения отдельных оперных сцен, так и трактовки оперного действия в целом.

Для того чтобы лучше понять этот скачок в новое, обратимся к сборнику «Великорусские песни» Е. Линевой — сборнику песен, которые не только впервые были записаны с помощью фонографа, но и подверглись основательному изучению (исследовались их мелодическое, ладовое и ритмическое строение, диапазон голосов, различия трактовок одних и тех же песен в разных селах и деревнях). Точная фиксация всех (!) куплетов позволила к тому же убедиться в исключительной самобытности русского многоголосия, касающейся как его ритмо-интонационного наполнения в целом, так и «нестабильности» числа голосов, постоянной вариантности исполнения. Каждая песня открывается одноголосным запевом (2–4 такта); к нему затем присоединяются остальные голоса, каждый из которых на свой лад варьирует мелодию песни. В итоге, в одни моменты песня приобретает трех-четыrehголосное звучание, в другие — двухголосное, и даже унисонное...

Но вернемся к опере Глинки и к ее Интродукции. В первой части Интродукции (она состоит из двух частей и заключительного раздела — коды) один за другим следуют пять куплетов протяжной молодецкой песни, каждый из которых открывается одноголосным зачином запевалы и подхватывается мужским хором (*tutti*). Вначале трехголосное, спустя 4 такта изложение становится двухголосным; далее двухголосие вообще сворачивается в унисон (т. 15), но затем вновь следует двухголосие, переходящее в каденции в трех-, и даже в четырехголосие... тем не менее завершаемое — совершенно в духе народной гетерофонии — октавным «унисоном». После 3-го куплета⁴⁶ появляется, в «инструментальном варианте», вторая тема — женского хора; она имеет уже иной характер и жанр, а именно — плясовой песни. 4-й куплет мужской песни — он окрашен в минорные тона (*g-moll*) — в завершающем разделе резко меняет «мелодическую канву»: на словах «Слава мне в Руси святой» в партии теноров появляется скачок на октаву вверх, и весь материал приобре-

⁴⁶ Слова этого куплета: «Страха не страшусь, смерти не боюсь, лягу за Царя, за Русь», как и сама мелодия, будут в дальнейшем использованы в партии Сусанина и прозвучат в ключевой момент оперы.

тает особую торжественность. Вновь возвращающаяся в партии оркестра тема плясовой песни предвосхищает появление женского хора; он выходит на сцену с уже знакомой песней «Весна свое взяла». Далее следует 5-й куплет, где в седьмом такте к мужской песне присоединяется женский хор со своей мелодией, которая становится явно лидирующей.

Столь подробный анализ первой части Интродукции был предпринят нами в связи с тем, что, вторая ее часть — четырехголосная fuga — как бы повторяет (подобно Концерту Березовского) архитектуру первой части, преподнося уже знакомый нам музыкальный материал в ином, на сей раз контрапунктическом решении и в более сложной форме. Отметим также, что сама тема fugи — тема мужского хора — излагается теперь с небольшим дополнением — кодеттой, представляющей собой мотив из второй темы Интродукции. С помощью этой кодетты осуществляется естественный переход от темы fugи к интермедии, строящейся на материале женского хора.

В fugе, так же, как и в Интродукции, пять куплетов⁴⁷, каждый из них завершается интермедией, в основе которой — материал женского хора. При этом каждый куплет имеет свои особенности:

первый содержит три проведения темы: T D T (тенора, альты, сопрано, материал которых удваивают последовательно вступающие V-le, Fag., Ob., Cl.), за которыми следует противоречащая всем правилам четырехголосная (!) интермедия;

второй также начинается одногласно (!) и имеет только два проведения. Первое — в партии басов (четвертое экспозиционное; удваивается струнной группой), второе — где впервые теме контрапунктируют все остальные хоровые голоса — в партии сопрано (дополнительное; удваивается 2 Ob., 2Fag.).

Следующая за вторым куплетом интермедия сокращена вдвое и звучит только у теноров и басов (при этом ранее задействованные деревянные духовые — Ob, Cl, Fag — пополняются флейтами). Она подводит к «преждевременному» вступлению **третьего** куплета, начинающего звучать на фоне продолжающегося припева в тональности параллели — e-moll. Этот куплет содержит три проведения темы (последнее из них, в партии басов и теноров, исполняется в унисон). Своим тональным решением (e-moll, h-moll, fis-moll) и формой изложения (стретта в три и четыре такта, материал которой удваивается помимо деревянных также медными инструментами — валторнами, трубами, тромбонами) этот куплет соответствует разработке fugи.

⁴⁷ Предлагаемая трактовка данной fugи отличается от той, которую приводит В.В. Протопопов в Истории полифонии. Вып. 4. С. 70–73.

После очередной интермедии, строящейся на тематизме женского хора, как и в предыдущем случае контрапунктируя ему, вновь вступает тема — в тональности доминанты, у альтов. Начинается **четвертый**, также стреттный, куплет. В нем два проведения темы: оба доминантовые (последнее удваивается струнными инструментами), но с разными начальными звуками, в одном случае обрисовывающими интервал квинты, в другом — кварты. Временное расстояние между стреттно звучащими голосами сокращено еще больше — оно равняется здесь двум тактам.

После усеченной интермедии (ее тематический материал проходит преимущественно в оркестре) вступает последний, пятый куплет фуги — ее реприза. Он так же, как и первый, содержит три проведения темы, каждое из которых излагается стреттно (причем все три стретты — с дистанцией в один такт)⁴⁸. Реприза начинается в тональности субдоминанты — C-dur стреттой между басами хора (их материал удваивают V-le, V-c., Cb., 3 Tr-ni) и партиями первых и вторых скрипок; аналогично предыдущему куплету она звучит в контрапункте с материалом интермедии. За ней, теперь уже только в оркестре (I, II V-ni и V-c.), следуют сначала стреттное тоническое⁴⁹ (с заменой начального квинтового скачка на квартовый), а затем стреттное, также с дистанцией вступления голосов в один такт, доминантовое (Fl., Ob., Fag., спустя такт — V-c., Cb.) проведения; последнее завершается тоникой. Однако на этом развитие не кончается: слова «*кто на нас дерзнет...*», на звуке тоник повторяемые группами хора одна за другой, переводят фугу в раздел, находящийся уже вне куплетной формы и явно выполняющий конкретные сценические функции.

Еще раз подчеркнем удивительную логичность построения данной фуги, пять «куплетов» которой образуют стройную систему как в отношении количества куплетов и количества проводений темы, так и в отношении вида стретт:

куплеты	I	II	III	IV	V
количество проведений	3	2	3	2	3
стретты			3-4 тт.	2 т.	1 т.

Удивительно и то, что, говоря о необходимости создания «национальной русской гармонии» — гармонического «одеяния», адекватного истинно русской

⁴⁸ Наличие стретт в пятом куплете можно увидеть не только в партитуре оперы, но и в клавирном переложении — см. издание: «Иван Сусанин» М., 1978. Однако в некоторых более ранних клавирных изданиях, включая издание «Жизни за царя» 1885 г., две стретты из трех опущены.

⁴⁹ Его можно рассматривать и как ответ на предыдущее субдоминантовое проведение.

песенной мелодии, Глинка ни разу не обмолвился о созданной им на основе работы с народной песней подлинно русской фуге...

Наконец, еще один убедительный пример фуги, в которой отчетливо выступает ее связь с куплетной формой, демонстрирует **Andantino** (первая часть)⁵⁰ фортепианной сонаты **b-moll** М. Балакирева. Несколько иначе, чем у Шуберта (в *Agnus'e* мессы *Es dur*), фуга предстает здесь в рассредоточенном виде: каждый из трех куплетов, которые она содержит, выполняя роль главной партии в классической (трехчастной) сонатной форме, открывает ее основные разделы — экспозицию, разработку, репризу, и начинается одноголосным изложением темы. Довольно протяженная, лирико-эпического склада, с явно выраженным восточным колоритом, она невольно воскрешает в памяти знакомые интонации хора половецких девушек из оперы Бородина⁵¹:

235

Andantino



Как видно из примера, восьмитактная тема Балакирева условно может быть подразделена на два раздела — два четырехтакта, из которых первый, несомненно, более характеристичен и выразителен (он звучит в натуральном *b-moll*), чем второй, включающий секвенции и имеющий явно традиционное ритмо-интонационное наполнение (изложен в гармоническом и мелодическом миноре). В дальнейшем, во втором и третьем куплетах фуги композитор, прибегая к стреттной подаче темы (с дистанцией в 4 такта), фактически усиливает внимание именно к начальным ее оборотам; на этом же материале строятся и все связки, а также заключительная партия сонатной

⁵⁰ Три последующие части имеют подзаголовки: II часть — *Mazurka*, III часть — *Intermezzo*, IV часть — *Finale*.

⁵¹ В.В. Протопопов при анализе этой темы подчеркивает в ней «песенные черты, близость к протяжной народной песне», а также к мелодии романса Балакирева «Запевка» (135. С. 117). Нам же представляется, что в этой теме, как и в ее «прототипе» — мелодии хора половецких девушек, в большей мере присутствуют интонации «русского Востока». Кстати, по мнению этнографа В.Н. Майнова, к которому за консультацией по ряду вопросов обращался Бородин, «музыка Половецкая... должна состоять из смеси чисто восточных мотивов...» (Дианин С.А. Бородин. М., 1955. С. 96).

формы. Материал же второй половины темы «остается в тени» и фактически не получает дальнейшего развития.

В отличие от ранее рассмотренных фуг, куплетная форма которых, «сотрудничая» с сонатной формой, подчинялась главным образом логике ее тонального плана, данная композиция демонстрирует равноправный союз этих форм. Здесь налицо и полновесная рассредоточенная fuga, и несколько и ничем не ущемленная сонатная форма. Экспозиция последней включает главную партию (три проведения темы fugи в тональностях *b-moll*, *f-moll*, *b-moll* — 26 т.), краткую связующую (4 т.), побочную партию (*Des-dur*) и заключительную партию, с многократным «обыгрыванием» и стреттным изложением начального двухтакта темы fugи. Начало разработки отмечено одnogолосным звучанием главной темы — вступлением второго куплета fugи, имеющего стреттную форму (*fis-moll*, *h-moll*... *as-moll*, *des-moll*), вслед за которым вводится виртуозная каденция продолжительностью в 12 тактов (условных). После ферматы начинается реприза сонатной формы — опять-таки, с одnogолосного изложения главной партии, открывающего третий куплет fugи, в котором восстанавливается полное восьмитактное звучание темы с ее трехкратным изложением (в тональностях *b-moll*, *es-moll*, *b-moll*). Далее следуют краткая связующая партия, побочная (*Ges-dur*) и стреттная заключительная. Последняя подводит к весьма продолжительной *B-dur*'ной коде (24 т.) — с яркой, красочной гармонией, включающей II низкую, III низкую, VII низкую ступени, придающие тональности *B-dur* эффект доминантового лада и не оставляющие сомнений в присутствии восточного колорита.

Написанная в 1905 г., эта соната (и fuga), тем не менее, явно связана со стилистикой XIX века, в частности — с характерной для него образной сферой «русского востока». Для нас же анализ этой композиции — удачная возможность осуществить плавный переход к следующей главе, посвященной fugе XX века.

ФУГА XX — НАЧАЛА XXI ВВ.

Мвек стал временем подлинного ренессанса фуги, которая, с одной стороны, получает теперь самые необычные формы воплощения, самые неожиданные и крайне оригинальные композиционные решения, а с другой, даже в самых ультрановых «версиях» не забывает о традициях этого жанра, о присущих ему исконных качествах и свойствах.

Мы позволим себе начать эту главу с небольшого отступления...

Два близких по цветовой гамме живописных полотна: пастельные, приглушенные, серо-бежевые тона, с едва заметным розово-зеленоватым оттенком. Две картины: на одной — нечто полуабстрактно-вулканическое, имеющее пирамидальные очертания, на другой — словно бы продолжающие эти очертания, вырастающие из их «контура»-рисунка, «движущиеся» то параллельно, то пересекаясь, «многоголосные» пласты, контрастирующие предшествующей картине своей динамикой и архитектурной, но, несомненно, связанные с ней... Таков один из диптихов М.К. Чюрлениса — «Прелюд» и «Фуга», из серии картин 1908 года¹. Ярчайший пример принципиально нового качества творческого мышления, проявившегося в XX веке, — синтетизма. Для живописи Чюрлениса, художника и композитора, *«погруженно-го, по его собственным словам, в свои чудачества»* (а мы добавим: в провидческие «чудачества»), характерно присутствие большого числа символов, неясно начертанных фигур, а также мелких штрихов и разного рода нюансов, которые становятся очевидными только при детальном рассмотрении картины вблизи, но в целом «подсвечивают» изображение, придавая ему зыбкость, текучесть и, одновременно, глубину. При этом каждая картина имеет свой ритм, свой, весьма изысканный, особый тип фактуры (очень ча-

¹ Темпера; помимо данного диптиха эта серия включает триптих «Фантазия», состоящий из «Прелюда», «Фуги» и «Финала».

сто полифонизированный), свою линию устремленности к кульминации — то мощно-ослепительной, то мистически-сокровенной, тихой... Совершенно очевидно слияние в творческом мышлении этого удивительного художника собственно живописного и музыкального начал...

Иногда кажется, что музыка XX века способна вступать во взаимодействие с чем угодно: откликаясь на новые запросы, она «контактирует» со световыми, цветовыми, шумовыми эффектами, с искусственно синтезированными электронными звучаниями, с компьютерной графикой... Можно подумать, что свобода композиторского творчества больше не ограничена ничем. Однако, пересматривая свой взгляд на искусство прошлого, композиторы в то же время «возобновляют отношения» с риторикой, математикой, символиккой. Более того, они «поднимают на щит» — в наиболее радикальном, средневековом значении этого понятия (но в совершенно неузнаваемом виде!) — идею Абсолюта, и, в частности, абсолютного, тотального ограничения творчества догмой.

Такова и fuga XX века. С одной стороны, она во многом ориентируется на наиболее характерные образцы предшествующих веков, сохраняя, а в некоторых случаях даже усугубляя, регламенты традиций, а с другой — снимает с себя обязательства, освобождается от принятых нормативов и правил, демонстрируя совершенно новые качества взаимоотношений выразительных средств, новые параметры формообразования, новые темброво-звуковые эффекты. Создаются фуги, например, только для ударных инструментов (см. антракт между II и III картинками оперы «Нос» Шостаковича или окончание раздела Cadenza—Fuga из Концерта для оркестра А. Эшпая), фуги, выполненные в условиях неомодальности, quasi-стилизации, quasi-пуантилизма, фуги, воплощающие новые, получившие распространение только в XX веке, композиторские техники — додекафонию, алеаторику, сонорику и т. д., а также фуги, преломляющие индивидуальные, разработанные каким-либо одним автором звуковые системы и техники (например, фуги в 1/4-тоновой, 1/6-тоновой системах: см. Прелюдии и фуги для одного, двух и трех фортепиано И. Вышнеградского). Сочетаются, казалось бы, самые несочетаемые явления, например, fuga и джаз (см. «Fugal Dreams» / «Фугообразные мечты», 1977/ американского композитора Р. Беллака, р. 1945/, представляющая собой 12 прелюдий и фуг, каждая из которых имеет подзаголовки: «Чечетка», «Диско», «Блю», «Рок» и др.). И таких «проб» немало.

Fuga может «участвовать» в непосредственном столкновении двух полярных, до несовместимости, мироощущений — традиционного, «консервативного» и ультрасовременного, «радикально-модернистского» — как это происходит, например, в композиции Дитера Шнебеля (р. 1930)— *Zwischenfugen* (Интерфуги; в данном случае — «Внутри фуг»; см. Хр. № 50). В этом сочинении,

написанном для органа (1985), каждая из трех входящих в него фуг «разрывается» на части (в разных фугах число частей различно — от шести и более), между которыми вставляются эпизоды-интермедии, не просто не связанные с вполне традиционными темами фуг, но содержащие резко контрастирующие им, чисто алеаторические эффекты, подчас на грани шумовых. Парадоксальность данной композиции заключается в том, что именно материал таких «интермедий» в каждой из трех пьес и является для автора основополагающим...

Вообще же, алеаторика, тесно связанная с импровизацией и разного рода игровыми моментами, представляет собой сферу наибольшей творческой свободы, демонстрируя примеры наиболее радикального подхода к понятию «фуга». Характерно, что проявления алеаторики можно видеть в XX веке не только в музыке, но и в других видах искусства, в том числе в театре. Так, одна из пьес сербского поэта и прозаика Милорада Павича, имеющая весьма пафосное философское название: «Вечность и еще один день», и резко «снижающий» этот пафос подзаголовок: «Меню для театрального ужина», строится из трех разделов — «закуски», «основного блюда» и «десерта», причем первый и последний имеют по три взаимозаменяемых варианта, из которых, по желанию режиссера, выбирается какой-то один. В итоге возникает 9 предложенных автором вариантов последования частей.

Существуют и такие «эксперименты», при которых произведение может носить название «фуга», но в действительности мы мало что обнаружим в нем из слагаемых собственно фуги... Такой, крайне радикальный, и при этом явно «игровой» подход к исследуемому нами музыкальному жанру демонстрирует композиция того же **Дитера Шнебеля «Токката с фугами»** (Toccata mit Fugen) для большого оркестра (1995/6). Прочтя такое название, мы, естественно, ожидаем вполне традиционного — хотя, разумеется, и модернизированного — «союза» жанров токкаты и фуги. Правда, здесь речь идет не об одной фуге, а о нескольких... Каково же будет наше удивление (и, наверняка, разочарование), когда мы узнаем, что в данном случае композитор воспользовался игрой всего лишь слов — применив слово «фуга» в том значении (в немецком языке — Fuge), какое оно имеет... в строительном деле: хорошо заделанный шов между досками! В этих «швах» (указаны страницы и конкретные места) должна исполняться прилагаемая отдельно к композиции мелодия, изложенная в трех октавах унисонами. Впрочем, слово «должна» здесь явно неуместно — поскольку исполнителю предоставляется право выбора: играть или не играть эту мелодию, играть ее полностью — или ее отдельные фрагменты...

Как бы там ни было, для нас представляется не вызывающим сомнений тот факт, что XX век составил совершенно новый этап в развитии фуги, связанный прежде всего с применением в композициях этого жанра таких техник, как **неомодалность, свободная двенадцатитоновость, серийность** (до-

декафония), сонорика (в том числе микрополифония), микрохроматика, алегаторика.

Но, с другой стороны, огромное число современных композиторов в своем обращении к фуге ориентируется на творчество И.С. Баха, стремится проводить те или иные параллели с техникой письма, с самой творческой манерой этого великого Мастера², в том числе предлагая собственную интерпретацию как баховских тем, так и его темы-«монограммы». Например, А. Пирумов открывает свою «Полифоническую тетрадь» фугой, тема которой представляет собой ракоходный вариант C-dur'ной фуги из I-го тома ХТК; Э. Денисов строит «Утренний сон» (сочинение для сопрано solo, хора и оркестра) на теме D-dur'ной фуги из I тома ХТК; С. Губайдулина создает Offertorium (концерт для скрипки с оркестром), в основе которого — тема из баховского «Musicalisches Opfer». Таких примеров множество.

Однако, вернемся вспять. «Новая волна» внимания к Баху в XX веке стала естественным продолжением все возрастающего интереса к полифонической музыке на протяжении века XIX-го — начиная с исполнения в 1829 г. «Страстей по Матфею» под управлением Ф. Мендельсона. И в собственном творчестве Мендельсон, как в дальнейшем Шуберт, Шуман, Рейха, Лист и многие другие композиторы-романтики, охотно прибегал к фуге, в том числе на темы протестантских хоралов и баховские. Что касается рубежа XIX–XX веков, а также первых десятилетий XX века, то этот период характеризует создание десятков переложений для разных исполнительских составов произведений Иоганна Себастьяна, осуществляемых композиторами, принадлежавшими к самым разным национальным школам. Среди наиболее значительных выделим органические обработки Сен-Сансом отдельных частей циклических произведений Баха (арии из кантаты № 36, прелюдии из скрипичной партиты, гавота из 6-й сюиты); оркестровые транскрипции двух хоральных прелюдий Баха (BWV 652, 654), а также его органной Прелюдии и фуги Es-dur (BWV 552), выполненные А. Шенбергом; несколько позднее возникли оркестровая транскрипция 6 прелюдий и фуг из ХТК Э. Вилла-Лобоса, а также фортепианная транскрипция баховской Токкаты и фуги in Dorian (BWV 538) Д. Кабалевского...

Над переложением баховских произведений и созданием композиций на темы Баха с первых десятилетий нового века работает Макс Регер, завершивший:

в 1900 г. — Фантазию и фугу на тему ВАСН для органа, ор. 46;

в 1903 г. — Трехголосные обработки для органа двухголосных инвенций Баха (совместно с Штраубе);

в 1904 г. — Вариации и фугу на тему И.С. Баха для фортепиано, ор. 81...

² Назовем здесь прежде всего такие произведения, как Соната для фортепиано Г.В. Хенце (1959), с фугой в финальной части (автор назвал свое сочинение «скромным приношением Баху»), циклы фуг Хиндемита, Шостаковича, Щедрина, Слонимского и др.

Вообще, о Максе Регере следует сказать особо. Он представляет собой уникальное для новейшего времени явление: вряд ли можно найти равных ему по количеству созданных полифонических произведений. Сам композитор говорил, что он может *«музыкально мыслить только на языке полифонии... Другие делают фуги, я могу только жить в них»* (86, с. 42). Вот лишь неполный список созданного им в первые десятилетия XX века:

- 1901 — Симфоническая фантазия и fuga для органа, op. 57;
- 1901 — Вариации и fuga C-dur на тему «*Heil, unserm König Heil*» для органа (без op.);
- 1902 — Прелюдия и fuga a-moll для скрипки соло (без op.);
- 1903 — Вариации и fuga на собственную тему fis-moll для органа, op. 73;
- 1904 — Вариации и fuga на тему Бетховена для двух фортепиано в 4 руки, op. 86;
- 1904 — Пять легких прелюдий и fug для органа, op. 56
- 1904 — Четыре прелюдии и fugи для органа: cis-moll, G-dur, F-dur, e-moll, op. 85,
- 1906 — Интродукция, пассакалья и fuga h-moll (для двух фортепиано в 4 руки), op. 96;
- 1906 — Прелюдия и fuga gis-moll для органа (без op.);
- 1906–07 — Шесть прелюдий и fug для фортепиано: e-moll, D-dur, a-moll, h-moll, G-dur, d-moll, op. 99,
- 1909–1912 — Прелюдии и fugи для скрипки solo: h-moll, g-moll, e-moll, G-dur, d-moll, a-moll, e-moll, op. 117;
- 1912 — Прелюдия и fuga fis-moll для органа (без op.);
- 1913 — Интродукция, пассакалья и fuga e-moll для органа, op. 127,
- 1914 — Прелюдии и fugи для скрипки solo: a-moll, d-moll, G-dur, g-moll, D-dur, e-moll, op. 131 а;
- 1914 — Вариации и fuga на тему Моцарта для двух фортепиано в 4 руки, op. 132 а;
- 1914 — Вариации и fuga на тему Г.Ф. Телемана для фортепиано, op. 134;
- 1916 — Фантазия и fuga d-moll для органа, op. 135 б;
- 1916 — Фугетта на тему немецкой песни для фортепиано (без op.).

К полифонии и, в частности, к фуге, обращаются и «инакомыслящие» — те, кто экспериментирует со звуковысотной организацией музыки, с формообразованием, ставит задачей найти новые соотношения пространственно-временных координат музыки. При этом возрастает их внимание к полифоническим традициям как собственно барокко, так и Ренессанса. В частности, А. Веберн видит в барочном искусстве, в том числе в творчестве Баха, много общих моментов с собственным творчеством: *«Искусство фуги» Иоганна Себастьяна Баха строится на одной-единственной теме. Чем еще может быть сочинение, как не ответом на вопрос: что я могу сделать с этими немногими звуками? Это*

всегда что-то другое и вместе с тем всегда то же самое. Бах хотел показать, что все можно извлечь из одной-единственной мысли. В практике, в деталях двенадцатитоновая музыка представляет собой что-то иное, но в целом в ее основе лежит та же логика. По сути своей "Искусство фуги" — это то же самое, что пишем мы в двенадцатитоновой системе. У Баха есть семь тонов старой гаммы, а здесь основой является хроматическая гамма. На этой основе и творит теперь композитор»³. И, воспользовавшись баховским текстом — шестиголосным ричеркаром из «Музыкального приношения», — Веберн создает Фугу-ричеркату, в которой, при сохранении баховского тематического материала, действуют уже новые принципы его пространственно-временной организации. Впрочем, поскольку любая конструкция, основанная на серийности, фактически является свободно трактованной вариационно-полифонической формой (учитывая многочисленные преобразования серии), а также поскольку частое использование додекафонией канонической техники заставляет вспомнить о первичном понимании термина «фуга» («тождество партий...»), думается, любое серийное произведение можно в определенном смысле рассматривать как фугу...

Традиция не прерывается. Более того, можно с полной уверенностью сказать, что искусство XX — начала XXI века знаменует собой не просто новый виток в истории этого жанра, но этап, на котором «просматриваются» — естественно, в преображенном, модифицированном виде — все пять предыдущих этапов развития фуги.

1. Подобно **первому этапу**, она очень часто отождествляется с каноном (особенно экспозиционная часть, но иногда и вся фуга целиком; таковы, например, экспозиции многих фуг Д. Шостаковича; фуги-каноны А. Веберна из симфонии ор. 21 и квартета ор. 28; начало IV части фортепианной сонаты Г. Хенце; II часть Второй симфонии А. Шнитке и «Fuga ad minimam» в его Четвертой симфонии; Концерт для ударных, клавишных и струнных «Memoria 2» А. Вустина).

Сближение с формой канона реализуется несколькими способами. Один из них предполагает возникновение канона (точнее, начального его раздела) в достаточно распространенной ситуации применения двух удержанных противосложений в трехголосной фуге, или же трех удержанных противосложений — в четырехголосной (последнее особенно показательно для творчества Д. Шостаковича). Своим строением подобные разделы напоминают фуги пермутационного вида.

Тесная взаимосвязь фуги и канона обеспечивается также в результате особого изложения самой темы фуги. Здесь возможны два разных случая: первый — подача темы с равноинтервальной имитацией, как это свойственно канонам, не предполагающим использование сложного контрапункта (только по квинтам, только по секундам и т. д.; таковы, в частности, некоторые из фуг П. Хинде-

³ Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975. С. 80

мита, Б. Бартока); второй — стреттно-каноническая форма изложения экспозиционной части фуги (см. приводимый в настоящей работе анализ фуг В. Лютославского, Д. Лигети и др.).

2. «Фуге» стреттно-имитационного, мотетного строения, имеющей тексто-музыкальную форму, которая была свойственна хоровым (а затем и инструментальным) композициям **второго этапа**, до некоторой степени соответствуют, с одной стороны, крупномасштабные многотемные фуги для разных составов (с раздельным экспонированием тем), форма которых представляет собой цепь (череду) сменяющих друг друга экспозиций (отчасти № 3 из кантаты «По прочтении псалма» С.Танеева), с другой — хоровые «однострофные» сочинения и композиции более камерного плана (например, хор «Не утрашись» М.К. Чюрлениса, «Два сольфеджио» Ю.А. Фалика, «Хоровой урок» Т. Корганова, «Energy» Б. Тищенко), в отдельных случаях образующие цикл («Сквозь тысячи лет» А. Пирумова).

Новую жизнь получают и различного рода ричеркарные формы фуг — где полностью, или почти полностью, отсутствуют интермедии и все внимание фокусируется на различных модификациях темы, которая уже в пределах экспозиции излагается стреттно, в обращении, в увеличении, в уменьшении и т. д. (фуги из «Полифонической тетради» А. Пирумова, отчасти некоторые фуги Д. Лигети). Активно применяется и сам жанр ричеркара (два ричеркара из Кантаты для сопрано, тенора, женского хора и инструментального ансамбля на тексты английских авторов XV в. И. Стравинского, Ричеркар памяти Фрескобальди Д. Лигети, Ричеркар из Симфонии для камерного оркестра А. Пирумова, Соната-ричеркар — третья из Шести сонат для семейства тромбонов — Д. Кривицкого, «Ричерката» — фортепианная соната Л. Бобылева).

3 и 4. Возрождается барочная (**третий и четвертый этапы** развития фуги) традиция создания многочастных циклов (24 Прелюдии и фуги В. Задерацкого, Ludus tonalis П. Хиндемита, 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, Прелюдии и фуги Р. Щедрина, Прелюдии и фуги Г. Мушеля, «Полифоническая тетрадь» А. Пирумова, «Диатоническая полифония» Л. Бобылева и др.). Одновременно создается немалое число включающих фугу сонат, сюит, партит и других композиций, соотношением частей напоминающих аналогичные барочные формы (Партита для фортепиано, с Фугой во второй части, Ю. Буцко, «Musica stricta» А. Волконского — четырехчастный цикл с фугами во второй и четвертой частях, и т. д.).

5. Как и на **пятом этапе** ее развития, фуге свойственно участие в качестве фрагмента или части композиции в симфонии, сонате, камерно-инструментальном ансамбле, в кантатно-ораториальном жанре, а также в жанрах театральных — опере, балете. Подобно тому, как это было показательно для фуги конца XVIII—XIX вв., в XX-м она часто наделяется чертами программности, может иметь даже конкретный сюжет (фуги из «Домашней симфонии» Р. Штрауса, из оратории «Песнь о лесах» и Одиннадцатой симфонии «1905 год» Д. Шостаковича). Фуга

может излагаться в рассредоточенном виде (Пятая симфония В. Шебалина, финал фортепианной сонаты Г. Хенце, первая часть 13 квартета Н. Мясковского), быть заключительной частью вариаций («Вариации на тему Моцарта», а также «Вариации на тему Телемана» М. Регера, «Вариации и фуга» для фортепиано Дж. Шелси, «Вариации и фуга» для фортепиано и оркестра Ф. Беренда, «Вариации и фуга» для органа В. Томсона), может иметь куплетную форму (фуга a-moll Р. Щедрина, из его цикла «Прелюдии и фуги»), содержать черты симфонизма (фуга из финала Третьей симфонии С. Рахманинова, последняя фуга, d-moll, из цикла Прелюдии и фуги op. 87 Д. Шостаковича)...

Сегодня, в результате использования новейших техник либо преднамеренного «гипер»увеличения количества голосов, фуга может иметь невероятно сложные решения (таковы, к примеру, двойные и тройные фуги на 6, 8 и 12 голосов А. Караманова). Однако наряду с этим время от времени появляются композиции, привлекающие своей безыскусностью, искренностью, простотой. Таковы, в частности, продолжающий романтическую традицию «Альбома для юношества» Р. Шумана диптих А. Гордейчева (прелюдия — «У раскрытого окна», фуга — «Воспоминание о детстве»), его же Романс в форме фуги «Души сплетенные» (из цикла «Семь романсов на слова М. Бузника»), Куге из органной мессы Д. Дианова, хор «Ивушка» Р. Щедрина...

Каждый из перечисленных пунктов, связанных с той или иной трактовкой фуги в XX веке, получит более подробное освещение в дальнейшем. Здесь же нам остается извиниться перед читателем за то, что автор не в силах проанализировать на страницах данной книги все примеры современного обращения к фуге, которые того заслуживают, — поистине необъятное количество музыкального материала потребовало от нас введения жесткого регламента. Учитывая также «временные возможности» учебного курса полифонии — на своем заключительном этапе он не ограничивается изучением только лишь фуги, а предполагает рассмотрение помимо нее других жанров и ряда иных проблем, — каждый из подразделов данной главы будет включать относительно подробную характеристику не более 4–6 произведений...

Но прежде чем рассуждать о различных сферах использования фуги и о разнообразных видах ее трактовки, попытаемся дать характеристику теме фуги XX — начала XXI вв. и выявить наиболее яркие ее особенности.

Фуги на новые... и старые темы

Бетховен, Рейха, Лист, Берлиоз, еще ряд авторов XIX в., существенно обновивших интонационный строй, тональный план, композиционные структуры фуги, новаторски подошедших к трактовке ее темы, в действительности составляли достаточно небольшую — хотя и очень значимую! — группу. В то же время огромное

число фуг, создававшихся в ту эпоху авторами, имена которых в предыдущей главе мы даже не называли (например, А. Кленгель — автор 48 канонов и фуг во всех мажорных и минорных тональностях, М. Клементи, сочинивший еще один, после Й. Фукса, «Gradus ad Parnassum» — цикл этюдов для фортепиано, 10 из которых выполнены в форме фуги, К. Черни, создавший «Школу исполнения фуг» — ор. 400), во всем равнялось либо на барочные, либо на классические образцы. В XX веке все наоборот: хотя немалое число композиторов, обращающихся к фуге, стремится сохранять традиции, не меньшее, если не большее, количество авторов значительно обновляет все компоненты фуги, включая и ее тематизм.

При этом общей для многих новых тем чертой оказывается переакцентировка внимания со звуковысотной стороны — интонации, мелодического начала, на ритм, тембр, колорит.

Так, например, крайне оригинальное и необычное решение фугированно развиваемой темы предлагает Ч. Айвз во II части Второго струнного квартета (1907–1913), получившей название «Аргумент». Главным строительным и выразительным элементом этой темы — додекафонной по сути — является ритмический ряд, соответствующий арифметическому ряду чисел от 1 до 6⁴. Вслед за первой нотой — четвертью следуют две восьмые, далее — триоль восьмых, четыре шестнадцатых, квинтоль и секстоль шестнадцатых. В 10 тактах тема появляется 13 раз (всякий раз стреттно и только в партиях трех инструментов: первой скрипки, альты и виолончели; вторая скрипка, настойчиво повторяя свою собственную однотактную фразу, не участвует в фугато). Каждое ее проведение, при строгом соблюдении ритма, отличается от другого своим интервальным строением — новой комбинацией составляющих ее интервалов, а следовательно, и новым мелодическим рисунком, что, впрочем, вследствие яркости и характерности ритма, становится почти незаметным:



⁴ Заметим, что тема включает не 12, а 21 тон (12 + 9/со 2-го по 10-й/), и следующая ее высотная позиция определяется 22-м тоном.



Не менее оригинально выполнена и тема пятиголосной фуги из «Пяти оркестровых пьес» оп. 16 А. Шенберга (1909, третья пьеса⁵; см. Хр. № 29). В ней все необычно, поскольку, как и другие пьесы этого опуса, она выполнена в технике так называемой *Klangfarbenmelodie* — «тембровой мелодии», а точнее «тембрового контрапункта»: выразительные и смысловые функции темы раскрываются здесь прежде всего посредством драматургии тембров и игры оркестровыми красками. В пьесе всего 44 такта, из которых первые 11 представляют собой почти «веерную», и, одновременно, стреттную экспозицию фуги, последние же 13 — ее репризу. Тема фуги — прерывистая, с многократным воспроизведением начального тона — ограничивается всего тремя звуками — двумя секундовыми ходами (на м. 2 вверх и затем на б. 2 вниз). При этом десять инструментов, экспонирующих тему фуги, используются композитором таким образом, что каждое проведение темы поручено двум инструментам, второй из которых вступает стреттно — на полтакта позднее первого. Все участвующие в изложении темы инструменты занимают свои высотные позиции уже в пределах первого — четырехдольного — такта: пять из них (I, II Fl., II Cl., II Fg., V-la) вступают на сильную долю, четыре (II Trmp., Eng. Horn., I Fag., II Horn.) — на относитель-

⁵ Она, как и все пьесы, первоначально имела только темповое обозначение: *Mäsig Viertel* («размеренные четверти»). Название пьесы отсутствовало и в первом издании пьес. Тем не менее, в 1912 г. в своем Дневнике Шенберг пишет о том, что, если бы ему пришлось озаглавить эти пьесы, то третью, он, по-видимому, назвал бы «*Akkordfärbungen*» («Оттенки аккорда»). Однако в издании 1920 г. (переложение пьес для камерного состава) третья пьеса получает другое название, а именно «*Farben*». С этим же названием она была опубликована в 1922 г. издательством Peters для большого состава оркестра. Наконец, ученик и зять Шенберга Феликс Грайсле в 1925 г., сделав еще одно переложение этого опуса для камерного оркестра, по-видимому, с согласия композитора, дает третьей пьесе новое название: «*Farben (Sommermorgen am See)*» — то есть, «Краски (Летним утром на озере)». — Сведения заимствованы из статьи Е. Доленко (58).

Серийная техника (додекафония) здесь отсутствует, поскольку, как известно, первым сочинением Шенберга в этом стиле были фортепианные пьесы оп. 23, созданные в 1921–23 годах.

но сильную, и один — К-б. — на вторую долю такта, опережая последние на одну четверть). В результате начальный пятизвучный комплекс каждый раз как бы «подсвечивается», подобно переливу красок, и этот эффект сопутствует теме до самого конца фуги.

После двух вступительно-подготовительных тактов все приходит в движение, поскольку один аккорд «переливается» в другой:

т. 3: c — gis — h — e — a; т. 4: c — gis — h — f — a; т. 5: c — gis — h — es — b и т. д.

237

Mäßige Viertel

2 kleine Flöten
2 große Flöten
3 Oboen.
Englisch Horn.
I. II in D.
3 Klarinetten
III in D.
Baßklarinette
in B.
I. II.
3 Fagotte.
III.
Kontrafagott.
II. mit Dämpfer
I. II.
4 Hörner in F.
III. IV.
II. mit Dämpfer
I. II.
3 Trompeten in B.
III.
I. II.
4 Posunen.
II. IV.
Baßtuba.
Harfe
Celesta.
I.
Violinen.
II.
Viola.
Solo ohne Dämpfer
Violoncelli
Solo ohne Dämpfer
Kontrabaß

Mäßige Viertel

Образующиеся созвучия — результат вступления темы и четырех ответов. Ранее других инструментов с изложением темы от *e* вступает вторая большая флейта (ей вторит вторая труба). Далее стреттно (на расстоянии такта один от другого) вступают четыре ответа: первый — в верхнюю кварту (1-я флейта и английский рожок), второй — в нижнюю малую сексту (2-й фагот и 2-я валторна), третий — квартой ниже начального (2-й кларнет и 1-й фагот), четвертый — децимой ниже темы и септимой ниже предыдущего ответа (альт и контрабас).

Еще раз подчеркнем необычность строения темы и оригинальность введения излагающих ее голосов: пять голосов, изначально вступающих одновременно на сильной доле 1-го такта (на звуках *c, gis, h, e, a*), постепенно, спустя два, три, четыре, пять тактов, «прорастают» звуками темы, и далее все голоса «застывают» на ее последнем звуке. Еще четыре голоса запаздывают на полтакта (с эффектом «эха»); наконец, партия «независимого» контрабаса также «скользит во времени», отставая от первой группы на четверть такта; при этом создается едва уловимый, но в то же время вполне ощутимый эффект мерцания тонов.

Радикальные изменения в изложении темы ожидают слушателя в заключительном разделе фуги. И дело не только в том, что в этой части тема фуги звучит в инверсии. Основной выразительный эффект последних 13 тактов связан с растворением плотной фактуры, с распылением ее на мелкие частицы; в том числе «распыляется» и сама тема, от которой остаются двузвучные либо однозвучные «воспоминания». При этом радикальные перемены касаются здесь не только самой темы, но и формы ее подачи: вместо протянутых линий здесь налицо пуантилистическое письмо; интонации темы разбросаны по голосам, и каждый из 33 занятых в репризе инструментов (без учета *divisi* струнных) принимает активное участие в изменении ее «цвета». Тем не менее, при анализе музыкального текста выясняется, что высотные координаты проведения темы остались те же, хотя несколько изменился порядок ее вступления (сначала она звучит от *e*, затем от *gis, a, h, c*), а также общий звуковой колорит: каждые полтакта вступают 10 инструментов, по два на «удерживаемый» тон...

Если А. Шенберг в только что рассмотренной композиции явно исходит из минимального звукового состава темы⁶, то Э. Кшенек, напротив, насыщает первую тему своей фуги из предпоследней, 7-й части квартета № 1 (1921)⁷ весьма большим количеством звуков в диапазоне двух октав. Самое же главное — он как бы меняет в ней местами ядро и развертывание (см. Хр. № 31).

⁶ Напомним, что три звука имеет и тема Пассакалини из «Лунного Пьеро» Шенберга.

⁷ Всего в этом квартете 8 частей.

Поясним этот момент. Тема фуги (см. пример 238 а) — беспокойная, даже взвинченная, стремительно проносится в темпе *Vivace* (при размере 9/4) в партии первой скрипки на фоне остиаточно повторяемого звука *h* у виолончели, усиливающего момент нагнетания напряженности. Внимательно присмотревшись к звуковому составу темы (в ней сочетаются трехзвучные мотивы в прямом и обращенном виде, секвенция, включающая трихордные попевки, хроматическая гамма в диапазоне октавы, призывная реплика, дважды провозглашаемая на звуках *d* и *a*), нельзя не заметить, что ее строение — «перевертыш» классической темы. Действительно, самые яркие, рельефные, обращающие на себя внимание мотивы помещаются в ее конце; таким образом, ядро и развертывание как бы меняются местами, и материал развертывания завершается интонацией, которая в теме фуги XVIII–XIX вв. выполняла бы функцию ядра, *initio*. Необычно трактуется и ответ (он вступает октавой ниже, от звука *h*), который распределяется между разными инструментами: вначале звучит в партии виолончели, затем переходит к альту, и вновь возвращается к виолончели. Третье и четвертое проведения (оба от звука *f*, то есть на расстоянии тритона по отношению к первым двум проведениям, что также противоречит традиции построения ответа) поручены альту и первой скрипке, причем стреттно со скрипкой (в один такт, с интервалом в нону) звучит дополнительное проведение, опять-таки в партии виолончели⁸.

Впрочем, в фуге квартета № 1 (а Кшенеком будет создано еще 7 композиций в этом жанре) в качестве некоего «противовеса» к рассмотренной, явно новой в структурном и смысловом отношениях теме, выступает вторая тема (пример 238 б) — более традиционная, к тому же более короткая, в которой последование начальных 4-х звуков, оформленных половинными нотами, есть не что иное, как *b — a — c — h*⁹. Ее экспозиция — с проведениями темы от звуков *b, gis, a, a* (второе и четвертое проведения звучат в инверсии) — сменяется развивающим разделом, в котором после каждого проведения темы (от звуков *des, f, b, f*) следуют интермедии, а последнее проведение представляет собой трехголосную стретту (на основном и обращенном вариантах темы). Реприза фуги, где трижды прозвучит союз обеих тем, причем вторая в целях удобства соединения с первой получит новое метрическое оформление (вместо *C — ♢*), готовит слушателю и другие неожиданности (в том числе еще одно новое фугато), характерные для фуг XX века...

⁸ Первая тема прозвучит в партии V-по II лишь в репризе — в момент ее соединения со второй темой.

⁹ Этот мотив проакцентирован уже в первой части квартета, где многократно появляется в разных модификациях.

Vivace

а)

б)

Яркий случай фугированно развиваемой темы, поистине «не знающей границ», мы находим в разработке первой части **Четвертой симфонии Д. Шостаковича** (1936), Имея диапазон в 2,5 октавы и протяженность в 21,5 такта (при двухдольном размере), она состоит из одних шестнадцатых (их 172!), стремительное, вихреобразное кружение которых на *ff* передает напряженно-взвинченное состояние (см. **Хр. № 35**)¹⁰. Сама тема, включающая повторы ее фрагментов в прямом и инверсионном видах (первая фраза, с троекратным повторением восходящего мотива, спустя четыре такта воспроизводится ноной выше, затем, после проведения в инверсии, она звучит, подобно ответу, еще выше, в квинтовой позиции, тем самым настойчиво добиваясь «завоевания» вершины — кульминации)¹¹, в целом воспринимается как некий слитный колористичес-

¹⁰ «I часть симфонии (*Allegretto poco moderato*), — как сообщает М. Сабинаина, — буквально переполнена событиями и переменами, возникновениями все новых и новых ситуаций [...] Особенно в разработке, которая складывается из нескольких жанрово-контрастных разделов: польки, большого фугато, угрожающего «шестивия» и вальса-скерцо» (Сабинаина М. Шостакович—симфонист. М., 1976. С. 100).

¹¹ Отметим нехарактерность столь продолжительных размеров темы фугато. Обычно, по сравнению с темами фуг, темы фугато, как правило, имеют, наоборот, меньшие размеры.

кий звуковой поток. Возрастанию его динамики способствуют сокращение временной дистанции между вступающими голосами (21,5 т., затем 15 т., 12 т.) и масштабов самой темы (ее второе проведение имеет уже 120 звуков, третье — 99 и т. д.). Впрочем, вступления голосов в этой единой звуковой волне едва различимы. Два следующих проведения темы (у альтов и виолончелей) этого фактически сонорного фугато приобретают опять-таки, невероятно крупные масштабы. Высотные позиции темы (сохраняющей только ритм и тембр, но почти каждый раз меняющей свое звуковое наполнение) — *d'*, *c*, *g*, *A* и *C* — лишний раз подчеркивают новизну и необычность трактовки композитором фугированной формы.

Несомненно, новое качество тематизма (и новые принципы его разработки) демонстрируют композиции, выполненные в **додекафонной технике**. Как уже говорилось, эта техника в большей мере, чем другим формам, «симпатизирует» вариационной форме и канону. Поэтому собственно фуг, написанных в додекафонной технике, не так уж много. Назовем среди них III часть из Кантаты op. 29 А. Веберна, финал квартета № 6 Э. Кшенека, II и IV части из «Musica stricta» А. Волконского, Пролог из «Траурной музыки» В. Лютославского, II часть «Полифонической симфонии» А. Пярта, «Импровизацию и фугу» А. Шнитке¹².

Уникальный пример четырехтемной (!) додекафонной фуги демонстрирует финал **Шестого квартета Э. Кшенека** (1936 г.; его анализ см. также на с. 700), строящийся на совместном изложении тем всех предшествующих финалу частей и их фугированной разработке. При этом каждая из тем представляет собой модификацию того или иного вида серии: первая — ее инверсию, вторая — ракоходную инверсию, третья — прямой вид, четвертая — ракоход. Все темы остроимпульсивны, выразительны, содержат яркие, запоминающиеся штрихи, обращающие на себя внимание прежде всего благодаря искусному владению композитора ритмикой и паузами. В отличие от традиционной фуги (особенно, если она многотемна), в которой каждое проведение тем, как правило, закрепляется за определенным инструментом, додекафонная техника, распространяемая как на горизонталь, так и на вертикаль музыкальной композиции, позволяет теме «модулировать» из одного голоса в другой, создавая при этом участки «многоголосного звучания» темы. Так, уже при экспонировании в партии первой скрипки T_1 ее 5 и 7 тоны исполняются — в виде нисходящей ноты — альтом *pizz.* При этом в теме (т. 2) на краткий миг возникает двухголосие из-за того, что у скрипки продолжает звучать 4-й тон, за которым следует 6-й тон, его повторение и 8-й тон:

¹² Анализ последней композиции см. на с. 634.

т. 452 (♩=108-114)

Этот обособленный интервал (нона) выделен композитором неслучайно. В дальнейшем с него будет начинаться T_2 (в партии второй скрипки), а в т. 4 и в т. 5 он будет присоединен в качестве «дополнительного» initio к ответу T_1 (у альты) и продолжению ответа (у виолончели).

Еще одна отличительная черта додекафонной многотемной фуги, которую демонстрирует Fuga a quattro soggetti Кшенека, это достаточно «хаотичное», явно нетрадиционное последование компонентов фуги — темы, ответа и т. д. Так, вслед за T_1 , как видно из вышеприведенного нотного примера, вторая скрипка вступает не с ответом на эту тему, а с T_2 . Ответ же на T_1 появится у альты лишь спустя полтора такта после окончания темы, причем концовка ответа передается виолончели. Противосложение к ответу на T_1 (тт. 4–6) в партии второй скрипки при этом повторяет звуковой ряд ранее прозвучавшего противосложения к T_2 , представляющего собой тот же инверсионный вид серии, который был использован в T_1 . Но прервем наш анализ (он будет продолжен в заключительном разделе главы). Добавим только, что, прибегая к разным видам подачи



Как видно из примера, обе темы-серии (T_1 : P^{14} *в — des* и T_2 : P *cis — gis*) начинают звучать одновременно; далее (с т. 5), выступая с функцией ответа, они обмениваются своими позициями в контрапункте дуодецимы ($Iv - 18$): вторая звучит октавой ниже, первая — дуодецимой выше. При этом изменяется не только их ритмика, но и мелодический рисунок, а также количество повторяемых звуков. Следующее — третье — появление тем сопровождается увеличением количества голосов: их становится три, но не за счет введения материала противосложения, а в результате стреттного изложения T_2 : P (*cis — gis; d — a*). При дальнейшей разработке тем Волконский, как правило, использует разные формы серий: для первой наиболее показательно изложение в прямом виде (P) и в ракоходе (R); для второй — в прямом виде, и только один раз в инверсии и ракоходе (тт. 13–15). Каноническое изложение продолжено и в развивающей части фуги. Здесь выделяется интермедийный раздел (тт. 23–27) не серийного строения, в котором к повторяющемуся звуку h^2 постепенно, по полутонам, прибавляются голоса, подводя к 12-звучному кластеру. Что это, новый материал? Но в нем явно прослеживается связь с T_2 и ее хроматическим наполнением, хотя сама серия здесь отсутствует...

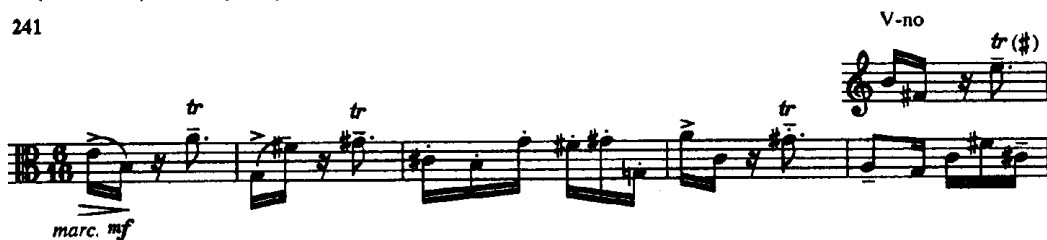
Реприза фуги открывается стреттой (тт. 56–60), явно перекликающейся со стреттой экспозиционного раздела (тт. 9–13); однако теперь стреттному изложению подвержена не вторая тема, а первая (T_1 : P *a — c, b — des*), оригинальность изложения которой состоит в том, что ее четырехзвучные фразы подаются в виде распределенного канона (без контрапунктирования). В предкодовом, наиболее драматическом разделе фуги ее темы исчезают, и остаются лишь фрагменты серий. Оstinатно повторяемые аккорды подводят к заключительному четырехтакту, два последних аккорда которого состоят из кварт и тритона — основных интервалов T_1 .

Итак, уже на этом примере мы убеждаемся в новых возможностях тематизма фуг XX в. — возможностях в корне менять ритмику, интонационный и количественный состав входящих в тему звуков, направление ее мелодической линии.

¹⁴ Здесь мы пользуемся общепринятыми обозначениями: P — прямой вид, R — ракоход и т. д. Два звука отражают высотную позицию темы (первый и последний звуки серии).

Пример недодекафонной серийной фуги содержит **Септет И. Стравинского**, написанный для 3-х духовых, 3-х струнных инструментов и фортепиано (1953). Его последняя часть — **Жига** — выполнена в форме двухчастной фуги, в которой вторая часть строится на инверсии темы первой части. Сама же тема повторяет серию первой части Септета — **Пассакальи**, но при этом значительно преобразует ее, прежде всего в жанровом отношении. Характерные для темы пассакальи комбинации квинт, септим в трехдольном метре поданы здесь в новом ритмо-интонационном обличье, с традиционным метром (но не 6/8, а 6/16):

241



Тема фуги из **Концерта для двух фортепиано И. Стравинского** (1929) интересна прежде всего своим почти пуантилистическим строением. Она имеет весьма необычное решение, связанное с дискретной формой подачи ее материала, состоящего из последования мотивов, отделенных один от другого паузами. В начальном мотиве всего 2 звука¹⁵; затем следуют мотивы, состоящие из 3-х, 3-х, 1-го, 2-х, 2-х, 4-х звуков:

242

т. 20

Fuga a 4 voci

¹⁵ Этот ямбический мотив сравнивается Ю. Коном с началом фуги E-dur из ХТК I и Прелюдии E-dur из ХТК II Баха. См.: 81. С. 135.



После 4-х проведений (они образуют «веерную» экспозицию с вступлением голосов по квинтам: $d - g - d - a$) и дополнительного пятого (f) следуют 10 проведений темы в среднем разделе, где ни одно не повторяет другое. При этом меняется не только «плотность» темы, но и ее интервалика; восходящему направлению движения мелодических интервалов противостоит нисходящее и наоборот; коренным образом преобразуется и акцентировка темы: сильные доли становятся слабыми и наоборот. Почти постоянно меняется величина пауз, разделяющих мотивы, а также концовка темы.

Вполне возможно¹⁶, что подобный «настрой» на столь значительные преобразования темы Стравинский перенял у Бетховена (см. анализ 29-й сонаты – с. 545), поскольку в период сочинения Концерта, по его словам, он «питался бетховенскими фугами». Впрочем, как отмечает В.В. Задерацкий, к самой идее интервальной модификации тематизма композитор пришел задолго до этого – еще в свой «русский» период.

С принципиально новым типом тематизма фуг Д. Лигети и В. Лютославского читатель сможет познакомиться в следующем разделе данной главы.

Абсолютно новый тип тематизма фуги содержат два сочинения В. Екимовского – «Cantus figuralis» для 12 саксофонов (композиция 32, 1980) и «Прелюдия и fuga» для органа (композиция 42, 1985). Техника первого из указанных сочинений самим автором определяется как «модальность, сериализм в алеаторике»¹⁷. Что касается его темы, то автор в своем разъяснении по поводу ее строения говорит, что в его фуге... «нет темы, есть лишь фактурный мотив, ячейка; они постоянно меняются, обновляются, однако при этом остаются всегда узнаваемыми»¹⁸.

¹⁶ Об этом сообщает, в частности, В.В. Задерацкий. См.: 69. С. 192–193.

¹⁷ См. 67. С. 95.

¹⁸ В своей книге «Автобиография» В. Екимовский пишет следующее: «Фуга — чисто фактурная беготня (вспомним одно из значений слова fuga — “бежать”), но строго организованная — первые ноты каждой фразы образуют серийную сетку». См.: 67. С. 93.

Стилистика второго произведения — «Прелюдия и fuga» — характеризуется автором композиции как «одноэмоциональность сфер»¹⁹. По поводу темы фуги композитор замечает, что это — «типично фоновая музыка, медитативного уклада [...], в которой организующим стержнем являются периодические квинтовые нисходящие ходы в басу с обязательным стреттным квартовым, опять же нисходящим, ответом в каком-либо другом голосе. ...темой, по-видимому, может считаться [...] мелодический интервал квинты. [...] Как определить тему Фуги — не знаю; возможно, квинтовый ход и есть тема, возможно, ее вообще нет, а возможно, как выдал Рожновский²⁰, “вся fuga превратилась в одну большую рассредоточенную тему”»²¹. Оба названных сочинения Екимовского также будут достаточно подробно проанализированы в следующем разделе.

Двигаясь от ультрановых тем к выстроенным более традиционно, хотелось бы обязательно коснуться проблемы «баховских» тем, продолжив начатый в предыдущей главе обзор фуг, написанных на BACH.

К числу несомненно ярких композиций начала XX в. относится блестящая, необычайно виртуозная и в техническом отношении исключительно сложная (возможно, несколько излишне бравурная) «**Fantasia Contrapuntistica**» Ферруччо Бузони (1866–1924)²²; ее последняя — третья редакция создана в 1912 г.). Включающая 4 фуги (на темы последней баховской фуги, одна из которых — BACH), она по сути дела представляет собой своего рода авторское «размышление по поводу» последнего, не завершенного Бахом цикла «Искусство фуги», а вернее — именно его заключительной фуги. Почему «размышление»? Потому, что в различных эпизодах этой фантазии как бы дискутируются «вопросы», связанные с эпохой Баха, с историей мотива BACH (например, в начальном разделе — *Preludio chorale*, где этот мотив пронизывает всю заключительную часть, будучи изложен в инверсии), а также с композиционным планом последней, неоконченной фуги из «Искусства фуги», с количеством ее тем и проч.

Итак, первые три фуги разрабатывают темы незавершенной баховской фуги в той же последовательности, что и у Баха: fuga № 1 (ее протяженность 110 т.) написана на первую тему, fuga № 2 (ее протяженность 73 такта) — на вторую,

¹⁹ См.: 67. С. 179.

²⁰ Рожновский В.Г. — сокурсник Екимовского, в течение многих лет преподаватель РАМ (ГМПИ) им. Гнесиных, с 1997 г. — зав. отделом нотных изданий и звукозаписей Российской Государственной Библиотеки.

²¹ Там же. 67. С. 160..

²² Помимо большого количества написанных этим автором музыкальных композиций (имеющих порой необычное решение — как, например, фортепианный концерт с хоровым финалом), Бузони — автор книги «Очерк новой эстетики музыкального искусства» («*Ehtwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*», 1907, 2-е изд. 1922), в которой он предсказывает появление микрохроматики и электронной музыки.

подвижную тему, фуга № 3 — на третью, ВАСН. Начиная с т. 42 последняя предстает как тройная, поскольку к теме ВАСН присоединяются первая и вторая темы; более того, Бузони точно цитирует последние 6 тактов незаконченной баховской фуги, вслед за которыми продолжается разработка); далее следуют Интермеццо и 3 вариации — своеобразные «размышления». Результатом их и становится фуга № 4 — на основную тему баховского цикла, изложенную в том виде, в каком она появлялась у Баха в *Contrapunctus*'e VI. Судя по всему, Бузони абсолютно ясно, что незавершенная Бахом фуга должна быть четверной, и что этой последней, четвертой темой, конечно же, является основная тема цикла. Начиная с т. 27 этой фуги, композитор вводит различные контрапунктические соединения всех тем, причем основная тема здесь излагается так, как она звучала в *Contrapunctus*'e I. Заключительные Choral и Stretta многократно обыгрывают мотив ВАСН, превращая его то в сплошной остигатный фон, то в торжественно и празднично звучащую тему гимна.

Несомненно, более камерными по замыслу и средствам воплощения являются фуги, написанные шведским композитором В. Верли («Интродукция, пассакалия и фуга на ВАСН для органа ор. 41, 1935»), а также немецким композитором Э. Пеппингом (3 фуги на ВАСН для фортепиано, без ор., 1943). Интересно, что последний автор помимо использования указанной цитаты ставит своей задачей максимально насытить весь текст фуги интонациями и мотивами из баховских произведений самых разных жанров.

Традиции французских мастеров XIX в. в области создания полифонических циклов продолжил Артур Онеггер (1892-1955) — автор небольшого трехчастного цикла «Прелюдия, ариозо и фугетта на имя ВАСН» (1932)²³. Фугетта Онеггера (См. Хр. № 34) — изящная двухголосная пьеса (в разработке и репризе прибавляются дополнительные голоса). Новизну, «современность» звучания ей придает прежде всего именно тема — с широкими скачками на ноты и децимы:

243

Allegro



Выполненная по-баховски строго, эта композиция имеет развернутые интермедии разработочного характера (где часто применяются точные канонические секвенции). Реприза, подобно баховским, содержит стреттные соеди-

²³ Она вошла в составленный из композиций, содержащих аннограмму ВАСН, сборник пьес (для фортепиано), изданный в Париже в 1932 г. Среди других композиций этого сборника — Ричеркар на имя ВАСН А. Казеллы, Вальс-импровизация Ф. Пуленка, «Прелюдия к воображаемой фуге» Ф. Малипьеро и др.

нения. Однако торжественный хорал, которым завершается фугетта, своими гармоническими «характеристиками» не оставляет сомнений в принадлежности всей этой пьесы XX веку.

Обращаясь к теме «ВАСН», многие современные композиторы свою дань уважения Баху часто стремятся выразить в жанрах прошлых веков. Назовем здесь такие сочинения, как «Интродукция и фуга на тему ВАСН» М. Соколы, «Ричеркар на ВАСН» О. Шимека, «Коллаж на тему ВАСН» (включает Токкату, Сарабанду и Ричеркар) А. Пярта и др.²⁴ При этом помимо цитирования темы ВАСН охотно берутся на вооружение сама идея построения многочастного цикла, а также отдельные технические и выразительные приемы баховских сочинений.

Например, не только имя Баха, но и «особые приметы» различных его композиций — прежде всего ХТК I — отчетливо фигурируют в цикле «**24 Прелюдии и фуги**» С. Слонимского (1994)²⁵. Сходство с Мастером проявляется здесь не только в строении цикла (расположение пьес по полутонам, с учетом одноименных тональностей), но и в использовании им разного рода символов, шифров, цитат. Здесь, так же, как и у Баха, есть одна фуга двухголосная, две пятиголосные, 12 трехголосных (у Баха их 11), девять четырехголосных (соответственно у Баха их 10). Временами Слонимский напрямую воспроизводит характерные детали той или иной баховской композиции²⁶. О. Курч, сравнивая фугу C-dur с баховской, отмечает и наличие в ее теме характерной баховской ритмической фигуры (с тридцатьвторыми), и явное сходство масштабов целого (фуга Слонимского имеет 28 т., фуга Баха — 27 т.), архитектоники, структуры (сочетающей двухчастность композиции с трехчастностью тонального плана), наконец, размера (4/4 у Слонимского, C — у Баха). Сближает оба произведения и присутствие стретт, которые тут и там вводятся с момента начала развивающей части, выполняя в дальнейшем важную драматургическую роль.

Параллели с Бахом обнаруживаются О. Курч и при обращении к другим прелюдиям и фугам цикла Слонимского. Так, в Прелюдии *cis-moll* исследователь

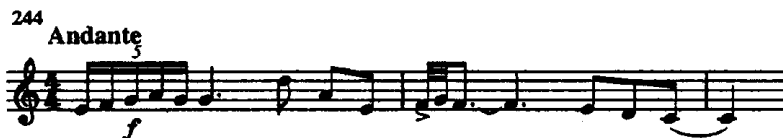
²⁴ С некоторыми из перечисленных сочинений читатель может более подробно познакомиться, обратившись к книге Я. Гиршмана «ВАСН. Очерк музыкальных посвящений И.С. Баху с его символической звуковой монограммой» (43). Кроме того, заинтересовавшийся этой темой при желании найдет в Интернете огромный список фуг, тематический материал которых содержит звуки ВАСН.

²⁵ Среди других композиций этого автора, включающих фугу, выделим: финал Первой симфонии (1958) — тройная фуга, вторую из Трех пьес для виолончели соло (1964) — двойная фуга, Концерт-buff (1964) — тройная фуга, симфонический антракт к 6 картине оперы «Виринея» (1967) — четверная фуга, а также Хоровод и фугу для органа (1976).

²⁶ Детально, с указанием большого числа параллелей с баховским ХТК, этот цикл рассмотрен О. Курч (см.: 92. С. 143—162).

находит разного рода музыкальные символы — мелодические (конец 1-го такта) и ритмические (вторая половина 5-го такта) обороты, а также характерное для Баха отклонение в тональность параллели и тот же, что и в баховской прелюдии, размер (6/4). В Прелюдии Es-dur (диптих № 7) она видит сходство с Andante из Симфонии c-moll'ной партиты; в фуге Es-dur вторая тема, присоединяющаяся к первой по типу cis-moll'ной фуги Баха, начинается с интонации *g — fis — a — as*, соответствующей мотиву ВАСН. Явная близость баховским композициям усматривается исследователем также в фугах *fis-moll* и *h-moll*.

Впрочем, обращение к Баху бывает порой настолько «закамуфлировано», что далеко не всегда узнается на слух, без анализа текста. В числе подобных примеров — **Фуга №1 из «Полифонической тетради» А. Пирумова** (опубл. в 1982 г.), тема которой, как уже ранее сообщалось, представляет собой ракоходный вариант темы фуги C-dur из ХТК I (с некоторыми ритмическими изменениями):



Возрождается у современных композиторов и свойственное эпохе барокко пристрастие к символизации чисел. Например, Шесть сонат для альта соло (среди них — «Воспоминания о фуге» — IV часть сонаты № 4), Шесть сонат для виолончели соло (вторая часть, ричеркар, сонаты № 3 — фуга), Шесть сонат для скрипки соло (здесь фуги — вторые части сонат № 3 и № 6; последняя имеет заголовок «Ретро»²⁷), Шесть сонат для семейства тромбонов (название последней — «Истинная интонация, или музыкальное утешение»).... Все это сочинения одного автора — Давида Кривицкого. И в каждом случае фуга трактована автором остроумно и несколько неожиданно. Так, трехтактная тема фуги из **Сонаты № 3 для скрипки соло (1983) Д. Кривицкого** — это всего-навсего один тон, повторенный двенадцать раз — что позволяет не просто легко фиксировать слухом каждое воспроизведение такой «темы» (она звучит от *g, d, a... e, h, fis... cis-des, gis-as, f, c*), но и хорошо прослушать прибавляемые к ней контрапункты и фигурации, которые, по мнению автора, в отсутствие собственной темы «исполняют обязанности» темы...

²⁷ Как пишет в своих Заметках, касающихся этих сонат, Кривицкий: «*Retro* надо понимать многослойно: по отношению к классическим критичным сонатам и партитам И.С. Баха, шире — в отношении всего барочного стиля, а также по отношению к данным пяти предыдущим сонатам, некоторые темы которых вновь звучат в финальной сонате цикла»; см.: Давид Кривицкий. Шесть сонат для скрипки соло. М., 2003. С.142

Наряду с ориентацией на темы барочного плана современными композиторами создается немало сочинений, опирающихся на более старые источники, в том числе на древние, с присущими им специфическими особенностями.

Преломление традиции, связанной с античными ладами²⁸, можно видеть, к примеру, в «Четырех модальных фугах» (ор. 63, изд. в 1968 г.) французского композитора **Марселя Дюпре (1886–1971)**²⁹. В Предисловии к своим фугам автор дает объяснение, почему он избрал именно такое количество пьес: из семи греческих ладов он исключает три — те, которые соответствуют современным мажорному и минорному (лидийский = мажорному; золийский = минорному; миксолидийский = также мажорному), оставляя лишь четыре аутентичных. Что касается названия «модальная fuga», то в его трактовке оно означает прежде всего «*фуга на модальную тему*». Иначе говоря, предполагается, что темы фуг должны: а) содержать все ступени, подчеркивающие своеобразие лада; б) начинаться и завершаться основным тоном; в) оставаться модальными и за пределами экспозиции; в) при этом в послеэкспозиционных разделах тема может включать в себя момент альтерации, но только следующих тонов: *f—fis*; *h—b*; г); форма темы должна оставаться традиционной.

Интересный штрих: исходя из симметричности строения дорийского и фригийского, локрийского и ионийского ладов, Дюпре строит архитектуру экспозиционных и послеэкспозиционных частей фуг, написанных в этих ладах, строго симметрично. Так, архитектура второй фуги (mode Phrygien) зеркально повторяет строение первой (mode Dorien — **Хр. № 39**)³⁰: та же сомкнутая экспозиция с четырьмя проведениями темы, аналогичная развивающаяся часть с двумя интермедиями и стреттная реприза. Архитектура третьей фуги (mode Locrien) повторяется в четвертой (mode Ionien). Однако симметрия этих пар нарушается в заключительных разделах фуг, поскольку каждая композиция отличается от других количеством проведенний темы и своим «тональным» планом.

Весьма интересным представляется сочинение **Артура Митиняна** (р. 1962), также связанное с древней традицией, — диптих «**Таг и шаракан**» (2004 г.,

²⁸ Напомним, что греческие лады иные, нежели средневековые, а именно: дорийский — *e, d, c, h, a, g, f*; фригийский — *d, c, h, a, g, f, e*; лидийский — *c, h, a, g, f, e, d*; миксолидийский — *h, a, g, f, e, d, c*; золийский — *a, g, f, e, d, c, h*; локрийский — *g, f, e, d, c, h, a*; ионийский — *f, e, d, c, h, a, g*.

²⁹ Органист и композитор М. Дюпре — автор ряда камерно-инструментальных ансамблей, крупных композиций (в частности, Симфонии для органа с оркестром, 24-х инвенций, ряда полифонических диптихов; среди них Три прелюдии и фуги ор. 35). С 1926 по 1954 г. преподавал игру на органе в Парижской консерватории. В 1954–56 гг. был ее директором. Более 30 лет служил органистом церкви Сен-Сюльпис. Дюпре является автором трактата «Об искусстве органной импровизации» (1926), а также ряда пособий по гармонии, акустике, фуге, контрапункту.

³⁰ Правда, первая фуга отличается от второй тем, что относится к типу контрафуг: второе и четвертое проведения темы звучат здесь в инверсии.

см. Хр. № 48)³¹, в котором последняя из пьес выполнена в форме двойной фуги (с отдельным экспонированием тем и совместной репризой). Новизна этой композиции — в ее музыкальном материале, основанном на тетрахордах, «имеющих, по словам композитора, *разные виды синтеза*». Первая тема строится на тетрахордах $a - b - c - d, h - c - d - es, g - as - h - c$ (1-й синтез), меняющих свою соотношенность, начиная с разработки (с т. 13), где эта же тема предстает уже в другом синтезе тетрахордов: $b - ces - d - es, ces - d - es - f, as - b - ces - d$ (2-й синтез). Особенности ладовой организации фуги «поддерживаются» тональным планом и высотным размещением ее тем. Так, например, первая тема в своей экспозиционной части вступает по квартам вверх (от звуков a, d, g, c ; в разработке — от звуков b, es, gis и т. д.), тогда как вторая тема (она появляется в т. 25), в отличие от первой, в своем экспозиционном разделе удерживается на одной и той же высоте (h , со сменой октав), внося в фугу черты оstinатности.

В репризе (с т. 35) первая тема проводится канонически (во втором синтезе тетрахордов), причем если бас и сопрано звучат с октавным интервалом имитации, то тенор и альт, вступающие стреттно тремя тактами позднее, имеют в качестве интервала имитации кварту. Несколько позднее (тт. 51–58) следует и соединение двух тем, но на сей раз канонически излагается вторая тема. Первая же возвращается к начальному синтезу тетрахордов и проводится как в основном виде — в партии тенора, позднее сопрано (со смещением метрической доли), так и в увеличении — в педальном голосе. Фуга заканчивается кодой (три последних такта), выдержанной на тоническом органном басу.

Фуги традиционные... и новаторские

Относя ту или иную фугу к числу традиционных, мы вовсе не исключаем возможность присутствия в ней оригинальных, более того, достаточно необычных моментов, касающихся как интонационного строения темы, так и метроритмики, архитектоники, тонального плана и т. д. Вообще, если исключить из

³¹ Аргур Митинян окончил аспирантуру Московской консерватории в 1998 г.; автор оперных, симфонических, камерно-инструментальных произведений, исполняемых в Армении, России и др. странах. «Таг и шаракан» — не единственная его композиция, опирающаяся на древние истоки армянской музыки. Годом ранее, в 2003 г., композитор записал в Ереване по заказу фирмы «Sony» (Гамбург, Германия) 3 средневековых песнопения для сопрано и органа, в которых используются мелодии из собрания рукописей Матенадарана (Ереван), принадлежащие ученому богослову, автору первого богослужебного сборника канонов Барсегу Тчону (VII в.), создателю армянского алфавита Месропу Маштоцу (V в.), а также армянскому католику, величайшему поэту-мелодисту и философу Нерсесу Шнорали (XII в.).

сферы внимания фугу школьную, то очевидно, что практически каждая художественная fuga, в любую эпоху, в каком-то смысле несет в себе черты уникальности. Однако, порой эта неповторимость может быть не того рода, который позволил бы нам причислить фугу к собственно уникальным. Как представляется, новизна архитектоники, трактовки ладовой, структурной и т. д. организации может не влиять на общую традиционную направленность фуги. В фугах же подлинно новаторских, как нам думается, помимо ранее перечисленного коренным образом меняется само качество ее «главных слагаемых» (тема, ответ и т. д.), равно как ее тембровые, жанровые свойства, соотношение основных композиционных разделов, а также контекст, в который она помещается, не имеющий аналогов в прошлом.

Не желая усложнять и без того достаточно непростой вопрос классификации фуг XX века, мы, тем не менее, предлагаем здесь подразделять их на:

- а) фуги классического, традиционного плана (1 тип);
- б) фуги достаточно необычного, нетрадиционного плана (2 тип; «промежуточный»);
- в) фуги несомненно уникального, новаторского плана (3 тип).

К образцам **традиционного плана**, без сомнения, должно быть причислено большинство фуг П. Хиндемита, Д. Шостаковича, С. Слонимского, А. Пирумова, А. Флярковского и др., несмотря на то, что в их стилистике мы находим много новшеств. Сочинения некоторых из названных авторов будут нами рассмотрены позднее. Сейчас же мы остановимся на 2-х фугах из **Органной мессы** (1999), принадлежащей перу не столь широко известного, однако, как нам представляется, весьма талантливого композитора — **Д. Дианова** (р. 1963)³². Преднамеренный акцент, делаемый этим автором на связи с раннебарочной стилистикой, проявляется и в самом выборе жанра — органной мессы, и в применяемой технике письма — имитационной с использованием *s.f.*, и в методе работы с музыкальным первоисточником, в качестве которого выступает весьма популярная в XII–XIII веках, да и позднее, мелодия *Kyrie* из IV григорианской мессы³³ — «*Cunctipotens genitor*» («Всемогущий Отец, Прародитель»; см. *s.gr.f.* в

³² Дианов Д.В. закончил Московскую консерваторию, затем аспирантуру в 1993 г. как композитор, дирижер-хоровик и органист. Автор ряда симфонических произведений (симфония, симфонические поэмы, концерт для виолончели с оркестром, сюиты), а также органных композиций — в том числе пяти сонат и трех месс (во французском, итальянском и немецком стилях), более 70 романсов и 30 хоровых композиций.

³³ Мелодия «*Cunctipotens genitor*» и выполненные на ее основе органумы разных исторических периодов, а также *Kyrie I* из мессы «*Notre Dame*» Машо приводятся в нашей книге «Вокальные жанры эпохи Возрождения (М., 1985. С.152).

Kyrie I из мессы Г. де Машо «Notre Dame», а также разрабатывающие этот первоисточник мессы Куперена и де Гриньи).

В функции *cantus planus* цитируемый напев появляется уже в первом, начальном разделе Кюрие (в педали). Строгой манерой полифонической разработки контрапунктирующих *s.f.* мануальных голосов этот фрагмент как бы воспроизводит старые традиции построения вступительных разделов органной мессы. Учитывая же его завершенность и наличие в нем заключительной каденции (на неполном трезвучии, с неожиданно введенной мажорной терцией, в столь распространенном в эпоху барокко строе *d*), он явно мог бы «pretendовать» на название типа «Интроитус», «Интродукция» или «Вступление». Правомочность такой трактовки подтверждается началом следующего раздела — пятиголосной фуги. Она открывается одnogолосным изложением темы, представляющей собой ритмизованный вариант все того же напева *Cunctipotens*, строящийся в духе классических фугированных тем — с четким пульсом и большим зарядом внутренней энергии. При этом автор явно рассматривает начальный тон темы как V ступень дорийского лада и соответственно строит ответ: на многократно повторяемую V ступень отвечает I, собственно же квинтовая имитация вводится лишь в самом конце темы — уже в разделе кодетты:

245



Следование раннебарочной традиции проявляется здесь в ряде аспектов. Сравнительно небольшая (33 такта), fuga Дианова однотональна, все проведения ее темы не выходят за рамки основного лада и гиполада, располагаясь на двух высотных позициях — *d, a*. В педали (напомним, что для органных фуг эти проведения всегда выполняют драматургически важную роль) тема проводится дважды: первый раз — как ответ (четвертое проведение, т. 13), второй раз — как тема (шестое проведение, являющееся первым дополнительным, — т. 21, «точка золотого сечения»). Всего в данной фуге 6 проведений темы в основном разделе и 2 стреттно поданных (т.т. 28, 29) — в заключительном разделе (с т. 25). Завершается fuga в духе фуг Фрескобальди или Пахельбеля (например, из *Магнификата*) — не на тонике, а на мажорном трезвучии V ступени («круг замыкается»).

Вторая fuga располагается в заключительном разделе *Offertorie*. Своим тематизмом, метрической организацией (12/8), ритмикой (см. пример 246) она контрастирует с материалом предшествующего ей раздела, но при этом ее кодовая часть явно выполняет функцию своеобразного итога, поскольку включает в свой состав в качестве *basso-ostinato* тему начального раздела *оффертория*.



Наиболее показательной для современной традиционной фуги (прежде всего для ее экспозиционной части) остается, несомненно, кварто-квинтовая имитация; тем не менее ряд фуг (их, впрочем, немало) демонстрирует и иные интервальные отношения — терцовые, секундовые, квартовые, тритоновые и т. д. (с подобным явлением мы сталкивались уже в фугах XIX века, в частности, у Рейхи). Основание для их причисления к «**промежуточному**» виду мы усматриваем, с одной стороны, в сохранении традиционных композиционных функций и жанровых свойств, а с другой — в появлении признаков нехарактерных для традиционной фуги. В числе подобных композиций — трехголосная **фуга № 21 (B-dur)** из цикла «**Прелюдии и фуги**» **ор. 87 Д.Д. Шостаковича**. Второе проведение темы (ответ) здесь звучит в *g* эолийском, следующее, третье проведение темы — в главной тональности B-dur, четвертое (последэкспозиционное) — в d-moll, пятое — в F-dur. Таким образом, высотные позиции темы в экспозиционном и развивающем разделах формы обрисовывают септаккорд: *g — b — d — f*.

В четырехголосной фуге из **финала «Гармонии мира» П. Хиндемита** инструментальные голоса вступают с изложением темы по секундам — от *e*, *d*, *c*, *e*. Последнее проведение замыкает экспозицию, тем самым приобретающую, в противоположность классической традиции, черты устойчивости и законченности.

Таким образом, к фугам промежуточного вида мы относим те, в которых, во-первых, нетрадиционные моменты связаны с трактовкой основных компонентов, главных слагаемых, а во-вторых, эти моменты столь существенны, что вопрос о причастности фуги к классическим образцам снимается сам собой.

К числу подобных образцов принадлежат и две хоровые (а cappella) фуги, продолжающие традиции русской хоровой музыки XIX века, но при этом несколько необычные, с точки зрения своей жанровой природы. Первая — вокализ «**Ива, ивушка**» **Р. Щедрина (1954)**; вторая — IV часть пятичастного «**Концертино**» **В. Агафонникова (1983)**.

Вокализ Щедрина (**Хр. № 44**) — явно новый «зигзаг» в судьбе фуги. В 57 тактах миниатюры пятитактная тема появляется 12 раз, что говорит о большой тематической концентрации пьесы, сравнимой по уровню с той, которая характерна для стреттных и оstinатных форм. Безыскусный напев в диапазоне квинты (в партии басов) представляет собой сцепление трех мотивов, где второй точно повторяет первый, но с метрическим смещением звуков на

полтакта вправо. Третий мотив раздвигает диапазон до сексты уже в момент вступления субдоминантового ответа в партии теноров:

247

Плавно, распевно

V. *pp*
И - ва, и - вуш - ка, ты пла - ку - ча - я... (A)

T. 1 *pp*
И - ва, и - вуш - ка, ты пла - ку - ча - я... (A)

Восходящее вступление голосов продолжается. Вслед за альтами, излагающими вновь тему в основной тональности, в партии сопрано звучит ответ, однако ответ неточный (в двух тактах — втором и четвертом). Далее, вновь у басов, — пятое проведение, в тональности доминанты, на сей раз с метро-ритмическими изменениями (смена размера 4/4 на 3/4) и увеличением масштабов темы до 5,5 тактов; метрические изменения продолжены и в следующем проведении, в тонике: в третьем такте темы появляется размер 2/4. Перед возвращением главной тональности (ц. 7) звучит еще более «раздвинутое» — до диапазона септимы — проведение темы в *cis*. В кульминации (ц. 7) тема расширяется до 10 тактов за счет прорастания ее заключительной интонации. С ц. 9 начинается реприза — новая вариация, в которой тема фуги дается в стреттном изложении. В первой стретте вначале звучат 2 голоса с дистанцией в две четверти, и затем, спустя 5 тактов, еще 2 голоса; во второй (в ней участвует только первый мотив) все 4 голоса звучат в сокращенном виде и при этом с уменьшенным временным разрывом между парами голосов.

Все перечисленные модификации придают небольшой пьесе Щедрина ярко индивидуальное лицо — что в немалой степени способствует ее репертуарности.

Не менее эффектной, яркой, охотно исполняемой, особенно детскими и молодежными коллективами, является и fuga-скерцо «Пятью пять — двадцать пять» В. Агафонникова³⁴ — предпоследняя часть его «Концертино» для смешанного хора

³⁴ В.Г. Агафонников (1936) — автор шести опер («Анна Снегина», «Юрий Долгорукий», «По шучьему веленью», «Морозко», последняя опера — «Ли Сун Син», 2003), двух балетов, симфонии (памяти В. Шебалина), концерта для ф-но с оркестром, «Музыкального приношения» (памяти Н.Я. Мясковского), многочисленных вокально-инструментальных, хоровых произведений и др.

a carrelli. Веселая, остроумно выполненная fuga составляет в этой композиции органичный «ансамбль» с такими вполне классическими жанрами, как прелюдия (первая часть), канцона (вторая часть), интерлюдия (третья часть), постлюдия (пятая часть). Нарочито ограничивая здесь свое контрапунктическое письмо не очень большим числом приемов (удержанные противосложения, канонические секвенции в интермедиях, дублировки, стретты при изложении темы), композитор, тонко чувствующий специфику хорового письма, одновременно делает выразительный акцент на порядке вступления голосов и на их удобном тесситурном изложении. Интервал сексты, лежащий в основе образования темо-ответных построений экспозиции (первое проведение темы от звука *e*, второе — секстой выше, от *cis*, третье — от *e*, четвертое, секстой ниже, — от *gis*), в репризе предстанет в зеркальной перестановке — в виде терции. Одновременно все четыре хоровые партии, фактически «сжимающие», «спрессовывающие» 36 начальных тактов до 6-ти, будут изложены здесь от тех же звуков, что и в экспозиции (сверху вниз: *e* — *cis*; *gis* — *e*), то есть, теперь уже параллельными терциями, и, одновременно, в виде двухголосной стретты. В репризе вновь и вновь в разных голосах, подобно мозаике, стреттно воспроизводятся фрагменты темы. Перебивая друг друга, отвечая невпопад: «пятью пять» — «тридцать шесть...», все эти стретты создают страшный кавардак. Однако к концу пьесы восстанавливается полный порядок: всем становится понятно, что «*пятью пять — двадцать пять, шестью шесть — тридцать шесть, а семью семь — не сорок семь, ...а сорок девять!*».

Что касается fug **собственно новаторских**, то, как упоминалось, для них показателен совершенно иной подход как к самому звуковому материалу, так и, очень часто, к тембровому, жанровому воплощению, а также к условиям и характеру исполнения. Fuga, несомненно может считаться новаторской, если, например, звуковысотная сторона ее темы отдает свой приоритет ритмической, и своеобразным «знаком темы» становится некая ритмо-формула, или если роль темы берет на себя определенный тембр, или обладающий яркой характерностью неповторимый инструментальный состав, который в предыдущие столетия не применялся или даже был вовсе немыслим. Сегодня не новость fugи для ударных, для электроинструментов, гитары, готово-выборного баяна, равно как fugи додекафонные, алеаторические, сонорные и т. д. и т. п.

К числу таких, явно нетрадиционных, fug нужно отнести fugу из «**Музыки для струнных, ударных и челесты**» **Белы Бартока** (1936), в которой находит воплощение излюбленная композитором идея симметрии, и более того — тотальной симметрии³⁵. В этой fugе отсутствует нормативная темо-ответная схема вступ-

³⁵ Прекрасный анализ этой fugи содержится в книге А.С. Соколова «Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества». М., 1992. С. 112–120.

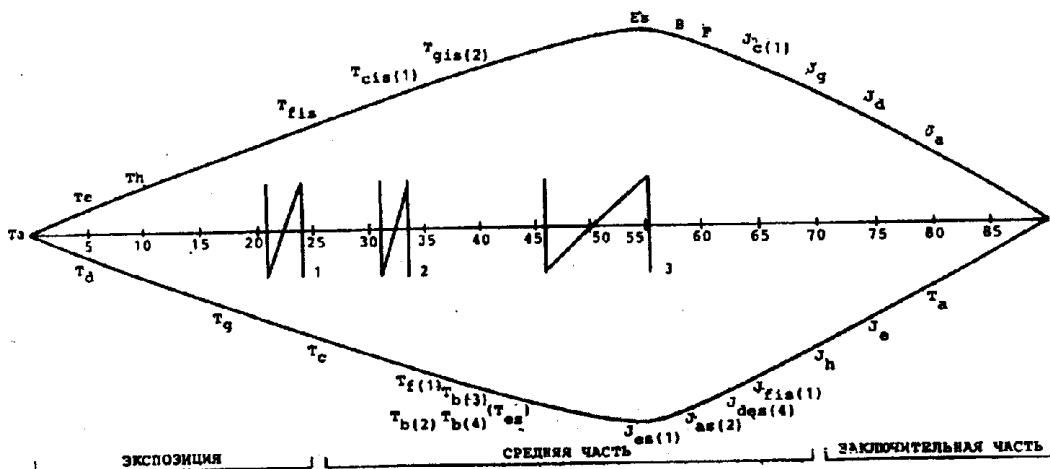
ления голосов, равно как отсутствует в ней и привычный экспозиционный раздел; исходная ладовысотная позиция темы будет повторена здесь только один раз, в самом конце фуги. Вслед за первоначальным изложением темы (она состоит из 4-х интонационно близких друг другу сегментов — см. пример 248) от звука *a*, веерообразно по квинтам (сначала квинта вверх, затем вниз) вступают остальные голоса, обрисовывая два квинтовых круга. В первом восходящий порядок вступления голосов с темой от звуков *a, e, h, fis, cis, gis, es* (последний звук, образует тритон к начальному *a*!) сменяется нисходящим (*b, f, c, g, d, a*) — к заключительному и в тоже время исходному *a*. Во втором квинтовом круге, наоборот, нисходящий порядок вступления голосов от *a*, и далее *d, g, c, f, b, es* (тот же тритон, оказывающийся центром обращения) меняется на восходящий, а квинтовый ряд продолжается — *as, des, fis, h, e, a*:

248

Andante tranquillo



Схема³⁶



³⁶ Схема заимствована из вышеназванной книги А.С. Соколова. С. 115.

Помимо самой конструкции фуги, выстраиваемой в результате подключения все новых и новых голосов, следует обратить особое внимание на фактуру, насыщенную многочисленными краткими имитациями, канонами, которые, однако, не вносят в нее фрагментарность, а, наоборот, подчеркивают целостность, стягивая разрозненные голоса и различные выразительные штрихи в единое целое. Кульминация фуги выделена особым образом, а именно — изменением облика темы (высотная позиция — *es*), которая теперь, равно как и во всех дальнейших проведениях, звучит в обращении. Особенно эффектно выполнена кода, в которой, вслед за стреттой, строящейся на попеременном чередовании прямого и обращенного вариантов темы, звучит начальный фрагмент темы одновременно в прямом и обращенном виде, в миниатюре отражая конструкцию всей фуги;



К разряду новаторских принадлежит и 120-тактная двойная фуга из **Реквиема Дьердя Лигети** (1923–2006) — композитора, выработавшего, после периода учебы и подражания эстетике Бартока и Кодая, исключительно яркий индивидуальный стиль. Основу этого стиля составляет сонорика (от лат. *sonorus* — звучащий), как известно, выдвигающая в качестве основного выразительного фактора тембровое начало. В данном случае оно усложнено микрополифонией — неразличимыми на слух, гетерофонными по своей природе канонами и имитациями, создающими очень впечатляющее пространственно-насыщенное звучание, в одних случаях зыбко-эфемерное, нереальное, в других — крайне напряженное и экспрессивное³⁷. Как показывают разные сочинения данного композитора, он никогда долго не задерживается на одних и тех же находках (по словам самого композитора, его девиз: «не повторять и не повторяться»), в каждом следующем произведении его стиль непременно пополняется новыми, неожиданными эффектами звукоизвлечения и приемами координирования голосов, являющимися для автора средством воспроизведения музыкального Универсума.

³⁷ «...микрополифония, — пишет Лигети, — неслышимая полифония, отдельные моменты которой обособленно не воспринимаются, хотя каждый в отдельности согласуется с характером всей полифонической сети. Иными словами: индивидуальные голоса и конфигурации этих голосов остаются за порогом восприятия, однако каждый голос и каждая конфигурация постольку отражается на целостной структуре, поскольку изменение единичного, пусть самое слабое, изменяет общий результат» (Ligeti G. Fragen und Antworten von mir selbst. S. 516).

Реквием, написанный для сопрано и меццо-сопрано solo, двух смешанных хоров и оркестра, был завершен Лигети в 1965 г. В отличие от других его композиций (в частности, оркестровых пьес «Явления», «Атмосферы», «Мелодии», «Сан-Францискская полифония», органного опуса «Объемы», хора а cappella «Lux aeterna»), каждая из которых оставляет след в памяти благодаря неповторимым звуковым и ритмическим находкам, Реквием, по признанию автора, относится к небольшому числу тех его произведений, где он нарушает свой девиз. И это вполне объяснимо. Композитор явно не мог пройти мимо ряда «знаковых» моментов, связанных с жанром Реквиема — разного рода риторических фигур и звуковой символики³⁸. Однако все эти «знаки» поданы здесь скорее в зашифрованном виде — таком, который близок контексту микрополифонии самого Лигети. Анализируемая нами двадцатиголосная fuga, расположенная во второй части Реквиема, Kyrie³⁹, — двойная, с одновременным экспонированием тем, — как и другие части этой композиции, наглядно подтверждает мнение ее автора, что, вообще-то, вероятно, все системы и все правила создаются лишь для того, чтобы затем можно было уйти от этих правил. *«Не существует, — говорит Лигети, — больше установленных схем формы; каждое конкретное произведение соответственно историческому положению дел вынужденно имеет неповторимую, только ему свойственную форму целого»*⁴⁰...

Будучи эмоционально ярким, даже отчасти чувственно напряженным музыкальным разделом, Kyrie в то же время, в результате полифонического (прежде всего канонического) метода изложения музыкального материала, получает весьма строгое, если так можно сказать — монообразное выражение. В отличие от других частей, где наряду с хором и оркестром участвуют солисты (в IV части заняты только оркестр и солисты), эта часть полностью написана только для хора и оркестра; при этом специфика как самого музыкального материала, так и приемов звукоизвлечения в этой двойной fugе (в которой одну из тем, с текстом Kyrie eleison, автор постоянно сопровождает ремаркой *pp espressivo*, а другую, с текстом Christe eleison, — *pppp non espressivo*) во многом определяется ориентацией прежде всего на возмож-

³⁸ Напомним, что к этому жанру в XX веке обращались такие мастера, как Бриттен, Хиндемит, Стравинский, Шнитке, Артемов, Денисов и многие-многие другие.

³⁹ В Реквиеме Лигети используется не полный текст литургии, а лишь текст его начальных разделов — Introitus'a, Kyrie и Dies Irae, причем в самостоятельные части (первая, вторая, четвертая) выделены Introitus, Kyrie и Lacrimosa, в то время как другие разделы, а именно — Dies irae, Tuba mirum, Recordare, Jesu pie и Confutatis maledictis, объединены в единое целое в третьей части, которая названа Лигети De Die Judicii Sequentia.

⁴⁰ Лигети Дьердь. Форма в новой музыке // Личность и творчество / Сост. Ю. Крейнина. Российский институт искусствознания. М., 1993. С. 197.

ности человеческого голоса — разумеется, в специфически «лигетиевском» преломлении.

В эпоху Ренессанса или барокко, классицизма или романтизма для музыкальной композиции исполнительский состав всегда оказывался фактором, определяющим очень многие моменты, включая и сам музыкальный материал. Наше сегодняшнее время не является исключением из общей картины. При этом с 60-х годов XX в. формируется традиция выбора необычных, оригинальных исполнительских составов, имеющих «разовое употребление», не повторяемых в дальнейшем ни самими их творцами, ни другими авторами. Мало того, многие композиторы считают теперь необходимым выписывать в тексте сочинения ряд своих пожеланий, касающихся манеры исполнения, техники звукоизвлечения, а также необходимого, по их мнению, количества исполнителей — певцов, инструменталистов и т. д., включая и их размещения на сцене (а в некоторых случаях и за сценой, в различных местах зала и т. д.). Все это, бесспорно, способствует уникальности того или иного произведения. В подтверждение сказанного приведем некоторые замечания Лигети (зафиксированные в тексте Реквиема), касающиеся:

- интонирования музыкального текста.

Постоянно вводимая черная черта отмечает разделы хоровой партитуры, которые не обязательно должны точно соблюдаться интонационно, хотя по возможности и в них следует придерживаться указанной тоновой высоты. Однако и в этих, не совсем точно интонируемых местах речь, по мнению композитора, идет ни в коем случае не о *Spřechgesang*, а о *Singstimme*;

- динамики и, в частности, трактовки термина «*molto espressivo*», который постоянно сопровождает одну из тем фуги, а именно звучащую с текстом *Kyrie eleison*⁴¹. Этот термин, как пишет Лигети, означает, что, помимо указываемых *crescendi* и *diminuendi*, относящихся к более протяженным фрагментам, по желанию могут быть сделаны маленькие *crescendi* и *diminuendi* применительно к каждому из голосов, в соответствии с их естественной выразительностью, с учетом голосоведения, ритмической артикуляции и особенностей регистров;
- состава хора.

Как ранее уже сообщалось, разные части Реквиема предполагают различные исполнительские составы. Однако, перечисляя их ранее, мы не оговорили одну немаловажную деталь. Композитор предполагает участие в этом произведении двух хоров: первый — двадцатиголосный (сопрано, меццо-сопрано, альты, тенора, басы — с четырехкратным *divisi*) и второй — пятиголосный (такого же состава; в отдельных разделах он становится десятиголосным, в связи с двойным *divisi*). Первый хор, согласно точке зрения Лигети, — главное «действующее лицо» всей

⁴¹ Вторая тема, *Criste eleison*, особенно в первой половине фуги, сопровождается обозначением *non espressivo*.

композиции, на нем лежит основная нагрузка. Он присутствует во всех частях, кроме четвертой, и в его составе должно быть не менее 60 певцов (по возможности, желательно от 80 до 100). Второй хор вводится только в третьей части, где в отдельных местах служит своеобразным усилителем первого хора. Его состав — 120 и более певцов! Казалось бы, 200 певцов — не такая уж диковина: в художественной практике от Лассо до Малера встречались случаи использования хоров и с гораздо большим составом. Однако здесь следует иметь в виду, что хористы — исполнители Реквиема Лигети должны быть не просто певцами, но певцами высочайшего класса: их партии отличаются не только интонационной сложностью, но и исключительной виртуозностью (музыкальный текст насыщен постоянно меняющимися ритмо-формулами, систематически включающими нерегулярное чередование квинтолей, триолей, секстолей, септолей; и, главное, он предполагает свободное распевание от 90 и более звуков на один слог!

Итак, вторая часть Реквиема Лигети — *Kyrie* (см. **Хр. № 40**) — представляет собой двойную фугу с параллельным экспонированием и развитием двух «тем», с текстом «*Kyrie eleison*» и «*Christe eleison*», — как в Реквиеме Моцарта. Однако, излагаются они, конечно же, совершенно иначе: каждое проведение той и другой «темы» (всего таких проводений 23, а именно: 12 — первой «темы», и 11 — второй) подается в виде *четырёхголосного канона в унисон*, с одномоментным вступлением всех голосов и дальнейшим их отставанием один от другого на одинаковый, постоянно выдерживаемый отрезок времени (первая «тема» излагается у альтов-*divisi*; вторая — у теноров-*divisi*). Таким образом, сравнение с Моцартом очень условно. И не только потому, что обе «темы» у Лигети развиваются как бы независимо друг от друга; они, кроме того, вступают одновременно, а не с временной дистанцией, как у Моцарта (хотя из примера № 250 видно, что отчасти некоторая дистанция между ними возникает). Главное же отличие — в строении самих «тем» и в форме их подачи.

Как уже было сказано выше, каждая из «тем» излагается канонем. Канон этот особого вида: четыре голоса, вступив одновременно, далее начинают свое «продвижение» последовательно, один за другим: сначала первый альт, затем второй альт, спустя тот же временной отрезок — третий, за ним — четвертый. При этом во всех 4-х голосах строго сохраняется сам музыкальный материал, но преднамеренно варьируется его ритмическое оформление, подчиняющееся принципу *непропорционального изменения (сокращения и увеличения) длительностей*⁴². Кроме того, для Лигети, по-видимому, важна графическая сторона

⁴² Произвольное и при этом непропорциональное увеличение длительностей в одном из голосов и, наоборот, сокращение их в другом приводит к новой форме канона, в которой «приоритет лидера» подвергается сомнению, поскольку пропоста переходит в ранг респосты и наоборот.

1. Kyrie eleison

2. Kyrie eleison

3. Kyrie eleison

4. Kyrie eleison

ffff non espr., im Hintergrund

1. Kyrie eleison

2. Kyrie eleison

3. Kyrie eleison

4. Kyrie eleison

(con sord.) tenuto

[illegible]

фиксации «тем», поскольку при изложении ее прямого вида вступление голосов (*divisi*) происходит от первого к четвертому, то-есть, пропостой канона становится первый голос певческой группы; при изложении же обращенного варианта голоса вступают в обратном порядке — от четвертого к первому, и пропостой канона становится четвертый голос. Наконец, что касается высотного размещения «тем», то здесь явно вырисовывается план с двухсторонним (вверх и вниз) «освоением» высотных позиций, которые очерчивают, правда, не квинтовый ряд, а полутоновый. Причем высотные позиции двух тем можно представить как в виде только расходящихся, так и в виде расходящихся и сходящихся прямых линий (повторное использование тона всегда сопровождается изменением «темы»; и в том и в другом случае — с моментами комбинаторики во второй половине произведения):

ТАКТЫ

1	7	13	18	23	25	29	33	40	44	45	60	61	79	82	83	86	89	91	94	102
---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

○ —→ Kyrie eleison
● —→ Christe eleison

Форма фуги (ее общая протяженность, как говорилось, — 120 т.), включающая 2 равновеликих раздела (с 2-мя кульминационными зонами в тт. 78 и 102), остается открытой: «темы» так и не возвращаются к исходному, начальному тону, и переход к третьей части Реквиема происходит *attacca*⁴³.

Теперь остановимся на характеристике «тем». Беря это слово в кавычки, мы стремимся этим подчеркнуть необычность музыкального материала. И действительно, «темы» Kyrie eleison и Christe eleison не имеют не только точных границ, но и строго выдержанной конструкции. Будучи не контрастными между собой в интонационном, ритмическом и тембровом отношении (первая поручена альтам, вторая — тенорам), они скорее напоминают некие «ленты» с определенной звуковой («цветовой») окраской, практически не меняющейся ни в момент перехода на «приблизительное» воспроизведение музыкального

⁴³ Заметим, что ни первая, ни третья части знака *attacca* не имеют.

текста⁴⁴, ни в момент подключения новых голосов. В процессе развития обе «темы» неоднократно изменяются: то они начинаются с широких интервалов (т. 29 и др.), то, наоборот, «раскачиваются» (как бы «раскручиваются») от секунды до большой септимы, постепенно расширяясь в две стороны (т. 40), и тогда их увеличивающийся звуковой «объем» приобретает уже иную окраску, иную энергетику. В двух случаях композитор меняет местами и ремарки, неизменно сопровождающие «темы»: в т. 40 *pp espressivo* получает «тема» *Christe eleison*, а в т. 79 *pppp non espressivo* — *Kyrie eleison*. Впрочем, уловить эти, наверняка важные для автора, нюансы на слух вряд ли возможно...

Несомненно, новаторской является и fuga из цикла В. Лютославского «Прелюдии и fuga для 13 струнных инструментов»⁴⁵ (1972) — сочинение, выполненное с использованием принципов ограниченной алеаторики, а также сонорных эффектов и микрополифонии (см. Хр. № 41). В этой fugе немало неожиданностей, о которых ее автор, как и Лигети в предыдущем сочинении, информирует сам, на страницах своей партитуры. Одна из его рекомендаций особенно интересна. Она гласит: «произведение может исполняться целиком или в различных сокращенных версиях». Подобное заявление, относящееся к fugе, не может не удивлять. Оно сразу же заставляет по-новому воспринять и саму fugу, и весь композиторский замысел в целом. Исполнителям позволено самостоятельно решать судьбу произведения — исполнять любое число прелюдий (всего их здесь 7), делать по собственному усмотрению купюры в fugе... Сам композитор предлагает в fugе 4 купюры (!) — которые могут быть выполнены как все сразу, одновременно, так и выборочно — по желанию исполнителей⁴⁶.

Необычность fugе придают и ее **шесть тем** (!) — случай достаточно редкий, встретившийся нам ранее только один раз — в fugе № 15 из 36 fug А. Рейхи (см. с. 563). Но если у чешского мастера первой половины XIX века все шесть тем звучали, начиная с первых тактов fugи, одновременно, то в данном случае темы вводятся последовательно, сменяя одна другую.

...И все-таки, несмотря на то, что наличие не двух и не трех, а целых шести тем, казалось бы, должно говорить об особой сложности композиции (тем самым «вводя нас в соблазн» автоматически причислить ее к fugам «сугубо ин-

⁴⁴ Оно, как сообщалось ранее, обозначается автором сплошной черной чертой.

⁴⁵ В числе этих 13 инструментов — 7 скрипок, 3 альты, 2 виолончели и 1 контрабас.

⁴⁶ Автор одной из первых отечественных статей, посвященных этой fugе, Ю.Г. Кон, пишет: «Купюры в fugе (не одна!), притом купюры, не только допускаемые, но и рекомендуемые композитором, — такого “кошунственного” отношения эта музыкальная форма не знала за всю свою историю. И к тому же, именно fuga представлялась и представляется наименее податливой на свободу формы, позволяющую пропускать в ней немалые фрагменты. Уже это одно делает “Fugu” полиморфной, предполагающей разные чтения и, следовательно, разные исполнения» (82. С. 8).

теллектуальным»), на самом деле все обстоит иначе: контрастные в образном и жанровом отношении темы позволяют автору продемонстрировать свое эмоциональное, наполненное светом и яркими впечатлениями мироощущение, а заодно и вдоволь нафантазироваться, насладиться многочисленными техническими находками, — которые при твердом соблюдении автором принципов и правил в конечном итоге приводят его к полному раскрепощению и свободе... Лютославскому явно нравится выдумывать все новые и новые условия изложения тем, сталкивать строгие формы подачи материала со свободными, алеаторическими, стабильные уровни организации структур с мобильными, хроматику (а нередко и четвертитоновость) с диатоникой. Ему нравится сама свобода выбора условий современной фуги — которая, по мнению композитора, бесспорно, должна существенно отличаться от всего, что имело место прежде (и в первую очередь — от барочной фуги), но, тем не менее, — оставаться фугой.

Все шесть тем фуги композитор обозначает итальянскими терминами:

- первая — *cantabile* (ц. 1),
- вторая — *grazioso* (ц. 6),
- третья — *lamentoso* (ц. 10),
- четвертая — *misterioso* (ц. 15),
- пятая — *estatico* (ц. 19),
- шестая — *furioso* (ц. 21).

Экспонирование каждой из них не занимает много времени. Темы сменяют друг друга с определенной периодичностью; при этом наблюдается явное движение от «...спокойной кантилены... до напряженной музыки» (82, с. 9) — от музыки созерцательного характера к взволнованной музыке действия. Приведем начальные такты второй и четвертой тем:

251

a)

1. *mp grazioso* *pp* \curvearrowright *pp*

2. *mp grazioso* *pp* \curvearrowright *pp*

3. *mp grazioso* *pp* \curvearrowright *pp* *mp*

4. *mp grazioso* *pp* \curvearrowright *pp* *mp*

6)

Вообще, анализируя Фугу для 13 инструментов, звуковое, интервальное строение ее тем, логику поведения голосов, все время невольно возвращаешься к мысли об игре, об игровом начале. Удивительную задачу поставил перед собой композитор: создать максимально контрастные темы, используя в них одинаковые интервалы. И действительно, все шесть тем идентичны в своем интервальном строении — все они состоят только из малых секунд и тритонов. В разделах же, находящихся между проведениями тем (то есть, в интермедийных построениях) — где выбор интервалов также строго ограничен, — используются чистые квинты, кварты и большие секунды. В совокупности же из всех этих интервалов складывается, как говорит сам автор, *«24-звуковая серия, а точнее 12-звуковая серия с одним вариантом... Его специфическим свойством является то, что он делится на переменные элементы из двух и трех звуков...»* (с. 10).

Ранее уже говорилось о свойственном данной композиции соотношении стабильных и мобильных уровней в организации музыкального материала фуги. Здесь имеется в виду следующее: все шесть тем фуги, с одной стороны, связаны с алеаторной формой подачи музыкального материала, а с другой — они в то же время отличаются предельной гармонической устойчивостью. Это последнее качество создается как благодаря канонической форме их изложения (на определенной, чаще всего заключительной стадии канон становится бесконечным), так и благодаря единому для всех канонов интервалу имитации (во всех шести канонических проведениях он один и тот же — прима). В то же время связки-«интермедии» между проведениями тем, как правило, написанные Лютославским без применения алеаторики, *«гармонически переменчивы, то есть в них относительно быстро меняются созвучия»*. Кроме того, они всегда звучат у всего ансамбля, и *«ими, — как пишет автор, — нужно дирижировать»* (с. 9).

В общей композиции фуги явно прослеживается двухчастность. Последовательное экспонирование тем и находящиеся между ними связки-«интермедии» составляют первую часть. Во второй части, которую можно уподобить разработочно-репризному разделу классической фуги, композитор продолжает фантазировать и «играть», не снижая уровня творческого вдохновения и изобретательности. Более того, как бы «заигравшись», он даже вводит новый материал, который чередуется с уже известными шестью основными темами фуги. Последние, в свою очередь, также обновляются ранее не использовавшимися приемами: так, место унисона — интервала вступления голосов канона — теперь занимают другие интервалы, поэтому в каждом «пучке» голоса излагают одну и ту же тему принципиально от разных нот (см. ц. 29–31а, где четвертая тема у четырех скрипок начинается от разных четырех звуков, а первая⁴⁸ — у трех скрипок, от трех других). И этот принцип замены интервала имитации в канонах композитор выдерживает до начала генеральной кульминации и стреттного соединения всех шести тем:

⁴⁸ В партитуре композиции допущена явная ошибка — первая тема обозначена как третья.

1. V-ni *ff*

2. V-ni *ff*

3. V-ni *ff* (n)

4. V-ni *ff* (n)

5. V-ni *ff* (n)

6. V-ni *ff* (n) *ffp*

7. V-no *ff* (n) *p* *ff* *p* *ff*

1. V-la *ff* (n) *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

2. V-la *ff* (n) *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

3. V-la *ff* (n) *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

1. V-c. *ff* (n) (n)

2. V-c. *ff* (n) (n)

C.b. *ff* (n) (n)

Итак, темы, которые вначале звучат попарно: первая вместе с четвертой (ц. 29), вторая вместе с четвертой (ц. 46), первая — с третьей (ц. 49) и т. д., соединяются в магистральной «стретте» (ц. 50). Впрочем, понятие стретты, упот-

ребленное самим композитором для этого раздела (и следующего — с ц. 51), конечно же, условно, поскольку большая часть тем, входящих в данную стретту, излагается каноном с нулевой временной дистанцией. Тем не менее, оно вполне приемлемо для данной ситуации, поскольку в этом контексте передает «наступление» (а точнее, наложение) одного канона на другой.

Момент репризности — не столько в значении повторения, сколько возобновления — композитор выделяет также тем, что каждый из шести канонов вновь, как и в первой части, становится каноном в унисон. Но поскольку все темы начинаются с нот разной высоты, в первой стретте этих высотных позиций оказывается шесть. В следующей стретте к шести уже освоенным высотам прибавляются еще шесть, из которых три новые, и т. д. Таким образом, второй раздел фуги включает в себя и разработку, и кульминацию, и коду... в которой появляется абсолютно новая тема. Казалось бы, за ней должен последовать еще один этап развития; однако после нескольких тактов «растворения» этой темы следует совсем короткое заключение...

Эффект новаторской уникальности не может в той или иной степени не возникать в случае, когда fuga предназначается таким инструментам (или инструментальным составам), для которых в XVIII–XIX веках было не принято писать фуг. Например — для *арфы, гитары, аккордеона, баяна, балалайки, саксофона* и т. д.

К первому из названных инструментов обращается, в частности, Петр Козинский, которому принадлежит цикл «Три прелюдии и фуги» (1990). Для гитары создает фуги И. Рехин (1993), для аккордеона написана Соната финского композитора Калеви Ахо (1984)⁴⁹, каждая из частей которой (их две) представляет собой миницикл: Прелюдия и пассакалия, Прелюдия и fuga. Fuga для балалайки входит в состав Сонаты Д. Кривицкого (1990).

К сочинениям для необычного инструментального ансамбля относится «экспериментальная» fuga **В. Екимовского** из его цикла «**Cantus figuralis**» для 12 саксофонов (Композиция 32), на которой мы остановимся подробнее.

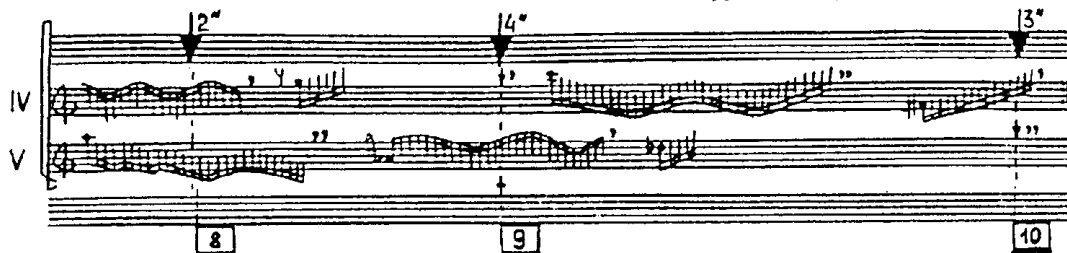
Цикл «Cantus figuralis»⁵⁰, созданный в 1980 году, включает 5 частей: Органум, Ария, Fuga, Хорал, Речитатив. Как мы видим, внимание композитора обращено к основополагающим жанрам европейского музыкального искусства времен средневековья и барокко, каждый из которых — не просто страница истории музыкальной культуры, но начальный раздел одной из ее основополагающих «глав», «задающий тон» и в некотором смысле предопределяющий надолго путь развития музыки.

⁴⁹ Имя этого автора будет фигурировать в разделе, посвященном симфониям, в связи с частым введением им фуги в этот жанр.

⁵⁰ Композиция была выполнена по заказу Жан-Мари Лондейкса, руководителя ансамбля из Бордо, состоящего из 12 саксофонистов.

Фуга для ансамбля саксофонов не только неожиданна своим тембровым решением (в ней используются шесть видов саксофонов — от сопранино до баса)⁵¹ — она необычна, с точки зрения и своей конструкции, и техники письма. Ранее уже упоминалось о ее теме (см. с. 597; напомним: как считает сам автор, в его фуге *«нет темы, есть лишь фактурный мотив, ячейка»*; эти мотивы постоянно меняются, обновляются, однако остаются всегда узнаваемыми). Основные техники, в которых выполнена фуга, — алеаторика и додекафония. Одновременно с ними особую «выразительную» функцию выполняет графическое оформление произведения: нотный текст фуги можно уподобить некоему «либретто», в котором фрагментарно зафиксированы лишь начальные звуки фраз, реплик; вся же партитура в целом представляет собой графическую схему, в которой отражены порядок вступлений голосов, излагающих тот или иной мотив, исходная высотная позиция мотивов (указан начальный звук), форма их изложения (в прямом виде, в инверсии и т. д.). Для удобства вступления инструментов и с целью упорядочения времени звучания каждого из голосов двенадцатиголосного ансамбля композитор прибегает к особой системе «тактирования» — с указанием количества секунд, соответствующего протяженности каждого такта. Так, первый такт длится 6 секунд, второй — 4 секунды, третий — 1 секунду, четвертый — 5 секунд и т. д. С этой же целью композитором вводится и система пауз, обозначаемых запятыми; продолжительность паузы регулируется количеством запятых: , ; ,, ; ,,, :

фрагмент партий IV и V саксофонов



Анализируемая фуга может рассматриваться как **тройная**, поскольку в ней получают одновременное развитие три «фактурных мотива». Длина графического изображения, фиксирующая продолжительность звучания того или иного фактурного мотива, постоянно меняется: она может быть совсем короткой, но может быть и средней, и достаточно протяженной. Каждый из вариантов мотивов подается преимущественно в двух видах — в основном и в инверсии.

⁵¹ Композитор учел тот факт, что все саксофонисты ансамбля Жан-Мари Лондейкса могли менять вид саксофона. Крайние части цикла написаны для 12 альтовых саксофонов, но чем ближе к центру цикла, тем задействуется большее число видов саксофонов, и тем разнообразнее используются возможности этого инструмента, касающиеся в том числе и его диапазона.

В результате первая «тема» в прямом виде предстает как восходящая прямая, ее инверсия — как нисходящая прямая; вторая «тема» в прямом виде представляет собой ломаную линию с «вершиной угла» вниз, а в обращении — с «вершиной угла» наверху; третья «тема» в прямом виде имеет очертания волны, начинающейся после вспомогательного звука подъемом, который сменится спуском, а в обращении — начинающейся спуском, за которым следует подъем:



Екимовский выстраивает свою фугу так, что в одних ее разделах все вышеперечисленные варианты звучат вместе, тогда как в других разделах задействованы лишь некоторые из них. Уже самый первый такт знакомит со всеми тремя «темами», представленными в двух вариантах: в партии III саксофона звучат волнообразный элемент в прямом виде и два варианта (прямой вид и инверсия) ломаной фигуры, в партии IV саксофона — дважды обращенный вид прямолинейной «темы» и два разных варианта «темы» с ломаной линией, в партии VIII саксофона — все три фигуры: волнообразный элемент, далее — с ломаной линией (обе фигуры в прямом виде), и затем прямолинейный (в инверсии), и т. д. В общей сложности на протяжении 6 секунд с разной временной протяженностью здесь использованы все варианты фактурных мотивов (всего их 28). Например, в такте 5 вариантов всего 6 (что позволяет представить каждую «тему» в двух вариантах): здесь отсутствуют инверсия ломаного мотива и прямой вид прямолинейной фигуры. В тактах 29 и 30 фактически исчезают волнообразный и зигзагообразный варианты, и все развитие строится на многократном повторении прямолинейной «темы», которая здесь звучит не менее 65 раз. В заключительном такте фуги, хотя и представлены все шесть вариантов «тем», все же явно превалирующее значение имеет «тема» с мотивом волнообразной конфигурации, количество проведений которой вдвое превышает количество проведений других «тем».

Что касается техники додекафонии, то выделенные композитором начальные тоны фактурных мотивов в партиях саксофонов (III, IV, V, VI, VII, XII) образуют 12-тоновые ряды, которые в дальнейшем могут быть повторены точно, либо с применением техники пермутаций. Каждый инструмент имеет свой двенадцатитоновый ряд, поэтому ряды у всех 12 голосов не совпадают. Что же касается перестановки звуков, то она осуществляется в соответствии со строгой закономерностью — так, чтобы, начиная со второго изложения серии, в каждом ее проведении было обязательно 13 звуков (с учетом дублирования тонов). Помимо использования серии в прямом виде Екимовский пользуется также ракоходом. Однако в этом случае серия «набирается» до полного достижения всех 12 тонов постепенно, шаг за шагом.

В конце фуги, перед началом следующей части — Хорала, звучание всех саксофонов образует 12-звуковой аккорд, что явно согласуется как с общей конструктивной идеей, так и с тембровой задачей — суммировать возможности всех разновидностей саксофонов. Таково решение фуги, автор которой уверен в том, *«что если конструкция сама по себе красива, то и звучание должно быть красивым»*.

Второе сочинение этого композитора, на котором мы также хотели бы остановиться, — **Прелюдия и фуга для органа** (Композиция 42, 1985 — **Хр. № 46**). Казалось бы, автором выбрано не только достаточно традиционное название, но и вполне традиционный для этого жанра инструмент — орган. Однако, несмотря на подобные «обстоятельства», в композиции Екимовского весьма много такого, что заставляет отнести ее к числу новаторских. Прежде всего, новизна проявляется в трактовке ведущих компонентов фуги — темы, ответа, интермедиий. Но начнем по порядку, с Прелюдии. Ее основу составляет определенный ритмический ряд, который проводится трижды, с нарастанием динамики, образуя в целом трехчастную, а точнее — трехблочную структуру, где каждый «блок» равняется 16 тактам. Этот ритмический ряд проявляет себя на 2-х уровнях: а) на уровне длительностей — т. е. звучащего материала и б) на уровне «звучащей тишины» — то есть пауз. Отметим еще один важный штрих: несмотря на моноритмическую основу Прелюдии, именно в ней начинается характерное для всего цикла фактурное разделение голосов — на многоголосное звучание мануала и педаль. В Фуге это будет реализовано через соотношение голосов: 4 (в руках) + 1 (в педали).

Что касается Фуги, то первый вопрос, который возникает при анализе данной композиции: что же считать ее темой? Вначале создается впечатление, что тема — один звук. Однако эта «гипотеза» не находит подтверждения, поскольку в последовательном появлении звуков в разных голосах не обнаруживается какой-либо закономерности. Учитывая же, что композитор, говоря о данном сочинении, подчеркивает особое значение квартовых и квинтовых интервалов, по-видимому, надо считать темой — а точнее тематическим комплексом — именно мелодический интервал квинты? Правильность подобного умозаключения подтверждает педальный голос, который не только выделяется из общего пятиголосия, но и, как почти в любой органной фуге, выполняет важную драматургическую роль. Он содержит ряд из 12 квинт. Логика появления этих квинт следующая: охватить все квинты по кругу без повторений. Исключение составляет 13-я квинта (повторяющаяся) — каденционная, подчеркивающая важное смысловое значение тона *d*. На басовые квинты накладываются по вертикали кварты. В отличие от квинтового ряда, который связан только с педалью, квартовый ряд не имеет закрепленности за каким-либо голосом. Карты «разбиты» между остав-

шимися четырьмя голосами. Каждая из неповторяющихся («новых») кварт звучит одновременно с педальной квинтой (также неповторяющейся). Повторы же кварт могут быть классифицированы как интермедийный материал — обычно уже отзвучавшие кварты не сопровождаются квинтой в педали.

Выбор этих интервалов может расцениваться как своего рода аллюзия на традиционные кварто-квинтовые соотношения темы и ответа. Однако, используя эти интервалы в качестве строительного «тематического материала», композитор, фактически, избежал темо-ответной структуры, изложив ее в одновременности.

Если тему и ответ представляет кварто-квинтовый материал, то все остальные интервалы использованы в качестве строительного материала для интермедий. В эту же группу иногда попадают и кварты — в случае, когда они не подкреплены басовой квинтой, — с той лишь оговоркой, что повторы кварт в какой-то степени заменяют «временные» тональные центры, служат «временными» устоями.

И последнее. В связи с тем, что в этой фуге нет привычной темы, нет привычного ответа, нет традиционных интермедий, естественно, не может быть в ней и традиционных экспозиции и послеэкспозиционных разделов. Поэтому вопрос о форме композиции в данном случае можно поднимать лишь с весьма значительными оговорками, так как у нас нет критериев для определения основных граней формы.

В последних 4-х тактах фуги Екимовский воспроизводит в точности звуковысотное положение начального аккорда Прелюдии, тем самым осуществляя связь частей цикла на расстоянии.

И в завершение раздела об уникальных, новаторских фугах нам хотелось бы «поднять читателю настроение» знакомством с развлекательной, веселой декламационной фугой. «Фуга по географии» (Fuge aus der Geographie) Эрнста Тоха (1887–1964)⁵² является последней частью сюиты «Декламируемая музыка» («Gesprochene Musik», 1930 г). Анализируемая фуга предназначена для четырехголосного смешанного хора; при этом ее музыкальный материал не поется, а декламируется. Эта особенность и составляет главную «изюминку» данного произведения. Текст фуги имеет явно гротесковый характер. Он представляет собой... перечень подобранных не без юмора названий городов, озер, рек, вулканов и т. д. Их многократное повторение согласуется с «правилами поведения» компонентов фуги и с логикой ее строения.

⁵² Эрнст Тох родился в Вене и умер в Калифорнии. Разносторонне образованный человек, он помимо музыки изучал медицину, философию (имел степень доктора философии). Профессор Высшей школы музыки в Мангейме по классу композиции и фортепиано, позднее профессор философии Южного Калифорнийского университета. Автор трех опер, семи симфоний, 13 струнных квартетов, музыки к спектаклям и кинофильмам и др.

Приводим текст:

Ратибор!

И река Миссисипи, и город Гонолулу, и озеро Титикака;

(Вулкан) Попокатепетль — не в Канаде, но в Мехико, Мехико, Мехико.

Канада, Малага, Римини, Бриндиси, Канада, Малага, Римини, Бриндиси...

Да! Афины, Афины, Афины... Нагасаки, Йокохама, Афины...

Первые три строки представляют собой текст темы фуги, которая строится по типу контрастных тем. Она состоит из ядра — три шестнадцатых (возглас «Ратибор!») — и следующей после пауз развивающей части, в которой можно выделить два раздела: первый (текст второй строки), с трижды звучащей ритмической фигурой — две шестнадцатых, восьмушка и четыре шестнадцатых, и второй (текст третьей строки) — с ровным ритмом шестнадцатых, изложенных триолями:

Тема:

f Ra - ti - bor! *p* Und der Fluß Missi - sipi, und die Stadt Hono - lu - lu, und der

A B

f See Ti - ti - ca - ca. *p* Der Po-po-ca - tepell liegt nicht in Kanada, sondern in Mexico, Me - xi - co, Me - xi - co.

C

В таком контексте не могут не вызывать улыбку удержанные противосложения: первое — ровными триолями, с текстом четвертой строки, второе — прерывистый возглас «Афины», третье — «Нагасаки...» (группа из двух шестнадцатых и двух восьмых) и т. д.

Три противосложения:

a: Ca - na - da, Ma - la - ga, Ri - mi - ni, Brindisi...

b: A - then, A - then

в: Na - ga - sa - ki, Jo - ko - ha - ma

Расставленные по своим местам, все эти компоненты способствуют созданию веселой, забавной и до некоторой степени эксцентричной пьесы.

Фуга в составе полифонических циклов

И все же, как и в предшествующие столетия, fuga в XX веке значительно чаще предстает не в качестве самостоятельной композиции (преимущественно хоры, вокализы, сольфеджио), а в составе цикла. О циклах ораториальных, симфонических и т. д. речь пойдет позднее. В данном же разделе мы будем говорить о циклах собственно полифонических. Последние можно условно подразделить на **малые**, включающие 2 либо 3 композиции, **средние** — наиболее часто 5–6 композиций, **большие** — состоящие не менее чем из 10–12, а чаще из 24 композиций⁵³. В этом отношении XX век явно перекидывает арку к эпохе раннего, среднего и позднего барокко.

Итак, остановимся вначале на **малых** циклах. Чаще всего они бывают представлены двумя вариантами: а) как самостоятельная композиция и б) в составе крупного цикла («суперцикла»). В первом случае фуге может предшествовать прелюдия или интродукция, фантазия или токката, и такое «соседство» жанров демонстрирует явно традиционную направленность трактовки. Наиболее ранний случай обращения в XX веке к подобным образом организованным фугированным композициям можно видеть в творчестве Макса Регера. Среди огромного числа созданных им подобных диптихов (иногда триптихов) могут быть названы такие уже упоминавшиеся на страницах данной книги его произведения, как:

Фантазия и fuga на тему ВАСН для органа (1900, op. 46);

Прелюдия и fuga a-moll для скрипки solo (1902, без op.);

Интродукция, пассакалья и fuga h-moll для двух фортепиано в 4 руки (1906, op. 96);

Прелюдия и fuga gis-moll для органа (1906, без op.);

Прелюдия и fuga fis-moll для органа (1912, без op.);

Интродукция, пассакалья и fuga e-moll для органа (1913, op. 127).

Подобный малый цикл понимается Регером как исторически сложившаяся форма, представляющая собой логически связанное, устойчивое и неделимое целое. Не случайно поэтому, обращаясь к многосоставным формам сюитного типа и используя в них кроме вышеуказанных также другие жанры: пастораль, скерцо, романс, basso-ostinato, канцону и проч., Регер, тем не менее, и там никогда не отрывает фугу от ее «второй половины». Более того, как правило, в подобных композициях такие диптихи занимают особо ответственное место. Подтвердим наше наблюдение примерами нескольких многочастных композиций.

⁵³ Существуют циклы и с большим числом фуг, но о них — позднее.

Двенадцать пьес для органа ор. 65 (1902)⁵⁴: Рапсодия, Каприччо, Пастораль, Утешение, *Импровизация*, *Фуга*, *Прелюдия*, *Фуга*, Канцона, Скерцо, *Токката*, *Фуга*.

Десять пьес для органа ор. 69 (1903): *Прелюдия*, *Фуга*, Basso ostinato, Музыкальный момент, Каприччо, *Токката*, *Фуга*, Романс, *Прелюдия*, *Фуга*.

Двенадцать пьес для органа ор. 80 (1904): *Прелюдия*, *Фугетта*, Канцонетта, Жига, «Ave Maria», Интермеццо, Скерцо, Романс Perpetuum mobile, Интермеццо *Токката*, *Фуга*.

Девять пьес для органа ор. 129 (1913): *Токката*, *Фуга*, Канон, Мелодия, Каприччо, Basso ostinato, Интермеццо, *Прелюдия*, *Фуга*.

Разве не удивительны подобная преданность фуге и стремление не разлучать ее с «историческими партнерами»?..

Традицию сочинения полифонического диптиха подхватывают в XX веке французские музыканты. Среди них — К. Сен-Санс, Г. Форе, М. Дюпре, А. Руссель (фуга одного из диптихов которого — ор. 46 — выполнена на ВАСН). Первому из названных композиторов принадлежат написанные еще в конце XIX века диптихи, входящие в ор. 52 (фуга под № 3 посвящена А. Рубинштейну, под № 5 — Н. Рубинштейну), в XX-м — Три прелюдии и фуги ор. 99, Прелюдия и фуга, входящие в ор. 111, в ор. 135 и др.

К созданию малых циклов для органа, включающих фугу, обращался **Марсель Дюпре** (1886 – 1971), о модальных фугах которого сообщалось в предыдущем разделе. Среди композиций этого автора наряду с произведениями, предназначенными для исполнения в концертных залах, не меньше и тех, которые сочинялись им для церкви. В числе последних — малые циклы с фугированной разработкой как собственных тем композитора, так и заимствованных им тем канонических песнопений — популярных антифонов, хоралов, секвенций. Таков цикл «**Choral et Fugue**» (ор. 57, изд. в 1962 г.). В основе первой пьесы лежит хорал *Salve Regina*. Появлению его фраз, то излагаемых попеременно (в мануальной партии и в партии педали), то стреттно, предшествует материал прелюдийного характера, обращающий на себя внимание искусно разработанной имитационной техникой письма. Пятиголосная фуга имеет собственную тональность, а именно — параллельную тональности прелюдии (A-dur). Подзаголовок фуги — *Alleluia Pascal* — полностью соответствует музыке — светлой, радостной, воздушной, ряд мотивов которой (в частности, кружащиеся мотивы в размере 6/8) явно связаны со звуковой символикой. Эта фуга — двойная. Ее вторая тема — иного, более тревожного, сурового характера, нежели первая, — представляет собой преобразенный вариант хора-

⁵⁴ Годом ранее Регером были написаны также 12 пьес для органа (ор. 59), в центре которых помещались Токката и Фуга (№№ 5 и 6).

ла, и звучит она в той же тональности, что и хорал, — *fis-moll* (вступает одnogолосно, после подготавливающего ее появление перехода, в том же размере 6/8). После пятиголосной экспозиции тема получает весьма тщательную разработку. В конце ее многократно противопоставляется в партии педали и в мануальных голосах преобразенный фрагмент темы, который звучит настораживающе, тревожно. С наступлением репризы вновь возникает тональность *A-dur*, в которой проходит первая тема (к ней сразу же стреттно присоединяется второй голос; этот дуэт голосов еще ярче выявляет радостное настроение основной темы). Дальнейшие стретты отличаются меняющимся интервалом имитации: сначала в терцию, затем в нону, в септиму и т. д., и включают изложения темы как в прямом виде, так и в инверсии, отчего общий характер звучания динамизируется. Стретты подводят к разделу со своеобразной реминисценцией хорала. Однако «побеждает» все же тема (первая) фуги: она звучит с аккордово-гармоническим сопровождением торжественно и утверждающе⁵⁵.

Постоянный интерес к малому полифоническому циклу проявляют на протяжении всего XX в. и русские музыканты. Здесь необходимо прежде всего вспомнить фортепианные фуги А. Рубинштейна, опубликованные еще в конце XIX в. в Германии. Эти «Шесть фуг (в свободном стиле), предшествуемые прелюдиями» (ор. 53), по мнению В.В. Протопопова, — *«первые в России концертные пьесы подобного жанра [...] они открыли дорогу фортепианным прелюдиям и фугам Чайковского (ор. 21), Глазунова (ор. 62, 101), Танеева (ор. 29), Аренского, послужили подготовкой к симфонизации фуги (Чайковский, 1-я сюита)»* (см. 135, с. 100). Но если фуги А. Рубинштейна и П. Чайковского — достояние XIX века, то фуги С. Танеева, в том числе Прелюдия и fuga *gis-moll* (1910) и fuga, входящая в органный цикл «*Choral varié*» (1913), 4 Прелюдии и фуги для фортепиано (ор. 101, 1918–23)⁵⁶ А. Глазунова, его же Прелюдия и fuga *e-moll* для фортепиано (без ор., 1926), переработанная спустя 3 года для органа, а также написанные им для органа Прелюдия и fuga № 1 (*D-dur* ор. 93, 1906) и Прелюдия и fuga № 2 (*d-moll*, ор. 98, 1914), — это композиции, несомненно, принадлежащие уже веку XX-му. Технически виртуозные, они демонстрируют не про-

⁵⁵ При сравнении рассмотренной композиции М. Дюпре с некоторыми сочинениями его соотечественников, и прежде всего с «Прелюдией, хоралом и фугой» Ц. Франка, она, конечно, проигрывает: в ней нет того размаха, той великолепной драматургии, того концертно-симфонического начала, которое способствовало столь яркому преобразению основных тем в композиции его предшественника. Нет в ней и традиционного для двойной фуги соединения тем — шаг парадоксальный, но, с другой стороны, вполне объяснимый в XX веке: всегда ли стоит делать то, к чему приучено ухо слушателя, чего он ожидает?..

⁵⁶ Ранее Глазуновым были написаны Прелюдия и fuga для струнного ансамбля (1898), а также Прелюдия и fuga ор. 62 (1899) для фортепиано.

сто высокий уровень мастерства, но оригинальное, самобытное мышление в рамках сложной полифонической техники.

Один из самых показательных для русской музыки начала XX века примеров обращения к искусству контрапункта — «Прелюдия и fuga» *gis-moll* для фортепиано (1910) С. Танеева. Даже сейчас, спустя почти столетие, при прослушивании этой композиции, выдержанной в романтических тонах, ловишь себя на мысли: как вдохновенна и выразительна эта музыка, как о многом она говорит — открыто, искренне, взволнованно, нервно, порой с щемящей ноткой тоски и грусти (прелюдия), которая сменяется решительным, волевым действием (фуга). Вообще создается впечатление, что функция прелюдии в этой композиции Танеева намного значительнее, самостоятельнее, чем это обычно характерно для полифонического диптиха. «Разлет» голосов более чем на 5 октав, эффектные гармонические краски и модуляции, яркая динамика развития, ведущая к кульминации в *C-dur* и затем к возврату исходных реплик, но теперь уже с новыми гармоническими эффектами, — все это, несомненно, могло бы быть содержанием самостоятельной пьесы.

Что касается фуги (двойная, с одновременным экспонированием тем), то она вряд ли могла бы быть отдельной пьесой: при всей интенсивности развития тематического материала, яркой концертности, симфоничности, Танеев все же строит ее как явный «отклик» на прелюдию. Не случайно в репризный раздел фуги (с т. 97), после проведения темы в основной тональности, композитор вводит *C-dur*'ный кульминационный раздел прелюдии, переходя затем собственно к коде (с т. 117). В ней «собирается» весь материал фуги, связанный с ее двумя темами и противосложением; он предстает здесь (в продолжение бетховенской традиции⁵⁷) в новом виде — звучат уже не темы, а их фрагменты. Сначала на фоне оstinатно повторяемого начального элемента темы четырежды, в разных октавах, проводится мотив из противосложения (с уменьшенной септимой); далее следует своеобразная шестиголосная «стретта» (т. 138) на первом элементе темы (мотив шестнадцатых), «раскинувшаяся» почти на 6 октав; затем на фоне хроматической гаммы (третий элемент темы), состоящей из 52-х звуков, в диапазоне более 4-х октав (!) звучит скачкообразный мотив с пунктирным ритмом — второй элемент темы. Все это подано в истинно концертном стиле — блестяще, ярко и виртуозно!

Форма фуги может служить образцом динамичной, экспрессивной полифонической конструкции. Пять экспозиционных проведения темы (три составляют экспозицию и два дополнительных — неполную контрэкспозицию) сменяются разработочными (тема излагается в тональностях *H-dur*, *As-dur*, *E-dur*, *b-moll*, *cis-moll*) и, наконец, репризным: *gis-moll*. Помимо двух тем (вто-

⁵⁷ Имеется в виду прежде всего фуга из бетховенской фортепианной сонаты № 29.

рая вступает только в 3-м такте, как бы запаздывая и, в то же время, «подхлестывая» первую, а, начиная с разработки — т. 41, — она звучит уже одновременно с первой) Танеев активно использует удержанное противосложение (оно включает выразительный скачок на ум. 7), строя с помощью его материала и техники сложного контрапункта весьма замысловатые контрапунктические соединения (тт. 41, 52, 57 и др.)⁵⁸. При прослушивании композиции они практически не замечаются, поскольку все эти «кунштштюки» вовлекаются в общий виртуозный поток музыки, подчиняясь драматургическим задачам и общей лирико-драматической концепции произведения. Думается, пройдут годы, десятилетия, но эта музыка неизменно будет трогать сердца людей.

Не менее значительны для истории отечественной полифонии Прелюдии и фуги А. Глазунова, который очень часто обращался к фугированным формам, вводя их и в сюиту (Сюита для оркестра ор. 35 начинается Интродукцией и Фугой), и в симфонию (в частности, Шестую), и в квартет (Пятый), и в фортепианную сонату (№ 2). Композитору принадлежат несколько диптихов для фортепиано — d-moll, ор. 62 (1899), e-moll (без ор., 1930), четыре прелюдии и фуги ор. 101 (1918–1925), а также для органа — прелюдии и фуги ор. 93 и 98 (1906, 1914), фантазия и fuga ор. 110 (1935). Каждый цикл по-своему индивидуален и, естественно, решает собственные выразительные задачи; тем не менее, познакомившись даже с одним из диптихов **Глазунова** (нами предлагается анализ **Прелюдии и фуги № 2** из ор. 101⁵⁹), можно отчасти получить представление и о том, как интерпретирует фугу данный композитор, и о том, каким предстает этот жанр в искусстве первой трети XX века.

Но прежде следует особо подчеркнуть, что, хотя предложенная нами для рассмотрения fuga **cis-moll** (ор. 101 № 2, 1925) была написана после только что проанализированного танеевского цикла, в целом пальма первенства в реализации идеи *тематического объединения* прелюдии и фуги принадлежит именно Глазунову. В своих более ранних сочинениях (ор. 62) он осуществил то, о чем московский композитор еще только размышлял.

Итак, **cis-moll**'ный цикл (заметим, необычный по своему строению!) сразу же приковывает к себе внимание. Причем не столько мелодико-тематическим

⁵⁸ В тт. 41–42 присутствует горизонтально-подвижной контрапункт (Ih –2, Ih –3), в т. 57 и далее — Iv –12; особенно интересно выполнено начало репризы, где стреттно излагаемая первая тема сочетается со второй, взятой в увеличении, образуя производные соединения разных видов сложного контрапункта.

⁵⁹ Этот диптих не анализируется В.В. Протопоповым в его Истории полифонии (вып. 5). Предлагаемый анализ данной композиции, думается, дополнит те выводы, к которым приходит ученый относительно фортепианных циклов Глазунова.

материалом, сколько своими гармоническими красками. Хотя Танеев в своем цикле демонстрирует немало изумительных по гармонической красоте эпизодов, нам представляется, что в данной области Глазунов ярче и смелее. Не успевая осознать, что вступивший мелодический голос обрисовывает знакомую нам тему *cis-moll'*ной баховской фуги (из I тома ХТК), с первых же тактов Прелюдии мы начинаем следить за гармонией — соединением минорных трезвучий, являющихся тониками тональностей, расположенных по отношению друг к другу на расстоянии м. 3 и образующих в целом ум. вводный септаккорд: *cis-moll — e-moll — g-moll — b-moll...* И все дальнейшее изложение музыкального материала продолжает сопровождаться красивейшими гармоническими последованиями (см., например, секвенцию в тт. 9–12, движущуюся вверх по целым тонам, звеном которой является последовательность ув. трезвучия *DD — D₉* с пониженной квинтой; также тт. 28–32 и др.). О многом говорит и пребывание в *C-dur* за три такта до окончания прелюдии. Неудивительно, что прелюдия вообще не имеет заключительной тоники: мелодизированное путем повторов и прорастания тоническое трезвучие преобразуется в ум. вводный септаккорд (его звуки берутся последовательно), который плавно, по полутонам, подводит к первому звуку темы фуги:

253

agitato **Moderato**

Как уже сообщалось, начальный оборот темы фуги цитирует почти целиком баховскую тему (без последнего пятого звука). Затем *initio* воспроизводится Глазуновым еще раз — тритоном выше, подводя к верхнему *cis*, от которого тремя «каскадами» хроматизмов осуществляется нисхождение темы. Скрытый голос, образуемый вершинами «каскадов» (*cis, h, ais*), органично подводит к первому звуку доминантового ответа (*gis*). Хроматическое противосложение практически сливается с темой; оно всякий раз удерживает

вается и создает прочный массив звучности, который предельно уплотняется к четвертому проведению темы, завершаемому каденцией в тональности доминанты. На фоне хроматического контрапункта вступает вторая тема. Она контрастна предыдущей и ритмичкой, и преобладающей диатоникой. Тональный план ее подачи — *gis-moll*, *H-dur*, *E-dur* — значительно просветляет краски. При четвертом ее изложении (в *gis*) к ней присоединяется первая тема (возникает эффект местной репризы). Обе темы звучат еще раз вместе (*cis*), но далее обстановка драматизируется, краски вновь сгущаются, темнеют — начинается разработка, причем только первой темы. После трех ее проведений — в сложнейшем фактурном оформлении — контрастным, светлым эпизодом звучит вторая тема (с хроматическим контрапунктом первой темы и своим удержанным контрапунктом). Она также излагается трижды в виде трех крупных секвентных построений, с великолепным красочным гармоническим решением, включающим продвижение от *E-dur* к доминанте *cis-moll*. Общая совместная реприза тем возвращает нас к драматическим образам.

Репризный раздел фуги (с т. 95) и примыкающая к нему кода по своим масштабам почти равны двум предыдущим частям — экспозиции и разработке (94 такта и 87 тактов). Но это не просто раздел, в котором традиционно должны были бы соединиться и звучать в главной тональности ранее развивавшиеся преимущественно по отдельности темы фуги. Перед нами — новый этап взаимоотношений двух тем, пытающихся найти «общую точку зрения», путь к согласию и гармонии. Однако второй темы здесь нет, ее подменяет собой второй контрапункт (с квинтовыми ходами,двигающимися секвентно), близкий ей и своим строением, и своим содержанием. И, тем не менее, ни хоральный склад, ни увеличение длительностей не помогают ему «переубедить» драматическую первую тему; хотя, казалось бы, это не так уж сложно — ведь как прекрасно звучат в разделе *Meno mosso*, *misterioso* в октавном изложении первая тема и удержанный контрапункт второй темы в увеличении! — все же контрапункт подчиняется начальной теме фуги. Это отчетливо демонстрирует кода, в которой контрапункт второй темы превращается в остигатное сопровождение первой, а первая, основная тема окончательно закрепляет за собой право на главенство.

Поистине, в истории многотемной фуги и полифонического диптиха немало найдется подобных концертных фуг. Это настоящая симфония для фортепиано! И к тому же, демонстрирующая нетрадиционное взаимоотношение тем, необычную драматургию, вызванные к жизни, возможно, именно влиянием концертно-сценического начала. Приходится только сожалеть о том, что и данный цикл, и другие сочинения Глазунова звучат на концертной эстраде не так уж часто...

Во второй половине XX века наряду с диптихами, продолжающими развивать классико-романтические традиции трактовки фуги, пробивают себе дорогу циклы нового типа — с иным ритмо-интонационным наполнением и иным арсеналом технических средств. К числу подобных композиций относится **«Импровизация и фуга»** (1965) А. Шнитке. Новизна этого сочинения неоспорима. И проявляется она не только в музыкальном материале, тематизме, но и в том, что сказать твердо, на сколько голосов написана данная фуга, не может ни исследователь, ни даже сам автор⁶⁰... Композитор, отмечая свободное строение фуги, характеризует ее следующим образом: *«Это скорее моторное сочинение с контурами фуги, нежели она сама...»* (201, с. 42). Обе части диптиха представляют собой единое целое, поскольку материал Импровизации воспроизводится в виде реминисценции в заключительном разделе фуги (*Maestoso*), а сама тема фуги вырастает из той же **12-тоновой всеинтервальной серии**, которая лежит в основе Импровизации. На основе этой серии выстраивается и ряд других тем, подключающихся к фугированному изложению основной темы фуги.

Цикл, безусловно, полифоничен, но полифоничен особым образом. Эту его специфичность отчетливо демонстрирует вступительный раздел Импровизации. Он представляет собой оригинальный 12-голосный канон, в котором момент имитирования не распространяется ни на ритмику, ни на интервальное строение голосов; каждый прибавляемый голос образует новое созвучие, суммирующее звуковой «материал» ранее вступивших голосов (во второй половине 6-го такта последний прибавляемый голос приводит к 12-звучию). Эффект «прогрессии» обыгрывается композитором и в основной части Импровизации, например, в тт. 9 — 11, 16 — 21. Среди других выразительных приемов, получающих «продолжение» также и в фуге, отметим введение в конце первого и второго разделов Импровизации (тт. 12 и 24) кластеров⁶¹. Второй из них (в общей сложности продолжающий звучать 12 тактов) становится фоном, на котором появляется тема фуги.

Фуга не менее оригинальна и не менее полифонична, хотя в ней и нет таких, как в Интродукции, строгих контрапунктических приемов. Ее яркая сторона — структурные «апериодичности» (выражение самого композитора), а также темброво-выразительные эффекты, достигаемые использованием кластеров и разного рода пассажей. В связи с этим нельзя не согласиться с автором: здесь дей-

⁶⁰ «...Я даже не знаю, сколько в ней точно голосов», — замечает, давая интервью, автор (201. С. 42).

⁶¹ И в том, и в другом случае композитор уведомляет исполнителя, как следует играть данный кластер. Так, для т. 12 дается следующая рекомендация: *«Ударить левой рукой по всем клавишам в указанном интервале. Способ исполнения: белые клавиши прижимаются большим пальцем и основанием ладони; черные — пятым (ля-бемоль), четвертым (си-бемоль), третьим (ре-бемоль) и вторым (ми-бемоль) пальцами».*

ствительно скорее «*контуры фуги, а не она сама*». В этих «контурах» почти невозможно определить границы темы; кроме того, вовсе отсутствует такой обязательный компонент фуги, как ответ. Иным путем решается здесь и задача столь естественного для любой фуги — и прежде всего для ее экспозиционного раздела — «накопления», прибавления голосов: оно подменяется постепенным изменением плотности фактуры самой темы: первый раз она излагается одногласно (от звука *fis* на фоне продолжающего звучать кластера), второй раз (от звука *g*) — в октавном удвоении, третий раз (от звука *ais*) — в трех-четырёхзвучном оформлении. Впрочем, такие фактурные изменения в одинаковой степени характерны и для жанров, вовсе не связанных с полифонией и фугой. Поэтому прибегнем к уже испытанному ранее средству: подобно тому, как в разделе, посвященном «Фантазии и фуге на ВАСН» Листа, при характеристике фуги мы употребили понятие «фуга-фантазия», в данном случае, как нам представляется, по отношению к фуге Шнитке вполне уместно ввести такое определение, как фуга-импровизация.

К числу новаторских, несомненно, должна быть отнесена и написанная в 1995 г. **Органная фуга и постлюдия С. Голубкова** (р. 1969)⁶². Об этом свидетельствует ряд факторов:

- новый, оригинальный вид связи фуги и постлюдия, объединенных, по словам автора, в контрастно-составную форму с интерполяцией II разряда — двойная фуга с отдельной экспозицией тем перетекает в постлюдия, материал которой присутствует уже в фуге, а в постлудии проходит в обновленном виде;
- индивидуальная трактовка серийной техники, выражающаяся в использовании в качестве центрального элемента (термин Ю.Н. Холопова) всеинтервальной, симметричной тон-полутоновой серии, с квартовой мутацией основной формы (всеинтервального тон-полутонового) ряда;
- система комбинирования техник, в которой синтез модальности и серийности (на всеинтервальной основе, с применением строгих и свободных вариантов) сочетается с элементами сонорики (последние возникают при

⁶² Композиция исполнялась на международном фестивале «Московская осень» в 1996 г. Среди других композиций С. Голубкова, написанных для органа, — органная Прелюдия и фуга на имя ВАСН (1990); органная Пассакалья *Circulus disjunctus* (1991); *Preludes* для сопрано и органа на слова Т.С. Элиота (1992); *Homo Ludens*, симфония-концерт для органа, фортепиано и оркестра (1993) и др. Три последних произведения сочинены с применением оригинального метода композиции — на основе всеинтервальных рядов. Краткий авторский комментарий к этим произведениям опубликован в статье «Синтез додекафонии и модальности в структуре всеинтервального тон-полутонового ряда». См.: Музыкальное искусство XX века. Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции // Науч. труды МГК им. Чайковского. Вып. 2. Сб. 9. М., 1995. С. 126—132.

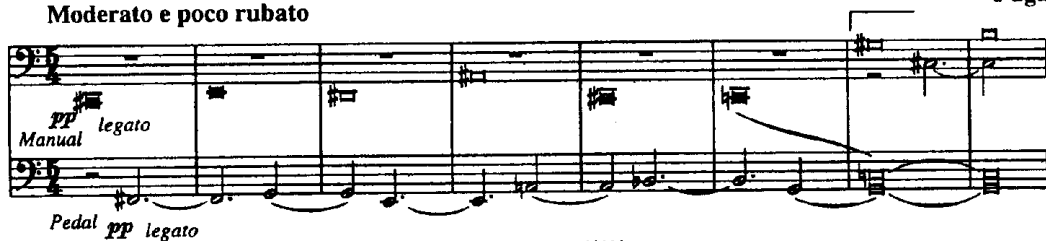
использовании звуковых эффектов, связанных с механикой органа: *ostinato* на выключении мотора⁶³, *glissando* на включении мотора, *glissandi* регистровых рычагов и т. д.);

Цикл открывается изложением первой темы фуги (*Moderato e poco rubato*, 5/4), получающей весьма необычное двухголосное решение: в мануальной и педальной партиях поочередно воспроизводятся 12 звуков серии основного, прямого вида:

254

Moderato e poco rubato

Fuga



Вслед за темой дуодецимой выше вступает ответ. Без интермедии, с той же динамикой *pp* следуют третье и четвертое проведения темы, высотные позиции которых продлевают квинтовый ряд: *cis — gis — dis — ais...* Далее следует интермедийный раздел — *Adagio. Senza metrum* (то есть без метра), несколько фраз которого, всякий раз «застывающие» на фермате, подводят к изложению второй темы, представляющей собой инверсию серии. Одно за другим, с авторской ремаркой *Allegretto marciale* (размер 4/4), следуют несколько проведенний второй темы, причем ее первый ответ звучит в инверсии, а второй — не только в инверсии, но и в увеличении. В момент соединения тем (в т. 38) первая излагается в двойном ритмическом уменьшении, вторая — с тритоновой дублировкой. В дальнейшем плотность тем все более и более увеличивается, динамика неизменно возрастает; все большую роль начинают приобретать фигурации удержанного противосложения (представляют собой микросерию), фактически получающего статус третьей темы. Кульминация фуги звучит мощно, даже несколько грузно; далее динамика резко падает, глissандирующий оборот *ppp* застывает на фермате... И затем следует Постлюдия.

Эта часть микроцикла (с симметричным оформлением начальных и заключительных тактов) является не просто органичным продолжением фуги, но

⁶³ Как и в ряде иных современных композиций, текст этого диптиха содержит авторские указания, касающиеся манеры исполнения и характера звукоизвлечения (таковы, например, замечания в отношении т. 67: «повторить несколько раз», и при этом «необходимо заранее выключить орган — с тем, чтобы количество повторений данного фрагмента соответствовало процессу скольжения звуковой массы»; а также т. 69: «включить мотор, предварительно взяв ноту»).

ее резюме, которое, подытоживает ранее изложенное, включая в свой звуковой состав материал как первой, так и второй тем фуг (обе подаются в инверсии, в увеличении).

Особое место среди фугированных композиций XX века принадлежит циклам **средних** размеров, занимающим промежуточное положение между малыми и большими. Примеры подобных циклов можно было встретить еще в эпоху барокко (см. фуги Польшетти, Муршхаузера и т. д.). В XIX веке к композициям подобного рода обращались К.М. Вебер (6 фугетт ор. 1), Ф. Мендельсон (6 прелюдий и фуг ор. 35), Р. Шуман (6 фуг на ВАСН ор. 60), Ф. Дрезеке (6 фуг ор. 15), М. Рeger (6 фуг ор. 131 а) и др. В рассматриваемый период среди авторов, создавших циклы средних размеров, включающие фуги, могут быть названы А. Хачатурян («Речитативы и фуги», 1928—1966), Д. Кабалевский (Шесть прелюдий и фуг, 1959), М. Дюпре («Четыре модальные фуги», 1949), Ж. Кузнецова (Ричеркар и шесть фуг, 1975; одна из них выполнена по образцу фуги in F Хиндемита), А. Пирумов («Сквозь тысячи лет», опублик. 1985), А. Ариян (цикл «A E Cis», 1999). Остановимся на двух последних из числа указанных композиций.

Цикл **А. Пирумова «Сквозь тысячи лет»** (опубл. 1985) представляет собой композицию для хора а'cappella. Написанная на текст В. Маяковского (из поэмы «Человек»), она состоит из трех диптихов, а точнее — трех прелюдий с фугами и постлюдии:

Прелюдия № 1 — «В ковчеге ночи новый Ной, я жду...»

Фуга № 1 — «То перекинусь радугой, то хвост завью кометою...»

Прелюдия № 2 — «В бессвязный бред о демоне растет моя тоска...»

Фуга № 2 — «Где до конца сердце тоску изноет?..»

Прелюдия № 3 — «Утро, вечер ли? Ровен белесый свет небес...»

Фуга № 3 — «Дух бездомный давно полон дум о давних днях...»

Постлюдия — «Стою, огнем обвит...». В ее коде (тт. 37—57) воспроизводится секундой выше начальный материал прелюдии № 1 («В ковчеге ночи новый Ной»).

Весьма необычный, полный символизма и, кроме того, — трагизма, этот цикл, несомненно, интересен, с точки зрения общей стилистики — расширенного толкования тональности и достаточно смело, разнообразно представленной полифонической техники, которая, конечно, прежде всего концентрируется в фугах, но присутствует и в пьесах, обрамляющих фуги. Надо отметить и то, что наряду с полифонией в композиции важную роль играет гетерофония; более того, нередко гетерофонные эпизоды становятся участниками полифонических форм, как это происходит, например, в Прелюдии № 1 (тт. 8—11) или в Прелюдии № 3 (тт. 21—31), где гетерофонные обороты вовлекаются в имитационные переключки и становятся основой образования имитационной фактуры.

Что касается фуг, то здесь прежде всего обращает на себя внимание их тематический материал, а также форма его подачи. В фуге № 1 тема предельно проста: первая ее половина представляет собой пятикратный повтор I ступени с захватом II-ой; вторая половина — тот же материал, но излагаемый квартой ниже. Тема фуги № 2 аналогичным образом состоит из двух мотивов, где второй (восходящий скачок на ум. септиму) в инверсии повторяет первый (нисходящий скачок на ум. септиму). Ритмо-интонационных сложностей нет и в теме фуги № 3, которая открывается восходящей терцией, сменяемой нисходящей, с последующим секвентным продвижением. Подобный «примитивизм», по-видимому, далеко не случаен: простое начало позволяет не только лучше запомнить тему, но и услышать все дальнейшие ее модификации. Так, в экспозиции фуги № 1 вслед за начальным изложением темы (в партии басов) во всех остальных партиях будут звучать только одни ответы: сначала квинтовый (в партии теноров), затем секстовый (в инверсии, в партии альтов), и вновь квинтовый (в партии сопрано), к которому стреттно присоединится еще один, дополнительный квинтовый ответ (в партии теноров). В фуге № 2 (после проведения темы в партии теноров) в момент секстового ответа (у альтов) тема еще раз повторится на прежней высоте у тех же теноров, будучи сдвинутой на четверть и образуя при этом канон; у тех же теноров она прозвучит и при третьем воспроизведении темы в партии сопрано, привнося в фугу черты остинато.

Еще одна характерная черта экспозиций рассматриваемых фуг (и прежде всего фуги № 3) — удержанные противосложения. Они, как и в композициях Шостаковича, сближают фугу с каноном; причем это родство двух форм усиливается в фугах Пирумова обязательным присутствием в развивающей и репризной частях весьма продолжительных стреттных разделов. Почти каждая из стретт этого цикла наделена своими особенностями; наряду со строго выполненными продолжительными каноническими эпизодами композитор охотно пользуется и такими (например, в Постлюдии), в которых момент имитирования распространяется только на один ритм. Но даже подобные стретты в хорошем исполнении очень эффективны.

Весьма оригинально выполнен и цикл **«А Е Cis»** (1999) **А. Арияна** (р. 1973), включающий три диптиха, каждый из которых состоит из фуги и постлудии⁶⁴.

⁶⁴ По мысли автора композиции, общее число диптихов должно быть 12 (с предполагаемым подразделением на тройки); однако остальные тройки диптихов пока еще не написаны, и потому, как нам представляется, анализируемое сочинение может быть формально, отнесено к «средним» циклам.

Три первых диптиха прозвучали в 2002 г. на международном фестивале «Московская осень» в исполнении автора. Ариян закончил аспирантуру Московской консерватории в 2001 г. Он автор Концерта-breveis для фортепиано с оркестром, симфонии, струнного квартета, фортепианного трио, симфонических фресок, а также ряда других инструментальных и хоровых произведений.

Объявленные в заглавии тоны — A E Cis — являются тональными центрами каждого из диптихов. По характеру музыкального материала, трактовке «слагаемых» фуги, ее компонентов, по общей драматургии сочинение Арияна занимает промежуточное положение между двумя ранее обозначенными нами видами фуг — традиционными и новаторскими, в большей степени приближаясь к последним. Об этом прежде всего свидетельствует выбор выразительных средств, все более усложняющихся от начала к концу диптихов.

Переменный размер (5/4, 7/4, 3/4, 6/4), свойственный фуге и постлюдии первого диптиха, сохраняемый также и в фуге второго диптиха, исчезает, начиная с его постлюдии; исчезает и традиционная тактировка, присутствующая в первых трех пьесах из шести и полностью отсутствующая в последних. От части к части все меньше улавливаются и другие знакомые признаки фуги — меньше действует инерция ожидаемых выразительных средств и элементов формы, а используемые приемы оказываются все более и более оригинальными и непредсказуемыми. Кратко остановимся на выразительных моментах первых двух фуг.

Медленный темп первой фуги — in A, свойственный ей мерный пульс, повторы звуков, постепенно, но целенаправленно заполняющие огромное регистровое пространство, — все это может ассоциироваться с картиной, изображающей спокойный, неторопливый «ход» времени. Тема состоит всего из одного звука — *a*, который, повторяясь на протяжении двух тактов 7 раз в условиях нерегулярной ритмики, на мгновение расцветивается призывком — «захватом» верхнего полутона, создающего эффект своеобразного миникластера. В дальнейшем именно этот призывок позволяет воспринимать тему на слух как в прямом виде (с призывком сверху), так и в инверсии (с призывком снизу):

255



Ответ (вряд ли он может быть каким-либо иным, кроме реального) вступает большой септимой ниже — от звука *b*. Звуча вместе с противосложением, он незаметно сменяется материалом интермедии. Выполняя функцию связки, интермедия слегка «подтягивает» оба голоса к первой октаве, с тем, чтобы дать возможность более рельефно вступить третьему голосу с темой на звуке *a* большой октавы.

Развивающий раздел, удерживающий весь звуковой материал в динамике *p* и даже *pp*, включает стреттные проведения: сначала это двухголосная стретта в нижнюю нону, затем, после длительного развития, — ложная трехголосная (от *a*, ниже

ноной — *gis*, еще ниже — *g*), два верхних голоса которой сливаются в параллельном звучании нонами, и, наконец, — «реальная» трехголосная (с интервалами имитации в нижнюю ув. октаву и нону). Незаметно наступившая (также в динамике *pp*) реприза открывается одновременным изложением прямого и обращенного видов темы (т. 45), поданных пропорциональным каноном. Далее следует трехголосная стретта, в которой секундовые «призвук» — аккорд, состоящий из септимы и ноны, — повторяясь сфорцандо, постепенно останавливают привычное движение и переключают внимание на другое образное состояние. Еще несколько раз сфорцандо повторяется лейтаккорд фуги; звуковое «поле» все более и более расширяется и вместо двух, двух с половиной октав занимает теперь уже пять с половиной октав (т. 68). Гетерофонные переборы двузвучий на фоне остиной ноны, по продолжительности занимающие почти половину всей постлюдии, завершают первый цикл. Центральный тон этой ноны — звук *e*, появляющийся в последнем такте (образуя с застывшими верхними голосами все те же большую септиму и нону), является в то же время основным тоном для следующего диптиха.

Вторая fuga — стремительная, напористая и, в отличие от первой, более интонационно разнообразная. Ее тема весьма продолжительна: она охватывает четыре такта и состоит из нескольких элементов — тоекратно повторяемой ритмо-формулы, каждый раз увеличивающейся в диапазоне, и «развертывания», включающего репетиции звуков и завершающегося выразительным суммирующим штрихом — целотонной гаммой:

256



254



Как и в первой фуге, в которой ответ вступал большой септимой ниже темы — от звука *b*, во второй также ответ повторяет тему септимой ниже — от звука *f*, после чего следует интермедия. Связанная, как и в предыдущей фуге, с прозвучавшим материалом и включающая секвенции, она органично подводит к

последнему, третьему экспозиционному проведению темы, которое возвращает ее к начальной высотной позиции.

Эта fuga — двойная, с одновременным изложением тем. Вторая тема (появляется в т. 68) имеет явно игровой, шуточный характер, что особенно подчеркивается переакцентировкой и сменой размера при третьем ее проведении (не $4/4 + 4/4$, а $5/4/$ и $3/4$). Именно здесь, а не после экспозиции, к ней присоединяется первая тема, после чего они еще много раз звучат в развивающем, а затем и в репризном разделе fugи с октавными удвоениями и в изложении квартквинтаккордами. Крайние звуки этого аккорда образующие септиму, и центральная секунда, в обращении также дающая септиму, выделяются композитором в самостоятельный фон, с помощью которого осуществляется переход к постлюдии — заключению, имеющему столь же активный характер, что и fuga. Токкатная фактура постлюдии, включающая беспрестанно тремолирующую фигурацию на одно-, а в дальнейшем двухсекундных звучаниях, постепенно превращается в прорезаемый звенящим «гулом колоколов» сплошной «бушующий» фон безостановочных тридцатьвторых.

Что касается **больших, многосоставных** полифонических циклов, то среди них заслуженное признание получили циклы «Ludus tonalis» П. Хиндемита (1944), «Прелюдии и fugи» Д. Шостаковича (1951), «Прелюдии и fugи» Р. Шедрина (1963, 1970). В числе других — менее популярных, а подчас и малоизвестных, однако, как представляется, ценных и важных для истории развития fugи — следует непременно назвать цикл «24 прелюдии и fugи» В.П. Задерацкого⁶⁵ (1937), а также написанные в основном уже после трех вышеперечисленных «24 прелюдии и fugи» И. Ельчевой (1970), «15 концертных fug» А. Караманова (1964), «34 прелюдии и fugи» В. Библика (1973), «24 прелюдии и fugи» Г. Мушеля (1975), «24 прелюдии и fugи» К. Сорокина (1975), «24 прелюдии и fugи» Н. Гудиашили (1975), «Прелюдии и fugи в ладах армянской музыки» Г. Чеботарян (1979), «12 fug» К. Караева (1981), «Полифоническую тетрадь» (12 прелюдий и fug) А. Пирумова (1982), «12 прелюдий и fug» О. Сау (1984), «Диатоническую полифонию» Л. Бобылева (1987), «24 прелюдии и fugи» А. Флярковского (1990), «24 прелюдии и fugи» И. Рехина (1990), «24 прелюдии и fugи» С. Слонимского (1994), «24 прелюдии и fugи» Д. Смирнова (2000) и др.⁶⁶

Каждый из названных циклов организован по-своему; при этом во всех них используются, как правило, несколько параллельно действующих принципов

⁶⁵ Написанный в предвоенные годы (1937), этот цикл не был в свое время опубликован. Его частичное издание (7 полифонических диптихов) осуществлено в 1983 г. издательством «Музична Україна».

⁶⁶ Мы опускаем имена еще как минимум 20 авторов больших многосоставных полифонических циклов, лидером среди которых является датский композитор Нильс Бентзон (р. 1919), написавший 13 тетрадей «The Tempered Piano», каждая из которых включает 24 fugи (I).

объединения целого: тональный, ладовый, тематический, композиционный и т. д. Почти все эти крупные циклы в большинстве случаев прежде всего опираются на определенную логику тональной системы и ладовые показатели, но при этом последование малых циклов внутри них может объясняться не одним, а минимум двумя конкретно избранными принципами «соседства». Для одних циклов в качестве организующей основы избирается принцип плавного удаления от исходной тональности и постепенного освоения тональной периферии; для других — принцип контрастного сопоставления мажорных и минорных тональностей или какая-либо совершенно иная система их последования; иногда организующую роль в цикле вообще выполняет не система тональностей, а система ладов, и даже звукорядов (диатоника, хроматика).

Так, цикл **В. Задерацкого** строится в соответствии с распространенной в музыке XIX — начала XX вв. традицией (она нашла свое первоначальное применение в циклах прелюдий) расположения диптихов по квинтовому кругу, с привлечением параллельных тональностей: C-dur, a-moll, G-dur, e-moll и т. д.

Цикл **П. Хиндемита**, состоящий из Прелюдии, 12 фуг с 11-ю связывающими их Интерлюдиями и завершающей Постлюдии, строится, во первых, в соответствии с системой расширенной тональности, совмещающей одноименные лады, а во-вторых — по принципу плавного удаления от исходной тональности C и постепенного ослабления родственных тональных отношений (кварто-квинтовые связи — G, F, сменяются терцовыми — A, E, Es, As, затем секундовыми — D, B, Des, H, и, наконец, тритоновой — Fis).

Циклы **Д. Шостаковича** и **Р. Щедрина** организованы в соответствии с принципом мажоро-минорной параллели (C-dur, a-moll), а также системой последования тональностей квинтового круга (C-dur, a-moll, G-dur, e-moll и т. д.). Оба цикла состоят из двух частей, каждая из которых содержит (как и у Хиндемита) 12 фуг. В первой части фуги следуют в направлении прибавления диезов при ключе в каждой последующей пьесе, во второй — убывания бемолей. Идея возврата «на круги своя», приближения к исходной точке, которая, однако, естественно, уже не может быть прежней, особенно ярко воплощена в цикле Щедрина, где последний малый цикл (прелюдия и фуга № 24) полностью воспроизводит материал первого (№ 1), но в вертикально-обратимом контрапункте.

Цикл **К. Сорокина** своей тональной организацией повторяет ХТК Баха, поскольку фуги в нем распределяются не только по полутонам хроматической гаммы, но и с учетом одноименных тональностей: C-dur, c-moll, Cis-dur, cis-moll, D-dur и т. д.

Цикл **И. Ельцевой** в этом отношении более оригинален. Выстраивая аналогичным образом фуги по полутонам хроматической гаммы, в качестве второго «строительного» элемента автор композиции использует систему параллельного «ряда», то есть — параллельных тональностей, пользуясь при этом в

некоторых случаях энгармонической заменой. Последование фуг ее цикла получается следующим: C-dur, a-moll, Cis-dur, b-moll, D-dur, h-moll и т. д.

В. Бибик в трех частях своего полифонического цикла пользуется такой системой тональностей, тоники которых (с использованием одноименных мажора и минора) «представляют» черные и белые клавиши фортепиано: каждая из 7-ми белых клавиш, обозначает название одноименных мажора и минора; в сумме эти тональности составляют число фуг первой части — 14 (C-dur, c-moll, D-dur, d-moll и т. д.). Во второй и третьей частях цикла находятся фуги, тоники которых располагаются на пяти черных клавишах, — 10 фуг с диезным обозначением тональностей (Cis-dur, cis-moll, Dis-dur, dis-moll и т. д.), и 10 с бемольным (Des-dur, des-moll, Es-dur, es-moll и т. д.). Энгармоническое равенство последних никоим образом не влияет на общую композиционную идею, в которой колористический эффект занимает не последнее место.

Цикл И. Рехина (написан для шестиструнной гитары!)⁶⁷ вновь возвращает нас к использованию принципа построения ХТК Баха, поскольку 24 прелюдии и фуги располагаются автором по полутонам, с использованием одноименных тональностей. Последний момент, правда, соблюден не везде: так, диптих № 3 имеет тональность Des-dur, а № 4 — cis-moll, № 13 — Ges-dur, а № 14 — fis-moll. Подобное нарушение принципа одноименности, однако, вызвано желанием не столько упростить прочтение самого музыкального текста (в цикле используются тональности даже с 7 знаками, например — Прелюдия и фуга № 17 as-moll), сколько придать с помощью семантики тональности дополнительную выразительность звучанию.

Масштабы данной работы (а в учебном процессе — временные ограничения) не позволяют нам остановиться на каждом миницикле, входящем в состав больших циклов, подробным образом. Поэтому мы ограничимся выборочным анализом 2–3-х, реже 4-х композиций из нескольких циклов, который позволит увидеть не только специфику трактовки фуги, но и те новые черты, новые нюансы, которые проявляются в ее логике и поэтике на данном этапе развития этого жанра⁶⁸.

Итак, начнем с цикла **Прелюдий и фуг В.П. Задерацкого**⁶⁹. Он просто ошеломляет своим ярко выраженным концертным началом, экспрессией, драма-

⁶⁷ Исполнительская редакция — В. Терво. Оба тома (по 12 прелюдий и фуг) выпущены издательством Vogt & Fritz в 1993 г.

⁶⁸ Вряд ли есть необходимость разбирать досконально каждый из названных циклов, поскольку к настоящему времени не утратили своего значения труды, содержащие подробный анализ многих из них (А. Должанского — о цикле Д. Шостаковича, И. Лихачевой — о цикле Р. Шедрина и др.).

⁶⁹ К настоящему времени изданы только 7 прелюдий и фуг (Музична Україна, 1983).

Автор выражает огромную благодарность сыну композитора — проф. Московской консерватории В.В. Задерацкому за возможность познакомиться с рукописью всего цикла.

тизмом! Вслушиваясь в яркие интонации и ритмы, в эмоциональную и острохарактерную образность пьес этого композитора, не перестаешь поражаться... и одновременно сожалеть о том, что, увы, до сих пор мы так и не научились ценить свое национальное художественное достояние, не научились гордиться успехами своих соотечественников, о достижениях которых мы нередко — как и в данном случае — узнаем спустя не один десяток лет, а главное — только после смерти автора... Созданный — напомним — в 1937 г.⁷⁰, этот цикл, к тому же, является фактически самым первым многочастным полифоническим циклом в XX столетии, на несколько лет опередившим и «Ludus tonalis» Хиндемита, и «Прелюдии и фуги» Шостаковича⁷¹. Более того, эта музыка явно затмевает своими образами и красками цикл Хиндемита (который выдержан в несколько «суховатых» академичных тонах) и даже способна до некоторой степени составить «конкуренцию» циклу Шостаковича — несмотря на то, что последний остается и поныне непревзойденным по диапазону образного содержания и мастерству воплощения полифонической техники.

Практически все диптихи цикла Задерацкого могут быть отнесены к произведениям **концертного жанра**, отчасти продолжающим традицию романтических концертных фуг Глазунова, в целом, однако, имеющим иную ритмо-интонационную наполненность, иную выразительность, иное содержание, отвечающие новому времени и новой стилистике. И прелюдии, и фуги в большинстве случаев — довольно крупные композиции: каждая содержит около 100, а иногда и более 100 тактов⁷². Художественные задачи произведения требуют от исполнителя свободного владения сложнейшей пианистической техникой и содержат невероятное разнообразие исполнительских приемов. Здесь и разного рода глissандо, и дублировки, и «параллельные ленты» тем и контрапунктов, и «говорящие» — а порой и выразительно «молчащие» — паузы, и многое-многое другое... В очень многих пьесах задействованы все 6 октав инструмента. Практически ни одна пьеса не обходится без приема октавных удвоений, который в отдельных случаях усложняется введением параллелизмов кварт, секунд и иных интервалов. Например, в Прелюдии f-moll, которая полностью выдержана на повторяющемся, пульсирующем звуке *f*, основная тема излагается то параллельными трезвучиями, то параллельно движущимися созвучиями из кварт и нон, а то и

⁷⁰ В 1937 г. композитор был сослан на Колыму, где им был написан ряд произведений, в том числе и этот цикл. Некоторые из фуг из-за отсутствия бумаги записаны на расчерченных карандашом телеграфных бланках; при этом поражает само письмо, выполненное исключительно аккуратно и четко.

⁷¹ Краткую информацию — буквально два предложения — о цикле Задерацкого содержит книга И.К. Кузнецова «Теоретические проблемы полифонической музыки XX века». (89. С.140).

⁷² Для сравнения укажем, что из 48 фуг ХТК Баха 20 фуг имеют менее 50 тактов и лишь 3 — свыше 100 т.

просто из секунд (Пример 257 а). Очень часто используются нетрадиционные метры: 12/16 — в фуге F-dur, 5/4 в фуге c-moll и в прелюдии cis-moll, 3/8 в прелюдии и фуге D-dur, 9/8 в прелюдии As-dur и т. д. В некоторых случаях, в частности, в прелюдии № 8 fis-moll, весьма эффектно применена полиметрия: верхний голос излагает свой материал в размере 3/4, а нижний — 9/8. Причем группировка нот на 9/8 осуществляется столь же необычно: вместо групп по три звука сначала три раза следуют группы из двух восьмых, а затем группа из трех восьмых (Пример 257 б). В Прелюдии E-dur, имеющей размер 6/4, тематический голос, излагаемый ровными четвертями, состоит из оstinатно повторяемых 5 и 7 звуков. Совсем необычную группировку длительностей имеет Прелюдия A-dur (Пример 257 в): в ней восьмые в размере 4/4 объединяются не по две, а по три (3 восьмые + 3 восьмые + 3), причем последняя уходит в следующий такт, в котором к этой восьмой прибавляется группа из трех восьмых и две группы по две восьмых:

257 а)

Фуга f-moll (№ 18)



б)

Фуга fis-moll (№ 8)



в)

Фуга A-dur (№ 7)



Темы фуг в большинстве случаев достаточно протяженны: 6-тактные темы с движением восьмыми и шестнадцатыми имеют фуги cis-moll, Des-dur (При-

мер 258 а, б); 8 тактов при размере 3/8, но в фактуре, где преобладают тридцать-вторые, содержат темы фуг Ges-dur и H-dur, 13 тактов длится тема (с кодеттой) фуги gis-moll, 17 — тема фуги D-dur (Пример 258 в) и т. д:

258 а)

Фуга cis-moll (№ 10)



б)

Фуга Des-dur (№ 15)



в)

Фуга D-dur (№ 5)



Впрочем, протяженность темы, а точнее ее одноголосное звучание, в ряде случаев увеличено за счет кодетты. Такова, например, тема фуги es-moll:

259



Ее начальное изложение, включая кодетту, занимает 5 тактов при размере 6/4; но уже в ответе и при третьем проведении тема становится двухтактной. «Недостающие» такты восполняют интермедии. В результате экспозиция складывается из:

двухтактной темы (es-moll)	и 3-тактной кодетты,
двухтактного ответа (b-moll)	и 4-тактной интермедии,
двухтактного третьего проведения (es-moll)	и 5-тактной интермедии.

При этом каждая интермедия не контрастна теме, скорее она является ее «прорастанием», придающим непрерывность развитию и снимающим момент квадратности в подаче музыкального материала.

Продемонстрировав тему и сказав несколько слов об особенностях строения экспозиционного раздела фуги *es-moll* (см. Хр. № 36), продолжим ее анализ. Перед нами **тройная** fuga, в которой сначала экспонируется одна тема, а затем две темы, причем вступление двух последних без предшествующей их появлению каденции и вообще какой-либо остановки, казалось бы, нивелирует их экспозиционную подачу. Однако это сделано явно специально — для того, чтобы продлить то нагнетание напряжения и рост динамики, которые присутствуют в начальном разделе фуги.

Маленький штрих: о второй и третьей темах мы узнаем не сразу. На их присутствие вначале намекает, заставляя прислушаться к музыкальному тексту, «одинокая» триоль (в верхнем голосе), которая до этого отсутствовала. Далее мы слышим только что отзвучавший двутактный двухголосный материал (теперь он излагается квартой ниже) с триольным мотивом в сопровождении еще одного голоса, после чего квинтой ниже вводится их третье проведение.

Попутно отметим смелый и явно нетрадиционный подход В. Задерацко-го к подаче этих тем. Так, например, в ответе, начиная со второго звука, музыкальный материал одной из них перебрасывается на октаву ниже, а при третьем проведении (оно наступает раньше положенного срока и звучит в том же голосе, что и первое проведение) к ее началу прибавлен дополнительный звук, в связи с чем несколько изменен ритм начала темы. Все это помогает композитору уйти от квадратности, от периодичности, добиться единства, монолитности, которые особенно ярко проявляются при дальнейшем изложении тем — когда они, соединяясь, звучат вместе. Впрочем, соединения всех трех тем вместе здесь нет. Сначала в развивающем разделе возвращается первая тема, которая звучит с октавным удвоением в тональности *h-moll* одновременно со второй темой (удержанным противосложением⁷³), излагаемой также в октавно-терцовом удвоении. Эта вторая тема незаметно перетекает в третью. Напряжение постоянно растет, два контрапунктических пласта расходятся в противоположные стороны более чем на 4 октавы и... застывают на доминанте. Далее на повторяющемся доминантовом басу (в размере 3/4) следует четырехтактовое расширение, после которого спокойно, даже умиротворенно, звучит нечто вроде четырехголосного хора. Его крайние голоса проводят основную, первую тему и тему с триолью; спустя два такта они меняются местами (в октавном контрапункте), после чего вновь звучит только одна первая тема фуги, изложенная в четырехголосной стретте, и, наконец, следует собственно аккордовое заключение.

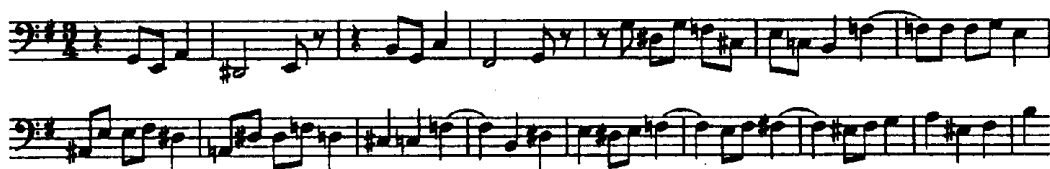
⁷³ Возможна и другая трактовка формы фуги, а именно: ее можно считать двойной с удержанным противосложением, которое не звучит в репризном разделе. Однако композитору, видимо, были хорошо известны образцы тройных фуг (в частности, «Прометей» Танеева), допускающие «исчезновение» тем, и вполне возможно, что сам он относился к этой фуге как к тройной.

Весьма показательными для данного цикла являются **Прелюдии и фуги e-moll (№ 4) и As-dur (№ 17)**. Первый из названных диптихов открывается непродолжительной прелюдией. Все ее 45 тактов, выдержанные на остинатно повторяемой тонической октаве, решены в напряженно-драматичных тонах, создаваемых контрастом двух пластов (партии правой и левой рук), полиритмией, остро диссонантной вертикалью с постоянно звучащими секундами. Четырехголосная fuga (145 т.) находится в том же образно-интонационном русле, поскольку ее тема включает хроматизмы и ходы на тритоны, число которых увеличивает материал противосложений и интермедий.

Ранее уже назывались темы фуг, имеющих протяженность 8, 12 тактов. Длина темы e-moll'ной фуги — 15 тактов!

260

Фуга e-moll (№ 4)



Однако более детальный анализ пьесы убеждает в том, что каденция темы все же приходится на начало 12-го такта, после чего следует четырехтактная кодетта. Более того, выясняется, что именно такие протяженные масштабы темы и позволяют композитору ее варьировать, изменять в ней те или иные мотивы. Так, уже в доминантовом ответе заменен 5-й такт и на один звук увеличен 6-й такт; в третьем (тоническом) проведении эти обновления сохранены; четвертое проведение, повторяющее второе (звучит еще раз в партии баса, вместо тенора⁷⁴), отличается лишь двумя заключительными нотами, которые приходится на границу 11 и 12 тактов. Далее количество голосов сокращается до двух; одновременно октавные переклички фрагментов преображенной темы (первый и третий ее звуки смещаются на полутон вверх; четвертый и пятый — на полтора тона и тон вниз; изменяется и дальнейшая ее часть) подсказывают, что начинается развивающий раздел фуги. Для нее становится особенно показательным многократное обыгрывание отдельных фраз темы, каждый раз изменяемых интонационно (тт. 73–77), а также секвентное повторение нисходящего хроматического контрапункта (тт. 79, 81, 83), подводящее к проведению темы в G-dur. С этого момента (т. 89) в фактуре фуги устанавливаются два пласта, а кроме того, в течение некоторого времени (с т. 107) начинает превалировать гармония: в партиях левой и правой рук звучит простая секвенция, завер-

⁷⁴ Напомним, что фуга начиналась с басового проведения темы.

шаемая многократным повторением (с перегармонизацией одного тона) последнего ее отдела. Переход к репризе (с т. 115) естественен и органичен. Она начинается с двухголосного стреттного звучания темы, к которому сначала прибавляется альтовый голос, а затем и бас, излагающие тему в интонационном отношении очень свободно. Тонический органнй пункт (с т. 123 по т. 145) позволяет продолжить стреттные переключки голосов, еще больше драматизируя итоговое заключение фуги, тема которой — точнее ее отдельные мотивы — перед заключительным, троекратно звучащим трезвучием излагается сначала параллельными септимами, а затем и септаккордами!

Что касается **Прелюдии и фуги As-dur (№ 17)**, то в этом цикле с не меньшей наглядностью предстают особенности письма Задерацкого и специфика трактовки им полифонического диптиха. Прелюдия — крупномасштабная композиция (90 т.) с яркими колористическими эффектами, в которой начальный 20-тактовый раздел с непрерывно пульсирующим (в размере 9/8) остигнатым фоном, создаваемым октавными повторами (с лигованными сильными долями), появляется еще трижды, каждый раз «модулируя», подобно рефрену, в близкий по тематизму и характеру эпизод. Первый из этих эпизодов также пронизан остигнатым, поскольку его тема (она излагается параллельными терциями и помещается в партии левой руки) звучит на фоне непрерывно повторяемой (на протяжении 23-х тактов) в правой руке тонической октавы. Второй, включая основной материал «рефрена», выделяется искрометными пассажами тридцатьвторых (в каждом такте такой пассаж имеет от 22-х до 25 нот).

Фуга — четырехголосная, простая, с темой (в басовом голосе), интонации которой неоднократно подготавливались в Прелюдии (см. тт. 11–12, 48–49, 53–54, 56, 65 и т. д.):

Фуга As-dur

261 а)

б)

Так же, как и прелюдия, фуга выполнена в расширенной хроматической тональности, с преобладающей остродиссонантной вертикалью. Наряду с дан-

ной особенностью, здесь проявляется еще одна характерная для фуг этого цикла черта — варьирование основной темы. Так, уже в экспозиционном разделе третьему проведению темы (в основной тональности) предшествует «затакт», состоящий из выпященного мордента и триольной фигуры; в первом, втором и четвертом проведениях темы в развивающей части полностью заменен второй такт; новым вариантом первого такта открывается реприза и т. д. Как и в других фугах цикла, при строгом тональном решении экспозиции остальные разделы композитор строит в тональном отношении весьма свободно, но не произвольно⁷⁵. В данном случае особенно показательна развивающая часть, с проведением темы в тональностях терцового соотношения: *c-moll*, *A-dur*, *F-dur*, *Des-dur*. А далее, как и в ряде других фуг, композитор вводит плотную по звучанию интермедию с продолжительной гармонической секвенцией, в которой участвуют все четыре голоса, подчинившиеся басу,двигающемуся от V ступени по полутонам вниз, к I ступени. С момента ее достижения начинается реприза фуги (т. 74), где одна четырехголосная стретта сменяется другой, но в целом в развитии фактуры все большее место начинает занимать гармония. В заключительном разделе тема проводится трижды (тональности *Fes*, *Es* и *As-dur*), фактически уже в аккордовом изложении — торжественно и светло...

Во всех этих фугах действительно много романтики, но в них ощущается и преломление реальности, воспринимаемой композитором порой настороженно, «прочитывается» суровый, иногда мрачный «подтекст». Но чаще все же музыка его светла и оптимистична. Учитывая трагическую судьбу композитора и то, что цикл сочинялся в тяжелейших условиях ссылки, пронизывающие его жизнеутверждающее начало, уверенность во всепобеждающей силе творческой интуиции и фантазии, убежденность в торжестве разума, гармонии и творческого интеллекта производят особенно сильное впечатление.

Следующий по времени появления — полифонический цикл «**Ludus tonalis**» **П. Хиндемита**. Он всецело отражает художественно-эстетические взгляды этого мастера, испытывающего пиетет к контрапунктическому письму, к разного рода полифоническим формам и жанрам. Созданный в 1942 году — к 200-летию со времени написания второго тома ХТК И.С. Баха, «**Ludus tonalis**»⁷⁶ демонстрирует новый взгляд не только на контрапункт, в том числе на фугу, с ее выразитель-

⁷⁵ С подобным явлением мы встречались у Танеева, у которого, кстати, в младших классах Московской консерватории в течение трех лет В.П. Задерацкий занимался гармонией и контрапунктом.

⁷⁶ В Предисловии к отечественному изданию цикла Ю.Н. Холопов отмечает некорректность часто употребляемого в русскоязычной литературе перевода «**Ludus tonalis**» как «Игра тональностей», поскольку «игра» касается здесь не только тональностей. Наиболее корректно, как он считает, называть этот цикл именно «**Ludus tonalis**», без перевода.

ными и конструктивными свойствами, но также и на гармонию. Незадолго до этого Хиндемит представил свое учение о гармонии в трехтомном труде «Unterweisung im Tonsatz» («Наставление по композиции», 1937–40). В нем, наряду с классификацией интервалов и созвучий (выполненной с учетом природных свойств обертонового ряда и согласно степени их диссонантности) приводится также формула звукового родства, представленная в виде ряда тонов, согласно которому выстраивается вся система родства тональностей. В соответствии с последней и написан цикл «Ludus tonalis». В нем порядок следования фуг определяется степенью родства их тональности по отношению к исходной, главной — С. Порядок этот, демонстрирующий путь удаления от главной тональности (и ослабления тонального родства), следующий:

С, G, F, A, E, Es, As, D, B, Des, H, Fis.

Как мы видим, вначале — в соответствии с обертоновым рядом — располагаются тональности, отстоящие на квинту вверх и вниз от исходной (G, F), затем на терцию (A, E, Es, As), затем находящиеся в секундовом и тритоновом отношении к исходной (D, B, Des, H, Fis). Первая группа фуг, тональности которых лежат на расстоянии консонантных интервалов по отношению к С, отделена от второй группы таким ярким авторским штрихом, как модуляция фуги in As в C⁷⁷. Этот шаг осуществляется на протяжении последних ее 9 тактов, где тема вначале проходит от F, а затем трижды в сокращенном виде от С — в условиях стретты, подводящей к заключительной тонике С (без терции).

Итак, цикл состоит из Прелюдии, 12 фуг, 11 интерлюдий (каждая из которых находится между двумя фугами) и Постлюдии. Постлюдия повторяет музыкальный материал перелюдии в ракоходной инверсии, в связи с чем начальные звуки Прелюдии станут заключительными в Постлюдии. Прелюдия начинается с одноголосной «реплики», акцентирующей внимание на звуках *c, f, g* (тоны первых трех фуг), которая затем переходит в «импровизацию», с остановками на фермате и дальнейшим «веерно» расходящимся движением двух голосов вверх и вниз от унисона до семизвучного аккорда, а затем эпизод собственно прелюдийного характера сменяется новым материалом, подводящим к тону *fis*. В конце Прелюдии начальная комбинация трех тонов предстанет как «классическая» формула S – D – T, к которой будет лишь дописано одно заключительное полное C-dur'ное трезвучие. Таким образом, в тональном плане Прелюдии Хиндемит воспроизводит все основные «пункты следования» цикла — тональности его частей, отстоящие от исходной сначала на квинту, затем кварту, далее терции, секунды, и, наконец, тритон. Но, «заехав» слишком далеко, остроумный композитор применяет в Постлюдии вдвойне-обратимый

⁷⁷ Этот момент (без дальнейшей детализации) подмечен Ю.Н. Холоповым. См. Предисловие к изданию: П. Хиндемит. *Ludus tonalis*. М.: Музыка, 1980.

контрапункт, и с его помощью быстро и легко возвращается «восвояси» — к исходному С.

Что касается интерлюдий, то почти все они связывают тонально предшествующую фугу с последующей⁷⁸ (исключение составляют две интерлюдии — №№ 2 и 6, завершаемые на тонах предшествующих им фуг, и несколько других — №№ 3, 5, 6, 9, которые подводят не к тонике последующей фуги, а к ее S или D). Каждая из интермедий напоминает ту или иную жанровую пьесу⁷⁹. В целом же их роль сводится к тому, чтобы дать исполнителю и слушателю некоторую «жанровую передышку». Попутно отметим, что композитор как будто идет слушателю на встречу еще и в другом (возможно, понимая, как непросто ему целостно «охватить» при одном прослушивании столь новаторский цикл): придав всей композиции подобие симметричной формы, он в то же время несколько упрощает во второй половине свое письмо, заменяя более сложные контрапунктические приемы на менее сложные (например, на смену трудно воспринимаемому на слух ракоходу в фуге in F приходит более доступная техника инверсии в фуге in Des).

Забывая об органичности строения всего цикла, композитор неоднократно использует арочный принцип. Так, фуга № 3, двухчастная по архитектонике (где вторая часть — ракоход первой), перекликается с фугой № 10, также двухчастной по архитектонике (где вторая часть — инверсия первой), фуга № 4, двойная, с раздельным экспонированием тем, укладывающаяся в трехчастную форму, — с фугой № 9, также имеющей трехчастную форму, № 5 — с № 8 и т. д.

Познакомимся с несколькими фугами.

Фуга in C — тройная, с раздельным экспонированием тем и совместным их изложением в репризе. В каждом из разделов формы тема излагается трижды: тт. 1–11 — три проведения T_1 (с субдоминантовым ответом); тт. 11–21 — три проведения T_2 ; тт. 21–30 — три проведения T_3 , к первому из которых присоединяется T_2 ; тт. 30–34 — интермедия на материале T_2 ; тт. 35–51 — совместная реприза, в которой вначале дан контрапункт трех тем (в T), а затем — три его вертикальные перестановки, с проведениями в тональностях S, D, T (тройной контрапункт при Iv –14)⁸⁰. Последние такты — 49–51 — заключение. Таким

⁷⁸ В связи с этим, в случае исполнения фрагмента цикла «Ludus tonalis» не следует играть две соседние пьесы наподобие диптиха (интерлюдия — фуга); могут исполняться либо одна фуга, либо фуга — интерлюдия — фуга и т. д.

⁷⁹ В разделе своей книги «Теоретические основы полифонии XX века» (89), посвященном циклу «Ludus tonalis», И. К. Кузнецов добавляет к трем авторским пометкам, адресованным интерлюдиям №№ 3, 6, 11, очень удачные жанровые определения: № 1 — «прелюдия», № 2 — «сицилиана-пастораль», № 3 — «скерцо», № 4 — «токатина», № 5 — «инвенция», № 6 — «марш», № 7 — «романс», № 8 — «гарантелла», № 9 — «речитатив», № 10 — «basso ostinato», № 11 — «вальс».

⁸⁰ В книге И. К. Кузнецова «Теоретические основы полифонии XX века» на с. 160 допущена явная ошибка, поскольку указаны только три проведения тем: T — S — T, без изменений повторяющие, как пишет автор, первую экспозицию фуги.

образом, в этой фуге просматриваются черты трех-пятичастной формы: А (экспозиция первой темы) — В (экспозиция второй темы) — С (экспозиция третьей темы) — В (три проведения второй темы с гармоническим сопровождением) — А, усложненное контрапунктом В и С, и три их перестановки, после которых следует трехтактное заключение. Конструктивно все очень сбалансированно и четко, никаких отступлений и излишеств. Модель фуги воплощена с предельной экономией технических средств, но в «игре тонов» задействованы далеко не все высотные позиции тем. «Игра» только началась...

Те же принципы конструктивно ясного мышления отличают и другие фуги «Ludus tonalis». Особенно убедительно они проявляются в **фугах in F и in Des**.

Первая из них — **in F (№ 3)** — с точки зрения архитектоники, двухчастна; ее вторая половина (30 тактов, с конца т. 30 по т. 59) — производное соединение горизонтально-обратимого контрапункта⁸¹ первых 30 тактов. Однако, с точки зрения функционального строения, в этой композиции — три традиционных для фуги раздела: трехголосная *экспозиция* (теперь уже с терцовым ответом); *средний раздел*, начинающийся с интермедии (тт. 19–22), после которой в крайних голосах дается стреттное изложение темы в инверсии и в прямом виде, и далее — «перешагнув» воображаемую ось обращения — в ракоходе и ракоходной инверсии (4 формы серии!); вновь интермедия; и затем *реприза* — с тремя проведениями темы в ракоходе.

Вторая из ранее названных фуг — **in Des (№ 10)** — в некотором роде аналогична только что рассмотренной. Архитектонически она также двухчастна, причем вторая ее половина излагает материал первой уже не в бемольных тональностях, а в диэзных, повторяя его в вертикально-обратимом контрапункте⁸². И лишь в самом конце фуги вводится вертикально-подвижной контрапункт, и за ним — еще одно, дополнительное, проведение темы, уже не в инверсии, а в прямом виде и на высоте *des*. С точки зрения функционального строения, получается весьма интересная картина: до инверсии фуга содержит три экспозиционных проведения темы, три — с включением стретты, отвечающие развивающему разделу, и два репризных, в виде двухголосной стретты в тональностях V и I ступеней. Затем следует вариация ранее изложенного материала (иначе — второй «куплет»), со всеми вышеуказанными изменениями, включая и «репризное» последнее проведение темы в прямом виде.

⁸¹ Отличием производного соединения от первоначального является момент дописания в последних 6 тактах двух голосов, а в предшествующих им, также 6 тактах — одного голоса.

⁸² Здесь, как и в предыдущей фуге, присутствует «неточность» обращения конца первой части. После пассажа тридцатьвторых (т. 31) к вертикально-обратимому контрапункту присоединяется вертикально-подвижной контрапункт. Кроме того, материал последнего такта первой части заменяется новым и к нему дописывается двухтакт с еще одним проведением темы в ее исходной позиции.

Итак, идея замкнутости, проявляемая и на высотном, тональном уровне, и в композиционной зеркальности всего цикла, и в симметрии отдельных его составных частей, — все это заставляет вспомнить эпоху барокко. Нельзя не согласиться с одним из исследователей цикла Хиндемита, который отмечает: *«В целом, "Ludus tonalis" можно отнести... к одному из ведущих направлений искусства XX века — необарокко, с присущими ему многоплановостью, многоуровневостью построения целостной концепции»* (И. Цахер, 192, с. 88). Безусловно и то, что одним из качеств, сближающих это сочинение с произведениями XVII — первой половины XVIII вв., является присутствие в нем сакрального смысла, столь характерного для барочной поэтики — с ее опорой на символику и число, сквозь которые «просвечивают» Высший порядок и Гармония...

Цикл «Прелюдии и фуги» Шостаковича ор. 87 был создан композитором всего за несколько месяцев — с октября 1950 года по февраль 1951-го, под впечатлением от поездки в Лейпциг на баховские юбилейные торжества. Это, конечно же, вовсе не «серия пьес»⁸³, а настоящий полифонический цикл. Анализ музыки его посвящено немало блестящих работ: здесь и отдельные монографические исследования, и статьи в сборниках, принадлежащие А.Н. Должанскому, В.В. Протопопову, В.В. Задерацкому, И.К. Кузнецову, К.И. Южак и др. Все это, казалось бы, с одной стороны, должно облегчить труд автора настоящей книги, но с другой — накладывает на него определенные обязательства: не только не упустить при характеристике цикла наиболее важные моменты, касающиеся специфики трактовки и собственно фуги, и всего цикла, но также высказать некоторые собственные мысли...

Входящие в ор. 87 малые циклы очень разнообразны как по своему содержанию, так и по настроению. При этом композитор, далеко не случайно ставит после каждой прелюдии слово *attacca*, тем самым придавая диптихам характер контрастно-составной формы (в некоторых диптихах этому способствует и появление тем фуг в рамках прелюдий). Тематизм как прелюдий, так и фуг, опирается на различные интонационные источники. Среди последних и материал песенного, былинного, декламационно-речевого происхождения, и ритмо-интонации, связанные с образами русской пейзажности, с игровыми моментами, с передачей остродраматического, трагедийного, но также и светлого, жизнерадостного начала.

Особую выразительность в образную трактовку «Прелюдий и фуг» Шостаковича (и это подчеркивается всеми исследователями) вносит своеобразие ладовой организации цикла, а именно — использование системы старинных

⁸³ Сам автор рассматривал созданную им композицию не как цикл, а *«как серию пьес, не связанных между собой какой-либо общностью идеи»* («К обсуждению 24 прелюдий и фуг Д. Шостаковича». «СМ. 1951. С.55).

диатонических ладов (ионийский, фригийский, локрийский и т. д.), а также ладов, включающих в свой состав разновидности одной и той же ступени (например, натуральный минор с двумя разновидностями V ступени, которые дают эолийский и локрийский лады). Таким образом, как отмечает, в частности, Должанский, возникают, с одной стороны, лады с расширенным звукорядом, включающим звуки, соответствующие новой трактовке тональностей, а с другой — новые, нетрадиционные системы соотношений тональностей, трактуемых как параллельные и одноименные. При этом в одноименных оказываются уже не две, а три тональности: например, к D-dur одноименны и d-moll, и dis-moll (однотерцовая). Возрастает и число параллельных тональностей: оно увеличивается за счет привлечения тональностей, тоники которых отстоят друг от друга не на м. 3, как обычно, а на ум. 4. Например, параллельными (имеющими одинаковые звукоряды), по Должанскому, оказываются: As-dur, а также e-moll и G-dur с низкими ступенями⁸⁴.

Большая часть фуг цикла — однотемные, и лишь две — e-moll и d-moll — двойные, с отдельным экспонированием тем и их совместной репризой. Темы почти всех фуг, как правило, относительно протяженны. Например, тема фуги № 8, fis-moll, имеет 9 тактов, а фуги № 14, es-moll, — 13 тактов. Начинаются почти все темы традиционно — либо с I, либо с V ступени (исключение — № 8, fis-moll). В 17 случаях из 24-х композитор избирает реальный ответ. Реальный доминантовый ответ получают даже те темы, у которых за I ступенью сразу или на расстоянии следует V ступень, например, темы фуг C-dur и e-moll. Все это, по-видимому, вызвано желанием автора ярче выявить ладовое своеобразие ответа (при сохраненной конструкции темы), который в первом случае (C-dur) меняет свое наклонение с ионийского на миксолидийское, а во втором (e-moll) — на фригийское.

Мы остановимся здесь более подробно на трех диптихах: C-dur, e-moll, d-moll. При этом оговорим заранее, что последовательность их анализа не будет соответствовать их нумерации в цикле.

Итак, **Прелюдия и фуга C-dur** — своеобразное «лицо» всего цикла, «первая страница»... Как и все последующие, данный диптих представляет собой контрастно-составную форму. О ее наличии свидетельствует не только слово *attacca* в конце прелюдии, но и интонационные связи двух контрастных частей. Прелюдия, с ее мерной поступью, полностью выдержана в аккордовой (пятиголосной) фактуре, в которой при продвижении одних голосов другие задерживаются, усиливая тем самым мелодико-линейное и линейное начало и внося в голосоведение особую плавность, придавая ему некоторую терпкость (особенно в связи с употреблением нонаккордов) и, порою, напряжение. В целом, прелюдия имеет характер спокойного рассказа, повествования (по словам Дол-

⁸⁴ См. об этом: А. Должанский. 24 Прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л. 1070. С. 210, 211.

жанского: «*доброе напутствие*»), введения — не только в содержание первой фуги, но и, гораздо шире, — в весь тот мир образов, который чередой представит перед слушателем на протяжении всего макроцикла.

Фуга C-dur концентрирует в себе почти все особенности трактовки этого жанра Шостаковичем. Пожалуй, самая показательная из них связана с широким применением старинных модальных диатонических ладов, употребление которых значительно обновляет музыкальный язык композитора, вносит особые краски в привычные, традиционные мелодико-гармонические последования и обороты⁸⁵. Причем, если в других фугах он пользуется двумя-тремя ладами, то в первой фуге представлены все семь диатонических ладов: в экспозиции — *до* ионийский и *соль* миксолидийский (две пары голосов), в развивающей части — *ми* фригийский, *си* локрийский, *ля* эолийский и *ре* дорийский (то есть, также две пары), в репризе — *до* ионийский и *фа* лидийский (две пары, при стреттной подаче тем в соседних голосах; в коде также присутствует некий намек на стретту крайних голосов)⁸⁶. Фугу отличают четкие пропорции, выверенность разделов, продуманность в выборе регистров, позволяющем максимально красочно подавать тему (в том или ином ладу). Как, например, светло звучит она в момент вступления четвертого голоса в миксолидийском *G* или в репризе, в *C* ионийском (во второй октаве)! Или, наоборот, мрачные краски локрийского лада подчеркиваются нисходящими линиями сопровождающих тему контрапунктов.

Вообще, в C-dur'ной фуге, как и во многих других фугах этого цикла Шостаковича, строение отдельных компонентов, тональный план, архитектоника, голосоведение — всё свидетельствует, с одной стороны, о явной **нацеленности на традицию** — которая, правда, порою весьма неожиданно преобразуется под влиянием нетривиального хода мысли, а с другой — о нарочитом, преднамеренном **избегании этой традиции**, вызванном, вероятно, эстетическими потребностями нового времени. Присутствие двух этих противоположных устремленностей ощутимо буквально с первых же тактов фуги — с момента изложения ее темы.

Тема достаточно традиционна, и наряду с этим несколько необычна. Она имеет небольшие размеры, хотя и включает в себя четыре мотива, организован-

⁸⁵ До написания этого цикла Шостакович обращался к старинным ладам не менее двух раз: в прелюдии № 4 (написана в форме фуги) из 24-х маленьких прелюдий (1933) и в фуге из Фортепианного квинтета (1940). В первой композиции используются эолийский, фригийский, лидийский и ионийский лады, во второй — эолийский, фригийский, ионийский, миксолидийский и локрийский лады.

⁸⁶ Заметим, что Шостакович не был первым, кто использовал в белоклавишной фуге идею возрождения старинных диатонических ладов. Более чем за 100 лет до него эту идею воплотил в одной из своих фуг Антонин Рейха (№ 13); кстати, фуга Рейха двойная, содержит проведения тем во всех ладах, кроме локрийского. Впрочем, Шостакович на заданный ему в письме автором данной книги вопрос, знал ли он фугу Рейха, ответил, что не знал.

ные как пара периодичностей: первый мотив — типичный для фуг «утвердительный» ход на квинту вверх от I ступени к V-й; второй — слегка варьированное повторение первого (V ступень звучит дважды); третий — «отраженный» вариант основного мотива, отталкивающийся от VIII-й ступени; и, наконец, уже достаточно слабо, как бы по инерции, продолжающий его четвертый, также отталкивающийся вниз от VIII-й ступени:

262

Moderato

Фуга C-dur



Несовершенная каденция — остановка на III ступени, которой завершается тема, явно свидетельствует о недосказанности мысли, о необходимости ее продолжения... что и компенсирует вступающий ответ. Но здесь вновь слушателя подстерегает неожиданность: тональный ответ не реализуется, вступающий ответ (второго рода) оказывается реальным.

Еще одна особенность данной фуги, которая станет показательной для большинства других фуг этого цикла, — удержанные противосложения. Нельзя не согласиться с мнением А. Должанского, что «содержание строгого характера движения и идеальной стройности композиции делает первую Фугу... классической совершенной» (59, с. 12).

Последняя Прелюдия и фуга — d-moll — не просто заключительная часть, подводящая итог всего произведения. Вне сомнения, этот миницикл относится к числу самых ярких и показательных сочинений Шостаковича. Как думается автору настоящей книги, диптих этот — не просто некий эпизод, зарисовка; содержание его видится намного более объемным, обобщающим: страница жизни народа, история судьбы, запечатлевшая многие «болевые точки». Как и большинство других диптихов цикла, рассматриваемая композиция представляет собой контрастно-составную форму, поскольку, помимо приема аттасса, треть прелюдии (27 тактов из 82-х) связана с тематическим материалом фуги⁸⁷. В прелюдии, с ее неоднократно используемыми приемами перегармонизации, переинтонирования, перекраски основных тематических «тезисов» (в силу чего и возникает эффект смысловой многоплановости!), несмотря на минорное наклонение, слышится непоколебимая стойкость, решительность. Что касается фуги, то она, вне сомнений, принадлежит к числу ярчайших образцов трактовки этого жанра в драматическом, даже трагедийном аспекте, с привлечением черт симфонизма и концертного начала.

⁸⁷ Своей аккордово-гармонической фактурой, а также же размером 3/4 и некоторой связью с характером сарабанды последняя прелюдия перекликается с первой.

Несмотря на то, что ряд исследователей видит интонационно-жанровый прообраз первой темы фуги в раскольниковской молитве⁸⁸ из финала «Хованщины», вариант оркестровки которой осуществил Шостакович, нам представляется, что интонационная связь с Мусоргским здесь в большей мере проявляется во второй теме, а также в ее противосложении, выполняющем исключительно важную роль (не случайно В. Золотарев называл его третьей темой, а всю фугу — тройной; см. 72, с. 488). Начальный же раздел фуги — экспозиция первой темы (с двумя удержанными противосложениями⁸⁹) и ее дополнительные проведения, — на наш взгляд, перекидывают арку к Мусоргскому тем, что рисуют весьма суровую, неприглядную картину человеческих страданий. Впрочем, возможно, в еще большей мере данный раздел мог бы служить иллюстрацией многих страниц романов Ф. Достоевского, рисующих безысходное состояние обездоленного человека. Мало изменений происходит и в начале разработки (с т. 61⁹⁰), несмотря на то, что краски эолийского и фригийского ладов явно просветляются: проведения темы осуществляются в более высоком регистре, и тональности, в которых она звучит, — F, C, B, Es — все имеют миксолидийское наклонение. В фактуре отсутствует какая бы то ни было перегруженность: вначале идет накопление голосов с одного до четырех, затем обратный ход — уменьшение их числа до двух (начало разработки), и вновь постепенное увеличение до четырех голосов (в момент проведения темы в тональности II низкой ступени), которые, незаметно меняя свои взаимоотношения, становятся компонентами гармонической фактуры.

Трезвучие E-dur (к нему неоднократно возвращается материал интермедии, и оно «прослушивается» даже в одном оставшемся голосе) служит переходом к экспонированию второй темы, которая звучит, сразу же с сопровождающим голосом, в f эолийском (тональности, одноименной к параллели). Как своим строением, так и интонациями вторая тема явно напоминает темы причета, стений, плача (помимо аналогов с фольклорными источниками здесь, как говорилось, нельзя не услышать мотивы, близкие оперным композициям Мусоргского). Это сходство усиливается материалом удержанного противосложения (оно

⁸⁸ В кн. «Фуга как феномен музыкального мышления» (М., 2005. С. 180–181) И. Цахер замечает, что в звуковысотном отношении тема Шостаковича больше соответствует напеву в записи Л. Кармалиной, чем теме у Мусоргского, транспонировавшего данный напев в es фригийский; кроме того, она называет другие аналоги этой темы, в том числе хор И. Стравинского, сочиненный им для завершения оперы Мусоргского в одной из ее постановок.

Как нам представляется, говорить о связи первой темы фуги Шостаковича с раскольниковской молитвой не совсем корректно: подобным образом в некоторых случаях не совсем удачно проводятся аналогии некоторых тем Баха с протестантским хоралом, сравнивая их общий мелодический абрис, но опуская различия в ритмической пунктуации, масштабном строении и пр.

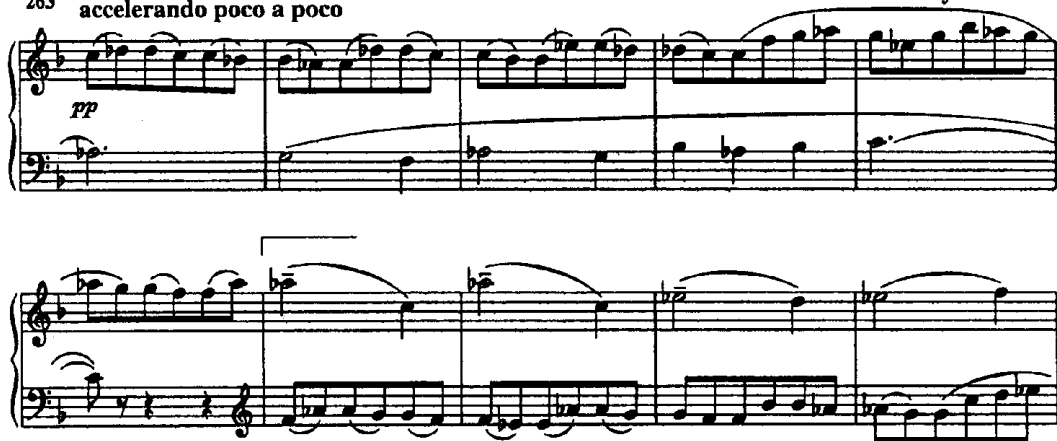
⁸⁹ В анализе этой фуги, выполненном А. Должанским (59. С. 210), неверно говорится о присутствии трех удержанных противосложений.

⁹⁰ Указание тактов, отсутствующее в нотных изданиях, дается нами без учета затакта.

появляется в момент звучания ответа), интонация и ритмика которого почти точно воспроизводят возгласы народа из «Бориса Годунова»: «Хлеба, хлеба...»:

263 *accelerando poco a poco*

Фуга d-moll



Исключительная яркость, выразительность контрапункта, сопровождающего вторую тему (T_2), снимает с композитора задачу прибавления к ней новых (а тем более удержанных) противосложений. В связи с чем уже при четвертом проведении T_2 (т. 134) полифония мелодических голосов фактически сменяется **контрапунктом пластов** (один из них, правда, большей частью остается одногласным; второй — многоголосный) — техникой, которая становится основополагающей при дальнейшей разработке музыкального материала и господствующей в большей части фуги — во всех ее последующих 163-х тактах. При этом сама подача тем (прежде всего второй темы и ее противосложения) сопровождается внесением многих изменений: тоновые ходы заменяются на полутоновые (тт. 155, 168 и др.), скачки на сексту подменяются скачками на септиму, квинту (тт. 161, 191); линейные ходы постоянно обновляются, «скользят», меняя не только ладовые наклонения голосов и пластов, их тембровую окраску, но и масштабные границы основных компонентов фуги. С еще большей настойчивостью, с «пронзительным» отчаянием звучит в развивающей части противосложение второй темы. Сама же она — с остинатным ритмом, акцентирующим каждую долю такта, с неожиданными модуляциями, сталкивающимися и в то же время выстраивающими в ряд тоналности несколько неопределенной ладовой обрисовки (с фриг. — т. 140; As мелодич. — т. 148; es эолийск. — т. 154), приобретает облик обрушившегося шквала, сметающего все и вся на своем пути. Продолжительная интермедия (тт. 197–217), включающая также предикт на басу с и одногласную «каденцию», подводит к репризе фуги (т. 218), где в динамике *fff* в тональности, одноименной к главной (D-dur мелодический), осуществляется соединение двух тем, а точнее —

двух тематических пластов. Далее сразу же следует их повторное изложение (в тональности доминанты) с вертикальной перестановкой голосов. И вновь (т. 241) врывается фрагмент разработочного характера, сменяемый проведением T_1 в g фригийском (т. 254). Но V ступень, которой заканчивается тема, неожиданно трактуется как I ступень тоники, и с т. 260 по 296 звучит мажорная D-dur'ная кода, почти целиком выдержанная на тоническом органном пункте. Ее начальный раздел строится подобно «перезвону», в котором участвуют большие (материал первой темы) и малые «колокола» (вторая тема); при этом обе темы подвергаются ладовой перекраске. Переключки первой темы (в диапазоне пяти октав) незаметно переходят в две стретты, а фактически — в бесконечный канон II разряда с интервалом имитации, равным дециме⁹¹; вторая же тема в дальнейшем все больше превращается в фон. И хотя в последних 15 тактах (из 37-ми) утвердительно и постоянно повторяется в качестве тоники трезвучие D-dur, присутствующая в теме и настойчиво в ней повторяемая низкая II ступень придает всей коде, наряду с ее торжественным, победным звучанием, явный оттенок некоего предостережения — предостережения от опасности, которая может угрожать как всему человечеству в целом, так и каждому человеку в отдельности.

Хотя это очевидно уже из анализа, тем не менее мы считаем необходимым еще раз подчеркнуть, что рассмотренная fuga d-moll представляет собой ярчайший пример фуги с чертами симфонизма. По силе эмоционального воздействия, по глубине раскрытия образов этот диптих несколько не уступает крупным композициям Шостаковича. Масштабы образного переосмысления тем, широчайший спектр психологических оттенков — все это созвучно миру симфоний композитора.

Наконец, остановимся на еще одном диптихе, входящем в рассматриваемый цикл, — **Прелюдии и фуге e-moll**. Он интересен прежде всего тем, что, в отличие от только что проанализированных минициклов, открывающих и завершающих опус, а следовательно, в определенной мере выполняющих некие дополнительные образно-смысловые и композиционные функции, является в высшей степени академичным — насколько это понятие может быть соотнесено с художественным стилем Шостаковича. Как и во всех прелюдиях и фугах op. 89, этот миницикл представляет собой контрастно-составную форму, части которой соединяются attacca. Прелюдия, за исключением пяти тактов (тт. 31–35), звучащих необыкновенно светло и как бы несколько наивно, «по-детски», выдержана в характере сдержанных (связанных с размеренным движением), но при этом проникнутых глубоким драматизмом basso-ostinat'ных форм. В фуге постепенно, от раздела к разделу, увеличивается динамика, и одновременно

⁹¹ Интервал, часто используемый Шостаковичем в стреттных и канонических формах (см. двойной канон в фуге e-moll из этого же цикла, двойной канон в первой части Пятой симфонии и др.).

усиливаются напряжение, настойчивость. Четырехголосная, двойная, с раздельным экспонированием тем и совместной репризой, fuga обращает на себя внимание исключительной строгостью пропорций, соразмерностью частей, четкостью решения общей конструктивной задачи, где каждая деталь имеет мотивировку и влияет на последующий ход событий. Можно выделить пять разделов: экспозиция и разработка T_1 , экспозиция и разработка T_2 , совместная реприза T_1 и T_2 (46 т. + 41 т. + 41 т.)⁹².

Экспозиция первой темы (*Adagio*) имеет ломаный порядок вступления голосов, при этом два последних проведения (в главной тональности и тональности доминанты) поручены крайним голосам, расширяющим диапазон звучания до трех с половиной октав. Далее следуют четыре проведения темы в развивающей части, сопровождаемые удержанными противосложениями, которых здесь три (см. четверной контрапункт в тт. 15–18 и 36–39). Натуральный строй затрагиваемых тональностей — G, D, C, F, — как и в экспозиции, чаще всего, не выдерживается до конца изложения темы и разнообразится ладовыми наклонениями.

Экспозиция второй темы (раздел *Piu mosso*), звучащей в более подвижном темпе и отличающейся от первой явным лирическим наклонением, начинается на фоне, казалось бы, доминантового трезвучия e-moll, которое, впрочем, сменяется минорным трезвучием h-moll — как окажется в дальнейшем, тоническим для этого (третьего) раздела fugи. В отличие от первой, данная экспозиция имеет прямолинейный (нисходящий) порядок вступления голосов и два удержанных противосложения (см. тройной контрапункт в тт. 59–61 и 70–72). В остальном же и число проведений второй темы в экспозиционной части (четыре), и число проведений темы в следующем, развивающем (четвертом) разделе (также четыре), где осуществляется преимущественно уход в тональности бемольной сферы (d-moll, a-moll, c-moll, g-moll), — все согласуется с началом fugи.

То же число (четыре) проведений тем, но теперь уже совместных, имеет и реприза (пятый раздел fugи), которая еще больше увеличивает динамику в подаче тем⁹³: она открывается торжественным провозглашением союза двух тем на *ff*, сохраняющимся на протяжении всей репризы и коды. При этом первая тема в октавном изложении звучит в партии левой руки, вторая, в сопровождении ее же противосложения (его начальные тоны даются в терцовой дублировке), — в партии правой руки. Вслед за подачей тем в главной тональности сразу же следует их проведение в тональности доминанты; при этом прием

⁹² Если учесть, что и при экспонировании T_2 , и в начале репризы fugи отсутствует одnogолосие, и исключить из масштабов первого раздела своеобразный четырехтактный «зачин», то масштабы трех разделов собственно многоголосной композиции оказываются практически идентичными: 42 т., 41 т., 41 т.

⁹³ Первый и второй разделы fugи звучали на *p* и *pp*; третий и четвертый — на *pp*, *mf*, *f*.

дублировки теперь «заимствует» первая тема, переместившаяся в верхний регистр, вторая же излагается каноном с интервалом имитации, равным дециме. Третье и четвертое совместные проведения двух тем (в тональностях *a-moll* и *e-moll*) звучат так же, как и первые два (*e-moll* и *h-moll*), — подряд, с той лишь разницей, что в них продолжает усиливаться стреттно-имитационное начало. Но если в третьем проведении (тт. 107–110), представляющем собой перестановку тройного контрапункта (ср. с тт. 92–95), канонически излагается только одна тема, то в следующем проведении (тт. 111–114) канонически излагаются обе темы, и этот двойной канон (с интервалом имитации, равным дециме, *h-moll*) является кульминацией всей фуги. Два проведения темы — в *h-moll* и в *e-moll*, — безусловно, должны быть отнесены к разделу коды⁹⁴; последняя завершится двухтактом, где основные мотивы первой и второй тем предстанут не только в новом синтезе, но и с новой заключительной тоникой в виде трезвучия *E-dur*.

Таким образом, и эта фуга концентрирует в себе все наиболее характерные для полифонического мышления Шостаковича черты, касающиеся как техники письма, так и образной драматургии. Удержанные противосложения, придающие экспозиционным разделам свойства канона, «удержанные» интермедии (см. тт. 9–10, 19–21, 30–35 и т. д.), четкий архитектурный план, сбалансированные пропорции частей целого, касающиеся не только количества проводений темы, но и их тонального решения, — все средства «работают» здесь на столь характерное для творчества композитора выявление конфликта и его преодоление.

Вряд ли мы найдем в XX веке еще одного автора, который, при всей своей очевидной современности, был бы столь строго (а не приблизительно) привержен соблюдению законов старого искусства. Достаточно сказать, что в целом ряде фрагментов своих фуг Шостакович применяет консонансы и диссонансы в абсолютно точном соответствии с нормами строгого стиля. Что же касается «педантичного» сохранения (безусловно, связанного с перекарсками!) противосложений и интермедий, то оно для композитора — явно не просто дань барокко, но в еще большей степени выражение неких личностных черт — пунктуальности и сдержанности (даже скованности), скрывающих колоссальную внутреннюю силу эмоций и пронзительную остроту понимания смысла действительности...

Цикл «Прелюдии и фуги» Р. Щедрина включает два тома: том 1 (№№ I–XII) — «Диезные тональности» (издан в 1969 г.); том 2 (№№ XIII–XXIV) —

⁹⁴ Нисходящая гамма в пределах октавы в партии левой руки (тт. 115–118) устремлена к звуку *h* (на нем фактически должна завершиться реприза); и этот звук возникает, но — в другой октаве. Удвоение *h* вызвало бы пятиголосие, которое, хотя однажды и было использовано Шостаковичем (в т. 51), но в данном случае, возможно, помешало бы выявить движение навстречу друг другу темы (в партии левой руки) и гаммообразного контрапункта (в партии правой руки).

«Бемольные тональности» (издан в 1971 г.). Входящие в цикл диптихи — яркие, выразительные, острохарактерные пьесы, в которых в полной мере нашли отражение самые разные грани таланта композитора.

Обратившись (как и Шостакович) к принципу размещения диптихов по тональностям квинтового круга (этот принцип позволял ему представить цикл в двух тетрадах — двух частях), Щедрин воспроизвел в качестве последней Прелюдии и фуги материал первой Прелюдии и фуги. Но после того, как Хиндемит в своем «*Ludus tonalis*» применил к крайним частям прием ракоходной инверсии, Щедрин уже, конечно, не мог просто повторить его. Человек театрально мыслящий, остроумный, он поступает здесь как «истинный русский» — ставит все «с ног на голову»: воспроизводит начальный диптих в инверсии. Впрочем, этим оригинальность цикла не ограничивается. Как и в других сочинениях данного автора, слушателя поджидает здесь целый фейерверк интереснейших находок, неожиданных предложений, идей! Они — и в конструкциях фуг, и в строении многих тем, и в их высотном размещении, и в использовании ряда исключительно оригинальных фактурных приемов, и в выборе регистров... Но одна из самых ярких находок композитора — это ритм, предельно выразительный, импульсивный, необычайно разнообразный, порою предметно-ассоциативный, и почти всегда — игровой. Именно ритм придает всему циклу характер игры — озорной, веселой, грустной, умной, глупой, серьезной...

Прелюдия и fuga C-dur. Материал этого диптиха имеет, несомненно, особое значение, поскольку он не только открывает цикл, но и, как было сказано, завершает его, будучи повторен в заключительном номере в обращении через ось *b*. Неудивительно, что здесь фокусируются важнейшие конструктивные идеи всего произведения и его наиболее показательные выразительные моменты.

Прелюдия (17 тактов) с первого же такта свидетельствует о принадлежности диптиха и, следовательно, всей композиции к остросовременному стилю, где диссонанс демонстрирует не только равные права с консонансом, но и свои явные преимущества — несомненно большую яркость, броскость, рельефность. Одиночно поданные и группируемые в фразы с непривычными ритмическими формулами малые и большие секунды передают краткие реплики двух переливающих друг друга голосов, поначалу кажущиеся хаотично-беспорядочными. Однако в дальнейшем обнаруживается, что за всем этим стоит стройная организация, некий «ритм высшего порядка», создаваемый строго выдерживаемым на протяжении всей пьесы периодичным повторением и кратких фраз, и целых предложений; тем самым весь материал оказывается сгруппированным в три раздела, крайние из которых корреспондируют друг другу.

Именно ритм — прихотливый, но яркий, все время как бы «сбивающий с толку», остро характеристичный, упругий — руководит организацией C-dur'ной фуги и ее темы. Более того, будучи воспроизведенным в пределах четырех так-

тов четырежды⁹⁵, он становится в ней чуть ли не ведущим выразительным средством (представляется, что если, исполняя фугу, пианист попадет пальцем не на ту клавишу, сфальшивит, то слушатель, даже хорошо знающий текст данной пьесы, вряд ли это заметит, поскольку все внимание сосредоточено именно на ритме и на его остинатности⁹⁶). Мы с все возрастающим удивлением ждем момента, когда же наконец появится что-то новое, но нового все нет... поскольку в фуге мы не найдем ни одного такта, в котором бы отсутствовал ритм темы. Что же получается? Фуга, всегда стремившаяся к текучести, плавности, к непрерывному развитию, к снятию цезур, перевоплощается в трактовке Щедрина в нечто противоположное — в пьесу явно остинатного строения, с непрерывно повторяемым (вдалбливаемым) ритмом темы, со специальным подчеркиванием в ней сильных долей; иначе говоря, — в пьесу с «квадратами»-четырёхтактами, где первые три квадрата представляют собой экспозицию, вторые — разработку, а последний квадрат — трехголосную стреттную репризу, завершаемую каденцией с поступенным ходом баса в пределах, опять-таки, кварты: *f, e, d, c*.

Как и все прочие диптихи цикла, первый диптих, C-dur, строится по принципу контрастно-составной формы, — о чем свидетельствует не только присутствующее в конце прелюдии слово *attacca*, но и ряд других моментов. И хотя здесь нет повторов прелюдийного материала в конце фуги, которые содержат, к примеру, диптихи H-dur (XI) и F-dur (XXIII), все же взаимозависимость музыкального материала прелюдии и фуги не вызывает сомнений. В прелюдии время от времени (см. тт. 4, 14, 16) пробегает тот же мотив в пределах кварты, которым завершается фуга, а в фуге — точнее в ее теме — присутствуют те же акцентируемые секунды (взятые, правда, в мелодическом виде), которыми так богата прелюдия.

Еще рельефнее и ярче предстает игровой момент в следующем диптихе — a-moll. Прелюдия состоит здесь из восьми восьмитактных построений (или 4-х шестнадцатитактов), соотношение которых явно подчиняется игровой логике. Вначале четырежды звучит (в виде переключки) то в нижнем, то в верхнем регистре фигура шестнадцатых; далее следует сплошной массив токкатного двухголосия с пикантным «перебоем» в ритме 5-го и 6-го тактов (второй восьмитакт). Затем этот 16-такт (8+8) повторяется с небольшими изменениями во 2-м и 4-м тактах второго восьмитакта. То, как выполнены «подмены», очень напоминает технику комбинаторики: во 2-м такте второго восьмитакта (на самом деле это т. 26) нижний голос остается тем же, в верхнем же осуществляется

⁹⁵ Оригинальности этой фуги немало способствует ее строение. Тема — 4 фразы, имеющие идентичный ритм; экспозиция: 4 такта — тема (одноголосие), 4 такта — ответ (двухголосие), 4 такта — третье проведение темы (трехголосие). Далее 12 тактов (4+4+4) с тремя проведениями темы — развивающая часть, и 6 тактов — стреттная реприза.

⁹⁶ Показательный момент: изменение (по-видимому, очень важное для автора) окончания ответа, в котором секундовая реплика заменяется квинтовым ходом (т. 8), вряд ли остается в памяти...

перестановка звуков таким образом, что ни количество звуков, ни сами звуки не меняются (остаются те же *3 f* и *3 b*), в 4-м (т. 28), при опять-таки, сохраняемом нижнем голосе, в верхнем происходит подмена двух последних шестнадцатых. В результате, в плавное, поступенно нисходящее скрытое голосоведение второго восьмитакта при его повторении вносится конфликтное начало (скачки на кварту, септиму). Далее наступает C-dur, и всё, казалось бы, собирается возвратиться «на круги своя». Вновь звучит шестнадцатитакт (его вступление в тональности параллели напоминает начало разработки в фуге, сонатной форме и т. д.), в котором точно соблюдается текст первого восьмитакта (при транспорте в C-dur), но затем в 4-х тактах осуществляется замена материала сразу в двух голосах. Тем не менее, последние такты повторяют текст абсолютно точно, причем в исходной, главной тональности. И, наконец, заключительный шестнадцатитакт точно повторяет первый, как бы указывая на то, что пора, мол, перейти наконец к фуге...

Фуга открывается **четырёхкратным (!)** равномерным повторением начального квинтового тона, за которым следует длинный шлейф, охватывающий все 12 тонов звукоряда. Спустя три такта, «наступая на хвост» теме (она завершится в **четвертом** такте), ундецимой ниже вступает второй голос (это «доминантовый» ответ), и еще через три такта (с сохранением противосложения), **квартой** выше второго, — третье проведение темы, в основной тональности. Наконец, хочется особо обратить внимание на **квартный ход** в каденции темы, который подается в самых крупных длительностях — половинными нотами. Поскольку его включает в свой состав и второе противосложение, то в итоге он также в экспозиционном разделе звучит **четырежды**.

В этой фуге **четыре** раздела, и каждый из них завершается своеобразным трехголосным ригурнелем (или припевом, оканчивающимся своеобразной фигурой — таким росчерком пера), который, следовательно, звучит также **четыре раза** (второй раз полутонем ниже предыдущего, третий раз тоном ниже второго, четвертый раз — двумя тонами ниже третьего). В каждом из разделов, приобретающих в связи с таким «припевом» черты куплетности, композитор использует свой принцип подачи темы. В первом она звучит в прямом виде; во втором излагается стреттно, поэтому число ее проведений увеличивается вдвое (в двух из шести она подается в инверсии); в третьем — стреттно, с использованием инверсии, ракоходной инверсии и ракохода⁹⁷; в четвертом — стреттно, только в прямом виде. Таким образом, «причинно-следственная» связь компонентов фуги выявлена композитором

⁹⁷ Заметим, что композитор весьма часто прибегает к «универсальным» методам подачи темы. Например, фуга Des-dur включает два канона (тт. 46–50); в одном из них звучит первая тема в прямом виде и в инверсии; во втором — вторая тема в ракоходной инверсии и ракоходе. Затем следует перестановка голосов.

предельно ясно и четко: 12-тоновая тема, 4 формы ее изложения: P, I, R, RI, 4 раздела — экспозиция, контрэкспозиция, разработка, реприза... Естественно напрашивается вопрос: возможно, все эти «четверки» находят воплощение именно в четвертой по счету пьесе цикла Щедрина не случайно?..

«Пятнадцать концертных фуг»⁹⁸ Алемдара Караманова своей стилистикой демонстрируют несомненную принадлежность, с одной стороны, XX веку, а с другой, заставляют вспомнить традиции барочной культуры. К последним адресует не только техническая сторона — следование традиционным приемам работы с темой, и, в частности, самым разнообразным стреттным формам ее подачи и типичной логике ее развития, но и — что особенно примечательно — обращение в двух случаях (D-dur, E-dur) к особому виду — фуге на хорал (по замыслу автора, хорал исполняется одновременно на втором рояле или на органе⁹⁹). Впрочем, в обоих случаях перед нами абсолютно новая форма фуги на хорал, а именно — фуга с хоралом: звуча на протяжении всей композиции, он представляет собой фактически самостоятельную, строго фиксированную аккордово-гармоническую пьесу, сопровождаемую контрапунктической пьесой — фугой, материал которой самостоятелен, не связан с хоралом; более того, фуга явно контрастна хоралу своей энергетикой, ритмикой, невероятно изощренным письмом (фуга E-dur /VI/ включает алеаторические приемы, в частности, алеаторическое тремоло — пример 265 а).

Среди входящих в цикл пьес — фуги для двух (VI, X), трех (III, IV, VII, XIII), четырех (I, VIII, IX, XI, XII, XV), пяти (XIV) и шести голосов (II, V). Показателен тональный план, в соответствии с которым они размещаются. Как и у Баха, фуги располагаются А. Карамановым по полутонам, с использованием в трех случаях одноименных тональностей (C-dur, c-moll, Des-dur, D-dur, Es-dur, E-dur, e-moll, f-moll, Fis-dur, G-dur, gis-moll, a-moll, B-dur, b-moll, H-dur). Вообще хроматический ряд, в том числе состоящий из 12 тонов, используется композитором в различных планах. Так, в первой фуге (C-dur), тема которой приводится ниже, хроматический ряд положен в основу противосложений; движение по полутонам свойственно и противосложению в предпоследней фуге (b-moll); в четвертой фуге (D-dur) его образуют звуки темы и ответа; в последней фуге (H-dur) он становится основой построения темы. Во многих же случаях двенадцатитоновый ряд составляют высотные позиции темы, образующие «тональный план» фуги.

Вспомнить эпоху барокко заставляют порой и некоторые характерные штрихи самого тематизма. Например, тема первой фуги, C-dur, строящаяся на

⁹⁸ В их число не вошли 4 фуги с большим числом голосов: в том числе двойные фуги A-dur (8-голосная) и fis-moll (12-голосная), написанные в том же 1964 г.

⁹⁹ Впрочем, автор замечает, что исполнение этих фуг (D-dur — IV, E-dur — VI) возможно и без хорала.

повторении одного звука, — некий аналог реперкуссионной темы, поданной как бы в гиперболизированной форме:



Однако подобных аналогий все же здесь не так много; большей частью ритмо-интонационное решение тем в фугах Караманова исключительно своеобразно: оно продиктовано спецификой современного стиля, авторской стилиевой индивидуальностью. Но, наряду с этим, просматриваются исторически сложившиеся принципы мотивного конструирования, традиционные схемы типа ядро — разворачивание (пример 265 а) или же повтор начального мотива и его дальнейшее прорастание (пример 265 б):

265 **Moderato assai**

а) a_2

б) **Grave** a_6

(3:2)

*) аллеаторическое tremolo

Внимательный читатель мог обнаружить в вышеприведенных примерах еще одну стилиевую особенность музыкального текста «Концертных фуг» — отсутствие фиксации метро-ритма, переменность которого сохраняется на протяжении всей композиции. Более того, изменения метрического характера происходят иногда уже в ответе (например, в фуге Des-dur ответ смещается на одну восьмую, в результате чего все сильные доли становятся слабыми и наоборот). В развивающих частях к этим метрическим преобразованиям прибавляются также интонационные «сбивы»: октавные скачки сменяются скачками на ноны и другие диссонирующие интервалы.

Интонационные сферы фуг — диатоническая и альтерационно-хроматическая — органично сочетаются с необычностью тонального решения. Даже при

построении начального раздела фуги Караманов выходит за рамки традиционного двухвысотного размещения темы и ответа. Так, в четырехголосной фуге C-dur (I) тема в своей экспозиционной части проводится от звуков *c, g, es, b*; в следующей, шестиголосной фуге c-moll (II) — от шести высот, от звуков *c, g, cis, f, e, h*; в фуге D-dur на хорал (IV) ответ звучит в тритон; в четырехголосной фуге a-moll (XII) вступление темы осуществляется по секундам — от звуков *dis, cis, h, b*; в трехголосной фуге (XIII) — по полутонам, от звуков *c, h, b* и т. д. В дальнейшем, в послеэкспозиционной части фуг, как уже сообщалось, позиции темы часто охватывают все 12 высот.

Среди наиболее часто используемых полифонических приемов отметим стретты, ритмическое увеличение темы, дублировки, приемы инверсии. При этом, несмотря на сложный язык и многомерность фактуры (в ряде композиций музыкальный текст зафиксирован на 4-х строках) любая фуга Караманова, как и у Баха, может быть расписана партитурно, и каждый ее голос проходит определенный, логически продуманный путь. Детальное рассмотрение как композиционных закономерностей, так и поэтики карамановского цикла — задача ближайшего времени. Что касается последней (поэтики), то сам автор свидетельствует: его фуги *«наполнены глубоким мистическим содержанием, передающим страдания Иисуса Христа»* (76, с. 231). Созданные в 1964 году, они стали своеобразной реакцией на события общественной жизни середины 60-х годов XX в, когда, по словам композитора, *«гонение на свободу души человеческой, на свободу творчества стало каким-то мистически страшным. Оно так угнетало, что буквально возводило вас на крест... Мои фуги — это крестная мука»* (76, с. 231–232).

Опубликованная в 1982 г. **«Полифоническая тетрадь» А. Пирумова**, как и «Речитативы и фуги» А. Хачатуряна, имеет ярко выраженный национальный армянский колорит. Образующие цикл 12 диптихов расположены в том же порядке, что и пьесы в «Ludus tonalis» Хиндемита: от C к Fis. Среди особенностей этого сочинения — отчетливо выраженные интонационные связи частей диптихов (в № 4, в частности, тема фуги является ракоходным вариантом темы прелюдии; в № 12 прелюдия и фуга имеют одну и ту же 12-тоновую серию и т. д.). В числе отличительных черт композиции Пирумова — ее ярко выраженный, концентрированный лирический тонус, сочетающийся с искусным применением регистровой красочности.

Материал в фугах Пирумова излагается весьма уплотненно, в связи с чем вспоминается жанр ричеркара, с его модификациями темы, частым использованием стретт и т. д. Например, в фуге № 1 вслед за реальным доминантовым ответом сразу же, без интермедии, дается третье проведение темы в инверсии; далее следует стретта, в которой в пределах 2,5 тактов задей-

ствованы все три голоса, причем последний из вступивших голосов излагает тему в инверсии. Во второй трехголосной стретте, сменяющей первую, уже все три голоса проводят тему в инверсии и т. д. В фуге № 2, так же, как и в фуге № 1, третье проведение темы (звучит после субдоминантового реального ответа) дается в инверсии; в последующих же стреттах (пятитактной и семитактной) тема используется не только в инверсии, но и в ракоходном изложении. Фуга № 5 может быть причислена к контрафугам, поскольку прием инверсии применен в ней уже к ответу, а в следующем проведении темы в инверсии звучит и противосложение. В фуге № 8 функцию ответа выполняет трехголосная стретта (тема в ней излагается от звуков *c, f, g*); третье же проведение темы одиночное, и оно возвращает к исходной высотной позиции — звуку *b*. Но, пожалуй, самой оригинальной из всей «Полифонической тетради» Пирумова является фуга № 12 (Хр. № 43). Остановимся на ней подробнее.

Возможно, в связи со своей заключительной функцией в цикле, эта пьеса наделена ярко выраженными чертами *basso-ostinat'*ной формы, которые резко меняют не только жанровую сущность фуги, но и функциональную роль основных ее компонентов. Так, например, в качестве первого противосложения здесь выступает сама же тема (12-тоновая), взятая в прямом виде; в качестве второго противосложения — та же тема, но в инверсии. Перед нами композиция, фактически вся сконструированная из проводений одной темы, причем последняя используется как в полном, так и в неполном виде (см. мотив из ее начальных 4-х звуков, взятых в увеличении), наполняя собой, в вертикальном, горизонтальном, диагональном срезе, все пространство и время. Приводим начальные такты фуги (точнее — контрафуги), а также схему ее начального раздела:

266

Moderato

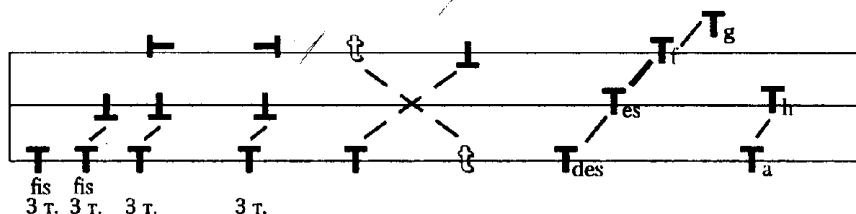
p legato sempre

< mp >

< p >

< mf >

Схема



Как и в других фугах этого цикла, здесь исключительно важную роль играют стретты; они составляют основу построения и экспозиционного, и послеэкспозиционного разделов формы. Особенно выразительны стретты с интервалом имитации, равным ноне, занимающие три участка формы (первый — с восходящим порядком вступления голосов, от звуков *des, es, f, g, a, h*; второй — с нисходящим порядком, от звуков *e, d, c, ais, gis, fis*; третий — с восходящим, от звуков *fis, as, b, c*. Фуга пронизана драматизмом, внутренним напряжением и является достойным завершением всего цикла.

Несомненного внимания заслуживают диптихи **И. Рехина** из его цикла «24 прелюдии и фуги», предназначенного, как уже сообщалось, для шестиструнной гитары. Каждый малый цикл, состоящий из прелюдии и фуги, имеет свой особый «нерв», подчеркиваемый ярко характеристичным ритмом, паузами и синкопами, активизирующими внимание слушателя, заставляющими неотрывно следить за дальнейшим ходом развития «событий». Приведем некоторые из тем фуг этого цикла¹⁰⁰:

Фуга № 6

267 Moderato assai



Фуга № 10

Moderato assai

б)



Allegretto grazioso

Фуга № 4

в)



¹⁰⁰ Тема одной из фуг — В dur — открывается баховской монограммой ВАСН, что не случайно, поскольку, по словам автора, одним из его «наставников» при создании этого цикла был именно И.С. Бах.

Считая, что «полифоническая техника — это интеллектуальная игра композитора с исполнителем»¹⁰¹, И. Рехин находит для такой игры и достаточно яркий материал, и убедительную форму — динамичную, почти всегда исключительно цельную, органичную. Экспозиционные части всех фуг цикла выполнены строго: проведения темы здесь нарочито подчиняются схеме I — V — I. Наряду с доминантовым ответом первого рода автор цикла часто пользуется и ответом второго рода, предполагающим ладовые нюансы. Интермедийный материал, всегда связанный с интонациями противосложения и темы, как правило, продлевает звучание последней. Поэтому в начальных разделах фуги он воспринимается как некое «прорастание», «расширение полномочий темы», с каждым новым проведением все более увеличивающейся в своем объеме. В развивающей части тональный план фуги исключительно индивидуален, и очень далек от классических норм. Что же касается техники письма, то и в применении подвижного контрапункта, и в использовании канонических секвенций, и в привлечении приемов дублировки голосов, разного рода стретт и т. д., фуги этого композитора представляют несомненный интерес.

Все вышеизложенное может быть проиллюстрировано на примере первой фуги цикла — **C-dur (Хр. № 47)**. Предшествующая ей прелюдия «прячет» в своих типично бравурных пассажах квартовые ходы (опорные тоны — см. тт. 3–4; 5–6; 7–8 и т. д.), которые предвосхищают тему фуги, включающую четыре кварты:

268

Fugue
Moderato con moto



Эти кварты подчеркивают в теме утверждающее, волевое начало; оно еще более усиливается восходящим порядком вступления голосов и своеобразным «прорастанием» темы, первое проведение которой (4 такта) увеличивается одним тактом кодетты, второе — двумя, третье — тремя тактами интермедии. Следующее, четвертое проведение темы (от *d* первой октавы, то есть, тоном выше начального экспозиционного) содержит ее ритмические и интонационные преобразования, сопровождаемые также масштабным разрастанием следующего за ней построения до 10 тактов. Два последующих проведения темы — предкульминационное от звука *es* второй октавы (де-

¹⁰¹ Рехин И. Путь к циклу «24 прелюдии и фуги для гитары» // Процессы музыкального творчества. Вып. 8. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. М., 2005. С. 165.

цимой выше начального и ноной выше предыдущего) и кульминационное — от звука *fis* первой октавы (самое далекое — тритоновое отстояние от основного тона) сопровождаются активным контрапунктом, сформировавшимся в третьем проведении (т. 14), который излагается в тт. 29–31 в дублировке терциями, а в тт. 38–40 — в дублировке квартами, с вертикальной перестановкой голосов. Квартовая вертикаль подчиняет себе и саму тему, которая с т. 41 начинает излагаться параллельными квартами в сопровождении фигурационных пассажей. Впрочем, захватив инициативу, пассажи не дают теме пройти полностью: они нагнетают напряжение, усиливают динамику. Теперь отчетливо прослушиваются лишь фрагменты темы. И все-таки, хотя и в сокращенном виде, она успевает еще раз стремительно «пробежать в стретте» в заключительном разделе фуги, с возрастающей динамикой звучания от *tr* до *ff*.

Фуга в составе оперы, балета, симфонии, оратории, кантаты и других жанров

XX век не нарушил сложившейся еще в XVIII столетии традиции использования фуги в качестве раздела оперы или балета, части оратории, кантаты, симфонии¹⁰², инструментального ансамбля, сольной инструментальной сонаты, сюиты и т. д. Перечень подобным образом выполненных композиций (частей, фрагментов, разделов) занял бы немалое место, поскольку трудно найти современного мастера, который хотя бы раз не использовал в тех или иных своих крупных сочинениях художественные возможности фуги, демонстрируя при этом владение присущими ей техниками. Число композиций, где встречается fuga, тем более возрастет, если иметь в виду, что жанр инструментального ансамбля включает сегодня не только квартеты, квинтеты и т. д., но и нетрадиционные составы.

Что касается сценических жанров, то они в меньшей степени «поддаются» введению в них фуги. Тем не менее, мы начнем наш обзор вышеперечисленных жанров именно с **оперы и балета**. Однако предупредим, что в данном случае нами исключаются из рассмотрения фуги (и фугато) в оркестровых вступлениях и увертюрах, а также в симфонических антрактах. Речь пойдет о *сценической* фуге, которая, как мы могли видеть в предыдущей главе, уже в XIX веке имела свои специфические черты. Проследим же, насколько изменились ее возможности в связи с использованием этой формы в условиях новой стилистики и новых художественных задач.

¹⁰² Вспомним одну из первых симфоний — Es-dur'ную симфонию В. Мичи, с финальной фугой, тема которой интонационно связана с темой побочной партии первой части.

Опера. Традиция включения фуги в оперу, перешедшая в XX век из предыдущего столетия (напомним самые яркие примеры: 2-й акт «Нюрнбергских майстерзингеров» Р. Вагнера, финал «Фальстафа» Дж. Верди, Интродукция к «Ивану Сусанину» М. Глинки, III действие «Князя Игоря» А. Бородина, сцена с «русальными песнями» из «Майской ночи» Н. Римского-Корсакова и др.), подкрепляется не слишком большим, но все же достаточным числом примеров. Мы здесь остановимся только на четырех образцах, чрезвычайно ярких и, в то же время, очень разных. Это две фуги из «**Воццека**» **А. Берга** (1921), претворяющие довольно сложные психологические сцены, fuga из пародийно-гротесковой оперы Э. Кшенека «Прыжок через тень» и комическая fuga — сцена дождя из лирической оперы Р. Щедрина «Не только любовь».

Обращение к фуге Альбана Берга вполне естественно, если учитывать постоянное стремление этого композитора к четкой организации музыкального материала и строгой логике. Уже тот факт, что автор решает каждую сцену своей оперы «Воцтек» в виде определенного музыкального жанра¹⁰³, свидетельствует, с одной стороны, о широком и свободном толковании композитором самих оперных форм, а с другой — о создании им определенных умозрительных рамок, в которые он «заковывает» экспрессионистский сюжет. На протяжении оперы Берг, как говорилось, дважды обращается к фуге (2-я сцена II акта и окончание 1-ой сцены III акта), трактуя ее разнопланово, и прежде всего — в разных жанровых наклонениях.

Фуга из II действия («часть симфонии»; с т. 286 — см. **Хр. № 30**) является тройной, сочетающей, в соответствии с нашей классификацией, принципы раздельного экспонирования тем и их совмещения. Она занимает 80 тактов, что вполне соответствует традиционным «средним» размерам фуг.

Фуга появляется весьма неожиданно, как бы «невзначай». В предшествующей сцене Капитан видит бегущего Доктора и решает его остановить. Чтобы догнать Доктора, он также вынужден пробежаться (не бег ли — дословно «fuga» — повлиял на выбор формы?). Обратив внимание на тяжелое дыхание Капитана, Доктор, как бы между прочим, бросает фразу, что, имея такую одышку, тот явно умрет от удара. Однако, видя испуг ошарашенного диагнозом Капитана, он чувствует некоторую неловкость и старается исправить ситуацию — как написано в ремарке, «*ищет чем бы отвлечь внимание*», и останавливает проходящего мимо Воццека. Придя в себя, Капитан ворчит: «*Несешь-*

¹⁰³ Пять сцен первого акта он определяет как «Пять характеристических пьес» (сюита в 11 частях, рапсодия на 3 аккорда, военный марш и колыбельная песня, пассакалия /тема и 21 вариация/, Andante affettuoso /quasi Rondo/); пять сцен второго акта называет «Симфонией в пяти частях» (сонатная форма, инвенция и fuga на три темы, Largo для камерного оркестра, скерцо с тремя трио и репризой, интродукция и rondo martiale); пять сцен последнего, третьего акта уподобляет «Шести инвенциям» (на одну тему /включает двойную фугу/, на один тон — *h*, на один ритм, на шестизвучие, на одну тональность — *d-moll*, на непрерывное движение восьмыми).

ся, словно лезвие, того и гляди, беда, кого-нибудь проткнешь...». И далее: «Бежит, как будто он бороды всей профессуре выбрить подрядился, и его казнят, если найдут волос... Да, кстати (свистит), о бородах... (задумываясь). Хотел я что-то вспомнить... (насвистывая и все еще размышляя) о бородах...».

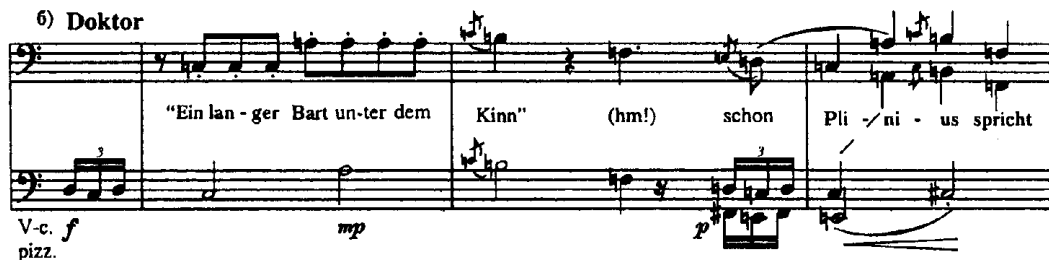
Начинается fuga с изложения темы Капитана, совпадающей с окончанием произносимой им реплики: «Да, кстати (свистит), о бородах...». В экспозиционном разделе эта тема прозвучит 5 раз: сначала в партии английского рожа, затем — Капитана (оба раза от звука *fis*), и еще трижды — у Vcl., Vc., Trp., от звуков *es*, *d*, *as*:

269 **Капитан**



Далее в разговор вступает Доктор: «На подбородке борода... Хм! Еще Плиний говорил... чтоб бороду солдаты не носили», что фиксируется его темой:

б) **Doktor**



Ее появлению в партии Доктора предшествует проведение этой же темы у виолончелей); в экспозиционном разделе она прозвучит 4 раза, включая проведения в партиях Vtb и Kl. Отметим ее особенность — периодичность строения, иначе говоря — двукратную повторность: редкий в полифонии случай (правда, в отдельных проведениях повторность отсутствует).

Еще до окончания второй экспозиции вновь возвращается тема Капитана (сначала у VI. и Solo VI., затем в партии Капитана: «Да, да! О бородах...»), которая присоединяется к теме Доктора, звучащей, как говорилось, у Vtb и Kl; их совместное изложение (с т. 296 и далее)¹⁰⁴ продолжено до т. 313, в котором вступает третья тема — тема Воццека. Она появляется трижды в партиях тромбонов (Pos. I, Pos. II, Pos. III), а несколько позднее — в партии Kb. solo (эта тема

¹⁰⁴ Здесь и далее приводимые цифры соответствуют тактовым обозначениям в партитуре.

звучит в постоянном контрапункте с темой Капитана). В партии же самого Воцкека третья тема фуги появится намного позднее — лишь в т. 330. Таким же ранее (т. 329) в инструментальном исполнении прозвучит первое соединение трех тем: Капитана, Доктора и Воцкека. В дальнейшем контрапункт этих тем (с иными временными и интервальными соотношениями), чередуясь с одинокими проведениями, появится также в тт. 335–6, 339, 358–9. Сами же темы (отмечаем этот факт особо!) при повторных проведениях — с развитием сюжета — получают новый текст, что, в общем-то, не свойственно традиционной вокальной фуге, но показательно для оперного жанра (см. партию Капитана, тт. 298–302, 317–321 и т. д.). Среди специфических моментов отметим также момент появления темы одного персонажа в партии другого персонажа, равно как то, что во всех подобных случаях такое «заимствование», как правило, связано с наличием подтекста (как, например, тема Капитана в т. 335 у Воцкека; тема Воцкека в тт. 358–359 у Капитана и т. д.).

В числе особенностей анализируемой фуги отметим частое использование в ней разного рода изобразительных моментов, что, в общем-то, для сценического произведения не является редкостью. Так, например, ремарка *«свистит»* в партии Капитана (т. 287) передается через глиссандо, которое поднимает 4-й звук темы на октаву выше. Изобразительными эффектами сопровождаются и многие другие ремарки, например, когда Капитан, *«припоминает благодаря намеку Доктора и ударяет себя по лбу»* (в первый раз тема излагается в прямом виде, второй раз — в инверсии) или же когда Доктор (ремарка:) *«мурлычет»*. Вообще, как правило, ритмическое увеличение или уменьшение тем, их изложение в инверсии и проч. — все эти приемы у Берга связаны с отражением реакции действующих лиц на происходящие события.

Наконец, особо подчеркнем яркое контрапунктическое письмо, характерное для фуги II акта, и ее явно возрастающую к концу формы динамику, что выражается, помимо прочего, в более частом применении стреттной техники и разного рода канонов, голоса которых, излагают темы фуги и в прямом виде, и в инверсии (тт. 319, 322, 326 и др.).

Итак, как видно из нашего весьма краткого анализа фуги II акта, Берг вовсе не стремился писать настоящую, традиционную фугу. Ему явно импонировала конструкция, форма, в которой темы могли бы не только вступать одна за другой, но и постоянно «реагировать» одна на другую. И поскольку основное внимание композитор в своей опере уделяет реплике, интонации, постольку ему особенно важно донести до слушателя не только текст «произносимой» фразы, но и оттенок, с которым она звучит, ее подтекст. Искать в том результате, к которому пришел Берг, абсолютно строгой фуги наверняка не следует; тем не менее, многое в ней соответствует нормам, ставшим характерными для этого жанра в искусстве XX века.

Если рассмотренная fuga из II акта оперы «Воццек» в некотором роде продолжает традицию программных fug XIX в., то **fuga из III акта** (она завершает в нем первую картину), также насыщенная тонким психологизмом, программностью и изобразительностью, «продлевает» жизнь одной из композиционных находок предшествующих столетий — идеи использования fugи в составе вариационного цикла, а точнее — завершения ею вариаций. Эта двойная fuga (с присоединяющейся второй темой), которой предшествуют 7 вариаций (их общая протяженность составляет 51 т.), технически намного проще fugи из II акта и меньше ее по масштабам (всего 21 такт); но вместе с тем она не уступает ей в лиричности и психологической тонкости.

Ночь. Комната Марии. Свет свечи. Марии читает Библию: *«К ногам его она припала, рыдая, ноги целовала, слезами их омыла...»* Эти слова сопровождает двухтактная тема, которая повторяется еще 4 раза в партиях струнных (Vla., Vl., Kb., Vlc.). Далее вступает вторая тема — Мария, перестав читать (Sprechstimme), начинает петь: *«Боже, и я тебе омыла б ноги, Боже, ты отпустил ей грехи, и мне дай прощенье»*. Как и первая, она включает в себя 12 неповторяющихся звуков. Эта тема сразу же имитируется виолончелями и вновь повторяется в партии Марии, причем к последнему проведению (оно дублируется Vl. и Trp.) присоединяется первая тема, излагаемая кларнетами. Далее плотность фактуры растет, хотя в изложении тем теперь принимают участие только инструменты: первая тема излагается как в прямом виде, так и в инверсии (т. 64); она соединяется со второй темой в разных временных пропорциях. Казалось бы, общность настроения должна была бы привести к единению тем. Однако в заключительных тактах fugи (с т. 65 и далее) композитор все же темброво разделяет их, подчеркивая звучание второй темы высокими тембрами (Picc., Fl., Ob., Kl.) и явно «заземляя» первую, которая поручается инструментам с более низким тембром звучания и низкой тесситурой (Bkl., Fag., Kfg., Hr., Pos., Btb. Vla., Vlc., Kb.).

Fuga из второй сцены (№ 23) III акта¹⁰⁵ оперы Э. Кшенека **«Прыжок через тень»** (1923) интересна как собственно музыкальным материалом, так и формой его подачи.

Действие оперы происходит в маленьком немецком государстве. Король этого государства, Куна, предлагает частному детективу следить за его женой, принцессой Леонорой, которой нравится поэт Гольдхар — «Золотые волосы». В то же время в Леонору влюблен гипнотизер — доктор Берг, который проводит сеансы под названием «Прыжок через тень», имея в то же время своей конечной целью «прыгнуть через себя» — завоевать расположение и любовь принцессы, и более того — изгнать Короля, утвер-

¹⁰⁵ Текст оперы (в 3-х актах и 10 картинах) написан самим композитором. Первое представление оперы состоялось во Франкфурте на Майне в 1924 г., второе, спустя два года, — в Ленинграде, в 1926 г.

дить в государстве республику и стать ее Президентом. В итоге все так и происходит, хотя принцессу ему так и не удастся заполучить, поскольку ей удастся бежать со своим возлюбленным из этого маленького государства.

В опере Кшенека немало колористически ярких и выразительных эпизодов. Таковы, например, сцена в тюрьме, куда приходит Леонора, чтобы увидеть своего возлюбленного — поэта, или же бал-маскарад с переодеваниями и путаницей, сопровождаемый яркой, эффектной музыкой, в том числе настоящей джазовой, включающей самые распространенные в то время жанры типа фокстрота и т. д. Сцена в суде над мнимым «гипнотизером» (№ 23), имеющая авторское обозначение Fuga, не менее выразительна. Она открывается словами:

Сегодня рассмотреть должны мы
 Весьма запутанный вопрос:
 Мошенник — телепат умелый —
 Графиню нашу ввел в гипноз.
 Хотим мы знать, не запрещает ли
 Закон наш через тень скакать
 и т. д.

Сочетание «туповато»-периодичного ритма (2 т. + 2 т.) и скандирования начального тона темы фуги (в темпе Andante) с извилистыми мотивами второго и четвертого тактов убедительно и не без юмора отображают эту весьма «непростую» ситуацию:

270 **Andante** 27 2. Ten. Ei - ne

2. Bass Ei - ne Sa - che äußerst de - li - kat, er - fordert heu - te un - sern Rat, er

Sa - che

1. Bass

for - dert heu - (te)

Выбор жанра фуги оказался здесь на редкость органичным, в связи со сценической ситуацией. С одной стороны, он позволяет передать — в момент проведения темы и, соответственно, «солирования» каждого из судей — идентичность мнений судейского состава по поводу обсуждаемого вопроса, а с другой — самым естественным образом отразить динамику происходящих событий, и в частности, реакцию присутствующей на суде публики. Начинаясь с реплики Адвоката, fuga вначале предстает как ансамблевая (квартет 4-х судей — два тенора и два баса), однако далее — после инструментальной интермедии и реплики одного из судей — перерастает в хоровую.

Вначале тема, как уже сообщалось, попеременно проводится в партиях каждого из 4-х судей. Казалось бы, такой случай располагает к традиционной форме подачи темы (Т — О — Т — О), но этого не происходит. Первый раз тема звучит в партии второго баса (от звука *g*), далее — второго тенора (секстой выше — от *e*), первого баса (терцией ниже предыдущего проведения — от *c*) и, наконец, первого тенора (септимой выше предпоследнего изложения — от *h*). Тем не менее, если присмотреться к музыкальному тексту, нельзя не обратить внимание на то, что, казалось бы, уйдя от традиционного построения экспозиции фуги, композитор сохраняет типичную кварто-квинтовую схему начального раздела этой формы. Однако предстает она здесь в совершенно ином виде, в связи с выбором тембров участников сцены — два баса и два тенора: изложение темы поручается второму басу и второму тенору, ответ — первому басу (субдоминантовый) и первому тенору (доминантовый).

Не менее оригинально выполнен и следующий, также включающий четыре проведения темы, раздел фуги, который можно назвать «современной контрэкспозицией». Первый бас вступает в нем полутонном выше, чем в экспозиции (однако точность транспозиции в дальнейшем не сохраняется); далее звучит стреттное изложение темы в партиях двух теноров и первого баса. Ее высотные позиции обрисовывают здесь уже иные интервальные «взаимоотношения» — терцовые и секундовые.

После оркестрового раздела, строящегося на материале темы и на стреттной форме ее подачи, и реплики одного из судей — «Ввести преступника!» (при этом вместо гипнотизера вводят переодетого поэта) — следует продолжение фуги, получающее на сей раз хоровое решение. Этот раздел вдвое компактнее ансамблевого, поскольку теперь тема (в ней сохраняются в точности лишь ритм и графический рисунок, звуковысотная же сторона подвергается варьированию) излагается стреттно. Отдельные ее фразы звучат также в оркестре; появляются они и в дальнейшем — в репликах первого судьи, переодетого доктора Берга, предлагающего адвокату прыгнуть через свою тень, и т. д.

В конечном счете, можно сказать, что в подобных забавных и, вместе с тем, совершенно очевидно абсурдных обстоятельствах фуга оказывается чуть ли не впервые за всю свою историю...

В опере **«Не только любовь» Р. Щедрина** (1961; 2-я ред. 1972) фуга выступает в еще одном «амплуа» — откровенно комедийном. Находится она в первом действии, почти в самом начале спектакля — в сцене № 4, озаглавленной «Дождь (Фуга и квартет трактористов)». Как видно из заглавия, данная фуга, несомненно, программная. Оттенок комизма вносит в нее прежде всего намеренно «примитивный» текст: *«Ах ты, дождик, дождик, дождь, скверная погода. Очень ты не нужен нам в это время года»*, а также сценическая ситуация —

необходимость прервать из-за дождя... не работу, а игру в домино. Отрывистое, стаккатное звучание темы носит явно изобразительный характер; и сам момент присоединения все новых и новых голосов соответствует усилению дождя.

Фуга открывается изложением темы в партии кларнета (и репликой Ивана Трофимова: «*Опять дождь...*», см. ц. 32). Поскольку это не финальная сцена, где фуга должна была бы собирать большое количество участников, дело ограничивается всего лишь тремя голосами. Поэтому вслед за ответом (реально-доминантовым), который звучит pizzicato в партии первых скрипок, четырехтактной интермедией, третьим проведением темы (в основной тональности b-moll) и еще одной восьмिताктной интермедией, в целом образующих экспозицию фуги, начинается развивающая часть. Проведение темы в Ges-dur усложняется стреттными вступлениями еще трех голосов, которые, впрочем, проводят лишь начальный фрагмент темы. Сама она получает дискретную форму подачи: первые ее четыре звука отделяются от остальных. В таком же виде (с двумя четвертными паузами), и так же в стреттном изложении, тема появится в репризе (ц. 37). Последние такты фуги представляют собой бесконечный канон двух начальных звуков темы, повторяемый на фоне нисходящего гаммообразного голоса, подводящего к тонике b-moll (ц. 40). С нее начинается новый (второй), basso-ostinat'ный раздел данной сцены, в котором участвует теперь уже квартет трактористов, продолжающих сетовать на скверную погоду...

Балет. Более редко вводится фуга в балет, хотя, казалось бы, ее предрасположенность к своего рода музыкальной «сюжетности» должна позволять использовать эту форму здесь более часто. Среди примеров «балетных фуг» — сцена погони в «Чудесном мандарине» Б. Бартока (1926), а также сцена из балета С. Прокофьева «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (1920). Прекрасный пример фуги содержит балет Д. Мийо «Сотворение мира» (La Creation du Monde, 1926). Все эти композиции созданы почти в одно и то же время; тем не менее, поскольку премьера балета Прокофьева состоялась в 1921 г. (труппа С.П. Дягилева, Париж), пальма первенства принадлежит русскому композитору.

Фуга Прокофьева соответствует сцене, в которой шуты убивают своих жен. Ситуация, казалось бы, остро драматическая, но, в связи с суматохой, происходящей на сцене, а также с общей лубочно-игровой, комедийной атмосферой, она выглядит скорее как трагикомичная. Тема фуги — по-прокофьевски острая, характеристичная; она уже неоднократно использовалась композитором ранее, в предыдущих картинах, причем особенно часто звучала в разделе, связанном с танцем жен шутов. Довольно короткая, открывающаяся тиратой с низкой II ступенью, при каждом новом своем появлении (связанным с поочередным выходом на сцену жен) она рельефно выделяется и отлично прослушивается:



Видимо, основание к тому, чтобы назвать этот полифонический эпизод балета (и сюиты) фугой, композитору дало то обстоятельство, что тема появляется в разных голосах и на разной высоте целых 12 раз (последнее проведение, правда, обрывается). И хотя по большому счету этот фрагмент не является настоящей фугой, которая содержала бы и развивающий, и репризный разделы, и коду, все же он явно перерастает масштабы фугато, приближаясь к фугетте. В частности, о не свойственной фугато репризности свидетельствует предпоследнее, 11-е проведение темы от звука *c*, которым открывалось первоначальное изложение темы. Если же пятую и шестую доли темы (то есть, половину ее второго такта) считать принадлежащими именно теме, а не кодетте, то можно классифицировать эту фугу и как **стреттную** — поскольку вступление голосов в большинстве случаев осуществляется через четыре доли такта.

Особо подчеркнем намеренно употребляемый Прокофьевым нетрадиционный интервал имитации — не кварто-квинтовый, а септимо-секундовый. В результате тональный план этой фугетты выглядит следующим образом: *c, h, f, e, cis, f, e, es, d, cis, c, h* (усекается). Вообще, как известно, Прокофьев пользовался формой фуги не так уж часто — но, как видно из этого примера, — весьма мастерски.

Балет «Сотворение мира» Мийо — достаточно небольшая по продолжительности композиция, состоящая из вступительного раздела и пяти частей (сам автор обозначил ее как «концерт-симфония») ¹⁰⁶, первая из которых — фуга (см. Хр. № 32). Материал вступительного раздела будет затем повторяться в последующих частях; однако, находясь в непосредственной соотнесенности с фугой, он явно напоминает прелюдию.

Нужно сказать, что решение использовать фугу в начале композиции, по-видимому, было «спровоцировано» здесь несколькими причинами. Первая та, что фуга, после вступительной прелюдии, по сюжету соответствующей картине хаоса, предшествующего сотворению мира, должна олицетворять начало организованных действий, возникновение порядка, системы (своими заклинаниями Совет Богов вызывает к жизни растения и животных). Вторая причина — чисто музыкальная. Целью композитора, автора сценария (Б. Сандрар) и ху-

¹⁰⁶ Об этом сообщает Л.М. Кокорева в своей книге «Дариус Мийо. Жизнь и творчество». М., 1986. С. 243.

дожника (Ф. Леже) было создать спектакль на основе старинных негретяньских легенд и, в связи с этим, как можно ярче продемонстрировать свежесть, неповторимое своеобразие, красочность афро-американской культуры, связанной с песенно-танцевальными ритмами негретянской музыки и интонациями блюза.

Поочередное введение инструментов, каждый из которых в свойственной его тембру манере и на свойственной ему высоте (в соответствии с темо-ответной структурой фуги) по-своему раскрывает (на одном и том же материале) джазовую специфику темы, явно напоминает «соревнование» солистов джаз-банды.

Сама тема фуги также имеет джазовый характер.



И исполняют ее типично джазовые инструменты. Первое проведение поручено контрабасу, второе — тромбону, третье — саксофону, четвертое — трубе. В развивающей части тема поручается кларнетам (в партии которых она звучит четырежды), в репризной части — струнным (это уже черта эстрадно-симфонического, «гершвиновского» оркестра).

Структура фуги отличается идеальной четкостью и выверенностью:

- 4 проведения темы (от звуков *d, e, a, d*) с двумя (!) удержанными противосложениями составляют экспозицию фуги;

- следующий пятитакт — интермедия, с реминисценцией материала вступительного раздела; правда, этот материал излагается здесь в инверсии и его периодическая повторность постоянно «нарушается» сопровождающими голосами (партия левой руки пианиста и партия контрабаса), в которых параллельно движутся пять трезвучий; в условиях четырехдольного метра эта остигнутая фигура получает переакцентировку: первое из трезвучий из-за четырехдольного размера оказывается то вторым, то третьим, то четвертым;

- развивающая часть — четыре проведения темы от звуков *f, c, d, g* (все у кларнетов), с новыми и частично удержанными противосложениями, которая сменяется

- материалом бывшей «интермедии», теперь занимающей не 5 тактов, а вдвое больше — 10 тактов; причем ее первые четыре такта — это своеобразная «ложная реприза», со сменой высотных положений контрапунктирующих голосов; в частности, партия с метрически изменяемой фразой из пяти парал-

лельных трезвучий поднимается на секунду вверх, а сопровождающий ее мотив (терцовые дублировки) опускается на секунду вниз; начиная с пятого такта, прежние высотные позиции восстанавливаются, однако в этот момент к

— продолжающему звучать материалу «интермедии» присоединяется репризное изложение темы фуги (в партии струнных), а затем и ее стреттное проведение (*fff* у этих же инструментов), образующие последовательность проведений от звуков *d*, *a*, *d*; после чего осуществляется динамический спад и переход ко II части — собственно блюзу:

Схема:

Вст.	A	B	A	B + A/B
2 т.	17 т.	5 т.	17 т.	4 т. + 6 т.

Казалось бы, что особенного? — «ложная реприза», совмещение материала, стреттные проведения... но fuga приобретает концентрическую форму, а с ней яркость, эффектность и особую изысканность — в полной мере гармонирующие с утонченно фантастическими образами, воплощаемыми на сцене.

* * *

Познакомившись с несколькими фугами, связанными со сценическим действием, перейдем теперь к рассмотрению фуг, рассчитанных на концертное исполнение.

Симфония. Как показывает художественная практика, fuga в ней может быть использована:

- в качестве фрагмента части цикла; наиболее часто fuga здесь выступает в роли или вступления, или разработки, или коды;
- в качестве самостоятельной части цикла; при том, что наиболее «предрасположены» к fugе финал и первая часть, в XX веке она может выступать в качестве любой другой части, быстрой или медленной;
- в рассредоточенном виде — в том числе в составе большой полифонической формы: а) внутри одной из частей цикла (любой); б) на протяжении всего цикла;
- в союзе с пассакалией, интродукцией, прелюдией — в качестве составной части диптиха (реже триптиха), входящего в состав симфонии.

Примерами использования fugи в качестве **фрагмента** части симфонического цикла могут служить вступление к первой части Первой симфонии **Н. Мясковского**, эпизод из его же Пятой симфонии, разработка Десятой симфонии, первая часть Двенадцатой симфонии, финалы Семнадцатой и Двадцать четвертой симфоний. В **Семнадцатой симфонии** местоположение fugи — эпизод в рондо-сонатной форме. Тема fugи — фанфарная, строящаяся по квинтам, взятым на расстоянии малых и больших терций, не связана ни с одной из

тем симфонии. Фуга начинается с небольшого вступительного раздела, вводящего в экспозицию, которая включает 5 проведений темы (c, g, c, g, c). За экспозицией следуют разработка — 2 проведения темы (h, b) и сокращенная реприза с одним проведением темы (C), к которой присоединяется лейттема симфонии (второе проведение можно считать переходом к репризе финала).

273



Вслед за экспозицией следует активная разработка, отличающаяся сложным контрапунктическим письмом: трехголосная стретта, голоса которой вступают на расстоянии полутона (*f*, *ges*, *g*), двойные имитации на материале начала и окончания темы... Она сменяется репризным разделом (ц. 8), более плотным по фактуре, звучащим в динамике *ff* почти у всего оркестра, причем в теме фуги меняется ритм — на синкопированный и в целом более импульсивный (он будет лежать в основе главной темы I части — *Allegro*). За тоническим проведением темы следует имитационное развитие материала ее второй половины, сопровождающееся опять-таки уходом от главной тональности (*f-moll*). Переход к сонатному *allegro* создает яркий динамический взлет, в конце которого как бы «застывает» на фермато ракоходный вариант начального мотива темы фуги. В целом fuga имеет незамкнутую, «открытую» форму.

Второй случай — использование фуги как *формы отдельной части* симфонии — получает особое распространение. Среди наиболее ярких примеров назовем фугу из Четвертой симфонии Ч. Айвза (оркестровый вариант фуги из его Первого квартета), тройные фуги Витезслава Новака из первой части

его «Осенней симфонии» и второй части «Майской симфонии», двойную фугу из финала «Концертной симфонии» Я. Гануша, двойную фугу из второй части «Симфонии псалмов» И. Стравинского. Здесь будет рассмотрена последняя из названных фуг (см. Хр. № 33)¹⁰⁷.

Вначале познакомимся с комментариями самого композитора. «Перевернутая пирамида из фуг начинается чисто инструментальной фугой, с ограниченным диапазоном голосов и использованием лишь солирующих инструментов... Тема возникла из секвенций терций, использованных в первой части в качестве остинато. Следующей и более высокой ступенью является «человечья» фуга, не начинающаяся без поддержки инструментов по той причине, что, сочиняя ее, я решил изменить структуру; голоса и инструменты я соединил, чтобы музыкальный материал мог получить больше развития. Но затем хор звучит а capella. Вокальная фуга представляет собой также более высокую ступень композиционной символики, так как она охватывает регистры вплоть до басовых. Последняя часть соединяет обе фуги». Обратим внимание на завершающую цитату фразу — «последняя часть соединяет обе фуги». Таким образом, для самого композитора вторая часть симфонии виделась как двойная фуга.

И действительно, средняя часть симфонии решена в форме двойной фуги (по нашей классификации — с присоединяющейся темой), имеющей весьма нетрадиционное строение и оставляющей после ее прослушивания (как, впрочем, и после прослушивания всей симфонии) ощущение соприкосновения с чем-то неземным, ирреальным, и в то же время — вечным. В ней поразительно все — и общая конструкция, и общее тональное решение, и тембровые краски, и даже сам тематизм. Обратим внимание на первую тему фуги¹⁰⁸, с которой начинается эта часть симфонии:



¹⁰⁷ С фугой особенно тесно связан второй («неоклассический») период творчества данного композитора. В это время были созданы такие сочинения, как Октет (с фугато в заключительной вариации 2-й части), «Симфония псалмов» (с двойной фугой во второй части), Концерт для двух фортепиано, «Симфония в трех движениях» (с фугами в финалах) и др.

¹⁰⁸ Анализ этой фуги посвящена статья Ю. Кона, где также сообщается о факте присутствия в теме фигур *saltus duriusculus*, *passus duriusculus* и монограммы BACH (81. С. 132).

В ней композитор много раз «вспоминает» И.С.Баха, несколько раз «цитируя» тему его *cis-moll'* ной фуги (из ХТК I) и дважды — само его имя, ВАСН. В т. 1 тема указанной фуги звучит один раз (ее тоны предстают в пермутационном виде — с перестановкой второго и третьего звуков); в т. 2 — дважды, с ритмическим уменьшением длительностей, но с той же последовательностью звуков, к которой добавляется октавная перестановка (во второй раз); со второй половины т. 3, после еще одного повтора темы фуги и дальнейшего разделения темы на два голоса, ее верхние точки обрисовывают имя ВАСН в ракоходном изложении; в т. 5 тот же голос еще раз излагает мотив ВАСН, но уже в инверсии.

Что касается общей конструкции двойной фуги, то для нее характерно особое — тембровое выделение первой экспозиции, четыре проведения темы в которой (с — g — с — g) поручены только деревянным духовым инструментам — гобоям и флейтам. В остальном экспозиция вполне традиционна (с удержанным противосложением): первые два проведения темы отделены от двух других краткой интермедией (2 т.); после третьего и четвертого проведений темы (на этот раз ее излагает флейта, а ответ — гобой) следует более продолжительная вторая интермедия (6 т.), подводящая к es — тонике тональности, одноименной параллели, — в которой и начинается второй раздел фуги. Здесь одновременно с первой темой, продолжающей звучать у оркестра (участвуют все инструменты, но тему в es-moll излагают только виолончели и контрабасы) вступает вторая тема фуги, порученная хору: «Expectans expectavi DOMINUM» («Твердо уповал я на Господа») ¹⁰⁹. Эта часть фуги, казалось бы, не менее традиционна, чем первая. Кварто-квинтовые проведения четырехтактной второй темы (S — A — T — B) так же, как и в первой экспозиции, включают две интермедии: двухтактную после первого ответа и четырехтактную — после второго. Далее следуют один за другим два 9-такта, в первом из которых занят только хор (стреттно излагает T₂), а во втором — только оркестр (разрабатываются начальный мотив T₁ и трижды, на доминантовом басу к *c-moll*, сочетание фрагментов T₁ и T₂), после чего следует *Luftpauza* и на *ff* начинается реприза фуги, где в новом ритмическом облике предстает T₁, а участие T₂ поначалу осознается только благодаря звучанию хора, у которого сама тема отчетливо вырисовывается лишь спустя 4 такта... Не проясненным остается и вопрос, касающийся тональности репризной

¹⁰⁹ Текст второй части:

Твердо уповал я на Господа, и Он приклонился ко мне.
И услышал вопль мой:
Извлек меня из страшного рва, из тинистого болота.
И поставил на камне ноги мои, и утвердил стопы мои.
И вложил в уста мои новую песнь — хвалу Богу нашему.
Увидят многие, и убоятся, и будут уповать на Господа.

(Синодальный перевод. См.: Лебедев С., Поспелова Р. *Musica Latina*: латинские тексты в музыке и музыкальной науке. СПб.: Композитор, 2000. С. 203.)

части фуги. Ее начало явно битонально, поскольку T_1 (у виолончелей и контрабасов) продолжает звучать на доминанте к главной тональности, и тоника *c-moll* ощущается только спустя 3 такта (1 т. до ц. 15). Заключительные такты фуги лишь отчасти «примиряют» ее тональный план, поскольку, хотя труба *picc.* все же акцентирует присутствие *c-moll*, хор останавливается на *es* (этот тон подчеркивается и рядом инструментов).

Не менее часто fuga применяется *в рассредоточенном виде* — как форма второго плана, сочетающаяся с сонатной формой, рондо и др. Примерами такой ее трактовки могут служить оркестровая двойная fuga из **финала Пятой симфонии Г. Малера** (1902), написанного в форме рондо-сонаты, и его же оркестровая двойная fuga в **рондо-бурлеске Девятой симфонии** (1909). И в том, и в другом случае фугированное изложение материала протекает преимущественно в рефренных разделах; именно это и позволяет в целом говорить о дискретности фуги и рассредоточенной форме ее подачи. Однако на деле все обстоит гораздо сложнее. Например, в Пятой симфонии Малера fuga фактически заменяется «игрой в фугу», будучи рассредоточенной на огромном пространстве финала, проникая помимо рефрена и в другие разделы формы (за исключением побочной партии), обновляясь не только интонационно, но и за счет введения новых вариантов тем (своеобразных тематических «замен»).

В рондо-бурлеске из Девятой симфонии Малера материал двойной фуги (с одновременным экспонированием тем; ее тематизм обозначен буквой А) предстает в 4-х разделах:

$$A - B - A_1 - B_1 - A_2 - C - A_3$$

Однако это был бы не Малер, если бы каждому из разделов А соответствовали обычные разделы фуги: экспозиция, контрэкспозиция, разработка, реприза... У Малера, конечно же, все не так. Начальный раздел — первое проведение рефрена — отвечает предэкспозиционному показу тем. Далее обе темы проходят длительный этап развития (в условиях полифонической фактуры), и лишь с середины A_1 предстают в фугированном изложении. Как и в Пятой симфонии, Малер пользуется здесь техникой замещения тем. Вначале такое замещение касается второй темы, которая практически с самого начала экспозиции предстает в виде своего варианта. В таком качестве она будет появляться вплоть до заключительного раздела. В развивающей части — A_2 — как и в экспозиции, 4 проведения тем, которые излагаются в тональностях, следующих по квинтовому кругу: *cis-moll*, *as-moll*, *es-moll*, *b-moll*. Здесь изменения касаются уже первой темы, вместо которой следует другой материал, вносящий значительные модификации в образный строй. Заметим: начальный мотив этого нового материала предвосхищает основную тему финала; поэтому значение такого «заменителя» очень важно. Завершающий раздел фуги совпадает с заключительным проведением рефрена,

обозначенного нами A_3 . Этот раздел во многом повторяет модель предэкспозиционного, а следовательно, в нем вновь сокращаются моменты фугированного изложения: вторая тема появляется все реже и реже, и в коде остаются лишь отголоски первой темы, вернувшейся к своему начальному варианту.

Наконец, еще один случай — применение фуги в симфонии *в традиционном сочетании с жанрами пассакалии, прелюдии* и т. д. В 40–50-е годы произошел почти массовый поворот к данным жанрам композиторов разных стран — видимо, они оказались созвучны требованиям эпохи. Так, малый цикл из пассакалии и фуги включают Третья симфония чешского композитора Яна Гануша и Вторая симфония его соотечественника Виктора Калабиса. Неоднократно «синтез» этих жанров применяет П. Хиндемит. В сфере камерной и симфонической музыки их совмещение часто использовал Д. Шостакович.

Одним из ранних примеров сочетания жанров пассакалии и фуги в отечественной симфонической музыке стала **Третья симфония В. Шебалина**. Ее пассакалия и fuga дополняют друг друга в образном отношении, создавая динамику сюжетного развития, модулирующего от строгого, эпического повествования к напряженному, драматическому. Тема пассакалии, строгого и мужественного характера (пример 275 а), включает в себя типичнейшие свойства тем данного жанра. Это касается и ее структуры — с ярко выраженным скрытым голосоведением и общим рисунком мелодии, выявляющим нисходящую гаммообразную линию, и неторопливого, размеренного движения в темпе *Andante*, и использования инструментов низкого регистра — виолончелей и контрабасов. Прерывистость фраз, использование приема прораствания мотивов вносит в тему декламационный элемент.

В пассакалии всего 4 проведения десятитактной темы, в которых сначала усиливается волевое, активное начало, но затем происходит динамический спад, и, наконец, движение обрывается. После ферматy начинается fuga (ее тема /пример 275 а/ — это преобразованная тема второй части симфонии, *Andante con moto*):

275 **Andante**

Allegro assai

6) **Viola**

Тема фуги

Вслед за тремя экспозиционными проведениями начинается разработка, где тема подается стреттно в разных ритмических вариантах, в прямом и обратном виде, а также в условиях пропорционального канона (ц. 7, 8). В репризе фуги появляется тема пассакалии (ц. 20), и с этого момента до конца финала идет параллельное изложение двух тем — фуги и пассакалии. Тема пассакалии, как и в начальном разделе финала, проходит здесь 4 раза, на одной и той же высоте (последнее проведение сокращено). Что же касается темы фуги, то она звучит в увеличении, приобретая гимнический характер и окрашиваясь в эпические тона.

Необычное взаимоотношение фуги и пассакалии демонстрирует **финал симфонии «Гармония мира» П. Хиндемита**¹¹⁰. Начальный раздел финала не имеет авторских подсказок относительно жанрового решения, однако он, вне сомнений, может быть назван фугой — в которой, при сквозном и, казалось бы, непрерывном (в силу все усложняемой, с каждым новым проведением темы, фактуры) развитии музыкального материала, отчетливо можно выделить три раздела: экспозицию — с четырьмя проведениями темы (см. пример 276 а) от звуков *e, d, c, e*, развивающую часть и стреттную репризу (4 т. от ц. 4). Однако здесь присутствует и момент, который в большей мере свойственен вариационным формам, и пассакалии в частности: в среднем разделе фуги четыре проведения темы (из них второе и третье — стреттные) сопровождаются не просто контрапунктами, но яркими фактурными пластами — каждый со своей ритмикой, интонационными штрихами. По выполняемой ими функции эти «противосложения» явно напоминают сменяющиеся (а иногда и удерживаемые) контрапункты в формах *basso-ostinato* того происхождения, — что подтверждает следующий, срединный раздел финала, имеющий авторский подзаголовок «*Passacaglia*». Ее тема, будучи расширенным (с 4-х до 10 тт., в размере 9/8) вариантом темы фуги, поражает своей необычностью: прихотливый ритм, зыбкость меняющихся контуров мотивов, особенно во второй половине, а также тембровое решение — изложение в партии I Fl., — все это разительно меняет традиционное представление о пассакалии, придавая ей некий новый «имидж». Тем не менее, здесь продолжают действовать традиционные для этого жанра черты: в начальных 10 вариациях (всего их здесь 21) сохраняется высотная позиция темы, а в первых четырех — и противосложения:

¹¹⁰ Подзаголовок финала симфонии «Гармония мира» — «*Musica mundana*» («Музыка все-ленская»).

Хиндемит продемонстрировал свое специфическое «видение» возможностей фуги также в Сонатах для фортепиано №№ 2, 3, в Концерте для оркестра op. 38, симфонии *B-dur*, струнных квартетах № № 3, 4, сюите «Благороднейшие видения» (марш).

Sehr breit

a)



Fag.

K-fag. *f*

V-c.

K-b.

Passacaglia

b)

*p*

Но самое поразительное ожидает слушателя впереди: после двух свободных, «жанровых» вариаций (№№ 10, 11), выполненных в почти что пуантилистической манере, следует условная «реприза» финала (12-я вариация, 8 т. до ц. 17), в которой тема пассакалии предстает в наряде «вступительной» темы фуги, с ее начальным размером 3/2). Далее эффект синтеза пассакалии с фугой усиливается введением новой, действенно-активной темы, своей энергетикой, интонациями и ритмом явно напоминающей характерные темы фуг. Подобно первой теме, эта также в ряде вариаций проводится на одной и той же высоте, усиливая ощущение симбиоза фугированной и оstinатной форм. Впрочем, ближе к коде она меняет свою высотную позицию, «толкая на этот же путь» и первую тему, которая (с ц. 25 — начало коды) хотя и не получает фугированного изложения, но тем не менее уже более не удерживается на одной и той же высоте, а проводится от звуков *h, fis, cis... e*. Тем самым оказывается возможным говорить о присутствии в этой части симфонии не только однотемной фуги и пассакалии, но и некоего «гибрида» двойной фуги с оstinатной формой.

Исключительно пристрастие к использованию фуги в симфонии, которое проявляет финский композитор **Калеви Ахо** (род. 1949). За 20 лет — с 1969 по 1998-й годы — им написаны, помимо произведений в других жанрах, 11 симфоний, в которых фуге отводится не просто значительное место, но особо важная в драматургическом отношении роль. Внимание композитора к этой форме не случайно: тяготея к философскому восприятию жизни, он одновременно пытается решать проблему широкодоступности, понятности содержания и языка своих музыкальных произведений — в частности, обращаясь к полифонической форме, с ее логикой, наглядно демонстрирующей преобразования и переосмысления «тезиса». Уже в четырехчастном цикле **Первой симфонии** Ахо дважды использует фугу. Будучи помещенными в крайних частях симфонии, обе фуги в действительности пред-

ставляют собой два корреспондирующих построения одной большой фуги, к тому же — двойной. Вторая тема фуги — тема финала — не является новой: это инверсия темы фуги первой части. Она звучит с сопровождающим ее контрапунктом (как это свойственно вторым темам сложных фуг), а после экспозиции почти сразу же соединяется с темой фуги первой части, отчего финал и воспринимается как логическое продолжение повествования, прерванного средними частями симфонии.

Еще более последовательно Ахо использует выразительные и конструктивные возможности фуги в следующей — одночастной **Второй симфонии** (1973, вторая редакция 1995). Выстраивая свое сочинение в виде четырех разделов, явно напоминающих части сонатно-симфонического цикла, автор также прибегает к многотемной фуге, на этот раз — тройной, причем место трех экспозиций здесь занимают три фуги. Действительно, фугированное развитие материала присутствует в каждом разделе: первый, *Adagio* (аналог медленной части симфонии), представляет собой развитую, полноценную фугу, второй, более камерный и по характеру музыки, и по исполнительскому решению — фугато на новую тему, третий, стремительный, полетный, — еще одна фуга, наконец, в четвертом разделе все темы контрапунктируют, подводя к коде, которая выдержана, по словам самого композитора, в духе пассакалии.

Нельзя забывать, что в рассматриваемый период фуга охотно применяется и в своем старом значении — канона. Подобных «фуг» — огромное количество. Однако мы остановимся всего лишь на одной из них, а именно — из **Второй симфонии А. Шнитке** (1979)¹¹¹.

Написанная для большого симфонического оркестра, камерного хора (альты, контратенора, тенора и басы), а также четырех солистов каждой группы, Вторая симфония, как известно, включает два взаимосвязанных плана. Первый — это месса, которая решена сугубо вокальными средствами; она имеет полный латинский текст (лишь в *Gloria* использован текст начальных двух разделов), а в качестве музыкального материала содержит подлинные григорианские хоралы, излагаемые преимущественно с привлечением техники контрапунктического письма. Второй план — симфоническое начало, сопровождающее мессу, следующее за ней, а порой и предвещающее появление ее отдельных разделов. Один из таких, поразительных по красоте музыки эпизодов, представляющий собой тройной (трехтемный) канон, находится во II части симфонии. Начинается он как од-

¹¹¹ Разнообразием канонов, в числе которых наряду с образцами более традиционного вида немало и весьма оригинальных (например, в ц. 4 — пятиголосный, на тему, которая при сохранении ритмического и линейного рисунка получает разные ладовые транскрипции путем замены полутонов на целые тоны, и наоборот; ц. 37 — трехголосный, с пропостой, имеющей аккордовое изложение, и респостами, которые при идентичном ритме и звуковом наполнении получают новое линейное оформление; ц. 57 — однотемный, но в то же время тройной /1/ канон, суммирующий три канона разных видов, написанных на одну тему), отличается также **Четвертая симфония Шнитке** (1984).

нотемный, пропорциональный 48-голосный бесконечный канон, в котором участвуют все 48 инструментов струнной группы оркестра (8 C-bassi, 8 V-celli, 8 V-le, 12 V-ni II, 12 V-ni I). Его тема — обертоновый звукоряд — в каждой из вступающих одна за другой групп инструментов излагается всякий раз с двойным уменьшением длительностей, а также с сокращением временной дистанции между группами инструментов. При этом в каждой группе инструменты вступают поочередно, через равное время, что указано автором с помощью цифр — способом, имеющим древние истоки и подсказывающим решение многоголосных загадочных канонов, записывающихся на одной (как и в данном случае) строке:

The musical score illustrates a 48-voice canon, where each instrument group enters in a staggered fashion, with note durations halving and the frequency of entries doubling in each successive group. The notation uses downward arrows and numbers 1 through 12 to indicate the specific instrument within each group that enters at a given time. The score is organized into three main systems, each containing multiple staves for different instrument groups.

- System 1:** Includes staves for 8 V-celli, 8 C-bassi, 8 Viole, and 8 V-celli. The 8 V-celli staff shows a sequence of notes with durations halving from 8 to 1, indicated by downward arrows and numbers 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. The 8 C-bassi staff shows a sequence of notes with durations halving from 6 to 1, indicated by downward arrows and numbers 6, 5, 4, 3, 2, 1.
- System 2:** Includes staves for 8 Viole, 8 V-celli, and 8 C-bassi. The 8 Viole staff shows a sequence of notes with durations halving from 6 to 1, indicated by downward arrows and numbers 6, 5, 4, 3, 2, 1. The 8 V-celli staff shows a sequence of notes with durations halving from 6 to 1, indicated by downward arrows and numbers 6, 5, 4, 3, 2, 1.
- System 3:** Includes staves for 12 V-ni I, 12 V-ni II, 8 Viole, 8 V-celli, and 8 C-bassi. The 12 V-ni I staff shows a sequence of notes with durations halving from 12 to 5, indicated by downward arrows and numbers 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5. The 12 V-ni II staff shows a sequence of notes with durations halving from 12 to 1, indicated by downward arrows and numbers 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

The score uses various musical notations, including treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo). The notation also includes slurs, ties, and other standard musical symbols to indicate phrasing and articulation.

Устремляясь вверх, ширясь в звуковом пространстве, этот канон усложняется прибавляющимся к нему 26-голосным двойным каноном (темами его являются хоральные мелодии Gloria), звучащим у духовой группы оркестра. Этот канон разрастается в своих масштабах за счет освоения нижних регистров, и в нем так же, как и в каноне на обертоновую тему, время вступления голосов постоянно сокращается. Затем (ц. 18) к канонам струнных и духовых инструментов присоединяется 8-голосный канон (на первую тему) в группе клавишных и ударных. Каждый из вступающих голосов здесь подается также в новом ритмическом изложении и с тем же принципом диминуирования, который использовался ранее. Наконец, последним выступает орган с «двухголосным» каноном, пропоста которого имеет не мелодическое (одноголосное), а аккордовое строение. Без преувеличения можно сказать, что подобных сверхмногоголосных канонов, равно как столь мощного состава солистов, не имела ни одна партитура XVIII–XIX веков.

Соната. Примеры использования фуги в этом жанре весьма многочисленны. В данной работе мы ограничимся знакомством с такими композициями, как **Первая фортепианная соната Н. Мясковского** (1910), Соната для фортепиано *es-moll* op. 26 (1949) С. Барбера, Соната для фортепиано (1959) Г.В. Хенце, Соната для фортепиано № 2 «Ричерката» (2005) Л. Бобылева.

В первом из названных сочинений фуга открывает композицию, являясь ее первой частью (*Moderato assai ed espressivo*). Следующие за ней вторая часть — *Allegro affanato*, третья — *Largo espressivo* и финал — *Non Allegro*, казалось бы, указывают на ее вступительный оттенок. Музыка *Moderato* настраивает слушателя на глубоко-серьезные, философские размышления, касающиеся неких жизненно-важных проблем. Вся эта часть имеет трехчастную форму, причем реприза фуги «модулирует» в раздел (тт. 70–105), звучащий на D органном пункте, который переходит *attacca* в быструю, стремительную вторую часть сонаты. Сама тема фуги, жанрово преображаясь, будет неоднократно появляться в остальных частях сонаты, пока, наконец, не предстанет в мажорном аккордово-гимническом облике в коде.

Особо отметим исключительную выразительность и логичность построения темы фуги: традиционный нисходящий ход на квинту: V—I, опевающий этот ход мотив с ум. 7 в диапазоне ум. октавы и еще более широкий ход — в диапазоне децимы — обрисовывают скрытое двухголосие. Однако далее оно «свертывается», подводя опять-таки, к V ступени, а от нее к I-й. Затем очерченный диапазон заполняется поступенным движением (*a, g, f, e, d*); при этом из-за того, что и квинтовый, и основной тоны звучат на слабых долях такта, основной тон (*d*), «не удержавшись», ниспадает на кварту; в результате очерчивается октава, корреспондирующая октаве I—VIII ступеней:



Экспозиция фуги (она однотемная, простая, трехголосная, с удержанным противосложением) включает 3 проведения темы — в d-moll, a-moll (тонально-доминантовый ответ), d-moll; разработка, расширяющая диапазон звучания голосов, вносящая светлые, подобно грезам, теплые тона, — 2 проведения: в F-dur и B-dur. Далее после продолжительной интермедии возвращается тональность d-moll и следует реприза с двумя проведениями темы в основной тональности. Оба они проникнуты настроением беспокойства, тревоги, которое в дальнейшем еще больше возрастает. Второе проведение (и тема, и удержанное противосложение поданы в октавном удвоении), с его «концертной» фактурой, с широким «разлетом» голосов, является не только кульминацией всей фуги, но и поворотом к весьма протяженному драматическому разделу, который основан на многочисленных повторениях начальной интонации темы (ее квинтовый зачин здесь сменяется ходом на ум. квинту). Выдержанный на доминантовом органном пункте, этот раздел становится переходом ко второй части сонаты, оставляя фугу незавершенной, подобно «первому акту» театральной пьесы.

В использующей блюзовые мотивы фортепианной **Сонате op. 26** американского композитора **Самюэля Барбера** (1910–1981), наоборот, фуга помещается в заключительной, четвертой части. Тема ее перекликается с материалом как первой части (особенно с темой главной партии), так и других частей, придавая, подобно случаю с Сонатой Мясковского, всему произведению черты монотематизма. Яркая, характеристичная, она легко запоминается благодаря «пронзительному» начальному initio — пробегу по звукам большого минорного септаккорда и даже нонаккорда, а также стремительному секвентному развертыванию с опорой на те же диссонансы септимы и ноны:

Allegro con spirito

Отметим характерную для многих фуг XX в. особенность — значительное превалирование масштабов разработочно-репризной части над экспозиционной. В данном случае экспозиция с ее четырьмя проведениями темы составляет 12 тактов, разработочно-репризная часть — 134 такта. Впрочем, ведь само понятие репризы во многих фугах XIX–XX вв. условно...

Однако подобная «несоразмерность» нисколько не вредит общей логичности конструкции. Стреттная реприза (ее начало совпадает с точкой золотого сечения — т. 90), подчеркивается проведениями темы только в основной тональности, и только в верхнем голосе. При том, что в целом тональный план фуги весьма разнообразен (кроме основной и доминантовой здесь фигурируют *f-moll*, *c-moll*, *Des-dur*, *Fes-dur*, *as-moll*, *a-moll*, *d-moll*, *e-moll*, *h-moll*, *Es-dur*, *A-dur*, *a-moll*), и что fuga включает фактурно-разноплановые эпизоды и виртуозную каденцию (перед репризой), она во многом перекликается с жанром фантазии. Что касается применяемых композитором техник письма, то, несмотря на явно новый, с точки зрения гармонии и фактуры, язык, автор использует достаточно строгие, академические приемы — два удержанных противосложения, интермедии, включающие бесконечные каноны (с разными *Iv* и, кроме того, в обращении, в увеличении, в дублировке — см. тт. 52–64, 107–118), многочисленные стретты, с меняющейся временной дистанцией между вступающими голосами (в одну четверть — тт. 20, 26, 64, 73, 80, в две четверти — т. 40, в восьмую — тт. 70–71).

Еще один вариант претворения фуги в финале сонаты демонстрирует ранее указанная **Соната для фортепиано Г.В. Хенце (1959)**. Мы останавливаем внимание на этом произведении не только в связи с привлекательностью самой музыки или с тем, что автор назвал это сочинение «*скромным приношением Баху*» (по-видимому, в связи с особой ролью в нем полифонического письма), но прежде всего потому, что трактовка фуги здесь явно несколько необычна: она возвращает нас к старым образцам этого жанра и к тем временам, когда удержанное противосложение принималось за вторую тему:



Итак, финал сонаты Хенце выполнен в виде двойной фуги с тремя удержанными противосложениями и двумя интермедиями-эпизодами (В), из ко-

торых второй эпизод представляет собой ракоход первого, а вместе они придают этой части черты трех-пятичастной формы: А В А В А. Необычность данной фуги проявляется, как уже было сказано, в трактовке второй темы, которая появляется в момент звучания ответа и поначалу может восприниматься как первое удержанное противосложение. Однако в дальнейшем (тт. 60–65; 81–89) композитор разрабатывает оба тематических материала, строя стретты то на одном из них, то на другом (T_1 : 60–61; T_2 : 64–65; T_1 : 81–82; T_2 : 86), что и позволяет трактовать весь финал как двойную фугу.

Последнее из отобранных нами сочинений — Соната для фортепиано № 2 московского композитора Л. Бобылева, названная им «Ричерката» (2005), — представляет собой двухчастный — а по сути одночастный — цикл, в котором автор совмещает конструктивные признаки сонатного allegro и двойной фуги. При этом первая часть сонаты выполняет роль экспозиции и разработки сонатного allegro, в котором тема главной партии одновременно — первая тема фуги, а тема побочной партии — вторая тема. Вторая часть «Ричеркаты» открывается эпизодом, который сменяется разделом, где продолжают разрабатываться две темы фуги; далее, в репризе, темы соединяются. Важное композиционное значение в этом сочинении имеет материал вступления (по словам композитора, в нем используется «особый род двенадцатитоновости»): многократно повторяясь, он придает всей композиции черты рондообразности.

Что касается названия сонаты (ричерката), то, видимо, именно используемая в ней техника — разного рода стретты (в том числе особенно яркие — на материале второй темы, с квартовым интервалом имитации — тт. 116–120), приемы инверсии, применяемые к обеим темам, ритмическое увеличение (прежде всего второй темы) и т. д. — стала причиной сравнения ее с ричеркаром, для которого как раз и характерны подобные формы работы с тематическим материалом:



Сюита. Своего рода «ностальгия по старине» особенно отчетливо проявилась в трактовке современными композиторами жанра сюиты. Весьма оригинальные фуги содержат «Сюита в старинном стиле» А. Шнитке (для скрипки и фортепиано, 1977), пятичастная композиция, где IV часть — фуга, тема и методы развития

которой представляют собой явную стилизацию барокко (см. пример 40), а также **«Ревизская сказка»** (или «Гоголь-сюита») для оркестра этого же автора. В последней (Г. Рождественский назвал ее *«ярчайшим образцом симфонического театра»*) 8 частей: 1 — Увертюра, 2 — Детство Чичикова, 3 — Портрет, 4 — Шинель, 5 — Фердинанд VIII, 6 — Чиновники (фуга!), 7 — Бал, 8 — Завещание.

Что показательно для чиновника всех времен? — Желание угодить, а следовательно, подчинить свое «я». И Шнитке не сочиняет для фуги (см. **Хр. № 45**) собственный тематизм, а, как бы устранив свою индивидуальность, цитирует... главную тему Увертюры к «Волшебной флейте» Моцарта, где на ее основе также выстраивалась экспозиция фуги. Помимо цитирования Моцарта автор вводит в фугу темы и из других популярных — подчас до «заезженности» — сочинений, в том числе из «Лебединого озера» Чайковского («Танец маленьких лебедей» — намек на чиновника-балетомана). Интересно выполнена кульминация фуги — канон, настолько диссонантный по звучанию, что он, скорее всего, вряд ли уже вообще может восприниматься как музыка...

Тематический материал фуги из **Шестой органной сюиты В. Кикты «Карпатские медитации»** (1997)¹¹² — последней части композиции (она имеет название «Гимн»), как и материал остальных частей сюиты, основан на западноукраинском фольклоре, записанном известным писателем Иваном Франко. В этой фуге — она относится к числу стреттных — отсутствуют противосложения и интермедии. Впрочем, стреттная подача темы и отсутствие интермедий встречались и у И.С. Баха — вспомним фуги C-dur из ХТК I, Cis-dur из ХТК II, разделы из Мессы h-moll «Confiteor», «Credo» и т. д. Необычность фуге Кикты придает ее тональный план, строящийся по полутонам и фактически «снимающий с повестки дня» вопрос о традиционной последовательности темо-ответных проведений. Итак, внимание! В анализируемой фуге вступления темы в разных голосах осуществляются в диапазоне квинты, но по полутонам — по звукам хроматической гаммы, в результате чего первое проведение темы звучит от *e*, второе (первый ответ или же второе проведение темы) — от *es*, третье (по-видимому, второй ответ, или же третье проведение темы) — от *d*, четвертое (третий ответ, или четвертое проведение темы) — от *cis*; в развивающей части тема излагается от звуков *c*, *h*, *b*, *a*. Думается, плавное скольжение темы по полутонам, равно как и некая «волнистость», присутствующая в архитектонике фуги (прежде всего в порядке вступления голосов), далеко не случайны — отчасти они связаны с изобразительным толкованием фуги, которая, по мысли автора, своей структурой и поведением голосов *«должна передавать плавные очертания карпатских хребтов»*.

¹¹² Все ранее написанные композитором сюиты также программны: первая — «Органные фрески» (включает Хорал, Пастораль, Мадригал), вторая — «Орфей», третья — «Преображение», четвертая — «Вокализы», пятая — «Маленькие пасторали».

Контраст к только что рассмотренной композиции представляет fuga из Сюиты для органа Т. Чудовой (1977). В Сюите пять частей: первая часть — Прелюдия-Сарабанда (Голгофа); вторая — Ария (Ave Maria); третья — Интерлюдия (Тридцать серебрянников); четвертая — Фуга (Иуда); пятая — Постлюдия (Раскаяние). По словам автора, все выразительные средства фуги призваны передать идею измены, отобразить «предательский дух». В связи с этим, fuga тонально неустойчива: она начинается в *c-moll* и завершается в *Fis-dur*. Тема состоит из двух контрастных элементов, которые в процессе развития ведут себя весьма нетрадиционно:

281

Allegro moderato



Первый элемент, запоминающийся своим скачком на нону и кварту, в дальнейшем все чаще вытесняется вторым, содержащим хроматическое движение, как бы передающее коварство и изворотливость. Этот второй элемент не только становится основой интермедий, но, ближе к концу фуги, в том числе в ее кульминационном разделе, приобретает значение второй темы, контрапунктирующей первой (начальным элементом), изложенной аккордами. Предшествующий репризе доминантовый органнй пункт (с т. 73) резко меняет характер фуги и ее облик: полифоническое письмо сменяется гомофонно-гармоническим. В репризной части фуги ее тема фактически отсутствует. Этот раздел начинается с изложения темы Голгофы (из первой части сюиты) и возврата к тональному центру *d*, — тону, который, в сочетании с другими гармоническими тонами этой части сюиты — *Cis*, *Fis*, обрисовывает инверсию основной темы.

О широком распространении фуги в последние десятилетия говорит и факт ее «прописки» в жанрах, принадлежащих сфере легкой, развлекательной музыки. Из пьес отечественных авторов интересный случай в этом отношении представляет сюита «Dancing» А. Чайковского (1981), в которой первая часть, «Preludia», написана в стиле блюза, а вторая, приобретающая значение своеобразного центра, кульминации всего цикла, имеет название «Boogie-Fuga» («Буги-Фуга»)¹¹³; третья, «Intermission», — связка, переход к последней части, «Рок-Токкате», — достойному заключению всей композиции. Фуга — она трех-

¹¹³ Не исключено, что композитор намеренно «обыграл» определенное фоническое сходство слов «буги-вуги» и «буги-фуга».

голосна — отличается не только стройностью формы, но и оригинальностью самого замысла. Ее тема соединяет в себе приемы, с одной стороны, свойственные жанрам легкой музыки (например, пунктирный ритм ассоциируется здесь с джазовым свингованием), а с другой — имеющие явно контрапунктическое происхождение, традиционно используемые в полифонической музыке, в том числе в фугах. Среди последних — членение темы на ядро — начальный трехзвучный мотив с ходом на кварту, многократно повторяемый в прямом виде и в инверсии, и развертывание — менее индивидуализированный материал:

282



Форма фуги не содержит каких-то замысловатых решений. Три ее части разделены интермедиями, при этом высотные позиции темы в крайних частях обрисовывают главную тональность, а в средней части свидетельствуют о разработочном моменте. К явно традиционным приемам относится и использование (правда, только в экспозиции) удержанного противосложения (при повторном изложении оно слегка «отодвигается» от темы, превращая ранее присутствующие параллельные кварты в параллельные квинты!). «По правилам» вводятся и стретты: каждая последующая имеет более сложную технику, чем предыдущая. Что же касается тональностей, в том числе и выяснения главной тональности фуги, здесь возможны противоречивые суждения, которых, впрочем, легко избежать, вспомнив о том, что, например, «блюзовый лад» предполагает наличие переменных ступеней, именуемых в теории джаза «dirty notes» («грязные ноты»). С учетом этих «случайных» знаков, а также возможности пропуска тонов, определяется и основная тональность фуги — «in a», а также ее заключительный аккорд *e-gis-cis* — как тонический септаккорд без основного тона.

Инструментальный ансамбль. Не менее часто, нежели в предшествующие столетия, фуга применяется в квартетном жанре, а также в ансамблях других составов.

Список широко известной квартетной литературы, включающей фуги (квартет № 13 Н. Мясковского, квартет № 3 Д. Шостаковича, квартет № 3 П. Хиндемита и др.) мы пополним малоизвестными отечественному слушателю, но исключительно интересными композициями **Роя Харриса** (1898–1979) и **Эри-**

ста Кшенека (1900–1991), а также достойным изучения в курсе полифонии сочинением А. Николаева (1931–2003).

Автор 14 симфоний **Рой Харрис** (настоящее имя Лерой Эллсуорт) оставил значительное число сочинений в жанрах камерной музыки. Особенно интересен его **Третий квартет** (см. Хр. № 42), 8 частей которого сгруппированы в 4 микроцикла; каждый из них состоит из Прелюдии и фуги, отчасти заменяющих собой традиционные части — сонатное Allegro, скерцо, Adagio, финал. Интересно, что помимо фуг, выполненных с привлечением всех известных приемов контрапунктического письма, высокой полифонической техникой отличаются и Прелюдии¹¹⁴. В первой из них, в частности, Харрис использует целую систему канонов; во второй помещает несколько фугато; начало третьей вообще напоминает двойную фугу; четвертая суммирует приемы и технику предыдущих прелюдий, но в наибольшей мере перекликается с Первой. Фуги отличаются добротной проработкой материала, включающей и приемы обращения темы (в Первой и Третьей), и стретты (особенно в Первой и Четвертой), и другие формы канонической техники письма (в интермедийных разделах). Последняя фуга, в отличие от других, написана не на одну, а на две темы и представляет собой двойную фугу с отдельным экспонированием тем (см. пример 283). Ее строение вполне классично: после вступительных тактов следуют экспозиция и полная контрэкспозиция первой темы; далее после интермедии вводится экспозиция и затем стреттная разработка второй темы; наконец, возвращение первой темы (кроме основного вида она излагается также в увеличении) и ее соединение со второй возводят о начале заключительного этапа в развитии фуги, достаточно продолжительного и тонально неустойчивого, поскольку темы никак не могут придти к согласию... Однако, все же последней интермедии удается снять драматизм: после четырехголосной канонической секвенции (в унисонно-октавных удвоениях) сокращенные варианты сначала второй, а затем первой темы, возводят об окончании «действия».

283

Con fuoco



¹¹⁴ Харрис не только прекрасно знал сочинения И.С. Баха, но и сделал переложение для струнного оркестра его цикла «Искусство фуги».

Так же неоднократно, как и у Хэрриса, используется fuga в составе квартетного цикла у **Кшенека**. Интересное решение демонстрирует уже **Первый квартет** (см. **Хр. № 31**)¹¹⁵. Аналогично вышерассмотренной композиции он имеет 8 частей, но их соотношение и порядок следования подчиняются иным драматургическим задачам. Все части квартета объединены сквозным развитием отдельных мотивов и тем, следуют друг за другом без перерыва и имеют между собой связи. Fuga помещается в предфинальной, седьмой части и с помощью связующего раздела переходит в финал (его материал повторяет материал первой части). Fuga двойная, с раздельным экспонированием тем, первая из которых запоминается своей «двухчастностью» — сначала напористым восходящим движением, затем, наоборот, нисходящей направленностью (см. пример 238 а, б).

В некотором роде уникальным является **Шестой квартет**¹¹⁶ того же автора, созданный в 1936 г., в период увлечения композитора 12-тоновой техникой. Серия, на которой строится произведение, включает в себя 4 группы по 3 тона, чье расположение, как сообщает сам автор в Предисловии к партитуре, «показывает многократные взаимные соответствия и отношения (обращение, обратное движение и т. д.)»:

284

Серия



Особенность фуги, входящей в этот цикл, состоит в том, что, во-первых, она четверная, а во-вторых, будучи финалом — пятой частью композиции, она строится на темах четырех предшествующих частей. Fuga начинается с изложения темы в партии первой скрипки (т. 452) — будем считать ее первой, которая взята из II-й части квартета и представляет собой *инверсию* серии; спустя два такта к ней присоединяется вторая тема (в партии второй скрипки, т. 453), ранее разрабатывавшаяся в III-й части квартета и являющаяся *ракоходной инверсией* серии. Далее следуют ответы: в тритон (через октаву) альт имитирует первую тему (ее окончание доигрывает виолончель), и он же тритоном ниже воспроизводит вторую тему. Что касается третьей темы, в которой нетрудно узнать *серию в прямом виде*, то она заимствуется из I-й части (т. 19), и ее введение осуществляется несколько позднее (она звучит в партии первой скрипки в т. 490). Наконец, спустя еще 15 тактов, в партии виолончели появ-

¹¹⁵ Помимо использования фуги в составе циклической формы композитором созданы фуги и как самостоятельные композиции: Двойная fuga для фортепиано (ор. 1), Адажио и fuga для оркестра (ор. 78) и др.

¹¹⁶ Как и о квартете № 1 (см. с. 589–590), некоторые сведения о квартете № 6 приводились на с. 592.

ляется четвертая тема (т. 505), представляющая собой *ракоход* серии, которая заставляет вспомнить о предыдущей IV-й части. «Демонстрация тем» (поэтапное их экспонирование) и разработка, занимающие 100 т., подводят к репризе фуги (с т. 552), где все четыре темы звучат в контрапункте:

285
552 Allegretto molto vivace (♩=120)

553 554

The image shows a musical score for measures 552 to 554. It consists of four staves. The tempo is marked 'Allegretto molto vivace' with a quarter note equal to 120 beats per minute. Measure numbers 552, 553, and 554 are indicated above the staves. The music is highly polyphonic, with multiple voices entering and interacting. Dynamic markings include 'pp dolce' and 'pp'. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

С этого момента, на протяжении последующих 50 тактов (включая коду с т. 588), еще откровеннее реализуется авторская идея представить в фуге, благодаря транспозиции каждой из 4-х форм серии, все 48 ее вариантов. Фуга завершается кодой (тт. 588–601), в которой тематический материал «распыляется».

Художественная практика последних десятилетий демонстрирует и такие случаи использования фуги в квартетном цикле, когда в нем как бы оказывается рассредоточенным малый полифонический цикл; иными словами, фуга соотносится со своей «первой половиной» на расстоянии. Так, например, в Третьем квартете А. Николаева (1986, посвящен памяти Д.Д. Шостаковича) Фуга (двойная, с отдельным экспонированием тем) располагается в центре пятичастного цикла, в то время как Прелюдия помещается в самом начале композиции. При этом интонационный материал второй темы фуги перекликается с материалом Прелюдии, устанавливая таким образом связь с ней на расстоянии (далее эта связь оказывает влияние и на облик первой темы фуги, существенно меняя ее). Не остается без внимания в дальнейшем и первая тема, которая в несколько преобразованном виде появляется в коде Финала.

Что касается самой Фуги, то ее строение вполне классично: четыре проведения (*e, h, e, h*) составляют экспозицию первой темы; четыре проведения (из них 2-е в инверсии, а 3-е и 4-е – канон в инверсии) – развивающую часть. Затем

(с. ц. 37) следует экспозиция второй темы с четырьмя проведениями (*gis, dis, gis, g*) и ее разработка, включающая также разработку первой темы. Реприза (с. ц. 41) подает обе темы в преображенном, динамизированном виде, что сообщает всей фуге единую устремленность и целостность.

Кантата и оратория. По традиции эти жанры, как правило, включают в свой состав и фугированные номера, и настоящие фуги. Мы остановимся здесь на трех композициях — кантате С. Танеева «По прочтении псалма» (1913), оратории английского композитора М. Типпетта «Дитя нашего времени» (1941) и произведении кантатно-ораториального жанра С. Губайдулиной «Ночь в Мемфисе» (1968).

Что касается кантаты Танеева¹¹⁷, то, как известно, она включает три фуги: двойную (f-moll, № 4), тройную (F-dur, № 3) и четверную (D-dur, № 9). Охарактеризуем каждую из них¹¹⁸.

Имеющая уникальную форму фуга № 3 — один из сложнейших образцов контрапунктического искусства. Она открывается вступлением — шеститактным хоровым речитативом (Andante) со словами: «К чему мне пышных храмов своды?»; за ним следует раздел Allegro molto — энергичные гаммообразные «пробеги» шестнадцатых и широкие восклицательные, а точнее вопросительные, «возгласы», подготавливающие первую, четырехтактную тему фуги. Эта тема (см. пример 286 а), состоящая из ядра, с ораторски подчеркнутыми октавным и квартовым скачками («Я создал землю, создал воды»), и подвижной развивающейся части, с элементами изобразительности (особенно на словах «я небо очертил рукой»), впервые излагается в партии басов в F-dur.

Уже данная тема получает необычное экспозиционное решение: к тонально-доминантовому ответу у сопрано присоединяется вступающее стреттно, с отставанием в две четверти, тоническое изложение темы у альтов. Третье «проведение» — также стретта между басами и тенорами, но уже с дистанцией в одну четверть (ц. 5), причем первый раздел темы звучит каноном в верхнюю квинту, а с момента развертывания канон становится октавным, при сохранении прежней временной дистанции. Четвертое «проведение» первой темы — у альтов и сопрано

¹¹⁷ Напомним, что кантата написана на текст стихотворения А.С. Хомякова, затрагивающего вопросы философско-этического характера. Условно все стихотворение может быть разделено на 3 части: в 1-й идет речь о «духовных» деяниях, совершаемых, согласно традиции, казалось бы, богопослушным народом («строит храмы... и храмы золотом блестят, и в них курятся фимиамы, и день и ночь огни горят»); во 2-й задается главный вопрос, связанный с поиском смысла жизни: «К чему мне пышных храмов своды? К чему мне злато? К чему куренья?»; в 3-й называются истинные духовные ценности, к которым только и стоит стремиться: «Мне нужно сердце чище злата, И воля крепкая в труде, Мне нужен брат любящий брата, Нужна мне правда на суде». В кантате Танеева три части: первая заканчивается тройной фугой; вторая начинается двойной фугой; третья, как и первая, завершается сложной фугой, но уже четверной.

¹¹⁸ Анализ фуг осуществлен по изд.: Танеев С.И. Соч. 36: «По прочтении псалма». Партитура. М., 1960.

(ц. 6) — совмещает вертикальную перестановку (Iv – 7) ранее изложенной первой стретты с проведением в партии басов темы в увеличении в главной тональности. Спустя 2 такта ко всем этим голосам присоединяются и тенора, однако они вступают сразу с развивающей части. Заканчивается первый раздел (*ff* tutti хора и оркестра) традиционной модуляцией в тональность доминанты — C-dur, в которой начинается следующий раздел — экспозиция второй темы со словами «Хочу и словом расширяю предел безвестных вам чудес» (см. пример 286 б).

Начальное изложение второй темы в партии сопрано поддерживают стреттно вторые скрипки, вступающие децимой ниже, с временным сдвигом в полтакта. В отличие от экспозиции первой темы, экспозиция второй имеет прямолинейный порядок вступления голосов (сопрано, альты, тенора, басы) с весьма неожиданным высотным размещением темы: сначала следует имитация в октаву, затем в секунду, затем в ум. септиму: от звуков *g* (C-dur), *g* (C-dur), *f* (b-moll), *gis* (cis-moll). Дополнительные проведения также звучат в далеких тональностях — от *h* (E-dur) и *fis* (H-dur). Оркестр выполняет и в первой, и во второй экспозиции роль сопровождения, в одних случаях гармонически поддерживая хоровой пласт, в других еще более усложняя полифоническую фактуру своими собственными контрапунктами. Но при этом во второй экспозиции он еще воспроизводит удержанное противосложение, а также вступает с изложением темы в стретте с сопрано (ц. 8). Наконец, именно оркестровой партии поручена интермедия на материале ядра первой темы — переход к экспозиции третьей темы (со словами «И бесконечность создаю»; см. пример 286 в).

286

а) *f* 

Я соз - дал зем - лю, соз - дал во - ды, я не - бо о - чер - тил ру - кой

б) *Cantabile* 

Хо - чу и сло - вом рас - ши - ря - ю пре - дел

в) *ff* 

и бес - ко - неч - ность со - зи - да - ю со - зи - да - ю за бес - ко -



- неч - но - стью не - бес

Первое проведение третьей темы, начинающееся с затакта (ц. 12) в тональности As-dur, поручено сопрано и звучит в сопровождении всего хора и оркестра. Второе ее проведение (у альтов), в той же тональности, накладывается на развивающую часть темы — непрерывное вращательное движение шестнадцатыми, которыми как бы иллюстрируются слова «за бесконечностью небес». Прежде чем дать тонально-доминантовый ответ (опять-таки, у сопрано; тенора в этой экспозиции ограничиваются ролью противосложений), Танеев вводит еще одно тоническое проведение темы — у басов, сохраняя ее ритмику, но внося изменения в интонационный строй. В дальнейшем все большее значение во всех голосах приобретает вторая, развивающая половина темы, как бы отражающая понятие бесконечности (ц. 15). Вновь следует оркестровая интермедия, в которой повторяются начальные интонации первой темы фуги, и с ц. 19 *fff* начинается новый этап развития, озаглавленный модулированием одного вида фуги — с отдельным экспонированием тем, в другой — с их совместным изложением.

Поначалу этот новый раздел воспринимается как реприза тройной фуги: он открывается с изложения во всех четырех партиях хора в основной тональности F-dur начальной реплики первой темы, поданной в увеличении (сначала двукратном, затем — четырехкратном); у оркестра в это же время звучит в обычном ритмическом изложении ее вторая фраза. «Шлейф» темы (его исполняют басы хора) также излагается в своем обычном ритмическом виде, и на него накладываются вторая и третья темы. Далее (ц. 21, 22) на той же высоте, что и в начале первой экспозиции (F-dur), звучит второе проведение первой темы в контрапунктическом соединении с двумя другими темами (одновременно у валторн проходит третья тема); за ним — третье, также совместное проведение, в котором первая тема опять-таки, излагается в основной тональности. Но четвертое проведение, начавшись в c-moll, быстро переходит в As, затем в Des, в Ges-dur; и в этой последней тональности начинается новый раздел (ц. 25).

Это еще одна разработка фуги. Ее начало знаменуется совместным изложением в Ges-dur третьей и второй (в увеличении) тем, которым контрапунктирует стреттная имитация первой темы в оркестре. Незаметно третья тема у сопрано «модулирует» в развивающий раздел первой темы фуги, который повторяют с временным сдвигом в полтакта тенора. Далее звучит довольно эффектная интермедия — каноническая четырехголосная секвенция на материале ядра первой темы (ц. 28); эта секвенция подводит к очередному проведению первой темы в партиях всего хора. Ее начало звучит *ff* в аккордовом изложении; «шлейф» же темы (ц. 29) излагается в виде четырехголосной стретты, переходящей в также четырехголосную каноническую секвенцию. Далее порядок следования тем меняется: вначале многократно проводится третья

тема (ц. 32), кульминационное звучание которой во всех 4-х партиях утверждает основную тональность F-dur, затем вторая (ц. 36) в четырехголосной стретте (сопрано, альты, тенора, басы) еще и еще раз утверждает тонику F-dur. Оркестровая интермедия подхватывает стреттное изложение второй темы, подводя к коде фуги.

В коде еще раз проходит первая тема (на сей раз в аккордовой фактуре), которой контрапунктирует в оркестре материал «развертывания» из третьей темы (ранее он звучал со словами «и бесконечность»); и этим соединением торжественно завершается масштабная фуга.

Итак, нетрадиционность рассмотренной тройной фуги Танеева проявляется не только в характере ее тематизма, в тональном плане, приобретающем черты рондообразности, но и в структуре. Начавшись как фуга с отдельным экспонированием тем, она как бы «модулирует» в фугу с совместным изложением тем: следует еще одна масштабная разработка тем, излагаемых как отдельно, так и суммарно, и завершается вся фуга также необычной репризой — «зеркально» отражающей ее начальный этап, связанный с последовательным «показом» каждой из трех тем...

Весьма свободные правила и в отношении распределения тем по голосам, и в их тональном решении демонстрирует также двойная фуга (f-moll) № 4, (см. Хр. № 28 б). Ей предшествует 16-тактовое инструментально-хоровое вступление (Allegro — moderato) с текстом: *«К чему мне злато? В глубь земную, в утробу вековых скал / Я влил, как воду дождевую, огнем расплавленный металл»*. Затем с ц. 4 начинается фуга (Allegro tenebroso), три раздела которой, а именно экспозиция — развивающая часть — реприза, получают следующее масштабное выражение: 17 т., 16 т., 17 т. (в репризном разделе после 7 полифонических тактов изложение темы продолжено в условиях гомофонно-гармонического стиля).

Текст фуги, сохраняемый на всем ее протяжении, — *«Он там кипит и рвется, сжатый в оковах темной глубины»* — передается в остро-драматических, нервно-напряженных интонациях и красках. Этот эмоциональный настрой содержат и первая, шеститактная, тема, которой открывается фуга (она поручена тенорам и обращает на себя внимание широкими скачками — сначала на м. 6 вверх, затем на ум. 7 вниз, вновь вверх на ум. 5 и т. д.), и вторая, пятитактная, вступающая с тем же текстом одним тактом позднее первой (она явно менее яркая, нежели первая, и скорее напоминает сопровождающий ее контрапункт или противосложение). То, что обе темы звучат с одним и тем же текстом, а также то, что вторая «раскрывает гармонические секреты» первой и даже как бы повторяет ее каденцию, позволяет ввести по отношению к этому контрапункту тем такое понятие, как «двухголосная тема»:

Allegro tenebroso

124

Он там ки - пнет и рвет - ся сма - тый

Он там ки - пнет и рвет - ся

во - ко - вах тем - ной глу -

сма - тый во - ко - вах тем - ной глу - би - ны.

dim. *cresc.* *dim.*

Обе темы трижды излагаются в экспозиции, при этом второе проведение (с-moll) звучит в контрапункте октавы и поручено новой паре голосов: альты излагают первую тему, сопрано — вторую, которую «пытаются» стреттно подхватить контрапунктирующие им басы. В третьем проведении занят весь хор: основная (первая) тема вновь звучит в партии теноров, сопровождающая ее вторая поручена альтам, материал которых (как и в предыдущем случае у басов) фрагментами появляется в партии сопрано. Заключительный шестизвучный мотив первой темы «пробегают» в виде трехголосной канонической секвенции в партиях теноров, альтов, сопрано, осуществляя переход к тональности cis-moll, в которой начинается средняя часть (в этом разделе Танеев не выставляет ключевые знаки, все диезы выписываются в тексте при нотах).

В средней части фуги всего два проведения тем. Вначале (cis-moll) с первой темой вступают еще ни разу не проводившие ее басы, вторую излагают тенора, материал которых частично имитируют альты и сопрано (последние — в инверсии). В следующем проведении (h-moll) в изложении тематического материала заняты все партии хора, поскольку в октавном удвоении у сопрано и теноров звучит первая тема, и аналогичным образом, в октавном удвоении, у альтов и басов — вторая тема (звучание хора усиливает оркестр). Драматическое напряжение увеличивается и за счет добавления новых компонентов — оstinатно повторяемых триолей у валторн и хроматического контрапункта в партиях фаготов, виолончелей и контрабасов.

Реприза открывается (с участием всех инструментов оркестра) еще одним — новым вариантом сочетания тем (*tutti*, *ff*), в котором первой, излагаемой в трехголосной стретте (альты, басы, тенора), контрапунктирует вторая (сопрано). Сразу же за ним следует еще одно хоровое проведение, связанное только с первой темой, а точнее — лишь с ее начальным фрагментом, изложенным в виде четырехголосной стретты: альты и басы вступают одновременно по типу пропорционального канона, который однако «модулирует»

ет» в обычный канон с дистанцией в одну четверть; аналогичным образом ведут себя сопрано и тенора, терцией выше воспроизводя такой же канон (продолжение же темы — с секвентными повторами ее отдельных фраз — прозвучит лишь в партиях 3-х труб). Это неполное хоровое проведение прерывается 10-тактным аккордовым (*tutti*) разделом в партиях оркестра и хора (с текстом «А ваше серебро и золото лишь всплеск той пламенной волны»), где получает продолжение музыкальная мысль вступительного раздела этого номера и дается ответ на прозвучавший там вопрос.

Более кратко охарактеризуем последний номер (№ 9) кантаты «По прочтении псалма», включающий двухорную четверную фугу (D-dur). Анализ ее вынесен в данный раздел не случайно: она явно не относится к числу традиционных сложных фуг, и ей трудно найти место в приведенной нами общей классификации (нечто подобное можно встретить лишь в ораториальных и сценических композициях Генделя). Четыре темы этой фуги (ранее они звучали с аналогичным текстом последовательно, одна за другой, в арии альты — предыдущем номере кантаты) излагаются первым хором с некоторым отставанием: вторая и третья темы сдвинуты по отношению к первой на один такт, четвертая — почти на два с половиной такта:

287

Andante pietoso

p dolce

Мне нуж - но серд - - - це чи - - - ше зла - та

Мне нужен брат, любя - щий бра - та, лю - бя - щий

И во - - - ля креп - - - ка - я в тру - де

Нуж - на мне прав - да на су - де мне нуж - на

При изложении ответа к первому хору присоединяется второй, и с его участием осуществляются три перестановки четверного контрапункта, сопровождаемые сменой тональностей: D, G, D, G. Заметим, что в последовании тем сохраняется строгая очередность: за первой темой следует вторая, за второй — третья и т. д. Таким образом, в партии сопрано, вступивших ранее других голосов, выстраивается весь ряд тем: T_1, T_2, T_3, T_4 .

Далее одновременное экспонирование тем сменяется их последовательной разработкой (у первого и второго хоров в аккордово-гармоническом четырех-

голосном изложении сначала проводится тема с текстом «мне нужен брат», затем тема «нужна мне правда»). По своим масштабам этот раздел более чем вдвое превышает экспозиционную часть фуги.

Начало репризы фуги (ц. 20), содержащей второй блок четырех тем, на сей раз излагаемых одновременно в партиях сразу двух хоров, накладывается на доминантовый предикт окончания развивающей части. Первыми вступают тенора второго хора, и именно в их партии последовательно, одна за другой, пройдут четыре темы, вместе провозглашающие главный тезис: «Мне нужно сердце чище злата, и воля крепкая в труде, мне нужен брат любящий брата, нужна мне правда на суде». Тональные соотношения четырех проведений тем этого блока менее устойчивы, нежели в экспозиции: D, G, C, F. Усложняется и хоровое письмо — введением дублировок, дополнительных голосов, всяческих контрапунктов. Главное — здесь задействованы все 8 голосов хора, вдобавок удвоенные инструментами оркестра. Впрочем, такое полифонически насыщенное письмо в дальнейшем неоднократно разрежется: сложное разнотемное многоголосие сменяют более камерные звучности отдельных хоров или даже отдельных хоровых групп (ц. 26), одновременное звучание всех тем — их выборочные соединения, где одна тема может быть поручена хору, а другая — оркестру и т. д. Изменяются и формы подачи тем. Так, в ц. 32, 36 одна из них звучит в октавно-унисонном изложении в 8-ми голосах хора, другая — в виде 4-голосной стретты у оркестра; в ц. 42 тема распределена между двумя хорами, и ее фрагментам контрапунктирует в оркестре «лейтмотив» кантаты — краткий возглас, с которого она начиналась и который время от времени появлялся то в одной ее части, то в другой.

В заключение характеристики этой фуги заметим, что при строгой логике последования тем в ней полностью отсутствует стереотипность: слушателя все время ждут неожиданности. В их числе — необычный для финального номера, штрих: экспозиционный и репризный разделы, включающие одновременное изложение четырех тем, составляют менее 1/3 этой части кантаты: все внимание сосредоточено на различных аспектах тематического развития...

Оратория Майкла Типпетта (1905–98)¹¹⁹ «Дитя нашего времени» (1941) — один из значительных, хотя и достаточно ранних опусов композитора, в котором прослеживаются некоторые связи со стилистикой И. Стравинского, и

¹¹⁹ М. Типпетт — автор большого числа произведений, в том числе 10 опер, среди них: «Свадьба в Иванов день», «Царь Приам», «Буря», «Сад-лабиринт», «Взлом льда», «Новый год», нескольких симфоний, Фантазии на тему Генделя для фортепиано с оркестром (1941), Концертной фантазии на тему Корелли для струнных (1953), Дивертисмента на тему У. Бёрда «Селлинджерский хоровод» для струнного оркестра (1954), нескольких струнных квартетов, многочисленных хоровых и сольных вокальных произведений.

Автор благодарит выпускницу Московской консерватории А. Хомутову за возможность ознакомиться с партитурой оратории «Дитя нашего времени».

прежде всего с его сочинениями «среднего периода». Отчасти просматриваются в логике последования номеров оратории также некоторые связи с барочными Страстями, но эта параллель, конечно же, условна, поскольку место протестантских хоралов здесь занимают хоровые обработки негритянских спиричуэлов. Текст оратории (написан самим композитором) связан с реальным событием: в 1938 году 17-летний молодой человек Гершель Гриншпан, еврей, семья которого была отправлена в концлагерь, убил нацистского чиновника. Композитор поднимает в оратории важные этические проблемы. Рассказывая о преступлениях нацистов, Типпетт призывает каждого человека устремить взор на себя самого, обратиться к своей душе, чтобы распознать в ней добро и зло. Предназначенная для солистов, хора и оркестра, оратория состоит из трех частей. Каждая из них открывается хором, заканчивается спиричуэлом (всего в композиции задействованы 5 спиричуэлов) и, помимо прочего, содержит в себе ряд фуг. Две из них помещены в первой части (№№ 3 и 5), две во второй (№№ 13, 19) и одна — трехголосная fuga № 29 — в третьей. Мы рассмотрим три фуги — №№ 3, 5 и 19.

Фуга, являющаяся завершающим фрагментом № 3 (*Scena*), — двойная, с раздельным экспонированием тем, без дальнейшего их соединения. Помимо оркестра в ней заняты хор и альт solo. Фуге предшествует весьма продолжительный (66 т.) раздел с трижды меняющимся темпом, хоровая партия которого целиком состоит из имитаций, канонов и канонических секвенций. Однако, в момент вступления темы фуги в партии сопрано (т. 3 до ц. 26; она удваивается I Fl.) оркестр фактически умолкает, и изложение темы (со словами «Мы подобны зерну, которое может развеять ветер»), дублируемое флейтой, сопровождается одиноким звучанием Solo фагота. Занимая диапазон малой ноты, тема имеет типичный для активных тем фуг зачин с квартовым восходящим скачком и не менее традиционное продолжение, включающее еще две восходящие кварты (см. пример 288 а):

288

а)

Все дальнейшее изложение экспозиции весьма необычно. Несмотря на то, что каждый из 4-х голосов вступает строго через 4 такта после предыдущего, высотные позиции темы не позволяют говорить о привычных темо-ответных взаимоотношениях. Так, несмотря на то, что сопрановым голосам хора отвечают тенора, ответ в фуге звучит ниже не октавой, а ноной. Третье проведение темы (в партии альтов) также не возвращает нас к ее первоначальной высотной позиции, а осуществляется терцией ниже ее. Четвертое проведение (в партии басов) получает опять-таки, новую высотную позицию и излагается ундецимой ниже предыдущего.

Далее фуга приобретает черты мотетной формы: вслед за отзвучавшими басами, после паузирования, с новой, второй темой (со словами «Нас влекут к величайшей катастрофе» — пример 288 б) вступают альты, за ними стреттно тенора, спустя три такта — басы и через такт — также стреттно — сопрано.

Но проведения второй темы на этом не заканчиваются, она прозвучит еще дважды (в партиях теноров и сопрано). Высотные позиции голосов этой «строфы» фуги более упорядоченны, поскольку каждая стреттная пара (их оказывается три) использует кварто-квинтовую имитацию. Как и в первом разделе фуги, тема которого имела удержанное противосложение, здесь также в партии струнных присутствует удержанный контрапункт. Его широкие скачки, общий диапазон звучания — в пределах квартдецимы, — а также усиливающаяся с каждым новым проведением динамика способствуют наращиванию напряжения. Наконец, все приводит к кульминации (*tutti, ff*), после которой многократно повторяется, концентрируя на себе внимание, не снимающая напряжения нисходящая секундовая интонация...

Тема Фуги из № 5, начальным тоном которой является заключительный звук предыдущего номера, весьма показательна для стилистики оратории: ритмически выровненная, она в каждом своем мотиве «раздвигается» на полутон, достигая ум. 4 в восходящем направлении, как бы воспроизводящей интонацию вопроса: «Когда же исчезнет город ростовщиков?»

289

When shall the us-ur-er's cit - y cease?

When shall the us-ur-er's cit - y cease?

Вопросительной же интонацией, хотя и иной — с залигованной первой долей и «ползущим» нисходящим ходом, тема и открывается. Вся фуга почти втрое протяженнее предыдущей, хотя она и является простой, однотем-

ной. Строем ее экспозиции более традиционно — с прямолинейным порядком вступления голосов, с тонико-субдоминантовыми проведениями темы и удержанным противосложением; однако сменяющий экспозицию второй раздел (своеобразная контрэкспозиция, где тема и ответ излагаются секундой выше) приносит с собой возрастание плотности звучания хора и оркестра — за счет введения дублировок и стреттной подачи темы фуги. Однако динамический взлет длится совсем недолго, внезапно «сворачиваясь» и застывая на фермате *pp*. Третий раздел фуги, наиболее крупный по своим масштабам, максимально насыщенный стреттными проведениями темы, «поднимает» ее еще на тон выше. Более яркий в динамическом отношении, он сопровождается переходом к новому тональному центру — теперь уже с мажорным трезвучием на *e*.

Фуга из второй части оратории, № 19, под названием «Террор», особенно выразительна. Это опять-таки, как и в первом из рассмотренных нами примеров, двойная фуга, но теперь уже с одновременным экспонированием тем. Одна из тем (на 6/8) — с синкопами и залигованными в четырех случаях сильными долями — звучит только у оркестра; другая (на 3/4) поручена хору, партии которого удваиваются отдельными инструментами. Имея протяженность в 52 т., при темпе *Allegro molto*, фуга от начала до конца выдержана в динамике *f*, *ff*, и производит невероятно сильное впечатление своей внутренней собранностью, напряженностью и драматизмом. В подтверждение вышесказанного приводим обе ее темы:

290 **Allegro molto**

(V-ni)
(Cl.) *f*

Tenore *f*

Burn down their hou-ses! Beat in their heads! Break them in pie-ces on the wheel!

Думается, не случайно, в отличие от других фуг данной оратории, композитор прибегает здесь к намеренно академической трактовке формы. Это проявляется и в плане интервальных соотношений голосов (кварто-квинтовые имитации), и в плане использования целых трех удержанных противосложений, одно из которых («Гори! Бей! Круши!») начинается тремя резкими возгласами, второе — трехкратным повтором начального тона, третье — двумя двузвучными возгласами. Драматизации образов — а эта фуга явно имеет признаки программности — способствуют наличие в развивающей части стретт и динамизированная реприза (т. 3 после ц. 89), в которой с первого же такта заняты все инструмен-

ты оркестра и все партии хора, причем каждый голос основывается на материале либо темы, либо одного из трех противосложений.

Среди примеров использования фуги в составе кантатно-ораториального жанра отечественными композиторами несомненный интерес представляет **«Ночь в Мемфисе»** (1968) **С. Губайдулиной** — композиция, написанная для меццо-сопрано, мужского хора (на магнитной пленке) и оркестра на тексты из древнеегипетской лирики (в переводе Анны Ахматовой и Веры Потаповой)¹²⁰. Что касается стилистики этого сочинения, то в нем последовательно примененная техника додекафонии (с единой серией во всех семи частях, излагаемой и по вертикали, и по горизонтали, и по диагонали) изящно переплетается с ярко выраженными элементами восточной орнаментики, при этом строго рассчитанное, масштабно выверенное письмо — с необычайно красивой, утонченной по своему рисунку графикой — содержит также элементы алеаторики. Почти каждая из семи частей кантаты в том или ином виде включает в себя фугу. Причем большая часть этих фуг — канонические, стреттные, на новом витке истории и, естественно, с новыми нюансами воспроизводящие старинные каноны (как мы помним, получавшие в то время название «Fuga»). Мы остановимся на двух частях — **первой**, в которой наиболее ярко представлен как раз только что упомянутый тип фуги, и **пятой**, где фуга предстает в своем более позднем значении. Функции и роль этих фуг в произведении также различны. Первая, порученная не всему оркестру, а только струнной группе, имеет явно фоническое значение, углубляющее смысл слов, дополняющее, «дорисовывающее» их символику («Вечер убрался прочь. Сломан посох. Расколот его кувшин...»). У 15-ти инструментов (5 первых скрипок, 4 вторых скрипки, 3 альты, 2 виолончели и контрабас), от одного к другому и при этом в двух направлениях (снизу вверх и сверху вниз), стремительно проносится 12-тоновая «тема»; ее «бег» вырисовывает фигуру креста (см. форзац настоящей книги).

Обратим внимание на то, что поначалу серия сохраняет свои очертания лишь в партиях низких струнных; в партиях же скрипок, каждый из вступающих голосов начинается со звука, соответствующего первому, второму, третьему и т. д. тону серии. «Крест», возникающий из пересечения двух устремленных в противоположном направлении стретт, сменяется другой фигурой — двумя стреттами, образующими подобие стрелы. Сопровождающие пение солист-

¹²⁰ Автор книги благодарит В.Н. Холопову за предоставленные ею для анализа ноты кантаты Губайдулиной.

В соответствии с указанием автора кантаты, мужской хор должен быть записан заранее на магнитную ленту и воспроизводиться со стороны, противоположной сцене.

Тексты заимствованы из сборника «Лирика древнего Египта» (М., 1965).

ки (меццо-сопрано или контральто) со словами «Мне принадлежит покой природы», эти стретты сохраняют вышеизложенный принцип подачи серии. В целом они, как и «крест», воплощают новые, никогда ранее еще не применявшиеся разновидности канонического письма, в связи с чем и фуги должны быть, вне сомнений, отнесены к разряду «новых фуг».

Пятая часть кантаты — **Camminando** — чисто инструментальная, поэтому и фуга (см. Хр. № 49), которую содержит эта часть, относится к разряду оркестровых фуг. Ее общие контуры, казалось бы, вполне традиционны: четырехтактная, одногласно изложенная тема, которая затем неоднократно будет появляться на новой высоте, противосложение, интермедии, заключительная стретта и т. д. Однако и здесь немало оригинальных выразительных приемов, а также интереснейших композиционных находок; при этом вышеперечисленные компоненты получают весьма нетрадиционную трактовку.

Еще раз обратимся к теме фуги, начинающейся «взлетом» на нону и содержащей 12 неповторяющихся тонов. Позднее выясняется, что эти тоны становятся высотными позициями темы в ее экспозиционной и развивающей частях:

291



Так, после проведения темы в партии первой скрипки квартдецимой ниже — от звука *c* — вступает ответ (в партии альты), затем следуют от звука *f* третье проведение темы (в партии второй скрипки) и от звука *e* — четвертое (у виолончели). Поскольку и первое, и второе противосложения удерживаются, экспозиция фуги — начальный шестнадцатитакт — представляет собой канон. Следующая затем пятитактная интермедия (тт. 17—21), исполняемая духовыми инструментами, рельефно выделяется своей инструментовкой, тем более, что все последующие проведения темы будут также поручены только струнным инструментам. Стреттные пятое и шестое проведения темы (первое из них подает тему в ракоходе) располагаются на звуках *d* и *a*, седьмое — на звуке *b*, стреттные восьмое (в инверсии) и девятое — на звуках *es* и *g* и т. д. Предпоследняя из стретт (с т. 38) — пятиголосная, включающая проведения темы с тринадцатого по семнадцатое — подводит к заключительной, финальной 17-голосной (!) стретте (тт. 41—46), в которой один за другим вступают по полутонам все занятые в этой композиции инструменты. Суммируя в стретте весь звуковой материал, автор отказывается от традиционной каденции и внезапно обрывает звучание инструментов, тем самым усиливая эффект ожидания начала следующей, шестой части кантаты.

Концерт. В числе композиций этого жанра, включающих фугу, непременно должны быть названы Концерт для оркестра Б. Бартока, Концерт для оркестра ор. 38 П. Хиндемита (1925), Концерт для двух фортепиано И. Стравинского (1935), а также **Концерт для фагота с оркестром А. Чайковского (1977), Концерт для ударных, клавишных и струнных «Memoria 2» (1978) А. Вустина.** Первые три сочинения уже получили освещение в литературе, тогда как последние два менее известны, в связи с чем мы остановимся на них подробнее.

Несомненную новизну фуге из Концерта А. Чайковского придает необычная форма подачи начальной темы, чья ритмика и, в частности, выписанные группетто, создает некую аллюзию на барочные жанры. В отличие от традиционной схемы, где ответ поручается другому голосу, здесь он продолжает звучать вслед за темой в партии все того же фагота (что дало основание в переложении для фортепиано поместить эту пару, начиная с ц. 2, в партию одной руки) — подобно второму предложению периода повторного строения, с той лишь разницей, что это второе «предложение» излагается квинтой выше темы первого:

292 **Allegro molto** [quasi toccata]

f scherzando

1

В дальнейшем аналогичным образом ведут себя и следующие проведения темы и ответа. Тем не менее, при всей «игре» в восьмитакты и при возникающих ассоциациях с «периодами», первая тема фуги четырехтактна (последний ее такт вдвое укорочен, что помогает композитору избежать навязчивой квадратности). То, что «второе предложение» — это именно необычным образом введенный доминантовый ответ, прежде всего подтверждается вступлением в момент его начала звучания оркестра, с противосложением, «перепутавшим», как и ответ, место «своего выхода».

В целом, фуга написана живо, изобретательно, с привлечением ярких, эффектных концертных средств (прежде всего разного рода виртуозных пассажей) и, одновременно, весьма сложной полифонической техники (стретт и ка-

нонов с краткой временной дистанцией между вступающими голосами). Завершается она также необычно: после кульминации и *Lüfttraus'*ы на *pp* (заметьте, что на *pp* закончится и третья часть Концерта) звучит 22-тактный раздел с тремя проведениями основной темы, которая здесь излагается тритоном выше исходной позиции, первые два раза — в партии фагота, третий раз — в дублировках у оркестра.

Вторая композиция, выбранная нами, — «**Memoria 2**» А. Вустина — отличается особой оригинальностью, поскольку в ней солирует не один инструмент, а группа, но... группа ударных — мембранофонов. Все участвующие в исполнении произведения инструменты подразделяются композитором на 2 группы. Первую группу — концертирующую — образуют мембранофоны, которые в свою очередь делятся на 6 подгрупп; причем в I, III и V-й желательны наличие в каждой не менее 5-ти инструментов, а во II, IV и VI-й не менее 6-ти (следовательно, солирующая группа предполагает участие 33-х инструментов). Вторую группу образуют клавишные инструменты (челеста и фортепиано), а также струнные. В Примечаниях к партитуре (М., 1988) композитор оговаривает и такой важный штрих, как желательность присутствия в I, III, V подгруппах двух односторонних и трех двухсторонних том-томов, а во II, IV, VI — четырех двухсторонних том-томов, одного большого барабана и одного педального большого барабана¹²¹. Самое же главное условие исполнения — это необычная настройка ударных: входящие во II, IV, VI подгруппы инструменты должны быть настроены ниже, чем инструменты I, III и V-й подгрупп, что и позволяет создавать эффект имитации (с неким неопределенным интервалом).

Аккомпанирующая группа преимущественно занята в начальном и заключительном разделах композиции. С момента начала фуги (затакт ц. 1, т. 25) она исчезает и впоследствии появляется лишь в самом конце (ц. 11), что придает материалу, исполняемому ею, функцию обрамления. В беседе с автором книги композитор метко сравнил этот музыкальный материал с «занавесом», который открывает и закрывает произведение.

Что касается собственно фуги, то она полностью отвечает творческой установке композитора, считающего, что «*время должно подчиняться принципу, которому подчиняется высота*»¹²². В связи с чем главным организующим и выразительным началом здесь становятся ритм, время, пропорции. В соответствии с наличием 6 групп мембранофонов фуга «шестиголосна». Вся композиция

¹²¹ «В качестве замены указанным инструментам, — уточняет композитор, — возможны малые и цилиндрические барабаны без струн, тимбалес, конги и другие мембранофоны. Педальные большие барабаны обязательны» (Примечания к партитуре. С. 4).

¹²² Из беседы с автором книги.

выстраивается в виде 12-ти двадцатичетырехтактов, и, таким образом, тема «протягивается» на 24 такта. Начиная с ц. 6, и тема, и весь сопровождающий ее материал излагаются в ракоходе вплоть до начального такта, к которому добавлен заключительный двухтакт.

* * *

Итак, познакомившись с современными фугами самого разного содержания и строения, самого разного плана — как приближающимися к традиционным, так и, наоборот, казалось бы, в корне порывающими с прошлым, мы, тем не менее, не можем не отметить присутствие в них практически всегда тех или иных качеств, выработанных мастерами предшествующих столетий. И это неудивительно: именно такой подход к фуге завещан мастерами прежних веков и самим И.С. Бахом. Замечательно сказал об этом Ферруччо Бузони: *«Фугу, на мой взгляд, с большой натяжкой можно обозначить как очень строгую форму в музыкальной композиции. И условие для живого сохранения этой формы заключается в том, что ей должна быть предоставлена широчайшая свобода»* (выделено нами. — Н.С.). *Среди произведений, которые претендуют на художественную (не только формальную) ценность, я еще никогда не наталкивался на абсолютно строгую фугу... Уже баховская фуга построена целиком на неправильностях и «исключениях». И я должен сказать, что только руке мастера может быть предоставлено такое право свободы, но следует при этом заметить, что мастерства ничем иным не добиться, кроме как завоеванием этого права... Право мастера... принять за правила только баховские «исключения из правил»»* (цит. по 70, с. 33–34).

Думается, поэтому каждый, кто обращается к фуге, будучи несомненно, обязанным соблюдать ее строгие правила, одновременно волен интерпретировать их совершенно свободно...

Можно было бы еще и еще говорить о достоинствах фуги, о ее способностях и возможностях, однако, вовремя поставленная точка всегда лучше мудрых, но затянутых речей. ...Но как трудно поставить точку там, где она не может быть поставлена! Все же, не упустим случай и, завершая эту книгу, познакомим Читателя с замечательными словами, в адрес Фуги, произнесенными Эрнстом Фридрихом Рихтером:

«Как бы ни смотрели на фугу, как на цель, или средство к цели, другими словами, имеется ли в виду в будущем сочинение фуги или нет... изучение ее и усердные упражнения в ней всегда считались лучшим и превосходнейшим средством для приобретения наибольшей ловкости в голосоведении и полного умения владеть материалом, — и впредь, несомненно, средства эти не будут пренебрегаемы до тех пор, пока музыка останется искусством, пока свободное развитие материалов, лежащих в основной мысли, с помощью фантазии сохранит свое значение, пока ложное направление или влияние моды не изменят, не преобразуют ее, и она, обогащаясь внешними средствами, красотой и звучностью материального тона, не утратит настолько же внутреннего своего достоинства.

Но и в последнем случае fuga сохранит хотя бы историческое свое значение; понимание ее, умение строить ее и в этом случае не должно ускользнуть от нас, если мы не пожелаем заслужить от современников и потомства упрек в музыкальном невежестве. Поэтому считаем обязательностью каждого отдельного лица вполне овладеть этой формой и передать ее потомству» (141, с. 48).

А теперь, дабы убедиться в том, что предпринятый нами труд был не напрасен и каждый освоивший материал настоящей книги — познакомившийся с многочисленными вариантами и разновидностями фуги, с правилами и рецептами ее сочинения (хочется надеяться, что они не отбили у него интерес к этой форме...), одним словом, набравшийся знаний, — вполне может справиться с этим «чудищем»: написать фугу (и не одну!), мы предлагаем читателю тут же, безотлагательно, попробовать реализовать свои знания.

Итак, давайте напишем фугу... прямо сейчас! Берем карандаш, бумагу...

Вас что-то смущает? Вы вспомнили, что где-то слышали эти слова — «давайте же напишем фугу...»? Мы и не скрываем, что не сами сочинили их. А раз так, то естественно будет, прежде чем начать писать собственную фугу, позна-

комиться с композицией (см. Хр. № 51), текст одной из строк которой действительно гласит:

«Давайте же напишем фугу... прямо сейчас!»

Эти слова являются заключительной строкой веселого и остроумного сочинения Глена Гульда (1932–82) «So you want to write a fugue» («Так Вы хотите написать фугу...» для вокального квартета в сопровождении фортепиано (или струнного квартета *ad libitum*).

Автор этой фуги — выдающийся пианист современности, великолепный, тонкий интерпретатор музыки И.С. Баха, а также Пёрселла, Моцарта, Бетховена, нововенцев... Его исполнительские трактовки отличаются не только особой выразительностью, но также и исключительной ясностью (подчас с оттенком эксцентричности) аналитической, интеллектуальной работы; последнее качество — одна из основополагающих черт художественного метода Гульда¹.

Текст фуги (он также принадлежит Гульду) следующий:

*Так Вы надумали написать фугу?
Вам захотелось написать фугу,
Вам приспичило написать фугу?
Так давайте, пишите фугу, чтобы нам ее спеть!
Не обращайтесь внимания на то, о чем мы Вам говорили,
Не думайте о том, о чем мы Вам говорили,
Просто забудьте все, что мы Вам сказали,
И всю теорию, что Вы читали.
Ибо единственный путь написать ее —
Просто решиться.
Так забудьте же правила и пишите ее.
Попробуйте, да, попробуйте написать фугу.
Итак, презрите правила и дерзайте,
И Вы увидите, как это здорово,
И радость осенит Вас.
Это удовольствие, которое доставит Вам удовлетворение.
Так почему бы не попробовать?
Вы откроете, что Иоганн Себастьян
Был крутым парнем...
Но никогда не умничайте ради умничания,
Поскольку канон в инверсии — опасная диверсия,
А немного увеличения — серьезное искушение.
В то же время стретта с уменьшением — очевидное решение.
Но никогда не умничайте ради умничания,
Напоказ.*

¹ Кроме этой фуги Гульдом написаны также: Lieberson Madrigal (для вокального квартета в сопровождении фортепиано), струнный квартет (ор. 1), две пьесы для фортепиано, соната для фагота и фортепиано, фортепианная соната (неоконченная) и др.

*Есть от чего оробеть, не так ли?
И когда Вы закончите писать ее,
Я думаю, Вы испытаете по сему /поводу/ огромную радость
(надеюсь, что так)...*

Ладно, как говорится, ничего не потеряли и не приобрели...

Но по-прежнему все еще довольно трудно начать.

Давайте попробуем...

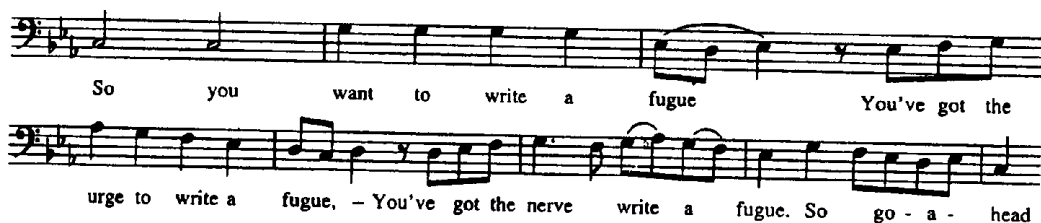
Давайте же напишем фугу... прямо сейчас!²

Слушая эту музыкальную пьесу, нетрудно заметить, что она, несомненно, должна быть отнесена к пародийным, шуточным: в ней проскальзывают «странности», ошибки, неточности, словно бы не просто не замечаемые, но превозносимые учеником, вполне довольным своим «опусом» (и при этом очевидные Мастеру — его учителю).

«Несоответствия» начинаются уже с темы, звучащей в c-moll. Она излагается в партии басов и занимает полные 7 тактов (завершается на сильной доле 8-го такта). Однако три фразы, из которых она состоит, отвечают трем строкам текста, охватывающим... всего только 6 тактов! «Остаток» занят «слишком рано» начавшимся противосложением с новым текстом, где трижды повторяется фраза «так давайте, пишите, чтобы нам ее спеть». Впрочем, и этот текст, и само противосложение в фуге не удерживаются. Хотя, казалось бы, при прямолинейном, как в данном случае, порядке вступления голосов (басы, тенора, альты, сопрано) удержанное противосложение могло бы не только упростить решение проблемы соединения голосов, но и обеспечило бы качественное звучание на протяжении целого крупного раздела. Увы, почти в 90% случаев возможность использования этого приема «проходит мимо ушей» учеников и редко когда реализуется в учебных работах без напоминания...

И все же, как показывает фуга Глена Гульда (заметим, что она двойная), некоторые моменты усвоены учеником не так уж плохо! Например, построение ответа: как и подобает темам, опирающимся на квинтовый ход от I к V ступени, он предстает как тонально-доминантовый, в котором квинтовый скачок темы грамотно, «по всем правилам», заменен на квартовый.

293



² Перевод текста — О. Зотовой.

Остроумно и изящно выполнен раздел фуги, начинающийся с т. 111: после 8-тактной инструментальной интермедии, музыка которой словно возрождает страницы классики (в частности, Второго бренденбургского концерта И.С. Баха) и как бы демонстрирует приобретенные знания, появляется вторая тема (т. 119) с текстом «но никогда не умничай ради умничания». Здесь каждая текстовая фраза обыгрывается: фраза «канон в инверсии — опасная диверсия» предстает в виде реального канона в инверсии (с осью обращения, правда, почему-то не III-й, а II-й ступенью); слова «немного увеличения» подчеркиваются «увеличением объема» мелодической линии посредством секстовой дублировки, а «стретта в уменьшении» — трехголосной стреттой с ритмически уменьшенным мотивом).

Вторая тема не получает полной экспозиции: за ней следует не только «сомнительный» ответ (из восьми тактов точно воспроизводится один, да и то с другим текстом) — «сомнительны» и остальные ее проведения. Впрочем, этих остальных — всего лишь... одно: изложение темы в партиях теноров и басов (после 28-и тактов их молчания) в октавном удвоении.

Как бы там ни было, еще один раздел фуги закончен... Радость по поводу того, что пройден еще один отрезок пути, предвкушение близкого окончания фуги, а с ним — торжественного момента достижения «звания» Мастера фуги, выражается вклинивающимся цитированием марша майстерзингеров из одноименной оперы Р. Вагнера, сначала только инструментальным (с-moll, т. 145), а затем и tutti'йным (F-dur, т. 150).. Остается совсем немного: грамотно выполнить репризу, в которой две темы должны соединиться, и коду. Ну что же, сначала в партиях альтов и басов осуществляется битональное (!) соединение двух тем (т. 161: первая звучит в с-moll, вторая — в Es-dur). Затем (т. 169) это соединение повторяется в партиях сопрано и теноров с изменениями — теперь оно не только становится однотональным, соответствуя g-moll, но, кроме того, демонстрирует владение вдвойне-подвижным контрапунктом (Ih +2, Iv -2)! Кода (с т. 190, на текст пятой строфы) акцентирует внимание на стреттной подаче темы (при этом будущий Мастер «нечаянно» увеличивает начальный квинтовый скачок, заменяя его секстовым).

Сочинив для фуги столь продолжительный текст, ее автор избрал довольно сложный путь. Текст постоянно меняется: вначале, как уже говорилось, это были первые три его строки; с такта 45, в мотивной разработке, тема получает текст второго четырехстрочия; с такта 69, в разработочном проведении в f-moll — третьего четырехстрочия и т. д. При этом в форме самого стиха куплетность едва ощутима. Неудивительно, что и в музыкальной форме возникает некая неопределенность... Не очень рельефно подана и вторая тема фуги: не имея полной экспозиции, она фактически повисает в воздухе...

Однако вернемся к нашему предложению и попытаемся самостоятельно написать фугу... на ту же тему Гульда (позволим себе ее немного сократить и изменить):

294



I.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

а) к Главе первой

**Инструментальные жанры — предшественники фуги
(органные мессы, обработки псалмов и гимнов,
хоральные вариации, фуги на хорал, магнификаты;
ричеркар и канцона)**

В этом разделе Читатель сможет более подробно ознакомиться с композициями трех крупнейших музыкантов — представителей барочного искусства Франции, Италии, Германии: Жеана Титлуза (1562/3–1633), Джироламо Фрескобальди (1583–1643) и Самуэля Шейдта (1587–1654), выполненными в вышеперечисленных жанрах. Их сочинения, как и сочинения других авторов, привлекаемые в этом разделе книги, возможно углубят его представление об этапе, предшествовавшем появлению баховской фуги.

Опубликованные почти в одно и то же время органные композиции Ж. Титлуза (первый том — 1623; второй том, содержащий магнификаты, — 1626)¹ и С. Шейдта (трехтомный сборник «*Tabulatura nova*» — 1624)², несомненно, отражают основные художественные интересы своего времени и отвечают его запросам. Несмотря на принадлежность к разным национальным школам, эти два автора предлагают во многом очень сходные композиционные и стиливые решения пьес, предназначенных для исполнения на органе во время службы. Для нас же особенно важно то, что большинство этих сочинений так или иначе оказывается связано с будущей фугой, подготавливает ее с композиционной и технической стороны.

Обратимся вначале к «*Tabulatura nova*» С. Шейдта. Ее третий том включает следующие инструментальные композиции: 12 небольших разделов **органной мессы «Dominicale IV. Toni»** (три, принадлежащие первой части, «Kyrie», и девять — второй, «Gloria»), Credo на хорал «*Wir glauben all an einem Gott*», ряд псалмов, разрабатывающих хорал «Jesus

¹ Записаны обычной нотацией (не табулатурной) на двух нотных станах.

² Первое среди немецких клавирных публикаций сочинение, оформленное автором в виде партитуры. В I-м томе находятся фантазии (в том числе на ut, re, mi, fa, sol, la), каноны, включая 24 канона; во II-м томе — хоральные обработки гимнов, Fuga a 4 v., Fuga contraria, токката и др.; в III-м — части органной мессы и магнификаты.

Christus, unser Heiland», гимны «Veni Redemptor gentium», «A Solis ortus», «Vita Sanctorum, Decus Agelirum» и др., а также **девять магнификатов в 9 тонах.**

Что касается **органной мессы**, то бо́льшая часть вышеуказанных разделов написана в технике сквозного имитационного письма³: цитируемый первоисточник — точнее его краткий фрагмент — прорабатывается в четырех голосах с использованием кварто-квинтовой имитации. Первые два голоса, как правило, вступают стреттно и по времени отдалены от двух других голосов (такую расстановку голосов показывают разделы: второй, третий, шестой, восьмой, одиннадцатый). Далее могут следовать повторные проведения первоначальной «темы» (на тех же высотах) или же ее варианты, как в нижеприведенном примере, где тема звучит в уменьшении. При внешнем, казалось бы, сходстве с мотетным письмом, ситуация с повторением начальной «темы» в уменьшении вряд ли была бы приемлема в хоровой композиции — хоровой мессе или мотете, поскольку там быстрое «прочтение» текста вызвало бы явный комический эффект. В инструментальной же музыке этот прием не только вполне допустим, но и, несомненно, очень выразителен:

1 т. I

Шейдт. Christe à 4 Voc.



В случае же использования протяженных первоисточников (как, например, в «Et in terra») Шейдт, искусно, в малых дозах пользуясь элементами колорирования, последовательно прорабатывает каждый из отделов песнопения, либо, как в «Gratias agimus», прибегает к технике на с. f.

³ В других разделах присутствует техника на с. f; последний раздел — пример моноритмического контрапункта.

Не менее интересно выполнены Шейдтом его **инструментальные обработки псалмов и гимнов**. Всегда связанные с конкретным первоисточником, они убедительно демонстрируют яркий дар немецкого композитора-органиста-педагога, его исключительно свободное, блестящее, виртуозное владение контрапунктической техникой письма, сложнейшими ее формами и приемами, используемыми им всегда с огромной изобретательностью. Сочиняя разделы, предваряющие введение хора, Шейдт заботится не только об их мотивном сходстве с ним, но прежде всего об их интонационной и ритмической выразительности. При этом ритмическое воплощение отдельных голосов подчас предвещает конструкцию будущих так называемых «контрастных» тем фуг, состоящих из ядра и развертывания⁴:

2



Каждая из обработок Шейдта (в III-м томе их 7) представляет собой многочастную композицию, имеющую куплетно-вариационную форму, в связи с чем они могут быть отнесены к жанру **хоральных вариаций**. В одних случаях эти обработки ограничиваются 4-мя версусами (куплетами), в других — 6-ю, 7-ю. Как правило, большинство *versus*-ов четырехголосно, но в некоторых циклах, наряду с четырехголосными, встречаются двухголосные (*Bicinium*), трехголосные «вариации», как, например, в пятичастном цикле на гимн «*A Solis ortus cardine*» или же в двух семичастных циклах на гимны «*O Lux beata Trinitas*» и «*Christe, qui lux es et dies*» (заглавие первой из названных обработок — «*De Nativitate Christi*», второй — «*De Sancta Trinitate*»; третьей — «*Tempore Quadragesimali*»).

Остановимся более подробно на последнем из названных сочинений — «**Tempore Quadragesimali**» (см. Хр. № 66), в основе которого лежит гимн «*Christe, qui lux es et dies*». В этой композиции (как, впрочем, и во всех остальных) первая часть выполнена в технике сквозного имитационного письма с поэтапной проработкой каждого из четырех отделов гимна. Фактически перед нами один из видов будущей барочной **фуги на хорал** (мотетного вида). Начальная фраза хора, изложенного в дорийском транспонированном ладу, принимается за ее первую «тему», протяженностью в два такта (с каденцией в начале третьего такта). Она излагается в партии тенора. Далее квинтой выше (у альтов) следует «ответ», за которым без интермедии вступает третий голос — бас с проведением темы в ее основной высотной позиции (Пример 3 а). За ним вводится верхний голос — сопрано, после которого звучит дополнительное проведение в нижнем голосе, завершающее первую «экспозицию». Но ею не заканчивается первый раздел фуги, поскольку та же «тема», но

⁴ Обращаем внимание на то, что первый голос начинает как бы с ответа, и стреттно с ним вступает второй голос с темой в ее основной позиции. Подобное явление будет характерно для многих модальных фуг и сохранится вплоть до начала XVIII в.

уже в уменьшении (от звуков $g-d-g-d$), проходит еще 4 раза (пример 3 б). Затем следует 6-тактовая «интермедия», завершающаяся полной каденцией с заключительным мажорным трезвучием:

3

Chri - ste - qui - lux es et di - es, noc - tis te - ne - bras de - te - gis, lu -
cis - que lu - men cre - de - ris lu - men be - a - tum prae - di - cans.

a) Versus à 4 Voc

т. I

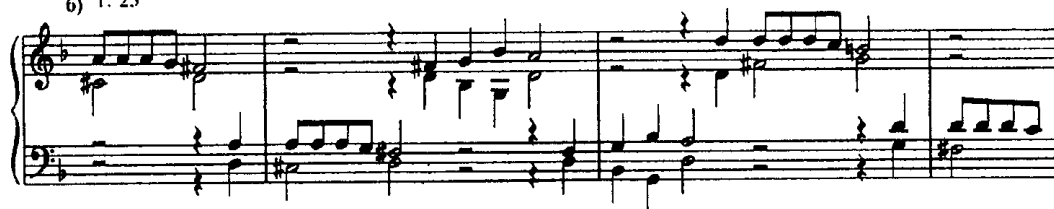
б) т. II

Второй раздел фуги — с имитационной, а точнее стреттной темо-ответной подачей второго отрезка хора (от V и I ступеней строя d — пример 4 а) — аналогичным образом после полной «экспозиции» включает «развивающую» часть. В ней «тема» (вторая «тема» фуги), взятая в уменьшении, дробится на два отрезка и получает мотивное развитие с секвентной проработкой голосов, очень напоминающей приемы разработки будущих го-мофонных форм (пример 4 б):

4
а) т. 20



б) т. 23



Этот раздел незаметно переходит в следующий — третий раздел хоральной обработки, в котором стреттно излагается третья «тема» фуги, соответствующая третьей фразе хора-ла. В отличие от двух предыдущих разделов она, продолжая мотивное развитие второго фрагмента, вначале содержит проведения «темы» в уменьшении (с членением на две фразы), а затем уже в основном виде:

5
т. 31-35



Самый маленький по размерам, данный раздел, не получая каденции, перетекает в четвертый, последний раздел, в котором с тем же ритмическим пульсом прорабатывается фрагмент четвертого отдела хора, являющийся четвертой «темой» фуги. Своими масштабами — 18 тактов — этот последний раздел четко соответствует первому, имеющему 19 тактов, а также двум средним, в сумме составляющим те же 18 тактов (общая величина 1-го versus'a 55 тактов). В силу же многократных повторов стреттно излагаемой «темы» (сначала 3 раза от звука *a*, затем 3 раза от *d*), сменяемых 4-мя следующими друг за другом бесконечными канонами на ее начальном мотиве (они образуют 8-тактное построение — см. пример 6 а), с двухтактной сменой гармонической опоры (сначала на *a*, затем на *b*, *c*, *d*; последний канон подводит к каденционной зоне), он явно воспринимается не только как наиболее динамичный, но и как завершающий. И действительно, в последующих его тактах тенор впервые проводит четвертую «тему» не в уменьшении — как раньше, — а в обыч-

ном ритмическом облике (пример 6 б), внося тем самым определенный баланс в ритмическое оформление строф хора:



В последующих *versus*'ах, которые намного короче первого, хорал разрабатывается уже другими способами:

- второй *versus* (продолжительностью в 17 тактов), представляющий собой *Vicinium*, излагает в условиях двухголосия четыре фразы хора в колорированном виде с применением квинтовой и октавной имитации;
- третий *versus* (16 тактов) — четырехголосный, с пометкой *Choralis in Canto*, — содержит хорал, излагаемый крупными длительностями, в верхнем голосе. Появлению каждой его фразы предшествуют трехголосные имитации, построенные на этом же материале. В целом техника выполнения этой вариации напоминает сочетание письма на *c.f.* со сквозным имитационным письмом;
- четвертый *versus* (16 тактов) — также четырехголосный, с обозначением *Choralis in Alto* — предполагает изложение хора в педали, квартой ниже (от *d*, то-есть, в гиподорийском ладу), где он подается как *c.f.* — в крупных длительностях. Сопровождающие его голоса интонационно уже не всегда связаны с ним и представляют собой нередко более или менее самостоятельные партии, объединенные между собой участием в имитациях;
- пятый *versus* (15 тактов) — четырехголосный, с пометкой *Choralis in Tenore*, — содержит хорал в виде *c.f.* также в педали, но уже в основной высотной позиции (в *g* дорийском). Три сопровождающие его голоса, излагаемые имитационно, в отличие от предыдущей вариации связаны с ним интонационно в большей мере; они, так же, как и ранее, демонстрируют удивительное мастерство и выдумку композитора;
- шестой *versus* (16 тактов) — трехголосный, имеющий *Choralis in Basso*, — аналогично предшествующим вариациям, содержит хорал в педали. Появление хора предвосхищает средний голос, который, впрочем, вскоре же начинает имитировать квинтой ниже верхний голос. Контрапунктирующие голоса в этой вариации, поглощая интонации хора, движутся легко и свободно, создавая впечатление, что они участвуют в игре — соревновании в остроумии, находчивости, изобретательности...

- седьмой *versus* (21 такт), будучи заключительным, естественно, пишется четырехголосным. Шейдт помечает в нем не только местоположения хора, но и прием подачи еще двух голосов: *Canon in subdiapason post minimam pedaliter. Choralis in Basso*. Своей подсказкой он сообщает, что хорал, как и в предыдущих вариациях, излагается в виде *c. f.* в педали, в партии баса. Кроме того, на протяжении всей пьесы два голоса звучат каноном в нижнюю октаву с отставанием один от другого в минимуме. Не обозначенный альтовый голос — свободный.

Практически ничего бы не изменилось, если бы композитор в заглавии этой пьесы поместил слово *Fuga*, которым в его время обозначался канон. Однако Шейдт и здесь, и в других аналогичных случаях пользуется термином *Canon*. Тем не менее, заключительная часть хоральных вариаций опять-таки, возвращает нас к **фуге на хорал**, но в старом значении термина.

Подытоживая сказанное, следует подчеркнуть не только тот момент, что хоральные вариации сыграли важную роль в становлении фуги, но и другой: работа, связанная с преобразованием хора и рождением относительно большого количества интонационно близких ему мелодических голосов хоральной обработки, оказалась исключительно ценной для творческой практики как последующих лет (магнификаты фуги Пахельбеля и др.), так и относительно отдаленной. Стоит вспомнить, например, цикл «Искусство фуги» Баха — тоже своеобразный *Gradus ad Parnassum*, в котором продвижение к техническому совершенству демонстрировалось на примере одной и той же темы, претерпевающей в разных фугах метро-ритмические, а также иные преобразования и дополняемой голосами, приобретающими порою значение тематически значимых.

Этот же путь к циклу из нескольких частей, основанных на интонационно сходном материале, разрабатываемом с применением фугированных принципов, отчетливо прослеживается в **девяти магнификатах** С. Шейдта. Все они строятся по одному и тому же плану: каждый из магнификатов — в соответствии с практикой *alternatim* — включает в себя только те части, против которых в нижеизложенной схеме стоит указание «орган»:

Magnificat anima mea Dominum... (Величит душа моя Господа...) орган

Et exultavit spiritus meus... (И возрадовался дух Мой...)

[*Quia respexit humilitatem ancillae suae...* (Ибо призрел Он на смирение...)
Ecce enim ex hoc beatam... (Ибо отныне будут...) орган

Quia fecit mihi magna, qui potens est... (Что сотворил Мне величие...)

Et misericordia... (И милость Его...) орган

Fecit potentiam in brachio suo... (Явил силу..., рассеял надменных...)

Deposuit potentes desede... (Низложил сильных...) орган

Esurientes implevit bonis... (Алчущих исполнил благ...)

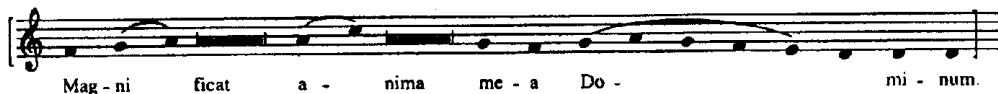
Suscepit Israel puerum suum... (Воспринял Израиля...) орган

Sicut locutus est ad patres nostros... (Как говорил отцам нашим...)

Доксология «Gloria Patri et Filio» и финальный «Amen», отсутствующие в тексте магнifikата, тем не менее, очень часто избирались (в том числе Шейдтом) для завершения композиции и также исполнялись на органе.

Техника письма магнификатов, как показывает сравнение их музыкальных текстов, очень разнообразна, но в целом является относительно стабильной для тех или иных частей. Во всех девяти магнификатах **первый версет** (см. Хр. № 6 а) выполнен в технике сквозного имитационного письма, предполагающей поэтапную кварто-квинтовую проработку отделов первоисточника (пример 7 а). Наоборот, **второй версет**, как правило, везде выдержан в технике, сочетающей письмо на с. f. (первоисточник предстает здесь в виде *cantus planus*) с кварто-квинтовой имитационной разработкой его фрагментов в других голосах (пример 7 б):

Magnificat l. Toni



a) 1. Versus à 4 Voc. Et exultavit



6) 2. Versus à 4 Voc.



Причем в некоторых композициях, например, в **Магнификате первого тона**, следуя ремарке «Choralis in Cantu», сопровождающей нотный текст⁵, с.ф. звучит в самом верхнем регистре. В **третьем версете** данного Магнификата, где сохраняется тот же вид фактуры и та же техника письма, что и во втором версете, с.ф. согласно ремарке «Choralis in Alto», перемещается к альту. В четвертом версете (та же техника) с.ф. располагается у тенора («Choralis in Tenore»). В пятом версете — у баса («Choralis in Basso»). Шестой версет в большинстве магнификатов предстает в технике *contrapunctus simplex*, без имитаций, и его хоральная мелодия «Gloria Patri» помещается в верхнем голосе. Впрочем, описанное строение Магнификата первого тона не является стабильным. В других композициях этого жанра местоположение хоральных мелодий может

⁵ См издание: Samuel Scheidt. Werke. Band VII. Tabulatura nova. Teil III (herausgegeben v. Ch. Manrenholz). 1954.

быть иным, что мотивировано либо использованием сокращенного числа голосов (например, третий версет в магнификате II тона двухголосен, и поэтому в нем хорал вынужденно помещается в верхнем голосе; этот же третий версет — он также двухголосный — в Магнификате IV тона предполагает попеременное исполнение хора то в верхнем, то в нижнем голосе), либо какими-то иными причинами. Для нас же эти композиции интересны как многообразием художественных приемов, своей собственно музыкальной стороной, так и показом самых разных способов работы с первоисточником, таким «парадом» техник и способов контрапунктического письма — всего того, что пригодится для будущей фуги.

Сохраняя общую схему расположения частей, магнификиаты, представленные в «*Tabulatura nova*», различаются многими параметрами: количеством участвующих в них или иных разделах голосов, приемами контрапунктического письма, ладовой организацией и т. д. Что касается последней, то, по-видимому, следует объяснить количество ладов — 9, а не привычное 8 или 12... Известно, что мастера того времени иногда пользовались девятым тоном — так называемым *перегринус* (или *перегриниус*). Однако у Шейдта «начальная попевка» этого 9-го тона по сути дела повторяет попевку первого тона, придавая тем самым логическую завершенность всему собранию магнификатов.

Несомненную ценность в художественном отношении имеют **восемь органных магнификатов Жеана Титлуза**, написанных в 8-ми церковных ладах. Каждый магнификат, предполагающий ту же, что и у Шейдта, особую манеру исполнения — *alternatim*, при которой чередуются части, исполняемые органом и хором, состоит из шести разделов (последний из них пишется на текст, не входящий в текст магнификата)⁶, замещающих собой такие фрагменты службы⁷, как:

1. *Magnificat anima mea Dominum...* (Величит душа Моя Господа...)
3. *Quia respexit humilitatem...* (Ибо призрел Он...);
4. *Ecce enim...* (Ибо отныне...)
6. *Et misericordia eius...* (И милость Его в роды родов к боящимся Его...)
8. *Potentes desede...* (Низложил сильных с престолов и вознес смиренных...)
10. *Suscepit Israel puerum suum...* (Воспринял Израиля, отрока Своего...)
- Gloria Patri et Filio...* (Слава Отцу и Сыну и Святому духу...)

Опуская подробности строения частей магнификата разных тонов, отметим следующее:

- каждая инструментальная часть имеет четырехголосную полифоническую фактуру, для которой — при наличии или отсутствии *cantus planus* — характерно прежде всего стреттно-имитационное письмо. Титлуз демонстрирует не только самый разный в

⁶ Специфическим моментом, отличающим магнификиаты Титлуза от аналогичных произведений других авторов, является написание им в каждом магнификате двух вариантов «*Deposuit potentes*», второй из которых имеет приписку: *alter ver* (другой вариант). Кроме того, каждый магнификат открывается с части, не имеющей названия, отсылающего к тексту магнификата и завершается инструментальной пьесой с текстом малой доксологии.

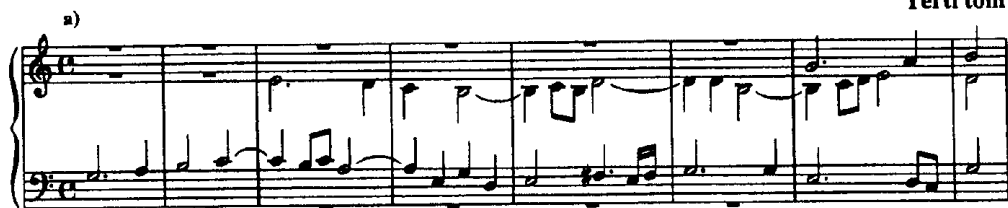
⁷ Как и в магнификатах Шейдта, текст магнификатов Титлуза приводится нами по синодальному переводу: 97. С. 189.

Анализируемые сочинения см. в издании: *Oeuvres complètes d'Orgue de Jean Titelouze*. Ed. Schott's Sohne. Mainz, 1869.

интервальном и временном отношении порядок вступления голосов (преобладают кварто-квинтовые и октавные), но и различные формы подачи музыкального материала, который наряду с изложением в прямом виде часто в ответе излагается в инверсии, с ритмическими изменениями и т. д.

- как правило, почти каждая инструментальная часть строится на последовательной проработке двух, трех «тем», в целом отвечая традициям техники сквозного имитационного письма. В ряде магнификатов, например, в Третьем, Пятом, Восьмом, особенно отчетливо ощутимы интонационные связи разных частей (они присутствуют и в других магнификатах, но выражены там менее ярко). Например, органные части из Третьего магнификата (см. Хр. № 7 а), в частности, первая, вторая, четвертая (включая и *alter ver*), а также пятая и шестая, открываются имитационной (в том числе фугированной) проработкой материала, содержащего гаммообразный поступательный ход, излагаемый как в восходящем, так и в нисходящем виде. Приводим начальные такты вступительной и двух последних частей:

8



Suscepit Israel



Gloria Patri



42 такта вступительной части подразделяются на два раздела, в каждом из которых в манере строгого стиля имитационно разрабатывается свой собственный тематический материал. Во втором разделе он звучит в стреттном виде с кварто-квинтовой имитацией голосов, причем

его яркий ритмический зачин позволяет услышать помимо 4-х обязательных и дополнительные проведения. Материал же первого раздела, отчетливо фиксируемый слухом в результате использования поступенного движения, излагается как в прямом, так и обращенном виде, принимая то восходящее, то нисходящее направление. Именно этот материал становится сквозной «темой» данного магнификата, появляясь почти в каждой из его частей⁸.

Отметим интересный момент: торжественно и светло звучащий в последней части мотив (явно григорианского происхождения) из начала *cantus'a planus'a* (тт. 3–13) будет впоследствии прославлен Моцартом, сделавшим его главной темой финала «Юпитера».

Несмотря на то, что Шейдт и Титлуз, как упоминалось, являлись представителями разных школ — немецкой и французской, они почти одинаково решают вопросы, касающиеся **хоральных обработок** (хоральных прелюдий). Как тот, так и другой мастер, работая с хоралом, не ограничивается созданием одной версии, а «предлагает» обычно по несколько вариантов обработки одного и того же песнопения, помещая его при этом то в верхнем, то в среднем, то в нижнем голосе, применяя разные способы контрапунктического письма. Все это позволяет с полным основанием считать данных композиторов авторами **циклов хоральных вариаций**.

Как и у Шейдта, практически все хоральные обработки Титлуза многочастны, причем некоторые из них, например, «Ad coenam», «Veni Creator», «Ave Maris Stella», состоят из 4-х версетов; «Pange Lingua», «Ut Queant Laxis», «Conditor alme Siderum», «A Solis Ortus», «Exsultet Coelum», «Sanctorum Meritis», «Iste Confessor», «Urbs Jerusalem» — из 3-х версетов; «Annue Christe» — из 2-х, однако последняя обработка имеет самостоятельную часть — *Amen* (все ее 55 тактов выдержаны на органном пункте — протянутом в верхнем регистре звуке *e*). Анализ музыкального текста этих органных композиций показывает, что, во-первых, любая из них — не такая уж короткая пьеса (от 43 до 60 и более тактов при движении четвертями, восьмыми и шестнадцатыми); более того, повторяя всякий раз при обращении к одному и тому же хоралу название пьесы и вводя помимо указаний на хорал обозначения 1 verset, 2 verset, 3 verset и т. д., Титлуз тем самым, возможно, хочет указать не только на родство этих пьес, но и на их относительную самостоятельность. Вместе с тем, повторяя одно и то же название, он — хочет того или нет — тем самым придает группе пьес некую цикличность, которая достигается разными путями: например, возвратом в последнем *versus'e* к технике письма начального *versus'a*, либо использованием в каждом последующем *versus'e* приемов из каждого предыдущего и т. д. При этом особенно важно то, что само обозначение «*versus*» в трактовке Титлуза приобретает новый смысл; это уже не короткая органная пьеса, которая была призвана замещать стих церковного песнопения, но пьеса достаточно развернутая, состоящая из нескольких разделов; в целом это «композиция-вариация», содержащая полифоническую разработку популярных, наиболее известных песнопений.

⁸ Заметим, что в последней части — «Gloria Patri et Filio...» — вслед за «экспозицией» и «контрэкспозицией», завершаемой полной заключительной каденцией с красочной фиоритурой (т. 24), композитор разрабатывает в той же стреттно-имитационной манере новый — хотя также связанный с поступенным движением — материал, имеющий не только собственную «экспозицию», но и ряд дополнительныхведений в прямом и обращенном виде.

Так, в четырех версетах «Ad coenam» само песнопение, изложенное в виде *cantus planus*, предстает лишь в крайних пьесах — первой и четвертой, где ему контрапунктируют три остальных голоса, стреттно разрабатывающие материал, опять-таки, тесно связанный с цитируемым первоисточником; фактурное же строение второго и третьего версетов явно напоминает сквозное имитационное письмо с кварто-квинтовой поэтапной проработкой отдельных фраз хора. Все четыре пьесы, к тому же, явно могут рассматриваться как предшественники будущей фуги на хорал, представленной в разных ее видах: мотетного вида (второй и третий верс.); на хорал, излагаемый в виде *cantus firmus* — которому контрапунктируют разрабатываемые фугировано одна за другой отдельные его фразы (первый и четвертый верс.)

Еще более разнообразной и интересной предстает полифоническая техника в 4-х версетах гимна «Ave Maris Stella». Уже в первой хоральной обработке — с *cantus planus* — контрапунктирующие гимну голоса способствуют раскрытию высокого поэтического содержания текста гимна:

*«О Звезда над зыбью, Мать Богa-Слова,
Ты вовеки Дева, дочь небес благая»⁹.*

Второй версет представляет собой настоящую фугу с «тонально-доминантовым» ответом и весьма подвижной, развитой фактурой; в третьем (Хр. № 7 б), камерном (трехголосном), вновь «вернувшийся» хорал сопровождается на протяжении всей пьесы канонем (in Diapente):

9

Récit

Необычайно интересно выполнен и 4-й версет, первые 14 тактов которого, казалось бы, настраивают на уже привычный для хоральных обработок фугированный тип фактуры с темо-ответными проведениями строф гимна в 4-х голосах. Однако далее, начиная с т. 15 (с момента модуляции в *a-moll* и остановки на трезвучии V ступени *d-moll*), фактура резко меняется: на оставшиеся 56 тактов вводится органнй пункт, сначала доминантовый (на

⁹ Перевод С. Аверинцева. Цит. по: 97. С. 148.

протяжении 41 т.), на фоне которого звучит красивое трио имитирующих друг друга голосов, а затем тонический (на 15 т.).

Наконец, обратимся к третьему автору — **Дж. Фрескобальди**, и к его уже упоминавшейся в Главе первой настоящей книги органной композиции «**Fiori musicali**» («Музыкальные цветы», 1635), включающей три органные мессы. Оригинальное название этого одного из самых знаменитых творений Фрескобальди гласит: «“Музыкальные цветы”, / состоящие из/ различных сочинений, токкат, Кюрие, канцон, каприччио, полезные для музыкантов...». Естественно, напрашивается вопрос: причем же здесь мессы? Тем не менее, действительно, пьесы, входящие в это собрание, предназначены для сопровождения евхаристии и исполнения в различные моменты богослужения. Для более четкого представления о содержании месс приводим Таблицу, составленную В. Апелем (см. 213, S. 458), которая позволяет не только нагляднее представить весь входящий в мессы материал, но и соотнести масштабы месс:

	Messa I	Messa II	Messa III
I avanti la Messa	Toccata	Toccata	Toccata
II Kyrie,	Christe	(12 пьес)	(8 пьес) (6 пьес)
III dopo l'Epistola	Canzon	Canzon	Canzon
IV dopo il Credo	Recercar	Toccata-Recercar	Recercar
Recercar	Recercar	Toccata-Recercar	
V per l'Elevatione	Toccata	Toccata	Toccata
Recercar	Recercar		
VI post il Communio	Canzon	Canzon	

Сборник заканчивается двумя каприччио — на народные песни «Бергамаска» и «Джирольметта», которые, возможно, и должны были компенсировать отсутствующую в третьей мессе последнюю канцону.

Как видно из схемы, первая композиция содержит 18 пьес к мессе «In Dominicis infra annum» (Orbis factor); вторая — 15 пьес к мессе «In Festis duplicibus I» (Cunctipotens genitor Deus); третья — 11 пьес к мессе «In Festis B. Mariae Virginis I» (Cum Jubilo)¹⁰. Каждая органная месса открывается токкатой — avanti la Messa («перед мессой»), после которой следуют разделы «ординария» мессы — несколько Kyrie, несколько Christe и вновь несколько Kyrie. Последующие пьесы исполняются в соответствии с указаниями — «dopo l' Epistola» — то есть, после (чтения) Посланий, «dopo il Credo» — «после Credo», «per l'Elevatione» — «во время “возношения”», post Communio — «после причастия».

Исходя из вышеизложенного, можно сделать заключение, что, по-видимому, число частей в органных массах в зависимости от характера службы и дня церковного календаря могло варьироваться. Более того, наличие нескольких Kyrie, Christe давало органисту возможность выбора той или иной пьесы, наиболее подходящей к конкретной ситуации.

¹⁰ Мы сохраняем названия месс и частей, присутствующие в изданиях Петерса (Edition Peters) и Пьера Пиду (Bärenreiter, Kassel–Basel, 1949–58). Оригинальные же названия месс следующие: Missa della Domenica, Missa delli Apostoli, Missa della Madonna.

Наконец, не может не обращать на себя внимание тот факт, что наряду с традиционными частями в органных мессах Фрескобальди значительное место занимают такие жанры, как ричеркар, канцона, токката. На первых двух (наиболее интересных с точки зрения полифонии) мы остановимся подробнее, предпослав их анализу некоторые сведения из истории этих жанров.

Ричеркар (от итал. *ricercare* — «искать») как имитационно-полифоническая пьеса сложился не сразу. Ему предшествовали пьесы-импровизации типа интонаций, прамбул, прелюдий — преимущественно аккордового склада, однако включавшие и пассажные фрагменты; они предназначались (в том числе с целью настройки) как для клавишных инструментов, так и для лютни. Первое употребление этого названия связывают с именем Ф. Спиначчино, который использовал его в лютневой табулатуре 1507 года. Аналогичного типа ричеркары содержат издания Дж.А. Дальца (1508) и О. Петруччи (1507–8). Явно дидактическую цель, а именно — развить исполнительские навыки, преследуют, например, ансамблевые пьесы под названием *ricercada*, помещенные в учебнике импровизации на струнных смычковых инструментах «*Trattado de glosas...*» (1553) Д. Ортиса. Важно, что с 40–50-х годов XVI века ричеркар начинает трактоваться как полифоническая пьеса, близкая по методам работы с музыкальным материалом, принципам его подачи и другим композиционным деталям фантазии, канцоне, фуге, а также мотету. При этом сам музыкальный материал очень часто заимствовался из вокальных композиций, о чем можно судить, например, по ричеркарам, вошедшим в сборник «*Musica nova*» (1540). Вообще же на титульных листах многих сборников того времени (в том числе А. Вилларта) указывалось, что они одинаково пригодны как для пения, так и для исполнения на органе и других инструментах.

В числе авторов ранних полифонических ричеркаров следует особо выделить А. Вилларта, Дж. Каваццони, Ж. Бууса; сложившийся тип ричеркара демонстрируют композиции А. Габриели — автора более 30 сочинений этого жанра, и его племянника Дж. Габриели. Кульминация в развитии ричеркара связана с именами Я. Свелинка, Дж. Фрескобальди, его ученика И.Я. Фробергера и И. Пахельбеля, в творчестве которых ричеркар особенно сближается с фугой. О близости этих двух жанров можно судить и исходя из предлагаемого Марпургом определения строгой фуги: «Если такая фуга... дает повод показать ряд контрапунктических выдумок, таких как различные виды имитаций, примеры двойного контрапункта, канонического письма и модуляций (? — Н.С.), ей можно дать итальянское название *ricercare* или *ricercata* — это и есть искусная фуга, мастерская фуга» (274, S. 19). Впрочем, в наше время это заявление выглядит, пожалуй, чрезмерно смелым, и вряд ли можно согласиться с ним полностью: если вспомнить фугу из 29-й сонаты Бетховена или фугу из финала 5-й симфонии Брукнера, а также вообще ряд мастерски выполненных фуг, — станет очевидно, что на самом деле вовсе не каждая фуга, в которой используются приемы обращения темы, ее ритмическое увеличение, уменьшение, или же отсутствуют интермедии, может быть уподоблена ричеркару (и тем более названа ричеркаром). Однако знать о явных признаках этого жанра, несомненно, важно; более того — параллели с ним вполне уместны как при рассмотрении ряда баховских произведений (например, фуги C-dur из первого тома, Cis-dur из второго тома ХТК, органной фуги C-dur — BWV 547), так и при рассмотрении произведений более близких нам по времени создания (например, фуг А. Пирумова, в том числе из его цикла «Полифоническая тетрадь»). Тем не менее, переходя собственно к анализу ричеркара, считаем полезным не забывать совер-

шенно верное, на наш взгляд, высказывание В.В. Протопопова о том, что «преобразование ричеркара в фугу — итог двухвековой его эволюции» (136, с. 32).

Совершенно замечательное высказывание по поводу ричеркаров принадлежит одному из персонажей «Диалога о старинной и новой музыке» (1581), трактата Винченцо Галилея (1520–1591). Явно пресытившись обилием похожих друг на друга музыкальных композиций, он раздраженно восклицает: «Разве ты не видишь особое упрямство в применении прямых и обращенных имитаций, столь часто и упорно употребляемых ими в контрапунктированных пьесах и потому называемых ими "Ricercari" и составляющих особую область инструментальной музыки? Они большей частью пишутся для четырех голосов, без всякой зависимости от текста и с той только целью, чтобы занять больше времени и усладить слух разнообразием звуков, аккордов и движения. Имитации подобной фуги, соблюдаемые столь строго и внимательно, происходят лишь от тщеславия музыканта или композитора» (цит. по 122, с. 519). Указывая на количество голосов, обычно употребляемых в ричеркарах, и на строгость используемых в них имитаций, автор этих слов фактически отождествляет ричеркар с фугой. Слова «без всякой зависимости от текста» следует, конечно же, понимать как указание на то, что это прежде всего инструментальные пьесы, и что мы можем не всегда найти в них привычные для мотета последования тексто-музыкальных строф, приемов символики и т. д., хотя сам музыкальный материал во многих случаях бывает связан с вокальными жанрами и песенными источниками. Так, один из ричеркаров А. Габриели — «*del Primo Tuono. Alla quarta alta*» — написан на тему, совпадающую с начальной интонацией немецкой песни «*Elslein, liebstes Elselein*» и французской «*De tous bien plaine*», а также с первоисточником, взятым Палестриной за основу мессы «*Sine nomine*»¹¹. Темой другого, восьмиголосного ричеркара А. Габриели является начальный двухтакт песни Себастьяна Феста «*Un bel mattino per la fresca*»¹². Остановимся подробнее на первой из названных композиций Андреа Габриели.

Тема ричеркара «*del Primo Tuono*» (впервые опубликован в 1595 г.), прежде всего ее интонационное строение и ритмика, как мы убедились ранее, достаточно популярны в музыкальном искусстве эпохи Ренессанса. Они одинаково характерны как для немецкой, так и для французской народной песенной традиции, влияние которой на профессиональное творчество (в том числе на итальянских мастеров, и в частности, Палестрину) трудно переоценить. Поэтому далеко не случайно при взгляде на графическую сторону нотного текста можно решить, что перед нами вокальная композиция XVI века — мотет или фрагмент мессы с отсутствующими, то есть невыписанными, словами, — настолько это письмо традиционно для вокальных жанров:

¹¹ Примеры указанных композиций, включая также тему органной фуги a-moll Баха, представляющую собой своеобразный колорированный вариант вышеперечисленных тем, помещены в первом томе нашей книги — «Контрапункт строгого стиля и фуга» (с. 26).

¹² Этот последний случай заимствован нами из книги В. Протопопова «Очерки. Из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века». Кстати, что касается ранее названного ричеркара Габриели, то автор очерков указывает на совпадение его темы с начальным оборотом (взятым в инверсии) хорала «*Vater unser im Himmelreich*».



Анализируемый ричеркар (см. Хр. № 4) написан в *g* дорийском (транспонированном первом тоне) и имеет трехчастную однотемную форму, границы частей которой определяются методом и способами работы с избранным тезисом-первоисточником. В первой части вышеприведенная тема, проходя в кварто-квинтовых имитациях (от звуков *g* и *d*) в четырех голосах, излагается 12 раз, в целом образуя три группы экспозиционных проведений. Вторая часть (с т. 35), содержащая новые высотные позиции темы (она неоднократно проводится от звука *c*, но, как выясняется, является в данный момент не главной, а сопутствующей), образует самостоятельный раздел, который, однако, возникает вовсе не благодаря ладовым преобразованиям, а в результате введения нового способа изложения главной темы, которая подается здесь в четверном увеличении и, следовательно, предстает уже не в минимаксах (как в первой части), а в лонгах. При этом, естественно, сокращается число ее проведений — она звучит всего 4 раза: I — V — V — I (в каждом голосе по одному разу на высоте *g* и *d*). В других голосах тема излагается в своем обычном, первоначальном ритмическом варианте. Использование здесь стреттных образований получает продолжение в третьей части. Эта последняя часть ричеркара «улаживает конфликт» — резкий «перепад» ритмики при подаче темы в двух предшествующих частях. В ней основная тема излагается в двукратном увеличении, то есть в максимаксах, и звучит 5 раз (I — V — V — I — I), аналогичным образом от звуков *g* и *d*, дважды подряд проходя в конце ричеркара в верхнем голосе. Одновременно с ритмическим увеличением Габриели применяет в этом последнем разделе и стреттные проведения темы в уменьшении, сочетая вместе разные ритмические варианты одной и той же темы.

Наряду с однотемными широкое распространение в XVI — первой половине XVII вв. имели и многотемные ричеркары, которые повторяли своим строением структуры хоровых композиций и логику следования разделов тексто-музыкальной формы. С одним из ранних образцов ричеркара подобного вида знакомит нас **Ricercar secondo** (из I книги) **Якоба Бууса**, изданный наряду с другими пьесами этого жанра в 1547 году (в Венеции). Как и другие ричеркары этой книги, он опубликован в виде отдельных партий голосов и предназначался для исполнения на нескольких инструментах либо на органе. Несмотря на приписку «*da cantare o sonare*», его музыкальный текст имеет явно инструментальный характер. Ричеркар обладает внушительными размерами — 260 тактов, и в нем последовательно разрабатывают-

ся 7 punti — кратких тем¹³. Каждая из них имеет четко означенное initio и, как правило, размытое окончание, которое всякий раз варьируется. Первое punti проводится 12 раз, иногда в октавном, но чаще — в кварто-квинтовом соотношении голосов, занимая позиции на I, IV, V ступенях и даже один раз на II ступени (в стретте, с проведением на V ступени). Не меньшее — а иногда и гораздо большее количество проведений имеют и остальные punti (например, второе звучит 16, пятое — 18 раз). Их начальные мотивы легко запоминаются, поскольку открываются очень характерными попевками. Это либо уже хорошо нам знакомая «тема», впоследствии использованная Моцартом в главной партии финала «Юпитера», либо весьма популярные в полифонической (да и не только полифонической) музыке интонации: I — V — VI — V (вторая тема), V — III — I — IV (шестая тема), V — I — VIII (седьмая тема). Большая часть punti подается в стреттном виде, чем и объясняется размытость их окончаний. Приводим «экспозиции» первой, четвертой и пятой тем:

11

a) Superius

б) т. 108

в) т. 130

¹³ В издании «Das Musikwerk» («Die Kunst der Niederländer», Bd. 22. S. 99), в котором опубликован этот ричеркар, в примечаниях, касающихся данного произведения, явно допущен ряд неточностей: в трех случаях указаны неверные такты и названо не 7, а 6 тем.

Однако, с течением времени число тем в ричеркарах значительно убавляется. Явно сокращается оно, например, в творчестве **Фрескобальди**, ограничиваясь двумя, тремя, реже четырьмя темами; сами же составные части ричеркара при этом увеличиваются. В дополнение к сказанному о ричеркарах Фрескобальди в первой главе данной книги рассмотрим еще несколько композиций этого жанра из «**Fiori musicali**», где в одних случаях подготавливается fuga с присоединяющимися темами (№ 31 — см. **Хр. № 8 б**) или же с раздельным экспонированием тем и их совместной репризой (№ 32 — см. **Хр. № 8 в**), в других — возникают аналоги fugе с одновременным изложением тем (двух — № 25, трех — № 22, четырех — *Ricercare con guattro soggetti*) либо промежуточному варианту между fugой с одновременным экспонированием тем и fugой с присоединяющимися темами (№ 15, 19).

Ричеркар № 15 (*Ricercare dopo il Credo* — см. Приложение, с. 773) открывается одноголосным изложением темы, которая 3 раза проходит в высотных позициях I и V ступеней *g* дорийского (с заменой в ответе тона реперкуссы на основной тон, с последующим точным цитированием, — что станет показательным для барочной fugи, имеющей модулирующую тему):



Вместо ожидаемого 4-го проведения темы в верхнем голосе вступает вторая тема (в хорошей музыке она явно имела бы другой текст), ответ на которую совмещается с ответом на первую тему. Далее обе темы (двухтактные) продолжают поочередное и совместное изложение, появляясь только на двух высотах — *g* и *d*: в 29 тактах ричеркара первая тема проходит 8 раз, вторая — 10. Возникает форма, которая в некотором роде предвосхищает двойную fugу с присоединяющейся темой.

Что касается ранее названных «*Ricercare cromatico post il Credo*» (**№ 31**) и «*Altro Ricercare*» (**№ 32**), то первый из них, протяженностью в 71 такт, состоит из 3-х частей, объединяемых присутствием, а точнее фугированным развитием одной и той же темы хроматического строения (что отражено в заглавии). Начинаясь с V ступени двухтактная тема получает тонально-доминантовый ответ с заменой V ступени на I (пример 13 а). В 18 тактах она появляется 8 раз, что свидетельствует об отсутствии каких-либо значительных интермедийных участков. Во второй части (протяженностью в 22 такта) тема проводится 6 раз, причем к ней присоединяются две новые темы (пример 13 б). Одна из них, начинающаяся квинтовым скачком, также получает тонально-доминантовый ответ. Она проходит в разных голосах 5 раз, при

этом ее окончание каждый раз варьируется. Другая, более подвижная, появляется 8 раз, причем ее центральные (4-е и 5-е) проведения, совпадающие с центральной зоной этой части (11-й такт), звучат одновременно, излагаемые параллельными децимами. В третьей части (пример 13 в), самой продолжительной (31 такт), основная хроматическая тема подается в ритмическом увеличении (в 2 раза). Количество ее проводений (7) — средняя величина между числом проводений в первой и второй частях; общая продолжительность ее звучания здесь, в изложении целыми нотами, аналогична времени ее звучания в предыдущих частях — где она излагалась в общей сложности 14 раз половинными нотами. Задумывался ли над этим Фрескобальди или же это просто случайное совпадение, сказать трудно, однако в данной композиции подобный баланс в общей организации целого особенно важен, поскольку довольно подвижная вторая тема, с гаммообразным продвижением четвертями от I ступени к V, сопровождая основную — хроматическую, вовлекая ее в стремительный круговорот, стремится заполнить своим бегом все звуковое пространство и явно нуждается в «ограничительных мерах»:



Следующая пьеса — «Altro Ricercare» (№ 32 — Хр. № 8 в) — своей конструкцией — порядком частей и соотношением тем — также подготавливает барочную многотемную фугу, но уже иного строения. В отличие от только что рассмотренного ричеркара (№ 31), в котором отчетливо проявились черты фуги с присоединяющимися темами, здесь (хотя и с явными «скидками» на тональный план) возникает прямая аналогия с многотемной фугой, содержащей отдельные экспозиции тем и совместную репризу. 80-тактный ричеркар имеет 4 раздела. В первом экспонируется первая тема (порядок ее проводений несколько необычен: Т — Т — D — D), которая в 24-х тактах проходит 10 раз. После полной каденции с остановкой на тонике (подчеркнута фермой) следует второй раздел с фугированным развитием новой темы. В нем всего лишь 16 тактов, но тема успевает прозвучать 12 раз; этот раздел более экспрессивен, чем

предыдущий, — возможно из-за более подвижного ритма темы, а также из-за ее хроматического движения и стреттной подачи. Третий раздел, начавшийся после каденции на V ступени и ферматы, которыми завершился второй раздел, по величине такой же, как предыдущий — в нем 15 тактов и, опять-таки, новая тема, которая в общей сложности проходит 11 раз. В момент завершения этого раздела, в каденции, на тонике появляется первая тема, а спустя такт к ней присоединяется вторая. Затем, сразу же одна за другой, с дистанцией в полтакта, повторяются все три темы. Это начался четвертый, самый большой раздел ричеркара (26 тактов), в котором все темы проходят в совместном звучании (пример 14), участвуя в стреттах и различного рода контрапунктических (высотных и временных) перестановках. При этом важную корректирующую функцию выполняет педаль, в которой появляется сначала третья тема (на V ступени), затем первая (на I ступени), после нее вторая (на I ступени), и вновь третья (на IV ступени). IV ступень входит в каденционную зону и образует плагальную заключительную каденцию:



Канцона в еще большей мере, чем ричеркар, связана с песней. Да и само название — *canzone* или *canzon* — в итальянском языке означает «песня». Однако в XVI–XVII вв. этим термином называли прежде всего инструментальные переложения многоголосных полифонических французских *chansons*. Подобные переложения для лютни или для клавишных инструментов обычно получали название *canzona francese* или *canzon alla francese* (то есть «французская канцона») ¹⁴. Самые ранние образцы подобных инструментальных транскрипций, по-видимому, принадлежат М.А. Кавациони. Они вошли в его сборник «*Resercari, motetti, canzoni*», изданный в Венеции в 1523 году. Представленные в этом сборнике канцоны мало чем отличаются от двух других жанров, поскольку имеют такой же, как и они, ярко выраженный полифонический характер.

Среди авторов канцон — А. и Дж. Габриели, К. Меруло, А. Банкьери, Л. Лудзаски, Дж. Фрескобальди, К. Керль и др. Через Фробергера (ученика Фрескобальди) и Керля канцона получила распространение в Германии, где ей отдали дань Букстехуде и Бах.

Некоторые из инструментальных канцон, как сообщалось ранее, представляют собой виртуозную аранжировку вокальных пьес. К числу подобных примеров принадлежит французская канцона «*Pour ung plaisir*» А. Габриели, выполненная на основе *chanson* (с тем же названием) Т. Крекийона (нидерландский композитор, ум. ок. 1557г.) ¹⁵. Сравнение этих пьес показывает, что Габриели, не отклоняется ни на такт от оригинала, абсолютно точно воспроизводит музыкальный текст *chanson* и лишь орнаментирует его, колорирует и рас-

¹⁴ В отличие от инструментальных, вокальные итальянские канцоны назывались *canzona da sonar*.

¹⁵ Полный текст той и другой пьесы помещен в антологии К. Пэрриша и Дж. Оула «Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха» — 138. С. 56–64.

цветивает, вводя проходящие и вспомогательные ноты. Будучи помещенными друг под другом, оригинал и обработка наглядно демонстрируют те основные диминуционные фигуры, которыми пользовались в инструментальной музыке мастера XVI — начала XVII вв.:

15 а) Pour ung plai - sir qui si peu du

б)

Отличие канцоны от ричеркара предстает особенно очевидным в тех случаях, когда сравниваемые композиции написаны на одну и ту же тему. С подобными примерами мы встречаемся в творчестве Джованни Габриели (см. Хр. №№ 5 а, б). Первое, что бросается в глаза, — это использование в канцоне, в соответствии с традицией, более мелких длительностей, в результате чего письмо канцоны выглядит «черным», тогда как ричеркара — «белым». В данном случае этот контраст выявляется не в первых тактах, а позднее:

16 а)

б)

Второе, что отличает канцону от ричеркара: в ричеркаре явно доминирует импровизирующее письмо с большим количеством свободных построений, содержащих материал развивающего характера, — своеобразных «интермедий», продолжительность которых иногда доходит до 8, 11 тактов (см. тт. 29–36; 46–56), в то время как в канцоне такого

С течением времени канцона приобрела определенную независимость от песенных форм (и, в частности, от *chanson's*). Более того, подобно ричеркару, она аналогичным образом стала трактоваться не только как однотемная, но и как многотемная пьеса. А это, в свою очередь, свидетельствует о том, что сложная (многотемная) fuga складывалась либо параллельно с простой фугой, либо, возможно, даже раньше. Как правило, многотемные канцоны имеют контрастно-составную форму (хотя, по идее, могут быть представлены и в условиях одночастной формы).

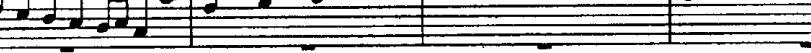
В основной части нашей книги (с. 107) мы уже акцентировали внимание на одной из канцон «*Fiogi musicali*» Фрескобальди — двухчастной (№ 18). Однако наряду с двухчастными канцонами Фрескобальди пишет канцоны с большим количеством частей. Таковы, например, трехчастная, выполненная в гипофригийском ладу, *Canzona quarti toni dopo il postcommunio* (№ 35) и *Canzona dopo l'Epistola* (№ 29 — см. Нотное приложение, с. 775), представляющая собой 4-частный цикл. В названных пьесах, как и в ряде многотемных ричеркаров, части крупной композиции связаны тематически. Приводим для сравнения начальные такты четырех частей последней из названных канцон (№ 29):

17 a) T. S

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff in 6/8 time. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of five measures. The first measure has a whole note chord in the treble and a half note in the bass. The second measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The third measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The fourth measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The fifth measure has a whole note chord in the treble and a half note in the bass.

6) τ. 25

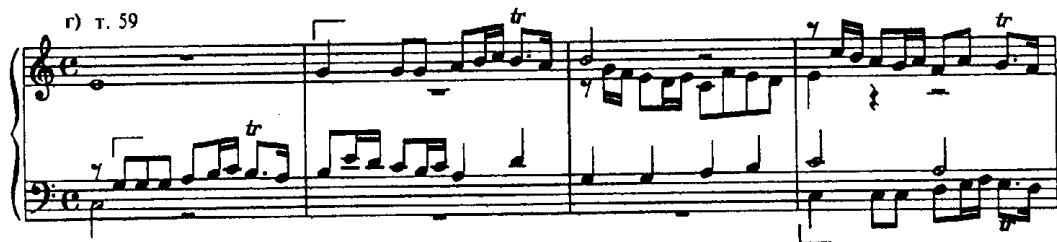
6) т. 25



B) T. 44

B) 1. 4/4

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of two staves, treble and bass. The melody is primarily in the treble staff, featuring eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a double bar line.



Вообще, что касается многотемных ричеркаров и канцон, то они показательны как для раннего этапа развития инструментальной музыки (переложения мотетов, *chanson's*, имеющих сквозное имитационное письмо, при котором вначале имитационно прорабатывалось первое *punto*, соответствующее начальной тексто-музыкальной строке, затем второе, третье и т. д.), так и для периода ее расцвета, который совпадает с моментом становления и развития барочного стиля. Великолепные примеры многотемных ричеркаров и канцон демонстрирует творчество Фробергера, и особенно, опять-таки, Дж. Фрескобальди, некоторые сочинения которого (в частности, 104 страницы «*Fiori musicali*»), как известно, были переписаны Бахом и послужили ему образцами для подражания при сочинении собственных композиций.

Одним из таких произведений является **Canzona dopo l'Epistola (№ 43)** данного мастера («*Fiori musicali*», — см. **Хр. № 8 г**), которая стала своеобразной моделью для органной Канцонны d-moll Баха (BWV 588), оказав на нее влияние как музыкальным материалом, так и общей конструктивной идеей. Остановимся на ней подробнее.

Указанная канцона состоит из двух частей. В первой (28 тактов) отчетливо выражены черты двойной фуги с одновременным экспонированием тем. Однако вступают темы¹⁶ не одновременно: вторая вводится в момент окончания первой, тем самым возникает возможность хорошо прослушать и запомнить каждую из них в отдельности. Нельзя не обратить внимание на их контрастное строение: для первой характерно трехкратное звучание квинтового тона и спуск к I ступени с дальнейшим ее опеванием и привлечением вводной VII ступени; для второй, наоборот, — восходящий скачок от I к V ступени, с последующим захватом VI ступени, после чего осуществляется спуск с «неопределенным» окончанием на V ступени:

19



¹⁶ Временами, вводя *fis* и *es*, Фрескобальди фактически покидает дорийский лад и пишет в g-moll.

Эта каденционная неопределенность второй темы сопровождает ее и при последующих 6-ти проведениях, в которых все ее окончания разные и ни одно из них не повторяет другое. Тем не менее, возможно, что эта ладовая размытость и привлекла внимание Баха, который, увлекшись идеей написать свою Канцону, остановил выбор именно на данной теме. Взяв ее в качестве *initio*, он значительно продлил тему: ввел в развивающую часть два вида секвентных повторений и завершил мотивное развертывание каденцией, придавшей всей теме композиционную стройность и четкость, характерные для барочной темы:

20



Но вернемся к Фрескобальди. В его канцоне главенствующей остается все же первая тема. Она не только проводится чаще второй (вторая — 7 раз, первая — 11 раз), но и всегда имеет четкое каденционное завершение, чем отличается от второй темы, окончания которой, как уже сообщалось, несколько размыты и неопределенны. Начальный квинтовый тон (реперкусса) первой темы заменяется в ответе на основной (финалис), в результате чего тема получает типичный для барочной фуги тонально-доминантовый ответ.

В целом именно эта тема придает особую стройность всей части: она еще дважды появляется в своей первоначальной высотной позиции (от *d* второй октавы) — через четыре проведения (в т. 15), и еще раз — также через четыре, но уже стреттные, проведения — в самом конце (тт. 23–24), где подводит к прерванному обороту V–VI и каденции, завершаемой мажорным трезвучием в мелодическом положении квинты. Отметим динамичный характер развития двух тем, свойственный первой части канцоны. Вначале они вводятся с одинаковой временной дистанцией — через 1,5 такта, и звучат попеременно, соответствуя тесситуре вокальных голосов: первая тема (сопрано); затем через 1,5 такта — вторая (тенор); вновь через 1,5 такта — ответ на первую (альт), и через 1,5 такта — ответ на вторую (бас). После прерванного оборота (конец 7-го — начало 8-го т.) в партии тенора проводится ответ на первую тему, за ним (вторая половина т. 10) — первое соединение двух тем с временной дистанцией, равной полутакту. Каждая тема занимает позицию голоса, в котором ранее не находилась: первая тема (подвергается интонационному изменению) впервые занимает позицию баса, а вторая тема — сопрано. Далее следует опять-таки, одиночное проведение первой темы в виде ответа, причем в том же голосе (альте), в котором ответ звучал в т. 4; после него вводятся 4 совместных проведения двух тем. В т. 15 еще раз повторяется соединение тем, вступающих с полутактовой дистанцией по отношению друг к другу, но на этот раз первой вступает вторая тема (в партии баса, квинтой ниже басового проведения в т. 5), а через полтакта — первая (в партии сопрано, повторяя с некоторыми изменениями начальное изложение). Затем в т. 17 обе темы проходят одновременно, но на этот раз и первая (с небольшими изменениями в конце), и вторая — в виде ответа. В третьем соединении темы «разведены» одна от другой на такт. Второй вступает первая тема (ее начальный квинтовый тон заменен здесь на квартовый). Не дав ей завершиться, с изложением этой же, первой, темы вводятся сопрано и альт, которые проводят ее также стреттно, с полутактовой дистанцией. На

этот раз к стретте на первую тему присоединяется вторая (т. 22). Спустя 1,5 такта завершит этот раздел, как уже сообщалось ранее, одиночное проведение первой темы в том же регистре и у того же голоса, с которого открывалась канцона.

Вторая часть канцоны (на 3/4), вне сомнений, является своеобразной вариацией первой части. В ней также две темы (первая — вариант первой темы, вторая — второй) и тот же фугированный принцип их подачи. Однако и сами музыкальные темы, и их развитие предстают в этой части как бы в облегченном виде. Впечатление «упрощенности» создается благодаря меньшим размерам (22 такта) и более разреженной фактуре, в которой четырехголосными являются всего лишь 6 тактов: 8-й, 11-й и последние 4; что же касается полифонической техники, то она здесь столь же изобретательна и изящна, как и в первой части. Более того, стретты, с помощью которых достигалась динамизация в предыдущей части, здесь являются постоянным приемом подачи и развития обеих тем. В результате создается их новая группировка. Вначале в стреттном изложении подаются в средних голосах первая тема и ее тонально-доминантовый ответ; спустя 4 такта в крайних голосах, также в стреттном виде, вводится вторая тема. Квинтовый скачок второй темы первой части здесь заполнен гаммообразным движением, потребовавшим применения иной функциональной последовательности: ответ — тема (V—I):

21

Allegro



Далее на вторую тему, звучащую в верхнем голосе, отвечает альт, после чего в т. 10 две темы — первая и вторая — соединяются, и тут же, тактом позднее образуя стретту с нижним голосом, к ним присоединяется верхний голос. Вступив с первой темой, он как бы на расстоянии продолжает стреттную экспозицию начальных тактов; но там в темо-ответном проведении участвовали средние голоса, здесь это же соотношение повторяют крайние. Более того, в верхнем голосе (тт. 11–13) происходит наложение первой темы на вторую. И вновь повторяется, теперь уже в средних голосах, стретта первой темы, которая подводит к двухтемной стретте (пример 22), завершающейся автентической каденцией, с тонику в виде трезвучия с большой терцией:

22



б) к Главе восьмой

Б. Яворский «Хорошо темперированный клавир»¹⁷

Прелюдия и fuga

Толкование

I. Ветхий завет

d-moll I

Грехопадение

G-dur II

Изгнание из рая

II. Рождество

C-dur I

Благовещение

e-moll I

Посещение Марией Елисаветы

g-moll I

Посещение Марией Елисаветы

B-dur I

Поклонение пастухов

As-dur I

Поклонение волхвов

A-dur I

Поклонение волхвов

Fis-dur I

Новый год

As-dur II

Сретенье

B-dur II

Симеон-богоприимец

E-dur I

Бегство в Египет

III. Деяния Христа

Cis-moll II

Христос в пустыне

a-moll I

Крещение в Иордане

gis-moll II

Встреча с самаритянкой

¹⁷ Мы заимствуем эти «Толкования» из статьи Р. Берченко (18). Он сообщает, что, во-первых, данная таблица была записана учениками Яворского под его диктовку, а во-вторых, постоянная работа ученого над баховскими произведениями иногда меняла его точку зрения, в связи с чем в разные годы он давал отдельным прелюдиям и фугам различную сюжетную «расшифровку». Так, «на семинаре 1917 года, — пишет Берченко, — он трактовал прелюдию и фугу d-moll из первого тома в связи с сюжетом грехопадения; в 30-х годах, обнаружив близость темы фуги музыке органной хоральной прелюдии «Christ lag in Todesbanden» (VI, 16), писал об обвинении Христа плащаницей, а в ходе Саратовского семинара 1941-42 годов предложил новую интерпретацию — евангельское чудо на рыбной ловле. Цикл a-moll из второй части вначале вызывал у Яворского ассоциации с сюжетом изгнания из рая, но затем он склонился к иной трактовке — мытарств Христа» (18. С. 123). Заметим, что в недавно вышедшей книге Берченко «В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире»» (19) приведен ряд иных трактовок, нежели в ранее написанной статье.

F-moll II	Христос у Марфы и Марии
Fis-dur II	Воскрешение Лазаря
d-moll II	Изгнание торгующих из храма
F-dur I	Чудо на рыбной ловле
F-dur II	Въезд в Иерусалим

IV. Страстная неделя

Fis-moll II	Тайная вечеря
Cis-moll I	Моление о чаше
a-moll II	Мытарства Христа
g-moll II	Бичевание Иисуса
h-moll II	Суд Пилата
fis-moll I	Несение креста
b-moll I	Шествие на Голгофу
h-moll I	Шествие на Голгофу
gis-moll I	Распятие
dis-moll II	Страдания на кресте
c-moll II	Крестная мука
f-moll I	Stabat mater
es-moll I	Снятие с креста
b-moll II	Положение во гроб

V. Торжественный пасхальный цикл

C-dur II	Ночь перед пасхальным воскресением
G-dur I	Воскресение Христа
H-dur I	Воскресение Христа
e-moll II	Вознесение Христа
H-dur II	Духов день

V. Догматический цикл

C-moll I	Пламенеющая вера
Cis-dur I	Троица
D-dur I	Сошествие Святого Духа
Es-dur I	Троица
Cis-dur II	Троица
D-dur II	Credo
Es-dur II	Троица
E-dur II	Лествица
A-dur II	Слава в вышних Богу.

Хоральные цитаты к «Хорошо темперированному клавиру»¹⁸

первый том

Фуга C-dur	«Was Gott tut, das ist wohlgetan» /«Что Господь делает, то во благо»/
Фуга cis-moll	«Nun Komm, der Heiden Heiland» /«Приди, язычников Спаситель»/
Фуга d-moll	«Befiehl du deine Wege» /«Укажи Твои пути»/
Фуга Es-dur	«Jesaja dem Propheten das deschah» /«Это случилось с пророком Исайей»/
Фуга Es-dur	«Dir, dir, Jehova, will ich singen» /«Тебе, Тебе, Иегова, хочу я петь»/
Фуга dis-moll	«Aus tiefer Not schrei ich zu dir» (1-я мелодия) /«Из бездны бед взываю я к Тебе»/
Фуга E-dur	«Ein feste Burg» /«Господь моя крепость»/
Фуга F-dur	«Nun danket alle Gott» /«Теперь возблагодарите все Господа»/
Фуга Fis-dur	«Wir glauben all'an einen Gott» /«Все мы веруем во единого Бога»/
Фуга fis-moll	«Aus tiefer Not schrei ich zu dir» (2-я мелодия) /«Из бездны бед взываю я к Тебе»/
Фуга G-dur	«Allein Gott in der Höh'sei Ehr» /«Только один Бог на небесах»/
Фуга g-moll	«Mein Seel, o Herr, muß loben dich» /«Моя дума, о Господь, должна хвалить Тебя»/
Фуга As-dur	«Wie schön leuchtet der Morgenstern» /«Как прекрасно светит утренняя звезда»/

¹⁸ Цитируется по работе Р. Берченко «Из истории отечественного баховедения. Б.Л. Яворский о ХТК» (Дипломн. работа. МГК, 1985). Нами преднамеренно сохранены здесь переводы хоралов, принадлежащие Яворскому, в связи с чем в ряде случаев возникают разночтения с теми общепринятыми названиями, которые используются в основном тексте данной книги.

Фуга gis-moll	«Herr Jesus Christ, du höchstes Gut» / «Господь Иисус Христос, Ты высшее благо»/
Прелюдия A-dur	«Wie schön leuchtet der Morgenstern» / «Как прекрасно светит утренняя звезда»/
Фуга a-moll	«Christ unser Herr zum Jordan kam» / «Христос, Господь наш, пришел к Иордану»/
Фуга B-dur	«Nun Komm, der Heiden Heiland» / «Приди ж, язычников Спаситель»/
Прелюдия b-moll	«Aus tiefer Not schrei ich zu dir» (2-я мелодия) / «Из бездны бед взываю я к Тебе»/
Фуга b-moll	«Aus tiefer Not schrei ich zu dir» (1-я мелодия) / «Из бездны бед взываю я к Тебе»/
Фуга H-dur	«Ein feste Burg ist unser Gott» / «Господь моя крепость»/

второй том

Фуга C-dur	«Nun danket alle Gott» / «Теперь возблагодарите все Господа»/
Фуга c-moll	«Vater unser im Himmelreich» / «Отче наш в Царстве небесном»/
Фуга Cis-dur	«Herzlich tut mich erfreuen» / «Сердечно меня радует»/
Фуга cis-moll	«Christ lag in Todesbanden» / «Христос лежит в пеленах смерти»/
Фуга Es-dur	«Wie lieblich schön, Herr Zebaoth» / «Как же прекрасно, Господь Саваоф»/
Фуга E-dur	«Jesu, nun sei gerpreiset» / «Восхвали же Иисуса»/
Фуга E-dur	«Herr Gott, dich loben wir» / «Тебя, Боже, хвалим»/
Фуга A-dur	«Allein Gott, in der Höh' sei Ehr (das Gloria)» / «Только один Бог на небесах»/
Фуга b-moll	«Aus tiefer Not schrei ich zu Dir» (2-я мелодия) / «Из бездны бед взываю я к Тебе»/

в) к Главе девятой

К истории «математической» музыки и искусства комбинаторики

Возникновение идеи использования комбинаторики в искусстве связывают с числовой эстетикой блаженного Августина (ок. 354–430), поскольку согласно ей *«...сущность музыки составляют числа и их отношения... следовательно, музыкант в своем творчестве ничего не создает заново, ничего не “творит”, не изобретает, не выдумывает. Он лишь комбинирует, варьирует те элементы, которые уже существуют в мире, создавая из них музыкальные мелодии и напевы»* (122, с. 16). Становление же и развитие идеи комбинаторики в математике и музыке приходится на XVII век, когда появились такие труды, как «Harmonie Universelle» (1636) М. Мерсенна, «Musurgia universalis» (1650) А. Кирхера, «Ars combinatoria» (1666) Г. Лейбница.

В первом из вышеназванных трудов — «Harmonie Universelle» Марена Мерсенна — музыка рассматривается как научная дисциплина, и прежде всего — как *«очаровывающая»* часть математики. (98, с. 31; 104 с. 357). В разделе, имеющем заглавие «Des chants» и содержащем помимо нотных примеров большое число теорем и математических таблиц, Мерсенн демонстрирует огромные возможности перестановок музыкальных тонов и то фактически необъятное число самих chants, которое получается из перестановки и комбинаций этих тонов (с целью выбора лучшей chant). *«К примеру, — пишет ученый, — если вы хотите узнать, сколько различных chant можно сделать, используя 8 звуков — 8 нот октавы: ut, re, mi, fa, sol (ut), re, mi, fa необходимо написать ряд чисел: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, и перемножить эти 8 чисел следующим образом: $1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 \times 6 \times 7 \times 8 = 40320$. Мы получим то число chants, которое возможно сочинить, используя 8 звуков, 8 нот первой октавы. Если же вы захотите узнать число chants, которое возможно сочинить из большего количества звуков, к примеру, из 22-х, необходимо применить тот же метод. С целью облегчить вашу задачу, я поместил таблицу для всех 22 звуков»* (278, с. 107). Автор не без юмора добавляет, что практики вряд ли станут все это проверять на деле, но если и пожелают подобное осуществить, то явно понесут немалый убыток в связи с необходимостью затраты огромного количества бумаги, поскольку число chants из 22 нот будет равно 1124000727777607680000 (там же, 109)¹⁹.

Мерсенн приводит «Таблицу всех возможных комбинаций для определенного числа нот», которая позволяет определить число вариантов chants. Например, для последовательности ut, re, mi, fa, sol, la, которую он считает одной *«из самых удобных и самых чудесных в музыке, потому что с ее помощью можно сделать столько песнопений, сколько Ангелов на небе, и узнать все то, что заключает в себе Дух...»* (цит по: 98, с. 34), он предоставляет 720 вариантов, отбирая среди них те, которые *«наиболее приятные и превосходят другие»*. Кстати, предло-

¹⁹ Мерсенн, естественно, не ограничивается рассмотрением чисто прагматических вопросов, но касается также и вопросов философии, проводя параллель между процессом создания песенной мелодии и той «бесконечностью, которую Бог смог ограничить». Из этого следует, что *«музыканты должны поднять свою мысль на более высокий уровень по сравнению со своим искусством в том случае, если они хотят показать, что они сотворены по образу и подобию Божьему, что они несут характер божества в своей душе и своем духе»* (с. 109).

В этом разделе с разрешения автора использованы материалы кандидатской диссертации А.В. Лебедевой «Ars combinatoria и музыкальная практика XVIII века». РАМ им. Гнесиных, 2002.

женная им таблица предусматривает и возможность создания анаграмм. «Например, — пишет он, — можно найти все варианты, иначе — анаграммы, следующих трех имен, состоящих из шести различных букв: Jaques, Matieu, Julian, употребляя при этом шесть букв /в качестве обозначений/ шести нот и "слов" гексахорда...»:

U	r	e	m	i	f	a	s	l	a
J	a	q	u	e	s				
M	a	t	i	e	u				
J	u	l	i	a	n				

(там же)

Мерсенн стремится всячески доказать важность знания этой таблицы, приводя, в частности, и такой довод: «Музыкант, владеющий методом, сможет держать пари с музыкантом, который не знаком с данным открытием, что сделает 720 вариантов из шести нот, начиная с конца, середины, или же с любого другого места /предложенного гексахорда/, с какого пожелает, [...] другой же музыкант, наиболее ловкий в вещах иного рода, не сможет сделать и сотни без того, чтобы не повторить несколько или же вовсе не запутавшись. Еще одна польза заключается в возможности выбора лучших среди chants. Так как все они перед вашими глазами, невозможно ошибиться в выборе самых совершенных...» (с. 116). Кроме того, Мерсенн предлагает пути решения еще нескольких вопросов. На вопрос: «сколько можно сделать различных chants из любого числа нот, которые расположены внутри другого, большего числа нот...» (то есть из 2-х нот, взятых внутри 22-х и т. д.), он дает ответ: 112400072777607607680000. На вопрос: «сколько можно сделать chants из любого числа нот, при этом изменяя длительность одной, нескольких либо всех нот», он отвечает: исходя из тех же 22-х нот, 22-х комбинаций и 22-х ритмических последовательностей, получается число 11657249544143654962028936149479113939186048790592210180505. Автор по этому поводу замечает: «Невозможно написать такое количество chants на бумаге, так как вся земля и все небеса обратятся в бумагу, а все живущие на земле люди будут писать в продолжение миллиона лет» (цит. по 98, с. 37).

В 1650 году, то есть через 14 лет после «Универсальной гармонии» Мерсенна, увидел свет трактат А. Кирхера «Musurgia universalis» («Универсальная музургия»), который, по мысли его автора, имел чисто практическое предназначение²⁰. Первая из пяти частей этого трактата — «Musurgia combinatoria» — уже в своем начальном разделе содержит таблицу, совершенно идентичную «Таблице всех возможных комбинаций для определенного числа нот» Мерсенна. Разница состоит лишь в том, что, в отличие от Мерсенна, избравшего для выстраивания анаграмм слово Iesus, Кирхер предлагает все возможные варианты слова Amen.

A	M	E	N
AMEN	MAEN	EAMN	NAME
AMNE	MANE	EANM	NAEM
AEMN	MEAN	EMNA	NMAE
AENM	MENA	EMAN	NMEA
ANEM	MNAE	ENAM	NEMA
ANME	MNEA	ENMA	NEAM

²⁰ 300 экземпляров этого «учебного пособия», призванного помочь овладеть искусством воздействия музыкой на язычников, обращаемых в христианскую веру, были розданы иезуитам, приехавшим в Рим из разных стран по случаю выбора главы ордена иезуитов.

Затем Кирхер обращается к звуковому «ряду», к голосу, показывая, «*каким образом и сколько раз ноты сколь угодно численности могут чередоваться и между собою сочетаться*». В частности, он показывает 6 перестановок для неповторяемых трех нот, 24 перестановки для четырех нот, затем обращается к проблеме «голосов», звуки которых могут быть повторены *n*-е число раз. Он выписывает все возможные перестановки для пяти звуков, два из которых встречаются дважды. Затем привлекается ритм. В первой главе раздела «*De combinatione valoris notarum*» Кирхер демонстрирует 27 комбинаций трех длительностей — целой, половинной и четверти, затем из четырех, пополняя предыдущие восьмьюшкой, а также приводит числовую пропорцию, из которой можно уточнить, сколько возможных вариантов дает в случае ритмизации четырех звуков использование одной, двух, трех, четырех длительностей²¹:

1 — 4
2 — 16
3 — 64
4 — 256

Кроме того, Кирхер предлагает вниманию читателя описание музыкального автомата — так называемого «Музургического сундучка», при помощи которого любой человек, даже не владеющий музыкальной грамотой, может сочинять музыку. Большая часть информации, касающейся процесса сочинения, располагается в виде надписей на «стенках» этого сундучка. Среди прочего, на внутренней стороне крышечки «Музургического сундучка» даются сведения о 12 ладах с указанием их выразительного содержания:

дорийский	— священный, религиозный, покорный;
гиподорийский	— протяжный, блуждающий, чувствительный;
фригийский	— полный слез, жалобный, скорбный;
гипофригийский	— стонущий, скорбный, похоронный;
лидийский	— героический, изменчивый, радостный;
гиполидийский	— воинственный, возбужденный, славный;
миксолидийский	— чувственный, жалобный, немного грустный;
гипомиксолидийский	— радостный, изменчивый, возбужденный;
эолийский	— робкий, скорбный, дающий надежду;
гипоэолийский	— чувствительный, призрачный;
ионический	— возвышенный, содержательный;
гипоионический	— строгий, изменчивый, страстный.

К середине XVII в. весьма большое распространение имели математические задачи, «решение которых сводилось к нахождению числа сочетаний и перестановок элементов. Однако отсутствовала теория, которая могла бы стать обобщением многочисленных комбинаторных опытов» (98, с. 22). Ситуация изменилась с появлением в 1666 г. «*Dissertatio de*

²¹ Более сложные проблемы, касающиеся музыкальных ритмов, в частности, их соотношения с поэтическими размерами — спондеем, хореем и т. д., исследуются во второй части трактата «*Musurgia mirifica*» (*Musurgia rhythmica sive poetica*).

arte combinatoria» («Ars combinatoria») 19-летнего Г.В. Лейбница. Трактат состоит из 2-х частей: первая часть — математическая, включающая теоремы из области теории соединений; вторая — философская, демонстрирующая приложение математических методов к философии и логике.

Основная задача «Ars combinatoria» — превратить математику в универсальную, способную к объяснению любых явлений науки. Ранее эту близкую Лейбницу идею высказал Рене Декарт (в «Правилах для руководства ума»), который аналогичным образом сетовал на необходимость создания науки («всеобщей математики»), которая объясняла бы буквально всё, относящееся к порядку и мере. Впрочем, сам Лейбниц видит и более раннего своего предшественника — Раймунда Луллия (его «Ars magna et ultima» была написана в 1280 г.), имя которого он неоднократно называет на страницах своей работы. В отличие от Мерсенна, а также Кирхера, претендовавших на создание Универсальной Гармонии и Универсальной Музургии, Лейбниц создает Универсальную Математику, логическую основу которой составляет комбинаторика. *«Комбинаторное искусство, в особенности для меня, есть такая наука... в которой речь идет о формах вещей или о формулах универсума, то есть о качестве вообще, или о сходном и несходном, так как те или другие формулы происходят от взаимных комбинаций самих a, b, c, d, и т. д. [...] Правила /комбинаторики/ имеют место не только в алгебре, но и в искусстве дешифрования, в различных видах игр, в самой геометрии...»* (98, с. 25). Отсюда ясно, что сфера приложения комбинаторики не ограничивается одной математикой. Под искусством комбинаторики Лейбниц понимал усовершенствованный им метод анализа (разложения) и комбинирования (сочетания) понятий. Сохранились два письма Лейбница на имя царского (Россия) советника юстиции Х. Гольдбаха, где он высказывается о музыке как *«об арифметическом упражнении души, которая исчисляет себя, не зная об этом»* (200, с. 197) Заканчивается письмо замечанием о соотношении консонансов и диссонансов, при этом Лейбниц рассматривает их как соотношение света и тени.

В XVIII в. комбинаторика становится универсальным принципом композиции. Крупнейший теоретик ее — Й. Рипель (трактаты **«Grundregeln zur Tonordnung insgesamt» — «Основные правила порядка тонов вообще», 1755; «Grundliche Erklärung der Tonordnung insbesondere» — «Основательное пояснение порядка тонов...», 1757**) исследует пермутации тонов в составе фигур, пермутации самих фигур, мотивов в составе фразы, периода, а также изменения порядка гармонических отклонений в однотональном периоде. В первом из названных трактатов Рипеля один из разделов называется *«Единственное в своем роде Искусство смешения (Verwechslungskunst), посредством которого можно изобрести более 99 тем за один день, является по крайней мере в 99 раз более полезным для музыкальной композиции, нежели правила всех вышеприведенных исследований»*. Как и его предшественники Мерсенн и Кирхер, Рипель прибегает к «Таблице всех возможных комбинаций для определенного числа нот», которую он «проверяет» вначале на анаграммах, а затем на музыкальном материале. Он также обращается к тетрахорду *до, ре, ми, фа*, показывая сначала 24 возможные пермутации этих звуков (по шесть вариантов на каждой ступени), а затем возможные ритмические пермутации (в размере 6/8), причем каждая из шести ритмических группировок озвучивается им четырьмя мотивами (с особой логикой выбора начального тона, позволяющего ноты *до* и *ми* всегда иметь в виде четвертей, а *ре* и *фа* — в виде восьмых).

В следующем разделе Рипель знакомит читателя с порядком отклонений внутри периода. Одна из приведенных здесь таблиц содержит 120 тональных «перестановок», возможных для мажорной пьесы (например, G-dur, F-dur, e-moll, d-moll, a-moll — для C-dur'ной пьесы) и 120 — для минорной. Во втором трактате также исследуются возможные комбинации из трех звуков — *ля, си, до*, которые рассматриваются в условиях размеров 3/4 (избираются варианты с одним, двумя, тремя звуками в такте), 2/4 (с тремя вариантами), из 8 звуков, последовательность которых (с использованием только двух штрихов — *лега-то* и *деташе*) дает 76 вариантов.

Варианты мелодической пермутации звуков, входящих в аккорды, встречаются у многих других авторов. В частности, у К.Г. Циглера в трактате «**Anleitung zur musikalischen Composition**» («Руководство по музыкальной композиции», 1739) приводятся несколько сот вариантов перестановок до-мажорного секстаккорда, с целью показать, «каким образом ученик может сочинять мотивы в различных метрах, ритмах, характерах и стилях»²². Близкие варианты, с пермутациями тонов до-мажорного трезвучия, помещает в своем «**Die Kunst des reinen Satzes in der Musik**» («Искусство правильной музыкальной композиции», 1774) **Й. Кирнбергер**. Следует заметить, что в ту эпоху особое внимание уделяется сочинению как начальных, так и заключительных тактов (то есть кадансовых оборотов). При этом объектом наибольшего внимания в данной связи становится танцевальная музыка, и особенно менуэт (заметим, что вообще изучение композиции в XVIII веке, как правило, начиналось с освоения формы менуэта)²³.

Последователь Рипеля **Г.К. Кох** в одной из глав своего фундаментального труда «**Versuch einer Anleitung zur Composition**» («Обыт обучения композиции», 1782—1793) показывает, как посредством наращивания первоначального мелодического построения путем точных и измененных повторов, секвенций, введения нового материала, из 8-тактного периода вырастает... экспозиция сонатной формы.

²² Цит. по диссертации А. Лебедевой. С. 56

²³ В своем исследовании «*Classic Music: Expression, Form and Style*» (New-York—London, 1980) Л. Ратнер пишет о том, что «*Кирнбергер... рассматривает танцевальную музыку как основу для более сложных сочинений. Пренебрежение танцевальной композицией может пагубно сказаться при сочинении фуги из-за недостаточно развитого чувства ритма*». Рекомендуем учесть это замечание ученика И.С. Баха при сочинении собственной композиции.

II.
ФРАГМЕНТЫ ИЗ ТРАКТАТОВ

И.С. Бах
«Краткая школа так называемого генерал-баса»

Пять фуг-partimento

1

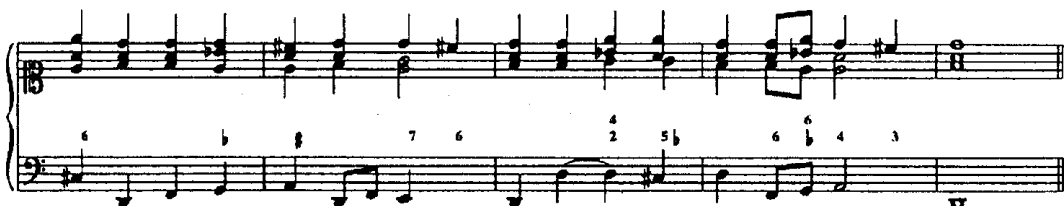
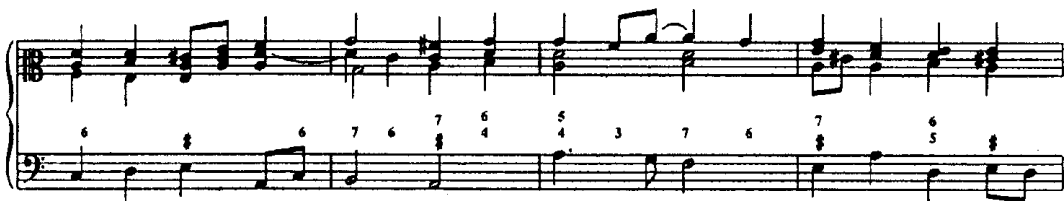
First system of the first fugue-partimento. It consists of three staves: a soprano staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bass staff with a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 7. A sharp sign (#) appears above the final note of the bass staff.

2

Second system of the first fugue-partimento, measures 9-16. It continues the musical material from the first system, maintaining the same three-staff structure and key signature. The notation includes various rhythmic patterns and fingerings, with a sharp sign (#) appearing above the final note of the bass staff.



3



4



5

The image displays three systems of musical notation for General Bass exercises. Each system consists of a treble and a bass staff. The first system is labeled '64)' and includes fingerings such as 6, 5, 5b, 4, 2, 5, 6, 2, 6, 5, 6, 7, 6, and 6. The second system is labeled '65)' and includes fingerings 6, 6, 4, 2, 6, 6, 6, 7, 6, and 5. The third system is labeled '63)' and includes fingerings 6, 5, 5b, 4, 2, 5, 6, 2, 6, 5, 6, 7, 6, and 6. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Kurtzer Unterricht von den so genannten General Bass.
 Cap. 10.
 (Цит. по: Ph. Spitta. Joh. Seb. Bach. Zweiter Band. 3.
 Auflage. Leipzig, 1921. S. 938—942, № 12—16).

И. Маттезон
«Вновь открытый оркестр»
О свойствах музыкальных тонов
и воздействии выразительности аффектов

Перевод С. Хлыбовой

§ 7

Если же теперь в соответствии с любым порядком [ладов] начать с первого тона, D-moll (дорийского), его рассмотреть и вдумчиво исследовать его практику [Praxin], то обнаружится, что он обладает чем-то послушным [devotes], **спокойным**, при этом также чем-то **величавым, приятным и удовлетворенным**; потому он в пьесах церковных способен усиливать почтение, а в общественной жизни поддерживать спокойствие духа; однако все это не препятствует и тому, чтобы с помощью этого лада с успехом сочиняли бы нечто **доставляющее наслаждение**, не особенно прыгательное, но **текучее**. «*Ad Heroicum Carmen modulandum est aptissimus. Habet enim miram cum alacritate gravitatem &c.*» — по Корвинию. Что значит: «для чего-нибудь героического или героических песнопений он подходит как можно лучше. Потому как наряду с твердостью он обладает и замечательной торжественностью и т. д.». «*Gravis est & constans*» — по Аристотелю. Аристотель называет его серьезным и устойчивым. «*Harmonia Doria, virilis, magnifica & majestosa*» — по Атенею. Атений говорит: «дорийский лад — мужественный, величественный и величественный». «*Habet necio quid energiae mirabilis*» — по Кирхеру. «Он, не знаю уж, какой удивительной силы и поразительно-достойного воздействия», — [говорит] Кирхер.

§ 8

G-moll (транспонированный дорийский), наверное, самый красивый из ладов, ибо он не только соединяет присущую предшествующему известную **серьезность с живой очаровательностью**, но и привносит невероятную **грациозность и любезность**, благодаря чему он в равной мере относится как к нежным, так и к освежающим; как к тоскующим, так и к радостным, короче говоря, к обоим — и к умеренной жалобе, и к размеренной веселости, удобен и чрезвычайно гибок. Кирхер судит о нем: «*Modestam & religiosam laetitiam prae se fert, hilaris & gravi tripudio plenus*». Что значит: «он несет благопристойную и почтительную радость, весел и наполнен серьезными скачками».

§ 9

Из этих двух отчасти уже видно, насколько правы или неправы те, которые причину такого воздействия ищут в терции.

§ 10

Природа третьего, следующего по порядку, лада a-moll (эолийского) несколько **жа-лобна, почтенна и спокойна**, также **приглашающая ко сну**; однако притом ничуть не **неприятная**. Кроме того, [лад] особенно подходит к клавирным и инструментальным пьесам. «*Ad commiserationem citandam aptus*»; что значит: «уместен, чтобы побуждать сострадание» (Кирхер). «*Magnifici est et gravis affectus, ita tamen ut ad blanditiem flecti possit; imm natura hujus melodiae temperata est ut ad omnis fermu generis affectum accommodari possit. Mitis ac miru*

suavis»; что значит: «этот лад обладает роскошным и серьезным аффектом, однако при этом он может быть искусен к лестиности. Ведь природа этого лада довольно умеренна и может быть использована практически для любого душевного побуждения; при всем этом он мягок и чрезмерно сладок» — Корвиний в «Датском Семиструннике». (Это последнее высказывание мне нравится более первого.)

§ 11

Четвертому, e-moll (фригийскому), **вряд ли можно приписать что-нибудь радостное** (если кто захочет, пусть попробует), так как он имеет обыкновение делать [слушателя] очень *pensif* [?], **глубокомысленным, печальным и скорбным**, однако таким образом, чтобы при этом еще **оставалась бы надежда на утешение**. В нем можно было бы сочинить нечто быстрое, однако это не значит: **радостное**. Кирхер говорит: «*Amat moestitiam & dolorem*» — «Он любит грусть и боль». «*Impetuosus*» у Лукиана, «*querelis conueniens*» у Глареана и т. д. Лукиану кажется, что он порывистого свойства, Глареану — жалобного.

§ 12

C-dur, пятый тон (ионийский), обладает **довольно грубым и дерзким характером**, однако ведет к увеселению [*Rejouissance*], и там, где обычно **дают свободу порыву радости**, не неуместен; не взирая на это, умелый композитор, в особенности, если он хорошо подбирает аккомпанирующие инструменты, может применить его для чего-нибудь, весьма преисполненного шарма, и следовательно использовать и для случаев нежных. Кирхер называет его среди прочих [ладов] просто-напросто «*vagum*», что означает «блуждающий». Сет Кальвизий, в Exerc. 3, стр. 84: «*Jonicus olim amatoriis dicatus, & propter ea lascivus dicebatur. Hodiu bellicis cohortationibus adhibetur. Suspiscari possumus, modum, quem Jonicum appellamus, olim Phrygium dictum, & contra*». Что в переводе [значит]: «Прежде ионийский лад посвящался любовным романам и потому назывался страстным или шаловливым; сегодня же он служит для возбуждения духа армии (а именно, с трубами, литаврами, гобоями и т. д.); вследствие этого закрадывается подозрение, что тот лад, который мы теперь называем ионийским, прежде назывался фригийским и наоборот». Й.М. Корвиний: «*Est jucundus & laetus*», что есть: «он веселого и радостного свойства» (глава 3, примечание 1).

§ 13

F-dur (ионийский транспонированный), шестой тон, способен выражать **наипрекраснейшие чувства в мире**, такие, как великодушие, уверенность, любовь или то, что еще находится вначале перечня добродетелей, и все это столь естественным образом и с несравнимой легкостью, что нет необходимости в какой-бы то ни было принужденности. Ведь учтивость и ловкость этого лада нельзя описать лучше, как в сравнении с милостивым человеком, у которого все, что он делает, выходит в совершенстве и который, как говорят французы, обладает *bonne grace*. Кирхер говорит: У него есть — *nescio quid severissimae hilaritatis & bellica incitationis* — некая строгая радость и воинская бодрость; что, однако, не вяжется одно с другим. Что по этому поводу сообщают другие, часто так, между прочим и спутано, то читателю это не трудно будет заметить; только надо заметить, что при этом снова опровергается то, что еще осталось от вышеупомянутых ошибочных мнений — как против терции, так и против b. Так как, во-первых, этот тон содержит

мажорную терцию, и следовательно является *dur*, и может, не взирая на это, выражать наинужнейшие моменты; во-вторых, он обозначен *b*, а именно в кварте, и это ни в коем случае не мешает тому, чтобы на его основе сочинять не только всевозможные веселые и бодрые пьесы. В последующем будет показано, как и уже в предшествующих § 11 и § 12, так и в § 15 и § 16, что недопустимо судить по такого рода критериям.

§ 14

Седьмой тон, *D-dur*, по натуре несколько **резок и своеобразен**; возможно, он наиболее подходящий для шумливости, веселых, бойцовских и воодушевляющих пьес; однако в то же время никто не станет возражать, что этот **твердый тон** (если вместо кларино будет господствовать флейта, а вместо литавр скрипка) не мог бы не произвести славное и неслыханое введение в изящные пьесы. Добрый патер Кирхер не поместил этот лад среди своих 12, его не предполагалось и среди греческих ладов; в чем следует заметить изъян старой музыки.

§ 15

G-dur (гипоионийский), восьмой тон, имеет **много нашепывающего и говорящего**; при этом довольно **блистателен** и весьма уместен как для серьезных, так и для веселых вещей. Кирхер называет его «*amorosum & voluptosum*» — «влюбленным и сладострастным»; где-то в другом месте: «*honestum & temperantiae custodem*» — «честным хранителем умеренности», что являет собой изречения, весьма отличные друг от друга. «*Convenit hic modus jocosus & amatoris*» — по Корвинию: «Он принадлежит радостным и влюбленным пьесам». (Как если бы «радостный» и «влюбленный» являлись бы синонимами и как если бы Амур у древних соотносился бы исключительно с удовольствием; насколько, однако, известно — быть влюбленными на сегодняшний день представляет собой достаточно серьезную участь; потому [они] как раз и не являются особенно-то веселыми при выражении нежности своих душ.)

§ 16

C-moll (девятый) является **чрезвычайно приятным**, при этом также **печальным тоном**; однако так как первое из качеств стремится в нем преобладать с особенной степенью (а сладкое может надоесть быстро), то было бы неплохо, если бы его [это качество] старались бы больше освежать посредством бодрого или сдержанного движения; в противном же случае, в силу его **умеренности**, кто-нибудь легко смог бы впасть в сонное состояние. Но если это и должно быть сочинение, помогающее уснуть, то следует опустить данное замечание и быстро достичь своей цели естественным образом. Кирхер называет этот тон «*accidentaliter mollem*» — *Moll* или мягкий по случайности, что смешно звучит по-праву; он, впрочем, по поводу его свойства не отпускает ни одного единственного словечка. Отнюдь не нелюбопытно было бы исследовать, по большой ли ошибке или глубочайшему пренебрежению этот милый тон не заслужил себе места ни среди автентических, плагальных или транспонированных тонов, ни среди тонов церковных или григорианских. Античную глупость практически не постичь, тем более не извинить.

§ 17

F-moll (десятый) кажется **мягким и спокойным**, хотя при этом глубоким и тяжелым, с некоторым отчаянием обобществленный представлять смертельный страх сердца, и явля-

ется сверх меры подвижным. Он замечательно выражает черную, беспомощную меланхолию и будет причинять слушателю подчас боязнь или страх.

§ 18

B-dur (лидийский транспонированный) является, наоборот, **очень занимательным и роскошным**; при этом он охотно сохраняет [в себе] нечто **скромное** и вследствие этого может одновременно быть и **величественным, и изящным**. Среди прочих качеств, которые ему приписывает Кирхер, это отбрасывать не следует: «*Ad ardua animam elevans*» — «Он возвышает душу для трудных дел». (Нужно почитать чудом, что этому тону еще удалось втереться среди транспонированных, так как в противном случае бедный плут вообще не смог бы получить имени.)

§ 19

Es-dur, по нашему счету двенадцатый тон, содержит в себе **много патетического**, кроме как с серьезными и притом жалобными пьесами он не желает иметь дела, является также **неприменимым** в отношении всяческой заносчивости. (Старое представление здесь остается вовсе не у дел).

§ 20

A-dur (№ 13) весьма **захватывает**, хотя он одновременно и выделяется, и подходит более к **жалобным и грустным страстям**, нежели к дивертисментам; особенно он предрасположен к скрипичным пьесам. Кирхер его не упоминает.

§ 21

E-dur (14) бесподобно выражает **полную отчаяния и весьма убийственную грусть**; наиболее удобен для вещей с экстремальной влюбленностью, без шанса на помощь и надежду, и при определенных условиях содержит нечто столь душераздирающее, страдающее и пронизывающее, что это можно сравнить не с чем иным, как с фатальным отделением тел и душ.

§ 22

H-moll (15) странный, **невеселый и меланхолический**; потому он редко появляется на свет, и это могло бы быть причиной, почему древние его настолько изгнали из своих монастырей и келий, что не хотели даже вспоминать о нем.

§ 23

Fis-moll (16), хотя он сразу же ведет к большой **скорби**, является однако скорее **томным** и влюбленным, чем летальным; в остальном же этот тон обладает чем-то **пониженным, одиноким** и мизантропическим; (за сим быть 16 тонам).

«Das neu-eröffnete Orchester». P. III, Cap. II: «Von der Musikalischen Töhne Eigenschaft und Würckung in Ausdruck der Affecten». Hamb., 1713.

А. Рейха

«О высокой музыкальной композиции»

Перевод В. Мельник

О фуге в три октавы

[...] Для того, чтобы сделать такую фугу, нужно иметь в виду некоторые предосторожности из-за возможности возникновения новых трудностей. Поэтому сначала следует написать два верхних голоса в ключе До, а два нижних — в ключе Фа. Первый ключ До обозначает духовые деревянные инструменты; второй — струнные; первый басовый ключ предназначен для голосов, второй — для оркестрового баса.

Каждая нота должна представляться в каждом голосе в трех разных октавах. Если кларнеты in C, то первый голос не должен опускаться ниже Ми малой октавы, так как это нижняя нота кларнета. Если они in B, то можно опускаться до Ре; если in A, то до До-диез. Но во всех случаях нельзя подниматься выше Ля первой октавы, так как это предел флейт, играющих двумя октавами выше.

Второй голос не должен опускаться ниже До малой октавы, так как это предел альтов, и подниматься выше Фа первой октавы, потому что это предел для оркестровых скрипичных партий, звучащих двумя октавами выше.

Третий голос предназначен для вокальных голосов, и его нужно выдерживать в пределах Соль большой октавы и Ля малой, без чего басы и альты будут спускаться слишком низко, а сопрано подниматься слишком высоко. Эти две ноты нужно использовать как можно реже, чтобы голоса не звучали слишком часто в своих крайних регистрах.

Так как эти три голоса фуги могут перекрещиваться между собой, нужно избегать параллельных кварт, которые могут стать параллельными квинтами, а параллельные квинты в звучании такой массы будут невыносимы.

Четвертый голос не должен опускаться ниже Соль большой октавы, так как это предел для контрабасов, звучащих октавой ниже. Поскольку этот голос должен служить настоящим басом, нужно внимательно следить, чтобы партия басов и альты оркестра не перекрещивались с контрабасами. Когда в четвертом голосе есть паузы, функцию баса выполняет третий голос, то есть басы хора и фаготы. В таком случае нельзя перекрещивать альты и басы.

При исполнении такой фуги нужно учитывать пропорции: при увеличении голосов нужно увеличивать все инструменты и наоборот. Вот примерная пропорция к этой фуге:

№ 1. 12 или 16 голосов, 2 фагота, 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 8 скрипок, 3 альты, 3 виолончели, 2 контрабаса и 2 валторны.

№ 2. 20 или 24 голоса, 2 или 3 фагота, 1 тромбон, 3 флейты, 3 гобоя, 3 кларнета, 12 скрипок, 4 альты, 3 или 4 виолончели, 4 контрабаса, 2 или 4 валторны.

№ 3. 32 или 40 голосов, 3 фагота, 1 тромбон, 4 флейты, 4 гобоя, 4 кларнета, 12 скрипок, 4 альты, 4 виолончели, 5 или 6 контрабасов, 4 валторны и орган с педалью. [...]

О способе применения слов в вокальной фуге, или о пародии²⁴ в фуге

Композиторы всех времен и народов очень мало занимались отбором слов для вокальных фуг. Они старались применять лишь длинные слова, в которых есть гласные *a* и *e*, и которые позволяют использовать несколько нот на каждый из них. Без этого почти невозможно сделать вокальную фугу, и вот почему:

1. Можно всегда сочинить тему фуги на слова, которые являются краткими выражением смысла, изречением или возгласом. Однако, сочиняя фугу, композитор вынужден оставить часто слова в стороне, так как невозможно осуществлять комбинации, которых требует фугированный материал, и заниматься одновременно словами. Поэтому вокальная фуга (как и инструментальная) чаще всего сочиняется без слов, исключая тему или темы. Что же из этого следует? То, что в дальнейшем нужно к каждому голосу фуги каким-то образом приспособить те слова, которые нашел для них композитор, при этом повторяя их по многу раз и помещая много нот на гласные *e* и *a*. Этот варварский способ связи слов с музыкой никак не соответствует ни вкусу французов, ни духу их языка, и, следовательно, невозможно, пользуясь этим способом, писать фуги на французский текст.

2. Если композитор (для того, чтобы не повторять одни и те же слова и не тянуть все время одну гласную) берет больше слов, чем обычно, например, если он берет 4 александрийских стиха или же 4 стиха из 10-ти слогов, то возникает вопрос, как расположить их под каждым голосом фуги, сочиненной заранее, как следует, просодировав их, ничего не сделав против смысла? Или, когда нужно 10 слогов, а в тексте мы находим лишь 6, и наоборот; когда нужен долгий слог, а мы имеем два коротких; когда фуга требует остановки, а слова, тем не менее, гонят вперед.

Есть лишь один подходящий способ положения (использования) французских слов в вокальной фуге. Единственная возможность состоит в том, чтобы эту связь в фуге осуществляли люди, имеющие навык хорошей связи слов и музыки [...]

Замечания о фуге в целом

Фуга — произведение «ученое», полное различных комбинаций, которое нужно делать спокойно и на свежую голову. Она не может стать единственным выражением вдохновения, таланта. Однако она не исключает (как это часто представляется) ни вкуса, ни воображения, ни дарования. Но то, что она требует всегда, — это глубокого ощущения гармонии (которым обладал великий Гендель), без которого фуга будет лишь телом без души.

Форма фуги была придумана тогда, когда музыка была еще в «периоде детства», когда не имелось никакого понятия о ее сущности, о ее настоящем языке. Для того, чтобы фуга представляла интерес, нужно искать способы ее разделения на фразы и разнообразить ее интермедиями, что всегда представляется возможным.

В этой связи мы предлагаем следующий план, который можно модифицировать, более или менее варьировать, исходя из вкуса и таланта композитора.

²⁴ Слово «пародия» в данном случае (исходя из греческой этимологии) означает связь слов с музыкой.

1. Экспозиция. Она должна составлять целостный период, то есть, иметь совершенную каденцию. Продолжительность ее не должна быть более 24-х тактов в Allegro или 12 тактов в Adagio.

2. Хорошо ритмизированный эпизод (интермедия — с совершенной каденцией...), в котором должны содержаться новые идеи.

3. Контрэкспозиция, после которой следует раздел с мотивным развитием темы от 12-ти до 16-ти тактов.

4. Эпизод с совершенной каденцией, имеющий некоторые аналогии с предыдущим.

5. Тема в имитациях или стретта на 12-16 (и более) тактов, что должно образовывать новый период.

6. Эпизод для отдыха от темы, аналогичный двум предыдущим.

7. Имитации или стретта — новый период.

8. Эпизод, более или менее в духе предыдущих.

9. Имитации, мотивное развитие или стретта, после чего следует педаль, канон, заключение или кода [...]

Обсуждение разных вопросов, о которых еще не шла речь

- Еще не найден способ нотирования обыкновенной декламации. Тем временем, эта декламация, так же как и музыка, состоит из интервалов, пауз, кратких и долгих долей, из forte и piano, из crescendo и diminuendo [...] В самом деле, как интересно и полезно было бы сегодня в подлиннике узнать как Демосфен и Цицерон декламировали свои рассуждения, как Росциус, Гаррик и Лексен исполняли свои роли! Для достижений этих целей необходимо лишь найти способы вычислить интервалы декламации, остальное же не составит какой-либо трудности.

- Всем известно, что музыкальный звук приводит в движение воздушный поток, которым окружен звучащий инструмент. Два разных звука приводят в движение два разных потока, три — три и т. д. Звук, исполненный двумя инструментами, оказывается удвоенным, тремя — утроенным. Совершенно не имеет значения количество и сила этих разных потоков воздуха. Почему математики и физики не занялись тем, чтобы определить это?

Если мы будем точно знать это количество и эту силу, композиторы будут в состоянии просчитать необходимые им эффекты, что даст следующие преимущества:

- можно будет зафиксировать новые правила с точки зрения разнообразия музыки [...] и с точностью указать, что нужно делать для увеличения или уменьшения звукового потока, приведенного в движение;

- можно будет точно определить количество музыкантов, требуемое для того или иного помещения;

- станет известно, что нужно сохранить для того, чтобы было хорошо слышно на определенном расстоянии, исходя из природы инструмента.

По свидетельству самых известных врачей, музыка благотворно влияет на различные заболевания, и, стало быть, посредством музыки можно определить количество приводимого в движение воздуха для достижения тех или иных результатов.

- Звук, приводящий в движение воздушный поток вокруг звучащих тел, чертит и рисунки. [...] Точные знания по этому поводу позволили бы и нам рисовать на бумаге мело-

дические и гармонические рисунки, которые образуются в воздухе, и сравнивать слуховые рисунки с визуальными, что, может быть, открыло бы новый глубинный смысл во взаимоотношении слуха и зрения. Благодаря этому можно было бы фиксировать то, что является неясным в музыке, то есть то, что является не всегда воспринимаемым даже для искусственного и тренированного слуха. [...]

• Самыми маленькими интервалами в нашей музыкальной системе являются полутоны. Это не потому, что слух наш не способен воспринимать меньшие интервалы, а потому, что еще не найден способ записи таких интервалов в нашей практике. Даже нетренированный слух без особого труда может воспринимать $1/4$ тоны, если они находятся в этих пределах.

По свидетельству Аристотеля, $1/4$ тоны использовались в музыке Древней Греции вплоть до Александра Великого. Если бы было возможно ввести $1/4$ тоны в нашу систему, музыкальный язык заметно бы расширился; с большей легкостью можно было бы воспроизводить обыкновенную декламацию, бесконечно разнообразить пение и находить самые разные модификации гармонии. Необходимо исследовать $1/4$ тоны, которые расположены между мажорной и минорной терциями лада, между мажорной терцией и квартой, между квинтой и минорной секстой, между минорной и мажорной секстой, которые производят на слух эффекты мнимых консонансов. В остальном этот эксперимент можно провести, имея два клавирина, настроенных с разницей в $1/4$ тона.

• Музыка очень богата и разнообразна в звуках, интервалах, аккордах, длятельностях, интрументах, тембрах и т. д. Но она бедна в размерах. Практически мы используем лишь два вида размеров: двойные и тройные. Эта бедность происходит по причине невозможности нахождения новых вокальных (мелодических) фраз. Вплоть до наших дней противятся введению новых размеров, мотивируя это тем, что все остальные размеры в природе не встречаются. [...] Настоящими причинами отказа от введения таких размеров являются привычка и нежелание изучения нового».

«Traité de haute composition musicale» (1824–6) v. IX —
Цит. по: 110. С. 144–145; 148–149; 149–150. v. X — Цит.
по: 110. С. 192–197

Примечание. Нам представляется, что для читателя, знакомящегося с текстом трактата Антонина Рейхи, очень важно знать, какой смысл вкладывал этот автор в понятие «высокая композиция». Ответ на этот вопрос мы находим в Предварительных замечаниях, открывающих трактат:

«В мои замыслы не входит утомлять читателя длинным предисловием, я оставляю своей книге заботу о собственной рекламе и ограничусь лишь объяснением сущности того, что нужно понимать под термином «высокая композиция» (Haute composition).

Во всех искусствах, и особенно в музыке, существует точка (высота), которую можно достичь с помощью природных данных; но в то же время, эту границу невозможно преодолеть без посвящения в глубинные тайны искусства. Эта последняя часть искусства и составляет то, что нужно называть Haute composition. Разделительная линия, которая существует между этой последней и простой композицией (compositione vulgare), проложена самой природой.

Труд, который я представляю публике, не просто пересказывает элементарные принципы высокой композиции; здесь рассматривается и тот путь, который высокая композиция прошла за полтора века, и то, чего она еще сможет достичь...» (с. 2).

Как мы видим, многие предсказания Рейхи оказались пророческими.

III.
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ
Примеры тем фуг (для написания ответов)

1 *)

Г. Муффат



7

И. С. Бах (BWV 564)



8

И. С. Бах (BWV 565)



9

И. С. Бах (BWV 520)



10

Moderato

М. Клементи "Gradus ad Parnassum"



11

Andante

А. Кленгель



12 Allegretto

А. Караманов



Примеры ответов (для написания тем)

1 *

И. Буттикет



* Каденционный звук темы выявляет ее высотную позицию.

2

Ф. К. Фишер



3

И. С. Бах (BWV 547)



4

И. С. Бах (BWV 552)



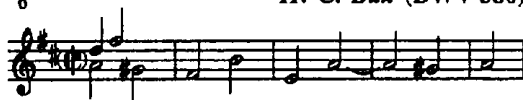
5

И. С. Бах (BWV 574)



6

И. С. Бах (BWV 580)



7

И. С. Бах (BWV 581)



8

И. С. Бах (BWV 533)



9

И. С. Бах (BWV 951a)





11 Allegro non troppo

А. Онеггер



12 Grave

А. Караманов



Рекомендации к домашним заданиям и упражнениям

Как и в предыдущей книге, посвященной контрапункту строгого стиля, здесь также мы рекомендуем совмещать изучение теоретических положений с выполнением конкретных практических заданий, а именно:

- а) с анализом музыкального текста произведений и его компонентов;
- б) с игрой на инструменте,
- в) с письменными упражнениями.

Что касается первого пункта — **анализа**, то здесь желательно, чтобы выбор и последовательность заданий строго соответствовали содержанию лекционного курса и, в частности, — содержанию изучаемых тем. В связи с этим можно предложить следующие формы заданий:

1. Сравнительный анализ пьес, имеющих имитационную технику письма (мотеты, магнификаты, мадригалы, канцоны, ричеркары, фуги и т. д.) и принадлежащих разным историческим периодам, а также анализ начальных номеров Хрестоматии.
2. Детальный анализ композиции, выполненной в форме фуги (можно пользоваться сочинениями, помещенными в Приложении).
3. Сравнительный анализ фуг, принадлежащих мастерам раннего, среднего, позднего барокко.
4. Нахождение в музыкальном тексте барочной фуги риторических фигур и моментов, связанных с символикой.
5. Характеристика темы барочной фуги и других ее компонентов.
6. Анализ тонального плана, архитектоники и формы барочной фуги; определение точки золотого сечения.

7. Анализ фуг с цифрованным басом, а также фуг-partimento.
8. Анализ фуг И.С. Баха, соответствующих классам А, В, С (по В. Протопопову).
9. Анализ фуг мастеров классико-романтической эпохи.
10. Анализ фуг композиторов XX — начала XXI вв.

Время, отводимое на выполнение заданий, может быть самое разное (например, пункта 1 — одна неделя; пункта 9 — не менее четырех недель; пункта 10 — не менее 8 недель).

Второй пункт — **импровизация** — очень важен в деле освоения формы и жанра фуги. Предложенная нами методика импровизации фуг (она изложена на стр. 218–220 и 237) предполагает поэтапное освоение этой техники, начиная с простейших одноголосных упражнений и кончая игрой трехголосной фуги (простой, однотемной и сложной, многотемной). Желательно еженедельное выполнение такой формы освоения фуги; при этом не следует ограничиваться импровизацией только в классе; ей обязательно должна предшествовать аналогичного рода работа и дома.

Третий пункт — **письменные задания** — наиболее разнообразен, поскольку предполагает помимо сочинения целостных композиций выполнение также целого ряда упражнений. Исходя из этого, последовательность заданий может быть следующей:

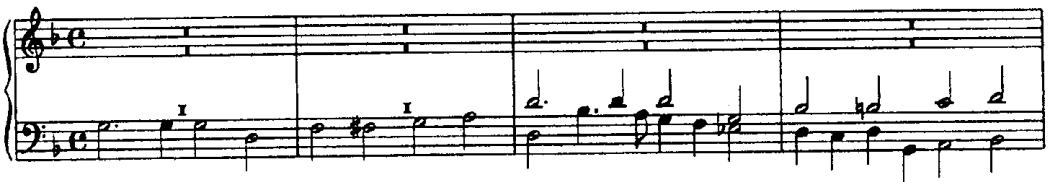
1. Продлить процитированный двухголосный начальный фрагмент композиции Дж. Габриели, Шейдта, Фрескобальди (можно подключать третий, четвертый голоса), придав «результату» облик инструментальной пьесы, соответствующей жанру ричеркара, канцоны, той или иной части органной мессы, магнификата и т. д.
2. На ту или иную тему канцоны, ричеркара и т. д. написать небольшую инструментальную композицию, ориентируясь на стилистику XVII века.
3. К предложенным темам фуг (мастеров разных эпох) написать ответы и наоборот, ориентируясь на предложенные ответы, написать темы.
4. Сочинить не менее 20 собственных тем фуг, ориентируясь на стилистику мастеров разных эпох: использовать в ряде случаев технику стретт; обратить внимание на обязательность присутствия темповых указаний, штрихов, динамических оттенков.
5. Продолжить работу с наиболее удавшимися темами — написать к ним ответы и противосложения.
6. Используя интонации и мотивы ранее сочиненных тем, а также противосложений, сочинить несколько интермедий; применять технику подвижного контрапункта (первоначальное и производное соединения) и канонической секвенции (двух- и трехголосной).
7. Сочинить не менее шести-семи простых фуг (на 2, 3, 4 голоса) и трех сложных фуг, пользуясь рекомендациями, изложенными в главах пятой и шестой.

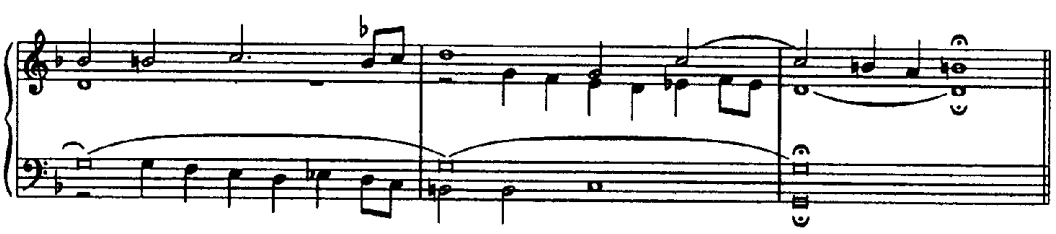
IV.
НОТНЫЙ МАТЕРИАЛ ДЛЯ АНАЛИЗА

Ричеркар (№ 15)

(dopo il Credo)

Фрескобальди





Канцона (№ 23)

(dopo l'Epistola)

Фрескобальди

Alegro

Adasio

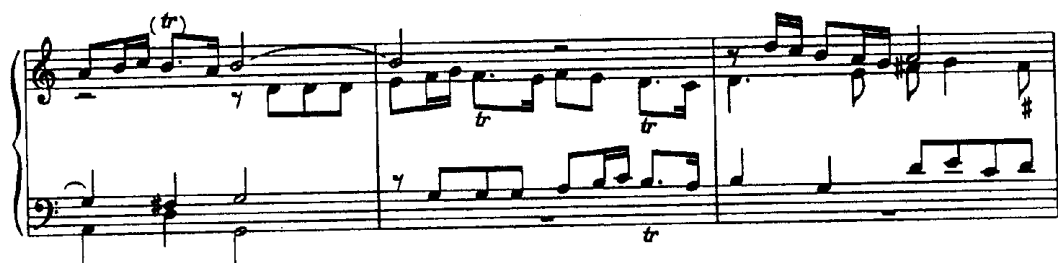
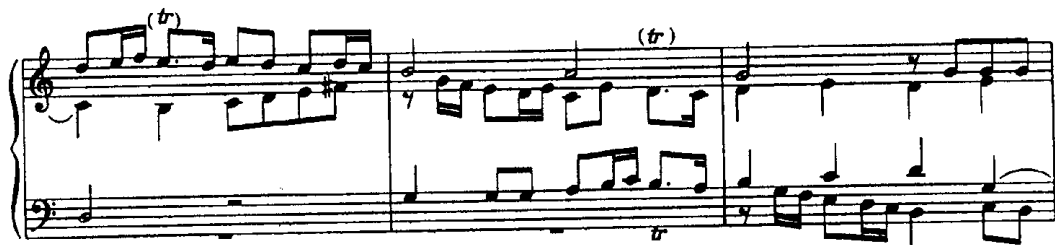
The image displays a musical score for a piece titled 'Canzona (No. 23)' by Frescobaldi. The score is written for a single melodic line on a five-line staff, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Adagio' at the beginning and 'Alegro' further along. The score consists of five systems of music, each containing a single melodic line. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some measures featuring a '7' indicating a repeat or a specific fingering. The overall structure is a single melodic line, typical of a lute or harpsichord piece from the Baroque era.

This image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff, connected by a brace on the left. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** The treble staff begins with a series of eighth notes, followed by a half note. The bass staff features a continuous eighth-note pattern. A dynamic marking of ff (fortissimo) is present. The system concludes with a measure containing a 7-measure rest.
- System 2:** The treble staff continues with eighth-note patterns. The bass staff has a half-note accompaniment. A dynamic marking of f (forte) is visible.
- System 3:** The treble staff shows a mix of eighth and sixteenth notes. The bass staff maintains a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of f is present.
- System 4:** The treble staff features a series of eighth notes. The bass staff has a half-note accompaniment. A dynamic marking of f is visible.
- System 5:** The treble staff continues with eighth-note patterns. The bass staff has a half-note accompaniment. A dynamic marking of f is visible. The system concludes with a measure containing a 7-measure rest.

The image displays five systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and slurs. The music is written for both the right and left hands.

The first system shows a right-hand melody with eighth and sixteenth notes, and a left-hand accompaniment with quarter notes. The second system features a right-hand melody with a slur over the first two measures and a trill in the fourth measure, and a left-hand accompaniment with eighth notes. The third system continues the right-hand melody with a slur and a trill, and the left-hand accompaniment with eighth notes. The fourth system shows a right-hand melody with a slur and a trill, and a left-hand accompaniment with eighth notes. The fifth system features a right-hand melody with a slur and a trill, and a left-hand accompaniment with eighth notes.



Ричеркар (№ 34)

con obbligo del Basso
come appare № 34

The musical score is presented in five systems, each consisting of a treble and a bass staff. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). The piece is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass staff is characterized by a continuous, rhythmic pattern of eighth notes, while the treble staff features more complex melodic lines with some rests and ties.



This image displays a page of musical notation for piano, organized into six systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The piece concludes with a double bar line.

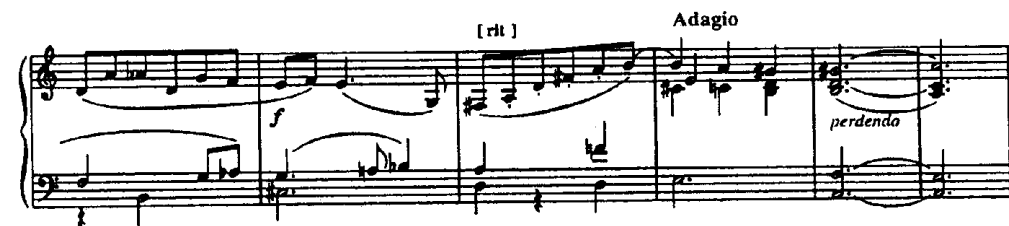
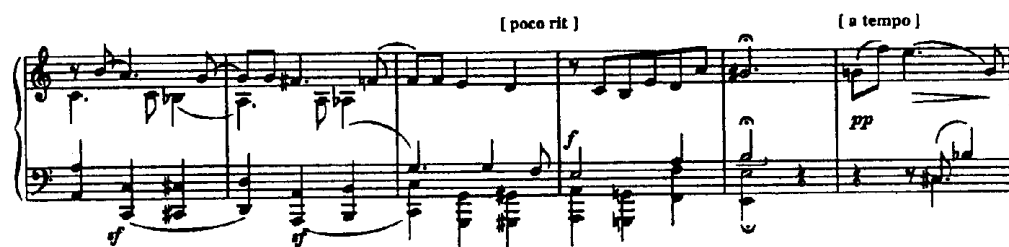
Фуга

М. Глинка

Con moto

The musical score is written for piano in G major, 3/4 time. It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo marking 'Con moto' is placed above the first staff. The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The second system includes a fermata over a measure in the right hand. The third system features a trill in the right hand. The fourth system shows a sequence of eighth notes in the right hand. The fifth system concludes with a final cadence in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

The image displays five systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system continues the melody with some rests in the treble. The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The fourth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The fifth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.



Опера «Нос»

№ 9. Антракт

Д. Шостакович

238 Moderato $\text{♩} = 104$

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

tutti.

unis.

detache

div.

esp.

cresc.

ff

239

detache

ff

esp.

p

cresc.

ff

240

detache

f

cresc.

v

f

241

Arch

detache

242

Arch

Arch

243

Tr-ne

243

arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco

Archi

pizz. arco

8

244

Tr-ne

Solo

244

pizz. arco

arco pizz. arco

arco pizz. arco

Archi

pizz. arco

pizz. arco

pizz. arco

Указатель анализируемых фуг и фигурированных форм¹

XVII — первая половина XVIII вв.:

Бах И.С.

«Хорошо темперированный клавир» — 435–467; 747–750; I том, фуги: C-dur — с. 168, 440; c-moll — 210, 446; cis-moll — 169, 232, 442; D-dur — 170; E-dur — 207; e-moll — 208; Fis-dur — 209; A-dur — 231; b-moll — 444; II том, фуги: c-moll — 180, 198; Es-dur — 188; fis-moll — 230; gis-moll — 230; H-dur — 234
фуги для органа: c-moll на тему Дж. Легренци (BWV № 574) — 230; d-moll (BWV 538) — 190; Es-dur (Св. Анны; BWV 552) — 229
сонаты для органа №№ 1 (BWV 525) — 500–501; 2 (BWV 526) — 227
сонаты для скрипки с клавиром (чембалом) №№ 1 h-moll (BWV 1014) — 503; 2 A-dur (BWV 1015) — 501–503
сонаты для клавир: (BWV 965) — 116; (BWV 966) — 117
«Каприччио на отъезд возлюбленного брата» — 224
«Искусство фуги» — 478–497; Contrapunctus'ы VII — 490–493; VIII — 235; IX — 233; X — 493; XI — 235; XIII — 494
«Музыкальное приношение»: Fuga canonica in Epidiapente — 255
кантаты: «Ach Gott, wie manches Herzeleid» (№ 3) — 249; «Ich hatte viel Bekümmernis» (21) — 179, 473–478; «Brich dem Hungrigen dein Brot» (39) — 505; «Wer sich selbst erholet, der soll erniedriget werden» (47) — 507; «Lobe den Herrn, meine Seele» (69) — 230; «Gott ist mein König» (71) — 256; «Ein feste Burg» (80) — 246, 473; «Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben» (102) — 507; «Ihr werdet weinen und heulen» (103) — 510; «Herr, gehe nicht ins Gericht» (105) — 257; «Der Herr denket an uns» (196) — 257–258
Mecca h-moll: Kyrie I — 212–215
хоральные обработки: «Vom Himmel hoch, da komm ich her» (Приложение к Магнификату in D-dur — BWV 243) — 246; «Wer nur den lieben Gott läßt walten» (BWV 647) — 228, 253; «Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit» (BWV 669) — 252; «Christe, aller Welt Trost» (BWV 670) — 252; «Jesu, meine Freude» (BWV 713) — 249
мотеты: «Fürchte dich nicht, ich bin bei dir» — 249; «Singet dem Herrn ein neues Lied» — 265
трактат «Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des General-Bass oder Accompagnement...» («...Предписания и правила четырехголосной игры генерал-баса или аккомпанемента» (фуги-partimento) — 469–472
Прелюдии для органа: d-moll — 300, 305–306; a-moll — 301; C-dur — 301
Трио-соната op. 6 № 9 — 273–274
Прелюдии для органа: g-moll — 302; e-moll — 303; G-dur — 304
Фуга на хорал «Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort» (Bux WV 185) — 246
органные фуги: на хорал «Erhalt uns, Herr» — 246; C-dur (Bux WV 174) — 284; G-dur (Bux WV 175) — 285; B-dur (Bux WV 176) — 286
канцонетты: C-dur (Bux WV 167) — 287; G-dur (Bux WV 172) — 287; G-dur (Bux WV 171) — 287; e-moll (Bux WV 169) — 287
канцоны: g-moll (Bux WV 173) — 287; C-dur (Bux WV 166) — 288; d-moll (Bux WV 168) — 288, 297; G-dur (Bux WV 170) — 288
Токката d-moll (Bux WV 155) для органа — 289
Преамбула (Bux WV 158) для органа — 291
Прелюдия g-moll (Bux WV 148) для органа — 292–294
Прелюдия g-moll (Bux WV 149) для органа — 295–299
Ricercar secondo — 737–738
«Das Wohltemperierte Clavier...» («Хорошо темперированный клавир») — 401–405; фуги C-dur, c-moll, cis-moll, Cis-dur, D-dur — 404

Бём Г.

Бонончини Дж.М.

Брунс Н.

Букстехуде Д.

Буус Я.

Вебер Б.К.

¹ В настоящем Указателе отражены сочинения: а) анализируемые на страницах данной книги целиком, б) в которых подробно анализируется тот или иной фрагмент, а также в) получившие краткую, но существенную характеристику. Не отражены произведения, названия которых лишь упоминаются в общих перечислениях в связи с каким-либо аспектом или проблемой.

- Векман М. Фуга «Herr, wenn ich nur dich habe» из духовного концерта — 38
Вивальди А. Concerto grosso d-moll (op. 3 № 11) — 366–368
Соната g-moll для скрипки с basso continuo (RV 26) — 368
- Габриели А. Ричеркар «del Primo Tuono. Alla quarta alta» — 736–737
Гендель Г.Ф. Оратории и произведения родственных жанров: «Иевфай»: № 8 — 43, 235, 431; «Израиль в Египте»: №№ 4 — 409, 15 — 253; «Иисус Навин»: № 47 — 431; «Иосиф»: фуга e-moll — 431; «Иуда Маккавей» — 228, 406, №№ 25 — 428, 26 — 429, 49 — 430, 58 — 412, 62 — 228, 429; «Мессия»: №№ 20 — 427; 23 — 408; «Соломон» — 406; «Ацис и Галатея» — 431
Шесть больших фуг для клавира: фуга a-moll № 5 — 411
- Кальдара А. Трио-соната A-dur op. 1 № 7 — 274
Керль И.К. 8 циклов версетов «Modulatio organica super Magnificat» для органа — 321–329; фуга № 1 из магнификата II тона — 326; № 3 из магниф. III тона — 326; № 3 из магниф. IV тона — 328; № 2 из магниф. VI тона — 328
- Кирхгоф Г. «L' A.B.C. musical...» («Музыкальная азбука») — 392–401; диптихи: f-moll (VIII) — 396; Es-dur (XVI) — 398
- Корелли А. 12 сонат для скрипки solo с basso continuo op. 5 — 358–359
concerti grossi op. 6 — 360; №№ 1 — 361, 364; 2 — 362; 3 — 362; 6 — 364–365
- Куперен Ф. Трио-сонаты: «Апофеоз Корелли» — 370; «Апофеоз Люлли» — 371; «Штейнкерк» («La Steinkerque»; с basso continuo) — 373
Квартет-соната «Султанша» (en quatuor «La Sultane») — 372
Сюита № 2 для двух виол и basso continuo — 371
- Любек В. Прелюдии для органа: g-moll — 297; C-dur — 298; d-moll — 299
Муршхаузер Ф. К. «Preambulum octavi toni, fünf Fugen und Final» («Прембула восьмого тона, пять фуг и финал») для органа — 310
- Муффат Г.Т. «Zwölf Toccaten und 72 Verset für Orgel und Klavier» («12 токкат и 72 версета для органа и клавира») — 312–321; цикл I — 316; II: 5 — 318; IV: 4 — 318; VI: 2 — 320; IX: 1, 2 — 319; X: 1 — 319
- Пахельбель И. Фуги на Магнификат — 330–340; №№ 1 — 337; 12 — 338; 65 — 339
Польетти А. «Cadenze et Praeludia cum Fuga p. 8 tonos» («Каденции, прелюдии и фуги в 8 ладах») — 307–310
- Пёрселл Г. «Twelve sonatas of 3 parts for 2 violins and bass: organ or harpsichord» (12 трио-сонат с цифрованным басом) — 374–378; № I — 375; № III — 376–378
- Рейнкен И.А. «Hortus musicus» («Музыкальный сад») — 268–272, 379–386; фуги из сонат: № 1 — 116, 382; № 2 — 382; № 3 — 117, 269, 382; № 4 — 382; № 5 — 382; № 6 — 271, 382; жиги из сюит: № IV — 384, № VI — 385
- Тейле И. Сонаты для инструментального ансамбля XIII, XIV, XV — 42–44
Титлз Ж. Восемь органных магнификатов — 730–732
хоральные прелюдии «Ad coenam», «Ave Maris Stella» — 733
- Фишер И.К.Ф. «Ariadne Musica, Neo-Organodum per XX Praeludia, totidem Fugas» («Музыка Ариадны...») — 113–115; 347–357; №№ 1 — 353; 5 — 113; 6 — 114; 20 — 355
«Букет цветов» («Blumenstraus») — 341–347
- Фрескобальди Дж. «Fiori musicali» («Музыкальные цветы») — 105–109, 734; 739–741; 743–746; №№ 9 — 106; 11 — 106; 18 — 107; 21 — 105; 29 — 109; 34 — 106; 35 — 109; 37 — 108; ричеркары №№ 15, 31 — 739; 32 — 740; канциона № 43 — 744–746
- Шейдт С. «Tabulatura nova» — 722–730; органный месса «Dominicale IV. Toni» — 723; хоральная обработка «Tempore Quadragesimali» — 724–728; магнификаты — 728–730

Вторая половина XVIII — XIX вв.:

- Балакирев М. Соната для фортепиано b-moll (1 ч.) — 576–577
Бах К.Ф.Э. Фуга из Passions-Cantate — 517
Березовский М. Концерт для хора «Не отвержи мене во время старости» — 570
Берлиоз Г. «Ромео и Джульетта» — 265, 533; Интродукция — 553–556; «Траурный corteж Джульетты» — 556–558
Реквием («Offertorium») — 265

- Бетховен Л. ван Симфония № 9 (финал) — 553
сонаты №№ 29 — 531, 545–548; 31 — 540–542
15 вариаций с фугой на тему «Прометей» ор. 35 — 536
- Брамс И. Мотет ор. 29 № 1 — 248
- Брукнер А. Симфония № 5 (финал) — 542–545
- Верди Дж. Реквием («Libera me, Domine») — 263
опера «Фальстаф» (финал) — 263–265
- Вик К. Три фуги для фортепиано на темы фуг И.С. Баха из II тома ХТК — 525.
- Гайдн Й. Оратория «Времена года» (№ 17) — 551
Месса B-dur (№ 1) — 263
Квартет ор. 76 № 6 (1 ч.) — 535
- Глинка М.И. Опера «Жизнь за царя» (Интродукция) — 573–576
- Керубини Л. Credo (Et vitam) — 231
Месса F-dur (Gloria) — 236
Реквием (Offertorie) — 232
- Кирнбергер Й. Фуга из трактата «Die Kunst des reinen Satzes in der Musik» — 518
- Кребе И.Л. Фуга B-dur на BACH для органа — 251
- Мендельсон Ф. Сонаты для органа №№ 3 — 250; 6 — 537
- Моцарт В.А. Квартет G-dur (К. 387) — 539–540
«Фантазия и фуга» (KV 383a /394/) — 519–520
- Лист Ф. Фантазия и фуга на BACH для фортепиано — 564–566
- Регер М. Фантазия и фуга на тему BACH для органа — 567
- Рейха А. «36 фуг для клавира в новой гармонической системе» — 532, 558–564; №№ 5 — 562;
8 — 559; 13 — 560; 14 — 562; 15 — 232, 563; 29 — 559
- Римский-Корсаков Н.А. Хор «Надоели ночи, да наскучили» — 251
- Франк Ц. «Большая симфоническая пьеса» для органа — 566
«Прелюдия, хорал и фуга» для фортепиано — 567
- Чайковский П.И. Сюита № 1 для малого оркестра (ч. 1) — 548–550
- Шуберт Ф. Месса № 6: Gloria — 524; Agnus Dei — 571–572
- Шуман Р. Шесть фуг на BACH для органа — 527–530; № 5 — 199

XX — начало XXI вв.:

- Агафонников В. «Концертино» для хора (4 ч.) — 607–608
- Айвз Ч. Струнный квартет № 2 (2 ч.) — 586
- Ариян А. «A E Cis» для фортепиано — 638–641
- Ахо К. Симфонии №№ 1 (1 ч., финал) — 689; 2 — 690
- Барбер С. Соната ор. 26 для фортепиано (финал) — 693
- Барток Б. «Музыка для струнных, ударных и челесты» — 608–610
- Берг А. Опера «Воццеки»: II акт — 673–675; III акт — 676
- Бибик В. «34 прелюдии и фуги» — 643
- Бобылев Л. «Ричерката», соната № 2 для фортепиано — 695
- Бузони Ф. «Fantasia Contrapuntistica» для фортепиано — 598
- Волконский А. «Musica stricta» для инструментального ансамбля — 594
- Вустин А. «Memoria 2», концерт для ударных, клавишных и струнных — 715
- Глазунов А. Прелюдия и фуга cis-moll из ор. 101 для фортепиано — 361–633
- Голубков С. Фуга и постлюдия для органа — 635
- Губайдулина С. Кантата «Ночь в Мемфисе»: ч. I — 712; ч. V — 713
- Гульд Г. «Так Вы хотите написать фугу...» — 718–720
- Дианов Д. Месса для органа — 604
- Дюпре М. «Choral et Fugue» для органа ор. 57 — 628
«Четыре модальных фуги» для органа ор. 63 — 602.
- Екимовский В. «Cantus figuralis» для 12 саксофонов (композиция 32), ч. 3 — 597, 621–624
Прелюдия и фуга для органа (композиция 42) — 598, 624.

- Ельчева И. «24 прелюдии и фуги» — 642
- Задерацкий В.П. «Прелюдии и фуги» — 642–650; es-moll — 647; e-moll — 648; As-dur — 648–650
- Караманов А. «Пятнадцать концертных фуг» — 254, 666–668
- Кикта В. «Карпатские медитации», сюита № 6 для органа (финал) — 696
- Кривицкий Д. Соната № 3 для скрипки соло — 601
- Кшенек Э. Квартеты №№ 1 (ч. 7) — 589, 700; 6 (финал) — 592, 700–701
опера «Прыжок через тень» (III акт) — 676–678
- Лигети Д. Реквием — 610–616; Куге — 613–616
- Лютославский В. Прелюдии и фуга для 13 струнных инструментов — 616–621
- Малер Г. Симфонии №№ 5 (финал) — 686; 9 (Рондо-бурлеска) — 686
- Мийо Д. Балет «Сотворение мира» — 680–682
- А. Митинян «Таг и шаракан» для органа — 603
- Мясковский Н.Я. Симфония № 17 (финал) — 682
Соната для фортепиано № 1 (1 ч.) — 692
- Николаев А. Квартет № 3 (3 ч.) — 701
- Онеггер А. «Прелюдия, ариозо и фугетта на имя ВАСН» для фортепиано — 599
- Пирумов А. «Полифоническая тетрадь» — 668–670; № 1 — 601; № 12 — 669
цикл «Сквозь тысячи лет» для хора — 637
- Прокофьев С. Балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» — 679
- Рехин И. «24 прелюдии и фуги» для шестиструнной гитары — 643, 670–672; фуга C-dur — 671
- Слонимский С. «24 прелюдии и фуги» — 600
- Сорокин К. «24 прелюдии и фуги» — 642
- Стравинский И. Септет (Жига) — 596
Концерт для двух фортепиано — 596
«Симфония псалмов» (2 ч.) — 684–686
- Танеев С.И. Кантата «По прочтении псалма» — 702–708; № 3 (F-dur) — 237, 702–705; № 4 (f-moll) — 705–707; № 9 (D-dur) — 707–708
кантата «Иоанн Дамаскин» (ч. III) — 252
цикл «Choral variety» для органа: фугетта — 244
Квинтет ор. 16 — 234
хор «Прометей» — 232
Прелюдия и фуга gis-moll для фортепиано — 630
- Типпетт М. Оратория «Дитя нашего времени» — 708–712; № 3 — 709; № 5 — 710; № 19 — 711
- Тох Э. «Декламируемая музыка» («Gesprochene Musik»); «Фуга по географии» («Fuge aus der Geographies») — 625–626
- Харрис Р. Квартет № 3 — 699
- Хенце Г.В. Соната для фортепиано (финал) — 694
- Хиндемит П. «Ludus tonalis» — 650–654; фуга in C — 652; in F — 653; in Des — 653; in H — 259
симфония «Гармония мира» (финал) — 606, 688
- Чайковский А. «Dancings», сюита для оркестра (2 ч.: «Boodie-Fuga») — 697
Концерт для фагота с оркестром — 714
Сюита для органа (4 ч.) — 697
- Чудова Т. Симфонии №№ 1 (1 ч.) — 683; 3 (3 ч.) — 687
- Шебалин В. «Пять оркестровых пьес» ор. 16 (№ 3) — 587–589
- Шёнберг А. Zwischenfugen (Интерфуги) — 579
- Шнебель Д. Toccata mit Fugen (Токката с фугами) — 580
- Шнитке А. «Импровизация и фуга» для фортепиано — 634
симфонии №№ 2 — 690–692; 4 — 690
«Ревизская сказка», сюита для оркестра — 696
- Шостакович Симфония № 4 (1 ч.) — 591
«Прелюдии и фуги» ор. 87 — 642, 654–662; C-dur — 655; d-moll — 657–660; e-moll — 660; B-dur — 606
- Щедрин Р. «Прелюдии и фуги» — 642, 662–666; C-dur — 663; a-moll — 664; B-dur — 251, 606
опера «Не только любовь» (I акт) — 678–679
вокализ «Ива, ивушка» — 606

Литература

1. Аберт Г.В.А. Моцарт. Часть вторая. Книга первая. М., 1983.
2. Аверинцев С.С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.
3. Амброс А.В. Границы музыки и поэзии // Музыкальная эстетика Германии. Т. 2. М., 1982.
4. Апель В. Григорианский хорал // Григорианский хорал. Научные труды Московской государственной консерватории. Сб. 20. М., 1998.
5. Арениский А. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М., 1930.
6. Арзаманов Ф. Танеев и исторические традиции музыкальной науки и педагогики // Полифоническая музыка. Вопросы анализа / Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 75. М., 1984.
7. Асафьев Б.А. (Игорь Глебов). «Прыжок через тень» // Новая музыка. Вып. II. Л., 1927.
8. Асафьев Б.А. Музыкальная форма как процесс. Кн. I, II. 2 изд. Л., 1971
9. Асафьев Б. Критические статьи и рецензии. М.; Л., 1967.
10. Балтер Г. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений. Немецко-русский и русско-немецкий. М.; Leipzig, 1976.
11. Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI–XVII веков // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М., 1980.
12. Баранова Т. Переход от модальности к тональной системе в западноевропейской музыке XVI–XVII вв. Канд. дисс. (рук.) МДОЛГК. М., 1980.
13. Баранова Т. Музыка в системе искусств (от Ренессанса к Барокко) // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. М., 1989.
14. Барсова И.А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVIII века). М., 1997.
15. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
16. Беляев В. Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах. М., 1915.
17. Берлиоз Г. Мемуары. М., 1967.
18. Берченко Р. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». Музыкальная академия. 1993. № 2.
19. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М., 2005.
20. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. М., 1989.
21. Бобровский В.П. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
22. Богомолов С.А. Антонин Рейха. 36 фуг для фортепиано: опыт анализа // Форма и жанр в контексте истории: работы молодых музыковедов. Вып. 2. СПб., 2002.
23. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С.Баха. М., 1993.
24. Брянцева В.Н. Барокко/ МЭ. Т.1. М., 1973.
25. Бурундюковская Е.В. Органно-клавирные сочинения Джироламо Фрескобальди и вопросы их исполнения на органе. Канд. дисс. (рук.). МГК. М., 1993.
26. Бусслер Л. Свободный стиль. Учебник контрапункта и фуги в свободном стиле, изложенный в 33 задачах. 2 изд. М., 1917.
27. Валькова В. Рождение музыкальной темы из духа новоевропейского рационализма // Музыкальный язык в контексте культуры. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 106. М., 1989.
28. Варшавский Г. Фуга Д. Букстехуде и «живописный стиль» Барокко // Теория фуги: Сб. научных трудов. Л., 1986.
29. Вебер К.Е. Краткий очерк современного состояния музыкального образования в России. 1884–1885. М., 1985.
30. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование о сущности и происхождении стиля барокко в Италии. СПб., 1913.
31. Верди Дж. Избранные письма. М., 1959.
32. Виппер Б.Р. Искусство XVII века и проблема стиля барокко // Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966.

33. Волконский А. Основы темперации. М., 1998.
34. Вязкова Е.В. О принципе повторности в композиционном строении фуг И.С. Баха // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки: Сб. научных трудов. Тверь, 1997.
35. Вязкова Е.В. И.С. Бах. «Искусство фуги» // Полифонические жанры и формы барокко. Лекции по курсу «Полифония». ГМПИ им. Гнесиных. М., 1991.
36. Вязкова Е.В. Процессы музыкального творчества: сравнительный текстологический анализ. Докт. дисс. (рук.), М., 1998.
37. Гамова И.В. Полифония К. Монтеверди. Канд. дисс. (рук.). МДОЛГК. М., 1987.
38. Гамова И.В. Диссонанс Монтеверди в свете полемики с Артузи и теории контрапункта XVI–XVII веков // Из истории теоретического музыкознания. Труды МГДОЛК. М., 1990.
39. Гервер Л. Полифонические этюды. Музыкальная академия. 2002. № 1.
40. Гервер Л. Ars combinatoria и полифоническая техника Дж. Фрескобальди // От Гвидо до Кейджа. Полифонические чтения: Сб. статей по материалам науч. конф. 24 фев. 2005 г. ГМПИ им. Ипполитова-Иванова. М., 2006.
41. Гершкович Ф. О музыке: Статьи, заметки, письма, воспоминания. М., 1991.
42. Гете И.В. Об искусстве / Сост. А.В. Гулыга. М., 1975.
43. Гиршман Я. В-А-С-Н. Очерк музыкальных посвящений И.С. Баху с его символической звуковой монограммой. Казань, 1993.
44. Глинка М.И. Литературные произведения и переписка. Т. I. М., 1973.
45. Гоголадзе Л.А. Формирование бассо остинато в западноевропейской профессиональной музыке X–XVI веков. Автореф. канд. дисс. ГГТИ им. Ш. Руставели. Тбилиси., 1983.
46. Горюхина Н.А. Обобщение как элемент художественного мышления // Музыкальное мышление. Сущность категории, аспекты исследования. Киев, 1989.
47. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. I изд. М., 1961; 2 изд. М., 1985.
48. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. Ч. I, II. М.: Л., 1941.
49. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Ч. I. М., 1956.
50. Гунке И.К. Полное руководство к сочинению музыки. Отделение II. О контрапункте. М., 1887.
51. Гуно Ш. Воспоминания артиста. М., 1962.
52. Дарваш Г. Книга о музыке. М., 1983.
53. Дебюсси К. Избранные письма. Л., 1986.
54. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники // Музыка и современность. М., 1969.
55. Дианин С.А. Бородин. Жизнеописание, материалы и документы. М., 1955.
56. Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. Л., 1962.
57. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.-Й. Шульце. М., 1975.
58. Доленко Е. Klangfarbenmelodie: «Идеальное определение еще не существующей музыки»? // Шнитке посвящается. Вып. 5. М., 2006.
59. Должанский А.Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л., 1970.
60. Должанский А.Н. Относительно фуги // Избранные статьи. Л., 1973.
61. Доможирова Е. Четыре фортепианные сонаты Э.Т.А. Гофмана сквозь призму симфонической формы // Форма и жанр в контексте истории: Работы молодых музыковедов. Вып. 2. СПб., 2002.
62. Друскин М.С. Клавирная музыка Испании, Англии, Франции, Нидерландов, Италии, Германии XVI–XVII веков. Л., 1960.
63. Друскин М.С. Пассионы И.С.Баха. Л., 1972.
64. Друскин Я.С. О риторических приемах в музыке И.С.Баха. СПб., 1995.
65. Дубравская Т.Н. История полифонии. Вып. 26. Музыка эпохи Возрождения. XVI век., М., 1996.
66. Евдокимова Ю.К. Органные хоральные обработки Баха // Русская книга о Бахе. М., 1985.
67. Екимовский В.А. Автомонография. М., 1997.
68. Задерацкий В. Полифония в инструментальных произведениях Д.Шостаковича. М., 1969.
69. Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского. М., 1980.
70. Заславская М.Б. Феруччо Бузони о полифонии XX столетия // Donatio Musicologica. Петрозаводск, 1994.
71. Зенашвили Т. Органное творчество Иоганна Пахельбеля (вопросы стиля и исполнительской интерпретации). Канд. дисс. (рук. МГК), М. 1997.

72. Золотарев В.А. Фуга. Л., 1932.
73. Иванов-Борецкий М.В. Музыкально-историческая хрестоматия. Т. 1. 2 изд. М., 1933; т. 2. М., 1936.
74. Иванов-Борецкий М.В. О ладовой основе полифонической музыки // Иванов-Борецкий М. Статьи и исследования. Воспоминания о нем. М., 1972.
75. Излищкая И. Возникновение симметричных структур на основе золотого сечения в фугах И.С. Баха // От Гвидо до Кейджа. Полифонические чтения: Сб. статей по материалам науч. конф. 24 фев. 2005 г. ГМПИ им. Ипполитова-Иванова. М., 2006.
76. Караманов А. Музыка. Жизнь. Судьба // Воспоминания, статьи, беседы. М., 2005.
77. Катуляк М. Генерал-бас в композиции (на примере творчества И.С. Баха). (Дипломн. работа) МДОЛГК. М., 1973.
78. Катуляк М. Учение о композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц: Сб. статей. М., 1985.
79. Кац Б. Сюжет в баховской фуге // Советская музыка. 1981. № 10.
80. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996.
81. Кон Ю.Г. О двух фугах И. Стравинского // Вопросы анализа современной музыки. Л., 1982.
82. Кон Ю.Г. Бах в свете неориторки // Избранные статьи о музыкальном языке. СПб., 1994.
83. Кон Ю.Г. Заметки о форме «Фуги для 13-ти инструментов» В. Лютославского: Реинтерпретация жанра // Donatio Musicologica. Петрозаводск, 1994.
84. Конен В.Д. Монтеверди. М., 1971.
85. Конен В.Д. Этюды о зарубежной музыке. М., 1975.
86. Крейнина Ю. Макс Регер. М., 1991.
87. Кривичкая Е.Д. История французской органной музыки. М., 2003.
88. Крутина Л.Л. Эволюция фуги. М., 2001.
89. Кузнецов И. Теоретические основы полифонии XX века. М., 1994.
90. Курт Э. Основы линейного контрапункта: мелодическая полифония Баха. М., 1931.
91. Курч О. От помет копиистов — к композиции цикла «Искусство фуги» // «Искусство фуги»: Материалы науч. конф. Март 1993. СПб., 1993.
92. Курч О. Еще раз о клавири современного строя (к вопросу о творческом процессе С.М. Слонимского) // Процессы музыкального творчества. Вып. 2. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. М., 1997.
93. Кушнарев Х.С. О полифонии: Сб. статей / Сост. Ю. Тюлин, И. Пустыльник. М., 1971.
94. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998.
95. Ландовска В. О музыке. М., 1991.
96. Ларош Г. Собрание музыкально-критических статей. Т. I. 1913.
97. Лебедев С., Поспелова Р. Musica Latina / Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. СПб, 2000.
98. Лебедева А.В. «Ars combinatoria и музыкальная практика XVIII века». Канд. дисс. (рук.) РАМ им. Гнесиных. М., 2002.
99. Левая Т. Полифония в крупных формах Хиндемита // Полифония: Сб. теор. статей. М., 1975.
100. Ливанова Т.Н. Проблема стиля в музыке XVII века // Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966.
101. Ливанова Т.Н. Из истории музыки и музыкознания за рубежом. М., 1981.
102. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. Изд. 2. Т. I. М., 1983. Т. 2. М., 1982.
103. Лисса С. Проблема времени в музыкальном произведении // Интонация и музыкальный образ / Ред. Б.М. Ярустовский. М., 1965.
104. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.
105. Лобе И.К. Музыкальных катехизис / Пер. П. Чайковского (с 13-го нем. издания). М., 1897.
106. Любовский Л. Смысл фуги. Казань 1996.
107. Мальцев С. Об импровизации и импровизационности фуги // Теория фуги. Л., ЛГК., 1986.
108. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1960.
109. Материалы и документы по истории музыки / Ред. М. Иванов-Борецкий. Т. 1, 2. М., 1934.
110. Мельник В. Антонин Рейха. Трактат «О высокой музыкальной композиции». (пер. с фр.; рук.) МДОЛГК. М., 1991.
111. Мельник В. «Музыкальная теория и практика во Франции XIX века». Канд. дисс. (рук.) МДОЛГК. М., 1991.

112. Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. Л., 1982.
113. Милка А. К вопросу о генезисе фуги // Теория фуги. ЛОЛГК. Л., 1986.
114. Милка А. Баховские «шестерки» (принципы организации баховских сборников в контексте особенностей барокко) // Музыкальная коммуникация. М., 1999.
115. Милка А. Берлинский автограф как цикл // Вторые Баховские чтения. Искусство фуги: Материалы науч. конф. 29–30 марта 1993. СПбГК, СПб., 1993.
116. Милка А. Кирхгоф Г. Музыкальная азбука. Факсимильное воспроизведение оригинального издания / Реализация цифрованного баса, вступит. статья и комментарии А. Милки. СПб., 2004.
117. Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения. М. 2000.
118. Михайленко А.В. Фуга как категория музыкознания // Теория музыки Л., ЛОЛГК, 1986.
119. Михайленко А.В., Плеханова Т. 36 фуг Антонина Рейхи в западноевропейской полифонии начала XIX века // Чешская музыка как национальное и европейское явление. Новосибирск, 1987.
120. Михайлов А.В. Обратный перевод. М., ЯРК, 2000.
121. Морозов А.А. Из истории осмысления эмблем в эпоху Ренессанса и Барокко (Пеликан) // Миф — фольклор — литература. Л., 1978.
122. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. и автор вступ. статьи В.П. Шестаков. М., 1966.
123. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / Сост., вступ. статья В.П. Шестаков. М., 1971.
124. Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 2. М., 1982.
125. Назайкинский Е.В. Принцип единовременного контраста // Русская книга о Бахе. М., 1985.
126. Насонов Р. Понятие музыки в трактате Афанасия Кирхера «Musurgia universalis» // Музыка как физико-математическая наука. МФТИ. М., 1996.
127. Носина В. Символика музыки И.С. Баха. М., 1991.
128. Павлюченко С. Руководство к практическому изучению основ инвенционной полифонии. М., 1953.
129. Петров Ю. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И.С. Баха / Интерпретация клавирных сочинений И.С. Баха. М., 1990.
130. Попова Е. Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции. Канд. дисс. (рук.) МГК. М., 2005.
131. Праут Э. Фуга. М., 1909.
132. Праут Э. Анализ фуг. М., 1913.
133. Протопопов В. Западноевропейская музыка XVII — первой половины XIX века // История полифонии. Вып. 3. М., 1985.
134. Протопопов В. Западноевропейская музыка XIX — начала XX века // История полифонии. Вып. 4. М., 1986.
135. Протопопов В. Полифония в русской музыке XVII — начала XX века // История полифонии. Вып. 5. М., 1987.
136. Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. М., 1979.
137. Протопопов В. Принципы музыкальной формы И.С. Баха. М., 1981.
138. Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха. Л., 1975.
139. Распутин М.В. Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко. Канд. дисс. (рук.) МГК. М., 2002.
140. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980.
141. Рихтер Э.Ф. Учебник фуги: Руководство к сочинению фуги и к подготовительным упражнениям в подражаниях и каноне. СПб., 1873.
142. Розенов Э.К. Закон золотого сечения в поэзии и в музыке // Статьи о музыке. М., 1982.
143. Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. М., 1977.
144. Рязанова Н. Взаимодействие строгого и свободного стилей в органных хоральных обработках И.С. Баха // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. Л., 1980.
145. Саккетти Л. Краткая историческая музыкальная хрестоматия с древнейших времен до XVII века включительно. СПб., 1896.

146. Сапонов М. Искусство импровизации. М., 1982.
147. Сапонов М. Шедевры Баха по-русски. М., 2005.
148. Серов А.Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика // Критические статьи. Т. IV. СПб., 1895.
149. Серов А.Н. Статьи о музыке. В 7-ми вып. / Сост., ред. и коммент. В.В. Протопопов. Вып. 5. М., 1989.
150. Симакова Н.А. Черты полифонического стиля Н.Я. Мясковского (на примерах его симфоний). Диплом. работа. (рук.) МОЛГК. М., 1965.
151. Симакова Н.А. Чешская симфония XX века. Канд. дисс. (рук.) МДОЛГК. М. 1975.
152. Симакова Н. Имитационные формы в симфониях В. Шебалина // Вопросы музыкальной формы. Вып. 3. М., 1977.
153. Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения и XX век (о преломлении традиций контрапункта строгого стиля в советской музыке 60–80-х годов // История и современность. Труды МГДОЛК. М., 1990.
154. Симакова Н. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция. Докт. дисс. (рук.) МГК. М., 1992.
155. Симакова Н. Бах и Танеев // Русская книга о Бахе. М., 2001.
156. Симакова Н. Палестрина и русская музыкальная культура XIX — нач. XX вв. // Русская книга о Палестрине. М., 2002.
157. Симакова Н. К истории сложной (многотемной) фуги // От Гвидо до Кейджа: Сб. статей по материалам науч. конф. 24 февр. 2005 г. ГМПИ им. Ипполитова-Иванова. М., 2006.
158. Скребков С.С. Полифонический анализ. М.; Л., 1940.
159. Скребков С.С. Учебник полифонии. 1 изд. М., 1951; 4 изд. М., 1982.
160. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
161. Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992.
162. Стасов В.В. Статьи о музыке / Сост. Н. Симакова; коммент. В. Протопопов. Вып. I. М., 1974; Вып. II. М., 1976; Вып. III. М., 1977.
163. Стравинский И. Диалоги / Пер. В. Линник; общ. ред. М.С. Друскин. Л., 1971.
164. Танеев С.И. Из научно-практического наследия / Сост. Ф. Арзаманов. М., 1967.
165. Танеев С.И. Подвижной контрапункт строгого письма. 2 изд. М., 1959.
166. Танеев С.И. Учение о каноне. М., 1929.
167. Танеев С.И. Дневники / Текстол. ред. и коммент. Л. Корабельникова. Кн. I. М., 1981; кн. 2. М., 1982; кн. 3. М., 1985.
168. Танеев С.И. Содержание тетради собственноручных упражнений Моцарта в строгом стиле // Памяти Сергея Ивановича Танеева. М., 1947.
169. Теория современной композиции / Отв. ред. В.С. Ценова. М., 2005.
170. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. Л., 1925; 3 изд. 1996.
171. Тюлин Ю.Н. Искусство контрапункта. М., 1964.
172. Тюлин Ю.Н. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников // Русская книга о Бахе. М., 1986.
173. Успенский Б.А. Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970.
174. Файн Я. Проблема ответа в фуге // Теория фуги: Сб. науч. трудов. Л., 1986.
175. Фейгина В. Инструментальная фуга у Генделя // Вопросы музыкальной формы. Вып. 4, М., 1985.
176. Фраенков В.П. Фуга // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981.
177. Фраенков В.П. Учебник полифонии. М., 1987.
178. Франтова Т.В. Хоральная обработка // Полифонические жанры и формы барокко. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1991.
179. Франтова Т.В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Ростов на Дону, 2004.
180. Фрид Р.З. Из наблюдений над баховской полифонией: фуга До мажор из I тома «Хорошо темперированного клавира» // Donatio Musicologica. Петрозаводск, 1994.

181. Фролкин В. Хуан Бермудо и его музыкально-педагогическое воззрение // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма). Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 40. М., 1978.
182. Холопов Ю. Гармонический анализ. Ч. 1. М., 1996.
183. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988.
184. Холопов Ю.Н. Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада. М., 1972.
185. Холопов Ю.Н. Музыкально-теоретические системы: Программа для муз. вузов. М., 1982.
186. Холопов Ю.Н. Генерал-бас. Музыкальная энциклопедия. Т.1, М., 1973.
187. Холопова В.Н. Музыкальный тематизм. М., 1983.
188. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. СПб, 1999.
189. Холопова В.Н., Э. Рестаньо. София Губайдуллина. М., 1996.
190. Хоминский Ю.М. История гармонии та контрапункту. Т. I. Киев, 1975; Т. II. 1979.
191. Хрестоматия по истории зарубежной педагогики / Сост. А.И. Пискунов. М., 1981.
192. Цахер И. Фуга как феномен музыкального мышления (Бетховен, Хиндемит, Танеев, Шостакович). М., 2005.
193. Ценова В. О полифонии в музыке московских композиторов 1989-х годов // Традиционное и новаторское в современной музыке. Труды МГДОЛК. М., 1984.
194. Цирикус Е. Об «экспериментаторстве» Баха как отражении тенденций эпохи // И.С. Бах и современность. Киев, 1985.
195. Черная М. Моцарт и теория фуги его времени // Моцарт. Проблемы стиля. Сб. труды РАМ. им. Гнесиных. М., 1996.
196. Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг Баха. М., 1975.
197. Чугаев А. Нетрадиционные виды полифонического формообразования в хоровых фугах Генделя // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки. Сб. научных трудов. ТПК. Тверь, 1997.
198. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964.
199. Шерман Н. Формирование равномерно-темперированного строя. М., 1964.
200. Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М., 1975.
201. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собр. ст. в 2 т. М., 1978.
202. Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке / Беседы с композитором. М., 1993.
203. Южак К.И. К поэтике фуги Баха (на материале «Хорошо темперированного клавира») // Теория фуги. Л., 1986.
204. Южак К.И. О продвигающейся и свертывающейся тенденциях в Искусстве фуги: «Alio modo и парность высшего порядка» // Вторые баховские чтения: Искусство фуги. Материалы науч. конф. 29—30 марта 1993 г.
205. Южак К.И. Шостакович Должанского: опус 87, изменяющийся во времени // Д.Д. Шостакович: Сб. статей к 90-летию со дня рождения. С.-П., 1996.
206. Южак К.И. Программа курса Ч.С. Кушнарева «Полифония И.С.Баха»: две версии — две эпохи С.-П., 2003.
207. Южак К. И. Полифония и контрапункт. Кн. 1 и 2. СПб, 2006.
208. Яворский Б.Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т.1, М. 1972.
209. Яворский Б.Л. Избранные труды. Т.2. Ч. 1. М., 1987.
209. Abert H. Tonart und Thema in Bach's Instrumentalfugen / Peter Wagner- Festschrift. Leipzig, 1926.
210. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Bd.II. Berlin. 2 Auflage, 1930.
211. Ambros A.W. Geschichte der Musik. Bd. III, Leipzig, 1881, Bd. V (Otto Rade), 1882.
212. Albrechtsberger J.G. Gründliche Anweisung zur Komposition. Bde: I, II, III, Leipzig, 1970.
213. Apel W. Geschichte der Orgel — und Klaviermusik bis 1700. Kassel-Basel, 1967.
214. Apfel E. Wandlungen der Polyphonie von Palestrina zu Bach // AfMw XXI, 1964.
215. Apfel E. Geschichte der Kompositionslehre von den Anfängen bis gegen 1700. Bde I, II, III. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven, 1981. Bde. I, II, III.
216. Bellermand H. Der Contrapunkt. Berlin, 1876. 4. Auflage, 1901.
217. Benary P. Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. Beitrage zur Musikforschung № 3. Leipzig, 1960.

218. *Bergel E.* Johann Sebastian Bach. Wiesbaden, 1960.
219. *Blankenburg W.* J.S. Bach und die Aufklärung // Bach—Gedenkschrift. Zürich, 1950.
220. *Braun W.* Musiktheorie im 17.—18. Jahrhundert als «öffentliche» Angelegenheit // Über Musiktheorie. Cologne, 1970.
221. *Breig W.* Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann. Beihefte zum AfMw, v. 3, 1967.
222. *Brenet M.* Palestrina. Paris, 1910.
223. *Briner A. P.* Hindemith. Mainz, 1971.
224. *Butler G. G.* Fugue and Rhetoric // Journal of Music Theorie. 1977, v. 21, № 1.
225. *Butler G.* Ordering Problems in J.S. Bach's Art of Fugue Resolved // The Musical Quarterly XIX, 1983.
226. *Butt J.* Music Education and the Art of Performance in the German Baroque. Cambridge, 1994.
227. *Cherubini L.* Theorie des Kontrapunktes und der Fuge. Leipzig, 1911.
228. *Claus R. D.* Zur Echtheit von Toccata und Fuge d-moll BWV 565. Köln, 1995.
229. *Combarieu J.* Histoire de la musique. Paris, 1924.
230. *Czaczkes L.* Analyse des Wohltemperierten Klaviers. Form und Aufbau der Fuge bei Bach. Bd. I, Wien, 1956, Bd. II, Wien, 1963.
231. *Dahlhaus C.* Konsonanz – Dissonanz. // MGG Bd 7. Kassel-Basel, 1958.
232. *Dahlhaus C., Sachs K. J.* Counterpoint // NGD, IV.
233. *David J. N.* Der Kontrapunkt in der musikalischen Kunst // Bach-Jb, 1939.
234. *Dehn S. W.* Lehre vom Kontrapunkt, dem Canon und der Fuge. Berlin, 1859, 2. Auflage 1883.
235. *Dentler H.-E.* L'arte della fuga di Johann Sebastian Bach: un'opera pitagorica e la sua realizzazione. Milano, 2000.
236. *Draeseke.* Der gebundene Styl. Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge. Hannover, 1902. Bde. I, II.
237. *Eggebrecht H.* Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert. AfMw, Jahrg. 14, 1957.
238. *Eitner R.* Über die acht, respektive zwölf Tonarten und über den Gebrauch der Versetzungszeichen im XVI. und XVII. Jahrhundert nach J. P. Sweelinck // MfM III, 1871.
239. *Federhofer H.* Der «Gradus ad Parnassum» von Johann Joseph Fux und die Kompositionslehre des 17. Jahrhunderts. Die Musikerziehung XI. Wien 1957-8.
240. *Fellerer K.* J.S. Bachs Bearbeitung der Missa «Sine nomine» von Palestrina // Bach-Jahrbuch, 1927.
241. *Fellerer K. G.* Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der Habilitationsschrift. Münster, 1927, Augsburg, 1929.
242. *Ferand E.* «Zufallsmusik» und «Komposition» in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts. Musiktheorie der Renaissance. Kgr.-Ber. Basel 1949. Basel 1951.
243. *Ferand E.* Improvised Vocal Counterpoint. – in AnnMl IV, 1956.
244. *Ferand E.* Komposition // MGG, Bd. VII, 1958.
245. *Ferand E.* Zum Begriff der «compositio» im 15. und 16. Jhdt. – in Kgr. Ber. IgFM, Köln, 1958. Kassel-Basel, 1959.
246. *Fiebach O.* Die Lehre vom strengen Kontrapunkt (Palestrinastil). Berlin, 1921.
247. *Fischer-Krückeberg E.* Johann Crüger als Musiktheoretiker // ZfMw XII, 1919–20.
248. *Gerbert M.* Scriptorum ecclesiasticorum de musica sacra potissimum. I, II, III Bde. St. Blasien, 1784.
249. *Graener G.* Max Reger. Berlin, 1908.
250. *Graphtin U.* Beziehungen zwischen Frontispiz und Werkaufbau in Adam Reinckens «Hortus Musicus» von 1688 / Proceedings of the Weckmann Symposium... S. Jullander. Göteborg, 1993.
251. *Haar J. R.* Caperton and Ramos de Pareja // Aml XLI, 1969.
252. *Habert J. E.* Beiträge zur Lehre von der musikalischen Komposition. Leipzig, 1899, [2., 3., 4.] Bde.
253. *Haller M.* Kompositionslehre für den polyphonen Kirchengesang mit besonderer Rücksicht auf die Meisterwerke des 16. Jahrhunderts. Regensburg, 1891.
254. *Hindemith P.* Unterweisung im Tonsatz. Mainz, 1937.
255. *Hofmann K.* Die Kunst der Fuge. Kritischer Bericht zur NBA, Serie VIII, Bd. 2. Kassel, Basel u.a., 1996.
256. *Hohn W.* Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenossen. Eine Kontrapunktlehre mit praktischen Aufgaben. Regensburg, 1918 (Sammlung «Kirchenmusik»).
257. *Jadassohn S.* Musikalische Kompositionslehre. Leipzig, 1898. I Teil, Bd. II – Lehrbuch des Kontrapunkts.

258. *Jacobs E.* Zwei hürtsische Musiktheoretiker des 16. und 17. Jahrhunderts // – VfMw VI, 1890.
259. *Jansen M.* Bachs Zahlensymbolik an seinen Passionen untersucht // Bach-Jahrbuch, 1937.
260. *Janssen N.A.* Wäre Grundregeln des Gregorianischen- oder Choralgesanges. Mainz, 1846.
261. *Jeppesen K.* Der Palestrinastil und Dissonanz. Leipzig, 1925.
262. *Keller H.* Die Klavierwerke Bachs. Leipzig, 1950.
263. *Khlybova S.* Kontrapunkt versus Generalbass (pyk., 2001).
264. *Kiesewetter R. G.* Galerie der alten Contrapunctisten, eine Auswahl aus ihren Werken. Wien, 1847.
265. *Kimberger J.Ph.* Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Bd 1, 2, Berlin, 1776-79.
266. *Kirkendale W.* Fuga und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik. Nunzing, 1966.
267. *Kistler C.* Der doppelte Kontrapunkt. Die Doppelfuge Studies in counterpoint based on the twelve-tone technique. New-York, 1940.
268. *Klaunell O.* Der Canon in seiner geschichtlichen Entwicklung, Leipzig. S.a.
269. *Kobayashi Vos.* Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositionen – und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // Bach – Jahrbuch, 1988
270. *Kolneder W.* Die Kunst der Fuge: Mythen d. 20. Jh. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1977.
271. *Lockwood L.* On «Parody» as Term and Concept in 16th Century Music. Festschrift für G. Reese 1966.
272. *Mann A.* The Study of Fugue. N.-Y, 1965.
273. *Marx A.B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition: in 4 T-le. Leipzig, 1855, 1856, 1857, 1860.
274. *Marpurg F.W.* Abhandlung von der Fuge: nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister, T. I, II. Leipzig, 1858.
275. *Mattheson J.* Das neue-eröffnete Orchestre. Hamburg, 1713.
276. *Mattheson J.* Der vollkommene Kapellmeister. Hamburg, 1739.
277. *Mattheson J.* Große General-Bass-Schule, oder, der exemplarischen Organisten-Probe. Hamburg, 2. Aufl. 1731.
278. *Meier B.* Alte Tonarten: dargestellt in der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Kassel-Basel-London...1992.
279. *Molitor P.G.* Die diatonisch-rhythmische Harmonisation der gregorianischen Choralmelodien. Leipzig, 1913.
280. *Morgan O. J.S.* Bachs Forty-eight Preludes and Fugues. Analysis of the Fugues. London, 1931.
281. *Morris R.O.* Contrapuntal Technique in the Sixteenth century. Oxford, 1922.
282. *Morris R.O.* Introduction to Counterpoint. London–New-York–Toronto. 1948.
283. *Müller-Blattau J.* Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig, 1926.
284. *Müller-Blattau J.* Fuge // MGG, Bd.4, 1955, Sp.1102–1118.
285. *Müller-Blattau J.* Geschichte der Fuge. Kassel u.a., 1963.
286. *Negrea M.* Tratat de Contrapunct si fuga. Bucuresti, 1956.
287. *Palisca Cl. V.* Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise. – in JAMS IX, 1956.
288. *Palisca Cl. V.* Kontrapunkt // in MGG Bd. VII. 1958.
289. *Pauly H.J.* Die Fuge in den Orgelwerken Dietrich Buxtehudes. Regensburg, 1964.
290. *Pauly P.G. G.Fr.* Händels Klavierfugen. Saarbrücken, 1961..
291. *Perrachio L. J.S.* Bach. II Clavicembalo ben temperato. Milano, 1926, Turin, 1947.
292. *Petri H.G.* Die motivische Evolution in J.S. Bach «Wohltemperiertem Klavier»: das Präludium als Evolutionsbasis der Fuge. Hänsel–Hönsel–Hohenhauses, 1987.
293. *Prosniz A.* Compendium der Musikgeschichte. Für Schulen u. Conservatorien, Wien, Bd I. 1889.
294. *Pront E.* Double counterpoint and canon. 2 ed. London, 1891.
295. *Ratner L.* Classic Music: Expression, Form and Style. New York, London, 1980.
296. *Reese G.* Music in the Middle Ages. New York, 1940.
297. *Reese G.* Music in the Renaissance. New York, 1954.
298. *Reicha A.* Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition. (Übers. von Carl Czerny), I-4 Bde. Wien, 1832.
299. *Richter E.F.* Lehrbuch der Fuge. 8. Aufl., Leipzig, 1921.
300. *Riemann H.* Anonymi Introductorium musicas // in MfM XXIX, 1897; XXX, 1898.
301. *Riemann H.* Geschichte der Musiktheorie im IX. – XIX. Jahrhundert. Leipzig, 1898.

302. *Riemann H.* Katechismus der Fugen-Komposition (Analyse von J.S.Bachs «Wohltemperirtem Klavier» und «Kunst der Fuge»), Leipzig, 1907.
303. *Riemann H.* Grosse Kompositionslehre. II Teil: Der polyphone Satz. Berlin, 1903.
304. *Robbins R.H.* Beiträge zur Geschichte des Kontrapunkts von Zarlino bis Schütz. Diss. Berlin 1938.
305. *Roth H.* Elemente der Stimmführung (Der strenge Satz). Stuttgart, 1926.
306. *Ruhnke M.* Musica theorica, practica, poetica // in VGG IX, 1961.
307. *Sachs K.-J.* Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen Bz // AfMw, Wiesbaden, 1974.
308. *Schäferföns R.* Die Fuge in der norddeutschen Orgelmusik: Beiträge zur Geschichte einer Satztechnik. Frankfurt am Main, 1998.
309. *Schenker H.* Neue musikalische Theorien und Phantasien. II. Bd (I. Halbband: Cantus firmus und zweistimmiger Satz, Stuttgart, 1910; II. Halbband: Drei – und mehrstimmiger Satz, Übergänge zum freien Satz. Wien, 1922.
310. *Scholz B.* Lehre vom Kontrapunkt und den Nachahmungen. Leipzig, 1904.
311. *Seay A.* Johannes Tinctoris (1435–1511). The Art of Counterpoint // MSD 5, AIM 1961.
312. *Sechter S.* Die Grundsätze der musikalischen Komposition. Leipzig, 1854. Abth. 3 Th 4.
313. *Seiffert M.* Bernhard Christian Weber (1712–1758). Das wohltemperierte Klavier // Neu Bach-Gesellschaft, XXXIV, 1933, H.1.
314. *Smend F.* Bach bei seinem Namen gerufen. Kassel, 1950.
315. *Spitta Ph.* Johann Sebastian Bach. Bd. 2. Leipzig, 1880.
316. *Tappert W.* Sang und Klang aus alter Zeit. Hundert Musikstücke aus Tabulaturen des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts. Berlin.
317. *Tappert W.* Das Wohltemperierte Klavier – Monatshefte für Musik-Geschichte. XXX Jahr. 1899 № 8, 9.
318. *Tatlow R.* Bach and the Riddle of the Number Alphabet. Cambridge Univ. Press, 1999.
319. *Walker P.* Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach. University of Rochester Press, 2000.
320. *Walker P.* Die Entstehung der Permutationsfuge // Bach-Jahrbuch 75, 1989.
321. *Walther J.G.* Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek. Leipzig, 1732. (факсимильное воспроизведение), Kassel, 1953.
322. *Werner T.* Bachs Orgelwerke. Leipzig, 1955.
323. *Wiemer W.* Johann Heinrich Schübler, der Stecher der Kunst der Fuge // Bach-Jahrbuch 65 (1979).
324. *Wolf Chr.* Besprechungen // Bach-Jahrbuch, 1992.
325. *Wolf Chr.* Johann Sebastian Bach. Frankfurt am Main, 2000.
326. *Wustmann R.* Tonartensymbolik zu Bachs Zeit // Bach-Jahrbuch 8 (1911).

Книжное издание

Симакова Наталия Александровна

КОНТРАПУНКТ СТРОГОГО СТИЛЯ И ФУГА

Книга вторая

Фуга: ее логика и поэтика

Редактор Н. Шантырь

Художник М. Цветкова

Техн. редактор О. Кузнецова

Лицензия № 009.196 ЛК № 000315

Н/К

Форм. бум. 70х100¹/₁₆. Печ. л. 50,0.

Уч.-изд. л. 55,0. Изд. № 11111.

Заказ № 158. Тираж 500 экз. Цена договорная.

Издательский Дом "Композитор"

127006, Москва, Садовая Триумфальная ул., 12/14

Типография Россельхозакадемии

115598, Москва, ул. Ягодная, 12