В. ЗОЛОТАРЕВ

Фуга

МУЗЫКА · 1965

В. ЗОЛОТАРЕВ

ФУГА

РУКОВОДСТВО К ПРАКТИЧЕСКОМУ ИЗУЧЕНИЮ

Издание третье,
дополненное

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА · МОСКВА · 1965

Светлой памяти моего учителя
Николая Андреевича
Римского-Корсакова

78
3-90

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Прошло 24 года со времени первого издания этой книги. Такой срок в условиях советской действительности — срок не малый, и, конечно, он не мог не отразиться также и на нашем музыкально-педагогическом развитии.

Действительно — многое за это время вымерло и отпало, многое, наоборот, стало на ноги — окрепло.

Единственные переводные учебники по изучению контрапункта и фуги — Бусслера и Праута — и в настоящее время являются ценными руководствами. Однако многие выводы, сделанные в работах Праута, нами значительно пересмотрены, что и будет в свое время указано.

Но по-прежнему, пожалуй еще в большей степени, сияет нам немеркнущая сила гения И. С. Баха, освещая трудный путь освоения контрапунктического мастерства, по-прежнему держится курс на изучение и освоение фуги через И. С. Баха.

Выдержала пробу временем и система «школьных образцов», написанных в свое время автором данной книги под руководством Н. А. Римского-Корсакова, им вполне одобренных и могущих поэтому быть рассмотренными как преемственные образцы его школы.

Следует принять во внимание, что автор «Фуги» попал на выучку к Николаю Андреевичу, уже будучи сам довольно зрелым музыкантом, после изучения контрапункта и фуги у А. К. Лядова и после трехгодичной муштры у М. А. Балакирева над изучением симфонических форм. Только этим можно объяснить тот быстрый темп, с которым был пройден под непосредственным руководством Н. А. Римского-Корсакова в течение нескольких месяцев строгий и свободный стиль контрапункта и изучены наново формы фуги. Изумительно и трогательно отношение Николая Андреевича, занятого до предела в консерватории, концертной и общественной деятельностью, который потеснился в своих собственных — весьма интенсивных — композиционных работах и нашел место еще и для занятий (совершенно безвозмездно) с молодым музыкантом. Это было в 1898 году — году сочинения «Царской невесты». У пишущего эти строки сохранились рабочие тетради того времени. На одной из них характерным размаши-

стым почерком Николай Андреевич написал на полях тетради свой летний адрес. Нужно ли говорить, что его малейшее замечание хваталось на лету благодарным учеником, и если в тетрадях более раннего периода и попадаются кое-где корректорские пометки моего покровителя, то в дальнейших работах эти тетради совершенно чисты; работа над фугой полностью удовлетворяла взыскательного профессора.

Позднее, уже в наши дни, лучшие из фуг были отобраны и вошли в качестве «школьных образцов» в настоящую книгу и именно в той строгой последовательности, от элементарно простых до более сложных, инструментального характера фуг, как это было введено в систему моего обучения Николаем Андреевичем. В первоначальных моих занятиях (в трехголосных фугах) темы давались Н. А. Римским-Корсаковым (при этом некоторые из них черпались из учебника Рихтера, которым, видимо, пользовался в свое время и сам Николай Андреевич). В то же время предлагалось сочинять и собственные темы, наиболее удачные из которых рекомендовалось брать за основу развития дальнейших фуг.

Таким образом, эти четкие по форме образцы дают нужную ориентировку учащемуся музыканту, где он, не разбрасываясь на детали, сможет сосредоточиться лишь на самом главном, типичном в форме и строении фуг.

Предварительная работа по предлагаемым образцам дает те необходимые технические навыки, без которых учащийся обычно не в состоянии подойти к полному и свободному овладению сложным письмом фуги.

Рациональность этих примеров, носящих характер жестких «каркасов», как бы «рисунков» фуги, уже никого не смущает, и никто не оспаривает необходимость подобных «школьных фуг».

Преодолены также такие прежние штампы (с более или менее механическим подходом к анализу фуги), как «допуск» кодетт только в экспозиции фуги и нигде более; место интермедии исключительно лишь в средней части; начало средней части фуги тотчас же после проведения экспозиции; наличие у второй темы в двойных и тройных фугах (так же, как и у первой) не только своей экспозиции, но и средней части, иначе фуга будет рассматриваться как простая фуга с удержанным (одним или двумя) противосложением. Не принималось в расчет то важное обстоятельство, что музыкальная форма фуги чрезвычайно многообразна. Эта многообразность есть продукт живого творчества, в котором, кроме строгих форм, часто наблюдаются также свободные (в той же степени, как и переходные формы кодетт и интермедий, свободное проведение вторых и третьих тем в двойных и тройных фугах).

Аналогия строения формы фуги с трехчастной песенной и сонатной формами в настоящее время «получила права гражданства» и «запросто» бытует в современных анализах теоретиков; у пишущего эти строки сохранилась рецензия на первую редакцию «Фуги» передового музыканта нашего вре-

мени Н. Я. Мясковского, который оспаривал возможность такого подхода по отношению к формам фуги.

Промежуточная форма между двойной и простой фугой, уточнение взаимоотношений второй темы в двойной фуге с удержанным противосложением в простой фуге, уточнение границ средней части фуги — на все это, в свое время впервые появившееся в книге, автор «Фуги» возражений не слышал, равно как и на новые термины: «переходные» формы, «тематическая фигурация», отличающаяся от обычной «мелодической фигурации» несомненным свойством темы лишь при первом проведении, а затем выполняющая главным образом функцию непрерывности равномерного движения. Термин этот (как и все остальные) — условный, на обязательное признание которого автор никак и не претендовал.

С большим удовлетворением автор «Фуги» отмечает признание нового термина «движущийся каданс», а также типа «устойчиво-тональной фуги».

Тем не менее изучение фуги, которое, по преувеличенной оценке Н. Я. Мясковского, «проработано» будто бы «исчерпывающе до конца», автор ни в коем случае не рассматривает как замкнутую самоцель, наоборот, увлечение техникой ради техники даже у такого великого полифониста, как И. С. Бах в его Kunst der Fuge, автор склонен считать ненужным для нашего времени кунштюком.

Пользуюсь здесь случаем отметить работу проф. С. В. Евсеева, который положил много усилий и труда на приближение книги к более современной терминологии и методике, нисколько, однако, не искажая, а лишь счастливо дополняя содержание самой книги.

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

Я с большой охотой согласился редактировать для второго издания книгу старейшего авторитетного русского музыканта и композитора Василия Андреевича Золотарева — «Фуга», так как признаю ее необходимым и чрезвычайно полезным пособием для творческих и практических задач класса фуги в наших консерваториях.

В свое время эта книга была первой и единственной русской работой, специально посвященной вопросам фуги (издана впервые в 1932 г.). За годы, прошедшие со дня выхода в свет настоящей книги, появились новые пособия и учебники по полифонии, уделившие место и фуге. Однако они, по существу, не смогли уменьшить значения книги В. А. Золотарева, так как вопросам фуги и всей ее сложной технологии уделили недостаточное внимание, в то время как В. А. Золотарев дал очень полное описание ее особенностей и приемов.

Перечислим эти пособия и руководства: С. С. Скребков — «Полифонический анализ» (Москва, 1940 г.), И. В. Способин — «Музыкальная форма» и в ней вторая часть, называемая «Полифонические формы», стр. 274—333 (Москва, 1947 г.), С. С. Скребков — «Учебник полифонии», I и II части (Москва, 1951 г.) и С. А. Павлюченко — «Руководство к практическому изучению основ инвенционной полифонии» (Москва, 1953 г.). Разнообразные — педагогические и методические — задачи и цели, поставленные авторами пособий, не позволили последним углубиться в изучение фуги с той полнотой и конкретностью, какие требуются для надлежащего практического овладения этим сложным, но важным жанром полифонической музыки.

Настоящее, второе издание «Фуги» В. А. Золотарева выходит с довольно значительными авторскими дополнениями и с частичными переработками отдельных разделов, которые почти не изменили общего направления, установок и задач,

какие поставил себе автор еще при первом издании своего учебного пособия.

Переработка данной книги и внесенные в нее дополнения преследовали несколько различных целей и задач:

1) Внести уточнения в понятия, положения и формулировки, а также унифицировать термины в соответствии с бытующими в нашей современной, науке и педагогике.

2) Конкретизировать все живые связи со школой Н. А. Римского-Корсакова.

3) В аннотациях или анализе образцов музыкальной литературы подчеркнуть в первую очередь педагогическую направленность оценок и выводов, а не чисто художественную или музыковедческую.

4) Несколько расширить круг практических задач в отдельных главах пособия.

5) Привести материалы и образцы, характеризующие развитие фуги в западноевропейской музыке во второй половине XIX столетия (Ф. Лист, Б. Сметана).

6) Углубить связи с развитием фуги в русской музыке и особенно в советской, для чего привести с сопутствующим анализом целый ряд различных образцов из произведений советских композиторов и как-то обобщить характерные черты трактовки фуги в советской музыке.

7) Опираясь на понятную с педагогической точки зрения и плодотворную баховскую традицию, наметить преемственные черты в последующей эволюции фуги как самостоятельного жанра и в отечественном и в зарубежном музыкальном творчестве.

8) В целях более простого и отчетливого усвоения содержания данного пособия во всех разделах книги введены подзаголовки, а в конце дано приложение — небольшой список фуг, фугетт и фугато из произведений русских и советских композиторов как материал для анализа.

Москва, 28 апреля 1954 г.

Профессор С. Евсеев

ВВЕДЕНИЕ

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, совершеннейшее выражение полифонической музыки, наивысшего расцвета достигла в XVIII веке в творчестве великого Иоганна Себастиана Баха (1685—1750), исключительному мастерству которого мы обязаны созданием многочисленных и разнообразных образцов такого рода музыки (И. С. Бах написал около 400 фуг), остающихся и до сего дня непревзойденными и по содержанию, и по форме.

Фуга никак не может считаться отжившей, мертвой схоластикой; наоборот, фуга и теперь не потеряла своей значимости, возникая то эпизодически, в виде фугато, то являясь полноправной, самостоятельной частью того или иного произведения.

Уже по одному этому фуга как жанр и структура не утратила своего значения для учащегося, желающего понастоящему овладеть композиторской техникой.

Кроме своего значения в деле усвоения полифонического изложения и мышления, играющего столь важную роль в сочинении как камерных, так и симфонических произведений, изучение фуги и по форме должно иметь большое воспитательное значение, так как фуга вообще является одной из основоположниц трехчастной формы, а двойная фуга — предтечею сонатной формы, с изложением двух контрастирующих и затем сочетаемых тем. В некоторых из своих фуг И. С. Бах гениально предвосхищает симфоническую разработку с типичными ее приемами и формами.

К этому надо прибавить еще тот полезный и реальный навык в сочинении выразительных и законченных тем, который несомненно должен развиться у изучающих фугу при их поисках ярких тем — вождей, а также умение сопостав-

лять темы в тональности доминанты, что пригодится учащимся в последующем изучении форм гомофонической музыки.

Вот почему изучение фуги имеет такое важное музыкально-воспитательное значение, с одной стороны — служа введением к симфоническому письму (где полифоническому движению голосов отводится преобладающее значение), а с другой — логически давая навыки в построении форм.

Каково могучее образовательное значение изучения полифонии вообще и фуги в частности, показали на деле русские композиторы М. Глинка и Н. Римский-Корсаков. Первый, будучи уже известным композитором, отправляется в Германию к теоретику Дену изучать фугу; второй, будучи профессором Петербургской консерватории, также ищет технического усовершенствования в серьезном и самостоятельном изучении фуги.

* * *

Для успешного изучения всякого музыкального дела, каково бы оно ни было, необходимо не только теоретически с ним ознакомиться, но и органически его усвоить. Именно такое практическое усвоение знаний гармонии, контрапункта простого и двойного, а также канона требуется от учащегося, желающего практически овладеть фугой.

Особенно плачевно отражается на прохождении курса фуги отсутствие фундаментального знания и полного усвоения гармонии; учащийся представляет образцы как будто бы и вполне возможного контрапунктического письма, но при этом с таким нагромождением абсурдных гармонических ходов, что повергает руководителя в совершеннейшее отчаяние.

Вместе с основательным знанием гармонии и контрапункта требуется также усвоение стиля фуги, независимо от того, будет ли это строгий или свободный стиль.

Последний, о котором здесь и будет речь, лучше всего усваивается вдумчивым проигрыванием и штудированием творений И. С. Баха, которые не потеряли своего интереса и до настоящего времени.

Но в свободном полете своего гения, совершенно так же, как Л. Бетховен в своих сонатах и симфониях, И. С. Бах часто произвольно отступал от им же установленных и завещанных форм фуги — так, например, в 11-й фуге из I тома[1], в которой при наличии контрэкспозиции в средней части

---

[1] В дальнейшем ссылки на настольную книгу для всех музыкантов W. K. И. С. Баха будут здесь отмечаться сокращенно: римской цифрой обозначается том, а арабской — порядок следования той или иной из 48 фуг И. С. Баха. Таким образом, например, 4-я фуга из второго тома И. С. Баха в условном сокращении будет II_4.

репризная часть сведена на нет, или чудесной *a-moll*'ной, № 20 из того же тома, фуге, в которой, кроме экспозиции, свободно проведена контрэкспозиция, с добавочными вступлениями голосов.

Поэтому, подобно тому как позднее учащийся будет изучать форму сонатного Allegro без отступлений от установленных образцов, хотя таких отступлений у Л. Бетховена можно найти немало, так и здесь учащийся, ревностно изучая и как бы впитывая в себя стиль фуг И. С. Баха, будет придерживаться более строгих установленных форм типа вокальных фуг (без текста), по усвоении которых можно перейти к более свободному инструментальному письму.

ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ О СТРОЕНИИ ФУГИ

Фуга может быть с одной (простая), двумя (двойная), реже тремя (тройная) и еще реже с четырьмя темами.

Основанием фуги служит начальное изложение темы (иначе — вождь, dux), проводящееся в основной тональности без сопровождения. Следующий голос вступает с имитацией на данную тему в доминанте и называется «ответ» или «спутник» (comes), а первый, начальный голос контрапунктирует спутнику, образуя, таким образом, противосложение, которое может быть неизменным в дальнейшем течении фуги и тогда носит название удержанного противосложения.

Со вступлением остальных голосов порядок чередования темы и спутника остается тем же и притом неизменно в квинтово-квартовом отношении: тема и спутник как бы гонятся друг за другом и тем самым оправдывают происхождение самого наименования — «фуга» в переводе и означает бегство (от глагола fugare — обращать в бегство, преследовать).

Группа вступлений голосов (тема и ответ) называется проведением. Каждое вступление нового голоса может отделяться друг от друга интермедией или кодеттой.

Первое проведение голосов образует экспозицию. В экспозиции проведение чаще всего бывает полное, то есть такое, где тема проводится последовательно во всех голосах; но оно может быть и неполным, а также с добавочным вступлением голосов.

В некоторых фугах после экспозиции следует контрэкспозиция, отличающаяся от экспозиции порядком вступления голосов, дающим возможность каждому голосу выступить как с темой, так и с ответом на нее.

Затем после обязательной здесь интермедии, отделяющей первую часть фуги от последующих, делается новое

проведение тем, но уже в новых, близких к главной, тональностях (кроме субдоминантовых тональностей, приберегаемых к заключению фуги), с преимущественной остановкой на доминанте (может быть также и органный пункт на доминанте).

Заключительное или репризное проведение тем в главной тональности и в более сжатом следовании имитаций называется стреттой (от латинского слова strictora — сжатие; stricto — сжато; термин stringendo — ускорение, сжатие темпа — происходит отсюда же).

Стретта часто заканчивается кодой с органным пунктом на тонике и даже с увеличением числа голосов (см. I_2, I_6, I_{20}).

I. ТЕМА (ВОЖДЬ)

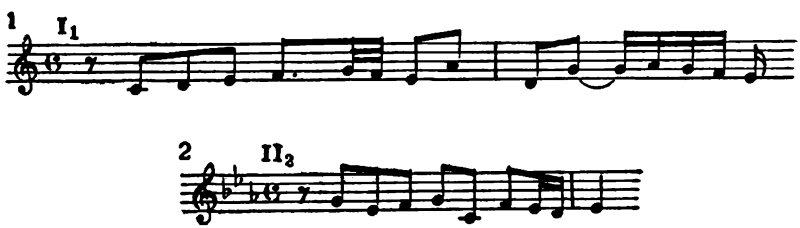
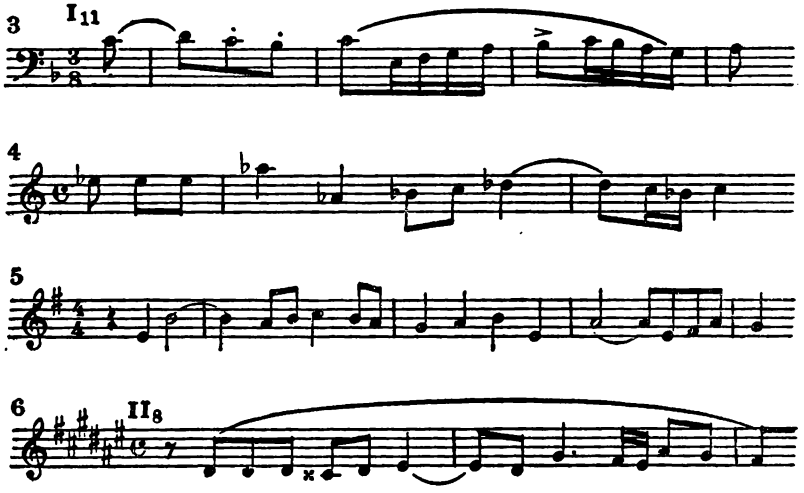
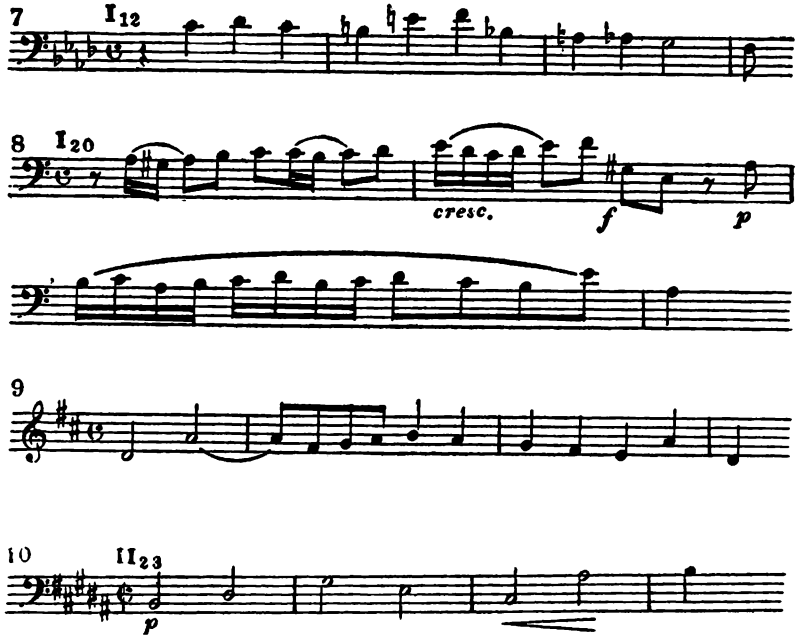
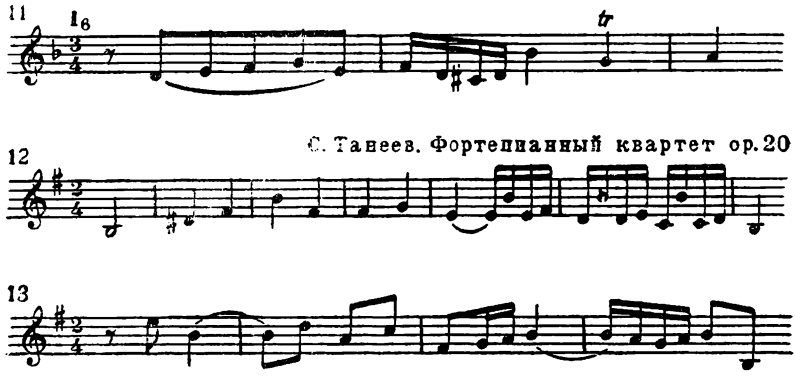
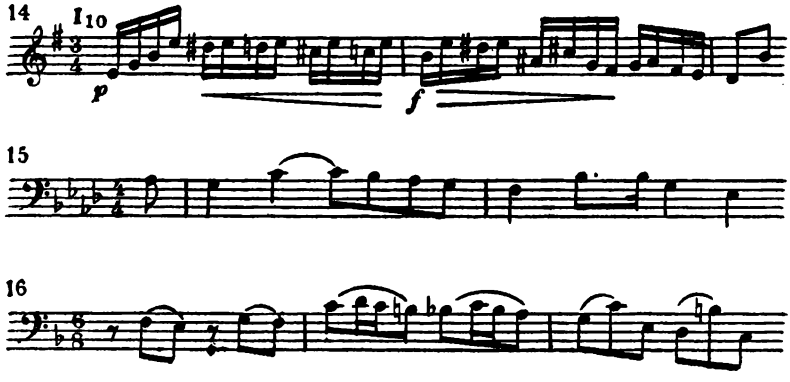
Далеко не всякая мелодия может быть использована в качестве темы для фуги. Помимо тональной и гармонической определенности, тема фуги должна быть достаточно закончена и цельна по образу, а кроме того, заметно заострена тематически (характерными мелодическими оборотами) и ритмически (контрастные ритмы). Только при этих условиях мы можем легко распознавать и воспринимать тему как индивидуальное начало при каждом новом ее появлении в фуге и проследить изменения, какие могут быть в нее внесены в общем процессе развития.

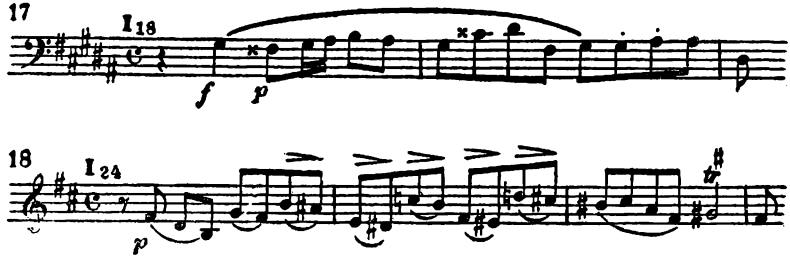
Способность темы к стреттным проведениям не обязательна, но весьма желательна, для чего можно рекомендовать учащемуся предварительно проработать тему и ответ в двухголосном каноне.

Длительность темы не должна превышать четырех тактов и должна быть не короче двух, хотя в свободных сочинениях часто можно встретить темы размером в 8 и более тактов, а также лаконичные, короче двух тактов темы, как I_{17}, II_4, II_2.

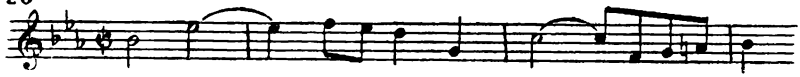
Заканчиваться тема должна на сильной или относительно сильной доле такта мелодическим оборотом, представляющим ту или иную каденцию.

Тема может быть закончена:

1. Полной несовершенной каденцией в главном строе, то есть с завершением на медианте:

2. Полной совершенной каденцией в главной тональности:

3. Половинной каденцией в главной тональности:

4. Полной несовершенной каденцией в тональности доминанты:

5. Полной совершенной каденцией в тональности доминанты, то есть при наличии в теме модуляции (модулирующая тема):

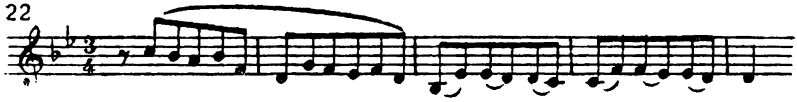


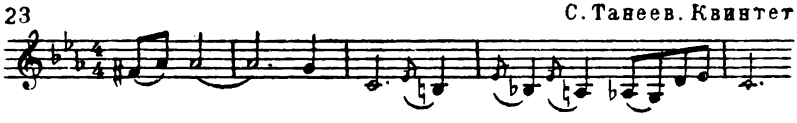
19

20

В громадном большинстве начальным звуком темы будет тоника. Из 48 фуг И. С. Баха 27 начинаются с тоники, остальные — с доминанты, кроме одной, 13-й из II тома, начинающейся с верхнего вводного тона, что является большой редкостью:

21

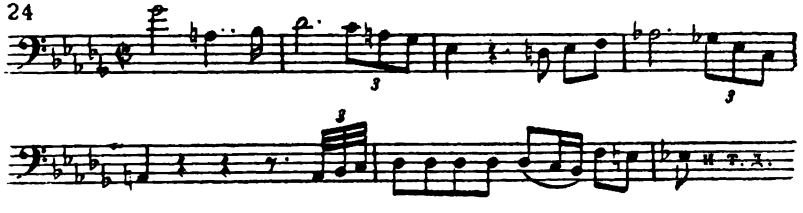
и одной (II_{21}), начинающейся с нижнего вводного тона:

22

В такой теме, как:

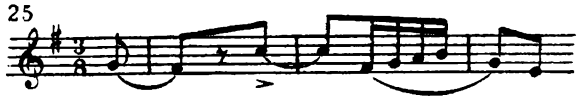
23 С. Танеев. Квинтет

обе начальные ноты можно рассматривать как вспомогательные звуки, окружающие доминанту *g*.

У Ф. Листа в фортепианной сонате *h-moll* вождь начинается с верхней медианты (VI ступени), что обусловлено своеобразием главной партии сонаты (она положена в основу вождя):

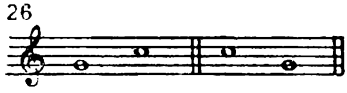
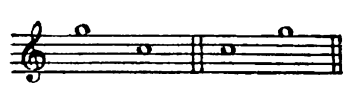
24



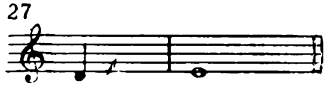
или:

25

где начало вождя дается с редко встречающейся медианты.

Всякая органически связанная и убедительно звучащая мелодия вполне приемлема, будет ли она начинаться с главных ступеней гаммы или побочных, лишь бы была соблюдена гармоническая ясность. При последнем требовании тема естественно уложится своим началом в тонику или доминанту, как это и видно из примеров; если же при этом вождь начинается скачком на интервал квинты или кварты, то два звука, образующие скачок, чаще всего (но не обязательно) будут принадлежать основному тону и доминанте:

26

или:

Окончание темы на главных ступенях гаммы, по той же самой логике, будет преобладающим.

Окончание вождя на медианте также весьма употребительно (у И. С. Баха из 48 фуг — 21 с окончанием тем на медианте), что очень практично, так как скомпонованная таким образом тема сохраняет ясный импульс к развитию и, кроме того, в своем кадансе может быть гармонизована как в собственной тональности, так и в параллельной. В самом деле, такому окончанию, как:

27

можно дать полный несовершенный каданс в *C*, а также и половинный и плагальный в *a*.

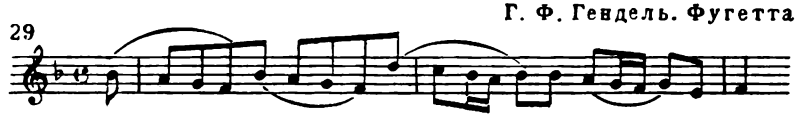
Как можно видеть из примеров 14—20, тема может модулировать в строй доминанты, и это — очень распространенный прием; тема может быть написана также совсем без модуляций или отклонений (примеры 1—6).

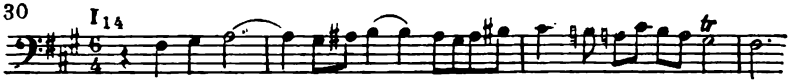
Может также начаться с доминанты:

28

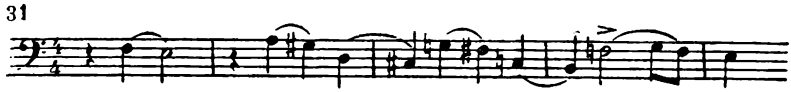
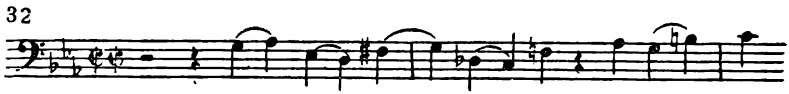
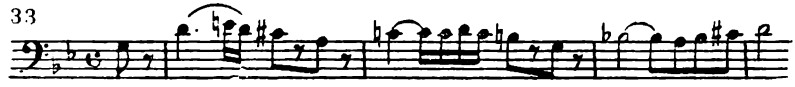
или с субдоминанты:

Г. Ф. Гендель. Фугетта

29

с отклонением в доминанту и возвращением:

30

с отклонением в субдоминанту и доминанту (I_{24} — прим. 18).

С модулирующими секвенциями:

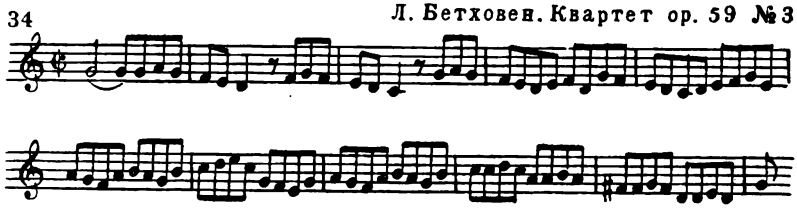
31

32

33

Подобные модуляции или отклонения в темах тем более ценны, чем менее в них натяжек и деланности. Модуляция должна логически соответствовать общему характеру темы, ее структуре и отчетливо восприниматься в условиях определенной тональности.

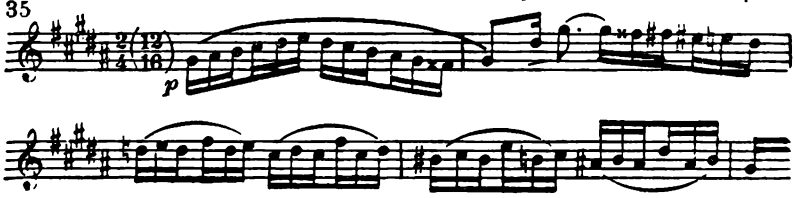
ТЕМЫ БОЛЕЕ ШИРОКОГО СТРОЕНИЯ

Фуги в медленном темпе строятся обычно на короткую тему, тогда как бóльшее число тактов сопутствует теме фуги, написанной в более оживленном темпе.

В таких темах часто встречаются разнообразные секвенции:

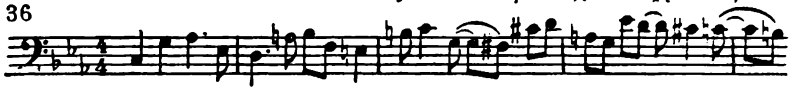
34

Л. Бетховен. Квартет ор. 59 №3

С. Танеев. Прелюдия и фуга ор. 29

35

или варьируемый мотив, выразительно восходящий до кульминационной точки (мелодической вершины):

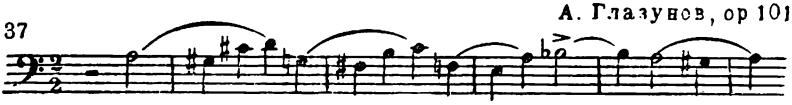
А. Глазунов. 4 прелюдии и фуги ор. 101

36

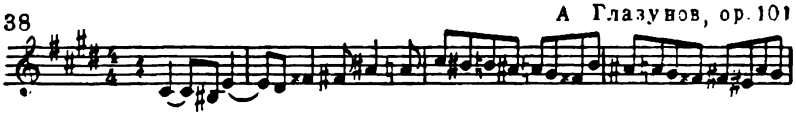


или наоборот — секвенция из нисходящих мотивов:

А. Глазунов, ор 101

37

или и то и другое, объединенное графически в виде поднимающейся и ниспадающей мелодической линии:

А Глазунов, ор. 101

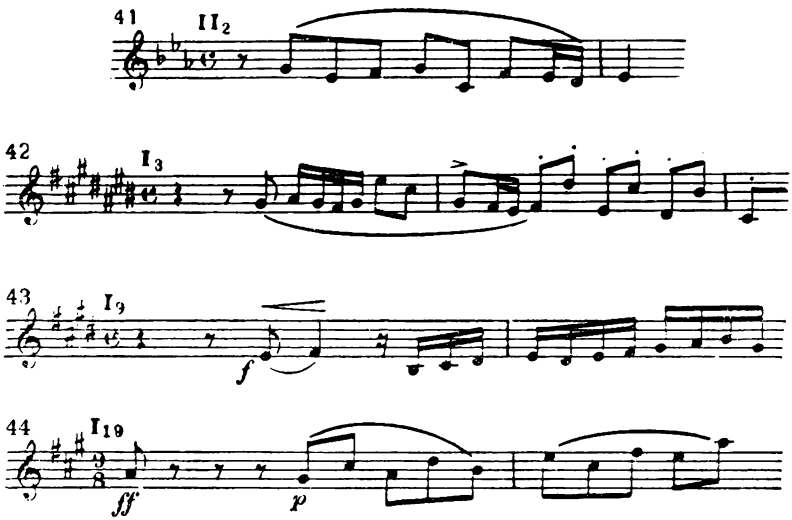
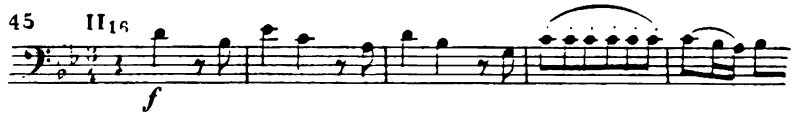
38

С. Танеев. Квартет ор. 13

39

Часто такая широкая тема делится на две (или более) контрастирующие друг другу части, дающие возможность разрабатывать отдельно ту или иную половину темы (прим. 24).

ТЕМЫ, ПРЕРЫВАЕМЫЕ ПАУЗАМИ

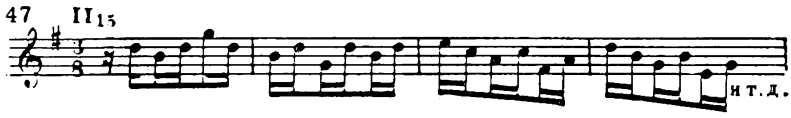
Тема часто начинается со слабой доли, отделяясь от сильной доли такта паузой:

40 II_1

или прерывается паузой в дальнейшем развитии:

В вокальных фугах тема связана естественно с текстом и зависит от величины фразы, на которую пишется музыка.

Как видно из примеров, элементарное правило контрапункта, по которому не рекомендуется возвращение к одному и тому же звуку по нескольку раз кряду, здесь часто нарушается. Иногда такой часто возвращающийся в теме звук определяет одну разновидность в строении тем, которая характерна скрытым двухголосием (или скрытой полифонией), привносящей в тему особую полноту или ладовую определенность, как, например, тема фуги *e-moll* (I_{10}), где звук *e* представляет как бы один голос, а хроматические ходы (*e—dis—d* и т. д.) — другой:

Есть темы, в которых многократно повторяется один и тот же звук мелодии в начале, середине или в конце ее (см. прим. 6, 45, 76).

Этот последний прием, подчеркивающий и фиксирующий внимание на том или ином обороте музыкальной фразы,

особенно заманчив своей кажущейся простотой выполнения, но именно потому учащемуся и не рекомендуется в начальных упражнениях следовать этим образцам, так же как и темам, построенным целиком на приеме гармонической фигурации, подобным, например:

Следует сначала научиться, до полного практического усвоения, обращаться с тематическим материалом применительно к вокальному исполнению: мелодия должна быть построенной без хроматических оборотов, ритм ее (предпочтительно) должен быть плавный и состоять из чередования целых, половинных, четвертей и более редких восьмых или шестнадцатых.

Позднее можно будет приступить к обрабатыванию мелодий с более подвижным и свободным ритмом инструментального характера. Мелодия должна быть годной к контрапунктической обработке и по возможности к стреттным соединениям. Она должна быть сочиненной в пределах октавы, и только в исключительных случаях можно расширять диапазон мелодии до децимы.

Такое ограничение в мелодическом диапазоне темы фуги может оградить от разбросанности и нежелательного перекрещивания голосов при последующем полифоническом развитии темы и ее элементов.

Точно так же очень важно сохранить и укрепить приобретенный от предыдущих работ в контрапункте навык писать в ключах (в партитурном изложении); помимо отчетливого мелодического рисунка и свободы в голосоведении, умение писать в различных ключах должно быть необходимой предпосылкой и введением к чтению партитур и самостоятельной работе по оркестровке, значительно облегчая то и другое.

Тем не менее все примеры в данной книге будут изложены в виде клавира — как в целях сохранения места, так и из желания дать первое ознакомление с образцами, подчас весьма сложными, в редакции, более удобной и легко усваиваемой.

Задание. Писать темы размером от двух до четырех тактов, применительно к диапазону сопрано, альта, тенора и баса.

II. ОТВЕТ (СПУТНИК, COMES)

Имитация данной темы в другом голосе и в тональности доминанты называется ответом. Ответ может быть реальный, то есть повторяющий тему в *D* без каких-либо изменений ее облика.

Более сложен и до некоторой степени условен (произволен) ответ тональный, где, в сущности, производится та же транспонировка темы в строй доминанты, как и в реальном ответе, с той лишь разницей, что в тональном ответе, в целях сохранения единства тональности между темой и ответом, последний несколько видоизменяется с таким расчетом, чтобы тонике темы отвечала доминанта в ответе, а доминанте — тоника; а также чтобы модуляции в доминанту ответила обратная модуляция в главную тональность.

Эти «тональные» изменения касаются только начальных звуков темы, а также тех мест, где встречается модуляция в строй доминанты (обычно в конце ответа); во всем же остальном своем течении тональный ответ будет точно следовать вождю, как и в реальном ответе.

Вопрос, следовательно, сводится к тому, когда реальному ответу предпочесть ответ тональный.

РЕАЛЬНЫЙ ОТВЕТ

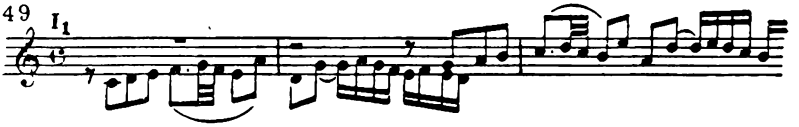
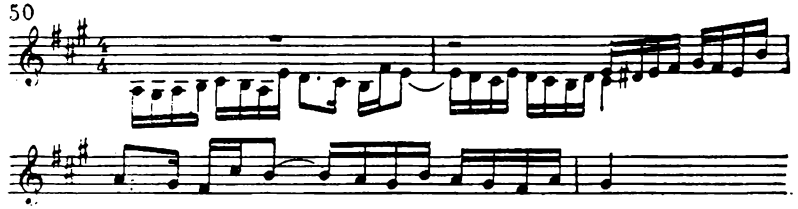
Безусловно подлежат реальному ответу темы с неустойчивой тональностью и хроматическими последованиями в них, так как, кроме хроматизма, передаваемого лишь реальным ответом, точной имитации подлежат также и все — как диатонические, так и хроматически видоизмененные увеличенные и уменьшенные — интервалы вследствие их характерного звучания, не терпящего малейшего искажения.

Поэтому такие темы, как:

48

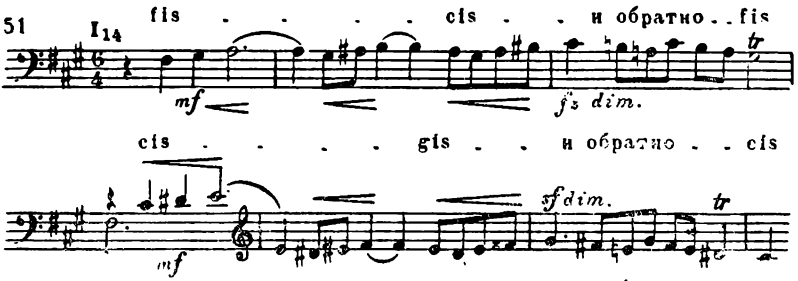
а также темы из фуг А. Глазунова (прим. 37 и 38), I_{10} — все эти темы обязательно должны быть точно имитируемы.

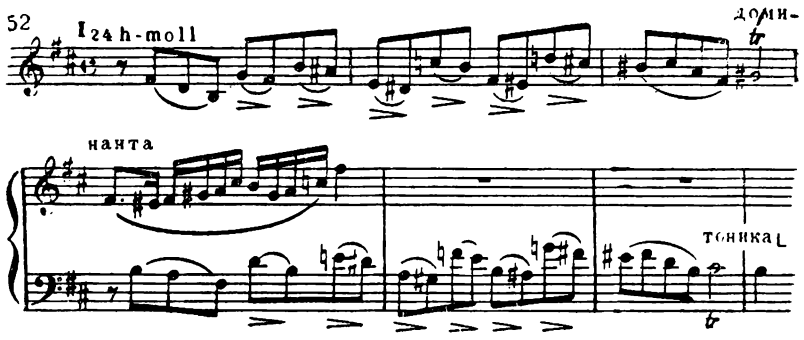
Реальный ответ также проводится на тему, написанную без отклонений в строй доминанты, если только такая тема не начинается скачком от тоники к доминанте (или обратно), а также мелодической фигурой на звуках тонического трезвучия:

49 I_1

50

Прежде чем перейти к сущности тонального ответа, разберем случаи, касающиеся некоторых частностей строения ответов вообще.

Образцы правильных реальных ответов на темы без внутритональных отклонений мы уже выше приводили (см. прим. 49, 50).

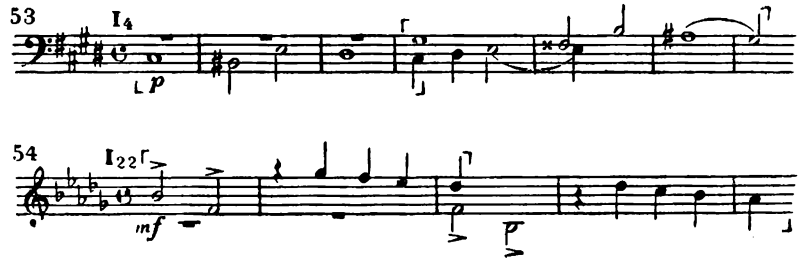
Если в теме есть отклонение в доминанту и возвращение обратно в главный строй, то ответ начинается в строе доминанты и в этом новом строе делает отклонение в доминанту, а затем возвращается в свою тональность (доминантовую):

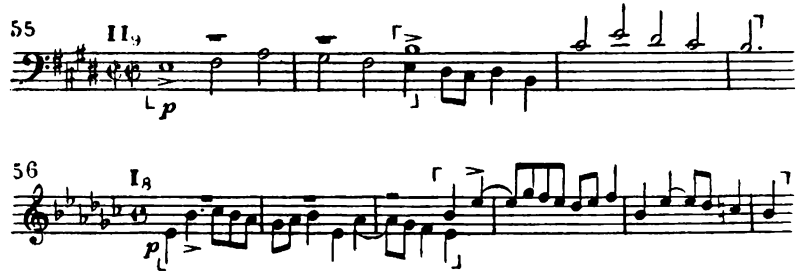
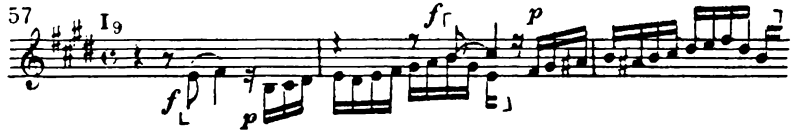
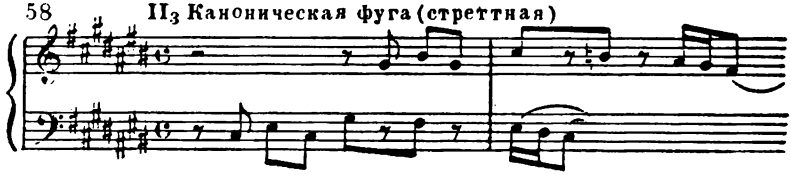
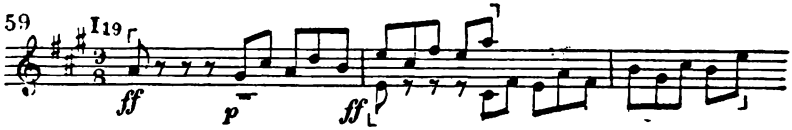
51 I_{14}

Более распространены случаи, когда тема заканчивается модуляцией в тональность доминанты. В этом случае ответ, начинаясь, как полагается, в доминантовой тональности, возвращается в конце в главную тональность:

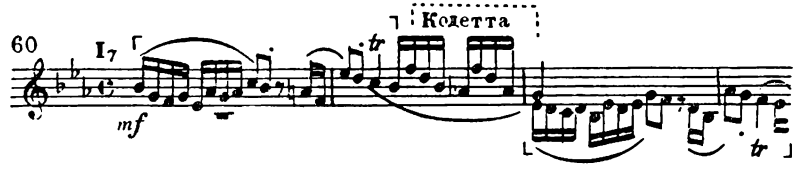
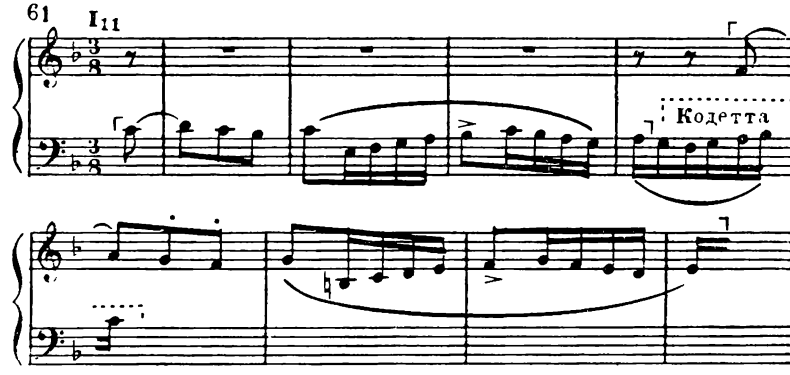


Ритмические взаимоотношения между темой и ответом могут быть, в зависимости от границ вступления ответа, различными.

Ответ может вступить одновременно с окончанием темы:

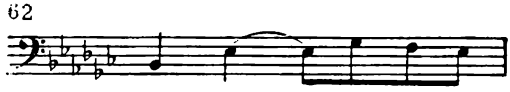


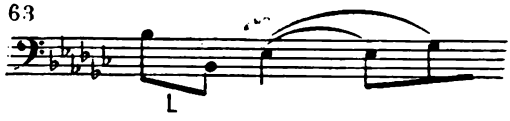
При этом момент вступления ответа может пасть вместо сильной на относительно сильную долю такта:

Ответ может появиться также и ранее окончания темы, что образует «стреттный» вид ответа:

Или же, наоборот, прежде чем вступает ответ, предпосылается небольшая связка между концом темы и вступлением ответа. Такой небольшой модуляционный или ритмический — смотря по надобности — переход называется кодеттой.

О кодетте будет подробно сказано в следующем разделе.

В приведенном примере № 60 кодетта создана не только в качестве мелодико-ритмической связки, обеспечивающей начало ответа с сильного времени, но одновременно и в качестве модуляционного хода из *B* обратно в *Es* (ибо

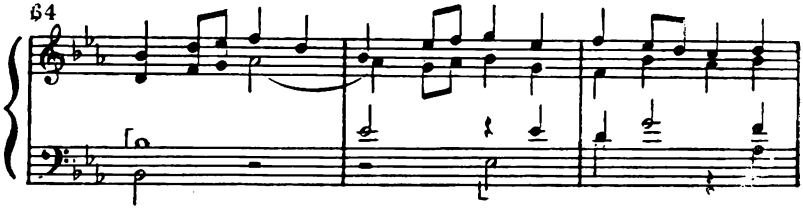
вождь имел модуляцию в тональность доминанты). Иногда кодетта так хорошо связуется с окончанием темы, что ее трудно от темы отделить, как, например, следующий образец (I_{11}). Для того чтобы выяснить границы темы, следует проследить ее заключительную каденцию; если же конец темы неясен и вызывает сомнения, как в вышеприведенных примерах или же в фугах со стреттным проведением, тогда легко в дальнейших проведениях, по границам имитаций, найти ее точный размер. Обыкновенно же тема, начатая с сильной доли такта, и кончается также на сильной доле, вместе со вступлением ответа.

Нередко в ответе (или теме) укорачивается ритмически его начальный звук. Так, в фуге *es-moll* (I_8), в 12-м такте, в басу вместо:

62

дано следующее:

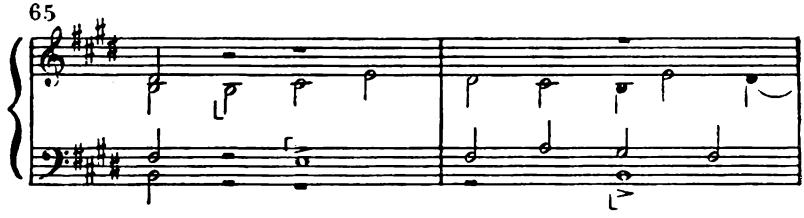
63

В фуге II_7, в 30-м такте:

64



II_9, в 9-м такте:

65

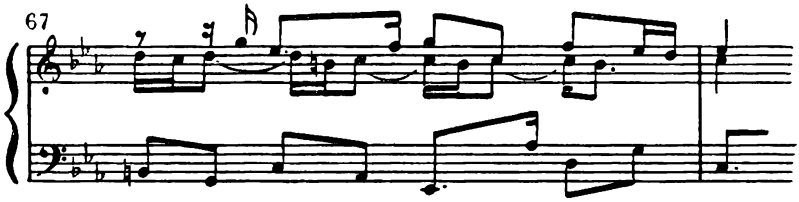


В фуге *c-moll* (II_2), имеющей следующую тему:

66

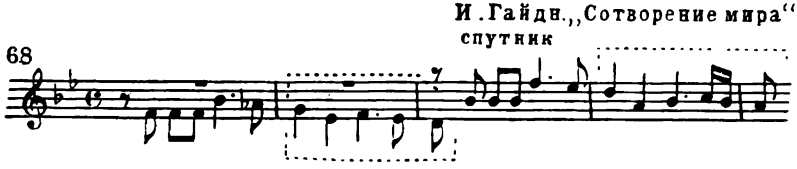
в 8-м такте находим такие изменения ее ритма:

67



Тема может также подвергнуться и более существенному изменению, как, например:

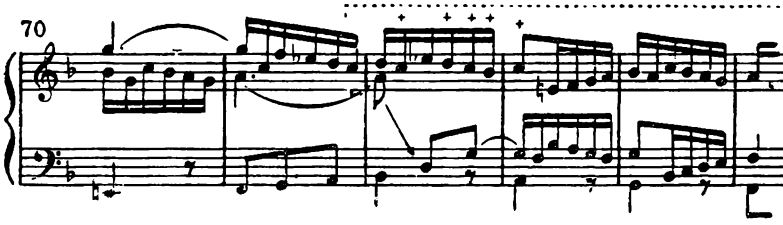
И. Гайдн. „Сотворение мира"
спутник

68

или даже такому варьированию, как заключительные такты, где вместо:

69

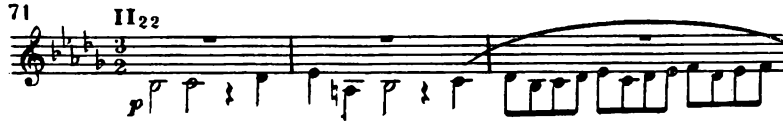
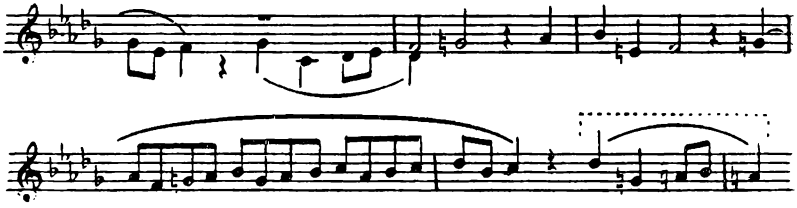
находим:

70

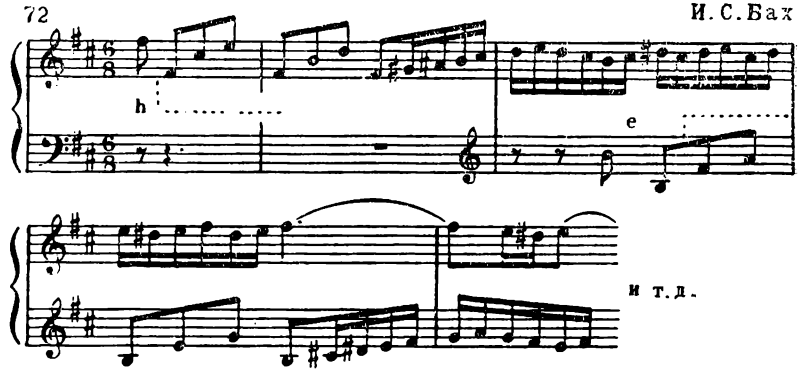
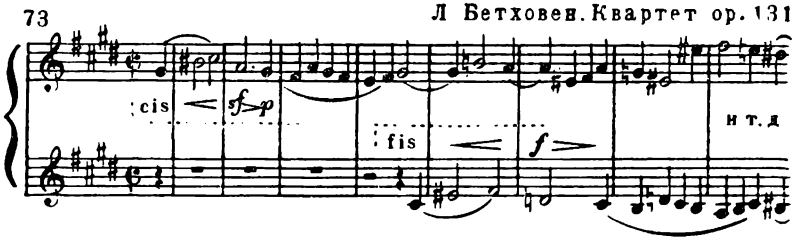
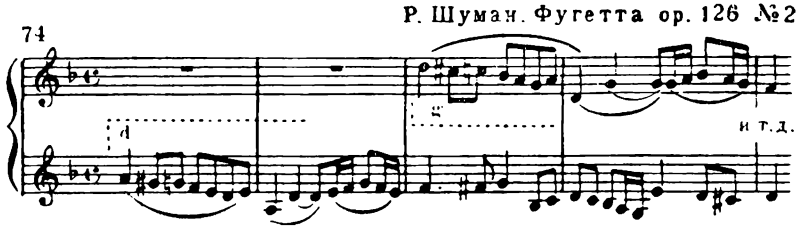


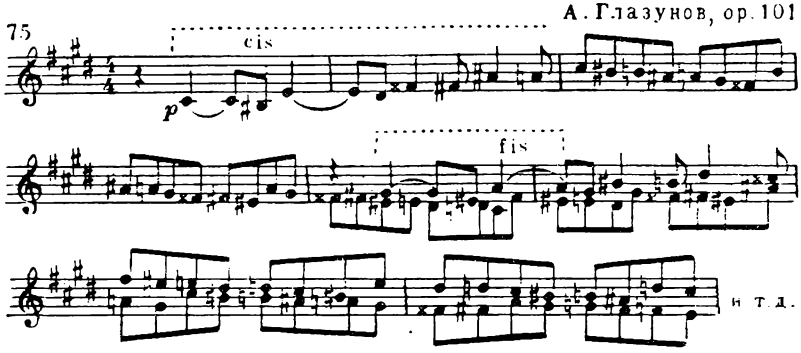
Возможность варьировать подобным образом как темы, так и ответы сообщается здесь учащимся только для сведения, но не подражания.

Наоборот, такое мелодическое изменение, где вместо минорной медианты в заключении вождя спутник ответит мажорной, — вполне приемлемо и на начальной стадии изучения фуги:

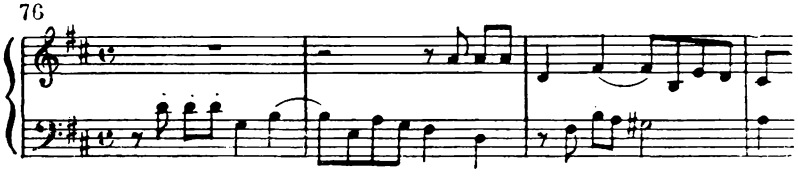
71 II_{22}



ОТВЕТ В СУБДОМИНАНТЕ

Следует отметить также ответы в строе субдоминанты. Такие ответы (принимаемые учащимися лишь в виде исключения) дают темы с преобладающей доминантовой гармонией в ее основе:

А. Глазунов, ор. 101

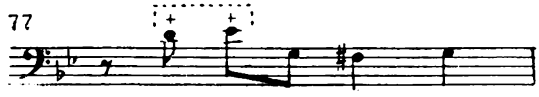
75

Все примеры ответов на тему построены в правильных квартово-квинтовых отношениях, только ответ тут не в квинту, а в кварту — субдоминанту.

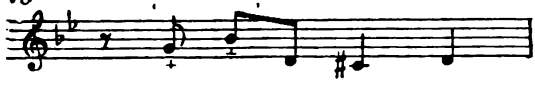
В сущности, все эти примеры с ответами в субдоминанту, а не в доминанту легко исправить. Для этого стоит только переставить ответ на место темы и убавить один ключевой знак в диезных строях; в бемольных же — прибавить, и получатся совершенно правильные реальные ответы: в прим. 72-м — в строе *e*, в 73-м — *fis*, в 74-м — *g* и в 75-м — *fis* (в последнем примере начало ответа получилось бы тональным). Идя от обратного, И. С. Бах проводит свою тему в фуге в субдоминанте, отвечая ей в тонике:

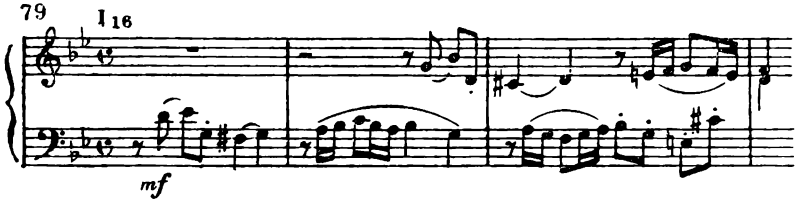
76

ТОНАЛЬНЫЙ ОТВЕТ

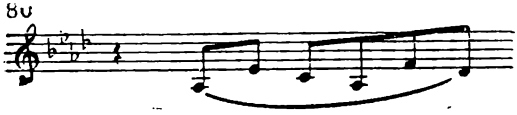
Переходя к тональному ответу, напомним еще раз главную его особенность: тоника вождя вызывает доминанту спутника, и наоборот. Это правило обязательно лишь по отношению к начальным, вступительным звукам вождя с соответствующими изменениями в спутнике. В дальнейшем же ответ будет реален.

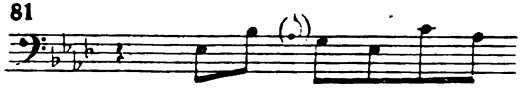
Таким образом:

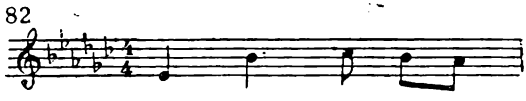
77

даст в тональном ответе:

78

а дальше ответ уже точно повторяет тему, транспонируя ее на квинту выше:

79

Различие от реального ответа здесь только лишь в начальном звуке: вместо *a*—*g*; таким образом, если воспроизвести предварительно (мысленно) реальный ответ хотя бы на такую тему:

80

он будет:

81

В скобках отмечен звук тонального ответа, отличающий его от реального; или:

82

следовательно, реальный ответ будет в строе *b*:

83

а тональный — ноты штилями вверх.

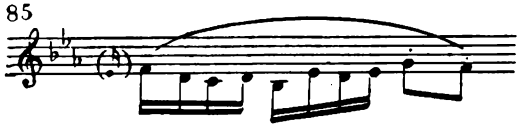
Следующий пример вождя:

84

и т.д.

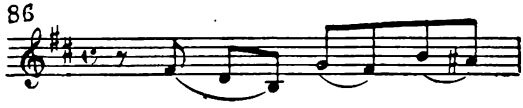
даст в ответе:

85

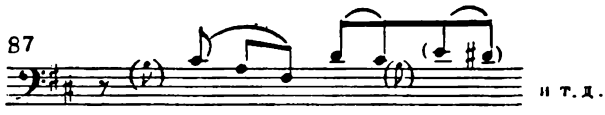


еще пример:

86



в ответе будет:

87

Во всех этих примерах не выписаны окончания вождей и их спутников, так как всюду в спутнике будет точная транспонировка вождя в строй доминанты. Впрочем, последний из примеров требует пояснения. Здесь звуки вождя:

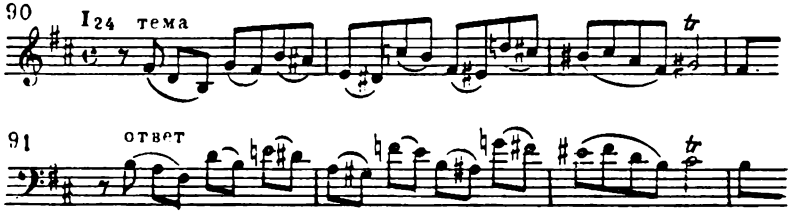
88

дают в ответе субдоминантовые тяготения:

89

что соответствует уже известной нам логике в тональных ответах. Но в данном случае субдоминантовые интонации в ответе сохраняют в неприкосновенности и характерные шаги на уменьшенные септимы, типичные для всего облика темы. Если эти выразительные скачки в теме привели к переходу в тональность доминанты, то в ответе они же возвращают к основной тональности:

90 I 24 тема

91 ответ

Этот ответ можно было бы еще найти и таким поучительным способом: отметив предварительно тот несомненный каданс, которым ответ должен закончиться, вести затем последовательно обратным ходом мелодию, вплоть до ее тонального перелома. Этот способ является иногда единственно правильным.

Такой вождь, как:

92

в тональном ответе дал бы:

93

что вызвало бы слишком очевидное искажение в интонировании тонического трезвучия, которым начинается тема; поэтому у И. С. Баха ответ реальный:

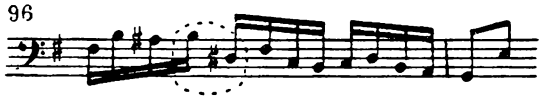
94

и притом помещен не в альту, как здесь, а у баса (на октаву ниже) — во избежание перекрещивания голосов.

Окончание вождя:

95

в строе доминанты (*h*) должно бы дать в ответе возвращение к основному строю (*e*):

96

Но таким ответом нарушился бы основной закон, по которому все уменьшенные и увеличенные («характерные» в миноре) интервалы должны в ответе точно воспроизводиться.

В предполагаемом тональном ответе подчеркнутые интервалы оказались бы искаженными, и поэтому-то у И. С. Ба-

ха продолжается точная транспонировка вождя в строй доминанты от доминанты:

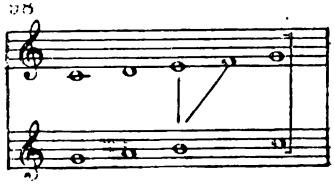
97

с сопоставлениями доминанты от строя *fis* (как *DD* в *h*) с доминантой от *h*.

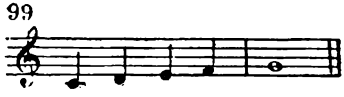
Но этими случаями, где тональный ответ выражается лишь сопоставлением тоники и доминанты, не исчерпываются пути и возможности тонального ответа.

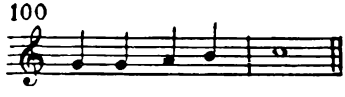
Бывают случаи, когда в тональные взаимоотношения доминанты и тоники вступают и промежуточные ступени, где пяти ступеням нижнего звукоряда от I к V отвечают четыре ступени верхнего: V—VIII:

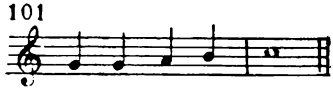
98

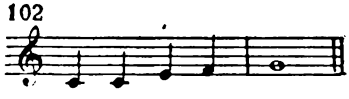


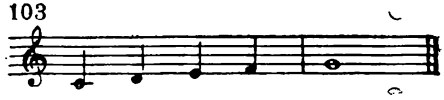
Таким образом, вождю со звуками нижнего звукоряда:

99

спутник должен будет ответить так:

100

а для вождя:

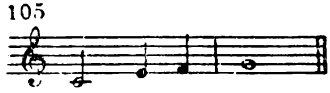
101

в ответе получается:

102

хотя возможен и такой ответ:

103

104

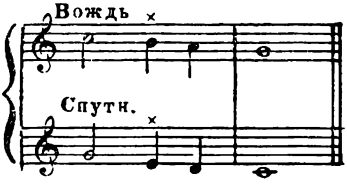
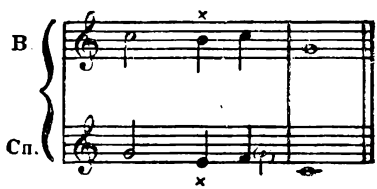
Вождь дает в ответе

(ответ р е а л ь н ы й).

Однако и такая тема: 105

даст при т о н а л ь н о м ответе также аналогичный оборот:

106

В двух следующих примерах вводному тону вождя соответствует III ступень спутника:

107

Вполне возможны случаи двух одинаково правильных ответов на одну и ту же тему.

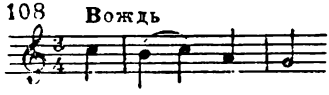
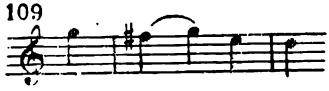
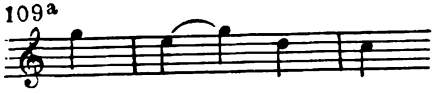
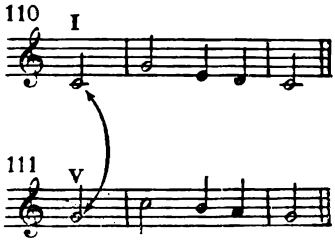
Вождь: 108 Вождь

в реальном ответе даст: 109

а в тональном: 109а

(р е а л ь н ы й ответ тут будет предпочтительнее)

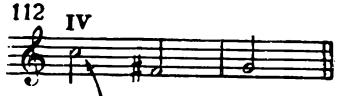
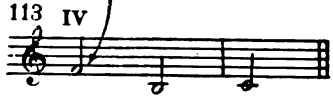
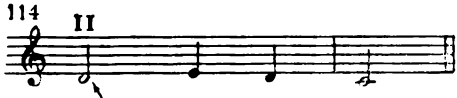
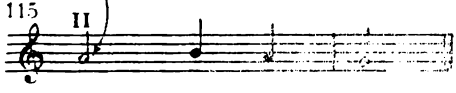
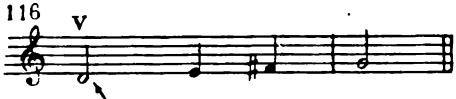
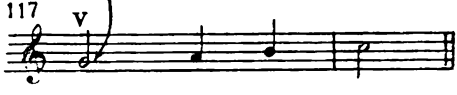
СХЕМА ВЗАИМООТНОШЕНИЙ ТЕМЫ И ОТВЕТА ПО СТУПЕНЯМ ГАММЫ

В кварто-квинтовых взаимоотношениях каждая ступень гаммы может быть рассматриваема двояко, в зависимости от того или иного мелодического построения, например:

C как тоника в строе *C* при данном мелодическом обороте:

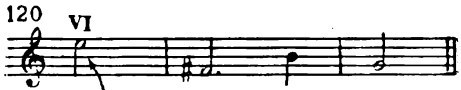


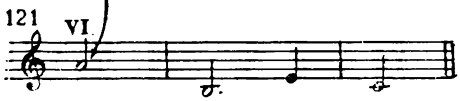
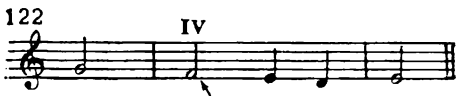
даст в ответе *g*:

но трактуемая при ином мелодическом обороте — в качестве субдоминанты в строе *G*:

то же *C* вызовет в ответе *f*:

D как II ступень из строя *C*:

даст в ответе *a*:

a как доминанта в строе *G*:

в качестве доминанты *C* получит *g*:

E как III ступень строя *C*:

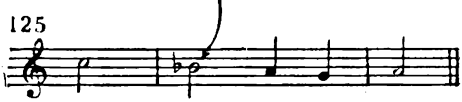
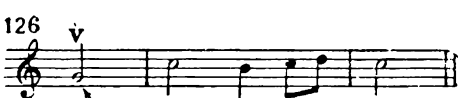
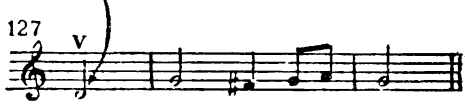
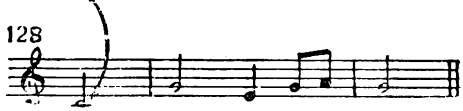
потребует в ответе *h* (как III ступень в *G*):

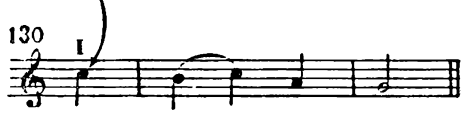
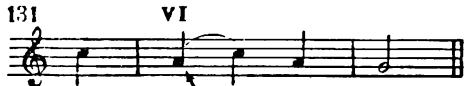
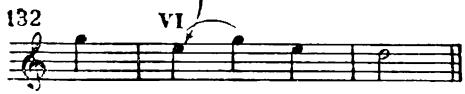
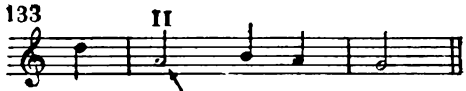
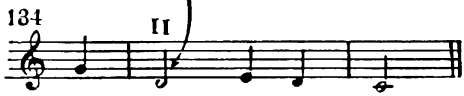
а как VI ступень в *G*:



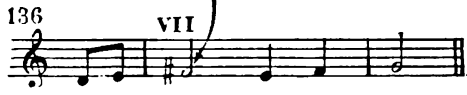
будет трактоваться в *C—a*:

F как субдоминанта строя *C*:

даст в строе *G—c*:

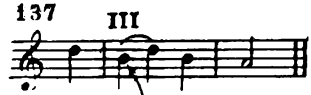
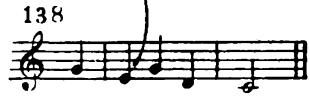
так же, как и в тональном ответе:

но если ответ дается в субдоминанте, получим *b*:

G как доминанта *C*:

даст в реальном ответе строя *G—d*:

а в тональном — *c*:

и в качестве тоники строя *G*:

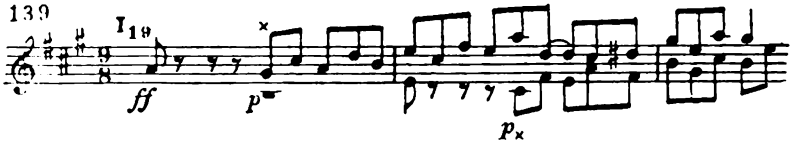
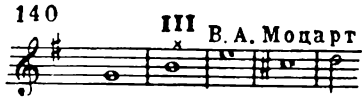
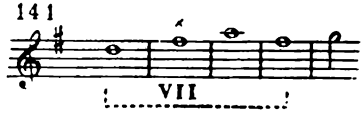
также вызовет в ответе *c*:

A как VI в *C*:

даст *e* в *G*:

а как II в *G*:

вызовет *d* в *C*:

И, наконец, *h* как вводный тон строя *C*:

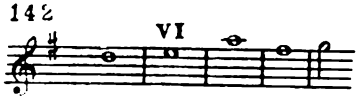
даст в строе *G*—*fis*:

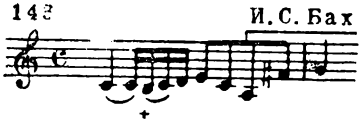


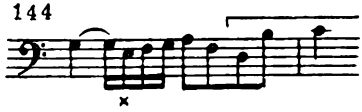
и то же *h* как III ступень *G*:

даст *e* в качестве III ступени строя *C*:

Суммируя все это, получим такую табличку:

Нота	*C*	I	(как тоника *C*) даст	в	ответе	ноту	*g*
»	*C*	IV	(как субдоминанта *G*)	»	»	»	*f*
»	*d*	II		»	»	»	*a*
»	*d*	V		»	»	»	*g*
»	*e*	III		»	»	»	*h*
»	*e*	VI		»	»	»	*a*
»	*f*	IV		»	»	»	*c*
»	*f*		(как септима от доминанты)	»	»	»	*b*
»	*g*	V		»	»	»	*d*
»	*g*		(в тональном ответе)		»	»	*c*
»	*g*	I		»	»	»	*c*
»	*a*	VI		»	»	»	*e*
»	*a*	II		»	»	»	*d*
»	*h*	VII		»	»	»	*fis*
»	*h*	III		»	»	»	*e*

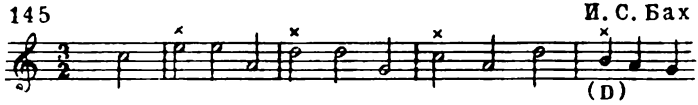
Чаще всего вводному звуку (если он дан не в качестве вспомогательного) соответствует III ступень:

Однако, если придерживаться в точности сказанного в следующем примере:

то в ответе должно будет получиться следующее:

где доминантовое трезвучие начальных четырех звуков совершенно искажает мелодический характер вождя.

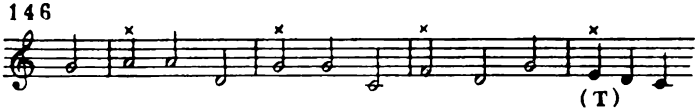
В этом примере несомненны начальный и конечный звуки, где тонике отвечает доминанта, а доминанте — тоника. Установивши таким образом отправную и заключительную точки спутника, остальные звуки следует транспортировать в строй *g*, и получится правильный ответ, как у В. Моцарта:

Здесь мы видим, что III ступени вождя отвечает VI в спутнике.

В следующем примере при тождественных условиях т о н а л ь н о г о ответа взаимодействуют VII и III ступени (отмечено крестиками):

Скобкой здесь отмечена часть вождя с ясно выраженной доминантовой тональностью, которой при транспонировке в спутнике отвечает соответствующее возвращение к главному строю:

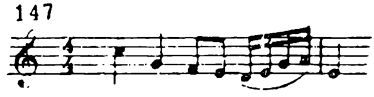
144

Весь остальной мелодический рисунок спутника (кроме начального звука) является логическим следствием такой предпосылки. Вообще же основной принцип, которым следует руководствоваться при тональных ответах, — это возможное приближение ответа к теме, при котором ладомелодический характер темы сохраняется, а не искажается.

Так, в следующей теме:

145 И. С. Бах

чтобы сохранить нисходящий гаммообразный рисунок (отмечено ×), ведущий к терции доминантового строя, в ответе будет:

146

Тот же рисунок, но возвращающий нас аналогичным движением к терции тонической гармонии.

Иногда тональный ответ настолько меняет или даже искажает тему, что ему следует предпочесть реальный ответ, даже при наличии скачка с основного звука на доминанту в начале темы. Например:

147

даст в тональном ответе:

148

реальный ответ тут будет лучше:

149

Изучение ответов в фугах И. С. Баха — вдумчивое и глубокое — даст всестороннюю и наглядную картину сложных взаимоотношений вождя и спутника.

Итак:

1. Реальный ответ возможен по отношению ко всякому вождю, написанному в одном строе, без модуляционных отклонений.

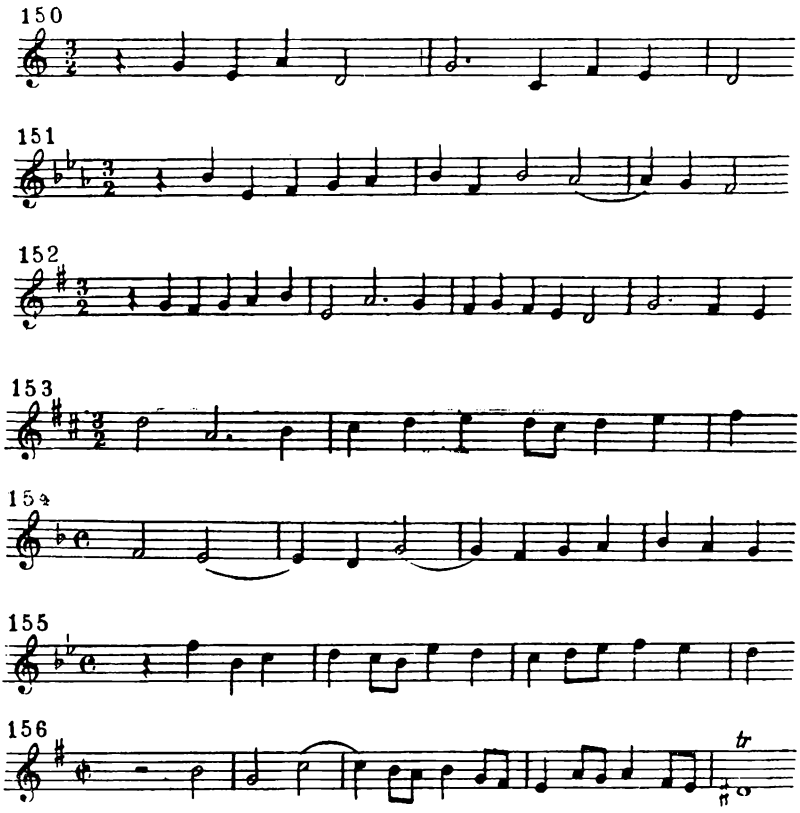
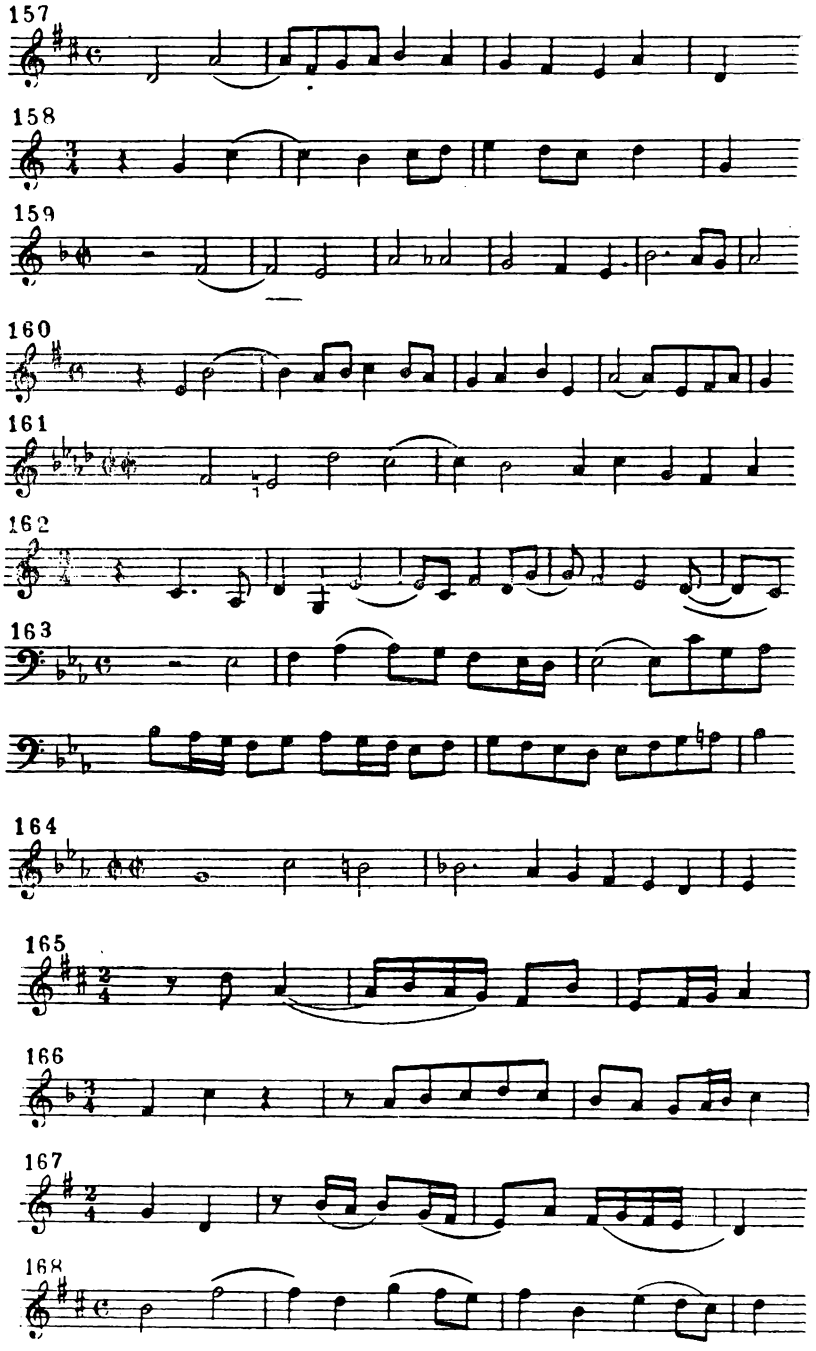
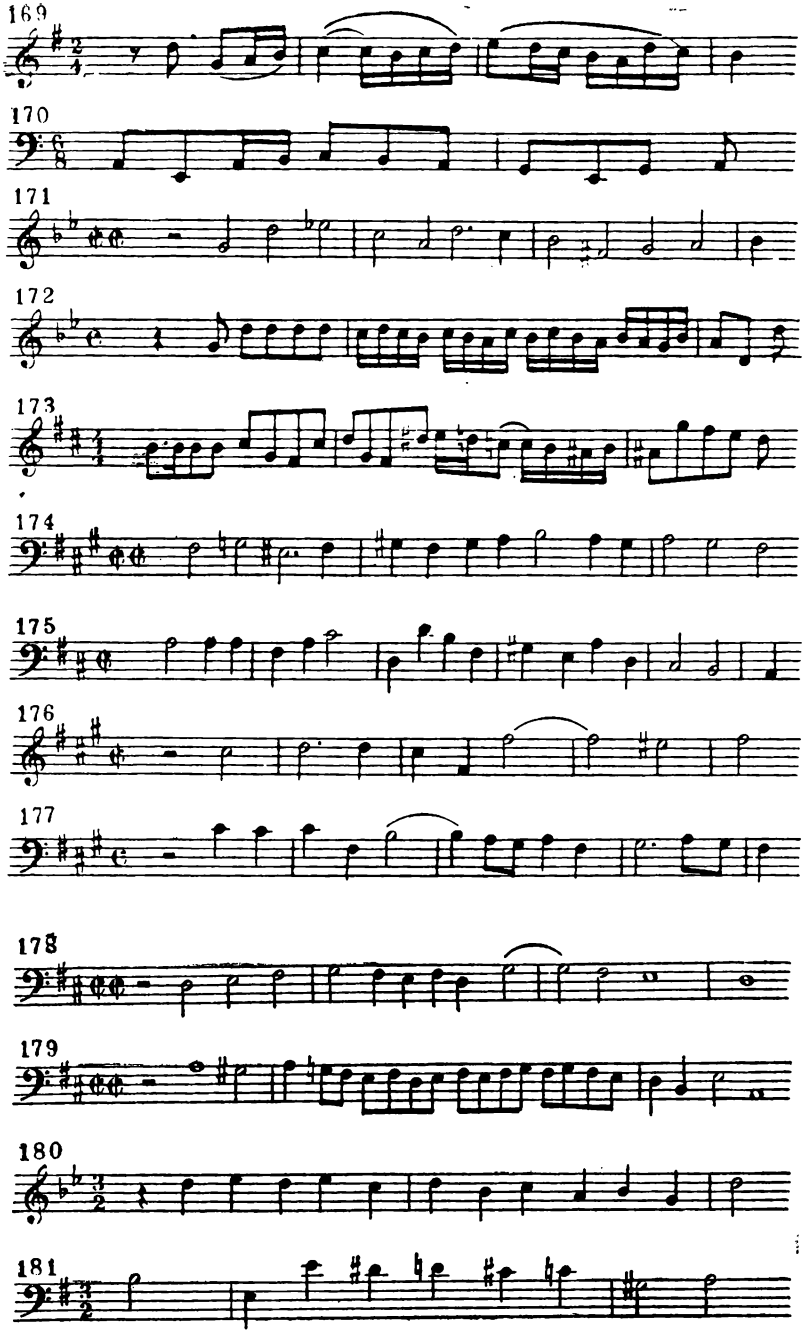
2. Если такой вождь начинается со скачка тоники на доминанту или обратно, то предпочтителен т о н а л ь н ы й ответ, часто при этом и ограничивающийся тональным взаимоотношением двух ступеней — тоники и доминанты.

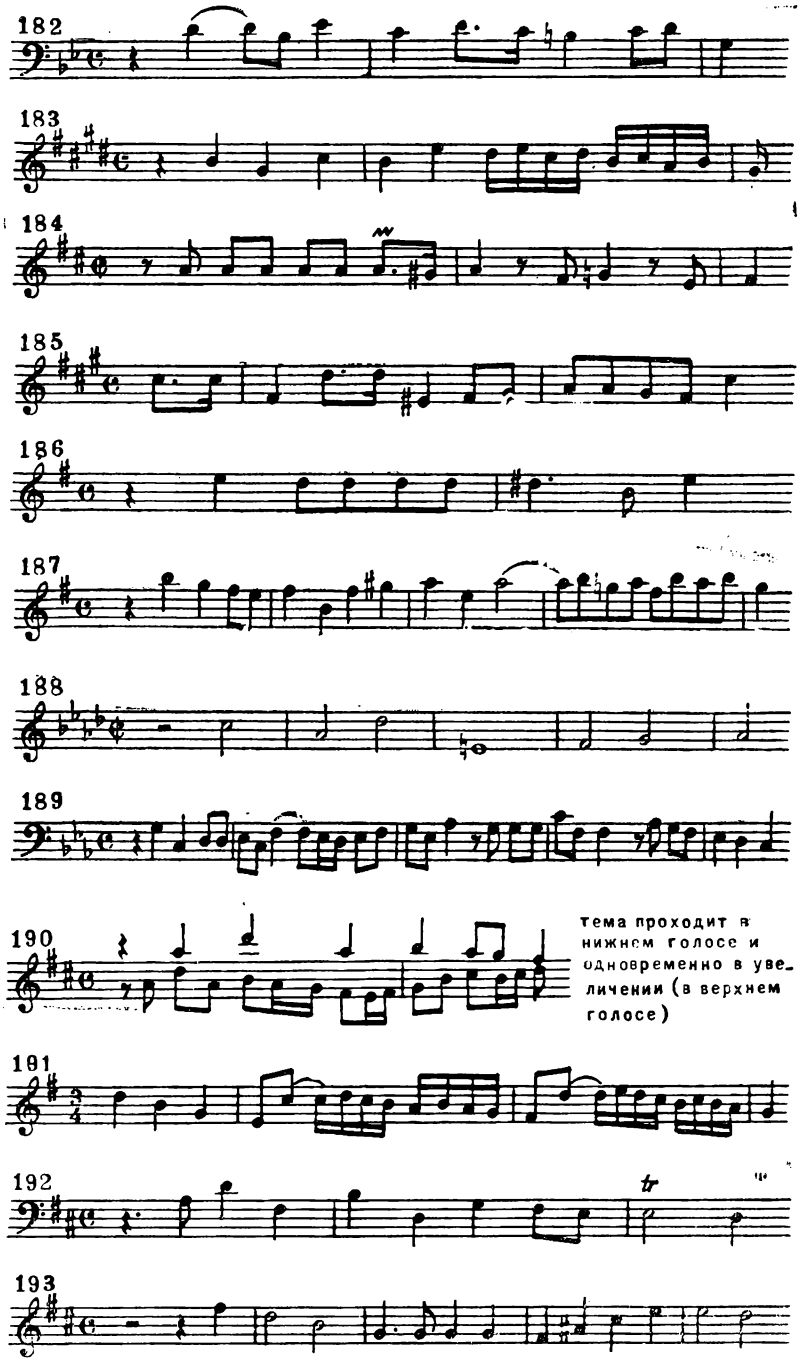
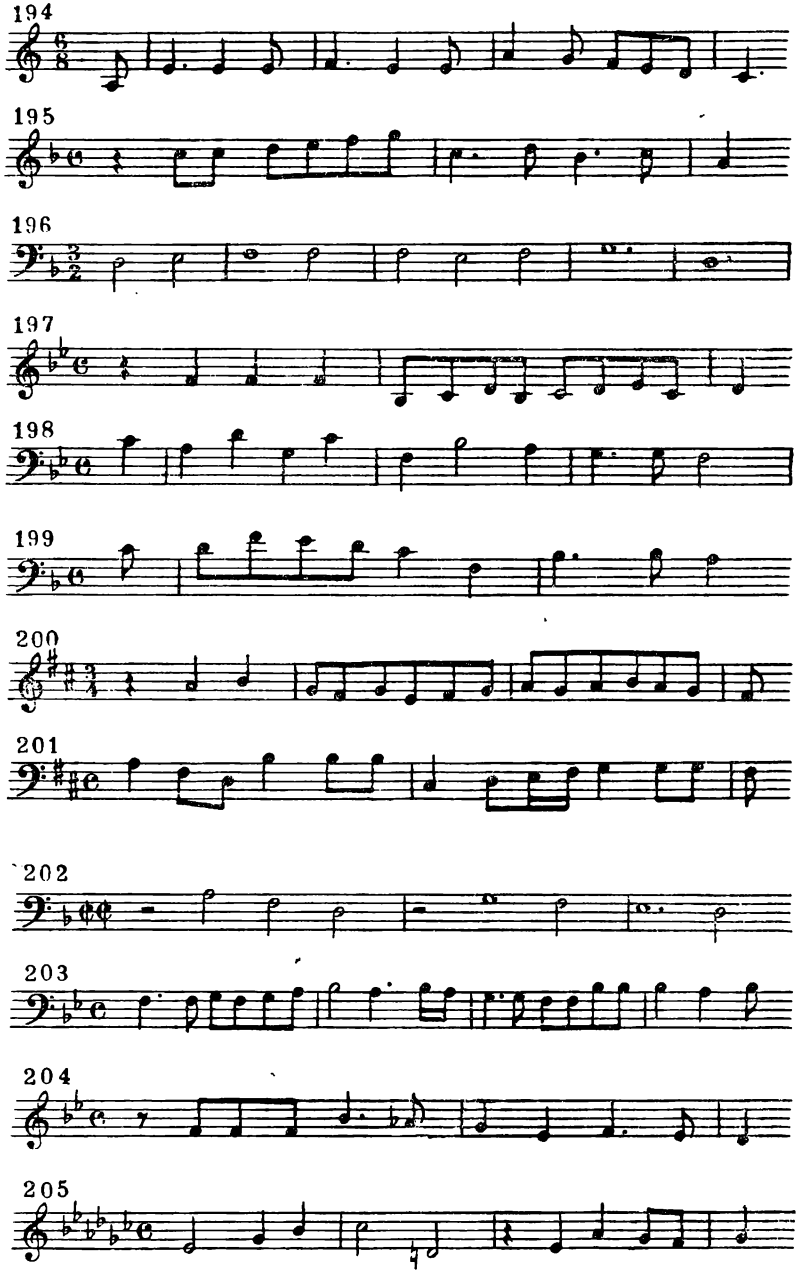
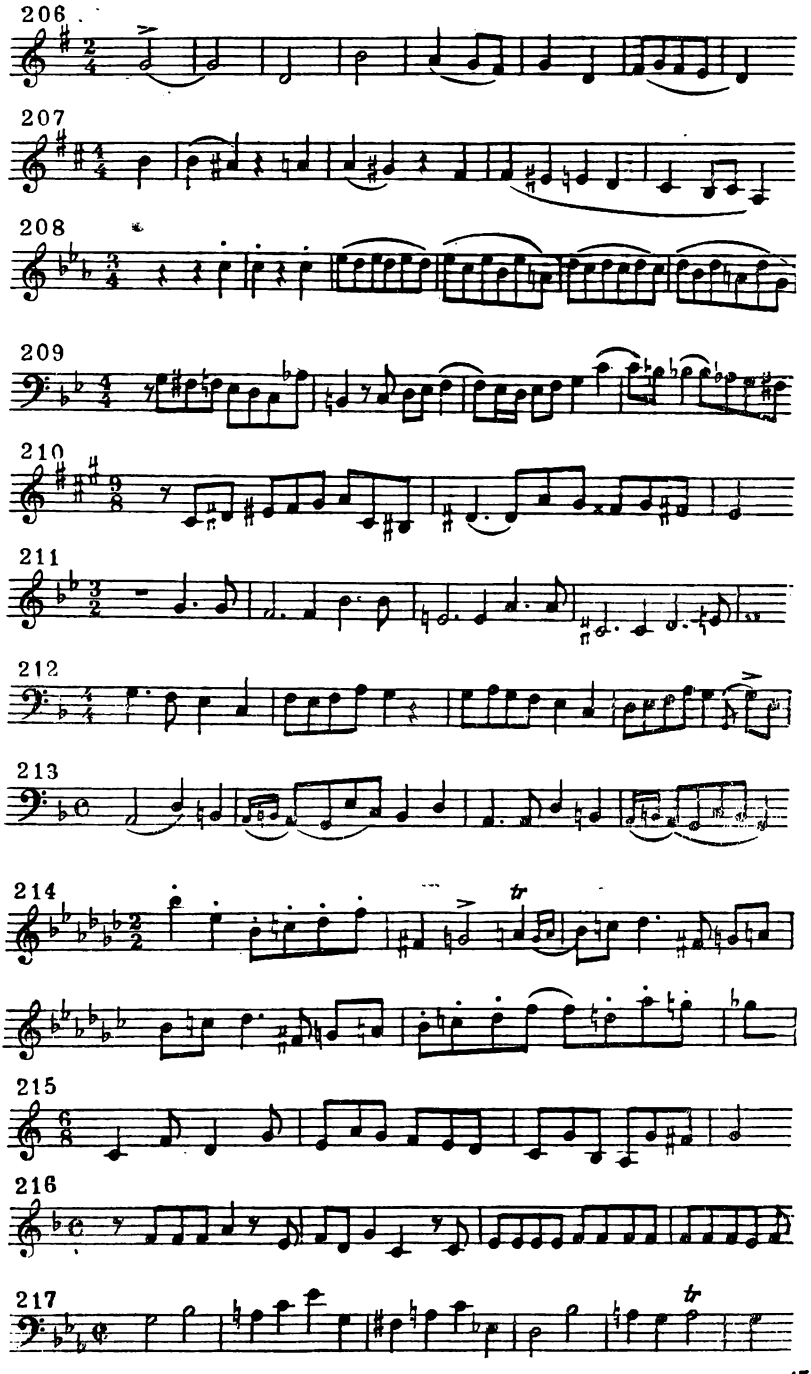
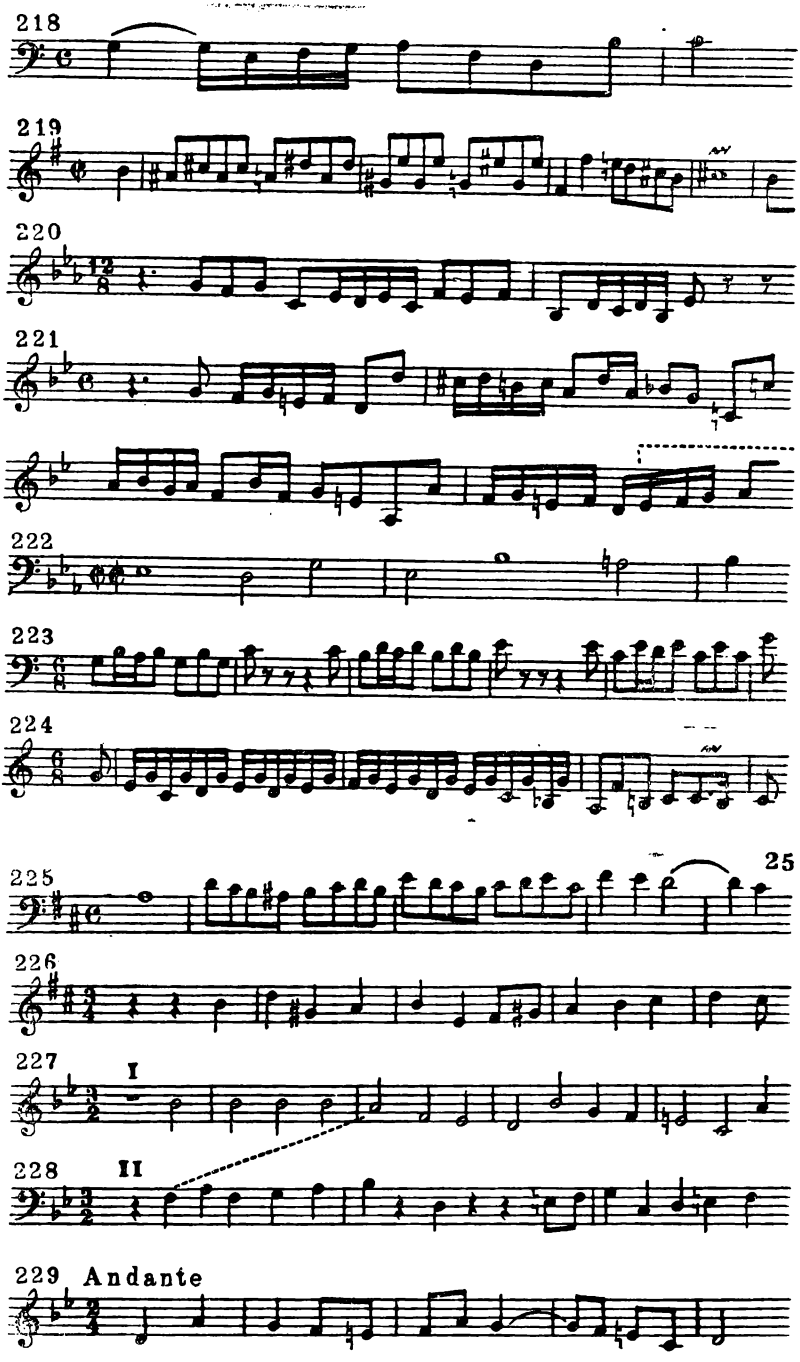
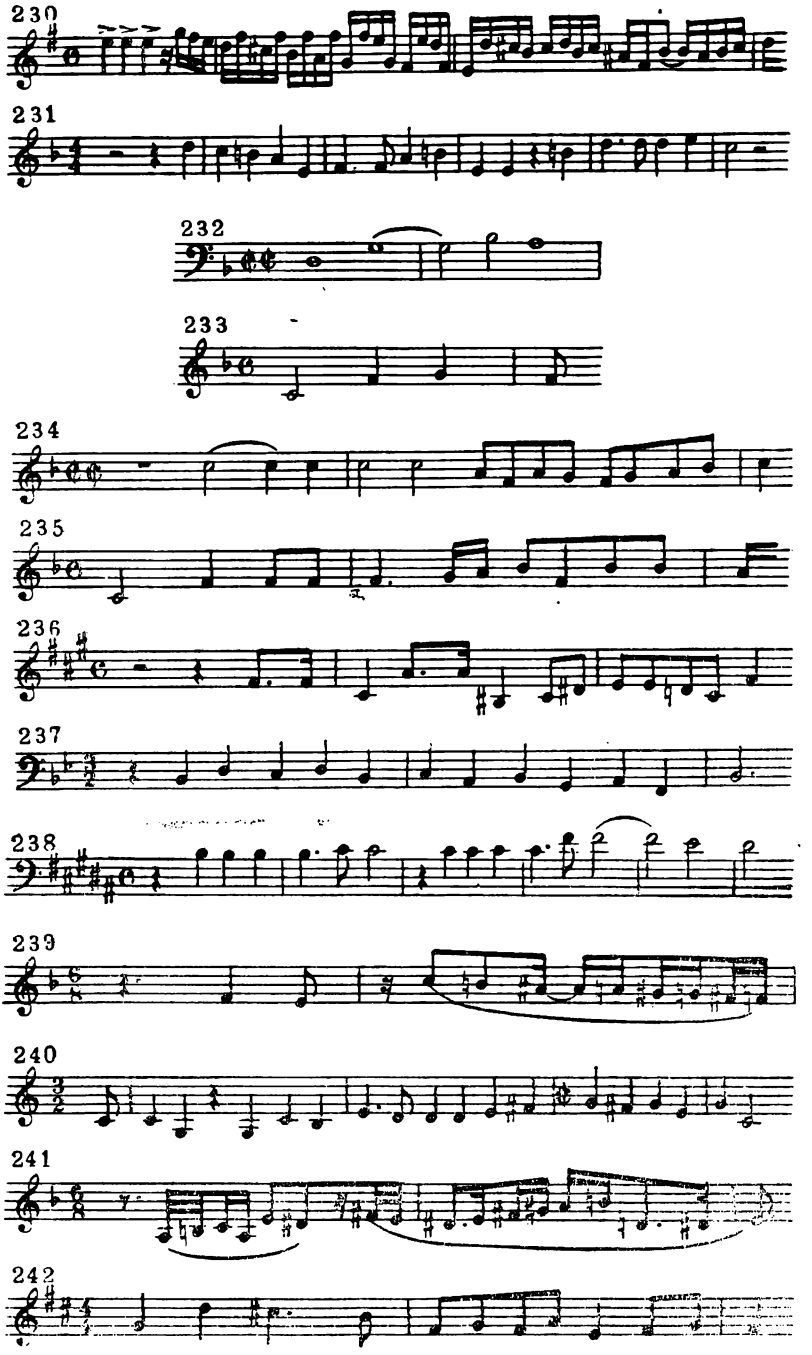
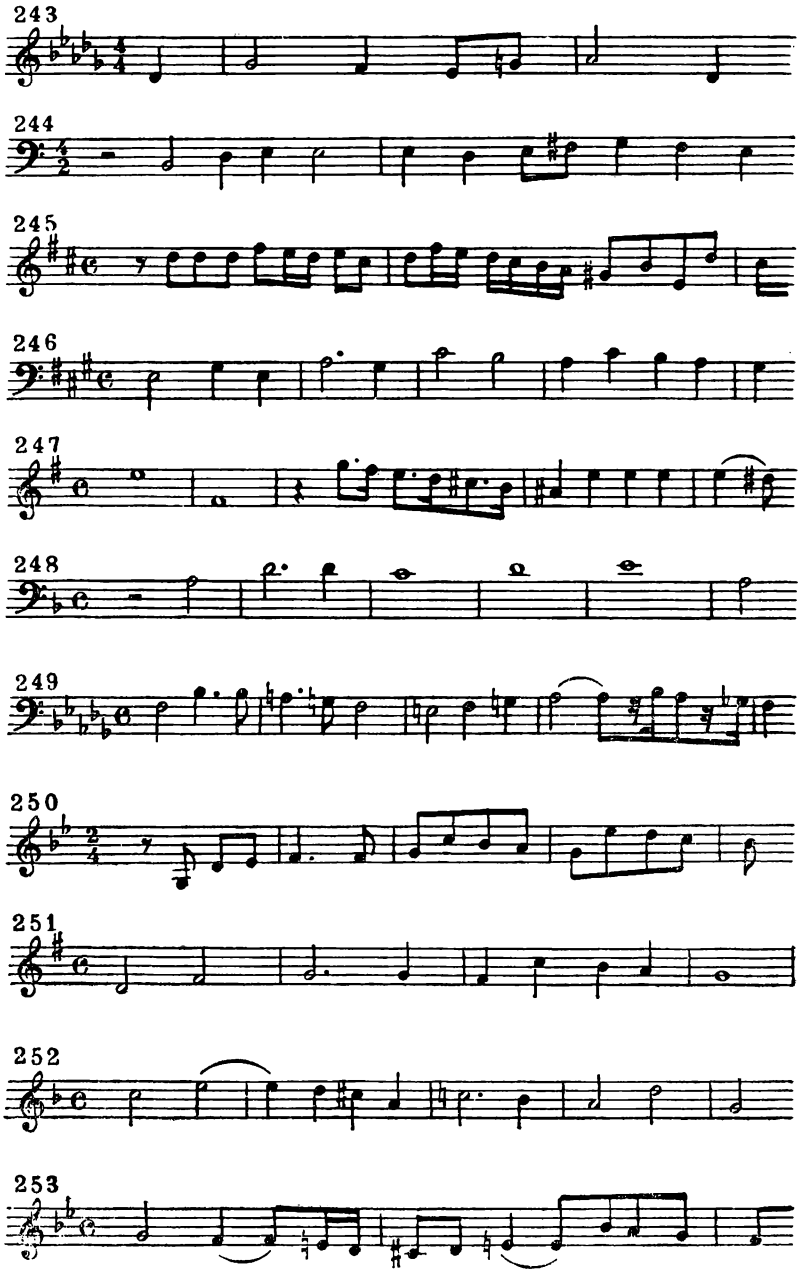
3. Тема, оканчивающаяся в строе доминанты, вызывает в ответе обратную модуляцию: из доминанты — в главный строй.

4. Минорная медианта в конце темы может быть заменена мажорной в конце ответа.

5. Все «характерные» интервалы — увеличенные и уменьшенные — должны т о ч н о повторяться в ответе.

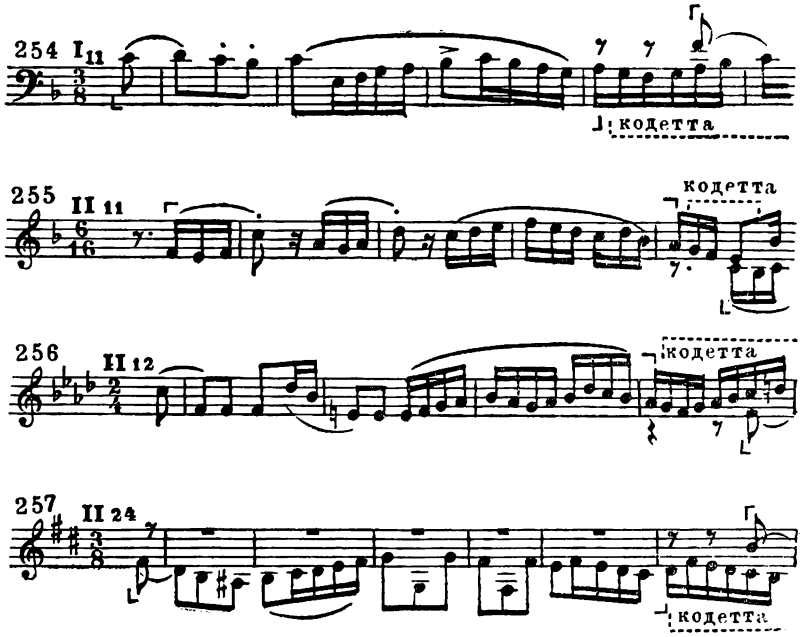
6. Если в теме за тоникой следует VII ступень и она при этом не проходящая на слабой доле, то в ответе ей соответствует III (иначе — VI в тоне доминанты).

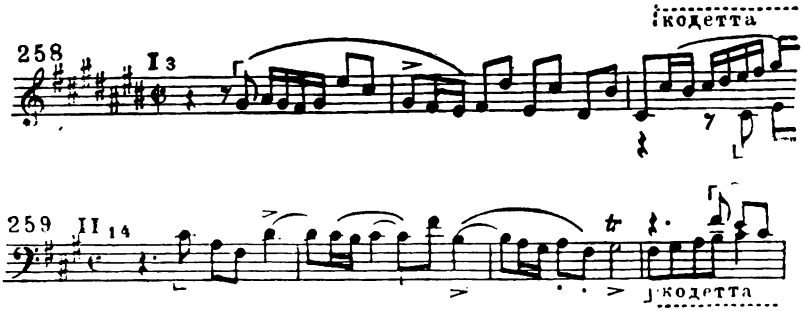
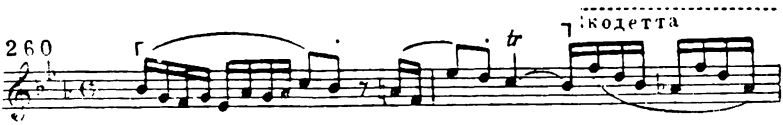
Задание 1. Найти ответы к следующим вождям:

157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168

169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181


182
183
184
185
186
187
188
189
190
Тема проходит в нижнем голосе и одновременно в увеличении (в верхнем голосе)
191
192
tr
193

Задание 2. Найти темы (вожди) к нижеследующим данным ответам:

206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217

218
219
220
221
222
223
224
225
25
226
227
I
228
II
229 Andante

230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242

243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253

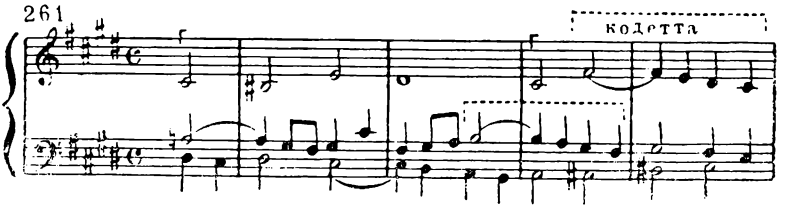
III. КОДЕТТА

Кодетта должна быть органически связана с только что прозвучавшей темой. Чаще всего она продолжает движение, приведшее тему к тому или иному кадансу; при этом назначение кодетты — служить связующим звеном со вступающим спутником и способствовать текучести музыкальной мысли, маскируя кадансы:

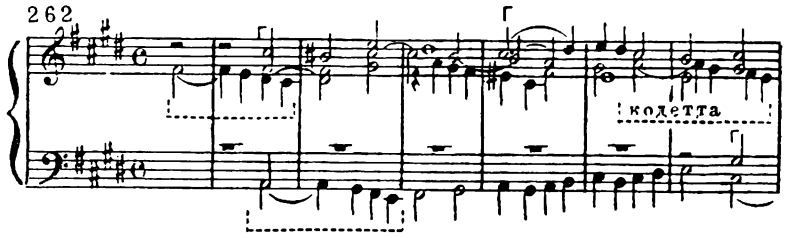


Реже дается самостоятельный рисунок для такой кодетты, как, например:

или как кодетта в фуге I_7:

Вытекающая ритмически из начала темы и имеющая самостоятельное значение, она дает позднее материал для построения интермедий, связующих отдельные части, тем самым придавая цельность и слитность всей фуге. Развитие этой кодетты в некоторых местах напоминает тематическую разработку в таком виде, как она применяется в современных симфонических произведениях.

Иногда кодетта настолько «срослась» с окончанием темы, что продолжает сопутствовать ей и в следующих проведениях, и только уже в контрэкспозиции или даже в средней части, где обычно кодетта отпадает, можно найти истинную границу вождя, таковы I_{11}, II_{11}, II_{19} и т. п.

Нередко кодетта участвует и в последующих проведениях, приобретая значение тематически модулирующих связок. Иногда кодетта образует самостоятельные имитационные построения. Так, например, в фуге I_4 после проведения темы в альту дается имитация на мотиве кодетты:

Далее, перед пятым проведением темы (у сопрано), внутри его и после создается в трех голосах имитация на ту же тему кодетты, приводящая к дополнительным проведениям

262



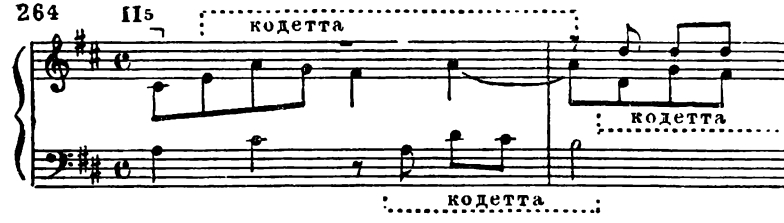
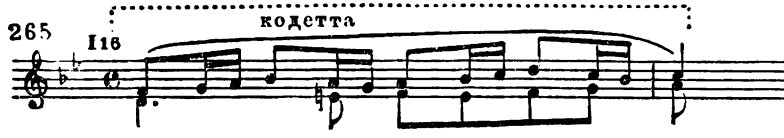
В последующем изложении кодетта повторяется в несколько свободной форме, и только на 41-м такте можно отметить интермедию, единственную в этой фуге.

В I_{11} кодетта до вступления темы в басу, в 8—9 тактах; также в I_{14}, в 7-м такте.

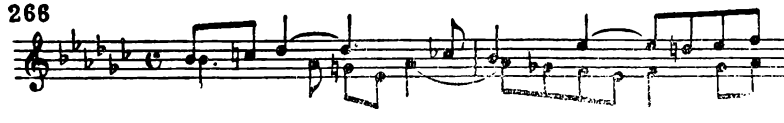
КОДЕТТА И ИНТЕРМЕДИЯ

Иногда кодетта разрастается до размеров коротких интермедий, как в I_5, в 3-м такте и аналогичных далее:

263

264

265

В I_8 фуге перед 3-м вступлением (в басу) кодетта может быть названа такой лишь по своему месту в экспозиции, по своей же величине и значимости эти переходные два такта могут быть приравнены также и к интермедии:

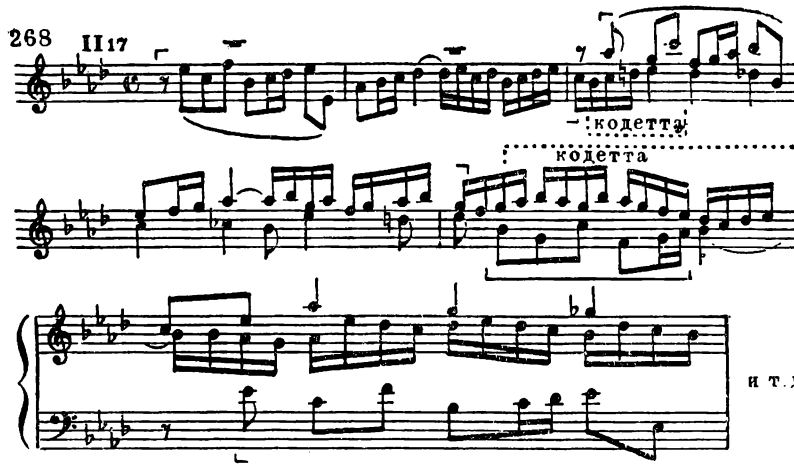
266



и, наконец, в фуге II_{11}, перед вступлением темы в басу, место кодетты в экспозиции занято интермедией:

То же самое и в I_{17}, в которой вообще кодетта отсутствует, уступив место пространным интермедиям. Здесь семь интермедий занимают столько же места, сколько парные проведения короткой темы: в этом отношении эта фуга является полной противоположностью фуге I_4, в которой, наоборот, отсутствует интермедия, замененная различными построениями на материале кодетты—в первой половине фуги— и почти непрерывным изложением тем — во второй половине.

В заключение выпишем еще пример, где кодетта возникает как в своем типичном виде, так и в промежуточном, близком к интермедии:

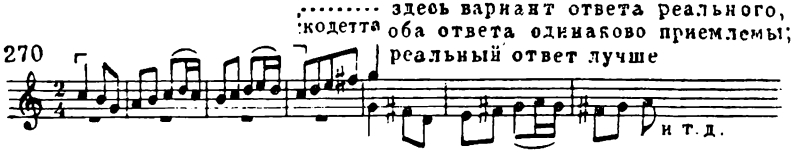
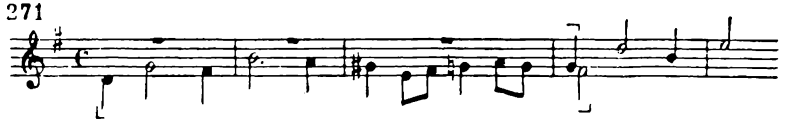
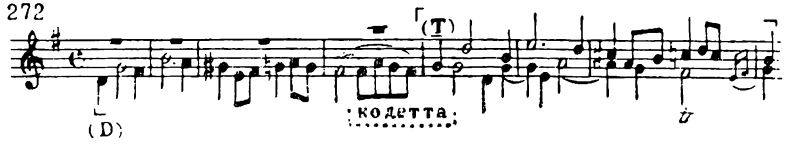


Здесь интересен в предпоследнем такте «подсказ» альтом вступающему с темой тенору (отмечено скобкой). Такие вступления с одновременно проводящейся имитацией имеются и в других фугах И. С. Баха.

СТРОЕНИЕ СОБСТВЕННО КОДЕТТЫ И ЕЕ МЕСТО В ФУГЕ

Из всего рассмотренного можно заключить, что в широком обобщении понятие о «кодетте» совпадает с представлением об интермедии. В тесном же своем значении кодетта

есть необходимая ритмическая или модуляционная связка, соединяющая вождя со спутником и вызываемая тем, что последняя нота темы часто не дает возможности вступить ответу. Например: если тема начинается с тоники и ею же закончится, ответ же помещен в одном из нижележащих голосов, то в таком случае конец темы и начало ответа образуют интервал кварты, в двухголосном контрапункте недопустимый:

Вот тут именно и будет место для кодетты:

Или другой случай: вождь кончает доминантовой гармонией, а спутник, как ему и полагается в таком случае, начинает тоникой; получится жесткая секунда, недопустимая здесь:

И тут также необходима вставка, которою и подведется тоническая гармония:

В том случае, когда тема начинается с затакта, а окончание ее приходится на сильную часть или же на середину такта, также необходима ритмическая вставка, заполняющая образующийся промежуток между окончанием вождя и началом спутника.

Во всех этих случаях природа кодетты и ее место совершенно ясны и не вызывают никаких сомнений; роль ее сводится к одной или нескольким связующим звукам, являю-

щимся логическим продолжением темы и находящимся всего чаще в самом начале фуги. Однако, как было показано выше, не исключается возможность появления кодетты и в дальнейшем течении фуги, так же как, с другой стороны, вполне возможны случаи проведения интермедий в экспозиции.

В отношении к интермедии кодетту можно считать простейшим музыкальным элементом, который, однако, разрастаясь, может дать и переходные формы, близкие к интермедии.

Задание. Писать экспозиции фуг, разделяя тему и ответ разнообразными кодеттами.

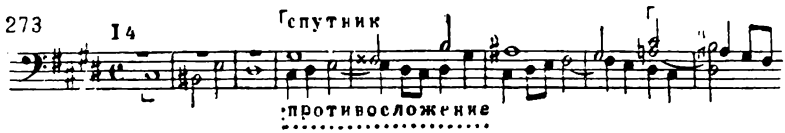
IV. ПРОТИВОСЛОЖЕНИЕ

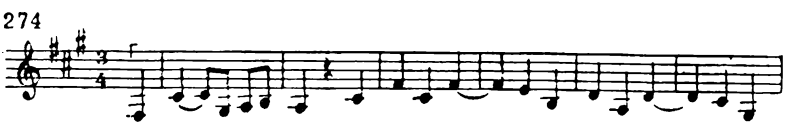
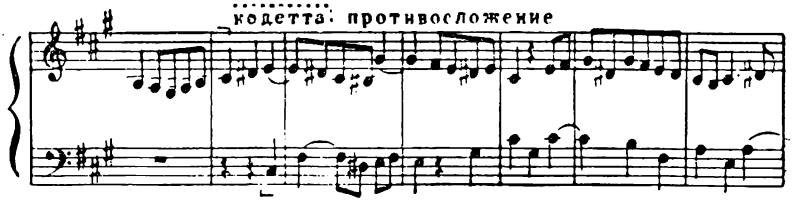
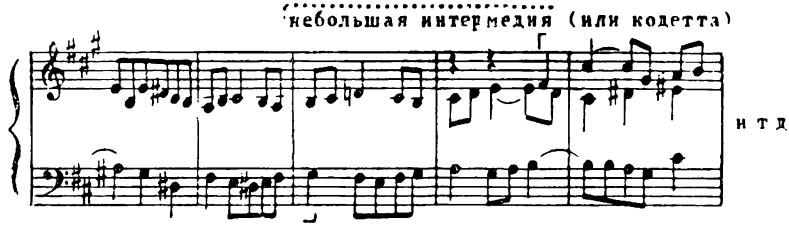
Голос, только что изложивший тему, контрапунктирует вступившему за темой ответу. Этот контрапункт называется в фуге противосложением.

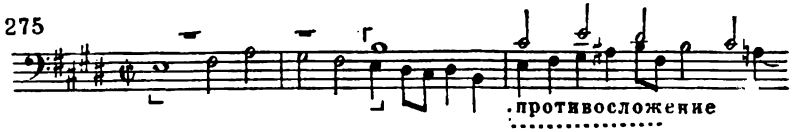
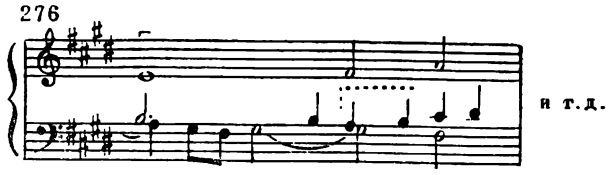
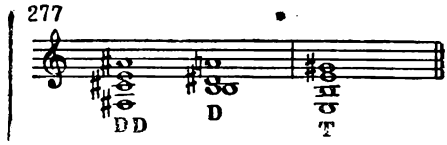
Противосложение прежде всего должно отвечать требованиям хорошего контрапункта; оно должно быть в характере самой темы, служить вместе с ее кодеттой (если таковая имеется) как бы продолжением и завершением темы.

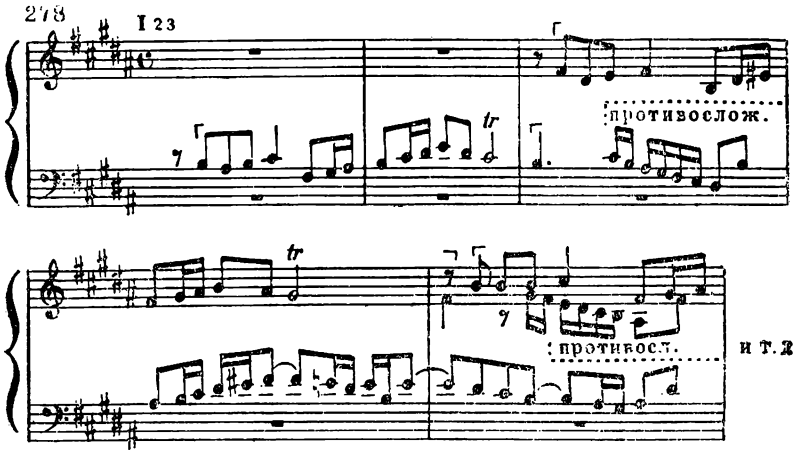
В то же время ритмически противосложение должно контрастировать с темой, и притом без излишней суеты и пестроты в движении.

Очень уместно и желательно для характера и развития фуги проводить в противосложении диссонирующие задержания, с применением разнообразных фигур разрешений задержаний, подчеркивающих ритмические очертания вступающего спутника:

273

В следующем примере, где приведено начало превосходной фуги С. Танеева из «Иоанна Дамаскина», тема включает в себя фигуру задержания; здесь противосложение[1] имитирует в уменьшении самую тему:

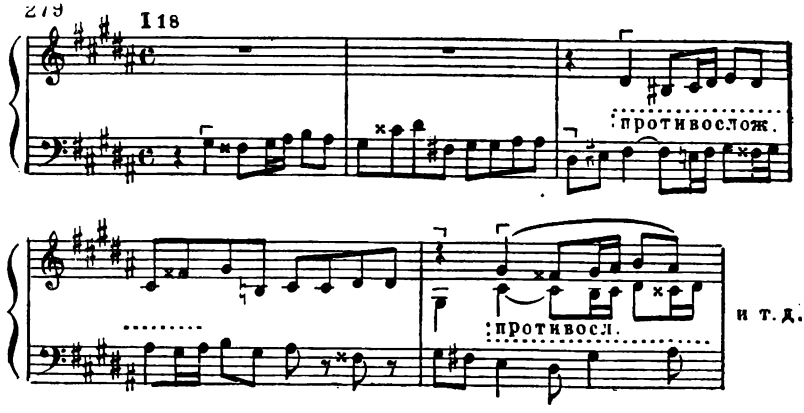
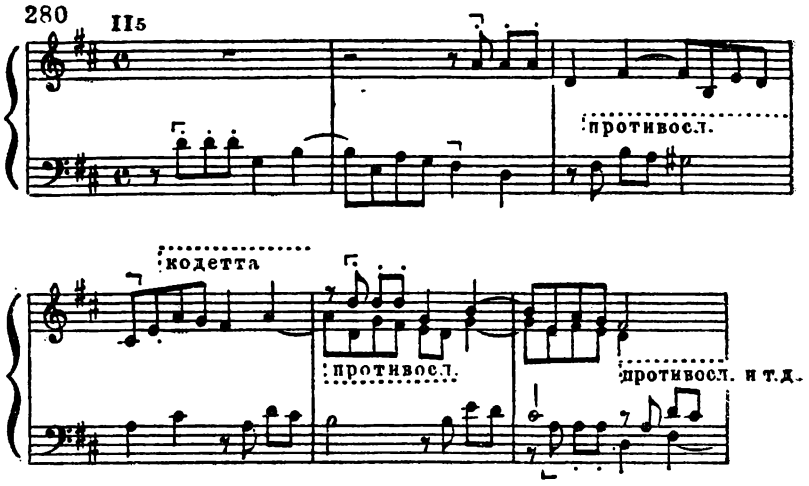
274

[1] Один из примеров промежуточной формы, о которой говорилось в предыдущей главе.

МОДУЛИРУЮЩЕЕ ПРОТИВОСЛОЖЕНИЕ

В фуге II_9 голос, ведущий противосложение, внезапно модулирует, возвращаясь из строя доминанты, в котором сопровождал спутника, в главную тональность:

Такой способ сопоставления двух доминант:

непосредственно приводящий к главному строю, позволяет обходиться без обычной кодетты.

Вот еще пример точно такой же модуляции:

УДЕРЖАННОЕ ПРОТИВОСЛОЖЕНИЕ

Противосложение может меняться при новых проведениях темы или ответа, но может и сохраняться. Противосложение, постоянно сопровождающее тему или ответ, называется удержанным.

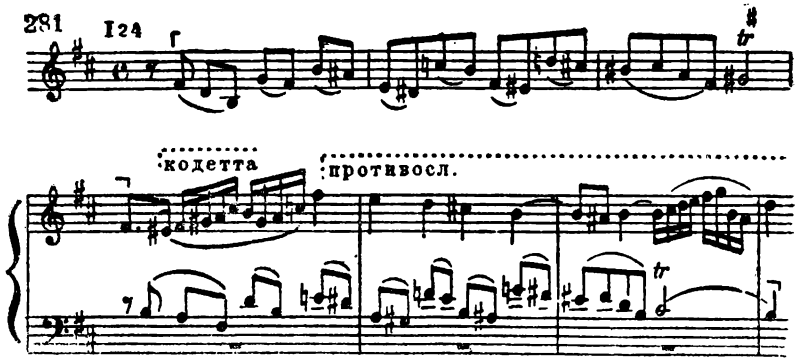
Удержанное противосложение должно быть выразительным и самостоятельным по рисунку, ибо удерживать малоинтересную или маловыразительную мелодию нет смысла. Так как удержанное противосложение может появляться и выше и ниже темы (или ответа), оно должно писаться соответственно нормам двойного контрапункта (октавы, дуодецимы, децимы и пр.).

Мотив противосложения может быть заимствованным из темы.



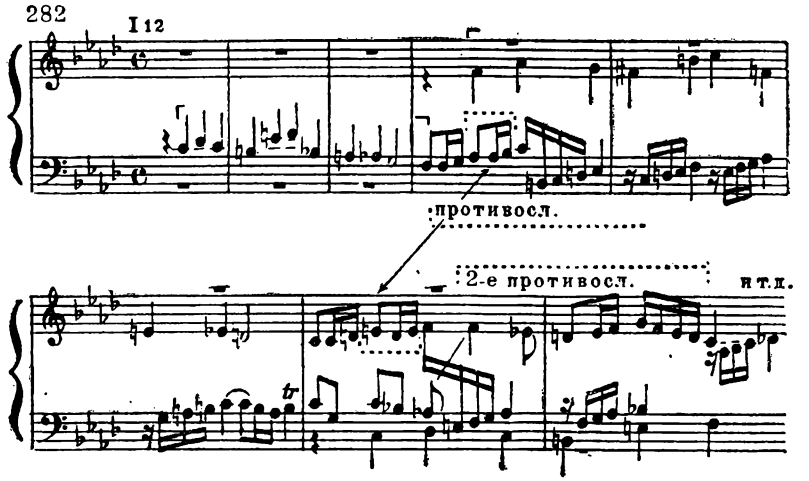
В последнем примере мотив противосложения взят также и для интермедий, которые в нарастающей полифонической разработке проводятся в этой фуге.

В фугах с тональным ответом, где вождь и спутник своими первоначальными звуками несколько разнятся друг от друга, противосложение, если оно удержанное, минуя эти тональные изменения, берется с некоторым запозданием.

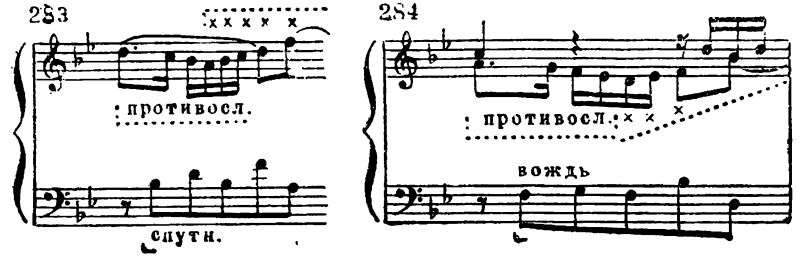
В примерах 278, 279, 280 тонально-измененными звуками в ответе являются только вступительные два, поэтому и противосложение, минуя их, вступает: 1-е на четвертой восьмой, а 2-е на второй чстверти р е а л ь н о й части ответа и так излагается уже во всех проведениях фуги.

В фуге I_{24} противосложение по тем же мотивам отодвигается на последнюю долю такта:

Совершенно своеобразно окончание этого противосложения. Построенная ритмически по образцу предшествующей кодетты, несколько напоминающей ее и по своему мелодическому строению, эта фраза, настойчиво и автономно разрабатываемая в дальнейшем течении фуги, приобретает значение как бы второй темы или же 2-го противосложения.

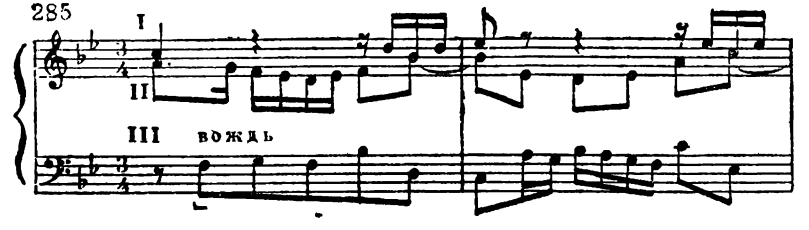
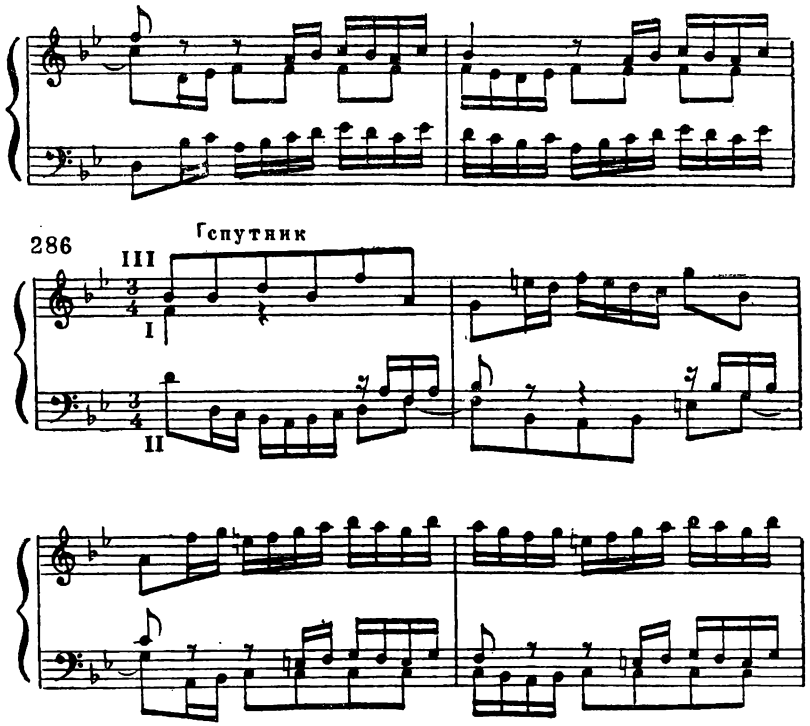
Если удержанное противосложение сопровождает тональный ответ и вступает с первыми его звуками, то в дальнейших проведениях, в свою очередь, оно подвергается изменениям, аналогичным изменениям тональных ответов:



В фуге I_{21} удержанное противосложение проводится следующим образом:



Как уже сказано, удержанное противосложение следует писать непременно в двойном контрапункте. Если же хотят сохранить и следующие противосложения, то пишут в тройном, четверном контрапункте, по числу голосов. Последний образец, представляющий отрывок из I_{21} фуги, написан в тройном контрапункте октавы. Вот его основной вид, за которым тотчас идет его 1-е производное:



В дальнейшем проведено пять перемещений, звучащих все время свежо, так как, кроме перемещений голосов, меняется также и тональность: *g*, *c*, *Es*, *B*.

Фуга *c-moll* (I_2) также написана с двумя удержанными противосложениями.

Во всем остальном правило для образования противосложения без его последующего удержания — то же самое, что и для удержанного противосложения; главное из этого правила — разнообразие и контрастность по отношению к теме. Обыкновенно в фугах с богатой тематической разработкой отсутствуют удержанные противосложения, как стесняющие и тормозящие проведение сложных и разнообразных контрапунктических комбинаций. Так, фуги И. С. Баха I_{22}, II_5, II_7, богатые стреттными проведениями, не имеют удержанного противосложения.

В фугах I_8, I_{20} тема разработана в обращении и к тому же проводится в форме канона, а в II_3 — в обращении, уменьшении и увеличении и также с применением канонических приемов. Из 48 фуг И. С. Баха около половины написаны без удержанного противосложения.

Заданис. Сделать противосложения к найденным и данным спутникам в прежней главе; писать противосложения в двойном контрапункте октавы и дуодецимы.

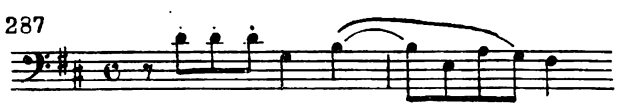
V. ИНТЕРМЕДИЯ

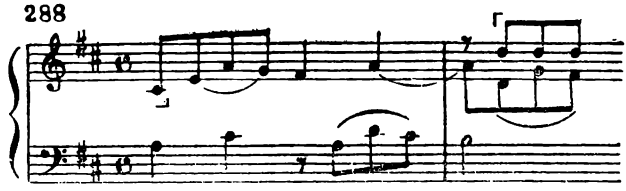
Место интермедии в фуге — там, где временно приостанавливается проведение темы. Когда умолкает вождь или спутник, тогда появляется интермедия. Такие фуги, как I_1, где в непрерывном чередовании вождя и спутника не умолкает тема и где, следовательно, нет места для интермедий,— таких фуг немного можно найти, и нужно все искусство и гений И. С. Баха, чтобы избежать при этом монотонности и однообразия.

Роль интермедии, кроме прямого своего назначения,— разъединять вступления тем и совершать попутно модуляции,— заключается в повышении музыкального интереса, а также в разработке отдельных элементов самой темы или ее сопровождения. В интермедии, таким образом, имеется уже зерно тематической разработки, так мощно впоследствии развившееся в сонатах и симфониях Л. Бетховена.

Из сказанного видно, что чаще всего материалом для интермедий служат фрагменты из самой темы. Классическим образцом такой фуги можно рассматривать II_5, где вторая половина темы послужила для построения всех промежуточных партий — как кодетт, так и интермедий. В этой фуге, между прочим, можно проследить довольно наглядно взаимоотношения кодетт и интермедий, служащих как бы знаками препинания для изложения и развития музыкальных мыслей во всей фуге.

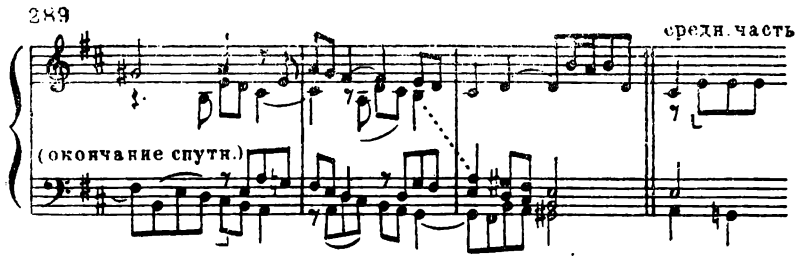
Ограничимся разбором и сопоставлением интермедий и кодетт.

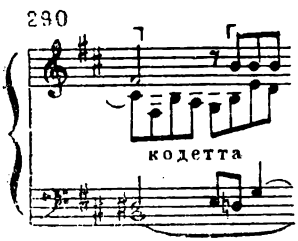
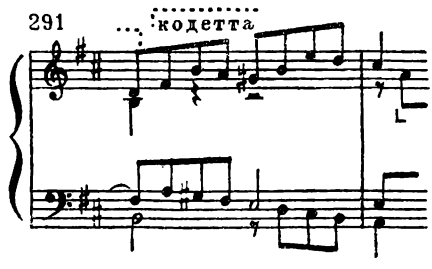
Напомним самую тему фуги:

В 4-м такте появляется кодетта, модулирующая из строя доминанты, которым заканчивается спутник, в основную тональность, в которой начинается вождь (сопрано):

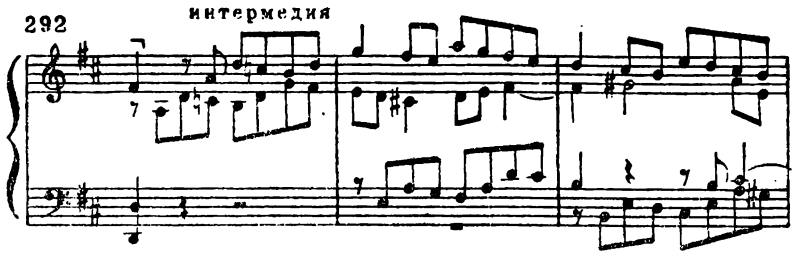
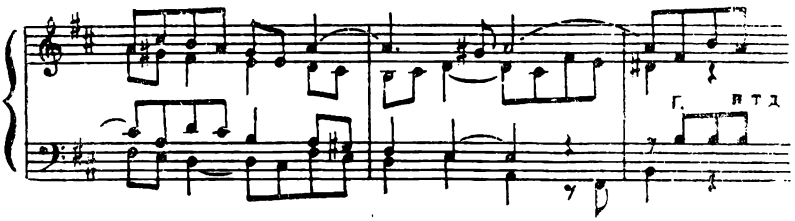
288

7, 8, 9-й такты — первая интермедия, модулирующая в строй доминанты.

Эта интермедия отделяет экспозицию от начала средней части:

289

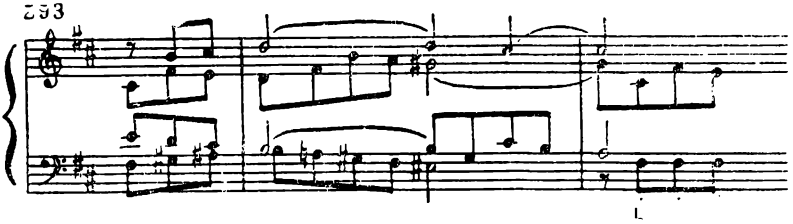


290

291

В ней мы имеем две модулирующие кодетты, являющиеся связками между очередными вступлениями темы, после которых идет довольно большая (такты 16—20) новая интермедия:

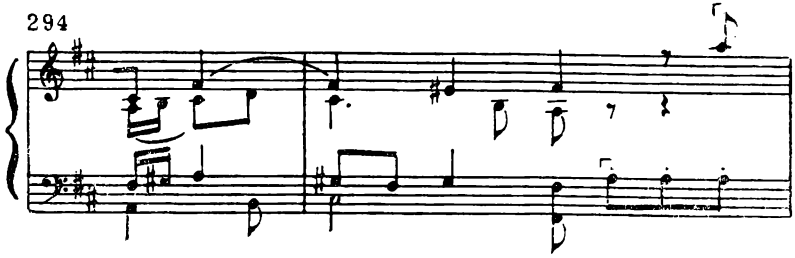
292



В 23-м такте можно отметить, так сказать, промежуточного вида кодетту:

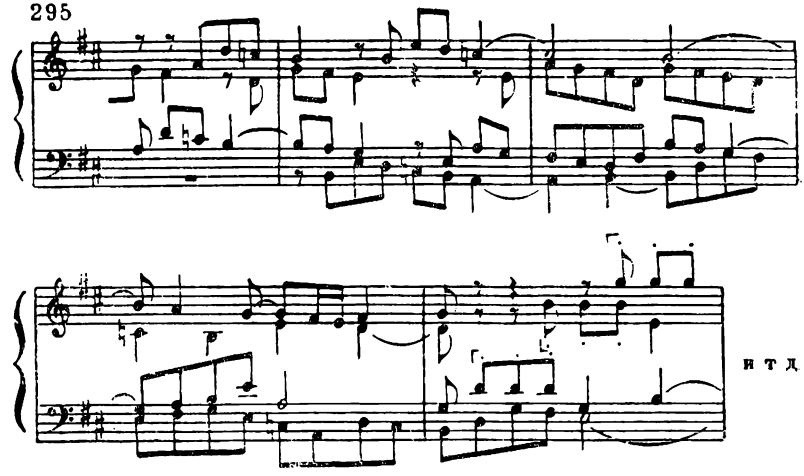
293



приводящую в дальнейшем к каденции в *fis-moll*:

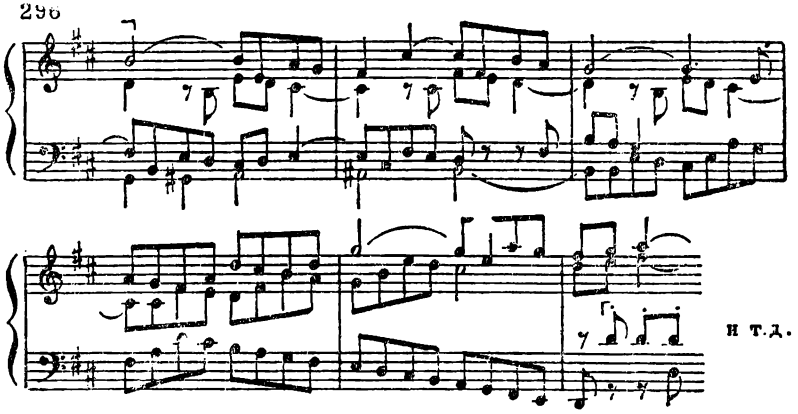
294

Затем, после стреттного проведения начального оборота темы в трехголосном каноне октавы, следует 3-я интермедия (такты 29—33), модулирующая в *G-dur*:

295



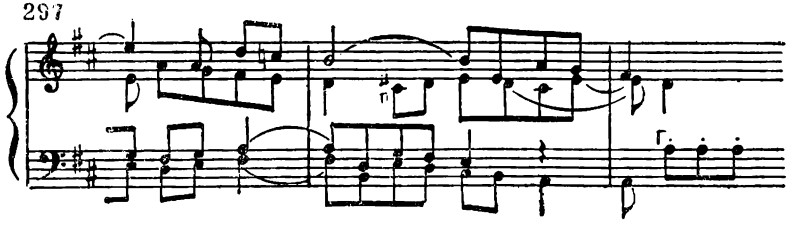
и тут же переходящая к новым стреттным проведениям в трех голосах, но уже в интервал сексты. Вслед за этим, в непрерывно нарастающей имитации, проходит 4-я интермедия (такты 35—39):

296



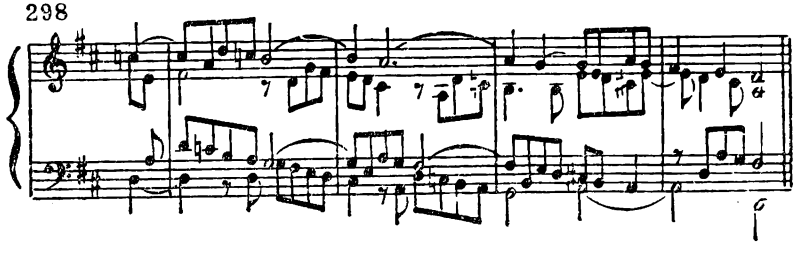
После лаконичного (в одном лишь голосе) проведения темы (40-й и часть 41-го тактов) идет 5-я интермедия (41 и 42-й такты), где имеется уже отклонение в строй субдоминанты, сигнализирующее о близости заключения:

297

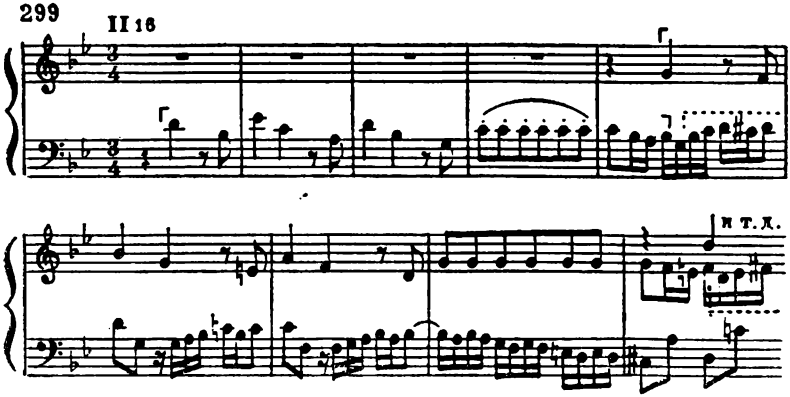


Ряд последующих стреттных проведений с продолжающимися отклонениями в строй субдоминанты (такты 46—48; такты 44—45—4-голосный канон в терцию) приводит к заключительным тактам:

298



в которых также совершенно разрабатывается в непрерывных имитациях вторая половина темы.

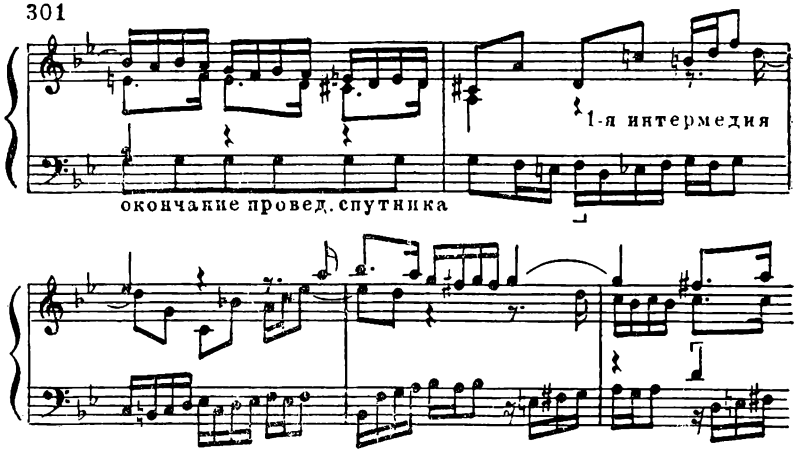
В сложной фуге II_{16}, в которой применяется двойной контрапункт в дециму и дуодециму и удержанное противосложение, интермедии построены на материале противосложения. Вот первые восемь тактов этой фуги:

Здесь мотив противосложения самостоятелен, исключая скачок на интервал квинты:

как первоосновы, имеющейся в самой теме, только в обратном движении (восходящие кварты). 1-я интермедия с половины 17-го такта секвентного характера, с двумя имитирующими друг друга верхними голосами. Тенор паузирует перед дальнейшим своим вступлением к теме.

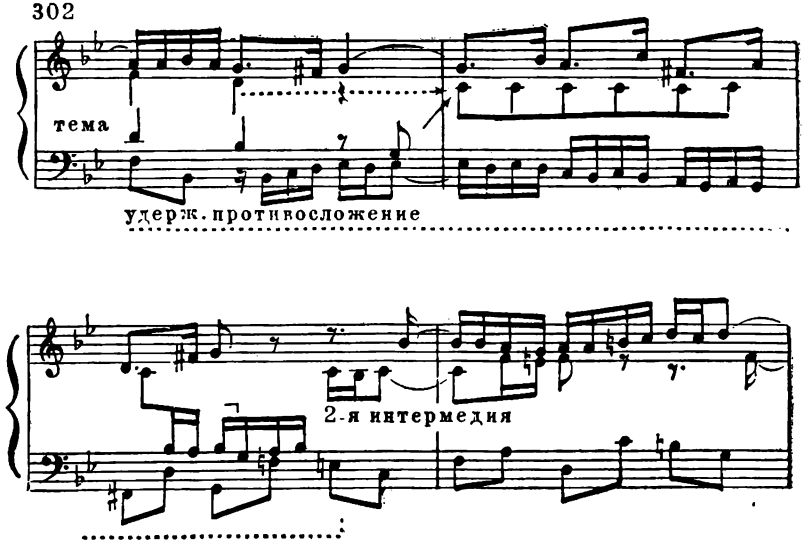
ПРИЕМЫ УМОЛКАНИЯ И ВСТУПЛЕНИЯ ГОЛОСОВ

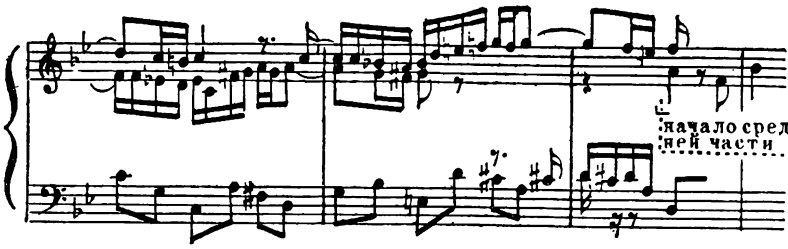
Своевременное применение пауз в движении голосов играет довольно значительную роль в полифонии вообще и в фуге в частности.

Очень важно при этом заставить голос умолкнуть на нейтральной гармонической ноте — так, чтобы ближайшие звуки не составляли резкого перечения с только что умолкнувшим. После паузы голос может вступить на любой доле такта, но начало паузы в любом из голосов должно падать на сильную или же на относительно сильную часть такта. Чаще всего такой перерыв в голосоведении совершается на ноте, имеющей значение квинты, или основного тона в гармонии, или же, наконец, такого тона, который может звучать в гармонии, по крайней мере, на протяжении такта, как здесь:

301

В следующей интермедии умолкнувшим голосом будет альт, который затем и вступает с темой в 28-м такте фуги. Пауза застает его на квинте (*d*), с которой хотя и диссонирует в следующей четверти бас (*es*), но последующим скачком тенора с *g* на *c* получается слуховой обман — как бы разрешение брошенного альтом *d* в теноровое *c*. Очень поучительный пример:

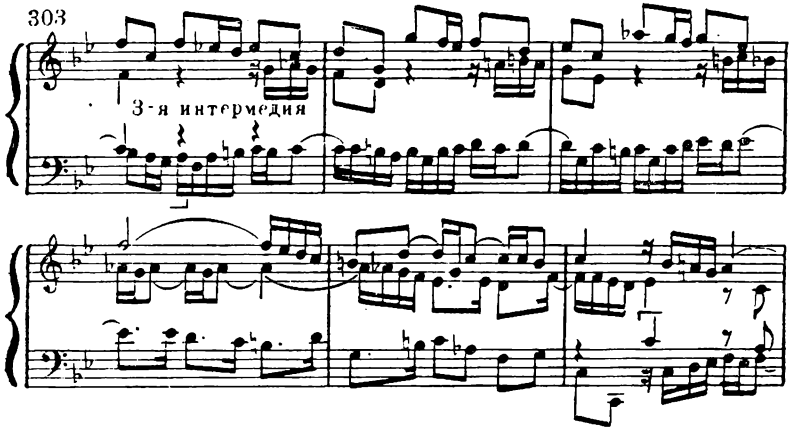
302

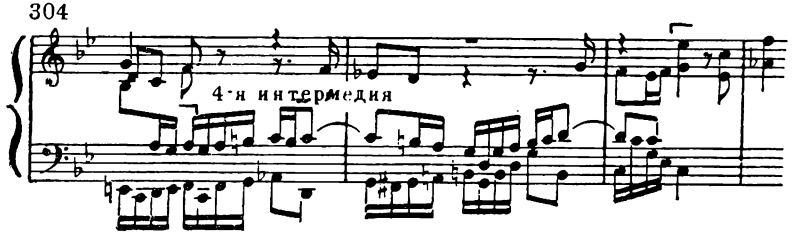
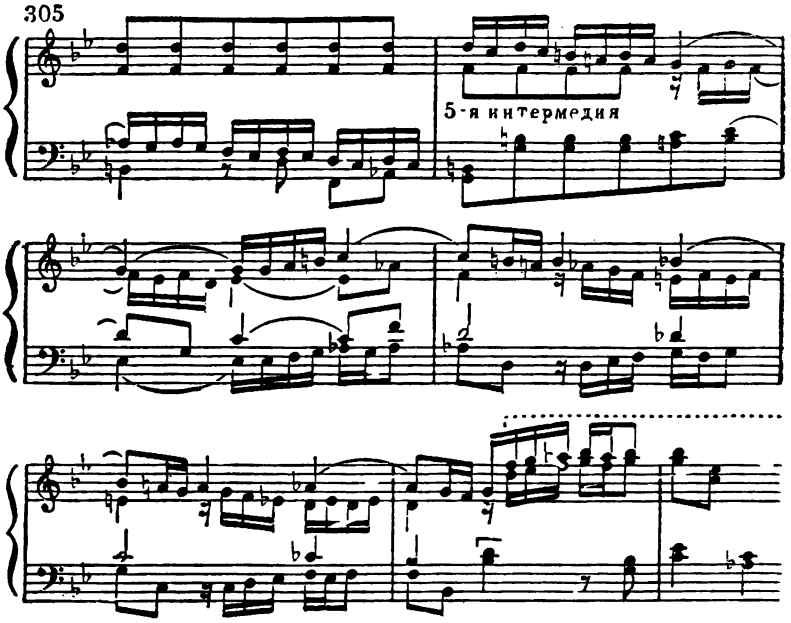




Подчеркнем еще, что два верхних голоса в интермедии данного примера сопровождаются равномерно движущимся, как бы шагающим басом типа basso continuo и также имитируют друг друга.

В третьей интермедии умолкнувшим голосом будет вновь тенор, затем — в 45-м такте — вступающий с темой. Паузирование застает тенора на нейтральной ноте, являющейся квинтой аккорда (40—45-й такты). В интермедии — восходящая и затем ниспадающая линия секвентных ходов, завершающихся совершенным кадансом в *c-moll*:

303

В следующей затем 4-й небольшой интермедии, построенной также секвентно, паузирует сопрано перед своим вступлением с темой (в 51-м такте) в субдоминанте:

304

В 5-й интермедии участвуют уже все четыре голоса. Выписывается конец предыдущего проведения, чтобы сохранить связь между тенором и имитирующим его сопрано:

Здесь, так же как и во всех остальных интермедиях, чувствуется секвентное строение удержанного противосложения, на мотив которого и построены все промежуточные партии фуги.

Следующая, 6-я интермедия (которую не выписываем, так как разбор затянулся) с 63-го по 67-й такты построена на нисходящей мелодической фигурации, в последовательной имитации проводящейся у тенора, сопрано и альта (терциями) и опять у тенора с завершением на полукадансе от главной тональности.

Вступающая затем тема у тенора, с удержанным противосложением в альту (67—68 такты), через 2 такта проводится стреттно в двойном контрапункте децимы и дуодецимы, с перемещением партии тенора — в сопрано, а альта — в бас, причем дальнейшее проведение ведется двумя парами голосов, в параллельном движении децимами (типично для Iv 9).

После полной совершенной каденции, в 75-м такте вступает 7-я заключительная интермедия, ведущая к последнему

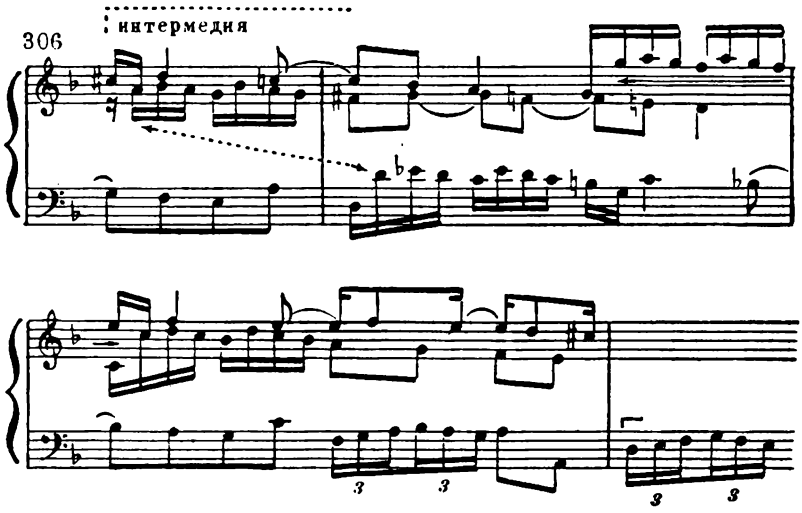
проведению темы на заключительном кадансе в басу (79-й такт), причем тема несколько произвольно варьируется.

В фуге *E-dur* (I_9) все четыре интермедии разрабатывают материал удержанного противосложения, который, в свою очередь, заимствован из второй части темы.

Наоборот, в фуге *fis-moll* (I_{14}) мелодико-тематическая основа удержанного противосложения более контрастна и самостоятельна, хотя и представляет собой интересный и тонкий вариант самой темы (в ней изменен ритм и направление движения). То же самое в фуге I_{12}.

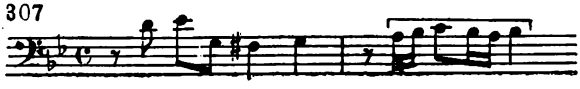
В фуге II_6 самостоятельный мотив интермедии появляется в виде парных проведений:

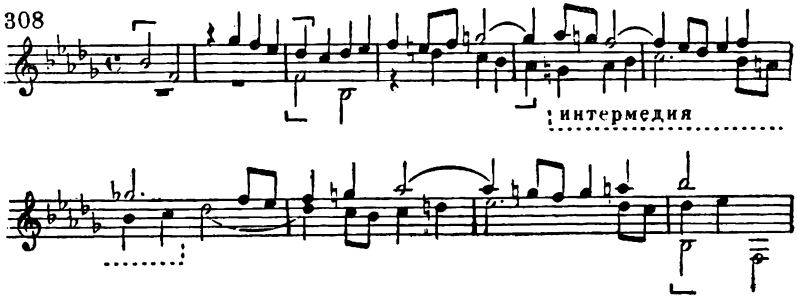
306

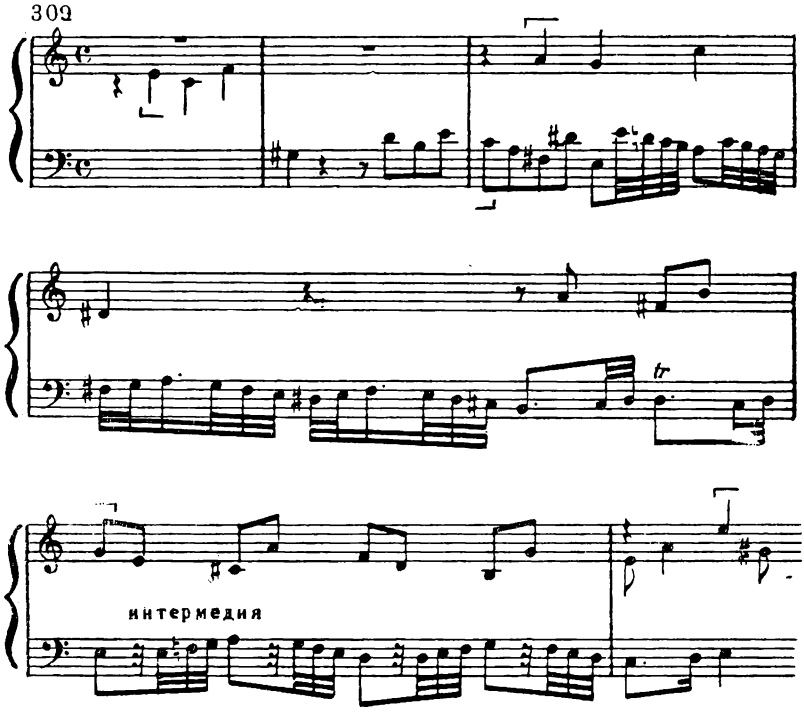


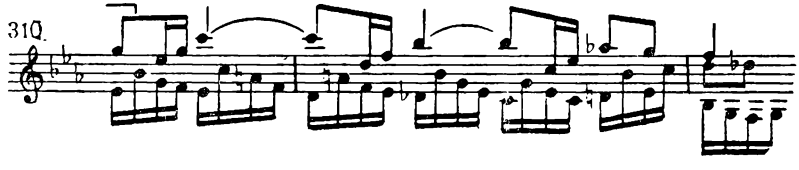
Это проведение в квинту нельзя, однако, признать за вторую тему — лишь потому, что в дальнейшем течении фуги этот мотив проводится самостоятельно, не соединяясь с главной темой, а разъединяя вступления, то есть выполняя функции интермедии.

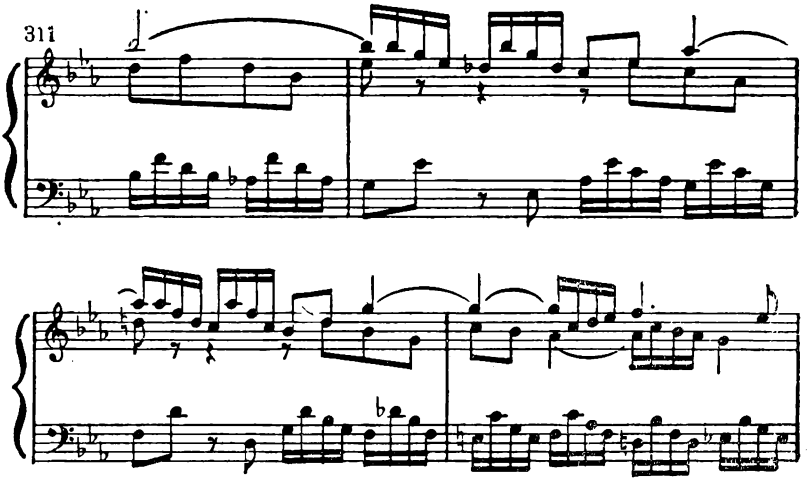
В фуге I_{16} материалом для интермедии послужила вторая половина самой темы:

307

Таким же приемом И. С. Бах воспользовался и в *b-moll*'ной фуге I_{22}, где все пять ее интермедий построены на мотиве противосложения, логически развивающегося из самого вождя (как бы его продолжения):

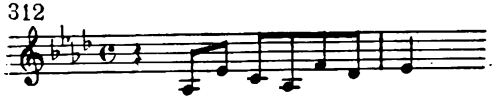
308

В фуге II_{20} для тех же целей послужил материал кодетты (вместе с материалом из противосложения), близкой, впрочем, ко всему строению скачкообразной темы:

309

Точно так же и в фуге I_7, тема которой уже выше приводилась, интермедии построены на материале кодетты:

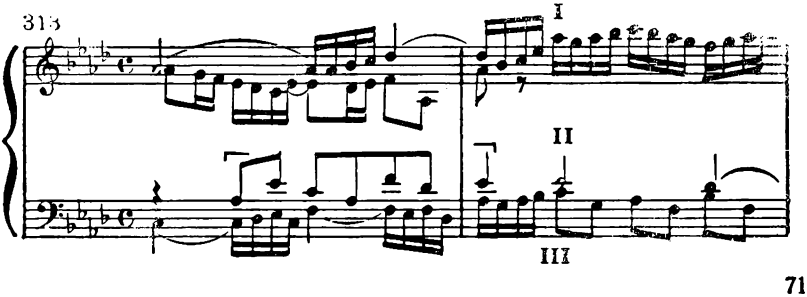
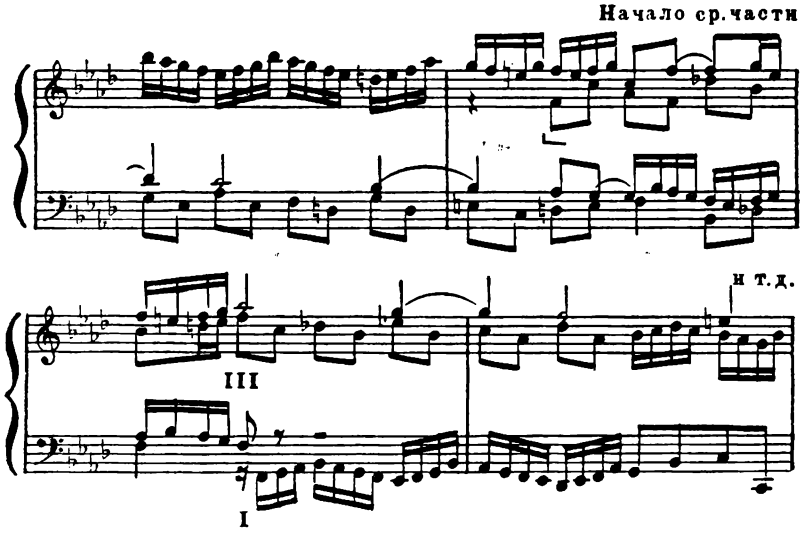
310

В следующей интермедии фигурация мотива интермедий проводится в имитации и в увеличении одновременно, да к тому же и секвентно:

311

Таким способом достигается объединение всего сочинения одной, постоянно разрабатываемой и разнообразно проводимой музыкальной мыслью.

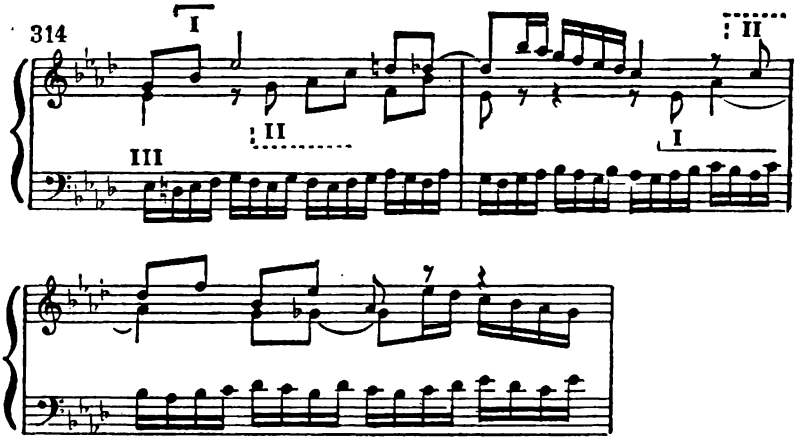
В фуге I_{17} интермедии построены на непрерывно движущейся мелодической фигурации, составляющей в своем непрерывном течении секвенций и имитаций тот подвижной фон, в который как бы вкрапливается короткая тема покойного характера:

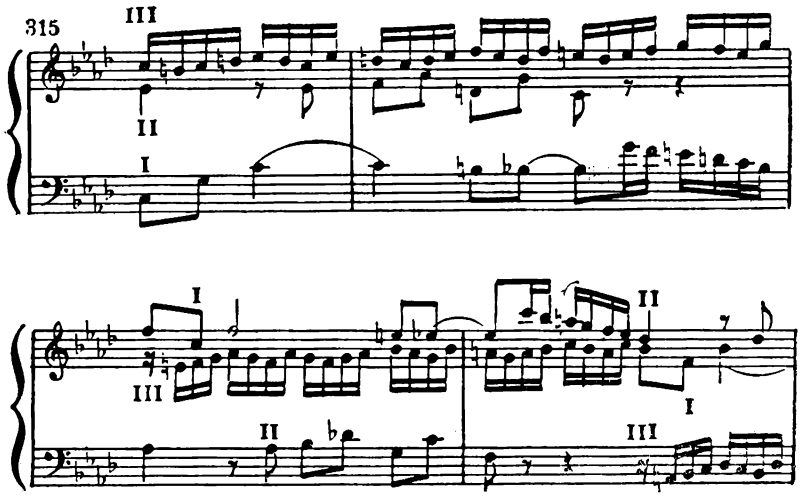
312

Для наглядности выписываем добавочное вступление темы в экспозиции, следующую за ним интермедию (третью счетом), среднюю часть со вступлением в ней вождя и четвертую интермедию:

313



Новое перемещение голосов в тройном контрапункте дуодецимы находится в пятой интермедии. Перемещение голосов в интермедии, написанной в тройном контрапункте, есть еще в I_2, I_5 и I_7 фугах, а I_{10} написана сплошь в двойном контрапункте октавы, причем перемещению подвергается вся вторая половина фуги, повторяющая первую в строях доминанты и субдоминанты, начиная от 22-го такта и до конца, вместе с предыдущими проведениями частичных перемещений и имитаций. Этим самым достигается симметричность в построении пьесы и в то же время избегается буквальное повторение двух половин, на которые, начиная с третьего такта, разбита эта фуга. В фуге II_{17} такие перемещения проводятся в более тесном и наглядном следовании:

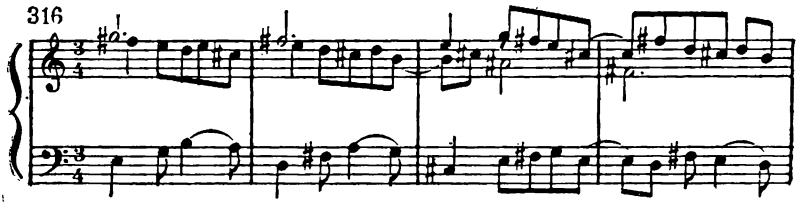


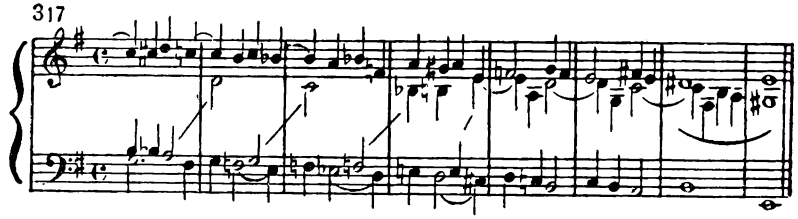
и далее, в 4-й интермедии, все это, в свою очередь, перемещается, причем транспонируемые перемещения проведены в трех голосах в тройном контрапункте октавы:

В I_{21} 2-я интермедия также написана в двойном контрапункте, причем при перемещении вводится добавочный голос (у тенора), движущийся терциями параллельно с басом. Так же и в I_{21} (часть третьей интермедии). В фуге II_{11} первая интермедия изложена в форме канона, так же как и дальнейшие интермедии этой фуги, написанные в имитационных канонических формах. Каноническое проведение интермедий частично применяется в фугах I_{20} и I_4.

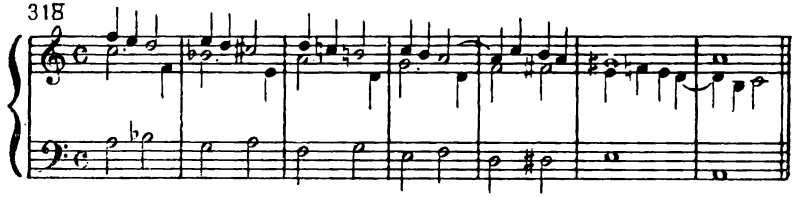
Что касается продолжительности и величины интермедий, то, как видно из разбираемых примеров, они чаще всего не отличаются большими размерами, ограничиваясь от одного-двух тактов до восьми-десяти; такт, более насыщенный движением в $\frac{4}{4}$, или $\frac{6}{4}$, или $\frac{3}{2}$, располагается шире, поэтому и размеры интермедий с таким богатым движением выразятся количеством тактов от двух до четырех. Наоборот, интермедии простого, несложного размера при скорости *Allegretto* или даже *Allegro*, в движении четвертями и восьмыми, могут выразиться количеством от 12 до 16 тактов. Точно так же и количество интермедий произвольно. Одинаково возможно разграничивать интермедиями как группы проведений — тогда интермедий будет количественно меньше, — так и одиночные вступления темы — тогда интермедии будут чаще. Впрочем, в фугах «школьного образца», примеры которых будут даны ниже, количество интермедий будет более или менее определенно.

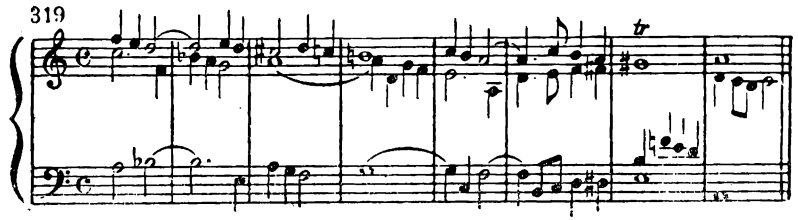
ПОСТРОЕНИЕ СЕКВЕНЦИЙ

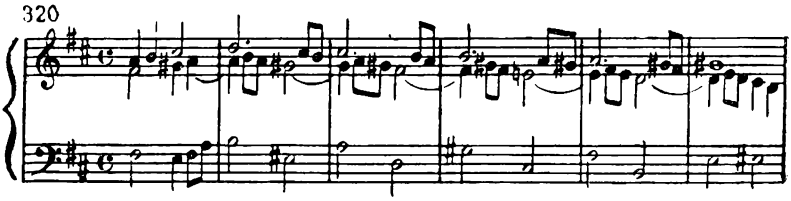
Как видно из фуг И. С. Баха, в интермедиях большое место отводится секвенциям. В наших учебных занятиях секвенции будут занимать не более 2-х, 3-х проведений, в противном случае следует варьировать взятый для секвенции мотив, например:

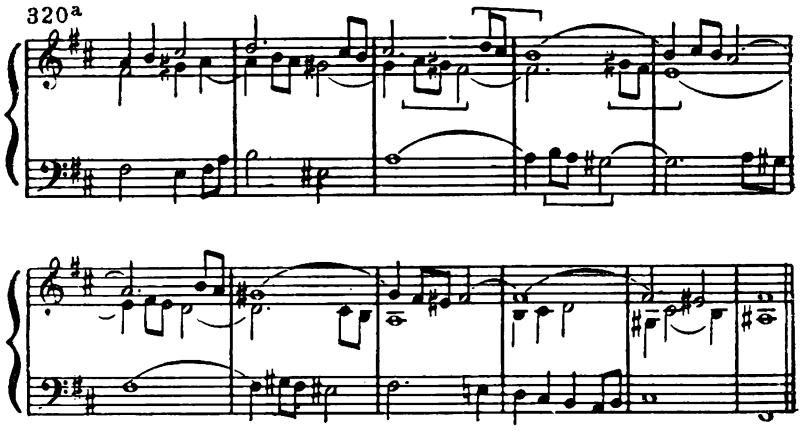
316

или:

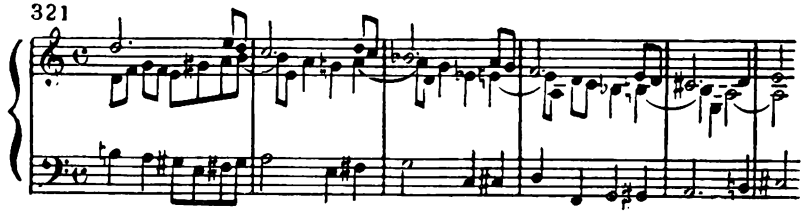
317

вместо:

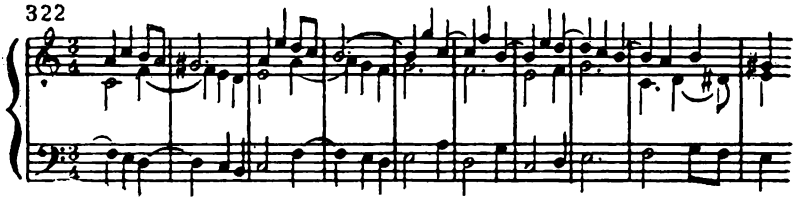
318

что очень монотонно, — можно ту же музыку варьировать следующим образом:

319

или вместо:

320

несколько видоизменив ритмику голосов, получим более приемлемую редакцию. Особенно интересно сделать секвенцию имитационной, что для полифонического склада лучше всего:

320а

Можно в секвенции изменить интервал перемещений мотива (звена):

321

Можно вместе с рисунком мотива менять также и направление — нисходящей секвенции на восходящую и наоборот:

322

Имитация, так же как и секвенция, является обычным сопровождающим элементом интермедий; это видно из прилагаемых примеров секвенций, где вместе с тем и прием задержания широко применяется. Такие приемы усиленно рекомендуются учащемуся, так же как и ритмико-мелодический рисунок примеров, который в дальнейшем можно будет сменить на более беглый и подвижной.

VI. ЭКСПОЗИЦИЯ

Изложение темы с проведением ее: в двухголосной фуге — в двух голосах, в трехголосной — в трех и т. д. — называется экспозицией.

При этом порядок вступления голосов в двухголосной фуге безразличен.

В трехголосной, как и во всякой другой многоголосной фуге, начальное изложение темы можно поручить любому из голосов, последнее же вступление лучше поручить одному из крайних голосов, безразлично, будет ли это бас или сопрано.

В особенности это правило касается фуг с бóльшим количеством голосов, чем три.

Экспозиция в двухголосной фуге исчерпывается изложением темы и ответа, и если в дальнейшем не последует контрэкспозиции (которая здесь будет тем уместнее, чем короче изложение темы и ответа), то после интермедии появляется новое проведение, но уже в средней части фуги и т. д. по общей схеме.

Из 48 фуг И. С. Баха только лишь 10-я — в двухголосном складе. Однако ее тема очень своеобразна: помимо скрытого двухголосия эта тема имеет отчетливую опору на гармонию (интонирование звуков тоники) и крайне подвижна (единый вид ритмического изложения), что делает ее менее типичной для полифонии. Удержанное противосложение привносит некоторые дополнительные полифонические черты, но не уничтожает своеобразия в структуре темы.

Упражнения для учащихся в усвоении такого рода письма вполне рациональны и необходимы, но (как это выше уже указывалось) — только лишь после полного усвоения чисто контрапунктического письма, где мелодии противопоставляется равноценная ей мелодия, построенная на правильной мелодико-гармонической основе.

Последнее требование, при одновременном условии избегать в наших учебных работах применения гармонической фигурации, для начинающего студента является непосильной задачей, а потому, минуя двухголосную фугу, перейдем прямо к рассмотрению формы фуги в трехголосном складе. В дальнейшем же в одном из образцов будет выписан пример в виде прелюдий к фуге как опыт совмещения требований двухголосного контрапункта и свободного фортепианного письма с применением гармонических фигураций.

Допустим, что один из крайних голосов в трехголосной фуге вступает с темой; тогда альт дает ответ, а оставшийся крайний голос вступает вновь с темой.

Голос, только что изложивший тему, не умолкает, а контрапунктирует ей в роли противосложения; это противосложение может быть удержанным и, как известно, должно тогда сразу же писаться в двойном контрапункте.

В продолжающемся нарастании вступающих голосов с чередованием тем и ответов — как в трехголосной, так и в фугах с бо́льшим количеством голосов — порядок вступления остается неизменным, то есть каждый вновь вступающий голос, по проведении темы, непосредственно (или с помощью кодетты) продолжает свое движение в качестве противосложения к следующему вступившему с темой голосу, который, в свою очередь, сопутствует противосложением дальнейшему очередному проведению темы; и так вплоть до последнего вступления темы или ответа, с изложением которого на ближайшем кадансе и заканчивается экспозиция.

Следовательно, если в трехголосной фуге тема начинается, например, басом, а затем последовательно будет проводиться: спутник — у альта и тема — у сопрано, — то противосложение будет у баса под альтом и, в свою очередь, у альта под сопрано. Для противосложения же в качестве верхнего голоса (если противосложение удержанное) придется сделать еще одно добавочное проведение. При нисходящем порядке вступления голосов (от сопрано через альт к басу) противосложение окажется всегда сверху каждого вновь вступающего голоса, и, по той же логике, делается новое проведение, четвертое, чтобы хотя одно из удержанных противосложений поместить в качестве нижнего голоса.

Если тема вступает с альтом, то такого добавочного вступления не понадобится, так как противосложение и без того будет неминуемо и в качестве верхнего и в качестве нижнего к очередным вступлениям голосов. Сказанное (при тех же условиях) касается и фуг с бо́льшим количеством голосов.

Если в трехголосной фуге тему и спутника последовательно будут излагать крайние голоса (что также возможно, хотя такой порядок реже применяется), то ко вступающему

в среднем голосе вождю противосложение будет обязательно «антиподным» предыдущему, и, следовательно, добавочного вступления также не понадобится.

Все сказанное здесь о дополнительном проведении тем в экспозиции сообщается лишь в целях полного и возможно всестороннего охвата форм фуг; в учебных же работах такое дополнительное проведение не обязательно даже и при наличии формальных условий.

Точно так же учащийся, в целях ознакомления с могущими встретиться разновидностями фуг, пусть примет к сведению, что в некоторых фугах за экспозицией проводится еще и контрэкспозиция.

КОНТРЭКСПОЗИЦИЯ

В контрэкспозиции голоса, ведшие до того тему, вступают теперь с ответом, и наоборот (II_{17}—II_{18}).

Место контрэкспозиции более уместно в фугах с короткими темами; если при этом, как в фуге I_9, проведение их стреттное, то экспозиция получается сжатой, и поэтому добавочное проведение в контрэкспозиции уравновешивает ее излишнюю лаконичность по отношению к последующим частям, обычно проводящимся в таких случаях более развернуто.

Но при этом не следует смешивать фуги с двумя экспозициями с фугами, в которых вождь и спутник проводятся неизменно до конца без какого-нибудь транспонирования в другой строй (о чем в следующей главе) и где строение средней части совершенно совпадает с контрэкспозицией.

Чтобы отличить эти формы, совпадающие по строению лишь в первой половине изложения, следует рассмотреть дальнейшее течение разбираемой фуги.

Если здесь выявится ряд проведений в новой тональности, с последующими возвращениями в главный строй, то это послужит верным признаком фуги с двумя экспозициями.

Всего в порядке вступления голосов в трехголосной фуге будет три пары комбинаций:

1) Снизу вверх и наоборот: бас, альт, сопрано; сопрано, альт, бас.

2) От среднего к верхнему и нижнему или наоборот: альт, бас, сопрано; альт, сопрано, бас.

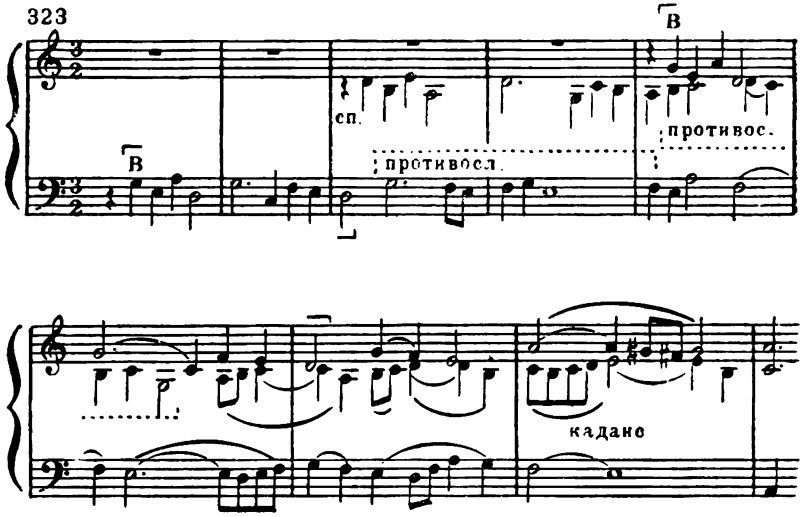
3) Два крайних снизу или сверху, затем средний: бас, сопрано, альт; сопрано, бас, альт.

Последний вариант худший, так как при начальном вступлении темы и ответа получится ряд пусто звучащих сложных интервалов (имеющих расстояние больше октавы).

Между вступившей темой и спутником, как выше сказано, может быть небольшая, в несколько нот, связка — «кодетта»; к следующему же вступлению темы может быть и бóльшая, в несколько тактов, промежуточная или связующая партия (интермедия), в которой могут быть применены секвенции, имитации и отклонения, как например, в фуге I_{22} или II_{11}; но пусть лучше учащийся лишь в дальнейших своих работах воспользуется такими примерами. Вначале же рекомендуется придерживаться более строгого письма, образцы которого и выпúсываем:

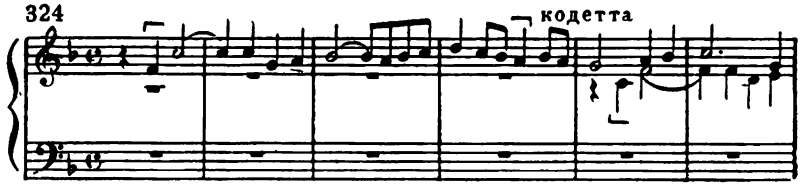
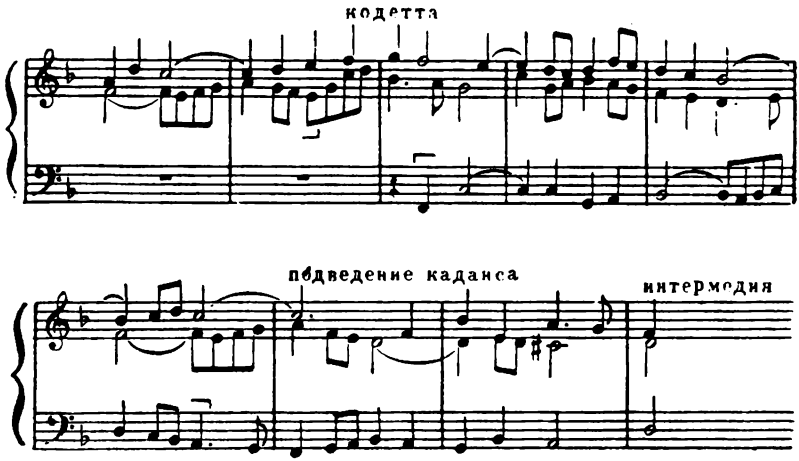
«ШКОЛЬНЫЕ ОБРАЗЦЫ» ЭКСПОЗИЦИИ ФУГИ

323



Ответ здесь реальный.

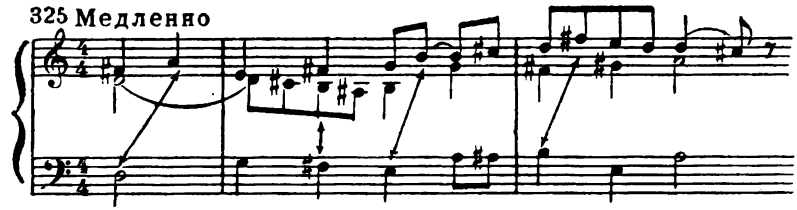
В следующем примере будет показан тональный ответ, а также и применение кодетты. В обоих примерах противосложение не удержанное.

324

Как видно из приведенных школьных образцов, три голоса, участвующие в фуге, имеют свой определенный диапазон: сопрано, альт и бас. Это ведет к несколько тусклой звучности. Такой предварительный, так сказать, «постный режим», где письмо приближается к строгому стилю, однако, нисколько не повредит учащемуся. Именно усовершенствованием в таком строгом голосоведении выковывается свободная техника, мастерство.

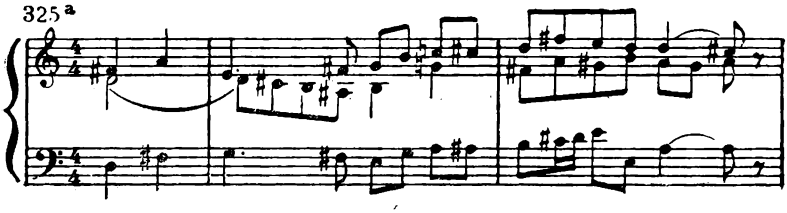
Интервалы между двумя верхними голосами суть: сексты, квинты и октавы, изредка допускаются и децимы.

В четырехголосных фугах, как более нормальных по строению, структура аккордов будет более точной и строгой. Следует обратить внимание на постоянные промахи учащихся, недостаточно серьезно относящихся к терции аккорда — очень чуткому тону, малейшее отсутствие которого, при трехголосной гармонии, дает тотчас же вместо аккордов пусто звучащие квинты и октавы.

Подобные примеры у неопытного ученика попадаются сплошь и рядом:



При небольшом внимании и навыке со стороны учащегося этот пример легко примет такой вид:

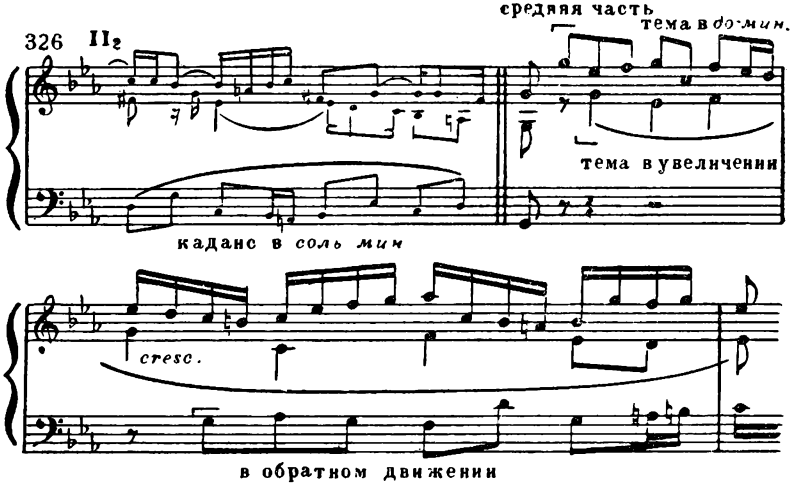
325[а]

Рекомендуем также учащимся избегать вступления третьего (и четвертого) голоса в экспозиции на квартсекстаккорде и унисоне, что нередко наблюдается в студенческой практике.

Задание. Писать различные по плану экспозиции на темы, помещенные на стр. 39—44, а также на свои собственные темы; на каждую тему следует делать по нескольку экспозиций, варьируя в них полифонические моменты.

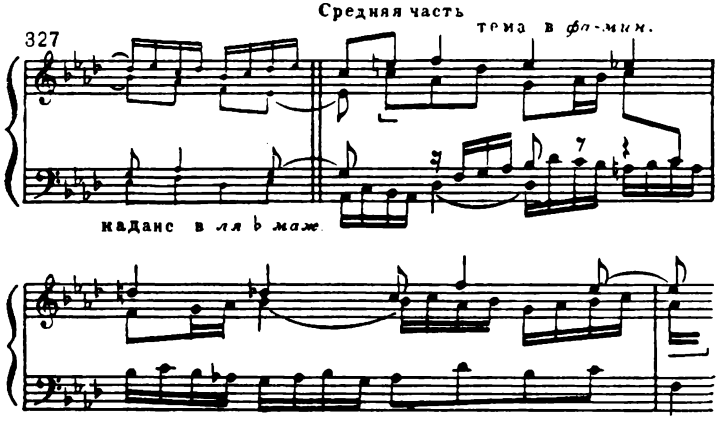
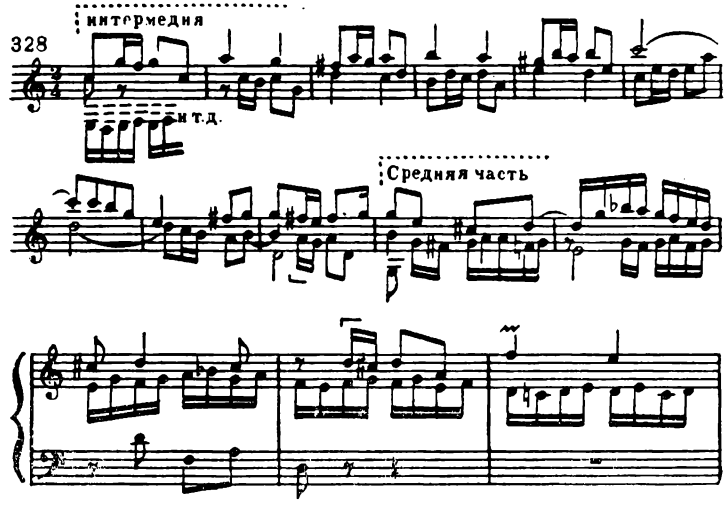
VII. СРЕДНЯЯ ЧАСТЬ

Следующая после экспозиции группа вступлений называется средней частью. Большинство фуг имеет после экспозиции интермедию, которая, собственно, и ведет к началу средней части.

Граница этой новой части не всегда ясно определяется, поскольку вообще в фугах, как и во всяких полифонических сочинениях, ценится текучесть и непрерывность в изложении музыкальной мысли и поскольку само вступление темы не всегда приходится на сильную долю такта.

Во всяком случае, считать самую интермедию за начало средней части (как это предлагается Праутом) следует не всегда, так как интермедия исполняет функции промежуточной партии. Если мы обратимся к фугам И. С. Баха, то увидим, что в подавляющем большинстве их средние части начинаются с проведения темы в новой тональности или в главной, если фуга устойчиво-тональная. Например, в четырехголосной фуге *c-moll* в 14-м такте, после неполной контрэкспозиции, можно считать начало средней части:

Здесь мы видим каданс в строе *g* (полный, совершенный), между тем как вступающая в то же время тема проводится в главном строе *c*.

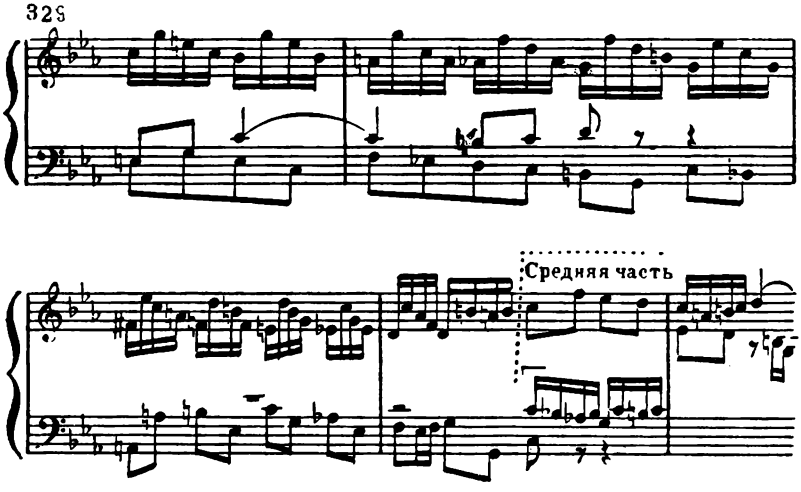
Точно так же в 10-м такте этой фуги имеем каданс в As-dur (полный, несовершенный), а начало вступающего в то же время ответа — в *c*.

Такой же прием — в II_{17} фуге, где после контрэкспозиции в 24-м такте вступает тема в момент отклонения в параллельный минор, что дает гармонический контраст на грани экспозиции и средней части:

В следующем примере из фуги II_1, выписываем сокращенно (без фигурации в басу) большую интермедию (идущую между экспозицией и началом средней части), которая написана в виде канонической секвенции:

ДВИЖУЩИЙСЯ КАДАНС

В только что указанной фуге (II_1) на полном совершенном кадансе в *G-dur'e* — граница первой части. Тема у альта вступает в предыдущем такте на фоне совершающейся каденции, что мы именуем «движущейся каденцией», которая является крайне характерной для полифонического письма.

Точно такое же начало средней части после интермедии будет в фугах II_5 (в 10-м такте), II_6 (в 10-м такте, после интермедии, идущей в виде проведения); II_{10} (в 24-м — из-за такта), II_{12} (с 24-го на 25-й такт), II_{20} (в 10-м — из-за такта), II_{21} (в 32-м такте), II_{23} (в 48-м, после контрэкспозиции), II_{24} (с 35-го на 36-й), I_2 (в 11-м такте), I_{13} (20-й такт — на половинном кадансе), I_{15} (в 38-м такте — полный несовершенный каданс), I_{16} (в 12-м такте — полный совершенный каданс), I_{19} (в 13-м такте — полный несовершенный каданс), I_{22} (в 29-м такте — полный совершенный каданс), I_{24} (в 44-м такте) и т. д.

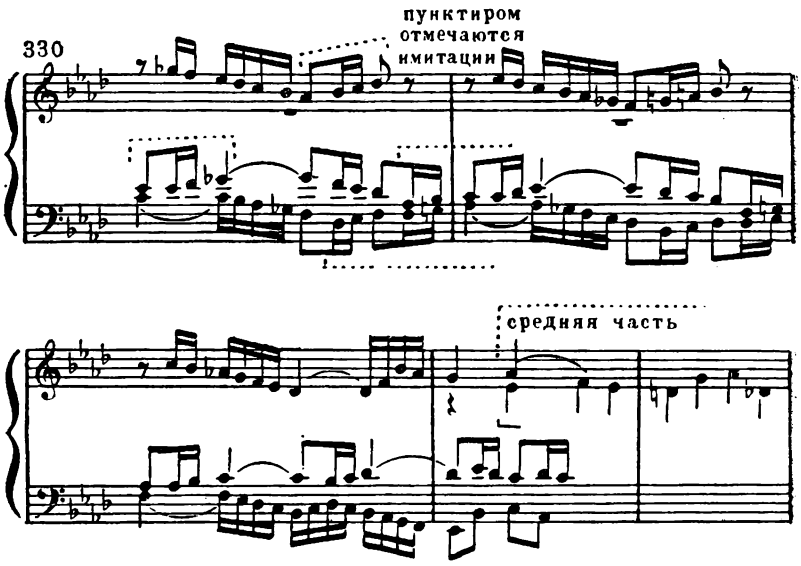
Начало средней части может также попасть и на относительно сильную часть такта. В таком случае средняя часть начинается с середины такта. Для примера выписываем часть большой интермедии, идущей после экспозиции с дополнительным проведением из фуги I_7. Мотив интермедии, взятый из начального мотива кодетты, был уже показан выше. Бас имитирует сопрано, но в увеличении и более свободно, средний голос умолкает на «движущемся кадансе» (при постепенном переходе в *c-moll*):



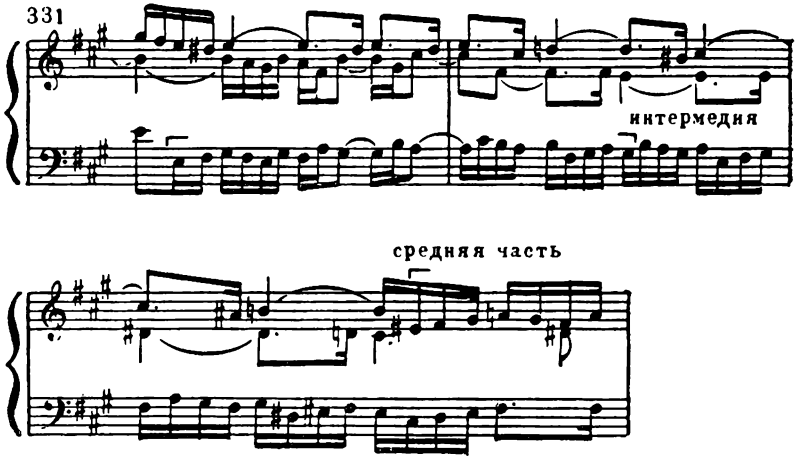
Точно такой же случай в фуге I_3 (такт 14-й).

В зависимости от структуры темы средняя часть может начинаться также из-за такта, как I_{23} (с 11-го на 12-й), или, наоборот, с начала такта, как в фуге I_{12}, где в 34-м такте,

после контрэкспозиции и большой интермедии, излагается средняя часть с проведения темы, начало которой падает на 2-ю долю такта. Выписываем конец интермедии и начало средней части:

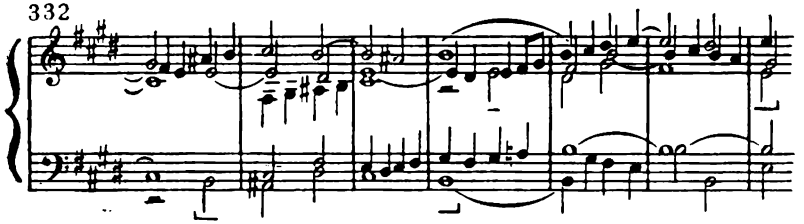


Здесь тема вступает на полном несовершенном кадансе, который и можно считать началом средней части.

В фуге II_{19} вступление темы в средней части проводится на «движущемся» кадансе. Выписываем последнее добавочное вступление темы в басу (такт 7-й) и логически продолжающую тему небольшую интермедию, ведущую к средней части:

Проведение темы на характерном «движущемся каданс» можно наблюдать также и в фуге *gis-moll* (I_{18}), в которой в 24-м такте, на фоне отклонений, проводится тема в верхнем голосе.

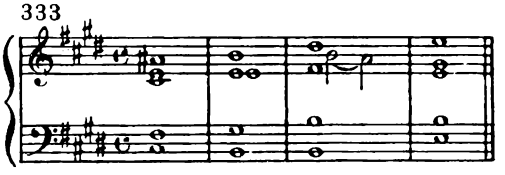
В фуге II_{22} в 58-м такте одно из проведений темы попадает также на движущийся каданс; тему в обратном движении проводит бас, начиная с кадансового квартсекстаккорда. Классический пример проведения тем на «движущемся» кадансе довольно нагляден в пятиголосной фуге *cis-moll*, I_4:

332



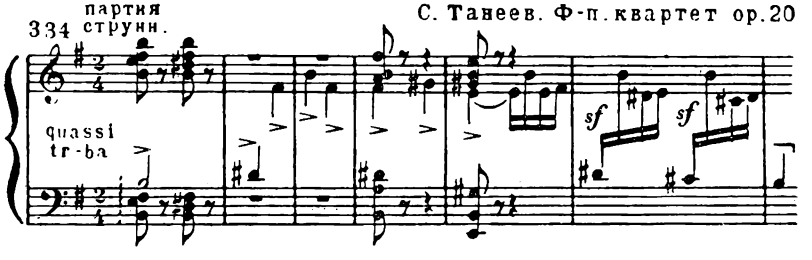
В приведенном отрывке в гармоническую ткань, представляющую собой распространенный с квартсекстаккордом совершенный каданс, искусно вкраплены темы, проводящиеся сначала в басу, а затем в альту.

В гармонической схеме это можно выразить следующим образом:

333

В фуге *d-moll* (I_6), в середине (такты 17—21) и в конце (последние семь тактов), канонически проводится тема в басу и альту в широком обороте того же движущегося каданса.

Еще лучше это видно из следующего образца, представляющего собой начало фуги из финала фортепианного квартета С. Танеева:

334 партия струнн.

С. Танеев. Ф-п. квартет ор. 20

Здесь каданс, закономерно развертываясь, включает в себя и тему фуги.

Разумеется, понятие «движущийся каданс» есть понятие несколько условное, отмечающее лишь ту связующую или смежающую роль, какую в данном случае принимает на себя каданс.

Смысл предлагаемого термина заключается в том посредствующем значении, которое приобретает каданс. Это значение двоякое: для предыдущего оно расценивается как заключение (каданс), а для последующего — как начало вступающей темы или раздела.

Сделав это пояснительное отступление, вернемся вновь к поставленному вопросу о границе средней части фуги.

Из всех 48 фуг только в трех фугах — I_5 (в 9-м такте), I_{14} (в 18-м такте) и I_{18} (в 21-м такте) — начало средней части падает на интермедию, идущую тотчас вслед за экспозицией[1]. Итак, предложение считать конец последнего вступления в экспозиции непременной точкой отправления для начала средней части не выдерживает критики. Такой момент в фуге, как и во всякой вообще трехчастной форме, должен быть отмечен ясно выраженной каденцией и началом новой группы проведений.

УСТОЙЧИВО-ТОНАЛЬНАЯ ФУГА

Переходя затем к самой форме средней части, следует в начале занятий взять за образец фугу с устойчивой тональностью как необходимую переходную ступень от строгого стиля к свободному. В такой фуге вождь и спутник будут изложены в средней части так же, как и в экспозиции, но только в обратном порядке чередования: в экспозиции — вождь, спутник, вождь; в средней части — спутник, вождь, спутник (внешне такая форма средней части, как об этом уже говорилось, совпадает с формой проведений контрэкспозиции). Таким образом, в экспозиции будет преобладающим тональный строй вождя, а в средней части, совершенно пропорционально, преобладает тональность спутника — доминантовый строй. Сказанное касается лишь мелодического абриса темы. Гармонизовать же следует тему во втором проведении (то есть в средней части) с возможными отклонениями, но без насильственного навязывания во что бы то ни стало той или иной модуляции.

[1] Хотя многие считают в фуге *fis-moll* начало средней части с конца 20-го такта, где есть наличие каданса (совершенный) и проведение темы в обратном движении, но мы этот взгляд не разделяем.

Каждому новому вступлению (так же, как и перед началом средней части) предпосылается интермедия, наличие отклонений в которой весьма желательно.

Модуляции, проводящиеся в средней части, как в интермедиях (главным образом), так и в гармонизации темы следующие: параллельный строй, затем строй медианты и строй доминанты. Строй субдоминанты (строй IV ступени и параллельный) допускается лишь как исключение, например — в секвенциях.

Отклонение в строй субдоминанты звучит как плагальная последовательность и более уместно в конце пьесы, репризе.

Возможные в средней части фуги проведения тем в увеличении и уменьшении, в обратном движении, частые проведения стретты и т. п. применяются в классных упражнениях только в виде исключений, оставляя все это для последующих работ.

Наоборот, применение в интермедиях двойного и тройного контрапункта, а также канона вполне возможно и теперь.

Для начинающего вполне достаточно, если он овладеет свободой контрапунктического письма, логичным голосоведением, естественным, без всяких натяжек проведением тем и умелым применением гармонических и ладотональных средств.

Очень важно умелое пользование интермедиями, цель которых — подвести к очередному вступлению темы; чаще всего это будет идущая вверх или вниз секвенция, которая в виде графически изображенной восходящей, или нисходящей, или же, наконец, изогнутой линии соединяет отдельные части фуги в непрерывно льющуюся музыкальную речь.

Необходимость в разнообразии звучности должна быть учтена при планировке изложения средней части.

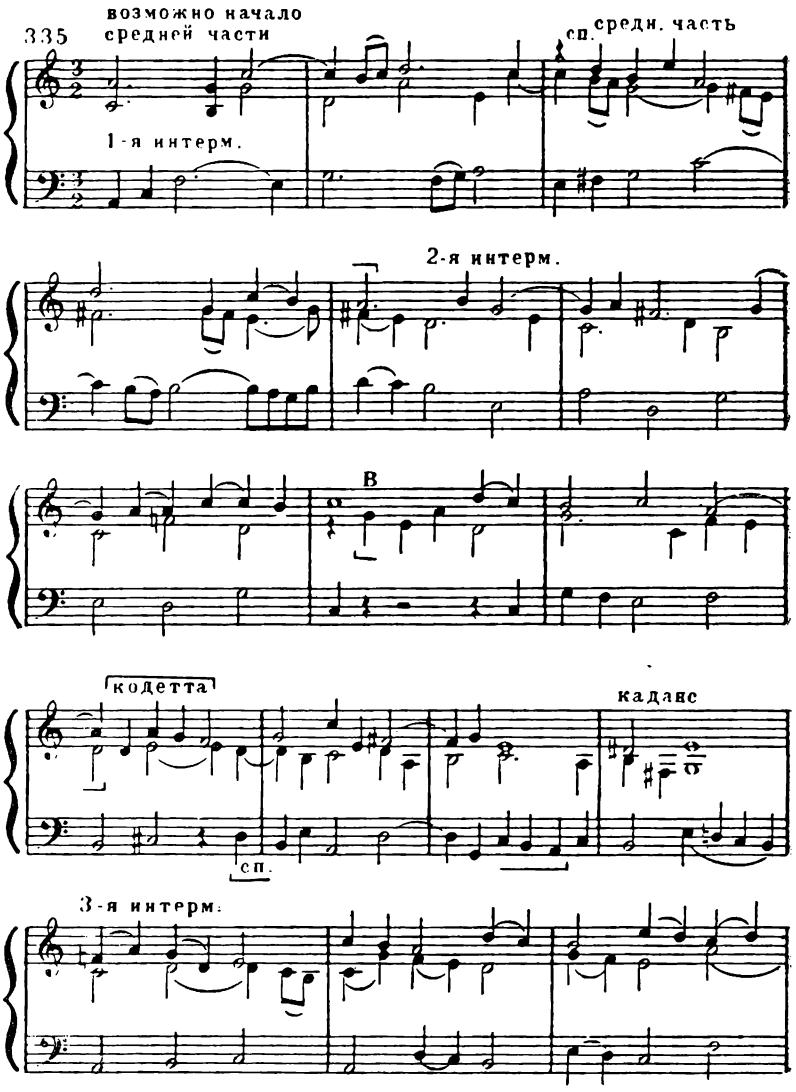
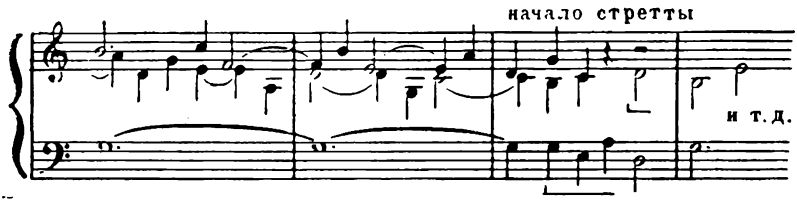
Поэтому вовсе не желательно, чтобы средняя часть писалась для всего состава голосов, наоборот, желательны умолкания голосов, паузы, создающие разделы более прозрачного звучания.

Однако умолкнуть каждый из голосов фуги может лишь естественно, закругленно, на обороте, близком к мелодической каденции. И после умолкания этот голос должен вступать снова на тематическом материале существенного для фуги значения, а не на нейтральном.

Эти соображения приобретают тем большее значение и вес, чем больший состав голосов намечается для фуги (свыше трех).

Закончить среднюю часть перед последним сжатым проведением тем в стретте можно на органном пункте доминанты. Учащийся не проиграет, если в своих первых опытах

поставит себе за правило проводить два органных пункта: первый — на доминанте перед стреттой и второй — на тонике, в заключении фуги.

Продолжая начатые два примера, брошенные в начале интермедии (между экспозицией и средней частью), учащийся лучше всего увидит, что от него требуется. Итак, выписываем продолжение первого примера:



Начало средней части, если считать таковую непременно связанной с первым вступлением спутника, падает на вторую долю такта, на последование автентического несовершенного каданса. Но не будет ошибкой считать за начало средней части также и точку отправления этого отрывка — тоническое *a-moll*'ное трезвучие, являющееся заключительным аккордом после сложного с квартсекстаккордом каданса.

Совершенно такой же случай будет в следующем примере, где точно так же за начало средней части можно принять как начало нового проведения, падающего на слабую долю такта, так и начало предшествующей интермедии, с более определенной и четкой каденцией в строе *d-moll*. В дальнейшем, в особенности при разборе форм гомофонной музыки, такая до некоторой степени гибкость в подходе к определению того или иного случая дает иногда более правильную оценку какой-либо переходной части музыкальной формы. В таких случаях категорические утверждения создают только бо́льшую путаницу в сложной и подчас не сразу уловимой конструкции музыкальных форм.

Возвращаясь к нашему примеру, можно добавить еще, что повода к двойственности суждения о нем не было бы, если бы начало спутника имело более акцентированный каданс. В таком случае не принималось бы в расчет и наличие предыдущего каданса.

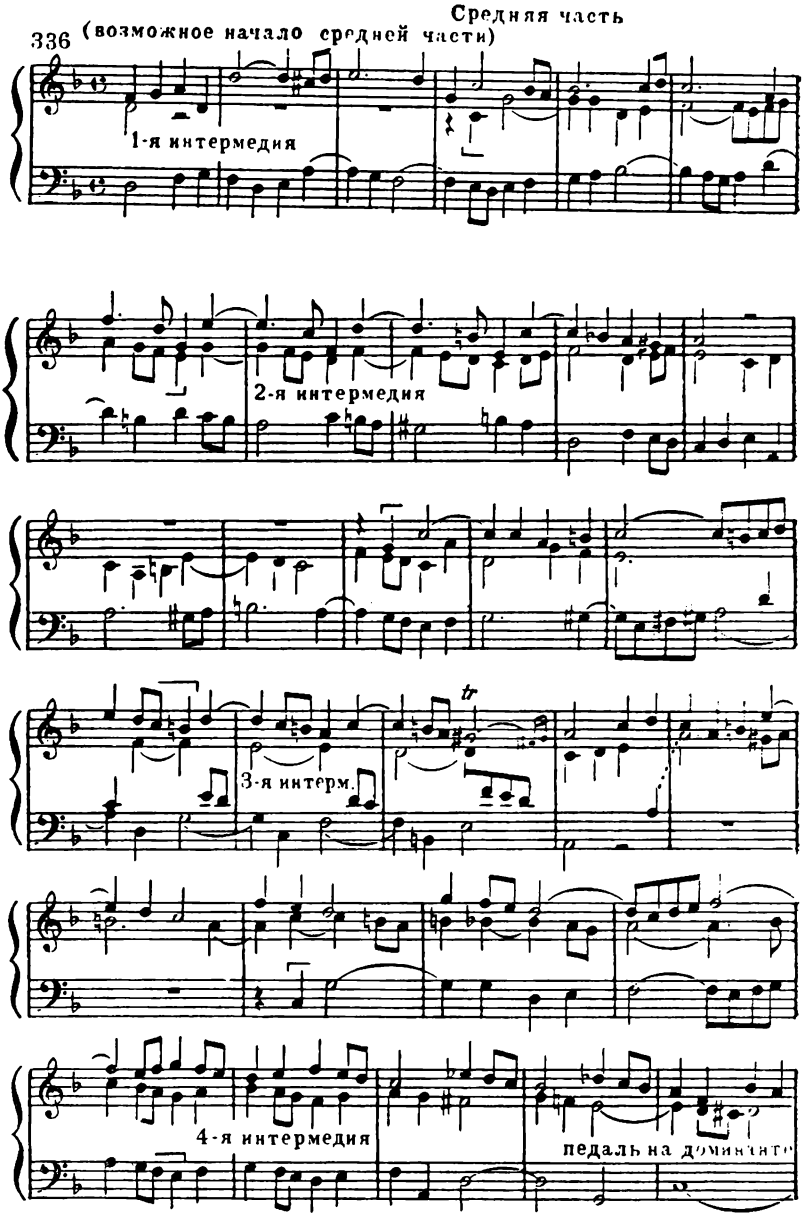
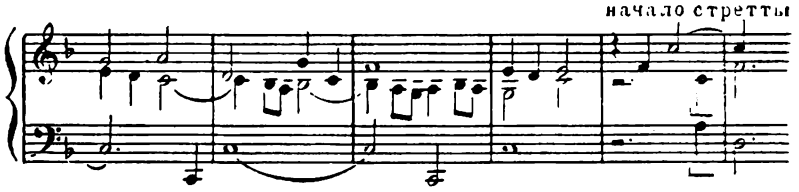
В заключительном перед стреттой органном пункте на *D* нашего примера, в ниспадающем мотиве секвенции, как бы предваряется вступление темы в стретте.

Поэтому-то и показано для наглядности самое начало стретты; при этом, как видно из примера, отправная точка начинающейся темы в стретте совпадает с выдержанным на органном пункте басом, служа как бы его завершением.

В следующем примере, наоборот, органный пункт заключается половинным кадансом с остановкой на нем.

Оба примера вполне приемлемы по форме, но первый случай более ценен, как смягчающий грани формы.

Во втором примере, кроме того, первая интермедия скомпонована в двойном контрапункте, что дает возможность делать перемещения в дальнейших интермедиях.

Свободно скомпонованные интермедии (как в первом случае) более рекомендуются для начальных занятий по фуге, но ими, разумеется, ограничиваться не следует:

Задание. Докончить свои ранее начатые работы, добавив к ним среднюю часть по примерам и указаниям данной главы.

VIII. СТРЕТТА И РЕПРИЗНАЯ ЧАСТЬ

За изложенной средней частью фуги следует ее финальный раздел, получивший общее наименование — репризная часть. По аналогии с очень свободным развитием и построением фуги в целом, ее репризная часть отличается также необыкновенным разнообразием и свободой своего строения. Однако при всех возможных индивидуальных вариантах структуры репризная часть сохраняет одну постоянную особенность — динамичность. Репризная часть прежде всего динамична, она подытоживает все предшествующее развитие фуги в целом; естественно, что черты простой повторности (собственно репризности) представлены в ней в очень малой степени. Такая динамичность репризной части фуги логично обусловливает черты насыщенного, концентрированного развития, которые для нее характерны и типичны. Понятно поэтому, что в репризной части мы можем наблюдать приемы стреттного изложения, сжатие масштаба, неполное проведение тем, изменение в тональном плане, появление тем в субдоминанте (I_{21}), сочетание двух тем в двойной фуге и т. п. В связи с этим необходимо отметить, что для репризной части фуги мало свойственно умолкание голосов (как в средней части) и она обычно пишется для всего состава. В отдельных случаях (у И. С. Баха преимущественно в органных фугах) голоса излагаются уплотненно, в октавных дублировках и даже число голосов увеличивается, но это связано не с полифоническими, а гармоническими целями (для кадансовых моментов).

Репризная часть фуги в определенной степени сходна с репризой простой трехчастной формы: в ней можно видеть и репризное построение, и собственно заключение или коду, как это имеет место и в трехчастной форме; соотношение этих частей весьма свободное в структуре фуги.

Но и трехчастная форма допускает различные трактовки репризы: так, например, реприза может появиться в расши-

ренной форме оркестрового *tutti* или даже в увеличении главной своей темы, а также и наоборот — в сокращении главной партии, или, наконец, можно, совсем минуя репризу, перейти прямо к заключительной части.

Естественно, что фуга в своей третьей части не всегда имеет стреттное проведение. В таком случае третья часть может иметь все признаки «репризы» по аналогии с трехчастной формой, то есть возвращение в главный строй вместе с начальным проведением темы. Такой именно пример имеется в фуге *Cis* (I_3), где в 42-м такте находим буквальное повторение начала этой фуги, отличающегося от начального, одноголосного проведения продолжающимся трехголосием.

Точно так же вполне оправдывает наименование «репризы», а не заключительной части пример фуги *E-dur* (I_9), где в 19-м такте в стреттном проведении, как и в начале этой фуги, проводятся вождь и спутник, хотя это проведение и рознится от начального проведения перемещением голосов в тройном контрапункте. В следующей, 10-й фуге в 22-м такте также находим не что иное, как р е п р и з у, а в последних четырех тактах — к о д у. Здесь реприза начинается вместо обычной тоники субдоминантовым отклонением, которое компенсируется через два такта (при перемещении всей экспозиции в двойном контрапункте октавы) транспонировкой экспозиции из д о м и н а н т о в о г о *h-moll*'ного строя в г л а в н ы й *e-moll*'ный.

В фуге I_{14} в 29-м такте — явная реприза, I_{18}, десять тактов с конца — тоже (три последних такта — кода). I_{24}, семнадцать тактов с конца — реприза (начинается с половины такта). II_1, 47-й такт — реприза; последние восемь тактов — кода. II_2, в 19-м такте — реприза, тема в басу проводится в увеличении, пять тактов с конца — заключительная часть, из них последние два — кода. II_6, в 17-м такте — реприза: тема в обратном движении проводится в сопрано и басу в виде канона; II_{10}, в 50-м такте — реприза; 16 последних тактов после ферматы — заключительная часть, и последние три, после второй ферматы, — кода. II_{11}, в 53-м, из-за такта, — начало репризы.

II_{12}, в 41-м, из-за такта, — реприза; последние четырнадцать тактов — заключительная часть. II_{17}, последние десять тактов — реприза, из них последние четыре такта — кода. II_{22}, 13-й такт с конца — реприза; последние шесть тактов — заключение. II_{23}, двенадцать тактов с конца — реприза. II_{24}, 31-й такт с конца — реприза со вступлением спутника вместо вождя; то же самое в I_{22} (тридцать тактов с конца).

Там, где содержание последней части фуги не совпадает с ее началом, как, например, в двойной и тройной фугах

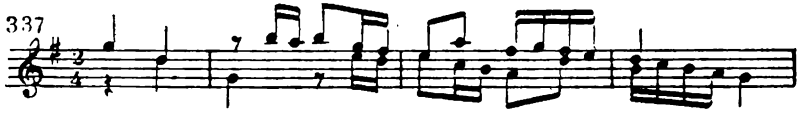
(каждая из тем в этих фугах имеет к тому же еще и свою собственную среднюю часть), аналогия со строением простой трехчастной формы делается меньшей.

Наименование стретты для третьей части подобных фуг тоже не будет иметь места, так как главное назначение этой части — показать соединение изложенных раньше и уже разработанных тем, а не стреттные их свойства, которые могут и вовсе отсутствовать.

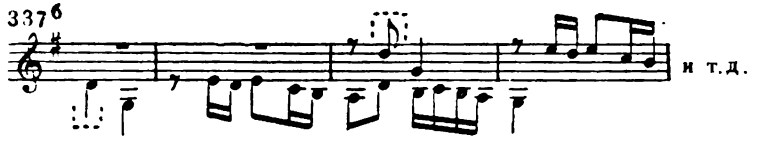
В принятой нами как образец устойчиво-тональной фуге последняя группа проведений должна быть написана в форме стретты, тем самым оправдывая и наименование этой последней — третьей — части фуги, в которой, если стретта проводится широко, может содержаться также заключительная часть (отклонение в строй субдоминанты) и кода. Коду лучше всего писать в форме органного пункта, причем с целью пополнения гармонии может быть введен лишний голос.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ КАНОНИЧЕСКАЯ ОБРАБОТКА ТЕМ

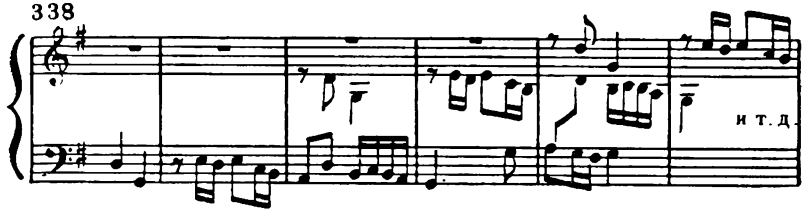
Для того, чтобы тема давала стретту, следует предварительно ее обработать в виде канона, например:

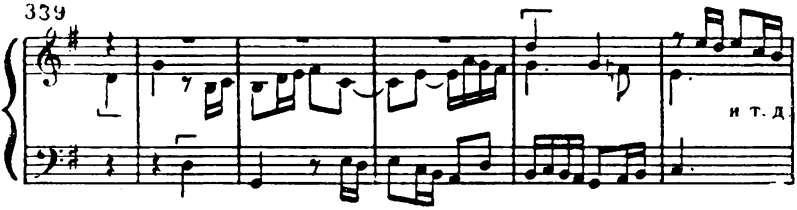
337

Тема, обработанная в таком тесном каноне, всегда даст несколько других комбинаций, как, например:

337а

337б

В последнем примере, чтобы избежать интервала кварты в момент вступления ответа, пришлось ответ несколько видоизменить, укоротив вступительную ноту, что делается довольно часто и свободно.

Посмотрим теперь, что можно взять от темы в трехголосном стреттном проведении:

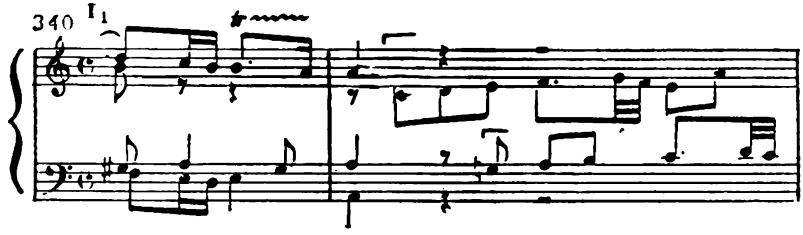
338

а также применяя «встречный» канон в двух голосах:

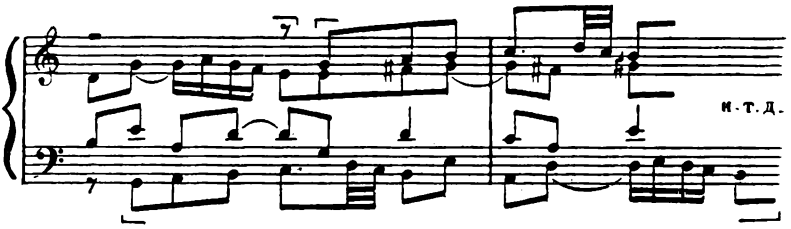
339

Такую предварительную обработку темы чрезвычайно полезно сделать не только перед проведением последней части фуги—стретты, но и вообще для всего сочинения в целях выяснения того «материала», который может дать та или иная тема.

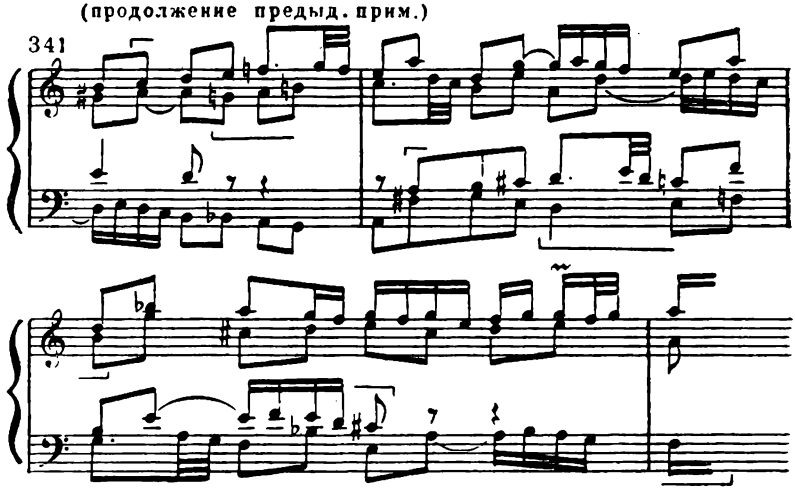
Если обнаружится некоторый «переизбыток» имитаций, то его следует распределить, поместив «излишек» в среднюю часть, а другую — бóльшую часть — провести в стретту с таким расчетом, чтобы с каждым новым проведением давать нарастание контрапунктических комбинаций все в более и более тесном сплетении. В этом отношении будет очень поучительно для учащегося проследить, каким образом можно распорядиться полученным от обработки темы материалом, разобрав пример 369, где фуга на эту тему приводится полностью.

Теперь же проанализируем для надлежащих выводов несколько образцов стретт из фуг И. С. Баха, причем в первом же примере из фуги *C-dur* (I_1) отмечаем любимый прием И. С. Баха — маскировать каденсы, как, например, в следующем отрывке, где он, наметив начало стреттного проведения в строе *C-dur*, делает предварительно заключительный полный совершенный каданс в строе *a-moll*:

340 I_1



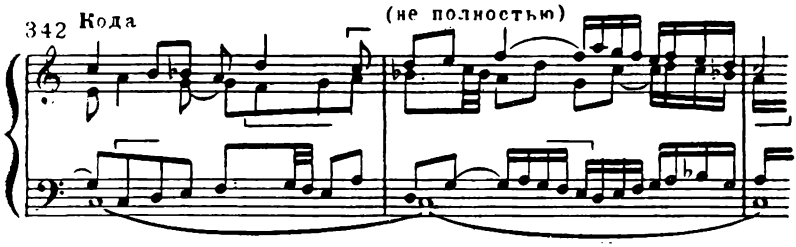


Здесь альт и бас успели провести тему полностью, тенор же и сопрано — частично, интервалы вступлений строго тональны; в дальнейшем картина интересно меняется:

Здесь уже все голоса проводят тему полностью, они вступают в иное время, интонационный рисунок тенора и баса несколько меняется, усложняется (из-за отклонений).

Такое стреттное проведение, в котором тема полностью проходит во всех голосах, называется «магистральная стретта», что означает в переводе «мастерская стретта».

Изложение темы у тенора несколько варьировано, что вполне допустимо в стреттных проведениях при условии, лишь бы характер темы не искажался при этом. Интервалы вступления: от сопрано к альту — кварта, от альта к тенору — септима и от тенора к басу — квинта.

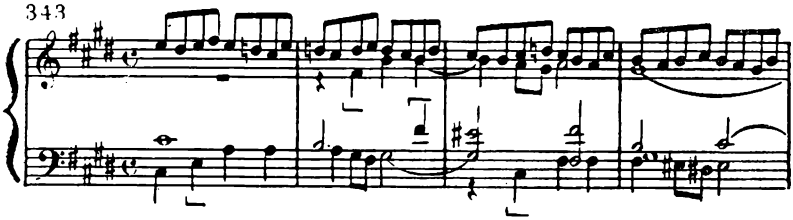
В дальнейшем встречаются еще два проведения в форме двухголосного канона в интервалы: первый — квинту, второй — сексту, а также кода с отклонением в строй субдоминанты:

342 Кода (не полностью)

Здесь канон — в интервал кварты.

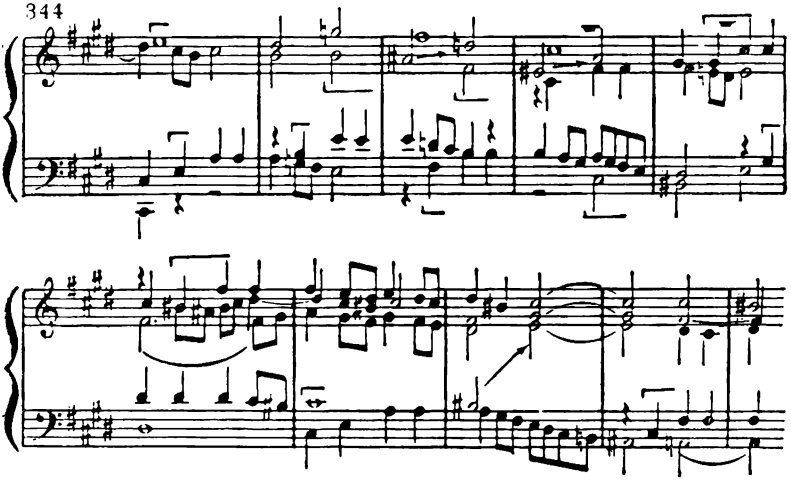
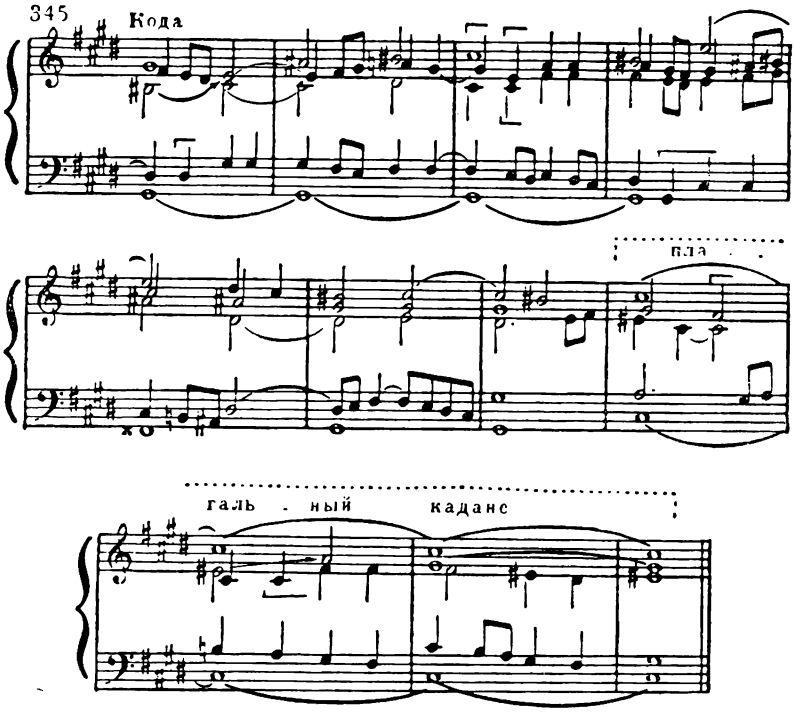
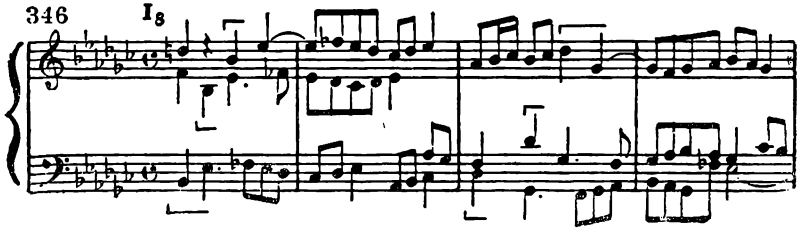
Крайне насыщена стреттными лаконичными проведениями фуга I_4.

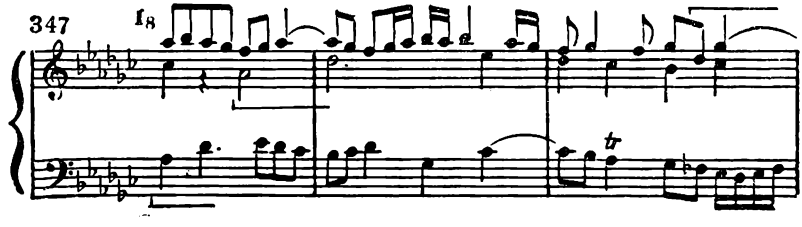
Так, в 84-м такте находим:

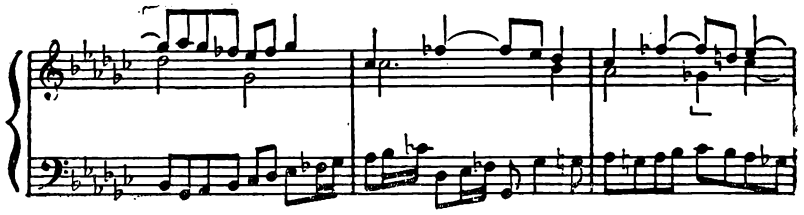
343

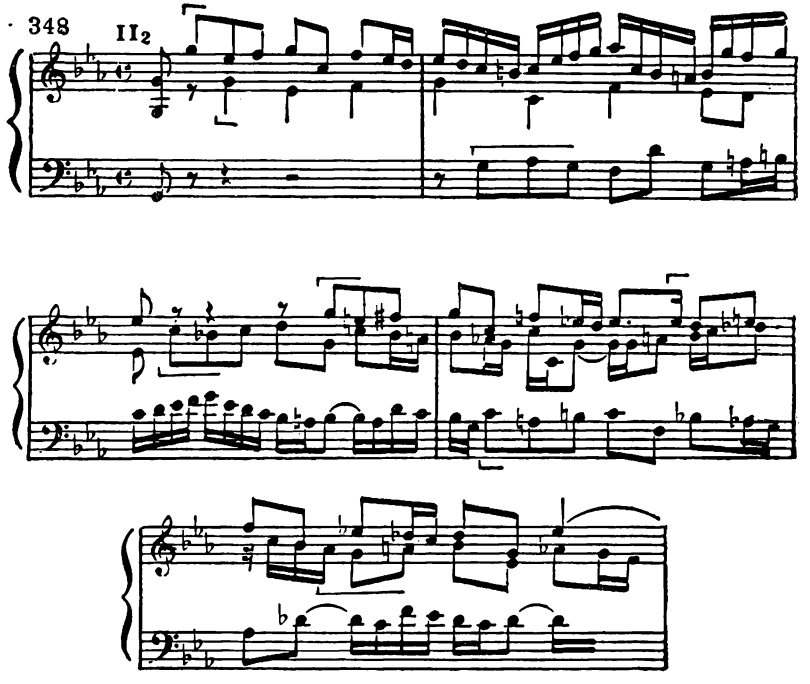


В этом отрывке проводится стреттно вторая тема, а в дальнейшем к ней присоединяется одновременно и стретта первой темы:

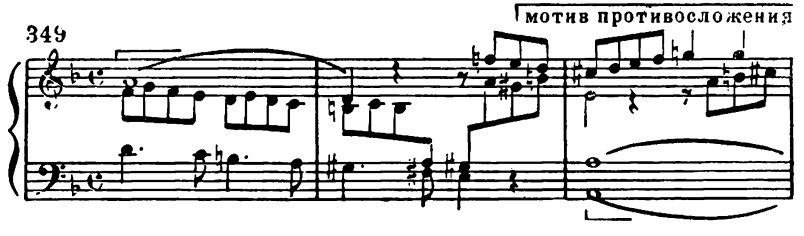
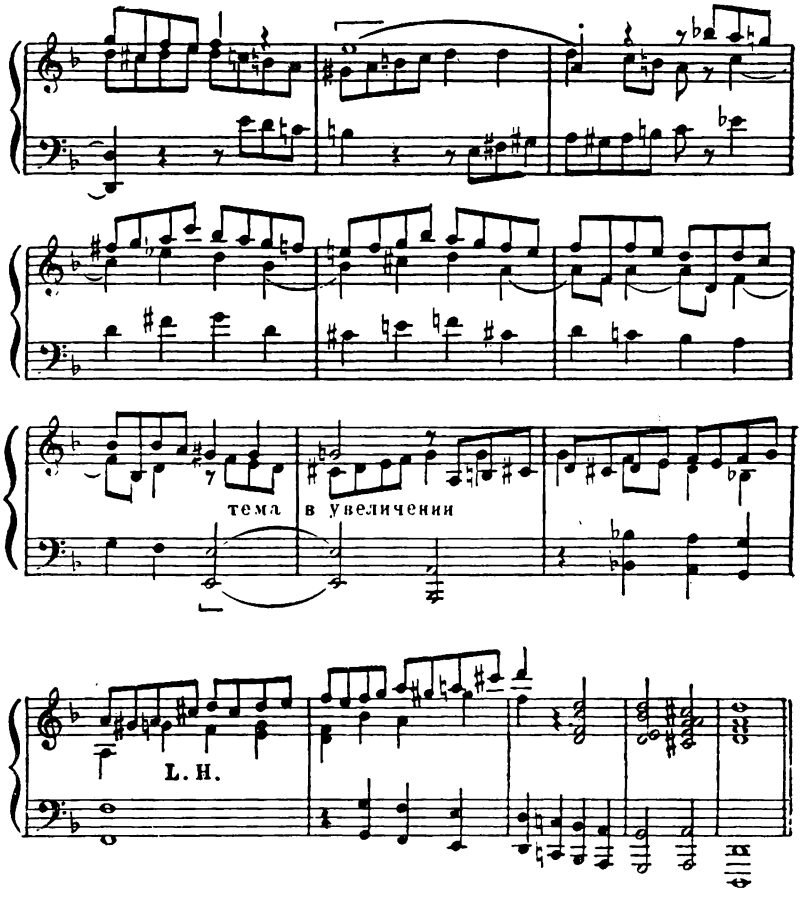
344

То же мы встречаем в заключении, последние четыре такта которого дают нам новый образец движущегося каданса, в данном случае плагального:

В стретте могут проводиться темы и в обратном движении, например:

или сочетание темы в увеличении с той же темой в простом виде:



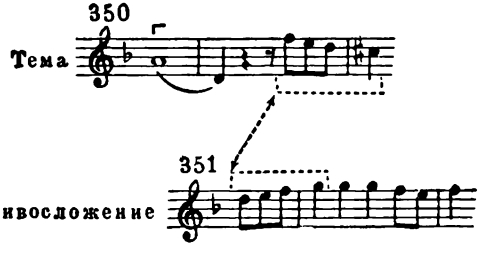


а также комбинации тем — одновременно в увеличении и противодвижении:

Выпишем теперь также несколько примеров из музыки более позднего времени:

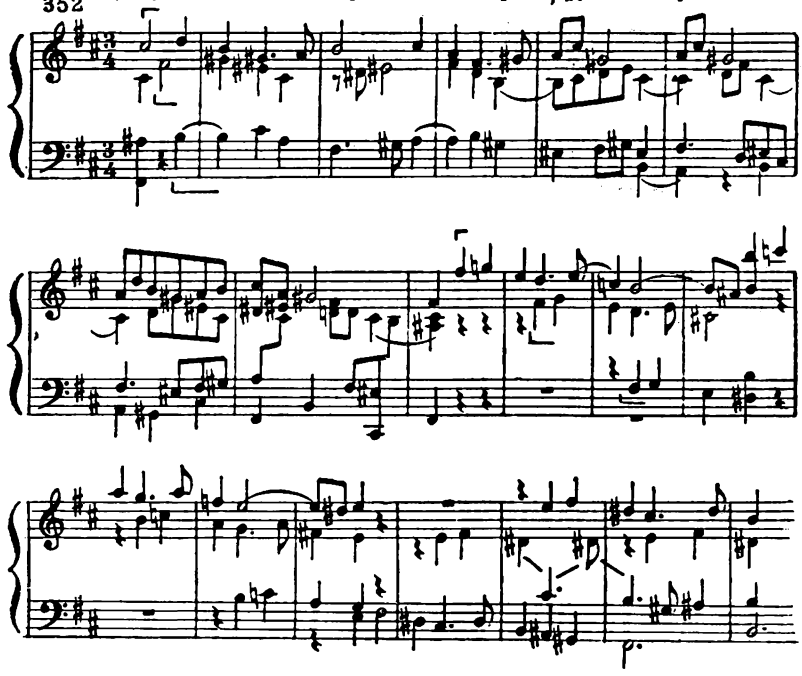
Р. Шуман. 4 фуги ор. 72. Фуга №2



Здесь мотив противосложения вытекает из второй половины самой темы, только в обратном направлении движения:

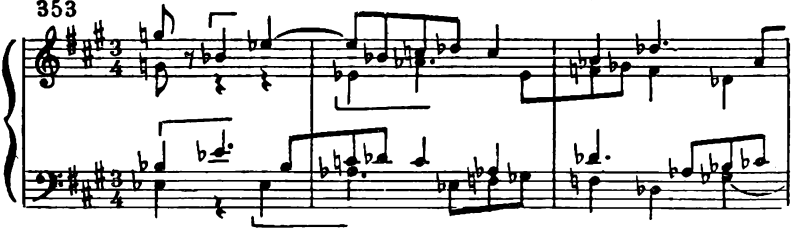
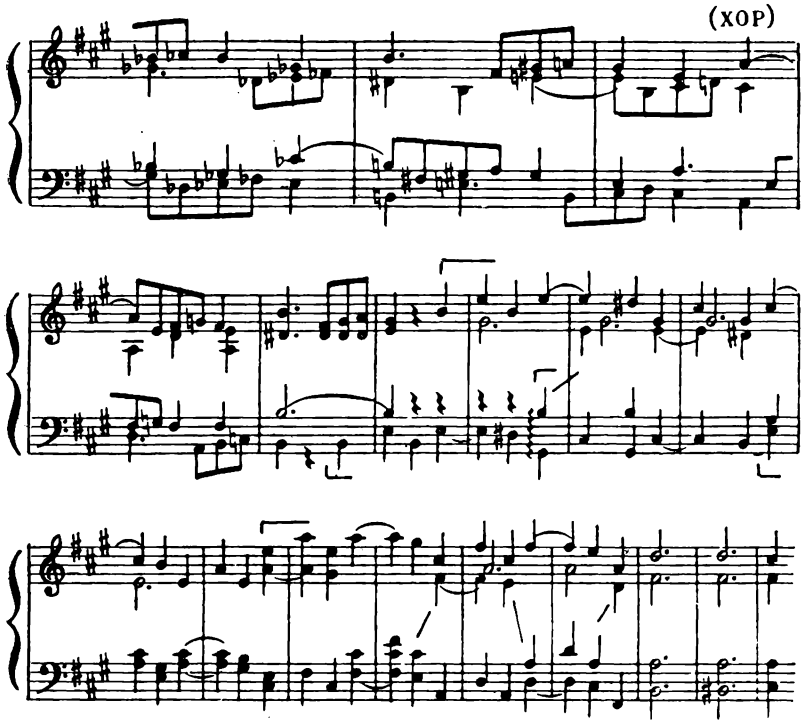


В следующем примере:

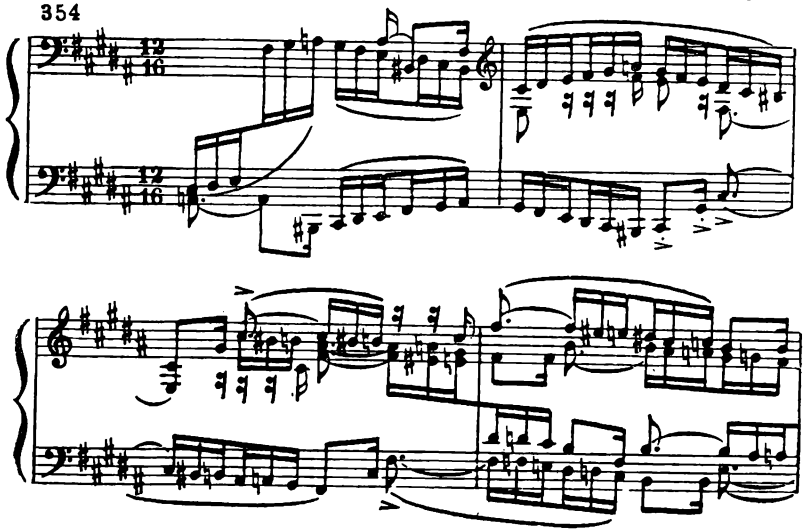
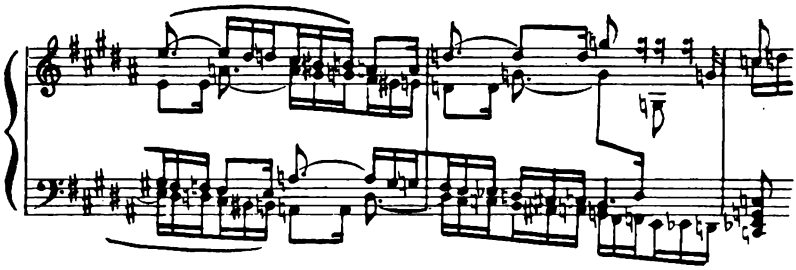
352 Ц. Франк. 6 пьес для органа. №3-прел., фуга и вариации

первая половина магистральной стретты построена в трехголосном каноне квинты. Во второй половине взята только лишь часть первой темы и проведена в трехголосном каноне октавы.

Следующий отрывок — из фуги, тема которой уже приводилась выше (пример 274). Здесь в оркестровом *tutti* стреттно излагается первая половина темы, тогда как позднее хор будет проводить тему полностью. При вступлении хора сопровождающий его оркестр не выписывается, так как музыка та же, но только в движении шестнадцатыми тремоландо:

353 С. Танеев. Кантата „Иоанн Дамаскин" (круговой канон)

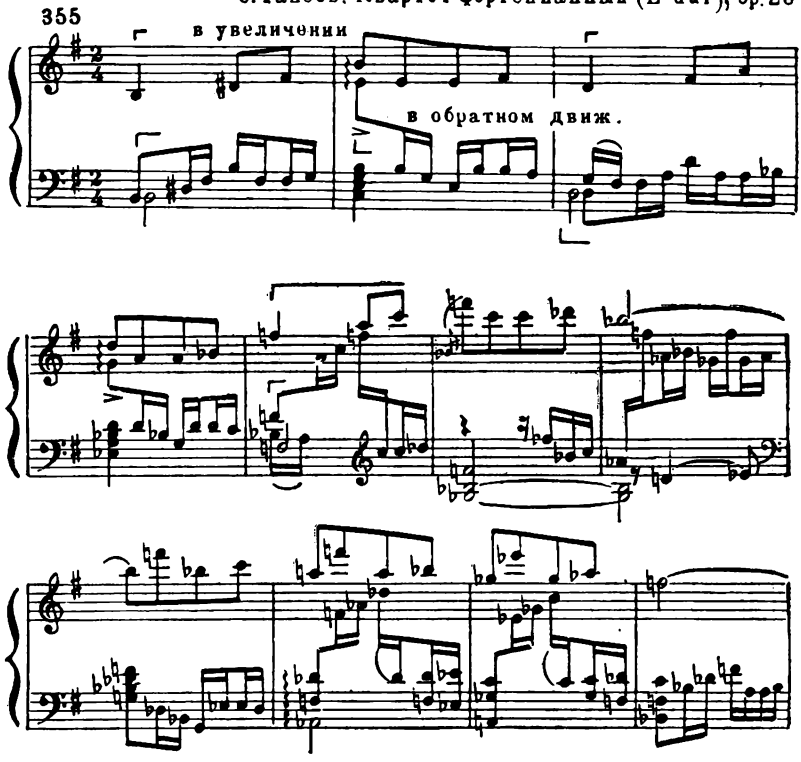
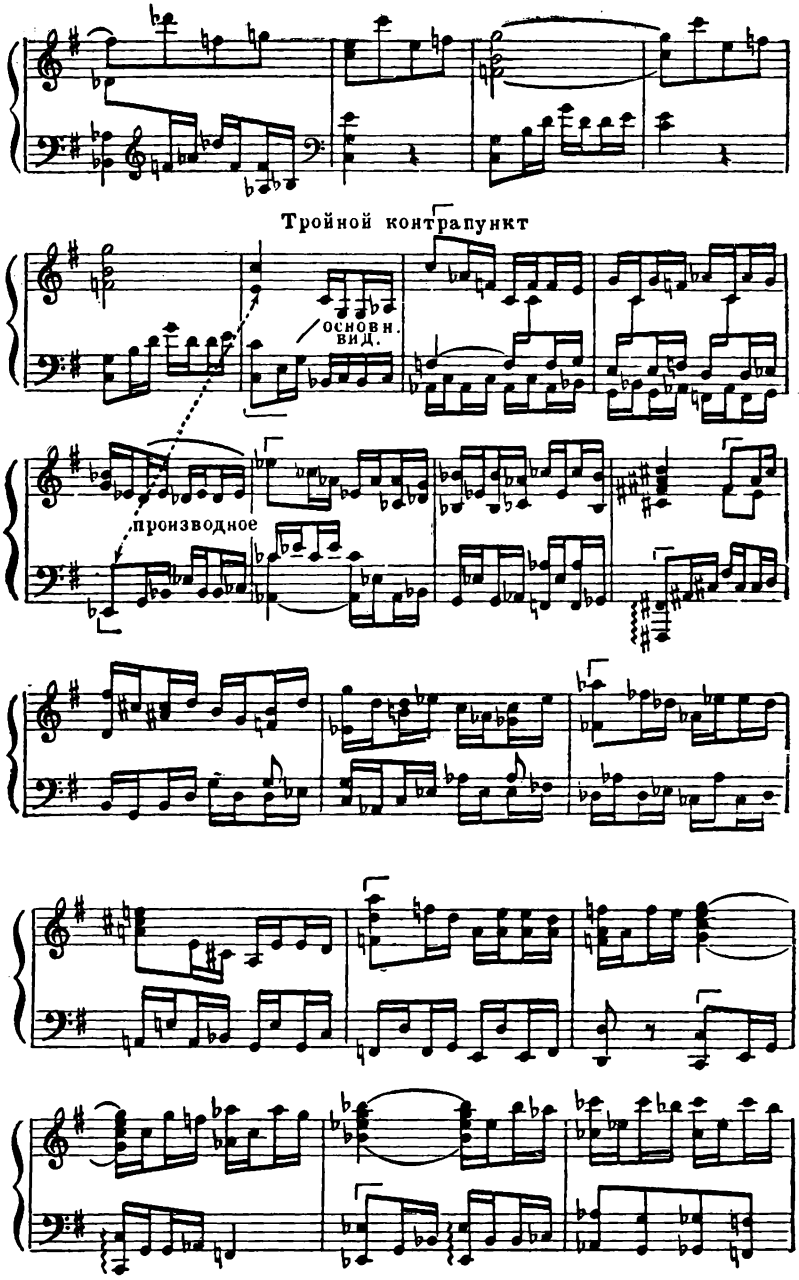
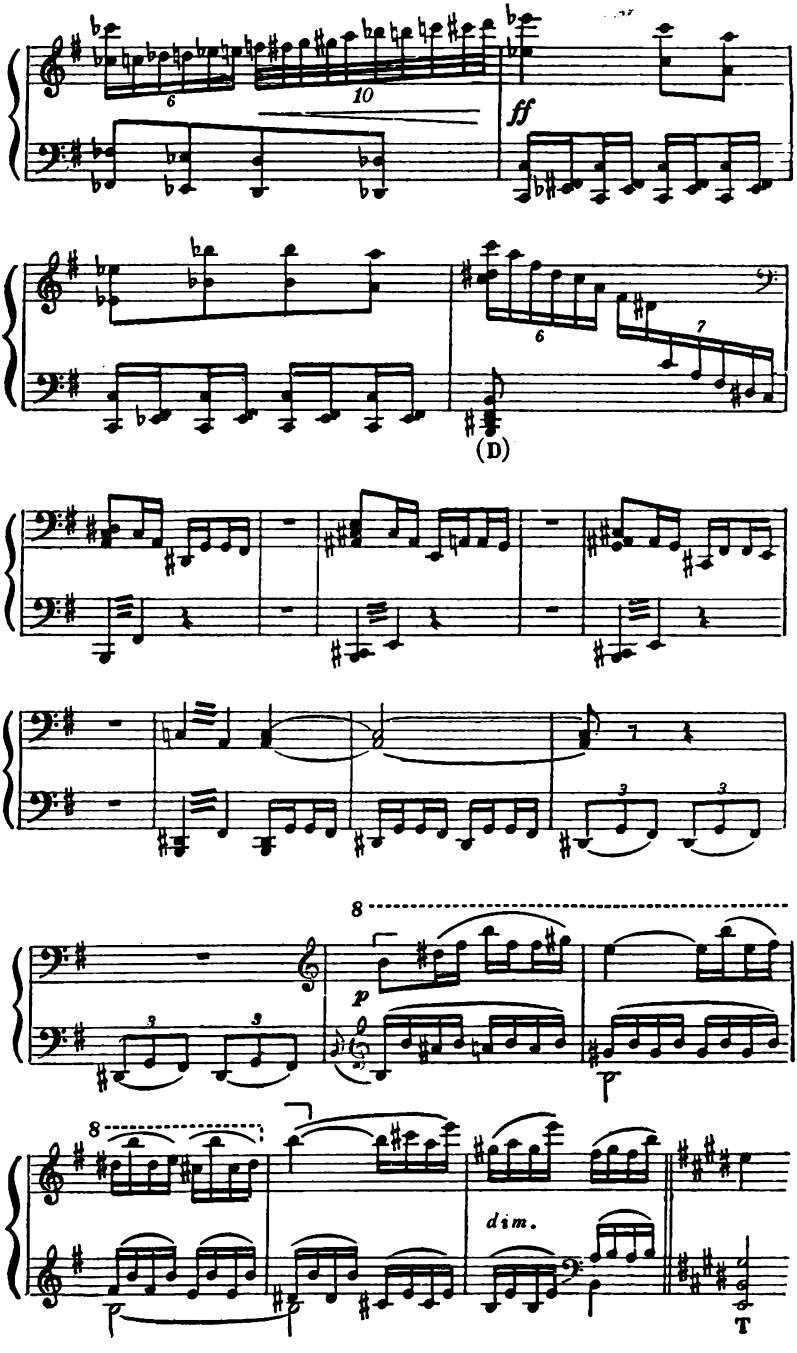


Новый наш пример стретты начинается двухголосным каноном в октаву и, по мере вступления остальных двух голосов, расширяется до четырехголосного канона:

С. Танеев. Прелюдия и фуга ор. 29



В следующем примере мы сделали попытку переложить в свободном фортепианном изложении всю партитуру квартета с его сложным контрапунктическим рисунком. Конечно, было бы нагляднее выписать полностью оригинал, но это заняло бы слишком много места.

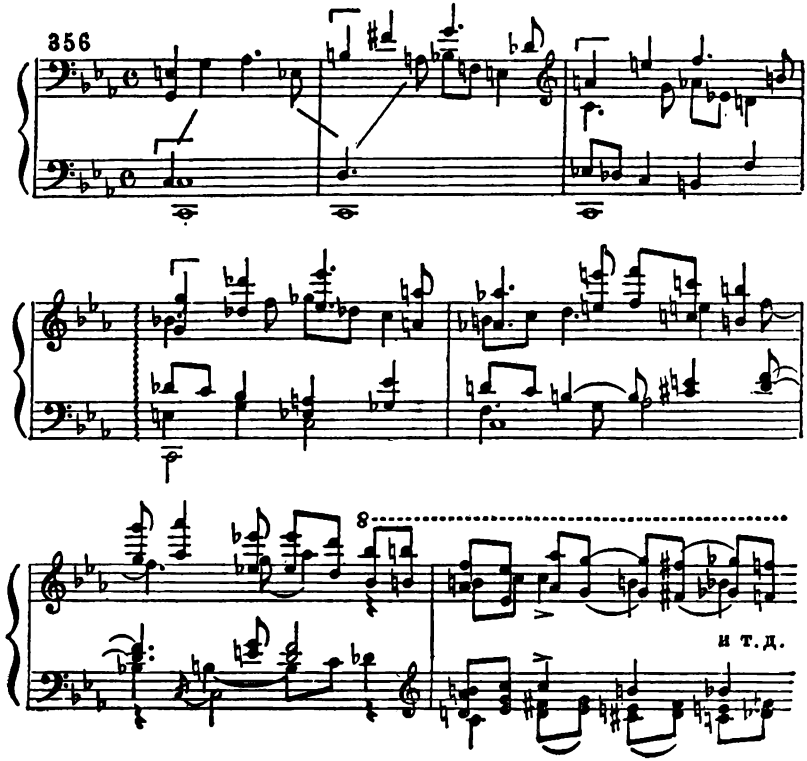
Кроме того, такое наглядное сопоставление отдельных контрапунктических моментов, какое можно видеть на следующей странице транскрипции, только и возможно при фортепианном переложении с его более сжатой системой письма:

С. Танеев. Квартет фортепианный (E-dur), ор. 20

Тройной контрапункт
основн. вид.
производное

ff
(D)
8
p
8
dim.
T

Как видно из отчеркнутых проведений темы, последняя фигурирует и в прямом и одновременно в обратном движении, а также и в увеличении. Постоянно нарастая, стретта обрывается на малом нонаккорде и затем, несколько речитативным ходом, через уменьшенный септаккорд, завершается последним проведением темы—на движущемся кадансе. Разобранный пример является образцом высокого мастерства и изобретательности.

В следующем примере стретта на тоническом органном пункте в коде проведена также в форме четырехголосного канона в интервал септимы. Хроматическая природа самого вождя предопределяет и те хроматические ходы, которыми изобилует фуга:

А. Глазунов. Фуга c-moll op. 101



Все последние примеры далеко опережают тот способ и форму письма, который взят нами для руководства в начале изучения фуги; но это, однако, не мешает приведенным примерам быть прекрасными образцами для дальнейшего руководства в усовершенствовании полифонической техники.

Из примеров можно ясно видеть, какое разнообразнейшее применение контрапунктических приемов может дать форма стретты.

Отметим, что интервал, в который проводится имитация в стретте, чаще всего—к в и н т а или к в а р т а, затем—о к т а в а; но допускается также и любой другой интервал.

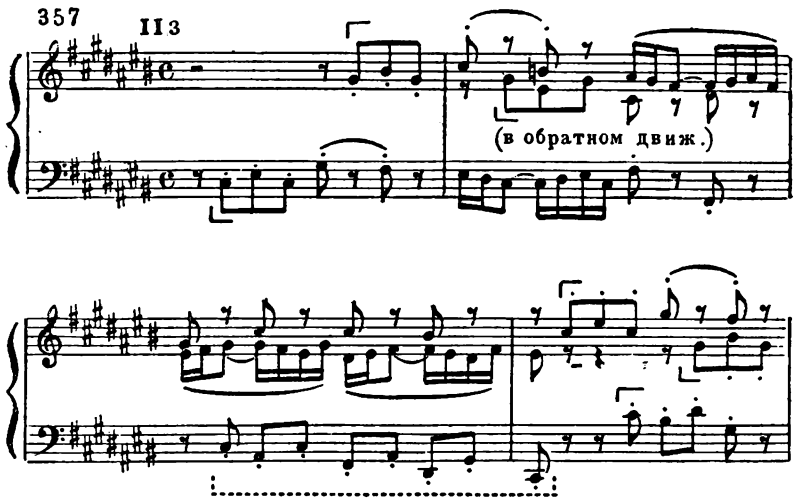
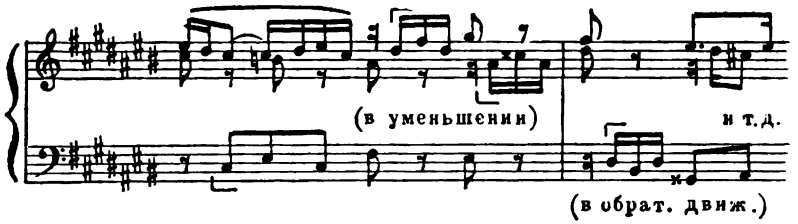
Для стретты безразлично, какой голос начинает стреттное проведение и с чем он вступает: с вождем или спутником; здесь для учащегося ограничений не создается.

Если же в фуге несколько стретт, то каждая новая стретта должна, как сказано, усиливать полифонический интерес. Это достигается постепенным включением новых голосов, более сжатым их проведением во времени, более полным интонированием темы или же, наконец, усилением гармонической напряженности. Вполне возможны и отступления от точности интонирования темы (ответа).

В своем стреттном развитии тема может быть проведена и в неполном виде, кроме, однако, последнего вступления, где тема должна проводиться полностью.

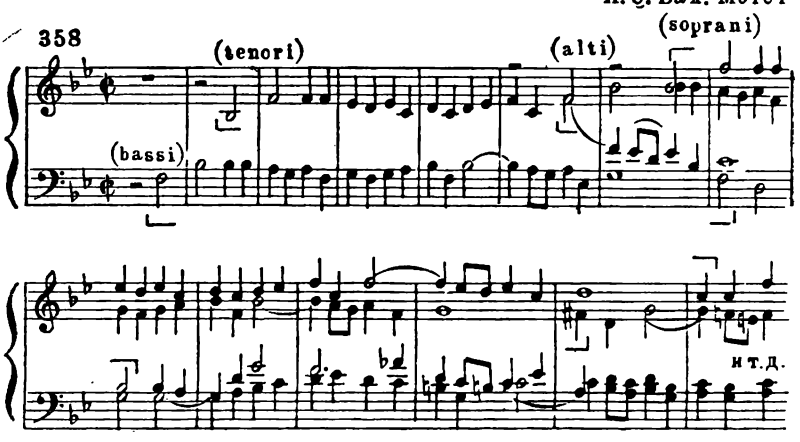
Легкие изменения темы, не искажающие ее характер, допустимы в стреттной части.

Существует еще прием, где изложение в форме стретты проводится в н а ч а л е ф у г и. Такая фуга называется «сжатой» фугой. Так, например, фуга II_3 может быть по началу и дальнейшему стреттному проведению темы названа стреттной фугой:

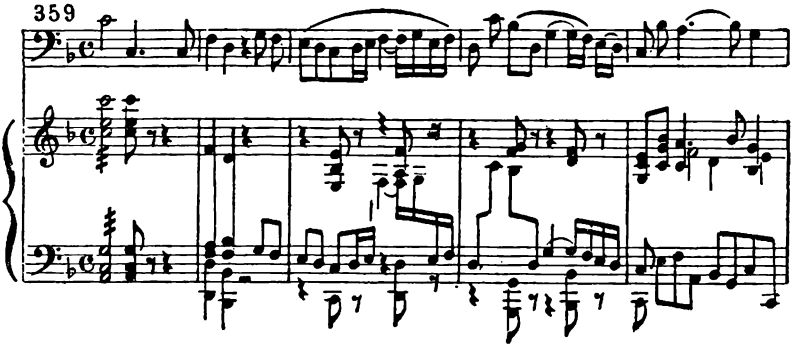
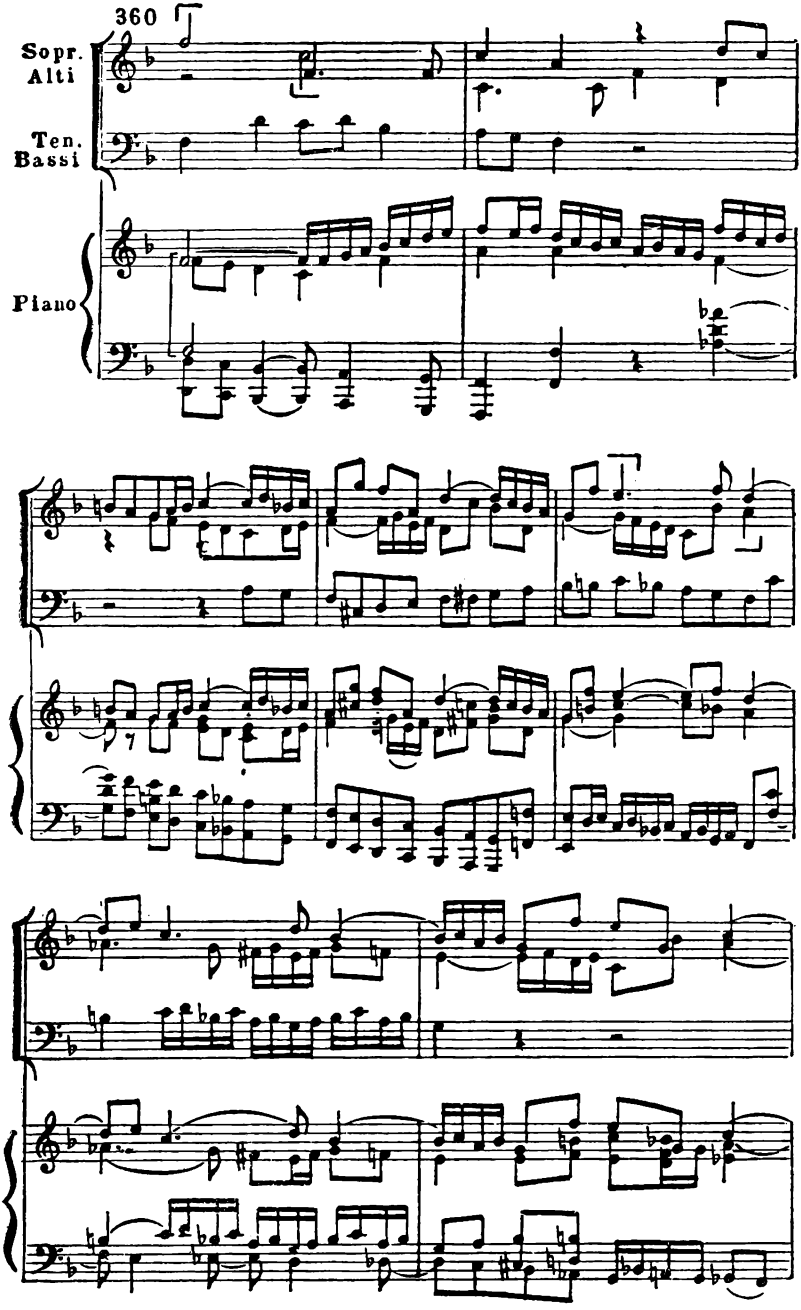
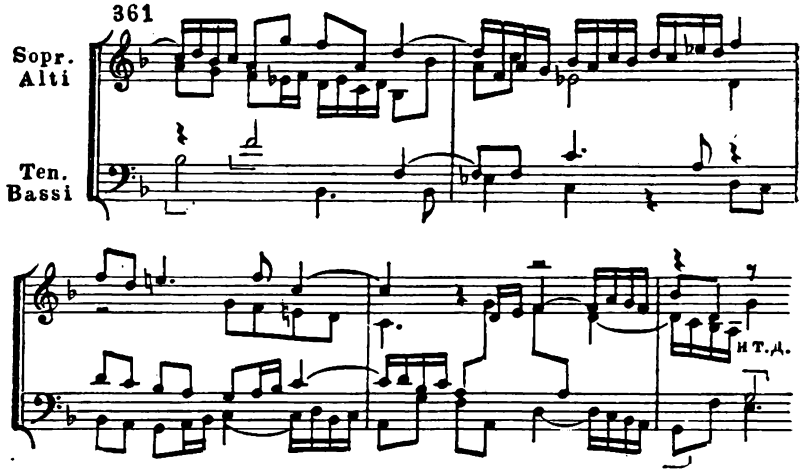
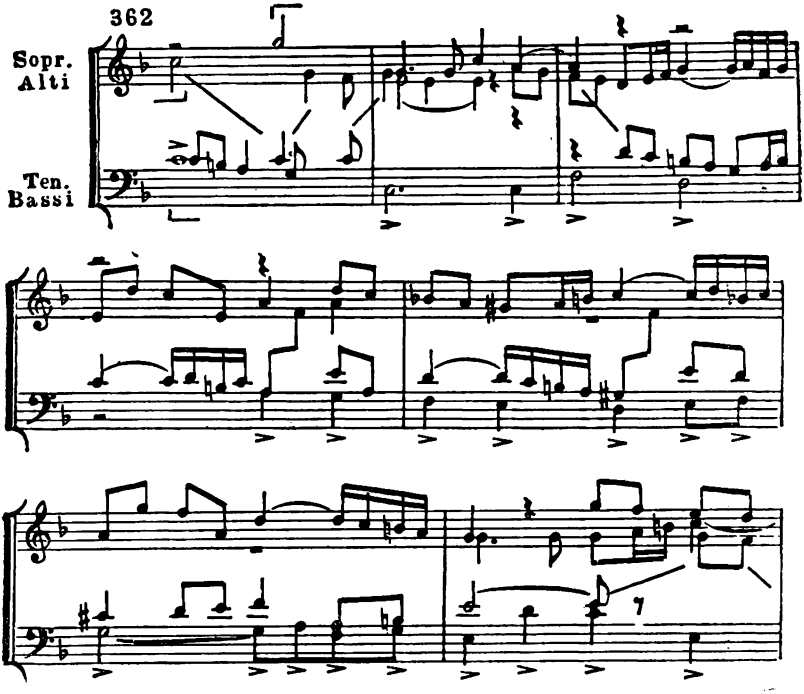
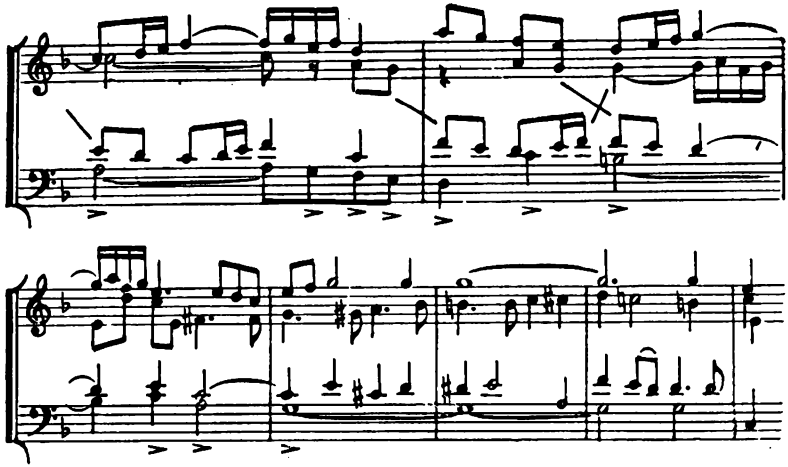


То же можно наблюдать и в фугах I_9 и I_{19}. Нередко в фугах подобного типа, особенно если они четырехголосны, «стреттные» проведения излагаются попарно; проведению первой пары голосов отвечает соответствующее проведение второй и притом в тех же интервальных соотношениях:

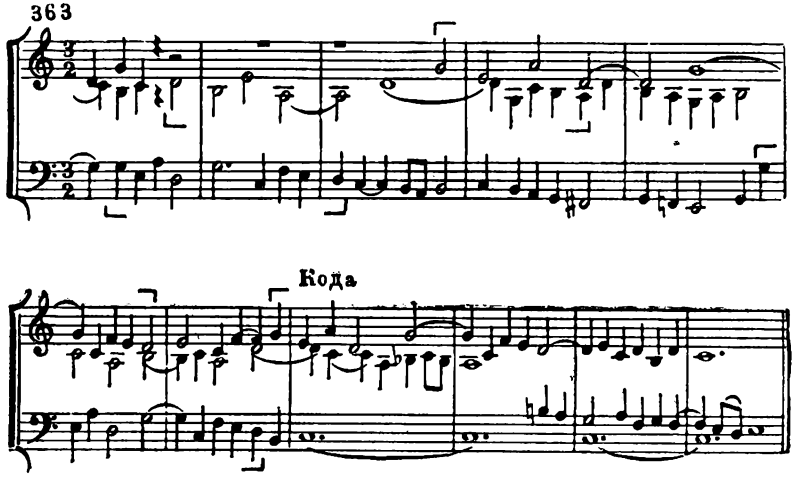
И. С. Бах. Мотет

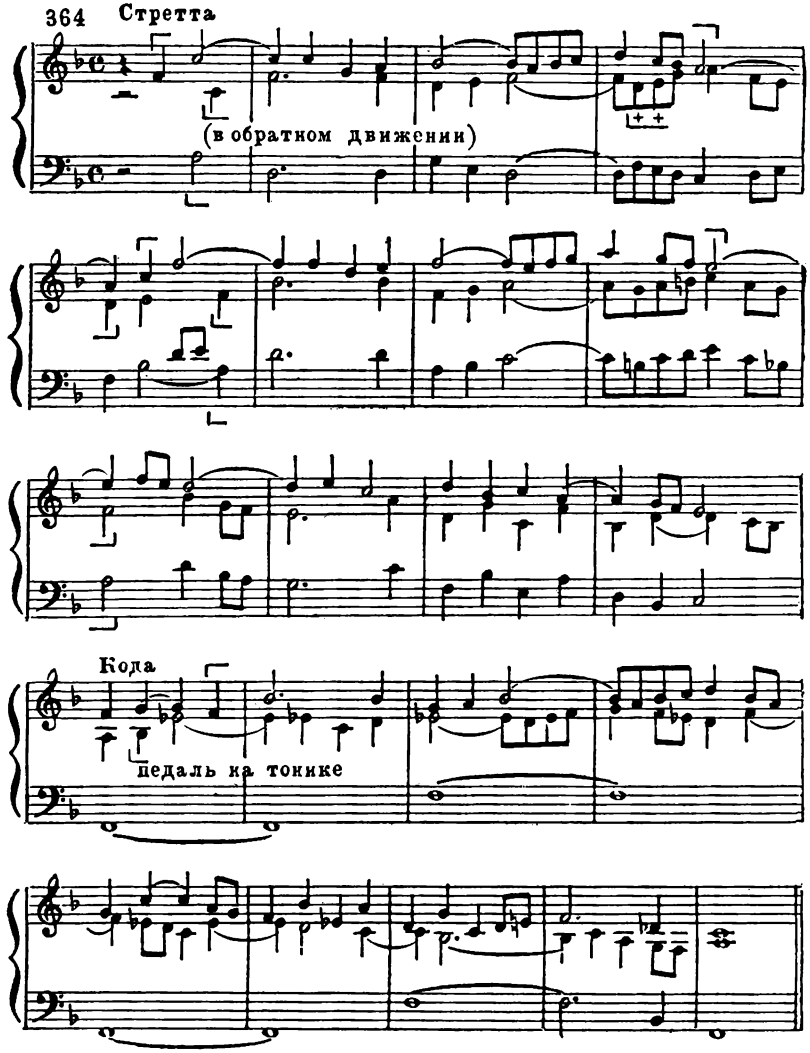


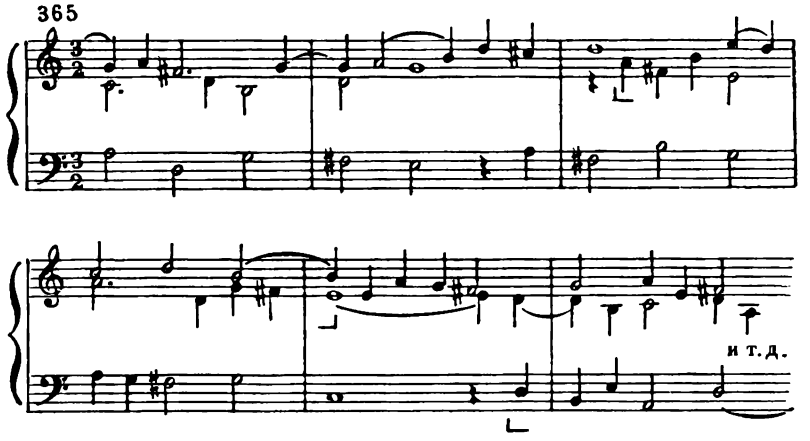
Исключительным по мастерству образцом сжатой фуги может служить экспозиция тройной фуги из кантаты «По прочтении псалма» С. Танеева.

В виде вступления в басу проводится на прерванном и сложном кадансах с п у т н и к (текст не выписывается):

и дальше начинается стреттное проведение в сопрано и альту в форме канона в кварту. Бас свободно контрапунктирует:

Этому парному проведению соответствует второе парное же проведение у баса и тенора также в форме канона в квинту, но уже с горизонтальным сдвигом — на одну четверть теснее. Выписываем голоса без фортепианного переложения оркестра, сопровождающего хор:

Следующее проведение изложено в форме канона (в квинту) с одновременным применением приема увеличения (бас):



Бас здесь проводит до конца тему в увеличении, в то время как верхние голоса, кроме парного проведения (причем продолжение спутника в альту «перехватывает» тенор, что и отмечено стрелкой), успевают провести дополнительно еще и вторую половину темы, сначала в двух-, а затем в трехголосном каноне. Такова экспозиция этой грандиозной фуги.

В заключение продолжим до конца примеры двух недоконченных фуг «школьного образца»:

Как видно из приведенного примера, в заключении нашей «школьной фуги» в басу проводится тема в обыкновенном виде, а в сопрано и альту в увеличении (не полностью) и при стреттных условиях.

В этой последней фуге, как и в некоторых устойчиво-тональных фугах И. С. Баха, в средней части проводится вначале не спутник, а вождь:

В первом же примере фуги *C-dur* во второй части второе вступление можно было бы провести так:

365

то есть с отклонением в доминанту от доминанты.

Однако более ценным в фугах такого типа будут считаться строго тональные проведения, и в следующих примерах (см. главу IX) образцы устойчиво-тональных фуг будут проведены без отступлений.

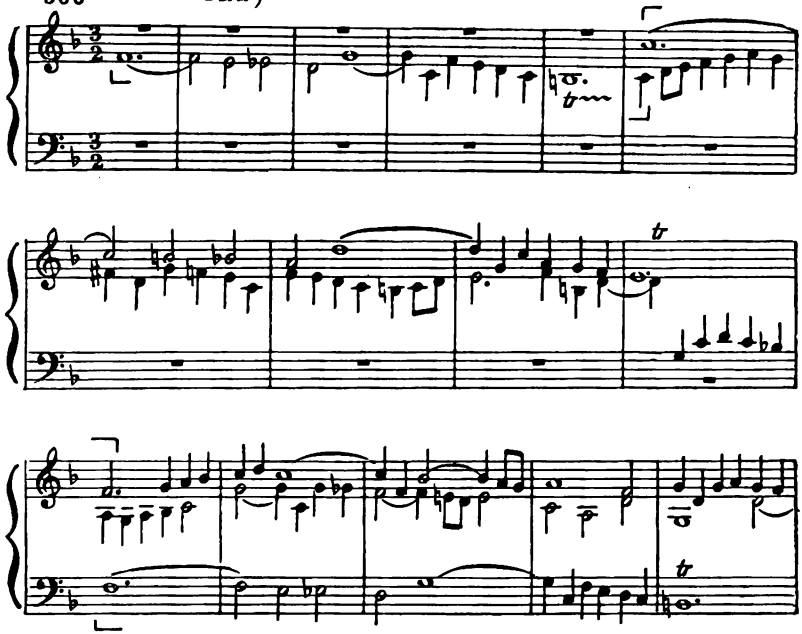
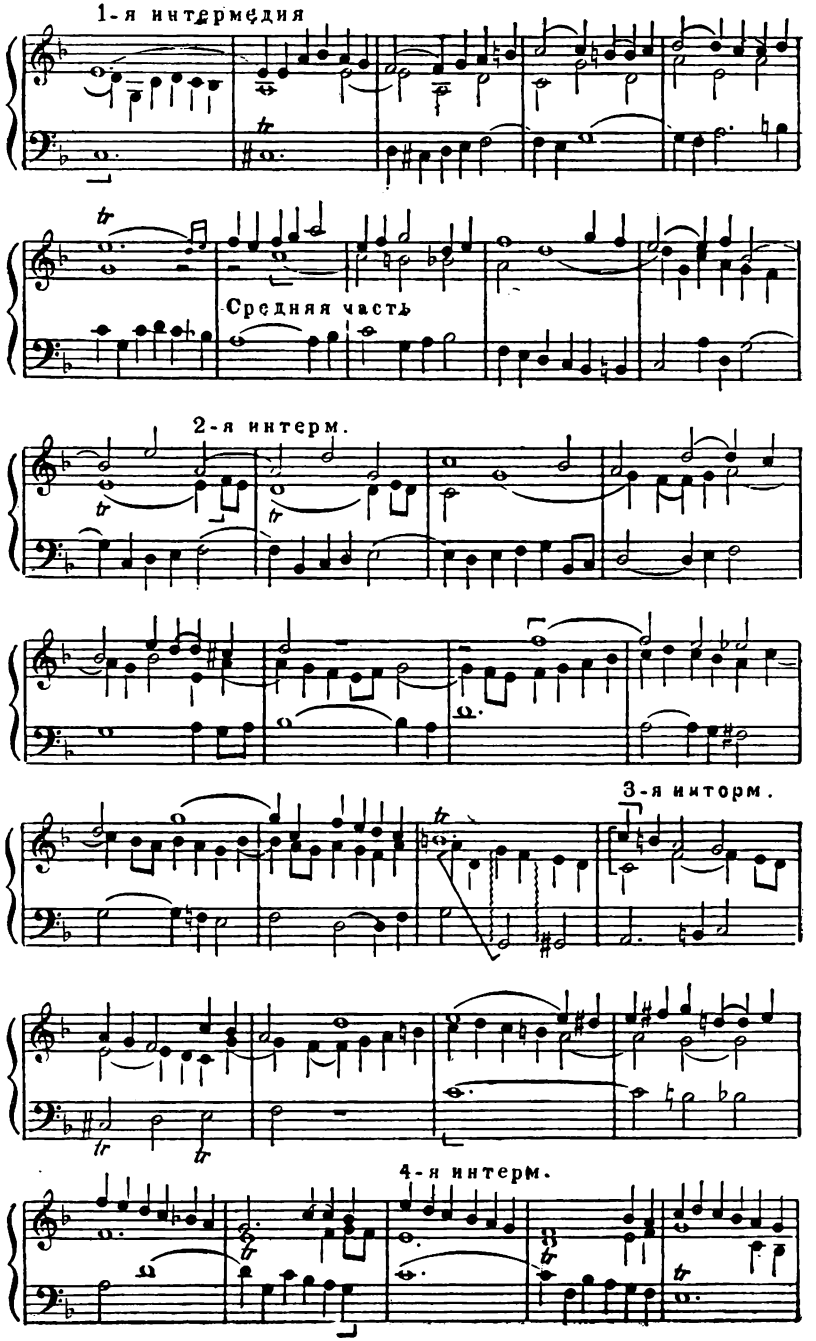
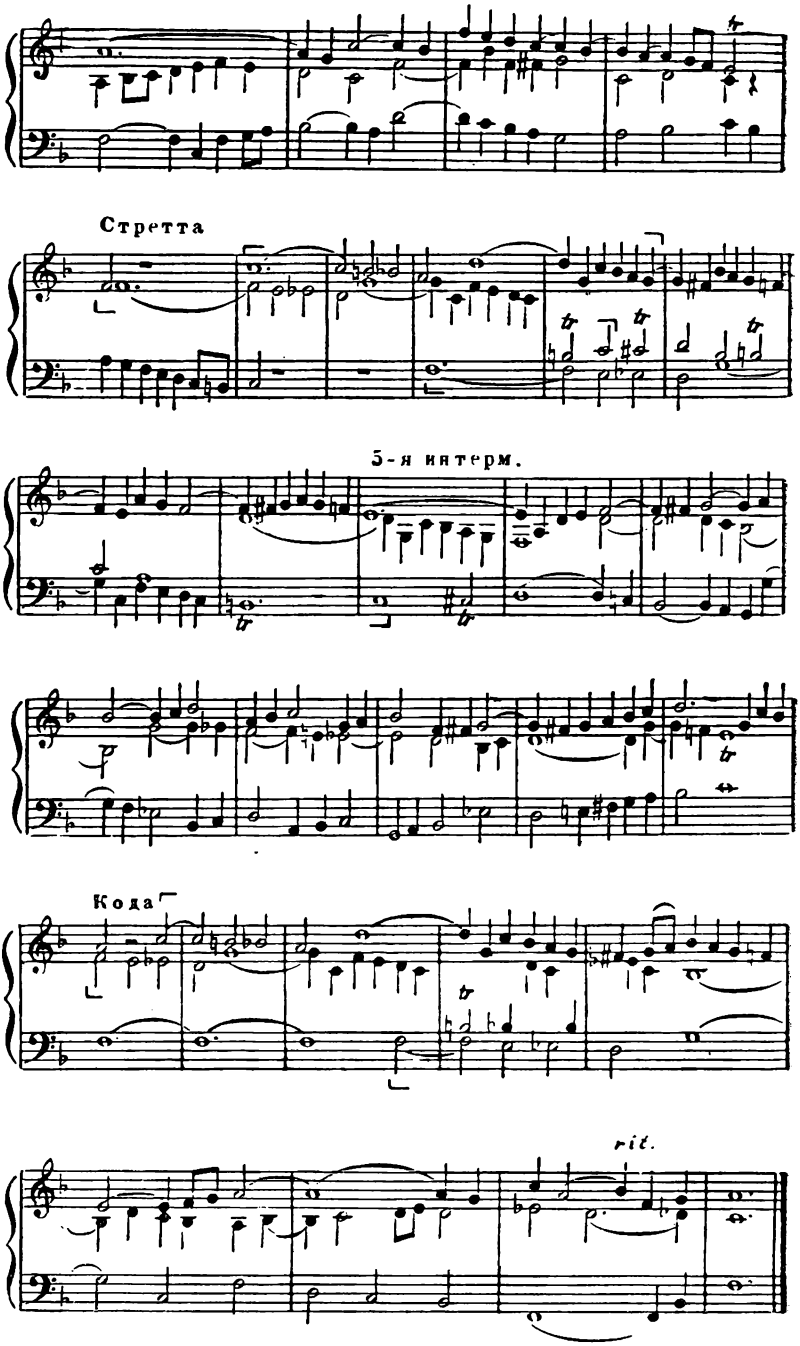
Задание. Сделать несколько различных трехголосных стретт по приведенным выше образцам на темы, взятые из учебника (продолжить прежние работы), и на свои собственные темы.

IX. ПРИМЕРЫ ТРЕХГОЛОСНОЙ ФУГИ

Приноравливаясь к постепенному росту и углубляющемуся опыту учащихся и желая дать соответствующие образцы, переходя от менее сложных фуг к фугам с более сложным содержанием, где тем не менее сохранены основные школьные требования, попробуем дать несколько трехголосных фуг. Эти фуги еще не инструментального характера, но в них хроматизм проводится уже несколько свободнее, чем в предыдущих, не отходя, впрочем, во всем остальном от строгого рисунка первых двух образцов:

Moderato

Экспозиция. (Тема Э. Рихтера предложена Н. Римским-Корсаковым)

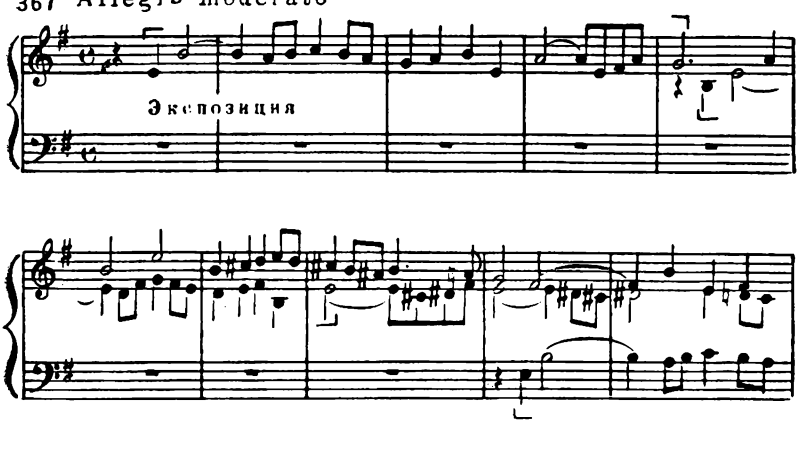
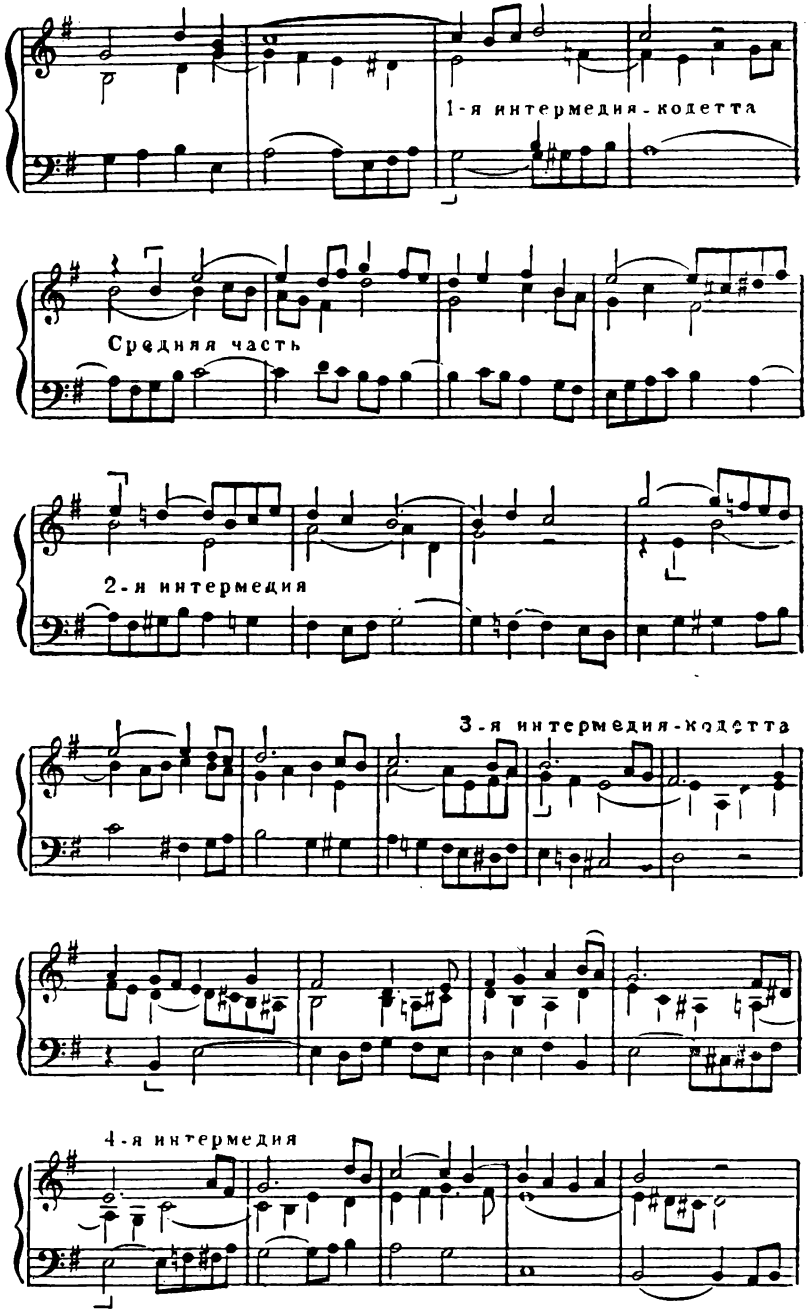
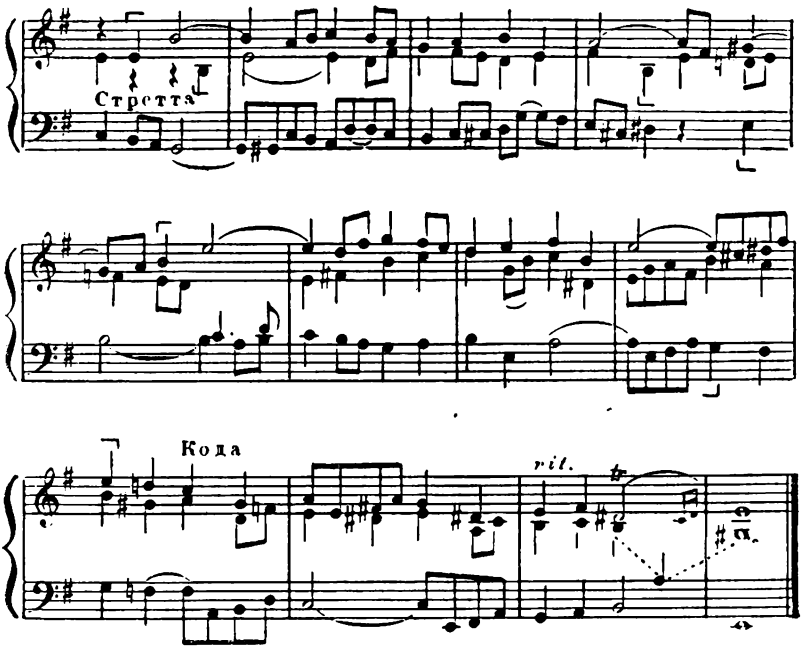
366


1-я интермедия
Средняя часть
2-я интерм.
3-я интерм.
4-я интерм.

Стретта
5-я интерм.
Кода
rit.

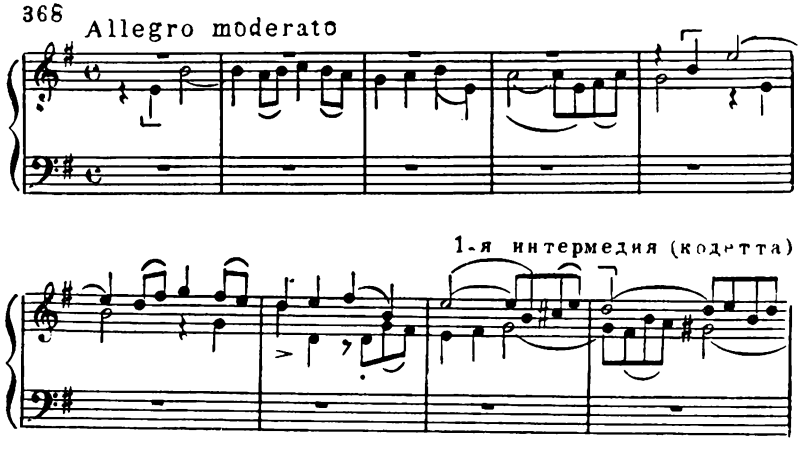
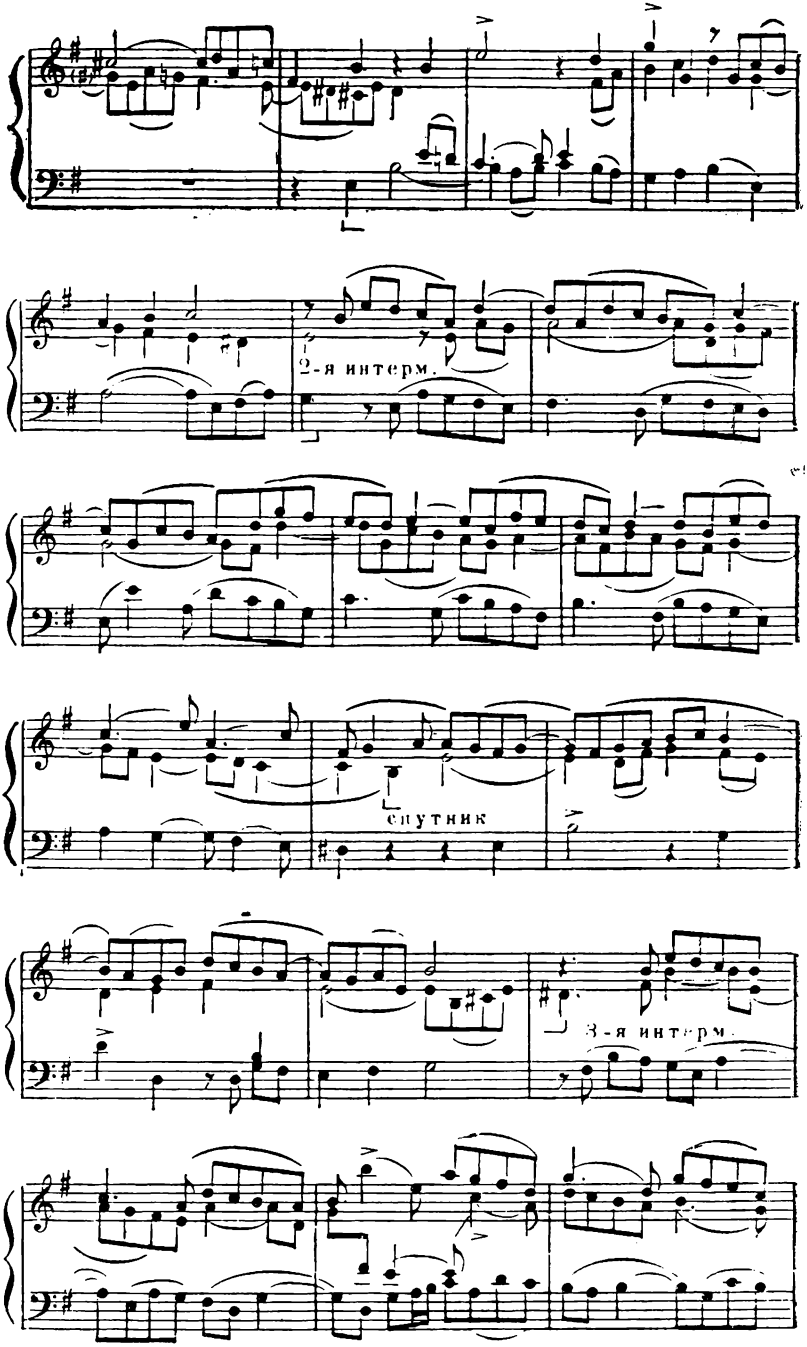
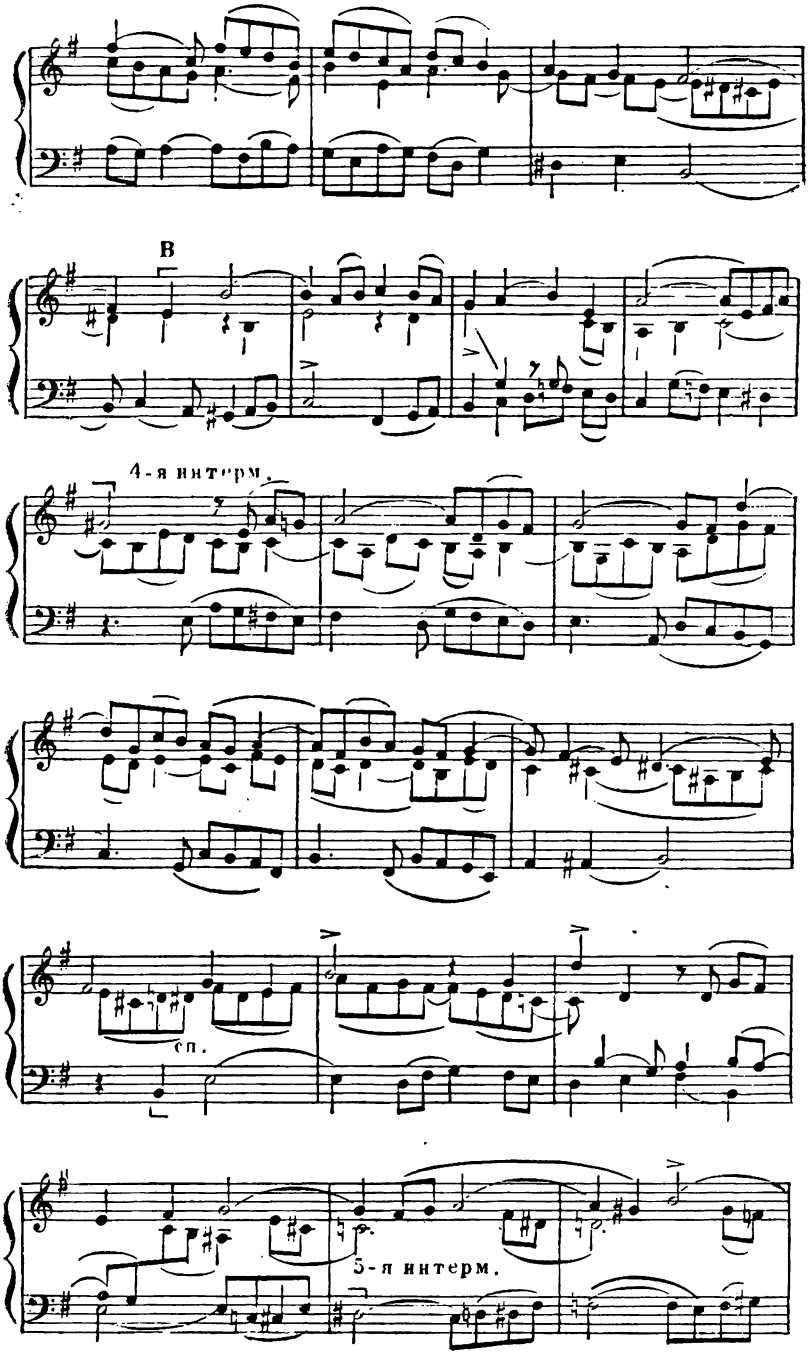
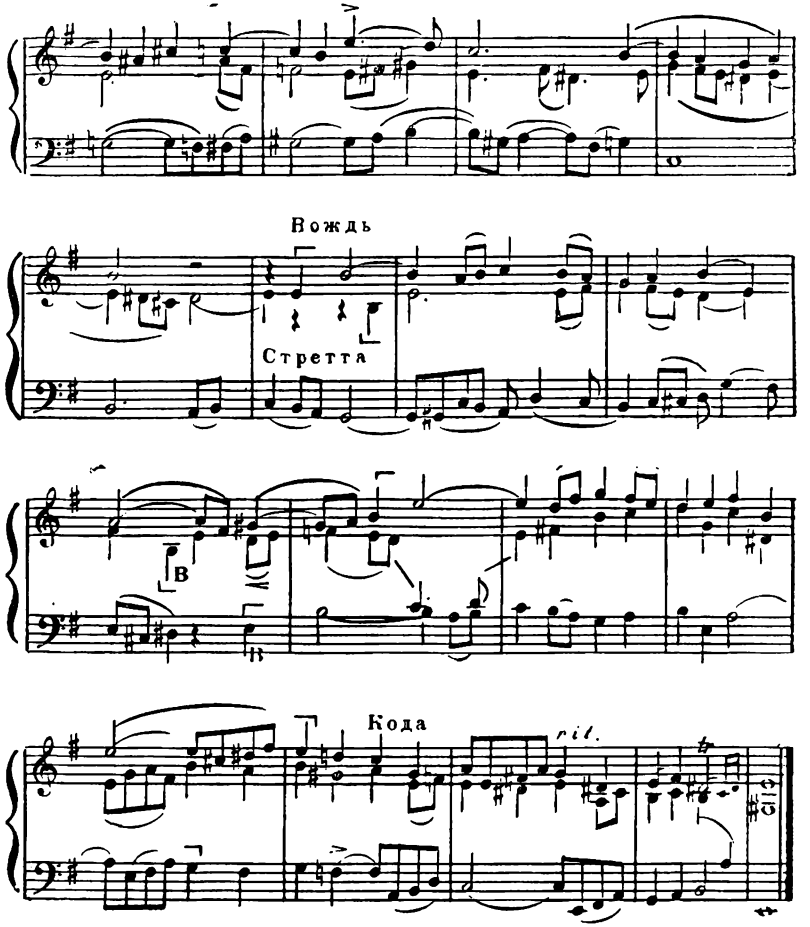
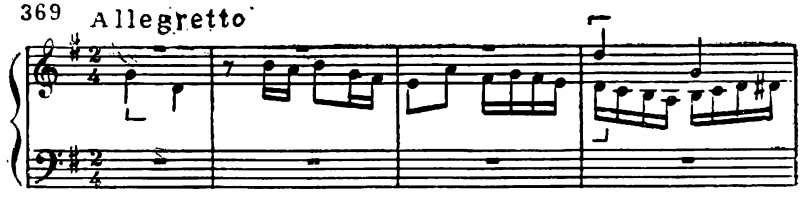
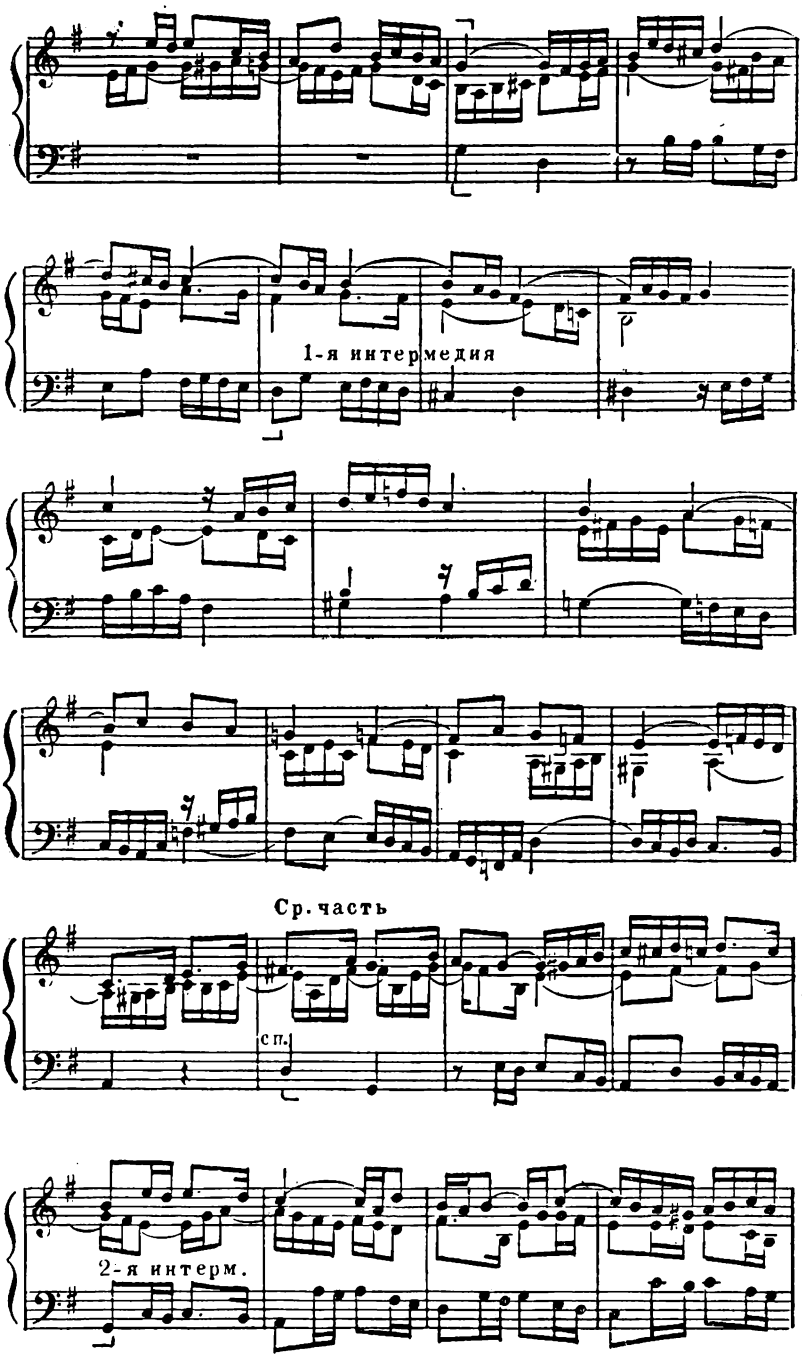
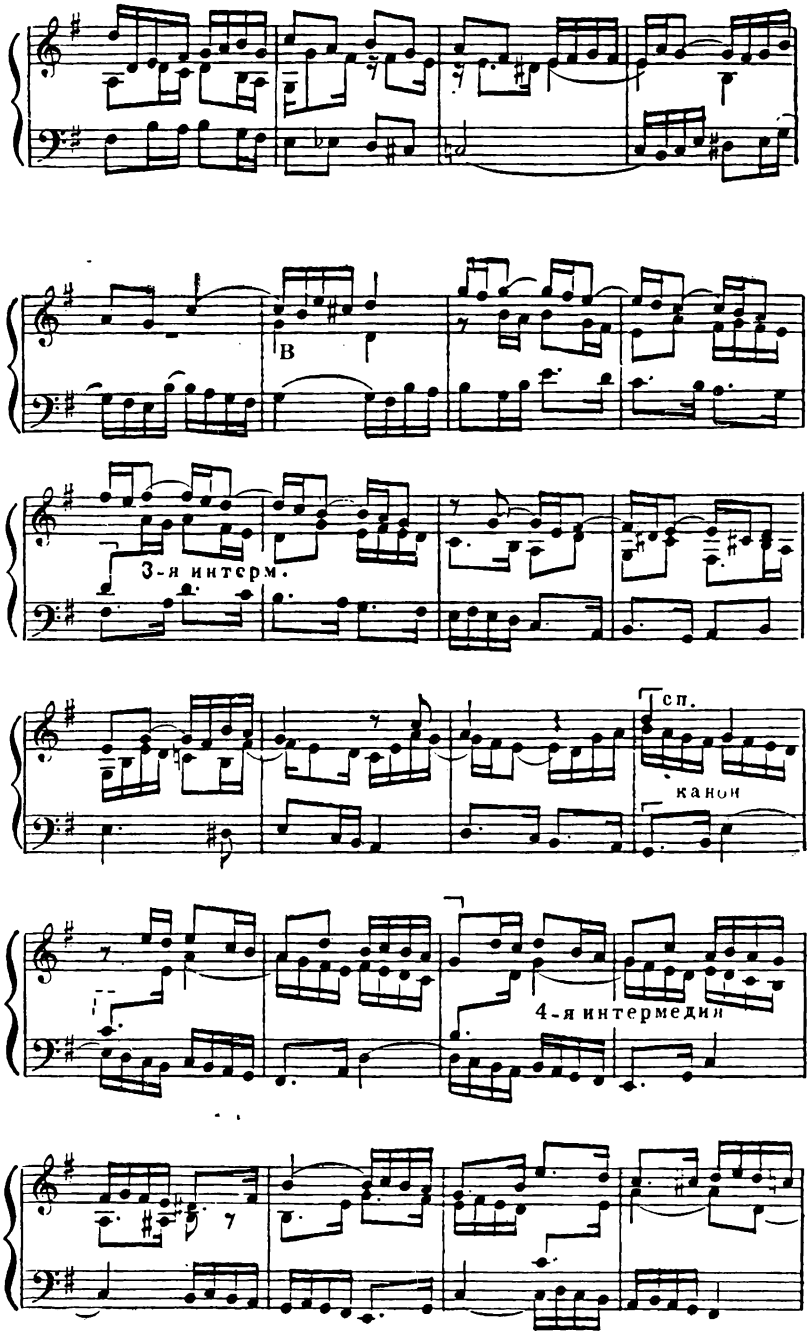
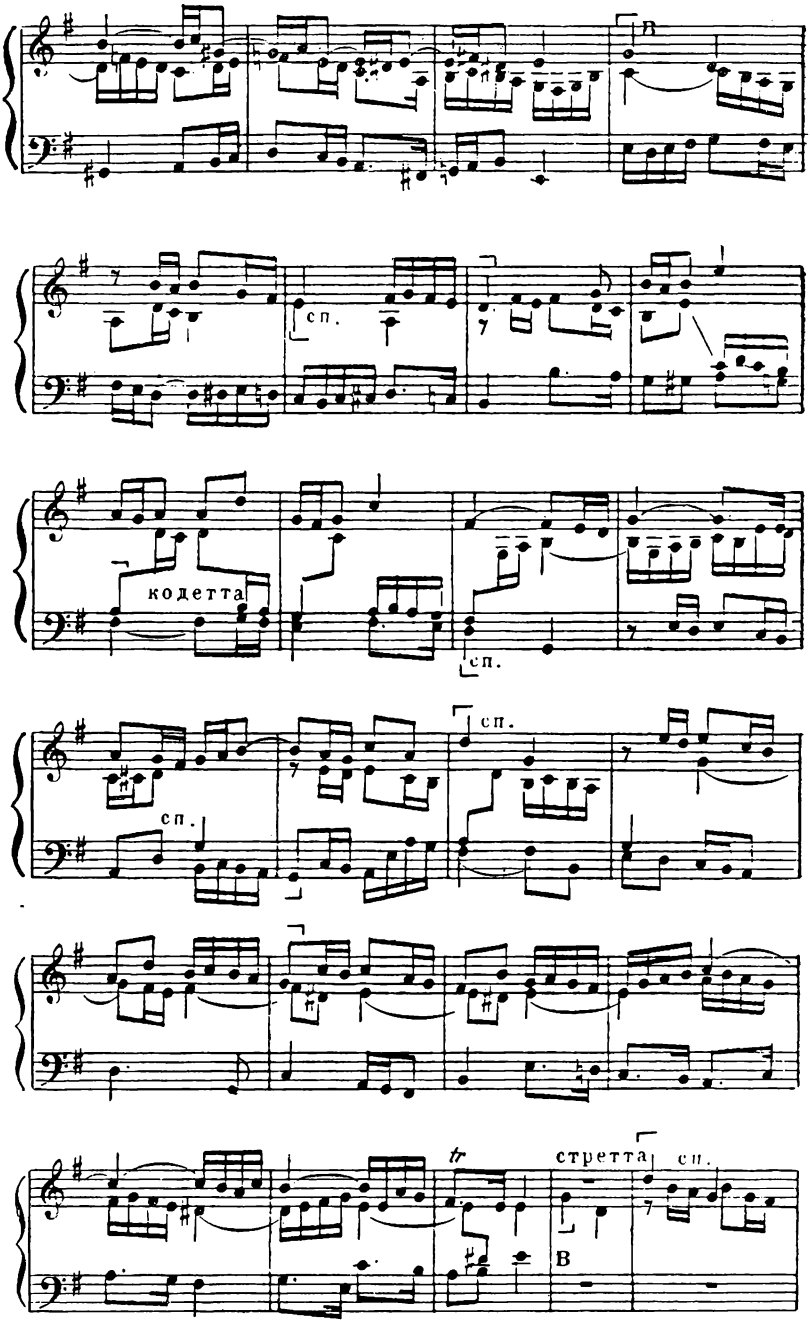
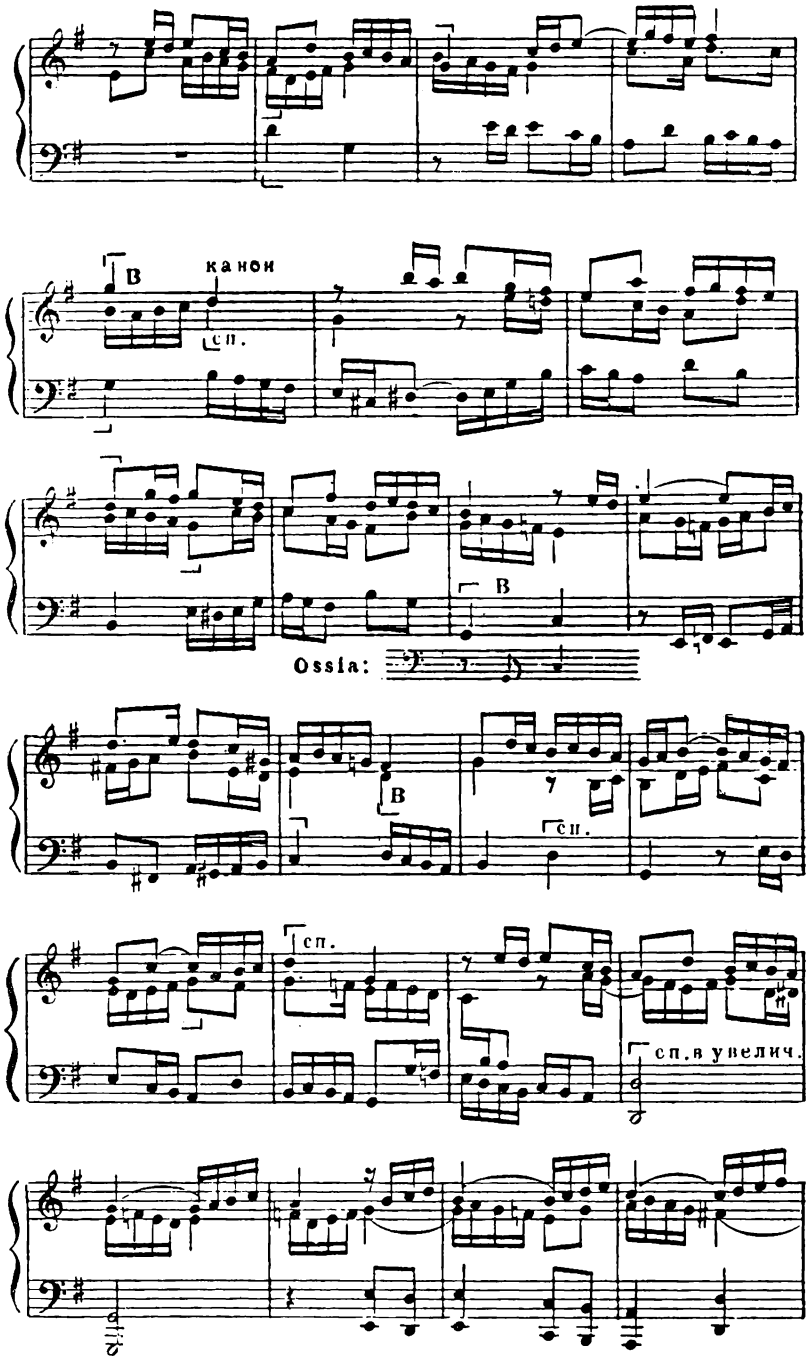
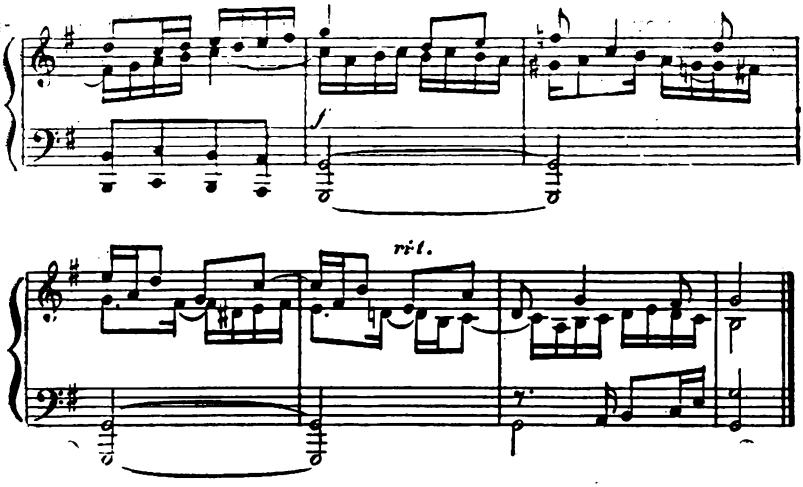
В этой фуге следует обратить внимание на проведение интермедий. Их мелодическая точка отправления или находится в мотиве только что прозвучавшего противосложения, или выходит из самой темы, являясь, таким образом, логическим продолжением очередного проведения. Заключительная цель каждой из интермедий состоит в том, чтобы «подать» тему или же подвести мелодическую нить к ее противосложению. Само противосложение при этом часто компонуется с таким расчетом, чтобы сопровождать тему и одновременно образовать мотив для имитации (а если удастся, то и для канона) третьему свободному голосу. В конечном же счете должна получиться непрерывно и свободно льющаяся музыкальная речь, хотя «свобода» этой плавной текучести музыкальной мысли является результатом больших поисков и строгого отбора материала.

Органного пункта на доминанте здесь не имеется, и начальное проведение в стретте совпадает с подведением каданса; таким образом, при наличии музыкального знака препинания (каданс) перерыва в течении самой пьесы нет, что иногда является особенно ценным.

Во всей фуге даны очень короткие паузы перед вступлением голосов, во избежание длительного, бедно звучащего двухголосия в таких вокального характера фугах, как наши учебные работы.

Следующая минорная фуга, с более живым ритмическим рисунком, дается в двух видах: 1) к ее основному виду прибавляется вариант с применением удержанного противосложения, 2) намечается создание интермедий на перемещениях основного трехголосного сочетания, написанного в тройном контрапункте:

367 Allegro moderato

1-я интермедия-кодетта
Средняя часть
2-я интермедия
3-я интермедия-кодетта
4-я интермедия

Здесь ответ на тему несколько неправилен: терции (при окончании темы) отвечает тоническая прима; но зато это дает возможность немедленно вступить спутнику. В следующем варианте ответ правилен: тонической терции отвечает терция на доминанте, вследствие чего оказалось необходимым вставить кодетту.

В обоих вариантах отсутствуют органные пункты. Стретта — общая для обеих фуг:

2-я интерм.
спутник
3-я интерм.

B
4-я интерм.
сп.
5-я интерм.

Теперь, все еще сохраняя тип устойчиво-тональной фуги, можно будет перейти к фугам инструментального характера с более подвижным и свободным голосоведением. Регистровые и тесситурные условия пока изменятся очень незначительно. Помещаем пример фуги подобного склада. Необходимую предварительную обработку материала этой фуги для стретт, интермедий и прочего мы давали выше:

1-я интермедия
Ср. часть
сп.
2-я интерм.

B
3-я интерм.
сп.
канон
4-я интермедия

п
сп.
кодетта
сп.
сп.
сп.
tr
стретта
сп.
в

в
канон
сп.
в
Ossia:
в
сп.
сп.
сп. в увелич.

В средней части этой фуги имеется дополнительное проведение, заканчивающееся вместо обычного строя доминанты полным совершенным кадансом в параллельном миноре, или, иначе говоря, прерванным кадансом с отклонением, после которого свежо звучат начальные ноты проведений в стретте, возвращающих в главный строй. Такой оборот можно видеть у И. С. Баха в его фуге I_1.

УСТОЙЧИВО-ТОНАЛЬНЫЕ ФУГИ И. С. БАХА

Теперь, когда и склад и приемы устойчиво-тональной фуги достаточно твердо усвоены, учащийся легко может удостовериться, что среди 48 фуг И. С. Баха, на которые мы неустанно ссылаемся, имеются фуги как раз такого типа.

Например, фуга I_{23} (*H*), в которой отправные точки вождя и спутника на протяжении всей фуги неизменные — тоника — доминанта: *h* и *fis*, кроме лишь одного вступления вождя в теноре, где перед заключительной партией делаются отклонения в строй *E*, *cis*, то есть в строй обеих субдоминант от главного — *H*. Фуга II_2 (*c*) имеет (кроме *f-moll* и *Es-dur*'а) отчетливые вступления — *c* — *g* на протяжении всей фуги, так же как *d-moll*'ная II_6—*d*—*a*; следующая же, II_7, настолько типична как устойчиво-тональная фуга, что поучительно будет выписать все вступления, отмечая их начальные звуки. В экспозиции этой фуги обычные две пары вступлений в правильном чередовании вождя и спутника: *Es*—*B*; *B*—*Es*. Средняя часть начинается парным каноническим проведением темы у тенора и баса: *B* — *Es*, *Es* — *B*.

Им отвечают таким же самым каноническим проведением альт и сопрано: *B* — *Es*, *Es* — *B*. Следующие вступления про-

водятся у тенора после большой интермедии *B — Es*, причем тема гармонизуется с отклонением в субдоминантный строй, отмечающий начало заключительной части.

Последняя пара спутника и вождя в крайних голосах — все те же начальные звуки устойчиво-тональной темы: *B* — у сопрано, *Es* — у баса. Несомненно, таким образом показан тонально-устойчивый характер всех проведений тем в этой фуге.

Почти так же устойчиво-тональна и II_{19}, с легким лишь отклонением от чередований тоники и доминанты главного строя в средней части. То же самое можно сказать и о II_{11}.

Строение этой последней фуги не совсем обычно: после экспозиции с дополнительным проведением в 29-м такте начинается средняя часть, на довольно большом протяжении которой не имеется ни одного проведения, вместо чего вводится ряд канонических имитаций на мотив, взятый частично из темы; и затем уже, в 52-м такте, вступает с начальным проведением вождя последняя, третья часть — реприза.

I_{14} — устойчиво-тональная фуга с преимущественным проведением вождя.

Среди ясно выраженных устойчиво-тональных фуг имеется несколько фуг переходного характера, фуга II_1 — сплошь в *C*, кроме слегка задетой тональности *d*. Сюда же следует отнести и II_8, имеющую также устойчиво-тональные проведения с некоторыми лишь отклонениями в средней части.

Сделав обзор фуг с устойчиво-тональными проведениями, мы перейдем к фугам нормального типа, вполне уже отвечающим требованиям трехчастной песенной формы, где вместе с экспозицией покидается главная тональность и начинается ряд новых, вплоть до репризы, когда возобновляется г о с п о д с т в у ю щ а я тональность и сохраняется уже (с отклонениями в строй субдоминанты) до конца пьесы.

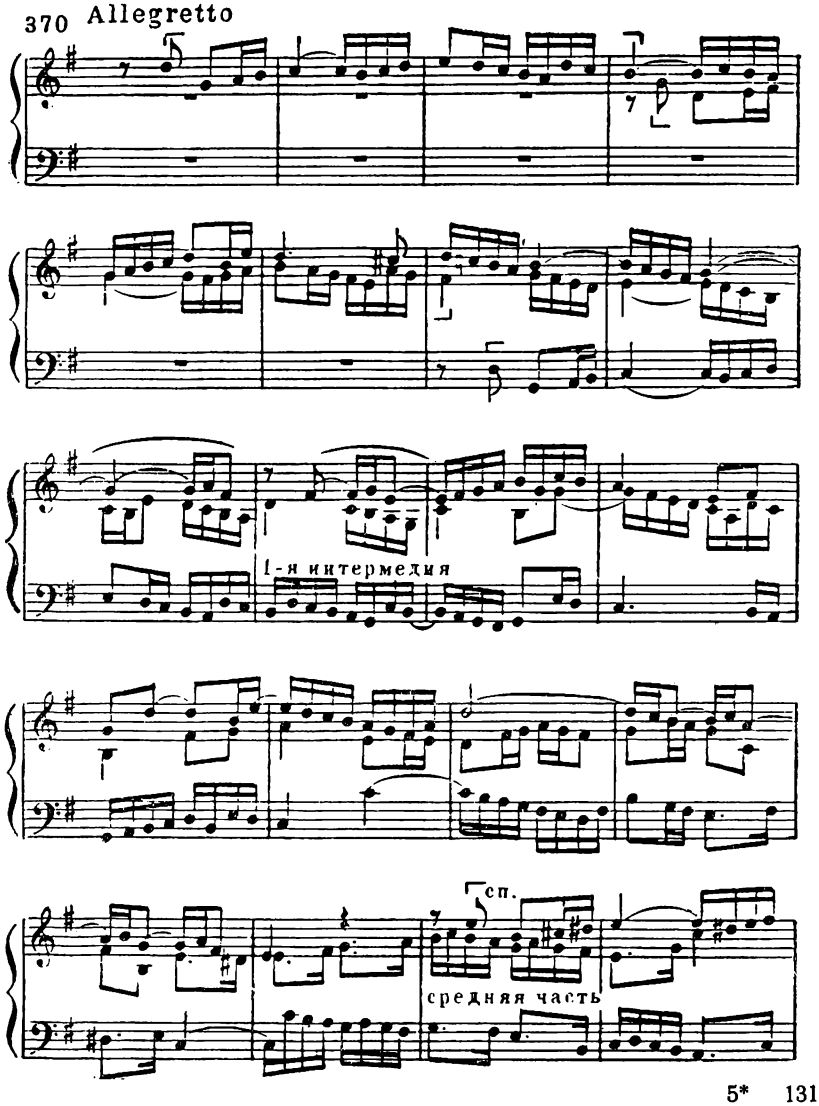
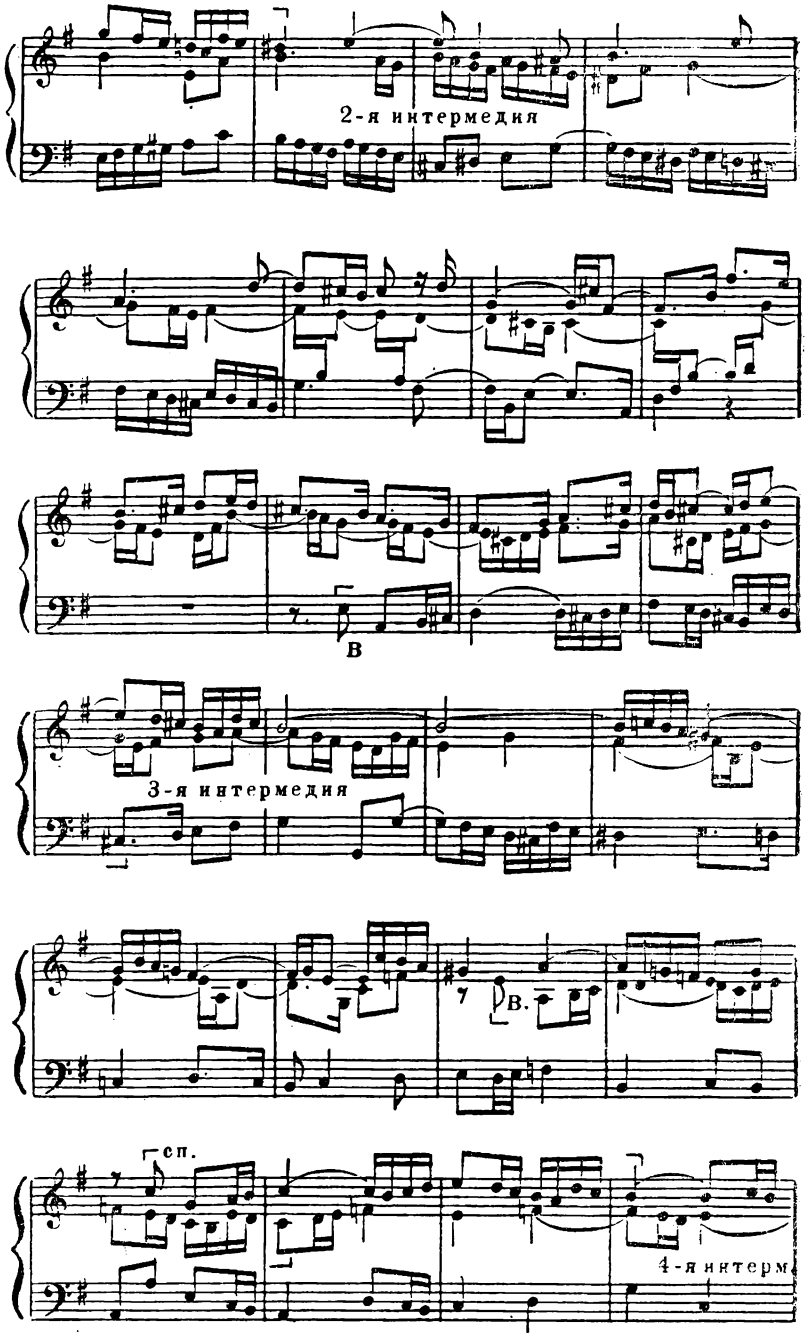
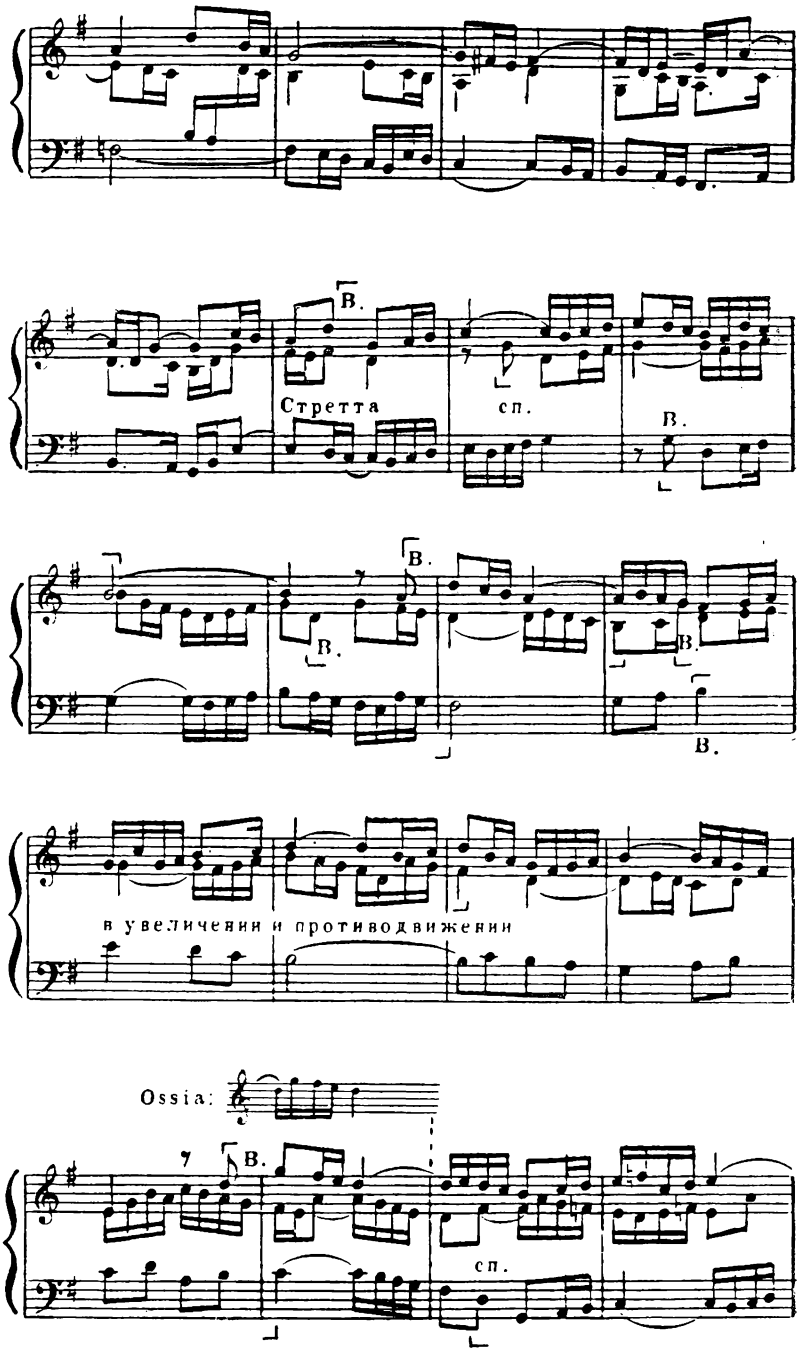
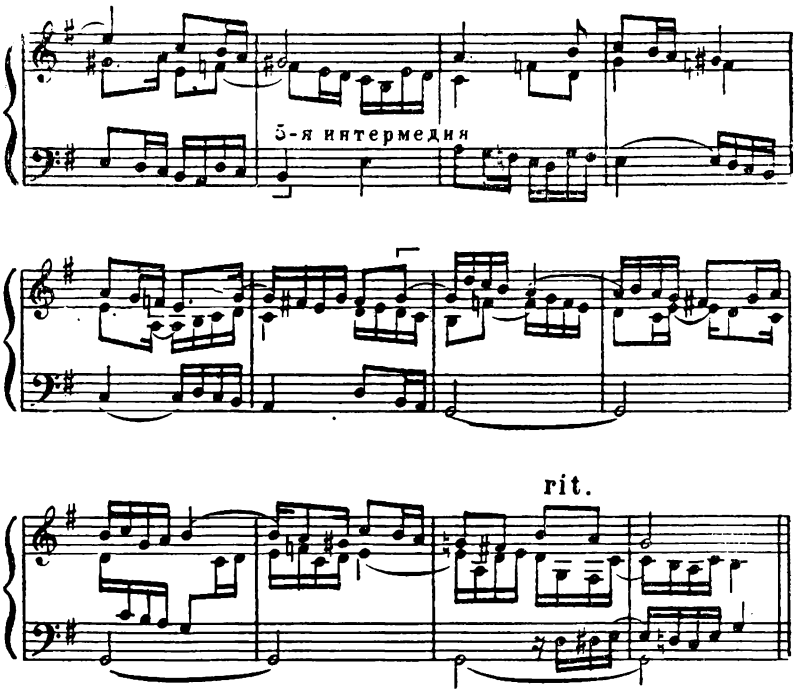
Проводя аналогию с трехчастной формой, мы видим, что ряд новых вступлений в средней части фуги пишется в родственных к главной тональностях: параллельной тональности, затем доминанты с параллельным строем, а также и субдоминанты — с параллельным строем.

Во всех трех вступлениях, проводимых в средней части, следует давать новую тональность, помещая субдоминантовую группу к концу средней части как подготовку к возобновлению главной тональности в стретте: можно совсем не касаться субдоминантовых отклонений, приберегая их к концу пьесы, к заключительной части или к коде.

Таким образом, в *C-dur*'ной фуге три вступления в средней части будут проводиться в следующих тональностях: *a*, *G*, *e* — в каком угодно порядке. Могут также быть и строи: *F*, *d*. Разумеется, позднее в средней части будет фигурировать

любая тональность, но пока следует придерживаться тех тональных соотношений, какие легли в основу баховского «Хорошо темперированного клавесина», — то есть тональностей первой степени родства (выход за пределы этих тональностей у И. С. Баха встречается в виде редкого исключения).

В *a-moll*'ной фуге у нас будут отклонения в строи: *C*, *e*, *G*, а также *F*, *d*.

Во всем остальном форма фуги остается без перемен. Помещаем пример «школьного образца» трехголосной фуги без особых комментариев:

2-я интермедия
в
3-я интермедия
в.
сп.
4-я интерм

В.
Стретта
сп.
В.
В.
В.
В.
в увеличении и противодвижении
Ossia:
7
В.
сп.

Задание. Писать трехголосные фуги на темы, данные выше, а также на свои собственные темы; писать фуги и устойчиво-тонального плана, и со сменой тональностей в средней и репризной частях.

X. ЧЕТЫРЕХГОЛОСНАЯ И ПЯТИГОЛОСНАЯ ФУГА И ФУГА С ДВУМЯ УДЕРЖАННЫМИ ПРОТИВОСЛОЖЕНИЯМИ

Четырехголосную фугу, как произведение, в котором мелодико-тематический материал распределяется между четырьмя голосами — сопрано, альтом, тенором и басом, можно считать более простым и естественным в смысле полноты гармонического охвата. Здесь вместо одного среднего голоса имеются два — тенор и альт, с совершенно определенными для каждого из них границами диапазона, тогда как в трехголосной фуге единственный средний голос часто исполняет функции и альта и тенора.

Но и трехголосного склада фуги, в свою очередь, имеют некоторые преимущества по своей ясной, прозрачной фактуре. Значение и место трехголосных фуг почти исключительно в области инструментальной музыки, с темами более беглого, оживленного характера; к такому типу фуги мы постепенно и подвели учащегося в последних двух примерах трехголосной фуги. Фуги же для четырех и более голосов одинаково пригодны как для вокальной, так и для инструментальной музыки.

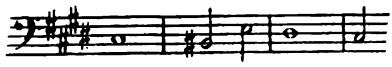
Не потому ли в баховском цикле из 48 фуг трехголосные фуги заняли преобладающее положение (трехголосных фуг — 26, четырехголосных — 19, пятиголосные — две, двухголосная — одна).

Однако и в четырехголосной фуге эпизодически также может встретиться трехголосное сложение. Здесь оно служит как для оттенения и выпуклости очередных вступлений тем, так и в интересах большей прозрачности и ясности связующих партий, в которых (почти как правило) делается пауза в голосе, долженствующем вступать с темой. О паузировании голосов и его важнейших приемах речь уже была выше.

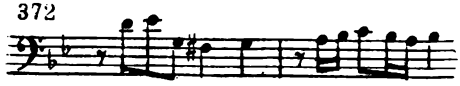
Сама тема в фугах с бо́льшим числом голосов, чем три, бывает обыкновенно более сжатой и лаконичной, так как

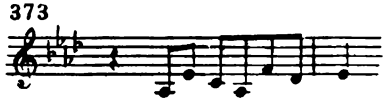
бóльшее число ее появлений (по количеству голосов) удлиняет произведение. Такова тема в пятиголосной фуге I_4, состоящей только лишь из пяти нот:

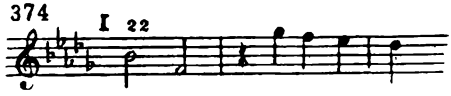
371



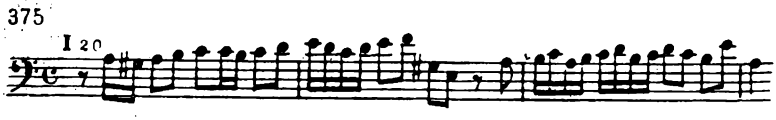
или четырехголосной фуги I_{16}:

372

а также следующей — I_{17}:

373

или тема пятиголосной фуги I_{22}:

374 I 22

и другие.

Такая тема в четырехголосной фуге I_{20}, как:

375 I 20

является исключением так же, как и вся структура самой фуги, далеко выходящей по размерам за пределы других фуг И. С. Баха, где в сжатой до скупости форме И. С. Бах так мудро распределяет все богатство своих тематических разработок.

В смысле формы четырехголосная фуга не отличается от всякой иной, с бóльшим или меньшим количеством голосов, и также подчиняется правилам, рассмотренным выше.

ПОРЯДОК ВСТУПЛЕНИЯ ГОЛОСОВ В ЭКСПОЗИЦИИ

Порядок начального вступления голосов также сходен с порядком в трехголосных фугах, основной принцип которого состоит в том, что голоса вступают строго по очереди и ни один голос не должен вступать подряд дважды с темой или ответом.

Лучшим порядком в проведении тем будет вступление голосов от крайнего к крайнему же, по вертикали сверху вниз или наоборот:

С, А, Т, Б; Б, Т, А, С;

а также от средних — к периферии:

А, Т, С, Б; Т, А, Б, С.

Может быть и обратный порядок: от периферии к средним голосам, что является менее распространенным и дискуссионным:

С, Б, А, Т; Б, С, Т, А;

а также перекрестный:

А, С, Б, Т; С, Т, Б, А;
Т, Б, С, А; Б, А, С, Т;
А, Б, Т, С; А, Б, С, Т;
Т, С, А, Б; Т, С, Б, А.

Первые две пары комбинаций следует предпочесть, как более естественные по промежуточным, более тесным интервалам между вступающими голосами и как обеспечивающие нормальные регистровые соотношения.

Порядок вступления голосов с темой в экспозиции наиболее желателен следующий: вождь, спутник и вождь, спутник.

В экспозиции четырехголосной фуги можно допускать и дополнительные проведения, что находится в прямой зависимости от характера и масштаба самой темы. Контрэкспозиция обычного плана мало естественна и желательна здесь.

Все другие полифонические приемы могут получить в четырехголосной фуге также уместное и интересное применение.

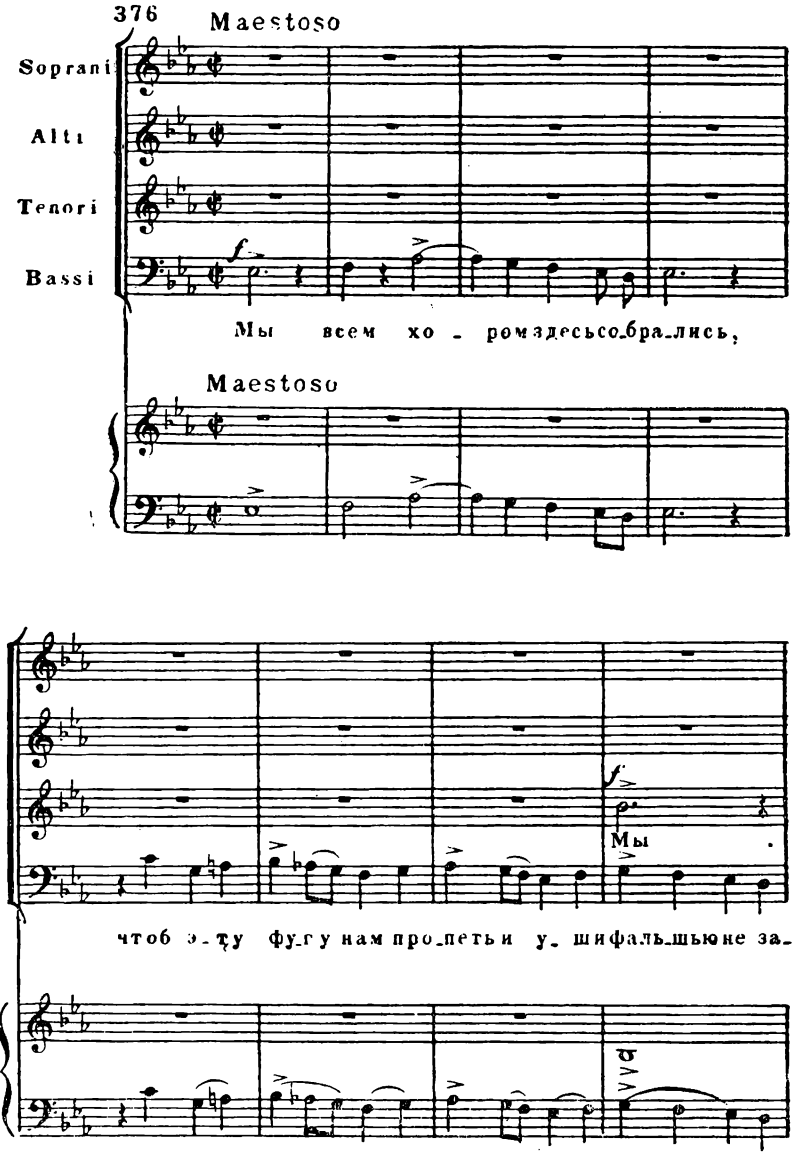
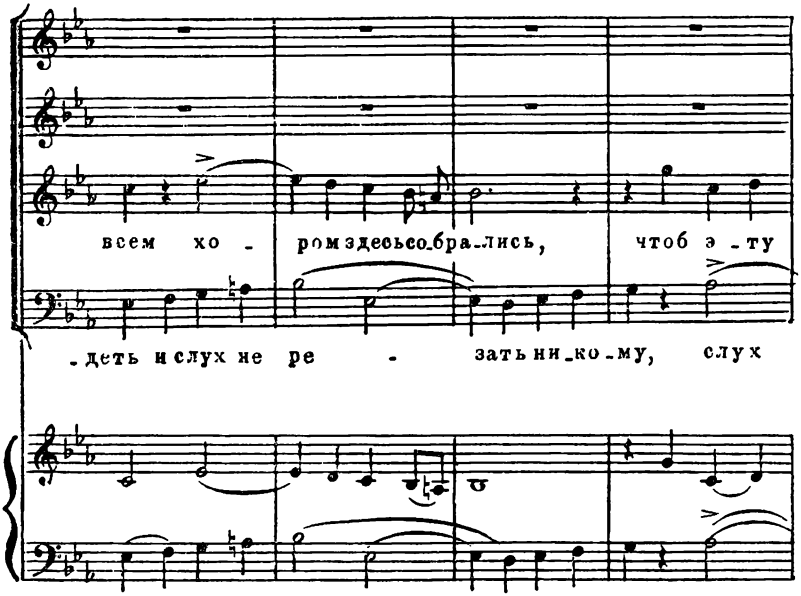
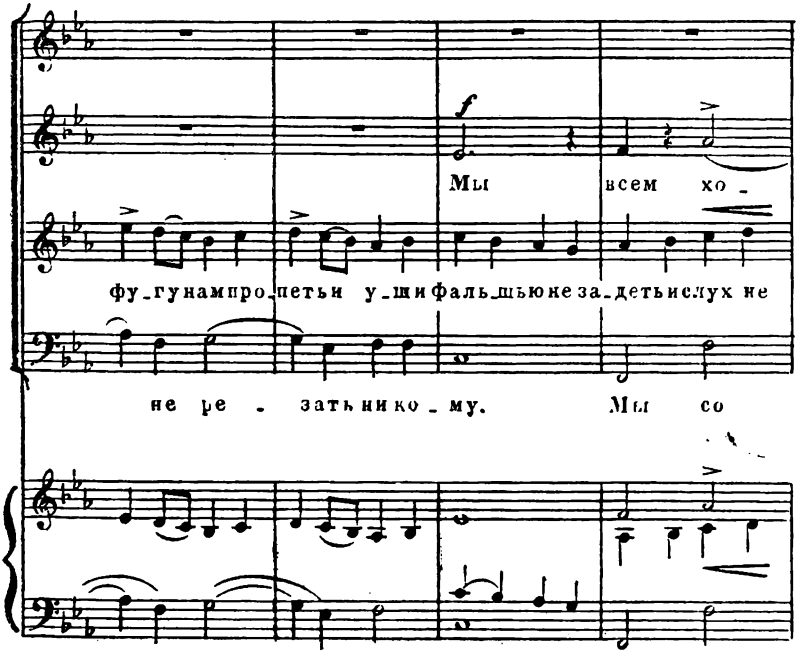
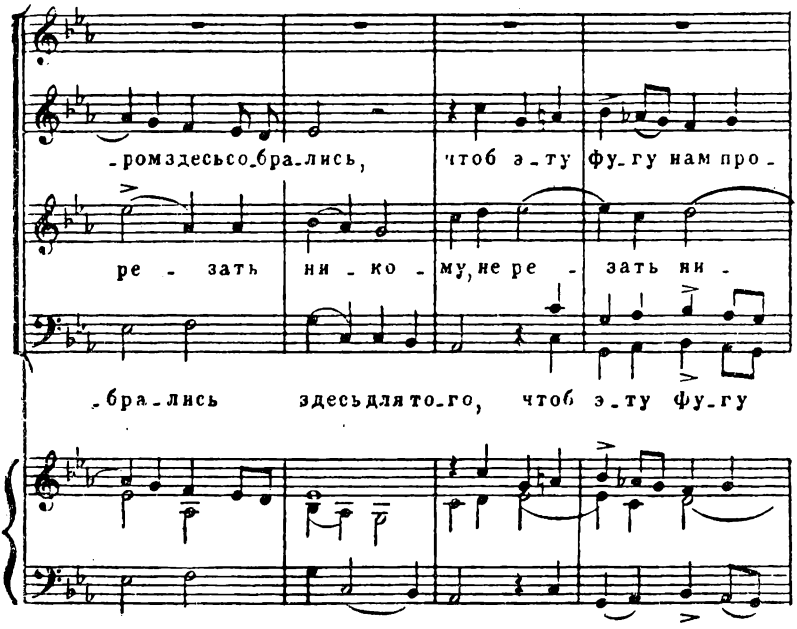
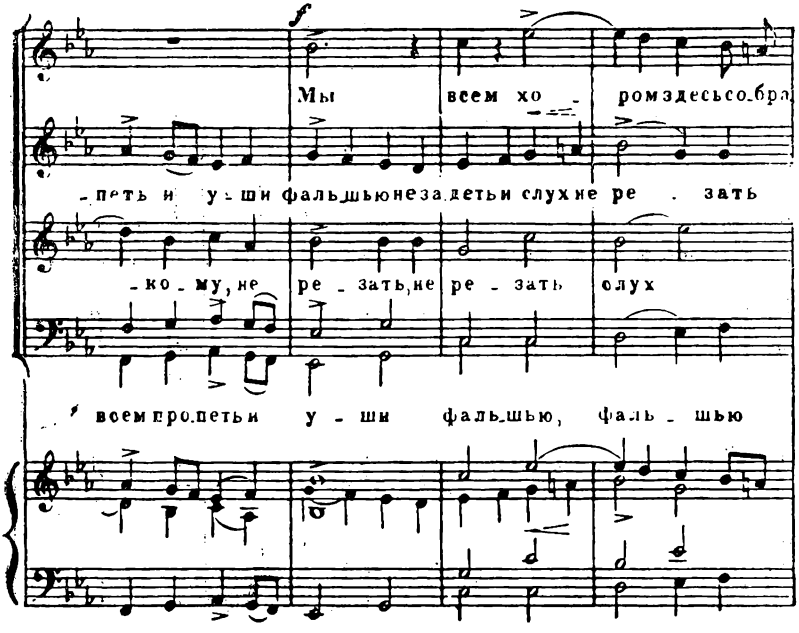
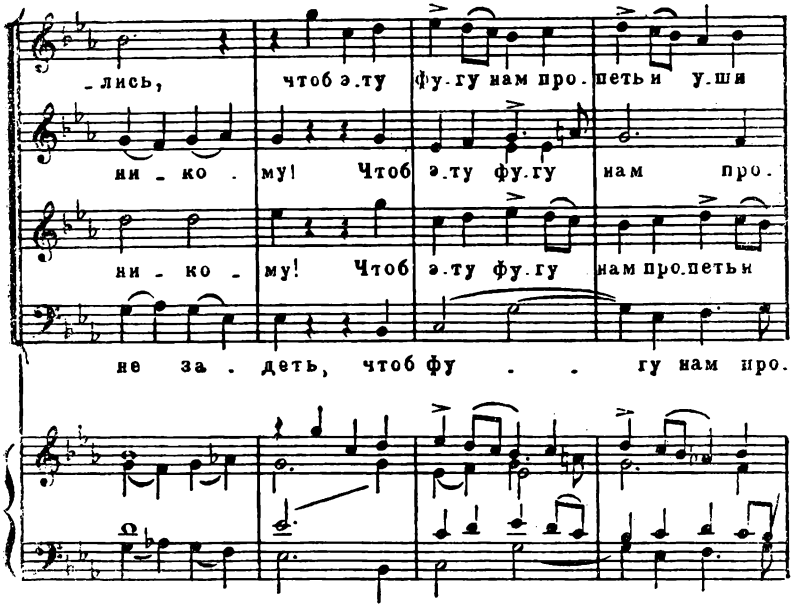
В средних частях употребляются те же самые приемы, хотя в фугах И. С. Баха встречаются, в особенности в средних частях, многочисленные отступления в порядке проведений и в количестве их.

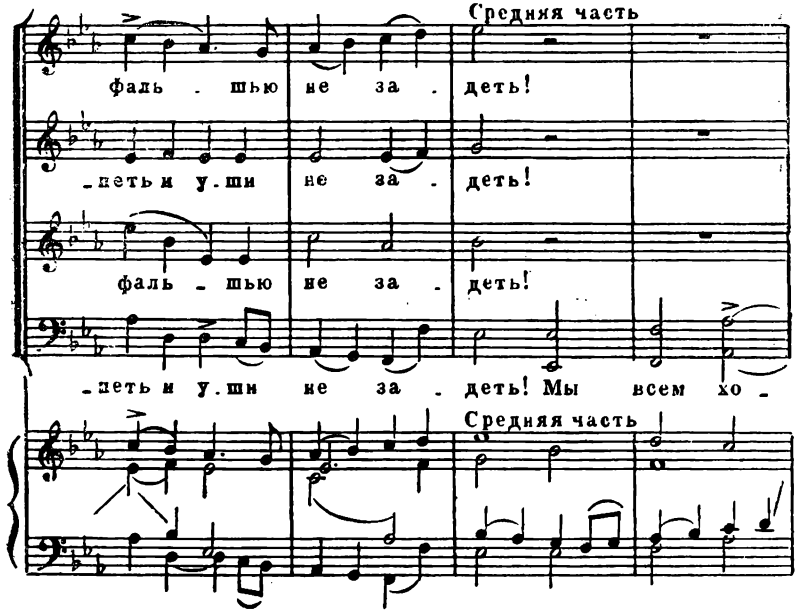
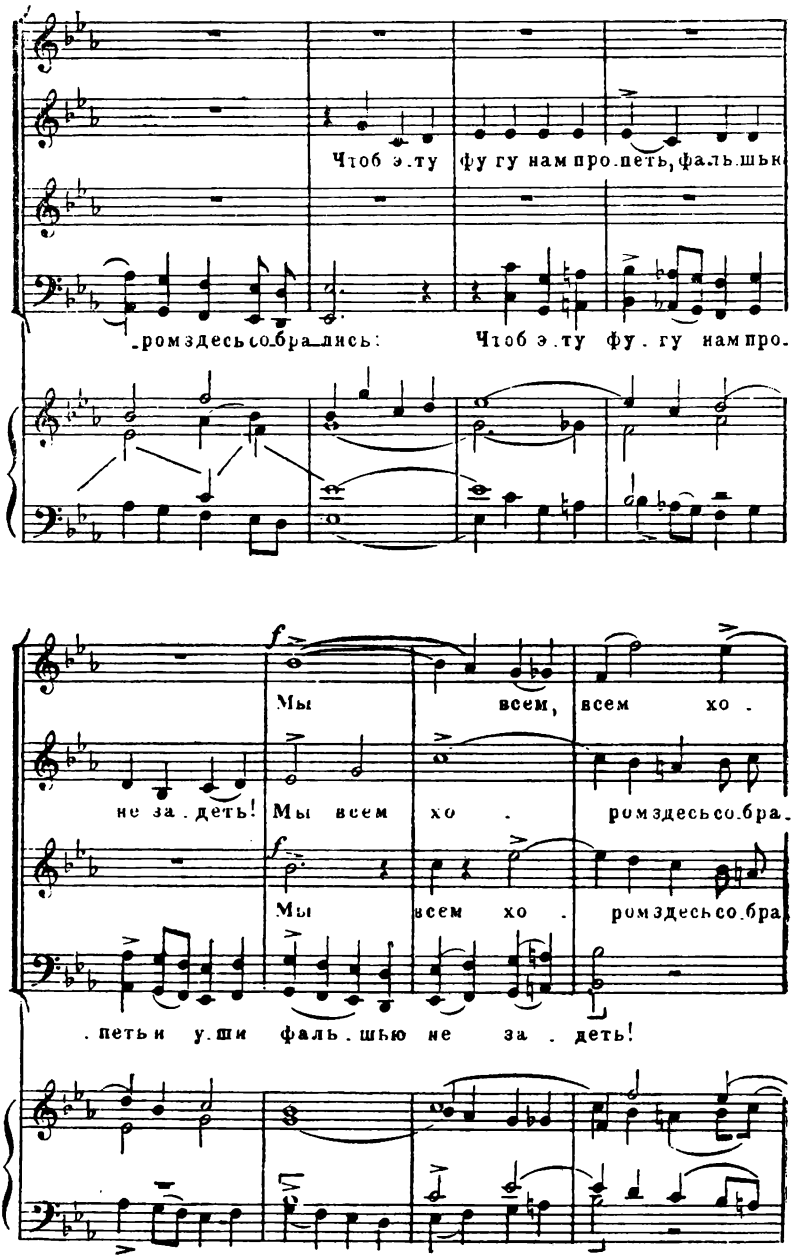
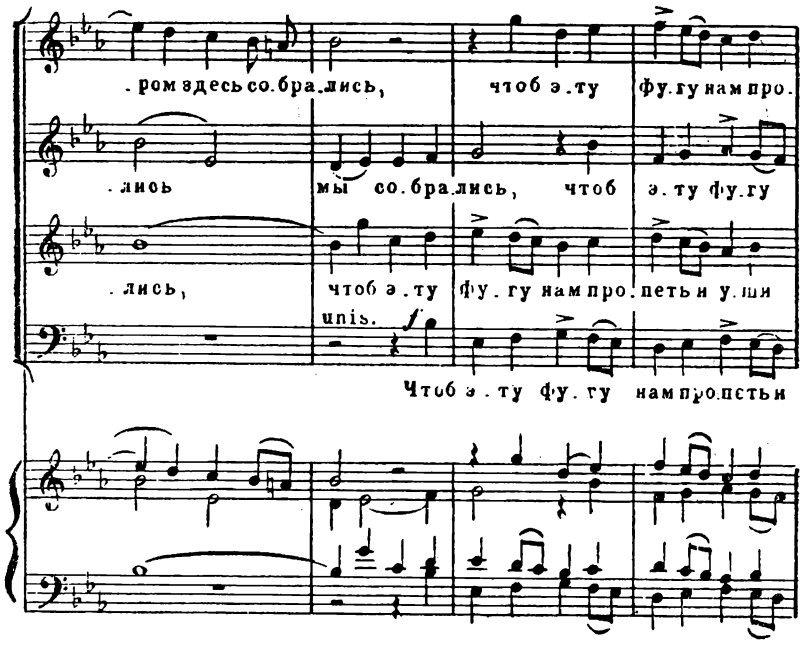
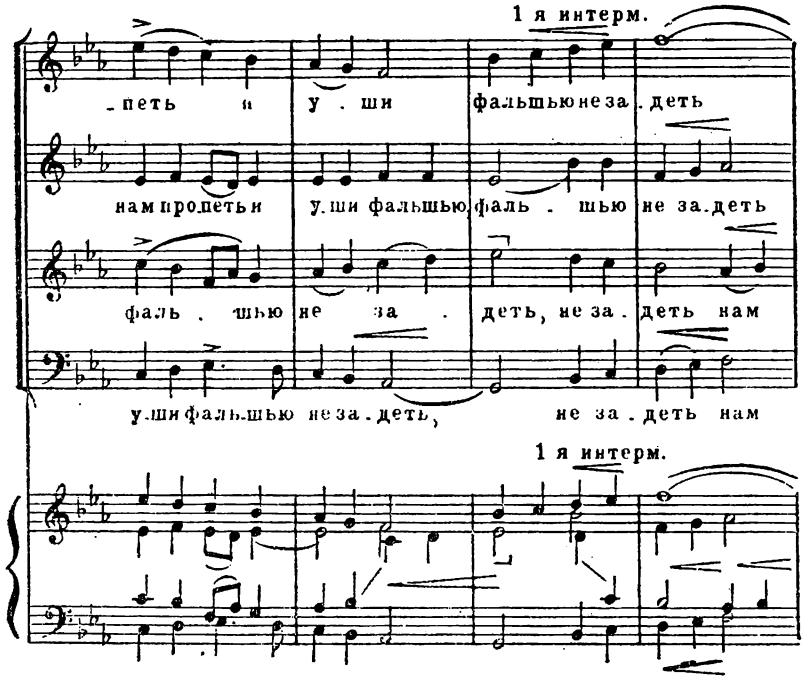
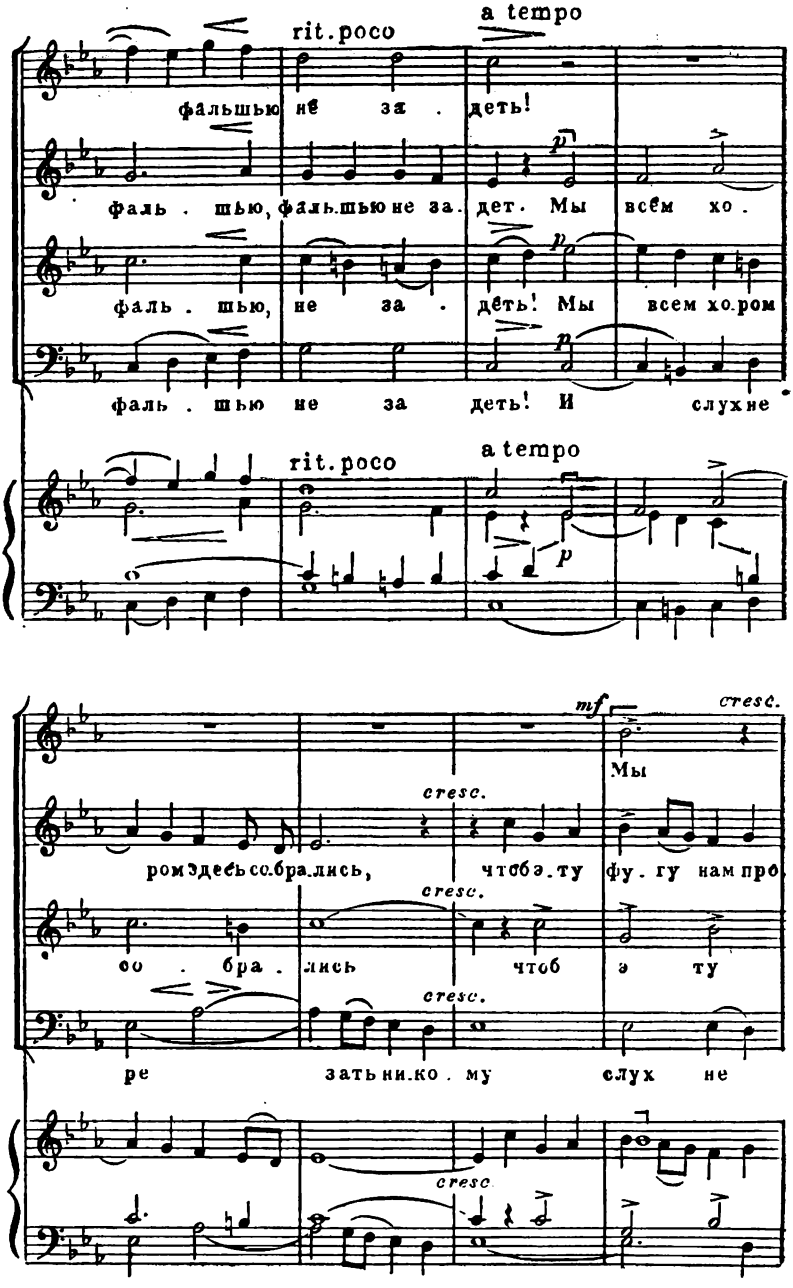
В стретте допускается свободный порядок и любой интервал вступлений, но, конечно, предпочтительнее квинтовые и тональные соотношения.

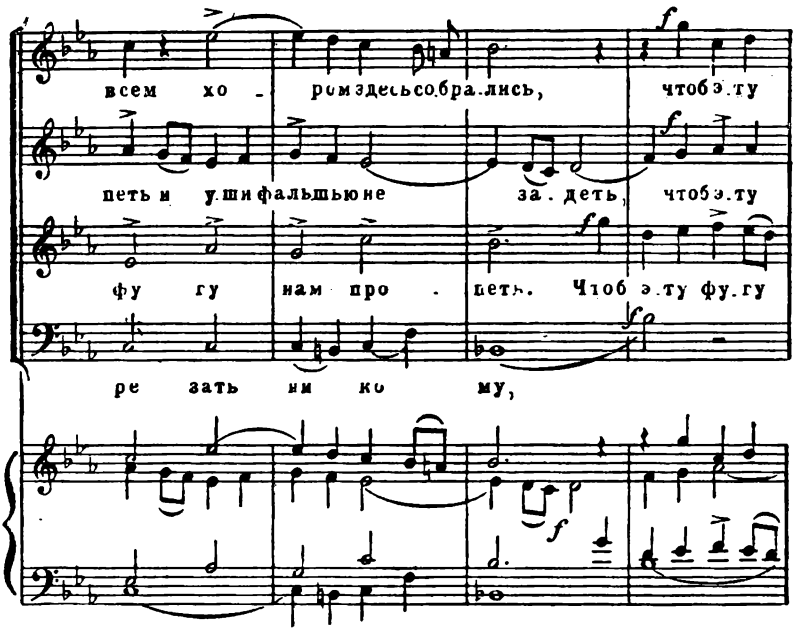
Для примера выписываем четырехголосную вокальную фугу того типа, которого и следует придерживаться учащемуся в первых опытах с четырехголосной фугой, безразлично — с текстом или без текста, с удержанным противосложением или без него и т. п.

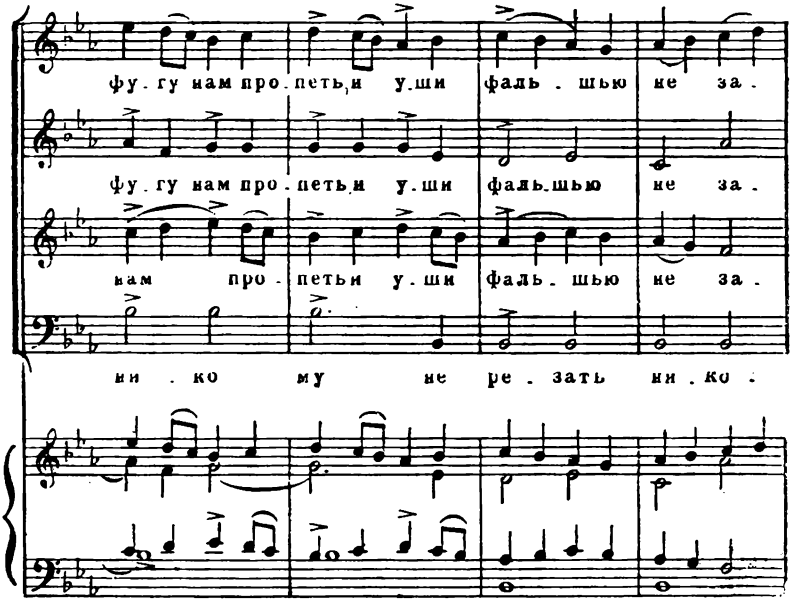
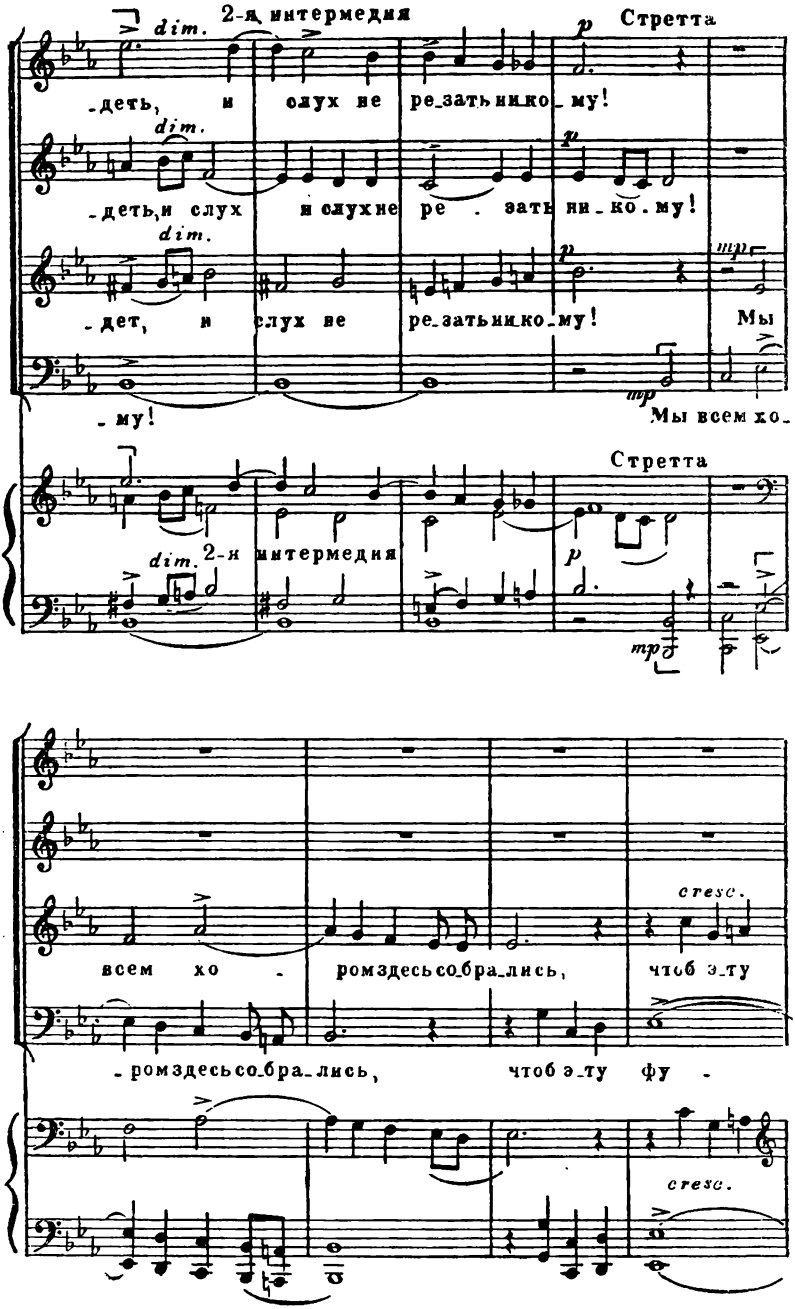
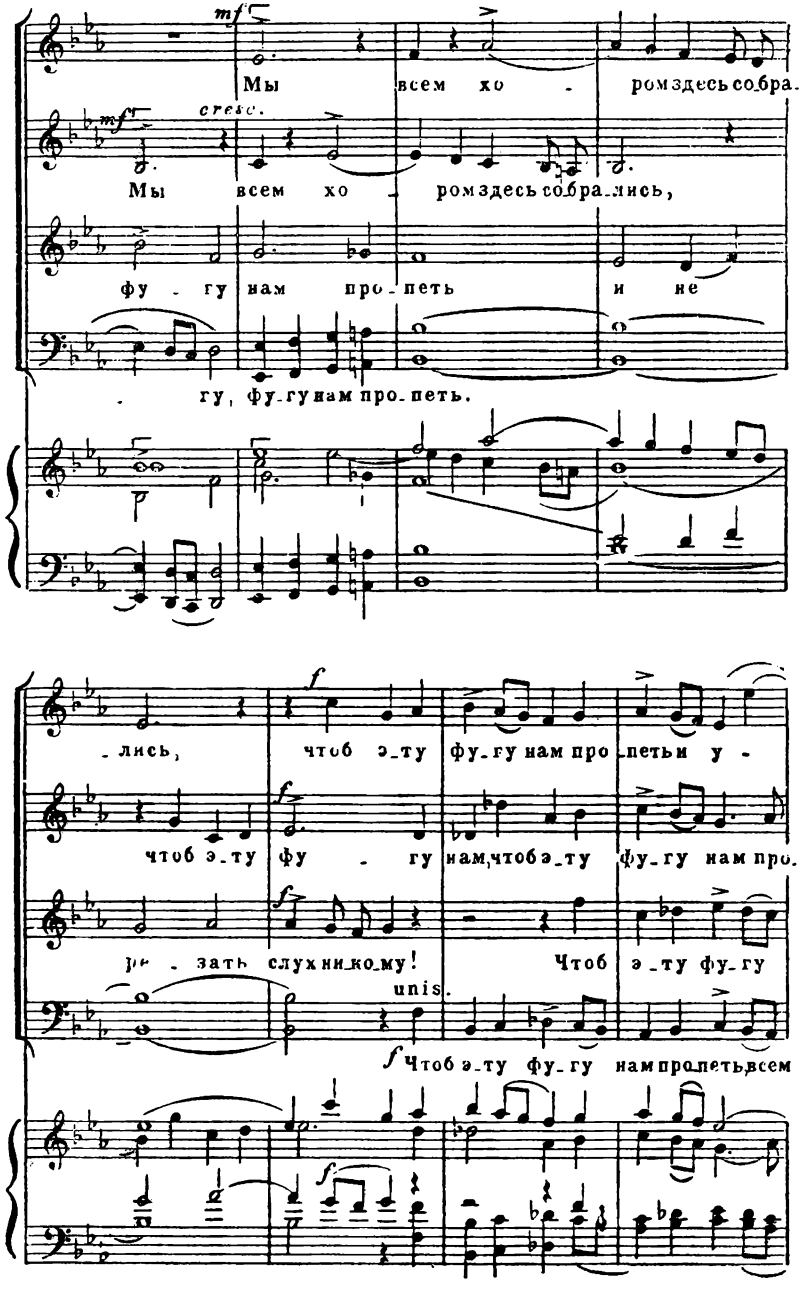
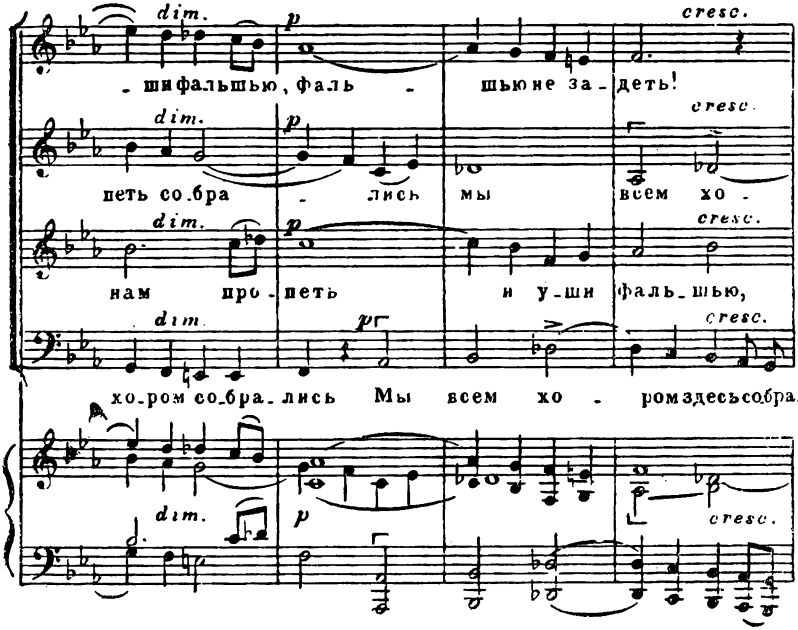
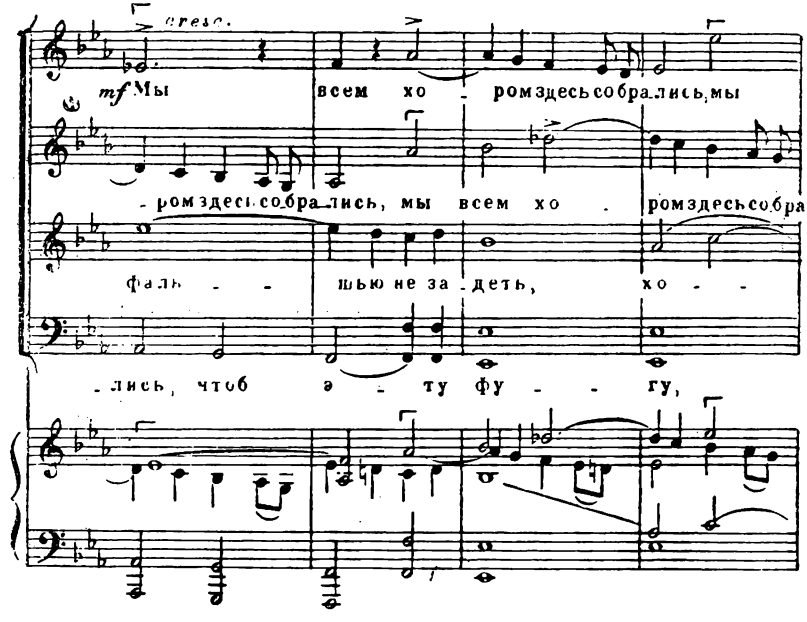
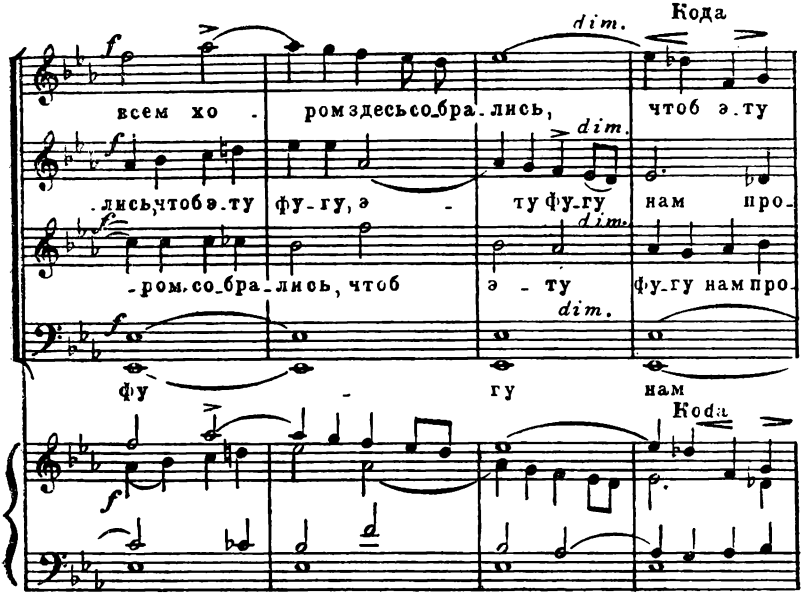
Тип устойчиво-тональный, в котором проведена эта фуга, не обязателен для учащегося. Также не обязателен и текст для примеров вокальных фуг; достаточно будет в дальнейшем одной-двух работ с подтекстовкой, и именно на такой случай здесь дается образец.

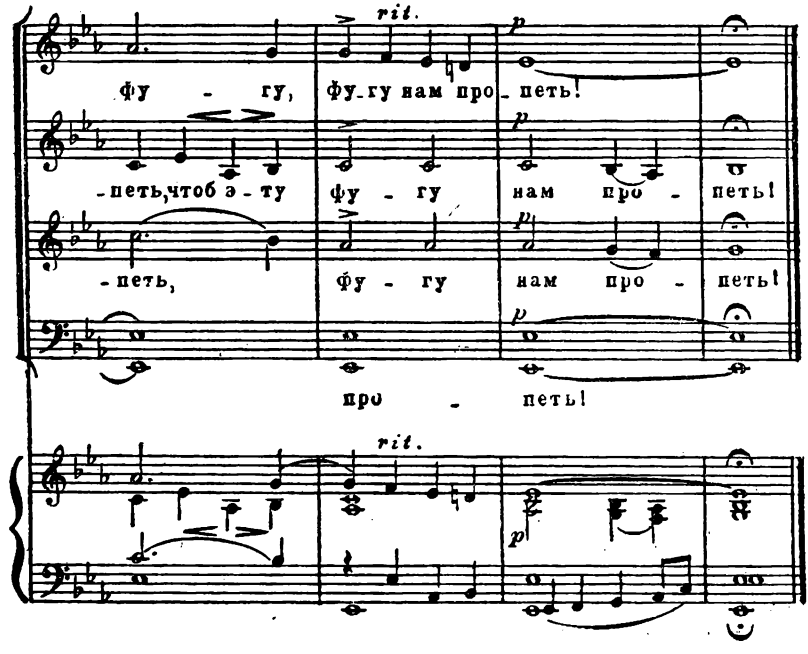
Точно так же и фортепианное сопровождение в том элементарном виде, как показано здесь, вполне будет освоено одной-двумя работами данного типа.

«Школьный образец» четырехголосной вокальной фуги:

всем хо - ром здесь собра_лись, чтоб э - ту
_деть и слух не ре - зать ни_ко_му, слух

Мы всем хо -
фу_гу нам про_петь и у_ши фаль_шью не за_деть и слух не
не ре - зать ни ко_му. Мы со

-ромздесьсо-бра-лись, чтоб э-ту фу-гу нам про-
ре - зать ни - ко - му, не ре - зать ни -
-бра-лись здесьдлято-го, чтоб э-ту фу-гу

Мы всем хо - ромздесьсо-бра
-петь и у-ши фальшьюнезадетьи слухне ре - зать
-ко-му, не ре - зать,не ре - зать слух
всем пропетьи у - ши фальшью, фаль - шью

-лись, чтоб э.ту фу.гу нам про. петь и у.ши
ни - ко . му! Чтоб э.ту фу.гу нам про.
ни - ко - му! Чтоб э.ту фу.гу нам про.петь и
не за . деть, чтоб фу . . гу нам про.


Средняя часть
фаль . шью не за . деть!
-петь и у.ши не за . деть!
фаль - шью не за . деть!
-петь и у.ши не за . деть! Мы всем хо -
Средняя часть

Чтоб э.ту фу гу нам про.петь, фаль.шьк
_ромздесьсобра_лись: Чтоб э.ту фу. гу нам про.
Мы всем, всем хо .
не за. деть! Мы всем хо . ромздесьсобра.
Мы всем хо . ромздесьсобра.
. петьи у.ши фаль.шью не за . деть!

.ром здесь со.бра.лись, чтоб э.ту фу.гу нам про.
.лись мы со.бра.лись, чтоб э.ту фу.гу
.лись, чтоб э.ту фу.гу нам про.петь и у.ши
unis.
Чтоб э.ту фу.гу нам пропеть и

1 я интерм.
.петь и у.ши фальшью не за.деть
нам пропеть и у.ши фальшью фаль.шью не за.деть
фаль.шью не за.деть, не за.деть нам
у.ши фальшью не за.деть, не за.деть нам
1 я интерм.

rit. poco
a tempo
фальшью не за . деть!
фаль . шью, фаль.шью не за. дет. Мы всём хо .
фаль . шью, не за . дёть! Мы всем хо.ром
фаль . шью не за деть! И слухне
rit. poco
a tempo
mf
cresc.
Мы
ромздесьсо.бра.лись, чтобз.ту фу. гу нам про
cresc.
со . бра . лись чтоб з ту
cresc.
ре зательни.ко . му слух не
cresc.


всем хо - ром здесь собра.лись, чтоб э.ту
петь и у.ши фальшью не за.деть, чтоб э.ту
фу гу нам про - петь. Чтоб э.ту фу.гу
ре зать ни ко му,


фу.гу нам про.петь и у.ши фаль.шью не за.
фу.гу нам про.петь и у.ши фаль.шью не за.
нам про.петь и у.ши фаль.шью не за.
ни.ко му не ре.зать ни.ко.

2-я интермедия
Стретта
-деть, и слух не ре-зать ни-ко-му!
-деть, и слух и слух не ре-зать ни-ко-му!
-дет, и слух не ре-зать ни-ко-му!
Мы
-му!
Мы всем хо-
Стретта
2-я интермедия
всем хо-ром здесь со-бра-лись, чтоб э-ту
-ром здесь со-бра-лись, чтоб э-ту фу-

mf
Мы всем хо - ром здесь собра-
cresc.
Мы всем хо - ром здесь собра-лись,
фу - гу нам про - петь и не
гу, фу-гу нам про-петь.
-лись, чтоб э-ту фу-гу нам про-петь и у -
f
чтоб э-ту фу - гу нам, чтоб э-ту фу-гу нам про-
ре - зать слух ни-ко-му! Чтоб э-ту фу-гу
unis.
Чтоб э-ту фу-гу нам про-петь всем

dim.
p
cresc.
- шифальшью, фаль - шью не за - деть!
петь со бра - лись мы всем хо -
нам про - петь и у - шин фаль - шью,
pp
хо - ром со бра - лись Мы всем хо - ром здесь собра.

cresc.
mf Мы всем хо - ром здесь собра - лись, мы
- ром здесь собра - лись, мы всем хо - ром здесь собра
фаль - - шью не за - деть, хо - -
- лись, чтоб э - ту фу - - гу,

Кода
dim.
всем хо - ром здесь со бра - лись, чтоб э - ту
- лись, чтоб э - ту фу - гу, э - ту фу - гу нам про -
- ром со - бра - лись, чтоб э - ту фу - гу нам про -
фу - гу нам
Кода


rit.
фу - гу, фу - гу нам про - петь!
- петь, чтоб э - ту фу - гу нам про - петь!
- петь, фу - гу нам про - петь!
про - петь!
rit.

Длина темы в этой фуге, как и во всякой вокальной, целиком зависит от размера и текста, на который пишется тема фуги.

В данном случае длина темы, несколько выходящая за пределы рекомендованных тем к четырехголосным фугам, компенсируется сжатым проведением, почему и интермедиям здесь уделено очень мало места.

ВОПРОСЫ ПОДТЕКСТОВКИ

Задача правильной подтекстовки, заключающейся вообще в том, чтобы текст грамотно распределить по слогам с сохранением ударений на сильных частях, в таких произведениях, как фуга, значительно усложняется тем, что текст всегда настолько короче всей пьесы, насколько взятая в отдельности тема фуги короче всей совокупности проведений ее в фуге.

Поэтому учащийся должен тщательно соразмерять свой текст, строго распределяя его по голосам и по смысловым моментам.

Так, например, текст, исполняемый голосами по порядку вступлений разновременно, к концу музыкальных строф должен быть сведен воедино, или, по крайней мере, все голоса должны иметь при окончании один и тот же сходный слог. Будет нецелесообразно такое случайное окончание строфы, когда одновременно произнесут одни голоса — слог с губными согласными, а другие — слог с зубными и шипящими. Одним словом, нужно следить, чтобы не было разнобоя в концовках.

Также очень важно следить и за тем, чтобы в местах проведений имитации в тексте было бы подогнано сходное текстовое содержание, создающее естественность в имитационных построениях или перекличках.

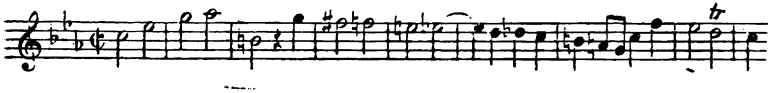
ОКТАВНАЯ ФУГА. СТРОГАЯ ФУГА. ФУГА RICERCATA

Существует также тип фуги с более свободным проведением, где вступающим подряд двум вождям отвечают два спутника. Такая фуга называется октавной фугой, в отличие от фуг с обычным квартово-квинтовым соотношением вступлений голосов. Чаще всего такое свободное вступление голосов имеет место при проведении контртемы в двойной или тройной фуге, то есть в середине произведения, а не в начале.

Подразделение фуг на строгую и фугу *ricercata* в настоящее время утратило свое значение. Подразделение это сво-

дится к следующему: фуга называется строгой, если все промежуточные партии (интермедии) построены на мотив самой темы или противосложения; если же, кроме того, применяются различные виды имитаций (в обращении, уменьшении или увеличении), то такая фуга называется *ricercata*. Так, у И. С. Баха в его *Das musikalische Opfer* имеются под наименованием *ricercato* две фуги на одну и ту же тему:

377



В 1-й — трехголосной — в интермедиях разработан материал противосложений (в уменьшении) и мотив самой темы, а во 2-й — шестиголосной фуге — интермедии построены на элементах темы, а также на мотиве противосложения; причем сами эти интермедии построены в виде отдельных проведений с постепенно вступающими голосами.

ВВЕДЕНИЕ В ПЯТИГОЛОСНУЮ ФУГУ

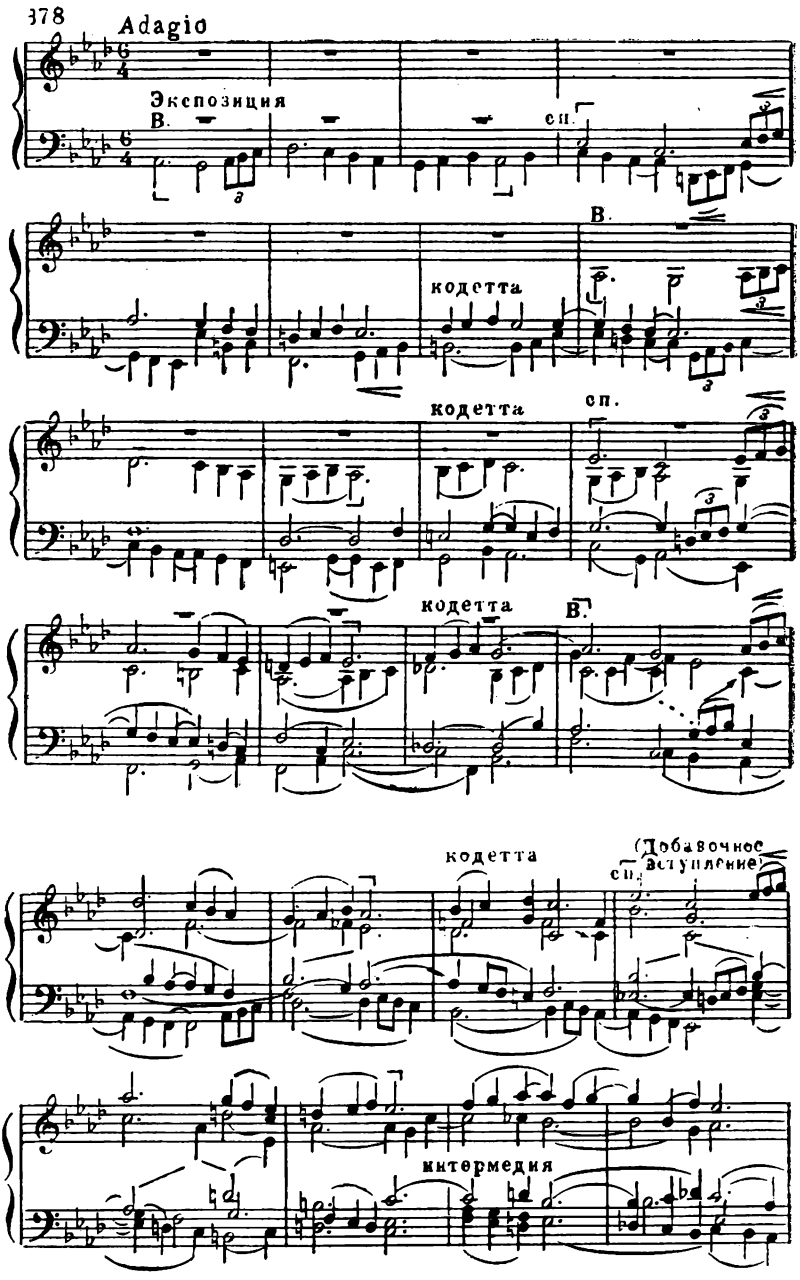
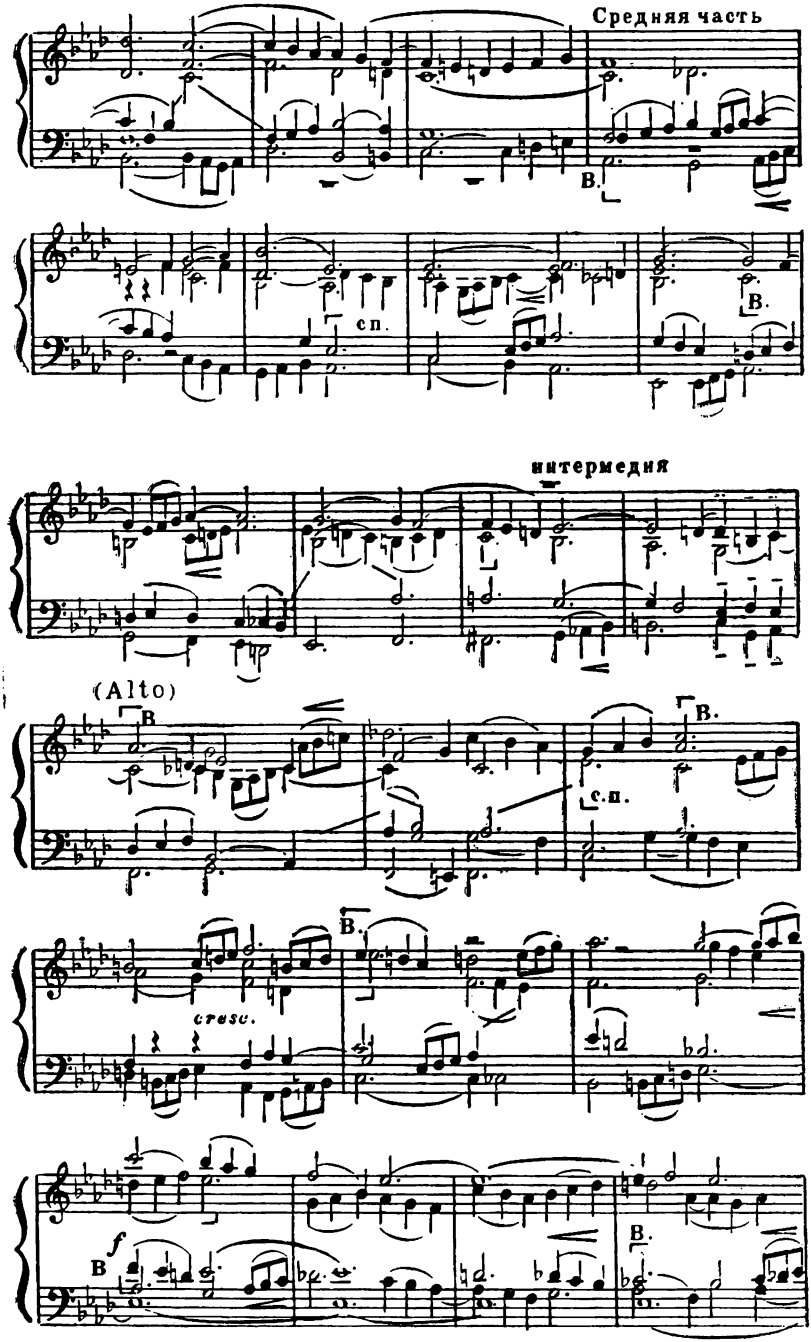
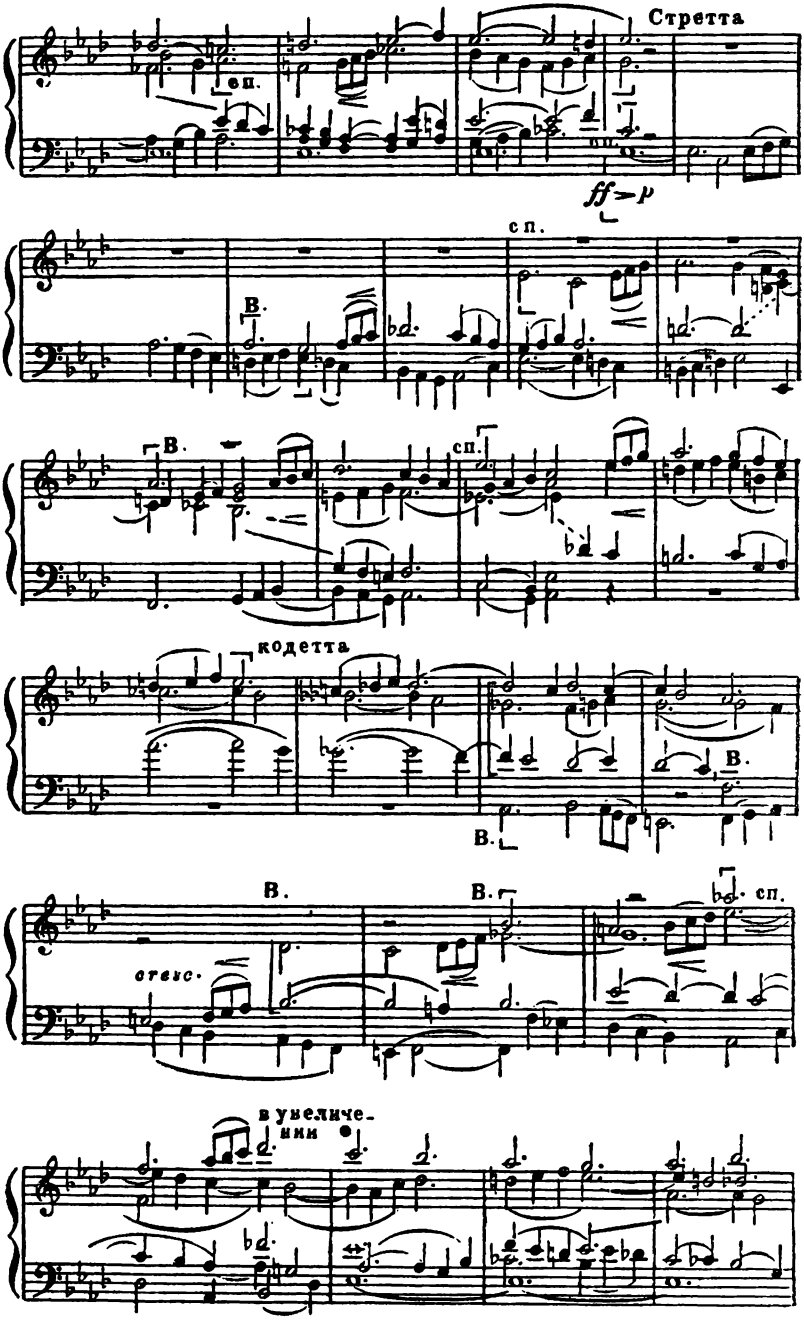
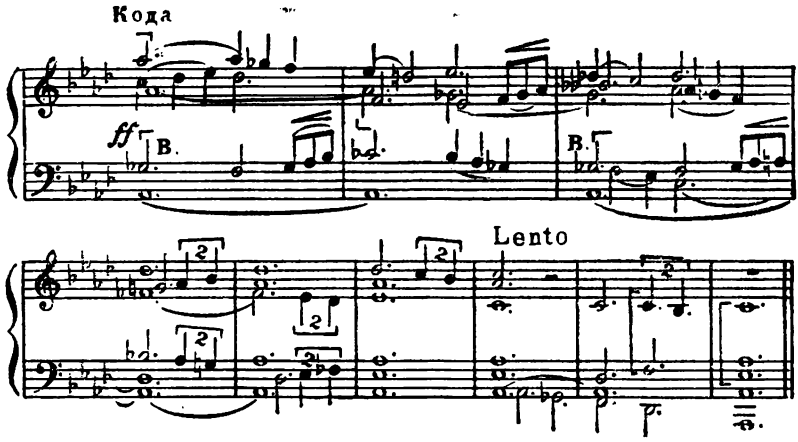
Теперь выпишем пример пятиголосной фуги, также устойчиво-тональной, за исключением некоторых эпизодических отклонений, как это, впрочем, отмечалось и у И. С. Баха в его II_1, II_8. Было бы небесполезно учащемуся выписать себе этот пример в виде партитуры.

Порядок чередования темы и вождя тот же самый: вождь, спутник, вождь, спутник, вождь.

Следовательно, средняя часть должна бы начаться спутником; во избежание этого в экспозиции дается еще добавочное вступление, которое хотя в виде исключения и проводится в том же голосе, но отделено небольшой кодеттой и помещено в другом регистре; это вступление производит впечатление появляющегося нового, шестого голоса.

Средняя часть, таким образом, начинается с вождя. В третьем и четвертом вступлениях, как и в дальнейшем, вождь проводится подряд два раза (в разных голосах). Как отмечалось выше, такие отступления от строгого чередования вождя и спутника в средней части возможны, а в заключительной, где в первую очередь преследуется стреттное проведение тем, такое одноименное проведение часто и необходимо.

В фуге два органных пункта, причем на заключительной удержанной тонике введен добавочный, 6-й голос, который и проводит тему в последний раз, что является, разумеется, только индивидуальной деталью:

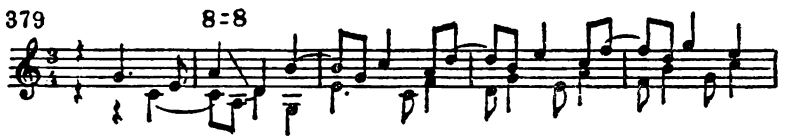
«Школьный образец» пятиголосной фуги:

Средняя часть
интермедия
(Alto)
cresc.
f

Стретта
сп.
ff>p
сп.
В.
В.
сп.
кодетта
В.
В.
В.
В.
сп.
стекс.
в увеличе-
нии

Характерная для всей фуги ритмическая фигура триолей в теме неизменно подчеркивается как бы «подсказом» — такой же триолью у одного из предшествующих голосов.

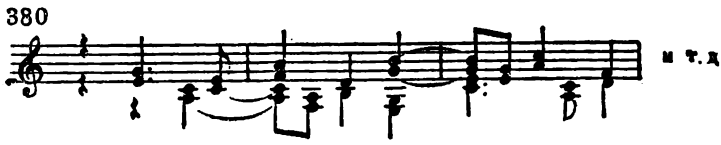
Это, разумеется, не может быть сочтено за удержанное противосложение, но отрицать полифоническое значение такого приема не приходится (это в свое время отмечал и Н. Римский-Корсаков).

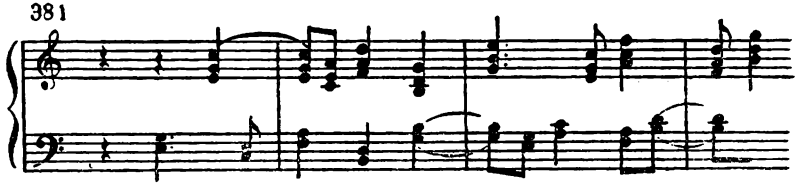
Мы видели, как обогащается контрапунктическими возможностями тема, обработанная предварительно в каноне, вместе со своим ответом (см. главу о стретте).

Если при этом тема и ответ будут скомпонованы одновременно в двойном контрапункте октавы, децимы и дуодецимы, то, как известно, в таком контрапункте можно автоматически ввести еще и добавочные, параллельно идущие с голосами, несовершенные консонансы: терции и сексты, а также движение секстаккордами.

Замечательный пример применения именно такого богатого по звучанию и экспрессии полифонического приема продемонстрировал А. Глазунов в своей *C-dur*'ной пятиголосной фуге (ор. 101 № 4).

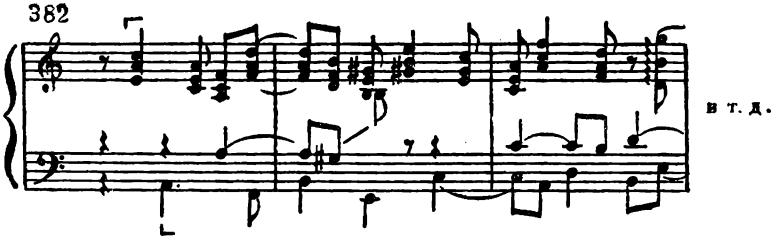
Основные приемы подобного обрастания добавочными голосами очень просты и понятны. Сначала пишется основное двухголосие в двойном контрапункте децимы прежде всего (поскольку данный контрапункт может оказаться и самым опасным):

удваивая затем оба голоса терциями, получим в итоге:

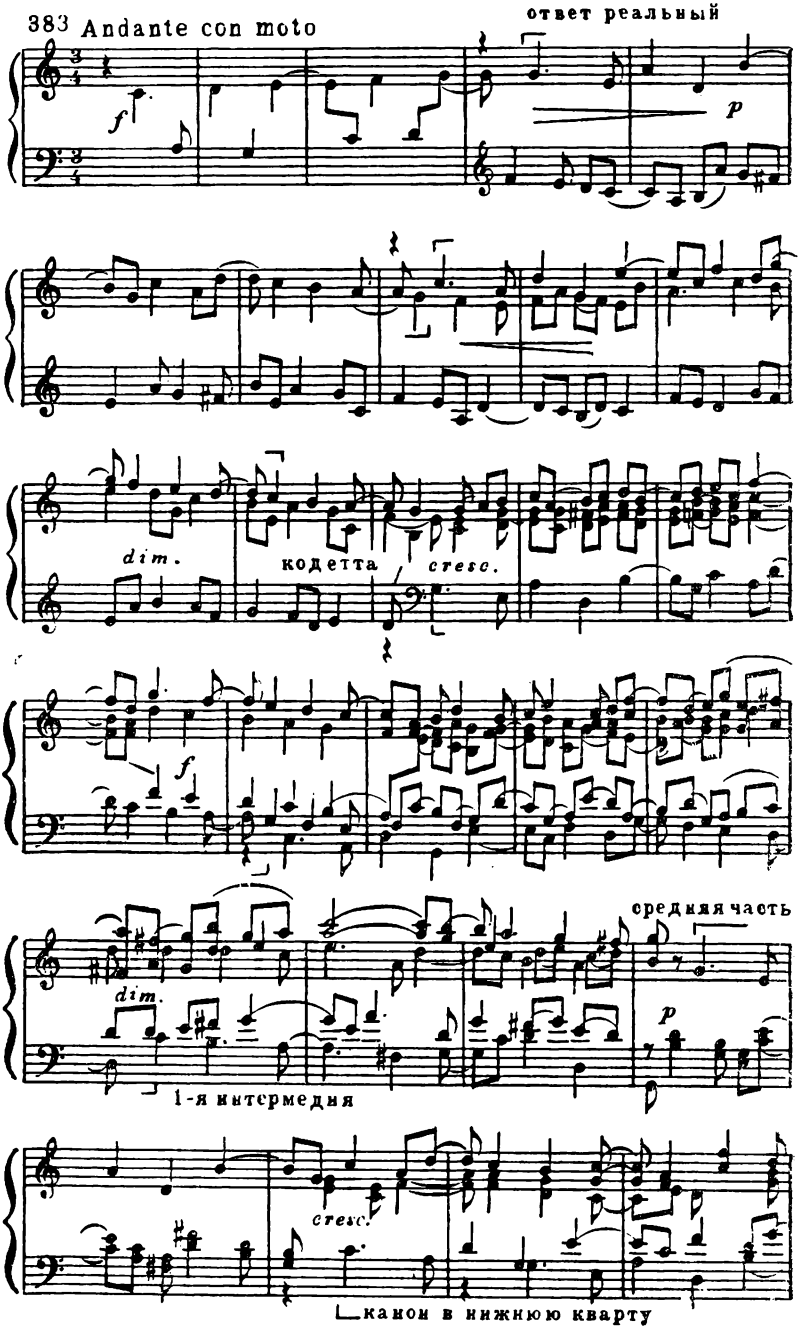
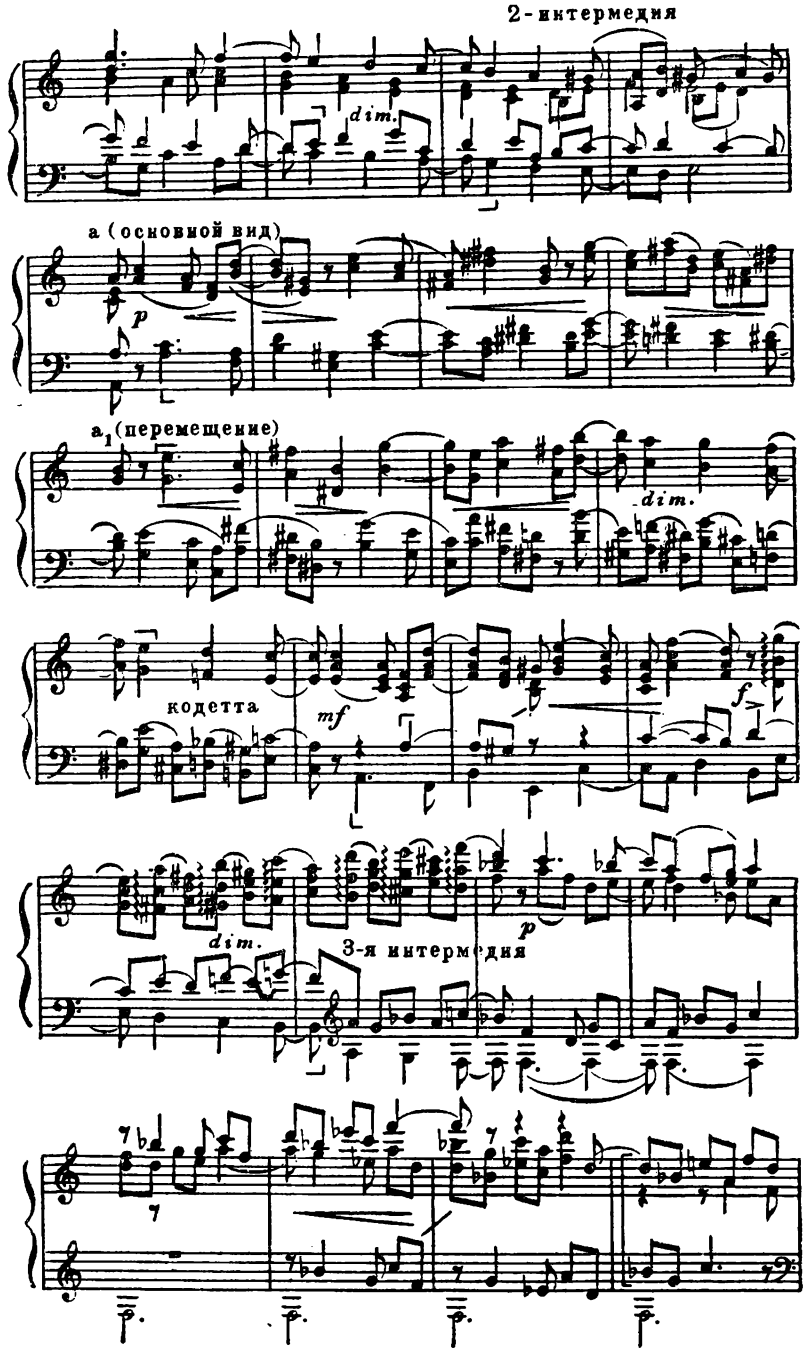
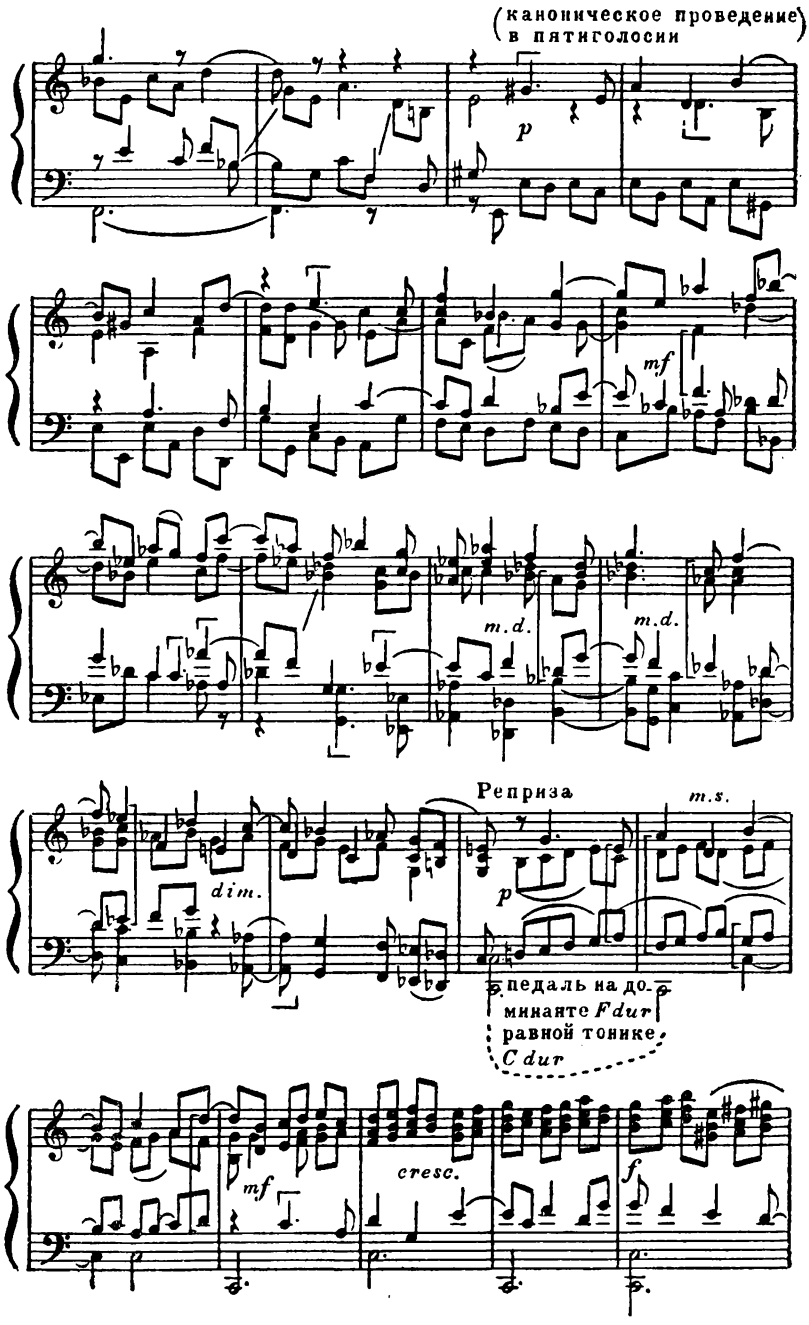
380

Если же переместить оба голоса при октавном показателе и затем один из них удвоить терцией, а другой и терцией и секстой одновременно (что создает параллельные секстаккорды), то начальное двухголосие преобразится следующим образом:

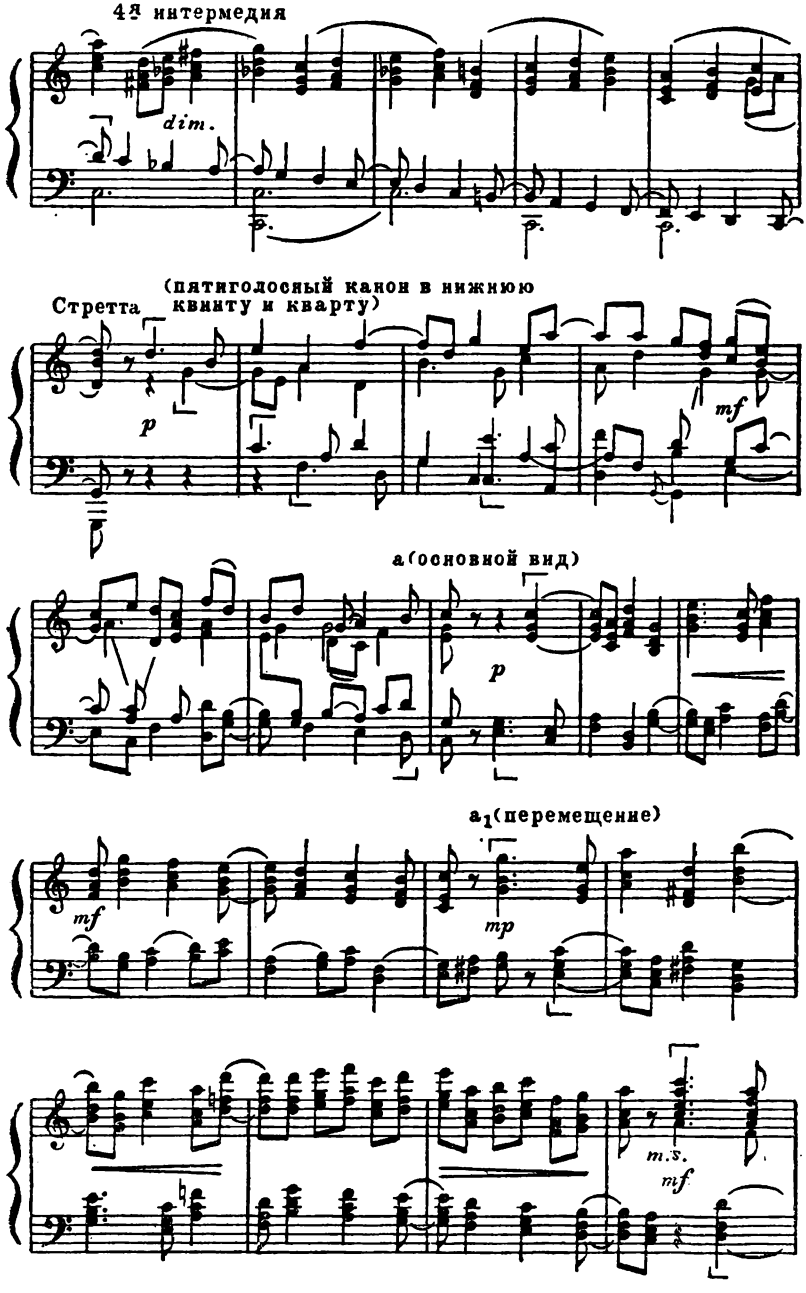
381

Подчеркнутые в предварительном двухголосном наброске октавы в противоположном движении непозволительны лишь в двухголосии; в пятиголосном же сложении такие октавы вполне допустимы.

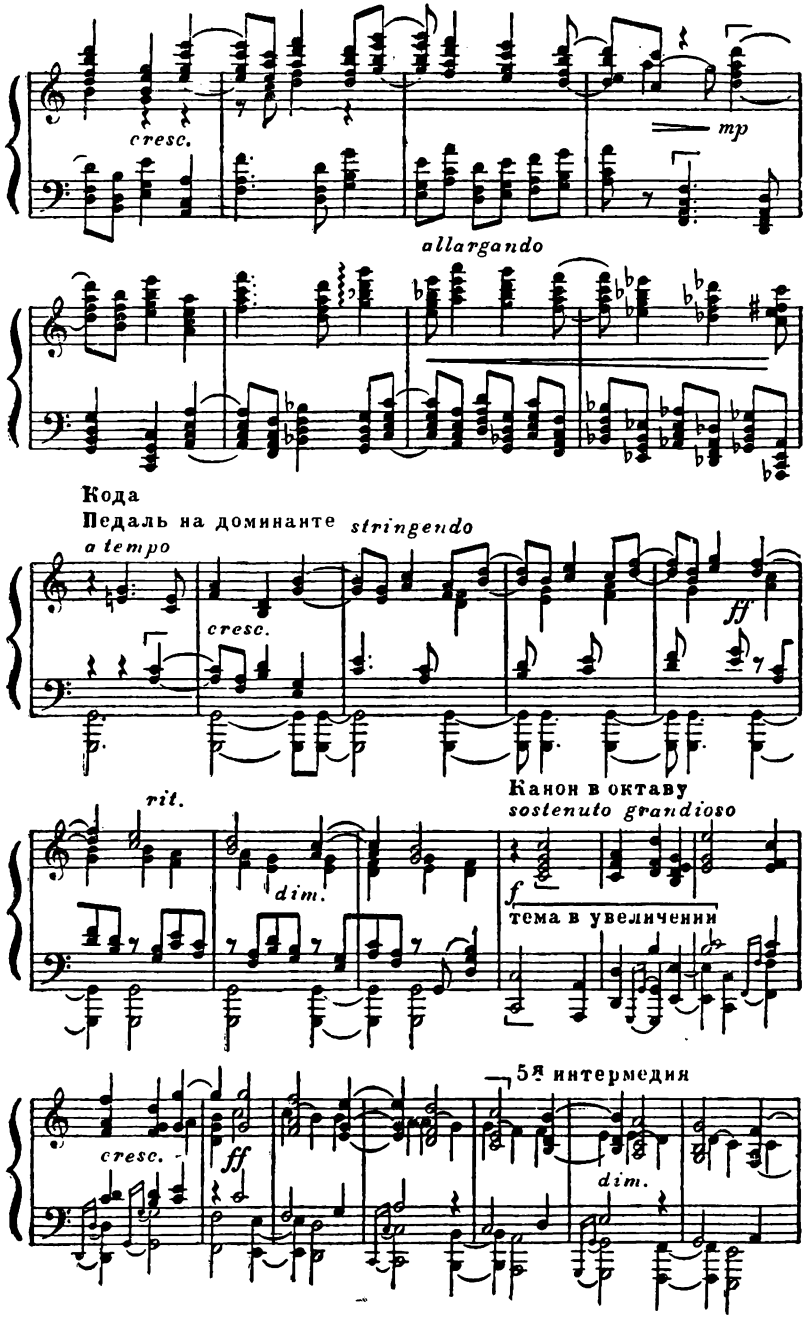
Таково же происхождение и следующего противосложения к теме:

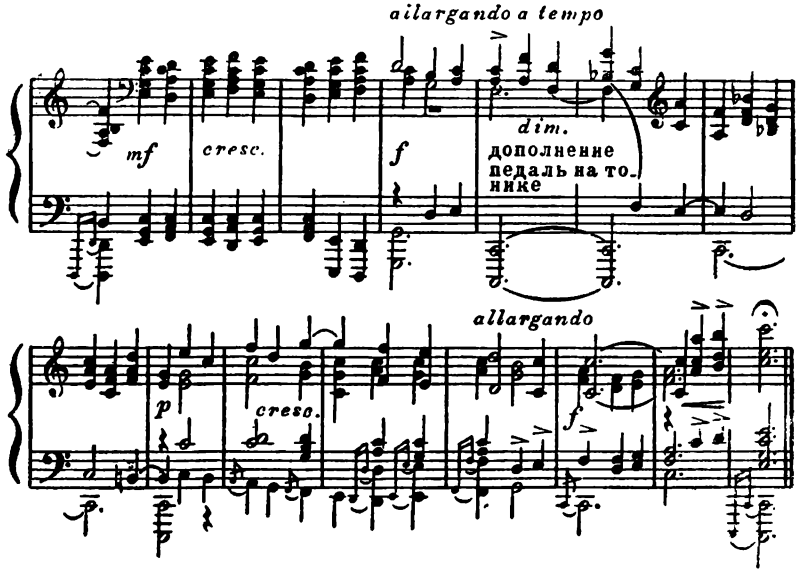
382



То мастерство, с каким в постепенном нарастании и уплотнении проведена фуга, настолько поучительно, что привести эту фугу полностью, с попутным кратким ее анализом, будет небесполезным для учащихся. Написана фуга в трехчастной форме, с органными пунктами на доминанте и тонике в главном строе, а также (в средней части) тоники и доминанты строя *F-dur*:

383 Andante con moto
ответ реальный
f
p
dim.
кодетта
cresc.
f
средняя часть
dim.
p
1-я интермедия
cresc.
канон в нижнюю кварту

2-интермедия
dim.
a (основной вид)
p
a1 (перемещение)
dim.
кодетта
mf
f
dim.
3-я интермедия
p

(каноническое проведение в пятиголосии)
p
mf
m.d.
m.d.
Реприза
m.s.
dim.
p
педаль на доминанте Fdur равной тонике Cdur
mf
cresc.
f


4я интермедия
dim.
Стретта
(пятиголосный канон в нижнюю квинту и кварту)
p
mf
a (основной вид)
p
a1 (перемещение)
mf
mp
m.s.
mf


cresc.
mp
allargando
Кода
Педаль на доминанте
stringendo
a tempo
cresc.
ff
rit.
Канон в октаву
sostenuto grandioso
dim.
f
тема в увеличении
5я интермедия
cresc.
ff
dim.



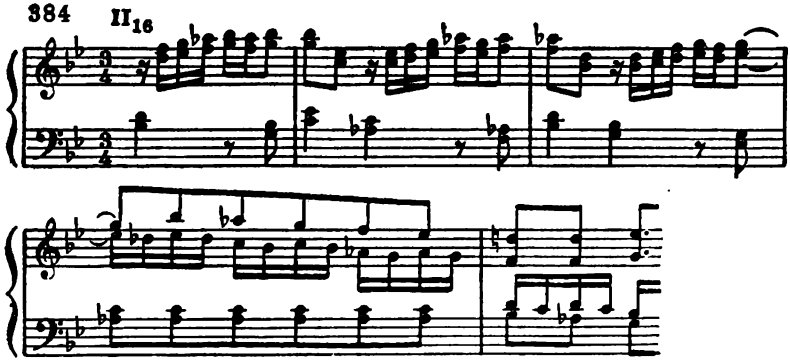
Учащемуся следует фугу выписать себе в виде партитуры. Прием, нами разобранный, послуживший основой этой величественной фуги, представляет один из любимых приемов С. Танеева и применялся им не только при сочинении фуги, но и в компонировании свободного сочинения, как, например, его струнных и фортепианных ансамблей. Такие музыкальные произведения построены на той или иной контрапунктической комбинации, в которой, как в фокусе линзы, собрана вся сущность произведения и к которой стремится в течение всей пьесы постоянно нарастающая сложность тематической обработки.

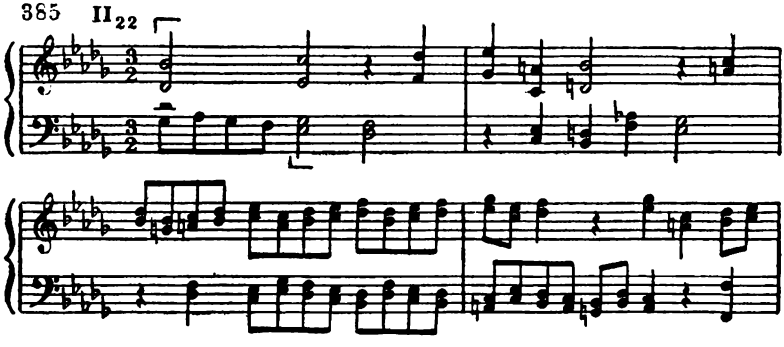
СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ В ФУГАХ И. С. БАХА

В фугах И. С. Баха мы также имеем прекраснейшие образцы, в построении которых можно обнаружить подобные же приемы и методы.

Так, в его фугах *g-moll* и *b-moll* (II_{16} и II_{22}) нетрудно увидеть постепенное обогащение и уплотнение звучания за счет терцовых удвоений голосов и, как правило, при комбинировании нескольких двойных контрапунктов.

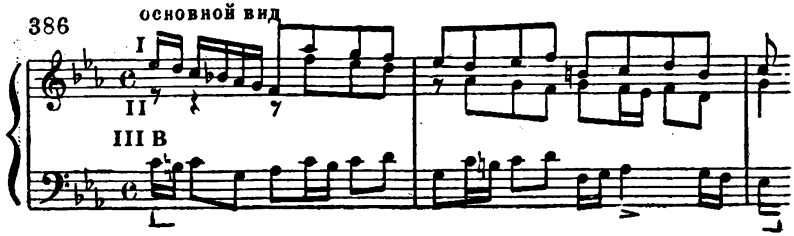
В фуге *g-moll* терцовым удвоениям подвергается и сама тема, и удержанное противосложение к ней при сложном контрапункте, объединяющем двойные контрапункты октавы, децимы и дуодецимы:

384 II_{16}

В фуге *b-moll*, с ее стройной и развитой темой и выразительным удержанным противосложением, мы имеем обильную тематическую обработку за счет обратимости темы, противосложения и канонических приемов. В конце фуги дается «обратный» канон на тему при терцовом и секстовом удвоении голосов:

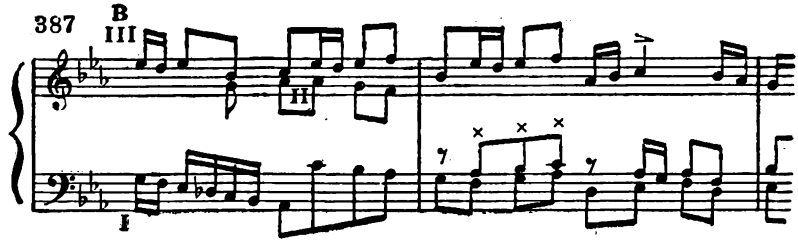
385 II_{22}

Учащийся, проанализировав данные две фуги, сам легко проследит тот постоянный ход проведений, который, неизменно усложняясь и нарастая, приводит к выписанным здесь отрывкам как к своему логическому завершению.

В то же время эти отрывки являются несомненным первичным источником обоих произведений — их основными идеями.

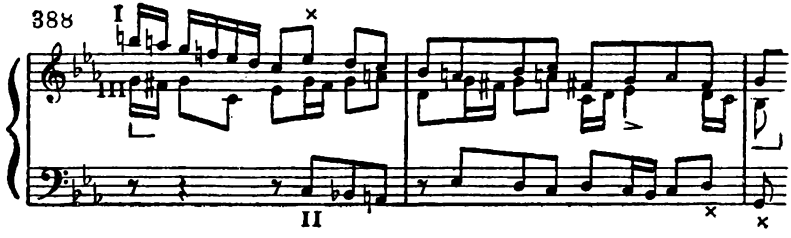
Совершенно иначе, более «автоматично» пользуются сложным контрапунктом в фугах с двумя удержанными противосложениями (кстати сказать, обычно только одно из этих противосложений получает значение контрастно-самостоятельное). Так, например, в трехголосной фуге *c-moll* (I_2) ее тема и оба удержанные противосложения написаны в тройном контрапункте октавы:



Из перемещений взяты И. С. Бахом наиболее благополучные, как, например, в начале средней части:

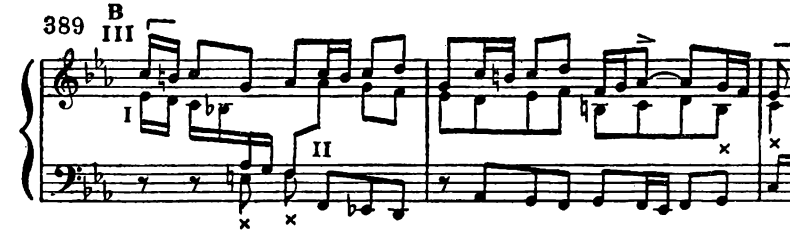


Здесь перемещение транспонировано в *Es*; римскими цифрами отмечены перемещаемые голоса. Как видно, второй голос при перемещении слегка изменился, но не потерял, однако, своего ритма. Следующее проведение в той же средней части:



В этом отрывке изменены две заключительные ноты второго голоса в целях более удобного подведения каданса, а первый голос перенесен в более удобный регистр на интервал терции вместо следуемой д е ц и м ы (из исполнительских соображений).

Затем в репризе еще новое перемещение:

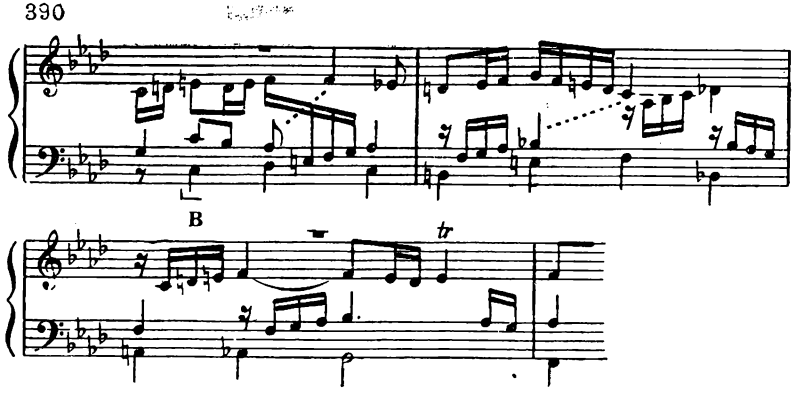


Здесь легкое, несущественное изменение второго голоса сделано в целях лучшего подхода к кадансу.

В заключительном проведении — вариант основного вида. Эта фуга является типичным образцом фуги с удержанным в двух голосах противосложением.

В четырехголосной фуге I_{12} оба противосложения настолько ритмически самостоятельны, что, легко фиксируясь в памяти слушателя, вызывают представление о побочных темах, постоянно сопутствующих главной теме:

390

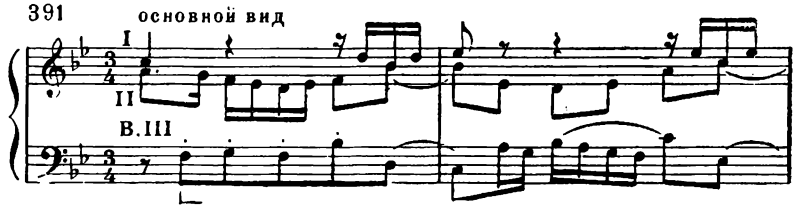


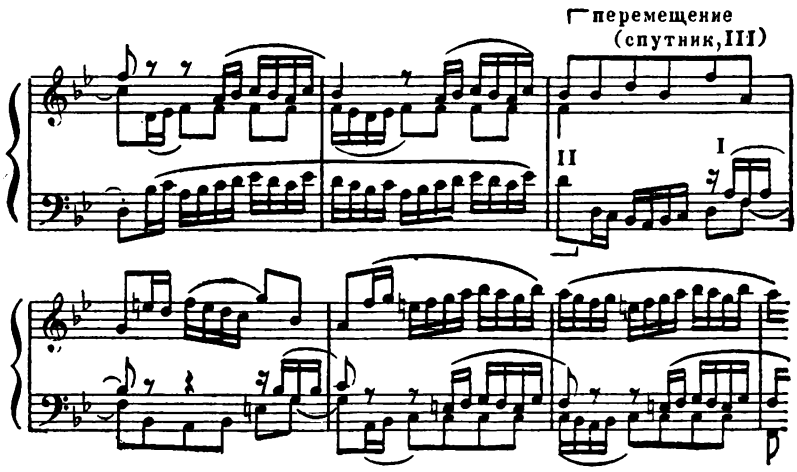
В следующем, четвертом проведении (13—15-м тактах) мы имеем основную редакцию четверного контрапункта октавы, производный вариант которой находим в 27—29-м тактах (с несущественными изменениями в отдельных последованиях).

В трехголосной фуге *B-dur* (I_{21}) — два удержанных противосложения с достаточно отличными друг от друга мелодиями (но прекрасно связанными с главной темой), которые приближают произведение к тройной фуге (см. следующую главу).

Вот основной вид четырехтакта, написанного в тройном контрапункте, имеющем в следующем четырехтакте свою первую перестановку голосов:

391





В дальнейшем использованы еще четыре перестановки. Трудность сочинения таких фуг заключается в создании искусного тройного или четверного контрапункта, служащего затем для различных перестановок, а также в умении естественно и гладко «подойти» к заранее приготовленным перестановкам голосов.

Фуги с удержанным или удержанными противосложениями в принципе и по своим техническим особенностям вплотную подводят нас к двойным и тройным фугам.

Задания. 1) Писать четырехголосные фуги с удержанным противосложением (при разных *Iv*) для фортепиано или вокальные с сопровождением фортепиано.

2) Писать трехголосные фуги с двумя удержанными противосложениями для фортепиано или струнного трио.

3) Писать пятиголосные фуги для фортепиано или хора.

XI. ДВОЙНАЯ И ТРОЙНАЯ ФУГА

ОБЩИЕ ПОНЯТИЯ

В отличие от фуг с одной темой, называемых простыми, фуга с бóльшим числом тем называется: двойной, если она имеет две темы, тройной или четверной, если, соответственно, фуга построена на три и четыре темы и т. д.

Как уже было выше сказано, темы двойной или тройной фуги предварительно сочиняются одновременно в одном из видов двойного или тройного контрапункта, чаще всего в двойном контрапункте октавы.

Остановимся на двойной фуге.

Существуют два типа проведения тем в двойной фуге: 1) тип совместного проведения в самом начале фуги и 2) тип раздельного друг от друга проведения с выписываемыми отдельно экспозициями для каждой темы.

При совместном проведении обе темы появляются попарно и поэтому лучше всего укладываются в четырехголосие (в вокальных же фугах — исключительно четырехголосно).

Раздельное же проведение тем одинаково годно как для трехголосных фуг, так и для фуг с бóльшим числом голосов.

А так как мы, в порядке постепенности, ознакомление с двойными фугами начнем в трехголосном их построении, то, следовательно, очередная наша задача — рассмотреть двойные фуги типа раздельного проведения тем.

В таких фугах экспозиция главной темы не рознится от таковой же в простой фуге; точно так же идет своим порядком и средняя часть (обычно очень сжатая), которая может завершиться органным пунктом на доминанте.

Вслед за средней частью первой темы вступает изложение второй темы, имеющей свою собственную экспозицию, а также и среднюю часть, в тональностях, близких к главной, а иногда и в главной.

Из сказанного явствует, что двойная фуга такого типа составляется как бы из двух противополагавшихся друг другу фуг и что поэтому лаконичность изложения тут будет очень уместна.

Особенно это необходимо в изложении второй темы, где часто допускается неполное проведение со свободным вступлением голосов в любой интервал, в виде фугато. Тем не менее, как и в предшествующих примерах, мы в «школьных» наших образцах будем придерживаться более строгого письма.

В стретте, перед которой желателен органный пункт на доминанте, обе темы проводятся совместно с неизбежными тут перестановками в голосах; при этом каждую из тем можно проводить также самостоятельно в форме стретты.

Нередко завершается фуга на органном пункте тоники главного строя.

Итак, вот та схема построения двойной фуги раздельного проведения, которой мы будем вначале строго придерживаться:

Экспозиция и средняя часть главной темы (вместо средней части может быть и контрэкспозиция).

Органный пункт на доминанте (может и не быть).

Экспозиция и средняя часть второй темы (в близком к главному строю или в главном).

Органный пункт на доминанте основной тональности.

Заключительная часть (соединение обеих тем и стреттное их проведение, в отдельности каждой и вместе обеих тем — «двойная» стретта).

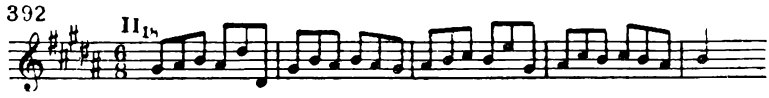
Кода — органный пункт на тонике (необязательно).

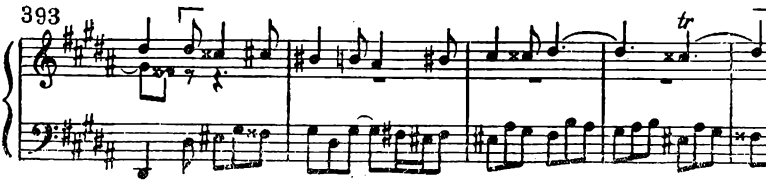
Фуги *W. Kl.*, как сочинения, преследующие прежде всего художественные цели, а не педагогические, в значительной части своей отходят от требований чисто учебного порядка, что и отмечалось здесь неоднократно.

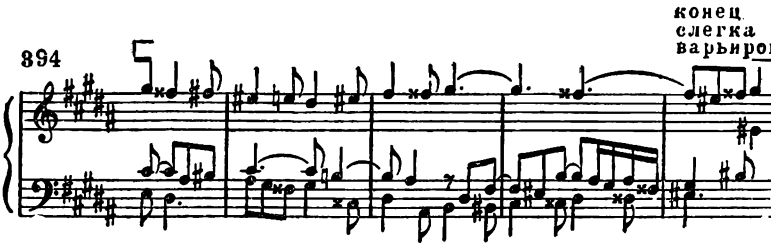
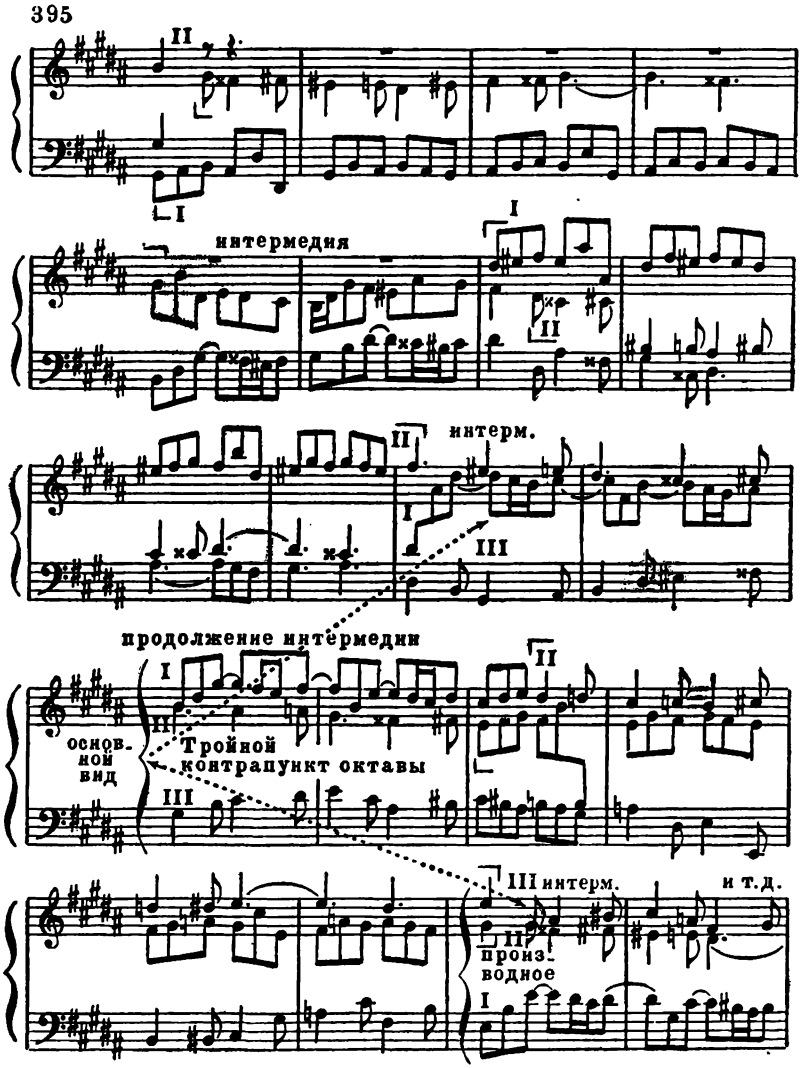
ДВОЙНЫЕ И ТРОЙНЫЕ ФУГИ И. С. БАХА

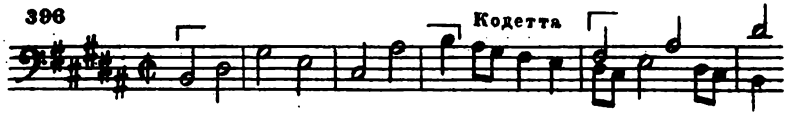
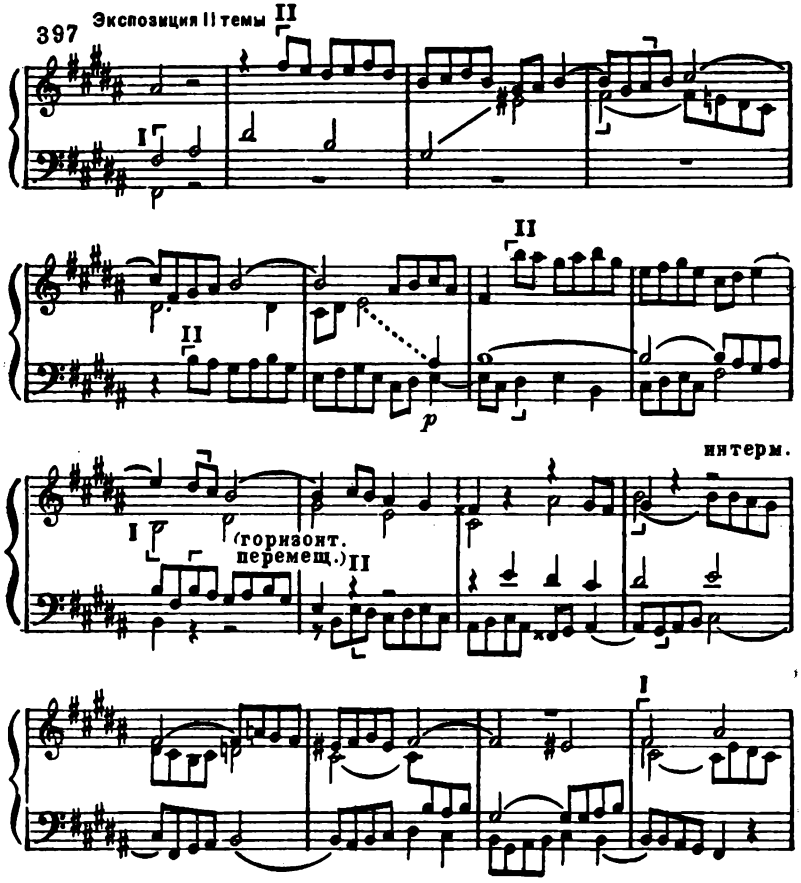
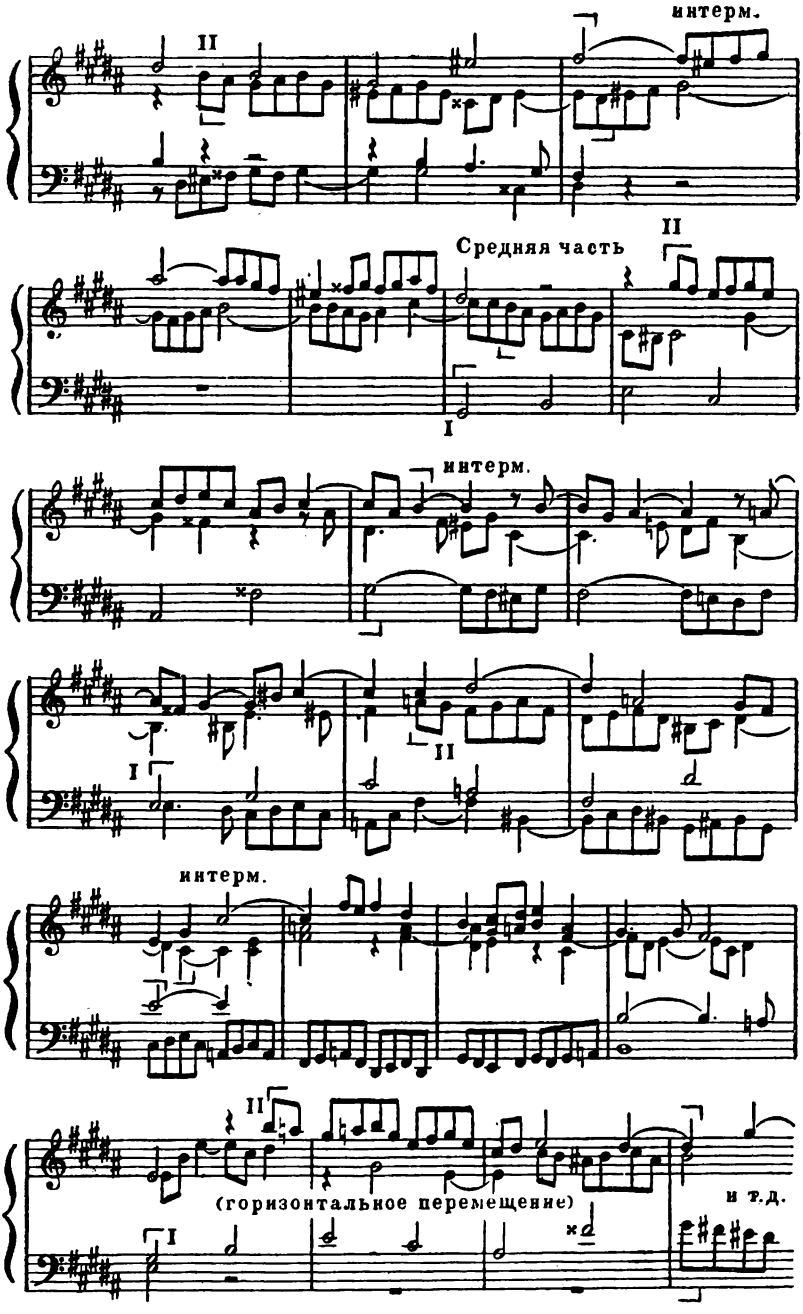
В двойных и тройных фугах И. С. Баха отступления от принятых «школьных образцов» еще более очевидны, чем в его простых фугах, что нисколько не умаляет их художественных достоинств. Но если И. С. Бах в своих свободных сочинениях умышленно сокращает проведение второй темы или, избегая громоздкости в изложении, совсем обходится без экспозиций для двух побочных тем тройной фуги, то из этого никак не следует, что можно объявлять эти фуги простыми фугами с одним или двумя удержанными противосложениями, притом появляющимися после экспозиции главной темы (Праут, «Фуга», параграфы 147 и 172).

Впрочем, двойная фуга II_{18} по своей форме довольно полно отвечает тем требованиям, которые обязательны для наших учебных работ, почему мы ее особо рекомендуем.

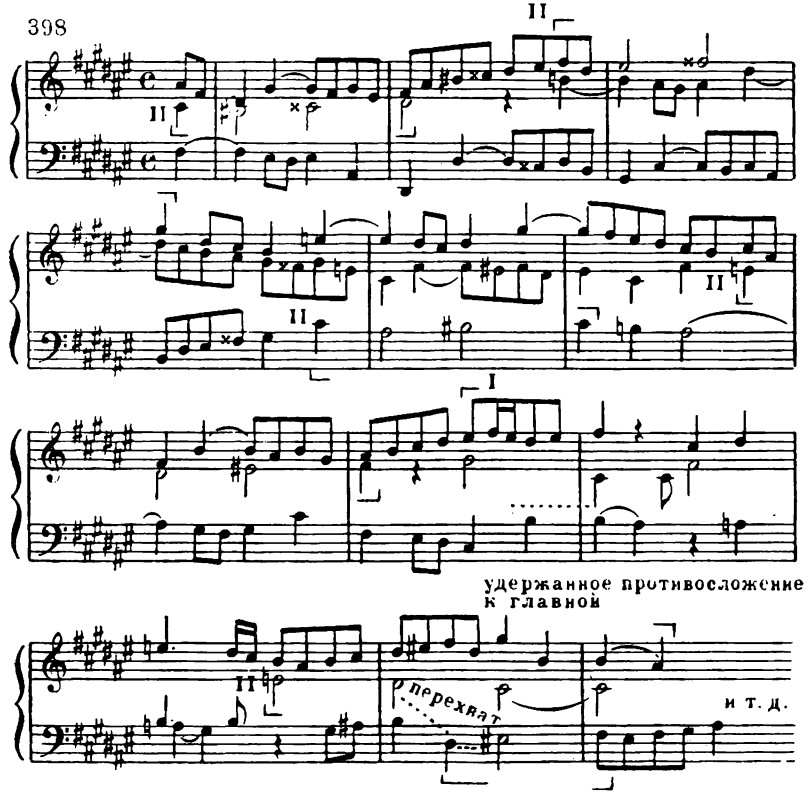
В этой фуге, с несколько растянутой для двойной фуги темой (ввиду ее построения из двух двутактов), завершающейся на медианте в 5-м такте:

после экспозиции следует изложение контрэкспозиции с несколько произвольным порядком вступлений голосов: вождь проводится дважды подряд: в конце экспозиции (в басу) и в начале контрэкспозиции (в альту). Для равновесия в контрэкспозиции проводится дважды подряд спутник: сначала — в басу, а затем — в сопрано.

После добавочного проведения главной темы в басу, на половинном кадансе появляется вторая тема, отличающаяся от главной хроматическим построением и более покойным ритмом:

Как видно, проведение второй темы начинается не с вождя, а со спутника, что для учащегося в его работах, конечно, необязательно.

Вождь вступает у альта, после однотактной кодетты. Далее после такой же кодетты вновь вступает вождь в басу, но уже в новой тональности: вместо *gis—cis*. Ему отвечает спутник в сопрано; это четвертое, дополнительное проведение второй темы связано с тональными моментами — необходимо укрепить главную тональность после отклонений в доминанту и субдоминанту:

После короткого органного пункта на доминанте вступает заключительная часть с совместным проведением двух тем:

В дальнейшем — еще два последних совместных проведения вождей обеих тем перед заключением в новых комбинациях.

Фуга II_{23} (четырехголосная) отличается бóльшей свободой в проведении тем. Напомним ее главную тему:

Экспозиция следует нормально, причем главная тема имеет удержанное противосложение, очень своеобразное по мелодическому рисунку и ритму, оно даже заходит выше сопровождаемой темы (перекрещивание). Затем, после добавочного вступления вождя в басу, проводится экспозиция второй темы с продолжающимся совместным проведением также и главной темы (но уже без противосложения, которое утрачивается и в дальнейшем):

интерм.
II
Средняя часть
II
I
интерм.
I
II
интерм.
II
(горизонтальное перемещение)
I
и т.д.

Дальше идет большая интермедия, приводящая к р е п р и з е, в которой обе темы совместно и раздельно проводятся еще п я т ь р а з.

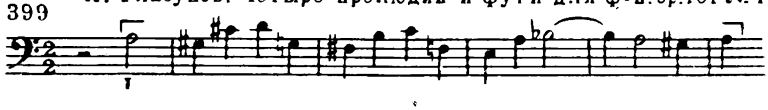
Делается, таким образом, понятным, почему в фуге пропущена с а м о с т о я т е л ь н а я экспозиция второй темы; от этого фуга, несколько отступающая от обычного баховского лаконизма, только выигрывает. Остальные двойные фуги из *W. Kl.* написаны в еще более свободной форме. Так, фуга II_4 имеет неполное проведение второй темы и притом в произвольных интервалах вступлений. Фуга II_{13} представляет промежуточный тип между простой и двойной фугой. После экспозиции главной темы имеется ясно выраженное проведение второй темы:

В этой фуге в дальнейшем развитии проводится самостоятельно в различном полифоническом окружении и главная тема с ее удержанным противосложением, и вторая тема. Так как интервалы вступления второй темы здесь достаточно свободны (а это, в сущности, вообще свойственно изложению вторых тем в фугах И. С. Баха), то такие фуги не всеми признаются за двойные (Э. Праут, «Фуга»).

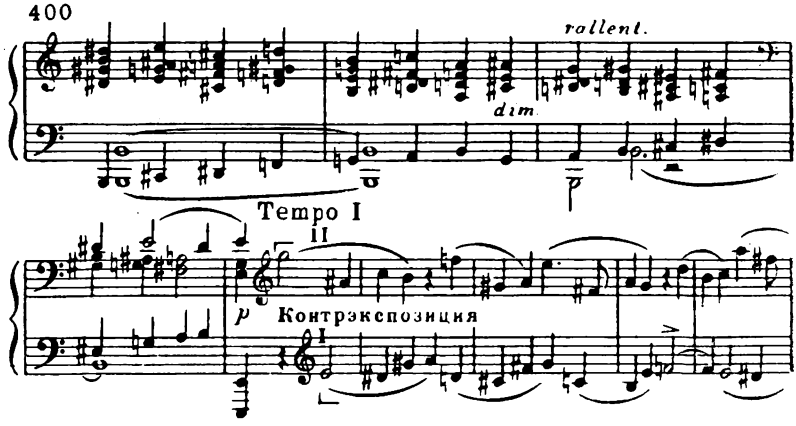
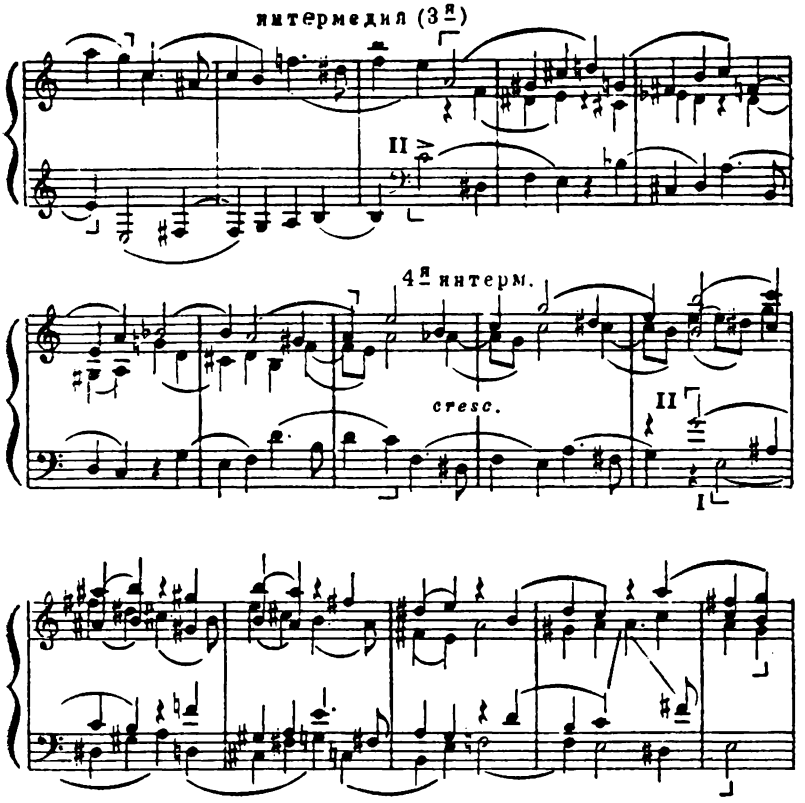
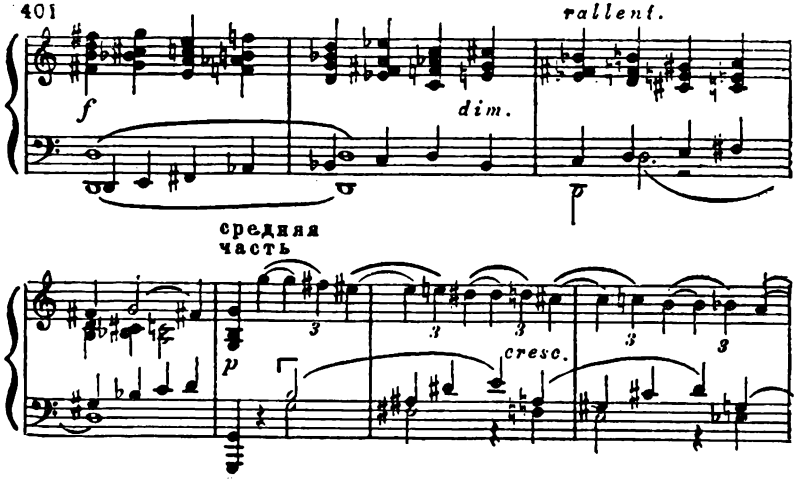
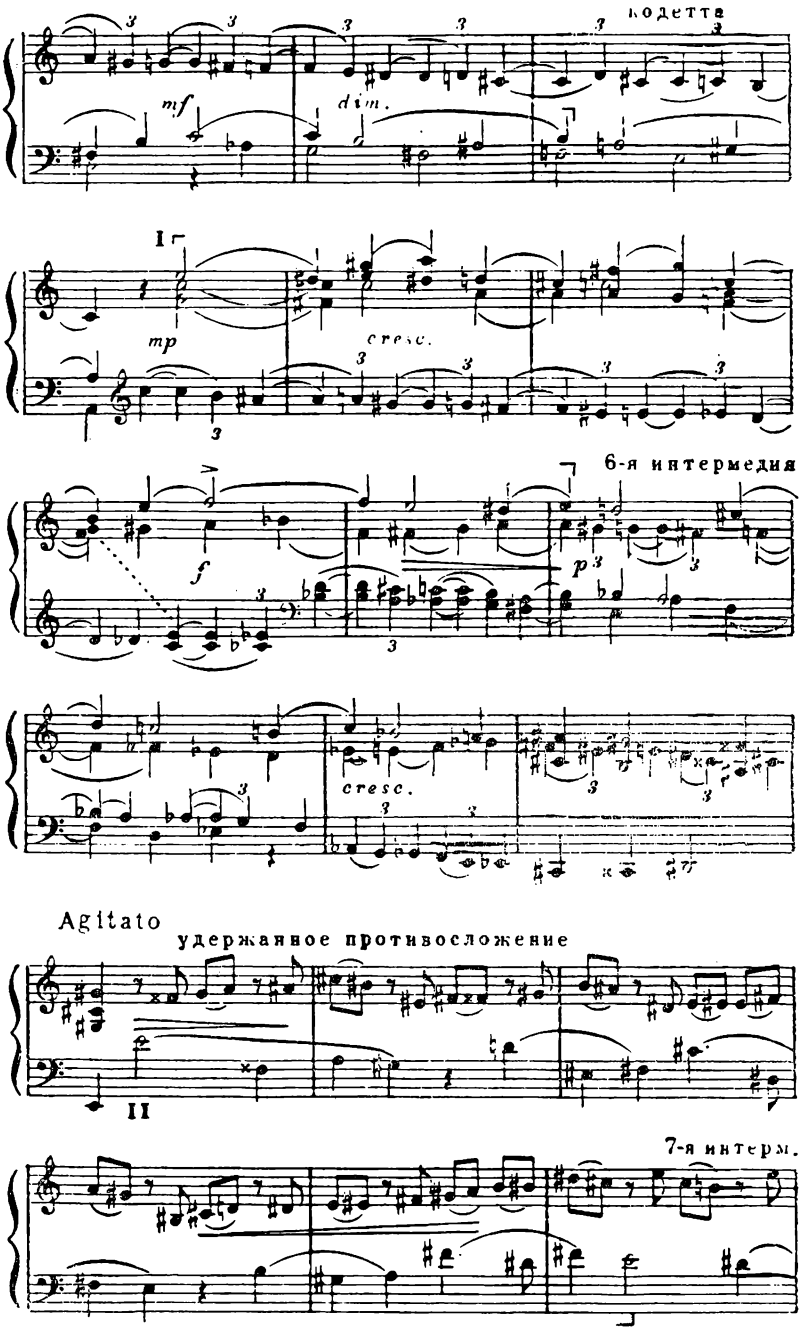
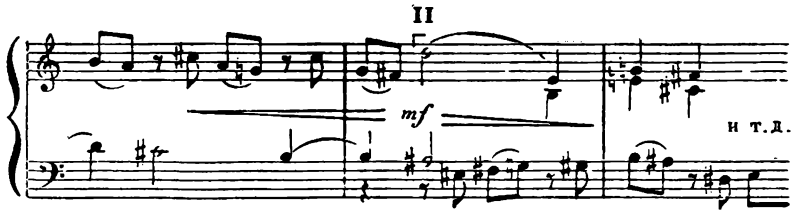
Из четырех фуг ор. 101 А. Глазунова одна — образец пятиголосной простой фуги, остальные три фуги — двойные.

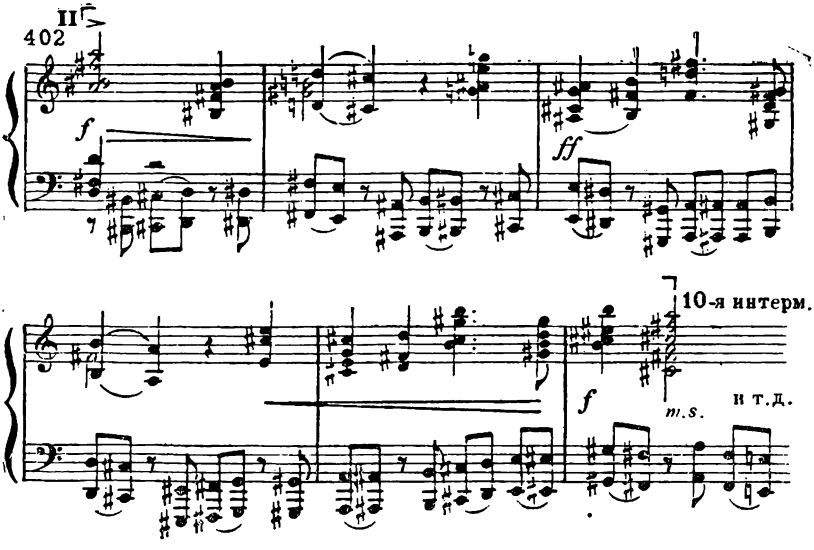
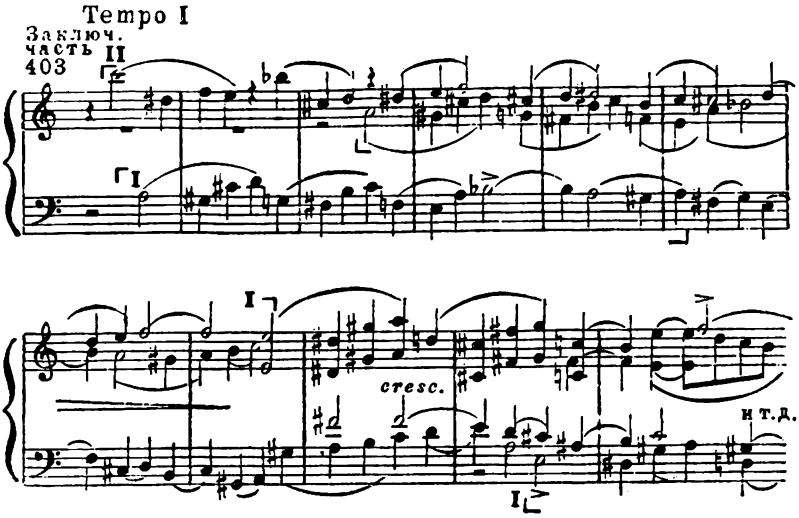
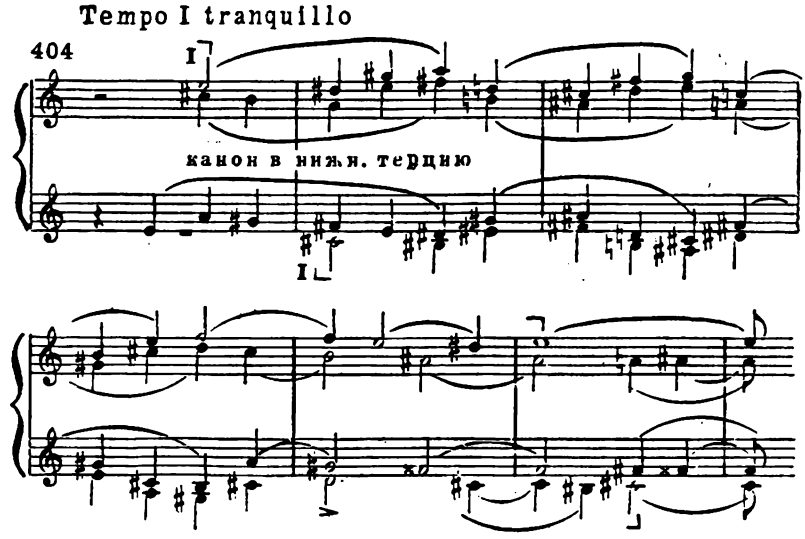
Фуги эти, с преобладанием хроматических мелодий и гармоний и одновременно отсутствием ритмической цветистости в голосах, не могут быть рекомендованы учащемуся к немедленному руководству. Но со стороны формы, в которой они изложены, — строгой и выдержанной — эти фуги заслуживают полного внимания, и к тому же, написанные большим мастером-симфонистом, они являются редкими образцами такого рода музыки и чрезвычайно поучительны как опыт современного инструментально-полифонического письма.

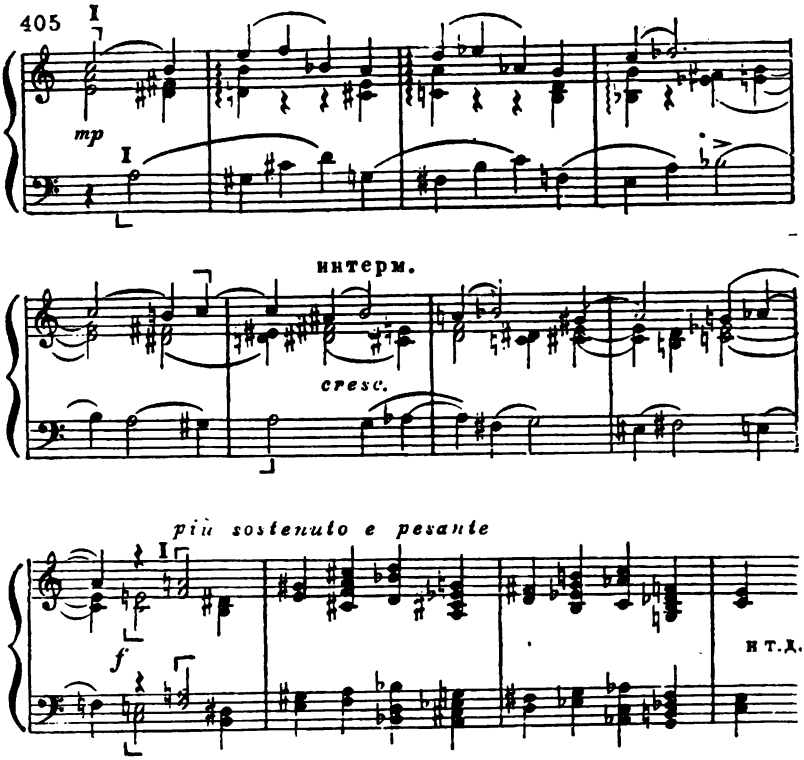
Вот главная тема первой *a-moll*'ной фуги:

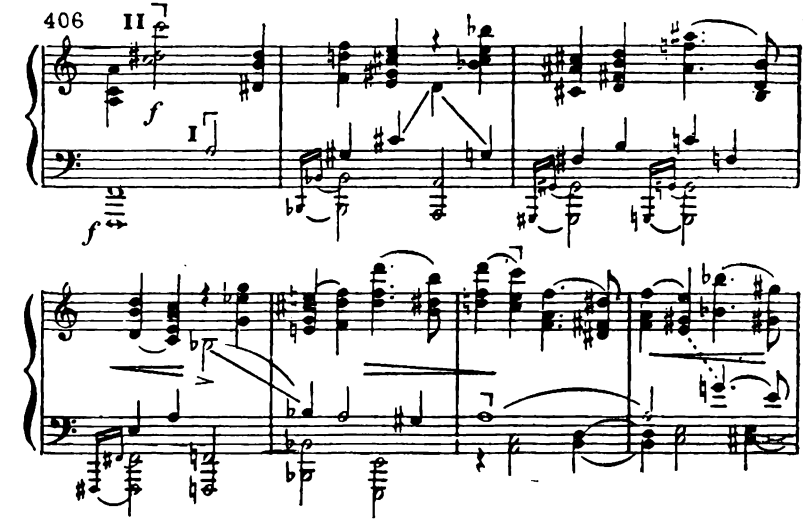
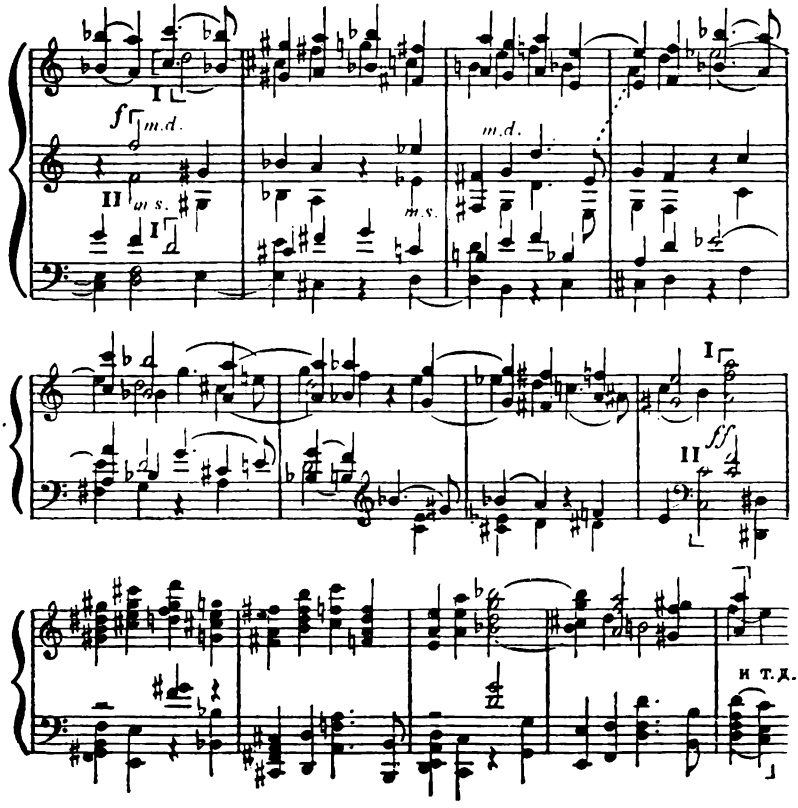
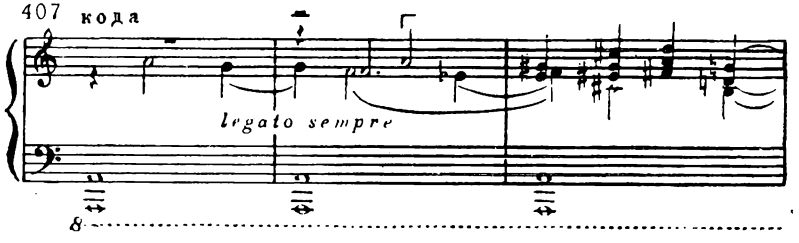
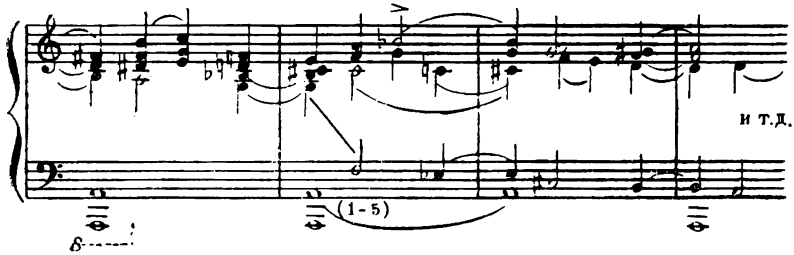
399

А. Глазунов. Четыре прелюдии и фуги для ф-п. ор. 101 № 1

По своей природе тема секвентно-хроматична, что и находит соответственное отражение в ее гармоническом складе. Фуга четырехголосная. Имеет строго построенную экспозицию с прослойками кодетт и интермедий, последняя из которых, после восьмитактного проведения хроматической гаммы в басу, ведет к выдержанной доминанте от доминанты; на ней проходит целотонная гамма, приводящая к контрэкспозиции, где одновременно с главной темой проводится также и вторая тема, отличающаяся скачкообразными интонациями:

400

Затем идет интермедия (5-я), завершающаяся педалью на *d* с повторением той же целотонной гаммы, имеющей назначение расчленять пьесу на ее главные части. Очередной гранью в данном случае будет начало средней части:

кодетта
mf
dim.
I
mp
cresc.
6-я интермедия
f
p
cresc.
Agitato
удержанное противосложение
II
7-я интерм.

Как видно из цитаты, в средней части обе темы излагаются и разрабатываются раздельно, причем каждая из них получает свое индивидуальное по экспрессии и новое удержанное противосложение; эти противосложения вносят контрастные черты в фугу.

Кульминационным моментом средней части мы считаем последнее, яркое проведение второй темы, которая вместе со своим противосложением в результате развития получает такой облик:

Завершается эта часть педалью на доминанте ведущей к большой репризной части, где обе темы вновь соединяются уже в главной тональности и в более сложных полифонических комбинациях:

В дальнейшем течении стреттной обработке подвергается главная тема, основное ядро которой (то есть обработки) можно проследить в *Tempo I tranquillo:*

и дальше — в более тесном каноне: *risposta* — на полтакта ближе (горизонтально-подвижной контрапункт):



Далее вновь появляется целотонная гамма, ведущая к кульминационному пункту всей фуги, где соединение обеих тем ведется с большим напряжением и нарастанием:

Следующая целотонная гамма в басу, ниспадая и вместе стихая (*Calando*), ведет к коде, построенной на органном пункте тоники. Здесь на фоне целотонной гаммы проводится еще раз главная тема:



Проведением второй темы и расширенным плагальным каданс ом завершается эта обширная и содержательная фуга.

Форма фуги очень близка к сонатной форме, если принять во внимание широкое и законченное построение ее отдельных частей, а также их тональные взаимоотношения и общее развитие. Вот схема построения этой фуги:

Главная тональность	Экспозиция	I тема
Тональность доминанты	Контрэкспозиция	I + II тема — побочная
Модулирующая	Средняя часть	разработка I и II тем, проводящихся отдельно друг от друга; педаль на доминанте
Возвращение в главную тональность	Заключительная часть (реприза)	сведение обеих тем и стретта
	Кода	педаль на тонике

Следующая, *cis-moll*'ная фуга, еще в бóльшей степени приближающаяся по своей форме к сонатной, вместе с тем по гармонической структуре главной темы еще более насыщена хроматизмом. Постоянные каскады параллельных секст и терций, то взлетающих, то ниспадающих, рисуют картину разыгравшейся бури и воя ветра, волнения, возбуждения.

Мы можем дать здесь лишь схему построения этой фуги, так как подробный разбор отнимает слишком много места. Итак, вот ее примерная схема:

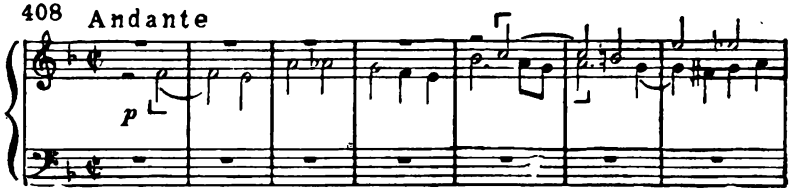
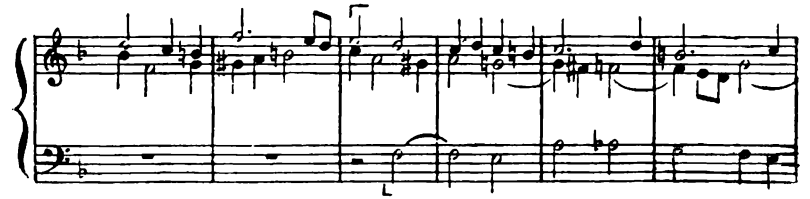
Главная тональность	Экспозиция главной темы	с удержанным противосложением
Тональность доминанты	Экспозиция второй темы	с новым удержанным противосложением, частичным совместным проведением тем и с сохранением нового противосложения в прямом и обратном движении

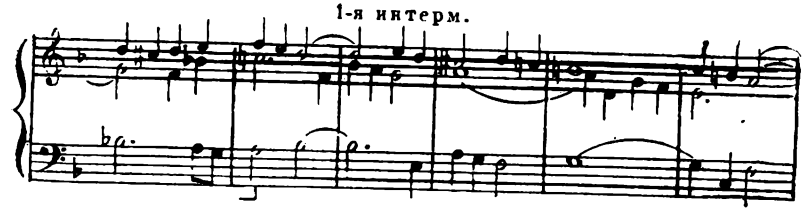
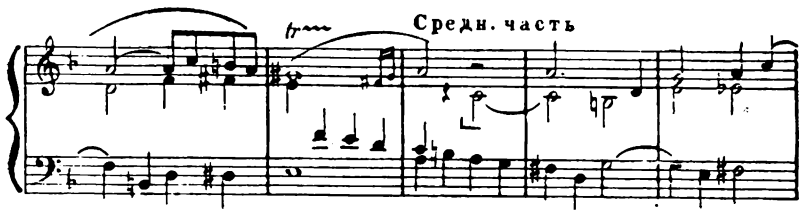
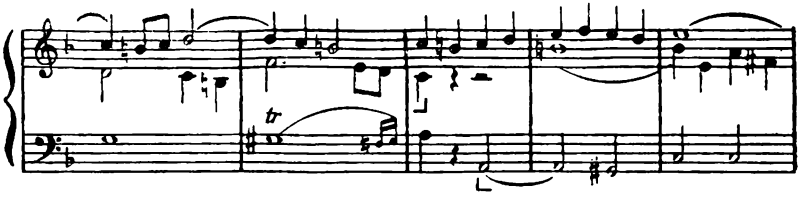
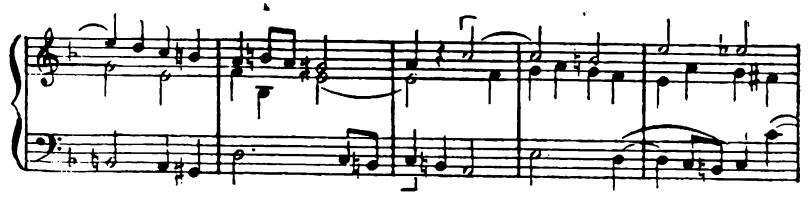
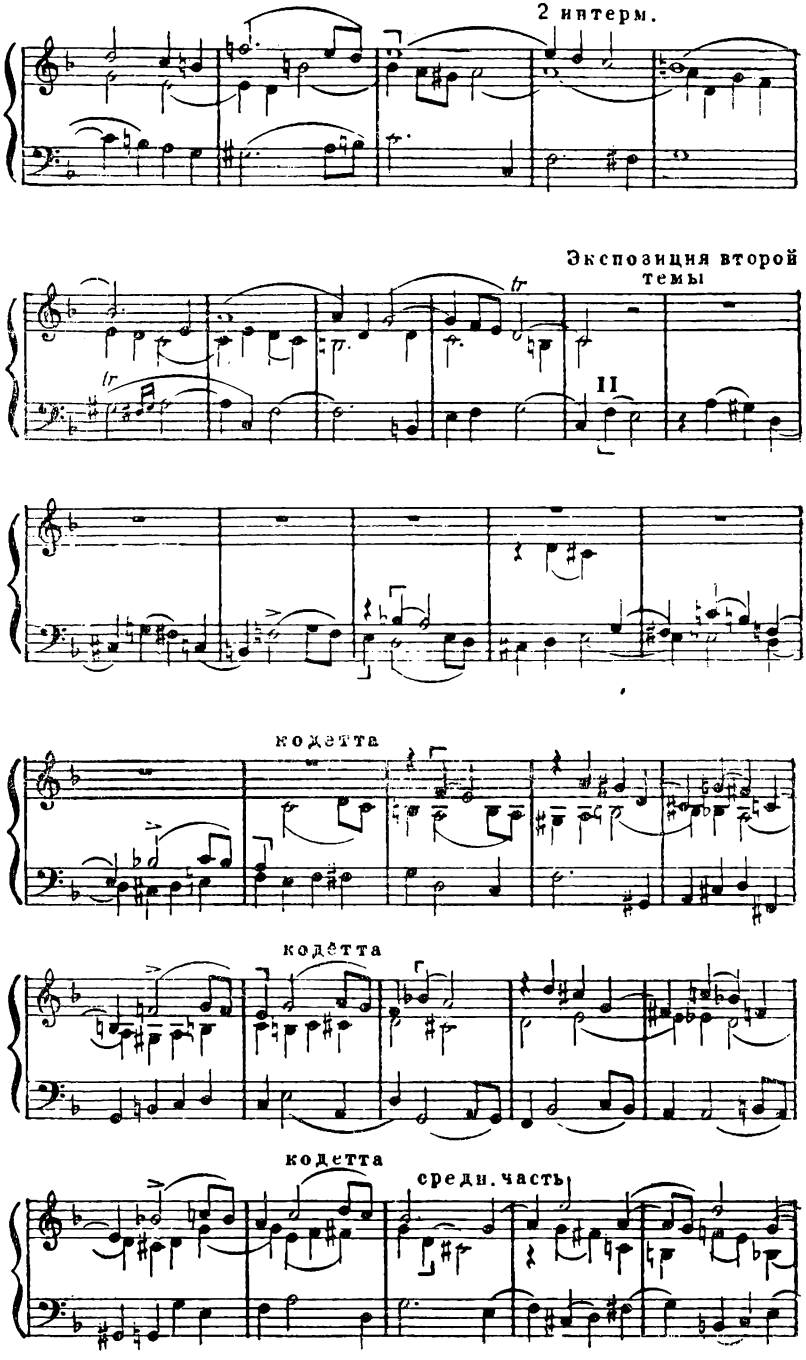
Модулирующая	Средняя часть	проведение главной темы, как бы разработка ее и затем второй темы, скомпонованной на ряде органных пунктов, ведущих к выдержанному басу на доминанте главного строя
Главная тональность	Заключительная часть (реприза)	соединение обеих тем; вторая тема — в увеличении
	Кода	обе темы в увеличении

Третья, *c-moll*'ная фуга имеет следующую схему построения:

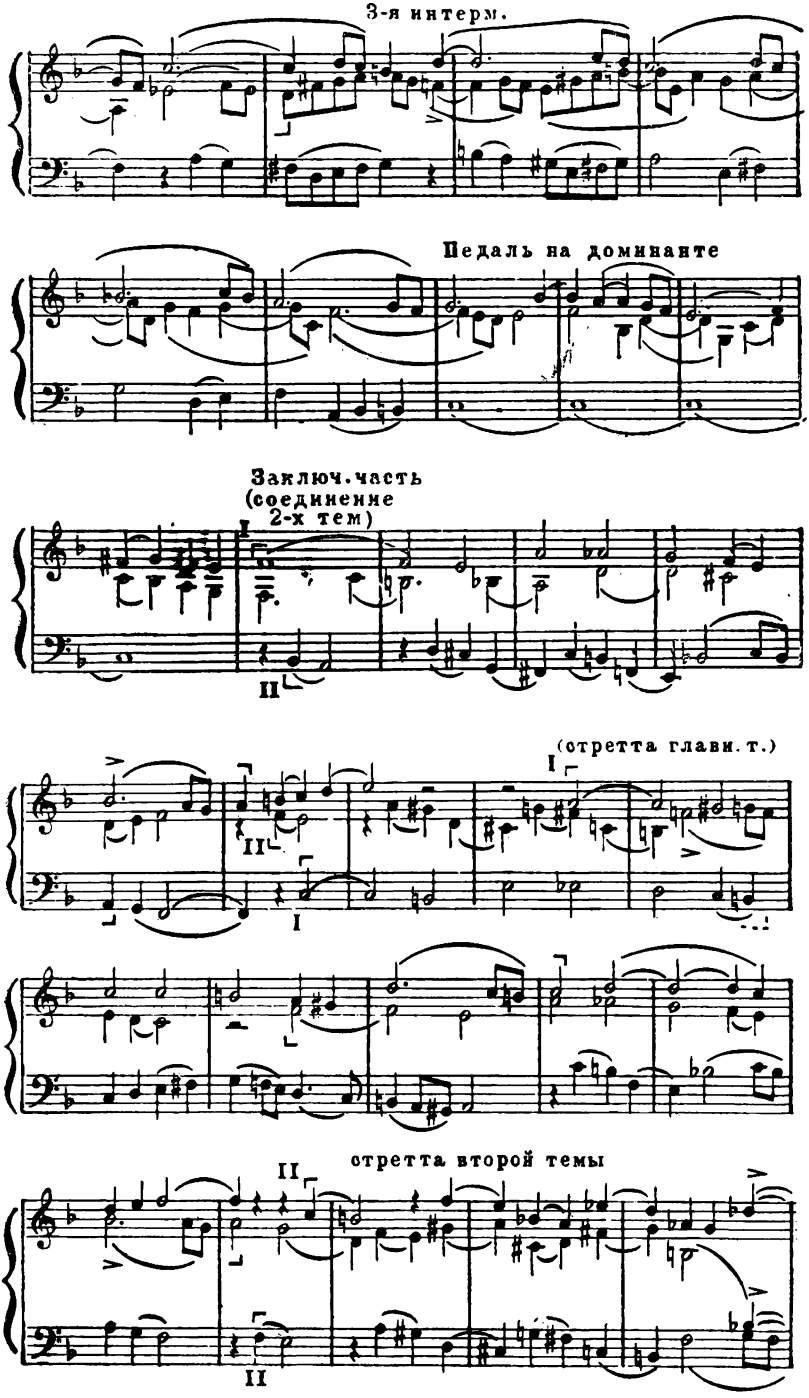
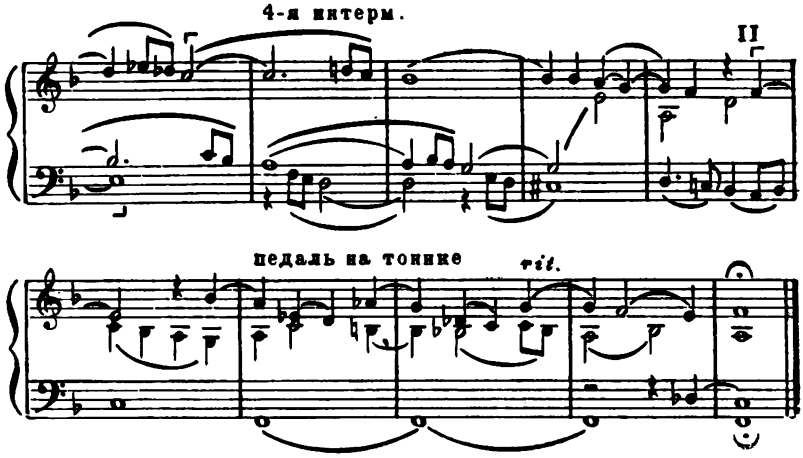
Главная тональность	Экспозиция главной темы	противосложение здесь удержано
Тональность доминанты	Экспозиция второй темы	новое удержанное противосложение, написанное в горизонтально-подвижном контрапункте
	Педаль на доминанте	**с нисходящей канонической** секвенцией и дальше небольшой переходной партией в виде стретты на элементах второй темы, ведущей к
Главная тональность	Реприза	следующей части соединение двух тем
	Кода	педаль на тонике; стретта главной темы, приведенной частично в отделе стретты

Форму этой фуги можно рассматривать как сонату без разработки.

Учащемуся следует писать двойные фуги на свои собственные темы по следующим примерам или «школьным образцам»:



1-я интерм.

Средн. часть



2 интерм.
Экспозиция второй темы
II
кодетта
кодетта
кодетта
средн. часть


3-я интерм.
Педаль на доминанте
Заключ. часть
(соединение
2-х тем)
II
(стретта главн. т.)
I
II
I
II
стретта второй темы
II

В этой двойной фуге экспозиция второй темы, в виде исключения, проводится «заново», создавая как бы начало новой фуги с постепенным вступлением очередных голосов.

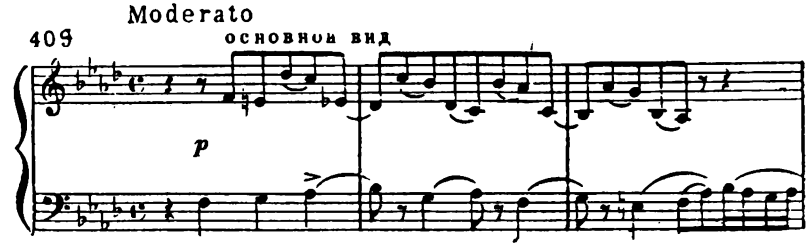
В следующей, минорной фуге вторая тема, наоборот, вкраплена в общее течение фуги без особого перерыва или цезуры.

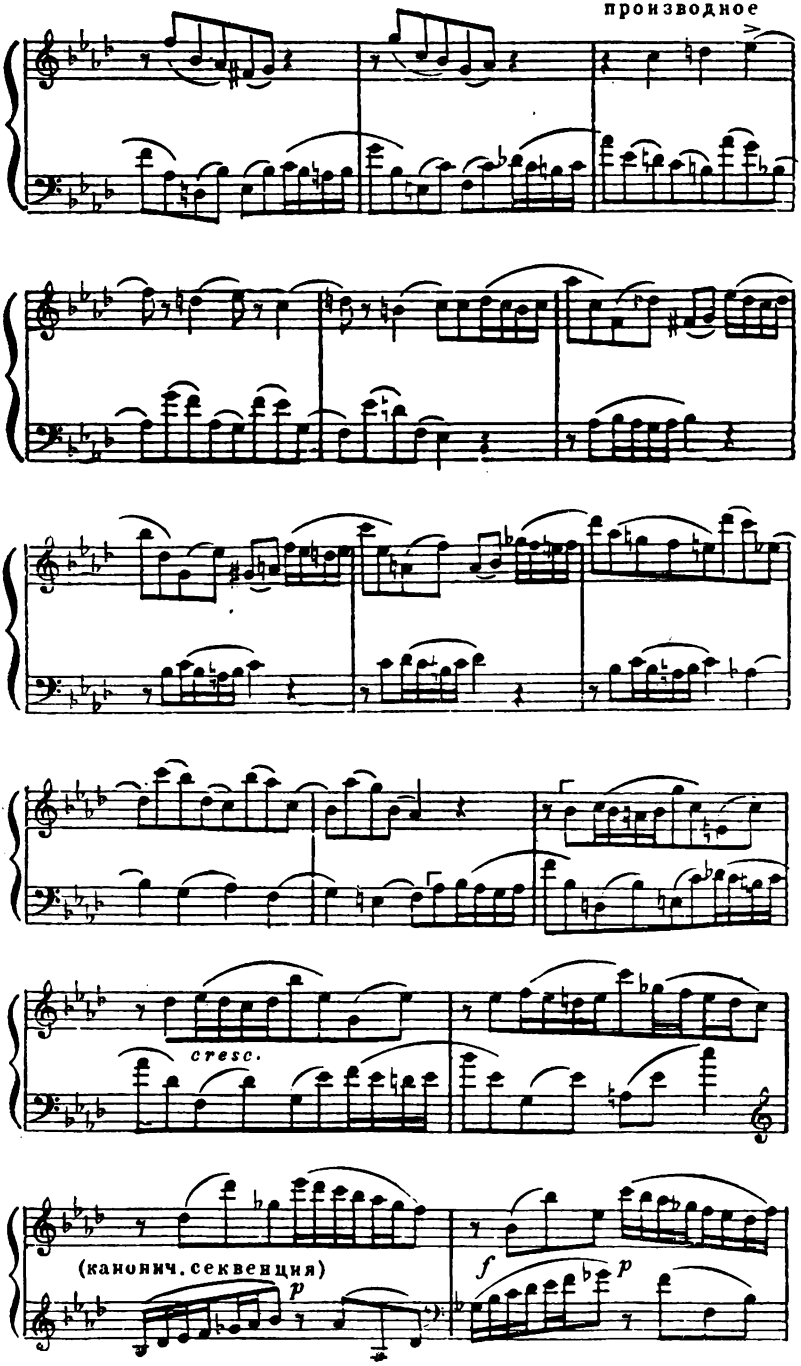
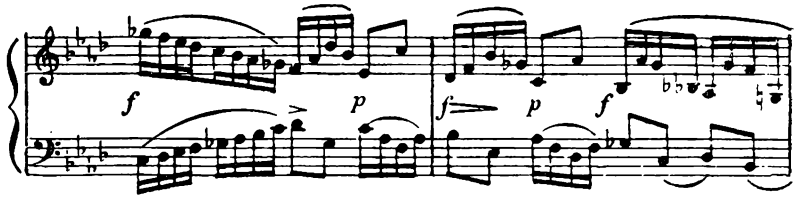
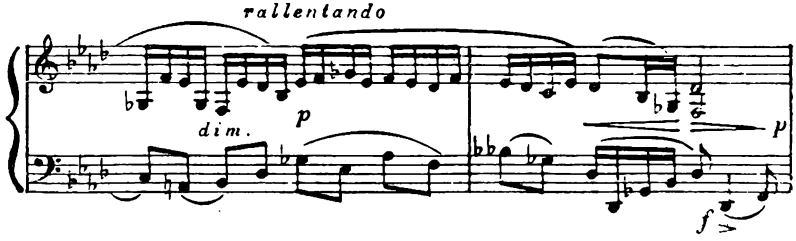
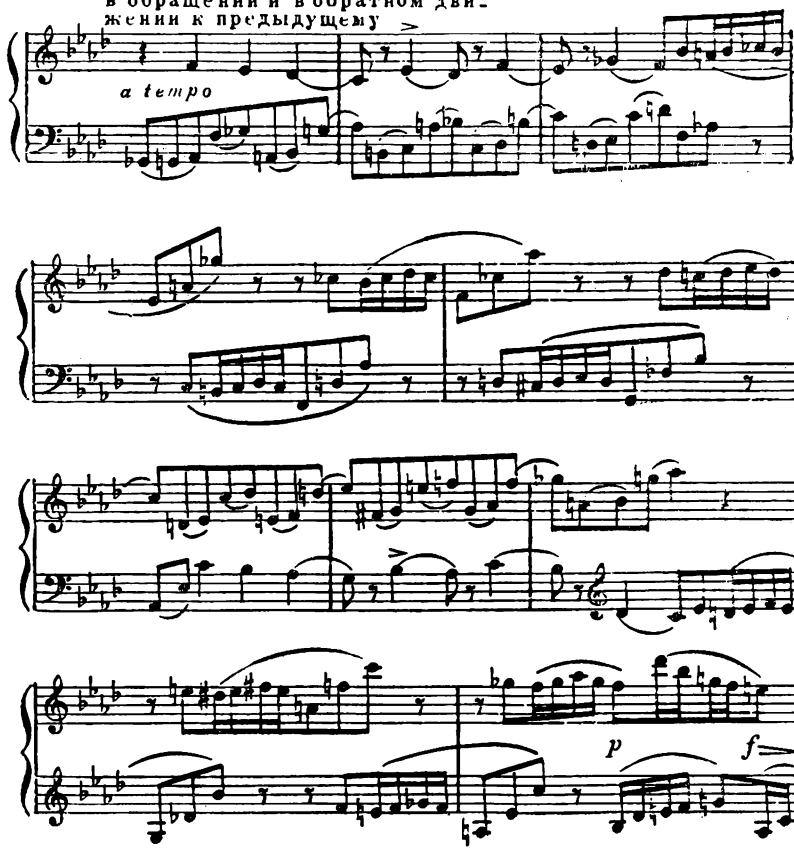
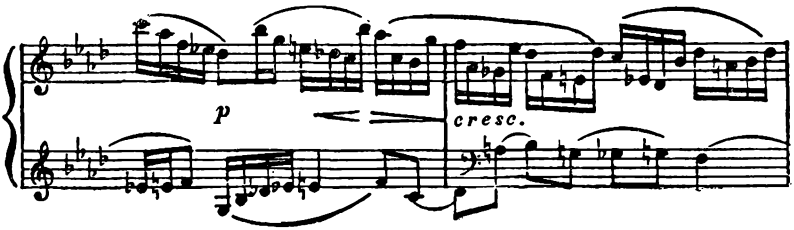
В обеих фугах преследуется возможно более сжатое изложение тем. Интермедии короткие. Часто вместо интермедии композитор ограничивается лишь кодеттами или даже (как в проведении второй темы следующей, *f-moll*'ной фуги) обходится совсем без промежуточных партий, интермедий и кодетт все в тех же целях лаконичного изложения.

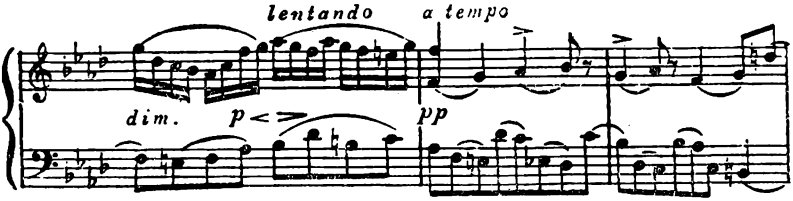
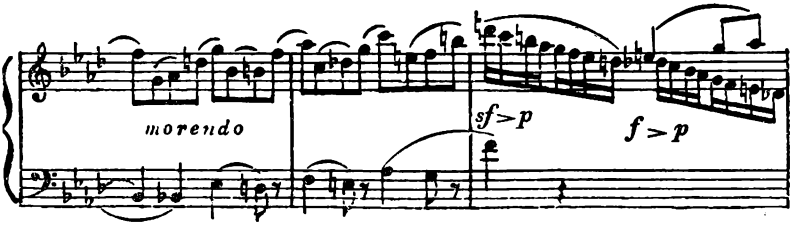
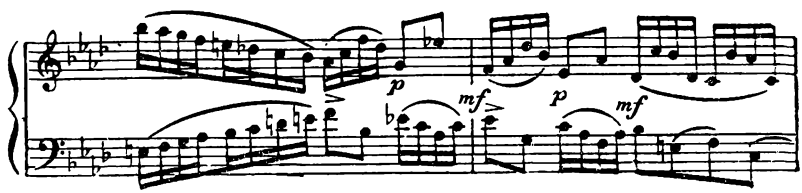
Этой фуге предшествует прелюдия, построенная на элементах главной темы фуги и изложенная полифонически — контрастное двухголосие в двойном контрапункте октавы. Это, несомненно, один из простейших и полезных приемов тематического и полифонического объединения прелюдии и фуги, который вполне доступен учащимся:

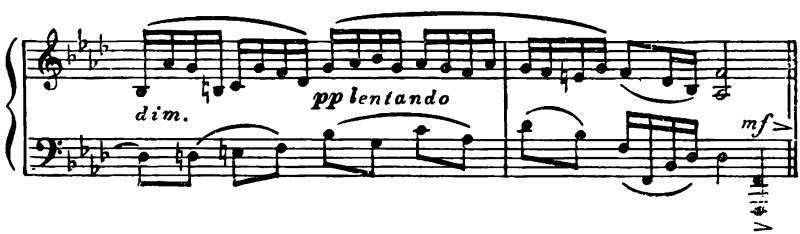
Прелюд

(Дв. конт. октавы)

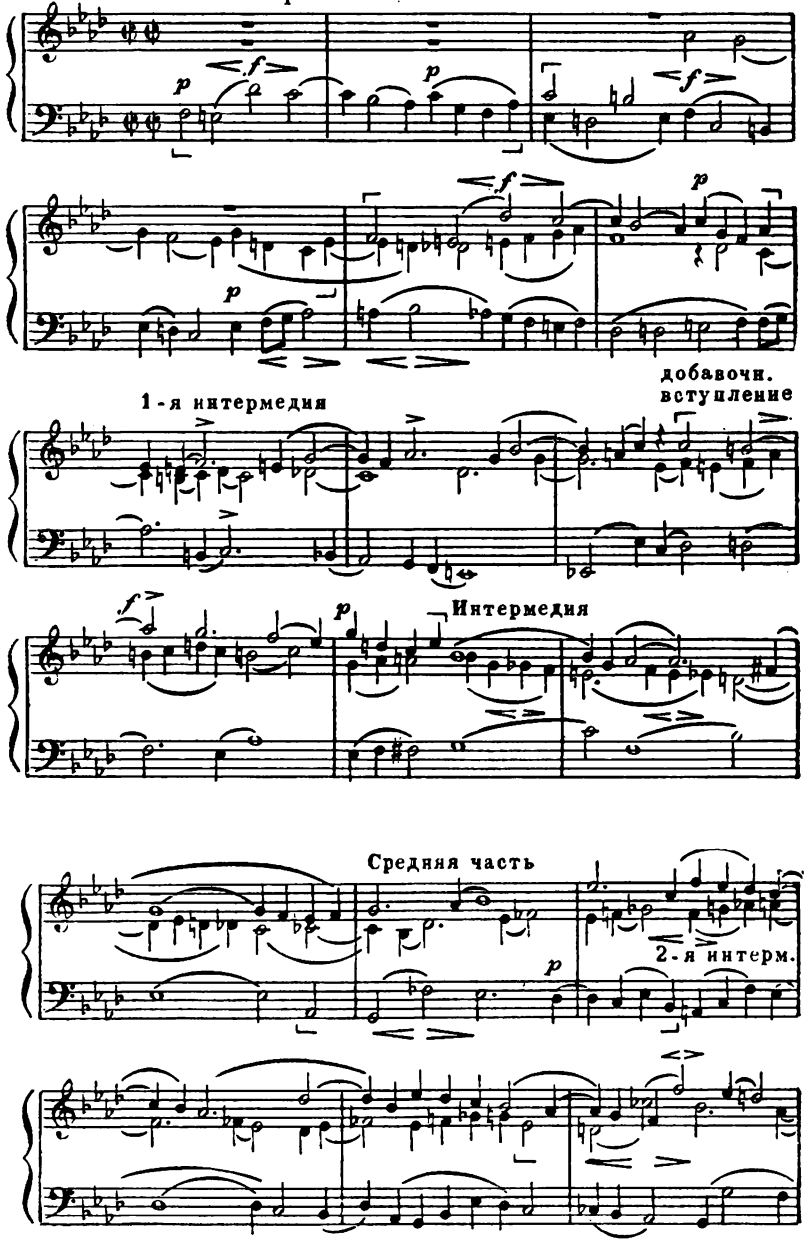
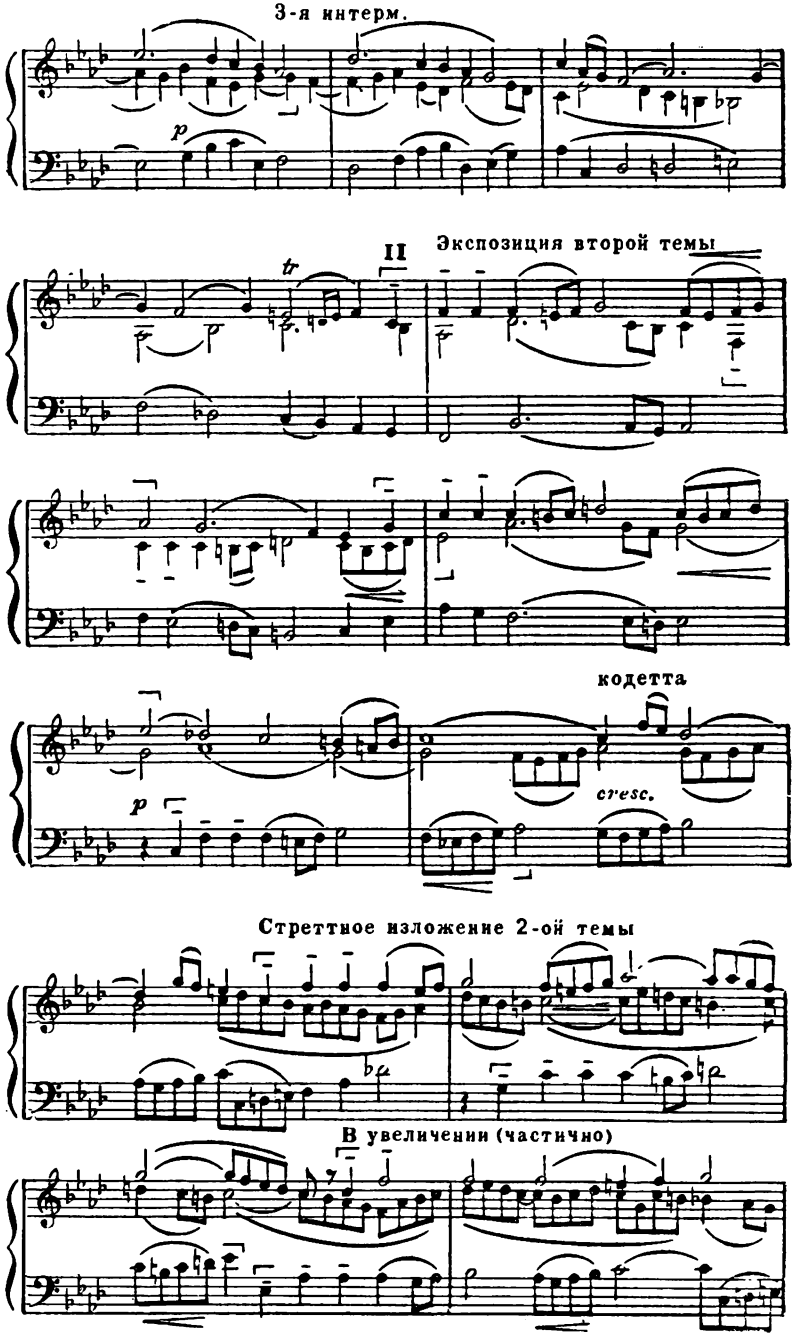
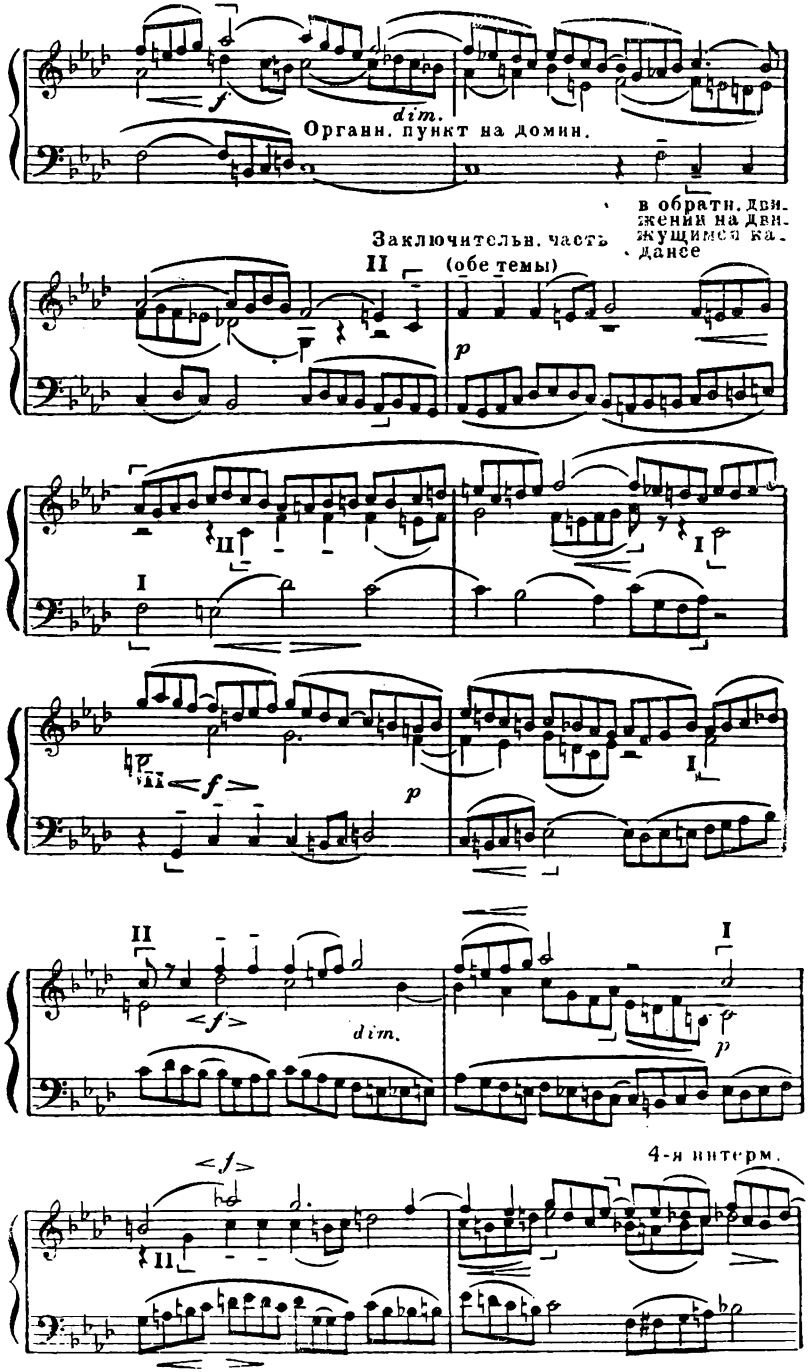
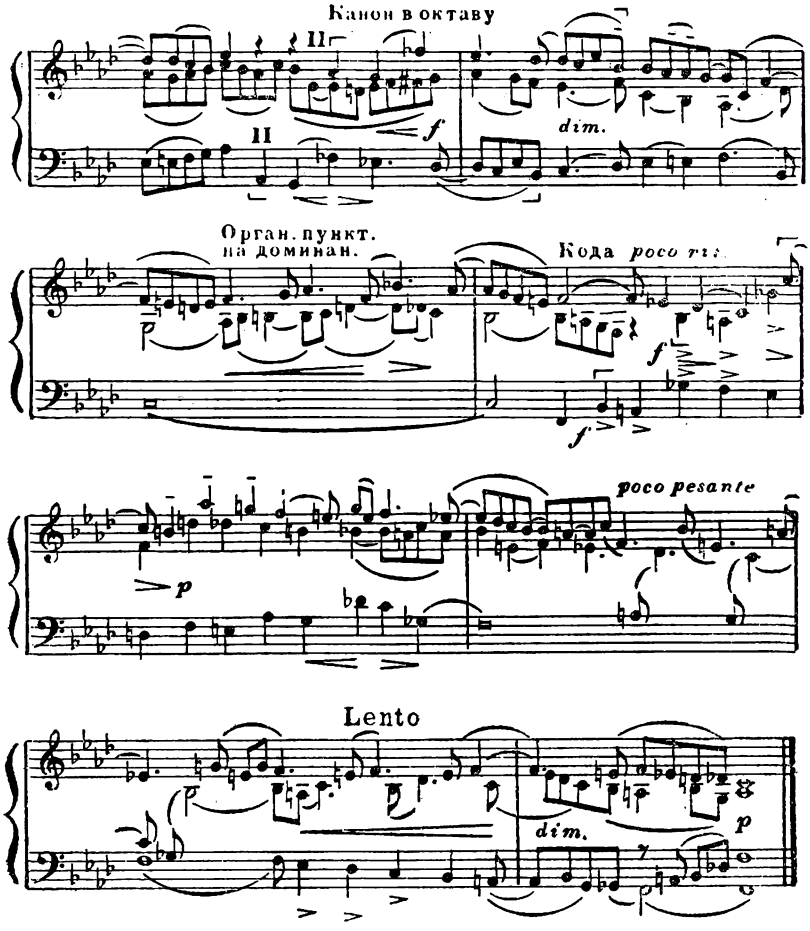


производное

Все последующее написано в обращении и в обратном движении к предыдущему

p
cresc.


lentando
a tempo
dim.
p
pp

morendo
sf>p
f>p

p
mf
p
mf


dim.
pp lentando
mf

„ Школьный образец“
трехголосной двойной фуги

410 Andante sostenuto
con molto espressione

3-я интерм.
II
Экспозиция второй темы
кодетта
cresc.
Стреттное изложение 2-ой темы
В увеличении (частично)

f
dim.
Органн. пункт на домин.
в обратн. движении на движущимся канале
Заключительн. часть
II
(обе темы)
p
II
I
I
II
f
p
II
f
dim.
I
p
f
II
4-я интерм.

МЕЛОДИЧЕСКАЯ ФИГУРАЦИЯ В ФУГЕ

И предшествующие образцы наших «школьных фуг» включали мелодическую фигурацию, то есть мелодическое движение (развитие) не только верхнего, но и остальных голосов. Остановимся на этом более подробно. Как видно из примера фуги *f-moll*, вся ее вторая половина широко использует мелодическую фигурацию. При этом следует обратить внимание на плавное, «текучее» движение ее, а также на то, чтобы раз начатое движение не прекращалось без особой надобности. Это движение следует по возможности довести до конца пьесы, как это видно в примере.

Одним словом, предполагается, что учащийся твердо усвоил и помнит принцип гармонизации различных мелодий с проведением во всех сопутствующих голосах мелодической фигурации. В противном случае рекомендуется освежить все указанное в памяти, вновь поработав над техникой проведения в любом из голосов «кружева» мелодической фигурации.

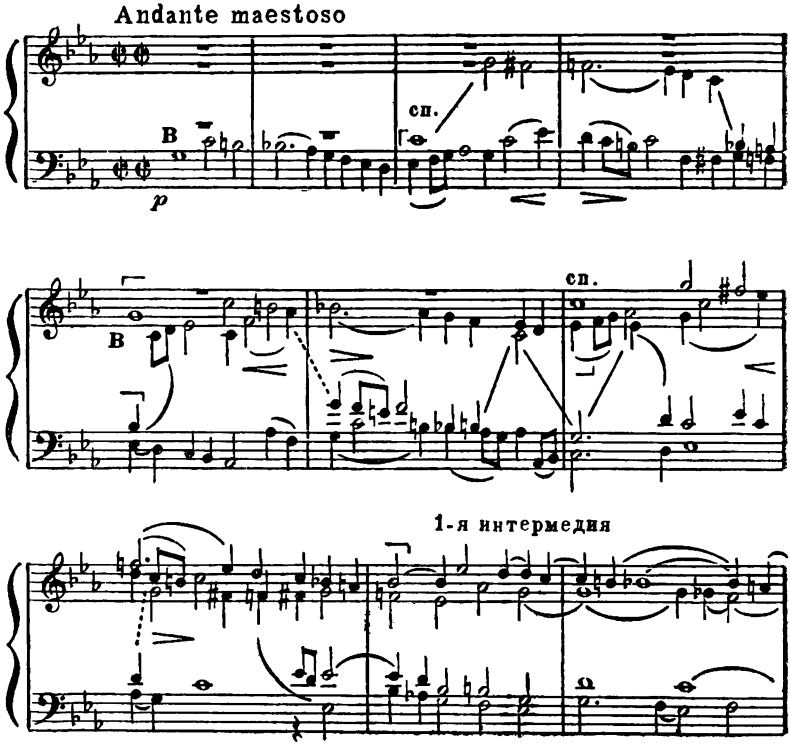
Применение мелодической фигурации учащийся найдет также и в следующей четырехголосной фуге.

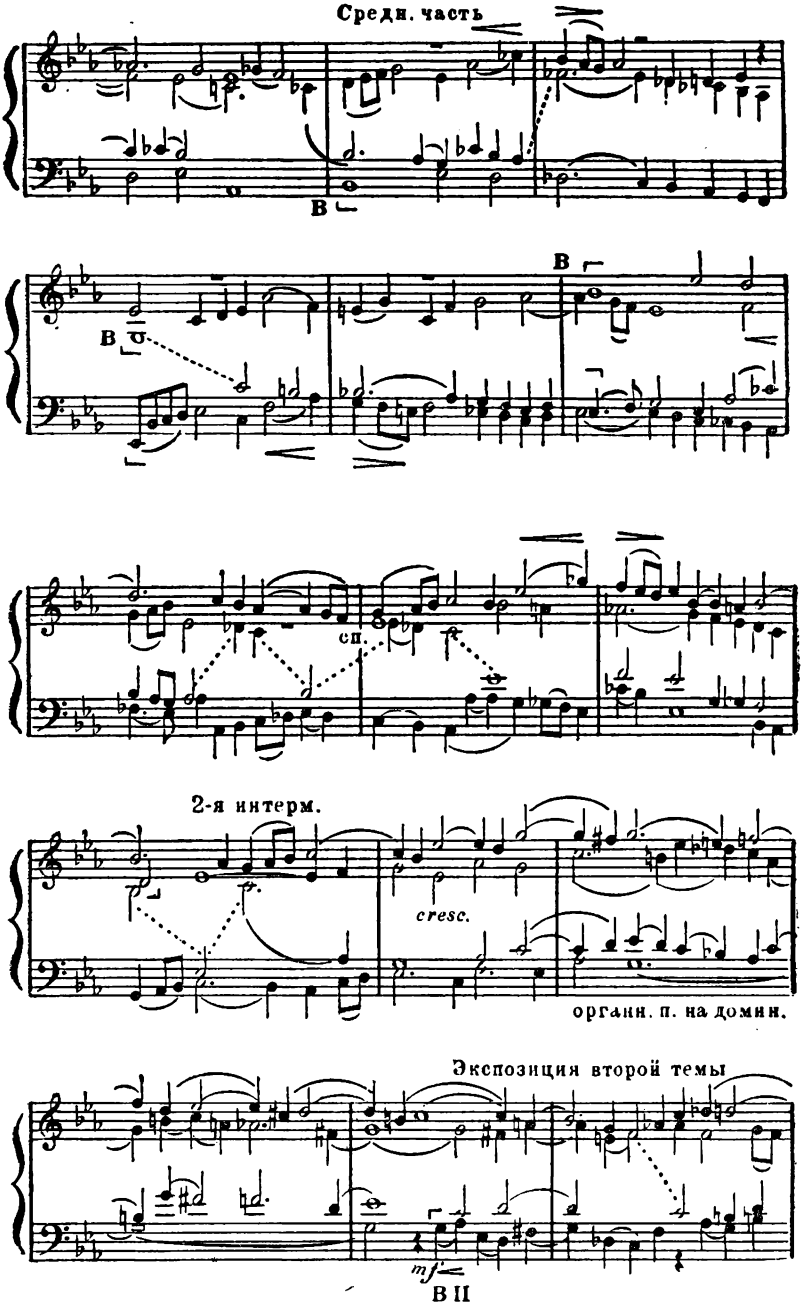
В предшествующих фугах отсутствовало удержанное противосложение. Для двойной же трехголосной фуги, где два голоса заняты двумя темами и пишутся в двойном контрапункте, третий голос, естественно, целесообразнее и лучше оставлять в свободном контрапункте.

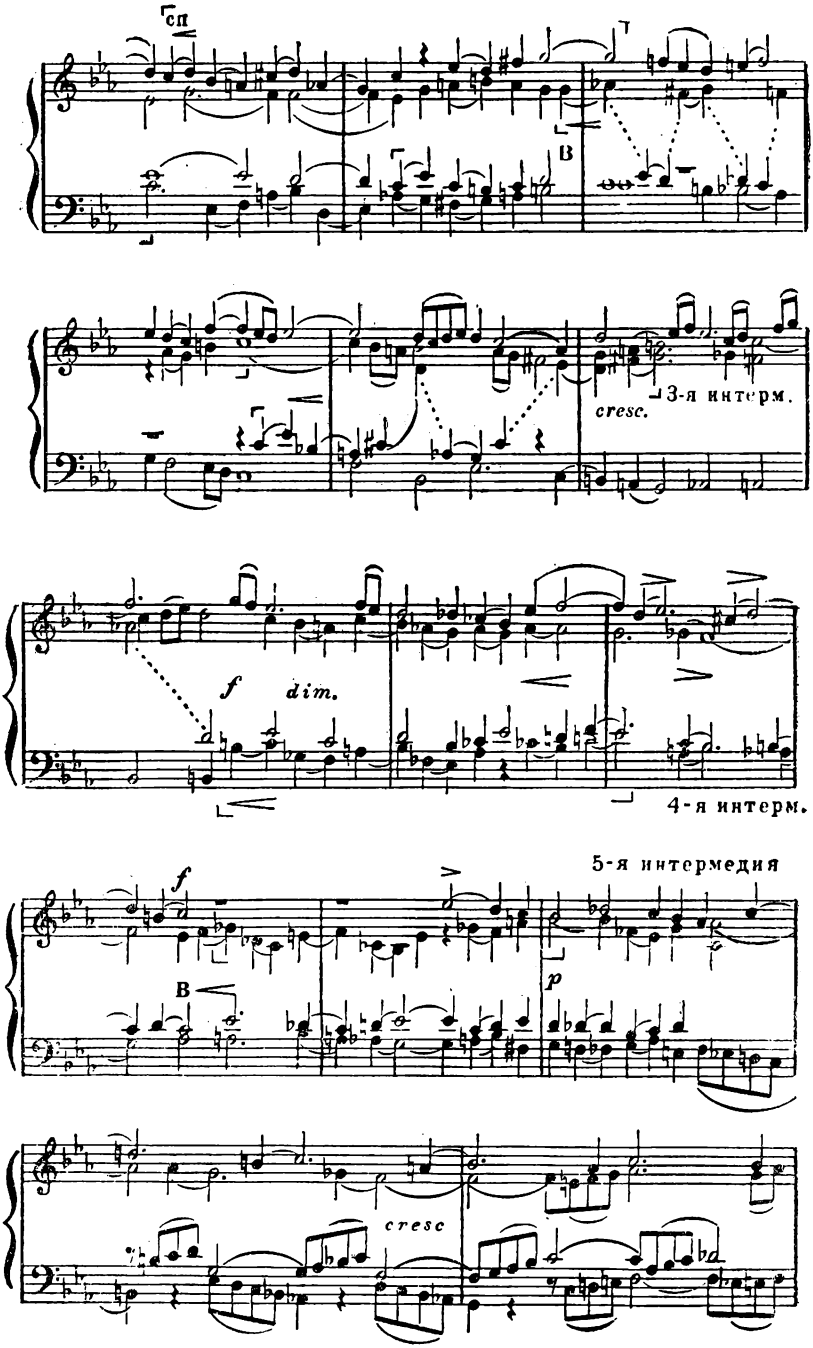
В обеих нижеприводимых четырехголосных фугах — как в минорной, так и в мажорной — введено удержанное противосложение, которое сохраняется как при стреттных проведениях, так и при соединении самих тем. Понятно поэтому, что при таких полифонических намерениях сочетание двух тем и удержанного противосложения пишется и предварительно прорабатывается в тройном контрапункте.

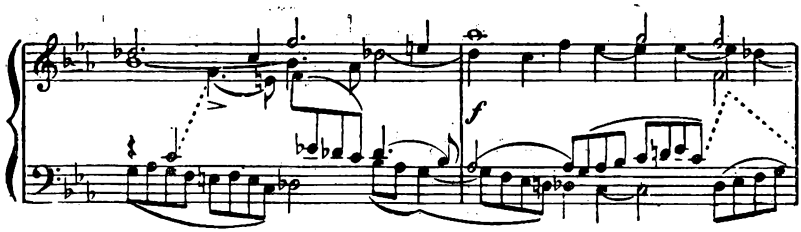
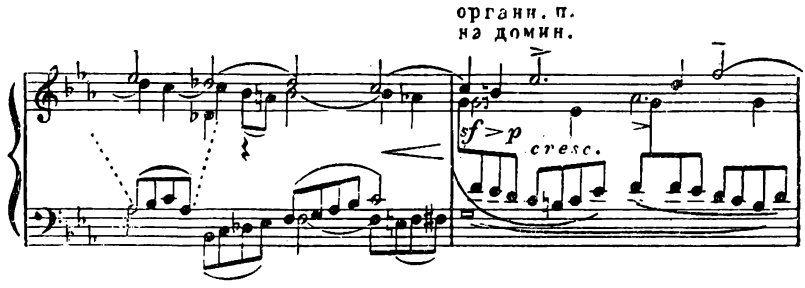
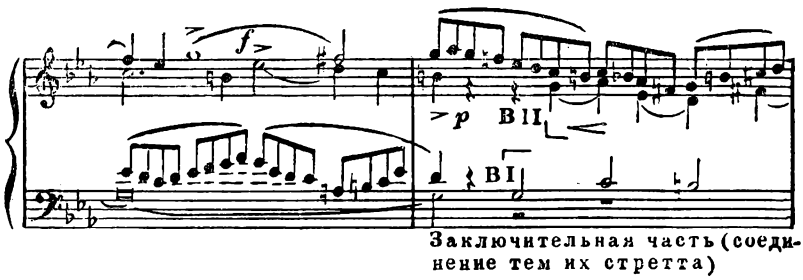
411

Фуга (a 4 voci) двойная с удержанным противосложением

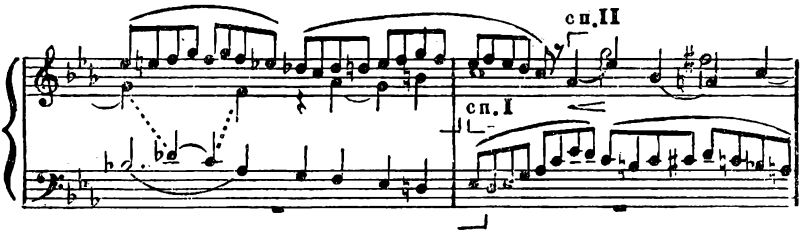


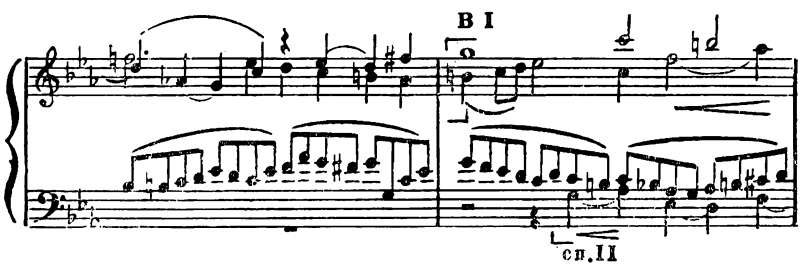
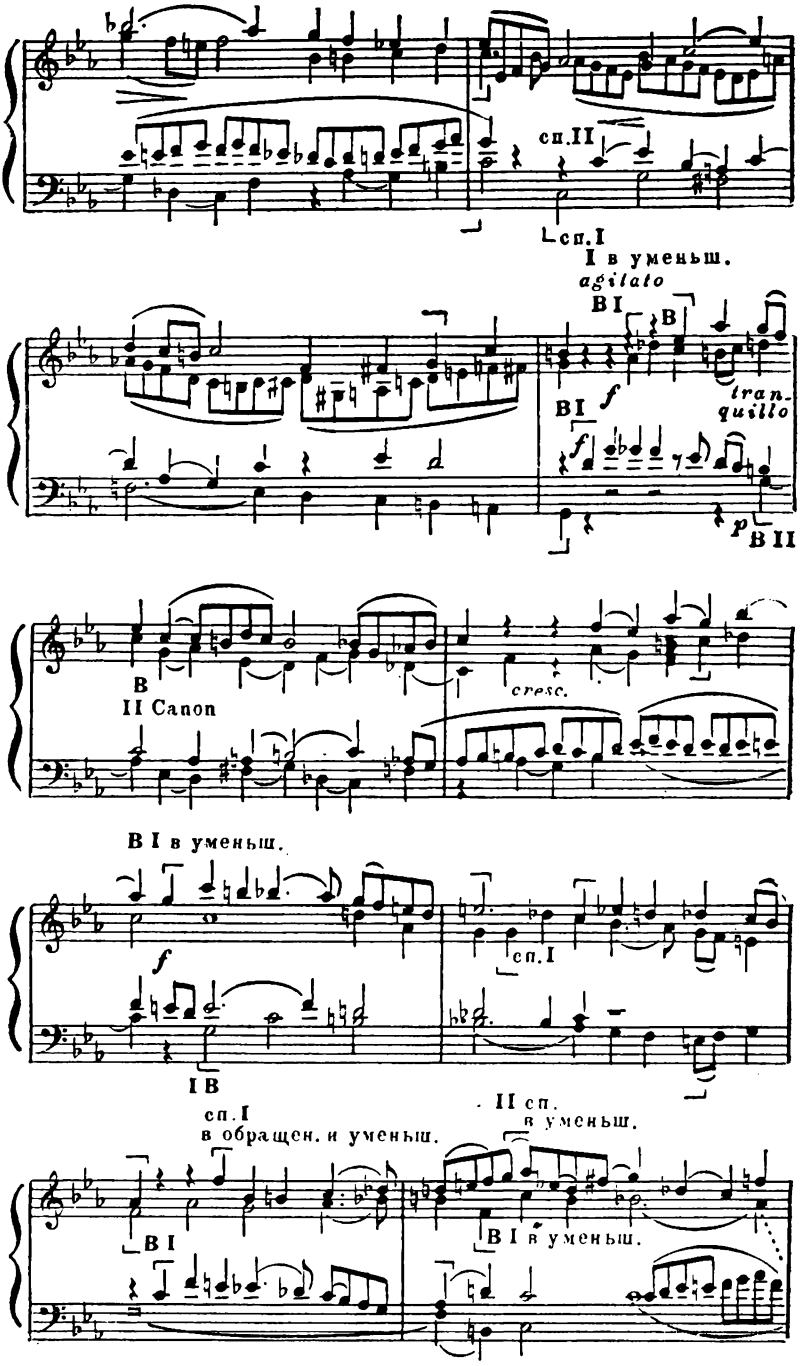

Средн. часть
B
B
B
сп.
2-я интерм.
cresc.
органн. п. на домин.
Экспозиция второй темы
mf
B II

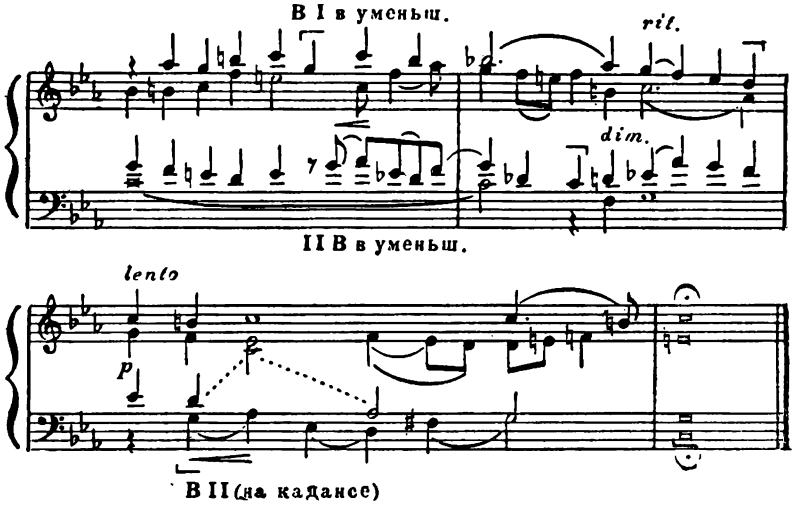

сп
в
3-я интерм.
cresc.
f
dim.
4-я интерм.
5-я интермедия
f
в
p
cresc



Заключительная часть (соединение тем их стретта)





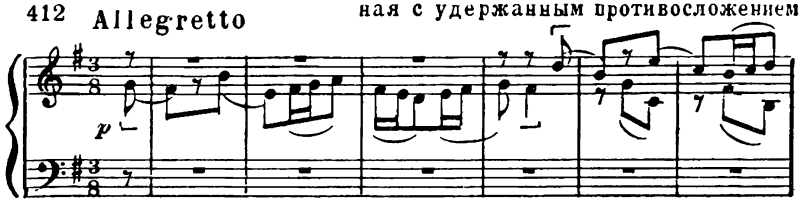
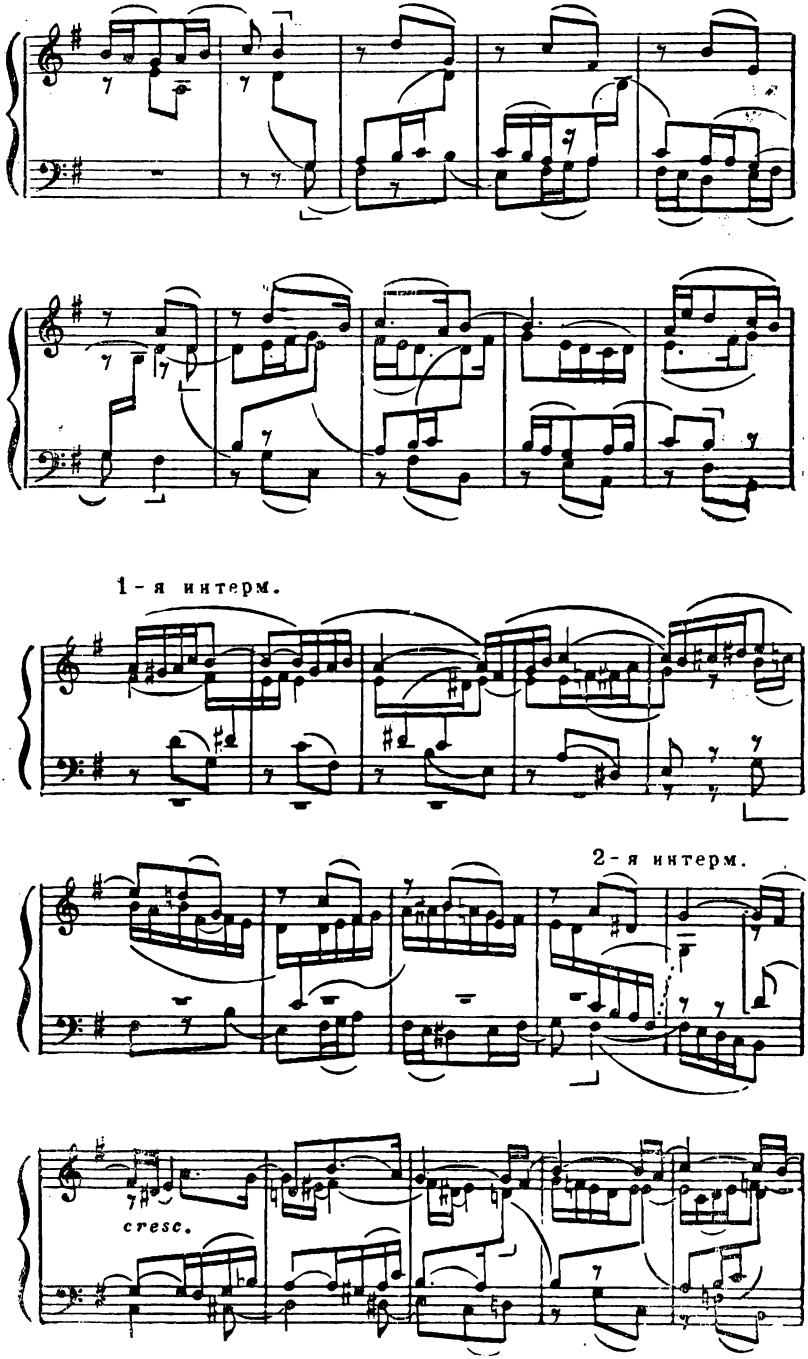
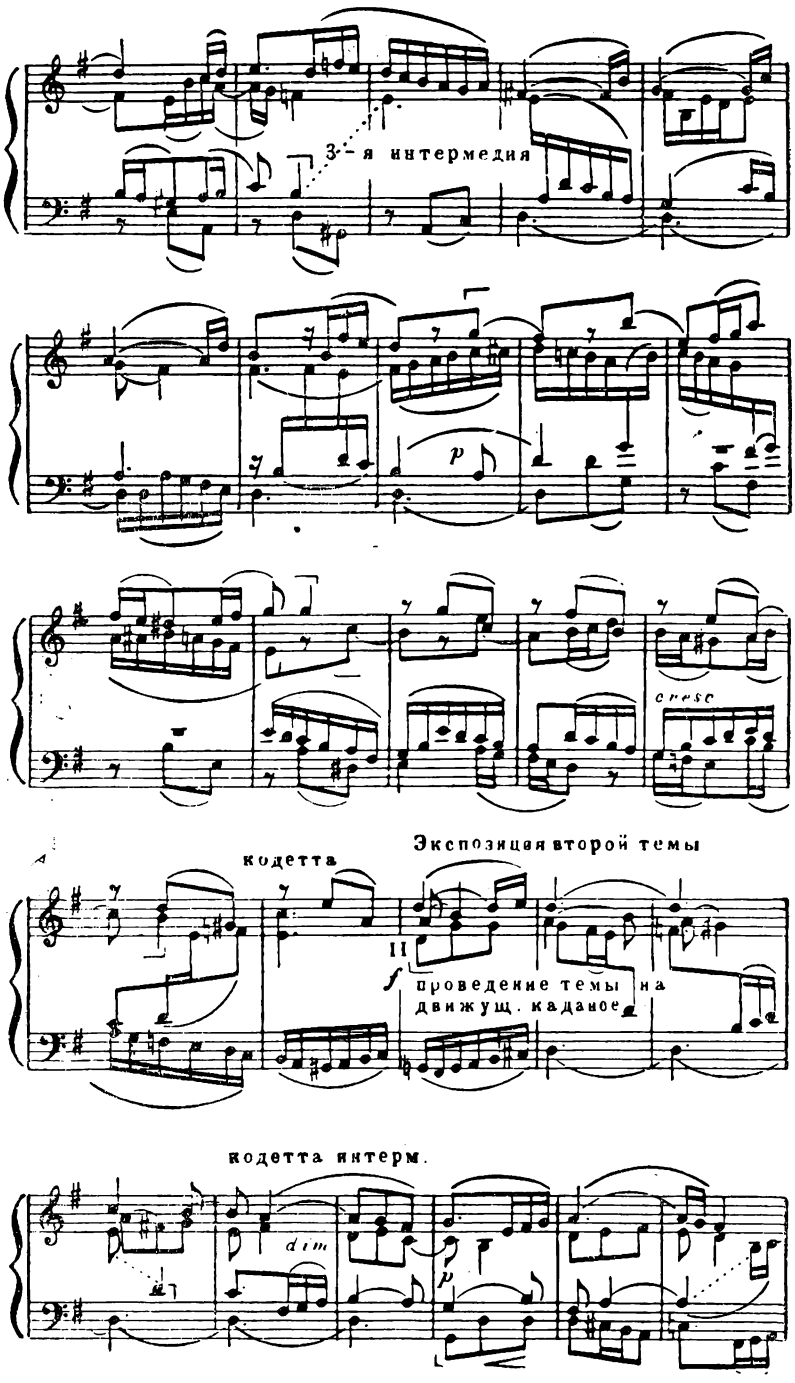
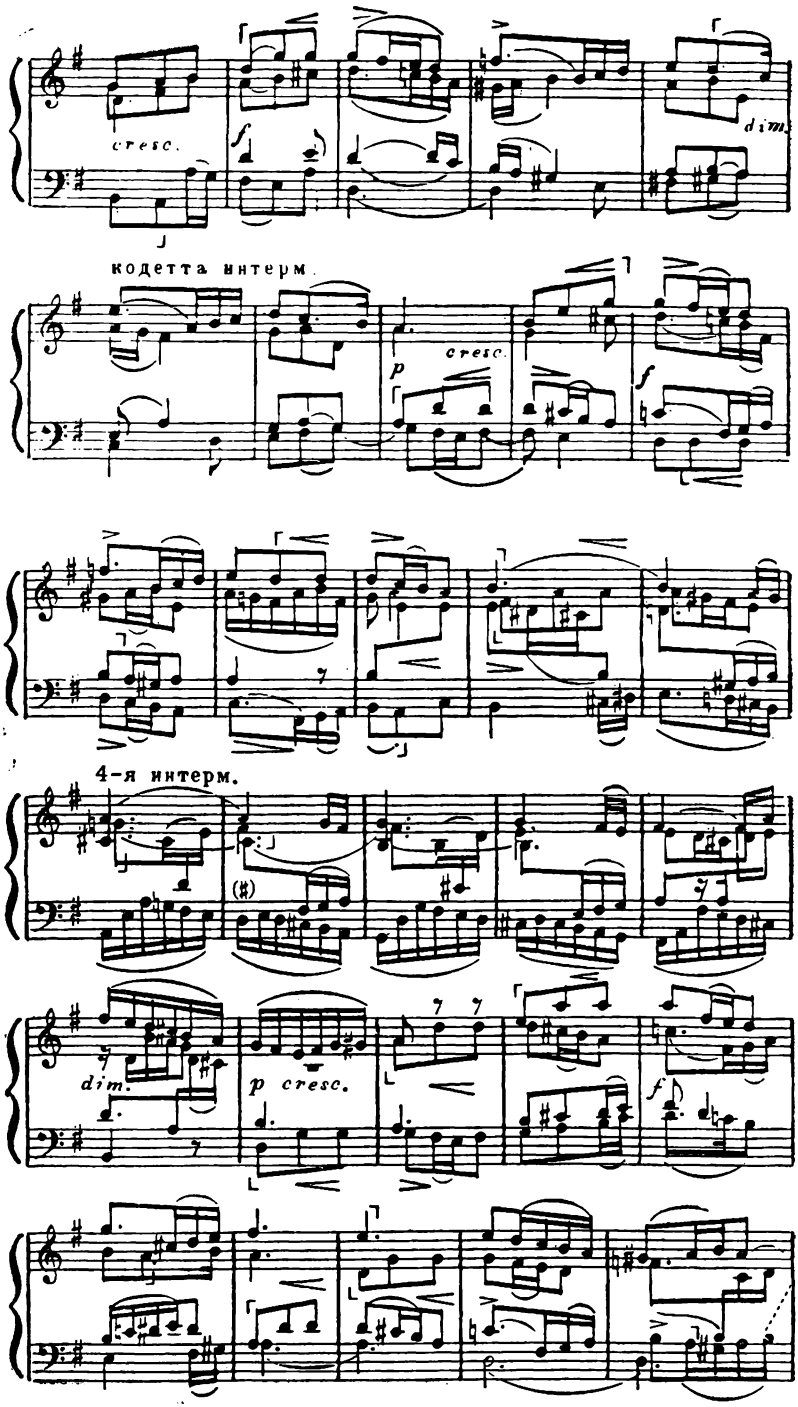
сп.II
сп.I
I в уменьш.
agitato
B I
B
B I
f
tran-
quillo
f
p
B II
B
II Canon
cresc.
B I в уменьш.
f
сп.I
I B
сп.I
в обращен. и уменьш.
II сп.
в уменьш.
B I
B I в уменьш.

В следующем примере характер темы более подвижно́й, скерцозный, как и весь рисунок фуги.

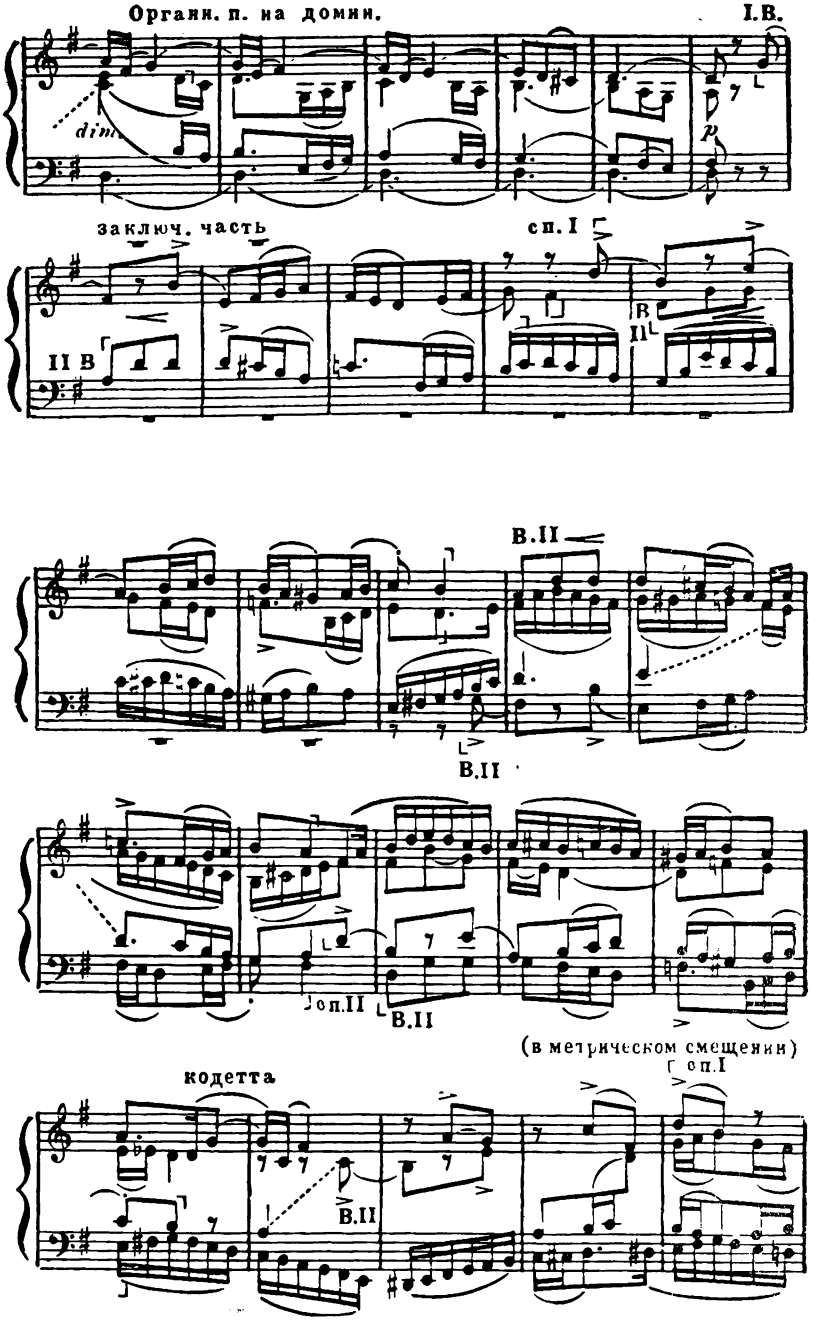
Заключительная часть с соединением обеих тем (как и в предыдущей фуге) следует после органного пункта на доминанте, в то же время эта фуга имеет и существенное отличие от предыдущей: новая часть не сливается здесь с предшествовавшей, а после остановки проводится заново, причем постепенное вступление голосов происходит после пауз, что в двойной фуге более приемлемо (ибо нежелательного в этом разделе фуги одноголосия, в сущности, нет).

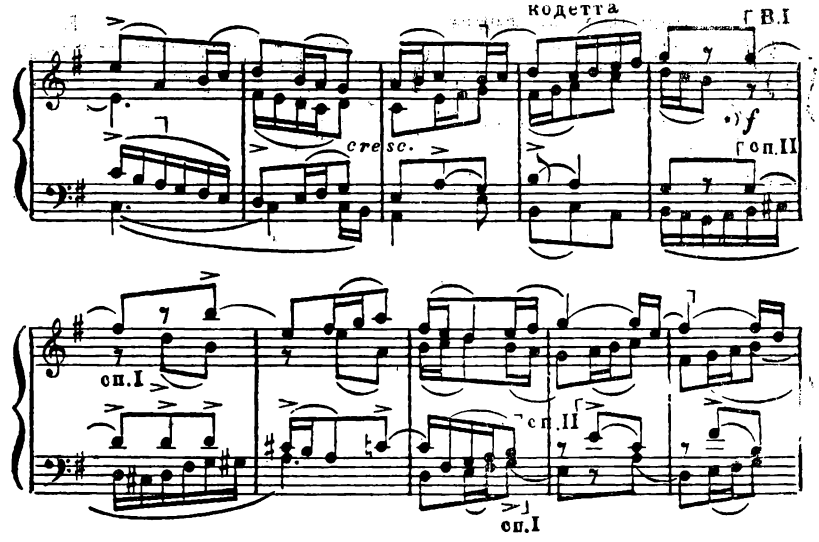
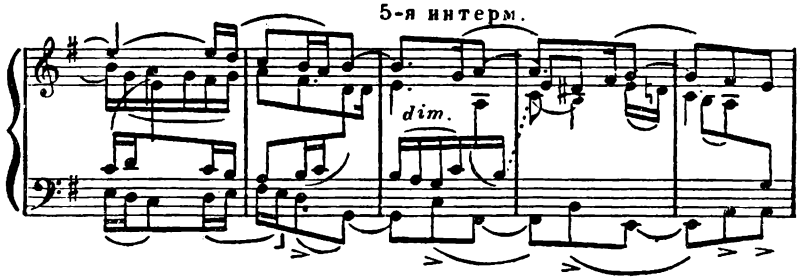
Вся фуга по своему более подвижному ритму приближается к типу инструментальной пьесы, легкому «скерцо».

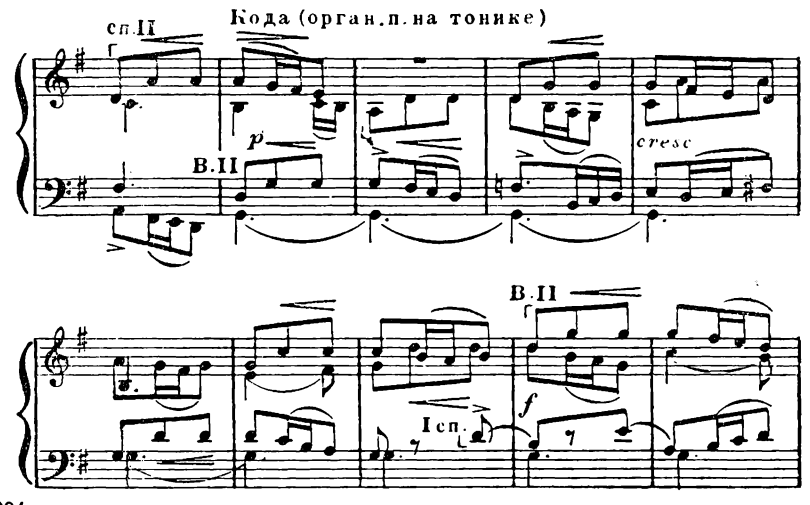
Учащемуся, придерживаясь порядка постепенности, следует писать фуги как типа предыдущего образца, так равно и последующего, приводимого здесь.

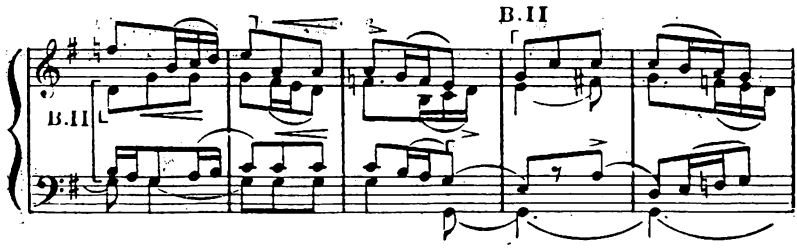
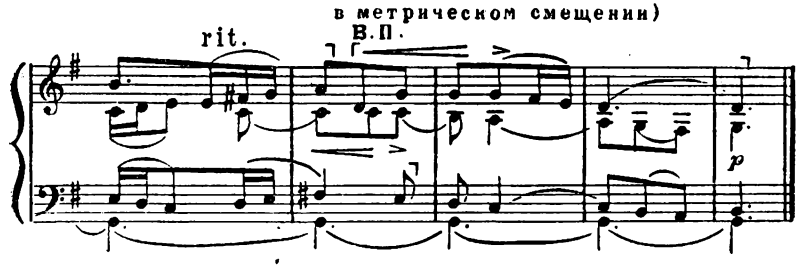
412 Allegretto

Фуга четырехголосная двойная с удержанным противосложением

1-я интерм.
2-я интерм.
cresc.

3-я интермедия
p
cresc
кодетта
Экспозиция второй темы
II
f
проведение темы на
движущ. каданое
кодетта интерм.
dim
p

cresc.
f
dim.
кодетта интерм.
p
cresc.
f
4-я интерм.
dim.
p cresc.
f


Органн. п. на домин.
I.B.
dim.
p
заключ. часть
сп. I
II B
B
II
B.II
B.II
оп.II
B.II
(в метрическом смещении)
оп.I
кодетта
B.II


кодетта
В.I
cresc.
f
оп.II
оп.I
оп.II
оп.I

5-я интерм.
dim.


оп.II
Кода (орган.п.на тонике)
p
В.II
cresc
В.II
f
I оп.



ДВОЙНЫЕ ФУГИ И ФУГИ С УДЕРЖАННЫМ ПРОТИВОСЛОЖЕНИЕМ

Как видно из только что выписанных образцов «школьных фуг», при одновременном проведении обеих тем нередко случается, что одним и тем же голосом излагаются подряд и первая и вторая темы фуги.

Это приближает такую фугу к простой с удержанным противосложением, если говорить только о внешней форме изложения.

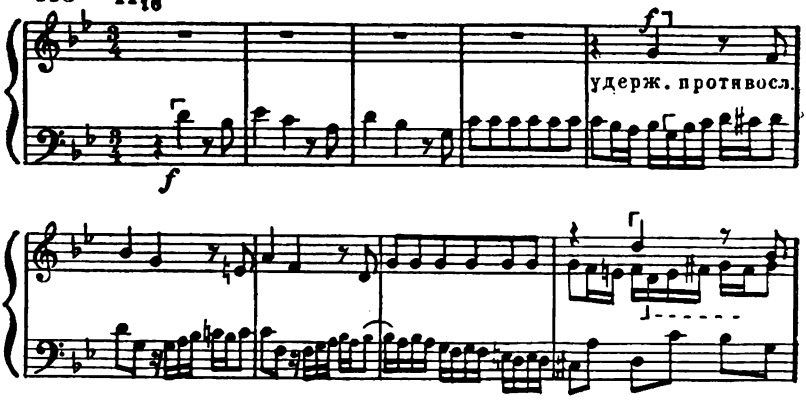
С этой точки зрения двойная фуга с совместным проведением тем в экспозиции еще ближе подходит по плану изложения к фуге с удержанным противосложением.

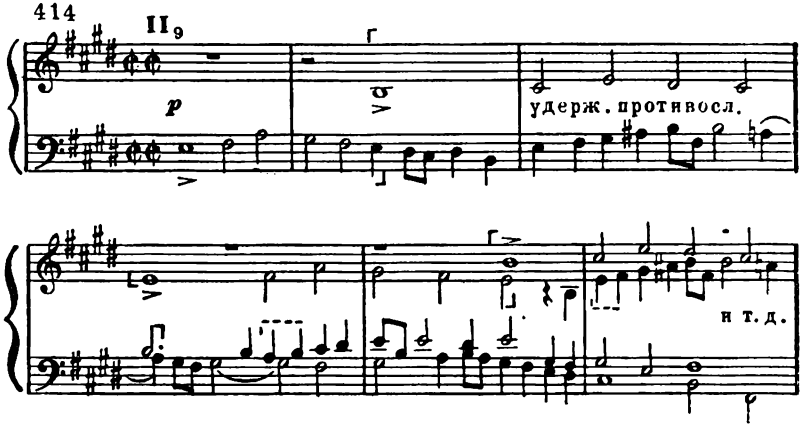
Какие же, однако, существуют признаки, по которым можно уверенно и безошибочно отличить противосложение от второй темы и, следовательно, двойную фугу от фуги с удержанным противосложением?

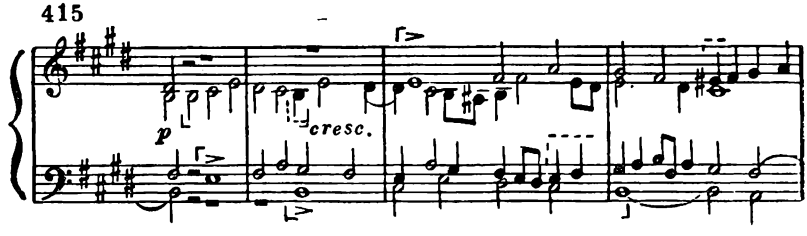
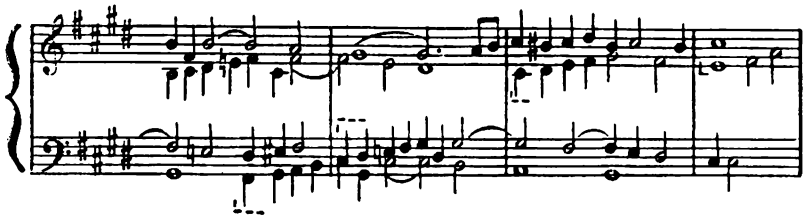
Прежде всего, вторая тема фуги должна розниться от удержанного противосложения своим более самостоятельным мелодическим и ритмическим строением, законченностью своего тематического образа.

Хотя этот признак и важен, он не всегда может выручить, ибо встречаются фуги, в которых удержанное противосложение излагается в более живом ритме и в силу контрастности приобретает черты самостоятельности.

Подобным примером может служить фуга *g-moll* из II тома. В ней как раз удержанное противосложение значительно контрастирует теме:

413 II_{16}

Равное теме по значительности и контрастное по ритму противосложение в фуге II_9 (*E-dur*):

414 II_9

Интересно, что в дальнейшем развитии фуги противосложение в качестве очередной интермедии проводится в сжатой имитации, как бы в стреттной разработке:

415



Тем не менее как в первом, так и во втором случае тема, вне зависимости от порядка вступления, ясна: помимо ее мелодического контура, она имеет еще и четкий момент завершения, то есть определенный каданс, чего нет у удержанного противосложения и что, во всяком случае, для него необязательно.

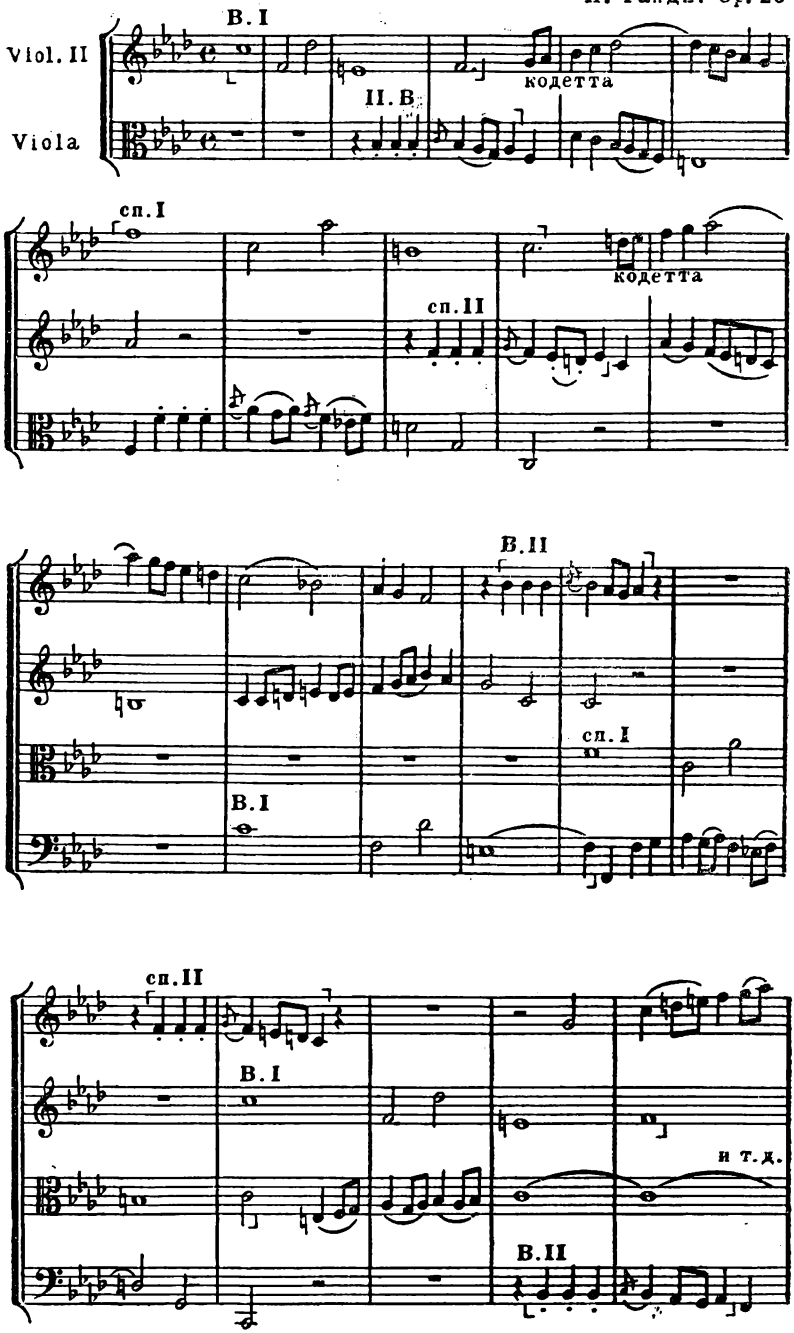
Второй, наиболее существенный признак в отличии второй темы от удержанного противосложения заключается в том, что первая и вторая темы двойной фуги излагаются вместе, тогда как удержанное противосложение появляется лишь после одноголосного изложения темы (вождя), при втором ее проведении (спутник).

Контрастность тем, ритмическая и мелодическая, здесь так же необходима, как и в фугах с раздельным изложением тем.

Традиция показывает, что вторая тема вступает всегда с некоторым опозданием после самой темы, что является необходимым условием для более четкого восприятия обеих тем. Это запоздание может ограничиться одной восьмой, четвертью, половинной нотой; вторая тема может вступать также, например, двумя тактами позже вступления главной темы; это зависит от величины обеих тем и их согласованности.

Заканчиваться же обе темы при проведении должны предпочтительно вместе.

Порядок вступления голосов в двойной фуге с совместным изложением и первой и второй темы после примеров предыдущих двойных фуг не должен представлять особого затруднения.

Чаще всего вступают два крайних голоса, и им отвечают другие два крайних. Могут также вступать два средних, а им ответят крайние, и наоборот. Наконец, могут вначале проводиться первая тема и вторая тема в трех лишь голосах, а вступление четвертого голоса надо приберечь к третьему проведению тем в экспозиции. В таком случае один из голосов будет дан в вертикальном перемещении, проводя подряд и тему и контртему, как, например:

Viol. II
Viola
B. I
II. B
кодетта
сп. I
сп. II
кодетта
B. II
сп. I
B. I
сп. II
B. I
и т. д.
B. II

Дальше идет довольно большая интермедия, которая и приводит к началу средней части, где на несовершенном кадансе в *Es* вступает главная тема в басу (*Cello*).

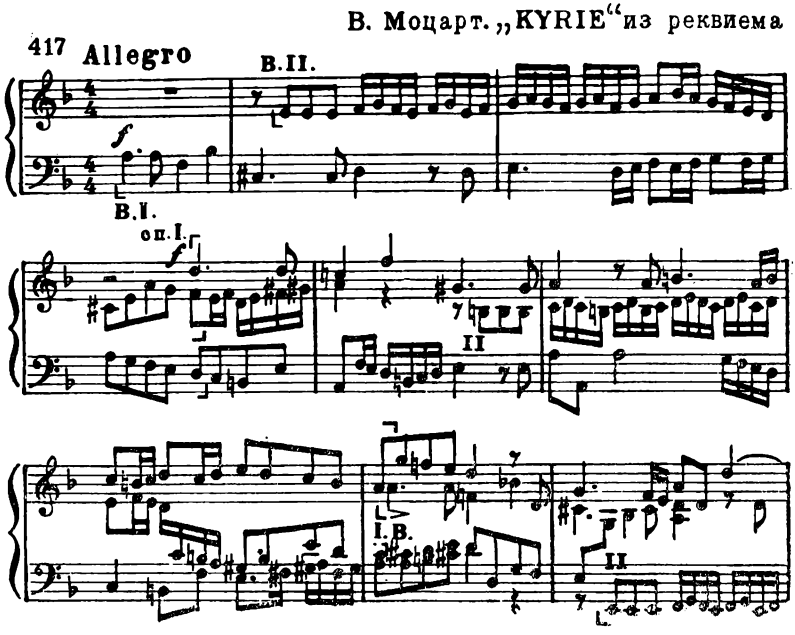
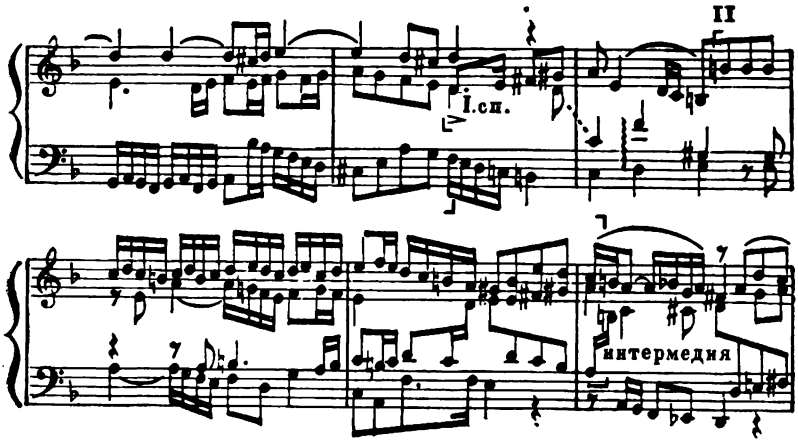
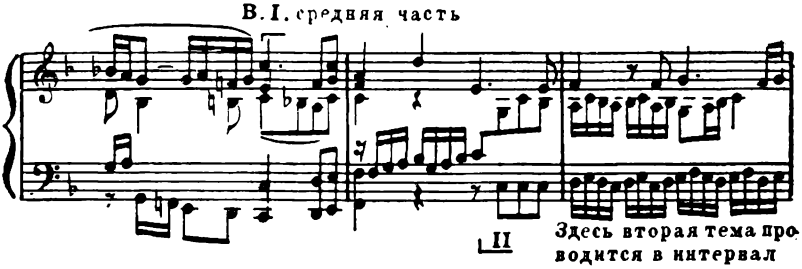
Как видно из этого примера, голоса идут, часто прерываясь паузами, и четырехголосная фуга почти сплошь сводится к трем голосам и даже (эпизодически) к двухголосию. Но если прежними теоретиками такое прозрачное письмо рекомендовалось для более выпуклого проведения обеих тем, не заслоняемого сопутствующими голосами, то современному уху после изобильной оркестровой полифонии С. Танеева, Р. Вагнера и других одновременное звучание двух или даже трех тем не в диковину, и подобное самоограничение, ведущее к бедной звучности, можно назвать ненужным аскетизмом даже и в отношении молодого композитора.

Следует вообще бережно относиться к проведению пауз в голосах и раз начатое вступление без особенной надобности не прерывать, чтобы не получилась «заикающаяся» партия голоса.

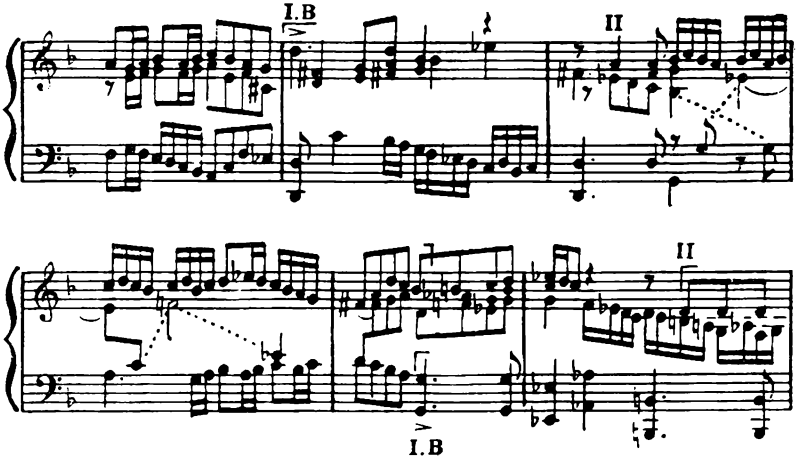
Разумеется, загромождать фугу сплошным четырехголосием также не следует из-за однообразия и грузности.

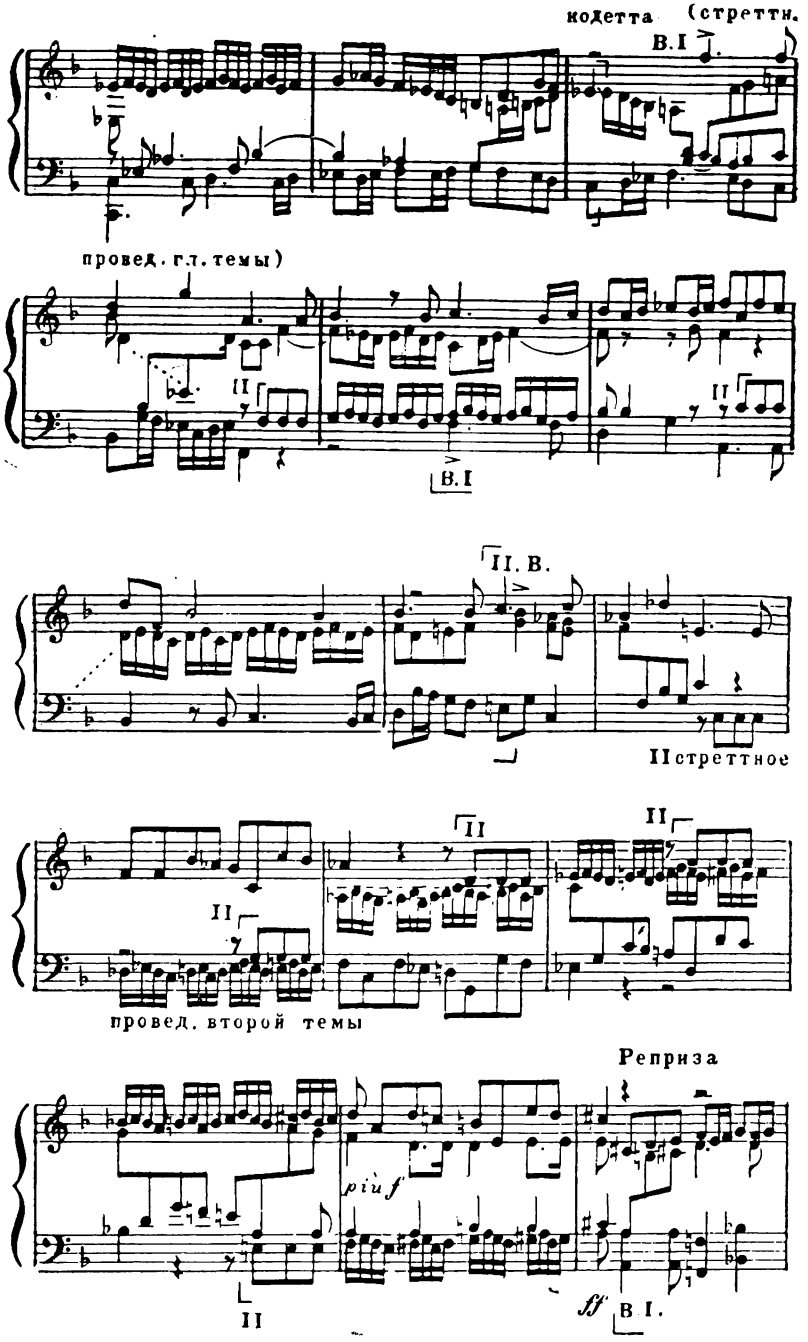
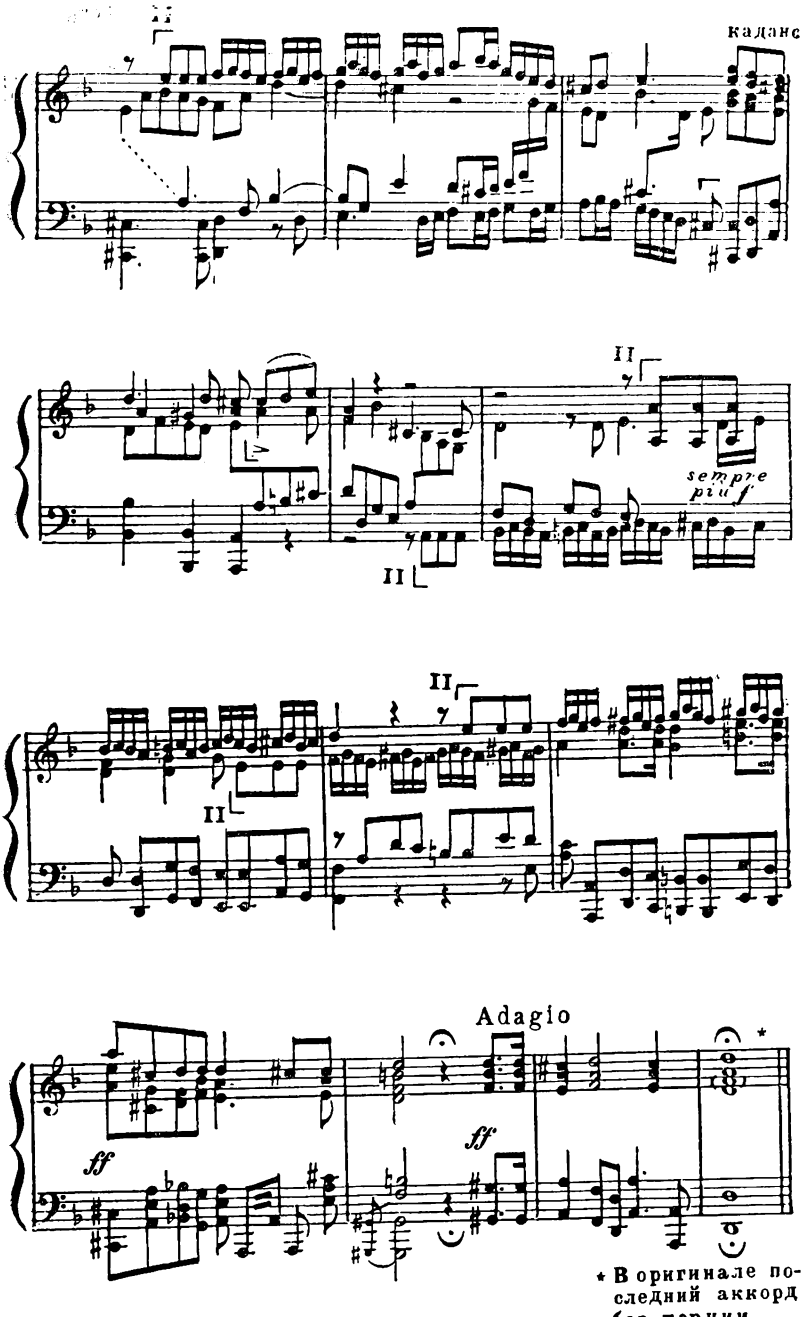
Найти равнодействующую — будет зависеть от вкуса и опыта молодого композитора и его ближайшего руководителя.

Классическим образцом двойной фуги типа совместного проведения тем служит «*Kyrie*» из реквиема В. Моцарта. Выписываем эту фугу в фортепианном изложении полностью:



Здесь вторая тема проводится в интервал дуодецимы по отношению к главн. теме




кодетта (стретти.
В.I
провед. гл. темы)
II
II
В.I
II. В.
II стреттное
II
II
II
провед. второй темы
Реприза
piu f
II
ff
В.I.

каданс
II
sempre
più f
II
II
II
Adagio
ff
ff
* В оригинале последний аккорд без терции

Как видно из подстрочного попутного анализа, форма двойной фуги такого типа нисколько не отличается от формы простой фуги: это все та же знакомая нам трехчастная форма. Из особенностей последней фуги можно отметить более или менее свободное неточное проведение второй темы (см. последние четыре проведения), вызванное, очевидно, **стреттным построением проведений**; другая вольность фуги — проведение главной темы, начиная со средней части, исключительно в виде вождя — подряд семь раз; третья «вольность» — тональный план, включающий с м е л ы е от *d-moll* сдвиги (*c-moll*, *f-moll*), для баховской фуги не характерные. Этим можно объяснить то, что тональный план фуги вызывал у ряда теоретиков возражения или сомнения.

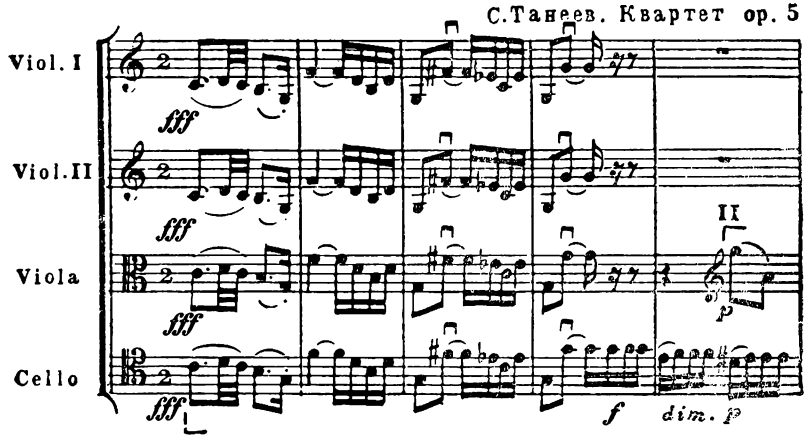
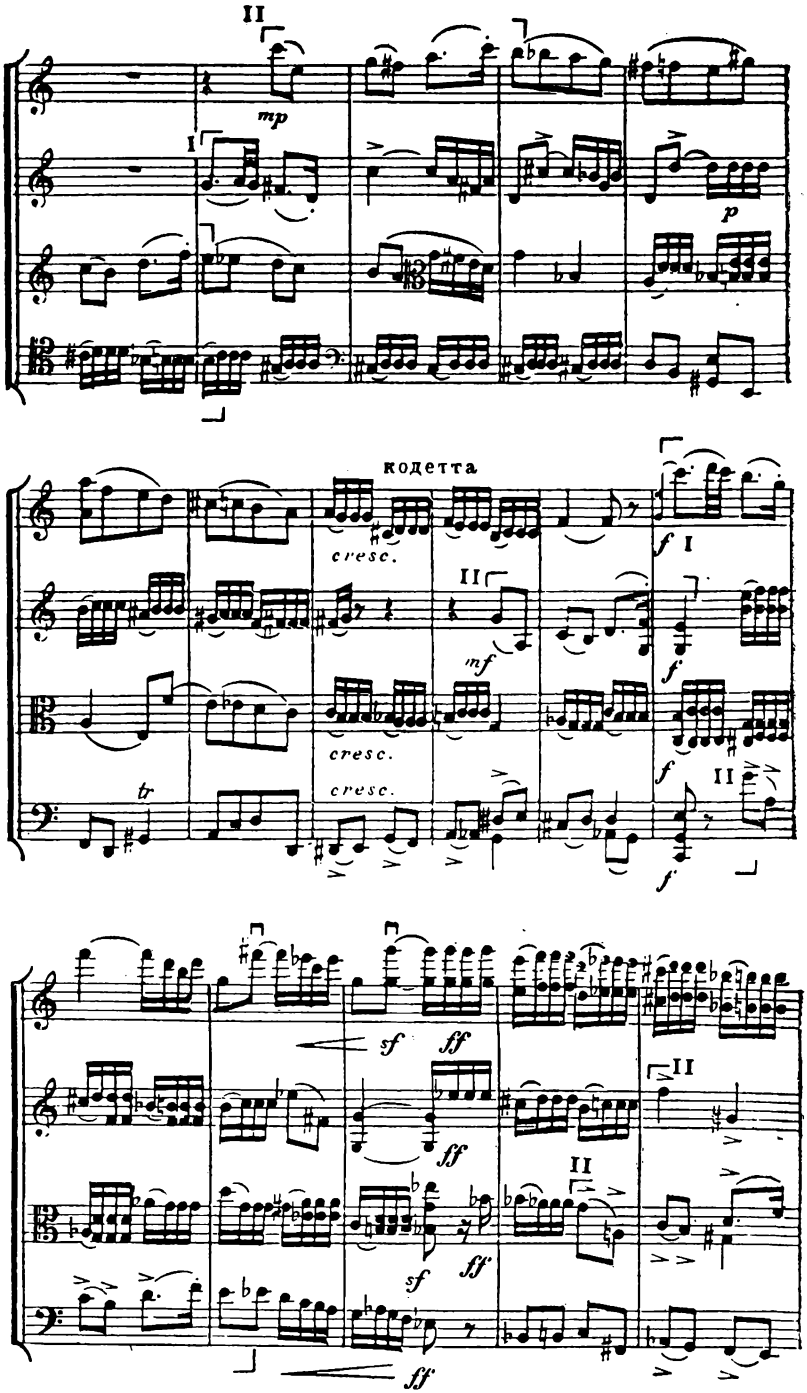
Бросается в глаза в фуге отсутствие промежуточных партий — всего одна небольшая интермедия (перед средней частью) и одна кодетта. Объясняется это сжатым построением фуги, обилием стреттных проведений и широтой главной темы, одиннадцатикратным проведением которой исчерпывается общее развитие фуги.

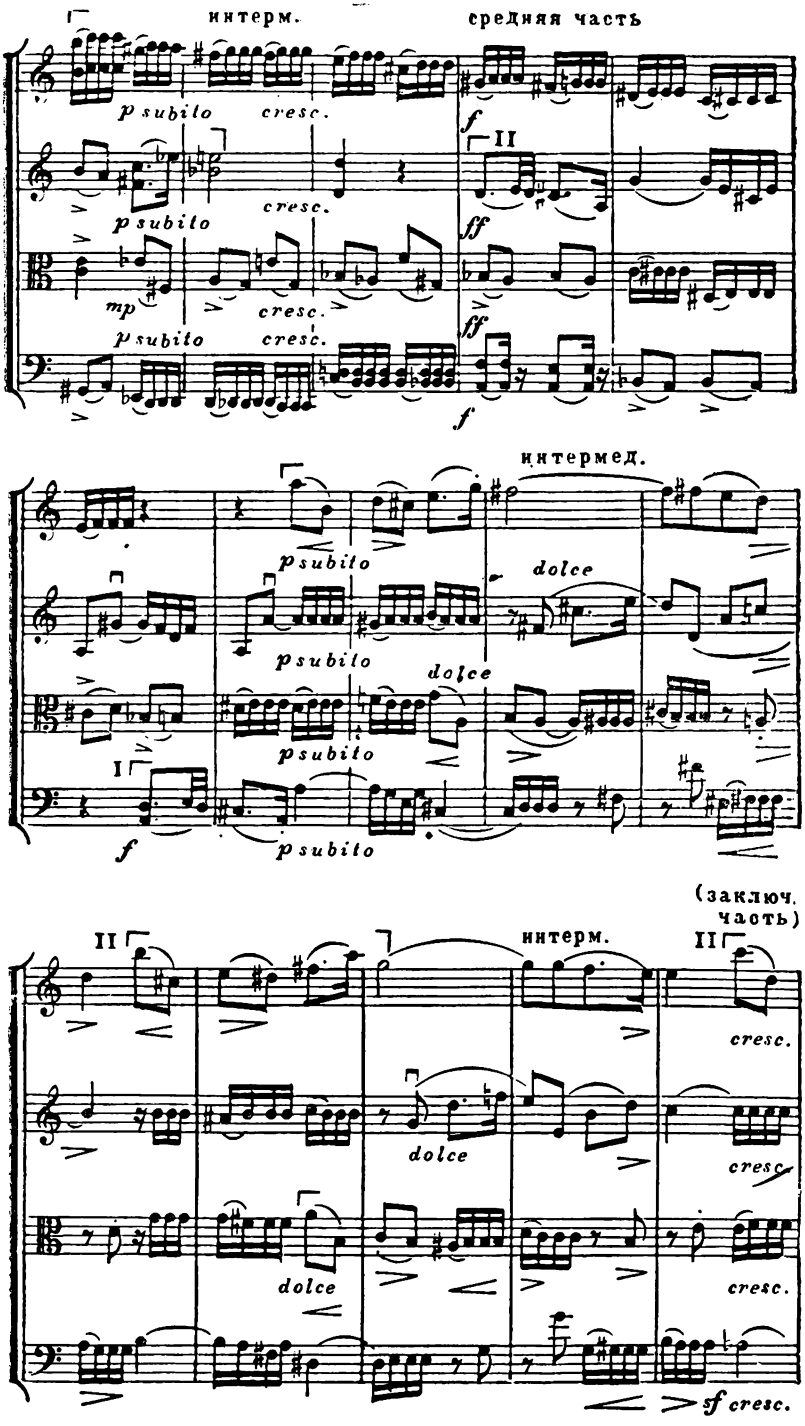
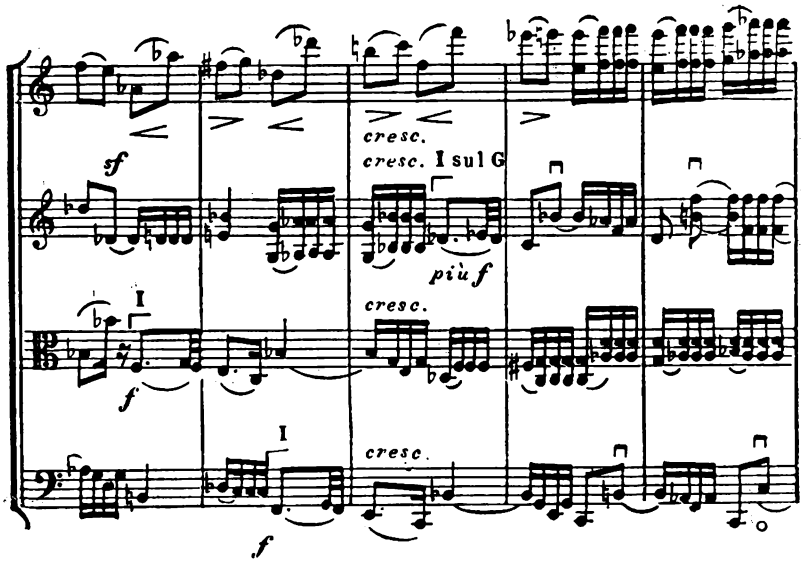
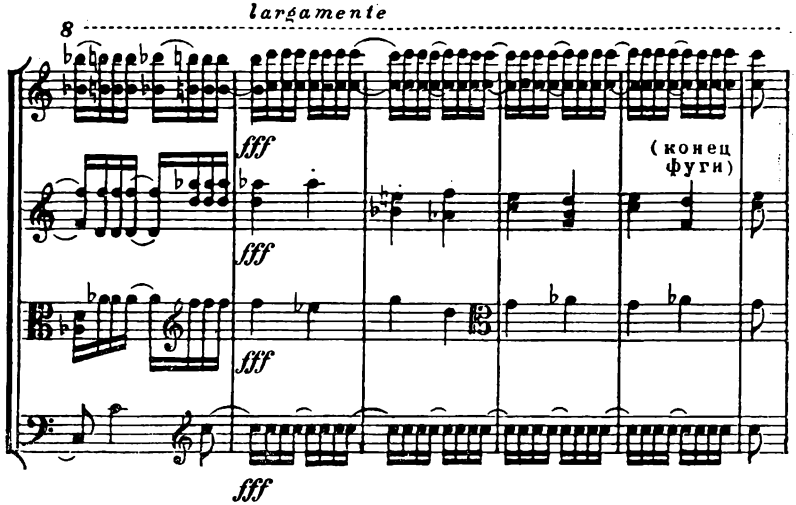
Двойная фуга из финала струнного квартета ор. 5 С. Танеева имеет своеобразное начало.

Главная тема проводится в унисон, *tutti* — в виде фанфарного вступления, и тут же на фоне ритмической фигуры виолончели, продолжающей главную тему, проводится в т о р а я т е м а.

Выписываем музыку партитурно как образец мастерской квартетной фуги:

418



II
mp
I
p
кодетта
cresc.
II
mf
f I
f
cresc.
cresc.
tr
f
II
f
sf
ff
II
ff
II
sf
ff
ff

интерм.
средняя часть
p subito
cresc.
f
II
ff
mp
интермед.
dolce
I
(заключ. часть)
sf cresc.

Как видим, обе темы написаны в вертикальном и горизонтально-подвижном контрапункте, что дает возможность проведения коротенькой второй темы вместе с главной темой, с опозданием или впереди нее.

Ритмическая фигура, составляющая вторую половину главной темы, не всегда точно проводится, а иногда и отпадает вовсе. Такие вольности в проведениях мы уже не раз встречали в свободном сочинении фуги.

Вся фуга скомпонована весьма сжато и лаконично, так как представляет собою не самостоятельное сочинение, а лишь расширенную коду финала.

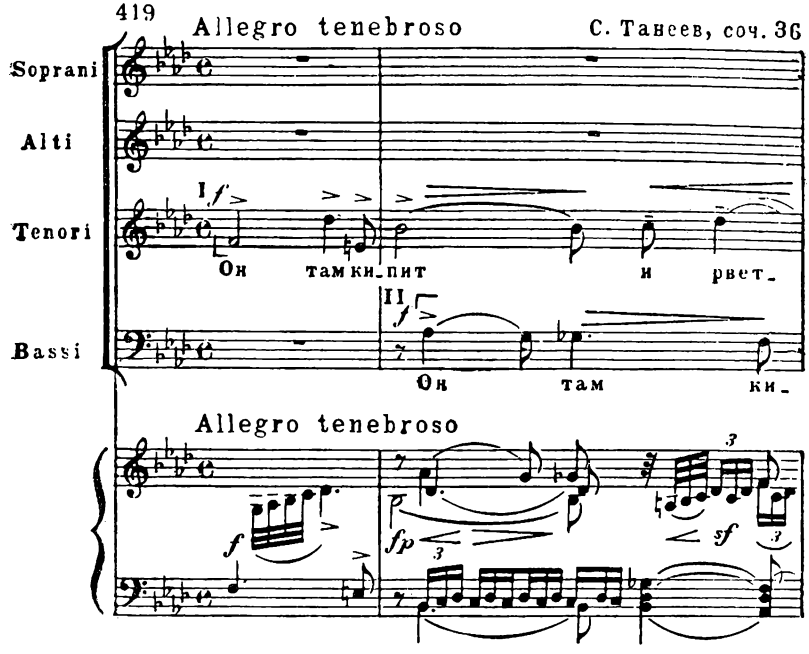
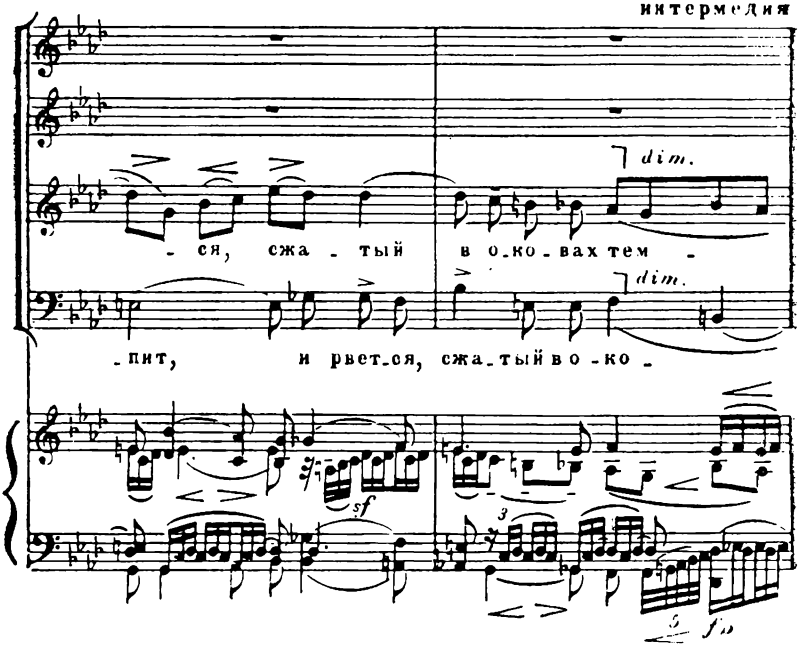
В заключение как образец двойной вокальной фуги с самостоятельным оркестровым сопровождением приводится грандиозная фуга *f-moll* С. Танеева из кантаты «По прочтении псалма».

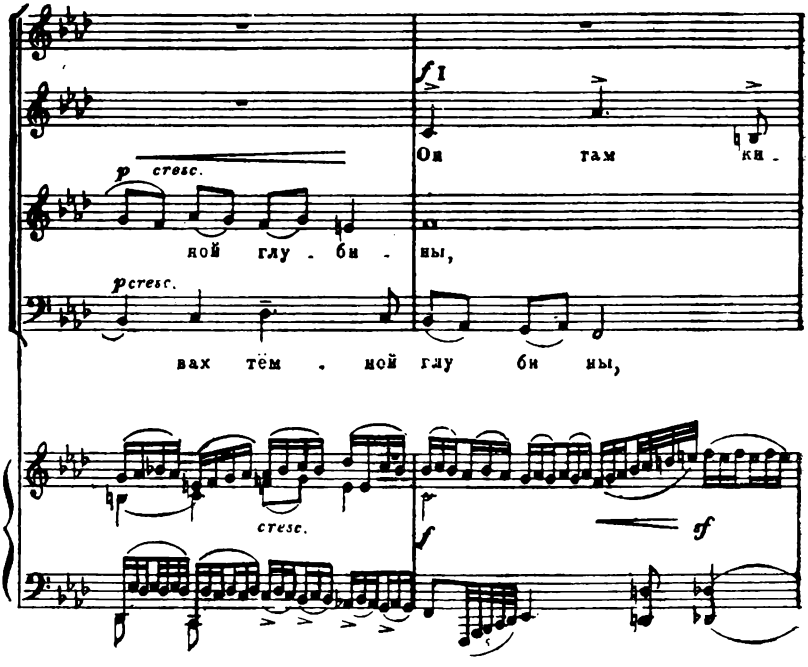
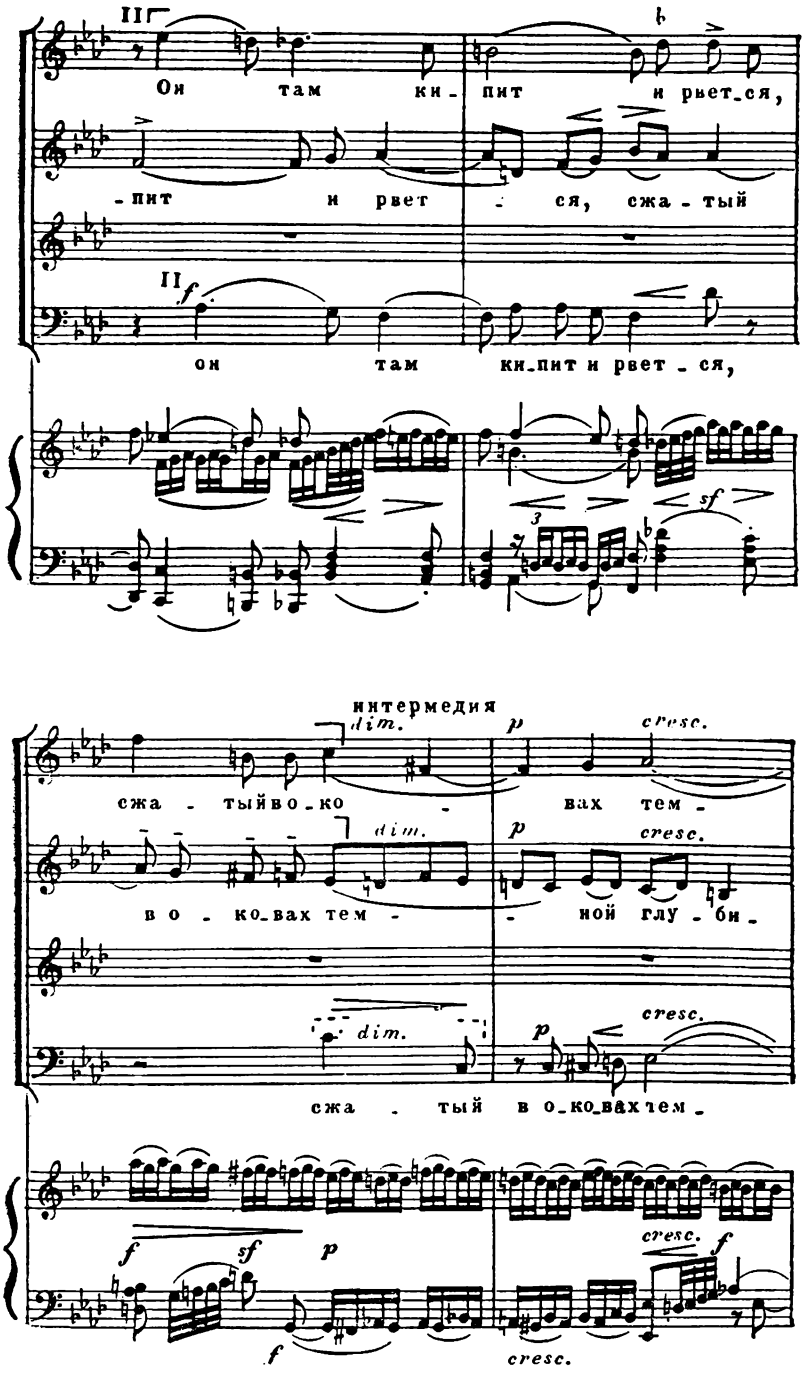
Весь «остов» фуги — в вокальных партиях, так что при анализе и изучении этой фуги прежде всего следует разобраться и дать себе отчет в том, что делает хор.

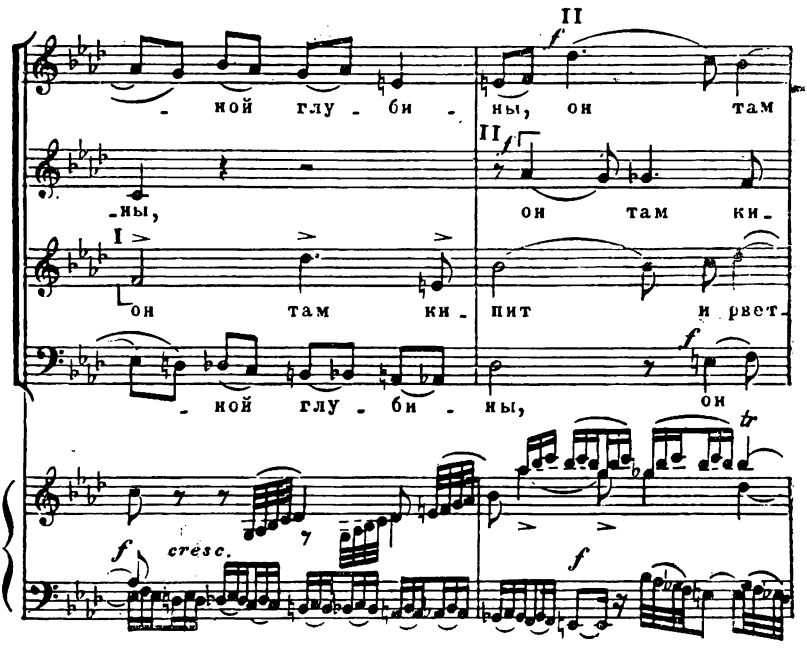
Роль оркестрового сопровождения, кроме проводящегося эпизодически свободного контрапункта, заключается в варьированном повторении голосовых партий, сопровождающихся иногда ритмическими фигурами, подчеркивающими тот или иной мелодический оборот, а также гармоническую деталь. Только лишь в конце фуги оркестр явно берет инициативу на себя, а хор, в свою очередь, сопутствует ему.

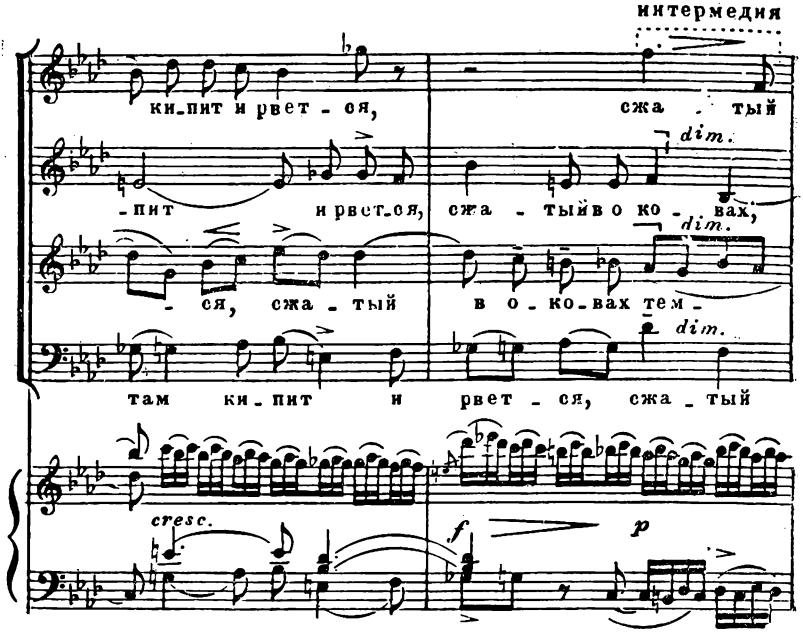
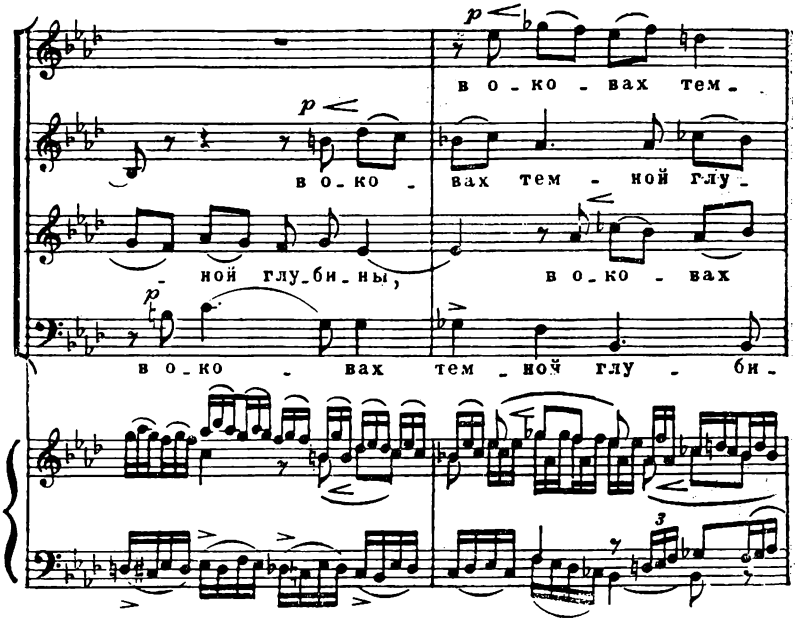
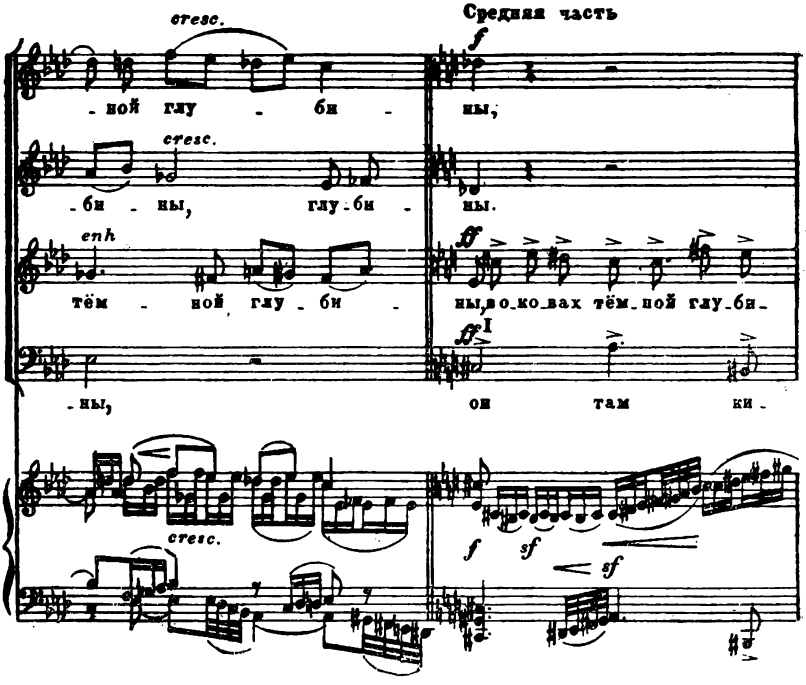
Нельзя, однако, не отметить звукоизобразительных задач, которые поставил и блестяще разрешил С. Танеев в оркестровом сопровождении данной вокальной фуги:

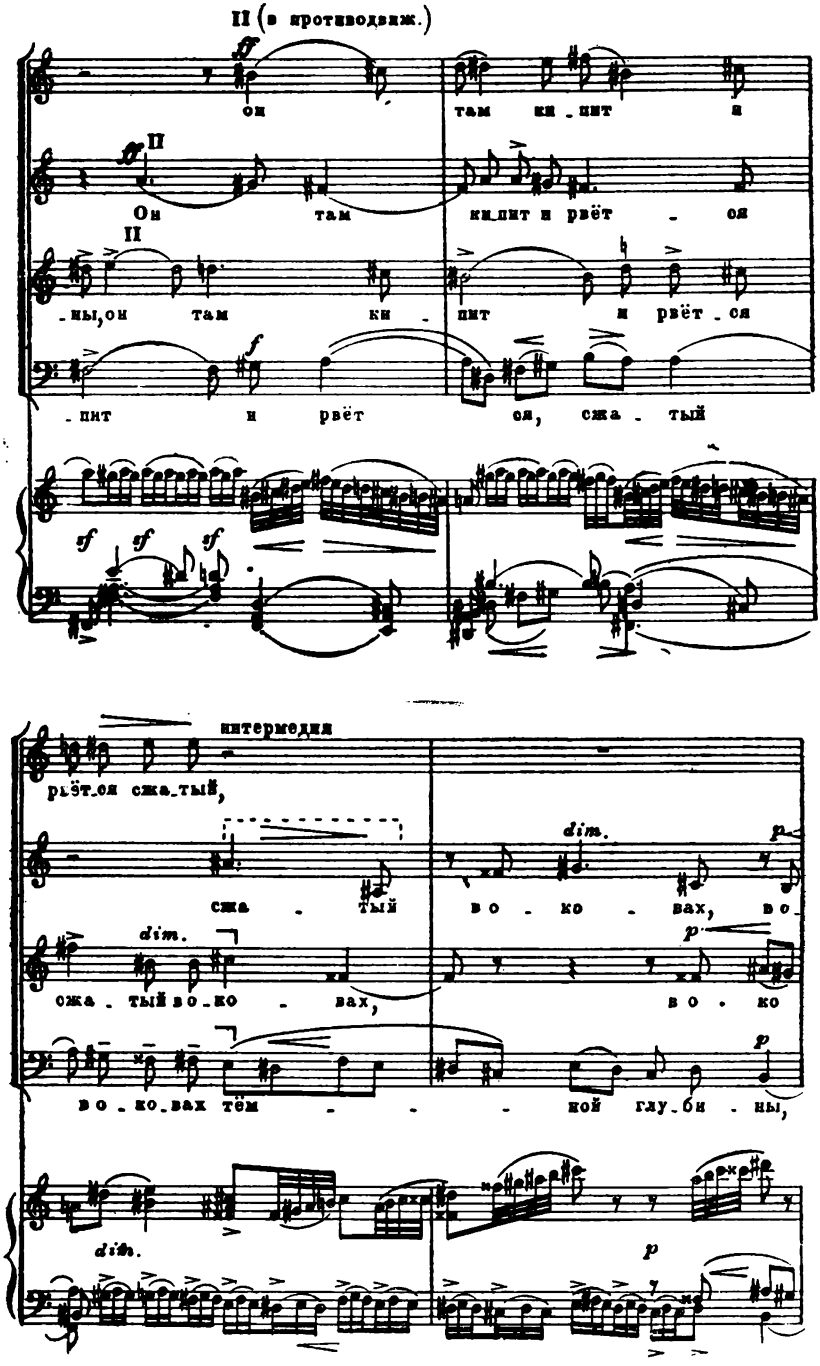
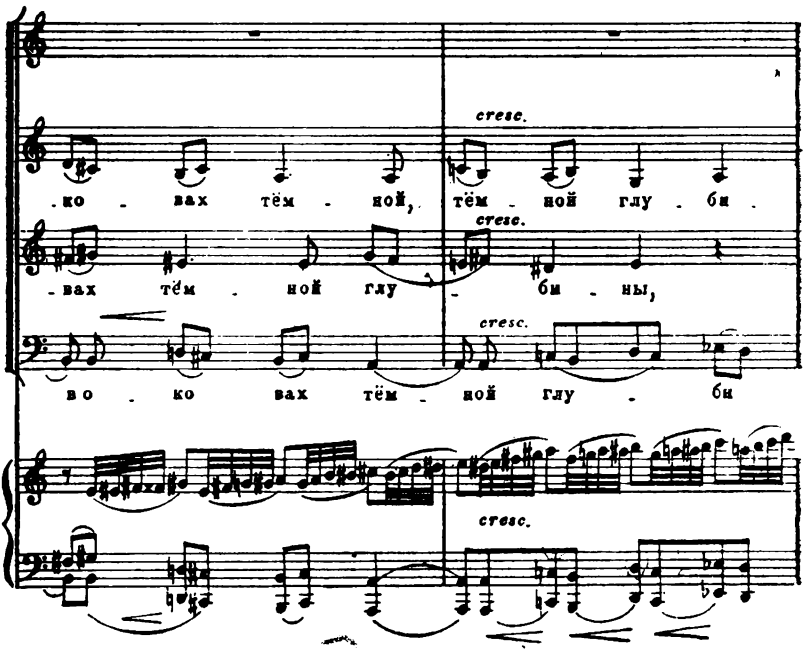
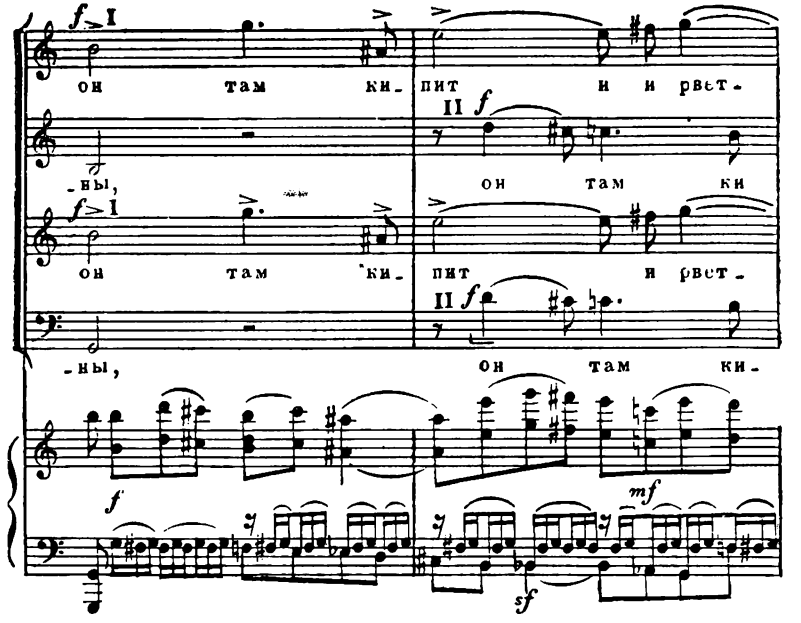
Хоровая фуга с сопровождением оркестра

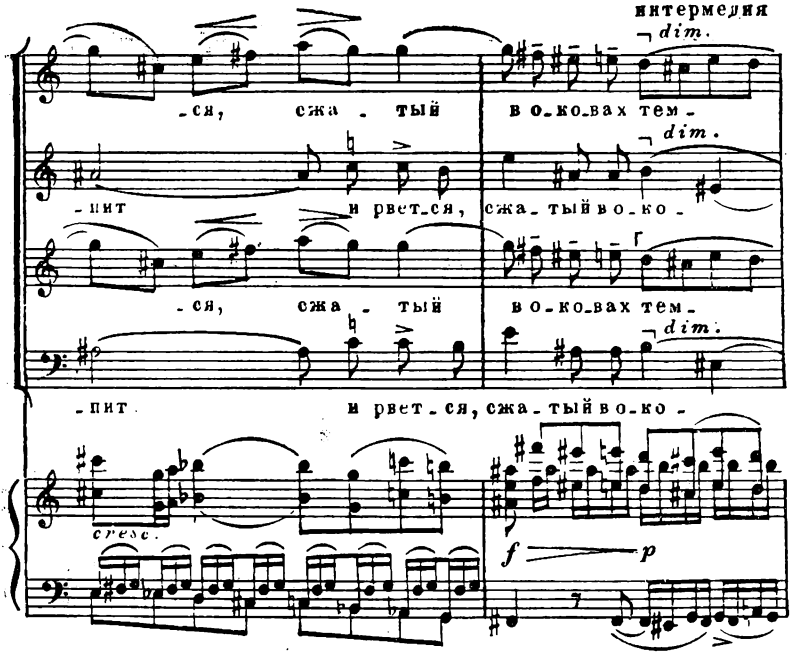
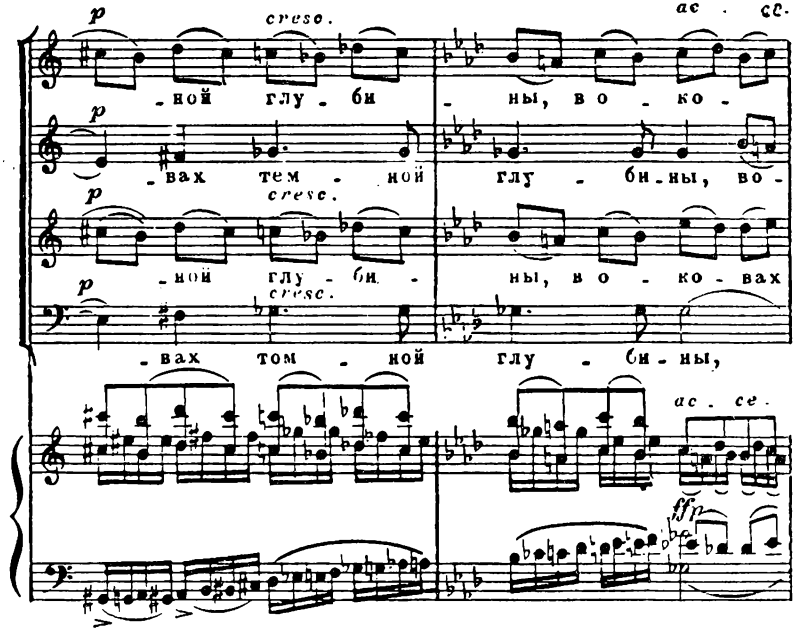
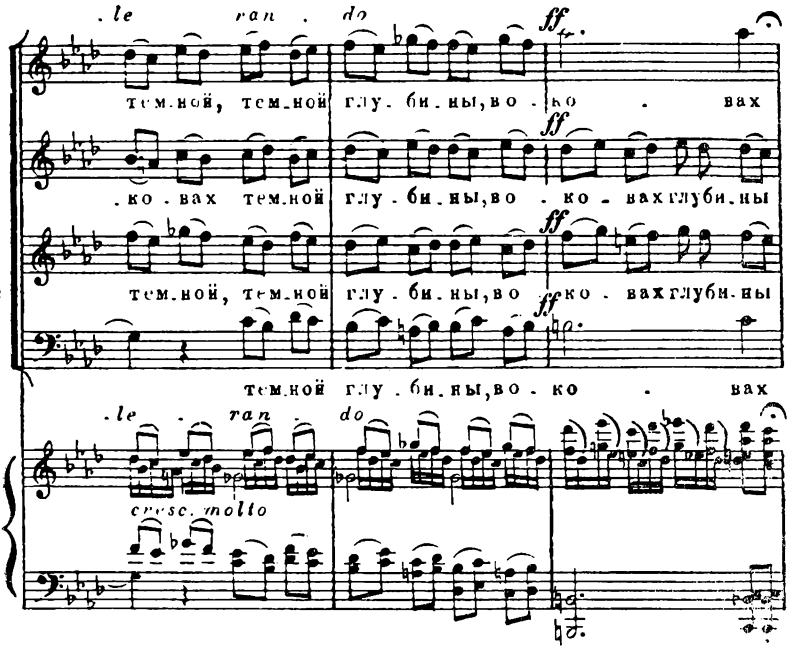


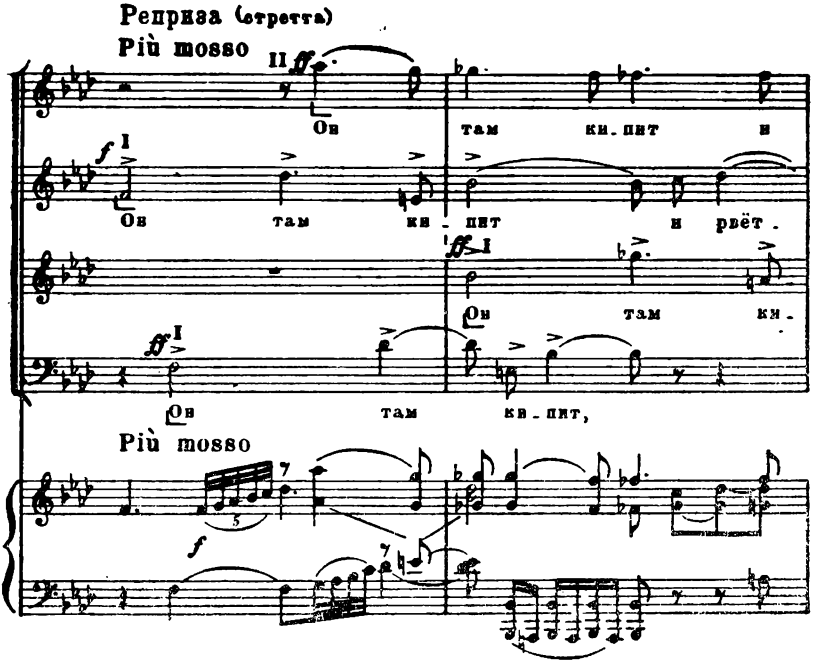
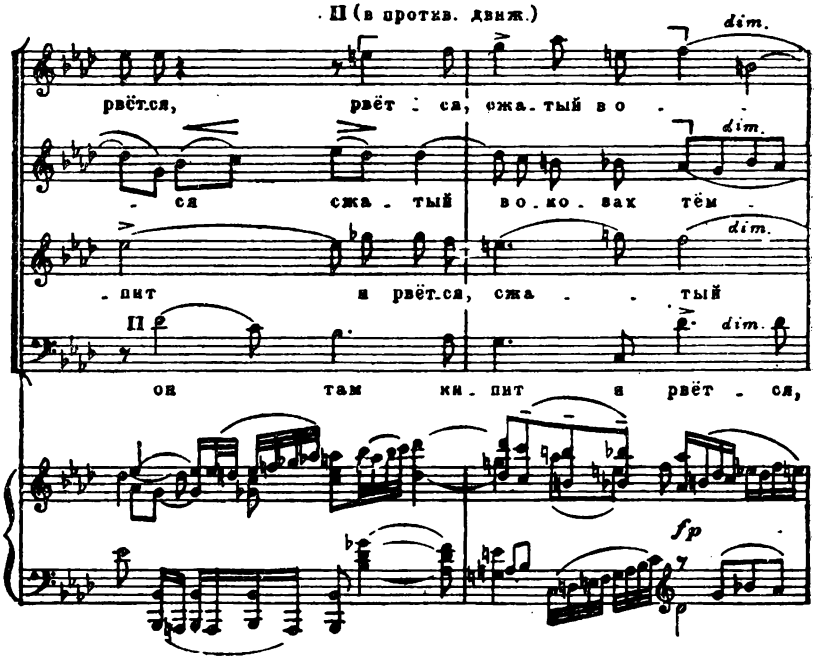
dim.
- ся, сжа - тый в о-ко-вах тем -
dim.
-пит, и рвет-ся, сжа-тый в о - ко -
sf
3
3
fp

fI
Он там ка -
p cresc.
ной глу - би - ны,
pcresc.
вах тём - мой глу би ны,
cresc.
f
sf

Он там ки-пит и рвет-ся,
-пит и рвет - ся, сжа-тый
он там ки-пит и рвет-ся,
интермедия
сжа - тый во-ко - вах тем -
в о - ко-вах тем - - ной глу-би-
сжа - тый в о-ко-вах тем-

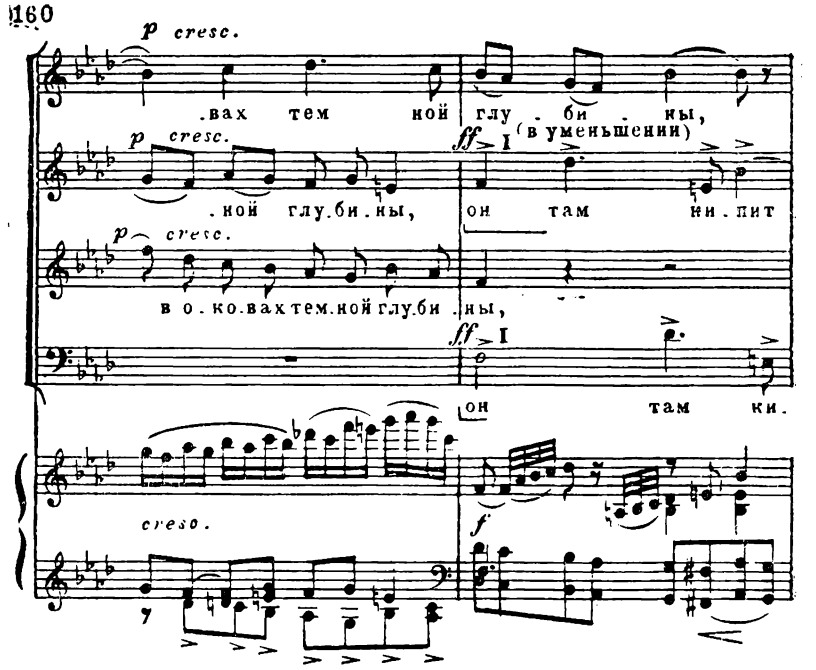
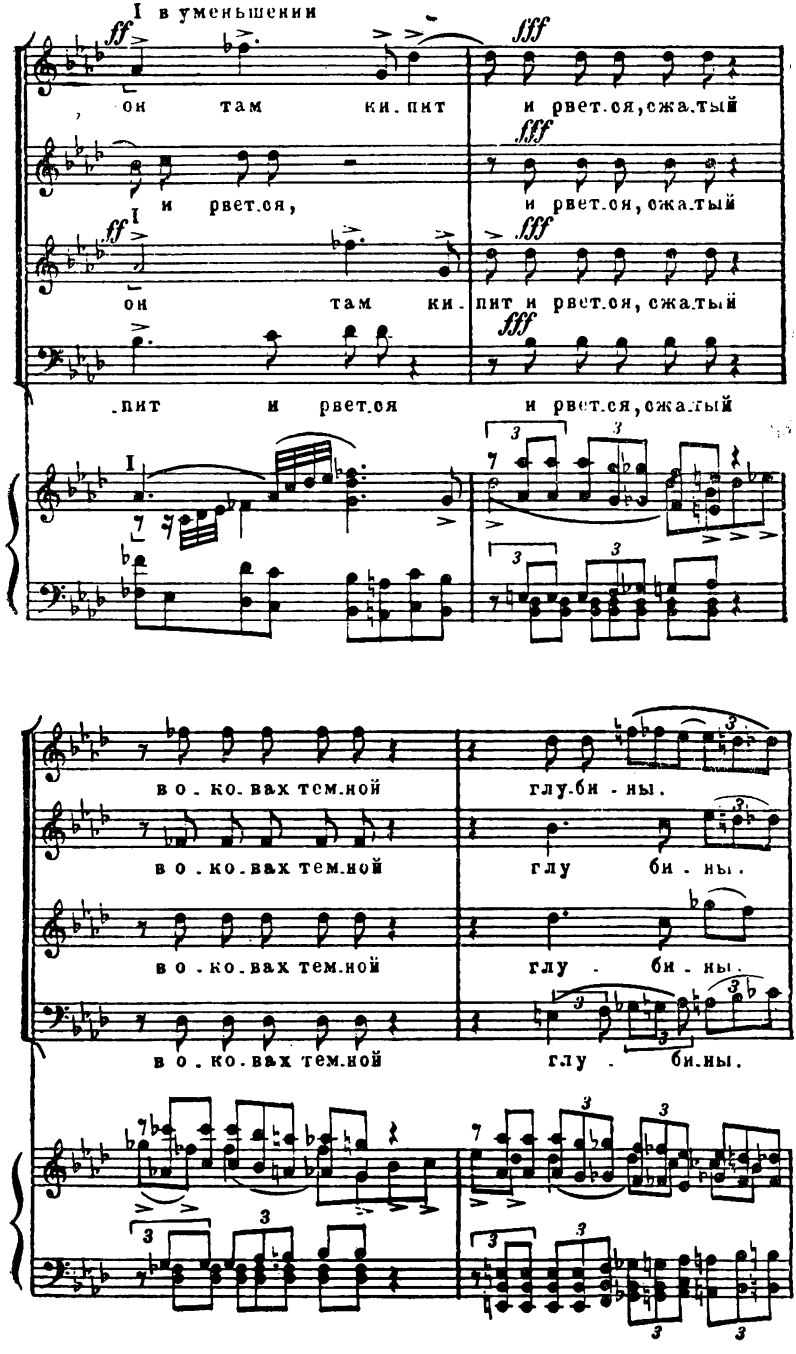
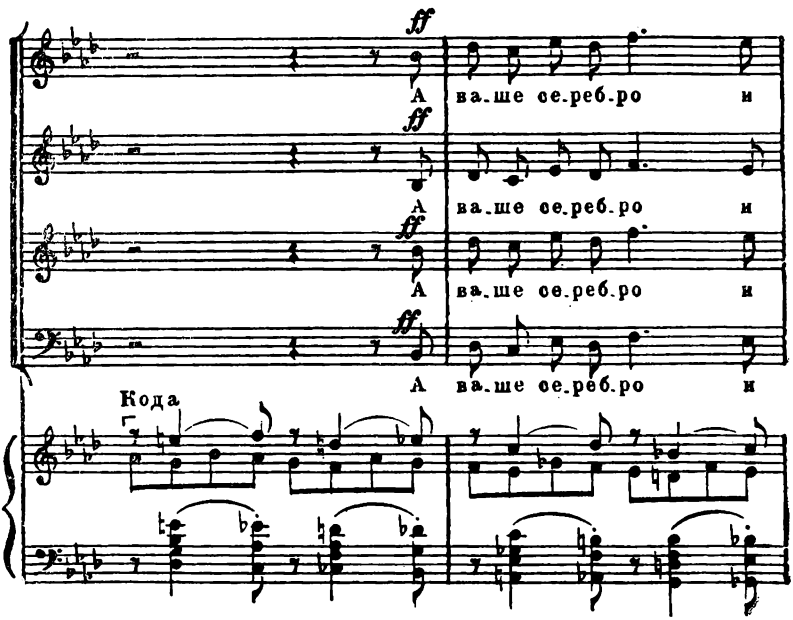

II
f
- ной глу - би -
ны, он там
II
f
-ны,
он там ки-
I
он там ки - пит и рвет-
f
- ной глу - би - ны, он
tr
f
cresc.
f

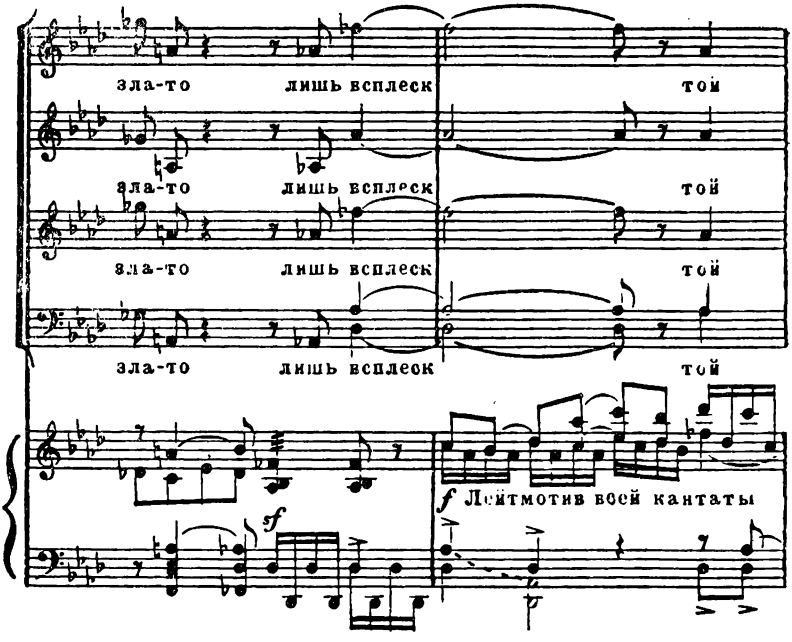
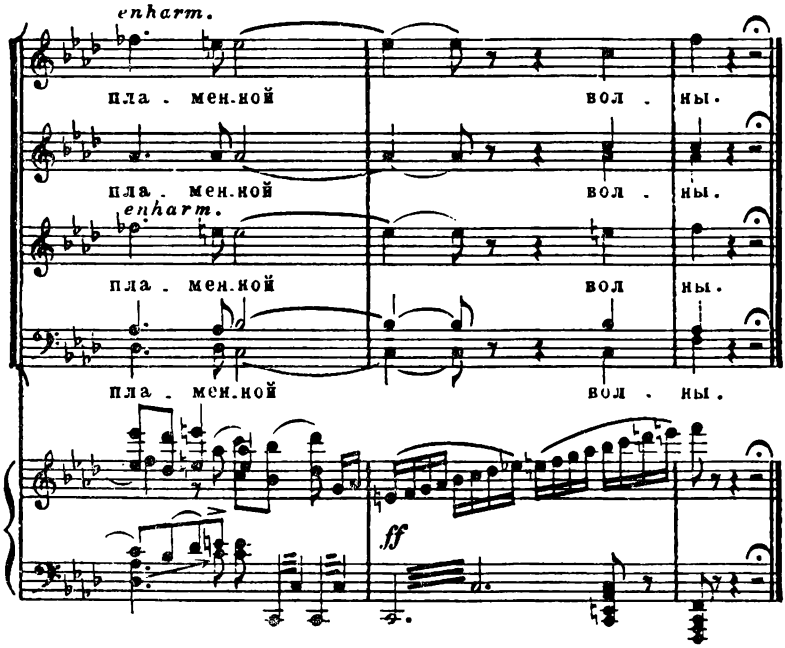

интермедия
ки-пит и рвет - ся,
сжа - тый
dim.
-пит и рвет-ся, сжа - тый в о ко - вах,
dim.
- ся, сжа - тый
в о - ко-вах тем -
dim.
там ки - пит и рвет - ся, сжа - тый
cresc.
f
p

p
в о - ко - вах тем -
p
в о - ко -
вах тем - ной глу -
- ной глу - би - ны,
в о - ко - вах
p
в о - ко - вах тем - ной глу - би -

cresc.
Средняя часть
f
- ной глу - би -
ны,
cresc.
- би - ны, глу - би -
ны.
enh
ff
тём - ной глу - би -
ны, в о - ко - вах тём - ной глу - би -
ff I
- ны,
он там ки -
cresc.
f
sf
sf


II (в противодвиж.)
ff
он там ки - пит и
II
Он там ки-пит и рвёт - ся
II
-ны, он там ки - пит и рвёт - ся
f
- пит и рвёт ся, сжа - тый
sf sf sf
интермедия
рвёт-ся сжа-тый,
dim.
p
сжа - тый во - ко - вах, во -
dim.
сжа - тый во-ко - вах,
p
в о - ко
во-ко-вах тём - - - ной глу-би - ны,
dim.
p

cresc.
.ко - вах тём - ной, тём - ной глу - би
cresc.
- вах тём - ной глу - би - ны,
cresc.
во - ко вах тём - ной глу - би
cresc.

f I
он там ки- пит и и рвет-
II f
-ны, он там ки
f I
он там ки- пит и рвет-
II f
-ны, он там ки-
f
mf
sf


-ся, сжа - тый в о-ко-вах тем-
-пит и рвет-ся, сжа-тый в о-ко-
-ся, сжа - тый в о-ко-вах тем-
-пит и рвет-ся, сжа-тый в о-ко-
cresc.
f p

p cresc. ac . ce.
-ной глу - би - ны, в о - ко -
-вах тем - ной глу - би-ны, во -
-ной глу - би - ны, в о - ко - вах
-вах том - ной глу - би-ны,
ac . ce.
fp

.le ran . do
тем.ной, тем.ной глу.би.ны,во .ко . вах
.ко.вах тем.ной глу.би.ны,во .ко.вахглуби.ны
тем.ной, тем.ной глу.би.ны,во .ко . вахглуби.ны
тем.ной глу.би.ны,во.ко . вах
.le . ran . do
cresc. molto


Реприза (стретта)
Più mosso
Он там ки.пит в
Он там кв.пит и рвёт.
Он там кв.пит,
Più mosso

II (в против. движ.)
dim.
рвёт.ся, рвёт : ся, сжа.тый в о -
- ся сжа - тый во.ко.вах тём -
- пит я рвёт.ся, сжа - - тый
II
он там ки.пит я рвёт - ся,
fp

160

p cresc.
.вах тем ной глу - би - ны,
p cresc.
ff I (в уменьшении)
.ной глу.би.ны, он там ки.пит
p cresc.
в о.ко.вах тем.ной глу.би - ны,
ff I
он там ки.
cresc.
f

I в уменьшении
ff
fff
он там ки.пит и рвет.ся, сжа.тый
и рвет.ся,
и рвет.ся, сжа.тый
он там ки.пит и рвет.ся, сжа.тый
.пит и рвет.ся и рвет.ся, сжа.тый
в о.ко.вах тем.ной глу.би.ны.
в о.ко.вах тем.ной глу би.ны.
в о.ко.вах тем.ной глу . би.ны.
в о.ко.вах тем.ной глу . би.ны.

ff
А ва.ше се.реб.ро и
ff
А ва.ше се.реб.ро и
ff
А ва.ше се.реб.ро и
ff
А ва.ше се.реб.ро и
Кода


зла-то лишь всплеск той
зла-то лишь всплеск той
зла-то лишь всплеск той
зла-то лишь всплеск той
sf
f Лейтмотив всей кантаты

АНАЛИЗ ТРОЙНЫХ ФУГ

Обращаясь теперь к изложению и разбору тройной фуги и особенностей ее построения, отметим прежде всего нецелесообразность требования отдельной экспозиции для каждой из трех тем тройной фуги. Имеющийся опыт именно такой формы тройной фуги в посмертном труде И. С. Баха, приводимом Э. Праутом как образец фуги с тремя отдельными экспозициями для трех тем, если в чем и убеждает, то именно в непомерной растянутости фуги, что, впрочем, отмечено и в книге Э. Праута.

Растянутость тут происходит не только от механически утроенной длины фуги, но и главным образом от трех остановок с тремя заново начинающимися экспозициями и последующей еще четвертой остановкой перед долженствующей начаться четвертой частью фуги, где все раздельно изложенные темы полифонически соединяются. Однако на этом месте посмертная фуга И. С. Баха обрывается — она осталась незаконченной.

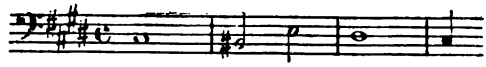
Хотя имеются отдельные опыты создания превосходных тройных фуг с тремя экспозициями для каждой темы в отдельности, как, например, тройная фуга *F-dur* С. Танеева из кантаты «По прочтении псалма» (о чем ниже), но лучше от-

казаться от пользования такой громоздкой формой, перейдя к рассмотрению фуг более свободного, а главное — более с ж а т о г о изложения. Художественные образцы таких фуг мы имеем у И. С. Баха в его I_4 и II_{14}, где у него показаны и разработаны все три темы и при этом в обычной для И. С. Баха сжатой, четкой форме. Как раз эти-то фуги Э. Праут и не считает, ввиду свободно проводимых побочных тем, за тройные фуги, не признавая в этом именно случае права за И. С. Бахом отвергать схоластические формулы, раз они идут вразрез с требованием и живым чувством художественной формы.

Одна из глубочайших по настроению и искуснейших по выполнению — *cis-moll*'ная фуга I_4, неоднократно уже здесь приводимая, построена действительно не по трафарету учебных требований.

После экспозиции и контрэкспозиции главной темы, краткой, философски значительной и интересной по ладовым свойствам:

420



вступает контрастная ей по строению и характеру вторая тема:

421

монотонно журчащее движение которой не прекращается до заключительной части фуги. Проводится эта ритмическая фигура в виде мелодической фигурации. Неизменный рисунок фигурации, появляющийся поочередно во всех пяти голосах в продолжение всей фуги, указывает на ее истинное значение как самодовлеющей, а не украшающей только части фуги (в чем также ей нельзя отказать). Мы имеем в этой области, как и во многих других, промежуточную форму: по своему значению и неизменному мелодическому очертанию перед нами скорее всего вторая тема. Но вместе с тем равномерно движущийся контрапункт может быть вполне приравнен и к мелодической фигурации, функции которой он, несомненно, и исполняет одновременно.

После четырех вступлений второй темы (одно из которых — в обратном движении) появляется новая, третья тема (III), ярко контрастирующая обеим предыдущим темам:

422

Как первая, так и вторая контртемы своих отдельных экспозиций здесь не имеют, вступают в свободном интервале и неизменно проводятся в вертикальных перемещениях до конца заключительной части, где в коде затем остаются и проводятся в стреттной форме только лишь I и III темы, но уж до конца фуги.

Схема построения этой фуги такова:

	Главная тема	
Главная тональность с отклонениями	двойная экспозиция, изложение второй темы, проводимой вместе с главной	(1—34 такты) (35—48 такты)
	Средняя часть	
Сменяющиеся тональности	третья тема, излагающаяся вместе с предыдущими двумя	(49—72 такты)
	Репризная часть и заключение	
	с частично проводимыми в стретте темами — такты 84—86	(73—93 такты)
Главная тональность	Кода-стретта I—III тем. Органный пункт на доминанте с продолжающейся стреттой I и III тем	(94—104 такты) (104—115 такты)

СВОБОДНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

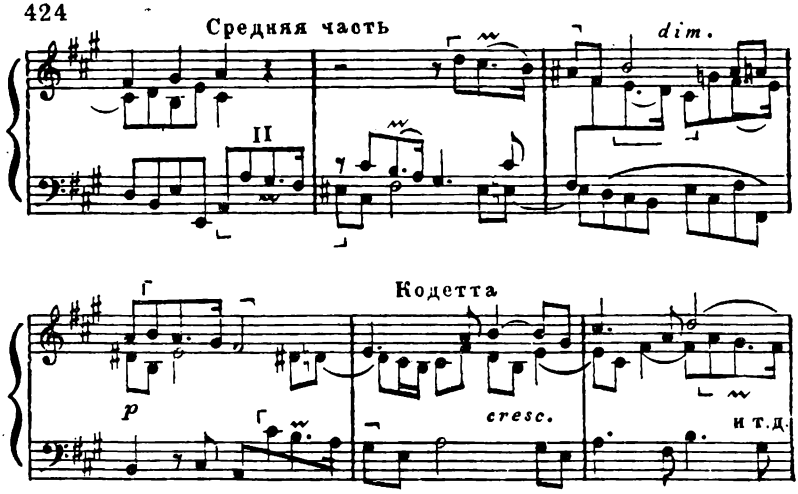
В другой тройной фуге из *W. Kl., fis-moll* (II_{14}), вторая и третья темы имеют свои самостоятельные экспозиции.

В противовес главной, побочные темы (то есть II и III) очень коротки, и, несмотря на обстоятельное разработочного типа изложение, их экспозиции не длинны.

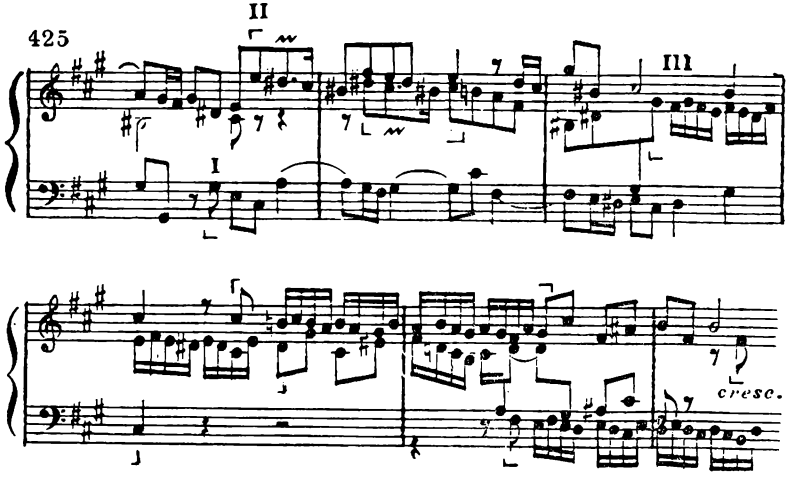
Вот главная тема этой фуги:

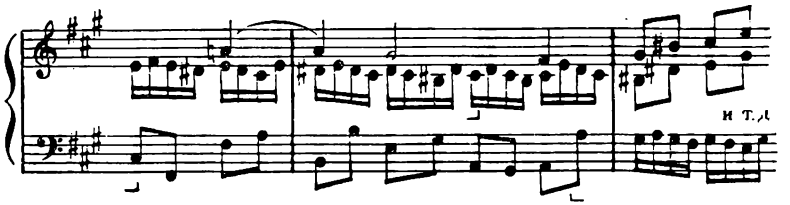
423

Тема излагается в правильной экспозиции, а также еще в неполной контрэкспозиции, за которой следует отчетливый каданс в *A-dur*'е и вслед за ним появляется вторая тема (II), начинающаяся в *fis-moll:*

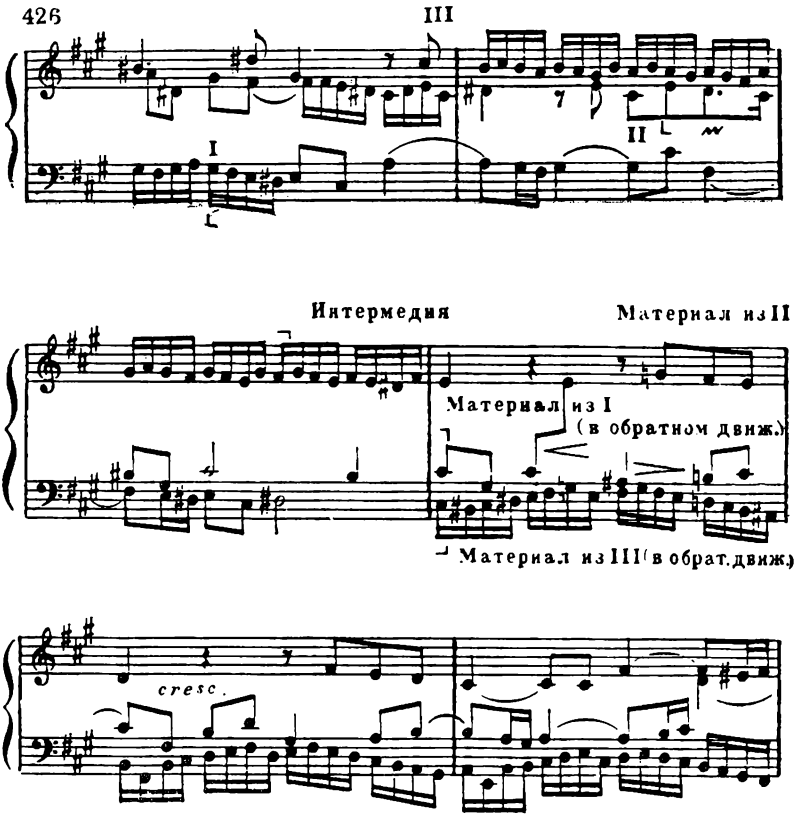
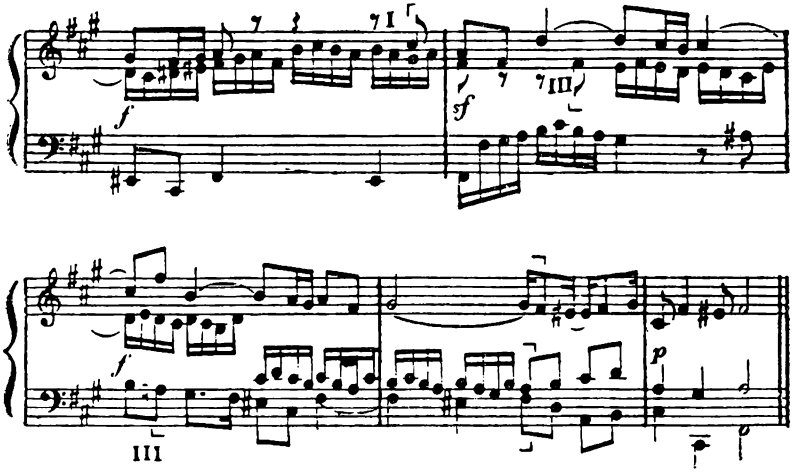
424

Мотив кодетты, взятый из главной темы, уже напоминает о ее приближении; и действительно, после пяти следующих имитационно одно за другим проведений второй темы вступает первая тема в сопровождении второй темы. Небольшая интермедия ведет затем к новому совместному проведению первой и второй тем, при окончании которых на движущемся кадансе в *cis* начинается третья тема (III), как и в предыдущей *cis-moll*'ной фуге, носящая характер мелодической фигурации и к тому же очень близко ее (эту фигурацию) напоминающая по своему мелодическому очертанию и ритмическому движению:

425





В дальнейшем «тематическая фигурация» проводится в прямом и обратном движении; тут же «вливается» главная тема, а позднее присоединяется на фоне непрекращающейся фигурации и вторая тема (II). Появление главной темы (у альта) в субдоминантовой тональности, за которым следует совместное изложение всех трех тем, есть несомненное начало широко построенной репризной части.

Приводим два последних совместных проведения всех трех тем в репризе:



Как видим, в этой фуге, так же как и в предыдущей, вступления голосов и со второй и с третьей темой проводятся в свободных интервальных соотношениях, хотя, например, границы фигурационной третьей темы (III) мелодически определеннее очерчены.

Схема построения этой фуги такова:

	Главная тема	
Главная тональность с отклонениями	Экспозиция и неполная контрэкспозиция	(1—19 такты)
	Средняя часть	
Сменяющиеся тональности	Экспозиция второй темы (II) и частичное проведение ее с главной. Экспозиция третьей темы (III) и ее разработка. Частичное проведение главной темы	(20—51 такты)
Возвращение в главную тональность	Репризная и заключительная часть Соединение трех тем	(51—70 такты)

ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

На проведение побочных тем фуги в произвольном интервале вступлений указывал один из величайших контрапунктистов — С. Танеев.

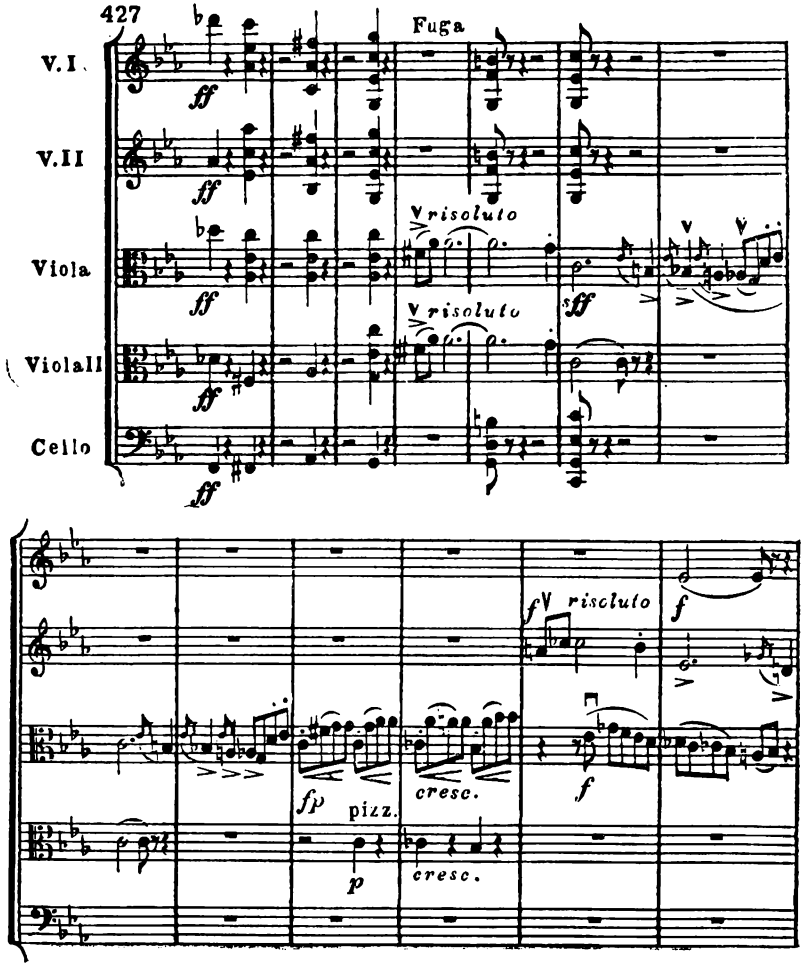
Так, в его струнном квинтете ор. 14, посвященном Н. Римскому-Корсакову, мы находим в финальной вариации тройную фугу, в которой первые две темы изложены в сжатой форме, причем два первых вступления второй темы (II) проведены в интервалах октавы, следующие — в нижнюю кварту, затем — в верхнюю терцию, унисон

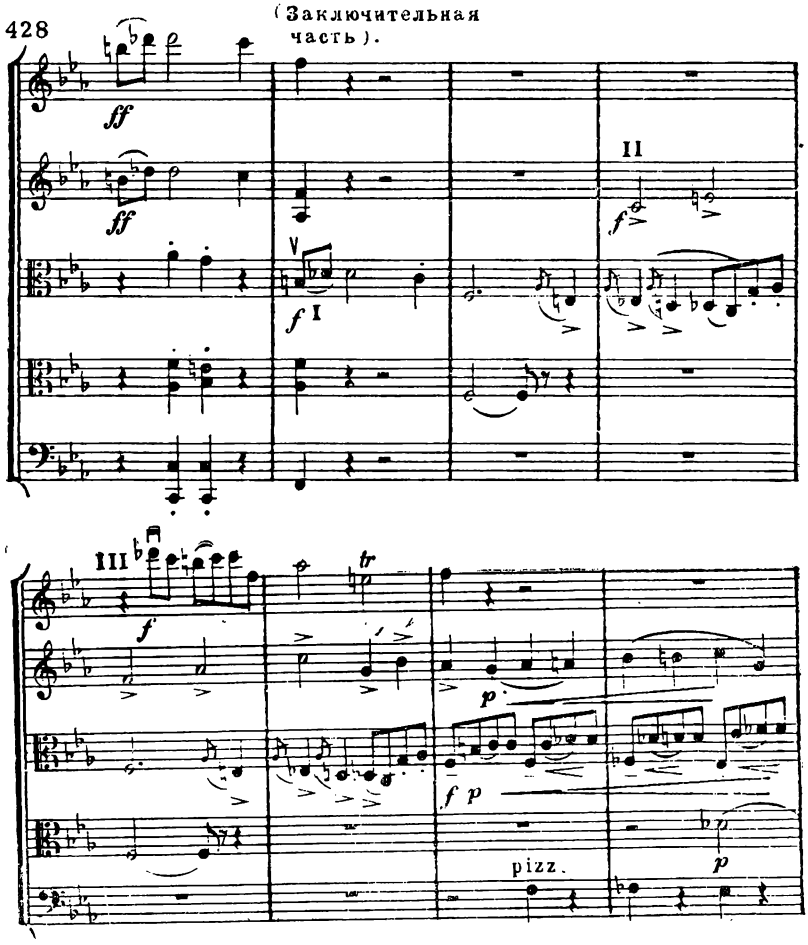
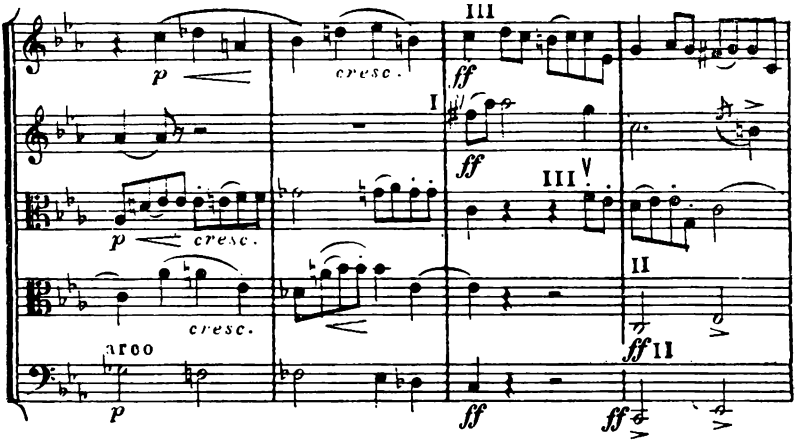
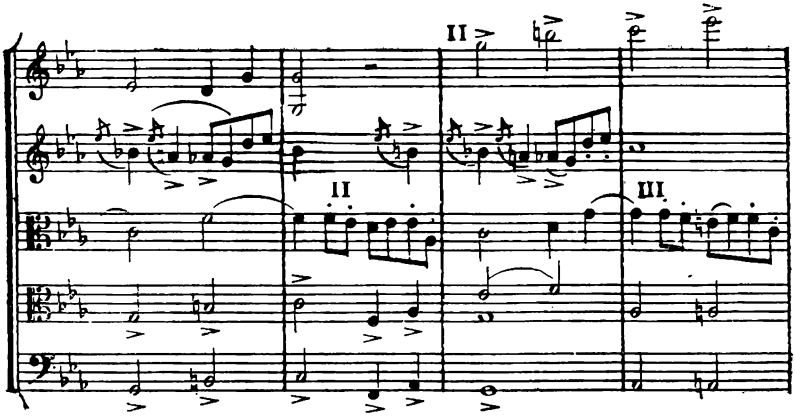
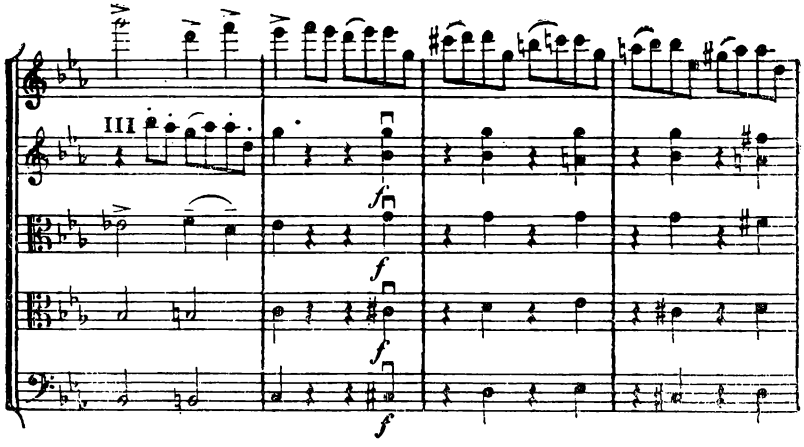
и т. д. Третья тема (III) хроматического построения вступает на протяжении средней части фуги, имеет свою самостоятельную неполную экспозицию, где четыре вступления с темой проводятся в интервале б о л ь ш о й н о н ы (иначе — в отношениях целотонных друг к другу).

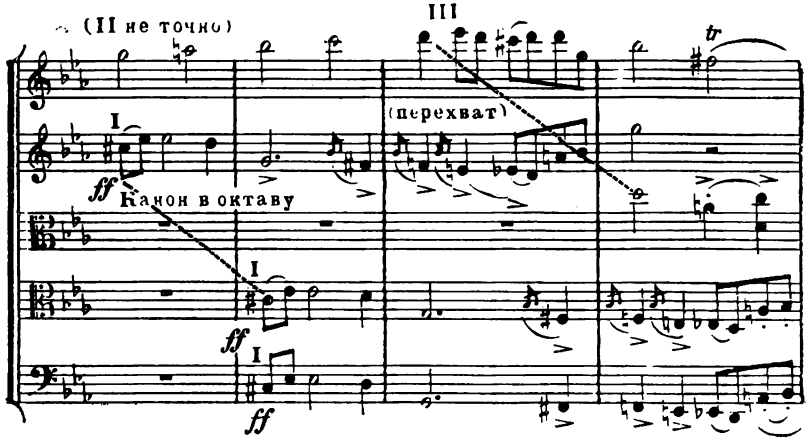
В заключительной части все три темы соединены, причем эпизодически проводится в уменьшении и вторая тема (II).

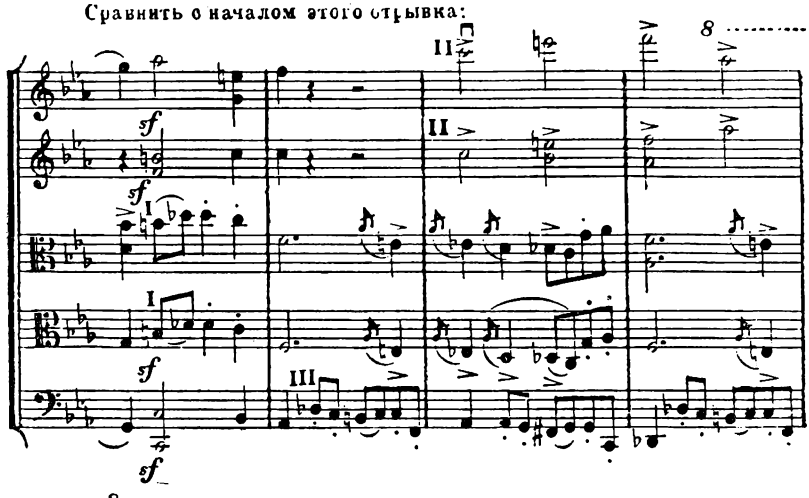
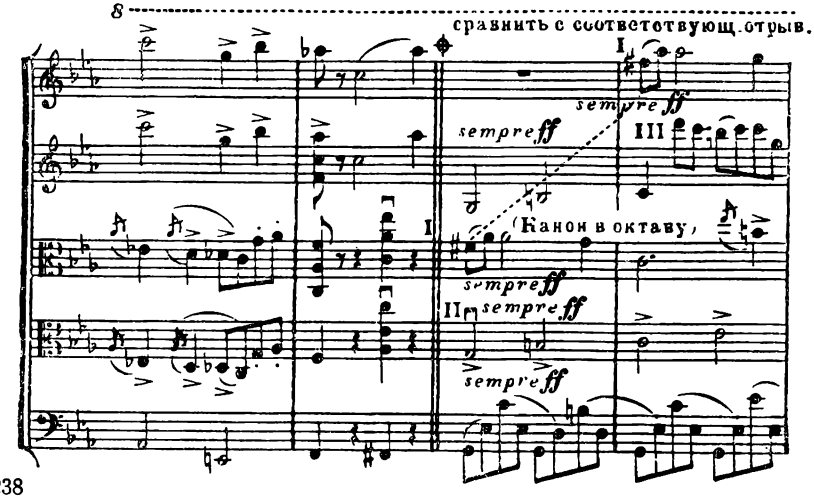
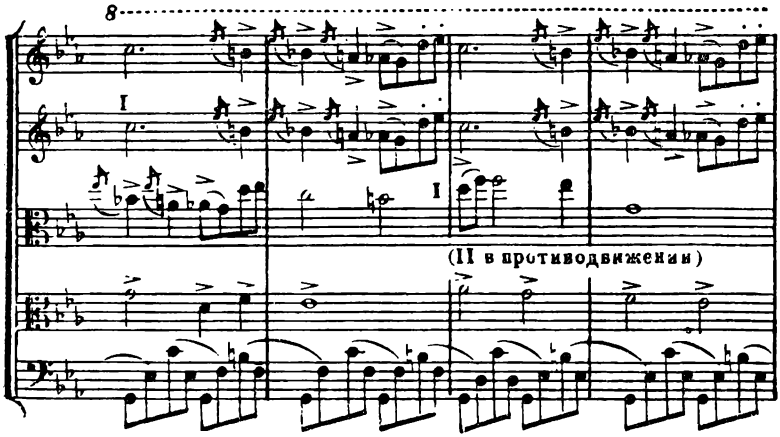
Пятиголосная тройная фуга из струнного квинтета С. Танеева, посвященного памяти М. П. Беляева, имеет в целом структуру, сходную с тройными фугами из *W. Kl.* И. С. Баха, которые мы уже рассматривали.

В них главная тема имеет свою собственную экспозицию (она уже однажды приводилась в этой книге):

Появляется она на движущемся каденсе

В дальнейшем композитор ведет экспозицию главной темы так, как обычно это делается в средней части фуги: тема появляется в различных, более или менее близких к главной, тональностях — *Es*, затем *g*, следует частичное стреттное проведение в *c* (скрипка и виолончель — канон в октаву) и, наконец, в *f-moll*, где с первой темой вступают впервые обе побочные темы. Своих отдельных экспозиций эти две вновь вступающие темы вовсе не имеют, и, по взглядам Э. Праута, их следовало бы поэтому считать двумя удержанными противосложениями, какие излагаются и развиваются в дальнейшем течении фуги (Э. Праут, «Фуга», параграфы 174—175). Но в тексте партитуры эти мелодии отмечены автором как нормальные, законные темы, и поэтому уже двух мнений быть не может.

Выписываем эту прекрасную музыку по подлиннику:

III
p
cresc.
ff
I
III
V
II
cresc.
cresc.
arco
p
ff
ff
II

II
II
III

III
f
f
f
f



Сравнить с началом этого отрывка:

Здесь кончается собственно фуга и начинается переходная партия к большой коде финала (*Prestissimo*).

Начало соединения тем фуги рассматривается тут как вступающая в этом месте заключительная часть, хотя соответствующее возвращение в главный строй отсрочено и наступает только девятью тактами позже.

Фуга эта построена без средней части, которую заменяет свободное, в близкой к главной тональности проведение главной темы в ее экспозиции.

Ко всему этому не лишне отметить, что все три темы фуги являются вместе с тем и основным тематическим содержанием всего финала; главные темы финала, в свою очередь, имеют преемственную связь с первой частью квинтета. А так как нельзя допустить мысли, что все это является следствием простого совпадения, то надо признать, что эта финальная фуга вводит нас, так сказать, в лабораторию творческого замысла мудрого и вместе с тем глубоко эмоционального произведения. Здесь с полной очевидностью можно проследить ту первоначальную фазу, из которой развернулось все сочинение; и, несмотря на такую точно сконструированную предпосылку, где, казалось бы, больше математики, чем непосредственного чувства, все произведение полно глубокой выразительности, драматического настроения и пафоса.

У С. Танеева в кантате «По прочтении псалма» имеется также тройная фуга с раздельным проведением всех трех тем и конечным их сведéнием в заключительной части.

Эпизодически первая тема этой фуги приводилась уже здесь как образец проведения в сжатой фуге (пример № 190).

Эта фуга (№ 3 — *Fuga à* 3 *fugetti*) — одно из величественнейших произведений; несмотря на свою колоссальную величину, она слушается с неослабевающим вниманием, благодаря

совершенно исключительной глубине, технике и мастерству, с каким она проводится; хору с его сложным контрапунктом противопоставляется еще и оркестровое сопровождение с самостоятельным ритмическим и контрапунктическим рисунком.

К сожалению, выписать эту фугу здесь не представляется никакой возможности именно по ее из ряда вон выходящей величине.

Возвращаясь к нашему предмету и подводя итог всему рассмотренному в отделе о тройной фуге, мы видим, что форма ее зиждется на применении структурных особенностей двойной фуги обоих типов, то есть с раздельным и совместным изложением тем.

Форма в большинстве случаев остается все та же — трехчастная, причем можно давать сжатую экспозицию двух тем в начале фуги, отдельную экспозицию — третьей и затем соединение всех трех тем в заключительной части; или: отдельную экспозицию вместе со средней частью для главной темы (вместо средней части может быть контрэкспозиция), сжатую экспозицию и среднюю часть двух побочных тем, а затем и соединение трех тем в заключительной части.

Тройной фуги с совместной экспозицией тем в баховском цикле *W. Kl.* нет, хотя этот вид тройной фуги по приемам и масштабу практически очень удобен. Не дав такой тройной фуги, И. С. Бах, однако, по аналогичному плану построил прелюдию *A-dur* (I_{19}), которая, таким образом, является, в сущности, лаконичной тройной фугеттой с совместной экспозицией трех тем (о ней подробно будет сказано в дальнейшем).

Что касается четверной фуги, то она в настоящее время почти не употребляется. Происходит это не потому, что фуга с четырьмя темами слишком сложна и трудна для технического своего выполнения, а, скорее всего, по невольной громоздкости формы и трудности усвоения слушателями одновременного звучания четырех тем.

Естественное строение четверной фуги напрашивается само собой: экспозиция — для двух первых тем в сжатом изложении и такая же — для следующей пары, а затем обычное соединение тем в заключительной части, которое может быть и не одновременным для всех четырех тем сразу, а в комбинациях из двух-трех тем.

Задания. 1) Делать опыты в сочинении двойных трех- и четырехголосных фуг с раздельными экспозициями;

2) писать прелюдии и фуги (двойные), объединяя их в одно целое;

3) писать тройные трехголосные фуги с совместными экспозициями — вокальные и инструментальные;

4) сочинять пятиголосные двойные фуги.

XII. ФУГА НА ХОРАЛ

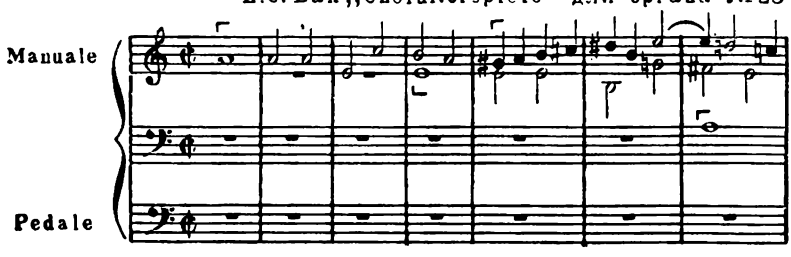
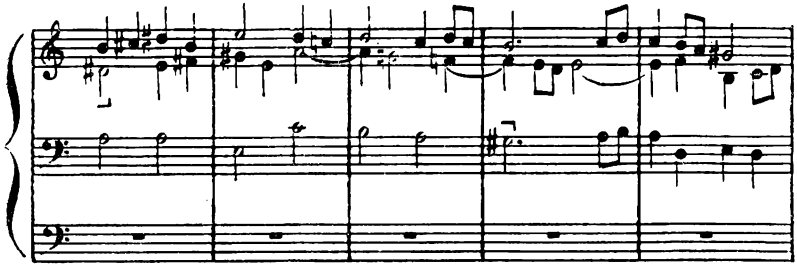
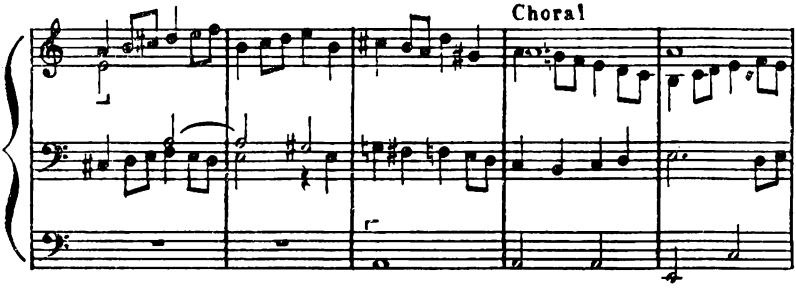
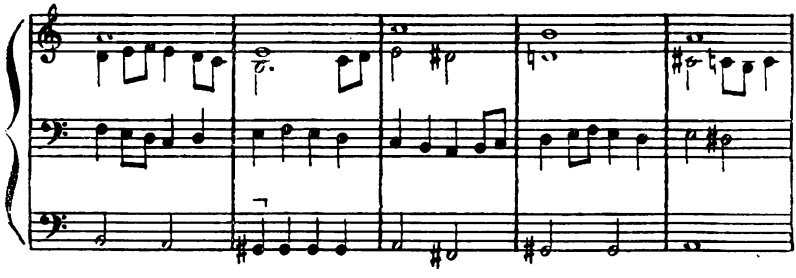
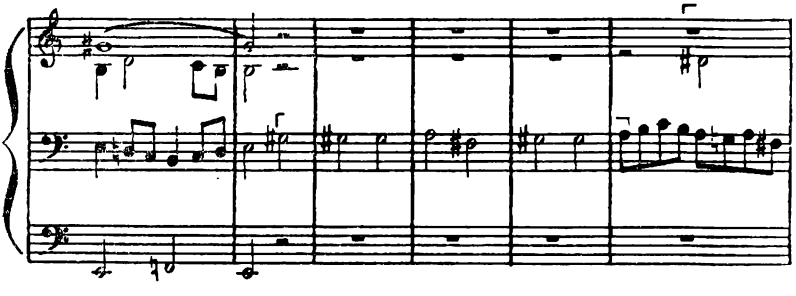
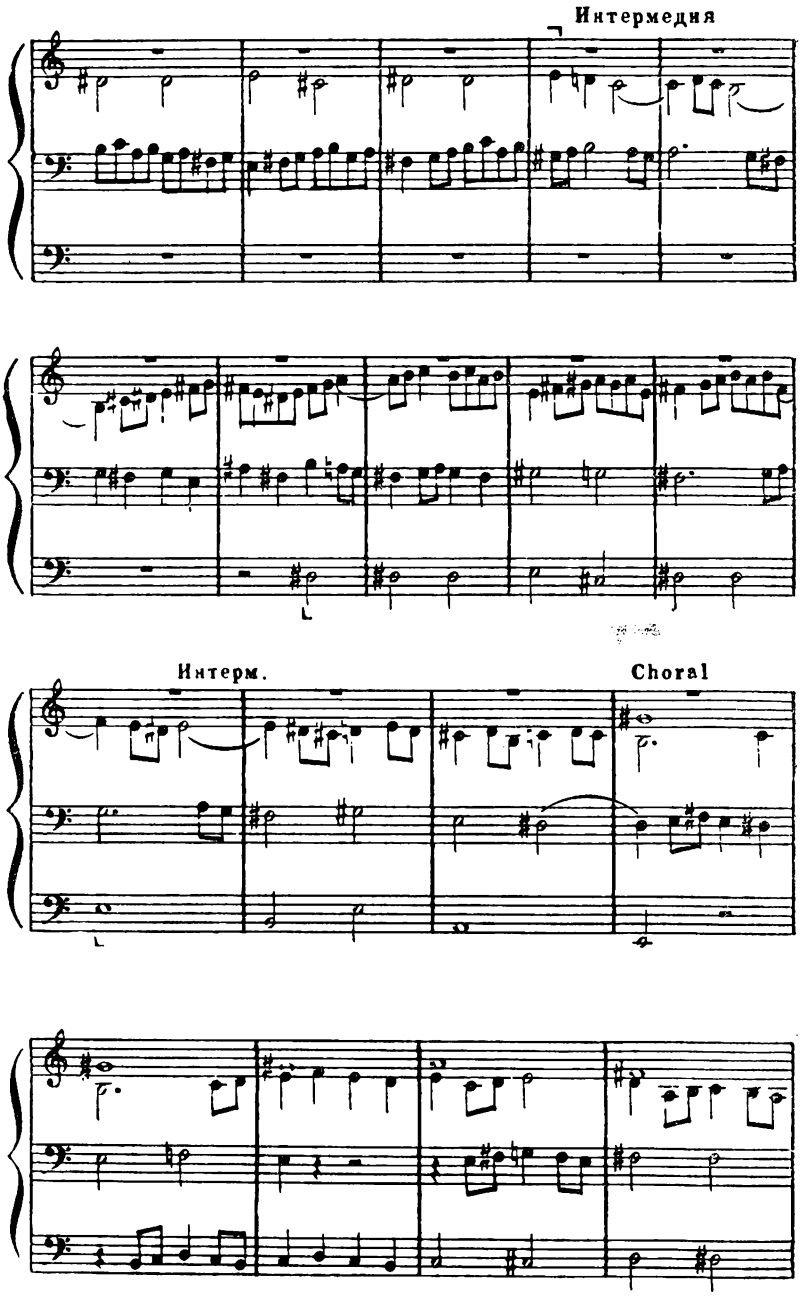
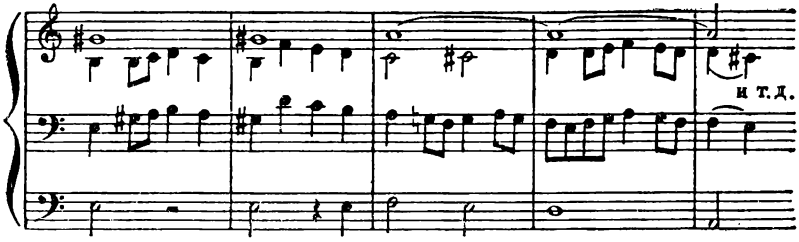
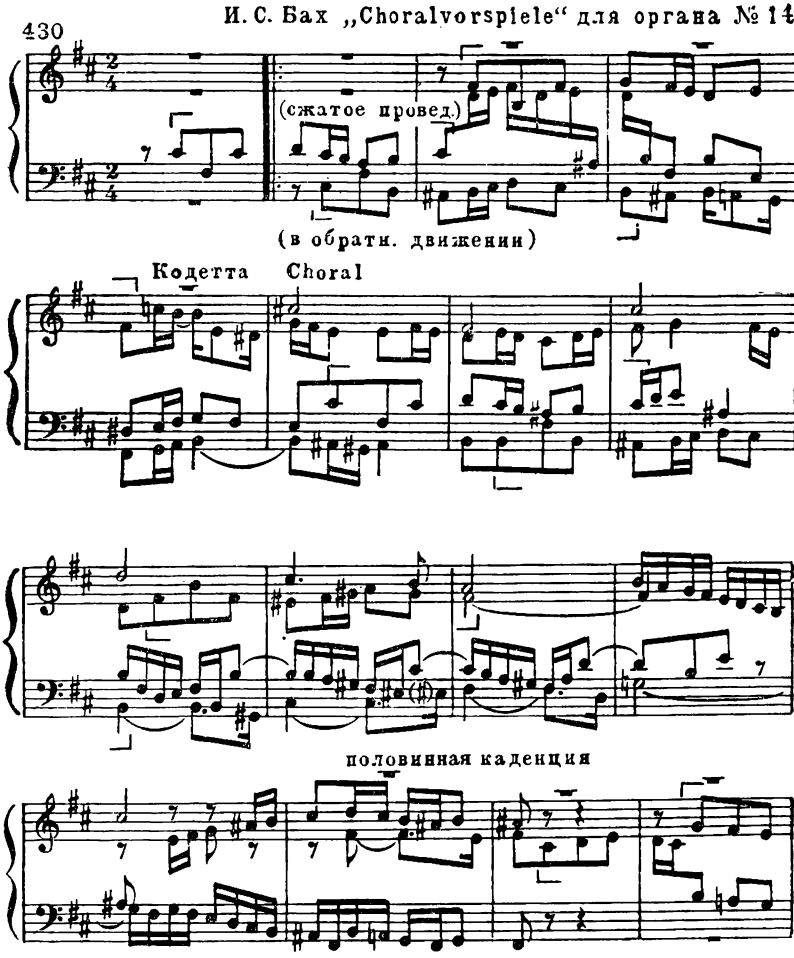
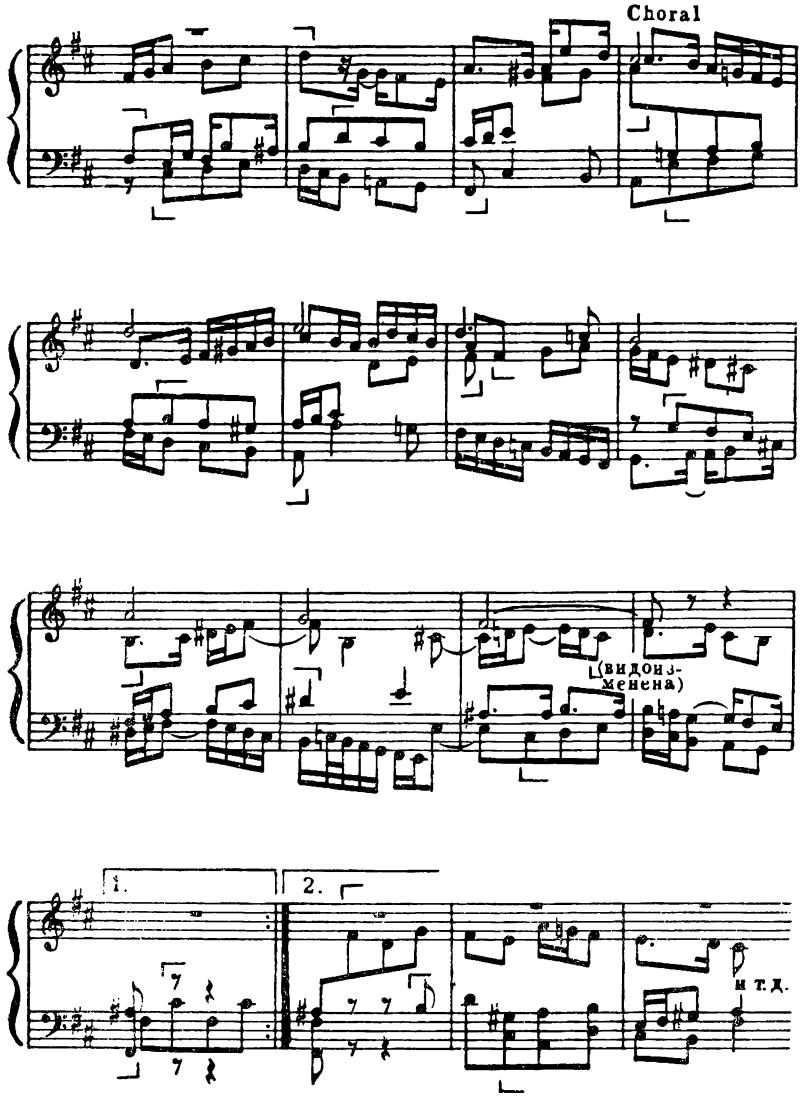
Фуга на хорал пишется двумя способами. Из них более легкий способ мало отличается по форме от упражнений в каноне на хорал (или имитаций на хорал). Хоральная мелодия при этом в ряде своих строф является как бы последовательно проводимым *Cantus firmus*'ом, начальный мотив которого и дает материал для построения темы фуги.

Сколько новых строф в хорале, столько новых мотивов (тем) для проведения и столько новых экспозиций.

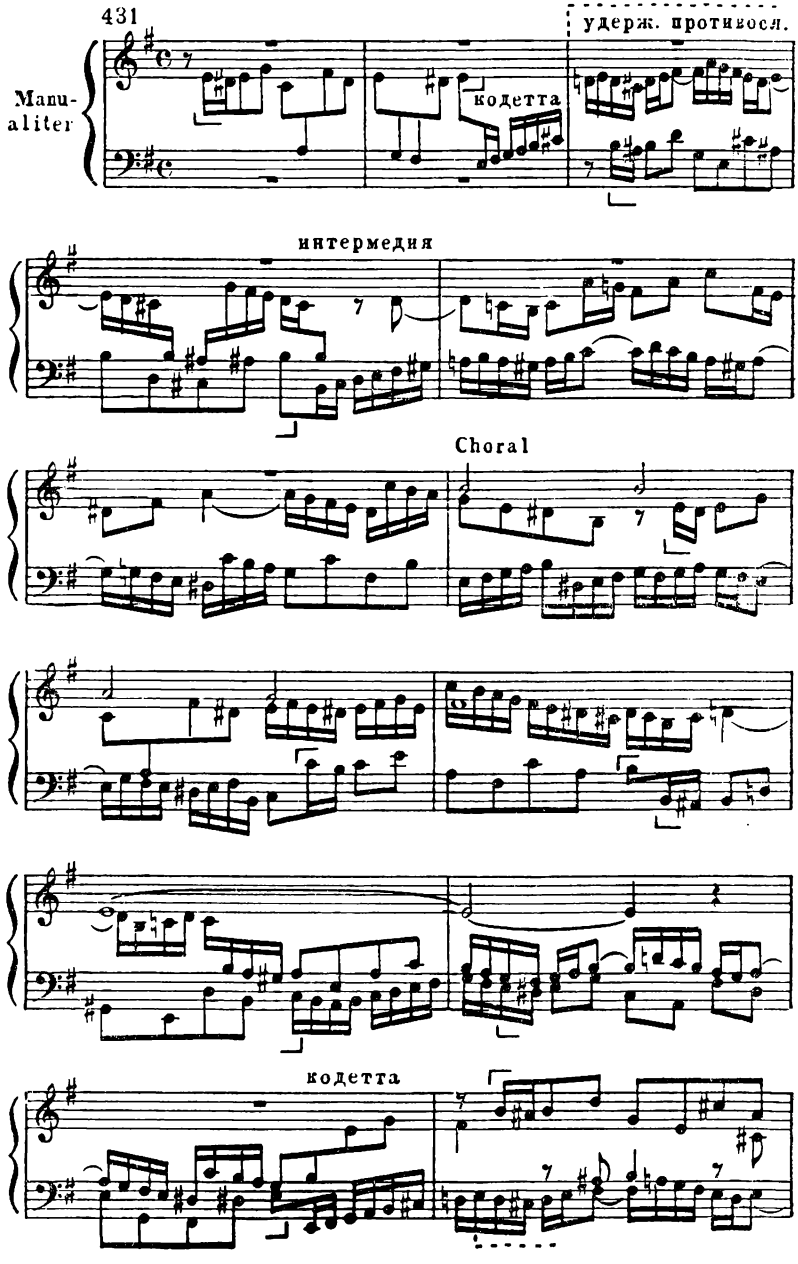
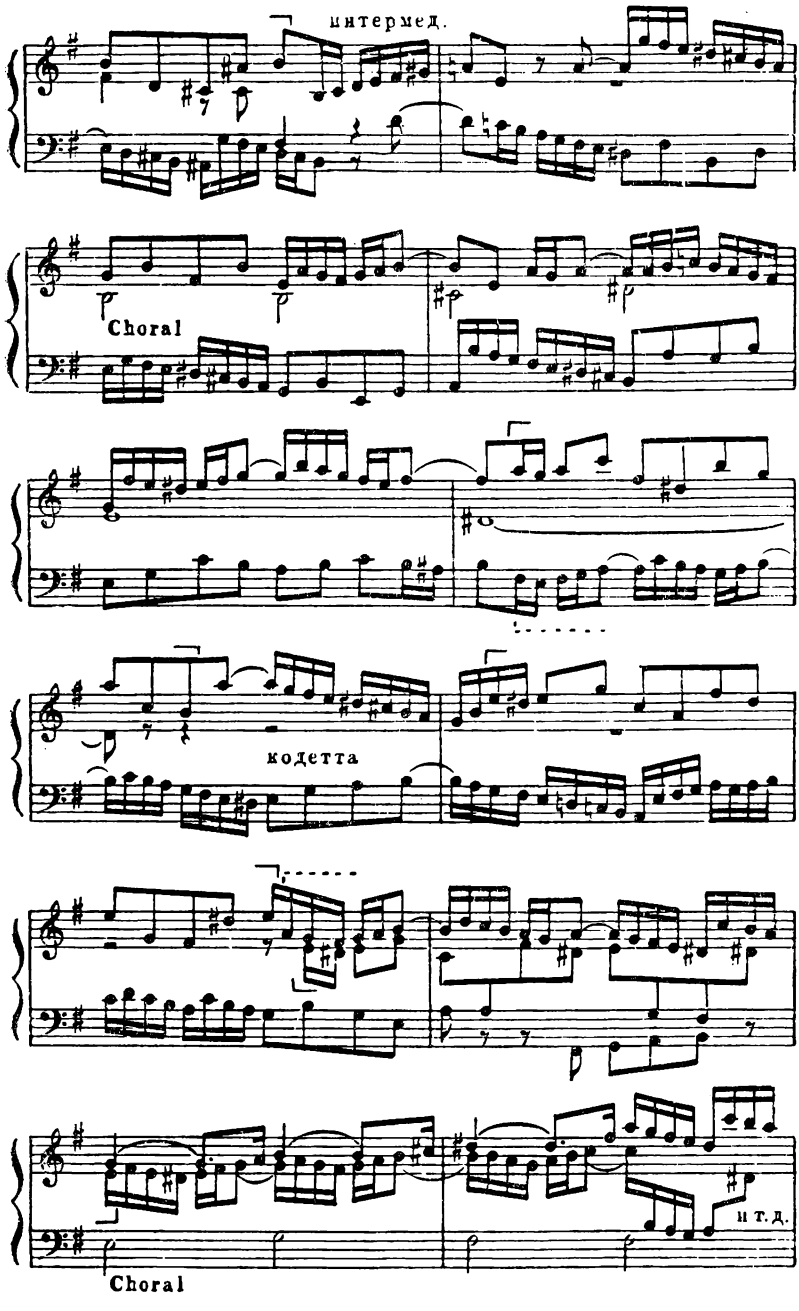
Голоса могут вступать в свободном интервале, но, конечно, по возможности следует придерживаться обычного квинтового или даже «тонального» соотношения во вступающих голосах.

Тема фуги, представляющая собой очередную строфу из хорала проводится чаще всего в уменьшении по отношению к своему первоисточнику — хоральной мелодии, иногда в более разнообразном ритмическом изложении:

429

И.С. Бах „Choralvorspiele" для органа №28

Choral


Интермедия
Интерм.
Choral

Следующий пример более типичен для такого рода произведений. В нем вождь заимствует мотив хоральной мелодии в двойном уменьшении, хорал же вступает после кодетты:

Как видно, здесь тема в каждой новой строфе проводится в прямом и обратном движении и притом еще стреттно.

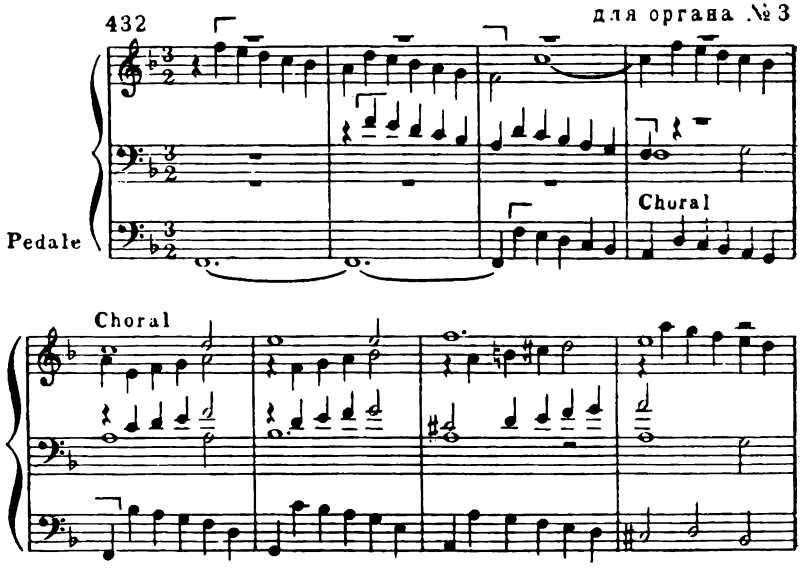
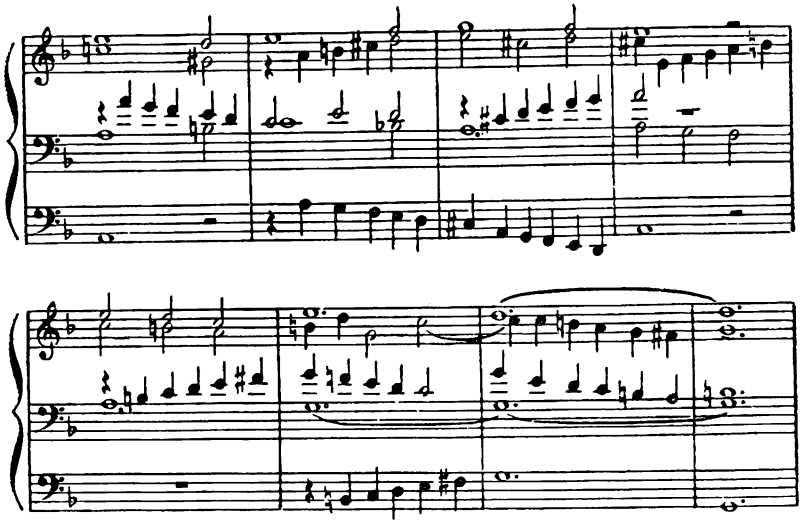
Другой способ ближе подходить к обычным формам фуги. вытекает из ее структуры.

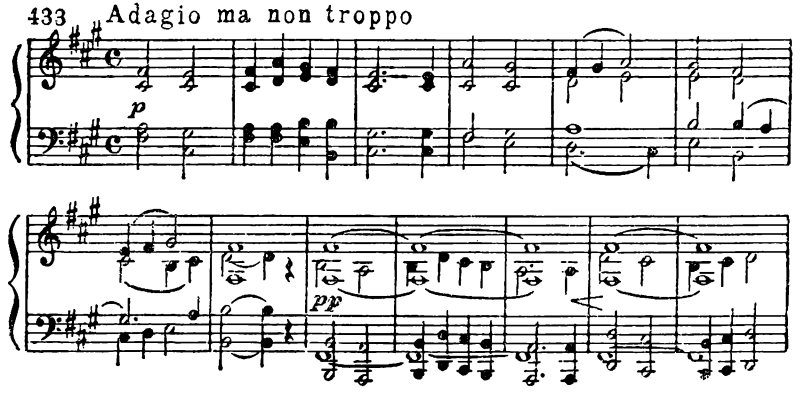
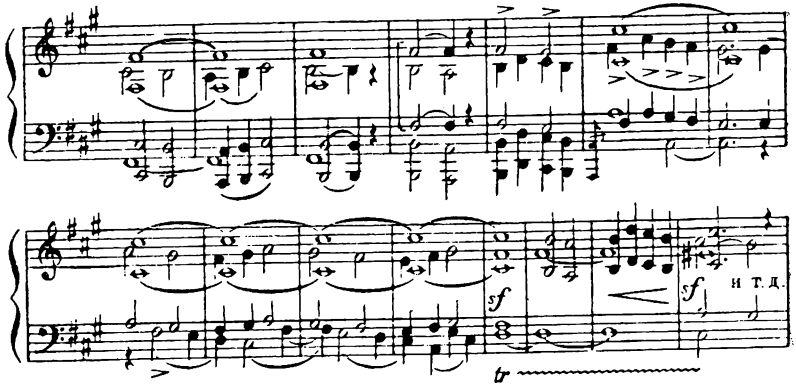
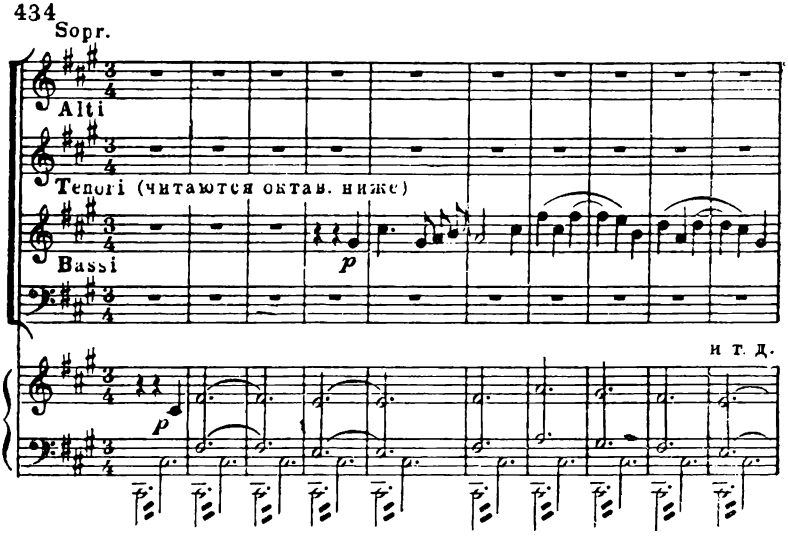
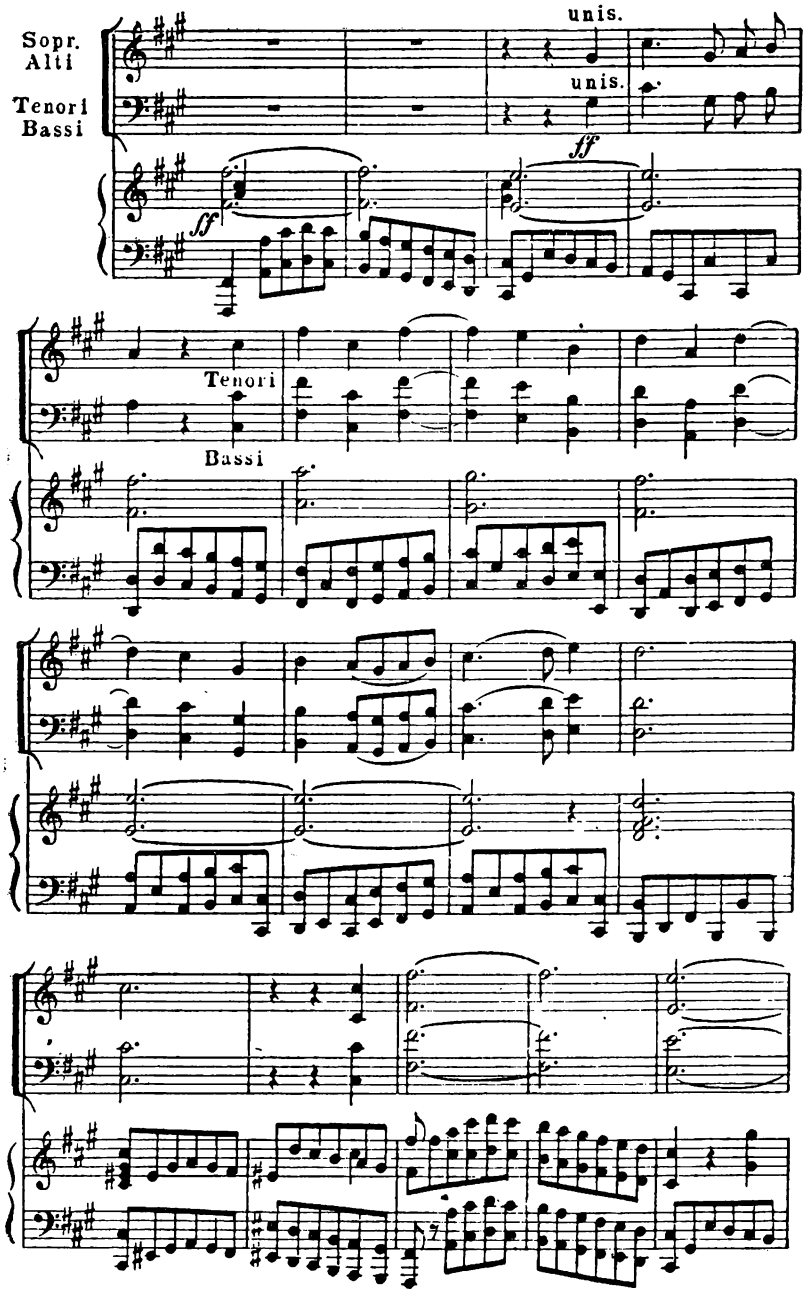
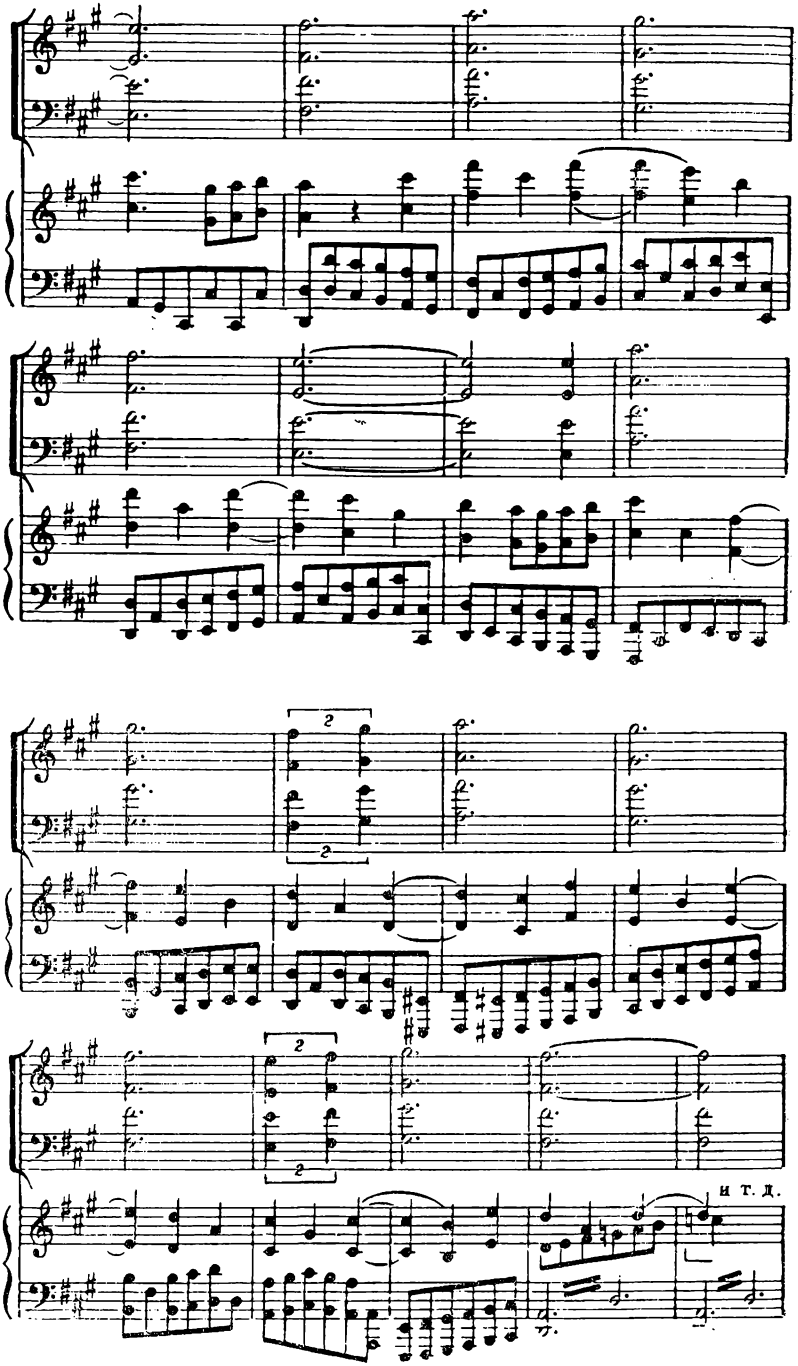
Разрабатываемый в форме фуги мотив самостоятелен и никакого отношения к мотиву хорала не имеет (если не говорить о едином творческом замысле):

431
удерж. противосл.
Manu-
aliter
кодетта
интермедия
Choral
кодетта

интермед.
Choral
кодетта
и т. д.
Choral

На фоне проведений темы в двух голосах эпизодически (и совершенно произвольно) вкрапливаются строфы хорала, который излагается в верхнем, среднем или нижнем голосе.

Продолжение в этой — как и в предыдущей — фуге опускается, так как оно, при всей своей длине, ничего нового в смысле формы не дает. В дальнейшем ряд проведений с новыми строфами хорала устойчиво-тонален, так как, за малыми исключениями, эти проведения не отступают от главного и доминантового строя фуги.

Искать здесь среднюю и заключительную части фуги будет натяжкой. Быть может, в зависимости от случайного сочетания строф хорала и удастся очертить с некоторой убедительностью как среднюю, так и заключительную части фуги. Но в большинстве случаев фуга здесь по необходимости характера подчиненного, случайного и строгих форм не выдерживает полностью. Это касается не только величины и формы фуги, но часто и начального проведения тем. Так, следующий пример по количеству строф хорала весьма непродолжителен: всего три небольших проведения, притом без промежуточных партий. Хоральная мелодия у тенора и сопрано ведется в виде канона в дуодециму. Одновременно с этим в других голосах проводится октавная фуга, которая в дальнейшем, благодаря лишь частичному проведению своей гаммообразной темы, приобретает характер простой имитации. Эти обрывки ее темы проводятся непрерывно в сопровождающих голосах — как в прямом, так и в обратном движении:

И.С. Бах. In Canone alla Duodecima. „Choralspiele" для органа. № 3

Взятая отдельно какая-либо строфа хорала и проводимая последовательно в течение фуги приобретает характер второй темы, а сама фуга — двойной и тройной, в зависимости от предшествующего числа тем.

Прекрасный, несколько своеобразный, случай применения этой последней формы мы находим в кантате Танеева «Иоанн Дамаскин». Начинается эта пьеса оркестровым вступлением, имитирующим хор *a cappella*, в котором проводится мотив известного панихидного песнопения — творения самого Дамаскина; этот мотив близко напоминает знаменитый католический напев *Dies irae*, который излагается в верхнем, среднем и нижнем голосах:

В дальнейшем развитии этого произведения, ближе к заключительному разделу, после проведения большой фуги, тему и отрывки из которой мы показывали выше (она является здесь по счету второй), вводится в виде своеобразного *Cantus firmus*'а первоначальный панихидный напев. Он вводится как новый тематический материал фуги и подвергается соответствующему развитию. Первое его появление связано с доминантовым органным пунктом главной тональности:

И затем, в непрерывной переброске этих двух сочетаемых тем и поочередном появлении их во всех голосах, обе темы проводятся в *tutti* фортиссимо, на динамической вершине:

Sopr.
Alti
Tenori
Bassi
unis.
unis.
ff
ff
Tenori
Bassi

2
2
2
2
и т. д.

Заканчивается это произведение первоначальным мотивом в исполнении хора *a cappella*.

По силе настроения и мастерству письма это произведение можно поставить наряду с самыми высокими образцами подобного рода музыки.

XIII. СЛОЖНАЯ ФУГА

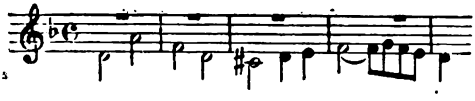
(Фуга в противодвижении, в уменьшении, в увеличении и т. п.)

Существуют еще сложные фуги с применением всевозможных контрапунктических ухищрений, которые кладутся в основу всей фуги. Подобного рода фуги могут быть построены так, что на всем протяжении вождю отвечает спутник в противодвижении или в уменьшении, а также и наоборот — в увеличении. Или же одновременно: и в увеличении (или уменьшении), и в обратном движении. Одним словом — все то, что обычно применяется частично в отделе стретты простой фуги.

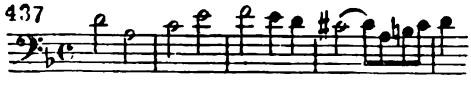
Выразителем и конечным отражением таких ученых изысканий, положивших предел техническому «искусству для искусства», служит «Kunst der Fuge» — «Искусство фуги» И. С. Баха, которое представляет собой интересный цикл из 14 разнообразных фуг, построенных на тему, допускающую целый ряд всяческих метаморфоз.

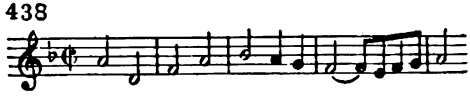
Первые две фуги из этого цикла построены на тему в ее первообразе:

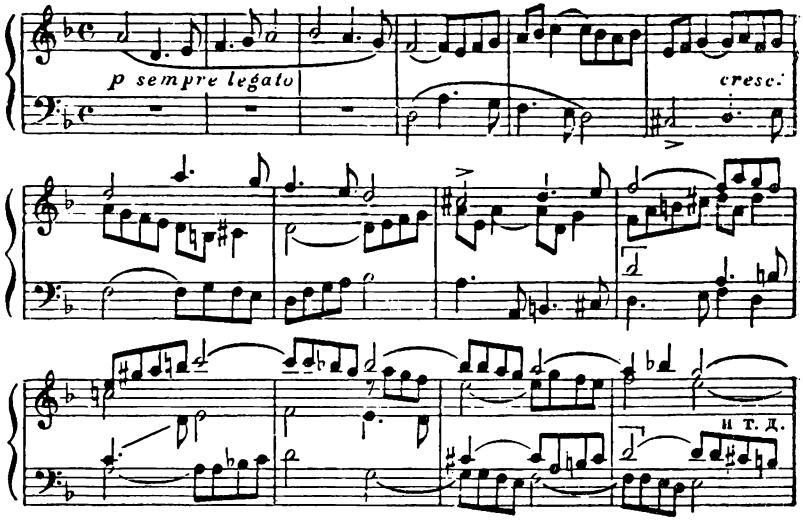
436

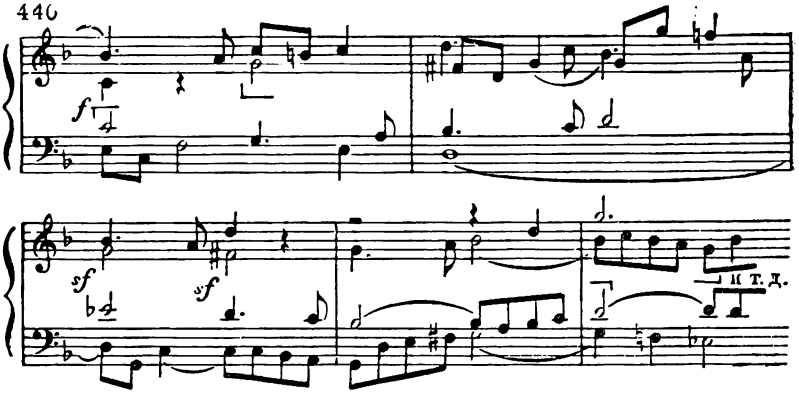


для третьей и четвертой фуги эта же тема дается в обратном движении:

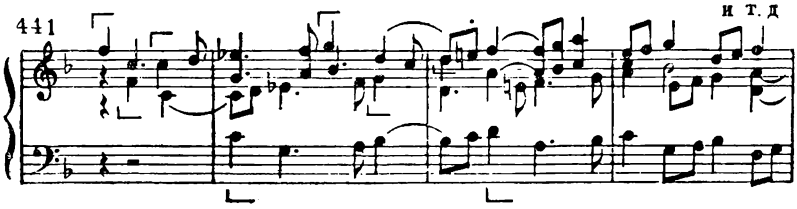
437

Ответ третьей фуги трактуется в четвертой как тема:

438

Все это, так сказать, в виде предисловия. Пятая фуга — уже в противодвижении, где теме (несколько видоизмененной) противопоставляется ответ в обратном движении:

439

Такое построение удержано на всем протяжении фуги, не исключая и ее стреттных проведений:

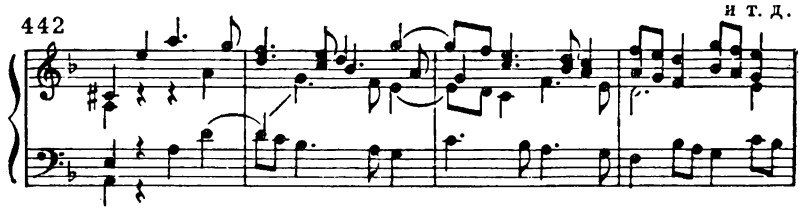
440

Но подобно тому, как в простых фугах в виде исключения дается иногда стреттное проведение тем в противодвижении, так и здесь не исключается возможность проведения тем в их прямом движении, что мы и встречаем в дальнейшем течении разбираемой фуги:

441



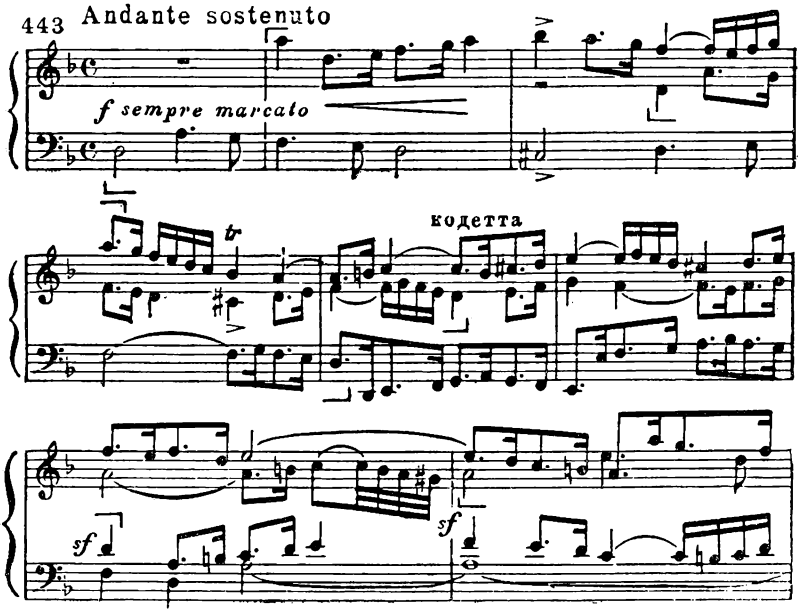
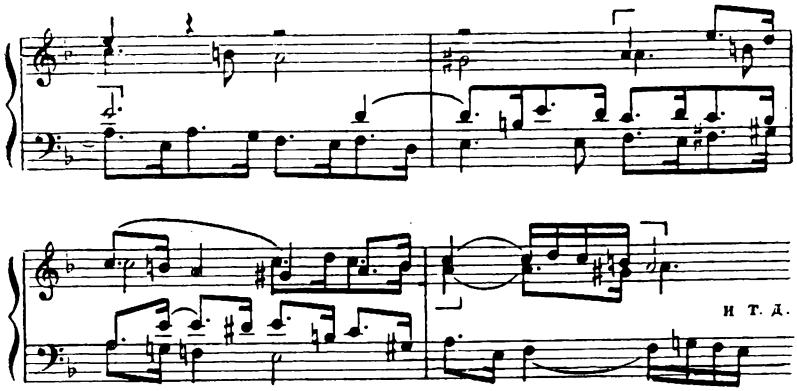
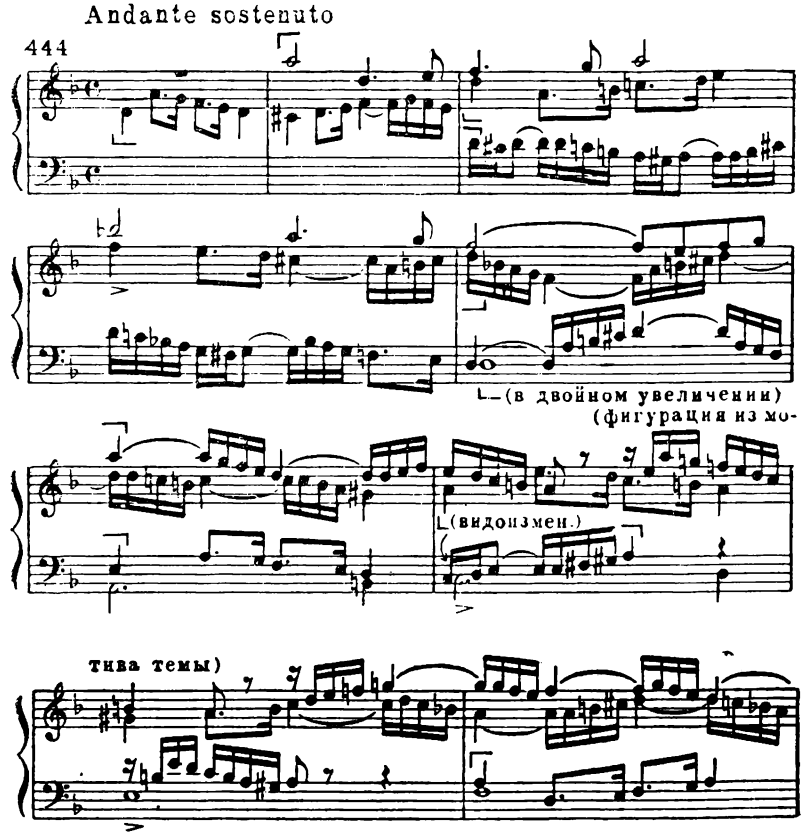
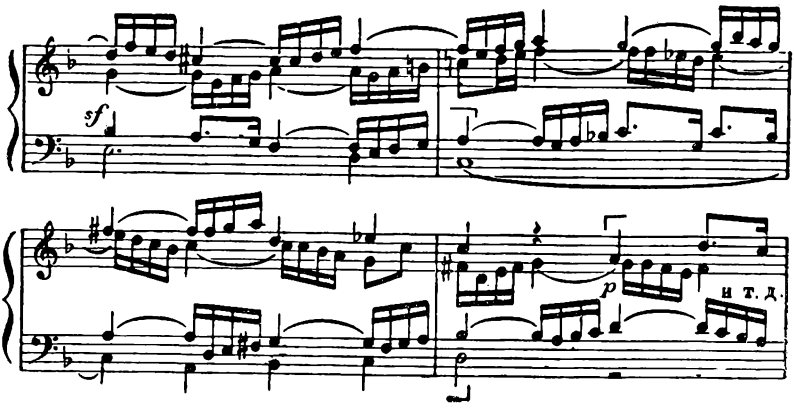
или, как наблюдается дальше, в противоположном предшествующему *stretta* движении голосов:

442



Во всем остальном данная фуга в противодвижении, как и всякая иная сложная фуга, ни в чем по своей форме не отличается от простой фуги.

Фуга шестая имеет в ответе вместе с противодвижением еще и уменьшение:

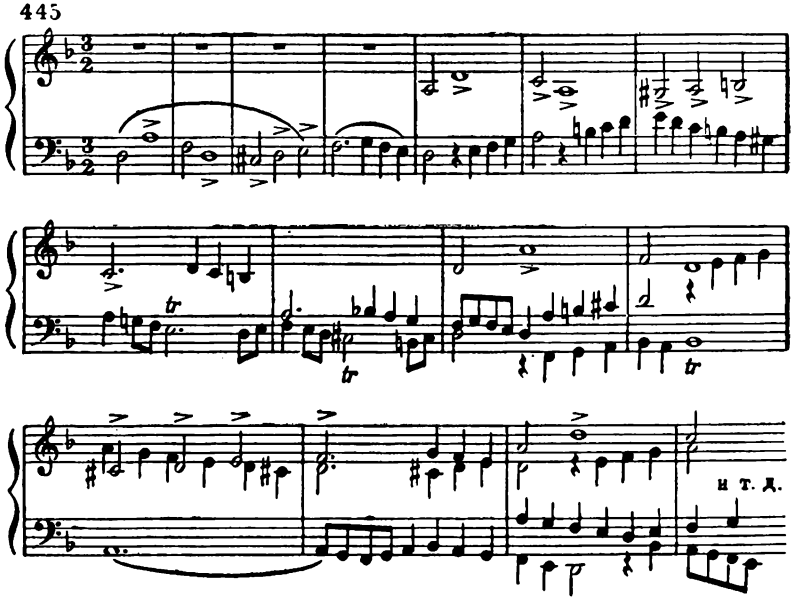
443 Andante sostenuto

В следующей — седьмой фуге — ответ в противодвижении и в увеличении (наоборот по сравнению с предыдущей):

Интересна здесь следующая деталь: в то время как бас движется в двойном увеличении, тенор успевает дважды провести тему и в прямом и в обратном движении.

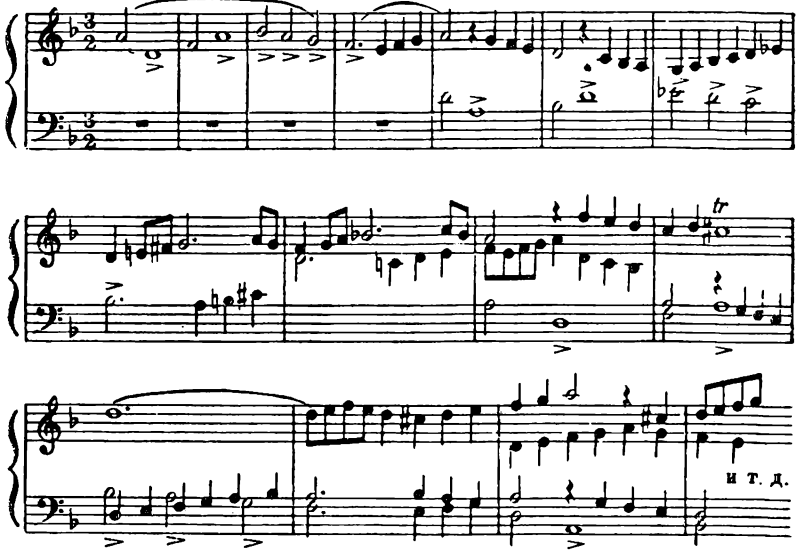
При этом тема здесь, как и в предыдущей фуге, непрерывно проводится во всевозможных контрапунктических сплетениях и изменениях.

В последующих фугах тема в увеличении проводится уже в качестве второй темы, имея перед собой экспозицию новой темы.

В другой двойной фуге, написанной на новую главную тему, в следующей за ней в т о р о й т е м е мы без труда узнаем первоначальную тему, которая в неиссякаемых комбинациях проводится вместе с новой в двойном контрапункте децимы, а позднее — и дуодецимы.

12-я фуга написана в обратимом (зеркальном) каноне. Построена она на ту же, ритмически лишь несколько видоизмененную тему:

445

Inversa

446 производное в обратимом контрапункте

Музыка фуги в своем движении как бы отражена в зеркале, будучи при этом — от первой до последней ноты — проведенной в обратном движении во всех трех голосах.

Такой вид контрапункта или канона получил, как известно, название о б р а т и м о г о. В своих классических трудах С. Танеев не описал законы или приемы этого контрапункта, но в педагогической практике ими достаточно пользовался.

Кроме обычного правила, которым руководствуются при многоголосном контрапункте октавы, особых формул для составления такого рода музыкальных феноменов, видимо, не имеется; но, очевидно, для большей точности и наглядности обе редакции фуг как в прямом, так и обратном движении прорабатываются такт за тактом параллельно.

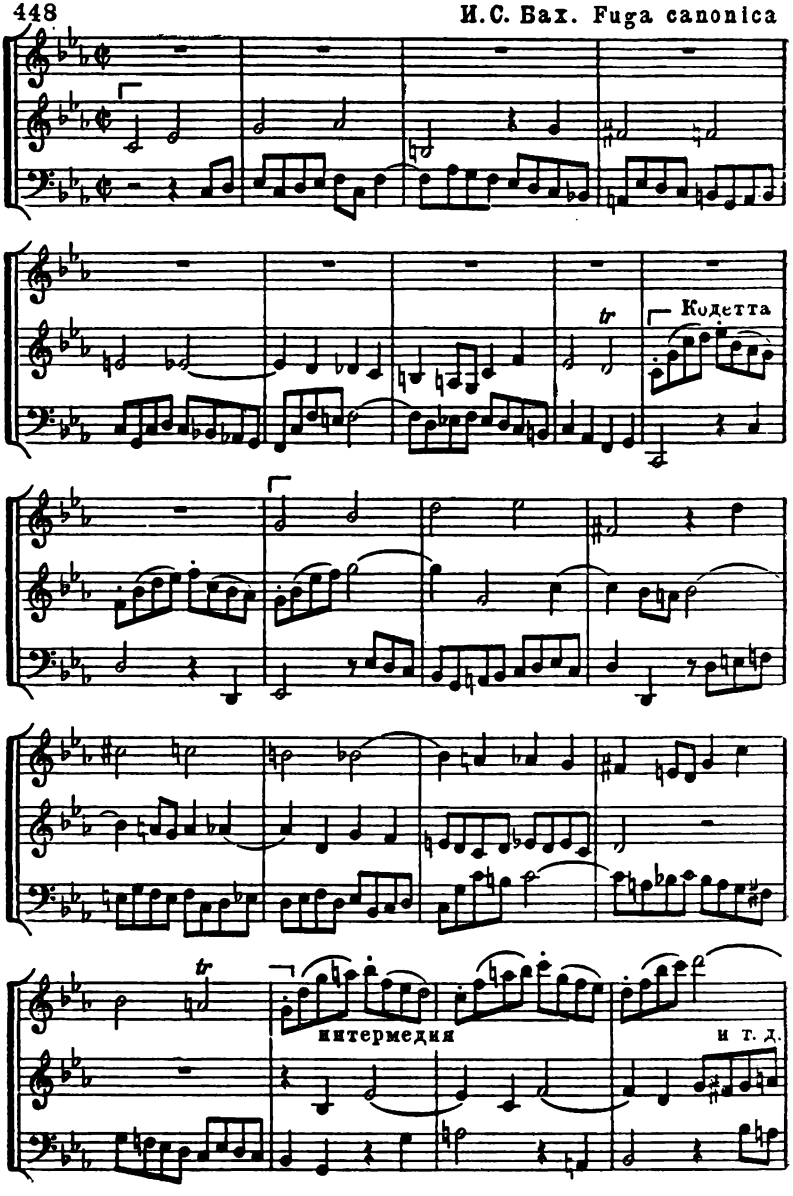
Все эти повергающие в изумление куншткоки в настоящее время имеют лишь историческое значение, потеряв свою остроту и значительность, так как столь сложные звуковые комбинации не только не улавливаются слухом, но иногда ускользают даже при самом пристальном изучении такой хитрой затеи. Например: кому придет в голову, слушая такую простую мелодию, как:

447

что она, эта мелодия, и в обратном порядке читаемая, справа налево, даст то же самое звучание и последование (так называемый «ракоходный контрапункт»).

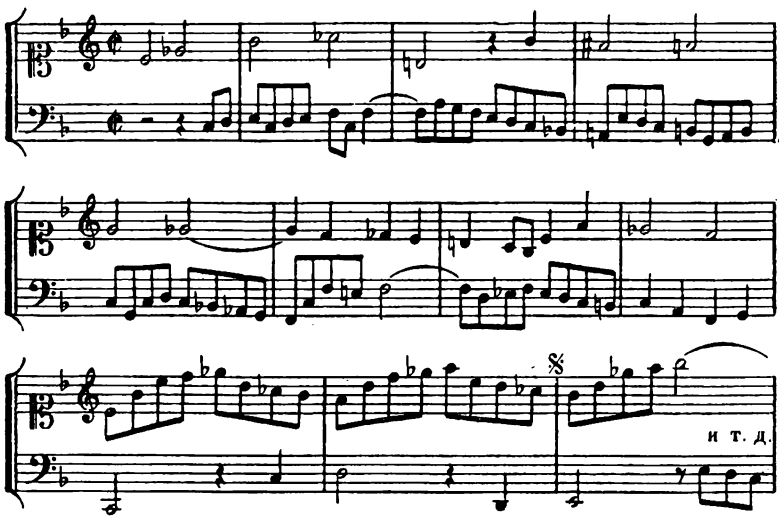
Упомянем еще о канонической фуге, сущность которой вполне исчерпывается самим наименованием: такая фуга отличается от обычной тем, что все голоса ее изложены в каноне: квинты — для спутника и октавы —

для вождя; при этом, конечно, допускаются легкие отступления, связанные с изменениями в тональных ответах.

Вариантом такой формы может служить *c-moll*'ная двухголосная фуга И. С. Баха, построенная в строгом каноне, в сопровождении третьего, свободного контрапунктирующего голоса, как, например:

Канон в двух верхних голосах продолжается до конца пьесы. В дальнейшем, после длительной интермедии, размер и место которой могут быть приняты за среднюю часть фуги, вступает новое каноническое проведение темы, в которой, в конце пьесы, участвует также и нижний, свободный голос.

Как и всякий канон, этот также можно изобразить в условном сокращении, выписывая лишь только одну тему и отмечая знаком место вступления спутника («загадочный» канон). Желая при этом точно указать высоту спутника, прибегали к помощи различных ключей, ставящихся в таком случае друг с другом: первый ключ для вождя, второй же для ориентации долженствующего в отмеченном месте вступить спутника.

Следовательно предыдущий пример, в таком условном сокращении выразится:

449

Как видно из приведенного примера, вождь написан в сопрановом ключе, а для спутника указывается точная его высота ключом *соль* первой октавы.

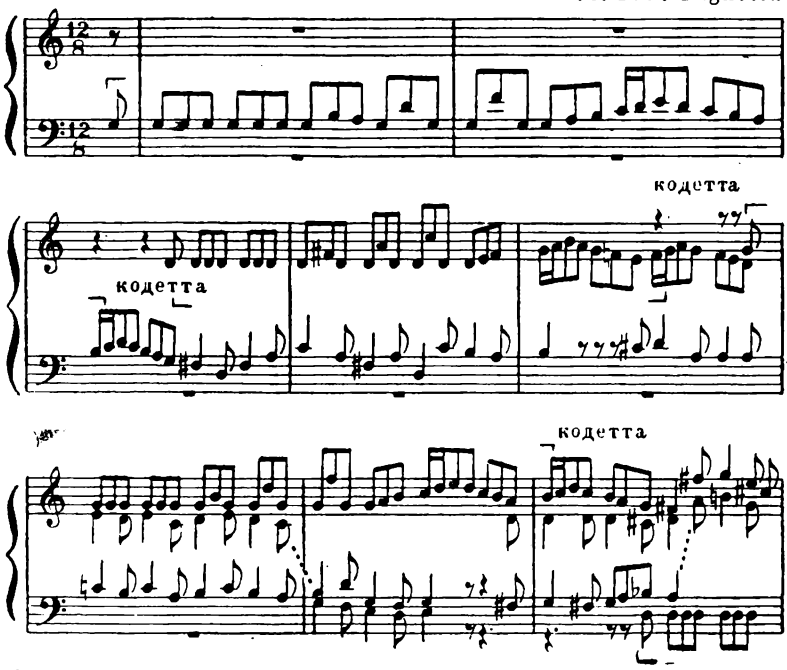
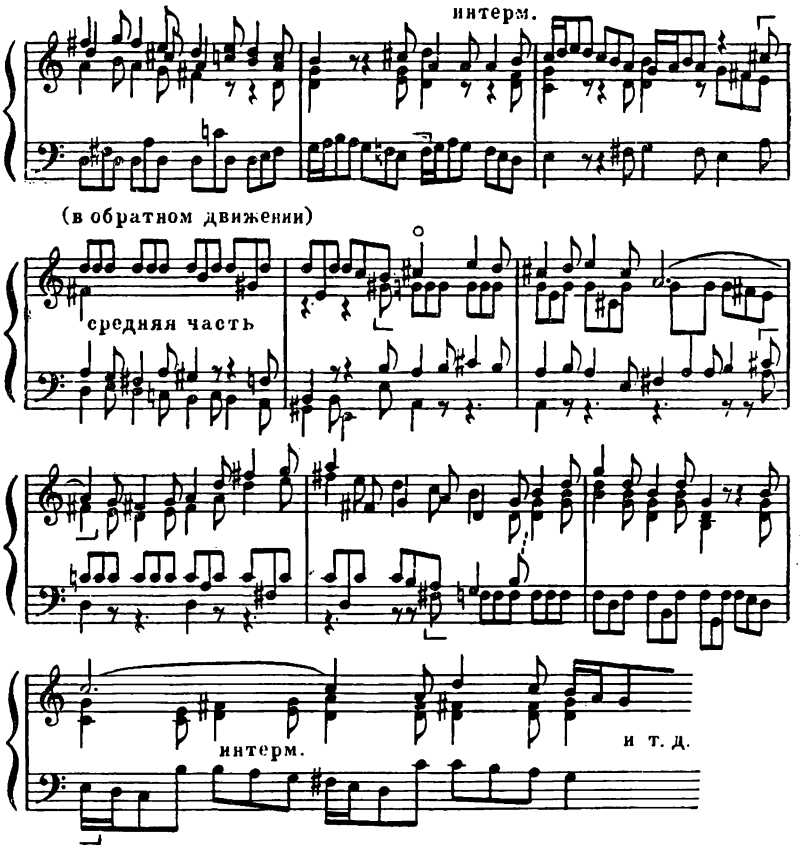
XIV. ФУГЕТТА И ФУГАТО

Фугетта — уменьшительное от слова «фуга». По своей форме фугетта отличается от фуги меньшим проведением тем, например с пропуском средней части, или неполным его проведением.

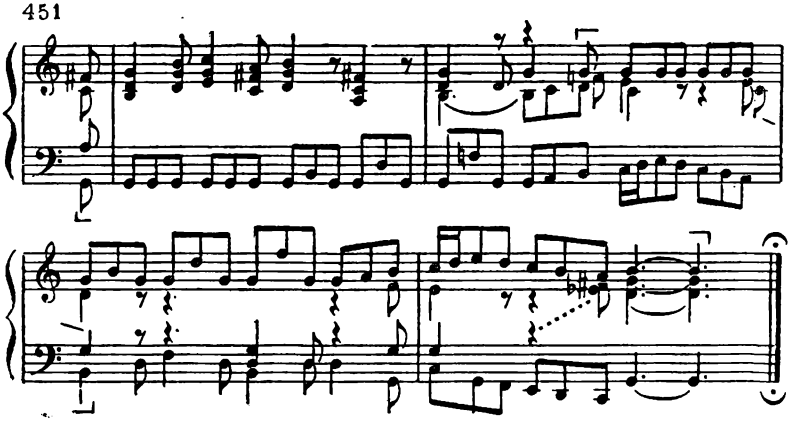
Таким образом, оправдывая свое наименование, фугетта есть та же фуга, только укороченная, хотя и совершенно самостоятельная по форме пьеса (или же пьеса с более простым полифоническим «оснащением» в изложении).

Среди сочинений И. С. Баха, однако, есть произведения под таким наименованием, нисколько почти не уступающие фугам как по величине, так и по форме:

450

И. С. Бах. Fughetta

По-видимому, тут играет роль, помимо уже сказанного, еще и общий характер самой темы, более неприхотливой, грациозной, а иногда и шутливой, как, например, эта фугетта, в которой предвосхищается будущее *Scherzo* и *Scherzando*, в духе которых она написана. Фугетта имеет в средней части уже подлинную тематическую разработку, где излагаемая в обратном движении тема (вступающая по квинтовому кругу последовательно во всех голосах) звучит в последнем своем проведении в качестве септимы от доминанты (D_7) совсем в новом освещении, остро и задорно.

В дальнейшем проводятся в непрерывном потоке имитаций лишь фрагменты темы; собственно, ее вторая половина, как в прямом, так и в обратном движении. Лишь в конце пьесы в двух крайних голосах проводится тема полностью, причем оба раза — в качестве вождей. Завершается фугетта кадансом в миксолидийском ладу:

451

Другая фугетта восхитительна по своей грациозной форме; в ней с неподражаемой легкостью И. С. Бах на протяжении всего лишь 20 тактов успевает провести совместную экспозицию первых двух тем, совместную экспозицию третьей со второй (которая с одинаковым успехом сочетается как с первой, так и с третьей темами) и в очень лаконической заключительной части еще показать в совместном изложении все три темы, причем «летучая» вторая тема то и дело «перепархивает» от первой к третьей; иными словами, вторая тема скомпонована с первой и третьей во вдвойне подвижном контрапункте и проводится совместно с ними по всей фугетте в многообразных комбинациях.

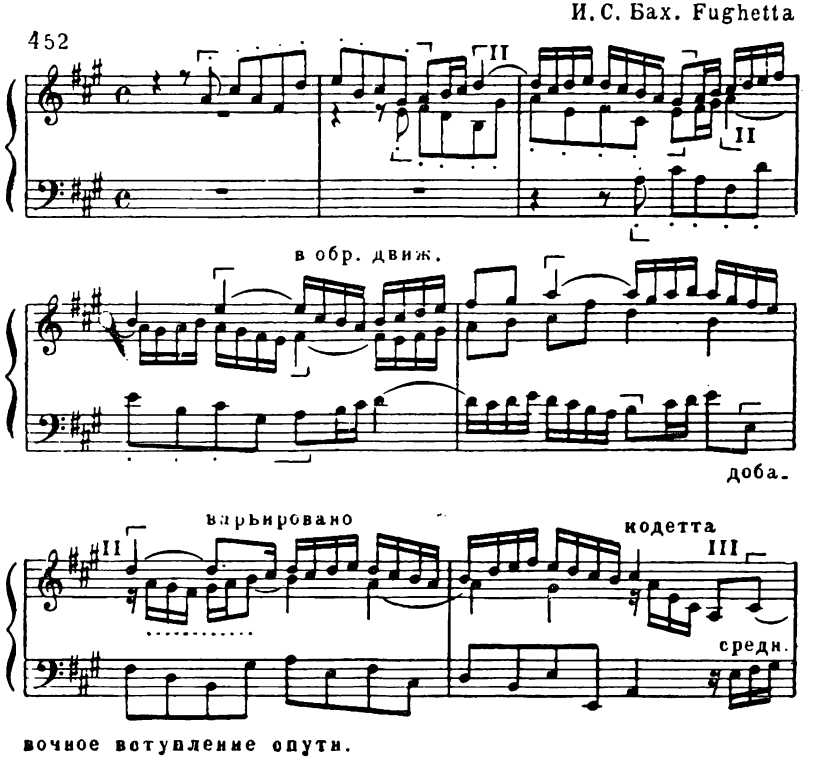
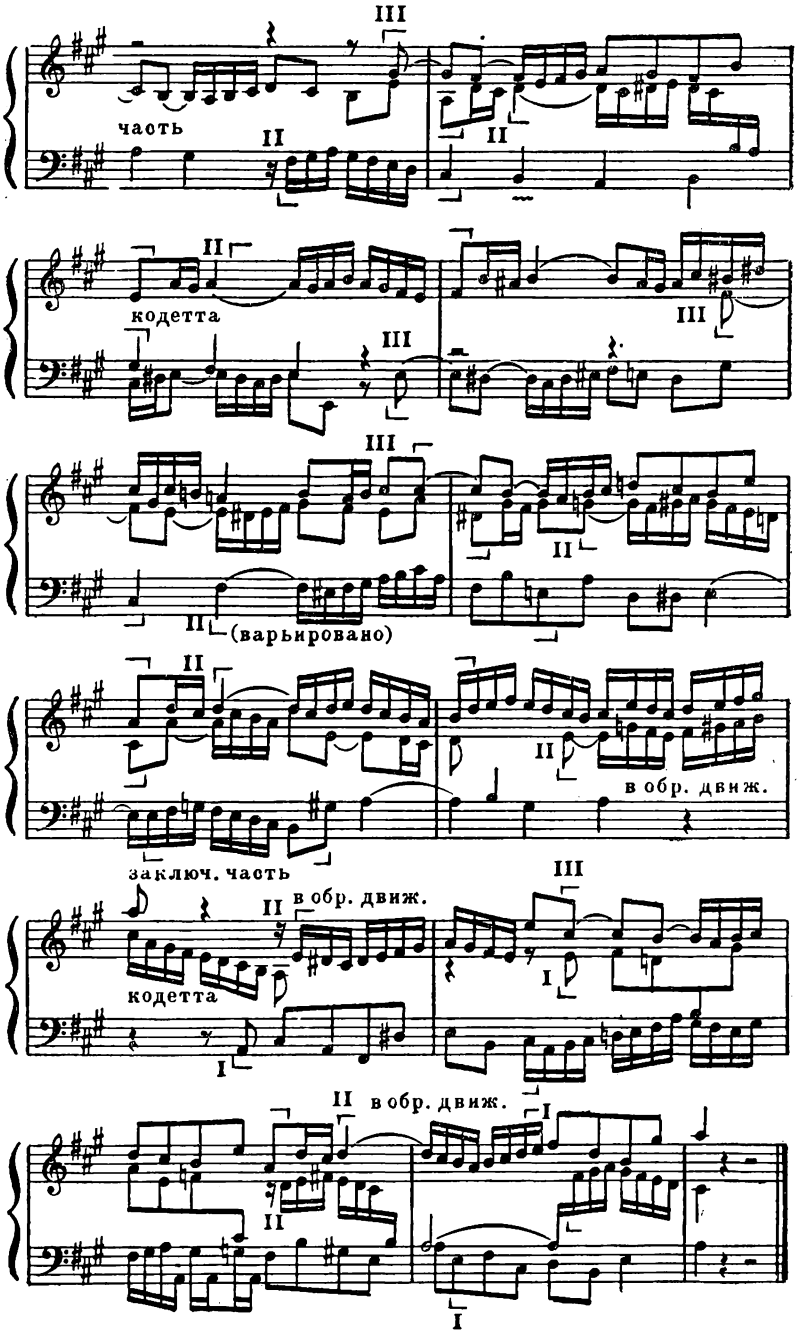
«Бег» этой исключительной по своему компактному сложению фугетты настолько стремителен, что на всем ее протяжении не оказалось ни одной промежуточной партии, если не считать трех крошечных кодетт. Она вся состоит из звучания тем, что для более контрастных было бы, пожалуй, и невыполнимо.

Однако второе проведение весьма индивидуально, и то толкование, какое ей приписывается сейчас автором «Фуги» (в первом издании вторая тема была трактована в качестве удержанного противосложения), может вызвать у теоретиков сомнения и возражения. Действительно, кроме «двойственности поведения» ее, выше уже отмеченного, вызывает сомнение и тот необычный способ, в каком проводятся I и II темы в экспозиции.

Объяснение такой *исключительности* проведения второй темы лежит в ее характере: она является логическим завершением или дополнением только что прозвучавшей главной темы и как-то предвосхищает третью тему. Поэтому и создалась возможность (или даже необходимость) *совместного* изложения в экспозиции этих двух тем в

цельной линии одного голоса (сначала — у сопрано, затем — у альта и баса). При подобном способе полифонического письма естественно, что вся экспозиция (не считая дополнительного проведения первой темы в виде ответа у баса) сделана приемом канона. Считать же обе связанные половины за одну тему противоречит всей дальнейшей трактовке второй половины главной темы.

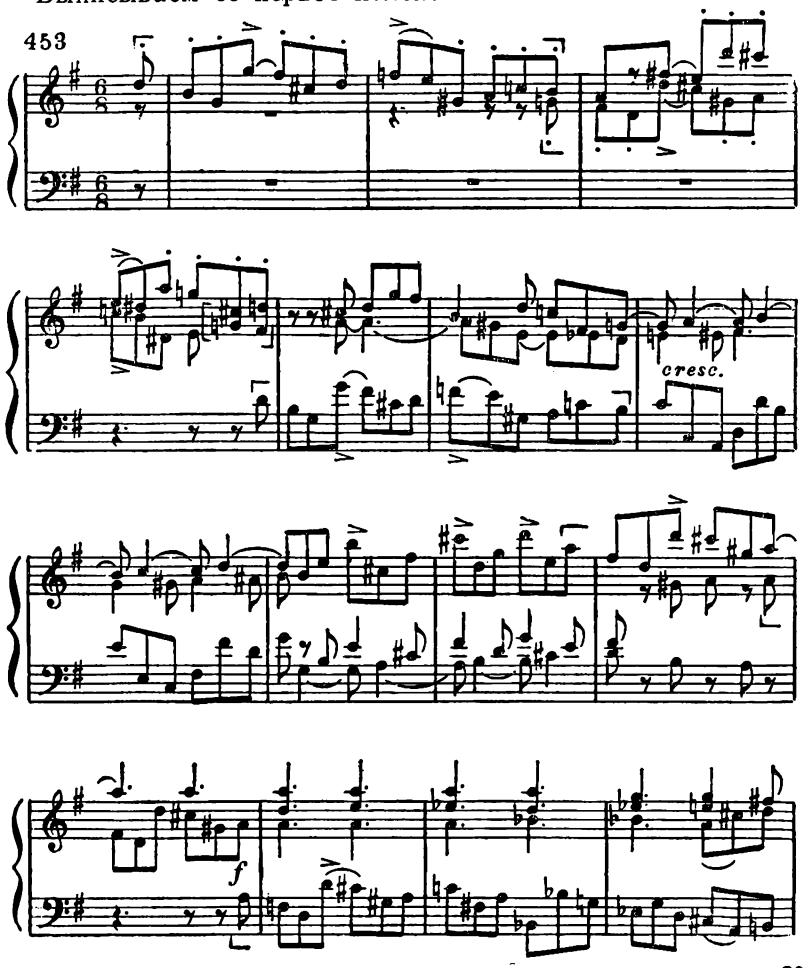
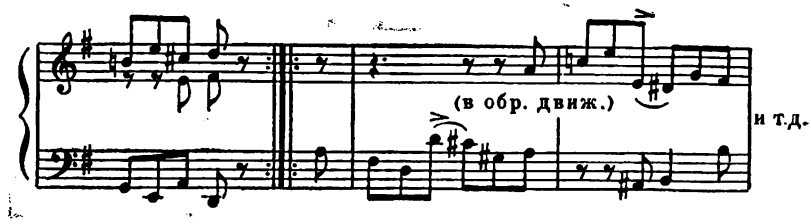
Прежде всего — эти две половины якобы одной темы, начиная с средней части и до конца фугетты, выступают вполне самостоятельно и получают полноправное тематическое значение наравне с новой, вступающей впервые здесь третьей темой.

Именно с этого момента и до самого конца пьесы значение второй половины главной темы увеличивается. Как самостоятельная вторая тема она особенно отчетливо выступает после короткой паузы — в начале средней части. Иногда же она имитационно дополняет ритмическое движение третьей темы, но всегда в отрыве от первой половины главной темы, с которой она встретится лишь в самом конце — в заключительной части фуги. Выписываем фугетту целиком:

III
часть
II
II
II
кодетта
III
III
III
II
II (варьировано)
II
II
в обр. движ.
заключ. часть
III
II в обр. движ.
кодетта
I
I
II в обр. движ.
I
II
I

Отклик подобной конструкции тройной фуги, с двойственным характером одной из тем, можно найти в органной фуге советского композитора А. Гедике, подробный анализ которой будет произведен в следующей главе книги.

Несколько в ином плане, но по той же логике такая фуга, как трехголосная фуга *d-moll* II_6, может быть принята (как это и считает немецкий теоретик Буслер) за свободную двойную, где вторая тема, не имеющая своей экспозиции, появляется после экспозиции главной темы и проводится во всех трех голосах: с 8-го на 9-й такт и далее — с 12-го на 13-й, а в конце фуги имеет еще два неполных проведения.

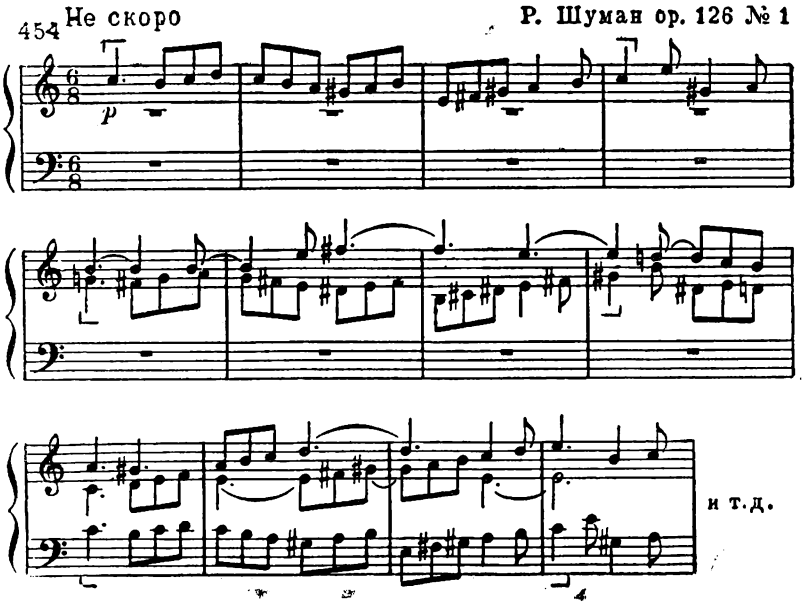
Прелестная «Жига» В. Моцарта, написанная в форме двухчастной песни, представляет собой также (хотя и более свободную по форме) фугетту.

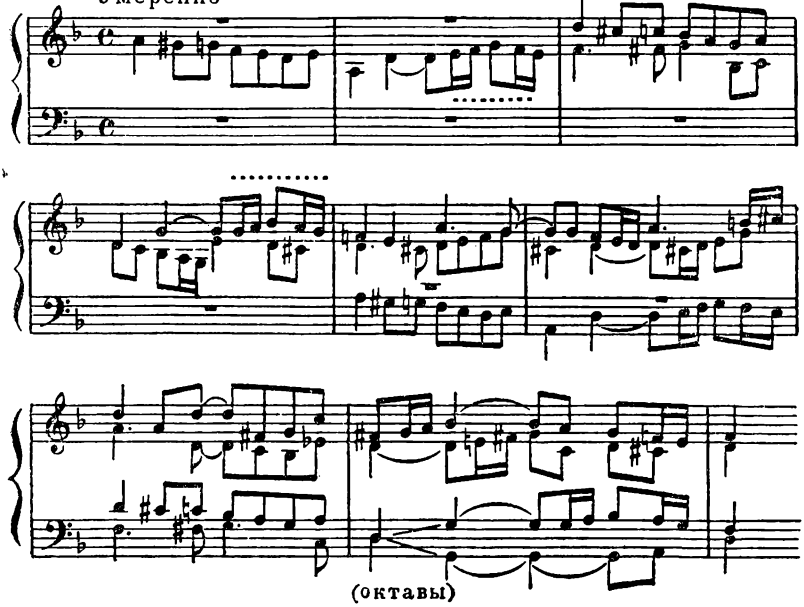
Выписываем ее первое колено:

Заключительные строки первого построения здесь, в качестве фортепианной пьесы, уже близки гомофоническому складу свободного письма (модуляция в доминанту).

В дальнейшем проводятся только обрывки темы, так же как и в середине первого колена. Концовка же идентична с заключением первого периода, но в основной тональности.

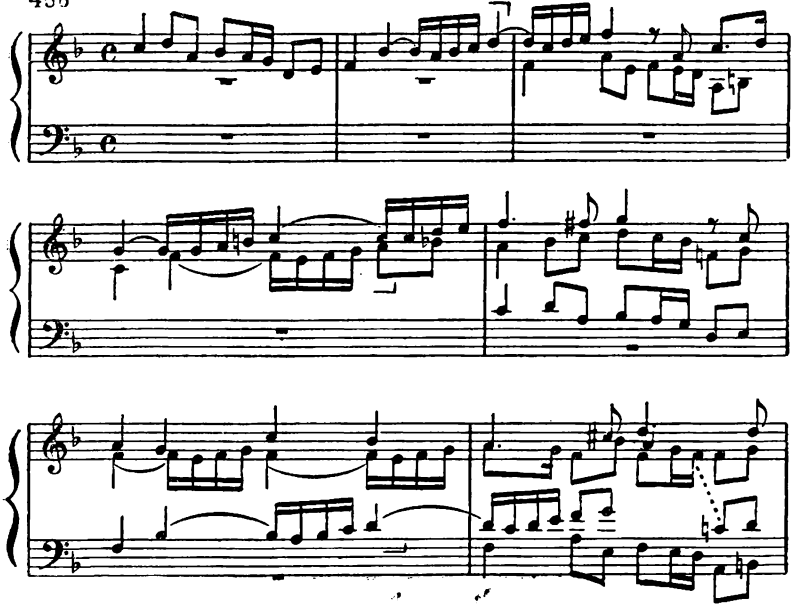
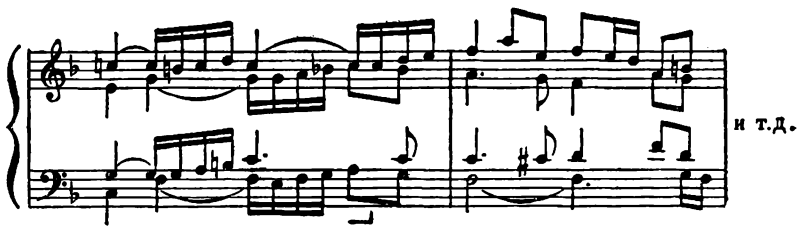
Гораздо строже по форме, но также в свободном фортепианном изложении написаны фугетты Р. Шумана (ор. 126).

Выпишем лишь несколько проведений тем из этого сочинения, характерных именно для фугетт, а не для фуги.

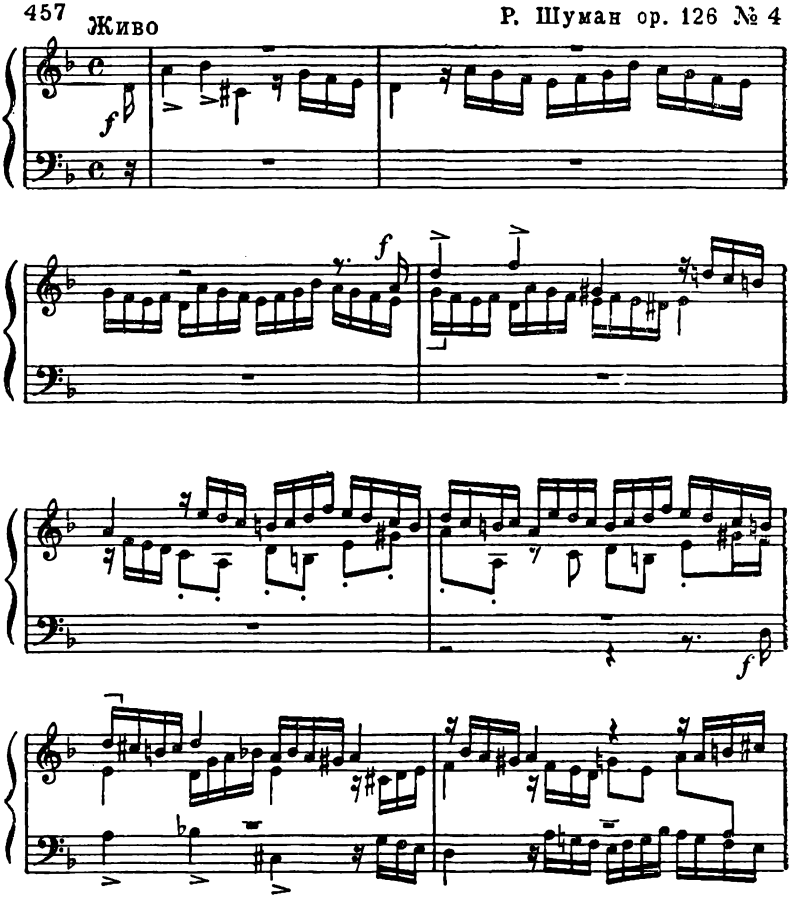
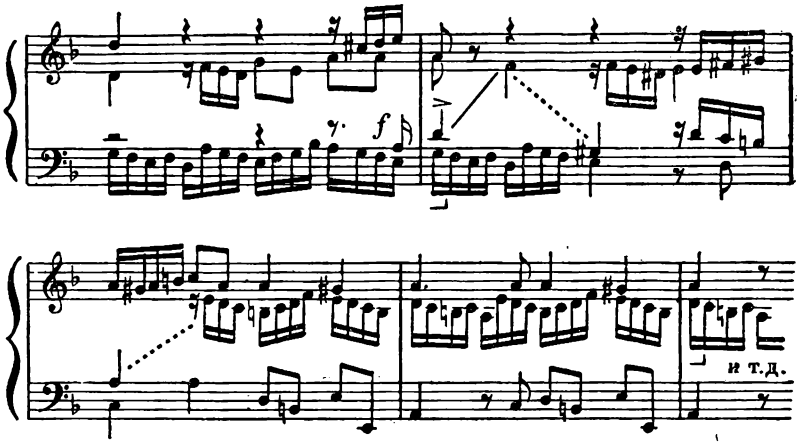
Вот первые две темы — грациозно-меланхолического характера:

455 Умеренно

Р. Шуман ор. 126 № 2
ответ в субдоминанту

Третья — наивно-певучая:

456 Взволнованно

Р. Шуман ор. 126 № 3



Четвертая (очевидно, попавшая сюда лишь для более убедительной концовки всего этого цикла полифонических пьес) — и по характеру самой темы, решительной и ритмически четкой, и по форме с развитой экспозицией, средней частью, а также и заключительной (с рядом неполных стреттных проведений) — выходит за пределы фугетты; ее правильнее и логичнее считать фугой:



Резюмируя все сказанное выше о фугетте, следует признать, что по своей форме фугетта почти совпадает с формой фуги, уступая ей лишь своими размерами (да и то не всегда), а также характером и разработкой темы, но и это качество весьма условно, как видно из последней фугетты Р. Шумана, могущей с таким же успехом трактоваться и в качестве фуги.

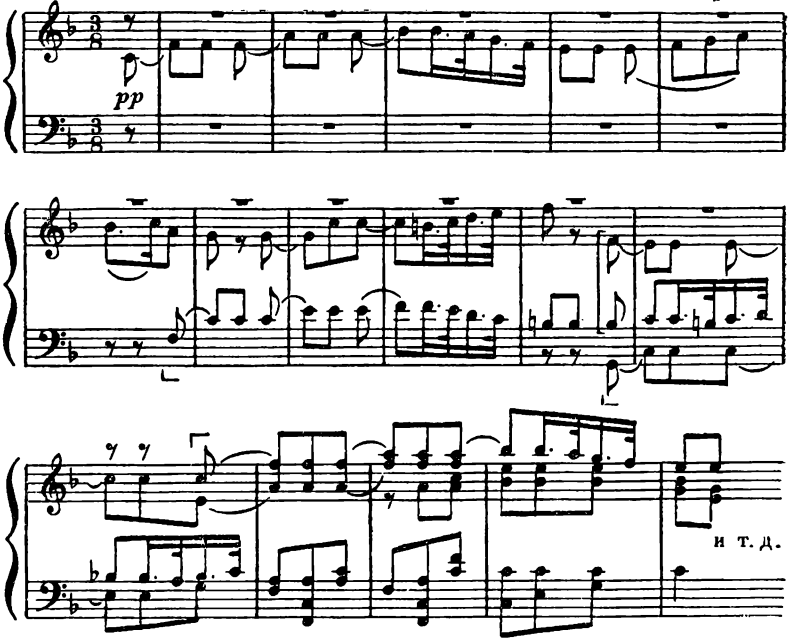
ФУГАТО И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ

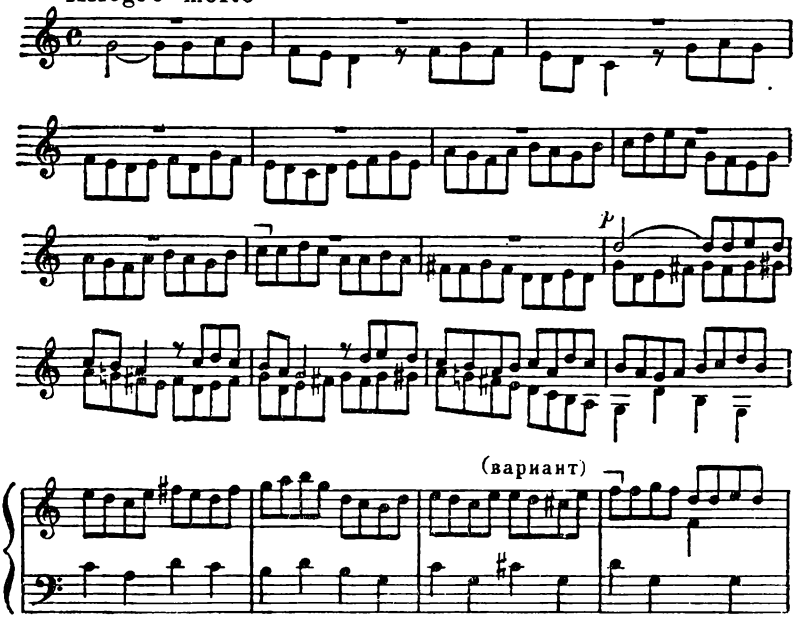
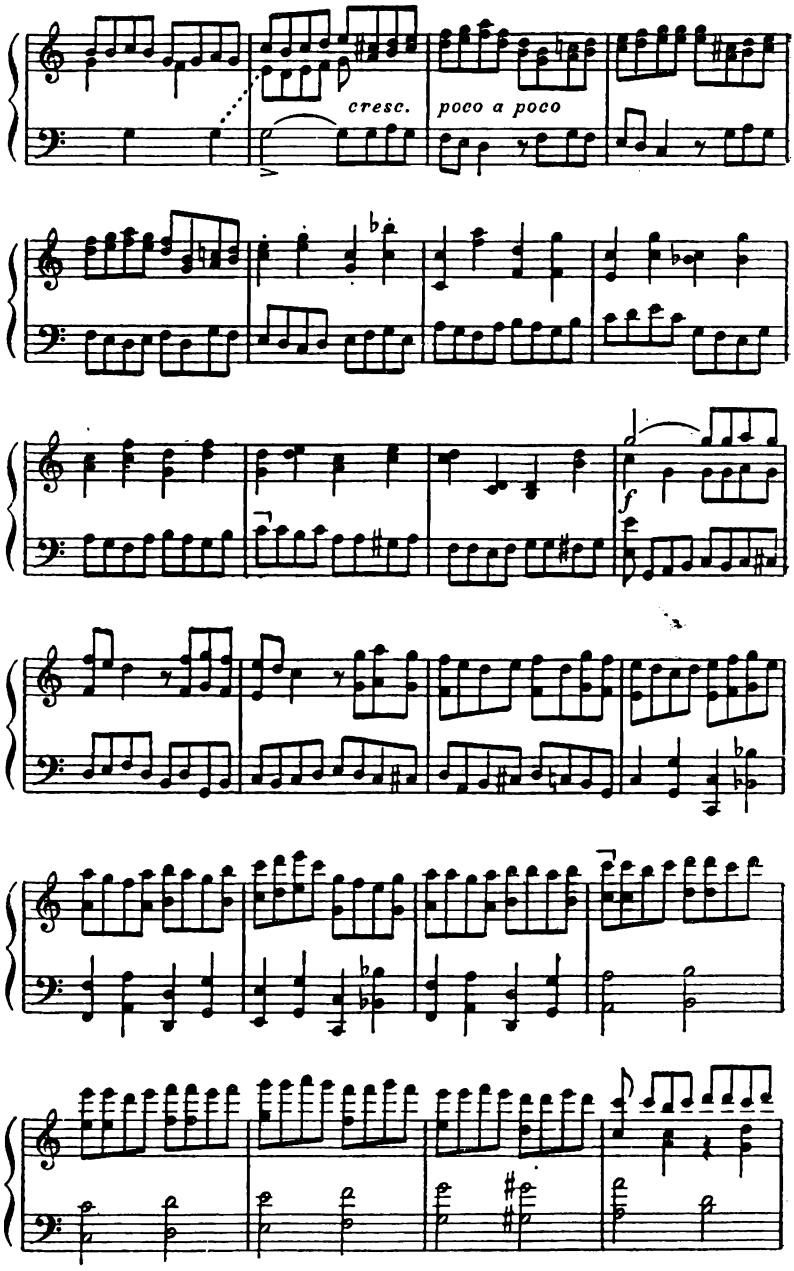
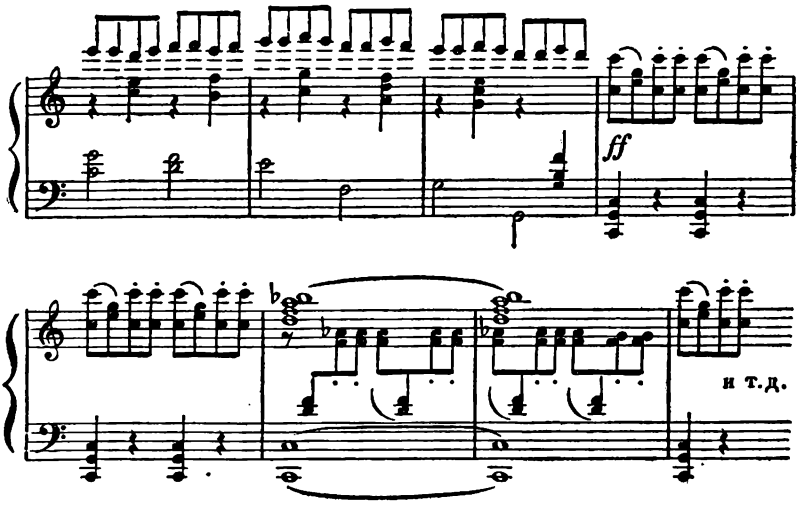
Гораздо чаще в современной симфонической и камерной музыке встречается другая разновидность фуги — фугато.

Фугато (в переводе — сфугированный) утеряло свое прямое назначение, касающееся лишь пьес, написанных хотя и с постепенно (как в фуге) вступающими голосами, но в совершенно произвольном интервале вступлений и имеющих свободную общую структуру.

Наоборот, фугато в качестве эпизодического проведения голосов в пьесе, ничего общего не имеющей с самостоятельной, правильной фугой, в настоящее время приобрело уже все права гражданства.

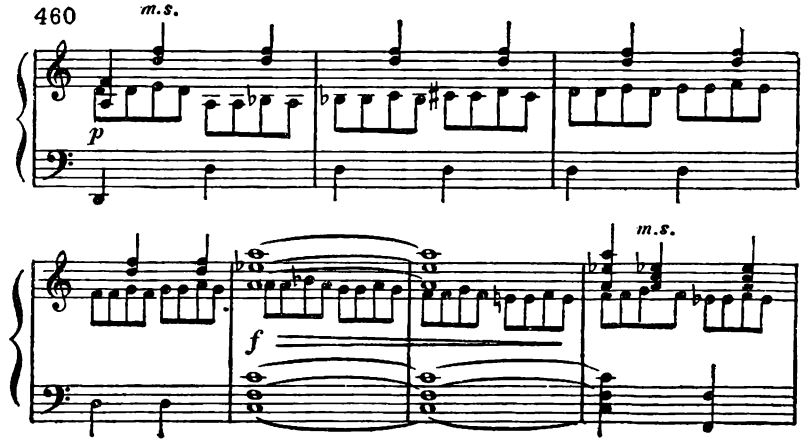
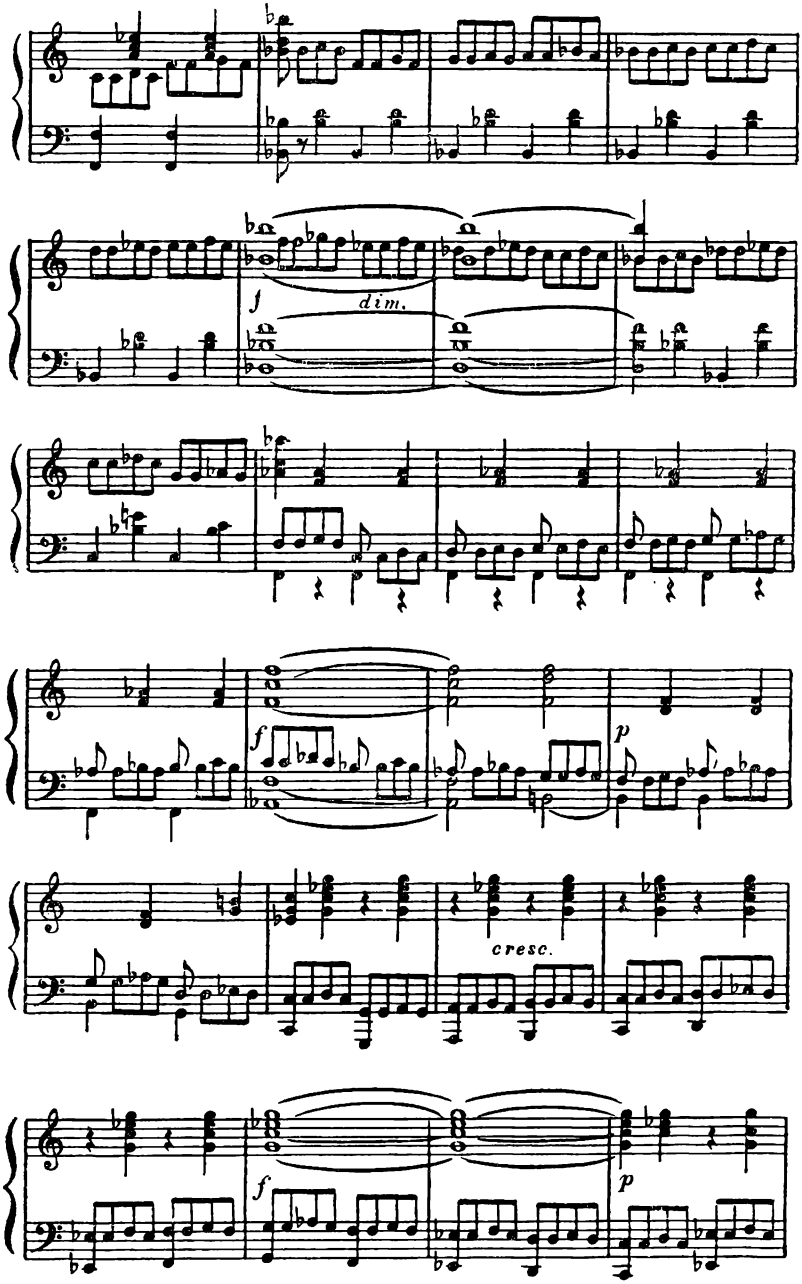
Разумеется, для умелого пользования такой формой нужно предварительно достигнуть полного усвоения всех технических трудностей фуги и обладания вообще свободной композиторской техникой, чтобы переход от гомофонного стиля к *fugato* был безупречен и естествен.

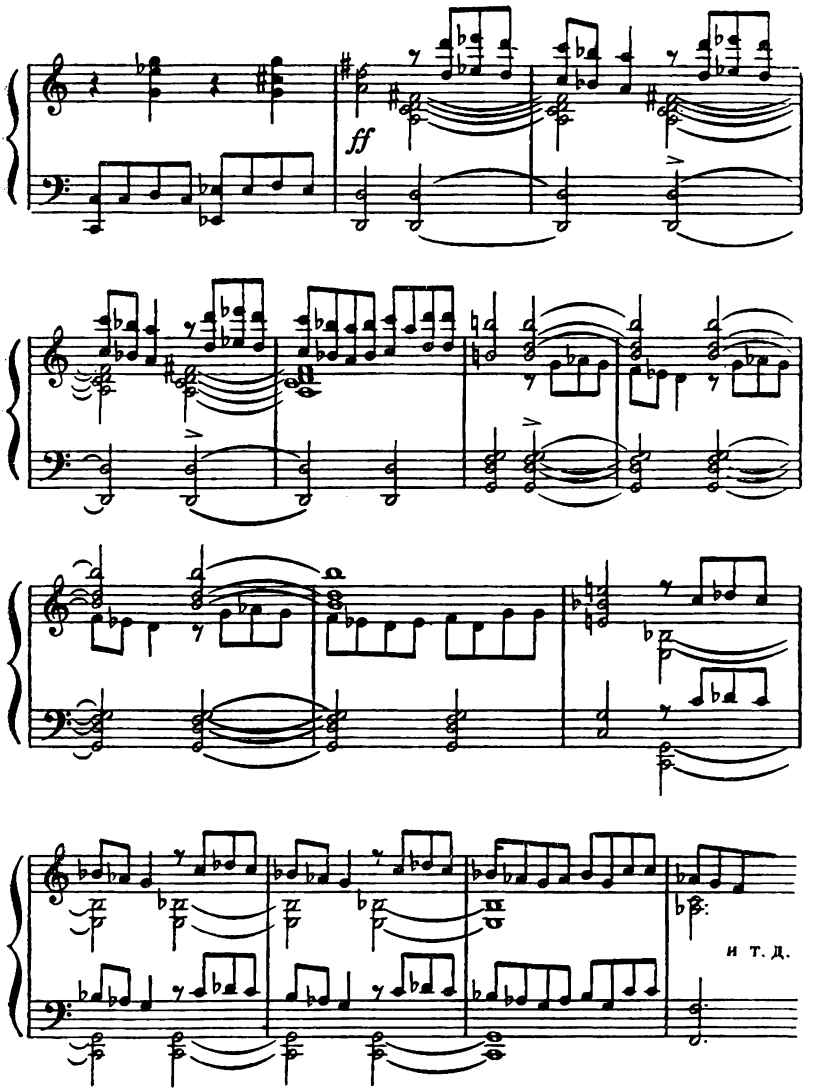
Как у И. Гайдна и В. Моцарта, у Л. Бетховена в его симфониях и камерных произведениях появляются эпизоды в форме фугато; например, спокойно-уравновешенное *Andante* из 1-й симфонии:

Или бодро-радостное начало финала из 9-го квартета:

459 Allegro molto Л. Бетховен. 9-й струнный квартет

cresc.
poco a poco
f

Здесь особенно наглядно видно одно назначение всякого фугато: провести, по мере вступления голосов, нарастание звучности, ведущей к намеченному заранее кульминационному пункту пьесы.

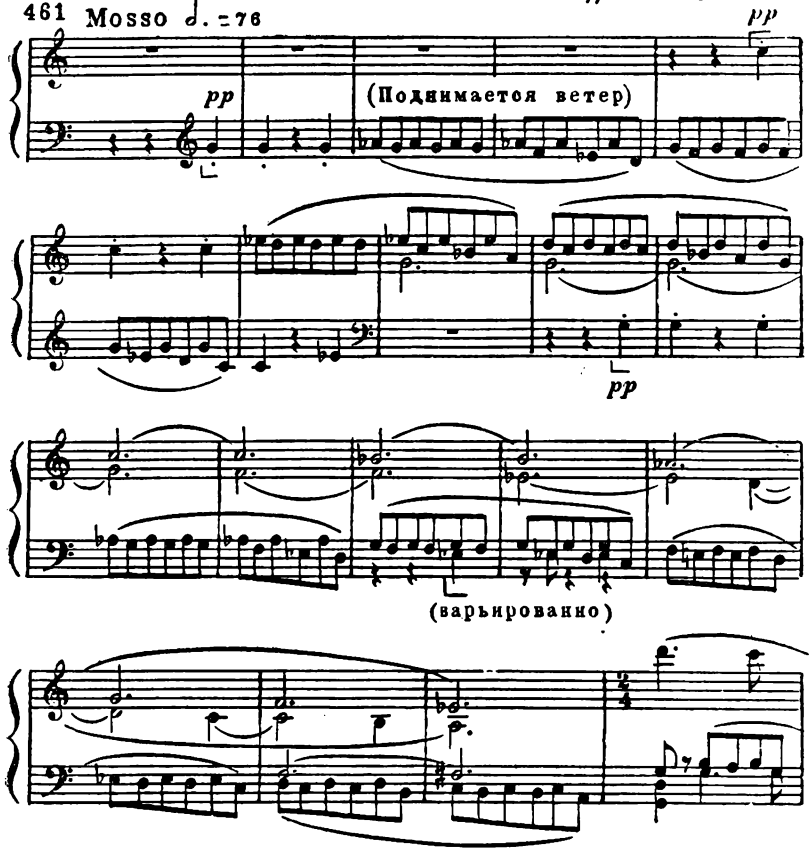
В дальнейшем, в средней части того же финала из 9-го квартета, идет чудеснейшее проведение во всех голосах квартета в свободном изложении как бы нового тематического материала. На самом же деле за тему здесь взят один из фрагментов вышеприведенной главной темы финала.

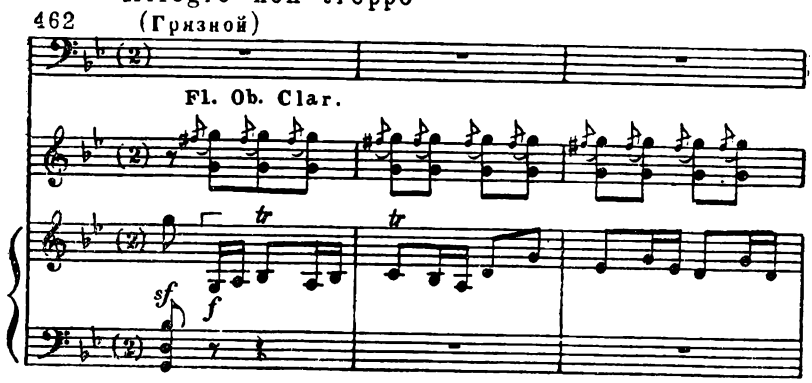
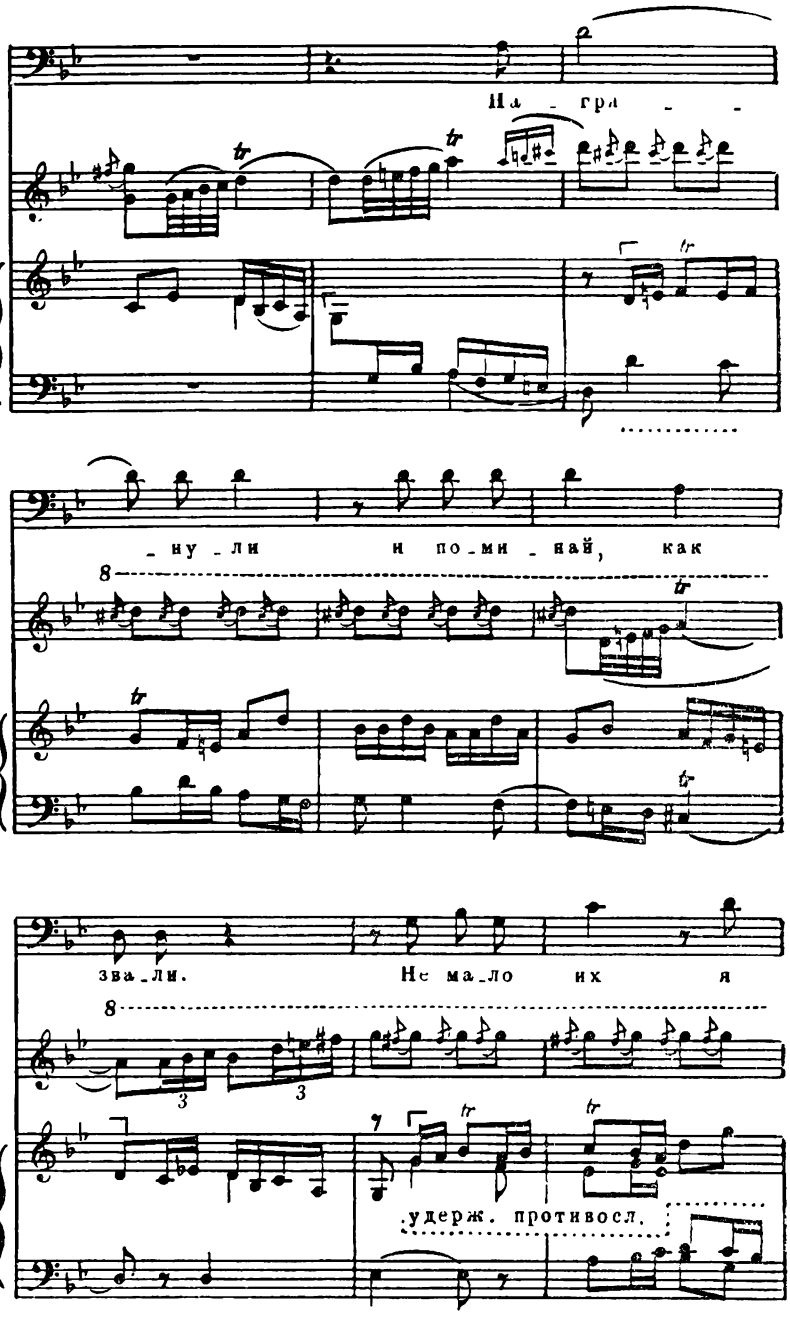
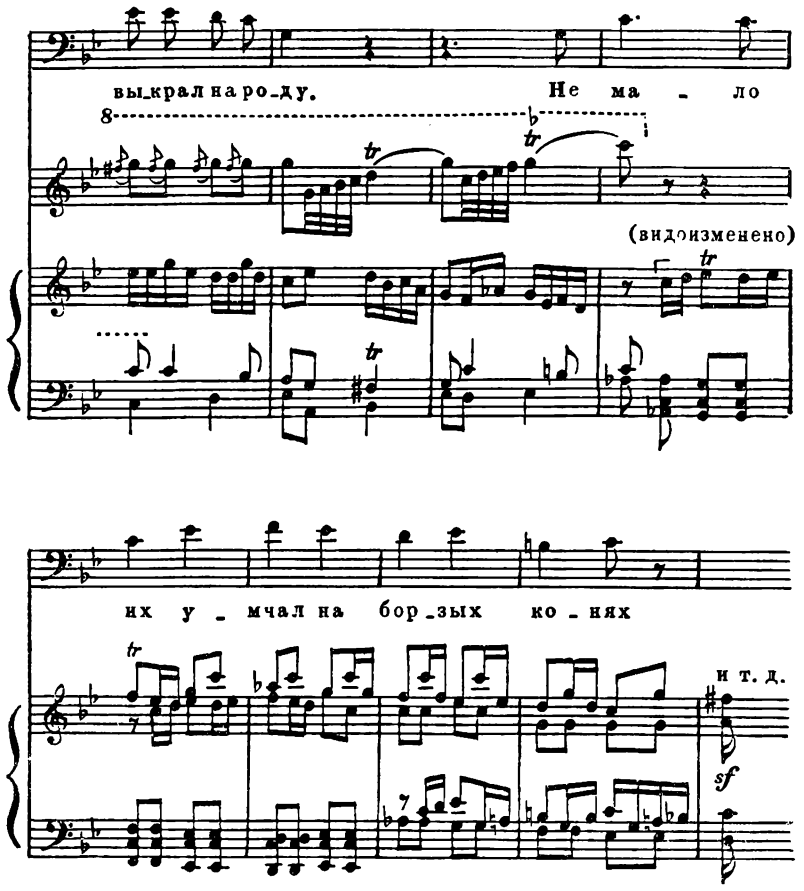
Прием фугато в самых разных художественных применениях чаще всего встречается в средней части, в разделе разработки, что почти стало традицией:

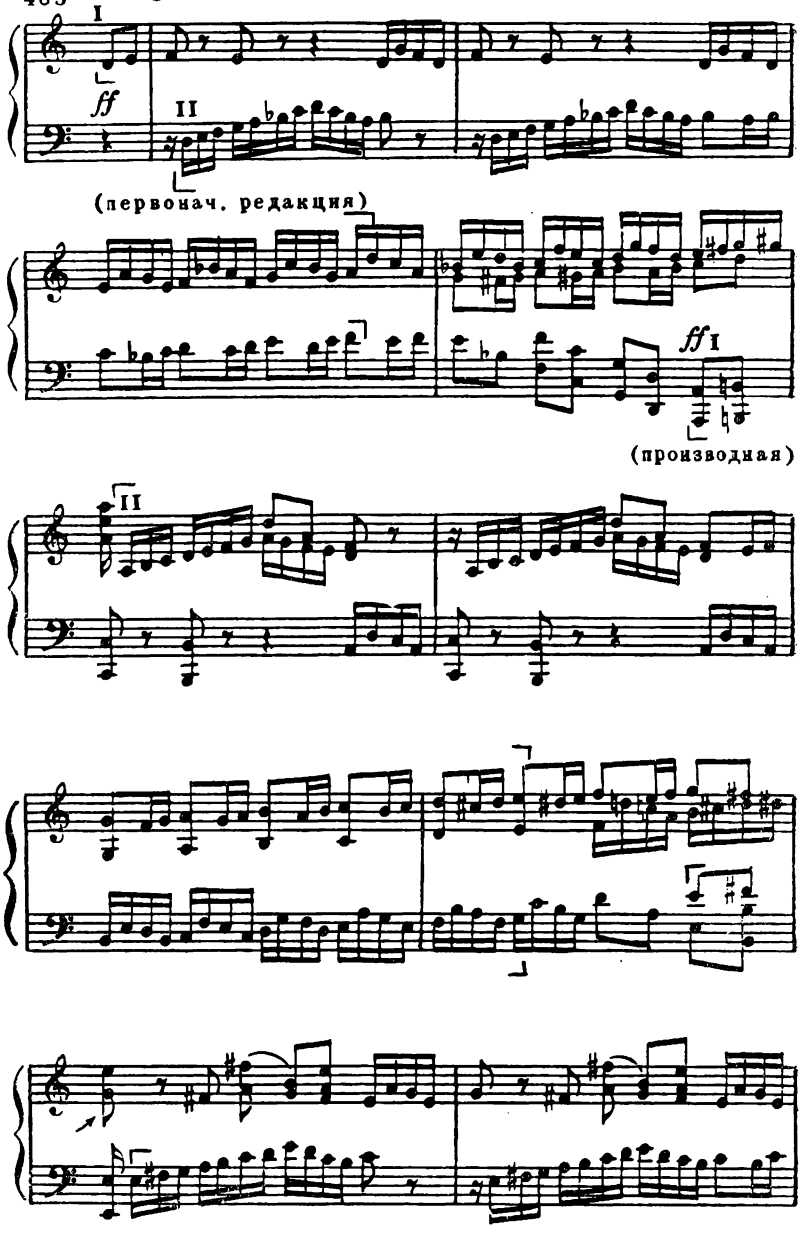
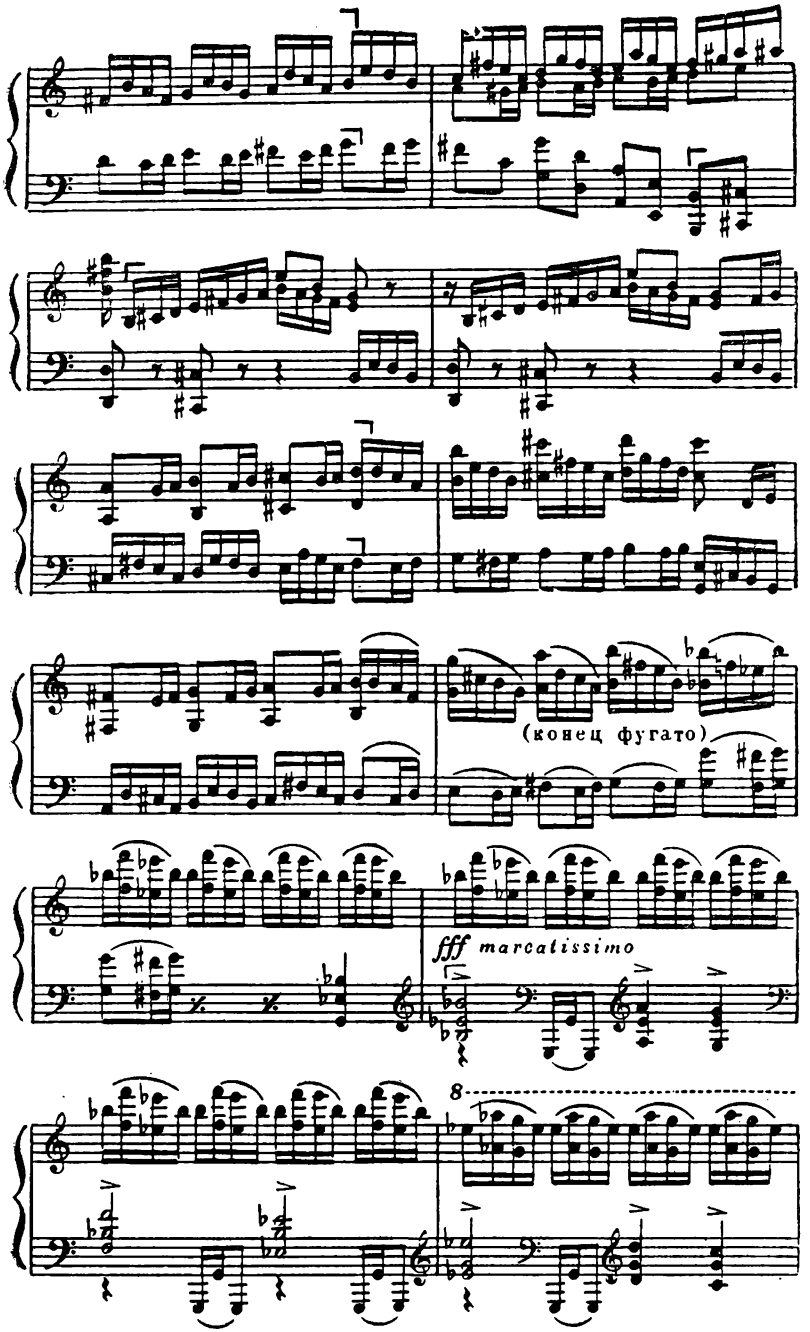


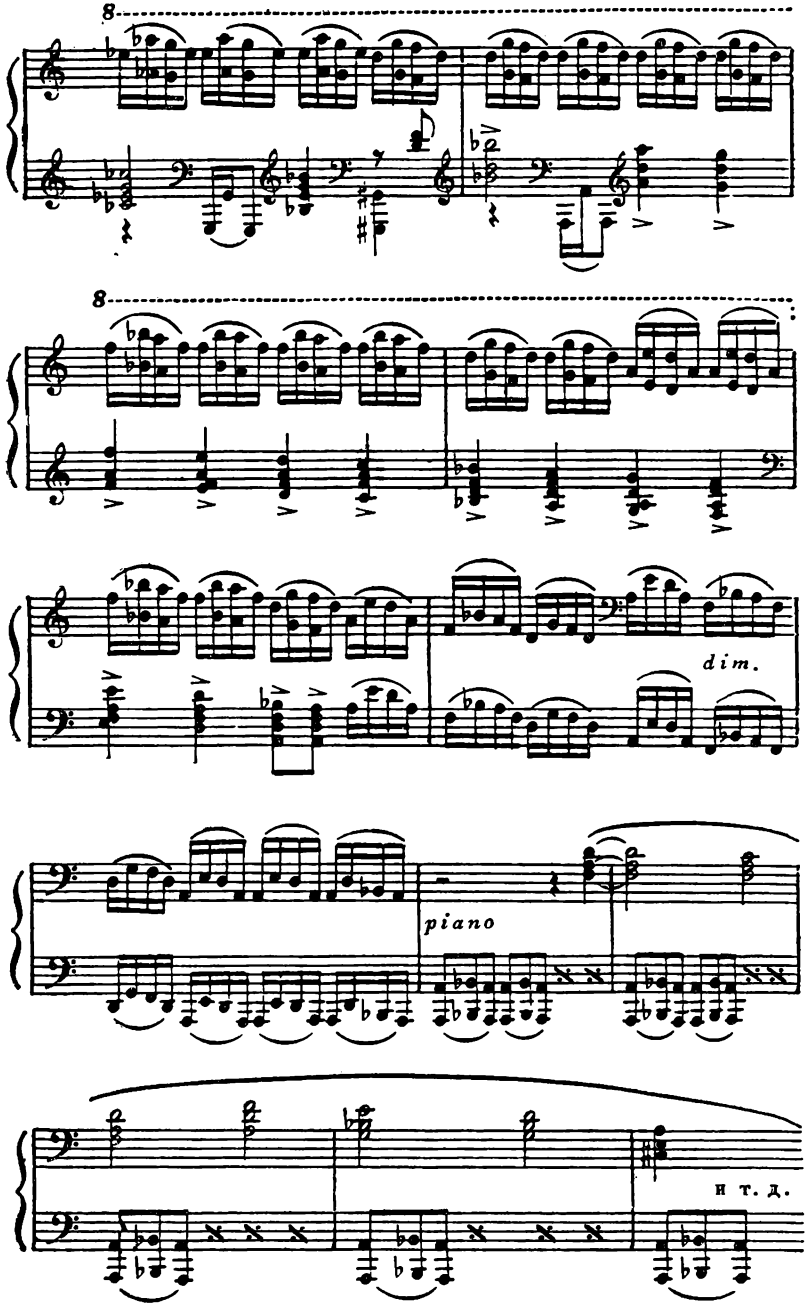
f
dim.
f
p
cresc.
f
p

В последних строках этого квартета ясно чувствуется автор «Эгмонта».

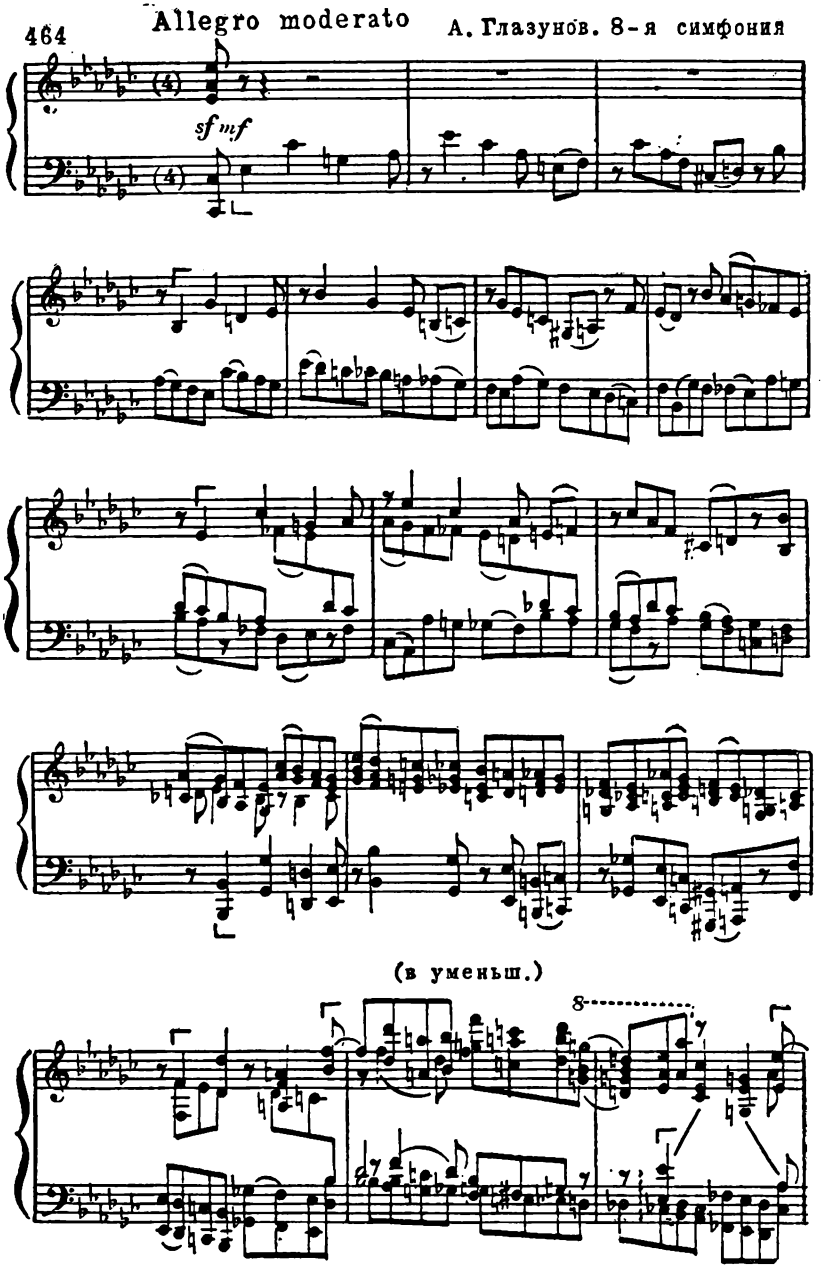
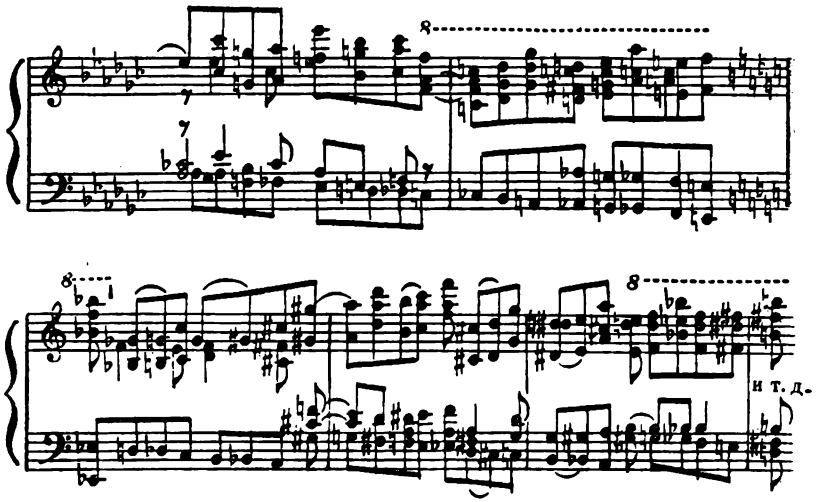
В русской школе этот прием гениального симфониста часто применялся в области оперы и в инструментально-симфонических формах. Вот некоторые примеры: у М. Глинки, в опере «Иван Сусанин», в сцене перед убийством Сусанина есть коротенькое, но жуткое по своей выразительности изображение мертвой безучастности природы (глуши лесной, куда завел Сусанин поляков и где должна совершиться драма):

М. Глинка.„Иван Сусанин“

У Н. Римского-Корсакова, в опере «Царская невеста», опричник Грязной вспоминает свою буйную молодость в живом, полном удали и стремительности фугато:

Н. Римский-Корсаков. „Царская невеста“

На - гра - -
- ну - ли и по - ми - най, как
зва - ли. Не ма - ло их я
удерж. противосл.

У П. Чайковского в первой части 6-й — «патетической» — симфонии начало разработки поручается главному мотиву симфонии, преображенному в энергичную «напористую» тему для проведения большого фугато. Нарастание происходит по мере вступления голосов и приводит к ревущей меди, которая «задавит» стремительный и напряженный бег фугато и проинтонирует поданную в совершенно ином ракурсе тему из побочной партии симфонии. За этим следует стремительно ниспадающая фигурация, приводящая к фигурированному органному пункту на *D* в тональности *d-moll* (в ней было начато фугато), на котором затем трагически прозвучит «Со святыми упокой».

Приведем это фугато. Оно д в о й н о е, то есть на две совместно звучащие темы:

I
ff
II
(первонач. редакция)
ff I
(производная)
II

(конец фугато)
fff marcatissimo
8


8
8
dim.
piano
и т. д.

Точно такой прием находим в начале разработки первой части 8-й симфонии А. Глазунова, носящей более академический характер, но необыкновенно интересной в целом:

8
7
8
1
8
и т. д.

Вся наша современная музыка во всем обязана Баху.

Н. А. Римский-Корсаков

XV. ФУГИ ПОСЛЕБАХОВСКОГО ПЕРИОДА

Следующий раздел книги целиком посвящен краткому обзору и попутному анализу фуг послебаховского периода.

Уже в примерах предыдущего отдела можно проследить некоторую тенденцию к осовременению формы фуг в симфонических и камерных произведениях как у западных, так и у русских мастеров.

В этой области значителен в деле дальнейшей эволюции формы фуги был Иоганн Себастиан Бах.

Уже его величественная, чудесная тройная фуга (I_4 *cis*), а также ряд других фуг, отмеченных нами выше, выходили за пределы традиционных норм его времени.

Мы также видели, что в прелестной по своей грации фугетте И. С. Бах пошел далее, дав еще более смелую разновидность строения тройной фуги.

Наконец, приоритет нового творческого толкования фуги, форма которой как бы предрекает дальнейшую ее эволюцию, мы имеем в 19-й прелюдии к фуге *A*, которая и сама из себя представляет тройную, с совместным проведением (по необходимости — до предела краткую) фугетту.

Таким образом, и в этом новом разделе мы можем опереться на труды И. С. Баха, которому по праву должны отвести первое место в этой новой, им открываемой главе.

И. С. БАХ. ПРЕЛЮДИЯ № 19

Рассматриваемая прелюдия к девятнадцатой фуге из первого тома «Хорошо темперированного клавесина» интересна не только лишь тем, что она скомпонована в виде фуги, но

и тем, что сама по себе эта фуга является в цикле 48-ми единственным примером тройной фуги, которая написана без отдельных экспозиций для каждой из трех тем. Фуга эта начинается прямо с совместного изложения трех тем.

Этим И. С. Бах указывает на возможность и даже необходимость сокращенного, «уплотненного» письма для двойных и тройных фуг.

Однако отсутствие экспозиции для главной — первой темы, а также предельная лаконичность дальнейшего изложения (где для средней части дано лишь одно проведение) указывают на то, что перед нами не полная фуга, а фуга в уменьшенном виде — фугетта.

В то же время И. С. Бах гениально предвосхищает совмещение двух разных музыкальных форм, столь часто встречаемых в наше время.

В самом деле: перед нами уже не прелюдия как таковая, а некий сплав двух разных жанров, дающий в результате этого новую разновидность формы фуги — прелюдии-фуги (вернее, фугетты).

Рассмотрим более детально строение этой необычной прелюдии-фугетты.

Перед нами фугетта трехголосного склада, где первое появление всех трех тем традиционно скомпоновано в тройном контрапункте октавы. Дальнейшее проведение тем представляет из себя лишь то или иное перемещение голосов, то есть производный вариант от основного. Следовательно, искусство будет заключаться в том, чтобы очередное перемещение было совершенно гладко, логично, без наличия «швов».

Здесь как раз место для кодетты, связки. Ту же роль берет на себя и интермедия. И только лишь в двух последних проведениях в репризе И. С. Бах обходится совсем без «посредников». Но в этой части получилась устойчивая октавная фугетта — главная тема проводится дважды подряд: сначала в басу, а затем в сопрано в основной тональности. Не лишено некоторой свободы изложение тем в средней части фугетты (что отмечено в примере).

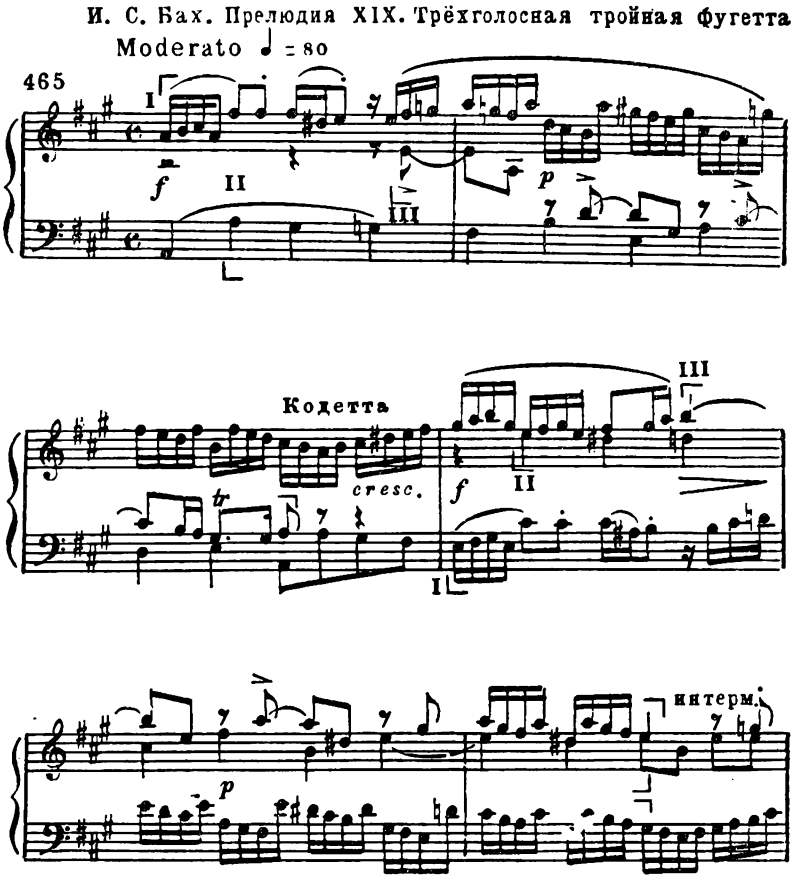
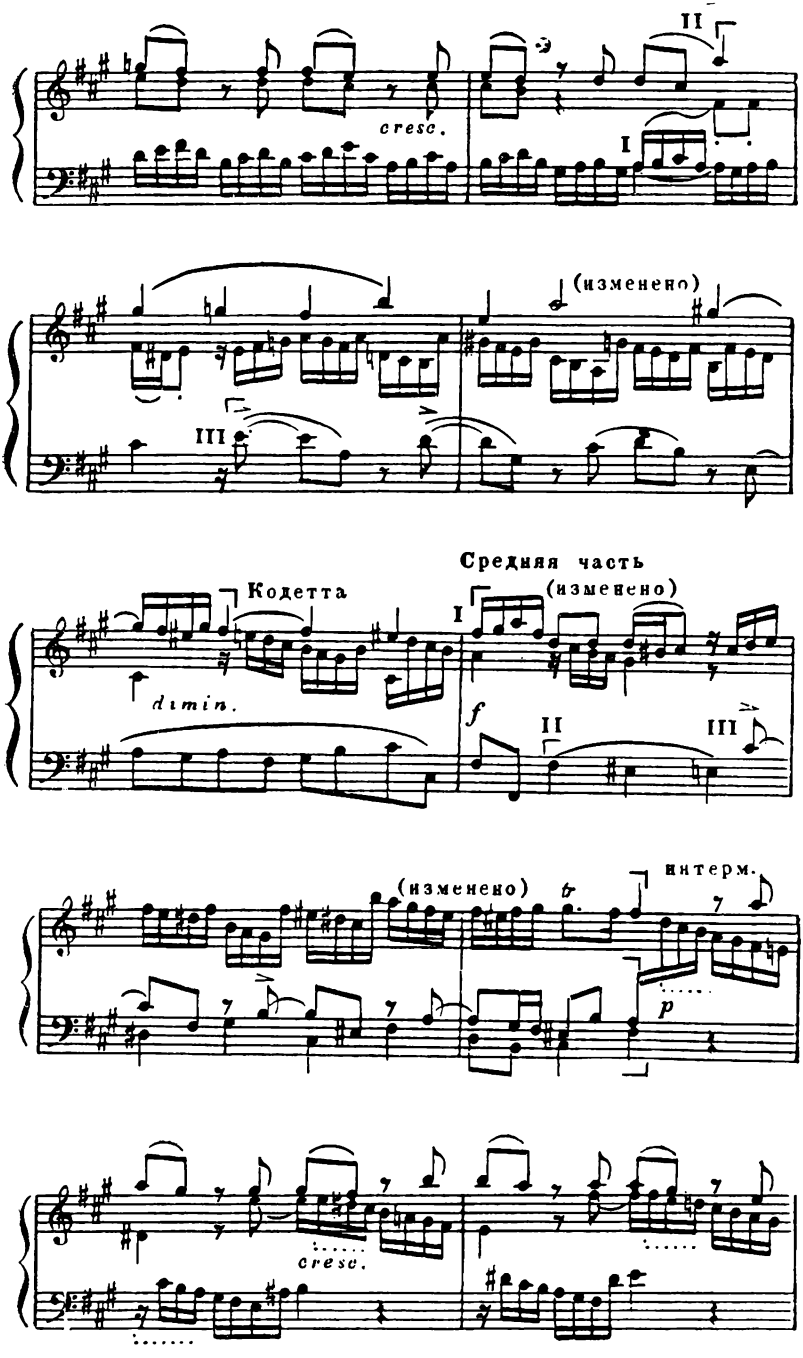
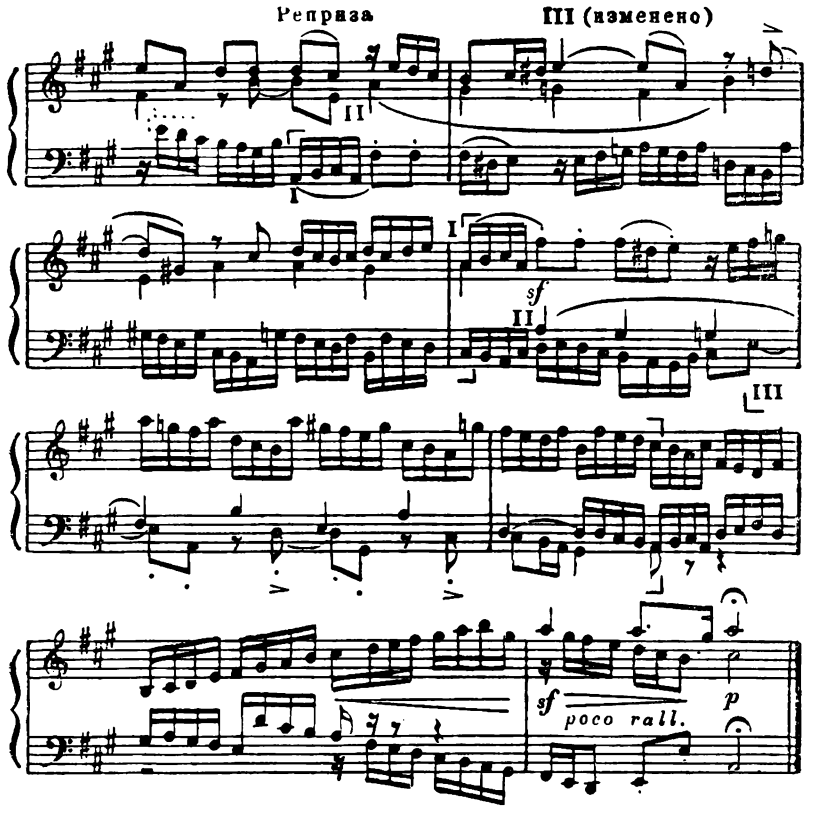
Такую относительную свободу в голосоведении следует отнести к тому, что в области литературы подразумевается под понятием «поэтической вольности»; и конечно, такой мастер полифонического письма, каким является И. С. Бах, вполне мог бы обойтись без таких вольностей, если бы задался целью написать... пособие для изучения фуги.

Это — с одной стороны, а с другой — ведь и в художественных своих произведениях И. С. Бах не столь уж часто позволяет себе отступления от строгих требований контрапунктического письма.

Тут же такие отступления только лишь подчеркивают на-

мерение автора предпослать полноценной фуге прелюдию-фугу (фугетту).

Что же касается тематического содержания промежуточных партий — кодетты и интермедий, то они имеют частично свой самостоятельный мелодический материал, а также заимствуют его из мотива главной темы (ее первые четыре звука). Секвентное построение, которым заканчивается главная тема, также отразилось на строении интермедий. Кроме того, в интермедии средней части к восходящему по ступеням секвентному ходу включена еще и имитация материала кодетты, помещенного у альта и у баса (также отмечено пунктиром). На том же материале построена коротенькая кода, которой и завершается фугетта.

В примере приводится полностью вся фугетта:

II
cresc.
I
(изменено)
III
Средняя часть
Кодетта
I
(изменено)
dimin.
f
II
III
(изменено)
интерм.
p
cresc.

Продолжая и углубляя начинания И. С. Баха в области эволюции форм фуги, Л. Бетховен в своем творчестве продолжил поиски И. С. Баха и еще более смело подошел к трактовке фуги: он ввел фугу в различные разделы сонатно-симфонического цикла (фугато 5-й симфонии, медленная часть 1-й симфонии, скерцо и финал 9-й симфонии, фуга из сонаты ор. 110, первая часть струнного квартета № 14 *cis*, соч. 131 и другие), широко применял различные приемы фуги в разработке и репризе (иногда в экспозициях) своих симфонических и камерных произведений, ввел новые виды ответов и т. д.

Таким образом, мы видим у Л. Бетховена тенденцию к объединению гомофонических и полифонических форм, что в свое время проницательно отметил С. Танеев (см. «Подвижной контрапункт строгого письма» — вступление).

Прежде чем обратиться к анализу произведений русских композиторов, рассмотрим более или менее типичные — так сказать, «сфугированные» — образцы сочинений западных мастеров.

Одним из самых ярких представителей этого направления является Ф. Лист.

Его две симфонии — Фауст-симфония и симфония Данте, как это явствует из самого названия, своими истоками обязаны двум шедеврам мировой литературы: первая — «Фаусту» Гете, а вторая — «Божественной комедии» Данте.

В свою очередь, сами эти симфонии — выдающиеся произведения Ф. Листа и в полной мере конгениальны великим литературным первоисточникам.

Обе симфонии состоят из трех частей: Фауст, Гретхен и Мефистофель — в Фауст-симфонии и Ад, Чистилище, Рай — в симфонии Данте.

В обеих из них фугам, появляющимся в виде эпизодов, уделяется важное, «видное» место. Имеются, однако, некоторые отличия в структуре: если фуга из симфонии Данте состоит из обычных составных частей — экспозиция, средняя часть, реприза-стретта и заключение, то фуга из Фауст-симфонии представляет собой произведение, написанное совершенно свободно, с совмещением гомофонического и полифонического письма и с вступлениями тем в произвольном интервале.

По своей значимости и полноценности звучания это, несомненно, фуга, тогда как по приемам изложения и форме ее можно причислить лишь к фугато. Здесь перед нами явный образец переходной формы фуги, который можно назвать условно «фугато-фуга».

Обычная для Ф. Листа манера монотематического трансформирования темы и тут нашла свое применение: тема фуги перефразирована из основной темы самой симфонии, рисующей облик Фауста.

Таким образом, вольно или невольно, Ф. Лист дополняет обрисовку гетевского Мефистофеля средствами, доступными лишь музыке: Мефистофель — это как бы Фауст наизнанку, у которого ад, рай и сам сатана находятся не в потустороннем мире, а являются порождением его собственного духа. Не лишне попутно заметить: никому так полно не удавалась обрисовка дьявольского сарказма Мефистофеля, как Ф. Листу (вспомним хотя бы его популярный «Мефисто-вальс»), и это несмотря на его аббатскую сутану и сан каноника. Тут он перекликается с Данте — ревностным католиком, у которого, однако, «непогрешимые» папы римские очутились вместе с другими грешниками в аду.

В целях сохранения места и удобства чтения обе фуги даются в фортепианном переложении и, по технической необходимости, в очень свободном изложении, где гармонические ноты, а иногда и сами темы переносятся на октаву вверх или на октаву вниз.

Подлинное же голосоведение в фуге Ф. Листа рекомендуется (как, впрочем, и во всех случаях анализа симфонической музыки) изучать по партитуре.

Первоначальное появление темы фуги в *с* дается в окаймлении двух совершенно подобных восьмитактных постро-

ний чисто гомофонического стиля, близких по характеру к речитативу; при этом четырехдольный размер меняется на трехдольный, в котором написано фугато.

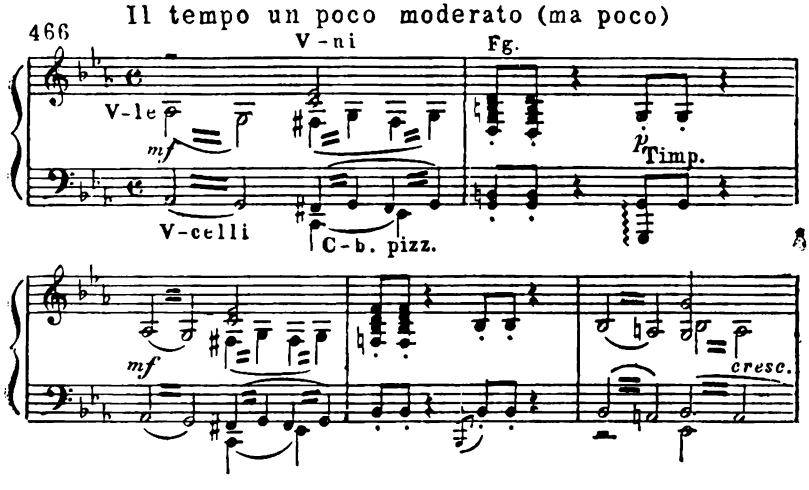
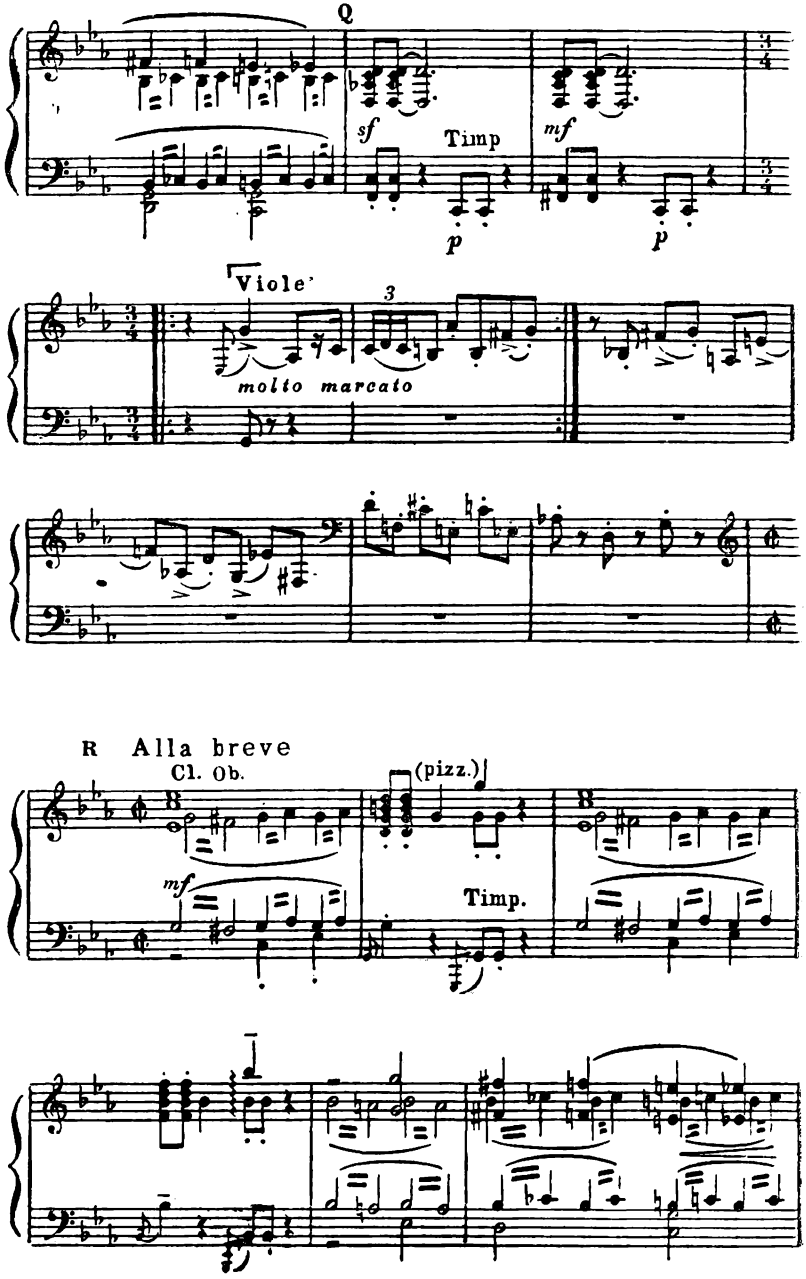
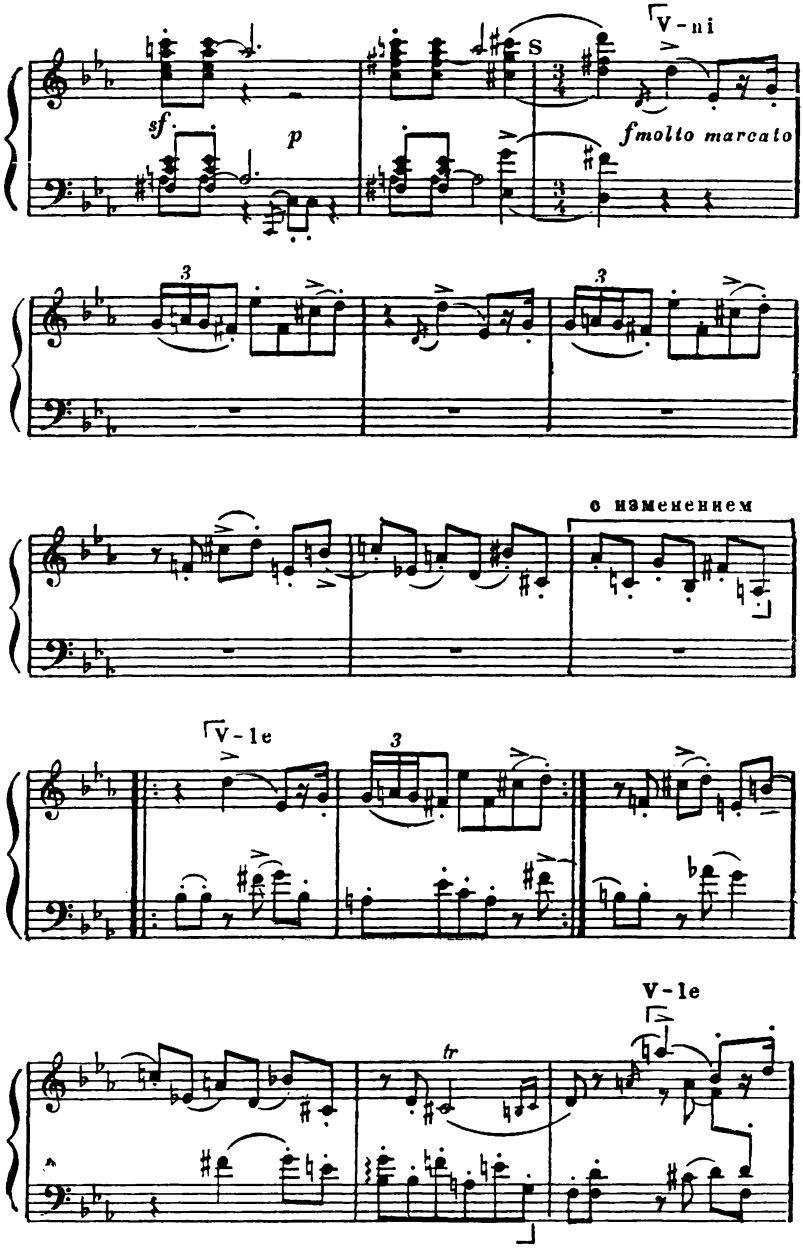
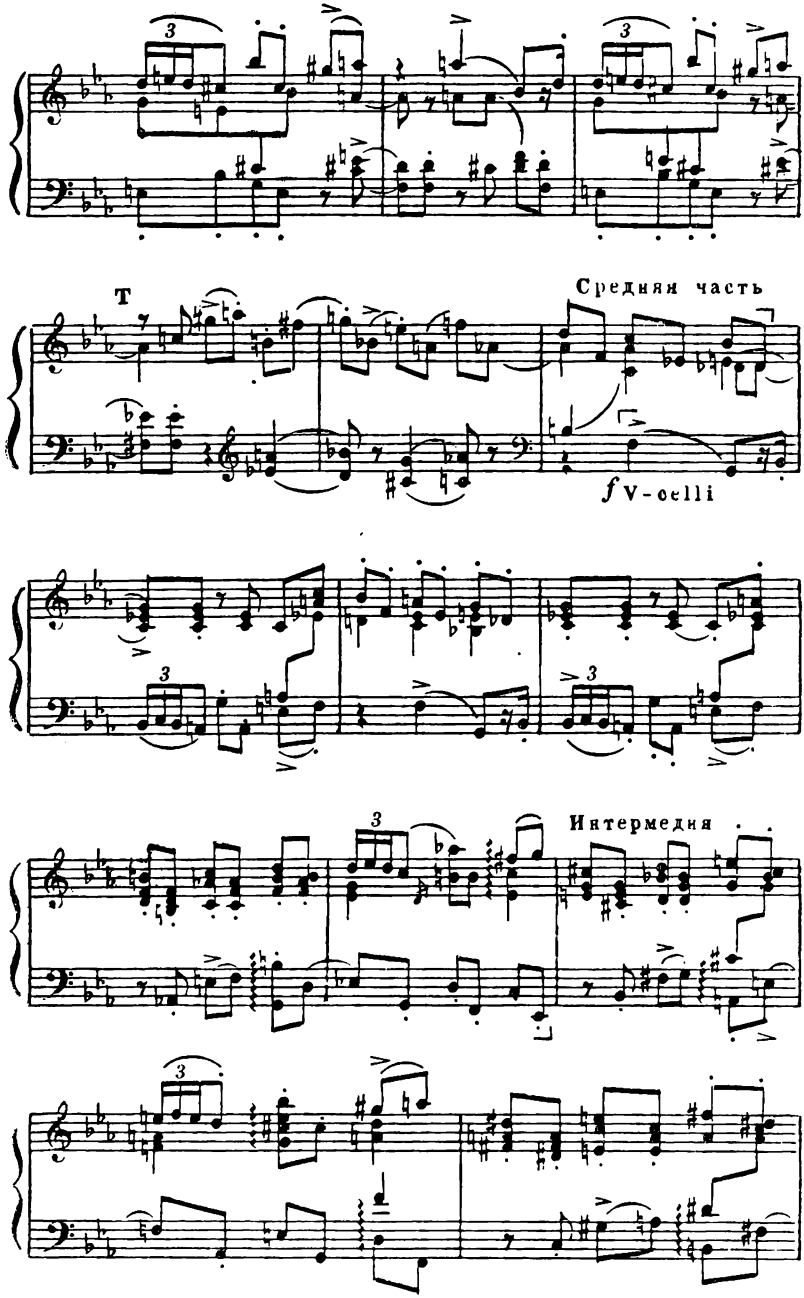
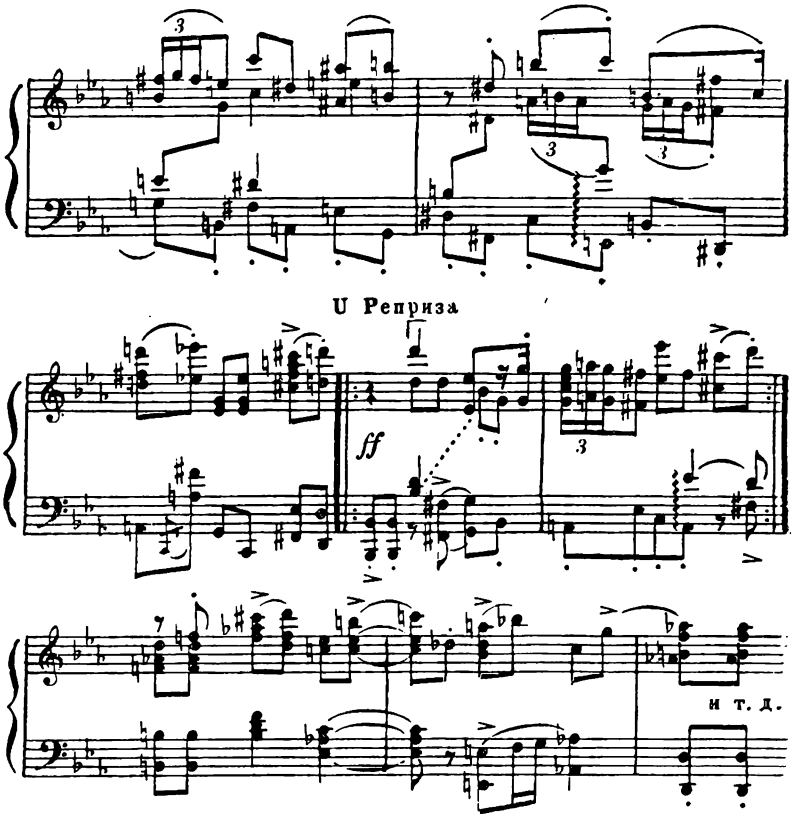
Ввиду симметричности расположения, логичности и тематической повторности этих двух построений напрашивается мысль объединить их в одно целое, и тогда начало фуги переносится на момент первого появления данного восьмитакта (при такте в $^4/_4$).

Для более наглядного ознакомления с этим оригинальным приемом приводим пример обоих построений вместе с самой фугой.

Подлинное же начало фуги в полифоническом смысле надо рассматривать не в предваряющем появлении темы у альта в *c*, а во вторичном ее показе у скрипок в *g*, который точно повторяется в дальнейшем у альта, но уже в полифоническом двухголосии, фиксируемом затем точным повторением темы. Ответ в доминанте от *g* проводит опять скрипка, и этим, собственно, и ограничивается своеобразная экспозиция фуги. Все же предыдущее построение можно рассматривать как вступление к фуге-фугато.

Средняя часть со стреттным появлением темы у виолончелей в *B* еще более лаконична по форме, замыкаясь лишь только этим проведением темы. Следующая за ней интермедия (единственная во всей фуге), построенная на материале самой темы, ведет непосредственно к якобы репризе, где дана тема в звучании оркестра *tutti*. Так эта сжатая и необычная по своему содержанию и строению фуга-фугато заканчивается; дальше идет обычная симфоническая разработка темы.

Выписывается полностью фуга-фугато:

Фр. Лист. Фауст-симфония. Фугато

Q
sf
Timp
mf
p
p
Viole
3
molto marcato
R Alla breve
Cl. Ob.
(pizz.)
mf
Timp.

V-ni
S
sf
p
fmolto marcato
3
3
с изменением
V-le
3
V-le
tr

T
Средняя часть
f V-celli
Интермедия

Ф. ЛИСТ. СИМФОНИЯ ДАНТЕ

Четырехголосная фуга из второй части симфонии по комедии Данте (рисующая тщетность всех усилий грешников, «ходящих по мукам» чистилища) написана совершенно в иных, более лирических тонах, чем рассмотренная фуга из Фауст-симфонии. После первой части симфонии, с ее неистовым адским вихрем, с ярковыразительной иллюстрацией мрачной надписи при входе в ад: «оставь надежду навсегда», вторая часть симфонии, с тихим, волнующим ритмом, на фоне которого вкраплены короткие жалобные «вздохи темы», и в особенности фуга глубоко впечатляют философской насыщенностью и искренностью.

По своему строению данная фуга в целом ближе к формальным требованиям, предъявляемым в классических образцах этого жанра. Однако и здесь особых контрапунктических ухищрений мы не найдем. Более того, сопутствующие проведению темы многочисленные «вздохи» в верхних голосах с точки зрения элементарных требований к контрапункту не выдерживают критики. Тут контрапункт далеко не блещет своей «цветистостью», он намеренно монотонен по своей природе. Композитор, видимо, и не задавался целью дать интересное контрапунктическое обрамление

к звучащей теме. Для него важно было предельно выразительно воссоздать о б щ у ю картину требуемого содержания и настроения, чего он и достигает в полной мере.

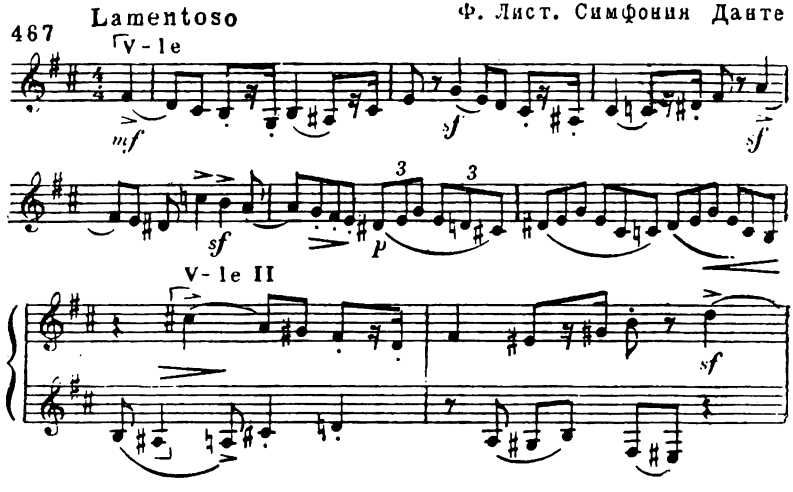
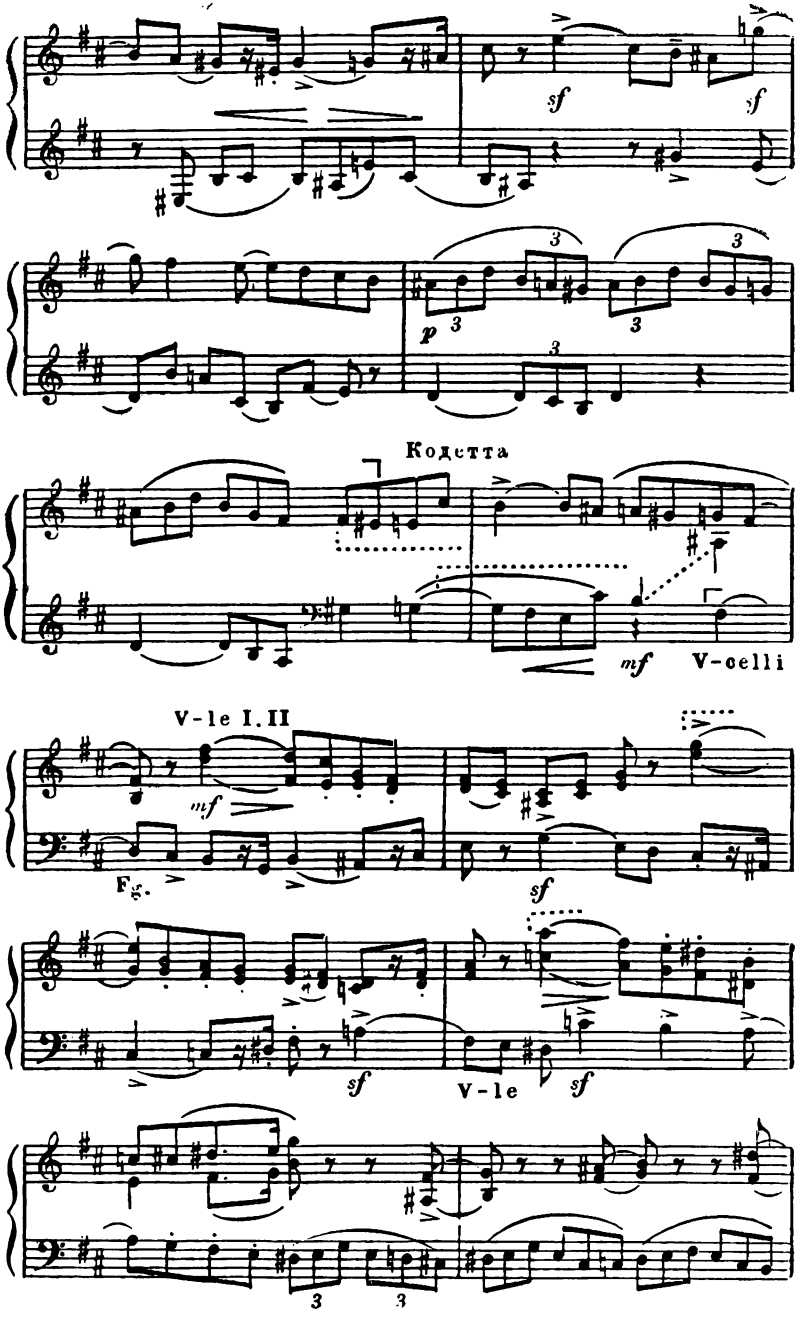
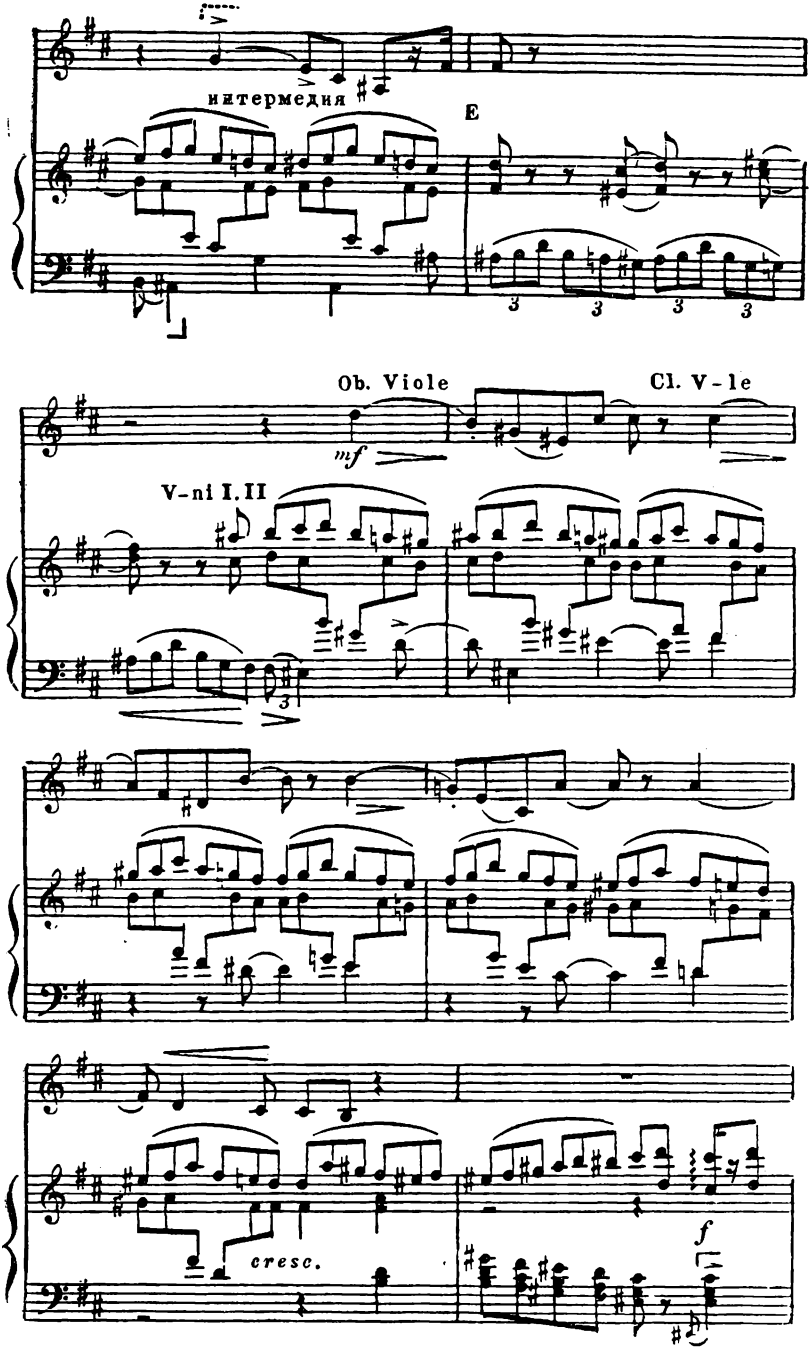
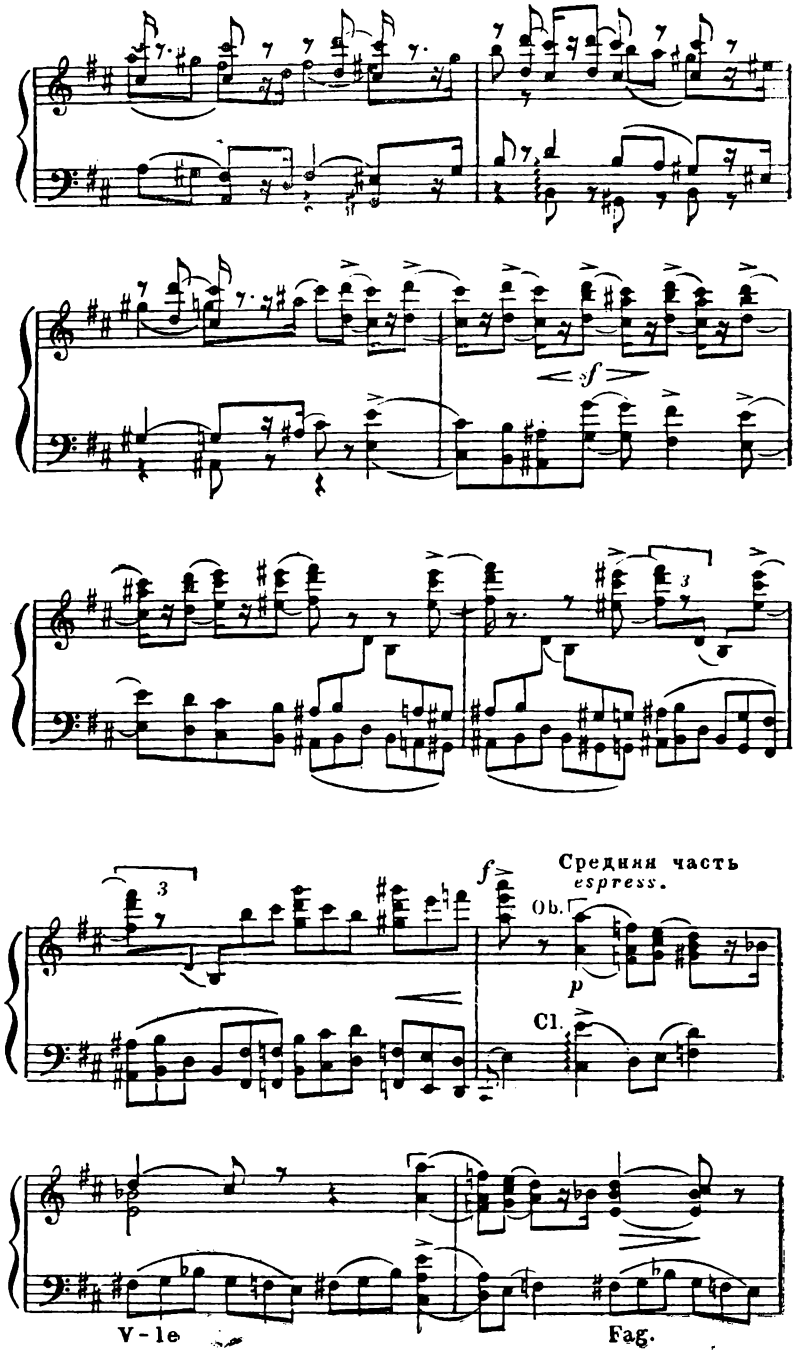
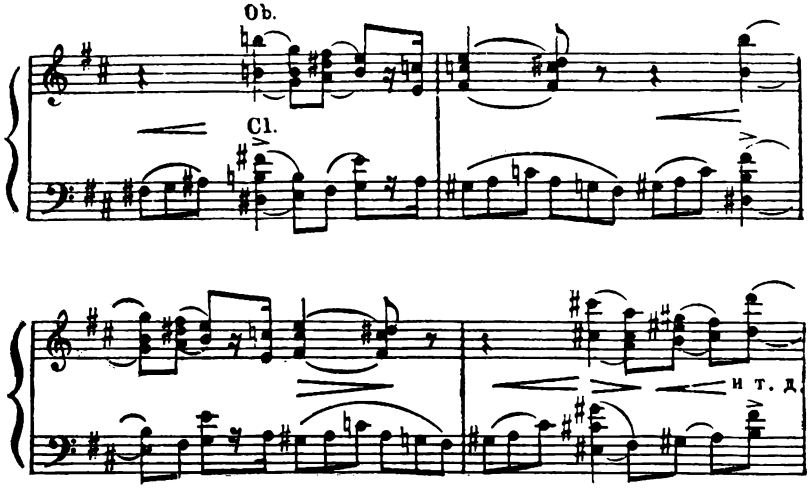
Подобно многим другим примерам здесь тема фуги состоит из двух контрастирующих друг другу половин. Обе половины построены в излюбленной манере Ф. Листа — на интонациях уменьшенного септаккорда (см. еще тему фуги из *h-moll*'ной сонаты).

Первая половина темы — скорбная, эмоционально насыщенная, с медленным движением по ступеням вверх — непосредственно связана с другой половиной темы, состоящей из ниспадающей фигурации триолей. Интермедии строятся на материале второй половины темы, в подвижную фигурационную ткань которой «вкраплены» элементы главной, первой половины темы.

Интересно изложено проведение темы в четвертом (среднем) голосе, когда оркестр достигает довольно большой звучности и напряженности, а сопровождающие тему дуольные попевки звучат уже не «вздохами», а как бы отчаянными воплями. Здесь тема после своей кульминации переходит в б а с о в ы й голос; получается мелодический п е р е х в а т, подкрепленный инструментовкой.

В средней части фуги обе половины темы (несколько сокращенные) в своем непрерывном диалоге приводят к р е п р и з е, где при полном звучании оркестра (*tutti*) вступает в басах главная тема в главной тональности.

Проведением первой половины темы фуга заканчивается; далее уже идет свободная симфоническая разработка тем.

Выписываем экспозицию фуги и начало средней части:

sf
sf
p
3
3
3
3
Кодетта
mf
V-celli
V-le I. II
mf
Fg.
sf
sf
V-le
sf
3
3

интермедия
E
Ob. Viole
Cl. V-le
mf
V-ni I. II
cresc.
f

f
Средняя часть
espress.
Ob.
p
Cl.
V-le
Fag.

Применение фуги можно встретить также и в оперных формах, как, например, Б. Сметана — «Проданная невеста», октавное фугато из увертюры.

Из того ограниченного количества октавных фуг, что имеются в музыкальной литературе, четырехголосное октавное фугато из увертюры комической оперы «Проданная невеста» Б. Сметаны отличается своим особым, весьма оригинальным строением. Ее живая четырехтактная тема непосредственно соединена с дальнейшей «беготней» в интермедии, причем эта интермедия, изображающая как бы «бег на месте», превосходит по своей длине самую тему втрое; затем последовательно (методически) вступают все остальные голоса, каждый раз — как бы «с разгону», упрямо повторяя короткую фразу, прежде чем втянуться в общее движение. Все это ярко и остроумно, увеличивает общую суетню и беготню, в чем и заключается комичность этой живой и веселой увертюры.

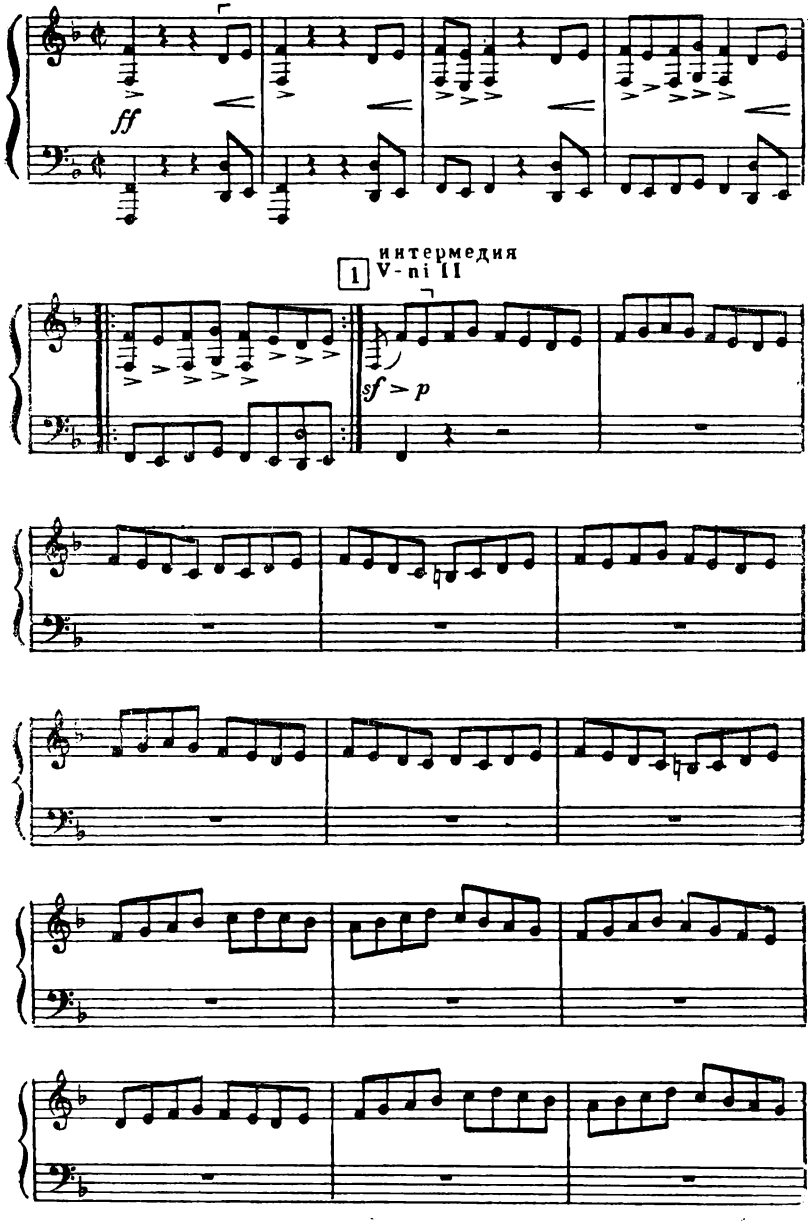
Первоначальное появление темы своим произвольно-«болтливым» повторением последнего такта удлиняет ее до размера пятитакта. Однако в дальнейших своих проведениях объем (масштаб) темы не превышает четырех тактов.

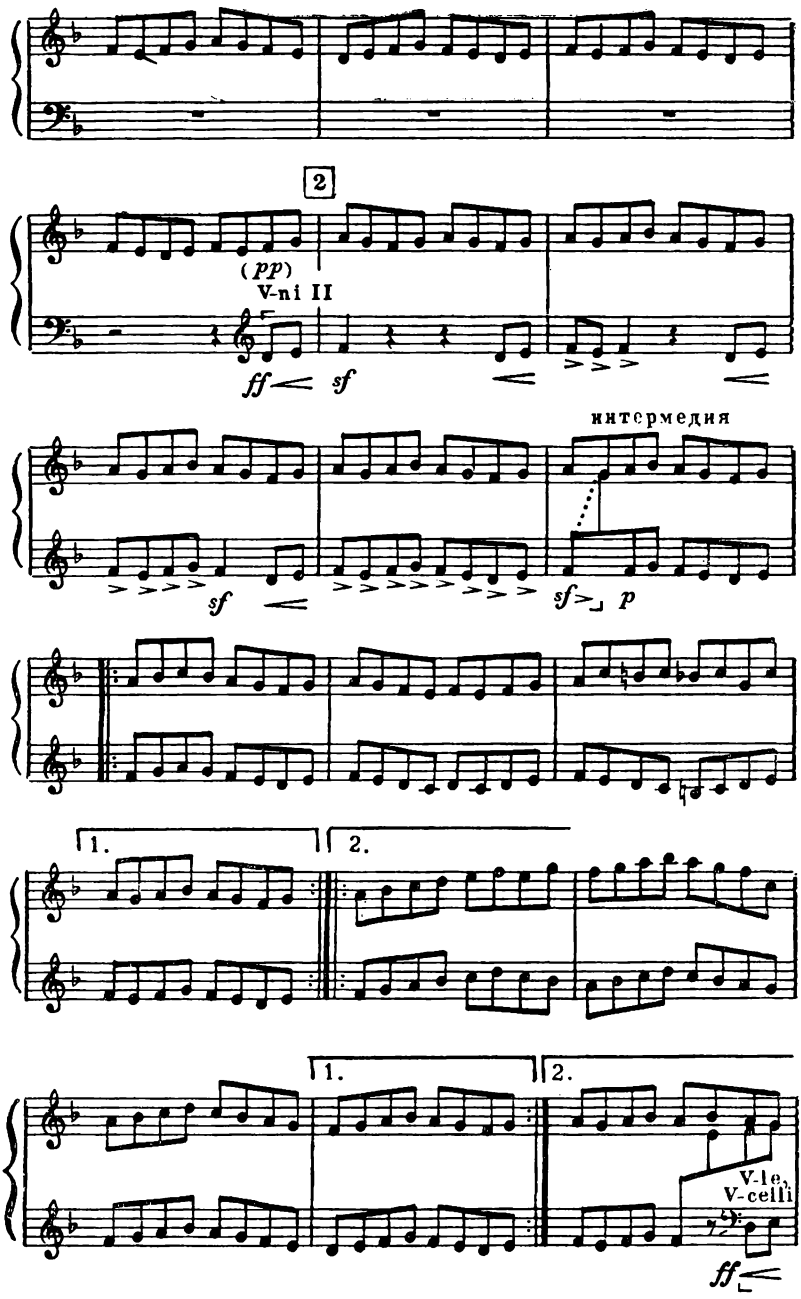
В сущности говоря, как тема, так и сменяющая ее интермедия совершенно идентичны по своему характеру и на слух представляются естественным продолжением одной и той же нарочито монотонной и вместе суетливой линии, и только «вторгающееся» очередное вступление темы отмечает ее истинную границу.

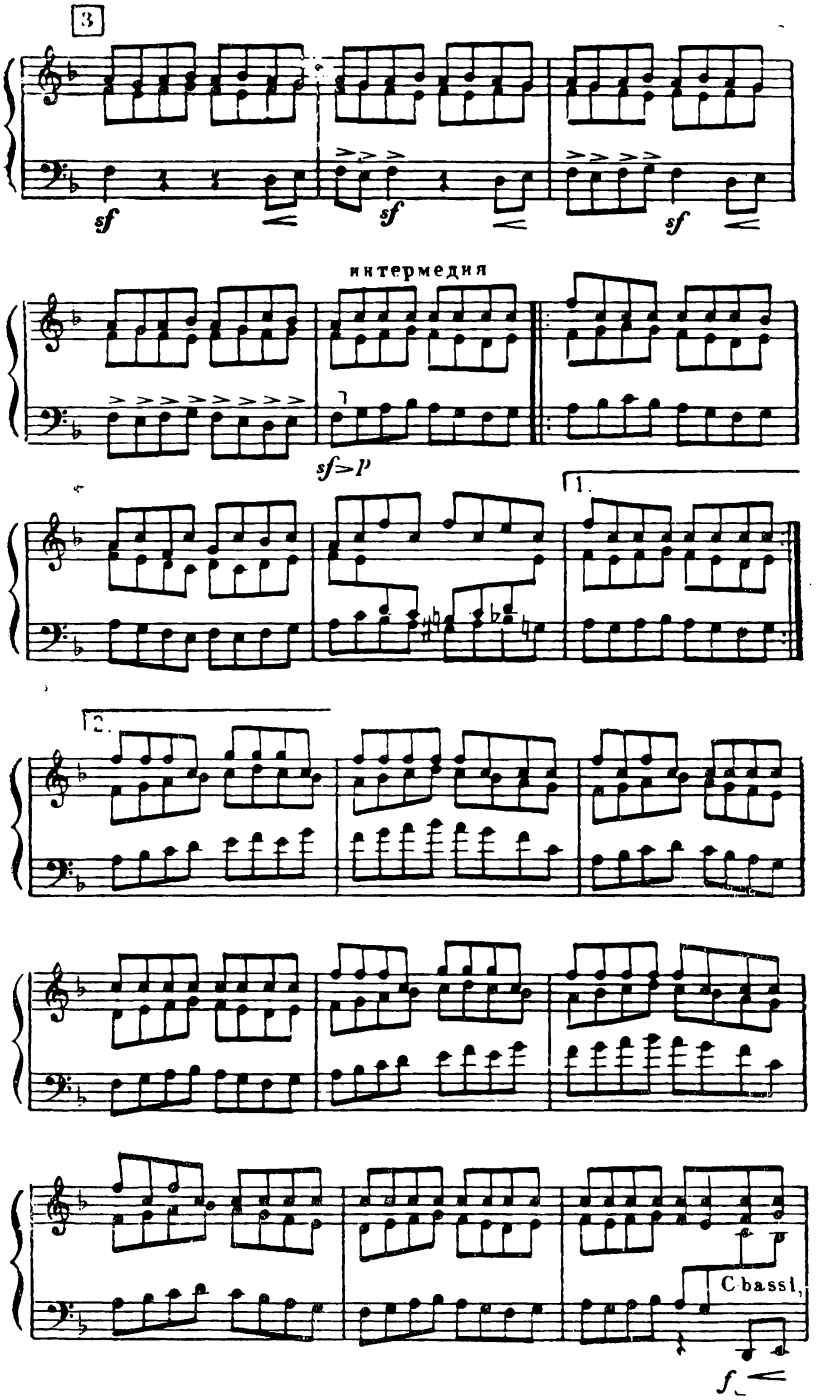
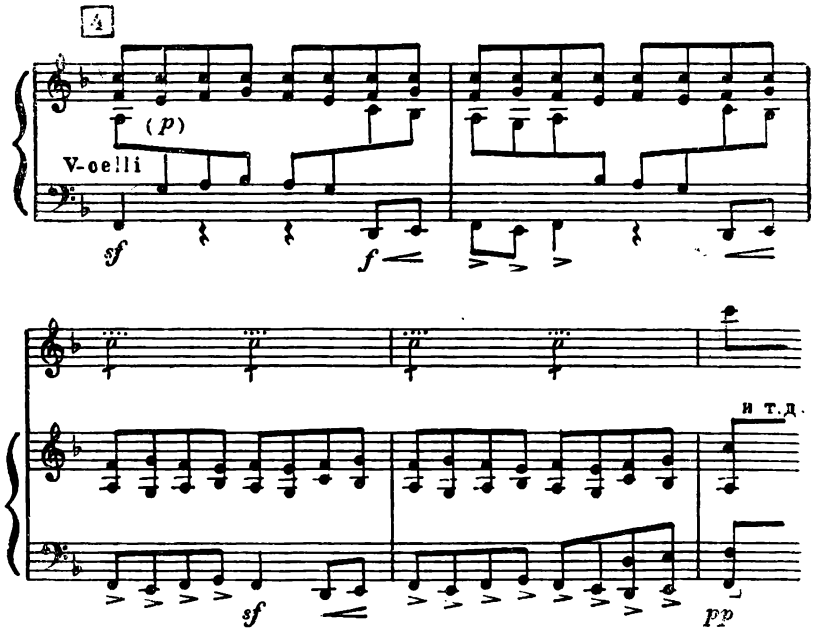
Пример выписывается в клавире [1]:

[1] Для увертюры в целом данное жанрово выразительное фугато выполняет функцию главной партии, перекликаясь в этом плане с увертюрой Моцарта к опере «Волшебная флейта».

468 Vivacissimo (Очень быстро)




2
(pp)
V-ni II
ff
sf
sf
интермедия
sf
p
1.
2.
1.
2.
V-le,
V-celli
ff


3
sf
sf
sf
интермедия
sf>p
1.
2.
C bassi,
f

4
(p)
V-oelli
sf
f
и т.д.
sf
pp

XVI. ФУГИ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Поборником новаторского развития фуги в России был Михаил Иванович Глинка.

Это он провозгласил в своих записках: «Я почти убежден, что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака». И гениально претворил свои слова на деле в опере «Иван Сусанин», в «Камаринской» и в других произведениях.

М. ГЛИНКА. «ИВАН СУСАНИН»

Известный хор, которым начинается опера, — «В бурю, во грозу» — со своей энергичной, широкой, героического характера темой, чередующейся с радостными возгласами крестьян («Красна весна пришла!») в дальнейшем преобразуется в четырехголосную фугу стреттного построения.

Своеобразие фуги состоит в том, что в ней сохранены также «прослойки» радостных весенних попевок, гомофоническая форма которых сливается через посредство интермедий в строгое полифоническое целое.

Лучше всего это можно видеть в тексте партитуры оперы.

Здесь же мы даем анализ фуги в клавире по редакции М. Балакирева и С. Ляпунова, отражающей с возможной полнотой всю специфическую структуру фуги как во вступлениях хоровых, так равно и в поддерживающих их оркестровых голосах.

Средняя часть написана в горизонтально-подвижном контрапункте: ответ сдвинут на два такта раньше предыдущего проведения в экспозиции фуги.

В стретте вступления голосов еще теснее сдвинуты — до расстояния одного лишь такта между вождем и спутником.

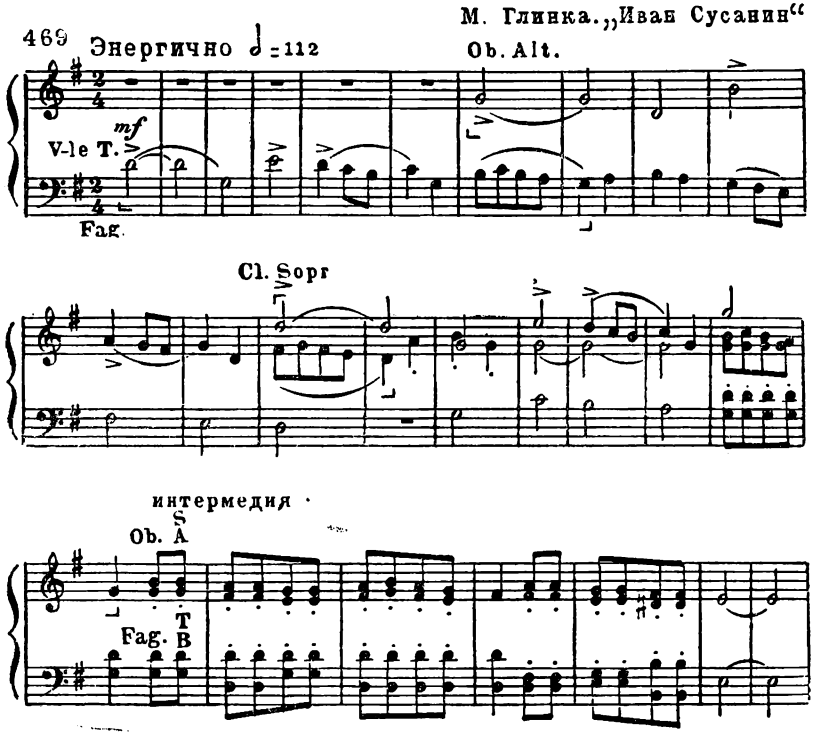
Проведена стретта в каноне октавы, при этом допущена некоторая неточность или варьирование, а именно: в пропо-

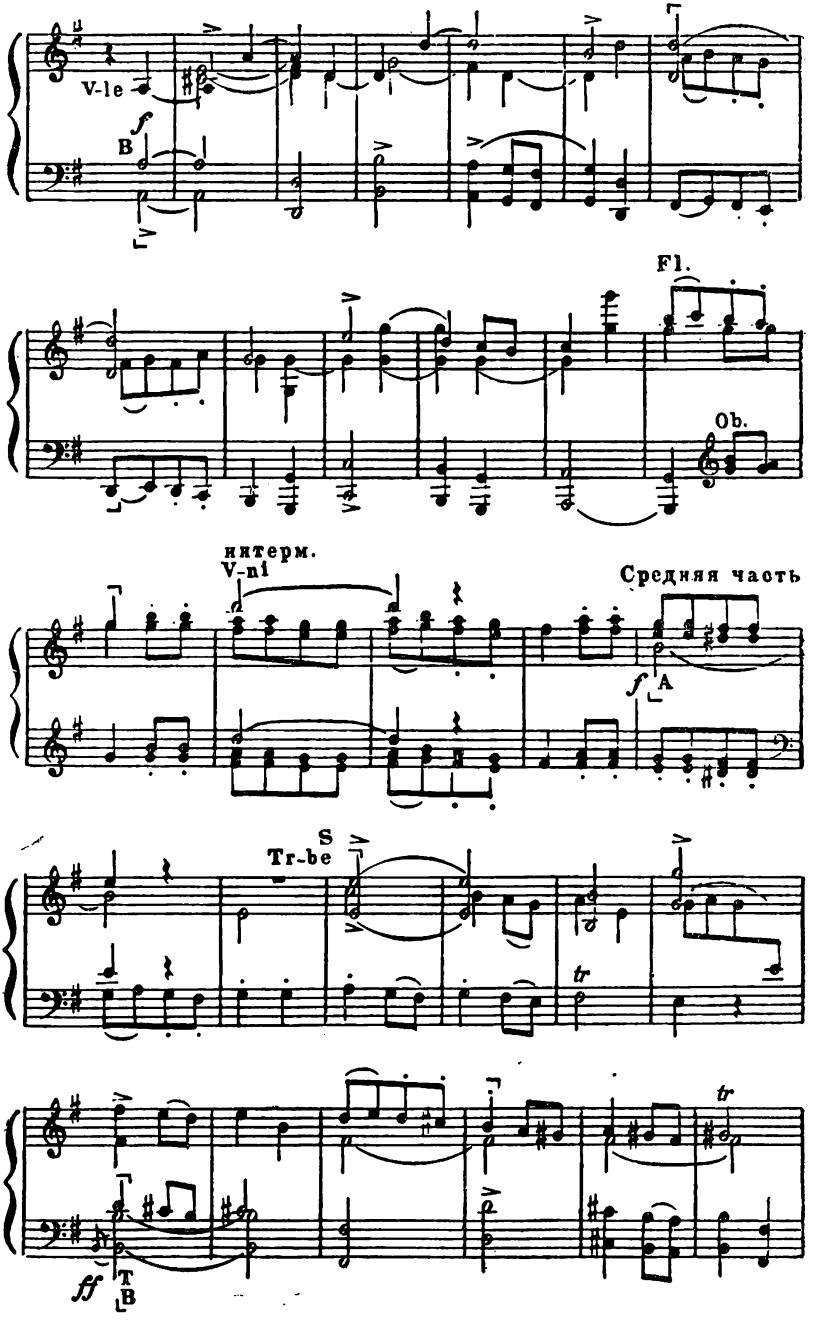
сте изменена тема, где с третьего на четвертый такт скачок на сексту заменен скачком на квинту (в примере указано пунктиром).

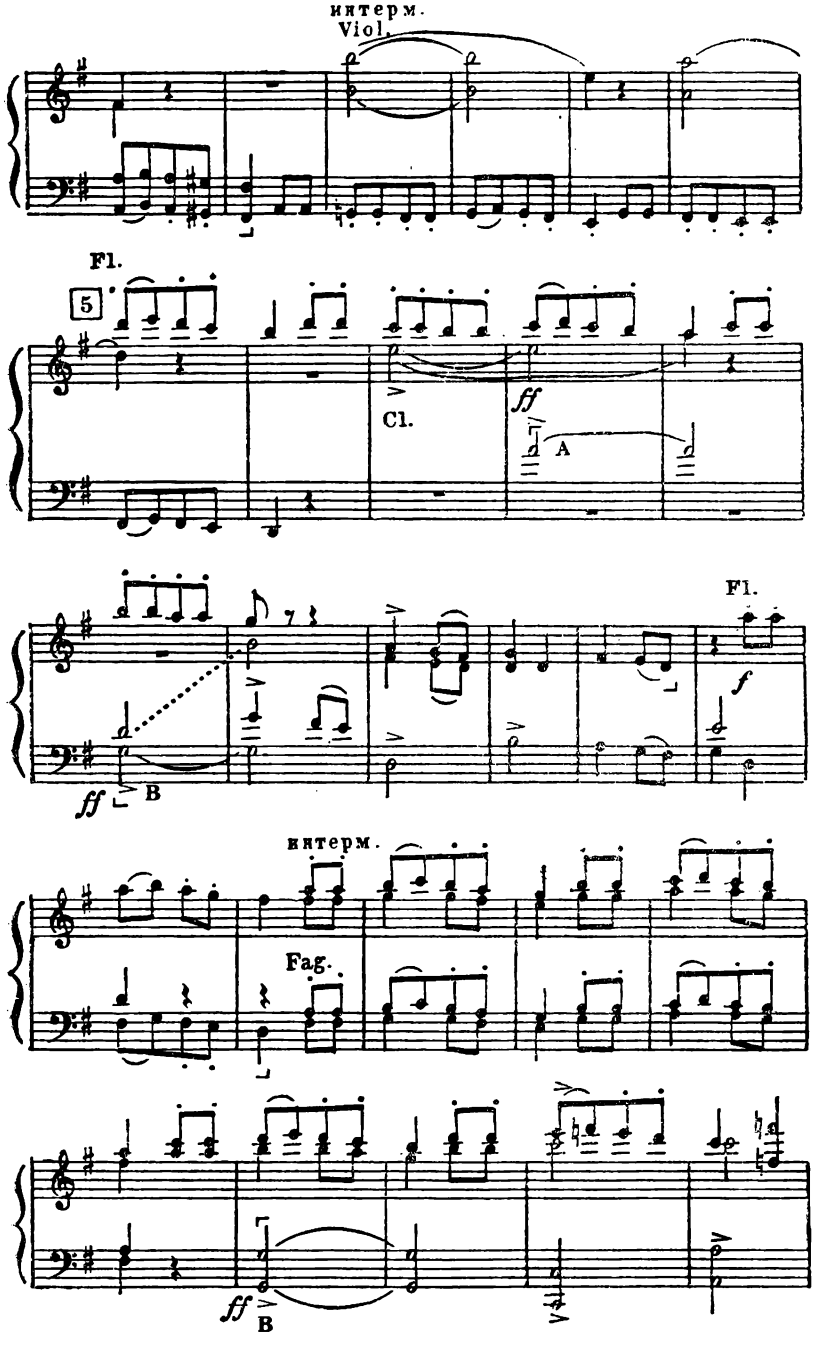
Такое же нарушение тематического профиля сохранено и в следующем, непосредственно за этим идущем вступлении голосов, где также характерный скачок на сексту заменен скачком на квинту. И тем не менее искажения на слух не получается: здесь мы имеем еще один из многих примеров возможного видоизменения ответа на тему при их «тональных» квартово-квинтовых взаимоотношениях (см. вторую главу — «Ответ»).

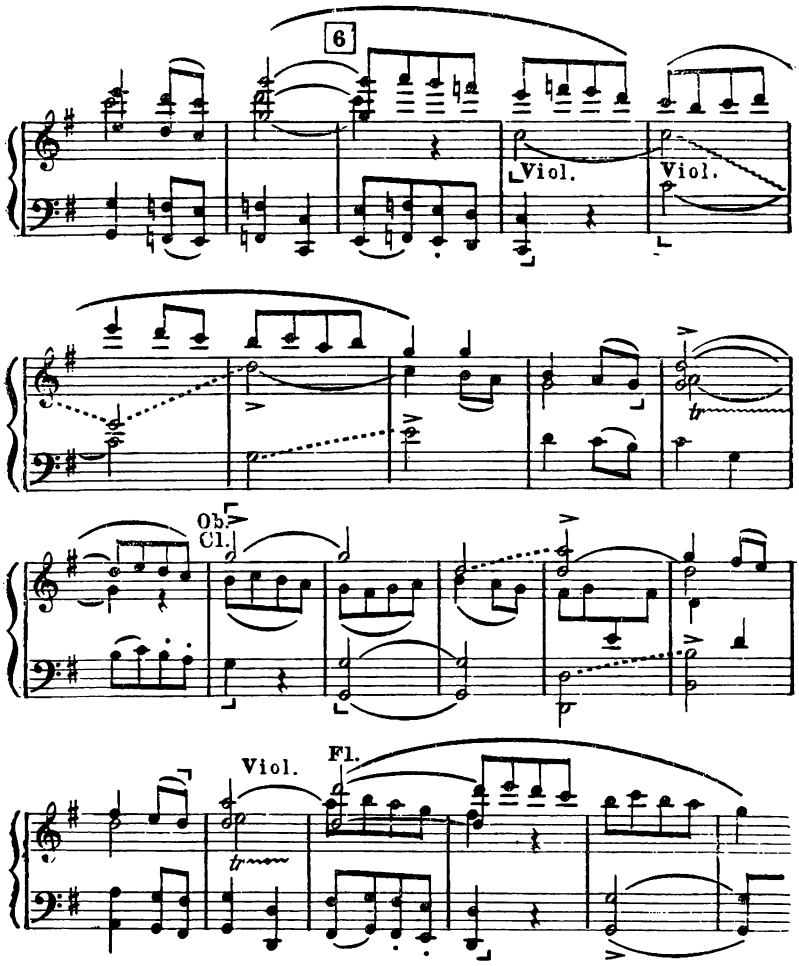
Следует обратить внимание на ряд острых синкопических вступлений голосов в начале фуги (| 4 |), как бы имитирующих тему, а в дальнейшем (3-й такт после цифры | 5 |) — кларнет с нотой *e* сфорцандо как бы предваряет вступление темы в следующем за ним такте.

Начиная с цифры | 6 | стретта проводится оркестром *tutti*. Хор же в это время ограничивается отдельными выкликами фраз на нейтральных гармонических нотах:




V-le
f
B
Fl.
Ob.
интерм.
V-ni
Средняя часть
f
A
S
Tr-be
tr
tr
ff
T
B


интерм.
Viol.
Fl.
5
Cl.
ff
A
Fl.
f
ff
B
интерм.
Fag.
ff
B



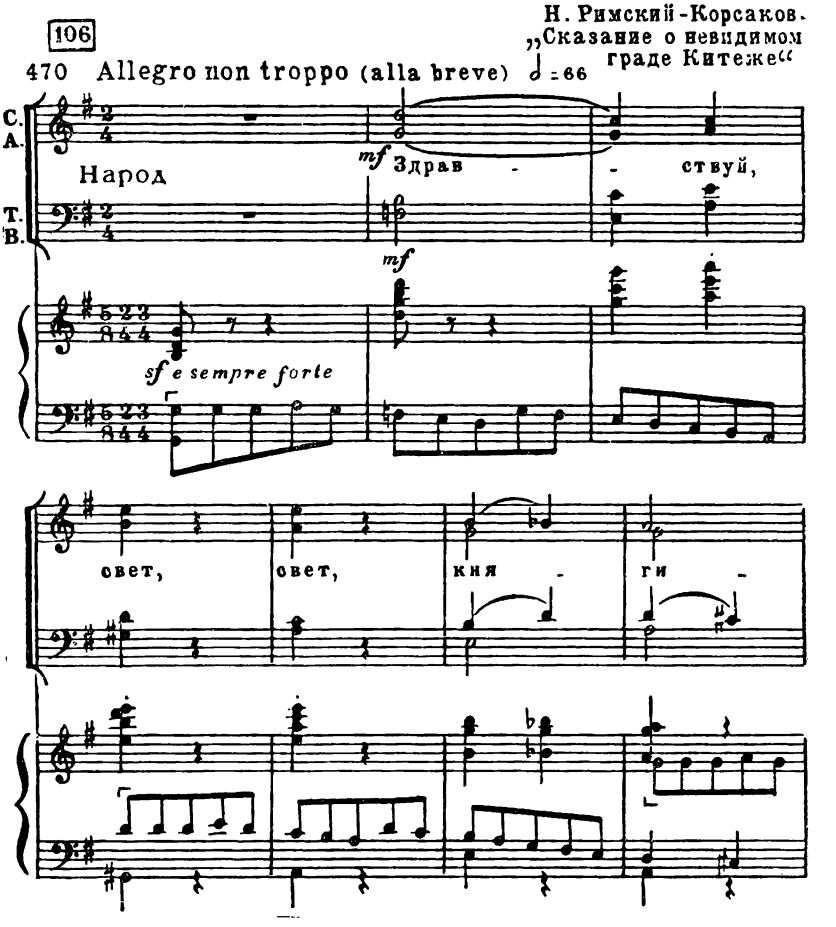
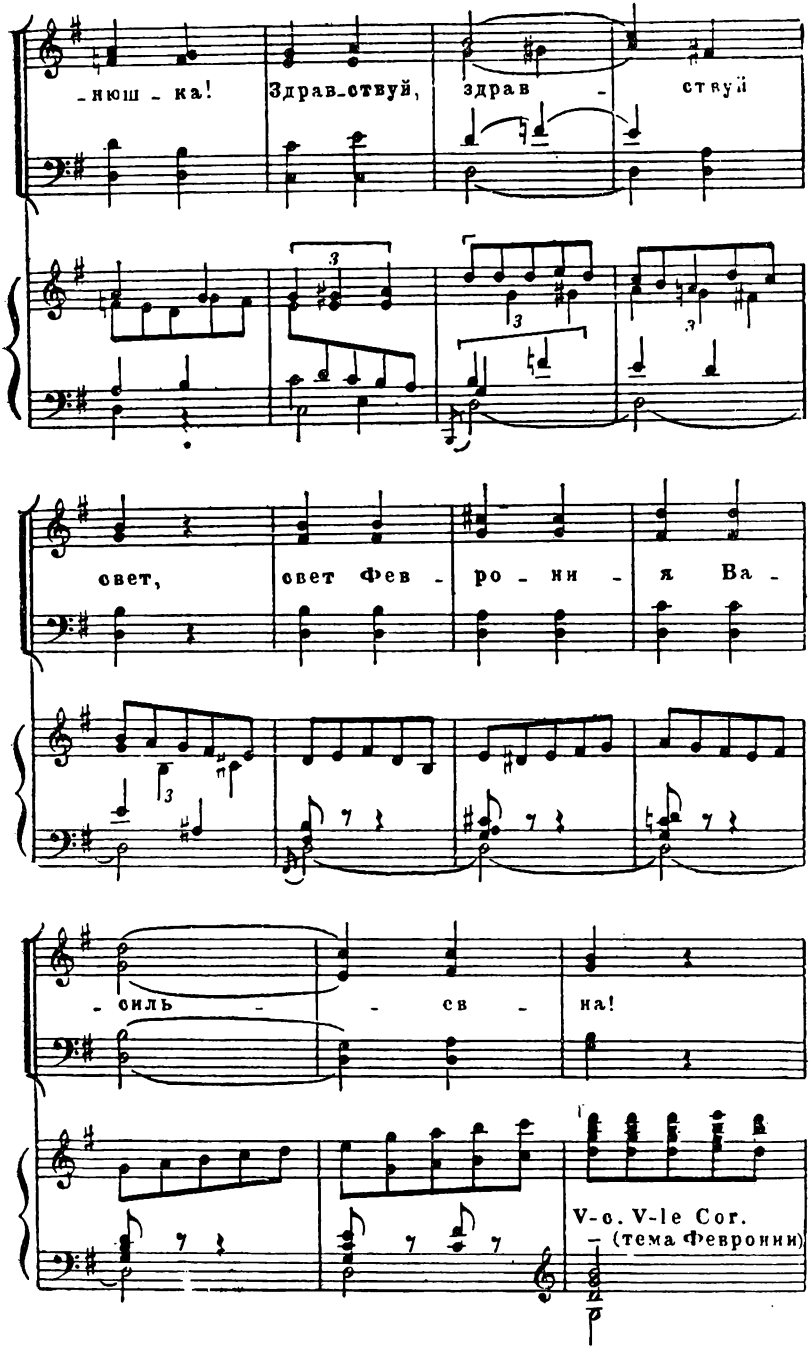
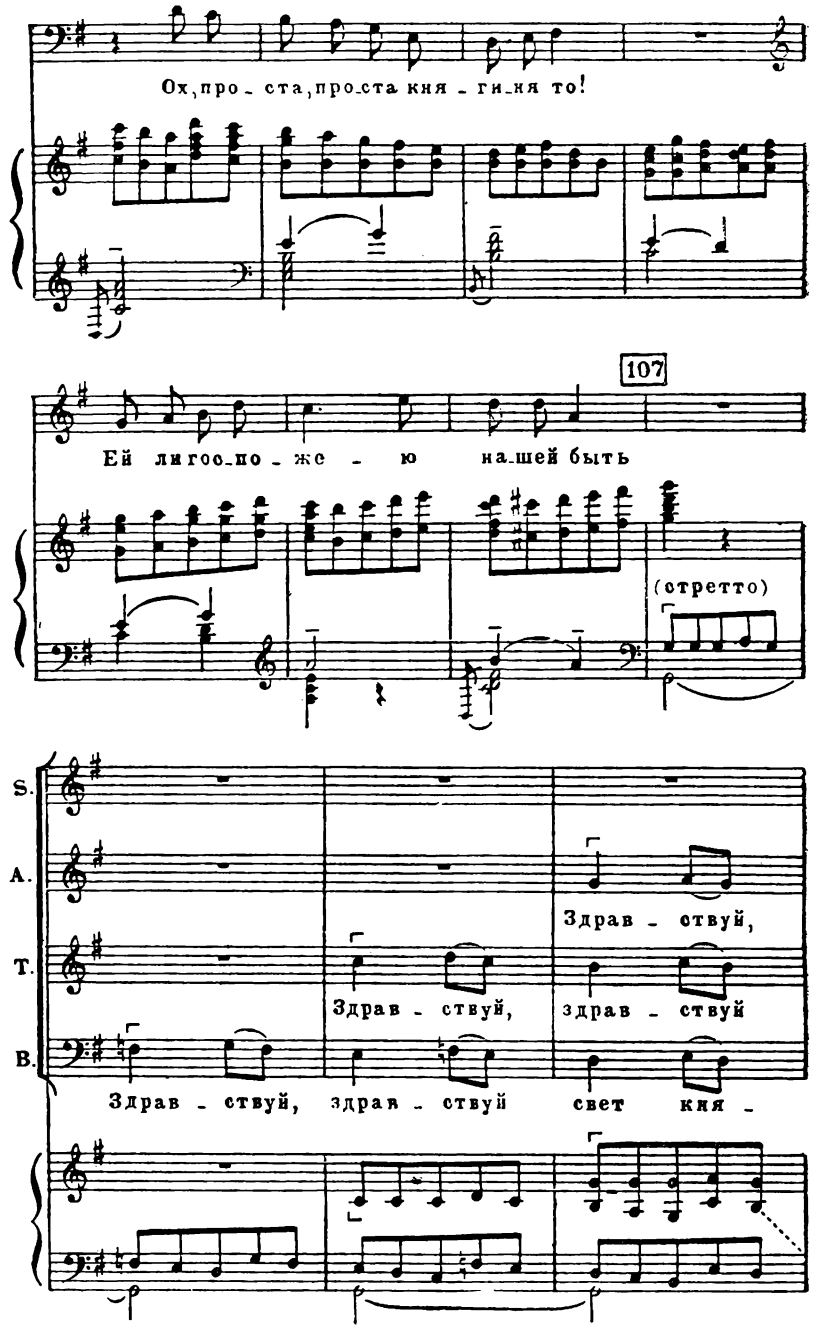
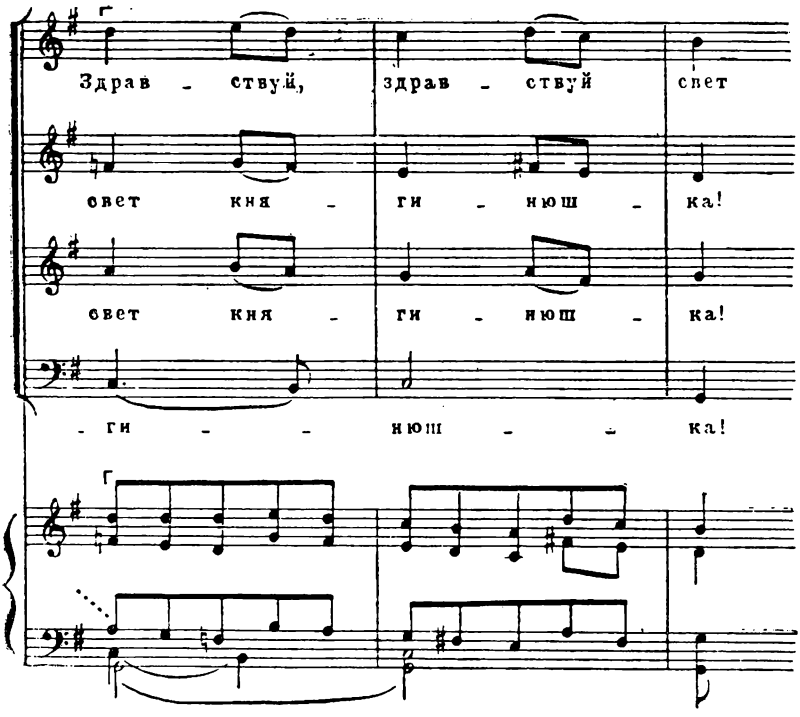
Блестящее подтверждение прогноза М. Глинки об увязании фуги Запада с особенностями нашей музыки осуществил в своих операх Н. Римский-Корсаков. С исключительной силой это проявлено в изумительной опере «Сказание о невидимом граде Китеже», где полифоническому письму на русский лад уделено исключительно большое место.

Здесь несравненным мастером-«сказителем» является сам автор — Н. Римский-Корсаков. Это можно видеть в многочисленных характеристиках «лучших людей», нищей братии, Февронии, народа. За основу здесь проницательно взяты древние напевы из обихода. Таков, например, диалог народа с нищей братией — «Нет, не будет пагубы на Китеж» (стр. 76).

Такое же большое место занимают и народные попевки, в показе которых, как это типично для Римского-Корсакова,

стираются грани между подлинно народными и авторскими мелодиями. Так, например, в цифре |103| в канонической форме изображается звон бубенчиков свадебного поезда.

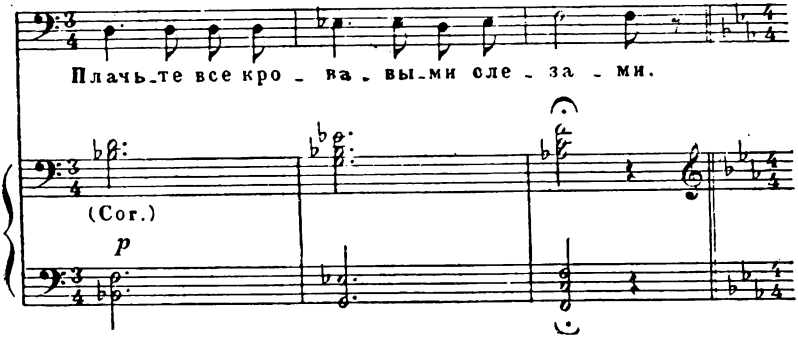
В цифре |106| (стр. 101) в сложном меняющемся такте $\frac{5}{8}$, $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{4}$ (*alla breve*) вариант этого мотива проводится в оркестре в виде фугато: вождь-спутник у баса с тенором и вождь-спутник у альта с сопрано, тогда как хор и часть оркестра трактуются лишь в качестве гармонического сопровождения. На 18-м такте сюда вклинивается также лейтмотив Февронии (отмечено пунктиром), и дальше, с цифры |107|, на органном пункте тоники появляется стретта как в оркестровых, так и в хоровых голосах.

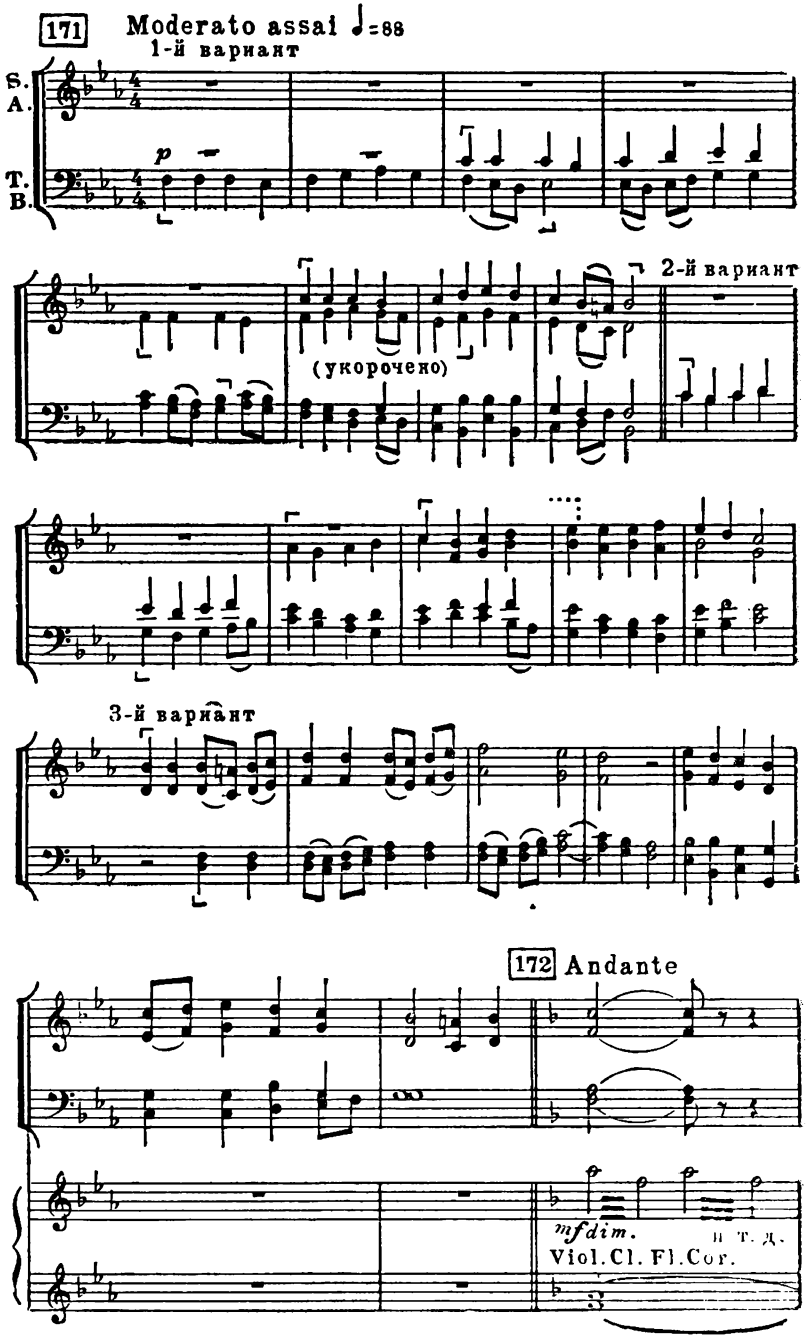
Выписываем этот превосходный по музыке и русскому колориту фрагмент:

-нюш-ка! Здрав-ствуй, здрав - ствуй
свет, свет Фев - ро - ни - я Ва -
- силь - - св - на!
V-c. V-le Cor.
- (тема Февронии)

Ох, про_ста, про_ста кня_гиня то!
107
Ей ли гос_по_же ю наш_ей быть
(стретто)
S.
A.
Здрав_ствуй,
T.
Здрав_ствуй, здрав_ствуй
B.
Здрав_ствуй, здрав_ствуй свет кня_

С цифры 471 народ, по призыву князя Юрия, «плачет кровавыми слезами», моля о предотвращения злой участи, нависшей над градом Китежем.

Здесь появляется четырехголосное вокальное фугато в трех вариантах, последовательно идущих один за другим. Все три варианта написаны для хора *a cappella* — без сопровождения, причем имитируют голоса свободно в квинту, терцию, сексту, при характерном показе лада (натурального и дорийского минора).

Выписываем пример в виде клавира без текста:

471 Князь Юрий



Хор à cappella

В знаменитой симфонической картине «Сеча при Керженце» сопоставляется песня про татарский полон в сопровождении энергичной ритмической фигуры «конского топота» с песней русских воинов, идущих в смертный бой за свою родину. Предварительно оба эти мотива имеют свои собственные экспозиции, развертывающиеся по ходу драматического действия в двух смежных картинах оперы, а именно: с цифры |121| появляется мотив татарского нашествия, сопоставляемого в дальнейшем с песней про татарский полон. Это первая тема. Она очень развита, и ее присутствие можно проследить до самого конца картины.

Вторая тема появляется лишь в следующей картине, с цифры |177| — это песня «дружинушки хрестьянской», идущей в бой с пением: «Нам смерть в бою написана, а мертвому сорому нет».

Экспозиция второй темы проводится в гораздо более сжатом виде, чем первая, и сходит «на нет» вместе с уходящей на явную гибель дружиной. Эта сцена не может не производить колоссального впечатления на слушателей. В дальнейшем вторая тема появляется уже в картине «Сечи при Керженце», где «встречается» с первой темой — песней про татарский полон (с цифры |192|), и далее, начиная с |193|, проводится совместно с первой темой так, как это обычно проводится в двойной фуге.

Однако в симфонической разработке вполне возможно такое же совместное проведение двух (и более) тем. А так как в данном случае первая и вторая темы появляются в гомофоническом оформлении, то вернее будет принять всю указанную концепцию в целом как грандиозную симфоническую разработку тем, частями своими расположенную на протяжении двух оперных картин.

Тем не менее композитор этим не ограничился, и в дальнейшем, в сцене дележа полона (|212|), первая тема вновь разрабатывается — на этот раз полифонически, в виде простой фуги. С |213| начинается ее средняя часть.

Проведение всей этой части ведется в широкой и свободной форме, вновь приближающейся по характеру к симфонической разработке. С цифры |215| фуга временно прерывается речитативом Бурундая и Бедяя, хотя и тут весь основной тематический материал продолжает звучать. Дальше с цифры |217| тема «полона» вновь вступает в свои права, и после вспыхнувшего короткого дикого диалога между Бурундаем и Бедяем (кончившегося убийством одного из этих татарских богатырей), с цифры |219|, появляется ее стретта в виде октавного канона на органном пункте доминанты главной тональности (в интонировании темы очень выразительно звучат увеличенные секунды).

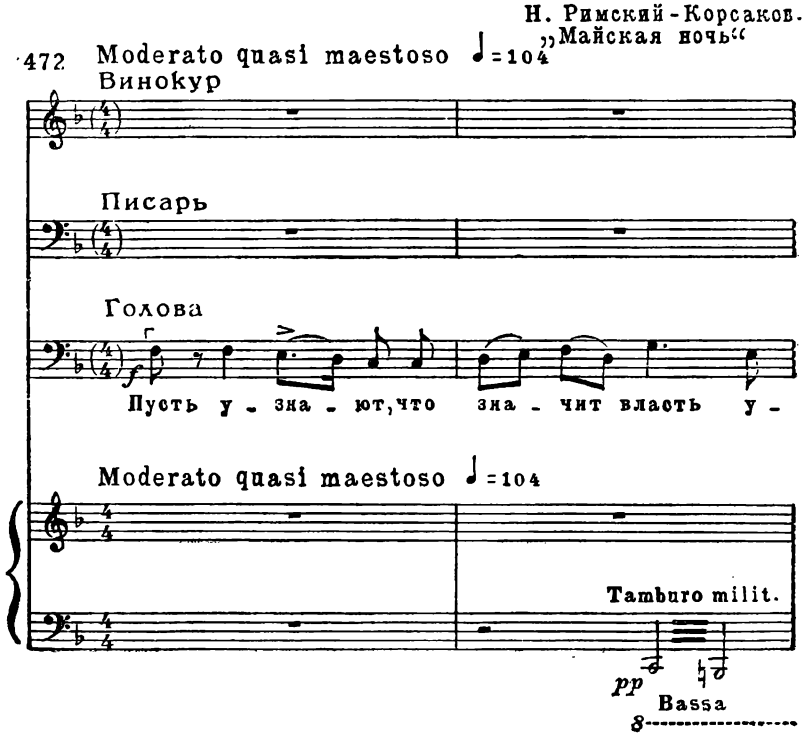
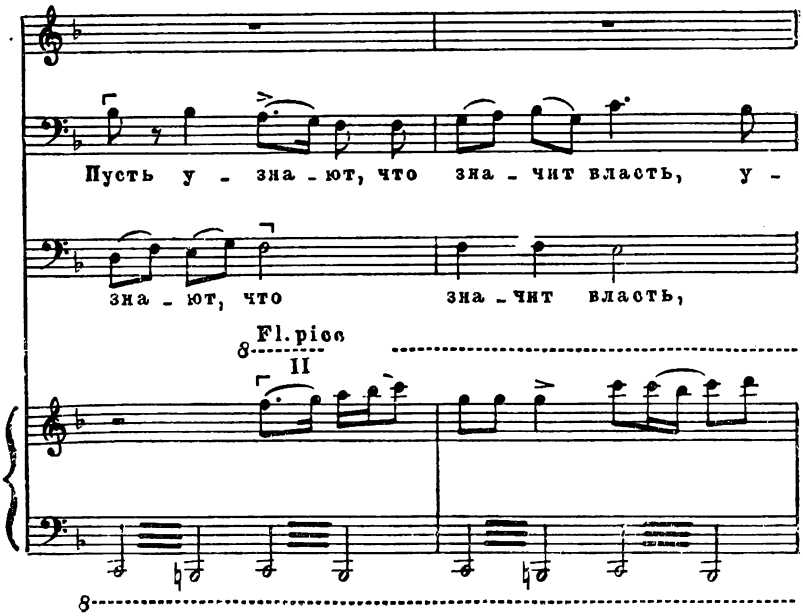
Это жизнерадостное произведение, вполне отражающее юмор гоголевской повести, изобилует музыкальными находками полифонического склада. Так, например, коротенькое по форме и свободное по приемам изложения, содержательное двойное фугато из «Майской ночи» написано в плане едкой и вместе с тем веселой сатиры на «предержащую власть» царской России.

В этом мастерском фугато (сопровождаемом дробью военного барабана) в голосах (Голова, Писарь и Винокур) проводится тема, ответ в субдоминанте, еще раз тема.

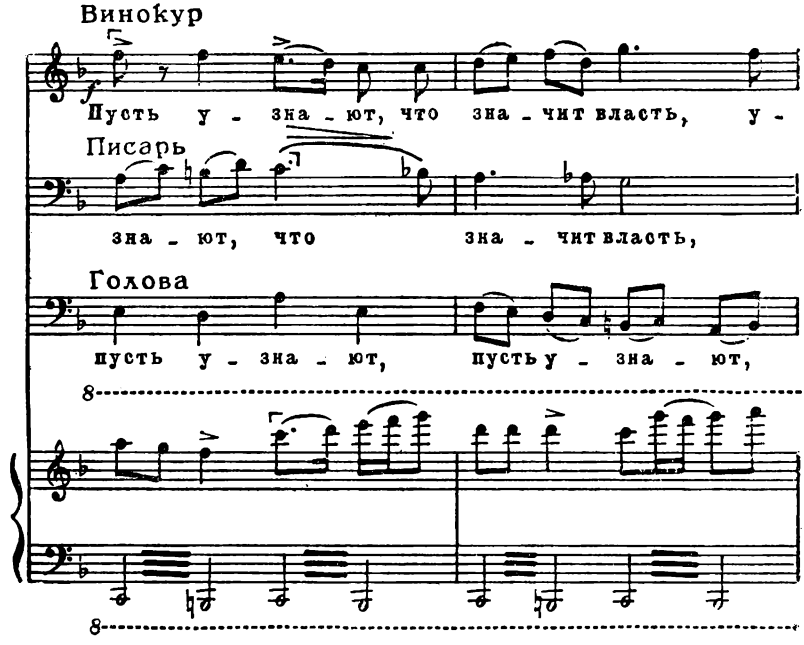
В то же время флейта пикколо успевает свободно провести вторую тему и незамедлительно ответ на нее в доминантовой тональности (стр. 150—151).

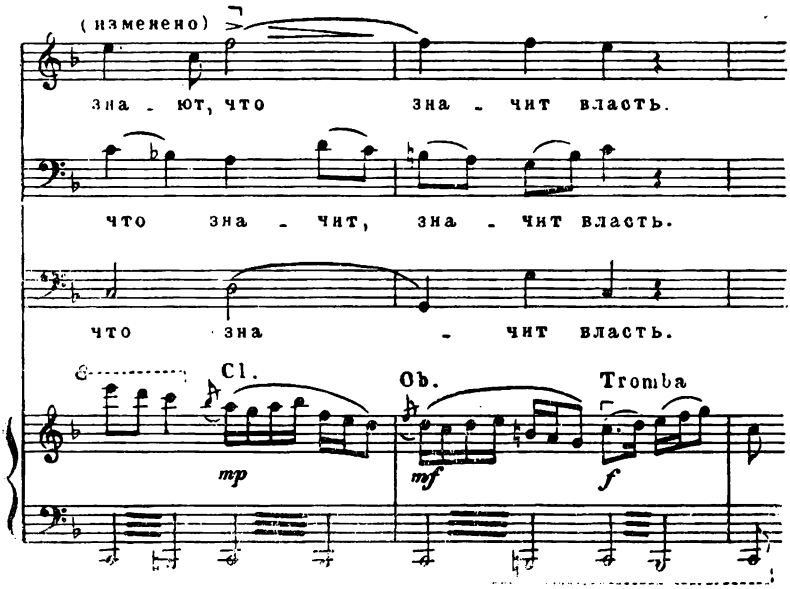
Всего лучше это можно видеть из цитаты, которую мы здесь приводим.

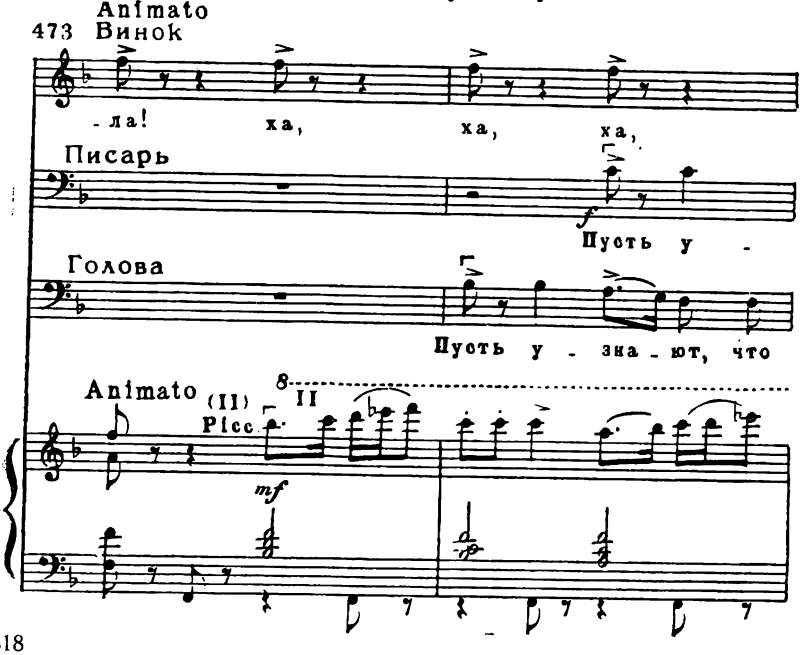
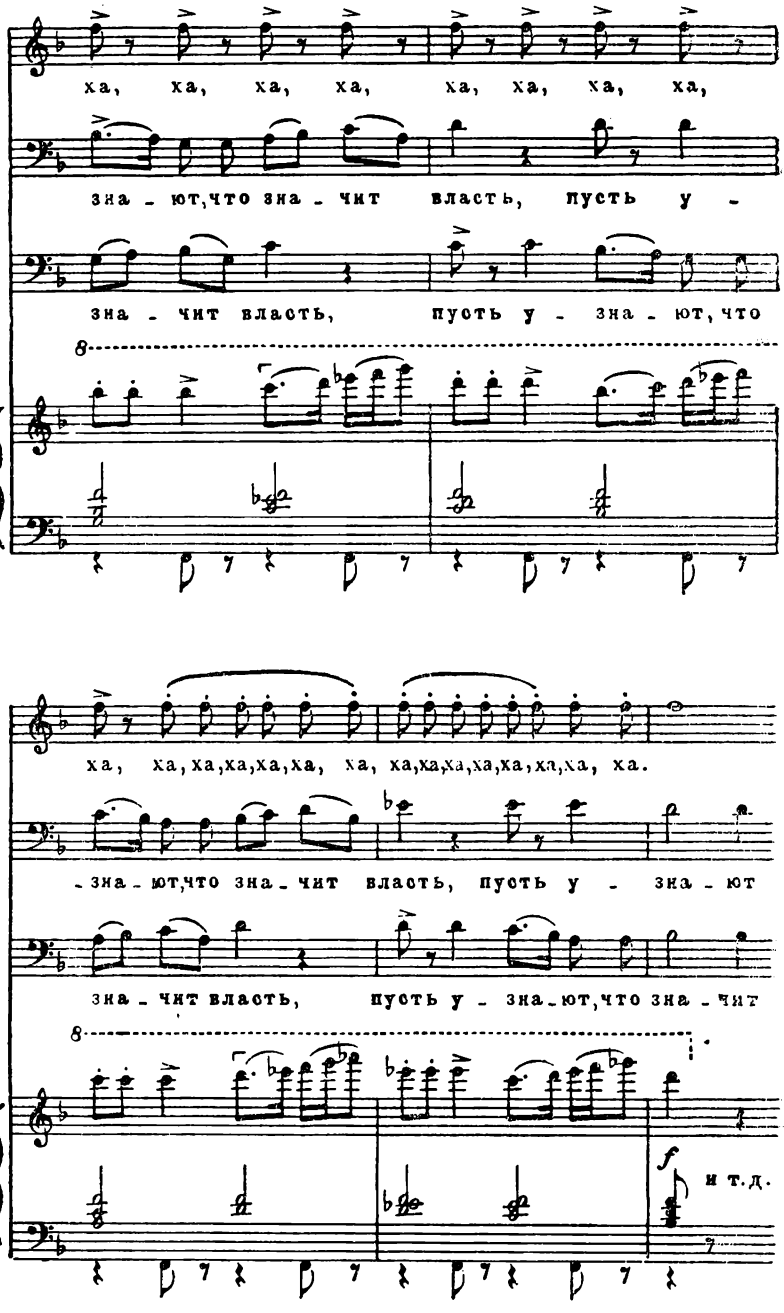
Напомним, кстати, что пикколо в сопровождении военного барабана — неотъемлемые атрибуты солдафонской муштры царизма:



Пусть у - зна - ют, что зна - чит власть, у -
зна - ют, что зна - чит власть,
Fl. picc
II


Винокур
Пусть у - зна - ют, что зна - чит власть, у -
Писарь
зна - ют, что зна - чит власть,
Голова
пусть у - зна - ют, пусть у - зна - ют,



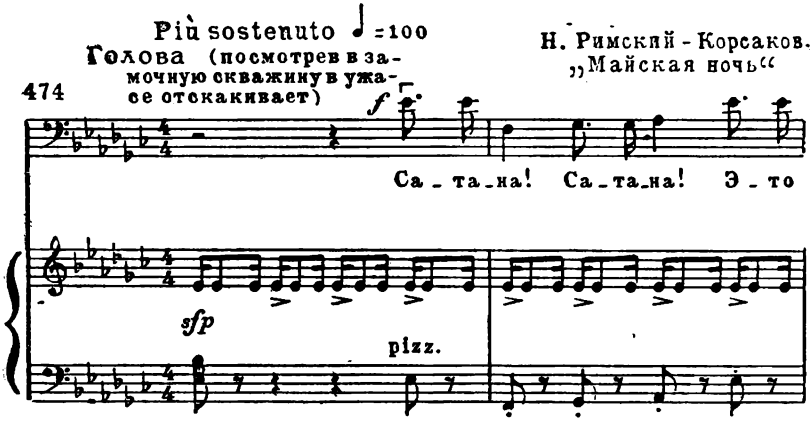
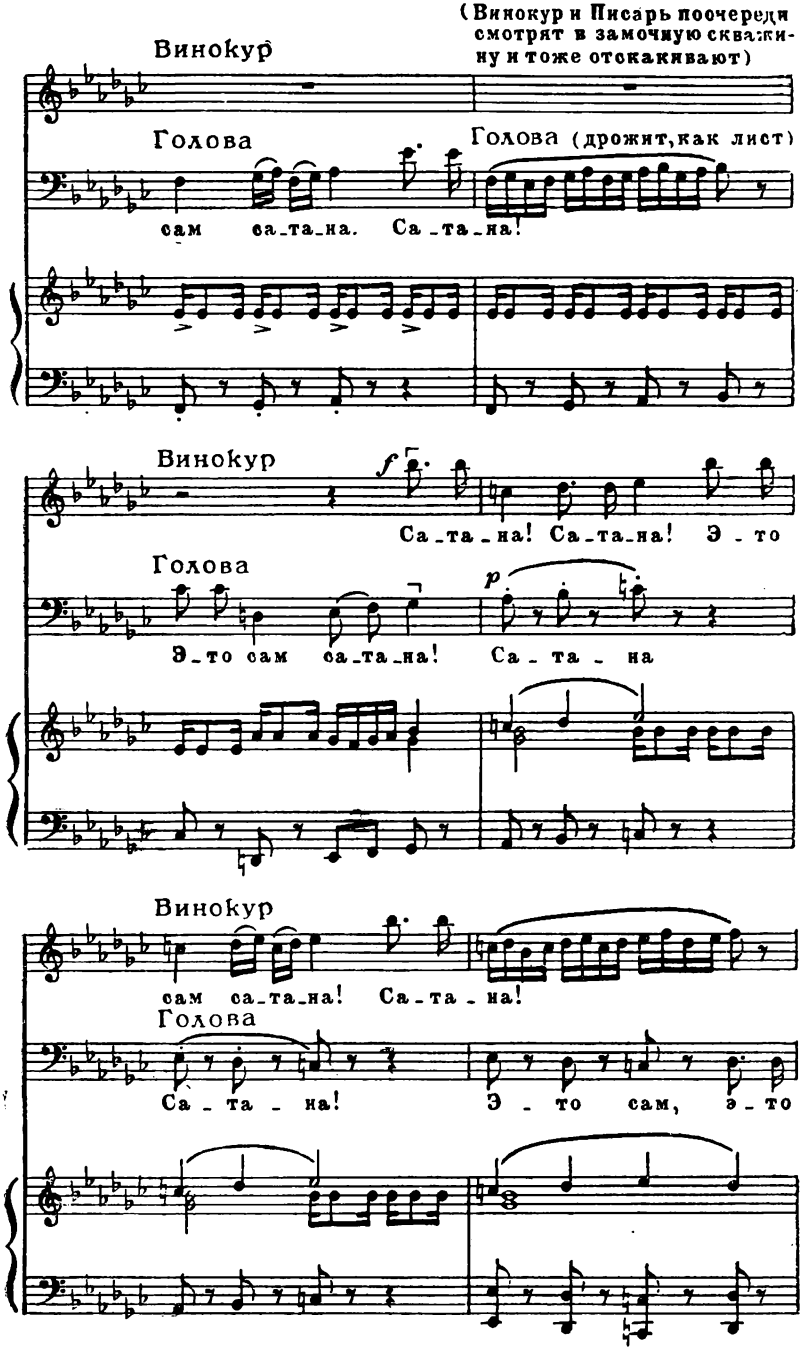
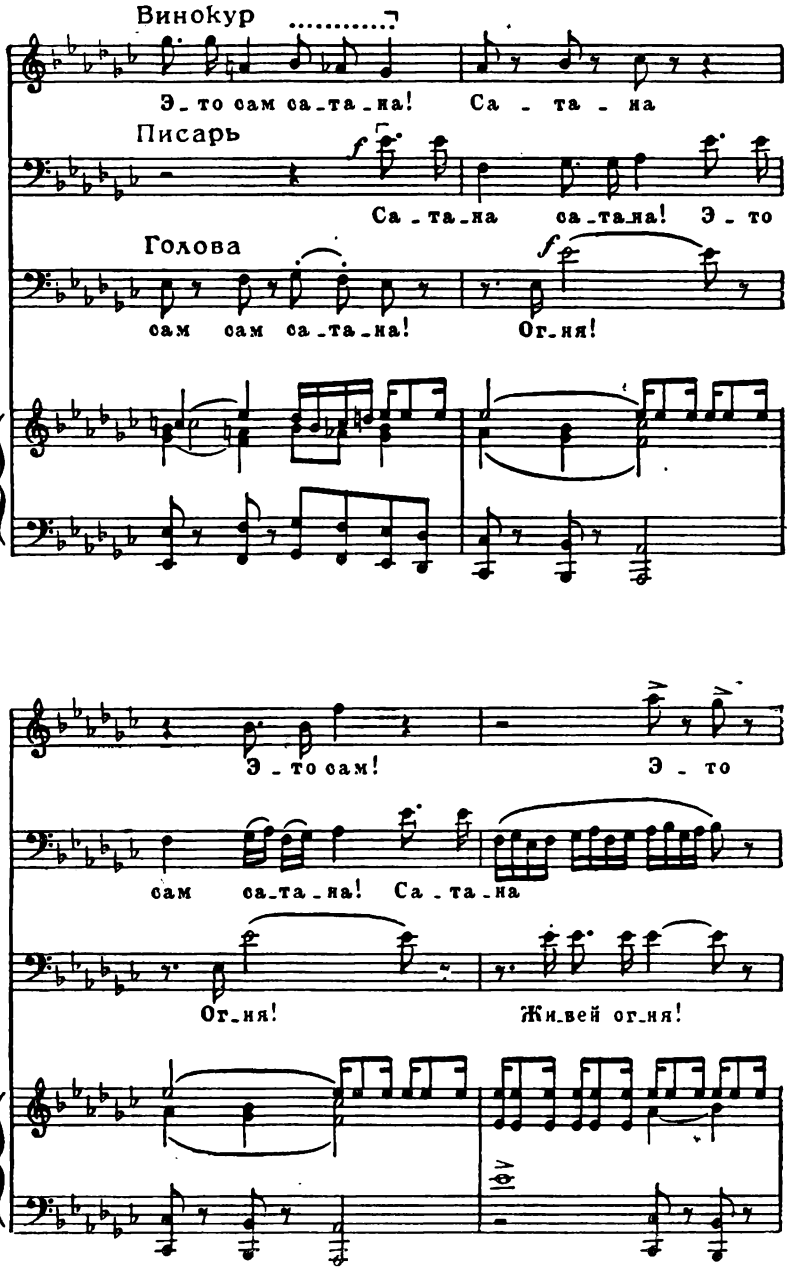
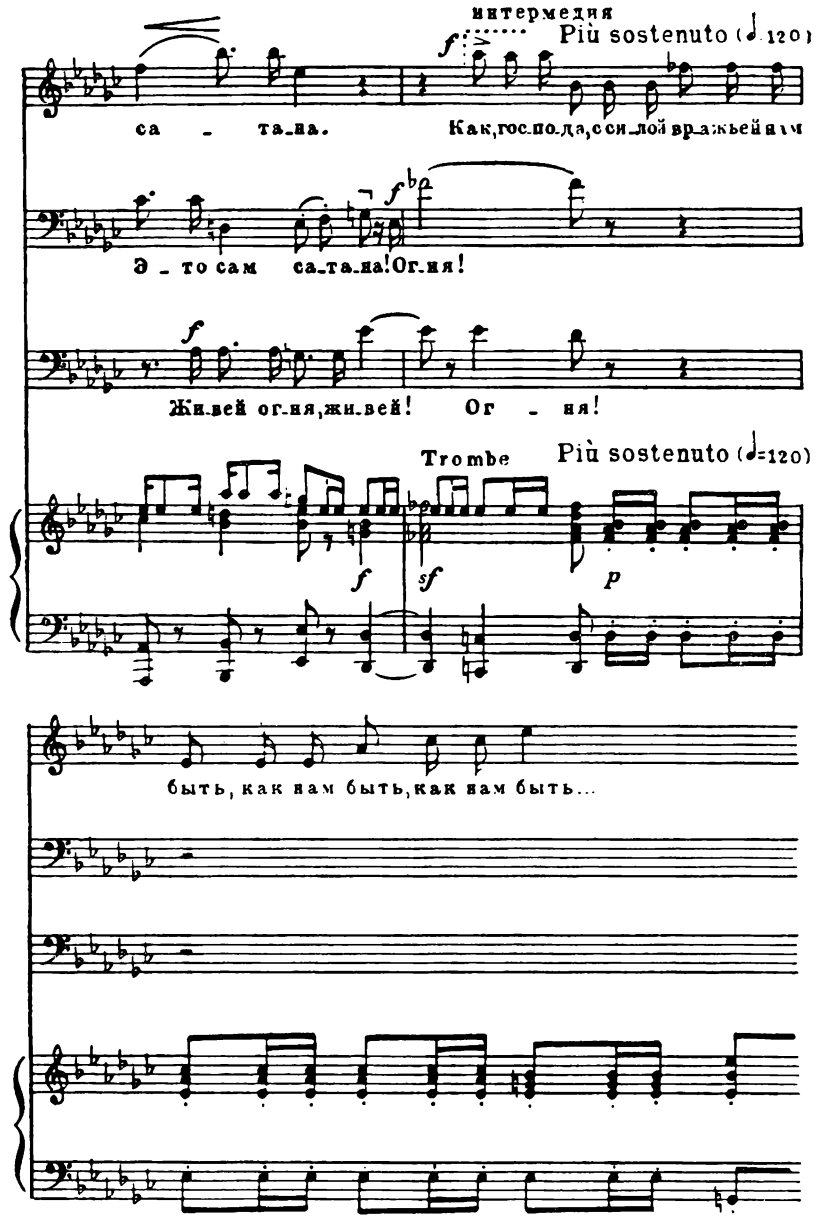
В забавном эпизоде в речитативе Винокура композитор «обыграл» текст «вместо паникадила» фиоритурой, имитирующей пение дьячка в церкви. При этом Винокур сам же смеется своей остроте. Под игривый, все ускоряющийся раскат смеха Винокура начинается стретта фуги в виде канона в секунду — в то время как пикколо продолжает свободно варьировать свою собственную тему:


ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха,
зна - ют, что зна - чит власть, пусть у -
зна - чит власть, пусть у - зна - ют, что
8
ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха.
- зна - ют, что зна - чит власть, пусть у - зна - ют
зна - чит власть, пусть у - зна - ют, что зна - чит
8
f
и т.д.

Завершается эта веселая фуга фанфарами на «военную» (II) тему (стр. 153, 5-й такт и дальше до конца картины), проводимую до этого пикколо и подхваченную «под занавес» оркестром. Фанфары построены канонически (канон в октаву) на движущемся автентическом кадансе, в рамках которого тема как бы «долбится» «бестолково и навязчиво».

* * *

Еще забавнее фугато в начале 2-й картины финала оперы, где Голова, Писарь и Винокур принимают втолкнутую в чулан свояченицу за самого сатану. Только что (и с превеликой нахлобучкой пану Голове!) была вызволена свояченица из чулана, и вот она какими-то непонятными путями опять очутилась там. Тут без проделок сатаны — ясное дело! — не обошлось!

Трусливо и с опаской подглядывая в замочную скважину, все они по очереди поют «тему» и «ответ» в этом фугато, завершающиеся выразительной фиоритурой; она отлично передает и страх и «дрожь в голосе», охватившие суеверное сельское начальство, совершенно сбитое с толку проделками разгулявшихся хлопцев.

Сопровождающая в оркестре синкопированная фигура рисует растерянность и ужас, охватившие участников этой живой и остроумной сцены. Такое же выразительное значение приобретает яркий скачок на септиму вниз в самой теме, как и большие в ней скачки при последующем развитии:

(Винокур и Писарь поочереди смотрят в замочную скважину и тоже отскакивают)
Винокур
Голова
Голова (дрожит, как лист)
сам са-та-на. Са-та-на!
Винокур
Са-та-на! Са-та-на! Э-то
Голова
Э-то сам са-та-на! Са-та-на
Винокур
сам са-та-на! Са-та-на!
Голова
Са-та-на! Э-то сам, э-то

Винокур
Э_то сам са_та_на! Са _ та _ на
Писарь
Са _ та_на са_та_на! Э _ то
Голова
сам сам са_та_на! Ог_ня!
Э _ то сам!
Э _ то
сам са_та_на! Са _ та _ на
Ог_ня!
Живей ог_ня!

Далее каноном в нижнюю кварту как бы начинается интермедия (диалог между Винокуром и Писарем), после чего еще раз выступает Голова («не жалей казенной хаты») с несколько варьированной темой, на чем и заканчивается фугато, мастерство которого соперничает с его жанрово-портретной яркостью.

Говоря о применении полифонических форм в русской оперной музыке, нельзя пройти мимо всем известного магистрального терцового канона Онегина и Ленского перед дуэлью. Вряд ли где в другом месте можно найти столь впечатляющую убедительность и уместность применения именно формы канона, в котором недавно друзья, а «ныне враги» выражают каждый про себя свои сокровеннейшие, но близкие друг другу душевные переживания перед лицом тяжелых испытаний [1].

П. Чайковский охотно прибегает к форме фуги и в своих симфонических произведениях. В его 1-й сюите фуга занимает целиком всю первую часть.

П. ЧАЙКОВСКИЙ. ФУГА ИЗ 1-Й СЮИТЫ ДЛЯ ОРКЕСТРА

(Переложение для фортепиано Г. Катуара)

Четырехголосная фуга П. Чайковского из 1-й сюиты для оркестра является великолепным образцом симфонического письма, с несомненностью убеждающего в значимости жанра фуги и по сей день.

По своему строению эта фуга приближается к широкой и динамизированной трехчастной форме.

Тема фуги состоит из цельного построения, которое тематически может быть разделено на два контрастирующих друг другу двутактовых звена.

Первый двутакт, с четким, волевым ритмом и с энергичным поступательным движением, сменяется вторым тематическим звеном, в котором нисходящая секвенция свидетельствует о менее индивидуализированных интонациях. Интересно, что достигнутый в первом двутакте звук тоники выдерживается в рамках скрытого двухголосия (в ответе — соответственно звук доминанты). Прообраз этого приема можно найти в теме двухголосной фуги И. С. Баха № 10.

В экспозиции неизменно выступают обе половины темы в органическом единстве, тогда как в дальнейших проведениях преимущественно интонируется вычлененная первая, энергичного характера, часть темы, внутри которой — в свою очередь — наблюдаются тоже вычленения, очень яркие в эмоциональном плане.

Ответ в фуге — тональный.

Противосложение, исходящее из кодетты, а в сущности — развивающее движение второй половины темы, здесь не удерживается, хотя тенденция к унификации ритмического изложения в нем намечается отчетливо.

---

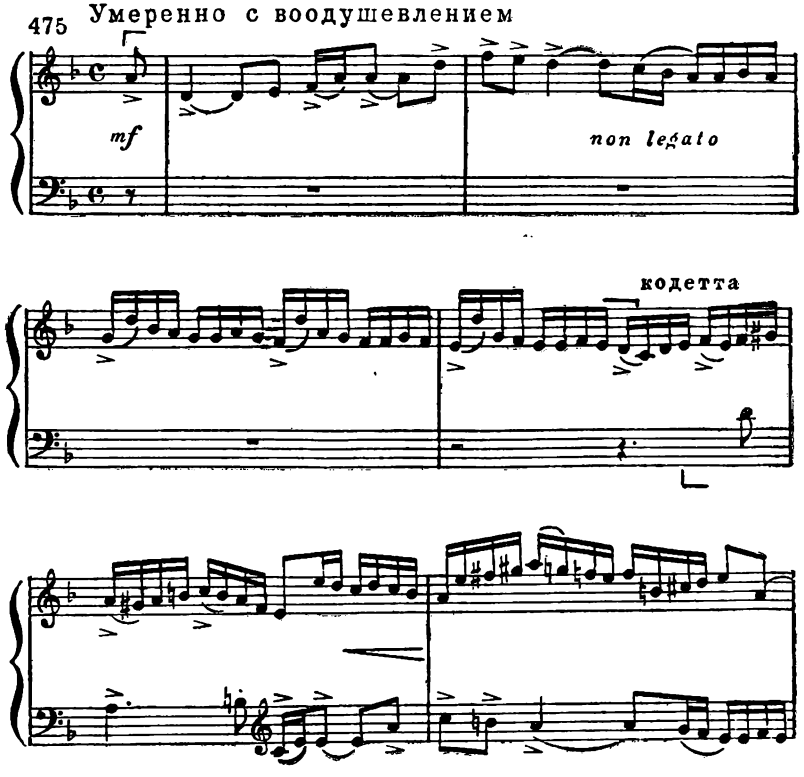
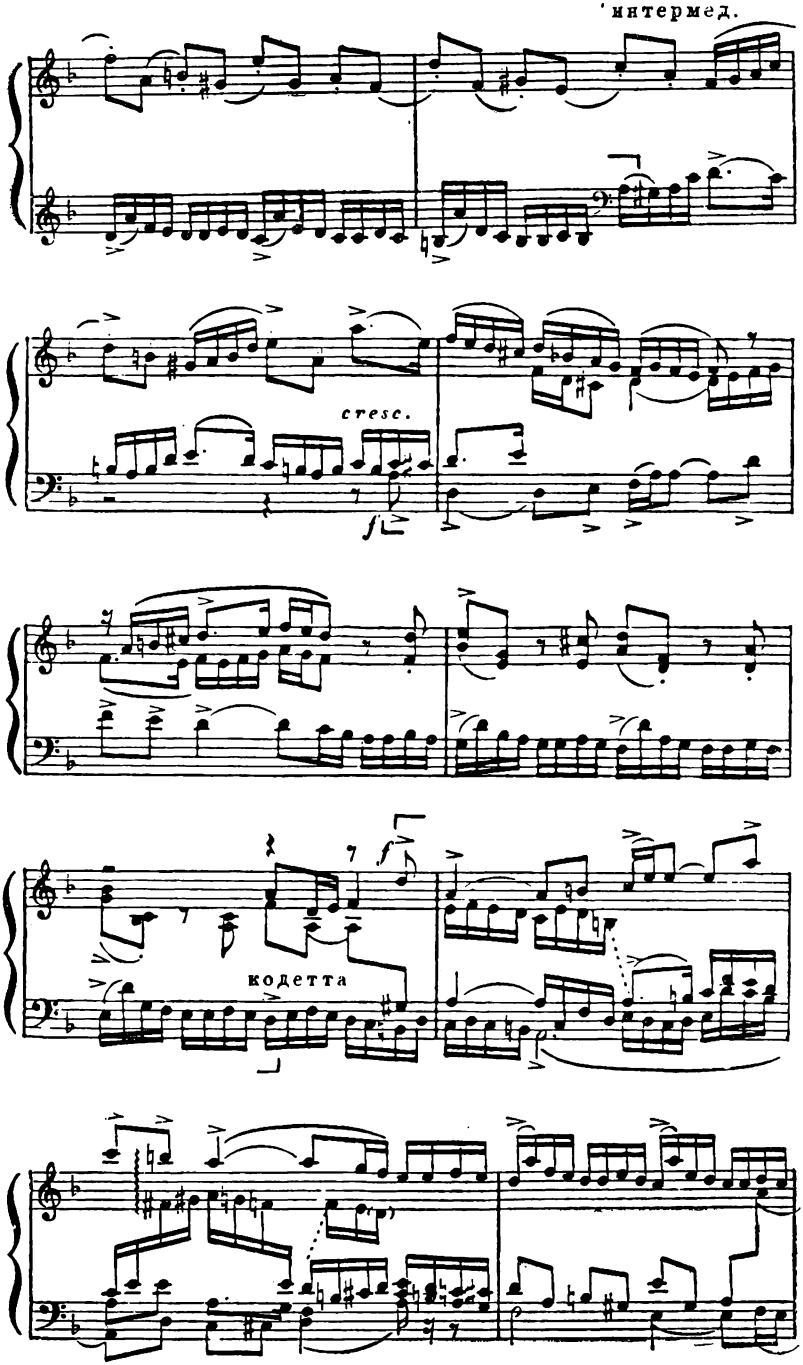
[1] Нельзя здесь не вспомнить замечательного четырехголосного октавного канона из «Руслана и Людмилы» («Какое чудное мгновенье»), связанного с фантастическими событиями.

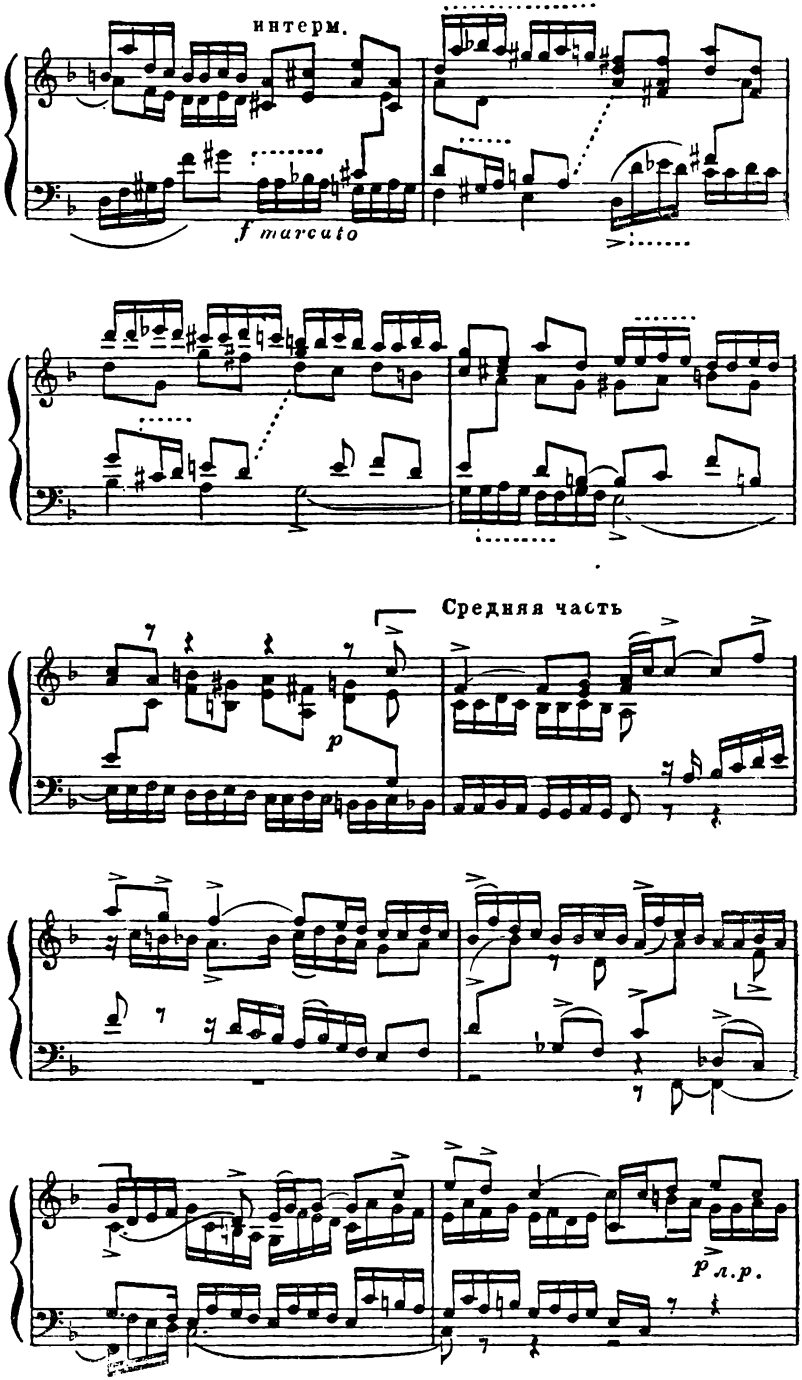
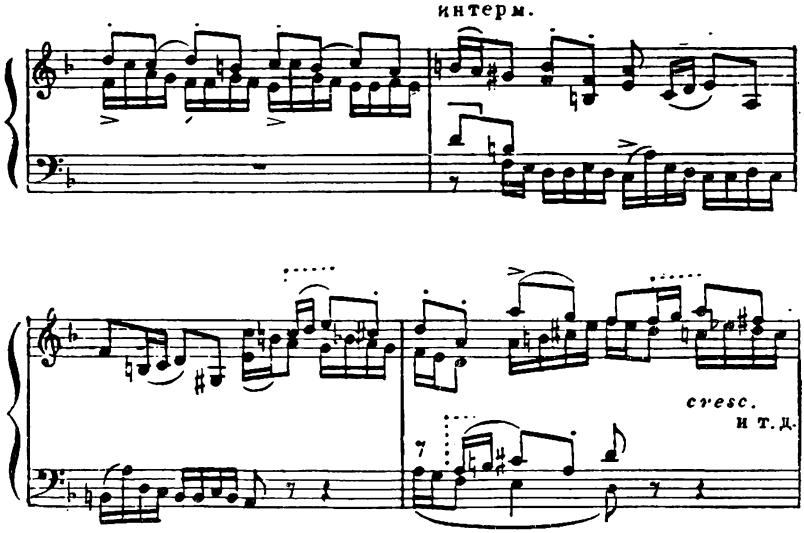
Интермедии в этой фуге преимущественно основываются на материале второй (подвижной) половины темы, и только ближе к концу появляются в качестве интермедий и предыктов обильные и разнообразные имитационно-канонические построения на материале первой половины (ямбический скачок). Это все создает фуге цельность и возрастающую динамичность.

Четырехголосная интермедия после последнего в экспозиции проведения темы (ответа) у сопрано подготавливает среднюю часть. Она начинается в 22-м такте в *F-dur*'е, в котором проводятся тема и ответ. Нельзя не отметить, что *F-dur* появляется на развернутом движущемся кадансе, при интенсивном общем движении.

Приведим экспозицию и один раздел средней части. Пунктиром отмечены имитационные вступления голосов.

П. Чайковский. Четырехголосная фуга
(из 1-й сюиты для оркестра)

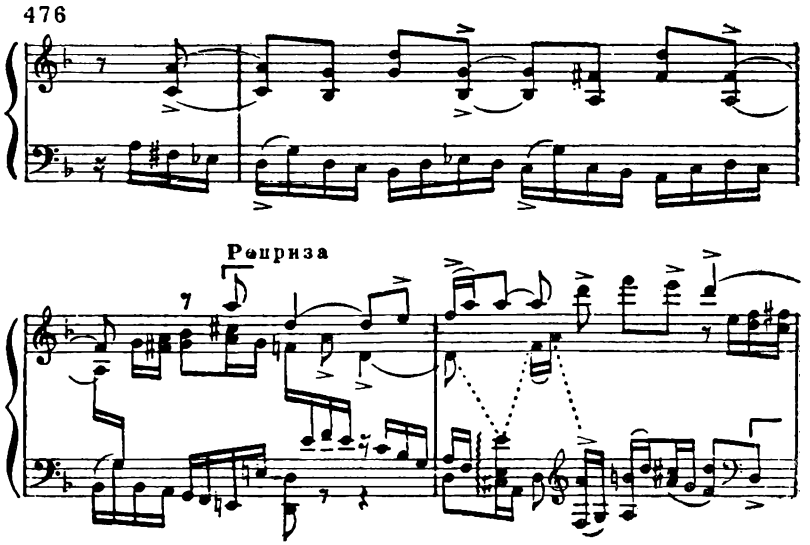
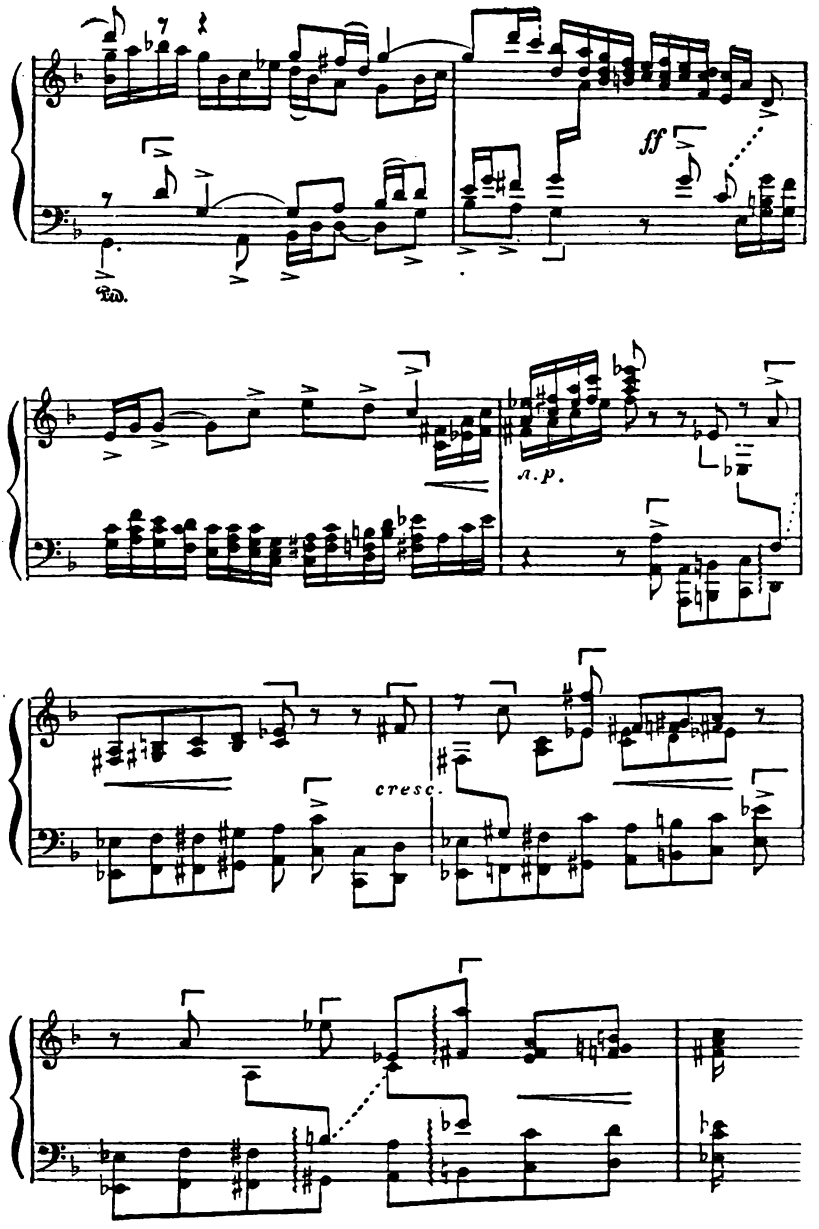
Переложение для ф-п Г. Катуара

'интермед.
cresc.
кодетта


интерм.
f marcato
Средняя часть
p
p л.р.

В дальнейшем развитии средней части (36-й такт) появляется в *C-dur*'е тема в басу (после небольшой педали на доминанте), а в 40-м такте (после ниспадающей секвенции) тема проходит в среднем голосе в *a-moll*'е. Затем, после кодетты, появляется в верхнем голосе лишь первая половина темы, которая тут же распадается на ряд свободных имитаций. Каскад секвентных построений приводит (начиная с 55-го такта) к энергичным каноническим проведениям начальных интонаций темы во всех четырех голосах. Дальше (60-й такт) такой поток канонических имитаций продолжается на новом вычленении материала первой половины темы, и лишь в 68-м такте, в более цельном виде, мы слышим почти всю вторую половину темы, подкрепленную свободной имитацией (типа «в увеличении») в среднем, сопутствующем голосе. Такой двухголосный полифонический диалог повторяется в перемещении (двойной контрапункт октавы) и сопровождается третьим свободным голосом. Эта интермедия приводит к репризе (72-й такт), не сразу получающей нужную ясность и акцентировку.

Реприза может быть отмечена появлением главной тональности, хотя и без яркой подготовки. Однако тема, излагаемая октавным каноном, проводится здесь не полностью, что репризе не свойственно. Еще большим отступлением от репризных традиций является то, что неполное проведение темы в главной тональности переходит в *g-moll* (субдоминанту) и *C-dur*, что нарушает необходимую для репризы то-

нальную ясность и определенность. А далее на уменьшенном септаккорде (доминанты к субдоминанте) начинается новая, типа симфонической разработки, интермедия, в которой дается 3- и 4-голосный канон на материале начальных интонаций темы. Эта интермедия подготавливает тот тревожный характер, который получает тема (излагаемая в увеличении полностью) при своем новом появлении в данном кульминационном разделе произведения. В драматической подготовке существенны не только настойчивые, властные вычленения начальных интонаций темы, но и своеобразный мелодический рисунок, в котором излагаются имитирующие голоса. Рисунок этот (гамма тон — полутон), который у П. Чайковского встречается редко, обычно ассоциируется с трагически-напряженными настроениями и моментами (вспомним начальные такты знаменитого доминантового предыкта в конце первой части 6-й симфонии). Кульминационный раздел фуги начинается, таким образом, ярким, мощным проведением (у тромбонов) темы полностью в увеличении на неустойчивом доминантовом органном пункте. Это проведение, сопровождаемое контрапунктом на материале кодетты, есть по существу реприза. Доминантовый органный пункт завершается каноническими имитациями начального отрезка темы, изложенными в терцовых удвоениях (более плотно) на уменьшенном септаккорде (*D*).

Выписывается часть интермедии перед репризой и сама реприза, а также часть следующей интермедии:



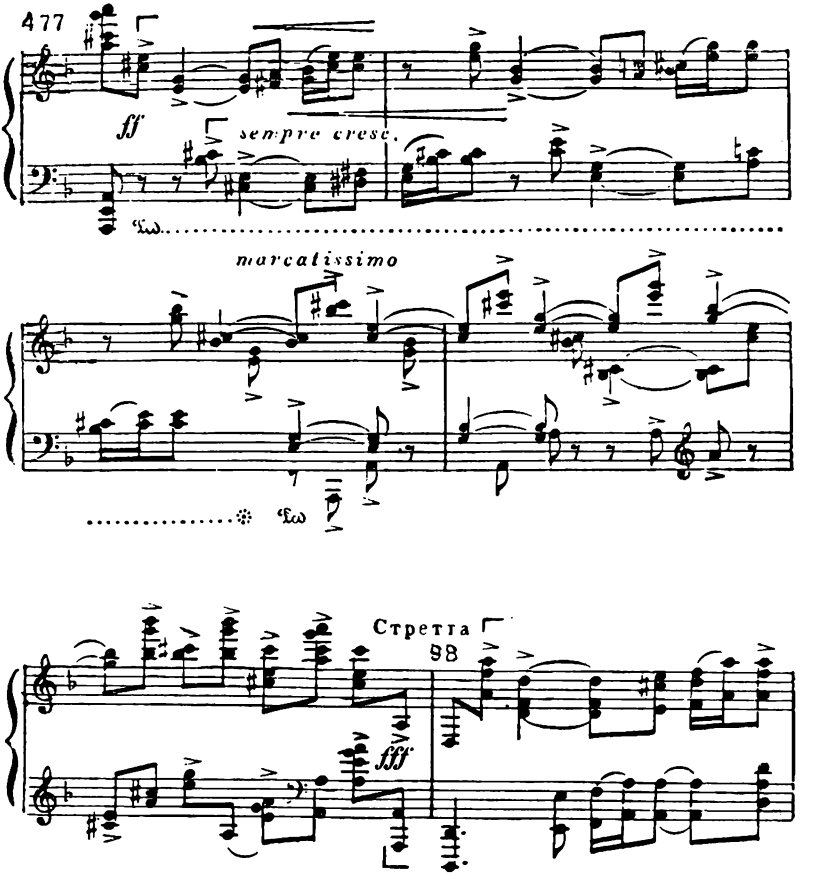
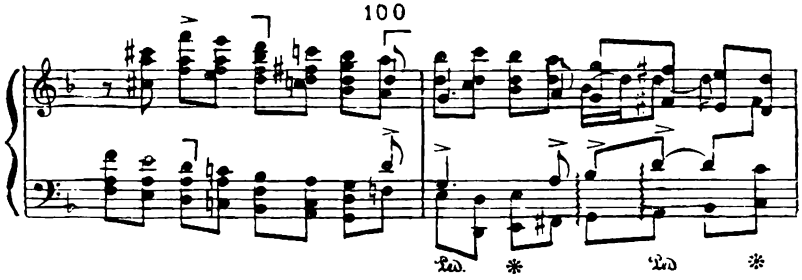
Такой напряженный предыкт вводит в стретту, проводимую октавным каноном при плотном аккордовом изложении.

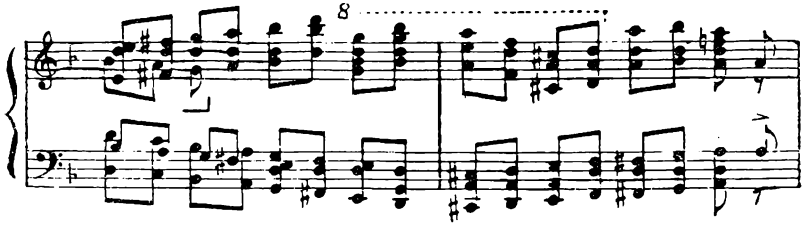
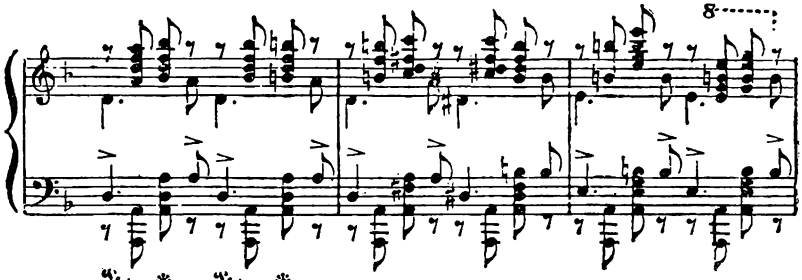
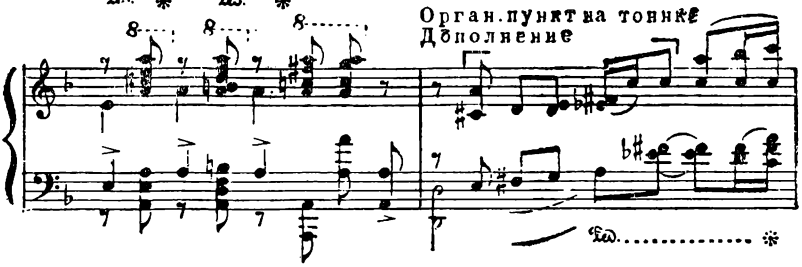
Далее, с новым появлением педали на доминанте, прове-

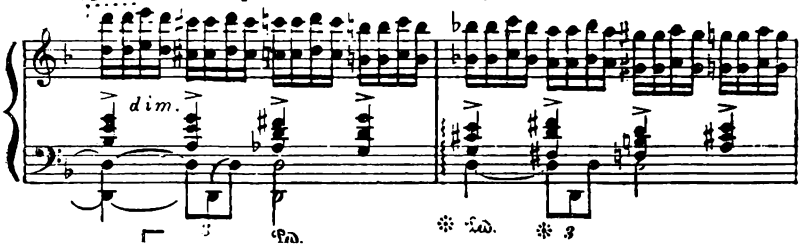
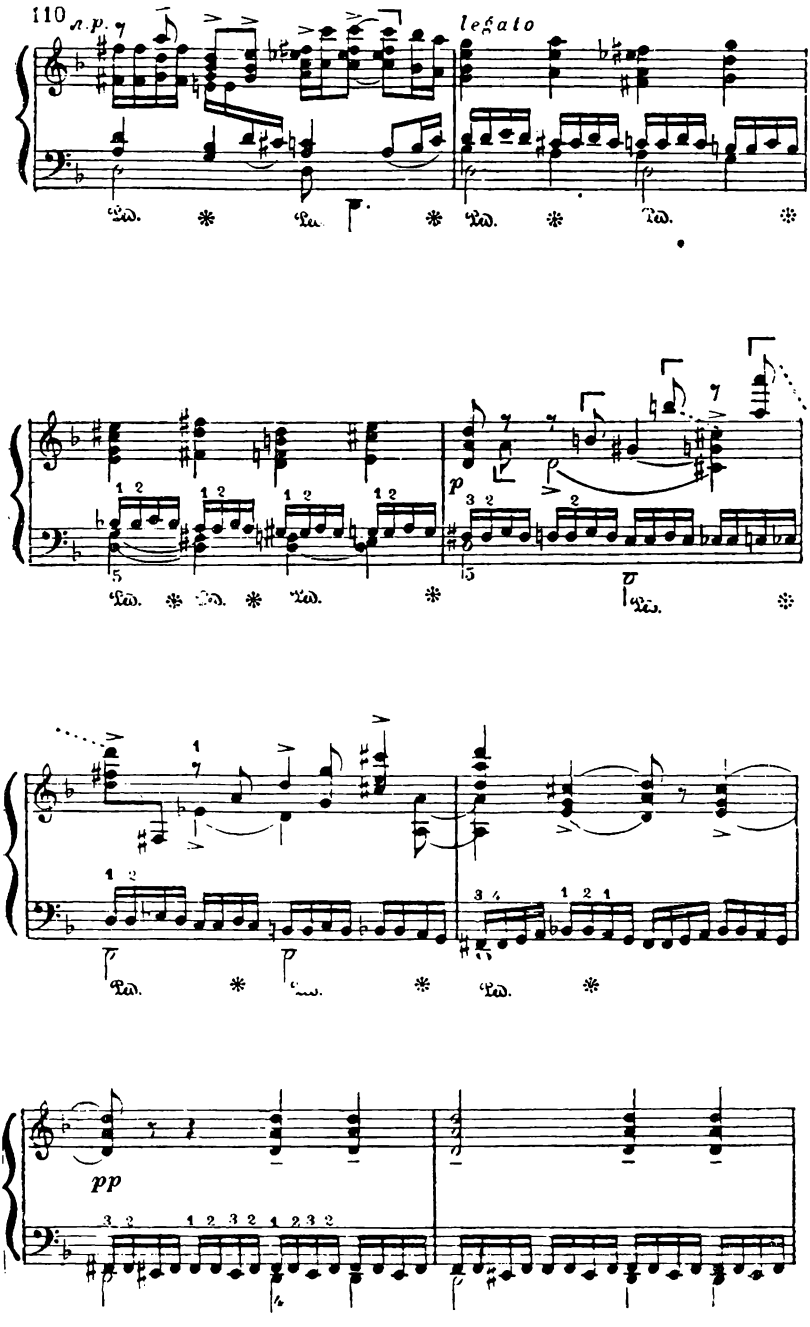
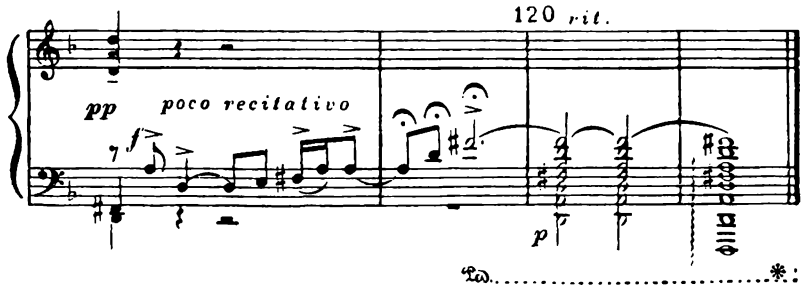
дение тем происходит в виде свободной симфонической разработки, приводящей к дополнению, или коде, которое начинается на 107-м такте.

Построена кода на органном пункте тоники, на материале главным образом второй половины темы, мерно спускающейся по ступеням гаммы. На фоне этого движения лишь отдельными вспышками звучит главная — первая — половина темы и угасает на рокочущей в басу, стихнувшей до полного исчезновения фигурации.

И вдруг в заключительных тактах вспыхивает мажорно-победной фанфарой первая половина темы — и все стихает в мягком пиано.

Выписывается часть интермедии перед стреттой, сама стретта и дополнение:





(Фрагмент второй половины темы)


110
n.p.
legato
p
pp

Если по мастерству эта фуга стоит на высоте лучших фуг классической западной и нашей отечественной литературы, то по эмоциональной своей насыщенности данная фуга не знает себе равных.

XVII. ФУГИ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Н. МЯСКОВСКИЙ. СОНАТА № 2 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Четырехголосная (неполная) двойная фуга из сонаты Н. Мясковского (№ 2, *fis-moll*) логически завершает все произведение в целом.

Фуга является как бы развернутой кодой самой сонаты. В связи с этим тематическое строение фуги близко к основным темам сонаты: первая — ритмически видоизмененное повторение главной темы сонаты, а вторая — буквальное повторение известного старинного напева *Dies irae*, входящего в качестве эпизодической темы в сонату.

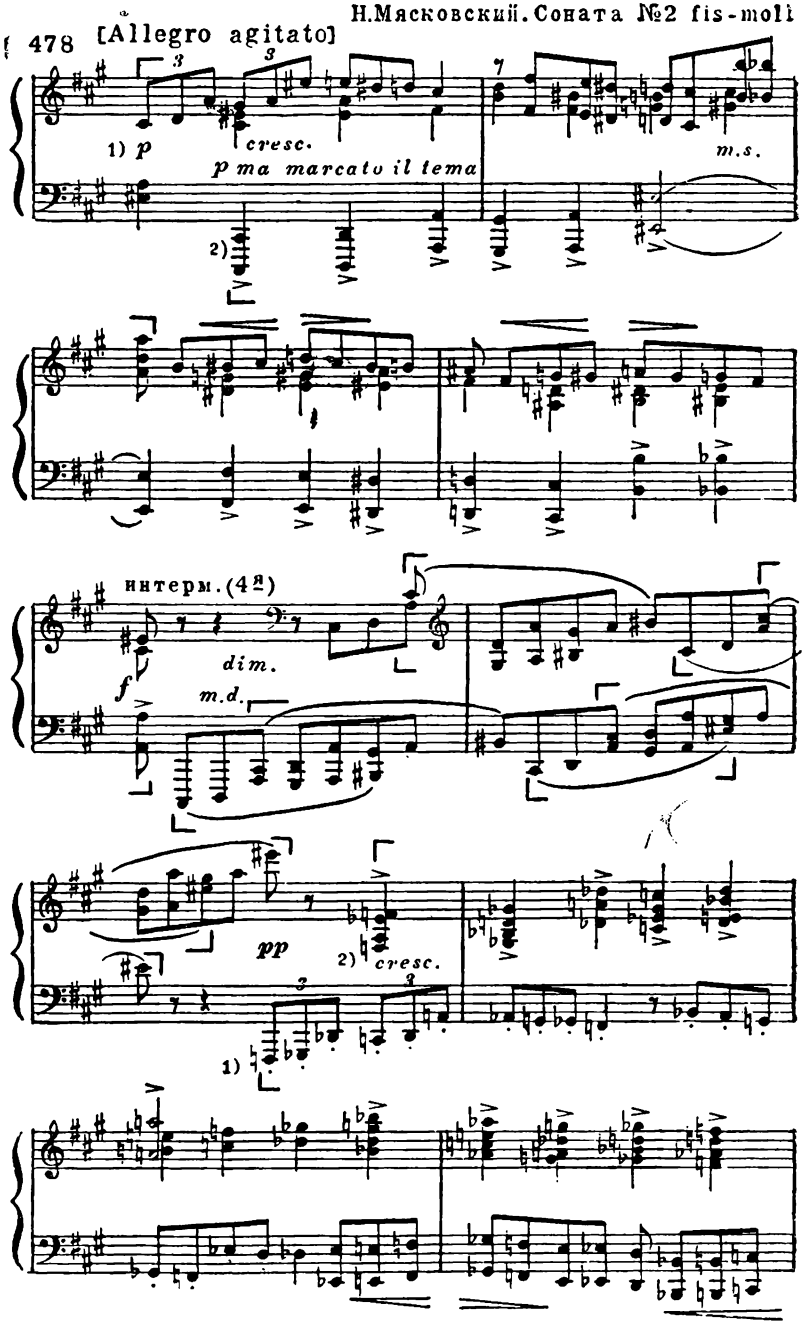
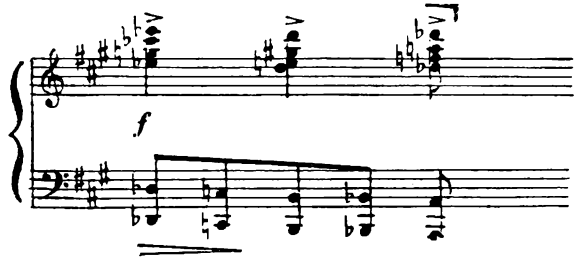
Проведение тем в фуге раздельное.

В экспозиции первой темы (*Allegro agitato poco a poco più*) имеется удержанное противосложение, хроматическое построение которого отвечает строению самой темы.

Перед последним вступлением ответа в басу, в 10-м такте фуги, противосложение проводится в виде четырехголосного магистрального канона.

Средняя часть начинается новым проведением темы у сопрано и сопровождается выразительным контрапунктом в басу, который представляет собой ту же главную тему, но в увеличении. В этом полифоническом дуэте темы интонируются в неполном виде, причем сам дуэт написан в двойном контрапункте октавы на фоне аккордовой гармонической поддержки. После дуэта идет на материале первой темы октавный четырехголосный (также магистральный) канон.

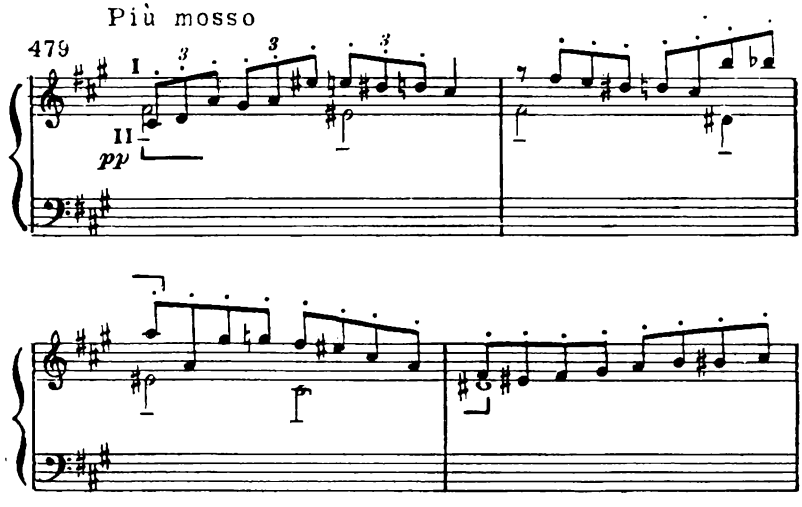
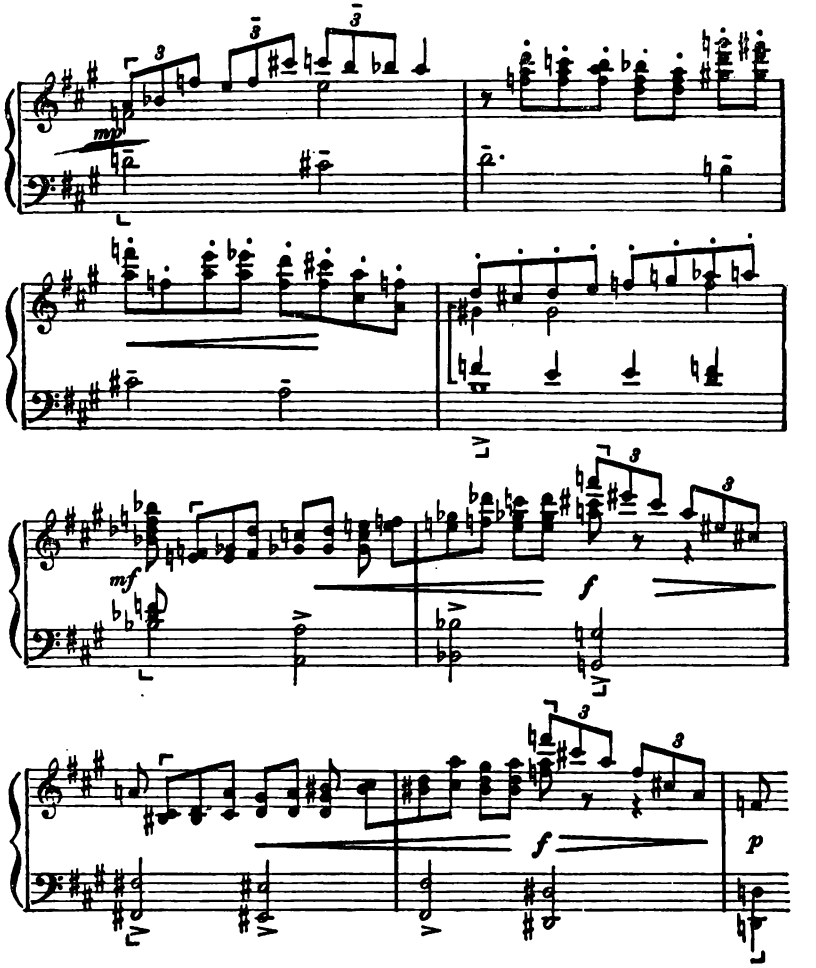
Затем весь этот раздел фуги полностью повторяется в тональности *b-moll* (на большую терцию вверх) и в производном сочетании: мотив главной партии в увеличении попадает в верхний голос, в то время как в басу проводится ее основной вид.

Выписываем это парное проведение:



В дальнейшем это же самое построение повторяется еще раз, но уже в тональности *d-moll* (также на большую терцию вверх), и после интермедии (счетом шестой) начинается репризная часть (*Più mosso*), где совместно с первой вступает в басу вторая тема, как уже было указано, на мотив *Dies irae* (несколько ритмически видоизмененный). Свободным парным проведением (на интервал большой терции), в сущности, и ограничивается указанная часть: дальше несколько неполных, отрывочных появлений обеих тем ведут к общей коде сонаты.

Такая скупость проведения второй темы в фуге довольно правомерна, принимая во внимание большое место темы *Dies irae*, какое дано ей композитором в основном тексте сонаты.

Частичным проведением этого же мотива и заканчивается это превосходное мрачное и решительное по своему содержанию произведение.

Приводим заключительную часть фуги:

А. ГЕДИКЕ. ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА, соч. 34, *c-moll* ДЛЯ ОРГАНА

Предпосылаемая фуге пятиголосная прелюдия по своему ритмическому рисунку тесно связана с ритмикой главной (первой) темы фуги. Единым, покойным ритмическим движением, который сохраняется на всем протяжении изложения, охвачены все пять голосов этой повествовательной прелюдии.

Прелюдия написана в трехчастной форме, с несколько варьированной репризой.

Надо сказать, что такое же живое и свободное обращение с тематическим материалом, изменение которого носит импровизационный характер, можно видеть и в фугах А. Ф. Гедике. Например, в его фортепианных фугах *c-moll* и *C-dur*.

Рассматриваемая четырехголосная фуга, в свою очередь, имеет ряд индивидуальных особенностей и отступлений от обычных академических

канонов. Это фуга своеобразно тройная или, верхнее, промежуточная между двойной и тройной.

Возбуждает сомнение двойственная роль удержанного противосложения. Оно сопровождает как первую, так и вторую тему; при этом в первом случае удержанное противосложение вводится *после* появления первой темы, как тому и надлежит быть, а при экспозиции второй темы — проводится *совместно* со второй темой, следуя за ней до самого конца, как это свойственно *двойным* фугам.

Но решающим моментом здесь следует признать тематическую идентичность «третьей» темы с удержанным противосложением и отсюда делать необходимые выводы.

На этом основании, учитывая особую «двойную функцию» удержанного противосложения (для контрапункта к первой теме и как самостоятельного тематического образования), мы будем квалифицировать структуру всей фуги как промежуточную между двойной и тройной.

Поэтому, естественно, в отличие от первой (I) и второй (II) тем, мы будем «половинчатую» третью тему отмечать лишь пунктиром.

Для удобства же анализа, по примеру других сходных случаев, где также отсутствуют знаки ориентации, мы разобьем всю фугу на *пять тактов* и выставим соответствующие цифры, по которым и будем ориентироваться.

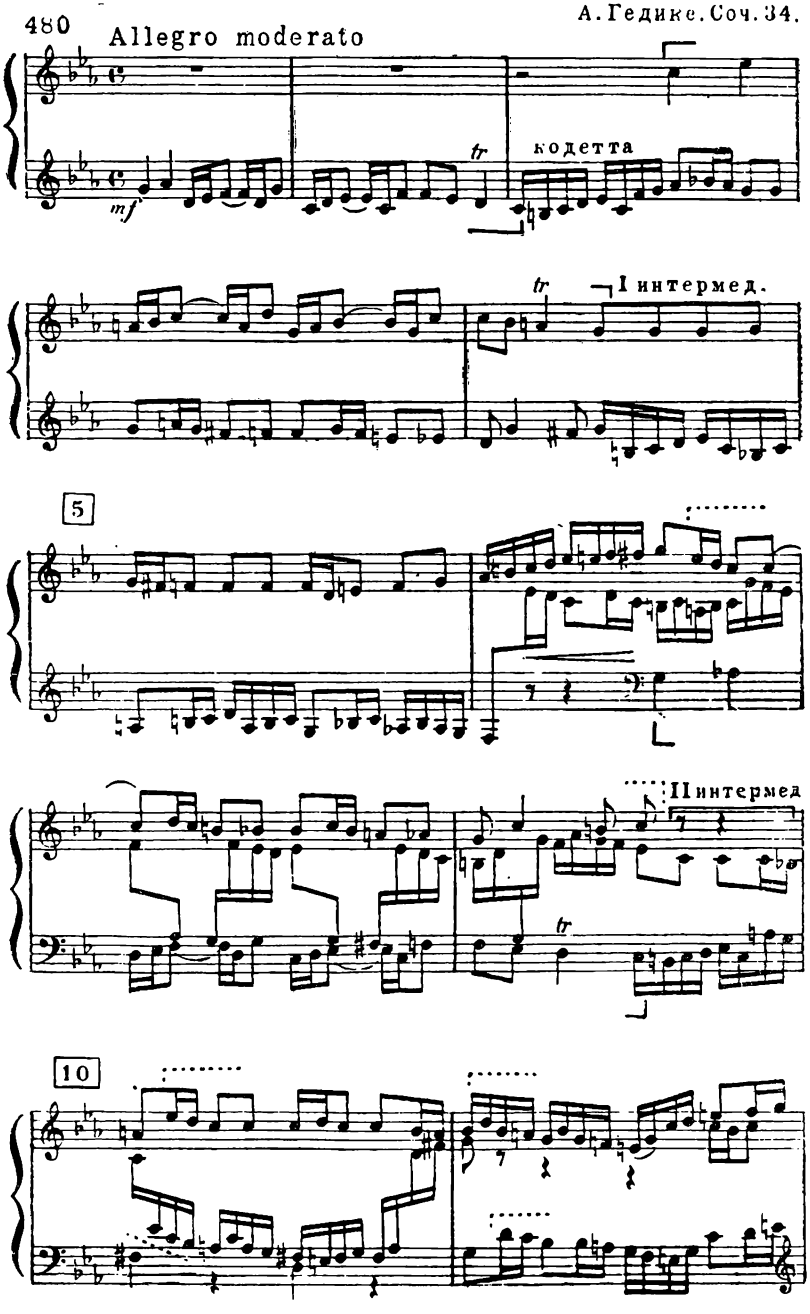
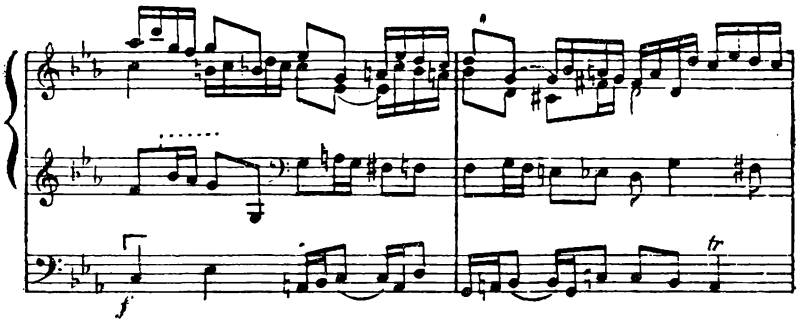
Первая, главная тема фуги носит энергичный, мужественный, но и повествовательный характер. По масштабу она довольно лаконична: длина ее всего два такта (с окончанием на первом звуке 3-го такта).

Ритм фуги по характеру и рисунку также энергичен, а мелодия легко запоминается. Расположенная частями по ступеням, она дает материал для секвенций, что и использовано автором.

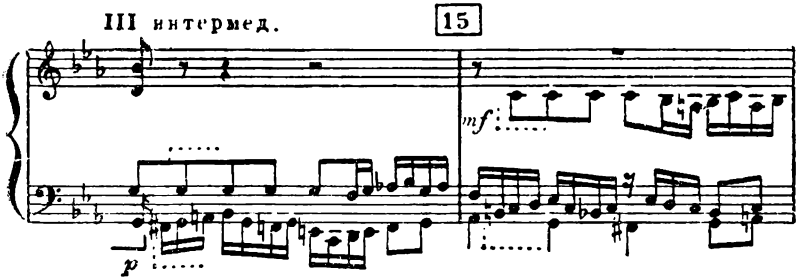
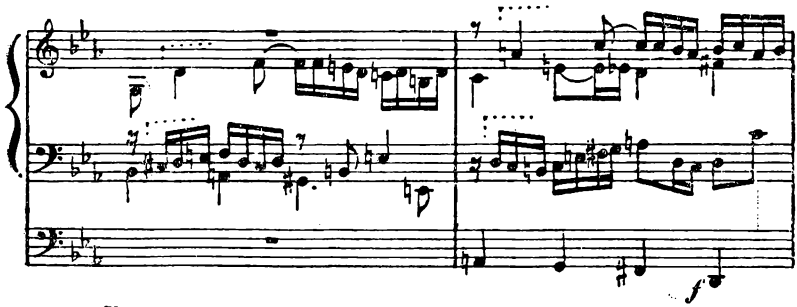
Тема появляется у альта, и после небольшой кодетты дается ответ у сопрано (ответ, согласно традиции, — тональный). За ним следует первая интермедия, которая основана на частичном использовании материала кодетты и противосложения, поданного в свободной секвенции. Далее с темой вступают постепенно тенор и бас, а им сопутствуют удержанные противосложения (альт, тенор). Начавшаяся в 14-м такте третья интермедия не совсем обычна: она имеет собственные парные проведения тематического материала, претендующего на частичную самостоятельность.

Первое — парное проведение в 14—15-м тактах (между тенором и альтом), а второе, с новым мелодическим содержанием (между альтом и сопрано), снабжено еще контрапунктом, который моментами контрастирует имитирующим голосам.

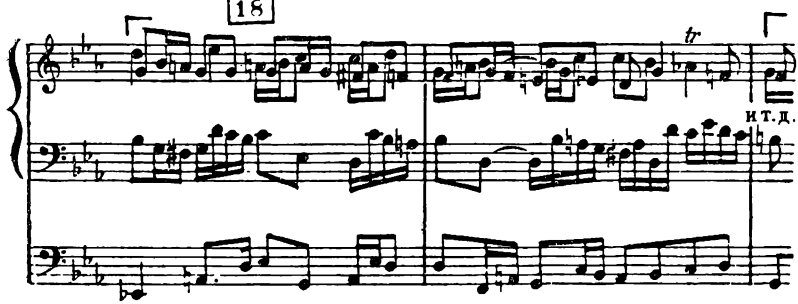
В 18-м такте начинается вторая экспозиция (контрэкспозиция). В отступление от традиций, она проводится не в главной тональности, а в доминантовой (*g-moll*), что является существенным для развития всей фуги, так как это динамизирует ее форму. Понятно, что в контрэкспозиции удержанное противосложение интонируется без изменений:

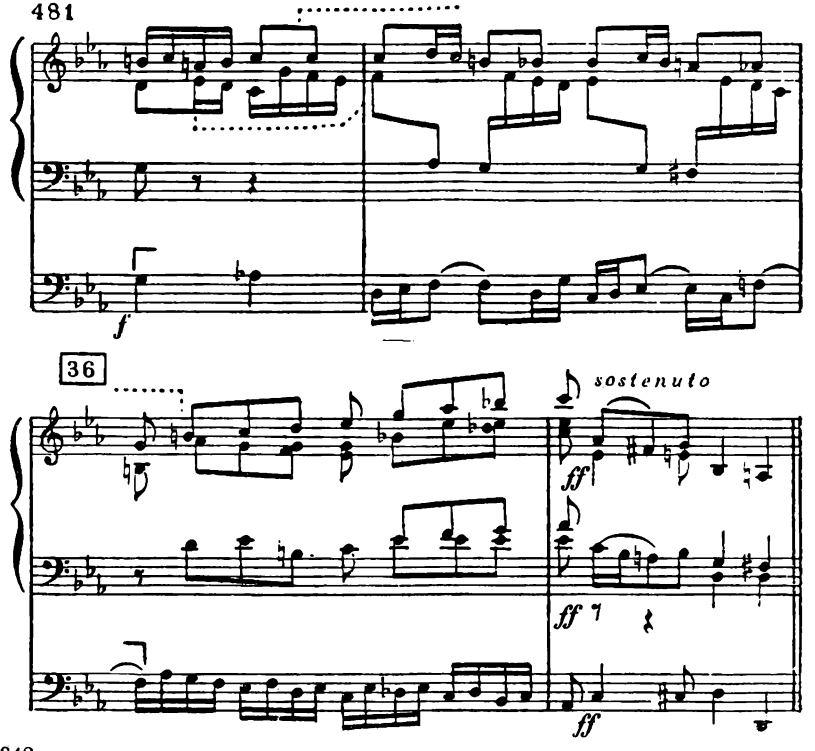
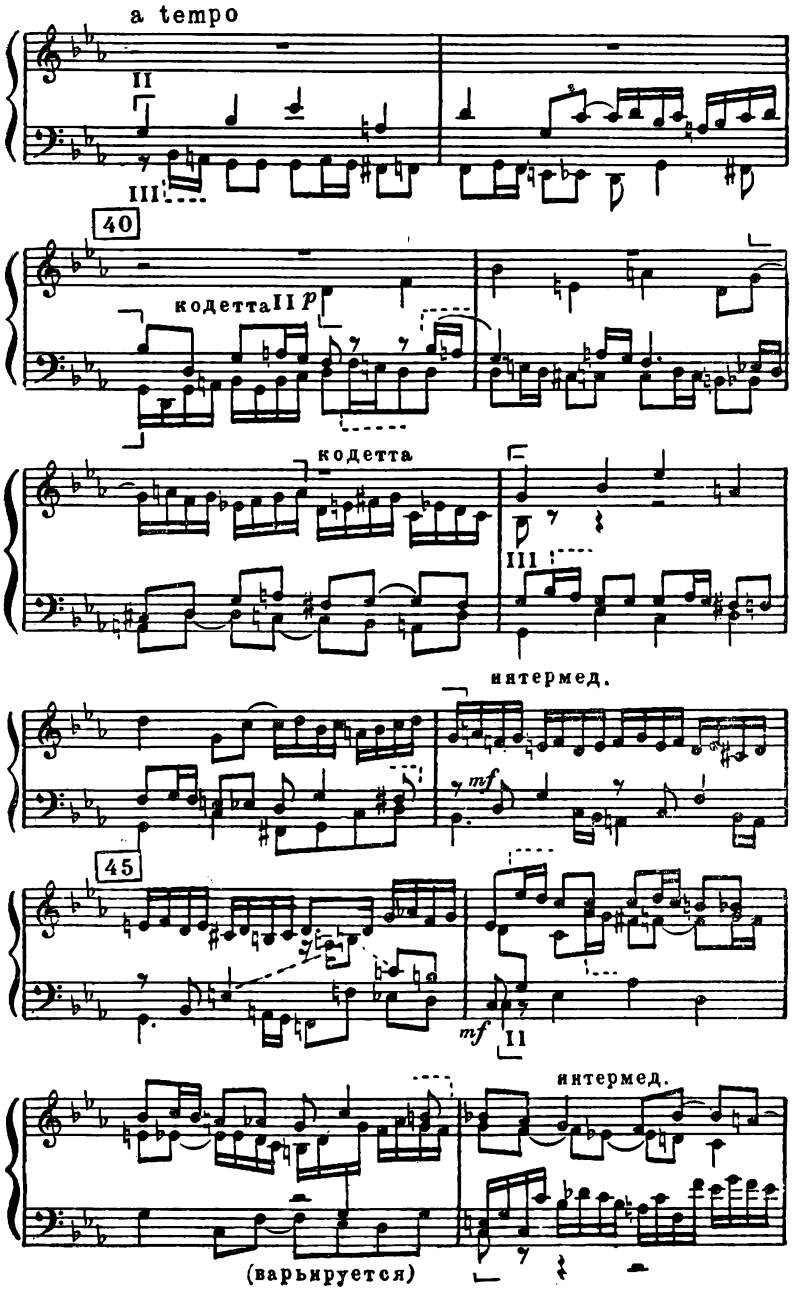
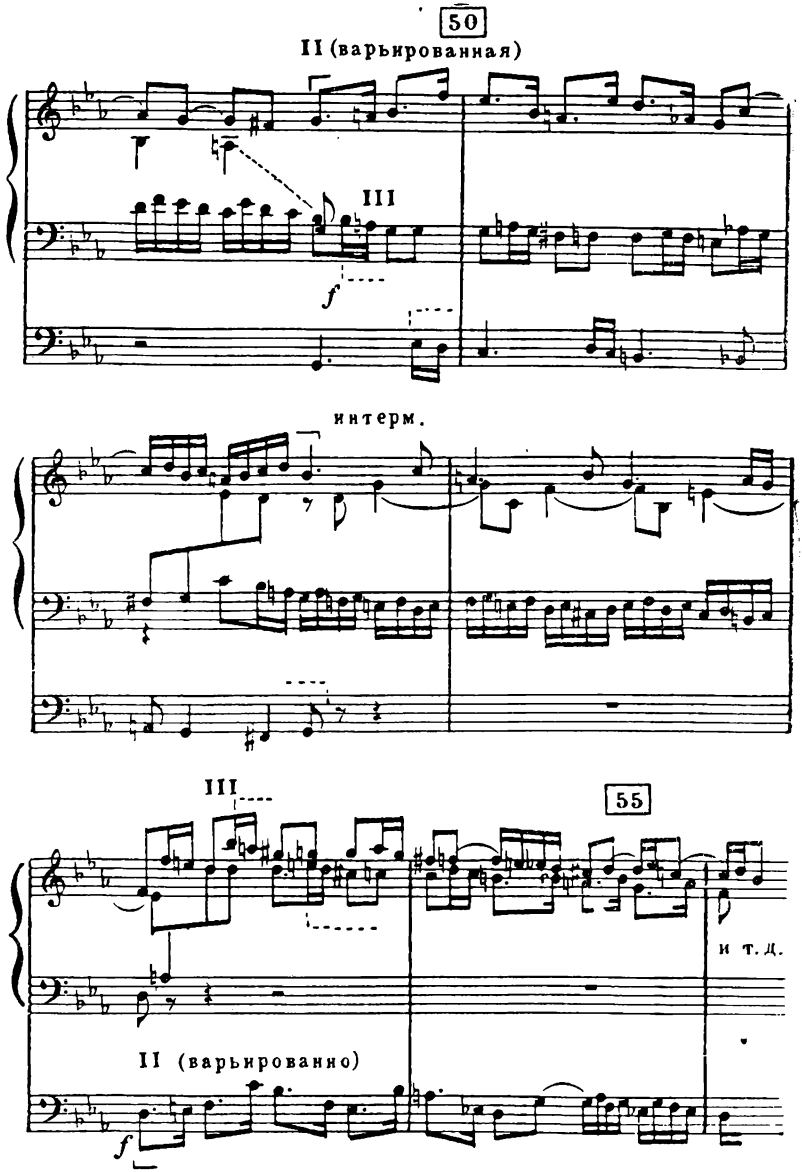

Allegro moderato
mf
tr
кодетта
tr
I интермед.
5
II интермед
tr
10

III интермед.

15



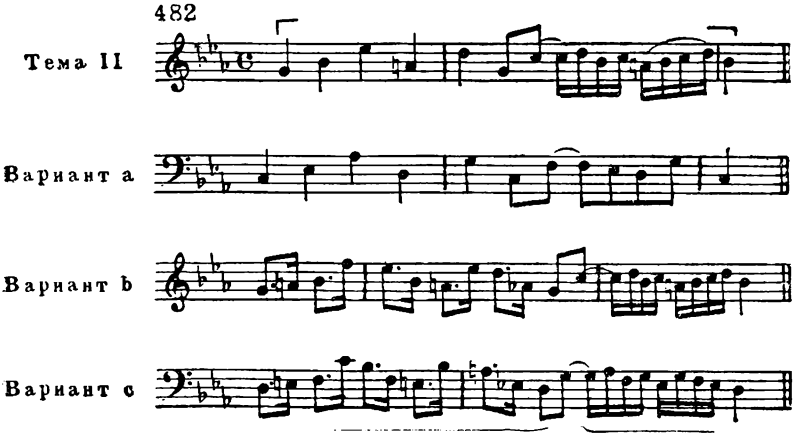
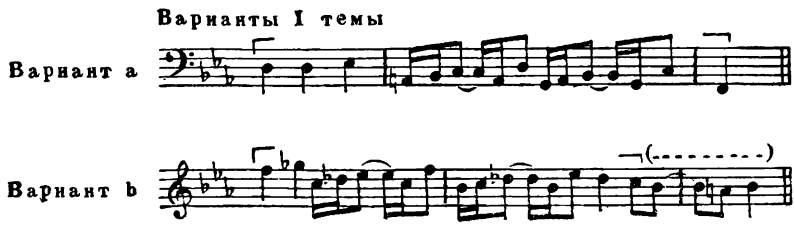
Контрэкспозиция

18

Начинается контрэкспозиция проведением темы у альта в четырехголосном изложении (противосложение у сопрано). После небольшой кодетты (здесь умолкает бас) у тенора звучит тональный ответ в *d-moll* (доминанта от *g-moll*) в трехголосном изложении и с чертами варьированности. Главными особенностями этой контрэкспозиции мы считаем: 1) варьирование темы; 2) трехкратное проведение темы и ответа у альта; 3) трехкратное же проведение противосложения в партии сопрано; 4) появление у сопрано тонального и реального ответа; 5) частое паузирование баса; 6) дополнительное проведение темы басом в субдоминантовой тональности после большой трехголосной интермедии, основанной на имитационном использовании материала противосложения и мотива синкопы в нем. Но в то же время все это, безусловно, подчеркивает черты развития и полифонического нарастания. При дополнительном проведении темы басом (34-й такт) интересен прием переброски удержанного противосложения от альта к сопрано и последующий патетический каданс в *g-moll*, особенно ярко воспринимаемый после отклонения в *c-moll* и далее в *As-dur* (вторая пониженная).

Лучше всего проведение каданса иллюстрирует пример:

a tempo
II
III
40
кодетта II p
кодетта
III
интермед.
mf
45
mf
II
интермед.
(варьируется)

Далее, на 38-м такте, идет экспозиция второй темы в плане якобы двойной фуги совместного изложения, в которой вторая (II) тема самостоятельна, а третья (III) — бывшее противосложение к главной (I) теме. Об этом уже выше было сказано достаточно.

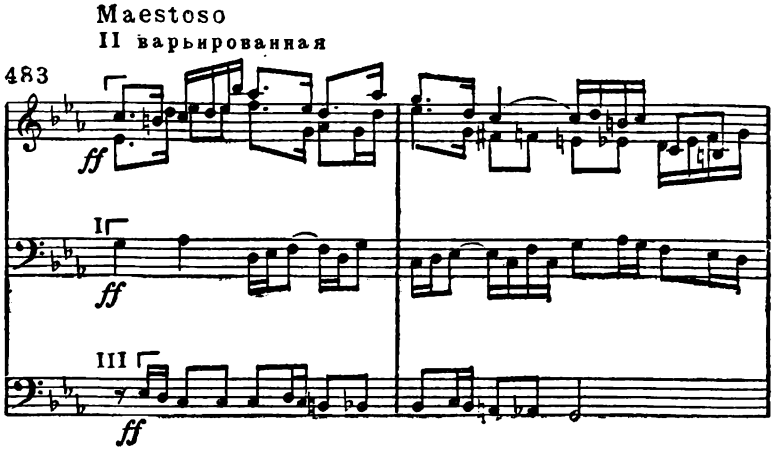
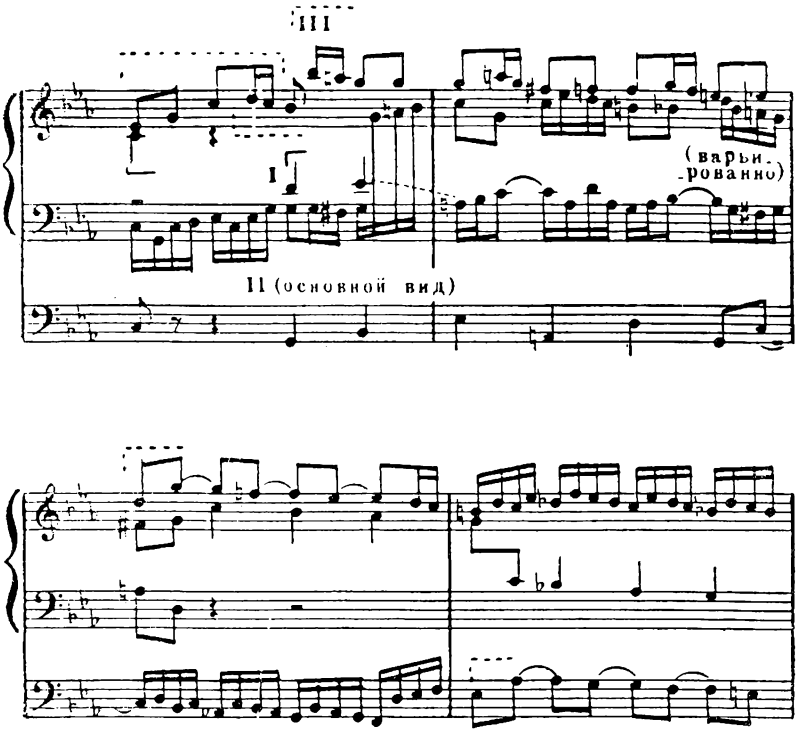
Очевидно, в соответствии с общими индивидуальными особенностями этой фуги экспозиция второй темы и последующая затем средняя часть фуги продолжают и расши-

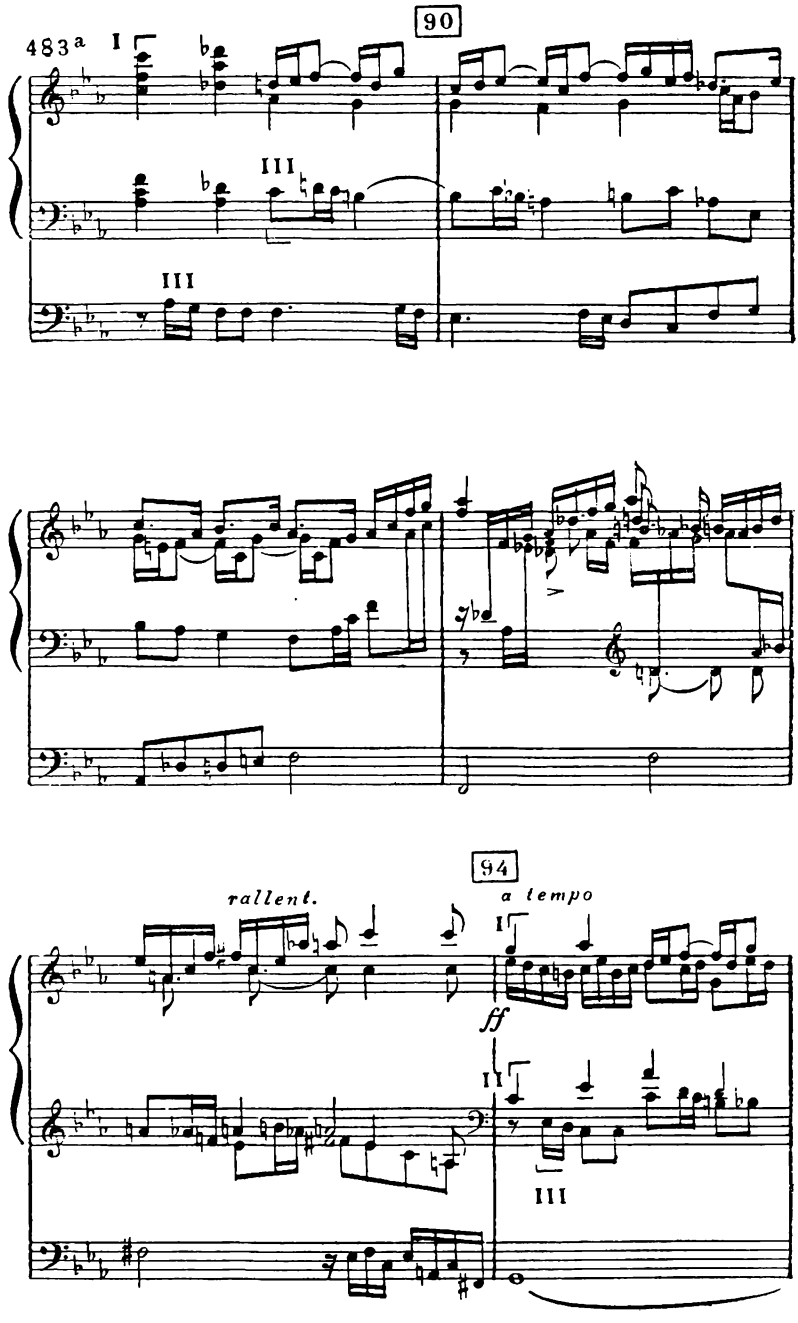
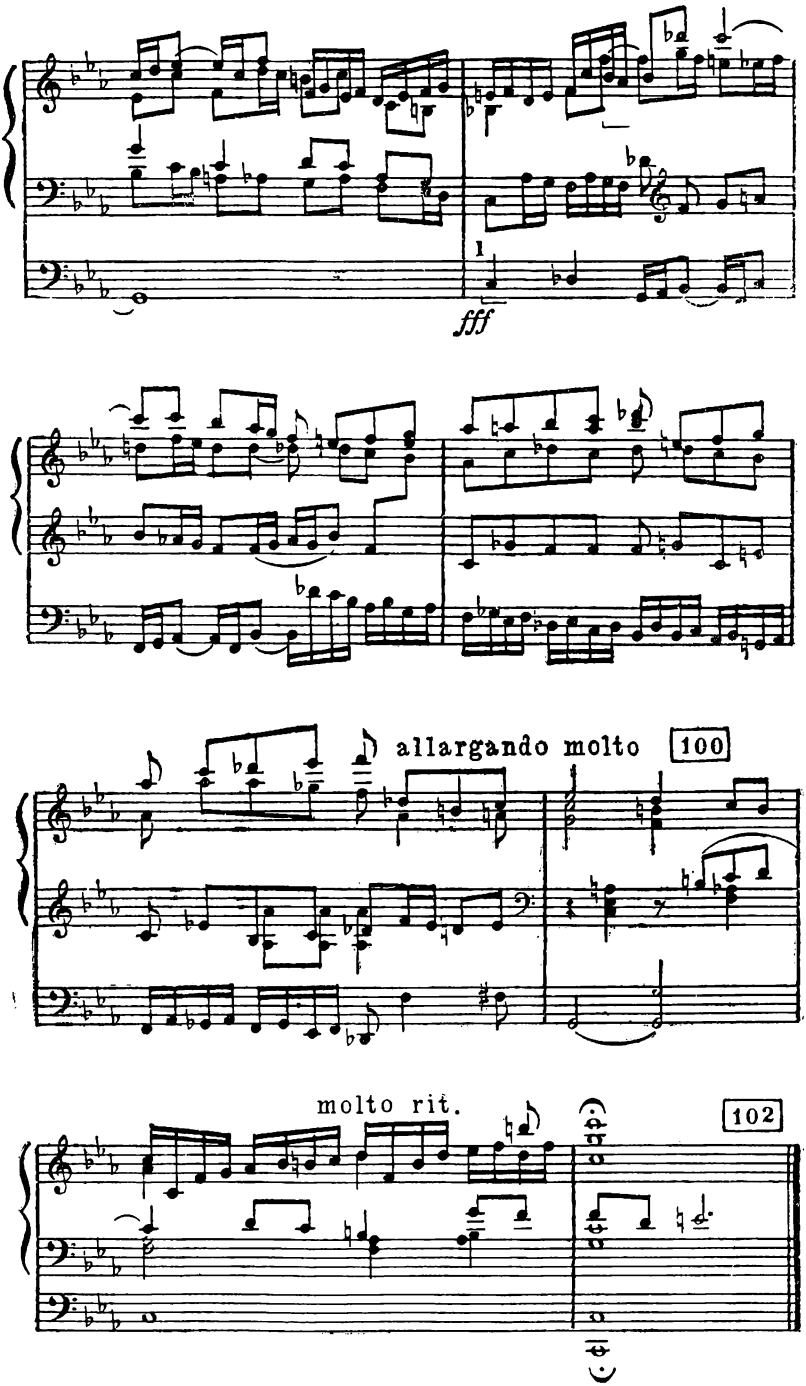
ряют приемы варьирования тематических материалов, причем особенно в отношении второй, новой темы. Однако подобная тематическая вариантность или «узорчатость» вовсе не искажают образа или характера темы; она продолжает восприниматься как единое индивидуальное начало. В примере 482 мы специально выписываем важнейшие преобразования тем, какие применяет автор:

482

Вернемся к примеру 481, где в 38-м такте (*a tempo*) проводится экспозиция второй темы, сначала в совместном сочетании с «третьей» темой, более или менее традиционно: тема проходит во всех голосах (тенор, альт, сопрано и бас), но четвертое проведение не является завершающим в тональном отношении. Если вся экспозиция второй темы сделана в *g-moll* и ответ здесь реальный в доминанте, то четвертое проведение звучит в субдоминанте. Это обстоятельство является одной из причин дополнительных проведений (двух) с ярким варьированием темы (второй) и канонической обработкой «третьей» темы. Подтверждаем сказанное примером, где все существенное отмечаем условными знаками:

Далее, после дополнительных проведений второй темы, почти непосредственно за ними, в 56-м такте, в басу проводится первая тема, слегка варьированная, в тональности *g-moll*; ее сопровождает противосложение, новое по рисунку

и непрерывное по ритму. Обрывающаяся тема в басу (такт 58) сталкивается со стреттным проведением первой же темы у сопрано (в *b-moll*), которая звучит вместе в перемещении (контрапункт октавы). После этого идет связка секвентного строения, написанная в тройном контрапункте, с незначительным варьированием голосов (такты 59—63).

Мы полагаем, что в незавершенности и варьированности изложения первой темы, в тональном сдвиге двух смежных ее проведений (*g—b*), в непрерывности противосложения и секвентности модулирующих связок нужно видеть признаки разработки и весь раздел от 56 до 83-го тактов рассматривать как середину всей фуги. Для данной фуги вполне типично, что в разработке материала композитор уделяет внимание всем темам. Так, после первой темы, в 64-м такте (в тональности *Es-dur*), излагается вторая тема совместно с «третьей»; она, в свою очередь, варьируется и развивается (второе проведение в *f-moll*) и вливается в очередную яркую интермедию (в 70-м такте). Она начинается видоизмененным показом отрывков «третьей» темы и их секвенцирования. Затем появляется новая, более напряженная, секвенция, первое изложение которой мы уже отмечали выше (см. такт 59). Тональные сдвиги делают общее изложение еще более неустойчивым.

Заканчивается эта интермедия прерванным кадансом на арпеджированном *Des-dur*'ном секстаккорде, который приравнивается ко второй пониженной в основной тональности *c*, куда с помощью нонаккорда *D* и возвращается. Эта каденсовая формула акцентирует вступление новой части фуги, имеющей одновременно значение репризы всего произведения. Здесь в *Maestoso* (83-й такт) начинается сведение всех трех тем фуги, причем вторая (II) тема в первом появлении дается в уже известном нам варьированном виде:

Все три темы скомпонованы (без чего не обойтись) в тройном контрапункте октавы, и именно здесь находится его основной вид; первое производное — в следующем проведении, где «третья» (III) тема перемещена в сопрано, вторая (II), в нормальном виде, — у баса и первая (I), несколько видоизмененная, — у альта. Следует отметить «реплику» для второй темы, проходящей в уменьшении у сопрано в начале 85-го такта (в примере отмечено пунктиром).

В следующем проведении вторая тема отсутствует: I дается верхнему голосу, III — басу, тогда как тенор имитирует бас, и после интермедии, заканчивающейся арпеджируемым уменьшенным септаккордом *DD*, вступает в басу фортиссимо органный пункт на доминанте от главной тональности (94-й такт), где в верхних голосах имеется новое перемещение всех трех тем: I — у сопрано, II — у тенора и III — у баритона (альт свободно контрапунктирует). Это последнее проведение переходит в подобие расширенного сложного каданса с отклонением в *Des-dur* (II), чем и завершается эта оригинальная по структуре, монументальная по содержанию фуга:

90
483a
I
III
III
94
rallent.
a tempo
I
ff
II
III

fff
allargando molto
100
molto rit.
102

Оригинальность структуры фуги в целом характеризуется тем, что в ней можно видеть черты рондо (интонирование во всех разделах III темы, варьирование) и даже сонаты (большая роль разработки, идентичность заключительных каденций в *g-moll* и *c-moll*, соотношение тональностей I и II темы).

С. ЕВСЕЕВ. ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ НА НАРОДНОЙ ОСНОВЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО, соч. 57

«В хороводе» (фуга-скерцо)

Чрезвычайно интересный и своевременный опыт применения фуги на народно-песенной основе мы находим в сборнике полифонических пьес С. Евсеева.

Начинание это в принципе не ново: как мы видели выше, еще гениальный творец «Ивана Сусанина» М. Глинка, а за ним Н. Римский-Корсаков — в своих операх и П. Чайковский — в симфонических произведениях указали пути развития фуги на основе русской народной песенности. В фортепианной же музыке положение совсем иное: подобных образцов там ничтожно мало и потому не создано соответствующих традиций.

В рассматриваемой фуге С. Евсеев со знанием дела дает на 6-м такте своего скерцо не совсем обычный ответ — терцовый (медиантовый), исходя из характерных особенностей ладового строения русской народной песни (переменный лад). Кроме того, он использует типичные для хоровода переклички (такты 42—46), много унисонов, терцовых удвоений. В тональном плане композитор отражает гармонические особенности народного многоголосия (в фуге нет доминантового ответа и доминантовой тональности, но акцентированы медианты — *e*, *E* и субдоминантовые тональности — *a*, *As*, *Es*).

Во всем остальном развитии этой задорной и грациозной пьесы автор довольно строго придерживается установленных канонов фуги.

Коротенькая четырехтактная тема разбита на две контрастирующие друг другу половины, где первой фразе, с ее игриво-песенной попевкой, отвечает гаммообразная нисходящая фигура, начинающаяся характерным восходящим скачком (*D—T*).

Эти противопоставления двух половин тем остроумно обыграны в дальнейших проведениях.

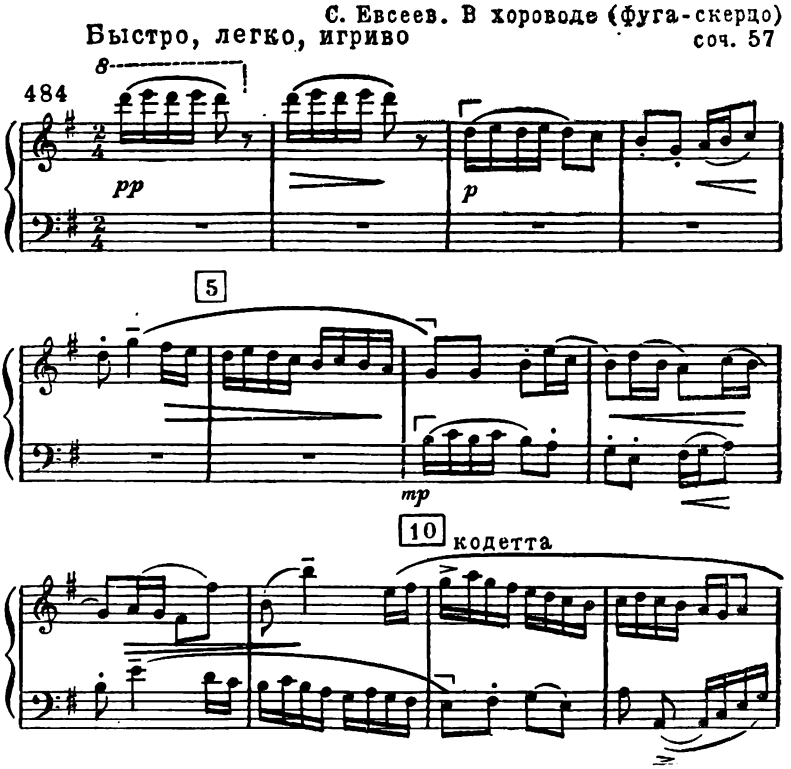
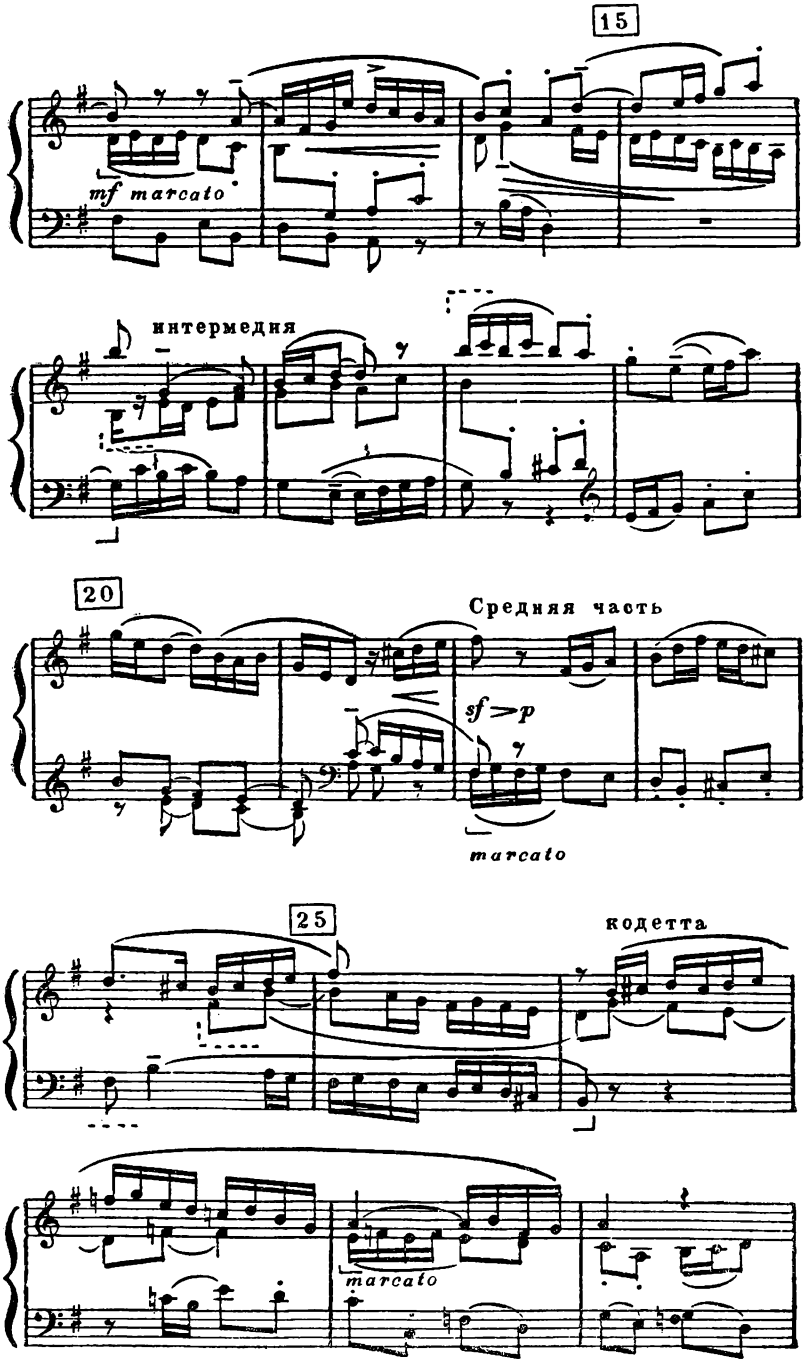
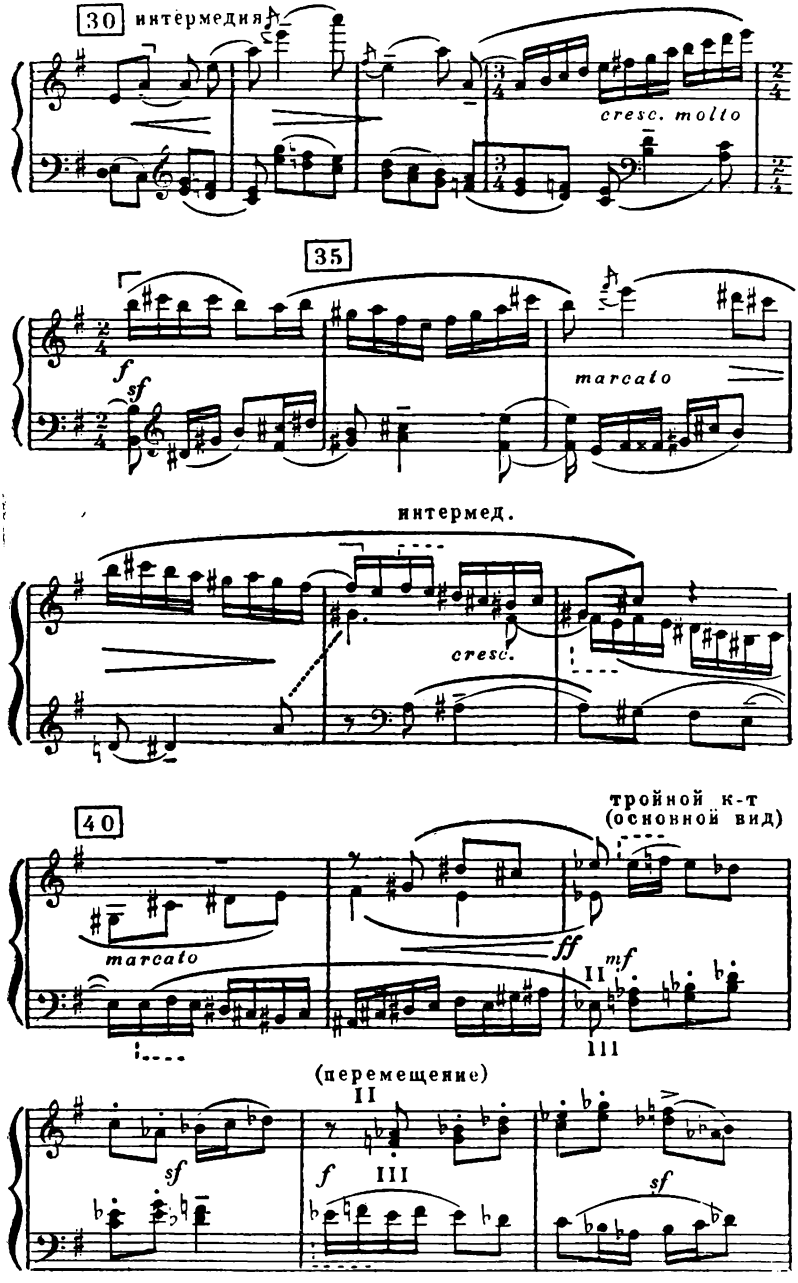
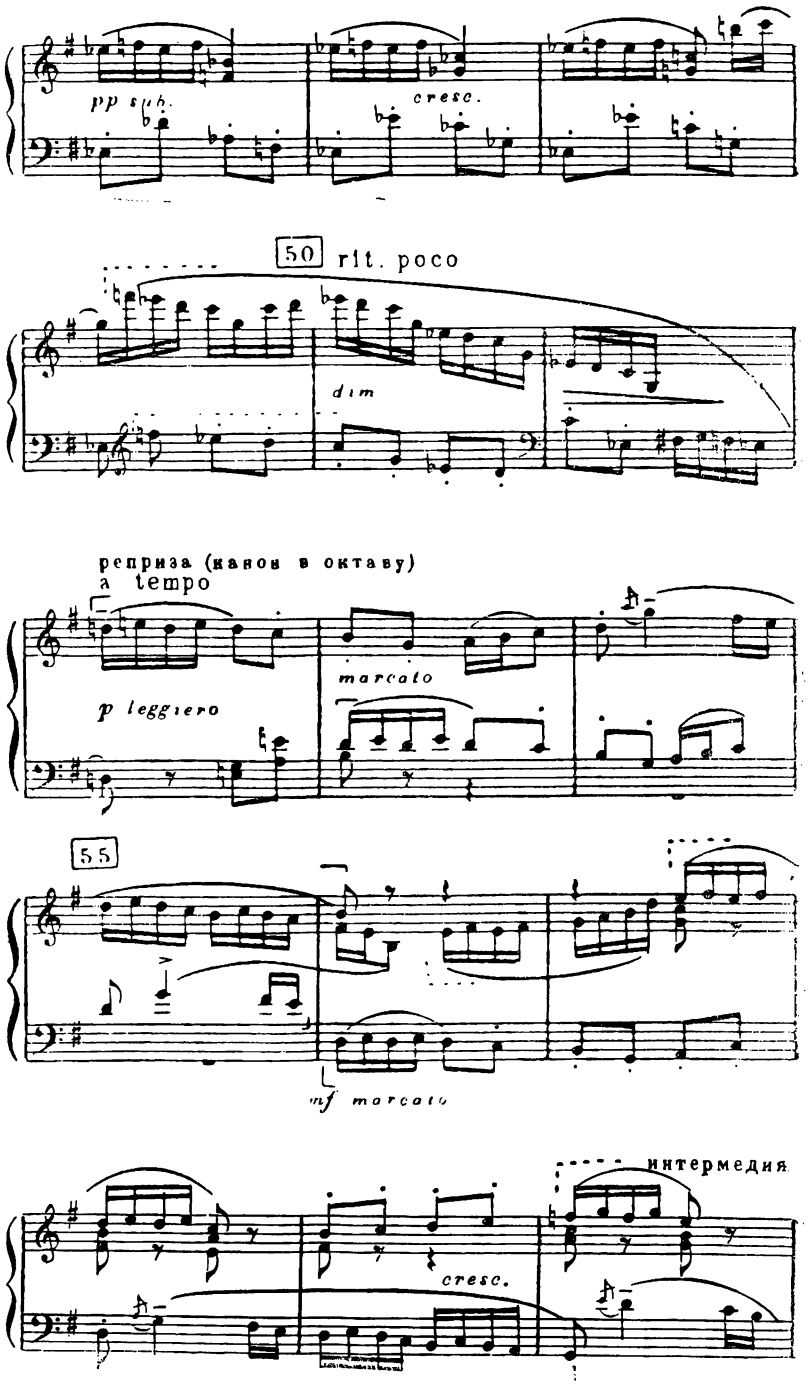
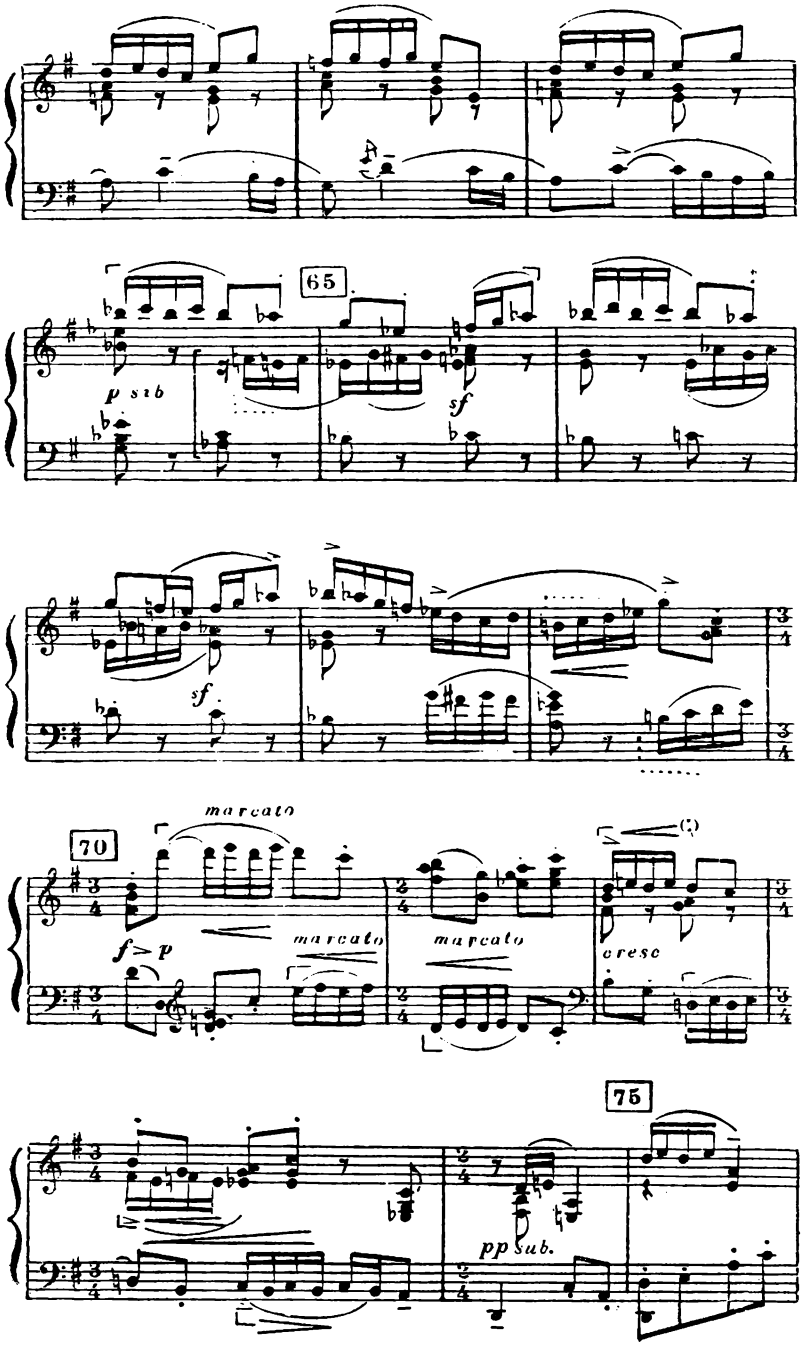
Чаще всего (наиболее запоминающиеся фигуры) появляются первые две пары повторяющихся звуков, в быстром чередовании которых эта фраза воспринимается в виде короткого мордента и легко фиксируется в памяти слушателя. С этой отдельной фразы вступительного двутакта начинается скерцо, и этой же фразой, летуче устремляющейся ввысь, «на

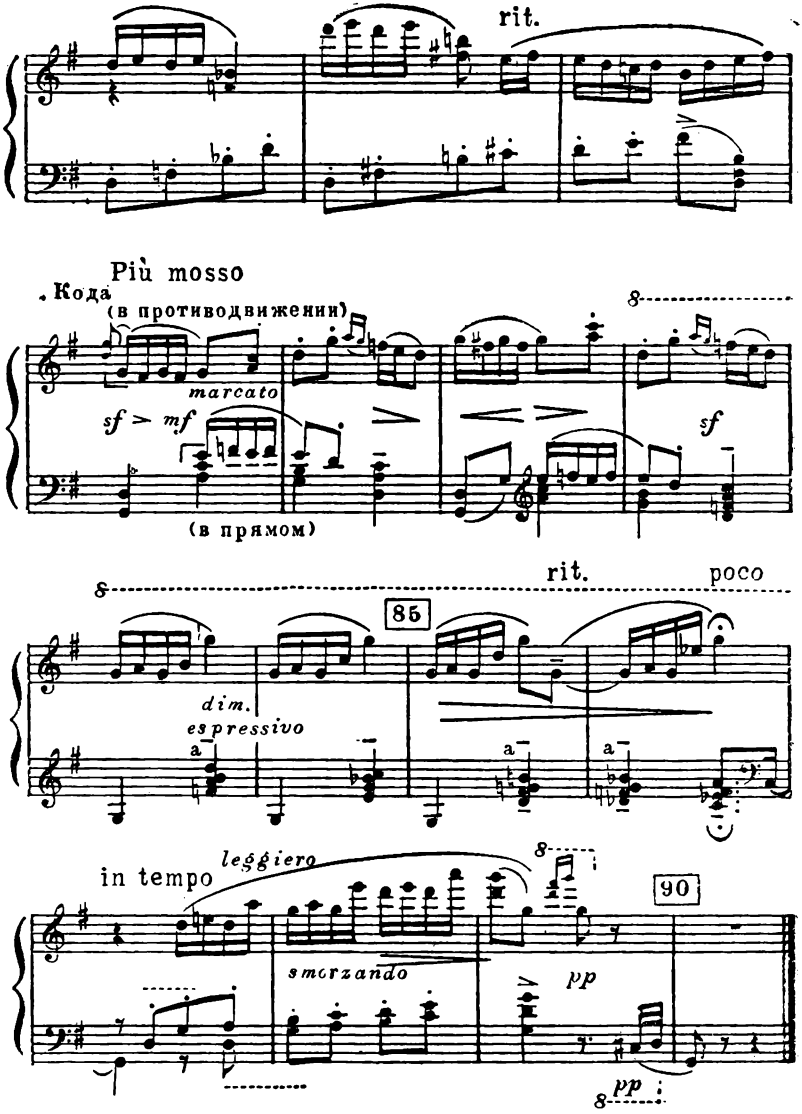
нет», заканчивается пьеса. Отдельные моменты второй половины темы можно видеть в интермедии в 30-м такте (скачок с доминанты на тонику), и дальше, в трех четвертях,— гаммообразную часть темы в ее противодвижении; то же — в 49 и 50-м тактах (с имитацией в увеличении в нижнем голосе); как и во многих других случаях, фуга вся соткана из отдельных компонентов темы (что и отмечается пунктиром в сопутствующем анализе фуги).

Фуга эта — трехголосная, изредка выходящая из норм трехголосия ввиду своей специфически фортепианной фактуры.

Сама тема в своем скерцозно-капризном полете моментами видоизменяется, варьируется (23-й такт — в басу, 34 и 35-й такты — в верхнем голосе и др.), что можно связать с народно-песенной вариантностью.

Материал противосложений и интермедий свободен, но в основе построен на интонациях обеих половин темы, о чем уже говорилось выше и что придает цельность и компактность всему произведению.

Выписываем скерцо с попутным графическим анализом полностью.


15
mf marcato
интермедия
20
Средняя часть
sf > p
marcato
25
кодетта
marcato

30
интермедия
cresc. molto
35
f
sf
marcato
интермед.
cresc.
40
тройной к-т
(основной вид)
marcato
ff
mf
II
III
(перемещение)
II
sf
f
III
sf

pp sub.
cresc.
50
rit. poco
dim
реприза (канон в октаву)
a tempo
p leggiero
marcato
55
mf marcato
интермедия
cresc.

65
p sub
sf
sf
70
marcato
f > p
marcato
marcato
marcato
cresc
75
pp sub.



В. ЗОЛОТАРЕВ. ТРИО ДЛЯ СКРИПКИ, АЛЬТА (ИЛИ ВИОЛОНЧЕЛИ) И ФОРТЕПИАНО, соч. 28

Несколько предварительных замечаний к анализу.

Рассматриваемое фугато взято из второй части трио, написанного еще в 1905 году под непосредственным впечатлением тех памятных событий. Эти события застали автора в глухой деревне Украины, где и писалось трио. В двух крайних частях трио — I и IV (финал) — непосредственно отразилась напряженность грозных дней. В средних же двух

контрастирующих частях — скерцо и Largo — даны иные образы; в первой — мирная сельская картинка, род деревенской эклоги, а во второй — как бы траурное шествие в память павших героев.

Фугато вошло в скерцо в качестве его trio. Темой взята народная песня, записанная автором много раньше также на Украине, в деревне. Этих записей было много, и почти все они без текста, лишь одни мелодии, так как в звучании песни и з д а л и текст ее терялся.

Точно так же трактуется песня и здесь. Она возникает где-то вдали и по мере приближения ширится, звучит все более и более мощно и затем, удаляясь и затихая, тает вдали.

К этому не лишне будет добавить еще и то, что эта небольшая музыкальная картинка (написанная «по Бородину») была задумана как т е м а с в а р и а ц и я м и. Так вышло на самом деле.

О фуге автор в ту пору и не помышлял вовсе, и только теперь, спустя полстолетия по написании музыки, настроенный, так сказать, на «фугейный лад», автор вдруг обнаружил здесь наличие несомненных признаков свободного фугато, в котором совершенно непроизвольно написалось это произведение.

Надуманного тут ничего нет, и форма фугато вылилась «сама собой». Таким образом, к серии фуг-сонат, фуг-скерцо, фуг-былин и прочих можно добавить еще новую их разновидность — фугу в вариационном складе, или вариации фугированного вида.

Из выписываемого примера можно видеть тот чисто и н с т р у м е н т а л ь н ы й характер, в котором представлен этот отрывок (в особенности это замечание касается скрипичной партии).

Фугато — октавное, причем все вступающие голоса в различных регистрах т о ч н о повторяют тему-песню, сохраняя и ее ладотональность, как это свойственно вариациям на неизменно звучащую тему.

Изменение тональности в конце вариаций (после цифры $\boxed{\overline{54}}$) сдвигом на секунду вниз (*h*—*a*) входит в специфику фригийского минора, столь свойственного народным песням, — *h-moll* с нотой *c* (замечание проф. С. Евсеева), — так же как миксолидийский лад свойствен мажорным разновидностям народных песен.

Проведение темы-песни в *a* дается скрипке; оно рисует исчезновение постепенно удаляющейся песни. Исполняется это приемом флажолета, что отлично сочетается с «качающимся» ритмом триолей выдержанного звука *e* (порученного альту) и арпеджированными аккордами фортепиано в натуральном *a-moll*.

Вариационно-полифонической (а частично и темброво-колористической) обработке подвергаются здесь лишь сопровождающие голоса, преимущественно фортепиано; вообще же для развития имеют значение интермедии на собственном материале. Сам же прием варьирования сопровождения при н е и з м е н н о й мелодии связан с практикой русской музыки (вариации «глинкинского типа»):

47 Lento ad libitum

Piano solo

ppp una corda

V-no

кодетта

ppp

p

legato

Andante

8

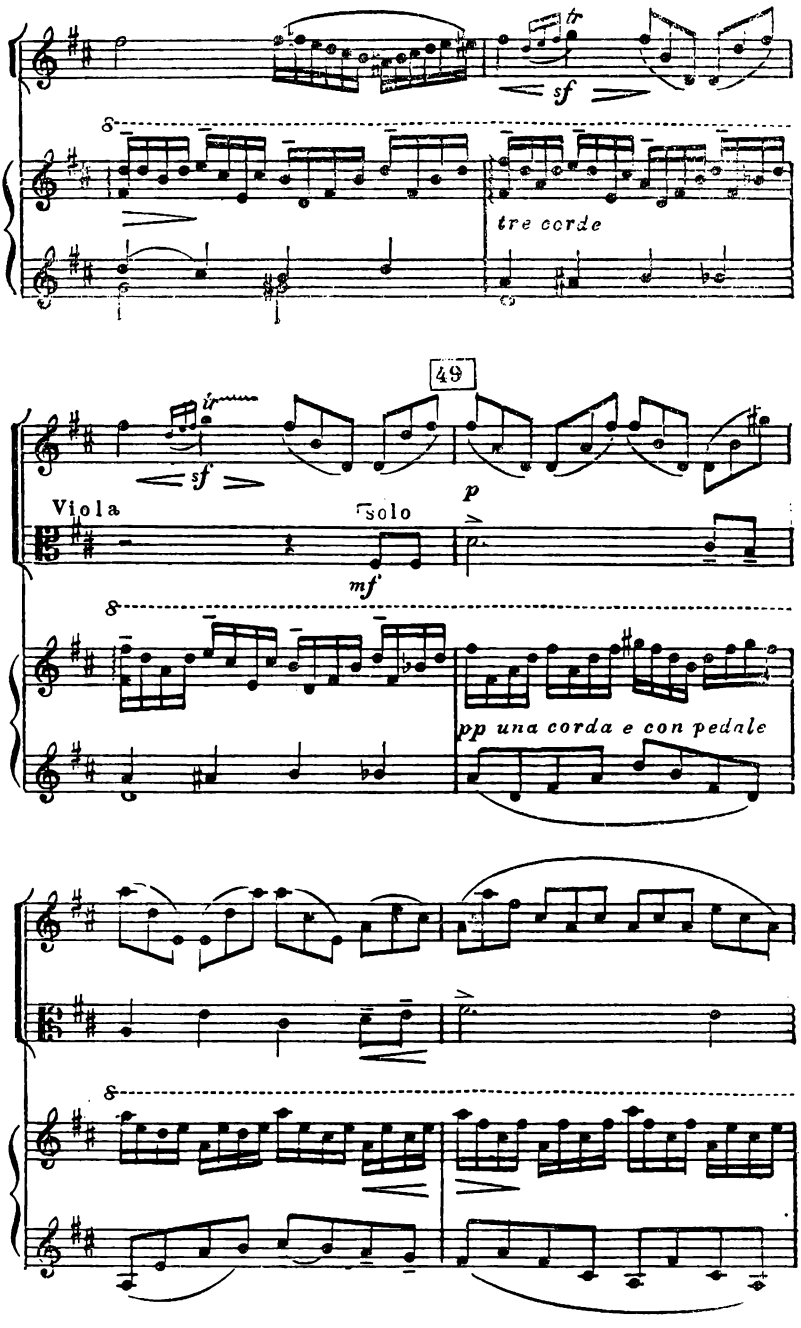
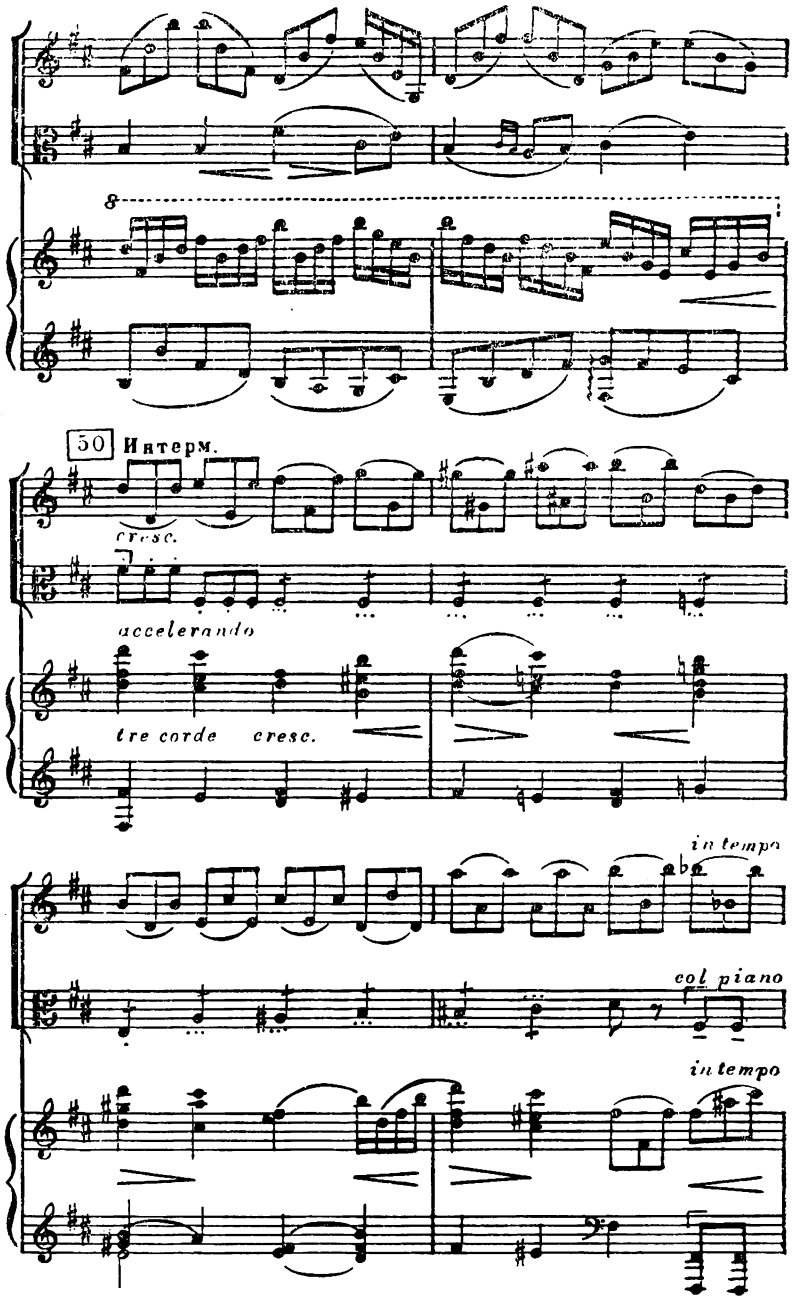
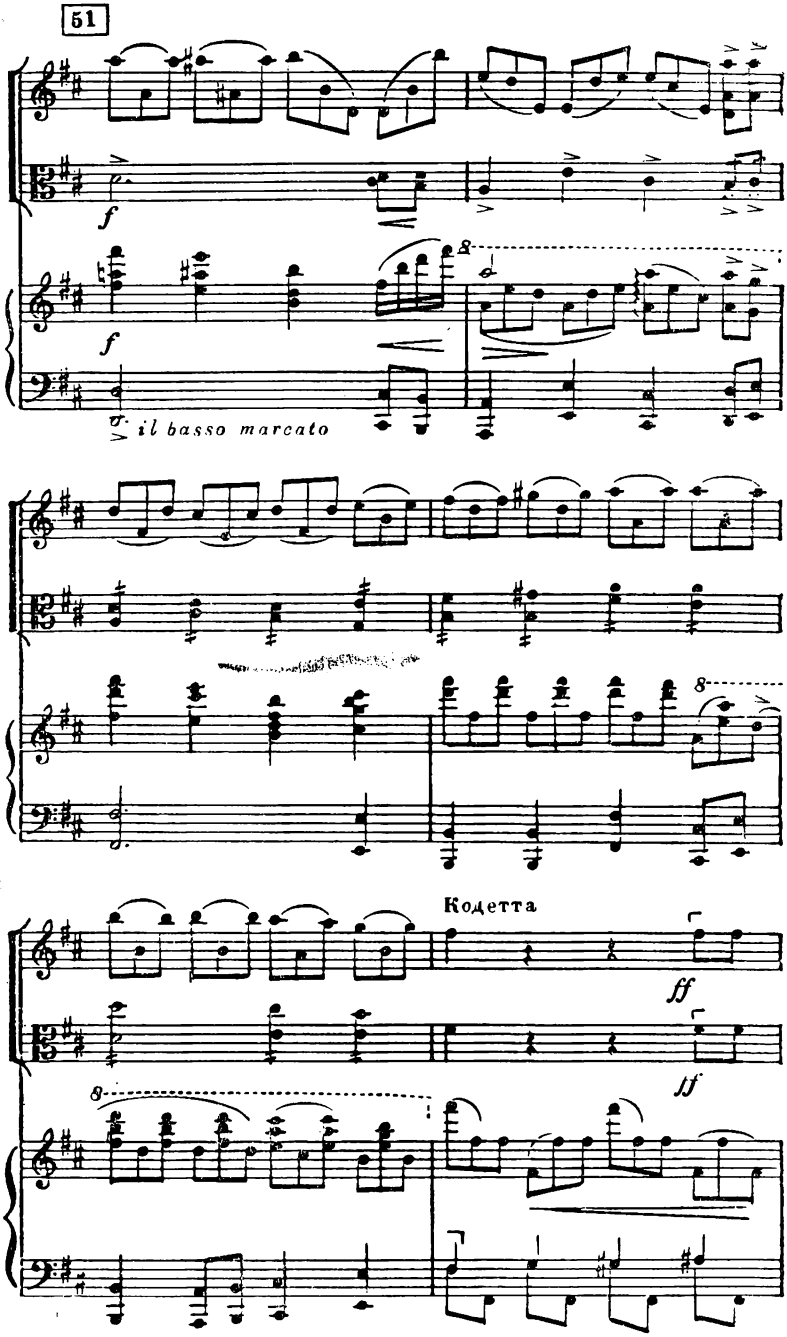
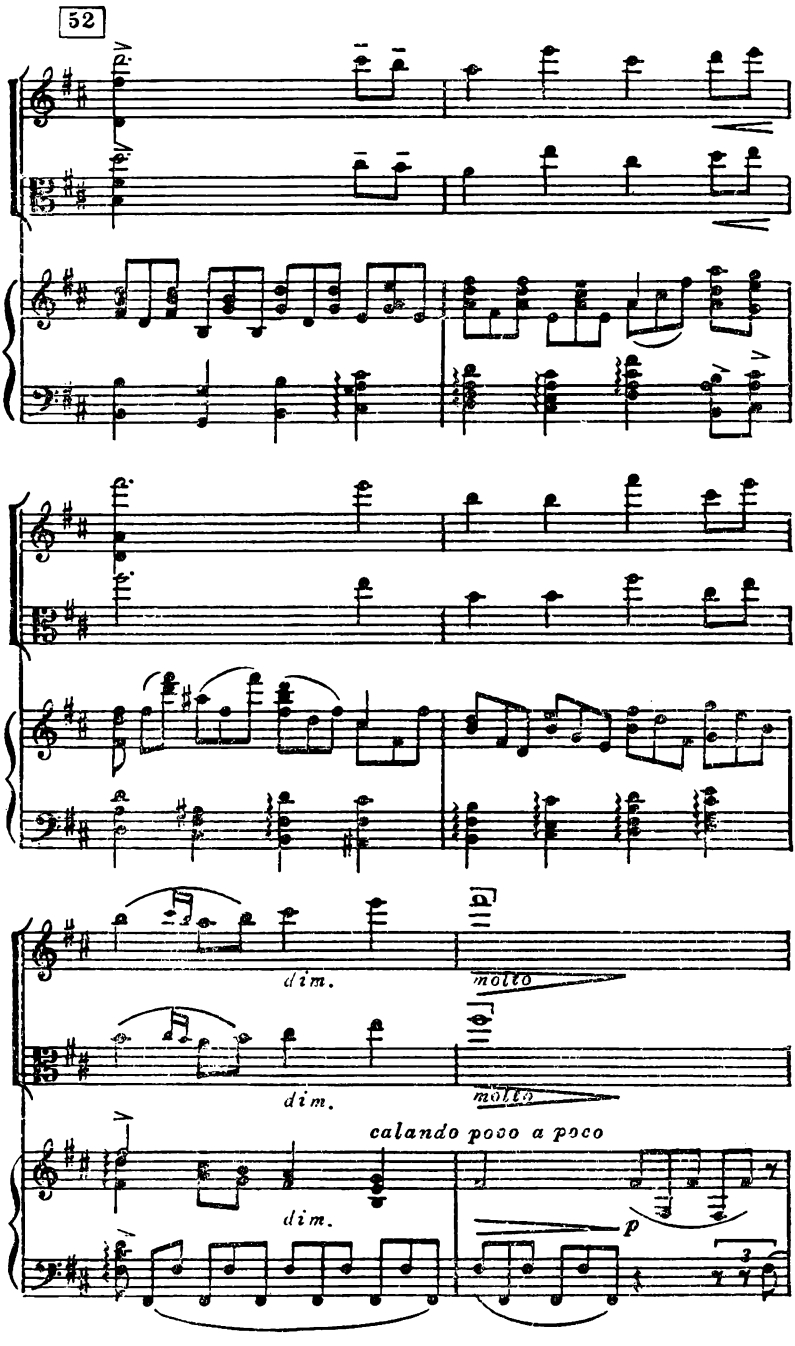
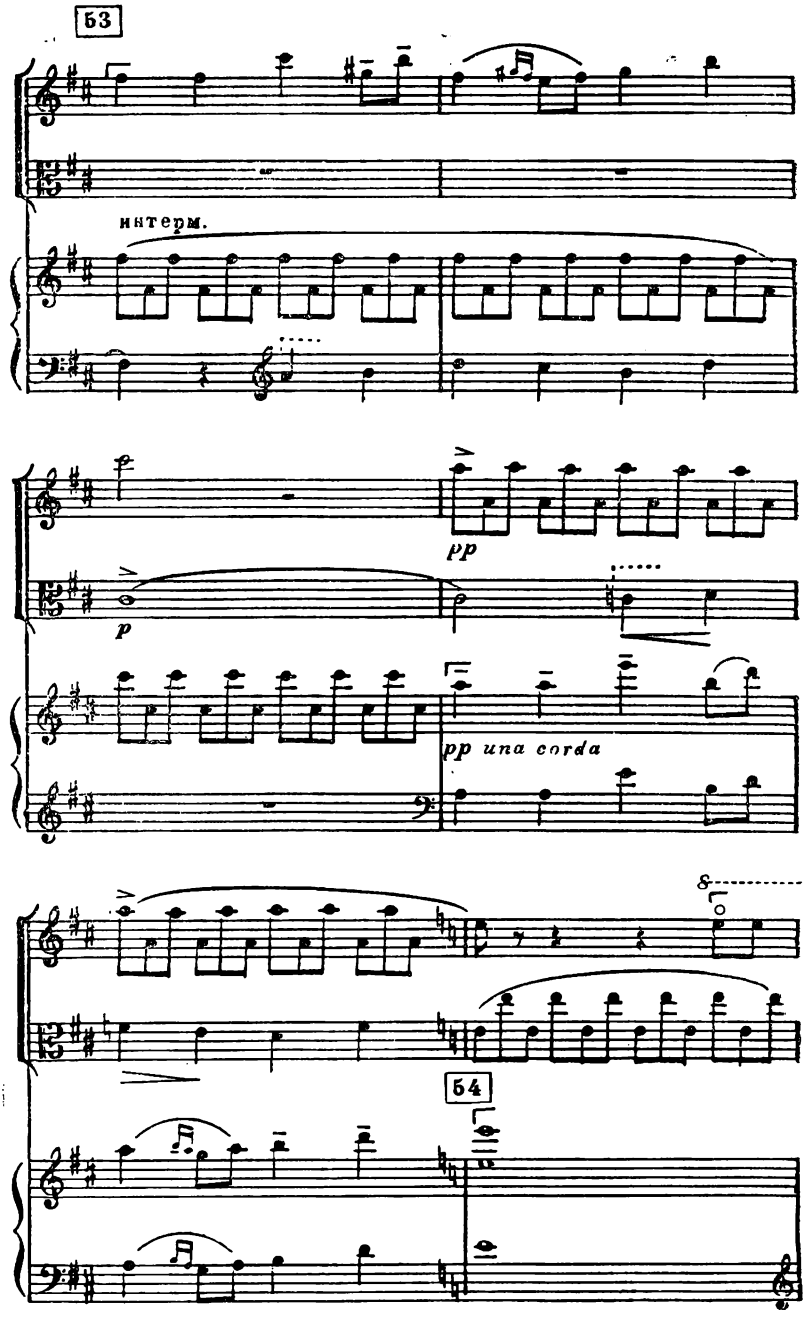
8

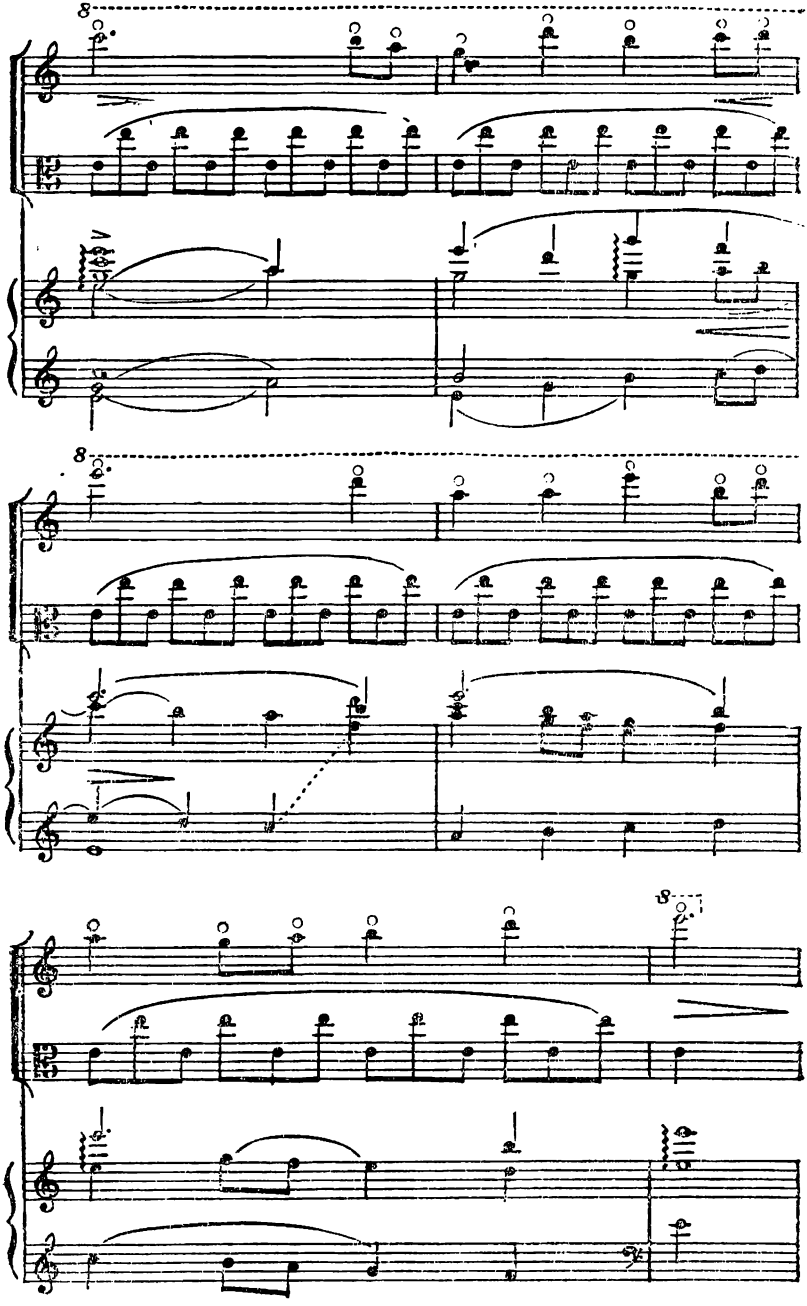
Интерм.

48 Un poco più mosso

8

p

cresc.

tr
sf
tre corde
49
tr
sf
p
Viola
solo
mf
pp una corda e con pedale

8
50
Интерм.
cresc.
accelerando
tre corde cresc.
in tempo
col piano
in tempo

51
f
f
8
il basso marcato
8
Кодетта
ff
ff
8

52
dim.
molto
dim.
molto
calando poco a poco
dim.
p

53
интерм.
pp
p
pp una corda
54

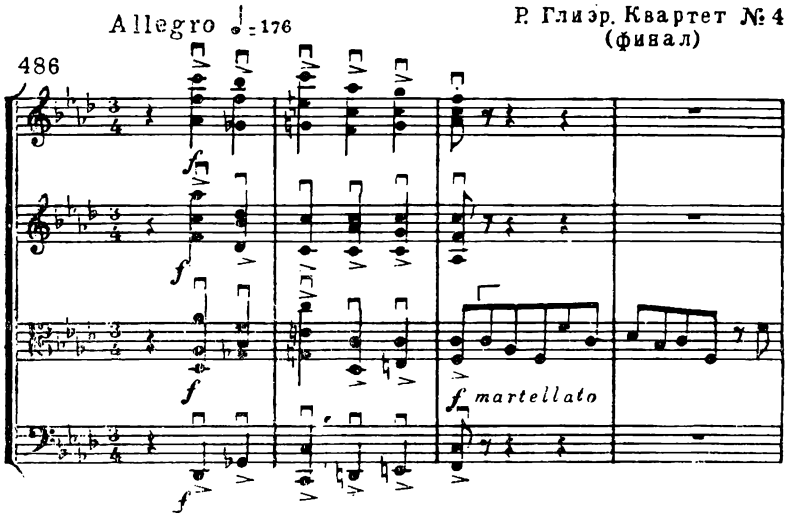
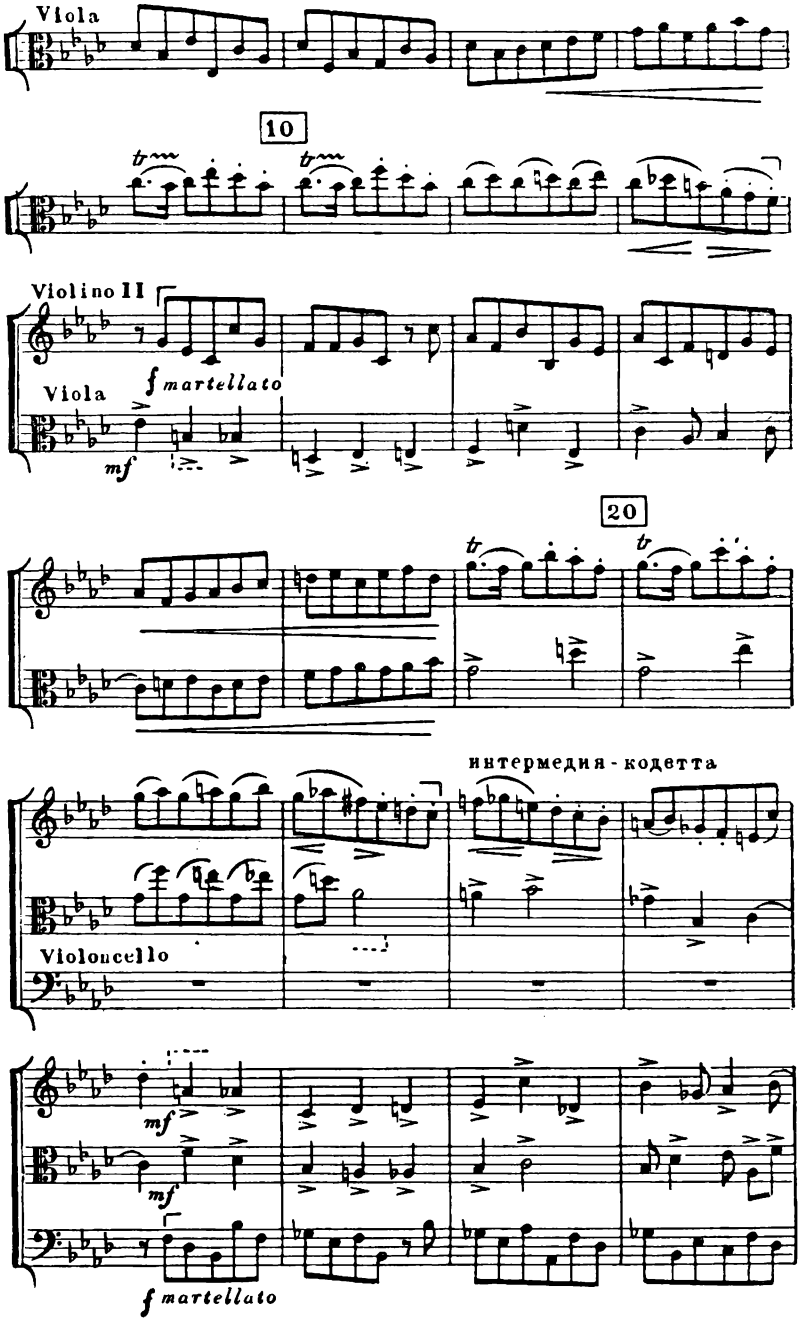


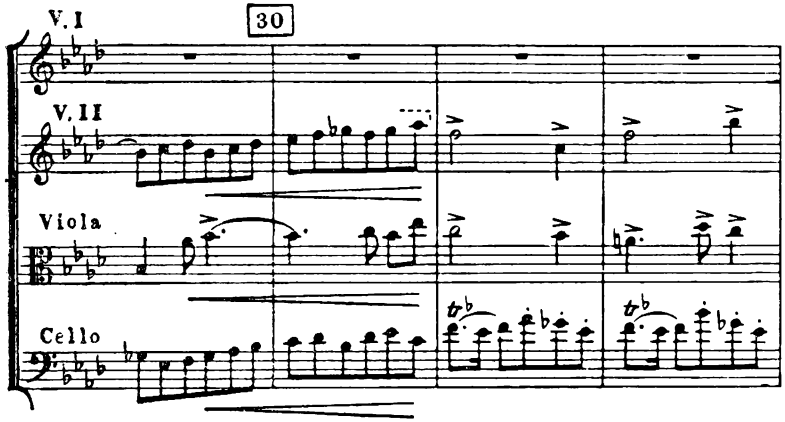
* * *

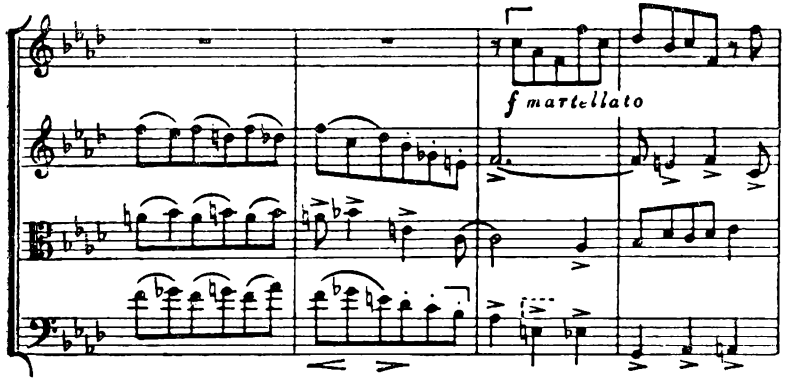
Трактовка фуги в квартетах Р. Глиэра и Е. Голубева далеко выходит из обычных рамок применения фуги в симфонических и камерных произведениях, когда она (фуга) проходит лишь в виде фугато, носящего чисто эпизодический, вспомогательный характер. И если в произведениях классиков как западной, так и нашей отечественной музыки намечалась тенденция к расширению или обогащению полифонии фуги приемами чисто гомофонического письма, то, идя дальше в этом направлении, как Р. Глиэр, так и Е. Голубев делают изложение самого сонатного *Allegro* в форме фуги, полностью сливая эти два жанра.

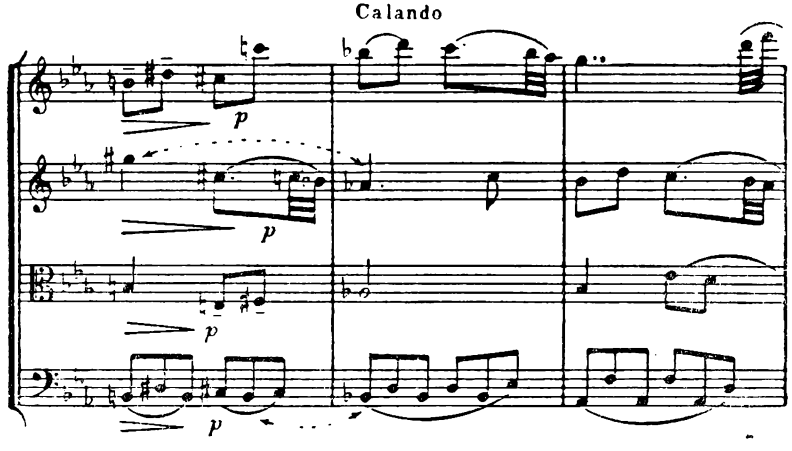
Так, например, Р. Глиэр в квартете № 4 *f-moll* ор. 83 (изд. Музгиза, 1946 г.) экспозицию финала делает в виде четырехголосной фуги, которую мы и выписываем. Появлению темы предпосылается двутакт, представляющий вычленение мотива главной темы из первой части квартета, исполняемый акцентированными аккордами всего состава квартета. В дальнейшем этот двутакт включается в развитие фуги, каждый раз неизменно повторяясь в различных тональностях.

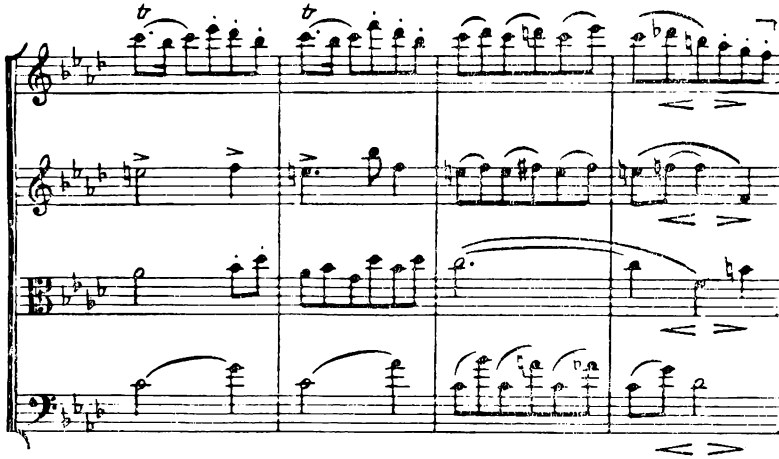
Тема фуги — самостоятельная, представляет из себя десятитактовый модулирующий период, второе предложение которого (последние 4 такта) контрастирует первому. Противосложение удержано на всем протяжении темы (не всегда точно). Тема вначале идет в тонике *f-moll*, второе проведение — в *D*, третье — в *S* и четвертое, замыкающее, снова в тонике *f-moll* — интересная и, безусловно, логичная деталь этой экспозиции:

V

Viola
10
Violino II
Viola
f martellato
mf
20
интермедия - кодетта
Violoncello
mf
mf
f martellato

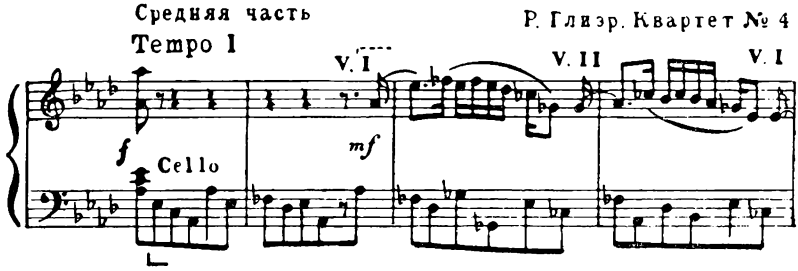

V. I
30
V. II
Viola
Cello

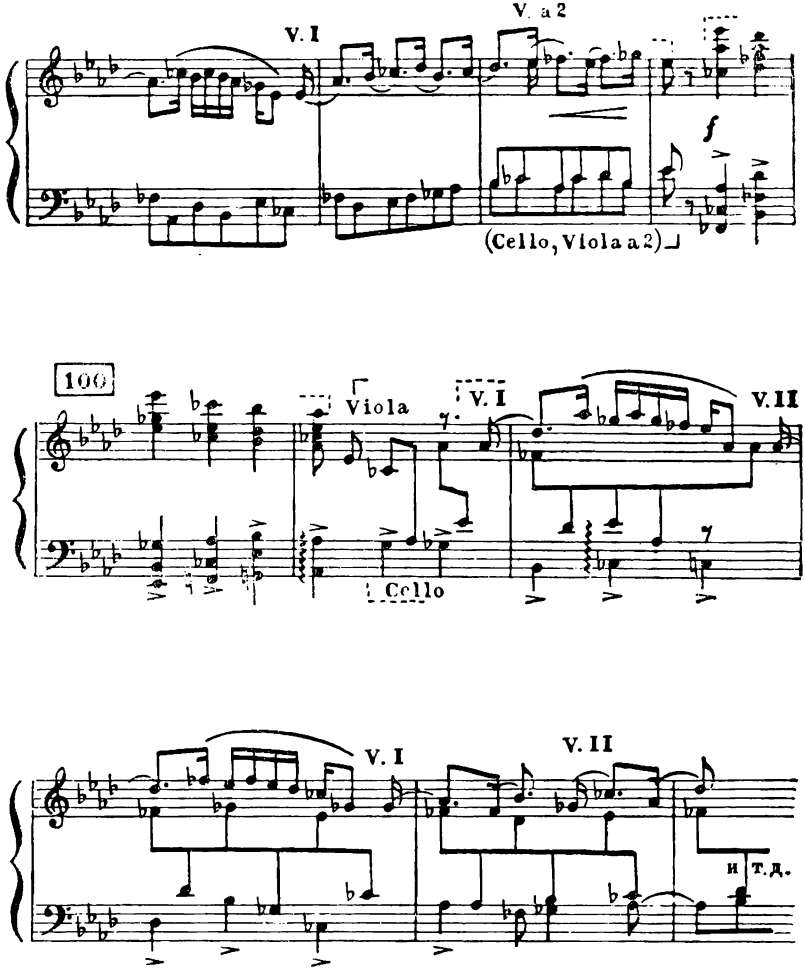

f martellato

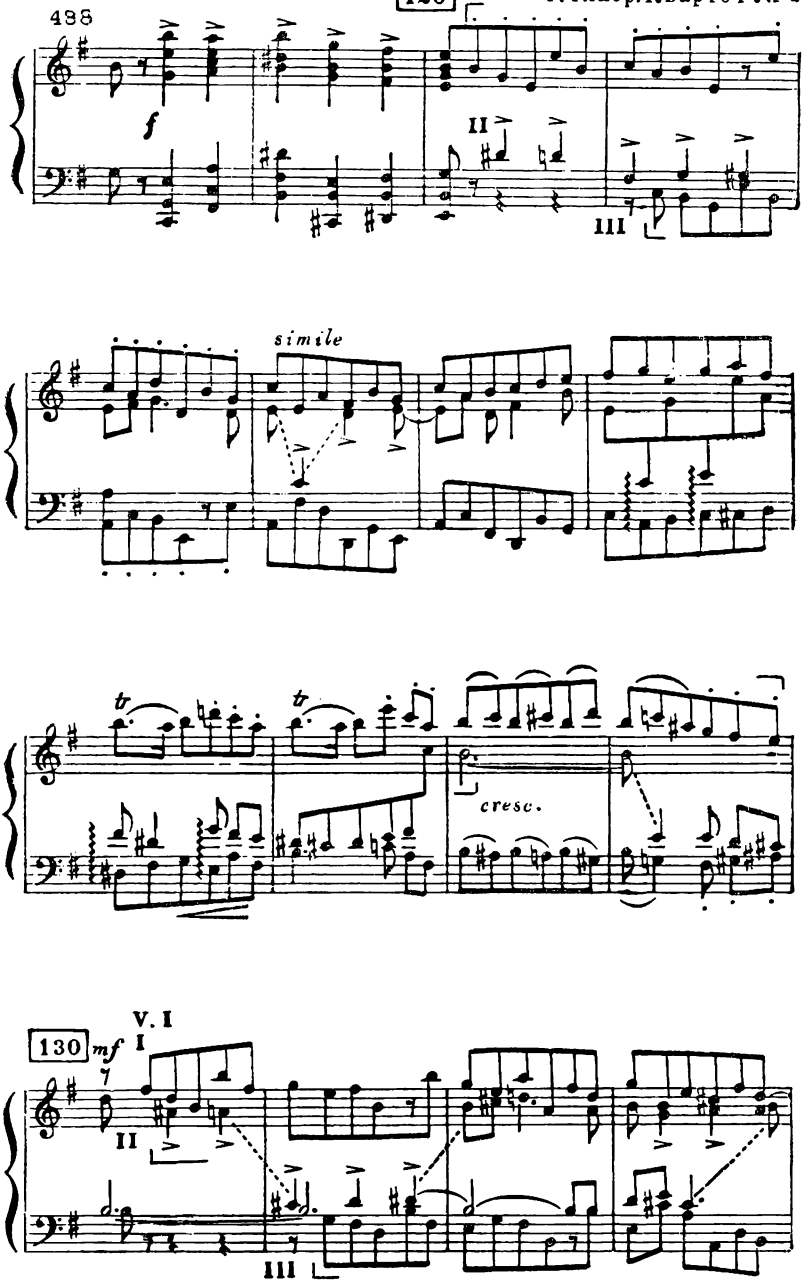
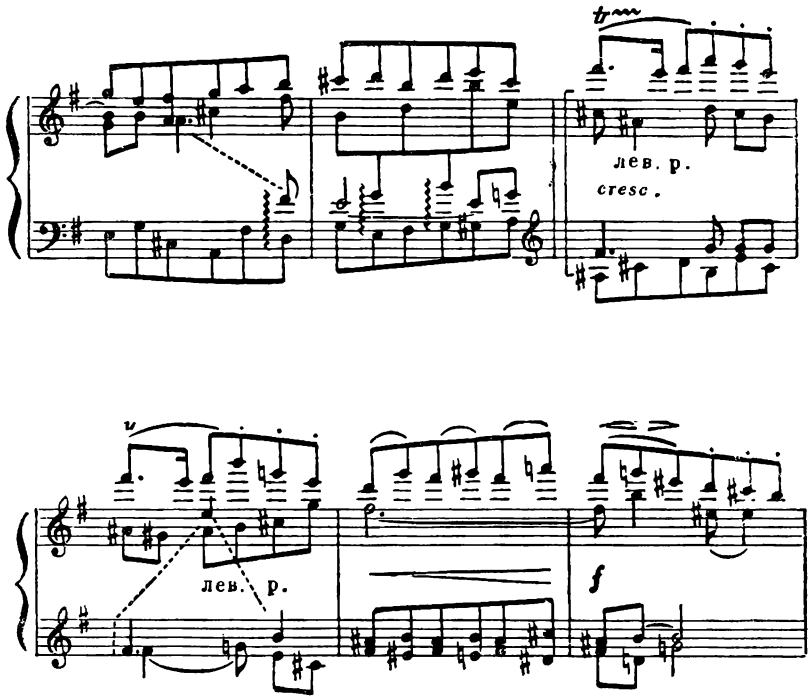

Calando
p
p
p
p



В последующей средней части фуги (или разработке сонатной формы — тут эти понятия, в сущности, совпадают — см. 94-й такт) тема вступает в басу (в тональности *As-dur*), а в сопрано в качестве второго удержанного противосложения фигурирует главная тема из первой части квартета (см. начало квартета), взятая в уменьшении. Ответ в одноименном миноре появляется у альта, в то время как у баса проводится первое удержанное противосложение, а у скрипок продолжается второе удержанное противосложение, но в горизонтально-подвижном контрапункте, то есть со сдвигом на один такт. Второе появление темы (у альта) начинается с повторения того двутакта, который выполняет здесь функцию каданса (в тональности *as-moll*) и который, как было сказано, имеет вообще большое музыкально-смысловое и тематическое значение. Пример выписывается в виде клавира:





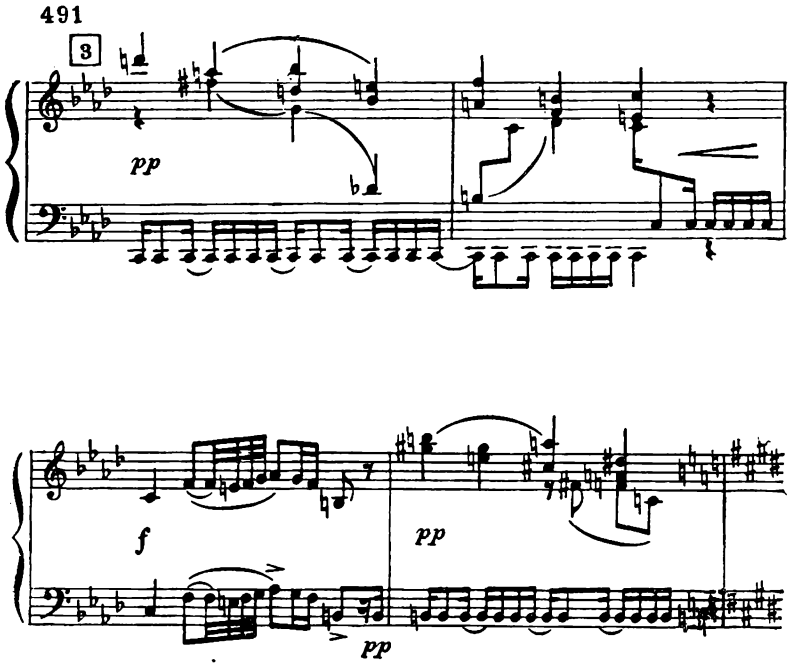
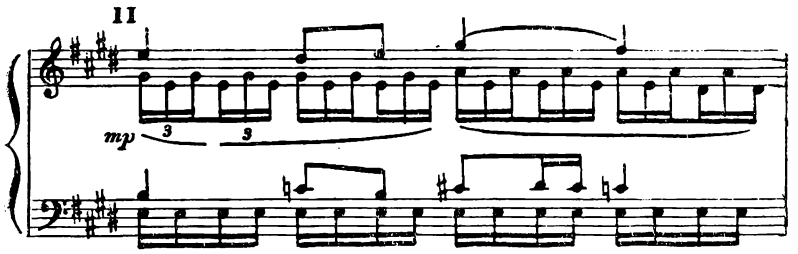
Далее, с цифры 120, после очередной фигуры каданса в тональности *e*, с темой вступает вторая скрипка; при этом звучащий в альту мотив удержанного противосложения трактуется здесь скорее в качестве второй темы, точно так же как и виолончель, вступающая во 2-м такте (после 120) с имитацией на вычлененные интонации главной темы, приобретает иное значение, поскольку оба эти контрапункта (или темы) в последующем изложении точно повторяются в совместном проведении с главной темой (в тональности *h-moll*):

486
f
II
III
simile
tr
tr
cresc.
130
mf
V. I
I
II
III

С цифры |140| идет уже обычная полифоническая разработка материала в более типичных приемах и рамках сонатного *Allegro*.

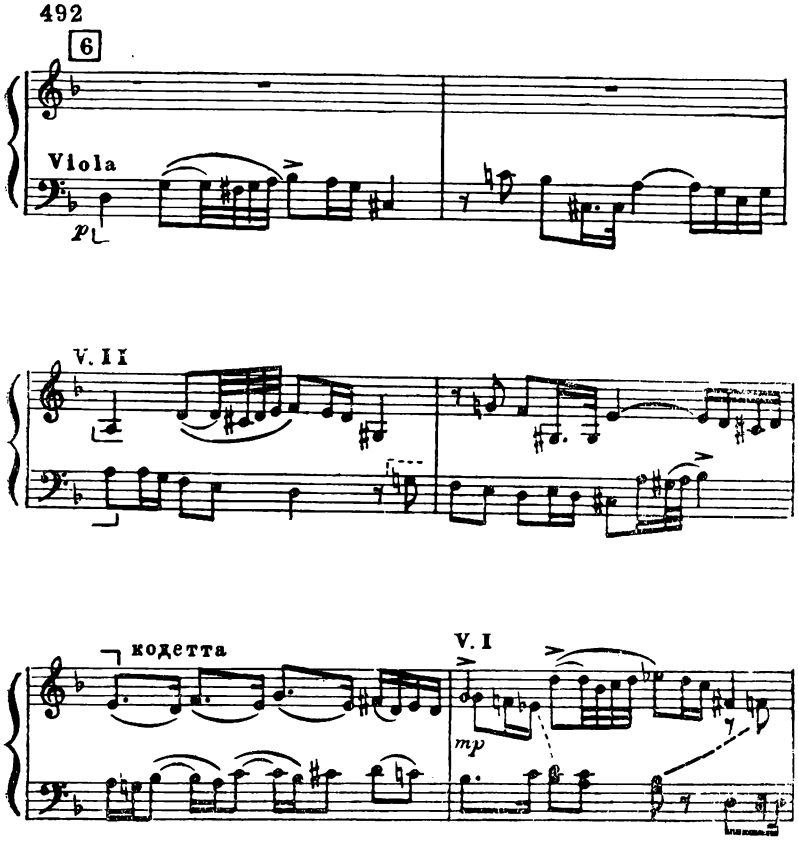
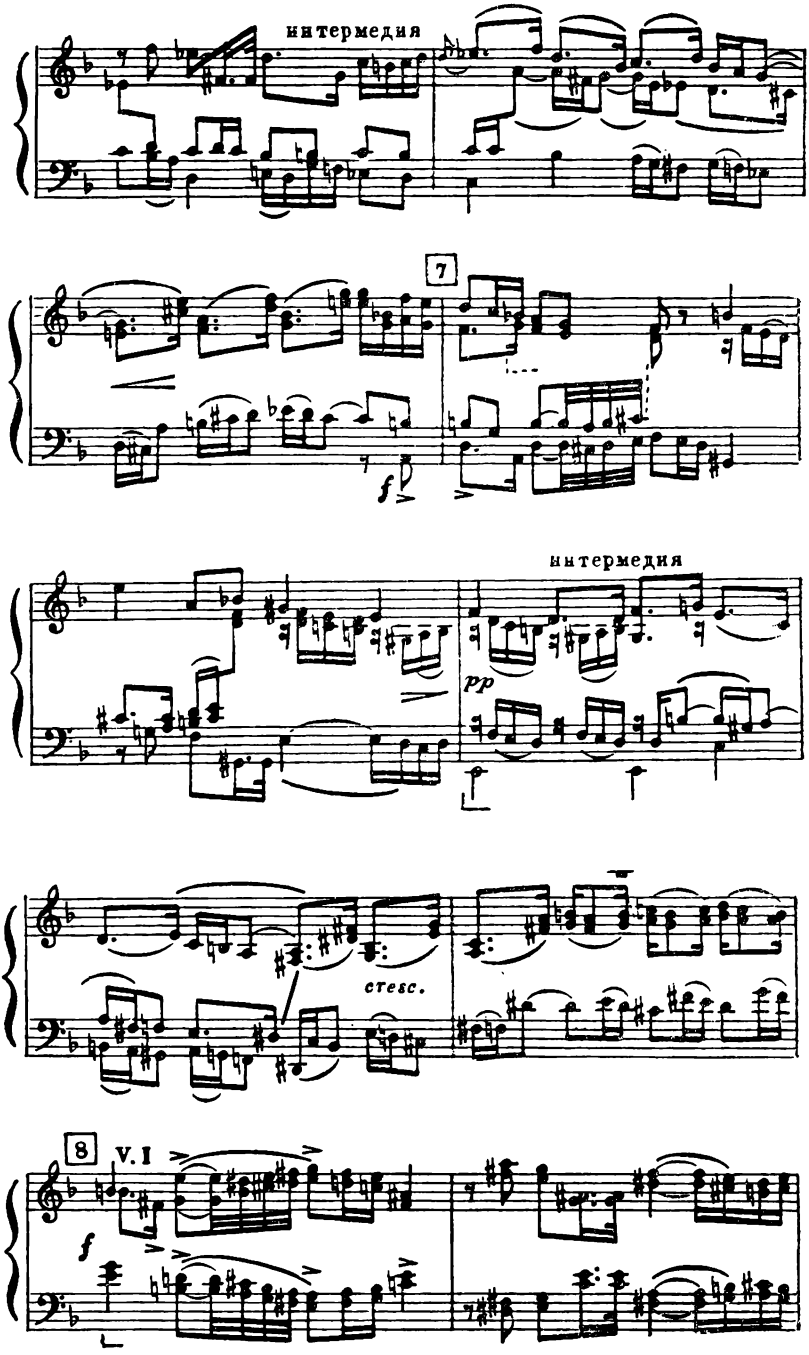
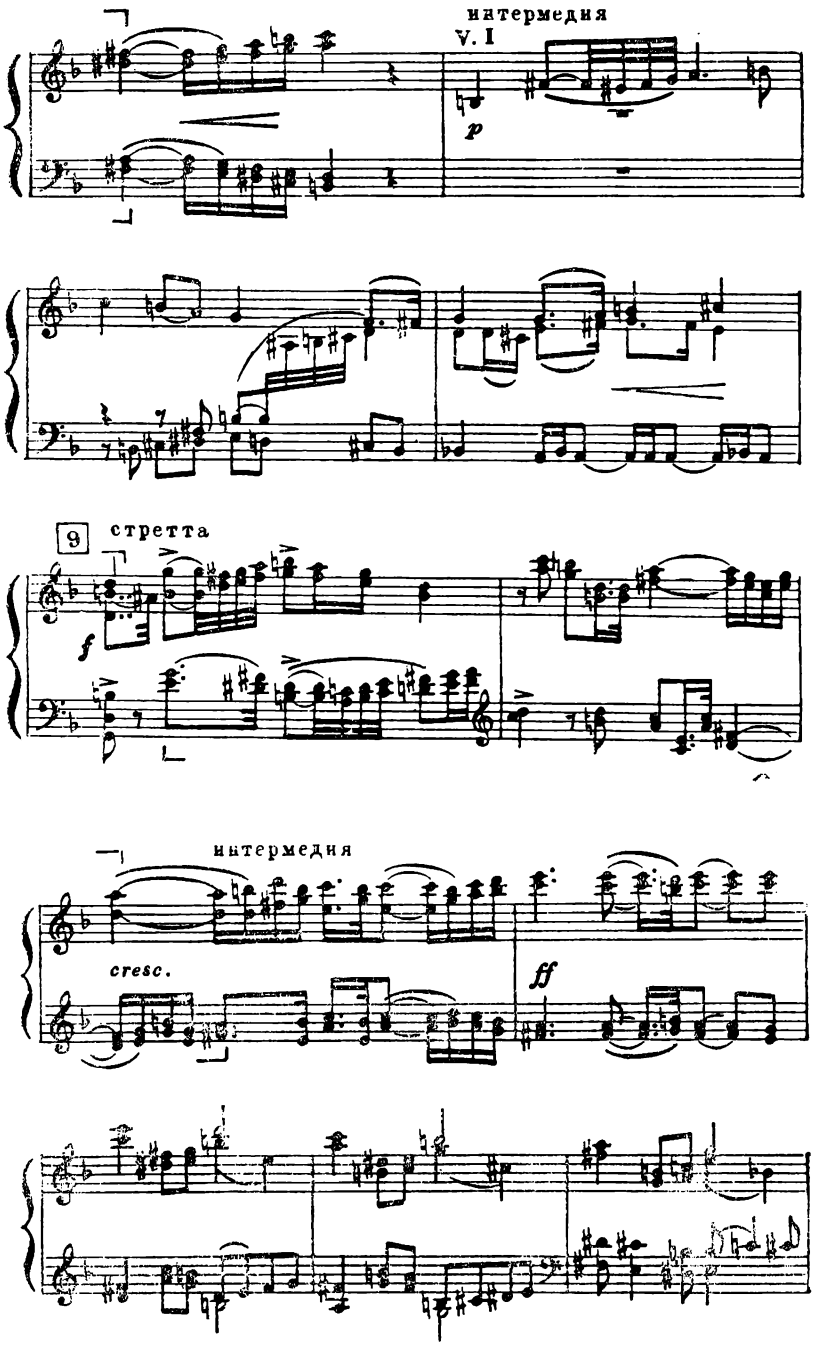
Но этим, однако, композитор не ограничивается, и в заключительной части (см. 2-й такт после |200| — *Poco pesante*) делается еще одно проведение второй темы последовательно во всех четырех голосах, и еще дальше, в 346-м такте (*Piú animato*), на органном пункте доминанты главной тональности, проводится первая тема стреттно дважды в трех голосах (появляясь вторично уже в другой тональности субдоминантового значения в 351-м такте). В следующих затем непрерывных полифонических комбинациях свободной, но выразительной обработки заканчивается этот мáстерский квартет. Нет сомнения, что в таком совершенном квартетном и полифоническом письме мы должны видеть, помимо выдающегося мастерства композитора, и прогрессивные традиции превосходной школы С. Танеева.

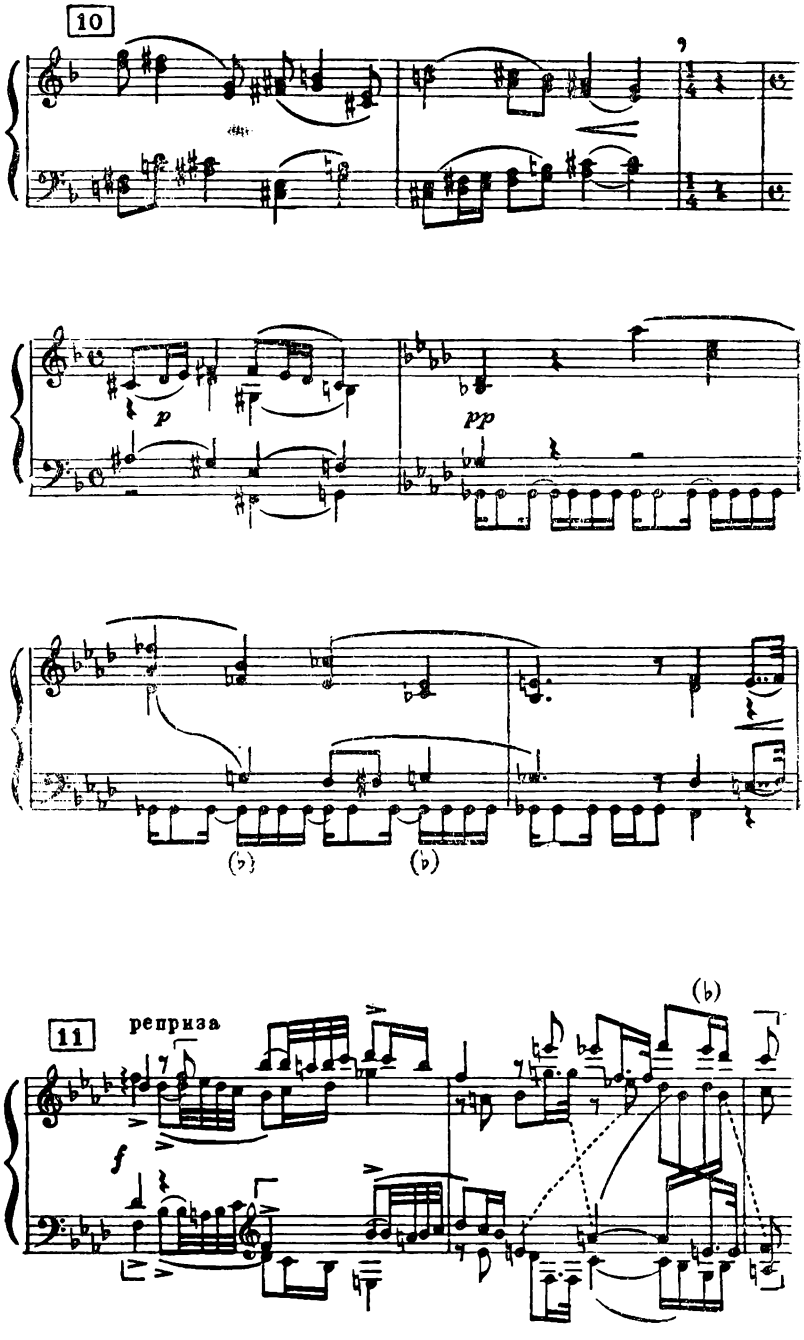
Е. ГОЛУБЕВ. КВАРТЕТ № 2, соч. 31

Квартет Е. Голубева по структуре значительно отличается от разобранного выше квартета Р. Глиэра. Способ модуляций посредством энгармонизма здесь встречается чаще (что вовсе не плохо), свободная трактовка формы фуги и такое же голосоведение, несомненно, облегчают применение сложного контрапункта. Изложение и развитие материала характерно своей лаконичностью.

Связующая партия играет в квартете немаловажную роль, появляясь не только перед изложением второй темы, но также и перед средней частью. Построена она на органном пункте (в первом своем появлении — на органном пункте доминанты главной тональности), при этом верхние три голоса ритмически проводятся как бы в свободной имитации (3).

Повторенная затем первая тема завершается скачком на *DD — h* в басу, который переосмысливается и рассматривается далее уже как доминанта *E-dur,* в тональности которой и проводится вторая, побочная тема:



Выписываем фугато полностью в виде клавира. Пунктиром отмечены удержанное противосложение и имитации:

интермедия
7
f
интермедия
pp
стесс.
8
V. I
f

интермедия
V. I
p
9
стретта
f
интермедия
cresc.
ff


10
9
p
pp
(♭)
(♭)
11
реприза
(♭)
f

Свободную трактовку фугато можно считать здесь довольно закономерной, поскольку это фугато является одновременно и средней частью всего квартета, неся на себе также функцию тематической разработки сонатного *Allegro*. Именно в этом заключается достоинство и особенность разбираемого фугато.

В. ЗОЛОТАРЕВ. СТРУННЫЙ КВАРТЕТ № 6 НА РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ

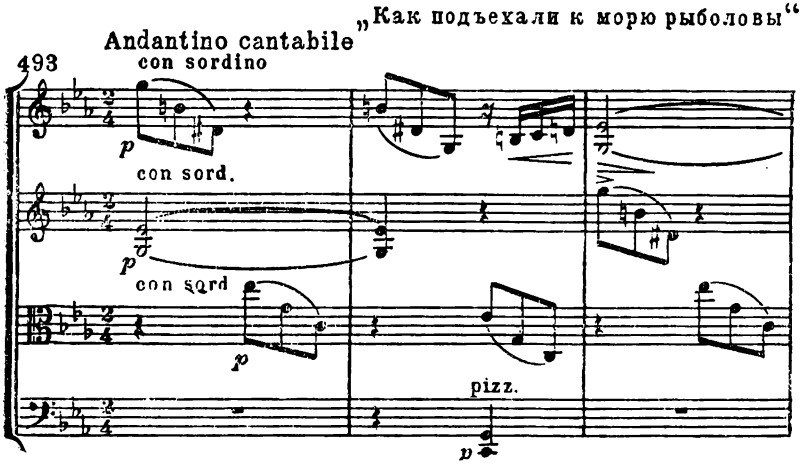
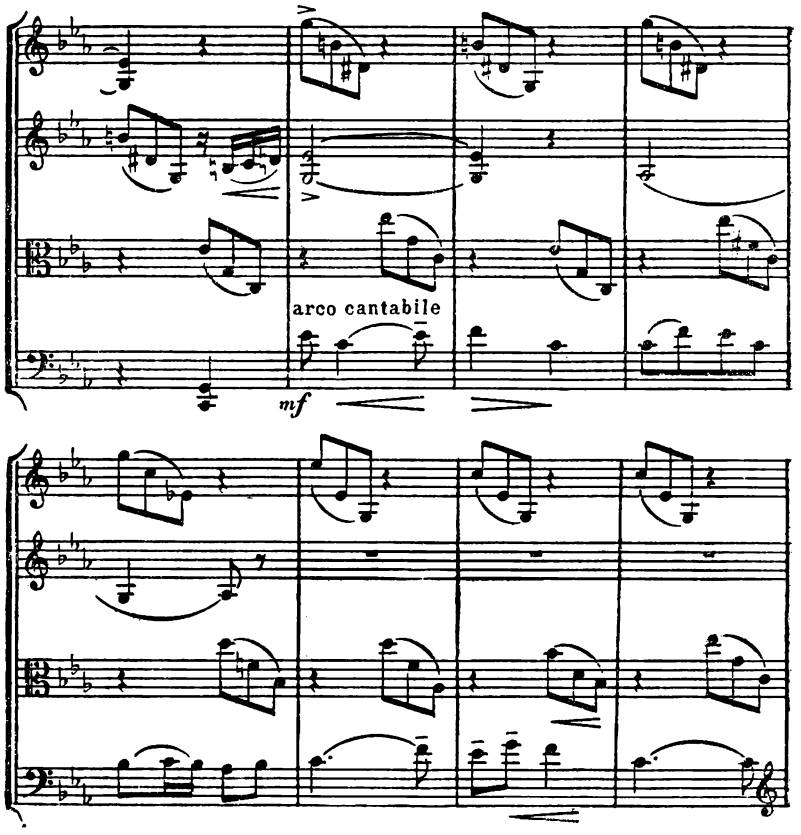
Рассматриваемый шестой струнный квартет был написан в военные 1942—1943 годы. Мелодическим материалом квартета послужили русские народные песни. Их всего восемь.

Первая часть — Andantino cantabile (*C-dur*) — написана в трехчастной форме. Она выдержана в спокойных, мягких лирических тонах и носит характер вступления к дальнейшим частям цикла.

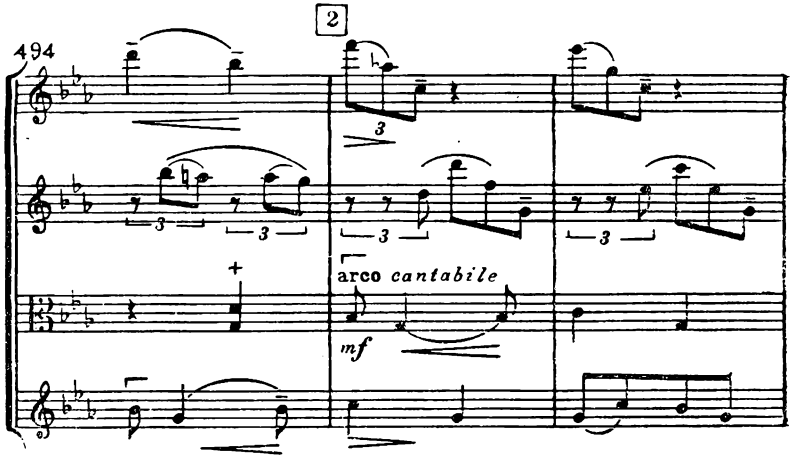
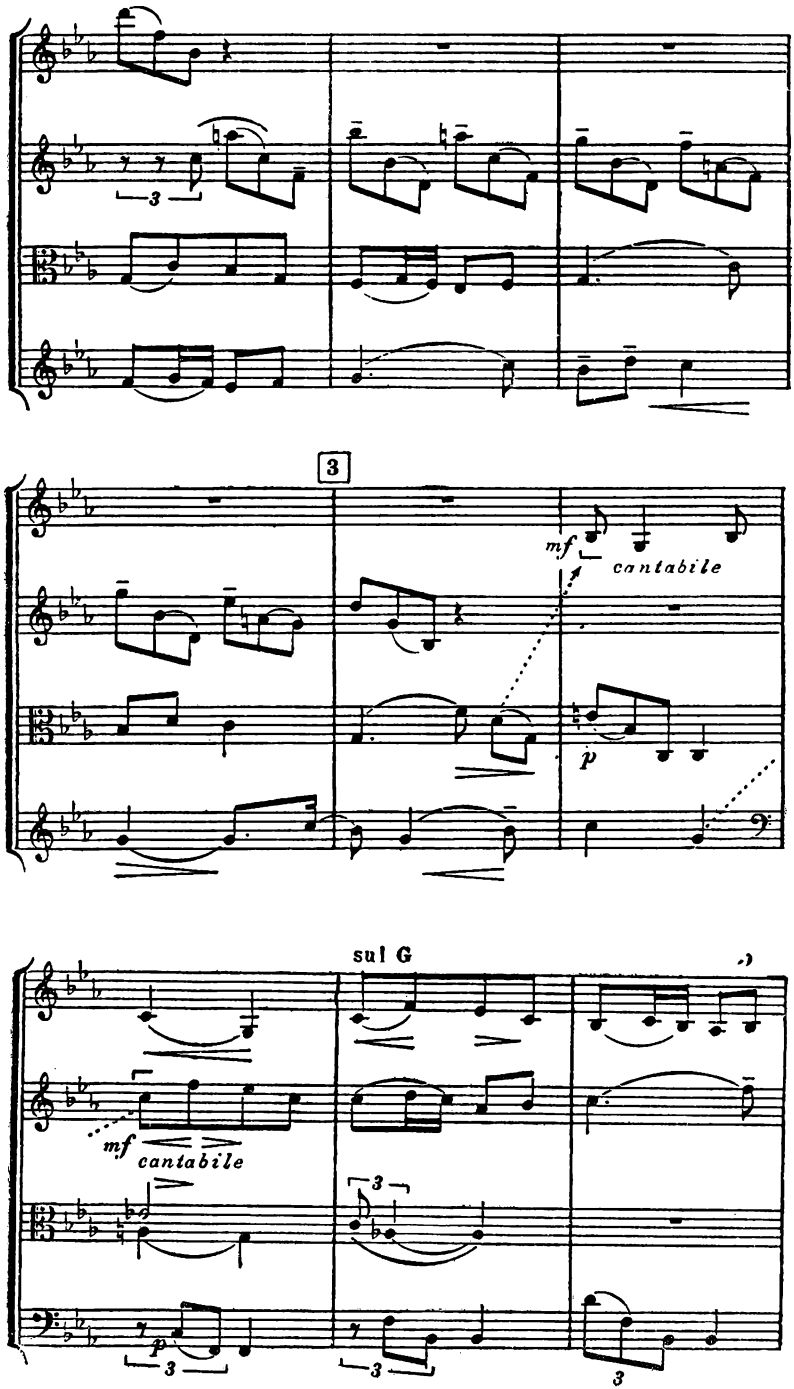
Во второй части применены танцевальные ритмы народных песен, их две, так же как и в третьей части, где эти песни имеют более резвый и как бы удалый характер — характер скерцо.

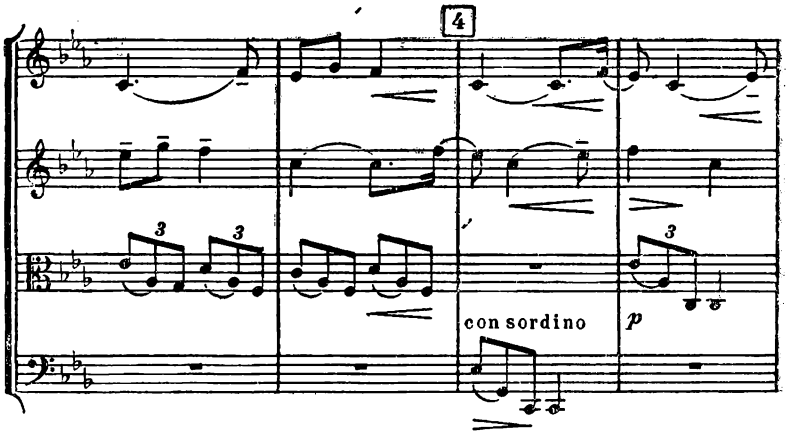
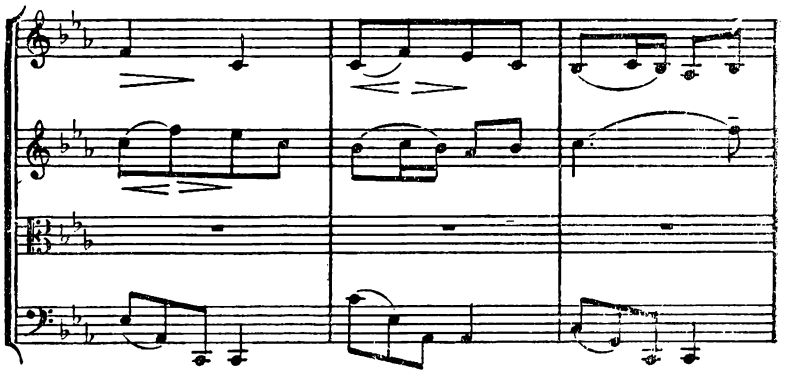
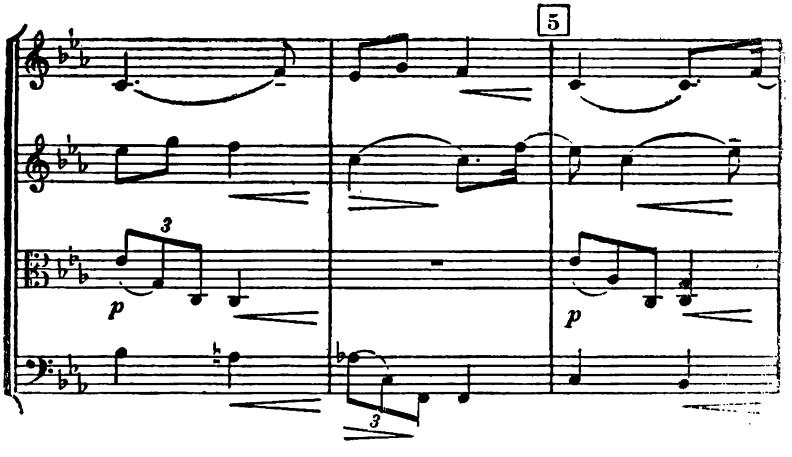
Финал рисует наступившую военную страду. Он написан в одноименном миноре (*c-moll*).

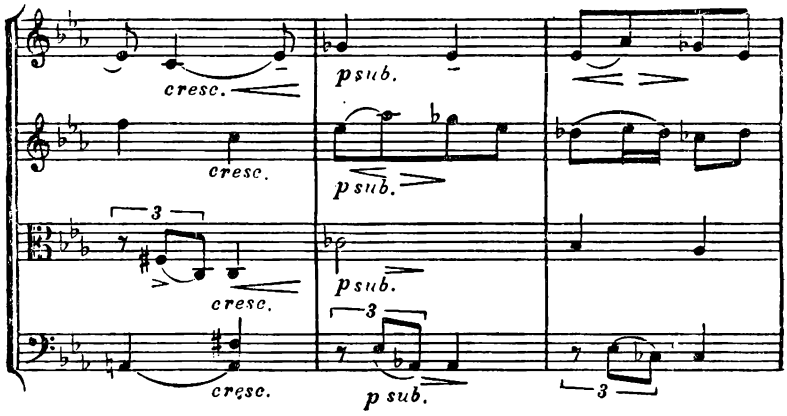
Весь квартет пронизан контрапунктическим письмом.

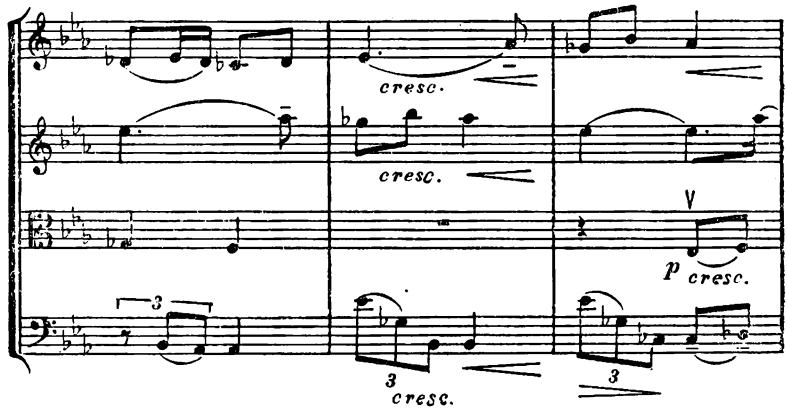
Начинается квартет с изложения темы у виолончели на фоне гармонической фигурации нисходящих трезвучий:



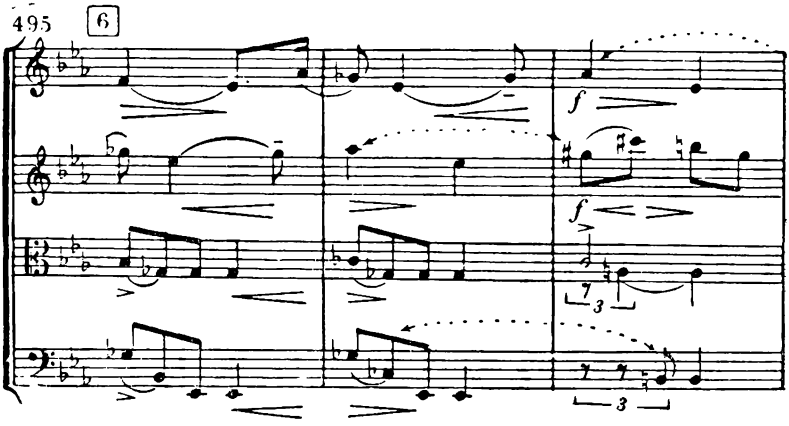
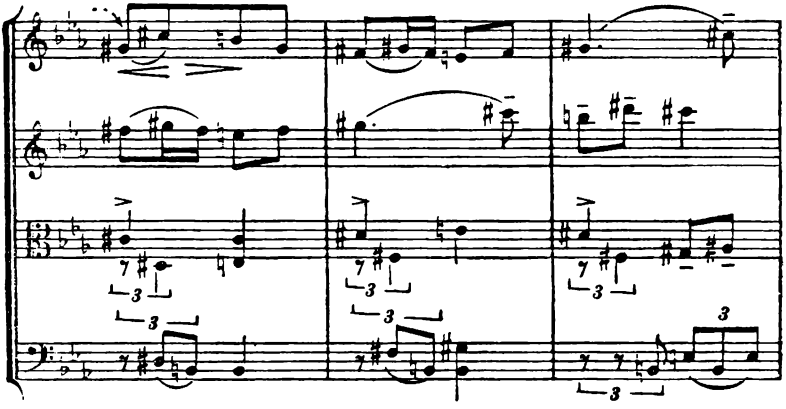
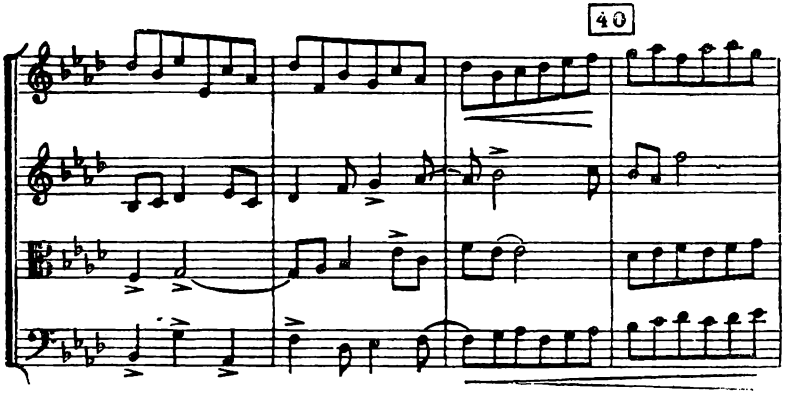
Перед цифрой 2 у виолончели с альтом начинается канон, который в дальнейшем проводится скрипками:

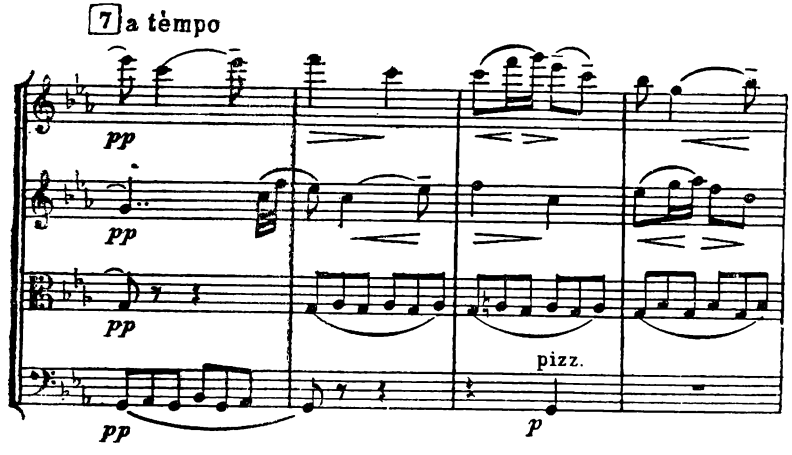
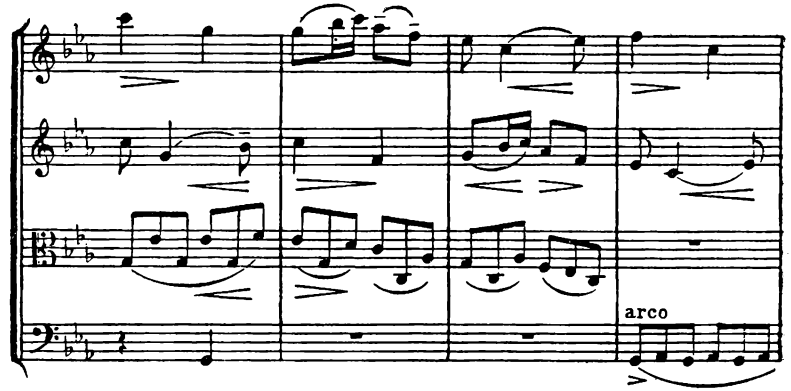
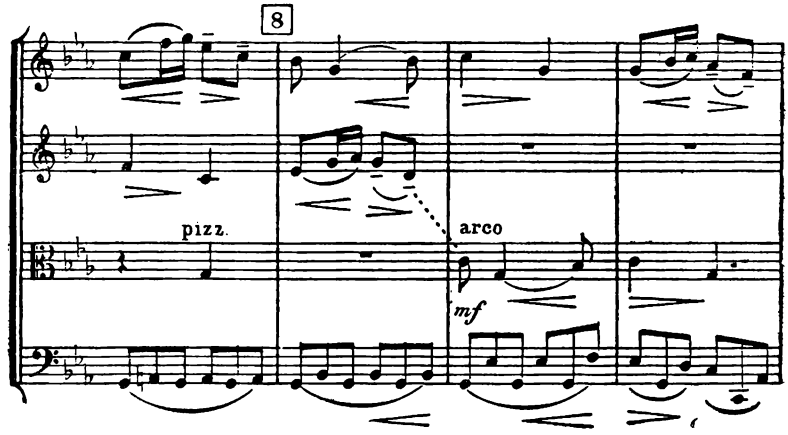


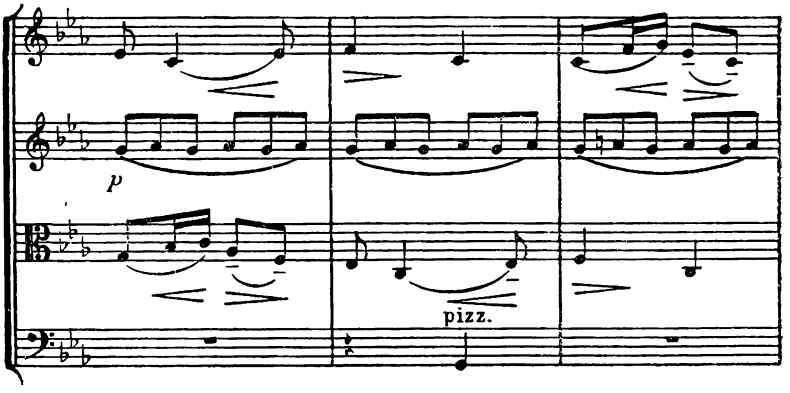
3
mf
cantabile
p
sul G
mf
cantabile
p

4
con sordino
p


5
p
p

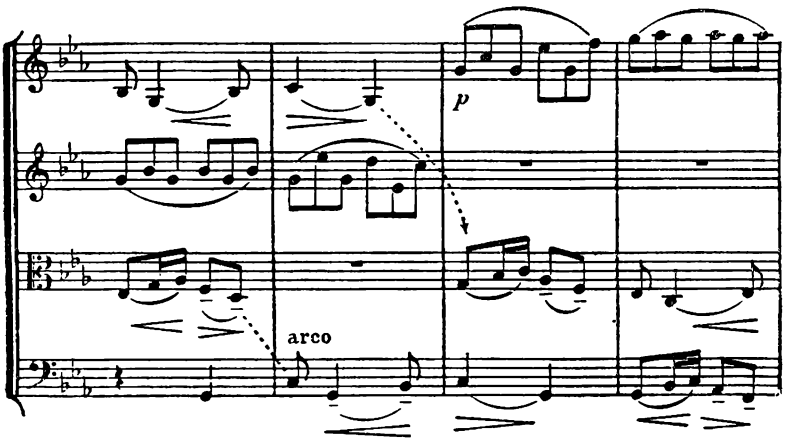


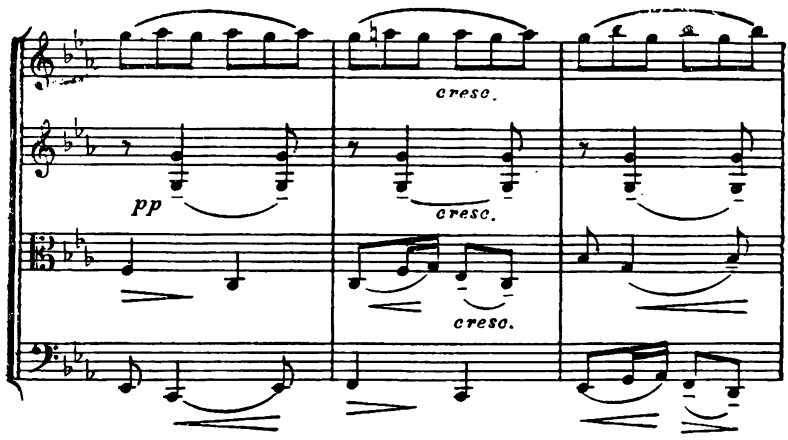


В 3-м такте от цифры |6| возникает внезапная хроматическая модуляция из *Ces-dur* в *E-dur* с энгармонической заменой *Ces* на *H* и *As* на *gis*. Возвращение в главный строй *c-moll* (с отклонением в *Es-dur*) производится прямым энгармонизмом (см. пунктир):

40

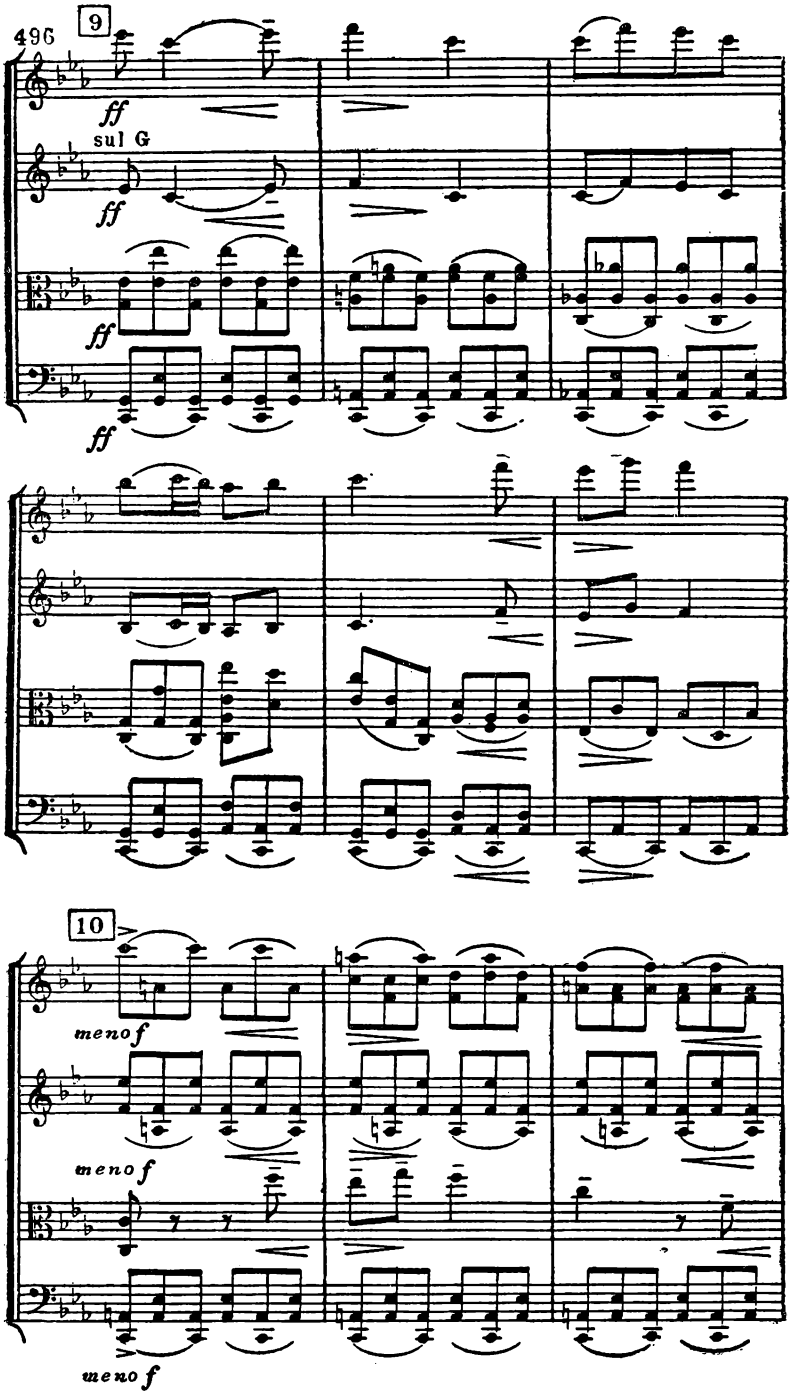
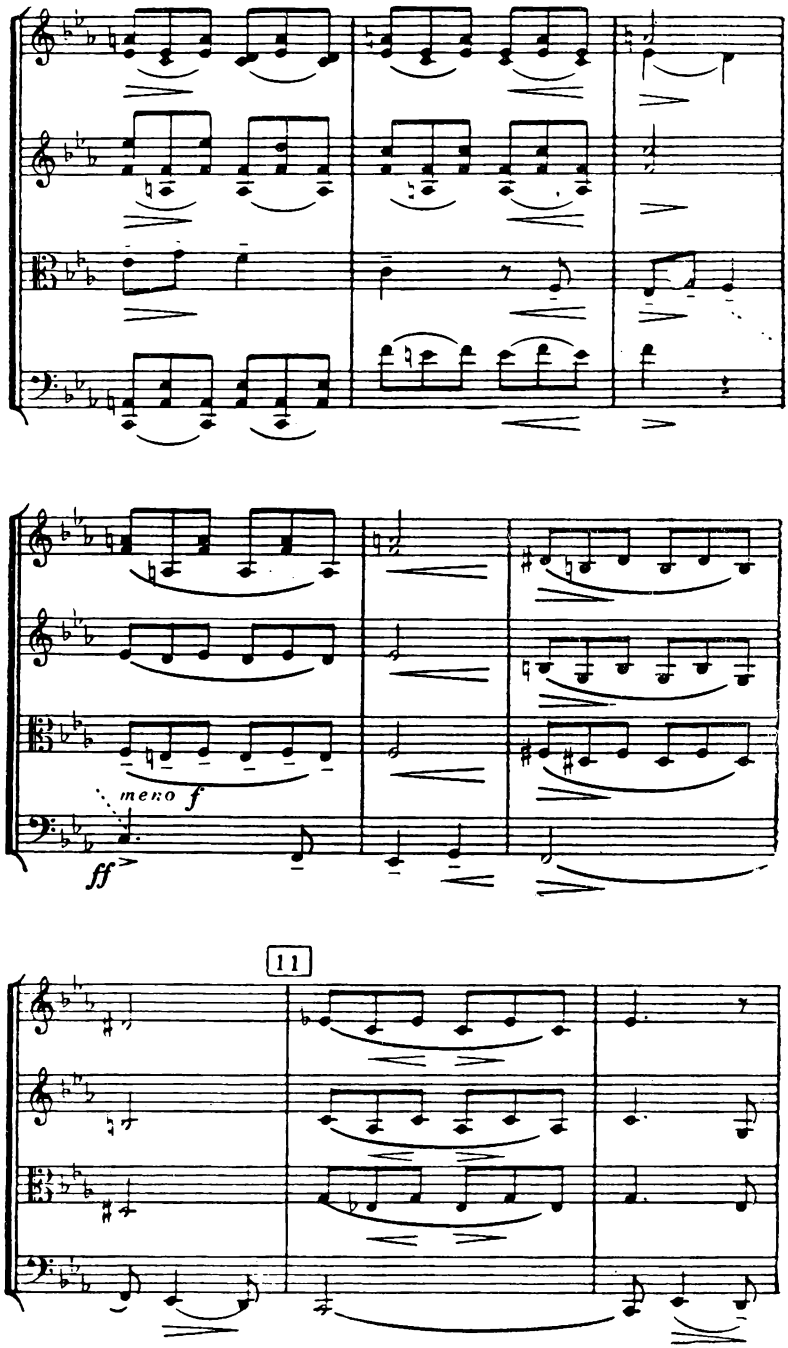
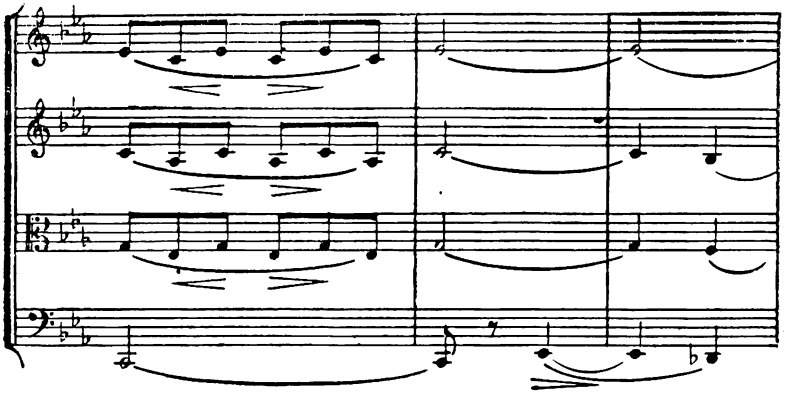
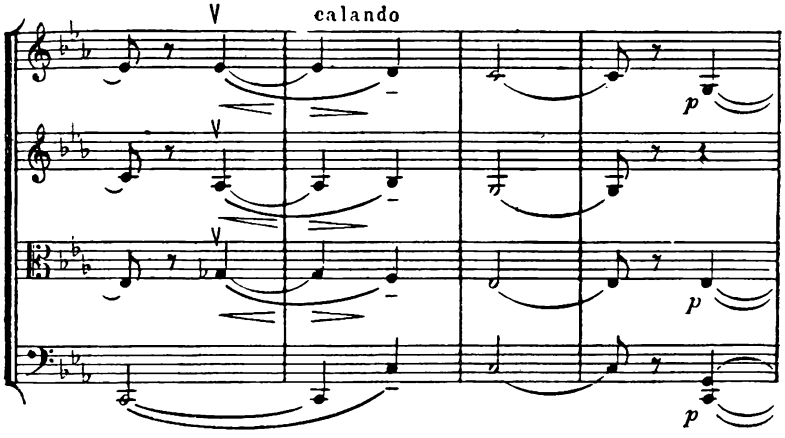

7 a tempo
pp
pp
pp
pizz.
p
pp

arco

8
pizz.
arco
mf

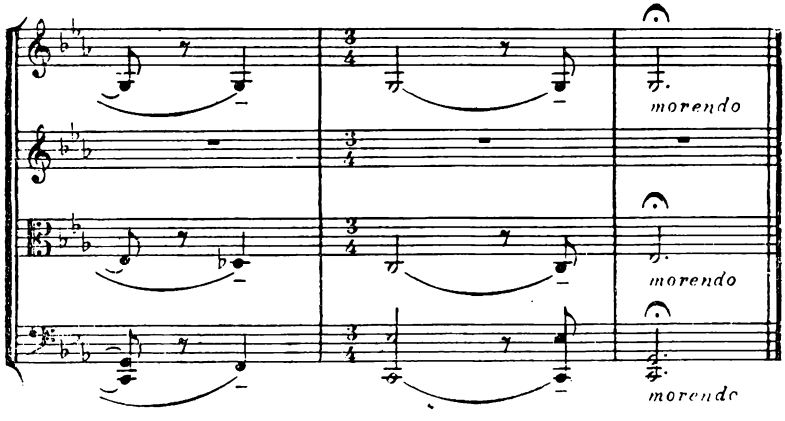

p
pizz.





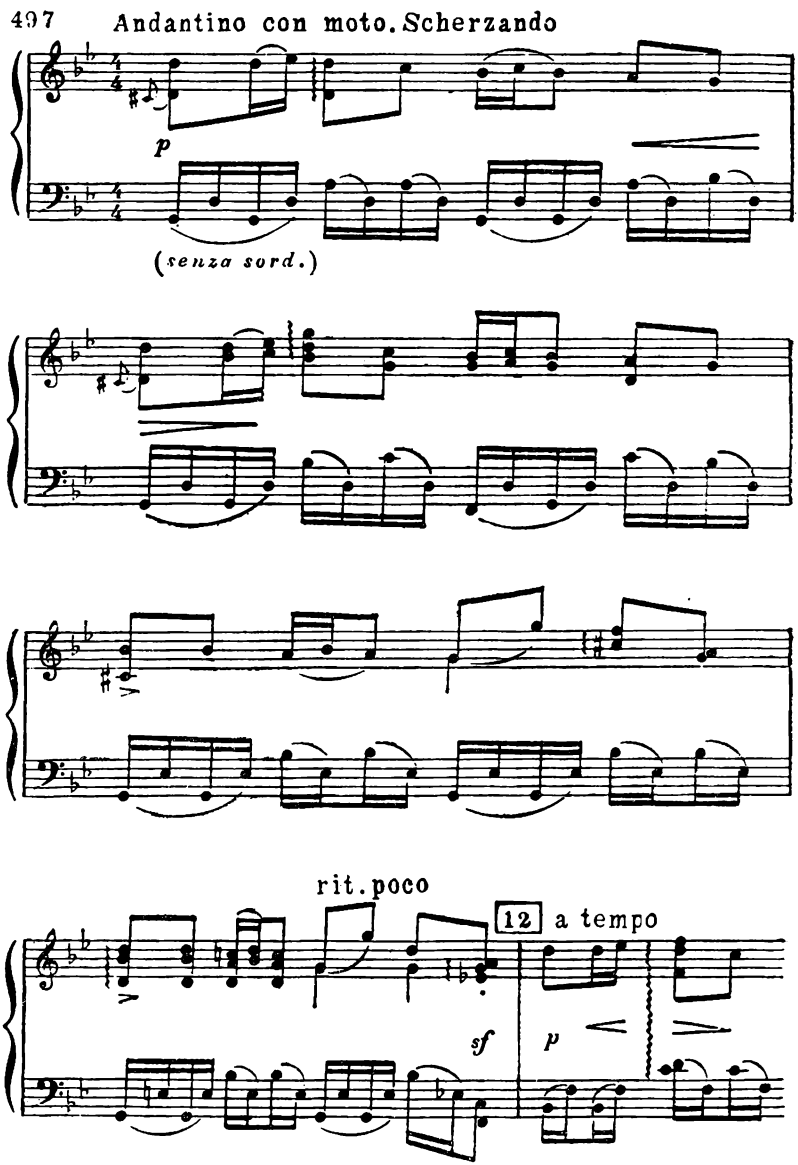
В цифре 7 канон в верхних голосах достигает кульминации, затем нарастание снижается, и канон заканчивается в самом нижнем регистре, где после небольшого подъема в цифре 9 широко зазвучит тема-песня. Затем (на фоне гармонической фигурации) она постепенно стихает до пианиссимо, подготовив вступление грациозной песне, с которой и начинается вторая часть квартета:

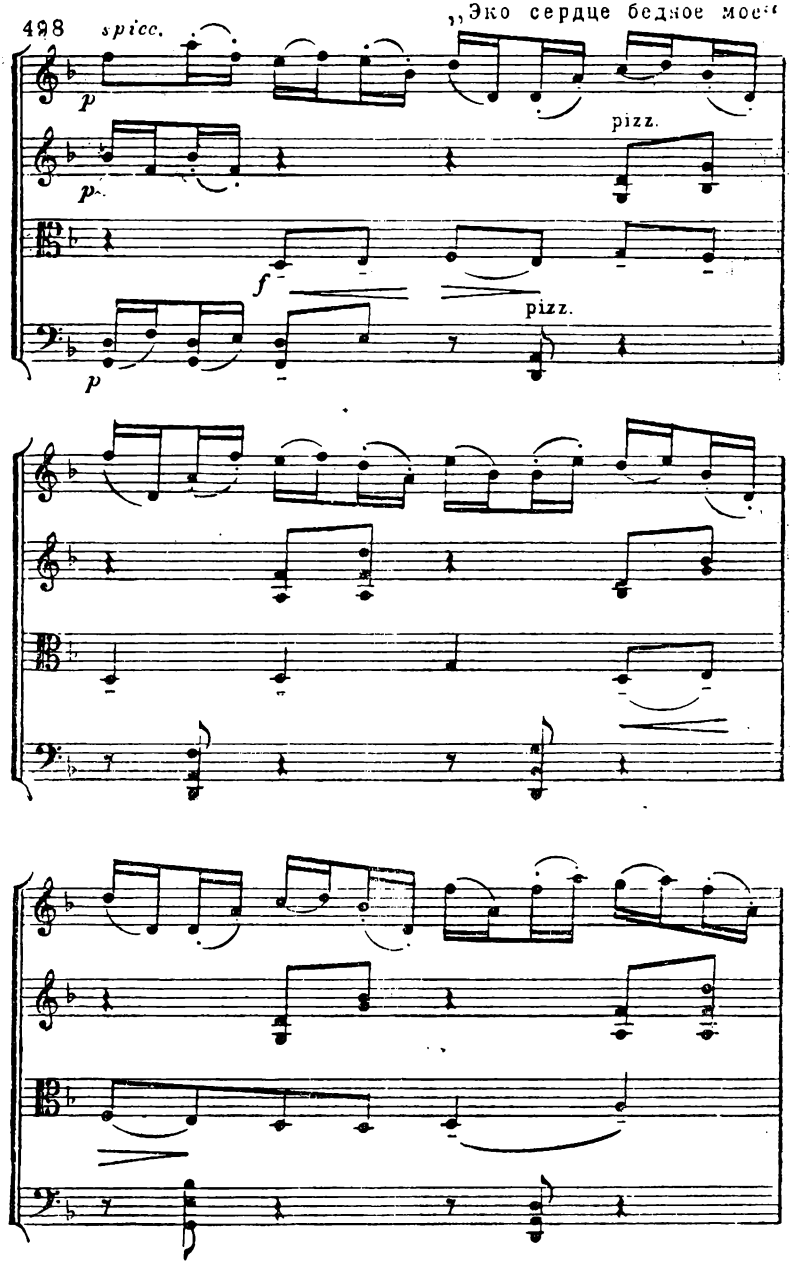

496
9
ff
sul G
ff
ff
ff
10
meno f
meno f
meno f

meno f
ff
11


calando
p
p
p

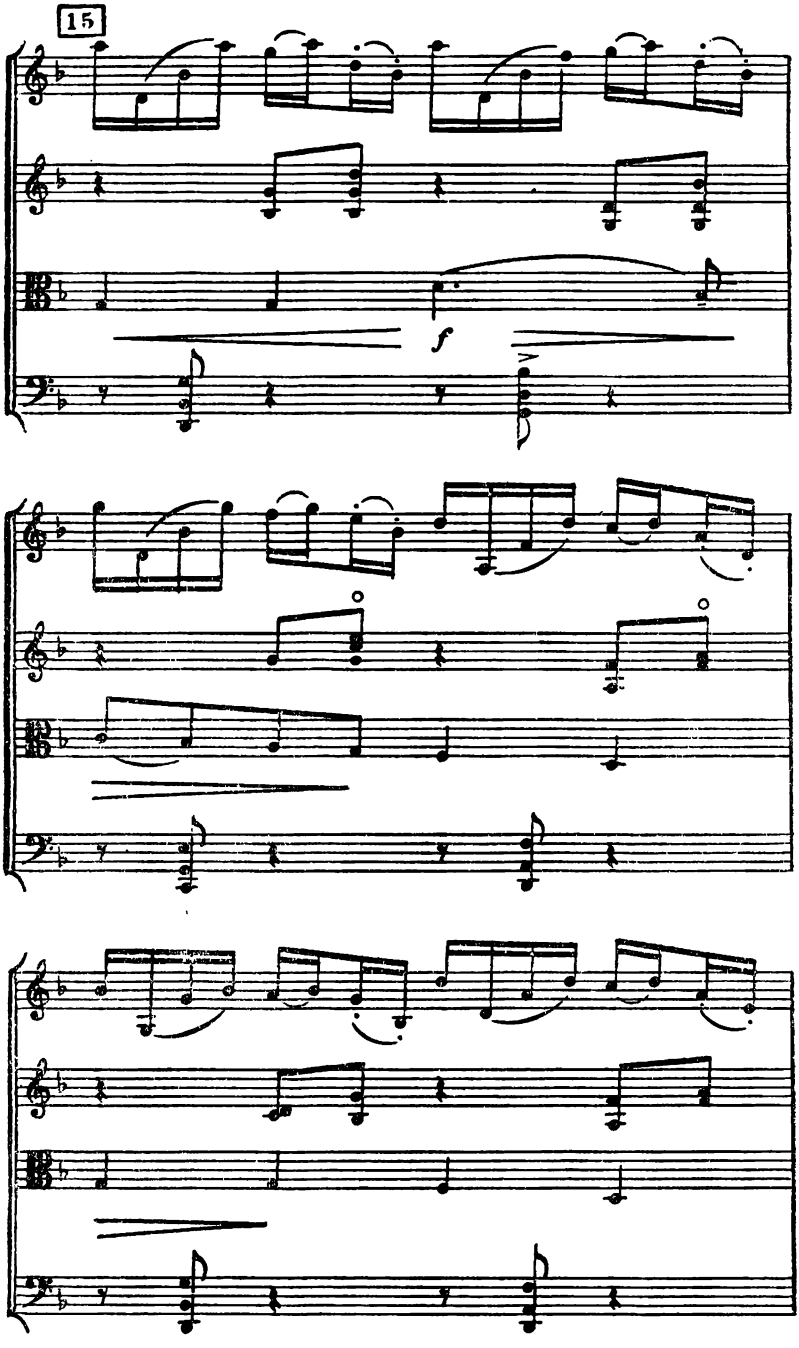
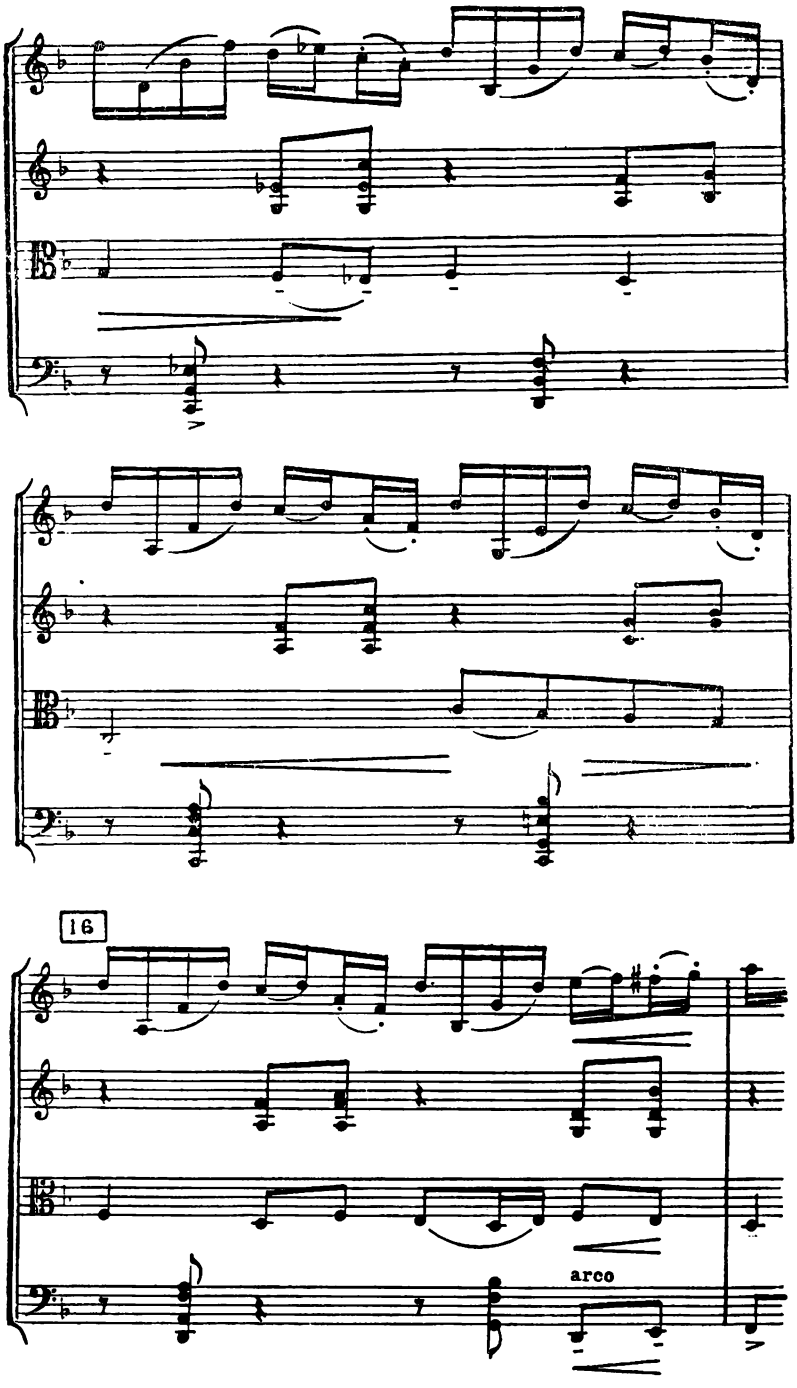

morendo
morendo
morendo

Вторая часть квартета представляет обработку двух народных песен: первая в характере живого танца (нотный пример в целях сокращения письма дается в виде клавира):

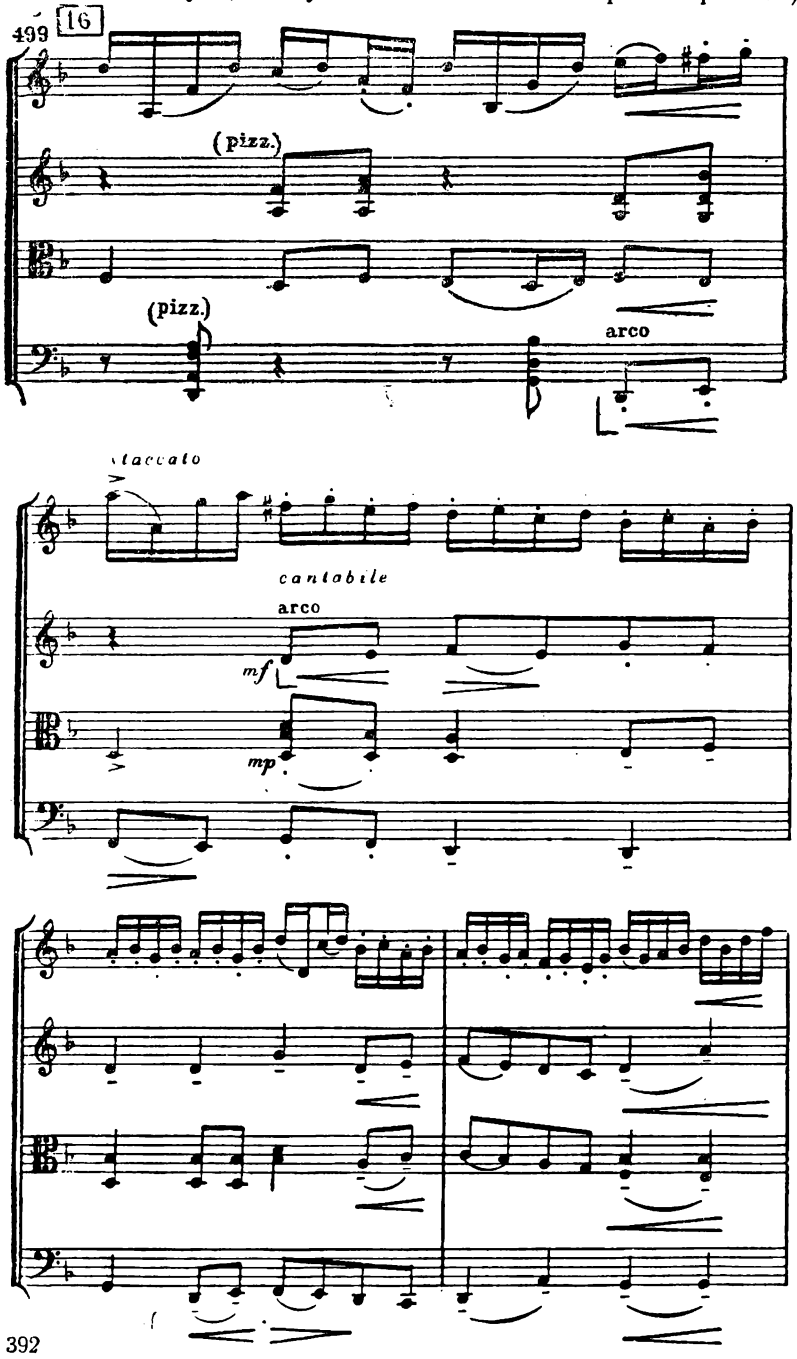
„Пора, пора гостям со двора"

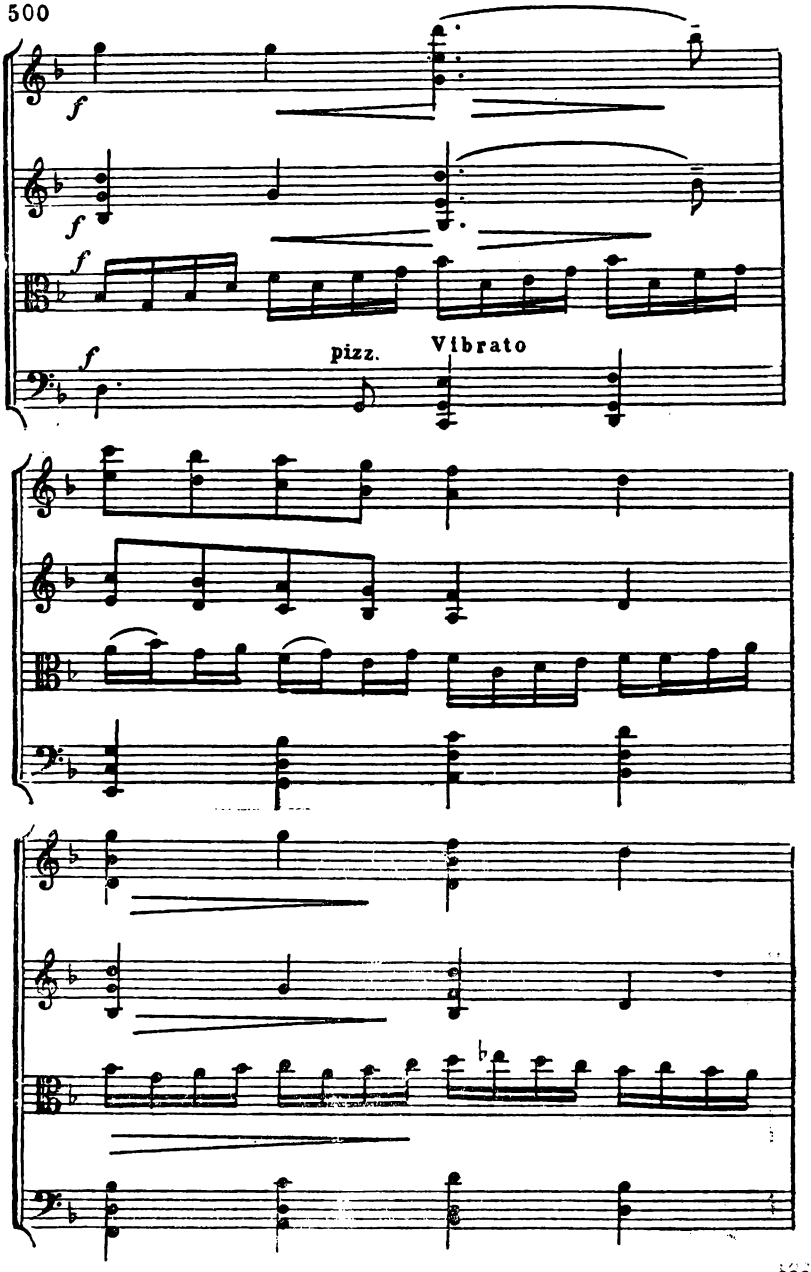
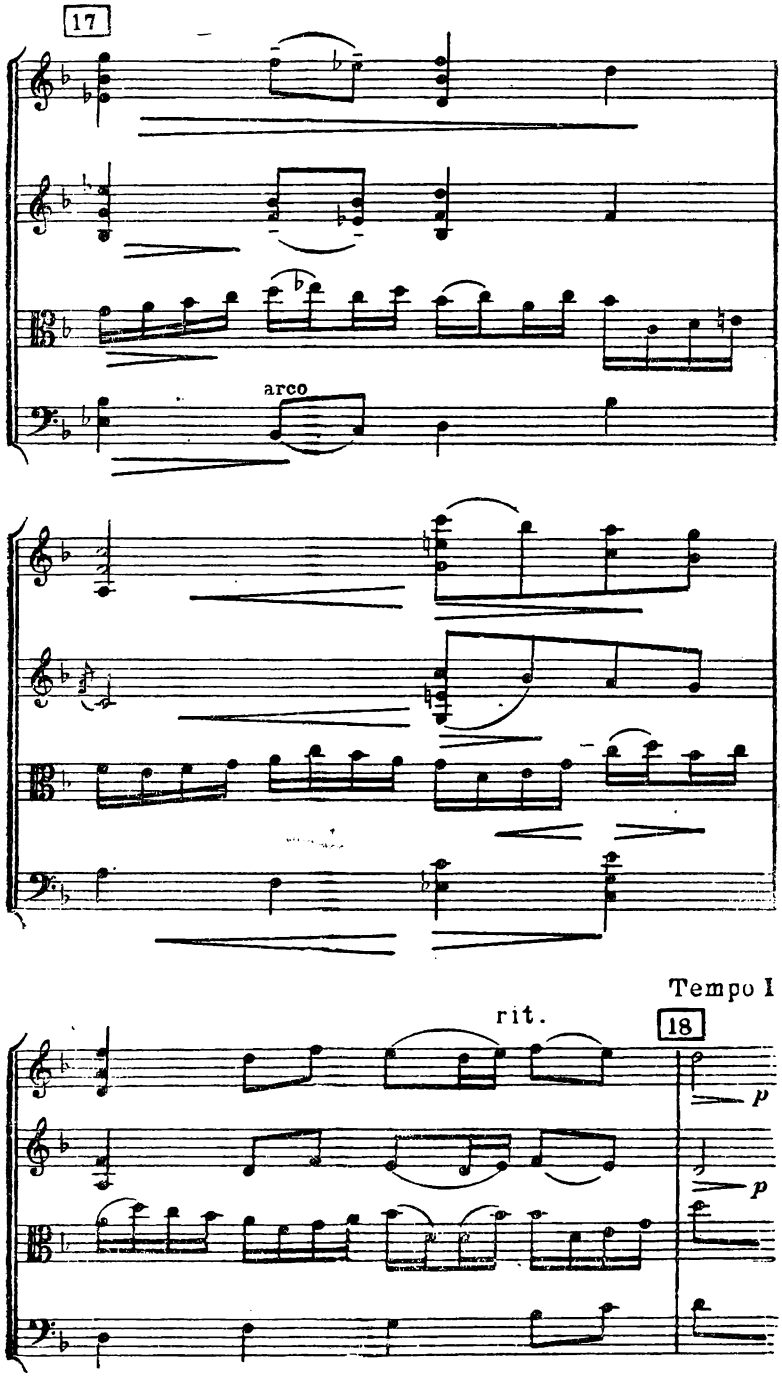


Вторая представляет собой широкую, раздольную песню, написанную в доминанте от главного, соль-минорного строя (*F-dur*), — побочная партия:

498
spicc.
p
pizz.
p
f
pizz.
p

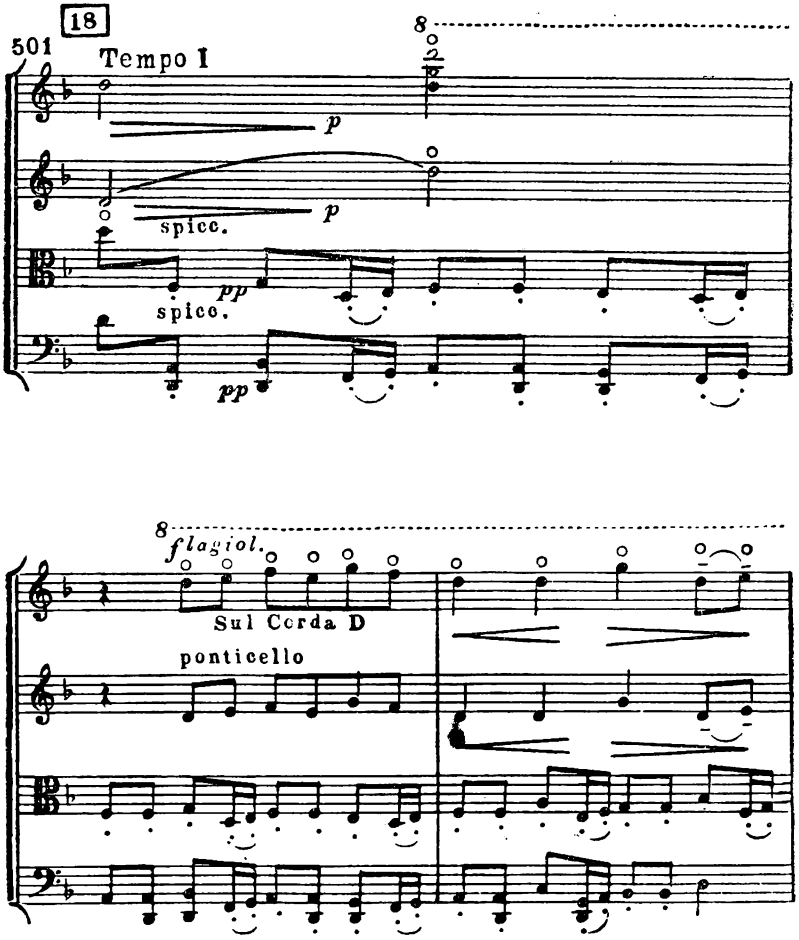
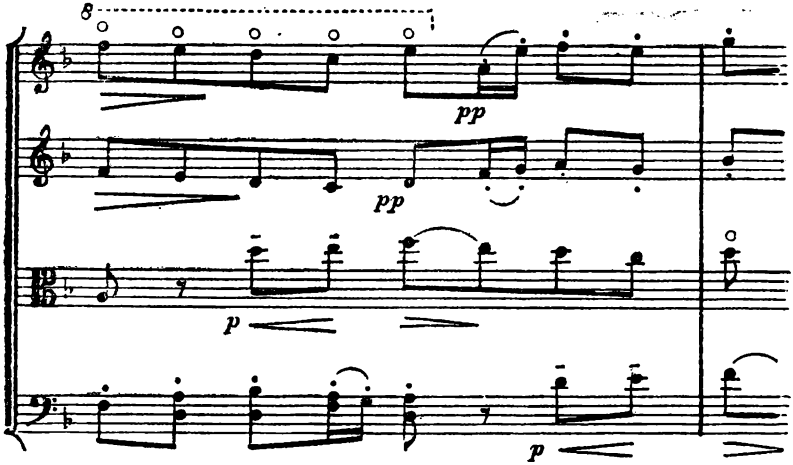

15
f

16
arco

В дальнейшем появляется небольшая связка в виде канона в октаву (между виолончелью и второй скрипкой):



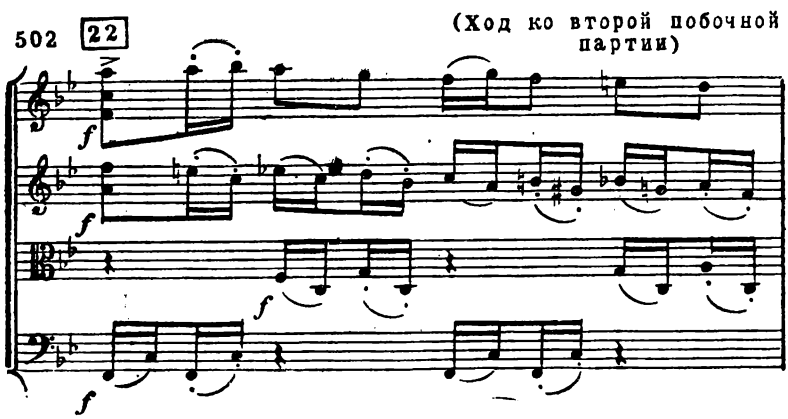
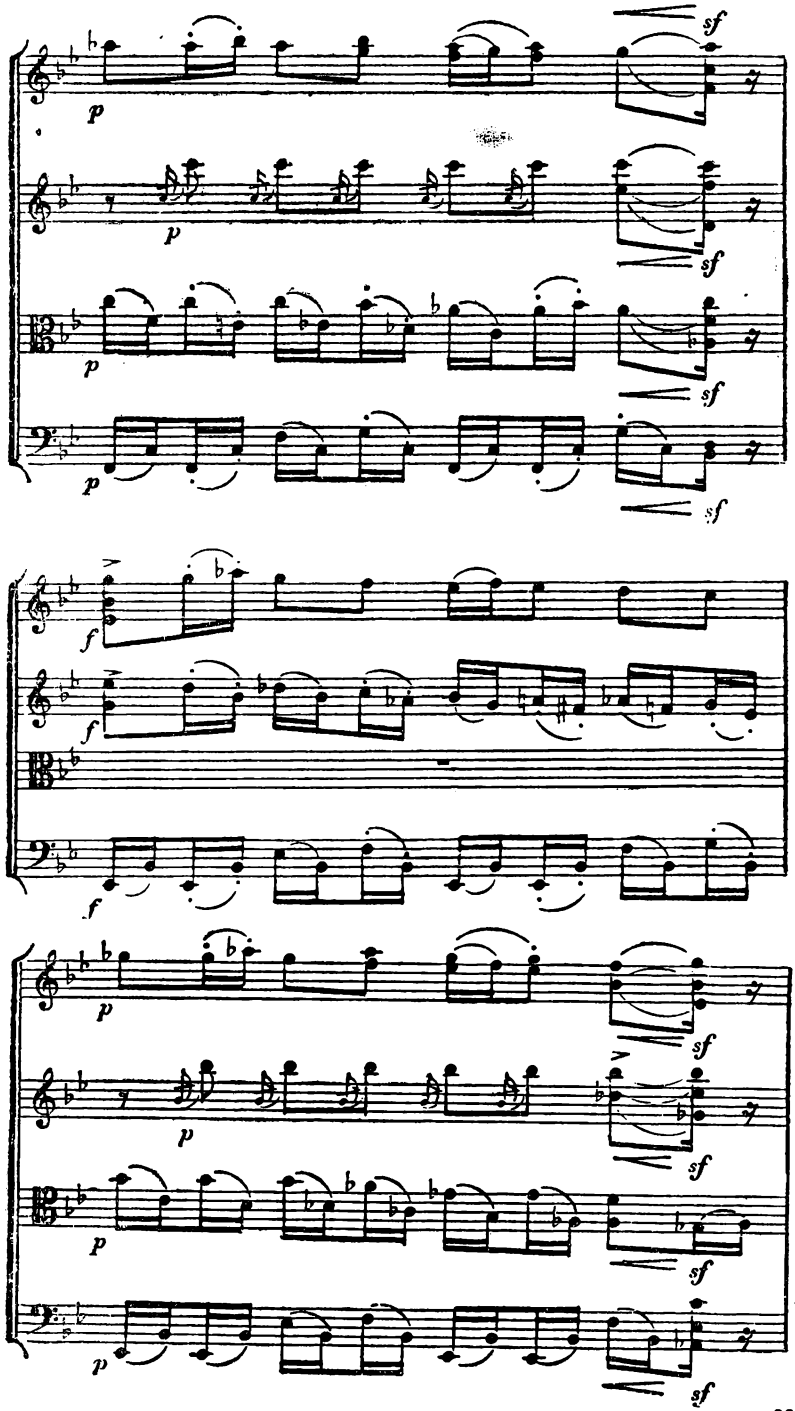
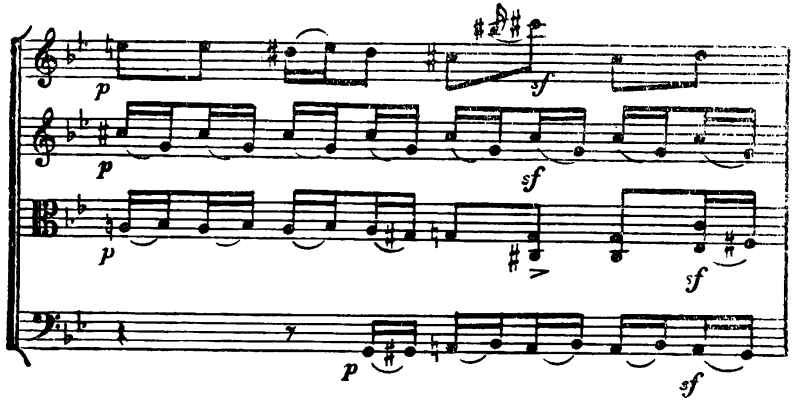
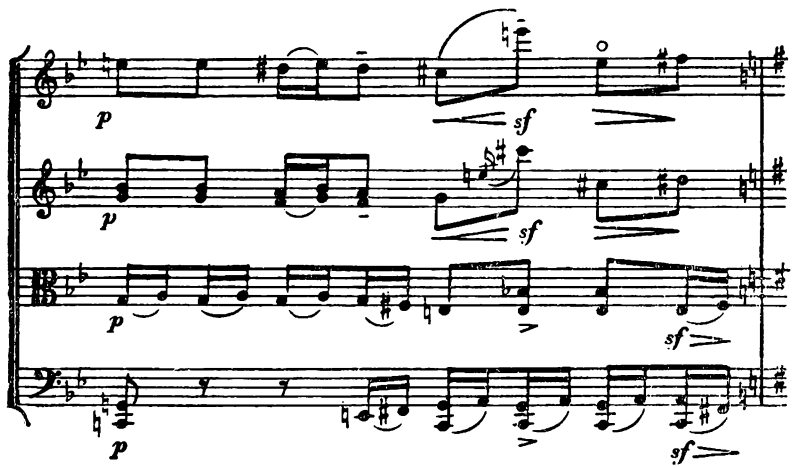
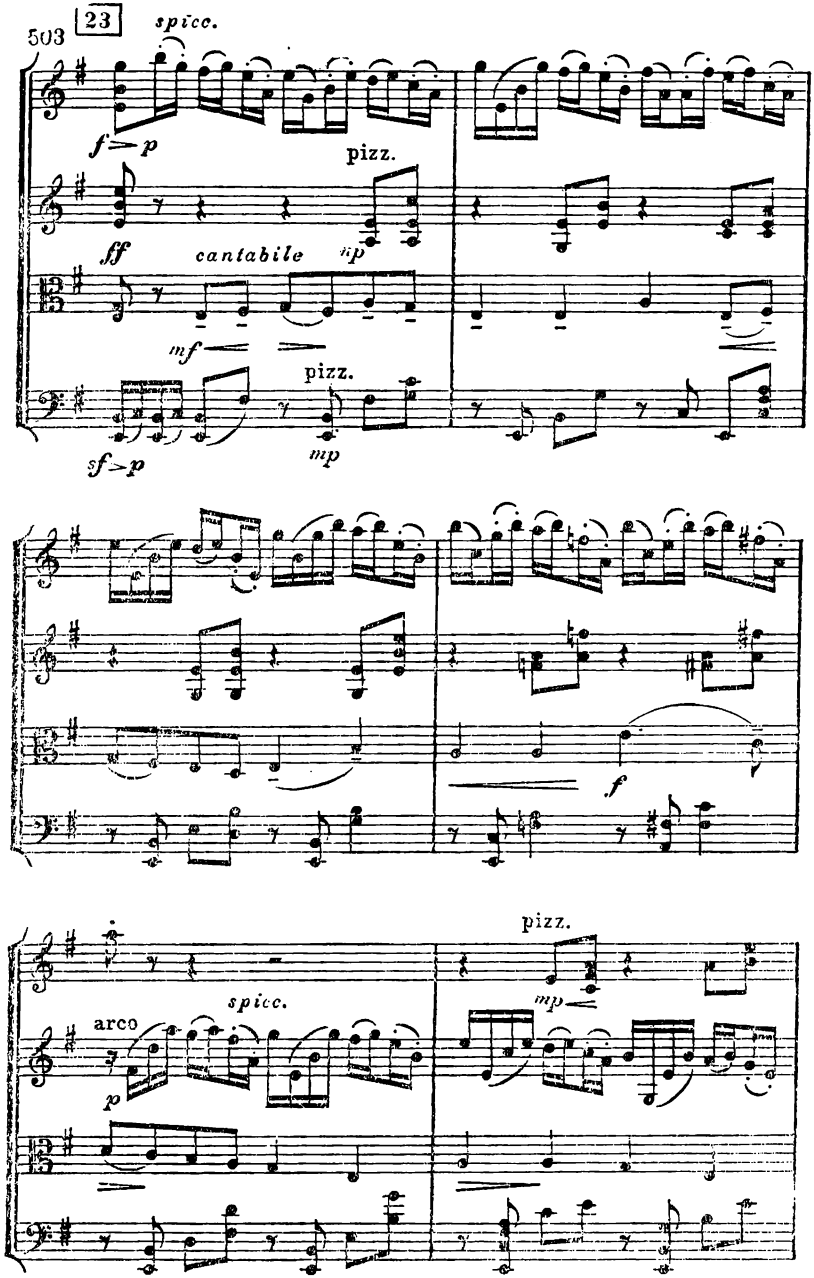
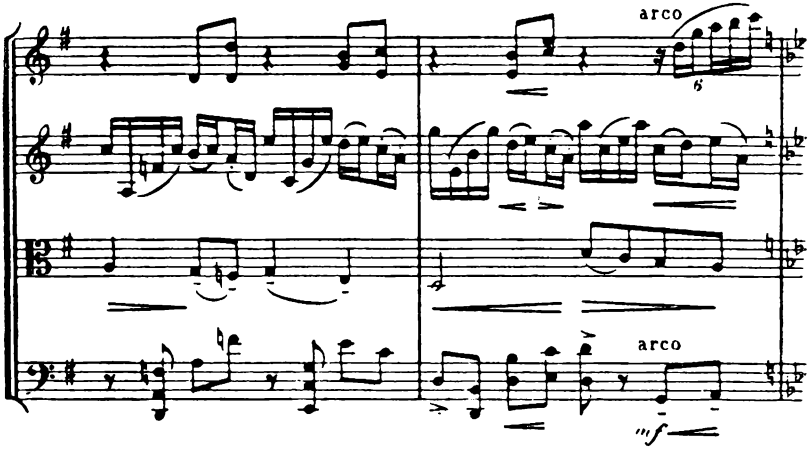
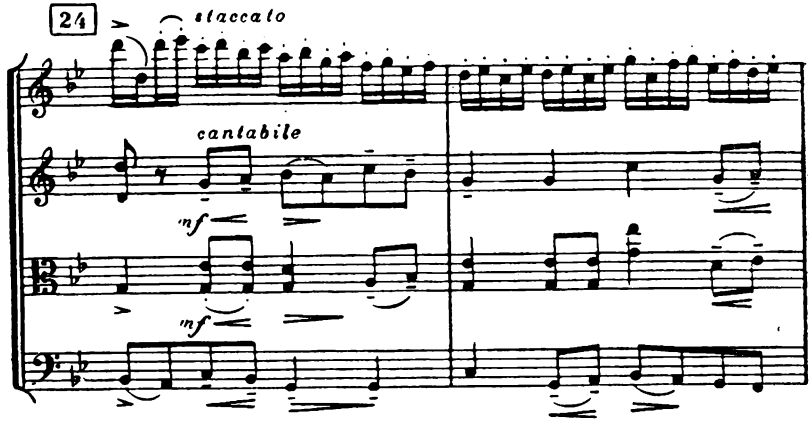
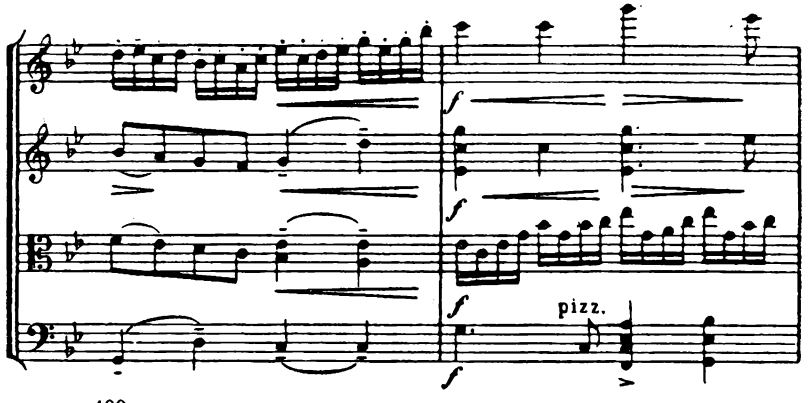
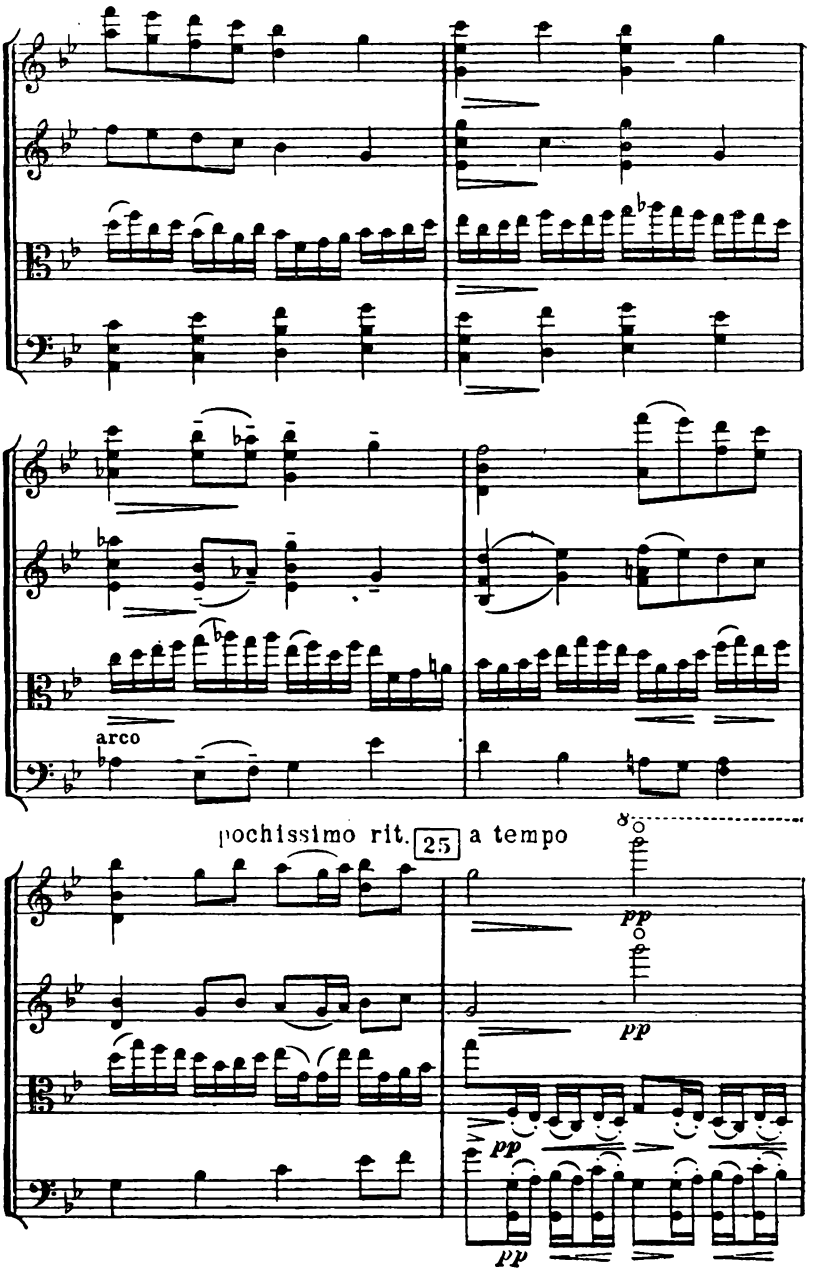
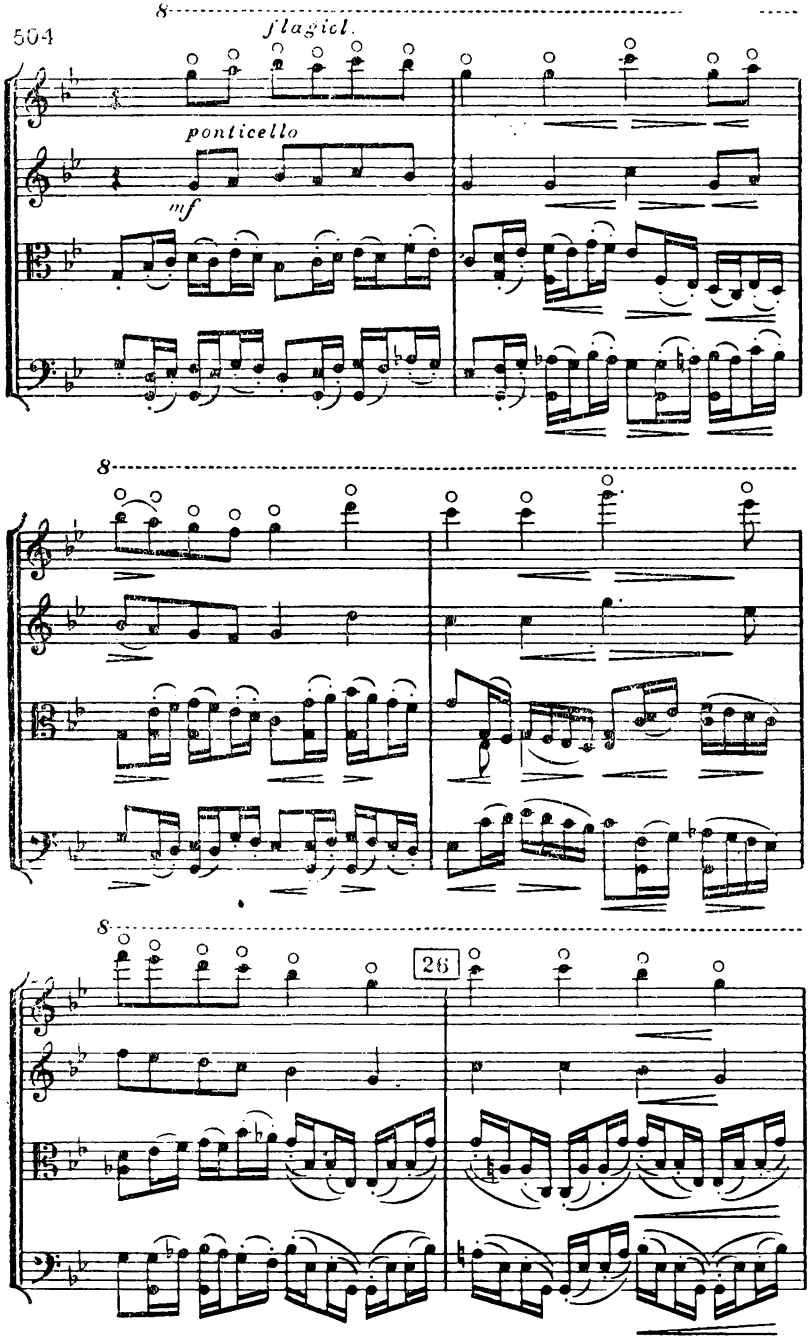
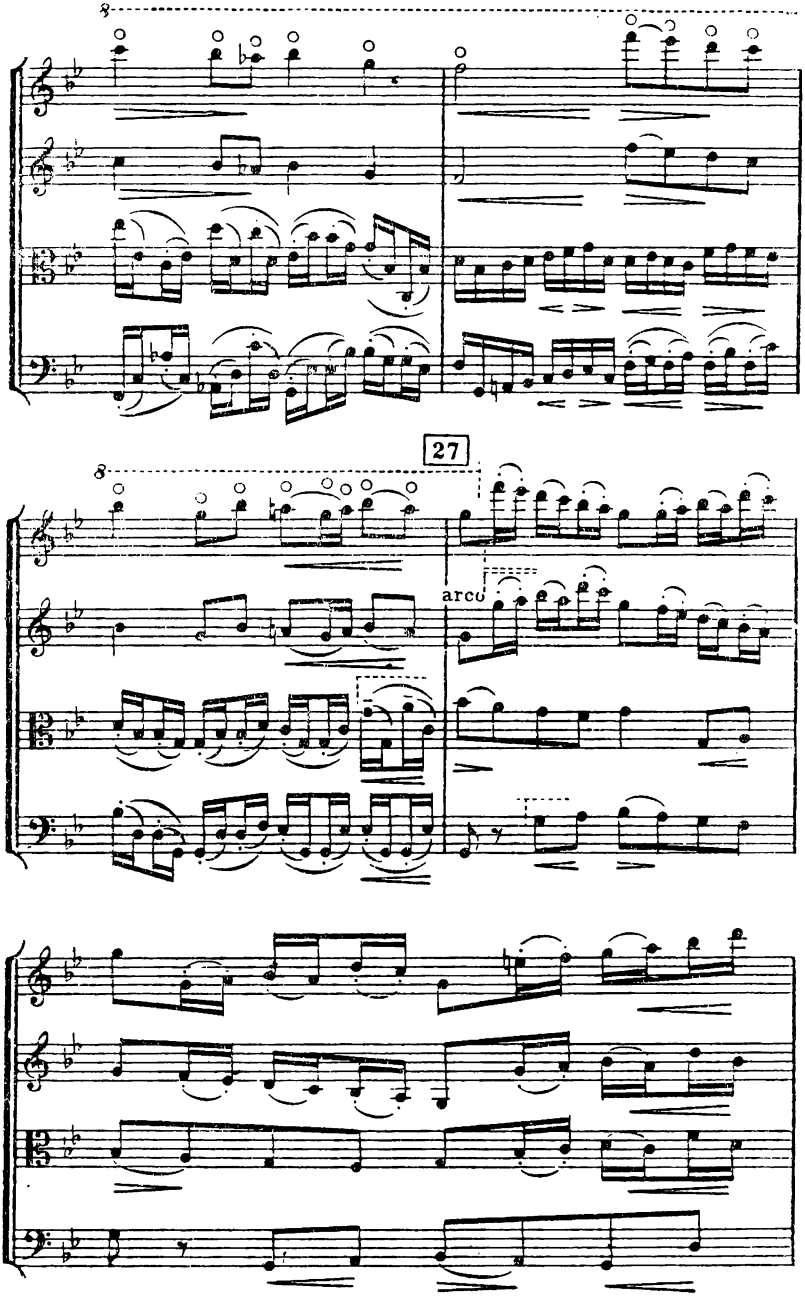
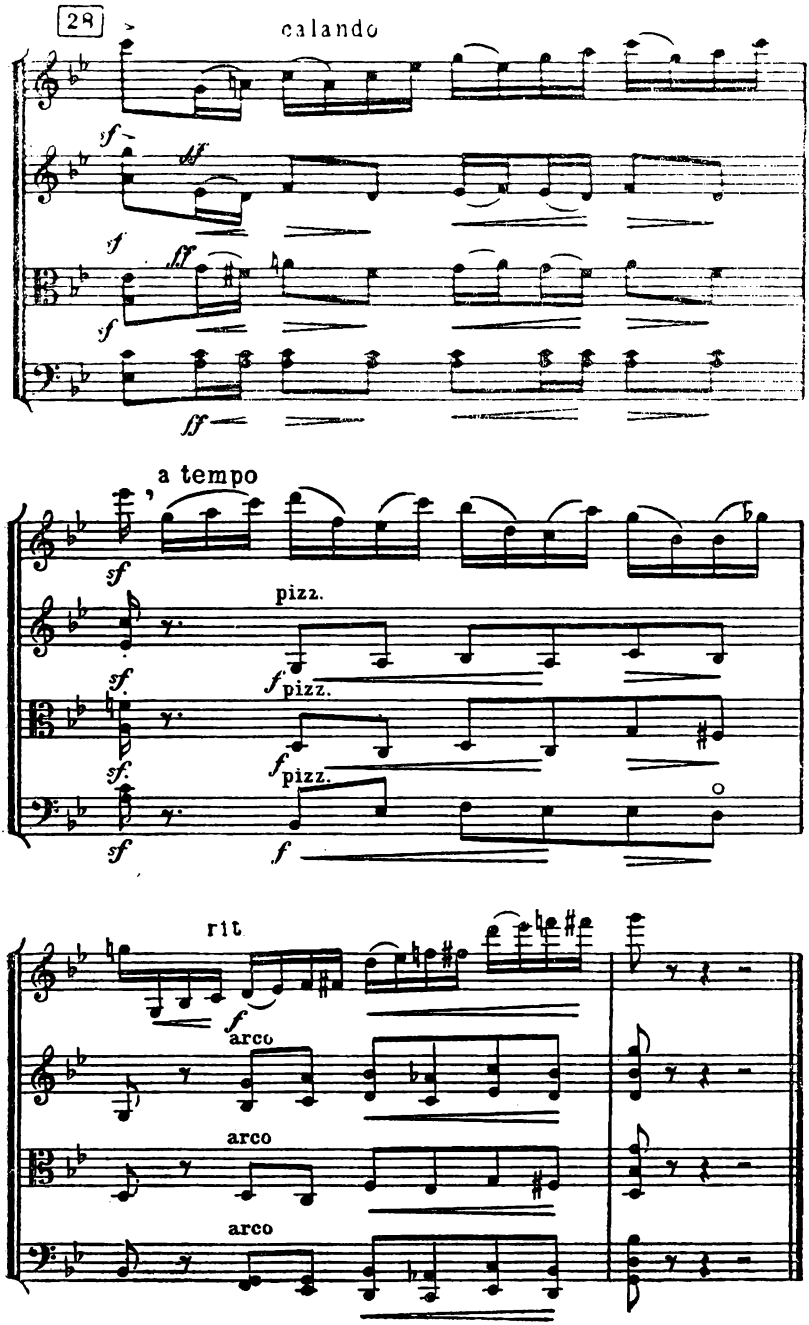
Включаются первая и вторая скрипки, которые продолжают с большой экспрессией побочную певучую партию, в то время как альт сопутствует песне мелодической фигурацией, а виолончель — мерными аккордами pizzicato:


17
arco
Tempo I
rit.
18
p
p

В цифре 18 (Tempo I) в заключительном разделе формы проводится тема побочной партии в верхнем регистре у первой скрипки (флажолет), тогда как вторая скрипка вторит ей на две октавы ниже (смычком у подставки — sul ponticello).

Виолончель вместе с альтом остинатно исполняет тему-песню, которая проводится в уменьшении на органном пункте тоники:



Короткая связка (цифра 19) вводит в репризу главной партии второй части квартета (несколько варьированную), после чего начинается переход к репризе побочной партии, написанной в *e-moll*.

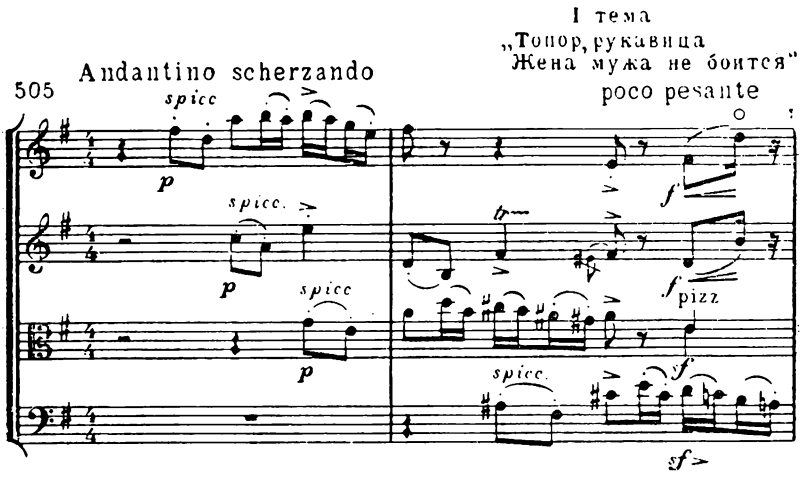
Как видно из нотного примера, модуляционный план этого хода построен (в цифре 22) на нисходящей секвенции: *F-dur* — *f-moll* и затем тоном ниже: *Es-dur* — *es-moll*.

Используя энгармоническое равенство звуков *as* и *gis*, получим доминантсептаккорд *D-dur*'а, чтобы в следующем такте, понизив *cis* на *c*, образовать доминантсептаккорд строя *F-dur* и, в свою очередь, приравняв звук *b* звуку *ais*, войти в искомый строй — *e-moll* (23), в котором и проводится вторая побочная партия:

p
sf
f

В цифре 24 приемом хроматического снижения звука *h* на звук *b* модулируем в главный строй — *g-moll* (тему каноном в октаву ведут виолончель и альт, а затем ее подхватывают первая и вторая скрипки, как это было уже раньше в цифре 16):

503
23
spicc.
f > p
pizz.
ff
cantabile
mp
mf
pizz.
sf > p
mp
f
pizz.
mp
spicc.
arco
p

arco
arco
mf

24
staccato
cantabile
mf
mf

f
f
f
pizz.
f

Небольшой канонической связкой (цифра 27) энергично заканчивается эта часть квартета:

504
flagiol.
ponticello
mf
26

8
27
8
arco

28
calando
a tempo
pizz.
pizz.
pizz.
rit
arco
arco
arco

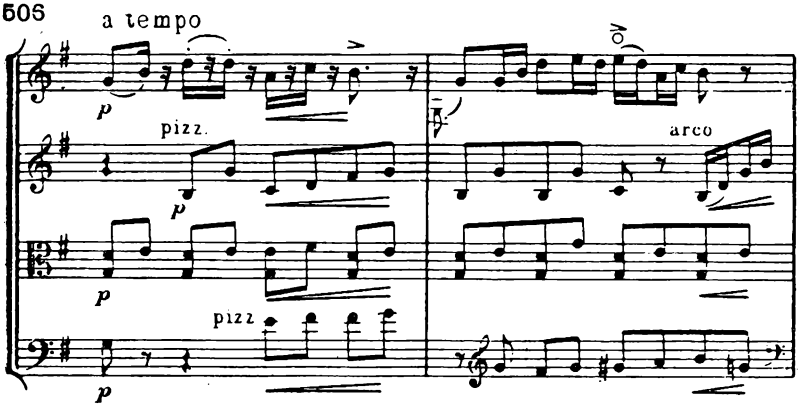
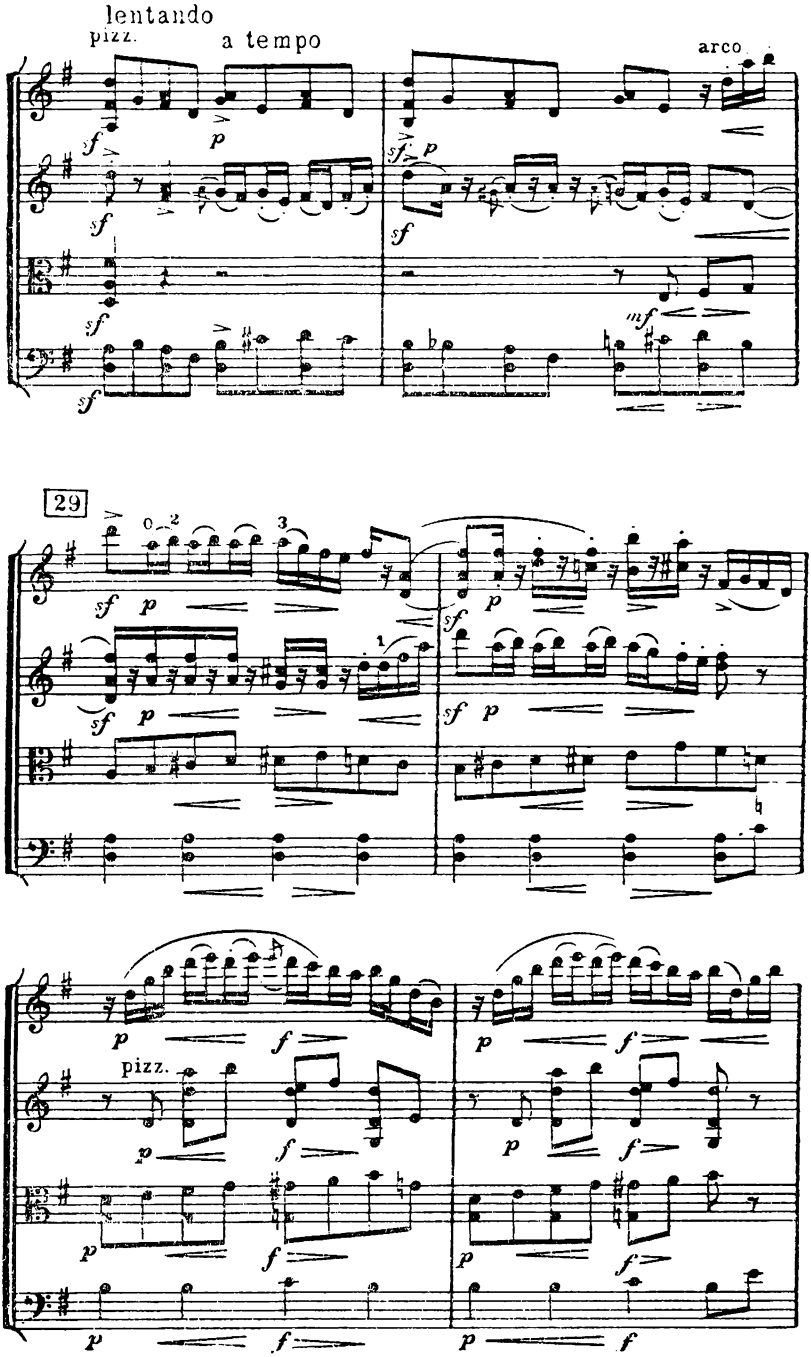
В заключение следует указать, что вторая певучая тема-песня появится также и в конце финала квартета, где она, не теряя своей мелодичности, зазвучит совершенно в новом оформлении.

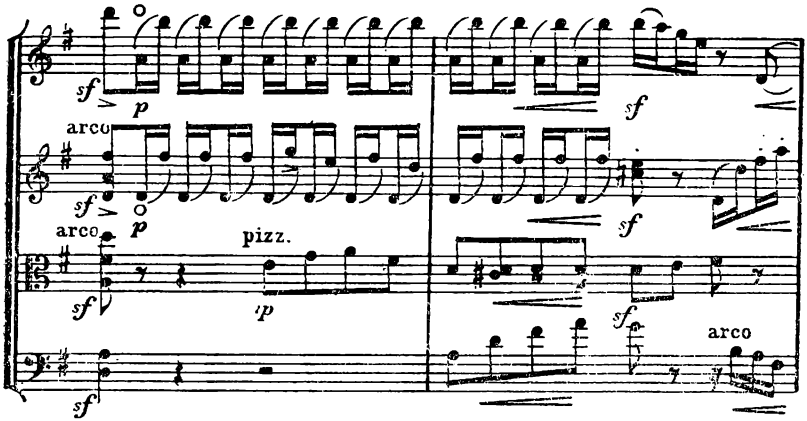
В третьей части квартета взяты две народные песни, разрабатываемые ранее в двух отдельных частях: первая — в характере танцевального ритма, вторая — более спокойного, певучего характера.

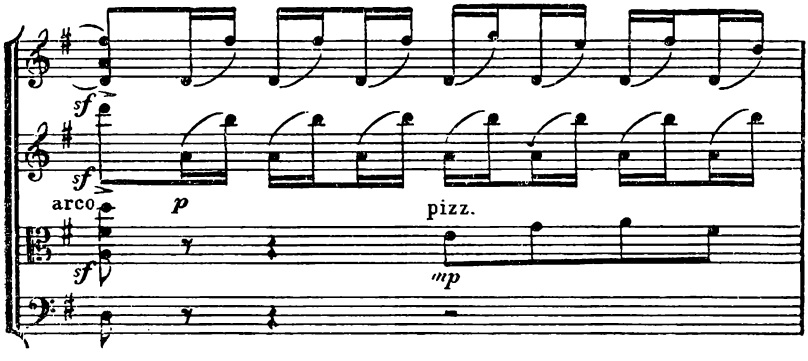
Этой части квартета предпосылается короткое, в два такта, вступление с отдельными имитациями голосов:

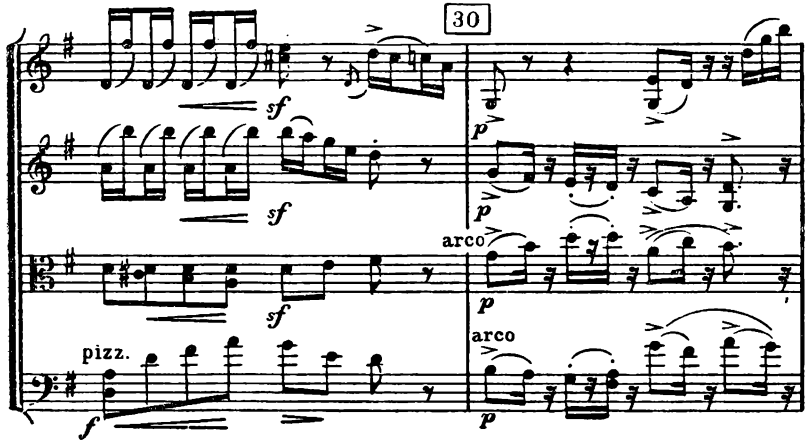
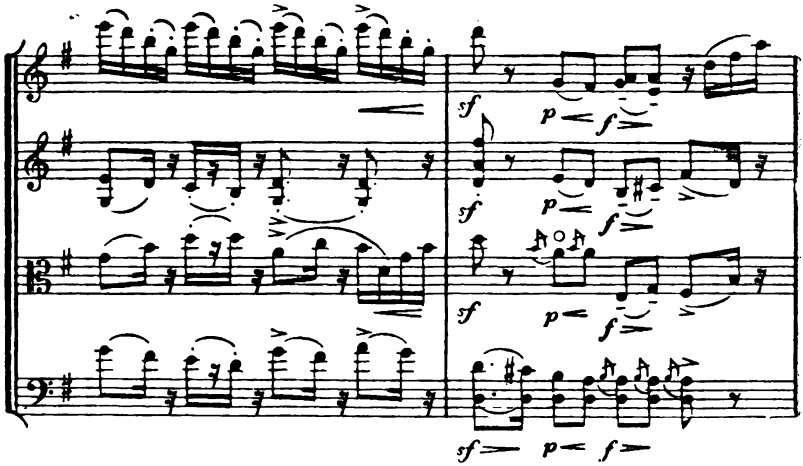


Затем идет изложение этой темы и звучат ее три вариации, заканчивающиеся половинным кадансом на доминанте (*D*) от главного строя (*G-dur*).

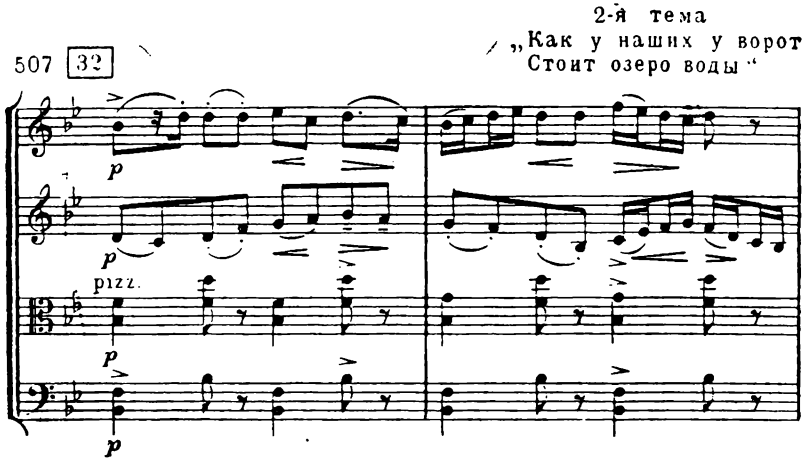
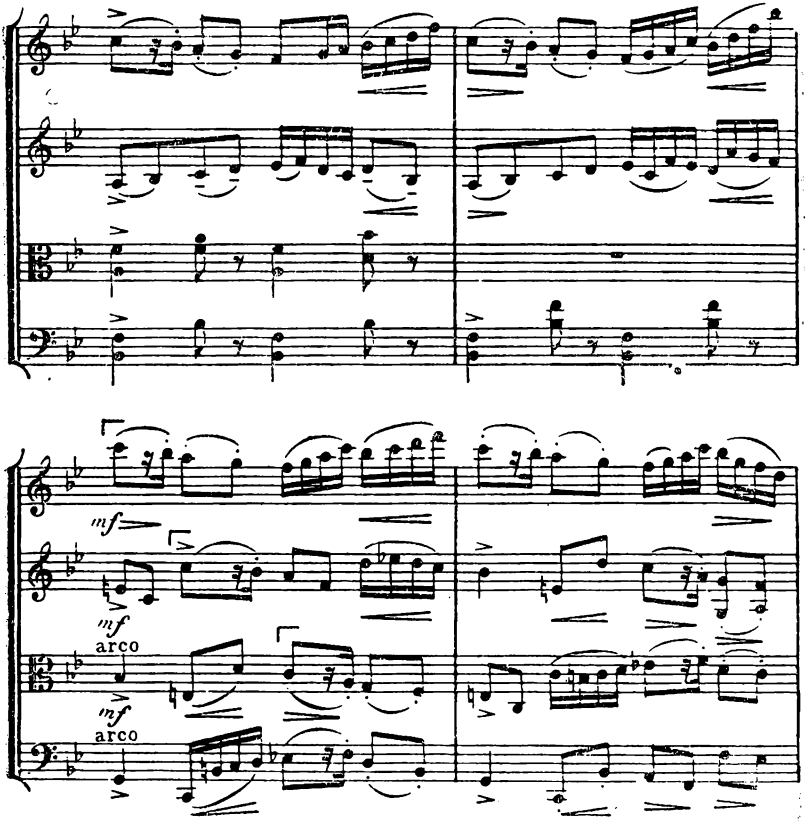
Выписываем тему, первую вариацию и часть второй вариации:

lentando
pizz.
a tempo
arco
29
pizz.


sf
p
arco
sf
p
arco
pizz.
sf
p
sf
sf
sf
arco

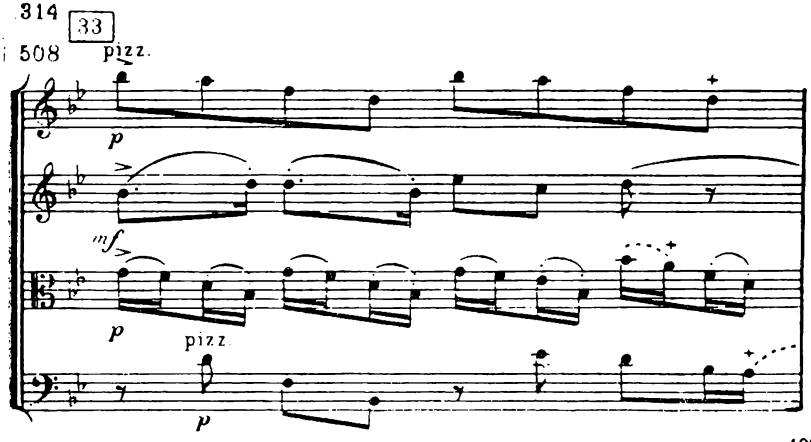
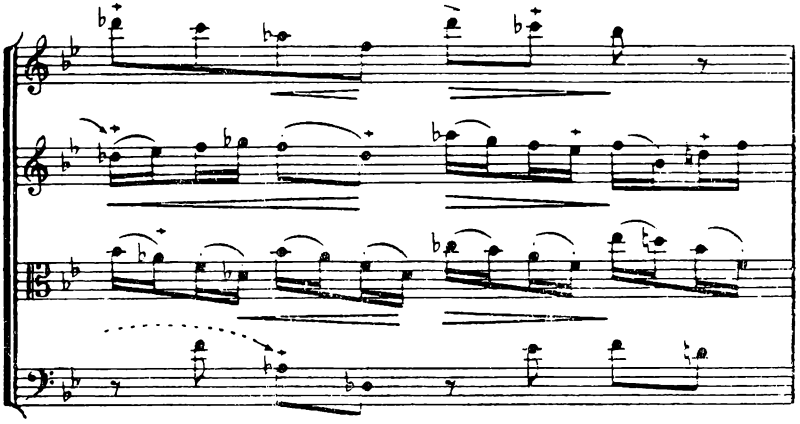

sf
sf
arco
p
pizz.
sf
mp

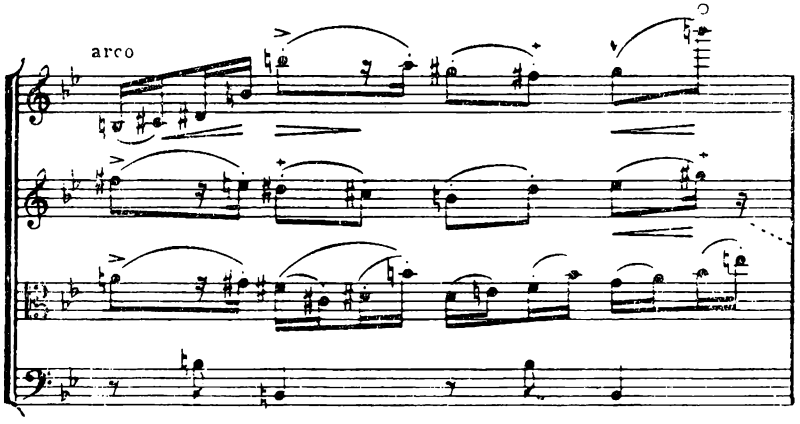

30
sf
sf
sf
p
p
arco
p
pizz.
arco
f
p

Следующая тема-песня, выполняющая функцию трио (тональность *B-dur*), носит более спокойный характер.

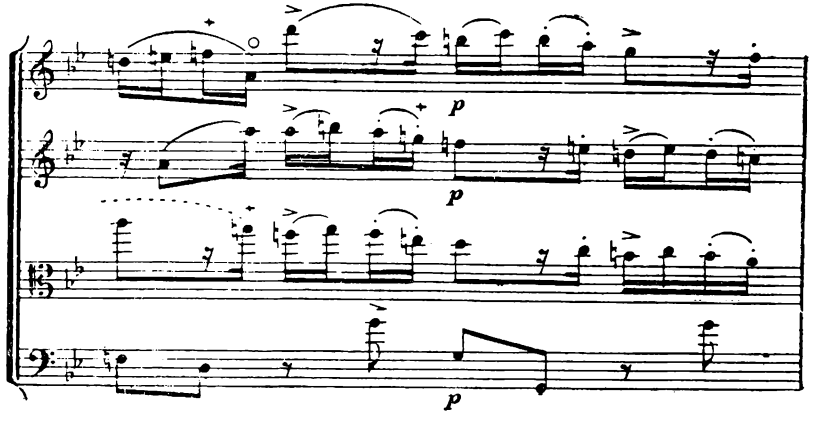
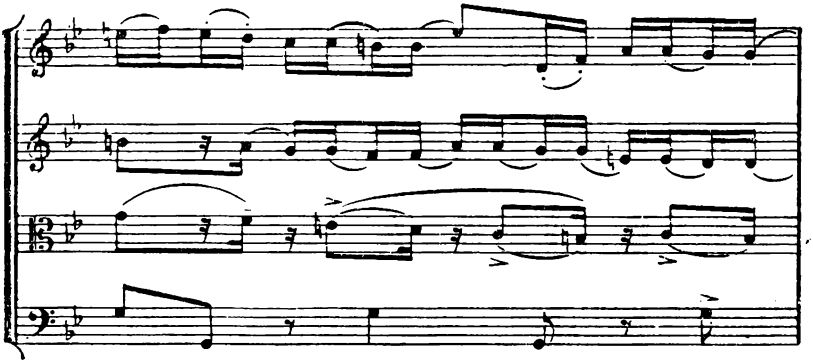
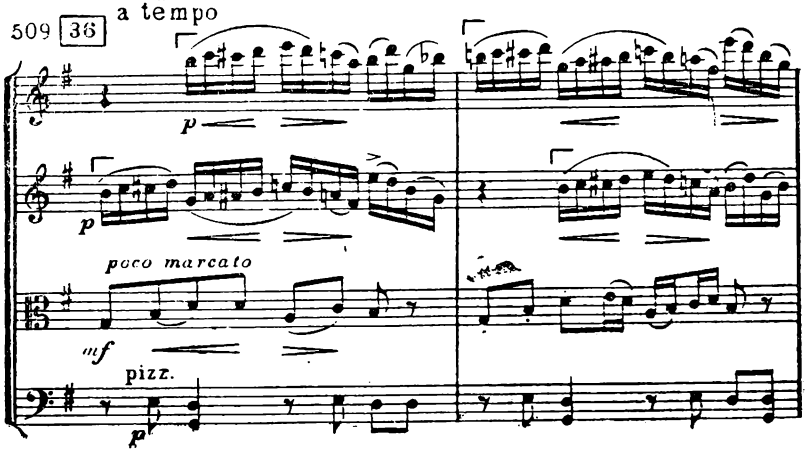
Эта часть квартета также изложена в форме ряда вариаций.

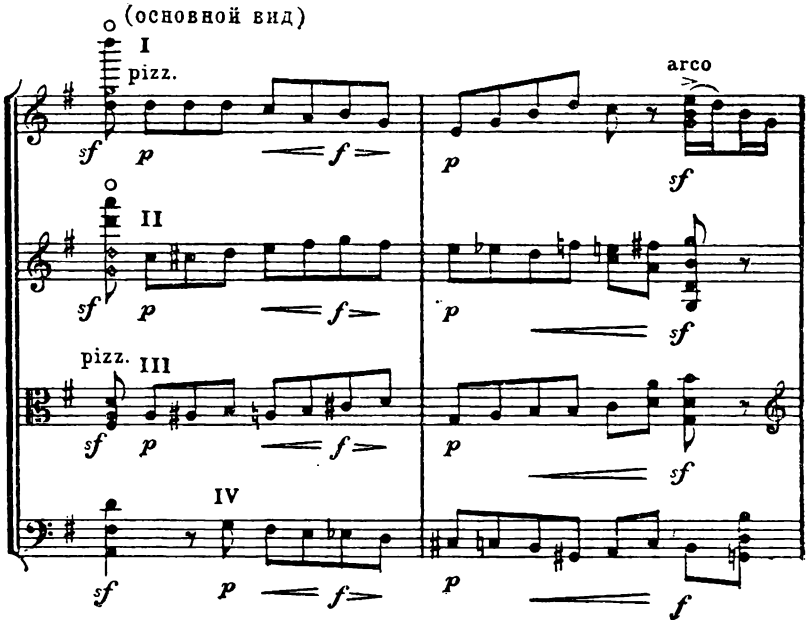
Выписывается изложение этой темы-песни:

В дальнейшем вариации этой темы энергично активизируются рядом внезапных энгармонических модуляций.

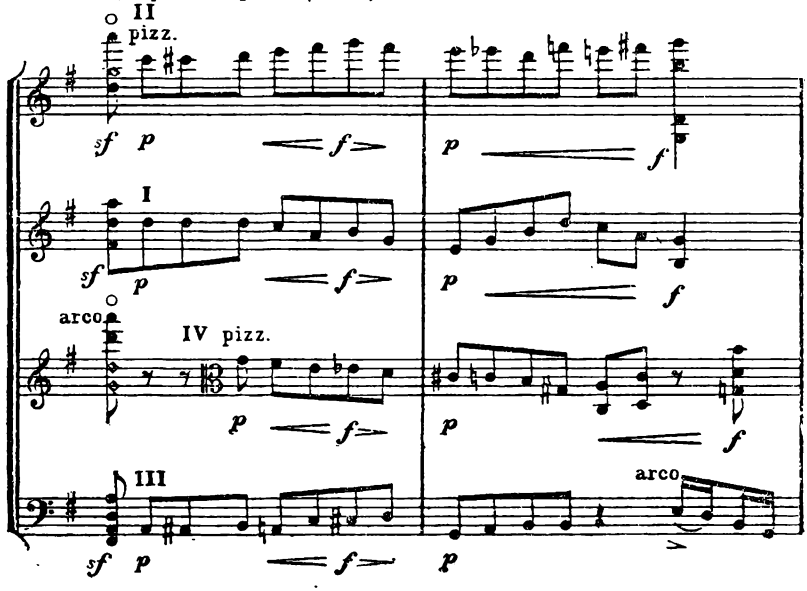
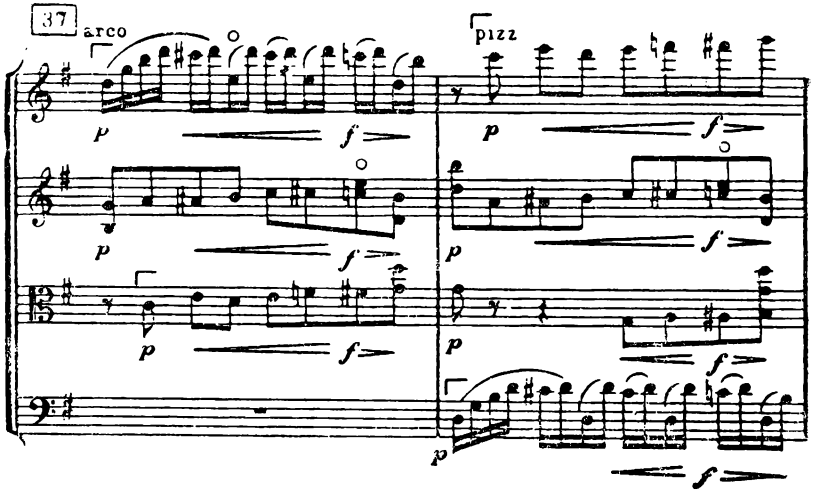
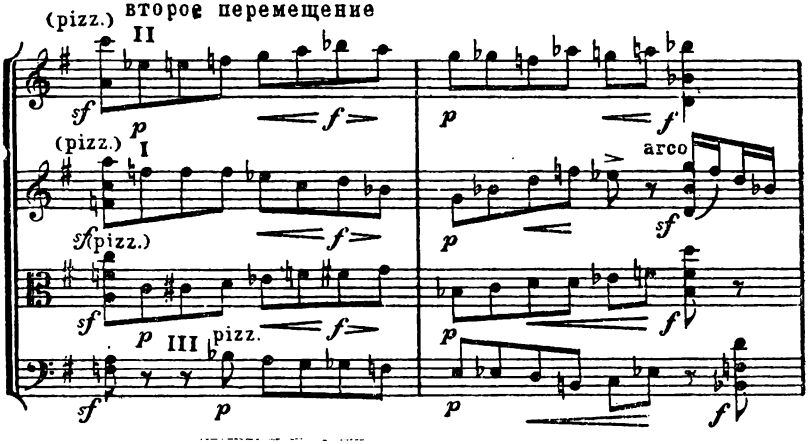
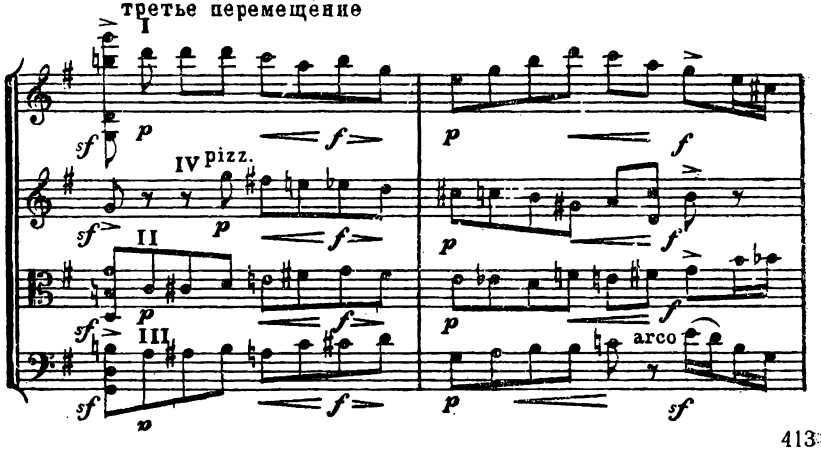
В нотном примере знаками и пунктиром отмечается движение этих модуляций:



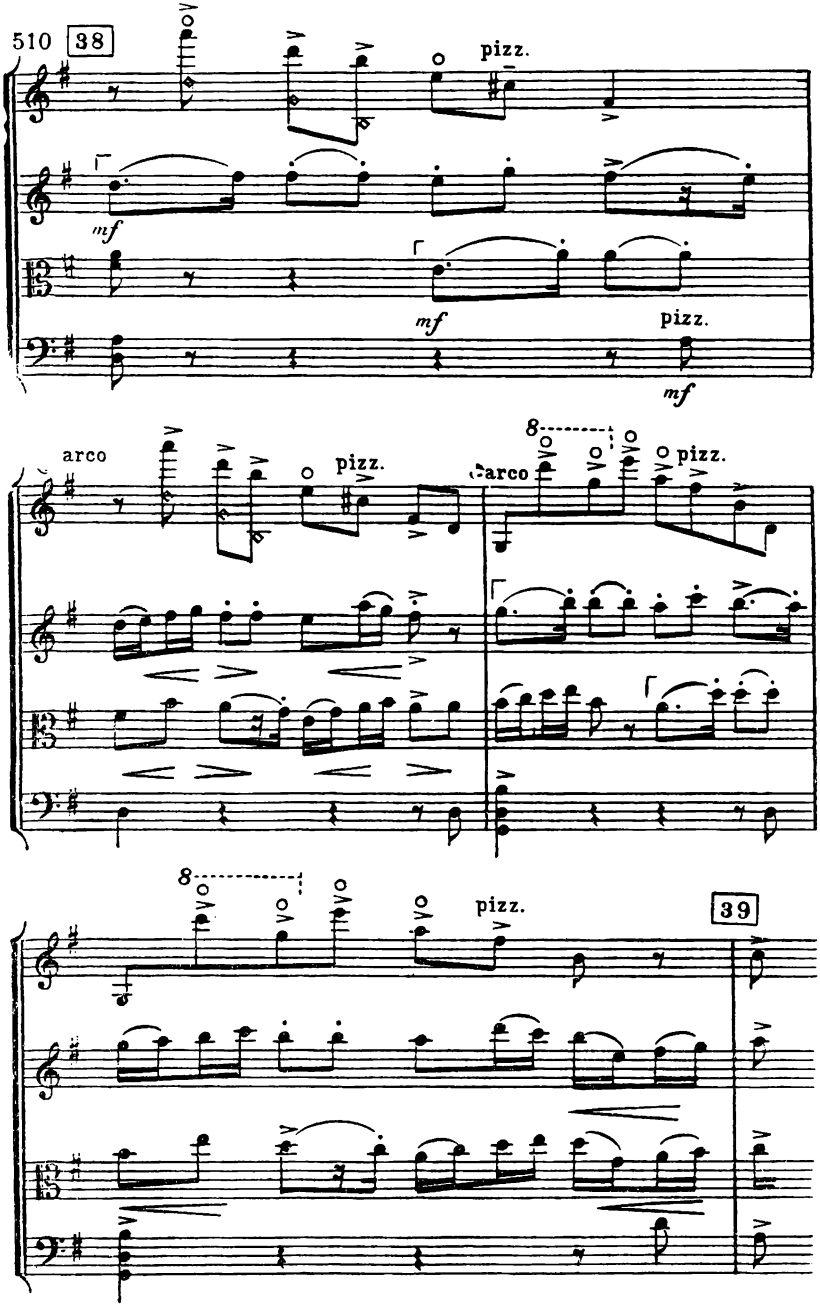

arco

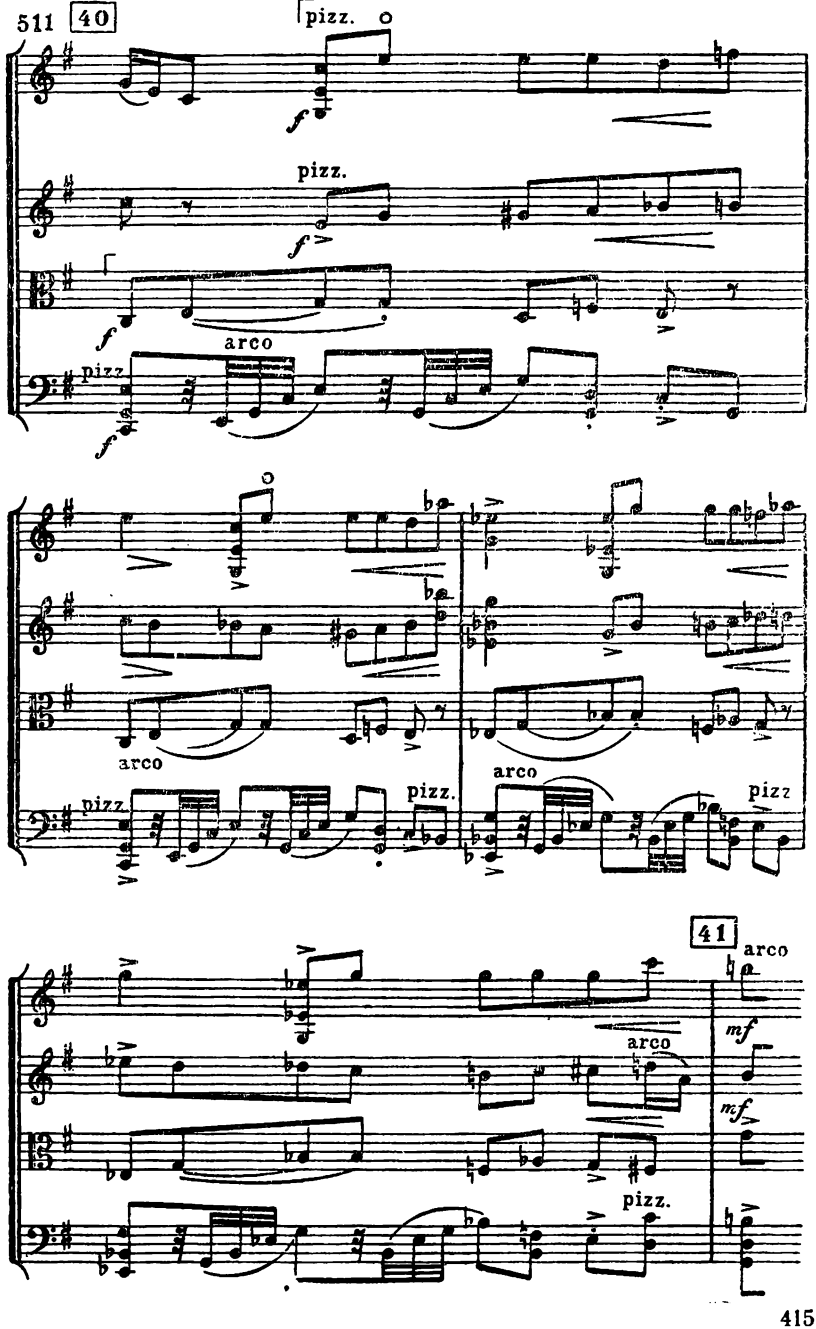
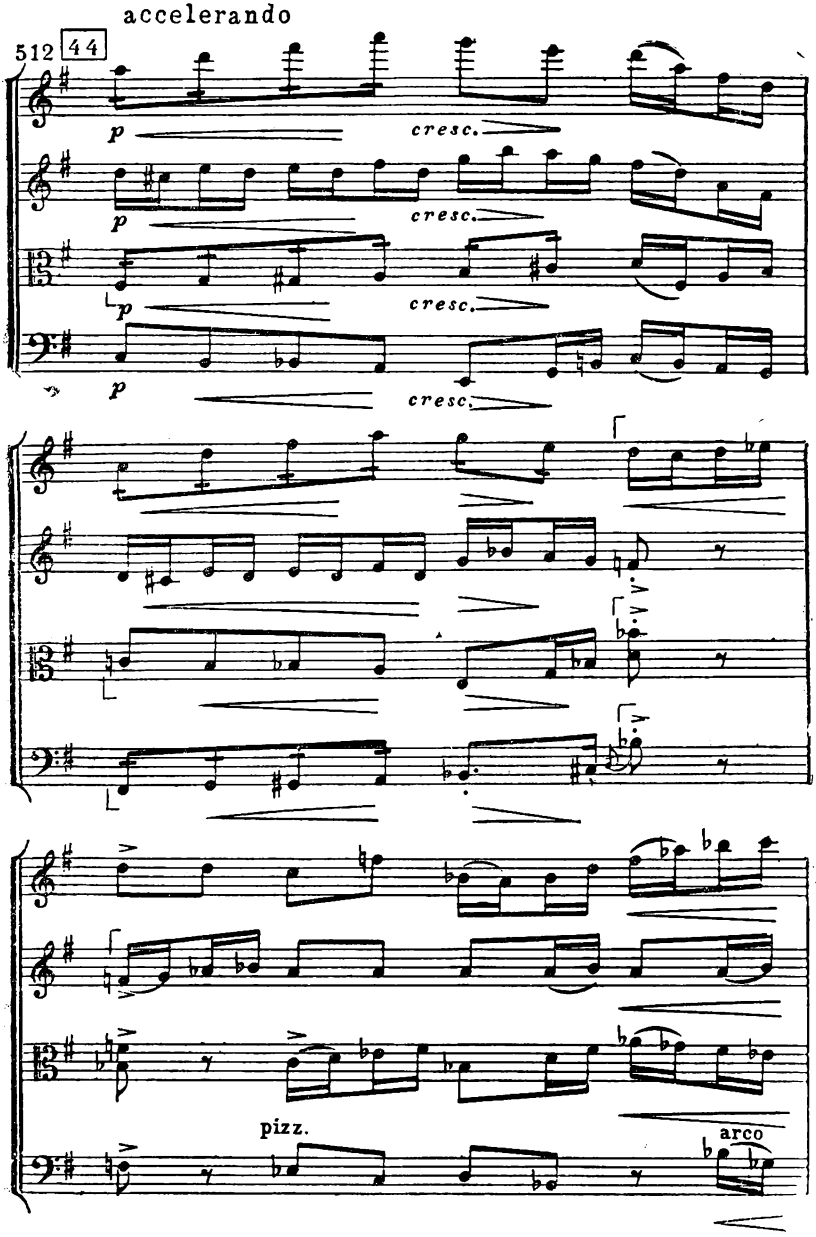
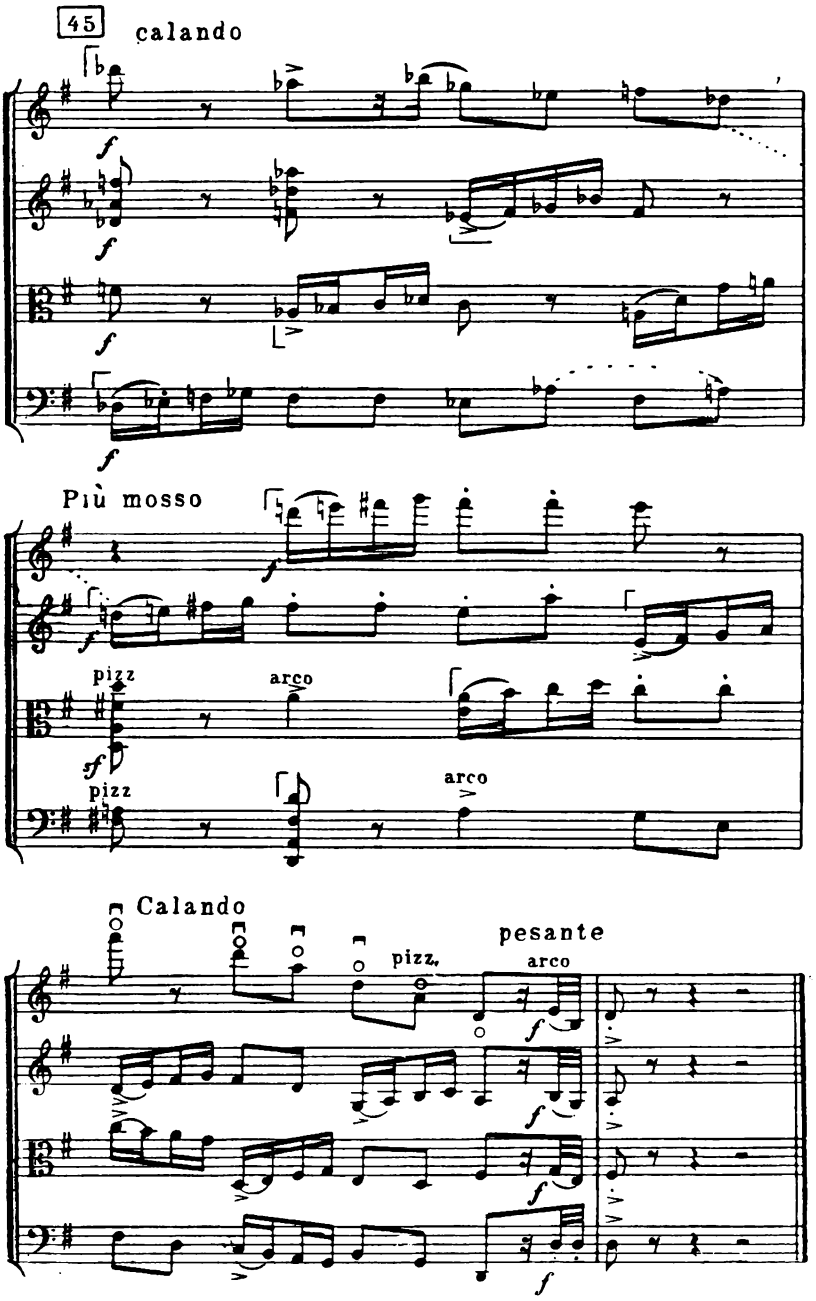

p
p
p

В цифре 36, с возвращением в главную тональность, обе темы этой части квартета соединяются в вертикально-подвижном контрапункте, а также с применением четверного контрапункта:

(основной вид)



(первое перемещение)


37
arco
pizz

(pizz.)
второе перемещение
II
(pizz.)
I
arco
(pizz.)
III
pizz.

третье перемещение
I
IV
pizz.
II
III
arco

В цифре 38 , между второй скрипкой и альтом, каноном в септиму проводится первая тема-песня:

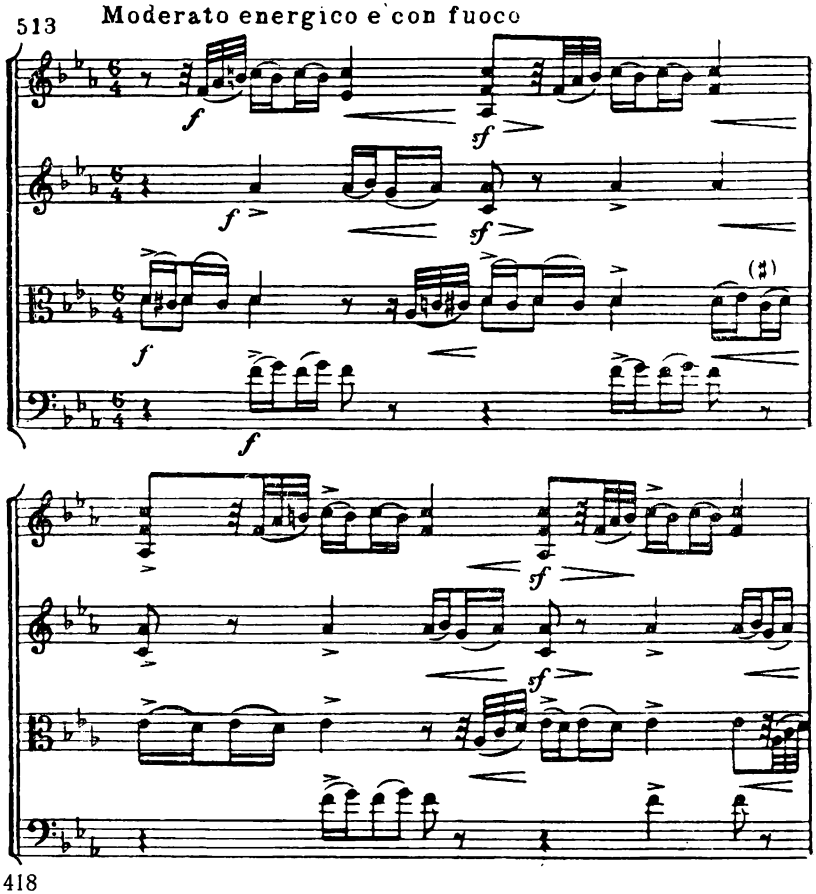
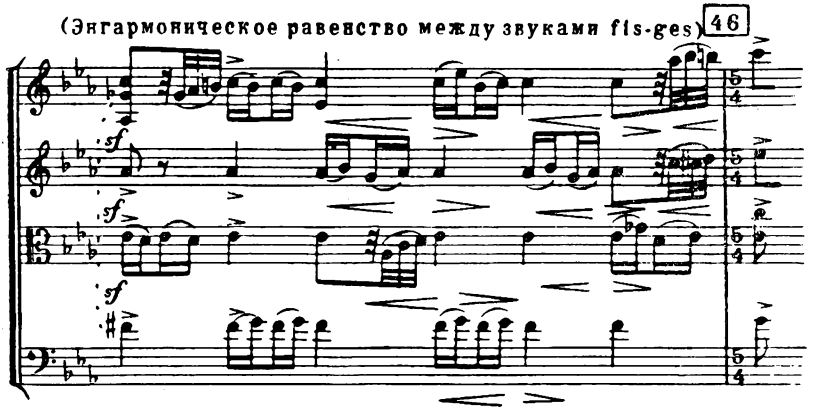


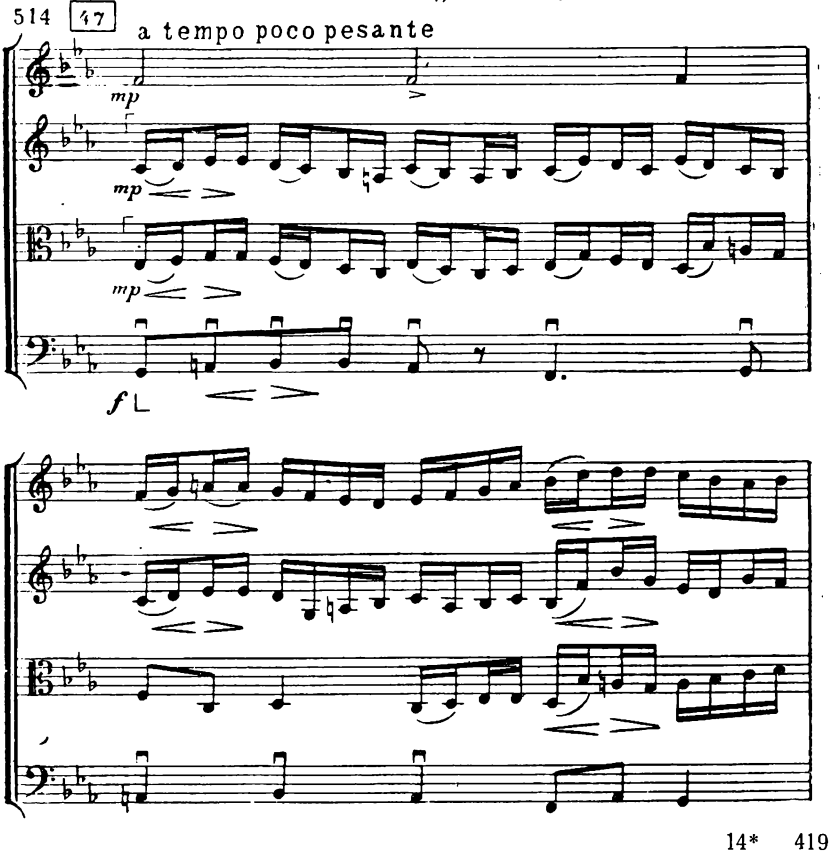
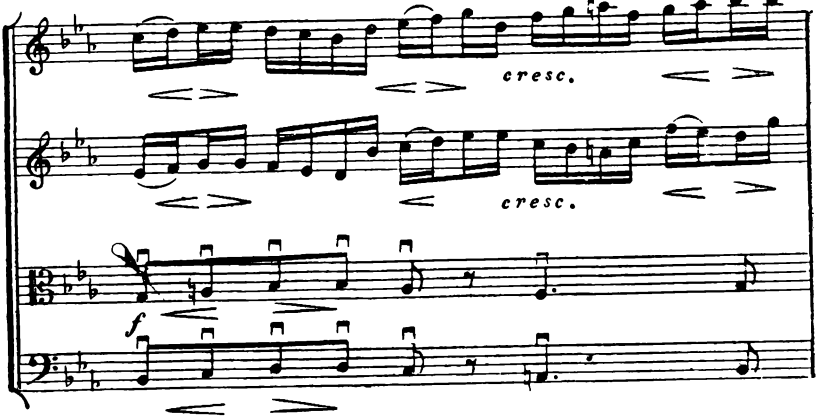
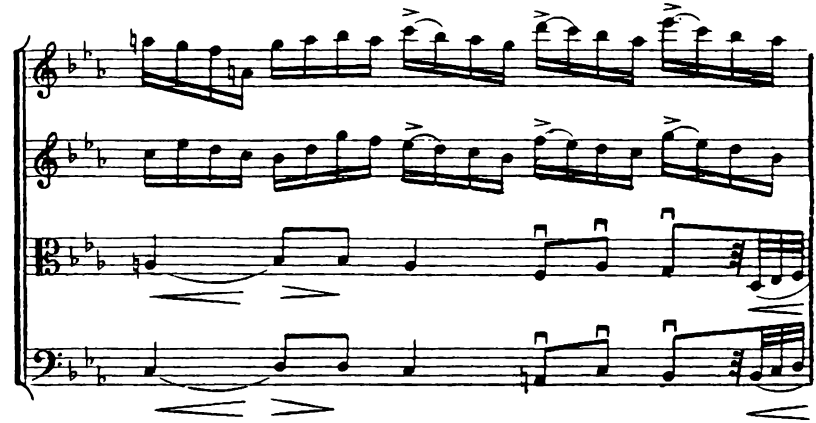
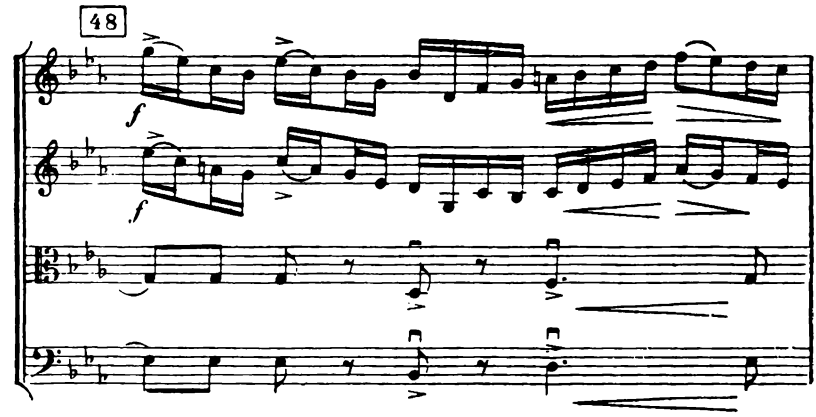
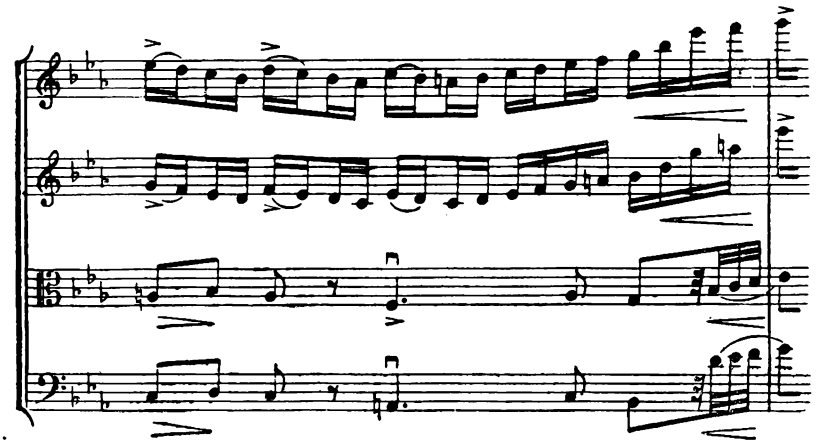
В цифре 40 обе темы представлены каноном в октаву. Используется сдвиг (сжатие) имитаций на одну четверть:

В цифре 44 знакомой уже «цепочкой» модуляций в дальние строи и возвращением (с помощью энгармонизма) в исходную тональность логически завершается третья часть квартета на половинном кадансе (*D*):

Финал является самой ответственной частью квартета; в первой теме финала отображается борьба советского народа против фашистских поработителей.

Сама тема-песня («Вы послушайте-ка, братцы!»), суровая, строгая и вместе с тем напряженно-воинственная, способна в соприкосновении с другими песнями придать им полнозвучную героичность. Певучая тема-песня из второй части квартета («Эко сердце бедное мое»), как это и указывалось ранее, контрапунктирует в басу теме финала. Она проходит в увеличении (цифра 72), что преобразует звучание народной песни в подлинно героическую.

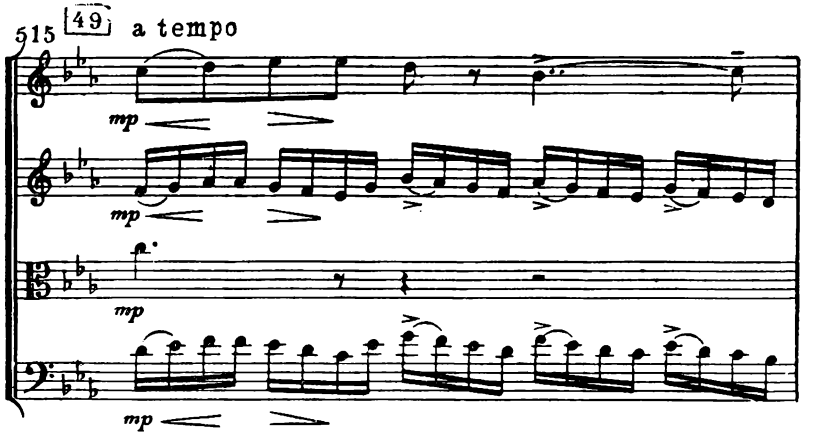
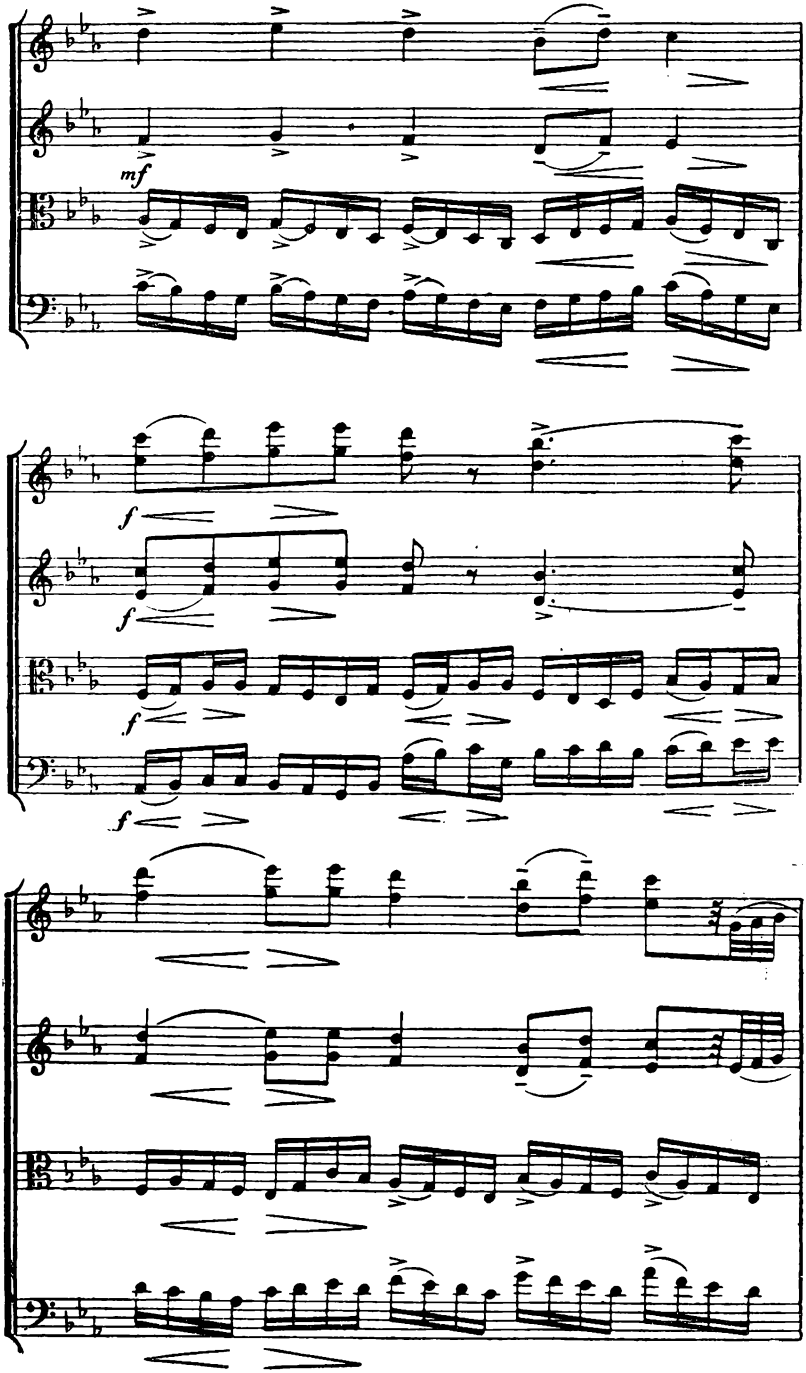
Тут же призывно и победно прозвучит и тема из первой части квартета: «Как подъехали к морю да рыболовы» (цифра 74).

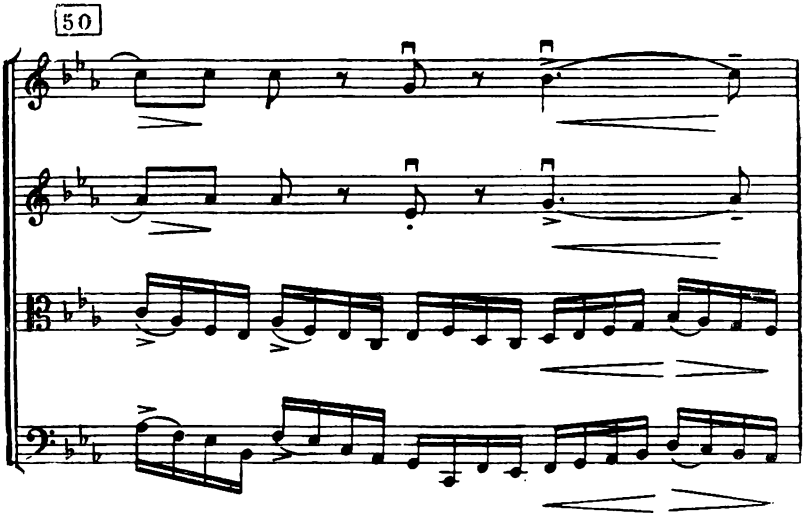
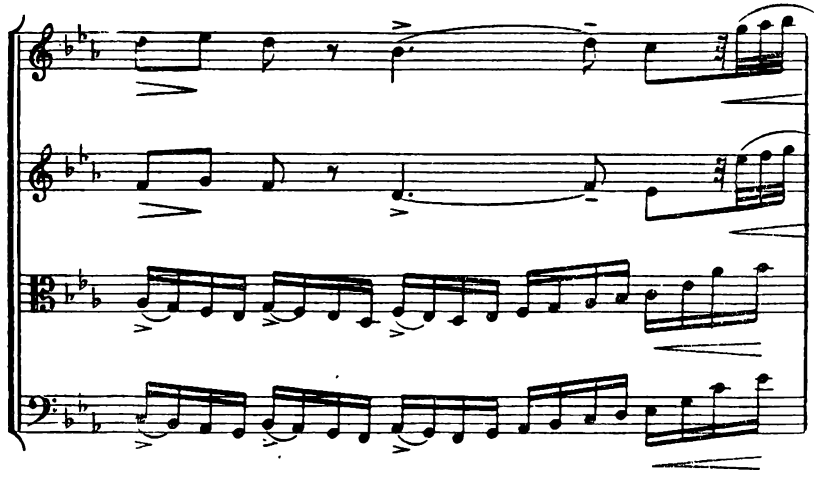
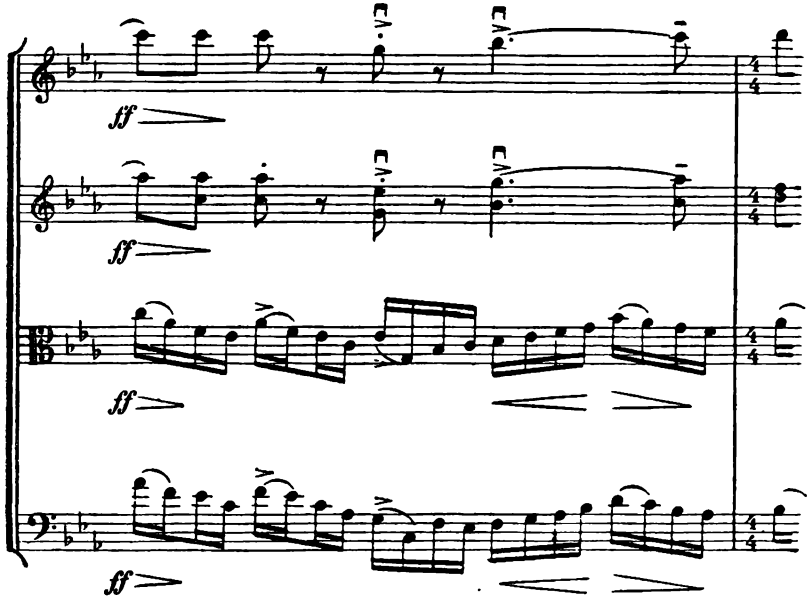
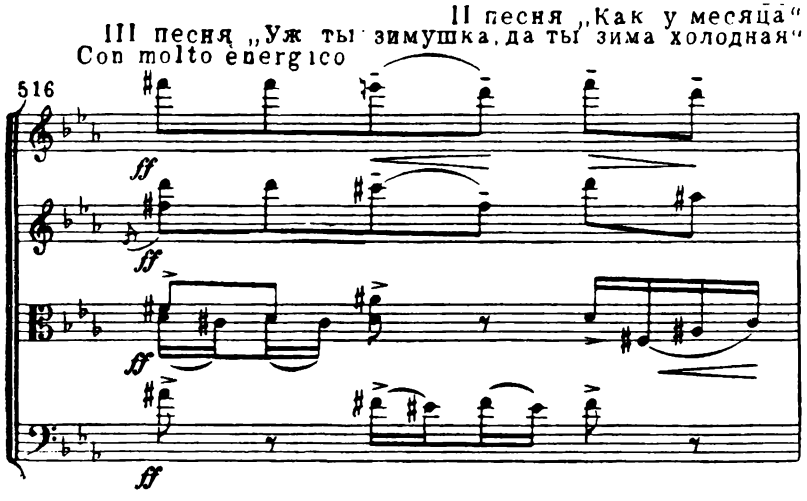
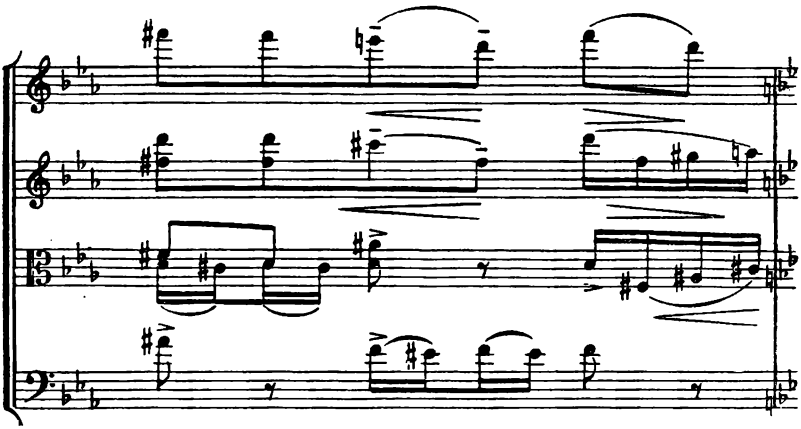
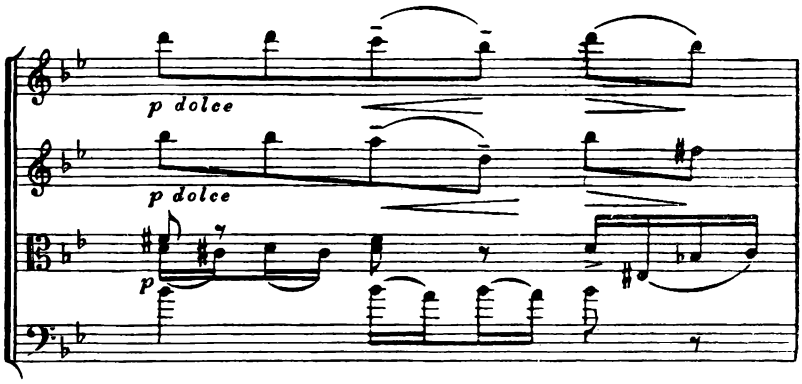
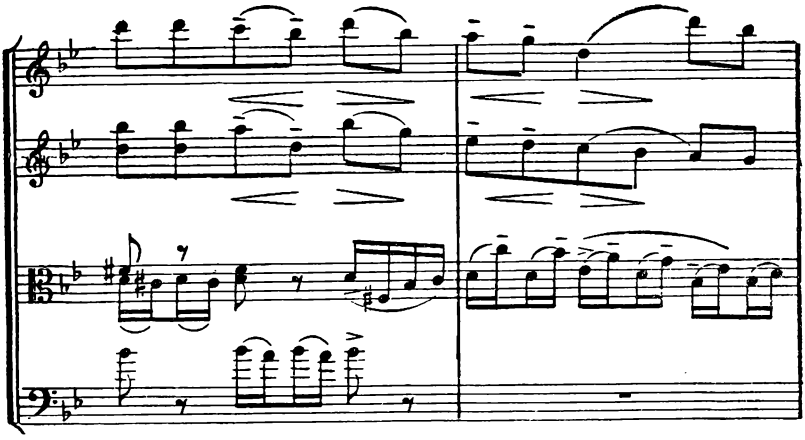
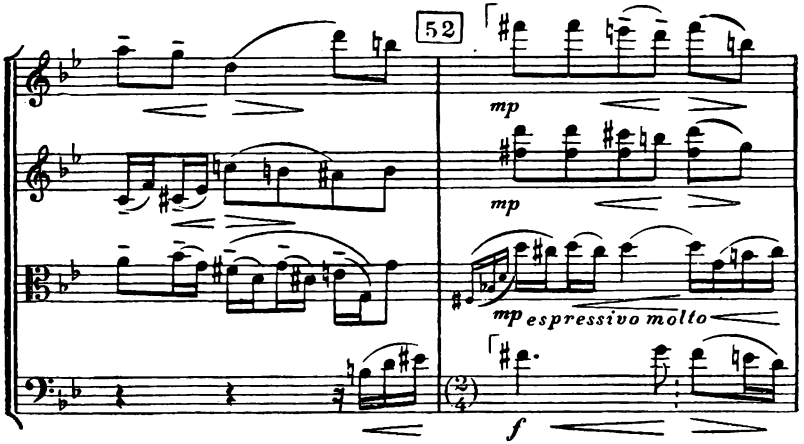
В отличие от трех первых частей квартета, звучащих преимущественно в мажоре и написанных в танцевальных ритмах, рисующих спокойную, мирную жизнь нашей социалистической родины, финал написан в миноре (*c-moll*), где с первых же звуков вступления чувствуется как бы настороженность и тревога:

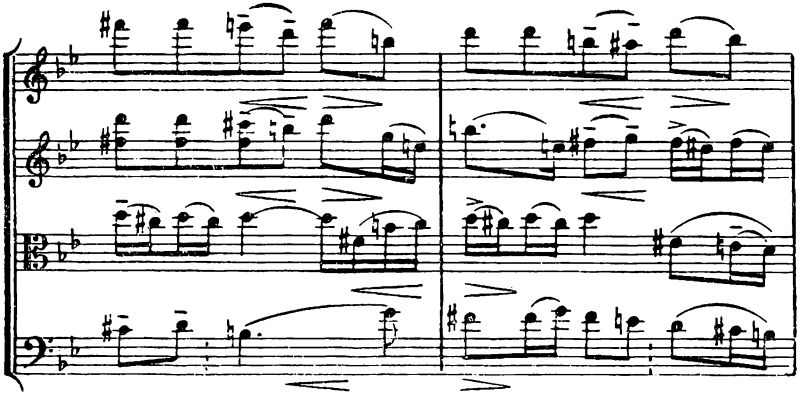
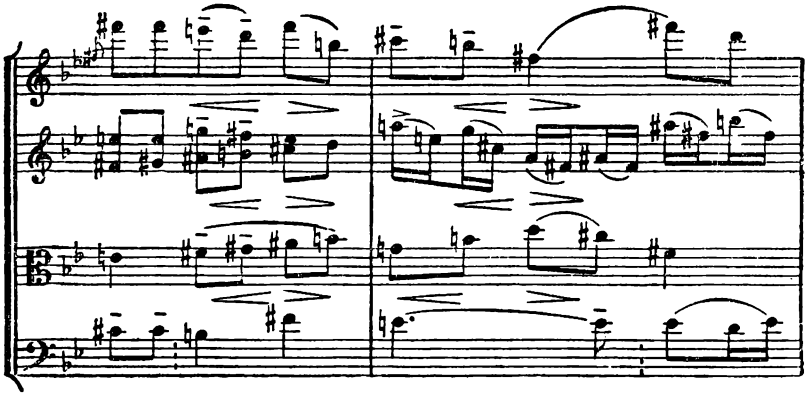
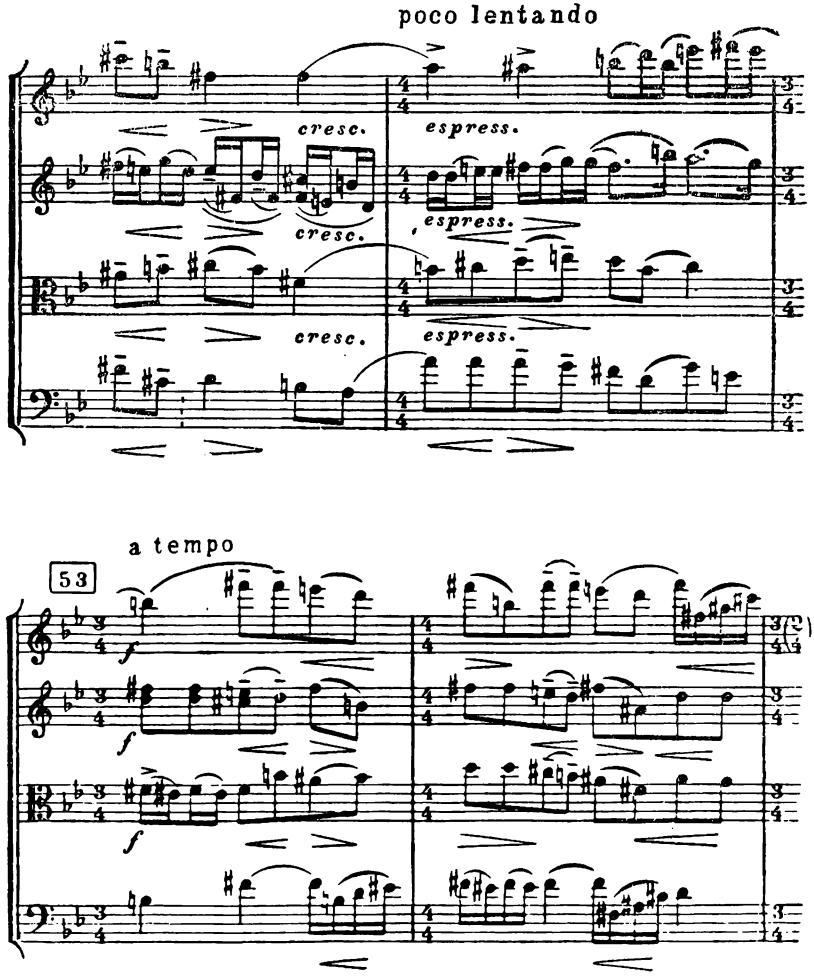
513 **Moderato energico e con fuoco**

Первая тема появляется в басу, в строе доминанты (*g-moll*). Тема («Вы послушайте-ка, братцы!») сопровождается в двух верхних голосах имитацией в уменьшении шестнадцатыми (в то время, как сама она идет восьмыми):

„Вы послушайте-ка братцы"

cresc.
cresc.
f

48
f
f

В дальнейшем (с цифры 49) с той же темы вступают скрипки (первая и вторая), но уже в главном строе (*c-moll*).

При этом тема и здесь имитируется в уменьшении альтом и виолончелью.

Автор использует горизонтально-подвижной контрапункт в квинту и сексту:

mf
f
f
f
f

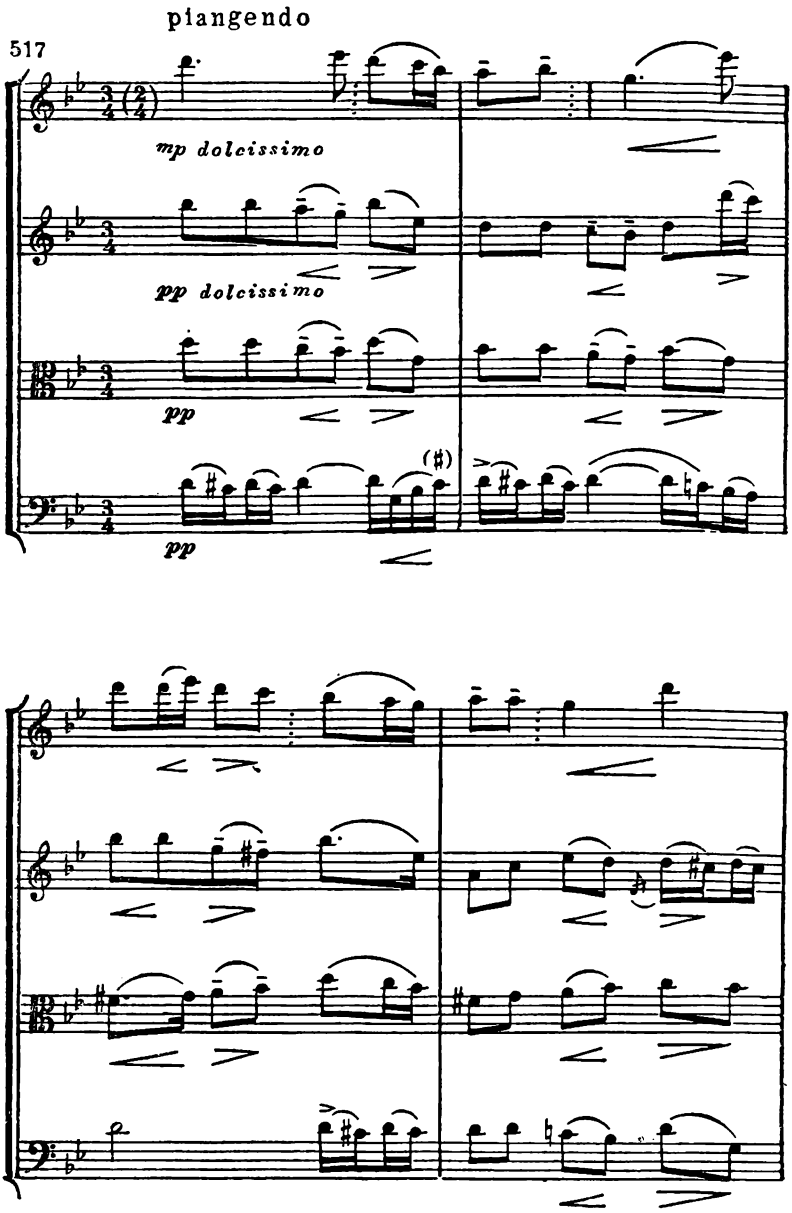
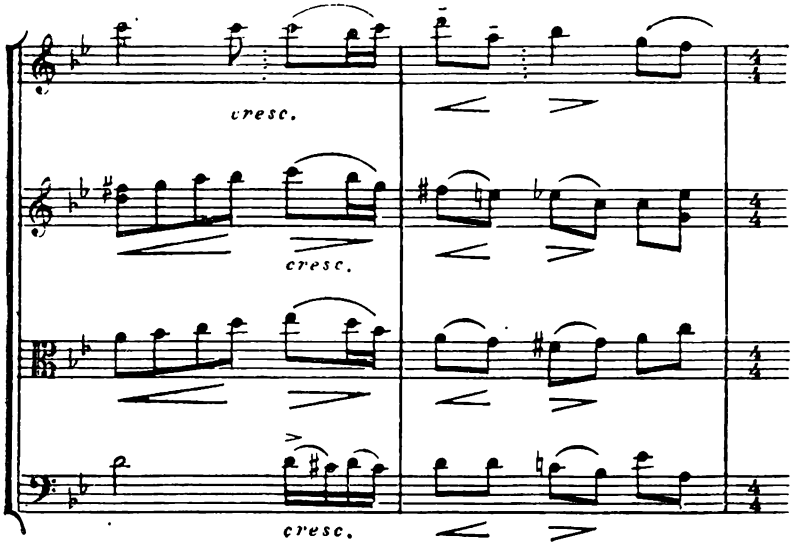

50

С цифры 51 (con molto energico) начинается переход ко второй теме. Используя энгармонизм уменьшенного септаккорда, мы приходим в строй *g-moll*, в котором и начинается песня «Как у месяца»:

p dolce
p dolce
p


52
mp
mp
mp espressivo molto
(2/4)
f

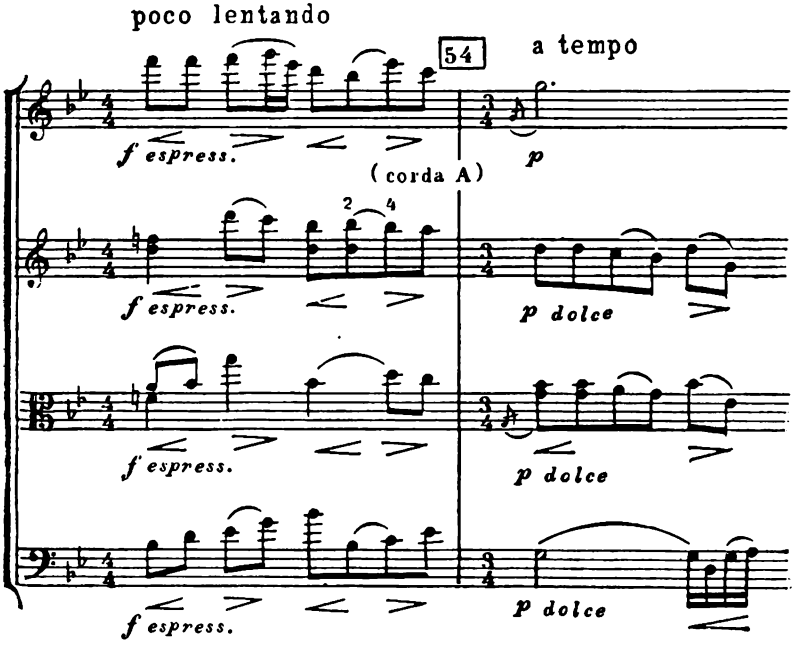


Но после цифры 52 эта же песня звучит вновь уже в строе *h-moll*, и тут виолончель вступает третьей темой-песней «Уж ты зимушка, да ты зима холодная».

Обе песни полиметричны — первая в трехдольном, а вторая в двухдольном размере (в примере это отмечено пунктиром) и отлично сочетаются между собой в одновременном звучании.

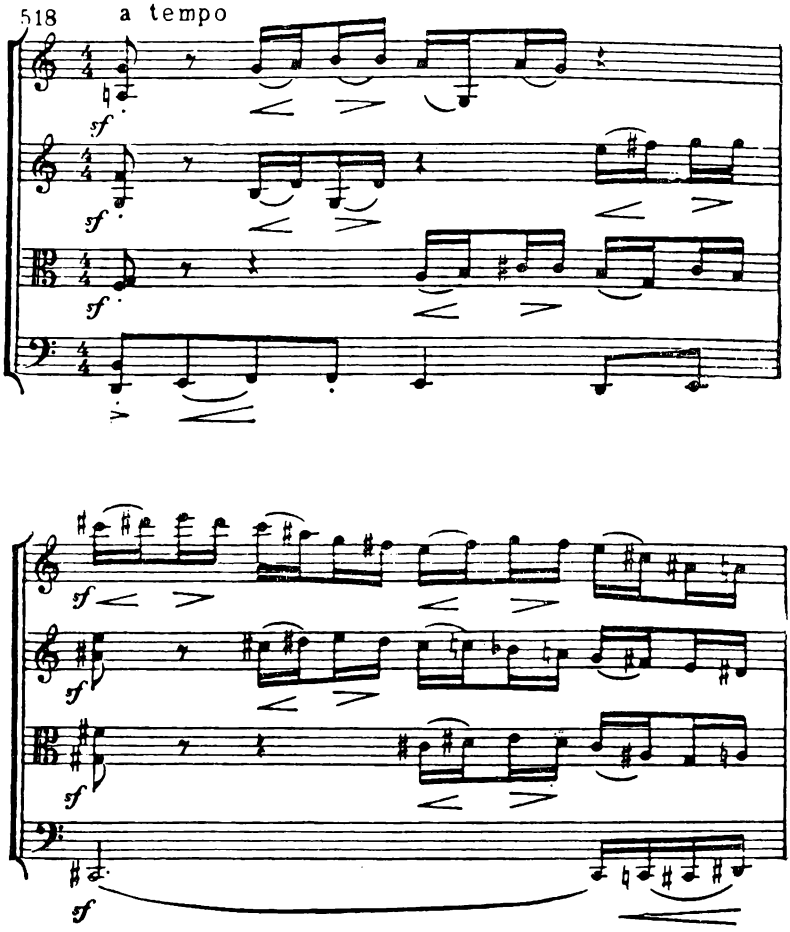
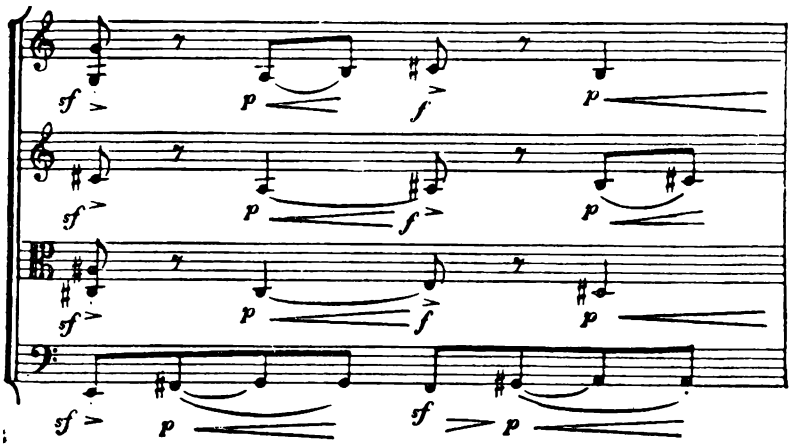
В дальнейшем, при возвращении в строй *g-moll*, первая скрипка перенимает партию двухдольной песни у виолончели,

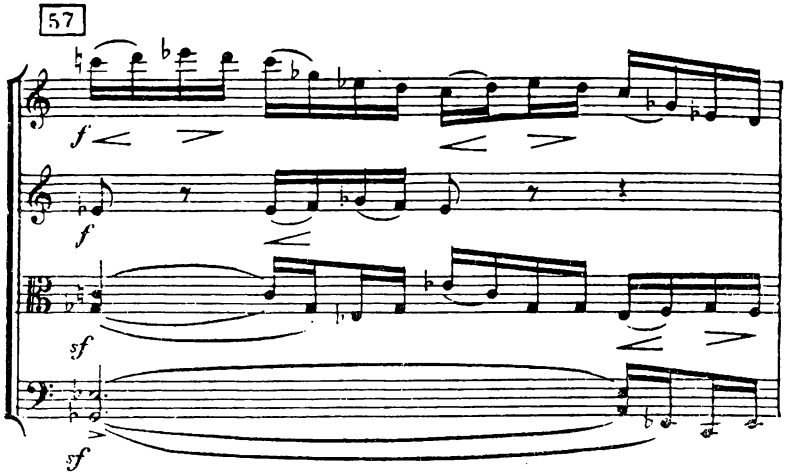
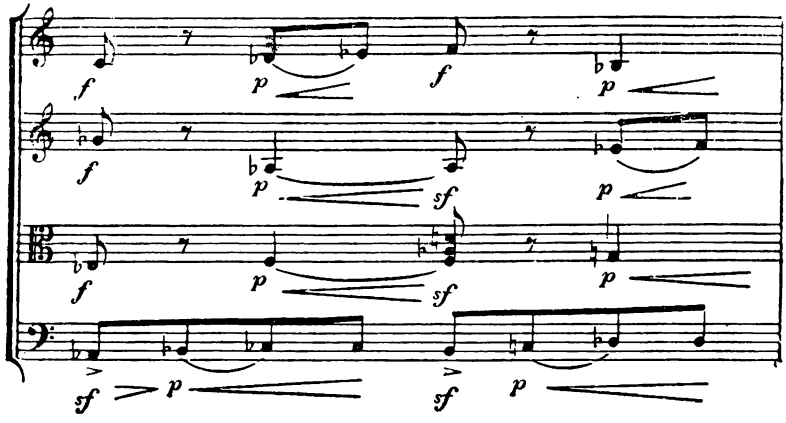
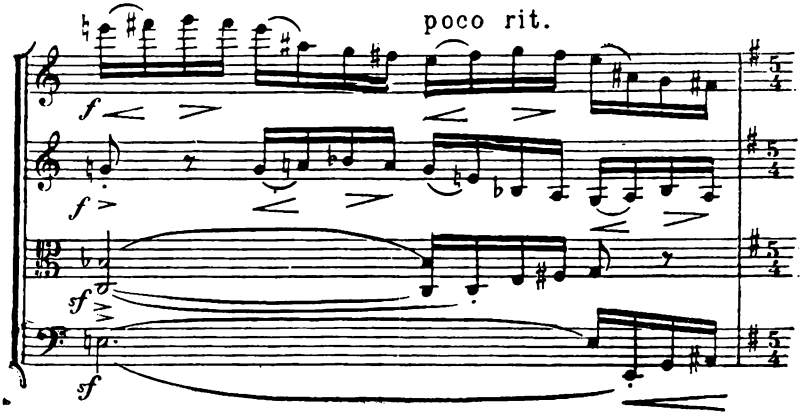
в то время как вторая скрипка и альт ведут вторую тему-песню, а виолончель исполняет альтовую партию предыдущего проведения темы-песни:

cresc.
cresc.
cresc.


poco lentando
54
a tempo
f espress.
p
(corda A)
f espress.
p dolce
f espress.
p dolce
f espress.
p dolce

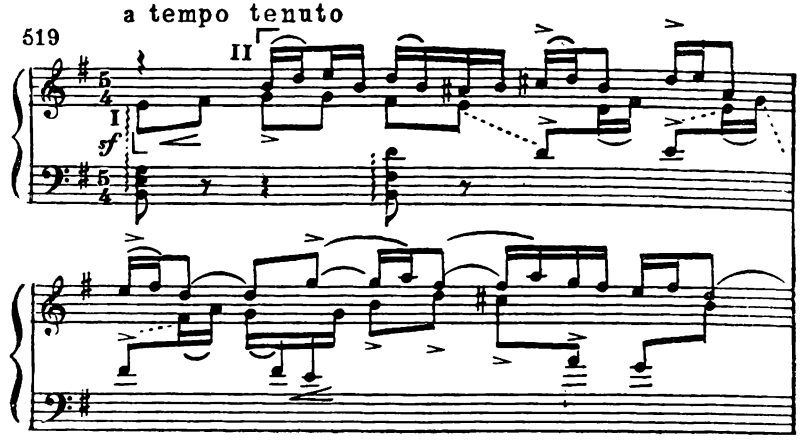
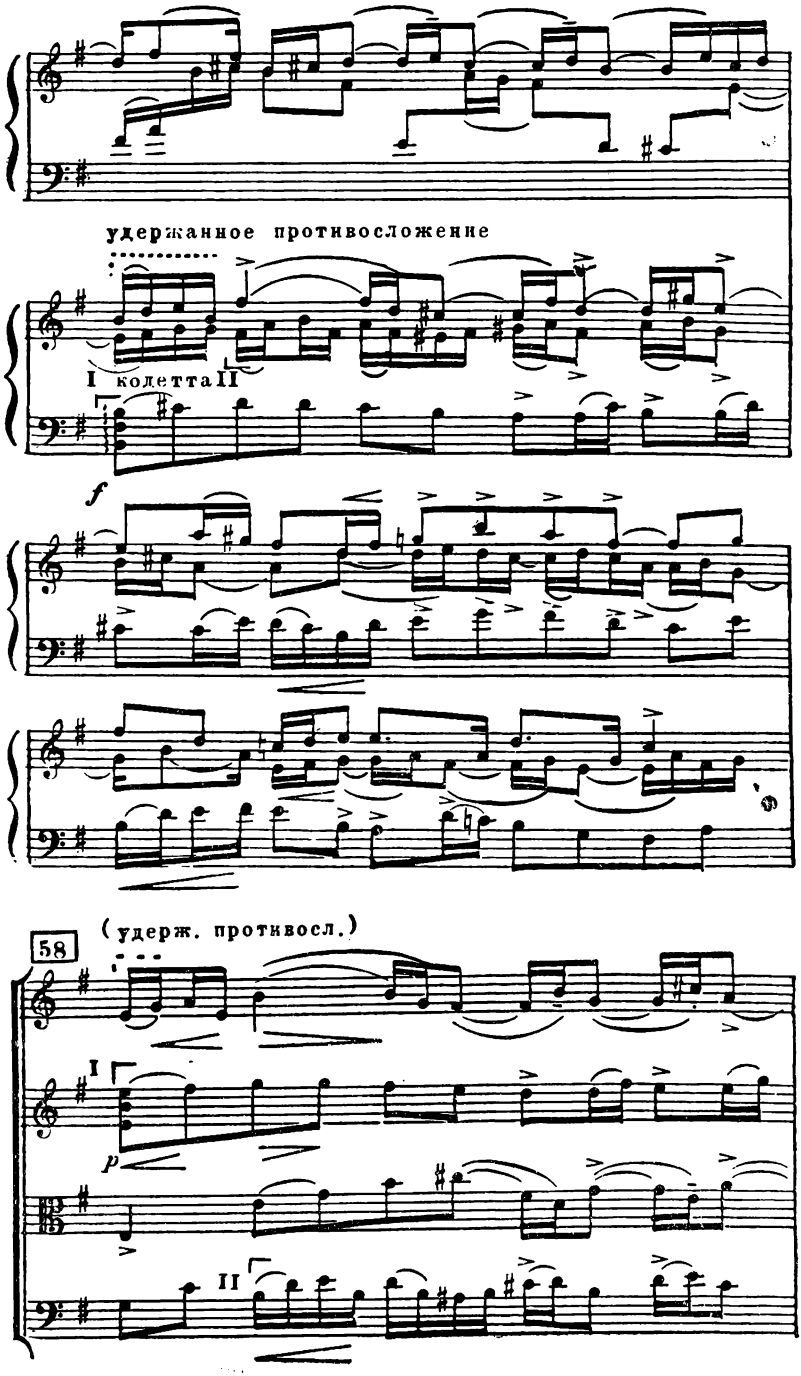
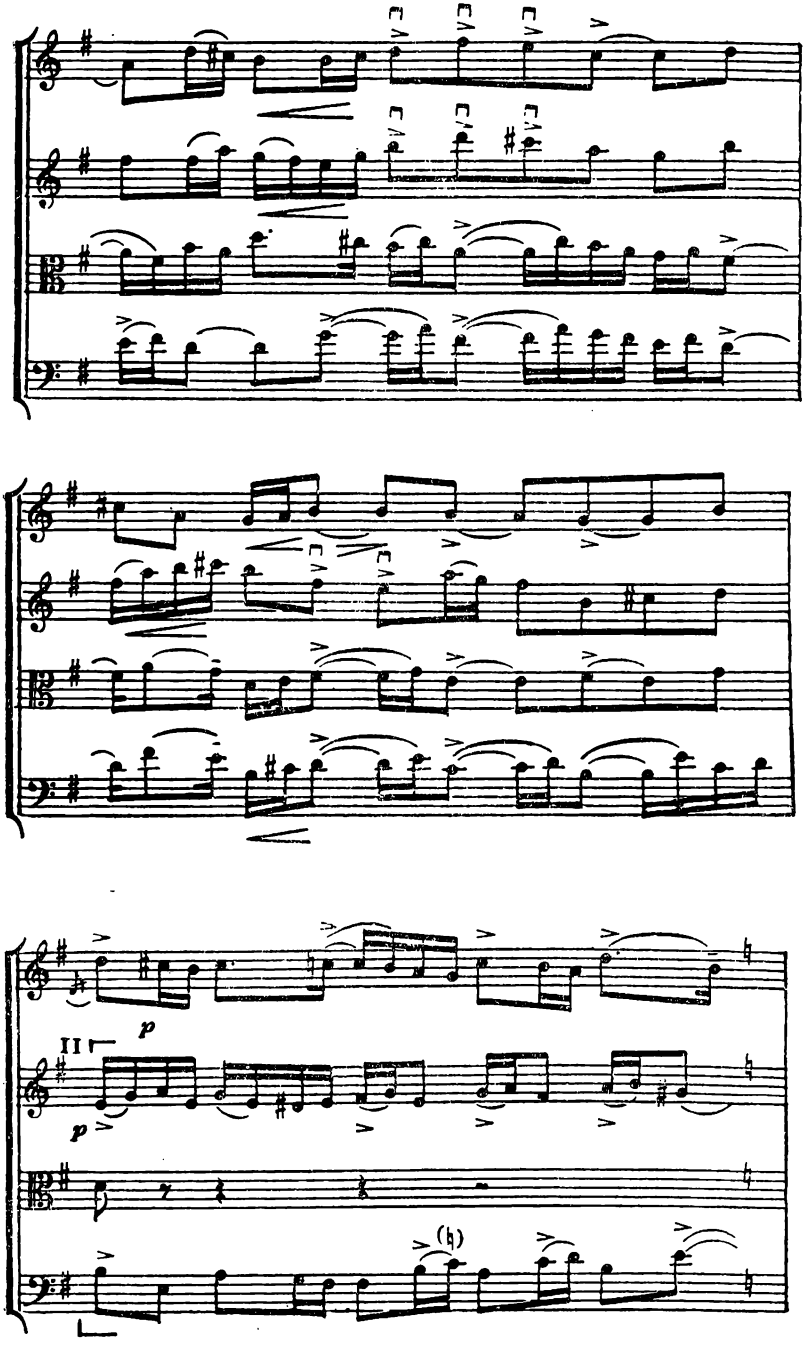
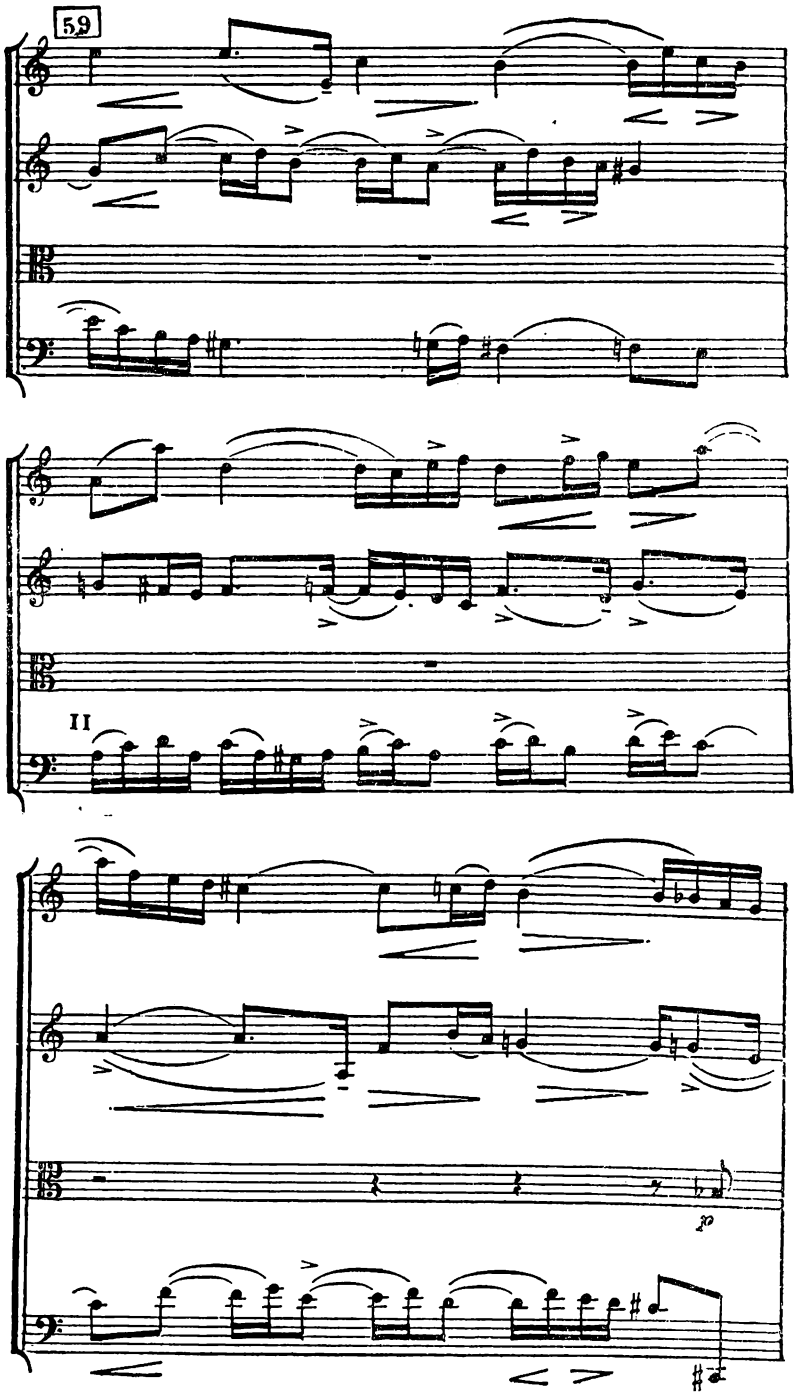
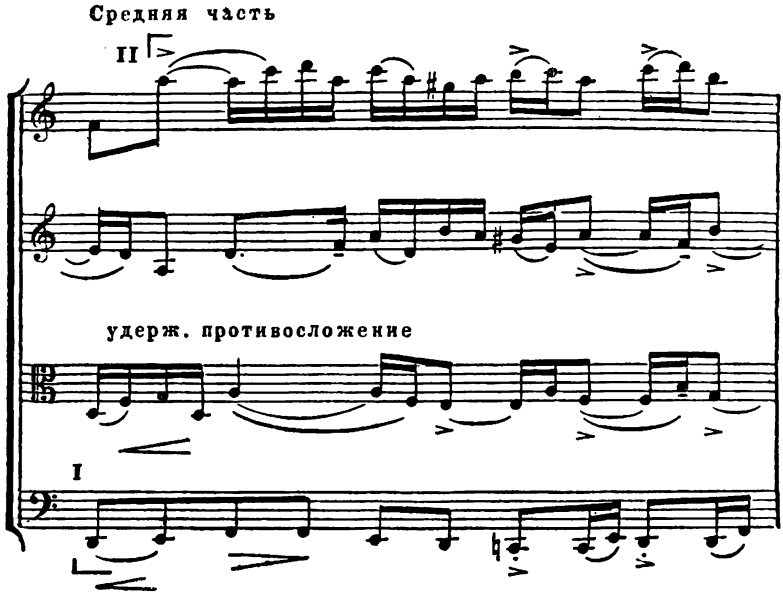
С появлением у виолончели первой (главной) темы (в 5-м такте после цифры 55) начинается переход, ведущий к фуге.

Три верхних голоса (в уменьшении) контрапунктируют партии виолончели.

В то же время в каждом такте применяются все новые далекие тональности, логически и убедительно приводящие наконец к ми-минорной тональности, с которой в пятидольном размере и начинается фуга:

57

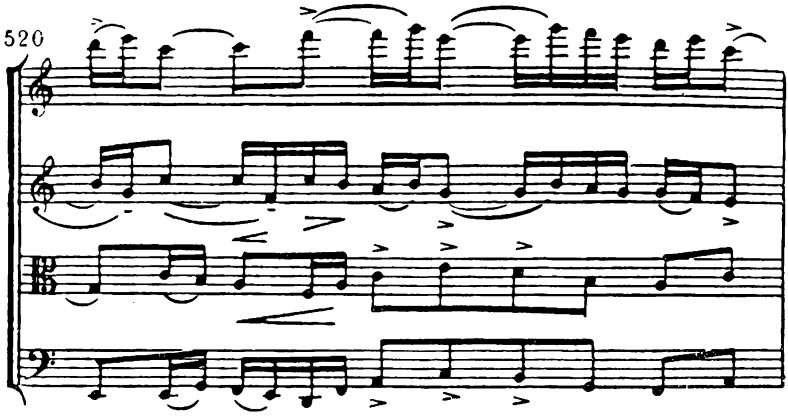
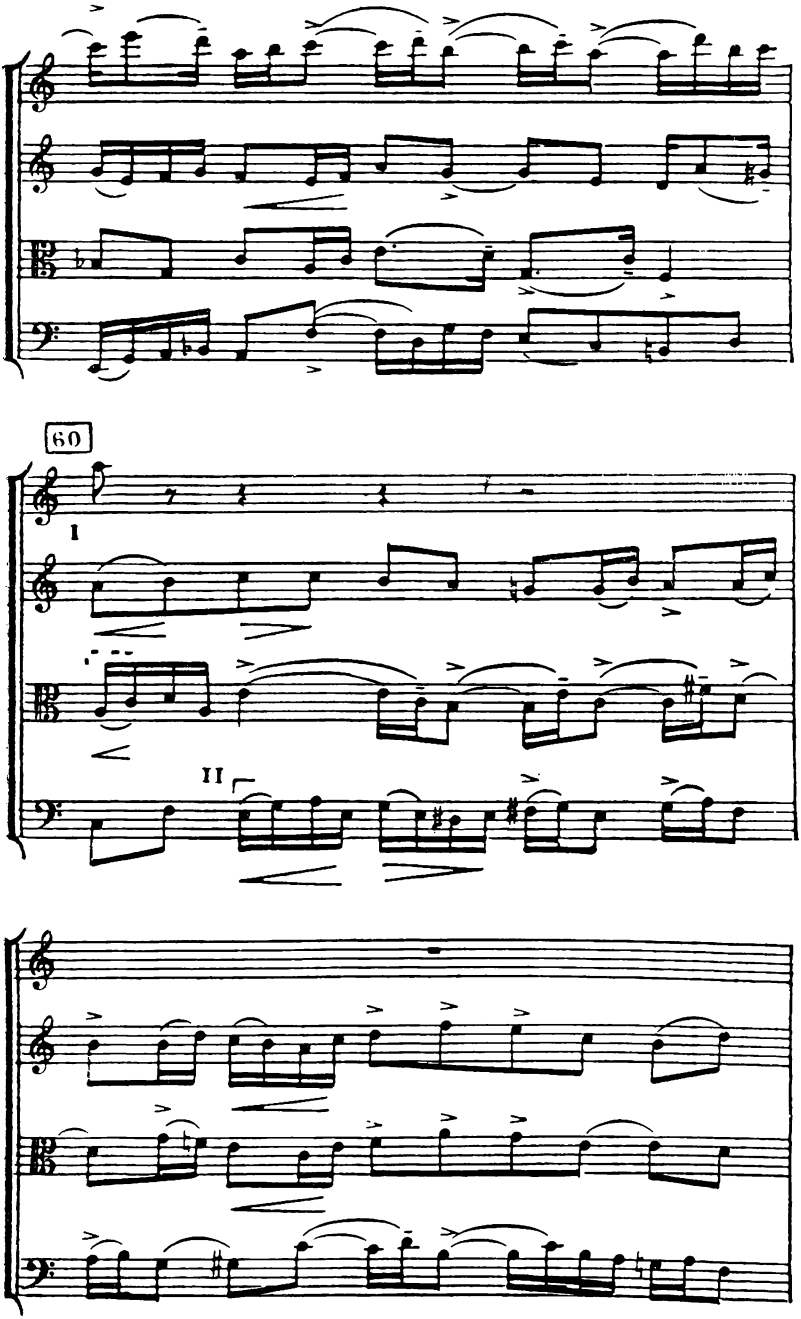
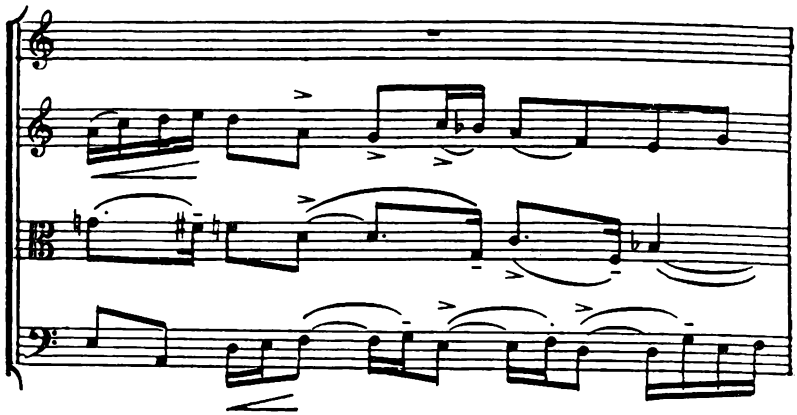
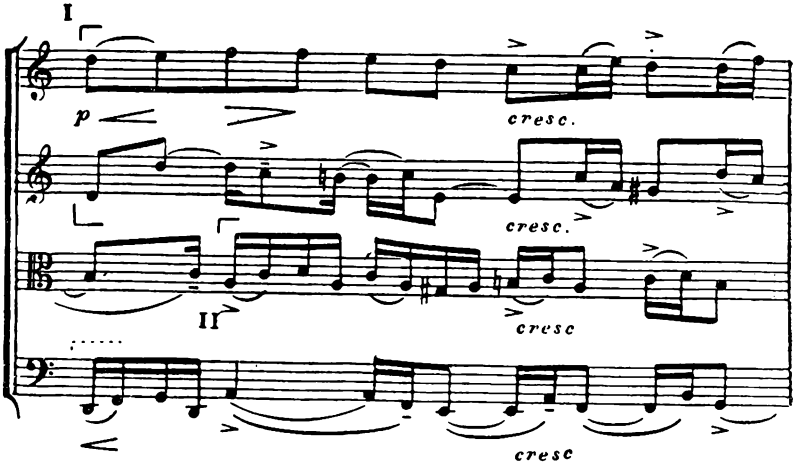
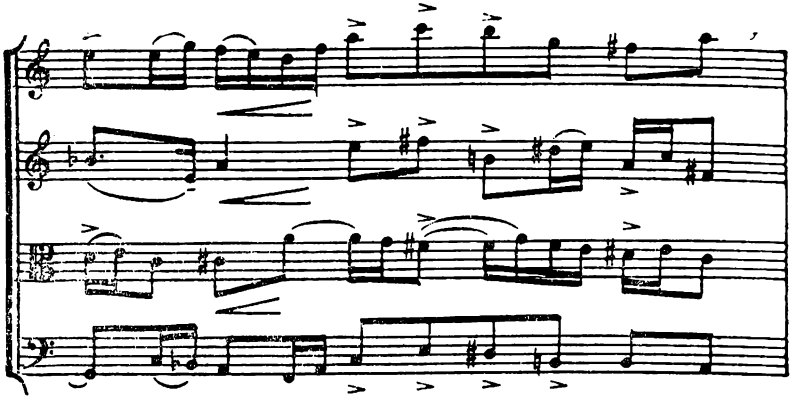
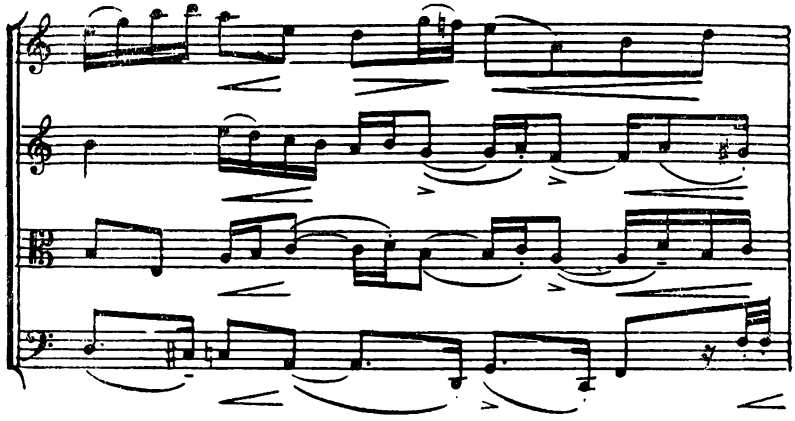
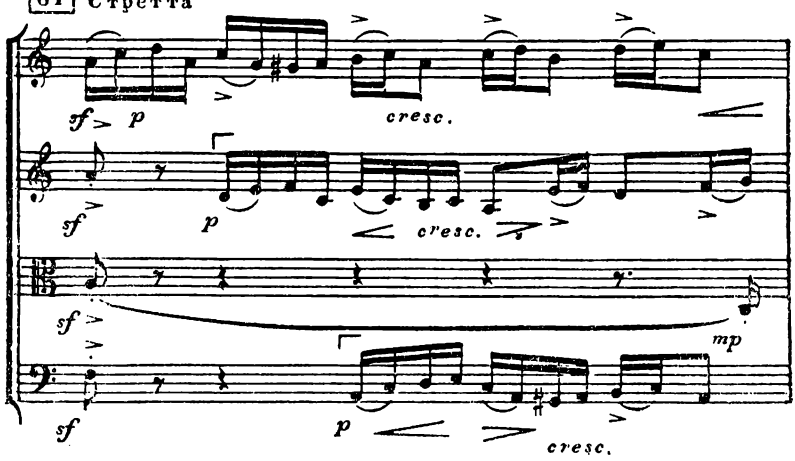
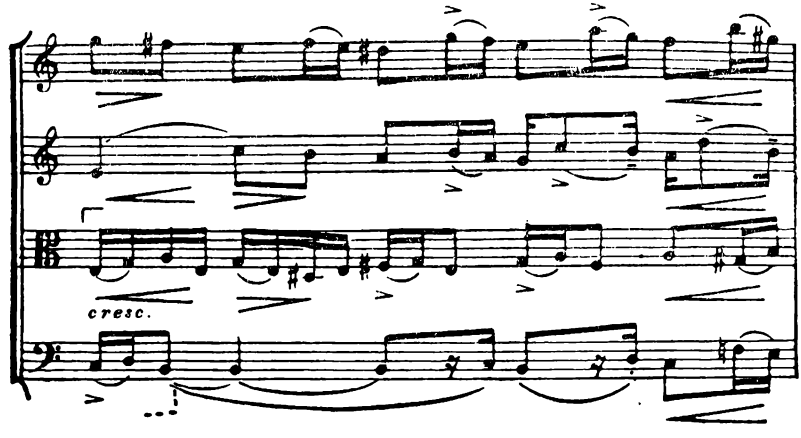
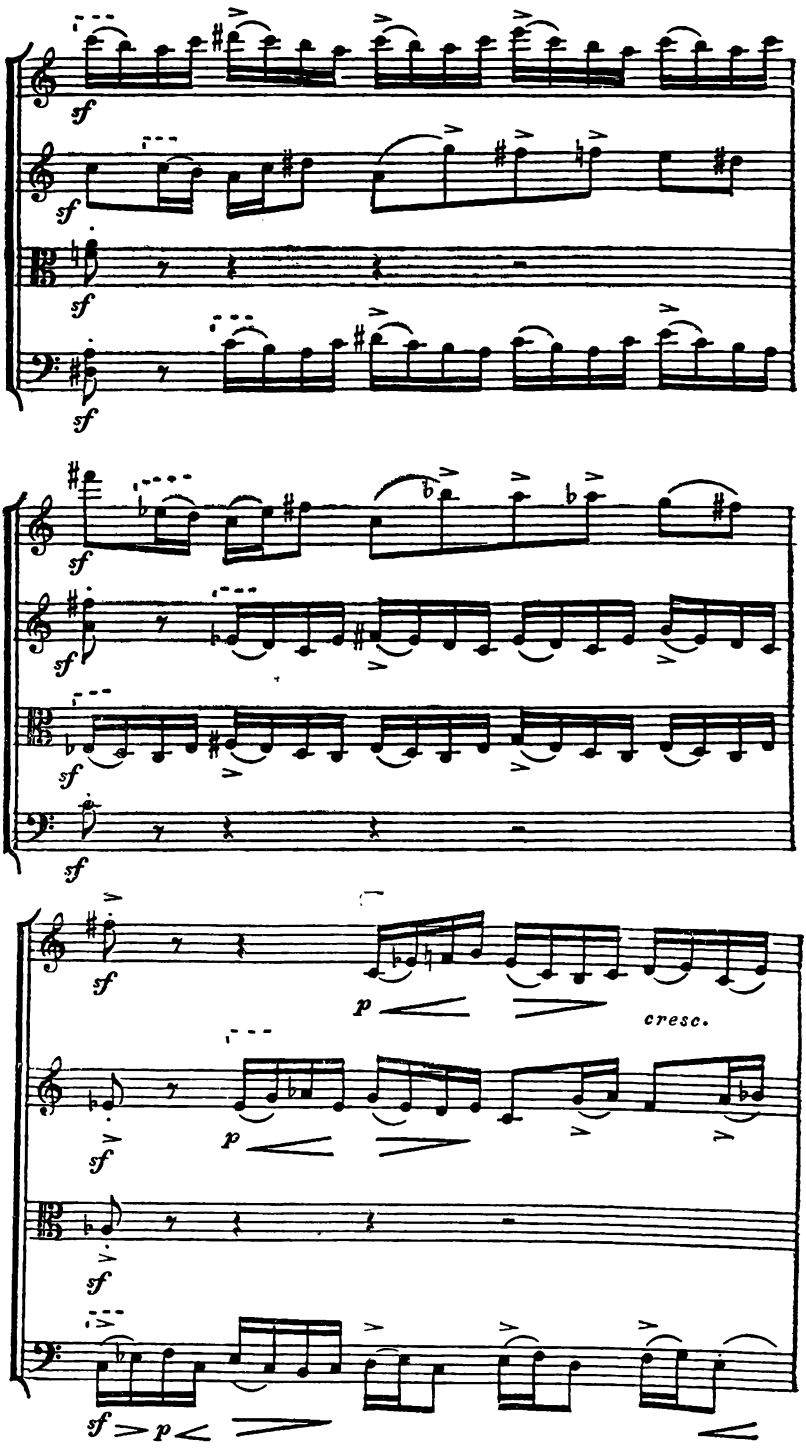
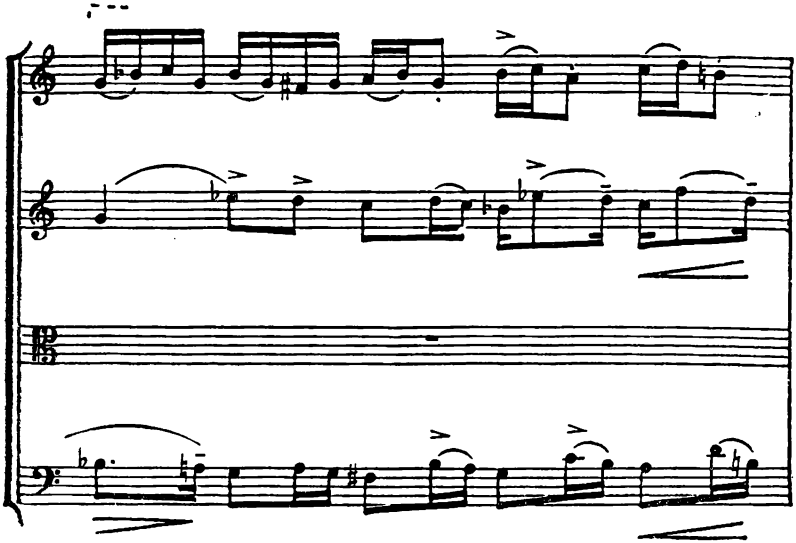
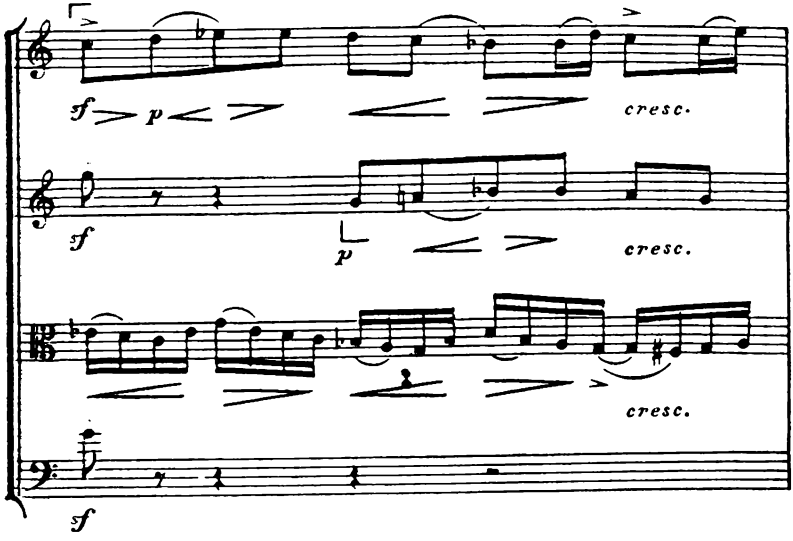
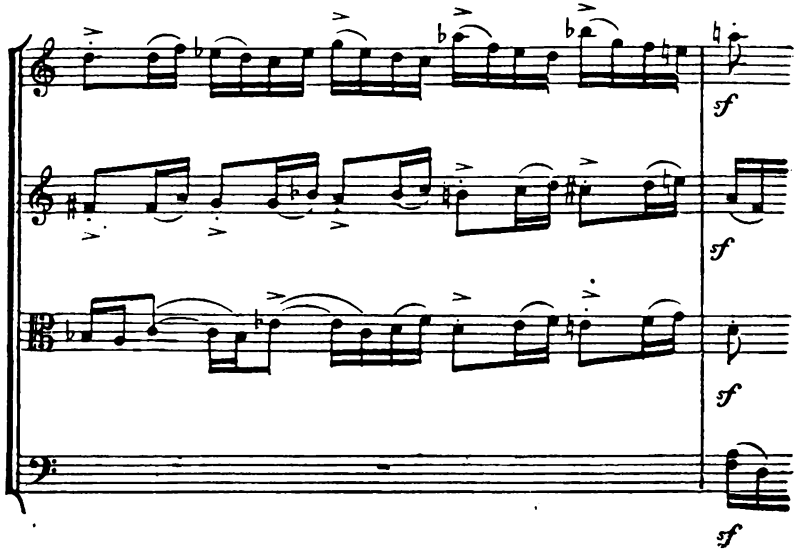


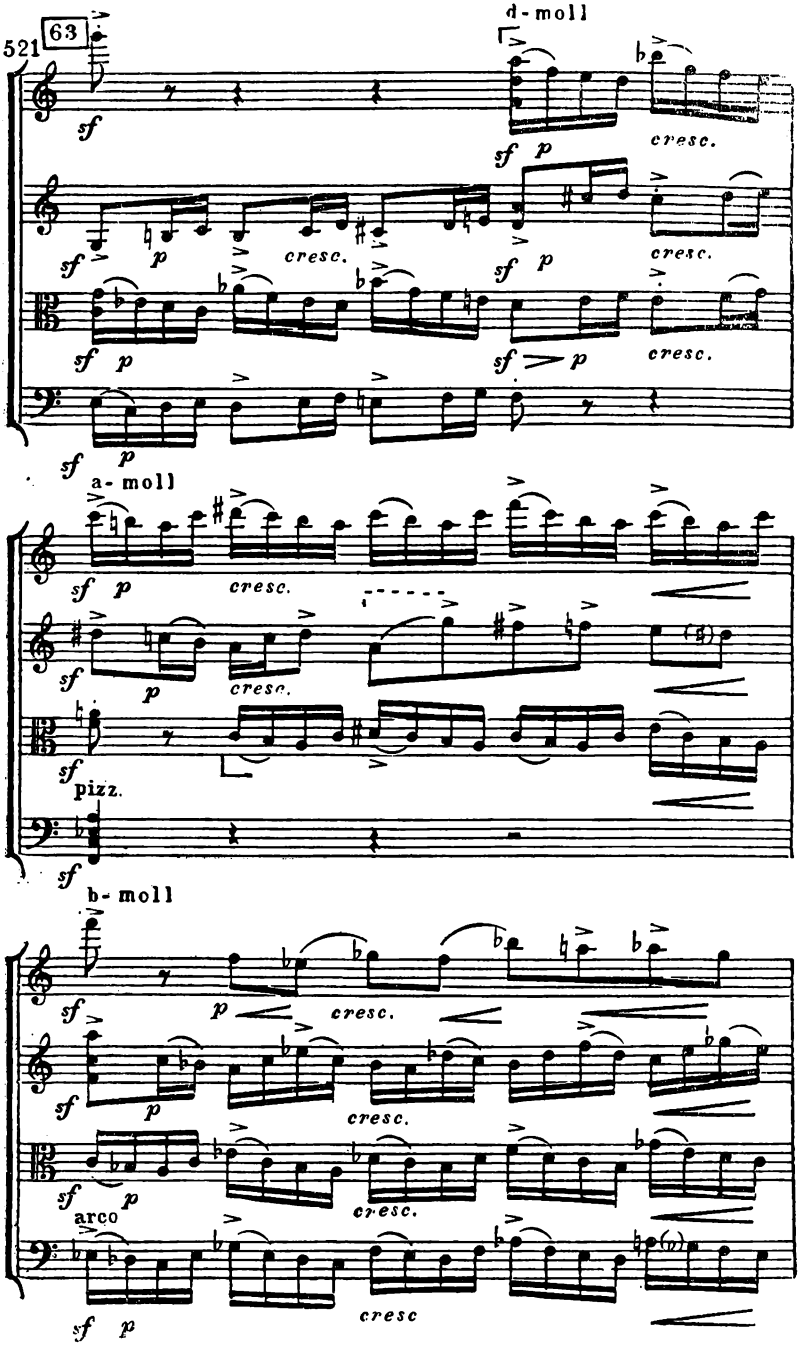
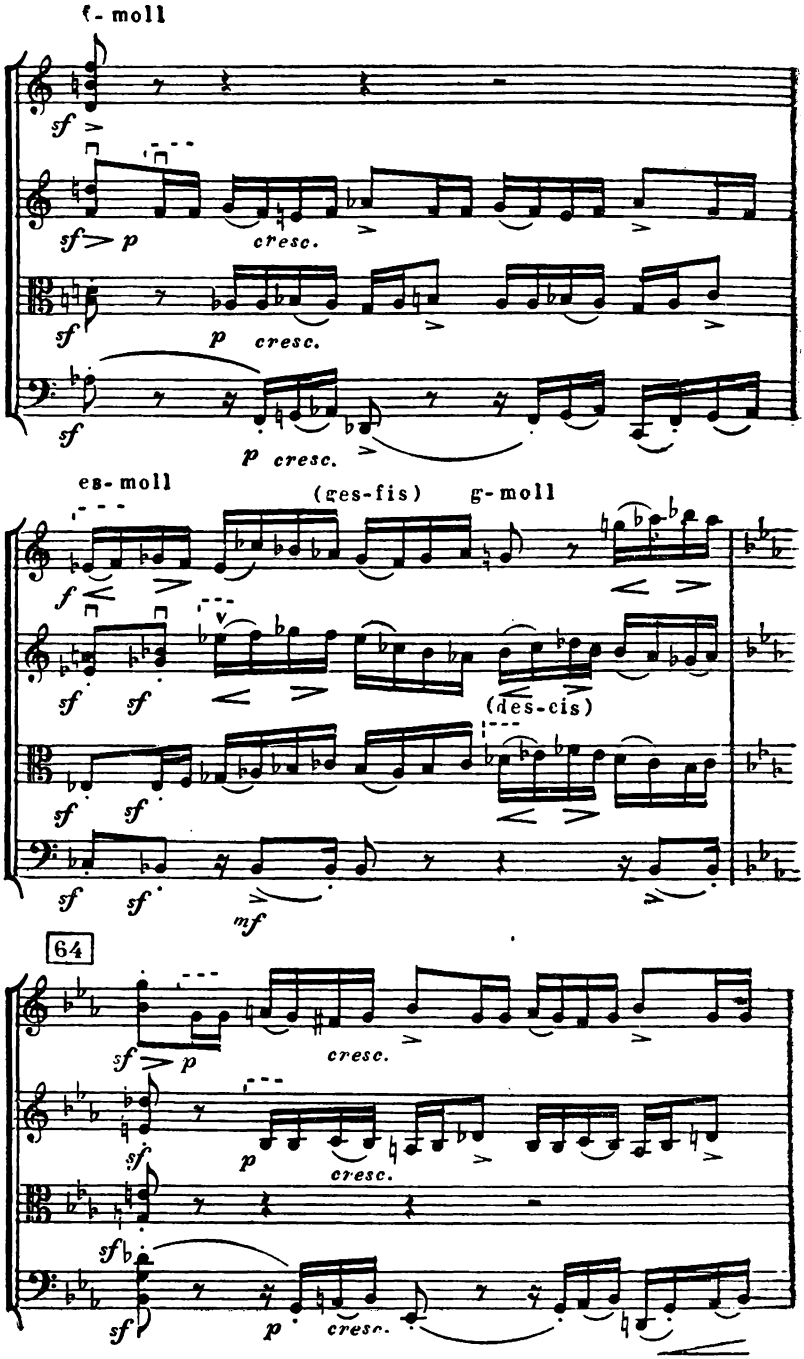
Фуга двойная, с удержанным противосложением (что и отмечается в примере пунктиром).

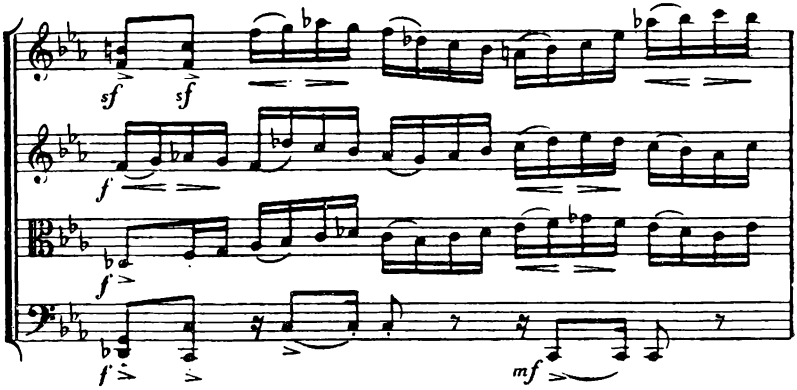
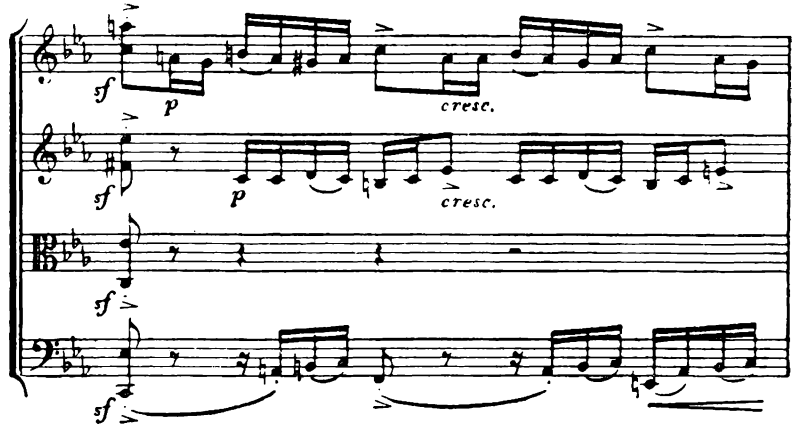
Первые шесть тактов в целях сокращения письма выписываются в виде клавира:


удержанное противосложение
I кодетта II
f
58
(удерж. противосл.)
I
p
II

II
p
p

59
II
p

Как видно из примеров фуги, ее экспозиция, средняя часть и стретта проводятся в очень сжатой форме — без промежуточных интермедий, каковые иногда заменяются короткими кодеттами, а чаще один раздел формы непосредственно следует за другим.

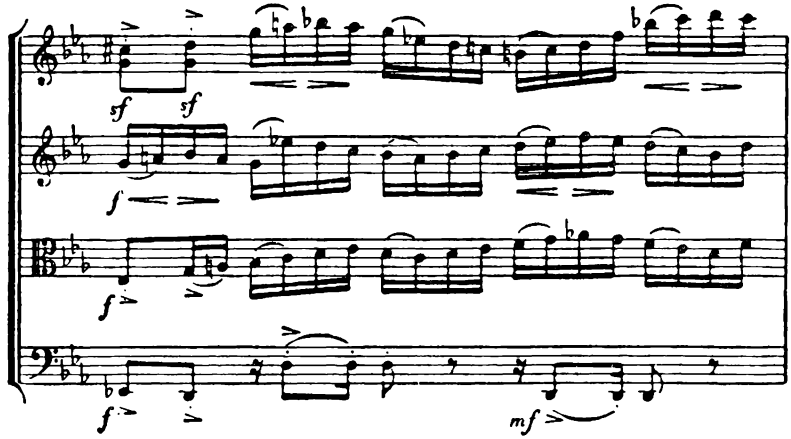
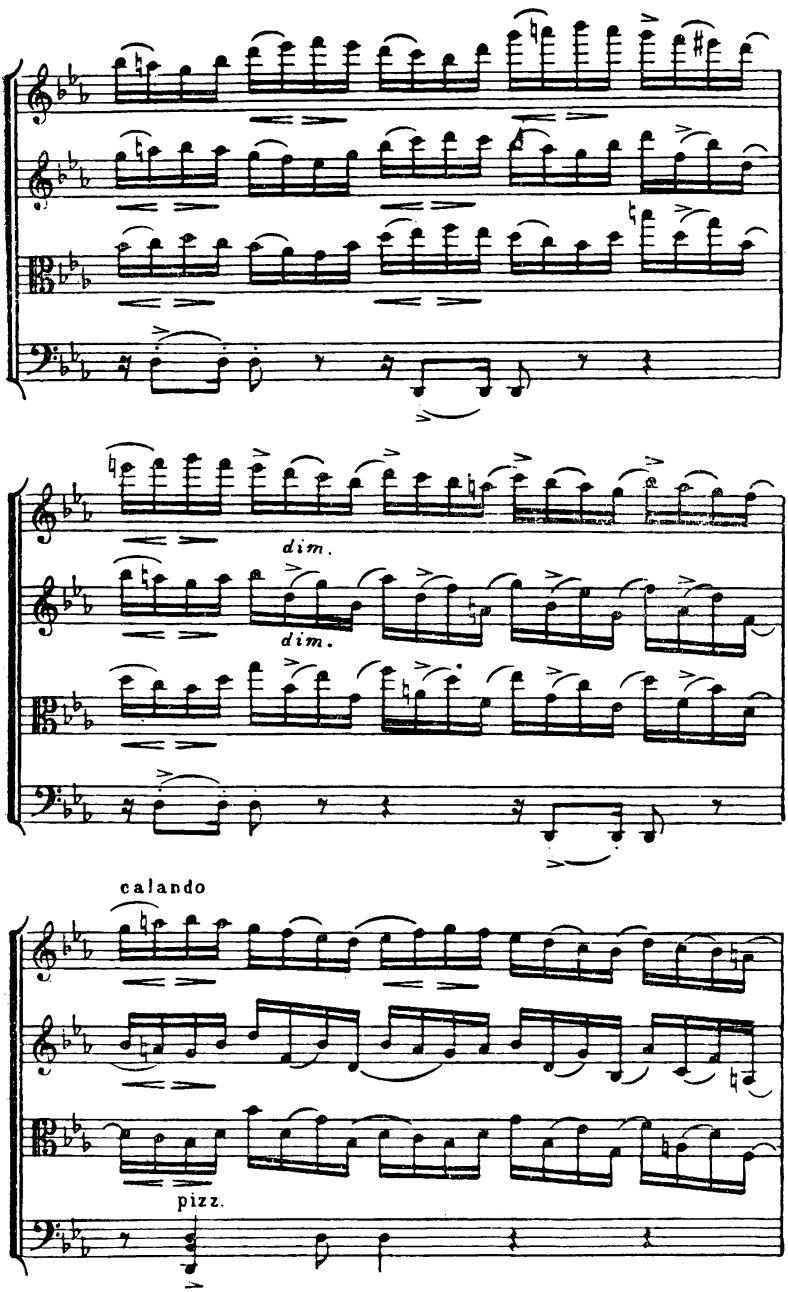
Главная (I) тема построена на основе песни «Вы послушайте-ка, братцы!». Ответ и удержанное противосложение, довольно близкие по своему звучанию, проводятся в горизонтально-подвижном контрапункте на протяжении всей фуги.

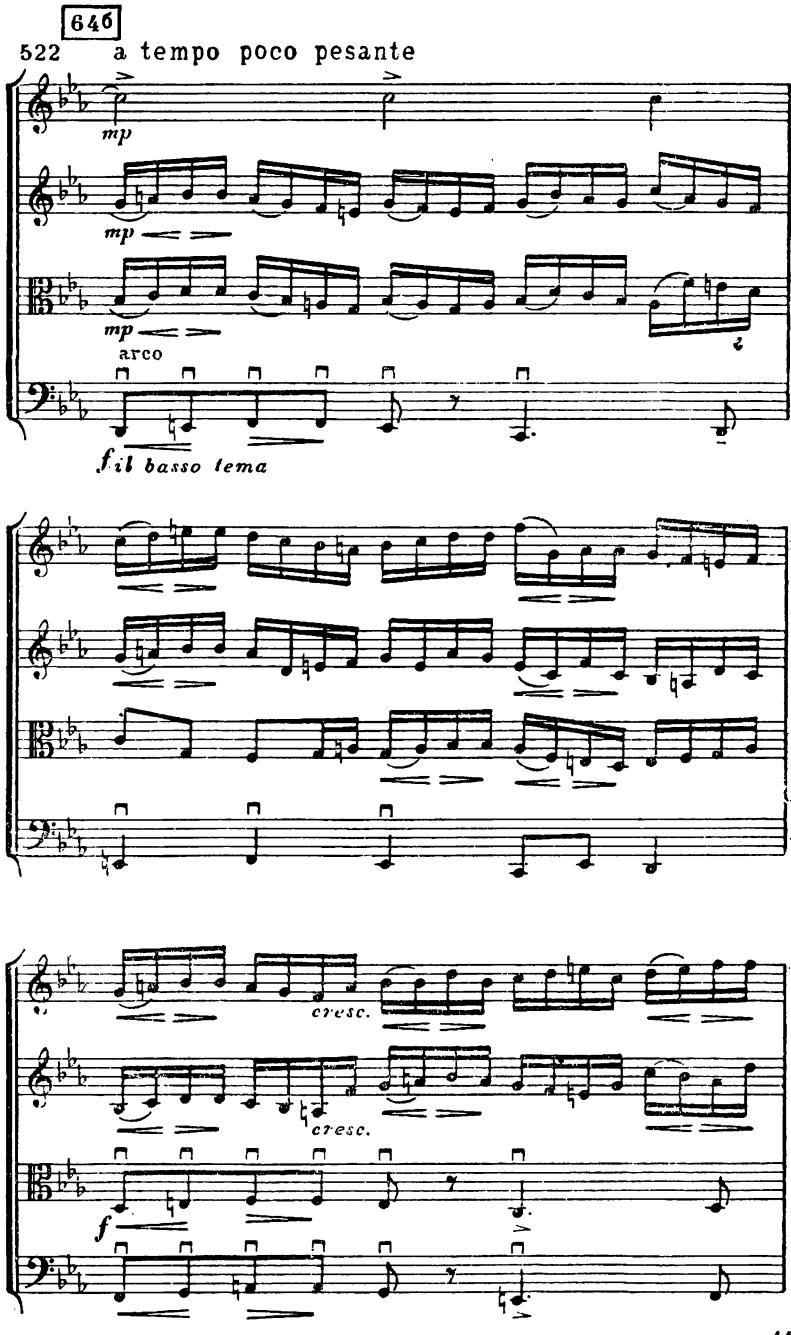
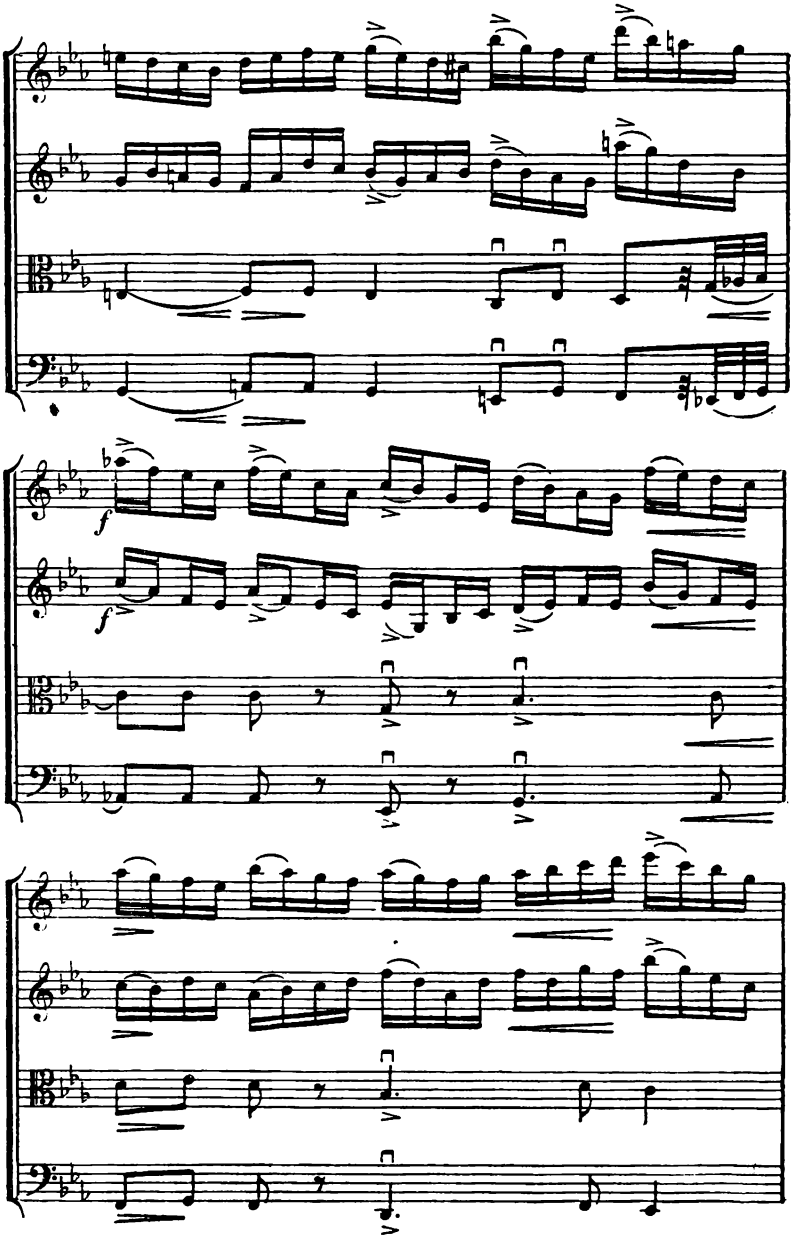
Средняя часть проходит в строе *a-moll*, с отклонением в *d-moll* и возвращением в исходную тональность.

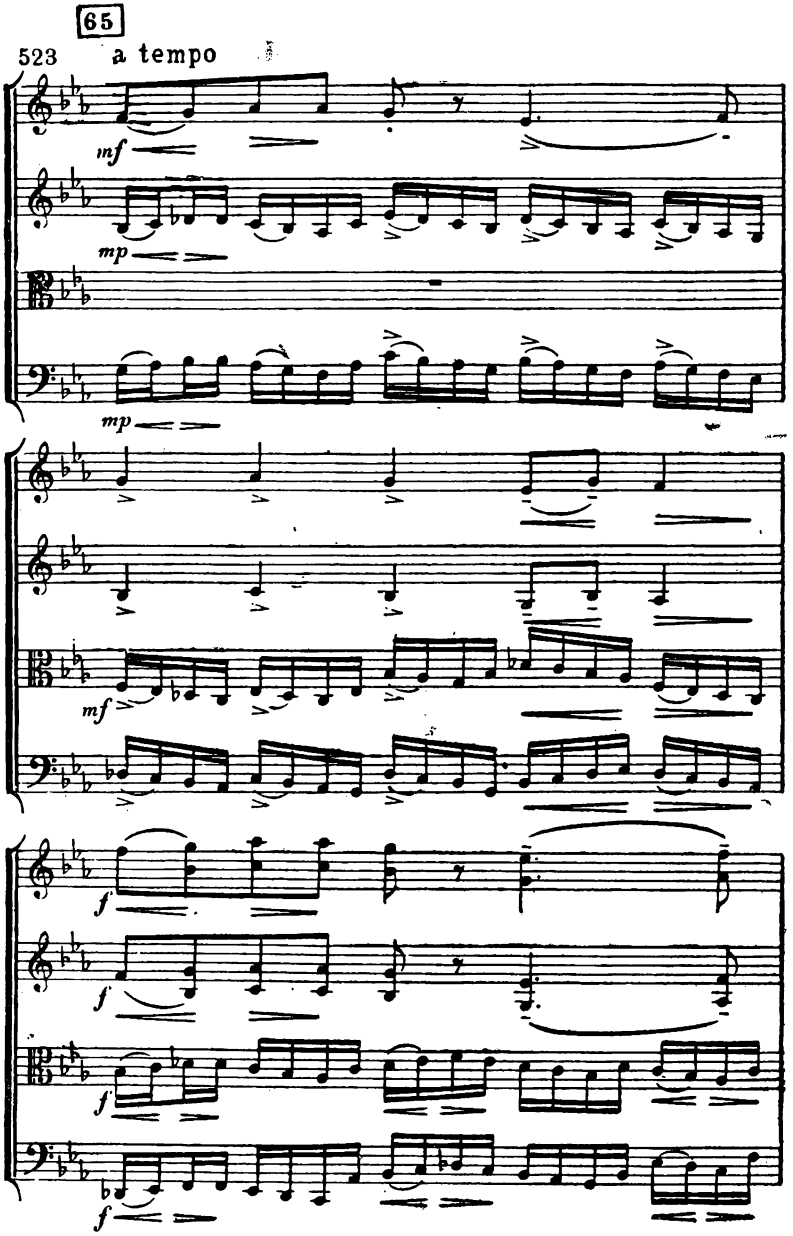
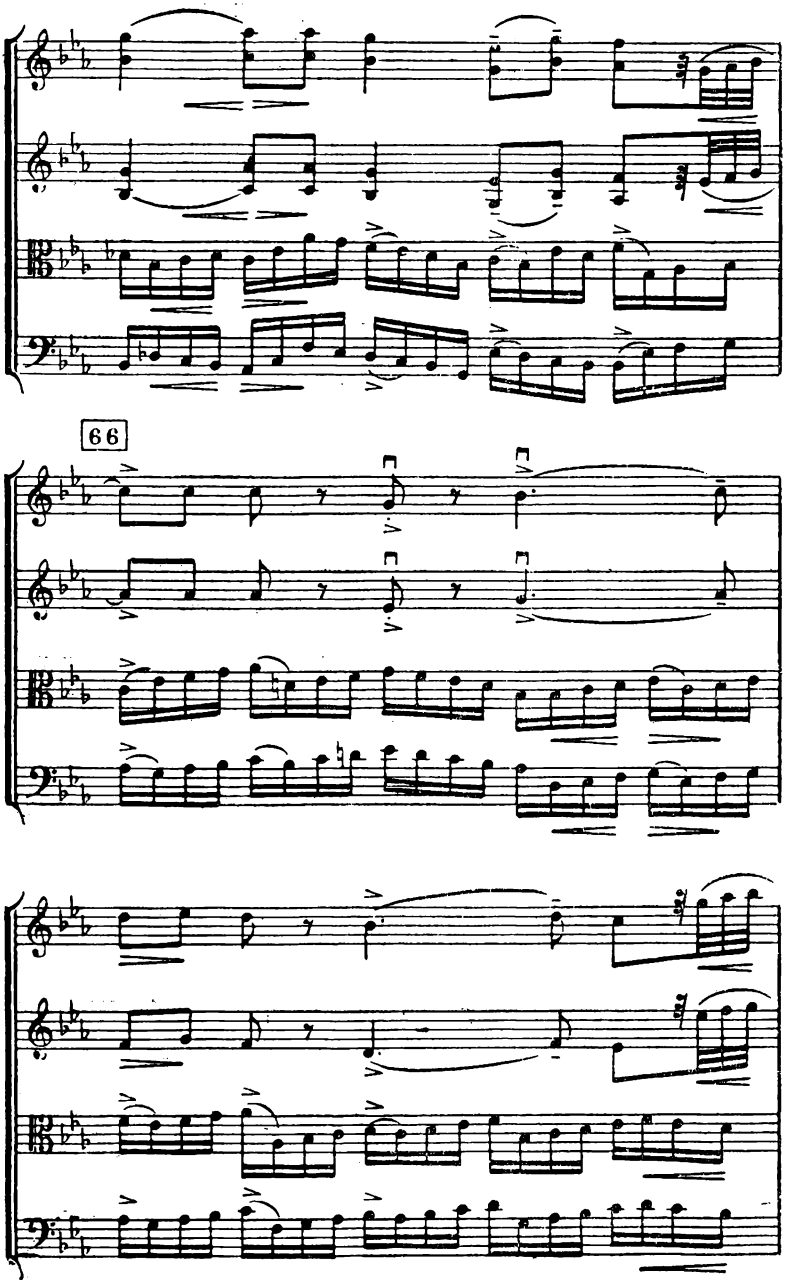
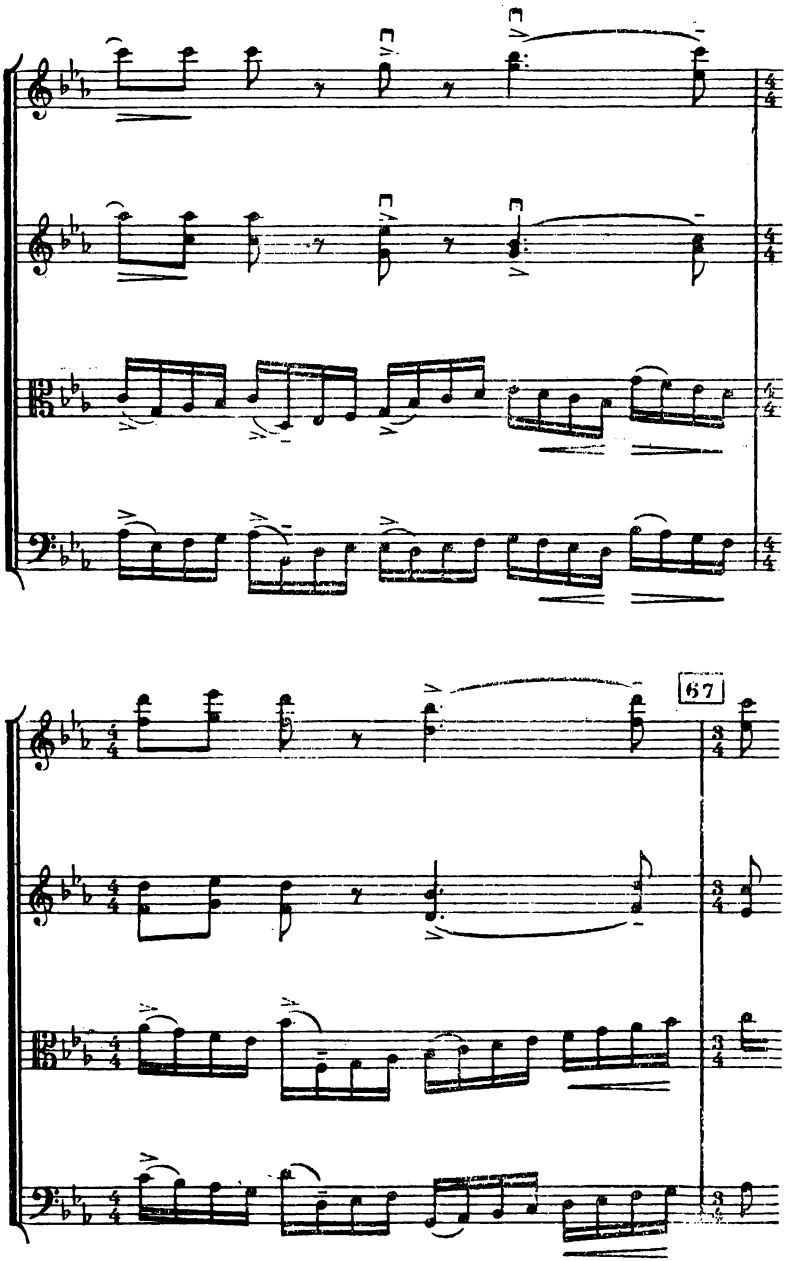
Стретта также (цифра 61) в *a-moll'e* и построена на материале удержанного противосложения:

60
I
II


I
p
cresc.
cresc.
II
cresc
cresc

61 Стретта

sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
p
cresc.
sf
p
sf
sf
sf > p <

62

(переходная партия, ведущая к репризе)

В цифре 62 в партии первой скрипки появляется главная тема в строе *c-moll*, ей отвечает вторая скрипка с той же темой, но уже в строе *g-moll* каноном в нижнюю кварту, в то время как альт сопровождает канон горизонтально-подвижным контрапунктом, построенным на материале удержанного противосложения, и, наконец, в третьем такте от цифры 62 фуга заканчивается и начинается переходная партия, ведущая к репризе.

Переходная партия довольно продолжительна и при этом обильно насыщена модуляциями, как, например, в цифре 63:

521
63
d-moll
sf
p
cresc.
a-moll
pizz.
b-moll
arco
cresc

f-moll
sf
sf p
cresc.
sf
p cresc.
sf
p cresc.
es-moll
(ges-fis)
g-moll
f
sf sf
(des-cis)
sf sf
sf sf
mf
64
sf p
cresc.
sf
p
cresc.
sf
sf
p
cresc.

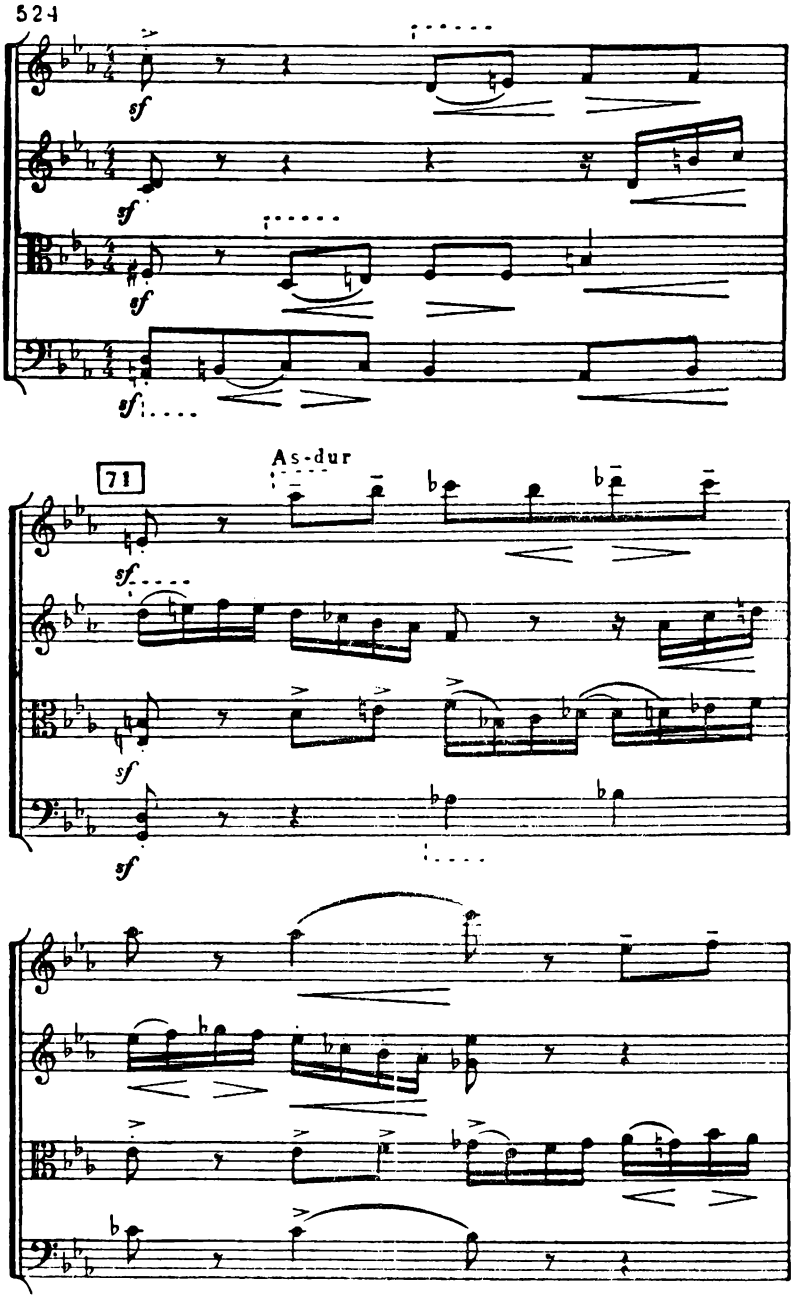
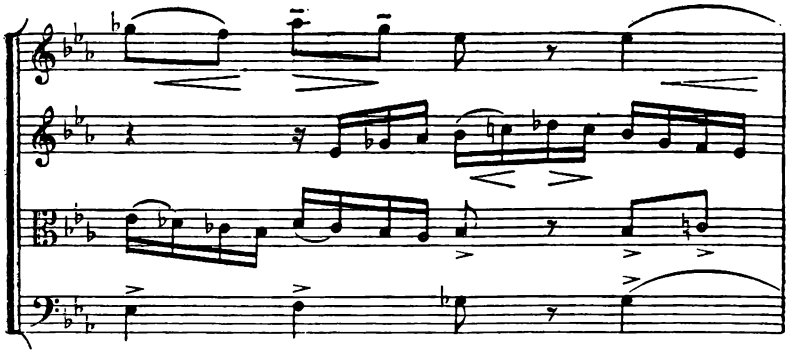
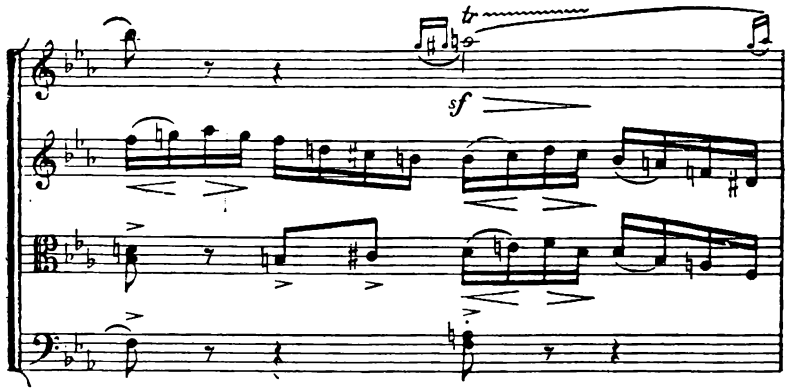

sf
sf
f
f
f
mf

sf
p
cresc.
sf
p
cresc.
sf
sf

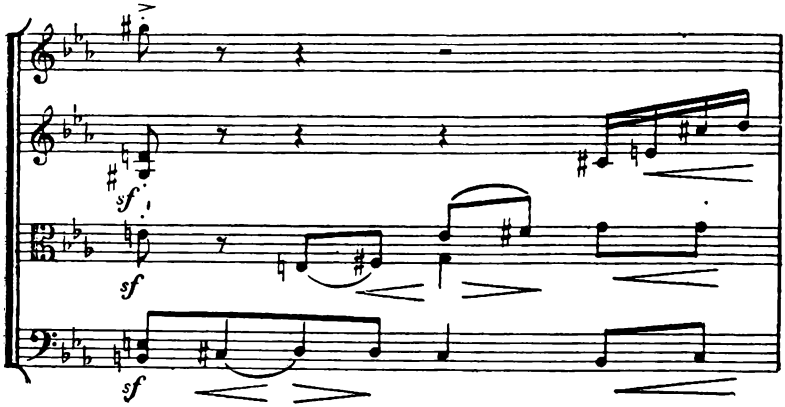
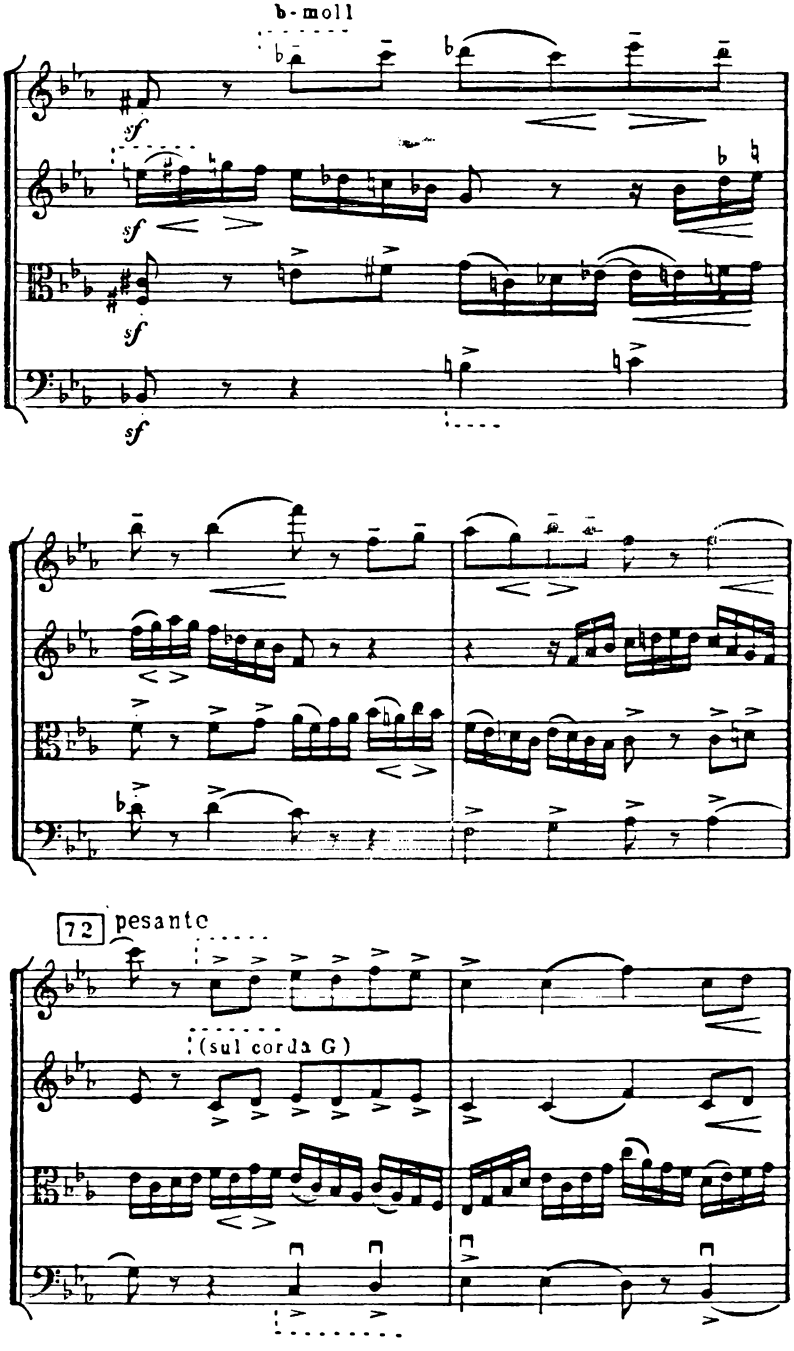
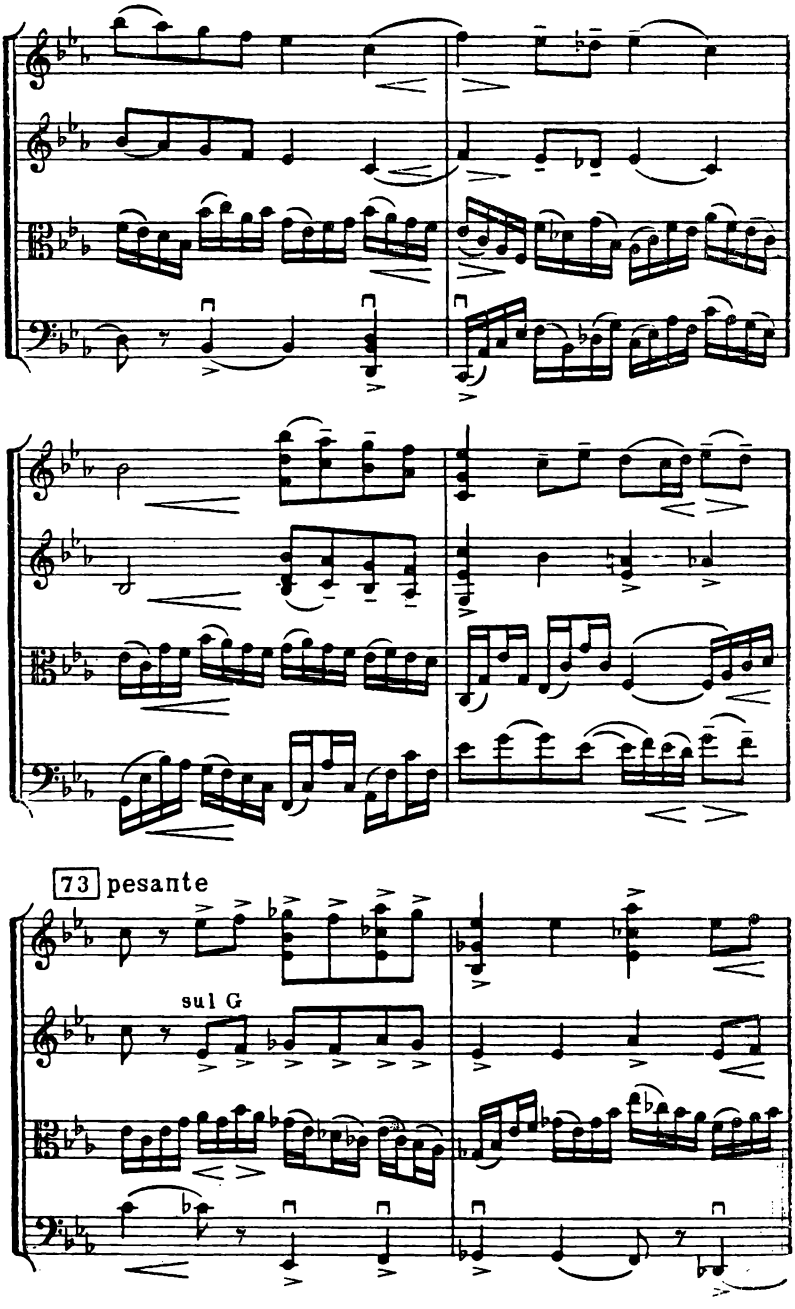
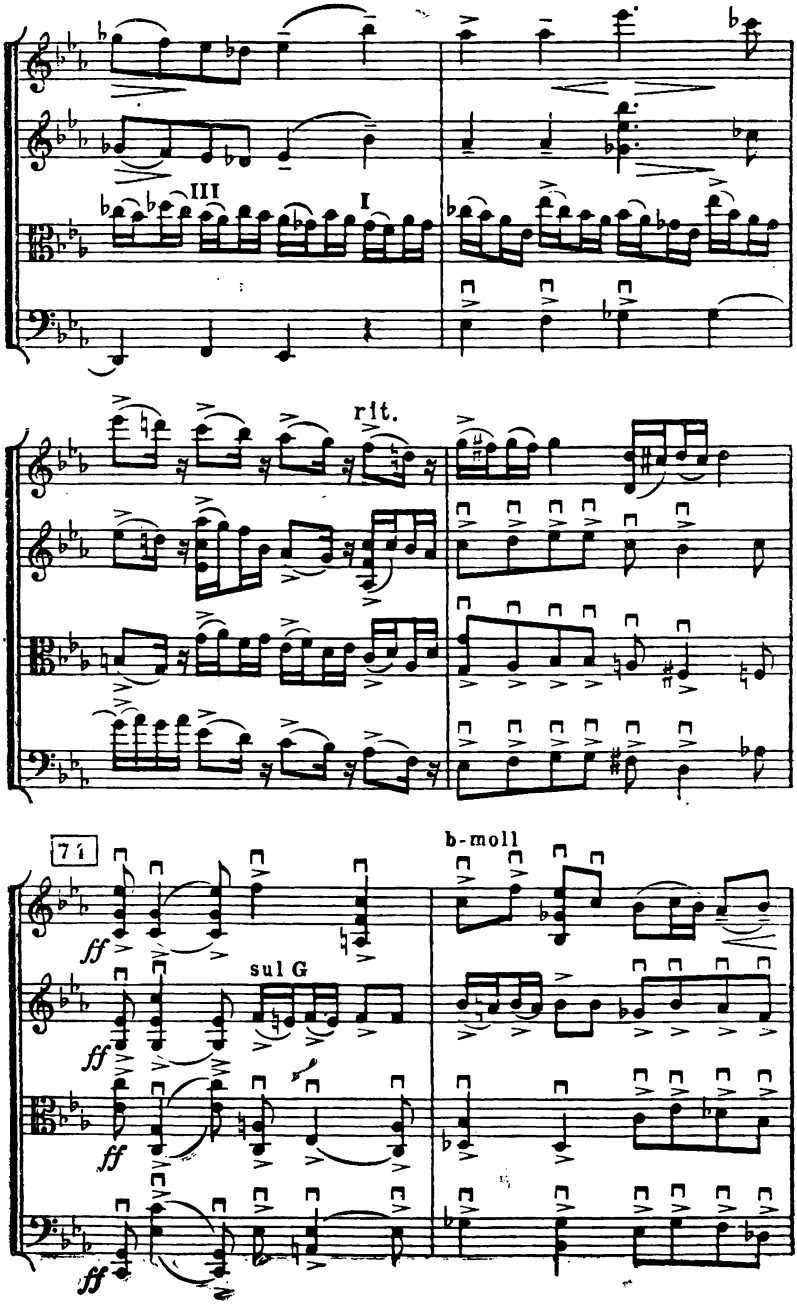
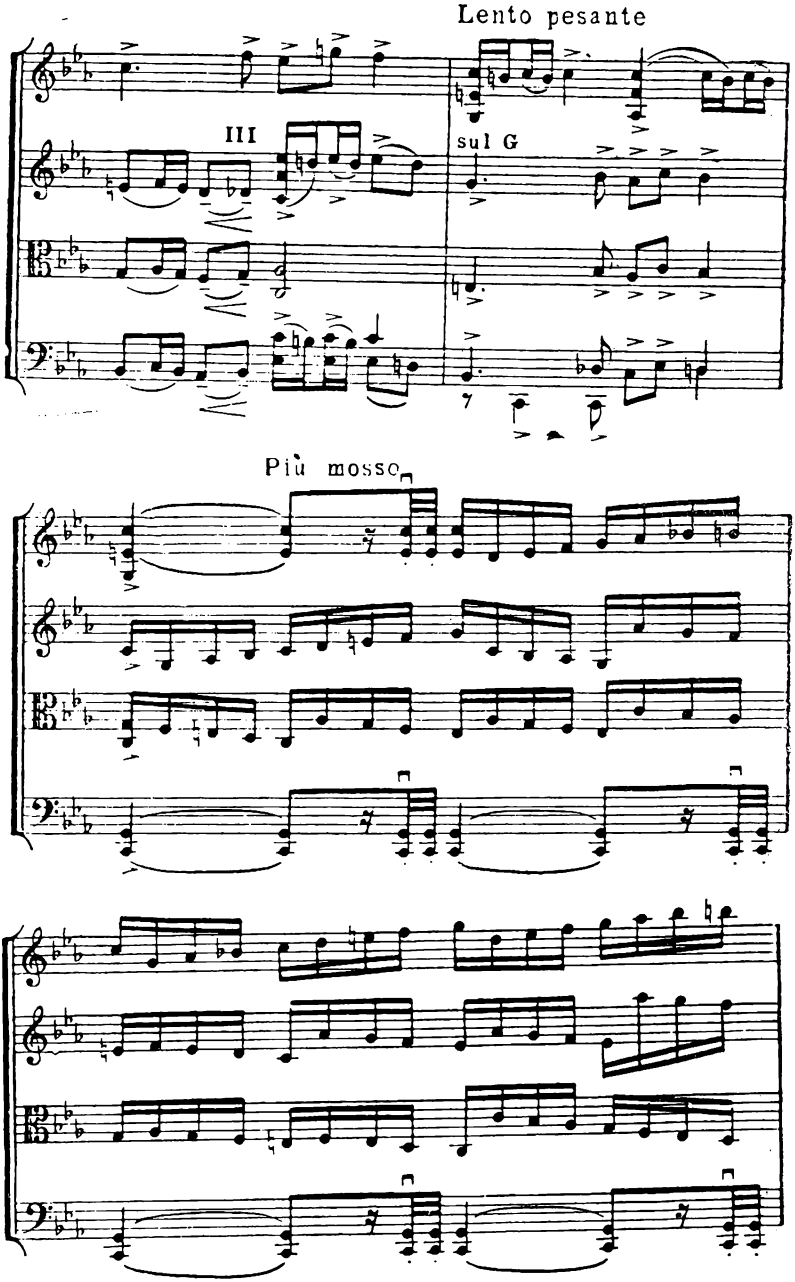

sf
sf
f
f
f
mf

В цифре 64 начинается реприза с главной темой в басу, проводящейся в строе *g-moll* (вместо *c-moll*). Тем самым возникает возможность более выразительной трактовки темы,

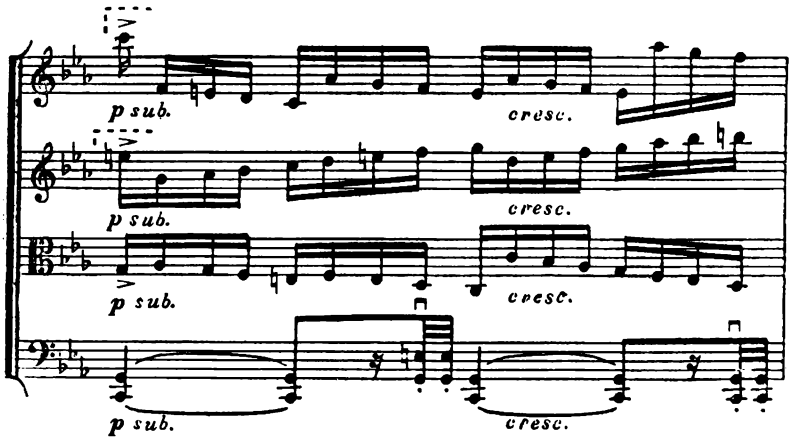
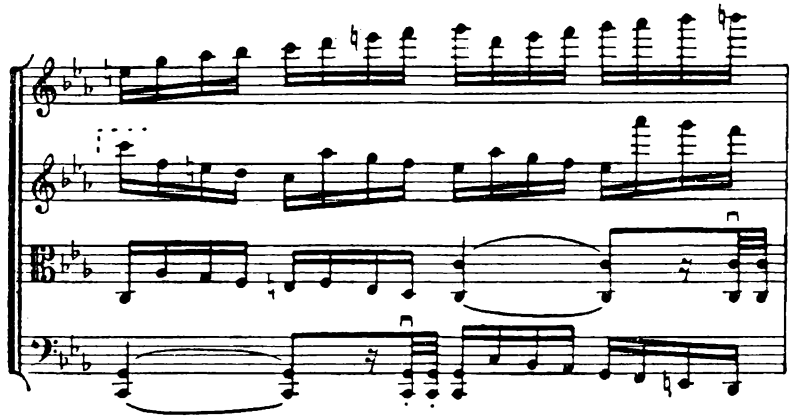
звучащей на нижней басовой струне *c* у виолончели, а через два такта и у альта:

В цифре 65 (a tempo) вступает с темой первая скрипка, но уже в плагальной субдоминанте от главного строя (в *f-moll*), сигнализируя тем самым о наступлении заключительной части финала. Весь цикл последующих второй и третьей

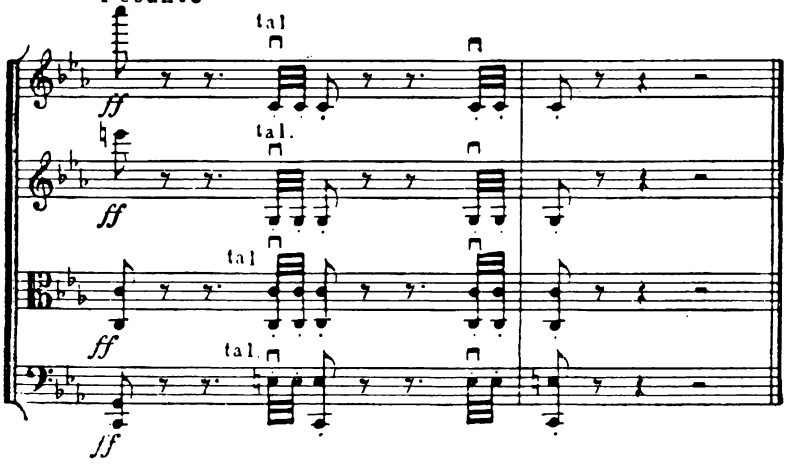
тем повторяется в соответствующей транспонировке и логически зазвучит в цифре 69 в главном строе:

66

За один такт до цифры 71 начинается большая кода всего квартета. В ней сопоставляется главная тема финала (в увеличении) с широкой, напевной темой-песней из второй части квартета — «Эко сердце бедное мое». В заключение

полнозвучными аккордами прозвучит первая тема из вступления квартета «Как подъехали к морю да рыболовы»:



Доминанта A-dur

b-moll
sf
sf
sf
sf
72
pesante
(sul corda G)

73 pesante
sul G

III
I
rit.
71
b-moll
ff
sul G
ff
ff
ff

Квартет заканчивается стремительным гаммообразным ходом трех верхних голосов, имитирующих друг другу (указано в примере пунктиром) на органном пункте тоники (*C-Dur*), у виолончели.


p sub.
cresc.
p sub.
cresc.
p sub.
cresc.
p sub.
cresc.

Pesante


ff
tal
ff
tal.
ff
tal
ff
tal.

XVIII. ФУГИ Д. ШОСТАКОВИЧА

Перед нами капитальный труд «24 прелюдии и фуги» для фортепиано, соч. 87 известного советского композитора Д. Шостаковича — явление чрезвычайно важное и интересное (достойное самого пристального внимания), в русской музыке не имеющее себе прецедента. Весь этот цикл уже звучал с концертной эстрады и несомненно станет предметом изучения как на исполнительских факультетах наших вузов, так и в классах сочинения и полифонии.

Поэтому предварительный разбор 24 фуг является в определенной мере необходимым; и если на страницах данной книги будут отмечены те несомненно положительные стороны этих фуг — фуг, которые могут стать вровень с лучшими примерами наших классиков, — то где же, как не в этой книге специального изучения фуги, указать также и на те из них, которые должны быть признаны как менее приемлемые для воспитания молодых советских музыкантов.

Дискуссионные черты имеют место во многих разделах разбираемого цикла и в особенности в самом музыкальном языке фуг.

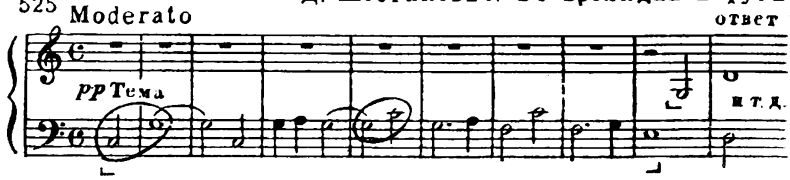
Здесь же следует отметить, что с точки зрения музыкального языка 24 фуги вообще написаны в несколько ином плане, чем другие образцы, приводимые в этой книге.

И, конечно, не вина уважаемого автора (в этом мы отдаем себе полный отчет), что фуги его будут здесь рассматриваться по необходимости прежде всего с позиций и требований учебы, что может создать различную трактовку и оценку ряда моментов полифонического изложения.

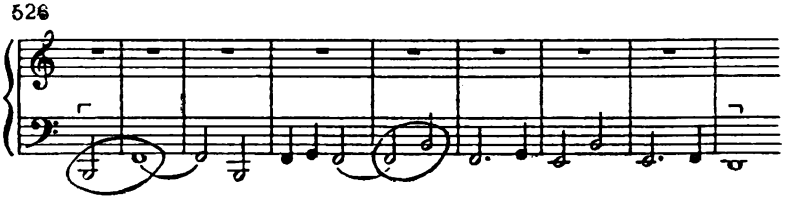
Довольно ярким примером сказанному может послужить сличение первых двух фуг.

Первая из них, в целом интересная, тенденциозно «бела» — написана без всяких случайных знаков, в архаично трактованном *C-dur*'е, где даже самый облик темы, с ее типичным скачком на чистую квинту:

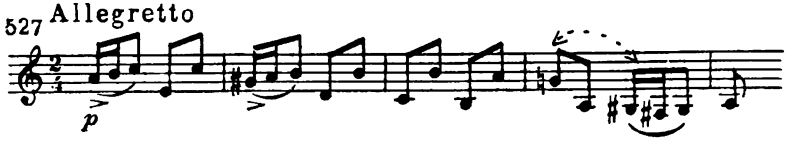
525 Moderato



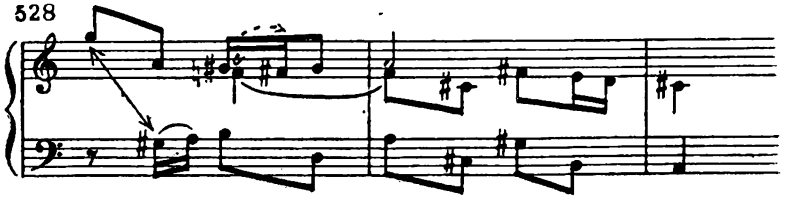
явно искажается в дальнейшем, когда появляется скачок на т р и т о н — уменьшенную квинту (тоже «белую» по расположению на клавишах):

526

Во второй, *a-moll*'ной фуге автор широко использует прием энгармонизма и, сочетая его с остро применяемыми перечениями, как-то приближается к политональному плану изложения (см. кодетту из этой фуги, стр. 13)[1].

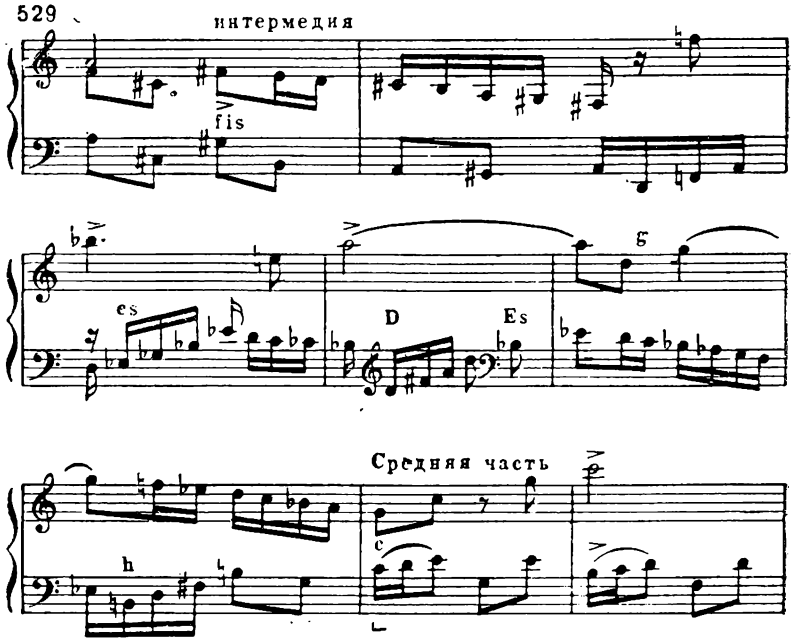
В сущности, элементы перечения имеются и в самой теме, где в конце ее скачком сопоставляются оба вводных тона натурального и гармонического минора:

527 Allegretto

а в результате и получается следующее голосоведение и звучание:

528



[1] Ссылки на стр. даются по изд.: Д. Шостакович, 24 прелюдии и фуги для фортепиано. Музгиз, М., 1960.

На стр. 13, в начале первой интермедии, нота *f* у альта энгармонически приравнивается к *eis*, как вводному звуку в *fis-moll*, каковым и начинается интермедия фуги:

Es (в 5-м такте данного примера у баса) и *h* в следующем такте ведут по полутонам вверх, к проведению темы в *C*, которым начинается средняя часть: *es* попадает в *e*, а *h* — в *c*.

Здесь налицо также элементы линеарности, где мелодическому движению отводится решающее значение, а образующимся в результате такого движения интервалам и созвучиям, подчас дисгармоничным, — второстепенное значение.

Такое письмо не чуждо языку рассматриваемых фуг.

Итак: сопоставление и одновременное звучание *fis-moll* и *d-moll*, *es-moll* и *D-dur*, *g-moll* и *h-moll* — что же это, как не черты политонального изложения, которое в сочетании с чисто линеарным движением голосов может привести к затемнению ладофункциональной естественности и ясности?

Конечно, такие «приемы» могут все же сообщаться учащимся, но только лишь к сведению, а не к руководству.

Однако следует отметить вместе с тем, что острое перечение, энгармонизм и черты политональности иногда можно встретить и у И. С. Баха, и у русских классиков, но при ясном показе лада или же при отчетливом синтезе тональностей.

Энгармонические возможности заложены в развитии мажоро-минорного мышления и альтерации.

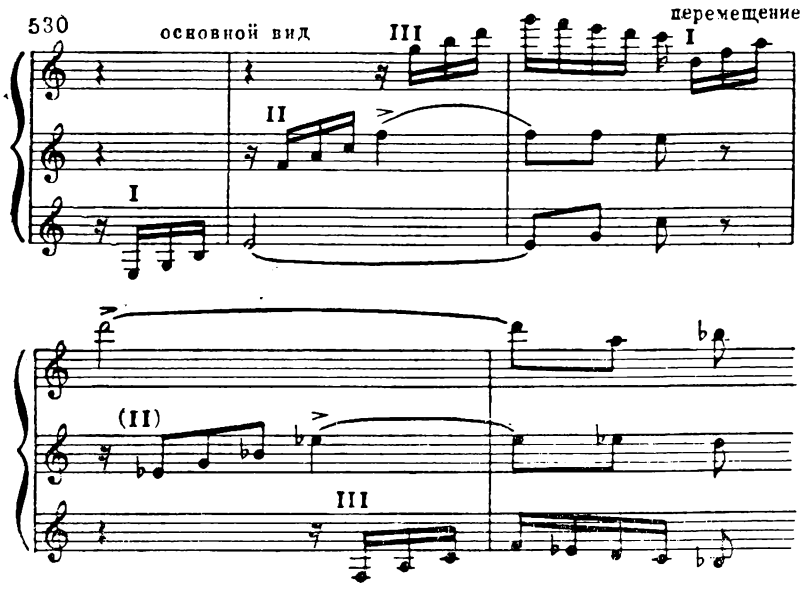
В самом деле, альтерация в миноре VI, VII, а также II и

III ступеней, альтерация в мажоре II, III, VI и VII ступеней, взаимопроникновение мажора и минора, усложнение аккордики и прочее — несомненно, создают возможности для внезапного отклонения или модуляции в более или менее отдаленные строи и столь же быстрого возвращения в главную тональность, что попутно и отмечалось уже в последних фугах предыдущего раздела.

У автора в следующем примере (стр. 15, конец верхнего абзаца) гармоническая основа интермедии из фуги в значительной мере соответствует приведенной выше схеме, но не вызывает никаких сомнений. Отрывок этот в целом написан в тройном контрапункте октавы.

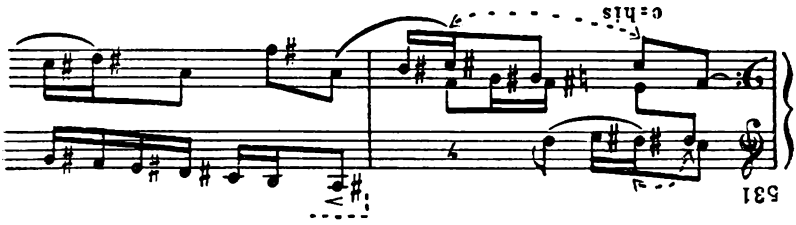
Выписываем пример для наглядности на трех нотных строчках.

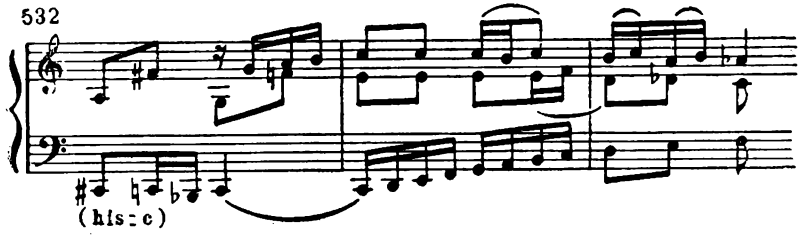
Конечно, было бы лучше и благозвучнее задержанное *e* (во 2-м такте) естественно разрешить, раз оно диссонирует *f* в альту, или совсем отказаться от задержания. А в общем, жалко, что данный грациозный эпизод фуги появился лишь один раз и затем исчез, в то время как можно было бы провести еще несколько интересных перемещений голосов: прием, кстати сказать, часто применяемый автором и как раз являющийся сильной стороной его дарования:

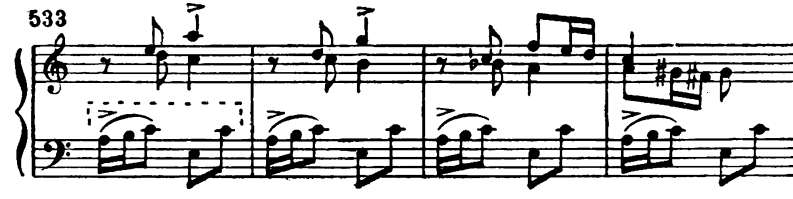


Stretta фуги в двух голосах (стр. 15 и 16) проведена в октавном каноне при резком изменении метрических условий, когда сильная доля делается слабой и наоборот. При этом совершается и внезапная модуляция из *a* в *cis* (стр. 15, 5-й абзац, 1-й такт) с помощью хроматического хода баса, где

нота *c* приравнивается *his*, то есть вводному звуку *cis*, и в следующем такте тема проводится в басу уже в новой *cis-moll*'ной тональности. Вверху — нисходящая гамма кодетты:



На следующей (16-й) странице, 2-й такт: в басу, по той же логике, вводный тон из *cis* — *his* заменяется *c* и приравнивается к тонике *C*, а затем доминанты *f*, куда с помощью гаммообразной кодетты (на этот раз в обратном движении) и попадает автор:

Заключение этой фуги построено на мотиве темы в остинатном изложении каковой, достойный подражания прием также встречается часто в фугах Д. Шостаковича:



При таком отношении к музыкальному изложению некоторые приемы Д. Шостаковича можно признать интересными и ценными в художественном смысле, но спорными в педагогическом плане и потому не всегда возможными для учебного процесса. К ним мы относим остро применяемые перечения, черты полифункциональности и политональности, различные так называемые «наползания» или брошенные и не разрешенные диссонирующие интервалы, параллельные кварты, квинты, септимы и т. п.

Подобная «свобода», конечно, в значительной мере облегчает компонование фуг, расширяя технический круг приемов, но вместе с тем и снижает академическую безупречность изложения (которую мы видим в сочинениях С. Танеева, А. Глазунова, Н. Римского-Корсакова). Писать же фуги, всемерно оттачивая свою тематическую изобретательность и полифоническую технику, завещал делом Н. Римский-Корсаков, соревновавшийся в сочинении фуг со своими любимыми учениками А. Лядовым и А. Глазуновым. Однако известно, что ни Н. Римский-Корсаков, ни А. Лядов, ни А. Глазунов своих, так сказать, «рабочих» фуг не обнародовали, а оставили у себя в портфеле, что для их творческой личности вполне закономерно.

В цикле Д. Шостаковича, с нашей точки зрения, попадаются фуги такой категории — «рабочие», которые интересны прежде всего с автобиографической точки зрения. Так, например, фуга I_{10} (*cis*), несмотря на свои контрапунктические «хитрости», несколько длинна; или фуга II_{18} (*f*), с очень милой — в русско-песенном складе — темой, производит своим содержанием и развитием бледноватое впечатление; к тому же и ее чисто контрапунктические «хитрости» или комбинации вызывают с академической точки зрения скептическое отношение.

В фуге I_8 (*fis*) автора подвела сама тема — ведь не всякая тема пригодна для фуги, о чем не раз говорил мне Н. Римский-Корсаков.

Несколько слов о прелюдиях. В своем большинстве они ясно и хорошо вводят в фугу, что является их прямым назначением. Среди таких превосходных по замыслу и форме прелюдий, как написанная с большим настроением прелюдия *gis-moll* (вариации на *basso ostinato*), как отличные прелюдии *g-moll, E-dur, F-dur* и *d-moll,* имеются также очень музыкальные, привлекательные, но, может быть, спорные по жанру или вносящие нечто новое в традиционное понимание связи прелюдии и фуги: так, например, прелюдия II_{13} *Fis-dur* — скорее всего эклога, пастораль, но не та прелюдия, какую мы привыкли обычно слышать перед фугой; или прелюдия II_{15} *Des-dur*, написанная в виде задорного и острого *Scherzo*; правда, и следующая за ней фуга также оригинальнейшего плана и построения (о чем будет сказано ниже).

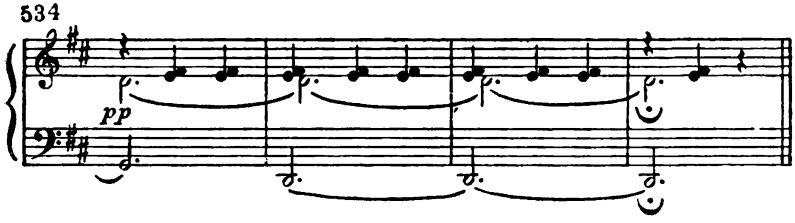
Прелюдия II_{16} *b-moll*, очень приятная и непосредственная по настроению, представляет самостоятельный цикл в виде небольшой темы с вариациями. Также и следующая за ней *As-dur*'ная (II_{17}) представляет собой специфически фортепианную пьесу. Хотя последующие (в репризе, на стр. 46) экзерсисы в параллельных трезвучиях не способствуют ее украшению, но в целом это вполне законченная, с определен-

ным замыслом пьеса. Поэтому ее связь с фугой недостаточно понятна и убедительна.

Повторяем, что автор, сочиняя прелюдии и фуги, вовсе не рассчитывал, чтобы их приводили в соответствие с задачами, поставленными учебником фуг. И, конечно, автор имеет все права и основания отнести свой цикл прелюдий и фуг к области чисто художественного творчества, которое может создать свои новые формы и традиции.

Можно признать, что Д. Шостакович настойчиво пересматривает наши привычные представления о соотношении прелюдии и фуги. Он не ограничивается тем видом единства между ними, которое получается в результате общности тональности, ладогармонических оборотов (как, например, в прелюдии и фуге *f-moll*, стр. 58, II том), тематических элементов (подобно II_{14} *es-moll*; II_{24} *d-moll*) или намеренного контраста в ритмическом движении. Он создает прелюдии как произведения более свободные по образам, жанру и форме. Все это и интересно и поучительно. Однако для педагогических целей подобная свободная трактовка прелюдий менее доступна и целесообразна, ибо она требует большей зрелости и творческой свободы, на что в условиях учебы, конечно, рассчитывать не приходится.

Автор книги считает своим долгом отметить, что в некоторых прелюдиях встречаются те вольности в изложении, какие являются нежелательными в работах ученика. Образцом их может служить, например, заключительный каданс в прелюдии I_5 с его секундовыми наслоениями:



или же в прелюдии II_{14} *Es* (см. стр. 65, внизу).

Переходя к более детальному разбору фуг, мы в первую очередь обнаруживаем, что все они сочинены почти по одному плану, исключая первую, *C-dur*'ную фугу (диатоника которой ставит ее в особое положение).

В остальных фугах (в I томе особенно) можно, как правило, безошибочно определить начало средней части после обыкновенной экспозиции и почти обязательной модуляции в параллельную тональность. Контрэкспозиций в этом цикле нет вовсе, дополнительные проведения

даны в виде исключения — например, фуги I_6 (*h*), I_{10} (*cis*) и II_{24} (*d*). Обязательное начало средней части в параллельной тональности нарушается в фуге *G-dur* из I тома (средняя часть в *a-moll*), в фуге *fis-moll* из I тома (далекая тональность *d-moll*) и в фуге II_{21} *B-dur* (тональность *d-moll*). После перехода в параллельную тональность следуют проведения тем в ряде далеких тональностей (норма).

Другим исключением из этого установленного автором правила является фуга *A-dur* (стр. 57, I том). В ней средняя часть начинается в *fis-moll* — тональности, параллельной главной (стр. 58, 3-й такт), но после проведения вождя и спутника в новой тональности неожиданно возвращается главная тональность, в которой проводится вождь и спутник, и лишь после этого идут обычные проведения в далеких тональностях.

Проведение темы как в трехголосных, так и в четырехголосных простых фугах дается преимущественно в сопровождении двух удержанных противосложений, что с технической точки зрения и поучительно и показательно. Материал этих противосложений, разумеется, широко используется в дальнейшем развитии фуг.

В отличие от И. С. Баха, темы фуг Д. Шостаковича более широки по масштабу; одна из тем (в фуге № 14 *es-moll*) по масштабу приближается к периоду, остальные представляют построения, равноценные периоду, или более или менее развернутые предложения. Метрически они изложены значительно свободнее, чем у И. С. Баха.

Для учащегося крайне существенно отметить функциональный распорядок или функциональную основу тем Д. Шостаковича. Как правило, они начинаются или с примы тоники (преобладающая норма), или с доминанты, и лишь одна фуга (I_8 *fis-moll*) — с тонической терции. Завершаются темы также в высшей степени строго и функционально определенно. Чаще всего тема заканчивается на приме тоники, затем на квинте или терции (медианте) тоники; как исключение, тема завершается на медианте от *D* (фуга I_3 *G-dur*), на II ступени (фуга II_{19} *Es-dur*) или в оборотах несовершенной мелодической каденции (например, фуги II_{20} *c-moll*, II_{22} *g-moll* и др.). Такой функциональный распорядок делает темы фуг Д. Шостаковича четкими и строгими, даже более строгими, чем у И. С. Баха. Это, однако, не мешает темам сохранять яркий индивидуальный колорит и жанровую определенность (песня, шутка, гротеск и т. п.). У Д. Шостаковича есть темы ладово крайне острые (фуги I_2, I_8, II_{15}, II_{19}), есть спокойные диатонические, есть даже близкие к русской песне, как, например, тема фуги № 22, представляющая почти цитату из русской народной песни «Ой, да ты, калинушка». По тесситуре темы Д. Шостаковича очень разнообразны: от кварты (фуга II_{13}) до дуодецимы (фуга I_{11} *H-dur*), и здесь он отходит от

более сдержанных по рисунку тем И. С. Баха (сдержанных по ритмике, мелодии и диапазону).

Ответы Д. Шостакович строит более свободно и индивидуально, и здесь он также отступает от традиции И. С. Баха. Д. Шостакович не боится нарушить нормы тонального ответа (обязательные не только для И. С. Баха) и вообще оказывает предпочтение реальному ответу. Тональный ответ мы наблюдаем в фугах: I_5 *D-dur*, II_{14} *es-moll*, II_{17} *As-dur*, II_{24} *d-moll* (обе темы этой тройной фуги). В фуге *B-dur* (стр. 83, II том) дается медиантовый ответ диатонического склада, который оправдать трудно (такого рода ответ возможен в переменном ладу полифонии, ориентирующейся на русско-народные особенности, или же при соотношении тональностей терцового расстояния, как у С. Танеева в квинтете ор. 16).

В фуге *b-moll* (стр. 37, II том), тема которой так богата фиоритурами импровизационного толка, ответ дается реальный в доминанте, но доминанта дана в диатонической форме, в силу чего выхода за пределы главной тональности не получается, если только не признать, что *f-moll* здесь вместо натурального представлен фригийским.

В ряде фуг Д. Шостакович дает реальные ответы тогда, когда по общепринятым традициям они должны быть только тональными; фуги эти следующие: *C-dur* (стр. 5. I том), *G-dur* (стр. 20, I, при учете модуляции в теме), *e-moll* (стр. 30, I, вторая тема), *A-dur* (стр. 57, I), *f-moll* (стр. 58, II) и *B-dur* (стр. 83, II). Однако мы полагаем, что в условиях педагогической практики известные нормы тонального ответа должны соблюдаться неукоснительно.

Приемы вступления новых голосов в фуге (С. Танеев и Н. Римский-Корсаков придавали им очень серьезное значение) у Д. Шостаковича представлены столь многообразно, что трудно их обобщить и выявить тот или иной принцип; новые голоса вступают на пустых двузвучиях, на полном аккорде, на диссонансах и т. д., что, разумеется, вполне приемлемо и для обучающихся.

Мы не считаем возможным вместе с тем рекомендовать учащимся прием вступления второго голоса при паузе первого, то есть снова одноголосно, как не укладывающийся в специфику полифонии (что имеет место в фуге II_{21} *B-dur*), а также завершение экспозиции проведением темы в средних голосах (см. фуги I_{12} *gis-moll* и II_{22} *g-moll*), что в творческой практике встречается.

Интермедии, очень разнохарактерные по звучанию, как правило, написаны в трехголосном каноне в октаву, реже в вертикально-подвижном контрапункте. Как для канонов, так и для стретт выбирается преимущественно интервал октавы или показатель октавы, сохраняющий ладовый облик темы.

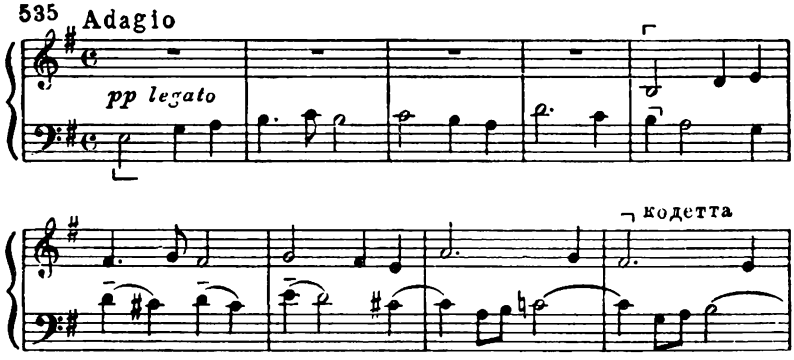
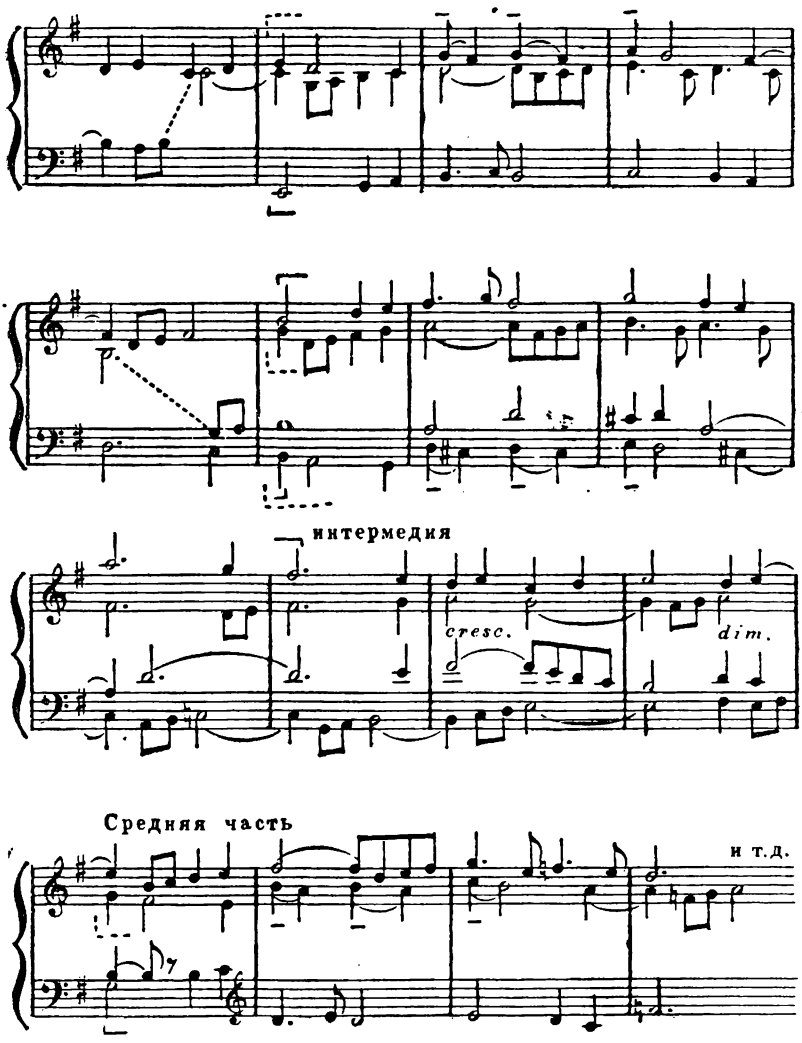
Впрочем, имеются также в достаточном количестве каноны в иные интервалы, как-то: канон в верхнюю кварту в фуге № 3 (стр. 22, I), канон в малую септиму, там же (стр. 24). В фуге № 4 также имеются отклонения от контрапункта в октаву, но об этой фуге будет сказано особо. Канон в дуодециму в фуге № 10 (стр. 93), в квинту — в фуге № 11 (стр. 103) и в фуге № 12 (стр. 116); в большую сексту — в фуге № 16 (стр. 41), в дуодециму совместно с увеличением — там же (стр. 54, 2-й такт), в квинту — там же. В фуге II_{18} *f-moll* канон дан в различные интервалы. В фуге II_{21} *B-dur* стретта проводится в виде канона в нону (стр. 86, 87) и т. д.

Из всего сказанного явствует, что автор рассматриваемых фуг, по примеру классиков, прежде чем писать фугу, предварительно прорабатывает тему и сочиненные к ней два противосложения в двойном и тройном контрапункте. Та естественность голосоведения при всевозможных полифонических комбинациях и кажущаяся легкость в выполнении Д. Шостаковичем этих задач есть результат большого мастерства, так как на самом деле это далеко не легкая задача.

Из 24 фуг — лишь одна двойная фуга и одна тройная, причем обе с раздельными экспозициями. По числу голосов цикл состоит из одиннадцати трехголосных фуг, одиннадцати четырехголосных, одной двухголосной и одной пятиголосной. Здесь можно видеть баховские традиции, хотя у И. С. Баха трехголосные фуги преобладают.

* * *

Четырехголосная фуга, двойная и с двумя удержанными противосложениями, № 4 *e-moll* (I том) — одна из лучших в этом цикле.

Вот ее экспозиция с выразительной темой и противосложением:

Как видим, экспозиция фуги проведена очень сжато. С появлением темы у баса (после небольшой кодетты) дается первое удержанное противосложение, а с ответом у сопрано появляется и второе. Единственная интермедия ведет к началу средней части, связанной с проведением у тенора темы в параллельном мажоре. Два верхних голоса сопутствуют ему в качестве удержанных противосложений. Затем с ответом вступает альт (стр. 29 и следующая), в то время как тенор интонирует первое удержанное противосложение.

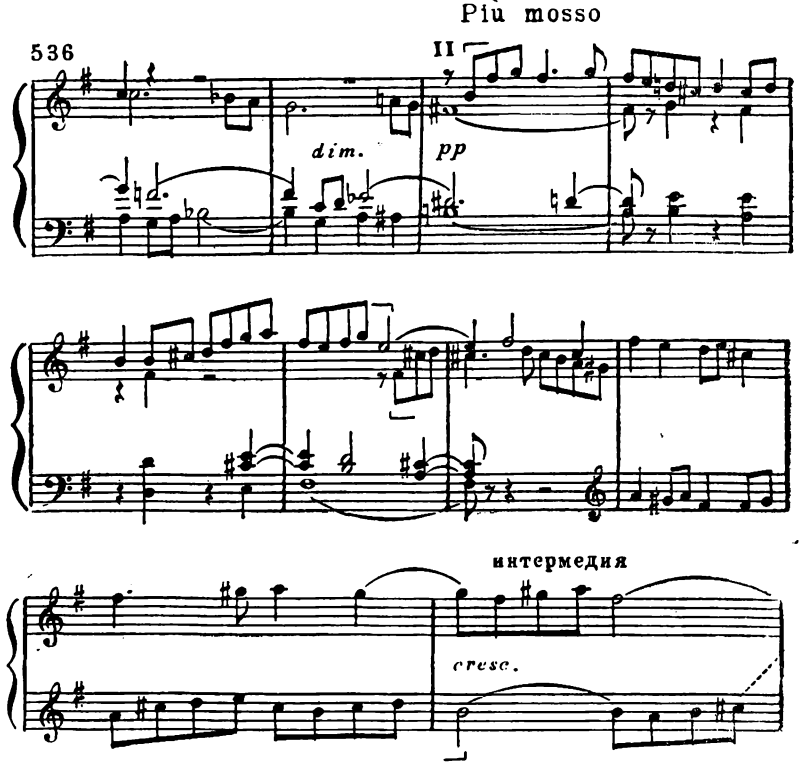
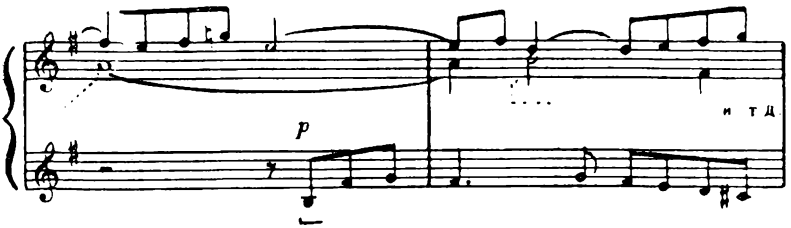
После шеститактной (на три голоса) интермедии с темой вступает бас, модулируя из *C-dur* в *F-dur* (стр. 30, 2-й абзац), а непосредственно за ним проводит ответ тенор (тональ-

ности $F — B$); эти проведения сопровождаются противосложениями, которые неизменно сопутствуют теме и ответу вообще.

Нужно отметить, что в этой средней части вступающие и умолкающие голоса показаны недостаточно ясно.

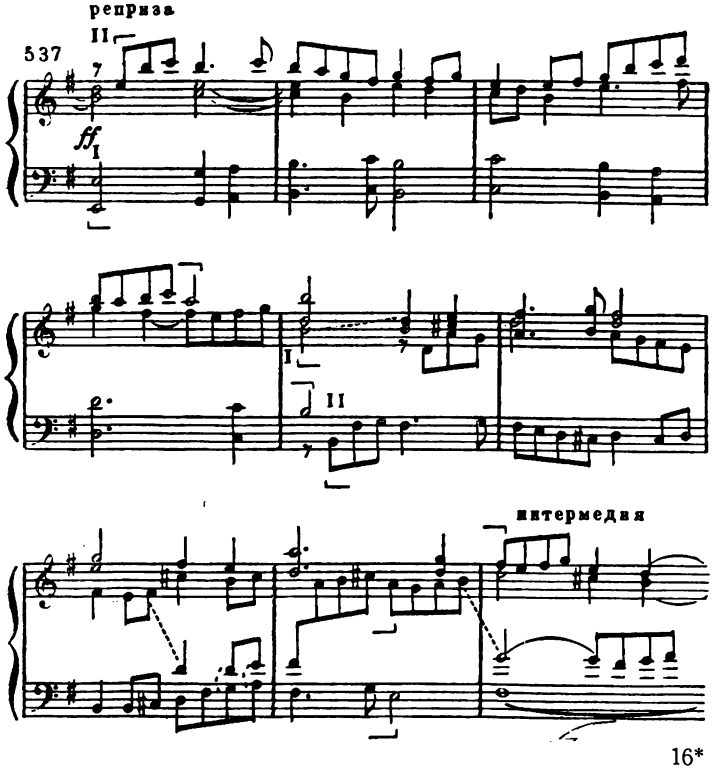
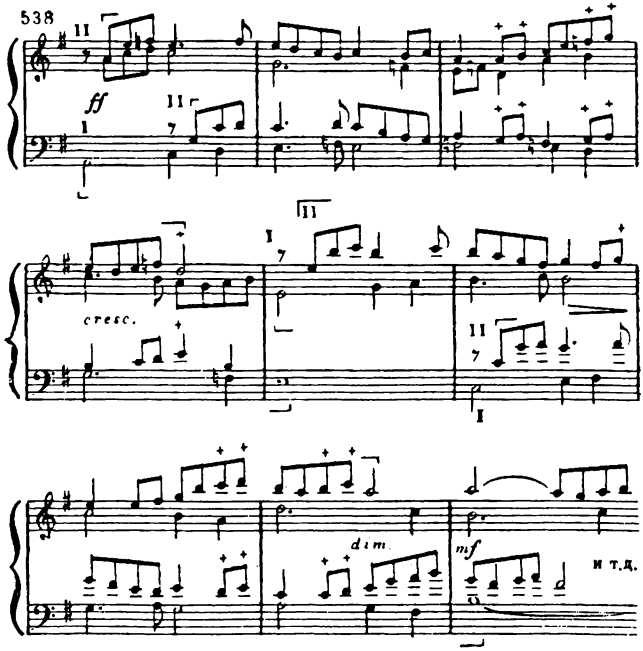
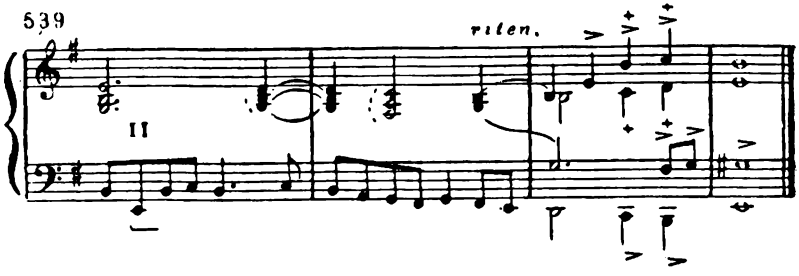
Затем после небольшой — двухтактной — интермедии появляется в новой тональности (h) и в новом темпе вторая тема (темповые изменения вообще в фуге встречаются редко).

Переход из B в h совершается излюбленным способом энгармонизма, когда звук b переключается на *ais,* а удержанная нота *es* приравнивается к альтерированной субдоминанте и полутоновым ходом подготавливает *h-moll*, который как бы «подкрался», незаметно «вполз». И тут-то, в полном пианиссимо, возникает у сопрано сердечная, волнующая вторая тема фуги (в сущности, на движущемся кадансе). Сам по себе переход из B в h есть тонкий и своеобразный образец энгармонической модуляции, в фугах встречаемый лишь изредка. Тем не менее этот ход лаконичен, гармонически вполне приемлем, а это именно и требуется в данном случае.

Выписываем двухтактную интермедию, вступление второй темы (*Più mosso*) и ответ к ней:



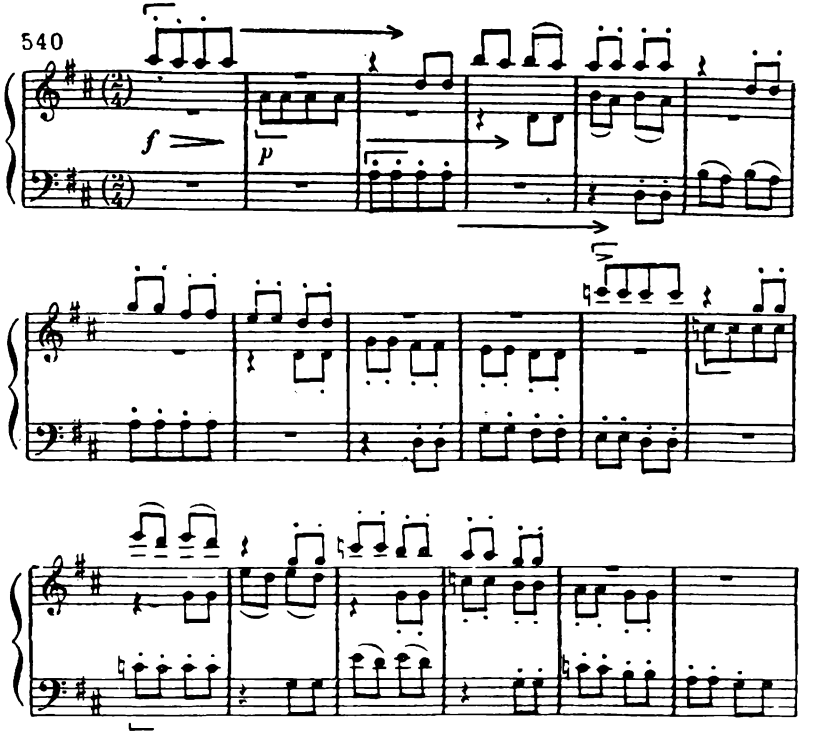
Ответ у альта вступает на полукадансе натурального *h-moll,* переключаемого затем на тонику *fis-moll.*

Как видим, при проведении темы у тенора альт ведет первое удержанное противосложение.

В дальнейшем ответ последует у баса, когда в альте вступит второе удержанное противосложение, и далее, после четырехтактной интермедии, начинается средняя часть в *g-moll* (стр. 31). Здесь, в сопровождении двух удержанных противосложений, тема и ответ последовательно проводятся дважды, и после четырехтактной интермедии вступает в главном строе реприза, где звучит первая тема (бас) в сочетании со второй (сопрано) в двойном контрапункте октавы, что повторяется в производной редакции в тональности доминанты с новым полифоническим усложнением — вторая тема излагается каноном в дециму (у баса и тенора):

Далее идет большая интермедия, построенная на заключительном мелодическом обороте второй темы и на вычлененных ее начальных интонациях; она приводит к новой стреттной комбинации обеих тем: в басу (в *a-moll*) проводится первая тема, а у сопрано и тенора — вторая (каноном в нону) в любопытном сочетании параллельных тональностей (*c* и *a* — см. стр. 33, последние два такта). В последующем проведении вторая тема появляется у сопрано и тенора (каноном в децию), а первая тема у альта и баса (также каноном в децию):

Обе темы фуги звучат до конца и завершаются своеобразной каденцией. В целом, эта мастерская фуга выиграла бы без нарочитого применения параллельных квинт, септим и других атрибутов свободного голосоведения, применение которых никак нельзя рекомендовать изучающим фугу:

Следующая фуга — № 5 *D-dur* — грациозно-шутливого характера, также с двумя удержанными противосложениями, с интермедиями, скомпонованными в трехголосном каноне октавы, одним словом, со всеми теми обязательными принадлежностями, которые мы отмечали при общей характеристике сборника.

На 42-й странице (2-й такт 3-й строки) находится стретта в виде трехголосного канона в октаву, со свободным проведением тем и с изменением времени в их вступлении.

Канону предшествует своеобразный органный пункт на доминанте основной тональности, в основу которого положены вычлененные интонации темы (стр. 41, в конце).

Выписываем данный канон, в котором, в целях сугубой прозрачности, введено очень много пауз в голосах, что приводит к трехголосию лишь эпизодического плана (а это облегчает техническое выполнение канона):

В заключительной партии (стр. 43) тема проводится в горизонтально-подвижном контрапункте, с некоторой неточностью в деталях.

Проведением темы в басу в главной тональности и подведением подобия плагального каданса заключается эта стаккатно-прозрачная фуга.

* * *

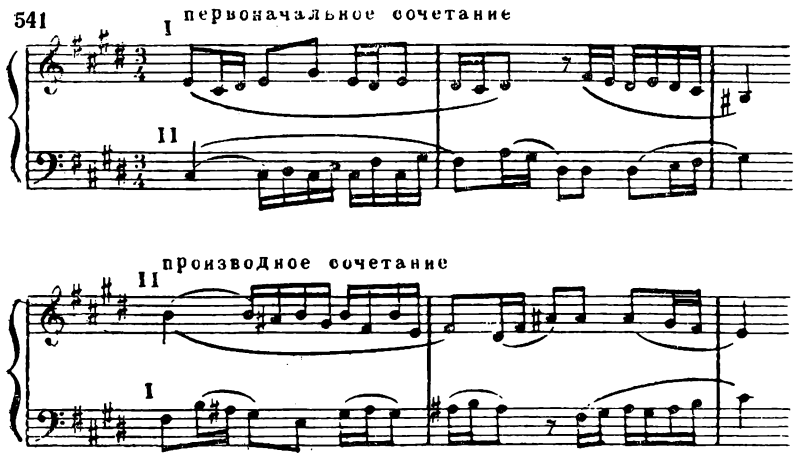
Трехголосная фуга № 7 *A-dur* выделяется намеренной консонантностью и светлым колоритом. Для достижения этих качеств Д. Шостакович избирает и для темы, и для ее двух противосложений благозвучно-аккордовую основу, столь необычную в полифонии. Возможно, что в таком своеобразном замысле и в построении фуги проявляется определенное программное начало. Здесь также интересно показаны мажоро-минорные краски гармонического изложения.

* * *

Оригинальна и интересна по своему замыслу, звучанию и, так сказать, «оркестровому» колориту прелюдия I_9 *E-dur*, где своеобразно проводится тематический диалог между басом в две октавы (через октаву) и мелодией, изложенной так же.

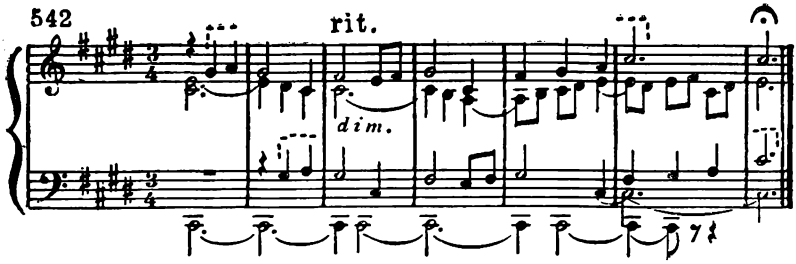
К сожалению, эта свежая по звучанию и замыслу прелюдия мало увязывается со «своей» фугой и не оправдывает тех музыкальных ожиданий, какие она вызвала. Фуга *E-dur* (№ 9) и по теме, и по ее разработке и развитию принадлежит к тем несколько стандартным образцам, какие мы отмечали выше.

Фуга — двухголосная (единственная во всем цикле, как и у И. С. Баха в «Хорошо темперированном клавесине»), с удержанным противосложением и с интермедиями, написанными в двойном контрапункте октавы.

«Новостью» в развитии этой фуги является эпизод в средней части, в котором тема и противосложение появляются в производной редакции двухголосного о б р а т и м о г о контрапункта (см. стр. 78, последний такт; сравнить с ответом в экспозиции, стр. 77):

В стретте тема проводится одновременно канонически и в обратном движении — у сопрано и в прямом — у баса (последний абзац стр. 81).

Но заканчивается двухголосная фуга неожиданно в октаву, то есть одноголосно.

Такое простое заключение, типичное для гомофонных произведений, вряд ли убедительно для полифонии без особых на то условий и причин.

Фуга I_{10} *cis* (четырехголосная) — с довольно напевной диатонической темой и со всеми уже знакомыми полифоническими приемами, то есть с двумя удержанными противосложениями, с интермедиями, построенными в трехголосном вертикально-подвижном контрапункте. Звучит тем не менее фуга довольно монотонно, однообразно, очевидно, из-за малой контрастности тематического материала. Приводим заключительное построение — простое, но находчивое и выразительное:

На стр. 103 (начиная с 3-го такта 1-го абзаца) хорошо проведен фигурированный органный пункт на тематической основе. Без параллельных квинт (по нашему мнению) было бы лучше и поучительнее.

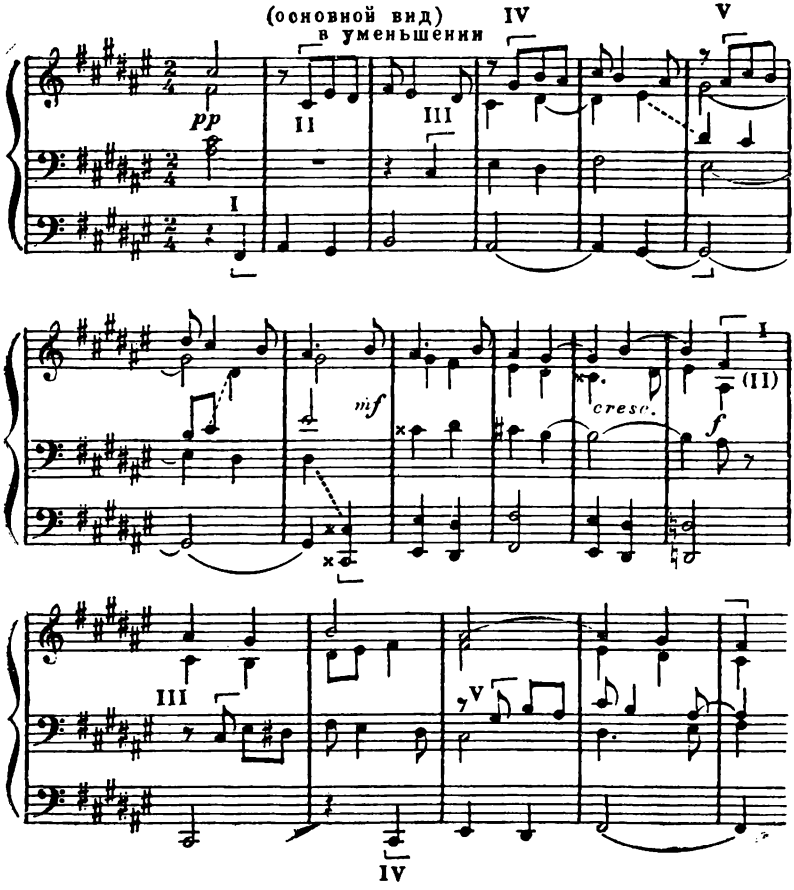
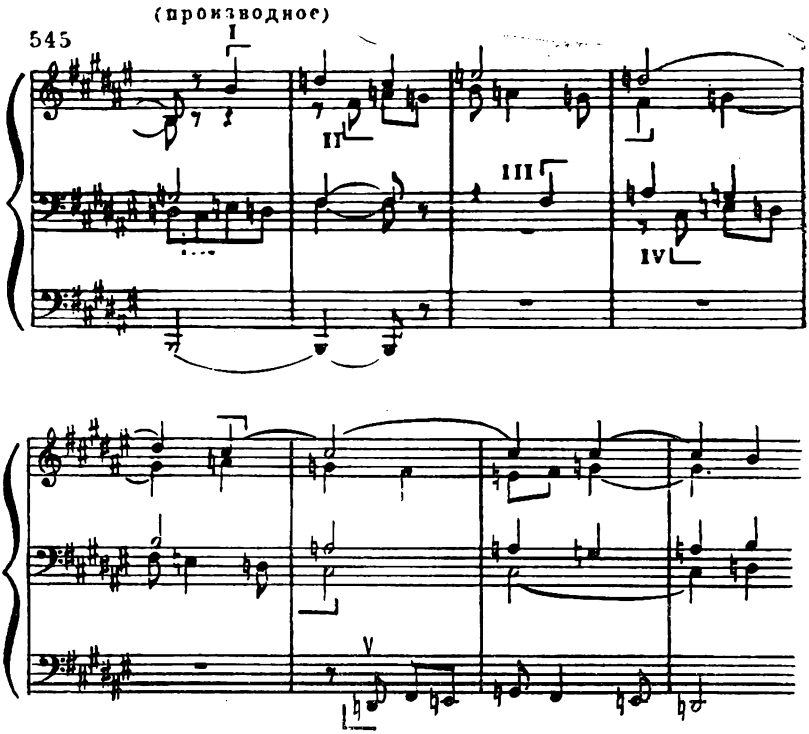
Четырехголосная фуга I_{12} *gis* интересна по метро-ритму и по теме с натуральным минором в начале и с далеким хроматическим отклонением в конце, но с завершением в главной тональности:

Эта смело поставленная ладогармоническая задача находчиво и умело обыграна в дальнейшем развитии фуги.

Из особенностей этой фуги укажем на отсутствие заключительной части, вместо которой, после доминантового предыкта, идет как бы повторение экспозиции, с характерными для нее отдельными вступлениями голосов (прием, который можно встретить изредка и у классиков, но в ученической

практике не должен получить места даже в плане исключения).

За этой фугой, последней в первом томе, начинается в т о р о й том, фуги которого в целом более содержательны и индивидуализированы по форме. Это естественно связано с заметными отступлениями автора от установленных им схем, что привело к несомненному обогащению содержания фуг, к разнообразию их структур и приемов изложения. Так, например, в единственной пятиголосной фуге (II_{13} *Fis*), скромной по своему звучанию, но превосходной по содержанию, экспозиция и средняя часть написаны с обычными двумя удержанными противосложениями; но в стреттной репризе (стр. 10) парное проведение темы и ответа дается каноном в квинту и одновременно в уменьшении, а также в четверном контрапункте. Выписываем его основной вид:

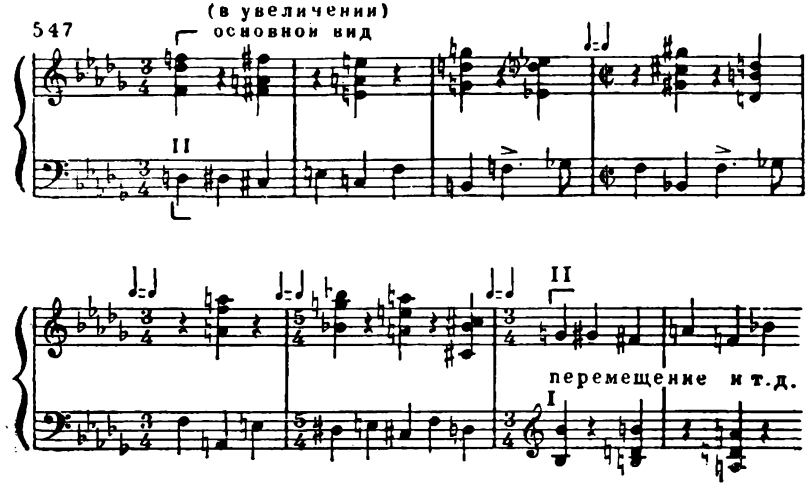
544

а вот производное:

В дальнейшем тема и ответ также следуют в непрерывных стреттных комбинациях до самого конца фуги, где проведением ответа (в басу) на движущемся кадансе и завершается эта мастерская фуга.

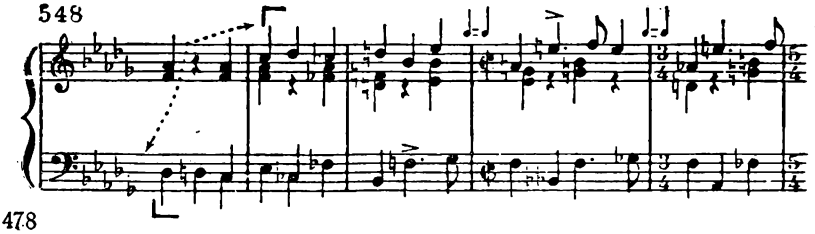
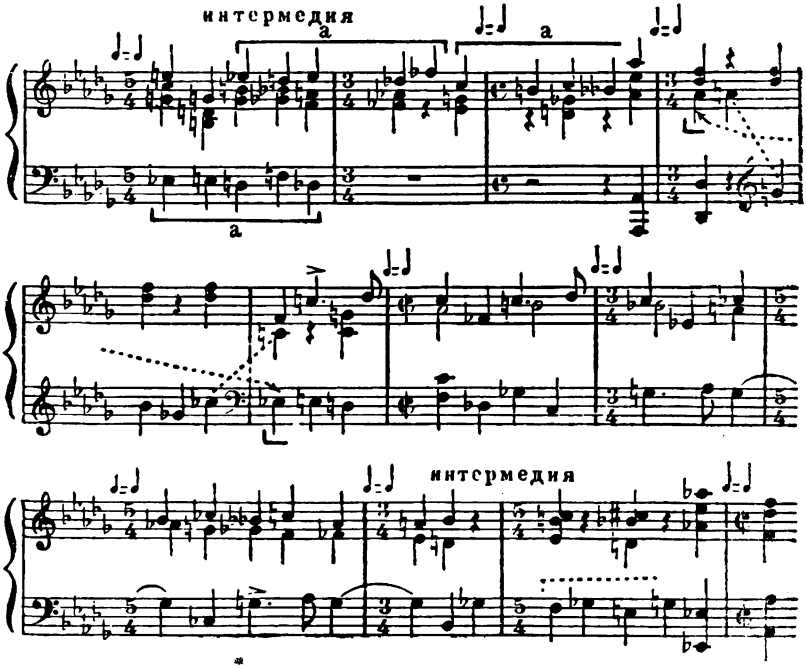
Четырехголосная фуга II_{15} *Des* имеет тему ультрахроматического склада. Эта тема очень интересна и природой своего хроматизма: ее хроматизм связан со скрытым двухголосием, что мы и показываем в схеме:

546 схема

Проводится она традиционно, то есть с двумя удержанными противосложениями (конец 26-й стр.). После третьей интермедии начинается новое проведение в противодвижении, причем сопутствующее теме удержанное противосложение излагается в обратном движении (стр. 27), однако не совсем точно.

Своеобразие этой фуги проявляется в дальнейшем проведении темы в увеличении способом прерывающегося контрапункта аккордами; таким образом, фуга приобретает черты гомофонного склада, что лучше всего можно увидеть из выписываемого ниже примера (римскими цифрами отмечено перемещение голосов в двойном контрапункте октавы).

Здесь в басу проводится тема, а верхний голос сопутствует ей рядом отрывистых аккордов, но с мелодическим рисунком той же темы, взятой в увеличении; непосредственно за этим делается перемещение данных голосов в двойном контрапункте октавы. Именно: тему ведет теперь верхний голос, а в басу звучит преобразованная тема в увеличении с теми же отрывистыми и акцентированными аккордами (стр. 28—29):

Вслед за этим (на стр. 29) вступает в басу тема в увеличении, но без применения пауз и аккордов, и лишь по окончании темы вновь появляется в верхнем голосе тема способом отрывистых аккордов, которая приводит к началу стретты (стр. 29).

Здесь тема проводится каноном в большую септиму и дальше — в нижнюю кварту, со вступлением риспосты на один такт позднее предыдущего, то есть в горизонтально-подвижном контрапункте:

В дальнейшем после педали на двойной доминанте (стр. 31), подготавливающей кадансовую доминанту, дается еще одно проведение в басу. Оно получает развитие и энергичным автентическим кадансом уже откровенно гомофонического склада завершает эту интересную и оригинальнейшую по своему звучанию и плану фугу.

Из последующих фуг следует указать на фугу II_{17} *As* (четырехголосная).

Она с двумя удержанными противосложениями, с интермедиями в четверном контрапункте и с несущественными отступлениями в производных редакциях.

Основной вид контрапункта показан на 49-й стр. (последний абзац), перемещение же на 50-й стр. (тоже последний абзац).

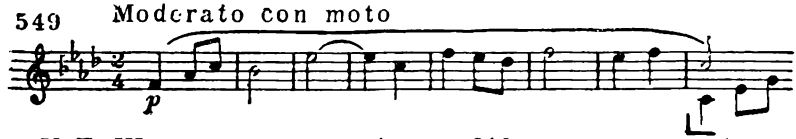
Вместо заключения имеется более обычная реприза (стр. 53), вводимая характерным доминантовым предыктом.

В ряде последующих стретт (начиная со 2-го такта 54-й стр.) тема проводится в двух крайних голосах каноном в верхнюю дециму, при этом один из голосов поочередно ведет тему в увеличении, в то время как противосложение сохраняет прежнюю живость ритмического изложения. Все это вместе взятое сохраняется до конца фуги в постепенном затухании звучания.

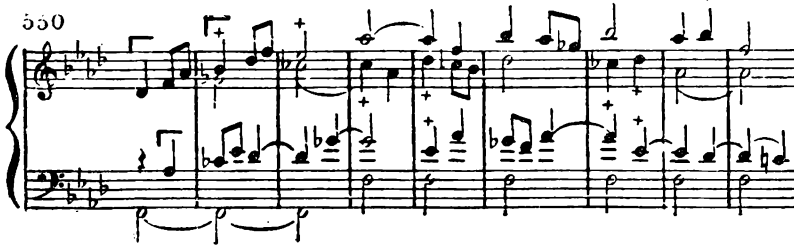
О прелюдии к этой фуге было сказано выше.

Прелюдия II$_{18}$ *f*, поначалу такая простая и неприхотливая, в своем дальнейшем изложении усложняется острыми гармоническими сочетаниями, противоречащими ее основному образу.

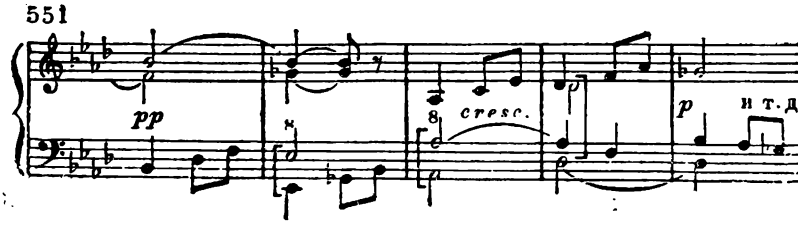
Об *f-moll*'ной фуге мы в общих чертах также уже говорили выше. Действительно, фуга написана на очень простую, напевную, с народно-русскими интонациями тему. Такая тема с естественным натуральным минором могла бы создать очень выразительную, лирически-проникновенную фугу, по-видимому, небольшого масштаба:

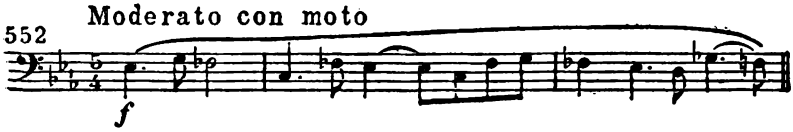
549 Moderato con moto

У Д. Шостаковича—это фуга в 210 тактов, а полифонические сложности даны почти в исчерпывающем перечне (два удержанных противосложения, различные двухголосные каноны, четверные контрапункты, четырехголосные каноны с горизонтальным перемещением голосов и т. д.), что, надо полагать, и обусловило спорность художественных результатов. Вот, например, нарочито остро и сложно звучащий трехголосный канон на тоническом органном пункте с политональными моментами в гармонии:

550



Нет сомнения, что столь большое усложнение полифонических средств не вытекает органически из характера, содержания и особенностей темы и затемняет привлекательный образ самой темы. Да и вообще в рассматриваемой фуге можно найти немало дискуссионных моментов в полифоническом изложении, полифонических комбинациях:

551

Следующая фуга (равно как и прелюдия) — № 19 *Es-dur* — воспринимается с трудом. Это обусловливается не только сложностью полифонического письма, но и не меньшей сложностью самой темы. Тема насыщена альтерацией, необычными мелодическими интонациями и последованиями, что приводит ее к ладовой неясности или неопределенности:

552 **Moderato con moto**

Само собой разумеется, что столь сложная в ладово-мелодическом отношении тема отразилась (да и не могла не отразиться!) на развитии и форме фуги, сделав последнюю трудной для восприятия. Не углубляясь в детальное изучение данной фуги, подчеркнем учащимся все основополагающее значение ясной ладовой основы в любой теме, без которой начинающему полифонисту не легко создать цельную и логичную по развитию и образам фугу.

Фуга № 20 *c-moll* (имеет сходное построение с фугеттой *A-dur* И. С. Баха и фугой А. Гедике) — как бы двойная фуга, принимая во внимание трактовку второй половины гаммообразного мотива интермедии. Этот мотив интермедии приобретает качество второй темы фуги при совместном проведении с главной темой фуги, что мы и наблюдаем в широко построенной репризе (стр. 76). Но своей экспозиции эта тема, понятно, не имеет.

О фуге № 21 уже однажды было упомянуто. В ее первом проведении ответ дан в нижнюю терцию, иначе — в медианту.

Остановимся на этом пункте для более детального обсуждения.

«Медиантовые» ответы в полифонической музыке встречаются, но все же при сравнительно необычных условиях. Диатонические медиантовые ответы ориентируются на свойственную народной русской песне ладовую переменность и постоянное варьирование. В других случаях они даются как вариант кварто-квинтовых соотношений темы и ответа, то есть без изменений ладовой основы ответа и, следовательно, без искажения облика темы (С. Танеев). Кроме того, часто такие ответы даются не в экспозиционной части произведения (см. разработку финала сонаты Л. Бетховена для фортепиано ор. 101), а в средней, где допускаются более яркие трансформации тем.

С чисто полифонической точки зрения в рассматриваемой фуге продемонстрировано большое, безотказное мастерство. Помимо двух удержанных противосложений, легко и естест-

венно соединенных с темой, завидна легкость и непринужденность, с которой автор создает интермедии в тройном контрапункте октавы. Укажем на интересные и характерные образцы:

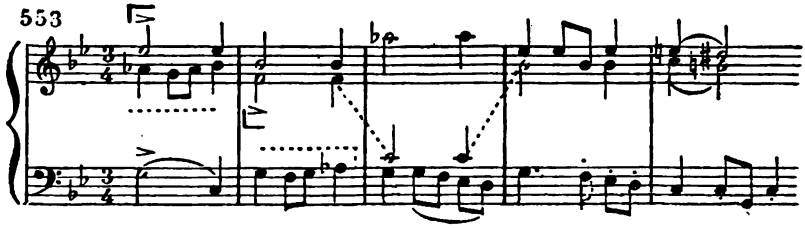
Основная редакция данного трехголосного соединения на стр. 83, строки 9—10, такты 3—6.

Первый производный вариант (перемещение) на стр. 84, 2-й абзац, два последних такта и далее.

Второй производный вариант на стр. 85, 5-й абзац, такты 2—6.

На 86-й стр. (5-й абзац, такт 2) начинается стретта и заключительная часть фуги. Она открывается бойким двухголосным каноном в верхнюю нону, который с небольшими изменениями повторяется в начале 87-й стр. и затем переходит в свободный трехголосный канон (стр. 87). Безупречность полифонического изложения здесь, к сожалению, нарушается некоторой «экстравагантностью» в голосоведении, как, например:

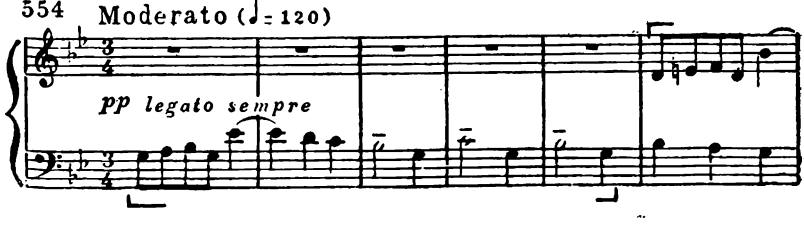
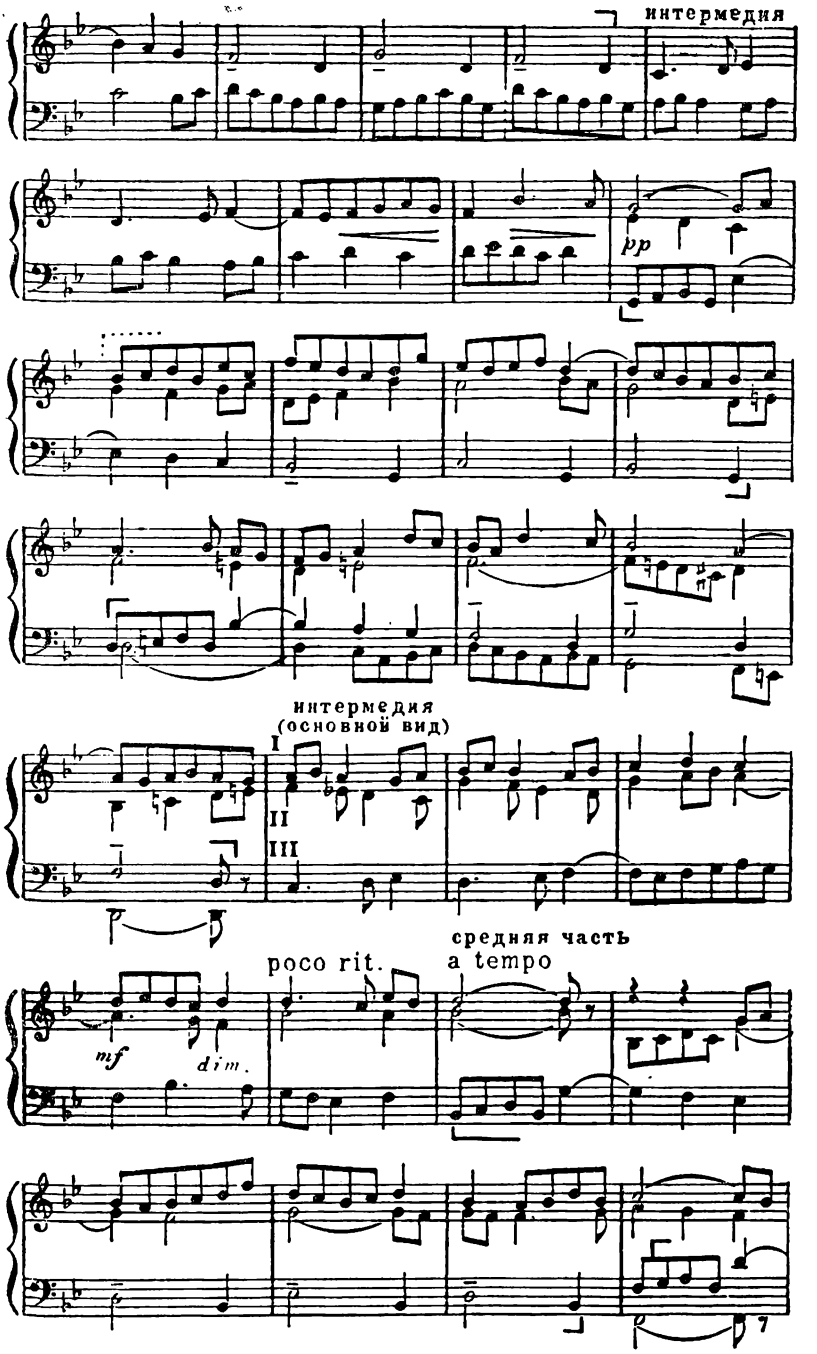
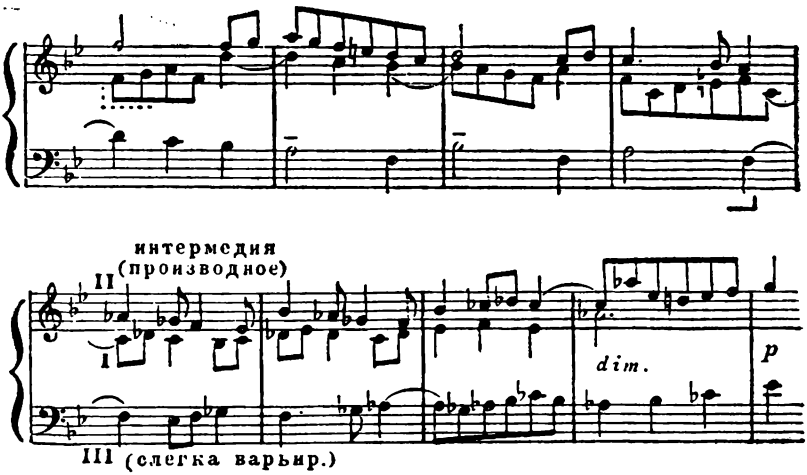
553



Отличная прелюдия предпослана поистине и отличной фуге (№ 22) — четырехголосной, с запоминающейся, в народном стиле темой (близкой к песне «Ой, да ты, калинушка», как уже упоминалось выше), с умело в ней использованной диатоникой и с тематически едиными интермедиями.

Выписываем экспозицию и начало средней части. Во второй интермедии отмечен цифрами основной вид тройного контрапункта, ниже — ее первое производное. Пунктиром отмечаются разнообразные имитации. Имитируется почти на всем протяжении этой фуги наиболее выразительная начальная фраза из самой темы. Позднее — в стретте — основой риспосты и пропосты будет именно этот начальный мотив темы:

Фуга №22

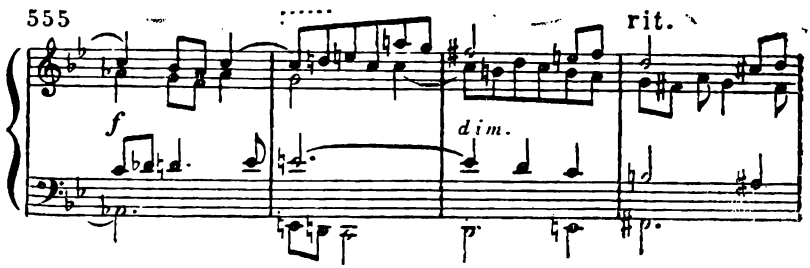
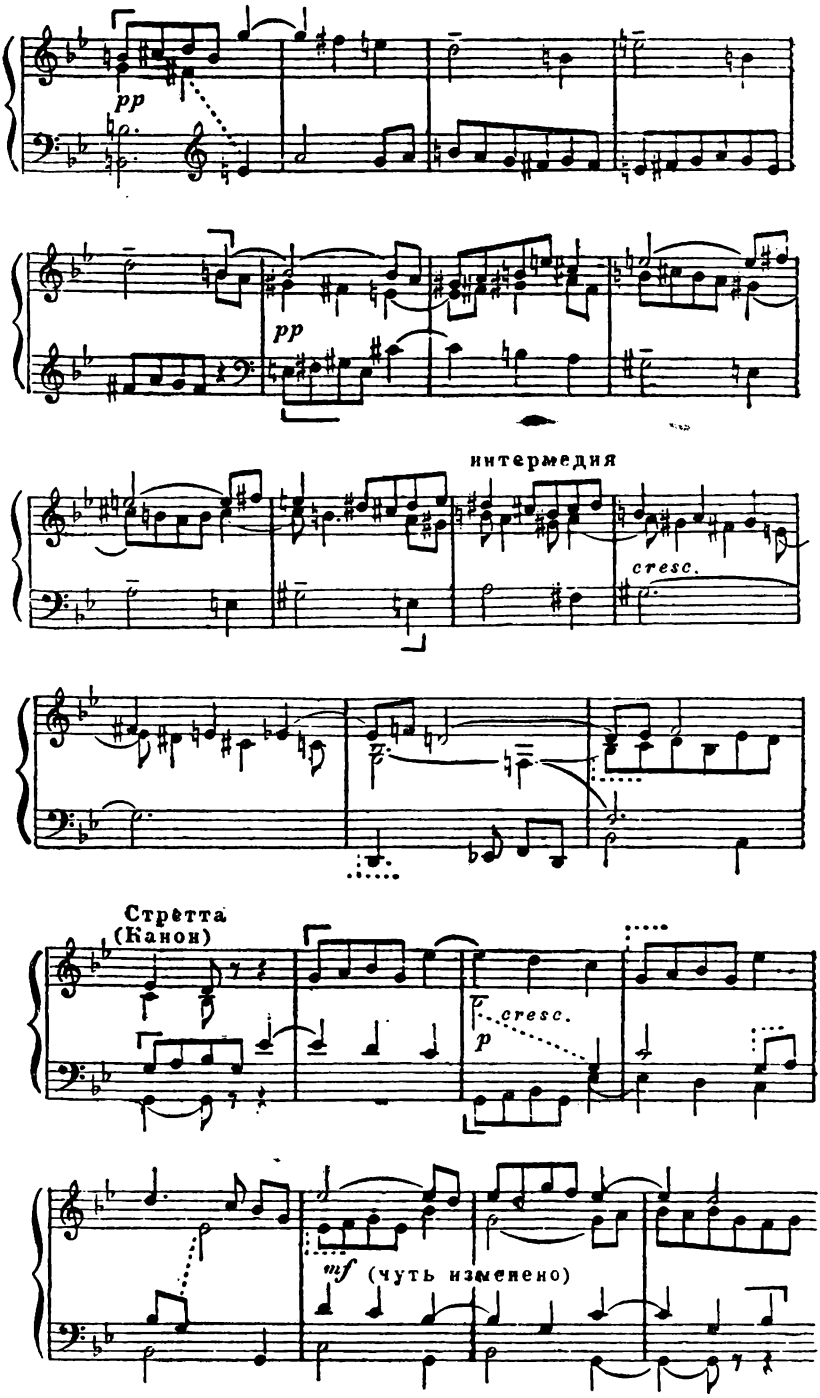
554 Moderato (♩= 120)

интермедия
pp
интермедия
(основной вид)
I
II
III
poco rit.
средняя часть
a tempo
mf
dim.

Как видим, материалом для интермедий послужил вычлененный мотив главной темы. После первой интермедии идет очередное проведение темы в басу. Ему отвечает верхний голос, на этот раз — в варьированном виде (отмечено пунктиром). Начиная с третьей интермедии, вводятся дальние тональности, сначала — бемольные, а позднее — и диезные

Во всех случаях модуляция совершается внезапно: в первом случае (в бемольные тональности — туда и обратно) посредствующим звеном является хроматическое изменение мажорной терции тоники и субдоминанты в минорную (и обратно). Во втором случае — более дальние «рейсы» из бемольных в диезные тональности выполняются не раз уже отмечаемым выше способом энгармонизма. Лучше всего это можно видеть из конкретного примера, который мы и выписываем.

Здесь исходная тональность — *As*. Место «назначения» — *g* (в *a tempo*).

Как же это производится?

Очень хитро и вместе с тем — очень просто: данная тональность «вползает» в новую и тут же, функционально видоизменяясь, покидает ее, чтобы войти еще в новую тональность и т. д.:



pp
pp
интермедия
cresc.
Стрэтта
(Канон)
cresc.
p
mf
(чуть изменено)

Здесь, в самом начале примера, звук *es* у тенора приравнивается к *dis,* который вызывает тоническую терцию *C*.

Однако в следующем такте *C* трактуется уже не как *T C-dur*'а, а как *S G-dur*'а, чтобы еще в следующих тактах, через своеобразно трактованные *h* и *e,* возвратиться к *h,* в котором и проводится в верхнем голосе тема. Этот модуляционный «подход» делается еще более убедительным от мелодического «подсказа» темы (см. 2-й такт примера 555).

Однако достигнутая тональность сохраняется (в натуральном ладу) лишь до нового появления темы, где вступает новая тональность *E,* и также внезапно.

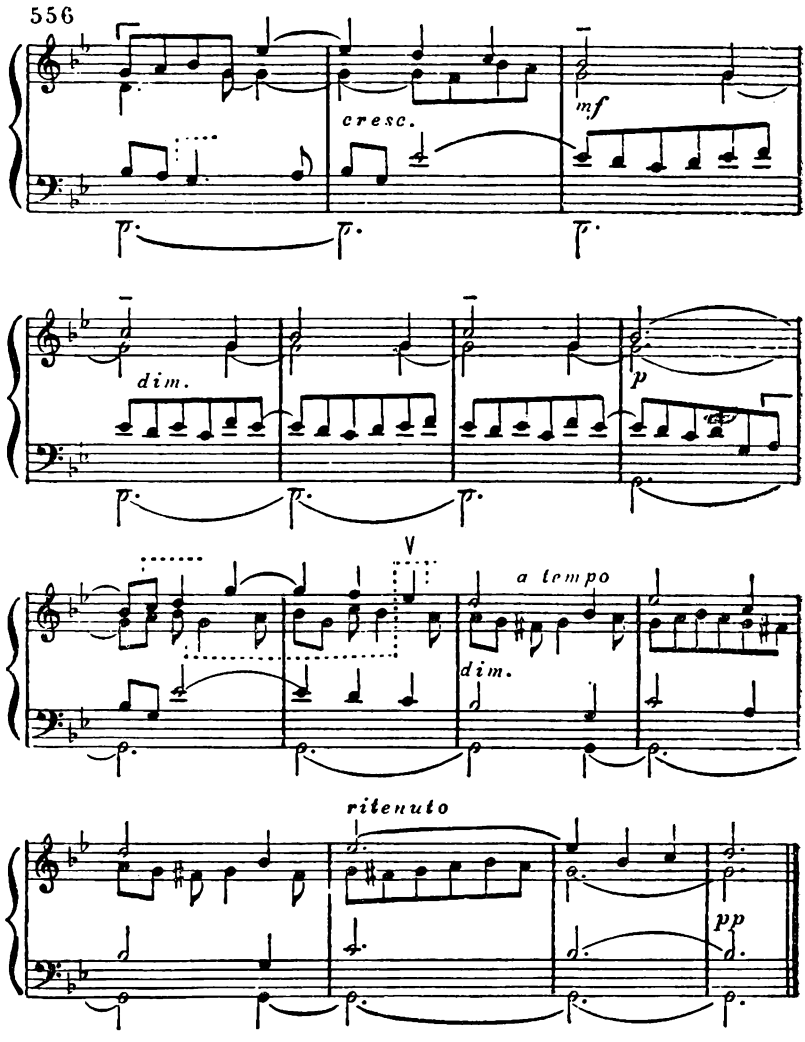
Вслед за этим проведением идет новая интермедия, нисходящее движение которой с «цепочкой» задержаний на 4-м такте внезапно приводит «домой» — в основную тональность *g* с помощью энгармонического равенства—*gis—c — es=as—c—es* (то есть II пониженной).

При этом бас (а затем альт) на движущемся кадансе вновь как бы «подсказывает» тенору его вступление в стретте с главной темой (отмечено пунктиром).

Стретта проводится каноном в октаву между тенором и басом. Остальные голоса имитируют начальную фразу темы, которая, таким образом, все время звучит, возникая то в одном, то в другом голосе.

В дальнейшем, после небольшой интермедии, построено такое же стреттное проведение темы в тональности *C* (стр. 96), еще далее, на последней строчке этой же страницы,—в тональности *as* и, наконец, после очередной интермедии, со знакомой уже «цепочкой» задержаний по нисходящим ступеням последовательности, смело сопоставляя тональности *as* и *As* с тональностью *g* (где *As* является II пониженной); на кадансовом квартсекстаккорде главной тональности начинается заключительная часть — органным пунктом *D,* где тема в последний раз проводится сначала у сопрано (имитация же у тенора), а затем на органном пункте *T* — у тенора, к которому очень цельно и песенно присоединяется сопрано с вариантом темы децимой вверх (имитирует ему альт с интересной переброской мелодии к партии сопрано).

Так в непрерывном звучании темы-песни заканчивается эта фуга, вполне оправдывающая известный афоризм «от сердца — к сердцу»: это именно то лучшее, что дал автор фуг.

Выписывается заключительная часть:

Ф у г а II_{24} *d-moll*. Завершает цикл фуга № 24 *d-moll* (четырехголосная) с хорошей, содержательной темой, ясно очерченной как мелодически, так и ритмически.

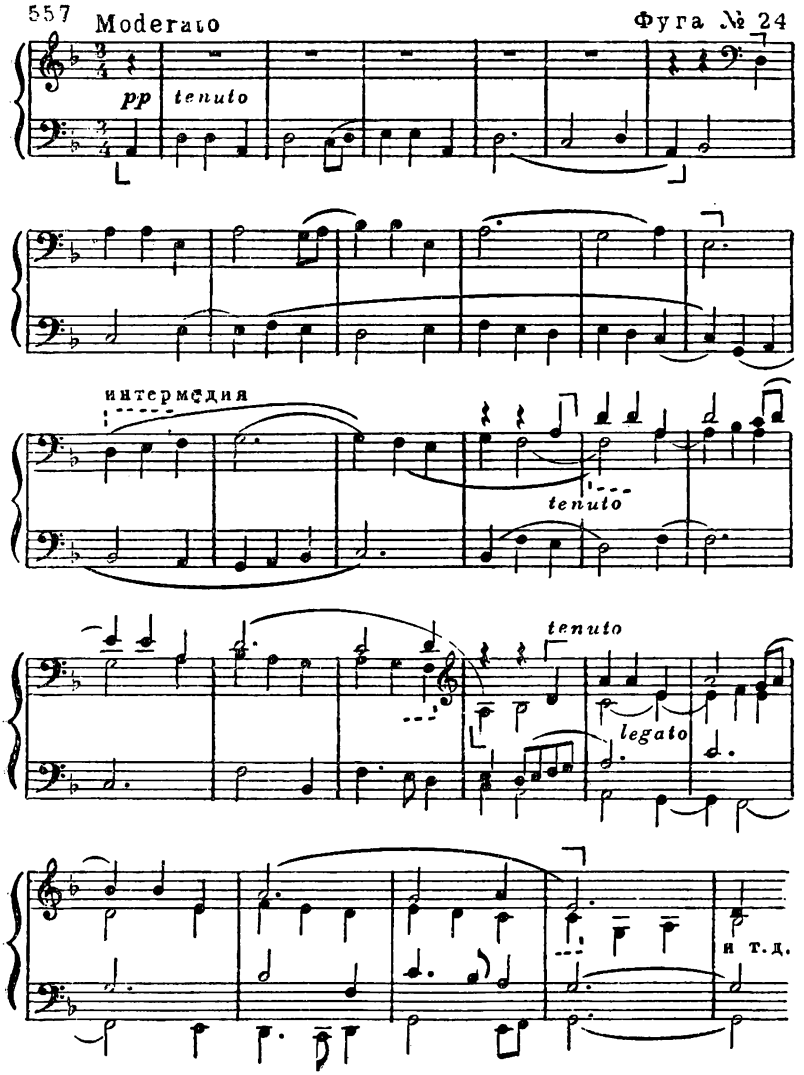
Ответ в ней тональный (стр. 110), с некоторым искажением в деталях, когда интервалу чистой квинты в теме противопоставляется уменьшенная квинта в ответе.

Видимо, автор задался тут целью дать начало фуги в диатоническом ладу, в данном случае — фригийском; по крайней мере на всем протяжении экспозиции и в следуемых за ней добавочных проведениях: тема — у тенора, ответ — у баса

(стр. 111) и далее, до начала средней части, — мы не встречаем ни одного звука, нарушающего диатонику минора.

Таким образом, тема фуги—по существу, энергичная, волевая — здесь намеренно как бы приглушается.

Эта фуга — единственная тройная с отдельной экспозицией для второй и третьей тем.

Выписываем экспозицию главной (I) темы:

Следуемая за этим интермедия ведет к средней части (стр. 131, последние 3 такта 4-го абзаца), где тема проводится в *B-dur*'е, тогда как ответ дается по традиции — в доминантовой тональности.

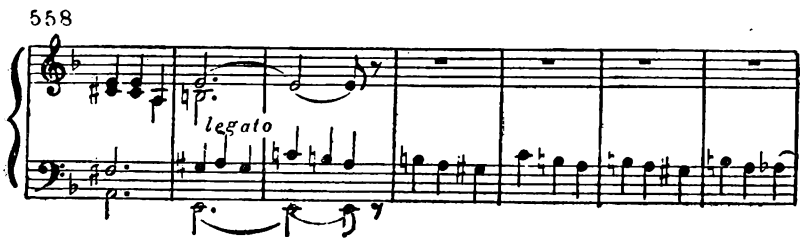
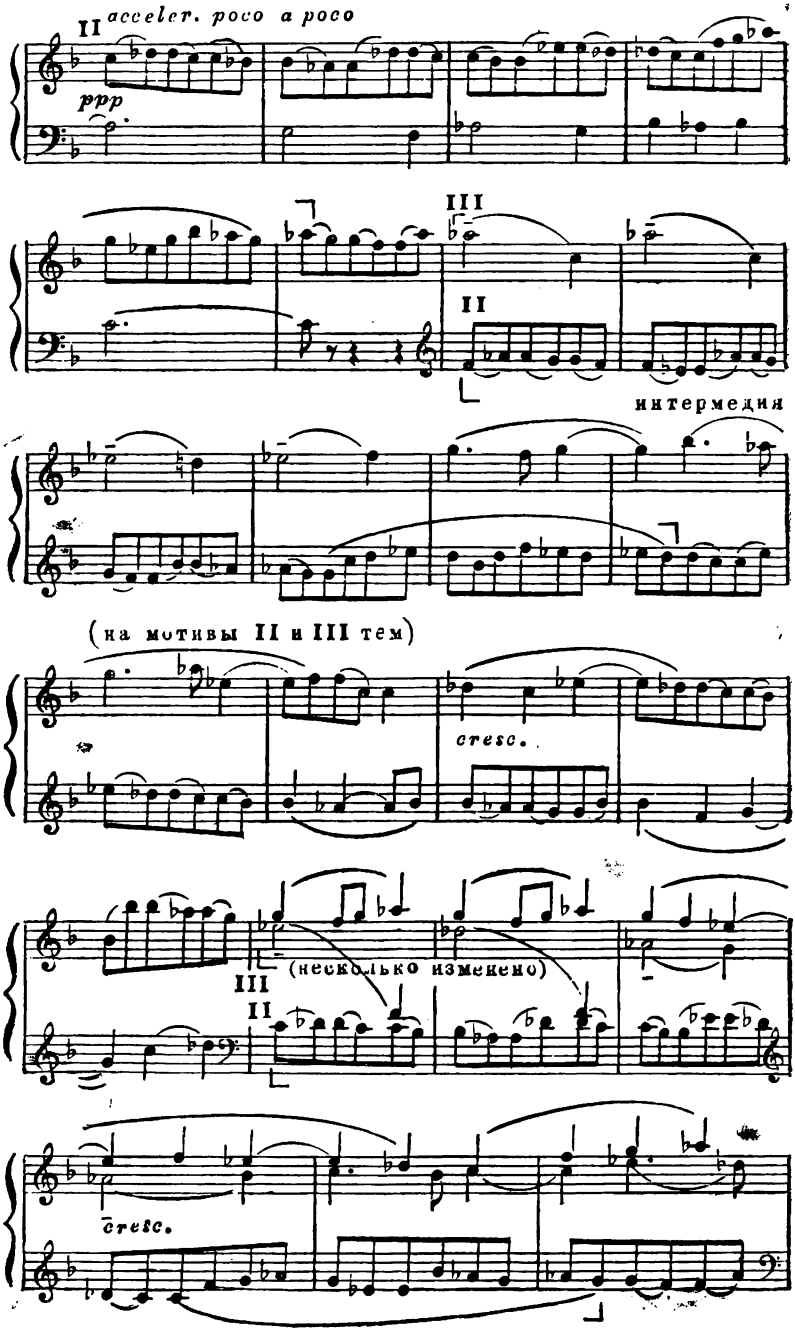
Далее в интермедии осуществляется модуляционно-секвентный переход в бемольные тональности *As, Des,* с тем чтобы, закрепившись в *Es-dur*'е, дать в этой тональности следующее парное проведение сначала у альта, затем у тенора. Новая интермедия, на этот раз более длительная, мягким энгармонизмом уводит в светлый *A-dur* (стр. 112, 4-й абзац), где дальнейшим энгармоническим переходом достигается тональность *a-moll.* Из *a-moll* мелодико-речитативной каденцией и тем же энгармонизмом (а более конкретно — здесь вводный тон из *a-moll* — *gis* переключается на медианту тонического трезвучия *f-moll*) совершается переход в VI минорную новой тональности. Последняя была, несомненно, намечена заранее автором.

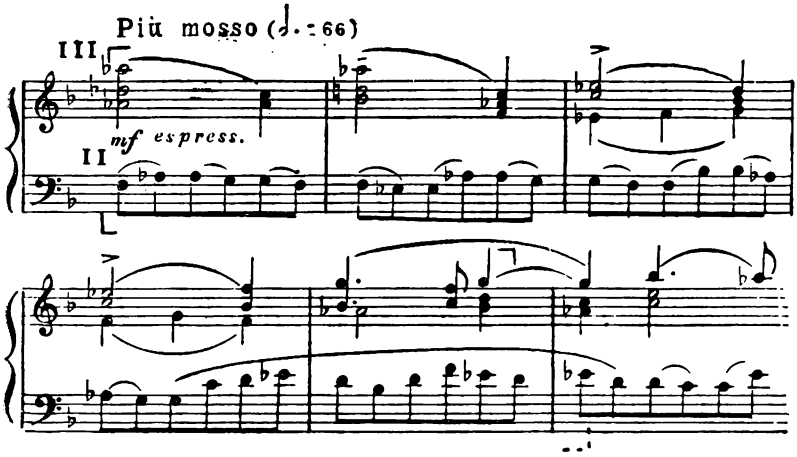
В этой тональности—*b-moll* и проводится вторая (II) тема у сопрано, в виде как бы мелодической фигурации, не лишенной, однако, патетической выразительности.

Здесь параллелизм с подобными фугами И. С. Баха (I_4, II_{14}) — также несомненен. Образцы неплохие, а «копии», надо сказать, вышли превосходные. Но тут же надо также заметить: в своих интермедиях автор явно «замешкался» — укоротить их было бы неплохо, тем более что интермедии эти излишне инертны.

Продолжим, однако, наш разбор. Отметим, что ответ на вторую тему (II) проведен у альта. Он — тональный.

В момент появления ответа сопрано непосредственно проводит также и третью (III) тему, кстати сказать, по характеру своему она менее яркая и самостоятельная, но все же контрастирующая двум первым. Отметим также, что проведение двух тем подряд в одном и том же голосе мы считаем спорным.

Приводим совместную экспозицию II и III тем с предшествующим мелодико-энгармоническим предыктом:


II
acceler. poco a poco
ppp
III
II
интермедия
(на мотивы II и III тем)
cresc.
III
II
(несколько изменено)
cresc.



Как видно из примера, материалом для интермедий здесь служит главным образом мелодическая фигурация, свойственная строению второй темы.

Таким образом, после первой интермедии дается совместное проведение второй темы у тенора и третьей — в варьированном виде — у альта, и далее, *Più mosso,*—создается новая комбинация этих же тематических элементов (2-й абзац 114-й стр.), приводящая к интермедии, состоящей из сопоставления мотивов второй и третьей тем.

За этой интермедией идет средняя часть и заключительная часть для второй и третьей темы, где тематический материал трактуется как в тональном, так и в тематическом отношении очень свободно, напоминая сонатные разработки.

В этом разделе, с его подчеркнутой динамикой, можно все же увидеть и репризные черты (см. 1-й абзац 116-й стр.). Однако такие репризные черты даны здесь несколько условно; динамическое же развитие продолжается интенсивно, так как весь раздел второй и третьей темы, с его экспозицией, средней частью и репризой, в целом выполняет функции разработки для всей фуги. Интенсивности этой разработки несомненно содействует тональный план и огромное нарастание звучности, так же как и уплотнение общей фактуры. На гребне этого развития (стр. 118), при выразительной энгармонической модуляции, когда *as* тональности *f-moll* приравнивается к *gis* (*DD d-moll*), мы возвращаемся в главную тональность (верхняя строчка), в которой и начинается заключительная часть фуги — реприза. В басу звучит первая тема, приобретшая здесь особую властность и патетику; ей контрапунктирует вторая тема (в верхнем голосе).

Интересно здесь показана ладовая сторона: бас изложен в натуральном ладу *d-moll,* верхний голос — в мелодическом ладу *D-dur*. Это интересное сочетание двух ладов (мажора — минора) продолжается до самого конца фуги, при этом обе темы все больше и больше видоизменяются в связи с общим развитием; усложняется также ладогармоническая структура тем.

Затем, после проведения обеих тем в *h-moll* (последний такт 118-й стр.), вступает третья тема у сопрано совместно со второй — у альта (стр. 119), причем эти обе темы варьируются.

В последнем такте этой страницы проводится в басу первая тема (она — в субдоминанте) в сопровождении волнующейся фигурации у альта на материале второй темы, что подводит к началу органного пункта — эпилогу — на тонике главной тональности (стр. 120).

Здесь в новом освещении (*Maestoso*) дополнительно проводится первая тема в ярком *tutti*. Тут сопоставление и сочетание мажора и минора проявляется все с бóльшей настойчивостью: первая тема звучит в натуральном *d-moll,* и одновременно с этим вторая тема, как и раньше, излагается в *D-dur* (мелодическом).

Непосредственно за этим идет стретта, где в двух крайних голосах своеобразно интонируется главная тема (I) каноном, сначала в малую дуодециму и следом за ним — в большую, иначе говоря — в прямом перемещении вертикально-подвижного контрапункта.

Наряду и одновременно с этим происходят в еще большей степени нарастания в сопоставлении как ладогармонических образований, так и разных тональностей.

Так, в обоих канонах мелодический *D-dur* сопрягается с миксолидийским (*D-dur* с нотой *c*), а далее — с альтерированной II ступенью (*es*) мажора. В то же время вторая тема (у альта) проводится частью в гармоническом мажоре (то есть с пониженнной VI — *b*), частью — в натуральном — со звуком *h*. Одновременно с этим первая тема (I) тоже проводится басом в тональности *h-moll*, но с пониженной II ступенью (*c* — фригийский лад). Непосредственно за этим она следует в *B-dur*'е и также с пониженной II (*ces*).

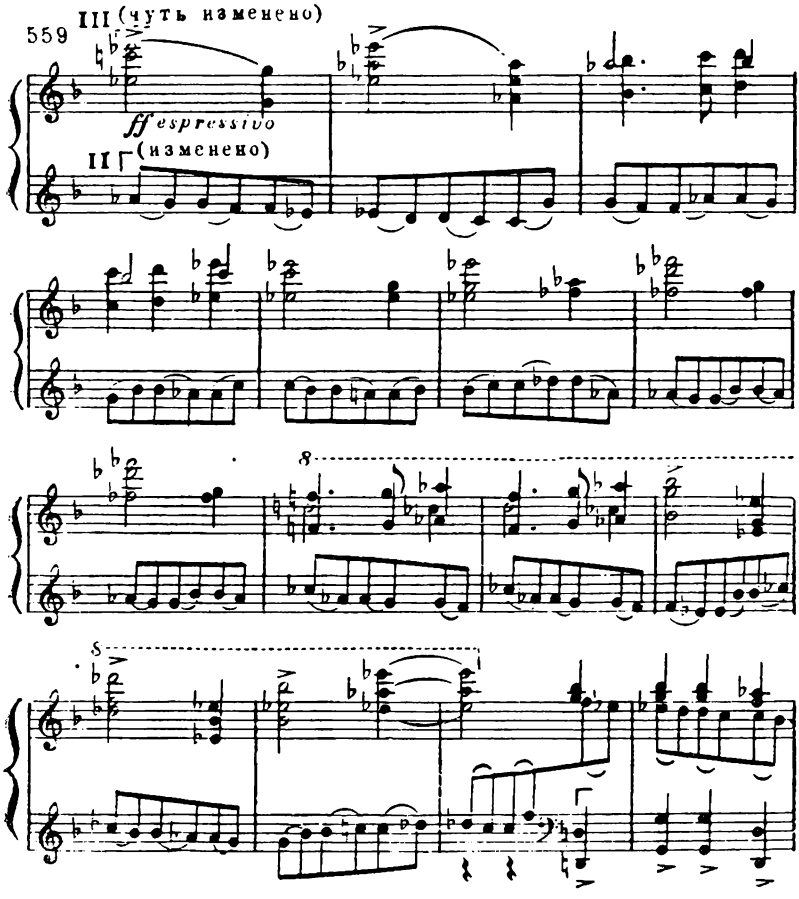
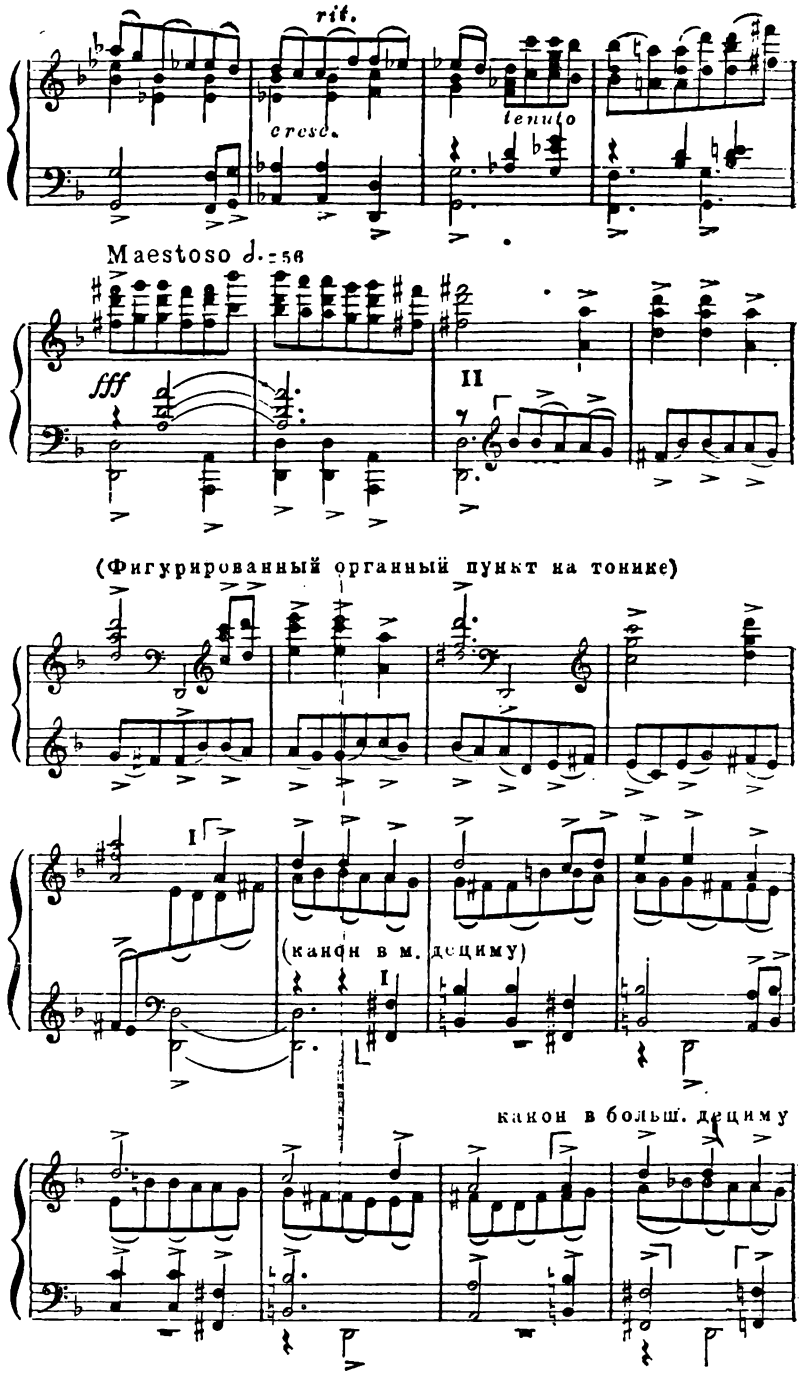
Однако такое якобы «политональное» сложное письмо здесь так органически сплелось и обусловилось мажоро-минором, что мы в нашем восприятии слышим единую синтетическую ладотональную основу.

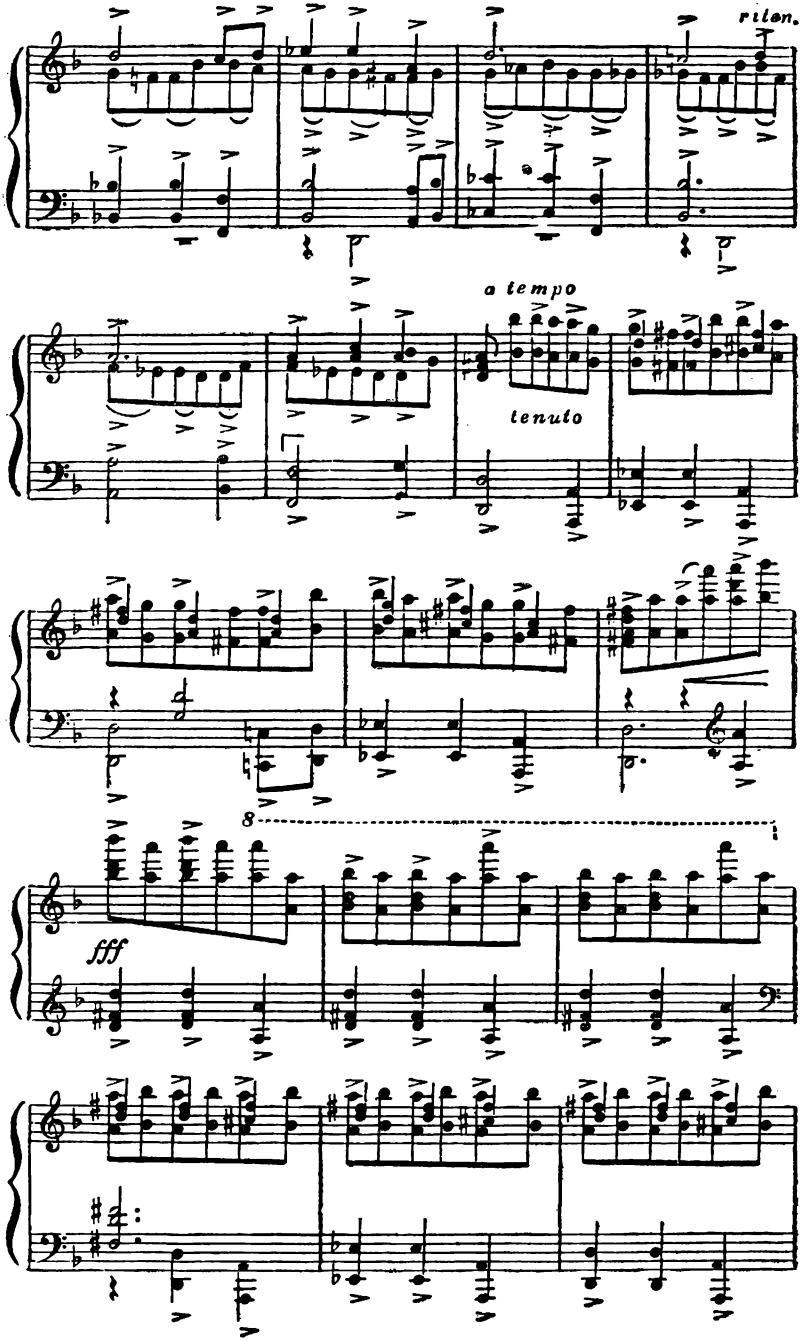
Преобразованные тематические элементы второй темы из среднего голоса переходят в верхний, и на остинатном проведении вычлененного мотива из первой темы заканчивается это капитальное полифоническое произведение, разработка

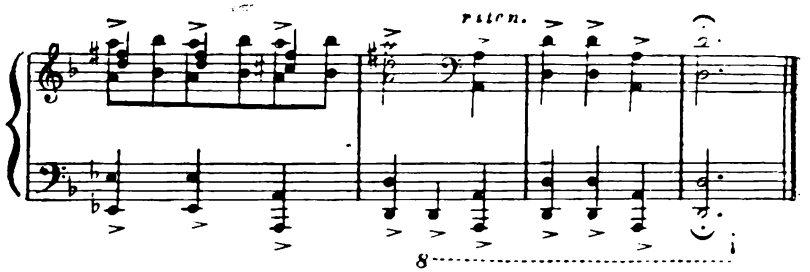
тем и образов которого органически приближает их к подлинному симфоническому развитию.

Таким образом, перед нами новая закономерно представленная и художественно выполненная разновидность фуги — **фуга-соната.**

По размаху и силе своего динамического и эмоционального развития, по своей общей цельности ее можно считать и фугой-симфонией, которой она, несомненно, и зазвучала бы в мастерской авторской оркестровке (кстати сказать, фуга занимает 296 тактов).

Пример дается с совместного проведения III и II тем и далее до конца:

rit.
cresc.
tenuto
Maestoso ♩.=56
fff
II
(Фигурированный органный пункт на тонике)
I
(канон в м. дециму)
I
канон в больш. дециму


rit.en.
a tempo
tenuto
8
fff



Эта фуга непосредственно примыкает к традициям симфонического развития П. И. Чайковского и достойно увенчивает весь цикл «24 прелюдий и фуг», который нужно считать большим вкладом в полифонию.

ОБРАЗЦЫ ФУГ, ФУГЕТТ И ФУГАТО ИЗ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАК ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ ДЛЯ АНАЛИЗА

I. Произведения русских композиторов

Дюбюк А. Фугато *e-moll* (точнее — двухголосная фуга).
Балакирев М. Фуга из 1-й части сонаты для ф-п. *b-moll.*
Глинка М. Три фуги для ф-п.: *D-dur, Es-dur, a-moll.*
Рубинштейн А. Прелюдия и фуга *f-moll* ор. 53.
Аренский А. Фугетта *d-moll.*
Калинников В. Фугато из 1-й симфонии *g-moll* (разработка 1-й части).
Чайковский П. Фуга для ф-п. *gis-moll* ор. 21.
Фуга из 3-й сюиты для оркестра *G-dur* (одна из вариаций финала).
Фуга из финала Трио *E-dur* ор. 50 (8-я вариация).
Римский-Корсаков Н. Фуги для ф-п.: *G-dur, cis-moll, d-moll, g-moll (BACH), F-dur, e-moll.*
Три фугетты на русские темы.
Лядов А. Три фуги: *fis-moll, d-moll, g-moll.*
Танеев С. Фуга *gis-moll* для ф-п. ор. 29.
Фуга из «Концертной сюиты» для скрипки с оркестром ор. 28 (ч. IV).
Фуга из хора *a cappella* «Прометей» ор. 27.
Глазунов А. Фуги для ф-п. ор. 62, 93 и 101.
Ляпунов С. Маленькая фуга *cis-moll* ор. 57.
Прелюдия и фуга *b-moll* ор. 58.
Рахманинов С. Фугато из финала 2-го концерта для ф-п. *c-moll* ор. 18.
Фугато из финала 3-й симфонии (*a-moll*).
Фугато из «Вариаций на тему Ф. Шопена» *c-moll* ор. 22 (12-я вариация).
Станчинский А. Прелюдия и фуга *g-moll.*
Лядов А. Фуга *d-moll* для струнного квартета (сб. «Пятницы», тетрадь II).

II. Произведения советских композиторов

Александров Ан. Фуга из «Маленькой сюиты» ор. 33 (№ 5).
Соната для ф-п. № 7 ор. 42 (ч. III).
Белый В. Две фуги для ф-п. ор. 2.

Гедике А. Две фуги для ф-п.: *c-moll* ор. 86 и *C-dur* ор. 87.

Гольденвейзер А. Фугетта *B-dur.*

Фуги из «Контрапунктических эскизов» ор. 12 (I и II тетради).

Глиэр Р. Фуга из квартета *d-moll.*

Гнесин М. Фугато из «Симфонического дифирамба» ор. 8 (см. заключительный раздел от $\left|\overline{\underline{45}}\right|$).

Фугато из «Реквиема» ор. 11 для квартета и ф-п. (см. отрывок *Tempo andantino,* стр. 15—16).

Голубев Е. Фуга *d-moll,* из «Детского альбома» ор. 20.

Евсеев С. Полифонические пьесы для ф-п. ор. 57 (см. «Плясовая», «Луговая»).

Мясковский Н. Фуга из 1-й части сонаты для ф-п. № 1 *d-moll.*

Три фуги из «Четырех легких пьес в полифоническом роде» ор. 43.

Фуга из квартета № 10 *F-dur* ор. 67.

Три фуги из «Полифонических набросков» ор. 78 (тетрадь вторая).

Шостакович Д. Фортепианный квинтет ор. 57 (часть вторая).

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие автора 3
Предисловие редактора 6
Введение 9
I. Тема (вождь) 13
II. Ответ (спутник) 22
III. Кодетта 49
IV. Противосложение 55
V. Интермедия 61
VI. Экспозиция. 77
VII. Средняя часть 83
VIII. Стретта и репризная часть 94
IX. Примеры трехголосной фуги 116
X. Четырехголосная и пятиголосная фуга и фуга с двумя удержанными противосложениями 135
XI. Двойная и тройная фуга 167
XII. Фуга на хорал 241
XIII. Сложная фуга 254
XIV. Фугетта и фугато 262
XV. Фуги послебаховского периода 285
XVI. Фуги русских композиторов 305
XVII. Фуги советских композиторов. 335
XVIII. Фуги Д. Шостаковича. 459
Приложение. 497

Золотарев Василий Андреевич

ФУГА

500 с. Музыка, М., 1965

Редактор А. Трейстер 78

Художник П. Серов

Технический редактор В. Кичоровская

Корректор Г. Гитер

Худож. редактор З. Тишина

Подп. к печ. 27/VII 1965 г. А00721.

Форм. бум. 60×90¹/₁₆. Печ. л. 31,25.

Уч.-изд. л. 30,85. Тираж 3000 экз.

Изд. № 982. Т. п. 65 № 1119.

Зак. 69. Цена 1 р. 64 к.

Издательство «Музыка», Москва,
набережная Мориса Тореза, 30

Московская типография № 6
Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета
Министров СССР по печати
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.

Фуга

В. ЗОЛОТАРЕВ

1 р. 64 к.

40