

А.ЧУГАЕВ



ОСОБЕННОСТИ
СТРОЕНИЯ
КЛАВИРНЫХ
ФУГ
БАХА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1975

Работа посвящена анализу композиционного строения фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. В ней рассматриваются общие закономерности полифонического формообразования, особенности строения полифонической темы, противосложения, интермедии и фуги в целом в творчестве Баха. В работе представлены ценные методические рекомендации, которые смогут помочь студенту-композитору и музыковеду в его аналитической и творческой работе.

Ч $\frac{90204-451}{26(01)-75}$ 596—75

© Издательство «Музыка», 1975 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данная работа, адресованная изучающим полифонию композиторам и теоретикам, ограничивается рассмотрением одного лишь частного вопроса — вопроса о композиционном строении (то есть о форме в тесном смысле этого слова) фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Наша цель — осветить некоторые принципиально важные проблемы формообразования баховской фуги не только в их общем плане, но и в той степени детализации, которая необходима изучающему полифонию композитору или теоретику в его практической — творческой или аналитической — деятельности. Отличающее фуги Баха неисчерпаемое богатство и многообразие композиционных средств и приемов, сила и значение которых сохраняются в течение столетий, включая и наше время, должно изучаться каждым современным композитором и музыковедом со всей возможной вдумчивостью и тщательностью, не будет преувеличением сказать — на протяжении всей жизни. Оказание посильной помощи в работе над освоением этих средств и приемов — основная задача данного пособия.

Вопросы, связанные с формообразованием фуги в целом, систематически рассматриваются в III и IV главах предлагаемого пособия. Первые две главы посвящены проблемам более частного характера.

Большое место в I главе занимает вопрос об определении границ темы фуги — вопрос, конечно, не принадлежащий к числу наиболее важных в полифоническом анализе, но который вместе с тем не может более оставаться не до конца решенным; достаточно вспомнить столь разноречивые указания на моменты окончания тем фуг «Хорошо темперированного клавира», приведенные в подстрочных примечаниях нотных изданий, учебниках, музыкально-теоретических и музыкально-исторических трудах, чтобы убедиться в этом. В I главе будет показано, что, вообще говоря, не всякая тема имеет «конец»:

кроме тем замкнутых существуют темы и незамкнутые; окончание же полифонической темы, так же как и окончание любой музыкальной темы, определяется наличием в ней сложившегося исторически и обладающего известной устойчивостью в пределах данного стиля, жанра и т. п. заключительного мелодико-гармонического оборота — каданса (в полифонической теме — мелодического каданса).

Краткий анализ наиболее типичных для полифонического творчества Баха мелодических кадансов явился в данном пособии основой для уточнения вопроса, касающегося границ тем в фугах «Хорошо темперированного клавира».

В этой же главе рассматриваются некоторые особенности мелодики и структуры противосложений, теоретическое освещение которых представляется полезным дополнением к материалу учебников и трудов по полифонии.

Во II главе рассматриваются важнейшие средства развития тематического материала в интермедиях. Этот вопрос также нуждается в дальнейшей разработке, так как в современной учебно-педагогической литературе его освещение ограничивается обычно лишь указанием на то, что интермедии строятся на материале темы, кодетты или противосложения, могут быть секвентными или несеквентными и т. д., но не анализируются конкретные композиционные приемы интермедийного развития. Значение же этих приемов не только интересно, но и важно как в теоретическом, так и в практическом (упражнения в написании фуг) отношениях.

Некоторые из наиболее типичных для полифонического творчества Баха композиционных приемов интермедийного развития тематического материала разобраны нами на примере первых интермедий фуги «Хорошо темперированного клавира».

В предлагаемом пособии большое внимание уделено методическим вопросам. Важнейшая цель курса полифонии — привить студенту навыки полифонического мышления — может быть достигнута только в сочетании анализа достаточно большого числа полифонических произведений и самостоятельной практической работы над сочинением фуг. В результате такого сочетания изучающий полифонию сможет уяснить себе действительные (то есть без тех «натяжек», от которых не гарантирован аналитик, не уделяющий должного внимания практике музыкального сочинения) закономерности, касающиеся внутренней логики развития музыкального материала, смысловых связей между отдельными частями композиции.

Сказанное послужило причиной введения в пособие разделов, посвященных специально рассмотрению некоторых, имеющих главным образом практическое значение, композиционных приемов. Иллюстрацией этому может служить раз-

дел об интермедиях. Практика показывает, что написание интермедии на начальных этапах полифонии вызывает немалые затруднения: пишущий фугу знает, что в интермедиях обычно происходит развитие ранее изложенного тематического материала, но он слабо представляет себе, что именно и как именно ему следует «развивать» в данном конкретном случае, как поступить, чтобы интермедия достаточно логично вытекала из предшествующей музыки и не звучала бы как нечто чужеродное, плохо связанное по смыслу с предыдущим. Разумеется, знание композиционных приемов (в частности, интермедийных) весьма полезно и в анализе. Понятно также, что усвоение основных полифонических средств и приемов, достигших классического совершенства в творчестве Баха, может служить фундаментом для более глубокого познания того нового, что внесло в полифонию музыкальное искусство последующих эпох.

В рамках данной работы невозможно было остановиться на многих, также весьма существенных, проблемах формообразования фуг Баха. Пособие ограничивается лишь беглым упоминанием о характерном «расслоении» тематического развития в фугах на две относительно самостоятельные линии — линию развития в проведениях темы и линию развития в интермедиях.

В пособии почти не сказано о различиях между начальными (внутриэкспозиционными) и дальнейшими интермедиями; в частности, не получил освещения весьма интересный вопрос об использовании в послеэкспозиционных интермедиях элементов чисто разработочного развития и приема вычленения ядра темы, то есть об использовании того приема, который впоследствии лег в основу классических сонатных разработок.

Рассмотрение этих и им подобных проблем потребовало бы места, намного превышающего объем предлагаемого пособия. Можно лишь рекомендовать читателю так проводить самостоятельный анализ фуг, чтобы упомянутые проблемы не оказывались бы исключенными из его наблюдения и внимания.

Те вопросы формообразования фуг, которые достаточно полно и детально освещены в учебниках, руководствах и других связанных с полифонией работах, в предлагаемом пособии затронуты лишь в той степени, которая необходима для понимания его текста. Развивая установленные теоретическим музыкознанием — в том числе и главным образом советским музыкознанием — положения о закономерностях полифонических форм, мы стремились найти основные принципы, позволяющие трактовать те или иные композиционные явления с достаточно общей точки зрения, классифицировать эти явления соответственно определяющим их признакам.

В пособии большое место занимают нотные примеры, буквенные и партитурные схемы. Все условные обозначения, принятые в примерах и схемах, даны в приложении (см. с. 248). В конце книги помещен Указатель, содержащий номера страниц, в которых сообщаются сведения о той или иной фуге. Первая колонка Указателя содержит номера фуг, вторая — тональности; третья указывает на страницы, посвященные композиционному строению, четвертая — посвященные теме и противосложению, пятая — первой интермедии (связке), шестая — отдельным замечаниям. Предполагается, что при ознакомлении с конкретным анализом, проведенным в главе IV, читатель сочтет целесообразным дополнить сведения о рассматриваемой фуге тем, что сказано о ней в предшествующих главах. Для этого читателю следует обратиться к соответствующим колонкам Указателя.

ВВЕДЕНИЕ

Анализ композиционного строения фуги связан со специфическими трудностями, обусловленными свойственной полифонии текучестью изложения, вуалированием моментов членения, встречающейся нередко двойственностью структурной функции того или иного построения.

Кроме того, немалые затруднения в анализе фуги (и фуг Баха в особенности) вызваны тем обстоятельством, что в музыковедении и педагогике сложилась прочная традиция трактовать форму любой фуги как трехчастную (экспозиция, разработка, реприза). И даже несмотря на то что в опубликованных у нас за последние десятилетия трудах по полифонии содержится прямая критика абсолютизации принципа трехчастности и приводится немало примеров фуг, опирающихся на иные принципы формообразования (двухчастность, включая ее старинный тип, вариационность, сонатность, принцип рондо и др.), упомянутая традиция существует и поныне: анализирующий стремится нередко прежде всего «отыскать» в любой фуге экспозицию, разработку и репризу.

В действительности же высшая полифоническая форма, fuga, соответствует не одной какой-либо установленной раз и навсегда схеме (хотя бы и с ее вариантами), а огромному многообразию достаточно индивидуальных, во многом несходных между собою схем.

Количество частей, на которые в действительности по смыслу расчленяется fuga, часто оказывается равным не трем, а какому-либо иному числу.

Ниже мы увидим, что для фуг Баха более характерным, вообще говоря, является не трехчастное, а двухчастное строение. И это не случайно: в эпоху И. С. Баха, когда двухчастная (старинная) форма была доведена до совершенства, принцип репризной трехчастности находился лишь в процессе становления; репризность, как объединяющее начало полифонической формы, наиболее ярко проявила себя, фактически

впервые, именно в фугах Баха (в отличие от более старой фуги, состоящей из экспозиции и ряда «контрэкспозиций»).

Поэтому если понятие экспозиции фуги является достаточно определенным, то такие понятия, как средняя часть (разработка) и заключительная часть (реприза), оказываются в значительной мере условными. Термины «разработка», «средняя часть», «реприза» применительно к тем или иным разделам фуги далеко не всегда указывают на подлинные структурные функции этих разделов, ибо сами эти термины возникли лишь в результате аналогии между фугой и сонатной (или трехчастной) формой — аналогии во многих случаях (и в особенности если речь идет о фугах Баха) весьма и весьма относительной.

Далеко не всегда принцип репризности влечет за собой появление репризы как третьего самостоятельного раздела композиции.

Нередко, например, объединяющей функцией репризности в фугах Баха обладают построения структурно несамостоятельные, являющиеся лишь элементом второй крупной части композиции и неотделимые от этой части по смыслу. В случае же выделения репризного построения в относительно обособленный раздел формы, оно — это построение — довольно часто оказывается по смыслу кодой, дополняющей основные две части. Наконец, даже в тех фугах, где реприза действительно является самостоятельной третьей частью формы, тенденция двухчастности все же, как правило, так или иначе проявляется, оказывая существенное влияние на процесс формообразования и на композиционный план целого.

Являясь одним из весьма общих принципов формообразования, характерных для полифонических произведений Баха, разделение на две масштабные фазы способно служить основой для естественной классификации различных типов композиции (то есть формы, в тесном смысле слова) фуги, для подразделения значительной части из огромного многообразия индивидуальных форм на сравнительно небольшое число имеющих сходные признаки видов.

В фугах Баха принципы двухчастности связаны не только с ее старинным видом. Нередко встречается двухчастная композиция, первая часть которой завершается не в доминантовой тональности, а в главной или даже субдоминантовой (а также в параллельном миноре). В III главе мы познакомимся с различными разновидностями двухчастной композиции в фугах.

Одна из этих разновидностей опирается на вариантность как на ведущий принцип формообразования: вторая часть этой формы является свободной вариацией первой части (схема: $A + A^{var} + \text{кода}$; см., напр., фугу e-moll I: 19+19+ +кода). Преемственно связанная со старой фугой — типа

«экспозиция плюс ряд ее вариаций», — данная разновидность формы у Баха имеет и существенное отличие: исходный раздел *A* включает, как правило, не только экспозицию, но и группу интональных проведений (или проведений, обладающих другими признаками разработки). В иных случаях исходный (*A*) раздел содержит даже свою собственную репризу, то есть группу проведений в главной тональности после проведений интональных, — тогда вся первая часть (*A*) оказывается написанной как бы в структуре маленькой фуги, вторая же часть — в плане вариации на нее (см., например, фугу *D-dur I: 12+10+кода*).

Упомянутые примеры (фуги *e-moll I* и *D-dur I*) служат иллюстрацией двухчастности, не связанной с ее старинным типом. Понятно, что кода, замыкающая рассматриваемую композицию, способна привести в форму определенный элемент репризной трехчастности, особенно если эта кода достаточно масштабна (см., например, фугу *A-dur I*).

Но более интересно зарождение трехчастности, возникающее, в буквальном смысле слова, изнутри двухчастной композиции: речь идет о часто встречающемся в двухчастной полифонической композиции Баха особом, занимающем центральное местоположение в форме, построении: в простейшем случае — это интермедийная связка (разделяющая две основные части), но может быть и проведение темы, обладающее какими-либо особенными признаками (например, единственное в фуге мажорное — или самое низкое, или самое развитое полифонически проведение), либо какими-то средствами выделенное (например, отграниченное от предшествующих и последующих групп одиночное проведение), либо, наконец, обладающее некоей специальной функцией («переломный момент», «реминисценция», «отступление»). Это построение, обычно небольшое по размерам, не противоречит делению общей композиции на две масштабные фазы. Но с увеличением размеров центрального построения общая композиция, естественно, начинает тяготеть к трехчастности.

Анализ фуг «Хорошо темперированного клавира» показывает, что к числу важнейших формообразующих факторов в этих фугах относятся принципы масштабно-синтаксических структур: дробления, суммирования, симметрии.

Ряд фуг имеет такое строение, в котором первая масштабная фаза содержит проведения исключительно в экспозиционных — главной и доминантовой, — тональностях, вторая же фаза расчленяется на две группы: группу интональных (нередко и иноладовых) проведений и группу, утверждающую возвращение к главной тональности; при этом масштаб второй фазы приблизительно равен масштабу первой. Этот тип композиции, связанный с закономерностями масштабного

дробления, характеризуется местоположением разработки — в третьей четверти формы. Примером может служить fuga F-dur I (36+19+17).

Строение других фуг опирается на противоположный принцип: первая фаза содержит две различные группы проведений (экспозиционная и иноладовая группа), вторая же, равная по масштабу сумме этих групп, обладает в силу ряда признаков большим единством. Естественно такую композицию назвать «фуга с суммирующей масштабной фазой». Примером могут служить фуги A-dur II (7+8+14) или f-moll II (24+16+45), а также многие другие.

Нередко встречаются фуги, строение которых опирается на принцип симметрии (или концентричности) — все эти возможности будут детально рассмотрены в III главе данного пособия. Сейчас отметим только, что фуги чисто трехчастного строения (экспозиция+разработка+реприза) занимают в «Хорошо темперированном клавире» сравнительно небольшое место.

Есть все основания считать, что масштабные соотношения имеют основополагающее значение в формообразовании фуг «Хорошо темперированного клавира». Вышеупомянутые формы — фуга с разработкой в третьей четверти, фуга с суммирующей масштабной фазой, так же, как и опирающаяся на соизмеримость масштабов вариационно-двухчастная фуга ($A + A^{var} + \text{кода}$), — все это обычно (но, разумеется, не всегда) формы первого плана.

Но фуги Баха в большинстве случаев многоплановы, чем и обусловлено величайшее многообразие их индивидуальных структурных особенностей. На форму первого плана накладывается ряд признаков форм второго плана — рондообразность, сонатность, сложная двух-трехчастность и другие, — что влечет за собой иногда довольно сложное взаимодействие формообразующих сил, содействующих или противодействующих одна другой.

Указанное взаимодействие играет исключительно важную роль с точки зрения основных требований полифонической фактуры — непрерывности («текучести») полифонического изложения и развития. Действительно, моменты членения, обусловленные действием закономерностей первого плана, могут быть завуалированы или перекрыты действием закономерностей второго плана формы, благодаря чему требуемая непрерывность и окажется осуществленной. Часто, например, моменты членения, обусловленные тональным планом, не совпадают с моментами членения, обусловленными планом архитектуры, последний же не совпадает с распределением кадансов, закономерностями вступления и умолкания голосов и т. д.

Все это, понятно, создает известные затруднения в анализе и способствует возникновению множества разноречивых трак-

товок формы фуг Баха, встречающихся в различных музыкально-ведческих трудах, исследованиях, редакционных комментариях. Эти трактовки, на первый взгляд, противоречащие одна другой, в действительности отражают факт многоплановости формы и часто оказываются совместимыми между собой, хотя и неполными.

Более же полный анализ предполагает, очевидно, рассмотрение нескольких планов формы, «полифонически» сочетающихся между собой. Но, подобно тому (проведем аналогию) как в анализе полифонической фактуры важно найти ведущий тематический голос, так же точно в анализе многоплановой формы важно найти ведущий, конструктивный принцип, играющий роль первого плана формы.

Подчеркнем, что в процессе анализа, направленного на выяснение ведущего конструктивного принципа, следует уделять самое серьезное внимание масштабному соотношению частей. Необходимо помнить, что в фуге масштабные соотношения частей имеют гораздо более важное конструктивное значение, чем в формах гомофонных или хотя бы не чисто полифонических, — например, аллемандах, курантах, жигах из старинных сюит, — ибо в последних помимо большей четкости граней имеется еще и такое важное для восприятия структуры средство, как буквальное повторение (обозначенное в нотах знаком репризы) частей. Расширенная вдвое или даже более, вторая часть, например аллеманды, благодаря яркости граней и повторению обеих частей, ясно воспринимается именно как вторая часть двухчастной формы. Однако гораздо менее четкой в слуховом восприятии оказывается аналогичная же двухчастность (с вдвое расширенной второй частью), скажем, в фугах B-dur II (31+62) или C-dur I (9,5+17,5). В условиях текучести полифонического изложения приблизительное равенство, соизмеримость масштабов крупных частей, составляющих фугу, выступает, таким образом, как одно из требований у равновешенности композиции целого.

В фугах трехчастного строения данное требование касается лишь крайних частей, средняя же часть может оказаться меньшей по масштабам (центральное построение), и это несколько не нарушает стройности композиции (см., например, фугу E-dur I: 11+7+11). Значительное же увеличение масштаба средней части, по сравнению с крайними, свидетельствует обычно о действии каких-либо иных принципов формообразования; об этом же свидетельствует обычно и «несоизмеримость» масштаба репризы сравнительно с масштабом первой части.

Так, деление фуги g-moll II на обычные три части — экспозицию, разработку, репризу — приводит к непропорциональному числовому соотношению: 23+43+17. Если же учесть, что при прослушивании данного произведения мы замечаем на-

личие в нем яркого переломного момента — того момента, за которым все проведения темы оказываются удвоенными в терцию или сексту, — то легко прийти к несколько отличным выводам. В слуховом восприятии fuga расчленяется на крупную часть с неудвоенными проведениями и другую крупную часть с удвоенными проведениями (микстурами). Отделенные одна от другой пятитактовой интермедией, обе равнодлительные (по 39 тактов каждая) крупные части образуют пропорциональную композицию целого, опирающуюся на принцип симметрии (39+5+39; см. схему 61, с. 189).

Эта симметричная двухчастность и является, очевидно, первым планом формы данной fugи (упомянутая же трехчастность — 23+43+17 — ее второй план).

Встречаются случаи, когда два различных взаимодействующих принципа имеют примерно одинаковую формообразующую силу. Развивая вышеприведенную аналогию, можно сравнить такие случаи с двухтемной полифонической тканью: обе темы примерно одинаково ярки и индивидуализированы, так что нет достаточных оснований какую-либо из них считать главенствующей.

В fugaх «Хорошо темперированного клавира» встречается подобного рода взаимодействие принципов формообразования — проследим его на примерах уже упоминавшихся fug — B-dur II и C-dur I. Как было сказано, принцип старинной двухчастной формы в этих fugaх оказался в известной мере завуалированным. В условиях полифонической текучести и непрерывности полный совершенный каданс в доминантовой тональности (см. такты 31—32 в fuga B-dur II, такты 9—10 в fuga C-dur I) имеет не большую (если не меньшую) расчленяющую силу, чем последующий каданс в параллельном миноре; с точки зрения старинной двухчастной формы — это типичный для вторых частей внутренний каданс субдоминантовой сферы (см. такты 48—49 в fuga B-dur II и такты 13—14 в fuga C-dur I), делящий каждую из рассматриваемых fug на две приблизительно равнодлительные крупные части. Структура целого опирается на «совмещение двух двухчастностей» — неравнодлительной (старинной) и равнодлительной; при этом нет оснований какой-либо из них отдать предпочтение. Естественно такого рода композицию отнести условно к формам смешанного типа.

* * *

Необходимо сказать несколько слов о толковании в предлагаемом пособии понятий «разработка fugи» и «реприза fugи». Об условном характере этих терминов уже говорилось. Говорилось также и о том, что принцип репризности не обязательно влечет за собой появление третьего самостоятель-

ного раздела формы — репризы. Отсюда следует, что термины «разработка» и «реприза» могут быть использованы (условно) и по отношению к фугам нетрехчастного строения, что эти термины не нужно связывать с обязательной трехчастностью формы целого.

Термин разработка мы будем толковать отнюдь не только в смысле «средняя часть трехчастной фуги», но шире — как построение или ряд построений, заключающих в себе более интенсивное по сравнению с экспозиционной частью, связанное с более существенными преобразованиями — ладо-тональным, структурным, полифоническим — развитие тематического материала.

Термин «реприза» мы будем толковать отнюдь не только в смысле «третья часть трехчастной фуги», но шире — как построение (независимо от степени его самостоятельности), возникающее после разработки и имеющее значение восстановления и утверждения тонального устоя, характер обобщения (может быть, и местного) или завершения.

В указанном толковании данные термины оказываются удобными в применении и к трехчастным, и к двухчастным (например: I часть — экспозиция и начало разработки, II часть — окончание разработки и реприза; как видим, такое описание дает в первом приближении довольно ясное представление о структуре фуги), и к сонатным, и к рондообразным (две разработки, две репризы), и к другим формам фуг.

Глава I

ТЕМА. ПРОТИВОСЛОЖЕНИЕ

§ 1. О некоторых закономерностях полифонического формообразования

Непрерывность как принцип музыкального изложения и развития, в котором каждый этап органически связан и логически вытекает из непосредственно предшествующего ему этапа, составляет основу полифонического формообразования. Для полифонии нетипичны приемы контрастного сопоставления, так как они противоречат принципу непрерывности, ибо само понятие контрастного сопоставления уже указывает на то, что между сопоставляемыми частями нет непосредственной связи. Напротив, принцип вариационности, в том случае, когда каждая вариация в цикле отталкивается от непосредственно ей предшествующей, продолжая ту или иную избранную композитором единую линию тематического развития (что обычно и наблюдается в классических вариационных циклах), вполне согласуется с принципом непрерывности. Вариационность является одним из важнейших принципов формообразования в полифонии: во многих полифонических произведениях (в частности, фугах) вариационности, взаимодействующей нередко с другими принципами формообразования, принадлежит ведущая роль.

Особенное положение занимает принцип репризности. Осуществляя связи на расстоянии, реприза по отношению к музыкальной форме в целом приобретает значение важнейшего объединяющего фактора, способного завершить, подытожить все предшествующее музыкальное развитие.

Сочетание и взаимодействие принципов непрерывности и репризности приводит к особенной уравновешенности, гармоничности формы полифонического произведения. Действительно, музыкальное изложение, опирающееся на один лишь принцип непрерывности, легко может вступить в противоречие с важнейшим требованием музыкальной композиции — требованием структурной оформленности излагаемого материала. Отсутствие противодействующего непрерывному развертыва-

нию, уравнивающего его фактора легко может привести к тому, что текучесть изложения превратится в расплывчатость. Роль такого уравнивающего начала может взять на себя та или иная разновидность репризы.

Но, с другой стороны, репризность является не только объединяющим, но и расчленяющим средством: грани между репризой и примыкающими к ней частями воспринимаются как достаточно явные моменты членения (например, грани между эпизодами и повторениями рефрена рондо; грани между средней и третьей частями трехчастной формы, сонатной формы). Эту двойственность структурной функции репризы (объединение — «в целом», расчленение — «в частности») следует учитывать и в сочинении, и в анализе. Необходимо иметь в виду, что при прочих равных условиях точная реприза расчленяет в большей степени, чем измененная — варьированная, динамизированная, и в особенности синтезирующая, т. е. обобщающая интонации не только экспозиционной, но и развивающей частей. Понятно поэтому, что точная реприза в полифонических произведениях, в частности в фугах, относится к числу явлений крайне нетипичных. Даже более того, изменения, вносимые в репризу, оказываются, как правило, настолько существенными, что сам термин «реприза» по отношению к фуге следует считать в значительной мере условным. Преобладающая роль принципа непрерывности в полифонии влечет за собой то, что реприза фуги возникает обычно как завершающий этап развития, логически вытекающий из непосредственно предшествующего ему этапа. Связи между репризой фуги и ее экспозиционной частью оказываются, как правило, довольно сложными и тонкими, гораздо менее очевидными, чем в гомофонной музыке. Более детально вопрос о репризе фуги будет рассмотрен в III главе настоящей работы.

Следует упомянуть еще о принципе разработочности. Разработочность, как принцип развития, основанный на вычленении отдельных элементов темы и дальнейшем самостоятельном развитии этих элементов, используется и в гомофонной музыке, и в полифонии. Однако сам метод применения разработочности в полифонической музыке имеет ряд существенных отличий по сравнению с музыкой гомофонной.

Во-первых, если в гомофонии наиболее интенсивное разработочное развитие чаще всего сосредоточено в некоторой определенной части — разработке, — то в фуге Баха разработочное развитие, как правило, рассредоточено на протяжении всей формы: его элементы находятся в интермедиях, интермедии же имеются обычно в каждой части фуги — экспозиционной, развивающей, репризной. Понятно, что указанная закономерность находится в прямом соответствии с принципом непрерывности.

Во-вторых, если в гомофонной музыке разработка строится, как правило, на вычленении наиболее ярких, индивидуализированных интонаций, то в полифонии наблюдается противоположная тенденция. Интермедии фуги Баха строятся чаще всего на вычленении из темы интонаций общих форм движения¹. Это также находится в прямом соответствии с принципом непрерывности. Действительно, общие формы движения представляют гораздо более «текучий» мелодический материал, чем ядро темы. Кроме того, что особенно важно, между началом интермедии, основанной на общих формах движения, и концом предшествующего этой интермедии проведения темы, излагающим тот же интонационный материал, возникают непосредственные связи, осуществляется непрерывный переход от конца предыдущего к началу последующего этапа развития. Некоторые закономерности, касающиеся подобного рода связей, будут освещены в III главе.

Термин «разработка» по отношению к фугам Баха является условным. Лишь в полифонических произведениях композиторов последующих эпох можно встретить разработку как самостоятельную часть, посвященную подлинно разработочному развитию тематического материала, но в этом случае следует говорить о проникновении в полифоническую форму элементов уже сложившихся к тому времени приемов сонатно-симфонического развития². Разработка же в фугах Баха опирается, как правило, на вариационность (иное ладонатальное освещение темы, гармоническое варьирование, стретты, полифонические варианты темы и т. п.)³.

Наряду с рассмотренными закономерностями важное значение в полифоническом формообразовании имеет принцип связи на расстоянии. Один из естественных законов восприятия — сходное сравнивается со сходным — влечет за собой возникновение в нашем сознании определенных ассоциативных связей, касающихся тех частей произведения, которые имеют достаточно ярко выраженные черты общности, например общности композиционной функции. В частности, при прослушивании большинства фуг мы сознательно или бессозна-

¹ Указанная тенденция касается главным образом начальных интермедий. Интермедии же, находящиеся в разделах наиболее интенсивного развития тематического материала (обычно во второй половине формы), нередко включают в себя и вычленения индивидуализированных интонаций (см., напр., фугу Es-dur I, такты 22—25). Сравнительно редкие случаи начальных интермедий, основанных на интонациях «ядра», будут рассмотрены в главе II (см. также гл. I § 4).

² Разумеется, это не противоречит тому факту, что развивающие разделы баховских фуг нередко предвосхищают отдельные элементы будущих сонатных разработок.

³ Вариационность имеет место, разумеется, и в экспозиционных разделах фуг; но в развивающих разделах она связана обычно с более существенным преобразованием тематического материала.

тельно сравниваем между собой произведения темы и, как бы отдельно от этого, — интермедии.

Таким образом, во многих фугах возникают две относительно самостоятельные, действующие параллельно линии развития: линия, связанная с проведением темы, и линия интермедийного развития. Очередная интермедия продолжает линию развития, начавшуюся в предыдущих интермедиях, и вытекает по смыслу из непосредственно ей предшествующей интермедии (принцип непрерывности), но между данной интермедией и ей предшествующей имеется промежуточный этап — проведение или группа проводений темы, — отделяющий эти интермедии одну от другой (принцип расчлененности). Аналогичная закономерность действует и в отношении связанных на расстоянии проводений темы.

Простым и убедительным примером описанной закономерности является тематическое развитие фуги с-moll I (см. главу IV, с. 162).

Роль каждой отдельно взятой интермедии в формообразовании полифонического произведения также является примером взаимодействия принципа непрерывности с принципом смыслового расчленения. Каждая интермедия является, как правило, связующей частью, обеспечивающей непрерывный переход от предшествующего проведения темы к последующему; с другой стороны, каждая интермедия является и промежуточным этапом между двумя проведениями (или группами проводений) темы, следовательно отделяет проведения (или группы) одно от другого и, таким образом, имеет значение расчленяющего фактора.

Чем масштабнее интермедия, тем явственнее ее расчленяющее значение. Мелкой интермедии-связке свойственна обычно лишь объединяющая роль. Двойственность структурной функции интермедии имеет важное значение и должна учитываться как при сочинении, так и в анализе фуг.

Если по отношению к более или менее мелким разделам полифонической формы главенствующим, как правило, оказывается принцип непрерывности, то по отношению к крупным ее частям главенствующим иногда оказывается принцип расчлененности.

Так, особенно в больших фугах, для преодоления затрудняющей восприятие чрезмерной текучести нередко возникает необходимость в достаточно действенных средствах расчленения, таких, например, как полный совершенный каданс, подчеркнутый иногда ритмической остановкой или умолканием определенного количества голосов.

Встречаются случаи, когда взаимодействие расчленяющих и способствующих непрерывности средств приводит к своеобразному равновесию: расчленяющие факторы как бы уравни-

вешиваются полностью объединяющими факторами и ни один из них не преобладают над другими. Это влечет за собой известную двойственность, или двуплановость, формы произведения, оказавшегося подчиненным одновременно двум «равноправным» факторам формообразования. Очевидно, в таких случаях споры о том, какая из двух возможных трактовки формы «правильнее», лишены смысла. Каждая из трактовок, взятая в отдельности, окажется односторонней, и правильным будет лишь такое рассмотрение формы, которое учитывает роль и значение обоих вышеупомянутых факторов.

При анализе многие свойственные полифонии явления трудно понять вне учета сказанного выше о взаимодействии признаков расчлененности и непрерывности.

Это взаимодействие проявляется, в частности, уже в рамках полифонической темы — темы фуги: представляя обособленную структурную единицу (расчлененность), тема фуги весьма часто мелодически перерастает без какой-либо цезуры в кодетту или противосложение (непрерывность). Таким образом, в слуховом восприятии завершенность полифонической темы, как правило, гораздо менее заметна, чем гомофонной.

Завершенность полифонической темы имеет обычно относительный характер. Эта особенность темы является в некоторых случаях причиной известных затруднений в анализе: не всегда представляется достаточно ясным, на каком именно звуке закончилась тема анализируемой фуги.

Рассмотрим данный вопрос более детально.

§ 2. Определение границ полифонической темы

Основным признаком замкнутости полифонической темы является наличие в ней устойчивого мелодического каданса. Так как не всякая тема завершается подобным кадансом, целесообразно подразделить темы на две разновидности: темы замкнутые, т. е. имеющие устойчивую мелодическую каденцию, и темы незамкнутые, т. е. не имеющие таковой.

Существуют типичные, исторически сложившиеся и получившие широкое распространение в ту или иную эпоху виды мелодической каденции (кадансовые формулы). Перейдем к рассмотрению разновидностей мелодического каданса, характерных для стиля И. С. Баха.

Укажем прежде всего на одну важную стилистическую особенность: темы фуг Баха в подавляющем большинстве оканчиваются на сильной или относительно сильной доле такта. Так, из сорока замкнутых тем фуг «Хорошо темперированного клавира» только две — темы фуг g-moll II и

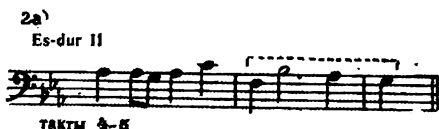
Fis-dur II — представляют исключение, завершаются на второй доле такта.

К часто встречающимся в полифонических произведениях Баха типам мелодического каданса относятся следующие:

1. Несовершенный каданс, включающий окружение терцового тона тоники — плавное (пример 1а) или со скачком (пример 1б):



Различные варианты этих формул могут осуществляться не только в реальных голосах, но и в скрытых:



Подобного рода мелодическими кадансами завершаются темы фуг: g-moll I, gis-moll II, c-moll II, b-moll II, F-dur I, B-dur I, h-moll II (плавное окружение), а также, — C-dur II, dis-moll II, B-dur II, cis-moll II, Es-dur II, D-dur II, Fis-dur I, d-moll II, As-dur II, a-moll II, Cis-dur II (окружение со скачком от второй ступени).

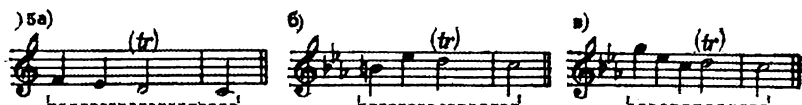
2. Несовершенный каданс, включающий нисходящее движение от VI ступени к тонической терции.



Данную кадансовую формулу имеют темы фуг C-dur I, c-moll I, D-dur I, f-moll II, b-moll I (в реальном голосе), а также — e-moll I, F-dur II, A-dur II (в скрытом голосе).



3. Совершенный каданс, включающий либо нисходящее движение к тонической прíme, либо ее окружение — как плавное, так и со скачком:



В стиле Баха для указанных формул весьма характерна ритмическая остановка, нередко расцвеченная трелью, на предпоследнем звуке темы. Чаще всего расцвечиваемый звук оказывается II ступенью ладотонального звукоряда.

Примерами могут служить темы фуг Es-dur I, dis-moll I, f-moll I, fis-moll I, a-moll I, H-dur I, fis-moll II, Cis-dur I, E-dur II (нисходящее движение к тонической прíme), а также, — cis-moll I, h-moll I (окружение тонической прíme):



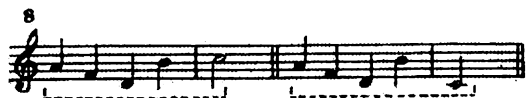
4. Половинный каданс, включающий окружение квинтового тона тоники:



Достаточно распространенное наименование данного типа окончания — половинный каданс — следует понимать, как чисто условное, ибо звук V ступени в мелодии темы может подразумевать не только доминантовую гармонию (что встречается, как правило, при проведении темы в басу), но и тоническую.

Примерами окончания на половинном кадансе могут служить темы фуг d-moll I и As-dur I.

Приведенные типы кадансовых формул, конечно, не исчерпывают всех возможностей окончания темы в полифонических произведениях Баха, хотя и являются наиболее употребительными в его творчестве. Укажем еще лишь на некоторые хотя и более редкие, но достаточно важные случаи. Рассмотрим сначала особую, весьма выразительную, разновидность кадансовых формул с характерной, достаточно остро звучащей в конце интонацией септимы:



Имеющая ненормативное разрешение неустойчивых звуков, такая каденция создает обычно лишь относительную устойчивость, обладает как бы устремленностью вперед, вызывает, чаще всего, ощущение необходимости дальнейшего движения (см. окончание темы фуги *Cis-dur I*). Тем более интересны случаи, когда подобного рода каденции завершают целое произведение или самостоятельную, замкнутую его часть, — ненормативность разрешения служит тогда чисто выразительным целям:



Кадансовые формулы рассмотренного типа чаще встречаются в противосложениях и свободных голосах, реже — в темах:

10a)

g-moll I



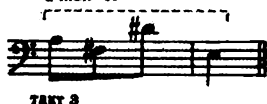
b)

cis-moll II



в)

a-moll II



г)

C-dur I



Другая, как упоминалось, достаточно редкая для полифонической темы Баха, разновидность кадансовой формулы — это хореическое окончание типа «задержание-разрешение».

11



Тип кадансовой формулы темы фуги g-moll становится особенно ясным при рассмотрении концовок многоголосных проведений, например, в тактах 24—25:

12

g-moll II



В теме фуги Fis-dur II хореическое окончание послужило источником важнейшей особенности целого — наличия вносящих относительный контраст «гавотообразных» интермедий.

13.

Fis-dur II



Укажем еще на уникальный случай мелодического каданса в фуге *gis-moll I*, воспроизводящего формулу, типичную не столько для мелодических голосов, сколько для баса и связанную с выделением опорных тонов субдоминанты, доминанты и тоники:



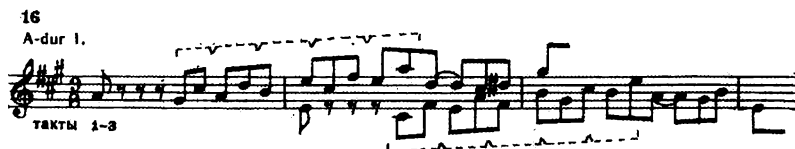
Такое окончание темы явилось источником редкой особенности фуги в целом — использования в ее интермедиях цепочек из полных совершенных кадансов гомофонного типа.

Перейдем теперь к рассмотрению незамкнутых тем. Такие темы либо завершаются неустойчивым мелодическим оборотом, либо вовсе не имеют заключительного мелодического оборота.

Так, тема фуги *G-dur I* относится к числу незамкнутых, так как, несмотря на конструктивную завершенность (симметричная структура $ab b_1 a_1$), она заканчивается ладово-неустойчивым звуком — терцией доминантовой гармонии (звуком *фа-диез*):



Тема же фуги *A-dur I* совсем не имеет завершения, так как последующая за одиночным звуком *ля* цепь квартовых ходов нигде не приводит к какой бы то ни было интонации, способной играть роль концовки темы.



Второе проведение, ответ, вступает в тот момент, когда тема еще продолжается, — таким образом, здесь имеет место стреттное вступление ответа.

Для фуг с незамкнутой темой весьма характерно постоянное варьирование в проведениях, при котором неизменными остаются начальные, наиболее важные с образно-выразительной точки зрения разделы темы, а последующие построения изменяются. Такие темы целесообразно разделять условно на неизменяемую и изменяемую части (см., например, тему фуги G-dur II и также пример 16).

Итак, определение границ темы фуги имеет смысл только если тема замкнута; последнее же требует наличия в теме устойчивого мелодического каданса, связанного с определенными исторически сложившимися типами заключительных мелодических оборотов. Однако встречаются случаи, когда тема, содержащая мелодический оборот, способный в известных условиях играть кадансовую роль, все же оказывается незамкнутой. И определяющими факторами здесь могут явиться масштабы, темп и общий характер линейно-ритмического движения темы.

Например, тема фуги E-dur I незамкнута, хотя появляющийся в конце первого такта ход шестнадцатых от доминанты к тонике и мог бы, при других условиях, иметь кадансирующее значение. В данном же случае первый одноктак фуги не осознаётся в слуховом восприятии как целостная тема, и причина здесь в том, что активная устремленность восходящего движения, характеризующая тему, не может выявить себя на столь коротком протяжении.

Укажем еще на возможность промежуточных случаев: тема фуги G-dur II имеет в скрытом верхнем голосе типичную кадансовую формулу, но, несмотря на это, наше слуховое восприятие не отмечает момента кадансирования, так как он полностью преодолевается непрерывным движением шестнадцатых. Об окончании темы на звуке *си*₁ в начале такта 6 можно говорить лишь условно:

17
G-dur II



Иногда возникают затруднения в определении границ таких тем, окончание которых содержит последовательность из двух кадансовых формул. Если одна из них представляет формулу совершенного каданса, а другая — несовершенного, то, при прочих равных условиях, следует именно совершенный каданс считать заключительным. Так, тема фуги H-dur II заканчивается на *си* в начале такта 4, а тема фуги e-moll II — на *ми*₁ такта 7.

18

H-dur II



19

e-moll II

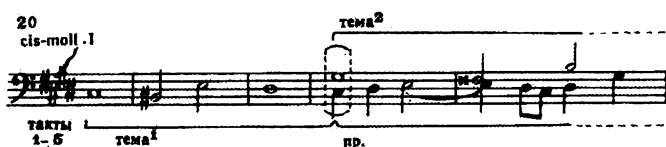


§ 3. Непрерывность перехода от темы к противосложению

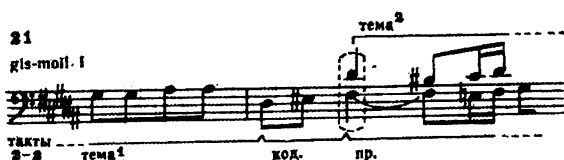
Понятие противосложения в музыковедении употребляется нередко в двух не всегда совпадающих между собою значениях. Согласно обычному определению, связанному со структурной функцией, противосложение — это контрапункт к теме (ответу). Следовательно, противосложение начинается как раз в тот момент, когда в имитирующем голосе вступает ответ: действительно, именно с этого момента возникает контрапунктирование. Второе, связанное с композиционной функцией, значение противосложения — изложение относительно новой мелодии, сопровождающей имитацию темы. Но в полифонии в силу принципа полифонической непрерывности нередко структурные функции мелодических построений не совпадают с их композиционными функциями. Отсюда вытекает возможность несовпадения противосложения как контрапункта к ответу и как относительно самостоятельной мелодии. Во избежание различного рода неясностей введем термин «собственно противосложение», обозначающий относительно самостоятельную мелодию, контрапунктирующую имитации темы.

Принцип полифонической непрерывности требует, как правило, преодоления момента членения между двумя первыми проведениями темы. Из сорока восьми фуг «Хорошо темперированного клавира» только две (A-dur II и Fis-dur I) имеют более или менее заметную, обусловленную, разумеется, художественным замыслом, грань между темой и ответом, что свидетельствует о нетипичности подобных явлений для полифонии Баха. Рассмотрим важнейшие средства, содействующие непрерывности перехода от первого проведения темы ко второму. Простейшее из них — наложение, т. е. совпадение во времени последнего звука темы с

первым звуком ответа¹ (см. фуги cis-moll I, E-dur II, dis-moll I).



Вариантом этого приема является наложение первого звука ответа на последний звук кодетты (см. фуги Es-dur I, gis-moll I, F-dur II, H-dur II).



Обратим внимание на то, что в данном примере материал кодетты служит интонационным источником противосложения.

Аналогично этому в фуге F-dur II противосложение интонационно вытекает из двузвучной ямбической ячейки кодетты.

22
F-dur II,



Рассмотренный нами прием наложения характеризуется тем, что последний звук темы или кодетты не только совпадает во времени с началом ответа, но является также и первым звуком собственно противосложения.

Более сложные средства преодоления цезуры на грани темы и ответа обычно связаны с несовпадением моментов вступления ответа и собственно противосложения. Возможны два случая:

1) Собственно противосложение вступает позже начала ответа. Условимся именовать такое явление термином «запаздывающее противосложение» (см., напри-

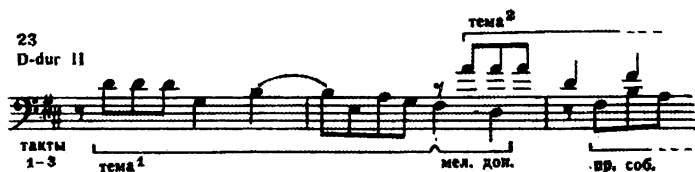
¹ Используемые в нотных примерах условные обозначения разъяснены в Приложении (см. с. 249).

мер, фугу *fis-moll I*). Заметим, что даже самый кратковременный промежуток между моментом вступления ответа и собственно противосложения может оказаться существенным с точки зрения полифонической непрерывности (см. фуги *g-moll II*, *b-moll II*).

2) Собственно противосложение вступает ранее начала ответа. Условимся именовать такое явление термином «опережающее противосложение».

Обратимся к примерам. В фуге *e-moll I* собственно противосложение является запаздывающим, так как оно вступает лишь в момент звучания шестого звука ответа. Начальная же секстовая интонация контрапунктирующего голоса *re₁—си₁* имеет двойственное значение: с одной стороны, это уже контрапункт, с другой — это еще неотделимая от темы по смыслу ячейка. Тема заканчивается звуком *re₁* и, отталкиваясь от этого звука интонация *re₁—си₁* является, по существу, мелодическим дополнением к теме. Такого рода мелодические дополнения, построенные, как правило, на звуках устойчивого трезвучия, утверждающего тональность окончания темы, встречаются довольно часто (см., например, фуги *g-moll I*, *D-dur II*, *d-moll II*, *cis-moll II*). Контрапунктирующий голос нередко подразделяется в таких случаях на две достаточно обособленные части — сравнительно короткое мелодическое дополнение и более развитое собственно противосложение

23
D-dur II



24
d-moll II



Но иногда мелодическое дополнение непосредственно, без цезуры перерастает в собственно противосложение. Так, в фуге *dis-moll II* мелодическое дополнение возникает как продление и устойчивое завершение нисходящей гаммообразной линии, что типично для стиля Баха, и вливается в последующее собственно противосложение без какого бы то ни было момента членения:

25
dis-moll II



В некоторых фугах мелодическое дополнение находится между окончанием темы и началом ответа, то есть является кодеттой.

Интересный случай трактовки кодетты как ритмического предвестника ответа наблюдается в фуге Es-dur I, также имеющей запаздывающее противосложение.

26
Es-dur I



В фуге G-dur I, в отличие от вышеприведенного примера, собственно противосложение вступает в виде наложения, а предвестником служит не кодетта, а последний мелодический оборот незамкнутой, оканчивающейся на терцовом тоне доминантовой гармонии темы.

27
G-dur I



Иногда мелодическое дополнение возникает до вступления ответа и захватывает часть контрапунктирующего голоса. Такое мелодическое построение естественно назвать расширенной кодеттой.

28
a-moll II

такты 2-3

тема¹

код. расш.

пр. соб.

тема²

Подчеркнем, что ритмические соотношения играют весьма важную роль в процессе воссоздания полифонической непрерывности. В частности, продление равномерного ритмического движения, возникающего еще в теме и распространяющегося за ее пределы, может явиться эффективным средством для достижения этой цели.

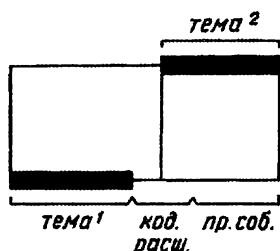


Схема 1

Так, в фугах c-moll I и As-dur II равномерное ритмическое движение, распространенное на расширенную кодетту, перекрывает момент вступления ответа, вуалируя таким образом цезуру. Особенно показателен первый из нижеприведенных примеров, в котором расширенная кодетта выступает как достаточно самостоятельная мелодическая ячейка.

29
c-moll I

такты 2-3

тема¹

код. расш.

пр. соб.

тема²

30
As-dur II

такты 2-3

тема¹

код. расш.

пр. соб.

тема²

В фуге F-dur I, при переходе от темы к ответу, фактором полифонической непрерывности служит движение шестнадцатыми, появившееся в конце темы и переходящее далее в противосложение:



Рассмотрим фугу f-moll I. В ней собственно противосложение также оказывается запаздывающим, ибо оно вступает на пять шестнадцатых позже ответа. Для воссоздания непрерывности здесь использован один из очень употребительных в классической полифонии приемов: секвенцирование кодетты. Действительно, промежуток между окончанием темы на первой доле и началом ответа со второй доли такта 4 заполнен здесь небольшой мелодической ячейкой — кодеттой *фа — соль — ля-бемоль*, которая вместе со своим секвентным повторением образует единое мелодическое построение — расширенную кодетту, перекрывающую момент вступления ответа. Сущность упомянутого приема можно пояснить наглядно следующей схемой:

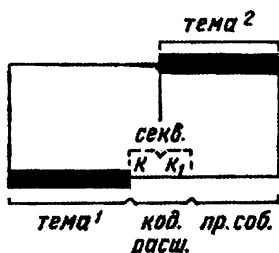


Схема 2

Возвращаясь к фуге f-moll I, отметим, что в ней расширенная кодетта интонационно подготавливает собственно противосложение:



В данном примере расширенная кодетта обособлена, но бывают случаи, когда она непосредственно, без цезуры, перерастает в собственно противосложение. Кроме того, она может представлять цепь варьированных звеньев. Например, в фуге Es-dur II появившаяся в тактах 6—9 расширенная кодетта представляет секвенцию, второе звено которой увеличено и дополнено кадансовой формулой в B-dur. Собственно противосложением оказывается здесь еще одна кадансовая формула в B-dur (такты 9—12):

33
Es-dur II

такты 6—11

тема¹ код. расш. пр. соб.

Отметим также запаздывающее противосложение фуги Fis-dur II, интересное в том отношении, что интонационным источником его мелодики явился хорейский заключительный оборот темы. Отделенный от собственно противосложения небольшим мелодическим дополнением (*ля-диез, соль-диез, фа-диез*), этот оборот как бы «секвенцируется на расстоянии». В момент окончания кодетты вступает ответ на остродиссонирующей гармонии — выразительный эффект в стиле Баха достаточно редкий и поэтому для данной фуги особенно важный.

34
Fis-dur II

такты 4—6

тема¹ код. пр. соб.

Подобный же прием использован в фуге D-dur II (см. заключительный оборот темы и начальный оборот собственно противосложения).

Обратимся теперь к примерам, иллюстрирующим случаи опережающего противосложения. Весьма часто здесь используется прием синкопического продления последнего звука темы как источника дальнейшего непрерывного движения. Действительно, синкопические фигуры типа



но ярко выраженной способностью к воссозданию текучего и непрерывного движения.

Следовательно, использование таких фигур для вуалирования различного рода цезур и граней весьма естественно. Примеры опережающих противосложений, связанных с синкопическим продлением последнего звука темы, многочисленны (см., например, фуги d-moll I, As-dur I, h-moll I, B-dur I, H-dur I).

35
d-moll I

тема¹ пр.

ТАКТЫ 1-2

тема²

36
h-moll I

тема¹ пр. соб.

ТАКТЫ 3-4

Заключительный оборот темы фуги h-moll I оказывается интонационным предвестником ответа — явление уже упоминавшееся в связи с фугой G-dur I.

В фуге C-dur I опережающее собственно противосложение начинается звуком *фа*, появляющимся на одну шестнадцатую ранее вступления ответа. Преодолению расчлененности содействует здесь типичный прием, аналогичный секвенцированию кодетты, секвенцирование заключительного оборота темы, перекрывающее момент вступления ответа, что является одним из характернейших явлений баховской полифонии. На нижеследующей схеме буквой *a* обозначен заключительный оборот темы, а последовательностью букв *a*₁, *a*₂ — секвенция.

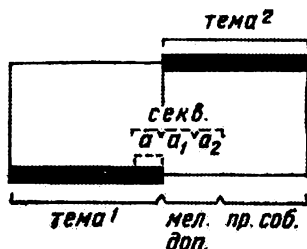
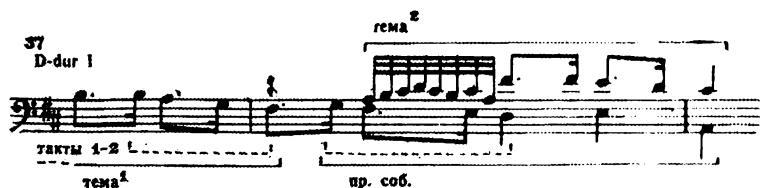
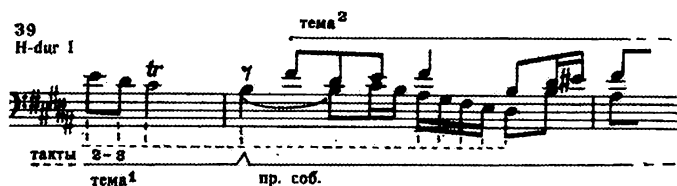
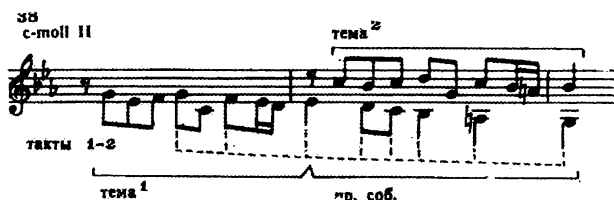


Схема 3

Опережающее противосложение, возникающее в результате секвенцирования заключительного оборота темы, имеют фуги C-dur I, D-dur I, C-dur II.



В фугах c-moll II и H-dur I опережающее противосложение связано с другим, также очень характерным для стиля Баха, приемом — продлением линии скрытого голоса, возникающего еще в пределах темы:



Аналогичное явление наблюдается и в фуге a-moll I, где возникающая в результате продления скрытого голоса начальная ячейка опережающего противосложения «ля—соль—фа—диез—ми» (начало такта 4) служит источником дальнейшего интонационного развития.



Примером использования в опережающем противосложении еще одного, также упоминавшегося ранее, приема — prolongирования равномерного ритмического движения — может служить фуга B-dur II:

41
B-dur I.

такты 4-6

тема¹

пр. соб.

тема²

Интересно, что в некоторых редакциях (см., например, «Хорошо темперированный клавир» под редакцией Г. Бишофа) приведен иной вариант противосложения фуги B-dur II:

42
B-dur II

такты 4-6

тема¹

пр. соб.

тема²

Здесь мы встречаемся с разновидностью рассматриваемого приема: равнодлительное ритмическое движение продлевается не в том же голосе, а в новом (комплементарная ритмика). Подобного рода передача ритмического движения принадлежит к числу важнейших средств полифонического изложения и приобретает особенно существенное значение в моментах граней формы.

Наиболее наглядны те примеры передачи ритмического движения от темы к ответу (с возможной ритмической остановкой в первоначальном голосе в момент вступления ответа), в которых сама тема построена на равнодлительном движении (например, фуга gis-moll II).

Но столь же ясны, по существу, и те случаи, когда в теме осуществляется определенное ритмическое развитие, например — ритмическая волна.

Так, появившееся в середине темы фуги d-moll I движение шестнадцатыми преодолевается последующим «торможением»; основой ритмического пульса оказывается движение восьмыми. Оно и передается ответу (в момент ритмической остановки первоначального голоса).

Аналогично этому, в фугах *fis-moll I* и *dis-moll I* основой ритмического пульса оказывается начальное движение четвертями — оно точно так же передается ответу (и тоже в момент ритмической остановки первоначального голоса) и т. д.

Таким образом, при переходе от темы к противосложению можно легко усмотреть следующую закономерность: ритмическая остановка перед вступлением ответа, как правило, отсутствует; установившееся в теме ритмическое движение либо сохраняется в первоначальном голосе, либо передается имитирующему.

§ 4. О мелодике противосложений

С точки зрения яркости и самостоятельности мелодики противосложение можно подразделить условно на следующие разновидности:

1) противосложение-фон (мелодически наименее индивидуализированное),

2) развивающее противосложение (интонационно связанное с темой),

3) тематизированное противосложение (наиболее мелодически самостоятельное, как бы способное играть роль самостоятельной темы).

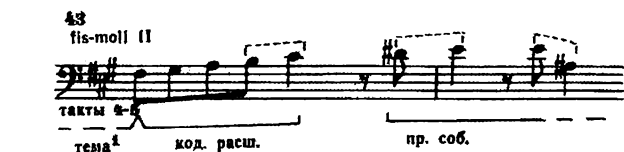
Противосложение-фон представляет обычно мелодическую линию типа общих форм движения. Равнодлительное ритмическое движение, мало индивидуализированный интонационный материал, гаммообразность или секвентность мелодической линии — таковы характерные признаки этих противосложений.

Нередко мелодическая линия противосложения-фона вытекает из материала общих форм движения темы, продолжая наметившуюся в них ритмически равнодлительную моторную линию (например, в фуге *F-dur I*). Иногда противосложение-фон возникает как продолжение наметившейся в теме линии скрытого голоса (например, в фуге *c-moll II*).

В фугах Баха противосложение-фон — сравнительно редкое явление. Много чаще противосложения имеют значение не просто фона, оттеняющего звучание темы, а являются относительно самостоятельной мелодией, противопоставляемой теме, или мелодическим построением, осуществляющим интонационное развитие ранее изложенного материала.

Развивающее противосложение представляет, как правило, относительно самостоятельную мелодию, но не противопоставляемую ответу, а воспринимающуюся как естественное продолжение и развитие мелодической линии первого проведения темы. Это достигается обычно благода-

ря имеющимся в теме, мелодическом дополнении или кодетте интонационным источникам мелодики собственно противосложения, примеры которых уже были рассмотрены (см. примеры 34, 40, 21, 22). Нередко в качестве интонационного источника выступают небольшие, из двух-трех звуков, ячейки мелодического материала, предшествующего собственно противосложению.



Иногда подобные ячейки выступают в виде секвенцирования заключительного оборота темы или кодетты. Так, в фуге C-dur I заключительный оборот темы оказался источником секвенции из трех звеньев, охватывающей значительную часть собственно противосложения. За секвенцией следует заключительная часть противосложения, представляющая типичный в таких случаях индивидуализированный кадансовый оборот: внезапно появившаяся в начале такта 3 интонация в объеме септимы *ля—фа-диез—соль* выделяет данную кадансовую формулу, сообщает ей определенную интонационную напряженность, т. е. способствует ее индивидуализации.



(См. также фугу f-moll II, такты 7—8, содержащие индивидуализированную кадансовую формулу в c-moll).

Подчеркнем, что во всех рассмотренных примерах вычлененная в процессе развития интонация находилась в непосредственной близости от предшествующего ей «источника», что вполне соответствует принципу полифонической пе-

прерывности, для которого «ближние связи» имеют, как правило, большее значение, чем связи на расстоянии.

Рассмотрим один из частных случаев развивающегося противосложения, связанный не с воспроизведением, точным или вариантным, интонаций темы, а таким типом развития, который воспринимается как естественное ее продолжение.

Продолжающий тип развития в противосложениях подразумевает:

а) Развитие ритмики. Так, после темы, изложенной в крупных длительностях, может появиться противосложение, постоянно и планомерно активизирующее ритмический рисунок. Например, после целых и половинных нот темы фуги *cis-moll I* в противосложении появляются сначала четверти, далее (после синкопы) — восьмые. Аналогичное ритмическое развитие осуществляется в фуге *E-dur II* и во многих других.

б) Развитие мелодической линии, т. е. постепенный охват все более и более широкого диапазона звучания, достижение кульминаций и наиболее низких звуков, образование мелодических волн. Все это также легко увидеть в упомянутых фугах *cis-moll I* и *E-dur II*.

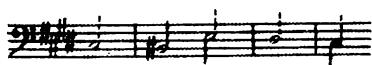
в) Ладово-гармоническое развитие, т. е. использование альтерации, хроматизма, отклонений и т. п. (пример этому — хроматизированные интонации противосложения фуги *gis-moll II*).

Подчеркнем, что мелодический материал таких противосложений хотя и лишен прямых заимствований из темы, но все же сходен с интонациями темы или, во всяком случае, не контрастирует им.

Так, легко видеть, что интонационно более нейтральное по сравнению с темой противосложение в фуге *cis-moll I* обрисовывает, в сущности, те же опорные звуки (кроме *си-диез*), что и тема:

46 а)

cis-moll I



ТАКТЫ 1-3

б)



ТАКТЫ 4-5

Более напряженное по сравнению с темой противосложение фуги *gis-moll II* воспроизводит, в сущности, начальную ячейку темы в свободно измененном ритмически и хроматизированном виде. Действительно, первая же интонация противосложения (*а'*) — это как бы результат «растяжения» по горизонтали и «сжатия» по вертикали той четырехзвуковой интонации (*а*), с которой начинается тема:



В теме фуги E-dur II интонация квартового объема (ми—фа—диез—ля) и вытекающее из нее плавное движение находят свою аналогию в интонациях противосложения (своеобразное обращение и уменьшение):



Начальная, в объеме септимы, мелодическая ячейка темы фуги B-dur I также находит свое отражение в интонациях противосложения.



Чередование интонаций, опирающихся на звуки разложенных аккордов (трезвучие, доминантсептаккорд) с поступенным движением в теме фуги Es-dur I, подобно предыдущему, воспроизведено в сходных интонациях кодетты и противосложения

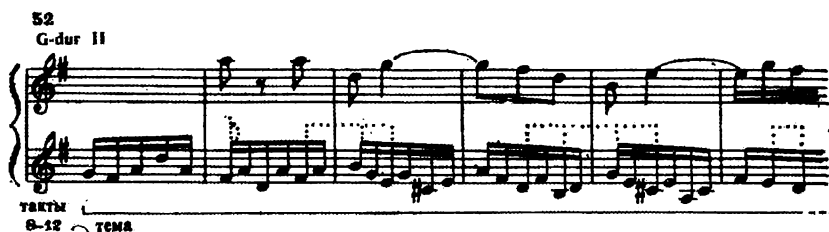


Относительно новая, даже в какой-то мере тематизированная мелодическая линия собственно противосложения фуги c-moll I если и не может быть названа сходной, то во всяком случае и не контрастна по отношению к теме. Действительно, собственно противосложение опирается здесь на

ту же нисходящую гамму, которая была скрыта в теме и выявлена в мелодическом дополнении к теме.



Еще более несходный, на первый взгляд даже контрастный по отношению к теме, материал собственно противосложения фуги G-dur II при ближайшем рассмотрении оказывается просто мелодизированной дублировкой опорных звуков темы в терцию.



В фуге dis-moll II мелодический материал противосложения образовался в результате слияния интонаций из начальной части (ритмический рисунок):



Особым частным случаем продолжающего типа развития является так называемое свободное разворачивание, особенно типичное для музыки, связанной с песенностью, широким мелодическим дыханием. Характерная для свободного разворачивания вариантность связана обычно с обогащением исходных элементов дополнительными звуками, плавно заполняющими пространство между опорными звуками мелодии или опевающими их, смещением исходных интонаций в иные метроритмические условия, разнообразными «удлинениями», «сжатиями».

54 а)
dis-moll 1



б)



Другой интересный случай продолжающего типа развития опирается на общий полифонический принцип ядра и общих форм движения. Мы уже упоминали о нем в связи с примерами из фуг Cis-dur I и As-dur I, где соотношение между противосложением и целой темой сходно с соотношением между общими формами движения и ядром. Подобное же соотношение между темой (интонационная индивидуализированность, ритмическая неоднородность) и противосложением (вытекающее из темы непрерывное развертывание) наблюдается в фугах Fis-dur I и d-moll I.

Важным средством тематического развития в развивающихся противосложениях является так называемая элементарная (дополняющая) ритмика. Передача определенного ритмического рисунка от ответа к противосложению воспринимается в большинстве случаев как своеобразная «ритмическая имитация», варьированное повторение некоторой тематической ячейки, с сохранением ритмики и изменением интервалики.

55
fis-moll II



56
A-dur II



Интонационное развитие, связанное со свободной вариационностью и перекрестной формой ритмических имитаций (на основе комплементарной ритмики), наблюдается в противосложении фуги B-dur I.

57
B-dur I

тема¹

а а' b b' а''

ТАКТЫ 4-6

тема²

Иногда встречаются противосложения, мелодический материал которых воспроизводит определенные интонации темы в виде их полифонических вариантов: в обращении, уменьшении, зеркальном отражении.

Можно указать, например, на свободное зеркальное отражение интонаций темы в противосложении фуги g-moll I.

58
g-moll I

тема¹

мел. доп.

пр. соб.

ТАКТЫ 1-3

а b b₄ а₄

В фуге fis-moll I мелодика собственно противосложения опирается на обращение начальных интонаций темы (ср. с появляющимся в такте 20 действительным обращением):

59
fis-moll I

пр. соб.

ТАКТЫ 4-5

60

тема¹

ТАКТЫ 19-20

В некоторых противосложениях встречаются элементы имитационности не только ритмической, но и звуковысотной:



Понятие тематизированное противосложение условимся применять к тем противосложениям, которые построены на новом мелодическом материале, сравнимом, с точки зрения яркости, выразительности и степени индивидуализации, с материалом темы.

Тематизированное противосложение, как правило, вносит дополнительный, существенно важный оттенок в характер музыкального образа произведения. Тематизированные противосложения оказываются, как правило, удержанными. Следует специально оговорить, что мы сознательно избегаем термина «контрастное противосложение», ибо понятие контраста в музыковедении весьма широко и емко. Неопределенность границ применимости этого понятия легко может привести к неверному толкованию тех или иных утверждений и формулировок.

Яркими примерами тематизированных противосложений могут служить собственно противосложения в фугах f-moll I, d-moll II, g-moll II, a-moll II, h-moll II.

К типу тематизированных следует отнести также противосложения в фугах As-dur II (диатонике темы противопоставляется хроматика противосложения), h-moll I (где начальная ячейка противосложения вносит новый интонацион-

ный элемент, значительно повышающий уровень мелодико-гармонической напряженности).

Понятно, что проведенная нами классификация противосложений является условной. Принципы, которыми мы руководствуемся в этой классификации, весьма часто вступают в различного рода взаимодействия между собой. Так, например, противосложение фуги e-moll I имеет черты не только развивающего противосложения (диатонизация ритмически сходных ячеек), но и достаточно явные черты тематизированного противосложения, ибо сама форма фуги построена так, что мелодия удержанного противосложения имеет в ней образно-смысловое значение, почти равное значению темы.

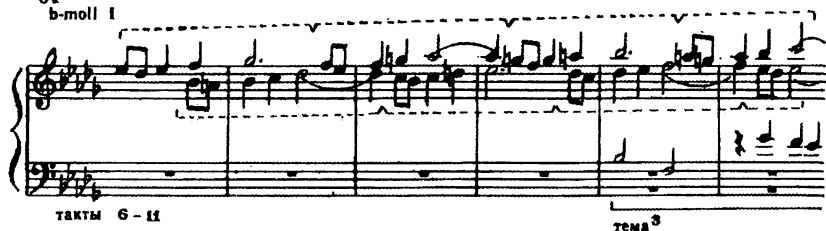
Важнейшие особенности структуры противосложений, поскольку таковые находятся в непосредственной связи и зависимости от соотношения между собственно противосложением и предшествующими ему построениями, уже были, в сущности, рассмотрены нами. Эти соотношения имеют достаточно разнообразные варианты (см. схемы 1, 2, 4).

Мы остановимся здесь лишь на одной частной закономерности, а именно на нередко встречающейся в фугах Баха секвентной структуре противосложения.

Отмечавшаяся выше возможность использования секвенции как средства непрерывного, текучего движения (при условии, что грани между звеньями окажутся завуалированными, например, благодаря несовпадению цезур в отдельных голосах или каким-либо иным способом) имеет как мы видели, важное значение в полифонии. Секвенция весьма часто образует наиболее «текущую» часть темы — так называемые общие формы движения, и нередко используется в противосложениях как их структурная основа.

Секвентное противосложение, контрапунктирующее несеквентной теме, — прием, не только способствующий непрерывности изложения, но способствующий также и более рельефному звучанию темы, ее оттенению.

Во многих фугах противосложение представляет секвенцию, состоящую из многих, четко очерченных звеньев. Примерами могут служить удержанные противосложения в фугах f-moll I, dis-moll II, H-dur II. Интересен пример фуги b-moll I, в которой третье проведение темы возникает на фоне противосложений, образующих каноническую секвенцию. Эта состоящая из пяти звеньев, движущаяся вверх по секундам каноническая секвенция второго разряда начинается еще в интермедии (такты 5—9) и продолжается далее в паре верхних голосов, образуя полифоническое сопровождение для проведения темы в теноре (такты 10—11):



В некоторых фугах противосложение в целом оказывается состоящим всего лишь из двух достаточно крупных звеньев секвенции. Такое противосложение интересно в том отношении, что оно позволяет создать непрерывную и длительно развивающуюся секвентно-имитационную цепочку, способствующую полифоничности изложения в самой высокой степени. Эта цепочка может образоваться, например, в том случае, когда звенья секвентного противосложения оказываются «перехваченными» интермедией, затем удержанным противосложением в последующих проведениях темы, затем снова интермедией и т. д. В нижеприведенной схеме секвентное противосложение изображено буквами a и a_1 (a — первое звено, a_1 — второе); интермедия, перехватывающая тот же материал, — a_2 ; удержанное противосложение к третьему проведению — a_3 и a_4 .

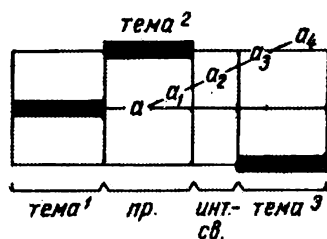


Схема 4

Данный прием использован, например, в фуге d-moll I:





Обратим внимание на мелодические особенности самой секвенцируемой ячейки, представляющей длительный заливанный звук с последующим нисходящим плавным движением. Эта очень характерная для классической полифонической мелодики фигура часто служит средством преодоления моментов членения между смежными построениями. В данном примере звук ля в начале такта 3 воспринимается одновременно и как заключительный, и как начальный (ибо последующие шестнадцатые не могут быть отделены от звука ля: они вытекают из него, как из «вершины-источника»).

Аналогичный прием использован в фуге *cis-moll I*, хотя здесь секвентное (из двух звеньев) строение имеет не первое, а второе противосложение:

66
cis-moll I



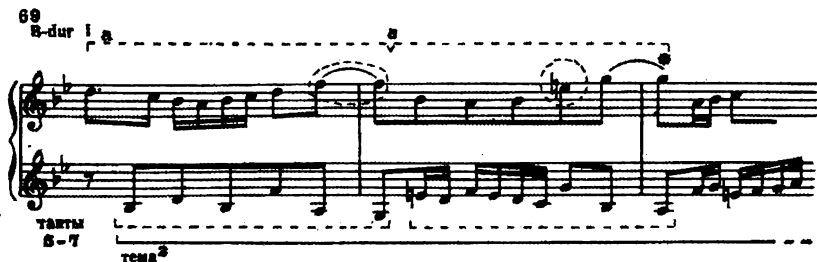
В нижеследующих примерах противосложения также представляют секвенцию из двух звеньев. В первом из этих примеров (фуга *e-moll I*) возникает секвентно-имитационная цепочка: материал противосложения имитируется интермедией (см. такты 5—6, бас), секвенцируется в ней (см. такты 7—8), затем — после небольшого развивающего построения в тактах 9—10 — перехватывается противосложением третьего проведения (см. такты 11—12) и т. д. Второй пример (фуга *Fis-dur I*) интересен тем, что в нем использован принцип свободной вариантности: второе звено противосложения представляет расширенный во времени вариант первого звена.

67
e-moll I *пр. соб.*





Разумеется, секвентные противосложения могут контрапунктировать не только несеквентным темам, но также и таким темам, в основе которых лежит точная или варьированная секвенция. В таких случаях грани между звеньями секвенции преодолеваются обычно посредством несовпадения цезур в отдельных голосах, или посредством непрерывающегося, заполняющего грань между звеньями равнодлительного движения, или, как в фуге B-dur I, путем использования особых мелодических фигур, состоящих из задержания и его разрешения на расстоянии; функционально-гармоническая нерасчлененность такой фигуры может служить достаточным объединяющим средством.



Обратим внимание на довольно редкое в классическом голосоведении явление: задержанная септима соль в начале такта 3 не имеет разрешения даже на расстоянии. Образующаяся благодаря этому известная острота звучания связана, очевидно, со скерцозным характером произведения.

§ 5. Методические указания

Анализ полифонического произведения требует гораздо более пристального внимания к рассмотрению «ближних связей», т. е. связей между данным фрагментом произведения и непосредственно ему предшествующим, чем это необходимо в анализе гомофонных форм. Конечно, как ближние связи, так и связи на расстоянии имеют огромное значение в музыке любого склада. Но если в гомофонии на передний план все же выступают связи на расстоянии (например, в периоде — связь между серединным и заклю-

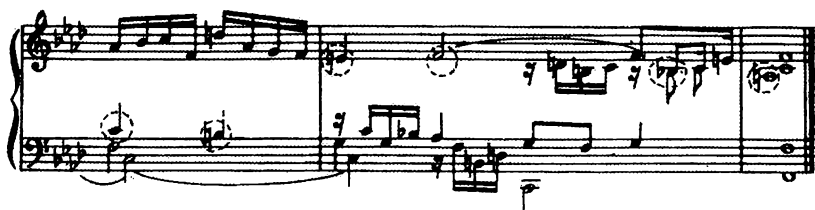
чительным кадансами; в целой форме — связь между экспозицией и репризой, между первым изложением какой-либо темы и повторениями ее после контрастирующих частей и т. п.), то в полифонии наоборот: наиболее заметны ми, выделенными на передний план оказываются ближние связи — дальние же выступают как более или менее скрытые, глубинные.

В полифонии ведущая роль ближних связей проявляется как в крупных, так и в мелких масштабах. Нередко этому принципу подчиняется интонационное развитие уже внутри наименьшей структурной единицы формы фуги — полифонической темы: в начале темы какая-либо из мелодических ячеек имеет значение интонационного источника для непосредственно за ней следующей второй ячейки, вторая — для третьей и т. д. Образуются слитные, единые в своем непрерывном развитии цепочки интонационно связанных между собою построений. Если мы условимся графически изображать эти цепочки в виде схем, содержащих только опорные звуки мелодии и выделяющих отдельные звенья с помощью пересекающихся «рамок», то действие принципа ближних связей внутри полифонической темы станет особенно наглядным. Так, схемы тем фуг *fis-moll II* и *C-dur I* будут иметь следующий вид:

70 а)
fis-moll II



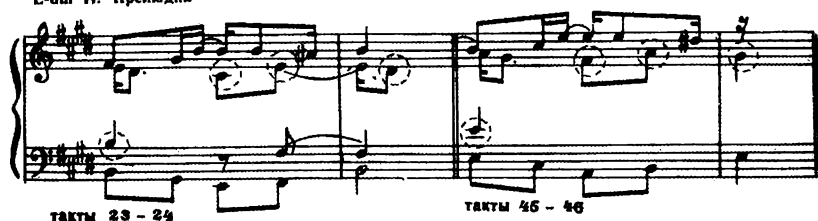
f-moll I. Прелюдия



Точно так же в прелюдии E-dur II, написанной в старинной двухчастной форме с кодой, оба каданса, завершающие первую и вторую части, — в H-dur (такты 23—24) и E-dur (такты 10—9 от конца) включают в себя в качестве предвестника фактически всю тему фуги, изложенную, аналогично предыдущему примеру, не в одном голосе, а расщепленную на два.

72

E-dur II. Прелюдия



Подобные примеры можно было бы умножить. Приведем еще один пример, иллюстрирующий совместное действие ближних связей и связей на расстоянии. Это — прелюдия C-dur I. Приводимая ниже схема показывает наличие глубоко скрытой (благодаря расщеплению исходной интонации и передаче ее элементов несколькими голосами) цепочки интонационно родственных построений и обнаруживает общность мелодико-тематических элементов прелюдии и фуги.

73

C-dur I. Прелюдия



Кроме указанных крайних случаев (полифоническая тема и полифонический цикл), действие ближних связей осуществляется и во многих других. Так, противосложения, как правило, находятся в отношении ближних связей с мелодической темы (что неоднократно подчеркивалось в данной главе), интермедии — с проведениями темы (что будет рассмотрено в следующей главе), развивающие части фуги — с экспозиционными (см. главы III и IV).

Поэтому тщательный разбор ближних связей, обусловленных основной чертой полифонии — текучестью и непрерывностью развития музыкального материала, — является одним из важнейших методических требований анализа полифонического произведения.

Ознакомление с изложенным в предыдущих параграфах материалом оказывается полезным не только в анализе, но и в практической работе по сочинению фуг. Умение построить линию какого-либо голоса так, чтобы при вступлении следующего голоса не образовалась нарушающая текучесть полифонического развития грань, умение «сцеплять» контрапунктирующие голоса таким образом, чтобы цезура одного голоса перекрывалась бы единым построением другого, — все это элементарные требования полифонической техники.

Первая трудность, с которой сталкивается начинающий при сочинении фуги, это вопрос естественного перехода от темы к ответу — противосложению. Типичные ошибки: разрыв полифонической ткани, неоправданная ритмическая остановка перед ответом, резкая смена интонационного материала в момент вступления ответа.

Преодоление подобных ошибок затруднительно без ясного понимания принципа полифонической непрерывности: смена интонационного материала возможна, но только не в самый момент вступления ответа, а несколько позже (собственно противосложение) или, — в более редких случаях, — раньше него (подобно фуге f-moll I). В самый же момент вступления ответа необходимо позаботиться о максимальной сглаженности перехода, максимальный текучести интонационного развития и ритмического движения.

Рассмотренные выше на примере фуг Баха средства и приемы, не утратившие своего значения и в наше время, могут быть в той или иной мере использованы при написании полифонического сочинения. Во всяком случае знание этих средств и приемов может существенно облегчить работу и избавить от лишних ошибок.

Глава II

ИНТЕРМЕДИИ

§ 1. Прием непрерывной имитации

Данная глава посвящена изучению некоторых средств и приемов, использующихся в интермедиях фуги. Наибольшее внимание уделяется рассмотрению связей между интермедиями и окружающими их проведениями темы, тех приемов, благодаря которым переходы от проводений к интермедиям и от интермедий к проведениям воспринимаются как логически осмысленные, основанные на единой и непрерывной линии музыкального развития. Анализ затронутых в данной главе частных закономерностей имеет достаточно важное методическое значение, так как поможет изучающему полифонию глубже и полнее понять закономерности более общего порядка.

В данной главе рассматриваются преимущественно первые интермедии фуг. Это связано с тем, что на примере именно первых интермедий можно наиболее просто и понятно объяснить сущность тех средств и приемов, которые используются в интермедиях вообще. Но еще большее значение имеет здесь то обстоятельство, что во многих фугах первая интермедия является тем интонационным зерном, из которого затем вырастает музыкальный материал последующих интермедий. Указанная закономерность действует и в наши дни (см. Шостакович, ор. 87).

Один из простейших приемов перехода от очередного проведения темы к интермедии основывается на принципе, который можно назвать условно принципом непрерывного имитирования (подразумевается понятие более общего порядка, чем принцип канона).

Сущность этого приема заключается в том, что имитируется не только тема, но и то, что следует за ней, то есть начало противосложения, или кодетта, или мелодическое дополнение и т. п. Нередко возникшее в плане непрерывной имитации начальное построение интермедии секвенцируется.

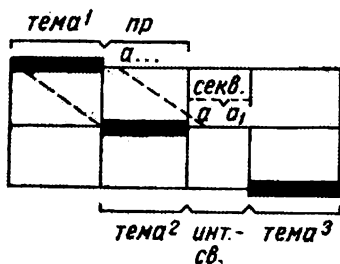


Схема 5

Очевидно, что принцип непрерывного имитирования в данном толковании является обобщением принципа канона. Но, в отличие от канона, этот принцип не требует имитации противосложения полностью, не требует сохранения интервала имитации — противосложение может быть проимитировано на другой по сравнению с темой интервал; например, в фуге e-moll I тема имитируется на ундециму вниз, а противосложение — на октаву вниз ¹:

74
e-moll I

тема¹ мел. доп. пр. соб.

ТАКТЫ: 3-5

тема² инт.

Наконец, если в каноне первоначальная часть пропуста представляет, как правило, сравнительно короткую и структурно незамкнутую мелодическую ячейку, то в рассматриваемом случае она оказывается достаточно развитой и структурно оформленной музыкальной темой.

Примеры использования непрерывного имитирования как средства «текучести» при переходе от проведений темы к интермедиям весьма многочисленны. Приведем несколько примеров для иллюстрации огромного разнообразия возможностей, заключенных в композиционных приемах, соответствующих данному принципу:

¹ Особенности сокращенно-схематической записи нотных примеров этой главы разъяснены в Приложении (с. 248).

b-moll I
тема I пр.

ТАКТЫ: 3-8
Инт.

В этом примере конец темы совпадает с началом противосложения (звук *ре-бемоль*). Первые пять звуков противосложения имитируются в нижнем голосе непосредственно за имитацией темы (принцип канона); образовавшаяся в результате имитации ячейка a_1 перехватывается верхним голосом, что ведет к возникновению канонической секвенции¹. Варьирование — превращение четверти в пару восьмых — вытекает из ритмики второго построения противосложения (такты 4—5).

Следует обратить внимание на то, что каноническая секвенция в верхней паре голосов не прекращается в момент вступления третьего проведения темы, но продолжается далее (см. такты 10—11), образуя новые противосложения к теме. Таким образом, интермедия не только вытекает из предыдущего, но и подготавливает последующее.

В фугах E-dur I и A-dur I тема не замкнута, что влечет за собой достаточно ярко выраженные признаки стреттного ответа.

76
E-dur I

ТАКТЫ: 1-3

77
A-dur I

ТАКТЫ: 1-3

¹ Каноническая секвенция второго разряда (по С. И. Танееву).

Каноничность образовавшегося двухголосия (тема, как бы служит противосложением сама по отношению к себе) приводит к двойственности функций мелодических ячеек в каждом из голосов: ячейка *a* входит в состав темы, но в то же время является противосложением к вступившему в такте 2 ответу; ячейка *a*₁ в свою очередь входит в состав ответа, но одновременно исполняет и интермедийную роль — переход к третьему проведению темы.

Рассматриваемый нами принцип непрерывного имитирования проявляется в вышеприведенных стреттных примерах с полной определенностью. В примере 76 следует обратить внимание на характерную ямбическую ячейку *си—ми* во втором голосе такта 3, являющуюся метроритмическим предвестником последующего проведения темы.

В фуге F-dur I тема замкнута; она оканчивается типичной кадансовой формулой в тактах 3—4, но между концом темы, кодеттой и противосложением отсутствуют какие бы то ни было грани — это общий поток движения.

78
F-dur I

Кодетта имитируется на тот же интервал, что и тема, по принципу канона, образуя таким образом начало интермедий-связки. Но продолжение связки основано не на секвенцировании, как обычно, а на имитировании вычлененной ячейки *a*. Фигура, обозначенная буквой *b* (такт 8, средний голос), служит предвестником третьего проведения темы (такт 9 является производным такта 8 в двойном контрапункте октавы).

Рассмотрим начало фуги f-moll II. В данной фуге построение, состоящее из кодетты и начала противосложения, имитируется с небольшим изменением так же, как и тема, на кварту вниз, образуя начальное построение интермедии (такты 8—9); дальнейшее развитие интермедии — свободная секвенция. Ясно, что движение верхнего голоса вытекает из непосредственно предшествующего интермедии такта и служит ритмической подготовкой третьего проведения темы.

Принцип непрерывного имитирования в начальном построении фуги Es-dur I связан с имитацией только кодетты (противосложение не имитируется):

79
Es-dur 1

тема¹ код.

а b b

тема² имт.

Начальное построение интермедии, являющееся своеобразным расширенным и хроматизированным вариантом кодетты, развивается секвентно.

Яркие восходящие по аккордовым звукам интонации верхнего голоса интермедии также имеют определенную, хотя и меньшую, связь с предшествующим материалом — с кульминационным оборотом ответа *b*, который выступает здесь в плане свободной имитации.

Во всех вышеприведенных примерах первая интермедия являлась внутриэкспозиционной. Но во многих фугах экспозиция не содержит интермедий и, таким образом, первая интермедия возникает уже после экспозиции. Естественно, что в таких случаях прием непрерывного имитирования оказывается связанным с предпоследним и последним проведениями темы в экспозиции:

Приведем примеры.

80
Cis-dur 1

тема²

а а а

ТАКТЫ: 6-7 тема³ имт.

81
C-dur 11

тема⁵

а а а

ТАКТЫ 9-14 тема³ имт.

В обеих фугах интермедия появляется после третьего проведения темы, в результате имитирования начальной части удержанного противосложения.

В связи с тем, что интермедии в данных фугах возникают после экспозиций (перед дополнительным проведением в фуге *Cis-dur I*, перед интональными проведениями в фуге *C-dur II*), они оказываются довольно значительными по масштабам и включают в себя, как часто бывает в послеэкспозиционных интермедиях, элементы разработочности, т. е. развития, основанного на вычленении из темы ее наиболее ярких интонаций. Так, в фуге *C-dur II* вычленено полностью ядро темы и на основе этого вычленения построена в двух верхних голосах каноническая секвенция; в фуге *Cis-dur I* свободная каноническая секвенция построена на начальном восходящем ямбическом скачке (но лишенном «разбега» шестнадцатыми), т. е. также на наиболее яркой, вычлененной из ядра интонации.

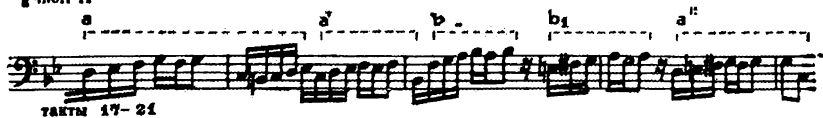
Обратим внимание на то, что в обеих фугах интермедийная разработочность возникает в свободных, то есть не связанных с имитированием удержанного противосложения, голосах. Мы видим, таким образом, что если один из голосов (в обеих фугах нижний), вытекая в плане непрерывного имитирования из предшествующих интермедий построений, способствует текучести изложения, то другие голоса (в обеих фугах — верхняя пара), отталкиваясь от начальной интонации темы и разрабатывая ее, подчеркивают этим появление нового развивающего раздела — сравнительно большой разработочной интермедии.

Такое несовпадение конструктивных функций голосов (объединяющее значение одного голоса, расчленяющее — других) весьма характерно для полифонии и связано с типичным для полифонического формообразования взаимодействием принципа непрерывности и принципа смысловой расчлененности (см. гл. 1).

Приведем еще несколько примеров, представляющих интерес в силу тех или иных особенностей использованного в них приема непрерывного имитирования.

В фуге *g-moll II* послеэкспозиционная интермедия возникает, как и в предыдущих примерах, в результате имитирования начальной части удержанного противосложения непосредственно после (и в тот же интервал — нижнюю ундециму) имитации третьего проведения темы. Но имитация эта не точная, а варьированная: хореическое окончание соответствующих мотивных ячеек заменено ямбическим. Дальнейшее развитие этих мотивных ячеек своеобразно использует принцип дробления с объединением. Два дробящихся построения *b*, *b*¹ объединяются мотивом *a* в тот самый момент, когда вступает пятое, дополнительное, проведение темы (прием наложения).

82
g-moll II



В фуге f-moll I первая интермедия возникает после третьего проведения темы (что для четырехголосной фуги — сравнительная редкость) не в результате имитирования, а при повторении в том же голосе, что и ранее, кодетты и начальной ячейки противосложения (см. такты 4, 7, 10).

Благодаря тому что кодетта строится на новом по отношению к теме материале и отграничена от темы достаточно яркой цезурой, данный прием не нарушает принципа непрерывности. Важно то, что слуховая память еще по первым двум проведениям фиксирует последовательность: тема, завершенная тоникой, и после цезуры — кодетта, начинающаяся с того же звука. Третье проведение достаточно точно повторяет эту последовательность, с тем лишь различием, что характерная мотивная ячейка кодетты появляется хотя и с «нужного звука», но в другой октаве.

Экспозиция фуги Cis-dur II изложена в виде стретты:

83
Cis-dur II

тема²

тема³

тема¹

ТАКТЫ 2-4

После третьего проведения темы имеется связка, которая возникает в результате имитации в обращении удержанного противосложения сразу же после обращенной имитации ответа. Образовавшаяся ячейка a^1 секвенцируется. В нижнем свободном голосе движение восьмыми имитирует обращение ядра темы и в то же время осуществляет метроритмическую (и отчасти интервальную) подготовку последующего вступления темы в верхнем голосе.

Рассмотрение принципа непрерывного имитирования закончим анализом первых интермедий фуг cis-moll I и E-dur II:

84
cis-moll I

тема³

тема²

ТАКТЫ: 8 - 124

ИМП. - СВ.

85
E-dur II

тема²

ТАКТЫ 7-9

(уд. пр.)

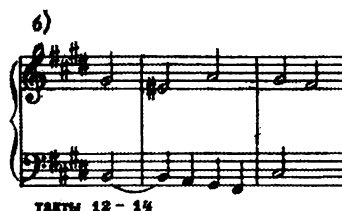
В обеих фугах первая интермедия (связка) возникает после третьего проведения темы. Важнейшее значение здесь приобретает канонический принцип изложения. Благодаря удержанному противосложению, следующему за короткой темой, каноничность очень ясно воспринимается на слух: материал интермедийной связки в этих фугах вытекает из пред-

шествующего по принципу непрерывного имитирования (но, в отличие от ранее рассмотренных примеров, имитация здесь не простая, а каноническая и имитируются элементы не первого, а второго противосложения).

В фуге *cis-moll* I возникающая на грани первого и второго противосложений характерная мелодическая ячейка (*фа-диез, ми, ре-диез, до-диез, ре-диез*; см. бас в тактах 6—7), перекрывающая момент вступления третьего голоса, секвенцируется вниз на кварту, образуя основную часть второго противосложения. Поскольку в фуге второй вступивший голос канонически имитирует мелодию первоначального, в соответствующий момент (такты 9—11) появляется каноническая имитация и этой характерной ячейки. Связка возникает как продолжение ранее начавшегося канона, но она не только вытекает из непосредственно предшествующего ей построения, но и столь же непосредственно вливается в последующее построение. Действительно, начало противосложения (в басу, такты 12—14) к четвертому проведению темы воспринимается, в свою очередь, тоже как продолжение единой, начавшейся в такте 8, имитационной линии.

Подобные явления наблюдаются и в фуге *E-dur* II: каноничность общего изложения приводит к появлению канонической имитации одного из элементов (синкопированный звук *ля* на грани тактов 3—4 с последующей фигурой из двух восьмых и половины) второго противосложения; четырехкратное (от звуков *ля, си, до-диез, фа-диез* в такте 7) вариантное имитирование этого элемента естественно перерастает в материал удержанного противосложения, завершающего интермедию.

Обратим внимание на две интересные детали. Четвертое проведение темы в фуге *cis-moll* I является производным соединением по отношению к третьему проведению во вдвойне подвижном контрапункте. $Iv = -4; Ih = 2 \text{ } \flat$):



Кадансовый оборот, завершающий в доминантовой тональности интермедию фуги *E-dur* II, использует в качестве своего мелодического материала своеобразный вариант мелодии удержанного противосложения с «обменом мест» знаков альтерации:



Это, казалось бы незначительное, изменение в действительности оказывает существенное влияние на характер музыкальной выразительности данного отрывка, своеобразие которого тесно связано с некоторой тональной двойственностью (E-dur—H-dur), преодоленной лишь в самый последний момент (начало такта 9).

§ 2. Прием секвенцирования заключительного оборота темы

Перейдем теперь к рассмотрению других приемов, использующихся в фугах Баха при переходе от проведения темы к интермедии и имеющих такое же большое значение.

Как отмечалось в главе I, принцип непрерывности полифонического изложения и развития может найти свое проявление в том, что та или иная последовательность музыкальных построений окажется основанной на «примыкании» начала последующего построения к концу предыдущего, например по схемам ab, b_1c ; ab, b_1b_2 и т. п. (В курсах анализа музыкальных произведений это называется «принцип продвижения»). Сущность данного явления заключается в том, что грань между смежными построениями оказывается преодоленной, «перекрытой» каким-либо единым типом движения (чаще всего секвентным или имитационным, реже — связанным с вариантной повторностью). Возникновение интермедии в результате секвентного повторения заключительного оборота (а) темы поясним следующей схемой:

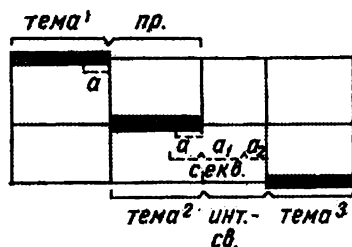


Схема 6

Секвенцирование заключительного оборота очередного проведения темы совершается весьма часто в форме нисхо-

дящей секвенции с секундовым или терцовым шагом.

Характерность именно такого типа секвентного движения объясняется тем, что нисходящая секвенция в большей степени способна создать впечатление текучести, как бы «исчерпания энергии», заложенной в более высоком «источнике», чем секвенция восходящая, вызывающая впечатление усиления напряженности, нарастания.

Важно также и то, что смещение заключительного оборота очередного проведения темы именно на секунду вниз весьма удобно при модулировании в тональность, лежащую квинтой ниже исходной (например, в главную из доминантовой). Действительно, если, например, ответ завершился тоникой доминантовой тональности, то смещение заключительного оборота ответа на ступень вниз приведет к опоре на субдоминанту главной тональности. Из сопоставления же двух опор — доминантовой и субдоминантовой, вытекает как результат устойчивое звучание главной тональности.

Иногда короткая интермедия-связка ограничивается всего лишь одним звеном подобной секвенции (это чаще наблюдается в полифонии послебаховских эпох):

Бетховен. Соната оп. 110

88

Такты 5-11 тема² мнт. - сб. тема³

E♭ D♭ A♭

Обратим внимание на то, что в данном примере устойчивый As-dur устанавливается несколько позже момента вступления темы в верхнем голосе. Несовпадение момента нового вступления темы с моментом перехода в новую тональность — явление весьма типичное для полифонии.

В большинстве случаев интермедия охватывает все же не одно, а два звена трехзвенной секвенции — второе и третье.

Иногда такая секвенция оказывается хроматической, модулирующей из доминантовой тональности через субдоминантовую в тональность III ступени. Нередко эта нисходящая по секундам секвенция приводит к опоре на III ступень главной тональности менее элементарным путем — сочетанием хроматического и диатонического принципа секвенцирования, несовпадением шага секвенции с интервальным соотношением между тональностями и т. п.

Тема² Тема³

Секв. Ннт. - сб.

ТАКТЫ: 3-5 V—I V—IV—III—I

E A

ТАКТЫ 3-5 II—V—I II—V—VI—I

gis cis

Следует обратить внимание на то, что в обоих примерах интермедийное движение ведет не в сторону главной тональности, а в сторону тональности III ступени; момент вступления темы после связки в обоих примерах воспринимается как находящийся еще в пределах тональности III ступени (натуральный cis-moll в примере 89, E-dur в примере 90); главная же тональность утверждается несколько позже момента вступления темы.

Все это — принципиально важные явления, так как несовпадение момента установления новой тональности с моментом нового вступления темы принадлежит, как было сказано, к числу весьма типичных закономерностей, отвечающих принципу непрерывности полифонического изложения.

Наличие между трезвучиями III и I ступеней двух общих звуков делает возможным, как видно из вышеприведенных примеров, вступление темы в новом голосе непосредственно в момент окончания секвенции, то есть без дополнительного перехода из медиантовой в главную тональность; первый звук темы оказывается гармонизованным общим или посредствующим аккордом. Это способствует не только большей полифоничности, но и большей яркости, «свежести» вступления темы.

Поясним сказанное следующей простейшей схемой:

91

Diagram illustrating a sequence of chords: G, F, and eV = CI.

Восходящие интермедиальные секвенции, как было сказано, встречаются несколько реже, чем нисходящие.

Рассмотрим еще раз (см. гл. I) начало фуги g-moll I.

92
g-moll I

Diagram illustrating the beginning of the fugue in g-moll I, showing themes 1, 2, and 3, and a section labeled "инт. - с.в." (intermediate - s.v.).

В данном примере восходящая по терциям секвенция направлена не в сторону g-moll, а в сторону F-dur: второе звено опирается на трезвучие F-dur в мелодическом положении терции, третье звено — на то же трезвучие, но в мелодическом положении квинты. В момент вступления темы (в нижнем голосе) совершается альтерация звука *фа* в *фа-диез*, в результате чего образуется доминантсептаккорд гармонического g-moll:

93

Diagram illustrating the dominant seventh chord of g-moll, showing the alteration of the seventh degree: $\boxed{g} = VII \text{ нат.} \rightarrow D_7$.

Наличие между трезвучием натуральной VII ступени и доминантсептаккордом двух общих звуков дало возможность вступления темы со звука доминанты непосредственно в момент окончания интермеди, еще «не успевшей» довести до конца модуляцию в g-moll. Утверждение этой тональности, показ тоники, дано несколько позже момента вступления

темы, что является типичным для полифонии несовпадением (см. гл. II).

При разборе данного примера и ему подобных необходимо отметить линию смысловых связей: заключительный оборот ответа возникает в результате имитации заключительного оборота темы, интермедия же в свою очередь вытекает из заключительного оборота ответа как два последних звена единой восходящей по терциям секвенции.

При модулировании в тональность, лежащую квинтой выше исходной, например из главной в доминантовую (по плану I—III—V), часто используются восходящие по терциям секвенции (см. пример 94). Аналогично этому нисходящие по терциям секвенции применяются при модулировании в тональность, лежащую квинтой ниже исходной, например из доминантовой в главную (по плану V—III—I) или из главной в субдоминантовую (по плану I—VI—IV; см. фугу *gis-moll I*, такты 13—15). В этих случаях новая тональность оказывается показанной раньше момента нового вступления темы, то есть в последнем звене секвенции, что опять-таки связано с ранее упомянутым принципом несовпадения:

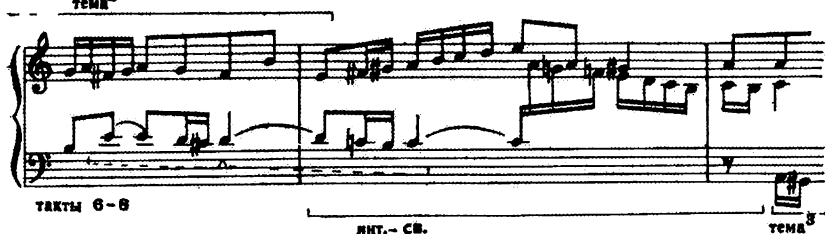
94

gis-moll I

Отметим, что в данном примере (в отличие от примеров 90 и 92) секвенцией охвачены все голоса. Такое многоголосное секвенцирование заключительного оборота предшествующего интермедии проведения встречается достаточно часто (см., например, фугу *c-moll II*, такты 8—9), но все же не в той мере, как секвенцирование в одном голосе, именно в том, в котором непосредственно перед интермедией звучала тема.

Обычно секвенцируется концовка темы, но изредка можно встретить и случаи секвенцирования заключительного оборота противосложения, без одновременного секвенцирования заключительного оборота темы.

К числу таких случаев принадлежит внутриэкспозиционная однотактовая связка фуги *a-moll I*:

a-moll 1
тема²

В данном примере свободная секвенция альтового голоса перекрывает грань между концом ответа и началом интермедии, сглаживает цезуру, которая благодаря яркой кадансовости заключительного оборота темы в других условиях могла бы оказаться чрезмерной. Преодолению цезуры способствует еще один важный момент: последний звук темы гармонизован диссонансом (секунда *ре — ми*), разрешение которого осуществляется лишь на следующей доле (несовпадение моментов членения в разных голосах).

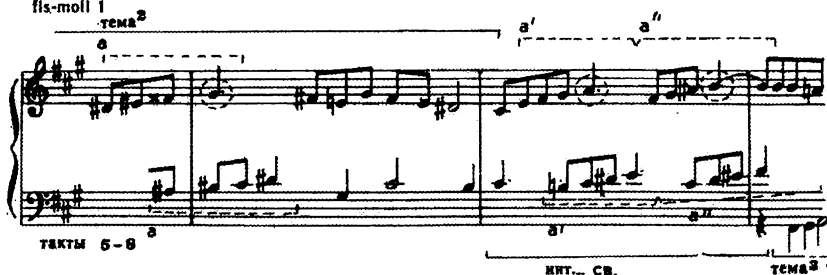
Таким образом, альтовый голос имеет значение объединяющего фактора. Сопрановый же голос в данной связке играет роль основного носителя выразительности (несовпадение смысловых функций голосов): и гаммообразный взлет, воспринимающийся как внезапный прорыв постепенно накапливаемого линейного и ритмического напряжения, и следующий за ним спад (альт имитирует в обращении сопрановый гаммообразный пассаж) в интонационном отношении много ярче и индивидуальнее, чем более статичный интонационный материал секвенции в альте.

Секвенцирование заключительного оборота очередного проведения темы как прием, использующийся при переходе от проведения к интермедии, приобретает иногда более сложную по сравнению с вышеприведенными примерами форму. Секвенция может оказаться не только простой, но и канонической, варьированной.

Особый интерес представляет использование в интермедии «секвенции на расстоянии».

96

fis-moll 1



В данном примере однотоковая связка представляет собой восходящую по секундам каноническую секвенцию (второго разряда).

Нетрудно убедиться, что первый мотив связки является фактически вторым звеном секвенции на расстоянии, возникающей в конце такта 5—начале такта 6 и движущейся по секундам вверх (интервал канона—нижняя кварта, расстояние—одна четверть—сохраняются во всех трех звеньях).

Очень важно подчеркнуть, что смысловая связь между первым (находящимся внутри ответа) звеном и последующими звеньями осознаётся слуховым восприятием с полной отчетливостью. Главная причина этого заключается в том, что мелодические вершины темы и ответа образуют непрерывную восходящую линию (скрытый голос), начинающуюся с такта 1 фуги и охватывающую целиком как ответ с высшей точкой—*соль-диез*, так и интермедию с вершинами—*ля, си*.

Обратим внимание на образующуюся здесь довольно сложную и оригинальную линию смысловых связей.

Начальная мелодическая ячейка темы путем весьма своеобразного секвенцирования со сжатием звеньев и их постепенной динамизацией (увеличивается роль движения восьмыми) порождает кульминационную интонацию (пример 96 а); последняя же передается не только ответу, но и противосложению, образуя «зародыш» канонической секвенции, который вскоре, в связке, превращается в действительную каноническую секвенцию.

Остается упомянуть лишь об интонационных связях между темой и началом противосложения (такты 4—5). Воспринимающееся в плане контраста по отношению к теме, использующее также несходные по сравнению с темой средства (повторяющиеся звуки, равномерное движение восьмыми и др.), начало противосложения оказывается все же «порождением» начальной части темы. А именно: звуковысотная линия начала противосложения в точности совпадает с линией обращенного варианта начальной части темы (см. гл. I, пример 59).

Рассмотренная связка является хорошей иллюстрацией известной закономерности, заключающейся в том, что каноническая секвенция позволяет осуществить процесс модулирования в значительно более компактной по сравнению с простой секвенцией форме.

Так, данная, занимающая всего лишь один такт и состоящая из двух звеньев, секвенция-связка осуществляет модуляцию из *cis-moll* в *fis-moll* посредством отклонений в четыре тональности. Простая секвенция в тех же условиях успела бы охватить только две тональности.

97

TENA[®]

TCNA

HNT.- CB.

TCMR¹

ТАКТЫ 2-5

Дальнейшее имитирование приводит к тому, что все построение, охватывающее конец противосложения и ответа, связку и начало третьего проведения темы, оказывается организованным на основе единой пятизвенной кварто-квинтовой цепи (от звуков: *фа-диез, си, ми, ля, ре*).

Следует обратить внимание и на то, что с началом третьего проведения имитирование взятой из окончания темы мелодической ячейки не прекращается (в тактах 4—5 наблюдается свободная каноническая секвенция, на фоне которой вступает тема); более того, непрерывное имитирование этой ячейки охватывает почти всю фугу в целом, участвует во всех проведениях и интермедиях.

Интересный случай интермедии, основанной на имитировании заключительного оборота противосложения и дальнейшем развитии в плане канонической секвенции, имеет место в фуге h-moll I:

98-

h-moll I

всп.

3. vap.



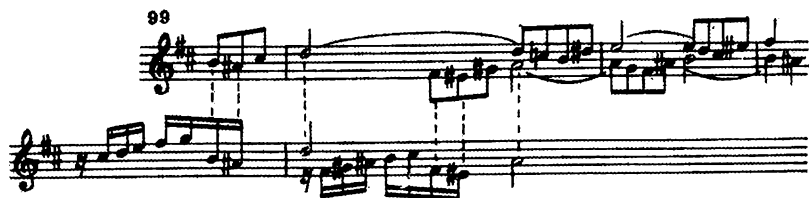
TEMA 2

KIT.

TCMA[®]

ТАКТЫ 6-9.

Перекрывающая грань между ответом и интермедией имитация является первым звеном варьированной канонической секвенции. Действительно, с точки зрения метроритма это первое звено отличается от последующих только наличием фигурационного расцветивания затактовой мелодической ячейки; интонационная же общность немедленно обнаруживается, если сравнить данную интермедию со схемой теоретически возможной точной секвенции:



Варьирование, связанное с «торможением» ритмики и заменой относительно сложных интонаций более простыми, имеет в данной интермедии не только выразительное, но и

конструктивное значение: фигура  |  служит рит-

мической подготовкой третьего вступления темы. Особый интерес в данной интермедии представляют ее интонационно-смысловые связи с темой, ответом и противосложением. Эти связи будут рассмотрены ниже (см. методические указания, пример 134).

В большинстве рассмотренных примеров секвенцируемый или имитируемый заключительный оборот очередного проведения темы представлял собой достаточно ясно выраженный мелодический каданс (иногда секвенцию такого типа называют «передвигающейся кадансовой формулой» — см. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии, М., 1969. с. 245). Но использование данного приема вполне возможно и в случае отсутствия в конце ответа устойчивого мелодического каданса, например в том случае, когда ответ оканчивается на неустойчивой ступени или когда тема, а следовательно и ответ, сливается с кодеттой в нерасчленимую по смыслу линию:



В фуге h-moll II окончание темы, кодетта и начало противосложения образуют единую, не имеющую цезур мелодическую линию.

Находящаяся на грани темы и противосложения (такты 5—6) мелодическая ячейка проимитирована в ответе (такты 11—12):

101
h-moll II

тема¹ код. тема²

такты 5—16

имит. fis D h тема²

Имитация же этой ячейки положена, в свою очередь, в основу нисходящей по терциям интермедийной секвенции с типичным тональным планом: V→III→I (см. гл. II).

Довольно часто можно встретить случаи совмещения в интермедии обоих вышеописанных приемов — приема, основанного на непрерывном имитировании и приема, основанного на секвенцировании (или имитации) заключительного оборота предшествующего интермедии проведения. Особенно характерны такие случаи для фуг, противосложения которых имеют секвентное строение. На нижеприведенной схеме противосложение, состоящее из двух звеньев секвенции, обозначено буквами $a—a_1$; материал интермедии — буквой a_2 . Схема показывает, что элемент a_2 возникает, с одной стороны, как результат непрерывного — вместе с темой — имитирования, с другой — как непосредственная имитация звена a_1 . Пример: мелодическая ячейка в среднем голосе такта 5 фуги d-moll I возникла как имитация первого звена противосложения, но в то же время она воспринимается и как непосредственно связанная со вторым его звеном.

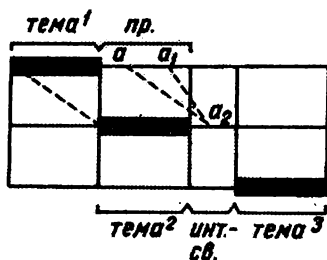


Схема 7

102
d-moll I
тема¹

ТАКТЫ 3-5' тема² инт.-сб.

тема³

Обратим внимание на несовпадение функций голосов в связке: функция нижнего голоса — объединение; функция верхнего — развитие наиболее яркой интонации темы. О типичности такого несовпадения говорилось выше.

Другой, аналогичный предыдущему, пример интересен тем, что имитирование звеньев секвентного противосложения сопровождается своеобразной, основанной на сжатии во времени варианностью:

103
gis-moll II

ТАКТЫ 6-10 инт.

Более сложная система интонационных связей наблюдается в фугах a-moll II и Es-dur II:

104
a-moll II

ТАКТЫ 1-5 тема¹ код. расш. тема² ИМТ. - СВ.

105
Es-dur II

ТАКТЫ 1-13 тема¹ код. расш. тема²

ТАКТЫ 1-13

В обоих примерах непосредственно за имитацией темы следует имитация в тот же интервал (в верхнюю квинту) материала кодетты или мелодического дополнения — так возникает первое звено секвентной связки (прием непрерывного имитирования). В то же время благодаря очевидным связям между первым звеном связки и последним построением ответа в обоих примерах возникает единая секвентная линия (такты 4—5 — в фуге a-moll II, такты 10—13 — в фуге Es-dur II), перекрывающая грань между концом ответа и началом связки (прием секвенцирования заключительного оборота, предшествующего интермедии проведения).

Обратим внимание на интересную структурную особенность обеих схем: в основе их структуры лежит своеобразная вариантная секвентность со сжатием звеньев во времени. Подобная структура встречается не только в полифонических

темах Баха (еще один яркий пример — тема фуги *fis-moll I*), но иногда и в полифонических темах более поздних композиторов. Такова, например, тема фугато из финала Первой симфонии П. И. Чайковского:



Закончим разбор случаев совмещения приемов в интермедии рассмотрением еще одного примера:

107
H-dur II

такты 1-7 тема¹ код. тема²

Материал короткой двухтактовой связки в данном примере возникает в результате того, что непосредственно за имитацией темы следует имитация (в тот же интервал — верхнюю квинту) кодетты вместе с первой мелодической ячейкой противосложения. Вариантное имитирование этой ячейки в нижнем голосе такта 9, также играющее существенную роль в образовании данной связки, является дополнительным средством, способствующим непрерывности и текучести изложения.

Сам вариант имитируемой ячейки интересен в том отношении, что он оказывается своеобразным предвестником интонаций удержанного противосложения, возникающих в плане канонической имитации нижнего голоса средним. Образовавшаяся на грани связки и третьего вступления темы небольшая двухголосная каноническая имитация в нижних голосах (такты 9—10) весьма показательна с точки зрения специфики полифонических методов и средств, касающихся связующих, интермедийных, подготавливающих и т. п. построений.

Выше неоднократно отмечалось, что интермедии нередко включают в себя элементы интонационной подготовки после-

дующего проведения темы. Такие интермедии состоят нередко из двух построений: первое вытекает из предшествующего материала, второе готовит последующее. Интермедии, состоящие из двух построений, — назовем их составными интермедиями — как более развитые чаще встречаются на грани крупных разделов формы, например перед развивающей частью или перед репризой. Так, в фуге B-dur I первый раздел интермедии (см. такты 17—18, верхний голос) построен на секвенцировании (на секунду вверх) заключительного оборота, непосредственно предшествующего проведения темы; второй же раздел (см. такты 19—21, бас) осуществляет интонационную подготовку последующего проведения темы (троекратное секвентное повторение в басу обращенного варианта ядра темы).

Рассмотрим интермедию перед развивающей частью фуги e-moll II (см. такты 19—24).

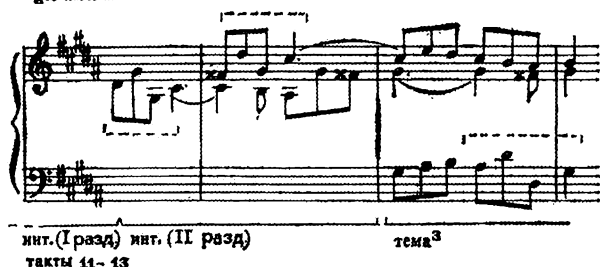
Как и в предыдущем примере, первый раздел интермедии (см. такты 19—21, бас) построен на секвенцировании (на секунду вверх заключительного оборота непосредственно предшествующего проведения темы; второй раздел осуществляет интонационную подготовку последующего проведения темы (нижний голос подготавливает восходящую по аккордовым звукам интонацию противосложений; верхний голос — характерную начальную ячейку темы).

Реже составную интермедию можно встретить внутри какого-либо из крупных разделов формы. Рассмотрим первую интермедию фуги As-dur I.

108
As-dur. I

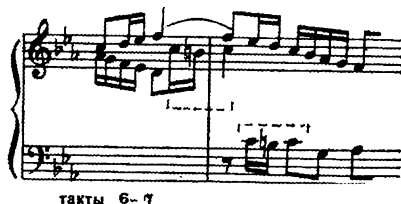
ТАКТЫ 2-5 тема 2 инт. (I разд.) инт. (II разд.)

В данном примере секвенцирование заключительного оборота ответа осуществляется первым разделом интермедии в скрытом голосе (такты 2—3); второй раздел движением шестнадцатых подготавливает основную мелодическую ячейку противосложения к третьему проведению темы (вариант удержанного противосложения). Еще один пример:



Следует отметить, что принцип интонационной подготовки последующего тематического материала играет вообще огромную роль в полифоническом (а также и в гомофонном) формообразовании.

В фугах Баха можно встретить многочисленные случаи, когда интермедийное развитие приводит к своеобразной «интонации-предвестнику», — предвосхищению, иногда почти точному, начального мелодического оборота темы. В некоторых случаях такие предвестники имеют важное значение с точки зрения образности и музыкальной выразительности, в других случаях значение их ограничивается лишь ролью объединяющего, связующего начала.

110 а)
g-moll Iб)
c-moll I

§ 3. Интермедии на материале ядра темы

Необходимо сказать несколько слов о приемах развития, менее распространенных в интермедиях фуг Баха, чем вышеописанные.

Сравнительно редко начальные интермедии строятся на материале первой мелодической ячейки, обычно «ядра» темы. Причина меньшей распространенности этого приема кроется в том, что чередование проведений и интермедий в этом случае образует последовательность построений со сходными началами, и эта периодичность может привести к

нежелательной расчлененности полифонического изложения. Но, как известно, периодичность далеко не всегда является расчленяющим средством — в определенных условиях значение периодичности и повторности может оказаться прямо противоположным, то есть не расчленяющим, а объединяющим.

Так, достаточно длительная, способная вызвать впечатление движения по инерции цепь повторяющихся сравнительно коротких ячеек, подчиненных определенному принципу развития, воспринимается в большей степени как нечто единое, чем как нечто расчлененное.

Например, в фуге с-moll I мелодико-ритмическая фигура, многократно повторяясь, охватывает все произведение в целом — она звучит либо один, либо два раза почти в каждом такте. Понятно, что данная фигура воспринимается как фактор интонационного единства произведения, но отнюдь не как фактор расчленения. Более того, единственный двутакт (такты 13—14), не включающий в себя данную фигуру, выделяется как в своем роде контрастный.

Шестикратное на протяжении темы и ответа звучание одной и той же мелодико-ритмической фигуры создает своеобразную инерцию, делающую вполне естественным появление этой фигуры в седьмой, восьмой и т. д. раз — слушателю к этому моменту уже становится понятным, что многократное возвращение к одной и той же интонации в данном случае не случайно, а относится к числу специальных художественно-выразительных средств. «Ожидаемые» седьмое, восьмое и девятое повторения возникают в интермедии, построенной на материале начальной мелодической ячейке темы.

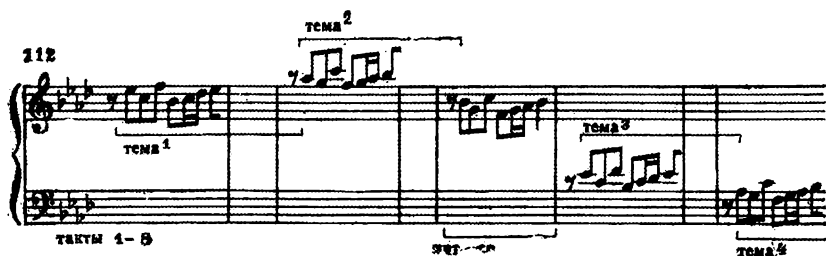
Следует подчеркнуть, что использованная в фуге многократная повторность подчинена определенной линии довольно интенсивного развития. Уже внутри темы мелодико-тематическое развитие оказывается направленным в сторону увеличения интервального объема интонаций — от кварты до сексты; такое же интонационное развитие переносится на каждое проведение темы. Интермедии же, варьируя «объем» повторяющихся ячеек, доводят его в процессе подготовки главной кульминации произведения до септимы (см. такты 7—6 от конца).

Приведем еще несколько отрывков из фуг, в которых первая интермедия (связка) строится на материале начальной мелодической ячейки темы.



Как и в предыдущем примере, в данной фуге тема имеет периподическую структуру (суммирование), благодаря чему построение, охватывающее тему и ответ, включает в себя шесть сходных мелодических ячеек: a , a_1 , $(a_1 b)$, a' , a'_1 , $(a'_1 b')$. Возникает момент ожидания очередного повторения начальной ячейки (инерция восприятия), и это повторение осуществляется в связке. Нарушающее квадратность и этим способствующее текучести изложения неполное повторение начальных двух ячеек a , a_1 темы в такте 5, в связке, играет одновременно и роль предвестника третьего проведения темы.

Следует обратить внимание еще на одно важное явление: распределение звуковысотных уровней вступления темы, ответа, связки и третьего проведения темы соответствует в данной фуге схеме пятиголосной (при реально звучащих четырех голосах) имитации:



Такое распределение звуковысотных уровней, способное создать впечатление нового вступления темы в тот момент, когда в действительности начинается интермедия, содействует, естественно, большей полифоничности изложения и является характерным для фуг, внутриэкспозиционная интермедия которых основана на материале начальной интонации темы.

Иногда в рассматриваемом случае интермедия повторяет ядро темы в виде его варианта в обращении: (см. фугу d-moll II, такт 5).

§ 4. Свободное мелодическое развертывание

Перейдем теперь к рассмотрению интермедий, в которых интонационные связи с материалом темы или противосложения выражены не столь явно, как во всех предыдущих примерах. Речь будет идти о так называемом «продолжающем развитии», часто использовавшемся в классической полифонии, но особенно важное значение получившем в современной полифонической музыке, многие стили которой чуждаются точной (простой или секвентной) повторности.

Принцип продолжающего развития, как было упомянуто ранее, тесно связан с принципом свободной вариантности. Во многих случаях интонационный материал интермедии оказывается основанным на вариантном повторении одной из интонаций того построения, которое непосредственно предшествует этой интермедии; в других случаях материал интермедии основывается на вариантном повторении начальной части темы и т. п. Короче говоря, здесь могут быть использованы все рассмотренные выше приемы, но не в своем чистом виде, а более сложно и тонко, без прямолинейности буквальных повторов и секвенций.

Впечатление наибольшей непрерывности и текучести возникает, естественно, тогда, когда материал интермедии отталкивается от непосредственно предшествующего ей мелодического оборота или же когда связи на расстоянии между исходной мелодической ячейкой и ее вариантом в интермедии достаточно ясно осознаются слуховым восприятием (например, благодаря связи вершин, скрытому голосоведению и т. п.).

Сравним начальное построение фуги D-dur I (см. пример 130 в), первая интермедия которой строится на вариантном повторении заключительной, движущейся от кульминации вниз ячейки ответа, с аналогичным построением фуги fis-moll II, первая интермедия которой также строится на повторении нисходящей от кульминации ячейки (но не вариантно, а точном):

113
D-dur I

тема² инт. - св.

ТАКТЫ 2-3 а а вар. (а вар.)

114
fis-moll II

тема² инт. - св.

ТАКТЫ 5-7

В обеих фугах интермедия (связка) начинается с повторения мелодической вершины ответа, то есть с того звука, слуховой след которого сохраняется в сознании на протяжении сравнительно короткого временного промежутка, охватывающего нисходящее от вершины движение; благодаря

этому связь на расстоянии между ответом и началом интермедии-связки устанавливается с достаточной ясностью.

Сходный с использованным в фуге D-dur I прием вариантного повторения заключительного оборота ответа применен также и в фуге G-dur I:

115
G-dur I

ТАКТЫ 8-10

тема 2

инт. - св.

Характерная тритоновая интонация (a), завершающая ответ, повторяется в начале связки в своеобразном, приводящем к смещению метрических долей увеличении (a^{ba}). Верхний голос фигурационно удваивает в сексту этот увеличенный вариант тритоновой интонации (соль — фа-диез — ми — ре — до-диез). Возникшее таким образом двухголосное однотактовое построение повторяется в следующем такте в зеркальном контрапункте, на чем интермедия и оканчивается.

Более сложные средства вариантного развития материала темы и противосложения наблюдаются в интермедийных внутриэкспозиционных связках обеих фуг dis-moll. Точная секвенция, которая противоречила бы характеру музыки, заменена во внутриэкспозиционной связке фуги dis-moll II вариантной секвенцией с расширением во времени второго ее звена.

116
dis-moll II

ТАКТЫ 4-6

тема 2

инт. - св.

В этом примере связка (такты 5—6) возникает в результате секвенцирования заключительного оборота предшествующего ей проведения (такт 4) темы, но прием этот в данном

случае использован гораздо менее очевидно, чем в примерах детально разобранных выше. Материал связки воспринимается прежде всего как свободное развертывание, естественное продолжение ранее начавшихся мелодических линий, и вместе с тем в построении, находящемся на грани ответа и связки (такты 4—6) достаточно ясно прослушивается и заложенная в нем как бы изнутри секвенцистность. В этом легко убедиться, если сравнить рассматриваемую связку с теоретически возможным точным секвентным звеном:



В связке имеется также и элемент непрерывного имитирования: мелодическая ячейка, охватывающая конец и начало противосложения (пример 116, а), имитируется вместе с темой из альтового голоса в теноровый, перекрывая начало связки.

Еще глубже скрыто вариантное секвенцирование заключительного оборота ответа и противосложения во внутриэкспозиционной связке фуги *dis-moll I*:

118
is-moll I тема 2

а б а вар. б вар. с с'

ТАКТЫ 5-8 ИМП.-СВ. тема 3

Так же, как и в предыдущем примере, использование традиционного приема — секвенцирования на ступень вниз заключительного оборота предшествующего интермедии проведения — обнаруживается с достаточной ясностью, если сравнить (в данном случае удобнее сравнивать «по голосам») построение, охватывающее конец ответа и начало связки (пример 118) с теоретически возможной точной секвенцией:

119 а)

а а

б)

б б

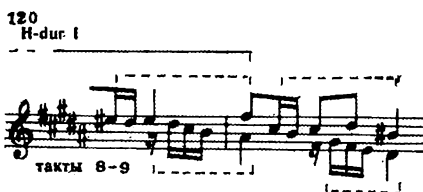
Обратим внимание на то, что звено-вариант среднего голоса имеет ту же протяженность, что и исходное звено, тогда как звено-вариант верхнего голоса оказывается расширенным во времени. Образующееся в результате этого несовпадение моментов окончаний звеньев в двух голосах (верхний голос несколько запаздывает) в значительной мере способствует впечатлению текучего свободно развертывающегося движения мелодических линий.

Следует обратить внимание также на «предвестник» третьего проведения темы, составляющий вторую часть связки (см. пример 118 с)

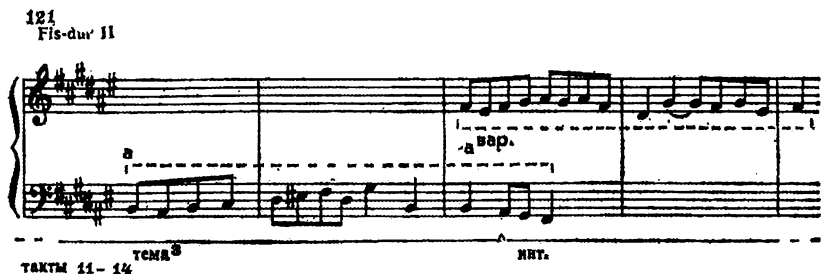
Связанный ритмически и интонационно с начальной частью темы, он в известной мере предвосхищает и обращенный вариант темы, возникающий и получающий интенсивное развитие в разработке и репризе произведения.

К числу фуг, первые интермедии которых используют варианты ее секвенцирования и заключительного оборота предшествующего проведения или же имитируют вместе с темой и вариант следующего за ней начала противосложения, относятся также фуги H-dur I и Fis-dur II.

Интермедия между экспозицией и дополнительным проведением темы в фуге H-dur возникает после довольно заметной цезуры, которая маскирует интонационную связь, возникающую в результате того, что верхние голоса в конце четвертого проведения образуют мелодическое зерно последующей интермедии:



В фуге Fis-dur интермедия между экспозицией и дополнительным проведением появляется в результате вариантной имитации заключительного оборота темы, проведенной в басовом голосе:



На основе варьирования в интермедии (такт 13) возникает относительно новая с интонационной точки зрения мелодическая ячейка (пример 121; *a*^{вар}), проведения которой во всех голосах и дальнейшее развитие образуют довольно крупные по масштабам построения.

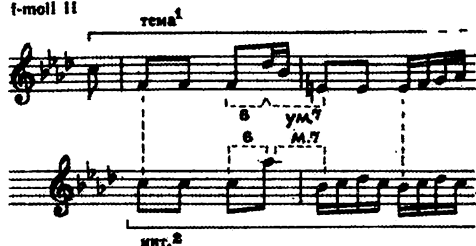
Особый случай продолжающего интермедийного развития, связанный со своеобразным расслоением обращенного варианта темы на два голоса, имеет место в фуге *c-moll II* (см. § 6, с. 88). В этой фуге осуществлено, правда, в достаточно завуалированной форме, такое расположение вступлений голосов, что в момент появления связки возникает впечатление нового проведения темы (см. § 3 с. 75). Это «мнимое» проведение, прекрасно воспринимаемое на слух, содействует относительной замкнутости первого четырехтакта (элемент квадратности) и предвещает дальнейшие обращения темы. В примере 122 связка изображена схематически как «линейная проекция» реального двухголосия.

122
c-moll II

тема¹ тема² инт. - св. тема³

Иногда вариантное развитие интонаций темы или противосложения приводят к появлению в интермедии материала, который воспринимается как относительно контрастный. Примером этому могут служить вторые интермедии фуг *f-moll II* и *Fis-dur II*.

Вторая интермедия фуги *f-moll* строится на материале ядра темы. Преобразования, которым подвергается ядро темы во второй интермедии, — исключение затакта, замена уменьшенной септимы малой, введение в нижний голос элементов фактуры сопровождения, близких гомофонии, — вносят определенный жанровый контраст: патетической декламационности темы противопоставляется танцевальность интермедии. Говоря точнее, интермедия выявляет заложенные в теме танцевальные черты (квадратность структуры, равномерно акцентный метроритм, сходство метроритмической фигуры ядра темы с буррэ).



Вторая интермедия фуги Fis-dur II основана на секвенцировании заключительного оборота предшествующей ей проведения темы:

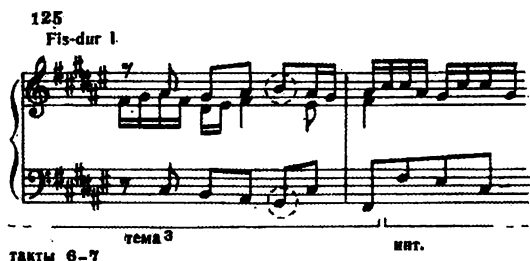


Благодаря тонкому ладотональному, гармоническому и фактурному варьированию (с линейной точки зрения — секвенция точная) данная интермедия вносит заметный музыкально-выразительный и жанровый контраст, оттеняя активно моторный, энергичный (и не без юмора) характер проведения темы элементами лирики (хореические «окончания-вздохи», лирические восходящие сексты, «дуэтность» параллельных терций и секст, минорная ладовая окраска).

§ 5. Продолжение равнодлительного движения

Наряду с интермедиями, использующими те или иные средства преобразования ранее изложенного тематического материала, встречаются также интермедии, интонационный материал которых возникает в плане продолжения начавшегося ранее равнодлительного движения. Например, появившееся в очередном проведении темы или в противосложении движение восьмыми или шестнадцатыми (как правило — это линия, лишенная индивидуализированных интонаций и сходная с общими формами движения) непосредственно переходит в интермедию и продолжается далее, сохраняя лишь контуры исходных интонаций, но не их интервалику. Правда, нередко вместо непосредственного перехода равнодлительного движения от проведения темы к интермедии, осуществляется передача этого движения на рас-

стоянии: перед самым началом интермедии равнодлительное движение на мгновение приостанавливается, интермедия же, возобновляя прежнее движение, как бы восстанавливает этим утраченное ритмическое равновесие:



Нередко также встречаются случаи, когда равнодлительное движение, распределенное в проведении темы по разным голосам (комплементарная ритмика), как бы выравнивается интермедией благодаря переходу от комплементарной ритмики к более текучему и непрерывному равнодлительному движению в каком-либо одном голосе (или параллельному движению в двух голосах. См., например, переход от четвертого проведения темы к интермедии в фуге *dis-moll* I, такты 14—15).

Интермедии, возникающие в плане продолжения начавшегося ранее равнодлительного ритмического движения, часто встречаются в фугах импровизационного, токкатного, скерцозного характера, а также в фугах, имеющих жанровые связи с некоторыми из танцев, основанных на равнодлительных ритмических фигурах, например с жигой, определенными разновидностями куранты и т. п. (см. например, фуги *F-dur* II, *G-dur* II).

Обеспечивая необходимую текучесть и непрерывность изложения, интермедия рассматриваемого типа вносит иногда в музыку элементы контрастности по отношению к основному тематическому материалу.

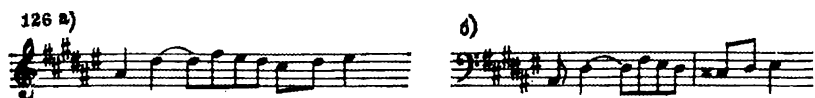
Так, первая интермедия (после трех проведений темы) фуги *Fis-dur* I содержит в себе элемент так называемого дополняющего, или оттеняющего, контраста: относительно новая интонация типа наигрыша, возникшая в едином потоке равнодлительного движения шестнадцатыми, но не вытекающая непосредственно из предшествующего интонационного материала, вносит важный оттенок в музыкальный образ этого произведения, характеризующийся чертами пасторальности (см. такты 7—11).

Рассмотрим в заключение третью интермедию (такты 15—19) фуги *dis-moll* I. Как и во многих других медленных, пе-

вучих фугах, большинство интермедий данного произведения оказывается основанным на продолжении ранее начавшегося равнодлительного движения. Распространенность такого типа интермедий не только среди моторных, но и среди опирающихся на песенность фуг связана с особенной текучестью равнодлительной ритмики, возможностью с ее помощью создать впечатление особенной широты и свободы мелодического развертывания.

Рассматриваемая третья интермедия, продолжая начавшееся ранее (с такта 4) равнодлительное движение восьмыми, развивает тематический материал фуги, опираясь не на мелодико-тематические преобразования, а на обобщенное воспроизведение важнейшей с интонационной точки зрения стороны разделов фуги, непосредственно предшествующих этой интермедии (то есть третьего и четвертого проведения темы, такты 8—14). Такой важнейшей стороной является длительное, основанное на волнообразности, плавное движение параллельными несовершенными и консонансами, что, вообще говоря, мало характерно для классической полифонии¹ и приобретает в данном произведении, именно в силу своей исключительности, значение особого выразительного средства (см. такты 8—9, 12—19):

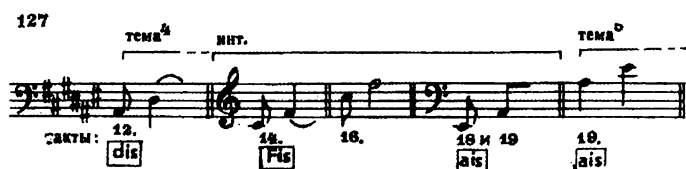
Обратим внимание на восходящий квартный скачок, впервые появившийся в результате почти незаметного варьирования начальной интонации темы при ее четвертом (дополнительном) проведении (такт 12) и получивший затем в интермедии своеобразное развитие:



Всякий раз этот квартный скачок оказывается выделенным: в первый раз как начало проведения темы, во второй раз благодаря паузированию верхнего голоса, в третий раз благодаря помещению самого скачка в верхний голос и т. д. Выделение же какой-либо интонации всегда свидетельствует о ее более или менее существенной выразительной или формообразующей роли. В данном случае, как легко видеть, эта роль заключается в том, что последовательность квартных скачков осуществляет интонационную и тональную подготовку следующего, пятого, вступления темы (такт 19). Действительно, ход на кварту с более короткого на более

¹ Параллельное движение несовершенными консонансами встречается в классической полифонии обычно либо на сравнительно коротких временных отрезках, либо при существенном различии ритмического рисунка голосов.

длительный звук подготавливает начальную ячейку темы интонационно; закономерность же самих вступлений квартового скачка, образующих диатоническую терцовую цепь в соответствии с тональным планом интермедии, подготавливает пятое проведение темы тонально:



§ 6. Методические указания

1. Один из наиболее существенных вопросов анализа интермедий — вопрос, касающийся развиваемого в них мелодико-тематического материала. Задача здесь не в том, чтобы указать на какую-либо интонацию из темы, кодетты или противосложения, сходную с материалом интермедии. Такое сходство может оказаться чисто случайным и не иметь никакого отношения к подлинным закономерностям формообразования анализируемого произведения. Главное же — найти те логические факторы, которые и являются решающими в процессе развития музыкального материала. Необходимо снова напомнить о принципе полифонической непрерывности и обусловленном им первостепенном значении ближних связей. Учет этого принципа влечет за собой следующее методическое правило:

1. Анализируя данную интермедию, следует в первую очередь рассмотреть особенности непосредственно предшествующего ей проведения и выяснить, не являются ли его мелодико-тематические элементы интонационным источником для данной интермедии. Утвердительный ответ на этот вопрос возможен лишь тогда, когда определены смысловые связи между рассматриваемыми элементами. Эти связи в простейших, хотя и весьма распространенных, случаях возникают в результате действия таких факторов, вполне отвечающих исторически сложившимся принципам музыкальной логики, как, например, секвенцирование и имитирование. Отсутствие смысловых связей свидетельствует о том, что возможное сходство рассматриваемых элементов является внешним, случайным.

2. Если анализу подвергается не первая интермедия, то необходимо рассмотреть особенности более ранних интермедий и, в первую очередь, той, которая непосредственно предшествует данной. Этот метод также является разновидностью метода

анализа ближних связей, хотя последние действуют здесь в более крупном масштабе. Задача в том, чтобы определить место данной интермедии в общей линии интермедийного развития, выяснить направленность этой линии, например, в сторону последовательного обострения интонаций или их смягчения, в направлении постепенного обновления мелодикотематических элементов или сохранения их в неизменном виде и многое другое.

Обратимся к конкретным примерам. Анализируя внутриэкспозиционную интермедию-связку (такт 4) фуги g-moll I, мы допустим определенную неточность, если, отвечая на вопрос об интонационном происхождении этой связки, укажем на общие формы движения (такт 2) первого проведения темы. Такой ответ, несмотря на его формальную «правильность», следует признать все же недостаточно полным и убедительным. На самом деле интонационный материал связки вытекает из общих форм движения не первого, а второго проведения темы (как продолжение начавшейся в конце второго проведения секвенции); связи же между первым проведением темы и связкой оказываются не непосредственными, а подчиненными более сложной логической закономерности:

128
g-moll I

тема²

ТАКТЫ 1-2

тема¹

ИНТ.

Во избежание подобных неточностей мы должны ясно понимать различие между двумя методами интонационного развития, один из которых преобладает в гомофонной музыке, другой — в полифонической. Для гомофонной музыки, в особенности для стиля венских классиков, наиболее типичным является такой метод, при котором какой-либо из моментов тематического развития отталкивается от начального зерна темы, изложенной в экспозиционной части произведения, как от своего источника. Для полифонии же, как неоднократно подчеркивалось, типичен метод, при котором каждый момент тематического развития отталкивается от непосредственно ему предшествующего.

Рассмотрим теперь послеэкспозиционную интермедию той же фуги g-moll I (такты 8—11). Мы видим, что она также

вытекает в плане секвенцирования заключительного оборота темы из предшествующего ей проведения (см. теноровый голос). Но здесь важнее другое: данная интермедия является прямым развитием предыдущей. Увеличение масштабов, использование более напряженных интонаций — в частности, весьма выразительного хода на большую септиму в басу (такт 9) — такова направленность развития. Наивысшей точкой наметившейся линии является предприпризная интермедия (такты 11—8 от конца), имеющая наибольшую протяженность и звучащая как самая экспрессивная, чему в большей мере способствуют широкоохватные мелодико-ритмические фигуры баса, явно развивающие упомянутую интонацию с ходом на большую септиму из послезекспозиционной интермедии.

II. Следует остерегаться ошибочной методики анализа, заключающейся в рассмотрении лишь звуковысотной стороны (интервалики) сравниваемых мелодико-тематических образований и игнорировании других свойственных им сторон. Не нужно забывать, что соотношения между отдельными сторонами мелодико-тематических образований, с точки зрения значимости, могут в каждом конкретном случае оказаться различными: если в одной из тем наиболее существенной (определяющей) стороной является интервалика, то в другой — ритмика, в третьей — ее ладогармонические особенности и т. д.

Малоубедительным, например, представляется встречающееся в музыковедческой литературе утверждение о том, что начало внутризекспозиционной интермедии-связки фуги D-dur I построено на первом тетра хорде темы:



В действительности для ядра данной темы гораздо большее значение имеет не наличие или отсутствие именно тетра хорда, а сам факт резкого торможения (звук *си*) начального «разбега» тридцатьвторыми; ямбичность стопы и секстовый скачок. Нетрудно видеть, что связка начинается аналогичным ритмическим торможением с остановкой на более сильной доле; «секстовость» же воплощается не в виде мелодического, а в виде гармонического интервала *ля — фадиез*. В силу этого, начало связки осознается слуховым восприятием как сокращенный вариант, своеобразный «осколок» ядра темы, причем этот «осколок» ассоциируется собственно не с первым тетра хордом, а более обобщенно — с самим характером тематизма ядра.

Но связка не исчерпывается только одной начальной интонацией, так же, как и тема не исчерпывается одним только ядром. Кроме того, ядро первого проведения темы находится достаточно далеко от связки, а в силу сказанного выше о методике интонационного анализа следует проверить, не вытекает ли связка из непосредственно ей предшествующего проведения темы. Анализ второго проведения темы (то есть ответа) сразу же указывает на отлично осознающуюся слуховым восприятием связь скачка *ля—фа-диез*, а также мелодической вершины ответа *фа-диез*, соответственно с секстой *ля—фа-диез* и вершиной *фа-диез* связки (пример 130, а).

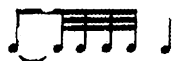
130 а)



Нисходящий же в пунктирном ритме ход в объёме кварты служит источником нисходящего в пунктирном же ритме квинтового скачка: действительно, *фа-диез* связки воспринимается как повторение кульминационного звука ответа, а *си* — как звук, явно связанный линией скрытого голоса со звуком *до-диез* (пример 130б).

Таким образом, возникает весьма интересное явление: первая интонация связки (нижний голос) представляет сжатый во времени вариант ядра ответа, а вторая (верхний голос) — сжатый во времени вариант общих форм движения ответа. В результате первое звено связки (связка секвентна) оказывается «сжатым во времени» вариантом ответа в целом (см. пример 130 в).

Обратим внимание также на то, что фигура



представляет собой разновидность пунктирного ритма



; следовательно, дополнительным объединяющим

фактором в рассматриваемом начальном построении фуги (так же, впрочем, как и во всей фуге) является единство ритмического рисунка — пунктирный ритм, появившись в первом же такте, переходит из голоса в голос и не прекращается, за исключением немногих моментов, на протяжении всего произведения.

III. Средства воссоздания интонационных связей отличаются исключительным многообразием и нередко оказываются в большей или меньшей степени замаскированными. Например, по поводу внутриэкспозиционной интермедии-связки фуги с-moll II иногда говорят, что эта связка построена на «нейтральном», т. е. не имеющем непосредственного родства с интонациями темы, материале (см. такт 3).

Такое утверждение неубедительно, так как оно игнорирует метроритмическую организацию голосов интермедии и соотношение их опорных, наиболее отчетливо воспринимающихся слухом, звуков.

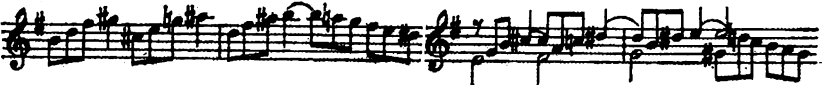
В действительности, как мы уже знаем (см. пример 122), эта связка представляет интересный образец расслоения одноголосной линии на два голоса, своеобразного «скрытого одноголосия» внутри реально звучащего двухголосия. Интонационная общность данной связки с темой фуги (точнее, с обращенным вариантом темы) очевидна. Обращенный вариант действительно впоследствии возникает (в разработке), и, следовательно, рассматриваемая внутриэкспозиционная связка является своеобразным «зародышем» одного из использованных в развивающей части произведения средств.

Прием расслоения одноголосной линии на два голоса чаще встречается не в интермедийных построениях, а в противосложениях. Использование приема расслоения может быть вызвано причинами, связанными с тесситурными условиями, планом звуковысотных уровней, иногда с нежелательностью введения нового интонационного материала во второе противосложение и т. п.:

131
d-moll I



132
e-moll II



Приведем еще один замечательный пример, показывающий, насколько тонкими и сложными могут оказаться интонационные связи в непрерывной последовательности мелодикотематических образований:

133
h-moll I

тема 1

а б с д а' б' с' д'

тема 2

инт. - св.

Сравнивая последовательность интонаций темы с последовательностью интонаций в тактах 6—8 (то есть конец ответа с противосложением и интермедия), можно легко обнаружить, что все основные интонации темы в том же порядке воплотились как варианты в этом трехтактовом построении:

134

а а' б б' с с' д д'

Заключительный оборот ответа и противосложения имеет достаточно явственно выраженный характер определенного («местного») обобщения. Это связано не только с возвращением в главную тональность, но и с тем, что в данном заключительном обороте имеются элементы своеобразной интонационной репризности. Действительно, мелодическая ячейка a' (в теноре) буквально повторяет первые три звука темы (в той же тональности и на той же высоте); концовка же противосложения (альт), благодаря своему ритмическому рисунку (семь равнодлительных ритмических единиц), характерной интервалике и тому, что звуки наиболее важных (малосекундовых) ячеек буквально совпадают с соответствующими звуками темы, оказывается не чем иным, как вариантом «интонационной репризой» тематического зерна ($a'b'$).

Средства варьирования, избранные Бахом в этом произведении, разумеется, не случайны. Очевидно вариант b' возник в связи с необходимостью поддержать движение шестнадцатыми, появившееся в такте 4; варианты c' и d' , превращающие «ламентозные» хорейческие нисходящие секунды в более сдержанные по характеру (и, кроме того, «сдерживающие» движение шестнадцатых) ямбические, восходящие мотивы, возникли в связи с необходимостью внести определенный оттеняющий контраст и т. п.

IV. Произведенный в данной главе разбор достаточно большого количества примеров позволяет сделать вывод о том, что огромное многообразие средств развития тематического материала в первых интермедиях фуг «Хорошо темперированного клавира» может быть сведено к сравнительно небольшому числу основных, соответствующих общим полифоническим принципам композиционных приемов. В интересах большей наглядности дадим сжатое описание этих приемов с точки зрения их практического применения.

а) Прием непрерывного имитирования с практической точки зрения заключается в том, что после имитации темы мы даем в качестве продолжения имитирующего голоса ту же мелодическую ячейку, которая следовала за темой ранее. Эта мелодическая ячейка, являющаяся началом интермедии, развивается далее либо секвентно, либо имитационно, либо в плане свободного развертывания и т. п. При этом свободные голоса могут использовать те или иные средства вариационного, контрапунктического или разработочного развития, в частности, варьирование интервалики, использование канонических форм (например, канонической секвенции), вычленения.

б) Прием секвенцирования (или имитирования, или варьированного повторения в том же голосе) заключительного оборота темы практически состоит в том, что з а к л ю ч и т е л ь -

ный оборот (последняя ячейка какого-либо голоса или совокупности всех голосов) очередного проведения темы принимается за первое звено секвенции, к этому звену добавляются последующие, являющиеся уже составной частью интермедии звенья. Более сложные возможности использования этого приема были рассмотрены выше. Кроме того, встречается совмещение данного приема с описанным в пункте «а».

в) При практическом использовании приема возобновления в начале интермедии первого мелодического оборота темы следует позаботиться о том, чтобы при переходе от очередного проведения темы к интермедии не была нарушена необходимая в полифонии непрерывность и текучесть изложения, так как ряд построений со сходным началом создает нежелательную расчлененность.

г) Свободная вариантность может быть применена практически к любому из вышеназванных приемов.

д) Продолжение ранее начавшегося равнодлительного движения практически также возможно всюду, где это позволяют образно-выразительные и жанровые особенности полифонического произведения.

В заключение данной главы подчеркнем, что рассмотренные на примерах из фуг Баха принципы развития тематического материала и соответствующие им композиционные приемы отнюдь не утратили своего значения и в послебаховские эпохи. Можно подобрать многочисленные примеры из полифонических произведений западноевропейских, русских и советских композиторов, где используются те или иные из разобранных выше средств. Приведем пример:

135

Д. Шостакович, оп. 87 № 1

Глава III

ФОРМООБРАЗОВАНИЕ ФУГИ В ЦЕЛОМ

§ 1. Бифункциональные построения. Переходные группы проведений. Предвестники. Рассредоточенная репризность

К числу важных принципов формообразования, способствующих непрерывности развития музыкального материала, относится принцип постепенного увеличения количества вносимых в материал изменений. Каждый последующий этап развития преобразует лишь одно какое-либо свойство предшествующего ему этапа, оставляя остальные неизменными. Например, в фуге C-dur I тональные и контрапунктические преобразования осуществляются не сразу, а постепенно: первый развивающий этап (такты 7—10) разрабатывает тему лишь контрапунктически (стреттно), оставляя неизменными экспозиционные тональности C-dur и G-dur; второй же этап (такты 10—13), сохраняя почти в точности стретту, вносит изменения тональные и ладовые.

Естественно, что в результате действия указанного принципа разделы с различными композиционными функциями выступают не в плане сопоставления, а в плане постепенного перехода, перерастания одной композиционной функции в другую. При этом неизбежно появление таких разделов, которые несут на себе одновременно признаки двух функций, т. е. являются бифункциональными. Так, послеэкспозиционное построение упомянутой фуги C-dur (такты 7—10) оказывается функционально двойственным: по тональному признаку — это еще группа дополнительных проведений (новые тональности, свидетельствующие о разработочном разделе, появятся позже), по контрапунктическому признаку — это уже разработка (стретта — новый полифонический прием). Подлинная же функция рассматриваемого раздела — осуществление постепенного перерастания экспозиции в разработку, то есть функция связующая, переходная. Целесообразно поэтому ввести для характеристики подобных построений специальную терминологию.

Условимся называть группу проведений (или одно проведение) темы, имеющую логическую функцию перехода —

связки, предыкта — переходной группой или переходным проведением.

Детализируя эту терминологию, условимся указывать в характеристике переходной группы и те специальные композиционные функции, которые лежат в основе данной переходной группы, или от которых она отталкивается, или, наконец, к которым она ведет. Так, возникшая на основе дополнительных проведений переходная группа в тактах 7—10 фуги C-dur I может быть названа дополнительно-переходной группой проведений (или послеэкспозиционной переходной группой); такты 19—23 той же фуги, осуществляющие постепенную модуляцию из тональности двойной доминанты в главную, утверждаемую в коде, могут быть названы предыктовой переходной группой и т. д.

Иногда встречаются тонально неустойчивые группы проведений (обычно в форме цепочки стретт), возникающие в процессе модулирования и играющие по смыслу роль связующе-интермедийных построений между двумя устойчивыми проведениями внутри какой-либо части формы (см. такты 17—18 фуги c-moll II).

Подобные построения условимся называть внутренними и переходными группами.

Часто функцию переходных построений можно трактовать как предвосхищение определенных характеристических свойств последующего раздела. Так, рассмотренная выше группа проведений тактов 7—10 фуги C-dur I предвосхищает структуру последующего разработочного этапа (тонико-доминантовая стретта с расстоянием в две восьмых плюс одиночное проведение темы). Аналогично этому в фуге As-dur I (такты 10—12) пятое проведение темы и вытекающая из него интермедия на относительно новом материале предвосхищает структуру начального этапа разработки — та же последовательность тематизма, но в новой тональности (см. такты 13—15). В фуге g-moll I появляющееся незадолго до конца разработки проведение темы (см. такты 23—24) предвосхищает репризу тонально. В фуге b-moll II стретта в обращении (см. такты 22—19 от конца) предвосхищает репризу контрапунктически: она уже воспроизводит тот прием-соединение прямого и обращенного вариантов темы, который ляжет в основу репризы, хотя еще не достигает главной тональности. Условимся называть такого рода построения предвестниками.

Построения-предвестники могут предвосхищать соответствующие разделы формы как непосредственно, так и на расстоянии. Для фуг Баха характерно проявление этой закономерности в разработке и заключительной части формы: коду или значительно сокращенную репризу тонально предвосхищает на расстоянии группа-предвестник. Звучащая уже в

главной тональности, но структурно еще неотделимая от разработки, группа-предвестник, вместе с последующим промежуточным построением и кодой (или сокращенной репризой) образует своеобразную, как бы скрытую трехчастность (см. фугу b-moll I, 30 последних тактов).

Мы видим, что принцип репризности не обязательно влечет за собой существование репризы как самостоятельной части формы: оказывается возможной и «рассредоточенная реприза»; связанная с наличием некоего бифункционального внутриразработочного проведения (или группы), предвосхищающего на расстоянии собственно даже не репризу, а коду формы. Так, в упоминавшейся уже фуге C-dur I реприза как самостоятельная часть фуги отсутствует: последний четырехтакт является ярко выраженной кодой. Репризную функцию берет на себя рассредоточенная реприза, возникающая благодаря связям на расстоянии стретты C-dur (такты 14—16) и коды. Отметим, что принцип рассредоточенной репризности находится во взаимодействии с принципом масштабного соответствия частей формы: если короткая кода или сильно сокращенная реприза, как правило, не способны масштабно уравновесить композицию (из-за преобладания тональной неустойчивости разработки), то совокупность разделов, составляющих рассредоточенную репризу, обычно вполне отвечает требованиям масштабного равновесия (см. схемы 54, 55).

§ 2. Многоплановость формы фуги

Относительно самостоятельное действие основных факторов формообразования — архитектоники, звуковысотных и ритмических волн, тонального плана, расположения кадансов и регистровых уровней проведения темы, принципов связи частей на расстоянии и, наконец, что требует особенного внимания, закономерностей масштабного соотношения разделов — способствует весьма эффективно полифонизации формы в целом; если одни факторы в определенные моменты расчленяют, то другие в то же время объединяют. В результате достигается и необходимая для восприятия четкость формы, связанная с моментами цезуры, и одновременно выполняется основное требование полифонии — непрерывность, так как цезура перекрывается благодаря действию объединяющих средств. С этой точки зрения особенно показательны часто встречающиеся в фугах Баха несовпадения действия таких факторов, как архитектоника и расположение кадансов или архитектоника и тональный план. Например, возникающая благодаря полному совершенному кадансу цезура может

быть перекрыта целостной с архитектурной точки зрения группой проведений темы (см. фугу b-moll II, такты 42—61):

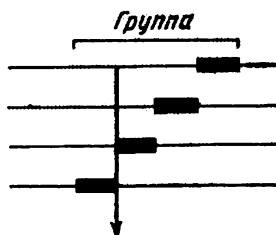


Схема 8

В результате первое проведение приобретает функциональную двойственность: с точки зрения архитектурной оно является начальным, с точки же зрения расположения кадансов — завершающим. В слуховом восприятии такие проведения осознаются обычно, как в известной мере отграниченные и от предыдущего, и от последующего. Условимся подобного рода проведения называть обособленными. Ниже мы увидим, что обособленные проведения нередко играют в драматургии произведения какую-либо специальную роль, например переломного момента, переходного этапа и т. п.

Примером несовпадения архитектуры и тонального плана может служить упоминавшаяся стретта, охватывающая последние двадцать два такта фуги b-moll II и имеющая композиционную функцию «заключительного синтеза» (контрапунктическое соединение прямого и обращенного варианта темы).

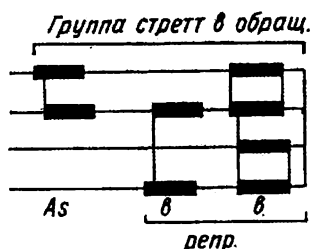


Схема 9

Принцип рассредоточенной репризности также является одной из форм типичных для полифонии несовпадений — в данном случае несовпадения тонального и структурного, опирающегося на действие цезур, признаков членения.

Из сказанного следует, что благодаря относительно самостоятельному действию каждый из факторов формообразова-

ния может создать также и самостоятельный план формы. Например, на трехчастность, обусловленную соотношением тоналностей может быть наложена двухчастность, обусловленная расположением кадансов, рондообразность, обусловленная архитектурой и т. д. Таким образом, форма фуги может оказаться (а в творчестве Баха, как правило, и оказывается) многоплановой. И анализ фуги требует специального рассмотрения каждого из этих планов, связанных с соответствующими средствами формообразования. К краткому разбору наиболее важных из этих средств мы сейчас и переходим.

§ 3. Архитектура

Под термином «архитектура» условимся понимать закономерную последовательность групповых и одиночных проведений темы, полифонических ее вариантов (увеличение, обращение), стретт, различных разновидностей имитации и т. п. Архитектурный план фуги принято изображать в виде схем, подобных следующей:

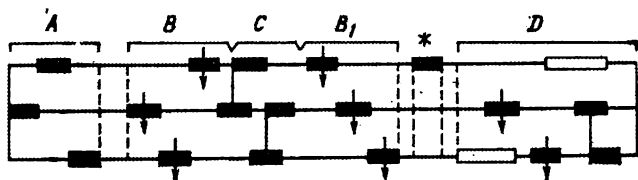


Схема 10

С точки зрения архитектурной важнейшими факторами объединения являются: а) общность полифонического приема (например, ряд проведений в обращении); б) образование групп проведений темы, отсутствие между проведением разделяющих их интермеди.

Факторами расчленения оказываются противоположные явления: а) возникновение нового полифонического приема; б) наличие между проведением достаточно продолжительной интермеди.

Наиболее устойчива с архитектурной точки зрения группа, охватывающая все голоса. Проведение же осуществленное, например, лишь в одном голосе, с этой точки зрения менее устойчиво: оно имеет тенденцию при прочих равных условиях присоединяться к одной из близлежащих групп или обособляться, выделяться.

Так, последовательность проведений, обрисованная вышеприведенной схемой, подразделяется на следующие группы:

состоящую из трех проведений темы (А), такую же группу обращенных проведений (В), пару стретт (С), снова группу из трех обращенных проведений (В₁), к которой примыкает и прямое, отмеченное звездочкой проведение и, наконец, группу, в которой контрапунктически сочетаются увеличение темы с ее обращением (D).

Несмотря на то что архитектурная схема определяет лишь один из многих действующих факторов формообразования, эта схема все же дает возможность до какой-то степени предопределить общий план формы.

Можно предположить, что раздел А — это изложение, раздел В — первый этап развития, раздел С — второй этап, связанный более интенсивным развитием материала (стретта и структурное дробление создают обычно большую разработочность, чем не лишенное черт экспозиционности последовательное проведение какого-либо варианта темы во всех голосах). Можно предположить далее, что раздел В₁, являясь непосредственным продолжением разработки, заключает в себе все же некоторый элемент репризности (возвращение к звучавшему ранее проведению во всех голосах темы в обращении); такого рода построения нередко играют роль подготовки репризы. Отмеченное звездочкой «особое», отличающееся от окружающих проведение в верхнем голосе, возможно, является кульминационным. Наконец, последний раздел имеет, судя по схеме, синтезирующий, обобщающий характер — соединение прямого, обращенного и увеличенного вариантов темы; в нем нетрудно «угадать» репризу.

Наряду с архитектурикой немаловажное значение в формировании фуги имеют звуковысотные волны, связанные с периодическими расширениями и сужениями общего объема звучащего музыкального материала, нарастаниями, кульминациями и спадами. Естественно, что принадлежность к единой волне является признаком объединения, и, напротив, тот момент, когда одна волна сменяется другой — признаком членения. В некоторых фугах закономерность действия звуковысотных волн может оказаться настолько ярко выраженной, что ее следует относить к числу ведущих в формообразовании произведения. Так, подразделение фуги *gis-moll* I на две равнодлительные (по двадцать одному такту каждая) волны является важной особенностью формообразования, учет которой необходим в анализе этого произведения (см. гл. IV, с. 142).

В анализе некоторых фуг необходимо учитывать также и ритмические волны, под этим понятием подразумевается ритмическая последовательность, включающая в себя закономерное оживление ритма с последующим его успокоением. Интересно, что именно крупные по масштабам фуги имеют в качестве фактора объединения нередко единую рит-

мическую волну: например, *cis-moll I* (крупные длительности — восьмые — снова крупные длительности), *A-dur I* (восьмые — шестнадцатые — снова восьмые) и многие другие.

Напротив, контрастное сопоставление разделов с различной ритмической организацией служит, очевидно, признаком членения, весьма заметным в слуховом восприятии. Примером может служить тройная fuga *fis-moll II*, на слух очень ясно расчлененная на две почти одинаковые по продолжительности фазы, первая — до появления шестнадцатых (36 тактов), вторая — движение шестнадцатых (34 такта, см. гл. IV, с 223).

В анализе архитектоники и звуковысотных волн следует уделять особое внимание закономерному уплотнению и разряжению полифонической ткани. Общая закономерность состоит здесь в том, что постепенное увеличение количества звучащих голосов оказывается, как правило, объединяющим фактором и в момент окончания достаточно крупного раздела формы (например, в кадансовом обороте) обычно охватывает все голоса произведения. Напротив, умолкание определенного количества голосов является в полифонии одним из важных средств членения: переход на паузирование некоторого количества голосов, с последующим постепенным их включением, служит признаком возникновения нового раздела формы.

§ 4. Тональный план. Регистры проведений темы. Кадансы

Традиционная трактовка фуги как трехчастной композиции и столь же традиционное утверждение, что в разработке фуги наряду с новыми тональностями часто встречаются и экспозиционные, находятся между собой в известном противоречии. Действительно, основной принцип тонального плана трехчастных композиций (безразлично, полифонических или гомофонных) требует тональной неустойчивости серединно-разработочной части, в силу чего появления устойчивых построений в разработке фуги могут вызвать сомнения в их логической оправданности. В действительности же подобного рода устойчивые разделы свидетельствуют либо об отсутствии «нормативного» трехчастного строения, либо о совмещении его с иными принципами формообразования (многоплановость).

В музыковедческой литературе последних десятилетий уже указывалось на рондообразность тонального плана некоторых фуг (см., например, *Cis-dur I*), опирающегося на чередование устойчивых и неустойчивых тональностей. Такое че-

редование может встретиться и в фугах, опирающихся на принципы сложной, трехчастной или двухчастной, композиции, первая часть которой сама представляет собой маленькую фугу с «местной» тонально неустойчивой разработкой и устойчивой репризой (см. фугу D-dur II). К подобному чередованию могут привести и закономерности прогрессирующей (термин проф. В. А. Цуккермана) трехчастной—A-dur II, или двухчастной —Es-dur II, композиции, в которой последняя из крупных частей формы имеет более сложное по сравнению с предыдущими частями строение. Отметим, что упомянутая последняя часть вовсе не всегда является репризой, так как ее начальные разделы часто оказываются бифункциональными, совмещающими в себе как репризные, так и разработочные признаки (например, в соответствии с принципом «рассредоточенной репризности» — см. фуги C-dur I, D-dur II, e-moll II).

Существенные отличия, по сравнению с «нормативной» трехчастностью имеют фуги, опирающиеся на вариационный принцип формообразования. Вторая часть таких фуг может оказаться по существу не разработкой, а вариацией (вариантом) первой части и, в соответствии с закономерностями классической вариационной формы, оказаться достаточно устойчивым разделом, в частности — начаться в главной тональности (см. фугу e-moll II).

Внутренним тонально устойчивым проведениям или группам могут быть поручены и некоторые специальные, связанные с бифункциональностью, роли: предвестников, центральных построений и другие.

В связи со сказанным мы используем следующую терминологию. В фугах, имеющих черты сложной трехчастной или двухчастной композиции, первую часть будем называть сложной экспозиционной частью. В фугах, имеющих черты прогрессирующей композиции, последнюю крупную часть, являющуюся рассредоточенной репризой или просто репризой, будем называть суммирующей масштабной фазой. Название обусловлено той причиной, что с точки зрения масштабных соотношений, эта часть нередко имеет продолжительность приблизительно равную сумме предыдущих частей. Условимся называть разработкой-вариацией вторую часть тех фуг, в которых вторая часть представляет собой вариацию (вариант) первой.

Кроме того, будем различать понятия «экспозиция» и «экспозиционная часть», понимая под последней совокупность экспозиции, дополнительныхведений или контрэкспозиции, и послеэкспозиционной интермедии, если такая неразрывно связана с предшествующим ей материалом и отграничена от последующей крупной части (например, с помощью каданса).

При рассмотрении тональных планов не следует смешивать действительную тональность проведения темы с уровнем ее расположения на ступенях звукоряда. Было бы ошибкой, например, утверждение, что в фуге Es-dur I первое проведение темы написано в главной, а ответ в доминантовой тональностях. В действительности положение здесь скорее обратное: тонально устойчив именно ответ, целиком звучащий в главной тональности, хотя и на уровне V ступени, а тема менее устойчива, так как модулирует из главной тональности в доминантовую.

Следует отметить, что в фугах Баха перенесение темы на иные ступеневые уровни — обычный и достаточно часто встречающийся прием развития. Примерами могут служить такты 8—9 фуги d-moll I, где варьированное проведение темы звучит в d-moll, но сначала на уровне II, а затем — IV ступеней; такты 12—13 фуги C-dur I, где теноровое проведение изложено в a-moll, но на уровне V ступени, и многие другие.

Отметим еще роль регистров, в которых звучит то или иное проведение темы. Неповторяемость регистров внутри экспозиции — общая закономерность. Регистры же дальнейших проводений подчиняются определенному плану, тесно связанному с архитектурой и особенностями звуковысотных волн. Естественно, что постепенный охват все новых и новых регистров осознается в слуховом восприятии как развитие, движение вперед и, наоборот, возвращение к ранее звучавшим регистрам — либо как свертывание развития, спад (см. фугу C-dur I, такты 9—10), либо как начало новой волны, отталкивающейся от того же звуковысотного уровня, что и прежняя (такты 14—16).

Обратим особое внимание на то, что для репризных частей многих фуг характерно не только восстановление главной тональности, но и восстановление регистрового уровня первого проведения темы. Поэтому в анализе при определении момента возникновения репризной части фуги следует кроме основного, тонального, признака учитывать в качестве дополнительного признака и возможную репризу регистра.

Остановимся теперь на вопросе о кадансах и их значении как расчленяющего фактора в формообразовании фуги. Расчленяющая сила каданса зависит прежде всего, конечно, от того, содействуют ли остальные факторы формообразования расчлененности или же, напротив, препятствуют ей. Однако, при прочих равных условиях, активность каданса зависит от его типа. Полный совершенный каданс, как правило, имеет значение активного средства расчленения, в особенности, если в момент его возникновения достигнуто достаточное полнозвучие, а сразу же после его окончания — разряжение:

136
b-moll I

ТАКТЫ 28 - 26

D T

тема

Половинный каданс нередко служит лишь средством подготовки очередного проведения темы внутри какого-либо единого с точки зрения структуры раздела фуги. Но иногда некоторые наиболее яркие разновидности половинного каданса являются достаточно эффективным расчленяющим средством, выявляющим грань между крупными частями формы. Одна из характерных разновидностей — последовательность $S \rightarrow (DD) \rightarrow D$ с какой-нибудь типичной, как правило, подчеркнуто выразительной мелодической интонацией, ячейкой, помещенной в верхнем голосе и оканчивающейся чаще всего нисходящим движением к вводному тону. Кадансы такого типа нередко помещаются перед заключительными (реже — перед разработочными) частями фуг. Иллюстрацией сказанному могут служить половинные кадансы с интонацией уменьшенной септимы в примерах 137, 139, кадансы с интонацией уменьшенной кварты в примерах 138, 140 и многие другие.

137
f-moll I

ТАКТЫ 46 - 47

тема

138
g-moll I

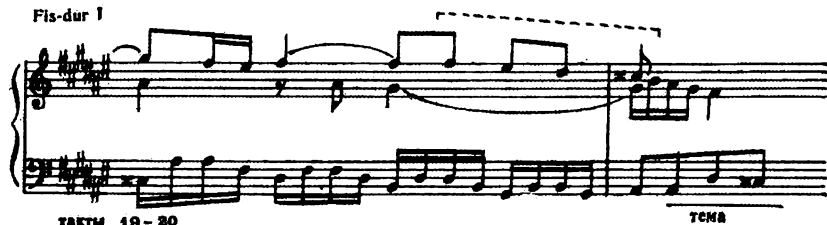
ТАКТЫ 27 - 28

тема

139
h-moll II

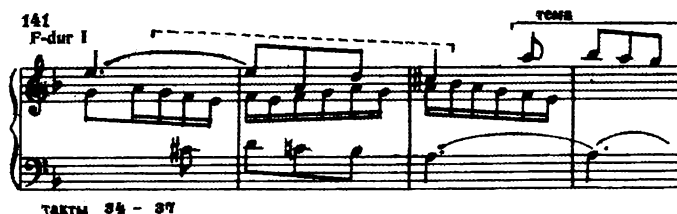
ТАКТЫ 67 - 71

тема



141

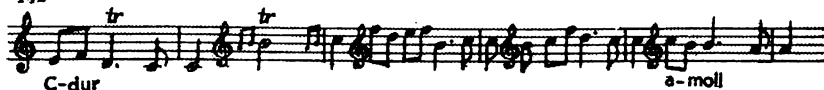
F-dur I



Несовершенный каданс в большинстве случаев имеет подчиненное значение. Но наиболее яркие его формы могут иногда создавать достаточно ощутимый эффект кадансирования. Главной причиной этого эффекта может явиться, например, помещение в верхнем голосе какой-либо из типичных каденционных мелодических формул, имеющих настолько явственный завершающий характер, что замена основного вида доминанты и тоники их обращениями (D_3 , — T ; D_2 — T_6) оказывается малозаметной. Несовершенный каданс в таких случаях как бы играет роль совершенного, осуществляет его функцию. Конечно, важное значение имеют здесь и сопутствующие факторы, такие как ритмическая остановка, выключение голосов и т. п. (см., например, фугу f-moll I, такты 29—30).

К числу типичных каденционных формул принадлежат, например, характерные кадансы с трелью, кадансы с предъёмом:

142



Так же весьма часто встречается формула, состоящая из синкопически выдержанного тона I ступени, трактованного как приготовленное задержание (обычно находящееся в септимоном отношении к одному из звуков гармонии), вводного тона и тонической примы:

143
верх. гол.
среди. гол. (I или VI или IV) (II₇ или DD или обр_щ D₇)
или бас

144
f-moll I
ТАКТЫ 9-10
D₃₄

145
a-moll I
ТАКТ 21
D₂ t₆

146
a-moll I
ТАКТЫ 22-23
D₂ t₆

Несовершенный каданс обладает достаточной расчленяющей силой обычно лишь в тех случаях, когда этому содействуют также и другие средства членения: ритмическая остановка, послекадансовое разряжение полифонической ткани, местоположение самого каданса на грани двух крупных звуковысотных волн (см. пример, 147), появление относительно нового музыкального материала, нового контрапунктического приема и т. д.

147
f-moll I
ТАКТЫ 27-30
D₃₄ t

§ 5. Связи частей на расстоянии

Как известно, fuga чуждается буквальных повторов (речь идет не о мелодии темы, а о многоголосном музыкальном материале проведений и интермедий), однако варьированное повторение тех или иных построений встречается в каждой фуге, оказывая существенное влияние на композиционную структуру целого. Связанные между собой либо непосредственно, либо на расстоянии, такие повторения способны иногда

привнести в фугу признаки самых разнообразных музыкальных форм — сонатной, рондо, вариационной, концентрической и многих других.

Как установлено современными исследователями, в полифоническом творчестве, и в частности, в фугах Баха, присутствуют черты сонатности как старинного, так и полного ее типа, хотя, конечно, баховская сонатность — это еще только зарождение и предвосхищение будущих классических сонатных принципов.

Один из основных принципов сонаты — репризное повторение в главной тональности того материала, который первая часть излагала в побочной тональности, — подчиняет себе композиционное строение фуги лишь тогда, когда сама повторяемость разделов способна с достаточной ясностью быть осознанной в слуховом восприятии. Но в условиях однотемной фуги это возможно только в случае, если раздел, играющий роль побочной партии, будет с помощью каких-либо средств выделен. Обычные здесь средства выделения — это варьирование самой темы или привнесение яркого, хорошо запоминающегося интонационного материала в противосложения и интермедии. Так, играющее в фуге *Cis-dur I* роль побочной партии дополнительное проведение отличается от всех предшествующих тем, что ему предпослано относительно новое, весьма яркое мелодическое образование (см. пример 180), легко запоминающееся и узнаваемое при репризном повторении. Не будь этого, в репризе четвертое проведение не ассоциировалось бы в слуховом восприятии именно с дополнительным проведением экспозиции — все проведения темы звучали бы одинаково. Встречающееся в музыковедческой литературе упоминание о признаках сонатности в данной фуге без указания на тематические особенности дополнительного проведения представляются поэтому недостаточно аргументированными.

Укажем на следующие четыре характерных случая, связанных с проникновением сонатности в фугу.

1. Использование закономерностей старинной сонаты или старинной двухчастной формы с элементами сонатности (см. фуги *d-moll I*, *Fis-dur I*). Такие фуги четко подразделяются на две части, обычно посредством полного совершенного каданса в доминантовой тональности (или параллельном мажоре, если сама фуга минорна) и обладают той особенностью, что материал, предшествующий этому кадансу переносится в заключительный раздел второй части, но уже в транспонированном виде: если ранее он звучал в доминантовой тональности, то теперь — в главной. Иногда репризная транспозиция предкадансового материала первой части приводит к тому, что заключительный раздел фуги воспринимается как «субдоминантовая реприза» (см. схему 41, с. 151).

2. Выделение с помощью тех или иных средств (интонационное, гармоническое и т. п. варьирование) доминантового дополнительного проведения и поручение ему роли побочной партии. Выделенное проведение транспонируется в репризе в главную тональность (см. фугу *Cis-dur I*).

3. Выделение некоторого послеэкспозиционного раздела (состоящего из проведений и интермедий), модулирующего из главной тональности в доминантовую и — благодаря соответствующей репризной транспозиции — приобретающего в форме значение связующе-побочной группы. Здесь осуществляется своеобразная разновидность сонатного принципа, который можно сформулировать так: движению доминантового направления в области побочной партии первой масштабной фазы отвечает движение тонического направления в области «побочной партии» репризы.

В рассматриваемом случае средством выделения раздела, соответствующего связующе-побочной группе, часто служит введение в его интермедии относительно нового, достаточно яркого и хорошо запоминающегося материала. И если тема в проведениях этой группы не варьирована (интонационно или контрапунктически), т. е. ничем существенно не отличается от экспозиционных проведений, то репризное повторение группы осознается на слух только благодаря индивидуализации интермедийного материала (см. фугу *f-moll II*).

Таким образом, в произведениях подобного типа экспозиция фуги аналогична главной партии, а связующе-побочная группа (она может представлять дополнительные проведения, контрэкспозицию, а также — начальный раздел разработки, связанный, например, с появлением проведений в параллельном мажоре) — соответствующим партиями сонатной экспозиции.

Иногда описанную разновидность сонатности трактуют несколько иначе, а именно — как «сонатность с обрамлением» или как такой случай, когда «экспозиция предшествует сонатной форме, не входя в ее пределы» (см.: Протопопов В. История полифонии. М., 1965, с. 160):

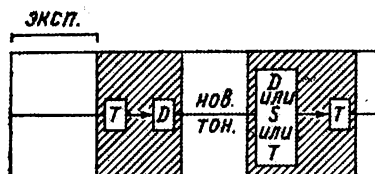


Схема 11

4. Выделение некоторого послеэкспозиционного раздела (обычно так же, как и в предыдущем пункте — путем привнесения нового интермедийного материала), состоящего из проведений и интермедий, начинающегося в доминантовой тональности и имеющего, благодаря соответствующей репризной транспозиции, значение побочной партии (см. фугу h-moll I).

Разумеется, перечисленные четыре случая отнюдь не исчерпывают всех возможностей проникновения сонатности в фугу.

Появление в фуге признаков рондо может быть связано не только с периодическим возвращением к проведением темы в главной тональности, но и с репризным повторением того или иного выделенного с помощью определенных средств построения (например, самостоятельной по музыкальному материалу интермедии).

Так, например, относительно новый материал второй интермедии фуги f-moll II, чередующийся с материалом темы, вносит в многоплановую форму этого произведения (двухчастность с элементами сонатности) заметный оттенок рондообразности.

Троекратно повторяющееся в одном и том же регистре (и буквально «по одним и тем же нотам») басовое проведение темы в фуге f-moll I, несколько отличающееся от прочих проведений своей «максимальной минорностью» (т. к. ладогармоническому фактору действует здесь глубина тесситуры), чередуется со вступлениями темы в разных и нигде не повторяющихся регистрах. Выделенное таким образом проведение приносит в многоплановую форму достаточно явные черты рондо.

В данной фуге, как и в некоторых других, совмещающих признаки сонатности и рондообразности, первое репризное повторение «главной партии» (в главной тональности) возникает непосредственно после «побочной партии». В подобных фугах вышеприведенная схема II приобретает следующий вид (отметим любопытное, разумеется, чисто формальное сходство со схемой рондо-сонаты):

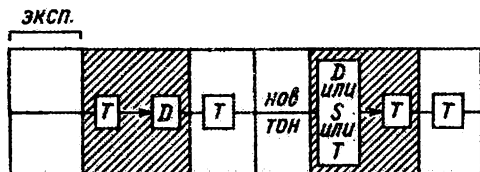


Схема 12

Выше уже говорилось о существовании фуг, опирающихся на вариационный принцип формообразования и имеющих вместо «нормативной» разработки ее особый тип — разработку-вариацию. Отличие здесь в том, что нормативная разработка имеет свой собственный план тонального и контрапунктического развития, тогда как разработка-вариация сохраняет план исходной части, сохраняет общую последовательность тех исходных построений, которые она подвергает варьированию. Кроме того, разработка-вариация, как правило, гораздо более устойчива в тональном отношении, чем нормативная разработка. В частности, разработка-вариация нередко начинается в главной тональности и в общих чертах воспроизводит тональный план исходного раздела, но не буквально, а, чаще всего, с углублением субдоминантовой сферы.

Обычно за разработкой-вариацией следует не реприза, а кода: действительно, поскольку разработка-вариация с точки зрения принципов развития приближается скорее к одной из частей вариационного цикла, а не к типу серединно-разработочных построений, то необходимость в репризе, как самостоятельной части (уравновешивающей неустойчивость «середины») значительно снижается или исчезает. Сам исходный раздел представляет собой обычно более крупную часть, чем экспозиция. Например, в фуге с-moll II — это экспозиция вместе с четырьмя дополнительными проведениями; в фуге e-moll I — это экспозиция вместе с двумя интональными проведениями. Заметим, что в последней фуге разработка-вариация начинается не в главной тональности, а с субдоминантовой, переходящей в главную, и представляет собой почти точное, если не принимать во внимание транспозиции и перестановки голосов в двойном контрапункте, повторение девятнадцатитактового исходного раздела. Встречаются фуги, в которых разработка-вариация состоит не из одного, а из двух или нескольких вариационных построений, иногда связанных между собой на расстоянии (см. схему 30, с. 136).

Вообще говоря, вариационность присуща в той или иной мере любой фуге. В фугах Баха нередко возникают довольно сложные вариационные соотношения, например «вариация на вариацию» или образование нескольких линий вариационного развития, возникающих благодаря связям на расстоянии. Например, в фуге C-dur I легко проследить относительно самостоятельную линию тонально устойчивых групп *A*, *g*, *a'* и взаимодействующую с ней линию, начинающуюся с дополнительно-переходной группы и охватывающую два связанных на расстоянии разработочных отдела (см. схему 54).

Мы уже говорили о том, что в определенных условиях проведение или группа проводений темы может иметь функцию предвестника последующей части. Укажем теперь,

что эту функцию могут иметь и интермедии. Например, возобновление на расстоянии внутриэкспозиционной интермедии нередко способно играть роль эффективного предвестника репризной части фуги (см. фугу c-moll I).

§ 6. Масштабные соотношения частей

Конструктивная стройность фуги в значительной мере зависит от масштабного соотношения ее частей. Пропорциональность, соизмеримость продолжительности основных, крупных, частей произведения — такова общая закономерность. Учет этой закономерности весьма важен в полифоническом анализе. Масштабная диспропорция, касающаяся продолжительности экспозиции, разработки и репризы какой-либо фуги может свидетельствовать о том, что в данной фуге трехчастность не является определяющим принципом формообразования.

Например, в фуге e-moll I экспозиция вместе с интермедией занимает 10 тактов, интональные проведения — (разработка) — 28 тактов, а заключительная часть, утверждающая главную тональность (реприза), — всего 4 такта. Столь явное несоответствие масштабов заставляет предположить, что в основе фуги лежит не обычная трехчастность, а какой-либо иной принцип. И действительно, с помощью метода потактного сравнения легко выявить этот принцип. Фуга оказывается двухчастной с кодой — по 19 тактов каждая часть. Как было указано в предыдущем параграфе, материал второй части полностью потактно соответствует материалу первой части: композитор, по существу, переписал в двойном контрапункте первые 19 тактов и добавил коду.

Правда, этот «переписанный» раздел содержит одну тонкую деталь: в такте 29, соответствующем такту 10, ход на восходящую терцию заменен ходом на восходящую кварту, в результате чего транспозиция субдоминантового направления превратилась в доминантовую транспозицию и тональностям G-dur, D-dur и a-moll первой части оказались поставленными в соответствие тональности d-moll, a-moll, e-moll — во второй. Тональный план фуги приобрел необходимую замкнутость.

48

c-moll I



ТАКТ 10



ТАКТ 29

Разумеется, далеко не всегда основные части фуги равнодлительны. Напротив, например, для фуг типа старинной двухчастной формы весьма характерно расширение второй части (обычно не более чем вдвое, ибо в противном случае восприятие структуры как двухчастной будет затруднено).

Но в случае расширенной второй части, как мы увидим ниже, многие фуги обнаруживают тенденцию, заключающуюся в том, что на основную структуру накладывается в качестве второго плана формы какая-либо из масштабных симметричных структур.

Фуги трехчастного строения отличаются большим разнообразием относительной продолжительности средней части; но приблизительное масштабное соответствие крайних частей — одна из важных тенденций трехчастности: действительно значительно сокращенная реприза воспринимается скорее не как самостоятельная часть, а как завершающий репризный раздел второй части фуги, наподобие гомофонной репризной двухчастной формы. Иногда сокращенная реприза имеет по смыслу значение коды, иногда — значение второй репризы рондообразной формы и т. д.

Нередко масштабное равновесие фуги достигается благодаря тому, что сокращенная реприза сливается в единый раздел с предшествующим ей предыктовым построением, хотя еще и не достигающим устойчивого звучания главной тональности, но подготавливающим его. Чаще всего роль предыктового построения исполняет достаточно развитая интермедия. Предыктовое построение вместе с репризой имеют обычно продолжительность приблизительно равную экспозиции (возможно, без дополнительных проведений). Например, в фуге F-dur I заключительный раздел, состоящий из предрепризной интермедии и слитой с ней воедино репризы, занимает 17 тактов, т. е. ровно столько, сколько экспозиция (без дополнительных проведений, см. схему 35).

Структурное дробление, т. е. появление более мелких построений после более крупных, является в полифонии столь же важным средством развития, разработки тематического материала, как и в гомофонной музыке.

Во многих фугах масштабная структура построений, составляющих разработку, представляет собой дробление по отношению к масштабам экспозиционной части. Нередко эти разработочные построения отделены одно от другого глубокими цезурами, осуществленными, например, с помощью полных совершенных кадансов.

Мы видим, что полный совершенный каданс обнаруживает еще одну весьма важную с точки зрения формообразования функцию: выделение более мелких построений разработки. Примером указанной закономерности может служить фуга

F-dur I, уже упоминавшаяся ранее (гл. III). Масштабные соотношения частей фуги отмечены на схеме 35, с. 141.

Схема показывает, что основными средствами разработочного развития являются не только стретты и проведения темы в новых тональностях, но и структурное дробление, осуществленное в средней части фуги. Дробящиеся построения разработки отделены одно от другого с помощью полных совершенных кадансов в d-moll (такты 44—45) и g-moll (такты 54—55).

Обратим еще внимание на то, что общее масштабное соотношение частей фуги опирается на принцип дробления с объединением (17, 19, 9, 10, 17), — принцип, содействующий, как известно, особенной структурной закругленности и уравниваемости (числа, в точности соответствующие структуре дробления с объединением: 18, 18, 9, 9, 18).

Анализ масштабных соотношений в фугах Баха выявляет еще одну весьма важную тенденцию: стремление к масштабной симметрии формы. Нередко эта тенденция проявляется в том, что фуга расчленяется на два приблизительно равнодлительных раздела (назовем их условно «равнодлительными масштабными фазами»), которые, накладываясь на трехчастную структуру различными способами, обуславливают своеобразие и индивидуальность формы в каждом конкретном случае.

Указанные фазы часто отделены одна от другой достаточно яркой цезурой (полные совершенный или половинный кадансы, переход голосов на паузирование, спад звуковысотной волны и т. п.).



Схема 13

Но нередко также случаи, когда между ними помещается какое-либо разделительное построение: связка, интермедия, а иногда проведение темы или даже группа проведений. Такое построение занимает в фуге центральное местоположение. Масштабная симметрия в этих случаях превращается в масштабную концентричность.



Схема 14

Как правило, центральное построение оказывается по размерам намного меньше обоих крайних. Естественно, что в противном случае, то есть когда центральное построение приблизительно равнодлительно с крайними частями, следует говорить не о концентричности, а о трехчастности.

Центральное построение нередко бывает выделенным, причем средством выделения может стать появление нового ладотонального или полифонического варианта темы, нового контрапунктического приема и т. п.

Иногда данное построение является единственным во всей фуге обладателем определенных ладотональных, контрапунктических и т. п. особенностей, что также служит средством его выделения.

Так в фуге *Fis-dur II* центральное местоположение занимает единственное во всем произведении минорное проведение темы (такты 41—45).

Выделенным может оказаться кульминационное построение или построение, затрагивающее наиболее низкий регистр, «глубокие басы». Средством выделения часто служит обособление, отграничение данного построения с помощью тех или иных приемов расчленения. Обособление может быть достигнуто, в частности, архитектурическими средствами: мы видели, что тенденцию «обособляться» имеют одиночные проведения темы, заключенные между группами проводений—эта закономерность может послужить причиной выделения того или иного, в частности центрального, построения.

Например, в фуге *D-dur II* помещенное между интенсивными стреттами одиночное проведение в *fis-moll* (такты 25—26) воспринимается как обособленное (отметим, что дополнительным средством выделения этого проведения является помещение его в наиболее низкий регистр). Данное проведение темы занимает центральное местоположение в фуге.

Наконец, нередки случаи, когда роль центрального построения берет на себя проведение темы в одной из экспозиционных тональностей внутри разработки. Такое проведение может иметь значение переломного момента или переходного этапа в процессе ладотонального развития произведения.

Действительно, в фугах, например минорных, часто первая масштабная фаза оказывается связанной с тональным развитием, направленным в сторону мажора (просветление), а вторая — в сторону еще более глубоких минорных тональностей. Естественно, что промежуточным этапом в этом движении может стать доминантовая или главная тональность.

Аналогично этому, в мажорных фугах часто первая фаза связана с тональным движением в сторону минора («наложение тени»), а вторая — в сторону восстановления или усиления мажорности. Здесь также промежуточным этапом тонального

развития может стать проведение в одной из экспозиционных тональностей.

Легко видеть, что внутриразработочные проведения темы в экспозиционных тональностях, если они не связаны с явными признаками рондообразности, обладают определенной двойственностью своей композиционной функции: это, с одной стороны, восстановление ранее звучавших тональностей и, что особенно важно — основного лада произведения (признак репризности), с другой стороны — это продолжение ранее начавшегося развития, его поворотный, но не завершающий момент (признак разработочности).

Иллюстрацией сказанному может служить центральное построение фуги e-moll II (см. схему 46) — проведение в h-moll (такты 42—46), имеющее значение поворотного момента в движении от «жигообразных» мажорныхведений разработки к исполненному драматизма и патетики минору репризы и коды. Восстанавливая ранее звучавшую тональность и приобретая благодаря этому элемент репризности, данное разработочное проведение обнаруживает упомянутую выше двойственность.

§ 7. Классификация принципов, определяющих композиционное строение фуги

Мы сознательно заменяем понятие «форма фуги» равносильным ему по существу понятием «композиционное строение фуги» с целью подчеркнуть принципиальное различие между полифоническими и гомофонными формами, допускающими возможность сходного наименования.

Так, термин «трехчастная форма» применительно к фуге обозначает отнюдь не то же самое, что в общепринятом анализе музыкальных произведений (период + середина + реприза в случае простой трехчастной формы). Это же относится и к таким терминам, как «двухчастная форма», «рондо», «соната» и другие. Однако в силу того, что общие принципы трехчастности, двухчастности, рондо и т. д. играют важную роль в формообразовании фуги, использование упомянутых терминов в полифоническом анализе является, вообще говоря, возможным. И все же в основу классификации типов композиции фуг гораздо целесообразнее положить вышеупомянутую более общую закономерность, заключающуюся в том, что фуги делятся на две масштабно-равнодлительные фазы. В большинстве случаев эта тенденция определяет собой ведущий принцип формообразования или первый план формы.

Накладывающиеся же на равнодлительную двухчастность признаки трехчастного репризного строения, рондо, сонат-

ности (не только старинной, но иногда и с полной репризой), сложной двух-трехчастной формы, вариационности и т. п., могут иметь, хотя, разумеется не всегда, смысл сопутствующих принципов формообразования (даже и в случае достаточно яркого их проявления).

Ниже мы рассмотрим следующие структурные принципы, опирающиеся на масштабные соотношения частей.

1. Принцип вариационного развития, образующий вариационно-двухчастную композицию. Вторая масштабная фаза представляет собой свободную вариацию (вариант) первой. Возможна кода (понятия «разработка» и «реприза» имеют здесь чисто условный характер и нередко неприменимы вовсе).

$$A + A^{\text{вар}}$$

Схема 15

2. Принцип масштабного дробления, при котором более цельной в тональном и структурном отношении первой масштабной фазе соответствует расчлененная на два отдела вторая масштабная фаза:

$$AA_1 + XA'$$

Схема 16

Данная разновидность композиции может быть названа фугой с разработкой в третьей четверти. Понятия «разработка» и «реприза» имеют здесь, как правило, прямое, общепринятое в анализе фуг значение.

3. Принцип масштабного суммирования, при котором расчлененной первой масштабной фазе отвечает более цельная вторая фаза. Последняя, в свою очередь, имеет в большинстве случаев трехчастное строение. Основная схема:

$$a) AX + (a'y'a') \quad b) AX + (\tilde{a}ya')$$

Схема 17

Здесь понятия «разработка» и «реприза» могут быть использованы, вообще говоря, лишь условно. В некоторых случаях схема соответствует композиции фуги с объединяющей репризой, в других — фуги с рассредоточенной репризой.

4. Принцип наложения двухчастных структур (равнодлительной и неравнодлительной). Основные разновидности:

а) Наложение старинной двухчастной формы на фугу с разработкой в третьей четверти.

$$\overline{A} \parallel \overline{A_1 + XA}$$

Схема 18

б) Наложение старинной двухчастной формы на фугу с суммирующей масштабной фазой.

$$\text{а) } \overline{A} \parallel \overline{X + (\tilde{a}ya')} \quad \text{б) } \overline{A} \parallel \overline{X + (a'y'a')}$$

Схема 19

5. Принцип симметрии и концентричности.

$$AX + YA'$$

Схема 20

6. Принцип трехчастности, не связанной с тенденцией деления формы на две равнодлительные масштабные фазы.

$$A + X + A'$$

Схема 21

Перейдем к более детальному рассмотрению действия перечисленных принципов в формообразовании фуг.

ВАРИАЦИОННО-ДУХЧАСТНАЯ ФУГА

Деление формы на две приблизительно равнодлительные части выявляется с особенной отчетливостью в фугах, основанных на вариационном принципе развития (см. схему 15).

Типичными для вариационно-двухчастной формы являются следующие признаки: а) начало раздела $A^{\text{вар}}$ дается в главной тональности. Действительно, появление новой тональности в начале раздела $A^{\text{вар}}$ свидетельствовало бы, если учесть закономерности классической фуги, о возникновении наиболее интенсивного этапа развития, связанного с более глубокими, по сравнению с варьированием, преобразованиями. Следует учесть, что для первых вариаций классического цикла также характерно сохранение главной тональности; б) сохранение в разделе $A^{\text{вар}}$ общей последовательности музыкально-темати-

ческих элементов и основных ладотональных соотношений исходного раздела *A*. Понятно, что в деталях возможны те или иные отступления. В частности, для раздела *A*^{вар} очень характерны некоторые изменения тональных соотношений, связанные с усилением субдоминантовой сферы.

Разумеется, для обнаружения вариационного принципа формообразования какой-либо фуги наличие именно двух вышеупомянутых признаков не является обязательным: если, например, раздел *A*^{вар} представляет собой достаточно точную транспозицию раздела *A*, то можно говорить о вариационности, несмотря на то, что раздел *A*^{вар} начинается не в главной тональности. Примером может служить фуга e-moll I.

Что касается средств и приемов вариационного развития, то здесь прежде всего следует отметить фактурные преобразования (например, появление новых, имеющих существенно иную интонационную и ритмическую организацию сопровождающих голосов), контрапунктические приемы (например, стретта), интонационные и ритмические преобразования как темы, так и других тематизированных линий.

Важное значение имеют также масштабные преобразования тех или других построений исходного раздела (в этом случае термин «вариационность» лучше заменить термином «вариантность»). Нередко в процессе варьирования возникают сжатые варианты и расширенные варианты различных элементов раздела.

Часто двухчастная вариационная композиция завершается кодой. Масштабы код разнообразны. Это может быть совсем небольшое, всего лишь в несколько тактов построение, но может быть и достаточно развитая, достаточно самостоятельная часть.

ФУГА С РАЗРАБОТКОЙ В ТРЕТЬЕЙ ЧЕТВЕРТИ

Во многих фугах первая масштабная фаза представляет собой единый с тональной точки зрения раздел, вторая же сопоставляет интональные проведения (разработка) с заключительным построением, утверждающим главную тональность (реприза). Образуется композиция с разработкой в третьей четверти. Структура целого основана на принципе масштабного дробления (см. схему 16).

Обычно в состав первой масштабной фазы входит не только экспозиция, но и связанные с ней последующие построения: интермедии, дополнительные проведения или контрэкспозиция.

Этот тип композиции, с точки зрения функциональной, обладает трехчастностью, а с точки зрения масштабных соотношений — двухчастностью. Любые

споры о том, какая из этих точек зрения правильнее, бессодержательны. Важно здесь не различие между двухчастностью и трехчастностью, а то, что строение фуги подчиняется принципу масштабного дробления.

Если первая масштабная фаза завершается кадансом в доминантовой тональности (или параллельном мажоре, при основной минорной тональности), то fuga может обладать признаками старинной двухчастной (нередко с элементами сонатности).

Иногда первая фаза, сохраняя относительную цельность, оказывается настолько развитой, что в ней обнаруживаются признаки замкнутой репризной формы — $аха_1$. Структура целого может приобрести в этом случае не только черты сложной двух- или трехчастной композиции, но, благодаря непрерывности развития, замаскированности цезур, и черты рондо:

$$(аха_1) + YA'$$

Схема 22

Возможен также случай, когда признаки замкнутой формы обнаруживает не только первая масштабная фаза, но и реприза фуги. Сходство со сложной трехчастной формой обычно выдвигается в этом случае на первый план.

Каждая из приведенных схем допускает вариант, связанный с концентричностью: между обеими масштабными фазами может быть помещено центральное построение.

ФУГА С СУММИРУЮЩЕЙ МАСШТАБНОЙ ФАЗОЙ

Во многих фугах первая масштабная фаза представляет собой сопоставление экспозиционной группы с группой интональных проведений X , а вторая масштабная фаза оказывается более цельной с тональной точки зрения. При одинаковой продолжительности обеих масштабных фаз образуется структура масштабного суммирования.

Суммирующая фаза, при своей относительной цельности, нередко обнаруживает черты трехчастного строения, с возможным появлением новых тональностей в «середине» (см. схему 17, а, б).

Возможность применения к суммирующей фазе термина «реприза» зависит, в первую очередь, от степени ее целостности.

Суммирующая фаза может обнаруживать явную тенденцию к спаянности, монолитности, объединению составляющих ее построений в целостную репризную часть (см. схему 17 а).

Средства объединения разнообразны и, конечно, в какой-то мере относительны. Одним из таких средств может служить единство лада (например, одни минорные проведения), противопоставляемое ладовой неоднородности первой масштабной фазы (имеющей как минорные, так и мажорные проведения). Другие средства — единство звуковосотной или динамической волны, единство ритмической организации, отсутствие интональныхведений и т. п. Еще одна возможность объединения возникает в фугах с элементами сонатности, а именно, в тех случаях, когда суммирующая фаза берет на себя роль сонатной репризы (см. фугу *f-moll II*).

Нередко строение суммирующей фазы подчиняется принципу рассредоточенной репризности. В этом случае данный раздел далеко не всегда является репризой в строгом смысле слова, так как он может и не обладать необходимой для единой части целостностью.

Целостность может быть нарушена благодаря достаточной самостоятельности построения *y*, обусловленной либо возобновлением функции разработки, либо отграниченностью цезурами и т. п.

Заметим, что принцип рассредоточенной репризности влечет за собой также и «рассредоточенную разработочность», — построение *y*, возобновляя функцию разработки, воспринимается нередко как второй ее отдел, который назовем условно «второе разработочное построение». Это может быть группа интональныхведений или построение, подвергающее тематический материал интенсивной контрапунктической трансформации, или, наконец, это может быть интермедия-разработка.

Что касается крайних построений суммирующей фазы, то первое из них *ā* может иметь функцию предвестника заключения, а второе *a'* — функцию самого заключения. Построение *a'* в силу своей краткости обычно не дорастает до значения части. Нередко *a'* представляет собой короткую, типа дополнения к заключительному кадансу коду. Если же заключительный раздел восстанавливает и утверждает главную тональность, он несет функцию репризы.

Из сказанного следует, что фуги рассматриваемого вида могут оказывать весьма мало соответствующих «нормативной» схеме: «экспозиция + разработка + реприза». Но, тем не менее, ради удобства и возможности использования единообразной терминологии, целесообразно принять следующее:

1. Если суммирующая масштабная фаза воплощает рассредоточенную репризность и, при этом, завершается достаточно самостоятельным построением, восстанавливающим и утверждающим главную тональность, то договоримся о возможности именовать последнее построение репри-

зо́й. Если же в подобного рода суммирующей фазе неустойчивые построения непосредственно приводят к заключению типа коды (относительно развитой или в виде послекадансового дополнения), то договоримся о возможности именовать такое заключение репризо́й-кодо́й. Термин подразумевает здесь не бифункциональность заключения, а тот факт, что место отсутствующей репризной части занимает построение, имеющее кодовые функции.

2. Если суммирующая фаза обладает достаточной целостностью, то договоримся о возможности именовать ее объединяющей репризо́й. Термин указывает не только на внутреннее единство этой части, но и на роль ее по отношению к предшествующим частям.

В зависимости от расположения кадансов и других расчленяющих или объединяющих факторов, композиция, соответствующая схемам 17а, 17б, может приобрести черты других формальных структур: рондообразной, сложной трехчастной, сонатной и других. Между суммирующей и первой масштабными фазами может находиться центральное построение.

ФУГИ СМЕШАННОЙ ФОРМЫ

Во многих фугах тенденция к расчленению на две масштабные фазы сочетается с ярко выраженной двухчастностью старинного типа или с неравнодлительной двухчастной структурой, имеющей немодулирующую первую часть. В результате образуется своеобразное «взаимодействие двух двухчастностей» — неравнодлительной и равнодлительной. Обе накладываются одна на другую двухчастности, с точки зрения их роли в формообразовании фуги, приблизительно равноправны. Взаимодействие приводит к форме особого типа, качественно отличающейся от обеих составляющих ее структур. Следуя традиционной терминологии, назовем такую форму смешанной. Нужно помнить, что этот термин подразумевает в данном случае не «механическое смешение» определенных композиционных принципов, а их органическое слияние, синтез (см. схемы 18, 19).

Первый момент членения в таких фугах обычно находится непосредственно после раздела А: как правило, это — полный совершенный каданс, завершающий экспозицию или экспозиционную часть фуги.

Отметим, что окончание первой части в главной тональности встречается гораздо реже, чем в доминантовой. Преобладающей разновидностью данного типа фуг являются таким образом фуги, связанные с закономерностями старинной двухчастной формы.

Деление структуры подобного рода фуг на экспозицию, разработку и репризу в большинстве случаев имеет весьма

условный характер, ибо принципы формообразования этих фуг чаще всего оказываются достаточно далекими от трехчастности.

Отметим в заключение, что большую роль в формообразовании рассматриваемого типа фуг играет вариационность, особенно заметная в двухчастных фугах с немодулирующей первой частью. Преобладание главной тональности в последних связывается именно с вариационными средствами, как наиболее естественными для развития тематического материала.

СИММЕТРИЧНАЯ И КОНЦЕНТРИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИОННАЯ СТРУКТУРА

Во многих фугах первая масштабная фаза состоит из экспозиции и начального этапа разработки, использующего новые тональности или новые развивающие средства; вторая же фаза включает оставшуюся часть разработки и заключительный раздел, репризу фуги.

В зависимости от наличия или отсутствия центрального построения композиционная структура фуг этого типа оказывается симметричной или концентрической.

$$а) AX + YA' \quad б) AX + o + YA'$$

Схема 23

Встречается разновидность данной структуры, обнаруживающая признаки старинной двухчастной (часто с элементами сонатности) формы (см. схему 65, с. 198).

Разновидности симметричной или концентрической схем, имеющие трехчастное строение крайних разделов A и A' , обнаруживают сходство со сложной трехчастной формой.

$$\overline{(axa_1)} \quad \overline{X + Y} \quad \overline{(a'y'a')}$$

Схема 24

ТРЕХЧАСТНАЯ (НОРМАТИВНАЯ) КОМПОЗИЦИОННАЯ СТРУКТУРА

Раньше было указано, что в том случае, когда центральное построение имеет продолжительность приблизительно равную продолжительности обеих масштабных фаз, структуру целого следует квалифицировать не как концентрическую, а как трехчастную.

Но нередко встречаются случаи, когда трехчастная структура сочетается с концентрической, образуя различные варианты масштабных соотношений между экспозиционной частью, разработкой и репризой.

$$а) AA_1 + X + A_2A' \quad б) A + (хух_1) + A' \quad \text{и др.}$$

Схема 25а

В данных схемах послеэкспозиционному построению (это может быть дополнительное проведение, интермедия и т. д.) отвечает сходное предрепризное построение — закономерность, часто встречающаяся в фугах Баха.

Связанное с возвращением в одну из экспозиционных тональностей построение A_2 не всегда свидетельствует о начале репризы: его роль может заключаться лишь в предвосхищении, подготовке репризной части фуги.

ФУГИ С ЭКСПОЗИЦИЕЙ ОБРАЩЕННОГО ВАРИАНТА ТЕМЫ

В этом разделе будет рассмотрен определенный тип простых фуг, в которых обращенный вариант экспонируется во всех голосах, затем подвергается ладотональному и полифоническому развитию, вступает в различного рода взаимодействие с «прямой» темой. При этом наблюдается тенденция к объединению обоих вариантов темы в репризных и заключительных частях фуги.

Таким образом возникает композиционная структура простой фуги, отчасти близкая строению двойных фуг. Формообразование такой фуги включает четыре этапа:

- 1) изложение и развитие темы;
- 2) изложение и развитие обращенного варианта;
- 3) переход к репризе;
- 4) реприза (в той или иной мере объединяющая оба варианта).

Из-за интонационно-ритмической однотипности темы и ее обращения возможно применение однотипных же средств полифонического развития. Если, например, раздел, развивающий материал «прямой» темы (X) представляет собой стретту в нижнюю квинту, то раздел X^+ нередко является такой же стреттой (на обращенный вариант) в верхнюю квинту («обратимый контрапункт») и т. п.

Вообще, принцип: «разработка обращенного варианта осуществляется теми же средствами и в той же самой последовательности, что и разработка основного варианта» — находит широкое применение в фугах рассматриваемого типа.

Указанные четыре этапа формообразования могут взаимодействовать с различными композиционными структурами, рассмотренными ранее (вариационно-двухчастная, концентрическая и т. д.).

ОСОБЕННОСТИ МНОГОТЕМНЫХ ФУГ И ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ ФОРМЫ

Опирающаяся на масштабные соотношения частей классификация типов композиции приложима и к анализу многотемных фуг, хотя, конечно, специфика двойных, тройных и т. п. фуг вносит в эту классификацию свои коррективы.

Композиционный план двойных фуг с отдельными экспозициями связан, как правило, с четырьмя основными этапами формообразования:

- 1) изложение и развитие первой темы;
- 2) изложение (и развитие) второй темы;
- 3) переход к репризе;
- 4) совместная реприза.

Нередко второй этап ограничивается лишь изложением во всех голосах второй темы. В этом случае роль развивающего может взять на себя третий этап — переходный к репризе.

Усложнение строения многотемных фуг по сравнению с простыми обычно приводит к тому, что двойные и тройные фуги тяготеют к относительно крупным формам — рондообразным, вариационным, концентрическим. Но сколь бы сложен ни был композиционный план, общие принципы его формирования, детально рассмотренные в предыдущих пунктах, полностью сохраняют свою силу; таким образом, схемы строения многотемной фуги оказываются во многом сходными с вышеразобранными схемами простых фуг.

Пропорциональность частей, тенденция к масштабному соответствию двух фаз, возможность возникновения центрального построения и т. п. — все это имеет такое же значение в формообразовании многотемной фуги, как и однотемной. Укрупнение масштаба фуги, появление в ней контрастного элемента, усложнение ее формы влекут за собой, как правило, необходимость в достаточно напряженной общей кульминации, каковая нередко возникает в области «точки золотого сечения».

Остановимся на некоторых композиционных особенностях двойных фуг Баха.

а) Первый из вышеперечисленных этапов формообразования — изложение и развитие первой темы — обычно состоит из экспозиции, к которой могут быть добавлены дополнительные проведения, контрэкспозиция и, что достаточно

типично, интональные проведения первой темы. Последние иногда выделяются в самостоятельное построение (первая разработка), но иногда оказываются связанными с экспозицией в единое нерасчленимое целое (см., например, фугу *cis-moll* I, такты 29—35).

В некоторых фугах за интональными проведениями следует возвращение к тоническому проведению, в результате чего первый этап формообразования приобретает черты замкнутой формы (см., например, фугу *cis-moll* II).

б) Вторая экспозиция, как правило, менее устойчива тонально и обладает, по сравнению с первой, меньшей структурной оформленностью.

В некоторых фугах вторая экспозиция, с точки зрения композиционной функции, имеет — в качестве сопутствующих — те или иные признаки разработки (как бы заменяет собою подлинную разработку); в других — вторая экспозиция играет роль вариации на первую экспозицию.

В последнем случае вторая тема нередко возникает как контрапункт (новое противосложение) к первой теме и приобретает таким образом значение одного из средств полифонического варьирования исходного тематического материала (см., например, фугу *H-dur* II). В результате образуется форма, синтезирующая принципы простой и двойной фуги. Этот особый тип композиции, не совпадающий с какой-либо нормативной схемой и обладающий индивидуальной логикой формообразования, естественно отнести к промежуточным типам формы.

Нередко вторая экспозиция занимает место центрального построения.

в) Переходный этап вместе с репризой образуют обычно вторую масштабную фазу композиционной структуры фуги, следующую либо непосредственно за первой, либо после центрального построения.

Область «точки золотого сечения», как правило, совпадает с третьим из вышеперечисленных этапов формообразования — переходом к репризе.

г) Тональные планы многотемных фуг чаще всего оказываются связанными с принципами рондо (чередование экспозиционных тональностей с побочными) и вариационности (каждый из разделов начинается в главной тональности и сохраняет в общих чертах тональные соотношения предыдущего раздела), образуя нередко своеобразный «сплав» этих принципов, например, путем включения интональныхведений в разделы-варианты и др.

Иногда вторая (в тройных фугах — также и третья) экспозиция, основанная на достаточно контрастном тематическом материале, может играть роль эпизода рондообразной формы (см., например, фугу *fis-moll* II).

Вторые темы двойных фуг Баха оказываются менее индивидуализированными, чем первые, приближаются по характеру к общим формам движения. Нередко вторые темы фуг с раздельными экспозициями весьма сходны с противосложениями на новом мелодическом материале вполне определенного типа, которые встречаются в однотемных фугах. Это равномерное, плавное, волнообразное движение длительностями более мелкими, чем в предшествующих частях. Такие противосложения, как правило, в дальнейшем удерживаются в нескольких голосах; они одновременно активизируют ритм и орнаментально расцвечивают многоголосный материал в проведениях темы (наподобие того, как в пассажах варьирование может оказаться связанным со сходным же расцвечиванием в голосах, контрапунктирующих басу). Примером такого «орнаментированного контрапункта» может служить новое противосложение, возникающее в разработке-вариации фуги A-dur I (см. пример: такты 23—24). Этот пример, в частности, показывает, что орнаментированные контрапункты могут содержать в себе элемент известной функциональной двойственности: с одной стороны, это функция развития (варьирование), с другой — экспозиционность (изложение нового мелодического материала). Но если в рассматриваемом примере орнаментированный контрапункт явно не достигает значения второй темы и однотемность фуги не вызывает сомнений, то в фугах, композиционное строение которых занимает промежуточное положение между типами однотемной и многотемной фуги, этот вопрос требует специального рассмотрения.

К промежуточным между простой и двойной целесообразно отнести те разновидности фуги, в которых новая мелодия, играющая роль второй темы, либо не имеет самостоятельной экспозиции, т. е. такой группы проведений во всех голосах, на всем протяжении которой первая тема отсутствует, — либо это новая мелодия, хотя и имеет самостоятельную экспозицию, а также совмещается с первой темой в репризе, но в силу каких-либо причин (чрезмерная краткость, неустойчивость, структурная неопределенность, изменчивость) не достигает значения темы в полном смысле этого слова.

Из сказанного вытекает следующий методический вывод. Если в анализируемой фуге появляется новая мелодия типа общих форм движения, то она может оказаться как орнаментированным контрапунктом однотемной фуги, так и второй темой многотемной фуги. В последнем случае необходимо, чтобы репризная часть проводила обе темы совместно. Но этого недостаточно. Дополнительными необходимыми

признаками служат здесь самостоятельность второй экспозиции (наличие проведений без участия основной темы) и достаточная оформленность, устойчивость и продолжительность второй темы. Отсутствие указанной совокупности признаков свидетельствует о том, что fuga не является двойной.

Если же в анализируемой fugе появляется новая, не принадлежащая к типу общих форм движения, яркая индивидуализированная мелодия, то даже при ее краткости, неустойчивости, экспозиционной несамостоятельности, есть основания видеть в ней вторую тему, конечно, при том лишь условии, что в репризе она полифонически объединяется с первой. Очевидно — это композиция промежуточного типа.

Наконец, только при полном соответствии новой мелодии требованиям тематизма, экспозиционной самостоятельности и совместных репризных проведений можно говорить о многотемности анализируемой fugи без оговорок.

Глава IV

ОБЗОР СТРОЕНИЯ ФУГ «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА»¹

Данная глава рассматривает фуги лишь с точки зрения их композиционной структуры и оставляет, как правило, в стороне разбор многих других особенностей, касающихся, например, образно-эмоционального начала, жанровых связей или отдельных деталей композиторской техники, если только эти особенности не влияют непосредственно на процесс кристаллизации формы.

Строение каждой фуги иллюстрируется партитурной схемой. Принятые в схемах обозначения разъяснены в Приложении (см. с. 248—251) с указанием количества тактов каждого из основных разделов формы.

§ 1. Фуги вариационно-двухчастного строения

Фуга *e-moll* I расчленяется на две равнодлительные — ровно по девятнадцать тактов — части и коду (четыре такта). Вторая часть представляет собой почти точную транспозицию первой, с перестановкой обоих голосов в двойном контрапункте октавы. Малозаметное на слух интонационное изменение в такте 29 по сравнению с тактом 10, заключающееся в замене малотерцового восходящего мелодического хода квартовым, дало возможность такого изменения направления транспозиции, в результате которого вторая часть завершается в главной тональности. Действительно, первые девять тактов транспонируются в субдоминантовом направлении, благодаря чему проведениям *e-moll* и *h-moll* соответствуют проведения *a-moll* и *e-moll*; остальные же десять тактов оказываются транспонированными в направлении минорной доминанты, в силу чего проведениям *G-dur* и *D-dur* соответствуют проведения *d-moll* и *a-moll*, а второй интермедии *I*₂ (такты 15—19), модулирующей в субдоминан-

¹ Дополнительные сведения о той или иной фуге см. в Указателе.

товую тональность, четвертая интермедия I_4 (такты 34—38), модулирующая в главную. Любопытно, что упомянутая замена терцового хода квартовым, имеющая значение своеобразного переломного момента, находится в области «золотого сечения»:

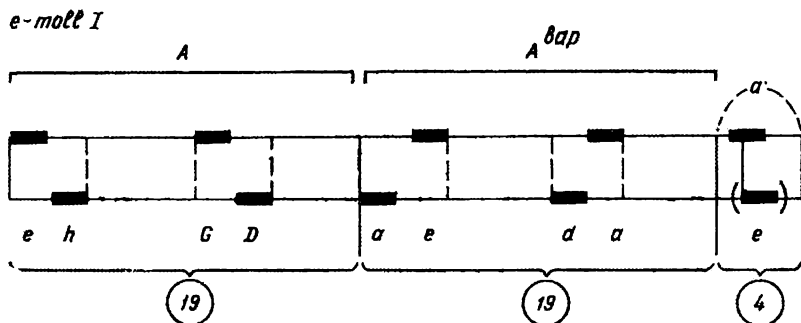


Схема 26

Понятия «разработка» и «реприза» могут быть использованы по отношению к данной фуге лишь условно, так как развивающие разделы не образуют здесь самостоятельной части формы, а функцию окончательного восстановления и утверждения главной тональности имеет раздел, несоизмеримый по масштабам с предыдущими: это кода — четырехтактовое построение, в последний раз излагающее тему, варьированную в виде свободной стретты.

Активно устремленному характеру произведения содействует не только темп, но и действующий на протяжении всей фуги прием комплементарной ритмики: равнодлительное движение шестнадцатыми не прекращается ни на один момент (свойство некоторых старинных жанров импровизационного плана, например, фантазии, токкаты, прелюдии). Таким образом, не обновление ритмики, а ее единство оказывается определяющей ритмической закономерностью произведения. То же самое относится и к тематизму. Действительно, здесь не только противосложения, но и интермедии оказываются удержанными. При этом материал интермедий взят из противосложения. В результате весь процесс формообразования заключается фактически в комбинировании одних и тех же мелодико-тематических элементов.

Исключительность рассматриваемого произведения среди других фуг «Хорошо темперированного клавира» состоит в том, что это единственная в цикле двухголосная фуга. Двухголосное же изложение потребовало несколько иного, чем, например, в трех- или четырехголосии, отноше-

ния к организации фактурных средств изложения материала и привело в ряде случаев к особым, ненормативным явлениям. Прежде всего следует указать на гармоническую насыщенность темы и разветвленность скрытых голосов. Далее нужно отметить значение ненормативного приема — имитации темы не на кварту, а на ундециму вниз — как способствующего увеличению объемности звучания, которая обычно достигается в результате вступления третьего или четвертого голоса. Наконец, необходимо упомянуть и об уникальном, с точки зрения обычных средств полифонической музыки, кульминационном средстве — параллельном движении обоих голосов в две октавы (см. такты 19—20, а также такт 5 от конца).

Фуга *A-dur* I принадлежит к числу наиболее своеобразных фуг «Хорошо темперированного клавира» как с точки зрения эмоционально-образного строя, так и композиционных особенностей.

В основе формы лежит сложный вариационно-двухчастный тип композиции.

A-dur

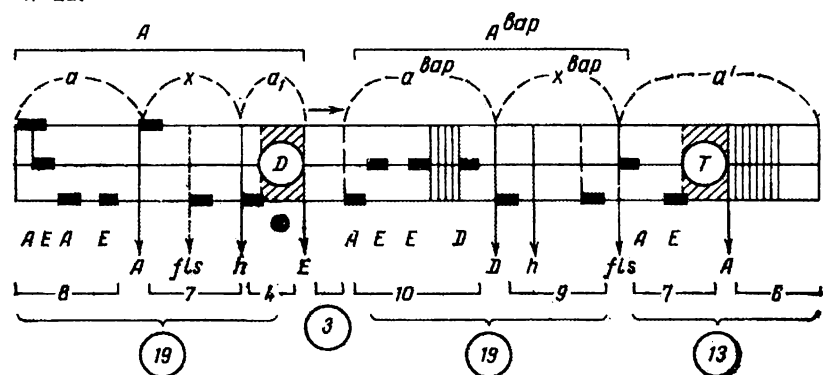


Схема 2/

Между первой и второй частями имеется трехтактовое разделительное построение (такты 20—22) с вариантом темы в верхнем голосе и паузирующим басом.

Первая часть, имеющая строение маленькой фуги, состоит из экспозиционного раздела (такты 1—8), внутренней разработки, включающей проведение *fis-moll* (такты 9—15) и внутренней репризы, восстанавливающей *A-dur* и *E-dur* (такты 16—19). Вторая часть — разработка-вариация — начинается с появления новой мелодии — орнаментированного контрапункта, движущегося шестнадцатыми и фигурационно расцвечивающего материал темы. Орнаментированный контрапункт проводится во всех го-

лосах, подобно второй теме двойных фуг. Сравнивая между собой обе части, убеждаемся, что первый десятитакт разработки-вариации (такты 23—32) соответствует экспозиционному разделу, но с привнесением модуляции в субдоминанту, а последующий девятитакт (такты 33—41) — внутренней разработке, также с усилением субдоминантовой сферы и использованием упоминавшихся (в гл. I) вариантов темы с увеличением количества квартовых шагов.

Важная особенность фуги состоит в том, что она завершается крупным обобщающим разделом, который представляет собой совокупность репризы (такты 13—7 от конца) и коды (построенной на материале одной из интермедий; см. такты 28—29) и фактически играет роль самостоятельной третьей части.

Другая важная особенность — проникновение в фугу закономерностей старинной двухчастной (с элементами сонатности) формы, возникающей благодаря тождеству музыкального материала, предшествующего кадансам (в доминантовой тональности — в конце первой части, такты 17—19 и главной — в конце репризы, до коды, такты 46—48), а также — типичному для старинных двухчастных форм тональному плану:

149а)

A-dur I



ТАКТЫ 17—19

б)



ТАКТЫ 46—48

Весьма существенное значение в формообразовании фуги имеет ритмическое развитие — своеобразная «волна», направленная сначала в сторону учащения пульсации (восьмые в первой части, шестнадцатые во второй), затем спада (реприза изложена восьмыми) и синтеза (в коде снова возникают шестнадцатые).

Укажем еще на оригинальность самой темы. Ее начальный импульс — одиночный изолированный звук с после-

дующей долгой паузой — в отличие от обычных импульсивных начальных интонаций (ср., например, с фугой E-dur I) фактически лишен движения и воспринимается скорее как момент настороженного внимания» (или «ожидания»), чем как привычный энергетический источник. Второй элемент темы — квартовые шаги восьмыми — обладает явной устремленностью, но в то же время связан не с быстрым, типичным для устремленных тем движением, а достаточно неторопливым (указанный в некоторых изданиях чрезмерно скорый темп, например *Allegro vivace*, противоречит общему мягкому и спокойному характеру произведения). В фуге преобладают мажорные тональности. Минор служит лишь оттеняющим общий светлый колорит этой пьесы началом.

В процессе развития тема подвергается достаточно редко встречающимся модификациям, связанным, например, с расслоением обоих элементов темы по разным голосам (см. пример 150) или удлинением, вместо пауз, начального звука (см. пример 151 в), или, наконец, увеличением количества квартовых шагов с пяти до семи (ср. с фугой F-dur II).

150



151 а)

ТАКТЫ 1-2

б)

ТАКТЫ 33-35

в)

ТАКТЫ 39-41

Фуга с-moll II. Экспозиционная часть этой фуги (такты 1—13) вместе с разработкой-вариацией (такты 14—23) образует тонально замкнутую, имеющую устойчивое завершение двухчастную структуру; после полного совершенного каданса в такте 23 следует заключительный раздел (такты 24—28) явно кодового характера. Композиция фуги, таким образом, является вариационно-двухчастной.

Кода кроме своей выразительно-смысловой функции обобщения имеет также и важное конструктивное значение: она восстанавливает масштабное равновесие, которое без коды оказалось бы нарушенным из-за сокращенных размеров разработки-вариации, так как последняя варьирует только лишь экспозицию, а не всю первую часть в целом:

c-moll II

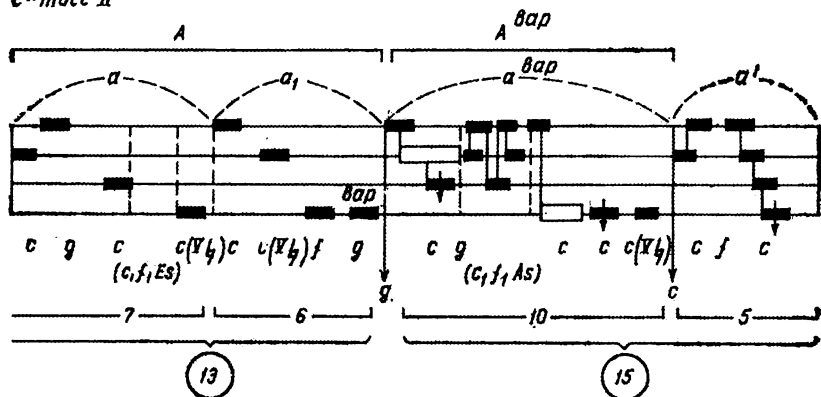


Схема 28

Проследим более детально процесс варьирования. Предварительно отметим следующую закономерность: если в полифоническом построении имеется тема в увеличении, то она чаще всего выделяется в слуховом восприятии, как наиболее рельефно звучащая. Поэтому, при анализе процесса варьирования, следует обращать особенное внимание на роль увеличенных вариантов темы. Кроме того, необходимо учитывать значение тождества регистров как фактора, в высшей степени способствующего возникновению в слуховом восприятии связей на расстоянии.

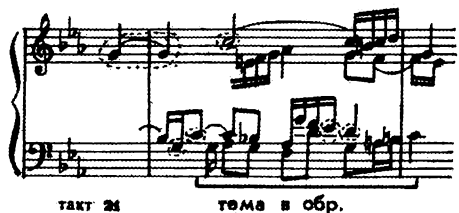
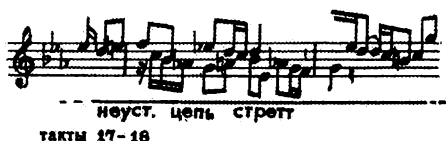
152

c-moll II



6)

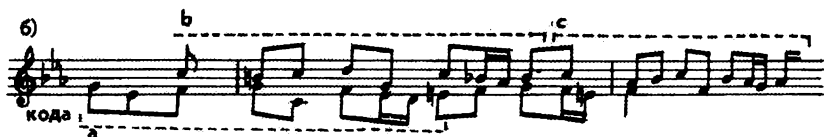




Как видно из примера, теме фуги соответствует стретта в увеличении и обращении (такты 14—15); ответу — начало цепочки стретт в g-moll (такт 16); первой интермедии-связке — тонально неустойчивая, имеющая явно переходное значение цепочка стретт (такты 17—18); третьему проведению — увеличенный вариант в басу (такты 19—20); и последнему в экспозиции четвертому проведению — такой же в точности «вариант с си-бекаром» (см. ниже), представляющий последнее проведение в разработке-вариации.

Кода продолжает ту же линию вариационного развития первой части. Действительно, сравнение пятого, шестого и седьмого проведений темы с начальными проведением коды обнаруживает их соответствие как в тональном отношении, так и с точки зрения порядка их расположения:





Таким образом, кода обобщает всю первую часть в целом. Стреттное изложение и проведение темы в обращении кода берет от второй части, чем окончательно утверждает свою синтезирующую роль.

Строго говоря, в фуге нет репризы; можно говорить лишь о некоторых элементах репризности, возникающих в тактах 19—20, в частности, благодаря особенно устойчивому троекратному проведению вариантов темы в басу (такты 19—20) и тому обстоятельству, что только лишь здесь впервые в фуге появляется полное четырехголосное сложение — завершающий этап общей линии возрастающего динамического развития фуги в целом. Любопытно, что полное четырехголосие возникает в момент, близкий точке золотого сечения.

Обе части двухчастной композиции и кода обладают сходством линий ритмического развития — от восьмых к шестнадцатым. Общим частям соответствуют звуковысотные и динамические волны с кульминациями на одинаковой высоте. Но благодаря более интенсивной подготовке, ладо-гармонической напряженности, насыщенности звучания, связанной со сложными стреттными образованиями, а также уплотнению полифонической ткани, кульминация второй части оказывается гораздо более действенной и значительной.

Интересной особенностью первой части является наличие в ней как бы двух экспозиций: первой, затрагивающей лишь главную и доминантовую тональности, и второй (то есть группы дополнительных проведений), охватывающей весь «функциональный круг» — T, S, D. Еще одна особенность — своеобразие интермедий. Первая интермедия-связка, как было показано в главе II, представляет как бы расщепленный на два голоса вариант темы (см. пример 122). Вторая же, вносящая неожиданный ритмический контраст, вызывает на слух явные ассоциации с концом прелюдии и оказывается фактически связанной с ним на расстоянии.

Образно-эмоциональному характеру произведения вполне соответствует уже упоминавшаяся, типичная и для многих других произведений Баха (см., например, фуги *fis-moll* I, *d-moll* I), «концентрация минора», заключающаяся в данном случае в безусловном главенстве основной тональности *c-moll*, явном подчинении ей доминантового и субдоминантового миноров, отсутствии мажорных проведений (в цепочке

стретт между проведениями в увеличении дан лишь «намеки» на мажорное освещение темы, см. такты 17—18). Правомерно утверждение о сходстве данной фуги с однотональными, хотя и с известными оговорками (кроме тоники и доминанты здесь участвуют проведения в субдоминанте и тонально неустойчивые проведения с элементами мажорности).

Певучая, сдержанная по движению, лаконичная однотоновая тема, несмотря на близость к народно-песенному жанру, включает в себе скрытое эмоциональное напряжение, выявляющееся с большой определенностью в дальнейшем ее развитии — в контрапунктическом, связанным с многообразными стреттами и полифоническими вариантами, а также в ритмическом, использующем, в частности пунктирный вариант (см. такт 8) и синкопированный вариант:

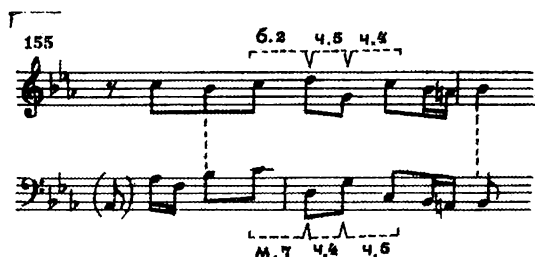
154

c-moll II

ТЕМА



Важное значение имеет и ладово-функциональный вариант темы — весьма яркое и характерное ее проведение на уровне V ступени мелодического минора (назовем его условно «вариант с *си-бекаром*») — способствующий выявлению соответствующих один другому, связанных на расстоянии разделов. Встречается, наконец, даже исключительно необычный вариант, превращающий секунды в септимы, квинты в кварты и т. д.



Если рассматривать фугу с точки зрения обычной трехчастности, то нетрудно обнаружить интересную закономерность: каждая из частей обычной трехчастности включает в себе признаки, характерные для последующей части. Так экспозиционная часть использует средства, типичные для разработок: субдоминантовое проведение, многообразные ладовые, ритмические и интонационные модификации темы; средняя же часть тонально устойчива и в последнем своем

разделе (такты 19—23) приобретает характер репризы; наконец, третья часть по существу является кодой.

Фуга D-dur I принадлежит к числу вариационно-двухчастных фуг сложного типа композиции. Первая часть формы (12 тактов) сама имеет структуру маленькой фуги. Она разделяется на экспозицию (такты 1—5), внутреннюю разработку (такты 6—10), состоящую из второй интермедии, дополнительного проведения D-dur, интонального проведения h-moll, а также третьей интермедии, и внутреннюю репризу (такты 11—12), начинающуюся в субдоминантовой, но завершающуюся в главной тональности — D-dur.

D-dur I

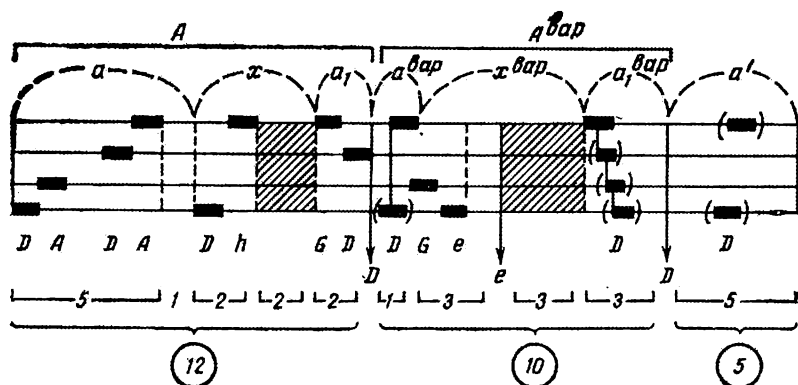


Схема 29

Раздел A отделен от раздела A^{вар} посредством каданса в тональности D-dur (такты 11—12). В некоторых редакциях это полный совершенный каданс (Черни), в других — прерванный (Муджелини, Бишоф).

Так же, как и в предыдущем примере (фуга с-moll II) раздел A^{вар} короче раздела A, но на этот раз он оказывается не сокращенным, а сжатым вариантом всей первой части. Кода, подобно предыдущему примеру, кроме функции обобщения имеет еще функцию восстановления масштабного равновесия.

К числу наиболее ярких и запоминающихся моментов первой части относятся, во-первых, построение x — секстовая имитация (D-dur — h-moll) с характерным подчеркиванием, благодаря ритмической остановке, остро диссонирующей гармонии (обращения большого септаккорда) и неожиданным переходом в минор и, во-вторых, построение I₃ двухтактовая интермедия, вносящая определенный интона-

ционный и ритмический контраст (такты 9—10). Именно благодаря почти точному воспроизведению этих ярких моментов вторая часть, подвергаясь тему весьма существенным изменениям, воспринимается как вариация первой.

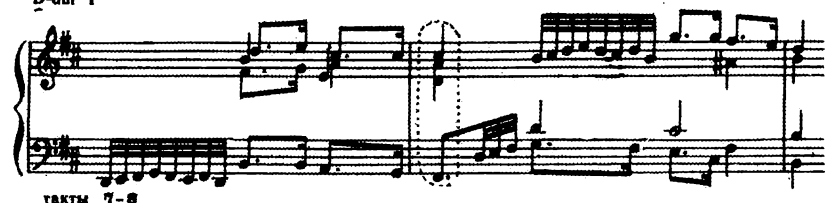
Сравним обе части фуги.

Во второй части всего лишь одно проведение темы в D-dur (такт 13) отвечает экспозиции. Такое сокращение масштабов легко объясняется нежелательностью статического, чрезмерно длительного пребывания в главной тональности, тормозящего процесс развития.

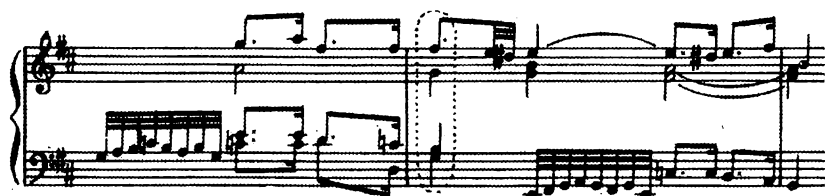
Построению x соответствует его вариант, транспонирующий данное построение в субдоминантовом направлении и использующий вертикальные перестановки голосов.

156

D-dur I



ТАКТЫ 7-8



ТАКТЫ 14-16

Интермедии в тактах 9—10 аналогична интермедия в тактах 17—19.

Наконец, заключающему первую часть двухтактовому построению a_1 соответствует завершающее вторую часть трехтактовое построение, начинающееся свободной стреттой D-dur и имеющее, благодаря включению материала интермедии, признаки синтезирующего раздела формы. Если построение a_1 играло роль внутренней репризы первой части фуги, то рассматриваемое построение (такты 19—21) имеет значение внутренней репризы вариационного раздела.

Небольшой пятитактовой коде принадлежит роль окончательного обобщения тематического материала и утверждения музыкального образа произведения.

Развитие тематического материала в фуге направлено в сторону усиления импровизационного начала, причем на-

столько, что некоторые проведения во второй части, то есть в разработке-вариации и коде, как бы растворяются в общем потоке импровизационных пассажей. Такие проведения нередко ускользают из внимания в процессе анализа. Но следует учесть, что сохранение общих звуковысотных контуров при точном воспроизведении ритмического рисунка темы в каком-либо из построений вполне достаточно, чтобы это построение считать проведением темы. Примерами такого рода могут служить стреттообразное построение в такте 8 (от конца) и самое последнее проведение (такты 4—3 от конца).

457
D-dur I

Фуга Es-dur II не имеет интональных проводений, кроме одного, являющегося непосредственным предшественником репризы, и поэтому близка к типу однотональных фуг («концентрация мажора», типичная для ликующе-торжественных по характеру произведений Баха).

Es-dur II

The diagram illustrates the structure of the fugue Es-dur II. It is divided into three main sections: A, A вар, and 28. Section A contains measures 29 and 13. Section A вар contains measures 13 and 28. The notes are Es, B, Es, B. The diagram also shows various musical symbols like brackets, arrows, and a shaded area in the second system.

Схема 30

Вариационно-двухчастная композиция произведения отличается той особенностью, что она не имеет коды; заключительный же раздел фуги (последние 12 тактов) входит в построение-вариацию $A^{\text{вар}}$ как его составная часть. Слияние в

единое целое вариационного раздела и заключения привело здесь к тому, что на первый план выделилась структура 29+41, тогда как типовая для вариационно-двухчастных фуг структура, в данном случае 29+29+12, оказалась завуалированной.

Наиболее важной особенностью композиционной структуры фуги является то, что ее вторая часть (построение-вариация) сама написана в виде самостоятельной и замкнутой репризной формы. Последняя состоит из двух стреттных образований, отделенных одна от другой посредством промежуточного построения, включающего единственную в фуге развитую интермедию (такты 25—19 от конца) и предвестник заключения (такты 18—13 от конца). Благодаря тождеству канонических средств и тональности, второе стреттное образование воспринимается как репризное повторение первого. Из сказанного вытекает, что строение целого можно окончательно квалифицировать как вариационно-двухчастную фугу со второй частью, написанной в репризно-замкнутой форме.

Необходимо указать, что по отношению к рассматриваемой фуге оказываются вполне приемлемыми термины «разработка» и «реприза» (вспомним, что эти термины могут быть использованы не только применительно к трехчастным, но также и ко многим другим структурам). Действительно, первому стреттному образованию, осуществляющему трансформацию имитационного изложения (сжатие имитаций) и связанному с планомерным движением к главной кульминации произведения (находящейся в зоне точки золотого сечения), целесообразно дать наименование «контрапунктически развивающий отдел разработки». Следующую далее интермедию, в известной мере обновляющую мелодикотематический материал и привносящую — впервые в фуге — минорные звучания, можно назвать «интонационно и тонально развивающий отдел разработки». К этому отделу принадлежит также и неотделимое по смыслу от интермедии интональное проведение As-dur. Второе же стреттное образование, поскольку оно восстанавливает (после As-dur) и окончательно утверждает главную тональность, может быть названо репризой (мы видим, что заключительная стретта имеет репризную функцию как для целого произведения, так и, одновременно, для его второй части).

Проделанный разбор композиционного строения следует еще дополнить указанием на имеющиеся и в данной фуге черты старинной двухчастной формы. Об этом свидетельствует не только общий тональный план и наличие расчленяющего форму каданса B-dur, но также и сходство обоих предкадансовых построений (ср. такты 28—29 и последние 2¹/₂ такта фуги), обусловленное характерной гармонической по-

следовательностью с несколько неожиданно вступающей гармонией вводного к доминанте уменьшенного септаккорда.

Остановимся на некоторых менее заметных, второстепенных закономерностях, но все же играющих определенную роль в формообразовании четырех разобранных выше фуг.

Ранее упоминалось о весьма важном значении в фугах Баха тенденции к масштабной уравновешенности.

На первый взгляд представляется, что фуги вариационно-двухчастного строения с кодой такой уравновешенностью не обладают. Но более детальный анализ показывает, что и в этих случаях масштабное равновесие достигается благодаря действию, правда достаточно глубинному, принципов масштабных фаз и центрального построения.

При этом возникает интересная закономерность: размеры коды находятся в зависимости от размеров центрального построения.

Рассмотрим с этой точки зрения проанализированные фуги — *c-moll II*, *A-dur I*, *e-moll I*, *D-dur I*.

Выше было указано, что чаще всего центральное построение оказывается либо выделенным (благодаря появлению новой модификации темы, нового контрапунктического приема и т. д.), либо имеющим «переломное» в процессе ладового развития значение (в этом случае для центрального построения характерно использование экспозиционных тональностей).

Обратимся к фуге *c-moll II*. Одним из наиболее ярких моментов этого произведения является стретта в увеличении и обращении, впервые появившаяся в такте 14 и закончившаяся в такте 15. Непосредственно за стреттой следует построение, возвращающееся к основному варианту темы, в силу чего стретта оказывается структурно обособленной, выделенной. Данная стретта является центральным построением одной из ранее рассмотренных композиционных структур, накладывающейся вторым планом на двухчастную вариационную композицию с кодой.

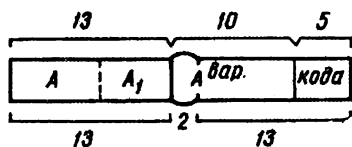


Схема 31

Таким образом, продолжительность коды именно в 5 тактов оказывается неслучайной: после каданса в такте 23

требуется именно 5 тактов для воссоздания масштабного равновесия, в соответствии с вышеприведенной схемой. Действительно, центральное построение занимает 2 такта. Следовательно, при тринадцатитактовой первой части и десяти-тактовой второй для достижения масштабного равновесия требуется кода, продолжительностью в $13 - (10 - 2) = 5$ тактов. В этом и заключается упомянутая ранее зависимость между масштабами коды и центрального построения.

Фуга A-dur I имеет построение, возникающее в плане довольно яркого контраста: в такте 23 появляется новая контрапунктирующая мелодия, которая в дальнейшем проводится во всех голосах, подобно второй теме двойной фуги. Это десятитактовое построение завершается полным совершенным кадансом в начале такта 33. Благодаря контрастности и структурной замкнутости оно оказывается обособленным, выделенным. Ему принадлежит роль центрального построения в структуре, накладывающейся на вариационную двухчастность с кодой.

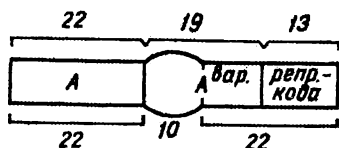


Схема 32

Продолжительность репризы-коды именно в 13 тактов также оказывается обусловленной требованиями масштабного равновесия в соответствии с приведенной схемой: $22 - (19 - 10) = 13$.

В тактах 20—24 фуги e-moll I возникает имитация, напоминающая субдоминантовую репризу, что придает фуге черты рондообразности, и играющая роль переходного этапа от мажоров доминантового наклонения к субдоминантовым d-moll и a-moll.

Как говорилось ранее, такого рода построения часто занимают центральное местоположение в форме. Действительно, из схемы 33 видно, что на вариационную двухчастность накладывается в данном случае структура концентрической композиции:

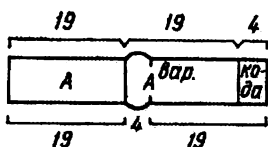


Схема 33

Возникая наподобие субдоминантовой репризы и являясь вместе с тем началом нового раздела формы, центральное построение имеет, таким образом, двойственную функцию. Соотношение между центральным построением и кодой: $19 - (19 - 4) = 4$.

Фуга D-dur I, в целом отличающаяся светлым, торжественно-ликующим характером, содержит в себе и момент, имеющий значение оттеняющего контраста: это — проведение e-moll (такты 15—17), завершающееся весьма выразительным, патетически напряженным минорным кадансом, находящимся приблизительно в точке золотого сечения. Данное проведение вместе с неразрывно связанной с ним парой мажорных проводений образует центральное построение композиции, накладывающейся вторым планом на вариационную двухчастность с кодой.

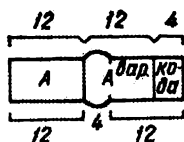


Схема 34

Так же как и предыдущие примеры, данная фуга может служить иллюстрацией упомянутой ранее закономерности — зависимости размера коды от размера центрального построения: $12 - (10 - 4) = 6$.

Что же касается последней из проанализированных выше фуг — фуги Es-dur II, то в ней рассматриваемая закономерность не имеет места по той причине, что композиция данного произведения не содержит ни коды, ни центрального построения.

§ 2. Фуги с разработкой в третьей четверти

Структура таких фуг соответствует принципу масштабного дробления: первая масштабная фаза обладает определенным внутренним единством, а вторая дробится на два более мелких раздела, первый из которых — разработка, а второй — реприза. Таким образом, разработка находится в третьей четверти формы, охватывая область точки золотого сечения.

Фуга F-dur I расчленяется посредством одного из ярких видов половинного каданса (такты 35—36) на две равнодлинные масштабные фазы по 36 тактов каждая.

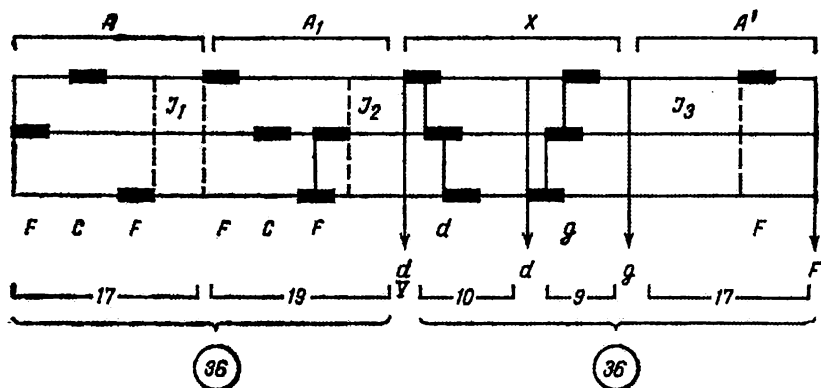


Схема 35

Первая фаза, охватывающая экспозицию и контрэкспозицию, включает в себя проведения только в главной и доминантовой тональности и не имеет внутренних цезур, то есть она оказывается единой как в тональном, так и структурном отношениях. Вторая же фаза распадается на разработку, представляющую собой ряд стретт, завершенных кадансами в d-moll и g-moll, и репризу, осуществляющую возвращение к главной тональности и ее утверждение (см. последние 17 тактов). Таким образом, произведение имеет форму фуги с разработкой в третьей четверти. Кроме того, анализ масштабных соотношений показывает, что наряду с принципом дробления, фуге присущи еще закономерности дробления с объединением — одной из наиболее уравновешенных масштабнo-синтаксических структур — по формуле: $17 + 19 + 10 + 9 + 17$.

Интересна в фуге роль стретт, которые в данном случае не только не утяжеляют или усложняют полифоническую ткань, но напротив того, способствуют большей легкости и подвижности, подчеркивают черты скерцозности, обусловленной достаточно острыми, в частности тритоновыми, интонациями, и танцевальности (ритм паспье). В связи с этим нужно отметить, что вторая масштабная фаза фуги посвящена не только ладотональному и контрапунктическому развитию темы, но также и весьма тонкому интонационному развитию, направленному на смягчение активности темы, привнесению в нее лирического (хотя и не без юмора) оттенка.

Сначала смягчается тритоновая интонация из окончания темы:

В силу того, что в фуге отсутствует интенсивное ладотональное и контрапунктическое развитие, на передний план в процессе формообразования выдвигается архитектурный и динамический, связанный с волнообразностью звуковысотных линий, факторы.

Фуга явственно подразделяется на две равнодлительные волны.



Первая волна охватывает четыре экспозиционных и четыре дополнительных проведения, вторая волна — два разработочных и два репризных проведения.

Грань между волнами подчеркнута благодаря появлению интермедии I_3 (каноническая секвенция; такты 21—23) на относительно новом интонационном материале. Этот материал обрамляет разработку, и лишь непосредственно перед репризой, в составной интермедии I_4 появляется прежний интонационный материал (такты 29—30).

Разработка начинается с интермедии I_3 . Следующее далее проведение dis-moll→ais-moll воспринимается как интональное: действительно, благодаря особенностям тонального ответа ранее не было не только тональности ais-moll, но и устойчивого dis-moll.

Кроме ладотональных средств разработка использует прием, заключающийся в отказе от удержанных противосложений и замене их новыми. С наступлением репризы не только восстанавливается главная тональность, но и возвращаются прежние противосложения.

Важной особенностью фуги является близость ее типу однотоновых фуг. Как говорилось ранее, для произведений Баха, воплощающих образы скорби, типично не тональное расцвечивание, а, напротив, длительное пребывание в единой тональной сфере. Такая концентрация минора характерна и для данной фуги. Действительно, из двенадцати проведений темы здесь только одно мажорное и его роль — оттенение минора. Все же остальные проведения минорны и звучат, в сущности, только в главной тональности, так как использованный в фуге особого типа ответ (субдоминантовый) не выводит звучание за пределы главенствующего минора gis-moll, а возникающий в разработке ais-moll имеет явно подчиненное значение.

Другая уникальная особенность — использование в интермедиях фуги ряда полных совершенных кадансов, составляю-

щих единую линию движения. Это явление происходит от необычного окончания самой темы: кадансовая формула типична не столько для мелодии, сколько для баса в гармонической последовательности (основные тоны SDT).

Фуга *f-moll I* принадлежит к типу фуг с разработкой в третьей четверти и содержит в себе скорее глубокий, чем выраженный явно, однако, с точки зрения формообразования весьма важный элемент сонатности.

f-moll I

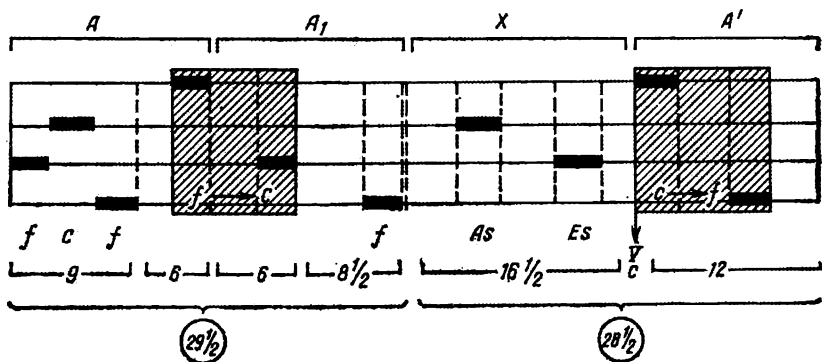
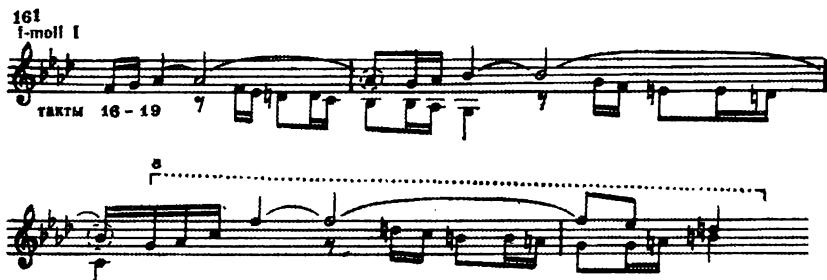


Схема 37

Фуга разделяется на две приблизительно равнодлительные ($29\frac{1}{2}$ — $28\frac{1}{2}$ тактов) масштабные фазы, посредством каданса (такт 30) хотя и несовершенного, но обладающего достаточно активной расчленяющей силой. Первая масштабная фаза имеет ту существенную особенность, что формальное ее разделение на экспозицию и пару дополнительных проведений не совпадает с фактическим: в слуховом восприятии эта фаза расчленяется на начальную группу из трех проведений, серединное построение (включающее два последующих проведения) и заключающее фазу шестое проведение. Грань между начальной группой и серединным построением обусловлена двумя нетрадиционными моментами — изложением четвертого вступления темы в главной тональности (вместо доминантовой), в результате чего оно приобретает характер дополнительного проведения, и наличием развитой интермедии I_1 отделяющей третье вступление темы от четвертого. Такая ограниченность серединного построения от начальной группы связана, как будет видно из дальнейшего, с содержащимися в фуге (конечно, только лишь в зародышевом состоянии) признаками сонатности. Наконец, шестое вступление темы, воспринимающееся, благодаря совпадению тональности и звуковысотного уровня, как варьированное повторение

третьего, вносит в структуру элемент репризности, что в большой мере способствует завершенности первой масштабной фазы как целого. Вторая масштабная фаза состоит из разработки (такты 30—46), включающей в себя два интональных проведения (As-dur, Es-dur), и репризы, начинающейся в нетрадиционной (доминантовой) тональности и представляющей собой повторение-вариант серединного построения из первой масштабной фазы.

Перейдем теперь к рассмотрению признаков сонатности. Элемент сонатности обусловлен здесь, прежде всего, особенностями интермедийной линии развития музыкального материала в произведении. Действительно, несмотря на очевидные черты сходства между всеми интермедиями фуги, вторая интермедия (такты 16—18) вносит все же в музыкальный материал существенно новый оттенок. В слуховом восприятии она выделяется, благодаря появлению в верхнем голосе выразительной контрапунктирующей мелодии: это — противопоставляемый скорбному хроматическому ниспадению предшествующих тематическихведений элемент певучести и своеобразного «просветления»:



Обладающая ярким тематизмом (ср., например, с темами обеих прелюдий к фугам b-moll, темой фуги fis-moll I), эта мелодия легко запоминается и узнается при репризном транспонировании (12 тактов от конца фуги):



Важная, с точки зрения выразительности, замена в последней мелодической ячейке (в примерах, отмеченных скобкой) восходящей квинты $do_2 - fa_2$ на нисходящую сексту $sol_2 - si\text{-}бемоль_1$ служит также и средством обратной модуляции: тонико-доминантовому соотношению тональностей исходной интермедии (f-moll — c-moll) отвечает доминантово-

тоническое соотношение ее тональностей в репризе (с-moll—f-moll).

Сама интермедия I_2 (такты 16—18), включающая в себя рассматриваемую мелодию, неразрывно связана как с предшествующим проведением (задержание неотделимо от разрешения, см. сопрано), так и с последующим (прием наложения). В то же время раздел, состоящий из интермедии I_2 и обрамляющих ее проведений, ограничен и справа (благодаря активно расчленяющему, хотя и несовершенному кадансу в с-moll, подчеркнутому послекадансовым умолканием баса) и слева. Таким образом срединное построение первой масштабной фазы приобретает значение связующе-побочной области. Отметим, что ее архитектоника в точности совпадает с архитектурой репризы: проведения — в сопрано и одном из нижних голосов, интермедийная мелодия примеров 161 и 162 — в сопрано. Кроме того реприза сохраняет и регистровые отношения между темой и удержанным противосложением: и там, и здесь — это крайние голоса. Все это, понятно, усиливает ассоциативные связи между сравниваемыми частями.

Однако сонатные закономерности усложняются в результате вступления в экспозиционной же части шестого, звучащего в f-moll, проведения. Сравнивая его с третьим и последним в фуге проведениями, легко убеждаемся в том, что они звучат как своего рода рефрен: повторяющееся троекратно в одном и том же регистре басовое (обладающее достаточно ясно выраженной функцией заключительности) проведение привносит в форму довольно отчетливо осознающиеся на слух признаки рондобразности. Так образуется структура, имеющая (конечно, только лишь чисто формальное) сходство со схемой рондо-сонаты.

Обратим внимание на то, что в фуге имеется только одно групповое проведение — это начальная группа: тенор, альт, бас. Все же остальные проведения отграничиваются как слева, так и справа интермедиями. Таким образом, после трех начальных проведений процесс формообразования осуществляется в плане чередования: интермедия-тема, новая интермедия-тема, еще одна интермедия-тема и т. д., в результате чего общая последовательность построений выглядит несколько мозаично. Но здесь важно то, что реприза преодолевает подобную мозаичность, как бы сливая или сжимая две пересекающиеся трехчастности в одну.

Подобный прием — слияние двух различных построений в одно — весьма типичен для реприз многих фуг Баха: он отвечает принципу более сжатого изложения в заключительных частях, имеющему немаловажное значение в формообразовании полифонических произведений.

Фуга h-moll I имеет строение во многом сходное с только что разобранный фугой f-moll. Это также фуга с разра-

боткой в третьей четверти, имеющая признаки сонатности. Но композиция здесь усложнена благодаря наличию центрального построения, имеющего значение переходного этапа от сложной экспозиционной части, состоящей из экспозиции и дополнительных проведений, к собственно разработке, начинающейся проведением темы в новом ладовом освещении — мажоре (см. такт 44). Функциональная двойственность центрального построения заключается в том, что оно еще сохраняет экспозиционные тональности проведений (*h-moll*, *fis-moll*), но уже подвергает тему разработочным преобразованиям, основанным на вычленении начального тематического элемента и дальнейшем имитационном развитии этого вычленения (см. такты 34—35 и 42—43).

h-moll I

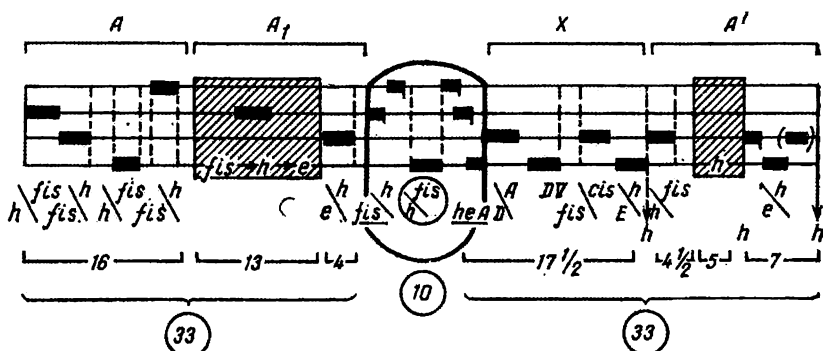
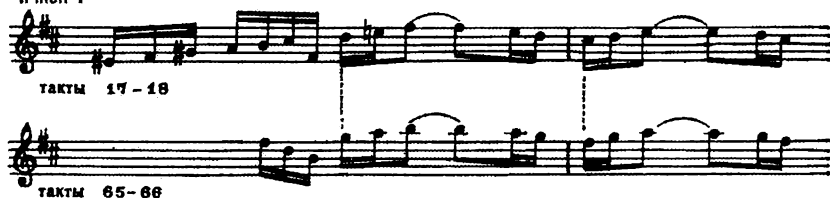


Схема 38

Признаки сонатности, характеризующие данную фугу, связаны с тем, что в такте 17 возникает относительно самостоятельный интермедийный материал, вносящий новый и весьма важный оттенок в образно-эмоциональное развитие фуги. Это — «момент просветления», еще более ярко, чем в предыдущем примере, противопоставляемый чрезвычайно напряженному, — в частности, благодаря обилию острых интонационных ходов, диссонирующих гармоний, — и глубоко скорбному эмоциональному состоянию, воплощенному в произведении в целом. Указанный интермедийный материал начинает собою область побочной партии — тонально неустойчивый (цепочка: *fis-moll*, *h-moll*, *e-moll*) тринадцатитактовый раздел. Аналогичный, но сжатый по масштабам (см. такты 13—9 от конца фуги), раздел внутри репризы воспроизводит тот же интермедийный материал, но уже в устойчивом *h-moll* и, что немаловажно, в интонационном сближении с темой фуги.



Верхняя строчка примера иллюстрирует начало области побочной партии в экспозиционной части, нижняя — репризой.

Фуга fis-moll I — яркий пример однотоновой фуги: здесь все проведения темы изложены в тональности fis-moll и подчиненной ей cis-moll. Эта особенность фуги в данном случае связана с той же стилистической чертой творчества Баха, о которой неоднократно упоминалось ранее, типичной для воплощения сосредоточенно-скорбного эмоционального состояния особой концентрацией минора, чуждающегося тонального расцветивания. Тональное развитие имеется, конечно, и в этой фуге; сами проведения тем насыщены внутритональными отклонениями, играющими исключительно важную роль в развитии образного содержания. Но преимущественно тональное развитие осуществляется в интермедиях. Структура целого — фуга с разработкой в третьей четверти.

fis-moll I

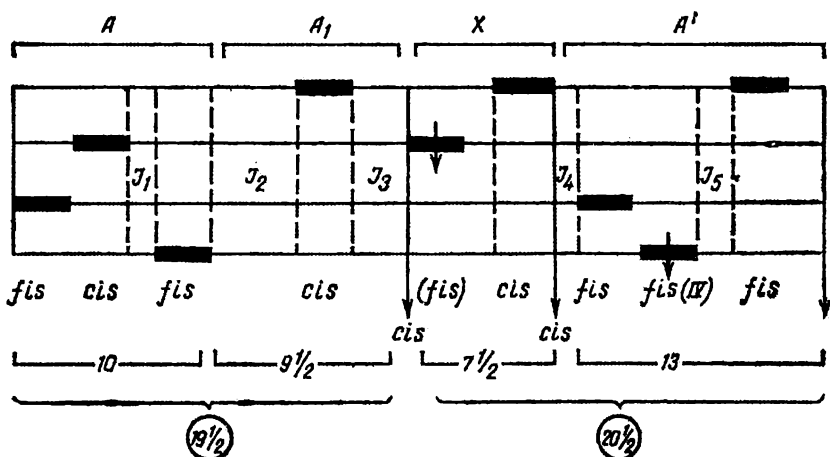


Схема 39

Первая масштабная фаза данной фуги не содержит ни дополнительных проведений, ни контрэкспозиции, т. е. состоит только из одной экспозиции. Последняя же имеет важную особенность: четвертое проведение в ней, окруженное интермедиями звучит как относительно обособленный раздел: это как бы первый этап развития музыкального материала. Вступление обращенного варианта темы после полного совершенного каданса содействует разграничению частей. Разработка и реприза, объединенные общей тональностью, образуют вместе вторую фазу фуги, масштабно почти точно совпадающую с первой ($19\frac{1}{2}$ тактов — $20\frac{1}{2}$ тактов).

Следует отметить, что появление обращенного варианта темы в начале разработки не случайно. Интонационная его подготовка осуществляется уже в противосложении ко второму проведению темы (это — удержанное противосложение) и завершается во втором разделе составной интермедии I_2 перед разработкой (см. такты 18—19).

Вторая масштабная фаза расчленена посредством полного совершенного каданса в *cis-moll*, благодаря чему реприза выделяется в самостоятельную часть.

Интересная особенность фуги заключается в том, что она в целом представляет собой единую волну звуковысотного развития с длительным и напряженным, преодолевающим «мелодическое сопротивление», восхождением и более быстрым, но не менее напряженным спадом.

Легко убедиться, что звуки, составляющие волну, представляют собой звукоряд главной тональности с альтерированными ступенями, начинающийся и завершающийся основным тоном тоники. Это — важная закономерность, в большой мере способствующая восприятию произведения, как концентрирующего в себе только одну тональность — *fis-moll*.

Перейдем теперь к рассмотрению тех разновидностей фуги с разработкой в третьей четверти, которые характеризуются признаками старинной двухчастной формы, возможно, с элементами сонатности.

Фуга H-dur I. Произведение принадлежит к числу фуг с разработкой в третьей четверти, но благодаря симметричному тональному плану и порядку расположения кадансов, значительную роль в формообразовании играют закономерности старинной двухчастной формы. Заметные же признаки сонатности в данной фуге отсутствуют, так как реприза является свободным вариантом раздела A_1 , но не его транспонированным повторением.

Вторая масштабная фаза содержит внутренний полный совершенный каданс в одной из тональностей субдоминантовой сферы (*cis-moll*) — явление типичное для старинных двухчастных форм. За кадансом следует единственная во второй масштабной фазе интермедия, своеобразно синтезирующая

черты обеих экспозиционных. Действительно, по фактуре изложения и местоположению в форме репризная интермедия аналогична первой, по направленности тонального развития (движение к главной тональности не со стороны доминанты, а со стороны субдоминант) аналогична второй. Главное же в том, что в слуховом восприятии начало репризной интермедии ассоциируется именно с началом второй интермедии, — как его вариант, связанный с выразительным сдвигом всего звучания на ступень вниз (после звука *ля*—*бекар* в верхнем голосе, такт 26), чему содействует тот же звуко-высотный уровень, движение голоса почти «по тем же нотам».



Синтезирующая роль репризы подчеркивается еще тем, что оба дополнительных проведения первой части не отделены одно от другого, а звучат как единая имитация (см. последние шесть тактов).

Обратим внимание еще на один существенный момент. Последнему в первой части проведению темы *Fis-dur* (такты 16—17) в репризе соответствует заключительное (такты 30—31), которое на первый взгляд представляется доминантовым. На самом деле данное проведение является тоническим (*H-dur*), но звучащим на уровне V ступени. Начинаясь, в соответствии с закономерностями тонального ответа, в главной тональности, оно затем осуществляет отклонение (но не модуляцию) в строй доминанты и возвращается в конце темы снова в главную тональность (ср. со вторым проведением, такты 3—4).

Таким образом, оба репризные проведения утверждают главную тональность — тонические репризные проведения отвечают тонико-доминантовому соотношению дополнительных проводений.

Следует обратить внимание и на то, что благодаря явному преобладанию главной и доминантовой тональностей, fuga оказывается сходной с типом однотональных fug: «концентрация мажорности» в произведениях, воссоздающих светлые, в частности пасторальные, образы, также характерна для стиля Баха, как и «концентрация минорности» — для воссоздания скорбных. В целом же композиционное строение, основанное на тематической периодичности при функциональной

симметрии (разработка начинается с доминантовой гармонии тональности H-dur), указывает на то, что двухчастность с признаками старинного типа этой формы является здесь одним из важнейших принципов формообразования.

H-dur I

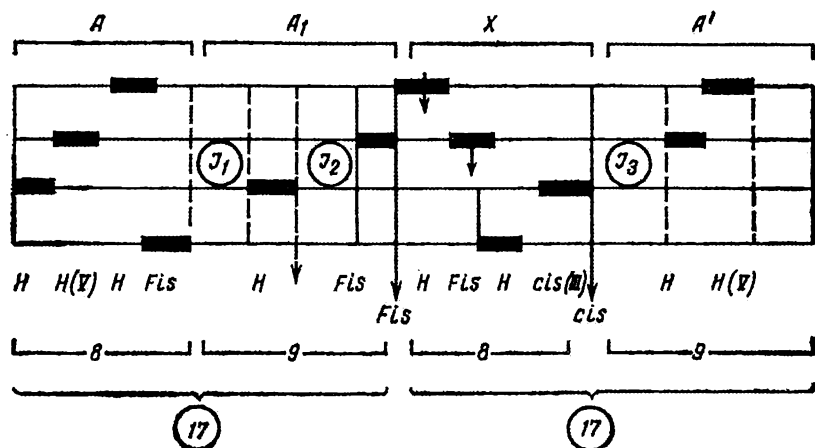


Схема 40

Фуга Fis-dur I относится к числу фуг с разработкой в третьей четверти. Важнейшим принципом формообразования, так же, как и в только что рассмотренной фуге H-dur I, является двухчастность с признаками старинного типа этой формы.

Fis-dur I

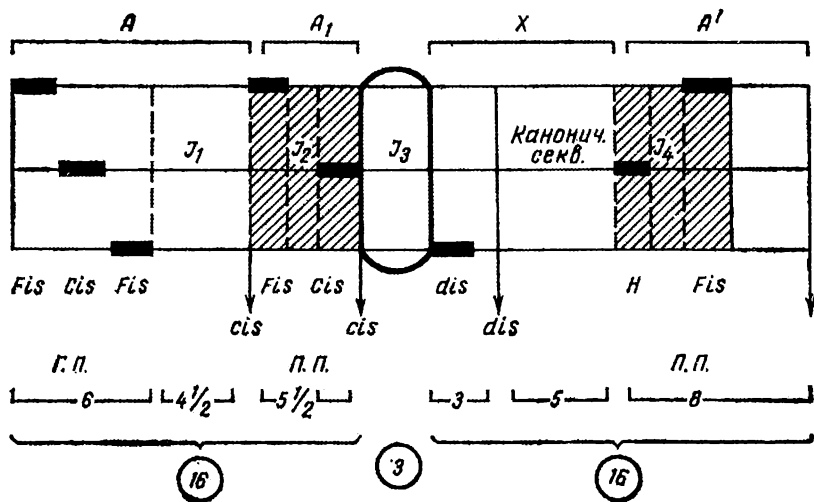


Схема 41

Так же, как и fuga H-dur I, данное произведение приближается к типу однотональных фуг — «концентрация мажорности» вполне соответствует светлому пасторальному характеру фуги. Обратим внимание на одну деталь, выявляющую любопытные связи между темой и планом целого. В теме подчеркнут звук *ре-диез*; в фуге выделено проведение *dis-moll*. Последнее играет лишь оттеняющую роль и воспринимается как явно подчиненное основной тональности. Действительно, благодаря упомянутой особенности темы, восприятие слушателя регулярно фиксирует звуки *ре-диез* (тема) и *ля-диез* (ответ). Понятно, что это заставляет ощущать возникающий далее *dis-moll* как тональность наиболее закономерную. В фуге H-dur I наблюдается аналогичная же связь между темой (выделен *до-диез*) и тональным планом (выделено проведение *cis-moll*).

Элемент сонатности отвечает вышерассмотренному принципу: движению доминантового направления в области побочной партии экспозиционного раздела отвечает движение тонического направления в области побочной партии репризы. Роль связующе-побочной группы выполняет пара дополнительных проведений (такты 10—16), вносящих в характер музыкального материала некоторый новый оттенок, возникающий, благодаря отказу от удержанного противосложения и использованию новой, сообщающей характеру музыки особенную мягкость и непосредственность контрапунктирующей линии:



Материал этого контрапунктирующего голоса появляется впервые и развивается в послеэкспозиционной интермедии, которая, таким образом, принимает на себя роль переходного построения.

Раздел, имеющий значение связующе-побочной группы, начинается в главной тональности (правда, после каданса в *Cis-dur*, см. такт 11) и лишь затем модулирует в доминантовую, закрепляя ее полным совершенным кадансом (такты 16—17).

В репризе фуги данный раздел транспонируется в полном соответствии с сонатными закономерностями на квинту вниз (кварту вверх), что приводит к субдоминантово-тоническому соотношению тональностей — H-dur, Fis-dur.

Разработка состоит всего лишь из одного связанного с изменением лада (*dis-moll*) проведения темы и развитой интермедии, разрабатывающей первую интонацию ядра темы в виде канонической секвенции.

Продолжительность экспозиционной части (такты 1—16) в точности равна продолжительности разработки вместе с репризой (такты 20—35).

Между этими равнодлительными масштабными фазами имеется интермедия, исполняющая роль центрального построения и отделенная глубокими цезурами как от предшествующей, так и от последующей части.

Мы видели, что строение первой части в некоторых фугах имеет признаки простых форм — двухчастной, трехчастной, двойной трехчастной. Если в этих простых формах роль середины играют интермедии, то первая часть фуги обладает наибольшим внутренним единством, слитностью составляющих ее частей (предполагается, что интермедия не вносит заметного тематического контраста).

Однако элемент простой формы в первой части фуги становится гораздо более заметным, если роль середины исполняют проведения темы, использующие те или иные разработочные средства (стретты, ритмическое, гармоническое, интонационное варьирование и т. п.), но не выводящие за пределы экспозиционных тональностей.

И, наконец, наиболее отчетливо признаки простой формы воспринимаются тогда, когда значение середины имеют интональные проведения темы (такой случай уже встречался выше, — см. разбор фуг A-dur I и D-dur I). В этом случае строение целого приобретает черты сложной трехчастной или реже двухчастной композиции.

Фуга As-dur II характеризуется тем, что основой ее формообразования являются два достаточно несходных между собой мелодико-тематических образования — тема, простая и светлая, в характере немецкой народной песни, и удержанное противосложение — нисходящая хроматическая линия, типичная скорее для минорных, чем для мажорных пьес. Оно противопоставляется теме как равноправное с ней, не менее индивидуализированное и самостоятельное мелодико-тематическое начало. Взаимодействие диатоники, идущей от темы, и хроматики, идущей от противосложения, оказывают существенное влияние на формообразование произведения, и, в первую очередь, на тонально-гармонические соотношения. Содержащаяся в контрэкспозиции (такты 14—23) пара проводений темы (такты 16—20) уже получает явно неустойчивое ладотональное освещение, благодаря перегармонизации, вносящей в мажорные проведения темы (Es-dur, As-dur) существенно минорный оттенок. В результате данная пара проводений воспринимается как внутренняя разработка первой масштабной фазы формы, переходящая далее во внутреннюю репризу (такты 21—23). Таким образом фуга приобретает черты сложной трехчастной композиции с разработкой в третьей четверти.

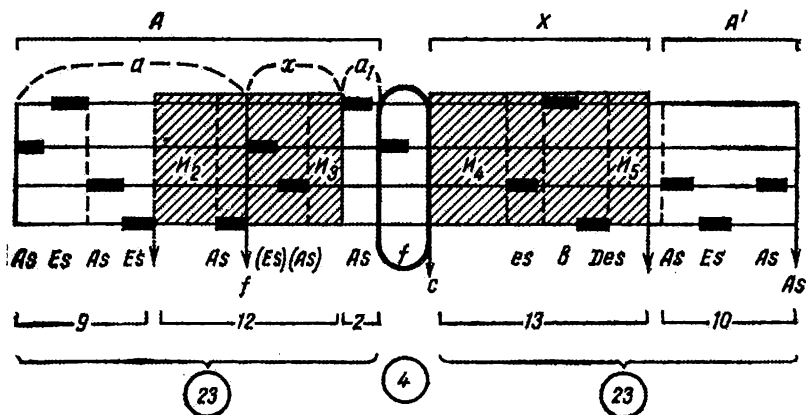


Схема 42

Вторая масштабная фаза, продолжая линию ладотонального и гармонического развития, доводит его до достаточно редких и необычных с точки зрения эпохи Баха явлений. Возникновение при нисходящем хроматическом (в удержанном противосложении) движении пониженных ступеней мажорного звукоряда (элемент мажора-минора) приводит, как естественное следствие, к углублению в область бемольных тональностей. В данном случае разработка содержит неродственную тональность — es-moll, появившуюся в результате «квартовой цепочки» (см. I_4 ; такты 27—31) по тональностям c-moll, f-moll, b-moll, es-moll и связанную на расстоянии с ранее звучавшим гармоническим (имеющим звук до-бемоль) Es-dur.

Между двумя равнодлительными, по 23 такта каждая, масштабными фазами находится центральное построение (такты 24—27), выделенное благодаря яркому тональному сдвигу и глубокой цезуре, обусловленной полным совершенным кадансом в c-moll.

На схеме обозначены штриховкой разделы, родственные по музыкальному материалу: разработка воспринимается как свободная вариация на раздел от такта 10 до такта 21 (три проведения контрэкспозиции с предшествующей и последующей интермедиями). Этот раздел и разработка расположены симметрично. Таким образом fuga обнаруживает в качестве второго плана формы признаки концентрической композиции типа вариаций с обрамлением.

Фуга Fis-dur II принадлежит к числу фуг с разработкой в третьей четверти, имеющих признаки сложной трехчастности и сонатности.

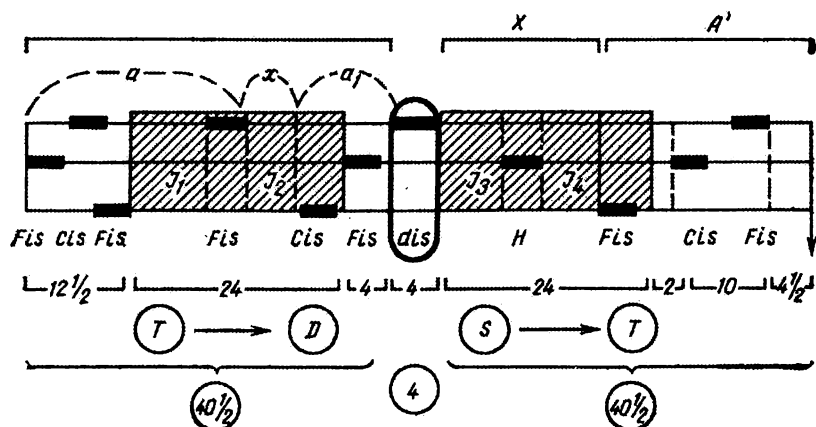


Схема 43

Единственное в фуге минорное проведение темы (dis-moll в тактах 41—45) представляет собой центральное построение, отделяющее одну от другой равнодлительные масштабные фазы ($40\frac{1}{2}$ тактов — $40\frac{1}{2}$ тактов). Первая масштабная фаза, обладающая признаками простой трехчастной структуры, имеет внутренний срединный раздел — вторую интермедию (такты 25—33). В результате преобразования элементов темы — выравнивание ритма, выделение интонации хореической секунды — возникает заметное жанровое противопоставление: энергичному и решительному характеру темы приходит на смену более мягкий с явными чертами танцевальности (ритм гавота) характер интермеди. За внутренней серединой следует внутренняя реприза (такты 37—40), восстанавливающая не только главную тональность, но и звуковысотный уровень первого проведения темы. Таким образом, первая масштабная фаза, имеющая черты замкнутой репризной формы, приобретает признаки первой части сложной трехчастной композиции.

Сравним теперь музыкальный материал второй масштабной фазы с материалом первой. Мы замечаем, что во второй фазе имеется раздел, протяженностью в 24 такта (см. такты 45—69), представляющий собой полное, транспонированное на квинту вниз повторение соответствующего двадцатичетырехтактного раздела (такты 13—37) первой масштабной фазы. При этом, движению доминантового направления в первой масштабной фазе соответствует движение тонического направления во второй. Так в фуге возникают сонатные соотношения.

Определяющим фактором, благодаря которому эти соотношения осознаются в слуховом восприятии, является относительная контрастность материала второй интермедии по сравнению с предшествующими разделами. Вторая интермедия является как бы смысловым центром, вокруг которого объединяются все построения, составляющие связующе-побочную группу — первая интермедия, дополнительное проведение *Fis-dur*, вторая интермедия и второе дополнительное проведение *Cis-dur*. Звучащее далее третье дополнительное проведение в главной тональности придает фуге любопытное, хотя, конечно, чисто формальное сходство с рондосонатой.

Fuga dis-moll II. Композиция целого представляет собой фугу с разработкой в третьей четверти, имеющую признаки сложного трехчастного строения.

Средством расчленения фуги на две масштабные фазы (по 23 такта каждая) служит одна из ярких форм половинного каданса (такты 23—24). Дополнительным признаком расчленения является отказ от удержанного противосложения начиная с такта 24.

dis-moll II

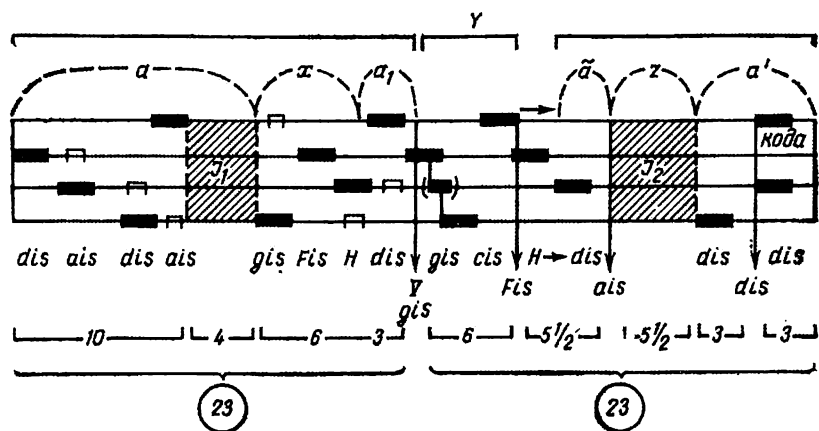


Схема 44

Первая масштабная фаза представляет собой сложную экспозиционную часть: она имеет строение маленькой трехчастной фуги с интональными проведениями в середине и одним проведением в репризе (такты 21—23), восстанавливающей главную тональность, а затем осуществляющей тональное движение к доминанте *gis-moll*.

Разработка еще более углубляет субдоминантовую сферу — она включает в себя, кроме тональности *gis-moll*, также и тональность двойной субдоминаты — *cis-moll*. Тональное развитие соответствует движению по квартовой цепочке в сторону бемолей, но с заменой ожидаемого очередного минора (*fis-moll*) мажором: *dis—gis—cis—Fis*. Завершается разработка бифункциональным построением (такты 15—12 от конца), еще сохраняющим разработочную неустойчивость и неотделимым от разработки по структурным признакам, но уже восстанавливающим звуковысотный уровень первого проведения темы. Это — предвестник репризы. Сама же реприза начинается со второй интермедии, возобновляющей интермедийный материал первой масштабной фазы и осуществляющей возвращение к главной тональности и ее утверждение (в предпоследнем проведении). После полного совершенного каданса в *dis-moll* следует кода, которая совмещает в одновременности прямой и обращенный варианты темы.

Отметим, что в фуге явно преобладают минорные проведения темы. Мажорные же варианты, как правило, неустойчивы и имеют лишь оттеняющее значение. Эта особенность, так же как и глубокое проникновение в сферу субдоминантовых тональностей, способствует впечатлению «концентрации минорности», типичной, как говорилось ранее, для произведений скорбного характера в творчестве Баха.

Фуга *E-dur II* близка по многим признакам хоровому стилю а *capella* строгого письма. Об этом свидетельствует подчеркнутая диатоника, отсутствие широких и ладово напряженных интервальных ходов, отсутствие резких ритмических сопоставлений, преобладание плавного движения над скачками, как бы предназначенная для хорового интонирования тесситура голосов, специфическое голосоведение, выдвигающее на передний план выразительность приготовленных секунд и септим с нисходящим разрешением, типичная для добаховской полифонии тема, наконец общий серьезный, спокойно-сдержанный характер музыки. Эта фуга чуждается тонального разнообразия, обнаруживая этим сходство с типом однотональных фуг.

От традиций строгого стиля исходит и упомянутое членение формы на ряд разделов с помощью кадансов, а также вариационный, использующий контрапунктическое варьирование, метод развития начального материала. Действительно, все разделы, следующие за экспозицией, воспринимаются как ее вариации (в особенности стреттные).

Форму целого следует определить как фугу с разработкой в третьей четверти, опирающуюся на вариационный метод развития и имеющую признаки сложной трехчастности.

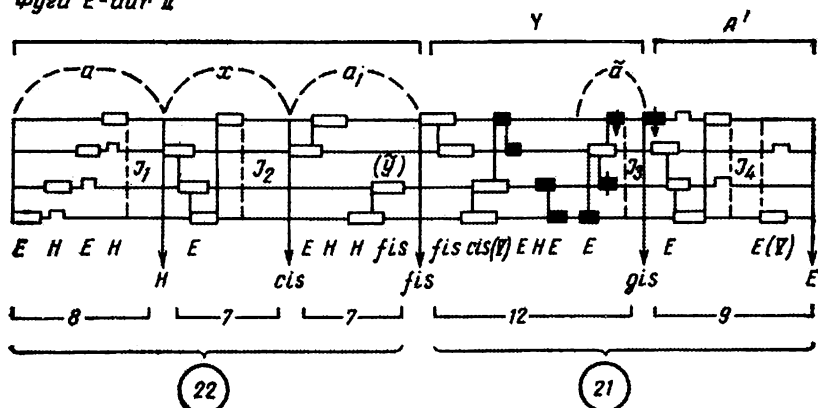


Схема 45

Первая ее часть трехчастна и состоит из экспозиции, внутренней стреттной разработки-вариации (без интональных проведений, такты 9—15) и внутренней репризы, начинающейся в главной тональности, но к концу модулирующей в *fis-moll* (предвестник основной разработки).

Вторая часть — разработка, связанная не только с контрапунктическим и ладотональным, но также и интонационным развитием темы (выравнивание мелодической линии путем заполнения терцовых скачков проходящими звуками).

166

E-dur II



В разработке появляется (такт 26—27) тема в уменьшении и ее свободные обращенные варианты.

Тема в уменьшении имитируется во всех голосах — это как бы экспозиция уменьшенного варианта темы, вступающей сначала в главной и доминантовой, затем — побочных (минорных) тональностях. Интересно, что развитие темы в уменьшении направлено в сторону ее сближения с мелодией удержанного противосложения, весьма яркой и играющей существенную роль в формообразовании фуги (в частности, на его материале построены интермедии I_1 и I_2). Интонации уменьшенного варианта темы как бы растворяются и превращаются в интонации удержанного противосложения (см. начало репризы, такты 35—36).



Третья часть — реприза в устойчиво-тональной форме восстанавливает один из разделов первой части (x) и вышеупомянутую мелодию удержанного противосложения. Реприза, возникающая после полного совершенного каданса *gis-moll*, занимает 9 тактов, т. е. по масштабам приблизительно совпадает с экспозицией.

§ 3. Фуги с суммирующей масштабной фазой

К числу таких фуг принадлежат: *e-moll II*, *a-moll II*, *c-moll I*, *C-dur II*, *A-dur II*, *D-dur II*, *f-moll II*.

Основной схеме (см. схему 17), как указывалось ранее, соответствует композиция фуги либо с объединяющей репризой, либо — с рассредоточенной.

Если раздел x в достаточной степени обособлен, то композиция приобретает рондообразные черты.

Если первая часть A имеет трехчастное строение, то композиция приобретает признаки сложной формы.

Наконец, если заключительный раздел фуги a' является транспозицией из доминантовой тональности в главную раздела x — фуга приобретает сонатные черты.

Фуга *e-moll II* принадлежит к числу фуг с рассредоточенной репризой, состоящей из предвестника заключительной части, второго разработочного построения и развитой коды.

e-moll II

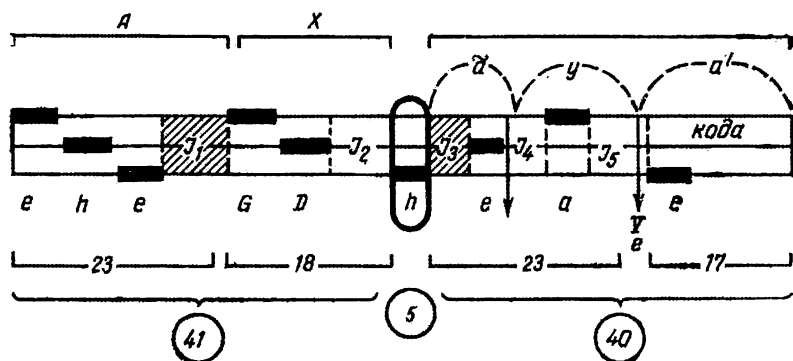


Схема 46

Роль центрального построения в этой фуге выполняет проведение h-moll (такты 42—45), являющееся переломным моментом в линии тонального развития фуги (см. схему 46), в движении от светлых, выявляющих элемент жиги мажоров разработки к патетическим, углубляющим речитативный элемент темы минорам рассредоточенной репризы.

Следующая за центральным построением интермедия I_3 почти буквально повторяет (квартой ниже) начало послеэкспозиционной интермедии, — отсюда, собственно и возникает ощущение репризности, ибо в фуге все интермедии развивают один и тот же материал, но точное совпадение имеет место лишь в указанном случае. Однако ощущение репризности временное, так как третья интермедия приводит лишь к предвестнику заключительной части — проведению, уже звучащему в главной тональности, но еще не способному ее утвердить. Предвестник завершается полным совершенным кадансом в e-moll, за которым следует второе разработочное построение, включающее в себя четвертую интермедию, субдоминантовое проведение и пятую интермедию. Это построение осуществляет развитие речитативного начала произведения и доводит это развитие до весьма выразительного и яркого патетического каданса на доминанте e-moll (такт 17 до конца). Последний раздел фуги — кода, — крупное семнадцатитактовое построение, заключающее в себе одно проведение темы с последующими пассажами-импровизациями, доводящими до логического конца патетически-речитативную линию развития. Кода несет на себе также и репризные функции, так как именно она окончательно восстанавливает и утверждает главную тональность.

Фуга a-moll II относится к числу фуг с объединяющей репризой и имеет центральное построение.

a-moll II

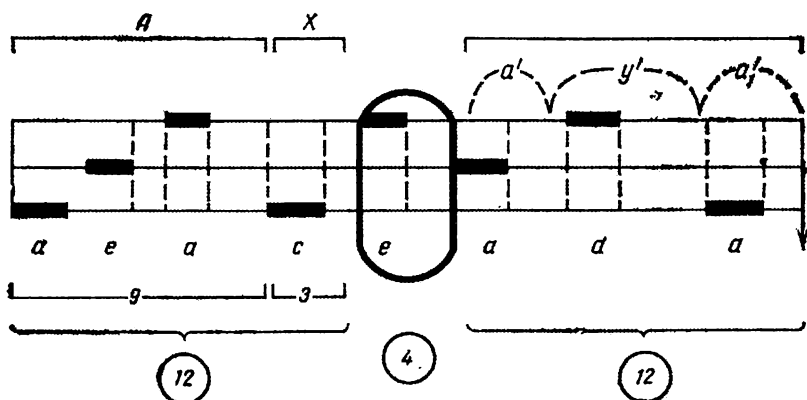


Схема 47

Первая масштабная фаза произведения (начальные 12 тактов) осуществляет тональное развитие в сторону мажорных звучаний, воспринимающихся как оттеняющий контраст по отношению к общему скорбно-патетическому характеру музыки и завершается басовым проведением темы в тональности C-dur (начало разработки). Вторая же масштабная фаза (последние 12 тактов) акцентирует минорные звучания, в частности субдоминантовую тональность d-moll и, в общем, направляет развитие в сторону еще большего углубления скорбной патетики, как основного образно-эмоционального начала в произведении.

Промежуточным этапом между масштабными фазами, характеризующимися указанными противоположными тенденциями, является центральное построение (такты 13—16), возникающее как момент перелома, внезапного омрачения только что звучащего мажора и выделяющееся в слуховом восприятии еще и благодаря тому, что оно включает в себя самое высокое проведение в фуге. Центральное построение, как обычно, бифункционально: оно уже восстанавливает лад и одну из ранее звучавших тональностей, но еще недостаточно устойчиво тонально, так как восстанавливаемая им тональность — не главная.

За центральным построением следует объединяющая реприза — достаточно единый в структурном отношении (в частности, благодаря общей звуковысотной волне с кульминацией в момент вступления темы в d-moll) раздел, не имеющий заметных внутренних цензур.

Фуга c-moll I. Это фуга с объединяющей репризой и центральным построением (14+2+15), обладающая признаками нормативной трехчастности (10+9+12). Значение центрального построения имеет второе проведение в разработке, являющееся переходным этапом от мажора, развивающего танцевальные черты темы, к утверждению и углублению основного минорного строя, выявляющего лирический, ассоциирующийся с вокальными жанрами, элемент темы.

Центральное построение, как и во многих случаях, обладает двойственной структурной функцией: с одной стороны оно примыкает к предшествующему, так как разделительный каданс находится справа; с другой стороны, оно объединяется по музыкальному материалу с последующим, т. к. именно с него начинается повторение ранее звучавшей последовательности проведений и интермедий: проведение g-moll → «I₄» → проведение c-moll → «I₅». Интермедия «I₄» по сравнению с соответствующей ей интермедией «I₁» получает новое качество: более развитая, более напряженная, опирающаяся на дважды повторенный прием «столкновения» доминантовой и субдоминантовой функции c-moll, она звучит (см. такты

17—19) как предыктовое построение; благодаря этому вытекающее из него проведение с-moll воспринимается как начало собственнорепризы, а вся fuga в целом приобретает черты трехчастности по формуле 10+9+12.

c-moll I

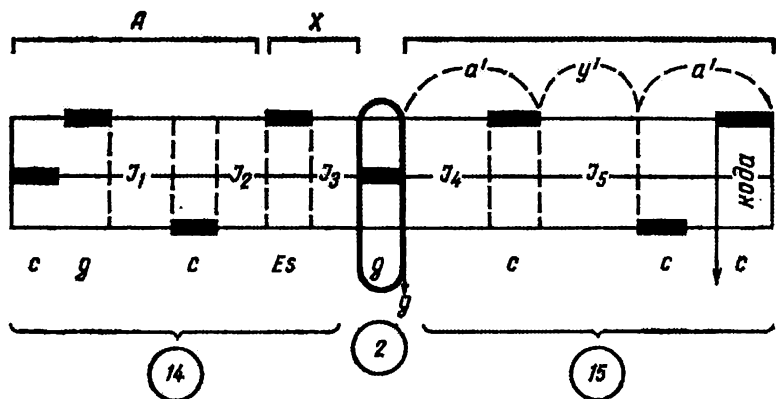


Схема 48

Однако основная структура произведения — это последовательность первой масштабной фазы (14 тактов), ведущей от минора к мажору, центрального построения, уже восстанавливающего лад и одну из экспозиционных, но еще не главную, тональностей (2 такта), и второй масштабной фазы, акцентирующей минорные звучания и углубляющей лирические элементы тематизма (15 тактов). Начинаясь с четвертой интермедии, единая как с тональной так и со структурной точки зрения, вторая масштабная фаза имеет значение объединяющей репризы. Ее последние два с половиной такта представляют коду, возникающую после полного совершенного каданса в с-moll и излагающую в последний раз тему, уже в гомофонно-гармоническом складе и на тоническом органном пункте.

Фуга имеет также признаки, правда, выраженные менее ярко, старинной двухчастной формы; первая часть — типичные для минорных форм две волны развертывания, направленного сначала в параллельный мажор, затем в доминантовую тональность, и закрепление последней полным совершенным кадансом; вторая часть — обычное движение от доминантовой тональности после каданса в g-moll (такт 17) к главной.

С методической точки зрения, данная fuga представляется удобным примером для рассмотрения двух, как бы парал-

тельно действующих линий развития: одной, обусловленной связями на расстоянии между проведениями темы, и другой, обусловленной связями на расстоянии между интермедиями.

Линия проведенний темы в разбираемой фуге основана на сравнительно несложной вариационности, заключающейся главным образом в перестановках темы и двух удержанных противосложений в тройном октавном контрапункте, изменении регистров и использовании в одном из проведенний параллельного мажора.

Линия же интермедий основана на гораздо более интенсивном, близком разработочности, развитии тематического материала, в частности, на использовании вычленения основного «зерна» темы. На протяжении первой половины фуги интермедийное развитие направлено в сторону усложнения: первая интермедия — простая секвенция, диатоническая, двухголосная; вторая интермедия — каноническая секвенция, модулирующая, трехголосная; третья интермедия — секвенция, в которой ведущий голос (верхний) представляет собой точное обращение линии шестнадцатых, взятой из второй интермедии, а остальные два голоса являются сопровождающими (равномерное движение восьмыми напоминает ритмику противосложения, но это не дает никаких оснований для того, чтобы считать эти восьмые «взятыми» из противосложения). Третья интермедия оказывается наиболее далекой с интонационной точки зрения от начального тематического материала, что полностью соответствует местоположению этой интермедии (серединное местоположение, предшествующее кульминации первой звуковысотной волны).

После третьей интермедии следует поворот интермедийного развития. Четвертая интермедия уже не связана с третьей, а дважды повторяет (сначала в двойном контрапункте дуодецимы, затем в вертикально-подвижном контрапункте кварты¹) первую интермедию с точным сохранением ее структуры.

Отказ от дальнейшего усложнения и переход к повторению внутризэкспозиционной интермедии влечет за собой ощущение (в слуховом восприятии) признаков репризности, тем более, что четвертая интермедия вытекает из проведения g-moll и ведет к проведению темы в c-moll в полном соответствии с экспозицией фуги.

Завершается линия интермедийного развития последней, пятой, интермедией, начинающейся как повторение второй, но включающей в себя, также в плане синтеза, элементы дру-

¹ Вертикально-подвижной контрапункт кварты (редкая разновидность подвижного контрапункта; $1\vee = +3$) возникает здесь (такты 18—19) в результате обычной перестановки в двойном контрапункте октавы мелодий второго и третьего голоса (такты 17—18).

гих интермедий и проведений и имеющей поэтому обобщающее, итоговое значение.

Фуга C-dur II. Это произведение представляет собой фугу с объединяющей репризой и имеет центральное построение. Подобно предыдущим примерам центральное построение имеет переходное значение в линии ладотонального развития данной фуги, первая масштабная фаза которой (начальные 38 тактов) заключает в себе тональное развитие от мажора к минору, а вторая (последние 37 тактов) осуществляет полное утверждение мажорности. Центральное построение, уже восстанавливающее одну из ранее звучавших тональностей, но еще не главную, выделяется как небольшой восьмитактовый раздел, состоящий из доминантового проведения темы и неразрывно связанной с ним интермедии (такты 39—46).

Далее следует объединяющая реприза, имеющая трехчастную структуру, в которой роль середины выполняет развитая интермедия, начинающаяся повторением (квартой ниже; ср. такты 13—20 и такты 54—60) канонической секвенции, взятой из внутриэкспозиционной интермедии.

Последний раздел фуги (а), являющийся по существу кодой, связан с оригинальной, усиливающей скерцозный элемент произведения трансформацией темы: превращением ее из несеквентной в секвентную. Ядро как бы отщепляется от общих форм движения и излагается последовательно во всех голосах, снизу вверх, в виде секвенции. Фоном для секвенцированного ядра служит материал общих форм движения, звучащий в свободных голосах.

Указанная трансформация связана с линией интермедийного развития, основанного на подобном же обособлении (по голосам) ядра и общих форм движения, и является ее логическим завершением — интермедийное секвенцирование ядра темы приводит к секвентному варианту самой темы.

168
C-dur II

тема 1

материал инт. I и инт. 4

тема (вар.)

E-dur I

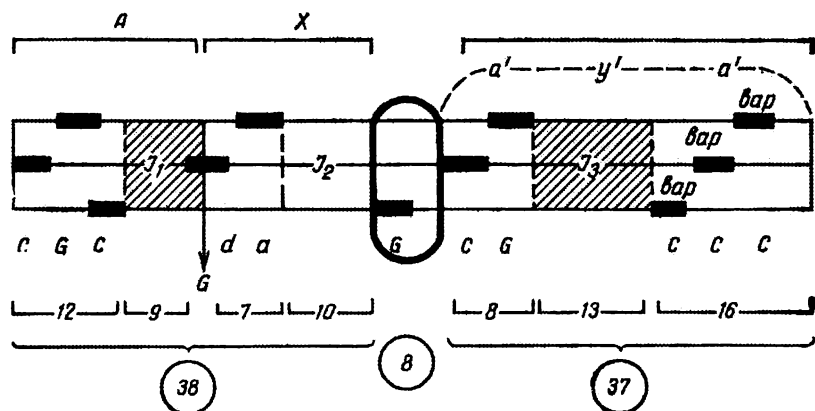


Схема 49

Благодаря развитости и относительной обособленности раздела I_3 fuga приобретает черты рондо (21+17+16+13+16). Но рондообразность — это лишь второй план формы.

Фуга A-dur II. Форма целого — совмещение фуги с объединяющей репризой и вариационно-двухчастной. Фуга не имеет центрального построения и расчленяется на две приблизительно равнодлительные (15+14 тактов) масштабные фазы посредством несовершенного каданса, обладающего в данном случае достаточно яркой расчленяющей силой.

A-dur II

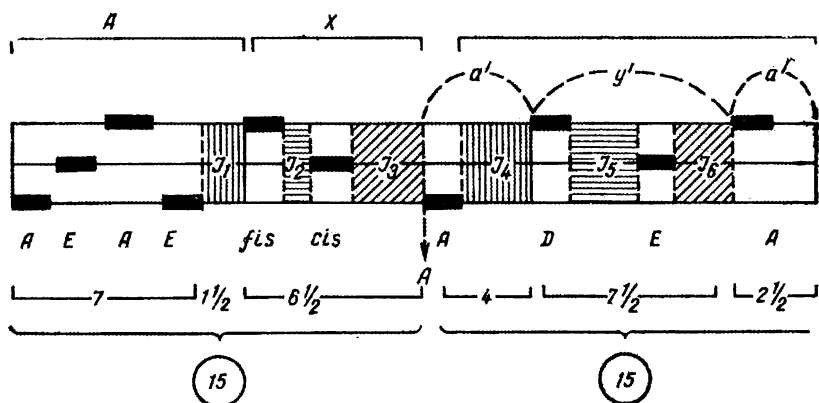


Схема 50

Объединяющая реприза фуги состоит из четырех проведений, охватывающих весь функциональный круг A-dur (T S D T). Проведения отделены одно от другого интермедиями. Средняя часть объединяющей репризы (интермедии I₅ и I₆, проведения D-dur и E-dur) вместе с обрамляющими ее тонально устойчивыми проведениями образуют единую, лишенную внутренней расчлененности структуру. Восстанавливающая и утверждающая главную тональность реприза имеет все же и некоторые разработочные черты, связанные главным образом с отсутствием групповых тонально устойчивых проведений и интенсивным развитием в интермедиях.

Интересен в фуге прием варьирования темы, заключающийся в присоединении к ее началу «лишней» шестнадцатой:

169

A-dur II

ТАКТ 1

ТАКТ 9

ТАКТ 12

ТАКТ 16

ТАКТ 20

ТАКТ 23

ТАКТ 27

Этот прием в минорных проведених способствует известному смягчению характера звучания темы, выявлению в ней оттенка пасторальности; в мажорных же проведених, содержащихся в объединяющей репризе,— скорее, выявлению заключенного в теме активного, энергичного начала.

Фуга обнаруживает также черты вариационной двухчастной композиции, так как последовательность интермедий и вариантов начальной интонации темы в обеих масштабных фазах одинакова.

Фуга D-dur II принадлежит к числу фуг с рассредоточенной репризой и в отличие от предыдущих примеров имеет явные признаки сложной трехчастной структуры, так как первая часть произведения (A—19½ тактов) сама построена в форме маленькой фуги со своей

внутренней разработкой (такты 10—13) и репризой (такты 14—20), временно восстанавливающей главную тональность, а затем модулирующей в A-dur.

D-dur I

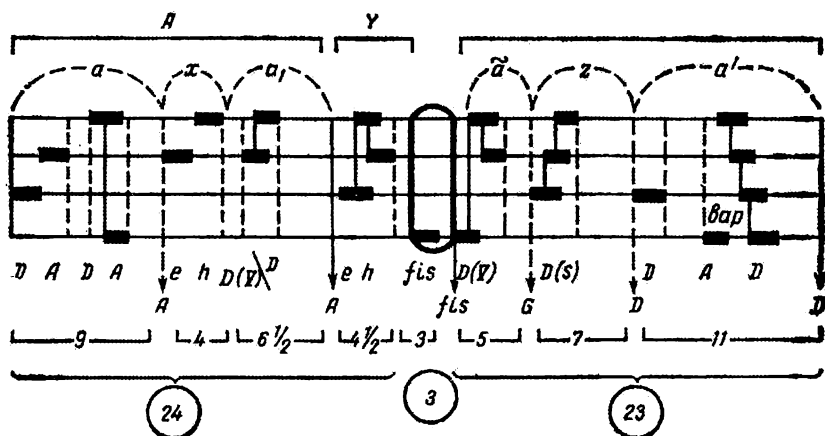


Схема 51

Следующая далее основная разработка фуги развивает тему как контрапунктически, посредством трехголосной стретты, так и ладотонально, посредством изложения темы в минорных тональностях, расположенных в последовательности квартовой цепочки e-moll, h-moll, fis-moll. Важно отметить, что основная разработка фуги продолжает ту же линию развития, которая возникла еще ранее: минорные проведения e-moll и h-moll воспроизводят в стреттной форме соответствующие тональности проведения внутренней разработки (см. такты 10—13 и 21—24), сама же стреттность происходит из соответствующего изложения имитации во внутренней репризе (см. такты 14—15).

Последнее из минорных (fis-moll) проведения основной разработки выделяется тем, что это самое низкое по сравнению со всеми остальными проведениями темы в фуге. Оно играет оттеняющую роль по отношению к следующему далее яркому мажорному звучанию.

Кроме того, оно ограничено от предшествующих проведения посредством однотоковой интермедии-связки, а от последующих — посредством полного совершенного каданса. Еще большему впечатлению обособленности данного проведения содействует прекращение стреттного изложения: тема звучит как одиночная, находящаяся между стреттами, расположенными как слева от нее, так и справа.

Данное проведение *fis-moll* (такты 25—26) имеет значение центрального построения, отделяющего одну от другой две масштабные фазы.

Первая масштабная фаза (24 такта) охватывает сложную экспозиционную часть фуги (19½ тактов) и первое разрабочное построение (см. такты 20—24). Вторая фаза (23 такта) является рассредоточенной репризой.

В нее входит предвестник репризы (такты 27—30)—четыrehголосная стретта, звучащая уже в тональности *D-dur* (на доминантовом уровне), но еще не достигающая достаточной тональной устойчивости благодаря модуляции в *G-dur*, утверждаемой полным несовершенным кадансом; небольшое второе разрабочное построение (такты 18—12 от конца), состоящее из трехголосной стретты и предрепризной интермедии; реприза (последние 11 тактов), которая начинается в *D-dur* проведением темы, возобновляющим звуковысотный уровень ее первого вступления, и имеет значение окончательного утверждения главной тональности. Проведение в *A-dur* является своеобразным вариантом темы, включающим в себя интонацию уменьшенной терции (*ре-диез — фа*) и некоторые другие ладовые и интонационные средства обострения звучности. Значение этого варьированного проведения — внесение оттеняющего контраста перед заключительной магистральной стреттой.

Фуга *f-moll* II. В слуховом восприятии в первую очередь осознается членение на две приблизительно равнодлительные масштабные фазы (40+45 тактов), обусловленное действием активного полного совершенного каданса *c-moll*. Суммирующая масштабная фаза является объединяющей репризой — крупной частью произведения, единой с точки зрения ее драматургической функции.

Действующие в формообразовании данного произведения закономерности сонатности связаны с ранее упомянутым принципом «движению доминантового направления в области побочной партии экспозиции отвечает движение тонического направления в области побочной партии репризы». Термин «экспозиция» взят здесь, разумеется, в значении, применяемом к сонатной форме, а не к фуге.

В данном случае связующе-побочное построение — это раздел, начинающийся со второй интермедии. Присущий этой интермедии элемент контрастности (проникновение гомофонного начала, усиление жанровых признаков) способствует осознанию сонатных соотношений в слуховом восприятии (см. с. 80—81). Дальше следует пара интональных мажорных проведений («собственно побочная партия», такты 25—32) и третья интермедия, модулирующая в тональность минорной доминанты — *c-moll* (такты 33—40 — «заключительная партия»)

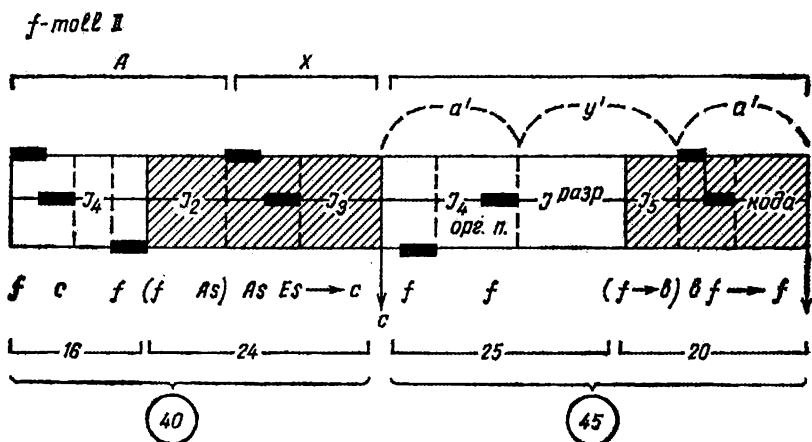


Схема 52

Вторая интермедия (такты 17—24), выявляющая и развивающая заложенные в теме танцевальные черты, ведет к наиболее светлым во всей фуге мажорным проведениям — *As-dur* и *Es-dur* («побочная партия»), интонационно подготавливает их.

Драматургия данной фуги обусловлена особенностями самой темы, заключающей в себе одновременно и танцевальные и патетически декламационные черты. Их выявление, усиление, их взаимодействие и составляет основу формообразования фуги.

Если развитие первой части направлено в сторону просветления, усиления мажорного начала и связанной с ним танцевальности (лишь «заключительная партия», повторяя в миноре материал второй интермедии, изменяет в определенной мере светлый характер музыки, приближая его к характеру экспозиции), то развитие во второй идет в сторону усиления драматизма и патетической взволнованности.

Начинаясь проведениями в главной тональности, что роднит форму целого с сонатой без разработки, первый крупный раздел второй части (такты 41—65) включает подлинно разработочное развитие музыкального материала с напряженными нагнетаниями, яркими патетическими кульминациями, вычленениями, интонационными преобразованиями.

Следующий крупный раздел (от такта 66 до конца) — это репризное повторение «связующе-побочного» с соответствующими тональными изменениями.

Интермедия («связующая партия репризы», такты 66—71) ведет теперь не к «просветлению», а к еще большему углуб-

лению в минор: возникает b-moll — проведение в субдоминантовой тональности, предваряющее последнее вступление темы f-moll.

Завершающий этап развития — последний восьмитакт — имеет значение смыслового обобщения. По своему характеру этот восьмитакт явно перекликается с патетическими кульминациями второй части (и использует сходные с ними выразительные средства), по материалу же совпадает с «танцевальной» интермедией. Такое преобразование тематического материала и такая его драматизация является предвосхищением более поздних тенденций, а именно, тенденций развитой, сложившейся в творчестве венских классиков сонатной формы.

Второстепенное значение в формообразовании фуги имеет рондообразность, возникающая благодаря чередованию основного материала и в какой-то мере контрастирующего ему интермедийного.

Поэтому двухчастность типа сонаты без разработки следует считать ведущим принципом в формообразовании данного произведения. В соответствии с этим, основные его разделы можно квалифицировать как область главной партии (16 тактов); связующее-побочная область (24 такта); динамизированная реприза области главной партии (25 тактов); динамизированная реприза связующе-побочной области (22 такта).

§ 4. Фуги смешанной формы

Как указывалось ранее (гл. III, с. 118), в композициях такого рода нередко наблюдается взаимодействие закономерностей двух структур: двухчастности неравнодлительной (с расширенной второй частью) и двухчастности равнодлительной, связанной с тенденцией расчленения фуги на две масштабные фазы. Неравнодлительная, с расширенной второй частью двухчастность в большинстве случаев оказывается связанной с закономерностями старинного типа формы, возможно, с элементами сонатности.

Разберем строение фуг B-dur II, C-dur I, b-moll I, F-dur II, d-moll II.

Фуга B-dur II с точки зрения архитектоники и соотношения устойчивых и неустойчивых тональностей подразделяется на две равнодлительные (46+47) масштабные фазы.

Первая фаза представляет собой совокупность экспозиции и контрэкспозиции, а вторая — совокупность разработки и заключительного раздела. Такое деление соответствует структуре фуги с разработкой в третьей четверти.

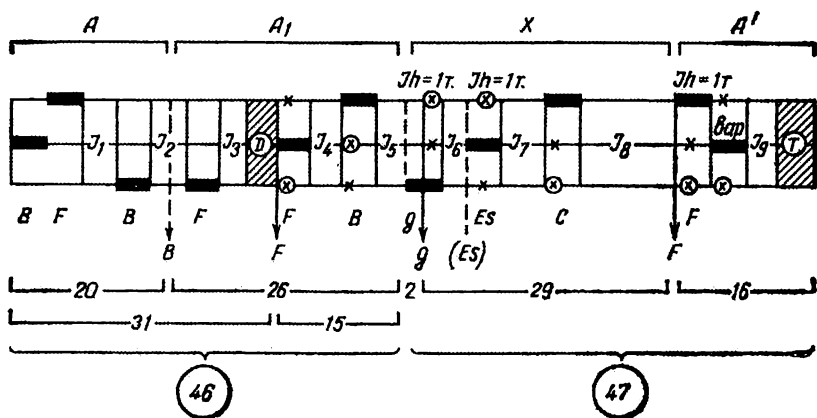


Схема 53

Однако, с точки зрения тематических соотношений и особенностей тонального плана, связанных с действием расчленяющих кадансов, fuga делится на две неравнодлительные (31—62) части, во второй из которых появляется достаточно индивидуализированный материал — пара новых удержанных до самого конца fuga противосложений.

Вторая часть вызывает очень интересные ассоциации: это как бы самостоятельная трехтемная fuga, начинающаяся в F-dur (такт 32) и в основном завершающаяся полным совершенным кадансом также в F-dur (такт 16 от конца), после чего следует «общий» заключительный раздел, состоящий из модулирующего проведения в верхнем голосе из доминантовой тональности в главную, варьированного проведения в среднем голосе и завершающего, не содержащего полной темы, построения — утверждения B-dur. Деление на неравнодлительные части весьма отчетливо осознается в слуховом восприятии; грань между тем, что было до появления новых мелодико-тематических образований и что появилось после момента их возникновения, подчеркнута полным совершенным кадансом и послекадансовым умолканием голосов. Поэтому форма fuga воспринимается как составная — это совокупность однотемной экспозиционной части и как бы «трехтемной» самостоятельной «фуги», следующей за ней (разумеется, речь здесь идет не о действительной трехтемности, а только об интересных и важных для понимания особенностей формы аналогиях).

Еще один существенный момент: неравнодлительные части полностью соответствуют закономерностям старинной двухчастной формы с элементами сонатности. Действительно, первый крупный раздел фуги, протяженностью в 31 такт, соответствует сонатной экспозиции, заключительный четырехтакт которой («побочная партия») изложен в F-dur и завершен полным совершенным кадансом:

170

B-dur II



Остальные 62 такта фуги вполне соответствуют нормам старинной двухчастности. Об этом свидетельствует и вступление непосредственно после каданса доминантового же проведения темы, и разработочность начальных построений второй части (использование редкой разновидности тройного контрапункта, вдвойне-подвижного контрапункта, введение новых противосложений), и субдоминантовый (в g-moll) полный совершенный каданс (такты 48—49) и, наконец, — самое показательное — точное повторение, но уже в B-dur, заключительного четырехтакта первой части в конце фуги:

171

B-dur II



Таким образом, форма фуги ненормативна и представляет собой синтез нескольких принципов формообразования. Органическое слияние фуги с разработкой в третьей четверти (экспозиция, контрэкспозиция, разработка, заключительный раздел), старинной двухчастности и «составной фуги» привело к образованию индивидуальной формы, качественно отличной от составляющих ее структурных схем.

Говоря о данном произведении, невозможно не упомянуть об использованной в нем редчайшей разновидности тройного

контрапункта (содержащего септимовый индекс), а также — вдвойне-подвижного контрапункта. В этих контрапунктических преобразованиях значение первоначального соединения имеет проведение в тактах 32—35 F-dur. Первым производным оказывается B-dur в тактах 40—43. Используя теорию С. И. Танеева и проделав соответствующий подсчет, без труда убеждаемся, что перестановка темы и нижнего голоса дает сближение на терцию: $Iv = (+10) + (-12) = -2$; перестановка верхнего голоса и темы дает обмен местами в контрапункте дуодецимы: $Iv = (-8) + (-10) = -18$; наконец, что самое примечательное, перестановка обоих противосложений приводит к обмену местами в двойном контрапункте септимы. Действительно, верхний голос представлен вниз на нону, нижний — вверх на сексту через октаву — отсюда: $Iv = (-8) + (-12) = -22$, то есть септима через две октавы.

Следующим производным соединением является проведение g-moll в тактах 47—51. Сравнивая его с первоначальным соединением, убеждаемся, что кроме перестановок по высоте здесь осуществлены перестановки и во времени — оба противосложения вступают на такт позже, чем ранее. Следовательно, это производное соединение создает перестановку во вдвойне-подвижном контрапункте.

Фуга C-dur I. Тип композиции — фуга с рассредоточенной репризой, включающая закономерности старинной двухчастной формы. Произведение весьма явственно рассекается на две приблизительно равнодлительные (13 тактов и 14 тактов) масштабные фазы и в то же время имеет достаточно ярко выраженные признаки старинной двухчастности с неравнодлительными частями ($9\frac{1}{2}$ тактов и $17\frac{1}{2}$ тактов).

C-dur I'

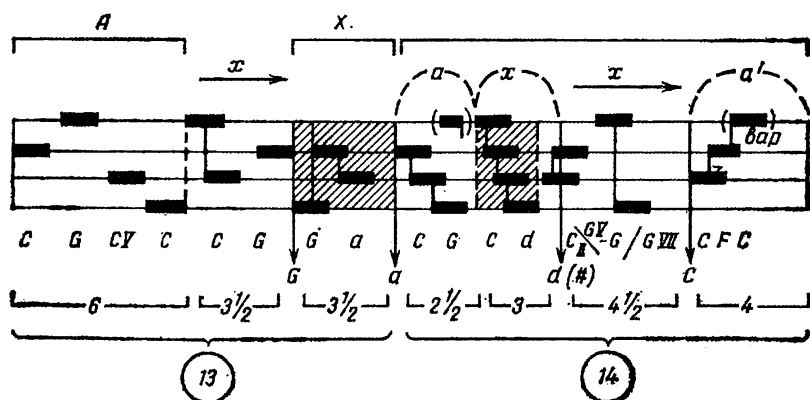


Схема 54

Рассмотрим последовательность разделов произведения и их композиционные функции. За шеститактовой экспозицией следует дополнительно-переходная группа, опирающаяся на ближние связи с предшествующим (экспозиционные тональности) и осуществляющая подготовку последующего (стретта с опозданием в две восьмых и одиночное проведение). Данная группа имеет по существу интермедийную функцию, и, если вспомнить, что в рассматриваемой фуге вообще нет интермедий, то появление этого бифункционального, имеющего признаки как разработки, так и дополнительных проведений, раздела становится вполне понятным. Группа завершается одиночным проведением G-dur, повторяющим один из звучащих уже ранее звуковысотных уровней (спад развития, замыкание), которое приводит к полному совершенному кадансу — несколько замаскированному благодаря движению шестнадцатых в нижнем голосе — в доминантовой тональности.

Далее возникает первое разработочное построение, оттапливающееся по принципу ближних связей от дополнительно-переходной группы (та же структура: сходная стретта и одиночное проведение) и, вместе с тем, вносящее существенно новые моменты — перегармонизацию в направлении роста неустойчивости, иноладовое проведение a-moll (на уровне пятой ступени), варьирование интервалики. Первый отдел разработки заканчивается полным совершенным кадансом в тональности a-moll.

Сразу же за этим кадансом (такт 14) вступает альт с темой от *do* первой октавы, — звучание здесь настолько сходно с самым началом фуги, что функция репризности начавшегося построения не вызывает никаких сомнений. Однако, оказывается, что это не реприза, а лишь предвестник заключительного раздела фуги, связанный с ним в плане рассредоточенной репризности. Предвестник (*ā*) длится не долго, всего только два с половиной такта: в шестнадцатом такте верхний голос неожиданно обрывает очередное проведение темы, не доведя его до конца, и тотчас же начинает новое (полное) проведение — C-dur. С этого полного проведения начинается тонально неустойчивая стретта — второе разработочное построение, продолжающее далее линию развития первого, но на этот раз уже по принципу связей на расстоянии. Вершинный момент развития совпадает с полным совершенным кадансом на «мажорной тонике» d-moll (такт 19), после чего следует новая переходная группа (стретта), совершающая модулирование в главную тональность («обратный ход», такты 19—23) и, наконец, кода.

В качестве дополнительного плана формы выступают рондообразность и вариационность. Рондообразность обусловлена чередованием устойчивых построений C-dur с неустойчи-

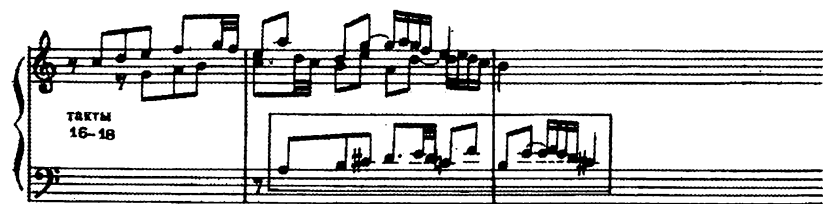
выми промежуточными — первым и вторым разработочными построениями.

Вариационность же опирается на две линии развития, первая из которых обусловлена очевидными связями на расстоянии между экспозицией, предвестником заключения и кодой, а вторая — между дополнительно-переходной группой, первым и вторым разработочным построением.

Вторую линию удобно представить в виде следующей схематической записи составляющих ее построений:

172

C-dur I



Пример показывает, что оба разработочных построения не только повторяют структурный план переходной группы, но и варьируют его, подвергая последовательно все большему и большему сжатию (горизонтально-подвижной контрапункт). Еще важнее, что в обоих разработочных построениях (x , x_1) появляются единственные в фуге минорные проведения, — a-moll и d-moll на уровне пятой ступени мелодического (с повышенными VI и VII ст.) ладового звукоряда — привносящие в звучание темы значительную интонацион-

ную напряженность благодаря альтерации интервалов, появлению ходов на уменьшенные интервалы. Отметим, что второе разработочное построение, развивая материал первого в контрапунктическом и ладогармоническом отношении, сохраняет все же соотношения тональностей первого построения: последовательность C, C_v, d_v является точной транспозицией последовательности G, G_v, a_v .

Очень важно подчеркнуть, что однотипность стретт и, в еще большей степени, сходство минорных вариантов темы отчетливо осознаются в слуховом восприятии.

Фуга *b-moll I* может много общего с только что рассмотренной фугой *C-dur I*. Здесь тот же тип композиции — фуга с рассредоточенной репризой, включающая закономерности старинной двухчастной формы, столь же явное расчленение на две приблизительно равнодлительные масштабные фазы с центральным построением между ними ($36+5+34$) и неравнодлительные части старинной двухчастности (24 такта и 51 такт).

b-moll I

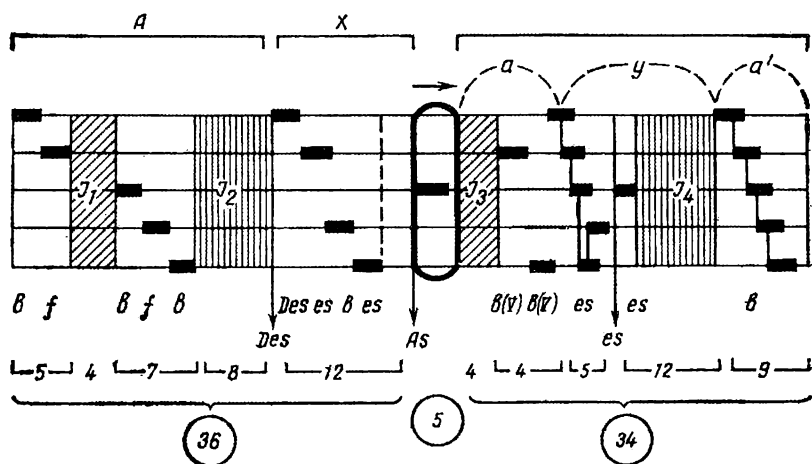


Схема 55

Фуга состоит из следующих разделов: экспозиционная часть, включающая в себя пятиголосную экспозицию и послеэкспозиционную интермедию (24 такта); первое разработочное построение (X , 12 тактов); далее — центральное построение, включающее в себя «обособ-

ленное» проведение As-dur с вытекающей из него трехтактовой связкой (5 тактов); предвестник заключительного раздела (8 тактов), начинающийся почти буквальным повторением (с точностью до перестановок голосов и их количества) внутриэкспозиционной интермедии I_1 и восстанавливающий главную тональность в двух проведениях, звучащих в b-moll, но на уровне пятой ступени (такты 46—49); второе разработочное построение — цепочка стретт, ведущая к полному совершенному кадансу в es-moll и последующая за каденцией интермедия, воспроизводящая основные черты музыкального материала «хоральной» второй интермедии I_2 ; наконец, — заключительный раздел — кода, представляющая собой пятиголосную магистральную стретту.

Центральное построение (такты 37—41) — единственное в фуге чисто мажорное проведение темы — играет роль переломного момента, отделяющего первый отдел разработки, направленный на усиление мажорности, от суммирующей фазы, направленной на углубление минорных звучаний, «концентрацию минорности».

Суммирующая фаза воплощает в себе «рассредоточенную репризность», обусловленную связями на расстоянии между предвестником заключительного раздела и кодой, в силу чего необходимость в нормативной репризе фуги исчезает.

Подобно фуге C-dur I, данная фуга имеет развитые линии вариационных отношений. Наиболее яркая из них — это, разумеется, линия самихведений темы. Кроме того, фуга имеет две самостоятельные линии вариационного развития, связанные с интермедиями.

Играющие известную роль в формообразовании данной фуги закономерности старинной двухчастной формы (24+51) связаны с тональным планом произведения и расположением кадансов: движению от b-moll к Des-dur в первой части отвечает движение от Des-dur, через As-dur и Es-dur — второй.

Признаки рондообразности, обусловленные наличием двух отделов разработки, чередующихся с более устойчивыми разделами (экспозиция, «предвестник», кода) в слуховом восприятии мало заметны.

Фуга F-dur II отличается от всех вышерассмотренных случаев тем, что первое разработочное построение x представляет собой не группу интональныхведений, а крупную самостоятельную интермедийную часть, посвященную весьма интенсивному развитию предшествующего музыкального материала, — интермедию-разработку.

Тип композиции — фуга с рассредоточенной репризой, включающая закономерности старинной двухчастной формы.

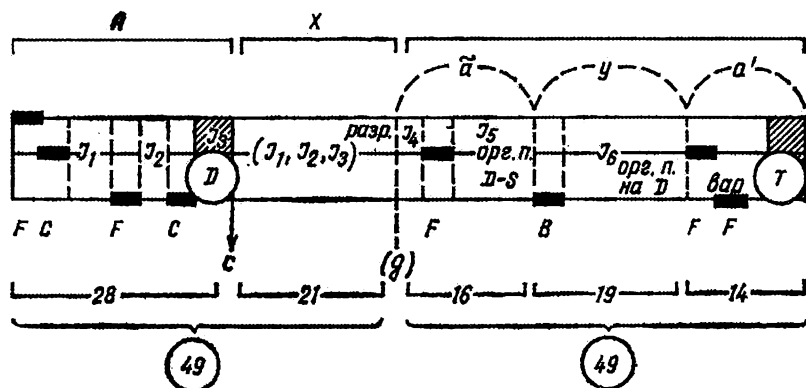


Схема 56

Возникающий в такте 49 каданс, несмотря на то что он несовершенный, имеет все же достаточно активную расчленяющую силу, так как в нем использована (см. верхний голос) одна из наиболее ярких, типичных для заключений форм мелодического каданса.

173

F-dur II



Этот каданс расчленяет фугу на две равнодлительные масштабные фазы по сорок девять тактов каждая.

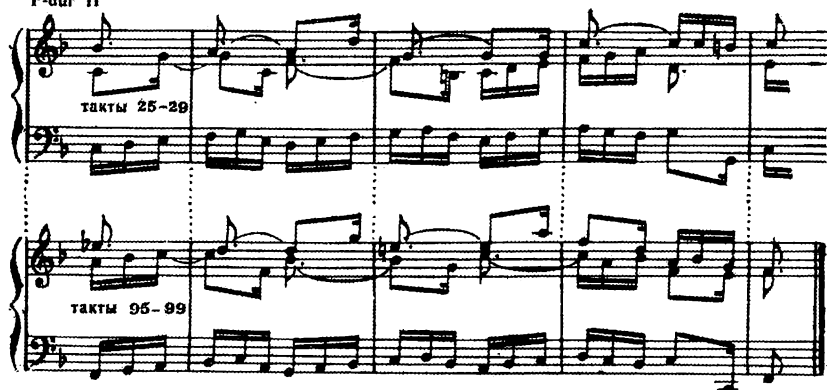
Последовательность основных частей произведения выглядит следующим образом:

Экспозиция (28 тактов), интермедия-разработка (21 такт). Связка (2 такта); предвестник репризы, состоящий из одиночного проведения F-dur и развитой интермедии, приводящей к предыкту на доминантовом по отношению к будущей субдоминантовой тональности органном пункте (16 тактов). Второе разработочное построение, состоящее из субдоминантового проведения и интермедии, завершающейся предыктом перед репризой (19 тактов). Реприза, включающая в себя главную кульминацию фуги и своеобразно расширенный вариант темы с вытекающей из него кодой (14 тактов).

Тождество музыкального материала перед кадансом C-dur (такты 25—29) и перед заключительным кадансом произведения свидетельствует о том, что присутствующие в формообразовании закономерности старинной двухчастной формы связаны также и с элементами сонатности.

174

F-dur II



Исключительной особенностью рассматриваемой фуги является то, что развитие тематического материала протекает в ней большей частью при помощи чисто разработочных средств и приемов, во многом предвещающих типичные средства сонатных разработок венских классиков (вычленения, сопоставления, продолжительное и целенаправленное движение к кульминациям, предыктовые органые пункты и др.). Процесс развития «жигообразной» темы выявляет и усиливает в фуге не собственно танцевальные черты, а заложенную в теме динамику, импульсивность (обратим внимание на моменты внезапного торможения триольного ритма уже в теме), большой запас «внутренней энергии».

Интенсивное развитие начинается в первых же интермедиях (I_1 — двухголосная каноническая секвенция второго разряда, такты 10—13; I_2 трехголосный канон, начинающийся еще в пределах басового голоса, за такт до начала интермедии, см. такты 18—21). Материал этих интермедий получает еще более интенсивное развитие в огромной (21 такт) интермедии-разработке (см. такты 29—49).

Как это типично для классических сонатных разработок, рассматриваемый отдел фуги противопоставляет одну другой тематические ячейки, обладающие как бы противоположной устремленностью. В данном случае первый этап (такты 29—37) интермедии-разработки противопоставляет устремленному вверх развитию вычлененного из второй

интермедии звена (см. альт и сопрано в тактах 18—20), направленное вниз, как бы обладающее «тормозящей силой», развитие мелодической ячейки (см. синкопическую фигуру сопрано и триольное движение альты в тактах 33—35), вычлененной из первой интермедии (см. такт 9). Однако действие «тормозящей силы» оказывается непродолжительным. С такта 38 начинается второй этап интермедии-разработки, где все голоса устремлены вверх и достигают кульминации в такте 45. Второй этап представляет собой повторение, продолжение и дальнейшее развитие материала канонической секвенции из первой интермедии. Наконец, наступает третий этап интермедии-разработки, осуществляющий спад звуковысотной волны. Все голоса устремлены вниз, а бас четыре раза повторяет в плане нисходящей секвенции общие формы движения, вычлененные из темы.

Следующая далее вторая масштабная фаза (рассредоточенная реприза) продолжает начавшуюся линию развития и доводит ее до главной в фуге мощной и величественной по характеру звучания кульминации, эффект которой значительно усиливается благодаря неожиданному прорыву мажора после длительной подготовки минорного лада (см. такт 12 от конца фуги), и завершает эту линию наиболее активным по характеру (и не без юмора) проведением своеобразного варианта темы (бас, такты 11—5 от конца), в котором увеличено с двух до четырех количество упомянутых выше «торможений триольного ритма»:

175
F-dur II



ТАКТЫ 89-94

Фуга d-moll II принадлежит к числу однотоновых фуг и, как это типично для такого рода произведений, в ней ведущим принципом формообразования является вариационность.

Строение фуги опирается на взаимодействие двух приблизительно равносильных по своему значению структурных принципов: **неравнодлительная двухчастность** (9 тактов—18 тактов), обусловленная расчленяющим действием полного совершенного каданса в десятом такте, и подразделение на две равнодлительные масштабные фазы, обусловленное закономерностями **двухчастно-вариационной формы** (13 тактов—14 тактов).

d-moll II

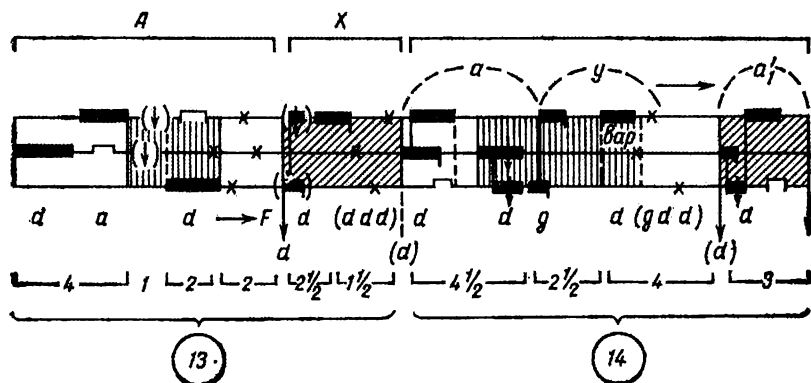


Схема 57

После темы и ответа появляется интермедия (такт 5), построенная на обращении ядра темы.

176

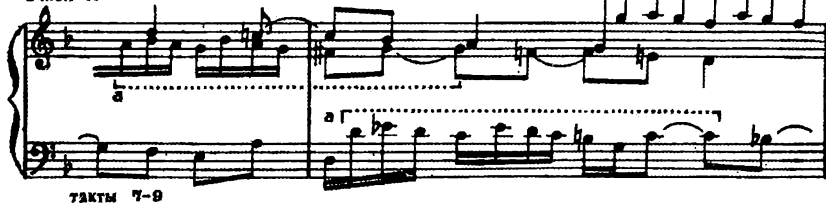
d-moll II

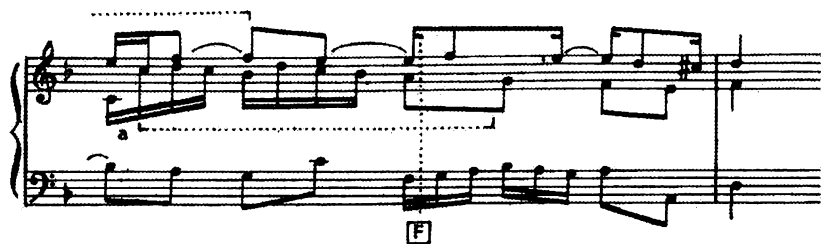


Далее следует последнее (третье) экспозиционное проведение, в момент окончания которого возникает относительно новая мелодическая ячейка *a*, вытекающая из заключительного оборота удержанного противосложения как его имитация (см. пример 177 *a*), которая наподобие миниатюрной «второй темы» экспонируется во всех голосах, образуя вторую интермедию фуги.

177

d-moll II





Упомянутая новая мелодическая ячейка исполняет также и роль миниатюрной «побочной партии» в композиционном плане первой масштабной фазы, имеющей весьма своеобразно претворенные черты маленькой сонаты без разработки.

Действительно, тональный план второй интермедии явственно направлен в сторону F-dur и, по достижении этой тональности, утверждает ее в относительно устойчивой форме (см. ход баса, гармонические функции, интонации верхнего голоса), хотя и на весьма непродолжительном временном промежутке. Короткая и решительная модуляция (такт 9) возвращает главную тональность, а вместе с ней (в момент полного совершенного каданса) и «главную партию», т. е. основой тематический материал фуги. Начинается «реприза» упомянутой маленькой сонаты без разработки. Ее «главная партия» (такты 10—11), насыщенная разработочными приемами развития (о которых говорилось выше), представляет собой сжатый вариант экспозиции:

178a)
d-moll II

ТАКТ 1

ТАКТ 5

ТАКТ 10

ТАКТ 6

ТАКТ 11

ТАКТ 7

ТАКТ 12

Строение первой масштабной фазы, таким образом, соответствует следующей схеме.

Рассмотрим теперь строение второй масштабной фазы, которая начинается с четырнадцатого такта. Она представляет собой вариацию (или расширенный вариант) экспозиции с последующим заключительным построением.

1) Теме и ответу соответствует начальная тонико-доминантовая стретта (такты 14—15), сопровождаемая мелодией удержанного противосложения в басу:

179
d-moll II

ТАКТЫ 14-15

2) Первой интермедии, основанной на обращении начального элемента темы, соответствует стретта, построенная на обращении целой (точнее, почти целой) темы (такты 17—18).

183

4) Второй интермедии (такты 8—9) соответствует двух-тактовое построение, повторяющее в трех голосах «побочную» мелодическую ячейку (такты 21—23) на основном и субдоминантовом уровнях главной тональности.

5) Фугу завершает короткое, но тем не менее имеющее черты синтезирующих код, заключительное построение. Начинаясь как повторение в двойном контрапункте раздела X (см. начало тактов 25 и 10), оно сейчас же, со вступлением сопрано, делается похожим на звучащее в g-moll начало раздела y (являющегося единственным, кроме коды, случаем октавной имитации в фуге), затем, со вступления удержанного противосложения в басу, напоминает построение ā (такты 14—15) и, одновременно, экспозиционные проведения с удержанным противосложением.

Основные разделы формы могут быть охарактеризованы следующим образом:

Экспозиция (9 тактов). Тонально-устойчивое разработочное построение (4 такта), начинающееся и завершающееся в главной тональности, но использующее весьма интенсивные средства развития — вычленения, дробление, кульминационное нагнетание. Предвестник заключительного раздела (четыре с половиной такта), начинающийся в d-moll и заканчивающийся в g-moll, — это расширенный вариант начального пятитакта фуги. Интермедия-разработка (шесть с половиной тактов), использующая средства интенсивного развития тематического материала и включающая неполный вариант темы от звука *до-диез* в момент кульминации. Заключительное построение (3 такта).

Отметим, что линию развития, направленную на нагнетание и начавшуюся в тонально-устойчивом отделе разработки, продолжает не непосредственно следующий за ней раздел, а интермедия-разработка. Что же касается предвестника заключения, то он связан со спадом звуковысотной и динамической волны и несет на себе явные черты репризности (возобновление удержанного противосложения, регистровых уровней первых двух проводений темы и др.).

§ 5. Фуги симметричного и концентрического строения

Многие из таких фуг имеют обычное трехчастное строение лишь с той особенностью, что их средняя часть оказывается расчлененной на первый и второй отделы разработки (см. схему 20). К числу фуг подобного строения принадлежат: g-moll I, h-moll II, g-moll II, As-dur I, Cis-dur I, Cis-dur II,

d-moll I. Последняя в приведенном перечне fuga (d-moll) включает в себе также явно выраженные признаки старинной двухчастной формы с элементами сонатности.

Фуга g-moll I подразделяется на две масштабные фазы, первая из которых (начальные $17\frac{1}{2}$ тактов) состоит из экспозиции и «мажорного отдела» разработки, а вторая (последние 15 тактов) — из «субдоминантового отдела» разработки и репризы. Тональное развитие первой фазы направлено в сторону мажорных звучаний, которые, как и в некоторых других фугах, играют оттеняющую роль по отношению к минорному, близкому по характеру тематизма жанру *lamento*, музыкальному материалу. Тональное развитие во второй масштабной фазе связано, в первую очередь, с возобновлением минора, как главного средства воплощения общего музыкального образа произведения, и направлено в сторону углубления минорных звучаний (два проведения в субдоминанте), а далее — восстановления и утверждения главной тональности. Между обеими масштабными фазами имеется совсем короткая ($1\frac{1}{2}$ такта) интермедия-связка, заменяющая собой центральное построение.

g-moll I

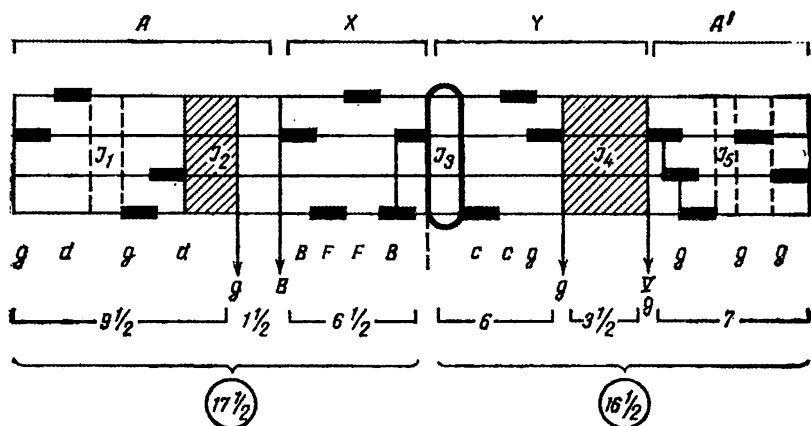


Схема 59

Рассмотрим некоторые особенности основных частей фуги. В экспозиционной части обращает на себя внимание, казалось бы, нетрадиционный порядок вступления голосов. Действительно последним вступает не бас или сопрано, а тенор. Однако это отступление от нормы легко объясняется тем, что здесь действует еще один из достаточно важных и

распространенных принципов полифонического формообразования — принцип парности. В данном случае его действие проявляется в том, что пара проведений — тема и ответ — имитируется как целое в нижних голосах (ср. с фугой As-dur I). Так образуется архитектурная структура, обладающая известной противоречивостью: каждая из пар характеризуется восходящей направленностью, соотношение же между самими парами — нисходящей. Выразительные возможности такого рода структур иногда используются в полифонических произведениях.

Экспозиционная часть включает в себя кроме четырех проведений еще и две интермедии. Вторая интермедия — составная: ее начальное построение (до каданса в g-moll) повторяет и развивает материал первой интермедии; второе же построение является непосредственным предвестником разработки (ср. бас в такте 11 и альт в такте 12).

Одна из особенностей первого отдела разработки — тональная замкнутость, обусловленная симметричной последовательностью параллельных тонике и доминанте мажорных тональностей: B-dur, F-dur, F-dur, B-dur. Интересная особенность второго отдела разработки заключается в появлении незадолго до ее конца проведения темы в главной тональности. Возникающее как ответ на проведение c-moll и отграниченное от последующего полным совершенным кадансом (такт 11 от конца) данное вступление темы еще принадлежит разработке, но уже восстанавливает главную тональность. Такая бифункциональность типична для предвестников заключительного раздела фуги.

Следующая за предвестником предпретизная интермедия, как было сказано ранее (см. главу II, «Методические указания»), является последним этапом в единой линии интермедийного развития, направленного на постепенное повышение интонационной напряженности и экспрессии.

Что касается репризы, то одной из ее интересных особенностей оказывается последовательное усиление роли гомотонно-гармонических средств за счет полифонических. Действительно, начало репризы — наивысший момент контрапунктического развития в произведении — представляет трехголосную стретту, контрапунктически сочетающуюся с мелодией удержанного противосложения. Следующее проведение уже лишено стреттности. И, наконец, в последнем проведении оказываются исключенными не только стреттность, но и удержанное противосложение. Последнее проведение темы, использующее аккордовый склад и увеличивающее количество голосов до пяти, фактически является кодой.

Фуга h-moll Имеет концентрическую структуру с центральным построением. Характеризующая фугу своеобразная противоречивость музыкального образа, обла-

дающего, с одной стороны, чертами танцевальности (ритмика типа паспье или жиги), а с другой — явно драматической эмоциональной напряженностью, во многом обусловила структурные особенности произведения.

Развертыванию музыкального содержания в первой масштабной фазе (49 тактов), направленному на утверждение активно моторного начала, вытекающего из танцевальной ритмики, соответствует тональное развитие от минорных проведений к мажорным. Переломным моментом является центральное построение (такты 50—54). Дальнейшее возобновление, углубление и утверждение драматического начала, осуществляемое во второй масштабной фазе (последние 46 тактов), связано с восстановлением минорности, движением только по минорным тональностям — от доминантовой (fis-moll) к субдоминантовой (e-moll) с последующим возвращением и закреплением главной.

Весьма важной особенностью процесса формообразования является замена противосложений: экспозиционное удержанное противосложение исключается перед дополнительным проведением темы вовсе и на смену ему вступает новое противосложение, проводимое уже до конца фуги. Построенное на чередующихся скачках мелкими длительностями новое противосложение оказывается способным в большей мере, чем прежде, подчеркнуть активную моторность мажорных проведений. Контрапунктируя минорным проведением второй масштабной фазы, оно значительно содействует общей напряженности звучания. Это обусловлено как интонационными особенностями нового противосложения (острые интонации объема септимы), так и тем, что оно преимущественно помещено в наиболее яркий, верхний голос.

h-moll II

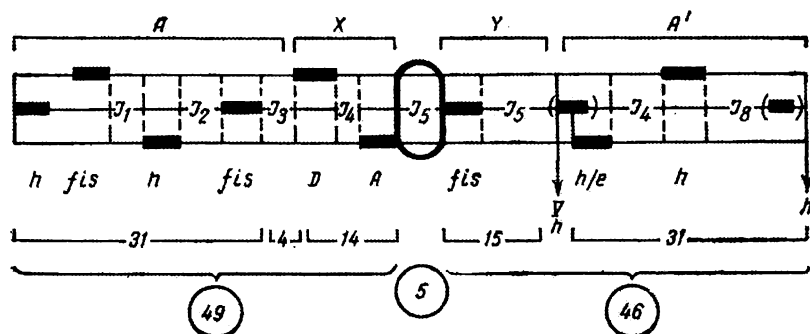


Схема 60

Проследим последовательность крупных частей фуги.

Экспозиционная часть (35 тактов) состоит из трех основных и одного дополнительного проведений, а также — трех интермедий. Две из них построены на одинаковом материале. При этом вторая интермедия выступает как развитие первой в направлении усложнения (каноническая секвенция вместо простой), обострения интонаций (повышается роль хроматики) и укрупнения масштабов (шесть тактов вместо четырех). Следующее за второй интермедией дополнительное проведение еще сохраняет одну из ранее звучавших тональностей, но уже включает в себя новый интонационный материал — второе удержанное противосложение. Такая особенность дополнительного проведения очевидно связана с упомянутым в главе I принципом постепенности: сначала внесен новый мелодико-ритмический элемент, но сохранена прежняя тональность, а далее, в разработке, будет изменена тональность, но сохранен уже утвердившийся мелодико-ритмический элемент. Третья интермедия вытекает из нового удержанного противосложения (см. нижний голос); верхние голоса, сопровождая линию баса, образуют каноническую секвенцию.

Первый отдел разработки (такты 32—49) может быть назван мажорным отделом, так как он осуществляет ладовое варьирование темы в проведениях D-dur и A-dur, отграниченных друг от друга короткой интермедией-связкой.

Центральное построение (такты 50—54) — это пятая интермедия, выделяющаяся благодаря тому, что в ней впервые возникает явный хроматизм в прямолинейно восходящей мелодической линии верхнего голоса.

Второй отдел разработки (такты 55—69), которому можно дать условное наименование минорного отдела, состоит из проведения *fis-moll* и развитой, занимающей девять тактов предприпизной интермедии. Эта интермедия, написанная в форме свободной канонической секвенции, любопытна в том отношении, что ее респоста использует прием расщепления одноголосного мелодического образования на две линии, помещенные в разных голосах (см. сопрано и альт в тактах 60—68).

Реприза фуги (последние 32 такта) начинается тонико-субдоминантовой стреттой с усеченной пропостой, включает в себя ещё одно полное проведение темы в главной тональности, две интермедии и коду, построенную на имитации усеченных вариантов темы. Предкодовая, движущаяся к заключительной кульминации интермедия интересна тем, что она синтезирует материал двух звучавших ранее, но до сих пор не получивших достаточного развития интермедий — третьей (ведущей к разработке) и пятой (являю-

щейся центральным построением). Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить материал тактов 32—35 и 87—91, а также тактов 50—54 и 92—96.

Фуга g-moll II. Основным тематическим материалом этого произведения являются мелодии самой темы и ярко индивидуализированного противосложения. Тема характеризуется ритмом сарабанды с типичным для нее удлинением второй доли трехдольного такта и чертами речитативности, обусловленными как расчлененностью мелодии посредством пауз на ряд отдельных фраз, так и наличием многократно повторяющегося звука. Ритмически более активное удержанное противосложение взаимодействует с темой в качестве второго, столь же яркого и индивидуализированного мелодико-тематического начала.

В слуховом восприятии рассматриваемая фуга ясно подразделяется на две масштабные фазы: первая без удвоений, вторая — почти целиком на удвоениях темы и, в некоторых проведениях, удержанного противосложения. Обе масштабные фазы равнодлительны (по 39 тактов каждая). Пятитактовая интермедия (такты 40—44), играющая роль переходного этапа в ладотональном плане фуги (поворот направления развития в сторону субдоминант), является центральным построением. Таким образом фуга имеет концентрическую структуру.

g-moll II

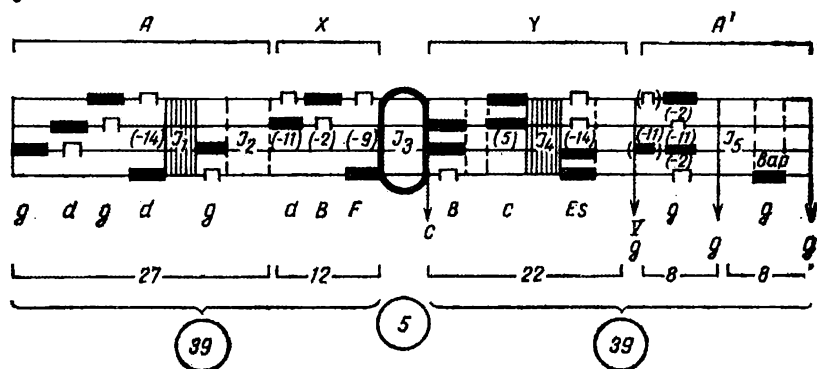


Схема 61

Основными средствами развития тематического материала в данной фуге являются не ладотональные, а контрапунктические.

Важная с точки зрения вертикали, особенность соотношения между темой и удержанным противосложением — нали-

чие опорных секст, возникающих на каждой сильной доле. Модификация этих опорных интервалов принадлежит к числу важнейших средств дальнейшего развития. Действительно, ведущим приемом оказывается здесь двойной контрапункт и контрапункт, допускающий удвоение (не случайно данное произведение называют «энциклопедией вертикально-подвижного контрапункта»).

Рассмотрим контрапунктическое развитие более детально. За исходное соединение следует принять двухголосие: ответ — противосложение в тактах 5—8. Первое производное соединение появляется еще в пределах экспозиции при вступлении темы в басовом голосе. Это — перестановка в двойном контрапункте октавы, не вносящая в звучание существенных изменений. В гораздо большей степени характер звучания изменяется во втором производном соединении (такты 28—31), использующем контрапункт дуодецимы, превращающий опорные сексты в септимы, что значительно повышает напряженность общего звучания. Именно с этого момента начинается разработка — точнее ее первый отдел — хотя проведение дается еще в одной из экспозиционных тональностей — d-moll (правда в виде реального варианта, а не тонального, как было ранее). Здесь мы снова наблюдаем действие принципа постепенности; сначала обновляется интервалика (по вертикали), но еще сохраняется прежняя тональность, и лишь затем будет обновлена уже и тональность.

Третье производное соединение (такты 32—35) использует довольно редкую разновидность вертикально-подвижного контрапункта, сближающую голоса на терцию ($Iv = -2$) и превращающую таким образом опорные сексты в кварты. Четвертое производное — перестановка в двойном контрапункте децимы, превращающая опорные сексты в квинты (такты 36—39). Понятно, что модификация опорных интервалов в третьем и четвертом производных соединениях влечет за собой и соответствующее обновление характера звучания.

Во всех дальнейших проведениях применяется контрапункт, допускающий удвоение. Так, находящееся в начале второго отдела разработки пятое производное соединение (такты 45—48) связано с удвоением темы в терцию, что в данном случае соответствует положительной перестановке противосложения и удваивающего тему голоса (см. альт) с показателем $Iv = +2$. Аналогично этому, шестое производное соединение, удваивающее тему в сексту, связано с положительной перестановкой при $Iv = +5$. Высшей точкой в линии контрапунктического варьирования является седьмое производное, удваивающее в терцию как тему, так и удержанное противосложение и, следовательно,

использующее контрапункт сложного показателя, в данном случае, $II_v = -7, -9, -11$ (контрапункт октавы возникает во внутренней паре, дуодецимы — в крайней, децимы — в двух перекрестных парах: бас — альт, тенор — сопрано). Последнее, возглавляющее репризу, восьмое производное соединение (такты 67—72) начинается двухголосной перестановкой в контрапункте дуодецимы, но вскоре переходит на четырехголосное изложение с удвоением как темы, так и противосложения в дециму. Это соответствует сложному показателю с величинами: $Iv_1 = -11$ (тенор, альт), $Iv_2 = -2$ (бас — тенор, альт — сопрано).

Фуга As-dur I — концентрическая с центральным построением в тактах 17—18.

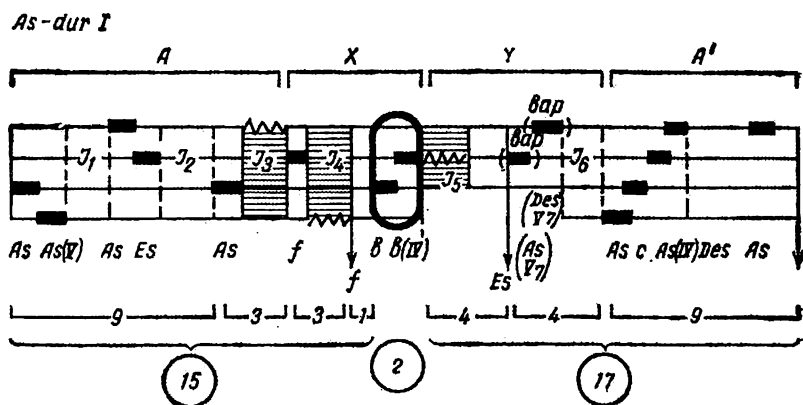


Схема 62

В этом произведении необычна уже сама тема, состоящая фактически из одного лишь ядра и как бы передающая функцию разворачивания противосложению. Имитирование небольшой по масштабам темы, связанное, следовательно, и с коротким временным промежутком между темой и ответом, напоминает распространенный в эпоху Баха «прием эха», усиливающий в данном случае главную черту характера музыки — пасторальность. Тема и повторяющий ее квартой ниже «ответ-отзвук» составляют единую и целостную структуру, вторично воспроизводимую в верхних голосах после интермедии. Таким образом экспозиция оказывается подчиненной принципу парности, о котором говорилось выше (см. разбор фуги *g-moll I*). Действием принципа парности объясняются некоторые нетрадиционные особенности экспозиции, например, такие, как необычно увеличенная протя-

женность первой интермедии (что объясняется ее ролью как фактора, ограничивающего одну самостоятельную пару от другой) и ненормативная последовательность вступления голосов (последним вступает альт, а не сопрано), возникающая благодаря перенесению начальной имитации как целого.

Принцип парности оказывает воздействие и на дальнейшее формообразование произведения. Утвердившаяся в слуховом восприятии имитационная пара легко узнается при повторениях и осознается как выделенная по сравнению с одиночными проведениями. Так, в слуховом восприятии выделяется первое после экспозиции парное проведение в тактах 17—18, где тема и ее «ответ-отзвук» звучат, хотя и на разных звуковысотных уровнях, но в одной и той же тональности *b*-moll, достаточно устойчиво, оформленно. Эта выделенная имитационная пара проведений представляет собой центральное построение, отделяющее первую масштабную фазу (начальные 16 тактов) от второй (последние 17 тактов).

Следующая парная имитация, находящаяся уже внутри второго отдела разработки (такты 19—26), связана с оригинальным варьированием темы, заменяющим движение по звукам трезвучия движением по звукам доминантсептаккорда (см. такты 23—24). Вытекающая отсюда функционально-гармоническая неустойчивость содействует активизации процесса модулирования в главную тональность. Эта парная имитация оказывается в фуге последней. В репризе (последние 9 тактов) возникает уже не пара, а группа проведений, вполне отвечающая типичной для фуг закономерности заключительной концентрации тематизма и как бы заменяющая собою стретту (см. такты 9—6 от конца). Завершается фуга одиночным проведением, представляющим собой коду.

Существенное значение в формообразовании фуги приобретает также принцип постепенного увеличения количества вносимых в музыкальный материал изменений. Проявление этого принципа тесно связано с одной из важнейших особенностей фуги — привнесением в некоторые из ее интермедий относительно новых мелодико-тематических образований. Впервые такое мелодико-тематическое образование появляется в третьей интермедии (такты 11—12) и оказывается неразрывно связанным с предшествующим ему дополнительным проведением (такты 10—11), аналогично тому как в типичных полифонических темах общие формы движения бывают связаны с ядром.

Рассмотрим теперь последовательность построений первой масштабной фазы. Экспозиция вместе с послеэкспозиционной интермедией (начальные 9 тактов) образует тонально ус-

тойчивый раздел в As-dur. Дополнительное проведение, вместе с неотделимой от него третьей интермедией (такты 10—12), уже приносящей новый материал, но еще сохраняющей прежнюю тональность, образуют переходное построение. Следующее далее проведение f-moll с неотделимой от него четвертой интермедией звучит уже в новой тональности, но еще сохраняет прежний музыкальный материал (так как четвертая интермедия повторяет третью с перестановками в тройном контрапункте). Это — начало первого отдела разработки, рассекаемого полным совершенным кадансом на грани тактов 15—16. Данный каданс также оказывается проявлением принципа постепенности: действительно, сначала, без цезуры, осуществляется смена функций (экспозиционной на разработочную), и только несколько далее, в пределах одной функции, возникает цезура. Наконец, принципу постепенности отвечает и связь, находящаяся в такте 16: она, как появившаяся после каданса, приобретает признаки нового раздела формы, однако благодаря сохранению интермедийной функции, воспринимается как продолжение предшествующего.

Действие принципа постепенности прекращается в конце первой масштабной фазы. Центральное построение не опирается на ближние связи: оно осуществляет связь на расстоянии с имитационными парами экспозиции и поэтому воспринимается как, в известной мере, обособленное. Впечатлению обособленности способствует и то, что каданс на грани тактов 18—19 имеет значение полного совершенного, так как, поскольку ведущим тематическим голосом здесь является альт, тоника на первой доле такта 19 фактически оказывается в мелодическом положении примы. Кроме того здесь используется типичный содействующий впечатлению завершенности прием — послекадансовое умолкание голосов, в частности, что особенно важно, баса.

Укажем еще на следующие особенности фуги. Первая из них касается тонального плана и заключается в том, что разработка фуги содержит длительную, состоящую из пяти звеньев квартоквинтовую тональную цепочку f-moll, b-moll, Es-dur, As-dur, Des-dur. Подобные цепочки, редкие в музыкальных произведениях эпохи Баха, являются предвосхищением одного из самых типичных средств развития тематического материала в разработках венских классиков.

Вторая особенность — использование в фуге весьма редкой разновидности тройного контрапункта. Его нормативный почти всюду применяемый тип — с октавным показателем. Но в данном произведении имеется перестановка в тройном контрапункте дуодецимы. В этом легко убедиться, если сравнить третью интермедию с четвертой. Нормативная же октавная перестановка осуществлена в пятой

интермедии. Отметим, что появившееся в верхнем голосе третьей интермедии новое мелодическое образование проводится затем в нижнем голосе четвертой интермедии и, наконец, — в среднем голосе пятой, то есть это мелодическое образование оказывается изложенным во всех голосах фуги. Такое явление не случайно: экспонирование во всех голосах нового тематического элемента принадлежит к числу весьма типичных закономерностей полифонического формообразования.

Обе фуги *Cis-dur* наряду с концентричностью обнаруживают признаки более сложных, чем в предыдущих примерах, форм: признаки рондо — фуга из первого тома, признаки сложной трехчастной — из второго.

Рондообразность фуги *Cis-dur I* обусловлена тем, что ее центральное построение, восстанавливающее экспозиционные тональности в проведениях и повторяющее материал второй интермедии ($I_5 = I_2$), воспринимается как первая реприза.

Cis-dur I

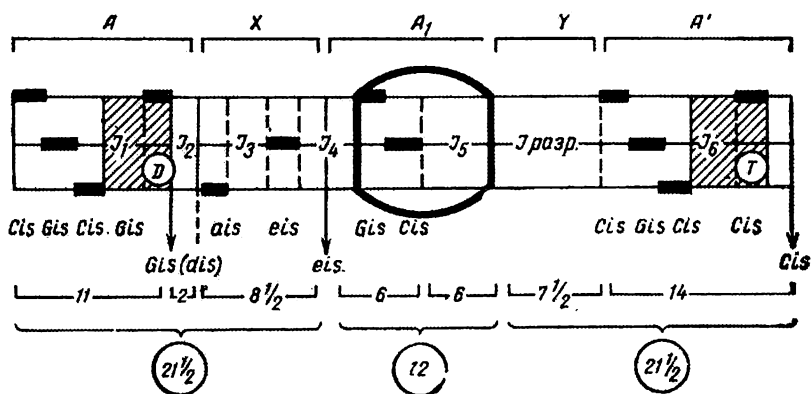


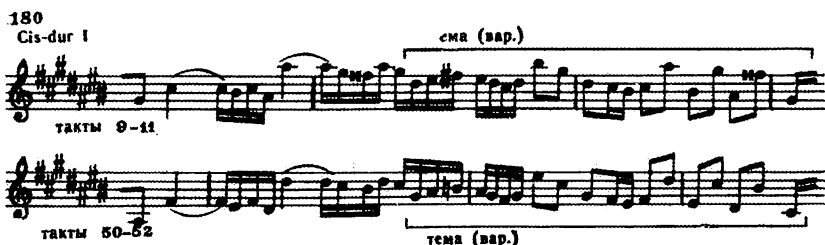
Схема 63

Первая разработка (X) посвящена обычному ладотональному варьированию, использующему минорные тональности, параллельные тонике и доминанте, вторая же разработка (Y) имеет в подлинном смысле слова разработочный характер: она строится на вычленениях, причем вычленяется наиболее яркая часть темы — ядро, в ней используется прием нагнетания на доминантовом органном пункте и т. п. Второй разработкой является интермедия, следующая непосредственно за пятой интермедией (I_5) и

отграниченная от нее не только благодаря цезуре в такте 34 (умолкание тенора и баса по достижении тоники), но, главным образом, благодаря переходу на новый, в значительной мере не сходный по отношению к предыдущему, тип изложения (полугомофонное, полуполифоническое изложение, напоминающее фактуру клавирного концерта).

Итак, fuga расчленяется на экспозиционную часть (13 тактов); первую (ладотональную) разработку ($8\frac{1}{2}$ тактов); первую репризу (12 тактов), являющуюся одновременно и центральным построением композиции; вторую интермедию-разработку ($7\frac{1}{2}$ тактов) и вторую репризу (14 тактов).

Однако, композиция фуги, кроме рондовости, включает в себя также и своеобразный элемент сонатности, имеющий здесь, правда, второстепенное значение. Последний обусловлен тем, что дополнительное проведение, появляющееся в такте 10 и как бы играющее роль побочной партии, оказывается обособленным и выделенным. Возникающее, в отличие от предшествующихведений, несколько неожиданно без цезуры и предваренное относительно новой яркой мелодической интонацией, дополнительное проведение легко запоминается и легко узнается при репризном повторении:



Ведущая к дополнительному проведению интермедия I_1 и, соответственно, последняя в фуге интермедия I_6 играют роль связующей партии.

Следует подчеркнуть, что если бы к сравниваемым проведениям не были бы применены какие-либо средства выделения, то все проведения темы звучали бы одинаково, и речь о признаках сонатности потеряла бы смысл.

Фуга Cis-dur II. Связь этого произведения с принципами сложной трехчастной формы обусловлена тем, что его экспозиционный и репризный разделы сами имеют признаки замкнутой структуры трехчастного же типа.

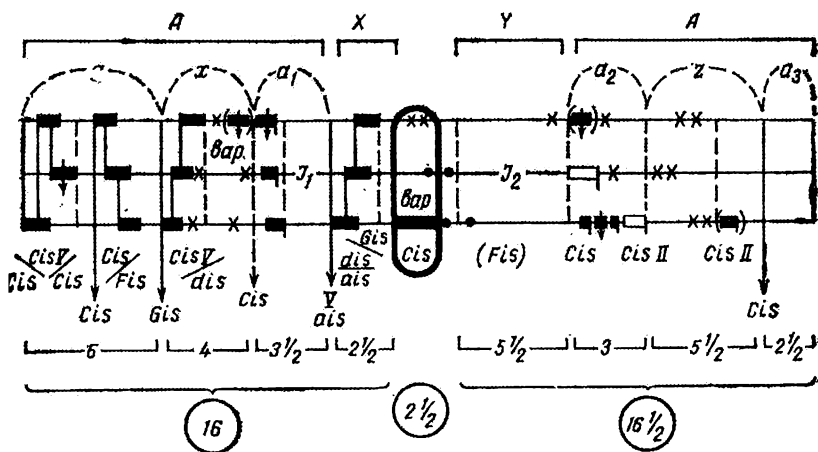


Схема 64

Раздел А представляет сложную экспозиционную часть, имеющую структуру типа маленькой фуги с шеститактовой собственной экспозиционной частью (экспозиция + дополнительные проведения), четырехтактовой внутренней разработкой, включающей проведение *dis-moll*, и небольшой внутренней репризой (3 1/2 такта), восстанавливающей главную тональность, но не закрепляющей ее, а модулирующей в *eis-moll*.

В сравнительно коротком первом отделе разработки (X) содержится элемент обычного ладового варьирования темы — минорные проведения, параллельные тонике и субдоминанте.

Второй отдел разработки (Y) — это развитая интермедия, варьирующая материал предразработочной интермедии (такты 12—14) с использованием приема сведения двухголосия в одноголосную мелодическую линию. В нижеприведенном примере выделены соответствующие один другому звуки, которые при варьировании изменили регистр.

181
Cis-dur II

ТАКТЫ 12-13

ТАКТЫ 19-20

Опорной тональностью второго отдела разработки является Fis-dur — субдоминанта по отношению к главной.

Одним из звеньев в тональном движении, осуществляемом по квартовой цепи — ais-moll, dis-moll, Gis-dur, Cis-dur, Fis-dur (такты 14—21), — от минорных тональностей отдела X к субдоминантовому отделу Y, оказывается главная тональность. Так возникает свободный вариант темы, звучащий в главной тональности (см. басовый голос в тактах 17—18). На этот вариант темы следует обратить особенное внимание, так как он при анализе нередко оказывается незамеченным.

182
Cis-dur II



Свободный вариант темы благодаря последующим элементам темы в уменьшении связан на расстоянии с басовым дополнительным проведением (такты 5—6), также завершающимся появлением отрывков темы в уменьшении.

183
Cis-dur II



Отмеченный свободный вариант, вместе с последующими элементами темы в уменьшении (такты 16—18), занимает местоположение центрального построения формы. Оно является также серединой частью разработки в целом. Слитое воедино, без цезур, с разделами X и Y центральное построение данной фуги не оказывается структурно обособленным. Однако благодаря присущим ему элементам репризности, таким как возвращение к начальной тональности, к начальному регистру вступления темы, сходство с экспозиционным построением, завершающимся имитацией уменьшенного варианта, а также благодаря появлению существенно нового варианта темы (см. пример 182), центральное построение производит впечатление в достаточной степени выделенного.

Тональный план почти ни разу не выводит за пределы главной и доминантовой тональности (типичная для сочинений Баха, по характеру родственного жанру *lamento*, «концентрация минорности»), что указывает на близость произведения типу однотональных фуг.

В фуге отсутствуют мажорные проведения темы. Однако в некоторых разделах тема подвергается весьма тонкому и своеобразному ладовому варьированию, связанному с альтерацией тонической терции (при внутритональном отклонении в субдоминанту), что немало способствует повышению выразительной напряженности, экспрессивности звучания.

Одним из таких вариантов темы начинается четырехтактное построение *a-moll*, предшествующее заключительному кадансу первой части фуги и имеющее значение «побочной партии» старосонатной формы. Благодаря ярко индивидуализированным средствам варьирования — «игре» мажорной и минорной терции — «побочная партия» оказывается выделенной, хорошо запоминающейся и узнаваемой при репризном транспонированном повторении.



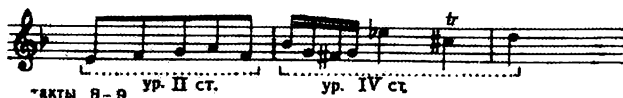
С помощью метода потактного сравнения построений, предшествующих «побочной партии» в первой и второй частях, легко убедиться, что раздел, исполняющий роль «связующей партии» (такты 8—16), также подлежит репризному повторению, варьированному и транспонированному. Действительно: тактам 9—12 соответствуют такты 15—12 от конца, где бас точно перенесен в верхний голос, а остальные голоса варьированы. «Опознавательным знаком» служит оригинальное совмещение в одновременности вычлененных из темы частей: первая половина темы — в одном голосе, вторая — в другом (ср. такт 12 с тактом 12 от конца). Тактам 13—14 соответствуют такты 11—10 от конца, где осуществлена свободная форма тройного контрапункта. «Опознавательный знак» — стретта в обращении, а кроме того — характерное для связующего-побочного построения проведение темы в мелодическом миноре, но на уровне пятой ступени, благодаря чему звучание обогащается специфическим оттенком мажорности.



Тактам 15—16 соответствуют такты 9—7 от конца, осуществляющие свободное варьирование, расширение, достижение кульминации с характерной для стиля Баха интонацией кульминационного перечення — *си-бекар, си-бемоль* в верхнем голосе. «Опознавательный знак» — восходящая в сопрано секвенция на материале удержанного противосложения.

Что касается начала второй части, то ее первые три такта (21—23) являются почти буквальным — не считая того, что бас и сопрано обменялись местами, — повторением отрывка, вычлененного из «связующей партии» (см. такты 13—14).

Отметим еще, что между экспозицией и связующе-побочным построением имеется своеобразный вариант темы, начинающийся на уровне второй ступени, но завершающийся на уровне четвертой. Это — дополнительно-переходное проведение, еще сохраняющее главную тональность, но уже вносящее в тему существенные изменения (см. такты 8—9), может быть отнесено условно к области связующе-побочного построения.



§ 6. Фуги трехчастного (нормативного) строения

Фуга B-dur I. Фуга состоит из экспозиционной части (экспозиция, дополнительное проведение и первая интермедия — всего 21 такт), разработки (15 тактов), которая дается в традиционных параллелях к тонике и доминанте и включает в себя также интермедию I_2 , и репризы (12 тактов), начинающейся в данном случае ненормативно, а именно, в субдоминантовой тональности. Проведение Es-dur вместе с проведением B-dur образует неразрывное целое, как единая имитационная пара. Предвестником репризы служит неполное проведение c-moll в тактах 14—13 от конца:

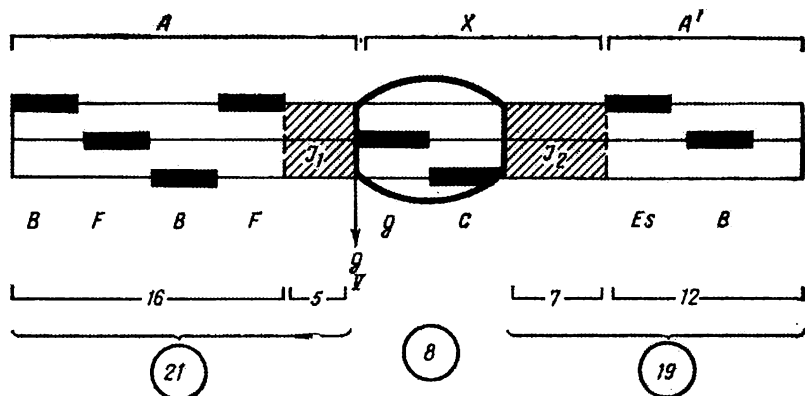


Схема 66

Следует обратить внимание на то, что единственная пара минорных проводений занимает центральное место положения. Благодаря окружению этого центрального построения сначала сходными по материалу интермедиями I_1 и I_2 , а затем функционально соответствующими одна другой собственно экспозицией и репризой — fuga приобретает явные черты концентрической структуры.

Особенность тонального плана фуги заключается в том, что все ее интональные проводения звучат в тональностях субдоминантовой группы (g-moll, c-moll, Es-dur). Такая направленность в сторону субдоминантовых звучаний, вообще говоря, характерна для полифонических произведений, связанных, как и данная fuga, с народнопесенным или пасторальным началом.

В фуге нет сложных контрапунктических приемов; и действительно простота и «непринужденность» характера самой музыки таковых не предполагает. Однако постоянные перестановки в тройном контрапункте темы и двух ярко индивидуализированных удержанных противосложений свидетельствуют о достаточной активности контрапунктических средств.

Интересен прием интермедийного развития (см. такты 17—21 и 30—36), заключающийся в полифоническом соединении обоих элементов темы — начального (скерцозного, связанного со скачками в объеме септимы) и завершающего (пасторального, типа пастушеского наигрыша) — в единое целое. Оба элемента варьированы, причем первый дан в обращении.

В фуге G-dur II наблюдаются подобные же закономерности. Единственная пара минорных проводений темы нахо-

дится в центре и обрамляется сходными по материалу интермедиями I_1 и I_2 . Однако, в отличие от предыдущего примера, экспозиции фуги отвечает не собственно реприза, а последний семнадцатитактовый раздел, включающий в себя предрепризный предыкт на доминантовом органном пункте — виртуозную клавирную каденцию, и собственно репризу:

G-dur II

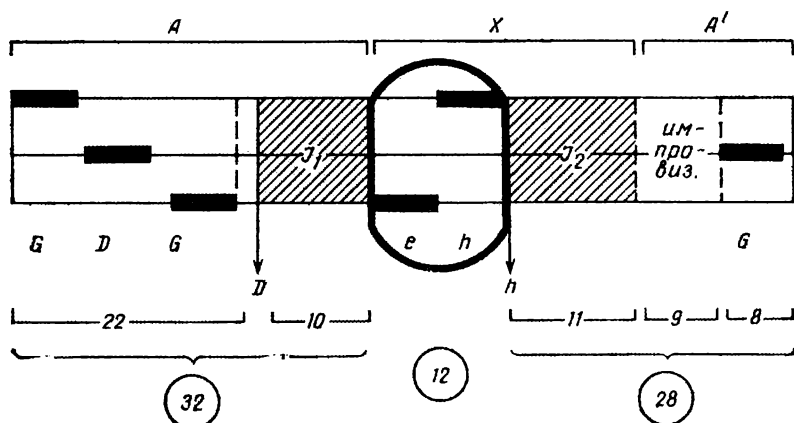


Схема 67

Свойственная характеру произведения особенная, быть может связанная с жанром куранты, текучесть и непрерывность равнодлительного движения (шестнадцатые не прекращаются ни на один момент почти до конца фуги) потребовала смягчения цезур и, в частности, вуалирования кадансов. Минорные проведения — традиционные для разработок параллели к тонике и доминанте — непосредственно вливаются в интермедию I_2 и далее в предыкт перед репризой. Последний обладает бифункциональностью: как интермедийное построение, неотделимое от предшествующего, он относится еще к разработке; но как раздел, содержащий в себе ясные заключительные признаки — типичный для заключений импровизационный пассаж, характерное для творчества Баха нагнетание перед окончанием произведения, появление, хотя и в неустойчивой форме, главной тональности, — он воспринимается как относящийся уже к репризе. Мы видим, что закономерности концентрической и нормативно-трехчастной форм слились здесь в весьма тесное единство.

Укажем еще на особенности и н т е р м е д и й н о г о развития. Обе интермедии интересны в том отношении, что примененные в них средства, — вычленение начальной интонации темы, сопоставление вычлененного элемента в контрастных регистрах, движение тональностей в плане кварто-квинтовых цепочек, — предвосхищают некоторые важные черты будущей сонатной разработки венских классиков.

Fuga Es-dur I также является примером наложения концентрической структуры на трехчастность. Аналогично вышерассмотренным фугам, в центре произведения находится единственная пара минорных проведений в традиционных для разработок тональностях — параллели тоники с последующим модулированием в параллель доминанты. Это центральное построение окружено приблизительно равными по масштабам интермедиями и отвечающими один другому проведениями: дополнительным (такты 10—12) и предвестником репризы (такты 13—11 от конца). Оба проведения начинаются характерным скерцозным синкопированием первого звука темы, что в большой мере содействует восприятию их композиционного соответствия. Следующий круг соответствия — построения, тождественные, с точностью до перестановок в вертикально-подвижном контрапункте и несущественного варьирования в свободных голосах. Это — третье проведение с примыкающей к нему интермедией и отвечающие им — первое репризное проведение и интермедия. Связь на расстоянии между данными построениями осознается в слуховом восприятии благодаря тому, что интермедия I_6 восстанавливает и повторяет в тройном контрапункте материал интермедии I_2 . Имеется, наконец, последнее соответствие — пара начальных проведений и заключительное проведение в фуге, возникающее в плане взаимно дополняющих функциональных связей: изложение-заключение (см. схему 68).

В процессе анализа данной фуги следует обратить внимание и на развитие тематического материала в интермедиях, образующее самостоятельную образно-смысловую и конструктивную линию. Действительно, если первые три интермедии, ведущие к минорному «центру», направлены в сторону смягчения характера звучания (более консонантная гармония; выравнивание ритма; преобладающее движение вниз и другие), то четвертая и пятая интермедии, построенные на вычленении начальной интонации темы, направлены в сторону повышения напряженности, увеличения динамики, обострения ритма, — это маленькие интермедии-разработки.

Заметим еще, что второе проведение — хрестоматийный пример тонального ответа на модулирующую тему — звучит фактически в главной тональности (на уровнях IV и V ступеней).

Es-dur I

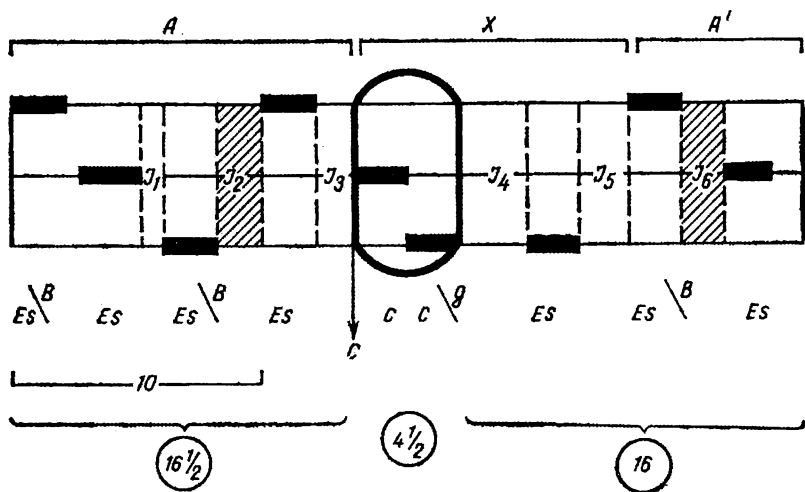


Схема 68

В фигуре *E-dur I* разработка совпадает с центральным построением, а экспозиция и реприза — с симметрично расположенными по отношению к нему равнодлительными частями — экспозиционной и репризной:

E-dur I

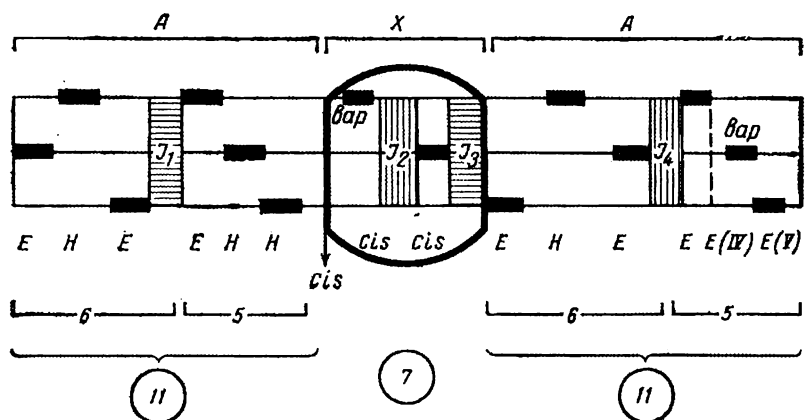


Схема 69

Экспозиционная часть состоит из экспозиции и контрэкс-позиции, т. е. из двух групп проведений, по три проведения в каждой. Экспозиционной части соответствует равномасштабная с ней (11 тактов) реприза, имеющая аналогичное первой части строение — две группы по три проведения в каждой. Центр композиции — единственная в фуге пара ми-норных проведений, разделенных интермедией I_2 (традици-онная параллель тоники) с примакающей к ним интерме-дией I_3 (такты 13—11 от конца).

Если порядок расположения групп проведений обнаружи-вает черты концентричности, то порядок расположе-ния интермедий — периодичности. С точки зрения му-зыкального материала интермедии чередуются: третья раз-вивает первую, четвертая — вторую.

188 E-dur I

ТАКТЫ 5-6

ТАКТ 13

ТАКТЫ 17-18

ТАКТ 22

При этом интермедии с нечетными номерами индивидуа-лизированы и в линии интермедиального развития играют как бы роль «ядра», а интермедии с четными номерами — раз-вертывания. Таким образом и в этой фуге имеется элемент своеобразного наложения структурных закономерностей, опирающихся на концентричность и периодичность. Пред-репризная интермедия I_3 , возобновляя материал внутриэк-спозиционной I_2 , служит предвестником репризы.

Обращает на себя внимание встречающаяся в разработ-ке и репризе довольно необычная трансформация те-мы, связанная, прежде всего, с заменой начальной ямбиче-ской секунды на аналогичную и еще более активную ямби-ческую кварту, а также с ритмическим выравниванием мелодии, исключением из нее наиболее острого момента — паузы перед шестнадцатыми:



§ 7. Фуги, содержащие экспозицию обращенного варианта темы

«Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха включает четыре фуги, содержащие экспозицию обращенного варианта — это фуги b-moll II, es-moll I, a-moll I, G-dur I.

Фуга b-moll II. Характерная для рассматриваемого типа фуг закономерность — разработка обращенного варианта осуществляется теми же средствами и в той же последовательности, что и разработка основного варианта, — проявляется здесь в том, что второй развивающий отдел (X; такты 62—79) представляет собой по существу вариантное повторение первого развивающего отдела (X[↓]; такты 25—41).

b-moll II

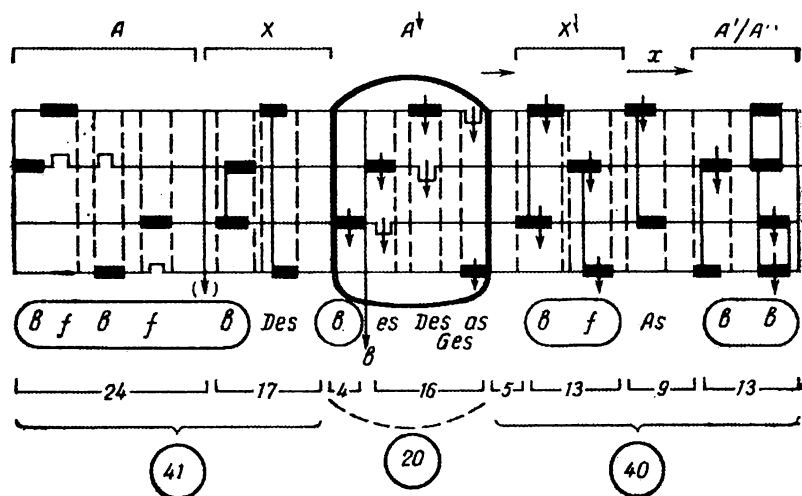


Схема 70

Проследим последовательность основных частей фуги. Ее начальные 24 такта занимает экспозиционная часть, завершенная полным совершенным кадансом Des-dur и состоящая из экспозиции с удержанным противосложением и вытекающей из нее интермедии I_3 (участок А на схеме). Следующие 17 тактов — разработка основного варианта темы. Этот отдел начинается в момент послекадансового умолкания голосов и включает в себя вторую часть составной интермедии I_3 , первую стретту (в верхнюю септиму), связку I_4 , вторую стретту (в нижнюю нону) и интермедию I_5 (участок Х на схеме). Обратим внимание на действующий здесь принцип постепенности: первая стретта — уже новый прием, но еще в прежней тональности; вторая стретта — изменение тональности, но с сохранением прежнего приема.

Дальнейшие 20 тактов занимает экспозиция обращенного варианта темы. Она возобновляет удержанное противосложение, но излагает его теперь в обращении, так же как и тему. Образуется одна из разновидностей обрагимого контрапункта. Отметим, что экспозиция обращенного варианта занимает центральное местоположение, находится между двумя равнодлительными (41 такт и 40 тактов) масштабными фазами и, благодаря достаточно крупным размерам, приобретает значение средней части формы.

Очень важным моментом с точки зрения закономерностей формообразования, является здесь двойственность функции первого обращенного проведения.

Восстанавливая главную тональность и завершаясь полным совершенным кадансом b-moll, оно проявляет признаки заключительной функции и является как бы внутренней тональной репризой маленькой фуги, составляющей первые 45 тактов произведения, — свидетельство того, что fuga имеет черты сложной трехчастной композиции. С другой стороны, возглавляя полную группу обращенных произведений и обновляя музыкальный материал, оно проявляет признаки экспозиционной функции и воспринимается как явное начало чего-то нового. Уже новый материал (тема в обращении), но принадлежность еще прежней тональной и структурной организации — такова разновидность действующего и здесь принципа постепенности.

Следующие 18 тактов занимает разработка обращенного варианта темы Х↓. Она начинается с интермедии I_8 (отмечена на схеме горизонтальной стрелкой), аналогичной второй части составной интермедии I_3 (ср. такты 25—26 и такты 62—66), и включает в себя две стретты (в верхнюю нону и нижнюю септиму), аналогичные стреттам разработки основного варианта темы.

Занимающий последующие 9 тактов раздел представляет собой переходное построение, обладающее как обыч-

но функциональной двойственностью. В данном случае, бифункциональность переходного построения заключается в том, что оно уже осуществляет полифоническое соединение обоих вариантов темы (функция репризы), но излагает их еще не в главной тональности, а даже в другом ладу As-dur (функция разработки). Наконец, последние 13 тактов занимает реприза, осуществляющая как окончательное утверждение главной тональности, так и соединение основного и обращенного вариантов темы в совместном полифоническом звучании.

Последнее проведение в репризе, играющее обобщающую роль и наиболее полно, концентрировано раскрывающее образно-эмоциональную сторону произведения, может быть названо кодой, так как оно по существу исполняет кодовые функции. Изложенная в фактуре четырехголосного хора стретта, верхние голоса которой исполняют в терцовом удвоении мелодию основного варианта темы, а нижние, также в терцовом удвоении, — обращенного, является наивысшей точкой в линии контрапунктического развития, связанного с обращением мелодий и соединением их в обратимом контрапункте. Примечательно, что прием полифонического соединения прямой и обращенной темы в четырехголосной, напоминающей хоровое письмо, фактуре применяется иногда в произведениях Баха как средство углубления скорбно-патетического начала. Примером может служить, кроме рассматриваемого произведения, также и fuga dis-moll II (см. коду этой фуги).

Выше уже говорилось о присущих данному произведению признаках сложной трехчастной композиции, возникающих благодаря тому, что крупное начальное построение, занимающее 45 тактов, организовано в виде замкнутой формы, содержащей внутреннюю разработку (стретты b-moll, Des-dür) и внутреннюю тональную репризу, завершающуюся полным совершенным кадансом в главной тональности b-moll.

К другим признакам этой же закономерности относится то, что вторая масштабная фаза фуги, воплощающая в себе принцип рассредоточенной репризности, также оказывается трехчастной. Действительно, разработка обращенного варианта (X^+), восстанавливающая экспозиционные тональности (b-moll) и приобретающая поэтому значение тонального предвестника репризы, является первой частью этой масштабной фазы, а последующее затем проведение As-dur, изложенное в виде полифонического соединения обоих вариантов темы и приобретающее поэтому значение контрапунктического предвестника репризы, — ее серединой.

Необходимо отметить еще следующее: элемент репризной функции в отделе X^+ обусловлен не только тональным фак-

тором, но и мелодико-тематическим, так как начинающая этот отдел интермедия I_8 вариантно повторяет материал интермедии I_3 . Такое повторение легко осознается в слуховом восприятии, в частности, благодаря тому, что обе интермедии имеют сходное и достаточно характерное движение четвертными длительностями в нижнем голосе и интонационно родственные между собой канонические секвенции в верхних голосах.

Фуга es-(dis) moll I. Произведение достаточно явственно расчленяется на две крупные тонально замкнутые масштабные фазы ($43\frac{1}{2} + 43\frac{1}{2}$), отделенные одна от другой с помощью полуторатактовой (такты 43—44) интермедийной связки. Расчленяющее действие данной связки обусловлено в первую очередь внезапным переходом на двухголосное изложение (умолкает бас), — этим подчеркивается разграничение предыдущей фазы, оканчивающейся половинным кадансом в es-moll, от последующей, начинающейся вступлением обращенной темы в басу.

Структура фуги соответствует схеме 71.

es(dis) moll I

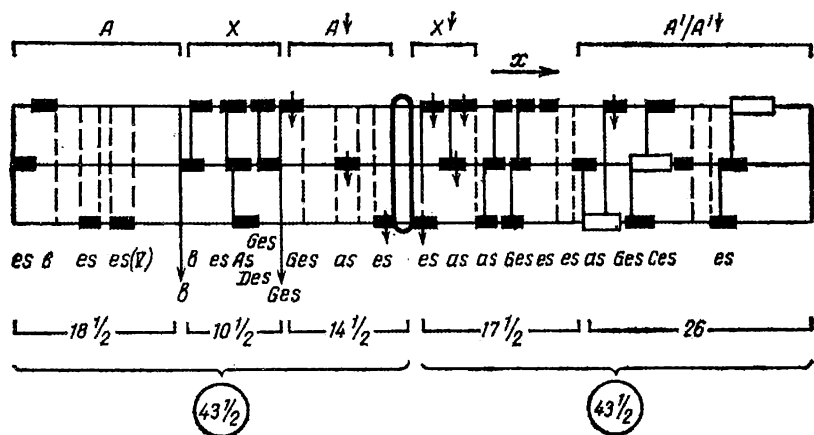


Схема 71

Первая масштабная фаза (такты 1—43) включает в себя экспозиционную часть, завершленную полным совершенным кадансом в доминантовой тональности (такт 19), три стретты (раздел X) и экспозицию обращенного варианта темы (такты 30—43). Начальная стретта—двухголосная октавная с расстоянием в полтакта. Последующая стретта, более тесная, трехголосная, имеет в среднем голосе ритмически варьированное изложение темы—ее «пунктирный вариант».



Третья стретта снова двухголосна и представляет собой перестановку начальной в двойном контрапункте дуодецимы. Данная последовательность стретт, в полном соответствии с принципом постепенности, сначала вводит новый прием (стреттность) с сохранением прежних (экспозиционных) тональностей, и лишь затем, — внутри второй и в третьей стретте, — изменяет также и тональность.

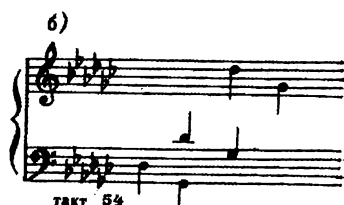
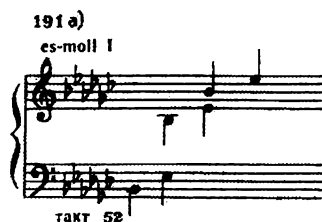
Экспозиция обращенного варианта включает в себя три проведения, два из которых тонально неустойчивы (так как звучат в тональностях параллельного мажора и субдоминантовой), третье же — устойчиво (звучит в главной тональности) и играет роль тональной репризы, завершающей первую масштабную фазу фуги.

Вторая масштабная фаза начинается разработкой обращенного варианта темы (X^+), которая в соответствии с типичной для данной разновидности фуг закономерностью осуществляет контрапунктическое развитие обращенной темы почти в точности такими же средствами и в той же последовательности, что и разработка основного варианта темы. Действительно, во второй масштабной фазе начальная стретта имеет те же характеристики, что и в первой, — двухголосный канон с октавным интервалом и расстоянием в полтакта. То же самое можно сказать и о второй стретте — трехголосной, более тесной и содержащей пунктирный вариант темы. Что касается имевшейся ранее третьей стретты, то здесь она отсутствует — это связано с естественным, способствующим большей интенсивности тематического развития сокращением масштабов развивающихся построений по сравнению с исходными.

За разработкой обращенного варианта темы следует переходное построение (такты 52—61), воплощающее наиболее интенсивное развитие тематического материала фуги. Резкое сокращение масштабов синтаксических построений (дробление), более частая смена тональностей, а также полифонические средства, — сжатие стретт (расстояние уменьшилось до одной четверти) и вовлечение в стретты всех голосов, — все это превращает данный раздел в кульминационный (отметим, что он находится в области точки золотого сечения).

Неоднократно упоминавшаяся закономерность — развитие обращенного варианта теми же средствами, что и прямого варианта — сохраняется и в переходе к репризе — трехголос-

ной стретте с расстоянием в одну четверть отвечает такая же стретта на обращенную тему:



Начинающееся далее проведение темы в верхнем голосе (такты 57—60) замечательно в том отношении, что в нем напряжение достигается не путем дальнейшего сгущения и усложнения полифонической ткани, а, наоборот, в результате достаточно внезапного отказа от контрапунктических средств разработки, от стреттности, звучавшей до этого в течение длительного времени. Возникающее в такте 57 одиночное проведение в высоком регистре, удаленное от сопровождающих голосов более чем на октаву, воспринимается как наиболее яркое и выразительное. Это непосредственно предшествующее репризе и звучащее в главной тональности проведение сходно с дополнительным экспозиционным проведением (такты 12—14),—так же одиночным, удаленным от сопровождающих голосов (изложенным, правда, не в сопрано, а в басу) и, что особенно важно, использующим сходные гармонические средства и весьма существенную в выразительном отношении дублировку в дециму характерной интонации опевания квинты:



Таким образом данное проведение, находящееся еще в пределах разработки, содержит в себе уже известный элемент репризности, что, как неоднократно упоминалось, характерно для многих предвестников реприз в полифонических произведениях Баха. Реприза разбираемой фуги—это крупная по масштабам часть (такты 62—87), композиционной основой которой является изложение во всех голосах (от нижнего к верхнему) темы в увеличении и контрапунктическое соединение увеличенного варианта с прямым и обращенным. Первый же десятитакт репризы объединяет ранее звучавшие ладовые и полифонические модификации темы—основной вид и обращение, минорный и мажорный варианты. Но синтез на этом этапе еще не является полным: отсутствует игравший существенную роль в развитии тематического материала пунктирный вариант. Этот последний появляется наконец в заключительной стретте, объединяющей и тему (несколько измененную) и ее увеличение, и ее пунктирное изложение:



Заканчивая анализ, отметим, что с точки зрения тонального плана, фуга обладает достаточно явственными признаками сложной двухчастной композиции, обусловленной тем, что обе масштабные фазы тонально замкнуты и имеют черты репризных форм с внутренними серединно-разработочными разделами. Совмещение признаков сложной двухчастности с закономерностями фуги, имеющей экспозицию обращенного варианта темы, и является определяющим принципом формообразования фуги.

Фуга a-moll I. Сравнительно с предыдущими примерами, это произведение связано с иным принципом формообразования. Композиция в целом представляет рондообразную фугу с экспозицией обращенного варианта темы.

Рондообразность обусловлена тонально-тематическими признаками—чередованием тонально устойчивых, опирающихся на прямые проведения темы разделов с разделами тонально неустойчивыми, опирающимися на обращенные про-

ведения темы. Композиционное строение этого произведения может быть изображено следующим образом.

Фуга имеет центральное построение — единственное чисто мажорное, то есть не связанное с минорной окрашенностью, как в других проведениях, начинающихся в мажоре, — стреттное проведение темы (такты 43—47), обладающее ярким кульминационным характером. Это проведение звучит как обособленное, благодаря большой предшествующей ему интермедии и следующему за ним полному совершенному кандансу в C-dur (такты 47—48).

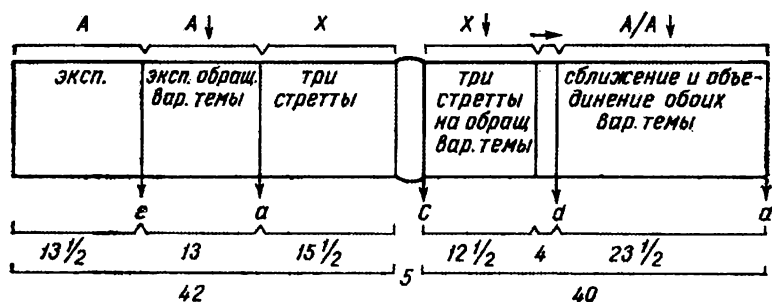


Схема 72

Первая масштабная фаза фуги (такты 1—42) обладает достаточно ясно выраженными признаками трехчастности. Действительно, раздел $A^\downarrow$ является не только экспозицией обращенного варианта и первым эпизодом рондообразной формы целого, но и серединой своеобразной трехчастной структуры, характеризующей первую масштабную фазу.

a-moll I

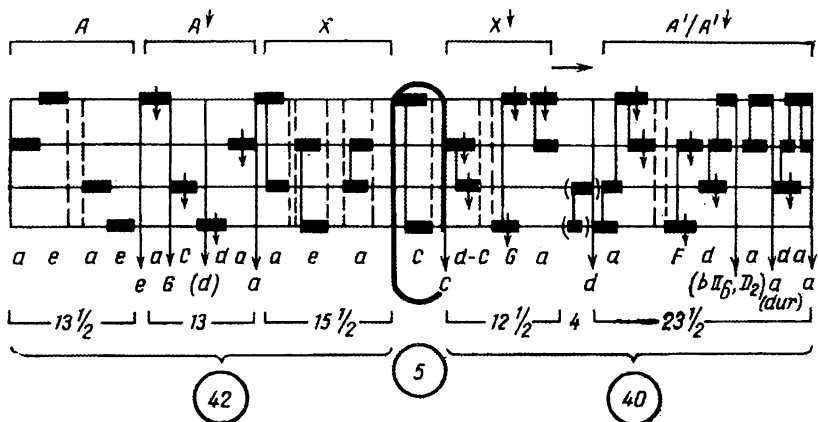
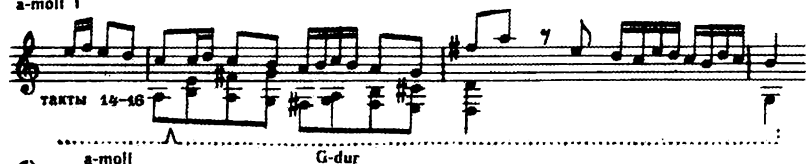


Схема 78

Серединно-разработочный тип этого раздела (A^+) помимо самого факта обращения темы проявляется еще в ряде моментов. Во-первых, ладогармоническое варьирование превращает однотональную тему в ее модулирующий вариант:

194а)

a-moll I



б)



Во-вторых, масштабное дробление преобразует экспозицию обращенного варианта в ряд сравнительно коротких построений, отделенных одно от другого либо посредством полного совершенного каданса (такт 18—C-dur, такт 27—a-moll), либо посредством цезур, образованных явно каденционными мелодическими оборотами верхнего голоса:

195а)

a-moll I



б)



В-третьих, повышается роль интермедий, появляются относительно новые мелодические образования в противосложениях и т. п.

Следующий раздел X (такты 27—42) обладает, как ясно из вышесказанного, двойственной композиционной функцией: с одной стороны — это разработка экспозиционного материала (стретты, элементы микстурных проведений, развитие интермедий с чертами собственно разработочного принципа — вычленением тематического «зерна»), с другой стороны — это реприза первой масштабной фазы (и, вместе с тем, первая реприза рондообразной формы целого).

Репризные черты данного раздела (X) проявляются в тональной устойчивости, воспроизведении экспозиционного плана (a-moll, e-moll, a-moll), охвате проведениями темы всех голосов, а также — во возобновлении и дальнейшем развитии интермедийного материала из экспозиции.

196 а)

ННТ— СВ.

a-moll I

ТЕМА²

ТАКТЫ 6-7

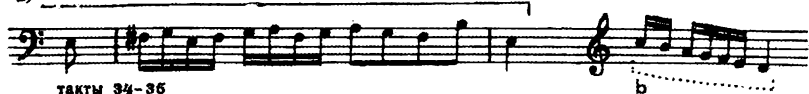
a

b

ТАКТЫ
30-31

ТЕМА

в) ТЕМА



ТАКТЫ 34-35

b



ТАКТЫ 40-41

Благодаря тому, что первая масштабная фаза тонально и структурно замкнута и обнаруживает признаки трехчастности, композиционное строение целого приобретает известные черты сложной трехчастной композиции (42 такта + 21 $\frac{1}{2}$ такт + 23 $\frac{1}{2}$ такта), выступающей в качестве второго плана формы.

После центрального построения (такты 43—47) начинается раздел X^+ (такты 48—60), который так же, как и в вышерассмотренных фугах (b-moll II, es-moll II), подвергает материал обращенного варианта разработке теми же средствами, которые были использованы ранее для разработки прямого варианта (трем октавным стреттам на прямой вариант в разделе X отвечают три аналогичные октавные стретты на обращенный вариант в разделе X^+).

Соответственно своей формообразующей функции (вторая разработка рондообразной композиции) раздел X^+ сох-

раняет серединно-разработочный тип изложения раздела X. Это проявляется как в осуществлении интенсивного ладогармонического варьирования (все проведения оказываются либо модулирующими, либо явно неустойчивыми тонально), так и в осуществлении масштабного дробления (с помощью интермедий, расчленяющих каденционные мелодических фигур с трелью и др.).



Вторая разработка перерастает в предыктовое построение (такты 60—64), осуществляющее непосредственную тональную (органный пункт на доминанте) и тематическую подготовку репризы. Неполное стреттное проведение является предвестником репризной стретты в верхнюю квинту.

198a)
a-moll 1



б)
a-moll 1



Предыктовое построение завершается полным совершенным кадансом d-moll, непосредственно предшествующим репризе. Субдоминантовое звучание начала репризы кратковременно и не оказывает влияния на ее тональную устойчивость.

Реприза фуги представляет собой крупный раздел, состоящий из собственно репризы, завершенной полным совершенным кадансом (такты 82—83) и заключительного построения — коды на тоническом органном пункте.

Начальное построение репризы (такты 64—73) — сопоставление двух стретт (прямой — в верхнюю квинту и обращенной, соответственно, в нижнюю квинту) и интермедия, воспроизводящая варьированно, в виде канонической секвенции, характерную мелодическую ячейку из интермедии перед центральным построением, — свидетельствует о начавшемся сближении и обоих вариантов темы.

Действительно, обращенная стретта накладывается на прямую еще до окончания темы в теноре, благодаря чему об-

разуется элемент четырехголосной стретты и, хотя бы кратко- временно, оба варианта звучат совместно.

Следующее построение собственно репризы (такты 73—83) начинается в F-dur (обратим внимание на мелодический каданс с трелью, возникающий на фоне уже вступившей в басу темы: каданс несовершенный, но все же способствующий расчлененности) и представляет собой стретту на обращенный вариант темы; стретта непосредственно вливается в кульминационную область фуги.

Яркая и напряженная, с наибольшей силой выявляющая заложенный в теме патетический элемент, репризная кульминация по контрасту перекликается с кульминационным центральным построением, столь же ярко выявляющим заложенное в теме активное, моторное (ритм буррэ) начало.

Последним этапом развития тематического материала в фуге является кода, в которой тенденция репризного сближения обоих вариантов достигает наибольшей полноты: оба варианта темы даны в их контрапунктическом соединении на фоне тонического органного пункта.

Фуга G-dur I. Строение этого произведения не столь сложно, как строение вышеразобранных фуг — b-moll, es(=dis) moll и a-moll.

G-dur I

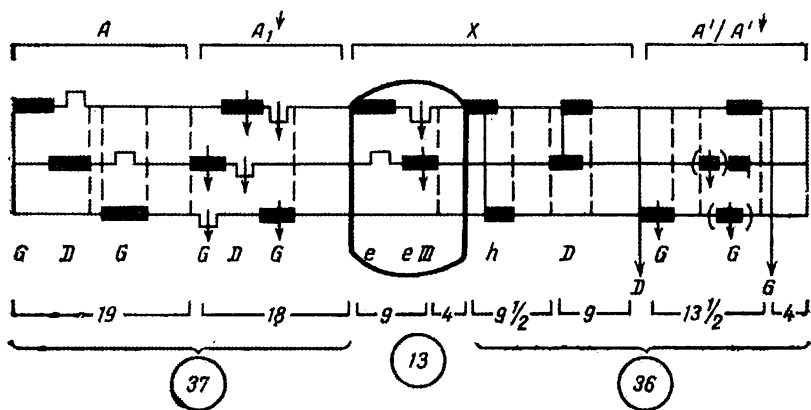


Схема 74

Основное различие между композиционным строением ранее разобранных фуг и данной заключается в том, что здесь экспозиция обращенного варианта трактуется не как одно из разработочных построений, а как контрэкс-позиция, излагающая вторично во всех голосах и в экспозиционных же тональностях тему, но в обращении.

Отметим, что каждое из обращенных проведений сопровождается удержанным противосложением, изложенным также в обращении.

Таким образом контрэкспозиция представляет по существу вариацию экспозиции фуги в обратимом контрапункте.

Следующая за контрэкспозицией пара минорных проведений и связанная с ними интермедия (такты 38—50) составляют центральное построение фуги, достаточно обособленное, благодаря изменению лада и, что весьма существенно, умолканию басового голоса в тактах 40—46. Между центральным построением и последующим разделом — гораздо более интенсивной разработкой, содержащей стретты, Osborne, сжатые с четырех тактов до трех, варианты темы, значительную активизацию ритмики, кульминационные нагнетания — нет резкой грани: разделительную функцию имеет в данном случае четырехтактная интермедия (такты 47—50), начинающаяся вступлением баса с новой, получающей в дальнейшем значительное развитие, ритмической фигурой:



Последующий раздел, являющийся разработкой (такты 51—69), состоит из двух стретт — минорной (h-moll) и мажорной (D-dur), отделенных одна от другой интермедией (такты 54—60). Данный раздел завершается в доминантовой тональности полным совершенным кадансом, на последнюю гармонию которого, тонику D-dur, накладывается первое репризное проведение темы (обращенный вариант в басу).

Наиболее важным моментом репризы является последняя стретта (такты 78—82), контрапунктически соединяющая обращенный и прямой (в терцовом удвоении) варианты темы:



Таким образом и в данной фуге тенденция к репризному объединению обоих вариантов темы сохраняет силу.

С точки зрения формы, данное произведение является разновидностью фуги с разработкой в третьей четверти и тринадцатитактовым центральным построением

(37 ————— (13) 18 $\frac{1}{2}$ + 17 $\frac{1}{2}$). Последнее отделяет лишнюю стреттности первую масштабную фазу от стреттной (почти во всех проведениях) второй фазы. Действительно, в состав первой масштабной фазы (37 тактов) входит единая в тональном отношении совокупность экспозиции и обращенной контрэкспозиции, в состав второй масштабной фазы (36 тактов) — раздел, посвященный наиболее активной разработке тематического материала (18 $\frac{1}{2}$ тактов) и реприза (17 $\frac{1}{2}$ тактов).

Интересной особенностью формообразования данной фуги является то, что каждая из ее основных частей опирается на принцип сопоставления противоположных элементов: первая часть (AA↓) сопоставляет прямую и обращенную экспозиции; центральное построение — прямой и обращенный варианты темы в миноре. Наибольшая контрастность достигается во втором разделе разработки (такты 51—69), в котором ладовое сопоставление стретт h-moll и D-dur приобретает смысл образного противопоставления: «игра тени и света» — патетический h-moll внезапно сменяется ликующим D-dur.

Капричиозность, присущая данной фуге связана с подобными противопоставлениями также и в деталях: основное, главенствующее в фуге противопоставление прямого и обращенного движения распространяется не только на тему, но и на более мелкие тематические образования.

Так в первой же интермедии (такты 9—10) однотактовому двухголосному тематическому образованию непосредственно отвечает его производное в обратимом контрапункте:

200
G-dur I.

ТАКТЫ 9-10

Аналогичные приемы использованы в третьей интермедии (такты 31—37) и заключительном построении фуги (такты 83—86).

§ 8. Фуги двойные и тройные. Фуги промежуточного типа (между простой и двойной)

В этом параграфе будет рассмотрено пять фуг: gis-moll II, двойная; fis-moll II, тройная; cis-moll II, cis-moll I и H-dur II промежуточного типа.

Фуга *gis-moll II* принадлежит к тому типу двойных фуг, в которых вторая экспозиция занимает место центрального построения.

gis-moll II

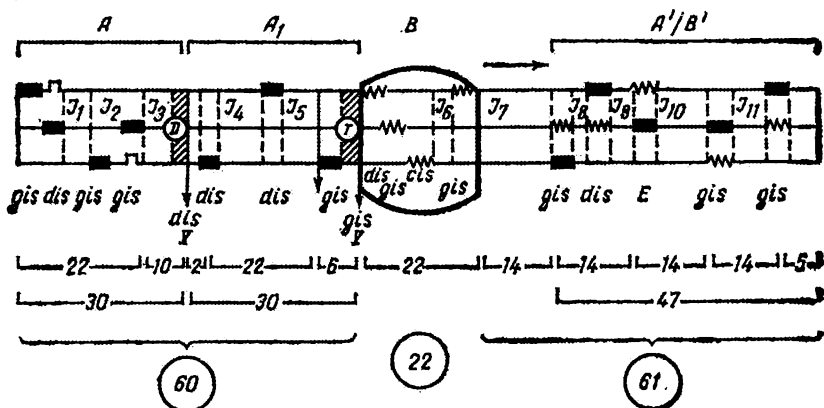
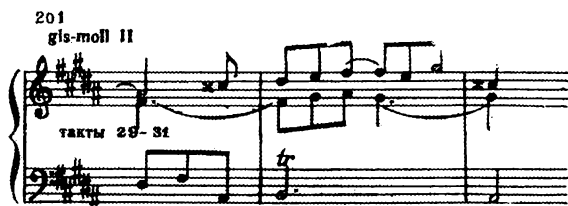


Схема 75

Благодаря явному преобладанию экспозиционных тональностей (единственное инотональное проведение первой темы находится в репризе, незадолго до окончания произведения) фуга близка типу однотональных фуг.

Первая масштабная фаза фуги (AA_1 ; такты 1—60), включающая в себя семь проводений первой темы (экспозиция, контрэкспозиция, дополнительное проведение), с точки зрения тонального плана, расположения кадансов и масштабных соотношений близка старинной двухчастной форме.

Действительно, после экспозиции (такты 1—18) следует раздел, начинающийся тоническим (и на первоначальном звуковысотном уровне, что подчеркивает начало новой волны) проведением темы, перерастающим в продолжительную, имеющую характер разворачивания интермедию (I_3). Разворачивание приводит к яркому и запоминающемуся моменту, это — половинный «каданс с трелью» в доминантовой тональности.



Далее, после двухтактовой связки следует вторая часть рассматриваемой особой разновидности старинной двухчастной формы. В соответствии с закономерностями этой формы тональный план второй части представляет собой движение от доминантовой тональности к главной, которая утверждается в седьмом проведении (такты 55—60). Вторая часть завершается таким же как и в конце первой части половинным «кадансом с трелью», но на этот раз уже в главной тональности.



Связь между этими кадансами на расстоянии, а следовательно, и основной признак старинной двухчастной формы в строении данного раздела фуги, весьма ясно осознается в слуховом восприятии.

В формообразовании первой масштабной фазы фуги важную роль играет закономерная последовательность вступления темы по голосам, направленная в сторону постепенного расширения общего диапазона звучания:



Обратим внимание на четвертое проведение темы (такты 19—22). Это проведение имеет достаточно явственный элемент репризности, так как оно возобновляет первоначальный звуковысотный уровень изложения темы и, кроме того, возобновляет (в басу) ранее звучавшее противосложение (во всех других проведениях темы противосложение не удерживается). Таким образом четвертое проведение имеет двойственный характер: это, одновременно и завершение начального тонально устойчивого построения (аналог ядра) и начало модулирующего построения (аналог развертывания).

Вторая экспозиция вместе с последующей интермедией обладают ясно выраженными чертами срединно-разработочных частей музыкальных форм — интональное проведение второй темы, квартовые цепочки тональностей, кульминационное нагнетание, органичный пункт перед репризой, — что вполне соответствует их местоположению в фуге.

Вторая экспозиция включает в себя, кроме трех основных проведений, расположенных в порядке квартовой цепи, — dis-moll, gis-moll, cis-moll, — еще и одно дополнительное — gis-moll:



Подобно рассматриваемой ниже фуге cis-moll II, вторая экспозиция данной фуги непосредственно перерастает в развитую, наиболее крупную во всем произведении интермедию, основанную на относительно новой (хотя, разумеется производной от предшествующих интонаций) мелодической ячейке, шестикратно проведенной во всех голосах.

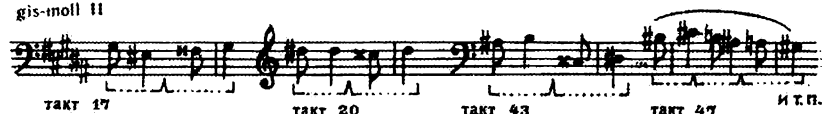
205



Данная интермедия имеет явно разработочный характер и содержит главную кульминацию фуги. Тональное развитие здесь оказывается наиболее интенсивным, связанным с наличием развитых кварто-квинтовых цепочек, предвосхищающих исторические приемы тонального развития в сонатных разработках венских классиков: eis-moll, ais-moll, dis-moll, Gis-dur, Cis-dur, Fis-dur, H-dur, Fis-dur, Cis-dur, gis-moll. Несмотря на отсутствие каданса и ритмической остановки, грань между второй экспозицией и предрепризной интермедией оказывается достаточно заметной: впечатление расчлененности (такты 82—83) обусловлено в первую очередь весьма резким тональным сдвигом eis-moll (вместо ожидаемого gis-moll), а также появлением новых интонаций и, конечно, изменением композиционной функции (экспозицию сменила разработка) интермедийного раздела. Что касается интонационной подготовки второй темы, то, как очевидно, первоисточником ее является мелодия первого противосложения:



Менее заметна, но не менее важна метроритмическая подготовка второй темы — последовательное, осуществляемое в интермедиях и противосложнениях, превращение мелодических ячеек с хорейским окончанием в ячейки ямбические:



Рассмотрим строение репризы фуги (такты 97—143). Реприза состоит из пяти совместных проведений темы и охватывает полный функциональный круг тональности gis-moll; t-d-S (VI)-t. Благодаря появлению внутри репризы интонального (E-dur) проведения и большой, ведущей к кульминации развивающей интермедии (такты 115—124), строение репризы приобретает черты трехчастности: 14+14+14+ закл. (5).

Относительно замкнутая структура крайних частей анализируемой фуги, их обособленность и, наконец, сравнительно крупный масштаб центрального построения, — все это свидетельствует о том, что ее форма близка сложной трехчастной композиции: 60 тактов — изложение и развитие первой темы, 36 тактов — изложение и развитие второй темы, 47 тактов — совместная реприза.

Фуга fis-moll II достаточно явственно расчленяется в слуховом восприятии на две ритмически неоднородные фазы: первая — до появления шестнадцатых, вторая — начиная с появления шестнадцатых. Грань между этими фазами обусловлена полным совершенным кадансом в тональности доминанты (cis-moll), разряжением полифонической ткани (умолкание баса) и появлением нового тематического материала (третьей темы).

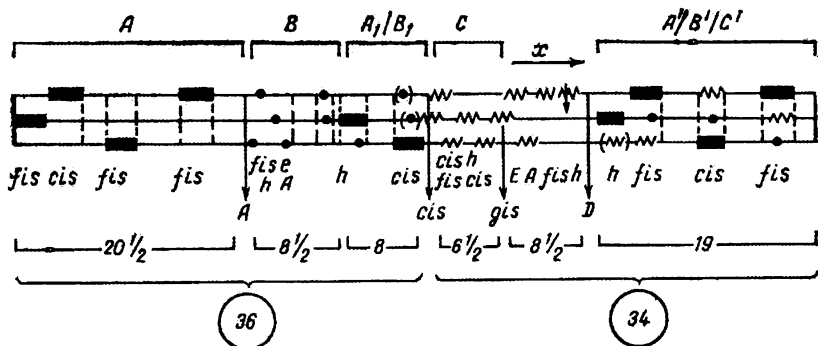


Схема 76

Образовавшаяся в результате такого подразделения двухчастность (36+34) подчинена в данном случае основным закономерностям старинной двухчастной формы — той ее разновидности, которая встречается в минорных пьесах (имеются в виду характерные для первой части две волны развертывания с кадансами сначала в параллельном мажоре, затем в доминантовой тональности).

Первая масштабная фаза подразделяется на два крупных раздела, отделенных один от другого яркой цезурой — полным совершенным кадансом A-dur перед вступлением второй темы: первый раздел — это экспозиция первой темы, второй раздел — экспозиция второй темы и контрапунктическое соединение обеих тем (вторая усечена). Таким образом первая масштабная фаза сама оказывается написанной в форме двойной фуги (хотя и незамкнутой тонально). Налицо основной признак сложной композиции.

Вторая масштабная фаза более едина (в частности, благодаря общему потоку движения шестнадцатыми), но все же и она имеет свое членение: первый ее раздел — это изложение во всех голосах и развитие третьей темы; второй раздел (см. последние 19 тактов фуги) — это общая реприза (A/B/C) произведения.

Интересно заметить, что опирающаяся на принцип масштабного суммирования ($19 \frac{1}{2} + 16 \frac{1}{2} = 34$) сложная двухчастность целого оказывается составленной так, что ее первая фаза имеет структуру дробления ($19 \frac{1}{2} - 8 \frac{1}{2} + 8$), а завершающая фугу вторая фаза, — снова структуру суммирования ($6 \frac{1}{2} + 8 \frac{1}{2} + 19$).

Мы видим, что композицию целого можно квалифицировать как тройную фугу сложного двухчастного строения.

Индивидуальной особенностью тонального плана рассматриваемой фуги является значительность той роли, которую играет в ней субдоминантовая (h-moll) тональность. Обе репризы, внутренняя A_1/B_1 и общая ($A/B/C$), начинаются в h-moll. Но если внутренняя реприза охватывает лишь пару неустойчивых тональностей—h-moll, cis-moll,—то общая реприза охватывает полный функциональный круг ($S-t-d-t$).

Наличие двух реприз — внутренней и общей — чередующихся с разделами на обновляющемся тематическом материале, влечет за собой возникновение признаков рондо, составляющих второй план формы анализируемой фуги.

Остановимся на кратком рассмотрении интонационных связей между темами.

Во избежание неясности подчеркнем, что вторая тема — это мелодическое построение, оканчивающееся не вводным тоном (*ми-диез*), а устойчивым автентическим к в а р т о в ы м ходом (*до-диез — фа-диез*).



Таким образом басовому проведению второй темы отвечает не средний, а верхний голос, имитирующий тему в верхнюю кварту (что гораздо более типично для стиля Баха, чем терцовая имитация в экспозиции). Образующаяся последовательность тональностей — квартовая цепь, направленная в сторону субдоминант (fis-moll, h-moll, e-moll, A-dur) также достаточно типична для вторых экспозиций классических многотемных фуг.

Вторая тема — это пунктирный вариант часто встречающихся в первой экспозиции мелодических ячеек, основан-

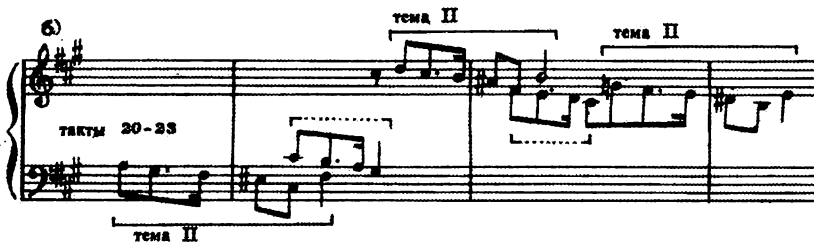
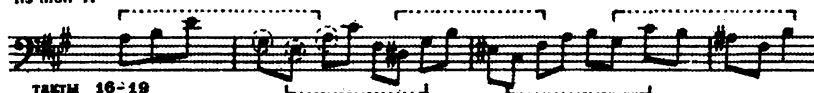
ных на ритмической фигуре γ  | , проис-

ходящей, по существу, из ритмического рисунка ядра первой

темы (γ  | )

Указанная ритмическая фигура γ  |  получа-

ет наибольшее развитие в одном из противосложений (бас) четвертого (дополнительного) проведения, непосредственно предшествующего второй экспозиции.



Это противосложение имеет, очевидно, значение интонационной подготовки второй темы.

Интонационная подготовка третьей темы основывается на фигурационном варьировании второй темы. В этом легко убедиться, если вслушаться в наиболее характерные звуки третьей темы:

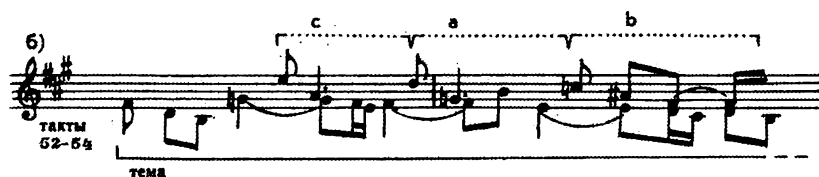
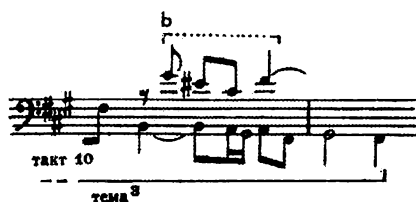


В заключение отметим еще одну особенность анализируемой фуги, состоящую в том, что первое (субдоминантовое) проведение в общей репризе не является совместным: вторая тема отсутствует вовсе, а равномерное движение в басу шестнадцатыми хотя и напоминает третью тему в обращении, но не является ее достаточно точным воспроизведением.

Однако отсутствие совместного звучания тем в рассматриваемом проведении компенсируется: в верхнем голосе появляется контрапунктирующая теме мелодия, которая в обобщенной форме воспроизводит интонации всех экспозиционных противосложений; это, с одной стороны, подчеркивает значение данного проведения как репризного, с другой — способствует синтезирующей функции репризы.

211a)

fis-moll II



Фуга cis-moll II имеет, в качестве основного плана формы, структуру типа сложной трехчастности; в качестве второго плака — структуру, аналогичную двойным фугам. Произведение принадлежит к промежуточному типу между разновидностями простой и двойной фуг, так как, с одной стороны, оно имеет экспонирование во всех голосах (см. такты 35—38) мелодического построения, совмещающегося в репризной части фуги с темой, однако, с другой стороны, это экспонирование настолько кратко и неформально структурно, что оно явно не дорастает до значения второй экспозиции и воспринимается как развитая интермедия.

Разумеется, благодаря привнесению нового интонационного материала, это — необычная интермедия: она осознается в слуховом восприятии как выделенная, что вполне согласуется с ее местоположением в центре фуги. Таким образом экспонирование нового мелодико-тематического образования имеет значение центрального построения.

Проследим интонационную подготовку тематизма центрального построения. Экспонируемое во всех голосах мелодико-тематическое образование имеет следующий вид.

212

cis-moll II



Его прямыми предвестниками оказываются три хроматизированных противосложения в тонально-контрапунктическом отделе разработки и восходящий басовый хроматический ход такта 34.

213а)

cis-moll II



ТАКТЫ 20-22

б)



ТАКТЫ 26-27

в)

cis-moll II



ТАКТЫ 29-30

г)



ТАКТЫ 34-35

С точки зрения структуры, fuga близка сложной трехчастной композиции с трехчастными первой фазой и репризой.

cis-moll II

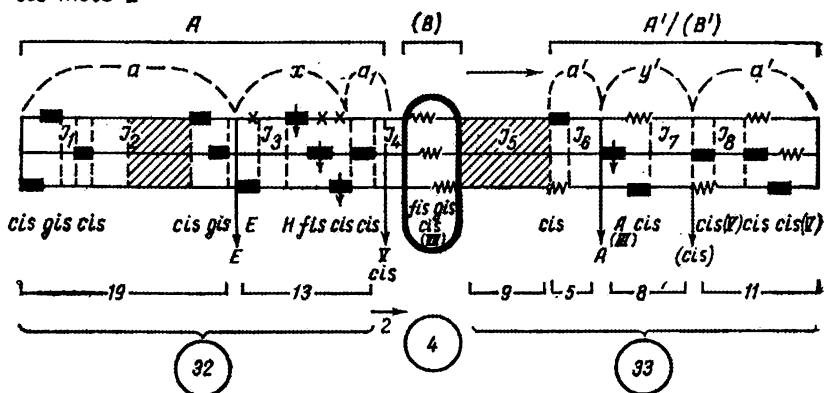


Схема 77

Действительно, совокупность экспозиции и тонально-контрапунктического отдела разработки (такты 1—32) име-

ет черты тонально замкнутой репризной формы, состоящей из собственно экспозиционной части (экспозиция и два дополнительных проведения, такты 1—19), внутренней разработки, связанной с интональными проведениями, обращением темы, новой хроматической нисходящей интонацией, предвещающей тематизм центрального построения (такты 20—22), и внутренней репризы — возобновляющей сначала главную тональность, а затем прямой вариант темы (такты 30—32), завершенной яркой, с точки зрения расчленяющей силы, формой половинного каданса (такт 33).

Двухтактовая связка (такты 33—34) приводит к центральному построению (такты 35—38), перерастающему без цезуры в развитую, наиболее крупную во всей фуге интермедию, находящуюся в области точки золотого сечения (такты 39—47). Эта интермедия варьированно воспроизводит один из элементов начальной части фуги, что типично для предрепризных построений (см. такты 9—13), и ведет к репризе, которая представляет собой крупную (33 такта) часть фуги, имеющую также, как и первая часть, признаки тонально замкнутой репризной формы.

Фуга cis-moll I. Строение этого уникального произведения исключительно своеобразно, индивидуально и воплощает в себе признаки не только однотемной и двухтемной, но также и трехтемной фуги. Однако возникновение новых тематических образований имеет здесь значение лишь второго плана формы. Первый же план — ненормативная структура, которую можно определить как вариационную пятичастность.

Мелодия, которую обычно называют второй темой, имеет явно смысл орнаментальной фигурации, накладывающейся на основную, первую, тему фуги, в силу чего так называемая вторая экспозиция приобретает значение полифонической вариации.

214
cis-moll I



ТАКТЫ 35—37

Эта мелодия — типичный орнаментированный контрапункт, способный, как говорилось ранее, играть в известном смысле роль второй темы в формах промежуточного типа, к числу которых относится и рассматриваемая фуга.

Возникая на фоне первой темы (во всяком случае, в первых своих проведениях), она воспринимается как очередной новый контрапунктирующий голос, возникновение

которого продолжает начавшуюся ранее линию полифонического варьирования, заключающегося в последовательном присоединении к основной теме все новых и новых контрапунктов. Условимся, ради краткости, пользоваться применительно к орнаментированному контрапункту традиционным наименованием «вторая тема». Новой, в подлинном смысле слова, оказывается лишь та мелодия, которую именуют обычно третьей темой и которая обладает действительными чертами тематизма, в частности достаточно индивидуализированным ядром.



Вариационность оказывается ведущим началом в формообразовании данной фуги. Как мы увидим далее, фуга расчленяется на пять относительно самостоятельных разделов, каждый из которых, кроме последнего, начинается в главной тональности — явление весьма типичное для вариационных форм. Третий раздел (такты 59—72) сравнительно краток, однако, он осуществляет весьма интенсивное, по существу, уже не вариационное, а разработанное развитие музыкального материала. Отмеченная особенность выделяет этот раздел в слуховом восприятии: он, в сущности, приобретает значение центрального построения, хотя по своему местоположению несколько отодвинут вправо и находится как раз между центром композиции и точкой золотого сечения. Впрочем, это обстоятельство вполне логически оправдано: перемещение смыслового центра вправо способствует динамизации формы, что полностью отвечает закономерностям столь крупных и значительных, напряженно развивающихся произведений, как рассматриваемая фуга.

Важнейшую роль в формообразовании произведения играет ритмическое развитие, представляющее здесь единую волну — от крупных длительностей к непрерывному движению восьмыми и снова к крупным длительностям. Эта закономерность принадлежит к таким, которые осознаются в слуховом восприятии в первую очередь. Особенности ритмики во многом содействуют тому, что в восприятии устанавливаются связи на расстоянии между крайними разделами композиции, а также — между вторым и четвертым разделом. В результате фуга обнаруживает явные черты концентрического строения.

Рассмотрим более детально средства развития в указанных пяти разделах формы.

cis-moll 1

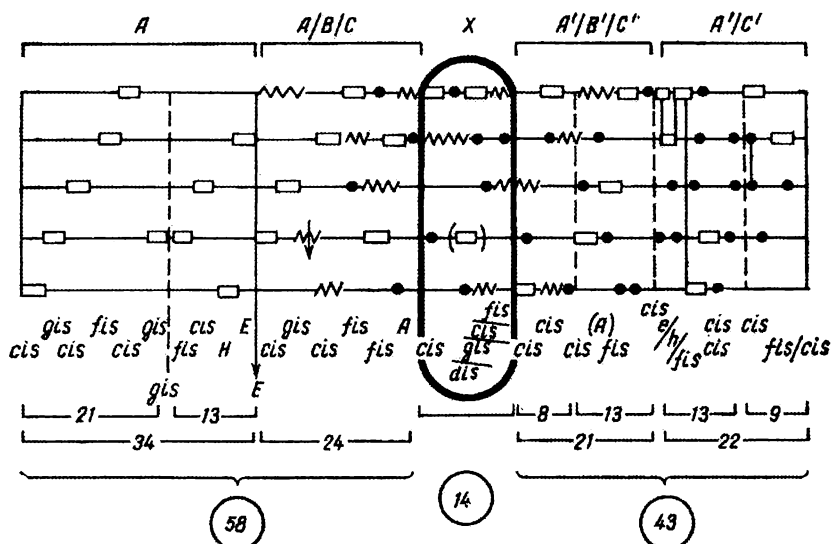
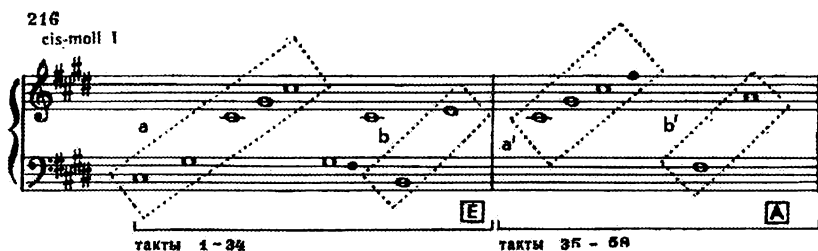


Схема 78

Сравнение первой части фуги (такты 1—34) с последующим двадцатичетырехтактовым разделом (такты 35—58) показывает, что этот двадцатичетырехтактовый раздел действительно представляет собой сжатую вариацию. Во-первых, он имеет сходное с первой частью архитектурное строение — две последовательности вступлений темы, из которых первая — восходящая, а вторая — охватывающая на более низкий регистр.



Во-вторых, он обнаруживает полное совпадение тональностей начальных проведений темы (тоника — доминанта — тоника), достаточно сходный общий тональный план (движение от *cis-moll* и *gis-moll* через *fis-moll* к мажорным тональностям); заметим еще, что появившийся в конце сжатой вариации *A-dur* продолжает ту же квартовую цепочку, которая возникла в мажорах конца первой части фуги — *H-dur*, *E-dur*.

За сжатой вариацией следует центральное построение — четырнадцатитактовый раздел (такты 59—72), подвергающий, как было сказано, тематический материал гораздо более интенсивному, чем в сжатой вариации, развитию и имеющий, по этой причине, значение разработки. Данный раздел осуществляет кульминационное нагнетание и использует более напряженные тональные и гармонические средства — проведение темы в неродственной тональности — *dis-moll*; эллиптические последовательности, связанные с нисходящим хроматическим движением в верхнем и среднем голосах; неустойчивый бас, вращающийся около доминантового звука и напоминающий, благодаря этому, предиктовые органые пункты и т. п., а также и более сложные контрапунктические приемы (стретта на третью тему).

Реприза фуги представляет совокупность четвертого (такты 73—93) и пятого (такты 94—115) разделов формы. Четвертый раздел почти целиком звучит в главной тональности и несмотря на то, что достигнутая в его начале генеральная кульминация произведения распространяет на этот раздел свое напряжение, он все же переводит развитие от разработочности снова в русло вариационности. Это — вторая вариация, отвечающая, благодаря общности ритмики, общности тематического материала (звучат все три темы) и даже общности тональных соотношений (мажорная связанная с *A-dur* окрашенность проведения третьей темы в тактах 84—85, наличие проведения *fis-moll*), — первой (сжатой) вариации (тт. 35—58).

Последние тринадцать тактов рассматриваемого раздела связаны с новой восходящей линией динамической волны, вершина которой приходится на начало пятого раздела фуги — это острый тональный сдвиг, сталкивающий в момент ритмического торможения две минорные тональности малотерцового отношения — *cis-moll* и *e-moll*. Следует пятиголосная двойная стретта на первой и третьей темах, компенсирующая, благодаря плавному тональному движению по квартовой цепи (*e-moll*, *h-moll*, *fis-moll*, *cis-moll*), напряженность только что отзвучавшего острого тонального сопоставления. Далее возникает пятитактовое построение (такты 14—10 от конца), явно перекликающееся, благодаря нисхо-

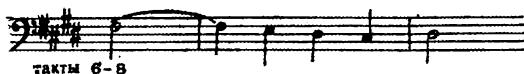
дядшему хроматическому движению верхнего голоса, с предкульминационным фрагментом центрального построения (репризный синтез), и заключительная группа проведений первой и третьей тем.

В целом же пятый раздел фуги отвечает ее первой части. Возобновление более крупных длительностей, исключение равнодлительных восьмых орнаментированного контрапункта и, разумеется, просто взаимодополнительная связь между функцией экспонирования и репризности свидетельствуют об этом с очевидностью. Но, конечно, требования репризного синтезирования обусловили привнесение в последнюю часть определенных признаков из средних частей формы. Так, исключив орнаментированный контрапункт, последний раздел сохранил все же третью тему; укрупнив длительности, не довел это укрупнение до уровня первой части фуги и т. п.

Таким образом, последовательность основных разделов произведения представляет собой следующую картину: первая часть (34 такта); ее сжатая вариация (24 такта); центральное построение (14 тактов); вторая вариация (22 такта) и заключительный раздел (21 такт). При этом, вторая вариация и заключительный раздел, объединяясь в единое целое, образуют крупную репризную часть произведения. Остановимся на некоторых подробностях, касающихся мелодико-интонационного развития музыкального материала фуги.

При третьем проведении темы в нижнем голосе впервые возникает нисходящая мелодическая ячейка, имеющая, с точки зрения формообразования, довольно важное значение: эта ячейка звучит при каждом проведении темы, исполняя таким образом роль своеобразного удержанного противосложения на протяжении всего начального построения:

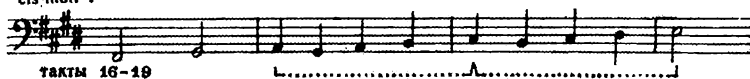
217
cls-moll. I



Но кроме развития полифонического, данная мелодическая ячейка получает развитие и интонационное. В процессе этого развития поступательное мелодическое движение четвертями постепенно преобразуется во вращательное движение четвертями; последнее же естественно превращается в подобное же движение восьмыми при появлении второй темы.

Если в начальном построении (такты 1—21) интонации, типа будущей второй темы, встречаются только один раз, то во втором построении первой части фуги (такты 22—34) вращательное движение получает явное преобладание по сравнению с поступательным.

218
cis-moll I



ТАКТЫ 16-19

Ячейки типа приведенных в следующем примере имеют значение подготовки второй темы: начало второй темы воспринимается как уменьшенный вариант непосредственно ей предшествующих вращательных мелодических образований.

219
cis-moll I



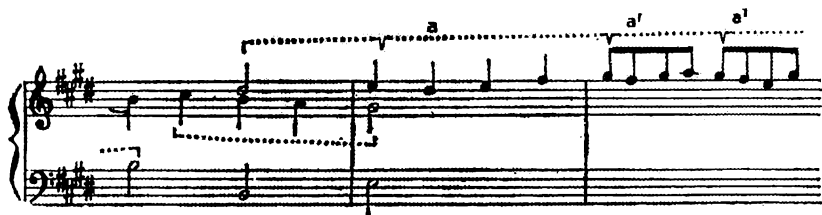
ТАКТЫ 22-24

ТЕМА

220
cis-moll I



ТАКТЫ 30-35



Что касается третьей темы, то ее интонационная подготовка (и в первую очередь метроритмическая фигура

, как легко заметить, осуществляется в

противосложениях ранее звучавших проведений (такты 35—47).



ТАКТЫ 39-40

ТАКТЫ
41-42

ТАКТЫ 43-44



ТАКТЫ 45-50

Фуга H-dur II, так же, как и обе вышерассмотренные фуги cis-moll, относится к числу промежуточных типов формы. Ее первый план — особая разновидность концентрической структуры, второй план — вариационность, связанная с появлением нового мелодико-тематического образования. Возникающий в такте 27 орнаментированный контрапункт хотя и вступает впервые на фоне темы, но сразу же имитируется в двух последующих голосах как самостоятельный мелодический материал (см. такты 31—34), независимый от темы. В качестве самостоятельной тематической линии эта мелодия выступает также перед репризой (такты 70—72), в репризе (такты 17—15 от конца) и коде (такты 5—4 от конца). Наличие независимых, не являющихся сопровождением темы, проведенний орнаментированного контрапункта, его рельефность, замкнутость, структурная оформленность — все это свидетельствует о том, что кроме функции фигурационного расцвечивания темы он имеет и более самостоятельную функцию, приближающуюся к функции второй темы фуги, — хотя, конечно, не нормативной двойной, а лишь промежуточного типа композиции между простой и двойной.

В формообразовании фуги очень существенными оказываются закономерности ладового развития. С этой точки зрения фуга представляет большую волну: торжественно-светлая мажорность весьма постепенно и последовательно «омрачается» минорами, а затем столь же последовательно восстанавливается. Упомянутый в главе III принцип постепенного увеличения количества вносимых в материал изменений, в данном случае — ладовых, выступает здесь, как один из ведущих. Высшей точкой этого процесса оказывается пара минорных проведенний, единственная в фуге и занимающая место центрального построения. Последнее отделяет одну от другой две равнодлительные масштабные фазы (47 тактов и 45 тактов, при протяженности центрального построения в 12 тактов).

H-dur II

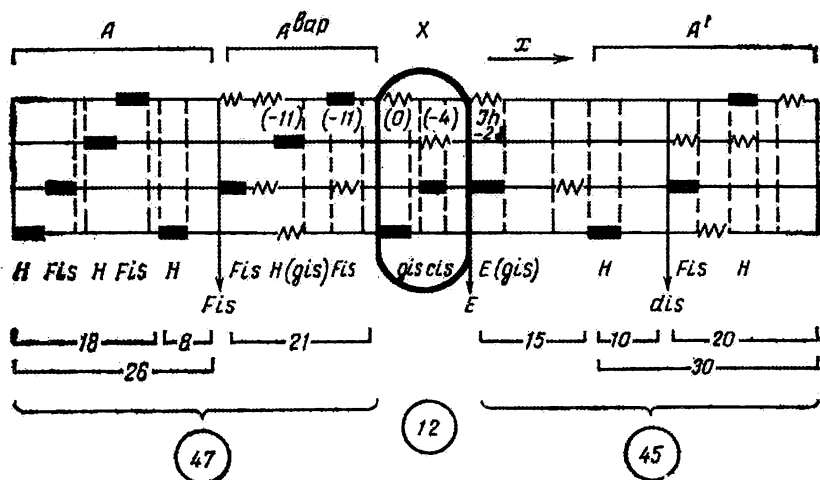
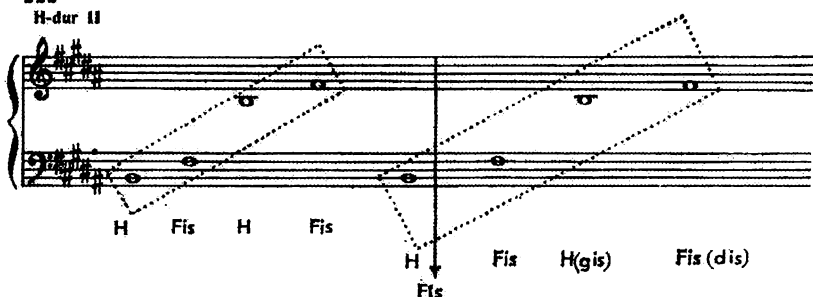


Схема 79

Слева от центрального построения находится раздел, включающий три (из четырех) дополнительных проведения и имеющий значение орнаментальной полифонической вариации с признаками второй экспозиции. Ее функция — переходная: отталкиваясь от предшествующей части в плане продолжения и точного сохранения экспозиционных уровней проведения темы, она является последовательностью дополнительных проводений.

222

H-dur II



Вместе с тем, орнаментальная полифоническая вариация привносит такие, свидетельствующие о функции развития, ладовые изменения, которые непосредственно предвосхищают минорную окрашенность центрального построения. Речь идет

о том, что последняя пара дополнительных проведений перегармонизована так, что каждое из них, по началу мажорных, затем неожиданно приобретает минорное звучание. Необходимо обратить серьезное внимание на основное средство такой перегармонизации: это — двойной контрапункт дуодецимы.

С методической точки зрения чрезвычайно важно ясное понимание выразительных возможностей двойного контрапункта дуодецимы, способного не только повысить напряженность звучания, в связи с превращением сексты в септиму (см. разбор фуги c-moll I), но и изменить ладово-функциональные отношения, в частности, перевести мажорный оттенок в минорный и наоборот (причина — превращение терций в децимы; например, тоническое в C-dur «до — ми» превращается, при сохранении одного из звуков на месте, либо в ассоциирующееся с VI ступенью «ля — до», либо в ассоциирующееся с III ступенью «ми — соль»).

После центрального построения следует переход к репризе, восстанавливающий мажорный лад, но еще не главную тональность. Его начальное проведение («субдоминантовый предвестник репризы»), использующее кроме вертикальной еще и горизонтальную перестановку — то есть вдвойне-подвижной контрапункт, со сдвигом верхнего голоса на полтора такта влево, — модулирует из тональности E-dur (на уровне III ступени) в тональность gis-moll, после чего следует большая предрепризная интермедия, в которой взаимодействие противоположно направленных начал — мажорности и минорности — приводит, наконец, к утверждению мажора. Предрепризная интермедия разрабатывает материал орнаментированного контрапункта. В целом же переходный раздел воспринимается как аналог орнаментальной полифонической вариации — этому содействует общность ладово-контрапунктических средств варьирования темы и общность интермедийного материала, использующего тематизм орнаментированного контрапункта. А если учесть, что реприза фуги воспринимается как аналог ее экспозиционной части, становится ясным формообразующее значение в ней структурного принципа концентричности.

Линия последовательного усиления минорного начала зародилась еще в пределах экспозиционной части. А именно, после полностью мажорных экспозиции и дополнительного проведения возникает интермедия, которая, при всей своей кажущейся скромности, осуществляет весьма важные функции: это, во-первых, подготовка ритмическая (сплошное равнодлительное движение восьмыми) и интонационная (опирающаяся на сходство плавных трелеобразных фигур с дальнейшими группеттообразными фигурами) мелодики орнаментированного контрапункта и, во-вторых, — привнесение,

впервые в фуге, элемента минорности, как зародыша для дальнейшего развития. Экспозиционная часть, таким образом, заканчивается построением, включающим в себя элемент минора. В соответствии с принципом концентричности, репризная часть начинается построением, в котором заметную роль играют минорные звучания, — данные здесь в плане оттеняющего контраста — вплоть до каданса в *dis-moll* (такт 20 от конца). И лишь второй раздел репризы (20 тактов) почти полностью лишен признаков минора, как и аналогичная ему, с точки зрения концентричности, начальная (21 такт) группа проведений в экспозиции.

Однако принцип концентричности — это лишь один из планов формы рассматриваемого произведения. Другой план — неравнодлительная двухчастность (26+78 тактов), обусловленная тем, что в слуховом восприятии достаточно ясно осознается момент членения, отделяющий «то, что было до появления новой фактуры», связанной с орнаментированным контрапунктом, от того «что произошло с момента ее появления». Неравнодлительному членению способствует также полное исчезновение, начиная с двадцать седьмого такта, экспозиционного удержанного противосложения, а кроме того расположение кадансов и общий тональный план, отвечающий типичным для старинной двухчастной формы закономерностям.

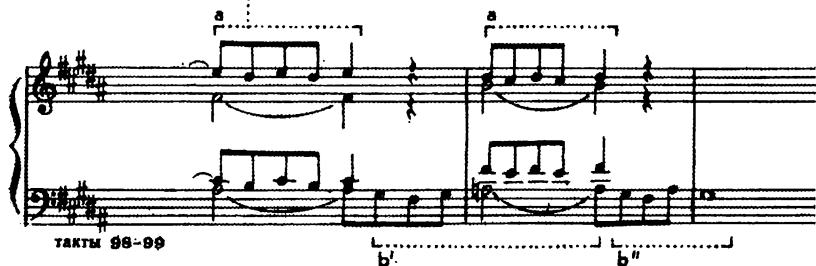
В результате строение фуги определяется именно взаимодействием концентрического и неравнодлительно-двухчастного планов композиции. Это взаимодействие обуславливает наиболее характерные особенности частей, такие, например, как бифункциональность второй части, т. е. орнаментальной полифонической вариации, совмещающей в себе и признаки дополнительных проведений и признаки развивающих частей, бифункциональность переходного раздела, развивающего, но имеющего также и репризные, благодаря возобновлению мажора, черты и т. п.

Укажем еще на весьма оригинальное проявление в данной фуге принципов старинной двухчастности. Речь идет о том, что один из наиболее тонких и выразительных моментов произведения, — неожиданное перерастание в коде (такты 7—6 от конца) мелодических фигур типа группетто в фигуры типа трели, является, в сущности, своеобразным претворением известной закономерности старинной двухчастной формы, — повторением перед заключительным кадансом произведения того же музыкального материала, который звучал перед кадансом в первой части. Действительно, трелеобразный мелодический оборот, появившийся в предкадансовой интермедии экспозиционной части (такты 22—24), оказался надолго оставленным, он как бы долго «ожидал» своего развития и наконец получил его в коде. В этом — одна из причин ощу-

щения исключительной свежести и, вместе с тем, логической неизбежности данного момента, возникающего в процессе прослушивания фуги.

223

H-dur II



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Из всего вышеизложенного следует, что несмотря на огромное разнообразие индивидуальных форм, фуги И. С. Баха имеют все же достаточно устойчивые и общие для многих фуг структурные признаки.

Наиболее общими и устойчивыми, как мы видим, являются следующие особенности.

Это, во-первых, тенденция членения фуги на две приблизительно равнодлительные масштабные фазы, связанная нередко с концентрическим расположением обеих фаз вокруг центрального построения.

Во-вторых, — преимущество по отношению к более старой разновидности фуги, влекущая за собой иногда выдвижение на первый план вариационного принципа.

В-третьих, широкое использование нового формообразующего принципа — репризной трехчастности. Отметим попутно, что рамки настоящего пособия не позволили осветить с необходимой полнотой такой вопрос, как преодоление в фугах Баха «принципа контрэкспозиционности», связанное с действием принципа репризности. Достаточно же полную теоретическую разработку подобных проблем читатель найдет в книге Вл. Протопопова «История полифонии. Западно-европейская классика 18—19 веков». М., 1965, главы I, II.

В-четвертых, стремление к масштабной уравновешенности формы, установление определенных видов масштабносинтаксических структур (дробление, суммирование, симметрия), как одного из наиболее существенных факторов формообразования.

Взаимодействие указанных общих признаков, как между собой, так и с другими признаками — прежде всего признаками старинной двухчастной формы, а кроме того, рондо, сложной формы, сонатности (только лишь зараждающейся), — дает неисчерпаемые возможности для образования самых разнообразных видов индивидуальных композиционных структур.

Обогащая форму, подобные наложения в то же время в значительной мере усложняют ее. Анализ нередко становится довольно затруднительным. Но если в процессе анализа учитывать те общие и устойчивые структурные признаки, которые были перечислены выше, основные контуры формы можно установить с гораздо меньшей затратой сил и времени, чем при попытках во что бы то ни стало свести форму к стандартной трехчастной схеме.

Конечно, разобранные в предлагаемом пособии типы композиции, касающиеся только фуг «Хорошо темперированного клавира», не исчерпывают и не могут исчерпать всех возможных и действительно встречающихся в полифоническом творчестве Баха форм фуги. Фуги из органных, кантатно-ораториальных, оркестровых инструментальных и т. п. произведений имеют свою специфику, существенно отличающую их от фуг «Хорошо темперированного клавира».

В этих фугах можно встретить гораздо более развернутые формы, включающие в себя и ярко контрастные моменты, например крупные интермедийные построения на новом материале — интермедии-эпизоды, и моменты чисто разработочные, опирающиеся на систему вычленений (обычно это тоже интермедийные построения — интермедии-разработки), и крупные вступительные, предвосхищающие основной тематический материал, разделы, и многое другое. Однако и в подобных фугах главенствующим оказывается какой-либо из вышеперечисленных устойчивых структурных признаков.

Напомним, в подтверждение сказанному, первый хор из мессы h-moll — «Kyrie».

Композиция этой грандиозной фуги может быть изображена (упрощенно) следующей схемой:

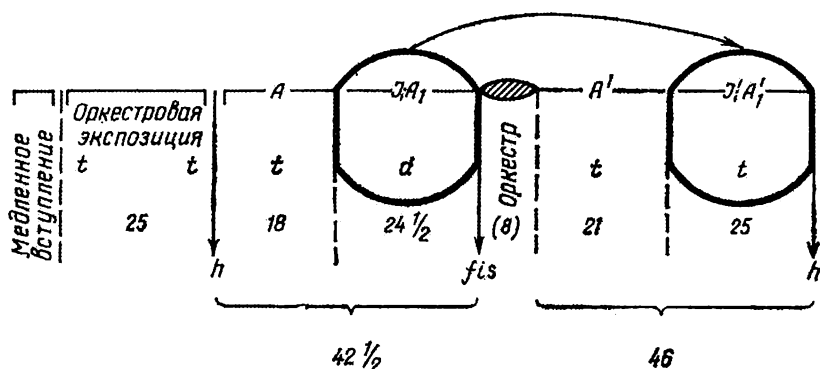


Схема 80

Мы видим знакомые уже нам две приблизительно равнодлительные масштабные фазы ($48\frac{1}{2}+46$) и восьмитактовое центральное построение. Кроме того, можно обнаружить накладывающиеся на равнодлительную двухчастность признаки сонатности (с полной репризой). Но анализ показывает и другое — новые, не имевшие (понятно, и не могущие иметь) места в «Хорошо темперированном клавире» черты, связанные с жанром произведения, составом его исполнителей. Это предшествующая хоровой экспозиции оркестровая экспозиция той же темы (но, в отличие от хорового варианта, завершенная в главной тональности), умолкание хора по окончании первой масштабной фазы произведения и паузирование вплоть до начала второй масштабной фазы, порученное оркестру самостоятельное исполнение центрального построения и др. Полная партитурная схема и более детальный анализ «Куге» содержится в уже упоминавшемся труде Вл. Протопопова «История полифонии». К страницам 162—165 этого труда мы и отсылаем читателя.

Можно привести многочисленные примеры, иллюстрирующие и иные способы усложнения рассмотренных в пособии композиционных структур, например, различные разновидности сложной двух-, — трехчастной композиции, первая часть которой может оказаться не только простой формой, но и более развитой — вариационной ($A, A_1, A_2...$), рондообразной, старосонатной и т. д. или, например, разновидности двухтемных фуг, в частности, таких, где разделы, посвященные изложению и развитию второй темы, играют роль эпизодов рондообразной формы, а совместной репризы нет вовсе (см. Мессу *h-moll*, № 3), и еще многое столь же важное и интересное.

Ранее неоднократно говорилось об условности применяемых в анализе фуги терминов, и о вытекающих из одностороннего подхода к анализируемому произведению противоречиях в трактовках формы одной и той же фуги различными музыкантами. Указывалось также, что противоречия эти нередко возникают в связи с тем, что тот или иной музыкант выдвигает на первое место лишь какой-либо один план формы, игнорируя в той или иной мере другие ее планы.

Так, фугу *fis-moll* II многие музыканты (Риман, Золотарев) определяют как трехчастную ($19\frac{1}{2}+31\frac{1}{2}+19$), выдвигая этим, очевидно, на первое место действительно имеющий в фуге важное значение принцип репризного округления; но такая трактовка является односторонней, ибо в ней не учитывается важнейшая грань перед вступлением третьей темы, не уделяется должного внимания пропорциональности масштабных соотношений (средняя часть оказывается диспропорционально увеличенной).

Ту же фугу Барток трактует¹ как четырехчастную ($19\frac{1}{2} + 16\frac{3}{4} + 14\frac{3}{4} + 19$), выдвигая этим, очевидно, на первое место расчлененность произведения кадансами, но игнорируя факт большей слитности второй масштабной фазы, по сравнению с первой.

Именно указанную слитность второй фазы, при расчлененной первой фазе, подчеркивает Бузони, тоже определяющий фугу как трехчастную, но с иным, по сравнению с трактовкой Римана, масштабным соотношением частей: $19\frac{1}{2} + 16\frac{1}{2} + 34$. Ф. Бузони выдвигает, очевидно, на первое место принцип масштабного суммирования, действительно имеющий в данном произведении значение принципа формообразования первого плана. Но трактовка Бузони связана все-таки с попыткой свести фугу к традиционной трехчастности, хотя суммирующая фаза (34 такта), начинающаяся экспозицией нового тематического материала (третьей темы) в доминантовой тональности, явно не отвечает традиционным признакам заключительных частей фуг (и тем более реприз многотемных фуг).

Все изложенное свидетельствует и о известной недостаточности употребляемых в настоящее время в анализе полифонических произведений терминов. Предлагаемая в пособии, касающаяся классификации форм фуг, терминология, — например, «вариационно-двухчастная фуга», «фуга с разработкой в третьей четверти», «фуга с рассредоточенной репризой» и т. д. — может в той или иной мере восполнить этот пробел.

Роль рассмотренных нами на примере клавирных фуг И. С. Баха принципов формообразования, опирающихся на масштабные соотношения, хотя и оказалась в полифонических произведениях второй половины XVIII и XIX века менее заметной и даже менее существенной, все же отнюдь не потеряла своего значения.

Конечно, в послебаховскую эпоху — период утверждения гомофонно-гармонического склада, породивший новое отношение к полифонии, как активному средству развития в гомофонных произведениях, — установились и новые, соответствующие тенденциям эпохи принципы, касающиеся формообразования фуги.

Это, прежде всего, принцип репризной трехчастности (получившей в педагогике значение нормы), далее — принципы подлинно разработочного, идущего от разработок в сонатах, развития материала (как в интермедиях, так и в проведениях темы), принципы новых, связанных с

¹ Сведения взяты из содержательной книги Я. И. Мильштейна «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха» (М., 1967).

использованием далеких тональностей, тональных планов и т. п.

В полифонические формы активно проникает гомофонно-гармоническое начало. Полифоническая ткань произведений послебаховской эпохи, — как правило, в большей степени, чем у Баха, — опирается на аккордику. Одна из важных проявлений гомофонно-гармонического начала заключается в тенденции к четкой дифференциации частей формы, к четкому выявлению расчленяющих форму граней.

Если для фуг Баха типично преодоление граней и цезур — так, что действие расчленяющих факторов компенсируется противоположно направленным действием объединяющих факторов, то для полифонических произведений последующего периода характерна скорее обратная тенденция: моменты членения подчеркиваются одинаково направленной совокупностью средств.

Так, в фуге «Kurig» из «Реквиема» Моцарта грань между экспозицией и разработкой осознается в слуховом восприятии как очень яркий и бесспорный момент членения. Причина в том, что здесь действуют в одинаковом направлении три наиболее эффективных фактора: это, во-первых, появление нового лада (мажор) и тональности, во-вторых, наличие разделительной интермедии (до этого момента интермедий не было), в-третьих, перестановка тем в двойном контрапункте дуодецимы, существенно изменяющем характер сочетания в гармоническом отношении двух тем. Столь же ярка и бесспорна грань между разработкой и репризой, обусловленная наличием четырехголосного канона на материале второй темы, играющего интермедийную роль (в разработке интермедий не было), — модулирующего из далекой тональности (f-moll) в главную (d-moll) и приводящего к вступлению первой темы в том же регистре (басы), что и в начале экспозиции. Интермедийная функция этого канона усиливается еще благодаря отсутствию в нем мелодии первой темы.

Понятно, что тенденция к четкой дифференциации частей формы в известной мере умаляет значение масштабных соотношений, как фактора формообразования: структурно оформленная и самостоятельная часть, обладающая ясно выраженной конструктивно-смысловой функцией, будет восприниматься как таковая и в случае, если она значительно расширена или сокращена. В вышеупомянутой фуге «Kurig» Моцарта масштабные соотношения $16+22+14$ вовсе не влекут за собою какой бы то ни было диспропорции.

Но вместе с тем, как показывает анализ, масштабные соотношения в фугах послебаховского периода играют хотя и глубинную, но все же далеко не безразличную к процессу формообразования роль. Вряд ли можно объяснить случай-

ностью, например, особенности масштабно-структурных соотношений фуги из сонаты В-dur (ор. 106) Бетховена; в этой фуге в момент наиболее интенсивного развития, опирающегося на различные преобразования темы, возникает, достаточно неожиданно, одиночное проведение темы в прямом движении (такты 181—188 от начала фуги). Играющая роль реминисценции, «напоминания», — важного с точки зрения закономерностей восприятия в условиях интенсивной и продолжительной тематической работы, выделенного в результате помещения (вместе с сопровождающими голосами) в низкий регистр, — данное проведение оказывается глубоко родственным тем центральным построениям, которые мы видели в фугах И. С. Баха. Действительно, сравнивая масштабы, мы обнаруживаем, что данное проведение темы отделяет крупный раздел (180 тактов), состоящий из экспозиции темы (с двумя интональными проведениями), экспозиции ее увеличенного варианта и экспозиции ее ракоходного варианта, от другого крупного раздела, приблизительно совпадающего по продолжительности с первым (192 такта), состоящего из экспозиции обращенного варианта, экспозиции (и добавочных проводений) новой темы и наконец общей синтезирующей репризы.

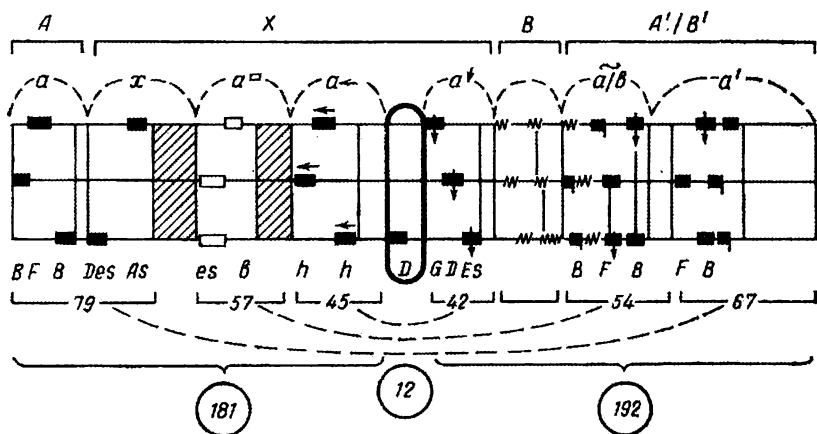


Схема 81

Из приведенной схемы видно, что в основе своей данная фуга близка рассмотренной нами на примерах фуг И. С. Баха концентрической композиции.

Отмеченное на схеме соответствие между экспозицией увеличенного варианта и первым отделом A/B репризы, —

уже осуществившим возвращение в главную тональность и соединение обеих тем, но еще не порвавшим с разработочностью, связанной, в частности, с усечениями первой темы, — обусловлено ритмическими признаками (чередование замедленного ритмического движения с активным). Мажорное фугато на второй теме *B* играет в данной фуге роль своеобразного контрастирующего эпизода и не имеет аналогии в начальных разделах произведения.

Трехчастность же, как и во многих фугах И. С. Баха, накладывается здесь на концентрическую структуру как второй план формы.

Закономерности двухчастной композиции, опирающиеся на масштабную пропорциональность и принципы масштабно-синтаксических структур, нередко наблюдаются как в фугах прошлого, так и в фугах современных авторов. В подтверждение к сказанному сошлемся, хотя бы, на фортепианную фугу *a-moll* М. И. Глинки, форма которой представляет типичную композицию с разработкой в третьей четверти и имеет яркую цезуру (в такте 35), разделяющую фугу на две приблизительно равнодлительные (34+38) масштабные фазы.

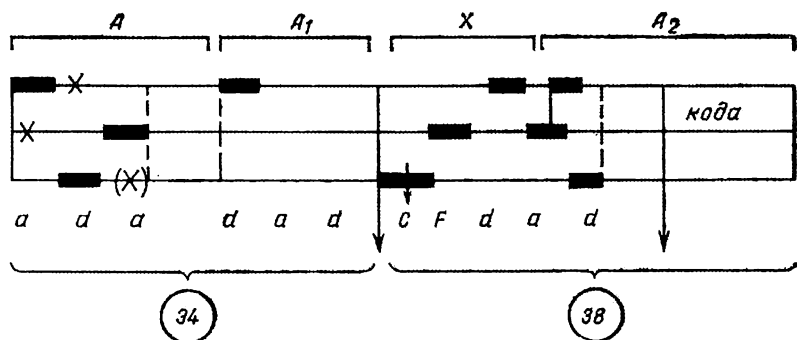


Схема 82

Если же говорить о современности, то сошлемся, например, на некоторые фуги из «*Ludus tonalis*» П. Хиндемита. Показательна, в частности, фуга *in F*, в симметричной композиции которой вторая масштабная фаза является ра-коходным вариантом первой масштабной фазы ($\overline{29} + \overline{29}$). В фугах Д. Шостаковича из цикла «24 прелюдии и фуги» показательна фуга *D-dur*, подразделяющаяся на две равнодлительные, по 74 такта, масштабные фазы, имеющая форму, близкую сложной трехчастной композиции с разработкой в третьей четверти.

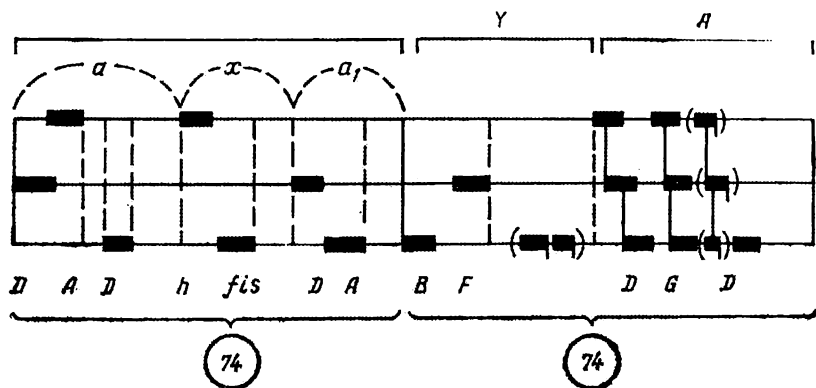


Схема 83

Таким образом, рассмотрение масштабных соотношений и учет закономерностей, опирающихся на принципы масштабнo-синтаксических структур, оказывается полезным в анализе полифонических произведений не только И. С. Баха, но и более поздних, вплоть до современности, композиторов, и кроме того принесет пользу в практическом сочинении фуги, облегчая решение основной конструктивной задачи — добиться единой, целостной и уравновешенной формы сочинения.

ПРИЛОЖЕНИЕ

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

1. Обозначения, принятые в буквенных схемах

Разделы формы, имеющие функцию изложения или заключения, т. е. устойчивые разделы, обозначены начальными буквами латинского алфавита (А, а, В, в, ...). При этом разделы первого масштабного уровня — наиболее крупные и самостоятельные — отмечены прописными буквами (А, В), разделы второго масштабного уровня — более мелкие, имеющие подчиненное значение, — строчными (а, в). В тех случаях, когда необходимо показать строение раздела первого масштабного уровня, прописные буквы заменяются последовательностью строчных, взятых в скобки.

Разделы формы, имеющие функцию развития, т. е. неустойчивые разделы («разработка»), обозначены последними буквами алфавита (Х, х, У, у, ...) При этом отделы разработки первого масштабного уровня отмечены прописными буквами (Х, У), а разработочные построения второго масштабного уровня, т. е. внутренние разработки сложных экспозиционных частей (см. с. 98—99), объединяющих реприз (см. с. 113), рассредоточенных реприз (см. с. 94) — строчными буквами.

Буквы и знаки, применяемые в схемах, имеют следующее значение:

- А — первый крупный раздел формы;
- А₁ — самостоятельная группа дополнительных проведений или контрэкспозиция;
- А' — реприза, являющаяся самостоятельной частью формы;
- А† — экспозиция обращенного варианта темы (см. сх. 70—74);
- А□ — экспозиция увеличенного варианта темы (см. сх. 81);
- ←
А — экспозиция ракоходного варианта темы (см. сх. 81);
- А^{var} — вариация или вариант раздела А (см. сх. 26—30);
- А/А† — полифоническое соединение (или сближение) прямого и обращенного вариантов темы;
- В — экспозиция второй темы;
- С — экспозиция третьей темы;
- А/В — полифоническое соединение первой и второй тем;
- А/В/С — полифоническое соединение трех тем;
- Х — разработка или первый крупный разработочный отдел;
- У — второй крупный разработочный отдел;
- Х† — разработка обращенного варианта темы (см. сх. 70—73);
- (ах_а) — сложная экспозиционная часть (см. с. 98—99);

- а — экспозиция, являющаяся построением второго масштабного уровня;
- a_1 — внутренняя реприза сложной экспозиционной части;
- a' — заключительное построение фуги, относящееся ко второму масштабному уровню;
- $\sim$ — предвестник заключения (см. с. 93);
- x, y, z — внутренние разработки;
- $(a'x'a')$ или $(a'y'a')$ — объединяющая реприза (см. с. 113);
- (axa') или (aya') — рассредоточенная реприза (см. с. 94);
- $\rightarrow I$ — переходное построение, представляющее собой интермедию;
- $\rightarrow y$ — композиционно бифункциональное переходное построение, совмещающее в себе связующую и разработочную функции.

Знак плюс (+) указывает на грань между двумя масштабными фазами (см. с. 110).

Прямыми скобками над буквами отмечается членение, не совпадающее с масштабными фазами. Например, $\overline{A} \overline{A_1 + XA'}$ свидетельствует о расчлененности формы одновременно на фазы AA_1 , XA' и разделы A , A_1XA' .

—0— — центральное построение (см. с. 110).

2. Обозначения, принятые в партитурных схемах

В партитурных схемах выдержаны (приблизительно) масштабные соотношения частей формы: более длительным построениям соответствует большая линейная протяженность на схеме (по горизонтали).

Над верхней строкой партитурной схемы выписана буквенная схема данной фуги.

Масштабные фазы отмечены фигурной скобкой. Центральное построение взято в рамку.

Числа, помещенные в нижнем ряду и взятые в кружок, указывают на количество тактов в масштабных фазах и центральном построении.

Помещенный выше числовой ряд указывает на количество тактов в тех разделах формы, которые отмечены в схеме прямыми скобками.

Буквы, помещенные непосредственно под нижней линией схемы, означают тональности проведения темы. Тональные планы интермедий, как правило, не выписаны (исключение — несколько частных случаев).

Модулирующие темы отмечены двумя буквенными обозначениями через косую черту. Например, gis/dis указывает на то, что тема модулирует из $gis-moll$ в $dis-moll$.

Проведения на уровне определенной ступени отмечаются так, что реально звучащей тональности соответствует буквенное обозначение, а уровень проведения указывается в скобках. Например, $Es (V)$ — проведение темы в $Es-dur$ на уровне пятой ступени; $c (V \sharp)$ — проведение в $c-moll$ на уровне пятой ступени гармонического или мелодического минора (т. е. с «си-бекаром»).

Обозначение тональностей, звучащих неустойчиво, отмечается скобками, например, (g) .

Встречающиеся в партитурной схеме фуги $As-dur$ I обозначения $\left(\begin{smallmatrix} As \\ V_7 \end{smallmatrix} \right)$ и $\left(\begin{smallmatrix} Des \\ V_7 \end{smallmatrix} \right)$ относятся к своеобразным вариантам темы, преобразующим движение по трезвучию в движение по звукам доминантсептаккорда тональностей $As-dur$ и $Des-dur$.

Вертикальными стрелками обозначены кадансы, имеющие в данной фуге достаточно важное формообразующее значение. Под стрелкой указана тональность каданса.

Сходные по музыкальному материалу разделы отмечены одинаковой штриховкой. Если такие разделы имеют в формообразовании особенно важное значение, то они выделены рамкой. Встречаются словесные пояснения (например, орг. п. — органный пункт, кульм. — кульминация и др.), а также указания на функциональные соотношения тональностей: D—доминантовой, S—субдоминантовой, Т—главной.

Знаки внутри схемы имеют следующее значение:

 — тема;

 — тема в обращении;

 — тема в увеличении;

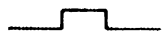
 — сокращенный (усеченный) вариант темы;

 — тема в ракоходном изложении;

 — варьированная тема

 или  — относительно новый мелодический материал, в частности, вторые и третьи темы;

 или  — мелодико тематические образования, выделяющиеся по тем или иным причинам (см. сх. 53, 57 и др.);

 — удержанное противосложение;

J_1, J_2, J_3 — интермедии (первая, вторая, третья соответственно);

J разр — интермедия — разработка

(J_1, J_2, J_3) разр — составная интермедия — разработка на материале I_1, I_2 и I_3 (см. сх. 56);

 — полный совершенный каданс;

 — половинный каданс

 — несовершенный каданс;

 — каданс с заменой минорной тоники на мажорную (см. сх. 28).

Примечание. В схемах 45 и 78, для удобства чтения, тема обозначена знаком , тема в уменьшении (сх. 45) — знаком .

3. Обозначения, принятые в нотных примерах

Нотные примеры представляют, как правило, схематическое изложение музыкального материала. В примерах выписаны только те голоса, которые необходимы для уяснения словесного текста. В примерах весьма часто используются сокращения: то или иное построение оказывается представленным не полностью, а лишь несколькими первыми и последними звуками, причем пропущенный материал заменяется точками.

Темы, противосложения и интермедии подчеркиваются прямыми скобками: — или —. Более мелкие мелодико-тематические образования — пунктирными скобками: {.....} или {.....}. Мелодическое построение, выписанное не с начала или не до конца, выделяется знаком, состоящим из штриховой линии и скобки: или

Относительно мелкие мелодико-тематические построения, о которых говорится в тексте, отмечаются строчными латинскими буквами — a, b, c, d и т. д. Сходные построения обозначаются одинаковыми буквами.

Те звуки, созвучия или построения, на которых необходимо заострить внимание, обведены пунктирной рамкой. Другие моменты, требующие специального внимания, отмечены звездочкой (*).

Скрытое голосоведение отмечено в примерах с помощью дополнительных пунктирных штилей.

Указания на тональности внутри примеров даны в рамке в буквенном обозначении, причем слова «dur» и «mol» опускаются.

Приняты следующие сокращения:

Тема¹ — первое проведение темы;

Тема² — второе проведение темы, т. е. ответ;

Тема³ — третье проведение темы;

пр. — противосложение;

пр. уд. — удержанное противосложение;

пр. соб. — собственно противосложение (см. с. 25);

мел. доп. — мелодическое дополнение (см. с. 27);

код. — кодетта;

код. расш. — расширенная кодетта (см. с. 28);

инт. — интермедия;

инт. — св. — интермедия — связка;

инт. — разр. — интермедия — разработка.

УКАЗАТЕЛЬ ФУГ «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА»

Том I

№№	Тональность	Композицион- ное строение	Тема и противосложение	Первая интер- медия (связка)	отдельные замечания
		страницы	страницы	страницы	страницы
I	C-dur	173	19, 32, 33, 36, 47, 48	—	11, 12, 92— 94, 99, 100, 107
II	c-moll	161	17, 19, 29, 38	73, 74	108
III	Cis-dur	194	20, 21, 40	54, 55	98, 104, 105
IV	cis-moll	229	20, 26, 37, 45	57, 58	98, 122
V	D-dur	134, 140	19, 33	76, 86, 87	9
VI	d-moll	198	20, 32, 34, 40, 44	68, 69, 88	100, 104
VII	Es-dur	203	16, 20, 26, 28, 38	53, 54	100
VII	es (dis)-moll	208	20, 26, 35	78, 82, 83	
IX	E-dur	203	24	52	11
X	e-moll	125, 139	19, 27, 43, 45	51	9, 107, 108
XI	F-dur	141	19, 30, 35	53	10, 102, 110
XII	f-moll	144	20, 30, 42, 43, 47, 49	56	101, 102, 103, 106
XIII	Fis-dur	151	19, 25, 40, 45	82	102, 104
XIV	fis-moll	148	20, 27, 35, 41	64	
XV	G-dur	217	23, 28, 32, 42	77	
XVI	g-moll	185	19, 27, 41	62, 73, 85	93, 101
XVII	As-dur	191	20, 32, 40	72	93
XVIII	gis-moll	142	23, 26	63	97
XIX	A-dur	127, 139	23	52	9, 98, 123
XX	a-moll	212	20, 33, 42	63	103
XXI	B-dur	200	19, 32, 38 41, 46	72	
XXII	b-moll	176	19, 43	51	94, 101
XXIII	H-dur	150	20, 32, 33	79	
XXIV	h-moll	147	20, 32, 42	66, 67, 89, 90	106

Том II

№№	Тональность	Композицион- ное строение	Тема и противо- сложение	Первая интер- медия (связка)	Отдельные замечания
		Страницы	Страницы	Страницы	Страницы
I	C-dur	164	19, 33	54, 55	—
II	c-moll	130, 138	19, 33, 35	63, 80, 88	93, 99, 107
III	Cis-dur	195		56	—
IV	cis-moll	227	19, 27	61	122
V	D-dur	167	19, 27, 31	66	99, 111
VI	d-moll	181	19, 27, 42	75	—
VII	Es-dur	136	19, 31	70	99
VIII	dis-moll	156	19, 27, 39, 43	77, 78	—
IX	E-dur	157	20, 26, 37, 38, 47, 48	57, 58, 59	—
X	e-moll	159	24	71, 88	112
XI	F-dur	178	19, 26	82	—
XII	f-moll	168	19, 38	53, 80, 81	10, 105, 106, 117
XIII	Fis-dur	155	19, 22, 31	79, 80, 81	111
XIV	fis-moll	223	20, 47	76	98, 122
XV	G-dur	201	24, 39	82	—
XVI	g-moll	189	18, 27, 37, 42	55	11, 12
XVII	As-dur	153	19, 29, 42	74, 75	—
XVIII	gis-moll	220	19, 34, 37	69, 73	—
XIX	A-dur	165	19, 25	61	10, 99
XX	a-moll	160	19, 42	70	—
XXI	B-dur	171	19, 34	—	11, 12
XXII	b-moll	206	19, 27	—	93, 95
XXIII	H-dur	235	24, 26, 43	71	122, 152
XXIV	h-moll	186	19, 42	68	101

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Предисловие</i>	3
<i>Введение</i>	7

Г л а в а I

Тема. Противосложение	14
§ 1. О некоторых закономерностях полифонического формообразования	14
§ 2. Определение границ полифонической темы	18
§ 3. Непрерывность перехода от темы к противосложению	25
§ 4. О мелодике противосложений	35
§ 5. Методические указания	46

Г л а в а II

Интермедии	50
§ 1. Прием непрерывной имитации	50
§ 2. Прием секвенцирования заключительного оборота темы	59
§ 3. Интермедии на материале ядра темы	73
§ 4. Свободное мелодическое развертывание	75
§ 5. Продолжение равнодлительного движения	81
§ 6. Методические указания	84

Г л а в а III

Формообразование фуги в целом	92
§ 1. Бифункциональные построения. Переходные группы проведения. Предвестники. Рассредоточенная репризность	92
§ 2. Многоплановость формы фуги	94
§ 3. Архитектоника	96
§ 4. Тональный план. Регистры проведений темы. Кадансы	98
§ 5. Связи частей на расстоянии	103
§ 6. Масштабные соотношения частей	108
§ 7. Классификация принципов, определяющих композиционное строение фуги	112

Глава IV

Обзор строения фуг «Хорошо темперированного клавира»	125
§ 1. Фуги вариационно-двухчастного строения	125
§ 2. Фуги с разработкой в третьей четверти	140
§ 3. Фуги с суммирующей масштабной фазой	159
§ 4. Фуги смешанной формы	170
§ 5. Фуги симметричного и концентрического строения	184
§ 6. Фуги трехчастного (нормативного) строения	200
§ 7. Фуги, содержащие экспозицию обращенного варианта темы	206
§ 8. Фуги двойные и тройные. Фуги промежуточного типа (между простой и двойной)	219
<i>Заключение</i>	240
<i>Приложение</i>	248
Условные обозначения	248
Указатель фуг «Хорошо темперированного клавира»	252