

Музыкальные
формы и жанры



К. Р О З Е Н Ш И Л Ъ Д

**ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ
ФОРМЫ · ФУГА**

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ И ЖАНРЫ

К. РОЗЕНШИЛЬД

ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ
ФОРМЫ. ФУГА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1960

Приходится слышать иногда, будто полифоническая музыка — отвлеченная, сухая, труднодоступная для восприятия. Это далеко не так. Однако всякую, даже самую лучшую музыку нужно уметь слушать. С полифоническим складом читатель, вероятно, встречался не раз: в русских, украинских и других народных песнях с подголосками, в фугах Баха, в полифонических эпизодах (фугато) многих симфоний, квартетов, сонат, а также в операх, написанных музыкантами прошлых дней и современными композиторами. Все это — произведения искусства, и никакие словесные объяснения не смогут заменить их живого звучания и той художественной радости, какую они нам приносят, — разумеется, если эти произведения хороши. Но и наслаждение, доставляемое музыкой, будет выше, если мы не только прочувствуем все, что выражено в ней, но и поймем, хотя бы в самых общих чертах, примененные автором художественные законы, нормы, правила строения. Наша задача — помочь читателю разобраться в различных видах и формах музыки полифонического склада, с тем чтобы он по возможности более ясно и полно воспринимал ее художественную красоту.

Полифония (в переводе с древнегреческого —

многоголосие) — это одновременное сочетание нескольких мелодических голосов, более или менее «равноправных» по их самостоятельному художественно-выразительному значению. Приведем два маленьких примера такого сочетания мелодий, называемого также контрапунктом¹.

1а

Andante con moto



1б

Moderato non troppo

non legato



Прослушав эти первые такты из двух пьес Иоганна Себастьяна Баха² (трехголосные «симфонии»³

¹ Термин контрапункт (лат. нота против ноты) имеет еще два значения. Так называют всякий новый мелодический голос, присочиненный к начальной мелодии. Кроме того, слово «контрапункт» означает еще и теоретическое учение о полифонии, искусство одновременного соединения самостоятельных голосов.

² И. С. Бах (1685—1750) — великий немецкий композитор, в творчестве которого полифония достигла высокого, классического совершенства.

³ Трехголосные «симфонии» Баха часто ошибочно называются инвенциями.

№№ 7 и 15), легко убедиться, что ни один из двух голосов не господствует над другим, но оба равнозначны по своей выразительной роли.

В этом смысле полифония противоположна и одноголосию и гомофонии, то есть мелодии с сопровождением, хотя развитое и содержательное аккордовое сопровождение нередко также скрывает в себе прюющие мелодические голоса:

2а. *Andante* Шопен. Ноктюрн фа минор

2б

Музыкальное искусство отражает жизнь, природу, мысли и чувства человеческие в звучащих образах. Чувства и мысли раскрываются в звуках, их возникновении, смене, разнообразных сочетаниях; их усилении, затухании, исчезновении. Звуки изменяют

высоту, громкость, окраску, длительность — словом, движутся во времени. Только так мы воспринимаем образ музыки: он постепенно возникает, развертывается перед нами, эмоционально захватывает нас; затем наступает «конец песни».

Музыкальное произведение нельзя воспринять во всех составных частях, сторонах, элементах одновременно, как смотрится архитектурное сооружение, статуя, картина. Пока звучит музыка, ее поток струится, течет. Потому ни в чем так не сильна она, как в запечатлении живого движения явлений. Могучий «плеск народный», грохот битвы, разгулье танца, тихое качание колыбели, шелест леса, мерный рокот моря, а в особенности мир человеческих чувств, их смятений и успокоений, столкновений, слияний различных эмоциональных токов — вот подлинная стихия музыки. Потому и основой ее служит мелодия-напев. Это музыкальная мысль, выраженная связной линией сменяющих друг друга и строго организованных между собою звуков различной высоты, длительности, громкости, окраски. Звуки сливаются в мелодические обороты — интонации, попевки. В последовательной связи они образуют музыкальные фразы, предложения, периоды, составляющие музыкальную речь, — одно из могущественных средств общения между людьми и целыми народами.

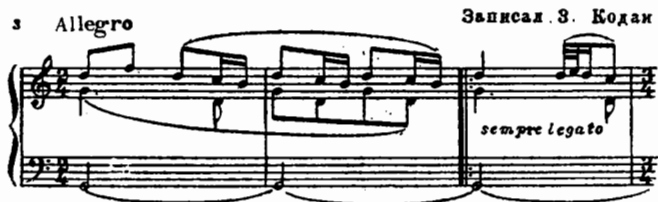
Древнейший вид музыки — пение, древнейшие известные нам мелодии — вокальные. Музыка по природе своей — искусство глубоко общительное. Песни рождались из стремления людей поделиться друг с другом волновавшими их чувствами и думами, облеченными в самую задушевную, эмоционально заражающую форму. Именно потому песня, инструментальный наигрыш с незапамятных времен объединяли людей, их стремления, помыслы, страсти и творились коллективно, сообща — в труде, в походе, на

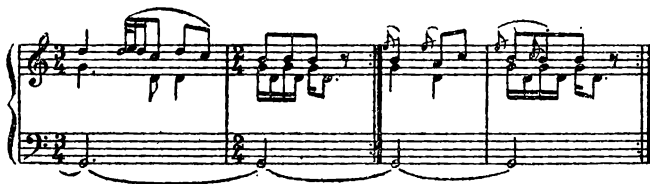
празднике, у домашнего очага. И естественно, что среди напевов седой старины самые давние — те, которые исполнялись хором.

Многотысячелетнюю историю имеют хоры одногласные, певшиеся в унисон («одним звуком»). Это значит, что одни и те же интонации мелодии выпевались одновременно во всех голосах. Музыка таких древнейших и богатых культур, как китайская, индийская, древнегреческая, была по своему складу одногласной.

Однако в очень отдаленные времена — не века, но тысячелетия тому назад — уже нарождались в музыке и первые зачатки многоголосного склада. Возникали случайные, кратковременные отклонения от одногласия в виде мелодических ответвлений — вариантов. Иногда же один голос, обычно верхний, пел более или менее подвижную мелодию, а другой, исполняемый хором либо инструментами, вытягивал или повторял одну и ту же долгую ноту.

К исполнению музыки такого склада люди приносили и инструменты. Один из самых древних и любимых в народе многих стран — волынка, состоящая из меха и вделанных в него трубок; на одних, снабженных пальцевыми отверстиями, играют мелодию (иногда с подвижным вторым голосом), другие же тянут басовые звуки:





Это венгерский народный наигрыш на волынке. Нижний голос вовсе неподвижен, он как бы застыл на одном гудящем басовом звуке. Верхний мелодически богаче других, особенно благодаря украшениям. Средний же в свою очередь отличается от крайних. Он повторяет одну и ту же яркую интонацию в разнообразных ритмических фигурах — вариантах. Ясно, что роль баса тут подчиненная, сопровождающая: это лишь фон, на котором звучат подвижные мелодические голоса — каждый со своей интонацией и ритмическим контуром.

Такие, а затем и многие другие, более сложные, приемы постепенно совершенствовались, развивались и достигли высокой художественности в изустном песенном и инструментальном творчестве. Разные народы, нации, племена на свой лад, оригинально и самобытно, творили многоголосную музыку. В многовековой истории этого творчества сложились некоторые основные ее типы и виды. В них выражены те нормы, законы музыки, которые имеют наиболее широкое и важное значение.

Один из древних и богатых очагов народного многоголосия — наш многонациональный Советский Союз. У нас есть русские, украинские, белорусские, грузинские, эстонские, латвийские, северо-осетинские и другие многоголосные песни.

Многоголосный склад встречается в русских плясовых, хороводных, величальных, а особенно часто в

протяжных лирических песнях, где достигает широкого и художественно совершенного развития подголосочная полифония. Весь хор исполняет один, в сущности, общий напев. Но после сольного запева присоединившиеся к нему другие голоса расходятся, в них возникают различные самостоятельные варианты, ответвления мелодии. Звуча одновременно, сплетаясь между собою, порою смолкая, чтобы уступить место другим, они образуют красивые сочетания, а потом вновь сливаются в одну линию с ведущим голосом запева. Эти варианты-ответвления и называются подголосками, а песенный склад такого рода — подголосочным многоголосием, или подголосочной полифонией:

4

Умеренно Все

Две - ли в поле цветик да по - блёк - ли

лю - бил ме - ня ми - ленки да спо - ки - вул

Красота песни говорит сама за себя, и трудно добавить здесь что-либо словами. Подголоски, оплетающие основной напев, обогащают мелодический об-

раз, вносят в него новые, тонко-поэтические, выразительные и красочные оттенки. Иногда в распевах-подголосках, импровизируемых певцами, запечатлены лирические кульминации, захватывающие своей выразительной силой. Но и моменты слияния голосов в унисон полны глубокого художественного значения.

В русском, украинском и белорусском народном многоголосии преобладает двух-трехголосный склад. Основной голос обычно нижний, верхние же голоса выпевают подголоски с более или менее самостоятельным рисунком. Все движение искусно и непринужденно объединяется общим ритмом. Это способствует ясному, выразительному произнесению слов песни, не препятствуя той свободе, с какой отдельные певцы импровизируют свои варианты. Наша многоголосная песня — великое сокровище народного творчества. Широта натуры, могучий размах, задушевность, открытость характера, самозабвенная сосредоточенность на одном, простом и сдержанном, но глубоком и сильном чувстве, дух коллективизма, издавна свойственный нашему народу, — все сказалося здесь.

Подголосочное многоголосие с присущим ему огромным разнообразием приемов стало одной из типических черт стиля классиков русской музыки: Глинки, Бородина, Чайковского, Рахманинова и других. Обрастание певучей мелодической линии побегами-подголосками не только украшает, расцвечивает ее. Иногда звонко разливающиеся, иногда же, наоборот, затененные, скромно вторящие или на мгновение вспыхивающие и затухающие нижние или верхние подголоски звучат как сочувственные отклики, возникающие на пути движения мелодии. Окружая ее, они сообщают ей особую приветность, эмоциональную отзывчивость. Один из прекраснейших об-

разцов — «Камаринская» Глинки, где темы двух народных песен, протяжной и плясовой, с величайшим совершенством варьированы в народно-подголосочном стиле. Напев «Камаринской» сопровождается родственным ему подголоском (у альта), тоже плясового склада, но несколько иного мелодического контура:

5

I скр.

II скр. *p*

The musical score consists of three systems of three staves each. The first system is marked with a dynamic of *p* and includes the instruction 'I скр.' above the first staff and 'II скр. *p*' above the second staff. The second system continues the melodic development. The third system concludes the passage with a final cadence. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Это затейливое и изящное сочетание создает как бы звуковую перспективу, ярко оттеняющую выраженный музыкою характер «приволья, добродушия, беззаботности, веселости» (В. Одоевский).

Иногда подголосочный склад еще не определяет собою всего течения музыки, но появляется временно, эпизодически, как мимолетный оттенок, схваченный художником. Но и в таком применении выразительное значение подголосков может быть велико. В «Элегии» из «Серенады для струнного оркестра» Чайковского прекрасная, печально-светлая и широкая мелодия главной темы вначале изложена так:

6 *Molto cantabile*

p

sempre pma sensibile

cresc.

Когда же после очень напряженно звучащей, драматически-смятенной середины пьесы композитор вновь возвращается к прежнему, ясному и упоенному образу, над спокойными очертаниями его мелодии расцветает орнаментальная ветвь подголосочного типа, родственная основному напеву «Элегии». Звонкие и нежные мелодические побегы то стремятся ввысь, то плавно ниспадают; звуковое пространство как бы раздвигается, в музыке становится еще больше свега и тепла, она затрагивает новые струны сердца:

P molto espress.

ff

Русское подголосочное искусство, повторяем, одно из художественных сокровищ нашего народа.

Иного типа многоголосие сложилось в грузинской народной песенности, также очень древней. Огненно-пылкие, роскошно изукрашенные орнаментом карталино-кахетинские песни, легкие и изящные мелодии Мигрелии, энергичные, ритмически своеобразные песни имеретин, суровые и лаконичные напевы сванов — все они богаты разнообразными полифоническими сочетаниями. Вот одна из песен Сванетии:

6

умеренно

Харира Зап. В Ахобадзе



Всего богаче многоголосием песенность Западной Грузии, и прежде всего гурийская. Она отличается по-южному пышной мелодической красотой и великолепной изобретательностью в полифонических приемах.

Возникшее из богатой мелодики народных песен, грузинское многоголосие художественно гармонирует с эмоционально-приподнятым строем музыки этого народа. Поэты и музыканты не раз отмечали ее характер: порою томно-нежный, временами страстно-драматичный, нередко суровый и воинственный.

Изучая различные образцы грузинского народного многоголосия, нетрудно заметить существенные его отличия от русского подголосочного пения, где все участники обычно исполняют одну и ту же мелодию, свободно варьируя ее в подголосках. Напротив, отдельные голоса грузинского хора подчас вовсе не сходны между собой. Нередко красивая, расцвеченная затейливой орнаментикой мелодия звучит на фоне длительно тянущихся низких голосов хора (без слов, на одних гласных), в то время как самый высокий голос исполняет очень подвижную, блестяще изукрашенную партию (криманчули). Иногда на фоне тянущихся басов ярко звучит как бы оживленный диалог двух высоких голосов, как, например, в кахетинской здравице («многолетия»):

Медленно

По своему мелодическому содержанию отдельные голоса здесь контрастны. Именно поэтому такой вид многоголосной музыки называется контрастной полифонией. Заметим, что приемы контрастной полифонии не чужды и русской народной хоровой культуре, в особенности если речь идет об исполнении плясовых и праздничных величальных песен (когда ритмически четкий напев в двухголосном или трехголосном изложении звучит на фоне длительно протянутого возгласа).

Стремясь образно запечатлеть жизненные явления, характер, чувства в самых разнообразных отношениях и взаимных связях, композиторы все чаще обращались к полифонии, основанной на соединении

мелодий не только различных, но иной раз даже противоположных друг другу по своему выразительному смыслу. Это приобретение оказалось чрезвычайно плодотворным и нашло очень широкое применение. Приведем пример.

В симфонической картине «В Средней Азии» Бородин с тонким искусством сплетает в полифоническую ткань три голоса: два крайних проводят простой, широкий и ровный русский напев; в среднем звучит ритмически прихотливая, изукрашенная орнаментом восточная мелодия. Гармоническое слияние контрастных начал связано с поэтическим замыслом картины: мирная встреча русского отряда с восточным караваном:

10

The musical score is presented in two systems, each with three staves. The top staff is a vocal line with a simple, wide melody. The middle staff is a vocal line with a more rhythmic and ornate melody. The bottom staff is a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The first system contains four measures, and the second system contains four measures.

Контрастная полифония очень обогатила вокальную музыку, особенно ансамбли, хоры. Моцарт, Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков достигли великого совершенства в применении этого приема в оперном творчестве. Оперный ансамбль звучит у

них стройно и ясно, а партия каждого действующего лица выражает свойственный только ему особенный характер, страсти и стремления.

Широко распространена в музыкальном творчестве, особенно за рубежом, имитационная полифония: все голоса, составляющие ткань музыки, равнозначны, и все поют одну и ту же мелодию, однако не так, как в песнях подголосочного склада. Тут дело обстоит иначе. Слово «имитация» буквально означает «подражание»: один из голосов вступает первым, и лишь затем остальные, вторя ему, следуют друг за другом с тем же точно напевом.

Одна из колыбелей имитационной полифонии на Западе Европы — Англия, где и теперь распространено хоровое пение этого склада. Еще в средние века там была записана прекрасная шестиголосная полифоническая песня, известная под названием «Летнего канона».

«Канон» буквально означает «правило», «закон». В музыке этим названием обозначают такую имитацию, где одна и та же мелодия исполняется несколькими голосами одновременно и непрерывно. Запевает сперва один голос, немного позже, когда первый уже успел пропеть часть мелодии, ее вновь начинает другой. И в то время как первый продолжает развертывать основную мелодическую мысль, а второй «с опозданием» следует за ним, вступает — с еще большим «опозданием» — третий голос, потом, быть может, и четвертый, и пятый.

По существу, каноническая имитация — это имитация сплошная, непрерывная. В «Летнем каноне» (см. № 11) верхние четыре голоса, последовательно вступая, как бы передают один другому по кругу все ту же светло и спокойно звучащую мелодию. Другой же, более короткий, напев звучит в мечтательной имитационной перекличке двух нижних голосов:

11

„Летний канон“

Ле - то вновь при-шло в де-ре - вню. Слы-шишь зов ку-

Ле - то вновь при-шло в де-ре - вню. Слы-шишь зов ку-

Ле - то вновь при-

Спой, ку - кушка - а, спой ку

Спой, ку -

ку? Луг у-кра-сил-ся цвета-ами

-шло в де-ре - вню. Ле - то вновь при-шло в де-ре - вню

-ку - шка - а, пой ку - ку!

ве - ла не - ет лес. Спой, ку - ку!

Луг у-кра-сил-ся цвета-ми

4 Ле - то вновь при-шло в де-ре - вню

(постоянно повторяется)

Разнообразные приемы имитационного многоголосья очень давно, много веков тому назад, проникли из народной песенности в профессиональную музыку. Здесь этот склад достиг ранее еще неслыханного художественного совершенства, красоты и изящества изложения при глубоком образном содержании музыки. Уже в эпоху позднего средневековья в композиторском творчестве сложились такие виды и формы полифонии, которые сохранили художественное значение позднее, в классике XVII—XIX столетий и далее, в музыкальном искусстве современности. Происхождением своим они связаны с народной традицией, и в этом — живительный источник их выразительной силы. Несмотря на всю сложность строения, в них достигнута большая ясность, простота и — в конечном результате — художественно-прекрасное воплощение жизненных явлений. Поэтому создания великих мастеров-полифонистов до наших дней доставляют людям эстетическую радость.

Имитация бывает точная, когда мелодия предшествующего голоса повторяется последующим голосом без изменений в ее строении. Бывает имитация и не вполне точная: имитирующий голос несколько изменяет первоначальный напев, сохраняя, однако, его общие очертания. Применяется имитация и неполная: повторяется — имитируется — лишь какая-то часть, скажем, лишь первая фраза из начального напева. Имитация называется непрерывной, когда она захватывает все изложение, всю полифоническую ткань произведения (при этом имитируются все темы и их контрапункты, то есть мелодии, сопутствующие темам в других голосах). И непрерывная имитация может быть более или менее точной: она допускает ритмические изменения мелодии. Как уже сказано, непрерывная имитация образует канон:

Moderato (♩ = 60)

p *cresc.* *cresc.* *f*

В этом примере из «Арии с тридцатью вариациями» для клавесина И. С. Баха голоса движутся имитируя на неизменном высотном расстоянии тот же напев: это интервал терции. Певучая мелодия извилистого рисунка спокойным, несколько ленивым движением напоминает колыбельную песню.

Благодаря канонической имитации достигнут красивый эффект, при котором весь этот светлый и спокойный образ не только воспринимается в последовательной смене различных его интонаций, поворотов и деталей мелодического рисунка, но как бы является обращенным к нам одновременно различными своими сторонами, просвечивающими одна сквозь другую.

В музыкальной литературе встречается огромное разнообразие канонов. Каноны пишутся и как совершенно самостоятельные пьесы (таких особенно много у старых мастеров XV—XVI столетий), и как от-

дельные части циклических (многочастных) сочинений. Для примера можно указать на канонические вариации у Баха, Шумана, Брамса и других композиторов. Часто каноническое проведение (имитация) возникает эпизодически в пьесах иного склада, как, например, в ноктюрне из второго квартета Бородина, где оно создает чудесный эффект вдохновенного лирического дуэта на фоне спокойного ночного пейзажа.

В классических операх можно услышать образцы вокальных канонов, которые ярко раскрывают драматические ситуации. В финал второго действия «Руслана и Людмилы» Глинка ввел ставший знаменитым канон «Какое чудное мгновенье!» На свадебном пиршестве Черномор похищает Людмилу. Гремит гром, княжеская гридница погружается во мрак, раздается зловещая и жуткая музыка. Присутствующие цепенеют; они потеряли мысль, волю к движению, и каноническая имитация одной и той же мелодии у Руслана, Ратмира, Фарлафа, Светозара своеобразно выражает состояние завороченности, захватившее их всех.

А вот другой пример. Дуэт «Враги» в сцене дуэли из «Евгения Онегина» написан Чайковским в виде канона. Каждая фраза, произнесенная одним противником, едва успел он начать ее, как эхом подхватывается другим. По сумрачному настроению музыка близка к элегической арии Ленского «Куда, куда вы удалились», которая прозвучала незадолго до того. Но канонически написанный дуэт еще мрачнее и драматичнее. Дуэлянты никак не схожи характерами, каждый из них, отправляясь на поединок, мыслил и чувствовал по-своему, но в эту роковую минуту, на грани смерти, их вдруг охватило одно и то же чувство горького сожаления, и каноническая имитация реалистически воплотила это:

13 *Lislesso tempo*

Денский

Враги! Давно ли друг от
Враги! Дав

дру - га нас жажда кро - вя отве - ла?
- но ли друг от дру - га нас жажда кро - вя отве - ла?

Высшей и наиболее совершенной полифонической формой стала fuga. Фуга (латинское «бег», «бег запуски», «преследование») — термин, который обозначает и вид имитации, и полифоническую форму, и музыкальный жанр (род сочинения). Вот ее признаки:

в отличие от канона, имитация в фуге — не прерывная, не сплошная, имитируется только тема (или темы, если их несколько);

каждая тема по несколько раз проводится поочередно во всех голосах;

имитирующий голос отвечает, как правило, на расстоянии квинты вниз или квинты вверх¹ (в тональности доминанты);

тема имитируется точно (реальный ответ) либо с некоторыми изменениями (тональный ответ);

каждый голос, пропевши тему и передавая ее другому, сопровождает это новое, «ответное» проведе-

¹ Например, тема в тональности до мажор получит ответ в тональности соль мажор.

ние контрапунктирующей мелодией. Эта последняя называется противосложением:

14 Moderato (♩=120)



pp legato
альт
темпа
тема

Сопрано



Сопрано
ответ (реальный)
Противосложение



Интермедия

Противосл



pp
Бас
Тема
Противосл

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Верхняя система — вокальный голос тенора, нижняя — фортепиано. В тенорской партии над нотами в начале второго такта написано слово «Ответ». Музыка написана в тональности соль-минорной (два знака бемоля) и 4/4 такта.

Продолжение музыкального фрагмента. Включает вокальную партию и фортепиано. В тенорской партии в начале второго такта есть пауза, обозначенная «...».

Перед нами — экспозиция одной из самых красивых и художественно совершенных фуг в советской музыке — соль-минорной (№ 22) из цикла «24 прелюдии и фуги для фортепьяно» Д. Шостаковича (1950—1951). Распевная песенно-русская тема, родственная известной народной мелодии «Ой да ты, калинушка», положена композитором на четыре голоса. Заметим, что экспозицией называется первая часть фуги, в которой тема проведена по одному разу поочередно во всех голосах. В приведенном примере отмечены последовательные вступления четырех голосов: альты, сопрано, баса, тенора (эти наименования голосов сохраняются и в инструментальных фугах, хотя заимствованы они из вокального многоголосия). Между отдельными проведениями темы возникают небольшие разработочные эпизоды — интермедии.

Таковы некоторые важнейшие признаки фуги. Ими определяются и ее выразительные возможности.

Множественность проведенных основной музыкальной мысли-темы позволяет особенно глубоко и всесторонне раскрыть ее образ с различными, свойственными ему чертами, эмоциональными состояниями, музыкальной «светотенью». Динамика тоналностей (меняющихся со вступлением темы в каждом голосе) сообщает всей полифонической ткани своеобразную внутреннюю силу развития. Наконец, мелодии сопровождающих голосов (контрапунктирующие противосложения) рельефно оттеняют новые и новые вступления темы, придают им большую выразительность и вносят в мелодическое движение элемент разнообразия, порою яркого контраста.

Характер фуги как пьесы зависит, прежде всего, от интонационно-мелодического содержания ее основной музыкальной мысли-темы, а также и от ее дальнейшего развития. Тема — основа произведения, его главная мысль. В ней впервые является образ, пока еще в самых общих своих очертаниях. Темы фуг весьма разнообразны и почти всегда обладают ясно выраженной жанровой природой. Мы только что познакомились с темой песенно-лирической фуги Шостаковича. Как видит читатель, тема фуги уже определяет своим выразительным строем характер всего произведения.

А вот темы другой, гораздо более ранней русской песенной фуги. Это фуга ля минор с двумя темами (двойная), написанная для фортепьяно Глинкою:



Особенно обращает на себя внимание обаятельная первая тема с патетически-напряженной, широко и плавно взмывающей интонацией (*соль-диез — фа, фа-диез — ми*), которая так задушевно звучит у Глинки и, вероятно, многим хорошо знакома хотя бы по знаменитому романсу «Сомнение». Этими интонациями, печальными и сладостными в одно и то же время («над вымыслом слезами обольюсь»), пронизано все сочинение, чарующее мягким лиризмом, отзывчивостью музыки.

Когда композитор обращается к фуге для воплощения совсем иных жизненных явлений и чувств, тогда он находит и совсем иные темы. Огромное богатство таких индивидуальных решений заключено в замечательном собрании 48 прелюдий и фуг И. С. Баха (в двух частях), известном под названием «Хорошо темперированный клавир»¹.

В прелюдиях и фугах этого собрания великий немецкий композитор запечатлел широкий круг вдохновенных лирических высказываний, пейзажей-настроений, жанровых картин и драматических сцен. Еще А. Г. Рубинштейн, один из наиболее замечательных исполнителей музыки Баха, указывал на богатство образов и жанровых истоков «Хорошо темперированного клавира». Здесь, — писал он, — «...вы найдете фуги религиозного, героического, меланхолического, величественного, жалобного, юмористическо-

¹ Создавая прелюдии и фуги во всех 24-х мажорных и минорных тональностях, И. С. Бах творчески утвердил и закрепил только еще входивший в употребление (ныне общепринятый) строй равномерной темперации (настройки) с делением октавы на 12 равных полутоновых интервалов. Новый строй давал возможность значительно обогатить средства музыкальной выразительности (в первую очередь за счет ладотонального развития), а также ввести в практику мало или вовсе неупотребительные в те времена тональности с большим количеством ключевых знаков.

го, пасторального, драматического характера; в одном только они сходны — в красоте. И к тому же прелюдии — прелесть, совершенство, разнообразие которых просто изумительно».

Пятая (ре-мажорная) fuga из 1-й части «Хорошо темперированного клавира» Баха написана на тему немецкого героического стиля с энергичным, почти маршевым ритмом. Она начинается очень тесной мелодической фигурой, которая, подобно пружине, свита вокруг основного ладового устоя *ре* и потом разворачивается тяжеловатым и широким броском вверх на сексту (*ре—си*):



Массивною конструкцией, динамизмом, несколько суровым и глубоким тоном эта тема сродни мелодиям многих фигуративных хоров, какими так богаты кантаты, мессы, оратории Баха¹ и Генделя. Торжественно-приподнятый и мужественный характер темы сообщается всей пьесе.

Итак, перед нами темы двух очень различных классических фуг: немецкой и русской. Характерно, что русские полифонисты-классики конца XIX-начала XX столетия — Танеев, Глазунов, Римский-Корсаков — остались верны традиции высокого, ясного и общительного тематизма.

¹ Не случайно очень сходный рисунок мелодии применен Бахом в сопровождении речитатива героической «Реформационной кантаты».

Но к этому времени слишком многое изменилось в жизни, в отношениях между людьми, в их внутреннем душевном мире и представлениях о прекрасном, чтобы музыка, ее темы и формы не испытали воздействия всего этого. Многие композиторы, и прежде всего на Западе, стали писать фуги уже в ином стиле, более утонченном, субъективным и изысканном. В этом влечении сказался новый этап развития музыкальной культуры. Его не избежали и очень крупные мастера. Отсюда поиски иного тематизма, все еще прекрасного, но уже чрезмерно хрупкого и утонченного.

Одно из прославленных произведений современной французской музыки — сюита Мориса Равеля «Гробница Куперена». Этот эгегический цикл, написанный вскоре после первой мировой войны, задуман композитором как музыкальное приношение его друзьям, павшим на германском фронте. Вместе с тем, самое название связывает его с совсем другой стороной жизни — музыкальными традициями далекого прошлого: Куперен — один из великих композиторов Франции начала XVIII века. Отсюда слияние различных образов, черт, эмоциональных оттенков: музыка очень человеческая, искренняя (большей частью печальная), типично французская, порою близкая народным истокам — и в то же время слишком уж «миниатюрная», «фарфоровая», как бы заглядевшаяся в невозвратную старину...

Пусть читатель простит нам это отступление — оно непосредственно касается нашей темы. В «Гробнице Куперена» есть fuga (ми минор). Это одна из светлых страниц сюиты. По жанровому профилю она никак не похожа на только что прослушанные нами образцы. Равель писал фугу-танец или, может быть, фугу-скерцо. В ней много изящной выдумки, фантазии, своенравного юмора. Впрочем, минорный лад и

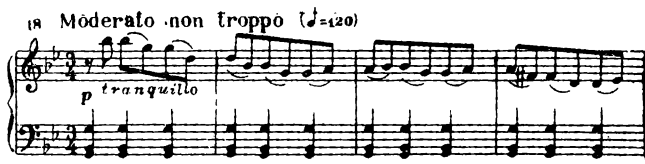
частые щемяще жалобные интонации омрачают образ, бросая на него свои тени. И прежде всего тут такова сама тема: ритмически-причудливая, пикантная, звучащая кокетливо, но с каким-то затаенно грустным оттенком и притом в высоком регистре. Рисунок ее прерывист, нервно очерчен, острые акценты капризно перебегают с легких долей такта на тяжелые. Тоненькие, короткие звуки скорее щебечут, чем говорят слушателю:



Характерный штрих: оба композитора — и тот, кто написал пьесу, и тот, кому она посвящена, — любили почему-то образ грустной птички и поэтически запечатлели его в прелестных фортепьянных пьесах («Жалобы малиновок» Куперена и «Грустные птицы» Равеля). Тема фуги близка этим образам. Как далека она от полифонических тем Глинки или Баха! Все выказывает здесь совсем другой замысел, другую индивидуальность, эпоху и национальную культуру.

Повторяем, неверно было бы представлять себе фугу как музыкальную форму, которая по природе своей отвлеченна, суха, далека от жизни. Хорошая, правдивая музыка, питающаяся от народных истоков, в любой форме неизбежно отразит жизнь, то важное и новое, что в ней совершается. Возьмем, например, произведения советских композиторов, написанные в виде фуги. Лучшие среди них также звучат живыми откликами жизни, быта, говора, мыслей и чувств людей нашей страны.

Мы уже познакомились по начальному отрывку (экспозиции) с одной из фуг виднейшего советского мастера-полифониста Шостаковича и сразу услышали там русский песенный склад темы. Ее медленное, несколько даже тяжеловатое развертывание и развитие в экспозиции отмечено чертами баховского стиля. Однако в средней части фуги оно достигает такой психологической напряженности и остроты, каких не знала эпоха Баха. Еще ярче эти качества выражены в прелюдии к фуге. Спокойная и умеренная манера исполнения и тихая звучность, каких требует здесь автор, могут лишь отчасти уравновесить то огромное внутреннее беспокойство, мы сказали бы, — смятение, которое наполняет эту музыку, выдержанную в одной неизменной и печально-трепетной мелодико-ритмической фигуре. Сквозь нее беспрестанно и тревожно мерцают сменяющие друг друга и расцветивающие тонику соль минора тусклые хроматические гармонии:





Мелодической фигурой и гармонической расцветкой музыка эта близка к одному из центральных образов грандиозной десятой симфонии Шостаковича, воплотившей высокую трагедию страданий и борьбы современного человечества. Конечно, симфония гораздо шире и больше скромного по масштабам двухчастного фортепьянного произведения. Но одна и та же эпоха с ее столкновениями, чувствами и идеалами вдохновила автора и отразилась в характере тем и строе его музыки.

Но обратимся к другой фуге Шостаковича—седьмой (ля мажор) из того же цикла:



Какой контраст замысла, жанра, настроения, красок! И здесь отражена сама жизнь, на этот раз более непосредственно-близкая и знакомая советскому

слушателю. В основе необыкновенно светлого по окраске и жизнерадостного произведения лежит тема-фанфара, своим молодым, задорным звучанием очень близкая детским и юношеским песенным образам того же автора, да и советской музыке вообще. Она рождается будто вдалеке, наполняет всю трехголосную ткань своими сверкающими переливами и постепенно затихает, растворяясь в необъятных просторах. Резвая ритмичная игра мажорных трезвучий звучит как бы отголосками пионерского горна в свежем утреннем воздухе, она определяет собой «игровой» облик произведения.

Итак, сколько тем перед нами, столько и фуг: фуга-элегия; фуга-марш; фуга-скерцо; фуга-фанфара на пейзажном фоне. Этот перечень можно было бы продолжить. Заметим, что все приведенные здесь темы фуг, несмотря на столь разительное несходство, наделены некоторыми общими чертами:

они вступают первоначально в одnogолосном изложении, пока другие голоса еще молчат;

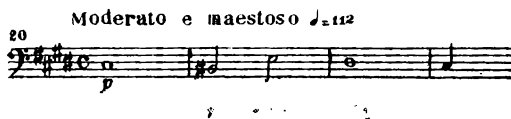
они сравнительно кратки (обычно тема состоит из одной фразы), но в то же время очень рельефны, весомы, выпуклы, насыщены контрастными элементами.

Естественно, что строго постепенное и планомерное развертывание экспозиции раздвигает звуковую перспективу, вносит в образ новые черты. С вступлением новых голосов расширяется объем звучания — диапазон, нарастает звучность, ложатся новые краски и новые тени.

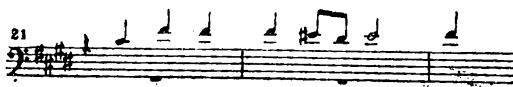
Некоторые фуги написаны на две и очень редко на три темы. Называются они двойными и тройными. В таких фугах самые темы могут являться различным образом. Иногда они вступают и имитируются одновременно (совместная экспозиция), и это создает своеобразный эффект более насыщенного зву-

чания и сжатой формы. В других случаях темы вступают одновременно (экспозиция раздельная). Многотемные (сложные) фуги особенно богаты яркими контрастами.

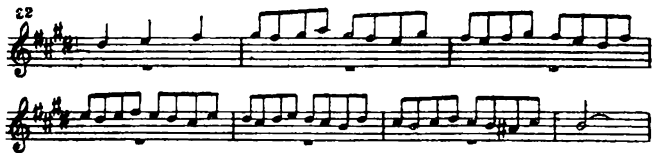
Четвертая (до-диез-минорная) fuga с тремя темами из 1-й части «Хорошо темперированного клавира» («тройная») — одна из самых трагичных и философски-возвышенных у Баха. Ее образ глубоко человечен и полон значительных мыслей и психологических оттенков. Композитор шаг за шагом обнажает их с поистине железной логикой и реалистической полнотой. Первая и наиболее интонационно выразительная тема, выдержанная у баса в долгих длительностях и кольцеобразно замкнутая вокруг основного устоя (до-диез), звучит очень напряженно и в то же время величаво, как воплощение скорбного раздумья:



Третья тема — у тенора — совершенно противоположна ей по открытой непосредственности выраженного чувства: страстно зовущий возглас, настойчивое, «говорящее» повторение вершинного звука, резко оттененного акцентированным неустоем, — всё выражает столь же скорбное смятение чувств, своего рода «воплъ души»:



Второй же теме, с которой вступает сопрано, предназначена совсем другая роль. В бесстрастном движении своих орнаментальных фигур она обвивает печальные и сумрачные контуры двух предыдущих мелодий, смягчая трагическую остроту эмоций:



Образ фуги — един, но в трех ее темах выражены различные его стороны, или же сменяющиеся душевные состояния, волнами набегающие друг на друга.

Внутреннее многообразие темы не только делает ее эстетически содержательной, способной передать в последующем развитии человеческие чувства или картины природы в их сложности и движении. Разносторонность темы становится, кроме того, источником, из которого композитор черпает материал для других элементов своей фуги. Так, из интонационных оборотов, родственных теме, строятся обычно противосложения (например, в приведенной соль-минорной фуге Шостаковича). Интонации темы составляют «строительный материал» для интермедий — промежуточных построений, роль которых в этой полифонической форме очень велика.

Мы уже знаем, что фуга строится не на сплошной, непрерывной имитации. Как бы ни была хороша тема, ее постоянное звучание, даже на фоне других контрапунктирующих мелодий, вызывало бы впечатление некоторого однообразия. Для того чтобы пояснить это, представим себе стихотворение, где каждая строка повторяет, хотя бы и с изменениями,

предшествующую. Конечно, и в такой форме талантливый и искусный поэт напишет красиво. Но ему скоро наскучит писать только так. И у великих музыкантов-полифонистов есть фуги, где тема не умолкает ни на мгновение. Так написана, например, первая fuga в «Хорошо темперированном клавире» Баха.

Но обычно композитор поступает иначе: тема появляется, проглядывает то в одном голосе, то в другом, а порою исчезает вовсе, подобно тому как действующее лицо временами уходит с театральной сцены. И вот, как только умолкла тема, а с нею и сопровождающее ее противосложение, является интермедия, заполняя собою чуть было не опустевшее звуковое пространство. Отсюда и самое название «интермедия», что значит буквально «то, что посередине», или «интерлюдия», что значит буквально «промежуточная игра».

По сравнению с основной темой интермедии более текучи, однородны по рисунку и построены обычно в виде восходящих и нисходящих мелодических цепей или звучащих гирлянд, звенья которых составляют короткие мотивы или обороты, интонации, отделенные от темы. Такие последования зовутся секвенциями. В их меньшей выразительности, собранности и остроте заключено одно из художественных оправданий интермедии: она призвана несколько рассредоточить, рассеять внимание, оживить течение фуги красивым узором мелодических фигур¹. Отзвуча-

¹ Вместе с тем, в интермедиях, извлекающих из темы отдельные обороты для того, чтобы по-новому соединить их, применен прием, очень важный для развития музыкального образа: прием тематического (мотивного) дробления. В этом отношении fuga исторически явилась предшественницей классической сонаты XVIII столетия с характерным для нее гомофонным складом.

ла интермедия — и ее последнее звено плавно вливается в очередное проведение вновь являющейся темы.

Интермедия не только разделяет и вместе с тем соединяет между собою проведения темы в различных голосах: мы уже видели, что бывают фуги и без этого приема, когда тема все время, не отрываясь, как бы глядит вам в глаза или неотступно следует за вами. Интермедия располагается также на больших гранях формы: нередко она, например, сменяет экспозицию фуги. В соль-минорной фортепьянной фуге, о которой уже была речь, Шостакович отменяет экспозицию следующей трехголосной интермедией (мелодически она строится на интонации темы и ее противосложения):

23 интермедия

mf dim. poco rit. a tempo разработка

Но шире и богаче всего насыщена бывает интермедиями следующая за экспозицией средняя часть фуги. Ее называют также разработкой, а иногда — «свободной частью». Названия эти не случайны. Здесь музыкальная ткань становится изменчивой, отдельные голоса на время вовсе умолкают; тема проводится в новых, порою очень далеких тонально-

стях, а в интермедиях перед нами все чаще являют-ся цепи мотивных частиц. Это самая подвижная, «рассредоточенная» по содержанию часть фуги, хотя у классиков все ее составные элементы располагаются удивительно стройно и красиво уравновешены между собой.

Впрочем, создавались прекрасные сочинения этого жанра и без интермедий в средних частях. Именно так обстоит дело в до-диез-минорной фуге Баха из 1-й части «Хорошо темперированного клавира».

Характерная черта, свойственная разработке фуги,— появление в ней сжатых, утесненных проведенний темы, так называемых стретт (изредка встречаются они и в экспозициях). В экспозиции фуги проведения темы обычно строятся так, что всякий имитирующий голос вступает лишь после того, как вся тема от начала и до конца уже пропета его предшественником. В стреттном же проведении голоса вступают иначе. Один голос все еще поет тему, а другой уже вступил с ответной имитацией ее:

И. С. Бах. Хорошо темперирован-
ный клавир I ч. Фуга до мажор



Это вступление может произойти несколько раньше (быстрая стретта), либо несколько позже (замедленная стретта). В результате применения этих перемещений тема появляется уже не только в последовательном развертывании составляющих

ее интонаций, мелодических оборотов. Эти составные части темы теперь наслаиваются друг на друга, одни мелодические контуры, фигуры, интонации звучат и доносятся до нас как бы преломленными сквозь другие.

Некоторые наши музыканты — А. К. Глазунов, Б. В. Асафьев, М. Ф. Гнесин — обратили внимание на сходные явления, сплошь да рядом возникающие в музыкальном быту совершенно независимо от воли и искусства композитора. Представим себе на минуту, будто мимо нас длинною вереницей, как бывает, например, на демонстрациях, идут люди с песней на устах. Одни подходят издалека — оттуда доносятся лишь первые звуки мелодии, в то время как проходящие у вас под окнами успели широко развернуть ее, а от ушедших вперед уже долетает лишь конец напева. Песенная фраза слоится, и расслоенные мотивы, фрагменты ее наплывают друг на друга. Это — явление живой музыкальной жизни, и немудрено, что, совершаясь во множестве вариантов и в самой различной обстановке, оно и в самом деле могло быть, в конце концов, преднамеренно запечатлено посредством особого полифонического приема. Он создает ни с чем не сравнимый художественный эффект концентрации тематизма и звучания, эффект раскрытия образа одновременно с разных сторон. С подобным приемом мы отчасти уже познакомились, рассматривая строение канона.

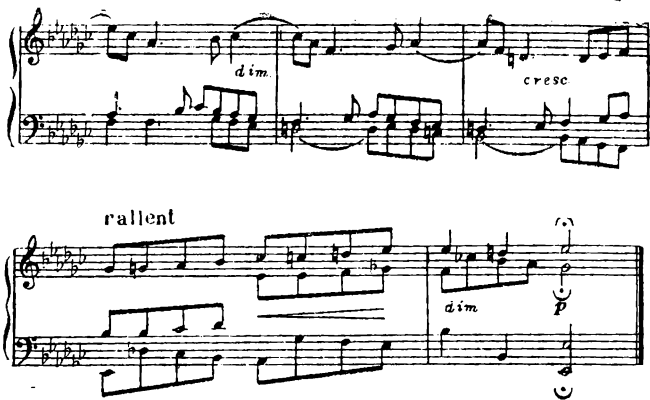
Заключительная часть фуги называется репризой, что значит возобновление или повторение¹. Название это возникло вследствие того, что здесь и в самом деле вновь применяются, хотя и не полностью, те приемы, какие уже были использованы раньше

¹ На грани второй части фуги — разработки — и третьей — репризы — обычно вновь возникает развитая интермедия.

В экспозиции фуги. Прекращаются мотивные дробления темы, она вновь является цельной и ясной. В то же время неустойчивые подвижные гармонии почти всегда уступают здесь место почти полному господству главной тональности. Теперь эта «плотина» одной тональности запирает широкий поток полифонических голосов. Они постепенно останавливаются и застывают в аккордовых вертикалях, сообщая изложению гомофонные черты. В басу между тем торжественно и однообразно гудит один звук — органнй пункт, еще более подчеркивая гармоническую основу. Наступает успокоение, а в минорных фугах — еще и ладовое просветление (обычное, например, у Баха разрешение в мажорное трезвучие), лишь частые динамически мощно развитые стретты оживляют порою репризы фуг.

В качестве классического образца приведем грандиозную стретту из репризы ми-бемоль-минорной фуги Баха из 1-й части «Хорошо темперированного клавира»:

The image shows two systems of musical notation for a fugue. The first system starts at measure 25. It features a vocal line in the soprano part (labeled 'сопрано') and an alto part (labeled 'альт'). The piano accompaniment is in the bass (labeled 'бас'). The music is in a minor key and includes dynamic markings such as 'f' and 'd'. The second system continues the piece, showing further development of the vocal and piano parts.



Композитор мастерски применяет здесь производные полифонические сочетания посредством перестановки в мелодических голосах по высоте и по времени, и к тому же с богатейшими мелодико-ритмическими вариантами. Сопрано поет тему в ритмическом увеличении (удвоенные длительности) и с видоизмененными интонациями в начале и в конце напева. Одновременно средний голос также вступает с темой, но в увеличении и в ином ритмическом варианте (пунктир). Бас же ведет тему впереди других голосов, немного обгоняя их, и притом в новом, широко и очень свежо звучащем мелодическом изложении. В этой многоохватной завершающей кульминации чудесная, славянского распевного склада тема обнаруживает до конца свои необъятные выразительные глубины, первоначально скрытые еще от слушателя.

Диапазон образного содержания баховских фуг обширен: от философско-этических раздумий на темы мира, жизни и различных переживаний человека — и до скромного бытового танца (Бах любил

писать жиги для своих сюит и партит¹ именно в виде фуги); от бесхитростных песен-жалоб — и до ликующих гимнов; от поэтических созерцаний природы — до шаловливых, подчас фантастически-причудливых скерцо. По своему содержанию они неисчерпаемо и беспредельно разнообразны. Но повсюду господствует общая, непреложная закономерность этой формы: сначала утверждение темы в ее простейшем одноголосном изложении; затем постепенное углубление образа, пробуждение дремлющих в нем сил, их развитие посредством прорастания имитирующих голосов (экспозиция). В следующем фазисе движения (разработке) путь становится более извилистым, тональная основа — более напряженной и неустойчивой, подчас зыбкой; расцветают повсюду интермедии временами оттесняют тему, а в многоголосных стреттах огромная концентрация мелодических оборотов создает обратный эффект поэтического «рассеивания» первоначального напева. Наконец наступает последний этап развития — реприза: мелодия, ее рельефный рисунок, вновь обретает свой первоначальный облик, однако в ином, новом качестве: обнаженную линию облекает теперь плотная ткань, местами напоенная гармонически созвучными голосами; органнй пункт в басу неторопливо собирает «рассученные» мелодические линии и как бы приводит их к «одному знаменателю». Там — начало песни, здесь — ее конец. Величайшая постепенность развития — и полные глубокого смысла качественные различия всех трех ступеней этого развития.

¹ Жига — быстрый танец в нечетном размере. В XVIII веке он обычно составлял заключительную часть танцевальной сюиты или партиты — циклической пьесы в виде последования танцев.

Как музыкальный жанр fuga может иметь различные формы и решения. Пишут фуги и как вполне самостоятельные произведения (ля минорная fuga Глинки для фортепьяно). Пишут фуги, предпосылая им прелюдии,— вступительные пьесы, очень разнообразные по форме, более текучие, легкие, порой блестящие по изложению и весьма часто гомофонного склада. Это как бы портал здания, иногда нарядный, изящный, иногда — массивный, величавый, решенный в скупых, строгих линиях. Бывают, впрочем, прелюдии, словно позабывшие о своем скромном первоначальном назначении. По красоте своих мелодических образов, богатству чувств, какое в них заключено, по яркости кульминаций и стройности архитектоники они могут поспорить со своими фугами.

Так образуется двухчастный цикл: прелюдия (или фантазия, токката) и fuga. Вспомним фортепьянные прелюдии и фуги Баха, Танеева, Шостаковича. Нередки однако и фуги, составляющие части более широких циклов: сонат, трио, квартетов, квинтетов, вариаций, сюит. Композиторы вводят фуги и в монументальные вокально-симфонические композиции — оратории, кантаты, оперы, симфонии. Fuga — полифоническая форма, неоценимая для многогранного и динамического воплощения образа народа. Так задумана fuga в финале девятой симфонии Бетховена или великолепные народные хоры в форме фуги в опере «Иван Сусанин» Глинки, в ораториях Генделя, Баха, Шостаковича и других мастеров. Но довольно о фуге.

*

Из других полифонических форм остановимся в нескольких словах на фугетте, инвенции и фугато.

Фугетта (уменьшительное от фуги) — это маленькая, миниатюрная fuga. В ней меньше тематических

проведений в середине композиции, а зачастую и самая тема по «смысловому весу» не столь уж значительна. Этим определяется скромность образного содержания фугетты и ее масштабов. Она эпизодичнее, мимолетнее фуги, а потому реже встречается в виде самостоятельной пьесы. Довольно часто можно встретить фугетту в вариационном цикле, например, у Баха в «Гольдберговских вариациях», у Бетховена в вариациях на тему Диабелли и в произведениях многих других авторов. Бетховен однажды воспользовался приемом несколько необычным: он ввел своего рода крохотную фугетту в финальную фугу двадцать девятой сонаты для фортепьяно. Разбирая финал этой сонаты и останавливаясь особо на фугетте Ферруччо Бузони — один из лучших ее исполнителей — замечает: «Фугетта в фуге, словно театр в театре, где будто играется самостоятельная пьеска, связанная с главным действием и в него вплетающаяся».

Инвенция (буквально сочинение, выдумка, изобретение) — старая знакомая всех музыкантов. Всякий начинающий пианист играет превосходные произведения этого жанра, созданные Бахом. Строго говоря, инвенция не составляет особой специфической полифонической формы. По существу это разновидность прелюдии. И. С. Бах писал двухголосные инвенции, предваряя ими трехголосные симфонии (иногда произвольно называемые в современных изданиях также инвенциями). Часть инвенций и симфоний написана в виде фуг — простых, иногда двойных и даже тройных, как, например, трехголосная симфония фа минор, глубоко трагичная по своему образному содержанию.

Некоторые инвенции и симфонии так или иначе приближаются к фуге. Однако они отличаются несвойственным фуге одновременным вступлением сразу двух голосов, а также «ответом», который ими-

тирует тему в октаву, то есть в той же главной тональности. Потому эти прелестные пьесы, задуманные Бахом в педагогических целях и соединенные им попарно (по тональностям), — несколько менее динамичны. Зато они и менее сложны по строению и не представляют столь больших трудностей для начинающего исполнителя.

Фугато — полифоническая форма, чрезвычайно часто встречающаяся в симфониях, сонатах, операх и других жанрах вокальной и инструментальной музыки. Самый термин «фугато» означает: наподобие фуги, в ее характере. Очевидно, речь идет о форме, которая и сходна с фугой и чем-то отличается от нее.

Подобно фуге, и фугато строится на имитациях с проведением темы последовательно, по голосам. Отличие же от фуги заключается, с одной стороны, в том, что фугато сочиняют в более свободной, изменчивой форме и с более свободными «ответами» (в разнообразных интервалах, произвольно избираемых композитором). С другой стороны, фугато не составляет самостоятельной формы, но чаще эпизодически возникает внутри какой-либо иной (чаще в сонате). Обычно композитор прибегает к нему для того, чтобы достигнуть эффекта мощного нагнетания, постоянно растущего эмоционального напряжения музыки. Имитационное «накопление» теснящих друг друга мелодических фраз, их тревожная перекличка на больших динамических волнах и почти всегда — высотных нарастаниях — усиливают энергию музыкального движения и часто создают подобие неудержимо несущейся звуковой лавины. Отсюда частые фугато на кульминационных этапах сонатно-симфонического развития. Вспомним фугато на две темы в разработке первой части шестой симфонии Чайковского, в си-минорной фортепьянной сонате Листа

Замечательными мастерами фугато подобного же плана являются в своих симфониях Н. Мясковский, Д. Шостакович. Во второй части одиннадцатой симфонии Шостаковича «1905 год» фугато введено перед трагической кульминацией для воплощения беспощадно жестоких сил деспотизма, их свирепого натиска на мирное рабочее шествие. Это одно из самых сильных мест во всем произведении.

Применяется фугато и в другом плане: сфера этого применения — и жанр, и юмор, и романтическая фантастика. Таковы иные фугато у Бетховена, Шумана, Вагнера, Шостаковича и у многих других авторов.

Среди всех других видов многоголосной музыки фигурованные формы предоставляют композитору особенно большие возможности широкого, многогранного и динамического воплощения сложных жизненных явлений.

Нужно оговориться, что полифония и гомофония, хотя и обладают каждая своими характерными приемами, формами и даже жанрами,— однако же зачастую не только близко соприкасаются, но и образуют органичнейшие сочетания.

В самом начале нашей беседы мы уже обращали внимание на то, как горизонтальные нити тянутся и через аккордовые последования, сопровождающие мелодию (см. пример 2-а). С другой стороны, нередко композитор пишет так, что полифонические голоса поют поверху, а в нижних слоях музыкальной ткани, как кристаллы, оседают аккорды или их фигурации. Это полифония с гармоническим сопровождением. Такие срастания, или сплавы с великим совершенством применяли, например, И. С. Бах, Гендель, Моцарт, Шопен, Танеев и многие другие. У Баха и у многих других композиторов даже одноголосные, казалось бы, мелодии, или гармонические фигурации нередко насыщены скрытыми голосами. Они образу-

ют мелодические линии, которые движутся и поют, рея над звучащей поверхностью, либо затаённые далеко в глубине:

И. С. Бах. Хорошо темперированный
клавир I ч. Прелюдия ре минор

*

В наше время полифоническое искусство на Западе переживает трудный и противоречивый период. Правда, XX век и там выдвинул крупных мастеров-полифонистов, которые опираются на классические традиции и создали ярко-национальные стили. Таков был, например, Макс Регер в Германии, таков Вилла Лобос в Бразилии. Можно было бы назвать еще ряд блестящих имен. Но и полифония — эта цитадель классической ясной музыкальной мысли — теперь уже давно захвачена в Западной Европе и Америке глубокими эстетическими противоречиями. С 20-х годов нашего столетия и туда стал проникать мертвящий формализм. Показательно, что у таких богато одарен-

ных и искусных композиторов, как Альфредо Казелла, Игорь Стравинский, а отчасти и Пауль Хиндемит, полифонические формы зачастую трактуются узко конструктивно и отвлеченно: в них много технической изобретательности, но нет художественной правды, нет человеческой теплоты. Мы не говорим уже о целой литературе, какая возникла в лоне современного модернизма из произведений какофоничных, порою совершенно невыносимых для нормального человеческого слуха, сочинители которых совершают поистине кошунственные надругательства над полифонией — этим замечательным созданием музыкального гения человечества. Однако же в музыке современных стран капиталистического мира не истреблены здоровые ростки, питающиеся от народного многоголосия и классической традиции. Они повсюду дают о себе знать, а пример музыкального творчества в социалистических странах укрепляет их, дает им вдохновляющую перспективу.

Перед советскими композиторами полифония раскрывает поистине необъятные и плодотворнейшие возможности. Наше народное творчество заключает в себе огромное богатство полифонических стилей и приемов, а мировая классика дает множество драгоценных и поучительных образцов самого высокого контрапунктического мастерства. Наша советская музыка сделала немалый вклад в эту сокровищницу художественного творчества. В особенности хотелось бы здесь отметить имена превосходных мастеров Н. Мясковского и Д. Шостаковича. Вместе с другими выразительными средствами музыки полифония еще не раз послужит нам для воплощения образа народа-борца и строителя нового мира — во всей его многогранности и глубине, благородной ясности духа, высокой организации, в единстве его коллективной мысли и могучего действия.

*КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВИЧ
РОЗЕНШИЛЬД*

ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ. ФУГА

Редактор Н. Шахназарова
Техн. редактор Л. Рунова
Корректор М. Макарова

Подписано в печать 30/VIII 1960 г.
А06764 Формат 70 × 108^{1/32}. Бум. л. 1
Печ. л. 2. Уч.-изд. л. 1,95.
Тир. 14 000 экз. Зак. 464 Гос. № 28651

Московская типография № 6
Мосгорсовнархоза

1 р.

С 1/1 1961 г. цена 10 к.

МУЗГИЗ
1 9 6 0