

строк и музыкальных построений не совпадают, а ведущим принципом организации музыкального материала в анализируемом произведении является сопоставление простого и цветистого контрапункта.

Ключевые слова: имитация, месса, наложение, прикрепление, простой/цветистый контрапункт, разделение, сцепление, текстомузыкальная форма.

Ходакова Н. Gloria з Меси для трьох голосів У. Бьорда: до проблеми текстомузичної форми. Велика поліфонічна форма розглядається як дворівнева структура, у якій великі розділи складаються з більш дрібних побудов. Пропонуються назви й описи способів з'єднання музичних побудов. Показано, що межі текстових рядків і музичних побудов не збігаються, а провідним принципом організації музичного матеріалу в аналізованому творі є зіставлення простого й квітчастого контрапункту.

Ключові слова: імітація, меса, накладення, прикріплення, простий/квітчастий контрапункт, розділення, зчеплення, текстомузична форма.

Khodakova N. Gloria from The Mass for Three Voices by W. Byrd: on the problem of a poetic musical form. A big polyphonic form is considered as a two-level composition, in which large parts are formed of smaller constructions. The names and descriptions of devices of joining musical constructions are proposed. It is shown, that the borders of the text lines and the musical constructions don't coincide, and the interaction between simple and flourished counterpoint is a main principle of musical material organization in the piece analysed.

Key words: imitation, cohesion, fastening, mass, partition, poetic musical form, simple/flourished counterpoint, superposition.

УДК 78.071.1 : 787.1.083.2

Екатерина Жигалова

ФУГА G-MOLL ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО И. С. БАХА: АСПЕКТЫ АНАЛИЗА ТЕМЫ

Цель данной статьи – выявить характерные особенности структуры темы фуги и охарактеризовать влияние этих особенностей на композицию фуги в целом.

В творческом наследии И. С. Баха особое место занимает сборник произведений для скрипки соло, известный под названием «Шесть сонат». В рукописи, выполненной супругой композитора Анной Магдаленой около 1720 года, они названы просто *Sei solo*, то есть «Шесть соло». Такое название представляется более точным, поскольку композитор объединил в этом сборнике две группы сочинений, различных по жанру и форме – три четырехчастные сонаты, которые развивают традицию итальянской церковной сонаты, и три партиты с различным количеством частей, которые претворяют разные модели сюиты танцев. И надпись на титульном листе, сделанная на итальянском языке, и названия целого ряда частей в сонатах и партитах, и сам выбор итальянского слова «партита», а не французского «сюита» – всё это свидетельствует о том, что Бах ориентировался на опыт итальянской композиторской школы.

Сонаты и партиты – далеко не единственное сочинение Баха в «итальянском» стиле: не менее хорошо известен «Итальянский концерт». Кроме того, Бах заимствовал для клавирных и органнных фуг темы из произведений А. Корелли и Т. Альбинони, а также обработывал для клавира концерты А. Вивальди.

На самом деле в сонатах для скрипки соло Бах синтезировал особенности двух национальных традиций. От итальянской традиции Бах заимствует жанровую модель сонатного цикла, а от немецкой – исполнительские приемы и полифоническое мышление.

Вместе с тем, А. Швейцер отмечает, что полифоническая игра на скрипке была довольно давно известна в Германии, а вот итальянцы в этом искусстве стояли далеко позади. Причиной этого является технические особенности смычка. А именно, старый дугообразный смычок, в котором натяжение волоса регулировалось не винтом, а пальцем исполнителя, сохранился в Германии ко времени Баха. В то время как плоский итальянский смычок, с механическим натяжением волоса, лишь постепенно распространялся у исполнителей. По этому поводу А. Швейцер пишет: «<...> немецкий скрипач во времена Баха мог по желанию натягивать волос смычка туже или слабее. Аккорды, которые современный скрипач берет с трудом и всегда не очень красиво, перебрасывая смычок со струны на струну, в то время исполнялись легко: достаточно было только ослабить волос, и он охватывал дугой все струны». [3, с. 287].

Исходя из наблюдений А. Швейцера, возникает вполне закономерный вопрос: как реализуются в этих сонатах особенности баховской полифонии – ведь в цикле каждой сонаты присутствует fuga?

Наши представления о том, какой должна быть fuga основываются, прежде всего, на анализе клавирных произведений Баха. «Хорошо темперированный клавир» и «Искусство фуги» в современной теории полифонии имеют статус своеобразного эталона и фактически рассматриваются как центральная часть наследия композитора. Разумеется, мы знаем о том, какую роль в мировой музыкальной культуре играют, например, «Страсти по Матфею» или «Месса h-moll», но обучение музыки все равно начинается с «Маленьких прелюдий и фуг», «Инвенций» и того же «Хорошо темперированного клавира». Поэтому в процессе анализа мы невольно сравниваем fugи, написанные для самых разных составов с теми образцами, которые усвоили с детства. Между тем, у Баха клавирные fugи не служат образцами для других fug, вокальных или инструментальных, а наоборот, впитывают характерные черты строения вокальных и мультиинструментальных fug. На это также указывает в своем исследовании А. Швейцер, отмечая что: «И в сочинениях для клавишных инструментов чувствуется, что он был скрипачом. Это заметно в каждой их странице. Особенность баховского клавирного стиля именно в том и заключается, что фразировку и модуляционные особенности, характерные для скрипичных инструментов, он применяет к клавишным. В сущности, все его произведения созданы для идеального инструмента, заимствующего от клавишных возможности полифонической игры, а от струнных – все преимущества в извлечении звука. Так он пришел к тому, чтобы писать многоголосную музыку для одного струнного инструмента» [3, с. 284]

Отдельные части сонат для скрипки соло переложены самим композитором для других инструментов. Наличие такого количества переложений свидетельствует об их особой роли в становлении типа баховской fugи в целом. Вторая соната (a-moll) была полностью переложена Бахом для клавира, правда, переложение осуществляется в новой тональности – d-moll. Fuga из третьей сонаты существует в клавирном варианте. Кстати сказать, её тема, заимствована из первой фразы хора *Veni Sancte spiritus*.

Особенно высоко Бах ценил фугу из первой сонаты. Об этом свидетельствуют два ее авторских переложения для лютни и органа. Органное переложение фуги написано в другой тональности – d-moll. Также фуге предшествует специально сочиненная Бахом прелюдия. Эти сочинения числятся отдельным опусом в творческом наследии Баха – BWV 539. Касательно лютневого переложения мнения исследователей расходятся, поскольку точно не доказано создал его сам Бах или один из его учеников уже после смерти композитора.

Рассматривая органную и лютневую версии с точки зрения теории фуги, следует обратить внимание на то, что в обоих переложениях Бах в целом сохраняет структуру скрипичного оригинала, изменяя лишь количество голосов в фуге. Этому явлению существует простое объяснение: лютня и орган обладают большими техническими ресурсами, чем скрипка – на лютне имеется большее количество струн, а на органе есть ножная клавиатура. Руководствуясь такими «преимуществами» органа и лютни, Бах добавляет еще одно проведение темы, соответственно еще один голос фуги, вследствие чего, трехголосная фуга становится четырехголосной.

Из биографических сведений известно, что Бах обучался игре на скрипке. А. Швейцер по этому поводу замечает следующее: «Насколько виртуозной была его игра, мы не знаем, об этом нет прямых сведений. Во всяком случае, практически он хорошо знал технику струнных инструментов, иначе не мог бы столь изобретательно использовать все возможности этих инструментов в своих многоголосных произведениях для скрипки, гамбы и виолончели соло» [3, с. 284]

Предметом нашего исследования является тема фуги g-moll как самостоятельное явление, поскольку большинство отечественных исследователей отмечает важную роль темы фуги, считая ее отдельным структурным элементом, способным влиять на развитие фуги в дальнейшем.

А. Н. Должанский утверждает: «Строение фуги подобно тезису с доказательством, определенному утверждению с последующим его толкованием, разъяснением его смысла, углублением в него. Музыкальным воплощением тезиса является тема фуги, а все остальное, то есть фуга в целом, представляет собой раскрытие смысла темы, утверждение ее содержания» [1, с. 151]. Особенности мотивного

строения темы, ее интонационная сторона и гармонический потенциал способны обусловить использование тех или иных полифонических приемов. Об этом пишет С. С. Скребков в «Полифоническом анализе»: «Характер темы фуги определяет собой характер всей фуги» [2, с. 21]. Эта мысль Скребкова пересекается с другой научной концепцией. Падре Мартини в своем трактате *Esemplare di contrappunto* при характеристике тематизма в зависимости от жанрового рода выделял три типа тем, на которые может быть написана fuga. Первый тип он называет *attacca* – краткая по объему, активная по своему развитию тема. Второй тип тем – *soggetto* Мартини считает стандартным, нормальным, наиболее часто встречающимся. Соответственно к третьему типу – *andamento* исследователь относит очень длинные по объему, медленные по характеру темы, которые ухо слушателя не в состоянии запомнить с первого раза [4, р. VII–IX].

Принимая во внимание такую важную роль темы фуги, следует детальнее изучать ее строение. Должанский подчеркивает одно важное свойство фуги, которое имеет прямое отношение к ее анализу: «Искусство фуги слагается из двух неравнообъемных процессов и заключается в формулировании тезиса (то есть сочинении темы) и его раскрытии и доказательстве (то есть сочинении фуги в целом)» [1, с. 153].

Отсюда можно сделать вывод о том, что тема фуги и вся fuga в целом – это взаимосвязанные объекты, которые существенным образом влияют друг на друга. Следовательно, анализ фуги невозможен без отдельного анализа самой темы. Возможность анализировать тему фуги как относительно самостоятельное мелодическое построение обязывает исследователя сосредоточить внимание на ее первом появлении, которым fuga открывается.

С точки зрения тональности, темы барочных фуг разделяют на два типа: однотональные и модулирующие. Своеобразие темы в фуге g-moll из Сонаты № 1 для скрипки соло И. С. Баха определяется ее неоднозначностью. В тональном отношении движение от V к III ступени лада при отсутствии в теме I ступени можно представить себе и как движение от III к I ступени B-dur:

g-moll: V IV III
B-dur: III II I

Структура данной темы также имеет свои особенности. На первый взгляд, наиболее простыми синтаксическими единицами в теме выступают четыре ямбических мотива:

Но на практике такой способ мотивного членения не находит применения и обоснования при исполнении фуги. Первые три восьмые ведут исполнителя и слушателя к четвертой, которая приобретает особую весомость и подчиняет себе следующие две шестнадцатые:

Ямбическая структура, угадываемая в начале, превращается в хорейскую и выявляет метрически опорную линию нот, которые помещаются на 3, 4 и 1 долях. Последняя нота темы теперь воспринимается не как окончание, а как начало мотива. Его окончание совпадает со вступлением ответа, который и вносит некоторую тональную определенность: I ступень лада впервые вводится за пределами темы.

Несмотря на это полной тональной определенности не возникает и после двух субдоминантовых ответов. Основная тональность устанавливается только в дополнительном проведении. Таким образом, мы видим, что особенности строения темы, а именно ее тональная неустойчивость и ладовая двойственность проецируются на строение экспозиции.

Развивая вышеприведенные тезисы Должанского, отечественные исследователи выделили два способа, которыми может быть раскрыто содержание темы. Один из этих способов напоминает логическую аргументацию, при которой высказывание разделяется на составляющие. Другой способ – риторическое убеждение: истинность утверждения не доказывается логически, а внушается многократными повторениями.

Дальнейшая работа с темой осуществляется, в рассматриваемой нами фуге, несколькими способами. Во-первых, тема повторяется целиком без всяких изменений, кроме транспонирования. Таких проведений темы всего тринадцать. Но, на самом деле тема в фуге звучит гораздо чаще. Дело в том, что в основе развития всей фуги положена мотивная разработка темы. А именно, вычленение хорейческих мотивов и изменения ее второй половины за счет расширения мелодических построений. Это особенно интересно, потому что, согласно Падре Мартини, изменять свой интонационный облик не теряя целостности, может очень короткая тема, называемая *attacca* [4, р. VIII]. А наша тема согласно той же классификации относится к другому типу – *soggetto*. Таким образом, тема, двойственная в тональном и синтаксическом отношении, в процессе развития демонстрирует и функциональную двойственность.

Также велика роль темы в формировании интермедий, которые в данной фуге делятся на два типа. Для первого типа характерно переменное количество голосов и опора на интонации темы фуги. Такие интермедии спаяны с предшествующими или последующими проведениями темы в единое структурное целое. Ко второму типу интермедий относим одnogолосные виртуозные пассажи, в которых используются общие формы движения. Они оформлены в структурно самостоятельные разделы, образуют фактурный и тематический контраст со своим окружением. Как видим, все изменения темы, включая

нарушения ее целостности, позволяют уточнить наши первоначальные представления. Необходимо, таким образом, учитывать не только все проведения темы в фуге, но и появление фрагментов темы в противосложениях и интермедиях.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Должанский А. Н. *Относительно фуги [текст]* / Должанский А. Н. // *Избранные статьи.* — Л. : Музыка, 1973. — С. 151–162.
2. Скребков С. С. *Полифонический анализ [текст]* / С. С. Скребков. — М. : Музыка, 2009. — 214 с., нот.
3. Швейцер А. *Иоганн Себастьян Бах [текст]* / А. Швейцер. — М. : Музыка, 1965. — 728 с.
4. *Giambattista Martini F. Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato [text]* / F. Giambattista Martini. — *Parte seconda, Bologna, 1775.* — 328 p.

Жигалова К. Фуга g-moll для скрипки соло И. С. Баха: аспекты анализа темы. Рассматриваются проблемы, связанные с особенностями скрипичной полифонии в творческом наследии И. С. Баха. Сосредотачивается внимание на взаимодействии двух национальных традиций: итальянской и немецкой в циклах скрипичных сонат. Отмечается влияние сонат для скрипки соло на другие произведения композитора. Выявляются структурные особенности строения темы фуги как самостоятельной единицы. Приводится ее подробный анализ. Определяется роль темы в формировании фуги в целом.

Ключевые слова: тема, фуга, скрипка, интермедия, экспозиция, структура, соната.

Жигалова К. Фуга g-moll для скрипки соло Й. С. Баха: аспекти аналізу теми. Розглядаються проблеми, пов'язані з особливостями скрипкової поліфонії у творчій спадщині Й. С. Баха. Зосереджується увага на взаємодії двох національних традицій: італійської та німецької у циклах скрипкових сонат. Позначається вплив сонат для скрипки соло на інші твори композитора. Виявляються особливості структури будови теми фуги як самостійної одиниці. Надається її детальний аналіз. Визначається роль теми у формуванні фуги взагалі.

Ключові слова: тема, фуга, скрипка, інтермедія, експозиція, структура, соната.

Zhugalova K. Fuga g-moll for a violin solo I.S.Bach: aspects of the analysis of a theme. The problems connected with features of violin polyphony in a creative heritage of I. S. Bach are considered. The attention to interaction of two national traditions concentrates: Italian and German in cycles of violin sonatas. Influence of sonatas for a violin solo on others product of the composer is marked. Structural features of a structure of a theme of a fugue as independent unit come to light. Its detailed analysis is resulted. The theme role in fugue formation as a whole is defined.

Key words: theme, fugue, violin, interlude, exposition, structure, sonata.

УДК 78.03 : 786.2.083.3

Елена Погода

КЛАВИРНЫЕ ЧЕТЫРЕХРУЧНЫЕ ФАНТАЗИИ В. А. МОЦАРТА КАК ОТРАЖЕНИЕ ИДЕИ «ВАСН»

Значительную сложность в изучении наследия В. А. Моцарта составляет наличие тех или иных сочинений в нескольких редакциях, переложениях для разных инструментов, с закрепившимися за ними различными названиями. Подобного рода сложности возникают и с четырехручными клавирными фантазиями В. А. Моцарта. Так, в нотном издании *Compositions Originales pour Piano a quatre mains par W. A. Mozart (LEIPZIG & BERLIN. C. F. PETERS)* содержится два произведения в жанре фантазия, однако в них отсутствуют обозначения опусов (год издания не указан, однако наиболее ранний штампель регистрации датирован 1884 годом, что позволяет предположить, что появление данных нот относится к XIX веку).

История данных фантазий своеобразна, сложнее предыдущих образцов жанра в творчестве В. А. Моцарта и связана с осуществлением авторской редакции для клавира – обе четырехручные фантазии в оригинале предназначены для механического органа.

Как указывает К. А. Вертков, механический музыкальный инструмент, снабженный органными трубами с мехом – механический орган – предназначен для исполнения зафиксированных произведений, для воспроизведения механически записанной музыки без не-