

О ПОЛИФОНИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ И. ЕЛЬЧЕВОЙ «24 ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ»

олифонический цикл И. Ельчевой «Двадцать четыре прелюдии и фуги», опубликованный в 1970 году, оказался незаслуженно забытым, будучи оттеснённым из центра внимания появлением в это же время глубоко новаторского цикла Р. Щедрина¹. А между тем, это произведение включает целый ряд интересных творческих находок, часть из которых приобретёт новую актуальность уже на рубеже XX–XXI столетий (в условиях так называемого «неофольклоризма») и проявится, в частности, в полифоническом цикле «24 прелюдии и фуги» С. Слонимского (1994). К одной из таких находок относится принцип вариантного тематического развития полифонической темы.

Давно замечено, что принцип вариантности относится к специфически вокальному, песенному типу развития [11, с. 88], в то время как форму фуги в её классическом понимании отличает принципиально инструментальное происхождение, а характерные для неё тематические преобразования (ритмические – увеличение и уменьшение, линейные – инверсия и ракоход) имеют совершенно иную природу. Возможную взаимосвязь этих двух явлений столь разного генезиса и технологии определяет учёт двух важнейших аспектов:

1. Принцип вариантности, по определению В. Цуккермана, можно рассматривать как «совмещение свободы преобразований ... с сохранением целостности и близкой образной связи» [11, с. 89]. Между тем, близкая образная связь всегда была присуща и фуге².

2. Главным прототипом и источником вариантности обычно называют русскую народную песню, и это придаёт данному принципу особую актуальность в условиях отечественной музыки, где его проявления затрагивают не только вокальные, но и инструментальные сочинения, вплоть до произведений симфонического жанра³.

Если первый аспект свидетельствует о принципиальной совместимости фуги и вариантного

принципа развития, то второй акцентирует значение последнего для русской музыки. В самом деле, обращаясь к вопросам эволюции отечественной фуги, мы можем заметить его активные проявления именно в те исторические периоды, когда идея национальной идентичности музыкального искусства, его связи с фольклорными истоками получает наибольшую актуальность.

Самые ранние примеры проникновения в фугу вариантных тематических преобразований обнаруживаются уже в хоровых концертах Д. Бортнянского, то есть на одном из начальных этапов освоения русскими композиторами западноевропейских полифонических форм. Склонность Бортнянского к варьированию полифонической темы неоднократно отмечалась исследователями [8, с. 16–17; 9, с. 47; 7, с. 108–109], однако в данном случае подчеркнём то обстоятельство, что варьирование здесь имеет не орнаментальный, но специфически *вариантный* характер. Свободно изменяя интервалику темы, Бортнянский сохраняет её ритмический рисунок, примерный мелодический контур и структурную целостность, обеспечивая тем самым не только узнаваемость всех тематических вариантов, но и их равнозначность к первоначальному виду (пример № 1).

Пример № 1

Д. Бортнянский.

Концерт для хора № 24. Финал

а) Тема фуги



б) Варианты темы



Эта особенность тематического развития была замечена и подхвачена М. Глинкой, став

для него одним из проявлений «законного брака» между западной и русской полифонией⁴, а также Н. Римским-Корсаковым, активно развивавшим глинкавские полифонические традиции (хор «На севере диком», Вариации и фугетта на народную тему «Надоели ночи»).

Лишь через столетие – в 50–60-х годах теперь уже XX века – мощный взлёт «новой фольклорной волны» в композиторском творчестве привёл и к новой актуализации идеи национального. На этом витке исторической спирали обращение к фольклорным источникам, к архаическим интонационным, ритмическим, ладовым особенностям фольклора вновь повысило востребованность принципа вариантности, в том числе – принципа вариантного тематического развития. Однако углубление в более древние фольклорные пласты в сочетании с современными методами музыкального мышления существенно изменили и усложнили его преломления. Ярким отражением этих тенденций в сфере полифонического искусства как раз и явился большой полифонический цикл Ирины Ельчевой «24 прелюдии и фуги», ставший своеобразным завершением «новой фольклорной волны» в области полифонии.

Конечно, в некоторых деталях Ельчева опирается и на сравнительно близкие по времени образцы, прежде всего – на фуги в русском стиле из полифонического цикла Д. Шостаковича. Это, например, особенности структурной организации полифонической темы с участием принципа вариантной повторности (фуги Шостаковича *e moll*, *cis moll*, *es moll*, *g moll*, *d moll*) или натурально-ладовое развитие с преобразованием минорной окраски в миксолидийскую или фригийскую (см. его фуги *e moll*, *es moll*, *b moll*, *f moll*, *d moll*). Через два десятилетия, усложняя данный приём, Ельчева неоднократно прибегает к диатоническому ладу не только на стадии развития, но уже и в первоначальном показе темы (дорийский лад в темах *d moll*, *fis moll*, *g moll*, миксолидийский в темах *Fis dur* и *H dur*) или в доминантовом ответе (фригийский – в фугах *h moll*, *f moll*, миксолидийский в фуге *A dur*).

Особое богатство творческой фантазии автор демонстрирует в применении разнообразных способов вариантного тематического развития. Здесь и интонационные, и ритмические, и даже некоторые структурные изменения, где-то почти не ощущаемые слухом, а где-то и вносящие некоторые новые оттенки в первоначальный образ.

Отправной же точкой в их определении именно как вариантных служит то обстоятельство, что полученные в результате виды темы выступают в качестве равнозначных, сохраняя её целостность и общую образную характеристику.

Чаще всего Ельчева обращается к изменениям интервалики, при которых скачковые интонации подвергаются интонационному расширению, подчас придавая теме оттенок колокольного звучания. В фуге *C dur*, например, такие превращения неоднократно происходят со вторым мотивом темы, в котором квартный скачок становится квинтовым, а в одном из проведений – даже октавным (пример № 2).

Пример № 2 И. Ельчева. Фуга *C dur*
а) Тема фуги



б) Варианты темы



Аналогичные изменения характерны для всех обращённых видов темы в фуге *a-moll*, где терцовый ход регулярно преобразуется в квинтовый (пример № 3).

Пример № 3 Фуга *a moll*
а) Тема фуги



б) Вариант темы в обращении



Показательно, что такого же рода превращения могут происходить не только с темой, но и с удержанным противосложением, как, например, в фуге *F-dur* (терцовые скачки здесь тоже расширяются до квинтовых (пример № 4).

Пример № 4 Фуга *F dur*
а) Тема с удержанным противосложением



б) Тема с вариантом противосложения



Гораздо реже композитор пользуется обратным приёмом – интервальным сжатием, при котором скачковый элемент преобразуется в постепенный⁵ (пример № 5).

Пример № 5

Фуга *h moll*

а) Тема фуги



б) Вариант темы



Другим способом интервального варьирования является транспонирование части темы, который связан, как правило, с её ладовыми переосмыслениями. Например, в фуге *Des dur* изначальному виду темы свойственна параллельная ладовая переменность (*Des-b-Des*). Во всех же минорных проведениях композитор транспонирует серединный мотив, исключая эту переменность и приводя к большей ладотональной однозначности (пример № 6).

Пример № 6

Фуга *Des dur*

а) Тема фуги



б) Вариант темы в *b moll*



Нечто подобное осуществляется и в фуге *e moll*, где тонально неустойчивая тема (начало с низкой V ступени) в развивающей части с помощью транспозиции её второй половины становится тонально устойчивой и ладово определённой: вместо ожидаемой субдоминантовой тональности *a moll* вся она звучит в *c moll*.

Изредка Ельчева пользуется и приёмом комбинаторики, прибегая к пермутации отдельных тематических звуков. Так, в фуге *Des dur* уже третье экспозиционное проведение содержит незаметный на слух обмен местами двух серединных звуков, а в фуге *h moll* подобный обмен касается уже начальных (второго и третьего) звуков темы. В фуге *As dur* пермутация (фактически, частичная инверсия) первого мотива возникает в репризе как результат его предшествующих вариантных преобразований в развивающей части. Другой комбинаторный приём применён в фуге *a moll* к удержанной части противосложения: уже в конце экспозиции (а также

в некоторых последующих проведениях, в том числе – с обращением темы) его краткий второй мотив заменён повторением третьего.

Более осторожно подходит Ельчева к изменениям ритмики – ведь сохранение ритмического рисунка – один из главных показателей узнаваемости в вариантных преобразованиях. Однако и здесь композитор находит разнообразные возможности. Это может быть, например, превращение пунктирного ритма в триольный (эффект смягчения) или наоборот – триольного в пунктирный (ритмическое обострение). В единственной двойной фуге цикла (*c moll*) такой приём приобретает особый драматургический смысл, поскольку главными факторами контраста между темами здесь являются темп и метроритм. Первую (медленную) тему отличает плавное триольное движение (тактовый размер 6/8), вторую (быструю) – обострённый двойной пунктир (размер 2/4) (пример № 7).

Пример № 7

Фуга *c moll*

а) Первая тема



б) Вторая тема



В репризном контрапунктическом соединении композитор возвращает начальный медленный темп и ритмически смягчает пунктирный ритм триолями, подчиняя тем самым вторую тему характеру первой.

Пример № 7

в) Контрапункт двух тем



Один из любимых Ельчевой ритмических приёмов – неравномерные растягивания или сокращения длительностей отдельных звуков, мотивов, пауз⁶. Как правило, подобные изменения характерны для крупномасштабных многомотивных тем и сочетаются с частичным сокращением структуры, а иногда – и с интонационным варьированием. Показательным примером может служить фуга *es moll*. Её большая семитактовая тема распадается на два контрастных элемента, в соотношении которых проглядывают черты старинного полифонического принципа

«ядро-развёртывание» (ритмическая активность и секвентность второго элемента). На развивающей стадии от темы предстает главный образ, одно «ядро» (первые четыре с половиной такта), которое, кстати, изначально уже связано с принципом вариантности (второй мотив – ритмоинтонационный вариант первого – пример № 8 а).

Среди ритмических вариантов развивающей части преобладают различные «ускорения», в репризе же появляется противоположный приём – неравномерное расширение (пример № 8 б, в).

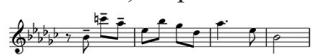
Пример № 8

Фуга *es moll*

а) Тема фуги



б) Вариант тематического ядра



в) Вариант темы в репризе



Пройдёт ещё четверть столетия – и многие из найденных Ельчевой способов вариантных преобразований обретут новую жизнь в полифоническом цикле С. Слонимского. Однако на новом историческом этапе композитор не просто опирается на те же приёмы, но находит в них новые художественные возможности, извлекая новые выразительные эффекты. Так, многие фуги Слонимского уже в экспозиции содержат интонационное варьирование, но всякий раз композитор делает это по-разному. Если, например, в фуге *e moll* варьирование касается всего лишь одного звука, благодаря которому в ответную имитацию вносится оттенок параллельной переменности, то в фуге *F dur* ответ усложняет тему дополнительной хроматизацией. В фуге *a moll*, наоборот, заверша-

ющий тему хроматический мотив получает более простой, диатонический вариант, в фуге же *B dur* варьирование упрощает тематическую структуру: вариантная повторность второго мотива заменена в ответе повторностью точной. Сохраняя ладовую окраску доминантовой тональности, в фуге *cis moll* композитор свободно варьирует скачковые интонации (превращая, в частности, квинтовый скачок в октавный), а в фуге *d moll* столь же свободные интонационные изменения приводят к тональному переосмыслению ответа с сохранением в нём основной тональности.

Широко применяет Слонимский и ритмическое варьирование, превращая дуольное движение в триольное (фуга *g moll*) или наоборот – триольность в дуольность (третья тема фуги *cis moll*), неравномерность в равномерность (инверсия в фуге *Fis dur*). Композитор использует частичные ритмические модификации (уменьшение триольного мотива второй темы в фуге *f moll*, частичное увеличение серединного мотива в фуге *Fis dur*), разбивая непрерывное движение вставками пауз (фуга *C dur*), метрически сдвигая тему с сильной доли на слабую (ответ второй темы в фуге *Des dur*), Наконец, в фуге *E dur* Слонимский находит ещё более интересный способ метрического варьирования: изначальную метрическую переменность (5/8, 6/8) в одном из проведений превращает в противоположную (6/8, 5/8).

Как видим, метод вариантного тематического развития неоднократно оказывался востребованным в истории отечественной фуги. И каждый композитор, отталкиваясь от творческих находок предыдущего исторического этапа, находил возможность внести в него нечто новое, демонстрируя тем самым безграничность художественной фантазии. Полифонический цикл Ирины Ельчевой, как нам кажется, занимает в этом ряду достойное место, протягивая связующие нити от фуг полифонического цикла Шостаковича к произведениям Слонимского.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Единственная статья об этом сочинении посвящена вопросу о соотношении прелюдии и фуги [3]. Кроме того, цикл упоминается (в связи с характеристикой оригинальности его тонального плана) в книге Н. Симаковой [10, с. 642].

² Недаром Б. Асафьев в книге «Музыкальная форма как процесс» характеризует фугу как вершину в

историческом развитии принципа *тождества* [1, с. 112].

³ В. Бобровский, например, исследовал его проявления в симфониях и квартетах Д. Шостаковича [2].

⁴ См. например, его фортепианную фугу *Es dur*, в которой, сохраняя целостность темы, композитор ни разу (!) не повторяет её первоначальный вид.

⁵ И то, и другое преобразование можно было бы обозначить понятием «изменение интервальной плотности» (термин В. Задерацкого). Однако следует учитывать, что обычно под этим термином подразумевается приём изменения октавного соотношения *одних и тех же* звуков, генетически связанный с серийной техникой и приводящий к существенному преобразованию мелодического контура. Здесь же речь идёт об изменении самих звуков при сохранении общего мелодического рисунка.

⁶ Е. Вязкова наблюдает действие подобного приёма в цикле «Искусство фуги» Баха и обозначает его

как «непропорциональное ритмическое варьирование» [4, с. 33], прослеживая его генетические истоки в музыке композиторов нидерландской школы XV века. Задерацкий же называет его «изменением ритмической плотности» [6, с. 147] и связывает с серийной техникой. Всё это может свидетельствовать не только о непредсказуемости разнообразных исторических «переключек», но и о существенном влиянии стиливого контекста на восприятие одного и того же приёма.

⁷ См. также фуги *g moll, gis moll, fis moll, f moll*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. М.; Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Бобровский В. П. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича // Дмитрий Шостакович. М., 1967. С. 359–396.
3. Васирук И. О взаимоотношении прелюдии и фуги в полифоническом цикле (на примере «24 прелюдий и фуг» И. Ельчевой) // Наука, искусство, образование в культуре III тысячелетия: мат. Междунар. конф. Волгоград, 2003. С. 342–347.
4. Вязкова Е. В. Принцип непропорционального ритмического варьирования в «Искусстве фуги» Баха и его исторические связи // Полифоническая музыка. Вопросы анализа. М., 1984. С. 31–51.
5. Григорьева Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50–80-е годы. М.: Сов. композитор, 1989. 208 с.
6. Задерацкий В. В. Полифоническое мышление И. Стравинского. М.: Музыка, 1980. 287 с.
7. Крупина Л. Л. Эволюция фуги. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. 188 с.
8. Михайленко А. Г. Фугированные формы в творчестве Бортнянского и их место в истории русской полифонии // Вопросы музыкальной формы. М., 1985. Вып. 4. С. 3–18.
9. Протопопов В. В. История полифонии. Вып. 5: Полифония в русской музыке XVII – начала XX века. М.: Музыка, 1987. 319 с.
10. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга. Кн. 2-я. Фуга: её логика и поэтика. М.: Композитор, 2007. 800 с.
11. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1987. 239 с.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. *Muzikal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
2. Bobrovskiy V. P. O dvukh metodakh tematicheskogo razvitiya v simfoniyaх i kvartetakh Shostakovicha [About Two Methods of Thematic Development in Shostakovich's Symphonies and Quartets] *Dmitriy Shostakovich* [Dmitry Shostakovich]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1967, pp. 359–396.
3. Vasiruk I. O vzaimootnoshenii preludii i fugi v polifonicheskom tsikle (na primere "24 preludii i fugi" I. El'chevoy) [About the Interrelations between the Prelude and the Fugue in the Contrapuntal Cycle (on the Example of 24 Preludes and Fugues of Irina Yelcheva)] *Nauka, iskusstvo, obrazovanie v kul'ture III tysyacheletiya: materialy konferentsii* [Science, Art, Education in the Culture of the Third Millennium: Materials of the International Conference]. Volgograd, 2003, pp. 342–347.
4. Vyazkova E. V. Printsip neproportsionalnogo ritmicheskogo var'irovaniya v "Iskusstve fugi" Bakha i ego istoricheskie svyazi [The Principle of Disproportionate Rhythmic Variation in "The Art of the Fugue" by Bach and its Historical Links]. *Polifonicheskaya muzyka. Voprosy analiza* [Contrapuntal Music. Questions of Analysis]. Moscow: Gnessins' Russian Academy of Music, 1984, pp. 31–51.
5. Grigor'eva G. V. *Stilevye problemy russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka* [Style Issues of Russian Soviet Music of the Second Half of the 20th Century]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 208 p.
6. Zaderatskiy V. V. *Polifonicheskoe myshlenie I. Stravinskogo* [The Polyphonic Thinking of Igor Stravinsky]. Moscow: Muzyka, 1980. 287 p.
7. Krupina L. L. *Evolyutsiya fugi* [The Evolution of the Fugue]. Moscow: Gnessins' Russian Academy of Music, 2001. 188 p.
8. Mikhaylenko A. G. Fugirovannye formy v tvorchestve Bortnyanskogo i ikh mesto v istorii polifonii [The Fugue-Related Forms in Bortnyansky's Musical

Output and their Place in the History of Counterpoint] *Voprosy muzykalnoy formy* [Questions of Musical Form]. Issue 4. Moscow: Muzyka, 1985, pp. 3–18.

9. Protopopov V. V. *Istoriya polifonii. Vyp. 5: Polifoniya v russkoy muzyke XVII – nachala XVIII veka* [The History of Counterpoint. Issue 5: Counterpoint in the Russian Music from the 17th to the Early 20th Century]. Moscow: Muzyka, 1987. 319 p.

10. Simakova N. A. *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Kniga 2: Fuga: eyo logika i poetika* [Strict Style Counterpoint and the Fugue. Book 2: The Fugue: its Logic and Poetics]. Moscow: Kompozitor, 2007. 800 p.

11. Tsukkerman V. A. *Analiz muzykalnykh proizvedeniy. Variatsionnaya forma* [Analysis of Musical Compositions. The Variation Form]. Moscow: Muzyka, 1987. 239 p.

О полифоническом цикле И. Ельчевой «24 прелюдии и фуги»

Статья посвящена одному из незаслуженно забытых произведений – полифоническому циклу И. Ельчевой, занимающему важное место в исторической эволюции фуги русских и российских композиторов. Внимание акцентируется на особой изобретательности применения в нём принципа вариантного тематического развития, характерного для самых разных форм и жанров русской музыки и имеющего специфически национальное звучание. Проследившая его действие в полифонических формах русских композиторов – от наиболее ранних проявлений в хоровых фугах Д. Бортнянского до полифонического цикла С. Слонимского – автор отводит произведению Ирины Ельчевой важнейшее место в этой исторической цепочке. Наблюдения над различными способами осуществления вариантных преобразований на интонационном, ритмическом и структурном уровнях приводят к выводу о неразрывности исторических связей, объединяющих произведение Ельчевой с сочинениями представителей русской классической музыки (Д. Бортнянского, М. Глинки, Н. Римского-Корсакова), с одной стороны, и фугами Д. Шостаковича и С. Слонимского – с другой.

Ключевые слова: Ирина Ельчева, полифония, полифонический цикл, вариантный принцип, fuga, русская музыка.

About Irina Yelcheva's Contrapuntal Cycle "24 Preludes and Fugues"

The article is devoted to one of the unduly forgotten musical compositions – Irina Yelcheva's contrapuntal cycle, which holds an important position in the historical evolution of the fugue in the musical works of Russian composers. Attention is accentuated on the special ingenuity of application in it of the principle of variant-type thematic development that is characteristic for the most various forms and genres of Russian music and possessing a specifically national sound. Tracing out this tendency in the contrapuntal forms of Russian composers – from its earliest manifestations in the choral fugues of Dmitri Bortnyansky up to the contrapuntal cycle of Sergei Slonimsky – the author reserves a special place for Irina Yelcheva's composition in this historical chain. Observations of the various means of carrying out the variant transformations on the intonational, rhythmical and structural levels lead to the conclusion about the inseparability of historical connections connecting Yelcheva's composition with the works of representatives of Russian classical music (Dmitri Bortnyansky, Mikhail Glinka and Nikolai Rimsky-Korsakov), on the one hand, and the fugues of Shostakovich and Slonimsky, on the other hand.

Keywords: Irina Yelcheva, counterpoint, contrapuntal cycle, variant principle, fugue, Russian music.

Крупина Лариса Леонидовна

ORCID: 0000-0003-4110-1433

кандидат искусствоведения,

профессор кафедры теории музыки

E-mail: larisa-mus48@mail.ru

Воронежский государственный институт искусств

Воронеж, 394053 Российская Федерация

Larisa L. Krupina

ORCID: 0000-0003-4110-1433

PhD (Arts),

Professor at the Music Theory Department

E-mail: larisa-mus48@mail.ru

Voronezhskiy gosudarstvennyy institut iskusstv

Voronezh State Institute of Arts

Voronezh, 394053 Russian Federation