

Б. Д. НАПРЕЕВ  
*Петрозаводская государственная консерватория  
им. А. К. Глазунова*

УДК 781.42

## О ПОДГОЛОСОЧНОЙ ФУГЕ

**П**одголосочное многоголосие, подголосочная полифония, подголосочность, подголосок – это ключевые слова-категории, используемые тогда, когда речь заходит о русской (шире – славянской) протяжной многоголосной песне. История подголосочной полифонии и учения о ней во многом сравнимы с многовековой историей западноевропейской профессиональной музыки и её науки.

Как известно, европейское многоголосие имеет две базовые формы: контрастную (гетерофония, разнотемность, полимелодичность) и имитационную. Указанные формы, обладая самодостаточностью, могут существовать как самостоятельные «единицы», так и во взаимодействии. Эти возможности обеспечиваются и цементируются законами горизонтальной и вертикальной (*punctum contra punctum*) координации, что даёт высочайшую прочность монолита европейской профессиональной музыки на протяжении более чем тысячелетнего периода.

В многоголосии устнопевческих традиций (в подголосочной полифонии) контрастность и имитационность также присутствуют, хотя их разграниченность и не столь категорична. Но при этом монолит образуется не менее прочный, своеобразный и художественно убедительный. Сказанное настойчиво нагналкивает на мысль: если развитию подголосочной полифонии уготована такая же судьба, как в своё время и полифонии европейской, то мы вправе предположить возможность возникновения в ней различных форм. В том числе и формы фуги. Точнее – подголосочной фуги.

Приоритетность появления науки об этой «отрасли» многоголосия принадлежит, естественно, отечественным учёным-фольклористам. Наука эта очень молода. На российской земле её основали А. Н. Серов, Ю. Н. Мельгунов, Н. Е. Пальчиков, Н. М. Лопатин, В. Н. Прокунин, Е. Э. Линёва, А. М. Листопадов. Деятельность их началась во второй половине XIX века, а в XX столетии получила дальнейшее развитие.

Значение учения о подголосочном многоголосии трудно переоценить, ибо оно раскрывает (желает раскрыть) главную особенность происхождения этого типа соединения нескольких голосов в единое художественное целое. Ту особенность, причиной появления которой является её фольклорная природа. Это обстоятельство объясняет длительность «шлифовки» (осуществляемой порой усилиями многих поколений) одномоментной «зарисовки» душевного

состояния первоначального автора. Таким всегда был *субъективный* импульс к рождению песни, который постепенно превращался из импульса в *объективный* художественный образ. При этом его ценность только возрастала. Так фольклорные создания, историческая их фиксация и длительное бытование способствовали закреплению указанного типа многоголосия, что позволило М. И. Глинке произнести этически высокую мысль: «Создаёт музыку народ, а мы, художники, только её аранжируем». Это положение справедливо относительно всех национальных культур мира. Но наш интерес в настоящей работе сосредоточен на изучении сокровищ многоголосных *славянских* протяжных песен и освоении принципов построения этого многоголосия.

С наибольшим вниманием отнесёмся к изучению именно тех свойств этого многоголосия, которые могут быть полезными при их развитии в профессиональной полифонической музыке и её высокой форме – фуге. Поэтому рассмотрим о с н о в у такого многоголосия – «подголосок».

Содержательное наполнение термина очень широко, но отметим лишь те его грани, которые позволят увидеть роль подголоска в возможном появлении подголосочной фуги.

Итак, что такое подголосок? Учёный мир справедливо выделяет основное его качество. Он – вариант основного напева.

А. Н. Серов в своей статье «Музыка южно-русских песен» уже в 1861 году предлагает читателям шесть песен в собственной гармонизации, которую, строго говоря, просто гармонизацией трудно назвать [9, с. 16–33]. Термина «подголосок» у него нет, но в партии аккомпанирующего рояля, по словам автора, появляются «добавочные рисунки». Они даны в стиле лёгких «имитаций», в которых повторены главные мотивы самой песни. В сущности, это уже варианты (подголоски) основного напева. Но в данном случае они – результат композиторского труда. А вот Ю. Н. Мельгунов, ссылаясь только на фольклорный материал, высказывает идею подголосочности как продукта многоголосия в виде своеобразной суммы подголосков [7, с. 19].

А. М. Листопадов, соглашаясь с мнением Ю. Н. Мельгунова, уже от первых своих публикаций начала XX века до фундаментальных «Песен донских казаков» считал, что подголоском можно называть «всякий голос, сопутствующий главному», имея



в виду, что эффект «сопутствования» достигается в процессе варьирования основных мелодических формул главного [6, с. 15]. Б. В. Асафьев несколько позже характеризует подголосок как «...росток на основном напеве, то более, то менее рельефно ответвляющийся от основного ствола...» [1, с. 21]. Однако наука не ограничивается лишь определениями и констатацией фактов. Она неминуемо приходит к мысли, что вариантность подголоска может обладать свойствами, которые в определённых условиях способны передать варианту функции основного напева. Свои многолетние размышления по этому вопросу С. С. Скребков выразил так: «Подголосочной полифонией мы будем называть такую полифонию, при которой голоса исполняют мелодии, очень сходные и по рисунку, и по ритму и поэтому *не контрастируют* между собой, но и не *составляют имитаций*» [10, с. 188].

Нет необходимости пополнять систему обоснований и доказательств правоты выше цитированных авторов. Но тезис Скребкова об отсутствии имитаций требует некоторой поправки.

Согласившись с тем, что подголосок есть вариант основного напева, мы погружаемся в изучение особенностей именно имитационности, без которой и не может быть вариантности [5, с. 113]. При этом обнаруживаем, что голоса (подголоски), по мнению Т. С. Бершадской, «фугообразно переплетаются» [2, с. 25–29].

Поэтому, осуществляя поиски средств создания подголосочной фуги, вспомним, что европейская фуга, будучи интеллектуальным продуктом профессиональной полифонии, в процессе своего становления прошла обильно усыпанный многими находками путь. Так, сформировалась типология её экспозиции, элементами которой стали: имитационность, обязательный тональный контраст, постепенность накопления голосов, разнообразие форм контрастной полифонии (при взаимодействии темы с противосложением), возможные (но не всегда обязательные) интермедии-связки. Важность же качеств темы в европейской фуге (особенно в XVIII веке) не подлежит сомнению, ибо тема есть зерно, способное стать основой для длительного развития. А для темы будущей подголосочной фуги в первую очередь важны те её характеристики (первостепенно – кантиленные), которые являются основой вариантности, рождающей подголосок.

Наши размышления направлены на установление подобий в процессах, суммирующих некоторый набор элементов и дающих, в конце концов, новое качество. Сам факт того, что в подголосочной полифонии голоса «фугообразно переплетаются» (то есть ведут себя так же, как и голоса в профессионально «изобретённой» фуге), обогащает возможностью появления тех же результатов и в полифонии устнопевческих традиций. Современная наука и её достижения

уже дают основания для таких предположений.

Однако М. И. Глинка гораздо раньше был озабочен этими вопросами. Вся сознательная жизнь этого высокого *профессора* прошла в поисках ответов на постоянно возникающие вопросы в отношении разных сфер, в том числе – фуги.

М. И. Глинка, по воспоминаниям Ф. М. Толстого, уже в 1832 году серьёзно думал о необходимости «выработать собственный свой стиль и проложить для оперной русской музыки новую дорогу» [3, с. 432]. Но только ли для оперной? Разумеется, не только. А что значит «собственный стиль»? Это значит – поиски форм и способов высокохудожественного единения многих особенностей русской музыки с формами музыки Западной Европы.

В свете сказанного и фуга *G dur* из Интродукции «Жизни за царя» самого М. И. Глинки вызывает особый интерес. В ней очень много такого, что недвусмысленно говорит о стремлении автора выйти на искомую «новую дорогу».

Эта фуга, влетённая в большую сцену, включает много таких истинно русских элементов, которые и делают её не «вставным номером», а активным средством динамизации общего содержания данной Интродукции. Здесь – строфичность формы (куплет с плясовым припевом), тема, близкая по духу протяжным песням (но эпическая по характеру), здесь и стремление к мелодической линии «широкого дыхания», возникающей в результате «перетекания» темы в противосложение.

Одновременно с этим в ней слишком сильны влияния фуги западноевропейской. И самое главное, что мешает воспринимать её в качестве возможного образца-предшественника фуги подголосочной – отсутствие собственно подголосков. Все ответы в ней строго соответствуют нормам западноевропейской фуги: в них нет признаков вариантности, кроме тех случаев, когда доминантовый ответ представлен как «тональный». Добавим к этому и общий тональный план фуги с экспозиционной группировкой в параллельной тональности (*e moll – h moll*), а также структурное сходство с фугой XVII века: с её реперкуссиями (приравненными Глинкой к уже упомянутой куплетности), последовательность которых приводит, однако, к реперкуссии в параллельной тональности, – разделу, чрезвычайно характерному уже для фуги тонально-развивающейся.

Итак, наш беглый анализ обнаружил в этой фуге ряд черт, характерных для подголосочных форм. Но эти качества, хотя и воспроизводят дух подголосочных форм звучаний, не могут полностью удовлетворить требованиям, определяющим характерные черты будущей подголосочной фуги, ибо, повторим, в этой музыке нет главного – подголосков.

М. И. Глинка и сам всё это понимал на протяжении длительного времени: от момента «накопления сил» (отмеченного в воспоминаниях Ф. М. Тол-

стого и завершения оперы в 1836 году) до письма К. А. Бюлакову, написанного за три месяца до кончины. Он настойчиво искал ответы на вопросы, связанные с условиями создания новой (подголосочной?) фуги. Вот цитата *авторского* (что очень важно, а не многократно варьированного пересказывания его мыслей в воспоминаниях современников) текста интересующего нас фрагмента письма: «Медленно, но прочно идут мои занятия с Деном, всё бьемся с фугами. Я почти убеждён, что можно связать Фугу западную с условиями нашей музыки узми законного брака» [4, с. 180].

Для многих учёных ключевыми были слова: «узми законного брака». В нашем же случае имеют ключевую ценность другие слова: «я почти убеждён». Мы чувствуем, что М. И. Глинка с кем-то полемизирует. Возможно, с З. Деном или даже самим собой. Получается, что несколько десятилетий размышлений и свершение ряда попыток разной степени успешности не удовлетворили его, но и не убедили в несбыточности идеи.

«Я почти убеждён...». Значит, fuga из «Жизни за царя» не воспринималась им за конечный результат своих поисков? Она его не удовлетворяла в качестве *результата* «законного брака»? Или, возможно, она им воспринималась как некий первый («пробный») вариант? Если это так, то почему?

Думается, потому, что в этой фуге только *тема* и её «перетекания» в противосложение соответствуют требованиям подголосочной полифонии, чего нельзя сказать об *ответе*. Но ведь именно в ответе-подголоске фокусируются основные характерные черты возможной подголосочной фуги<sup>1</sup>. А ответы, как уже

говорилось, не позиционируют подголосочную вариантность. Это обстоятельство, видимо, сильно мешало, но при этом всё же и укрепляло «почти убеждённость» композитора в будущей успешности «уз законного брака».

Но «будущее», представленное XX веком, в сущности, почти ничего не изменило. Поэтому для настоящего времени важной задачей является формулирование основных дефиниций возможной подголосочной фуги. Из предыдущего текста ясно, что их три: 1 – тема (необязательно цитированная народная), но «в духе» протяжных, эпических или лирических песен; 2 – ответ, активно аккумулирующий основные признаки подголоска-варианта, и 3 – единство и неразрывность мелодической линии, «суммирующей» тему с продолженным движением её уже в функции противосложения.

Мы «убеждены» (уже без «почти») в том, что стремительное развитие всех элементов музыкального языка и средств выразительности не отрицает возможности сочинения подголосочной фуги с использованием богатого арсенала современной музыки. Однако произойти это может при неминуемой сохранности в своей силе основных трёх указанных условий.

В заключение наших кратких размышлений предлагаем вариант подголосочной фуги, отвечающий этим условиям. Речь идёт о «Фантазии по мотивам грустных русских народных песен»<sup>2</sup>. Она, разумеется, не стремится безапелляционно претендовать на роль единственного *образца* подголосочной фуги, но её публикация в качестве одного из *возможных вариантов* таковой вполне уместна.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Способна ли мелодия любой русской народной песни стать темой фуги? Думается (если не вдаваться в детали), способна, но сделать фугу подголосочной только она не сможет. Подтверждением сказанному служит множество случаев в русской и зарубежной музыке. К примеру, в третьей части квартета ор. 59 № 2 Л. ван Бетховена есть fuga, темой которой служит оригинальная «Theme Russe». Но никто и никогда не трактовал эту фугу с позиций подголосочности, ибо только «русскость» напева не обеспечивает статус подголосочности. Как, к примеру, использование только темы григорианского или протестантского хора не делает фугу «фугой на хорал».

Есть и другие факты использования мелодий, близких русским народным. Так, у И. С. Баха в фугах *dis moll* (ХТК, оба тома) есть признаки подголосочной полифонии. В фуге из I тома тема по характеру близка русским мелодиям, а в фуге из II тома тема не обладает особой «русскостью», но её «перетекание» в противосложение выполнено так естественно, что напоминает безгранично делящуюся линию, близкую протяжным песням. Однако указанные достоинства обеих фуг из-за отсутствия подголосков не дают оснований для трактовки их как подголосочных. Собственно говоря, Бах к этому и не стремился. В них лишь ощущается некая близость к русскому фольклорному музицированию.

Пройдёт немного времени и В. А. Моцарт в 1782–1783 годах обратится к этим фугам Баха и сделает их транскрип-

ции для струнного квартета. Правда, fuga из I тома осталась незавершённой. Можно предположить, что это произошло из-за отсутствия в ней уже упоминавшегося «перетекания». Fuga же из II тома ХТК, конечно же, Моцарта привлекла тотальной мелодизированностью своих противосложений. Более того, композитор усиливает их мелодические достоинства средствами струнных тембров и динамической ровностью звучаний (резко отличающихся от звучаний клавирных). Но всё это не приближает данные фуги к подголосочным.

И у глубоко русского композитора Н. А. Римского-Корсакова, ставшего профессором консерватории и ведущего активный творческий поиск в сфере полифонии, есть ряд фуг, написанных на темы народных песен. Его «Три фугетты на русские темы» (август 1875 г.) чрезвычайно интересны с точки зрения интуитивного понимания особенностей голосоведения и некоторой вариантности в ответах. Так, в фугеттах *in g* и *in d* есть некоторые «кусточки» требованиям вариационных принципов: интервалами в ответе меняется. Но это не превратило ответы в подголоски.

Видимо, поэтому композитор скептически относился к идее Глинки прибегнуть к помощи «уз законного брака» и не видел будущего для создания такой фуги, о чём и сообщил В. В. Стасову в письме от 8 июня 1899 года. Таким образом, 24 года, отделяющие время написания этого письма Римского-Корсакова от «Трёх фугетт», не подвигли его к поиску ре-



лизации мечты Глинки, но окончательно сформировали мнение (на наш взгляд – ошибочное) об отсутствии перспектив в поисках «уз законного брака».

<sup>2</sup> В случае, если состоится концертное исполнение данной «Фантазии», исполнительские штрихи могут быть созданы и выбраны хормейстером.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.; Л.: Музыка, 1965. 136 с.
2. Бершадская Т. С. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни. Л.: Музгиз, 1961. 156 с.
3. Глинка М. И. Литературные произведения и переписка. М.: Музыка, 1973. Т. 1. 485 с.
4. Глинка М. И. Литературные произведения и переписка. М.: Музыка, 1977. Т. 2 (Б). 398 с.
5. Евсеев С. В. Русская народная полифония. М.: Музгиз, 1960. 127 с.
6. Листопадов А. М. Песни донских казаков. М.: Музгиз, 1949. Т. 1. 247 с.

7. Мельгунов Ю. Н. Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные. М.: Тип. Э. Лисснера, 1879. Вып. 1. 90 с.
8. Напреев Б. Д. Людвиг Бусслер. Оркестровая транскрипция клавирной фуги И.-С. Баха // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1 (4). С. 48–56.
9. Серов А. Н. Музыка южно-русских песен. М.: Музгиз, 1953. 33 с.
10. Скребков С. С. Полифонический анализ. М.: Музыка, 2009. 213 с.

## REFERENCES

1. Asafyev B. V. *Recheyaya intonazia* [Intonation of Speech]. Moscow; Leningrad: Muzyka Press, 1965. 136 p.
2. Bershadskaya T. S. *Osnovnyye kompozitsionnye zakonomernosti mnogogolosiya russkoy narodnoy pesni* [The Basic Compositional Consistent Patterns of Polyphony in Russian Folk Song]. Leningrad: Muzgiz, 1961. 156 p.
3. Glinka M. I. *Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Literary Works and Correspondence]. Volume 1. Moscow: Muzyka Press, 1973. 485 p.
4. Glinka M. I. *Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Literary Works and Correspondence]. Volume 2 (B). Moscow: Muzyka Press, 1977. 398 p.
5. Evseyev S. V. *Russkaya narodnaya polifoniya* [Russian Folk Polyphony]. Moscow: Muzgiz, 1960. 127 p.

6. Listopadov A. M. *Pesni donsikh kazakov* [Songs of the Don Cossacks]. Volume 1. Moscow: Muzgiz, 1949. 247 p.
7. Melgunov Y. N. *Russkie narodnye pesni, neposredstvenno s golosov naroda zapisannye* [Russian Folk Songs, Notated Directly from the Voices of the People]. Issue 1. Moscow: Tip. Lissnera, 1879. 90 p.
8. Napreyev B. D. Ludvig Bussler. Orkesyrovaya transkripsiya klavirnoy fugi I. S. Bakha [Ludwig Bussler. Orchestral Transcription of the Keyboard Fugue by J. S. Bach]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2019, No. 1 (4), pp. 48–56.
9. Serov A. N. *Muzyka yuzhno-russkikh pesen* [Music of the Southern Russian Songs]. Moscow: Muzgiz, 1953. 33 p.
10. Skrebkov S. S. *Polifonicheskiy analiz* [Contrapuntal Analysis]. Moscow: Muzyka Press, 2009. 213 p.

### О подголосочной фуге

Наука о подголосочной полифонии русской народной протяжной песни относительно молода, но достижения её весомы. Многие аспекты (особенности мелодики, принципы взаимоотношений горизонтали и вертикали, приёмы варьирования, жанровые характеристики) исследованы достаточно глубоко. Не прошли незамеченными и проблемы взаимодействия закономерностей народной полифонии с профессиональной полифонией западноевропейской музыки. Однако они породили много вопросов. Уже в первой половине XIX века эти вопросы всё настойчивее требовали ответов. При этом великий М. И. Глинка не без оснований считал, что

объединение русской народной песни с жанрами европейской музыки может дать хороший, яркий и свежий художественный результат. Сам он не успел реализовать свои идеи, но верил в такую возможность. Предлагаемая статья даёт рекомендации, как воплотить идеи Глинки и сочинить фугу в народном стиле (подголосочную фугу). Автор статьи представляет подголосочную пятиголосную фугу собственного сочинения.

**Ключевые слова:** многоголосие, подголосочная полифония, подголосок, протяжная песня, фуга, тема фуги, ответ в фуге, экспозиция фуги, реперкуссия в музыкальной композиции

### About the Supporting Voice Fugue

Music scholarship on supporting voice polyphony and the Russian plangent folk song is rather scarce in quantity, but its achievements have been substantial. Many of its aspects (peculiarities of melodicism, principles of interaction between the horizontal and the vertical, techniques of variation and characteristics of genre) have been researched quite extensively. The issues of the interaction between the regular laws of polyphony in folk music with professional polyphony of Western European music has also been given due attention. However, they have generated many questions. Already in the first half of the 19th century these questions emphatically required answers. At the same time, the great composer Mikhail Glinka considered,

not without reason, that the combination of Russian folk songs with genres of European music is capable of providing for good, bright and fresh artistic results. He himself did not have enough time to realize his ideas, but he believed in such a possibility. This proposed article provides recommendations of how to realize Glinka's ideas and to compose a fugue in a folk music style (i.e. a supporting voice fugue). The author of the article presents a five-part supporting voice fugue composed by himself.

**Keywords:** polyphony, polyphony with supporting voices, supporting voice, plangent song, fugue, fugue subject, fugue answer, fugal exposition, repercussion in music composition

## НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Б. Напреев

Фантазия по мотивам грустных русских народных песен  
(подголосочная fuga a 5 voci)

Не спеша. Прогажно Свободно

Soprano I

Soprano II *mp*

Alto

Tenore

Basso

6

10

15

19

24

30

34



38

45

41

50

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.022-027

**Напреев Борис Дмитриевич**

доктор искусствоведения,  
 профессор кафедры теории музыки и композиции  
*E-mail: naboris@sampo.ru*  
 Петрозаводская консерватория им. А. К. Глазунова  
 Российская Федерация, 185031 Петрозаводск

**Boris D. Napreyev**

Doctor of Arts,  
 Professor at the Music Theory and Composition Department  
*E-mail: naboris@sampo.ru*  
 Petrozavodsk A. K. Glazunov Conservatory  
 Russian Federation, 185031 Petrozavodsk

