

М. Н. ДРОЖЖИНА, П. О. ТОНЧУК  
*Новосибирская государственная консерватория  
им. М. И. Глинки*

УДК 781

## О СТАТУСЕ ФУГИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ

На протяжении многих веков развития музыкального искусства fuga остаётся в орбите творческих интересов исполнителей и композиторов. Более того, благодаря О. Шпенглеру она удостоена чести выступить символом целостного культурно-исторического типа – западноевропейской («фаустовской») культуры<sup>1</sup>, а сам И. В. Гёте с помощью fugi характеризовал историю науки: «История науки – большая fuga, в которой голоса народов проявляются один за другим» (цит. по: [17, с. 144]).

Несмотря на то, что расцвет феномена приходится на эпоху барокко, нет оснований предполагать, что fuga собирается сдавать свои позиции и в XXI веке. При этом важно, что с момента своего появления она никогда не удалялась на периферию музыкального искусства, бесменно оставаясь символом интеллектуализма в музыке, а обращение к ней – свидетельством профессионального мастерства композитора и показателем творческого потенциала исполнителя.

В контексте проблематики настоящей статьи необходимо подчеркнуть, что именно в XX и начале XXI столетий исследователи наконец обратили внимание на косвенно обозначенную О. Шпенглером универсальность феномена: в различных областях науки (за пределами музыкознания) мы наблюдаем поиски принципов fugi в организации вербальных и визуальных текстов. Одним из первых вспоминает о fugе М. М. Бахтин, П. М. Бицилли уже непосредственно говорит о возникновении в творчестве Ф. М. Достоевского нового жанра – «романа-fugi». В современном литературоведении и лингвистике появились работы, исследующие проявления формы fugi в литературе XX века (труды Е. Н. Азначеевой, А. В. Синей и др.).

Формам бытования fugi в живописи посвящены фундаментальная работа Л. Б. Фрейверт<sup>2</sup>, а также статьи Д. В. Бриткевич, И. И. Васирук и др. О fugе в кинематографе пишут И. И. Васирук и В. Смирнова и др. Основанием для этих поисков была непосредственно художественная практика<sup>3</sup>. Симптоматично, что в данной сфере речь идёт о fugе как принципе структурной организации или развития. Попутно отметим и укоренившиеся в художественной практике метафоры, отождествляющие fugу с различными проявлениями творчества

за пределами музыкального искусства.

Музыкознание, также следуя за творческой практикой, уделило огромное внимание изучению fugi в самых различных аспектах, сформировав при этом одно из значимых направлений в музыкальной науке. Феномен fugi как музыкальное явление постоянно находится в поле зрения исследователей. Начиная с «Трактата о fugе» Ф. В. Марпурга (1753)<sup>4</sup> [19], нацеленного на практико-теоретическое освоение феномена, через последующее глубокое осмысление теоретических основ<sup>5</sup> и истории его развития<sup>6</sup>, научная мысль приходит к необходимости осмысления стилистических закономерностей эпохальных<sup>7</sup> и авторских<sup>8</sup> реализаций.

Однако при этом наблюдается парадоксальная ситуация: по сей день не сведены к общему знаменателю представления о fugе, продолжают дискуссии относительно её статуса. Каждая эпоха приносит свои вопросы и сопоставления с тем или иным феноменом музыкального творчества, с различными аспектами проявлений данных феноменов в статусе fugи.

Общезвестно, что на раннем этапе становления fuga отождествлялась с канонем. В. Протопопов отмечает: «... в какой момент был переосмыслен термин “fuga”, когда он стал обозначать не канон, но fugу в современном смысле ... сказать невозможно, так как это происходило постепенно и незаметно» [13, с. 11]. Попытка конкретизировать процесс обозначенного переосмысления представлена в работах зарубежных музыковедов. Так, А. Манн, демонстрируя ретроспективу учения о fugе, отмечает своего рода исходную точку. Таковой является анонимный трактат XIV века «Зеркало музыки» (в настоящее время авторство трактата установлено – это Якоб Льежский, трактат написан около 1330 года), где в качестве fugи обозначен вокальный канон (качка) [18, с. 9–10].

На протяжении длительного времени (трёх столетий, конкретизирует А. Г. Михайленко [11, с. 10]) fuga остаётся синонимом принципа и техники канонической имитации. Одна из первых попыток дифференцировать эти понятия принадлежит И. Й. Фукусу (трактат «Gradus ad Parnassum», 1725). Пожалуй, достаточно отчётливо зафиксирована структурная завершенность и целостность fugи



как самостоятельного феномена в упомянутом ранее трактате Ф. Марпурга, характеризующего фугу как одну тему, проводимую в соответствии с закономерностями (без кадансов) посредством имитации [19].

Из сказанного достаточно очевидно, что уже на данном этапе определяются некоторые параметры фуги, с одной стороны, позволяющие определять её в качестве жанра («музыкальная пьеса» – «das musikalische Stück»), с другой, – видеть в ней форму с присущими ей законами развития (имитация темы) и структуры (отсутствие кадансов). И всё же вплоть до настоящего времени не существует однозначного ответа на вопрос: что есть фуга – жанр, форма, принцип полифонического письма?

Последний из перечисленных вариантов трактовки фуги укоренился в англоязычной музыковедческой литературе. Сторонники данной точки зрения (М. Букофцер и др.) видят в ней прежде всего вид полифонической структуры, метод изложения, в основе которого лежит имитационное проведение темы. Приведём по этому поводу определение из Британской энциклопедии: фуга – это «музыкальная фактура, а также метод композиции» (цит. по: [14, с. 96]).

Более всего внимания уделило фуге немецкое музыкознание. Здесь и дискуссии о происхождении термина от немецкого глагола «fügen» – «связывать»<sup>9</sup>, – что противоречит общепринятой версии, объясняющей его происхождение латинским «fuga» – «бег», «бегство» (кстати, немецкие исследователи говорят о греческих корнях этих терминов). Также развитие мысли от позиции А. Маркса (1838): «вся эта форма искусства и называется формой фуги»<sup>10</sup>, через определение Е. Курта: фуга – «высшая форма» (die Hauptform) полифонического–стиля (1917) – к пониманию того, что «в XX веке фуга в меньшей степени означает форму, а больше композиционную технику, текстуру или стиль» [17, с. 107].

Менее категорично в данном вопросе отечественное музыкознание, где дискуссии в основном ведутся вокруг соотнесения фуги с категориями жанра или формы. Стоит признать, что с определением фуги как формы согласно большинство исследователей. Среди приверженцев подобной позиции назовём А. Н. Дмитриева, В. П. Фраёнова (который, помимо определения фуги в качестве формы, говорит и о двух дополнительных её значениях: фуга как обозначение канона в период с XIV до XVII вв. и музыкально-риторическая фигура, изображающая бег [16, с. 975–993]).

При этом некоторые учёные не просто определяют фугу как форму, но и предостерегают от иной её трактовки. В частности, об опасности смешения жанра и формы пишет А. Н. Сохор, а З. Р. Аликова приходит к однозначному выводу: фуга – это форма, рассмотрение её как жанра неправомерно [1,

с. 173].

Вместе с тем невозможно оставить без внимания и позицию исследователей, относящих фугу к категории жанра. Наиболее показательным в этом плане определением В. А. Золотарёва, ставшее хрестоматийным: «Фугой называется самостоятельное по жанру музыкальное произведение» [9, с. 9]. С приведённым определением корреспондирует и мысль В. В. Протопопова: «Художественная практика конца XVI – первой половины XVII века даёт прекрасные образцы общности форм в таких жанрах, как ричеркар, канцона, фантазия и, наконец, фуга» [13, с. 4].

Рамки настоящей статьи не позволяют привести развёрнутые рассуждения учёных, обосновывающих ту или иную точку зрения. Отметим лишь, что представленная в них убедительная аргументация является результатом серьёзной работы и глубокого погружения в исследуемую проблематику. Соответственно, каждая из этих точек зрения, безусловно, заслуживает внимания, более того, побуждает частично или полностью соглашаться с ней. Как попытку прийти к некоему компромиссу можно расценивать «примиряющие» концепции, авторы которых не дают однозначных определений, а размышляют о статусе фуги, осознавая многогранность и разнообразие проявлений этого феномена в искусстве. Отметим в этом плане позицию Е. В. Назайкинско-го: «Форма это или принцип? Пишется ли произведение в форме фуги или оно “пишется фугой”...? Считается, что ни один из двух противоположных ответов не вскрывает сути дела, необходимо их объединение» [12, с. 16].

А. Г. Михайленко, приведя обширную панораму взглядов на феномен фуги от момента её становления до 80-х годов XX столетия, приходит к выводу о невозможности однозначной трактовки. Осознавая существование разных уровней функционирования фуги, он говорит о необходимости рассматривать её по крайней мере в трёх измерениях: как «особый вид имитации, основанный на последовательном проведении темы поочередно вступающими и наслаивающимися голосами», как особый вид музыкальной формы и как жанр [11, с. 23–32]. В контексте настоящей статьи чрезвычайно важно отметить, что учёный предлагает «взглянуть на фугу не как на частный случай в истории музыкальных форм, а как на стройную систему мировоззрения, выраженную музыкальными средствами, то есть как на феномен музыкального мышления» [там же, с. 31–32].

Во многом следуя логике А. Г. Михайленко, Н. А. Симакова в своём труде посвящает данной проблеме целую главу. Избегая категоричности, исследователь отмечает: «Ничто не может запретить нам рассматривать фугу в разных ракурсах и, при желании, трактовать её в одних случаях как технику

письма, в других – как форму, в-третьих – как жанр» [14, с. 98].

На основании изложенного можно сделать вывод: многоплановость проявлений фуги не даёт возможности (в контексте существующих на сегодняшний день представлений) ограничиться каким-либо одним понятием, фиксирующим статус феномена. Данное обстоятельство обусловило целесообразность поиска универсального явления, способного вместить и адекватно отразить в себе все планы бытия фуги (в том числе и за пределами музыкального искусства). Отдавая себе отчёт в том, что на уровне интенсивных музыкально-теоретических изысканий до настоящего времени это не удалось выполнить, мы предлагаем вспомнить о важнейшем факторе, непосредственно лежащем в основе посвященной фуге ветви музыкознания, а именно – о художественной практике. При этом множество артефактов, свидетельствующих о выходе феномена за пределы музыкальной науки, диктуют необходимость учитывать их, что предполагает значительный уровень абстрагирования с целью выявления универсального подхода.

Пожалуй, своего рода «прорыв» в данном направлении может обеспечить идея, изложенная Г. Гессе в его романе «Игра в бисер». Так, изначально Игре стеклянных бус, представляющей собой игру интеллектуалов «со всеми смыслами и ценностями культуры» с целью выражения истины, недоставало универсальности, и «астрономы, эллинисты, латинисты, схоласты, музыковеды играли по остроумным правилам в свои игры, но для каждой специальности, для каждой дисциплины и её ответвлений у Игры был свой особый язык, свой особый мир правил» [5, с. 26]. Именно с приобщения к фуге (в одной из начальных сцен романа Гессе) начинается путь духовно-интеллектуального самосовершенствования героя и овладение мастерством Игры [там же, с. 39].

Таким образом, в поиске универсального единого языка, приводящего к объединению духовного потенциала всего человечества, к успеху привела тесная связь Игры с музыкой, в том числе и с фугой: «Во все времена Игра находилась в тесной связи с музыкой и протекала обычно по музыкальным или математическим правилам. Одна, две, три темы устанавливались, варьировались, претерпевая совершенно такую же судьбу как тема фуги ...» [там же, 29]. Совершенно очевидно, что подобное отношение писателя к фуге свидетельствует о понимании фуги как некоего универсального феномена, обеспечивающего последующие поиски.

Вероятно, адекватным способом выражения этого универсализма может послужить категория художественного концепта, одновременно способная отразить не только возможность своеобразного «синтеза» отмеченных ранее представлений о фуге,

но и понимание последней как универсального феномена мышления<sup>11</sup>.

Суммируя достаточно многочисленные представления о концепте и учитывая потенциал последнего, обозначим ключевое для настоящей статьи определение концепта как «мысленного образования, которое замещает нам в процессе мысли определенное множество предметов одного и того же рода» [2, с. 269]. В лингвокультурологии концепт мыслится как культурно-ментально-языковое образование, сгусток культуры в сознании человека, сопровождающий слово «пучок» представлений, понятий, знаний, ассоциаций, переживаний. Подчеркивается универсальность этой структуры, способной реализовываться в дискурсах разного типа. Думается, что взгляд на фугу именно через призму художественного концепта может помочь выявлению универсальных закономерностей феномена.

С целью подтверждения данной гипотезы были проведены теоретические изыскания в области концептологии (труды Ю. С. Степанова, З. Д. Поповой, И. А. Стернина и др.)<sup>12</sup>, обобщение которых – с учётом последующей проекции на феномен фуги – позволило сделать выводы относительно возможностей подобной проекции.

Дополнительным аргументом в пользу понимания фуги как концепта может послужить также взгляд на неё с позиции исполнителя, для которого вопрос: является ли фуга жанром или формой? – не принципиален. Исполнитель фактически имеет дело с концептом, который опредмечивается в процессе исполнения, воплощаясь при этом в конкретную (а не в универсально-обобщённую) форму и представляя собой жанр. Ещё более показательным в контексте рассматриваемой проблематики наблюдение А. А. Григорьева, утверждающего, что наиболее естественное описание концепта можно дать через сферу музыкального образа, «который “живёт”, пока звучит музыкальная фраза или произведение, или пока волевым усилием удерживается в памяти отзвучавшая музыка» [6, с. 69], выводящего из этого временную природу концепта, «имеющую отношение музыкальной образности» [там же].

Затронем ещё одну важную характеристику концепта – его тесную взаимосвязь с художественным текстом. Это послужило существенным основанием для обозначения фуги в качестве художественного концепта. Отметим также, что выход фуги за пределы музыкального художественного текста на уровень текста культуры, а далее – её способность к миграции в другие культуры, является дополнительным аргументом в пользу подобного понимания.

Предварительно обозначим лингвистическую репрезентацию лексико-семантического поля концепта «фуга». Она сформирована на основе дан-



ных, полученных в результате социологического опроса. Направление поиска подсказано такими неотъемлемыми характеристиками концепта, как «соотнесённость с душой говорящего или слушающего» (Н. Ф. Алефиренко), «адресованность к личности» (А. А. Григорьев), способностью быть «предметом эмоций, симпатий и антипатий» (Ю. С. Степанов). В самом обобщённом виде выделим следующие характеристики: «Бах», «собор», «храм», «орган», «размышление», «поток», «музыка», «духовность»; «возвышенная», «умная», «сложная», «интеллектуальная», «строгая», «серьёзная». На этом основании можно сделать вывод о преобладании духовно-интеллектуального начала в лексико-семантическом поле концепта «фуга»<sup>13</sup>. Полученные результаты подтверждаются не только историческим прошлым феномена (сложившегося в контексте литургической музыки и достигшего апогея в творчестве И. С. Баха). Важно, что духовно-религиозный аспект нередко воплощён и в фугах композиторов XX века. Наиболее показательны в этом отношении «Пятнадцать концертных фуг» композитора-авангардиста А. С. Караманова, в которых религиозное начало предстаёт в самом ярком и очевидном виде, составляя основу содержания<sup>14</sup>. Такая стойкость и регулярность актуализации духовно-религиозного аспекта в фуге на разных этапах её развития, безусловно, не могла не отразиться на лексико-семантическом поле концепта «фуга».

Рамки статьи не предполагают детальной фиксации процесса проведённого исследования. Представим основные структурные и функциональные параметры концепта «фуга», базирующиеся на установках отечественной концептологии. Так, наиболее принятой дифференциацией структуры концепта является его деление на стабильное ядро и изменчивую периферию (З. Д. Попова и И. А. Стернин). Проекция этих положений непосредственно на структурные и семантические параметры фуги (с учётом процесса их становления), позволяет в качестве ядра концепта обозначить тот самый принцип фуги, который в упомянутых ранее дискуссиях нередко выступает в качестве одного из определений статуса в целом. Речь идёт об имитационном проведении одной темы в разных голосах<sup>15</sup>.

Именно здесь заложена онтологическая основа фуги, которую, пользуясь высказыванием А. Н. Должанского, можно уподобить тезису с доказательством [7], а её содержание можно выразить следующим образом: изложение мысли, рассмотрение её под разными углами зрения, сомнения, проверка мысли «на прочность» и, наконец, утверждение мысли, или, как пишет Е. В. Вязкова, пользуясь философскими терминами: тезис – тема, далее – антитезис, синтез – вывод – доказательство в конце [4].

Обозначенный в качестве ядра – то есть самого стабильного элемента концепта «фуга», данный принцип обуславливает и семантику концепта, и закономерности его опредмечивания в конкретной форме. В связи с этим следует отметить, что феномен фуги сложился при переходе от канонической жёсткости традиций к свободе индивидуального композиторского творчества. Симптоматично, что в ней, единственной из всех жанров, сохранилось укоренившееся в каноническом искусстве стремление к сохранению изначального идеального образца, что свидетельствует о соблюдении канонического принципа. Таким образом, фуга находится на стыке канонического и композиторского творчества. В ней проявляется одно из самых базовых свойств канонического искусства: стремление не столько к выражению себя, сколько к воссозданию образца<sup>16</sup>, ведь в фуге присутствует некое «отречение от себя»<sup>17</sup>. Возникает вполне убедительная ассоциация с каноническим искусством устной традиции, где существует воображаемый виртуальный идеальный образец, а само произведение возникает только в процессе исполнения, и в котором автор естественно стремится к этому образцу, но каждый по-новому реализует своё стремление.

Наглядно это можно объяснить на примере из индийской традиционной музыки, где каноническую основу идеальной музыкальной формы представляет рага. Однако непосредственно звучащее произведение уже не называют рагой: «рага понята и затвержена каждым музыкантом, но звучать может только рагини, что является женской формой слова “рага”. Рагини – постоянно рождающийся, новый вариант, в котором появляется рага» [3, с. 244]. При этом аналогия с фугой не может быть полной в силу того, что потенциальные возможности канона фуги реализуются в письменной форме, поэтому созданная «фугини» существует и за пределами исполнительского процесса.

Таким образом, в ядре концепта «фуга» представлено именно то, что принято подразумевать под принципом фуги или способом письма – имитационное многоголосие. Опредмечивание концепта создает форму фуги – второго претендента на роль её статуса. Возникающее при этом наполнение формы конкретным содержанием, обусловленным семантикой ядра, приводит слушающего к представлению о жанре (многозначном понятии, возникающем в результате классификации музыкального творчества по родам и видам) – то есть типе произведения искусства, функционирующем в единстве присущих ему свойств формы и содержания.

В ходе проверки гипотезы были выявлены два аспекта функционирования концепта «фуга». Первый связан с бытием фуги во времени – в пределах музыкального искусства. Анализ процесса

её эволюции показал, что изначальное семантическое ядро «фаустовской» фуги<sup>18</sup> не исчезает, а «ветвится»<sup>19</sup>, «обрастая» новыми смыслами: в эпоху романтизма (С. С. Коробейников), в музыке композиторов XX века (Н. Г. Бать, И. И. Васирук, А. Н. Должанский, И. В. Лихачёва и др.). Особый интерес вызывает появление фуги в творчестве композиторов Востока (М. Н. Дрожжина [8]) – в условиях взаимодействия европейской письменной многоголосной традиции с устной монодийной традицией восточных культур<sup>20</sup>. Таким образом, фуга является не только «сгустком» той, «фаустовской» культуры (по О. Шпенглеру), но постоянно развивается и обогащается.

Второй аспект – проявление концепта «фуга» за пределами музыкального искусства (своеобразное пространственное бытие концепта). Показательно, что проблема фуги издавна интересовала поэтов и художников. Этот интерес проявлялся в общении с друзьями-музыкантами. В переписке И. Гёте и К. Цельтера (немецкий композитор и музыкальный педагог) мы можем прочесть: «Та часть, которая привязывается к теме, называется контртемой, контр-субъектом; и так этот контр-субъект становится условием для возникновения фуги» (цит. по: [17, с. 107]). Несомненно, это помогло Гёте (как упоминалось ранее) с помощью фуги характеризовать историю науки. Э. Делакура в своём ежедневнике (после разговора с Ф. Шопеном 07.04.1849) записывает: фуга означает «чистую логику в музыке», а овладеть ею означает знать «каждый вывод в музыке» (цит. по [17, с. 144]). Здесь для концепта характерен «перевод» на художественный язык другого

искусства. В этом случае сам принцип фуги – имитационное многоголосие, заложенное в ядре концепта – также переводится в систему иных средств выразительности. Так, в литературе оно выглядит как равноправные голоса, говорящие на одну тему. Например, подобное опредмечивание концепта мы встречаем в романах Ф. М. Достоевского, новеллах Ф. Фюмана. В литературе XX века исследователи обнаруживают и более сходные с принципом фуги приёмы изложения, когда несколько разных слов попеременно имитируются в речи различных персонажей. Более того, иногда сам автор признаёт, что его сочинение (или его раздел) представляет собой фугу. Так Дж. Джойс говорит об одиннадцатой главе («Сирены») романа «Улисс»: «Это фуга со всеми музыкальными терминами» (цит. по: [15, с. 86]).

В живописи полифонический эффект имитационного многоголосия чаще всего создаётся за счёт наличия множественности позиций, точек зрения, с которых рассматривается один мотив-образ (М. Чюрленис «Фуга», П. Клее «Фуга в красном», Ф. Купка «Аморфа – Двухцветная фуга»<sup>21</sup> и др.).

Думается, приведённые соображения демонстрируют способность категории «художественный концепт» вместить в себя столь многомерное явление, как фуга, учитывая присутствие в нём рационального и интуитивного, свободной креативности и строгой заданности, конкретно-чувственного и идеального. А главное – совмещают в одном нераздельном целом три уровня проявления фуги, каждый из которых отражает различные стороны её бытия.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Речь идёт о труде О. Шпенглера «Закат Европы», в котором аполлоновской душе античной культуры противопоставлена фаустовская душа культуры западноевропейской, рождённой с началом романского стиля в X веке. «Аполлоновским является изваяние нагого человека; фаустовским – искусство фуги» (Шпенглер О. Закат Европы / вступ. ст. и коммент. Г. В. Драча при участии Т. В. Веселовой и В. Е. Котляровой. Ростов н/Д: Феникс, 1998. С. 277).

<sup>2</sup> Здесь рассматриваются не только приёмы построения фуги и отражения её жанра и формы. В контексте настоящей статьи важно отметить, что автор трактует композиционные принципы фуги как «межвидовые», говорит о «кросстемпоральности» (вневременном характере) принципов фуги, отсутствии их «привязанности» к какому-то одному стилистическому периоду (Фрейверт Л. Б. Общие принципы формообразования в невербальных искусствах: музыка, живопись, архитектура: дис. ... канд. философ. наук. М., 2003).

<sup>3</sup> В литературе это стихотворения В. Иванова «Фуга», сборник стихотворений М. Траата, сборник рассказов Р. Трифковича «Сараевская фуга», повесть М. Веллера «Фуга с теннисистом», рассказы В. Щербаква «Фуга», Ш. О'Фаолейна «Фуга», А. Бестера «Четырёхчасовая фуга», авторская песня Д. Сухарева «Сага-фуга в трёх частях», мемуары Е. Компане-

ец «Былое и фуга» и мн. др. Особого внимания заслуживает стихотворение П. Целана «Фуга смерти», где и сама композиция задумана автором как отражение принципа фугированного развития. В живописи встречаем картины М. Чюрлениса «Фуга», В. Кандинского «Фуга», П. Клее «Фуга в красном», Ф. Купки «Аморфа – Двухцветная фуга», тематическую выставку К. Полякова «Головы. Фуга» и др.

<sup>4</sup> В принципе, «Музыкальную азбуку» Г. Кирхгофа (изд. 1734), представляющую собой «прелюдии и фуги во всех тональностях для органа или клавесина» с подзаголовком: весьма полезна учащимся для изучения аккомпанемента басса континуо и для написания прелюдий и фуг, можно считать своего рода учебным пособием.

<sup>5</sup> См. труды В. А. Золотарёва, А. Г. Михайленко, Т. Ф. Мюллера, Э. Праута и др.

<sup>6</sup> Исследования В. М. Калужского, А. Манна, И. Мюллера-Блаттау, В. В. Протопопова, А. Н. Симаковой и др.

<sup>7</sup> И. И. Васирук, К. В. Дискин, Е. В. Доможирова, С. С. Коробейников, К. Трапп, У. Унгер и др.

<sup>8</sup> Е. В. Вязкова, А. Н. Должанский, Г. И. Литинский, И. В. Лихачёва, Я. И. Мильштейн, А. Г. Михайленко, В. Б. Носина, Ю. П. Петров, В. В. Протопопов, И. О. Цахер и др.



<sup>9</sup> Й. А. Андрэ, *Словарь Риве* (1879) предлагали рассматривать фугу как производное от немецкого «fügen» («связывать»), им возражали Ф. Ханд, А. фон Доммер. «Примирение» содержится во втором томе трактата Г. Римана «Большое учение о композиции», где представлены обе точки зрения (1903) (см.: [17, с. 107]).

<sup>10</sup> Уточним высказывание А. Маркса: «В сущности, это наша новая форма. В ней один голос привязывается к другому, чтобы провести тему; или наоборот: тема хватает голоса один за другим и объединяет их в целое» [20, с. 200].

<sup>11</sup> Её можно уподобить «специфизированной универсальной категории», по мнению В. В. Медушевского, выходящей за пределы музыки, охватывая при этом закономерности, свойственные не только музыке. При этом «будучи преломлены в своеобразном материале музыкального искусства, они специфицируются» (Медушевский В. В. О музыкальных универсалиях // С. С. Скребков. Статьи и воспоминания / сост. Д. А. Арутюнов. М., 1979. С. 77–178).

<sup>12</sup> К настоящему времени область собственно музыкальной концептологии ещё не сформировалась, здесь пока идёт накопление данных. Расширение теории «художественного концепта» через её адаптацию в музыковедческой проблематике на сегодняшний день сводится, в основном, к интерпретации нехудожественных концептов в художественном произведении (С. А. Мозгот), выяснению роли вербальных и невербальных концептов в синестетическом механизме интерпретации (Н. П. Коляденко, С. Ю. Лысенко) или к музыкальной интерпретации словесного текста в вокальной музыке (И. М. Кривошей).

<sup>13</sup> В связи с этим вспомним М. И. Глинку, утверждавшего, что действие хорошей фуги величественно, поразительно, возвышенно (Глинка М. И. Литературные произведения и переписка: в 3 т. М.: Музыка, 1977. Т. 2 Б. С. 277).

<sup>14</sup> В высказываниях композитора о данном произведении находим: «Это страшные фуги – самый настоящий крест» (Клочкова Е. В. Библиейские симфонии А. Караманова. М.: Классика – XXI, 2005. С. 117). Тема фуги f moll, по мнению Е. В. Клочковой, напоминает возглас Христа: «Или, или! Лама савахфани?», то есть, «Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты меня оставил?» (Матф. 27, 46). М. А. Быченкова подчёркивает, что ещё в авангардный период творчества (до обретения композитором веры и его крещения, изучения религиозных текстов) образное содержание цикла воспринималось автором именно как религиозно-философское (Быченкова М. А. Религиозно-философские идеи в фортепианном творчестве Алемдара Караманова // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия. М., 2013. С. 103–111).

<sup>15</sup> Однако несмотря на мощную энергию движения (влияющую и на процесс формообразования), возникающую в

условиях подобного проведения, мы не можем представить его в качестве адекватного отражения целостной сущности фуги. Подобный принцип может быть реализован в самых различных жанрах и формах – как полифонических (канон, инвенция), так и гомофонно-гармонических (фугато).

<sup>16</sup> Важность этого идеального образца в фуге настолько велика, что привела даже к появлению определённой тенденции в теории фуги, сторонники которой стремились определить её абсолютную модель, доказать существование «правильной фуги». Как пишет А. Г. Михайленко, эта тенденция проявилась в работах Ж. Фетиса, Л. Керубини и утвердилась в работах немецких теоретиков И. А. Андре, Т. Вейлинга, Э. Ф. Рихтера [11, с. 16]. Последний из названных критиковал даже наследие И. С. Баха, считая, что среди 48 фуг ХТК нет «ни одной правильно написанной», корреспондируя с мнением И. А. Андре: Бах позволял себе «слишком много вольностей» (цит. по: [14, с. 93]).

<sup>17</sup> Этим «отречением от себя» объясняется ретроспективная направленность фуг многих композиторов (начиная с эпохи романтизма вплоть до настоящего времени), проявляющаяся в стилизации под музыкальный язык определённой эпохи или композитора. Чаще всего в качестве «идеального образца» выступает фигура И. С. Баха (об этом подробнее см.: [10]. «Бахианство», по мнению С. С. Коробейникова, обнаруживается в фортепианных фугах Мендельсона op. 35, Шумана op. 72 и 126, Сен-Санса op. 52, Римского-Корсакова op. 17, Лядова op. 3 и 41 и др. [10, с. 28]. Причины этого кроются в сильнейшем влиянии на фугу бахоцентристских концепций этой формы. Преклонение перед великим полифонистом проявилось в сочинении фуг на тему из звуков, образующих его фамилию. Назовём Шесть фуг на тему В-А-С-Н для органа Р. Шумана (1845), Прелюдию и фугу на тему В-А-С-Н Ф. Листа (1855), Фантазию и фугу на тему В-А-С-Н М. Рegera (1900). Монограмма ВАСН зашифрована и в фуге таджикского композитора Ф. Бахора из цикла «Рисунки по шёлку».

<sup>18</sup> Напомним, что с лёгкой руки О. Шпенглера, обозначившего идею-эталон фуги в качестве символа западноевропейской культуры, под «фаустовской» подразумевается фуга И. С. Баха.

<sup>19</sup> «Открытость» фуги, её способность к реализации в самых различных культурных традициях и видах искусства уже была отмечена выше. Это совпадает с давно отмеченной тенденцией концепта к семантическому ветвлению и умножению смыслового раскрытия.

<sup>20</sup> См. также труды Н. Алиевой, Ван Ина, Ф. Мухтаровой, Г. Чеботарян и др.

<sup>21</sup> Вектор этих художественных поисков выражен в высказывании Ф. Купки: «продуцировать фугу в красках, подобно тому, как Бах это делает в тонах» (Mladek M. Frank Kupka. Koln: Kolnerischen Kunstverein, 1981. S. 70).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аликова З. Р. Проблема жанра и формы в инструментальных фугах И. С. Баха // *Теория фуги: сб. науч. тр.* Л., 1986. С. 165–178.
2. Аскольдов С. А. Концепт и слово // *Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология / под ред. В. Н. Нерознака.* М., 1997. С. 267–279.
3. Витань И. Общество, культура, социология. М.: Прогресс, 1984. 288 с.
4. Вязкова Е. В. О смысле в полифонической музыке // *Музыкальная конструкция и смысл: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных.* М., 1999. Вып. 151. С. 22–39.
5. Гессе Г. *Игра в бисер.* Новосибирск: Новосибирское кн. изд-во, 1991. 464 с.

6. Григорьев А. А. Культурологический смысл концепта: дис. ... канд. философ. наук. М., 2003. 175 с.
7. Должанский А. Н. Относительно фуги // *Избранные статьи.* Л., 1973. С. 151–162.
8. Дрожжина М. Н. Полифония в инструментальных произведениях композиторов Таджикистана: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1990. 16 с.
9. Золотарёв В. А. *Фуга. Руководство по практическому изучению.* М.: Музыка, 1965. 500 с.
10. Коробейников С. С. *Фуга XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма (на примере произведений Ф. Мендельсона и М. Рegera): дис. ... канд. искусствоведения.* Новосибирск, 2001. 161 с.

11. Михайленко А. Г. Фуга как категория музыкознания // Теория фуги: сб. науч. тр. Л., 1986. С. 10–35.
12. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
13. Протопопов В. В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М.: Музыка, 1979. 327 с.
14. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга. Кн. 2. Фуга: её логика и поэтика. М.: Московская консерватория, 2011. 800 с.
15. Синяя А. В. Принципы музыкальной организации романной прозы XX века: Т. Манн «Доктор Фаустус», Дж. Джойс «Улисс», Р. Олдингтон «Смерть героя»: дис. ... канд. филолог. наук. СПб., 2008. 167 с.
16. Фраёнов В. П. Фуга // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1981. Т. 5. Стб. 975–993.
17. Beiche M. Fuge // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Terminologie der musikalischen Komposition. Taschenbuch. Auflage 1. Steiner: Franz, 1996. S. 103–144.
18. Mann A. The study of fugue. New York, 1965. 341 p.
19. Marpurg F. W. Abhandlung von der Fuge. Nabu Press, 2011. 380 S]
20. Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. Zweiter Teil. Primary Source Edition. Nabu Press, 2014. 628 S.

## REFERENCES

1. Alikova Z. R. Problema zhanra i formy v instrumentalnykh fugakh I. S. Bakha [The Problem of Genre and Form in J. S. Bach's Instrumental Fugues]. *Teoriya fugi. Sbornik nauchnykh trudov* [The Theory of Fugue. A Compilation of Scholarly Works]. Leningrad, 1986, pp. 165–178.
2. Askoldov S. A. Kontsept i slovo [The Concept and the Word]. *Russkaya slovesnost'. Ot teorii slovesnosti k structure teksta: antologiya* [Russian Language Arts. From the Theory of Language Arts to the Structure of Text. An Anthology]. Edited by V. N. Neroznak. Moscow, 1997, pp. 267–279.
3. Vitanyi I. *Obshchestvo, kul'tura, sotsiologiya* [Vitagni I. Society, Culture, Sociology]. Moscow: Progress, 1984. 288 p.
4. Vyazkova E. V. O smysle v polifonicheskoy muzyke [About Meaning in Contrapuntal Music]. *Muzykal'naya konstruktziya i smysl: sb. tr.* [Musical Construction and Meaning: A Compilation of Articles]. Gnesins' Russian Academy of Music. Issue 151. Moscow, 1999, pp. 22–39.
5. Gesse G. *Igra v biser* [Hesse H. The Glass Bead Game]. Novosibirsk: Novosibirskoe kn. izd-vo, 1991. 464 p.
6. Grigoryev A. A. *Kul'turologicheskiy smysl kontsepta: dis. ... kand. filosof. nauk* [The Culturological Sense of Concept: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophy]. Moscow, 2003. 175 p.
7. Dolzhansky A. N. Otnositel'no fugi [Concerning the Fugue]. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Leningrad, 1973, pp. 151–162.
8. Drozhzhina M. N. *Polifoniya v instrumental'nykh proizvedeniyakh kompozitorov Tadzhikistana: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Polyphony in the Instrumental Works by the Composers of Tajikistan: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Art]. Leningrad, 1990. 16 p.
9. Zolotaryov V. A. *Fuga. Rukovodstvo po prakticheskoy izucheniyu* [The Fugue. A Guide to Practical Studying]. Moscow: Muzyka, 1965. 500 p.
10. Korobeynikov S. S. *Fuga XIX veka v stilevom kontekste muzykal'nogo romantizma (na primere proizvedeniy F. Mendelzona i M. Regera): dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The 19<sup>th</sup> Century Fugue in the Stylistic Context of Musical Romanticism (on the Example of Compositions by Felix Mendelssohn and Max Reger): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Art]. Novosibirsk, 2001. 161 p.
11. Mikhaylenko A. G. Fuga kak kategoriya muzykoznaniiya [The Fugue as a Category of Music Scholarship]. *Teoriya fugi: sb. nauch. tr.* [The Theory of Fugue. A Compilation of Scholarly Works]. Leningrad, 1986, pp. 10–35.
12. Nazaykinsky E. V. *Logika muzykal'noy kompozitsii* [The Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 319 p.
13. Protopopov V. V. *Ocherki iz istorii instrumental'nykh form XVI – nachala XIX veka* [Sketches from the History of the Instrumental Forms from the 16<sup>th</sup> through the beginning of the 19<sup>th</sup> Century]. Moscow: Muzyka, 1979. 327 p.
14. Simakova N. A. *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Kn. 2. Fuga: ee logika i poetika* [Strict Style Counterpoint and the Fugue. Book 2. The Fugue: Its Logic and Poetics]. Moscow: Moscovskaya konservatoriya, 2011. 800 p.
15. Sinyaya A. V. *Printsipy muzykal'noy organizatsii romannoy prozy XX veka: T. Mann "Doktor Faustus", Dzh. Dzhoyss "Ulyss", R. Oldington "Smert' geroya": dis. ... kand. filolog. nauk* [Principles of Musical Organization of 20<sup>th</sup> Century Novelistic Prose: Thomas Mann "Doctor Faustus", James Joyce "Ulysses", Richard Oldington "The Hero's Death": Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philology]. St. Petersburg, 2008. 167 p.
16. Frayonov V. P. Fuga [The Fugue]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Ed. Ju. V. Keldysh. Vol. 5. Moscow, 1981, pp. 975–993.
17. Beiche M. *Fuge. Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Terminologie der musikalischen Komposition. Taschenbuch. Auflage 1. Steiner: Franz, 1996, pp. 103–144.*
18. Mann A. *The study of fugue*. New York, 1965. 341 p.
19. Marpurg F. W. *Abhandlung von der Fuge*. Nabu Press, 2011. 380 S]
20. Marx A. B. *Die Lehre von der musikalischen Komposition. Zweiter Teil. Primary Source Edition*. Nabu Press, 2014. 628 S.



### О статусе фуги в современном музыкознании

Фуга – один из феноменов музыкального искусства, шагнувший за пределы этого искусства и получивший яркую художественную реализацию в литературе, живописи, кинематографии. Существующие до настоящего времени представления о фуге как о жанре, форме, принципе полифонического письма несколько противоречивы, что отражает разные уровни проявления феномена. Анализируя художественную практику, а также исследовательские версии, авторы статьи впервые предлагают рассматривать фугу как универсальный художественный концепт, имеющий своё содержание и структуру. Как ядро

концепта определён сам принцип фуги – имитационное многоголосие, выявлена специфика реализации подобного многоголосия в различных искусствах. В результате материализации концепта создаётся форма, а её наполнение конкретным содержанием, обусловленным семантикой ядра, приводит к представлению о жанре. Данный подход позволяет продемонстрировать возможность охватить с помощью одной универсальной категории все уровни проявления фуги.

Ключевые слова: фуга, художественный концепт, жанр, форма, канон

### About the Status of the Fugue in Contemporary Music Scholarship

The fugue presents one of the phenomena of the art of music that has stepped beyond its artistic boundaries and received a bright artistic realization in literature, painting and cinematography. The perceptions of the fugue as a genre, form or principle of contrapuntal writing, existent prior to the present time, are somewhat contradictory, an occurrence that reflects various levels of manifestation of this phenomenon. Analyzing the artistic practice, as well as the research-related versions, the authors of the article suggest for the first time to regard the fugue as a universal artistic concept, possessing its own content and structure. As a

core of the concept the very principle of the fugue is determined as imitational counterpoint; the specificity of realization of this type of polyphony in various forms of art is revealed. The materialization of the concept results in the creation of the form, while its filling with concrete content that is stipulated by the semantics of the core leads to the perception of the applicable genre. This approach makes it possible to demonstrate the possibility of covering all the levels of manifestation of the fugue with the aid of one universal category.

Keywords: fugue, artistic concept, genre, form, canon

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.028-035

#### Дрожжина Марина Николаевна

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры музыкального образования  
и просвещения

*E-mail: drozhzhina.14@mail.ru*

Новосибирская государственная консерватория  
им. М. И. Глинки  
Российская Федерация, 630099 Новосибирск

#### Тончук Полина Олеговна

Преподаватель  
*E-mail: tonchukp@mail.ru*  
Новосибирская специальная музыкальная школа  
(колледж)  
Российская Федерация, 630004 Новосибирск

#### Marina N. Drozhzhina

Doctor of Arts,  
Professor at the Department of Music Education  
and Education  
*E-mail: drozhzhina.14@mail.ru*  
Novosibirsk State M.I. Glinka Conservatory  
Russian Federation, 630099 Novosibirsk

#### Polina O. Tonchuk

Faculty member  
*E-mail: tonchukp@mail.ru*  
Novosibirsk Special Music School (College)  
Russian Federation, 630004 Novosibirsk

