

Б. Д. НАПРЕЕВ

Петрозаводская консерватория им. А. К. Глазунова, г. Петрозаводск, Россия
ORCID: 0000-0002-3972-2495, naboris@sampo.ru

ТОНАЛЬНО РАЗВИВАЮЩАЯСЯ РИЧЕРКАРНАЯ ФУГА

История эволюции фуги свидетельствует о её неиссякаемом художественном потенциале. Около 400 лет положение фуги в корпусе музыкальных форм неопровержимо прочное. Эта прочность обеспечена постоянной её эволюцией. Столетие от середины XVII века до середины XVIII века, в свою очередь, состоит из двух этапов. Первый из них (до начала XVIII века): становление собственно фуги (с набором основных признаков) в виде вариационной (реперкуссионной) структуры тонально устойчивой её формы. Второй (первая половина XVIII века): появление тонально развивающейся фуги, где именно она предопределила дальнейший ход своего эволюционного развития в направлении синтеза гомофонных принципов формообразования с полифоническими.

Это время стало фундаментом замечательных событий в истории фуги, идеи эволюции которой в полной мере подтвердили крепость связей традиций начала XVIII века (искусство И. С. Баха, Г. Ф. Генделя) с новаторскими поисками В. А. Моцарта. Связи эти оплодотворили тот путь и смысл эволюции фуги, который российский музыковед Б. В. Асафьев назвал «моцартовским полифонизмом». Именно данный тип полифонизма стал фундаментом развития европейской (мировой) профессиональной музыки вплоть до наших дней.

Ключевые слова: эволюция фуги, ричеркар, ричеркарность, тональная система, тональный план фуги, тонально развивающаяся фуга, ричеркарная фуга, рассредоточенная фуга, оркестровая фуга, фугато.

BORIS D. NAPREYEV

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia
ORCID: 0000-0002-3972-2495, naboris@sampo.ru

THE TONALLY DEVELOPING RICERCAR FUGUE

The history of the fugue testifies to its inexhaustible artistic potential. For nearly 400 years the fugue has held an irrefutably stable position in the framework of musical forms, provided by its constant evolution. The hundred-year span from the mid-17th to the mid-18th century is comprised of two stages. The first of them (up to the early 18th century) is examined as the formation of the fugue proper (with the set of its basic attributes) in the form of the repercussive structure of the tonally stable form. The second (spanning the first half of the 18th century) – as the appearance of the tonally developing fugue, where this particular genre preconditioned the subsequent stages of its development in the direction of synthesis of homophonic principles with polyphonic ones.

The occurring changes drew up the foundation of the remarkable events in the history of the fugue, the ideas of transformation of which have fully confirmed the strength of the connections between the traditions of the early 18th century (the music of J.S. Bach and G.F. Handel) with the innovative explorations of Mozart. These connections have fructified that path and meaning of the evolution of the fugue, which Russian musicologist Boris Asafiev termed as “Mozartian counterpoint.” This in particular is what became the basis for the development of European (and world) professional music up to the present day.

Keywords: evolution of the fugue, ricercar, ricercar qualities, tonal system, tonal plan of the fugue, tonally developing fugue, ricercar fugue, dispersed fugue, orchestral fugue, fugato.

уга к концу XVII века (уже «на пороге» перехода тонально устойчивой в тонально развивающуюся) показала, что она является одной из самых потенциально динамичных форм. Поэтому её присутствие в

составе основного корпуса музыкальных форм на протяжении последних столетий постоянно и непоколебимо. Непоколебимость эта обеспечена эволюцией, а постоянство эволюционного процесса, в свою очередь, вызвано неуклонно

обновляющимися требованиями композиторской практики. Эволюционный путь состоит из нескольких этапов, первый из которых – переход от ричеркара к фуге (об этом подробнее см.: [9]).

Но когда и почему ричеркар потребовал именовать его фугой? Так, С. Шейдт свои фактически ричеркары (например, «*Tabulatura nova*», 1624) именуется фугами. Почему? Ведь в них черт ричеркара, действительно, гораздо больше, чем фуги. Причём это утверждение рождается не с позиций знаний, накопленных к XXI веку, а из сравнения с конкретными ричеркарами, созданными предшественниками и современниками С. Шейдта. В его «фугах» и формообразование, и использование технических приёмов в функции носителей музыкальной содержательности не отличается от ричеркаров Д. Фрескобальди, И. Фробергера (хотя, у С. Шейдта использование контрапунктической техники несколько разнообразнее, что, тем более говорит в пользу ричеркара) и, уж конечно же, от ричеркаров, которые создавали А. Габриэли, Д. Орчис, Д. Дирута и многие другие мастера.

Ответ на поставленный вопрос о смешении терминов может быть трактован двояко – как в пользу ричеркара, так и в пользу фуги. Всё зависит от точки зрения.

Первая: если рассматривать проблему только с терминологической стороны (учитывая синонимичность терминов в итальянской теории и практике), то всё сложится в пользу ричеркара. При этом фуга (не в средневековом значении канона), как нечто ещё не устоявшееся и не выработавшее своих норм, окажется в проигрыше. Однако очень скоро она покажет себя строгой системой норм (активно создаваемой мощью тональной системы), которая подобно системе контрапунктических средств ричеркара станет носителем не только технических признаков формы, но и содержательных.

Вторая: взгляд с этой – содержательной – точки зрения поможет обнаружить ряд самостоятельных признаков формы уже фуги и станет стабилизирующим фактором и для признания её самостоятельности, и одновременно типологической зависимости от ричеркара. Эта точка зрения весьма крепка и внушительна, так как зависит не от капризов вербального текста, а от законов самой музыки, что объективнее. Следовательно – убедительнее.

С высоты XXI века всё, как нам кажется, понятно. Ведь факты уже состоялись и ретро-

спективно получили своё завершение и объяснение. С точки же зрения музыкантов того времени (когда всё выглядело только перспективно) такого понимания не было и быть не могло. То есть речь шла (могла идти) всего лишь только о возможности возникновения чего-то. Но чего? Перерастания ричеркара в фугу? Но что такое фуга? Так, или возможно так, могли рассуждать музыканты той эпохи. Почему? Наверное, потому, что в то время критериев ричеркара и, тем более – фуги (отчеканенных сознанием нашего времени) ещё не существовало. Творцов уже не волновали идеи представителей «первой практики». Привлекательным было стремление к поискам нового, декларированного компанией Барди – Корси и эпохой Монтеверди.

Действительно, современная наука считает ричеркар предшественником фуги. Но это понимание (в высшей степени спорное) пришло значительно позже. И для этого должны были возникнуть и стать ощутимыми (и возникли и стали ощутимыми!) некие весомые аргументы в самой музыке. В музыке же середины и конца XVII века только начали происходить (и происходили) процессы, способствовавшие появлению и укреплению некоей силы формообразования, конкурирующей с силой технических контрапунктических приёмов.

Собственно, для начала и середины XVII века не столь уж и важен был термин: ричеркар или фуга. Гораздо важнее то, какое содержание они несли в себе. Для начала XVII века это содержательное наполнение по сути дела было одинаковым и в инструментальном ричеркаре, и в ранней фуге, которая, впрочем, уже целеустремлённо приближалась к фуге тонально устойчивой. Основой этого содержания следует считать именно контрапунктическую технику. Техника определяла и основные формообразовательные тенденции. Ричеркар аккумулировал все достижения в этом направлении. Тенденции эти были представлены как структурными, так и содержательными компонентами. В дальнейшем же (ближе к концу XVII века) всё крепнущее понимание особого значения формообразующей силы тональных контрастов¹ привело к значительному обогащению арсенала средств формообразования. Таким образом, возникла ситуация, схожая с палитрой, на которой с «красками» ричеркарного контрапунктического арсенала активно смешиваются «краски», рождённые тональной системой и функциональной

гармонией, что несколько позже уже отмечал А. Солер.

Обратим внимание на это обстоятельство потому, что именно в этой исторической точке и располагается граница между ричеркаром и фугой XVII века. В этой фуге «... активное тональное движение становится зачастую не менее важным, нежели контрапунктическая обработка материала» [10, с. 184]. Добавим вполне убеждённо: применительно к событиям, относящимся к поиску границ между ричеркаром и фугой, мысль об «активном тональном движении» верна, но весьма слаба. Ведь на самом деле «активное тональное движение» стало не просто «не менее важным», а «наиважнейшим» и, несомненно, значительно бóльшим, чем «контрапунктическая обработка». Произошло сочетание двух отмеченных компонентов сил, участвующих в формообразовании и содержательном наполнении конкретного музыкального произведения.

Таким образом, уже в начале XVII века мы слышим, как настойчиво «стучатся» в апартаменты Будущего тональная система, тональный контраст, тональный план². А во второй половине XVII века (и ближе к его концу) тональная система обрела такую степень определённости, при которой тональный контраст стал значительно активнее проявлять свою формообразующую силу, но всё же ещё недостаточную, чтобы исключить терминологические противоречия.

Во всяком случае Вл. Протопопов (см.: [11]) и не вникает в суть отмеченных противоречий. Более того, многие образцы ричеркаров первой половины XVII века он, подобно многим учёным XX века, оценивает по шкале тональной системы. Поэтому и тональный контраст, как главный аргумент отличий ричеркара от фуги, в теории соответствующего периода и не фигурирует, но если и фигурирует, то слабо и не представляется главным.

Теперь о фуге XVII века. Такой (уже, действительно, фугой) можно считать вариационную (реперкуссионную) фугу того периода. В этой фуге движущей формообразующей силой является тонико-доминантовый контраст между темой и ответом. Он очень схож с ладово-гиполадовым контрастом. Однако последний постепенно освобождает путь именно тональному контрасту, как более эффективному в формообразовательном процессе. При этом часто возникающее «тональное пятно» (выросшее из

каданса первой вариации тонально устойчивой фуги), обеспеченное эффективным появлением параллельной тональности к главной тональности (но без проведения темы в этой тональности), ещё более повышает значение тонального контраста³. Примером сказанному могут служить многие фуги И. Пахельбеля (1653–1706). Таковы две фуги в *F dur* из Магнификата в *Quinti toni* (они были изданы в 1695 г.)⁴, а также фуги в *c moll* и *h moll*. Отметим, что это действительно мажорные или минорные фуги (а не фуги, реагирующие ладово-гиполадовые отношения), ибо к этому времени тональная система (благодаря своим универсальным возможностям в создании тонального контраста) бесспорно приобрела ведущее значение в формообразовательном процессе.

Таково движение от вокально-хоровых жанров XVI века через инструментальные (ричеркар) к достижениям «новейшего» времени (XVII век), отмеченного решительными переменами как в области музыкального языка и средств формообразования, так и в открытиях на содержательных и жанровых «полях». При кажущейся ясности смысла совершившихся событий нас не покидает вопрос: все свершения того времени это – результаты изобретений гениев, ставшие количественной «добавкой» к музыкальной системе, или же система сама вынуждала к поиску средств для своего дальнейшего совершенствования?⁵

Всё связано и обязательно имеет продолжение и развитие. Поэтому и появление ричеркара как следствия указанных выше причин не могло не состояться. Ведь исследование вопросов «где?» (и когда?) закончился ричеркар (а закончился ли он на самом деле?) и «где?» (и когда?) появилась фуга, мало перспективно, потому что ричеркар не исчез. Гораздо продуктивнее и научно эффективнее было бы не хоронить ричеркар, а увидеть и зафиксировать путь его эволюции. А для этого следовало бы предложить несколько терминов, способных с наибольшей точностью отразить глубинную суть свершающихся событий. Такой – наиболее точной – могла бы стать следующая логическая цепь: не ричеркар, но *первая форма* ричеркара; не вариационная (реперкуссионная) фуга XVII века, а *вторая форма* ричеркара; не ричеркарная фуга, а *третья форма* ричеркара.

Автор вовсе не настаивает на категорической необходимости изменения терминологического

аппарата. Суть не в этом, а в осознании единства и цельности проблем эволюции, связанных не с ликвидацией жанра предыдущего (в нашем случае – ричеркара), а с развитием его достоинств не столько для процесса становления фуги (она и так во многом его последовательница), а в деле обогащения общего процесса эволюции. Основная цель возможного введения понятий «форм ричеркара» как раз и заключена в фиксации внутреннего единства этого процесса. Речь в данном случае идёт о создании некоей формулы, безусловно подтверждающей важность ричеркара как опоры (а не просто как хронологического предшественника) в дальнейшем процессе эволюции (развития) его потенциала (а не в банальной передаче неких функций другим жанрам и формам).

Ричеркар не «омертвел» [10, с. 185], не «растворился», не «слился» с фугой [11, с. 37], не был «поглощён» [3, с. 671], и не стал «синонимичен» фуге [4, с. 187].

Таким образом, ричеркар (при полном сохранении своих основных черт) подвержен активному развитию и несёт в себе потенциал именно *развития*, а не исчезновения под давлением неких иных форм.

Подтверждение сказанному пребывает в самом типе функционирования этого жанра во все последующие годы.

Но прежде, чем перейти к рассмотрению вопросов связанных с третьей формой ричеркара, следует обратить пристальное внимание на кажущийся странным факт откровенного снижения уровня контрапунктической работы в фуге конца XVII века. Эта fuga демонстрирует почти предельную упрощённость контрапунктической работы по сравнению с ричеркаром предшествующих лет. Мы становимся свидетелями того, как контрапунктическая техника (весь её богатейший арсенал), являвшаяся совсем недавно фундаментом формы и содержания инструментального имитационного ричеркара, быстро подошла к той черте, за которой результаты новаторских устремлений уже не получают достойного применения. Это, разумеется, было замечено профессиональным сообществом и взволновало его. Не случайно же именно на переломе XVII–XVIII веков возрастает значение теоретического аспекта во многих трактатах о каноне и фуге.

Так, уже в первой трети XVIII века трактаты И. Вальтера, И. Шейбе, И. Фукса, И. Матте-

зона, а несколько позже и «Die Kunst der Fuge» И. С. Баха (это ведь тоже трактат) своими попытками понять и вникнуть в суть кипящих противоречий, решительно отличаются от трудов предыдущих. Они, продолжая изучать вопросы техники, пытаются расширить границы исследований. Ещё в XVI веке Д. Царлино в своём трактате «Le istituzioni harmoniche...1558» демонстрирует определённую осторожность относительно чрезмерной свободы (в ущерб вертикальным отношениям) использования контрапунктических приёмов. А позже (в середине XVIII века), но в иной практической и теоретической обстановке Д. Антониотти («L'Arte Armonica», 1760) уже откровенно недоброжелателен к манере «...выставления напоказ продолжения одной и той же темы иногда в более чем в сотне тактов...» (цит. по: [19, S. 129]) и прочим хитросплетениям этой техники, которая, на его взгляд, уже перестаёт эффективно выполнять свои функции. То есть, совсем недавно эта техника с блеском выполняла выше перечисленные функции, а к началу XVIII века перестала. Почему? Потому (и это очевидно), что на смену приходят гораздо более эффективные средства контраста в процессе формообразования – ладотональные. К тому же и степень индивидуальности тематизма к началу XVIII века ощутимо возросла. Но на самом деле силы ладотональных средств формообразования пришли не на смену, а для взаимодействия с мощью средств контрапунктической техники. И именно их взаимодействие стало тем фундаментом, на котором состоялась тонально развивающаяся ричеркарная fuga (третья форма ричеркара).

Добавим, что очень скоро – в середине XVIII века – художественное «опьянение» блеском оркестрового звучания «вновь открытого оркестра» (И. Маттезон) также приведёт к упадку интереса к контрапунктической технике в оркестровой фуге, которая возникла одновременно с оформлением симфонического оркестра (подробнее см.: [7, с. 56–68]). Но и этот «упадок интереса» был кратковременным, ибо практика ещё раз доказала, что эволюционные процессы есть следствия синтеза различных тенденций. В нашем случае синтеза богатства контрапунктической техники и силы тональных контрастов, рождённых тональной системой.

Факт якобы отказа от услуг контрапунктической техники говорит не о слабости этой тех-

ники, а о силе тональных контрастов в функции средства формообразования⁶.

Таким образом, блеск оркестровых звучаний завоюет своё место в развитии оркестровых жанров. Контрапунктическая же техника в синтезе гомофонных принципов («полномочным представителем» которых стала тональная система) с полифоническими, станет (благодаря ричеркарности) опорой формообразовательных процессов. Но это оказалось не механическим объединением, а тотальным взаимообогащением. Решительное (хотя и временное), снижение интереса к контрапунктической технике увеличило внимание к формообразующим средствам, рождённым тональной системой (тональный план как «несущая конструкция»⁷). Контраст как движитель формы сместился из внутренней структуры строфы (ричеркара) на границу между строфами (в тонально устойчивой фуге строфа мутировала в вариацию). А в фуге тонально развивающейся вместо вариации (реперкуссии) возникает «свободный раздел». Это обстоятельство порождает два подхода к оценке формы. Первый – *функциональный*. Такой подход в свою очередь позволяет дифференцировать разделы экспозиционный и развивающийся, что корреспондирует с «экспозицией» и «разработкой» стремительно завоёвывающей (в это же время!) свои позиции сонатной формой. Второй – *структурный* (двух-, трёхчастность, рондообразность...). Причём в тонально развивающейся фуге границы структурных и функциональных разделов как правило не совпадают. То есть, взаимодействие определяется степенью точности совмещения структурных требований гомофонии с функциональными требованиями полифонии.

Таков процесс взаимообогащения. С одинаковым успехом можно говорить как о влиянии гомофонных закономерностей на структуру фуги, так и о полифонизации гомофонной формы. Этот процесс универсален. Именно в его русле возникли (и окончательно закрепились) многие разновидности фуги XVIII и последующих веков.

Уже и сама тонально развивающаяся фуга раскололась на два типа:

1) Фуга, в которой использование ряда тональностей близкого родства существенно обогатило динамику своей формы, убрав (или завуалировав) при этом вариационность в структуре и обострив функциональный контраст между

экспозиционным и «свободным» разделами, но снизив формообразовательное значение контрапунктической техники.

2) Ричеркарная тонально развивающаяся фуга, которая демонстрирует активный синтез достижений тонально развивающейся фуги первого типа с богатейшей контрапунктической техникой ричеркара.

В задачу настоящей статьи не входит освещение всех разновидностей фуги, возросших на почве синтеза полифонии и гомофонии. Синтеза, позволяющего раскрыть многие стороны бесконечно богатого потенциала ричеркарной фуги. Остановимся лишь на характеристике возникших в XVIII веке двух тесно связанных и имеющих огромное значение для дальнейшего движения профессионального музыкального искусства, разновидностях: это фуги *рассредоточенная* и *оркестровая* и их взаимодействие. При этом коснёмся и вопроса о фугато.

О рассредоточенной. Практика даёт нам два типа такой фуги: а) фуга с внедрившейся в неё гомофонной формой и расчлняющей её своими эпизодами, в функции контрастных интермедий; б) фуга внедряющаяся в гомофонную форму⁸.

Представленные в примечании 8 примеры нам важны и интересны не только (и не столько) как образцы структурных взаимообогащающих процессов, которые определили появление форм «первого» и «второго» планов. Особый интерес вызывает иное – ненормированное количество голосов в них. Ведь для полифонии всех периодов её существования от эпохи *Ars antique*, до строгого и свободного стилей – количество голосов свято.

Однако количество фактически звучащих голосов в этих фугах Генделя и Бетховена не сковано нормативом их трёхголосности. У Генделя с появлением ответа (от 4-го такта и до конца) струнные альты и басовые инструменты группы Continuo (Cembalo e Violoncello e Violone) дублированы октавой. Аналогично и у Бетховена все басовые проведения темы за пределами экспозиции также даны дублированными в октаву.

Такое (с позиций закономерностей гомофонии) фактурное усиление нижнего голоса музыки (в нашем случае – фуги) не удивляет, ибо исходит из структурной и гармонической важности баса в гомофонных жанрах указанной эпохи. Однако в фугах оно неминуемо даёт

увеличение количества голосов до четырёхголосия. А в ансамблевой фуге Генделя количество голосов фрагментарно достигает пяти (т. 7–8) и даже шести (т. 20). Эти увеличения возникли уже не только из-за усиления баса, а по требованию самого инструментального состава.

Случаи подобных увеличений количества голосов в инструментальных (ансамблевых и несколько позже – оркестровых) фугах стремительно множатся и уже во второй половине XVIII века (не говоря уж об эпохе Бетховена), становятся как бы само собой разумеющимися. Но почему? Первый ответ находится на поверхности: потому, что в ансамбле (к примеру, у Генделя) инструментов значительно больше, чем требуется для фуги (при условии, что для каждого отдельно взятого голоса фуги нужен один инструмент). Но относительно фуги Бетховена такой ответ не действует. Октавные проведения темы даны у него в динамике *f* или *ff*, что неминуемо адресует к излюбленным *оркестровым* (это же Бетховен!) контрастам не только динамик, но и звучащих составов оркестра, а в фортепиано – контрастом насыщенности форм фактуры. То есть – сопоставлением «разрежённых» эпизодов с мощными *tutti* – этого яркого признака гомофонного склада, для которого нет ограничений в количестве голосов. Но главная причина объясняется не ответом на вопрос, который «на поверхности», а действием упомянутого синтеза. Ведь для гомофонной музыки нет ограничений в количестве голосов. Появляется тип полифонии с нерегламентированным количеством голосов (что не очень-то соответствует основным законам полифонии), ибо свобода количества голосов в высшей степени важна (и нужна) не только для обеспечения привлекательности оркестрового звучания (подробнее см.: [7, главы 1–2]).

Таким образом, и рассредоточенная, и оркестровая фуги есть продукт тончайшего и художественно эффективного взаимодействия структурных законов гомофонных форм с формами фуги.

То есть, оркестровая фуга – это не просто фуга, исполняемая оркестром, а особая структура, художественно сочетающая законы гомофонии и полифонии. Значит, для создания такой фуги необходимо было создание способа преодоления противоречия, неминуемо возникающего из несовпадений «взглядов» музыки гомо-

фонной и полифонической на вышеотмеченную проблему количества голосов. Был необходим некий компромисс. И уже в середине XVIII века композиторская практика его выработала. Он оказался в «пользу оркестра»: не фактура оркестра, уменьшая количество голосов, приспособилась к фуге, а наоборот, – фуга гомофонизировалась благодаря привлечению различных (гомофонией рождённых) способов фактурных реализаций, в том числе и за счёт ненормированного количества голосов.

В XVIII веке таких – написанных для оркестра – фуг сравнительно немного, но найденные и продемонстрированные в них способы преодоления указанного противоречия не оспорены и поныне.

В качестве примеров назовём финальные фуги симфоний Ф. К. Рихтера (1709–1789) и М. И. Гайдна (1737–1806). Ф. К. Рихтером создано более 60 симфоний. В 10 из них присутствуют фуги. М. И. Гайдн создал около 45 симфоний, финалы шести из них написаны в форме фуги.

Фуга в симфонии *g moll* Ф. К. Рихтера (соч. 1760–1765) и фуга финала симфонии *C dur* (соч. февраль 1788) М. И. Гайдна являются хорошим образцом упомянутого выше компромисса. В обеих фугах есть контрастные (гомофонные по фактуре) интермедии. Форма указанных финалов – сонатная, а упомянутые гомофонные интермедии являются побочными партиями. Этот факт даёт возможность для трактовки этих фуг как *рассредоточенных* в сонатной форме (подробнее см.: [8, с. 9–11]).

Кратко проанализированные фуги важны нам не как образцы высокого профессионализма их авторов, а как факты, подтверждающие обязательность и неумолимость эволюционного процесса и его независимость от конкретного авторства, в котором усматриваются лишь индивидуальность стиля претворения закономерностей.

Для оркестровой музыки второй половины XVIII века указанный компромисс не удивителен. Однако интересно и загадочно иное: почему Ф. К. Рихтер некоторые свои оркестровые фуги (в том числе и охарактеризованную выше *g moll*) именует *фугато*, а М. И. Гайдн ещё категоричней: все шесть финальных фуг своих трёхчастных симфоний, написанных между 1778 и 1789 годами (№ 24, 26, 31, 37, 42, 44) именует *фугато*.

Поиск подробного ответа на эту загадку не входит в задачу настоящей статьи. Скажем лишь, что обращение к термину фугато (вообще, а не только применительно к упомянутым финалам симфоний) говорит о постоянном процессе эволюции фуги и восприятия фугато именно как одной из форм этого процесса. Таким образом, трактовка рассредоточенной оркестровой тонально развивающейся (часто ричеркарной) фуги есть результат эволюционного процесса, обязательно и постоянно сопровождающего развитие всех форм и компонентов музыкального языка в целом, и формы фуги, в частности.

Но при этом становится ясно, что процесс, приведший к появлению оркестровой фуги го-

раздо более перспективен, чем только оркестровая фуга. Понятие оркестровой фуги (хотя сама дефиниция её сформируется много позже) в скором будущем (уже в XIX веке) станет носителем гораздо более глубокого смысла. Законы оркестровой фуги (её гомофонизация за счёт увеличения нормативного количества голосов) распространит своё влияние и станет олицетворением упомянутого синтеза гомофонных и полифонных принципов уже вне оркестровых звучаний.

Однако в настоящей статье данная тема не обсуждается, ибо мы движемся по «пути И. С. Баха» и по «пути В. А. Моцарта» вплоть до порождённого ими пересечения, названного Б. В. Асафьевым «моцартовским полифонизмом».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Для мастеров Нидерландской школы и стиля Палестрины, которые не знали нашего смысла модуляции, двойной контрапункт был одним из важнейших художественных средств», – пишет Б. Шольц [21, S. 89–90].

Подчеркнём: задачей настоящей статьи не является анализ сущности дефиниции «тональность» (об этом основательно позаботилась теоретическая наука). Основное внимание направлено не на саму тональность и тональную систему, а на мощь ладо-тональных контрастов и, следовательно, на существенный (в отличие от возможностей контрапунктической техники) вклад этой системы «в копилку» средств формообразования. Именно тональность (средствами сил тонального плана) определила художественную необходимость появления фуги тонально развивающейся. Дело не в «добаховском времени» [6, с. 115], культивировавшем фугу реперкуссионную (вместе с тем и тонально устойчивую), а в процессах всё более глубокого осознания роли тональности (тональных соотношений) в вопросах формообразования европейской музыки вообще, и фуги, в частности. Здесь можно вспомнить мысль М. Лютера о том, что в большинстве случаев не человек руководит звуками, а звуки человеком (см. ниже примечание 5). И. С. Бах при его несомненном величии не представляется некоей исторической границей, разделяющей время на добаховское и послебаховское. Он жил и творил в «своё» время. То время дало миру сонм новаторств, который не под силу одному человеку (даже супергению). Этот процесс движим не человеком, а некоей острой, но осознанной, хотя и с большим трудом, *необходимостью*. Но И. С. Бах тем и велик, что одним из первых среди равных осознал эту художественно-эстетическую необходимость.

² Вспомним об отмеченных ещё в статье «Ричеркар, ричеркарность, фуга» [9, с. 13–20] «Ricerca con obbligo del Basso come appare» Д. Фрескобальди, и о ричеркарах в *cis* и *fis* И. Фробергера. Правда, в ричеркарах последнего нет необычного тонального плана, но есть лишь необычные для своего времени тональности (точнее говоря, признаки тональности).

³ Особо отметим появление *параллельной тональности* в кругу равноправных тональностей. В предыдущие времена тональный план расширялся по законам отношений лада-гиполада, то есть, основывался на эксплуатации кварто-квинтовых отношений, инспирированных распространённой в XV–XVI веках квинтовой имитацией. Вспомним ричеркар А. Габриели (сочинённый в *g дорийском*) и появление темы в *in a* (18-е по счёту от начального проведения) в качестве квинтовой респосты к проведению темы в *in d*. Аналогично появление темы в *in D* и во *второй фуге* С. Шейдта (квинтовая респоста). А «Fuga contraria» С. Шейдта (по тональным признакам она близка к *g moll*) содержит проведение обращённой темы в *in c*. Этот приём введения новой тональности (после нормативной экспозиции и с помощью имитационных же форм) использовался часто и за пределами XVII века. Замечательный образец представлен И. С. Бахом в фуге *E dur* в ХТК-II: во второй реперкуссии в результате квинтовой имитации от *H dur* ответа появляется тема в *in fis* (точнее, уже в *fis moll*), что позволяет композитору совершить переход от фуги, начинавшейся как тонально устойчивая, в фугу тонально развивающуюся.

Но вернёмся к разговору о параллельной тональности. Творческая практика (и тем более, теория) даже в середине XVII века ещё не до конца

осознала значение появления этой тональности. Факт был малозаметным. Но именно эта тональность своим почти обязательным внедрением в тональный план (сверх ладо-гиполадовых и ранних тоново-доминантовых отношений) «подтвердила» могущество факта становления не только самой тональной системы, но и группы тональностей получившей чуть позже статус близкого родства (то есть, первой степени родства).

И именно эта тональность открыла путь и другим тональностям. Таким образом, расширение круга использованных в формообразовании тональностей уже обязано не только средствам контрапунктической техники (кварто-квинтовая имитация), но и потенциалам самой тональной системы. Это обстоятельство укрепило саму систему и одновременно обогатило и возможности этой системы, и возможности контрапунктической техники.

⁴ Современная наука часто трактует многие фуги И. Пахельбеля как версетты. Действительно, этот жанр вставок в мессу (а у Пахельбеля – в Манификат) был широко распространён уже в конце XVI – начале XVII веков. Но творения И. Пахельбеля с большим трудом и неохотой «вписываются» в нормы версетт. Они могут быть трактованы версеттами лишь с позиций их структурного значения (вставки в целое), но с точки зрения собственной структуры они далеко ушли от такого толкования. Это уже полноценные тонально устойчивые фуги, преодолевшие узость рамок традиционных на то время версетт.

⁵ Здесь необходимо сделать небольшое, но важное замечание: следует постоянно иметь в виду, что все эволюционные процессы не только неминуемо связаны и взаимозависимы, но и независимы от воли отдельных – великих и даже очень великих – музыкантов. Внешне всё просто: конечно же, всё изобретается и внедряется гениями. Но на самом деле – невероятно сложно, ибо удел существования гения – его одиночество в пустыне обыденности. Гордыня человеческая, чтобы отстраниться от одиночества стремится присвоить многие (в том числе и музыкальные) достижения себе и при этом искренне верит в свою правоту. На самом же деле человек в подавляющем большинстве случаев изобретает только формы для воплощения требований, выдвигаемых самой музыкой (как и самой жизнью). В точных науках подобная ситуация называется «открытием закона». То есть, он существует (это – причина), а человек его лишь познаёт (следствие). В искусстве же (являющемся по определению деятельностью субъективной) часто возникает иллюзия справедливости в перестановках последовательности этих категорий. Однако такой путь несовместен с понятием «открытия» – в лучшем случае он может

быть трактован лишь как «черта стиля». В высшей степени интересны размышления М. Лютера о любимом им композиторе Ж. Дебре: «Он хозяин над звуками; они делают то, что он хочет; другие же мастера делают то, что они [звуки. – Б. Н.] хотят» (цит. по: [16, с. 25]).

⁶ Контрапунктическая техника, обеспечивающая формообразовательный процесс является объектом изучения и фундаментом для обучения музыкантов. Если при этом учесть, что музыкальное искусство (его язык, энергия, структура и как результат – выразительная сила) находится в постоянном эволюционном движении, то станет ясно: контрапунктическая техника обладает неисчерпаемостью (для изучения), универсальностью (для обучения) и ошеломляющим богатством для применения. Поэтому во всех трактатах (в том числе и в трактате Д. Антониотти) изучение контрапунктической техники ассоциируется с учением о композиции. То есть, трактат о контрапункте во многом становится и трактатом о композиции. Поэтому на фоне непрекращающегося эволюционного процесса учение о технике само богато традициями и постоянными поисками новых форм. Эти мысли одинаково верны для всех эпох и для всех её контрапунктических форм. В том числе и для фуги.

⁷ Е. А. Ручьевская неоднократно (к примеру, см.: [12, с. 382]) прибегает к использованию термина «несущая конструкция». Термин этот прямого отношения к музыке не имеет, но благодаря своей метафорической ёмкости оказывается удачным и чрезвычайно выразительным. Если тональный план считать «несущей конструкцией» формы (что весьма образно и ярко) уже в XVIII веке, то становится понятным стремление композиторов (и не только полифонистов) к использованию силы тонального контраста как средства формообразования.

⁸ Примером первому типу может служить начальная двойная fuga из Concerto grosso *G dur* op. 3 № 3 Г. Ф. Генделя. В концерте два солирующих инструмента: флейта (плюс рипиенный гобой) и скрипка. Их сольные фрагменты призваны продемонстрировать виртуозные возможности как инструмента, так и исполнителя. Эти гомофонные по фактуре фрагменты (мелодия солиста плюс сопровождение) вторгаются в фугу. Они не имеют ни тематических, ни фактурных связей с материалами фуги. С точки зрения фуги – это контрастные интермедии.

Пример второго типа рассредоточенной фуги мы находим в финале фортепианной Сонаты №31 op.110 Л. ван Бетховена. *Adagio dolente* занимает первую, третью и пятую позиции общей формы. Fuga же звучит во второй и четвёртой частях. В данном случае именно fuga вторглась – рассредоточилась в трёхчастной гомофонной форме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дубравская Т. Н. Композиционные идеи Моцарта в свете исторической эволюции музыкальной формы: финал симфонии «Юпитер» // Моцарт в движении времени (по материалам международной конференции). М., 2009. С. 48–59.
2. Кюрегян Т. С. Гомофония и полифония лицом к лицу: смешанные формы // В пространстве смыслов: текст и интертекст: сб. ст. / ПГК им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2016. С. 44–54.
3. Кюрегян Т. С. Ричеркар // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1978. Т. 4. Стб. 671–672.
4. Милка А. П. «Музыкальное приношение» И. С. Баха. К реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999. 304 с.
5. Милка А. П. Полифония: учебник для муз. вузов. Ч. 1. СПб.: Композитор, 2016. 336 с.
6. Милка А. П. Полифония: учебник для муз. вузов. Ч. 2. СПб.: Композитор, 2016. 248 с.
7. Напреев Б. Д. Оркестр и fuga. Saarbrücken: Palmarium Academic Publishing, 2013. 163 с.
8. Напреев Б. Д. Так fuga или фугато? Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2014. 138 с.
9. Напреев Б. Д. Ричеркар, ричеркарность, тонально устойчивая fuga // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 4 (25). С. 13–22.
10. Петраш А. Л. Жанры послеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1975. Вып. 14. С. 177–201.
11. Протопопов Вл. В. Очерки по истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М.: Музыка, 1975. 327 с.
12. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма: учебник по анализу. СПб.: Композитор, 2004. 299 с.
13. Ручьевская Е. А. Работы разных лет. Т. 1: Статьи. Заметки. Воспоминания. СПб.: Композитор, 2011. 486 с.
14. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga: хрестоматия. М.: Композитор, 2010. 335 с.
15. Холопов Ю. Н. Категории тональности и лада в музыке Палестрины // Холопов Ю. Н. О принципах композиции старинной музыки: статьи материалы / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2015. С. 260–274.
16. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. Я. С. Друскина, Х. А. Стрекаловской. М.: Классика-XXI, 2002. 802 с.
17. Caldwell John. Ricerare // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 2, pp. 325–328.
18. Kim Minji. Significance and effect of the “stile antico” in Hendel’s oratorios // Early Music / Founded by J. M. Thomson; Ed. Tess Knighton; Acting ed. John Milsom. London: Oxford Univ. Press, 2011. Vol. 39, no. 4, pp. 563–573.
19. Kirkendale Warren. Fuga und Fugato in der Kammermusik des Rococo und der Klassik. Verlegt bei Hans Schneider Tutzing, 1966. 367 S.
20. Melamed Daniel R. Johann Sebastian Bach, Johann Gottfried Walther und die Musik von Giovanni Pierluigi da Palestrina // Bach-Jahrbuch / Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2012. Jhrg. 98. S. 73–93.
21. Scholz Bernhard. Lehre vom Kontrapunkt und den Nachahmungen. Leipzig, 1904. 176 S.

Об авторе:

Напреев Борис Дмитриевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0002-3972-2495**, naboris@sampo.ru

REFERENCES

1. Dubravskaya T. N. Kompositionnye idei Motsarta v svete istoricheskoy evolyutsii muzykalnoy formy: final simfonii “Yupiter” [The Compositional Ideas of Mozart in Light of the Historical Evolution of Musical Forms: the Finale of the “Jupiter” Symphony]. *Motsart v dvizhenii (po materialam mezhdunarodnoy konferentsii)* [Mozart in the Motion of Time (on the Materials of the International Conference)]. Moscow, 2009, pp. 48–59.

2. Kuregyan T. S. Gomofoniya i polifoniya litsom k litsu: smeshannye formy [Homophony and Polyphony Face to Face: Mixed Forms]. *V prostranstve smyslov: tekst i intertekst: sbornik statey* [In the Space of Meanings: Text and Intertext: a Collection of Articles]. Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory. Petrozavodsk, 2016, pp. 44–54.
3. Kuregyan T. S. Richerkar [The Ricercar]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Music Encyclopedia]. Ed. by Yu. V. Keldysh. Moscow, 1978. Volume 4, col. 671–672.
4. Milka A. P. “*Muzykal'noe prinoshenie*” I. S. Baha. *K rekonstruktsii i interpretatsii* [“A Musical Offering” by J. S. Bach. Concerning its Reconstruction and Interpretation]. Moscow: Muzyka, 1999. 304 p.
5. Milka A. P. *Polifoniya: uchebnyk dlya muzykal'nykh vusov. Ch. 1* [Counterpoint: a Textbook for Musical Higher Institutions]. Part 1. St. Petersburg: Kompositor, 2016. 336 p.
6. Milka A. P. *Polifoniya: uchebnyk dlya muzykal'nykh vusov. Ch. 2* [Counterpoint: a Textbook for Musical Higher Institutions]. Part 2. St. Petersburg: Kompositor, 2016. 248 p.
7. Napreyev B. D. *Orkestr i fuga. Problevy vzaimodeistvia* [The Orchestra and the Fugue]. Palmarium Academic Publishing. Saarbrücken, 2013. 163 p.
8. Napreyev B. D. *Tak fuga ili fugato?* [So is it a Fugue or Fugato?]. Petrozavodsk: Publishing House of the Petrozavodsk State University, 2014. 138 p.
9. Napreyev B. D. Richerkar, richerkarnost', tonal'no ustoychivaya fuga [The Ricercar, the Ricercar Style, and the Tonally Stable Fugue]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 4 (25), pp. 13–22.
10. Petrash A. L. Zhanry poslerenessansnoy instrumental'noy muzyki i stanovlenie sonaty i siuity [The Genres of Post-Renaissance Instrumental Music and the Formation of Sonatas and Suites]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of Theory and Aesthetics of Music]. Issue 14. Moscow: Muzyka, 1975, pp. 177–201.
11. Protopopov V. I. *Ocherki po istorii instrumental'nykh form XVI – nachala XIX veka* [Essays on the History of Instrumental forms of the 16th and Early 19th Century]. Moscow: Muzyka, 1979. 327 p.
12. Ruch'evskaya E. A. *Klassicheskaya muzykal'naya forma: uchebnyk po analizu* [Classical Musical Form: a Textbook for Analysis]. St. Petersburg: Kompozitor. 2004. 299 S.
13. Ruch'evskaya E. A. *Raboty raznykh let. T. 1: Stat'i. Zametki. Vospominaniya* [Works of Different Years. Volume 1: Articles. Notes. Memoirs]. St. Petersburg: Kompozitor, 2011. 486 p.
14. Simakova N. A. *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga: khrestomatiya* [Strict Style Counterpoint and Fugue: A Chrestomathy]. Moscow: Kompozitor, 2010. 335 p.
15. Kholopov Yu. N. Kategorii tonal'nosti i lada v muzyke Palestriny [Categories of Key and Harmony in the Music of Palestrina]. Kholopov Yu. N. *O printsipakh kompozitsii starinnoy muzyki: stat'i i materialy* [Concerning the Principles of Composition of Early Music: Articles and Materials]. Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory. Moscow, 2015, pp. 260–274.
16. Shveitser A. *Iogann Sebastian Bakh* [Albert Schweitzer. Johann Sebastian Bach]. Tr. by Ya. Druskin, Kh. Strekalovskaya. Moscow: Klassika-XXI, 2002. 802 p.
17. Caldwell John. Ricercare. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Volume 21. S. 325–328.
18. Kim Minji. Significance and effect of the “stile antico” in Hendel's oratorios. *Early Music*. Founded by J. M. Thomson; Ed. Tess Knighton; Acting ed. John Milsom. London: Oxford Univ. Press, 2011. Vol. 39, no. 4, pp. 563–573.
19. Kirkendale Warren. *Fuga und Fugato in der Kammermusik des Rococo und der Klassik* [The Fugue and the Fugato in the Chamber Music of the Rococo and Classicism]. Published by Hans Schneider Tutzing, 1966. 367 S.
20. Melamed Daniel R. Johann Sebastian Bach, Johann Gottfried Walther und die Musik von Giovanni Pierluigi da Palestrina [Johann Sebastian Bach, Johann Gottfried Walther and the Music of Giovanni Pierluigi da Palestrina]. *Bach-Jahrbuch* [Bach Yearbook]. On behalf of the Neue Bachgesellschaft ed. by Hans-Joachim Schulze and Christoph Wolff. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2012. Jhrg. 98. S. 73–93.
21. Scholz Bernhard. *Lehre vom Kontrapunkt und den Nachahmungen* [Teaching of Counterpoint and Imitation]. Leipzig, 1904. 176 S.

About the author:

Boris D. Napreyev, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia),
ORCID: 0000-0002-3972-2495, naboris@sampo.ru