

tion of all voices rules out dissonances, while the complex of techniques, that forms an area of flourished counterpoint, is characterized by the different rhythmic motion and usage of dissonances. But in practice these two types of polyphonic writing interact more often than contrast. The instances of such interaction are considered on the material of motets by W. Byrd from *Cantiones sacrae*.

Key words: imitation, motet, plain/flourished counterpoint, strict style.

УДК 787.01.087.1

Екатерина Жигалова

ТРАДИЦИЯ ФУГИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО

Слово «традиция» восходит к латинскому глаголу «tradere» – «передавать». Первоначально оно обозначало действие с материальными предметами, а затем и явления, происходящие в различных сферах духовной жизни. Хотя предметом нашего исследования не являются материальные объекты, речь всё же пойдёт о том, что на протяжении веков доказало свою почти материальную крепость и устойчивость, – о традиции написания фуг для скрипки соло.

На протяжении XX века на европейскую музыку все более сильное влияние оказывала старейшая из профессиональных музыкальных традиций Европы – полифоническая. Одной из важнейших составляющих этой традиции является музыка И. С. Баха, который и положил начало традиции, рассматриваемой в настоящей статье. Большинство его произведений тщательно проработано музыковедами и признано каноническими, то есть образцовыми с точки зрения использования полифонических техник. Сплошь и рядом композиторы, обладающие дарованиями самого разного масштаба, обращаются не к абстрактной полифонической технике, а конкретно к баховской и извлекают из нее уроки разной степени важности. Особая ситуация возникает, когда к музыке Баха обращается крупный композитор, такой как Хиндемит, Шостакович или Бела Барток. Творчество этих крупнейших композиторов XX века подтверждает правоту С. И. Танеева, который во вступлении к «Подвижному контрапункту строгого

письма» предсказывал: «Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм» [5, с. 6].

Наша **цель** – сосредоточить внимание не просто на преемственности, передаче традиции, а на обогащении и развитии, то есть на том, что позволяет судить о жизнеспособности традиции. Мы хотим показать, как при неизменной конструктивной основе расширяется диапазон используемых средств. **Предметом** исследования в данном контексте будут выступать фуги из Сонаты для скрипки соло И. С. Баха и Б. Бартока.

В качестве модели Барток использовал скрипичные сонаты Баха – четырехчастные циклы, где каждая из частей имеет определенное жанровое наклонение. В особенности показательны наличие фуги – неотъемлемой составляющей цикла барочной скрипичной сонаты – в качестве второй части. Но самое очевидное доказательство ориентации на сочинения Баха мы находим уже на первой странице Сонаты Бартока: её начальный аккорд – цитата из первой части Сонаты g-moll для скрипки соло. Сама первая часть сонаты Бартока называется «Чакона», что столь же недвусмысленно свидетельствует о преемственности со скрипичной музыкой Баха и известнейшим его шедевром.

Даже без углубления в детали текста нетрудно понять, что по сравнению с фугами Баха у Бартока происходит значительное расширение диапазона приемов скрипичной игры. Прежде всего, это проявляется в многообразии штрихов. У Баха одним из важнейших элементов формообразования является дифференциация виртуозного пассажного одноголосия и аккордового многоголосия. Барток в первую очередь отделяет *arco* от *pizzicato*, которым Бах вообще не пользуется. Кроме того, Барток различает *pizzicato* правой и левой руки:

Пример 1



То обстоятельство, что Бах в сочинениях для струнных приемом *pizzicato* не пользовался вовсе, обусловлено тем, что для немецкой исполнительской традиции игры на скрипке, основанной на многоголосии и аккордовых техниках, прием *pizzicato* был не характерен в принципе.

Следующий штрих, который Барток активно использует – это тремоло или дубль-штрих. Исполнение темы дубль-штрихом уже воспринимается не только как виртуозный прием, но и как проведение темы в уменьшении. Уже этот факт дает право предположить, что Барток любой специфический прием игры на скрипке пытается использовать в качестве средства к реализации той или иной полифонической техники, что мы и увидим, произведя полный анализ его фуги.

В целом же расширение диапазона используемых штрихов обусловлено не только естественным фактором исторической эволюции приемов игры на скрипке, но и усовершенствованием конструкции смычка. У смычка эпохи Барокко была дугообразная трость, и натяжение волоса исполнитель регулировал силой нажатия кисти. Современный смычок имеет прямую трость и механический винт для регулировки натяжения волоса. Такая эволюция смычка имела и негативные последствия: современники Баха могли извлекать аккорды по трем, а то и всем четырем струнам одновременно, а современные музыканты вынуждены «ломать» аккорды.

Разнообразие приемов, помноженное на обилие хроматизмов, и значительно более свободное употребление диссонансов играет важную роль в разворачивании полифонической ткани. Границы полифонической техники в фуге Бартока существенно расширяются. Например, в скрипичных фугах Бах в многоголосных интермедиях наиболее часто применял канонические секвенции, а использование техник и вертикально-, и горизонтально-подвижного контрапункта было «роскошью» для композитора, не только в связи с тональными и функциональными особенностями музыкального языка эпохи Барокко, но в первую очередь – с невозможностью их исполнения на скрипке. В фуге Бартока, естественно, используется другой тип тональной организации. Это позволяет расширить спектр полифонических техник, применяя не только вертикально- и горизонтально-подвижные контрапункты, но и другие, более сложные разновидности производных соединений. При этом

в скрипичных фугах обоих композиторов увеличивается контраст между типами изложения, учащается смена фактурных формул. У Баха смена фактуры чаще всего совпадала со сменой раздела или границами интермедий. Так на основе фактурного контраста и тематического наполнения мы разделили интермедии из скрипичных фуг Баха на два типа: первый тип основан на многоголосии и развитии материала темы фуги, второй тип интермедий – это виртуозные пассажи, не использующие тематический материал. Естественно, что для фуги Бартока, в которой фактура меняется на протяжении практически каждого двух-трех тактов, такое деление интермедий уже не приемлемо. Однако роль фактуры в формировании разделов фуги остается практически такой же, как и в фугах Баха, где фактурный контраст представляет собой, наряду с тональным планом, одно из важнейших формообразующих средств. У Бартока, как показывает анализ, вместо **тональности** источником формообразования выступает сама **тема**.

Большинство отечественных исследователей отмечает решающую роль темы в формировании фуги. Рассматривая процесс сочинения фуги, А. Н. Должанский отмечает: «Искусство фуги слагается из двух неравнообъемных процессов и заключается в формулировании тезиса (то есть сочинении темы) и его раскрытии и доказательстве (то есть сочинении фуги в целом)» [2, с. 153]. Такое же соотношение, по мысли исследователя, сохраняется и в законченном сочинении: «Строение фуги подобно тезису с доказательством, определенному утверждению с последующим его толкованием, разъяснением его смысла, углублением в него. Музыкальным воплощением тезиса является тема фуги, а все остальное, то есть фуга в целом, представляет собой раскрытие смысла темы, утверждение ее содержания» [2, с. 151].

Тема фуги Бартока состоит из двадцати четырех нот. Количество достаточно внушительное, если учесть что у Баха самая большая тема в наиболее масштабной из трех его скрипичных фуг, фуге C-dur, состоит из пятнадцати нот. Впрочем, однозначных рекомендаций по количеству нот в теме не бывает. Существуют лишь рекомендации к тому, что мотивы, на которые она делится, должны быть приемлемыми для полифонической разработки, которую мы соотносим с риторическим приемом «elaboratio». Главный критерий при этом заключается в узнаваемости и яркости мотивных составляющих темы:

Пример 2



Тема фуги Бартока делится на пять мотивов. Все они наращиваются вокруг единого стержня, в качестве которого выступают чередующиеся интервалы большой и малой терций. Попутно заметим, что последнему пятому мотиву отводится ключевая роль в проведениях темы в свободной части фуги: его наличие или отсутствие позволяет отличить полные проведения темы от укороченных ее вариантов или интермедий, развивающих ее материал. Интересно, что практически все длительности темы – восьмые. Из двадцати четырех нот только две четвертные. В отличие от пауз, длительности и метрическое положение которых более разнообразны: четыре четвертных и семь восьмых. Именно наличие пауз в теме способствует не только простому членению ее на мотивы, но и формирует ее метроритмический облик, который в дальнейшем развитии фуги позволит распознать материал темы среди общего материала фуги, поскольку в свободной части фуги тема ни разу не проводится в основном виде.

Сопоставив тему фуги Бартока с темами скрипичных фуг Баха, мы обнаружили сходную логику. Мотивное строение темы Бартока близко к темам фуг g-moll и a-moll, реализующим принцип ядра и развертывания:

Пример 3



При этом, как ни странно, тема фуги g-moll Баха родственна теме фуги Бартока еще и своей тональной неопределенностью. У Баха до вступления ответа, сложно понять, в какой она тональности: движение от V к III ступени g-moll можно представить себе и как движение от III к I ступени параллельного мажора.

Сходство с большой фугой у Бартока обнаруживается не только в масштабах темы, но и еще в одном интересном штрихе: первые две ноты темы повторяются в конце. Напомню, что скрипичная fuga C-dur Баха написана в форме da caro. Вообще фуги da caro в творчестве Баха – явление не настолько редкое, как это может показаться на первый взгляд. Возможно, мы считаем точные репризы в фугах Баха чем-то экстраординарным потому, что наши аналитические стереотипы формируются на материале фуг из «Хорошо темперированного клавира». В этом цикле только fuga Cis-dur из первого тома имеет репризу, структура которой воспроизводит структуру экспозиции. Причем в фуге Cis-dur мы находим не репризу da caro, а репризу с тональными изменениями. Исследователи часто приводят эту фугу как пример предвосхищения сонатного аллегро. Если же перенести взгляд за пределы «Хорошо темперированного клавира», то окажется, что фуги da caro есть в органных сонатах и в сонатах для скрипки и клавира. В форме da caro написана знаменитая органная fuga e-moll (BWV 548) и две великолепные фуги для лютни или клавира c-moll (BWV 997) и Es-dur (BWV 998). Такую же форму, по мнению ряда исследователей, имеет и так называемая «неоконченная» fuga c-moll для клавира (BWV 906). Конечно же, в фуге Бартока мы наблюдаем только лишь аллюзию приема da caro, но все же появление начального двухнотного мотива в самом конце произведения вводит слушателя в заблуждение, заставляя ожидать продолжения темы. Таким способом создается эффект замкнутости формы.

Еще один признак, сближающий произведения Баха и Бартока, заключается в использовании удержанного противосложения, которое требует от композитора, пишущего для скрипки, особой изобретательности. Отличие, в первую очередь, основано на разных подходах к формированию противосложения и его роли в фуге. В скрипичных фугах Баха противосложение – это гармоническое заполнение темы, а в фуге Бартока – мотивное варьирование с противоположным типом

В свободной части фуги Бартока целиком тема проводится три раза. При этом она ни разу не звучит в основном виде, в том, в котором она была заявлена в экспозиции фуги. Каждое ее последующее проведение представляет собой новый, ранее не использовавшийся вариант. Первое проведение темы появляется в верхнем голосе на фоне хроматических фигураций. Второе проведение – это тема в обращении. Она вступает в нижнем голосе сразу же после первого с удвоениями в терцию. Появление третьего проведения подготавливается интермедией с использованием технически очень сложного для скрипки приема – стреттной имитации. Её применение становится возможным за счет противопоставления разных приемов игры, в числе которых не только контраст между *arco* и *pizzicato*, но и флажолетная техника. Наконец, в третьем проведении темы появляется аккордовая фактура. Здесь с основным материалом контрастирует виртуозное одноголосие, основанное на обращении и горизонтальном перемещении мотивов удержанного противосложения.

Что касается интермедий в фуге Бартока, то их отличительной чертой является расширение амплитуды полифонических приемов. Наиболее часто Барток использует двойной контрапункт октавы и обращения.

Сопоставив фугу Бартока с тремя скрипичными фугами Баха, мы приходим к **выводу** о том, что Барток продолжает и развивает логику строения скрипичной фуги, созданную Бахом. Естественно, музыкальный материал, которым пользуется композитор, усложняется и качественно преобразуется. На смену тональности как таковой приходит тема в качестве одного из главных формообразующих факторов. При этом и Бах, и Барток используют регистровые контрасты и дифференциацию приемов игры, что позволяет обоим выстраивать крупные композиции. Удивительно, как Барток в одном сочинении суммирует признаки всех скрипичных фуг Баха. Так, признаки двух типов Баховских интермедий Барток синтезирует и превращает в единую интермедию нового качества. Также Бартоку удается обогатить роль фактурного контраста как формообразующего элемента за счет развития и разработки материала самой темы фуги. При этом композитор опирается только на такие черты скрипичной фуги, которые Бах в своих сочинениях возвел в ранг ее особенностей. Это проеци-

рование принципов развития темы фуги на всю структуру в целом, переменность в количестве голосов, особый тип экспозиции с дополнительными проведениями темы.

В таком контексте Сонату Бартока можно назвать «постлюдией» к скрипичным сонатам Баха. Однако, самое важное качество, которым обладает fuga Бартока, заключается в том, что мы начинаем по-новому воспринимать уже Баховские фуги. После Бартока мы более отчетливо воспринимаем у Баха мотивы, родственные теме фуги в интермедиях, которые раньше на первый взгляд казались самостоятельным материалом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Должанский А. Н. 24 прелюдии и фуги Шостаковича [текст] / А. Н. Должанский. — Л. : Советский композитор, 1970. — 258 с.
2. Должанский А. Н. Относительно фуги [текст] // А. Н. Должанский. Избранные статьи. — Л. : Музыка, 1973. — С. 151–162.
3. Нестьев И. Бела Барток [текст] / И. Нестьев — М. : Музыка, 1969. — 800 с.
4. Приходько И. М. «Относительно фуги»: опыт современного прочтения [текст] // А. Н. Должанский (1908–1966) : Сб. ст. к 100-летию со дня рождения. — СПб. : 2008. — С. 226–233.
5. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма [текст] / С. И. Танеев ; [под ред. С. С. Богатырева]. — М. : ГМИ, 1959. — 383 с.

Жигалова Е. Традиция фуги для скрипки соло. Созданный И. С. Бахом жанр фуги для скрипки соло становится актуальным для композиторов XX века. Анализ фуги из Сонаты для скрипки соло Бартока, выполняемый «на фоне» баховских скрипичных фуг, обнаруживает способы формообразования, свидетельствующие о наличии жанрового инварианта фуги для скрипки соло.

Ключевые слова: интермедия, полифония, скрипка, стретта, тема, тембр, fuga, штрих.

Жигалова К. Традиція фуги для скрипки соло. Створений Й. С. Бахом жанр фуги для скрипки соло стає актуальним для композиторів XX століття. Аналіз фуги з Сонати для скрипки соло Бартока, який виконується «на фоні»

скрипкових фуг Баха, знаходить заходи формоутворення, які вказують на наявність жанрового інваріанту фуґи для скрипки соло.

Ключові слова: інтермедія, поліфонія, скрипка, стрета, тема, тембр, фуґа, штрих.

Zhigalova E. Traditions of fugue for solo violin. Created by J. S. Bach the genre of fugue for violin of solo becomes actual for the composers of the XX century. Analysis of fugue from Bartok's Sonata for the violin, executable «on the background» of Bach's violin fugues, discover methods of form-building and evidence the presence of genre invariant of fugue for the violin of solo.

Key words: interlude, polyphony, violin, stretto, theme, timbre, fugue, stroke.

УДК 78.03 : 788.41.082.4

Мария Черняк

КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ВАЛТОРНЫ СОЛО Й. ГАЙДНА: ПОИСК ТЕМБРОВОЙ И ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ

Актуальность темы исследования обусловлена рядом факторов. Прежде всего, это возрастающий интерес к росту исполнительского уровня игры на валторне. Во-вторых, введение сочинений прошлого в современный исполнительский репертуар. К числу таковых, относятся менее исполняемые, чем моцартовские опусы, Концерты для валторны соло Й. Гайдна. В-третьих, научное осмысление оригинально трактованных сочинений, которые становятся актуальными для нынешнего периода времени. Исполнительская судьба двух Концертов для валторны соло Й. Гайдна различается из-за видимой технической легкости Концерта № 2 и сложности Концерта № 1. На сегодняшний день, к сожалению, Концерт для валторны-соло с оркестром № 2 Й. Гайдна в отечественной педагогической исполнительской практике используют в качестве материала для наработки технической базы и для развития классицистического стиливого чувства в среднем звене музыкального образования. Что касается Концерта для валторны с оркестром № 1, то в концертной и конкурсной