



Творчество приблизительно от XVII столетия и до нашего времени — так сказать, “классическая музыка” — создало определенный тезаурус средств, норм, содержательных и формальных конструкций, характерной чертой которых является высокая системность и обобщенность, позволяющая порождать большое разнообразие произведений. Соответственно такой парадигме сформирована классическая теория — с системой понятий, отшлифованным инструментарием анализа, ставшим фундаментом академического образования.

Н. ГЕРАСИМОВА-ПЕРСИДСКАЯ  
«Новое в музыкальном хронотопе конца тысячелетия»

УДК 78.071.1(430):78.083.2+786.2

А. И. ЯНКУС, К. И. ЮЖАК

## Р. ШУМАН. СЕМЬ ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕС В ФОРМЕ ФУГЕТТЫ ОР. 126

**Аннотация.** Анализ цикла ор. 126 Р. Шумана нацелен на выяснение взглядов композитора относительно значимых различий между фугой и фугеттой. Согласно учебникам и словарям, в первой половине-середине XIX века фугетту описывают как хоральную обработку, короткую фугу, фугу, выполненную не по всем правилам и др. Судя по тональностям фугетт ор. 126, особенностям музыкального материала, фактурным и тональным планам проведений, используемым преобразованиям и строению пьес в целом, для Шумана различие фуги и фугетты опиралось в первую очередь на историко-стилевые признаки и меру интенсивности тематической работы.

**Ключевые слова:** фугетта, fuga, Роберт Шуман.

Какое-то неуловимое мерцание из прошлого в чуть слышное будущее. И при этом совершенно естественно, как на своем языке...

Т. С. КЮРЕГЯН об Опусе 126 Р. ШУМАНА  
(из личной переписки)

Осенью 1984 года под эгидой Киевской консерватории и Союза композиторов (соответственно в городе и в Ворзеле) проходила чрезвычайно интересная и насыщенная межреспубликанская музыковедческая конференция по проблемам *музыкального произведения*. Конференцию увенчивал круглый стол, и, открывая его, Н. А. Герасимова-Персидская сразу предупредила: нам предстоит жаркая дискуссия, потому что она сосредоточится на общеупотребительных терминах — таких, например, как *мелодия*, *тема*, — которые существуют издавна, но в разные эпохи понимаются по-разному.

Дискуссия и в самом деле оказалась жаркой и бурной: спорили представители разных школ и — что еще существеннее — разных поколений. Надо было быть Ниной Александровной, чтобы градус высказываний оставался в пределах нормально допустимой температуры, а стиль не выходил за рамки требований, сформулированных еще в § 6 устава мицлеровского Общества музыкальных наук: «Любой из членов без различия волен порицать и улучшать все, что ни найдет ошибочным, однако записывая свои мысли, каждый должен всенепременно оставаться в границах и не употреблять никаких язвительных слов; и опять же свободен защищать и основательно подкреплять свое мнение в любви и дружбе, и только лишь способствовать истине»<sup>1</sup>. Но самое удивительное, радостное и вместе поучительное, что сохраняется в памяти все про-

<sup>1</sup> «VI. Einem ieden Mitgliede stehet frey, ohne Unterscheid zu tadeln und zu bessern was es als falsch befindet, und bey ieder Schrift auf den Rand seiner Gedanken hinzu schreiben, iedoch sind durchaus keine anzügliche Worte zu gebrauchen, es stehet aber auch einem ieden hinwiederum frey, sich zu vertheidigen, und seine Meynung mit Gründen zu bestarken, alles in Liebe und Freundschaft, und bloß die Wahrheit zu befördern» (*Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Sriffen und Büchern...* Leipzig, 1746. Bd. III. S. 350).

текшие с тех пор десятилетия, — это позиция самой Н. А.: она понимала (и, видимо, могла бы принять) позиции каждого и с редкостным тактом и убедительностью примиряла оппонентов.

В понятии *фугетта*, появившемся в XVIII столетии, тоже заложены основания для споров: в нем признаки исторические, жанрово-стилевые пересекаются, согласуясь либо споря с количественными, откровенно выраженными в грамматической форме самого этого слова. Фугетты ор. 126 Шумана, как кажется, имеют к этой оппозиции самое прямое отношение.

Дар понимания и убеждения, за которым стоят колоссальная эрудиция, широта взглядов и, конечно же, неугасимая доброжелательность, — это та аура, то душевное и интеллектуальное богатство, которые привлекают к Н. А. коллег, учеников и вообще друзей со всего света, которые втягивают людей в орбиту ее солнечного воздействия и вызывают всплеск положительных эмоций и сердечной благодарности при одном упоминании ее имени.

## I

Изучение фугетты предполагает в качестве отправной точки комплекс основных теоретических сведений о фуге. Соотнесение структурных параметров, характера и способов тематической работы в фуге и фугетте позволяет выявить как специфику каждой из них, так и различия между ними. И тогда особенности строения фугетты мы сопоставляем со строением разных видов фуги — простой и сложной, стреттной, с преобразованиями темы и т. д.

\* \* \*

Четко выраженный принцип словообразования настраивает на трактовку *фугетты* как *маленькой фуги*. Это — распространенная позиция в разнообразных словарях, учебниках и, естественно, в композиторской практике.

Сведения о применении понятия *фугетта* начиная с XVII века приводятся в статье Михаэля Байхе «Fuga/Fuge»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Beiche M. Fuga/Fuge, Freiburg i. Br. 1990. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz / nach Hans Heinrich Eggebrecht hrsg. von Albrecht Riethmüller; Schriftleitung Markus Bandur*. Stuttgart, 2012. 19. Auslieferung, Herbst 1991. S. 1–42.

П. Уокер трактует *fughetta* как уменьшительную форму от *fuga*<sup>3</sup>; И. К. Лобе конкретизирует количественные параметры фугетты: это «короткая фуга, которая содержит только одно или два проведения» (*Eine kurze Fuge, die nur eine oder zwei Durchführungen enthält*)<sup>4</sup>.

Напомним, что *проведением* в немецкой теории называлась группа вступлений темы последовательно во всех голосах.

В русскоязычных изданиях фугетте обычно отводится весьма скромное место. Исключение составляет учебник полифонии А. П. Милки, содержащий раздел, специально посвященный фугетте<sup>5</sup>. Согласно данному в нем определению, «*Фугетта* — это минимальная или близкая к таковой фуга»<sup>6</sup>. Масштабный критерий предлагается ориентировать на отношение длины темы к длине фуги: «В рамках клавирной фуги в баховском стиле А. Н. Должанский определил фугетту в пределах соотношений от 1 : 9 до 1 : 11»<sup>7</sup>.

Понятие *минимальной фуги* введено Милкой в связи с широким разбросом числовых показателей, который порождается множественными различиями в стиливой и жанровой принадлежности фуг. Минимальная фуга задает и выполняет — в качестве константного фактора — комплекс условий, без реализации которых фуга состояться не может: наличие простой экспозиции и свободной части, обозначенной хотя бы одним проведением (в современ-

<sup>3</sup> «Fughetta it. diminutive of “fuga”: small fugue» (Walker P. Fughetta. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. / eds. S. Sadie, J. Tyrrell. Oxford; New York etc., 2001. Vol. 9. P. 317).

<sup>4</sup> Lobe J. C. *Katechismus der Musik*. Fünfte verbesserte Auflage. Leipzig, 1860. S. 113.

<sup>5</sup> Милка А. П. *Полифония: учеб. для музык. вузов*. СПб., 2016. Ч. II. С. 203–211.

<sup>6</sup> Там же. С. 203. Введенное Милкой понятие *минимальной фуги* является логическим продолжением принципа, положенного им в основу любых определений: установить необходимые и достаточные идентифицирующие признаки для каждой полифонической формы. Так, например, минимальным является «двухголосный канон, в котором респоста воспроизводит только одноголосную часть пропосты и противосложение к ней» (Милка А. П. Цит. соч. Ч. I. С. 108).

<sup>7</sup> Милка А. П. Цит. соч. Ч. II. С. 204.

ном понимании, традиционном для отечественной теории, то есть одиночным вступлением темы) в среднем разделе и хотя бы одним — в заключительном (таким образом, можно определить количество проведений в минимальной фуге для разного числа голосов: 4–6 в двухголосной фуге, 6–7 — в трехголосной, 8–10 проведений — в четырехголосной<sup>8</sup>).

В разряд сочинений, к которым приложимо обозначение *фугетта*, автор учебника предлагает ввести также фуги, в которых сверх обязательных (сверх минимума) добавляются «одно-два “лишних” проведения в средней части и столько же в заключительной»<sup>9</sup>. Отмеченная в учебнике «зона неопределенности» — в отсутствие четкой границы между фугой и фугеттой — все же побуждает к уточнению вопроса: какая именно перед нами фуга, можно ли определить ее как фугетту? При чем этот вопрос не имеет точного и однозначного ответа именно в силу неопределенности границ и подобия явлений<sup>10</sup>.

Л. А. Мазель пишет: «Маленькая фуга или фуга менее серьезного содержания называется фугеттой (см. фортепианные пьесы Шумана, ор. 126)»<sup>11</sup>. Отсюда следует, что фуга должна быть относительно крупной композицией и нести серьезную содержательную нагрузку. В фугетте же такое согласование может быть нарушено: либо заметно уменьшится масштаб композиции, либо ощутимо снизится ее содержательно-смысловое наполнение. В форме, опирающейся на проведения (вступления, изложения темы), то и другое фактически означают ослабление событийной стороны: сокращение числа изложений темы, менее интенсивную тематическую работу.

Таким образом, важнейшими выступают критерии масштаба, количе-

<sup>8</sup> Милка А. П. Цит. соч. С. 206.

<sup>9</sup> Там же. С. 205–206.

<sup>10</sup> Наиболее рельефно выступают композиционные различия между сочинениями, изменяющимися от варианта к варианту, в том числе в названии — от *фугетты* к *фуге*. Помимо учебника А. П. Милки, подобные трансформации баховских композиций рассмотрены в статье: Южак К. Переработка ранних фугетт для II тома ХТК. Южак К. *Полифония и контрапункт*. СПб., 2006. Кн. 1. С. 109–164.

<sup>11</sup> Мазель Л. *Строение музыкальных произведений: учеб. пособие*. М., 1986. С. 355.

ства, разнообразия и направленности музыкальных событий и в целом плотности формы (термин В. П. Бобровского).

Среди первых случаев обозначения композиции как фугетты П. Уокер называет непритязательные короткие фуги периода позднего барокко<sup>12</sup>.

В качестве примеров такого обозначения неизменно фигурируют некоторые хоральные обработки из баховского Третьего клавирного упражнения размером от 15 до 30 тактов (BWV 677, 679, 681), а также фугетты — хоральные обработки из собрания Кирнбергера — BWV 696–699 и BWV 701–704. Из баховских композиций к ним примыкают образцы фугетты: в циклах «Прелюдия и фугетта» BWV 898–902, а также вариация 10 — фугетта — из цикла «Ария с вариациями», BWV 988 (Гольдберг-вариации).

Среди названных фугеттами хоральных обработок в Третьем клавирном упражнении И. С. Баха имеются и фугованная пьеса без заключительного раздела (Fughetta super «Wir glauben all' an einen Gott» manualiter BWV 681), и двойная фуга с отдельным экспонированием (Fughetta super «Allein Gott in der Höh sei Ehr» manualiter BWV 677), и, наконец, фуга, развитая в среднем разделе — с группой проведений в обращении, — и с полностью заключительным разделом (Fughetta super «Dies sind die heiligen zehen Gebot» manualiter BWV 679). Эти примеры подтверждают положение Рихтера о том, что строение фугетты может быть любым.

К особенностям строения фугетты из Гольдберг-вариаций относятся свободный тональный план и сокращение темы вариаций для ее приспособления в качестве темы фуги. При этом тема практически звучит непрерывно, перемежаясь с каденциями-интермедиями.

Хоральные обработки Баха, имеющие авторское название фугетта, демонстрируют разнообразное строение целого: в этих сочинениях встречаются расширенные экспозиции (BWV 696 «Christum wir sollen loben schon», BWV 699 «Nun komm' der Heiden Heiland», BWV 703 «Gottes Sohn ist kommen»), двойные формы (BWV 698 «Herr Christ, der einig Gottes Sohn» — экспозиция и отдельные проведения; BWV 702 «Das Jesulein soll doch mein

<sup>12</sup> «A term used since the late Baroque period for a short, less ambitious fugue» (Walker P. Fughetta. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. / eds. S. Sadie, J. Tyrrell. Oxford; New York etc., 2001. Vol. 9. P. 317).

Trost»), формы с четко выраженным началом свободной части (BWV 704 «Lob sei dem allmächtigen Gott»), fuga со средней и заключительной частями (BWV 697 «Gelobet seist du, Jesu Christ»).

Известно множество других образцов, в том числе составляющих прямую аналогию названным композициям с точки зрения количества проведений и плотности формы.

То, что в баховском наследии авторское обозначение *фугетта* встречается считанные разы, а названные фугеттами хоральные обработки написаны в разных формах, позволяет предполагать, что это название представлялось композитору своеобразно-собирательным, подходящим для различных нестандартных фугированных форм, промежуточных между собственно фугой и фугато. Фактически, о пестроте и разнообразии возможностей фугетты как раз и говорит в своем учебнике Э. Ф. Рихтер. Он не только помещает объяснения обеих форм в одном разделе учебника, но и показывает их сходство: «Под названием фугато понимают или то же, что фугетта, или также короткие фугообразные части сочинений, которые, не будучи самостоятельными, непосредственно примыкают к другим, свободно сочиненным частям, начинаются наподобие фуги и затем развиваются с большею или меньшею обстоятельностью до конца, или переходят опять в свободный стиль»<sup>13</sup>.

## II

Вероятно, первым сборником фугетт в постбарочные эпохи явился поздний полифонический цикл Роберта Шумана «Семь фортепианных пьес в форме фугетты» ор. 126 (1853)<sup>14</sup>. Опираясь на приведенные выше

<sup>13</sup> Рихтер Э. Учебник фуги. СПб., 1873. С. 195. Соотношение понятий *фугетта* и *фугато* в «Учебнике фуги» Э. Ф. Рихтера рассматривается в статье: Янкус А. Фугато и фугетта. К определению понятий. *Музыка. Текст. Перевод: материалы междунар. науч. конф. 11 октября 2014*. СПб., 2014. С. 87–101.

<sup>14</sup> Данный опус ошибочно охарактеризован как содержащий только 4 пьесы в учебном пособии Н. А. Симаковой (см.: Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga. М., 2007. Кн. 2: Fuga: ее логика и поэтика. С. 152). Указанная В. В. Протопоповым датировка цикла — 1845 год — имеющимися источниками не подтверждается (см.: Протопопов Вл. Западноевропейская музыка XIX — начала XX века. М., 1986. С. 62).

критерии А. Н. Должанского<sup>15</sup> и определение А. П. Милки, некоторые из этих 3- и 4-голосных пьес можно классифицировать как *фуги*, некоторые — как *фугетты*, и ни одну — как *минимальную фугу*. Шуман, младший современник И. Кр. Лобе, сверстник Э. Ф. Рихтера<sup>16</sup> и его collega по Лейпцигской консерватории, не только считал фугу *строгой* формой (об этом — далее), но и, по-видимому, вполне четко различал *фугу* и *фугетту*.

Об этом свидетельствует, во-первых, само название Опуса 126: не «Семь *фугетт*» (вроде «Четырех *фуг*» ор. 72) или «Семь *фугетт для фортепиано*» (аналогично «Шести *фугам ... для органа*» ор. 60), но «Семь фортепианных пьес в форме *фугетты*» (подобно «Этюдам в форме вариаций» — 2-й редакции «Симфонических этюдов», 1852)<sup>17</sup>. Ясно, что на передний план выдвинуты фортепианные сочинения как таковые, но при этом автор заявляет и реализуемое в них техническое задание, а возможно, и конструктивную идею: форма и жанр фугетты. По сути, здесь вынесено в заглавие то, что прежде Шуман разъяснял в переписке относительно органных фуг на имя ВАСН ор. 60: «Это, как я думаю, *характерные пьесы, только в строгой форме*» (письмо издательству И. Андре в Оффенбахе от 19 ноября 1849 года; курсив наш. — А. Я., К. Ю.)<sup>18</sup>.

Во-вторых, это подтверждает список произведений Шумана, включающий, помимо упомянутых фуг ор. 60 и фугетт ор. 126, еще «Четыре фуги» ор. 72, Фугетту — в «Четырех фортепианных пьесах» ор. 32/4 (1838–39) и «Маленькую фугу» из «Альбома для юношества» ор. 68/40 (1848)<sup>19</sup>. В-третьих, внимание к таким различиям сказывается в эпистолярной композитора. Например, фуги ор. 60 он характеризует как «шесть *больших* фуг на имя ВАСН

<sup>15</sup> Напомним: они относятся к клавирным фугам и фугеттам Баха.

<sup>16</sup> Даты их жизни: Иоганн Кристиан Лобе — 1797–1881, Эрнст Фридрих Рихтер — 1808–1879, Роберт Шуман — 1810–1856.

<sup>17</sup> Заметим: Опус 126 появился на следующий год после этой переработки.

<sup>18</sup> Шуман Р. Письма: в 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 238.

<sup>19</sup> В нотах выставлены подзаголовки следующих без перерыва *Прелюдии* и *Фуги*. В Музыкальном лексиконе Римана эта пьеса причислена к фугеттам (см.: Fughetta. *Hugo Riemann Musik-Lexikon. Sachteil*. Mainz, 1967. S. 310).

для органа; их, однако, вполне можно исполнять и на фортепиано — пьесы частично весьма виртуозные»<sup>20</sup>.

Восемь фугетт, маленькая fuga, четыре фуги без уточняющих сведений и шесть больших фуг, — совсем не крупное собрание сочинений. И все же небезынтересно выяснить, благодаря каким их свойствам — или руководствуясь какими аргументами — автор давал им названия. Не забудем, что речь идет о музыке первой половины — середины XIX столетия, созданной выдающимся композитором.

Обратимся еще раз к письму Шумана в издательство И. Андре от 19 ноября 1849 года и расширим рамки цитаты. Предлагаю опубликовать цикл фуг на имя ВАСН ор. 60, Шуман запрашивает весьма скромное вознаграждение, так как прекрасно отдает себе отчет в отношении своих коллег-музыкантов и широкой публики к фуге: «Я имею в виду самый малый из всех получаемых мною гонораров, ибо знаю, что *фуги не очень ходовой товар*; при этом хотел бы лишь пояснить, что Вы не должны рассматривать их как *сухие, формально написанные фуги*; это, как я думаю, *характерные пьесы*, только *в строгой форме*» (курсив наш. — А. Я., К. Ю.)<sup>21</sup>. Близким к этому является свидетельство композитора в одном из писем, посвященных его контактам с обучавшим его в начале 30-х годов контрапункту Г. Дорном: «Затем в концерте исполнялся псалом Ромберга — началась fuga, — я толкнул Дорна и обратил его внимание на публику: все чихали, разговаривали, кашляли — он понял меня и замолчал» (письмо от 12 января 1832 года)<sup>22</sup>. Собственно, и сам Шуман не испытывает особого пристрастия к фуге. Так, в письме к Ф. Вику он пишет: «К Дорну я никогда не смог бы привыкнуть; он хочет заставить меня под музыкой понимать фугу. — Небо! Как же различны люди»<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Письмо Ф. Вистлингу от 15 марта 1846; курсив наш. — А. Я., К. Ю. — Шуман Р. Письма. Т. 2. С. 133. Композитор рассказывал, как создавался этот цикл: «Прилежание и труда я вложил предостаточно; ни одно свое сочинение я не оттачивал столь тщательно, ни над одним так долго не работал, ибо стремился, чтобы оно стало хоть сколько-нибудь достойным великого имени, с которым оно связано» (письмо К. Ф. Беккеру от 8 февраля 1847). Там же. С. 147.

<sup>21</sup> Там же. С. 238.

<sup>22</sup> Шуман Р. Письма: в 2 т. М.: Музыка, 1970. Т. 1. С. 152.

<sup>23</sup> Там же. С. 151.

Как видим, для композитора и его современников и — шире — в Германии середины XIX века fuga неактуальна и непривлекательна. Само отношение к фуге как к строгой — предзаданной! — форме, использование которой может быть чисто формальным и оправдывается ее сугубо музыкальными свойствами, свидетельствует о культурно-исторической отчужденности формы, не располагающей к непосредственному самовыражению. Неслучайно фуги своего кумира — Иоганна Себастьяна Баха — Шуман воспринимает тоже как характерные пьесы: «Но большинство баховских фуг — *характерные пьесы высшего рода*, отчасти поэтическая область, которая требует в каждом конкретном случае особых выразительных средств, особых нюансов»<sup>24</sup> (курсив наш. — А. Я., К. Ю.). Пиетет перед баховскими фугами Шуман высказывает неоднократно и разнообразно; например, в письме от 27 июля 1732 года: «В остальном же *Хорошо темперированный клавир* Себастьяна Баха — моя грамматика, и к тому же наилучшая. Фуги я последовательно расчленил, проследив их тончайшие разветвления; польза от этого велика, а как велико общее моральное укрепляющее воздействие на чело- века, — ведь Бах был насквозь человеком, в нем не было ничего половинчатого, болезненного, все написано как бы на вечные времена»<sup>25</sup>.

\* \* \*

О стилевой окраске опуса 126 говорить затруднительно. Разумеется, это музыка XIX века; но она устремлена к диатонике, проникнута духом наивной старины, фольклора, и привычно шумановские черты живут здесь как будто подспудно, почти не получая непосредственного выхода.

Отчасти дело здесь, думается, в тональном плане цикла:

a → d → F → d → a → F → a

Это не просто «легкие» тональности с не более чем одним ключевым знаком. Правда, в модуляционных отклонениях и поворотах хроматизмы и альтерации используются вполне непринужденно, но общего диатонического настроения не перебивают, тем более, что такие повороты и отклоне-

<sup>24</sup> Цит. по: Köhler H. J. Bach als Katalysator der Identitätssuche Robert Schumanns. «Zu groß, zu unerreichbar»: *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns* / hrsg. von Anselm Hartinger, Christoph Wolff und Peter Wollny; Ed. Bach-Archiv Leipzig. Wiesbaden; Leipzig; Paris, 2007. S. 249.

<sup>25</sup> Шуман Р. Письма. Т. 1. С. 166–167.

ния кратки и часто обходятся едва заметным намеком на ту или иную тональность. Если же принять во внимание, что темы всех трех ля-минорных фугетт начинаются с III ступени, — нетрудно догадаться, что фугетты изначально мыслились в церковных ладах — и a-moll как бы подменил собой третий (фригийский) тон с реперкуссой на VI ступени и кадансированием на ля. Достаточно внятно это слышится в теме последней, 7-й фугетты:



Остальные темы начинаются нормативно — от I (4-я фугетта) либо V ступени (2, 3 и 6-я фугетты); однако некоторые задачи они автору все же задают.

Так, во 2-й фугетте, d-moll, инициум темы основан на хроматизированной фигуре *passus duriusculus*, спускающейся от V ступени, и правильный тональный ответ, чтобы не закрепиться в субдоминантовой тональности и вернуться в основную, смещает вниз и чуть изменяет завершающий мотив. Эта фугетта — реперкуссионная, она пребывает в основной тональности почти все время: реальный ответ — и a-moll — появляются только к середине пьесы, в первом дополнительном проведении (тт. 11–13)<sup>26</sup>, а g-moll, к которому тяготеет тональный ответ, проступает с необходимой определенностью (но все равно не закрепляется кадансом) тоже только в одном проведении (тт.17–19) — между дополнительным разделом экспозиции и стреттной заключительной частью:

d	d-g	d	d-g	d	a	d	d	g-d	d/d	d/d	d	d/d
II	I	IV	III	I <sub>1</sub> <sup>2</sup>	III	II	IV	I	IV/III	II/I	IV	I/III
Т	От	Т	От	(Тн; Тн,н)	Ор	Т	Тн	О	Т/Т	От/Тн	Он	Он/Он

L<sub>2</sub> 8↑
L<sub>2</sub> 8↑
L<sub>2</sub> 8↓

Здесь обозначены: тональный план проведений (1-я строка); излагающие тему голоса и интермедии (2-я строка); варианты темы и ее преобразования в проведениях и интермедиях (3-я строка); координаты вступлений темы в стреттах (отмечены горизонтальными пунктирными скобками); скоб-

<sup>26</sup> Всего в фугетте 26 тактов.

ками внизу показаны группы проведений и (последняя строка) разделы фугетты; граница между ними подчеркнута вертикальной пунктирной линией.

В 3-й фугетте, F-dur, тема уверенно кадансирует в начале т. 2; продолжающий мотив, ведущий к тональности субдоминанты и потому актуальный для ответа, в теме кажется не более чем кодеттой. В крайних разделах формы 2-тактовый объем темы стабилен; но в среднем разделе при анализе — и при исполнении, видимо, тоже — встает вопрос: как относиться к 1-тактовым изложениям темы — как к ее вариантам (образующим группу одиночных и стреттных вступлений) или как к неполным проведением? (Поэтому в аналитической схеме фуги на с. 285 добавлена строка с указанием протяженности изложений темы в тактах.)

Противосложения шумановских фугетт обычно опираются на мотивы темы и призваны максимально ее поддержать, в первую очередь — гармонически, внося углубляющие штрихи, но и мелодически, удваивая отдельные мотивы в терцию или дециму. К мелодической цельности и относительной самостоятельности противосложения не устремлены, поэтому они чаще всего не удержаны; если же они удерживаются — то не во всех проведениях, а только в экспозиции. Исключение составляет 5-я фугетта, a-moll: здесь противосложение, образующее имитационный диалог с темой, сохраняется почти во всей фуге: оно фактурно разрастается, удваивается, втягивает тему в игру удвоений и расцветает мелодико-ритмическими побегами. Вот, например, два доминантовых проведения — последнее в экспозиции и второе в заключительной части фугетты:

Интермедии примечательны прежде всего тем, что их мало: 1, 4 и 7-я фугетты имеют только по одной интермедии, 3-я — две, 2-я и 5-я — по три, и только в 6-й фугетте число интермедий достигает пяти (как и в «Маленькой фуге» из «Альбома для юношества»).

Интермедия завершает простую экспозицию (5-я — 7-я фугетты и «Маленькая фуга»), или группу основных проведений (1-я и 2-я фугетты), или всю экспозиционную часть (2-я фугетта); в нескольких случаях — всю композицию (4-я, 5-я и по сути 6-я фугетты, а также «Маленькая фуга»), а иногда размежевывает группы проведений в свободной части (2, 3, 5 и 6-я фугетты, а также «Маленькая фуга»).

Существенную особенность интермедий составляет участие в них тематического материала, притом, как правило, наиболее значимого, главного элемента. В первой интермедии 2-й фугетты даже опробуется обращение всего начального такта, в проведениях не использованное.

Последовательные структурно-мелодические преобразования темы в других пьесах ор. 126 не встречаются. В проведениях имеют место только стретты и микстуры (параллельное изложение темы парой голосов). В трех пьесах стретты появляются лишь на заключительном этапе (2, 6 и 7-я фугетты), в двух — также и на срединном (соответственно 3-я и 4-я фугетты). Микстурами отмечены две ля-минорные пьесы — 5-я и 7-я.

Сокращение темы до однотокта выступает в 3-й фугетте как вид преобразований. На этой основе в начале свободной части выстраивается группа проведений, активно меняющих ладотональный колорит.

Подобная интонационная нюансировка, нерегулярные изменения, которые происходят в фугеттах едва ли не непрерывно, охватывают не только кадансирующие, но и инициальные ее мотивы, как в одиночных проведениях, так и в микстурах и стреттах, из-за чего их ладотональная интерпретация оказывается под вопросом, а определение координат вступления теряет смысл. Кроме того, темы нередко излагаются от разных ступеней, что тоже ведет к более или менее рельефным интонационным изменениям материала.

См.: 1-я фугетта, a-moll, тт. 37–41 и 45–49, — вступления от V ступени; 3-я фугетта, F-dur, тт. 15–16, стретта, — оба ее голоса излагают тему в форме

ответа, но один от I, а другой — от III ступени; наконец, 7-я фугетта, a-moll, вся свободная часть (от т. 11), — в микстурах, частичных удвоениях и стреттах тема и ее фрагменты проводятся от разных ступеней.

В строении фугетт ясно ощутим поступательный характер изложений темы — не только в экспозиции и заключительном разделе, но и в срединной фазе формы (см. аналитические схемы всех семи фугетт на с. 289–291; группировка проведений и границы между экспозиционной и свободной частями показаны горизонтальными скобками внизу каждой схемы). Изложения темы группируются преимущественно по принципу полноты состава участников. Несомненно, композитор руководствовался представлением о проведении как группе вступлений темы во всех голосах, что можно принять за основной критерий при определении состава групп и границ между разделами фугетты.

Следующий по значению принцип группировки вступлений — по ладотональным признакам. С этой точки зрения в фугеттах ор. 126 обращают на себя внимание две специфические особенности тонального плана вступлений. Первая — композиционная функция субдоминантовых (или субдоминантово окрашенных) проведений: помимо участия в заключительной части, они могут начинать, а иногда полностью составлять среднюю.

Так, в 1-й фугетте субдоминантовое проведение (тт. 33–36), а во 2-й — проведение, вступающее в тональности субдоминанты (тт. 17–19), разграничивают экспозиционные и заключительные части<sup>27</sup>. Поскольку обе эти пьесы не содержат иноладовых проведений, можно предполагать, что Шуман ориентировался здесь на реперкуссионную фугу. В 4-й фугетте субдоминантово окрашенным вступлением темы (в виде тонального ответа) отмечены начала обоих разделов свободной части — и среднего (от т. 13), в котором тема излагается преимущественно в иноладовых тональностях, и заключительного (от т. 28); в обоих разделах преобладают стреттные проведения.

<sup>27</sup> В этих фугеттах экспозиционная часть содержит две группы проведений — основную и дополнительную.

В 5–7-й фугеттах (и в «Маленькой фуге») свободную часть открывают и составляют весь средний раздел иноладовые проведения, что типично для тонально-развивающейся фуги<sup>28</sup>.

Вторая примечательная черта тонального плана фугетт в известной мере противоречит направленному развертыванию формы. Из-за отсутствия мелодически рельефных противосложений ритмическое взаимодействие голосов не обладает упругостью, достаточной для сопротивления сцепляющему действию гармонии. Сколь бы простым и четким ни был тональный план вступлений темы, она оказывается прочно спаяна со своим гармоническим окружением и фактически подчиняется ему, а в результате тональный план проведений перестает быть структурным каркасом, его размывают частые отклонения и модуляции.

Особенно убедительно это проявляется в 3-й фугетте, F-dur. Во второй паре проведений отклонения только намечают иноладовые тональности секундой выше экспозиционных (тема — отклонение в g-moll, ответ — в d-moll); следующие вступления темы, однотактовые, уже оказываются модулирующими.

Если непредвзято прислушаться к музыкальной практике, то нормативный ответ (и реальный, и тональный) начинается в основном строе и затем модулирует в доминантовый. Однако — бесспорно, под давлением постулата *ответ излагает тему в тональности доминанты* — присутствие основной тональности в начале ответа обычно не попадает в светлое поле сознания, и это незначительное расхождение практики с теорией остается незамеченным. Нет сомнения, что в шумановской фугетте ор. 126/3 оба ответных проведения уверенно опознаются как стабильно до-мажорные (мимолетное отклонение во втором из них ощущения устойчивости не колеблет). Но по завершении экспозиции, в сжатии (замыкаемый кадансом однотакт) и при непрерывном повторении на трех высотных позициях кряду тот же ответный вариант слушается по-новому: два одиночных вступления — модулирующие, а стретта устойчиво-однотональна (тт. 9–12).

<sup>28</sup> Предложенная А. Н. Должанским классификация композиционных типов фуги представлена в монографии: Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л., 1970. С. 220–223.

Далее восстановленная в 2-тактном объеме тема уже не только модулирует: сама по себе излагаемая в почти экспозиционном виде, она реально звучит в разных ладотональностях (см. тт. 13–19). На этом модуляционные испытания темы ослабевают, и после пары минорных проведений на доминантовом органном басу начинается реприза фуги. Три экспозиционных проведения воспроизводятся с высокой степенью точности; но к четвертому, опережая его, стреттно присоединяется иноладовое вступление, вызывая последний всплеск мгновенных отклонений.

F	C	F	C	C	C-g	g/g	F-d	g-d/d	F-g	d	a	F	C	F	C-d	F		
Т	о	Т	о	Он	Он от е	О от б	Т	о от //Он,н от //	Тн	Т	а	Т	о	Т	Тн / о	Тн		
I	II	III	IV	I	IV	I/III	I	II/IV	III	I <sub>1</sub>	I	III	I <sub>2</sub>	I	II	III	I/IV	I (K)
2	2	2	2	1	1	1/1	2	2/2	2	1	2	2	2	2	2	2	2/2	2 + 1
F FC <sup>V</sup> /FFgFCdCF				FdC Cg gd <sup>V</sup> /Fgd				gd gcg gdad d da <sup>V</sup> /F				FgFCdCCgFCdFgFdBFFgF F						
оп/Т																		

Частые выходы в иноладовую сферу способствуют и расширению, и структурной рыхлости средней части, а в заключительной уменьшают весомость основного лада. В итоге не только каркас формы — тональный план проведений, — но и его детальная реализация оказываются насквозь пронизаны ладовым мерцанием, образуя рондальные структуры разного уровня: крупномасштабную, обусловленную стилевой ориентацией замысла ор. 126, и мелкомасштабную, органически связанную как с «калейдоскопическим рондо» Шумана<sup>29</sup>, так и с его способностью «до одержимости увлекаться одной мыслью или страстью»<sup>30</sup>.

Естественно, что здесь сказываются специфические особенности композиторского мышления Шумана. Но не только: нужно признать, что при всей его склонности к имитационной разработке материала<sup>31</sup>, даже обра-

<sup>29</sup> Катуар Г. Музыкальная форма. М., 1936. Ч. 2. С. 50. Не забудем: определение Г. Катуара порождено многотемностью шумановского рондо; здесь же речь идет о тонально-гармоническом развертывании однотемной формы, насыщенном множеством кратких отклонений и возвращений.

<sup>30</sup> Житомирский Д. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М., 1964. С. 415.

<sup>31</sup> Об этом убедительно пишет Д. В. Житомирский: «Нередко длительно прово-



щение к полифонической композиции — фуге — оставляет первое место в системе выразительных средств за богатой, подвижной гармонией.

Отсюда вытекает несколько весьма существенных следствий.

Во-первых: тема фуги не только не настроена на максимальную устойчивость и сохранность, но отзывается на едва ли не любые повороты гармонии, а инициальные элементы темы могут поспорить с завершающими в плавкости и изменчивости. Во-вторых, благодаря этому узнаваемость элементов темы не взаимосвязана с ее целостностью.

В-третьих, поэтому же трудно обсуждать *развитие* темы: ее изменения случайны и ненаправленны, а ладотональная интерпретация проведений остается спорной. Мотивная работа может начинаться и начинается еще в ходе формирования темы. Следующие туры ее развития захватывают не только проведения, но и интермедии, причем уже в экспозиции<sup>32</sup>. Среди пьес ор. 126 мотивная тематическая работа присутствует почти во всех интермедиях, в каком бы разделе они ни находились. В прочих фуговых опусах Шуман использует на начальном этапе формы и другие средства<sup>33</sup>.

Далее, с этим же связаны и отсутствие качественных различий между изменениями темы в проведениях и тематической работой в интермедиях, а отсюда и неоднозначность границ между ними<sup>34</sup>. Тема как будто сама де-

---

димые имитации служат у него основной формой изложения материала <...> в иных случаях имитация выступает при повторных проведениях темы как средство более выразительного изложения <...> Но особенно часто Шуман вводит имитации в контрастных или разработочных построениях, цель которых — решительно динамизировать ход развития музыки; он любит создавать быстрые, импульсивные сгущения ткани при помощи имитационных наслоений стретного характера». Там же. С. 457.

<sup>32</sup> У Баха продолжение тематического развития обычно приходится на проведения свободной части, а очередь прорабатывать инициальные мотивы темы настает для интермедий, как правило, не раньше, чем в зоне наивысшего напряжения. Такие фуги, как с-молл из I тома ХТК, в которой мотивная разработка темы начинается с первой интермедии, — весьма редкий пример активной тематической работы уже в экспозиции.

<sup>33</sup> Так, в нескольких фугах на имя ВАСН ор. 60 темы меняют мелодико-синтаксическую структуру при изложении от разных метрических позиций.

<sup>34</sup> Соответственно возникает неясность по поводу наличия или отсутствия кодетты:

лает все, чего требует развертывание формы: сама модулирует в тональность доминанты, сама сокращается, сжимается и расширяется в свободной части. К тому же она настолько склонна постоянно меняться в проведениях, что интермедии оказываются для тематической работы не нужны. Поэтому интермедий мало, и функция их в основном сегментирующая. А поскольку гармония устремлена к разнообразию и независимости, то и противосложения имеют мало шансов быть удержанными: в лучшем случае формируется сопровождающий тему неодноголосный мелодизированный комплекс — *Gegenharmonie*. Противосложения скорее образуют относительно устойчивую среду, нежели жизнеспособные мелодии.

Отмеченные черты наблюдаются не только в фугеттах ор. 126, но и в других фуговых циклах Шумана. Однако нужно заметить, что в них тематическая работа, особенно в срединной фазе, более разнообразна и напряженна, а отклонения от классических норм намного более свободны.

Можно думать, что Шуман разделял фугу и фугетту как явления *разного стиля*. В фуге «вообще», а также конкретно в маленькой фуге и большой фуге, структура, масштаб, характер тематической работы могут значительно варьироваться. Однако величина фуги — отнюдь не главный, не решающий и не единственный ее критерий. Гораздо важнее — разнообразие, интенсивность и сложность тематической и — глубже — интонационной работы: насыщенность хроматизмами, полнокровная романтическая гармония, богатство и изменчивость мелодических характеристик темы. В этом отношении большие органые фуги на имя ВАСН ор. 60 можно считать *ричеркатами* — в том значении, какое представлено в авторитетном и притом хорошо известном Шуману «Трактате о фуге» Ф. В. Марпурга: «Если такая строгая фуга разработана широко, и еще присовокупляет всякие другие кунштюки, для коих предоставляют возможность прочие разнообразные виды имитаций, двойного контрапункта, канона и модуляции, то такую пьесу <...> называют *ричеркаром* или ричеркатой, *искусной фугой, мастерской фугой*»<sup>35</sup>. В фугах ор. 60 уже само образование тем связано с раз-

---

можно с равным основанием считать тему модулирующей — либо однотональной с модулирующей кодеттой (о подобном положении говорилось в связи с 3-й фугеттой).

<sup>35</sup> «Wenn eine solche strenge Fuge weitläufig ausgearbeitet wird, und noch allerhand

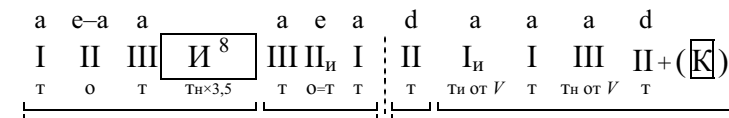
## АНАЛИТИЧЕСКИЕ СХЕМЫ ФУГЕТТ

### Аналитические схемы фугетт ор. 126

В схеме отражены:

- тональный план вступлений темы [1-я строка];
- голоса, излагающие тему (римские цифры, нумерация общепринятая), и интермедии (литера  $\boxed{I}$ ; в правом верхнем углу рамки указывается протяженность интермедии в тактах); косая черта между римскими цифрами обозначает стреттное проведение темы [2-я строка];
- излагаемые варианты темы и ответа ( $t$ ;  $o_t$ ,  $o_p$ ), их преобразования ( $n$  — неполное изложение,  $u$  — частично измененное изложение) и проведения от иных ступеней [3-я строка];
- в схеме 3-й фугетты — также протяженность изложений темы в тактах [4-я строка];
- в схемах 3-й и 7-й фугетт [соответственно 5-я и 4-я строки] — более подробный модуляционный план;
- границы стретт и звеньев в цепи стретт отмечены пунктирными горизонтальными скобками;
- координаты стреттных вступлений (расстояния вступления — длительностями, интервалы вступления — цифрами (отсчет общепринятый), направление вступления — стрелками при цифрах);
- сплошными скобками внизу схем показаны группы проведений и — в самом низу — разделы фугетты (экспозиция и свободная часть);
- простой пунктирной скобкой в схеме 5-й фугетты показано родство двух интермедий;
- вертикальная пунктирная черта показывает деление фугетты на экспозицию и свободную часть.

1. a-moll: a 3 voci;  $\frac{6}{8}$ ; 53 т. Тема: 4 т., начинается на III ступени; замкнута; оканчивается в самом конце такта.



нообразным использованием мелоформулы BACH, а инверсионные, ритмические, ладотональные и контрапунктические изменения охватывают тему в проведениях и интермедиях на всем протяжении композиции. Фуга посвящена теме — но не утверждению ее, а ее существованию в непрерывно изменяющихся обстоятельствах.

Сравнительно с прочими фуговыми композициями Шумана пьеса ор. 126 выделяется тенденцией к строфически-регулярному изложению темы всеми голосами, взвешенным использованием только утверждающих тему преобразований (стретт и микстур)<sup>36</sup>, преимущественно сегментирующей ролью интермедий, общей простотой и уравновешенностью композиции. Но главное — фугетта овеяна духом старины. В этом контексте «простые» тональности фуг и нестандартное начало ля-минорных тем с III ступени можно считать признаками старинного стиля вообще и конкретно старинного жанра фугетты в представлении Шумана. По сути, он и в этом цикле остается верен себе: пьесы в старинном духе, построенные в соответствии с освященными временем трактатами — это «характерные пьесы, только в строгой форме».

andere Kunststücke, wozu die vielerley übrigen Gattungen der Nachahmung, des doppelten Contrapuncts, des Canons und der Tonwechselung Gelegenheit geben, damit vergesellschaftet werden: so nennet man ein solches Stück ... ein *Ricercare* oder eine *Ricercata*, eine *Kunstfuge*, eine *Masterfuge*» (Marpurg, Fr. W. Abhandlung von der Fuge... Berlin, 1753. S. 19–20).

<sup>36</sup> Однако частые мелкие интонационные изменения темы, провоцируемые контекстом, неполные изложения, а в ряде фуг — неоднозначность границ темы (особенно существенная в фугетте F-dur ор. 126/3; в ее аналитической схеме из-за этого введена строка с указанием объема изложений темы в тактах) — смягчают утвердительный эффект этих приемов, тем более, что и они не всегда выполняются последовательно и строго.

2. d-moll: a 4 voci; c; 26 т. Тема: 2 т. *Passus duriusculus* в нижнем звене ладового звукоряда.

d	d-g	d	d-g	d	a	d	d	g-d	d/d	d/d	d	d/d
II	I	IV	III	I <sub>1</sub> <sup>2</sup>	III	II	IV	I <sub>2</sub> <sup>2/3</sup>	I	IV/III	II/I	IV I/III
т	от	т	от	(Тн, Он)	ор	т	тн	о	т/т	от/тн	он	он/он

3. F-dur: a 4 voci; c; 37 т.: Тема: 2 т. (т. 2 имеет признаки кодетты).

F	C	F	C	C-g	g/g	F-d	g-d/d	F-g	d	a	F	C	F	C-d	F		
I	II	III	IV	I	IV I/III	I	II/IV	III	I <sub>1</sub> <sup>1</sup>	I	III	I <sub>2</sub> <sup>2</sup>	I	II	III	I/IV	I (K)
т	о	т	о	он	он от е о от б	т	о от // он,н от //	тн	т	тн	т	тн	т	тн / о	тн	тн / о	тн

4. d-moll: a 4 voci; c; 46 т. Тема: 3 т. (либо 2½ т. и кодетта); начинается с затакта; структура темы — *ядро:развертывание*. Ядро темы содержит *saltus duriusculus*.

d	a	d	a	g/a/a:g-F	B/F-(B)	B/F	d(/) a-g	d/d/d	
II	I	IV	III	II/IV/I	III/II	I/IV	II III	II/I/IV	I <sub>1</sub> <sup>8,5</sup>
т	о	т	о	он,н/он,н/он,расш	тн / он	тн /он,расш	он	орасш	тн/он,расш/он,н

5. a-moll: a 4 voci; c; 45 т. Тема: 4 т., начинается на III ступени; образует структуру суммирования.

a	e	a	e	C	G	C	G	ada	a
I	II	III	IV	III	I	III	I	II	I
(т	о	т	о)	(т	о)	(т	о)	тн	т

6. F-dur: a 3 voci; <sup>12.</sup>/<sub>16.</sub> 44 т. Тема: 2 т.; начинается с затакта скачком на септиму вверх.

F-C	C	F	d	a- <sup>V</sup> / <sub>d</sub>	d	F-C	C	C- <sup>V</sup> / <sub>C</sub>	F	C	F	F
I	II	III	II	I	III	III	II	III/I	I	II	III	II→I
т	о	т	т	т	о	т	о	~тн/~он	т	н	тн	тн

7. a-moll: a 4 voci; c; 32 т. Тема: 2 т.; начинается на III ступени и с затакта.

a	e-a-e	a	e-a- <sup>V</sup> / <sub>e</sub>	C	G	C	G	a-e/a-e	e-h/e-h	a-a	a	a/a	a/a	a
I	II	III	IV	II	I	II	I	III/I	IV/II	III	IV I/	III	II/IV	III
т	о	т	о	т	тн	тн	тн	тн/тн от V	т/тн от V	тн от V	тн от V	тн от V	тн от V	тн от V

### Литература

- Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л., 1970. 258 с.
- Житомирский Д. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М., 1964. 880 с. (Классики мировой музыкальной культуры).
- Катуар Г. Музыкальная форма. М., 1936. Ч. 2. 55 с.
- Мазель Л. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. М., 1986. 528 с.
- Милка А. Полифония: учеб. для музык. вузов. СПб., 2016. Ч. I и II. 336 и 248 с.
- Праут Э. Фуга / пер. с англ. А. Г. Тимашевой-Беринг; под ред. Г. Э. Конюса, с предисл. С. И. Танеева. М., 1900. 238 с.
- Протопопов Вл. Западноевропейская музыка XIX — начала XX века. М., 1986. 319 с., нот. (История полифонии. В 7 вып. Вып. 4 / под общ. ред. Т. Н. Ливановой).
- Рихтер Э. Учебник фуги. Руководство к сочинению фуги и к подготовительным упражнениям в подражаниях и каноне / пер. со второго нем. изд. Александр Фаминцын. СПб., 1873. 201 с.
- Симакова Н. Контрапункт строгого стиля и фуга: учеб. пособие для студентов композит., историко-геор. и дириж.-хоров. фак. музык. вузов. М., 2007. Кн. 2. Фуга: ее логика и поэтика. 800 с.

10. Скребков С. Полифонический анализ. М., 1940. 183 с.
11. Шуман Р. Избранные статьи о музыке / ред., вступ. статья и примеч. Д. Житомирского. М., 1956. 400 с.
12. Шуман Р. Письма: в 2 т. / сост., науч. ред., вступ. статья, коммент. Д. В. Житомирского; пер. с нем. Д. В. Житомирского, Е. М. Закс, Л. С. Товалева, В. Г. Шнитке. М., 1970 и 1982. 720 и 525 с.
13. Южак К. Переработка ранних фугетт для II тома ХТК. Южак К. *Полифония и контрапункт*. СПб., 2006. Кн. 1. С. 109–164.
14. Янкус А. Фугато и фугетта. К определению понятий. *Музыка. Текст. Перевод: материалы междунар. науч. конф. 11 октября 2014*. СПб., 2014. С. 87–101.
15. Beiche M. Fuga/Fuge, Freiburg i. Br. 1990. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz / nach Hans Heinrich Eggebrecht hrsg. von Albrecht Riethmüller; Schriftleitung Markus Bandur*. Stuttgart, 2012. 19. Auslieferung, Herbst 1991. S. 1–42 (142–183).
16. Fughetta. *Hugo Riemann Musik-Lexikon. Sachteil*. Mainz, 1967. S. 310.
17. Köhler H. J. Bach als Katalysator der Identitätssuche Robert Schumanns. «Zu groß, zu unerreichbar»: *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns / hrsg. von Anselm Hartinger, Christoph Wolff und Peter Wollny; Ed. Bach-Archiv Leipzig*. Wiesbaden; Leipzig; Paris, 2007. S. 237–254.
18. Lobe J. C. Katechismus der Musik. Fünfte verbesserte Auflage. Leipzig, 1860. 156 S.
19. Marpurg Fr. W. Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exsmpeln der besten deutschen und ausländischen Meister. Berlin, 1753. 4 Bl., XVI, 192, [5] S., LXII Tab.
20. Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Sriffen und Büchern... Leipzig, 1746. Bd. III.
21. Walker P. Fughetta. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2<sup>nd</sup> ed. / eds. S. Sadie, J. Tyrrell*. Oxford; New York etc., 2001. Vol. 9. P. 317.

#### References

1. Dolzhanskiy A. 24 prelyudii i fugi D. Shostakovicha [24 Preludes and Fugues by D. Shostakovich]. Leningrad, 1970. 258 s.
2. Zhitomirskiy D. Robert Schumann: Oчерk zhizni i tvorchestva [Robert Schumann: Essay on Life and Work]. Moscow, 1964. 880 s. (Klassiki mirovoy muzyikalnoy kulturyi [Classics of World Musical Culture]).
3. Katuar G. Muzyikalnaya forma [Musical Form]. Moscow, 1936. Ch. 2. 55 s.

4. Mazel L. Stroenie muzyikalnykh proizvedeniy: ucheb. posobie [The Structure of Musical Works: Textbook]. Moscow, 1986. 528 s.
5. Milka A. Polifoniya: ucheb. dlya muzyik. vuzov. [Polyphonia: Textbook]. S. Petersburg, 2016. Parts I & II. 336 & 248 s.
6. Praut E. Fuga [Fuga]. Moscow, 1900. 238 s.
7. Protopopov V. Zapadnoevropeyskaya muzyika XIX — nachala XX veka [West European music of the 19th — early 20th century]. Moscow, 1986. 319 s. (Istoriya polifonii. V 7-mi vyp. Vyp. 4 [The history of Polyphony. In 7 issues. Iss. 4]).
8. Richter E. Uchebnyy fugi. Rukovodstvo k sochineniyu fugi i k podgotovitelnyim uprazhneniyam v podrazhaniyah i kanone [Fugues textbook. Handbook to Composition of Fugue and Preparatory Exercises in Imitation and Canon]. S. Petersburg, 1873. 201 s.
9. Simakova N. A. Kontrapunkt strogogo stilya i fuga: ucheb. posobie [Counterpoint of Strict Polyphonic Style and Fugue: Textbook]. Moscow, 2007. Кн. 2. Fuga: eyo logika i poetika [Book 2. Fugue: Its Logic and Poetics]. 800 s.
10. Skrebkov S. Polifonicheskiy analiz [Polyphonic Analysis]. Moscow, 1940. 183 s.
11. Schumann R. Izbrannyye stati o muzyike [Selected Articles on Music]. Moscow, 1956. 400 s.
12. Shuman R. Pisma: V 2 t. [Letters: In 2 Volumes]. Moscow, 1970 & 1982. 720 & 525 s.
13. Yuzhak K. Pererabotka rannih fugett dlya II toma HTK [Revision of Early Fugettas for WTC Volume II]. *Yuzhak K. Polifoniya i kontrapunkt [Polyphony and Counterpoint]*. S. Petersburg, 2006. Book 1. S. 109–164.
14. Yankus A. Fugato i fugetta. K opredeleniyu ponyatiy [Fugato and Fughetta. To the Definition of Concepts]. *Muzyika. Tekst. Perevod: materialy mezhdunar. nauch. konf. 11 oktyabrya 2014 [Music. Text. Translation: Intern. Sci. Conf. October 11, 2014]*. S. Petersburg, 2014. S. 87–101.
15. Beiche M. Fuga/Fuge, Freiburg i. Br. 1990. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz / nach Hans Heinrich Eggebrecht hrsg. von Albrecht Riethmüller; Schriftleitung Markus Bandur*. Stuttgart, 2012. 19. Auslieferung, Herbst 1991. S. 1–42 (142–183).
16. Fughetta. *Hugo Riemann Musik-Lexikon. Sachteil*. Mainz, 1967. S. 310.
17. Köhler H. J. Bach als Katalysator der Identitätssuche Robert Schumanns. «Zu groß, zu unerreichbar»: *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns / hrsg. von Anselm Hartinger, Christoph Wolff und Peter Wollny; Ed. Bach-Archiv Leipzig*. Wiesbaden; Leipzig; Paris, 2007. S. 237–254.
18. Lobe J. C. Katechismus der Musik. Fünfte verbesserte Auflage. Leipzig, 1860. 156 S.

19. Marpurg Fr. W. *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exsmpeln der besten deutschen und ausländischen Meister*. Berlin, 1753. 4 Bl., XVI, 192, [5] S., LXII Tab.

20. *Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Sriffen und Büchern...* Leipzig, 1746. Bd. III.

21. Walker P. Fughetta. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. / eds. S. Sadie, J. Tyrrell. Oxford; New York etc., 2001. Vol. 9. P. 317.

**Янкус Алла Ірменівна, Южак Кіра Йосипівна**

**Р. Шуман. Сім фортепіанних п'єс у формі фугети оп. 126**

Аналіз циклу оп. 126 Р. Шумана спрямований на з'ясування поглядів композитора стосовно важливої різниці між *фугою* і *фугетою*. Відповідно до навчальних посібників і словників, у першій половині — середині XIX ст. фугету описують як хоральну обробку, коротку фугу, фугу, що виконана не за всіма правилами тощо. Виходячи з тональностей фугет оп. 126, особливостей музичного матеріалу, фактурних і тональних планів проведення, використаних перетворень і будові п'єс загалом, для Шумана відмінність між фугою і фугетою спиралася у першу чергу на історико-стильові ознаки і міру інтенсивності тематичної роботи.

Ключові слова: фугета, фуга, Роберт Шуман.

**Alla Yankus, Kira Yuzhak**

**R. Schumann. Seven Piano Pieces in Fughetta Form op. 126**

This article deals with the cycle of fughettas op. 126 by Robert Schumann and intends to find out the composer's views on this relatively specific sort of works. According to textbooks and dictionaries, in the early and mid-19th century fughetta was described by Schumann's contemporaries, his colleagues and music teachers with the different level of detailsation. Among these definitions are chorale prelude; short fugue; fugue which does not match with the rules of a strict fugue etc. Therefore, judging by keys of fughettas op. 126, features of their melody and texture, their transformations, their formal organization and key structure, as well as used modulations, their compositional structure in general, the distinction between fugue and fughetta consists for Schumann primarily of stylistic features and degree of thematic intensity of the work.

Keywords: Fughetta, fugue, Fughetta form, Robert Schumann.

## ОСНОВНІ ДРУКОВАНІ ПРАЦІ Н. О. ГЕРАСИМОВОЇ-ПЕРСИДСЬКОЇ

### МОНОГРАФІЇ

1. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. К.: Музична Україна, 1978. 181 с.
2. Партесний концерт в истории музыкальной культуры. М.: Музыка, 1983. 288 с.
3. Русская музыка XVII века — встреча двух эпох. М.: Музыка, 1994. 126 с.
4. Музыка. Время. Пространство. К.: Дух і літера, 2012. 408 с.

### НОТНІ ВИДАВАННЯ<sup>1</sup>

1. Партесний концерт: Матеріали з історії української музики: Партитура / упор. і автор вступн. ст. Н. О. Герасимова-Персидська. К.: Музична Україна, 1976. 231 с.
2. Дилецький М. Хорові твори: Партитура / упор., ред., вступ. ст. та комент. Н. О. Герасимової-Персидської. К.: Муз. Україна, 1981. 153 с.
3. Українські партесні мотети початку XVIII століття: з Югославських збірань: Партитура / ред.-упор., вступн. ст. Н. О. Герасимова-Персидська. К.: Музична Україна, 1991. 453 с.
4. Партесні концерти XVII–XVIII ст. з київської колекції / упоряд., розшифровка, зведення в партитуру, наук. ред., вступн. ст. та комент. Н. О. Герасимової-Персидської. К.: Муз. Україна, 2006. 340 с.

<sup>1</sup> Інші партесні твори були надруковані у наступних виданнях: Радуйся живоносний кресте. *Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века — встреча двух эпох*. М.: Музыка, 1994. С. 51–61; Слепий родивийся. *Хрестоматія української дожовтневої музики / упорядкув. та комент. О. Я. Шреер-Ткаченко*. К.: Муз. Україна, 1974. Ч. 1. С. 86–100; Како не имам плакатися. *Озлоблен бых. О, сладкий свете, Михаиле архангеле. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство*. К.: Дух і літера, 2012. С. 362–407. Пізніше Н. Плотніковою було доведено, що автором концерту «О, тихий свете, Михаиле Архангеле» є М. Дилецький (Плотникова Н. *Творчество Николая Дилецкого: новые открытия. Музыкальная академия*. 2013. № 2. С. 77–82).