



УДК 783.5.071.1 : 78.03 (430)

Анна Харакоз

**ХОРАЛЬНАЯ ФУГА Ф. МЕНДЕЛЬСОНА
«AUSTIEFERNOTHSCHREI' ICHZUDIR» СКВОЗЬ ПРИЗМУ
БАХОВСКИХ ТРАДИЦИЙ**

Харакоз Г. В. «Хоральна fuga Ф. Мендельсона «AustieferNothschrei' ichzudir» скрізь призму бахівських традицій». Розглядається хорова (хоральна) fuga з першої частини «Kirchenmusic» ор. 23 Ф. Мендельсона в аспекті сполучання у ній бахівських традицій із індивідуальним підходом композитора. Виявлено основні особливості поліфонічного формоутворення в фузі.

Ключові слова: хорова fuga, хоральна fuga, хорал, «Kirchenmusic», Ф. Мендельсон, Й. С. Бах.

Харакоз А. В. «Хоральная fuga Ф. Мендельсона «AustieferNothschrei' ichzudir» сквозь призму баховских традиций». Рассматривается хоровая (хоральная) fuga из первой части «Kirchenmusic» Ф. Мендельсона из «Kirchenmusic» ор. 23 в аспекте сочетания в ней баховских традиций с индивидуальным подходом композитора. Выявлены основные особенности полифонического формообразования в фуге.

Ключевые слова: хоровая fuga, хоральная fuga, хорал, «Kirchenmusic», Ф. Мендельсон, И. С. Бах.

Kharakoz A. V. «The choral fugue of F. Mendelssohn “AustieferNothschrei' ichzudir” through the prism of Bach traditions». The identification of a place in a piece of music, the determination of inherent functions of the choir fugue, the historical and theoretical formation, the role of the fugue in forming the meaning presents a crucial task, the solution of which is impossible without referring to musicology.

The fugue on choral (on cantus firmus) appeared in the age of the Renaissance, combining imitation, including strettostyle, with the technique of cantus firmus, the role of which was taken on by the choral. Special attention is paid to choir – and, in particular, to choral – fugues in works by: E. Prout in his work “Fugue”, T. Muller in a manual for a special course of polyphony, N. Simakova in “Counterpoint of the Strict Style and Fugue”. The researcher Prout draws attention



to the widespread form of a choral fugue, where the choral is in a free section, and an independent theme, passing in three voices, forms a fugue. Muller examines the choir fugue in arias, recitatives and ensembles, as well as orchestral sections of cantatas, emphasizing similarities with opera work, but in choir parts, intonations of hymnal (choral) melodies are noticeable. The form of such choirs corresponds to the form of the choral, that is, the bar form, the choir form of the composition has always been “dictated” by the attentive composer reading of the text. In the article “Choral in Bach Cantatas”, the scientist notes that the Protestant choral is the leading one in the formation of the style of J.S. Bach. Noting the extraordinary variety of methods for using choral melodies in Bach cantatas, among the most frequent ones, T. Muller mentions a principle, relevant enough to our work, of using the intonational content of the choral as a source of thematic invention for various parts of the cantata. N. Simakova also points out the importance of timbre filling of the theme for emphasizing the figurative content of words, since the most striking in the process of evolution of a fugue is the register-timbre mode.

The coral fugue was finally formed in the Baroque era. Like other types of fugues, its “classic” version was defined in works of J.S. Bach and his contemporaries.

The examination of individual structural and content compositional characteristics of the fugue for the choir from the first part of “Kirchenmusic” by F. Mendelssohn from “Kirchenmusic” op. 23 in the aspect of combining Bach traditions in it with the individual approach of the composer is the task of this article.

The basis for this composition, in particular its first section, was the well-known Protestant choral “Auf tiefer Nothschrei’ ich zudir”, based on a free “retelling” of the 130th Psalm from the Holy Scripture.

Analyzing this fugue, we could take it for a double (two-theme) fugue with a joint exposition, but the alternate nature of the exposure of the free and, especially, the final part where this topic is not held, leaves no doubt that this is not so. However, it is interesting that during most of the fugue, along with the theme, as an accompanying melody, its continuation from the second half-strophe of the choral sounds. Thus, in the exposition there is a theme (A_1), which is accompanied by a steady thematic idiom (A_2). The exposition is filled with two-bar thematic introductions (a theme or the accompanying thematic “satellite”, but necessarily there is some thematic “event”). In such a measured two-bar division, the exposition sounds, but in the subsequent, this regularity is not observed.



The free part is thematically very rich, it contains, apart from the main developments, a stretto, a bass organ point, against the background of which the “delayed” thematic material in the soprano part sounds, attracts attention. This section of the fugue sounds in the dominant tonality, led by a bass part, where there is no theme in the inner part, and the leading one is alto, which conducts the theme three times.

The exposition and the free part are built on a single text material, making up the section A of the choral form described above. Only in the final part there is a new text, not previously sounded (this part corresponds to the section B of the choral bar form).

F. Mendelssohn’s fugue from the first part of “Kirchenmusic” was greatly influenced by the “classical” structure of the choral fugue, formed primarily in works of J. Bach, in particular, in his church cantatas. Traditional development methods, providing the similarity to Bach traditions, in this choir fugue may be: the chord progression of the choral, tonal plan, bar form, presence of three stages of fugue formation, the use of thematic material for the choral fugue. On the other hand, there is the evident presence of characteristic author’s features in the interpretation of the choral fugue by the composer: “a cappella” composition of the choir, as well as the presence of accompanying themes – melodic idioms, alternately “supporting” the main theme throughout the whole composition, which provides a certain similarity of this fugue to the old genre of *ricercar*.

Key words: choir fugue, choral fugue, chant, “Kirchenmusic”, F. Mendelssohn, J. S. Bach.

Одной из задач хоровой драматургии является интеллектуальное осмысление такой сложнейшей композиционной структуры, как хоровая fuga. Выявление ее места в музыкальном произведении, установление присущих ей функций в оформлении смысла представляет собой важнейшую задачу, решение которой невозможно без обращения к ряду вопросов исторического и теоретического музыковедения. В их числе – осмысление истории развития фуги, обобщение научных дефиниций, установление специфических черт, свойственных хоровой фуге, проблемы классификации. От того, на каком этапе развития общедраматургической идеи произведения появляется fuga, зависит ее образно-тематическое содержание, а также структурно-компози-



ционные особенности. Дифференциация хоровой фуги должна также учитывать и исполнительский состав, оказывающий значительное влияние на характер имитационно-полифонического развития. Наконец, особый отпечаток на тематизм и композиционную структуру хоровой фуги накладывает непосредственное или косвенное присутствие в ней хорала.

Задачей настоящей статьи является рассмотрение индивидуальных структурно-содержательных композиционных характеристик фуги для хора a cappella Ф. Мендельсона «Austiefer Nothschrei' ichzudir» – 2-го раздела первой части «Kirchenmusik» op. 23 – в свете теории и практики хоральной (в первую очередь, баховской) кантатной фуги.

Фуга на хорал (на cantus firmus) появилась в эпоху Возрождения, сочетая имитационное, в том числе стреттное письмо, с техникой cantus firmus, в роли которого выступал хорал.

Свое окончательное оформление хоральная фуга получила в эпоху Барокко. Как и другие разновидности фуг, ее «классический» вариант определился в творчестве И. С. Баха и его современников.

Исследователь XIX века Э. Праут в своем труде «Фуга» указывает на такой весьма распространенный вид хоральной фуги, где самостоятельная тема (не связанная с темой хорала), проходящая в трех голосах, образует фугу, а хорал находится в свободной партии. Все модуляции в музыкальном материале, по словам автора, при этом вырастают из хорала [3].

Особое внимание уделено хоровым – и в частности хоральным – фугам И. С. Баха в работах Т. Мюллера. Пособие по специальному курсу полифонии Т. Мюллера (1989 г.) стало первым учебно-исследовательским изданием в отечественной литературе, где хоровая фуга становится объектом специального внимания. В разделе учебника, посвященном синтезу принципов формообразования в хорах на кантус фирмус, исследователь отмечает, что в ариях, речитативах и ансамблях, а также оркестровых разделах кантат наблюдается сходство с оперным творчеством, но собственно в хоровых частях заметны интонации гимнических (хоральных) мелодий. Форма таких хоров соответствует форме хорала, то есть форме bar, хоровая форма сочинения всегда «диктовалась» внимательным композиторским прочтением



текста [1, с. 308]. В статье «Хорал в кантатах Баха» [4, с. 206], ученый отмечает, что протестантский хорал является ведущим в образовании стиля И. С. Баха, вбирая в себя исторически сложившиеся интонации гимнов и народных песен, которые проникли в большинство крупных вокальных сочинений И. Баха, в том числе кантат. Автор указывает, что мелодии хоралов были взяты Бахом из сборников XVI–XVII, реже XVIII века, и они принадлежат Х. Изааку, Л. Зенфлю, И. Вальтеру, М. Вульпиусу, Кр. Вайзе, И. Шейну и др., причем эти авторы, возможно, черпали материал из еще более ранних источников. Отмечая чрезвычайное разнообразие методов использования хоральных мелодий в баховских кантатах, среди наиболее частых Т. Мюллер называет весьма актуальный для нашей работы принцип использования интонационного содержания хорала в качестве источника тематизма для различных частей кантаты.

Следующим трудом, где специально рассмотрению хоровой фуги отводится отдельная глава, стала капитальная монография Н. Симаковой «Контрапункт строгого стиля и фуга» (том 2, 2002 г.). Н. Симакова, вслед за Т. Мюллером, указывает на необходимость учета текста при анализе фуги, так как его содержание требует введения особых выразительных приемов и оказывает воздействие на строение и развитие темы фуги, ее метрическую организацию. Н. Симакова указывает также на важность тембрового наполнения темы для подчеркивания образного содержания слов, поскольку самым ярким в процессе развертывания фуги является регистрово-тембровый модус, а тембровая окраска сопрано, альты, тенора и баса способна к рельефным образным представлениям.

Н. Симакова, помимо хоровой фуги, указывает на необходимость рассмотрения таких разновидностей, которые имеют непосредственное к ней отношение, в том числе, фуги на хорал.

По Н. Симаковой к хоральным фугам необходимо отнести следующие виды:

1) Мотетная – с последовательным фугированным развитием фраз хорала, в то время как сам хорал может и вовсе отсутствовать. Этот вид включает в себя развитие нескольких тем, взятых на основе тем хорала. Строение хорала определяет масштабы, архитектуру,



конструктивные особенности произведения; при этом тема хорала выделяется крупными длительностями в одном из голосов в виде *cantus firmus*;

2) написанная на самостоятельную тему, но с хоралом в виде *cantus firmus*, (который не участвует в фуге). Хорал звучит в верхнем голосе, до и после него в остальных хоровых голосах фугированно развивается самостоятельная тема;

3) фугированное развитие хорала, играющего роль самостоятельной темы;

4) хорал в виде *cantus firmus*, в котором только первая фраза получила фугированное развитие;

5) развитие самостоятельных тем, находящихся в интермедиях хорала;

6) фуга, в которой от начала до конца находится хорал; при этом отчетливо выраженных параллелей между тематизмом фуги и хоралом нет [5, с. 245].

Фуга из «Kirchenmusik» op. 23 Ф. Мендельсона-Бартольди написана для четырехголосного смешанного хора *a' cappella*, в четырехголосном размере. Данное сочинение имеет, с одной стороны, вполне определенное сходство с хоровыми фугами из духовных кантат Баха, с другой, – совершенно индивидуальные черты. Так, отличительной особенностью данной хоровой фуги, в первую очередь, является отсутствие в ней оркестрового сопровождения: оркестр присоединяется только в последующих частях, при вступлении солистов. Сравнительно с традиционным баховским вариантом, выбор Ф. Мендельсоном акапельного исполнительского состава, безусловно, воспринимается как определенного рода «новация», поскольку из 200 кантат (по Прауту) «чистого» хорового звучания ни в одной из них не наблюдается.

Еще одной индивидуальной особенностью тематической работы в анализируемой фуге является наличие сопровождающей темы: на протяжении экспозиции и свободной части, параллельно с темой фуги (A_1), звучит «дополняющая» тема (A_2).

Основой для данного сочинения, в частности, для его первого раздела, послужил известный протестантский хорал «Auf tiefer Nothschrei



ichzudir» , в основе лежит свободный «пересказ» 130-го Псалма из Священного писания¹¹ (нотный пример 1).

Нотный пример 1



Ф. Мендельсон-Бартольди использует текст хора целиком в № 1 из первой части, где звучит как хор, так и солисты¹² (нотный пример 2).

Нотный пример 2

Aus tiefer Noth schrei'ich zu dir! Herr Gott, er_hör'mein Ru - fen! I

Aus tiefer Noth schrei'ich zu dir! Herr Gott, er_hör'mein Ru - fen! :

Здесь излагается первый куплет текста (всего их пять), и этот же текст проходит в последующей фуге. Хорал имеет традиционную форму bar (схема 1).

Схема 1

A+	A+	B
4 т.+	4 т.	2 т.+2 т.+2 т.

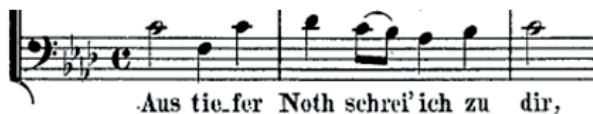
Второй номер – фуга, тематическим материалом которой является хорал. Исходя из текста «**Из глубины бедствий взываю я к Тебе**», тема поручена низкому мужскому голосу – басу (нотный пример 3).

¹¹ Данный хорал написан Мартином Лютером в 1524 году.

¹² 1-й номер «Kirchenmusik» является изложением хораля в аккордовой фактуре в качестве темы в партии сопрано.



Нотный пример 3



Фуга звучит в тональности f-moll, в четырехдольном размере, тема начинает свой путь с тонической квинты и в качестве интонационно-тематического зерна содержит первую строку хорала (2,5 такта). Интересным является тот факт, что большую часть фуги вместе с темой, в качестве сопровождающей мелодии, звучит ее продолжение из второй полустрофы хорала (тт. 5–7), первоначально в партии тенора, и длится три такта (нотный пример 4).

Нотный пример 4



При аналитическом разборе данной фуги можно было бы принять ее за двойную (двухтемную) фугу с совместной экспозицией, однако поочередный характер экспонирования, а также особенности свободной и, особенно, заключительной части, где данная тема не проводится, не оставляют сомнений в том, что это не так. Таким образом, в экспозиции имеет место тема (A_1), которую сопровождает устойчивый тематический оборот (A_2).

Схематически экспозиция выглядит так (схема 2).

Схема 2

такт	1	3	5	7	10	12	14	16	18–23
S					A_{1f}			O_2	Интермедия
A			$O_1 c$			A_2			
T		A_2					O_1		
B	$A_1 f$			O_2					

Исходя из таблицы, можно наблюдать, что каждые два такта вступает тема или же сопровождающий ее тематический «спутник», но в обязательном порядке наблюдается какое-то тематическое «событие». В таком размеренном двухтактовом членении звучит экспозиция, которая завершается интермедией, где отсутствует опора на тематический материал. Поскольку тема постоянно находится в окружении сопровождающего темообразования, вполне можно говорить о влиянии на данную фугу старинной формы ричеркара.

Свободная часть включает в себя проведения в 3-х побочных тональностях: As-dur, b-moll, c-moll, т.е. в параллельном мажоре, субдоминанте и доминанте. Этот раздел не отличается двухтактовой периодичностью в своем строении, однако сопровождающая тема A₂ здесь все еще не теряет своего значения. С нее, собственно, и начинается развивающая часть; опережая тему, он звучит в партии басов, вклиниваясь в интермедию и как бы не дав ей договорить свое слово (нотный пример 5).

Нотный пример 5

The musical score consists of four staves. The top two staves are for Soprano and Alto voices, and the bottom two are for Bass and Basso Continuo. The lyrics are: 'Herr Gott, er höre mein Ruf, er höre mein Ruf, er höre mein Ruf'. The music is in 3/4 time and features a steady eighth-note accompaniment in the bass line and a more melodic vocal line. The key signature has one flat (B-flat major or D minor).

Данный прием также свидетельствует об определенном сходстве с композиционными принципами ричеркара. Стоит отметить, что тема поручена – так же как и в начале – низкому тембру, в данном случае партии альтов. В основном, свободная часть звучит достаточно про-



зрачно – трехголосно: тема поручена только трем голосам, на протяжении 31-го такта проведение темы у сопрано отсутствует. Свободная часть тематически очень насыщена, она содержит, кроме основных проведений, стретту в 36-м такте, которая звучит также трехголосно до 46-го такта, где со значительным опозданием вступает партия басов и за такт до того началось «новое» проведение тематического материала. В 53-м такте обращает на себя внимание басовый органичный пункт, на фоне которого звучит «задержавшийся» тематический материал в партии сопрано (схема 3).

Схема 3

такт	24	26	28	29	32	36	45	47	51	53	55	61	63	
S				A ₂		Стретта					A ₁		A _{1c}	
A	A ₁ As							O ₂					A ₁	
T		O ₁						A _{1b}			A ₂			
B			A ₂		A ₁					A ₁				

В 61 т. наблюдается расширение субдоминантовой группы проведений, а именно, два дополнительных проведения после заключительной субдоминантовой каденции, причем с участием новой сопровождающей темы.

Экспозиция и свободная часть строятся на едином текстовом материале, составляющем раздел А из описанной выше формы хорала:

«Auf tieferNothschrei´ichzudir!
Herr Gott_ erhör´meinRufen!
Deingnädig´nOhrenzumir,
undmeinerBitt´sieöffne!»

«Из глубины бедствий взываю я к Тебе,
Господи Боже, услыши глас мой,
милостиво приклони ко мне ухо Твое,
отверзи слух Твой молитве моей».

Только в заключительной части появляется новый текст, ранее не звучавший (данная часть соответствует разделу В хоральной формы bar). Здесь наблюдаются переклички в партиях теноров и альтов (62–64 такты), теноров и басов (66–67 такты), теноров и сопрано (88–90 такты). Начиная с 69-го такта звучит группа проведений в доминантовой тональности во главе с басовой партией, где отсутствует



проведение темы в теноровой партии, а ведущей является альтовая, которая проводит тему трижды (схема 4).

Схема 4

такт	61	63	69	73	87	89
S		O ₁ c				
A	A ₁ b			O ₂		O ₂
T						
B	A ₂		A ₁ (c-moll)		A ₁ f	

В 87-м такте в основной тональности звучит заключительная часть с немного видоизмененной темой (нотный пример 6).

Нотный пример 6

The musical score shows four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "an, an, an, wer kann, Herr, vor dir blei". The piano part features a prominent bass line with eighth notes.

Кратко резюмируя вышеизложенное, необходимо отметить, что заметное влияние на анализируемую в статье фугу Ф. Мендельсона из первой части «Kirchenmusic» оказала «классическая» структура хоральной фуги, сформировавшаяся, в первую очередь, в творчестве И. С. Баха, в частности, в его духовных кантатах. К числу традиционных приемов развития, обеспечивающих сходство с баховскими традициями, в данной хоровой фуге можно отнести: аккордовое из-



ложение хора, тональный план, форма *bar*, наличие трех этапов становления фуги, использование тематического материала для фуги из хора. С другой стороны, налицо присутствие характерных авторских черт в трактовке хоральной фуги композитором: акапельный состав хора, а также наличие сопровождающих тем, – мелодических оборотов, поочередно «поддерживающих» главную тему на протяжении всего произведения, что обеспечивает определенное сходство данной фуги со старинным жанром ричеркара.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мюллер Т. Полифония / Т. Мюллер. — М. : Музыка, 1989. — 181 с.
2. Праут Э. Заметки о духовных кантатах И. С. Баха / Э. Праут. — М. : Б. и., 1912. — 13 с.
3. Праут Э. Фуга / Э. Праут. — 2-е издание. — М. :Музгиз, 1922. — 238 с.
4. Русская книга о Бахе : сб. статей / Сост. Т. Ливанова, В. Протопопов. — 2-е издание. — М. : Музыка, 1986. — 374 с.
5. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга / Н. А. Симакова. — М. : Композитор, 2007. — Вып. 2. — 800 с.

REFERENCES

1. Mjuller T. Polifonija [Polyphony] / T. Mjuller. — M. : Muzyka, 1989. — 181 s.
2. Praut Je. Zametki o duhovnyh kantatah I. S. Baha [Notes on the spiritual cantata by J. S. Bach] / Je. Praut. — M. : B. i., 1912. — 13 s.
3. Praut Je. Fuga [Fugue] / Je. Praut. — 2-e izdanie. — M. : Muzgiz, 1922. — 238 s.
4. Russkajakniga o Bahe : sb. statej [Russian book about Bach] / Sost. T. Livanova, V. Protopopov. — 2-e izdanie. — M. : Muzyka, 1986. — 374 s.
5. Simakova N. A. Kontrapunkt strogogo stilja i fuga [Counterpoint of strict style and fugue] / N. A. Simakova. — M. : Kompozitor, 2007. — Vyp. 2. — 800 s.