



Майя Изъяславовна Шинкарева

ФУГА КАК ИСКУССТВО: МЕЖДУ ФОРМОЙ И МЕТАМОРФОЗАМИ

Метаморфозы – естественный для искусства процесс, пронизывающий всю его историю. Достаточно отчетливо эта закономерность обнаруживает себя на уровне базового конструкта художественного произведения, каким является форма. Ведь само понятие «метаморфоза», пришедшее в исследовательский обиход из греческого языка, означает выход за пределы устоявшейся, эталонной формы. Очевидно, что рассуждения на эту тему невозможны вне категорий «инвариант» – «вариант».

Метаморфозы как теоретическая проблема музыковедения коррелируется с вопросами «стабильного и мобильного» (Эдисон Васильевич Денисов), «остинатного и переменного» (Сергей Сергеевич Скребков), «неизменного и изменяющегося» (Юрий Николаевич Холопов), «архетипической модели и необычного события» (Владимир Иванович Мартынов), «неизменной повторяемости и варьирования» (Владимир Григорьевич Тарнопольский). Этот перечень антонимических пар понятий можно дополнить и самой оппозицией «морфа – метаморфоза» (ведь «морфа» в переводе с греческого – «форма»). Во всех перечисленных, по существу, родственных дихотомиях отражена универсальная логика поступательного процесса, касается ли это искусства, науки или какой-либо иной сферы деятельности человека.

В искусствоведении эти пары оппозиций способствуют нахождению самых неожиданных аналогий между разнообразными явлениями, помогают вскрыть диалектику общего и единичного, обнаружить новые подходы и стоящие за ними смыслы и формы. При этом инвариант или архетипическая модель истолковываются как типологическая доминанта, составляющая сущностное, базовое свойство той или иной формы, определяющее ее отличие от других типов структур.

Тем более интересно уяснить познавательное значение отмеченных пар понятий для полифонического искусства. Ведь полифония, ее техника, приемы и формы обычно воспринимаются как воплощение традиций строгого академизма, постоянства и, в определенной степени, консерватизма.

В настоящей статье дихотомия «стабильное-мобильное» будет спроецирована на фугу – этот безусловный конденсат полифонического мышления со свойственными ей смыслами и логикой, проявляющимися на всех функциональных уровнях ее структуры. Мы обращаемся к фуге еще и по той причине, что именно она максимально полно демонстрирует взаимодействие технических и эстетических аспектов формы-инварианта и ее стилистических модификаций, что крайне важно в контексте изучения эволюции музыкального мышления.

Как показывает история, фуга, несмотря на закрепившийся за ней статус «твердой» формы, предельно мобильная структура. Свойственная ей амбивалентность является результатом общих процессов в искусстве XVII века, которые способствовали ее становлению и развитию. Ведь фуга возникала на определенной культурно-исторической предпосылке в связи с особенностями барочного мировосприятия, ставящего во главу угла эксперимент, творчество, поиск, рефлексию. Уже в начале своей истории эта форма продемонстрировала удивительный пример «подвижности» своей внутренней органи-

зации. Фуга показала, как в ней «уживаются» полные противоположности: упорядоченность и сложная вариативность, императивность темы-образа и множественные тематические трансформации и т.п. Здесь даже нет необходимости указать на многочисленные примеры произведений, способные продемонстрировать свойственный фуге дуализм.

Если перевести рассуждения о фуге в историческую плоскость, то и здесь мы столкнемся с нелинейностью ее пути. Одним из примечательных этапов в этом отношении стал венский классический стиль и, в частности, полифония Вольфганга Амадея Моцарта и Людвига ван Бетховена. В творчестве Моцарта фуга обнаружила себя как образец строгого академизма, совмещенного с изяществом и непринужденностью моцартовской интонации, обеспечивающей легкость восприятия этой сложноорганизованной формы. Одновременно с этим, моцартовские фуги оказались предельно технологичными: каждая из них вобрала в себя практически весь спектр полифонической техники (см., например, KV 394/383a). В подходе к фуге, безусловно, сказалась приверженность композитора классической школе контрапункта, которую он получил у признанного мастера полифонии Джованни Баттиста Мартини. Как отмечает Лариса Львовна Гервер, для Моцарта «рамки строгой фуги никогда не были тесны» [2, 42]. Подобная позиция – работать в рамках строгого композиционно-жанрового регламента и при этом создавать неподражаемые сочинения – достаточно сильный аргумент в пользу универсальности самой формы фуги.

Иначе обстоит дело с фугой в творчестве Бетховена. Он обращался к этому типу композиции не ради его самого. Бетховен прежде всего был ориентирован на «производство новых смыслов и интерпретаций»: «Создать фугу – само по себе еще ничего не значит... В наше время в старые формы должен войти другой, подлинно поэти-

ческий элемент» [5, 80]. Эти слова, принадлежащие самому Бетховену, как нельзя лучше характеризуют природу творческого темперамента композитора и его отношение к зарекомендовавшим себя «старым» классическим формам.

Фуги Бетховена – безусловно, поворотный момент в истории этой формы, прорыв в область иррационального; они несут на себе «печать» противоречия на всех уровнях своей структуры. Кроме того, бетховенские фуги существуют в рамках более сложных систем (сонатного цикла, вариационного цикла и др.). Иначе говоря, в бетховенских сочинениях рождается еще один уровень диалектики – взаимодействие противоположностей, относящихся к разным типам художественных систем (фуга, сонатная форма, сонатный цикл, полифонический цикл, вариационный цикл). Формы-архетипы в бетховенском творчестве словно переходят, превращаются друг в друга, образуя удивительную «энтропию» (Струнный квартет №9 C-dur, op. 59 №3, Соната для виолончели и фортепиано №5 D-dur, op. 102 №2, Струнный квартет cismoll op. 131, «Большая фуга» op. 133). Фуги этих сочинений отличаются композиционной сложностью, неоднородностью фактуры, заостренностью тематических коллизий. Те же свойства характеризуют и фуги из фортепианных сонат op.101, 106, 110)¹.

История фуги, начиная с эпохи барокко, сопровождалась не только неожиданными интерпретациями и включением в необычные композиционно-жанровые контексты, но и неутихающими дискуссиями по вопросу, какой она должна быть. Примечательны в этом отношении размышления Роберта Шумана, который высоко ценил нова-

¹ Исследователи бетховенского творчества А. Климовицкий и В. Селиванов отмечали, что Бетховен достигает уровня «концентрированного и множественного воздействия», открыв такие его формы, продолжить традиции которых оказалась под силу лишь искусству XX века [4, 223].

торский опыт Бетховена, его смелость в обращении с «эталонной» полифонической формой. Вот лишь некоторые высказывания Шумана:

Можно ли с пользой преобразовать эту форму, не утрачивая при этом самый характер фуги, – вот вопрос, на который многие еще будут пытаться найти ответ... Уже Бетховен поколебал ее устои, но он был достаточно занят другим и слишком высоко забрался, завершая купола многих иных храмов, чтобы найти время для закладки нового здания фуги. Пробовал и Рейха, однако его творческие возможности явно отставали от его добрых намерений [8, 201].

Аналитическая традиция заострять внимание на проблемах фуги не прекращалась и после Шумана. Так, например, столетием позже немецкий музыкальный критик Вальтер Рицлер также мыслил в парадигме «инвариант-вариант», когда отмечал признаки трансформации фуги в творчестве Бетховена: «...У Бетховена ничего не осталось от статичной формы фуги <...> Тема более не является в известных пределах незыблемой, как это было у Баха»². В этом же ключе высказывался Ромен Роллан:

...Известно, как широко применял Бетховен фугу в последние десять лет своей жизни, начиная с ор. 101 и 103 <...> Бетховен стремился приберечь фугу для конца произведения, где она становилась вершиной <...> Именно в фуге – высшем строе музыкальной архитектуры – осуществляется синтез идей [5, 81].

Что касается художественной практики, то вслед за Бетховеном примеры «неповиновения» академизму встречаются все чаще и чаще. Вот лишь некоторые проявления этой тенденции в XIX веке: Фуга As-moll для органа WoO 8 Иоганнеса Брамса (1856), «Фантазия и фуга для органа на В-А-С-Н» Ференца Листа (1870), «Прелюдия, хорал, фу-

² Цит. по: [5].

га» Сезара Франка (1884), Фуга d-moll Сергея Рахманинова (1891–1894)³.

Очевидно, что даже тогда, когда искусство фуги сдерживалось академическими конвенциями и штудиями влиятельных теоретиков (Мартини, Фридрих Вильгельм Марпург, Иоганн Георг Альбрехтсбергер и другие), художник старался привнести свой особенный взгляд и обеспечить актуальность форме не только в контексте своего времени, но и в широкой исторической перспективе. Можно сказать, что разделение истории фуги на два потока, в каждом из которых происходят свои значимые события и рождаются оригинальные сочинения, становится объективной реальностью уже с того момента, как только был осознан сам феномен этой удивительной формы.

Казалось бы, сегодня нам известно о фуге всё – ее история, свойства, принципы и возможности практической (художественной) реализации. Мы знаем и о том, что она заняла устойчивое место не только в реестре классических форм, но во множественном разнообразии своих модификаций представлена в искусстве, которое принято называть авангардным. Суть этого искусства в определенной мере «продекларирована» Пьером Булезом в его «Полифонии X» для восемнадцати инструментов соло (1950) и в многочисленных высказываниях и статьях композитора, например: «Я хотел уничтожить из моего словаря абсолютно каждый след обычного, касалось ли это чисел и фраз, или развития и формы» [1, 46]⁴.

³ В этом отношении примечательны также «Тридцать шесть фуг» для фортепиано А. Рейхи – современника Бетховена. На новаторство Рейхи в области фуги указывал Шуман [8].

⁴ Этой же точки зрения придерживался Д. Мийо: «Я решительно отвергал всякую общность эстетических теорий и рассматривал их как ограничения, как неразрывные путы, тормоз, сковывающий воображение художника, который должен находить для каждого своего нового произведения свои (и подчас даже противоположные) средства выражения» [9, 111].

Композиторская практика новейшей истории позволяет говорить о фуге не только с позиции ее константности, но и в аспекте парадоксальных метаморфоз, за которыми, порой, едва улавливаются очертания формы-первоисточника. Универсализм фуги проявляется и в том, что она свободно встраивается в различные, часто взаимоисключающие стилистические контексты. И хотя новаторское по содержанию и форме творчество композиторов авангардных направлений всех поколений, волн и установок уже признано вехой в современном искусстве, характер исследовательской деятельности, объектом которой является фуга в ее современных проявлениях, принципиально не меняется и значительно отстает от художественной практики. Фуга по-прежнему во всех своих модификациях причисляется к одному классу форм, хотя между классической фугой и ее современными версиями общим порой остается если не одно лишь название, то минимум жанровых черт. Примеров подобного рода множество (произведения Пауля Хиндемита, Сергея Михайловича Слонимского, Родиона Константиновича Щедрина и других).

Естественно, состояние бифуркации (говоря в терминах синергетики), в котором прибывает искусство фуги в новейшей истории, призывает искусствоведение к теоретическому осмыслению этого неоднозначного процесса.

Два сочинения Альфреда Гарриевича Шнитке «Фуга» для скрипки соло *e-moll* (1953) и «Фуга» из двухчастного фортепианного цикла «Импровизация и фуга» (1965) могут послужить примером альтернативных подходов к работе в этой форме композитора современности.

«Фуга» для скрипки соло *e-moll* – удивительный образец строгости и скрупулезной проработки традиционных для фуги композиционно-жанровых элементов. В этом сочинении реализовалась одна

из отличительных черт творчества тогда еще мало известного композитора – способность выражаться вдохновенно и самобытно в строгих рамках традиционных форм. Перед нами утонченная работа с формой, с воссозданием четкой «геометрии» ее контрапунктического профиля. Это произведение, созданное будущим авангардистом в годы студенчества, воспроизводит устойчивую академическую (консерваторскую) традицию – умение сочинить оригинальную пьесу в классической форме и таким образом подтвердить свои профессиональные компетенции, способность в границах традиционного найти возможность проявить изобретательность и авторский стиль. Кроме того, через сочинение «по модели», как известно, в профессиональном образовании закреплена идея преемственности художественного развития музыканта. Сегодня это сочинение, написанное в традиционной манере в те годы, в которые появилась авангардная булезовская «Полифония X», входит в репертуар концертирующих музыкантов и является убедительным свидетельством непреходящей актуальности классических форм.

Принципиально иначе устроена fuga фортепианного цикла «Импровизация и fuga» op. 38. Это сочинение, созданное уже известным, имеющим значительный опыт творческой работы композитором, – новый способ мыслить и действовать в условных рамках классических форм. Вторая часть цикла с авторским обозначением «Fuga» – скорее аллюзия на эту форму (если смотреть на нее через призму хрестоматийной модели), чем сама fuga. Название может быть оправдано здесь исключительно этимологическим смыслом слова, но не терминологическим его значением. Композитор, будучи прекрасным аналитиком, автором множества теоретических статей, в том числе и по полифонии, не мог не осознавать своих действий. В интервью, данному Дмитрию Иосифовичу Шульгину, Шнитке сам признает осо-

бенный характер этого сочинения: «Фуга достаточно свободна в своем строении, я даже не знаю, сколько в ней точно голосов. Это скорее моторное сочинение с контурами фуги, нежели она сама...», – и далее: «Эффект “хромания” и аperiodичности, возникающий здесь, связан с намеренной разбитостью материала ...» (курсив мой. – М. Ш.) [7, 41]. В своем комментарии Шнитке сознательно избегает каких-либо развернутых суждений о замысле этого сочинения. Композитор, в отличие от многих своих коллег, не предлагает «ключа», с помощью которого можно было бы сразу понять, какие именно связи внутри формы являются определяющими. Шнитке словно делегирует аналитикам самостоятельно искать код, вскрывающий суть сложной драматургии этого сочинения⁵.

Действительно, при изучении этого произведения, приходишь к мысли о том, что здесь композитор действовал вопреки правилам по отношению ко всем «слагаемым» формы-инварианта. Фуга ор. 38 предстает как нечто принципиально неопределимое, являющееся конечной целью смыслообразования этого сочинения. Фактурная эклектичность, спонтанное, крайне редкое включение додекафонной темы (всего три проведения)⁶, «стертая» экспозиция, которая фактически отсутствует как непреложный этап, фиксирующий количество голосов и тему как основополагающую субстанцию формы, – словом, эти и другие свойства формы позволяют в данном случае говорить о фуге как «отсутствующей структуре». И дело, конечно, не в интонационном строе сочинения, обеспеченном комбинациями двенадцати разных тонов, но в осознанно «деструктивном» подходе к архетипической мо-

⁵ Данное сочинение порождает не одну трактовку. Попытки дать свое истолкование этой фуге были препринты Т.Н. Дубравской [3, 256–263], Н.А. Симаковой [6, 603].

⁶ Для сравнения: в фуге с-moll ХТК II И.С. Баха 24 звучания однотоковой темы в 28-тактовом сочинении.

дели формы-инварианта, традиционно воспринимаемой как синоним порядка и разумности. Созданная из множества техник, смешанных вместе, рассматриваемая fuga фактически организована вокруг двух оппозиционных «формант»: порядка и хаоса.

Важно и то, что fuga из цикла ор. 38 органично встраивается в стилистические рамки импровизационной первой части и, по сути, принимает на себя ее эстетику. В контексте рассуждений о метаморфозах этот момент заслуживает внимания, поскольку связан с переосмыслением логики малых полифонических циклов: здесь части взаимодействуют не в соответствии с принципом контрастного сопоставления, как это принято в традиции (когда основной акцент приходится на вторую часть), а на основе незаметного перетекания одного в другое. Создается эффект «морфинга» (нового, обладающего характеристиками исходного материала)⁷. Иными словами, понятие «импровизация» в этом сочинении можно распространить и на вторую его часть, как, впрочем, и присвоить ей отвлеченные авангардистские названия вроде «композиция №...» или «структура №...», поскольку ее композиционный профиль не укладывается в привычные рамки обозначенной в названии формы и не следует ее принципам. Перед нами уникальная в своем роде интригующая циклическая последовательность с неповторимым композиционным профилем, при этом обладающая неоспоримой музыкальной притягательностью.

Искания с «отталкиванием» от традиционных академических форм с большой отчетливостью выразили многие композиторы как раннего атонального периода – «первого Авангарда» (Хиндемит, Антон Веберн, Бела Барток, Игорь Федорович Стравинский), так и «второго Авангарда», к которому принадлежит и Шнитке. Новизна трак-

⁷ Морфинг (англ. morphing, трансформация) – эффект нового, обладающего характеристиками исходного материала.

товки фуги обнаруживается и во внешне классических, но не обычных в своих фактурных проявлениях «нелинейных» фугах современности. Интересные примеры подобного рода содержит творчество Щедрина, Витольда Лютославского («Прелюдия и fuga» для тринадцати струнных инструментов), Слонимского («Концерт-Буфф» с его особенной «инверсионной», если сравнивать с ор. 38 Шнитке, последовательностью частей: «Каноническая fuga» и «Импровизация») и другие.

Итак, мы видим, как центральная форма полифонии, обнаруживая свои конвергентные возможности, образует конгломерации форм-новообразований с «распыленными единицами» своего основания (Казимир Малевич). Эта тенденция соотносится с поисками в акустическом пространстве новой музыки (микрочроматика, сонорика, пуантилизм и т.п.), предопределившими саму возможность трансформаций и метаморфоз. Такая ситуация, безусловно, усложняет систематизацию форм современного музыкального искусства, но, вместе с тем, позволяет говорить о метаморфозах как о полноценном направлении внутри него.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булез П. Необходимость эстетического // Музыкальное обозрение. 1986. № 7. С. 46–79.
2. Гервер Л.Л. О темах и тематических сочетаниях в инструментальных фугах Моцарта // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. № 2. С. 42–54.
3. Дубровская Т.Н. Полифония: Учебник для высшей школы. М.: Академический проект, 2008.
4. Климовицкий А.И., Селиванов В.В. Бетховен и философская революция в Германии // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 10. Л.: Музыка, 1971. С. 19–230.

5. *Роллан Р.* Большая соната, ор. 106 // Советская музыка. 1970. № 2. С. 75–89.
6. *Симакова Н.А.* Контрапункт строгого стиля и fuga. Книга вторая. Fuga: ее логика и поэтика. М.: Московская консерватория, Композитор, 2011.
7. *Шульгин Д.И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М.: Деловая Лига, 1993.
8. *Шуман Р.* Шесть прелюдий и fug для фортепиано Мендельсона // Избранные статьи о музыке. М.: Музыка, 1956. С. 201.
9. *Milhaud D.* Notes sans musique. Paris: Fajurd, 1949.

REFERENCES

1. *Bulez P.* Neobhodimost esteticheskogo [The Necessity of the Aesthetic]. In: Muzykalnoe obozrenie [Musical Review]. 1986. No. 7. Pp. 46–79.
2. *Gerver L.L.* O temah i tematicheskikh sochetaniyakh v instrumentalnykh fugakh Mozarta [On themes and thematic combinations in Mozart's instrumental fugues]. In: Uchenyie zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh [Scientific notes of Gnessin Russian Academy of Music]. 2012. No. 2. Pp. 42–54.
3. *Dubrovskaya T.N.* Polifoniya: Uchebnyk dlya vysshey shkoly [Polyphony: A textbook for higher education]. Moscow: Akademicheskiiy proekt [Academic project], 2008.
4. *Klimovitsky A.I., Selivanov V.V.* Bethoven i filosofskaya revolyutsiya v Germanii [Beethoven and the Philosophical Revolution in Germany]. In: Voprosy teorii i estetiki muzyki. Vyp. 10 [Questions of Theory and Aesthetics of Music. Issue 10]. Leningrad: Muzyka [Music], 1971. Pp. 19–230.

5. *Rolland R.* Bolshaya sonata, op. 106 [Grand Sonata, op. 106]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet music]. 1970. No. 2. Pp. 75–89.

6. *Simakova N.A.* Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Kniga vtoraya. Fuga: ee logika i poetika [Strict style counterpoint and fugue. Book two. Fugue: its logic and poetics]. M.: Moskovskaya konservatoriya, Kompozitor [Moscow Conservatory, Composer], 2011.

7. *Shulgin D.I.* Godyi neizvestnosti Alfreda Shnitke. Besedy s kompozitorom [The years of obscurity Alfred Schnittke. Conversations with the composer]. M.: Delovaya Liga [Business League], 1993.

8. *Schumann R.* Shest prelyudiy i fug dlya fortepiano Mendelzona [Mendelssohn's six preludes and fugues for piano]. In: Izbrannyye stati o muzyke [Selected articles about music]. M.: Muzyka [Music], 1956. Pp. 201.

9. *Milhaud D.* Notes sans musique. Paris: Fajurd, 1949.

