



Андрей Павлович Горецкий

ИСКУССТВО СОЧИНЕНИЯ ФУГИ ДЛЯ МЕЛОДИЧЕСКОГО ИНСТРУМЕНТА СОЛО

Фуга как полифоническая форма ассоциируется с многоголосием: звучанием фортепиано или клавесина, хора или органа, квартета или оркестра. Однако существует и исключение из общего правила, которому посвящена данная статья. Мы обращаемся к небольшой группе самостоятельных пьес, а также частей в составе фантазий или сюит, написанных по принципу фуги, но предназначенных для одного из мелодических инструментов – скрипки, флейты, виолончели или гобоя. Следует подчеркнуть: речь пойдет о сочинениях, в которых название «фуга» не использовалось вплоть до конца XIX века, хотя их формы воспринимаются слухом именно как фуги. Не случайно исследователи без каких-либо колебаний обозначают так и *Allegri* из сольных фантазий для флейты Георга Филиппа Телемана, и быструю часть Прелюдии¹ из Сюиты для виолончели соло №5 Иоганна Себастьяна Баха – единственный образец подобного рода, принадлежащий его перу [5, 10; 6, 32, 49].

Каким же образом реализуется принцип фуги? как добиться эффекта двух- и даже трехголосия, играя на флейте или скрипке?

¹ Прелюдия написана в характере французской увертюры, что подразумевает соотношение медленно / быстро в двух ее частях. В автографе сочинения темповые обозначения отсутствуют.

Представим ситуацию, когда нужно напеть начало какой-либо фуги: прозвучит тема и, после перехода в нужную тесситуру, – ответ. Иногда, если тема и противосложение для этого пригодны, можно попробовать исполнить и то и другое, совершая внезапные «переключения» голосов. Нечто похожее происходит и в фуге для мелодического инструмента.

Полифонический потенциал струнных смычковых и духовых инструментов различен. На духовых инструментах, как и в случае с человеческим голосом, существует возможность извлечь лишь один звук², в то время как при игре на струнных – два и более, что открывает путь к полифоническому изложению. Применение аккордовой техники позволяет довести количество голосов до четырех, но за счет снижения их ритмической дифференциации. Несколько большие возможности дают такие приемы скрипичной и виолончельной игры, как «микстурные» дублировки и органные пункты, однако и здесь существуют ограничения, связанные преимущественно с техникой двойных нот и аппликатурой левой руки. Активно используется игра на открытых струнах. «Удобные» тональности – с минимумом ключевых знаков – позволяют композиторам задействовать все открытые струны для расширения диапазона максимально возможных интервалов и увеличения плотности звучания.

По сравнению с фугами для струнных инструментов фуги для духовых пишутся в значительно более строгих условиях. Композиторы прибегают к приему, который можно назвать *разветвлением* одного голоса. Разветвление актуально и для струнных, но при сочинении фуги для духового инструмента это единственный способ достичь эффекта (или иллюзии) полифонического звучания. В результате в «голо-

² В рамках работы мы не рассматриваем расширенные инструментальные техники XX века, с помощью которых можно извлечь два и более звука на духовых инструментах.

се», которым «поет» инструмент, выделяются две или даже три вполне обособленные мелодические линии, каждая в своем регистре, со своим ритмом и артикуляцией. Характеризуя интересующий нас феномен, исследователи используют термины «скрытая полифония» и «скрытое голосоведение»³. Однако в нашем материале они утрачивают актуальность. Здесь первостепенное значение имеет не латентный характер присутствия обсуждаемых мелодических свойств, а механизм их реализации – то, каким образом *единственный* голос инструмента «подражает» полифоническому двух-трехголосию, «выдает себя» за него.

Сочинение фуги в таких особых условиях требует соблюдения целого ряда требований по отношению к каждому ее компоненту. По справедливому замечанию скрипача и музыковеда Владимира Осиповича Рабея, «специфические черты, отличающие полифонию скрипичных и виолончельных соло Баха от инструментальной полифонии обычного типа, во многом обусловлены природой струнно-смычковых инструментов» [2, 21]. То же можно сказать и о полифонии для духовых.

³ Приведем наиболее важные для нашей темы высказывания: «Подобно многоголосной свободной фактуре во вновь достигнутом одноголосии (имеются в виду сочинения композиторов XIX и XX века. – А.Г.) в скрытом виде мог проявиться весь приобретенный опыт многоголосного письма любого типа <...> Скрытое многоголосие как раз и оказывается существеннейшим признаком свободной монодии, возникшей во времена Баха, развитой в последующие эпохи Н. Паганини, М Регером, Э. Изай и продолжившей жизнь в произведениях для духовых и струнных инструментов соло И. Стравинского, П Хиндемита, С. Прокофьева, Б. Бартока, А. Онеггера и др.» (А.И. Ровенко, [3, 53]); «Одно из существенных завоеваний мелодики барокко – то, что она впитала в себя гармонию и реализовала ее в скрытом голосоведении <...> Это скрытое голосоведение может иметь не только аккордово-гармоническую природу, но и мелодико-тематически-композиционную» (К.И. Южак, из письма к Л.Л. Гервер).

Имитация. Краткая предыстория фуги
для мелодических инструментов

Главный компонент фуги для мелодического инструмента – имитационный повтор, исполняемый одним и тем же голосом, – связан с практикой интабуляции вокальной полифонии для *viola bastarda solo*⁴. Дмитрий Юрьевич Голдобин пишет:

...Идеал “бастардного” типа претворения полифонии – создать средствами одноголосной игры как можно более полное впечатление о многоголосной композиции, исполняя поочередно имитационные вступления всех голосов... [1, 239].

Иначе говоря, после первого проведения *sogetto* прозвучит его имитация без противосложения: тот же материал, но октавой, квинтой, квартой выше или ниже. Результатом становится подобие трех-четырехголосной кварто-квинтовой диспозиции темы.

Ранние образцы такого рода можно найти среди ричеркаров (*ricercate*) для разных мелодических инструментов соло, опубликованных во второй части трактата Аурелио Вирджилиано об искусстве диминуции *Il dolcimeo* (ок. 1600). Как и в случае с интабуляциями для *viola bastarda*, в ричеркарах Вирджилиано мы сталкиваемся с техникой разветвления голоса. *Sogetto* проводится не просто от различных звуков, но по темо-ответному принципу (g–с; a–d, см. нотный пример 1), что подчеркивает связь этих сочинений с имитационным письмом и позволяет трактовать слово *ricercate* в названии пьес как указание на принадлежность именно к полифонической линии этого жанра:

⁴ *Viola bastarda* – струнный смычковый инструмент конца XVI – начала XVII века. Характеризовался довольно широким диапазоном, который позволял извлекать звуки в верхнем, среднем и низком регистрах. Именно на это свойство указывает его название: *viola bastarda* – итал. «смешанная», «гибридная».

Пример 1. А. Вирджилиано. Ричеркар I тона.
Аналитическая реконструкция



То же можно сказать и о ричеркарах для виолончели соло Джованни Делли Антони (1687). Это следующая ступень, ведущая к фуге. Произведения сборника *Ricercate* op. 1 демонстрируют развитую имитационную форму с «четырёхголосной» экспозицией структурно оформленной темы (см. нотный пример 2) и ее последующими проведениями от тех же звуков, но с расширением диапазона до G–g¹:

Пример 2. Дж. Делли Антони. Ричеркар X тона.
Аналитическая реконструкция



Техника разветвления одноголосия

Один из ключевых моментов в подобных полифонических «кунштюках» – момент разветвления единого голоса на две или более линий. В «Полифоническом анализе» Сергея Сергеевича Скребкова едва ли не впервые подробно описывается этот механизм: разветвление на основе мелодического хода, превышающего интервал секунды, и с помощью метрически опорной линии [4, 28–36].

В Пятой фантазии Телемана (см. нотный пример 3) словно демонстрируется идея Скребкова и заодно раскрывается творческая кухня композитора. Телеман сначала излагает единый неразделенный голос, затем создает две линии – тему и контрапункт к ней, а при тре-

твом проведения фигурирует контрапункт, сохраняя его мелодический остов. Метрически опорной оказывается линия темы, но подчеркнута и линия контрапункта к ней, так как все его звуки также падают на одни и те же доли:

Пример 3. Г.Ф. Телеман. V Фантазия для флейты. II Allegro.
Аналитическая реконструкция



Тема. Экспозиция

Особые требования к фуге для мелодического инструмента начинаются с темы. В ее ритмике необходимы «лакуны», пригодные для заполнения – например, достаточно крупные длительности, которые могут быть раздроблены и распределены между темой и контрапунктирующей линией. В нотном примере 4 показана аналитическая реконструкция одноголосной авторской записи. Скачки между звуками первой и второй октав, начиная с середины примера, записаны в виде двухголосия и указывают на принадлежность тонов к разным линиям внутри разветвленного голоса.

Пример 4. Г.Ф. Телеман. Фантазия для флейты №6. II Allegro.
Авторский текст и аналитическая реконструкция



Наряду с крупными длительностями в темах используются многочисленные паузы, также предназначенные для заполнения в моментах двух- или трехголосия (см. нотный пример 5):

Пример 5. Б. Бриттен. Сюита для виолончели соло №2. Fuga



На особенностях строения темы отражается и ее предназначенность для участия в контрапунктических сочетаниях. Тема чаще всего однородна, построена преимущественно на поступенных ходах и почти лишена скачков (за исключением квартовых). Мелодический скачок – один из признаков разветвления голоса, поэтому его наличие в составе темы может нарушить высотную субординацию темы и противосложения. На стадии экспонирования скачки необходимы лишь в том случае, когда моделью для «подражания» служит двойная fuga с совместным экспонированием тем, и уже первоначальное тематическое проведение должно содержать в себе две равноправные линии (см. нотный пример 6):

Пример 6. И.С. Бах. Сюита для виолончели соло №5, Allegro.
Авторский текст и аналитическая реконструкция



Еще одним аргументом в пользу двухтемности фуги из баховской пьесы служит наличие перестановок в двойном контрапункте октавы внутри неделимой с виду темы⁵ (см. нотный пример 7):

Пример 7. И.С. Бах. Сюита для виолончели соло №5. Allegro.
Аналитическая реконструкция⁶

The image shows two staves of musical notation in bass clef with a 3/8 time signature. The top staff contains two themes: T1, which starts with a dotted quarter note followed by an eighth note, and T2, which starts with a quarter note followed by an eighth note. The bottom staff shows a permutation of these themes: T1 starts with a quarter note followed by an eighth note, and T2 starts with a dotted quarter note followed by an eighth note. This illustrates the concept of 'permutations' within a single melodic line.

Говорить о наличии двух тем, «сокрытых» внутри начальной мелодической линии Allegro из Одиннадцатой Фантазии Телемана, можно благодаря комплементарности ее равноправных и тесситурно обособленных элементов (см. нотный пример 8):

Пример 8. Г.Ф. Телеман. XI Фантазия для флейты. II Vivace.
Авторский текст и аналитическая реконструкция двухголосия

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a common time signature. The top staff is a single melodic line. The bottom staff shows two themes: T1, which starts with a quarter note followed by an eighth note, and T2, which starts with a dotted quarter note followed by an eighth note. This illustrates the concept of 'complementary' elements within a single melodic line.

⁵ Мы приносим благодарность К.И. Южак за любезно подсказанный пример использования подобной техники в многоголосном сочинении – баховской хоральной обработке BWV 688 *Jesus Christus, unser Heiland*. Одноголосная тема обработки, по словам Южак, «... представляет собой “рассинхронизированное зеркало” и переставляется [внутри себя самой. – А.Г.] в разных видах контрапункта».

⁶ В этом сочинении также можно отметить фигурирование темы – довольно редкий прием, использование которого обусловлено скромными возможностями фактурного и регистрового развития при проведении темы. В примере 7 все тоны фигурирования отмечены более мелкими нотными головками.

Полифоническая техника в развивающем разделе фуги

Фуги для мелодических инструментов – богатый источник различных полифонических приемов: в них можно найти и канонические секвенции, и обращения, и стретты. Стоит сделать небольшую оговорку: подчас возможности (а точнее, некоторые «невозможности») мелодических инструментов накладывают серьезный отпечаток на облик столь привычных для всех технических элементов. Уже сама форма записи может скрыть – от глаза, но не от слуха, – хорошо известный полифонический прием. Сравним баховское одноголосие в нотных примерах 9 и 10 с реконструкцией, которая позволяет увидеть каноническую секвенцию первого разряда с октавным показателем в обоих случаях:

Пример 9. И.С. Бах. Сюита для виолончели соло №5. Allegro.
Авторский текст и аналитическая реконструкция двухголосия



The image shows two staves of musical notation in bass clef, 3/4 time, with a key signature of two flats. The top staff represents the original single-voice texture, and the bottom staff shows a two-voice reconstruction. The reconstruction uses a canon of the first order with an octave displacement, indicated by a '7' at the end of the piece.

Пример 10. И.С. Бах. Сюита для виолончели соло №3. Прелюдия.
Авторский текст и аналитическая реконструкция двухголосия



The image shows two staves of musical notation in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp. The top staff represents the original single-voice texture, and the bottom staff shows a two-voice reconstruction. The reconstruction uses a canon of the first order with an octave displacement, indicated by a '7' at the end of the piece.

Обратимый контрапункт, как и обращение темы, встречается достаточно часто. Эта техника присутствует в названных и неназванных фугах: из фантазии для флейты соло №11 Телемана, из сонаты

для скрипки соло Белы Бартока, из Пяти пьес для гобоя соло Антала Дорати, из сюиты для виолончели соло №2 Бенджамина Бриттена и, наконец, в фуге для скрипки соло d-moll Альфреда Шнитке, фрагмент которой продемонстрирован в нотном примере 11.

Пример 11. А. Шнитке. Фуга для скрипки соло.
Первоначальное и производное соединения



Первоначальное соединение представляет собой тему с характерным органным пунктом на «ля» в верхнем голосе и противосложение в виде восходящей линии в нижнем. В производном соединении и то и другое дается в обращении. Звуковысотная позиция двухголосия в обоих случаях выбрана отнюдь не случайно. Проведение ответа с противосложением в тональности доминанты, то есть в a-moll, позволяет использовать открытую струну «a1». Что же касается обращения, то автора, по-видимому, интересует не столько контрапунктическая техника как таковая, сколько сугубо инструментальные условия ее выполнения, а именно возможность задействовать открытую струну «e2».

Обратимся к *стреттам*. В Шестой фантазии Телемана эффект стретты достигается за счет приема, который встречается и в «настоящих» фугах. Его суть в том, что полное проведение темы сочетается с неполным, тесная имитация заявлена, но выполнена неточно: после четырех четвертей в верхнем голосе тема вступает в нижнем и проходит, но вместе с противосложением, которое заменяет вторую полови-

ну темы (см. нотный пример 12). Теоретически, у композитора была возможность дать оба вступления полностью, но он предпочел более интенсивный вариант сочетания голосов:

Пример 12. Г.Ф. Телеманн. VI Фантазия для флейты соло. II Allegro.
Авторский текст и аналитическая реконструкция двухголосия



Наш следующий пример уникален в своем роде. В фуге из сюиты для виолончели № 2 Бриттен соблюдает негласное обязательство: избегать звучания двух и более тонов одновременно, поэтому финальная стретта имеет столь необычные очертания. Специфика темы (см. пример 5) позволяет композитору идеально точно расположить вступления первой и второй риспосты во всех заранее «заготовленных» для этого паузах (см. нотный пример 13). Особое внимание к себе привлекает средней голос этой стретты в *ossia*. При исполнении варианта с квартовыми искусственными флажолетами первая риспоста прозвучит на две октавы выше написанного. В итоге автор добивается не только «трехголосной» стретты, но и эффекта в прямом смысле «подвижного» среднего голоса.

Пример 13. Б. Бриттен. Сюита для виолончели соло №2. Fuga (фрагмент)



Фуга для гобоя соло Дорати изобилует многочисленными стреттами в самых разнообразных видах – настоящая сокровищница для кладоискателя-аналитика. Приведем в качестве примера «трехголосную» стретту, которая не только в полной мере демонстрирует контрапунктическую технику и изобретательность композитора, но и особый взгляд на разветвление голоса. Во всех предыдущих примерах эта техника реализуется в первую очередь посредством акустической расчлененности линий внутри одноголосия. Однако в данном случае (см. нотный пример 14) возможность услышать вступления тем в стретте сведена почти к нулю. Широкие скачки и паузы в теме, а также переkreщивания линий стирают тесситурную и, тем самым, акустическую грань между пропостой и риспостами:

Пример 14. А. Дорати. Пять пьес для гобоя соло. Фуга (фрагмент)

The musical score for Example 14 is presented in four staves. The top staff, labeled 'Одноголосное изложение' (Monophonic setting), shows a complex melodic line with frequent accidentals and wide intervals, marked with 'Tinv. Tinv. Tinv.' above it. The second staff, labeled 'Авторская партитура' (Author's score), shows the original notation with 'Tinv.' above it. The third and fourth staves also show 'Tinv.' above them, indicating inverted intervals. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and wide intervals.

Фуга Дорати также демонстрирует и довольно редкое явление: в третьем такте аналитической партитуры композитора можно обнаружить «виртуальное» удвоение унисонов, которое указывает на принадлежность тонов к двум разным линиям. В одноголосном изложении все нюансы, связанные со столь изощренным голосоведением, скрыты – ситуация схожа с загадочными канонами в старинной музыке, за тем лишь исключением, что нужно разгадать не интервал вступления и вид канона, а в уже полностью готовой линии отыскать проведение пропосты и риспост.

Пеструю группу сочинений, упомянутых в работе, объединяет использование приемов разветвления голоса и, конечно, особая взаимосвязь между инструментальной техникой и техникой контрапунктической. Стремление отразить контуры и основные черты принципиально многоголосной формы, сочетать сложность полифонической работы с ограничениями, которые обусловлены самим выбором творческого задания и условиями его выполнения, – в этом, по-видимому, и состоит искусство сочинения фуги для мелодического инструмента.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Голдобин Д.Ю.* Искусство интабуляции. Обработка вокальной полифонии в инструментальной полифонии Возрождения и раннего барокко. Екатеринбург: УрФУ, 2011.

2. *Рабей В.О.* Сонаты и партиты И.С. Баха для скрипки соло. Изд. перераб. и доп. М.: Классика-XXI, 2003.

3. *Ровенко А.И.* Научные основы скрытого многоголосия / Полифоническая музыка. Вопросы анализа: Сборник трудов. Вып. 75. Отв. ред. Е.В. Вязкова. М.: ГМПИ имени Гнесиных, 1984. С. 51–68.

4. *Скребков С.С.* Полифонический анализ. М.: Музыка, 2010.

5. *Gitter B.D.* Fugal writing for atypical instrumentation: how Johann Sebastian Bach and Max Reger approached the compositional challenge of composing a fugue for unaccompanied cello. Master of music dissertation. Kansas City, 2009.

6. *Min K.* Analyses of the Twelve Fantasies for Solo Flute (1732–33) and the Twelve Fantasies for Solo Violin (1735) of G.Ph. Telemann (with Suggestions for Performance). D.M.A. Washington, 1998.

ИСТОЧНИКИ

7. *Degli Antonii G.B.* Ricercate sopra il violoncello o clavicembalo. Bologna, 1687.

8. *Virgiliano A.* Il Dolcimelo. Bologna. Fs. B. 37. Manuscript, n.d. (ca. 1600).

REFERENCES

1. *Goldobin D.Yu.* Искусство интабуляции. Обработка вокальной полифонии в инструментальной полифонии Возрождения и раннего барокко [The Art of Intabulation. Arrangement of Vocal Polyphony in Polyphony of the Renaissance and early Baroque]. Ekaterinburg: UrFU, 2011.

2. *Rabej V.O.* Sonaty i partity I.S. Bakha dlya skripki solo [Sonatas and Partitas for solo violin by J.S. Bach]. 2nd edition. Moscow: Klassika-XXI [Classic-XXI], 2003.

3. *Rovenko A.I.* Nauchnye osnovy skrytogo mnogogolosiya [Scientific Basics of Implied Polyphony]. Polifonicheskaya muzyka. Voprosy analiza: Sbornik trudov. Vyp. 75. Otv. red.. E.V. Vyazkova [Polyphonic music. Questions of Analysis: Collection of Papers. Vol. 75. Ed. by E.V. Vyazkova]. Moscow: GMPI imeni Gnesinykh [Gnessin State Musical and Pedagogical Institute], 1984. Pp. 51–68.

4. *Skrebkov S.S.* Polifonicheskii analiz [Analysis of Polyphonic Music]. Moscow: Muzyka [Music], 2010.

5. *Gitter B.D.* Fugal writing for atypical instrumentation: how Johann Sebastian Bach and Max Reger approached the compositional challenge of composing a fugue for unaccompanied cello. Master of music dissertation. Kansas City, 2009.

6. *Min K.* Analyses of the Twelve Fantasies for Solo Flute (1732–33) and the Twelve Fantasies for Solo Violin (1735) of G.Ph. Telemann (with Suggestions for Performance). D.M.A. Washington, 1998.

SOURCES

7. *Degli Antoni G.B.* Ricercate sopra il violoncello o clavicembalo. Bologna. 1687.

8. *Virgiliano A.* Il Dolcimelo. Bologna. Fs. B. 37. Manuscript, n.d. (ca. 1600).

