

К 1246407

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВОЛОГОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

М. Ш. БОНФЕЛЬД

АНАЛИЗ ФУГИ

*Пособие по полифонии для студентов ОЗО
музыкально-педагогического факультета*

ВОЛОГДА
«РУСЬ»
1995

От автора

Курс полифонии в учебных планах музыкальных факультетов педвузов весьма невелик по объему часов и достаточно скромнен по поставленным перед студентами задачам. В частности, учитывая, что полифонией студенты ОЗО занимаются на I курсе в течение всего одного, первого семестра, перед ними нельзя ставить требование овладеть полифоническим *письмом* в полной мере: это требование либо не будет выполнено, либо его реализация будет далека от приемлемого уровня. В то же время, и чисто теоретическое изучение полифонии может превратиться в сугубо схоластическое времяпровождение без ощутимых результатов для получаемой профессии учителя музыки общеобразовательной школы. Поэтому на музыкально-педагогическом факультете ВГПИ сложилась система заданий по полифонии, в которой сочетаются практические работы по написанию аранжировок в стиле подголосочной полифонии и работы по анализу полифонии в профессиональных текстах, где представлены такие ее виды, как контрапунктическая, имитационная, контрастная. В числе аналитических заданий значительное место занимает *анализ фуги*, составляющий содержание межсессионной контрольной работы по полифонии, выполнение которой является необходимым условием общего зачета по этой дисциплине.

Анализу фуги придается тем большее значение, что его выполнение свидетельствует о решении студентом целого ряда проблем, олицетворяющих, собственно говоря, самую суть и смысл предмета:

а) о постижении основных теоретических положений полифонического письма;

б) об умении разобраться в конкретных полифонических приемах и тех закономерностях, которые связаны с их применением;

в) о понимании структуры фуги, роли каждого из ее элементов, знании разновидностей этой полифонической формы и характерных свойств каждой из них.

Освоенный анализ фуги позволит студенту и в процессе дальнейшего обучения на факультете, и в процессе практической преподава-

тельской деятельности сознательно относится к исполняемой в качестве инструменталиста или дирижера полифонической музыке, понимать стоящие в этом случае перед исполнителем проблемы и находить пути их решения. Немаловажно и то, что студенты освоят основной корпус полифонических терминов и, следовательно, смогут и сами и в своих учениках культивировать грамотное их употребление при соприкосновении с полифоническим письмом.

При том, что теория фуги нашла свое отражение в многочисленных и разнообразных трудах от учебных пособий и до специальных монографий, практика письменного анализа этой формы в подавляющем большинстве случаев не имеет каких-либо зафиксированных канонов. Поэтому качественное выполнение письменной работы зачастую зависит не только от знаний студента или его прилежания, но и от того, насколько тщательно он вел конспект во время его первой вузовской установочной сессии.

Настоящее пособие призвано помочь заочнику в выполнении анализа фуги, дать ему необходимые для этого пояснения, пример аналитической схемы с расшифровкой принятых обозначений и сокращений, а также необходимые указания по выполнению текстовой части анализа. В пособии также дан минимум необходимых теоретических сведений о фуге, которые студент должен дополнить изучением специальных работ и учебников (некоторые из них указаны в списке литературы, которым пособие завершается).

Курсивом в пособии, как правило, отмечены термины, встречающиеся впервые, в том случае, когда вслед за их появлением идет данное им определение. В круглых скобках дано сокращение, принятое на аналитической схеме.

1. ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ О ФУГЕ

Фуга (fuga — бег, бегство. — *ит.*) это полифоническое произведение, в котором сочетаются достижения контрапунктической, имитационной и контрастной полифонии; это наиболее развитая полифоническая форма, основанная на тонико-доминантовом (кварто-квинтовом) имитировании темы в изложении и тонально-контрапунктическом ее развитии. Формирование фуги произошло уже в XVI веке, однако классически завершённый вид она получила в творчестве И. С. Баха. Поэтому в дальнейшем в качестве композиционной нормы будут рассматриваться именно фуги Баха.

Фуга в ее развитой форме содержит как минимум две части экспозицию и свободную часть; свободная часть в некоторых случаях делится на среднюю часть и заключительную часть.

Все фуги подразделяются по следующим параметрам:

1) в зависимости от числа участвующих в фуге голосов фуги могут быть двух-, трех-, четырех-, пятиголосными; существуют фуги и с большим числом голосов;

2) в зависимости от количества тем — фуги могут быть *простыми* (одна тема) и *сложными* (две и более тем);

3) в зависимости от характера развития в свободной части — фуги могут быть тонально развивающимися и контрапунктически развивающимися; в некоторых свободных частях использованы оба способа развития.

Существуют разновидности фуг — *фугетты*, в которых свободная часть либо сведена до минимума, либо вовсе отсутствует; а также разновидности фуг — *фугато*, представляющие собой незавершённые фуги, включенные в развернутые формы в качестве их разделов (Бетховен. Симфония № 3, ч. II; Лист. Соната h-moll; Чайковский. Симфония № 6, ч. I; и др.).

Элементами фуги являются проведения, противосложения и интермедии.

Проведением называется отрезок фуги, в котором тема проходит полностью хотя бы в одном из голосов.

Темой фуги (Т) (подобно теме имитации) называется та ее часть, которая, как правило, звучит одногласно в начале фуги до вступле-

ния контрапунктирующего голоса (т.е. часть пропосты до вступления рипосты).

Каждое новое проведение чем-то отличается от предшествующих, образуя нечто вроде вариации на первоначальное проведение. В то же время, и сама тема может подвергаться определенным преобразованиям. Среди них следует выделить как наиболее существенные такие изменения:

- 1) тональные,
- 2) ладовые,
- 3) структурные регламентированные,
- 4) структурные нерегламентированные,
- 5) контрапунктические.

Тональные изменения — это проведения в новой (не в начальной, главной) тональности.

Ладовые изменения это проведение в другом ладу (по сравнению с начальным), то есть *иноладовое проведение*.

Регламентированные структурные изменения содержатся в проведениях в обращении (), в противодвижении (), в увеличении ($T_{ув}$), в уменьшении ($T_{ум}$) (подобно изменениям темы в различного вида имитационных формах).

Нерегламентированные структурные изменения содержатся в таких проведениях, в которых в теме изменяются начальные или заключительные звуки для более плавной и естественной связи с предыдущим или последующим движением голоса, в котором звучит тема.

К контрапунктическим изменениям темы в проведениях относятся следующие:

- а) проведение с новым противосложением в простом контрапункте;
- б) проведение с удержанным противосложением в сложном контрапункте (производное соединение);
- в) стреттное проведение;
- г) проведение в контрапункте с удвоением.

Стреттным проведением (стреттой) называется проведение темы в двух или нескольких голосах фуги в каноне; *магистральной (или маэстральной) стреттой* называется проведение темы в каноне, в котором участвуют все голоса фуги, причем тема проводится полностью в каждом из голосов.

Противосложением называется контрапункт к теме в проведениях. Этот контрапункт может строиться на интонационных элементах, почерпнутых из темы, но может быть и контрастным по отношению к теме. Все противосложения подразделяются на два основных типа:

1) *удержанные противосложения* ($П_{у№}$) то есть такие, которые на протяжении фуги звучат вместе с темой в двух или более проведениях ($№$ в индексе здесь и далее означает порядковый номер появления того или иного элемента фуги);

2) *свободные (неудержанные) противосложения* ($П_{№}$) сочетаются с темой только в одном проведении на протяжении всей фуги.

Соединение темы с удержанным противосложением в первом из совместныхведений образует первоначальное соединение в сложном контрапункте, а в каждом из повторных сочетаний темы и удержанного противосложения возникает их производное соединение.

Интермедией ($И_{№}$) называется участок фуги, на протяжении которого тема не звучит полностью ни в одном из голосов фуги, либо не звучит вовсе. Интермедия это участок фуги между двумя соседними проведениями. Интермедии различаются по следующим параметрам:

а) по используемому в них материалу интермедии подразделяются на *контрастные* и *развивающие*; первые контрастируют проведениям по материалу, вторые строятся на материале темы или противосложений и как бы продлевают действие заложенного в проведениях импульса;

б) по роли в формообразовании интермедии могут быть *связующими* и *разделительными*; последняя разновидность характеризуется заключающим ее кадансом. К числу разделительных интермедий относится и *завершающая*, которой обычно заканчивается фуга.

Разновидностью связующей интермедии является *кодетта* — одноголосная интермедия между двумя первыми проведениями. Непосредственно продолжая движение одноголосной темы, кодетта может быть воспринята как ее часть; поэтому границы кодетты могут быть определены, только исходя из последующихведений, в которых кодетта уже не присутствует.

В процессе анализа фуги необходимо особое внимание обратить на *подобные* или *удержанные* интермедии ($И_{у№}$), то есть такие, которые звучат в фуге более одного раза: обычно вторая и последующие из них представляют собой полифоническую вариацию на первую, причем, возможно использование в этом случае сложного контрапункта.

II. СТРОЕНИЕ ФУГИ

1. Простые фуги

Как уже было отмечено, в развитой простой (однотемной) фуге обязательно наличие двух разделов — экспозиции и свободной части.

Экспозицией (Э) называется начальный раздел фуги, имеющий четко регламентированное строение. Экспозиция включает последовательное вступление всех голосов фуги с проведениями в главной (начальной) и доминантовой тональностях поочередно: нечетные проведения в главной тональности, четные — в доминантовой.

В экспозиции проведения в главной тональности называются *темой* (Т), проведения в доминантовой тональности — *ответом* (О) (в трудах по полифонии прошлых лет иногда можно встретить и другие термины: тема называлась *вождь*, ответ — *спутник*).

Ответы также подразделяются на две категории в зависимости от степени точности имитирования темы в доминантовой тональности. В случае, если имитация абсолютно точно повторяет все интервалы темы с соблюдением их количественной и качественной сторон, ответ называется *реальным* (Ор). Если же в имитации в тему вносятся какие-либо интервальные изменения, ответ называется *тональным* (От).

Тональный ответ, как правило, используется в следующих случаях:

1) если в теме есть звук V ступени лада, он заменяется IV, чтобы смягчить сопоставление основной и доминантовой тональностей;

2) если тема модулирует к концу в тональность D; тогда реальный ответ, начавшись в тональности D, пришел бы к концу в тональность DD, расположенной на тон выше начальной и находящейся с ней в отношениях 2-й степени родства (так, если начальная тональность C-dur, тональность доминанты G-dur; ответ, соответственно, начавшись в G-dur, закончился бы в доминанте этой тональности, т.е. в D-dur). Следовательно, в ответе необходимо с какого-то момента опустить мелодическую линию на тон ниже, и тогда ответ закончится в основной тональности C-dur.

Как уже указывалось, минимальное число проведений в экспозиции равно числу голосов в фуге, однако оно не всегда оказывается

такowym: после того, как тема появится в последнем по времени вступлении голосе, в экспозицию могут быть включены *дополнительные проведения* (ДП_№), то есть проведения в тональностях экспозиции, которые как бы продлевают этот участок фуги. В том случае, если число дополнительных проведений, так же как и в экспозиции, будет равно числу голосов фуги, возникает *контрэкспозиция* (КЭ). Контрэкспозиция не является обязательным разделом фуги и встречается далеко не во всех ее образцах.

Свободная часть (СЧ) второй обязательный раздел развитой фуги; подобно экспозиции, свободная часть состоит из проведений, противосложений и интермедий. От экспозиции свободная часть отличается следующими тремя факторами: во-первых, свободная часть никак не регламентирована с точки зрения тонального развития — тональный план свободной части каждой фуги индивидуален; во-вторых, никак не регламентирована очередность вступления голосов: в экспозиции тема должна пройти во всех голосах фуги, в свободной части эта закономерность игнорируется; в-третьих, проведения в свободной части не дифференцируются на *тему* и *ответ* все они рассматриваются как тема, независимо от интервального состава (понятие ответа связано с «отражением» темы в доминантовой тональности в свободной части, как правило, тональный план не предусматривает обязательных тонико-доминантовых сопоставлений).

Как это было уже отмечено, в зависимости от характера развития в свободной части все фуги подразделяются на тонально-развивающиеся и контрапунктически-развивающиеся.

Свободная часть *тонально-развивающейся* фуги строится на использовании проведений в тональностях, не совпадающих с тональностями экспозиции. При этом преимущество отдается *иноладовым* проведением. Само начало свободной части характеризуется, как правило, именно таким, иноладовым проведением. Тональный план свободной части, в целом, не регламентируется, однако существуют некоторые типические его свойства: так, например, довольно часто свободная часть начинается с проведения в тональности, параллельной по отношению к главной; в свободной части широко используются обычно тональности субдоминантовой сферы. Заключительное проведение (проведения) осуществляется в основной тональности. Если же в тонально-развивающейся фуге заключительные проведения (в ос-

новой тональности) осуществляются во всех голосах фуги, то образуется ее заключительная часть (ЗЧ).

Свободная часть контрапунктически-развивающейся фуги тоже может начинаться с проведения в иноладовой (или другой иноэкспозиционной) тональности, но для такой фуги тональное развитие в свободной части имеет второстепенное значение и, по большей части, предельно ограничено: иногда, помимо тональностей экспозиции, используются одна, максимум две другие тональности, а довольно часто тональное развитие в проведениях ограничено только двумя экспозиционными тональностями. Поэтому началом свободной части такой фуги может служить появление контрапунктических (имитационных) приемов в проведениях.

Основными приемами такого рода являются:

- 1) стреттные проведения темы в основном виде;
- 2) регламентированные структурные изменения темы;
- 3) стреттные проведения структурно измененной темы; причем в разных голосах тема может подвергаться не одинаковым изменениям (например стреттное проведение, в котором тема в одном из голосов звучит без изменений, в другом — в увеличении, в третьем — в обращении и т.п.).

Свободная часть такого типа фуги обычно делится на разделы, отличающиеся друг от друга характером и интенсивностью используемых контрапунктических приемов, причем, последняя обычно возрастает к концу такой свободной части. В контрапунктически-развивающихся фугах заключительная часть, как правило, отсутствует в связи с широким использованием во всей свободной части тональностей экспозиции.

Существуют фуги, в свободных частях которых сочетаются контрапунктическое и тональное развитие; они также относятся к контрапунктически-развивающимся фугам, но при анализе необходимо отметить эту их особенность; в таких фугах возможно появление заключительной части.

2. Сложные фуги

Сложными называются фуги, написанные на две, три и более тем. В зависимости от количества тем фуги называются *двойными* (на две темы), *тройными* (на три темы), *четверными* (на четыре темы) и т.д.

Независимо от количества тем, сложная fuga должна удовлетворять следующим требованиям:

- 1) каждая тема должна иметь свою экспозицию (иногда неполную);
- 2) в какой-то момент обязательно должно появиться *совместное проведение* всех тем fuga.

Строение сложных fuga теснейшим образом связано с количеством тем, положенных в их основу; поэтому будут рассмотрены отдельно двойные и тройные fuga (fuga с большим количеством тем строятся на тех же основаниях, что и тройные fuga).

Двойные fuga

Двойные fuga подразделяются по строению на два типа:

- 1) fuga с *раздельными экспозициями* тем;
- 2) fuga с *совместной экспозицией* тем.

В fuga с раздельными экспозициями каждая тема имеет свою экспозицию, и потому минимальное количество разделов в ней равно трем: две экспозиции ($\mathcal{E}_1, \mathcal{E}_2$) и свободная часть, в которой обязательно должно звучать контрапунктическое совместное проведение обеих тем. Однако до этого раздела могут включаться и другие разделы нерегламентированного характера, основанные на раздельных проведениях тем.

Общая конструкция двойной fuga с раздельными экспозициями тем может выглядеть следующим образом: $\mathcal{E}_1 - \mathcal{C}\mathcal{H}_1 - \mathcal{E}_2 - \mathcal{C}\mathcal{H}_2 \dots \mathcal{C}\mathcal{H}_{n(1+2)}$; или: $\mathcal{E}_1 - \mathcal{E}_2 - \mathcal{C}\mathcal{H}_1 - \mathcal{C}\mathcal{H}_2 \dots \mathcal{C}\mathcal{H}_{n(1+2)}$. Следует, однако, иметь в виду, что любой раздел, помимо экспозиций и последней свободной части (с совместным проведением тем) может быть опущен.

Экспозиция первой темы обычно наиболее строго регламентирована и по всем параметрам подобна экспозиции простой fuga; экспозиция второй темы может быть несколько более свободной: содержать иные (не только основную и доминантовую) тональности, уже первое проведение может звучать с противосложением, может быть нарушена последовательность тема-ответ и т.п. Это связано с тем, что во вторую экспозицию проникает энергия развития свободной части.

Вторая тема в двойной fuga имеет нечто общее с удержанным противосложением, повторяясь неоднократно с первой темой; однако есть и существенное различие: удержанное противосложение появля-

ется как контрапункт к уже звучавшей без него теме (хотя бы лишь однажды — в первом, одноголосном проведении) и никогда не звучит отдельно от темы; вторая же тема появляется независимо от первой и имеет собственную экспозицию.

Двойные фуги с совместной экспозицией тем строятся подобно простым фугам: обе темы сразу же появляются вместе, звучит их совместная экспозиция (\mathcal{E}_{1+2}), а затем и свободная часть, в которой каждое проведение — совместное (Моцарт. Реквием. «Kyrie eleison»).

Следует к этому добавить, что, как правило, фуги с совместной экспозицией тем тонально-развивающиеся, с отдельными экспозициями контрапунктически-развивающиеся.

Тройные фуги

Тройные фуги могут образовывать три типа по характеру экспозиции тем:

- 1) фуги с совместной экспозицией тем;
- 2) фуги с отдельными экспозициями тем;
- 3) фуги с *частично отдельными* экспозициями тем.

Фуги первого типа, подобно двойным фугам с совместными экспозициями тем, строятся, как простые фуги: все три темы экспонируются в совместном проведении и во всех последующих проведений проходят совместно. В такой фуге присутствуют те же два основных раздела: экспозиция и свободная часть (Бах. ХТК, I. Прелюдия A-dur).

Фуги второго типа также подобны аналогичным двойным фугам, но, соответственно, увеличивается минимальное количество разделов их не может быть меньше четырех:

экспозиция первой темы (\mathcal{E}_1);

экспозиция второй темы (\mathcal{E}_2);

экспозиция третьей темы (\mathcal{E}_3);

свободная часть, включающая совместное проведение всех трех тем (\mathcal{C}_{1+2+3}).

Разумеется и здесь, как и в двойной фуге, могут быть включены свободные части, строящиеся на проведений отдельных тем или их контрапунктическом соединении по две.

В тройной фуге с частично отдельными экспозициями одна тема имеет собственную экспозицию, а две других — совместную экспозицию. Наряду с этими двумя экспозициями, в такой фуге обязательна

свободная часть, построенная на совместном проведении всех трех тем в трехголосном контрапунктическом соединении. Помимо этих трех обязательных частей, такая fuga может также включать свободные части, построенные на проведениях отдельных тем самостоятельно или в различных сочетаниях.

Аналогичным образом строятся четверные fugи и fugи с большим числом тем (Моцарт. Симфония C-dur, «Юпитер», финал).

III. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ АНАЛИЗА ФУГИ

Анализу fugи посвящается контрольная работа по полифонии, которую студенты выполняют в межсессионный период. Контрольная работа, выполненная в соответствии с настоящими требованиями, является обязательным условием зачета. Контрольная работа включает аналитическую схему и текстовый анализ fugи, предложенной каждому студенту индивидуально. На аналитической схеме должны быть записаны следующие данные:

- фамилия, инициалы студента;
- указание тома ХТК, номер и тональность анализируемой fugи; (если текстовый анализ выполнен на отдельном листе, он должен быть снабжен теми же данными).

В процессе анализа fugи студент должен проявить весь комплекс знаний по контрапунктической, имитационной и контрастной полифонии, приобретенный им в процессе изучения теоретического материала. С другой стороны, он должен обнаружить знание теории fugи и достаточно развитое аналитическое чутье в определении ее основных свойств. Анализ fugи состоит из двух элементов: аналитической схемы и текстовой части, которые взаимодополняют друг друга.

Основная информация о структуре fugи, использованных в ней имитационных формах, употребленных контрапунктических приемах и т.п. должна составить содержание *аналитической схемы*.

Принципы построения аналитической схемы

Для построения аналитической схемы лучше использовать листы из тетрадей по математике, либо бумагу, разграфленную «в клеточку». При этом каждая клеточка рассматривается как доля такта. Сле-

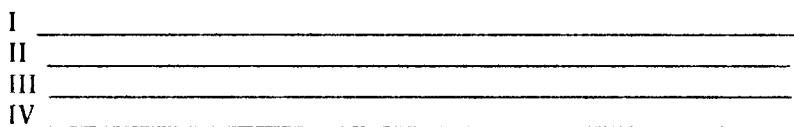
довательно, такт в 4/4 будет включать четыре клеточки, 3/8 три клеточки и т.п.

Вся схема состоит из нескольких уровней по вертикали. На самом верхнем из них указываются буквенными обозначениями основные разделы фуги (Э, КЭ, СЧ, и др.). Здесь же указываются дополнительные проведения (если они есть).

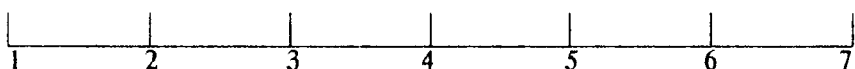
На втором (сверху) уровне фиксируются тональности проведения, записываемые буквенной системой, причем, прописная буква означает мажорный лад, строчная минорный (До мажор и Соль мажор обозначаются, соответственно, «С» и «G»; ля минор и ми минор «a» и «e»; и т.д.).

Третий (сверху) уровень собственно сама схема.

Проводятся горизонтальные параллельные линии по числу голосов фуги, отстоящие друг от друга на 3-4 клетки; голоса читаются так же, как и в нотах сверху вниз:



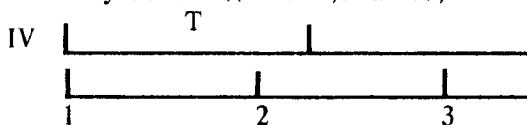
Ниже нижнего голоса располагается линия, на которой откладываются номера тактов, причем, номер ставится в начале такта:



и т.д.

На линиях голосов откладывается схематически все содержание голосов фуги:

проведение темы фиксируется *жирной* линией с буквой Т или О над ней (с соответствующим индексом); длительность линии должна соответствовать длине темы (ответа) в тактах или долях такта (в данном случае тема длится 1,5 такта);



противосложение фиксируется аналогичным образом *волнистой* линией с буквой П (и соответствующими индексами) над ней; при этом номер удержанного противосложения сохраняется за ним до конца фуги (то есть удержанное противосложение, появившееся первым, до конца фуги будет иметь обозначение: P_{y1} ; нумерация свободных противосложений идет отдельно);

интермедии фиксируются *пунктиром (черточками)* во всех звучащих голосах фуги одновременно, причем над линией верхнего голоса ставится буква И с соответствующим индексом (как и в случае с противосложениями, если встречается удержанная интермедия, за ней сохраняется номер, присвоенный ей при первом появлении); если звучит разделительная (заключительная) интермедия, завершающаяся кадансом, то в момент каданса на всей системе линий-голосов пишется большая буква К.

В случае, если тот или иной голос паузирует, то на соответствующей линии выставляются паузы необходимой длительности.

Ниже линии с обозначениями номеров тактов (или сразу над ней) следуют указания на те или иные встречающиеся в фуге контрапунктические или имитационные формы, в которых использован сложный контрапункт.

Первоначальные соединения в двойном контрапункте обозначаются двойными параллельными отрезками, в тройном — тройными (как это повсеместно принято в полифоническом анализе). Производные соединения в двойном контрапункте обозначаются перекрещенными отрезками и соответствующим показателем двойного контрапункта (I_v); в тройном контрапункте, наряду с показателем, дается соответствующая схема из трех отрезков. В случае, если в фуге использовано несколько соединений в сложном контрапункте, то каждое первоначальное соединение помечается номером, который сохраняется и во всех производных соединениях этих голосов. Например:

1) _____ 2) _____
_____ _____
_____ _____ и т.д.

Аналогичным образом отмечаются все случаи горизонтально-подвижного контрапункта: сдвигом отрезков и показателем I_h .

На этом же, нижнем уровне должны быть отмечены все *имитационные формы*, в которых используется вертикально-подвижной или горизонтально-подвижной контрапункт: бесконечные каноны (БК),

канонические секвенции (КС) и др., причем, должны быть приведены основные параметры этих форм: интервал вступления голосов, направление вступления голосов, расстояние вступления голосов и показатель соответствующего сложного контрапункта (I_v или I_n).

Текстовый анализ фуги

Поскольку схема, в основном, исчерпывает характерные свойства анализируемой фуги, текстовый анализ не должен быть объемным, ибо включает только те сведения, которые не вошли в схему.

К ним относятся прежде всего ответы на следующие вопросы:

1. Тип фуги по количеству тем и по характеру развития в свободной части (например: сложная, двойная, контрапунктически-развивающаяся).

2. Наличие или отсутствие заключительной части в фуге (аргументировать).

3. Конкретная характеристика тонального или контрапунктического развития (логика развития).

4. Краткая характеристика интермедий, материала, на котором они построены и их роли в структуре фуги.

5. Характеристика факторов ненормативных, индивидуальных (в частности, указать на случаи нерегламентированного изменения тем, частично удержанных противосложений и т.п.); либо констатация полной их нормативности.

IV. ПРИМЕР АНАЛИТИЧЕСКОЙ СХЕМЫ ФУГИ

В качестве примера для анализа избрана Маленькая трехголосная fuga И. С. Баха C-dur (BWV 953):

/ текст фуги /

Allegro (♩ = 100)

The image shows the first six systems of the musical score for the Fugue in C major, BWV 953 by J.S. Bach. The score is written for two staves (treble and bass clefs) and is in 3/4 time. The tempo is marked *Allegro* with a metronome marking of 100. The key signature is one sharp (F#). The score includes various dynamic markings: *f* (forte), *dim.* (diminuendo), *cresc.* (crescendo), and *cresc. poco a poco* (crescendo little by little). The first system starts with a forte dynamic. The second system continues with a forte dynamic. The third system begins with a *dim.* marking, followed by a *cresc.* marking, and then a *f* marking, ending with a *dim.* marking. The fourth system starts with a *f* marking. The fifth system begins with a *p* (piano) marking, followed by a *cresc. poco a poco* marking. The sixth system starts with a *f* marking, followed by a *dim.* marking.

System 34: Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and accents. Bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Dynamics include *f* and *ppoco*.

System 31: Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and accents. Bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Dynamics include *ppoco*, *cresc.*, and *p*.

System 28: Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and accents. Bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Dynamics include *f*.

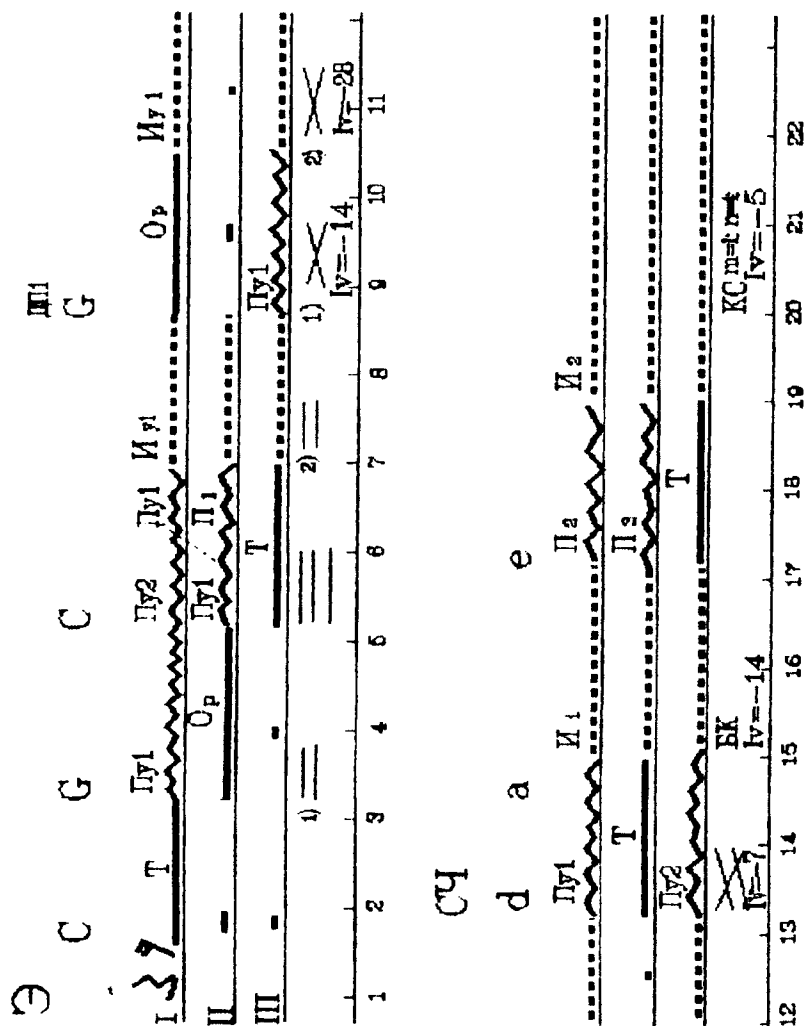
System 25: Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and accents. Bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Dynamics include *f*.

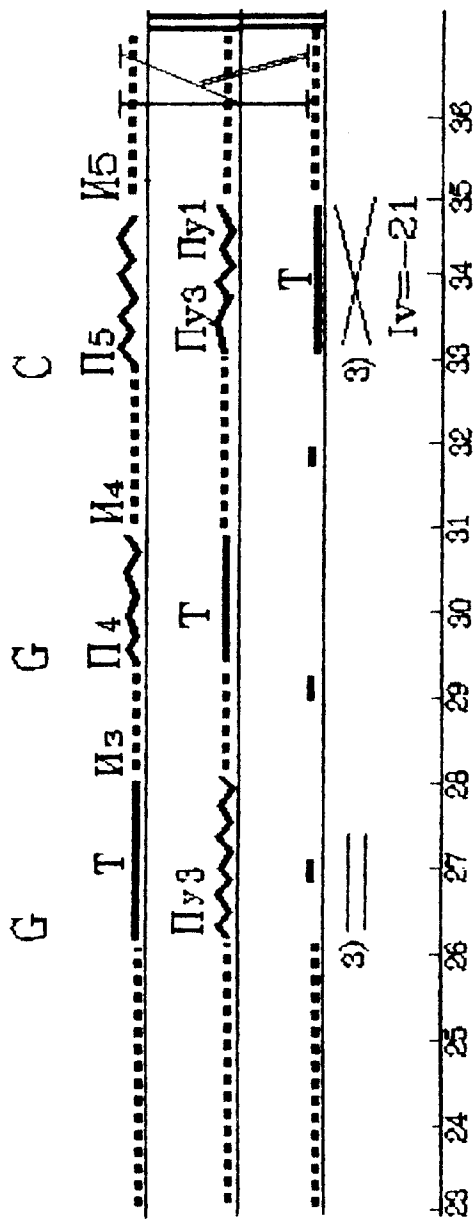
System 22: Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and accents. Bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Dynamics include *ppoco*, *cresc. poco a poco*, and *p*.

System 19: Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and accents. Bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Dynamics include *dim. poco a poco*, *f*, and *mf*.

Аналитическая схема этой фуги выглядит следующим образом:

/текст схемы/





ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. М., 1961 (и др. издания).
2. Должанский А. 24 прелюдии и фуги Шостаковича Краткие сведения о полифонии и полифонических формах. Л., 1963. С. 257-272.
3. Золотарев В. Фуга. М., 1956 (и др. издания).
4. Ройтерштейн М. И. Практическая полифония / Учебное пособие для педагогических институтов. М., 1988.
5. Скребков С. С. Учебник полифонии. М., 1956 (и др. издания).
6. Тюлин Ю., Бершадская Т., и др. Музыкальная форма. Гл. 12. Полифонические формы. М., 1965 (1-е изд.).
7. Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг Баха. М., 1975.