

К 1370332

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВОЛОГОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

М. Ш. БОНФЕЛЬД

**СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ
И
АНАЛИЗ ФУГИ**

Методические рекомендации для студентов ОЗО

ВОЛОГДА
«РУСЬ»
2002

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	1
I. Сложный контрапункт	3
II. Общие сведения о фуге	9
III. Строение фуги	12
IV. Основные принципы анализа фуги	17
V. Пример анализа фуги	20
Литература	23

ОТ АВТОРА

Курс полифонии в учебных планах музыкальных факультетов педвузов весьма невелик по объему часов и достаточно скромно поставленным перед студентами задачам. В частности, учитывая, что полифонией студенты ОЗО занимаются на 1 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 времяпрепровождение без ощутимых результатов для получаемой профессии учителя музыки общеобразовательной школы. Поэтому на музыкально-педагогическом факультете ВГПУ сложилась система заданий по полифонии, в которой сочетаются практические работы по написанию полифонических текстов 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.

Анализ фуги в качестве предварительного этапа требует достаточно свободной ориентации в технике сложного контрапункта, а также тех полифонических форм, в которых сложный контрапункт является необходимым инструментом. Поэтому первый раздел методических рекомендаций сосредоточен именно на этих сторонах полифонического письма, которые, как показывает учебная практика, также представляют определенную трудность для их анализа студентами.

Понимание структуры фуги позволит студенту в процессе дальнейшего обучения на факультете и в процессе преподавательской

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 использование при соприкосновении с полифоническим письмом.

Настоящие методические рекомендации призваны помочь заочнику в выполнении письменной работы по анализу 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 методических рекомендациях также дан минимум необходимых теоретических сведений о фуге, которые студент должен дополнить изучением специальных работ и учебников (см. список литературы в конце настоящей работы).

Курсивом отмечены термины, встречающиеся впервые, когда за их появлением следует определение. В круглых скобках даны сокращения, принятые на аналитической схеме.

1. СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ

1. Конtrapунктическое письмо

Общие сведения

Простым контрапунктом называется такое соединение голосов, которое не предполагает его последующих трансформаций; обычно оно встречается единожды на протяжении всего сочинения.

Сложным контрапунктом, напротив, называется такое соединение голосов, которое встречается в сочинении не один раз, причем при его повторениях сами голоса, как правило, остаются неизменными, но изменяются *их соотношения*. Соединение голосов в сложном контрапункте, которое звучит впервые, называется *первоначальным соединением*; всякое повторное проведение этих же голосов называется *производным соединением*.

Сложный контрапункт включает три разновидности в зависимости от характера трансформаций в производных соединениях.

Вертикально-подвижной контрапункт характеризуется смещением голосов относительно друг друга в производных соединениях по вертикали:

1*¹

а) ₅

перв. соед.

б)

произв. соед.

¹ Здесь и далее примеры, помеченные звездочкой, заимствованы из прилагаемой фуги с указанием номеров тактов.

Горизонтально-подвижной контрапункт характеризуется смещением голосов относительно друг друга в производных соединениях по горизонтали.

Вдвойне-подвижной контрапункт предполагает смещение голосов относительно друг друга в производных соединениях и по вертикали, и по горизонтали.

2



Вертикально-подвижной контрапункт является наиболее часто встречающейся разновидностью сложного контрапункта в строгом и свободном стиле. В том случае, если производное соединение в двухголосии предполагает не просто смещение по вертикали, но и изменение позиций голосов относительно друг друга (верхний становится нижним или наоборот), вертикально-подвижной контрапункт называется *двойным контрапунктом*; если подобное изменение позиций характеризует трехголосие, такой контрапункт называется *тройным* (и т.д.).

Двойной контрапункт

Двойной контрапункт – одна из устоявшихся форм изменений в отношении голосов в производных соединениях. Разновидности двойного контрапункта определяются его показателем, который называется *Index verticalis*, сокращенно – I_v (обозначение С.И. Танеева).

I_v представляет собой алгебраическую сумму интервалов перемещений голосов в производном соединении. Движение верхнего голоса вверх или нижнего вниз описывается числом со знаком плюс (+), а верхнего вниз или нижнего вверх – со знаком минус (-). И поскольку в двойном контрапункте голоса в производном соединении меняются местами, как обозначено на схеме:



то показатель двойного контрапункта представляет собой отрицательное число.

При этом интервалы перемещений обозначены следующими числами (*танеевская система*): прима – 0, секунда – 1, терция – 2, кварта – 3, квинта – 4, секста – 5, септима – 6, октава – 7. Интервалы шире октавы образуются путем складывания чисел простого интервала и обозначающего октаву; например: нона – 8 (1+7), децима – 9 (2+7), ундецима – 10 (3+7), дуодецима – 11 (4+7), и т.п.

Таким образом, алгебраическая сумма интервалов перемещений голосов в примере 1 (определяется по интервалам между соответствующими звуками одного и того же голоса в производном соединении в сравнении с первоначальным) окажется равной –14: верхний голос опустился вниз на кварту (–3), нижний голос поднялся вверх на дуодециму (–11), следовательно, $[-3 + (-11)]$ равно –14 и соответственно $I_v = -14$, т.е. это двойной контрапункт *октавы* ($14 = 7+7$); таков же показатель контрапункта в примере 2, но здесь каждый голос сместился на октаву: $I_v = -7+(-7) = -14$.

В полифонической литературе чаще всего используются разновидности двойного контрапункта со следующими показателями: $I_v = -7$ (–14, –28 и т.п.) – двойной контрапункт *октавы*; $I_v = -9$ (–2, –16, –23) – *децимы*; $I_v = -11$ (–4, –18, –25) – *дуодецимы*.

Контрапункт с удвоением

Разновидностью вертикально-подвижного контрапункта с $I_v = \pm 2$ является *контрапункт с удвоением*, в котором первоначальное и производное соединения могут быть совмещены; при этом один из голосов оказывается удвоенным в терцию. Эта разновидность контрапункта широко используется не только в полифонической музыке, но и в сочинениях, созданных на основе гомофонно-гармонического мышления.

3

Бетховен, Соната для ф-но № 8, ч.3

перв. соед.

произв. соед.

Тройной контрапункт

Если в рамках двойного контрапункта возможно только одно перемещение голосов: верхнего вниз, а нижнего вверх, то при использовании тройного контрапункта из одного первоначального соединения возможны 5 производных:



Большое количество производных соединений позволяет композитору добиваться ощутимого разнообразия при проведениях одного и того же материала и при наличии даже сравнительно непродолжительного первоначального соединения выстраивать довольно обширные композиции, в которых основное место предоставлено проведениям в тройном контрапункте (см., например, Прелюдию A-dur из II тома ХТК, а также многие Трехголосные инвенции Баха).

2. Полифонические формы с использованием сложного контрапункта

Общие сведения

Напомним несколько терминов, которые используются в типичных формах имитационной полифонии.

Голос, в котором тема появляется впервые, называется *пропоста* (P).

Голос, в котором тема имитируется, называется *риспоста* (R). Пропоста всегда одна, а риспост в зависимости от количества голосов может быть несколько; тогда они обозначаются с индексом: R₁, R₂ и т.п.

Темой называется участок пропосты до вступления риспосты.

Противосложением называется контрапункт к теме.

Отделом канона называется участок канона, по масштабу равный теме (обычно обозначается прописной буквой).

Типичная схема двухголосного канона выглядит следующим образом:

P – A B C D E F ...

R – A B C D E F ...

Как это видно на схеме, в обычных имитациях и канонах используется только простой контрапункт, который возникает между темой в респосте и противосложением в пропосте. Иначе обстоит дело в канонической секвенции, частным случаем которой является бесконечный канон. Здесь в качестве необходимого средства используется двойной (тройной), а иногда и горизонтально-подвижной контрапункт.

Бесконечный канон

Бесконечным каноном называется такой канон, в котором конец респосты совпадает с началом пропосты и который, следовательно, может быть повторен бесконечное число раз. Его схема выглядит следующим образом:

$$\begin{array}{l}
 P - A \parallel: \textcircled{B} \cdot \textcircled{A} : \parallel \\
 R - \parallel: \textcircled{A} \cdot \textcircled{B} : \parallel \text{ и т.д.}
 \end{array}$$

перв. произв.
соед. соедин.

На данной схеме продемонстрирован *симметричный БК* (или БК 1-го рода), т.е. такой, в котором противосложение равно по масштабу теме. Очевидно, что между респостой и пропостой возникает вначале первоначальное соединение в двойном контрапункте, а затем – производное, в котором голоса меняются местами.

4



Показатель контрапункта в этом случае измеряется так же, как и в обычном производном соединении в двойном контрапункте, т.е. равен сумме перемещений голосов; в данном случае $I_v = -14$, т.к. голоса сместились на октаву – нижний – вверх, а верхний – вниз (отсчет ведется от соответствующих звуков, против которых проставлены буквы).

Если равенства по масштабу между темой и противосложением нет, то возникает *несимметричный* БК (или БК 2-го рода), в котором используется горизонтально-подвижной контрапункт, что видно на схеме:

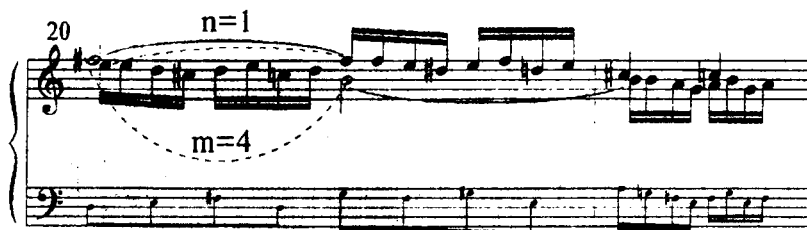


Каноническая секвенция

В БК интервал перемещения голосов равен прима, т.е. нулю. В *канонической секвенции* (КС), т.е. секвенции, темой которой является канон и которая схематически полностью соответствует БК, голоса к тому же перемещаются на определенный интервал, что создает дополнительную динамику развития.

Если в симметричном БК определение показателя двойного контрапункта осуществляется так же, как и в обычных случаях, т.е. путем сложения алгебраических показателей перемещений голосов, то в КС он определяется по формуле: $I_v = -(m+n)$, где m – это интервал между соответствующими звуками пропосты и респосты, а n – интервал между соответствующими звуками респосты и пропосты.

5^{*}



Следовательно, $I_v = -(4+1) = -5$.

II. 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 заверченный 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 и заключительную части.

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* – однотемными и *сложными*, написанными на две или более темы;

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 незавершенные фуги, включенные в более 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 (или ответ) 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 вступления контрапунктирующего голоса (т.е. часть пропосты до вступления респосты).

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 типические 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 проведения в другом ладу (по сравнению с начальным), то есть *иноладовые* проведения.

Регламентированные структурные изменения содержатся в проведениях в обращении (\perp), в противодвижении (\dashv), в увеличении (Тув), в уменьшении (Тум) (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 прошла 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;
- 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 канон, 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) *свободные (неудержанные)* противосложения ($П_N$) сочетаются с темой только в одном проведении на протяжении всей фуги.

2) *удержанные* противосложения ($Пу_{Nr}$)², то есть такие, которые на протяжении фуги звучат вместе с темой в двух или более проведениях.

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

Интермедией (I_{Nr}) 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 с проведениями 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* между двумя проведениями и *разделительными*, которые завершаются кадансом. К числу разделительных интермедий относится и завершающая, последняя в фуге.

Разновидностью связующей интермедии является *кодетта* – одnogолосная интермедия между двумя первыми проведениями. Непосредственно продолжая движение одnogолосной темы, кодетта может быть воспринята как ее часть; поэтому границы кодетты определяются, только исходя из последующих проведений, в которых кодетта уже не присутствует.

В процессе анализа фуги необходимо особое внимание обратить на подобные или удержанные интермедии ($Iу_{Nr}$), то есть такие, которые звучат в фуге более одного раза: обычно вторая и последующие из них представляют собой полифоническую вариацию на первую; в этом случае возможно использование сложного контрапункта.

² Номер (Nr) в качестве индекса здесь и далее означает порядковый номер того или иного элемента фуги; например, первое удержанное противосложение – $Пу_1$.

III. 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 *тема* (Т), проведения в доминантовой тональности – *ответ* (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* (Op). Если же в имитации в тему вносятся какие-либо интервальные изменения, ответ называется *тональным* (Ot).

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, при начальной тональности C-dur, тональность доминанты G-dur; ответ же, 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 таковым: после того, как тема появится в последнем по времени вступле-

ния голосе, в экспозицию могут быть включены *дополнительные проведения* (ДП_№), т.е. 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 (в свободной части, как правило, тональный план не предусматривает тоникодоминантовых 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 проведениям. Именно таким, иноладовым проведением характеризуется, как правило, начало свободной части.

Тональный план свободной части не регламентируется, однако существуют

некоторые типические его свойства: так, например, довольно часто начинается свободная часть 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 основной 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 неэкспози-

ционной) 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 фуга 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 фуги.

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

Двойные фуги

Двойные фуги подразделяются по строению на два типа:

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

В фугах 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 фуги 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 фуги; 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 фуге имеет нечто общее с удержанным противосложением, повторяясь неоднократно с первой темой; однако есть и существенное различие: удержанное противосложение появляется как контрапункт к уже звучавшей без него (хотя бы лишь однажды – в первом, одnogолосном, проведении) теме; 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 фуги с совместной экспозицией тем – как правило, тонально-развивающиеся, фуги 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 проведениях 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 трех тем (C_{1+2+3}).

Разумеется и здесь, как и в двойной фуге, могут быть включены свободные части, строящиеся на проведениях 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 трех тем в трехголосном контрапунктическом соединении. Помимо этих трех обязательных частей, такая фуга может также включать свободные части, построенные на проведениях отдельных тем самостоятельно или в различных сочетаниях.

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

IV. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ АНАЛИЗА ФУГИ

Анализу фуги 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 фуги, предложенной каждому студенту индивидуально. На аналитической схеме должны быть записаны следующие данные:

фамилия, инициалы студента;

указание тома ХТК, номер и тональность анализируемой фуги (если текстовый анализ выполнен на отдельном листе, он должен быть снабжен теми же данными).

В процессе анализа фуги 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 фуги и достаточно развитое аналитическое чутье в определении ее основных свойств. Анализ фуги состоит из двух элементов: аналитической схемы и текстовой части, которые взаимодополняют друг друга.

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

Принципы построения аналитической схемы

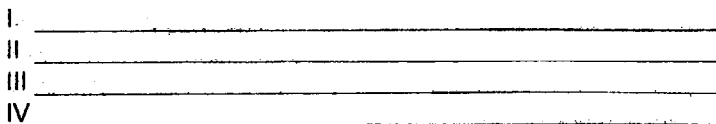
Для построения аналитической схемы лучше использовать листы из тетрадей по математике либо бумагу, разграфленную «в клеточку». При этом каждая клеточка рассматривается как доля такта. Следовательно, такт в 4/4 будет включать четыре клеточки, 3/8 – три клеточки и т.п.

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).

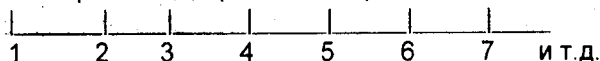
На втором (сверху) уровне фиксируются *тональности проведения*, записываемые буквенной системой, причем прописная буква означает мажорный лад, строчная – минорный (До мажор и Соль мажор обозначаются соответственно «С» и «G»; ля минор и ми минор – «a» и «e»; и т. д.).

Третий (сверху) уровень – собственно сама схема.

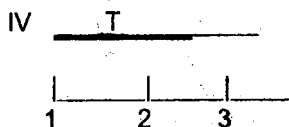
Проводятся горизонтальные параллельные линии по числу голосов фуги, отстоящие друг от друга по вертикали на 3-4 клетки; голоса читаются так же, как и в нотах – сверху вниз:



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



На линиях голосов схематически отмечается все содержание голосов фуги: проведение темы фиксируется жирной линией с буквой Т или О над ней (в соответствующей форме или с соответствующим индексом); длительность линии должна соответствовать длине темы (ответа) в тактах или долях такта (в данном случае тема в 4 голосе длится 1,5 такта):



противосложение фиксируется аналогичным образом – волнистой линией с буквой П (и соответствующими индексами) рядом с ней; при этом номер удержанного противосложения сохраняется за ним до конца фуги (то есть удержанное противосложение, появившееся первым, до конца фуги будет иметь обозначение П₁; свободные противосложения нумеруются отдельно по мере их появления);

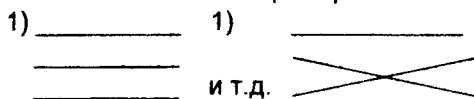
интермедии фиксируются пунктирными линиями во всех звучащих голосах фуги одновременно, причем над линией верхнего голоса ставится буква И с соответствующим индексом (как и в случае с противосложениями); если встречается удержанная интермедия, за ней сохраняется номер, присвоенный ей при первом появлении. Разделительная (заключительная) интермедия, завершающаяся кадансом, отмечена проходящей сквозь все линии голосов большой буквой К.

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

Ниже линии с обозначениями номеров тактов следуют указания на те или иные встречающиеся в фуге контрапунктические или имитационные формы, в которых использован сложный контрапункт: бесконечные каноны (БК) или канонические секвенции (КС). В БК, кроме того,

необходимо проставить показатель вертикально-подвижного контрапункта (I_v) и, если необходимо, показатель горизонтально-подвижного контрапункта (I_h в тактах или долях такта; например: $I_h=1/2$ т., $I_h=2$ т., и т.п.). В КС, помимо этого, необходимо указать интервалы перемещения голосов, используя танеевскую систему их обозначений; например: $m=3$, $n=4$.

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 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:



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

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.

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.

V. ПРИМЕР АНАЛИЗА ФУГИ

ФУГА C-dur
(BWV 953)

И.С.БАХ

Allegro

Piano

1 2 3

4 5 6

7 8 9

10 11 12

13 14 15

16 17 18

19 20 21

Musical notation for measures 19-21. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 19 features a complex melodic line in the treble with many beamed sixteenth notes and a steady eighth-note accompaniment in the bass. Measure 20 continues this texture with some melodic variation. Measure 21 shows a continuation of the rhythmic patterns.

22 23 24

Musical notation for measures 22-24. Measure 22 has a more active treble line with frequent sixteenth-note runs. Measure 23 shows a melodic phrase in the treble over a consistent bass accompaniment. Measure 24 features a melodic line in the treble with some rests, while the bass continues with eighth notes.

25

Musical notation for measure 25. The treble staff contains a melodic line with beamed sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

28 29 30

Musical notation for measures 28-30. Measure 28 is characterized by a dense texture of beamed sixteenth notes in the treble. Measure 29 shows a melodic phrase in the treble. Measure 30 continues the melodic development in the treble over the bass accompaniment.

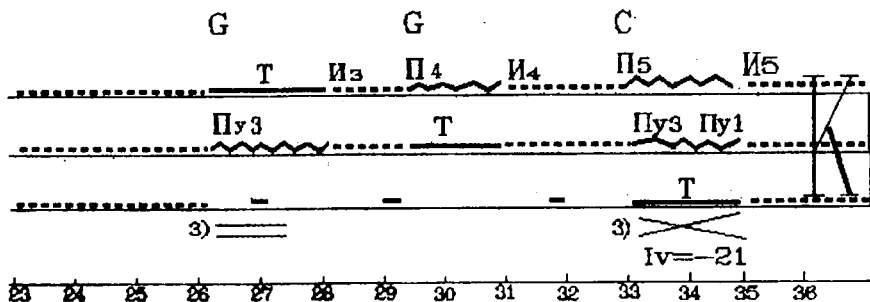
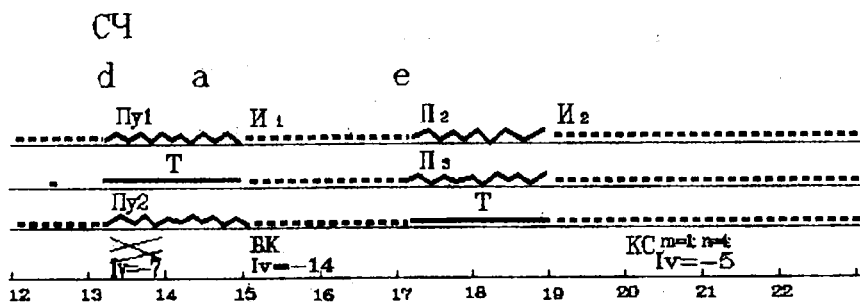
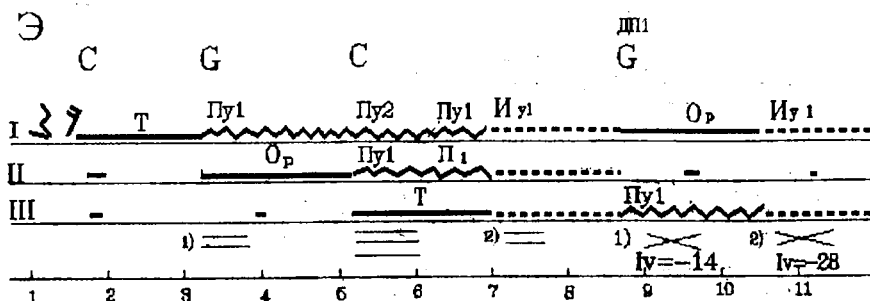
31 32 33

Musical notation for measures 31-33. Measure 31 features a melodic line in the treble with some rests. Measure 32 continues the melodic phrase. Measure 33 shows a melodic line in the treble with a fermata over the final note, while the bass accompaniment continues.

34 35 36

Musical notation for measures 34-36. Measure 34 has a melodic line in the treble with some rests. Measure 35 features a melodic phrase in the treble with a fermata. Measure 36 shows a melodic line in the treble with a fermata over the final note, while the bass accompaniment continues.

АНАЛИТИЧЕСКАЯ СХЕМА ФУГИ:



ТЕКСТОВЫЙ АНАЛИЗ

1. Простая (однотемная), тонально-развивающаяся fuga.
2. Заключительной части нет, т.к. в основной тональности дано только одно последнее проведение.

3. Свободная часть начинается с проведения в интоновой субдоминантовой тональности (d), затем звучит проведение в параллельной тональности (a), после этого в интоновой тональности доминанты (e) и, наконец, два проведения в тональности доминанты (G). Таким образом, тональное развитие в свободной части осуществляется как движение от бемольных тональностей к диэзным (от d к G), причем основная тональность (C) до самого конца избегается.

4. Интермедии, преимущественно развивающиеся, построенные на материале темы и противосложений; имеется удержанная интермедия, во втором проведении которой использован двойной контрапункт с $I_v = -28$.

5. Особенностью темы является наличие кодетты в первом проведении (первые пять шестнадцатых в 3 такте). Используются также комбинации удержанных противосложений (т. 5-6, 33-34).

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. Скрёбков 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.

