

Б. БАЯХУНОВ

О ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ИНТЕРМЕДИЙ ФУГИ

(Опыт многостороннего анализа интермедий в фуге № 1
«Искусства фуги» Баха)

В анализе фуг интермедиям уделяется гораздо меньше внимания, чем проведениям тем. Однако множество фуг невозможно рассматривать без обстоятельного разбора интермедий. Такой представляется нам фуга № 1 «Искусства фуги» Баха. Исследуем ее интермедии, характеризуя при этом:

- 1) тематический материал,
- 2) контрапунктическое строение,
- 3) тональное развитие,
- 4) ритмические структуры,
- 5) регистровое развитие, связь с архитектурой вступлений темы,
- 6) функции интермедий в форме фуги.

Сначала о фуге в целом (см. нотное приложение). В ее теме интонации тонического трезвучия противопоставлены постепенно развивающимся мотивам. Ладовое напряжение создают звуки *до диез* на сильной доле третьего такта в сочетании с *фа* на сильной доле следующего такта, образующие на расстоянии интервал уменьшенной квинты. Разрядка наступает в конце темы благодаря тому, что тоника вновь утверждается на сильной доле. При этом возникает ритмическое ускорение (восьмые в четвертом такте), которое кладет начало разворачиванию наиболее мелких ритмических долей фуги.

Фуга относится к типу тонально-устойчивых. Она состоит из экспозиции, контрэкспозиции и еще трех проведенний темы. Вопрос о форме этой фуги будет поставлен в конце статьи.

Фуге свойственно настроение неторопливого раздумья, достигающего драматического пафоса в последней интермедии и заключительном проведении темы, которое проходит в субдоминантовой тональности и заканчивается ее мажорной доминантой, придающей окончанию неустойчивый, разомкнутый характер. Это дает основание считать фугу № 1 прологом всего монотематического цикла.

В фуге тема не подвергается существенным преобразованиям (увеличению, уменьшению, обращению, ритмическому варьированию), отсутствуют стреттные сочетания.

Главное значение приобретают обновление противосложений и проведения в процессе модулирования (32 — 35 — бас, 40 — 43 — тенор, 49 — 52 — сопрано)¹. Тоника в последнем случае появляется позднее начала темы. Интермедии занимают около половины произведения (36 тактов из 78). Остановимся на каждой из них в отдельности².

И₁ (17—22) заимствует тематический материал из противосложений. Она состоит из восходящей канонической секвенции (тенор —

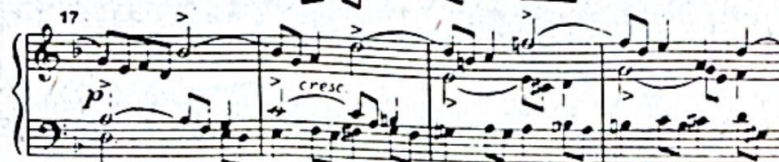
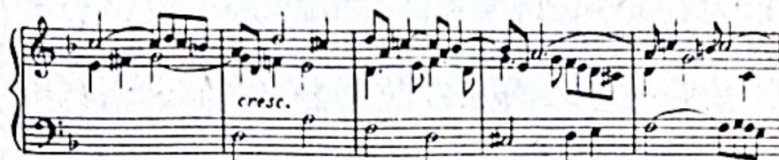
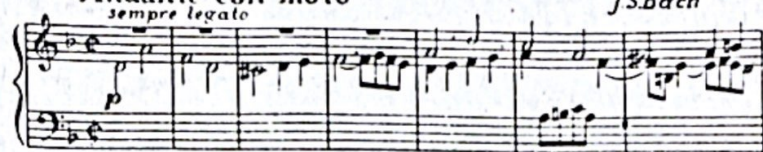
DIE KUNST DER FUGE

FUGA I

Andante con moto

a 4 voci

J.S. Bach



сопрано) с хроматически секвенцирующим свободным голосом (бас) и простой нисходящей секвенции (21—22) с элементами имитации (сопрано — бас). Интонации канонической секвенции в нисходящей секвенции подвергаются разработочному развитию: сопрано со второй половины т. 20 начинает секвенцию квартового мотива, а бас (21) разрабатывает основной мотив в укорочении. Одновременно происходит и метрическое смещение мотивов. Важную роль в I_1 играет метрически опорная линия: восходящая в басу (17—20) и нисходящая в теноре (21—22), а также в басу (ля—соль—фа), но только в синкопированном ритме. I_1 однотональна, но внутри себя содержит множество отклонений; заметное место занимают в ней мажорные тональности (Фа, Соль, До). Ритмическая структура I_1 содержит два повторяющихся рисунка (мотивы канонической секвенции и секвенции в басу) в восходящей секвенции и более разнообразные ритмы в нисходящей; последняя сочетает повторность ритмических мотивов с их варьированием. Особое значение имеют синкопированные мотивы в басу и

сопрано перед очередным вступлением темы. Бас создает эффект ожидания сильной доли и приводит к ней, а сопрано заликовано, чтобы «не мешать» теме. В то же время тенор подводит ее первый звук *re*. Приготовлению темы способствуют и регистровые изменения. Еще до начала I_1 выключен альт, в «свободное звуковое поле» устремляются тенор и бас, затем в нисходящей секвенции они покидают регистр альт, но в него в это время вторгается сопрано. Возникает своеобразная борьба за звуковое пространство: альт и сопрано (23—25) звучат в перекрещивании, но на третьем такте темы сопрано умолкает, «уступая дорогу» альту.

Продолжая развитие экспозиции, I_1 доводит его до кульминации и последующим спадом подготавливает первое проведение темы в контрэкспозиции.

I_2 (27—28) построена на двух мотивах: синкопированном варианте мотива из канонической секвенции I_1 (см. сопрано во второй половине т. 20 и первой половине т. 21.) и пунктирном ритме, встречавшемся в партии тенора в I_1 (21—23)³. Первый мотив разработан в виде канонической секвенции. В гармонии обращает на себя внимание пла-

гальность, контрастирующая автентичности I_1 . В I_2 отчетливо противопоставлены повторяющиеся ритмические рисунки канонической секвенции и свободного голоса (бас). Синкопирование в теноре и альте, выключение баса создают вступлению темы наилучшие метроритмические условия. Оно подготовлено также линейно (соль у альта подводит к начальному ля темы) и регистрово (восходящее направление секвенции). I_2 связывает тему с реальным ответом, но в ней также наметен поворот к разработочности — сдвиг из ре минора в ми минор.

I_3 (36—39), как и I_1 представляет сочетание канонической секвенции (бас — альт) со свободным голосом. Мотив секвенции предвосхищается альтом (конец т. 35 — начало т. 36). В целом каноническая секвенция повторяет тематический материал I_1 (17—20). Свободный голос основан на пунктирном ритме. Тонально I_3 незамкнута. Так же как и I_2 , она начинается в тональности субдоминанты и заканчивается неустойчиво, отчего преодолеваются грани между интермедией и началом темы. То же самое наблюдается в I_4 (44—48).

Ритмическая конструкция I_3 представляет строгую повторность

ритмоформул мотива канонической секвенции и пунктирного ритма свободного голоса.

В регистровом расположении мелодий интересно устремление баса к теноровому регистру и подготовка начального звука темы в виде своеобразного предъема. (*ми* в басу, 39).

I_3 создает кульминационный подъем, продолжающийся и в последующем проведении темы. Тем самым она связывает два вступления в контрэкспозиции, в тональном плане которой отражается типичный для данной фуги модуляционный процесс: *ля* минор — *соль* минор — *ре* минор (см. 15—16, 26—27, 31—33, 65—66)⁴.

I_4 (44—48) тематически сходна с последними двумя тактами I_1 . Как и в I_1 здесь две канонические секвенции со свободным секвенцирующим голосом. Первая начинается в альте с последней доли т. 44, на следующей четверти вступает имитирующий голос в теноре (45). Вторая — в басу (46), через четверть с имитацией вступает альт. Квартовые мотивы первой секвенции продолжают развиваться в теноре. В конце т. 47 квартовая интонация (*ля—ре*) появляется в басу, ее имитирует тенор и одновременно в увеличении — альт. Противосложение переносится с изменениями в тенор и альт. Образуется неточный канон, в котором наибольшее воздействие на процесс развития оказывает ложная стретта (48—49, альт — сопрано), подготавливающая регистр темы и ее первый звук. При этом возникает диссонирующее задержание, стимулирующее движение полифонической ткани. I_4 также тонально незамкнута. Как и I_3 , она начинается в *соль* миноре и заканчивается, в момент вступления темы, доминантой. I_4 в основном сохраняет принцип двух повторяющихся ритмоформул, но тесное расстояние вступления имитации создает здесь метрическое смещение мотивов. Частота акцентов (и на сильной, и на слабой долях) и небольшая подвижность голосов придают I_4 характер торможения движения. Перелом наступает в последнем такте (48), подготавливающем вступление темы, соответственно меняется и ритм, движение восьмыми несколько выравнивает сложную ритмику предыдущих тактов.

I_4 продолжает инерцию спада от кульминации предыдущего проведения темы, затем следует небольшой подъем и снова спад, который преодолевается в конце I_4 каноном по восходящей линии вступлений голосов. Отделяя контрэкспозицию от остальных проведений темы, I_4 , кроме того, имеет еще две функции: она завершает контрэкспозицию и подготавливает следующее проведение темы.

I_5 (53—55) отличается от предыдущих плавным, спокойным голосоведением, тесным расположением. В ней заметно преобладает материал окончания темы — восьмые (преимущественно в теноре); Они в значительной мере определяют более размеренный характер ритмики I_5 . Подобно I_2 , I_3 , I_4 , эта интермедия начинается в *соль* миноре, но приводит уже непосредственно к тональности, следующего проведения темы (*ре* минор). В этом отношении она родственна I_1 , но вводит тоннику субдоминантой, а не доминантой. В т. 55 Бах смело сочетает два задержания: приготовленное и задержание к задержанию. Различия ритма всех трех голосов сглаживает остроту диссонанса и подчеркивает полифоническое происхождение такого голосоведения. I_5 связывает два проведения темы в основной тональности. Подобно I_4 , она подготавливает вступление темы приемом тематического предвосхищения (сопрано, 55). В отличие от всех других интермедий, I_5 не построена канонически. В ее основе — неимитационный контрапункт с элементами имитации.

I_6 (60—73) — единственная четырехголосная, наиболее сложная и

самая крупная из всех. Она складывается из трех разделов. Первый (60—62) построен необычно: сопрано и бас образуют расходящуюся секвенцию, которая дополняется свободными средними голосами гармонического характера. Тематический материал взят из окончания темы и из первого противосложения. Второй раздел (63—65) представляет секвентный спад на доминантовом органном пункте. В сопрано проходит секвенция; во второй половине раздела (64—65) возникает каноническая секвенция, встречающаяся в I_4 (45—46), тенор удваивает линию альты в различные интервалы. Третий раздел (66—70) состоит из канонической секвенции (бас — тенор), мотив которой предвосхищен альтом (66, со второй четверти) и свободно контрапунктирующих (а не гармонически дополняющих, как в первом разделе) голосов. Каноническая секвенция дана в виде производного соединения аналогичного построения из I_1 (17—20) в двойном контрапункте отрицательной кварты. Особое значение приобретает в I_6 тональное развитие. В первом разделе преобладает тональность субдоминанты, во втором основная тональность, в третьем вновь на первом плане субдоминанта — здесь возникает *до* минор (70), заменяющий ожидаемый *до* мажор C предыдущим *ля* минором образуется напряженное малотерцовое соотношение тональностей. Дальнейшее тональное развитие приводит к гармонической кульминации на уменьшенном вводном секундаккорде основной тональности, обозначающем решительный поворот к утверждению тоники. Но заключительное проведение темы снова возвращает к тональности субдоминанты, придавая окончанию фуги характер драматического вопроса.

Ритмическое строение I_6 богато и разнообразно. В ней действует принцип повторяющихся ритмоформул в секвенциях в сочетании со свободной ритмикой в контрапунктирующих голосах. Наиболее сложна ритмика третьего раздела (66—70), в котором достигается наибольшая ритмическая контрастность.

Для регистрового строения I_6 характерна широта общего диапазона, многообразие вариантов перемещений голосов. В первом разделе расходятся крайние голоса, во втором все они, кроме органного пункта, имеют нисходящий профиль движения. В третьем разделе два нижних голоса устремляются вверх, а два верхних относительно неподвижны. И после того, как нижние голоса достигают мелодической вершины (69), сопрано быстро завершает общекульминационный подъем. При этом в напряженном полифоническом голосоведении происходит сжатие диапазона.

I_6 носит обобщающий характер. Это касается и тематизма интермедии и ее тонального, контрапунктического и ритмического развития.

Анализируя интермедии, мы невольно сравнивали их между собой. Рассмотрим теперь отдельные стороны интермедий применительно ко всей фуге в целом.

1. **Тематическое строение.** Для большинства интермедий отправным моментом является материал I_1 , заимствованный из противосложений. Отсюда тематическое сходство I_1 , I_2 , I_3 , I_4 . Окончание I_4 (48) и I_5 включают новую интонацию, заимствованную из окончания темы (восьмые) и квартовую интонацию тонального ответа (48, 55). I_6 резюмирует интонационное содержание предыдущих интермедий. Для мотивного развития интермедий существенно варьирование мотивов, отмеченное уже в I_1 . В интермедиях заметна также противоположность функций двух основных мотивов:

Мотив канонической секвенции с его вариантами связан с напряжением развития, а мотив из окончания темы (восьмые), наоборот, с его ослаблением, с более уравновешенным движением.

2. Контрапунктическое строение.

Наибольшее значение имеет в интермедиях имитационная полифония. Во всех, кроме I_5 , действует принцип сочетания канонической секвенции со свободным голосом. В гораздо меньшей мере имитационность проявляется в I_5 . В первом разделе I_6 (60—62) крайние голоса образуют ритмический канон, а различное направление мотивов имеет сходство с имитацией в обращении. Процесс имитирования связан также со сближением мотивов. Так, в I_1 , I_2 , I_3 расстояние вступления имитации равно двум четвертям, а в I_4 и во втором разделе I_6 (63—65) — одной. Сходство мотивов позволяет говорить о стреттном развитии в I_4 и втором разделе I_6 (63—65).

Неимитационная полифония в интермедиях выступает только в соединении с имитационной, но ее роль очень велика. В этом смысле интересно контрапунктическое окружение удержанной канонической секвенции в I_1 , I_3 и третьем разделе I_6 (66—70). В I_1 каноническую секвенцию сопровождает восходящая линия в контрапунктирующем голосе, в I_3 контрапункт обретает больший интонационный размах, а в I_6 два самостоятельных свободных голоса, образующие с канонической секвенцией сложное полимелодическое сплетение голосов, ведущее к кульминации всей фуги. В конце I_1 (21—22) и в I_5 существенную роль играет смешанный контрапунктический склад, в котором контраст мелодических линий дополняется имитациями отдельных мотивов. Такие менее строгие условия контрапунктирования в интермедиях соответствуют в фуге моментам более спокойного развития. И, наоборот, точная имитация показательна для моментов динамического развертывания (см. канонические секвенции в I_1 , I_3 , I_6). Контрапунктическое строение наиболее динамичных интермедий характеризуется также развернутой метрически опорной линией. В I_1 и I_3 она имеет восходящий профиль (17—20, бас, 37—39, сопрано), в I_6 (63—65, сопрано) — нисходящий. В I_1 и I_4 восходящая метрически опорная линия уравнивается нисходящей (21—22, тенор, 45—47 альт). Это связано с тем, что I_1 и I_4 разделяют основные части фуги, создавая к концу интермедии торможение поступательного движения перед началом нового построения.

3. Тональное развитие.

Интермедии фуги можно разделить на тонально-замкнутые, т. е. заканчивающиеся на тонике очередного проведения темы и тонально-незамкнутые, не достигающие этой тоники. К первому типу относятся I_1 и I_5 , ко второму — I_2 , I_3 , I_4 и I_6 , заканчивающаяся мажорной доминантой к субдоминанте. Эти стороны интермедий, в совокупности с другими факторами формообразования, оказывают важное влияние на их функции в форме фуги (о чем будет сказано ниже). Интересно определить место мажора и минора в интермедиях. Мажор наиболее часто встречается в I_1 , менее часто в I_3 и I_4 , в I_2 и I_5 его нет. В I_6 мажор появляется только один раз в третьем разделе (67, фа мажор), но он сильно завуалирован, а в конце интермедии (69) ожидаемый до

мажор заменен одноименным минором, впервые возникающим в фуге. Этот *до* минор — ярчайшее выражение постепенного роста плагальности в интермедиях, которые, кроме I_1 , начинаются с субдоминанты. I_2 построена на плагальных оборотах, I_5 заканчивается плагальным кадансом (55—56), первый раздел I_6 выдержан в тональности субдоминанты, третий раздел I_6 начинается субдоминантой, которая далее закрепляется своей субдоминантой.

Таким образом, в интермедиях устанавливается тенденция к постепенному вытеснению мажора и сгущению минорности на основе плагальности. В зависимости от масштабов интермедий, тональное развитие в каждой из них неодинаково. Наиболее интенсивно оно протекает в I_1 и особенно в I_6 , в которой длительно разворачивается конфликт основной и субдоминантовой тональности. Свои коррективы в тональную структуру вносит полифоническое голосоведение, приводящее к неожиданным созвучиям. Такие созвучия есть в I_3 (36—37), в I_4 (46—47), в I_5 (54—55), в I_6 (67). В их основе — избегание обычных разрешений звуков аккорда. Присущая стилю Баха секвентность получает в интермедиях фуги две формы выражения. Это секвентность в активном модуляционном процессе (I_1 , I_3 , третий раздел I_6) и секвентность внутритональная (I_4 , первый и второй раздел I_6). I_2 с ее сдвигом из *ре* минора в *ми* минор, примыкает к первой разновидности. I_5 вообще не имеет ярко выраженных признаков секвентного разворачивания.

4. Ритмическое строение.

В зависимости от условий контрапунктирования в интермедиях создается тот или иной комплекс ритмических сочетаний. Существенно при этом количество ритмоформул, их повторность либо вариантность, частота акцентов, скорость ритмической пульсации и ее осуществление (дополняющая ритмика, преобладание наиболее мелких ритмических долей в отдельных голосах), строгой и свободной ритмики. Первые четыре интермедии построены по принципу двух повторяющихся ритмоформул (каноническая секвенция и свободный голос). В канонической секвенции повторение ритмоформулы в имитирующем голосе увеличивает частоту акцентов. В I_4 акцентность возрастает вследствие уменьшения расстояния вступления имитирующего голоса до одной четверти. Скорость ритмического движения, равная восьмой, складывается в этих интермедиях благодаря частому чередованию восьмых то в одном, то в другом голосе. Лишь в конце I_4 (48) появляются группы из трех восьмых, выравнивающие беспокойную ритмику всей интермедии. Еще чаще последования восьмых в отдельных голосах встречаются в I_5 , где они имеют тот же характер выравнивания ритмики, но уже по отношению к предыдущим интермедиям. В третьем разделе I_6 группы восьмых связаны с постепенной динамизацией развития. Характер разворачивания интермедий выражен и в их ритмическом строе: периоды нарастания имеют строго повторяемые ритмические сочетания (I_1 — 17—20, I_2 , I_3), периоды спада, торможения развития с более свободной ритмикой, сочетающейся иногда с точной либо вариантной повторностью ритмоформул (I_1 — 21—22, I_4 , I_5 , второй раздел I_6). Несколько по-иному сделаны нарастания в первом и третьем разделе I_6 , в которых повторяющиеся ритмоформулы в секвенции сопровождаются свободной ритмикой двух контрапунктирующих голосов. Зависимость ритма от контрапунктического строения бесспорна, но, на наш взгляд, правомерна самостоятельность отдельных ритмических элементов. Например, пунктирный ритм фигурирует в I_1 у альты, затем в басу

И₂, в сопрано И₃, имея каждый раз новое мелодическое выражение. Представляется, что тематическое значение в данном случае приобретает, в первую очередь, ритм.

5. Регистровое развитие.

Регистровое расположение, диапазон звучания и внутренние регистровые соотношения во многом определяют направленность мелодического движения голосов. Так, во всех интермедиях систематически выключается голос, который будет вступать с темой, что дает стимул к перемещению в соседние регистры, сжатию, либо расширению диапазона, а, в конечном счете — к подготовке регистра вступающей темы. Лишь в И₅ регистровое развитие незначительно, что оправдано ее специфическим положением в форме фуги, т. е. преобладанием в ней связывающей функции. Интермедии отличаются друг от друга различным характером регистрового развития. Резко контрастны, например, И₅ с ее небольшим диапазоном звучания, относительной неизменностью регистрового положения, преобладанием тесного расположения и И₆ с многообразными регистровыми перемещениями, поистине оркестровым охватом диапазона, напряженным сжатием регистра в конце интермедии.

6. Формообразующие функции

Интермедии могут связывать вступления темы внутри одной группы проведений, разделять основные части фуги, завершать их и активно разрабатывать тематический материал. В новые соотношения с проведением тем вступают интермедии на самостоятельном тематическом материале. В исследуемой фуге это не наблюдается. Рассмотрим функции каждой из интермедий.

а) И₁ завершает экспозицию и отделяет ее от контрэкспозиции, которая подготавливается автентическим кадансом в основной тональности. Вместе с тем, в И₁ широко применена мотивная разработка.

б) И₂ связывает тему с ответом и своим неустойчивым в тональном отношении окончанием вносит разработочное начало.

в) И₃ связывает проведения тем в контрэкспозиции и в разработочном развитии создает кульминационный подъем.

г) И₄ продолжает послекульминационный спад, затем приостанавливает его, завершая тем самым контрэкспозицию. Отсутствие тонической гармонии при вступлении темы размыкает границы интермедии и следующего построения.

д) И₅ связывает два проведения в основной тональности, уравновешивает напряжение предыдущих интермедий. Подобно И₁, она приводит непосредственно к тонике очередного вступления темы, но уже плагальным оборотом.

е) И₆ резюмирует и по-новому развивает материал предыдущих интермедий, содержит главную кульминацию фуги. По существу она завершает развитие фуги, приводя к заключительному проведению темы.

Анализ формообразующих функций интермедий показывает, что эти функции многозначны. Отмечалось, например, что И₁ имеет функции завершения, разделения и разработочного развития. И₄ также имеет функцию завершения, но разделение контрэкспозиции и последующих

проведений не подкреплено в ней тоническим кадансом, что подчеркивает разработочный характер интермедии.

Интермедии «имеют обязательства» как к предыдущему, так и к последующему проведению темы. Они связаны также между собой, создавая свою систему образно-выразительных средств в фуге. Так, I_4 , несколько видоизменяя мотив канонической секвенции из I_1 и I_3 , разрабатывает его стреттно, т. е. с сокращением расстояния вступления имитирующего голоса. Важнейшие кульминации фуги в I_1 , I_3 и I_6 связаны с удержанной канонической секвенцией. I_5 уравнивает напряженность предыдущих интермедий, I_6 обобщает все их развитие.

В широком смысле формообразующие функции интермедий складываются из функций локальных и общих для фуги в целом. Функции интермедий находятся в тесной зависимости от их тематического и контрапунктического строения и многих других факторов формообразования.

Важное формообразующее значение интермедий вызывает необходимость сопоставить их с проведениями темы и выяснить влияние интермедий на форму фуги. В области тематизма для интермедий характерно отвлечение от материала темы, в них использованы интонации противосложений, и только лишь одна интонация из окончания темы (восьмые). Поэтому противосложения и интермедии образуют некий единый подвижный рельеф, на который наслаиваются вступления темы. В этом смысле фуга № 1 «Искусства фуги» отличается от фуг, где развивается, главным образом, материал темы, отчего вся фуга приобретает характер предельно концентрированного развития.

В интермедиях более многообразно, чем при проведениях темы, используется имитационная полифония. В них действеннее реализуются такие проявления контрапунктического стиля, как метрически опорная линия и вертикально подвижной контрапункт⁶.

В тональном развитии и интермедиях, и проведениях тем свойственна плагальная направленность, в остальном они во многом различны. Естественно, что секвентность в интермедиях учащает отклонения, но важнее другое: в интермедиях появляются тональности, отсутствующие в проведениях темы, в них острее проявляются закономерности тонального развития (вспомним, например, I_6 с ее «конфликтом» субдоминанты и тоники).

Ритмическое строение интермедий менее разнообразно, чем в проведениях темы, оно более строго, т. к. связано с повторностью ритмических рисунков; но эта повторность обладает способностью создавать ритмическое нагнетание.

Регистровые соотношения в интермедиях отличаются от проведениях темы большим многообразием, подвижностью, изменчивостью, например, в I_6 (60—65). Проведения темы тяготеют к более стабильным регистровым соотношениям. К ним близки I_2 и I_3 , как бы сливающиеся с проведениями темы. Другие интермедии в тот или иной промежуток времени устанавливают новое регистровое расположение голосов. Так, в конце первого такта I_1 сопрано и тенор отдаляются на интервал ноты (альт паузирует).

Выше упоминалось, что фуга № 1 относится к типу тонально-устойчивых. Фуги такого рода были широко распространены в XVIII ст. и сам Бах нередко к ним обращался.

Ослабление тонального развития в таких фугах вызывает необходимость в усилении контрапунктического развития (укажем, например, фугу *mi* мажор для органа современника Баха И. К. Ф. Фишера и фугу *re* минор из первого тома «Х. Т. К.» Баха). Контрапунктическое раз-

витие темы в исследуемой фуге ограничивается обновлением противосложений и одним удержанным противосложением (один раз в экспозиции, частично в контрэкспозиции). Однако фуга представляет образец контрапунктического мастерства, и в этом главную роль играют интермедии. Но не только их контрапунктическое содержание определяет лицо фуги. Они, кроме того, играют существенную, а в данном случае главную роль в процессе становления формы. Так, I_2 , I_3 , I_4 , имеют в той или иной степени разработочный характер, I_4 ствойственно также предприимчивое торможение развития, I_5 связывает два проведения темы в основной тональности, I_6 подводит итог всему развитию фуги. Это позволяет сделать уточнение. Ту часть фуги, которая первоначально была названа контрэкспозицией, необходимо считать разработкой, а следующая часть — репризой. О чертах разработочности I_2 , I_3 , I_4 говорилось ранее. Повторим лишь, что I_2 кладет начало тонально неустойчивому развитию, размыканию границ между темой и интермедией. Для I_3 характерен большой интонационный размах и предкульминационное напряжение. I_4 стреттно разрабатывает мотивы из I_1 и I_3 и создает предприимчивое торможение. Напомним также, что конструктивную роль играют три удержанные канонические секвенции (в I_1 , I_3 , I_6), по-разному проявляющие себя в экспозиции, разработке и репризе.

Итак, Бах, обратившись к старинному типу тонально-устойчивой фуги, довел ее до совершенства развитой трехчастной формы без сложной контрапунктической обработки темы. И причиной этому — глубоко новаторский подход композитора к трактовке интермедий.

Следует оговориться, что не всякая фуга может дать возможность для развернутого анализа и не всегда такой анализ необходим. Но в меньших масштабах он может быть применен в классе специальной полифонии с целью углубления знаний о строении интермедий в различных фугах. Детальное исследование интермедий в фуге № 1 «Искусства фуги» было проведено нами в поисках путей исследования выразительности интермедий. Поэтому для изучения был избран столь выдающийся образец контрапунктического мастерства.

¹ Цифры в скобках обозначают нумерацию тактов.

² Интермедии будут обозначены буквой «И» с указанием порядкового номера справа.

³ Этот ритм возник еще в экспозиции.

⁴ Вполне вероятно, что проведения в соль миноре и ре миноре в контрэкспозиции соотносятся как тема и ответ.

⁵ См., например, фугу ре мажор из II тома «Х. Т. К.» и фугу соль мажор из сб. прелюдий и фуг Шостаковича.

⁶ См. следующие первоначальные и производные соединения: I_1 и I_6 — канонические секвенции (17—20, 66—69). I_4 (46—47, бас-альт) и I_6 (64—65 — сопрано — альт) также канонические секвенции.

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КАЗАХСКОЙ ССР

781.24
М89

МУЗЫКОЗНАНИЕ

(СБОРНИК СТАТЕЙ АСПИРАНТОВ И СОИСКАТЕЛЕЙ)

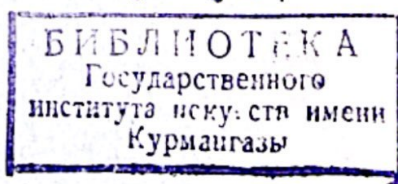
ВЫПУСК IV

АЛМА-АТА 1968

Редакционная коллегия:

И. И. Дубовский (отв. редактор), Е. Г. Брусиловский, Г. Н. Бисенова,
В. П. Дернова (зам. отв. редактора), Н. С. Кетегенова (отв. секретарь).

92901



СОДЕРЖАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

XIX вв.	Аравин П. В. Русские ученые о казахской музыке XVIII — первой половины	3
музыки	Бочкарева О. А. К вопросу о мелодике узбекской народной инструментальной	15
	Бекхожина Т. Старинный свадебный цикл казахского народа	1
	Зарухова С. М. О двух приемах голосоведения в казахской домбровой музыке	42
	Кузембаева С. А. Квинтовая ладотональная переменность	47
	Кузембаева С. А. О заключительной тонике	51
	Сарыбаев В. Ш. Древние казахские ударные инструменты (барабанного типа)	55
	Сарыбаев В. Ш. Древний казахский инструмент асатаяк	65
	Тифтикиди Н. Ф. Метроритм и форма домбровой музыки	78

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Кирина К. Ф. Мажоро-минорные системы в творчестве русских композиторов	91
Кирина К. Ф. Элементы народности в творчестве Д. Кабалевского	106
Лифшиц Д. О. Формообразующая роль музыкальной динамики	120

ВОПРОСЫ ВОКАЛЬНОЙ МЕТОДОЛОГИИ

Коваленко В. Я. О тембре голоса	133
---	-----

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА

Баяхунов Б. Я. О выразительности интермедий фуги (опыт многостороннего анализа интермедий в фуге № 1 «Искусства фуги» Баха)	144
Баяхунов Б. Я. Строение интермедий в полифонических циклах Баха, Хиндемита и Шостаковича	155
Барак А. Л. Джордже Энеску. Формирование творческой личности. Эстетические взгляды. Некоторые особенности стиля	166

МУЗЫКОЗНАНИЕ

выпуск IV

Ответств. за выпуск И. Брянова. Тех ред. И. Кириченко

УГ 06593 Сдано в набор 20/I-1970 года. Подписано в печать 5/VI-1970 года
Формат бум. (типографская № 2) 70×108¹/₁₆, 11,25 п. л. уч.-изд. л. 15,75
Цена 1 р. 50 коп. Тираж 600 экз.

Заказ № 146. Типография № 18 Главполиграфпрома Госкомитета
Совета Министров КазССР по печати
г. Алма-Ата, ул. М. Тулебаева, 16.