

Б. БАЯХУНОВ

СТРОЕНИЕ ИНТЕРМЕДИЙ В ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ЦИКЛАХ БАХА, ХИНДЕМИТА И ШОСТАКОВИЧА

(постановка вопроса).

Строение интермедий, наряду с их определенными функциями в форме фуги, на первый взгляд, представляется достаточно изученным. Но так ли это? Обратимся к учебной практике. Как правило, наши учебники полифонии дают лишь самые общие представления об интермедии, в качестве примеров приводятся лишь образцы из фуг Баха, а разделы, касающиеся сочинения интермедий, представляют канонизированные технические приемы, опять-таки — только из баховских фуг. Интермедии ученических фуг часто слепо копируют Баха, несмотря на самый современный тематизм. Другая крайность — отсутствие понимания формообразующей роли интермедий в тех же ученических фугах. Вообще наши учебные требования, преследующие, главным образом, овладение контрапунктическими премудростями, в значительной мере упускают музыкальную сущность фуги. Требования музыкальности и современности полифонического мышления после прохождения строгого стиля, в котором, собственно, и формируется контрапунктическая техника, должны быть на первом плане.

Бесспорно, что многие баховские конструктивные идеи и приемы полифонического развития пронизывают сочинения всех композиторов-полифонистов. Но нельзя при этом не учитывать тех стилистических изменений, которые претерпела фуга после Баха, и что эти изменения также имеют свои традиции. Короче говоря, в основу преподавания фуги должны лечь критерии историзма. Что касается интермедий, то необходимо максимальное освещение различных ракурсов в их трактовке в процессе исторического развития фуги. Большой интерес может представить установление стилевых различий таких устойчивых элементов интермедий как секвентность, имитационная и неимитационная, как связующие, разделяющие, развивающие функции интермедий и др.

В данной статье делается попытка разобраться в стилистических особенностях интермедий в полифонических циклах Баха, Хиндемита и Шостаковича. Намеренное ограничение сферы исследования вызвано, с одной стороны, невозможностью охватить все стили, с другой — дистанция между творчеством Баха и Шостаковича показательна в смысле музыкально-исторического прогресса. Привлечение примеров из произведений композиторов XVIII-XIX в.в. в какой-то мере сможет дополнить наш анализ.

Прежде, чем говорить об интермедии, необходимо определить ее. Э. Праут называет интермедией ту часть фуги, в которой временно умолкают как вождь, так и спутник. (см. Э. Праут. Фуга. § 213—216). Современные определения интермедий не отличаются по своей сути от этого определения. Но кроме интермедии существуют связки (кодетты по Прауту) между проведениями тем и даже между темой и интермедией (см. такты 15—17 фуги *фа* минор из II тома «Хорошо темперированного клавира» (Х. Т. К.) Баха, где собственно интермедии предшествует полуторатактовая связка). Эти связки представляют малоразвитые интермедии, и потому связку часто называют связующей интермедией, что обеспечивает необходимое единство терминологии. Другие интермедии выполняют различные функции. Они могут завершать какой-либо из разделов фуги и широко развивать тематический материал. Связующие, развивающие, завершающие функции интермедий могут сочетаться. Например, интермедия внутри экспозиции фуги *до* минор из I тома «Х. Т. К.» совмещает связующие и развивающие функции. Э. Праут, следуя общему правилу, согласно которому интермедия внутри экспозиции имеет лишь роль связки, ошибочно причисляет эту интермедию к типу связок. Но она по характеру развития и по своим размерам несколько не уступает последующим интермедиям.

I

Об интермедиях фуг Баха много говорится в учебниках и учебных пособиях, однако специальные исследования отсутствуют. Наиболее глубокие высказывания об интермедиях баховских фуг с точки зрения динамики линейного движения находим в классическом труде Э. Курта «Основы линейного контрапункта» (см. изд. Музгиза, 1931, стр. 240—252). Э. Курт определяет свойства интермедий следующим образом: «Задача интерлюдии (синоним интермедии — Б. Б.) заключается в уравновешивании движения, в продолжении начатого развития и в утонченной игре установления равновесия между подъемами и постепенными разрядами напряжения. Интерлюдия вводит одно движение в другое и связывает большие комплексы внутри формы в непрерывный поток».

Э. Курт анализирует различные случаи движения интермедий: спад, подъем, спад и новый подъем, внезапный спад. Он подчеркивает, что отождествление интермедии с эпизодом глубоко ошибочно. Лучшим подтверждением этому служит тот факт, что отдельные кульминации в фугах появляются не в проведениях тем, а в интермедиях (см. интермедия в фуге *до-диез* минор из первого тома «Х. Т. К.», следующую после пяти проведенных тем).

Тонко анализирует Э. Курт процесс тематического развития в фуге. Он трактует интермедии как области тематического разрежения, состоящие из мотивов, имеющих обобщенный характер, и в качестве доказательства приводит одинаковые мотивы, появляющиеся в различных фугах. Называя мотивы интермедий «мотивами развития», Курт в то же время считает, что «неисчислимое количество тем является лишь известной дифференциацией основных типов мотивов развития, или же родственно им, и здесь границы переходов неуловимы». Далее: «Тематика развивается от общих форм движения к индивидуальным, а обработка ее в развитых формах возвращается опять к общим, основным мотивам. Мотив возникает из движения и вливается в него. Начало и конец всей полифонии есть движение».

При всей своей стройности и внутренней логике выдвигаемая Кур-

том теория страдает от фетишизации движения. Остаются в стороне другие факторы формообразования фуги: гармония, ритм, жанровые и тематические истоки и т. д. Отсюда и его пренебрежительное отношение к фугам Мендельсона, Шумана, Брамса, стремившихся сделать фугу близкой своим творческим устремлениям. Односторонне характеризует Курт тематизм фуг, как сотканный из общих форм движения, что опровергает само жанровое и мелодическое богатство тем «Х. Т. К.», а также фольклорный характер многих тем (см. Л. М. Кершнер. Народно-песенные истоки мелодики Баха. Музгиз. 1959 г.).

Отправным пунктом для изучения строения интермедий баховских фуг может быть сравнительный анализ фуг Баха с фугами его старших современников. Для наглядности возьмем фуги, написанные на одну тему: фугу *ми* мажор И. К. Ф. Фишера (см. А. Шеринг, История музыки в примерах, № 265, «Полифонический анализ» Т. Мюллера, изд. «Музыка», 1964, пример № 234) и фугу *ми* мажор из второго тома «Х. Т. К.» У Баха длительности четвертой и пятой нот темы уменьшены вдвое, что делает тему ритмически подвижной. У Фишера симметричность ритмического рисунка создает уравновешенность, неподвижность. В фуге Фишера 2 интермедии:

а) первая (т.т. 21—23) — трехголосный канон, тема которого начинается ранее интермедии;

б) вторая (т.т. 38—39) — короткая связка. Из 50 тактов фуги 4 такта занимают интермедии. В фуге Баха 4 интермедии:

а) первая (т.т. 7—8) — имитационная разработка мотива из двух восьмых с половинной.

б) вторая (т.т. 12—15) — четырехголосный канон,

в) третья (т. 22) — связка,

г) четвертая (т.т. 32—34) — неимитационное построение с преобладанием гармонического склада. 10 тактов из 43 занимают интермедии. Таким образом, и по своим размерам, и по богатству приемов развития интермедии в баховской фуге значительней, чем в фуге Фишера. Последняя сочинена в традициях строгого стиля. Отметим также более развитое тональное развитие в интермедиях фуги Баха.

Малочисленность и неразвитость интермедий наблюдаем в фуге Д. Букстехуде *ми* минор для органа (см. А. Шеринг, История музыки в примерах № 249, или «Полифонический анализ» Т. Моллера, № 238). Несмотря на достаточно подвижный тональный план, однообразие приемов (чередование проведений темы с короткими связками) приводит к тому, что вступления темы становятся назойливыми. Мы не склонны считать это недостатком, такова была природа полифонического мышления предшественников и старших современников Баха. Лишь Бах довел фугу до высокого диалектического единства, в котором сложная система взаимосвязей интермедий и проведений тем, сыграла едва ли не первую роль.

В нашей учебной литературе, наряду с основными сведениями о строении интермедий, есть ряд ценных указаний о формообразующей роли интермедий в фугах Баха. Так, в «Полифоническом анализе» С. Скребкова раскрывается проявление принципов старинной сонаты в фугах, связанное с определенной трактовкой интермедий. Это говорит о безграничных возможностях баховской интермедий — от связки до своеобразной побочной партии.

Ряд положений учебников можно дополнить, а некоторые — ввести впервые. Например, учебники говорят о крайне редких случаях появления контрастирующих по тематическому материалу интермедий. Действительно, в «Х. Т. К.» есть лишь три фуги (*фа-диез* мажор и *си* минор

из I тома, *фа*, минор из второго), в которых имеются такого рода интермедии. Но в «Х.Т.К.» существует немало фуг, в которых контраст интермедий и проведений тем на первый взгляд незаметен, но он вырастает до значения тематического контраста. В фуге *ми* мажор из первого тома в первой интермедии неожиданно возникает новый мотив на интонациях трезвучия, сдерживающий поступенное восходящее движение темы. В первой интермедии фуги *соль* мажор из первого тома (т. 9) появляется новый тематический материал. Используемый в нем принцип скрытой полифонии позволяет продлить звук *соль*. Далее этот тип движения применяется в обращении и становится основным материалом для следующих интермедий. Здесь невольно вспоминаются слова Курта: «Интерлюдия вводит одно движение в другое...» Третья интермедия фуги *ми-бемоль* минор из I тома (т. т. 15—18) гаммообразностью своих мелодических линий заметно отличается от песенной выразительности проведений темы. В фуге *ля-бемоль* мажор из I тома удержанная интермедия (т. т. 11—12) контрастирует теме, благодаря подчеркнутой стабильности ритмики (в одном голосе половинные, в другом восьмые, в третьем шестнадцатые), гармоническому голосоведению и регистровому разрыву, создающему эффект пространственности, закономерный в этой пасторальной фуге.

Редкий для Баха пример синтеза нового самостоятельного тематического материала интермедии с темой фуги встречаем в фуге *фа-диез* мажор из первого тома: материал интермедии (т.т. 7—11) становится фоном для дальнейших проведений темы (характерный мотив из шестнадцатых дан здесь в обращении). Сравнение со следующей интермедией (т.т. 17—19) также любопытно: удержанная интермедия усечена, но не в начале, или в конце, а в середине (нет второго такта предыдущей интермедии).

Перспективно, на наш взгляд, изучение зависимости строения интермедий от архитектоники вступлений темы и ее мелодического профиля. Оба явления можно проследить во второй интермедии фуги *ми* минор из второго тома (т.т. 35—41). Сначала движение продолжается по инерции, затем голоса постепенно расширяют границы регистров, образуя при этом особую разновидность канонической секвенции, в которой верхний голос идет по секундам вверх, а нижний — по терциям вниз. Вступление темы в низком регистре, подготовленное нижним голосом интермедии, своим восходящим движением уравнивает спад нижнего голоса. Подобные явления не единичны, а изучение их, систематизация отдельных приемов были бы полезны в практическом курсе полифонии.

Ритмика баховских интермедий — благодарный объект исследования. В большинстве случаев она сохраняет ритм проведений темы. Но и здесь возможности контрастирования беспредельны. Например, в фуге *ля-бемоль* мажор из первого тома уже в четвертом такте устанавливается движение шестнадцатыми. Это движение при проведении темы в экспозиции и разработке осуществляются в дополняющей ритмике, в то время как в удержанной интермедии движение шестнадцатыми проходит только в одном голосе (см. т.т. 11—12, 14—15, 19—20). Это различие в приемах осуществления основной ритмической пульсации и порождает контраст ритмических структур.

В фуге *ре* мажор из первого тома равномерность шестнадцатых выравнивает порывистую ритмику темы (см. т.т. 9—10). В фуге *фа* — *диез* мажор из I тома непрерывное движение шестнадцатыми впервые устанавливается в интермедии. Иное наблюдаем в *соль*-минорной фуге из I тома. Для всей фуги характерен ритмический пульс восьмых.

Интермедия в начале тональной репризы идет шестнадцатыми и приводит к стретте, восстанавливающей движение восьмыми. Здесь интермедия уподобляется каденции. Вероятно, это качество некоторых интермедий и определило эпизодическое появление шестнадцатых в предрепризной интермедии фуги *си* мажор из второго тома (см. т.т. 68—74 этой большой интермедии). После интермедии шестнадцатые исчезают так же внезапно, как они появились.

Уже немногие приведенные нами примеры трактовки интермедий в «Х. Т. К.» свидетельствуют о необычайной изобретательности, богатстве композиционных решений, свойственных баховскому полифоническому стилю. Обычные для Баха приемы строения интермедий стали нормой для последующих стилей, а его смелые эксперименты нашли продолжение в новых открытиях. Вспомним, например, фугу из интродукции к оп. «Иван Сусанин» Глинки, в которой интермедия трактована в манере припева народной песни. Новое у Глинки — в соединении фуги с песней. Однако принцип сочетания проведенной темы с самостоятельной по материалу интермедией идет еще от Баха.

Эволюция послебаховской фуги, проходившая в условиях господства гомофонии, расширила сферу применения этой формы, но почти не затронула область интермедии. Относительная новизна интермедий в ряде случаев выражается в гомофонном характере фактуры. Иногда она диктуется масштабностью формы ради контраста с продолжительными полифоническими построениями. Даже С. Танеев, будучи глубоким мыслителем в области полифонии, в трактовке интермедий оставался в русле старых традиций. Лишь в творчестве композиторов XX в. наметилась тенденция к дальнейшему развитию интермедий, ярко воплотившаяся в полифонических циклах — Хиндемита и Шостаковича.

II

Фортепианный цикл «Ludus tonalis»¹ Хиндемита, как справедливо замечает О. Леонтьева, обнаруживает родственные связи с «Х. Т. К.» Баха². Это касается, в первую очередь, линейной манеры голосоведения и контрапунктической техники. Хиндемит использует и редко встречающиеся у Баха приемы. Так, конструкция фуги *ми* минор из I тома, вторая половина которой представляет производное соединение в двойном контрапункте октавы от первой половины, скорее всего послужила образцом для фуги *in F*, в которой второй раздел — ракоходный вариант первого. В фуге *in A* широко развит прием одновременного моноритмического соединения темы с ее обращением. В «Х. Т. К.» такой прием использован только один раз в *ре-диез-минорной* фуге из второго тома (см. заключительное проведение темы)³.

Однако в разработке интермедий Хиндемит не следует известным баховским образцам, а скорее развивает то, что у Баха является исключением.

Интермедии хиндемитовского цикла, кроме установившейся общей классификации, требуют специальной дифференциации по отдельным признакам:

- 1) интермедии полифонического склада,
- 2) интермедии гомофонного или гомофонно-полифонического склада.
- 3) интермедии на материале экспозиции,
- 4) интермедии на новом, либо производном, но резко контрастирующем материале,

5) интермедии разомкнутые, т. е. бесцезурно продолжающие развитие по окончании темы.

6) интермедии замкнутые, образующие тематически новое построение, ограниченное кадансами.

Приведем ряд примеров, где встречаются перечисленные виды интермедий, одновременно отмечая особенности их внутреннего строения.

Пример № 1

1. „Ludus tonalis“
П. Хиндемит

Lento $\text{♩} = 66$

Fuga prima in C

Интермедия непосредственно продолжает проведение темы и излагается полифонически. Обычная для интермедий секвентность дана в современном ракурсе: шаг секвенции верхнего голоса равен малой секунде, а среднего — малой терции⁴.

Примеч № 2

2. „Ludus tonalis“
П. Хиндемит

Moderato, scherzando $\text{♩} = 80$

Fuga nona in Bb

Интермедия переключает развитие фуги в совершенно иной образно-эмоциональный план, она обрамлена тониками *Re* и *Si*. Ее гомофонность отчасти искупается скрытой полифонией верхнего солирующего голоса.

Пример № 3.

Интермедия контрастирует с проведениями темы своим непрерывным триольным ритмом в нижнем голосе и новой фактурой. Голосоведение в верхней паре голосов чрезвычайно выразительно: нижний из голосов удваивает верхний в разные интервалы, образуя свою линию, соперничающую с главной линией верхнего голоса.

Con forza $\text{♩} = 108$ 3. „Ludus tonalis“
П. Хиндемит

Fuga octava in D

p *cresc.*

связка к интермедии

Con energia $\text{♩} = 108$ 4. „Ludus tonalis“
П. Хиндемит

Fuga quarta in A

f

Интермедия изложена в форме канонической секвенции на материале второй темы двойной фуги. Старый прием звучит по-новому благодаря политональному сочетанию линий.

Пример № 5.

Con energia $\text{♩} = 108$ 5. „Ludus tonalis“
П. Хиндемит

Fuga quarta in A

p *cresc.*

f

Интермедия на материале темы, сочетающая остинатность в верхнем голосе с секвентностью в нижнем и поступенно нисходящим контрапунктом в среднем голосе⁵.

использование которых подчас обусловлено особенностями гармонического языка, не скованного рамками функциональной системы. Вот почему темы хиндемитовских фуг, как правило, не изменяются из соображений «красивой» звучности.

200 лет отделяют «Ludus tonalis» (1944) от «Х. Т. К.» (2-й том завершен в 1744). Высокие качества этой музыки свидетельствуют о жизнеспособности такой старинной полифонической формы, как fuga, и неограниченных возможностях ее дальнейшего развития.

III.

Через семь лет после появления цикла Хиндемита возникает новый выдающийся цикл прелюдий и фуг Шостаковича. Мы не будем касаться полемики, в свое время созданной вокруг этого сочинения, а также множества работ и статей о нем. Обратимся непосредственно к труду, в котором интермедиям фуг Шостаковича уделено наибольшее внимание. Это книга А. Должанского «24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича». Автор разделяет интермедии цикла на мотивно связанные с основным тематическим материалом и независимые, самостоятельные в тематическом отношении. Заметим, что число последних невелико (фуги *ля* минор, *ля-бемоль* мажор, *до* минор).

«Общим для интермедий различных видов, пишет автор, является их повторность, удержанность. Во многих фугах после первой интермедии каждая последующая в основном повторяет ее, внося всевозможные изменения, собственно, создавая вариацию на нее. Средствами такого изменения является увеличение числа голосов, их всевозможные перемещения, расширения (чаще) или сжатие (реже) объема интермедий, а вместе с тем и всевозможные ладотональные приемы развития.

В результате некоторые фуги фактически оказываются построенными наподобие двойных вариаций: на тему и на первую интермедию».

Примерно такого же взгляда придерживается Вл. Протопопов. Говоря о том, что принцип удержанных интермедий не нашел развития после Баха и возродился в фугах Шостаковича, автор подчеркивает его связь с вариационным методом развития, присущим многим фугам Шостаковича¹⁰.

Некоторые уточнения относительно трактовки удержанных интермедий в фугах Шостаковича вносит В. Задерацкий в своей рецензии на вышеупомянутую книгу А. Должанского¹¹. Указывая на фуги *до* минор и *ля-бемоль* мажор, автор рецензии рассматривает удержанные интермедии как повторяющийся припев, а спаренные проведения тем — как запевы, имея в виду сходство их с фугой из интродукции к «Ивану Сусанину» Глинки. Мысль В. Задерацкого нуждается в известной конкретизации. Фуги, о которых идет речь, связаны с тематизмом народно-песенного склада. Запевно-припевные соотношения спаренных проводений темы и интермедий более ярко проявляются, если интермедии достаточно развиты. В *до*-минорной фуге, например, после темы с ответом идет четырехтактовая интермедия из двух секвентных звеньев. Тема, ответ и два секвентных звена интермедии создают структуру пары периодичностей (термин В. Цуккермана). Аналогия со свойственной русской народной песне структурой (аа бб) свидетельствует о предельной демократизации жанра фуги, начатой еще Бетховеном в двойной хоровой фуге финала 9-й симфонии.

Многие музыковеды отмечают своеобразие ладового развития в интермедиях фуг Шостаковича¹². В качестве примера обычно приводит-

ся fuga ля минор, в которой диатоничность проведения темы «вступает в спор» с политональными звучаниями интермедий. Противопоставление диатоники и хроматики наблюдается также в fugaх *си-бемоль* мажор и *фа*-мажор: в них все сложное ладогармоническое развитие сосредоточено в интермедиях.

Свойственное Шостаковичу глубокое понимание сущности интермедий выражено и в своеобразии внутренней структуры интермедий, которая создается многообразными приемами развития материала. Приведем ряд примеров:

1) точная секвенция — fuga до минор (т.т. 9—12) и ля мажор (т.т. 15—18); секвенция в ля-мажорной fuga из двух звеньев по два такта в размере $\frac{4}{4}$ (у Баха звенья секвенции гораздо короче); о своеобразии секвенции в до-минорной fuga говорилось выше;

2) секвенция в одном голосе при несеквентном строении других голосов — fuga ля минор (т.т. 17—19); в тактах 18—19 варьируется ритм следующего звена¹³.

3) варьированная секвенция — fuga ля-бемоль мажор (т.т. 31—32), верхний и нижний голос во втором звене существенно изменены, секвентность опорных звуков сохранена, средний голос выполняет функцию педали; в fuga ля мажор (т.т. 31—32) в первом также варьирование своеобразно (нижний голос слегка изменен, верхний вместо ожидаемого *до-диез* третьей октавы смещается на *до-диез* второй: слышится не секвенция, а имитация в нижнюю септиму); второй такт совершенно не сходен с аналогичным тактом первого звена;

4) каноническая секвенция — fuga соль мажор. Прием используется в постепенном нарастании (каноническая секвенция с расстоянием вступления голосов в один такт, затем в полтакта, такое же расстояние вступлений голосов в двухголосных стреттах в репризе и в трехголосной стретте заключения fuga). Таким образом, строение интермедий отражает в миниатюре основной принцип строения репризы;

5) несеквентные построения — fuga *си-бемоль* минор (т.т. 15—19); интермедия в характере свирельного наигрыша; несеквентные построения в подавляющем большинстве случаев сочетаются с построениями другого типа, почти не выступая самостоятельно;

6) оstinатность — первая интермедия в репризе двойной fuga ми минор; повторение двутактового звена в нижнем голосе (материал второй темы) соединяется здесь с секвентностью верхних голосов (использовано первое противосложение первой экспозиции); в результате образуются новые гармонические сочетания. Прием оstinато чаще локализуется в заключениях fuga (см. fuga ля минор, ля мажор, *си* мажор, *си-бемоль* минор); Иногда Шостакович прибегает к точному повторению всего построения (fuga *си* минор, 4 такта до проведения темы в *соль* миноре: повторение двутакта подготавливает энгармоническое переключение звука *ля-диез* на *си-бемоль*);

7) солирующий голос — первая интермедия fuga до минор, интермедия перед второй экспозицией *ре*-минорной fuga; оба примера в какой-то степени напоминают монологи солирующих инструментов в симфониях Шостаковича¹⁴.

Мы привели лишь отдельные приемы, которые в fugaх Шостаковича объединяются в различных сочетаниях. Наибольшее значение имеют приемы варьирования секвенции и соединение секвентности в одном голосе с несеквентным развитием других голосов.

Интермедии fuga Шостаковича и Хиндемита проявляют общую тенденцию к усилению их роли в формообразовании и к обновлению приемов развития. И у Хиндемита, и у Шостаковича, есть интермедии само-

стоятельные в тематическом отношении, удержанные и интермедии, отличающиеся от проведенной темы своеобразием ладового развития (см., напр., удержанную интермедию в фуге in Fis Хиндемита с ее грустно мерцающими интонациями малой терции, удвоенными в большую дециму). Интермедии сольного характера, присутствуя в обоих циклах, все-таки более рельефно выступают в цикле Хиндемита.

Известная общность есть и во внутреннем строении интермедий обоих циклов; особенно это касается многообразных композиционных решений секвентности.

При наличии многих сходных моментов, интермедии фуг Шостаковича ближе к баховским, они строже и сохраняют непрерывный, текущий характер фуги. Интермедии фуг Хиндемита нередко противопоставляются проведениям тем, разграничиваются кадансами, каденционными одноголосными (либо удвоенными в октаву) связками, сменной фактуры; непрерывность развития подменяется его контрастностью.

Изучение интермедий в фугах современных композиторов должно быть продолжено, так как именно в интермедии, представляющей область наиболее активного развития материала, ярко проявляются особенности тех или иных полифонических стилей.

¹ «Ludus tonalis» (Игра тональностей) П. Хиндемита сочинен в 1944 г. Цикл состоит из прелюдии, двенадцати фуг, разделенных интерлюдиями, и постлюдии.

² Сб. Музыка и современность, 1962 г., О. Леонтьева. «Карл Орф и Пауль Хиндемит».

³ См. также коду фуги № 5 «Искусства фуги» Баха.

⁴ В баховских интермедиях преобладает секвентность равноинтервальная.

⁵ Такое контрапунктическое сочетание не встречается у Баха.

⁶ Стилю Баха такая полярность контрастов несвойственна.

⁷ Явление, мало типичное для фуг Баха.

⁸ Этот прием идет от Баха.

⁹ Это встречается уже в фугах Баха.

¹⁰ См. Вл. Протопопов, История полифонии, 1962 г., стр. 275—276.

¹¹ См. «Советская музыка», 1966 г., № 8, стр. 137.

¹² См., напр., А. Дмитриев, Полифония как фактор формообразования, МУЗГИЗ, 1962 г., стр. 439—440.

¹³ Интермедиям Баха свойственна секвентность всего построения.

¹⁴ Тесная связь фуг цикла с оркестровым стилем Шостаковича, на наш взгляд, существует (не оставляет сомнений валторновая окраска темы до-мажорной фуги, трагическая альтерная звучность темы фа-диез-минорной фуги, разнохарактерная тембровость си-минорной фуги).

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

БИБЛИОТЕКА
Государственного
института искусства имени
Курмангазы

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

Аравин П. В. Русские ученые о казахской музыке XVIII — первой половины XIX вв.	3
Бочкарева О. А. К вопросу о мелодике узбекской народной инструментальной музыки	15
Бекхожина Т. Старинный свадебный цикл казахского народа	31
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. Строчение 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 20/1-1970 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