

Развернутая в рамках этого небольшого фортепианного ноктюрна кода вносит успокоение и «снимает оставшееся после репризы напряжение отчаяния, гасит энергетику, закрепляя устойчивость и уравновешенность» [5, с. 66], словно призывая к спокойному смирению с судьбой.

Ноктюрн «Разлука» привлекает слушателей изысканной грацией, неповторимой прелестью мелодического рисунка. Размытое в них чувство мечтательной устремленности, легкой грусти роднит с его же «Вальсом-фантазией» или романсами «Как сладко с тобою мне быть», «Люблю тебя, милая» [1, с. 74]. В структурном отношении Глинка придерживается в ноктюрне принципа закругленности трехчастной репризной формы, столь любимого и часто используемого им в вокальных произведениях. Несмотря на то, что ноктюрн «Разлука» является довольно зрелым в композиторском стилистическом багаже сочинением, в нем Глинка не избегает острых контрастов, характерных в большей мере для его ранних пьес, а, наоборот, подчеркивает их еще более выразительно и утонченно. Эмоциональную открытость и живую пластичность образа разлуки придают ноктюрну, несомненно, интонационно-ладовая окраска и ритмическая организация миниатюры с опорой на широкую распевность, секстовость интонаций и втор. подголоски фактуры, ритмическую комплементарность и импульсивность. Эти стилистические черты определили особенности воплощения жанра ноктюрн в творчестве М.И. Глинки, подчеркнув преобладание классической стройности структурного решения и национальной характерности русского мелоса в его ладогармоническом, интонационном устройстве и фактурном воплощении.

Список литературы

1. Левашева О.Е. Михаил Иванович Глинка: монография. В 2 кн. Кн.2. М.: Музыка, 1988.
2. Васина-Гроссман В.А. М.И. Глинка. М.: Музыка, 1979.
3. Музыкальные жанры / общ. ред. Т. Поповой. М, 1968.
4. Коленько Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие. Минск, БГУКИ, 2013.
5. Коленько Р.Г., Ходинская, Н.Н. Анализ музыкальных форм: учеб. пособие. Минск: БГУКИ, 2009.

**Ходинская Н.Н.,
Белорусский государственный университет
культуры и искусств, г. Минск**

ФОРТЕПИАННЫЕ ФУГИ ГЛИНКИ: ПУТЬ К МАСТЕРСТВУ

Глинка обращался к жанру фортепианной фуги неоднократно на протяжении своего творческого пути. Интерес к полифонии – сложному контрапункту, канону, фуге – проявился уже в молодые годы, когда он брал

уроки композиции, гармонии и контрапункта у Леопольда Цамбони, концертмейстера итальянской оперы в Петербурге. По заданиям учителя Глинка сочинил в 1828 году тринадцать фуг для фортепиано, о которых впоследствии в своих «Записках» написал: «Сими последними опытами я похвалиться не могу, хотя уже несколько был знаком с *Clavecin bien tempéré* Себастьяна Баха» [2, с. 33]. Шестью годами позже появилось еще несколько фуг. Живя в Берлине в 1833-1834 годах, Глинка в течение пяти месяцев брал уроки по гармонии и полифонии у известного немецкого музыковеда, педагога, исследователя контрапункта Зигфрида Дена. С благодарностью вспоминая об этих уроках, Глинка писал: «Ден привел в порядок мои теоретические сведения». Ден давал задания «писать трехголосные, потом четырехголосные фуги, или, лучше сказать, скелеты, экстракты фуг на темы известных композиторов, требуя при этом соблюдения принятых в этом роде композиции правил, то есть соблюдения экспозиции, стретт и педали» [2, с. 60].

И вновь, двадцать лет спустя, Глинка погружается в изучение полифонии старых мастеров под руководством все того же З. Дена. В письме к К.А. Булгакову (июнь 1856 г.) композитор пишет из Германии: «С Деном бьемся с церковными тонами и канонами разного рода — дело трудное, но нарочито занимательное, а даст бог, и весьма полезное для русской музыки» [3, с. 594]. Последние слова о пользе этих занятий для русской музыки объясняются следующим образом: всю жизнь Глинкой владела мысль о возможности создания фуги в русском национальном стиле. Широко известно часто цитируемое высказывание композитора из его письма к Булгакову (ноябрь 1856 г.): «Я почти убежден, что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака» [3, с. 635]. В 1856-57 годах Глинка намеревался написать шесть фуг, в которых хотел осуществить свои мечты относительно возможности такого «союза» [7, с. 59]. Среди материалов последних месяцев жизни Глинки имеются три законченные фуги, переписанные рукой З. Дена и с его исправлениями, но анализ их не свидетельствует о том, что это намерение Глинки реализовалось.

Каково же наследие композитора в жанре фортепианной фуги? В полном собрании сочинений Глинки, впервые предпринятом в СССР в пятидесятые-шестидесятые годы XX века, в томах шестом и семнадцатом имеется: тринадцать юношеских фуг (1828 г.), пять фортепианных и три фуги в ключах «С» (записанные на трех и четырех строчках) (1833-1834 гг.), а также три фуги, сочиненные в 1856 году, то есть двадцать четыре полностью законченные фуги, а также множество фрагментов фуг, экспозиций, эскизов, «скелетов», как назвал их Глинка в «Записках».

Какова судьба публикаций глинкинских фуг? При жизни автора только одна фуга увидела свет: фуга *a-moll* из сочиненных в 1833-1834 годах. Она была издана в начале 1840-х годов под названием «*Etude fuguée*», переиздана в 1861 году уже как «Трехголосная двойная фуга». Еще две фуги — *Es-dur* и *D-dur*, написанные тогда же в Берлине, были опубликованы в

1885 году. Вместе с a-moll'ной фугой они вошли в Полное собрание фортепианных сочинений М. Глинки (1952 г.) и неоднократно переиздавались в XX веке. Тринадцать юношеских фуг впервые были опубликованы в 1951 году в сборнике, названном «Полифоническая тетрадь» (под редакцией К. Сорокина) и переизданы в 1969 году [4]. При переиздании в сборник попали еще две двухголосные фуги, созданные в 1833–1834 годах. Остальные фуги композитора, долгое время существовавшие лишь в виде авторских черновиков и экземпляров, переписанных от руки З. Деном, собраны в семнадцатом томе полного собрания сочинений композитора, куда включены учебные работы, эскизы, наброски, неоконченные сочинения [5].

Интересно проследить, как композитор овладевал искусством имитационно-контрапунктической полифонии. В этом процессе можно выделить три этапа, соответствующие годам создания трех групп фуг. В тринадцати фугах 1828 года Глинка, явно выступая в роли старательного ученика великого полифониста Баха, демонстрирует методичность и тщательность, но и некоторую творческую зажатость, нежелание или неумение оторваться от выбранной схемы. Возможно и другое объяснение простоты и схематичности приемов, использованных в этих фугах: не исключено, что они сочинялись с инструктивно-педагогическими целями и предназначались для начинающих пианистов. Так или иначе, конструкция их практически неизменна, а тематизм не отличается оригинальностью или той чарующей глинкинской мелодичностью, которая свойственна вокальной музыке композитора. Приведем несколько «статистических» данных, подтверждающих ученический (в том или другом смысле) характер первого цикла фуг Глинки.

Цикл 1828 года (назовем эти тринадцать фуг циклом, хотя нет точных подтверждений того, что они задумывались как цикл) включает одиннадцать двухголосных и две трехголосные фуги. Из тринадцати фуг только две написаны не в размере $\frac{4}{4}$: № 5 имеет размер $\frac{3}{4}$, а № 9 – $\frac{6}{8}$. Двенадцать фуг написаны на четырехтактную тему, исключением является фуга № 2, тема которой содержит пять тактов. Темп одиннадцати фуг незначительно колеблется от подвижного до очень скорого, и лишь две фуги (№ 6 – «умеренно, напевно» и № 8 – «не спеша, певуче») выделяются из этой массы энергичных, веселых, решительных или торжественных полифонических миниатюр.

Преобладают мажорные фуги (10), безусловный лидер – C-dur (5). В тональном отношении вначале наблюдается некая логика, наводящая на мысль о цикле, однако последние четыре фуги нарушают эту логическую цепочку:

¹ В изданиях «Полифонической тетради» (1951 и 1969 гг.) редактор К. Сорокин снабдил фуги отсутствующими у Глинки указаниями темпа, оттенков, аппликатурой, лигами. И хотя эти указания могут не во всем совпадать с авторскими намерениями, мы можем доверять редактору, долгие годы заведовавшему редакцией Музгиз, композитору, написавшему десятки фуг, в том числе и собственную «Полифоническую тетрадь».

- № 1 – C-dur
- № 2 – C-dur
- № 3 – a-moll
- № 4 – a-moll
- № 5 – C-dur
- № 6 – G-dur
- № 7 – F-dur
- № 8 – D-dur
- № 9 – B-dur
- № 10 – E-dur
- № 11 – C-dur
- № 12 – C-dur
- № 13 – a-moll.

Строение фуг не отличается разнообразием. Одиннадцать фуг строятся следующим образом: экспозиция (Т и D) – интермедия – контрэкспозиция (D и Т) – развивающий раздел (параллель и D параллели) – кода, заменяющая заключительный раздел (стретта в основной тональности). Таким образом, абсолютное большинства фуг имеет двухчастное строение:

Экспозиция + контрэкспозиция	Развивающий раздел + кода
------------------------------	---------------------------

Только в двухголосных фугах № 3 и № 4 отсутствует контрэкспозиция, а возвращение основной тональности и доминанты образует третий раздел трехчастной формы. В трехголосных же фугах сохраняется двухчастное строение, хотя контрэкспозиция либо отсутствует (№ 13), либо заменяется дополнительными проведениями темы (№ 12).

В большинстве фуг имеется одна или две интермедии – между экспозицией и контрэкспозицией (во всех фугах) и между контрэкспозицией и развивающим разделом. Все интермедии вырастают из тем и несут чисто «служебный» характер. Во всех фугах второй раздел начинается с проведения темы в параллельной тональности.

Любопытно, что и строение код абсолютно одинаково во всех фугах – это стретта на сокращенную тему, в некоторых случаях quasi-стретта на quasi-тему, то есть неточная стретта на начальных интонациях темы, намек на каноническое изложение. Лишь две фуги содержат «полноценную» стретту в коде – № 5 и № 9. В трехголосных фугах в коде торжественно звучит трехголосная магистральная стретта от нижнего голоса к верхнему, причем последний проводит сокращенную или измененную тему. Вообще стоит отметить, что и в этом цикле фуг, и в последующих фугах Глинка не всегда строго придерживается «буквы закона», изменяя и сокращая тему там, где этого требует гармоническая или голосоведенческая необходимость.

Отличительной чертой всех без исключения тринадцати фуг является наличие удержанного противосложения, а в трехголосных – и двух удержанного

жанных противосложений. Опять-таки степень их «удержанности» варьируется в зависимости от гармонической ситуации.

Таким образом, очевидно, что композитор писал этот цикл фуг, опираясь на одну композиционную модель. Однако нельзя не заметить и явственной линии «крещендо», постепенного освоения новых возможностей, постепенного раскрепощения и раскрытия своего композиторского «я». Особенно это заметно в отношении тематизма. Рассмотрим характер глинкавских тем.

Все они, за исключением одной, начинаются с первой ступени. Диапазон темы постепенно расширяется – от кварты (1 фуга) – до ноты (№ 10) и октавы (№№ 12, 13). Постепенно, от фуги к фуге, тема обретает все новые черты, усиливающие ее индивидуальность – так, ритмическая палитра первых четырех тем ограничивается половинными и четвертными длительностями. Пятая фуга, кроме размера ($\frac{3}{4}$), привнесла междутактовую синкопу и пару восьмых. Тема шестой фуги началась с паузы и продолжила разработку синкопированного ритма. Следующая фуга демонстрирует очевидный контраст внутри темы – контраст ядра и развертывания. Тема десятой фуги на фоне абсолютной диатоничности остальных тем, поражает обилием хроматизмов, имеющих нисходящее (как в баховской пассакалии) направление, и устойчиво-синкопированным ритмом. Ритмическое разнообразие характерно для обеих трехголосных фуг (№№ 12, 13).

В интонационном отношении темы просты, в основном однородны, они не содержат широких скачков (преобладают восходящая кварта и нисходящая квинта), секвенций (за исключением №№ 6, 9). В них почти отсутствует жанровая окраска, только двум трехголосным фугам, благодаря метроритму, свойственна некоторая танцевальность. Однако назвать их однообразными или примитивными все же нельзя. Чувствуется стремление композитора каждой фуге придать свой собственный характер, свой мелодический и ритмический рисунок. Бесспорно, что, несмотря на следование апробированной схеме, Глинка создавал эти сочинения не только как учебные «экзамены» с целью освоения определенных полифонических приемов.

Обратимся к следующему этапу в освоении композитором жанра фортепианной фуги – к произведениям 1833-1834 гг. Остановимся на трех самых известных, опубликованных еще в XIX веке. Они представляют собой новый, гораздо более высокий уровень полифонического мастерства композитора и индивидуализации тематизма. Первая фуга – Es-dur – носит решительно-героический характер, вторая, в a-moll, решена в романсово-песенном стиле, третья, в D-dur, воссоздает торжественный склад строгого письма. Рассмотрим, какие изменения произошли в трактовке жанра, подходе к основным компонентам фуги.

Фуга Es-dur с ее размашистой темой, предвосхищающей тему хоровой фуги из интродукции к 1 действию оперы «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»), имеет двухчастное строение, характерное и для первого цикла фуг.

Экспозиция разворачивается по уже знакомому нам плану: три основных и три дополнительных проведения темы, чередующих главную и доминантовую тональности, разделены развитой интермедией. Роль интермедий в этой фуге, как и роль стретт, заметно усилена. Развивающий раздел начинается с тройной стретты. Каноническое изложение, основанное на начальных интонациях темы, наполняет и следующую затем интермедию, где выделяется доминантовая басовая педаль (очевидное следствие уроков 3. Дена), развитая каденция с участием уменьшенного септаккорда двойной доминанты, по звукам которого по-баховски импровизационно «прокатывается» бас. Завершается фуга кодой с псевдостреттой – излюбленный прием Глинки.

Фуга a-moll, первая у Глинки двойная фуга, пожалуй, единственная среди фуг композитора обладает романтической текучей певучестью, нежно-проникновенной романсовой ноткой, заостренной чувствительностью, ощущение которой возникает благодаря интонационной природе тем, пронизанных «щемящими» интонациями уменьшенной септимы (первая тема) и нисходящих (ламентозных) малых секунд (вторая тема). После совместной экспозиции двух тем, переплетающихся в двойных контрапунктах (a – e – a), звучит еще три проведения первой темы и видоизмененной, более развитой второй, в тональности, неожиданной для классической фуги и впервые встречающейся в экспозиции в фугах Глинки – субдоминантовой (d – a – d). Развивающий раздел, начинающийся в параллельном мажоре, посвящен целиком первой теме, которая, впервые у Глинки, появляется в обращенном варианте, а затем в двух тройных стреттах. Отметим также необыкновенно красивую интермедию, завершающую фугу. Ее легко и нежно струящиеся секвенции передают интонацию септимы из голоса в голос так незаметно, что в какой-то момент кажется, что звучит непрерывная одноголосная мелодия. В этой фуге ощущается баховская легкость и свобода и вместе с тем романтическая задушевность интонаций. Насколько далека она от ученически-скованных фуг 1828 года! Исследователь русской полифонии В. Протопопов высоко оценил это произведение Глинки: «Значение этой фуги в том, что она обобщает интонации лирико-бытового характера, облагораживая их, с другой же стороны – демократизирует строго полифоническую форму, делая ее доступной для широкой, даже неподготовленной аудитории» [6, с. 46]. Недаром эта фуга популярна и в наши дни.

Венчает этот цикл фуг четырехголосная фуга D-dur. Это очевидное «приношение» мастерам строгого стиля. Размер $4/2$, обозначение *alla breve* как темпа говорят не только о быстром исполнении, когда половинные ноты приравниваются к четвертным, но и о старинном стиле фуги. Тема – небольшая, сдержанная, скупая, в диапазоне квинты – абсолютно соответствует нормам строгого письма. Фуга насыщена полифоническими приемами развития – используются стреттные проведения темы, канонические секвенции, обращение темы.

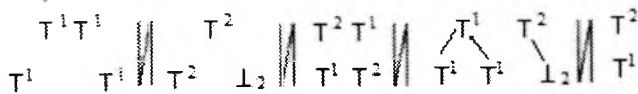
Несколько раз fuga рассекается каденциями, за которыми следуют витки стреттных спиралей, один сложнее другого, пока музыка не приходит в неожиданный d-moll. И далее, в тональностях второй степени родства, что редко бывает в фугах, C-dur и F-dur, разворачивается последняя картина этого мощного полифонического действия: в стреттные комбинации включаются тема в обращении, тема в удвоении (частичном). Густые переплетения голосов, безостановочное движение уже не отдельных голосов, а двухголосных пластов, тонально-гармоническая сложность переходов, постепенно приближающих музыку к основной, долго ожидаемой, тональности – все это держит в напряжении до самого конца. До того момента, когда после двукратного проведения в основной тональности темы в окружении дублирующих и противодействующих голосов воцаряется, наконец, решительная, архаичная (без терции) тоника. Это fuga настоящего мастера, произведение драматургически насыщенное, за событиями которого интересно следить.

Далее, как уже говорилось, Глинка возвращается к фортепианной фуге в конце своей жизни, в 1856 году. В этот период композитор испытывает неодолимую тягу к полифонической музыке эпохи Возрождения. Он изучает Палестрину и Орландо Лассо. Он пишет многочисленные контрапункты и каноны, эскизы фуг, экспозиции и сами фуги. При этом композитор мечтает найти точки соприкосновения между европейской строгой фугой и русским мелосом, подголосочным складом, вариационным методом развития. Однако в трех сохранившихся фугах этого периода пока не просматривается попытка придать фортепианным фугам русский колорит¹. Напротив, эти фуги демонстрируют результаты глубоко увлечения композитором полифонией старых мастеров.

Все три фуги – двухголосная, трехголосная и четырехголосная – двойные. В минорных (две из трех написаны в тональности d-moll) используется (частично) дорийский лад (из писем Глинки мы знаем, что он изучал с З. Деном древнегреческие и церковные лады). Минорные фуги написаны в размере $\frac{3}{2}$.

Приведем схему двухголосной фуги d-moll:

d a d a d a d a FCG da d



Как видно из схемы, fuga включает в себя две отдельные и одну совместную экспозиции двух тем, развивающий раздел, построенный на

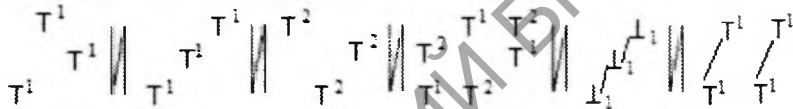
¹ Как известно, Глинке удалось это сделать в хоровой фуге из оперы «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»). По мнению В. Протопопова, в этой фуге композитор создал новую форму, основанную на синтезе классической формы фуги и народно-песенной вариантной куплетности [6, с. 45].

стреттных проведениях тем, и коду. Все разделы разграничены интермедиями. Натуральный лад с отсутствием знаков альтерации царит на всем протяжении фуги, кроме заключительной каденции, где в доминанте впервые появляется до-диез (гармоническая доминанта).

Полуротатактовая первая тема в диапазоне октавы, изложенная крупными длительностями – целыми и половинными, напоминает мелодии строгого стиля, за исключением того, что уверенно движется вверх, нарушая правило заполнения скачков. Вторая тема, напротив, устремлена вниз и использует более мелкие длительности. Контраст такого рода между темами – спокойной, сдержанной, степенной, с широкими ходами – и подвижной, отличающейся поступенностью или секventностью интонаций – характерен для всех двойных фуг Глинки (в том числе и для хоровой фуги из оперы «Иван Сусанин», которую благодаря наличию двух контрастных элементов в теме можно уподобить двойной фуге).

Строение трехголосной фуги d-moll аналогично двухголосной:

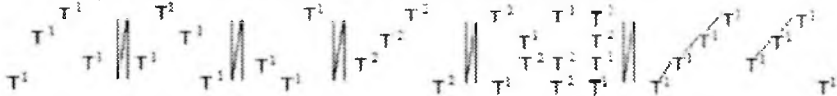
d a d a d a a d a d a d FCF da dd



Ее первая тема начинается с традиционного у Баха (но не частого у Глинки) хода с V на I ступень, что влечет за собой tonal answer. Строгая, даже скупая тема после двойной экспозиции сменяется второй, короткой и более действенной. Вертикально-подвижной контрапункт блестяще освоен и многократно применен Глинкой в этих фугах. Его мы находим в следующем разделе фуги, где две темы излагаются одновременно, меняясь местами. Атрибутом зрелых фуг Глинки является также проведение тем в обращении, как и стреттный развивающе-заключительный раздел – обязательный компонент практически всех фуг композитора. При этом если в ранних фугах стретты редко проводят тему целиком и в неизменном виде, то здесь звучат полноценные и, как правило, магистральные стретты.

Наиболее сложным строением отличается последняя фуга Глинки – Cdur.

C G C G G C G C a e a C G C G C G C G FCF C C C C



Отметим интересную симметрию в двух экспозициях первой темы, что свидетельствует о склонности композитора к рациональному мышлению. Раздел совместной разработки двух тем вносит новый элемент полифонической техники – прием удвоения тем в терцию и в сексту. Завершают произведение две магистральные стретты, в первой из которых тема проводится целиком, а вторая, сжимая тему до начальных интонаций, звучит на тоническом органном басу.

Наш беглый анализ показал, насколько Глинка «вжился» в мир контрастно-имитационной полифонии, высшим достижением которой, как известно, является fuga. Искренний и многолетний интерес к полифонии строгого и свободного стиля вылился в создание сложных, насыщенных полифоническими приемами фортепианных фуг, обладающих и значительными художественными достоинствами. В чем кроется причина такого интереса, побуждающего композитора вновь и вновь, до самых последних месяцев жизни, обращаться к жанру фуги, упражняться в сочинении многочисленных канонов, контрапунктов?

Нам представляется, что ответ на этот вопрос нашел блестящий советский музыковед Б. Асафьев в своей книге о Глинке: «Fuga становится для Глинки своего рода символом – обнаружением *поэзии изобретения* и *откровенный Разума*» (выделено мною – Н.Х.) [1, с. 281]. Асафьев оценивает занятия Глинки контрапунктом, фугой как «служение некоему общему культу разумного», как желание постичь глубинные законы музыки в поисках «корней искусства высоких помыслов – искусства полифонии» [1, с. 278].

И хотя Глинка не успел полностью осуществить свои идеи относительно соединения западной фуги и – шире – полифонии с русскими национальными особенностями музыкального мышления, «он оставил нам не менее ценное свидетельство – свою реалистически пронизательную мысль, свою «угадку» ... неизбежных путей эволюции русской музыкальной мысли». Искания Глинки были продолжены С.И.Танеевым, который «с его поисками абсолютного в полифонии повторял уже бывший индивидуальный опыт Глинки и тоже в целях пользы для выявления духа русской музыки» [1, с. 273]. Любовь к полифонии, интеллектуальному жанру фуги генетически наследуется и отечественными композиторами XX века, благодаря которым фортепианная fuga продолжает существовать, развиваться, пополняться новыми открытиями и достижениями. В долговечности и плодотворности этого жанра большая заслуга принадлежит и Михаилу Глинке.

Список литературы

1. Асафьев Б. М.И. Глинка. Л.: Ленингр. отделение, 1978. 311 с.
2. Глинка М. Записки. М.: Музыка, 1988. 222 с.
3. Глинка М.И. Литературное наследие: в 2 т. Т. 2: Письма и документы / под ред. В. Богданова-Березовского. Л.: Музгиз, 1953. 890 с.
4. Глинка М. Полифоническая тетрадь: фуги: для фортепиано [Ноты] / под ред. К. Сорокина. М.: Музыка, 1969. 26 с.
5. Глинка М. Полное собрание сочинений: в 18 т. Т.17: Учебные работы. Эскизы, наброски, неоконченные сочинения. Записи испанских народных напевов [Ноты] / ред. С. Павчинский. М.: Музыка, 1969. 300 с.
6. Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М.: Музгиз, 1962. 295 с.
7. Протопопов В. Полифония в русской музыке XVII – начала XX в. / В. Протопопов // История полифонии. Вып. 5. М.: Музыка, 1987. 319 с.