

28

На правах рукописи

*Васирук*

**ВАСИРУК Ирина Ивановна**

**ХУДОЖЕСТВЕННО-СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ  
ОСОБЕННОСТИ ФУГИ  
В ТВОРЧЕСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ  
КОМПОЗИТОРОВ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

**Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство**

**АВТОРЕФЕРАТ  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения**

**Саратов  
2008**



РАБОТА ВЫПОЛНЕНА НА КАФЕДРЕ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ  
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«АСТРАХАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
(ИНСТИТУТ)»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор  
Казанцева Людмила Павловна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор  
Тарасевич Николай Иванович

кандидат искусствоведения, профессор  
Свистуненко Татьяна Анатольевна

Ведущая организация: Российская академия музыки  
им. Гнесиных

Защита состоится 20 ноября 2008 года в 10 часов на заседании объединённого диссертационного совета ДМ 210. 032.01 при Саратовской государственной консерватории им. Л.В.Собинова по адресу: 410012, Саратов, проспект Кирова, д. 1.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Саратовской государственной консерватории им. Л.В.Собинова.

Автореферат разослан 10 октября 2008 года.

Учёный секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения



А.Г.Труханова

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность исследования.** Фуга, как явление музыкальной культуры, занимает достойное место в творчестве зарубежных и отечественных композиторов. На протяжении четырёх столетий она переживала различные стадии своей эволюции. В XX веке развитие фуги продолжается, но уже с возросшим значением полифонии в музыке в целом, с новым интересом к полифоническим формам и жанрам, расширением их выразительных возможностей.

В период последней трети XX века отечественная музыка пополняется огромным количеством разнообразных полифонических циклов и отдельных фуг. Уже этот факт делает обращение к современной фуге актуальным. Не менее важным обстоятельством, подталкивающим к изучению современной отечественной фуги, является «качественный» показатель интересующих произведений: некоторые из них становятся важными событиями, яркими опусами своей эпохи. Назовём, к примеру, «24 прелюдии и фуги» Р.Щедрина, С.Слонимского, А.Фляковского, «12 прелюдий и фуг» А.Пирумова, которые по-своему отражают характерные черты и тенденции современной музыкальной России, расширяя «семантическое поле формы» (В.В.Задерацкий).

Актуальность исследования определяется также и недостаточной изученностью этого периода отечественной музыки XX века, особенно в области полифонического творчества современных композиторов. В музыковедческих работах фуга рассматривается в историческом и теоретическом аспектах. Исследователей волнуют генезис и закономерности эволюции фуги, особенности тематизма фуги, её структурных компонентов и формообразующих принципов. Изучается современная фуга и в творчестве отдельных композиторов. Несмотря на многочисленность современных исследований в области полифонии, тем не менее, ещё мало известно об образно-художественном мире современной фуги, о фугах композиторов «второго эшелона», особенно написанных в последнее тридцатилетие XX века. Данные обстоятельства также инициировали предпринятое исследование.

**Объектом** исследования избрана fuga в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века. **Предметом** диссертации является образно-художественный аспект fugи.

**Степень изученности темы.** В современном отечественном музыковедении существуют исследования, связанные с проблематикой диссертации, но ни одно из них не освещает fuga в художественно-содержательном ракурсе и не сконцентрировано на полифоническом творчестве композиторов последней трети XX века. Принципиальные вопросы развития и особенности бытования fugи в творчестве композиторов XIX – XX веков поднимаются в работах А.Н.Дмитриева, А.Н.Должанского, Е.В.Доможировой, В.А.Золотарёва, Ю.Г.Кона, С.С.Коробейникова, Л.Л.Крупиной, И.К.Кузнецова, О.О.Курч, Б.Д.Напреева, В.В.Протопопова, Н.А.Симаковой, Я.Н.Файна, Т.В.Франтовой, И.О.Цахер, К.И.Южак и других учёных.

Особо значимым явилось диссертационное исследование С.С.Коробейникова «Fuga XIX века в стилевом контексте романтизма (на примере произведений Ф.Мендельсона и М.Регера)», в котором делается важный вывод об обновлении романтиками семантического инварианта fugи и расширении образно-эмоциональной трактовки fugи XIX столетия. В то же время автор высказывает мысль об исчерпанности семантических возможностей fugи в XX веке и считает, что современная fuga лишь развивает открытые романтиками образно-художественные сферы.

Изучению различных явлений полифонии XX века посвящён фундаментальный труд И.К.Кузнецова «Теоретические основы полифонии XX века», в котором автор даёт классификацию современных полифонических циклов, знакомит с новыми произведениями современных авторов, выявляет особенности тематизма и композиции современных fug и циклов. Книга Н.А.Симаковой «Контрапункт строгого стиля и fuga. Fuga: её логика и поэтика» иллюстрирует исключительное богатство образных возможностей современной fugи, но всё же более последовательно освещает структурные и композиционные принципы fug в разные исторические периоды. Исследова-

ние И.О.Цахер «Фуга как феномен музыкального мышления» направлено на осмысление фуги с учётом особенностей мировоззрения композитора.

В конце XX века предпринимаются попытки посмотреть на фугу с содержательной стороны и выявить смысловые аспекты компонентов фуги (Е.В.Вязкова, Т.А.Свистуненко), однако проблемы, поднимаемые музыковедами, практически не затрагивают фугу в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века, особенно в образно-художественном плане. Содержательный аспект современной фуги оказывается лишь второстепенной, сопутствующей задачей исследований учёных. Таким образом, краткий обзор научной литературы показал недостаточную изученность современной фуги и выявил насущную необходимость подробного и углублённого исследования современной фуги в художественно-содержательном ракурсе.

**Цель** данной работы заключается в обнаружении художественно-содержательных особенностей фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века, как сохраняющих семантический инвариант, так и отражающих поиски современных авторов и новации музыки XX века.

В соответствии с намеченной целью ставятся следующие **задачи**:

- выявить содержательно значимые интонационные элементы (интонационные модели) в темах современных фуг, влияющие на облик и характер фуг;
- типологизировать темы современных фуг;
- проанализировать семантические преобразования темы и определить содержательные и драматургические особенности других композиционных элементов фуги (противосложений и интермедий);
- раскрыть художественный мир современной фуги, обозначив её образные сферы и принципы их развития;
- обнаружить содержательные особенности фуги в рамках малого и большого полифонических циклов.

**Методологию** данной работы определяет комплекс методов исследования. Для более глубоко изучения специфики современной фуги понадобился *теоретический анализ научной литературы* по различным проблемам фуги; а

в связи с эволюцией фуги – *исторический метод*. Чёткая композиционная иерархия фуги и многоуровневый подход к современной фуге (тема и компоненты фуги – фуга как целостность – фуга в цикле) потребовали привлечения *системного метода*. В аналитических разделах диссертации ведущими становятся методы *музыковедческого и семантического анализа*.

Методологической базой исследования послужили фундаментальные научные труды различного плана. Проблематика, связанная с широким бытованием фуги в отечественной музыке конца XX века, определила большое значение работ по истории и теории фуги в отечественном и зарубежном музыковедении XX века (Е.В.Вязкова, А.Н.Должанский, В.М.Калужский, И.К.Кузнецов, А.П.Милка, В.В.Протопопов, С.С.Скрёбков, Н.А.Симакова, В.П.Фраёнов, Т.В.Франтова, А.Г.Чугаев, К.И.Южак; *W.Kirkendale, A.Mann, G.Oldroyd, U.Unger*). Учтены и работы Ю.Г.Кона, Л.З.Любовского, И.С.Хусаинова, где проводится идея соответствия фуги и логики.

Исторический ракурс исследования потребовал привлечения трудов Г.В.Григорьевой, Е.Б.Долинской, Л.Д.Никитиной, Л.Н.Раабена, в которых вырисовывается картина стилевого развития отечественной музыки последней трети XX века. С проблематикой настоящей работы связаны исследования, в которых фуга анализируется сквозь призму композиторских стилей второй половины XX века, а также иных исторических периодов.

В связи с содержательным аспектом рассмотрения современной фуги методологической базой данной работы являются книги по теории музыкального содержания Л.П.Казанцевой, М.Г.Карпычева, А.Ю.Кудряшова, В.Н.Холоповой. Семантический ракурс представлен исследованиями М.Г.Арановского, В.В.Медушевского, Л.Н.Шаймухаметовой. Существенное влияние в аналитических подходах данного исследования оказали работы по проблемам музыкальной риторики в музыке XVIII – XX веков И.А.Барсовой, Н.Н.Калининченко, Ю.Г.Кона, Д.О.Присяжнюка, Е.И.Чигарёвой.

**Материалом** исследования стали сольно-инструментальные (для фортепиано, органа, баяна, гитары), хоровые и ансамблевые фуги отечественных

композиторов последней трети XX века, существующие в виде отдельных произведений и в составе малых и больших полифонических циклов.

Хорошо известно, что такие композиторы, как Р.Щедрин, С.Слонимский, А.Флярковский, А.Шнитке, И.Ельчева, А.Караманов, Г.Мушель, К.Караев, В.Бибик, К.Сорокин, Д.Смирнов, А.Пирумов, Л.Бобылёв, В.Екимовский, М.Скорик, Л.Любовский, Н.Польнский, И.Рехин, А.Бренинг, Ю.Гонцов, Г.Джапаридзе, фуги которых анализируются, принадлежат различным школам, а территориально – разным республикам и странам. Однако в 70–80-е годы XX века они были представителями единой музыкальной культуры, поэтому видится возможным назвать их «отечественными» композиторами, что синонимично ранее применявшемуся понятию «советские».

**На защиту выносятся следующие положения:**

– Отражая образно-содержательные тенденции современного музыкального искусства, fuga в отечественной музыке последней трети XX века, опираясь на сложившиеся ранее традиции, открыта к обновлению вплоть до радикального экспериментирования, в результате чего расширяется поле её художественной образности, и она становится способной отражать многомерность культурного пространства современности.

– Включение современной фуги в более широкий контекст (малый и большой полифонический циклы) ведёт к её образно-художественной зависимости от других пьес-«партнёров» и вызреванию иных художественных смыслов, усилению художественно-содержательной значимости фуги и установлению её драматургических функций в полифоническом опусе.

**Научная новизна** данной работы заключается в том, что

– впервые проведено исследование художественно-содержательных особенностей фуги последней трети XX века на примере полифонических сочинений отечественных композиторов, что создаёт более полную картину музыкальной современности;

– предпринята попытка классифицировать фуги современных отечественных композиторов по содержательному фактору, обнаружены образно-

содержательные характеристики, как типичные для фуг XVIII и XIX веков, так и новые, «рождённые» веком двадцатым;

– наряду с хорошо известными сочинениями крупных отечественных композиторов (Г.Белова, В.Екимовского, А.Караманова, А.Пирумова, С.Слонимского, А.Флярковского, А.Шнитке, Р.Щедрина), анализу подвергнуты и полифонические опусы менее известных авторов: А.Арияна, И.Ассеева, В.Бибика, А.Бренинга, Ю.Гонцова, И.Ельчевой, Л.Любовского, Г.Мушеля, И.Рехина, А.Рындина, М.Скорика, К.Сорокина.

**Теоретическая значимость** результатов диссертационного исследования состоит в том, что его основные положения могут быть использованы в дальнейшем изучении фуги в творчестве отечественных и зарубежных композиторов других исторических периодов. Выявленные в работе художественно-драматургические значения фуги в полифоническом цикле дают импульсы к исследованию жанрового взаимодействия и жанровой иерархии (жанр в более крупном жанре) в содержательном аспекте.

**Практическая значимость** работы очевидна в нескольких отношениях. С одной стороны, наблюдения и обобщения по фуге можно использовать в вузовском курсе полифонии. С другой стороны, содержательный ракурс изучения фуги в XX веке делает положения диссертации применимыми ко многим темам курса «Теория музыкального содержания». Соображения о художественных концепциях крупных полифонических циклов, наглядно иллюстрирующих тенденции рассматриваемого исторического периода, целесообразно ввести в курс истории отечественной музыки. Материал диссертации может быть интересен и музыкантам-исполнителям, пропагандирующим музыку современных композиторов и стремящимся постигнуть художественно-содержательные «секреты» современных фуг.

**Апробация работы.** Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на кафедре теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории. Основные положения работы были представлены в докладах на Международных и Всероссийских научно-практических конференциях и конгрессах

(Астрахань – 2001, 2005, 2006, 2007; Волгоград – 2000, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008) и отражены в ряде публикаций. Материалы исследования на протяжении многих лет находят применение в педагогической работе автора – курсе полифонии, читаемом в Волгоградском государственном институте искусств и культуры.

**Структура работы.** Исследование состоит из Введения, трёх глав и Заключения, а также списка литературы из 228 наименований (в том числе 8 на иностранных языках) и приложения, включающего таблицы и списки.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность избранной темы, раскрывается степень её изученности, определяются объект, предмет и материал исследования, ставятся цель и задачи диссертации, а также характеризуется её методологическая база. Выдвигаются положения, выносимые на защиту, выявляется научная новизна, теоретическая и практическая значимость диссертационной работы, её апробация и структура.

**Первая глава** («Тема как смысловой компонент фуги») посвящена теме фуги и выявлено особенностей тематизма современных фуг.

В **первом параграфе** («Понятие темы в современном отечественном музыкознании») даётся обзор литературы отечественных авторов об одной из основополагающих категорий музыкознания. Выясняется, что в музыковедении долгое время существовал синтаксический аспект рассмотрения темы, и многие исследователи оперируют темой-построением, то есть выделяют её качество быть «элементом структуры текста» (Е.А.Ручьевская). В то же время тема способна быть носителем музыкального образа, смыслообразующим компонентом музыкального текста и объединяет оба свойства – это «индивидуальный образно-конструктивный инвариант развития» (В.Б.Валькова).

Понимание музыкальной темы постепенно расширялось и вылилось в новые понятия: «супертематизм» (В.П.Бобровский), «тема высшего порядка»

(Е.И.Чигарёва), «макротематизм» (В.Б.Валькова). «Рассредоточенный тематизм» Вальковой стирает грань между темой и «нетемой» и обладает способностью образовывать подтекстовые слои содержания. Таким образом, в музыкознании появляется тот ракурс понятия «тема», который приближает к общезстетическому взгляду на неё.

В конце XX века в отечественном музыкознании формируется устойчивое отношение к теме как категории музыкального содержания, что наиболее полно отражено в трудах Л.П.Казанцевой, М.Г.Карпычева, В.Н.Холоповой. Широкоохватное определение темы в музыке, предложенное Л.П.Казанцевой, – «предмет музыкального (образно-звукового) рассмотрения» – сближает музыковедческую и общезстетическую позиции.

Другая немаловажная проблема исследования тематизма связана с классификацией тем. Отражая тенденции XX века, типологии тем отечественных музыковедов обнаруживают заметное сходство, поскольку учёные называют любой компонент музыкальной ткани способным выполнять функцию темы. В результате появляются такие её виды, как тема-ритм, тема-тембр, тема-гармония, тема-фактура (Е.А.Ручьевская, В.Н.Холопова, Т.С.Кюрегян).

В музыковедческих трудах, специально посвящённых теме фуги, подчеркнута большое значение для фуги эмоционально-смыслового содержания её темы (С.И.Танеев, Б.В.Асафьев, Х.С.Кушнарёв, Ю.Н.Тюлин, С.С.Скребков, В.В.Протопопов, А.Н.Должанский, А.Н.Дмитриев, К.И.Южак). Исследователи видят подлинный смысл темы в совокупности всех её проведений в фуге (М.П.Папуш, В.Н.Холопова), в связи с чем Ю.Н.Холопов вводит термин «полифоническая сверхтема». Появляются работы, изучающие особенности тематизма фуг русских композиторов XIX – XX веков (Л.Л.Гервер, В.М.Калужский, В.В.Протопопов и др.).

В процессе анализа литературы было установлено, что на сегодняшний день тема изучена в музыковедении достаточно глубоко. В толковании понятия «тема» отражаются разные позиции учёных. Представленные классификации помогают увидеть многообразие тем, в том числе и в музыке современной.

Они активно «работают» и в исследовании темы современной фуги, представленной в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века.

*Второй параграф («Интонационные модели в темах фуг современных отечественных композиторов»)* посвящён изучению тем современных фуг и обнаружению в них устойчивых интонационных формул, которым присущи свойства типизации, лаконизма и постоянства семантики при переходе из текста в текст. Из многочисленных обозначений таких формул выбран термин Е.А.Ручьевской «*интонационная модель*», который вбирает в себя и первоначальный типизированный смысл (интонационный стереотип), и обретённый ею в современном опусе новый смысл. В процессе анализа выявлены следующие интонационные модели: *интервалы, музыкально-риторические фигуры, фанфары, лирическая интонационная модель, монограммы.*

Особо ёмкие и семантически нагруженные *интервалы* объективируются в мелодическую интонацию и отражают лишь один из аспектов образа. Интонации ч.5 и нисходящей м.2 приобретают при этом значение основных признаков музыкального образа и приносят в него разнообразные штрихи. В темах фуг последней трети XX века композиторами оказались востребованы отнюдь не все *музыкально-риторические фигуры*, а лишь актуальные для данного исторического контекста (*passus duriusculus, saltus duriusculus, pathopoia, exclamatio*, мотив креста). В темах фуг современных композиторов нередко встречается *фанфара*, которая передаёт различные сферы музыкальной образности: мужественность и героизм, активность «уверенной поступи», призыв к вниманию, тревогу и волнение, праздничность и радость, полётность и устремлённость. Помимо этих моделей в современных фугах встречается *лирическая интонационная модель* или формула романтической *Sehnsucht* (М.Г.Арановский). Она влияет на содержательность современных фуг, которые наполняются обострённой чувствительностью и проникновенностью.

Не менее значимым явлением в тематизме фуг становятся музыкальные *монограммы* – *BACH, DSCH*, личные монограммы современных отечественных авторов. Спектр их воплощения довольно широк: от лирического посвя-

щения до автопортрета, личной росписи. Так, монограммы И.Ассеева (*Aese-seeb*), Г.Мушеля (*GAM*), А.Караманова (*CAR*) доказывают «музыкальность» фамилий композиторов и выражают личную причастность современных авторов к истории музыки. Обращаясь к жанру фуги, отечественные композиторы используют семантические элементы, актуальные для исторического контекста. Обладая повышенной семантической выразительностью, они влияют на образное решение фуг и конкретизируют художественный замысел.

В *третьем параграфе («Типология тем в современных фугах»)* принята классификация тем в современных фугах, в которой зафиксированы два подхода к современным темам, характеризующие тему с разных сторон.

1. С точки зрения происхождения темы в современных фугах подразделяются на два вида: 1) *заимствованный материал*, который берётся автором из уже существующих музыкальных текстов – цитата (композиторская или фольклорная) или аллюзия; 2) *авторский материал*, то есть сочинённый автором, – стилизованный или индивидуально-композиторский.

2. С точки зрения оформления мысли композитора в современных фугах обнаруживаются следующие разновидности тем: 1) *тема-мелодия*; 2) *тема-серия*; 3) *тема-фактура*; 4) *тема-ритм*.

Из многочисленных концепций заимствованного материала в музыке избирается позиция А.Шнитке, как наиболее адекватная тенденциям современной полифонической музыки. *Цитата и аллюзия* являются сильными художественными приёмами и повышают «конкретность музыкального содержания почти до уровня словесной понятийности» (М.К.Михайлов). Цитирование даёт автору возможность выразить почтительное отношение к великому Баху (фуги № 1, 2, 24 из «24 маленьких фуг» А.Пирумова), показать авторские симпатии к композитору-современнику (№ 33 из «34 прелюдий и фуг» В.Бибика, № 10 из «Игры стилей» Л.Любовского), выбрать тему, идеально соответствующую образной сфере своего сочинения (фуга № 33 В.Бибика), раскрыть концепцию всего произведения (фуга № 7 из «Диатонической полифонии» Л.Бобылёва). Фольклорные цитаты подчёркивают ярко национальный колорит сочинения

(фуги И.Ельцевой, Н.Польнского, К.Сорокина, А.Пирумова) и становятся «знаковыми элементами» (Л.Д.Никитина). Благодаря аллюзии часто возникает комический эффект (фуги № 11, 16, 17 из «24 прелюдий и фуг» С.Слонимского, № 9, 11 из «Игры стилей» Л.Любовского). В ходе анализа определился и источник заимствования: это преимущественно темы фуг, полифонических циклов, хоралов, а также народные мелодии.

Основную же роль в тематизме современных фуг играет *авторский материал*. Возникновение *стилизированных* фуг (в барочном, фольклорном или джазовом стилях) обусловлено как влиянием стилей, так и индивидуальными замыслами композиторов.

Тема, как выразитель личностного высказывания композитора, в музыке последней трети XX века имеет разнообразные формы. «Действенную и продуктивную разновидность тематизма» (В.В.Медушевский) представляют *темы-мелодии*, на мелодический контур которых влияет сложный музыкальный язык XX столетия. Галерею интонационно-сложных фуг в последнее тридцатилетие XX века открывает цикл Р.Щедрина «24 прелюдии и фуги».

Отчасти к темам-мелодиям примыкают *темы-серии*, которые становятся способными передавать размышления философского плана (№ 24 из «24 прелюдий и фуг» С.Слонимского, № 8 из «24 прелюдий и фуг» И.Рехина, № 12 из «12 прелюдий и фуг» А.Пирумова) или изображать быстрое хаотичное движение (№ 3, 10, 15 из «15 концертных фуг» А.Караманова). Серия интересна композиторам и в другом качестве – как мобильная конструкция, при составлении которой искусный художник демонстрирует своё мастерство, показывает удивительные качества сочетаний выбранных им интервалов. Многие темы-серии образуют пространственную симметрию, иллюстрируя продуманность и геометрическую выверенность (№ 4, 12, 23 из «34 прелюдий и фуг» В. Бибика, № 1, 3, 9 из «12 фуг» К.Караева, № 14 из «24 прелюдий и фуг» Г.Мушеля) и ведут к сочинению фуг палиндромной формы.

Зарождение *темы-фактуры* начинается с расщепления темы фуги на двухголосие (фуга *in d* И.Ассеева), что приводит к двухголосным темам (фуга

in e И.Ассеева, органная fuga С.Голубкова) или дублированным в несколько октав с расхождением в многоголосие (fuga М.Мильмана). В.Екимовский находит необычное решение для своих fug, где тема – не звуковысотная линия, а сонорный звуковой комплекс, передающий состояние созерцания, медитирования («Прелюдия и fuga») или же – заключающий в себе общую идею fugи – «бег» разнонаправленных линий («Cantus figuralis»).

Когда ритм наделяет первичный элемент музыки – звук – тематической рельефностью, индивидуальностью, то также выступает в роли тематического параметра. В современных fugах нередко темы могут состоять из одного повторяющегося звука, который в таком качестве приобретает функцию энергетического толчка, импульса, но благодаря ритму. *Тема-ритм* может быть связана с декламационностью разных семантических оттенков: передавать полную безысходность и трагическую отрешённость (№ 18 из «34 прелюдий и fug» В.Библика), активную напористость (№ 1 из «15 концертных fug» А.Караманова), состояние созерцания (№ 26 из «34 прелюдий и fug» В.Библика). В других случаях такие темы придают fugе оттенок лёгкого юмора, шутки, создают эффект «топтанья на месте».

Значительно эмансипированные носители тематического начала показывают процесс обновления темы, что для fugи особо знаменательно. Установленная типология охватывает многообразие тем современных fug, которое обусловлено разными тенденциями современного музыкального искусства, что значительно расширяет образно-художественные возможности fugи.

Вторая глава («Содержательные особенности fugи»), посвящённая fugе в целом, состоит из двух параграфов. В первом из них («Смысловой аспект преобразований темы и других компонентов fugи») осмысляются преобразования темы (*ответ, обращение, ракоход, увеличение и уменьшение, микстура и стретта*) и «действия» других компонентов fugи (*противосложений и интермедий*), показываются их семантические значения и драматургические роли в современной fugе.

Как известно, с появлением *ответа* зарождаются взаимоотношения между голосами. При этом если к тональному ответу композиторы прибегают для того, чтобы не нарушить целостности образа, не опровергнуть высказанное в теме, то к реальному – чтобы дать смелый отклик, внести своё видение в обсуждение главного тезиса. Новации в первой имитации в фугах последней трети XX века становятся нормой, а не исключением. Появление субдоминантовых, терцовых, секундовых, тритоновых ответов вызвано стремлением современных авторов к расширению смыслового поля. С их помощью композиторы создают неожиданные повороты, яркие контрасты, сонорно-красочные эффекты, усиливают диссонантность вертикали уже в начале произведения, а также воплощают весёлый юмористический настрой фуг.

«Особые усложнения в фуге», как называет преобразования темы Г.Риман, обнаруживают проявление симметрии, которая при восприятии фиксируется в двух координатах: «сукцессивной, то есть обращение во времени, и симультанной, то есть как отражение в пространстве» (С.С.Гончаренко). Приём *обращения* в современных фугах (№ 1, 4, 12 из «12 прелюдий и фуг» А.Пирумова) позволяет раскрывать музыкальное содержание темы путём «доказательства от противного», поскольку заметно изменяется колорит материала, но в процессе доказательства утверждается истинность исходной мысли

Конструктивно-рациональное начало *ракохода* лежит на поверхности, тогда как его смысловое значение нередко скрыто. Горизонтальная инверсия в музыке способна передавать эстетическое чувство гармонии; отражать соразмерность пространства, его симметричность; воплощать философскую идею возвращения, актуализировавшуюся в искусстве XX века, эстетику игры в широком и узком значениях этого понятия. Притягательность *ракохода* для музыкантов состоит и в конце XX века в возможности проявить мастерство в преодолении высших технических трудностей (№ 12 из «12 прелюдий и фуг» А.Пирумова), сделать процесс обоснования тезиса максимально плотным, сконцентрированным (№ 2 из «24 прелюдий и фуг» Р.Щедрина), вступить в

игру со временем при сочетании преобразований темы с построением палиндромных форм (№ 8 из «Полифонической тетради» Р.Щедрина, № 26 из «34 прелюдий и фуг» В.Бибика, № 9 из «12 фуг» К.Караева, № 3 из «Ричеркара и шести фуг» Ж.Кузнецовой, № 3 из «12 прелюдий и фуг» М.Скорика).

Использование в современных фугах ритмических преобразований темы (*увеличения и уменьшения*) и фактурных уплотнений (*микстуры и стретты*) чаще связано с активным утверждением темы. Однако «музыкальные аргументы» могут и существенно корректировать образную сферу темы, изменять её первоначальный облик, вплоть до формирования образной антитезы. Стремление же подвергнуть тему максимальному испытанию побуждает композиторов совмещать преобразования темы.

В современной фуге, как и в барочной, при соотношении *противосложений и интермедий* с темой проявляется известная двойственность. В одном случае возникает «дуэт согласия» противосложения с темой, в другом – интонационно-образный контраст. В одних фугах существуют интермедии, развивающие идеи темы «на более высоком уровне абстракции» (И.С.Хусанов), в других – интермедии-сопоставления, выполняющие функцию контрастных эпизодов, которые рождают новые яркие образы (№ 3, 8, 10, 16, 22, 23 из «24 прелюдий и фуг» Р.Щедрина). Характерным признаком современных фуг является необязательность противосложений и интермедий. Отсутствие противосложений (№ 19 Р.Щедрина, № 12 А.Пирумова) и интермедий (фуги № 6, 18, 19 Р.Щедрина, № 8, 20, 25–28, 32–34 В.Бибика, № 12 А.Пирумова) усиливает неопровержимый диктат темы и подчёркивает образное единство произведения, ведёт к образованию фуг-пассакалий, фуг-ричеркаров.

*Во втором параграфе («Художественный мир» современной фуги)* раскрывается художественный мир современной фуги, который характеризуется широким кругом образов. Выявленные в процессе анализа четыре крупные образные сферы – *размышления, движения, высказывания, состояния* – дифференцируются на более мелкие. Так, весьма традиционная для фуги сфера *размышления* включает в себя область глубоких философских проблем,

воплощает светлое, спокойное раздумье, показывает и абстрактно-рационалистическое движение мысли. Сочетание спокойного темпа, ровного ритма и темы-серии с симметричностью интервалов ведёт к сухой «безжизненной» интонационности, лишённой эмоций, но отражающей строгую логику, почти «компьютерную» точность движения мысли, некую абстракцию.

Ярко представлена в современной фуге и область *движения*, которая подразделяется на механистичные (типа *perpetuum mobile*), маршеобразные, танцевальные и портретно-двигательные образы. Новаторской для фуги можно считать «обрисовку» портрета человека посредством имитации его походки (№ 23 из «24 прелюдий и фуг» С.Слонимского, № 5 («Чаплин») из «24 прелюдий и фуг» Г. Джапаридзе, 4 часть («Иуда») из Сюиты для органа Т.Чудовой).

Сфера *высказывания* раскрывает мир человека через особенности его речи. В фуге она выражена по-разному: просьба и мольба, ораторская декламация, монолог. Современная фуга способна передавать и *состояние* человека – радостно-приподнятое, скерцозно-игривое и созерцательно-медитативное. В фугах XX века состояние медитации реализуется преимущественно в условиях сонористики. Особая звуковая атмосфера складывается из «всплесков» и «мерцаний», нерегулярно возникающих на фоне бесконечно тянущегося звукового «пятна», «россыпи» («Композиция № 42» В.Екимовского, фуги № 1, 2, 10, 13, 24, 26, 27, 32, 33 из «34 прелюдий и фуг» В.Бибика).

Обнаруженные в результате исследования образные сферы демонстрируют большие художественные возможности фуги. Некоторые из них оказываются традиционными для фуги (размышление, танцевальное движение, радостное и скерцозное состояния), другие – подвергаются значительному обновлению в связи с новыми историческими условиями (механистичное, маршеобразное движение), третьи – завоёвывают статус новых, появившихся в XX веке (портрет человека, созерцательно-медитативное состояние, абстрактно-рационалистическое мышление).

Известно, что движение музыкальных образов в современной фуге прорисовывает некий драматургический план, который ведёт к раскрытию концепции произведения. В драматургическом развитии современных фуг выявлены основополагающие принципы – *статический* и *динамический*. Первый связан с традиционным для фуги сохранением и утверждением начального образа, его «самодвижением» (В.П.Бобровский). Второй предполагает изменение, интенсивное развитие исходного образа с последующей его трансформацией. Кроме того, обнаружены примеры реализации драматургического синтеза, доказывающие возможность пересечения двух принципов образного движения.

При рассмотрении драматургических принципов были использованы *параметры драматургии*, разработанные в музыковедении Л.П.Казанцевой: количественный, качественный, процессуальный, результативный и организующий. Так, например, последний из них связан с кульминационностью и бескульминационностью драматургического процесса. В данном аспекте современная фуга демонстрирует наряду с характерными типами развития (классическая волна и крещендирующая полуволна), и иные, обусловленные тенденциями современной музыки (обращенная волна и ровная линия).

Третья глава («Содержательные особенности фуги в полифонических циклах») показывает функционирование фуги в малых и больших полифонических циклах отечественных композиторов последней трети XX века. В *первом параграфе («Фуга в малом полифоническом цикле»)* рассмотрено существование фуги в контексте двух и трёхчастных циклов, определена драматургическая функция фуги в сравнении с другими компонентами цикла (тип сопоставления элементов и их значимость в целом произведении).

Установлено, что современные авторы всё чаще прибегают к новым жанровым решениям пьес, взаимодействующих с фугой. Оставаясь постоянным компонентом малого цикла, фуга соединяется с прелюдиями, фантазиями, хоралами, пассакалиями, речитативами, интродукциями, импровизациями, хороводами, постлюдиями, преамбулами и т.д. Это влечет за собой рождение новых смысловых ракурсов и усиливает влияние пьес-«партнёров» на фугу.

Так, олицетворяя собой объективность законов бытия, внеличностное начало, хорал и пассакаля изменяют типовую семантику фуги: в сочетании с ними фуга демонстрирует процессы волеизъявления человека, его действия, отчаяние, изображает быстротечность жизни, механистичность или же становится воплощением лирической образности. («Пассакаля и фуга» К.Сорокина, «Пассакаля и фуга» В.Кривцова, № 3 И.Ельчевой, № 1, 17, 21 из «24 прелюдий и фуг» С.Слонимского, № 2, 9, 11 из «24 прелюдий и фуг» А.Бренинга).

Появлению песенных лирических фуг способствует *речитатив* («Речитативы и фуги» А.Хачатуряна, А.Гаспарова), ярко выраженным народно-песенным характером наделяет фугу *хоровод* («Хоровод и фуга» С.Слонимского), а вот влияние на фугу *импровизации* двояко. Она может влиять на структурную свободу фуги, вплоть до внедрения чистой имитации ансамблевой импровизации («Импровизация и фуга» А.Шнитке, «Прелюдия и фуга» А.Рындина), а может создавать большой контраст строгой фуге (№ 5, 9, 14, 15, 17, 20, 21, 22 из «24 прелюдий и фуг» Р.Щедрина, № 18 С.Слонимского). В трёхчастном цикле преобладают энергичные активные фуги, утверждающие борьбу, преодоление, если синтезирующую обобщающую роль при этом играет *постлюдия* («Мемориал Победы» Г.Белова, «Прелюдия, фуга и постлюдия» А.Луначарского).

Заметное превосходство *контрастного* типа соотношений частей над *бесконтрастным* связано с тем, что в искусстве XX века проявляется тотальная двойственность и устремлённость к полярности. В сопоставлении элементов современного микроцикла господствует контраст разных уровней: образный, фактурный, тематический, темповый, стилевой. Последний параметр весьма характерен для современной фуги, поскольку отражает усложнение процессов самой жизни, что, как известно, привело к стилистическим взаимопроникновениям (явление полистилистики). Так, в гитарных микроциклах И.Рехина из цикла «24 прелюдий и фуги» «барочные» фуги сопоставляются с прелюдиями, решёнными в блюзовых тонах (№ 21), «гитарными» в стиле фламенко (№ 22 и 24), загадочными импрессионистическими, полными бликов и оттенков (№ 16).

По значимости в целом части современного малого цикла показывают три разных варианта функциональных соотношений – «*предыкт – икт*», «*икт – икт*», «*икт – постыкт*». Последний тип встречается не так часто и обусловлен концептуальной важностью и масштабностью первой пьесы («Фантазии и фуги» Н.Польнского, «Пассакалья и фуга» К.Сорокина), тогда как в большинстве случаев смысловой акцент находится в фуге. Жизнь фуги внутри цикла неразрывно связана с другими частями и, благодаря тесным взаимодействиям пьес в цикле и их новым жанровым решениям, содержательное поле современной фуги расширяется.

Во *втором параграфе («Фуга в большом полифоническом цикле»)* продолжается рассмотрение фуги, её драматургических и художественных особенностей, но теперь уже в больших полифонических циклах – «сверхциклах» (Т.В.Франтова). Прежде всего, устанавливается значение фуги в раскрытии тематики крупных полифонических опусов, что определяет её место в общей концепции многочастного произведения. Для достижения поставленной цели возникла необходимость обращения к типологии крупных тем, разработанной в музыковедении Л.П.Казанцевой и включающей три вида: *специфически музыкальные темы, темы общехудожественной и общечеловеческой значимости.*

Темы, обладающие исключительно *музыкальной* специфичностью, демонстрируют техническую изобретательность мастера, отражают особые профессионально-технологические проблемы музыкантов – соединение диатонических и хроматических звуков («Диатоническая полифония» Л.Бобылёва), использование редких и принципиально неповторяемых музыкальных размеров («34 прелюдии и фуги» В.Бибика), технологическую систему обратимости («24 прелюдии и фуги» Р.Щедрина).

«Темы *общехудожественной направленности*, родящие музыкальное творчество с другими видами искусства»<sup>1</sup>, в сверхциклах представлены отношением к человеку, художнику. В циклах «Симфонические фуги»

---

<sup>1</sup> Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. – Астрахань: Факел, 2001. С. 232.

И.Ассеева, «24 прелюдии и фуги» Ю.Гонцова, «Игра стилей» Л.Любовского проявление почитательности к другим композиторам выражается в цитировании тем из фуг разных авторов, применении принципа монограммирования, создании эффекта аллюзии, ведущего к воспоминанию о ком-то. В цикле А.Бренинга «4 прелюдии и фуги» об акте посвящения свидетельствует тональная и числовая идея, выраженная в инициалах Баха – *B, A, c, h*.

Наиболее яркое воплощение в сверхциклах получают темы *общечеловеческой значимости*, «специфичность которых лежит не в сфере музыки и даже не в области искусства, а в пространстве духовного опыта человека»<sup>2</sup>, и указывающие на связь музыки с наукой, религией и философией. В содержании прелюдий и фуг раскрываются темы *жизни и смерти* («24 прелюдии и фуги» А.Флярковского и С.Слонимского), *времени и вечности* («Растекшееся время» Д.Смирнова), *человека и общества* («15 концертных фуг» А.Караманова), *сохранения истоков, памяти прошлого* («24 прелюдии и фуги» И.Ельчевой, «Фантазии и фуги» Н.Польнского). Весьма значимо, что fuga при этом играет важную роль. Именно fuga порой влияет на включение в тот или иной тематический ряд разбираемого произведения.

Функционирование фуги в важных драматургических фазах многочастной композиции также показывает её место в общей концепции сверхцикла. Для обозначения роли фуги в общем драматургическом процессе выделены *первые, кульминационные и завершающие* фуги (микроциклы), выявлены их общие образно-художественные свойства и определено значение в рамках многочастного произведения. В разных точках драматургического развития больших полифонических циклов fuga играет роль толчка, начала драматургического развития; композиционного, ладотонального или образного «кода» целого; общей кульминации, смысловой доминанты или концептуального вывода, финала-обобщения и т. д.

В **Заключении** подводятся итоги и формулируются основные выводы исследования, а также намечаются перспективные повороты темы.

<sup>2</sup> Казанцева Л.П. Там же. С. 232–233.

Период последней трети XX века можно рассматривать как очередную фазу сохранения композиционного каркаса и семантического инварианта фуги, но более – как вершину её преобразования и интенсивной трансформации. Эволюция музыкального языка и изменение эстетических идеалов эпохи сказались на обогащении и расширении образного строя современной фуги. Действительно, художественно-содержательные особенности современных фуг обусловлены теми тенденциями, которые характеризуют отечественное музыкальное искусство последней трети XX века. Так, произошедший в 70–80-е годы поворот к индивидуально-личностному, психологическому самоуглублению отразился в лиричности многих современных фуг. Лиризация эмоционального строя музыки создавала потребность к самопогружённости, вглядыванию «внутри» себя, что вело и к поиску новых особых звучаний, передающих подобные психологические состояния. В результате средствами сонористики создаются фуги созерцательно-медитативного характера.

В фугах последней трети XX века нередко изображается реалистическая картина современного мира: агрессивные образы зла, их непреклонное «наступление» (*perpetuum mobile*), безостановочное движение, «круговерть» современной жизни. При этом историческая конкретность всегда сопоставляется с надвременным, вечным. В то же время в современных полифонических произведениях раздвигаются пространственно-временные границы, и устанавливается связь времён. Цитирование знакомых мелодий (тем из полифонических произведений Баха, Шостаковича, Щедрина, Слонимского, Хиндемита), использование аллюзий, монограмм (*BACH*, *DSCH*) в современных фугах углубляет чувство памяти, рождает ассоциации и смысловые обобщения. Как «документированные факты», эмблемы далёкого прошлого воспринимаются фольклорные цитаты и стилизации народных мелодий. При этом интерес к фольклору в полифонических циклах связан с новым пониманием национального (русского, «русскости») и интернационального, осуществляется синтез разных культур, что отражает многонациональный характер музыки.

В русле заметных тенденции отечественной музыки последней трети XX века находится и театрализация искусства (особенно инструментальных жанров). Расширение круга образов современной фуги связано с привнесением в неё «мимико-пластических жестов» (М.С.Друскин) и особенностей движений изображаемых персонажей, что ведёт к созданию ярких музыкальных портретов. Продолжается активное и смелое экспериментирование в области тематизма и композиции фуги, но авангардные изобретения теперь подвергаются глубокому эстетическому осмыслению. В результате, например, внедрение свободной 12-тоновости, интонационной и композиционной симметричности существенно расширяет образную панораму современных фуг.

Содержательный аспект проведённого исследования намечает дальнейшие перспективы изучения современной фуги. Довольно отчётливо они видятся в следующем: анализ содержательных принципов фуги как фрагмента или части более крупной композиции (в симфониях, сонатах, операх, балетах, кантатах-ораториальных и камерно-инструментальных жанрах); выявление содержательной специфики хоровых фуг и циклов в связи с взаимодействием в них музыки с текстом; обнаружение образно-художественных особенностей фуг и полифонических циклов зарубежных композиторов XX века и их соотнесение с полифоническими произведениями современных отечественных авторов.

Таким образом, фуга как «самая совершенная форма» (Л.Бусслер) из числа имитационных, как один из наиболее востребованных инструментальных жанров музыки, как особый вид музыкального мышления, заслуживает глубокого и многоаспектного исследования учёных в разных областях музыкальной науки, ведь, как точно сказал М.И.Глинка, «действие хорошей фуги величественно, поразительно; оно – возвышеннейшее по сравнению с действием всех прочих музыкальных сочинений...»<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Глинка М.И. Литературные произведения и переписка: в 3-х т. – М.: Музыка, 1973–1977. Т. 2 Б. С. 277.

**По теме диссертации опубликованы следующие работы:**

1. *Васирук, И.И.* Passus duriusculus в аспекте музыкального содержания / И.И.Васирук // Музыкальное творчество на рубеже III тысячелетия: Тезисы Международной научно-практической конференции. – Астрахань, 2001. С. 18–20.
2. *Васирук, И.И.* О взаимоотношении прелюдии и фуги в полифоническом цикле (на примере «24-х прелюдий и фуг» И. Ельчевой) / И.И.Васирук // Наука, искусство, образование в культуре III тысячелетия: Материалы Международной научной конференции, г. Волгоград, 10–11 апреля 2002 г. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2003. С. 342–347.
3. *Васирук, И.И.* Фуги А.Глазунова как отражение художественного мира композитора. / И.И.Васирук // Наука, искусство, образование в III тысячелетии: Материалы III Международного научного конгресса, г. Волгоград, 7–8 апреля 2004 г. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2004. С. 316–320.
4. *Васирук, И.И.* Содержательные аспекты фуги (на примере произведений П.Чайковского и А.Глазунова) / И.И.Васирук // Художественное образование России: современное состояние, проблемы, направления развития: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, г. Волгоград, 19–20 мая 2003 г. – Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2005. С. 169–173.
5. *Васирук, И.И.* Следуя за Бахом, или хорошо темперированный баян / И.И.Васирук // Музыкальное образование в XXI веке: история, традиции, перспективы, педагогика и исполнительство: Тезисы докладов Российской научно-практической конференции. 11 апреля 2005 г. – Астрахань, 2005. С. 88 – 92.
6. *Васирук, И.И.* Полистилистика в полифонических циклах отечественных композиторов конца XX века / И.И.Васирук // Материалы Международной научно-практической конференции «III Серебряковские чтения», г. Волгоград, 1–3 февраля 2005 г. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2006. С. 10–14.

7. *Васирук, И.И.* Хорал «*Es ist genug*» в музыкальном искусстве XX века: к вопросу расширения фонда мигрирующих интонационных формул / И.И.Васирук // Наука, искусство, образование в III тысячелетии: Материалы II Международной конференции, г. Волгоград, 4–7 апреля 2006 г. – Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2006. С. 69–76.
8. *Васирук, И.И.* Стилиевые особенности инструментальных фуг Моцарта / И.И.Васирук // Наука, искусство, образование в III тысячелетии: Материалы II Международной конференции, г. Волгоград, 4–7 апреля 2006 г. – Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2006. С. 520–526.
9. *Васирук, И.И.* «*Des Wohltemperierte Klavier*» И. С. Баха как пример тонального решения современных полифонических циклов / И.И.Васирук // Музыкальное искусство и наука в современном мире: Материалы Международной научно-практической конференции студентов и аспирантов. – Астрахань – Ростов-на-Дону: Фолиант, 2006. С. 19–26.
10. *Васирук, И.И.* Художественно-содержательные особенности современной фуги (на примере малых полифонических циклов отечественных композиторов второй половины XX века) / И.И.Васирук // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: Сб. статей по материалам Международной научной конференции 16–17 ноября 2006 года в 2-х частях. Часть 1. – Астрахань: Изд-во ОПОУ ДПО АИПКП, 2006. С. 311–321.
11. *Васирук, И.И.* Прелюдия и fuga *h-moll* Д.Шостаковича: опыт семантического анализа / И.И. Васирук // Творчество Д.Д.Шостаковича в контексте мирового художественного пространства: Сб. статей по материалам Международной научной конференции 1–2 марта 2007 года. – Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2007. С. 288–293.
12. *Васирук, И.И.* Некоторые размышления о фортепианном цикле А.Флярковского «24 прелюдии и фуги» / И.И.Васирук // Музыкальное образование в XXI веке: история, традиции, перспективы, педагогика и исполнительство: Материалы докладов Российской научно-практической конференции. 17 апреля 2007 г. – Астрахань, 2007. С. 73–77.

13. *Васирук, И.И.* Семантическая функция монограммы в фугах отечественных композиторов последней трети XX века / И.И.Васирук // *Художественное образование России: современное состояние, проблемы, направления развития: Материалы II Всероссийской научно-практической конференции, г. Волгоград, 4–6 апреля 2007 г.* – Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2007. С. 45–57.

***В том числе в изданиях, рецензируемых ВАК:***

14. *Васирук, И.И.* Монограммы-шифры в фугах отечественных композиторов последней трети XX века / И.И.Васирук // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена.* – Санкт-Петербург, 2008. № 24 (55). С. 41–44.
15. *Васирук, И.И.* Содержательные аспекты цитирования в фугах отечественных композиторов последней трети XX века / И.И.Васирук // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена.* – Санкт-Петербург, 2008. № 26 (60). С. 65–68.
16. *Васирук, И.И.* Художественно-содержательные особенности больших полифонических циклов XX века / И.И.Васирук // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена.* – Санкт-Петербург, 2008. № 27 (61). С. 57–60.

Подписано в печать 08.10. 2008 г. Формат 60×84/16.  
Бумага офсетная. Гарнитура Times. Усл. печ. л. 1,0.  
Тираж 100 экз. Заказ 608.

Волгоградское научное издательство  
400011, Волгоград, ул. Электrolесовская, 55.