

## Сочинить фугу

Я слышал такое мнение профессиональных музыкантов: многие композиторы писали фуги с одной целью – понять, а как это делается. Это мнение подтверждает известная история с Михаилом Ивановичем Глинкой, который, будучи лично известным всей музыкальной Европе, отправился учиться искусству полифонии к немецкому мастеру. Там заболел и умер.

Следовательно, можно подумать, что фугу сочинить очень трудно.

Мне, не композитору, очень повезло. Жена подарила мне книгу Я. Мильштейна «Хорошо темперированный клавир Баха и особенности его исполнения», 2004. Серьезная книга была подарена ради забавы – я технически неспособен ровно проиграть даже простейшую фугу из ХТК1. Но интересно было прочесть, что думает человек, способный исполнять фуги так, чтобы людям было интересно. Главное же, что случилось – в книге обнаружилась замечательная вступительная статья о том, что такое фуга и как она строится. (Fuga – бегство, побег.)

Я прочел эту статью в один присест, залпом. Читал, как человек, привыкший сочинять и исполнять алгоритмы, как программист. И увидел четко выраженный алгоритм написания фуги. Той простой фуги, которая наглядно показывала коллегам Баха – как пользоваться новым, хорошо темперированным строем, чтобы свободно писать полифонию в любых тональностях. Да еще и пускаться в далекие модуляции, не опасаясь «волков». (Волками тогда называли неприятные звучания, когда клавишный инструмент настраивали в простой тональности, а затем пытались на нем брать аккорд, принадлежащий тональности дальнего родства – со многими диезами).

Формальный алгоритм способен дать приличные результаты только в том случае, когда на его вход подаются приличные данные, факты, соображения. В случае фуги такой входной материал это тема фуги. Будет приличная тема – фуга станет сочиняться сама по себе.

Как тут не вспомнить высказывание Модеста Петровича Мусоргского: «Бах? Да это же швейная машинка... А темы фуг гениальны!»

Следовательно, дело за малым. Найти новую гениальную тему. Дальше швейная машинка застучит сама собой.

Я всмотрелся в темы фуг Баха. Что в них гениального? Вы тоже можете формально всмотреться – все темы перед вами. Видим следующее:

1. Тема должна быть короткой. Разводить целую мелодию, песню, нельзя. В зачине темы, когда она звучит без других голосов, это может быть один мотив (гениально). Два мотива (чуть хуже, всего лишь талантливо). Три мотива – никуда не годится. В конце темы, когда уже вступил другой голос с этой же темой, в ответе на зачин мотивы не должны повторять зачина, должны как-то с ним контрастировать.
2. Тема должна быть ясной. Никакой недоговоренности. Никакой расплывчатости. Лучше обойтись в теме без модуляции. Если же очень хочется, то модуляция должна быть очень коротким отклонением от заявленной тональности.

Вот и все требования к гениальной теме. На худой конец, к талантливой. Но из них уже многое следует такого, что можно ожидать от фуги. Из-за краткости музыкального материала и из-за его быстрого набегания самого на себя фуга всегда очень энергична. (Напоминаю – фуга это догонялки.) Этим и пользуются иногда композиторы, которых никак нельзя назвать

полифонистами. В симфонию, длинную, полную страданий и раздумий, вдруг врывается fuga. Слушатели тут же просыпаются и оживают. И с удивлением слышат, что знакомый им композитор-мелодист заговорил вдруг не своим голосом. Потом композитору придется как-то выкручиваться, чтобы вернуться в рамки своей собственной гениальности.

Ну, да ладно. Я-то не композитор. А где мне взять такую тему? Чтоб о любви и о судьбе?

Надо поклониться честному народу. Это всегда всех выручало. Народ уже много напел и о любви, и о судьбе. Лучше всего поклониться своему народу, он понятнее, чем европейцы, придумавшие fuga. И тут у меня, кустарного исследователя, возникает опасный вопрос – а годится ли русский мелодический материал для fuga? Я понимаю, что рассуждениями я этот вопрос не одолею. Надо экспериментировать.

Открываю сборник русских песен. Выбираю что попроще. Получается вот что. Привожу сначала ноты, чтобы каждый читатель смог проиграть на фортепьяно то, что у меня получилось. Если не получится проиграть, прошу посмотреть в ноты и слушать прилагаемый звуковой файл SmallRussianFuga.mp3.

## Small Russian fuga

V. Dementiev

The musical score is written for Soprano (S) and Baritone (B) voices. It is in the key of G major (one sharp) and 2/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows the Soprano and Baritone parts. The second system shows the Soprano and Baritone parts with a measure rest in the Baritone part. The third system shows the Soprano and Baritone parts with a measure rest in the Baritone part.

Проверяем, гениальная эта тема или просто талантливая. Видим, что зачин темы состоит из двух мотивов

1. Я на гор-ку шла. Это такты 1 – 3. Но, поскольку тема начинается с затакта, то продолжительность этого мотива равна двум тактам. Мотив простой, энергичный. Это почти равномерный спуск с 5-й, устойчивой ступени лада в 1-ю, самую устойчивую.

Ритмика мотива очень решительная. Начинаем с двух коротких длительностей. Это энергичный замах. А потом продолжаем произносить мотив ровными ударами.

2. Тя-же-ло не-е-сла. Это такты 3 – 5. Но опять продолжительность этого второго мотива равна двум тактам. Второй мотив почти повторяет первый. Это почти секвенция, служащая цели утверждения прозвучавшего высказывания. Но в конце второго мотива намечается некоторое качание на коротких нотах. Это ослабляет энергию и вызывает появление другого продолжения темы.

Мы видим, что тема не гениальна, а лишь талантлива, поскольку в ней не один мотив в зачине, а два. Но ничего, для начала сгодится и просто талантливая тема. Тем более, что по другим признакам она вполне годится.

В такте 5 вступает второй голос с этой же темой. Но баритон поет тему не в Соль-мажоре, как сопрано, а в Ре-мажоре. На квинту выше. Так и полагается в фуге. Это уже действует формальное правило. Алгоритм. Мне уже ничего не надо придумывать. Европейские правила написания фуги всё уже за меня решили.

У сопрано тема закончилась на первой доле такта 9. Но баритон еще продолжает свое высказывание. Не будет же сопрано при этом молчать! Оно поет два мотива так называемой связки продолжительностью как раз четыре такта. Связка очень логична. Это поднимающаяся секвенция из двух почти одинаковых мотивов. Когда-то Л. Мазель, автор книги «О мелодии», обучал меня – если мелодия вначале движется в одну сторону, то к концу она должна двигаться примерно таким же образом, но в противоположную сторону. Как видите, мне и здесь ничего не пришлось сочинять. Опять я воспользовался готовым рецептом. Надо было только позаботиться, чтобы оба голоса, и сопрано, и баритон пришли к не совсем устойчивому окончанию.

Музыкальное предложение должно закончиться несовершенным автентическим кадансом, чтобы возникло внутреннее желание продолжать музыкальную мысль. Это виноват Н.А. Римский-Корсаков, который обучил меня этому в своем Практическом курсе гармонии. А я опять не виноват, опять действую по готовому рецепту. Это легко. Сопрано у меня кончило свое длинное предложение вообще на Фа-диез, на совершенно неустойчивом тоне в тональности Соль-мажор. А баритон в своем более коротком предложении остановился на 5-ступени своей не совсем законной в нормальной музыке, но обязательной в фуге тональности Ре-мажор. Всё в порядке!

Дальше я допускаю вольность, однако допустимую в структуре фуги. Появляется третий голос. Но это не третий голос трехголосной фуги. Моя простая фуга остается двухголосной. Третий голос гармонически дополняет первый. Поет с ним в терцию, затем в сексту. Это очень характерно для русского пения. Причем поет то ниже первого голоса, то выше. Это тоже характерный русский прием.

Баритон остается вторым голосом фуги. Теперь обратите внимание, как баритон вступает в игру, когда тема фуги проводится второй раз, Сопрано начинает показывать тему в такте 13, во второй половине такта. А баритон теперь не ждет, как раньше, чтобы прошло 4 такта. Он со своей темой, немного варьированной мелодически, совсем не готов теперь чего-то ждать. Вступает сразу же в такте 14, с его первой же доли. Когда тема сопрано не отзвучала даже своим зачином.

Это явление в фуге, когда догонялки становятся более тесными, когда дистанция между бегунами резко сокращается, называется стреттой (*stretto* – узкий, тесный, сжатый, стиснутый, сдавленный; туго затянутый, близкий; интимный). Обычно стретта начинается с половины зачина темы. Затем тема прокручивается еще раз, и тогда стретта начинается с четверти зачина темы. Ради нарастания энергии догонялок. Мне же некогда. Я начинаю стретту как можно раньше. Сразу ставлю своеобразный рекорд. Из-за русской лени. Не хочу показывать тему трижды. Мне это скучно. И

вроде получается. Смотрите и слушайте. Чисто русская fuga на смешную тему получилась. А трудов от меня никаких не потребовалось.

В результате, я возбудился и вдохновился. Известно, что минорные фуги по музыке сложнее мажорных. Но не попробовать ли сочинить русскую минорную фугу?

И еще я разозлился. Я русский, всю жизнь живу в России, слышу много русской музыки. Напичкан ею. Так неужели я не сумею подобрать на фортепьяно что-то похожее на лирическую русскую песню. Ясно же, что она должна содержать широкие интервалы в спокойной ритмике, перемежающиеся со спокойными же спусками и подъемами мелодической линии. Что еще? Не знаю, надо пробовать и вслушиваться.

И почему пробная fuga должна быть простой двухголосной? Ведь третий и четвертый хоровой голос подключаются по тем же правилам, что и первые два. Получилось вот что. Не стану делать разбор получившегося. Вы и сами всё увидите в нотах и услышите в файле SmallFuga.mp3.

## Small fuga for Tania

V. Dementiev

The musical score is presented in three systems. The first system shows the Soprano and Baritone parts. The second system shows the Soprano (S) and Bass (B) parts, with a measure rest for the Soprano starting at measure 5. The third system shows the Soprano (S) and Bass (B) parts, with a measure rest for the Soprano starting at measure 9. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Обращаю лишь ваше внимание на признаки моей русской лени и торопливости. Четвертый по порядку вступления голос (второе сопрано в такте 5) не ждет, а сразу образует стретту. В итоге получился опять рекорд. Я нигде в литературе не встречал четырехголосной фуги со стреттой, длина которой составляла бы всего лишь 9 тактов.

Фугу я посвятил жене, поскольку она виновата во всем.

Тут я задумался. Как же будет существовать полноценная fuga без прелюдии? Как сочинить достойную прелюдию, если я не композитор? То есть, если меня не переполняют эмоциональные истории и не просятся наружу в форме новой музыки?

Значит, приходится стать литератором, сочинить сначала литературную программу пьесы (это, конечно, дурной вкус), а потом уже под известную программу что-то подобрать на клавиатуре. Программа ни в коем случае не должна быть серьезной, раз я предаюсь несерьезному занятию.

Деревенские девушки собрались на лугу водить хоровод. Им пробует помогать гармошка, но у нее кроме отдельных нестройных писков ничего не получается. И девушки вынуждены вести хоровод под своё тра-ля-ля. Потом появляются парни и пытаются своим топаньем и гиканьем помешать хороводу. А потом, после этой прелюдии, они все вместе, уже без гармошки, будут петь ту самую лирическую песню в форме фуги. Тем более, что европейская fuga, замешанная на русской тематике, становится подозрительно похожей на известную русскую подголосочную полифонию, которой полно у Чайковского и Рахманинова.

Вот ноты прелюдии

## Small prelude

V. Dementiev

The musical score for 'Small prelude' by V. Dementiev is presented in two systems. The first system includes a Soprano staff and a Baritone staff. The second system includes a Soprano staff and a Baritone staff. The music is in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The Soprano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Baritone part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

А звучит она в файле [SmallPrelude.mp3](#).

Теперь время остановиться, оглянуться и сделать предварительные выводы, ради которых затевается всё исследование, чему и посвящена эта часть сайта, «Музыкальное восприятие».

Напоминаю, что хочу докопаться до связи непосредственных музыкальных ощущений с элементами основных музыкальных конструкций.

Думаю, мы сейчас поняли, что fuga это одна из основных конструкций европейской музыки. Сопоставим ощущение от прослушивания фуги «Я на горку шла» с особенностями ее конструкции.

Когда я, закончив с этой фугой, написал «Чисто русская fuga на смешную тему получилась», то я не лукавил. Получилась, но по чисто формальным, графическим признакам. Сколько ни смотрю в ноты – fuga как fuga. Не придерешься. А слушаю – нет, не очень fuga. Скорее – очень нефуга.

Скорее – известная русская песенка с не совсем русским аккомпанементом. Даже когда впервые вступает баритон, хочется слышать не его линию, а продолжение истории. Расслышать, что получилось, когда на горку шла. А баритон под знакомой мелодией слышится, как некое сопровождение. Да, по ритмическому рисунку напоминает зачин песенки. Но ведь так строится известная по симфонизму русская подголосочная полифония.

А уж когда запели 1-е и 2-е сопрано в терцию, это уж совсем непобедимая русская песня. Баритон что-то делает там, внизу. Да, чувствуется, что это не обычное аккордовое сопровождение, а какая-то полифония. Тем более похоже на русский подголосок, что баритон почти без задержки начинает имитировать линию двух сопрано.

Такие дела. Не получилась fuga из русского материала. Фактически. Значит, что-то есть такое сильное в этих русских плясовых попевках, что отключает мой слух от правильных полифонических правил. Тех правил, которые мы легко воспринимаем на слух, когда слушаем простую fugу времен Баха.

Следовательно, надо обдумать этот случай. Понять, что с чем здесь тесно связано. Может быть, надо еще поэкспериментировать с fugaми на русские мажорные темы? Я готов. Жду заявок.

Из моей оригинальной «русской темы» получилось что-то более фугообразное. Могу предположить, почему.

Вспомним какие-то темы fug из ХТК1. Они очень энергичны, часто содержат широкие мелодические скачки, которые легко напоминают нам тему при каждом новом ее проведении в новом голосе, когда другие голоса исполняют что-то не такое энергичное. Поэтому часто тему Баха не так просто спеть голосом. Попробуйте.

Русская песня часто начинается широким мелодическим интервалом, как в моей имитации. Это сразу придает песне раздольный характер. «Мы пойдем с тобой, красна девица». Но «разгуляемся» проходит уже не такими широкими шагами.

Я же виноват в том, что на близком расстоянии друг от друга разместил два очень широких интервала. Моя тема, скорее всего, содержит в себе скрытое двухголосие. До-диез во втором такте это вводная нота в тонику, в Ре, с которой только что начинался мотив. Си-бемоль, следующая нота, это опевание сверху доминанты Ля. Эти две ноты берут «в скобки» тоническую квинту Ре-Ля. А получается в итоге преувеличенно широкий мелодический ход на септиму вверх. Неудобно для пения, зато обращает на себя внимание. В остальном, первый единственный длинный, растянутый на два такта мотив зачина темы (по нашей классификации – гениальный для fugи) не содержит в себе ничего особенного. Второй мотив – следующие два такта – завершает тему почти спокойно, чтобы ничем не мешать вступающему в дело второму голосу. Единственная особенность – уменьшенная квинта, тритон вниз, ничего такого собой не представляет, это привычный певческий ход, подготавливающий появление доминантового арпеджио.

На этом примере мы видим, как микроскопические элементы музыкальной ткани работают на создание первичного музыкального ощущения. И тот факт, что все эти элементы упорно прослушиваются в fugе, доказывает правоту моего разбора, анализа роли этих элементов в формировании музыкального ощущения. А уж получается ли тут у слушателя какая-то внятная эмоция, это дело слушателя, его музыкального воспитания. Я честно признавался, что у меня за душой никакого эмоционального заряда при подборе этой темы не было. Если я и подобрал что-то на что-то эмоциональное похожее, то я ведь не в музыкальном вакууме живу. Чай слышал когда-то что-то русское, грустное. Вот оно и напелось, когда перебирал клавиши пальцами.

На закуску должен заметить, что шуточная «Масенькая прелюдия» куда сложнее по музыкальному материалу, чем fuga на оригинальную «Русскую тему». Я планирую много раз обращаться к этому примеру в дальнейших статьях об элементах музыки и о связанных с ними ощущениями. Пока пробежите глазами устройство трехголосного женского хора (всё, что выше трех голосов, это гармошка). Подумайте над гармонией. Ведь там намешано черте что.

Первая половина первого такта это си-минор, как и сказано в ключе. Но вторая половина – быстрая смена Соль-мажора на соль-минор. Гармошка еле успевает подстраиваться. Хитрый гармонист берет ляп-созвучие, которое годится и для мажорного, и для минорного созвучий. Про этот соль-минор в Болгарии спросили бы – откѣде-накѣде? Однако, чужеродный соль-минор пронесится и не очень мешает. И даже предвращает дальнейшую игру минор-мажор. Дальше вы сами выявите такие нелепости. Но ведь они звучат, притворяются музыкой! Кто-нибудь догадается, в чем тут секрет? Пока помолчу, оставлю на будущее.

Обращу ваше внимание на значительно менее экзотический элемент этой немусыки. Что делают баритоны? Они как рывкнули пустую квинту Ре-Ля, так с нее и не слезят до последнего такта, где они расходятся в октаву Ля-Ля. Это они подготовили доминант-септаккорд к будущей тональности ре-минор фуги, которую они будут петь вместе с девушками.

Как вам сочетание квинты Ре-Ля в басу с гармониями в трех женских голосах? Ведь сплошные секундные диссонансы, ничем не оправданные! Однако звучит, не мешает.

Тут мы сталкиваемся с таким европейским изобретением, как органнй пункт. Наше церковное пение и наш симфонизм внедрил и в наш русский слух этот элемент серьезной музыки. Пьеса еще и не собирается кончаться, только началась вторая половина пьесы (такт 5), пьеса еще будет гулять по сложным лабиринтам прихотливой гармонии, а в басу уже заложена тоническая квинта будущей тональности Ре-мажор. (Неважно, что в будущей фуге эта тональность окажется минорной.) Так и делается в симфоническом оркестре с помощью литавр. Мы предслышим будущую тональность. Она уже опирается на этот органнй пункт. Поэтому данная посторонняя квинта уже не является посторонней, поэтому она нас не раздражает.

Вот как много разных элементов музыкального языка можно связать с логикой наших первичных музыкальных ощущений. К сожалению, меня этому не учили в курсах музыкальной теории. А я хотел бы это понимать. И в тех консерваторских курсах, которые мне удалось прочесть, я не увидел следов такой связи. Я пробовал спрашивать у более молодых выпускниц теоретического факультета консерватории, появились ли следы таких связей в лекциях их профессоров. Никаких следов. Голые рецепты. Сложный каданс с квартсекстаккордом I ступени строится вот по такому рецепту. Шаг вправо, шаг влево – расстрел. Почему? Молчание.

Конечно, действующим музыкантам такая информация может быть и совершенно ненужной. У них так много живой музыкальной практики, что эти связи у них в подсознании возникают сами собой. Может быть. Но!

Вот вам замечательный музыкант, умеющий взять в руки скрипку или рояльную клавиатуру. И выдающийся пропагандист музыки. Не только занудно-классической. Он умеет мгновенно ответить со скрипкой в руках на случайный очень глубокий вопрос слушательницы:

– Михал Семенович, а какой пример самой трагичной музыки Вы могли бы привести?

– Вот это, и это. Но, пожалуй, еврейский мотив, который играют клезмеры.

И показывает на скрипке этот мотив. Совсем не классическим скрипичным звуком, которым он пользовался только что.

Я считаю, что это – высший пилотаж понимания и пропаганды музыки.

И вот, этот высокообразованный человек объясняет мне в одной из радиопередач «В свободном полете»:

– Смотрите, какой ужас делается в третьем от конца такте прелюдии № 1 До-мажор из ХТК1 Баха. В басу берется низкое До, а в правой руке – си малой октавы. Это же крушение всего мироздания!

Я слушаю и говорю себе «Это в басу берется и держится органная педаль, будущая тоника всей пьесы. А над этим органным пунктом может прогуляться любая гармония. В данном случае просто доминантовое созвучие си-ре-фа-Соль. А потом тоника в басу продолжает гудеть, и мы с облегчением услышим родное до-ми-соль-До. Ничего особенного. Органный пункт, понимаешь.»

Вот такие конфликты знаний и пониманий возможны между образованными людьми.

А что делать любителю музыки, если он хочет что-то понять в музыке? Ясно, что любителю музыки ни в чем таком копать не надо, поскольку можно испортить весь процесс слушания музыки и всё удовольствие. Цель этой статьи, как и других в разделах «Сконструировать плохую музыку» и «Испортить хорошую музыку», – показать любителю музыки, что на музыкальном рынке его, любителя, иногда обманывают. Предлагают купить вот такую музыку, какую сконструировал я, но не предупреждают, что это – Немусыка. Я же честно предупреждаю. Более того, показываю процесс конструирования Немусыки изнутри. Слушателю достаточно уловить предупреждение – возможно это Немусыка.

Я же намерен продолжать такие исследования. Для своего личного употребления. И для тех, кому интересна техника изготовления Немусыки. Остается узнать каким-то способом тайну – где раздобыть капельку живой воды, чтобы сбрызнуть Немусыку. Тогда раз – и возникнет МУЗЫКА.