**преподаватель Митькова А.Д.**

|  |  |
| --- | --- |
| **учебная дисциплина** | **Полифония** |
| **для специальности** | **53.02.07 Теория музыки** |
| **Дата занятия:** | **08.05.2020** |

**Фуга в русской музыке**

Поборником новаторского развития фуги в России был Михаил Иванович Глинка. Это он провозгласил в своих записках: *«Я почти убежден, что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака»*. И гениально претворил свои слова на деле в опере «Иван Сусанин», в «Камаринской» и в других произведениях.

**М. ГЛИНКА. «ИВАН СУСАНИН»**

Известный хор, которым начинается опера, — «В бурю, во грозу» —со своей энергичной, широкой, героического характера темой, чередующейся с радостными возгласами крестьян («Красна весна пришла!») в дальнейшем преобразуется в четырехголосную фугу стреттного построения. Своеобразие фуги состоит в том, что в ней сохранены также «прослойки» радостных весенних попевок, гомофоническая форма которых сливается через посредство интермедий в строгое полифоническое целое.

Лучше всего это можно видеть в тексте партитуры оперы. Здесь же мы даем анализ фуги в клавире по редакции М. Балакирева и С. Ляпунова, отражающей с возможной полнотой всю специфическую структуру фуги как во вступлениях хоровых, так равно и в поддерживающих их оркестровых голосах.

Средняя часть написана в горизонтально-подвижном контрапункте: ответ сдвинут на два такта раньше предыдущего проведения в экспозиции фуги.

В стретте вступления голосов еще теснее сдвинуты — до расстояния одного лишь такта между вождем и спутником.

Проведена стретта в каноне октавы, при этом допущена некоторая неточность или варьирование, а именно: в пропосте изменена тема, где с третьего на четвертый такт скачок на сексту заменен скачком на квинту (в примере указано пунктиром).

Блестящее подтверждение прогноза М. Глинки об увязании фуги Запада с особенностями нашей музыки осуществил в своих операх Н. Римский-Корсаков. С исключительной силой это проявлено в изумительной опере «Сказание о невидимом граде Китеже», где полифоническому письму на русский лад уделено исключительно большое место. Здесь несравненным мастером - «сказителем» является сам автор—Н. Римский-Корсаков. Это можно видеть в многочисленных характеристиках «лучших людей», нищей братии, Февронии, народа. За основу здесь проницательно взяты древние напевы из обихода. Таков, например, диалог народа с нищей братией — «Нет, не будет пагубы на Китеж» (стр. 76).

Такое же большое место занимают и народные попевки, в показе которых, как это типично для Римского-Корсакова, стираются грани между подлинно народными и авторскими мелодиями.

В знаменитой симфонической картине «Сеча при Керженце» сопоставляется песня про татарский полон в сопровождении энергичной ритмической фигуры «конского топота» с песней русских воинов, идущих в смертный бой за свою родину. Предварительно оба эти мотива имеют свои

собственные экспозиции, развертывающиеся по ходу драматического действия в двух смежных картинах оперы, а именно: с цифры 121 появляется

мотив татарского нашествия, сопоставляемого в дальнейшем с песней про

татарский полон. Это п е р в а я тема. Она очень развита, и ее присуттвие можно проследить до самого конца картины.

В т о р а я тема появляется лишь в следующей картине, с цифры 177 —это песня «дружинушки хрестьянской», идущей в бой с пением: «Нам смерть в бою написана, а мертвому сорому нет». Экспозиция второй темы проводится в гораздо более сжатом виде, чем первая, и сходит «на нет» вместе с уходящей па явную гибель дружиной. Эта сцена не может не производить колоссального впечатления на слушателей. В дальнейшем вторая тема появляется уже в картине «Сечи при Керженце», где «встречается» с первой темой — песней про татарский полон (с цифры 192), и далее, начиная с 193**|** проводится совместно с первой темой так, как это обычно п р о в о д и т с я в д в о й н о й ф у ге.

Однако в симфонической разработке вполне возможно такое же совместное проведение двух (и более) тем. А так как в данном случае первая и вторая темы появляются в гомофоническом оформлении, то вернее будет принять всю указанную концепцию в целом как грандиозную симфоническую разработку тем, частями своими расположенную на протяжении двух оперных картин.

**П. ЧАЙКОВСКИЙ. ФУГА ИЗ 1-Й СЮИТЫ ДЛЯ ОРКЕСТРА**

(Переложение для фортепиано Г. Катуара)

Четырехголосная фуга П. Чайковского из 1-й сюиты для оркестра является великолепным образцом симфонического письма, с несомненностью убеждающего в значимости жанра фуги и по сей день.

По своему строению эта фуга приближается к широкой и динамизированной трехчастной форме.

Тема фуги состоит из цельного построения, которое тематически может быть разделено на два контрастирующих друг другу двутактовых звена.

Ответ в фуге — тональный. Противосложение, исходящее из кодетты, а в сущности —развивающее движение второй половины темы, здесь не удер-

живается, хотя тенденция к унификации ритмического изложения в нем намечается отчетливо. Интермедии в этой фуге преимущественно основываются на материале второй (подвижной) половины темы, и только

ближе к концу появляются в качестве интермедий и предыктов обильные и разнообразные имитационно-канонические построения на материале первой половины. Это все создает фуге цельность и возрастающую динамичность.

**Учебные материалы:**

Фраёнов В. П. Учебник полифонии.- М., 1990

# Внеаудиторная работа студентов, домашнее задание

Золотарев В. Фуга Прослушать примеры из лекции с нотами (с.305-335)