

О художественной выразительности стреттной имитации

Каждый музыкант, освоивший курс полифонии знает, что стретта – это «сжатый» вид имитации. Особый вид «сжатости» стретте придает как бы «наступление», «наложение» одного голоса на другой с одной и той же темой. Стреттная имитация занимает особое положение в теории имитационной полифонии. В разных учебниках, учебных пособиях по полифонии, а также в энциклопедических словарях стретта представлена по-разному. Как правило, стретта рассматривается как особый технический прием в разделе имитационной полифонии, относящийся либо к точной (в том числе, канонической), либо к свободной имитации. В отечественной учебно-методической литературе последних десятилетий ей посвящены разделы в учебниках С. Григорьева и Т. Мюллера [2, 260 – 261]; Т.Н. Дубравской [3, 186]; С.С. Скребкова [8, 239 – 243]; Н.А. Симаковой [10, 227, 232]. Обстоятельный обзор о функционировании стретты не только в полифонической, но и гомофонной музыке представил В.П. Фраёнов [11]. Практически ни одно зарубежное руководство по контрапункту не оставляет без внимания рассмотрение этого специфического приема имитационной техники письма [16].

Наиболее обстоятельно представлена стреттная имитация А.Г. Чугаевым в Учебнике контрапункта и полифонии для композиторских факультетов музыкальных вузов [14]. И это не удивительно: для подготовки композитора, чьи творческие усилия направлены на поиски новых художественных средств выразительности, важно более глубокое представление об этом приеме полифонической музыки¹.

¹ Чугаев не только рассматривает техническую сторону построения стретты, но и дает ей следующее определение: [стретта] – «это изображение канона, перерастающего в неимитационное двухголосие»; и далее: «имитация или канон охватывают только начальную часть изложения, а далее прекращаются» [14, 191]. Для особых, вариантных форм стреттных имитаций автор условно вводит наименование – «квазиканон» [там же, 193]. Кроме этого, автор, приводит примеры из месс Палестрины, утверждая, что

Стреттная имитация своим многообразием форм не перестает вызывать интерес ученых. Многочисленные наблюдения, изложенные в научных статьях, книгах, учебных пособиях свидетельствуют о том, что проблематика, связанная с условиями функционирования стреттной имитации в творческой практике, ее теоретическому обоснованию и дефиниции до настоящего времени остается далеко не исчерпанной и нуждается в дальнейших исследованиях.

В частности, в работах последних лет ведущими музыковедами А.П. Милкой и К.И. Южак стреттная имитация рассматривается в сравнении с канонем в условиях баховской полифонии – «как близких, но разных *явлений* и как отражающих их *терминов*» [5, 40]. Выделяя общий признак для обоих – каноническую природу, отмечаются значительные интонационно-содержательные различия в построениях стретты и канона, в связи с чем вносятся уточнения в соответствующие определения.

В статье Т.В. Франтовой, опирающейся на анализ мотетов Палестрины, указывается на трудности абсолютного разграничения в полифонии строгого письма различных видов имитации: простой, стреттной, канонической [12]. Вместе с тем, автор приходит к важному выводу: если канон и стретта в фуге – «служит средством тематической концентрации и динамизации формы», <...> «в строгом же письме канон и стретта – основные способы существования тематизма, формирующие постоянную изменчивость имитационного многоголосия» [12, 34].

Специальной работой, посвященной технике стреттной имитации, явилось учебное пособие А.И. Ровенко «Практические основы стреттно-имитационной полифонии» [7]². При всей многочисленности учебников и

«...такого рода имитационная форма относится к числу довольно распространенных форм в произведениях строгого стиля» [там же, 194].

² Нацеленное на внедрение в музыкальную практику «сознательной техники создания произведения искусства» [7, 146], автор разработал целую систему образования стреттных построений в различных историко-эстетических условиях музыкальных стилей:

- в практике строгого письма с различными вертикально-горизонтальными координатами в сдвиге голосов (Дж. Палестрина, О. Лассо, Ж. Дебре);

- в условиях барочно-классического стиля на функционально-гармонической основе (И.С. Бах);

пособий, научных исследований, содержащих частичные сведения о стреттной имитации, пожалуй, это первый труд, полностью ей посвященный³. Главный вывод, к которому приводит нас автор работы – «стреттная имитационность – прием, свойственный самым различным периодам развития полифонии» [7, 3].

На сегодняшний день накоплен большой аналитический материал, посвященный проблемам стреттной имитации. Однако, при достаточно широком рассмотрении типологических и технических особенностей стретты, на наш взгляд, не охваченной остается одна из важнейших сторон этого приема – художественная выразительность.

Многолетняя аналитическая практика полифонической музыки разных эпох позволила сделать некоторые наблюдения относительно функционирования стреттной имитации в разных стилевых условиях, дополняющие уже известные свойства технического приема. В ходе рассмотрения выявились особые качества стреттной имитации, обладающей специфическими средствами художественной выразительности. Этому и будет посвящена настоящая работа.

По мнению ученых, стреттное изложение, как технический прием многоголосного изложения, зародилось в недрах имитационной техники письма и окончательно сложилось в практике эпохи **Возрождения**⁴.

По сообщению Н.А. Симаковой, первые упоминания о технике имитации появляются в теоретических трактатах старых мастеров – Рамоса де Парехи; Пьетро Арона, Висенте Лузитано; Джозеффо Царлино⁵. «Три

- современный тип стретты в системе индивидуальных творческих принципов на модально-мелодической основе (Б. Барток).

³ Вопросам стреттной имитации посвящена также научно-исследовательская работа Ровенко А. И. «Стреттная имитация: Теоретические, стилевые и методические основы: Автореферат дис. ... канд. иск-ния. (170002) / Киев. гос. Консерватория им. П. И. Чайковского. - Киев: [б. и.], 1975. - 24 с.

⁴ О стретте, как характернейшем новаторском завоевании эпохи Возрождения говорится в работе С.С. Скребкова «Теория имитационной полифонии» [9, 4].

⁵ Это подтверждается многочисленными цитатами из работ Б. Рамоса де Парехи «Musica practica» (1482); П. Арона «Compodiolio di molti dubli ...» (1545); В. Лузитано «Introduzione facilissima et novissima di Canto fermo ...» (1553); из III-ей книги Дж. Царлино «Le institutioni harmoniche ...» (1558), приведенными в книге Н.А. Симаковой [10, 217 – 222].

слова – imitation, canon, fuga – достаточно часто „пересекаются“ в трактатах XV–XVI вв., в одних случаях, уточняя смысл друг друга, в других противопоставляясь, в целом же – раскрывая все многообразие выразительных приемов и средств, которыми пользовались мастера эпохи Ренессанса» [10, 216]. Классификация имитационных форм, в число которых входила и стреттная имитация, опиралась на различную степень их точности, разную величину протяженности, многообразие временных и высотных соотношений между голосами. Опираясь на анализ композиций Дж. Палестрины, О. Лассо, Жоскена Дебре, Симакова выводит определение стреттной имитации, выявляющее ее характерные особенности: «Если имитация вступает раньше окончания тексто-музыкальной реплики (фразы), но завершение этой реплики присутствует во всех голосах, такая имитация получает наименование **стреттной**» [там же, 227]⁶.

Как известно, теория и практика взаимосвязаны. Действительно, даже беглый взгляд на хоровые партитуры композиторов строгого стиля свидетельствует о том, что все они буквально пронизаны стреттным изложением. Почему оно было так притягательно для композиторов? Одно из предположений мы находим в учебнике Симаковой: «Обращаясь к такого рода имитациям, мастера XV-XVI вв., по-видимому, чувствовали себя необыкновенно легко и раскованно, они как бы играли своим материалом, с удовольствием фантазируя на ходу и изящно продвигая то один, то другой голос» [там же, 232]. В отличие от строгой канонической имитации здесь важно было повторить только начальный мотив основной темы, продолжение ее предоставлялось воле композитора.

Более реалистичное предположение природы возникновения стреттных образований высказывал В.В. Протопопов, объясняя это акустической и жанровой обусловленностью вокальной музыки *a cappella*: «хоровой голос, излагающий тему, без поддержки другого звучит одиноко». По мнению

⁶ Заметим, что это определение дано с точки зрения современного ученого, но не согласно старинным трактатам. Сам термин «стретта» появляется гораздо позже, в связи с техникой контрапункта свободного стиля и фуги в XVIII веке.

исследователя, голоса, вступившие стреттно на очень близком расстоянии с одной темой и одним текстом «передают общее настроение ... и в интонационном отношении представляют определенное единство» [6, 43]⁷.

У стретты огромный потенциал разнообразия вертикально-горизонтальных сопряжений голосов. Подобно музыкальной форме произведения, организация голосов в стретте каждый раз демонстрирует новые, и новые варианты⁸. При анализе стреттных построений чаще всего исследователи обращают внимание на степень точности повторения мотива во втором и последующих голосах, протяженности тематического мотива, временных и высотных соотношений голосов, способам завершения стреттного изложения. Дополним эти сведения наблюдениями, связанными с контрапунктическим сопровождением стретт и координацией голосов в условиях 5-голосного хора *a cappella*. В качестве примера обратимся к мотету № 24 «*Descendi in hortum nucum*» из цикла «*Canticum canticorum*» Дж. Палестрины.

Опираясь на библейский текст 11 стиха 6 главы «Книги Песни Песней Соломона», музыкальная форма композиции строится по мотетно-строфическому принципу, соблюдая последовательное переложение текста на музыку: каждой новой фразе текста соответствует новый мотив.

Пятиголосная фактура мотета (A¹, A², T¹, T², B) насыщена стреттными имитациями: основу многоголосных сочетаний составляют 2-голосные и 3-голосные стретты. Для уплотнения фактуры композитор добавляет к ним свободные контрапункты, а также пользуется удвоением голосов консонирующими интервалами (терциями, секстами). Обращает на себя внимание, как композитор искусно пользуется приемами включения и выключения голосов, поддерживая в целом равномерную плотность

⁷ Предположение высказано в связи с объяснением стреттных начал в фугах хоровых концертов Бортиянского.

⁸ В связи с этим приведем справедливое замечание Франтовой: «Априори можно предполагать, что, в каждом сочинении мы встречаемся с индивидуальной организацией формы, хотя в ряде случаев допустимо предположить наличие неких типовых моделей» [12, 35].

звучания. Лишь в узловых моментах композиции (на границе разделов музыкальной формы) и каденциях все голоса объединяются в созвучия.

Всего в мотете протяженностью 61 тактов выявлено восемь видов стреттных образований.

Среди них:

в условиях 3-голосного звучания:

- 2-голосная стретта + контрапункт (тт. 53-55)
- 2-голосная стретта + удвоение (тт. 22-24; 31-34; 47-49; 50-52)
- 3-голосная стретта (тт. 1-3; 44-46).

В условиях 4-голосного звучания:

- 2-голосная стретта + 2 контрапункта (тт. 4-6, 7-9; 25-26)
- 2-голосная стретта + 1 контрапункт + удвоение (тт. 15-18; 38-40)
- 3-голосная стретта + 1 контрапункт (тт. 35-37).

В условиях 5-голосного звучания:

- 2-голосная стретта + 3 контрапункта (тт. 11-14)
- 3-голосная стретта + 2 контрапункта (тт. 41-42).

Свободные контрапункты, как правило, движущиеся в противоположном направлении к мотиву стретты, дополняют многоголосную ткань стреттных построений. Дублирующие мелодические линии – наоборот, делают движение плавным, выделяя значительность и выразительность основного мотива стретты.

В приведенном ниже нотном примере представлены начальные восемь тактов мотета № 24 (рисунок 1)⁹:

– в первых 3-х тактах звучит 3-голосная стретта (ТII+В+ТI, со словами «Descendi in hortum»),

– в тт. 4-6 – 2-голосная стретта + 2 к-пункта (AI+AII, текст «Descendi in hortum»),

– в тт. 7-9 – 2-голосная стретта + 2 к-пункта (AI+AII, текст «ut viderem»).

⁹ Приведено по изданию: *Giovanni Pierluigi da PALESTRINA. Canticum Canticorum : 29 Motetten für fünfstimmigen gemischten Chor / Hsg. von Jancsovcics Antal. Editio Musica Budapest, Z. 7357. — Musicotheca Classica MC 5 [17, 94].*

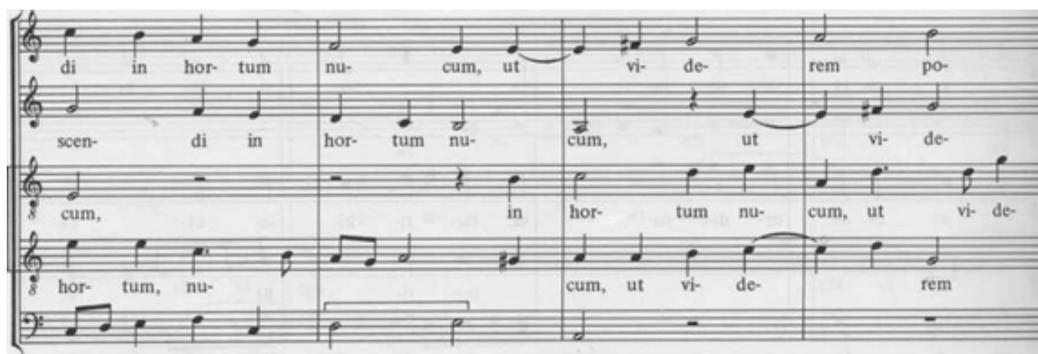
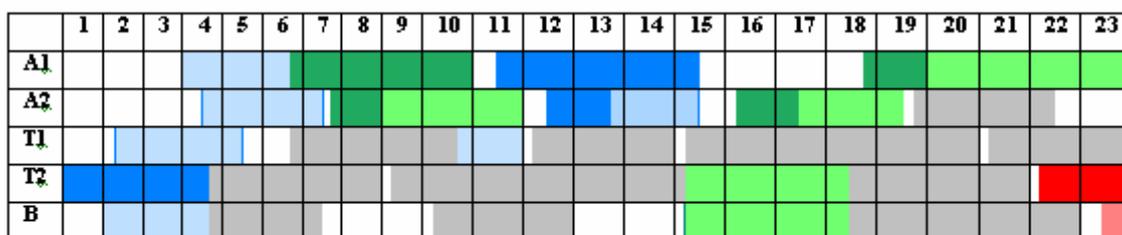


Рисунок 1. Палестрина Дж. Цикл «Canticum canticozum». Мотет № 24. Тт. 1 – 8.

Нагляднее стретные образования выявляет График тематического развития¹⁰, в котором разным цветом обозначены темы, взаимодействия голосов, соотношение тематического и контрапунктического изложения (рисунок 2).

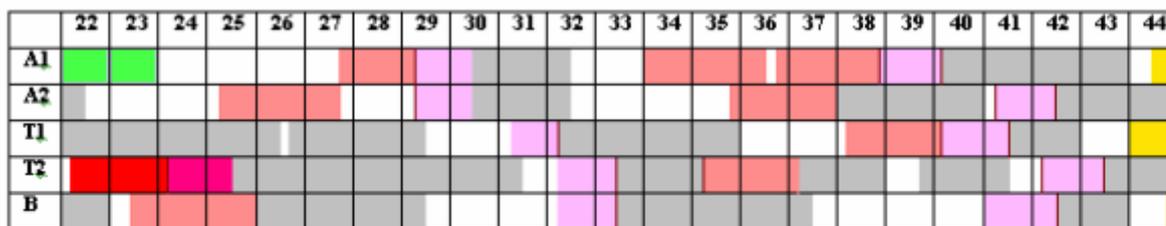
I часть:



■ ■ - темы A и B

■ ■ - их имитационное проведение ■ - контрапункт

II часть:



■ - начальный мотив темы C

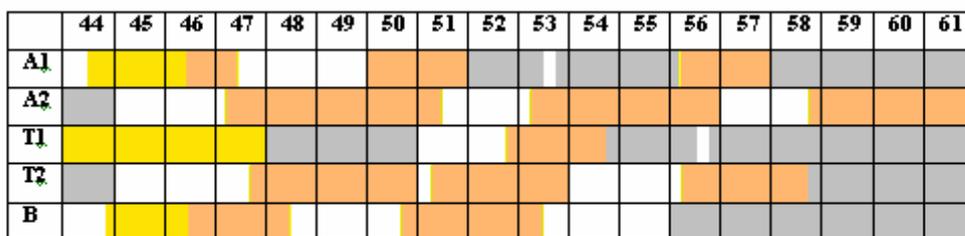
■ - второй мотив темы C

■ - ее имитационное проведение

■ - ее имитационное проведение

¹⁰ График составлен Е. Будановой в 2009 году (публикуется впервые).

III часть:



■ - тема D

■ - ее имитационное проведение

Рисунок 2. Палестрина Дж. Цикл «Canticum canticorum». Мотет № 24.
График тематического развития.

Тексто-музыкальная композиция, несомненно, должна рассматриваться в тесном взаимодействии с анализом содержания литературного текста, особенно, если речь идет о выразительных свойствах музыкальных приемов техники письма. Сопоставим словесное содержание мотета с цветовым обозначением мелодических линий на Графике.

Библейский текст содержит несколько фраз¹¹:

<u>на латинском языке</u>	<u>на русском языке</u>	<u>цвет на Графике</u>
Descendi in hortum nucum, ut viderem roma convallium et inspicerem si floruisset vinea, et germinassent mala punica.	Я сошла в ореховый сад посмотреть на зелень долины, поглядеть, распустилась ли виноградная лоза, расцвели ли гранатовые яблоки?	синий / голубой зеленый / салатовый красный / розовый желтый / оранжевый

Сопоставление смыслового значения текста с характером избираемых композитором способов изложения и развития мелодических построений приводит к предположению, что техника полифонического письма того времени (в т.ч. и стретная имитация) существовала как-бы сама по себе, не выявляя смысловой, или изобразительной связи с текстом, являясь универсальным языком выражения замысла композитора. Удивительная свобода в использовании этого технического приема указывает на высочайшее мастерство автора и подтверждает мысль о том, что *стретта*

¹¹ В качестве перевода текста с латинского на русский язык воспользуемся изложением текста книги «Песнь Песней Соломона», приведенном в современном российском издании Библии [1, 616].

для эпохи Возрождения являлась обычным, естественным способом изложения тематического материала. Эту гипотезу подтверждают многочисленные примеры из полифонических произведений разных жанров (месс, мотетов, мадригалов) других композиторов.

Со временем роль стретты в полифонической композиции менялась.

В эпоху **Барокко**, когда возникают новые музыкально-эстетические установки музыкального искусства, складывается понятие темы, со всей её структурной и жанровой определенностью. Разнообразные способы ее изложения и развития находят свое логическое положение в более совершенной форме – фуге. Теперь это не просто естественный способ *изложения* тематического материала, но и *средство его развития*. Убедительным подтверждением нового подхода к стретте демонстрируют фуги из «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха. Прежде всего, необходимо отметить, что не все фуги содержат стреттные построения. По утверждению К.И. Южак «из 48 фуг ХТК, 25 – вовсе не имеют стретты» [15, 81]. В других фугах стретты встречаются в разных разделах формы с различной степенью концентрации и модификации.

Некоторые фуги целиком построены на стреттном изложении, их принято называть «*фуги стреттного развития*». Ярким примером такой композиции может служить фуга C-dur из 1 тома ХТК.

В ней семь (!) стретт различного соотношения голосов. Фуга 2-частная (13 тактов /14 тактов). В 1-й части две стретты (каждая из них – 2-голосная + контрапункт, тт. 7-8 и 10-11). Во второй части звучит целая цепь стретт, «нанизывающихся» одна на другую. Магистральная 4-голосная стретта (S+A+T+B) звучит в тт. 16 – 18 (рисунок 3).



Рисунок 3. И.С. Бах. ХТК I, фуга C-dur. Тт. 16 -18.

Для наглядности обозрения стреттного развития фуги C-dur из I тома ХТК воспользуемся схемой музыкальной формы, представленной А.Г.

Привлекают внимание фуги, в которых стретты составлены не только из прямого (обычного) изложения темы, но и ее обращенного варианта (отмечено стрелочкой, направленной вниз \blacktriangledown). Например, fuga ля минор из 1 тома ХТК (рисунок 7). Необходимо отметить, что такой вид стретты требует особого искусства композитора.

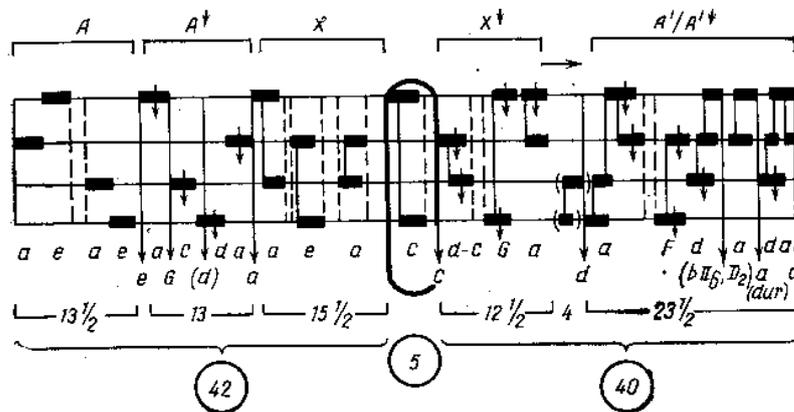


Рисунок 7. Схема фуги a-moll из ХТК I И.С. Баха [13, 213].

Какую роль играет стретта в фугах Баха? Приведем высказывания отечественных ученых, приведенных на страницах исследовательских работ.

И.В. Способин: «Смысл применения стретт заключается в эффекте особого тематического сгущения, который в них достигается. Именно поэтому типично введение стретт не ранее средней части. В особенности характерны стретты в репризах, интерес и напряжение которых от этого заметно повышается»¹².

Мысль об особом значении стретты в фугах И.С. Баха высказывается Х.С. Кушнаревым: «Стретто, как выражение повышенного в той или иной степени интеллектуального напряжения» [цит. по 15, 3]¹³.

Наиболее обстоятельное исследование стретты в фугах ХТК Баха принадлежит К.И. Южак [15]. Автором последовательно рассмотрены вопросы строения стретты, происходящие в ней изменения тематизма, выявлены канонические формы и другие виды контрапункта в стреттных

¹² Способин И. Музыкальная форма. М.: Музыка, 2002. С. 356.

¹³ Цитируемое высказывание, по словам К.И. Южак было приведено Кушнаревым в Программе по курсу полифонии И.С. Баха. Подробнее об этом см. Южак К.И. Программа Х.С. Кушнарера «Полифония И.С. Баха»: две версии – две эпохи. СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2012. 184 с.

проведениях, а также их роль в композиции фуги. Опираясь на основной посыл, что «стретта служит средством насыщения музыкальной ткани тематическим контрапунктом, концентрации выразительных элементов фуги», автор утверждает: «именно в этом состоит то важное и специфическое, что вносит в фугу стретта – *контрапунктирование темы «к самой себе»*, то есть одновременное сочетание различных отрезков темы, появление её не в одноголосном, а в двух- и многоголосном звучании. *Выразительное значение стретты заключается в подтверждении, усилении мысли фуги»* [там же, 5]. Опираясь на анализ фуг ХТК, Южак предприняла попытку установления закономерностей применения Бахом стретты в связи с её выразительными возможностями.

В фуге *es I* «различные стреттные проведения воспринимаются как поиски наиболее глубокого смысла темы, как бы скрытого при её изложении в первоначальном виде. И только в последнем разделе стреттных проведений с участием темы в увеличении образ её раскрывается и утверждается в полной мере» [15, 89].

Тема фуги *b II* характеризуется как «мрачная» и «замкнутая». Тема несколько раз проводится в стреттном изложении. «Одинаково сжатые, особенно «тесные» <...> - они еще усиливают замкнутый характер темы, власть заложенной в ней мрачной мысли. С особенной настойчивостью неотвратимое значение этой мысли во всех её нюансах утверждается в последней стретте, образующей встречный канон с микстурным удвоением темы в пропосте и в риспосте» [там же, 90].

Заслуживает внимания наблюдение, выявляющее роль стретты в музыкальной форме фуги. «Как правило, стреттные проведения, расположенные ближе к началу фуги, бывают прямые и неполноголосные, иногда – неполные <...>. В центральных разделах чаще всего используются стреттные проведения на обращенную тему и встречные стретты; самые сложные формы появляются в заключительной части фуги» [там же, 86].

Условно разделив все фуги на два типа – «тонально-развивающиеся» и «контрапунктически-развивающиеся», автор приходит к выводу, что в связи с особенностями тонально-гармонического развития фуг меняется и степень присутствия в них стреттного изложения. Так, для тонально-развивающихся фуг введение стретт необязательно. Напротив, для контрапунктически-развивающихся фуг присутствие стретт весьма характерно: здесь «стреттные проведения заполняют свободную часть, проникают также в экспозиционные разделы и являются ведущим приемом развития в некоторых разделах, а иногда на протяжении всей фуги в целом» [там же, 87].

К особым случаям автор относит фуги, основанные в равной мере на тональном и контрапунктическом принципах развития. Из пяти двухчастно-симметричных фуг обоих томов ХТК стретты содержатся лишь в одной фуге – ре-минор из I тома. «Стреттные

проведения в этой фуге, являясь единственной формой проведения темы во всех разделах, кроме экспозиции, подчеркивают основную композиционную особенность фуги» [там же, 87].

Подводя итог исследованию, автор приходит к важному выводу: «Стиль Баха отличается сочетанием общих принципов композиции и их индивидуальным применением в каждом отдельном случае. Разумеется, эта черта относится и к выразительному значению стретты, особенно в тех случаях, когда она играет ведущую роль в построении фуги» [там же, 89].

Многочисленные примеры использования этого приема (не только у Баха, но и других композиторов) свидетельствуют о том, что в эпоху Барокко стретта, выйдя из рамок обычного естественного приема техники полифонического письма, приобретает новое качество - **становится действенным приемом развития и концентрации тематического материала**. Её выразительные возможности ярче всего проявляются в срединных разделах музыкальной формы, кульминациях, заключениях. В отдельных случаях стретта может выступать формообразующим фактором композиции.

В последующий, **классико-романтический период** музыкального искусства, возможности художественной выразительности стреттного изложения расширяются: стретта в композиции – не только прием тематического развития, но и **одно из действенных средств усиления драматизации**. Особенно ярко это качество стретты раскрывается в тех случаях, когда уже в самом тематическом материале заложен глубокий контраст, создающий условия для развития не только самих тем, но и их взаимоотношений. Одним из таких примеров служит двойная фуга ре минор (Kyrie) из Реквиема Моцарта: обе темы, обладая ярким индивидуализированным ритмо-мелодическим содержанием, в образном отношении образуют глубокий контраст, и, вместе с тем, одновременно дополняют друг друга¹⁴.

¹⁴ В статье А.А. Кутилиной и Ю.В. Стржж, отмечается большой потенциал драматического развития, заложенный в самих темах Реквиема. Это поддерживается толкованием молитвенного текста, положенного

Фуга относится к типу двойных фуг с совместным экспонированием тем. Драматургическое развитие в фуге строится на соединении, сопоставлении, противоборстве разнохарактерных тем, а стреттные построения придают их взаимоотношениям большую остроту и выразительность.

Экспозиция (тт. 1 – 15) строится на строгой, обычной для такого типа фуг последовательности Первой и Второй тем, объединяющихся в двухголосном контрапункте.

В развивающем разделе (тт. 16 – 38) темы, сохраняя паритет, перемещаются сначала в параллельную тональность, а затем в минорные тональности IV и VII ступеней. Когда темы перемещаются в *B-dur*, наступает «узловой» момент в развитии драматургии (тт. 28 – 31). Темы, сохраняя до этого равновесие, здесь теряют былую согласованность. Дважды повторенная Первая тема в *B-dur* (у сопрано и басов) сопровождается дважды повторенной Второй темой у альтов. Необычность тематического проведения в этом фрагменте заключается не только в том, что композитор сознательно нарушает непреложное правило голосоведения: дважды одна и та же тема в одном голосе не должна проводиться. Наибольшее напряжение вызывает вступление Первой темы у басов (т. 29): оно происходит неожиданно, внахлест, накладывая начало Первой темы на конец Второй. Наступает самый драматичный момент во взаимоотношении тем. Вторая тема, «захватив» инициативу, начинает большую «волну» стреттного изложения: от басов до сопрано последовательно по квинтам выстраивается *магистральная стретта*, охватывая весь диапазон хорового звучания и достигая максимального драматического напряжения, его кульминацию (рисунок 8). Стреттная «волна» от сопрано резко «падает» к басам, начинается реприза фуги.

Рисунок 8. В.А. Моцарт. Реквием. Кюрие. Тт. 34 – 39.

в основу фуги – «*Kyrie eleison, Christe eleison*» («Господи, помилуй, Христе, помилуй»). «Политекстовость фуги соединяет в одновременности мощное обращение к Богу-Отцу с непосредственно следующей потрясающей мольбой о пощаде к Христу-Спасителю. Тем самым Моцарт придаёт вербальной основе фуги особую молитвенную напряжённость» [4, 3].

Реприза (тт. 39 – 52) – развязка драмы. После стремительного взлета Второй темы, Первая звучит надломлено: решительное скандирование пунктирного ритма в ее начальном изложении здесь заменяется на синкопу (партия басов, т. 39). Перемещаясь с сильной доли на относительно сильную, она уже никогда не поднимется на былую высоту, не обретет былой уверенности. Зато Вторая – появляясь то у басов, то у сопрано, укрепляя свое торжество *стреттным изложением* в верхнем регистре, декларирует свое победоносное звучание.

Завершающий фрагмент *Adagio* содержит интонации и контуры ритмической фигуры Первой темы, однако, это лишь ее слабое искаженное отражение. Глубоко философским является последнее созвучие, завершающее фугу: композитор дает лишь два звука главной тональности – *ре* и *ля*. Терции нет. Автор предоставляет слушателю свободу «домысливания» итога фуги: мажорная, или минорная терция по-разному окрашивает смысловое завершение драматургической фабулы.

Не менее впечатляющими примерами могут служить стреттные построения в фугах Л.В. Бетховена (Финал 29 сонаты для фп, Струнный квартет ор. 133), Р. Шумана, Ф. Листа (Фантазия и фуга на тему ВАСН).

В полифонических композициях XX века подходы к стреттной имитации различны, они обусловлены в каждом отдельном случае художественным замыслом произведения. Как правило, стретты вводятся в те участки музыкальной формы, в которых происходит существенная интенсификация тематического развития, или возникает необходимость подчеркнуть особую эмоциональную напряженность узловых моментов драматургии.

Например, в фугах Шостаковича, по нашим наблюдениям, складывается определенная устойчивая модель композиции, в которой стретта помещается в кульминационный момент, совпадающий с началом репризы. Примером может служить финальная фуга Струнного квартета № 7 Д. Шостаковича (рисунок 9).



Рисунок 9. Д. Шостакович. Финал Струнного квартета № 7. Начало репризы

Особая роль стретты в развитии драматургии композиции выявляется и во многих других фугах Д.Д. Шостаковича. Например, в фуге C-dur (№ 1) из цикла «24 прелюдии и фуги» стреттным изложением начинается реприза (рисунок 10).



Рисунок 10. Д. Шостакович. Фуга I C-dur, тт. 79-82.

В фуге III (Соль мажор) с двухголосной стретты (с дополнительным контрапунктом) начинается реприза (тт. 61 – 64), а с трехголосной – кода (тт. 88 – 91).

Нередко стретта особой конструкции «приберегается» композитором для заключительного раздела музыкальной формы.

Например, в фуге № 2 из сюиты «Гробница Куперена» М. Равеля при наличии нескольких двухголосных стретт (на прямой вид темы и обращенный), единственная трехголосная стретта помещена только в самом конце – коде, как бы подводя итог техническим «исканиям и испытаниям» самой темы (4 - 3-й такты от конца, рисунок 11).

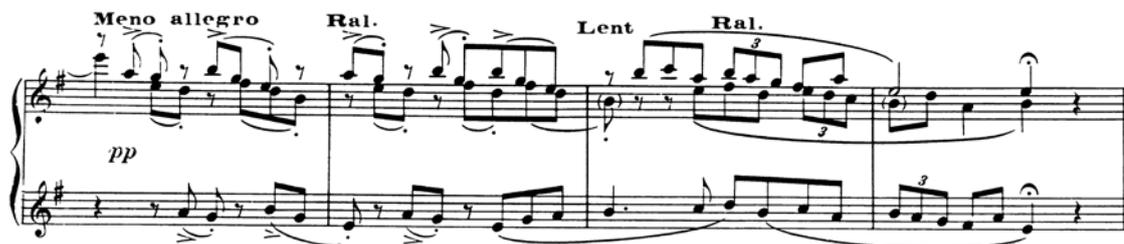


Рисунок 11. М. Равель. Сюита «Гробница Куперена», фуга № 2, последние 4 такта.

Стреттная имитация – универсальный прием, способный проявлять свои художественные возможности в любых тонально-ладовых условиях.

Обратимся к фуге in G из цикла «Ludus tonalis» П. Хиндемита. В ней отсутствуют ладовые связи в проведениях темы, на первый план выступают

технические возможности изложения темы: имитации, стретты, контрапункты. Трехголосная трехчастная fuga в крайних частях (экспозиции и репризе) имеет простые имитации, а средняя часть – две стреттных. Одной из них начинается средний раздел фуги (рисунок 12).



Рисунок 12. П. Хиндемит. «Ludus tonalis». Фуга in G, тт. 24 – 27.

Вторая стретта звучит также в среднем разделе после небольшой интермедии (рисунок 13).



Рисунок 13. П. Хиндемит. «Ludus tonalis». Фуга in G, тт. 36 – 39.

С возвращением обычного имитационного изложения темы начинается третий – репризный раздел фуги.

Интерес вызывает пример необычных, максимально усложненных видов стретт, используемых Р. Щедриным в фуге II из цикла «24 прелюдии и фуги».

Необычна сама тема, построенная на основе 12-тоновой системы и форма фуги – совмещающая принципы 3-частности и куплетности (4 куплета). Фуга насыщена стреттным развитием. На приведенной схеме (рисунок 14)¹⁵ наглядно показано, как композитор совмещает в стреттном

¹⁵ Схема опубликована: Сидорова Е.В. Полифония. Техника полифонического письма и полифонические формы : Учебное пособие: В 5 частях. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. Часть 5. С. 18.

изложении не только тему в обычном (прямом) виде, но и тему в обращении, в ракоходном движении и даже – в обращении ракохода.

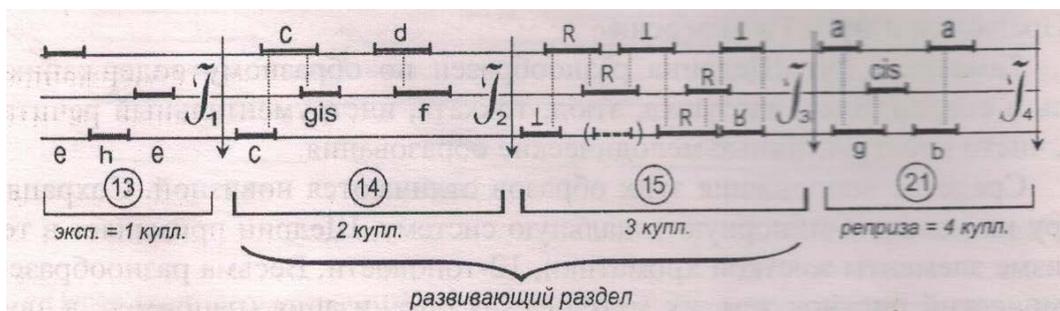


Рисунок 14. Р. Щедрин. Цикл «24 прелюдии и фуги». Схема фуги II.

Посредством искусных стреттных построений Щедрину удается создать тематически и энергетически насыщенную, яркую в драматургическом отношении фугу. На слух довольно сложно определить границы проведения темы в стреттах, они выявляются только при скрупулезном анализе нотного текста. В условиях 3-голосия сначала обнаруживается стретта с обычным (прямым) видом темы (рисунок 15).



Рисунок 15. Р. Щедрин. Цикл «24 прелюдии и фуги». Фуга II, тт. 14 – 17.

При подходе к кульминации композитор вводит максимально усложненное сочетание 2-голосной стретты с темой в обращении, усиливая её контрапунктом – темой в ракоходном движении. Изначально нисходящая тема, лишенная энергетического заряда, в обращенном преобразовании становится восходящей, стреттное изложение наполняет ее мощной энергетикой (своеобразный «сгусток» темы), противодвижение ракоходного вида темы – все это вместе (даже в условиях ограниченного трехголосия) позволяет композитору создать кульминацию необычайно сильного напряжения и силы (рисунок 16).



Рисунок 16. Р. Щедрин. Цикл «24 прелюдии и фуги». Фуга II, тт. 33 – 39.

В этой фуге демонстрируется не только блестящее владение Щедриным полифонической техникой письма, но и максимальное раскрытие потенциальных выразительных возможностей самой темы и ее стреттного изложения в драматургическом развитии музыкального произведения.

Подводя итоги, можно констатировать, что стретта, представляя собой технический прием полифонии, играет весьма важную роль в выражении художественных замыслов композиторов. Ретроспективный взгляд на стретту выявил ее различную функциональную роль в композициях.

Четыре эпохи, четыре вехи в истории полифонии – эпоха Возрождения; эпоха Барокко; эпоха Классицизма/Романтизма и развитие эстетических принципов в музыке XX века характеризуются тремя функциями стретты в рамках музыкальной композиции – способом тематического *изложения*; приемом тематического *развития, концентрации и формообразования*; средством *драматизации* музыкальной ткани. Способная сохранять свои свойства в любых условиях исторического времени, стилевой, ладовой основы, стретта остается действенным выразительным приемом в решении художественных и технических задач в музыкальном произведении.

Библиография

1. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: Религиозное издание. М.: Российское Библейское Общество, 2002. 1337 с.
2. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. 4-е изд. – М.: Музыка, 1985. 304 с., нот.
3. Дубравская Т. Н. Полифония : учебник для высшей школы. Москва : Академический проект ; Альма Матер, 2008. 360 с.
4. Кутилина А.А., Стреж Ю.В. Фуга венского периода творчества В.А. Моцарта: о преломлении барочного начала в тематизме [Текст] https://rachmaninov.ru/assets/uploads/konf/dgt_2017/kutilina-a.a.-strezh-yu.v.pdf
5. Милка А.П., Южак К.И. Стретта vs канон // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 40 –62. DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.002.
6. История полифонии. Вып. 5: Полифония в русской музыке XVII – начала XX в.: Вл. Протопопов. – М.: Музыка, 1987. 319 с., нот.
7. Ровенко А.И. Практические основы стреттно-имитационной полифонии: Учебн. пособие. – М.: Музыка, 1986 – 151 с., нот.
8. Скребков С.С. Учебник полифонии. – 3-е изд., доп. – М.: Издательство «Музыка», 1965. 287 с.
9. Скребков С.С. Теория имитационной полифонии. – Киев: Муз. Україна, 1983. 144 с., нот.
10. Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. Часть 1. – М.: «Композитор», 2002. 528 с.
11. Фраёнов В.П. Учебник полифонии. – М.: Музыка, 2000. 207 с.
12. Франтова Т. В. Имитация: простая, стреттная, каноническая (о трудностях абсолютного разграничения в полифонии строгого письма) // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 26–39.
13. Чугаев А.Г. Особенности строения клавирных фуг Баха. – М.: «Музыка», 1975. 255 с., нот.
14. Чугаев А.Г. Учебник контрапункта и полифонии для композиторских факультетов муз. вузов. – М.: Издательство «Композитор», 2009. 440 с.
15. Южак К.И. Некоторые особенности строения фуги И.С. Баха. Стретта в фугах «Хорошо темперированного клавира». М.: Музыка, 1965. 104 с.
16. De la Motte D. Kontrapunkt : Ein Lese- und Arbeitsbuch. 7 Aufl., Juni 2002 [1 Auflage April 1981]. Gemeinschaftliche Originalausgabe : Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, und Bärenreiter – Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel – Basel – London. 375 s.
17. Giovanni Pierluigi da PALESTRINA. Canticum Canticorum : 29 Motetten für fünfstimmigen gemischten Chor / Hsg. von Jancsovcics Antal. Editio Musica Budapest, Z. 7357. — Musicotheca Classica MC 5.