

ВЛАДИМИР ПРОТОПОПОВ

(Москва)

О ПОЛИФОНИИ ЧЕШСКОЙ ШКОЛЫ  
XVI — НАЧАЛА XIX ВЕКА

Чешские музыканты сыграли очень важную роль в развитии мировой, прежде всего европейской музыки. Это же можно сказать и о полифоническом искусстве чешских мастеров, которое уже с XV—XVI столетий вошло в сокровищницу западно-европейской полифонии.

К сожалению, пока приходится ограничиваться лишь беглым обзором старой чешской полифонии, потому что подавляющее большинство музыкальных произведений остается в архивах и не опубликовано.<sup>1</sup> К тому же, по признанию одного из авторитетных чешских ученых — Я. Ваницкого, „ни один период в истории чешской музыки не исследован так мало как вторая половина XV столетия и XVI столетие“.<sup>2</sup>

Немало чешских мастеров трудилось в области полифонической музыки, но имена далеко не всех их сохранила для нас история. Крупные полифонические произведения в силу исторических условий предназначались для исполнения в церкви или имели духовные сюжеты. Во многих произведениях звучала и имела своего рода мобилизующее действие гуситская песня, бывшая знаменем борьбы за национальную независимость. Хотя текст и условия церковного исполнения внушали прихожанам мысль о боге, но мелодическое содержание национальных напевов прививало иные мысли — о своем народе, о его тяготах и чаяниях.

Вот первые такты песнопения начала XVI века *Vzdajmež chválu*, в котором использован *cantus firmus* (в среднем голосе), по указанию чешских исследователей, мелодически близкий к гуситской песне:<sup>3</sup>



Cantus firmus предваряется имитацией в крайних голосах и звучит как ответ в квинту на начальный мотив прежде вступивших голосов. Мелодическая линия их постепенно все более и более орнаментируется, отстает от размеренного движения напева в среднем голосе; слоговым распевам крайних голосов средний противопоставляет мелодию, имеющую по одному звуку на каждый слог текста. Полифония из имитационной превращается в контрастную, обретая живость мелодико-ритмического рисунка, совсем не свойственную чисто духовным песнопениям.

Совершенно в том же духе написан мотет первой половины XVI века *Náš milý svatý Václave*, cantus firmus его — древний „святовацлавский хорал“. Мотет заимствуется из той же рукописи XVI века, которая послужила источником для современной публикации и приведенного выше примера, — поэтому не удивительна стилистическая близость обоих произведений.<sup>4</sup>



Начавшись с имитаций, то есть с интонационного тождества, мелодии голосов постепенно приобретают различие. Крайние голоса контрастируют среднему, сохраняющему ровное движение хоральной мелодии.

Мелодически *cantus firmus* представляет собой простейшую структуру двухчастной формы:

	а	а	б	б	бв
такты:	4	4	2	2	5

В этих условиях возникает возможность варирования контрапунктов, сопровождающих одинаковые части темы, что и было великолепно использовано композитором (сравни такты 4—7 и 9—12). Существенно также мелодическое варирование голосов, как и их связь друг с другом (сравни верхний голос в тактах 5—6 и нижний в такте 11) и с темой. Интонации ее распеваются в контрапунктах, приобретая новый художественный смысл.

Интереснейшим образцом полифонии того же времени (вторая половина XVI века) представляется *Kyrie*, приписываемое композитору Яну Трояну Турново-скому, на тему народной песни *Dunaj, voda hluboká*.

По традиции это — трехчастное монотематическое произведение (*Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*), выдержанное не только на мелодическом материале народной песни, но использующее и ее ладовую окраску. Первая часть, приводимая ниже полностью, написана в дорийском ладу, который особенно явственен в каденции.

Мелодия песни дважды проходит в теноре, как своего рода *cantus firmus*, но второе проведение — это вариация первого (в ритмическом уменьшении). Этим как бы двум куплетам песни предшествуют запевы сначала в басу (1—4 такты) и альту (5—6), а потом вновь в басу (14—15 такты), мелодически заимствованные из главного напева.<sup>5</sup> (См. стр. 210).

В последующих частях этого *Kyrie* — новые вариации на том же материале.

По этим произведениям, принадлежащим к лучшим образцам чешского многоголосия XVI века, можно судить о состоянии чешского полифонического искусства той эпохи: оно стояло на большой высоте, соперничая с творчеством фламандских, итальянских и испанских мастеров.

*Ky - ri - e e - le - i - son,*

*- e, Ky - ri - e*

*e - le - i - son, Ky - ri*

*e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son.*

Крупнейшим полифонистом конца XVI—начала XVII века был Криштоф Гарант из Полжиц и Бездружиз (1564—1621). Просвещеннейший человек своего времени и разносторонний деятель, он оставил интереснейшее наследие в области полифонического искусства. Произведения Криштофа Гаранта в настоящее время собраны в названном выше издании. Полных произведений известно только три, но и из их содержания вырисовывается фигура композитора, владеющего всеми „тайнами“ полифонического мастерства и выразительности хорового пения. Трех-, пяти-, шестиголосные сочинения и разделы сочинений Кр. Гаранта дают представление о том, как разнообразно пользуется он средствами хора а *sappella*.

Интонационный строй музыки Кр. Гаранта тесно связан с воздействием народно-песенного творчества, как это отмечает в упоминавшемся труде проф. И. Ф. Бэлза. По его справедливой оценке, среди творений Кр. Гаранта сильно выделяется *Crucifixus trium vocum* из пятиголосной мессы *Dolorosi martyr*, заимствующей *cantus firmus* из сочинения Луки Маренцио (около 1553—1599), что указывает на художественные связи, существовавшие у чешских музыкантов с итальянской музыкальной культурой.

Однако трехголосный *Crucifixus* свободен от использования мелодии мадригала Маренцио и поэтому представляется особенно ясным выражением почвенных, отечественных истоков творчества Гаранта. Приводится это произведение в той его части, которая посвящена отображению печали и страдания. (См. стр. 212.)

Большое значение придается здесь амфибрахически расположенным полутоновым ходам — древнейшим интонациям стона и плача. Это те интонации, которые через столетие составят основу выразительнейших тем Баха (фуга *g moll* из *Wohltemperiertes Klavier*, I том) и других великих композиторов. Такие интонации в полифоническом тематизме созревали постепенно, и в этом процессе, как видим, принимали участие чешские мастера.

Возможно, что отражением народно-песенной формы было то, что в *Crucifixus* К. Гаранта заметно обычное членение на предложения: два — по четыре такта на доминанте и на тонике, третье — с уходом в субдоминанту. Последние восемь тактов представляют обычную структуру „суммирования“ (2+2+4) и легко отделяются благодаря введению нового тематического материала (в тексте — новая фраза).

Это членение, конечно, все время преодолевается „движущимися“ (по терминологии В. Золотарева) кадансами, типичными для полифонии всех времен, ясно проступающими сквозь сплетения голосов. Их мелодические линии исключительно гибки, пластичны, а все целое предельно выразительно.

Cru - - ci - fi - xus e - ti - am pro - no - - bis,

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no - bis, Cru - - ci - fi - xus

Cru - - ci - fi - xus e - ti -

Cru - - ci - fi - xus e - ti - am pro - no - - bis

- e - ti - am pro - no - - bis, Cru - ci - fi -

- am pro - no - - bis, Cru - - ci - fi - xus e

sub Pon - ti - o Pi - la - - - to,

xus e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to, pas - sus

ti - am pro no - - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to,

pas - sus et se - pul - tus est.

et se pul - - - - - tus est.

pas - sus et se - pul - - - - - tus est.

В XVII веке в чешской музыке „совершается постепенный переход от полифонического к гомофонно-гармоническому стилю“.<sup>6</sup> Полифония остается составным элементом музыкального языка чешских композиторов, входящим в более широкую ладо-гармоническую систему. Благодаря кристаллизации мажора и минора функциональные отношения в ладу проясняются, утверждаются главнейшие сферы тонико-доминантово-субдоминантового порядка, в интонационном языке большое место приобретает вводнотонность, словом, наблюдается все, что так характерно для этого периода вообще в западноевропейской музыке.

Плоды этой эволюции хорошо видны на произведениях Богуслава Черногорского (1684—1742) и его школы.

К сожалению, пока еще не имеется академически проверенного собрания сочинений Б. Черногорского — они разбросаны по разным изданиям, к тому же иногда переложены, сделанные Черногорским, признаются за оригинальные произведения.<sup>7</sup>

Остановимся на двух сочинениях, по-видимому, принадлежащих Черногорскому, — четырехголосном мотете *Laudetur Jesus Christus* и органной фуге *gis moll*.

Мотет Черногорского — это типичная fuga, построенная по принципам полифонии строгого стиля, почти без отступлений от правил употребления диссонансов и т. д. Но время сочинения мотета выдает ясность и простота голосоведения, вообще — мелодических линий, которая в XVI веке присутствует далеко не в такой степени, как в XVIII. Опора на мажор и минор, четкость тонального плана — тоже не могут быть отнесены к признакам прошлого.

Сложная форма фуги в этом мотете слагается благодаря тому, что удержанное противосложение первой темы выступает в общей репризе на правах самостоятельной темы, и образуется тройная fuga. Начало общей репризы таково:

A - - - - - (men)

In ae - ter num

Lau - de - tur Je - - sus Chri - - stus.

Органная fuga *gis moll* очень интересна по своей теме, чрезвычайно близкой славянским народно-песенным мелодиям (мы отметили бы родство

скорее не с чешскими, но с украинскими или русскими протяжными песнями):



Широта, напевность мелодических голосов в этой фуге удивительны для своего времени, их можно сравнить с мелодичностью фуги Баха из *Wohltemperiertes Klavier*, I том, es moll — но знал ли ее Черногорский — это проблематично.<sup>8</sup>

Завершение фуги не в главной тональности отражает, повидимому, какие-то тенденции более старого времени. Возможно также, что она входила в контрастно-составную форму и была связана ее тональным планом.<sup>9</sup> Это обстоятельство, однако, не умаляет самостоятельного значения фуги, которая остается, несомненно, одним из лучших произведений чешской музыки первой половины XVIII века.

К школе Черногорского, по определению исследователей чешской музыкальной культуры, принадлежали Я. Зах (1699—1773), Ф. Тума (1704—1774), И. Сегер (1716—1782), Фр. Кс. Брикси (1732—1771)<sup>10</sup> — младший из ее представителей, учившийся у Сегера. Полифоническое сочинения Сегера напечатаны в двух больших сборниках;<sup>11</sup> по ним, привлекая для сравнения фуги других композиторов, можно судить о стилистике школы Черногорского.

По образному складу известные нам полифонические произведения этих мастеров условно разделяются на два рода: торжественные, живые, энергичные и — скорбные, в характере размышления, песенные.

В тематике как того, так и другого рода сочинений встречаются речитативные элементы, что, возможно, связано с традициями органной культуры, с ее, так сказать, проповедническими приемами. Интонационно в темах часто объединяются V—VI—VII—I ступени лада (с обычным скачком от VI ступени вниз к VII на септиму) или хроматически ниспадающее движение от V ступени с захватом вводных тонов к доминанте и к субдоминанте. Все это очень близко тематизму баховско-генделевского типа. И не случайно, потому что школа Черногорского, как отмечает проф. Ян Р а ц е к, „стилистически выросла из итальянской и южно-немецкой органной музыки“<sup>12</sup> (добавим, однако, указание и на средне-немецкую школу в лице И. Кунау, сочинения которого имеются в списках Черногорского и Сегера). Вот несколько характерных примеров тем из фуг Заха, Сегера, Брикси:



*Seger:*



*Brixl:*



*Zach:*



*Seger:*



*Brixl:*



В *фугах* И. Сегера всегда имеется, кроме экспозиции, контрэкспозиция (иногда неполная), что способствовало утверждению тонико-доминантовых отношений, типичных для начальной части *фуги*. В этом проявлялись общие свойства мажоро-минорной ладовой системы, ставшей господствующей к тому времени. Во второй половине формы замечается стремление к тональностям субдоминантовой функции, влекущей за собою репризу, иногда со стреттами. В состав репризы у Сегера обязательно входит доминантовая педаль, готовящая общее завершение на тонике.<sup>19</sup> На такую педаль иногда бывают положены тонические проведения темы, приобретающие поэтому устремленность к завершению.

Остановимся вкратце на описании полифонии Фр. Кс. Брикси, насколько оно могло сложиться по немногим бывшим в нашем распоряжении его сочинениям.

Творчество Брикси, ровесника Гайдна, развертывалось уже тогда, когда в европейской музыке происходил, после смерти Баха, переход к стилю венских классиков. Оно в значительной мере подготовило этот процесс. Крупнейший знаток музыки той эпохи, профессор Ян Рацек, так описывает роль Брикси:

*„Фр. Кс. Брикси своим творчеством приготовил почву музыкальному классицизму и потому в истории развития чешской музыки он занимает видное место. Его по праву часто называют предшественником Моцарта, потому что в мелодике его напевов уже встречаются яркие образцы поздней-*

шей музыкальной речи Моцарта, который был на 24 года моложе Брикси... Брикси рано освободился от патетической музыкальной речи барокко и под влиянием чешской народной музыки, главным образом элементов народной песни и народного танца, которыми была насыщена его музыкальная речь, в чешской музыке позднего барокко внедрял совершенно новый способ музыкального мышления.<sup>114</sup>

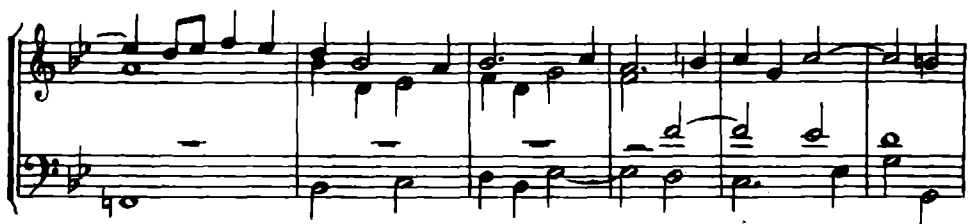
Но полифонические произведения Брикси пожалуй еще отчетливо несут влияния стиля барокко, от которого он освобождается в гомофонно-гармонических по складу произведениях.

В сочинениях Брикси, как и позднее у Моцарта, наряду со светлыми мажорными образами, существенное место занимают и скорбно-лирические, о чем можно судить по хоровой фуге на латинский текст — *Scapulis suis obumbrabit tibi (Musica sacra, т. XIV)*. Тема ее может служить примером широчайшей распространенности в западноевропейской музыке интонационного комплекса, объединяющего V—VI—VII—I ступени лада. Выразительность его в миноре характеризуется скорбной патетикой, в особенности явственной и открытой, если одна за другой следуют неустойчивые ладовые ступени с падением от VI ступени на уменьшенную септиму к VII ступени. Именно так сложена тема фуги Брикси.

Опорной интонацией в ней является также скачок от I ступени к IV, с задержанием на последнем звуке. В комплексе с описанными интонациями эта тема несет традиции генделевского тематизма, что можно видеть из сопоставления с темой фуги из „Израиля в Египте“:



Экспозиция складывается по законам фуги, следующая же за ней контрэкспозиция имеет ряд особенностей. Два первых проведения темы образуют стретту, третье же перестраивает тему на мажорный лад, изменяя ее интервалику. Таким образом происходит совмещение двух функций — контрэкспозиции и разработки. Это видно по следующему примеру:



То изменение интервала в 3—4 тактах темы, которое привело к перемещению на терцию вверх, встречается и в фугах Генделя, например, в оратории „Валтасар“. Уже в экспозиции в басовом проведении появляется вариант, содержащий тональную перестройку:



Фуга Бриксы двухтемная, с отдельным развитием каждой темы, причем темы не контрапунктируют, что опять-таки напоминает некоторые фуги Генделя (см., например, хор № 9 из оратории „Самсон“). В тональном отношении вторая тема развивается в сфере мажора — параллельного тонике и субдоминанте (III—VI ступени) — и воспринимается как контраст к минору первой темы. Момент, когда вторая тема появляется в миноре, служит началом тональной репризы, в пределах которой проводится и первая тема:

The image displays three systems of musical notation for a two-theme fugue. The first system, labeled 'Tema II.', shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system, labeled 'Tema I.', shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The third system shows a continuation of the musical material. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

В общем в фуге Бриксы определенным образом сказывается воздействие новой эпохи гомофонно-гармонического письма, как и влияние строгого стиля (упорядоченность голосоведения и вертикали, размеренность мелодико-ритмического движения и пр.). И потому, вероятно, сильна близость к Генделю, что у него тоже общая направленность к гармоническому складу проявляется вполне отчетливо. В силу этого представляется оправданным

определением Брикси как „чешского Генделя“, данное профессором И. Прокшей — учителем Сметаны.

Конец XVIII и начало XIX века — это безраздельное господство в чешской музыке гомофонно-гармонического мышления над полифоническим.<sup>15</sup> Однако на этом фоне нужно отметить своеобразное экспериментирование над фугой, которое предпринял Антонин Рейха (1770—1836). Влияние его на чешских музыкантов весьма проблематично, так как работал он вне пределов Чехии: с 1779 по 1799 год в Бонне, где подружился с Бетховеном, затем три года в Париже, шесть лет в Вене (1802—1808), где вновь сблизился с Бетховеном и познакомился с Гайдном, наконец, с 1808 года до конца жизни — в Париже, в качестве профессора консерватории.<sup>16</sup>

В разные годы у Рейха учились по контрапункту Ф. Лист, Г. Берлиоз, Ш. Гуно, С. Франк. На них и через них влияние Рейха могло свободно распространяться.

В 1805 году Рейха в Вене издал *36 фуг для фортепиано, с посвящением Гайдну*.<sup>17</sup> Шесть из них (№№ 3, 5, 7, 9, 14, 15) написаны на темы, заимствованные у других композиторов: Гайдна, Баха (W. Kl., т. II, G dur), Моцарта, Д. Скарлатти, Фрескобальди и Генделя.<sup>18</sup>

В своем сборнике, Рейха демонстрирует новый подход к форме фуги. Это проявляется в том, что многие экспозиции имеют ответы не в квинту (кварту), но в другие интервалы: октаву, большую и малую терцию или сексту. При повторных проведениях тема нередко расчленяется на составные элементы и в проведениях они отделяются один от другого мелодическими вставками. Начало темы иногда поручается одному голосу, а продолжение — другому, через одну-две октавы. Определенное число голосов сохраняется далеко не во всех фугах, многие по фактуре свободны.

В метро-ритмическом отношении любопытны три фуги, написанные в необычных размерах:  $\frac{5}{8}$  (№ 20),  $\frac{7}{4}$  (№ 24) и  $\frac{8}{8} = \frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{2}{8}$  (№ 28). Двухголосная фуга № 12 (по изданию 1951 года — № 8) пестрит целотактовыми паузами: на 145 тактов в ней 49 полных тактов одновременно в обоих голосах. Паузы прихотливо располагаются иногда после одного, иногда после двух-трех-пяти тактов звучания. Это видно уже в теме, имеющей 4 такта пауз из 13-ти: •



Продолжительность паузирования несколько раз определяется в три такта. Все это прерывает обычную для фуги текучесть изложения.

Та же фуга № 12 не имеет единой тональности: начавшись в A dur, она завершается в G dur. Тут можно вспомнить эксперимент Богуслава Черногогорского с его фугой *gis moll*.

Особый интерес представляет двойная фуга № 13, C dur. По авторскому примечанию в издании Гаслингера, она написана в особой гармонической системе.<sup>19</sup> Система эта заключается в том, что каждое проведение тем дополняется кадансом на тонике одной из следующих ступеней: V, II, VI, III, IV, однако без какой-либо альтерации натуральных звуков C dur (эти кадансы отмечены в нотах указанием композитора). Иными словами, происходят диатонические модуляции в лады — миксолидийский, дорийский, эолийский, фригийский, лидийский. Заключительная каденция всей фуги восстанавливает ионийский C dur. Таким образом, вся фуга членится на пятитакты (3 такта тема + 2 такта кадансовый оборот). Кадансовые двутакты звучат своего рода хоровым припевом, потому что всегда четырехголосны. Напомним об аналогичной форме в Свадебной кантате (*Trauungskantate*) у Баха, где, однако, фуга начинается с хорового припева (то же в *Magnificat* Баха, хор № 7).

Ввиду уникальности фуги № 13 Рейха и библиографической редкости издания Гаслингера мы приводим все это произведение (см. стр. 221—223).

Натурально-ладовые модуляции фуги Рейха позволяют вспомнить фугу C dur, op. 87 № 1, Д. Шостаковича, однако, с тем добавлением недостающего у Рейха лада — локрийского, которое сделано Шостаковичем. Прием Рейха на новой основе возродился почти через 150 лет!

Авторские примечания в конце сборника Рейха объясняют эксперименты с метро-ритмикой и ладами стремлением использовать закономерности национальной музыки разных народов.

Эстетика Рейха, как отмечают в своем предисловии к его избранным фугам Я. Рацек и В. Я. Сикора, складывалась „под влиянием рационализма эпохи просвещения“.<sup>20</sup>

Опыт трансформации фуговой формы отчасти коренится в той свободе обращения с ней, которую находим у Генделя. Но Рейха идет в этом отношении очень далеко, совмещая фугованный принцип с разработочностью, приобретающей у него самостоятельное значение. Вследствие этого нарушаются общие устремления его времени к единству формы и четкости тонально-гармонических отношений. Вероятно, потому-то Бетховен и отнесся неодобрительно к опытам Рейха.<sup>21</sup>

Фиксация кадансов на побочных ступенях мажора (без альтерации) — это своего рода ладовая переменность. Источником таких кадансов могла

*Allegro moderato*

Musical score for *Allegro moderato*. The piece is in 3/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the right hand playing a melody of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues this pattern with some melodic variation in the right hand.

*Cadence sur la dominante*

Musical score for *Cadence sur la dominante*. This section is in 3/4 time and features a more complex rhythmic texture. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a cadence on the dominant chord.

Musical score for the second system of the *Cadence sur la dominante*. The right hand continues its melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The section ends with a final cadence on the dominant.

Musical score for the third system of the *Cadence sur la dominante*. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The section ends with a final cadence on the dominant.

*cadence sur la 2<sup>de</sup> de la tonique*

Musical score for *cadence sur la 2<sup>de</sup> de la tonique*. This section is in 3/4 time and features a more complex rhythmic texture. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a cadence on the second degree of the tonic.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The bass staff begins with a bass clef and contains a similar rhythmic pattern, primarily using quarter and eighth notes.

*cadence sur la 6<sup>me</sup> de la tonique*

The second system continues the musical piece. It features two staves with treble and bass clefs. The treble staff has a melodic line with slurs and accents, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The third system shows further development of the musical themes. The treble staff has a more active melodic line with slurs and accents, and the bass staff continues with a steady accompaniment of quarter and eighth notes.

*cadence sur la 3<sup>me</sup> de la*

The fourth system features two staves with treble and bass clefs. The treble staff has a melodic line with slurs and accents, and the bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

*tonique*

The fifth system concludes the piece. It features two staves with treble and bass clefs. The treble staff has a melodic line with slurs and accents, and the bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.



*cadence sur la 4<sup>me</sup> de la tonique*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of two staves with complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic complexity and polyphonic textures.

Third system of musical notation, showing further development of the polyphonic material.

Fourth system of musical notation, featuring a prominent melodic line in the treble clef and a more active bass line.

Fifth system of musical notation, concluding the piece with a cadence on the fourth degree of the tonic, as indicated by the text above.

быть и связь двух созвучий в кварто-квинтовом отношении, бывших постоянной принадлежностью секвенций в XVIII веке. На этом построена, например, тема известной Пассакалии для клавира из сюиты *g moll* Генделя (D — доминанта, T — тоника):

I—IV	VII—III	VI—II	V—I
D→T	D→T	D→T	D→T

Такие обороты и секвенции в натуральных ладах появлялись только в движении, у Рейха же приобрели самостоятельность, а второй из аккордов был доведен до тоникальности. Рейха располагает диатонические каденции в своей фуге симметрично по следованию гармоний упомянутой темы Генделя: V—II—VI—III—IV—I.<sup>22</sup> Это подобно тому, как тональный план классического произведения — TDST — симметричен расположению гармоний в кадансе: TSDT.

Подлинных художественных вершин полифония чешской школы достигла во второй половине XIX века — в творчестве Б. Сметаны и А. Дворжака. Чешская народная песня, народный мелос и жанры были теми выразительными средствами, через которые Сметана и Дворжак выразили прогрессивные идеи своего времени, творчески развивая в то же время наследие европейских классиков. Традиции полифонии, столь разносторонне представленной в чешской музыке с давних пор, обогащались Сметаной и его преемниками, и полифония заблестала новыми красками, влившись в общий поток художественных приемов выражения национально-характерного содержания.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> В нашем распоряжении были следующие современные издания старинной чешской музыки: Серия *Musica Antiqua Bohemica* (М. А. В.), Praha, red. V. Helfert a J. Racek, *Kryštof Harant z Polžic a Bezdružic*. Opera musica. Editor Jiří Berkovec. Praha, 1956. *Česká polyfonní tvorba*. Sestavila Jitka Snížková. Praha, 1958. J. Pohanek. *Dějiny české hudby v příkladech*. Praha, 1958. Некоторые из этих изданий были предоставлены нам проф. Я. Рацком и Л. Мокрым. Автор приносит им свою глубокую благодарность.
- <sup>2</sup> Цитируется по книге: И. Бэлза, *История чешской музыкальной культуры*, т. I, Москва, 1959, стр. 112—114.
- <sup>3</sup> Заимствуется из сборника *Česká polyfonní tvorba*, стр. 32—33.
- <sup>4</sup> J. Pohanek, *Dějiny české hudby*, № 63, стр. 38—39.
- <sup>5</sup> J. Pohanek, *Dějiny české hudby*, № 73, стр. 49—50.
- <sup>6</sup> И. Бэлза, Цитированный труд, стр. 170.
- <sup>7</sup> В сборнике М. А. В., том 3 (Praha, 1949) собрано семь фуг и токката Б. Черногорского. Но, как установлено позднее (см. тематический каталог №№ 1—50, серии М. А. В.; Praha, 1961), фуга № 4 является переложением ричеркара Фробергера, фуга

№ 5 — переложение одного из произведений Георга Мюффата (1645—1704). Нами установлено, что fuga № 2 — это переложение фуги из клавирной партиты И. Кунау (1660—1722). Профессор Я. Радек любезно сообщил нам, что, по его мнению, и fuga № 1 не оригинальное сочинение Черногорского, но лишь его переложение. Таким образом, фуги собранные в М. А. В., том 3, по преимуществу не принадлежат к подлинным сочинениям Черногорского.

<sup>8</sup> Фуга Черногорского опубликована в двух тональных вариантах: один (М. А. В., том 3, № 5) с окончанием в D dur, другой (М. А. В., том 12, № 1) с окончанием в Dis dur. В мелодико-гармоническом отношении оба варианта тождественны; во втором, начиная с такта 44, ключевые знаки уменьшаются и тональности меняются. Проследим это по последним проведением темы:

в I варианте — D dur, g moll, h moll; окончание — D dur,

во II варианте — dis moll, gis moll, H dur; окончание — Dis dur.

<sup>9</sup> О принципах контрастно-составных форм см. статьи автора этих строк в журнале „Советская музыка“, 1962, № 9 и 1965, № 2.

<sup>10</sup> Отдельные полифонические сочинения их собраны в серии М. А. В., том 12.

<sup>11</sup> М. А. В., том 51 (Praha, 1961) — 36 произведений, том 56 (Praha, 1962) — 21 произведение. По указанию проф. Яна Рацка в предисловии к этим томам, помещенные в них сочинения Сегера выбраны и критически просмотрены. Однако мы должны заметить, что fuga a moll, вошедшая в том 56 под № 15, принадлежит не Сегеру, но И. Кунау, так как в основном идентична с фугой из его VI клавирной партиты. Эта партита входит в тот же сборник 1692 года, в который вошла партита d moll, откуда заимствована fuga и Б. Черногорским (см. примечание 7). Однако в редакции Сегера введены некоторые изменения в фугу Кунау — местами добавлены мелодические украшения, хроматизмы. Для того, чтобы дать представление об этих изменениях, мы приводим несколько тактов фуги Кунау (Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge, B. IV, S. 55—56. Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1901), а на средней строчке помещаем варианты верхних голосов в редакции Сегера; внизу в скобках — варианты баса:

Кроме подобных изменений в редакции Сегера вставлены три такта (48—50) с органичным пунктом на доминанте, которых совсем нет у Кунау. Прелюдия к фуге Сегером написана заново, потому что у Кунау прелюдия очень кратка и примитивна.

То обстоятельство, что и Черногорский, и Сегер заимствовали фуги из партит Кунау, служит указанием на их популярность в свое время. Поэтому имя Кунау должно быть названо в числе тех композиторов, которые оказали влияние на формирование школы Черногорского.

Возможно, что в результате дальнейших разысканий будут обнаружены еще какие-то произведения, помещенные под именем Сегера, но ему не принадлежащие, и потому мы не считаем наше описание его стилистики до конца справедливым, — оно несомненно должно будет уточняться.

- <sup>12</sup> М. А. В., том 51, стр. IV; том 56, стр. III.
- <sup>13</sup> О значении органичного пункта в фугах Сегера свидетельствует и отмеченная выше вставка его в фугу Кунау.
- <sup>14</sup> М. А. В., том 26. Предисловие Я. Рацка, стр. VI.
- <sup>15</sup> J. Rohanka в цитировавшейся хрестоматии приводит только две фуги второй половины XVIII века: одну из восьми токкат и фуг И. Сегера (по изданию 1793 г.) и фугу *d moll* для скрипки соло В. Пихля. Это, видимо, правильно отражает соотношение гомофонно-гармонических и фугированных форм того времени.
- <sup>16</sup> Приведенные биографические сведения заимствуются из предисловия Я. Рацка и В. Я. Сикора к изданию: Antonín Rejcha, *Fugy* (Praha, 1951).
- <sup>17</sup> В издании, однако, на титульном листе обозначено: *30 Fugen von Anton Reicha* (Wien, by T. Haslinger, № 49). Сборник разделен на две части: I — №№ 1—16, II — №№ 17—36. Десять избранных фуг из этого сборника напечатаны под редакцией В. Я. Сикора в упомянутом издании (см. примечание 16).
- <sup>18</sup> Может быть этим и объясняется то, что на титульном листе обозначено вместо 36-ти фуг. — 30.
- <sup>19</sup> *Cette fugue est composée d'après un nouveau système harmonique.*
- <sup>20</sup> A. Rejcha, *Fugy*, стр. 5.
- <sup>21</sup> Об этом говорится в письме Бетховена к издателю от 18 декабря 1802 года: „*один известный композитер презентовал мне фуги, (написанные) по новой методе, которая заключается в том, что фуга более не похожа на фугу*“ (цит. по кн.: В. Д. Корганов, *Бетховен*. Изд. т-ва М. О. Вольф. СПб., М., стр. 138). Имени Рейха Бетховен не называет, но по всем признакам он подразумевает его. Рейха преподнес Бетховену экземпляр своих фуг, очевидно, в рукописном виде, так как издание состоялось, по указанию цитированного предисловия к избранным фугам Рейха, лишь в 1805 году.
- <sup>22</sup> VII ступень, в мажоре имеющая уменьшенное трезвучие, пропускается.