

А. СТЕПАНОВ, А. ЧУГАЕВ

ПОЛИФОНИЯ



А. СТЕПАНОВ и А. ЧУГАЕВ

ПОЛИФОНИЯ

*Допущено Управлением кадров и учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для музыкальных вузов*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1972

78
С 79

В настоящем пособии содержатся основные сведения по полифонии и материалы для практических упражнений. Авторы стремились содействовать развитию у учащихся мелодического голосоведения на основе простейших форм полифонического письма, а также элементарных аналитических навыков.

9—2
590—72

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее учебное пособие предназначается для студентов дирижерско-хоровых факультетов высших музыкальных учебных заведений. В нем кратко излагаются основные сведения по полифонии и приводится материал для практических упражнений.

Авторы стремились содействовать решению первоочередной задачи общего курса полифонии — развитию у учащихся навыков мелодического голосоведения и элементарных аналитических навыков.

Особенность данного пособия — его краткость. Оно является опытом создания сжатого руководства по полифонии не для специалистов (композиторов, музыковедов), а для учащихся, специальность которых требует усвоения основ полифонии и практического овладения простейшими элементами полифонической техники. Авторы сочли необходимым выделить из богатейшего материала этой дисциплины самое важное, тот минимум, который должен быть твердо усвоен студентом.

Пособие ни в коей мере нельзя рассматривать как самоучитель. Оно служит дополнением к лекциям и практическим занятиям по полифонии, проводимым педагогом, справочником для самостоятельной работы, для подготовки к экзамену.

Настоящее пособие в методическом отношении несколько отличается от изданных учебников полифонии (например, от учебника С. Григорьева и Т. Мюллера¹). Главным образом эти отличия касаются курса «строного письма». В свое время они были предложены профессором Г. И. Литинским и оправдали себя в многолетней педагогической практике.

Авторы сочли в частности целесообразным упростить правила, касающиеся метрики. Вместо обычного подразделения на слабые и сильные доли вводятся понятия сильного и слабого времени, относящиеся к каждой доле такта. Это избавляет учащихся от необходимости выучивать правила употребления диссонансов «на относительно сильной доле такта». С целью содействовать большей естественности мелодической линии, избавлению ее от характерной для студенческих работ угловатости, авторы не рекомендуют пользоваться скачками от четвертных длительностей («короткими скачками»), кстати, весьма нетипичными и для мелодики произведений эпохи «строного письма». Исключения составляют «короткие

¹ См. С. Григорьев и Т. Мюллер. Учебник полифонии. М., 1961.

скачки» от мелодических фигур типа «задержание с разрешением» (см. § 9 настоящего пособия).

Во избежание часто встречающихся при выполнении упражнений неблагозвучных сочетаний, связанных с диссонированием ноты в верхнем голосе, не упоминается о возможности разрешения ноты в октаву. В данном пособии нет той детализации в изучении сложного контрапункта, канона и канонической секвенции, которая принята в учебниках. Не предусмотрены также задания, слишком сложные для учащихся общих курсов, например сочинение двойных фуг, экспозиции с обращением темы.

Считая основной целью курса выработку мелодического голосоведения, авторы нашли целесообразным в первоначальных работах над трехголосными экспозициями фуги не пользоваться удержанным противосложением. Техника двойного контрапункта (в связи с удержанным противосложением) рассматривается позже. Выделяется в самостоятельную тему и изучение интермедий, так как на первоначальном этапе работы над трехголосными экспозициями использование интермедий вызывает излишние затруднения.

Введение

§ 1. Полифония и гомофония

Полифонией¹ называется многоголосие, для которого обязательна мелодическая самостоятельность всех голосов:

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. II, № 2

[Tranquillo; nobilmente espressivo]

1

The musical score for the first example is in G major, 3/4 time. It features two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature, followed by a key signature of one sharp (F#). The lower staff begins with a bass clef and a common time signature, followed by a key signature of one sharp (F#). The music is marked with a piano dynamic (*p*). The upper voice consists of a series of eighth-note patterns, while the lower voice provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. A slur is placed over the first two measures of the upper voice.

Это отличает полифоническое изложение от гомофонии² — многоголосного склада, основывающегося на развитии одного — главного голоса на фоне сопровождающих, мелодически менее самостоятельных голосов:

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. I, № 8

Lento; con profondo sentimento

2

The musical score for the second example is in G major, 3/4 time. It features two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature, followed by a key signature of one sharp (F#). The lower staff begins with a bass clef and a common time signature, followed by a key signature of one sharp (F#). The music is marked with a pianissimo dynamic (*pp*) in the first measure and a piano dynamic (*p*) in the second. The upper voice consists of a single melodic line with a slur over the first two measures, while the lower voice provides a harmonic accompaniment with chords. The tempo is marked as Lento and the mood as con profondo sentimento.

¹ Греч. poly — много, phone — звук.

² Греч. homos — подобный. Первоначально это понятие означало изложение в унисон или в октаву.



Полифоническому складу многоголосия свойственна непрерывность развития. Характерное для гомофонии периодическое расчленение построений кадансами для полифонии не типично.

§ 2. Типы полифонии

Существуют два основных типа полифонии: имитационная¹ полифония, неимитационная полифония.

Имитационная полифония опирается на последовательное проведение одной и той же мелодии во всех голосах:



Проведение одной и той же мелодии в различных голосах создает тематическое единство. Последовательность же вступления голосов и контраст, непременно возникающий в одновременном звучании отрезков этой мелодии, подчеркивает самостоятельность голосов, их равноправие.

Имитация является особым характерным для полифонии приемом музыкального развития. На основе имитации появилась высшая полифоническая форма — fuga.

Неимитационная полифония возникает в результате одновременного сочетания различных мелодий²:

¹ Лат. imitatio — подражание.

² Эту разновидность полифонии называют иногда контрастной полифонией. Подчеркнем, что тематический контраст в неимитационной полифонии возникает достаточно редко. Поэтому более точным является определение такого типа полифонии, как неимитационной.

4. **Andante con moto** А. П. Бородин. Первый квартет, ч. II

Или вариантов одной мелодии (подголосочная полифония):

5. **Умеренно** «Русские народные песни Красноярского края», № 44.

§ 3. Полифония строгого и свободного письма

В педагогической практике курс полифонии принято разделять на полифонию строгого письма и свободного письма.

Строгое письмо — начальный курс полифонии, в котором изучаются основные закономерности полифонической мелодии, голосоведения, средств развития. В этой части курса в учебных работах, естественно, предусматриваются методически оправданные ограничения мелодического, гармонического, ритмического порядка. На начальном этапе они помогают сосредоточить внимание на наиболее существенных особенностях полифонической тех-

ники, усвоить элементы этой техники, пользуясь самыми простыми средствами музыкального языка.

Стилистически строгое письмо близко хоровой западноевропейской полифонии XV—XVI столетий, выдающимися представителями которой были композиторы О. Лассо и Палестрина. В их творчестве достигло совершенства мастерство полифонического развития, сложились имитационно-полифонические формы, подготовившие появление фуги. Следует заметить, что в музыке композиторов этой эпохи нередко встречаются «расхождения» со строгими нормами «правил». Обобщая основные закономерности мелодики, ритмики, гармонии строгого письма, школьная теория намеренно сузила круг «допустимого» в учебной практике, преследуя чисто педагогические цели.

Курс полифонии свободного письма опирается на закономерности полифонической музыки XVIII—XX столетий. Стилистические границы здесь гораздо более широки. Художественными образцами являются полифонические произведения русской и зарубежной классики трех последних веков: музыка различных творческих направлений, национальных школ, композиторов, обладающих весьма индивидуальными особенностями музыкального языка. Полифонические приемы развития, имитационные формы оказываются наиболее постоянными, «стойкими» приемами, формами, по утверждению С. И. Танеева, «вечными, не зависящими ни от каких условий», возможными в рамках «всякой гармонической системы».

Часть первая

СТРОГОЕ ПИСЬМО

Глава 1

МЕЛОДИЯ

§ 4. Общие черты мелодии в полифоническом складе

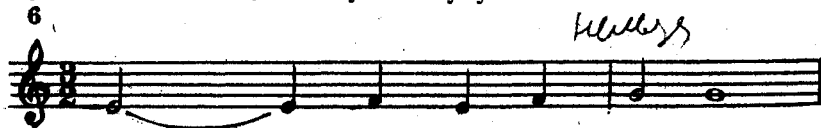
Мелодия, на основе которой возникает полифоническая ткань, обладает особенностями, отличающими ее от мелодии, типичной для гомофонного склада. Общей закономерностью полифонической мелодии является текучесть, непрерывность развития, непериодичность, неквадратность структуры. Полифоническая мелодия строгого письма обычно не членится на равномерные отрезки, избегает буквальной и секвенционной повторности. Кроме того, ей присущи некоторые особые качества ладового, мелодического и ритмического порядка.

§ 5. Ладовая основа мелодии

Ладовая основа мелодии — диатоника натурального мажора и минора. Наряду с обычными видами диатонического лада используются диатонические лады: миксолидийский мажор, дорийский и фригийский минор. Хроматические ступени не применяются.

§ 6. Мелодическое движение. Интервалы

Для полифонической мелодии строгого письма характерно преимущественно плавное движение¹. Во избежание монотонности исключается повторение одного звука подряд, а также частое возвращение к одному и тому же звуку:



Плавное движение мелодии чередуется со скачками. Обычны скачки на чистые кварту и квинту вверх и вниз, а также на сек-

¹ В полифонии строгого письма плавным называется движение по секунда м. Ход на терцию считается скачком.

сту и на октаву. Не применяются скачки на септиму и на тритон (на увеличенную кварту и уменьшенную квинту). Скачок обычно «заполняется» плавным движением в противоположном направлении:



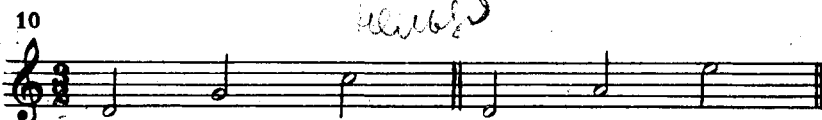
а иногда «уравновешивается» скачком на другой интервал в противоположном направлении:



Подготавливается скачок плавным движением в противоположном направлении:



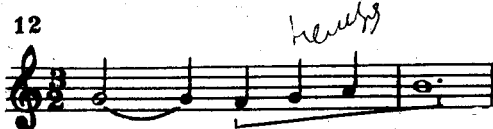
Не допускаются два скачка подряд в одном направлении в рамках септимы и ноты:



Однако нередко возникают два скачка в одном направлении в рамках октавы — на кварту и квинту, на терцию и сексту:



Избегается поступенное движение, ограниченное объемом увеличенной кварты:



Если же такое движение продолжается, и крайний звук тритона переходит в следующую ступень лада, оно допустимо:

13



Мелодическое развитие происходит волнообразно; подъемы чередуются со спадами. Как уже говорилось выше, буквальная и секвенционная повторность не применяется. Вершина, являющаяся кульминацией, возникает лишь один раз:

14



Каденционного завершения мелодия может не иметь, так как далее она продолжает свое развитие в имитационно-полифонической ткани.

§ 7. Диапазон мелодии

Диапазон мелодии не должен превышать полутора октав (диапазон певческого голоса, не включающий в себя особенно напряженных звуков). В записи мелодии на нотном стане нужно избегать добавочных линий (больше одной сверху и снизу). Поэтому наряду со скрипичным и басовым ключом следует пользоваться альтовым и теноровым:

15



§ 8. Метр и ритм

Приняты тактовые размеры $\frac{3}{2}$ и $\frac{4}{2}$ (СС).

Основной метрической долей служит половинная нота (d). В четырехдольном такте ($\frac{4}{2}$) первая доля является сильной, третья — относительно сильной, вторая и четвертая — слабыми. В трехдольном такте ($\frac{3}{2}$) первая доля — сильная, вторая и третья — слабые. Каждая доля такта (половинная нота) подразделяется на сильное время и слабое время. Первая четверть каж-

дой доли такта называется сильным временем, вторая четверть — слабым временем:



Возможны длительности: бревис, равная двум целым нотам

(\equiv), целая нота (\circ), половинные ($\text{♪} \text{♪}$), четверти

($\text{♪} \text{♪}$). Четверть является самой короткой ритмической

длительностью, восьмые и более мелкие длительности не применяются (об исключительных случаях использования восьмых будет сказано ниже).

§ 9. Ритмическое движение

Ритмическое движение мелодии — преимущественно плавное, без резких сопоставлений контрастных длительностей и острых синкоп. Не следует пользоваться ритмическими фигурами, в которых короткая длительность на слабом времени связана с крупной на сильном времени:



Рекомендуется пользоваться синкопами, в которых продолжительный звук заливован с более коротким:




Вслед за синкопой характерна ритмическая фигура из двух восьмых на слабом времени и при абсолютно плавном мелодическом движении во всем обороте:




В иных ритмических фигурах восьмые не допускаются. Группировка ритмических длительностей строго подчиняется тактовому размеру.

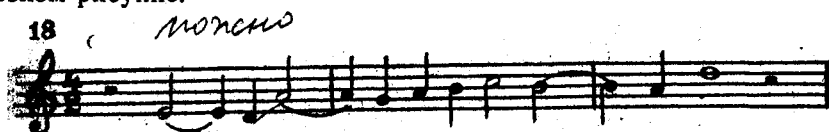
Возможны три случая вступления мелодии:

1) с заката 

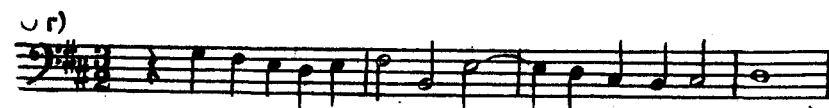
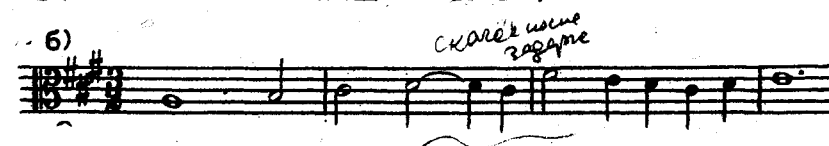
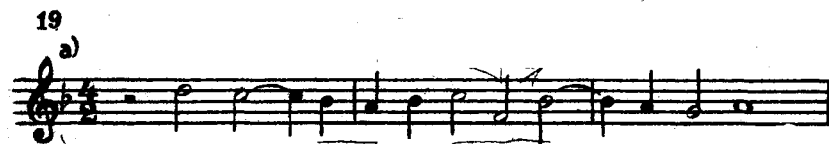
2) с первой доли такта 

3) после паузы 

Типичны размеренные неторопливые скачки крупными длительностями (целыми, половинными нотами). Скачок от четверти («короткий скачок») допускается только после синкопы, в ритмическом рисунке:



§ 10. Образцы мелодии строгого письма



Упражнения

1) Сочинить 5—6 мелодий строгого письма, руководствуясь изложенными в этой главе правилами и изучив, в качестве примеров, приведенные выше образцы мелодий.

2) Проанализировать мелодии № 1—4 из первой главы хрестоматии «Полифонический анализ» Т. Мюллера¹.

Глава 2

ДВУХГОЛОСИЕ

§ 11. Имитация

Имитацией называется последовательное проведение одной и той же мелодии в нескольких голосах. Первый вступивший голос именуется первоначальным, второй — имитирующим.

§ 12. Противосложение

Голос, в котором первоначально излагается мелодия, после того, как начинается имитация в другом голосе, продолжает мелодическое развитие. Мелодия в первоначальном голосе, сопровождающая имитацию, называется противосложением:

20

противосложение

§ 13. Порядок вступления голосов. Интервал имитации

Имитирующий голос может вступить в любой интервал диатонического звукоряда сверху или снизу (например, «в верхнюю терцию», «в нижнюю кварту» и т. п.):

¹ Т. Мюллер. Полифонический анализ. М., «Музыка», 1964.

21

a)

6)

Выбирая интервал имитации, нужно предусмотрительно избегать появления в имитирующем голосе тритонов (скачков на увеличенную кварту или уменьшенную квинту вместо чистых кварт или квинт в первоначальном голосе), постепенного движения в рамках увеличенной кварты или уменьшенной квинты. Иногда следует отказаться от намеченного интервала имитации и избрать другой интервал, так как в первом случае неизбежно появляются тритоны:

22

тритон

Имитация «в верхнюю кварту» в данном случае невозможна. При этом нужно иметь в виду, что в двухголосии, так же как и в одноголосии, должна сохраняться диатоничность лада. Альтерация ступеней и переход в другие тональности исключаются.

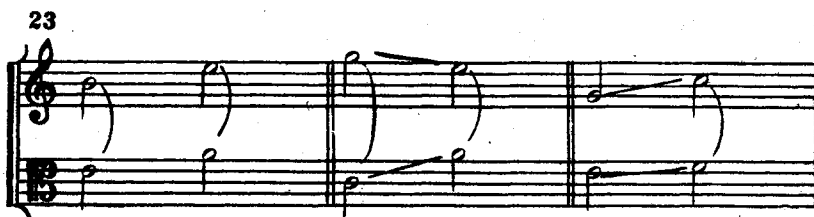
§ 14. Закономерности интервальных соотношений между голосами. Консонансы

Образующиеся между звуками двух голосов консонирующие интервалы: прима, октава, квинта (совершенные консонансы), терция, секста (несовершенные консонансы) — и соответствующие им составные интервалы не требуют приготовления.

Наиболее свободно применяются несовершенные консонансы. Однако следует избегать большого количества параллельных терций или секст подряд (более трех), так как это лишает голоса самостоятельности.

Совершенные консонансы употребляются с некоторыми ограничениями.

1) Категорически исключается параллельное движение совершенными консонансами, противоположные квинты и октавы, а также прямое (в одну сторону) движение к совершенному консонансу при скачке в верхнем голосе — как нарушение самостоятельности голосов:



2) Ввиду некоторой гармонической «пустоты» звучания совершенных консонансов, их следует вводить преимущественно на слабом времени.

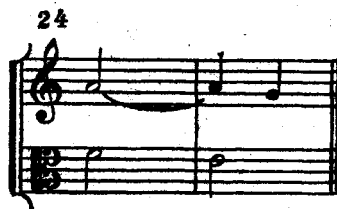
§ 15. Закономерности интервальных соотношений между голосами. Диссонансы

Диссонансами являются: секунда, септима, кварта, тритон и соответствующие им составные интервалы. Они могут быть взяты либо в качестве задержания на сильном времени, либо в качестве проходящего или вспомогательного диссонанса на слабом времени.

§ 16. Задержание

Задержанием называется диссонирующий звук на сильном времени. В полифонии строгого письма возможно только приготовленное задержание с нисходящим разрешением. При-

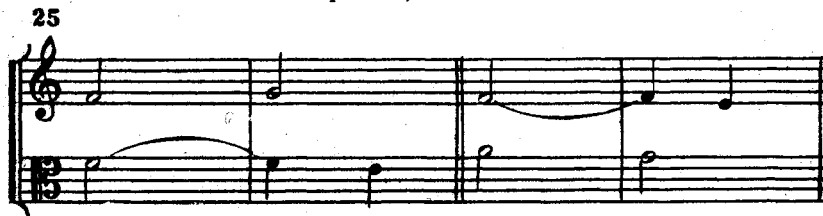
Подготовка возникает на предшествующем задержанию сильном времени. С сильным временем непременно совпадает и момент задержания. Разрешение же происходит на слабом времени, следующем непосредственно за задержанием¹:



Приготовление, собственно задержание и разрешение находятся в одном и том же голосе. Этот голос именуется диссонирующим. Другой же голос — свободным.

Приготовление и разрешение всегда представляют собой контонирующие интервалы. Задержание, как видно из определения, является диссонансом. Разрешение задержания происходит непременно в диссонирующем голосе; свободный голос при этом может остаться на месте, взять другой звук или паузировать.

Секунду и нону следует приготовить, задержать и разрешить в нижнем голосе (по фактическому звучанию; при перекрещивании этот голос — верхний):



Септиму необходимо приготовить, задержать и разрешить в верхнем голосе (при перекрещивании этот голос становится нижним):



¹ Мы не рекомендуем в учебных работах на общем курсе полифонии разрешение диссонансов на слабых (половинных) долях такта. В трех- и четырехголосии сочетание разрешений на половинных долях в одних голосах и на слабом времени в других может оказаться для учащихся чрезмерно сложными. Кроме того, методически целесообразно ориентировать учащихся на преобладание рит-

В кварте диссонировать может либо верхний, либо нижний голос:



Тритон в виде увеличенной кварты применяется так же, как чистая кварта. Уменьшенная квинта на сильном времени избегается.

В том случае, когда в кварте диссонирует нижний голос и она разрешается в квинту, ее нельзя готовить квинтой, так как при таком обороте возникают параллельные квинты (между моментом приготовления и моментом разрешения), не скрываемые задержанием:



Такой параллелизм можно скрыть, если в момент разрешения увести свободный голос в другой консонирующий звук.

Приведенные здесь правила задержания того или иного интервала наглядно представлены в следующей таблице:

(—)	—	—	—	—	—	—	—
0	1	2	3	4	5	6	7
—	—	—	—	—	—	(—)	—

Каждый интервал в ней выражен цифрой, на единицу меньшей, чем обычно (0 — прима, 1 — секунда, 2 — терция и т. д.). Эта цифровка интервалов введена С. И. Танеевым и принята в курсе полифонии. За единицу принимается интервал между соседними ступенями («один шаг») — секунда. Цифра, обозначающая тот или иной интервал, соответствует его количественной (а не порядковой) величине. При таком обозначении вели-

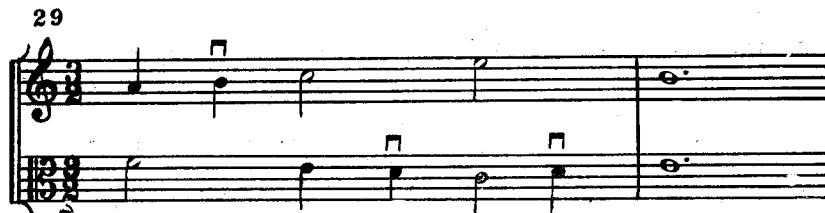
чической пульсации четвертными длительностями, ибо в упражнениях по строгому письму воспитываются навыки сочинений распевной мелодической линии. Преобладание же половинных длительностей всегда влечет за собой в работах некоторую статичность, опасность превращения полифонии в аккордовый склад.

чины интервалов с ними возможно производить расчеты, о которых речь будет идти в дальнейшем.

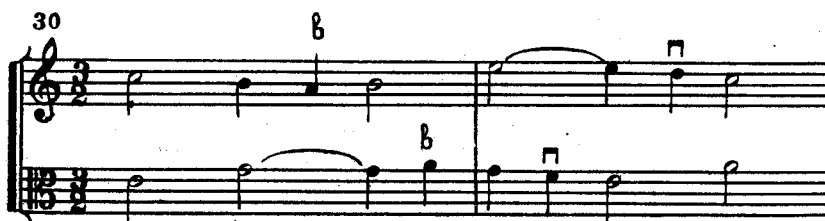
Черта, стоящая над цифрой, указывает на то, что приготовление, задержание и разрешение этого интервала надо делать в верхнем голосе. Черта под цифрой — в нижнем. Возможность использования диссонанса и в верхнем и в нижнем голосе отмечена чертой и сверху и снизу цифры. Черта, поставленная в скобки, знак того, что в данном голосе задержание невозможно.

§ 17. Проходящие и вспомогательные диссонансы

Проходящим диссонансом называется диссонирующий звук, помещенный на слабом времени и возникающий при плавном движении в одном направлении. Предшествует ему и следует за ним всегда консонирующий звук. В момент появления проходящего диссонанса другой голос должен стоять на месте. В качестве проходящего возможен любой диссонирующий интервал, в том числе и тритон (увеличенная кварта или уменьшенная квинта):



Вспомогательным диссонансом называется диссонирующий звук, помещенный на слабом времени, находящийся ступенью выше или ниже предшествующего ему консонирующего звука и возвращающийся к этому исходному звуку¹:



¹ На общем курсе полифонии не рекомендуется помещать проходящие и вспомогательные звуки на слабые половинные доли такта по причине, оговоренной в скобке на стр. 17—18.

Исключается применение вспомогательного звука к унисону (к звуку, занятому другим голосом), а также вспомогательный тритон (увеличенная кварта или уменьшенная квинта):



Следует заметить, что вспомогательные диссонансы в полифоническом двухголосии встречаются значительно реже, чем проходящие и задержания. Частое появление вспомогательных звуков сдерживает мелодическое развитие голоса, ведет к излишней повторности одного и того же звука. В отличие от вспомогательных, проходящие звуки способствуют более широкому мелодическому развертыванию. Задержания же усложняют гармонию закономерными возникающими диссонансами, обогащают колорит звукоочетаний, активизируют гармоническое развитие.

§ 18. Контраст мелодий, звучащих в одновременности. Каденция

Сочетание одновременно звучащих мелодий (имитации данной мелодии и противосложения к ней) в полифоническом двухголосии всегда в той или иной степени контрастно

В создании контраста большое значение имеет различное направление мелодического движения, преобладание противоположного и косвенного движений над параллельным.

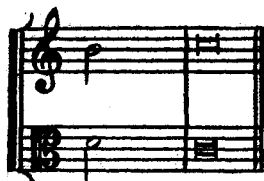
Очень важным средством является ритм. Ритмический рисунок мелодий, звучащих в одновременности, никогда не бывает одинаковым. Существенную роль играет дополняющая ритмика: в момент остановки одного голоса другой голос непременно продолжает движение:



Совпадение ритмических фигур, одновременные остановки движения, одновременные синкопы в двух голосах в полифонии тщательно избегаются.

В заключении двухголосной имитации типична каденция, в которой вводные звуки (вверху — восходящий, внизу — нисходящий) разрешаются в основной звук тоники:

33



§ 19. Образцы двухголосной имитации

34 а)



First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of several measures of eighth and quarter notes.

B)

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of several measures of quarter and eighth notes.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of several measures of quarter and eighth notes.

F)

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of several measures of quarter and eighth notes.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of several measures of quarter and eighth notes.

A)

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of several measures of quarter and eighth notes.



Упражнения

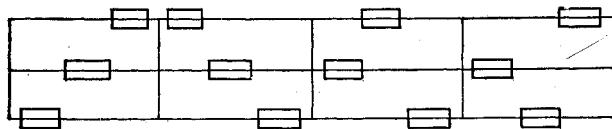
- 1) Написать пять двухголосных имитаций на мелодии, сочиненные в предыдущем упражнении.
- 2) Проанализировать № 36—43, 72—74 из хрестоматии «Полифонический анализ» Т. Мюллера.

Глава 3

ТРЕХГОЛОСИЕ

§ 20. Трехголосная имитация. Порядок вступления голосов. Интервал имитации

В трехголосной имитации голоса могут вступать в различном порядке. Рекомендуются четыре варианта:



В первых двух вариантах — прямой порядок, постепенное «наслаивание» голосов. Во вторых двух вариантах средний голос «окружается» крайними. Во всех случаях вступающий голос не отделен от предшествующего широким расстоянием. Последним вступает один из крайних голосов.

Возможны, кроме того, два варианта, в которых последним появляется средний, менее рельефно выделяющийся голос, нежелательны в виду того, что на первых порах возникает разрыв регистров крайних голосов.

Трехголосная имитация может быть написана в любой интервал, как одинаковый, так и различный для каждой пары голосов:

35

a)

Example a) shows a three-voice setting in 4/4 time. The treble clef part starts with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. The alto clef part starts with a whole note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a half note D4. The bass clef part starts with a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a half note D3. The second measure shows the treble part with a half note G4 and a whole note A4, the alto part with a half note G3 and a whole note A3, and the bass part with a half note G2 and a whole note A2.

Example b) shows a three-voice setting in 4/4 time. The treble clef part starts with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. The alto clef part starts with a whole note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a half note D4. The bass clef part starts with a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a half note D3. The second measure shows the treble part with a half note G4 and a whole note A4, the alto part with a half note G3 and a whole note A3, and the bass part with a half note G2 and a whole note A2.

b)

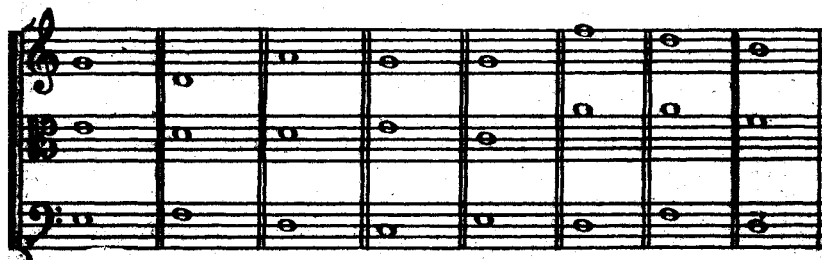
Example c) shows a three-voice setting in 4/4 time. The treble clef part starts with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. The alto clef part starts with a whole note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a half note D4. The bass clef part starts with a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a half note D3. The second measure shows the treble part with a half note G4 and a whole note A4, the alto part with a half note G3 and a whole note A3, and the bass part with a half note G2 and a whole note A2.

Example d) shows a three-voice setting in 4/4 time. The treble clef part starts with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. The alto clef part starts with a whole note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a half note D4. The bass clef part starts with a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a half note D3. The second measure shows the treble part with a half note G4 and a whole note A4, the alto part with a half note G3 and a whole note A3, and the bass part with a half note G2 and a whole note A2.

§ 21. Закономерности интервальных и аккордовых соотношений голосов

Свободно применяются только консонирующие созвучия. К ним принадлежат: несовершенные и совершенные консонансы, удвоениями одного из звуков, мажорные и минорные трезвучия, аккорды мажорного, минорного и уменьшенного трезвучий:

36



Кварта между верхними голосами в секстахкордах не считается диссонансом и поэтому употребляется свободно. Так же употребляется и тритон (увеличенная кварта и уменьшенная квинта), находящийся между верхними голосами в секстахкорде.

Но кварта между басом и любым из верхних голосов считается диссонансом. Поэтому квартсекстахкорд на сильном времени может быть взят только как задержание с обязательным приготовлением одного из голосов, между которыми образуется кварта. Рекомендуется готовить, задерживать и разрешать основной тон аккорда. На слабом времени квартсекстахкорд возможен как проходящее или вспомогательное созвучие:

37



Уменьшенное трезвучие на сильном времени не применяется. На слабом времени оно может быть проходящим созвучием (в качестве вспомогательного уменьшенное трезвучие не рекомендуется):



Мажорные, минорные трезвучия и сектаккорды, сектаккорд уменьшенного трезвучия, а также несовершенные консонансы с удвоением могут возникнуть повсеместно. Совершенные же консонансы с удвоением (как и в двухголосии — без удвоения) следует, по возможности, избегать, допуская их изредка, преимущественно на слабом времени.

Для заключений характерна каденция, в которой сектаккорд VII ступени (в мажоре — уменьшенный) плавно разрешается в тоническую терцию с удвоением основного тона:



Задержание можно делать одновременно в двух голосах, причем диссонировать, конечно, должны два различных звука по отношению к третьему:



Одновременно в двух голосах могут быть также проходящие и вспомогательные звуки, диссонирующие по отношению к третьему голосу, но непременно консонирующие между собой:

41 нельзя делать

Правильно изложенное трехголосие может быть трактовано как результат сочетания трех пар двухголосных соединений. Проверяя правильность написанного, рекомендуется последовательно рассмотреть соединения: а) крайних голосов, б) нижних, в) верхних.

§ 22. О голосоведении

При написании трехголосия основное внимание должно быть обращено не на аккордику, а на необходимость естественного мелодического развития и на самостоятельность мелодических линий. Последняя достигается главным образом: преобладанием противоположного и косвенного движения над параллельным; различным ритмическим рисунком голосов.

Однако в трехголосии имеет место и противопоставление двух голосов третьему. Встречается кратковременное (но более длительнее, чем в двухголосии) параллельное движение двух голосов, противоположное движению третьего голоса; возможны синкопы одновременно в двух голосах.

Прямое движение к совершенному консонансу исключается лишь в крайних голосах при скачке верхнего голоса:

42

§ 23. Образцы трехголосной имитации

43

а)

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All three staves share a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The music begins with a whole rest in the top staff, followed by a half note in the middle staff, and a whole rest in the bottom staff. This pattern repeats in the second measure, with the middle staff playing a half note and the bottom staff a whole rest. In the third measure, the top staff plays a half note, the middle staff a half note, and the bottom staff a whole rest.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All three staves share a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The music begins with a half note in the top staff, followed by a half note in the middle staff, and a whole rest in the bottom staff. This pattern repeats in the second measure, with the top staff playing a half note, the middle staff a half note, and the bottom staff a whole rest. In the third measure, the top staff plays a half note, the middle staff a half note, and the bottom staff a whole rest.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All three staves share a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The music begins with a half note in the top staff, followed by a half note in the middle staff, and a whole rest in the bottom staff. This pattern repeats in the second measure, with the top staff playing a half note, the middle staff a half note, and the bottom staff a whole rest. In the third measure, the top staff plays a half note, the middle staff a half note, and the bottom staff a whole rest.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All three staves share a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The music begins with a half note in the top staff, followed by a half note in the middle staff, and a whole rest in the bottom staff. This pattern repeats in the second measure, with the top staff playing a half note, the middle staff a half note, and the bottom staff a whole rest. In the third measure, the top staff plays a half note, the middle staff a half note, and the bottom staff a whole rest.


6)



The first system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a whole rest in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a whole note in the third measure. The middle staff is an alto clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a whole note in the third measure. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a whole rest in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a whole note in the third measure.



The second system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a whole note in the third measure. The middle staff is an alto clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a whole note in the third measure. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a whole rest in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a whole note in the third measure.



The third system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a whole note in the third measure. The middle staff is an alto clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a whole note in the third measure. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a whole rest in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a whole note in the third measure.



The fourth system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a whole note in the third measure. The middle staff is an alto clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a whole note in the third measure. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a whole rest in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a whole note in the third measure.

в)

System 1: Treble clef, Alto clef, Bass clef. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 3/4. Treble staff: whole rests. Alto staff: G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter. Bass staff: whole rests.

System 2: Treble clef, Alto clef, Bass clef. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 3/4. Treble staff: G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter. Alto staff: G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter. Bass staff: whole rests.

System 3: Treble clef, Alto clef, Bass clef. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 3/4. Treble staff: G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter. Alto staff: G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter. Bass staff: whole rests.

System 4: Treble clef, Alto clef, Bass clef. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 3/4. Treble staff: G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter. Alto staff: G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter. Bass staff: whole rests.

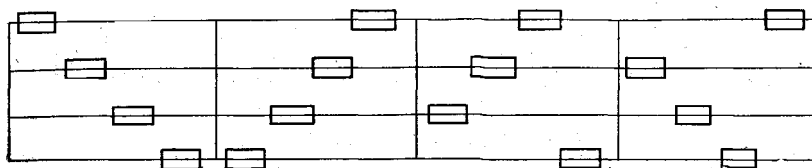
Упражнения

- 1) Сочинить три примера трехголосной имитации.
- 2) Проанализировать № 146, 147 из хрестоматии «Полифонический анализ» Т. Мюллера.

ЧЕТЫРЕХГОЛОСИЕ

§ 24. Четырехголосная имитация. Порядок вступления голосов.
Интервал имитации

В четырехголосной имитации голоса могут вступать в различном порядке в любой (одинаковый или различный) интервал. Из двадцати четырех возможных схем рекомендуются те, в которых голоса либо вступают последовательно в восходящем или нисходящем порядке, либо происходит «окружение» средних голосов крайними:



§ 25. Гармонические и ритмические закономерности

Гармонические средства четырехголосия в основном те же, что и в трехголосии: консонирующие интервалы (терции, сексты, квинты и октавы) с удвоением или утроением любого звука; консонирующие аккорды с удвоениями, применяющиеся свободно; диссонансы — в качестве приготовленных нисходящих задержаний, проходящих и вспомогательных звуков. Также рассматривается и диссонирование кварты — между басом и любым из верхних голосов.

Удвоен в аккордах — и в трезвучиях, и в сектаккордах — может быть любой звук. Это обусловлено не требованием гармонической вертикали, а естественностью мелодического развития голосов:

44

В движении голосов чаще, чем в двух- и трехголосии, встречаются параллелизмы несовершенных консонансов. Ритмическое своеобразие каждого голоса не всегда осуществляется в полной мере, уступая место сходству линий двух голосов, противопоставляющихся двум другим голосам. Возможно параллельное движение секстаккордами (не более трех подряд) в каких-либо трех голосах на фоне выдержанного или движущегося в противоположном направлении четвертого голоса:



Так же как и в трехголосии, часто вводится каденция, в которой секстаккорд VII ступени разрешается в тоническое трезвучие:



§ 26. Образцы четырехголосной имитации

47 а)

Example 47a: A four-staff musical score in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The top three staves contain whole rests. The bottom staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes.

Example 47b: A four-staff musical score in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The top two staves contain whole rests. The bottom two staves contain melodic lines.

Example 47c: A four-staff musical score in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The top staff contains a whole rest. The bottom three staves contain melodic lines.

System 1: A four-staff musical score in G major (one sharp) and 3/4 time. The top staff is the treble clef, and the bottom three are bass clefs. The music consists of eighth and quarter notes with some slurs.

System 2: A four-staff musical score in G major and 3/4 time. The top staff is the treble clef, and the bottom three are bass clefs. The music continues with eighth and quarter notes.

System 3: A four-staff musical score in G major and 3/4 time. The top staff is the treble clef, and the bottom three are bass clefs. The music continues with eighth and quarter notes.

System 4: A four-staff musical score in G major and 3/4 time. The top staff is the treble clef, and the bottom three are bass clefs. The music continues with eighth and quarter notes.

System 5: A four-staff musical score in G major and 3/4 time. The top staff is the treble clef, and the bottom three are bass clefs. The music continues with eighth and quarter notes.

System 6: A four-staff musical score in G major and 3/4 time. The top staff is the treble clef, and the bottom three are bass clefs. The music continues with eighth and quarter notes.



Упражнения

- 1) Сочинить три четырехголосные имитации.
- 2) Проанализировать № 161—163 из хрестоматии «Полифонический анализ» Т. Мюллера.

Глава 5

СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ

§ 27. Простой и сложный контрапункт

Простым контрапунктом называется сочетание двух или нескольких мелодий, которое не предполагает нового сочетания этих же мелодий. Сложным контрапунктом — сочетание мелодий, которое допускает возникновение нового сочетания этих же мелодий.

Сочетание мелодий, появляющееся ранее, называется первоначальным соединением, новое сочетание их — производным соединением.

§ 28. Классификация сложных контрапунктов

Сложный контрапункт делится на два рода:

подвижной,
обратимый.

Подвижной контрапункт является важнейшей разновидностью сложного контрапункта. Производное соединение в подвижном контрапункте образуется в результате перемещения мелодий. В зависимости от рода перемещения мелодий, различают:

- 1) Вертикально-подвижной контрапункт — изменение высотных соотношений мелодий, сближение, удаление или

местами голосов. Последний случай имеет особенно большое значение в полифонии. Если обмениваются местами два голоса, такой контрапункт называется двойным.

Первоначальное соединение: Производное соединение:

А	В
В	А

Если же обмениваются местами три голоса, контрапункт называется тройным:

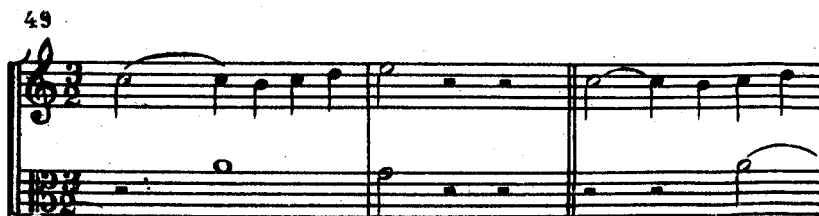
Первоначальное соединение: Производные соединения:

А	В	С
В	С	А
С	А	В

Как прием полифонического развития, вертикально-подвижной контрапункт играет особенно важную роль:

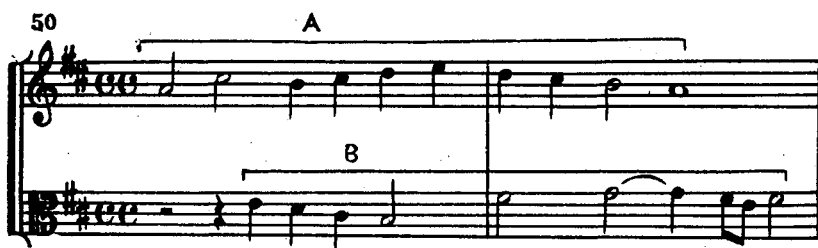


2) Горизонтально-подвижной контрапункт — изменение временных соотношений мелодий:



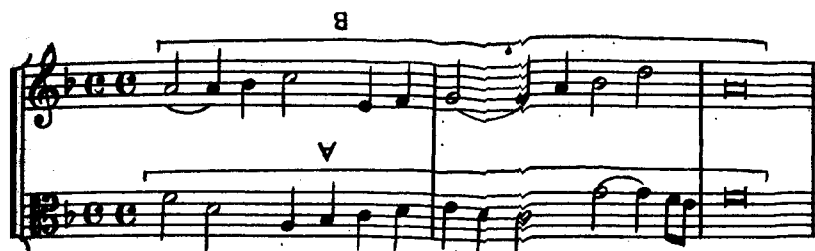


Обе разновидности сложного контрапункта могут применяться одновременно. Это называется вдвойне-подвижным контрапунктом:



В обратимом контрапункте производное соединение возникает посредством обращения мелодии — изменения направления мелодических интервалов (все восходящие интервалы заменяются нисходящими той же величины, и наоборот, нисходящие — восходящими):





§ 29. Двойной контрапункт октавы

Двойным контрапунктом октавы называется такая разновидность двойного контрапункта, в котором все интервалы первоначального соединения превращаются в свои обращения в производном соединении, то есть:



прима превращается в октаву, секунда — в септиму, терция — в сексту, кварта — в квинту, квинта — в кварту, секста — в терцию, септима — в секунду, октава — в приму.

Двойной контрапункт октавы достигается путем переноса мелодии верхнего голоса на октаву (двойную октаву) вниз или мелодии нижнего на октаву (двойную октаву) вверх при сохранении другого голоса на месте. Двойной контрапункт октавы возникает также в результате одновременного взаимного перемещения двух мелодий на интервалы, в сумме равные октаве (двойной октаве):





Величина интервала, на который произошло перемещение одной мелодии относительно другой, называется показателем вертикально-подвижного контрапункта. Для обозначения этого применяется знак Iv^1 и цифра со знаком $+$ или $-$. Цифра указывает на интервал перемещения. Знак $+$ ставится перед цифрой тогда, когда при перемещении мелодии удаляются друг от друга, то есть расстояние между ними увеличивается на интервал показателя. Если же происходит сближение перемещающихся мелодий, перед интервалом ставится знак $-$. Взаимное перемещение мелодий в двойном контрапункте — частный случай их сближения; показатель двойного контрапункта, таким образом, всегда величина отрицательная (алгебраическая сумма интервалов перемещения мелодий).

Показатель двойного контрапункта октавы: $Iv = -7$.

Таблицу, наглядно иллюстрирующую использование интервалов в качестве задержаний (см. § 16), в двойном контрапункте октавы следует дополнить:

	(-)	-	-	-	-	-	
0	1	2	3	4	5	6	7
	-		-X	-		(-)	

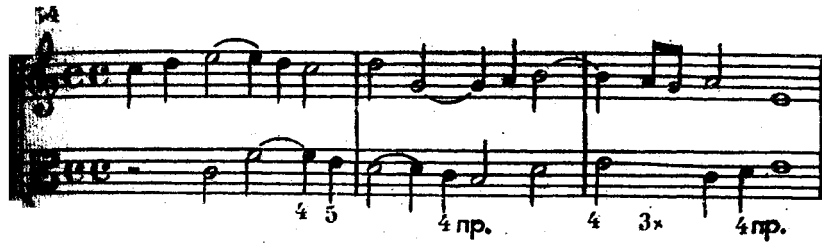
Из этой таблицы видно, что:

1) секунда и септима полностью сохраняют прежние правила своего использования в качестве задержаний;

2) появляется новое правило, касающееся квинты. Поскольку квинта первоначального соединения превращается в производном соединении в кварту, ее следует рассматривать как диссонанс и применять так же, как и кварту. На сильном времени квинта используется как задержание в верхнем или в нижнем голосе. При этом не нужно забывать, что, будучи задержанием в верхнем голосе, квинта далее (на слабом времени) переходит (как бы «разрешаясь») в кварту, которая, естественно, возможна здесь лишь как проходящий или вспомогательный диссонанс. Возникая в результате разрешения задержания кварты в нижнем голосе, квинта непременно должна рассматриваться как проходящий или вспомогательный диссонанс

¹ Index verticalis.

в системе это обозначено: 3х, где знак — х указывает на необходимость постепенного движения после разрешения задержания):



§ 30. Образцы двухголосных имитаций с применением двойного контрапункта октавы



5)

6)



Упражнения

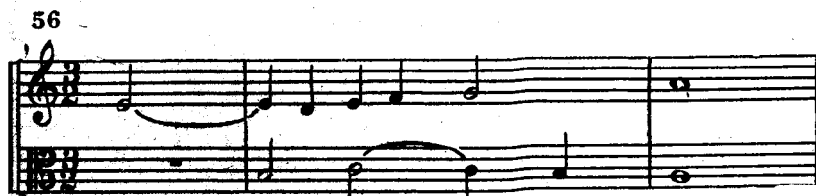
- 1) Написать три двухголосные имитации с применением двойного контрапункта октавы.
- 2) Написать одну четырехголосную имитацию в простом контрапункте (повторение предыдущей темы).
- 3) Проанализировать № 56, 62, 63 из хрестоматии «Полифонический анализ» Т. Мюллера.

Глава 6

СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ (продолжение)

§ 31. Двойной контрапункт дуодецимы

Двойной контрапункт дуодецимы ($Iv = -11$) возникает в том случае, когда сумма интервалов перемещения голосов в двойном контрапункте составляет дуодециму:





Превращение интервалов первоначального соединения в интервалы производного соединения в двойном контрапункте дуодецимы можно представить следующей схемой:



Основные особенности данного показателя заключаются в том, что: секста первоначального соединения превращается в септиму в производном соединении и, таким образом, не может быть использована как консонанс. Так, в двойном контрапункте дуодецимы вовсе исключается, например, движение параллельными секстами; секста на сильном времени должна быть приготовлена и разрешена в нижнем голосе, причем задержанный звук обязательно нужно отвести на ступень вниз на слабом времени, образуя проходящую или вспомогательную септиму:



Секста на слабом времени может быть либо проходящей, либо вспомогательной. Следовательно, от секстового звука невозможен скачок:

59



Превращение терции первоначального соединения в дециму в производном соединении позволяет свободно пользоваться этими интервалами, в частности, в параллельном движении.

Кварту нельзя разрешать в нижнем голосе, так как в производном соединении это даст разрешение ноны в верхнем голосе:

60

нельзя делать



Двойной контрапункт дуодецимы используется значительно реже двойного контрапункта октавы.

§ 32. Двойной контрапункт децимы

Сумма интервалов перемещения голосов в двойном контрапункте децимы ($Iv = -9$) составляет дециму:

61



Взаимное перемещение голосов в двойном контрапункте децимы встречается еще реже, чем в контрапункте дуодецимы, так как требует больших ограничений.

Превращение интервалов первоначального соединения в интервалы производного соединения можно показать в следующей схеме:

62

The image shows two musical staves. The top staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff contains a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. This illustrates the transformation of a decime interval (G4-G3) into an octave (G5-G4).

Все несовершенные консонансы первоначального соединения (терция, секста) в производном соединении превращаются в совершенные консонансы (октаву, квинту). Таким образом, в двойном контрапункте децимы параллельное движение голосов вообще невозможно. Кроме того, нельзя разрешать кварту в верхнем голосе, так как это повлечет за собой разрешение септимы в нижнем голосе. Исключается и секундовое задержание, которое превратится в нону, задержанную в верхнем голосе:

63

нельзя делать

The image shows two musical staves. The top staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff has notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. A bar line is placed after the first two notes. The text 'нельзя делать' (cannot be done) is written above the staff. Below the second measure, the numbers '8 7' are written, indicating the intervals between the notes in that measure.

Образцы двухголосных имитаций в двойном контрапункте дуодецимы и децимы:

64 а) Первоначальное соединение $Iv = -11$

The image shows two musical staves. The top staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff has notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. This illustrates the original connection for a double counterpoint in a decime.

Производное соединение

Первоначальное соединение $Jv = -9$

Производное соединение



Упражнения

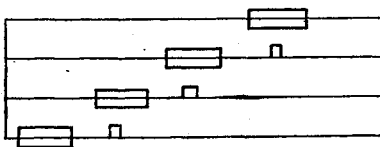
- 1) Написать две двухголосные имитации в двойном контрапункте дуодецимы и две в двойном контрапункте децимы.
- 2) Написать одну четырехголосную имитацию в простом контрапункте.
- 3) Проанализировать № 55, 58, 61 из хрестоматии «Полифонический анализ» Т. Мюллера.

Глава 7

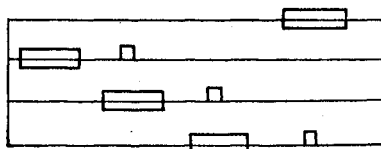
СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ (окончание)

§ 33. Двойной контрапункт октавы в трех- и четырехголосной имитации. Удержанное противосложение

В трех- и четырехголосной имитации противосложение, возникшее в начальной имитации, может сохраниться в последующих имитациях:



В имитации голоса могут вступать не в последовательно восходящем или нисходящем порядке, а путем «окружения», например так:



В этих случаях удержанные противосложения появляются то сверху, то снизу данной мелодии.

Таким образом, сочетание этой мелодии с противосложением ей должно удовлетворять требованиям двойного контрапункта.

Следует дополнить правило использования кварты в трех-, четырехголосии:

в первоначальном соединении исключается параллельное движение квартами в верхних голосах (возможное в простом контрапункте), так как это приводит к параллелизму квинт в производном соединении:

65

Сочиняя трех- и четырехголосные имитации с удержанным противосложением в двойном контрапункте октавы, нужно, в случаях невозможности связать удержанное противосложение с предшествующим материалом, изменить в нем начальные звуки.

Четырехголосная имитация с удержанным противосложением:

66

§ 34. Тройной и четверной контрапункт октавы

В трех- и четырехголосной имитации могут быть удержаны все противосложения. Если любая из пар голосов в трех- или четырехголосии удовлетворяет требованиям двойного контрапункта октавы, каждый голос может быть и верхним, и средним, и ниж-

67. В таком случае имеет место тройной (в трехголосии) или четверной (в четырехголосии) контрапункт октавы:

67
а)

Example 67a shows a triple octave counterpoint in three voices. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a long note in the second measure. The middle staff (alto clef) and bottom staff (bass clef) provide harmonic support with moving lines. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

б)

Example 67b shows a quadruple octave counterpoint in four voices. The top staff (treble clef) has a melodic line. The second staff (alto clef), third staff (bass clef), and fourth staff (bass clef) provide harmonic support. The notation is similar to example 67a, with a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

в)

Example 67v shows a quadruple octave counterpoint in four voices. The top staff (treble clef) has a melodic line. The second staff (alto clef), third staff (bass clef), and fourth staff (bass clef) provide harmonic support. The notation is similar to example 67a, with a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

г)

Example 67r shows a quadruple octave counterpoint in four voices. The top staff (treble clef) has a melodic line. The second staff (alto clef), third staff (bass clef), and fourth staff (bass clef) provide harmonic support. The notation is similar to example 67a, with a key signature of two flats and a 3/4 time signature.



§ 35. Сложный показатель перемещения

Сложным показателем называется одновременное использование двойного контрапункта нескольких показателей. При этом одно первоначальное соединение образует два или три производных. Первоначальное соединение сочиняется с учетом ограничений двух или трех показателей. Двойной показатель обычно сочетает двойные контрапункты октавы и дуодецимы; тройной показатель — октавы, децимы и дуодецимы:



Musical score system 1, featuring four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The system is labeled with **B(-4)** above the top staff and **A(-7)** above the second staff. The music consists of eighth and quarter notes with various articulations.

Musical score system 2, featuring four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The system is labeled with **B(+1)** above the second staff and **A(-15)** above the third staff. Below the system is the label **(Jv=-14)**. The music consists of eighth and quarter notes with various articulations.

Musical score system 3, featuring four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The system is labeled with **A(-1)** above the top staff, **(Jv=-16)** above the second staff, and **B(-6)** above the third staff. Below the system is the label **(Jv=+10)**. The music consists of eighth and quarter notes with various articulations.



Упражнения

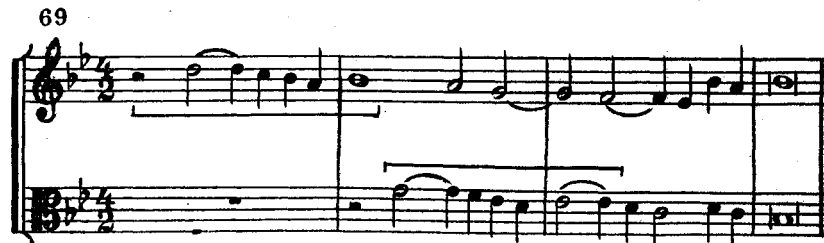
- 1) Сочинить одну двухголосную имитацию в двойном контрапункте дуодецимы и одну в двойном контрапункте децимы.
- 2) Сочинить четырехголосную имитацию — в плане повторения предыдущей темы — в двойном контрапункте октавы.
- 3) Проанализировать № 153 из хрестоматии «Полифонический анализ» Т. Мюллера.

Глава 8

ВИДЫ ИМИТАЦИИ

§ 36. Простая и каноническая имитации

В простой имитации имитирующие голоса повторяют лишь мелодию, изложенную вначале. Далее голоса развиваются свободно, вскоре заканчивая построение каденцией:



Канонической имитацией, или каноном, называется непрерывная имитация, при которой во всех голосах повторяется не только начальная мелодия, но и противосложения к ней:

70

The image shows a musical score for exercise 70. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody is written in a single line on each staff. The first staff has three segments labeled 'a', 'b', and 'c' with brackets underneath. The second staff also has three segments labeled 'a', 'b', and 'c' with brackets underneath. The segments 'a' and 'b' are identical in both staves, while segment 'c' is identical in the first staff but different in the second.

Начальный голос канона называется Proposta, имитирующий — Risposta. Канон с двумя различными Propost'ами называется двойным:

71

The image shows a musical score for exercise 71. It consists of four staves, two treble clefs on top and two bass clefs on the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The melody is written in a single line on each staff. The first two staves have segments labeled 'A', 'B', 'C', and 'D' with brackets underneath. The last two staves have segments labeled 'a', 'b', 'c', and 'd' with brackets underneath. The segments 'A' and 'a' are identical in both staves, while segments 'B', 'C', 'D', 'b', 'c', and 'd' are identical in the first two staves but different in the last two.

В каноне, как и в простой имитации, различным может быть порядок вступления голосов, и интервал имитации, и расстояние во времени вступлений голосов.

§ 37. Бесконечный канон и каноническая секвенция

Бесконечным называется канон, в котором начальный и имитирующие голоса через некоторое время возвращаются к своему началу, и канон может повторяться произвольное число раз:

72



Написание бесконечного канона требует техники сложного контрапункта. Простейшим случаем бесконечного канона является так называемый бесконечный канон первого разряда, имеющий схему:

A B A B.....

A B A B.....

Как видно из схемы, мелодические построения A и B обмениваются местами, то есть возникает двойной контрапункт. Следовательно, при сочинении противосложения B следует учитывать закономерности двойного контрапункта. Теория доказывает, что вертикальный показатель в этом случае равен удвоенному интервалу канона. Практически в учебных работах при написании бесконечных канонов можно ограничиться октавным интервалом имитации.

Более сложная разновидность — бесконечный канон второго разряда, имеющий схему, например:

A B C A B C.....

A B C A B C.....

и требующий техники вдвойне подвижного контрапункта.

Возвращение к началу канона на другой высоте образует каноническую секвенцию:

73



Написание канонической секвенции родственно технике бесконечного канона. Разница между бесконечным каноном и канонической секвенцией заключается лишь в том, что в последней торжественная часть находится на новой высоте. Наиболее простой вид канонической секвенции — каноническая секвенция первого разряда, имеющая схему:

А В А В.....
А В А В.....

При написании противосложения В, так же как и в бесконечном каноне первого разряда, следует учитывать закономерности двойного контрапункта. Вертикальный показатель легко получить, зная интервал имитации с интервалом от Rispost'ы до повторения Propost'ы. В примере 73 интервал имитации — квинта (—4), сдвинутый с интервалом от Rispost'ы до повторения Propost'ы — третьей (—3), дает вертикальный показатель октавы (Iv = —7). Аналогично бесконечному канону второго разряда написание канонической секвенции второго разряда предусматривает технику двойного подвижного контрапункта¹.

§ 38. Сложный контрапункт в трех- и четырехголосной канонической имитации

Сочинение трех- и четырехголосного канона в тех случаях, когда голоса вступают не в последовательно восходящем или нисходящем порядке, требует применения двойного контрапункта:

	А	В
А	В
		А	В	...

Вступление голосов при неравных по времени расстояниях требует горизонтально-подвижного контрапункта:

¹ Глубокое изучение техники бесконечного канона и канонической секвенции в строгом письме не является обязательным для общего курса полифонии. В курсе полифонии свободного письма предусматривается возможность использования простейших канонических секвенций в работах учащихся.

	A	B	..		
A	B	..			
			A	B	..

Четырехголосный канон в простом контрапункте:

74

§ 39. Изменения в имитирующем голосе

Кроме имитации (простой и канонической), содержащей мелодически и ритмически неизменные повторения в имитирующих голосах, возможны имитации:

1) в обращении:

75

2) в увеличении (длительность каждого звука мелодии в имитирующем голосе увеличивается вдвое):

76

3) в уменьшении (каждая длительность уменьшается вдвое):

77

4) в возвратном движении (имитирующий голос проводит мелодию от конца к началу):

78

5) свободная имитация (в имитирующем голосе сохраняется ритм и общий рисунок первоначальной мелодии; ее интервальные отношения свободно изменяются):

73 тема

кварта квинта терция секунда

свободный вариант темы

Упражнения

- 1) Сочинить два четырехголосных канона в простом контрапункте.
- 2) Сочинить двухголосные имитации: в обращении, в увеличении, в уменьшении.
- 3) Проанализировать № 196 и 197 из хрестоматии «Полифонический анализ» Г. Мюллера.

Часть вторая

СВОБОДНОЕ ПИСЬМО

Глава 9

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О ПОЛИФОНИИ СВОБОДНОГО ПИСЬМА И О ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ФОРМАХ

§ 40. Основные особенности полифонии свободного письма

Полифония свободного письма, как уже говорилось (см. Введение, § 3), основывается на закономерностях полифонической музыки XVIII—XX столетий. Сохраняя общие отличительные черты полифонического склада (непрерывность мелодического развития, самостоятельность всех голосов), свободное письмо существенно отличается от строгого. Новые качества наблюдаются и в характере мелодии, становятся шире ладово-гармонические и ритмические возможности (хроматизм, модуляция, непривычные задержания, разнообразные ритмические фигуры и т. п.).

Изучение техники полифонического письма тесно связано с изучением полифонических форм, исторически сложившихся в европейском искусстве, и главным образом важнейшей из полифонических форм — фуги.

§ 41. Фуга

Фугой называется имитационно-полифоническая композиция, основанная на многократном последовательном проведении темы во всех голосах. Форме фуги свойственна текучесть, непрерывность музыкального развития. Этим полифоническая форма отличается от более четко расчлененных структур музыки гомофонного склада. Вместе с тем фуга делится на части (чаще всего на три), причем каждая часть композиции имеет ясно выраженную музыкально-смысловую функцию:

Первая часть — изложение тематического материала (экспозиция);

Вторая часть — развитие;

Третья часть — обобщение (реприза).

Типичная форма фуги сложилась в конце XVII — начале XVIII столетий. Полного расцвета она достигла в творчестве И. С. Баха.

Вокально-инструментальная музыка Баха, Генделя содержит множество замечательных произведений в этой форме.

В творчестве выдающихся композиторов XIX—XX столетий принципы развития, свойственные фуге, широко использовались (хотя в качестве самостоятельной формы фуга встречается сравнительно редко). Следует особо отметить важную роль фуги в операх и в кантатно-ораториальных сочинениях русских классиков и советских композиторов.

В классических фугах находит яркое выражение широкий круг художественных образов. Наряду с монументальными фресками созданы произведения драматического плана, часто воплощающие сцены из народной жизни. Большое значение приобретает философская лирика. Своеобразное преломление находят черты танцевального жанра, скерцо.

§ 42. Сочетания полифонии и гомофонии. Фугато. Смешанный склад

В музыке последних двух столетий — и в хоровых, и в вокально-инструментальных, и в чисто инструментальных произведениях — наблюдаются различного рода взаимопроникновения полифонического и гомофонного типов изложения. Их сочетания осуществляются в весьма разнообразных формах, как в последовательности, так и в одновременности.

Нередко контрастно сопоставляются полифоническая и гомофонная части крупной формы (хор «Прометей» Танеева, поэма «Казненным» Шостаковича). Внутри гомофонной (часто сонатной) формы возникает либо законченная форма фуги (Бетховен. Финал фортепианной сонаты, ор. 101; Шостакович. Первая часть Третьего квартета), либо «фугато» — раздел, основанный на фугированном изложении, но не являющийся самостоятельной формой (Бетховен. Похоронный марш из Третьей симфонии; Чайковский. Финал Первой симфонии, разработка первой части Шестой симфонии; Мясковский. Вступление в Двадцать первой симфонии). Полифонический склад может смениться гомофонным в процессе развития (Бетховен. Вторая часть Первой симфонии; Шостакович. Кульминация второй части Одиннадцатой симфонии).

Одновременное сочетание полифонического и гомофонного изложения образует смешанный склад многоголосия, одни голоса которого, например, участвуют в имитационном развитии, другие же представляют собой гармоническое сопровождение (Бах. Хор «Stichifixus» из Мессы си минор; Глинка. Канон в первом действии оперы «Руслан и Людмила»; Танеев. Первая часть кантаты «Иоанн Дамаскин»).

Упражнения

1) Отметить характерные отличия полифонии свободного письма от норм строгого письма в многоголосии в фугах до мажор, соль мажор, си минор из I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха.

2) Проанализировать некоторые из указанных в этой главе примеров сочетания полифонического и гомофонного многоголосия.

Глава 10

ТЕМА ФУГИ

§ 43. Определение. Выразительные возможности

Темой имитационно-полифонического произведения называется его основная мысль, кратко изложенная вначале. Первое проведение темы в фуге звучит односторонне.

Используемые в теме музыкально-выразительные средства определяют характер художественного образа всего произведения. Скорбный характер первого хора си-минорной Мессы Баха (Kyrie eleison) возникает уже в теме этой фуги и выражается в ее интонациях:



Тема фуги из Интродукции оперы «Иван Сусанин» Глинки, сочетающая в себе героическую интонацию и лирическую распевность, играет роль основного «тезиса» величественного героико-патриотического произведения:



Мужественно-суровый колорит музыки пятой поэмы Д. Шостаковича (из цикла «Десять хоровых поэм», соч. 88), посвященной героическим страницам революционной борьбы («Казненным»), слышен уже в теме фугато:

82 Adagio Д. Д. Шостакович. «Десять хоровых поэм», «Казненным»

В э - той кель_е, то_сливой и душ_ной, дожи_ ва_ли по_след_ни_е дни два бор_ца.

§ 44. Ладотональная основа темы

Ладотональной основой темы является диатонический мажор и минор¹. Функциональное развитие основывается на четком противопоставлении устойчивости и неустойчивости. Последняя нередко подразделяется на доминантовую и субдоминантовую сферы:

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, Andante т. I, № 17

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. II, № 20

В отличие от строгого письма, в свободном письме возможен хроматизм — и как альтерация неустойчивых ступеней лада:

84 Alla breve И. С. Бах. Месса си минор, № 3

И как средство отклонения в родственную тональность:

85 Più allegro И. Гайди. «Времена года», № 23

Или модуляции, — как правило, в доминантовую тональность (в минорной теме в тональность натуральной минор-

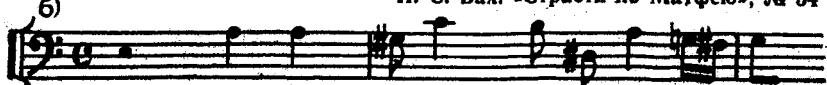
¹ Для европейской музыкальной классики XVIII—XIX столетий обычен гармонический минор.

и доминанты):

86
а) **Allegro moderato** И. С. Бах. «Magnificat», № 11



б) И. С. Бах. «Страсти по Матфею», № 54



Начальным звуком темы служит обычно I или V ступень ла-
один из звуков наиболее ясно определяющих тональность
произведения:

87
а) **Allegro** В. А. Моцарт. Реквием, № 10



б) И. С. Бах. Месса си минор, № 20




§ 45. Окончание темы


Полифоническая тема может не иметь ярко выраженного зак-
очения. Иногда же она заканчивается четким кадансом или в
сновной, или в доминантовой тональности.

В основной тональности тема может закончиться либо
несовершенным кадансом, обычно на тонической терции:

88
а) **Moderato** Г. Ф. Гендель. «Мессия», № 23



б) **Vivace** И. С. Бах. Месса си минор, № 4



Либо совершенным кадансом — на основном звуке тоники:

89 **Allegro** Г. Ф. Гендель. «Иуда Маккавей», № 7



Модулирующая тема чаще всего заканчивается совершенным кадансом в доминантовой тональности:

90 И. С. Бах. «Страсти по Иоанну», № 38



Половинным кадансом тема заканчивается очень редко:

91 **Andante espressivo** И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. I, № 6



§ 46. Мелодические особенности темы

Общие закономерности мелодии — «заполнение» и подготовка скачка плавным движением в противоположную сторону, неестественность двух скачков подряд на кварту или на квинту в одном направлении — сохраняют свое значение и в теме свободной полифонии.

Но в отличие от мелодии строгого письма, мелодия полифонической темы свободного письма может использовать всевозможные интервалы, в том числе хроматические, любые восходящие и нисходящие скачки. Однако естественно (особенно в хоровой музыке) ограниченное применение скачков на интонационно-напряженные интервалы (увеличенные интервалы, большую септиму), быстрого движения по звукам хроматической гаммы и т.п.

Как выразительное средство возможно также повторение одного звука несколько раз подряд. Но монотонное возвращение к одному и тому же звуку, частое окружение его вспомогательными звуками не рекомендуется.

В си-минорной теме «Кугие» из Мессы Баха (см. пример 80) можно заметить и речитативное повторение начального звука, и скачки на увеличенные и уменьшенные интервалы, и хроматические звуки.

§ 47. Ритмическое движение

Ритмический рисунок полифонической темы свободного письма значительно ярче ритмики мелодий строгого стиля. Возможны разнообразные сопоставления длительностей, резкие ритмические контрасты, острые синкопы, пунктированная ритмика и т.п. Приняты обычные для современной музыки длительности звуков и тактовые размеры.

Естественно в учебных работах следует избегать чрезмерной изысканности ритмического рисунка, «суеты», особенно в моменты наибольшей мелодической выразительности.

В упомянутой выше теме Баха (см. пример 80) плавная ритмика в кульминации обостряется синкопой, дроблением относительно сильной доли такта.

§ 48. Структура темы

Полифоническая тема существенно отличается от темы гомофонного склада и по своему строению. Прежде всего полифонической теме свойственна неповторность структуры. Тема небольшого размера может иметь монолитную структуру (см. пример 83а). Обычнее же тема делится на два несходных мотива (см. пример 83б) или образует структуру «объединения»:



Встречается довольно сложное развитие тематического материала:



Элементы, составляющие тему, могут быть контрастными по своему характеру. Часто индивидуальные интонации («ядро» темы) противопоставляются интонациям более общего ха-

рактера («общие формы движения»), образующим «развертывание» мелодии:

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. I, № 16

94) *Andante con moto*

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. II, № 1

9) *Vivace*

В музыке XIX—XX столетий нередки темы, все интонации которых одинаково индивидуализированы (см. пример 82).

§ 49. Скрытая полифония. Метрически опорная линия

Мелодике полифонической темы свойственна так называемая «скрытая полифония». Это явление выражается в том, что между отдельными звуками темы возникает мелодическая связь на расстоянии. Линия одного голоса будто бы «раслаивается» на две или три скрытые мелодические линии. Создаются такие «скрытые голоса» в результате скачков, либо сочетающихся с возвращением к исходному звуку, либо разделяющих мелодически близкие друг другу звуки:

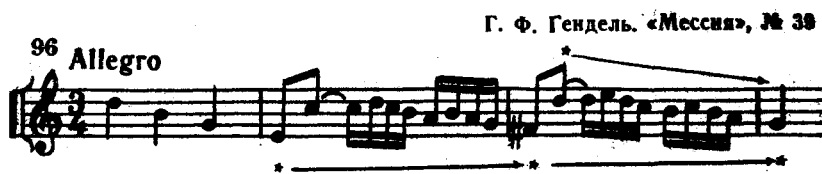
И. Гайди. «Времена года», № 9

95) *Allegro*

Л. Бетховен. Месса ре мажор, «Sanctus»

6) *Allegro*

Мелодическая связь звуков на расстоянии подчеркивается нередко «метрически опорной линией», которая образуется при поступенном расположении звуков, находящихся на соседних тяжелых долях такта:



Упражнения

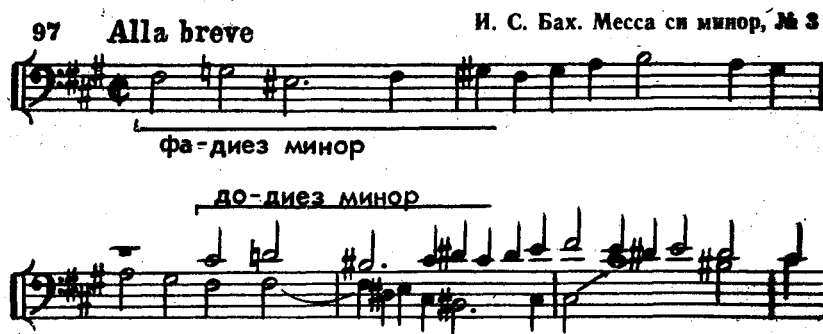
- 1) Проанализировать темы фуг Баха из I тома «Хорошо темперированного клавира»: до мажор, до-диез мажор, до-диез минор, ре минор, ми-бемоль минор, соль мажор, соль-диез минор, си минор, си-бемоль мажор, си минор, отметив в них указанные в настоящей главе особенности полифонической темы.
- 2) Сочинить пять-шесть полифонических тем, пользуясь проанализированными и приведенными в этой главе образцами.

Глава 11

ОТВЕТ И ПРОТИВОСЛОЖЕНИЕ

§ 50. Начальная имитация. Тональный план

Второй голос фуги, вступающий с имитацией темы, излагает ее чаще всего в доминантовой тональности¹:



Начальная имитация в субдоминантовой или в какой-либо иной тональности бывает редко:

¹ Минорная тема проводится в имитации в минорной доминантовой тональности.

М. П. Мусоргский. «Борис Годунов», хор «Расходилась, разгулялась»

98 **Vivo**



Басы фа-диез минор



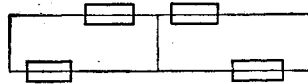
Тенора си минор

Таким образом доминантовое направление тонального плана на начальной стадии развития оказывается весьма типичным для полифонической формы.

Проведение темы во втором по времени вступлении голоса, «отвечающее» первоначальному, называется «ответом».

§ 51. Порядок вступления голосов. Момент вступления второго голоса

В начальных двухголосных имитациях фуги встречаются оба возможных порядка вступления голосов:



Ответ может вступить сразу же после окончания темы:

Л. Бетховен. Месса ре мажор «Credo»

99 **Allegro**



В момент окончания темы:

100 **Allegro**

Л. Бетховен. Месса ре мажор, «Dona nobis pacem»



Несколько позже окончания темы; небольшая мелодическая связка между концом темы и началом противосложения называется кодеттой:

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. II, № 12

101. Allegretto

Вступление ответа значительно раньше окончания темы — крайне редкое явление:

И. С. Бах. Месса си минор, № 6

102. Alla breve

§ 52. Реальный и тональный ответ

Ответ, который представляет собой тему, точно транспонированную в доминантовую тональность, называется реальным:

В. А. Моцарт. Реквием, № 8

103. Andante con moto

Однако нередко ответ является не точно транспонированной темой. Мелодические отклонения в ответе преследуют одну цель — способствовать тональному единству темы и ответа, плавности перехода в доминантовую тональность, а также помешать переходу в неродственную тональность. Такой мелодически

неточный ответ, называемый «тональным», встречается в следующих случаях:

1) Если тема начинается с V ступени. Тональный ответ здесь вступает не с V ступени доминантовой тональности (это оказалось бы неожиданным и гармонически несогласованным с окончанием темы в первом голосе), а с I ступени главной тональности (с IV ступени новой тональности). Последующие же звуки темы буквально транспонируются в доминантовую тональность:

104 *Alla breve. Moderato* Г. Ф. Гендель. «Мессия», № 23



В результате этого ответ оказывается мелодически неточным вариантом темы. В начале его ясно слышится главная тональность. Признаки доминантовой тональности устанавливаются не сразу:

2) Если V ступень подчеркивается в начальном мелодическом обороте темы. В тональном ответе в таком случае (как и в предыдущем) этот звук также превращается не в V ступень доминантовой тональности, а в I ступень главной тональности (равную IV ступени новой тональности).

Доминантовая тональность и здесь устанавливается не сразу:

105 И. Гайди. Пятая месса, «In gloria»





3) Если тема модулирует в доминантовую тональность. В тональном ответе на такую тему происходит возвращение в главную тональность. Во избежание модуляции в неродственную тональность двойной доминанты (что произошло бы в реальном ответе) модулирующая часть темы смещается на секунду вниз по сравнению с реальным ответом). Иногда смещается значительная часть темы. При этом в ответе может возникнуть отклонение в субдоминантовую тональность:

И. С. Бах. «Страсти по Иоанну», № 38



§ 53. Противосложение. Средства создания контраста

Противосложением называется мелодия, которая сопровождает ответ и является закономерным продолжением мелодии темы (в том же голосе):

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. II, № 9



По индивидуальности своих интонаций противосложение обычно менее ярко. Вместе с тем оно обладает мелодическим своеобразием. Двухголосие, образующееся в результате сочетания темы (ответа) и противосложения, всегда контрастно. Контраст создается взаимодополняющей ритмикой:

108 **Allegro moderato** Г. Ф. Гендель. «Мессия», № 52
ответ

противосложение

Различием направления мелодического движения:

109 И. С. Бах. Месса си минор, № 20
ответ

Несовпадением мелодических вершин, кульминаций, — противопоставлением диатоники и хроматики в разных голосах:

110 **Adagio** И. С. Бах. Месса си минор, № 1

ответ

окончание темы

противосложение

§ 54. Гармонические закономерности двухголосия

Наиболее употребительны в двухголосии несовершенные консонансы и связанные с ними диссонирующие интервалы. Однако в отличие от строгого письма, в полифонии свободного письма отсутствуют ограничения, касающиеся применения диссонансов: последние могут быть не только приготовленными нисходящими задержаниями, но и неприготовленными и восходящими:

111 **Andante** И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. 1, № 6

Упражнения

- 1) Проанализировать ответы и противосложения в фугах Баха, указанных в первом задании.
- 2) Сочинить ответы и противосложения к темам первого задания.

Глава 12

ЭКСПОЗИЦИЯ ТРЕХГОЛОСНОЙ ФУГИ¹

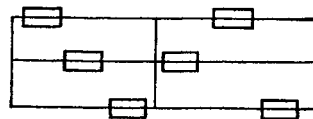
§ 55. Определение. Тональный план

Экспозицией называется первая часть фуги, содержащая первоначальное изложение темы последовательно во всех голосах.

Тональный план экспозиции трехголосной фуги представляет собой последование главной, доминантовой и снова главной тональности (Т—D—Т):

§ 56. Порядок вступления голосов. Момент вступления третьего голоса

Наибольшее распространение получили две схемы порядка вступления голосов:



В трехголосной экспозиции третий по порядку вступления голос обычно нижний.

Третий голос вступает либо сразу же после окончания ответа (см.: Бах. «Хорошо темперированный клавир», т. I, № 13, тт. 1—7), либо после небольшой связки—в случае гармонического несоответствия конца второго проведения темы и начала третьего ее проведения (см.: Бах. Хорошо темперированный клавир, т. II, № 2, тт. 1—5).

¹ В данной главе мы пользуемся исключительно образцами фортепианной музыки, так как для хоровой музыки трехголосие не характерно. В учебном же курсе это — важнейший самостоятельный раздел. Перейдя к четырехголосию, мы снова будем обращаться к хоровой литературе.

§ 57. Противосложения. Средства создания контраста

Два противосложения, сопровождающие третье проведение темы, контрастируют ей и вместе с тем противопоставляются друг другу. Возникает сочетание трех мелодически самостоятельных голосов.

Средства создания контраста в трехголосии в основном те же, что и в двухголосии. Особенно важную роль играет здесь ритм (см.: Бах. «Хорошо темперированный клавир», т. II, № 10, тт. 12—15).

§ 58. Гармонические закономерности трехголосия

Трехголосию свойственна полнота гармонического звучания. Гармонической основой трехголосия служат консонирующие созвучия. Диссонирующие аккорды могут применяться свободно (без приготовления), но они функционально связаны с последующими консонансами, разрешаются в них.

Функциональная логика гармонического развития в полифонии имеет не меньшее значение, чем в музыке гармонического склада. Различие заключается лишь в характере процесса возникновения созвучий. В полифонии аккорды образуются в результате многоголосного мелодического развития, как явление, организующее «вертикаль». В гомофонии же ведущая мелодия сопровождается аккордами; гармония здесь является важнейшим компонентом целого, выразительным и формообразующим средством музыкального языка и вместе с тем «резонатором» мелодии, усилителем ее выразительности. Вследствие мелодической самостоятельности каждого голоса полифонической ткани и разнообразия форм движения голосов, большую свободу (по сравнению с гомофонией) приобретают такие моменты изложения, как расположение звуков аккорда, его полнота, удвоение и т. п. Конечно, при этом сохраняются важнейшие «правила», известные из курса гармонии, как, например, «запрещение» удваивать вводный тон, альтерированные ступени, забота о хорошем качестве гармонического звучания.

Упражнения

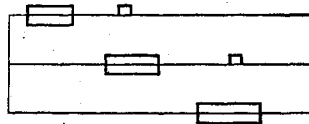
1) Проанализировать трехголосные экспозиции фуг Баха: до-диез мажор, ми мажор и фа-диез мажор из I тома и ми минор из II тома «Хорошо темперированного клавира».

2) Написать четыре трехголосных экспозиции, присочинив к выполненным в предыдущем задании двухголосным имитациям третье проведение темы и два новых противосложения. В случае гармонического несоответствия окончания второго и начала третьего проведений сочинить небольшую связку. Сохранять при этом полифоничность изложения. Избегать превращения связки в гомофонную модуляцию.

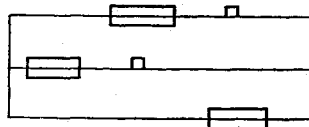
ЭКСПОЗИЦИЯ ТРЕХГОЛОСНОЙ ФУГИ
(продолжение)

§ 59. Удержанное противосложение. Двойной контрапункт

Противосложение часто приобретает тематически важное значение. Возникая во втором проведении темы, первое противосложение нередко повторяется — в другом голосе — и в третьем проведении темы, представляя собой закономерное продолжение мелодии ответа. Такое противосложение называется удержанным. При последовательном порядке вступления голосов такое противосложение, появившись впервые в верхнем голосе, транспонируется далее в средний голос в доминантовую тональность — на кварту вниз, сопровождая проведение темы в нижнем голосе. И в том и в другом проведении противосложение звучит выше темы и представляет собой простой контрапункт к ней:



Если же первым вступает средний голос, то в следующих двух проведениях первое противосложение звучит то снизу, то сверху по отношению к теме:



Такое противосложение образует с темой двойной контрапункт. В экспозициях фуги обычно применяется двойной октавный контрапункт; $IV = -7$ (см.: Бах. «Хорошо темперированный клавир», т. I, № 9, тт. 1—5).

Изучая двойной октавный контрапункт в полифонии свободного письма, следует помнить основные правила этого приема, сформулированные в курсе строгого письма и сохраняющие свое значение в настоящем курсе.

Превращение квинты в кварту заставляет осмотрительно пользоваться квинтой (и полным трезвучием) на сильных долях, так как возникающий вследствие этого в производном соединении квартсекстаккорд часто весьма нежелателен:

112



Превращение кварты в квинту требует избегать параллельных кварт (например, в движении параллельными сектаккордами), так как в производном соединении в результате этого неизбежно появляются параллельные квинты:

113



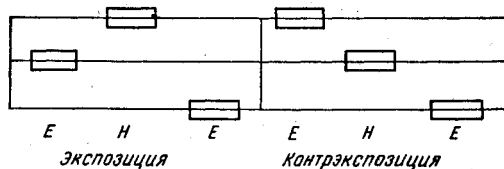
§ 60. Дополнительные проведения темы. Контрэкспозиция

В пределах первой части фуги, вслед за последовательным проведением темы во всех голосах, возможны одно или два дополнительных проведения темы, также поочередно в доминантовой и в главной тональности.

Одно дополнительное проведение имеет, например, трехголосная fuga до-диез мажор из I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, два дополнительных проведения — трехголосная fuga фа-диез мажор из того же тома.

Дополнительные проведения во всех голосах (в трехголосной фуге — три) образуют контрэкспозицию. Контрэкспозицией называется группа дополнительных проведений темы во всех голосах; при этом голос, проводивший ранее тему в главной тональности, излагает ее в доминантовой тональности, а проводивший в доминантовой — вступает в главной тональности.

Так строится первая часть фуги ми мажор из упомянутого выше тома Баха:



Упражнения

1) Проанализировать первые части фуг Баха, названных в предыдущем задании, указав дополнительные проведения, контр-

экспозиции. Найти удержанные противосложения и установить показатель двойного контрапункта.

2) Написать трехголосные экспозиции на темы, сочиненные в первом задании, но не использованные в следующих заданиях. Первое противосложение написать в двойном октавном контрапункте и удержать в третьем проведении темы.

К одной из экспозиций присочинить два дополнительных проведения темы с удержанным первым противосложением.

Глава 14

ЭКСПОЗИЦИЯ ТРЕХГОЛОСНОЙ ФУГИ

(окончание)

§ 61. Интермедии. Местоположение интермедий

Интермедия — это полифоническое построение, находящееся между двумя проведениями темы. Интермедия связывает соседние проведения темы, подготавливает гармонические и тональные условия для последующего проведения.

В фуге интермедия часто возникает между проведениями темы в различных голосах как в экспозиционной части (между вторым и третьим проведением), так и в остальных частях формы (см. далее). Как правило, интермедия строится в форме секвенции — исходящей или восходящей по секундам, иногда по терциям:

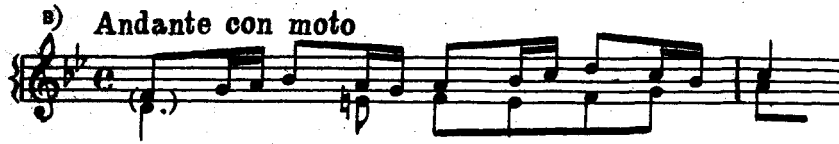
И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. I, № 2

114 Allegretto

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. I, № 7

6) Allegro moderato

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. I, № 16



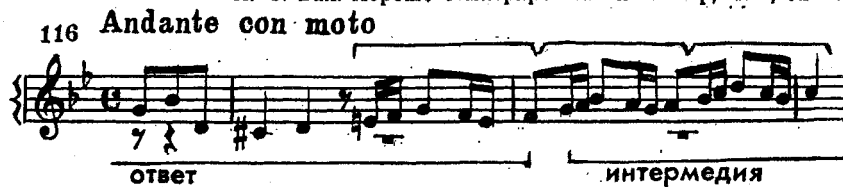
Нередко встречается каноническая секвенция — последовательное проведение мотива секвенции в разных голосах (обычно в двух; третий голос — свободный):

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. II, № 1



Материалом для секвенции чаще всего служит заключительная интонация темы, которая «подхватывается» и секвенчно продолжается:

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. I, № 16



Хотя бывают случаи, когда секвенчно развивается начальная интонация темы (см. пример 114 а).

Прием вычленения из темы отдельных интонаций и секвенционное их развитие придают интермедиям разработочный характер.

Упражнения

1) Проанализировать интермедии в фугах: до минор, до-диез мажор, ми мажор и фа мажор из I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха.

2) Сочинить отдельные интермедии в виде простых и канонических секвенций на интонациях тем из предыдущих заданий. Использовать интермедию между вторым и третьим проведением темы или перед дополнительным проведением темы в трехголосных экспозициях.

Глава 15

СРЕДНЯЯ ЧАСТЬ ТРЕХГОЛОСНОЙ ФУГИ

§ 62. Начало средней части. Общее строение

Средняя часть фуги (разработка) начинается с проведения темы в новой тональности. Иногда момент вступления темы совпадает с кадансом, завершающим экспозицию. Если этому предшествует интермедия, то ее следует отнести к экспозиционной части фуги. В том же случае, когда каданс возникает раньше, интермедия входит в состав средней части.

Строение средней части фуги не обладает типичностью формы экспозиции. Большая свобода наблюдается и в тональном плане, и в отношении порядка вступления голосов и количества проведений темы. Однако существуют некоторые общие закономерности структуры средней части фуги, касающиеся, прежде всего, тонального плана, а также интермедий.

Средняя часть фуги — развивающаяся часть формы, иногда содержащая основную кульминацию произведения. Однако в фуге, в отличие от гомофонной трехчастной формы, тема, как правило, проводится целиком, не подвергаясь расчленению на части и разработке. Метод развития темы в фуге близок вариационному методу: проведения темы целиком составляют своеобразный цикл вариаций на неизменную тему, проходящую по различным тональностям.

В средней части фуги проведения темы могут сопровождаться удержанным противосложением (см. § 59).

§ 63. Тональный план

Для средней части фуги характерно использование тональностей, параллельных данным в экспозиции, а также субдоминантовой. Могут встретиться даже доминантовая и главная тональности.

В начале средней части тема обычно проводится в тональности, параллельной главной, вследствие чего создается ладовый контраст первой части фуги. Нередко возникают группы проведений, тональные отношения которых аналогичны экспозиционным. Так, например, в си-минорной фуге из II тома «Хорошо темперированного клавира» в начале средней части тема излагается в ре мажоре и в ля мажоре. Тональности средней части си-бемоль-мажорной фуги I тома — соль минор и до минор — находятся в тонико-субдоминантовых соотношениях. Проведения темы в субдоминантовой тональности часто появляются ближе к концу средней части.

§ 64. Интермедии в средней части

В средней части фуги интермедии играют большую роль, чем в экспозиции. Они встречаются чаще и могут иметь более развитую разработочную форму.

Тематический материал интермедий в средней части нередко тот же, что и в интермедиях экспозиции. В связи с тональным планом средней части, новое направление может принять модулирующая секвенция в интермедии:

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. II, № 15

Часто появляются интермедии в конце средней части перед репризой.

Упражнения

- 1) Проанализировать средние части в фугах Баха, названных в предыдущем задании.
- 2) Присочинить к трем экспозициям средние части, в отдельных случаях используя интермедии из предыдущего задания.

СРЕДНЯЯ ЧАСТЬ ТРЕХГОЛОСНОЙ ФУГИ
(окончание)

§ 65. Тематические преобразования

В средней — разработочной — части фуги тема иногда видоизменяется¹. В полифонической музыке сложились и получили распространение некоторые приемы тематического развития.

Главнейшие из них следующие:

1. Обращение темы.
2. Увеличение.
3. Уменьшение.

Обращением называется изменение направления мелодических интервалов темы при сохранении ее ритмического рисунка:

118 тема

И. С. Бах. «Искусство фуги»

тема в обращении

Звуки, составляющие мелодию обращенной темы, обычно функционально соответствуют аналогичным звукам первоначального варианта темы: устойчивым звуком соответствуют устойчивые, неустойчивым — неустойчивые. «Превращения» ступеней можно представить себе в виде следующей схемы:

119

¹ Видоизменения темы имеются иногда и в крайних частях фуги.

Увеличением и уменьшением называется удлинение или укорочение длительности каждого звука темы вдвое:

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. II, № 2

120 **Tranquillo**

тема

тема в увеличении

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. II, № 9

9 **Solenne**

тема

тема в уменьшении

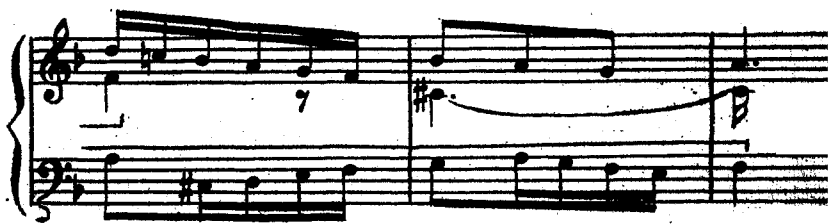
Преобразование темы в некоторых условиях приобретает выразительно-смысловое значение. Так, например, тема в обращении создает определенный мелодический контраст по отношению к первоначальной теме. Увеличение вносит некоторое замедление в ритм тематического развития, вместе с тем оно может подчеркнуть напевность мелодии темы, широту ее дыхания. Уменьшение темы ускоряет процесс развития.

§ 66. Стретта

Стреттой называется имитация, в которой каждый последующий голос вступает с темой раньше, чем заканчивается ее изложение в предшествующем голосе:

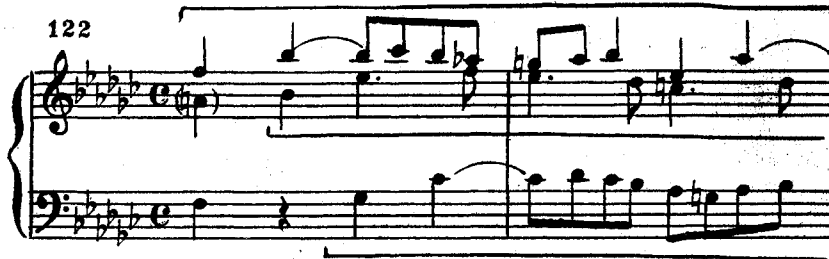
И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. I, № 11

121 **Allegretto**



«Ускоряя» проведение темы в нескольких голосах, стретта придает форме динамичность. Поэтому она появляется в интенсивно развивающихся частях фуги. В стретте тема может быть слегка изменена:

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. I, № 8
Andante sostenuto



Однако встречается и точное изложение темы (см. пример 121).
Использование стретты в фуге учебного задания следует предвидеть, уже сочиняя тему. Рекомендуется заранее написать на сочиненную тему короткую каноническую имитацию.

Упражнения

- 1) Проанализировать тематические преобразования в фугах ми-бемоль минор из I тома и до минор из II тома «Хорошо темперированного клавира» Баха.
- 2) Проанализировать стреттные имитации во второй части фуги фа мажор из I тома того же собрания фуг.
- 3) Сочинить среднюю часть фуги (продолжив сочиненную раньше экспозицию) с применением темы в обращении и стреттной имитации.

Глава 17

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ ТРЕХГОЛОСНОЙ ФУГИ

§ 67. Реприза

Третья часть фуги называется репризой. Начинается реприза обычно с проведения темы в главной тональности, которое во многих фугах подготавливается предрепризной интермедией.

В репризе развитие может не выходить за рамки главной тональности (см. фугу до минор из I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха), но иногда появляется и ответ в доминантовой тональности (см. фугу до-диез мажор из того же тома). В отличие от экспозиции, нередко важное значение приобретает субдоминантовая тональность (см. фугу ля минор из II тома), в которой может даже начаться реприза (см. фугу си-бемоль мажор из I тома).

В отличие от экспозиции, реприза не начинается одnogлосно, — голоса, сопровождающие тему, продолжают линию предшествующего развития. По размеру реприза может быть короче экспозиции (тема не обязательно проводится на всех голосах), но не ограничивается одним проведением. Характерна стретта. Все это сообщает репризе динамичность.

§ 68. Кода

Кодой называется заключительное построение фуги, возникающее иногда после заключительного каданса в главной тональности. В коде тема фуги может быть проведена на фоне тонического органного пункта (см. последние такты фуги до минор из I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха).

Упражнения

- 1) Проанализировать заключительные части фуг: до минор, до-диез мажор из I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха.
- 2) Проанализировать фугу фа-диез мажор из того же собрания фуг.
- 3) Сочинить заключительную часть одной из фуг, закончив, таким образом, трехголосную фугу в целом.
- 4) Закончить другую трехголосную фугу, применив в репризе стреттную имитацию.

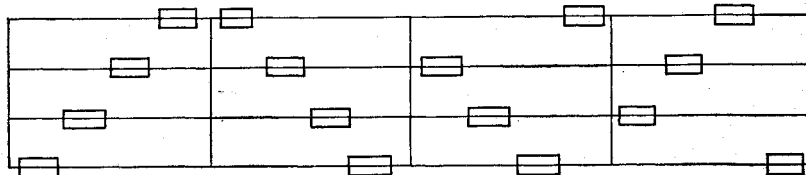
Глава 18

ЧЕТЫРЕХГОЛОСНАЯ ФУГА

§ 69. Экспозиция

Из определения, данного в § 50, следует, что экспозиция четырехголосной фуги содержит четыре последовательных проведения темы.

Тональный план четырехголосной экспозиции, как правило, представляет собой чередование главной и доминантовой тональностей (Т—D—Т—D). Порядок вступления голосов обычно соответствует какой-либо из следующих схем:



Таким образом, четвертый по порядку вступления голос чаще всего оказывается одним из крайних голосов.

Так же как и в трехголосной экспозиции, в четырехголосной экспозиции третий голос может появиться после небольшой связки. (См.: Бах. Месса си минор, № 3, тт. 1—13). В этом случае экспозиция подразделяется на две пары проведения темы: Т—D—связка—Т—D.

В других случаях каждый следующий голос вводится сразу же после окончания темы в предыдущем голосе. (См.: Гендель. «Израиль в Египте», хор соль минор, такты 1—13).

Иногда встречается связка (а иногда даже развитая интермедия) между третьим и четвертым проведением темы (см.: Бах. «Хорошо темперированный клавир», т. I, фуга фа-диез минор, такты 11—14).

§ 70. Противосложения

Четвертое проведение темы сопровождается тремя противосложениями. В результате возникает сочетание четырех самостоятельных мелодических линий. Средства создания контраста между этими мелодическими линиями те же, что и в трехголосии (см. § 53 и § 57).

§ 71. Голосоведение

Голосоведение в четырехголосии подчиняется тем же закономерностям, что и в трехголосии. Следует обратить внимание на возможность более или менее длительного выключения одного из голосов (главным образом, в средней части четырехголосной фуги). Такое выключение, во-первых, придает звучанию большую прозрачность, во-вторых — большую яркость вступлению данного голоса после паузы. Разумеется, этот прием не может быть рекомендован для построений, требующих наиболее полной и насыщенной звучности, например для четвертого проведения темы в экспозиции, для области кульминации, для заключительного, «обобщающего» построения в репризе и т. п. (См.: Гендель. «Израиль в Египте», хор соль минор: а) такты 13—15 (тенора умолкают перед вступлением темы в средней части); б) такты 16—21 (басы умолкают, в результате чего лучше выделяется тема у теноров, а также становится менее тяжелой общая звучность).

§ 72. Строение четырехголосной фуги

С точки зрения строения и тонального плана четырехголосная фуга не вносит ничего существенно нового по сравнению с фугой трехголосной. Все сказанное выше по поводу дополнительных проведений, контрэкспозиции, интермедий, средней части, репризы и коды представляет собой описание общих закономерностей, свойственных любой фуге, и поэтому в равной степени относится как к трехголосной, так и к четырехголосной фуге.

§ 73. Четырехголосная фуга с удержанным противосложением

В четырехголосной фуге первое противосложение может оказаться удержанным. Поскольку тема и противосложение проводятся во всех без исключения голосах, с неизбежностью возникают перестановки темы и противосложения в двойном контрапункте:

В. А. Моцарт. Реквием, № 8

Andante con moto

123 а) начало фуги

тема

Иногда удерживаются и последующие противосложения, что ведет к тройному и четверному контрапункту (см., например, фугу № 1 из «Прелюдий и фуг» Д. Шостаковича, ор. 87):

Упражнения

- 1) Проанализировать № 3 из Мессы си минор Баха.
- 2) Написать экспозицию четырехголосной фуги для хора.

Глава 19

ДВОЙНАЯ ФУГА

§ 74. Определение

Двойной фугой называется фуга, написанная на две темы. Различают два типа двойных фуг: с совместной экспозицией; с отдельными экспозициями¹.

§ 75. Двойная фуга с совместной экспозицией

Двойной фугой с совместной экспозицией называется фуга, основанная на последовательном проведении во всех голосах двух одновременно звучащих тем. Такая фуга начинается двухголосно: в одном из голосов — первая тема, в другом — вторая. Вторая тема вступает обычно несколько позже, чем первая, что и дает возможность назвать ее именно второй темой:

¹ Фуга на три темы называется тройной. Она также может быть с совместной экспозицией или с отдельными экспозициями.

124 Г. Ф. Гендель. «Дебора», хор фа минор

первая тема

вторая тема

б) В. А. Моцарт. Реквием, № 1-«Кугие»

Allegro

первая тема

вторая тема

§ 76. Строение двойной фуги с совместной экспозицией

Первоначально обе темы излагаются в главной тональности. Затем вступает другая пара голосов, которая исполняет ответ, то есть имитацию обеих тем в доминантовой тональности. Ответ сопровождается противосложениями в первоначальной паре голосов. Экспозиция заканчивается в тот момент, когда обе темы окажутся проведенными во всех голосах.

Дальнейший план двойной фуги с совместной экспозицией совпадает с планом простой (однотемной) фуги, с той лишь

разницей, что вместо проведения одной темы в одном голосе всякий раз проводятся две одновременно звучащие темы в двух голосах (см.: Моцарт. Реквием, № I «Кугие»).

§ 77. Двойная fuga с раздельными экспозициями

Двойной фугой с раздельными экспозициями называется такая fuga, каждая тема которой имеет собственную экспозицию, реприза же представляет собой совместное проведение (или же несколько совместных проведений) обеих тем.

§ 78. Строеение двойной фуги с раздельными экспозициями

Строеение такой фуги может быть показано в виде следующей схемы:

Первая экспозиция.

Промежуточный этап развития.

Вторая экспозиция.

Промежуточный этап развития.

Реприза.

Первая экспозиция — это последовательное проведение первой темы во всех голосах в тональностях главной и доминантовой. Таким образом, первая экспозиция двойной фуги ничем не отличается от экспозиции простой фуги.

Вторая экспозиция — это первоначальное проведение во всех голосах второй темы. Для второй экспозиции характерен более свободный тональный план: соотношения между тональностями вступления темы могут оказаться не тонико-доминантовыми, а какими-либо иными (впрочем, все же и в этом случае наиболее типичными оказываются кварто-квинтовые соотношения). Вторая экспозиция может начаться в побочной тональности. Следует обратить внимание на тот факт, что вторая экспозиция (в отличие от первой) часто начинается не одnogлосно: первое вступление второй темы звучит на фоне полифонического сопровождения в других голосах.

Реприза, как уже было сказано, состоит из нескольких (реже — одного) проведений обеих тем, звучащих одновременно в двух голосах. Реприза начинается в главной тональности. Внутри репризы возможны проведения тем в иных тональностях.

В качестве промежуточных этапов развития могут встретиться интермедии, проведения тем в побочных тональностях, стретты, проведения тем в обращении, увеличении и т. п. После экспозиции нередко возникают дополнительные проведения, контрэкспозиции (см.: Бах. «Хорошо темперированный клавир», том II, fuga соль-диез минор).

Упражнения

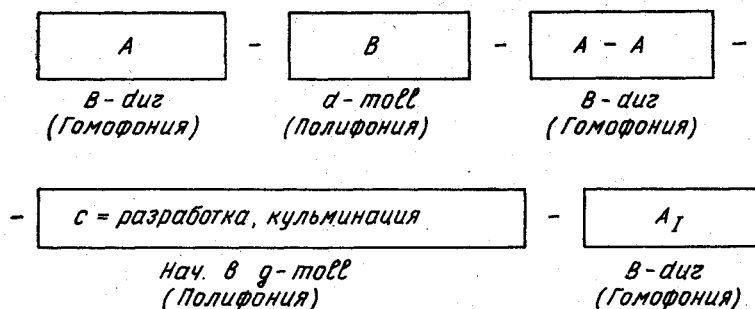
- 1) Проанализировать № 1 из Реквиема Моцарта.
- 2) Закончить сочинение хоровой четырехголосной фуги.

КРАТКИЙ АНАЛИЗ ФУГИ ИЗ ХОРА «ПРОМЕТЕЙ» С. И. ТАНЕЕВА

§ 79. Форма хора в целом

Хор «Прометей» С. И. Танеева воплощает в себе изложение и развитие двух музыкальных образов. Первый образ, раскрывающий красоту и величие подвига Прометея; его гуманистическую сущность, выражен в музыке средствами гомофонии (в данном случае аккордовый склад). Второй образ, связанный с воспроизведением борьбы и страданий Прометея, — средствами полифонии.

Композиционная структура хора основана на чередовании разделов, посвященных развитию первого и второго образов, то есть на чередовании гомофонных и полифонических частей. При этом гомофонные разделы всегда изложены в тональности си-бемоль мажор и в умеренном темпе, а полифонические — в скором темпе и разных тональностях. Отсюда следует, что композиционная структура («форма») хора рондообразна:



Анализируемая fuga является вторым разделом хора. С точки зрения рондо — это первый эпизод. В тексте речь идет о ярости разгневанных богов, узнавших о подвиге Прометея. Использование полифонии — здесь средство для создания музыки большого драматического напряжения.

§ 80. Тип фуги и тематический материал

Данная пятиголосная fuga относится к типу тройных фуг с совместной экспозицией.

Основной, самой яркой и характерной представляется первая тема, первоначально изложенная у басов:

125 **Allegro moderato**

Вдруг ра-зор-ва-ла-ся
но-чи за-на-ве-са

Индивидуализированная часть темы — это ее первый мелодический оборот, включающий в себя остро звучащий интервал уменьшенной октавы.

Первой теме противопоставляется вторая тема, изложенная у альтов. Средства создания контраста очевидны: это несовпадение метроритмического рисунка, несовпадение направления движения, несовпадение кульминаций:

126 **Allegro moderato**

вторая тема
первая тема
нисходящее движение
восходящее движение
восходящее движение
нисходящее движение
(синкопа) (нет синкопа)
(нет синкопа) (синкопа)
(синкопа) (нет синкопа)

В такте 3 у вторых теноров вступает третья тема, очень ярко контрастирующая с первыми двумя.

127 *Allegro moderato*

И проснулись бо ги

Следует отметить, что вступление всех трех тем совершается на фоне так называемого свободного голоса (то есть мелодии, не имеющей тематического значения) у первых теноров:

128 *Allegro moderato*

Вдруг разорва-ла-ся но-чи за-наве-са

§ 81. Особенности формы фуги

Традиции классической фуги Танеев использует творчески, свободно подчиняет их художественному замыслу произведения. Так, например, в экспозиции для достижения большей динамичности Танеев проводит темы не только в главной и доминантовой, но и в субдоминантовой и параллельной тональностях (то есть в тональностях, типичных для средних частей классической фуги). В развивающих частях Танеев пользуется, наряду с чисто полифоническими приемами, также и приемами «неполифонического» происхождения, а именно тематической разработкой, основанной на вычленениях (это характерно для разработки сонатной формы). Фуга в целом имеет не трехчастное, а двухчастное строение, то есть в фуге нет репризы. Это также способствует большей напряженности звучания и, кроме того, связано с тем, что фуга является только частью хора и не должна обладать излишней замкнутостью.

§ 82. Первая часть фуги

(«Вдруг разорвалась ночи занавеса...»)

Первая часть представляет собой проведение тем во всех пяти голосах, то есть экспозицию и последующую за ней стретту на третьей теме, изложенную в виде канонической секвенции. Стретта исполняет функцию интермедии.

Динамическая линия первой части — это единая волна с кульминацией на пятом проведении тем. Единство достигается, в частности, отсутствием связок и интермедий между проведениями тем. Завершается первая часть фуги половинным кадансом в субдоминантовой тональности:



§ 83. Вторая часть фуги («И богини с ложа поднялись»)

Вторая часть посвящена развитию тематического материала. Состоит эта часть из двух разделов.

Первый раздел основан на обращении элементов, вычленившихся из первой и второй тем:

129

а) Allegro moderato

первая тема

Музыкальная запись первой темы (верхняя линия) и ее обращенного элемента (нижняя линия) в 4/4 такте. Дashed lines connect corresponding notes between the two staves.

обращенный элемент первой темы

б) Allegro moderato

вторая тема

Музыкальная запись второй темы (верхняя линия) и ее обращенного элемента (нижняя линия) в 4/4 такте. Дashed lines connect corresponding notes. Accents (>) are placed above each note in the inverted element.

обращенный элемент второй темы

Интересно отметить, что обращенный элемент второй темы выделен самим автором, расставившим над каждым звуком акценты.

В своем первоначальном проведении (унисон басов и теноров) обращенный элемент первой темы подвергается еще и увеличению:

Allegro moderato

130

И бо - ги - ни сло - жа под - ня - лись

Указанные варианты тем полифонически соединяются друг с другом, образуя стретту. Свободное развитие обращенных элементов тем приводит к появлению новой, имеющей важное выразительное значение интонации:

Allegro moderato

131

Пу - гли - вым кри - ком мир встре - во - жа

Второй раздел начинается словами: «И посланный ими в багровом дыму...». Речь идет о зловещем вороне, посланном богами для наказания Прометея. Этот раздел отличается наибольшей драматической насыщенностью. Здесь возникает новая тема, построенная на интонациях, родственных первой и третьей темам:

Allegro moderato

132

Эта тема представляет собой как бы «сплав» первой и третьей тем. Такие темы иногда называют синтетическими. Создание синтетических тем — один из важнейших приемов разработки.

§ 84. Динамическое развитие второй части фуги

Первый раздел второй части, начинающийся внезапным fortissimo, продолжает линию динамического развития экспозиции и приводит к более напряженной кульминации на звуке ля² у сопрано (в экспозиции вершиной был звук соль²).

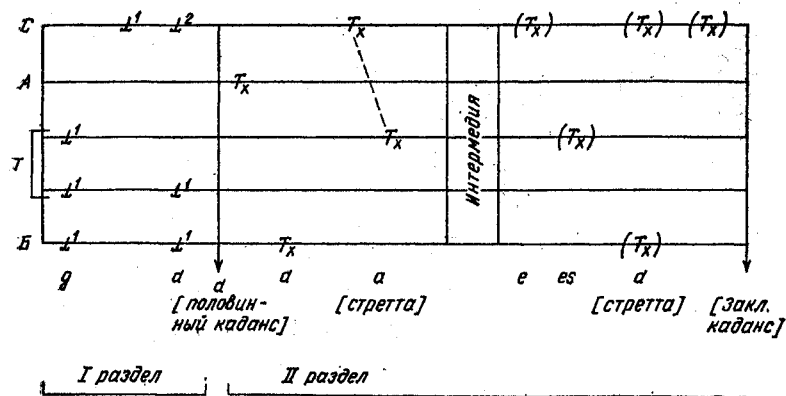
Второй раздел второй части — это новая большая волна, включающая в себя наиболее интенсивную разработку, главную кульминацию и окончание фуги.

Росту динамической напряженности второй части фуги способствует тональный план — ряд тональностей по квинтовому кругу от субдоминантовой (соль минор) к более неустойчивой (ми минор) и возвращение в главную тональность посредством пары весьма выразительных внезапных модуляций (ми — ми-бемоль, ми-бемоль — ре).

Кульминация падает на кадансовый квартсекстаккорд ре минора в предпоследнем такте фуги. Мелодическая вершина кульминации — ля второй октавы у сопрано. Несмотря на то что этот звук (ля²) был уже затронут в качестве вершины первого раздела, данная кульминация звучит напряженнее, так как ей предшествует более длительное и интенсивное развитие. Рассматриваемая кульминация является главной кульминацией фуги.

С точки зрения структуры, второй раздел второй части фуги представляет собой последовательность двух стретт, отделенных друг от друга небольшой интермедией.

Схема второй части фуги:



Примечания к схеме:

- 1) Перевернутой буквой обозначена тема в обращении.
- 2) Цифры 1 и 2 указывают соответственно на первую и вторую темы.
- 3) Знаком Tх «синтетическая» тема.

§ 85. Использование вертикально-подвижного контрапункта

а) Использование двойного контрапункта.

Сравним первоначальные проведения первой и второй тем (ре минор) со вторым их проведением (ля минор):

Allegro moderato

133 первоначальное проведение

второе проведение

Мы видим, что темы обменялись местами: сначала вторая тема была выше, а затем оказалась ниже первой. Следовательно, имеет место двойной контрапункт. Нетрудно убедиться, что это двойной контрапункт дуодецимы ($Iv = -11$). Действительно, первая тема перенесена на квинту вверх (-4), а вторая — на октаву вниз (-7). Суммируя, получаем дуодециму ($Iv = -4 + (-7) = -11$).

б) Использование вертикально-подвижного контрапункта с положительным показателем.

Сравнивая первоначальное проведение с пятым проведением тем (фа мажор), легко обнаружить перестановку первой и второй тем в вертикально-подвижном контрапункте кварты:

Allegro moderato

134 первоначальное

а) проведение

The first musical system shows the initial theme in 4/4 time. The treble clef part begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The bass clef part begins with a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The key signature has one flat (B-flat).

б) пятое проведение

The second musical system shows the fifth performance of the initial theme. The treble clef part begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The bass clef part begins with a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The key signature has one flat (B-flat).

В данном случае нет двойного контрапункта, так как нет обмена мест между мелодиями. Но из приведенных примеров видно, что расстояние между темами увеличилось на кварту. Значит, показатель вертикальной перестановки — кварта (положительная, так как расстояние между темами увеличилось).

К этому же выводу можно прийти, суммируя интервалы перестановок. Первая тема переставлена на терцию вверх (-2), вторая — на сексту вверх ($+5$). Получаем: $iv = -2 + 5 = +3$.

§ 86. Использование горизонтально-подвижного контрапункта

Сравним между собой моменты вступлений третьей темы во всех пяти проведениях (см. пример 135).

Мы видим, что третья тема вступает каждый раз в разные моменты времени относительно первых двух тем; действительно: во втором проведении третья тема появляется на полтора такта раньше, чем в первом проведении; в третьем и четвертом проведениях — на один такт раньше, чем в первом проведении; в пятом проведении — на полтакта раньше, чем в первом проведении. Таким образом, третья тема подвергается перестановке в горизонтально-подвижном контрапункте.

135 **Allegro moderato**
а) первое проведение

Musical score for the first performance (a) of 'Allegro moderato'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass.

Allegro moderato
б) второе проведение (на $\frac{1}{2}$ такта раньше)

Musical score for the second performance (b) of 'Allegro moderato'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass. A bracket above the treble staff indicates a half-measure advance.

Allegro moderato
в) третье проведение

Musical score for the third performance (v) of 'Allegro moderato'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass. A bracket above the treble staff indicates a one-measure advance.

Allegro moderato
г) четвертое проведение

Musical score for the fourth performance (г) of 'Allegro moderato'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass. A bracket below the bass staff indicates a one-measure advance.

а) **Allegro moderato**
пятое проведение

(на $\frac{1}{2}$ такта раньше)

§ 87. Использование в фуге различных видов имитации

а) Имитация реальная. В экспозиции фуги второе проведение первой темы точно имитировано в доминантовой тональности. Следовательно, имитация первой темы реальная («реальный ответ»):

136 **Allegro moderato**

В данном случае тональный ответ и не нужен, так как тема начинается не с V ступени, и в первоначальном мелодическом обороте V ступень не подчеркивается.

б) Имитация тональная. Во втором разделе второй части фуги использована тональная имитация. Сопрано имитирует тему (изложенную ранее у альтов) с изменениями, соответствующими правилу тонального ответа: V ступень переносится на кварту вверх, все остальное — на квинту вверх (см. пример 137).

В данном случае нужна именно тональная имитация, так как вступление сопрано на звуке mi^2 создало бы гармоническую несогласованность с окончанием темы на звуке re^1 .

137 *Allegro moderato*

в) Стреттная имитация. Этот вид имитации применяется в фуге широко. В качестве примера двухголосной стретты приведем начало второго раздела второй части фуги:

138 *Allegro moderato*

Образцом пятиголосной стретты может служить стретта на третьей теме из первой части фуги:

139 *Allegro moderato*

Необходимо обратить внимание на тот факт, что дальнейшее развитие этой стретты совершается в плане канонической секвенции:

140 *Allegro moderato*

The image shows a musical score for a fugue, measures 140-143. The score is in 2/4 time and features five staves. The top staff is the treble clef, and the bottom is the bass clef. The music is in a key with two flats. The score shows a canonically developed stretto with dotted lines connecting notes across staves. The tempo is marked 'Allegro moderato'.

г) Имитация (стреттная) в уменьшении. Этот вид имитации наблюдается в начале второй части фуги:

141 **Allegro moderato**



Здесь все длительности имитирующего голоса вдвое короче длительностей первоначального голоса. Имитация является стретной, так как в имитирующем голосе тема вступает раньше окончания темы в первоначальном голосе. Тематический материал данного построения был рассмотрен выше (см. пример 130).

д) Интересный, редко встречающийся случай имитации в увеличенную октаву и в большую септиму имеется во второй части, незадолго до конца фуги:

142 **Allegro moderato**



Глава 21

ПОЛИФОНИЯ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

§ 88. Особенности полифонии русской народной песни.
Строение песни

Русской народной песне свойственно многоголосие. Исключительно своеобразные, самобытные формы оно приобрело в русских протяжных песнях.

Народное многоголосие — полифонического склада, все голоса в нем мелодически развиты, отсутствует деление на «главную мелодию» и сопровождение. Полифония эта — неимитационного типа — называется подголосочной (см. Введение, § 2, пример 5).

Строение русской народной песни — обычно куплетно-вариационное. Форма каждого куплета складывается из одноголосного запева и многоголосного припева.

Развитие в цикле куплетов-вариаций достигается мелодическими видоизменениями напева, нередко весьма существенными. Может измениться и структура куплета (см. песню «Горы» из сборника Е. Линевой, вып. I)¹. Роль полифонии здесь очень зна-

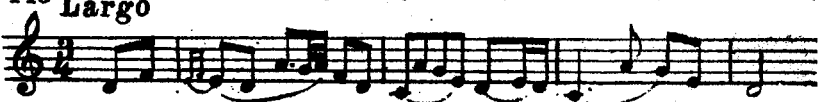
¹ Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Е. Линевой, вып. I. СПб., 1904.

чительна. Полифоническое варьирование опирается на видоизменение подголосков, появление новых мелодических построений. В связи с этим происходит и гармоническое варьирование.

§ 89. Мелодия

Ладовой основой мелодии русской народной песни являются натуральный минор, натуральный мажор и переменный мажоро-минорный лад, объединяющий параллельные тональности в их натуральном виде. Характерны и диатонические лады: миксолидийский мажор, дорийский и фригийский минор. Встречаются переходы из одного лада в другой — в рамках общего диатонического звукоряда. В связи с этим следует выделить секундовую переменность — сдвиг из минора в мажорную тональность на большую секунду вниз:

143 *Largo* М. А. Балакирев. «Русские народные песни», «Рекрутская»



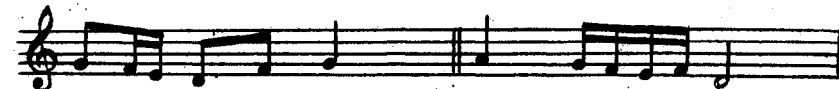
Среди интонаций русской народной песни важное значение имеют «трихордные попевки» — бесполутоновые мелодические сочетания из трех звуков в объеме чистой кварты:

144



В таких оборотах ход на малую секунду встречается как проходящий или вспомогательный:

145



Типичны мелодические обороты плагального значения — нисходящие ходы на большую секунду и чистую кварту, ходы на восходящие малые терции и чистые квинты:

146



Особо нужно отметить опевание квинтового устоя лада:

147



А также кульминации на VII натуральной ступени минора или миксолидийского мажора:

148



Не типичны ходы на большую септиму, малую нону и тритон. Метроритмические формы народных напевов весьма разнообразны. Наряду с обычной двух- и трехдольностью встречаются смешанные размеры (пяти- и семидольные), а также метрическая переменность.

Следует также отметить неквадратность строения песни и ее частей, непериодичность членения (см. песню «Степь Моздокская» в сборнике Н. Лопатина и В. Прокунина, № 15)¹.

§ 90. Подголосочная полифония

Подголоском называется мелодический вариант основного напева, который звучит одновременно с этим. Очень часто он находится в верхнем голосе. При двухголосном изложении песни подголосок частично движется в унисон и октаву с основным напевом, частично сопровождает его в терцию (но не в сексту!).

В момент наибольшей мелодико-ритмической самостоятельности голосов в результате их сочетания могут возникнуть различные интервалы. Среди них — чистые квинты и кварты, большие секунды и малые септимы. Все они употребляются более свободно, чем в классической полифонии:

149 Подвижно «Песни Красноярского края», № 89

Что по э - той по по - ро - ше

¹ Сборник русских народных лирических песен Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина, ч. II. М., 1889.



Квинта может появиться и на сильной и на слабой доле такта; возможно движение параллельными квинтами. Кварта рассматривается как консонирующий интервал, не требующий разрешения. Большая секунда и малая септима возникают и как проходящий или вспомогательный звук, и как свободный от разрешения интервал. Характерно появление секунды в поступенном движении от унисона и к унисону (к занятому звуку). Нередко верхний звук секунды покидается скачком («камбиата»). Типичны нисходящий квартовый ход от септимы, а также противоположные терцовые ходы обоих голосов:

150 Подвижно «Песни Красноярского края», № 89

а-лень-ки цве-точ-ки
он-ки-да-ет, он

В каденциях типично прямое движение голосов к унисону, а также их противоположное движение к октаве:

151 Довольно медленно «Песни Красноярского края», № 1, 103

... толь-ко тун-ый звон

Не скоро

... у ки-пу-че-го, да.

В трехголосии (четыреголосие — редко) созвучия образуются в результате удвоения одного из звуков интервала или путем сочетания терций; обычно мажорные и минорные трезвучия; малые септаккорды используются чаще неполные (без терции). Возможны созвучия на основе квартовых сочетаний и трихордов (малый септаккорд из двух кварт, секундово-квартовый аккорд):



В трехголосных каденциях, так же как и в двухголосных, типично ведение голосов к унисону или к октаве:

«Великорусские песни в народной гармонизации»,
записаны Е. Линева, вып. 1, стр. 43

153

$\text{♩} = 76$

Эх, да как у нас бы-ло

на свя-той Ру-си

Упражнения

- 1) Сочинить несколько мелодий, близких по характеру русской народной протяжной песне.
- 2) Сочинить цикл из трех-четырех куплетов — вариаций на тему из этих мелодий.
- 3) Проанализировать № 214, 215, 216 из хрестоматии «Полифонический анализ» Т. Мюллера.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список хоровых произведений для полифонического анализа

1. Д. П. Палестрина. «Месса Папы Марчелло». «Кугие» (хрестоматия «Полифонический анализ» Т. Мюллера. М., «Музыка», 1964, № 197).
2. О. Лассо. «Люблю тебя» (сборник «Старинная хоровая музыка». М., «Музыка», 1966).
3. К. Монтеверди. «Agnus Dei» (хрестоматия «Полифонический анализ» Т. Мюллера, № 231).
4. Г. Ф. Гендель. «Мессия», № 23.
5. И. С. Бах. Месса си минор: № 1, 3, 8, 16.
6. И. С. Бах. «Magnificat», № 11.
7. И. С. Бах. Двадцать первая кантата, fuga (сборник «Хоровая полифония», составитель К. Дмитриевская. М., «Музыка», 1968).
8. В. А. Моцарт. Реквием: № 1, 9.
9. И. Гайдн. «Времена года», Финал.
10. С. Дегтярев. «Минин и Пожарский», fuga «К тебе, герой, взываем» (сборник «Хоровая полифония» К. Дмитриевской).
11. М. Березовский. Концерт «Близок день» (сборник «Хоровая полифония» К. Дмитриевской).
12. Д. Бортнянский. Тридцать второй концерт «Размышление» (сборник «Хоровая полифония» К. Дмитриевской).
13. Л. Бетховен. Девятая симфония, финал.
14. Л. Бетховен. «Торжественная месса»; № 1, 2, 3.
15. Ф. Шуберт. Месса ми-бемоль мажор, fuga.
16. М. И. Глинка. «Иван Сусанин»: Интродукция, Финал.
17. Г. Берлиоз. Реквием, «Osanna».
18. И. Брамс. Немецкий реквием: № 2, 3, 6.
19. Д. Верди. Реквием: № 4, 5, 7.
20. М. П. Мусоргский. «Борис Годунов», «Сцена под Кровами».
21. Н. А. Римский-Корсаков. «Майская ночь», «Троицкая песня».
22. Н. А. Римский-Корсаков. «Снегурочка», д. I, Финал.
23. Н. А. Римский-Корсаков. «Садко», Финал.
24. Н. А. Римский-Корсаков. «Царская невеста», д. I, фугетта.
25. Н. А. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже», д. III, карт. I, хор «Чудная небесная царица».
26. А. П. Бородин. «Князь Игорь», «Хор поселян».
27. С. И. Танеев. «Иоанн Дамаскин», ч. I и III.
28. С. И. Танеев. «По прочтении псалма»: № 3, 4.
29. В. Я. Шебалин. Хоры «Осень», «Над курганами».
30. Д. Д. Шостакович. «Песнь о лесах», Финал.
31. Д. Д. Шостакович. «Десять хоровых поэм», «Казненным».
32. Русские народные песни из сборников Е. Линева, А. Листопада, Е. Гиппиус, З. Эвальд.
33. Обработки русских песен (хрестоматия «Полифонический анализ» Т. Мюллера, № 56, 57).

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	1
Введение	1

Часть первая. Строгое письмо

Глава 1. Мелодия	9
Глава 2. Двухголосие	14
Глава 3. Трехголосие	23
Глава 4. Четырехголосие	31
Глава 5. Сложный контрапункт	36
Глава 6. Сложный контрапункт (продолжение)	43
Глава 7. Сложный контрапункт (окончание)	48
Глава 8. Виды имитации	54

Часть вторая. Свободное письмо

Глава 9. Краткие сведения о полифонии свободного письма и о полифонических формах	61
Глава 10. Тема фуги	63
Глава 11. Ответ и противосложение	69
Глава 12. Экспозиция трехголосной фуги	76
Глава 13. Экспозиция трехголосной фуги (продолжение)	78
Глава 14. Экспозиция трехголосной фуги (окончание)	80
Глава 15. Средняя часть трехголосной фуги	82
Глава 16. Средняя часть трехголосной фуги (окончание)	84
Глава 17. Заключительная часть трехголосной фуги	87
Глава 18. Четырехголосная fuga	88
Глава 19. Двойная fuga	90
Глава 20. Краткий анализ фуги из хора «Прометей» С. И. Танеева	99
Глава 21. Полифония русской народной песни	105
Приложение	
Список хоровых произведений для полифонического анализа	110