

V

С. ГРИГОРЬЕВ Т. МЮЛЛЕР

УЧЕБНИК
ПОЛИФОНИИ



С. ГРИГОРЬЕВ и Т. МЮЛЛЕР

УЧЕБНИК ПОЛИФОНИИ

Издание второе

*Допущена Управлением кадров и учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для музыкальных училищ и консерваторий*

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА
Москва 1969

ПРЕДИСЛОВИЕ

(полифония как учебная дисциплина)

Цель учебного курса полифонии состоит в усвоении теории полифонического многоголосия и приобретении техники сочинения полифонической музыки. Таким образом, этот курс является одновременно теоретическим и практическим.

Курс разделяется на две части, из которых первая называется строгим письмом (строгим стилем), вторая — свободным письмом (свободным стилем). Эти названия частей курса соответствуют обозначениям, условно принятым в теории музыки для характеристики, с одной стороны, полифонии XV—XVI веков, с другой — полифонии последующего времени (в первую очередь полифонии Баха).

Такое разделение курса и содержание его частей во многом отражают существенные отличия строгого письма — художественного стиля хоровой полифонии а саррелла, достигшего особой характеристики и зрелости в XV—XVI веках, — от свободного письма — художественного стиля вокально-инструментальной и инструментальной полифонии, вершиной которого явилось творчество И. С. Баха. Эти отличия особенно ярко проявляются в области мелодико-тематической, ладогармонической и ритмической организации музыки, в принципах образования созвучий и многоголосной музыкальной ткани в целом.

В учебном курсе строгого, а отчасти и свободного письма есть немало правил, которые либо часто обходились, либо вообще отсутствовали в художественной практике как строгого, так и свободного письма. Правила эти сложились в музыкальной педагогике и представляют собой результат длительного, разно-стороннего отбора учебно-методических средств, способствующих овладению основами полифонического письма. Именно овладение основами полифонии, универсальными по отношению почти к любому музыкальному стилю, составляет главную цель учебного курса.

Однако такая цель нередко теряется в различных произвольных трактовках раздела строгого письма. Наряду с ошибочными попытками объявить его устаревшим и вообще ненужным, можно отметить еще две другие неверные точки зрения в этом вопросе. Первая связывает последование частей курса и их содержание с необходимостью не только отразить в учебной практике историческое последование двух стилей полифонии, но и как можно больше приблизить к ним характер работ учащихся. При таком подходе, который можно было бы определить как ложный историзм, вместо разностороннего изучения и надлежащей оценки выдающихся произведений минувших эпох часто получается бессмысленное копирование отдельных черт того или иного полифонического стиля. Представители второй точки зрения требуют реформы, обновления и «оживле-

вия» строгого письма путем приближения его к стилю, например, русского народного многоголосия. При таком подходе, который чаще всего является выражением демагогического дилетантизма, возникает также стилизация хотя и другого плана, нередко к тому же дезорганизующая мышление и технику учащихся. При наличии же в курсе полифонии раздела о русском народном многоголосии подобный реформизм совершенно лишен оснований.

Курс полифонии, изложенный в настоящем учебнике, построен на основе требований учебно-методической целесообразности. В связи с этим строгое письмо рассматривается как необходимый раздел всякого учебного курса полифонии, представляющий собой область изучения основных, наиболее общих законов полифонии в целом.

Нельзя начать курс полифонии с изучения ее сложных закономерностей в сфере сложного же музыкального языка, характерного для свободного письма, подобно тому, как нельзя начинать курс гармонии с изучения разного рода хроматических образований, свободных форм неаккордовых звуков, энгармонических модуляций. Поэтому строгое письмо, ограниченное совокупностью достаточно простых средств, наилучшим образом позволяет учащемуся усвоить сложные закономерности полифонии на относительно простом музыкальном материале.

Ряд правил-ограничений, принятых в строгом письме, способствует установлению нужной дисциплины в мышлении и технике учащихся. Одновременно диатоника строгого письма обогащает в известной мере и гармоническую сторону мышления, а самый склад изложения помогает прочному усвоению приемов хорового письма. Что же касается необходимого минимума музыкальной выразительности в учебных работах, то он всегда находится в прямой зависимости от степени одаренности учащихся. И музыкальная привлекательность работы, выполненной способным учеником в узких рамках строгого письма, часто оказывается неизмеримо большей, чем работы менее способного ученика в свободном письме с его обилием и разнообразием средств.

Различия между строгим и свободным письмом как особыми художественными стилями музыки, различия в характере музыкальных средств, соответствующих этим стилям, определяются в целом историческими условиями развития искусства, сменой идейно-художественных задач, изменениями форм музыкального мышления и восприятия. Частным, но исключительно важным обстоятельством, обусловившим многие существенные различия между музыкальным языком строгого и свободного письма, оказалось различие в средствах исполнения музыки. Если музыка эпохи строгого письма была рассчитана на исполнение хором без сопровождения, то музыка последующего времени все более и более опиралась на возможности инструментального исполнения. Развитие последнего значительно расширило круг музыкальных средств и сделало доступными такие приемы изложения, которые далеко выходят за пределы исполнительских возможностей хора *a cappella*.

Различия между разделами строгого и свободного письма в современном учебном курсе полифонии представляются в целом как различия между природными принципами хорового (то есть в сущности вокального) и инструментального изложения.

ВВЕДЕНИЕ

§ 1. Музыкальная ткань. Фактура

Совокупность всех звуковых элементов музыкального произведения составляет так называемую музыкальную ткань.

Строение и характер музыкальной ткани, вытекающие из различных приемов ее образования, представляют собой музыкальное изложение (иначе фактура, лат. «factura» — делание; в некоторых случаях — склад письма).

Музыкальное изложение бывает одноголосным и многоголосным.

§ 2. Одноголосное изложение

Одноголосное изложение (монодия, греч. «μόνος» — один, «οὐδὲ» — пение; монодический склад) часто встречается в народном песенном творчестве. Многие образцы народных одноголосных песен отличаются исключительным музыкальным богатством и красотой:

1 Протяжно Русская народная песня

Ах, ты, Вань_ка, раз - у - да - ла
го - ло - ва, да! Раз - у - да - ла - я го -
- ло - - вуш - ка, Вань_ка, тво_я!

В профессиональной музыке первоначальное изложение тематического материала также нередко бывает одноголосным — ради особой рельефности впервые звучащей мелодии-темы. Таково, на-

пример, характерное начальное изложение темы в фугах разных авторов. Многие произведения, написанные в самых различных формах, тоже часто начинаются одноголосным изложением темы (Пролог к опере «Борис Годунов» Мусоргского, вступление к первой части симфонии *C-dur* Шуберта, вступление к первой части Второй симфонии Чайковского, «Болеро» Равеля, первая часть Третьей симфонии Бородина, Введение к опере «Золотой петушок» Римского-Корсакова, начало Двадцать первой симфонии Мясковского и т. д.).

Иногда целью одноголосного изложения оказывается музыкальная звукопись, например воспроизведение звучности трубных сигналов, пастушьих рожков (начало «Итальянского каприччио» Чайковского, начало Вступления к первому действию оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова, соло английского рожка в первой сцене третьего действия оперы «Тристан и Изольда» Вагнера).

Усложнением строгого одноголосия является одноголосие, удвоенное (дублированное) различными интервалами — чаще всего октавами, терциями, секстами или разного рода комбинациями названных интервалов, как, например, в начале первых частей Второй симфонии Бородина и «Шехеразады» Римского-Корсакова, в начале прелюдии «Паруса» Дебюсси, в хоре «Слава» из Пролога оперы «Князь Игорь» Бородина или в последней пьесе из фортепианного цикла «Пожелтевшие страницы» Мясковского:

Мясковский. „Пожелтевшие страницы“, оп. 31 № 7
Moderato

Часто дублировки составляют так называемыми «золотыми ходами» (Хор охотников из оперы «Фрейшютц» Вебера). В некоторых же случаях материалом дублировки оказываются не интервалы, а трех-, четырех- и даже пятизвучные аккорды:

Дебюсси. Прелюдия „Менестрели“
3 [Modéré (Nerveux et avec humour)]

Musical score for Debussy's 'Les Menestrels'. It consists of two staves, treble and bass clef, in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score is marked with dynamics *pp* and *ppp*. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with a waltz-like feel.

Дебюсси.
Прелюдия „Девушка с волосами цвета льна“
4 [Très calme et doucement expressif]

Musical score for Debussy's 'La Jeune Fille aux cheveux de lin'. It consists of two staves, treble and bass clef, in 3/4 time. The key signature has two flats (Bb, Eb). The score is marked with dynamics *pp*. The music is characterized by a slow, expressive melody with a waltz-like rhythm.

Темпо I (Allegro giusto) Стравинский. „Петрушка“
карт. 1, „Русская“

Musical score for Stravinsky's 'The Firebird', 'Russian' section. It consists of two staves, treble and bass clef, in 3/4 time. The key signature has two flats (Bb, Eb). The score is marked with dynamics *f* and *mf*. The music is characterized by a fast, rhythmic melody with a waltz-like feel.



Такая фактура представляет собою промежуточное явление между одноголосием и многоголосием. Особенно она приближается к гомофоническому многоголосию с тождественным ритмом мелодии и сопровождения или к гетерофоническому многоголосию, содержащему большое количество дублировок (см. § 3).

§ 3. Многоголосное изложение

Многоголосное изложение, встречающееся в народном музыкальном творчестве разных национальных культур, в профессиональной музыке является господствующим в течение многих столетий. Оно имеет несколько типов, различающихся соотношением совместно звучащих голосов и их мелодическим содержанием.

I. Многоголосное изложение, в котором различаются главный, наиболее яркий мелодический голос и мелодически нейтральные голоса, складывающиеся в гармоническое сопровождение, называется гомофонией (греч. «hotos» — равный, «phone» — звук, голос), или гомофоническим складом.

Фактура множества танцевальных пьес, песен представляет собою разнообразные варианты гомофонического изложения — мелодии с сопровождением.

Гомофоническое многоголосие в целом имеет две формы. Одна из них, наиболее распространенная, характеризуется ритмическим контрастом между главным голосом и сопровождением:

Чайковский. „Евгений Онегин“, д. II, Вальс

6 [Tempo di valse]

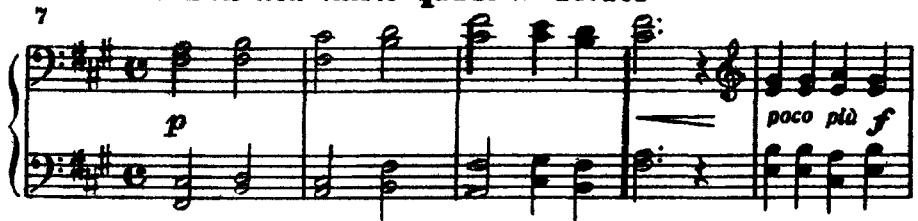




Другая форма, более редко встречающаяся, — ритмическим тождеством главного голоса и сопровождения:

Чайковский. „Ромео и Джульетта“

Andante non tanto quasi moderato



Обычно главным голосом в гомофоническом изложении бывает верхний (как в двух предыдущих примерах), но достаточно часто таким голосом оказывается нижний:

Глинка. „Иван Сусанин“, д. II, Краковяк

8 **[Allegro vivo) Più lento]**





или средний голос:

Брамс. Интермеццо, оп. 117 № 1

9 *Andante moderato*

p *dolce*

II. Многоголосное изложение, в котором главный мелодический голос сочетается с другими мелодическими голосами, являющимися разного рода ответвлениями от первого или его вариантами-дублировками¹, называется

Такие ответвления и варианты называются подголосками.

подголосочным изложением, гетерофонией (греч. «heteros» — другой, «phone» — звук, голос), или гетерофоническим складом:

10 Довольно медленно Русская народная песня

1. Ой да, лу-чи - на мо - я, лу - чи_нуш_ка, да
 2. Ой да, не яр - ко да - ты го_ришь, го_ришь, да

Хор
 что же ты, мо_я лу - а_ли ты, мо_я лу -

бе.. бе_ре - зо - ва - я, ох,
 не.. не вспы_хи - ва - ешь, ох,

- чи - нуш - ка, не яр - ко да ты го_ришь?
 - чи - нуш - ка, спе_чи да ты не бы_ла?

Это основная форма народного, в особенности русского, многоголосия, ярко раскрывающая его наиболее характерные свойства.

III. Многоголосное изложение, построенное на совместном звучании контрастных мелодически развитых голосов, называется полифонией (греч. «poly» — много, «phone» — звук, голос), или полифоническим складом. Иногда к соединению голосов, образующих полифоническое многоголосие, применяется название контрапункт (лат. «punctum contra punctum» — точка против точки, нота против ноты).

В некоторых случаях голоса, объединяемые полифонической фактурой, бывают равноправными: они одинаково ярки и значительны. Чаще всего это встречается при соединении мелодий, прозвучавших ранее порознь в качестве вполне самостоятельных тем. Так, в Фарандоле из музыки Бизе к драме «Арлезианка» Доде контрапунктически соединяются две провансальские народные мелодии. Частичное изложение первой из них (полностью она звучит в качестве главной темы Вступления) образует вступительный раздел Фарандолы, вторая мелодия — основная тема пьесы. При соединении тем первая из них перенесена в мажор:

Allegro deciso
 11 а) **(Tempo di marcia)** Бизе. „Арлезианка“; Прелюдия
 транспонировано из *c-moll* в *d-moll*

6) **Allegro vivo e deciso** Бизе. „Арлезианка“; Фарандола

Three staves of musical notation in treble clef, key of D major, 2/4 time. The first staff has a melody with eighth and sixteenth notes. The second and third staves provide accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Бизе. „Арлезианка“, Фарандола

Allegro vivo e deciso

Piano accompaniment for the first system, marked "B)". It features a busy right hand with sixteenth-note chords and a steady left hand with eighth-note chords. The key signature is D major and the time signature is 2/4.

Piano accompaniment for the second system, continuing the piece with similar rhythmic intensity and chordal texture.

Piano accompaniment for the third system, concluding the piece with a final cadence in the right hand.

The image displays five systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of two staves: a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The music is written in G major (one sharp, F#) and 4/4 time. The right-hand part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes slurs and accents. The left-hand part provides a steady accompaniment of eighth notes. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like 'v'.

Здесь можно говорить об одинаковой степени мелодической развитости контрастных голосов, составляющих полифоническое соединение. То же самое наблюдается в известном соединении двух тем Увертюры к опере «Князь Игорь» Бородина (поскольку обе темы мажорные, соединение обходится без их ладовых изменений, в отличие от предыдущего примера).

Надо отметить, что количество голосов, составляющих соединения такого рода, обычно ограничивается двумя, реже — тремя (например, в репризе Увертюры к опере «Нюрнбергские мастер-зингеры» Вагнера) ради особой отчетливости звучания каждого голоса.

Во многих же случаях одна из мелодий преобладает над другими, звучащими вместе с нею, является более яркой и значительной. Таков верхний голос в следующем примере:

12 Moderato Бах. Прелюдия A/1

Здесь имеет место различная степень мелодической развитости контрастных голосов, составляющих полифоническое соединение. Количество голосов в этих соединениях часто оказывается довольно большим (от трех до пяти, шести), так как важна рельефность одного, преобладающего голоса; рельефность же остальных голосов менее существенна.

Отсюда можно сделать вывод, что одно из качеств, присущих голосам полифонической фактуры, — мелодическая развитость — представляет собою своего рода переменную величину. Другое же качество — взаимный контраст — есть величина постоянная, необходимая при любых обстоятельствах.

§ 4. Сравнительная характеристика типов многоголосия. Их взаимные связи

Охарактеризованные три типа многоголосного изложения — гомофония, гетерофония и полифония — являются простыми типами многоголосия. Каждый из них в своем строгом, чистом виде может быть основой для создания музыкальной ткани законченного произведения лишь сравнительно небольших размеров. Но даже фактура мелких произведений (песен, романсов, инструментальных пьес) в подавляющем большинстве случаев оказывается не гомофонией, гетерофонией или полифонией в чистом виде, а представляет собою разнообразные комбинации тех или иных свойств названных простых типов многоголосия. Такие комбинации придают фактуре значительную гибкость и многогранность, что, естественно, всегда является художественно ценным.

Крупные музыкальные формы (сонатно-симфонические, кантатно-ораториальные, оперные) тем более не могут ограничиваться каким-либо простым типом многоголосия. Необходимость фактурного разнообразия в этих формах особенно велика, и они, как правило, нуждаются в специфическом типе многоголосного изложения (см. § 5).

Простые типы многоголосия, как уже известно, различаются между собою степенью контрастности и мелодической развитости совместно звучащих голосов.

С этой точки зрения гетерофония занимает промежуточное положение между гомофонией и полифонией.

В гомофонии главный голос и сопровождение контрастны; внутри сопровождения голоса почти не контрастируют друг с другом и мелодически не развиты.

В гетерофонии главный голос (напев) и подголоски мало контрастны или почти не контрастны; однако подголоски иногда мелодически развиты настолько, что конкурируют в этом отношении с напевом!

В полифонии все голоса контрастны и мелодически развиты.

Гетерофония — подголосочное изложение — является исторически наиболее ранним типом многоголосия; полифония, а затем и гомофония складываются позже. Но возникновение новых типов многоголосия никогда не влекло за собою уничтожения существовавших ранее типов. Поэтому гетерофония в период оформления полифонии и гомофонии, а также и в более позднее время развивалась параллельно с названными двумя типами многоголосного изложения, влияла на них и, в свою очередь, отражала их влияние. В связи с этим следует обратить особое внимание на то, что различные типы многоголосия не представляют собою изолированных явлений; постоянное колебание степени контрастности и мелодической развитости голосов выражает присущие каждому типу возможности и тенденции к переходу одного типа в другой. Использование этих возможностей оказывается причиной того, что

в художественной практике чистые типы гомофонии, гетерофонии и полифонии встречаются гораздо реже, чем промежуточные виды многоголосного изложения, содержащие в себе одновременно признаки разных основных типов. Таков, в частности, приведенный пример:

Моцарт. Соната для фортепиано, ч. I

13 Andante grazioso



Чаще всего подобные фактурные образования относят к гомофоническим формам, что верно лишь отчасти. Более точную и полную характеристику фактуры в данном примере можно установить путем следующего анализа.

Весьма значительный контраст голосов (верхнего и нижнего по отношению к среднему) не требует доказательств. Однако мелодическая неразвитость среднего голоса (выдержанный звук, педаль) придает соотношению голосов не полифонический, а гомофонический характер. В то же время мелодически развитый нижний голос полностью подчинен верхнему, являясь его дублировкой в дециму, что вносит в музыкальную ткань несомненные признаки гетерофонического многоголосия.

Однако в гетерофоническое изложение часто включаются педали и косвенное движение голосов, а гомофоническое столь же часто содержит наряду со строго одноголосными мелодическими построениями по-разному дублированные мелодические голоса. Учитывая поочередно каждое из этих двух соображений и усиливая акцент то на гомофонических, то на гетерофонических свойствах примера, можно было бы в равной мере охарактеризовать его только как гомофоническое или только как гетерофоническое построение.

Но наиболее точным и окончательным будет все-таки определение фактуры примера как промежуточного вида многоголосия — в данном случае одновременно сочетающего признаки гомофонии и гетерофонии.

Кроме колебания степени контрастности и мелодической развитости голосов, для сближения и взаимопроникновения различных типов многоголосия важно то, что в любом многоголосии сочетание голосов подчинено закономерностям образования созвучий и связи их между собою, то есть закономерностям гармонии. Гармония управляет совместным звучанием голосов, регулирует его во всяком многоголосном изложении. Эта роль гармонии отчетливо проявляется уже в музыке XV—XVI веков (эпоха так называемого строгого письма) и с необычайной яркостью выступает в XVII и особенно в XVIII веке (Бах, Гендель).

Рядом с гомофонией, гетерофонией и полифонией нельзя поставить называемый иногда в музыкально-теоретической литературе аккордовый, или гармонический, склад: ввиду

своей специфической ограниченности он не может претендовать на роль самостоятельного типа многоголосного изложения. Аккордовый склад необходимо понимать как сочетание мелодически неразвитых и неконтрастных голосов, объединяемое последованием ряда аккордов. Такое многоголосное образование встречается повсюду в виде составной части гомофонии или сложного многоголосия (см. § 5). В качестве же основы многоголосной музыкальной ткани аккордовый склад обнаруживается лишь в предельно кратких — размерами в несколько тактов — и к тому же не в главных, а во «вспомогательных» разделах музыкальной формы (вступительные, связующие и заключительные построения). Иногда аккордовое изложение является оформлением какой-либо значительной музыкальной мысли (случаи так называемой лейтгармонии, например, в произведениях Вагнера или Римского-Корсакова):

Римский-Корсаков. „Ночь перед рождеством“,
д. I, Вступление „Святый вечер“



Следует отметить, что во множестве случаев аккордовый склад по существу оказывается гомофоническим складом с ритмическим тождеством главного голоса и сопровождения (см., например, вступительный раздел в *Andante* из Пятой симфонии Чайковского).

§ 5. Сложное многоголосие

Взаимодействие различных простых типов многоголосия значительно усиливается со второй половины XVIII века, особенно в связи с возникновением крупных сонатно-симфонических и оперных форм. Как уже говорилось, в небольшой пьесе можно ограничиться подчас каким-либо одним простым типом изложения. В крупной форме необходимость контрастов и разнообразия весьма возрастает, и поэтому в течение двух последних веков оформляется особый тип многоголосного изложения, подводящий итог историческому развитию гетерофонии, полифонии и гомофонии. Именно этот тип, свободный от известной ограниченности простых типов, обладающий по сравнению с ними поистине универсальным характером, явился основой музыкальной ткани произведений, созданных в период примерно от Баха до наших дней. Поэтому он

не только по праву входит в рассмотренные выше основные типы многоголосного изложения, но и оказывается в этом ряду вершиной.

Сущность нового, четвертого типа многоголосия можно определить следующим образом:

IV. Многоголосное изложение, где гомофония, гетерофония и полифония постоянно чередуются во времени и объединяются в совместном звучании, представляя собою отдельные слои, составные части сложного многоголосия.

Важной предпосылкой для возникновения сложного многоголосия служит взаимопроникновение и совмещение отдельных признаков строгих, чистых типов гомофонии, гетерофонии и полифонии в пределах промежуточных видов многоголосного изложения.

Но если в промежуточных видах сочетались лишь отдельные характерные признаки этих типов, то в сложном многоголосии объединяются самые типы в их полных формах.

Примеры сложного многоголосия нередки уже в музыке Баха: например, хор «Crucifixus» из Мессы *h-moll*, где в фактуре объединяются изложение полифоническое — партия хора — и гомофоническое, близкое к так называемому аккордовому складу, — партия оркестра.

Яркий образец совмещения полифонии и гомофонии (к тому же с заметными признаками гетерофонии) — реприза арии Марфы из второго действия оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова:

Римский-Корсаков. „Царская невеста“, д. II,
Adagio (Tempo I) ария Марфы

15
dolcissimo

Марфа

Сколь_ко ясных дней про_ве_ли мы в нем,

V-cello solo

Oboe

pp *dolce*

каж_ дый ку_стик нам го_ло_вой ки_вал, -

Но такие сочетания простых типов многоголосного изложения в одновременности составляют лишь одну сторону сложного многоголосия; другая, не менее важная сторона состоит в постоянном чередовании простых типов между собою. Поэтому на основе одновременного сочетания простых типов строится чаще всего какой-либо раздел музыкальной формы, окружаемый разделами иного многоголосного строения. Так, репризе арии Марфы предшествует раздел гомофонического склада (оркестровая интерлюдия-предыкт), а по окончании ее следует речитатив — построение также гомофонического склада.

Охарактеризованный тип сложной многоголосной фактуры в музыкально-теоретической литературе часто называется «новой гомофонией» (исторически пришедшей на смену полифонии Баха). Это наименование неточно, ибо оно применяется к такому явлению, где гомофония представляет собою лишь его составную часть. Поскольку сложное многоголосие является результатом объединения, синтеза простых типов многоголосного изложения, его было бы правильнее назвать объединяющим, или синтетическим, типом многоголосного изложения.

Возникновение и развитие синтетического типа многоголосного изложения обусловило относительно второстепенное значение простых типов многоголосия в музыке последних двух веков. Однако для овладения сложным многоголосием необходимо предварительное овладение (практическое и теоретическое) простыми типами, входящими в состав сложного, прежде всего — гомофонией и полифонией.

Цель изучения полифонии заключается не только в приобретении теоретических знаний, необходимых при анализе самых различных музыкальных произведений, но и в практическом освоении важнейших приемов полифонического изложения. Обе стороны одинаково нужны и дополняют одна другую; теоретическая и практическая части курса в равной мере обязательны для изучающих полифонию.

§ 6. Основные периоды истории полифонии (краткий обзор)

Полифония — как особый тип многоголосного изложения — прошла длительный путь исторического развития. При этом роль ее была далеко не одинаковой в отдельные периоды; она то возрастала, то падала в зависимости от изменений художественных задач, выдвигаемых той или иной эпохой, в соответствии с изменениями в музыкальном мышлении и с возникновением новых жанров и форм музыки.

Недостаточная изученность особенностей исторического развития различных национальных культур в настоящее время не позволяет точно говорить о каких-либо существенных отличиях или сходствах процесса развития многоголосия применительно к тем или иным конкретным музыкальным культурам. Поэтому можно лишь очень кратко, в общих чертах, наметить следующие основные этапы развития полифонии в европейской профессиональной музыке.

1. X—XII века. Первичные формы многоголосия. Двухголосие, основанное на параллельном и отчасти косвенном движении совместно звучащих голосов, иногда сливающихся в унисон, то есть, по существу, простейшие образцы гетерофонии, из которой впоследствии развивается полифония (см. примеры 51—54).

2. XIII—XIV века. Переход к большему количеству голосов (при достаточном частом — особенно на первых порах — двухголосии). Огромная распространенность трехголосия; постепенное появление четырех-, а в отдельных случаях даже пяти- и шестиголосия. Значительное усиление контраста совместно звучащих мелодически развитых голосов приводит к формированию настоящей полифонии. Первые случаи введения в полифоническую фактуру приемов имитационного изложения и двойного контрапункта наблюдаются уже в XIII веке.

3. XV—XVI века. Первый в истории период пышного расцвета и полной зрелости полифонии в жанрах хоровой музыки (эпоха так называемого «строгого письма», или «строгого стиля»). Полифония со всеми ее особенностями — не только главный, ведущий тип многоголосия, но и основной принцип музыкального выражения в целом. Произведения XV—XVI веков изобилуют необычайным разнообразием и затейливостью видов имитации и сложного контрапункта.

4. XVII век. В музыке этой эпохи встречается немало полифонических сочинений; еще больше — различных приемов полифонического изложения, проникших в музыкальную ткань оперных и инструментальных произведений, которые в XVII веке являются ведущими жанрами и формами музыки. Однако в целом полифония отодвигается на второй план, уступая место бурно развивающемуся гомофоническому складу. Особенно интенсивно развитие гармонии, которая именно в ту пору становится одним из важнейших формообразующих средств в музыке.

5. Первая половина XVIII века. Творчество И. С. Баха и Генделя. Второй в истории музыки период расцвета полифонии, но уже на основе достижений гомофонии XVII века, — полифония так называемого «свободного письма», постоянно опирающаяся на закономерности гармонии и контролируемая ими. Полифония в жанрах вокально-инструментальной и чисто инструментальной музыки.

6. Вторая половина XVIII века — XX век. Полифония в основном — составная часть сложного многоголосия, которому она подчинена наряду с гомофонией и гетерофонией и в рамках которого продолжается ее развитие.

РАЗДЕЛ I

ОДНОГОЛОСИЕ

Глава I

МЕЛОДИЯ КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО МНОГОГОЛОСИЯ

§ 7. Мелодия

Одноголосное музыкальное построение — мелодия — является важнейшей составной частью любого многоголосия, в том числе и полифонического, объединяющего несколько контрастных мелодий.

Будучи основным средством выражения музыкальной мысли, мелодия в своем историческом развитии всегда с особенной яркостью отражала характерные моменты развития музыкального искусства в целом. Новое содержание музыки, каждый раз требовавшее новых форм и средств, неизбежно вызвало обновление многих особенностей в строении мелодии, приводило к возникновению иных мелодических разновидностей.

Но, наряду с изменением отдельных качеств мелодии, в основе ее всегда различаются общие закономерности, свойственные мелодиям самых разнообразных эпох и стилей.

§ 8. Средства мелодической организации

Мелодия представляет собою сложное, разносторонне организованное целое. В образовании любой мелодии участвуют совместно несколько различных средств, организующих ее, придающих ей осмысленность и своеобразие. И лишь для удобства изучения эти средства мелодической организации рассматриваются по отдельности или в частичных группировках.

Одни средства организации мелодии — звуковысотная линия, метроритм, ладотональность — обеспечивают восприятие того или иного музыкального явления как вообще мелодического. Поэтому каждое из названных средств и их сочетание составляют область, в которой наиболее полно выражаются общие, основные закономерности строения мелодии. В то же время в музыке нет «мелодии вообще», есть только данные, конкретные мелодии. Поэтому средства общей мелодической организации всегда предстают в индивидуальном проявлении, оказываются звуковысотной линией, метроритмом, ладотональностью данной конкретной мелодии.

Другие средства организации мелодии — темп, регистровое положение, тембр, динамика — лишь усиливают те или иные особенности мелодии, подчеркивая ее индивидуальные качества.

§ 9. Общие закономерности строения мелодии

1. Звуковысотная линия

В теории музыки издавна используются для характеристики некоторых музыкальных, чисто звуковых явлений пространственные координаты: вертикаль (одновременное сочетание звуков, созвучие) и горизонталь (разновременное сочетание, последование отдельных звуков или созвучий). Мелодия, представляющая собою разновременное сочетание, последование ряда звуков, оказывается, таким образом, «горизонтальным» явлением в музыке. Привлекая к музыкальным явлениям зрительно-пространственные понятия, часто созвучие характеризуют как некое «объемное тело», а мелодию — как нечто «линейное». Отсюда — нередко встречающееся выражение: мелодическая линия, под которым обычно подразумевается мелодия в целом.

Понятие линии применимо и к одному из средств общей организации мелодии. Последование звуков мелодии образует звуковысотную линию данной мелодии:

16 а) мелодия

Прокофьев. „Ромео и Джульетта“
акт I, Вступление

V-ni I

p espr. *росо rit.* *a tempo*

б) звукоряд мелодии

в) звуковысотная линия мелодии

г) метр и ритм мелодии

д) ладотональность мелодии
H-dur

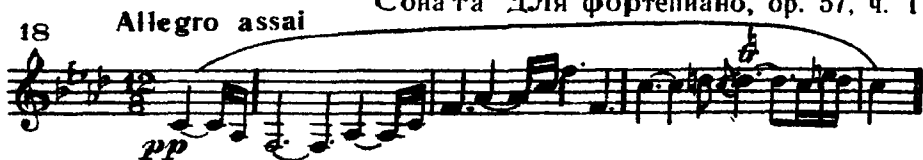
Звуковысотная линия мелодии в целом имеет, как правило, волнообразное строение, заключающая в себе чередование подъемов-восхождений, приводящих к мелодическим вершинам (часто оказывающимся моментами наибольшего напряжения — кульминациями), и следующих за этим спадов-нисхождений. Линии только восходящего или нисходящего гаммообразного характера или выдержанные примерно на одном и том же звуковысотном уровне являются менее распространенными. Они обычно оказываются либо отдельными участками более протяженной и в конечном счете волнообразной линии, либо сами складываются из мелких волн, а восхождение, нисхождение или пребывание на одном уровне составляют лишь общую направленность мелодического движения.

Таковы общие контуры звуковысотной линии. Рассматривая же ее более мелкие отрезки, можно убедиться в том, что внутри звуковысотной линии постоянно чередуются ходы на широкие и узкие интервалы. Ходы на интервалы прима (повторение звука), малой и большой секунды называются поступенными (плавными); ходы на интервалы, превышающие большую секунду, называются скачками. Поступенные ходы с особой полнотой раскрывают мелодические связи звуков («перелив» одного звука в другой), скачки же обнаруживают гармонические отношения между звуками (ощущение интервала или аккорда в скачках мелодии):

17 Lento
Cl., Cor., Cello

Рахманинов. Третья симфония, ч. I

Бетховен.
Соната для фортепиано, оп. 57, ч. I

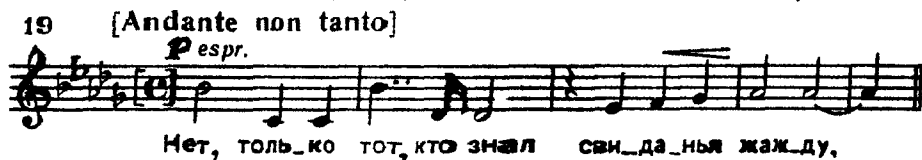


Чередование постепенного движения и скачков является закономерностью строения мелодической линии. Принципы этого чередования обычно формулируются следующим образом:

1. После скачка голос движется постепенно или скачком в направлении, противоположном первому скачку:

Чайковский.

„Нет, только тот, кто знал“, оп. 6 № 6



2. Постепенное движение нарушается скачком или сменяется постепенным же движением, но в направлении, противоположном первоначальному:



2. Метр и ритм

Звуковысотная линия, взятая отдельно от других средств мелодической организации, может быть только частичным объектом теоретического рассмотрения; как самостоятельное явление она невозможна, будучи лишенной музыкального смысла и выразительности (см. пример 16в). То же самое надо сказать о метрической «канве» и расстилаемом по ней ритмическом «узоре»: чередования различным образом размещаемых тяжелых и легких (сильных и слабых) долей, долгих и коротких (крупных и мелких) длительностей сами по себе также не имеют музыкального смысла и выразительности (см. пример 16г).

Осмысленность мелодии проявляется лишь тогда, когда звуковысотная линия, метр и ритм объединяются в совместном действии, образуя неразрывное целое.

Кроме общей организующей роли, метру и ритму принадлежит весьма заметная роль в создании более мягкого и плавного или более резкого и активного характера мелодии. Ввиду невозможности охватить бесчисленные варианты, встречающиеся в художественной практике, следует указать только на некоторые, наиболее простые проявления зависимости между метром, ритмом и характером мелодии в целом.

Во многих случаях метр менее открыто и непосредственно влияет на характер мелодии, чем ритм («канва» менее обнаруживается, чем «узор»). Значительная раздробленность метрических долей, разнообразные синкопы, паузы — все, что придает мелодии ритмическую цветистость, часто маскирует действие метра. Однако когда ритм представляет собою последование равных длительностей, совпадающих с метрическими долями, то становится достаточно очевидной большая резкость и четкость двухдольного метра или большая мягкость и округленность трехдольного:

21 Allegro vivo Чайковский. Вторая симфония, ч. IV



The musical notation for example 21 consists of two staves of music in treble clef, 2/4 time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern that is lively and energetic, consistent with the 'Allegro vivo' tempo marking.

Чайковский,
„Серенада для струнного оркестра“, оп. 48, Вальс

22 Moderato. Tempo di valse



The musical notation for example 22 consists of three staves of music in treble clef, 3/4 time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern that is smooth and flowing, consistent with the 'Moderato. Tempo di valse' tempo marking.

Ритм же и сам по себе, и во взаимодействии с метром постоянно различным образом сказывается на характере мелодии. Если, например, мелодия содержит сопоставления длительностей, отли-

чающихся друг от друга более чем в два-три раза, то это часто ведет к более резкой очерченности, иногда — к угловатости мелодии, и наоборот, чем менее контрастируют между собою длительности, тем более мягкий, текучий характер имеет мелодия:

Шостакович. Пятая симфония, ч. I

23 Moderato

Прокофьев. „На страже мира“,
ч. VII — «Колыбельная»

24 [Adagio]

Мы - ря - ет ме - сяц в об - ла -
- ках. По - ра ло - жить - ся спать. Ди - тя ка - ча - я на ру -
- ках, по - ет ти - хонь - ко мать.

Если переход от более крупных длительностей к более мелким (или наоборот) делается постепенно, то обычно это способствует мягкости общего характера мелодии; если же подобные переходы внезапны, то мелодия так или иначе приобретает резкие очертания, что видно из двух предыдущих примеров. Наконец, если длинные длительности приходятся на тяжелые доли, а короткие — на слабые, то и ритмический рисунок, и мелодия в целом обладают более мягким, более кантиленным характером. Иное размещение длительностей придает мелодии более резкие — речитативные или танцевальные черты:

Бетховен.

Первый концерт для фортепиано, ч. III

25 Allegro



Все охарактеризованные явления в большой мере зависят от многих иных условий (темп, динамика, фактура, инструментовка), в каждом конкретном случае вносящих различного рода дополнения к сказанному.

3. Ладотональность

В музыкальной практике лад и тональность неизменно составляют две различные стороны одного и того же явления — так называемой ладотональности. Отдельно о каждой из этих сторон говорят лишь в процессе теоретического рассмотрения, желая выделить и подчеркнуть какую-либо одну из них. Часто для краткости ладотональность в целом называют просто тональностью. В дальнейшем речь идет по преимуществу о ладовой стороне ладотональности; но поскольку другая — тональная — сторона при этом учитывается и подразумевается, то представляется возможным вместо одностороннего понятия лад пользоваться полным понятием ладотональности.

Как известно, лад есть система звуковых связей, в которой одновременно осуществляются объединение и разграничение, слияние и противопоставление звуков, являющихся в одно и то же время родственными и контрастными. В отличие от звукоряда — инертной звуковой массы — ладотональность представляет собою явление логически осмысленное, обладающее первичными возможностями музыкальной выразительности.

В мелодии ладотональность обнаруживается как система взаимодействия функционально различных — устойчивых и неустойчивых — звуков. Функция устойчивых звуков лада обозначается как тоническая, функции неустойчивых звуков могут быть доминантовыми, субдоминантовыми или медиантовыми.

Формирование ладотональности мелодии происходит на основе ее звуковысотных и метроритмических отношений. В то же время и звуковысотная линия, и метроритм мелодии складываются с учетом структуры и в соответствии с закономерностями той или иной ладотональной системы. Таким образом, в полный состав основных средств мелодической организации включаются: звуковысотная линия, метроритм и ладотональность. Чтобы дополнить перечень основных средств, формирующих мелодию (см. пример 16а), необходимо назвать ее ладотональность (см. пример 16б). Взаимодействие этих средств превращает нейтральный звуковой материал — звукоряд (см. пример 16б) — в осмысленный и выразительный музыкальный организм — мелодию.

Ладотональность в целом и ее ступенный состав (диатоника, хроматика) обуславливают ту или иную степень напряженности и остроты или, наоборот, спокойствия и мягкости звучания мелодии, а также характерную окраску, колорит этого звучания.

§ 10. Мелодика строгого и свободного письма

Основные средства мелодической организации (звуковысотная линия, метроритм и ладотональность) имеют различные формы в мелодиях разных эпох и стилей. Различие этих форм характеризует основные различия и в мелодике строгого и свободного письма. В данном ниже сравнении мелодики строгого и свободного письма учитываются не только существенные свойства двух исторических художественных стилей, но и методические требования двух основных разделов учебного курса полифонии.

1. Поскольку музыка строгого письма — вокально-хоровая, то естественность и удобство вокального интонирования служат одним из основополагающих структурных принципов мелодики строгого письма.

Поэтому в мелодиях строгого письма соблюдается диапазон человеческого голоса, поющего в хоре (примерно дуодецима), исключаются ходы на малые и большие септимы и ноны, тритон и все уменьшенные и увеличенные интервалы. Плавное поступенное движение лишь изредка нарушается скачками и является преобладающим, с особой силой подчеркивая линейное, собственно мелодическое начало:

26 Палестрина. Месса, „Benedictus“

Be - ne - dic - tus qui ve - nit,
qui ve - nit,

Поскольку музыка свободного письма — инструментальная и вокально-инструментальная, то сочетание возможностей инструментального и вокального исполнения оказывается одним из исходных структурных принципов и для мелодики свободного письма.

Поэтому мелодии свободного письма нередко своим диапазоном превосходят диапазон хоровых голосов, содержат ходы на «трудные» для вокального исполнения интервалы, а поступенное движение часто нарушается разнообразными скачками:

27 Лист. Соната *h-moll*

28 Танеев. Квинтет, оп. 16,
ч. IV, тема фуги

В свободном письме встречается большое количество мелодий, представляющих собою мелодические и гармонические фигурации, нередко секвентного строения:

29 Бах. Органная фуга *D-dur*

Схема скрытого
голосоведения:

30 Allegretto vivace

Бах. Фуга G/II

The image shows two staves of music. The top staff is a single melodic line in G major, 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern of eighth notes followed by sixteenth notes. The bottom staff, labeled 'Схема скрытого голосоведения', shows the hidden voice scheme as a series of chords and dyads on a single staff, corresponding to the notes in the melody above.

Скачки и движение по аккордовым звукам придают звучанию мелодий свободного письма гармоническую полноту и оказываются источником ярких проявлений гармонии в области мелодики. Эти же особенности мелодического изложения часто ведут к разветвлению мелодии и к образованию звучащих совместно с ней так называемых скрытых голосов: из скачков и движения по аккордовым звукам вырисовываются очертания созвучий, соединяемых плавным голосоведением (см. примеры 30, 31):

31

Бах. Органная фуга *a-moll*

The image shows two staves of music. The top staff is a single melodic line in A minor, 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of no sharps or flats. It features a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern of eighth notes followed by sixteenth notes. The bottom staff, labeled 'Схема скрытого голосоведения', shows the hidden voice scheme as a series of chords and dyads on a single staff, corresponding to the notes in the melody above.

Кроме того, нередко звуки мелодии, находящиеся на метрически опорных — сильных и относительно сильных — долях, также складываются в скрытый мелодический голос. Обычно более простой, чем основная, «явная» мелодия, он представляет собою нисходящую, реже восходящую, поступенную последовательность (см. примеры 29, 30, 31). Скрытые голоса различного типа создают по отношению к основной мелодии своеобразный второй — мелодический и гармонический — план, значительно обогащающий звучание целого.

II. Ритм мелодий строгого письма отличается большой мягкостью, плавностью и текучестью, что обусловливается простотой в соотношении длительностей (как правило, довольно крупных), а также постепенностью переходов от более крупных длительностей к более мелким и наоборот. Если встречаются синкопы, то они чаще всего оформляются в крупных длительностях (половинными и целыми нотами).

Ритм мелодий свободного письма очень гибок и разнообразен, содержит сложные соотношения крупных и мелких длительностей, различного рода синкопы, украшающие фигуры (мелизмы), использует свободное размещение пауз.

Примеры, приведенные в настоящем параграфе, с достаточной полнотой иллюстрируют сказанное о ритме мелодий строгого и свободного письма.

III. Звукорядом мелодий строгого письма является чистая диатоника, на основе которой складываются натуральные мажор и минор, подчас содержащие признаки миксолидийского мажора или дорийского и фригийского миноров. Однако те или иные сочетания разнообразных диатонических видов мажора и минора завершаются обычно каденцией с вводным тоном. В этом обнаруживается тенденция к установлению и укреплению двух основных видов мажора и минора, господствующих в европейской профессиональной музыке в последующую эпоху.

Звукоряд мелодий свободного письма сочетает диатонику с хроматикой, а хроматические ладовые системы мажора и минора преобладают, хотя изредка в них встречаются отдельные проявления особых видов диатонического мажора и минора.

Особенно следует отметить, что ладовая основа в мелодиях свободного письма обладает большей остротой тяготений и определенностью тонического центра, является более централизованной и прочной, чем в мелодиях строгого письма.

В целом мелодии свободного письма отличаются от мелодий строгого письма несравненно большей характерностью индивидуального облика и, что особенно важно, тематической яркостью.

§ 11. Правила сочинения мелодий строгого письма

Для сочинения мелодий строгого письма необходимо руководствоваться следующими правилами:

1. Звукоряд мелодии должен быть строго диатоническим; хроматические изменения ступеней (вводимые, например, в каденциях или во избежание тритоновых последований) допускаются лишь при условии сравнительной отдаленности натуральной ступени от ее хроматического изменения; собственно хроматические ходы неприемлемы:

32 а) можно



б) нельзя

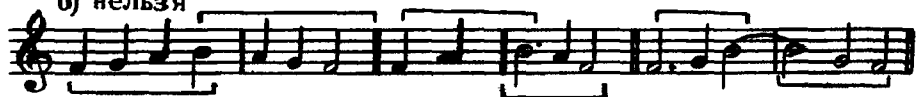


2. Исключаются все ходы на увеличенные и уменьшенные интервалы — диатонические и хроматические, а также ходы, обрисовывающие тритон. Острота и напряженность таких ходов чужда строгому письму. Однако поступенное движение по целым тонам, завершаемое полутоном, вполне возможно:

33 а) нельзя



б) нельзя



в) можно



3. Кроме натуральных мажора и минора, можно применять миксолидийский мажор, дорийский и фригийский миноры. В заключительной каденции, приводящей к тоническому звуку лада, VII ступень в миксолидийском мажоре и дорийском миноре может быть повышена. Однако такое образование вводного тона (отнюдь не обязательное) не должно достигаться хроматическим изменением предшествующей VII натуральной ступени. Во фригийском миноре VII ступень не повышается. Возможны начало и конец мелодии в разных ладах при условии, что эти лады относятся к одному и тому же диатоническому звукоряду или звукорядам, отличающимся в записи не более чем одним ключевым знаком (и то и другое — случаи так называемой ладовой модуляции).

4. Диапазон мелодии не должен превышать дуодецимы; необходимо тщательно следить за тем, чтобы мелодия могла быть исполнена одним из хоровых голосов — сопрано, альтом, тенором или басом. Для сопрано и баса следует писать, не прибегая к добавочным линейкам как верхним, так и нижним.

5. Поступенное движение в мелодии строгого письма является преобладающим; однако повторения одного звука несколько раз подряд, частое возвращение к одному и тому же звуку и трелеобразные мелодические обороты запрещаются:

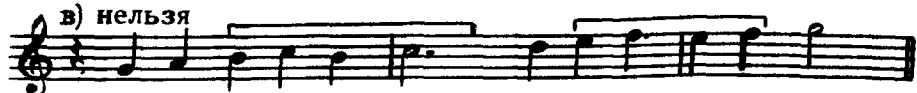
34 а) нельзя



б) нельзя



в) нельзя



6. Ходы на интервалы, превышающие секунду, считаются скачками. Скачки на септимы и ноны неупотребительны.

Примечание. В старых курсах строгого письма пределом возможных скачков вверх считался интервал малой сексты, большая же секста не допускалась; пределом скачков вниз являлась чистая квинта; скачок на октаву допускался только вверх. В этих ограничениях, в настоящее время признанных излишними, есть, однако, известная методическая целесообразность, дополнительное дисциплинирующее начало. На усмотрение преподавателя предоставляется выбор — придерживаться или не придерживаться названных ограничений.

Скачок готовится движением голоса в противоположном направлении (поступенно или также скачком); после скачка обязательно движение голоса в противоположном направлении (поступенный ход или также скачок). Этот закон «мелодического противовеса» по отношению к готовящемуся или сделанному скачку (см. пример 35а) распространяется в несколько меньшей степени лишь на скачок квартный — восходящий или нисходящий; скачок на кварту может быть приготовлен поступенным движением голоса в том же направлении или иметь продолжением поступенный ход в том же направлении (см. пример 35б), нельзя только совмещать оба условия (см. пример 35в):

35 а) можно

б) можно

в) нельзя

Два скачка подряд в одном направлении недопустимы; движение по звукам, составляющим тот или иной аккорд, крайне нежелательно (особенно в мелких длительностях):

36 а) нельзя

б) можно

7. Самый высокий или самый низкий звук мелодии строгого письма всегда имеет значение кульминации независимо от его продолжительности и метрического положения. Чтобы подчеркнуть кульминационное значение такого звука, сохранить его свежесть и вместе с тем избежать монотонности, не следует брать самый высокий или самый низкий звук дважды или большее количество раз в пределах одной и той же мелодии (если даже возвращая к этому звуку совершались бы на значительном расстоянии).

8. Необходимо избегать секвентных мелодических оборотов, дробящих мелодическую линию:

37 нельзя



9. Количество пауз в мелодиях строгого письма должно быть ограниченным; не следует, например, сочинять построения вроде приведенного ниже:

38 нельзя



10. Наименьшей длительностью в мелодиях строгого письма является четверть; восьмые возможны лишь изредка, в количестве не более двух нот подряд и только на слабых долях такта в виде украшающих вспомогательных или проходящих фигур:

39 можно



Переход от крупных длительностей к мелким (или наоборот) должен быть постепенным; сопоставление, например, целых и четвертных нот уже включает в себе известную ритмическую резкость. Особое внимание требуется к введению мелких длительностей — четвертных нот на сильных и относительно сильных долях такта. Если дробление слабых долей производит впечатление плавности и мягкости ритма, то дробление сильных и относительно сильных долей с последующими остановками на слабых создаст резкие ритмические фигуры танцевального характера:

40 а) можно

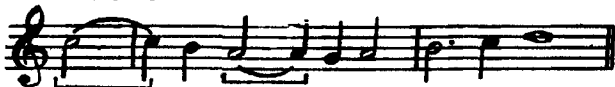
б) нельзя



Поэтому появление четвертей на сильных и относительно сильных долях исчерпывается в мелодиях строгого письма следующими четырьмя случаями:

а) Первая из четвертей слигована с предыдущей нотой:

41 можно



б) Весь такт целиком заполнен четвертями:

42 можно



в) Движение четвертями началось раньше, с предшествующей слабой доли:

43 можно



г) Четверти, введенные на сильной доле, приводят к синкопе:

44 можно



11. Нельзя слиговывать наименьшие в строгом письме длительности — четверти или меньшую длительность с большей; это придает ритму судорожный, заикающийся характер:

45 а) нельзя



б) можно



Следовательно, в образовании синкоп могут участвовать только длительности не меньше половинной:

можно

46



12. Секвентность-периодичность избегается как в звуковысотном, так и в ритмическом плане. Таким образом, всякая периодичность, повторность сходных ячеек (в том числе и так называемая квадратность структуры, возникающая при членении мелодии на двутакты и четырехтакты) исключается:

47

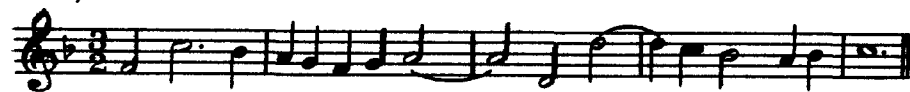
нельзя



Задание

Сочинять мелодии в соответствии с требованиями строгого письма; ниже приводится несколько образцов таких мелодий:

48 а)



РАЗДЕЛ II ДВУХГОЛОСИЕ

Глава II

ПРОСТОЙ КОНТРАПУНКТ В ДВУХГОЛОСИИ

§ 12. Общая характеристика

Возникнув с давних пор в народном музыкальном творчестве, двухголосное изложение в течение многих столетий существует как в народной, так и в профессиональной музыке наряду с изложением, охватывающим большее количество голосов:

49 Довольно медленно Русская народная песня



Ты, ря - би - нуш - ка, да, ты, ку -



- дря - ва - я, ах, ты, ку - дря - ва -



- я, ты, да, мо - ло - жля - ва - я.

Это свидетельствует о весьма значительных и характерных возможностях двухголосия, которые обусловили его выдающуюся роль в истории музыкальной фактуры. Двухголосие в свое время было первым шагом на пути от одноголосия к собственно многоголосию. Оно представляет собою своего рода «минимальное» многоголосие, в пределах которого сложились важнейшие закономерности строения различных типов многоголосной фактуры.

Первые дошедшие до нашего времени образцы нотированного двухголосия относятся приблизительно к X веку. Однако фактура этих образцов является не полифонической и более всего близка к гетерофонии — подголосочному складу с характерным преобладанием прямого (во многих случаях параллельного) или косвенного движения голосов, по временам сливающихся в унисон или вытекающих из него:

51a) X век

Nos qui vi-vi-mus be-ne-di-ci-mus Do-mi-num

б) [удвоенное в октаву двухголосие]

sit glo-ri-a Do-mi-ni



Rex coe - li, Do - mi - ne ma - ris un - di - so - ni

В несколько более поздних образцах двухголосия заметно стремление к противоположному движению голосов, что усиливает их контраст:

XI—XII века



Cun - cti - po - tens ge - ni - tor, De - us,



o - mni - cre - a - tor, e - lei - son.

Пусто звучащие кварты и квинты все чаще перемежаются терциями, а в некоторых случаях имеет место сплошное движение терциями:

53 Конец XII века



No - bi - lis, hu - mi - lis, Mag - ne mar - tyr sta - bi - lis

В других примерах значителен ритмический контраст между голосами, и нередко один или оба голоса становятся весьма развитыми и цветистыми:

54



В несовершенных, с современной точки зрения, приведенных отрывках двухголосной музыки уже отчетливо наметились те основные направления, в которых будет развиваться и совершенствоваться многоголосие: налицо фактурный комплекс, объединяющий мелодические голоса (горизонталь) и созвучия (вертикаль).

Двухголосие в дальнейшем развивается и как таковое, и как составная часть фактуры с большим количеством голосов.

Но в обоих случаях развитие двухголосной музыкальной ткани совершается и в горизонтальном плане (развитие и усложнение каждой из мелодических линий), и в вертикальном (развитие и усложнение строения созвучий, возникающих при сочетании мелодических линий).

§ 13. Основной принцип контрапунктирования голосов

Всякая полифоническая фактура — в том числе и двухголосная — представляет собою стройное, связанное целое, объединяющее контрастные мелодически развитые голоса. Такое сочетание единства и контраста в одно и то же время является основополагающим для полифонии. И нарушение одной из сторон этого сочетания ведет либо к нарушению основных закономерностей полифонии (уничтожение контраста между голосами и их мелодической развитости означает переход от полифонии к гомофонии или подголосочному складу), либо к нарушению музыкальных закономерностей вообще (уничтожение связности, единства между совместно звучащими голосами означает эстетически неприемлемый выход за пределы музыкального искусства).

Совмещение единства и контраста — основной принцип контрапунктирования голосов, определяющий соотношения голосов полифонической ткани между собою. Эти соотношения подчинены двум требованиям:

- 1) при мелодической развитости каждого из совместно звучащих голосов все они должны контрастировать между собою;
- 2) голоса должны заключать в себе возможность к объединению их в одновременном звучании.

Из дальнейшего видно, что конкретными носителями совмещаемых контраста и единства являются как горизонтальные, так и вертикальные свойства полифонической ткани. Но горизонтальные свойства наиболее ярко обеспечивают контраст и разграничение составных частей этой ткани, тогда как вертикальные свойства более всего способствуют их слиянию и единству.

Естественно, что любая полифоническая фактура будет полноценной лишь тогда, когда внимание сочиняющего направлено в равной мере как на горизонтальную, так и вертикальную стороны музыкальной ткани.

§ 14. Контраст голосов в полифонии

Необходимая для создания полифонической фактуры мелодическая развитость, осмысленность каждого из совместно звучащих голосов основывается на тех закономерностях строения мелодии, которые были охарактеризованы в предыдущей главе: лад и тональность, метр и ритм, общий профиль мелодического движения, соотношение плавного движения и скач-

ков, гармонические явления и скрытое голосоведение внутри мелодической линии, размещение цезур и вершин.

Однако многие из этих закономерностей проявляются по-разному в одновременно звучащих голосах, и это различие в наибольшей мере обуславливает контраст голосов полифонической ткани.

Контраст голосов в полифонии свободного письма отличается большей остротой и разнообразием, в строгом письме — большей мягкостью и известной ограниченностью.

К наиболее характерным видам контраста между голосами полифонической фактуры относятся:

1. Контраст ритма. В строгом письме этот контраст сводится либо к противопоставлению более крупных длительностей в одном голосе более мелким длительностям в другом, либо к противопоставлению синкопированного движения (как правило, крупными длительностями) в одном голосе ровному движению в другом:

55

Палестрина. Месса „Christe eleison“

The image shows two systems of musical notation for Palestrina's Mass 'Christe eleison'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The notation is in a simple, clear style characteristic of the High Renaissance. The first system shows a vocal line with a long note followed by a series of eighth notes, and a basso continuo line with a steady eighth-note accompaniment. The second system shows a vocal line with a melodic line and a basso continuo line with a steady eighth-note accompaniment.

В свободном письме указанные ритмические контрасты также чрезвычайно распространены, но сочетание синкоп и ровного движения нередко оказывается более сложным и разнообразным. Кроме того, имеет место противопоставление в одновременно звучащих голосах ровного и пунктирного ритмического движения:

56

[Allegro vivace]

Бах. Фуга e/II

The image shows a musical score for Bach's Fugue in E major, II. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of common time. It features a complex rhythmic pattern with many triplets and syncopations. The notation is in a more complex style than the previous example, with many beamed notes and slurs. The score is labeled '56' and '[Allegro vivace]'.



2. Контраст плавного движения и скачков состоит в противопоставлении плавного движения одного голоса ходам на более широкие интервалы в другом (при этом плавное движение чаще всего бывает изложено более мелкими длительностями, чем скачки).

В строгом письме плавное движение обычно является поступенным движением по диатонической гамме. В свободном письме плавное движение может быть лишь относительно плавным (по сравнению со скачками одновременно звучащего голоса); движению одного голоса по диатоническим ступеням может быть противопоставлено хроматическое движение другого голоса:

57 [Lento]

Бах. Фуга As/II



3. Контраст в направлении движения голосов и в строгом, и в свободном письме выражается в противоположном или косвенном движении; голоса, объединяемые противоположным или косвенным движением, взаимно оттеняются, делаются особенно рельефными:

58

Палестрина. Месса „Regina coeli“

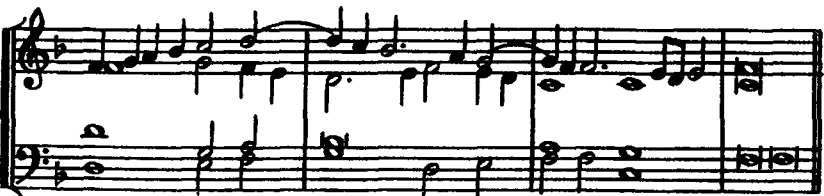




4. Контраст в размещении цезур. Цезуры — моменты расчленения мелодической линии каденциями, ритмическими остановками (длительно выдерживаемыми звуками), паузами — приходятся на различные, не совпадающие во времени участки совместно звучащих голосов. Этот вид контраста весьма значителен и в строгом, и в свободном письме:

Палестрина. Месса

„Aeterna Christi munera“, „Gloria“



61

[Andante maestoso]

Бах. Фуга b/II

5. Контраст в размещении мелодических вершин (часто оказывающихся кульминациями) заключается в том, что они приходится на различные, не совпадающие во времени участки совместно звучащих голосов. Как и предыдущий вид, контраст в размещении мелодических вершин играет очень существенную роль и в строгом, и в свободном письме:

62

[Largo]

Бах. Фуга h/I

6. Контраст регистров голосов—обязательный и для строгого, и для свободного письма вид контраста.

7. Контраст тембровой окраски голосов, имеющий место и в строгом, и в свободном письме, достигает в последнем особой значительности:

Римский-Корсаков. „Майская ночь“, д. I,

63 Moderato quasi allegretto речитатив и Троицкая песня
Левко

Од_на_ко позд_но! Я слы_шу!

Хор (сопрано)
Ой! За_вью вен_ки

Оркестр
pizz.

Сог. solo
p

Наши возвра_щ_ют_ся с пе_сен. Прощай, Ган_на!

на все свят - ки, на все свят - ки,

Ганна
Про - щай, про - щай

Спи, спо - кой - но!

на все празд - нич - ки.

8. Контраст типов мелодий, имеющий распространение почти исключительно в свободном письме, состоит, например, в сочетании кантиленной мелодии с мелодией-фигурацией:

Римский-Корсаков. „Садко“, карт. VII, Вступление

64 Схема

кантиленной мелодии с речитативом (см. пример 63).

9. Контраст лада одновременно звучащих мелодий встречается и в строгом, и в свободном письме. Этот контраст заключается в том, что оба голоса относятся к разным ладовым системам. Обычно одновременное звучание таких мелодий приводит их к одному «ладовому знаменателю», то есть целое воспринимается гораздо более как одноладовое, чем как полиладовое:

Орландо Лассо. „Magnum opus musikum“

65

Allegro maestoso

Бах. Фуга Es/II

66a)

f f

б) [Allegro maestoso]

в) [Allegro maestoso]

10. Контраст тональностей одновременно звучащих мелодий является достоянием свободного письма и состоит в том, что оба голоса принадлежат разным тональным системам. Чаще всего одновременное звучание таких мелодий приводит их к одному «тональному знаменателю», то есть целое воспринимается гораздо более как однотональное, чем как политональное:

67 а) Moderato quasi andante Бах. Фуга c/II
c-moll

б) G-dur

в)

§ 15. Единство голосов в полифонии

Стройность и единство целого, образуемого совместным звучанием голосов, составляют другую сторону принципа их контрапунктирования. Следовательно, необходимо знать, каковы средства объединения нескольких голосов в одновременном звучании, что является объединяющим началом в полифонической фактуре.

1. Закономерности гармонии, то есть закономерности образования созвучий и связи их между собой, играют первостепенную роль в создании единства любой, в том числе и полифонической, ткани. Совместно звучащие голоса образуют ряд созвучий, в котором качество отдельных созвучий и их последований непосредственно влияет на качество полифонической ткани: чем лучше гармоническая сторона полифонии, тем лучше сама полифония и наоборот. Следовательно, гармония управляет совместным звучанием голосов полифонической ткани, контролирует и регулирует это звучание. Как бы ни были хороши, ярки и контрастны мелодии сами по себе, но если они не могут быть объединены гармонией (гармонически «не подходят друг к другу»), одновременное звучание их неприемлемо.

Важность гармонии в создании полифонической фактуры подчеркивается и тем, что большинство основных правил полифонии, касающихся технической стороны, сводится к заботе о качестве созвучий.

2. Закономерности так называемой взаимодополняющей (комплементарной) ритмики, которая обуславливает типичный для полифонии непрерывный, несколько текучий характер движения.

Всякая мелодия (если только это не мелодия-фигурация) наряду с участками более оживленного движения в мелких длительностях содержит участки замедленного движения в крупных длительностях. И если несколько таких мелодий объединяются в полифонической ткани, то обычно ритмические замедления одного голоса совпадают во времени с ритмическими ускорениями другого и наоборот. Таким образом, голоса действительно взаимно дополняют друг друга в ритмическом отношении, создавая общий, более или менее выравненный пульс движения. Поперечная поддержка общего ритмического движения каждым голосом полифонической ткани является одним из важных средств создания единства целого и, одновременно, объединения самих голосов:

Vivace Бах. Прелюдия В/II

68

3. Несовпадение во времени каденций совместно звучащих мелодий также обуславливает большую слитность целого и образует характерную для полифонии непрерывность, текучесть изложения:

69 [Andante maestoso] Бах. Фуга b/II

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B major). The time signature is 3/4. The tempo marking is [Andante maestoso]. The first staff begins with a forte (ff) dynamic. The second staff has sf and ff dynamics. The music shows overlapping melodic lines with staggered cadences.

Однако это не исключает общих для всех голосов каденций, которые в полифонической ткани отличаются особенной яркостью и как бы «разрезают» полифоническую ткань. Ввиду этого применение таких каденций, например, в фугах наблюдается не слишком часто.

4. Совпадение во времени окончания одной мелодии с началом другой («наложения концов на начала») способствует скреплению полифонической ткани и является поэтому одним из характерных приемов полифонического изложения:

70 Moderato e maestoso Бах. Фуга cis/II

The first system of music consists of a single staff in bass clef. The key signature has no sharps or flats (C major). The time signature is 3/4. The tempo marking is Moderato e maestoso. The measure number 70 is indicated. The music shows overlapping melodic lines with staggered cadences.

71 Molto moderato e maestoso Бах. Фуга Cis/II

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has no sharps or flats (C major). The time signature is 3/4. The tempo marking is Molto moderato e maestoso. The measure number 71 is indicated. The music shows overlapping melodic lines with staggered cadences.

§ 16. Технические приемы построения двухголосных соединений

Сочетание двух контрастных, мелодически развитых голосов образует двухголосную полифоническую фактуру.

Технические приемы сочинения любых, в том числе и двухголосных, полифонических построений вытекают из общих основ полифонии, охарактеризованных выше (см. §§ 13—15).

Всю совокупность этих приемов можно разграничить на две области.

Одну область составляют приемы, относящиеся прежде всего к сочинению мелодических голосов как таковых. Руководством здесь являются обобщенные положения, сформулированные, во-первых, в главе об одноголосных построениях (см. главу I), а во-вторых, в §§ 13—15 о контрасте и единстве контрапунктирующих голосов.

В усвоении таких приемов особенно значительна роль личного музыкального чувства, опыта и изобретательности изучающего полифонию.

Другая область — приемы, относящиеся собственно к соединению голосов, — представляет собою конкретные правила, нуждающиеся в более детальном рассмотрении.

Именно об этой области полифонической техники главным образом и говорится в дальнейшем.

§ 17. Созвучия в двухголосии

Совместное звучание двух голосов порождает ряд созвучий — интервалов. А созвучия любого типа всегда служат свидетельством непосредственного участия гармонии в образовании той или иной многоголосной фактуры. Именно через созвучия обнаруживаются прежде всего действия гармонии, управляющей совместным звучанием голосов, организующей и скрепляющей их в единое целое.

Техника двухголосного полифонического письма заключается, с одной стороны, в умении сочинить два контрастных мелодически развитых голоса, а с другой — в правильном применении гармонических созвучий-интервалов, возникающих в совместном звучании этих голосов.

§ 18. Классификация интервалов

Из предшествующих курсов элементарной теории и гармонии известны как классификация существующих интервалов, так и их характерные свойства. Та же классификация интервалов и тот же подход к их свойствам имеют место в полифонии; консонирющие интервалы рассматриваются как опорные гармонические построения, диссонирющие, являющиеся важнейшими возбудителями дви-

жения в музыке, — как построения, зависящие от консонирующих, промежуточные по отношению к ним.

Однако практическое применение консонирующих и диссонирующих интервалов в полифонии отличается большим разнообразием и характерностью, чем, например, в гармонии. Особенно много нового в употреблении интервалов вносят разновидности так называемого сложного контрапункта (см. главу III). В связи с этим в курсе полифонии содержится большое количество дополнительных, новых сведений и правил, касающихся интервалов, что делает необходимым последовательное рассмотрение различных случаев использования того или иного интервала.

§ 19. Совершенные консонансы

Совершенные консонансы — чистая прима (унисон), чистая октава, чистая квинта и соответствующие им составные интервалы (чистая квинтдецима — октава через октаву — и чистая дуодецима — квинта через октаву).

Применение совершенных консонансов связано с весьма небольшим количеством правил-ограничений:

1. Прима, как правило, является начальным или заключительным интервалом двухголосного построения; введение примы на тяжелых долях тактов внутри построения запрещается, так как создает пустой и одновременно тормозящий характер звучания:

72 а)



* плохо

* хорошо

2. Прямое движение к совершенному консонансу в двухголосии недопустимо

73 нельзя



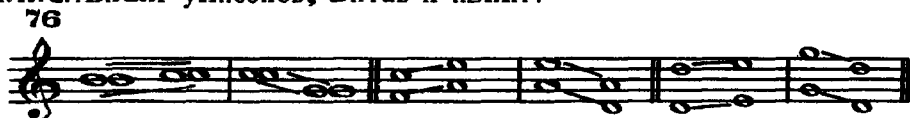
Особенно неприятен эффект прямого движения к совершенному консонансу со скачком в верхнем голосе (так называемые скрытые октавы и квинты); пустотный характер звучания совершенного консонанса в таких условиях усугубляется, если он к тому же находится на тяжелой доле такта:



В полифонической фактуре такие звучности в подавляющем большинстве случаев не находят эстетического оправдания. Исключением из этого правила является возможность прямого хода к квинте: от сексты вверх или от терции вниз при поступенном движении верхнего голоса. В данных условиях квинта с предшествующей секстой или терцией создает участок так называемого «золотого хода»:



3. Частный случай прямого движения к совершенному консонансу—движение к нему от такого же, одноименного совершенного консонанса ведет к образованию недопустимых последований параллельных унисонов, октав и квинт:



Разновидностью параллельного движения совершенными консонансами служит также запрещаемое противоположное движение от унисона к октаве (или наоборот) и от квинты к дуодециме (или наоборот):



Часто эффект параллельных и противоположных унисонов, октав и квинт возникает не при непосредственном следовании названных интервалов друг за другом, а при размещении их на известном расстоянии: на тяжелых долях соседних тактов (особенно при небольшом количестве долей в такте) или на смежных долях — тяжелой и относительно тяжелой, — при принадлежащих как одному, так и двум соседним тактам:



Такие построения тоже неприемлемы в полифонической фактуре.

Как известно, задержания, проходящие и вспомогательные звуки лишь маскируют в той или иной мере запрещаемые последования унисонов, октав и квинт, но не уничтожают их:

79



Причиной отмеченных ограничений, применяемых к совершенным консонирующим интервалам, во многом является самый характер звучания этих интервалов — гармонически не наполненный, пустотный, обусловленный особо значительным слиянием звуков, находящихся в наибольшем акустическом родстве. Указанные свойства совершенных консонансов очень резко выступают в рассмотренных выше случаях. Кроме того, параллельное движение унисонами, октавами и квинтами не только нежелательным образом подчеркивает особый характер звучания этих интервалов, но и ведет к утрате контраста в направлении движения голосов, то есть к ликвидации одного из самых существенных законов полифонической фактуры.

§ 20. Несовершенные консонансы

Несовершенные консонансы — большие и малые терции и сексты и соответствующие им составные интервалы (большие и малые децимы и терцдецимы).

Несовершенные консонансы возможны и в прямом, и в параллельном движении голосов. Однако длительное параллельное движение несовершенными консонансами (например, более чем две терции или сексты подряд) в двухголосии нежелательно; хотя при этом не возникает неприятный эффект параллелизма совершенных консонансов, но точно так же уничтожается контраст в направлении движения голосов, подрывается одна из основ полифонии. При более или менее длительном параллельном движении в несовершенных консонансах один из голосов оказывается подчиненным другому, представляя собою удвоение последнего в терцию или сексту, и, таким образом, превращается из реального голоса в дублирующий. Невозможность длительного параллельного движения в несовершенных консонансах в сущности есть единственное ограничение, касающееся этой группы интервалов в двухголосии¹.

¹ При большем количестве голосов в полифонической фактуре довольно длительные удвоения того или иного голоса несовершенными консонансами — явление достаточно распространенное. В некоторых же разновидностях так называемого сложного контрапункта (см. об этом ниже) возникают ограничения иного порядка к тому или иному несовершенному консонансу.

§ 21. Диссонансы

Диссонирующие интервалы — большие и малые секунды и септимы, соответствующие им составные интервалы — большие и малые ноны и квартдецимы, а также тритон во всех его разновидностях (увеличенные кварта и ундецима, уменьшенные квинта и дуодецима).

Чистая кварта и соответствующий ей составной интервал — чистая ундецима — в двухголосии являются диссонансами и составляют единую группу с названными выше диссонирующими интервалами.

Если ограничения, касающиеся консонансов, связаны с движением к тому или иному интервалу и с движением ряда однотипных (одноименных) интервалов, то ограничения, касающиеся диссонансов, связаны еще и с применением интервала как такового. Тот или иной консонирующий интервал сам по себе может быть взят свободно; любой диссонирующий интервал требует специального приготовления и последующего разрешения. Движение же голосов несколькими диссонирующими интервалами подряд недопустимо, так как ведет к обесцениванию диссонанса, имеющего ценность только в окружении консонансов.

§ 22. Звуки (голоса) диссонирующего интервала

Каждый диссонирующий интервал представляет собою совокупность двух различных по своей роли звуков (голосов):

а) свободного звука, не требующего специального приготовления и разрешения; это выражается в том, что он может быть взят скачком, а в момент разрешения отведен плавно или скачком в звук, составляющий консонанс со звуком разрешения, и

б) диссонирующего звука, связанного специальными условиями приготовления и разрешения.

Есть две группы диссонирующих интервалов, отличающиеся одна от другой соотношением свободных и диссонирующих звуков. В одну группу входят интервалы с постоянным расположением свободных и диссонирующих звуков (секунды и септимы), в другую — интервалы с переменным расположением этих звуков (кварта, нона и тритон).

В секунде свободным звуком всегда является верхний, а диссонирующим — нижний.

В септимере и квартдецимере свободным звуком всегда является нижний, а диссонирующим — верхний.

В кварте, ноне и тритонере свободным или диссонирующим может быть каждый из двух звуков. Например, если диссонирующим звуком нона считается нижний, то верхний будет свободным. Такое соотношение свободного и диссонирующего звуков совпадает с тем, что наблюдалось в отношении секунды; нона в данном случае выступает именно как «секунда через октаву». Если в той же ноне в качестве диссонирующего звука принимается

верхний, то нижний будет свободным. Такое соотношение свободного и диссонирующего звуков, не допускающее аналогии между нотой и секундой, выдвигает нону как самостоятельный, а не производный интервал, как «собственно нону».

§ 23. Классификация применения диссонансов

Каждый из диссонирующих интервалов (за исключением тритона) может быть применен на сильной, относительно сильной и слабой долях такта. Однако различные метрические положения одного и того же диссонанса требуют различных приемов его введения и разрешения. Поэтому все диссонирующие интервалы рассматриваются тройко — в соответствии с их возможным метрическим положением:

- а) диссонансы на сильной доле такта;
- б) диссонансы на слабой доле такта;
- в) диссонансы на относительно сильной доле такта.

§ 24. Диссонансы на сильной доле такта

Диссонансы на сильной доле такта применяются как задержания. В строгом письме возможны лишь приготовленные задержания с нисходящим разрешением (исторически наиболее ранняя форма задержания). Таким образом, диссонанс-задержание находится в окружении двух консонирующих моментов: предшествующего приготовления и последующего разрешения. Приготавливается, задерживается и разрешается — всегда на ступень вниз — диссонирующий звук интервала.

Приготовление может быть взято на сильной или относительно сильной доле такта, предшествующей задержанию. В письменных работах следует тщательно соблюдать два ритмических правила, касающихся приготовления:

1) Приготовление не должно быть короче задержания: оно либо равно по своей длительности задержанию, либо превосходит его.

2) Приготовление не может быть четвертной длительностью — наименьшей длительностью для строгого письма. Несоблюдение этого правила ведет к возникновению стилистически неоправданных «закрывающихся» синкоп в мелких длительностях:

80

можно:  и т. д.

нельзя:  и т. д.

В момент разрешения диссонирующего звука свободный звук или остается на месте, или переходит в звук, консонирующий со звуком разрешения.

В следующей таблице исчерпываются все случаи использования диссонирующих интервалов на сильной доле такта. Черными нотами без штилей обозначены интервалы, возможные в качестве приготовления последующего диссонанса; диссонанс-задержание обозначен целыми нотами; приемлемые интервалы разрешения обозначены черными нотами со штилями; в скобки заключены варианты, возможные как исключения, в практике почти неупотребительные из-за качества звучания:

81а) секунда на сильной доле такта

б) септима на сильной доле такта

в) кварта на сильной доле такта

*) Приготовление квинтой нижнего звука кварты в дальнейшем допускает только указанные разрешения.

нона на сильной доле такта

*) Приготовление квинтой или октавой верхнего звука ноны в дальнейшем допускает только указанные разрешения.

Кроме показанных в таблице примеров простого разрешения диссонирующего звука постепенным ходом на диатонический тон или диатонический полутон, допустимы сложные (свободные) разрешения, при которых между диссонирующим звуком и его разрешением берется вставной звук, образующий консонанс к свободному звуку. Таким вставным звуком нередко бывает и предъём к звуку разрешения.

Ниже приводятся примеры возможных вставных консонансов между диссонирующим звуком и его разрешением (обозначены черными нотами без штилей):

82 секунда септима

кварта

нона

§ 25. Диссонансы на слабой доле такта

Диссонансы на слабой доле такта возможны в виде проходящих или вспомогательных звуков. Собственно проходящим или вспомогательным звуком могут быть и диссонирующий, и свободный звуки интервала. Как видно из следующей таблицы, образование диссонирующих интервалов проходящими и вспомогательными звуками совершается в условиях косвенного (бокового) движения голосов. Только в момент разрешения проходящего или вспомогательного звука второй голос может быть отведен в звук, консонирующий со звуком разрешения. Такие условия применения отличают проходящие и вспомогательные диссонансы от проходящих и вспомогательных консонансов, возможных в прямом или противоположном движении голосов:

83a)



Следует обратить внимание, что только в группе диссонансов на слабой доле такта фигурирует тритон, образуемый, однако, лишь проходящим, но не вспомогательным звуком.

§ 26. Диссонансы на относительно сильной доле такта

Диссонансы на относительно сильной доле такта употребляются как задержания или являются результатом проходящих звуков.

Помещение таких диссонансов на относительно сильной доле такта не вносит ничего нового по сравнению с тем, что о них говорилось в двух предыдущих параграфах.

Вспомогательные диссонансы на относительно сильной доле такта не применяются (особенно, если они образуются мелкими длительностями, то есть четвертями).

§ 27. Камбиата

Иногда на слабой доле может быть помещен диссонирующий звук подобно тому, как используются проходящие или вспомогательные звуки. Однако этот звук в дальнейшем уходит ходом более чем на целый тон (в строгом письме обычно на малую или большую терцию вниз), то есть сразу не разрешается; в этом состоит его отличие и от проходящих, и от вспомогательных звуков:



Брошенный диссонанс на слабой доле такта называется камбиатой (из курса гармонии камбиата известна под названием брошенного скачком вспомогательного звука). В строгом письме рекомендуется лишь изредка, в целях мелодического разнообразия, вводить нижние камбиаты (указанного в предыдущем примере типа).

§ 28. Связанные консонансы

Часто на сильных и относительно сильных долях возникают консонансы, имеющие облик задержаний благодаря синкопированному ритму в одном из голосов. Однако, в отличие от задержаний, оба голоса здесь являются свободными:



Задания

1. Присочинять второй голос к первому, данному заранее.
2. Сочинять двухголосные полифонические примеры, записывая их на одной или двух нотных строчках.

Глава III

СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ В ДВУХГОЛОСИИ

§ 29. Простой контрапункт

Если соединение голосов включает в себе возможность совместного звучания тех же самых неизменных голосов в каком-либо ином порядке, то такое соединение считается написанным в простом контрапункте.

Когда одно и то же соединение, сочиненное в простом контрапункте, встречается в музыкальном произведении несколько раз, оно при этом или дословно повторяется, или только транспонируется. Никаких других обновлений такое соединение не допускает — оно должно хорошо звучать лишь в том виде, в каком было написано первоначально.

Все письменные работы по двухголосию, сделанные до сих пор, относятся к области простого контрапункта.

§ 30. Сложный контрапункт

Если соединение голосов не включает в себе возможность совместного звучания тех же самых неизменных голосов в каком-либо ином порядке, то такое соединение считается написанным в сложном контрапункте.

Когда одно и то же соединение, сочиненное в сложном контрапункте, встречается в музыкальном произведении несколько раз, оно может быть не только дословно повторено или транспонировано. При этом обычно реализуются заложенные в нем возможности звучания с другим порядком голосов, возникают один или несколько вариантов данного соединения:

86 а) первонач. соедин. [Andante maestoso] Бах. Фуга H/II

б) производн. соедин.

в) производн. соедин.

Соединение в сложном контрапункте, звучащее впервые и сравниваемое затем с последующими его же вариантами, называется первоначальным соединением, сами же последующие варианты называются производными соединениями.

Таким образом сложный контрапункт, в отличие от простого, всегда содержит исходный вид соединения — соединение первоначальное — и его варианты-преобразования — соединения производные¹.

§ 31. Классификация сложного контрапункта

Основой классификации сложного контрапункта является способ получения производных соединений.

Существуют два основных разряда сложного контрапункта, один из которых, в свою очередь, делится на несколько видов.

¹ Иногда производные соединения не реализуются, остаются скрытыми, но очевидная их возможность позволяет считать «нераскрывшееся» первоначальное соединение написанным в сложном контрапункте.

Если производное соединение получается в результате изменения интервалов между неизменяемыми голосами или изменения во времени вступления неизменяемых голосов, то это будет случаем, относящимся к разряду подвижного контрапункта (поскольку неизменяемые голоса перемещаются, передвигаются по отношению друг к другу).

Если производное соединение получается в результате обращения (противодвижения) голосов, составляющих первоначальное соединение, то это будет случаем, относящимся к разряду обратного, или зеркального, контрапункта.

Подвижной контрапункт (особенно в некоторых его видах) гораздо более распространен в музыке, чем контрапункт обратимый.

Наиболее важными видами подвижного контрапункта являются:

1) Вертикально-подвижной контрапункт (иногда встречается разновидность вертикально-подвижного контрапункта—контрапункт, допускающий удвоение голосов).

2) Горизонтально-подвижной контрапункт (совмещение условий горизонтально-подвижного и вертикально-подвижного контрапункта образует еще одну разновидность — вдвойне-подвижной контрапункт, по некоторым особенностям более близкий горизонтально-подвижному, чем вертикально-подвижному контрапункту).

Цель теории сложного контрапункта заключается в установлении закономерностей, позволяющих заранее предвидеть все возможности контрапунктического соединения, из которого в дальнейшем должны быть получены те или иные производные комбинации. Знание закономерностей сложного контрапункта делает технику композитора более уверенной и точной, свободной от непредвиденных случайностей в области важных приемов полифонического письма; исследователю же музыки знание этих закономерностей дает возможность детально разобраться во многих существенных особенностях различных музыкальных произведений.

§ 32. Вертикально-подвижной контрапункт.

Прямые и противоположные перестановки

Вертикально-подвижным контрапунктом называется вид подвижного контрапункта, основанный на изменении интервалов (то есть вертикальных соотношений) между неизменяемыми голосами. Таким образом соединение в вертикально-подвижном контрапункте содержит возможность перемещения неизменяемых голосов по вертикали.

Разнообразные случаи вертикальных перестановок голосов и связанных с ними изменений интервальных соотношений между голосами сводятся к следующим основным формам:

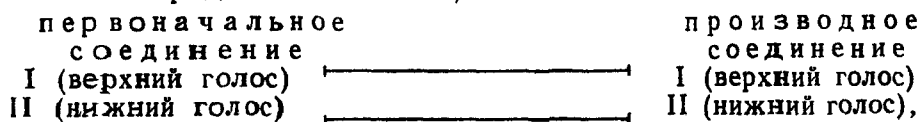
I. а) Расстояние между голосами увеличивается; каждый из интервалов первоначального соединения в производном становится больше на одну и ту же величину (в приведенном ниже примере — на терцию):

87 первонач. соедин. производн. соедин.

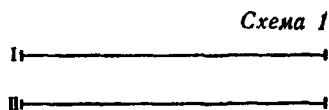
б) Расстояние между голосами уменьшается; каждый из интервалов первоначального соединения в производном становится меньше на одну и ту же величину (в приведенном ниже примере — на терцию):

88 первонач. соедин. производн. соедин.

Особенностью обоих случаев является то, что верхний голос первоначального соединения в производном остается верхним, а нижний — нижним. Такие вертикальные перестановки, ведущие к удалению голосов друг от друга или к их сближению, называются прямыми перестановками. В двухголосных соединениях прямая перестановка может быть кратко охарактеризована следующей записью (римские цифры обозначают передвигаемые голоса):



или же знаком, равно отражающим относительное расположение голосов как в первоначальном, так и в производном соединениях:



II. Голоса взаимно меняются местами: верхний голос первоначального соединения в производном становится нижним, а нижний — верхним; каждый из интервалов первоначального соединения в производном оказывается обращенным:

89 первонач. соедин. 1-е производн. соедин.

2-е производн. соедин. 3-е производн. соедин.

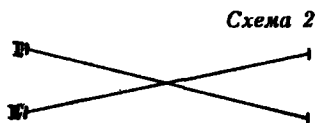
При этом следует заметить, что лишь один из случаев такого обращения интервалов (первое производное в приведенном примере) соответствует обращению, известному из курса элементарной теории (взаимообратимые интервалы: прима—октава, секунда—септима, терция—секста, кварта—квинта — в сумме составляют октаву). В других случаях (например, второе и третье производные соединения) принцип обращения изменяется и взаимнообратимые интервалы в сумме дают не октаву, а дуодециму, дециму и т. п.

Такие вертикальные перестановки, ведущие к взаимному обмену голосов местами, называются **противоположными перестановками**.

В двухголосных соединениях противоположная перестановка может быть кратко охарактеризована следующей записью (римские цифры обозначают передвигаемые голоса):

первоначальное соединение		производное соединение
I (верхний голос)	↘	II (верхний голос)
II (нижний голос)	↗	I (нижний голос),

или же знаком, отражающим различие в относительном расположении голосов первоначального и производного соединений:



Несмотря на все различия в эффектах прямых и противоположных перестановок, последние можно трактовать как особый, специфический случай тех прямых перестановок, которые ведут к сближению голосов, к уменьшению их интервальных соотношений. Очевидно, что в соотношении последовательно сближаемых по вертикали голосов должна наступить в известный момент своего ряда «критическая точка»: голоса, сближавшиеся до этой точки, после нее перекрещиваются, обмениваются своими местами. Этой точкой заканчивается, таким образом, область прямых перестановок и начинается область перестановок противоположных.

§ 33. Цифровое обозначение интервалов, необходимое для их сложения и вычитания

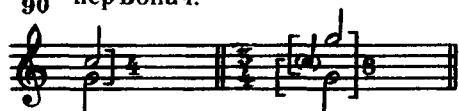
В течение долгого времени теория сложного контрапункта (в том числе и контрапункта вертикально-подвижного) была очень несовершенной, громоздкой и трудной для усвоения. Лишь опубликованное в 1909 году выдающееся исследование «Подвижной контрапункт строгого письма» С. И. Танеева (1856—1915) сделало эту теорию научно-систематизированной, стройной и ясной. С тех пор многие руководства по полифонии, как, в частности, и настоящий учебник, освещают закономерности сложного контрапункта, исходя из учения Танеева.

Все сказанное до сих пор о вертикально-подвижном контрапункте позволяет сделать вывод, что основные особенности этого вида сложного контрапункта заключены в изменении интервальных соотношений между совместно звучащими голосами. Интервалы либо увеличиваются при удалении неизменяемых голосов друг от друга, либо уменьшаются на одну и ту же величину при сближении этих голосов. Для исследования закономерностей такого увеличения или уменьшения интервалов необходимо прибегнуть к их сложению или вычитанию.

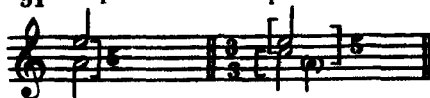
Однако если производить сложение и вычитание интервалов, пользуясь их цифровыми обозначениями, известными из курса элементарной теории, то возникает расхождение на единицу между интервалом — результатом сложения или вычитания — и существующим обозначением этого интервала.

Например, кварте первоначального соединения соответствует в производном октава:

90 первонач. . производн.



Эта октава образовалась в результате перестановки верхнего голоса на квинту вверх, то есть в результате дополнения первоначальной кварты квинтой, что вполне соответствует известной из элементарной теории сумме взаимобратимых интервалов: кварта + квинта = октава. Но если представить эту сумму в цифровых обозначениях названных интервалов: кварта—4, квинта—5, то 4+5 дадут не 8 (обозначение октавы, получающейся в действительности), а 9 (обозначение ноты). Точно так же, если квинте первоначального соединения соответствует в производном терция (результат перестановки нижнего голоса на терцию вверх), то уменьшение первоначальной квинты (5) на терцию (3) будет иметь в разности не 3 (обозначение получающейся в действительности терции), а 2 (обозначение секунды):



Такое расхождение возникает из-за того, что общепринятое обозначение интервала отражает число ступеней музыкального звукоряда, охватываемых данным интервалом (включая его основание и вершину). При сложении или вычитании интервалов, обозначаемых таким образом, один и тот же звук (одна и та же ступень) считается два раза, что видно из приведенных выше примеров (в обоих случаях — звук *до* второй октавы). Отсюда ясно, что общепринятая система цифрового обозначения интервалов оказывается неудовлетворительной при их сложении или вычитании.

Поэтому С. И. Танеев предложил иную систему цифрового обозначения интервалов, пригодную для их сложения и вычитания. В этой системе цифровое обозначение интервала отражает число ходов по секундам, необходимых для того, чтобы пройти от основания интервала до его вершины (или наоборот). Таким образом, цифровой единицей здесь оказывается не ступень звукоряда, а секундовый ход. Прима содержит 0 ходов-секунд, секунда — 1 такой ход, терция — 2 хода и так далее. Соответственно этому каждый из интервалов в системе Танеева обозначен цифрой, на единицу меньшей общепринятого обозначения:

Простые интервалы	Составные интервалы	
Прима — 0	Октава — 7	Квинтдецима — 14
Секунда — 1	Нона — 8	Секунда через
Терция — 2	Децима — 9	2 октавы — 15
Кварта — 3	Ундецима — 10	Терция —> — 16
Квинта — 4	Дуодецима — 11	Кварта —> — 17
Секста — 5	Терцецима — 12	Квинта —> — 18
Септима — 6	Квартдецима — 13	Секста —> — 19
		Септима —> — 20

Ряд составных интервалов, доведенных в таблице до септими через две октавы, может быть продолжен (с такими интервалами приходится встречаться в практике).

С введением нового обозначения сложение и вычитание интервалов в приведенных выше примерах уже не дает расхождений между действительно получаемым результатом и его цифровым обозначением:

кварта (3) + квинта (4) = октава (7);

квинта (4) — терция (2) = терция (2) и т. п.

§ 34. Сложение и вычитание интервалов. Интервалы положительные и отрицательные

Сложение интервалов выражает их увеличение при удалении голосов друг от друга, достигаемом перестановкой верхнего голоса вверх (а), нижнего голоса вниз (б) или одновременно — верхнего вверх и нижнего вниз (в):

92

а) $4+5(\text{вверх})=9$

б) $4+5(\text{вниз})=9$

в) $4+3(\text{вверх})+2(\text{вниз})=9$

В примерах производных соединений (а, б, в) специально дается одно и то же соотношение голосов, чтобы показать, как один и тот же результат может быть получен путем различных перестановок.

Вычитание интервалов выражает их уменьшение при сближении голосов, достигаемом перестановкой верхнего голоса вниз (а), нижнего голоса вверх (б) или одновременно — верхнего вниз и нижнего вверх (в):

93

а) $4-3(\text{вниз})=1$

б) $4-3(\text{вверх})=1$

в) $4-1(\text{вниз})-2(\text{вверх})=1$

В примерах производных соединений (а, б, в) специально дается одно и то же соотношение голосов, чтобы показать, как один и тот же результат может быть получен путем различных перестановок.

В том случае, когда вычитаемый интервал равен уменьшаемому, в результате получится прима (0). Как и в предыдущих примерах, где фигурировали несколько слагаемых или вычитаемых, в данном случае уменьшаемому могут быть равны несколько вычитаемых (в):

94

а) $5-5(\text{вверх})=0$



Это — предел прямых перестановок сближающихся голосов, за которым начинается область их противоположных перестановок. При этих перестановках вычитаемый интервал оказывается больше уменьшаемого, и в результате получается отрицательная величина:



Из сказанного следует, что обращение первоначального интервала, получаемое в результате противоположных перестановок, всегда представляет собою отрицательную величину (в приведенном примере образовалась отрицательная секста — обращение первоначальной терции).

Таким образом противоположные перестановки вызывают необходимость производить действия сложения и вычитания над отрицательными величинами. Поэтому и сложение, и вычитание интервалов — положительных и отрицательных — может быть охарактеризовано как единое действие алгебраического сложения, где слагаемыми могут быть и положительные, и отрицательные величины. Участие же только положительных или только отрицательных величин и получение их суммы или разности будут частными случаями этого обобщающего действия.

§ 35. Положительные и отрицательные движения голосов

Движение каждого голоса в том или ином направлении при вертикальных перестановках само по себе содержит тенденцию к удалению голосов друг от друга или к их сближению (включая сюда и взаимный обмен этих голосов местами), что выражается в величинах положительных и отрицательных интервалов. Поэтому не только интервалы, получаемые в результате перемещений голосов, но и сами перемещения могут быть охарактеризованы как положительные или отрицательные — в зависимости от названных выше тенденций.

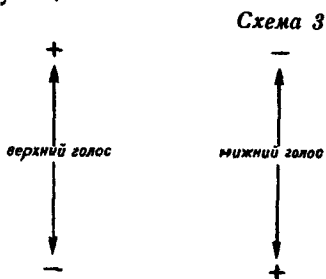
В двухголосных соединениях движение верхнего голоса вверх, нижнего — вниз или одновременное движение этих голосов в указанных направлениях подразумевают удаление голосов друг от друга, увеличение интервалов между ними

Следовательно, такие движения голосов будут положительными.

Напротив, движение верхнего голоса вниз, нижнего — вверх или одновременное движение этих голосов в указанных направлениях подразумевают сближение голосов, уменьшение интервалов между ними (вплоть до превращения положительных интервалов первоначального соединения в отрицательные интервалы производного).

Следовательно, такие движения голосов будут отрицательными.

Сказанное о положительных и отрицательных движениях голосов поясняется следующей схемой:



Образцы сложения и вычитания интервалов, приведенные в предыдущем параграфе, содержат все виды положительного и отрицательного движения голосов. Их можно дополнить аналогичными примерами, в которых верхний голос обозначен цифрой I, нижний голос — цифрой II:

96

а) I
II

I голос переставлен на терцию вверх (на+2)
II — на секунду вниз (на+2)

б) I
II

II голос переставлен на терцию вниз (на+2)
I — на секунду вверх (на+1)

в) I
II

I голос переставлен на секунду вверх (на+1);
II — на секунду вниз (на+1)

97

а) I голос переставлен на терцию вниз (на—2)

б) II голос переставлен на терцию вверх (на+2)

в) I голос переставлен на секунду вниз (на—1); II—на секунду вверх (на+1)

г) I голос переставлен на терцию вниз (на—2); II—на октаву вверх (на+7)

Для краткости записи перестановок голосов приняты специальные обозначения, введенные Танеевым. Голоса, составляющие контрапунктическое соединение, обозначаются римскими цифрами (например, I, II и т. д.); само же соединение голосов отмечается знаком +, соединяющим эти цифры. Так, двухголосное соединение отражается в следующей записи: I+II. В двухголосном сложном контрапункте выражение I+II представляет собою формулу первоначального соединения.

То же сочетание голосов, являющееся производным соединением, нуждается в дополнительных обозначениях, которые характеризуют его отличие от первоначального и дают представление о происшедших перестановках голосов по вертикали.

Вертикальные перестановки голосов обозначаются буквой v (начальной в латинском прилагательном «verticalis» — вертикальный), прибавляемой к цифровому обозначению передвигающегося голоса. Величина v выражается цифрой, соответствующей интервалу перемещения. Так, запись $I^{v=+2}$ означает, что верхний голос соединения перемещен на терцию вверх (см. пример 96а).

Если голос остается на месте, то это отмечается записью $II^{v=0}$ (см. тот же пример). Формула же производного соединения, на которое только что была сделана ссылка, в целом будет выражением: $I^{v=2} + II^{v=0}$. В этой формуле указаны как соединение голосов, так и происшедшие их вертикальные перестановки.

§ 36. Двойной контрапункт

Контрапунктические соединения с противоположными перестановками голосов являются особенно распространенными ввиду яркости производимого ими эффекта. Поэтому они составили важную категорию в области вертикально-подвижного контрапункта.

Соединение двух голосов, каждый из которых в результате противоположной перестановки может быть верхним или нижним, считается написанным в двойном контрапункте (часто для краткости само такое соединение называют двойным контрапунктом). Таким образом всякое двухголосное соединение, сочиненное с расчетом на возможность противоположной перестановки голосов, написано в двойном контрапункте¹.

Подобно этому всякое трехголосное соединение, допускающее взаимный обмен местами всех трех голосов, представляет собою соединение в тройном контрапункте; если в соединении такого рода используются четыре голоса, то образуется четверной контрапункт и т. п. Следует отметить, что тройной и особенно четверной контрапункты встречаются значительно реже, чем контрапункт двойной.

Чтобы написать соединение в двойном контрапункте, необходимо знать, какие интервалы получатся в производном соединении из интервалов соединения первоначального в результате вертикальных перестановок голосов. Таким образом, сочиняя первоначальное соединение, следует применять интервалы с расчетом на то или иное преобразование их в производном. При этом нужно помнить, что все известные правила простого контрапункта в полной мере распространяются как на первоначальные, так и на производные соединения в сложном контрапункте.

§ 37. Показатель вертикально-подвижного контрапункта (Jv)

Введенные Танеевым системы цифровых обозначений интервалов, их алгебраическое сложение и понятие о положительных и отрицательных движениях голосов по вертикали дают возможность изложить основные правила двойного контрапункта в кратких формулировках. Для удобства изложения этих правил обратимся к следующему примеру:

первонач. соедин.

98

2 3 7 6 5 4 3 2 1 2

¹ Нельзя смешивать этот частный случай вертикально-подвижного контрапункта в двухголосии с вдвойне-подвижным контрапунктом (см. § 31) — разновидностью сложного контрапункта, основанной на совмещении вертикальных и горизонтальных перестановок двух, трех и более голосов.

Данное первоначальное соединение двух голосов (I+II) содержит ряд интервалов; обозначенных в примере. Если производное соединение будет получено путем перестановки нижнего голоса на октаву вверх ($II^{v=-7}$) при оставлении верхнего голоса на месте ($I^{v=0}$), то такое соединение должно быть представлено формулой $I^{v=0} + II^{v=-7}$:

99 производн. соедин.

I
II

$II^{v=-7}$

$I^{v=0}$ -5 -4(-)0 -1 -2 -3 -4 -5 -6 -5

При противоположных перестановках голосов интервалы производного соединения являются обращениями соответствующих интервалов первоначального соединения. Обращение такого рода представляет собою алгебраическую сумму величины интервала первоначального соединения с величиной интервала перестановки; так получается ряд интервалов производного соединения в приведенном выше примере:

Интервалы первоначального соединения:	2 3 7 6 5 4 3 2 1 2
Интервал перестановки:	-7 -7 -7 -7 -7 -7 -7 -7 -7
Интервалы производного соединения:	-5 -4(-)0 -1 -2 -3 -4 -5 -6 -5

Но тот же самый интервал перестановки может быть не только результатом движения одного голоса при остающемся на месте другом. Очень часто этот интервал является результатом одновременного движения обоих голосов. В таком случае ни один из голосов не будет иметь $V=0$, а оба голоса передвигаются на интервалы, сумма которых составляет прежний интервал перестановки (-7):

100 производн. соедин.

I
II

$II^{v=5}$

$I^{v=-2}$ -5 -4(-)0 -1 -2 -3 -4 -5 -6 -5

Интервалы первоначального соединения:	2 3 7 6 5 4 3 2 1 2
Интервалы перестановок:	1-2 -2 -2 -2 -2 -2 -2 -2 -2
	II-5 -5 -5 -5 -5 -5 -5 -5 -5
Интервалы производного соединения:	-5 -4(-)0 -1 -2 -3 -4 -5 -6 -5

или:

101
I X
II X
IIv=3
Iv=4
производн. соедин.

Интервалы первоначального
соединения:

2 3 7 6 5 4 3 2 1 2

Интервалы перестановок:

I-4 -4 -4 -4 -4 -4 -4 -4 -4 -4

II-3 -3 -3 -3 -3 -3 -3 -3 -3 -3

Интервалы производного

соединения:

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

Неизменность алгебраической суммы, которой выражается каждый из интервалов производных соединений (каждый раз получается ряд: $-5-4(-)0-1-2-3-4-5-6-5$), свидетельствует об одинаковых соотношениях голосов внутри трех приведенных выше производных соединений. Изменение слагаемых, составляющих эту сумму, отражает перенесение неизменяемого соединения на другие ступени. Приведенные примеры позволяют сделать выводы, чрезвычайно важные для всего дальнейшего.

Алгебраическая сумма интервалов, на которые одновременно передвигаются оба голоса в двойном контрапункте, есть величина, характеризующая отношение производного соединения к соединению первоначальному. Именно этой величиной отличается каждый из интервалов производного соединения от соответствующего интервала первоначального соединения; именно эта величина является точным показателем тех изменений, которые были осуществлены перестановкой голосов.

Поэтому алгебраическая сумма интервалов, на которые передвигаются по вертикали голоса контрапунктического соединения, называется показателем вертикально-подвижного контрапункта. Сокращенное обозначение показателя вертикально-подвижного контрапункта: J_v (начальные буквы латинских слов «Index verticalis» — индекс вертикалис — показатель вертикальный).

В отличие от величины v , характеризующей интервал перестановки одного голоса, величина J_v характеризует интервал-сумму, получившуюся в результате перестановок обоих голосов. Так, если, подобно приведенным в настоящем параграфе примерам, производное соединение осуществлено по формуле $I^{v=0} + II^{v=-7}$, то J_v двойного контрапункта будет равен $(vI=0) + (vII=-7)$, то есть -7 ; тот же результат получается из формулы $I^{v=-2} + II^{v=-5}$: $J_v = vI + vII = (-2) + (-5) = -7$ и т. д. Таким образом, общая формула J_v двойного контрапункта, выражающая его зависимость от интервалов перестановок обоих голосов, может быть представлена в следующем виде:

$$J_v = vI + vII$$

Зависимость же между Jv и интервалом первоначального и производного соединений состоит в том, что сумма интервала первоначального соединения и Jv всегда равна величине соответствующего интервала в производном соединении. Если интервал первоначального соединения обозначить буквой m , а соответствующий интервал производного соединения — n , то получится формула: $m + Jv = n$. Например: интервал первоначального соединения (m) = 2, $Jv = -7$; соответствующий интервал производного соединения (n) будет $2 - 7 = -5$ (см. приведенные в настоящем параграфе примеры). Отсюда следует другая общая формула Jv , выражающая его зависимость от интервалов первоначального и производного соединений: $Jv = n - m$ или $Jv = n + (-m)$.

Но поскольку в двойном контрапункте и Jv и n являются величинами отрицательными, то формула предстает в следующем виде:

$$Jv = (-n) + (-m)$$

То есть: если $n = -5$, а $m = 2$, то последнее берется с обратным знаком и складывается с первым; получающийся в результате $Jv = -7$. Иначе говоря, Jv равен сумме первоначального интервала и соответствующего производного интервала, взятых с отрицательными знаками.

§ 38. Наиболее употребительные виды двойного контрапункта

Сущность различных видов вертикально-подвижного контрапункта в целом характеризуется их показателями. С интервальной величиной Jv связано и конкретное название того или иного вида вертикально-подвижного контрапункта.

В двухголосии Jv характеризует различные виды двойного контрапункта и дает им названия. Если, например, выясняется, что противоположная перестановка двух голосов осуществлена при $Jv = -7$, то, следовательно, в данном случае имеет место двойной контрапункт октавы; если $Jv = -11$, то это будет двойной контрапункт дуодецимы и т. д.

Однако не все виды двойного контрапункта встречаются одинаково часто. Многие из них чрезвычайно трудны для сочинения (из-за большого числа ограничений в использовании интервалов), эффект же, производимый ими, сравнительно мало отличается от эффекта более распространенных видов. Поэтому случаи применения двойного контрапункта обычно исчерпываются весьма небольшим количеством его видов; чаще всего наблюдается двойной контрапункт октавы, несколько реже — двойной контрапункт дуодецимы, и значительно реже — двойной контрапункт децимы. Для каждого вида двойного контрапункта существуют особые правила, которыми руководствуются при сочинении первоначальных соединений. Ниже излагаются правила наиболее употребительных видов двойного контрапункта.

§ 39. Двойной контрапункт октавы

Противоположная перестановка двух голосов на интервалы, в сумме составляющие октаву, называется двойным контрапунктом октавы.

Следовательно, показателем вертикально-подвижного контрапункта, соответствующим двойному контрапункту октавы, является $Jv = -7$ (иногда, в кратких записях, этим выражением показателя обозначают и двойной контрапункт октавы как таковой).

Часто в двойном контрапункте октавы показатель, представляющий, как известно, сумму интервалов перестановок обоих голосов, равен не собственно октаве ($Jv = -7$), а квинтдециме, то есть октаве через октаву ($Jv = -14$), октаве через две октавы ($Jv = -21$) и даже октаве через три октавы ($Jv = -28$). Тем не менее ввиду общих свойств, общей «октавной природы» все такие показатели считаются разновидностями-вариантами одного коренного показателя $Jv = -7$ и составляют с ним единую группу. Нередко тот или иной крупный показатель октавной группы (например, $Jv = -14$) бывает необходим в результате того, что первоначальное соединение содержит интервалы, превосходящие своей величиной октаву (8, 9, 10). В подобном случае перестановка голосов при $Jv = -7$ оказалась бы не противоположной, а прямой или смешанной:

102 первонач. соедин.

производн. соедин.

$Jv = -7$ ($vI = -3$, $vII = -4$)

Применение же $Jv = -14$ обеспечивает достижение перестановки противоположной:

103 производн. соедин.

$Jv = -14$ ($vI = -6$, $vII = -8$)

Если в первоначальное соединение входят интервалы, превосходящие своей величиной две октавы, то для противоположной перестановки голосов в двойном контрапункте октавы необходим $Jv = -21$, так как $Jv = -14$ дал бы прямую или смешанную перестановку.

Таким образом для каждого J_v существует наибольший— предельный по своей величине—интервал в первоначальном соединении. Этот интервал не должен превосходить величину данного J_v : при $J_v = -7$ он не может быть более октавы, при $J_v = -14$ — более двух октав и т. д. Из ограничения того или иного J_v соответствующим ему предельным интервалом следует, что каждый J_v дает возможность делать перестановки при других, более крупных показателях той же группы. Например, если соединение допускает перестановку при $J_v = -7$, то оно допускает перестановку и при $J_v = -14$, и при $J_v = -21$:

104 первонач. соедин.

производн. соедин. $J_v = -7$

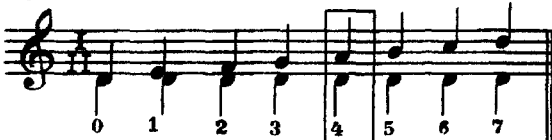
производн. соедин. $J_v = -14$


производн. соедин. $J_v = -21$


Наоборот, не всегда любой J_v дает возможность делать перестановки при других, меньших показателях той же группы. Например, если соединение допускает перестановку при $J_v = -14$, то оно может не допускать перестановку при $J_v = -7$ (см. примеры 102 и 103).

Чтобы вывести правила применения интервалов при том или ином показателе, необходимо сравнить интервалы первоначального соединения — от прима до предельного интервала, равного по величине данному показателю, — с соответствующими интервалами производного соединения, образовавшимися в результате перестановки. Ниже приводится такой ряд для $J_v = -7$:

105

первонач. соедин. 

производн. соедин. 

I 

II

$J_v = -7$ ($vI = 0$, $vII = -7$)

Из приведенного примера видно, что при $J_v = -7$ прима первоначального соединения в производном дает октаву, секунда — септиму, терция — сексту, кварта — квинту, квинта — кварту, секста — терцию, септима — секунду, октава — приму. Таким образом соотношения интервалов первоначального и производного соединений в двойном контрапункте октавы полностью воспроизводят известное из курса элементарной теории соотношение интервалов и их обращений. Очевидно также, что качественная сторона интервалов первоначального соединения при этом по большей части сохраняется в производном соединении.

совершенный консонанс 0 дает совершенный консонанс 7 (и наоборот); диссонанс 1 дает диссонанс же 6 (и наоборот);

несовершенный консонанс 2 дает несовершенный же консонанс 5 (и наоборот).

Только диссонанс 3 дает совершенный консонанс 4, а совершенный консонанс 4 дает диссонанс 3.

Следовательно, правильное применение (в соответствии с требованиями простого контрапункта) в первоначальном соединении интервалов 0 и 7, 2 и 5, 1 и 6, а также 3 гарантирует безупречное звучание соответствующих им интервалов в производном. Таким образом, названные интервалы используются совершенно одинаково в условиях как простого двухголосного контрапункта, так и двойного контрапункта октавы. Особенности же двойного контрапункта октавы при $J_v = -7$ целиком заключены в применении интервала квинты.

Поскольку квинта первоначального соединения дает в производном кварту, эту квинту необходимо рассматривать как диссонанс, во всех подробностях аналогичный кварте и требующий такого же использования. То есть на сильной доле такта квинта применяется как задержание в верхнем или нижнем голосе

(квинта, образующая задержание в верхнем голосе, на следующей слабой доле «разрешается» иногда в кварту, которую надо при этом рассматривать как проходящий или вспомогательный диссонанс, разрешающийся в свою очередь); на относительно сильных долях квинта создается либо задержанием, либо проходящим звуком в одном из двух голосов; на слабых долях квинта получается в результате введения проходящего или вспомогательного звука в одном из двух голосов. Все эти приемы введения квинты в первоначальном соединении (полностью совпадающие с приемами введения кварты как в простом контрапункте, так и в двойном контрапункте октавы) с достаточной полнотой представлены в следующем примере (черными нотами без штилей отмечены возможные отведения свободного голоса в консонанс со звуком разрешения):

106

а) квинта — результат задержаний первонач. соедин.

производн. соедин.

б) квинта — результат проходящих звуков первонач. соедин.

производн. соедин.

в) квинта — результат вспомогательных звуков первонач. соедин.

производн. соедин.

Таким образом, в двойном контрапункте октавы при $J_v = -7$ соблюдаются два основных правила:

1) Предельным (наибольшим) интервалом первоначального соединения является октава.

2) Квинта в первоначальном соединении приобретает значение диссонирующего интервала, использование которого во всех подробностях совпадает с применением кварты. Этим дополнительным ограничением, налагаемым на квинту, двойной контрапункт октавы отличается от двухголосия в простом контрапункте.

В двойном контрапункте октавы при $J_v = -14$ предельным интервалом первоначального соединения будет квинтдецима (14 — октава через октаву, двойная октава). Ограничения, накладываемые на квинту при $J_v = -7$, здесь распространяются не только на собственно квинту, но и на квинту составную (11 — дуодециму). Принципиально же новым при $J_v = -14$ является лишь то, что интервал ноны (8), не фигурировавший при $J_v = -7$, употребляется с ограничением, которого не было в простом контрапункте. Если в простом контрапункте на сильной доле такта нона могла быть использована как задержание в верхнем или нижнем голосе (как собственно нона или секунда через октаву), то в двойном контрапункте октавы нона на сильной доле такта может быть применена только как задержание в нижнем голосе (только как секунда через октаву). Такое ограничение вызывается тем, что нона, задержанная и разрешенная верхним голосом в первоначальном соединении, дает в производном септиму, задержанную и разрешенную нижним голосом, а это нарушение правил простого контрапункта недопустимо:

<p>107а) первонач. соедин.</p>	<p>производн. соедин. $J_v = -14$ ($vI = -7$, $vII = -7$)</p> <p>плохо</p>
<p>б) первонач. соедин.</p>	<p>производн. соедин. $J_v = -14$ ($vI = -7$, $vII = -7$)</p> <p>хорошо</p>

На основании сказанного о двойном контрапункте октавы можно сделать вывод, что сложный контрапункт вообще представляет собой частный случай простого контрапункта. Всякий сложный контрапункт (в том числе и двойной) полностью подчинен всем правилам простого контрапункта; лишь для первоначальных соединений в каждом конкретном виде сложного контрапункта вводятся особые, дополнительные правила, имеющие целью согласование будущего производного соединения с закономерностями простого контрапункта.

§ 40. Двойной контрапункт дуодецимы

Противоположная перестановка двух голосов на интервалы, в сумме составляющие дуодециму, называется двойным контрапунктом дуодецимы. Показателем вертикально-подвижного контрапункта, соответствующим двойному контрапункту дуодецимы, является $Jv = -11$ (иногда, в кратких записях, этим выражением показателя обозначают и двойной контрапункт дуодецимы как таковой):

108 первонач. соедин.



производн. соедин

$Jv = -11$ ($vI = -7$, $vII = -4$)



В двойном контрапункте дуодецимы, кроме коренного показателя вертикально-подвижного контрапункта ($Jv = -11$), возможны варианты-разновидности этого показателя, превосходящие $Jv = -11$ одной или несколькими прибавленными к нему октавами: $Jv = -18$, $Jv = -25$ и т. п. Необходимость таких вариантов показателя двойного контрапункта дуодецимы может быть вызвана величиной интервалов первоначального соединения, где устанавливается предельный для того или иного варианта интервал. Так, если первоначальное соединение содержит интервалы, превосходящие своей величиной дуодециму (интервал, предельный для $Jv = -11$), то нужен $Jv = -18$, отличающийся от коренного вида прибавленной, дополнительной октавой:

109 первонач. соедин.



производн. соедин.

$Jv = -18$ ($vI = -11$, $vII = -7$)



Изредка же, из-за особенно широких интервалов первоначального соединения, может возникнуть необходимость и в $Jv = -25$.

Чтобы вывести правила применения интервалов в двойном контрапункте дуодецимы, нужно сравнить интервалы первоначального соединения — от прима до дуодецимы (предельного интервала для коренного вида показателя) — с соответствующими интервалами производного соединения, образующимися в результате перестановки голосов:

110

первонач. соедин.

производн. соедин.

I
II

$Jv = -11$ ($vI = 0$, $vII = -11$)

Обращение интервалов, полученное в результате этой перестановки, уже не соответствует обращению, известному из элементарной теории, с которым совпадало соотношение интервалов первоначального и производного соединений в двойном контрапункте октавы. Однако качественная сторона интервалов первоначального соединения сохраняется по большей части в производном и при $Jv = -11$:

совершенный консонанс 0 дает совершенный консонанс 11 (и наоборот);

совершенный консонанс 4 дает совершенный консонанс 7 (и наоборот);

несовершенный консонанс 2 дает несовершенный консонанс' 9 (и наоборот);

диссонанс 1 дает диссонанс 10 (и наоборот);

диссонанс 3 дает диссонанс 8 (и наоборот).

Только несовершенный консонанс 5 дает диссонанс 6, а диссонанс 6 дает несовершенный консонанс 5.

Отсюда следует, что правильное применение (в соответствии с требованиями простого контрапункта) в первоначальном соединении интервалов 0 и 11, 4 и 7, 2 и 9, 3 и 8, а также 1 гарантирует безупречное звучание соответствующих им интервалов в производном соединении.

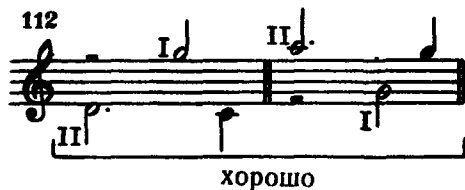
Названные интервалы используются совершенно одинаково в условиях как простого двухголосного контрапункта, так и двойного контрапункта дуодецимы.

Ограничение накладывается на интервал 10 (ундецима, кварта через октаву): поскольку этот интервал в двойном контрапункте дуодецимы при $Jv = -11$ дает секунду, участвующую в задержаниях лишь нижним голосом, постольку ундецима при $Jv = -11$ мо-

жет участвовать в задержаниях только верхним голосом (во избежание неправильного приготовления и разрешения соответствующей секунды верхним голосом):



Однако при $Jv = -18$ это ограничение отпадает, так как приготовленная и задержанная нижним голосом ундецима дает вполне возможную, приготовленную и задержанную верхним голосом ноту:



Наиболее же существенные особенности двойного контрапункта дуодецимы (при любом показателе данной группы) заключены в применении интервала сексты.

Поскольку секста первоначального соединения дает в производном септиму, постольку необходимо сексту рассматривать как диссонанс, представляющий собой обращение септимы. То есть: септима — интервал с постоянным расположением свободного и диссонирующего звуков (см. § 22), где свободным звуком всегда является нижний, а диссонирующим — верхний звук; соответствующая септима в двойном контрапункте дуодецимы секста также будет в первоначальном соединении интервалом с постоянным расположением свободного и диссонирующего звуков, где свободным звуком является верхний, а диссонирующим — нижний звук.

Следовательно, в двойном контрапункте дуодецимы на сильной доле такта секста используется как задержание в нижнем голосе (септиму, представляющую собой результат разрешения такого задержания, необходимо рассматривать как проходящий или вспомогательный диссонанс, который в свою очередь должен быть разрешен); на относительно сильных долях секста образуется либо задержанием в нижнем голосе (как на сильной доле), либо проходящим звуком в одном из двух голосов; на слабых долях секста получается в результате введения проходящего или вспомогательного звука в одном из двух голосов. Приемы введения сексты в первоначальном соединении показаны в следующем примере (черными нотами без штилей отмечены возможные отведения свободного голоса в консонанс со звуком разрешения):

113 а) секста — результат задержаний
первонач. соедин.

Или

производн. соедин.

Detailed description: This section shows two pairs of musical staves. The first pair, labeled 'Или', shows a primary connection (первонач. соедин.) with a sextuplet of notes on the upper staff and a corresponding bass line on the lower staff. The second pair shows a derived connection (производн. соедин.) with a different fingering and phrasing. Fingering numbers I, II, and 5 are clearly marked throughout.

б) секста — результат проходящих звуков
первонач. соедин.

производн. соедин.

первонач. соедин.

производн. соедин.

Detailed description: This section contains four staves. The first two staves show a primary connection (первонач. соедин.) with passing notes, and the second two staves show a derived connection (производн. соедин.) with different phrasing. The notation includes various fingering numbers (I, II, 5, 6) and slurs to indicate the flow of the music.

в) секста — результат вспомогательных звуков
первонач. соедин.

производн. соедин.

Detailed description: This section contains two staves. The top staff shows a primary connection (первонач. соедин.) with auxiliary notes, and the bottom staff shows a derived connection (производн. соедин.) with a different phrasing. Fingering numbers (I, II, 5, 6) are used to indicate fingerings for the notes.

Таким образом, в двойном контрапункте дуодецимы необходимо соблюдение следующих правил:

1. Секста (5, 12, 19) первоначального соединения имеет значение диссонирующего интервала, участвующего в задержаниях лишь нижним голосом, а при проходящем или вспомогательном движении — любым из обоих голосов. Указанным дополнительным ограничением, налагаемым на сексту, двойной контрапункт дуодецимы отличается как от двухголосия в простом контрапункте, так и от двойного контрапункта октавы (при этом заметим, что квинта, ограниченная в последнем, становится свободным, консонирующим интервалом в первоначальных соединениях двойного контрапункта дуодецимы).

2. При $Jv = -11$, где предельным интервалом является дуодецима, интервал ундецимы участвует в задержаниях только верхним голосом; при больших же показателях данной группы это ограничение отпадает.

§ 41. Двойной контрапункт децимы

Противоположная перестановка двух голосов на интервалы, в сумме составляющие дециму, называется двойным контрапунктом децимы.

Показателем вертикально-подвижного контрапункта, соответствующим двойному контрапункту децимы, является $Jv = -9$ (изредка, в кратких записях, этим выражением показателя обозначают и двойной контрапункт децимы как таковой):

114 первонач. соедин.

I
II

114 первонач. соедин.

I
II

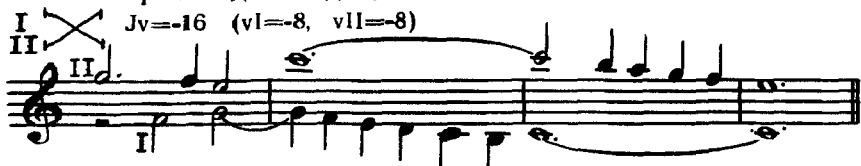
производн. соедин.
 $Jv = -9$ (vi = 4, vii = 5)

Иногда двойной контрапункт децимы характеризуется не основным видом показателя ($Jv = -9$), а его разновидностями-вариантами, отличающимися прибавлением одной или нескольких дополнительных октав ($Jv = -16$, $Jv = -23$ и т. п.). Такие разновидности необходимы, например, когда первоначальное соединение содержит интервалы, превосходящие своей величиной дециму — предельный интервал для $Jv = -9$:

115 первонач. соедин.



производн. соедин.



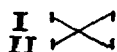
Чтобы вывести правила применения интервалов в двойном контрапункте децимы, нужно сравнить интервалы первоначального соединения — от примы до децимы включительно — с соответствующими интервалами производного соединения, полученными в результате перестановки голосов:

116

первонач. соедин.



производн. соедин.



$Jv=-9$ ($vi=0$, $vii=-9$)



Из сравнения видно, что качественная сторона интервалов первоначального соединения в большинстве случаев меняется в производном. Это обстоятельство весьма отличает двойной контрапункт децимы от двойных контрапунктов октавы и дуодецимы: совершенный консонанс 0 дает несовершенный консонанс 9 (и наоборот); совершенный консонанс 4 дает несовершенный консонанс 5 (и наоборот); совершенный консонанс 7 дает несовершенный консонанс 2 (и наоборот).

Только диссонансы 1 и 3 дают диссонансы же 8 и 6 (и наоборот).

Таким образом в двойном контрапункте децимы все совершенные консонансы превращаются в несовершенные и наоборот. А, как известно, в двухголосии лишь несовершенные консонансы создают возможность параллельного и вообще прямого движения голосов; параллельное же движение в совершенных консонансах или прямое движение к совершенному консонансу исключаются. Поэтому обнаруженное соотношение совершенных и несовершенных кон-

сонансов в двойном контрапункте децимы позволяет сделать первый важный вывод относительно этого вида двойного контрапункта.

В двойном контрапункте децимы невозможно как прямое движение голосов вообще, так и его частный случай—движение параллельное; допустимо только использование косвенного (бокового) и противоположного движения (см. приведенные в настоящем параграфе примеры).

Замена гармонически наполненного звучания несовершенных консонансов пустотным звучанием совершенных консонансов приводит ко второму правилу применения интервалов в рассматриваемом виде двойного контрапункта.

В двойном контрапункте децимы внутри первоначального соединения должны по возможности равномерно чередоваться совершенные и несовершенные консонансы, так как, например, избытие несовершенных консонансов в первоначальном соединении грозит нежелательной пустотой звучания производного соединения в целом.

Кроме соблюдения двух охарактеризованных правил, двойной контрапункт децимы требует дополнительных ограничений по отношению к интервалам кварты (в виде собственно кварты, кварты составной — ундецимы) и ноны.

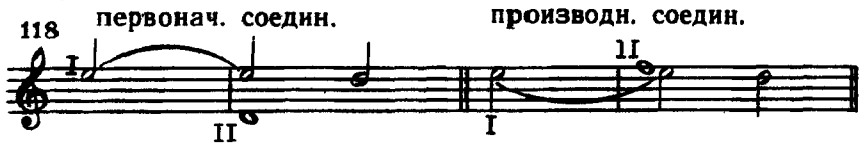
Поскольку простая или составная кварта первоначального соединения при любом показателе двойного контрапункта децимы дает в производном септиму — интервал с постоянным расположением свободного нижнего и диссонирующего верхнего голоса, — постольку эта кварта должна использоваться как интервал с постоянным расположением свободного верхнего и диссонирующего нижнего голосов. Следовательно, в задержаниях кварты может участвовать только нижним голосом (во избежание неправильного приготовления и разрешения соответствующей септими нижним голосом):

117 первонач. соедин. производи. соедин.

Проходящие же и вспомогательные звуки, образующие кварту, возможны как в верхнем, так и в нижнем голосе.

Ограничения, касающиеся ноны в двойном контрапункте децимы, необходимы при коренном виде показателя ($Jv = -9$). Нона первоначального соединения при этом показателе в производном дает секунду — интервал с постоянным расположением свободного верхнего и диссонирующего нижнего голосов. Следовательно, в первоначальном соединении нону нужно применять как интер-

вал со свободным нижним и диссонирующим верхним голосами; поэтому в задержаниях нона участвует только верхним голосом (во избежание неправильного приготовления и разрешения соответствующей секунды верхним голосом):



При $J_v = -16$ или $J_v = -23$ это ограничение отпадает, поскольку нона первоначального соединения в производном дает также нону и оба интервала можно рассматривать как диссонирующие с переменным расположением свободного и диссонирующего звуков, то есть соответственно положению ноны в простом контрапункте:



Проходящие и вспомогательные звуки, образующие нону, возможны и в верхнем, и в нижнем голосе при любом показателе двойного контрапункта децимы.

Таким образом, свод правил двойного контрапункта децимы состоит в следующем:

1) Прямое (и, в частности, параллельное) движение голосов исключается.

2) Чередование совершенных и несовершенных консонансов в первоначальном соединении должно быть более или менее равномерным.

3) Кварта (простая и составная) в задержаниях участвует только нижним голосом при любом показателе двойного контрапункта децимы.

4) При $J_v = -9$ нона в задержаниях участвует только верхним голосом.

§ 42. Сложный показатель двойного контрапункта

Иногда встречаются такие случаи двойного контрапункта, когда одно и то же первоначальное соединение позволяет извлечь из него не одно, а два или три производных соединения при различных J_v .

Например:

120 первонач. соедин.



1-е производн. соедин. ($J_v = -7$)



2-е производн. соедин. ($J_v = -11$)



3-е производн. соедин. ($J_v = -9$)



Подобные соединения должны одновременно удовлетворять требованиям не одного, а двух или трех различных видов двойного контрапункта (как это имеет место в приведенном примере). Это достигается совмещением характерных условий разных видов двойного контрапункта в рамках первоначального соединения. Желая написать соединение, дающее три производных при различных J_v (например, $J_v = -7$, $J_v = -11$ и $J_v = -9$), необходимо в первоначальном соединении учитывать все ограничения, которые налагает на интервалы каждый из данных показателей. Следовательно, квинту (простую и составную) нужно применять так, как это делается в двойном контрапункте октавы; сексту (простую и составную) — как в двойном контрапункте дуодецимы; кварту (простую и составную) — как в двойном контрапункте децимы. Кроме того, в соответствии с условиями двойного контрапункта децимы исключается прямое и параллельное движение голосов; интервал же ноты допустим лишь как результат проходящих и вспомогательных звуков, поскольку в двойном контрапункте октавы нона может участвовать в задержаниях только нижним голосом, а в двойном контрапункте децимы такое задержание ноты возможно лишь при $J_v = -16$ или $J_v = -23$; $J_v = -9$ требует задержания ноты только верхним голосом.

Совмещение в одном соединении условий, типичных для нескольких различных видов двойного контрапункта, отражается и в обозначении соответствующего J_v . Он будет не простым (единичным, характеризующим лишь один вид двойного контрапункта, подобно рассмотренным $J_v = -7$, $J_v = -11$, $J_v = -9$), а сложным: двойным (если совмещаются условия двух видов двойного контрапункта, например $J_v = -7, -11$ или $J_v = -11,$

—9), тр о й н ы м (если совмещаются условия трех видов двойного контрапункта, например $Jv = -7, -11, -9$) и т. п. При сложном показателе вертикально-подвижного контрапункта предельным интервалом в первоначальном соединении будет интервал, не превосходящий своей величиной наименьший из объединяемых простых показателей: например, при $Jv = -7, -11$ предельным интервалом является октава, при $Jv = -11, -9$ — децима.

Объединение разных видов двойного контрапункта и соответствующих им JJv чаще всего бывает попарным (например, совмещение двойных контрапунктов октавы и дуодецимы: $Jv = -7, -11$ или дуодецимы и децимы: $Jv = -11, -9$). Совмещение трех двойных контрапунктов (например, октавы, дуодецимы и децимы: $Jv = -7, -11, -9$) представляет уже значительную редкость.

§ 43. Горизонтально-подвижной контрапункт

Подвижной контрапункт, в котором производные соединения являются результатом изменений во времени вступления голосов (то есть результатом перестановок неизменяемых голосов по горизонтали), называется г о р и з о н т а л ь н о - п о д в и ж н ы м к о н т р а п у н к т о м:

первонач. соедин.

производн. соедин.

В производном соединении вступления двух голосов сблизились между собой на один такт (по сравнению с соединением первоначальным). Иначе говоря, второй голос передвинут «влево» на один такт или, что то же самое, первый голос — «вправо» на один такт.

Теория горизонтально-подвижного контрапункта и соответствующие технические приемы сочинения с исчерпывающей полнотой разработаны в называвшейся уже книге «Подвижной контрапункт строгого письма» С. И. Танеева. В настоящем же учебнике освещается лишь техника сочинения кратких двухголосных соединений в горизонтально-подвижном контрапункте на основе данного голоса.

Если к данному голосу:



требуется присочинить второй, с тем, чтобы получилось двухголосное первоначальное соединение в горизонтально-подвижном контрапункте, то прежде всего нужно установить, на какое количество тактов (или долей такта) желательно сблизить или удалить моменты вступления голосов в производном соединении. При этом следует иметь в виду, что такие удаления или сближения во времени вступлений проще и целесообразнее производить при двухдольном размере на расстояния, кратные полутакту ($1/2$, 1, $1\frac{1}{2}$, 2, $2\frac{1}{2}$ и т. п. количество тактов). Соблюдение такого принципа в выборе величины последующего сдвига во времени сохранит метрическое единство первоначального и производного соединений, ни в одном из голосов не будет смещения сильных и слабых долей. Поскольку мелодия приведенного выше данного голоса написана в трехдольном размере, лучше выбрать сдвиг во времени, кратный целому такту. Например, в первоначальном соединении задумано вступление обоих голосов в одном и том же такте, а в производном соединении данный голос вступит двумя тактами позже присочиненного второго (или, что то же самое, присочиненный второй голос вступит двумя тактами раньше данного).

Поставленная задача решается следующим образом.

На одной из трех нотных строчек (например, на верхней) пишется мелодия данного голоса. Затем на другой строчке (например, на средней) выписывается этот же самый голос на той же высоте, но двумя тактами позже — в соответствии с заданным расстоянием сдвига. Эти два голоса не предназначены для совместного звучания, и образуемый ими канон в унисон (см. § 46) является мнимым, представляя собою лишь временное вспомогательное средство, необходимое для сочинения второго контрапунктирующего голоса. Иногда такой канон случайно оказывается пригодным для реального звучания, чаще же (как и в приведенном примере) совместное звучание голосов мнимого канона невозможно:





Следует отметить, что чем больше консонирующих интервалов содержит вспомогательный мнимый канон, тем легче будет сочинение второго голоса и наоборот: если голоса канона создают ряд диссонансов — секунд, септим и т. п., — тем труднее сочинение второго голоса.

После того, как написан мнимый канон, на оставшейся третьей строчке пишется второй голос. На протяжении первых двух тактов он сочиняется как контрапункт к соответствующему участку данного голоса (начального голоса в мнимом каноне). В последующих же тактах контрапунктирующий голос необходимо сочинять с таким расчетом, чтобы в любой момент он образовывал правильное, соответствующее требованиям простого контрапункта двухголосное соединение с каждым из двух голосов мнимого канона:

124



Если все это выполнено, то вновь сочиненный голос вместе с начальным голосом мнимого канона составляет первоначальное соединение (в соответствии с намеченным заданием):

125 первонач. соедин.



Этот же голос вместе со вторым голосом мнимого канона составляет производное соединение (также в соответствии с намеченным заданием):

126 производн. соедин.



Следовательно, мнимый канон и система трех нотных строчек были своего рода «строительными лесами», которые убираются после того, как «здание» — первоначальное и производное соединения в горизонтально-подвижном контрапункте — построено.

По технике письма горизонтально-подвижному контрапункту аналогичен контрапункт вдвойне-подвижной, где горизонтальные перестановки голосов сочетаются с их вертикальными перестановками. Различие состоит лишь в том, что мнимый канон для соединений во вдвойне-подвижном контрапункте пишется не в унисон (это будет всегда случаем только горизонтально-подвижного контрапункта), а в тот интервал, который избран для вертикальной перестановки; контрапунктирующий же голос сочиняется опять-таки с расчетом на возможность его совместного звучания с каждым из двух голосов канона. Если к условиям задачи, решенной в примерах настоящего параграфа, добавлено

условие вертикальной перестановки голосов на октаву, то мнимый канон следует написать в октаву (например, второй голос канона вступит одной или двумя октавами ниже первого). Сочиняемый контрапунктирующий голос при этом должен быть постоянно ниже одного голоса вспомогательного канона и выше его другого голоса:

127

The image shows two systems of musical notation, each consisting of three staves. The first system features a treble clef on the top staff, a bass clef on the middle staff, and a treble clef on the bottom staff. Dashed lines connect notes between the top and middle staves, illustrating an octave transposition. The second system continues the piece with various note values, rests, and dynamic markings.

Задания

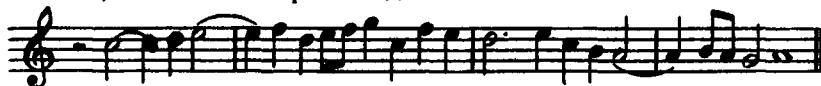
1. Сочинять примеры в двойных контрапунктах октавы, дуодецимы и децимы, а также двухголосные примеры в горизонтально-подвижном контрапункте.

2. Анализировать образцы двойного контрапункта в фугах с удержанными противосложениями из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха.

§ 44. Краткие сведения об обратимом контрапункте

Среди различных приемов мелодического развития нередко встречается особая форма преобразования мелодий, называемая обращением, или противодвижением. Обращение мелодии представляет собою ее вариант, в котором все интервальные ходы заменяются ходами той же величины в противоположном направлении (вместо секунды вверх — секунда вниз, вместо терции вниз — терция вверх и т. д.) при сохранении первоначального ритма. По отношению к мелодии в обращении ее исходный вид называется мелодией в прямом движении:

128 а) мелодия в прямом движении



б) мелодия в обращении (в противодвижении)



Чтобы получить обращение мелодии, поступают следующим образом: для данной первоначальной мелодии (в прямом движении) и будущей производной мелодии (в обращении) избирается один и тот же общий, остающийся на месте звук — неподвижная «ось» обращения. Например, в приведенных выше отрывках такой осью является *ре* второй октавы (это значит, что всюду *ре* в первоначальной мелодии соответствует этому же звуку в производной мелодии; следовательно, три звука обращенной мелодии — трижды встречающиеся *ре* — уже найдены).

Установление оси обращения предопределяет все дальнейшее построение производной мелодии. Очевидно, что звуки первоначальной мелодии представляют собой ряд интервалов, построенных вверх или вниз от оси обращения:

129 унисон унисон унисон

первонач. мелодия

ось обращения

Соответствующие же звуки производной мелодии составляют ряд тех же (равновеликих) интервалов, построенных от оси в противоположном направлении:

130

ось обращения

производн. мелодия

унисон унисон унисон

Техника обращения мелодии сводится, таким образом, к замене каждого интервала, составляемого звуком мелодии с осью обращения, равновеликим интервалом противоположного направления. Такой процесс получения каждого звука производной — обращенной — мелодии напоминает поворот подвижной ножки циркуля на 180° из точки, которой является тот или иной звук первоначальной мелодии; неподвижная же ножка циркуля каждый раз находится при этом в точке, которой является звук оси обращения:



В строгом письме осью обращения обычно служит II ступень натурального мажора или, что то же самое, IV ступень натурального минора. Выбор именно этой ступени в качестве оси гарантирует правильное использование тритоновых звучностей в производном соединении (если они были правильно применены в первоначальном); это понятно, потому что при такой оси обращения ступени звукоряда, составляющие тритон (IV и VII в мажоре, II и VI в миноре), оказываются соответствующими друг другу звуками первоначальных и производных построений:

132

На основе тех же соображений, например, в дорийском миноре осью обращения будет I ступень, а в миксолидийском мажоре — V.

В свободном письме осью обращения часто является III ступень мажора и минора (при этом соответствующими друг другу звуками первоначальных и производных построений оказываются I и V ступени), иногда же — I ступень этих ладов:

133 а) мажор

б)

134

а) мажор

б) минор

Сложный контрапункт, в котором производные соединения представляют собой результат изложения мелодий первоначального соединения в обращении, называется обратимым (зеркальным) контрапунктом.

Часто производное соединение в обратимом контрапункте имеет вид первоначального соединения, отраженного в зеркале (отсюда и еще одно название обратимого контрапункта). При этом мелодии голосов подвергаются не только обращению, но и своеобразной противоположной перестановке:

135 первонач. соедин.

производн. соедин.

В других же случаях голоса подвергаются обращению без противоположной перестановки:

136 производн. соедин.

а иногда обращение применяется лишь к одному из голосов контрапунктического соединения. Если обращение отдельных мелодий — как прием вариантного мелодического развития — встречается очень часто в многоголосной музыке любого склада, то обратимый контрапункт, основанный на обращении совместно звучащих мелодий, наблюдается гораздо реже других видов сложного контрапункта и преимущественно в музыке полифонического склада. В связи с этим более подробно была рассмотрена техника обращения отдельных мелодий, необходимая в дальнейшем (например, при сочинении имитаций в обращении, при развитии темы в фуге и т. п.); относительно же обратимого контрапункта были даны самые общие и краткие сведения, могущие быть нужными при анализе некоторых музыкальных произведений (например, прелюдии *a/II* Баха¹).

Задания по теме настоящего параграфа не предлагаются.

Глава IV

ИМИТАЦИЯ В ДВУХГОЛОСИИ

§ 45. Общие понятия об имитации

Имитацией (лат. «*imitatio*» — подражание) называется прием изложения, состоящий в повторении каким-либо голосом мелодии, непосредственно перед тем прозвучавшей в другом голосе:

137а)

Голос, начинающий имитацию, называется начальным голосом, или пропостой (итал. «*proposta*» — предложение); голос, повторяющий мелодию начального голоса, — имитирующим голосом, или респостой (итал. «*risposta*» — ответ, возражение).

Если имитационное изложение охватывает более чем два голоса, то, кроме начального голоса, возникают два, три и т. д. последовательно вступающих имитирующих голоса (респосты первая,

¹ В настоящем учебнике приняты сокращенные обозначения прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Например, прелюдия *a/II* означает: прелюдия *a-moll* из II тома «Хорошо темперированного клавира»; фуга *B/I* — фуга *B-dur* из I тома «Хорошо темперированного клавира» и т. д.

вторая, третья и т. д.). Иногда же многоголосная имитация содержит два или даже три различных начальных голоса (пропеты первая, вторая, третья), которым отвечают имитирующие голоса. Такие имитации — более редкие, чем имитации с одним начальным голосом, — называются двойными и тройными, соответственно количеству начальных голосов. Их можно рассматривать как объединение в совместном звучании двух или трех имитаций с одним начальным голосом.

Последовательное изложение одной и той же мелодии разными голосами, составляющее сущность всякой имитации, ведет к росту музыкальной формы (например, из двутактной темы при ее имитационном изложении образуется четырех-, шести- или восьмитактное построение) и одновременно к значительному тематическому единству этой формы. Поэтому имитация с давних пор была оценена как важное средство музыкального формообразования и оказалась чрезвычайно распространенным приемом в музыке самых различных эпох и стилей, особенно же — в полифонической музыке строгого и свободного письма. Однако огромное количество имитаций именно в полифонической музыке не может быть основанием для вывода, что имитация сама по себе является залогом или достоверным признаком полифоничности многоголосной фактуры. Такой вывод был бы ошибочным: часто встречаются имитации, ничего общего с полифонией не имеющие, подобно примерам 137 а и б, приведенным в начале настоящего параграфа.

Если начальный голос имитации при вступлении имитирующего голоса умолкает или становится мелодически неразвитым (как в упомянутых примерах 137 а и б), то, разумеется, ни о какой полифонии не может быть и речи, хотя имитация как таковая налицо. Имитации такого рода — перемещения мелодии из одного регистра в другой, из партии одного инструмента или голоса в партию другого — в изобилии встречаются в музыке гомофонического склада и часто в соответствии с производимым ими эффектом называются переключками, эхо и т. п.

Для того чтобы имитация — прием нейтрально возможный в многоголосии любого склада — могла быть введена в многоголосие полифоническое, необходимо особое условие. Это условие заключается в том, что при вступлении имитирующего голоса начальный голос должен не только не умолкать, но и исполнять контрастный, мелодически развитый контрапункт к имитирующему голосу (см. пример 137 в). Такой контрапункт называется *противосложением*.

Полифоничность в соотношении имитирующего голоса и противосложения — их контрастность и мелодическая развитость — определяет и полифоничность имитации в целом, то есть ее пригодность для полифонической музыки.

Имитация в полифонических условиях — частный случай имитации вообще, но в курсе полифонии именно он представляет собою особый предмет изучения.

§ 46. Строеение имитации. Основные виды ее

Особенности строения любой имитации больше всего определяются соотношением ее начального и имитирующего голосов. Различия в соотношении этих голосов породили значительное многообразие видов имитации и составили основу их классификации.

I. Прежде всего, соотношение начального и имитирующего голосов образует внутри имитации особого рода вертикальные и горизонтальные координаты, устанавливающие сходство или различие между данной имитацией и другими.

Вертикальные координаты внутри имитационного построения характеризуются так называемым интервалом имитации, указывающим, насколько ниже или выше начального голоса вступает голос имитирующий. Если имитирующий голос вступает на той же высоте, что и начальный, то интервал имитации равен унисону, а сама имитация называется имитацией в унисон; если же имитирующий голос вступит секундой, квартой или секстой выше начального голоса, то это будет случай имитации в верхнюю секунду, кварту или сексту; если, наконец, имитирующий голос вступит терцией, септимой или октавой ниже начального голоса, то такая имитация называется имитацией в нижнюю терцию, септиму или октаву.

Горизонтальные координаты имитации характеризуются расстоянием во времени вступлений голосов, указывающим, насколько позже начального голоса вступает голос имитирующий. Расстояние во времени вступлений голосов измеряется количеством целых тактов или долей такта.

В том случае если имитирующий голос вступает после начального голоса на расстоянии, измеряемом числом целых тактов (или полутаكتов в сложном размере), метрическое строение имитируемой мелодии сохраняется. Если же расстояние во времени вступлений не равно числу целых тактов (или полутаكتов в сложном размере), то возникает имитация со смещением сильных долей на слабые и наоборот.

II. Соотношение начального и имитирующего голосов может представлять различную степень мелодико-тематического единства, что также позволяет устанавливать сходство или различие между отдельными видами имитаций.

Если имитирующий голос повторяет лишь сравнительно небольшую часть мелодии начального голоса (например, только ту, которая звучала до вступления имитирующего голоса), то такая имитация называется простой. Это случай наименьшего мелодико-тематического единства внутри имитации:

138



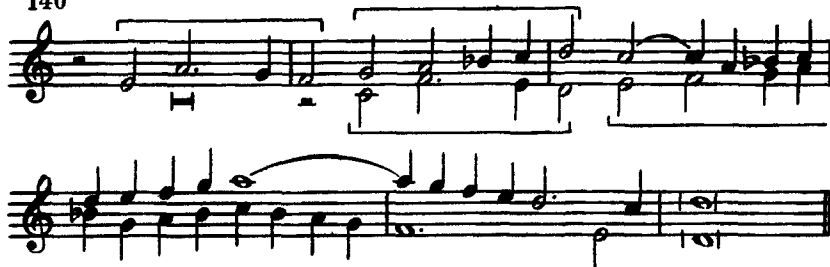
Если же имитирующий голос систематически воспроизводит все (или почти все), что излагается в начальном голосе, то образуется непрерывная имитация, называемая канонической (или каноном). Это — случай наибольшего мелодико-тематического единства в имитации:

139



Наконец, могут быть примеры имитации промежуточной между простой и канонической, когда имитирующий голос воспроизводит довольно значительную часть начального голоса — ббольшую, чем это нужно для имитации простой, но недостаточную для канонической:

140



III. Соотношение начального и имитирующего голосов бывает различным по точности воспроизведения имитирующим голосом мелодии начального голоса.

Наибольшая точность воспроизведения имеет место в имитации в унисон, когда имитирующий голос повторяет мелодию начального голоса на той же высоте. Но и при этом проведение мелодии в имитирующем голосе оказывается уже вариантом, в той или другой мере иным явлением по отношению к той же мелодии, изложенной в начальном голосе: в начальном голосе мелодия появляется впервые, в имитирующем — повторяется; в начальном голосе мелодия часто звучит одногласно, в имитирующем — с противосложением. Если же и начальный голос проводит мелодию с противосложением, то при изложении в имитирующем голосе ме-

лодия звучит либо с иным противосложением, либо с тем же самым, что и вначале, но в ином сочетании (сложный контрапункт). Еще большее удаление от точности воспроизведения мелодии возникает при имитации в другие интервалы, так как в этих имитациях мелодия начального голоса переносится на другие ступени лада, меняет свое ладовое положение (а иногда, в особенности в свободном письме, меняет и первоначальную тональность). После имитации в унисон наиболее точное воспроизведение мелодии в имитирующем голосе получается при имитации в октаву и в верхнюю квинту (нижнюю кварту) — в тональности доминанты.

Однако степень изменения мелодии начального голоса в охарактеризованных выше случаях настолько невелика по сравнению с другими, что не они составляют основной предмет рассмотрения в данный момент. Все такие варианты объединяются лишь в одной видовой группе имитаций — первой в следующем ниже кратком перечне:

а) Если мелодия имитирующего голоса воспроизводит мелодию начального в прямом движении (см. § 44), то имитация в целом называется имитацией в прямом движении:



б) Если мелодия имитирующего голоса является обращением (см. § 44) мелодии начального, то имитация называется имитацией в обращении (в противодвижении):



в) Если имитирующий голос проводит мелодию начального голоса более крупными длительностями (чаще всего — вдвое, реже — втрое или вчетверо), то получается имитация в увеличении:



г) Если имитирующий голос излагает мелодию начального голоса более мелкими длительностями (обычно — вдвое, гораздо реже втрое или вчетверо), то образуется имитация в уменьшении:

144



д) Если имитирующий голос повторяет мелодию начального голоса от конца к началу, то возникает имитация в обратном движении (ракоходная имитация):

145



В художественной практике наибольшее значение имеет имитация в прямом движении; реже встречаются имитации в обращении и увеличении. Имитация в уменьшении наблюдается редко, имитация же в обратном движении представляет собою в музыке нескольких последних столетий весьма значительную редкость. Степень употребительности различных видов имитации, построенных на варьировании мелодии начального голоса, в огромной мере зависит от ясности и полноты слухового восприятия той или иной имитации: чем яснее и полнее воспринимается на слух имитация, тем более она распространена в музыке — и наоборот. Отсюда понятна малая распространенность имитации в обратном движении, которая может быть обнаружена в нотной записи чисто зрительным путем, а на слух не распознается.

Иногда встречаются разновидности имитаций, совмещающие признаки перечисленных основных видов. Так, имитация в прямом движении или в обращении может быть совмещена с увеличением или уменьшением длительностей имитируемой мелодии:

146



Все охарактеризованные виды имитаций, в том числе и основанные на варьировании мелодии начального голоса, могут иметь строгую или свободную форму.

Если имитирующий голос повторяет мелодию начального голоса в прямом движении, в обращении, в увеличении, в уменьшении, в обратном движении или совмещая названные приемы, но при этом точно сохраняя интерваллику мелодии (например, ходу на сексту вверх соответствует ход на сексту

же вверх или вниз, в тех же или в измененных длительностях), то это будут различные формы строгой имитации, подобные приведенным выше примерам.

Если же имитирующий голос изменяет интервалику мелодии начального голоса (например, вместо хода на сексту в соответствующий момент делается ход на кварту и т. п.), то возникают случаи свободной имитации:



Крайним случаем свободной имитации является имитация ритмическая, когда имитирующий голос воспроизводит лишь характерный ритм мелодии начального голоса, звуковысотная же линия мелодии совсем (или почти совсем) не сохраняется:



Имитация в прямом движении в верхнюю квинту или нижнюю кварту (имитация в строе доминанты) имеет строгую и свободную формы (так называемые реальная и тональная имитации), о которых говорится в разделах, посвященных свободному письму (см. §§ 79, 80 и 81).

IV. Наконец, начальный и имитирующий голоса — частично или на всем протяжении их совместного звучания — могут образовать соединение в простом или сложном контрапункте; таков еще один момент в соотношении этих голосов, вносящий весьма существенные различия между имитациями (см. § 48).

§ 47. Сочинение имитаций

Способ сочинения простых имитаций заключается в следующем:

Прежде всего сочиняется часть начального голоса — до момента вступления имитирующего голоса (в соответствии с задуманным расстоянием во времени вступлений голосов):



Затем эта часть переносится в имитирующий голос в соответствии с задуманным интервалом имитации или задуманным видом имитации (в обращении, в увеличении и т. п.):

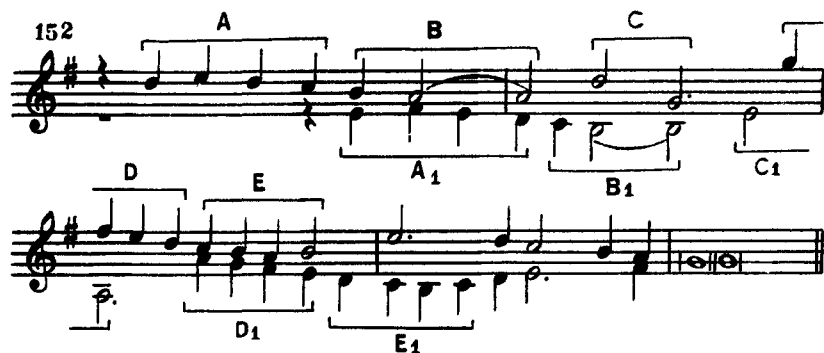


К перенесенной части сочиняется противосложение в начальном голосе, после чего оба голоса — начальный и имитирующий — переходят в свободное контрапунктическое изложение, завершаемое каденцией:



Так получилась двухголосная простая имитация в прямом движении в нижнюю терцию с полуторатактым расстоянием во времени вступлений голосов.

Сочинение канонических имитаций вначале аналогично сочинению простых имитаций: пишется одnogолосный раздел начального голоса (А), переписываемый затем в имитирующий голос (А₁), к которому сочиняется противосложение (В). Но после этого голоса не переходят, как в простой имитации, к свободному контрапунктированию: сочиненное противосложение (В) переносится из начального голоса в имитирующий (В₁), а к нему пишется новое противосложение (С). Последнее в свою очередь переносится в имитирующий голос (С₁), к нему вновь сочиняется противосложение в начальном голосе (D) и т. д. — до каденции, завершающей каноническое построение:



Так же сочиняются каноны в обращении, в увеличении, с совмещением прямого движения или обращения с увеличением.

Задание

Сочинять двухголосные имитации (простые и канонические) в различные интерваллы, в прямом движении, а также в обращении, в увеличении, с совмещением прямого движения или обращения с увеличением.

Методические указания

В учебных работах целесообразны лишь строгие формы имитаций (за исключением случаев тональной имитации в строе доминанты); сведения о свободных имитациях были сообщены только потому, что они часто применяются в свободном творчестве и встречаются в музыкальной литературе различных эпох.

При сочинении любых имитаций особое внимание следует уделять моменту сочленения начальной части мелодии и противосложения: оба раздела должны составлять связное мелодическое целое, второй должен быть естественным продолжением первого. Часто в мелодической линии начального голоса при переходе к противосложению цезура умышленно избегается или, по мере возможности, маскируется.

Форма письменных упражнений в двухголосной имитации может быть достаточно разнообразной. Наряду с краткими построениями, подобными приведенным в настоящем параграфе примерам простой и канонической имитации, допустимы более крупные, развернутые построения, содержащие не одну, а несколько (две, три, четыре) двухголосных имитаций. При этом рекомендуется пользоваться паузами, предшествующими вступлению в том или ином голосе второго, третьего и т. д. имитируемого мелодического материала. Голос, прерываемый паузами, должен выключаться на сильной или относительно сильной (но не слабой) доле такта, а последний звук при этом должен быть достаточно длительным (целая, половинная, но не четверть), образуя консонирующее созвучие с другим голосом:

153





Такого рода упражнения способствуют освоению сравнительно крупных и цельных форм музыки с полифонической фактурой.

**§ 48. Вертикально-подвижной контрапункт в имитации.
Бесконечные каноны и канонические секвенции
первого разряда**

Часто встречается использование различных видов сложного контрапункта в соединениях голосов, составляющих имитацию.

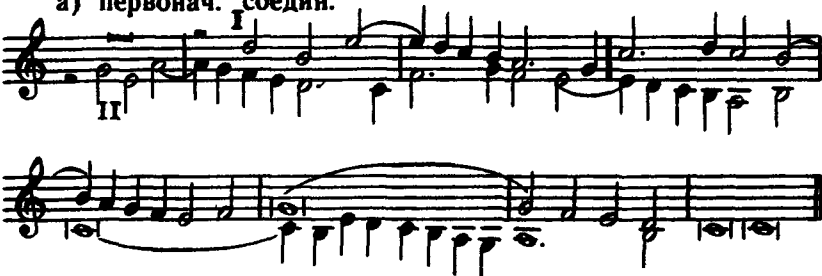
В данном курсе полифонии рассматривается лишь особенно распространенное применение к имитациям вертикально-подвижного контрапункта.

Вертикально-подвижной контрапункт в имитации прежде всего дает возможность делать вертикальные перестановки голосов, составляющих простую или каноническую имитацию. Разумеется, роль противоположных перестановок при этом, как и вообще, более значительна, чем роль перестановок прямых.

Для того чтобы написать имитацию в вертикально-подвижном контрапункте, необходимо при сочинении ее тщательно соблюдать все условия задуманного вида вертикально-подвижного контрапункта. Например, сочиняя двухголосный канон в верхнюю квинту в двойном контрапункте октавы, каждое очередное противосложение следует приписывать с расчетом на противоположную перестановку при $Jv = -7$ ($-14, -21$):

154

а) первонач. соедин.



б) производн. соедин.

Такого рода имитации — первоначальные соединения и извлекаемые из них производные соединения — могут включаться в состав формы музыкального произведения как варианты, соответствующие различным этапам изложения и развития музыкального материала.

Не менее примечательное явление в области имитаций с применением вертикально-подвижного контрапункта представляют собою отдельные разновидности так называемых бесконечных канонов и канонических секвенций.

Если начальный и имитирующий голоса канонической имитации через некоторое время возвращаются к своему началу на той же или другой высоте, то такая имитация называется бесконечной, поскольку может быть повторена любое число раз (имитация, не возвращающаяся к своему началу, называется конечной). В художественной практике бесконечные имитации, как правило, ограничиваются небольшим количеством повторений — особенно, если голоса возвращаются к своему началу на той же высоте или если повторяемое соединение обладает значительной протяженностью. Часто бывает и так, что голоса возвращаются к своему началу на той же или другой высоте, но сразу же после этого переходят в свободное изложение. Возможность повторений имитации оказывается, таким образом, неиспользованной; ввиду этого подобную имитацию следует считать бесконечной по технике выполнения.

В том случае если конец канонической имитации переходит в ее начало на той же высоте, получается так называемый бесконечный канон (буквами P и R — начальными в словах «Proposta» и «Risposta» — обозначены начальный и имитирующий голоса; момент их окончания и возвращения к своему началу отмечен знаком ||, стоящим слева от тех же букв):

155

Когда же конец канонической имитации переходит в ее начало на другой высоте, возникает бесконечный канон-секвенция (каноническая секвенция):

156

Различают два разряда бесконечных канонов и канонических секвенций. Если расстояние во времени вступлений начального и имитирующего голосов (P и R) равно расстоянию между вступлением имитирующего голоса и возвращением начального к своему началу (R и \parallel P), то бесконечный канон или каноническая секвенция относятся к первому разряду. Если же эти расстояния во времени (P и R, R и \parallel P) не равны между собою, то бесконечный канон или каноническая секвенция относятся ко второму разряду. В приведенных выше двух примерах бесконечный канон представляет второй разряд (расстояние во времени между P и R равно одному такту, а между R и \parallel P — пяти тактам), каноническая же секвенция — первый (расстояние во времени между P и R равно одному такту, между R и \parallel P — также одному такту).

Бесконечные каноны и канонические секвенции первого разряда требуют использования вертикально-подвижного контрапункта, каноны и секвенции второго разряда — контрапункта горизонтально-подвижного. В настоящем курсе рассматривается

применение к имитациям лишь вертикально-подвижного контрапункта, поэтому в дальнейшем речь идет только о бесконечных канонах и канонических секвенциях первого разряда.

§ 49. Техника сочинения двухголосного бесконечного канона первого разряда

Чтобы установить технические приемы, необходимые для сочинения двухголосного бесконечного канона первого разряда, предварительно нужно выяснить особенности строения этого канона:

157

A B

P P

A R₁ A₁ B

B₁ A₁ и т. д.

Более краткая и наглядная запись приведенного канона может быть сделана с помощью знаков повторения, охватывающих такты 3—6 (включительно), так как после такта 6 начинается повторение двухголосного соединения, уже имевшего место в предыдущих тактах. Половинная нота *ми* в имитирующем голосе на первой доле такта 3 поставлена в скобки, что означает ее отсутствие при первом вступлении имитирующего голоса (R) и необходимость только при возвращении этого голоса к своему началу (R):

158

A B

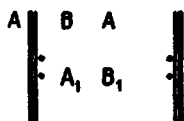
P P

A (R) A₁ B₁

A₁ B₁

Из буквенной схемы, отражающей последовательность сочинения разделов начального и имитирующего голосов данного канона, видно, во-первых, что число этих разделов (2) равно числу голосов канона (как и во всяком бесконечном каноне первого разряда, где расстояние во времени между Р и R равно расстоянию между R и \parallel Р); во-вторых, что канон может быть начат любым из составляющих его голосов, безразлично — верхним или нижним; наконец, в-третьих, что разделы $\begin{bmatrix} B \\ A_1 \end{bmatrix}$ и $\begin{bmatrix} A \\ B_1 \end{bmatrix}$ представляют собою непосредственно примыкающие друг к другу первоначальное и производное соединения в двойном контрапункте:

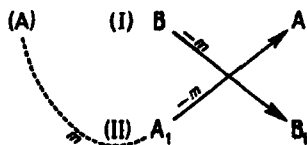
Схема 4



A_1 (перенесенный в имитирующий голос раздел начального голоса) является данным голосом, к которому сочиняется противосложение В с таким расчетом, чтобы получилось соединение в двойном контрапункте. Но еще необходимо знать, каковы закономерности применения двойного контрапункта в подобных случаях.

Известно, что показатель двойного контрапункта всегда равен алгебраической сумме интервалов перестановок обоих голосов (формула: $Jv = vI + vII$). Следовательно, чтобы определить Jv в двухголосном бесконечном каноне первого разряда, нужно сравнить между собою входящие в состав этого канона первоначальное и производное соединения и выяснить интервалы перестановок (vI и vII). В условиях двухголосного бесконечного канона первого разряда каждый из двух голосов первоначального соединения в производном соединении перемещается на один и тот же интервал (то есть $vI = vII$), равный интервалу имитации в данном каноне. Обозначив этот интервал буквой m с отрицательным знаком (поскольку перестановка противоположная), сказанное можно пояснить следующей схемой:

Схема 5



Так как $vI = vII = -m$, то $Jv = -2m$. Это — формула, обобщающая использование двойного контрапункта во всяком двухголосном бесконечном каноне первого разряда. В приведенном выше примере бесконечного канона $m = -7$; следовательно, $Jv = -14$, то есть в данном каноне применен двойной контрапункт октавы.

Но величина m представляет собою не только половину величины Jv ; одновременно эта величина, как уже говорилось, равна интервалу имитации в каноне (интервал между начальными звуками P и R , а также между начальными звуками R и $\parallel P$). Следовательно, схему приведенного канона можно было бы представить так:



А формулу $Jv = -2m$, по которой отыскивается показатель двойного контрапункта для бесконечного канона первого разряда, можно пояснить следующим образом: показатель двойного контрапункта в бесконечном каноне первого разряда равен удвоенной величине интервала имитации с отрицательным знаком. Выяснение зависимости между величинами Jv и m (как интервала имитации в каноне и интервала перестановки каждого из двух голосов) позволяет сделать выводы, которые являются правилами при сочинении двухголосных бесконечных канонов первого разряда.

Во-первых, показатель двойного контрапункта, применяемого в бесконечном каноне первого разряда, представляет собою всегда четное число. Поэтому заранее приходится выбирать четные показатели двойных контрапунктов октавы, дуодецимы и децимы (например, $Jv = -14$, но не -7 или -21 ; $Jv = -18$, но не -11 ; $Jv = -16$, но не -9).

Во-вторых, для двухголосного бесконечного канона первого разряда в качестве интервала имитации надо выбирать только те интервалы (безразлично вверх или вниз, так как рассматриваемый канон может быть начат любым из двух голосов), которые составляют половину четного числа, означающего показатель двойного контрапункта октавы, дуодецимы или децимы (-14 , -18 , -16). Таким образом двухголосные бесконечные каноны первого разряда следует писать лишь в верхнюю или нижнюю октаву, дециму или нону. Выбор всякого другого интервала имитации повлечет за собою необходимость технически трудных, неупотребительных в настоящем курсе разновидностей двойного контрапункта.

Двухголосный бесконечный канон первого разряда в унисон, имеющий $m=0$ (следовательно, и $Jv=0$), сочиняется в простом контрапункте.

В приведенной ниже схеме исчерпаны все возможные в двухголосных бесконечных канонах первого разряда случаи интервальных соотношений между началами P , R и $\parallel P$ при JJv , равных 0 , -14 , -18 и -16 :

160 $J_v=0$ $J_v=-14$

$J_v=-18$ $J_v=-14$ $J_v=-16$

После всего сказанного можно рассмотреть процесс сочинения двухголосного бесконечного канона первого разряда.

Например, требуется написать двухголосный бесконечный канон первого разряда с интервалом имитации, равным дециме, и с расстоянием во времени вступлений, равным одному такту. Иная, но равнозначная формулировка той же задачи: сочинить двухголосный бесконечный канон первого разряда в двойном контрапункте дуодецимы ($J_v=-18$) и с расстоянием во времени вступлений, равным одному такту.

Схему будущего канона можно представить в двух вариантах (поскольку канон может быть начат любым из двух голосов):

161 а) б)

$J_v=-18$ P R P R P P

Пусть будет, например, избран вариант а.

Вначале пишется часть начального голоса — А (по условиям задания равная одному такту), сразу же переносимая на дециму вверх в имитирующий голос — A_1 ; в такте 3 начального голоса опять выписывается эта же часть — А:

162

A A_1 P R P

Теперь нужно сочинить противосложение — В, контрапунктирующее A_1 ; сочинять его следует, соблюдая известные правила двойного контрапункта дуодецимы и следя за тем, чтобы оно плавно соединялось с началом повторяемого в следующем такте раздела А:

163

Если конец В хорошо соединен с началом А, а двухголосное соединение $\begin{matrix} A_1 \\ B \end{matrix}$ соответствует требованиям двойного контрапункта дуодецимы, то сочинение канона закончено; остается лишь привести в порядок его запись: перенести противосложение в имитирующий голос — B_1 — и заключить в знаки репризы такты 2 и 3 (поскольку конец такта 3 вливается в начало такта 2):

164

Вполне аналогично сочинялся, например, следующий канон, написанный по схеме:

165 а)

б)

§ 50. Техника сочинения двухголосной канонической секвенции первого разряда

Каноническая секвенция отличается от собственно бесконечного канона тем, что составляющие ее голоса возвращаются к своему началу каждый раз на иной высоте. Отсюда значительное разнообразие и гибкость в строении канонических секвенций, что является причиной их большей распространенности по сравнению с бесконечными канонами.

В настоящем курсе затронута только небольшая часть канонических секвенций, более всего приближающихся к охарактеризованным выше видам двухголосного бесконечного канона. К объединяющим эту часть признакам относятся следующие:

1. Двухголосные канонические секвенции, рассматриваемые ниже, представляют собою каноны-секвенции первого разряда, где расстояние во времени между *P* и *R* равно расстоянию между *R* и $\parallel P$.

2. Применение вертикально-подвижного контрапункта в этих секвенциях ограничивается двойными контрапунктами октавы, дуодецимы и децимы.

3. Интервал перемещения звеньев секвенции (ее «шаг») в каждом данном случае является строго постоянным и равен секунде или терции в восходящем или нисходящем направлении (вообще наиболее распространенные интервалы-шаги в секвенциях разного рода).

Образец двухголосной канонической секвенции первого разряда:

Из буквенной схемы, отражающей последовательность сочинения разделов начального и имитирующего голосов данной секвенции, видно, во-первых, что число этих разделов (2) равно числу голосов секвенции (как и в любой бесконечной имитации первого разряда, где расстояние во времени между *P* и *R* равно расстоянию между *R* и $\parallel P$); во-вторых, что секвенция может быть начата любым из составляющих ее голосов, безразлично — верхним или

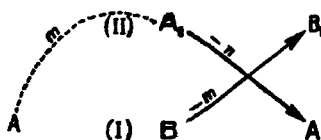
нижним; наконец, в-третьих, что разделы $\boxed{A_1}$ и $\boxed{B_1}$ представляют собою непосредственно примыкающие друг к другу первоначальное и производное соединения в двойном контрапункте;

Схема 6



Все указанные подробности строения двухголосной канонической секвенции первого разряда уже встречались в двухголосном бесконечном каноне первого разряда. Однако, устанавливая показатель двойного контрапункта (по формуле $Jv = vI + vII$) для первоначального и производного соединений, входящих в состав канонической секвенции, можно сразу же убедиться в том, что интервалы перестановок обоих голосов не равны между собою. Один из этих интервалов, равный интервалу между начальными звуками P и R, обозначается в дальнейшем буквой m ($vI = m$); другой, равный интервалу между начальными звуками R и P , — буквой n ($vII = n$). И m и n берутся с отрицательными знаками, поскольку перестановка голосов противоположная:

Схема 7



Отсюда получается формула, обобщающая применение двойного контрапункта в двухголосных канонических секвенциях первого разряда, относящихся к рассматриваемому типу:

$$\boxed{Jv = -m - n}$$

В приведенном выше примере канонической секвенции $m = -4$, $n = -5$; следовательно, $Jv = -9$, то есть каноническая секвенция написана с использованием двойного контрапункта децимы. Схема, поясняющая строение этой секвенции:



Из сравнения величин m и n видно, что разница между ними равна шагу секвенции (в приведенном примере: $5 - 4 = 1$, то есть шагом секвенции является секунда).

Таким образом показатель двойного контрапункта в канонической секвенции первого разряда всегда представляет сумму неравных между собою величин m и n (отрицательных — для секвенций, рассматриваемых в настоящем курсе). Поэтому здесь нет надобности (как это было в бесконечном каноне) брать только четные показатели; канонические секвенции возможны как с четными, так и с нечетными показателями двойного контрапункта октавы, дуодецимы или децимы. Но по отношению к каноническим секвенциям, рассматриваемым в настоящем курсе, сказанное требует некоторых уточнений.

Во-первых, как уже говорилось, разница между величинами m и n определяет собою интервал перемещения (шаг секвенции). Если эта разница составляет 1 (секунду), то шагом секвенции будет секунда, если 2 (терцию), то звенья секвенции будут перемещаться по терциям. Следовательно, в одном случае величина J_v должна быть разделена на такие две части, одна из которых больше другой на единицу; в другом случае — на такие части, одна из которых больше другой на два. Нетрудно убедиться, что первое разделение допускают только нечетные величины, а второе — только четные. Отсюда можно сделать вывод, что секвенции, имеющие секундовый шаг, требуют нечетных показателей двойного контрапункта ($J_v = -7, J_v = -11, J_v = -9$), а секвенции с терцовым шагом — четных ($J_v = -14, J_v = -18, J_v = -16$).

Во-вторых, если величина m определяется от первого звука P , звучащей одногласно, то при этом для направления секвенции оказывается далеко не безразличным, началась ли данная секвенция нижним или верхним голосом и какова сравнительная величина m и n . Здесь могут быть два случая:

I. Секвенция начата нижним голосом. Если m больше n , то секвенция будет восходящей, если m меньше n — нисходящей.

II. Секвенция начата верхним голосом. Если m больше n , то секвенция будет нисходящей, если m меньше n — восходящей.

Следующая схема исчерпывает все избранные в настоящем курсе варианты строения двухголосных канонических секвенций первого разряда:

секвенции с секундовым шагом

168

a) вверх $J_v = -11$

The diagram illustrates two staves of musical notation. The top staff begins with a note labeled 'P' and a rest labeled 'R'. It shows a sequence of notes with intervals marked as $m=2$ and $n=1$. Above the staff, the interval $J_v = -7$ is indicated. The bottom staff also begins with a note labeled 'P' and a rest labeled 'R', with intervals marked as $m=1$ and $n=2$. Above the bottom staff, the interval $J_v = -9$ is indicated. The two staves are connected by lines, showing the relationship between the two parts. The overall interval between the two parts is labeled as $J_v = -11$ at the top right.

$J_v = -7$ $J_v = -11$

б) ВНИЗ

секвенции с терцовым шагом

$J_v = -14$ $J_v = -18$

а) ВВЕРХ

$J_v = -14$ $J_v = -18$

б) ВНИЗ

Техника сочинения двухголосных канонических секвенций первого разряда аналогична технике сочинения двухголосных бесконечных канонов первого разряда. Например, требуется написать начинающуюся верхним голосом двухголосную каноническую секвенцию первого разряда в двойном контрапункте октавы с шагом на терцию вверх и с расстоянием во времени вступлений, равным одному такту. Условия задания обобщаются схемой будущей секвенции:

$J_v = -14$

169

Вначале пишется часть начального голоса — А (по условиям задания равная одному такту), сразу же переносимая на септиму вниз в имитирующий голос — А₁; в такте 3 начального голоса опять выписывается эта же часть — А — ноной выше, чем в имитирующем голосе:

170

Сочиняемое вслед за этим противосложение — В — должно составлять с A_1 соединение в двойном контрапункте октавы и плавно переходить в начало А, которое теперь расположено терцией выше:

171

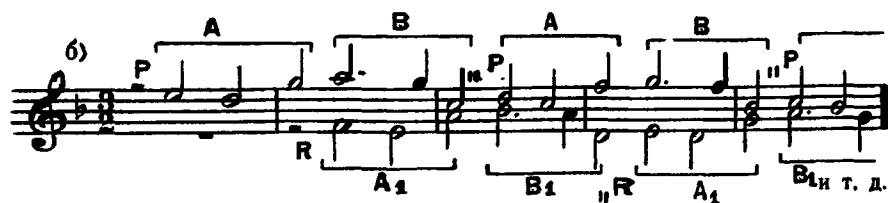
Если конец В плавно переходит в начало А, а двухголосное соединение $\begin{bmatrix} B \\ A_1 \end{bmatrix}$ соответствует требованиям двойного контрапункта октавы, то сочинение канонической секвенции закончено; остается лишь привести в порядок ее запись: перенести противосложение в имитирующий голос — B_1 — и написать еще одно-два звена секвенции (исключительно в целях проверки):

172

Таким же образом протекало, например, сочинение следующей канонической секвенции, написанной по другой схеме, но содержащей почти тот же мелодический материал, что и предыдущий пример:

173 а)

Jv=-11



З а д а н и я

1. Сочинять простые и канонические имитации, рассчитанные на возможную перестановку голосов в двойном контрапункте.

2. Сочинять бесконечные каноны и канонические секвенции охарактеризованных видов.

В письменных работах по последнему разделу двухголосия количественно должны преобладать бесконечные каноны и канонические секвенции; количество же имитаций, допускающих двойной контрапункт (но не требующих его), может быть значительно меньшим.

РАЗДЕЛ III ТРЕХГОЛОСИЕ

Глава V

ПРОСТОЙ КОНТРАПУНКТ

§ 51. Общая характеристика

Введение в полифоническую фактуру третьего голоса значительно усложняет соотношения между голосами. Три мелодии, сочетающиеся одновременно, создают три пары голосов (I—II, II—III и I—III). Если каждая из них удовлетворяет требованиям полифонического двухголосия, то теоретически и трехголосие в целом является правильным. Практически же в трехголосии, не предполагающем производных соединений, отпадает ряд ограничений:

1. Совершенные консонансы, образуемые одной из пар голосов, могут быть использованы не только в начале и в конце построения, но и внутри него, если третий голос составляет несовершенный консонанс по отношению к одному или двум другим голосам:



Запрещение прямого движения к совершенным консонансам в трехголосии относится лишь к крайним голосам, особенно в тех случаях, когда прямое движение к совершенному консонансу в крайних голосах содержит скачок в верхнем голосе (при этом возникают так называемые скрытые квинты и октавы):



Подобные ограничения относятся лишь к крайним голосам по реальному звучанию.

2. В простом трехголосии наиболее свободной оказывается верхняя пара голосов. В указанной паре кварта, даже увеличенная, не диссонирует и поэтому с ней обращаются как с несовершенным консонансом (допускается также параллелизм кварта). Кварта же, образуемая при участии нижнего голоса, диссонирует и, взятая на сильном времени, требует приготовления, как и в двухголосии:

176

В. Бёрд (1543—1623)

и т. д.

177

В трехголосии возможны параллелизмы сектаккордов, хотя их лучше ограничить двумя или тремя, так как в противном случае нарушится контрастность голосов.

3. Усложнение трехголосного полифонического целого тесно связано с контрастированием трех мелодий между собой:

178

Палестрина. „Missa Brevis“



Не исключаются, однако, моменты противопоставления одной мелодии двум другим, движущимся в это время параллельно и, следовательно, мало контрастирующим между собой. Поэтому естественно, что параллелизм несовершенных консонансов в отдельных парах голосов может быть, по сравнению с двухголосием, несколько увеличен.

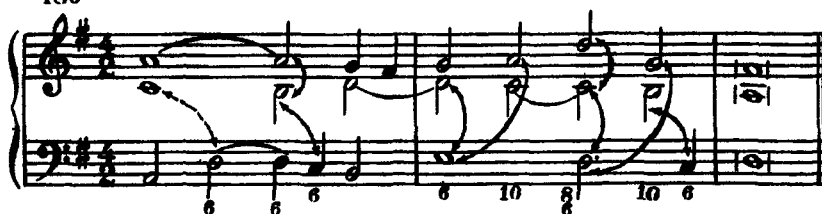
4. В трехголосии допустимы двойные приготовленные задержания, разрешения которых нередко совершаются не одновременно, а поочередно:

179



Расширяются также возможности использования диссонансов; разрешение одного диссонанса часто создает диссонанс со звуком третьего голоса (см. такт 3 примера 179). Так иногда возникают целые цепи диссонансов:

180



§ 52. Условия применения созвучий

В трехголосии образуются консонирующие и диссонирующие созвучия, использование которых подчиняется следующим правилам:

1) Совершенные консонансы с удвоениями одного из звуков (ввиду большой слитности звучания) применяются на сильных долях только в начале и в конце построения, а на слабых долях —

при плавном голосоведении в качестве проходящих и вспомогательных.

2) Несовременные консонансы с удвоениями одного из звуков используются неограниченно.

3) Полные мажорные и минорные трезвучия как консонирующие созвучия употребляются широко. Исключается лишь такая их последовательность, при которой возникает параллелизм квинт или октав.

4) Уменьшенное трезвучие не применяется.

5) Секстаккорды мажорного, минорного и уменьшенного трезвучий используются свободно — вплоть до их параллелизмов (если при этом не образуется параллелизм квинт). Только заключительное созвучие построения не должно быть секстаккордом.

6) Квартсекстаккорд диссонирует и потому может быть применен лишь с приготовлением кварты (как задержание) или на слабом времени при косвенном движении.

7) Если созвучие, в котором имеется диссонанс, помещается на сильном времени, то диссонирующий звук готовится; если же такое созвучие употребляется на слабом времени, то оно оказывается проходящим или вспомогательным:

181 а) б) x в) x г) д)

е) x ж) (из „Подвижного контрапункта“ Танеева)

x

Диссонирующий звук связанного диссонанса не должен удваиваться. Однако при связанном диссонансе в двух голосах третий, помещенный на слабой доле такта, может оказаться удвоением свободного звука этого диссонанса (см. пример 181 ж).

Проходящие и вспомогательные диссонансы могут использоваться в одном или двух голосах одновременно (см. пример 181 а, б, в), а двойные задержания можно разрешать поочередно так, что разрешение создаст новый диссонанс со вторым задержанием (см. пример 181 д). Двойные задержания, как и двойные прохо-

дящие или вспомогательные звуки, всегда между собой консо-
нируют.

В трехголосии сохраняются все правила двухголосия, касаю-
щиеся ритмических свойств одновременно звучащих мелодий.
Контраст ритма в мелодиях, составляющих трехголосное целое,
является одним из основных средств достижения рельефности
каждой из них.

З а д а н и я

1. Тщательно проанализировать приведенные в настоящей
главе примеры, рассматривая каждую из трех пар голосов.
2. Сочинять трехголосные примеры в простом контрапункте.

Методические указания

В начальных трехголосных упражнениях рекомендуется сочи-
нять все три голоса одновременно. В дальнейшем нужно посте-
пенно переходить к сочинению мелодий поочередно:

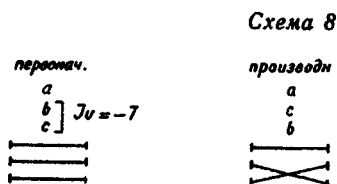
- 1) сначала сочинить одну мелодию, а затем к ней сразу две;
- 2) сначала сочинить одну мелодию, затем вторую и, наконец,
к ним обеим третью.

Г л а в а VI

СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ В ТРЕХГОЛОСИИ

§ 53. Общая характеристика

В зависимости от того, сколько пар голосов трехголосного це-
лого сочинены в сложном контрапункте¹, можно получить одно
или более производных соединений. Если, например, второй и тре-
тий голоса написаны в двойном контрапункте октавы, а первый
свободен от ограничений какого-либо показателя², то такое трех-
голосное целое дает одно производное соединение:



¹ Настоящий курс ограничивается изучением вертикально-подвижного кон-
трапункта в трехголосии.

² Голос, не связанный дополнительными ограничениями какого-либо пока-
зателя, называется свободным.

182 первонач. соедин.



производн. соедин.



Прибавляя свободный голос, необходимо, однако, иметь в виду, что средний голос первоначального соединения окажется в производном нижним. Следовательно, в первоначальном соединении отпадает возможность обращаться с квартой как с консонансом (в верхней паре голосов); нельзя применять здесь и прямое движение к совершенному консонансу, если при этом верхний голос делает скачок.

Если в контрапункте октавы сочинены первый и второй голоса, а нижний голос не связан ограничениями какого-либо показателя, то образуется лишь одно производное соединение:

Схема 9

первонач.

$\begin{matrix} a \\ b \\ c \end{matrix} \Big] \text{Жи} = -7$



производн

$\begin{matrix} b \\ a \\ c \end{matrix}$



183 первонач. соедин.

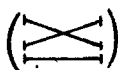




производн. соедин.



Сочиняя свободный голос, надо помнить, что средний голос первоначального соединения в производном займет место верхнего:



поэтому нельзя допускать прямого движения нижнего и среднего голосов к совершенному консонансу, если в это время средний голос совершает скачок.

Если в двойном контрапункте октавы написаны крайние голоса, то свобода среднего голоса несколько ограничена, так как с квартой и квинтой в верхней паре голосов следует обращаться как с диссонансами. В единственном производном соединении верхняя пара голосов первоначального соединения окажется ниже при неизбежной смене мест:

Схема 10

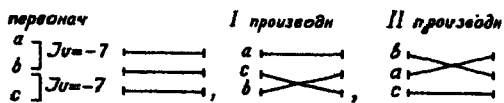


184 первонач. соедин.

производн. соедин.

Трехголосное целое даст два производных соединения, если две пары голосов (I—II и II—III) сочинены в октавном контрапункте:

7
Схема 11



185 первонач. соедин.

1-е производн. соедин.

2-е производн. соедин.

В подобном трехголосии относительно свободный голос отсутствует, а пара крайних голосов может быть написана в простом контрапункте, так как ни в одном из производных соединений между этими голосами не произойдет обмен мест.

Другие возможности применения сложного контрапункта к двум из трех пар голосов практически немногим отличаются от тройного контрапункта октавы (см. § 54):

Схема 12

первонач.	первонач.
$\begin{matrix} a \\ \text{Ju}=-7 \left[\begin{matrix} b \\ c \end{matrix} \right] \end{matrix}$	$\begin{matrix} a \\ \text{Ju}=-7 \left[\begin{matrix} b \\ c \end{matrix} \right] \end{matrix}$

или $\text{Ju}=-7$ или $\text{Ju}=-7$

§ 54. Тройной контрапункт октавы

В тройном контрапункте октавы все три пары голосов сочиняются с учетом всех ограничений, связанных с показателем двойного контрапункта октавы. Такое трехголосие дает пять производных соединений:

Схема 13

первонач.	производные
	I II III IV V
a	b a c c b
b	a c b a c
c	c b a b a

Иначе эта схема может быть представлена так:

Схема 14

186

First system of a musical score in 4/4 time, key of B-flat major. The treble clef part begins with a melodic line of eighth notes, while the bass clef part provides a harmonic accompaniment of quarter notes. A Roman numeral 'XII' is positioned above the first measure.

Second system of the musical score, continuing the melodic and harmonic development. The treble clef part features a mix of eighth and quarter notes, and the bass clef part continues with a steady accompaniment. A Roman numeral 'XIII' is positioned above the first measure.

Third system of the musical score. The treble clef part shows a more active melodic line with eighth notes and some slurs. The bass clef part maintains the accompaniment. A Roman numeral 'XIV' is positioned above the first measure.

Fourth system of the musical score. The treble clef part continues with a melodic line, and the bass clef part provides accompaniment. A Roman numeral 'XV' is positioned above the first measure.

Fifth system of the musical score, concluding the piece. The treble clef part ends with a melodic phrase, and the bass clef part provides a final accompaniment. A Roman numeral 'XVI' is positioned above the first measure.

Основные условия использования тройного контрапункта октавы:

- а) крайняя пара голосов первоначального соединения в тройном контрапункте октавы сочиняется при $Jv = -14$ или $Jv = -21$;
- б) нона диссонирует и разрешается в нижнем голосе;
- в) нельзя применять свободно взятые полное трезвучие или секстаккорд; их квинтовый звук вводится лишь при условии обращения с ним как с диссонансом (в противном случае в двух производных соединениях появятся нежелательные свободные квартсекстаккорды).

В трехголосии с использованием вертикально-подвижного контрапункта не следует допускать перекрещивания.

Тройной контрапункт октавы — единственный из тройных контрапунктов, имеющий большое практическое применение.

В художественной практике в трехголосии нередко употребляется сложный контрапункт следующего вида: одна из пар голосов сочинена в сложном контрапункте, свободный же голос, написанный в простом контрапункте, в производном соединении не участвует совсем, а заменяется новым (см. пример 204).

Задания

1. Проанализировать подробно все приведенные в настоящей главе примеры.

2. Сочинять примеры, используя октавный показатель вертикально-подвижного контрапункта для различных пар голосов. Закончив сочинение первоначального соединения, выписать для проверки производное соединение.

3. Сочинить один пример в тройном контрапункте октавы, а затем написать все производные соединения.

Глава VII

ИМИТАЦИЯ В ТРЕХГОЛОСИИ

§ 55. Простая имитация

В трехголосии применяются имитации простые, канонические, в обращении, увеличении и уменьшении. В имитировании (простом или каноническом) могут участвовать все три голоса или только два. В последнем случае третий голос (верхний, средний или нижний) является свободным и ему поручается новая мелодия, которая контрастирует имитируемой (см. пример 202).

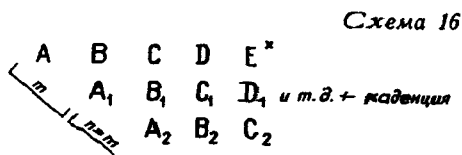
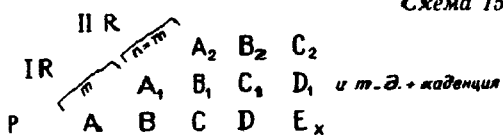
В простых имитациях голоса прекращают имитирование после проведения того мелодического материала, который в начальном голосе прозвучал одногласно, а затем перешел в свободное изложение. Порядок и интервалы вступления голосов, как и их состояния по времени, в простой имитации совершенно свободны

При этом первый и второй имитирующие голоса могут проводить мелодию в увеличении, уменьшении или обращении. Ни один из указанных приемов не требует использования сложного контрапункта.

§ 56. Каноническая имитация

В трехголосных канонических имитациях возможны шесть вариантов вступления голосов (см. схему 40 на стр. 252). Первые два варианта дают возможность писать трехголосные канонические имитации в простом контрапункте, если при этом интервалы и расстояния вступлений между первым и вторым, а также вторым и третьим голосами будут одинаковыми.

Схемы 15 и 16, как и примеры 187 а и б, иллюстрируют сказанное:



В самом деле, достаточно указанных условий вступления голосов, чтобы в канонических имитациях, построенных по этим схемам, не возникали производные соединения отделов, а каждое первоначальное соединение (например, $\frac{A_1}{B}$ в схеме 15) оказывалось бы повторенным лишь на другой высоте:

187 а)



б)





В канонических имитациях, основанных на других схемах¹, требуется применение того или иного вида сложного контрапункта (вертикально- или горизонтально-подвижного).

Например:

Схема 17

	A	B	C	D	E	
			A ₂	B ₂	C ₂	и т. д.
или	A ₁	B ₁	C ₁	D ₁		

Схема 18

	A ₁	B ₁	C ₁	D ₁		
			A ₂	B ₂	C ₂	и т. д.
	A	B	C	D	E	

В этих схемах, во втором отделе, соответственно в нижней и верхней парах голосов встречается производное соединение A₁—B, а в третьем — производное соединение B₁—A₂ и т. д. То же самое имеет место в следующих двух схемах:

Схема 19

			A ₂	B ₂	C ₂	
	A	B	C	D	E	и т. д.
или			A ₁	B ₁	C ₁	D ₁

Схема 20

	A ₁	B ₁	C ₁	D ₁		
	A	B	C	D	E	и т. д.
			A ₂	B ₂	C ₂	

В схемах 15 и 16 нет таких производных соединений.

Сочинение трехголосных канонов при неравных расстояниях во времени вступлений голосов связано с использованием горизонтально-подвижного контрапункта².

¹ Изучение такого рода имитаций не предусмотрено учебной программой; поэтому их рассмотрение дается в учебнике мелким шрифтом.

² Изучение таких канонов, как и трехголосных бесконечных канонов и канонических секвенций, не входит в программу настоящего курса полифонии.

Для сочинения канонов по схемам 17, 18, 19 и 20 (при равных расстояниях вступлений голосов) достаточно найти интервалы вступлений голосов, соответствующие избранному показателю вертикальной перестановки, например $J_v = -14$. Допустим, что требуется написать трехголосный конечный канон по схеме 17 при $J_v = -14$. В схеме 17 показано, что производные соединения возникают лишь последовательно в двух отделах — во втором отделе B_1 , в третьем

отделе A_2 , где C звучит впервые и в четвертом отделе дает производное соединение с B_1 .

В трехголосном конечном каноне каждый отдел мелодии после изложения ее в начальном голосе сдвигается на интервал m вниз (в первый имитирующий голос), а затем на интервал n вверх (во второй имитирующий голос), поэтому величина J_v окажется равной сумме интервалов m и n , взятых с отрицательным знаком. В данном случае происходит противоположная перестановка голосов в двух отделах канона:

Схема 21



то есть $J_v = -(m+n)$.

Выбор m и n будет здесь (в пределах 14) совершенно произвольным.

Если $m=9$, то $n=5$.

Если $m=8$, то $n=6$ и так далее.

Во избежание технических затруднений при сочинении канонов и нежелательных перекрещиваний, рекомендуется выбирать интервалы, не слишком удаленные от октавы:

188 $J_v = -(m+n) = -9 + (-5) = -14$

Для получения правильного производного соединения достаточно, чтобы каждое первоначальное соединение $P + R_1$ сочинялось с учетом ограничений избранного J_v и вместе с тем контрапунктировалось в простом контрапункте со вторым имитирующим голосом.

Задания

1. Сочинять примеры, используя простую имитацию (по усмотрению педагога возможны задания на имитации в увеличении, уменьшении или обращении).

2. Сочинять трехголосные конечные каноны (по схемам 15 и 16) при равных условиях вступления голосов в простом контрапункте (здесь также могут применяться имитации в увеличении).

3. Сочинять примеры с использованием имитации в любых двух голосах, затем присоединять к ним третий — свободный голос.

§ 57. Методические указания

Примеры с применением простой имитации сочиняются следующим образом:

1. Пишется начальный голос, которым может быть любой из трех голосов:

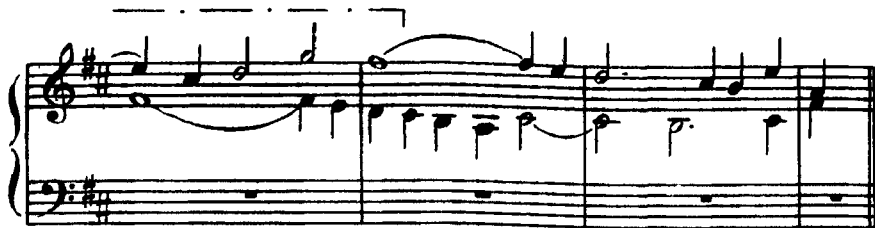


2. Мелодия начального голоса (ее одnogолосная часть) переносится на любой интервал вверх или вниз (в зависимости от избранной схемы вступления голосов) в первый имитирующий голос:



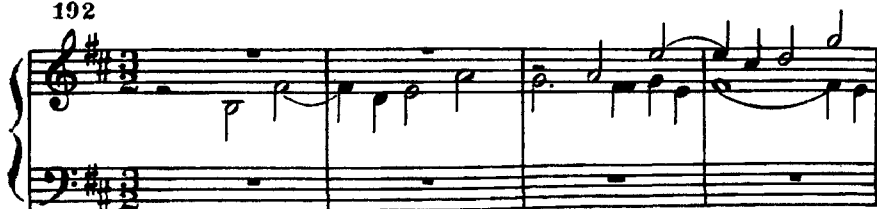
3. Продолжение начального голоса сочиняется в простом контрапункте к первому имитирующему голосу:





4. Одноголосная часть примера переписывается во второй имитирующий голос. Выбор интервала вступления этого голоса, как и время его вступления, ничем не ограничивается:

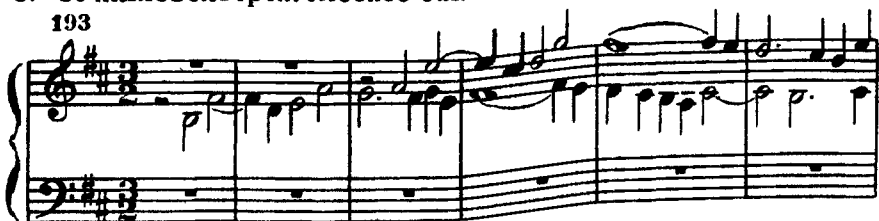
192



Начальный голос и первый имитирующий контрапунктируют. Поэтому имитирующему голосу без каких-либо дополнительных изменений.

5. Сочиняется трехголосное заключение:

193

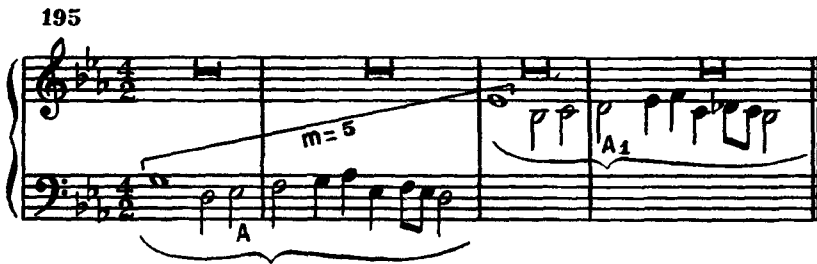


Трехголосные каноны (по схеме 15, см. стр. 131) пишутся следующим образом:

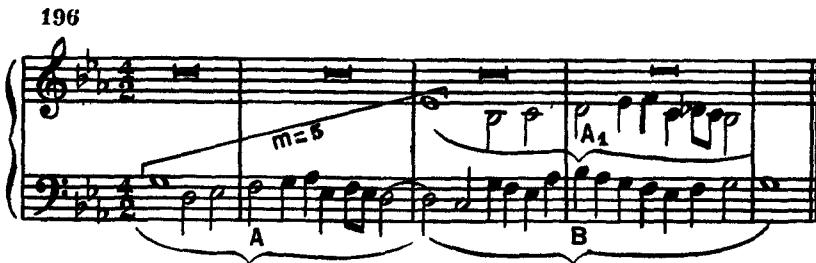
1. Сочиняется первый отдел начального голоса, который в этой схеме является обязательно нижним:



2. Мелодия первого отдела начального голоса переписывается на интервал m вверх в средний голос (первый имитирующий голос):

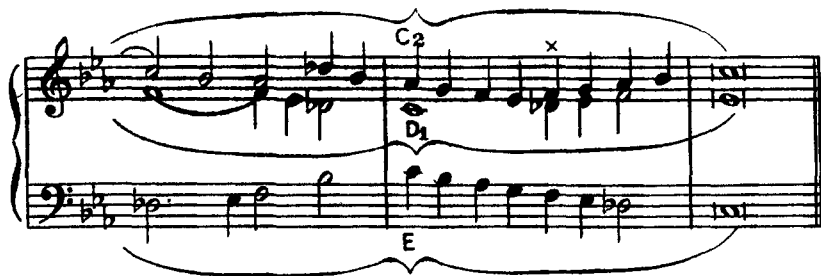


3. К первому имитирующему голосу сочиняется второй отдел начального голоса в простом контрапункте:



4. Мелодия первого отдела первого имитирующего голоса переносится на интервал m вверх во второй имитирующий голос, а мелодия второго отдела начального голоса — на тот же интервал вверх в первый имитирующий голос:

5. К поднятому на интервал m двухголосию присоединяется в начальном голосе третий отдел, написанный в простом контрапункте, и так далее:



Все отделы начального голоса оказываются последовательно поднятыми сначала на m вверх в первый имитирующий голос, затем на m же вверх во второй имитирующий голос. Таким образом, расстояния вступлений голосов и длина отделов обязательно равны между собой. Канон заканчивается прекращением имитирования (этот момент надо обозначать звездочкой); наконец, пишется трехголосное заключение (см. пример 198).

При сочинении трехголосного конечного канона по схеме 16 отличия заключаются в том, что начальным голосом будет обязательно верхний голос, первым имитирующим — средний, а вторым имитирующим — нижний. Но сочинение канона по этой схеме потребует дополнительного ограничения к правилам простого контрапункта в верхней паре голосов. Двухголосие верхней пары одного отдела в следующем отделе окажется сдвинутым на m вниз, то есть в нижнюю пару голосов, в связи с чем в верхней паре с квартрой нужно будет обращаться как с диссонансом (см. пример 187 а).

Трехголосные примеры с использованием имитации в любой из трех пар голосов пишутся в следующем порядке:

- 1) сочиняются голоса, участвующие в имитации,
- 2) затем третий (свободный) голос.

Имитация в двух голосах может быть простой или канонической; иногда применяется также каноническая секвенция в двух голосах.

Глава VIII

ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

§ 58. Полифонический период

Периодом называется относительно законченная музыкальная мысль, завершенная каденцией в начальной или новой тональности.

Одной из основных особенностей структуры полифонических периодов является непрерывность изложения. Поэтому полифонический период отличается прежде всего непринужденным, лишен-

ным общим для всех голосов цезур, развертыванием музыкальной мысли. Внутренние цезуры в изложении одной из мелодий, как правило, не совпадают с цезурами других голосов. Благодаря этому возникает непрерывность, сохраняющаяся часто и при переходе от одного периода к другому. Совместная каденция всех голосов или, вернее, полная их остановка в конце периода встречается обычно в самостоятельном периоде. В связи с этими особенностями полифонических периодов находится и исключительное разнообразие в их протяженности. Изложение периодов может быть весьма сжатым (например, 4—5 тактов) и, наоборот, очень пространным (охватывающим 20 и более тактов; см. примеры 178; 187 а, б; 200, такты 1—18).

В зависимости от того, какими средствами развития пользуется композитор, какой вид полифонии им применяется, наблюдается и большая или меньшая контрастность периодов, расположенных друг за другом. Так, периоды, изложенные неимитационно, обычно меньше по величине. И наоборот, периоды, образующиеся при использовании имитации, как правило, состоят из большего числа тактов.

В художественной практике строгого письма почти нет самостоятельных периодов; даже весьма небольшие пьесы, если не считать маленьких шуточных канонов (часто бесконечных), превышают форму периода.

§ 59. Полифоническая двухчастная форма

В практических работах по двух- и трехголосию обычно имела место форма более или менее развитого полифонического периода. Однако трехголосное изложение в значительной мере создает возможность для выхода за пределы одного периода.

Форма, состоящая из двух периодов, называется **двухчастной**.

Если ее вторая часть основана на развитии тематического материала первого периода, то форму в целом называют **разработанной**, или **развивающей**, **двухчастной** формой.

Пьесы в такой форме могут строиться на имитации, но нередко обходятся и без нее. Сохранение во второй части тематического материала первого периода в известной мере гарантирует единство частей целого, которое может быть большим или меньшим. Достижение большего единства зависит в немалой степени от того, удалось ли объединить части общей линией развития.

Как уже говорилось, для полифонии очень характерна непрерывность изложения. В полифонической двухчастной форме она проявляется прежде всего в том, что каденция первого периода маскируется в непрерывном движении хотя бы одного голоса. Кроме того, объединение частей формы достигается целесообразной планировкой волн мелодического развития, образованием единой линии с одной главной кульминацией, обычно расположенной во второй части.

Поскольку идет речь о вокальной полифонии, где каждая мелодия предназначена для определенного голоса (сопрано, альт, тенора или баса), кульминацию необязательно помещать в верхнем голосе. Впечатление кульминации возникает даже в том случае, если альт или бас используются в верхнем регистре своего диапазона, где эти голоса звучат более напряженно. Кульминация может быть достигнута не только путем применения верхнего регистра одного или нескольких голосов, но и нарастанием сложности звучания, то есть более напряженными диссонансами.

Полифоническая двухчастная форма строится чаще всего на основе простых имитаций. В каждой из частей формы проводится одна тема, поручаемая поочередно всем голосам. Противосложнения к темам обычно свободны и не повторяются, но могут сопутствовать любому проведению темы, если они сочинены в сложном контрапункте.

В двухчастной форме части, как правило, не равны по размерам: вторая часть более весома, она завершает пьесу, разрастается, охватывает большое число тактов, а ее кульминация имеет значение главной во всей форме.

Если рассматривать темы частей с точки зрения их мелодического (мотивного) содержания, то в большинстве случаев обнаруживается известная общность мелодических элементов. Вторая тема, даже если она воспринимается сначала как контрастирующая первой, оказывается при тщательном изучении выросшей из тематического развития первой части. При этом почти всегда вторая тема более рельефна, определена и ясна по своему характеру, чем первая. Во второй теме, наряду с признаками интонационной близости к первой, всегда заметны черты итоговости.

Во второй части наблюдается большее разнообразие имитационных проведений. Если в первом периоде они, как правило, ограничены тонико-доминантовыми или тонико-субдоминантовыми соотношениями, то во второй части круг имитационных проведений часто расширяется путем использования нижней или верхней медиант. Сдвиг одного из проведений в нижнюю или верхнюю медианту — явление очень значительное, так как оно обязательно привносит в звучание темы ладовый контраст.

Художественная практика строгого письма не выработала еще до конца формы фуги, хотя нередко уже к ней приближалась. Термином «фуга» (лат. *fuga* — бег, бегство) в XV веке обозначали такую форму, которую теперь называют каноном. Еще раньше пьесы, написанные в форме канона, назывались каччиями (ит. *caccia* — охота). Канон же являлся одной из самых древних имитационных форм, которая, как уже указывалось, в XV и XVI веках называлась фугой. Но примерно с этого же времени происходит постепенное изменение терминологии. То, что раньше именовалось каччией, а затем фугой, называют теперь каноном, а термином фуга обозначают полифоническую форму, основанную на неканонической (то есть простой) имитации.

Простая имитация, иногда сменяемая канонической или аккордовым складом, становится постепенно основным композиционным принципом более развернутых вокальных произведений. Этот принцип лежит в основе мотета и частей мессы (в XV и XVI веках), он преобладает в канцонах, мадригалах и инструментальных обработках.

Мотет того времени — самостоятельное вокальное произведение, нередко сочиненное на церковный сюжет, — строился преимущественно так, что каждой строке стиха поручалась своя имитационно проводимая мелодия (тема). Позтому произведение складывалось из нескольких частей, каждая из которых имела свою тему и представляла собою имитационный полифонический период. Эти периоды часто соединялись интермедиями (переходами). Число частей мотета соответствовало числу строк в тексте. Многие пьесы того времени создавались аналогично мотету.

Одной из композиционных трудностей двухчастной формы является достижение единства целого. Крупным мастерам полифонии решение подобных задач удавалось обычно посредством мотивного развития в контрапунктах или интермедиях.

В примере 199 демонстрируется выдающееся в этом отношении мастерство Палестрины.

Пьеса написана в двухчастной форме. Ее первая часть (12 тактов) построена на последовательном проведении основной темы во всех трех голосах. Начальному изложению темы у первых сопрано контрапунктируют альты (см. такты 1—4 в примере 199). Мелодическое содержание контрапункта очень значительно, так как в него включается начальный мотив основной мелодии второго периода (см. такты 3—12 в примере 199):

199.

Палестрина. Месса „Benedictus“

Musical score for measures 11, 12, and 13. The score is written for piano in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. Measure 11 features a melodic line in the right hand with a slur over the first two notes and a dotted quarter note. Measure 12 continues the melodic line with a slur over the first two notes and a dotted quarter note. Measure 13 features a melodic line in the right hand with a slur over the first two notes and a dotted quarter note. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Musical score for measures 14, 15, and 16. The score is written for piano in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. Measure 14 features a melodic line in the right hand with a slur over the first two notes and a dotted quarter note. Measure 15 features a melodic line in the right hand with a slur over the first two notes and a dotted quarter note. Measure 16 features a melodic line in the right hand with a slur over the first two notes and a dotted quarter note. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Musical score for measures 17, 18, and 19. The score is written for piano in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. Measure 17 features a melodic line in the right hand with a slur over the first two notes and a dotted quarter note. Measure 18 features a melodic line in the right hand with a slur over the first two notes and a dotted quarter note. Measure 19 features a melodic line in the right hand with a slur over the first two notes and a dotted quarter note. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Musical score for measures 20, 21, and 22. The score is written for piano in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. Measure 20 features a melodic line in the right hand with a slur over the first two notes and a dotted quarter note. Measure 21 features a melodic line in the right hand with a slur over the first two notes and a dotted quarter note. Measure 22 features a melodic line in the right hand with a slur over the first two notes and a dotted quarter note. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Musical score for measures 23, 24, and 25. The score is written for piano in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. Measure 23 features a melodic line in the right hand with a slur over the first two notes and a dotted quarter note. Measure 24 features a melodic line in the right hand with a slur over the first two notes and a dotted quarter note. Measure 25 features a melodic line in the right hand with a slur over the first two notes and a dotted quarter note. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Структура второй части (19 тактов) аналогична первой.

Три проведения темы даны канонически (стреттно), но особый интерес представляют контрапункты к ее последнему изложению альтами (см. такты 26, 27 и 28); здесь верхние голоса проводят в уменьшении и удвоении в верхнюю терцию существенный раздел начальной темы. Таким образом, возникает совмещение элементов первой и второй тем, в котором нетрудно усмотреть предвосхищение совместной репризы двойной фуги с отдельными экспозициями.

Вся пьеса написана в миксолидийском *B-dur*. Первая тема заканчивается на прима *B-dur* в такте 4. Проведения первой темы у первых и затем у вторых сопрано даны в основной тональности и на одном высотном уровне. У альтов тема излагается в субдоминантовой тональности. Такие же тональные соотношения вступления голосов сохранены и во всех проведениях второй темы. Благодаря такому размещению вступлений голосов достигается не только буквальное сходство интервальных соотношений внутри темы, но и одинаковый уровень напряжения звучания голосов различного характера. Однако вторые сопрано, часто проводящие темы после первых на том же высотном уровне, звучат несколько напряженнее, благодаря чему достигается известное нарастание.

В совместном проведении второй темы с удвоенным в верхнюю терцию разделом первой темы затрагивается самый высокий звук — *соль* второй октавы.

Интересно расположение каденций в пьесе. Так, первая из них на прима основной тональности в такте 7 снимается продолжением движения у вторых сопрано с синкопой на *фа* второй октавы; каденция на прима и квинте субдоминанты в такте 12, отмечающая окончание первой части, снимается тем же путем. Возможная каденция на прима тоники в такте 17 заменена прерванным оборотом, а на несовершенную каденцию в субдоминанте (такт 23) накладывается последнее каноническое проведение второй темы.

Голос; которому поручается следующее проведение темы, перед этим почти всегда паузирует. Таким образом, новое появление темы подчеркивается вступлением нового тембра.

Приведенный пример типичен и в отношении размеров частей двухчастной формы. Вторая часть намного больше первой. В ней интенсивнее развитие, ее тема более подвижна; три стретты, кульминация, итоговость момента совместной репризы, а также большая протяженность придают второй части большую весомость.

Следует обратить внимание на неоднократно достигаемую вершину (фа второй октавы) и на необычное приготовление и разрешение секунды в верхнем голосе (см. такт 10).

Такого рода отступления от изложенных в учебнике правил иногда встречаются в художественных произведениях эпохи строгого письма.

Задания

1. Проанализировать подробно пример 200:

Палестрина. „Missa Brevis“

200

1. 2. 3. 4. 5.

6. 7. 8.

9. 10. 11.

12. 13. 14. 15.

Measures 16, 17, and 18 of a musical score. The score is written for piano in a two-staff system (treble and bass clefs). Measure 16 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 17 features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 18 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

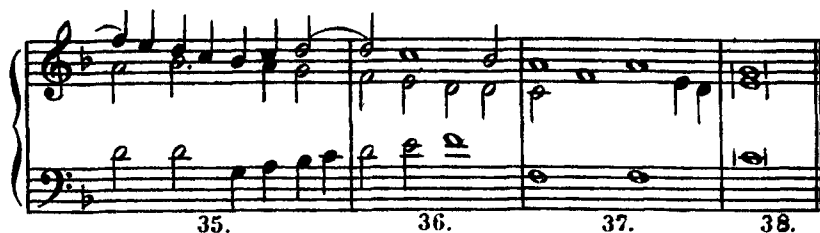
Measures 19, 20, and 21 of a musical score. The score is written for piano in a two-staff system (treble and bass clefs). Measure 19 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 20 features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 21 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Measures 22, 23, 24, and 25 of a musical score. The score is written for piano in a two-staff system (treble and bass clefs). Measure 22 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 23 features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 24 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 25 features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Measures 26, 27, and 28 of a musical score. The score is written for piano in a two-staff system (treble and bass clefs). Measure 26 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 27 features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 28 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Measures 29, 30, and 31 of a musical score. The score is written for piano in a two-staff system (treble and bass clefs). Measure 29 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 30 features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 31 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Measures 32, 33, and 34 of a musical score. The score is written for piano in a two-staff system (treble and bass clefs). Measure 32 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 33 features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 34 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.



2. Сочинять полифонические пьесы в двухчастной форме:
- а) без применения имитации и
 - б) с применением имитации.

§ 60. Методические указания

В практических работах на двухчастную полифоническую форму нецелесообразно стремиться к сочинениям, аналогичным приведенным примерам из художественной литературы, так как создание протяженных примеров требует слишком много времени. Для сочинения двухчастной формы рекомендуются следующие схемы:

1. Самый простой случай двухчастной полифонической формы без имитации представляет собой последовательное изложение первоначального и одного из производных соединений тройного контрапункта октавы. Они должны быть распланированы так, что кульминация целого окажется во второй части, а линия развития станет единой:



Настоящий пример состоит из первоначального и пятого производного соединений примера 186, объединенных связкой (см. такт 4 примера 201).

2. Образец двухчастной формы с использованием канонической имитации имеется в примере 202:

202

The musical score for Example 202 is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The first system is marked 'P' and 'св.гол.' with a 'R' above it. The second system has an 'x' above the first measure and 'св.гол.' with 'R1' and 'R2' above it. The third system has an 'x' above the first measure. The fourth system has an 'x' above the first measure.

В верхней паре голосов первого периода используется конечный канон, написанный в двойном контрапункте октавы. Нижний голос двухчастной формы свободен и образует простой контрапункт к верхним голосам. Каденция первого периода совпадает на сильном времени такта 6 с началом второй части, представляющей производное соединение канона (крайние голоса) с новым свободным голосом (средний).

Как в первом, так и во втором образцах (см. пример 201 и 202) имеется полное (см. пример 201) и частичное единство (см.

пример 202) тематического материала; развитие в них заключается в том, что материал первых периодов оказывается во вторых частях в новых регистровых и тесситурных положениях, изменяются также взаимоотношения между голосами.

По усмотрению преподавателя могут быть предложены другие схемы и образцы.

В практических работах учащимся рекомендуется придерживаться такой последовательности:

1) Наметить общую форму сочиняемого примера и затем составить ее подробный план, учитывая при этом диапазон голосов, а также место кульминации и средства достижения последней.

2) Предусмотреть ограничения в первоначальном соединении, если в пьесе будет использовано какое-либо производное соединение двух мелодий.

3) Наметить высотный уровень и интервалы вступления голосов, а также порядок их паузирования, если задумано применение имитаций.

4) Сочинять (совместно или последовательно) с соблюдением ограничений избранного показателя те мелодии, которые в дальнейшем будут использованы в производных соединениях.

5) Сочинять свободные голоса и те разделы пьесы, которые не связаны с ограничениями вертикально-подвижного контрапункта (не забывая при этом о составленном плане).

§ 61. Полифоническая трехчастная форма

Трехчастной называется форма, состоящая из трех разделов, каждый из которых представляет собою период.

Развитие в трехчастной форме может быть разработочным или контрастным. Как и в двухчастной форме, основная композиционная задача — достижение единства целого. Наиболее действенным средством в этом отношении является реприза. Однако роль репризы в эпоху строгого письма осознавалась лишь постепенно, а единство целого достигалось путем интонационного сближения контрастирующих тем.

Принципиальное отличие трехчастной формы от двухчастной заключается в возможности показать более основательный итог в третьей части, а следовательно, и более интенсивное развитие в середине.

В качестве примера приведем Канцону А. Агриколы:

203

А. Агрикола. Канцона

Musical notation for measures 6, 7, 8, and 9. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 6 shows a melodic line in the treble and a bass line with a whole note. Measure 7 continues the melody with a slur. Measure 8 features a melodic phrase with a slur. Measure 9 concludes with a final chord in the treble and a whole note in the bass.

Musical notation for measures 10, 11, 12, and 13. Measure 10 has a melodic line with a slur and a bass line with a whole note. Measure 11 continues the melody with a slur. Measure 12 features a melodic phrase with a slur. Measure 13 concludes with a final chord in the treble and a whole note in the bass.

Musical notation for measures 14, 15, 16, and 17. Measure 14 has a melodic line with a slur and a bass line with a whole note. Measure 15 continues the melody with a slur. Measure 16 features a melodic phrase with a slur. Measure 17 concludes with a final chord in the treble and a whole note in the bass.

Musical notation for measures 18, 19, and 20. Measure 18 has a melodic line with a slur and a bass line with a whole note. Measure 19 continues the melody with a slur. Measure 20 concludes with a final chord in the treble and a whole note in the bass.

Musical notation for measures 21, 22, 23, and 24. Measure 21 has a melodic line with a slur and a bass line with a whole note. Measure 22 continues the melody with a slur. Measure 23 features a melodic phrase with a slur. Measure 24 concludes with a final chord in the treble and a whole note in the bass.

Musical notation for measures 25, 26, 27, 28, and 29. Measure 25 has a melodic line with a slur and a bass line with a whole note. Measure 26 continues the melody with a slur. Measure 27 features a melodic phrase with a slur. Measure 28 concludes with a final chord in the treble and a whole note in the bass. Measure 29 concludes with a final chord in the treble and a whole note in the bass.

First system of musical notation, measures 30-34. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. Measures 30, 31, 32, 33, and 34 are numbered below the staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Second system of musical notation, measures 35-38. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Measures 35, 36, 37, and 38 are numbered below the staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Third system of musical notation, measures 39-42. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Measures 39, 40, 41, and 42 are numbered below the staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Fourth system of musical notation, measures 43-46. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Measures 43, 44, 45, and 46 are numbered below the staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Fifth system of musical notation, measures 47-51. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Measures 47, 48, 49, 50, and 51 are numbered below the staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Основная тема вначале проводится канонически. Первый период охватывает 15 тактов; он состоит, как и каждая из последующих частей формы, из двух разделов. Во второй части (такты 15—32) тематическое развитие более интенсивно и образует новый этап изложения. В третьей части (после каденции на тонике

G-dur, в такте 33) осуществляется дальнейшее развитие. Оно построено так, что в последнем семитакте (после отклонения в *d-moll*) дается раздел, обобщающий все тематическое развитие и являющийся итоговым¹ (см. такты 45—51 примера 203).

В этой пьесе своеобразна роль нижнего голоса, который вступает в такте 9. Он скован движением на трех нотах, кажущихся в известной мере случайными и не связанными с тематическими элементами. Лишь после паузы, то есть в такте 22, обнаруживается, что и этот голос исполняет «замедленный конспект» основного тематического материала в возвратном движении (сравнение тактов 1—5 и 22—31 наглядно свидетельствует об этом). В третьей части развитие нижнего голоса ненадолго оживляется (см. такты 33—40 в примере 203).

Не лишен интереса тональный план¹ Канцоны. Если учесть знаки, выставленные в скобках, то обнаруживается, что после начала в натуральном *a-moll* появляется фригийский *e-moll*, затем возвращается *a-moll* и вскоре совершается модуляция в *G-dur* (такт 32). В третьей части довольно четко слышится отклонение в *d-moll*, то есть субдоминантовую тональность. Если тональности здесь порой еще не очень рельефны, то все же вне сомнения, что в начальных, а частично и в срединных построениях преобладают отклонения в доминантовую сторону, в последней же части — в субдоминантовую. Необходимо обратить внимание и на то, что такты 45—50 целиком построены на доминантовом органном пункте.

З а д а н и е

Сочинять полифонические пьесы в трехчастной форме:

- а) без применения имитаций и
- б) с применением имитаций.

§ 62. Методические указания

Письменные упражнения выполняются по следующим (или им подобным) схемам:

1. Пьеса без применения имитации:



¹ Здесь еще нет оснований говорить о тональном плане в современном понимании, так как нотные записи того времени были несовершенными и неточными. Во многом композиторы полагались на существовавшие тогда традиции исполнения и, например, почти не выставляли случайных знаков альтерации.

Первая часть (период) — верхняя пара голосов сочиняется при $Jv = -7$, третий голос свободен от ограничений какого-либо показателя. Вторая часть (тоже период) — производное соединение верхней пары голосов из первой части передано нижней, а верхнему голосу поручена новая, свободная от дополнительных ограничений мелодия. Третья часть — нижняя пара голосов проводит первоначальное соединение мелодий «а» и «б» из первого периода, а верхний голос продолжает развитие начавшейся во второй части, свободной от ограничений мелодии, достигая при этом в такте 10 кульминации:

Схема 22

а	своб. голос	своб. голос
б	б	а
своб. голос	а	б

2. Пьеса с применением имитации:

205

5. 6. 7.

1 r. o

Detailed description: This system contains measures 5, 6, and 7. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 5 shows a melodic line in the treble clef and a bass line with a whole note chord. Measure 6 features a first ending bracket labeled '1 r. o' over a whole note chord in the bass. Measure 7 continues the melodic line in the treble and the bass line.

8. 9. 10.

x

Detailed description: This system contains measures 8, 9, and 10. Measure 8 has a melodic line in the treble and a bass line with a whole note chord. Measure 9 continues the melodic line and bass line. Measure 10 features a melodic line in the treble with a first ending bracket labeled 'x' over a whole note chord in the bass.

11. 12. 13.

2 r.

2 r.

Detailed description: This system contains measures 11, 12, and 13. Measure 11 has a melodic line in the treble and a bass line with a whole note chord. Measure 12 features a second ending bracket labeled '2 r.' over a whole note chord in the bass. Measure 13 continues the melodic line and bass line with another second ending bracket labeled '2 r.' over a whole note chord in the bass.

14. 15. 16.

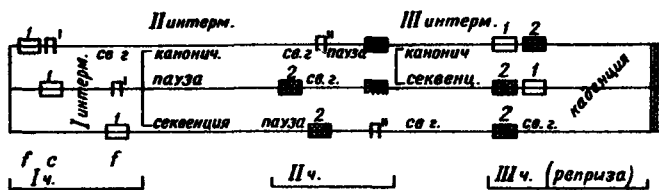
2 r.

Detailed description: This system contains measures 14, 15, and 16. Measure 14 has a melodic line in the treble and a bass line with a whole note chord. Measure 15 continues the melodic line and bass line. Measure 16 features a second ending bracket labeled '2 r.' over a whole note chord in the bass.

17. 18. 19.

Detailed description: This system contains measures 17, 18, and 19. Measure 17 has a melodic line in the treble and a bass line with a whole note chord. Measure 18 continues the melodic line and bass line. Measure 19 features a melodic line in the treble and a bass line with a whole note chord.

Схема 23



- — обозначение проведения I темы
- — " " II "
- П — первое противосложение
- П' — второе " "

Как показано в схеме 23, эта пьеса состоит из трех частей. В первой и во второй частях экспонируются имитационно во всех голосах две темы, а в третьей части дается их совместная реприза. Между первой и второй, второй и третьей частями целого расположены три интермедии. Их назначение — тематически и тонально подготовить следующую часть.

Так, первая интермедия (такт 5) построена на материале второй темы и модулирует из *c-moll* в *f-moll*; вторая интермедия, в которой также используется материал второй темы, модулирует в тональную сферу второй части (то есть миксолидийские *As* и *Es*). В последней же интермедии излагается материал обеих тем: в канонической секвенции (верхняя пара голосов) — начальный мотив первой темы, а в свободном (нижнем) голосе — обращенный элемент второй темы. Первое совместное проведение тем происходит в доминантовой тональной сфере, второе — в основной тональности.

Совместная реприза двух тем предусматривалась заранее; эти темы сочинялись вместе в двойном контрапункте октавы, так как они в репризе встречаются в первоначальном и производном соединениях.

Нетрудно заметить, что данная пьеса является миниатюрной фугой на две темы с отдельными экспозициями.

Материалом для анализа могут служить фуги и инвенции Баха, хотя последние написаны уже без соблюдения правил строгого письма. Особо рекомендуются трехголосные инвенции №№ 4, 8, 9, 13, двух- и трехголосные фуги из первого тома «Хорошо темперированного клавира»: *c-moll*, *Cis-dur*, *e-moll*, *F-dur*, *Fis-dur*, *B-dur*, *E-dur* и другие.

Анализ надо выполнять следующим образом:

1) Охарактеризовать тему с точки зрения ее мелодического (мотивного) содержания, лада, окончания, скрытого голосоведения, структурных особенностей, общего характера.

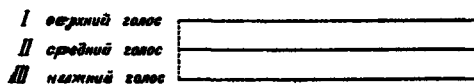
2) Охарактеризовать ответ и противосложение.

3) Составить схему всех проведений темы и интермедий (связок).

Структурные схемы проведений составляются таким образом:

а) По числу голосов в фуге наносятся на бумагу параллельные горизонтальные линии. Например, трехголосная фуга:

Схема 24



б) На каждой из этих линий показывается условными знаками все, что происходит в соответствующем голосе (как это сделано в схеме 23, на стр. 154).

РАЗДЕЛ IV
РУССКОЕ НАРОДНОЕ МНОГОГОЛОСИЕ

Глава IX

ПОЛИФОНΙΑ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

§ 63. Общая характеристика

Русские народные песни встречаются в различных вариантах: одноголосных (одиночное, сольное исполнение) и многоголосных (хоровое, ансамблевое исполнение). Как правило, русская народная песня имеет одну основную мелодию, которой в хоровом звучании подчинены другие голоса (партии) многоголосного целого. Однако эта особенность не дает основания для того, чтобы отнести народное многоголосие к гомофоническому складу. Подчиненные основной мелодии голоса (их принято называть подголосками) представляют собой обычно существенные в тематическом отношении мелодические образования. Очень часто подголоски различают тематический материал основной мелодии и в то же время сочетаются с ней.

Такое соотношение компонентов многоголосного целого свидетельствует о полифоничности народного многоголосия. Вместе с тем полифония русской народной песни весьма отличается от вокальной полифонии строгого письма. Одно из этих коренных отличий связано с особенностями словесных текстов и отношением к ним.

Тексты в народных песнях имеют чрезвычайно большое значение и заставляют певцов и авторов песен быть очень внимательными к слышимости слов, к отчетливости их восприятия.

Слова или слоги текста в песнях произносятся всеми поющими одновременно, что в свою очередь создает расчлененность музыкальной ткани и некоторое ритмическое сходство между голосами.

При этом в медленных (протяжных, исторических и других) песнях на протянутых слогах остается достаточный простор для ритмического разнообразия, что, однако, не приводит к одновременному звучанию различных слогов.

Тексты же вокальных полифонических произведений строгого письма обычно весьма кратки и очень броски; они усваиваются слушателем уже при начальном (одноголосном) изложении, позволяя композитору отказаться от обязательного одновременного произношения слов и обилия цезур.

Одновременное произношение всеми голосами слов и слогов текста в народных песнях имеет решающее значение при выборе ритмических средств. Исключая применение приготовленных за-

держаний, оно выдвигает на первый план ритмическое дробление сильной доли в одном или нескольких голосах, в то время как какой-либо другой голос выдерживает звук (см. примеры 206 и 247). Кроме того, внимание к слышимости слов ограничивает использование имитаций. Встречающиеся изредка в народных песнях имитации никогда не нарушают структурную четкость и, следовательно, не приводят к непрерывности изложения или одновременному звучанию различных слов и слогов текста:

Русская народная песня
„Кукушечка кукует“
(второй куплет)

206 [Умеренно]

Я у ма - ту - шки во те - ре - му го -
-рю - ю, го - рю - ю, го - рю - ю.

Русская народная песня
„Лучинушка“
(второй куплет)

207 [Не слишком медленно]

А - ли ты, мо - я лу - чи - нуш - ка,
в пе - чи не бы - ла

и т. д.

Все сказанное выше касается главным образом одновременности произношения слов, то есть звучания «по вертикали». Если же проследить тексты по горизонтали, то мы заметим, что наблюдается большая свобода в обращении со словами, особенно в протяжных народных песнях. Слово может оказаться прерванным, если музыкальное построение завершилось ранее его окончания, неоднократно подхваченным снова и лишь в последний раз досказанным (см. примеры 211 и 247).

§ 64. Структура куплета

Многие русские народные песни имеют куплетно-вариационную форму. Самой распространенной формой куплета является период. Различаются два основных типа периода:

- а) тонально и тематически замкнутый период, оканчивающийся заключительной каденцией на тонике основной тональности, и
- б) незамкнутый период, оканчивающийся не на тонике основной тональности (модуляцией в родственную тональность или половинной каденцией).

В замкнутых периодах наряду с заключительной каденцией в конце последнего построения обнаруживается и тематическая завершенность. Она выражается в тематической итоговости последнего мелодического построения:

Русская народная песня
„Под леском было, под лесочком“

208

1. Под леском было, лесочком,
ядро развитие

под леском, под ту рецким городоком долина ка да была, ой, широка, долгая.
итог

Так в примере 208, в последнем построении, возвращается видоизмененное начальное тематическое ядро, которое здесь расширено за счет двукратной вставки звуков *фа-диез, соль* и *ля*:

- а) после примы тонки в начале построения и
- б) перед его заключением.

В замкнутом периоде могут быть три и более построений, из которых первое представляет собой тематическое ядро, следующие его развивают, а заключительное замыкает, подытоживает развитие. Срединные построения сравнительно редко ограничиваются применением простого повтора. Последнее имеет место в плясовых или очень подвижных песнях. В медленных песнях развитие мелодического ядра обычно не очень интенсивно, построения расширяются или, наоборот, сжимаются, переносятся в новую звуковысотную или ладовую сферу, дробятся или обращаются. В итоговом же построении, не являющемся репризой в собственном смысле слова, чаще всего синтезируется начальный вид ядра с самыми существенными его видоизменениями в срединных построениях:

Русская народная песня
„Эко сердце“

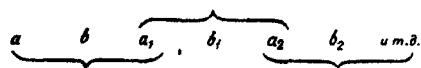
209 $\text{♩} = 104$

Э ядро ко се - р(ы) - дце - то,
развитие ко бе - ой,
бед - но - е мо - е,
развитие ох, пол - но сер - дцу - то
развитие во... во мне ны - ти, из - ны - вать.
ИТОГ

Примере 209, в итоговом построении, возвращается опора на тр. д си, ля, фа-диез, а предшествующий заключительной тоникой prime соль-бекар как бы отражает существенное отклонение в *D-dur*, имевшее место в четвертом построении. Если в первых трех построениях постепенно расширялся охват звукоряда к ре второй октавы, то в итоговом построении наблюдается явление противоположного порядка.

Незамкнутые периоды обычно лишены итоговых заключительных построений. В песнях с подобной структурой связь между куплетами более тесная. В них начальное построение нового куплета нередко воспринимается как реприза, благодаря чему возникает такая незамкнутая структура целого:

Схема 25



Русская народная песня
„Выйду за ворота“

Довольно скоро

210 $\text{♩} = 84$

1. Выйду за во - ро - та, по - гля - жу да -
- ле - ко,
по_гля_жу да_ле_ко, где лу_га, бо_ло_та,
по_гля_жу да_ле_ко, где лу_га, бо_ло_та,

где лу-га, бо-ло-та, о-зе-ра глу-бо-ки,

и т. д.

Но и структура начального куплета иногда подвергается в дальнейших вариациях существенным изменениям. Например, в первом куплете песни «Горы» обнаруживаются три, а в третьем и последующих куплетах — уже пять построений:

211 Довольно медленно Русская народная песня „Горы“

1. Уж вы, го-ры, го-ры, го-ры Во-ро-

- бьев - ски - е, Во-ро- бьев - ски - е.

3. Не по-ро-ди-ли

а1)
 (а) х. Как по - ро - ди - ли го - ры, -

с)
 го - ры, бел го - рюч,

а2)
 бел го - рюч ка - мень,

Увеличение числа построений достигается в данном случае за счет вставки распеваемого восклицания и замены срединного (третьего) построения двумя новыми.

Если по тонально-гармоническому признаку в первом куплете образуется схема:

Схема 26

а с а
c-moll B-dur c-moll

то в дальнейших куплетах структура усложнена:

Схема 27

а б а₁ с а₂
c-moll Es-dur c-moll B-dur c-moll

В русских народных песнях наблюдается большое разнообразие форм периода, среди которых квадратный период (повторной структуры), состоящий из двух сходных по началу предложений, представляет собою лишь частный случай.

Из принципов развития следует отметить преобладание вариационности и разработанности. Применение их в развертывании мелодической линии является одним из основных средств достижения тематического единства целого. Разработочные преобразования тематических элементов нередко столь существенны, что производят впечатление сопоставления в последовательности различных построений, производность которых, однако, достаточно легко распознается:

Русская народная песня „Как по морю“

212 *Andante*

Ах, как по морю, как по морю

(возвратные)

- рю, как по морю, морю - си - не -

- му, как по морю, морю си - не - му.

В значительном большинстве песенных мелодий обнаруживается своеобразный монотематизм, распространяющийся на тематическое содержание основной мелодии и иногда на мелодические контуры подголосков (см. пример 207).

Такому тематическому единству в немалой степени способствует сохранение на протяжении песни (в мелодии и в подголосках) определенных звукорядов, ладовых ячеек и интервальных групп.

§ 65. Звукоряды, лады и интервалы

Из ладов в русской народной песне преобладают натуральные мажор и минор, звукоряды которых могут быть полными и неполными.

В песенных мелодиях, основанных на неполных звукорядах, различаются следующие типы:

1) мелодии, выдержанные в одной из разновидностей пентатонического звукоряда, и

2) мелодии, в которых используются неполные диатонические звукоряды (обычно охватывающие ступени гаммы с I до V).

Из пяти возможных вариантов пентатонического звукоряда большей частью применяются те, в которых более или менее ясно выявлено ладовое наклонение от нижнего звука:

Схема 28:



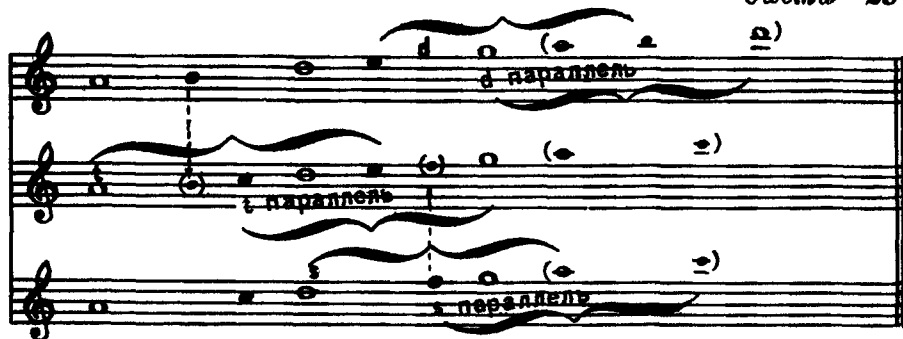
В чистой пентатонике отсутствуют полутоновые соотношения, невозможны тритоны, большие септимы и малые nony, нет уменьшенных трезвучий, больших и малых мажорных септаккордов. В результате этого возникает своеобразная мягкость соотношений, известная неопределенность или взаимозаменяемость устойчивости и неустойчивости. Тоника (устой) такой системы устанавливается главным образом посредством частого помещения какого-либо звука на сильной доле, большей его протяженностью, завершением им музыкального построения.

В народных песнях функция тоника, как правило, выявлена вполне отчетливо. При сравнении песен более древнего и нового происхождения заметен исторический процесс постепенного упрочения тоника, постепенное усиление контраста между устойчивостью и неустойчивостью.

Этот процесс тесно связан с постепенным становлением определенных ладовых наклонений.

Большинство русских народных песен построено на полных диатонических звукорядах, но при этом в них обнаруживаются явные следы пентатоники. Так, полнота диатонического звукоряда нередко достигается сочетанием в последовательности или одновременно различных пентатонических образований, возможных при данной тонике:

Схема 29



Русская народная песня

213 Довольно медленно

„Во Кистрине было городе“

Во Ки_стри_не бы_ло го_ро_де, ах, за во _
I пентахорд

-ро_та_ми Ки_стрин_ски_ми.
I пентахорд II пентахорд

В приведенных схемах показано, что звукоряд натурального минора целиком охватывается тремя пентахордами, приемлемыми при данной тонике¹. Звукоряд же натурального мажора содержит лишь два пентахорда, в которые не включается при определенной тонике VII ступень. В разных разделах мелодии примера 213 используются различные пентахорды *a-moll*. Третий же пентахорд применяется только как подголосок.

В других случаях в одноголосии полнота диатонического звукоряда связана со сдвигом неполной ладовой диатонической ячейки на секунду, терцию или кварту вверх или вниз; а в многоголосии звукоряд заполняется одновременным сочетанием двух или трех неполных ладовых ячеек, расположенных на разных звуковысотных уровнях:

Довольно медленно

Русская народная песня

214 *mf* $\text{♩} = 76$ „Уж ты, поле мое, поле чистое“

Уж ты, по_ле мо_е, по_ле

¹ Взятые в скобки мелкие ноты (*си* и *фа* в схеме 29 и *соль* в схеме 30) не входят соответственно во второй и первый пентахорды.

чи - сто - е, ты, раз - до - лье мо -

- е, ши - ро - ко е.

Русская народная песня
„Как по Каме, по реке“

Медленно

215

$\text{♩} = 63$

Как по Ка_ме, по ре_ке, ре_ке, по хо -

- по дной по во_де

При сдвигах в последовательности неполных ладовых ячеек или их сочетании в одновременности (но на различных звуковысотных уровнях) легкость смены опоры сохраняется, обогащаясь иногда разнообразными вариантами хроматизмов на расстоянии и особыми видами мажора и минора:

Русская народная песня
„Аленький цветочек“

216

la - mi

mi-la

si-fa#

217

$\text{♩} = 76$

Русская народная песня
„Как у нас, на святой Руси“

Эх, да, как у нас, эх, да, на Ру-си, ой, бы.

Как у на -

-ло, эх, да, как у нас бы-ло

(а) с на Ру-си, ах, во

на святой Ру-си, во

ка - мен - ной
ка - мен - ной Моск - ве, эх, да, у И -

бы - ло

- ва - на Ве - ли - ко - го, (э)х, мо - ло - дой сол -
мо - ло - дой сол -

- дат, ой, да, сол - дат на ча - сах сто - ял.
- дат, да, сол - дат на ча - сах сто - ял.

Оригинальные ладовые образования возникают в таких случаях от сочетания в последовательности (а тем более в одновременности) различных по ладовому наклонению неполных ячеек (например, квинтовых):

1. Минорная квинтовая диатоническая ячейка, например, от ля первой октавы сочетается с мажорной квинтовой ячейкой, например, от ре второй октавы. Если роль тоники будет закреплена за звуком ля, то в результате получится дорийский *a-moll*; если же роль тоники окажется закрепленной за звуком ре, то в результате получится миксолидийский *D-dur*:

Схема 31

дорийский ля

Схема 32



2. Сочетания в одновременности (или последовательности) одинаковых по ладовому наклонению неполных минорных ячеек на квартовом расстоянии вверх являются самыми распространенными. Они дают в результате натуральный минор, если значение тоники приобретает нижний звук нижней ячейки:

Схема 33



В том случае, когда тоникой становится нижний звук верхней ячейки, в результате образуется дорийский минор:

Схема 34



3. При сдвигах мажорных ладовых ячеек или их наложении на кварту вниз или квинту вверх возникают натуральный мажор или миксолидийский мажор:

Схема 35



Схема 36



Следы пентатоники проявляются нагляднее всего в насыщенной мелодии так называемыми трихордными оборотами, построенными из трех звуков, входящих в состав пентатоники и образующих следующие наиболее распространенные соотношения:



Трихордными попевками, разумеется, не исчерпывается богатство мелодических оборотов песен, выдержанных в чистой пентатонике. В таких мелодиях встречаются ходы по звукам трезвучий, малых минорных септаккордов или их обращений, — как и вообще любые обороты, возможные в чистой пентатонике. При этом исключаются лишь интервальные ходы на большую септиму, тритон, малую ноту и малую секунду.

В тех случаях, когда звукоряд песни выходит за пределы пентатоники и оказывается полным диатоническим, возможности интервалики значительно шире, однако на практике они используются далеко не целиком. Трихордные обороты часто встречаются с мелодическим заполнением посредством проходящих или вспомогательных звуков, создающих малосекундовые ходы¹. Но такие интервалы, как тритон, большая септима, малая нона, и гармонические образования, как малый мажорный и большой мажорный септаккорды, в мелодическом движении совершенно не характерны.

Известная интервальная ограниченность придает мелодиям народных песен колорит строгости и сдержанности.

Следы пентатоники проявляются и в особенностях применения некоторых ступеней гаммы. Так, например, своеобразна роль вводного тона в мажоре. Этот звук (если он не отсутствует) используется либо в качестве проходящего или вспомогательного в трихордных попевках, либо приводит к смещению опоры, то есть к модуляции. Такие смещения опоры происходят чаще всего в направлении минорной параллели или доминанты. Стойкость натурального минора оказывается также следствием влияния пентатоники, выражающегося, в частности, в известном сопротивлении вводнотонности.

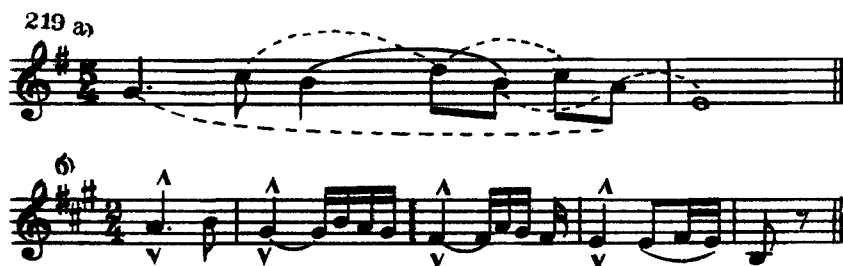
¹ В таких случаях иногда возникают хроматизмы, результатом которых нередко являются отклонения или модуляции. Хроматизмы употребляются обычно на некотором расстоянии, то есть хроматически видоизмененные ступени, как правило, расположены в разных разделах или тактах

Начальное мелодическое построение, в котором излагается тематическое ядро, обычно исполняется в многоголосной песне запевалой. Одна из функций такого запева — ладовая «настройка», выявление тоники и ладового наклона.

В тематическое начальное ядро, если даже оно ограничено в диапазоне, как правило, включаются звуки тонического трезвучия, которые располагаются таким образом, что оказываются подчеркнутыми: совпадают с цезурами, с тяжелыми долями или покидаются скачком так, что их следы складываются в аккорд:



В последующих построениях мелодическое развитие осуществляется чаще всего посредством расширения диапазона, усиления роли неустойчивых звуков (в частности, появления их на тяжелых долях). Если мелодический рисунок начального ядра прост, то в развивающихся построениях он нередко усложняется, не теряя при этом общих первоначальных контуров. Для народной мелодики также характерен закон «мелодического противовеса», хотя проявляется он иногда не очень прямолинейно (см. примеры 209 и 210). В отличие, например, от мелодики строгого письма, в народной мелодике значительно чаще применяется скрытое голосоведение — разрешение на расстоянии брошенных скачком звуков, нередко помещенных на более тяжелых долях, а потому связанных в самостоятельную линию:



В танцевальных и хороводных песнях структура обычно очень четкая, довольно часто даже квадратная, мелодика небольшого диапазона, ритмика выпуклая, нередко простая. В медленных же песнях структурная четкость значительно меньше, квадратность и периодичность наблюдаются много реже, зато мелодия отличает-

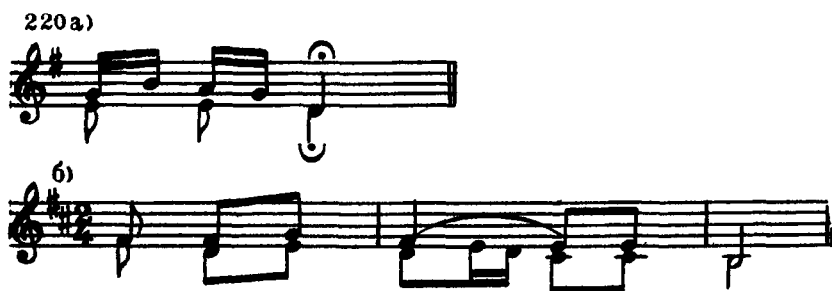
ся большим диапазоном и широким дыханием, ритмика более сложная, построения чаще всего несоразмерны. В таких песнях усиливается импровизационность.

§ 66. Цезуры и каденции

Следы пентатоники особенно четки и заметны в структуре мелодических каденций: срединных и заключительных. В каденции в большинстве случаев входит один из трихордных оборотов и в связи с этим очень редко содержатся полутоновые ходы (преимущественно в заключительных каденциях).

Почти все заключительные, а также многие половинные каденции расположены у нижней границы звукоряда песни, то есть имеют нисходящее мелодическое движение к заключительному звуку. Благодаря этому между половинными и заключительными каденциями возникает мелодическое сходство, которое, в свою очередь, способствует тому, что половинные каденции нередко приобретают характер внутренних отклонений или смен опоры.

Для заключительных каденций, а также и для большинства половинных каденций типично окончание в унисон или в октаву. Если слияние всех голосов в кадансирующий унисон происходит у нижней границы звукоряда, то движение к заключительному звуку (а часто и от него) преимущественно прямое:



§ 67. Вариационный цикл

Развитие от одного куплета к другому, как правило, не изменяет ни его структуру, ни гармонию. Однако в многоголосных песнях последование куплетов обычно не представляет простого повтора, так как фактура при этом подчас существенно обновляется. В таких песнях за пределами куплета господствует вариационный принцип развития. Многие народные песни созданы в форме вариационного цикла.

В одnogолосных песнях цикличность, то есть определенная линия развития внутри группы вариаций, чаще всего мало заметна;

она обозначается лишь заменой половинной каденции начальных куплетов заключительной в последнем куплете группы (или цикла) или мелодической связкой на выдержанном заключительном слоге каждого внутреннего куплета цикла. Большую роль в группировке вариаций играют постепенные усложнения взаимоотношений между голосами от куплета к куплету в многоголосной песне.

§ 68. Различные виды соотношения голосов

Многоголосная народная песня, как правило, начинается одноголосным запевом, после чего вступают другие голоса хора. Это вступление происходит обычно после того, как в запеве выяснены тональность и лад. Вступление не обязательно должно совпадать с началом нового построения или даже слова.

Время вступления подголосков может быть совершенно произвольным. Но вступившие подголоски, как правило, звучат до каденции или цезуры, а затем нередко вновь паузируют.

Вступление подголосков часто начинается в унисон с запева-лой, или с любого другого звука лада, или даже с полной гармонии.

Взаимоотношения подголосков с мелодией весьма разнообразны. Однако можно отметить пять различных видов:

1. Подголосок звучит преимущественно в унисон с мелодией и лишь в отдельные моменты расходится с ней. В дальнейших куплетах песни подголосок делается все более самостоятельным, но, как правило, сохраняет очертания, похожие на основную мелодию, вариантом которой он может считаться:

221

The image displays three staves of musical notation. The top staff features a single melodic line with a treble clef and a 2/4 time signature. The middle and bottom staves illustrate a two-part setting. The lower voice part (bottom staff) follows the upper voice part (middle staff) very closely, often in unison, with some rhythmic and melodic variations. The notation includes treble clefs, a 2/4 time signature, and various note values and rests.

2. С момента своего вступления подголосок движется главным образом параллельно с мелодией. Интервалами параллельного движения обычно являются терция или децима, много реже — секста. В моменты каденций параллелизм часто нарушается. Такой вид подголоска называют вто́рой:

Русская народная песня
„Не на месте садик вырос“

222 Запев Хор

Не на ме-сте са-дик вы-рос,
не на ме-сте над ре-ко-ю.

Русская народная песня
„Земляничка-ягодка“

223 Жалобно. Медленно

да, зе-мля-нич-ка-я-год-ка, да, на по-

- лян - ке вы_рос_ла, да, ой! ой!

ой! ой! о, о, о-ей-о!

3. Подголосок контрапунктирует основной мелодии, но, будучи построенным на том же звукоряде, порой перекрещивается с ней и иногда исполняет варианты отдельных мелодических оборотов из нее. Такого рода соотношения, достаточно сложные уже по началу, чаще всего мало усложняются при переходе от куплета к куплету — они лишь изменяются в деталях:

Русская народная песня
[Довольно медленно] „Калинушка с малинушкой“

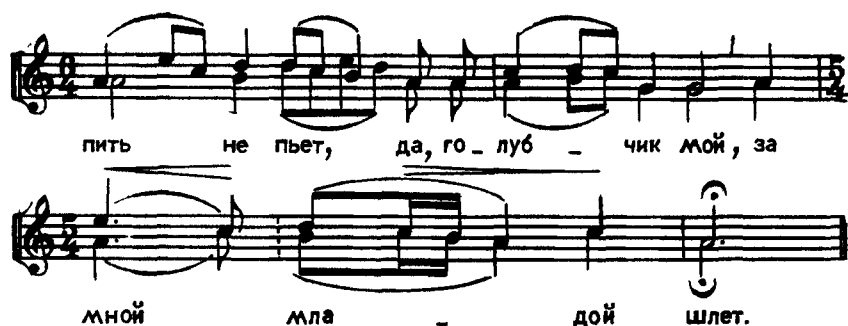
224

3. Где мой ми - лой
пьет, он пьет не пьет, го - луб - чик
мой, за мной мла - дой шлет.

Русская народная песня
„Смирённая беседушка“

225 [Не слишком медленно]

3. Где мой ми - лый пьет, ах, он



4. Контрапунктирующие друг другу голоса расположены либо в различных ладовых ячейках, либо в разных частях разделенного диатонического звукоряда. Нередко ячейки противоположного ладового наклона образуют простейшие полиладовые отношения (см. примеры 214, 215 и схемы с 31 по 36).

5. Мало измененное тематическое ядро передается от одного голоса другому. У контрапунктирующего голоса сохраняется при этом самостоятельная мелодия, в результате создается имитационность, своеобразие которой заключается в том, что она не приводит к непрерывности, так как имитирующий и контрапунктирующий голоса кадансируют одновременно (см. примеры 206 и 207).

Все отмеченные виды соотношения голосов нередко встречаются во взаимодействии. Так, например, движение параллельными терциями или децимами в одной части куплета может перейти в контрапунктические отношения в другой и наоборот.

В народном многоголосии, как уже говорилось, применяются и имитация, и свободное контрапунктирование контрастных голосов. Но ни то, ни другое не становится преобладающим, а возникает в отдельных (обычно небольших) разделах как частное явление.

Следовательно, подголосочная полифония отличается от полифонии строгого письма. Она исторически старше профессиональной полифонии (как и гомофонии) и представляет собой богатейший источник для обоих видов профессионального многоголосия. Ее отличия от полифонии строгого письма в большей мере связаны со следами пентатоники. Однако многие закономерности интервалики совпадают с уже отмеченными.

Мелодическая интервалика подголосочной полифонии значительно строже гармонической. В интервальный состав народной мелодики включаются прежде всего все интервалы, возможные в пентатонике в виде последовательно соединенных, а иногда и слитых различных трихордов. Несекундные ходы трихордных попевок нередко заполняются поступенным движением, а их опорные звуки иногда опеваются. В результате возникает обилие секундного движения.

В народной мелодике также избегаются мелодические шаги на увеличенные интервалы, большую септиму или малую нону.

Мелодический скачок в одном направлении часто сменяется плавным или скачкообразным движением в противоположном направлении.

Достаточно ощутимые следы пентатоники при диатонической основе народной мелодики, однако, не исключают возможности использования хромагизмов, которые применяются, как правило, на определенном расстоянии (см. примеры 209 и 216).

В народном двухголосии почти не бывает приготовленных задержаний; редко они появляются в очень мелких длительностях:



Заключительные созвучия каденций (унисон или октава), расположенные чаще всего у нижней границы звукоряда, достигаются преимущественно в прямом движении, которое часто встречается и внутри построений — при одновременных подъемах и спусках мелодий.

Одновременное произношение голосами всех слов и слогов, о котором говорилось выше, имеет своим следствием то, что косвенное движение голосов ограничено моментами протянутых слогов.

Группа совершенных консонансов находит очень большое применение не только в каденциях, но и внутри построений, где иногда значительные мелодические обороты исполняются в унисон.

Особо следует отметить интервал квинты, нередко используемый как на слабых, так и на сильных долях и не только в начале хоровых продолжений запева, но и в середине построений. Появившаяся на сильной доле квинта часто дополняется движением одного или двух голосов до полного трезвучия или неполного септаккорда:



Нередко квинта образуется как дополнение одной из терций до полного трезвучия:

228

или подголосок вступает на квинте гармонии, подготовленной предшествующим запевом:

229

и т. д.

Как видно, квинта обычно связана с уже намеченной или позже выясняющейся гармонией.

Иногда встречаются незаполненные, как бы вспомогательные квинты:

230

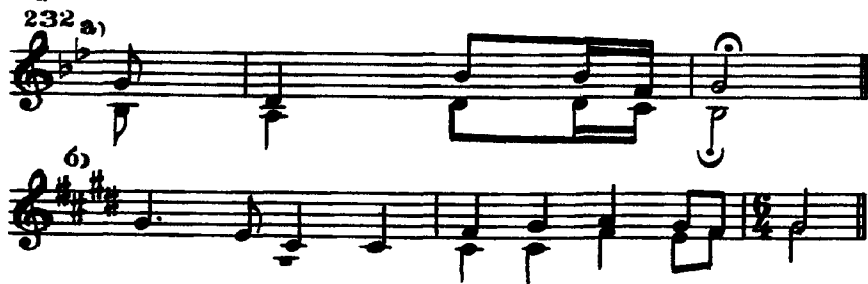
Унисоны каденций большей частью достигаются в прямом движении. Такое же движение к квинте оказывается сравнительно редким явлением. Очень своеобразно используется в подголосочной полифонии чистая кварта. Этот интервал применяется:

а) Как консонанс, входящий в установившуюся гармонию:

231 а)

б)

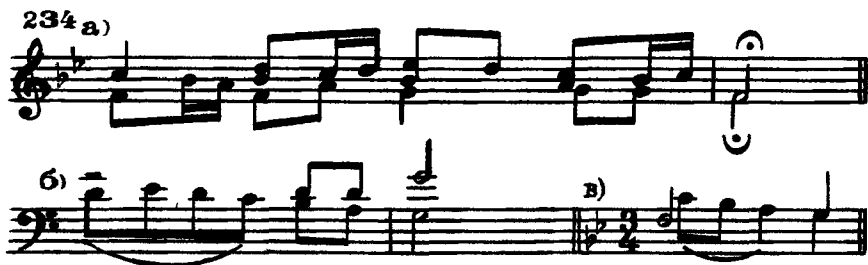
б) Как самостоятельный консонанс:



в) Как диссонирующее неприготовленное задержание:

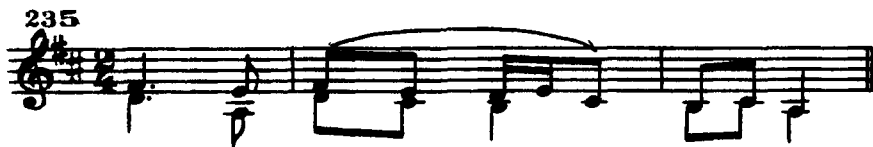


г) Как вспомогательный или проходящий диссонанс (чаще в косвенном движении):



Наиболее часто кварта используется в связи с окружающими ее консонансами. В квартах, помещенных на сильном времени, обычно диссонирует верхний звук, а в проходящих или вспомогательных квартах — любой.

Несовершенные консонансы (терции, сексты, децимы) применяются очень широко. Особенно часто встречаются параллелизмы терций или децим. Но если изложение не осуществляет прием «вторых» (сплошной параллелизм), то число параллельных терций или децим редко превышает четыре-пять:



Отдельные сексты используются очень часто, а параллелизм их — сравнительно редко.

Диссонансы встречаются преимущественно в окружении консонансов. Одной из особенностей их применения является то, что они редко готовятся, даже если возникают на сильном времени. Разрешения же диссонансов часто бывают весьма своеобразными.

Если, например, в септима большая часть диссонирует верхний звук и разрешается она в сексту или терцию движением этого звука на секунду вниз:



то нередки и разрешения септима в приму или октаву при движении верхнего звука скачком на кварту вниз:



Такое разрешение получает преимущественно малая септима на тонике или доминанте минора:



Своеобразие этого разрешения тесно связано с трихордными мелодическими оборотами, оно возникает обычно там, где в одновременности сочетаются в различных голосах разные трихорды:



Часты случаи, когда септима разрешается на расстоянии (см. пример 238).

Септима, как показано в примерах 240 б, г, д, нередко образуется в результате прибавления верхней терции к трезвучию или

квинте. Благодаря этому септима участвует в уже заполненной или затем заполняемой септаккордной гармонии. Такого рода септимы оказываются приготовленными гармонически¹:



Проходящие и вспомогательные септимы обычно возникают при движении верхнего голоса. Образование проходящих септим при восходящем движении нижнего голоса — явление довольно редкое:



Если кварта применяется как диссонанс очень часто в виде неприготовленного задержания (то есть на сильном времени), то появление на сильном времени септимы, тем более неприготовленной, наблюдается сравнительно редко. Все септимы, в том числе проходящие, вспомогательные и брошенные скачком, используются в двухголосии значительно ограниченнее, чем при большом количестве голосов. Такая ограниченность применения широких интервалов в двухголосии связана, по-видимому, с тем, что на-

¹ Особенно часто гармонически готовят септимы или септаккорды, служащие средством отклонений и модуляций.

родные исполнители всегда предпочитают тесное расположение голосов.

По этой же причине из диссонансов чаще других используется секунда, но и она оказывается на слабых долях.

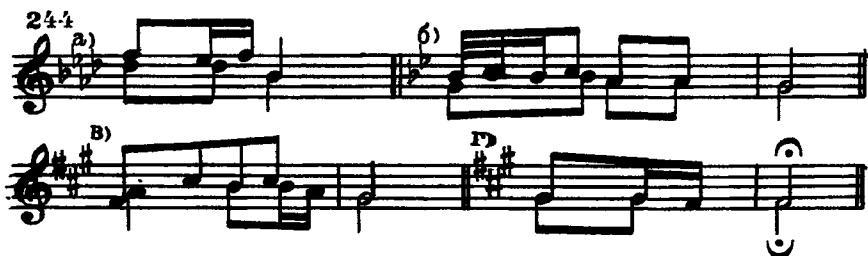
Наиболее часто секунды возникают при косвенном движении к унисону или от него:



Нередко встречаются и вспомогательные секунды. Последние применяются как при плавном, так и скачкообразном движении:

Example 243 consists of four staves of music. The first staff contains two measures: the first measure is labeled 'а)' and shows a sequence of notes (G4, A4, B4, C5) with a second voice part (F4, E4, D4, C4) below it; the second measure is labeled 'б)' and shows a sequence of notes (C5, B4, A4, G4) with a second voice part (F4, E4, D4, C4) below it. The second staff contains three measures: the first measure is labeled 'в)' and shows a sequence of notes (G4, A4, B4, C5) with a second voice part (F4, E4, D4, C4) below it; the second measure is labeled 'г)' and shows a sequence of notes (C5, B4, A4, G4) with a second voice part (F4, E4, D4, C4) below it; the third measure is labeled 'д)' and shows a sequence of notes (G4, A4, B4, C5) with a second voice part (F4, E4, D4, C4) below it. The third staff contains two measures: the first measure is labeled 'е)' and shows a sequence of notes (G4, A4, B4, C5) with a second voice part (F4, E4, D4, C4) below it; the second measure is labeled 'ж)' and shows a sequence of notes (C5, B4, A4, G4) with a second voice part (F4, E4, D4, C4) below it. The fourth staff contains two measures: the first measure is labeled 'з)' and shows a sequence of notes (G4, A4, B4, C5) with a second voice part (F4, E4, D4, C4) below it; the second measure is labeled 'и)' and shows a sequence of notes (C5, B4, A4, G4) with a second voice part (F4, E4, D4, C4) below it.

Как показано в примерах, в данном случае имеет место опевание отдельных звуков на протянутых слогах. Свобода использования таких украшений очень велика. Здесь и появляются брошенные вспомогательные звуки, образующие секунды и украшающие унисон (см. пример 243). Аналогичным образом возникают секунды на сильном или относительно сильном времени, воспринимаемые как разновидности неприготовленных и коротких задержаний:



Приготовленные секунды, как и образующиеся от предмета, весьма редки (см. пример 244 г).

В медленных песнях с обилием распетых слогов благодаря сочетанию вспомогательных звуков в двух голосах возникают иногда параллельные секунды:



Как правило, секунда всегда разрешается движением нижнего звука на ступень вниз. Исключениями являются:

а) Нижние вспомогательные звуки к верхнему звуку терции (см. пример 243 а).

б) Брошенные верхние вспомогательные звуки в нисходящих унисонах (см. пример 243).

в) Верхние вспомогательные звуки к нижнему звуку терции, построенной на II ступени лада и помещенной перед остановкой на тоническом унисоне (см. пример 243 г).

Преимущественное применение тесного расположения в народном двухголосии почти исключает использование интервала ноты.

§ 69. Трех-, четырех-, пятиголосие в подголосочной полифонии

Во всех многоголосных русских народных песнях число голосов (партий) меняется на протяжении песни чрезвычайно свободно. Начинаясь одноголосным запевом, хоровая песня может постепенно или внезапно перейти к трех- или четырехголосию, но выдержанное трехголосие встречается очень редко. Часто выдержанное трехголосие оказывается реальным двухголосием, где третий голос только удваивает попеременно один из крайних голосов.

Эпизодически же встречаются как реальное трех-, так и четырех- и пятиголосие.

В трехголосии усиливается аккордовость, но аккорды редко сохраняют полноту надолго. Происходит это оттого, что в народной музыке та или иная гармония господствует обычно на длительном участке; полные аккорды чередуются с неполными, они

теряют, а затем вновь приобретают то квинтовый, то терцовый, то основной тон, и полнота гармонии очень часто слышится лишь благодаря скрытому голосоведению. Гармонические явления в народном многоголосии, в том числе и замедленная смена гармоний, представляют собой следствие полифоничности природы этого многоголосия. Основная мелодия намечает и выявляет гармонию мелодическими средствами, движением по аккордовым звукам — с применением негармонических звуков или без них. Подголоски поддерживают эту гармонию мелодическим (линейным) способом, двигаясь по звукам одной и той же гармонии, выдерживая один из ее звуков или расцветивая проходящими или вспомогательными звуками (см. пример 211).

Полнота гармонии при этом появляется преимущественно в моменты несовпадения мелодических кульминаций одновременно звучащих подголосков и, как правило, раскрывает намеченную в мелодии основную гармонию. Проходящие или вспомогательные звуки редко «гармонизируются» трехголосно (см. пример 211, такты 3 и 4).

Из трехзвучных аккордов чаще всего используются трезвучия, затем секстаккорды и много реже квартаккорды.

Септаккорды и их обращения встречаются, как правило, неполные, причем обычно пропускается не квинтовый, а терцовый тон.

Отмеченное ранее своеобразное разрешение диссонансирующих интервалов применяется и при разрешении септаккордов:



В трехголосии, в парах голосов, очень свободно сочетаются одинаковые из отмеченных ранее виды соотношения голосов, которые на протяжении песни гибко варьируются (см. пример 207).

Рассмотрим трехголосную песню «Не одна во поле дороженька»:

Русская народная песня
„Не одна во поле дороженька“

Довольно медленно, очень связно

247 $\text{♩} = 58$

Ах, не од - на - то, не од - на, а

1. 2. 3.

4. 5. (а) х,

6. 7. 8. во по - ле до - ро - (о) ах,

9. 10. во по - ле до - ро - f

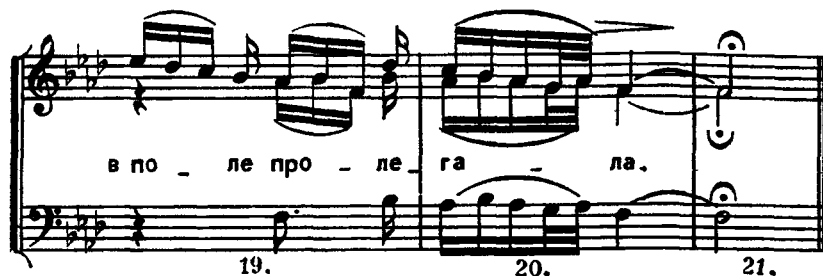
11. 12. 13. rit. a tempo p - жень - ка, в по - ле про - ле - га... э



14. 15. 16.



17. 18.



19. 20. 21.

Основную мелодию поет в этой песне верхний голос. Одногласный запев, охватывающий нижнюю половину звукоряда *f-moll* (фа—си-бемоль), занимает здесь первое, экспозиционное построение; крайние звуки ладовой ячейки падают на акценты:

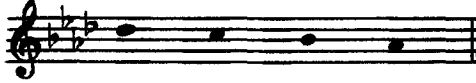
248



Ах, не од - на - то, не од - на

Второе построение, исполняемое всеми участниками, представляет собой явную вставку — распев восклицания «ах». В этом построении используется уже полный звукоряд. Начальный унисон очень скоро расслаивается. При этом нижний голос, сохраняя состав звукоряда, поет вариант запева, а средний расположен с момента расслоения в квартовом звукоряде — от III до VI ступени:

249



Верхний голос охватывает звукоряд верхней квинты *f-moll*:

250



На первую сильную долю приходится IV ступень, а кадансирует верхний голос на V ступени (см. пример 247, такт 5), которая в первый момент воспринимается как терция *As*, но затем «перекрашивается» в квинту основной тональности. В момент расчленения унисона соотношение голосов становится достаточно сложным: верхняя пара голосов поет параллельными терциями, нижний голос выдерживает в это время основной тон тоники. С точки зрения формы куплета это построение продолжает экспозицию, ибо, начинаясь той же мелодической ячейкой, которая звучит на словах «не одна», оно развивает далее полный звукоряд *f-moll*, акцентируя и сопоставляя его основные ступени (I, IV, V и VII). Все построение занимает протянутое восклицание «ах», поэтому разнообразие ритмики не приводит к одновременному звучанию различных слогов. Несмотря на ритмическое разнообразие в дальнейших построениях, такое совместное исполнение слов и слогов соблюдается везде.

Третье построение является срединным по своему содержанию, значению и месту в форме. Оно не только как бы объединяет в одном построении более речитативное начало с распевной второй частью, но и акцентирует ладово-неустойчивые звуки, кадансируя на VII ступени. Последняя введена таким образом, что звучит как прима *Es-dur*, тоническое трезвучие которого подчеркнуто в заключительных четвертях привычными для народной мелодики средствами скрытого голосоведения. Заметим, что квартовая ладовая ячейка, входящая во второе построение в мелодию среднего голоса (см. пример 249), становится основой начала этого построения в верхних голосах, а нижний голос движется в диапазоне тонической терции. Лишь в последних трех четвертях нижний подголосок идет на смену опоры, кадансируя вместе с верхними голосами на VII ступени. В партии нижнего голоса эта смена опоры совершается сдвигом квартовой тонической ячейки на секунду вниз:

251



II построение

1.



В третьем построении изменились и соотношения между голосами. Два верхних голоса вначале поют в унисон, затем, во второй части, их соотношения — полифонические, так как средний подголосок выдерживает звук *си-бемоль*, а верхний продолжает движение. Нижний голос движется сначала параллельными терциями с верхним голосом, а затем в унисон с ним.

Заключительный звук построения выдерживается нижней парой голосов до конца такта. На этом фоне в верхнем голосе вступает из-за такта последнее, итоговое построение, исполняемое верхней парой голосов. Ладовая и тематическая итоговость этого построения чрезвычайно наглядна. Заклучительный мелодический оборот приводит к приме тоники на сильном времени, которая, однако, не совпадает с окончанием слова (см. такт 11) и поэтому не воспринимается как завершение. Два последних слога в слове «дороженька» приходятся на звуки *ре-бемоль* и *до*, которые приобретают значение мелодической связки ко второму предложению периода. Второе предложение является близким вариантом первого предложения, в котором итоговое построение оканчивается одновременно со словом. Начальное построение второго предложения сжато, но имеет каденцию на приме тоники, которая тоже не совпадает с завершением слова. Такой своеобразный прием несовпадения окончаний музыкальных построений с окончанием слова весьма характерен для протяжных песен и служит эффективным средством для достижения непрерывности развития.

Во втором предложении развитие интенсивнее. Так, сравнение партии нижнего голоса в тактах 4—5 с тактами 14—15 показывает, что если в первом предложении все устремлено на укрепление тоники и нижний голос удерживает ее приму, то во втором предложении он включается в движение вместе со средним голосом, уходя в субдоминантовую сферу. В заключительном же построении нижний голос участвует и стремится к упрочению начальной тоники.

Второе предложение представляет, таким образом, вариант первого, но развитие в нем более интенсивно.

Задания

- I. Анализировать народные песни (одноголосные и многоголосные), отмечая особенности:
 - а) звукоряда и интерваллики;
 - б) структуры и каденций;

- в) лада;
- г) взаимоотношения голосов;
- д) тематического развития;
- е) развития внутри куплета и за его пределами.

Материалом для анализа могут служить:

- 1) Народные песни Вологодской области. Л., Музгиз, 1939.
- 2) Листопадов А. Песни донских казаков, тт. I—V. М.—Л., 1949—1954.
- 3) Линева Е. Великорусские народные песни в народной гармонизации, вып. 1—2. М., 1904—1909.
- 4) Гиппиус Е. и Эвальд З. Песни Пинежья. М., 1937.

II. Избрав и проанализировав одноголосную народную песню, сочинить ряд двух-, а затем и трехголосных вариаций, располагая их в порядке нарастания мелодической значительности подголосков.

РАЗДЕЛ V

СВОБОДНОЕ ПИСЬМО

Глава X

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДВУХ- и ТРЕХГОЛОСИЯ СВОБОДНОГО ПИСЬМА

§ 70. Вводные замечания

Характеризуя историческое развитие полифонии, С. И. Танеев во Вступлении к «Подвижному контрапункту строгого письма» пишет следующее:

«В музыке строгого письма, которая была преимущественно вокальной, связующим началом прежде всего служил текст. Но, помимо текста, средства внешнего, не принадлежащего к музыкальной области, музыка этой эпохи владела еще одним, уже чисто музыкальным средством, вносящим в сочинение связность и единство, тем более ценным, что гармония еще не имела той скрепляющей силы, какую приобрела впоследствии. Это есть так называемая имитация, повторение голосом мелодии, непосредственно перед тем исполненной другим голосом...

В течение нескольких столетий выработка имитационных форм в строгом письме сосредоточивает на себе силы композиторов. Возникает целый ряд разнообразных видов имитации: имитация на данный голос и без данного голоса, имитация каноническая, имитация в обращении, увеличении, уменьшении — формы, завершившиеся впоследствии высшей контрапунктической формой фуги. От проведения по всем голосам одной мелодии естественно перейти к такому же проведению сразу двух мелодий — отсюда так называемая двойная имитация, двойной канон, двойная фуга. При перенесении в различные голоса одновременно двух мелодий должен был возникнуть вопрос, нельзя ли в это повторяющееся соединение двух мелодий внести какое-либо разнообразие, найти их другую комбинацию и таким образом из их первоначального соединения получить другое, производное. Возникновение сложного контрапункта, то есть дающего соединения производные, восходит также к эпохе строгого письма.

В многоголосной музыке мелодические и гармонические элементы подчиняются влиянию времени, национальности, индивидуальности композитора. Но формы имитационные, канонические и сложного контрапункта, и применяемые и возможные, являются вечными, не зависящими ни от каких условий и могут входить в рамки всякой гармонической системы, охватывать всякое мелодическое содержание...

Возникнув в эпоху строгого письма, эти формы перешли в музыку конца XVII и начала XVIII столетия, здесь под сильным влиянием инструментальной музыки они обогатились всеми приобретениями, какие к тому времени сделало музыкальное искусство, включили в себя отсутствовавшие в предыдущую эпоху элементы гармонические, фигурационные и проч. Этот свободный контрапункт времени Баха и Генделя, по существу сходный с нашим, резко отличается от контрапункта предшествующей эпохи, хотя как последующая степень развития, естественно, содержит в себе его элементы. Новый контрапункт основывается не на церковных ладах, а на современной мажоро-минорной тональной системе. Не только в инструментальных, но и в вокальных мелодиях этого контрапункта встречаются все ходы, которые трудно интонируются голосом и безусловно запрещались строгим письмом: ходы на септиму, на интервалы увеличенные и уменьшенные, фигурация диссонансирующих аккордов, хроматизмы и т. п.

Не менее резко отличается и гармония свободного письма от гармонии предшествующей эпохи. Свободное письмо владеет средствами скреплять целые группы гармоний в одно органическое целое и благодаря модуляционным элементам расчленять это целое на отделы, находящиеся между собою в тесной тональной зависимости. Этот формирующий элемент, отсутствующий в прежней гармонии, представляет условие для развития свободных форм инструментальной музыки, которым знаменуется конец XVIII и первая половина XIX века. Новая тональная система сделала возможным построение обширных музыкальных произведений, обладающих всеми свойствами правильного организма, не нуждающихся для своего скрепления в помощи текста или имитационных форм и находящихся в ней самой все необходимые для этого условия. Тональная система постепенно расширялась и углублялась распространением круга тональных гармоний, включением в него все новых и новых сочетаний и установлением тональной связи между гармониями, принадлежащими отдаленным строям».

Следовательно, свободное письмо значительно отличается от строгого. Различия между ними распространяются как на ладо-гармонические, так и на ритмические свойства мелодики и многоголосия.

В свободном письме господствует современная мажоро-минорная тональная система. В ней нашли применение разнообразные аккорды терцового строения, различные виды хроматизма, энгармонических переключений, прерванных оборотов, модуляций, неаккордовых звуков. Все эти гармонические средства могут быть использованы и в работах по полифонии (в трехголосии и двухголосии), поскольку становятся доступными мелодические и гармонические фигурации, насыщенные скрытым голосоведением.

В строгом письме, основанном на диатонике, лишь намечались в кадансовых моментах функциональные связи созвучий; в целом же для него была характерна некоторая афункциональность. Контраст устойчивости и неустойчивости ощущался мало, что обусло-

вливало возможность перехода от одного любого созвучия к любому другому.

В свободном письме в этом отношении появляется новое качество. Мажоро-минорная тональная система здесь выступает четко централизованной и обнаруживает ясные функциональные связи всех элементов. Контраст устойчивости и неустойчивости, проявляясь совершенно определенно, составляет основу внутрילадовой динамики, которая порой достигает немалого напряжения.

Тональным центром музыкального целого служит основная тональность, которой подчинены остальные затронутые тональности. Внутри главной тональности и произведения в целом единственным полностью устойчивым созвучием оказывается тоническое трезвучие в мелодическом положении прима. Чем дольше отсутствует это трезвучие, чем интенсивнее сталкиваются друг с другом противоположные неустойчивые функции субдоминанты и доминанты, тем сильнее ладовое напряжение.

Сравнительно безликий тематический материал строгого письма сменяется ярким, индивидуализированным в свободном письме. В процессе создания последнего сыграло немаловажную роль своеобразное раскрепощение ритмики, выразившееся в разном применении всевозможных длительностей.

Приводим два примера, дающие достаточно ясное представление о различиях между строгим и свободным письмом:

252

Орландо Лассо. Сочинения, т. III



The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests. The bass line includes some dotted rhythms and eighth-note patterns.



The second system continues the piece with similar notation. It features a variety of rhythmic values and melodic lines in both staves, maintaining the B-flat key signature.



The third system concludes the example with the text "и т. д." (and so on) written in the right margin. The notation continues with similar rhythmic and melodic patterns.

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a whole rest, while the bass clef staff starts with a series of eighth notes. Dynamics include *f* and *sf*. A slur is present under the bass line.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes and a slur. The bass clef staff also contains a triplet. Dynamics include *sf*.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a long slur covering several measures. The bass clef staff continues with eighth notes. Dynamics include *sf*.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features two triplet markings over eighth notes. The bass clef staff has a dynamic marking of *p*.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a triplet marking. The bass clef staff continues with eighth notes. Dynamics include *sf*. The text "и т. д." is written in the right margin.

Подробное рассмотрение отличительных черт мелодики свободного письма было дано на стр. 29—32 настоящего учебника. Здесь же переходим непосредственно к характеристике гармонических и ритмических свойств двух- и трехголосия.

§ 71. Двухголосие

Возможности использования интервалов-созвучий в свободном письме более широки и разнообразны, чем в строгом.

В строгом письме ограничивалось применение в двухголосии совершенных консонансов на тяжелых долях. В свободном письме эти интервалы употребляются на любой доле такта, если они составляют ясную гармонию (запрещаются только параллелизмы совершенных консонансов).

В мелодике свободного письма возрастает роль скрытого голосоведения и гармонической фигурации, что делает доступным использование совершенных консонансов почти наравне с несовершенными. В примере 254 октава, помещенная на относительно сильном времени, входит в звучащую уже гармонию тонического трезвучия *As-dur*, а в примере 255 квинта, расположенная на сильном времени, заполняется последующим движением и входит в состав предстоящей гармонии:

254 Бах. Фуга *f*/II

9. 10. и т. д.

255 Бах. Прелюдия *c*/II

[Allegro]

В двухголосии при скачке в верхнем голосе следует избегать прямого движения к квинтам и октавам (скрытые квинты и октавы).

Квинты, возникающие на сильном времени и не входящие в ясно ощущаемую гармонию, тем не менее допустимы, если, например, один из их звуков представляет собой задержание:

[Allegro moderato] Бах. Фуга *Fis/II*

256 *tr*

и т. д.

Возможны также совершенные консонансы, появляющиеся и покидаемые в косвенном движении:

Бах. Фуга *B-dur*

257

и т. д.

Тритоны (уменьшенные квинты и увеличенные кварты), исключаемые в строгом письме, как и все другие увеличенные и уменьшенные интервалы, применяются в свободном письме наравне с остальными и диссонансами. Здесь, однако, любой из диссонансов может быть взят даже на сильном времени без приготовления:

Бах. Фуга *h/I*

258 [Largo]

и т. д.

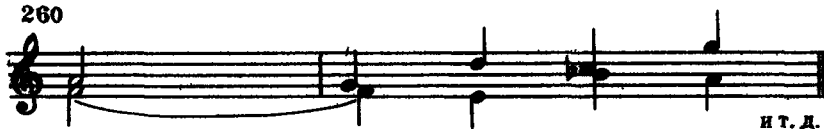
259



Несмотря на то, что приготовление делается необязательным, а задержания могут разрешаться и вверх и вниз, необходимость разрешения диссонанса остается. Последнее замечание относится также к вспомогательным и проходящим диссонансам, из которых первые могут быть взяты скачком.

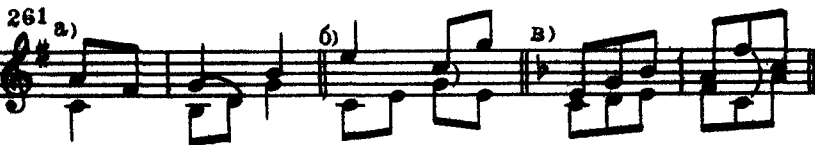
Если в момент разрешения свободный голос образует со звуком разрешения новый диссонанс:

260



то возникает ряд диссонансов.

Особое место в свободном письме занимает кварта. Наряду с использованием ее на тяжелых долях в виде приготовленного или неприготовленного диссонанса кварта находит и другое применение. Если кварта входит как составная часть в уже звучащую гармонию (на слабом или относительно сильном времени), то она не диссонирует, и с ней обращаются как с консонансом:



Однако появление кварты на сильном времени в качестве начального интервала последующей гармонии неприемлемо (из-за резкого и вместе с тем пустого звучания):

262



Такое использование кварты допустимо лишь в быстром темпе. В последних примерах рассматривается двухголосная фигурация аккордов. Естественно, что при подобной фигурации диссонирую-

щих аккордов (V₇, V₉, II₇ и другие), в которой нередко принимают участие неаккордовые звуки (проходящие и вспомогательные), приемлемы диссонансы:



Одно из правил строгого письма о том, что приготовление связанной ноты не должно быть короче последней, сохраняется в значительной мере и в свободном письме. В целом же здесь открываются почти беспредельные возможности ритмического разнообразия и тем углубляется контраст двух контрапунктирующих мелодий.

Несколько примеров из произведений И. С. Баха иллюстрируют сказанное выше (см. примеры 264, 265, 266).

В примере 264 ритмически однородной, сравнительно спокойной теме контрастирует подвижное противосложение, разрезанное паузами и тормозящими движением четвертями:

264 [Andante serioso] Бах. Фуга f/I

В другом примере (265) противосложение неоднородно по ритму. Заметно, что ускоряется движение в противосложении, в то время как оно замедляется в теме:

265 [Largo]

Наибольший ритмический контраст имеет место в третьем при-
мере:

266 *Andante maestoso ed energico*

Бах. Фуга a/II

Гибкость и разнообразие применения созвучий-интервалов от-
ражается и на особенностях вертикально-подвижного контрапун-
ста в двухголосии свободного письма. Так во всех двойных кон-
трапунктах отпадает необходимость приготовления диссонансов.

В двухголосном свободном письме наиболее распространен двойной контрапункт октавы.

Ладотональная определенность мелодий свободного письма часто затрудняет использование двойных контрапунктов дуодецимы и децимы, так как в производных соединениях мелодии оказываются в новых ладотональных отношениях, не всегда возможных по качеству звучания. При двойном же контрапункте октавы первоначальные ладотональные отношения мелодий сохраняются и в производном соединении.

К основным ограничениям двойного контрапункта октавы в строгом письме, как известно, относятся обращение с квинтой (дуодецимой) как с диссонансом и неприемлемость применения в ноне задержания верхнего звука. Второе из этих ограничений остается в силе и для свободного письма. Первое в свободном письме почти полностью отпадает, так как практически квинты производного соединения допустимы (за исключением квинт, появляющихся на сильном времени, но не разрешающихся, а начинающих фигурацию новой гармонии).

Следовательно, всякое первоначальное соединение двух голосов даст возможную октавную перестановку, если в нем будут отсутствовать:

а) на сильном или относительно сильном времени чистая квинта, начинающая новую гармонию;

б) задержания верхнего звука ноны

Поэтому возможность октавной перестановки очень часто возникает в свободном письме непреднамеренно. Так, например, в тройной фуге *fis/II* первое противосложение (см. такты 4—7 или пример 267а) сочинялось, видимо, в простом контрапункте, поскольку в дальнейшем оно не используется, но тем не менее дает вполне приемлемое производное соединение с темой при $Jv=-14$:

[Allegro moderato e spiritoso]

267 первонач. соедин. Бах. Фуга *fis/II*

производн. соедин.

Двойной контрапункт дуодецимы, реже встречающийся в свободном письме, всегда требует, помимо соблюдения основного ограничения (обращение с секстой как с диссонансом), еще и тщательной проверки качества звучания получающегося производного соединения.

Например, хорошо звучит и при $Jv = -11$ вполне возможно производное соединение таких секст:

268 а) первонач.

б) производн.

и т. д. и т. д.

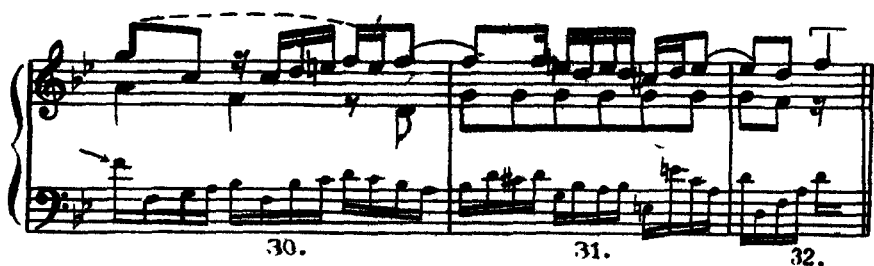
В первоначальном соединении темы и противосложения фуги g/II на сильных долях образуются сексты:

269 а) [Andante con moto] первонач. соедин. Бах. Фуга g/II

производн. соедин.

б)

29.



В производном соединении при $Jv = -11$ (см. такты 29—32 или пример 269 б) на сильных долях возникают септимы, которые разрешаются на расстоянии, то есть на третьей четверти каждого такта; нижний, свободный голос подчеркивает гармонию. Он фактически исполняет в производном соединении ту гармоническую роль, которая принадлежала в первоначальном соединении противосложению. Благодаря этому сохраняются в производном соединении те же гармонии, что и в первоначальном, а перемещенное на дуодециму вверх противосложение создает новый квинтовый слой. Ноны на сильных долях разрешаются, как это часто имеет место в скрытом голосоведении, лишь на расстоянии.

Характерные ограничения двойного контрапункта децимы по существу остаются теми же, что и в строгом письме, за исключением возможности использования неприготовленных диссонансов.

§ 72. Трехголосие

В строгом письме трехголосие представляет собою совокупность трех правильных двухголосных соединений, из которых только верхняя пара допускает отступления от определенных норм. В строгом письме лишь намечается терцовость структуры вертикали — аккорд. В свободном письме эта терцовая структура вертикали преобладает, благодаря чему правильность всех трех пар голосов не является обязательной, если целое соответствует нормам аккордовых соотношений:

Бетховен. Соната для фортепиано, оп. 110

270 [Allegro, ma non troppo]





Очевидно, что при общем благозвучии в трехголосии верхняя пара голосов в отдельности была бы невозможным двухголосным соединением.

Таких примеров встречается немного. Практически и в свободном письме чаще всего все пары по отдельности образуют приемлемое двухголосие.

Обогащенная ритмика, применяемая в свободном письме, усиливает контраст между мелодиями, сочетающимися в трехголосии. Здесь имеются различные возможности:

а) В трех голосах, звучащих одновременно, используются различные длительности:

271 [Andante serioso] Бах. Фуга f/I

и т. д.

б) В двух из трех голосов применяются одинаковые длительности, но в разное время; им противопоставляется третий голос, контрастирующий по ритму:

[Allegro moderato] Бах. Фуга C/II

и т. д.

в) Как и в двухголосии, наиболее часто встречается взаимодополняющая ритмика.

г) Нередко один голос противопоставляется двум другим, образующим полифоническое единство (см. примеры 270 и 272).

В тройном контрапункте октавы сохраняются ограничения для всех трех пар голосов (отмеченные на стр. 128—130). Они касаются кварты, квинты и ноны.

Определенные ослабления ограничений кварты и квинты, о которых говорилось, могут иметь место и здесь.

В качестве прекрасного образца тройного контрапункта октавы приведем трехголосную инвенцию *f-moll* Баха:

[Largo espressivo] Бах. Инвенция *f-moll*

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the final measure. The bass clef staff contains a bass line with a slur over the first two measures. A Roman numeral III is positioned at the end of the system.

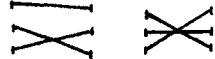
Second system of musical notation, labeled '6)'. The treble clef staff has a slur over the first two measures, followed by a measure with a Roman numeral II above it, and a slur over the final two measures. The bass clef staff has a slur over the first two measures, followed by a measure with a Roman numeral I below it, and a slur over the final two measures. A Roman numeral III is placed between the staves in the middle of the system.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a slur over the first two measures and a slur over the final two measures. The bass clef staff has a slur over the first two measures and a slur over the final two measures. A Roman numeral VI is positioned at the end of the system.

Fourth system of musical notation, labeled '3)'. The treble clef staff has a slur over the first two measures, followed by a measure with a Roman numeral III above it, and a slur over the final two measures. The bass clef staff has a slur over the first two measures, followed by a measure with a Roman numeral I below it, and a slur over the final two measures. A Roman numeral IV is placed between the staves in the middle of the system.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a slur over the first two measures, followed by a measure with a Roman numeral III above it, and a slur over the final two measures. The bass clef staff has a slur over the first two measures and a slur over the final two measures. A Roman numeral VI is positioned at the end of the system.

не использованы Бахом



Как показано в примере, где последовательно выписаны первоначальное и три производных соединения, только первая мелодия сохраняется во всех проведений без изменения. В остальных двух, в зависимости от их расположения, периодически изменяются окончания. Это вызывается возросшей ролью гармонии, особенно интенсивно проявляющейся в каденционных моментах.

Тройной контрапункт октавы применяется очень часто не только в фугах на три темы или с двумя удержанными противосложениями; нередко в тройном контрапункте октавы сочиняются интермедии в фугах.

Иногда изложенные порознь темы сонатного аллегро (например, увертюры) в репризе соединяются в тройном контрапункте октавы:

Вагнер. „Нюрнбергские мастерзингеры“, Увертюра
[Moderato]

274



Тройные контрапункты с другими показателями используются в свободном письме весьма редко и в настоящем курсе не рассматриваются.

РАЗДЕЛ VI

ФУГА

Глава XI

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ФУГИ

§ 73. Определения

Фугой (лат. «fuga» — бег, бегство) называется полифоническое музыкальное произведение, основанное на многократном (вначале обязательно имитационном) проведении во всех голосах одной или нескольких тем.

Небольшую, построенную по образцу фуги пьесу называют часто фугеттой (итал. «fughetta» — уменьшительное от «fuga»).

Эпизодическое использование простой имитации по образцу начала фуги, не образующее самостоятельной, завершенной по форме пьесы, называется фугато (итал. «fugato» — фугообразно; см. начало второй части Первой симфонии Бетховена).

Если fuga основана на одной теме, то она является простой, или однотемной. При наличии же двух или трех тем fuga называется соответственно двойной или тройной.

Как правило, форма фуги состоит не менее чем из двух частей.

Первая часть — экспозиция — представляет собою однократное последовательное проведение темы (или тем) во всех голосах в чередующихся между собою основной и доминантовой тональностях.

Вторая часть фуги всегда является развивающей. В зависимости от общего плана фуги и, в частности, тонального плана, вторая часть может быть последней. В этом случае она либо сохраняет тональности экспозиции, либо, затронув в своем начале некоторые побочные тональности, вскоре возвращается в основную тональность. Но вторая часть может оказаться средней, если она достаточно развита, тонально неустойчива и после нее расположена самостоятельная репризная часть фуги, в которой господствует основная тональность.

Таким образом, наряду с двухчастными фугами существуют фуги трехчастные.

§ 74. О роли формы фуги

Своего совершенства форма фуги достигла в творчестве И. С. Баха. Она встречается в произведениях Баха на всем протяжении его творческой жизни. Обогащая содержание фуги, Бах стремился к усилению индивидуальной характерности темы, к на-

певной и согретой чувством мелодике, к расширению круга гармонических средств. В творчестве Баха fuga становится характерной пьесой с исключительно богатым и разнообразным содержанием. Богатство содержания определило гибкость и разнообразие строения баховских fug.

Fуги в двух- или трехчастной форме применяются наряду с рондообразными и содержащими признаки старинной сонатной формы.

В одних fug господствует принцип вариационности: тема, как целое, выступает в разных полифонических сочетаниях, в различных ладотональных и регистровых положениях, в обращении или увеличении, но не подвергается существенным изменениям — дроблению, вычленению и т. п.

В других — наряду с полными проведением тем — с большей или меньшей интенсивностью разрабатываются разные элементы темы.

Для fug вообще (и для fug Баха в частности) типична непрерывность в развертывании музыкальной мысли. Совершенная заключительная каденция или остановка на половинной каденции встречаются в fug весьма редко. Если же они имеют место, то часто маскируются различными способами: наложением на каденцию начала нового проведения темы, продолжением движения в одном или нескольких голосах за пределами каденции, заменой ожидаемой совершенной каденции прерванным оборотом или несовершенным окончанием.

Следовательно, определяющими свойствами формы fugи являются непрерывность развития и постепенный показ одного музыкального образа в новых аспектах. Существеннейшие черты основного образа сконцентрированы в теме fugи. Выход за их пределы, то есть достижение качественных, коренных изменений основного образа в результате его развития, fugе в целом не свойствен.

Гибкость этой формы, таким образом, не всеобъемлющая, что особенно ощутимо в fugах на две или три темы, где однородность полифонической фактуры в известной степени нивелирует даже глубокий контраст тем (см., например, большую двойную fugу в финале фортепианной сонаты *B-dur*, op. 106, Бетховена; «Kugle eleison» из «Реквиема» Моцарта и многие другие).

Глава XII

ТЕМА ФУГИ

§ 75. Определение. Темы однородные и контрастные

Темой, или вождем (лат. «dux»), называется основная музыкальная мысль fugи, обладающая известной завершенностью, яркостью и, как правило, излагаемая вначале одногласно.

Исторический процесс постепенного становления формы фуги сопровождался параллельным процессом индивидуализации темы, ростом ее мелодической значительности и образной рельефности.

Хорошая тема обязательно должна отличаться образной рельефностью, быть достаточно индивидуальной, легко запоминаться и узнаваться при каждом новом проведении.

Достижение образной рельефности обуславливает требование минимальной протяженности темы. Самые короткие темы занимают не менее большого такта (см. примеры 276, 290, 293). Большинство же из них охватывает от двух до шести тактов, хотя встречаются примеры протяженностью более восьми тактов:

275 Бах. Органная fuga C-dur

Наиболее выразительные интонации и ритмические фигуры очень часто концентрируются в начальном разделе темы, создавая ее индивидуализированный, яркий и легко узнаваемый отдел. Вторая часть такой темы, обычно менее яркая, ритмически и интонационно более обобщенная, является и более подвижной (см. пример 277):

276 однородная тема Бах. Фуга c/II

277 неоднородная тема Бах. Органная fuga g-moll

Подобные темы называются контрастными, или неоднородными.

Введение во вторую часть таких тем менее индивидуализированных мелодических построений дает наряду с известной разрядкой естественную непрерывность дальнейшего развития:

278 Allegretto moderato Бах. Фуга *f*/II

индивид. часть

неиндивид. часть

Нередко один или два из мотивов темы подчеркиваются посредством варьированного секвентного повторения (см. примеры 277 и 279):

279 Бах. Органная фуга *E-dur*

индивид. часть

Секвенцированию или варьированию, как показано в примерах, могут подвергаться любые части темы, независимо от степени их индивидуализации. Темы, в которых нет противопоставления друг другу контрастирующих частей, называются однородными.

Эти темы либо вовсе лишены контрастных тематических элементов, либо последние включаются в единую линию так прочно, что не выделяются как самостоятельные разделы:

280 Andante espressivo Бах. Фуга *gis*/I

f

Нередко в однородных темах встречается секвентное или вариационное развитие начального тематического оборота (см. также примеры 275 и 281):

281 **Largo** Бах. Фуга *h/I*

Тема фуги, даже если она очень коротка, является более или менее сжатым конспектом музыкального образа, изложением его основных черт. Поэтому в любой теме, пусть самой короткой, имеется определенное содержание. Темы могут быть серьезными или шутивными, песенными или танцевальными, скорбными, мрачными, радостными, игровыми и т. п.:

282 **Moderato e maestoso** Бах. Фуга *cis/I*

283 **Allegretto moderato** Бах. Фуга *c/I*

284 Бах. Органная фуга *C-dur*

285 **Allegro vivace** Бах. Фуга *B/I*

286 **Andante maestoso** Бах. Фуга *fis/I*

287 **Lento** Бах. Фуга *b/I*

288 Allegretto vivace

Бах. Фуга G/I



§ 76. Ладотональная характеристика темы

Темы фуг отличаются тональной определенностью и ясностью. Они либо однотональны, либо модулируют:

289 *g* (ч. I)Бах. Органная фуга *g-moll*290 *C-G'*Бах. Органная фуга *C-dur*

и т. д.

Andante espressivo

Бах. Фуга *gis/I*

292

Бах. Фуга *e-moll*

Но направление модуляции в конце темы ограничено доминантой.

Окончание темы в тональности субдоминанты используется очень редко (см. пример 292).

Если начальная тональность темы мажорная, то модуляция совершается в строй мажорной доминанты (см. пример 290); если начальная тональность минорная, то модуляция направляется в строй минорной доминанты (см. пример 291).

Однако надо отметить, что однотональные темы встречаются чаще, чем модулирующие.

Относительная завершенность темы достигается в ее конце мелодической каденцией. Кадансирующий звук обычно расположен на сильном или относительно сильном времени, но, как правило, движение на нем не останавливается (см. примеры 289, 290, 291).

Благодаря этому в конце темы цезура смягчается.

Тональная определенность темы выявляется уже в ее начале. Большинство тем начинается прямой или квинтой лада (см. примеры 289—299). Начало тем с других ступеней лада применяется очень редко.

В однотоновых темах звуками окончания служат терция, прима или квинта тонического трезвучия:

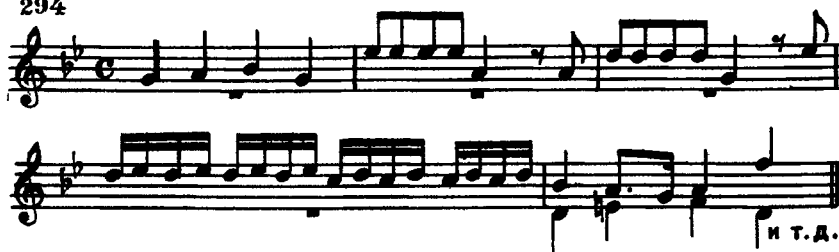
293

Бах. Органная fuga *d-moll*



294

Бах. Органная fuga *g-moll*



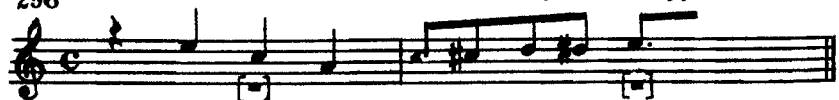
295

Бах. Органная fuga *C-dur*



296

Бах. Органная fuga *a-moll*



297

Бах. Фуга *d//|*



В модулирующих темах кадансирующими звуками оказываются прима или терция доминантового трезвучия:

Бах. Фуга *Es/I*

298



299 *Allegro*

Бах. Фуга *e/I*



Иногда встречается изменение начального или заключительного звука в каком-либо дальнейшем проведении темы. Обычно эти изменения делаются из соображений гармонического порядка.

В однотональных темах явно господствуют несовершенные каденции — заключающими звуками темы являются (чаще) тоническая терция или (реже) квинта. Преобладание каденций на терцовом звуке тоники объясняется не только ладовой определенностью, но и тем, что это способствует смягчению цезуры и, следовательно, сохранению непрерывности развития.

Если в начале и заключении темы не дается большое разнообразие, то внутри темы наблюдаются как чистая диатоника, так и различнейшие отклонения:

Allegro maestoso

Бах. Фуга *Es/II*

300



301

Allegro moderato

Бах. Фуга *Fis/II*



302

Бах. Органная фуга *e-moll*



Круг тональностей, в которые совершаются отклонения внутри темы, обычно не выходит за пределы диатонического родства. В тонально замкнутых мажорных темах чаще встречаются отклонения в тональность S, а в минорных темах — в тональность параллели.

Большей частью отклонения в темах Баха выражены хроматическими оборотами, каждый звук которых отмечен отдельной гармонией:

304

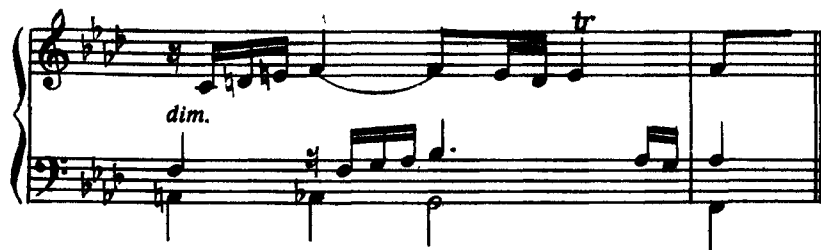
[Largo]

Бах. Фуга h/I

305

[Andante serioso]

Бах. Фуга f/I



Хроматические проходящие звуки в темах Баха составляют очень большую редкость.

§ 77. Скрытое голосоведение

Эффективным средством, использование которого в темах Баха придает последним ладогармоническую определенность, насыщенность и значительность, является скрытое голосоведение.

В темах Баха скрытое голосоведение применяется очень широко. Как известно, оно образуется при ходах мелодии на интервалы большие, чем целый тон (большая секунда).

Звук, покинутый скачком, оставляет след в памяти до тех пор, пока мелодическое движение не придет к звуку, соседнему с ним:

306



Благодаря этому мелодии, в которых используются скачки, и воспринимаются как постепенно расщепляющиеся: покинутые скачком звуки связываются на расстоянии и образуют скрытый голос внутри одногласия (см. пример 306).

Расщепление нередко бывает очень интенсивное, а число скрытых голосов иногда доходит до трех и четырех:

Бах. Первая соната для скрипки соло, Presto

307 [Presto]



Бах. Первая партита для скрипки соло, „Куранта“

308





Особенно интенсивное расщепление одноголосия у Баха встречается в сонатах и партитах для скрипки и виолончели соло, что ведет к значительной гармонической полноте и насыщенности (см. примеры 307, 308).

Более четко ощущается расщепление голоса, если покидаемые скачком звуки попадают на сильные и относительно сильные доли такта и, находясь друг от друга на расстоянии секунды, образуют выделяющуюся дополнительную мелодию, так называемую метрически опорную линию:

Бетховен. Соната для фортепиано, оп. 110

Allegro, ma non troppo



310 **Allegretto moderato**

Бах. Фуга c/I



В темах Баха метрически опорная линия встречается часто и служит их своеобразным внутренним стержнем.

Нередко метрически опорные линии движутся от VI ступени лада вниз к III ступени, то есть к кадансирующему звуку, как в примере 310. Иногда метрически опорная линия охватывает все звуки гаммы (см. пример 279) или движется хроматически от I ступени вниз (см. пример 302).

Скрытое голосоведение является также средством поддержания связи между частями темы. Так, в примере 311 ладово-неустойчивый звук (*си-диез*) покинут скачком, но получает свое разрешение лишь за пределами первого проведения, что способствует непрерывности перехода к изложению ответа:



З а д а н и я

1. Проанализировать темы фуг из «Хорошо темперированного клавира», том I, Баха.
2. Сочинять краткие (от двух до четырех тактов) темы различного характера.

§ 78. Методические указания

Анализируя тему, следует прежде всего уяснить ее точные границы, то есть определить звук, на котором тема заканчивается. Затем нужно обратить внимание на внутреннюю структуру темы:

- а) однородность или контрастность ее элементов;
- б) наличие точной или вариационной повторности или отсутствие ее;
- в) использование звукоряда, отклонений, модуляций, ярких мелодических и ритмических оборотов;
- г) выявить моменты скрытого голосоведения, отметив их пунктирами.

После этого надо определить общий характер темы.

Сочиняя темы, необходимо, прежде всего, уточнить желаемый характер данной темы и затем работать в этом направлении. Обычно темы имеют одну мелодическую вершину, и поэтому к повторам одного и того же кульминационного звука следует относиться с большой осторожностью.

В начальной стадии изучения фуги полезно сочинять темы небольшого диапазона (не больше сексты или септимы). Работа с темой большого диапазона требует уже опыта и техники.

Глава XIII

ОТВЕТ

§ 79. Определение

Ответом, или спутником (лат. «comes»), называется проведение темы в тональности доминанты.

Если имитация в строе доминанты является точной транспозицией темы в эту тональность, то ответ называется реальным.

Так как ответ вступает обычно вслед за изложением темы, то иногда в нем необходимы изменения, сглаживающие непосредственное соприкосновение основной и доминантовой тональностей. Видоизмененный по этим соображениям ответ называется тонал ь н ы м.

Тональный ответ в известной мере связан с традицией (имевшей место на заре возникновения формы фуги), на основании которой ответ на тему, изложенную первоначально в автентическом (основном) ладе, перемещался в плагальный, так называемый гиполад, или наоборот. Устой автентического и соответствующего ему плагального лада были общими (см. пример 312), поэтому ответ в плагальном ладе производил как бы замену одного из устоев другим:

312 автентический лад

гиполад



313 тема

ответ



Основой развития фуги в то время служил диатонический звукоряд, а о тональностях в нашем понимании еще не могло быть и речи. Но уже тогда нащупывались тонико-доминантовые, то есть функциональные, отношения, хотя последние относились лишь к устойчивым звукам и находились в зародышевом состоянии. В более пространных произведениях часто происходили смены ладово-опорных звуков не только на фоне одного звукоряда и не укладывающиеся в простейшие отношения функционального порядка. Авторами они, видимо, ощущались как более далекие и в сочинениях мелкой формы исключались или использовались редко.

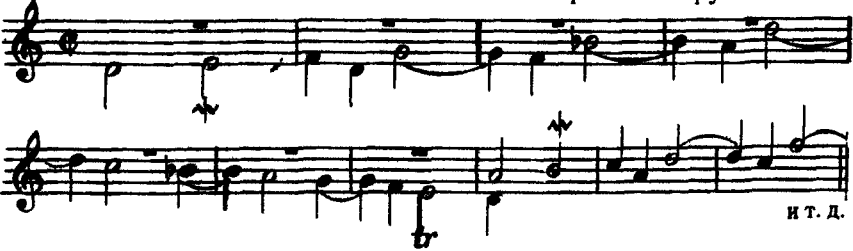
Несмотря на то, что полифонию свободного письма отделяет от вокальной полифонии строгого письма не одно столетие, а применение звукорядов уступило место тональным системам с четко ощущаемыми функциональными связями, соотношения I и V ступеней закрепились и получили прочное обоснование.

§ 80. Реальный ответ

Реальный ответ обычно типичен для тонально замкнутых тем, если они выдержаны в диатонике и в их начальном обороте не используется основной тон доминанты:

314

Бах. Органная fuga *d-moll*



Бах. Органная fuga *F-dur*

315



Подобный ответ получают и тонально неустойчивые темы, насыщенные хроматизмом, поскольку изменение хроматики, а также увеличенных и уменьшенных интервалов привело бы к искажению доминантового проведения темы.

Если тема модулирует в D, то ответ, начинаясь в D, обычно возвращается в основную тональность. Если же модулирующая тема насыщена характерными интервалами и вследствие изменений в ответе теряет выразительность, то и в этом случае нередко выбирают реальный ответ, несмотря на то, что он уводит в тональность двойной доминанты:

316 Бах. Органная fuga *a-moll*



и т. д.

317 Бах. Органная fuga *c-moll*



Отказ от тонального ответа там, где он должен был быть, встречается чаще всего в том случае, если при его использовании тема искажается или теряет свою выразительность.

§ 81. Тональный ответ

Суть тонального ответа заключается в следующем: основной тон доминанты в начальном мелодическом обороте темы сменяется в ответе основным звуком тоники начальной тональности:

Бах. Фуга *g/I*

Andante con moto

318

Two staves of musical notation. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a melodic line in the bass clef and a supporting line in the treble clef.

Бах. Органная фуга *e-moll*

319

Two staves of musical notation. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music features a melodic line in the top bass clef and a supporting line in the bottom bass clef.

Бах. Органная фуга *Es-dur*

320

Two staves of musical notation. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is common time (C). The music features a melodic line in the top bass clef and a supporting line in the bottom bass clef.

Бах. Фуга *es/I*

Andante con moto

321

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in treble clef. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is common time (C). The music features a melodic line in the top treble clef and a supporting line in the bottom treble clef.

Allegretto moderato

322

Бах. Фуга *c/I*

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in treble clef. The key signature has no sharps or flats and the time signature is common time (C). The music features a melodic line in the top treble clef and a supporting line in the bottom treble clef.

С точки зрения неприкосновенности очертаний темы тональный ответ оценивается отрицательно тогда, когда он ее искажает:

323 Allegro Бах. Фуга e/l



The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Both are in the key of E major (one sharp). The tempo is marked 'Allegro'. The notation consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and dynamic markings.

В таком случае необходим реальный ответ.

На модулирующие и тонально замкнутые темы, если в их начальных мелодических оборотах участвует подчеркнутая V ступень лада, следует, как правило, писать тональные ответы. В обычных случаях они не искажают существа темы и, кроме того, имеют преимущество, заключающееся в естественной связи тонического и доминантового проведений темы.

В приведенных примерах использование тонального ответа дает ему возможность вступить на фоне заключительной тонической гармонии темы, которая в дальнейшем оказывается субдоминантой в тональности доминанты (см. примеры 318, 319).

Как показано в примерах, выполнение правила тонального ответа приводит к изменению той начальной интервалики, которая окружает доминантовую приму в теме. В одних случаях происходит расширение, в других — сжатие интервалов: например, кварта или секунда расширяются, то есть заменяются соответственно квинтой и терцией или наоборот, и т. д.

Если интервалика, окружающая доминантовую приму темы, диатонична, то ее изменение в ответе не воспринимается как искажение темы (см. примеры 318—322).

Если же окружающая доминантовую приму темы интервалика хроматическая или очень характерная, то ее изменения в ответе обычно воспринимаются как искажения темы и, следовательно, неприемлемы:

324 Andante espressivo Бах. Фуга gis/l



The image shows a single staff of musical notation in bass clef, in the key of G major (two sharps). The tempo is marked 'Andante espressivo'. The notation features a long melodic line with a slur and a fermata at the end.

Практически написание тонального ответа на немодулирующую тему заключается в следующем:

325



The image shows a single staff of musical notation in treble clef, in the key of E major (one sharp). The notation consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and dynamic markings.

1. Пишется реальный ответ (то есть делается точная транспозиция темы в доминантовую тональность):

326



2. Нота, соответствующая доминантовой примо в теме, заменяется нотой секундой ниже:

327



Если в теме, близко от начала, эта ступень отсутствует, то ответ будет реальным.

Ответ на модулирующую тему пишут так, чтобы он модулировал в тонику. Например, дана тема, модулирующая в строй доминанты:

328



1. Пишется реальный ответ, который совершает модуляцию в двойную доминанту:

329



2. Затем устанавливается, что в теме модуляция в доминанту произошла в такте 3.

3. В реальном ответе находится соответствующее место, начальная часть его переписывается без изменения, а модулирующая — на секунду вниз:

330



Если, однако, следовать приведенным правилам формально, то, например, ответ на тему фуги *gis/I* будет выглядеть явно неудовлетворительно, так как искажает мелодию, лишая ее самого выразительного скачка:

331 [Andante espressivo]

Бах. Фуга *gis/1*

Бах же в данном случае поступил иначе; чтобы по возможности сохранить мелодию в ответе, понижение на секунду он начал уже со второго звука:

332 [Andante espressivo]

Бах. Фуга *gis/1*

Благодаря этому фактически ответ модулирует (начиная со второго звука) в субдоминантовую тональность, затем во второй половине возвращается в тонику.

Аналогично обстоит дело с ответами на темы, приведенные в примерах 333, 334, только с той, однако, разницей, что здесь не возникают ясные отклонения в субдоминантовые строи:

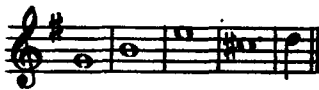
333

Бах. Органная фуга *C-dur*

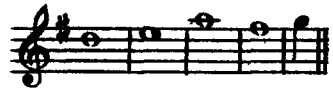
ответ Баха



334



ответ Моцарта



Из анализа приведенных примеров и изложенных правил можно сделать следующие существенные выводы:

1. При написании ответа на любую тему необходимо, с одной стороны, стремиться к сохранению в нем очертаний мелодии и, с другой — добиваться максимальной плавности вступления доминантовой тональности.

2. Реальный ответ, принципиально всегда возможный, наилучшим образом сохраняет мелодическую неприкосновенность темы, а тональный ответ чаще всего гарантирует естественность и мягкость появления тональности доминанты.

3. Выбор вида ответа, таким образом, должен решаться для каждой темы в отдельности, и при этом следует опираться в сомнительных случаях на общие правила. Нарушение какого-либо из них возможно, если его выполнение дает неудовлетворительный результат.

4. Если в модулирующих темах модуляция отодвинута к концу темы, ответ можно писать так:

а) зафиксировать начальную и заключительную ноты ответа;

б) затем дописать остальные ноты, соблюдая интервалыку темы и двигаясь, однако, не от начальной, а от последней ноты к начальной. Другими словами, модуляцию в теме надо считать свершившейся по возможности раньше.

В музыкальной литературе встречаются ответы в субдоминантовой тональности. Такой ответ обычно получают темы, в которых преобладает доминантовая гармония:

335

Бах. Органная fuga *d-moll*



336

Бах. Токката и fuga *d-moll*



и т. д.

§ 82. Ритмические условия вступления ответа

Ритмические условия вступления ответа регулируются довольно определенными правилами, но допускают возможные варианты взаимоотношений вступившего ответа и окончания темы.

1. Если это допускают гармонические условия, то моменты окончания темы и начала ответа совпадают. Вступление ответа в момент окончания темы — очень распространенный случай — нередко приводит к тому, что ответ оказывается сдвинутым по отношению к тактовой черте:

Бах. Фуга *E/II*

Adagio alla breve

337



В примере 337 тема вступает на сильном времени такта, а ответ — на относительно сильном времени. Совершенно естественно, что, во избежание метрических искажений, используется лишь такой сдвиг, где сильное и относительно сильное время как бы меняются местами, а это возможно только в четных размерах.

2. Длительность первой ноты ответа может быть изменена (сокращена или, реже, удлинена):

338 Бах. Органная fuga A-dur

3. Изредка ответ вступает до окончания темы. В этом случае возникает так называемый «стретный» ответ:

339 Allegro vivace Бах. Фуга E/I

4. Между окончанием темы и началом ответа иногда применяется связка, называемая кодеттой:

340 Allegretto vivace Бах. Фуга G/I

и т. д.

Причиной для введения кодетты служит невозможность (гармонически или метрически) соединить окончание темы и начало ответа. Кодетты сочиняются как естественное продолжение темы и поэтому нередко с ней срастаются довольно прочно, становясь почти обязательным «окончанием» любого проведения темы.

В примере 340 показана кодетта, приводящая к доминантовой гармонии, на фоне которой вступает в следующем такте реальный ответ. Возможное вступление ответа тактом раньше менее удовлетворительно.

Кодетта, связывающая тему с ответом в фуге G/II, является модулирующей в строй доминанты:

341 Allegretto vivace Бах. Фуга G/II

Эта кодетта столь естественно продолжает движение, что Бах пользуется ее преобразованием и для возвращения из тональности доминанты в основную.

После темы, модулирующей из *Es-dur* в *B-dur*, Бах использует кодетту, которая опять возвращается в *Es-dur*, так как вступление реального (по началу) и тонального ответов в момент окончания темы оказалось бы совершенно неудовлетворительным:

342 Бах. Фуга Es/I

Кодетты иногда весьма кратки (см. пример 311).

В таких случаях они являются ритмической связкой между окончанием темы и вступлением ответа.

Задания

1. Написать ответы на следующие темы:

313

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

2. Написать ответы на темы собственного сочинения.

3. Написать ответы на темы фуг Мендельсона, Шумана, Глинки, Римского-Корсакова, Лядова и других.

4. Найти темы к ответам, данным в примере 344:

344

1.

2.

3.

Глава XIV ПРОТИВОСЛОЖЕНИЕ

§ 83. Определение. Общая характеристика

Противосложением, как известно, называется контрапункт к теме. В начале фуги этот контрапункт служит естественным продолжением темы или кодетты (если таковая имела место).

К противосложению предъявляются определенные требования. Оно должно контрастировать ответу и вместе с тем сочетаться с ним. Как всякий голос в полифонической фактуре, противосложение должно обладать мелодической значительностью, но не оспаривать главенства у темы.

Одним из основных условий единства противосложения и ответа является подчинение первого гармоническому остову второго. Это последнее условие сочетается с другими условиями контрапунктирования (см. стр. 41—50 настоящего учебника). Перед сочинением противосложения рекомендуется основательно проанализировать мелодию ответа и найти возможные варианты ее гармонизации, не добиваясь при этом умышленно сложных толкований. Чем естественнее окажется результаты, тем вероятнее, что сочиненное на их основе противосложение будет удовлетворительным.

Рассмотрим ряд примеров:

Бах. Фуга c/I

345 [Allegretto moderato]



346

Бах. Органная fuga *f-moll*

347

Бах. Органная fuga *a-moll*

В примере 345 Бах подчеркивает в начале противосложения тоническую гармонию заключения темы, на фоне которой и вступает тональный ответ. К концу такта (последняя четверть) слегка намечается доминанта новой тональности (*g-moll*), тоника которой появляется на сильном времени следующего такта, чередуясь со все более явными доминантовыми созвучиями.

В примере 346 также наблюдается аналогичное явление. Реальный ответ вступает на сильном времени такта 4, на фоне тоники начальной тональности в момент окончания темы (*f-moll*). Но уже вторая половина такта заставляет переосмысливать тонику *f-moll*

как субдоминанту *c-moll*, поскольку *re-бикар* гармонизуется как доминанта. В противосложении и в дальнейшем очень четко выявляется гармонический смысл каждого момента ответа. Вырисовывается гармоническая последовательность:

$$I=IV-V-I-V\rightarrow V-I.$$

Еще более четко подчинение противосложения гармоническому содержанию ответа в примере 347. Богатство скрытого голосоведения в теме (и ответе) так полно выявляет гармонии, что пример не нуждается в комментариях. Мелодически свободное, со множеством неаккордовых звуков, противосложение, однако, полностью подчинено гармонии ответа.

§ 84. Неудержанные противосложения

Противосложение, используемое только один раз (например, при первом проведении ответа), называется **неудержанным**. Такое противосложение обычно менее существенно в тематическом отношении.

В примере 348 иллюстрируется сказанное:

348 *Moderato quasi andante* Бах. Фуга *c/II*

Здесь противосложение с тематической стороны непритязательно, оно представляет собой нисходящее по секундам последование от *re* первой октавы к *соль*. В фугах, где имеется много стретт, противосложения нередко бывают неудержанные и играют менее существенную роль; однако иногда сменяющие друг друга неудержанные противосложения постепенно становятся более значительными по их тематическому содержанию:

Бах. Фуга *c/II*

349

Фуги, в которых каждое новое проведение темы сопровождается новым же противосложением, только кажутся более простыми. Нахождение иных и вместе с тем стилистически выдержанных и интересных противосложений также связано с трудностями и требует немалой полифонической техники. Единство целого в таком случае выдвигается на первый план.

§ 85. Удержанные противосложения

Требование единства целого может быть удовлетворено почти полностью с самого начала, если первое противосложение окажется удержанным. В этом случае оно сопровождает каждое проведение темы, независимо от того, в каком голосе она излагается.

Разумеется, такое противосложение должно быть тематически достаточно значительным. Удержанное противосложение сочиняется чаще всего в двойном контрапункте, так как, сопровождая неизменно тему, оно появляется то выше, то ниже ее.

Принимаясь за работу над фугой, следует прежде всего уяснить весь замысел, составить план и решить, каким будет противосложение (удержанным или неудержанным), а затем уже приступить к его сочинению.

Сначала надо работать над удержанными противосложениями.

Удержанное противосложение к реальному ответу начинается обычно вместе с ним. Если же ответ тональный, удерживаемое противосложение нередко возникает с того момента, где оканчиваются изменения, вносимые тональным ответом:

Бах. Органная fuga *E-dur*

350 а) I противослож.

тон. ответ

б)

I противослож.

тема

II противослож.

Иногда же раздел противосложения, сопровождающий начальную часть тонального ответа, подвергается некоторым изменениям, когда он звучит одновременно с темой.

Ритмическим контрастом и гармонической подчиненностью не ограничиваются требования к удержанному противосложению. Большую роль играет также выбор его интонационного, тематического материала.

Контраст между темой и удержанным противосложением желателен, но не должен оспаривать главенство темы. Поэтому контраст противосложения обычно не выходит за пределы производного.

Очень часто тематический материал противосложения является своеобразным развитием отдельных элементов самой темы.

Так, противосложение в примере 351 состоит из последних четырех звуков темы, поднятых на секунду, а противосложение в примере 352 — из двух разделов, как и тема:

351 *Andante con moto*

Бах. Фуга D/II

[Allegretto moderato]

Бах. Фуга f/II

352

Однако индивидуализированной части ответа контрастирует раздел противосложения, который представляет собою поднятый на кварту вверх второй раздел темы. Продолжение гаммообразного движения приводит в такте 7 ко второму разделу противосложения. Последний состоит из движения по звукам уменьшенного септаккорда, интонация которого встречалась в первой части темы.

Аналогично поступил Бах в противосложении к ответу в фуге g/I:

353 Andante con moto

Бах. Фуга g/I

Первая часть противосложения является обращением второй части темы, а вторая — обращением начала ответа.

Происхождение тематического материала противосложения не всегда отличается наглядностью. Так, например, в противосложении фуги d/I используется восходящий скачок (на сексту), к которому усилен разбег шестнадцатыми:

354

Бах. Фуга *d/I*

В фуге *G/II* первое противосложение кажется голосом чисто гармонического происхождения. Когда же вступает третий голос с темой в основной тональности, обнаруживается, что из первого варианта образовалось два противосложения, которые своими опорными звуками создают с метрически опорной линией темы нисходящие квартсектаккорды, подчеркивающие и развивающие тематический стержень:

[Allegretto vivace]

Бах. Фуга *G/II*

355



Схема



Чем глубже ритмический контраст между ответом и противосложением, тем труднее бывает отыскать развиваемые в последнем элементы темы и тем большее внимание композитора требуется для сохранения единства контрастных составных частей;

356 Andante serioso

Бах. Фуга //I



Иногда удерживается и второе противосложение. В таком случае тема с двумя противосложениями сочиняются в тройном контрапункте (чаще всего октавы). Замечательным примером служит фуга B/I.

Очень важна естественная связь противосложения с окончанием темы. Это достигается не только тем, что на заключающем тему звуке обычно не останавливается движение. Во многих про-

тивосложениях сохраняется вид движения заключительного оборота темы в начале противосложения. Так, например, противосложения в фугах *C/I* и *D/I* начинаются секвенцией, звеном которой является мелодическая фигура окончания темы.

З а д а н и я

1. Сочинять к темам ответы и противосложения. По усмотрению педагога можно использовать темы, прилагаемые здесь или сочиненные учащимся.

Очень полезно сочинять к каждому ответу по два различных противосложения.

2. Проанализировать противосложения в фугах «Хорошо темперированного клавира» Баха.

Г л а в а X V

ИНТЕРМЕДИЯ

§ 86. Определение. Принципы развития

Интермедиями в фуге называются музыкальные построения, расположенные между проведениями темы.

Роль интермедий в известной мере противоположна проведениям темы.

В проведениях темы последняя излагается обычно полностью и без существенных качественных изменений. Новизна в следующих друг за другом проведениях темы достигается сменами тональностей, регистров, плотности фактуры, создаваемой окружающими ее голосами, изменениями вертикальных или горизонтальных взаимоотношений между темой и противосложениями и т. д.

Такое развитие представляет собой полифоническое *в а р ь и р о в а н н е*.

В интермедиях же происходит тематическое развитие иного качества. Они строятся на мелодических оборотах, вычлененных из темы или противосложений, сопоставляют их в одновременности или последовательности, подчеркивают и подвергают отдельные из них порой довольно значительным качественным изменениям. В интермедиях наблюдается большая дробность структуры, а следовательно, и большая подвижность.

Такой вид развития, принципиально иной, чем в проведениях темы, является *р а з р а б о т к о й*.

Изредка встречаются фуги, лишенные интермедий. В таких фугах все проведения темы следуют непосредственно одно за другим и часто создают стретты (каноны); см., например, фугу *C/I*.

Интермедия оказывается, таким образом, необязательной составной частью фуги, хотя в подавляющем большинстве фуг ин-

термедии занимают весьма существенное место. Богатство возможных вариантов количественных и качественных взаимоотношений между проведением темы и интермедиями определяет в немалой степени гибкость формы фуги. Освоить технику сочинения интермедий необходимо очень основательно.

Большая дробность структуры делает интермедию, как уже указывалось, очень подвижной, хорошо приспособленной для того, чтобы совместить тематическое развитие с модулированием и тем самым связать проведения темы в различных тональностях.

Таким образом, интермедия разрабатывает тематический материал темы или противосложений, разъединяет проведения темы, контрастирует им дробностью своей структуры, подвижностью, а иногда и фактурой; она же, модулируя, связывает проведения в различных тональностях между собой.

В зависимости от местоположения интермедии в форме выдвигается иногда на первый план та или иная из ее функций. Так, в интермедиях, расположенных между экспозиционными проведениями темы, обычно более коротких, нередко подчеркивается роль связки¹.

В дальнейшем в этой части учебника все музыкальные построения, не включающие полных проведений темы, будут называться интермедиями.

§ 87. Тематическое содержание интермедии

По тематическому содержанию интермедии могут быть различными.

Сравнительно редко встречаются интермедии, построенные на тематически более или менее нейтральном материале, который нередко воспринимается как свободное развертывание мелодических линий предшествующего проведения темы и противосложения:

357 а) [Moderato quasi andante] Бах. Фуга с/II

отв.



и т. д.

¹ Такая их особенность привела к тому, что «экспозиционные» интермедии иногда называются просто связками.

6) II интерм.

и т. д.
ОТВ.

Еще реже встречаются интермедии, контрастирующие с мелодическим материалом как темы, так и противосложения. Прекрасным примером в этом отношении служит fuga *h/I*. Значительность этой интермедии, как контрастного тематического материала, видимо, привела к использованию ее в роли своеобразной побочной партии. Появившись перед дополнительным проведением темы (такты 17—20), а затем и после него (такты 26—29), она отсутствует в средней части и возвращается лишь в репризе (см. такты 65—68) в новой тональности.

Очень часто применяются интермедии разработочного характера, развивающие мелодический материал темы. Превосходным образцом является fuga *D/I*, тема и ряд интермедий которой приводятся здесь:

358 Бах. Фуга *D/I*

I интерм.

II интерм.

III интерм.

Пунктир в примере показывает, какие из тематических элементов использованы последовательно в интермедиях (см. также фуги *d/II*, *c/II*, *h/II*, *g/I*).

Также часто в интермедиях вводится материал удержанного противосложения. В фуге *f/I* все интермедии построены на основе удержанного противосложения.

Образцом совместного применения в интермедиях элементов темы и противосложения служит фуга *c/I*.

Уже первая интермедия (такты 5 и 6), модулирующая из доминанты в основную тональность, является развивающей:

359 [Allegretto moderato] Бах. Фуга *c/I*

Она построена на секвентном развитии начальной тематической ячейки, в верхнем голосе, которому контрапунктирует данный в обращении материал начала удержанного противосложения в нижнем голосе.

Вторая интермедия расположена за третьим проведением темы и находится, следовательно, на грани между первой и средней частями фуги. Если в первой интермедии имела место простая секвенция, то во второй (такты 9 и 10) тот же тематический материал изложен в верхней паре голосов в виде канонической секвенции, а нижний (свободный) голос развивает по-новому, но тоже секвентно, материал начала противосложения:

[Allegretto moderato]

Бах. Фуга c/I

360

360

c-moll

f-moll *B-dur* *Es-dur*

T

Необходимо также обратить внимание на то, что вторая волна нижнего голоса достигает самого низкого звука всей экспозиции — *ми-бемоль* большой октавы.

В третьей интермедии (такты 13 и 14) дается контрапунктическое соединение: в верхнем голосе — обращение мелодии свободного голоса из второй интермедии, а в нижней паре голосов — удвоенный в терцию основной материал первого противосложения. Две мелодические волны этой интермедии приводят к мелодической кульминации (*до* третьей октавы):

361 [Allegretto moderato]

Бах. Фуга c/I

361

ОТВ.

Четвертая интермедия занимает три такта (17, 18 и 19) и состоит из двух вариантов производных соединений первой интермедии. Эта интермедия приводит к репризе, то есть к третьей части фуги:

362 [Allegretto moderato] Бах. Фуга c/I

реприза

cresc.

В ней свободный верхний голос удваивает в дециму верхние звуки секвенцируемого сначала в нижнем, затем в среднем голосе основного мотива и образует поднимающийся по секундам скрытый голос, охватывающий целую октаву. Только соображения удобства исполнения могли заставить Баха сместить вторую часть этого подъема на октаву вниз.

Такты 22, 23, 24, 25 и 26 занимает самая большая и богатая по тематическому материалу пятая интермедия:

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of C major and 3/4 time. The music begins with a common time signature 'C' in a box. The upper staff starts with a quarter note C4, followed by eighth notes G4, A4, B4, and a quarter note C5. The lower staff starts with a quarter note C3, followed by eighth notes D3, E3, F3, and a quarter note G3.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and a quarter note C5. The lower staff continues with eighth notes A3, B3, C4, and a quarter note D4. There are fermatas over the final notes of both staves.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues with a quarter note D5, followed by eighth notes C5, B4, and a quarter note A4. The lower staff continues with eighth notes E4, F4, G4, and a quarter note A4. There is a fermata over the final notes of both staves.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues with a quarter note G4, followed by eighth notes F4, E4, and a quarter note D4. The lower staff continues with eighth notes B3, C4, D4, and a quarter note E4. There are fermatas over the final notes of both staves.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues with a quarter note C4, followed by eighth notes B3, A3, and a quarter note G3. The lower staff continues with eighth notes F3, E3, D3, and a quarter note C3. There are fermatas over the final notes of both staves. The text "и т. д." is written in the right margin of the system. Below the system, there is a bracketed letter "Г".

Ее начальный раздел представляет собой производное соединение секвенции из второй интермедии, в которой, однако, нижний голос сохранил начальное положение. Благодаря этому нижний голос начинает вновь приводшую в такте 11 к *ми-бемоль* большой октавы метрически опорную нисходящую линию, но доводит ее до звука *ре* большой октавы. Центральная часть этой интермедии (такт 24) является в то же время центром трехчастной репризы фуги и служит в верхней паре голосов началом новой канонической секвенции, подводящей к повторению материала первой интермедии, а затем к последнему в репризе проведению темы.

Если сравнить между собой пять интермедий, то станет очевидным, что они не только все построены на материале темы и противосложения, но и создают нарастающую линию развития.

Иногда основой для некоторых или всех интермедий служит материал кодетты (см. фуги *Fis/I* и *G/I*).

Почти любая фуга Баха может быть примером интенсивного тематического развития в интермедиях. Особенно показательны в этом отношении фуги: *Es/I*, *D/I*, *Cis/I*, *f/I*, *fis/I*, *g/I*, *gis/I*, *a/I*, *h/I*.

В трех-, а особенно в четырехголосных фугах наблюдается временное выключение того голоса, которому поручается следующее проведение темы.

Паузирование отдельных голосов создает уместную разрядку, более прозрачную фактуру. В хоровых фугах, таким образом, новое проведение вступает в свежем тембре.

Последний звук выключаемого голоса должен находиться на сильном или относительно сильном времени и не создавать переченья с ближайшими по времени последующими гармоническими звуками в других голосах.

Для того чтобы избежать переченья, достаточно поручить выключаемому голосу в качестве последнего звука тон протянутой гармонии:

Бах. Фуга *Cis/I*

365 Бах. Фуга D/I

Для проверки правильности выбора момента выключения голоса нужно последний звук этого голоса представить протянутым на ближайшие метрические доли. Если это не создаст неприемлемых звучаний, то можно считать, что момент выключения найден удовлетворительно.

Паузировавший голос вступает вновь лучше всего с темой, во всяком случае со значительным тематическим материалом, так как вступление молчавшего до сих пор голоса всегда делает известный акцент на мелодии, с которой он вступает.

§ 88. Стрение интермедии

Интермедия, как было сказано, является обычно разработочным участком формы, поэтому в интермедиях совершенно естественно первостепенное место занимают секвенции.

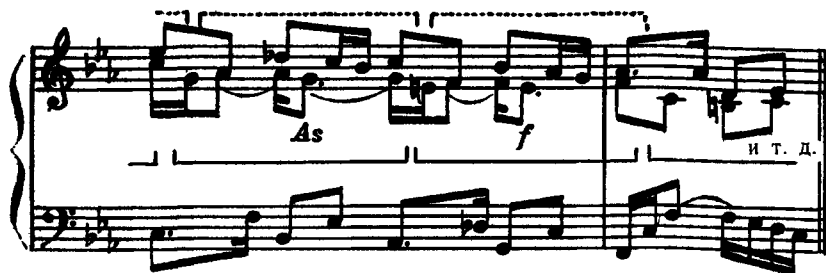
В секвенции размещение тематически значительных голосов может быть двояким. Если в ней тематически значительный элемент поручается одному определенному голосу, а остальным голосам даются более нейтральные мелодические образования, то возникает вид секвенции, называемый простым.

В случае же построения секвенции в каноническом виде голоса имеют равную тематическую значительность.

Простая секвенция нередко строится на заключительном материале предшествующего проведения темы, получая вид передвигающейся кадансовой формулы:

[Moderato quasi andante] Бах. Фуга c/II

366



Кадансовый оборот пятого проведения темы в фуге *c/II* (такты 8, 9 и 10) отчленен и использован для секвенции, движущейся по терциям вниз. При этом роли голосов остались такими же, как в проведении темы. Аналогично построена восходящая по терциям простая секвенция в конце первой экспозиции фуги *gis/I*:

Бах. Фуга *gis/I*

367 [Andante espressivo]

Подобное распределение материала по голосам Бах также расценивал, как более простое. Это вытекает из того факта, что простые секвенции применяются им чаще в начальных интермедиях или в тех местах формы, где первостепенное значение приобретает гармоническая ясность:

368 [Andante espressivo] канонич. секв.

dis *H*

gis *T* *H T. D.*

После канонической секвенции (такты 28—31) вступает гармонически очень ясная простая секвенция, подготавливающая основную тональность репризы *gis-moll*. Вместе с тем здесь происходит разрядка полифонической насыщенности, выгодно оттеняющая вступление репризы, в которой все четыре голоса тематически достаточно значительны.

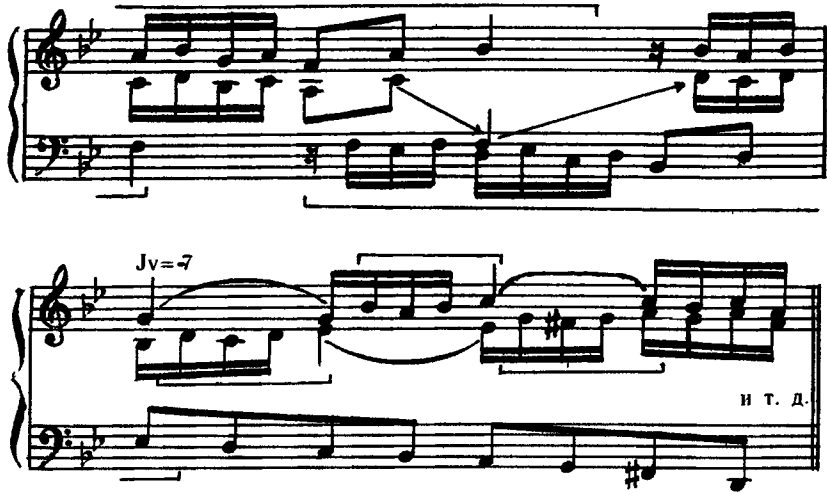
Нередко в канонической секвенции участвуют три голоса:

Бах. Органная фуга *g-moll*

369

Jv=-21

Jv=-11



Иногда уже первая двухголосная интермедия представляет собою каноническую секвенцию. В таком случае следующие интермедии часто строятся на ее же основе, но постепенно усложняются прибавлением свободных голосов или удвоениями.

Вообще для интермедий характерно нарастание развития. Наиболее пространственными и значительными, как правило, оказываются интермедии, помещаемые перед средней частью, в самой средней части и иногда внутри репризы. Последним зачастую придается итоговое значение.

§ 89. Выбор гармонического плана для интермедии

В зависимости от протяженности интермедии ее тональный план может быть более или менее сложным. Так, в первой интермедии экспозиции фуги *c/II* неполное заключительное тоническое трезвучие тональности доминанты принято за аккорд натуральной V ступени основной тональности, после чего следует трезвучие субдоминанты, тонический секстаккорд, неполное трезвучие II ступени и аккорд гармонической доминанты:

[Moderato quasi andante] Бах. Фуга *c/II*

370 отв. I интерм.

t-d s Te II* D

Основная тональность, таким образом, выявлена до вступления третьего проведения темы, что представляет чрезвычайно пространственный прием (см. также пример 359).

Вторая интермедия экспозиции (она расположена после третьего проведения темы) могла отсутствовать, если бы Бах учел только ее гармоническую функцию. Четвертый голос проводит тональный ответ, который мог бы вступить на фоне окончания третьего проведения темы. Но Бах вводит развивающую, ритмически и мелодически более подвижную интермедию, в которой совершается даже отклонение в строй мажорной параллели (см. пример 357б).

Таким путем достигается расширение построения (2 такта) при внутреннем его дроблении.

Если короткие интермедии нередко обходятся в модуляции без попутных отклонений, то более пространные, обычно секвентные, насыщены отклонениями, которые проходят в большинстве случаев через родственные тональности.

В выборе шага и направления секвенции необходимо руководствоваться следующими соображениями:

1. Звеньев в секвенции не должно быть более трех, так как при большем их числе легко создается впечатление однообразия¹.

2. Исходя из первого соображения, выбирается шаг простой секвенции так, чтобы третье звено уже оказалось бы в нужной тональности (см. пример 367).

В каждом звене тоника выявлена достаточно ясно, а восходящий шаг по терциям приводит из *gis-moll* через *H-dur* в *dis-moll*—тональность начала первого дополнительного проведения.

Вступление тоники тональности нового проведения непосредственно предшествует его началу. Но простая секвенция может быть прекращена, не достигнув новой тональности. В этом случае тоника последнего звена приравнивается к соответствующей ступени будущей тональности и новое проведение темы вступает на гармонии, продолжающей функциональную логику уже в иной тональности (см. пример 358).

Иногда после прекращения секвенции интермедия продолжается несеквентно до полной гармонической подготовки новой тональности (см. пример 359).

3. Исходя из первого же соображения, выбирается и шаг канонической секвенции. Но здесь следует иметь в виду, что в каждом звене фиксируют обычно либо две опорные гармонии, либо две тональности.

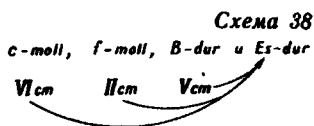
В первом случае секвенция диатонична (см. пример 369) и гармония ее окончания приобретает то или иное функциональное тол-

¹ Встречается и большее число звеньев, но в таком случае происходят периодические изменения: варьируется интервал шага секвенции, дается производное соединение голосов внутри звена или меняется гармонизация последнего (см. пример 362).

кование в новой тональности (то есть оказывается I, IV, V, III, VI или VII ступенью).

Во втором случае, в зависимости от интервала вступления и шага секвенции, возникают два ряда тональностей, отстоящие друг от друга на интервал m , — см. пример 360. Здесь верхний ряд образуют тональности *c-moll* и *B-dur*, а нижний ряд — *f-moll* и *Es-dur*.

В соединении эти ряды дают тональный план секвенции:



В схеме показано, что завершающая тональность (*Es-dur*) — она же строй нового проведения — основательно подготовлена и является тоникой последовательности предшествующих трех тональностей.

Если бы Бах продолжил эту каноническую секвенцию, то ее следующее (то есть третье) звено привело бы в тональность неродственную (*Des-dur*).

В интермедиях более продолжительных нередко встречается переход от простой секвенции к канонической или наоборот (см. пример 363).

Динамизация развития внутри больших интермедий достигается иногда и сменой одной канонической секвенции другой, но с более коротким звеном (см. пример 369).

Рассмотренные примеры свидетельствуют о том, что техника сочинения интермедий имеет огромное значение и теснейшим образом связана с умением предварительно планировать не только все части фуги в целом, но и все проведения темы и интермедий.

З а д а н и я

1. Сочинить к двум-трем темам, над которыми начата работа (написаны ответы и противосложения), ряд двух- и трехголосных интермедий, построив их:

а) как свободное развертывание мелодий темы и противосложения;

б) в виде простых — восходящих и нисходящих — секвенций с различными интервальными шагами;

в) в виде канонических восходящих и нисходящих секвенций, построенных на различном мелодическом материале, заимствованном из темы, противосложения или кодетты.

2. Проанализировать интермедии в фугах: например, *Cis/I*, *es/I*, *Fis/I*, *e/I* и других.

ЭКСПОЗИЦИЯ ТРЕХГОЛОСНОЙ ФУГИ НА ОДНУ ТЕМУ

§ 90. Определение. Общая характеристика

Экспозицию фуги составляет совокупность проведений темы во всех голосах в главной и доминантовой тональностях. Поэтому в двухголосной фуге экспозиция состоит из двух, в трехголосной — из трех, в четырехголосной — из четырех проведений темы. Тональности тоники и доминанты в экспозиции обычно чередуются. Если, например, в голосе, вступившем первым, тема изложена в основной тональности (это является правилом), то во втором голосе проводится ответ, в третьем — опять тема и так далее¹ (см., например, фугу *c/I*, такт 11). Сравнительно редко такой порядок нарушается. Например, в фуге *C/I* (четыреголосной) два доминантовых проведения темы расположены в экспозиции друг за другом, а в фуге *cis/I* (пятиголосной) альтовое экспозиционное проведение темы дано в субдоминанте, благодаря чему образуется следующий план экспозиции:

Схема 39



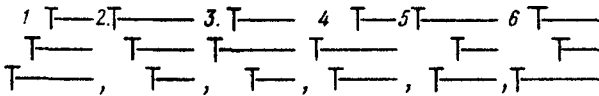
При сочинении экспозиции с самого начала необходимо выяснить, какому из голосов поручить первое вступление темы, а затем в каком порядке вводить остальные голоса.

В экспозиции фуги, как и в любой другой более развитой музыкальной форме, нельзя забывать об экономии средств. Поэтому для начальных проведений темы фуги следует выбирать средний регистр инструмента или голоса. Это особенно важно, если фуга пишется для хора. Здесь при планировке последовательности проведений темы нужно учитывать степень напряженности звучания темы в том или ином из голосов и сохранить возможности сдвигов в обе стороны для дальнейшего развития.

Порядок проведений темы не безразличен и в том случае, если фуга сочиняется для фортепиано. Так, например, постепенный подъем из нижнего в верхний регистр дает просветление звучания темы, и наоборот, постепенный спуск — известное потемнение. Из шести возможных схем порядка проведений темы в трехголосной фуге наиболее часто используются первые четыре:

¹ Практические работы необходимо начинать с сочинения трехголосных фуг.

Схема 40



Пятая и шестая схемы встречаются значительно реже, потому что третье проведение темы (соответственно этим схемам) воспринимается менее рельефно, так как окружено противосложениями; крайние же голоса (верхний или нижний) слышны лучше.

Это соображение является одним из основных при выборе схемы вступления голосов в экспозиции, оно же объясняет преобладание на практике первых четырех схем.

§ 91. Дополнительные проведения и контрэкспозиция

Выбор той или иной схемы вступления голосов играет немалую роль и в экспозиционном использовании удержанного противосложения. Противосложение служит как бы продолжением темы, поэтому оно появляется всегда в том голосе, который только что излагал тему или ответ. Такого же порядка применения удержанного противосложения нужно придерживаться, даже если между отдельными проведениями тем имеются интермедии.

Но в этом случае удержанное противосложение будет использовано в экспозициях, построенных по образцу первой или второй схем, лишь в первоначальном соединении с темой:

Схема 41

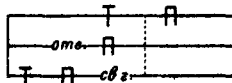
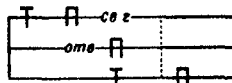


Схема 42



Часто дается дополнительное проведение темы в доминантовой тональности, расположенное так, чтобы оно оказалось в производном соединении с удержанным противосложением, исполняемым третьим (по порядку вступления) голосом. Такие дополнительные проведения применяются часто, но в ученических работах необязательны. В экспозициях, планируемых по образцам третьей и четвертой схем, реже используются дополнительные проведения, так как в третьем проведении тема и противосложение изложены в производном соединении:

Схема 43

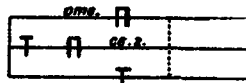
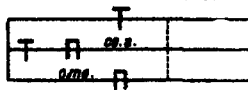


Схема 44



В художественной практике нередко встречается применение дополнительных проведений темы в тонико-доминантовых тональностях, см., например, фуги: *H/I*, *F/I*, *f/I*, *c/I*, *cis/II*, *g/II*.

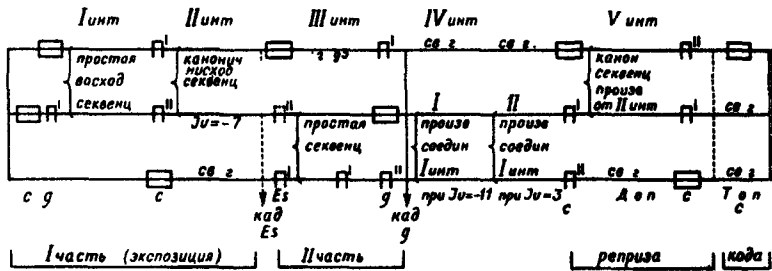
Если число дополнительных проведений в тонико-доминантовой тональной сфере равно числу голосов в фуге, то совокупность их образует так называемую контрэкспозицию; см. фуги *gis/I*, *E/I*.

Это наименование оправдано полностью в том случае, если число дополнительных проведений темы соответствует числу голосов и дополнительные проведения распланированы противоположно проведением в экспозиции. Так, например, если в экспозиции нижний голос излагал тему в основной тональности, то в контрэкспозиции он ее проводит в доминанте; если среднему голосу в экспозиции поручался ответ, то в контрэкспозиции он проводит тему и так далее (см. фугу *As/II*). Иногда в контрэкспозиции тема дается в обращении (см. фугу *G/I*). Таким образом, первая часть фуги может иметь три варианта построения: а) просто экспозиция, б) экспозиция плюс одно или несколько дополнительных проведений, в) экспозиция плюс контрэкспозиция.

Использование нескольких дополнительных проведений темы или контрэкспозиции чаще имеет место в фугах с краткой темой и очень компактной экспозицией. Благодаря этому возникает как бы вариант экспозиции, удлиняется первая часть фуги, которая более основательно уравнивает ее среднюю часть, в таких случаях обычно широко задуманную. Подобный прием наблюдается и в гомофонных формах очень часто.

Анализируя фуги, надо отличать контрэкспозиции от средних частей однотональных фуг, ограничивающихся только тонико-доминантовыми проведением темы. Такие фуги иногда встречаются (о них подробнее см. на стр. 275). Средние части однотональных фуг иногда очень похожи на контрэкспозиции, так как и в том и в другом случае имеется (порой довольно интенсивное) развитие. Но за контрэкспозицией обязательно следует ряд проведений темы в других тональностях, чего нет в однотональных фугах.

Делая анализ фуг, полезно составлять их краткие схемы, нанося на параллельные линии (по числу голосов) все, что происходит в каждом голосе, условными знаками. Например, см. анализ экспозиции трехголосной фуги *c/I*:



Такие схемы очень наглядны и позволяют фиксировать все существенные тематические, контрапунктические и тональные явления в фуге.

Фуга *c-moll* написана в трехчастной форме, где в экспозиции тема проводится по одному разу во всех трех голосах. Следующая за третьим проведением темы интермедия имеет ясную заключительную каденцию и относится к экспозиции, которая заканчивается в начале такта 11. Первое противосложение вступает вместе с ответом и удержано целиком, несмотря на то, что ответ здесь тональный. Оно составляет с ответом двойной контрапункт октавы и сопутствует всем проведением, кроме последнего (в коде). Второе противосложение тоже удержано и образует с темой и первым противосложением тройной контрапункт октавы. Лишь в первом производном соединении второе противосложение несколько видоизменено, что объясняется стремлением автора достичь полноты гармонии.

Первая интермедия (см. пример 359) написана также в сложном контрапункте. Это выявляется перед репризой, где интермедия изложена в двух вариантах (производных соединениях при $Jv = -11$ и $Jv = +3$).

Следовательно, вся экспозиция вместе с интермедиями сочинялась с расчетом на использование возможных производных соединений.

§ 92. Определение показателя вертикальной перестановки

Техника определения показателей вертикальной перестановки в фугах с удержанными противосложениями такова:

1. Первое совместное звучание ответа и противосложения принимается за первоначальное соединение.

2. Для того чтобы определить показатель производного соединения, его нужно сравнить с первоначальным соединением; если ответ тональный, то для сравнения надо избрать первое сильное или относительно сильное время после окончания изменений, внесенных в него. Во втором проведении, то есть первоначальном со-

единении, фуги *c/l* это будет третья четверть такта 3 — в ответе *ми-бемоль* второй октавы, в противосложении *до* первой октавы.

3. Затем нужно отыскать соответствующее место в производном соединении — третья четверть такта 7. В производном соединении голоса поменялись местами — *ми-бемоль* второй октавы первоначального соединения соответствует *ля-бемоль* малой октавы производного соединения. Определение интервала переноса ответа дает результат — 11 (дуодецима). *До* первой октавы в противосложении первоначального соединения соответствует *фа* первой октавы в противосложении производного соединения. Интервал перестановки противосложения равен — 3. Перестановки верхнего голоса вниз, а нижнего вверх — действия отрицательные и поэтому обозначаются знаком минус. Следовательно, показатель вертикальной перестановки: $Jv = -11 + (-3) = -14$.

Аналогичное сравнение соответствующих первоначальных и производных соединений показывает, что соединения темы с двумя противосложениями составляют тройной контрапункт октавы, из возможных производных соединений которого не использовано лишь одно:

Схема 46



Кроме того, сравнение первой интермедии с двумя вариантами ее производных соединений в четвертой интермедии подтверждает, что первая написана при двойном показателе вертикальной перестановки: $Jv = -11$ и $Jv = 3$. Таким образом, в экспозицию включаются три проведения темы, два противосложения и две разработочные интермедии. Рациональное и очень богатое потенциальными возможностями сочетание этих элементов в тонико-доминантовой сфере раскрывается только в средней и заключительной частях, о чем подробнее будет сказано позже.

Нередки очень компактные экспозиции, лишенные всяких интермедий. Они встречаются главным образом в фугах на модулирующую тему, в которых ответ возвращается в главную тональность (см. фугу *gis/l*). Однако в таких случаях почти всегда даются дополнительные проведения или контрэкспозиция. При этом между дополнительными проведениями, как правило, располагаются интермедии.

З а д а н и я

1. Составить план экспозиций трехголосной фуги, имея в виду те темы, к которым сочинены ответ с противосложениями и интермедии.
2. Сочинить экспозиции по этим планам.
3. Проанализировать экспозиции некоторых фуг из «Хорошо темперированного клавира» Баха: например, *E/l*, *B/l*, *h/l* и другие.

СРЕДНЯЯ ЧАСТЬ ОДНОТЕМНОЙ ФУГИ

§ 93. Строеение средних частей фуги

При чрезвычайной гибкости и больших возможностях разнообразия в построении экспозиции фуги в ней все же откристиллизовались определенные, общие для всех разновидностей, закономерности.

В средней же части фуги свобода структуры еще больше, возможности разнообразия и развития еще богаче. Но и в этой части имеют место некоторые, хотя и обобщенные, закономерности.

Основным признаком начала средней части фуги служат проведения темы в побочных тональностях.

Но так как в средней части концентрируется разработочное развитие и в связи с этим увеличивается значение интермедий, то следует каждый раз верно оценивать интермедии, расположенные на гранях частей фуги.

При этом надо помнить, что заключительная каденция является для средней части фуги редкостью.

Таким образом, если интермедия, следующая за экспозицией (или контрэкспозицией) и предшествующая проведению темы или ответа в новой тональности, завершается заключительной каденцией, то ее необходимо отнести к экспозиции (см. примеры 360, 371).

При этом безразлично, в какой тональности сделана заключительная каденция.

В том случае если интермедия на грани частей модулирует, но не завершается заключительной каденцией, то она относится к средней части.

В большинстве случаев каденции совпадают с началом проведения темы в новой тональности¹:

371 Бах. Фуга Es/I

¹ В книге «Фуга» В. Золотарева предложено называть такого рода явления движущимися кадансами. Обычно же совпадение момента каденций с началом нового принято называть наложением.

Проведения темы в новых тональностях встречаются групповые и одиночные. В этом отношении, как и в количестве проведенных темы, в средней части наблюдается почти абсолютная свобода.

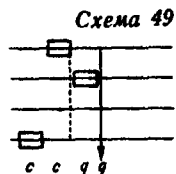
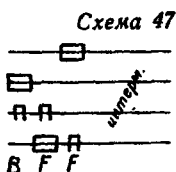
Так, например, в фуге *F/II* вся средняя часть, лишенная полных проведенных темы, построена на имитационных проведенных и развитии отрывков темы (такты 25—51), являясь как бы большой интермедией. В фуге *Fis/I* после двух дополнительных проведенных, из которых второе завершается совершенной заключительной каденцией в тональности доминанты, начинается средняя часть. Ее вступление — третья по счету интермедия — приводит к единственному в средней части проведению темы в тональности тонической параллели (*dis*). Эта интермедия представляет собою

несколько сжатый вариант первой интермедии, отделяющей экспозицию от первого дополнительного проведения темы. За проведением темы в *dis-moll* следует самая большая интермедия, окончание которой, модулируя в основную тональность, подготавливает начало заключительной части фуги.

В двух приведенных примерах демонстрировалось минимальное использование полных проведений темы в средней части фуги.

В четырехголосной фуге *g/I* после четырех экспозиционных проведений (разделенных попарно краткой интермедией) расположена большая интермедия, модулирующая в мажорную параллель. Эта интермедия завершается совершенной заключительной каденцией, ее следует отнести к экспозиции.

Средняя часть фуги, в отличие от предыдущих примеров, состоит из трех групп проведений темы, разделенных едва заметными, незначительными интермедиями. Все проведения даются в побочных тональностях:



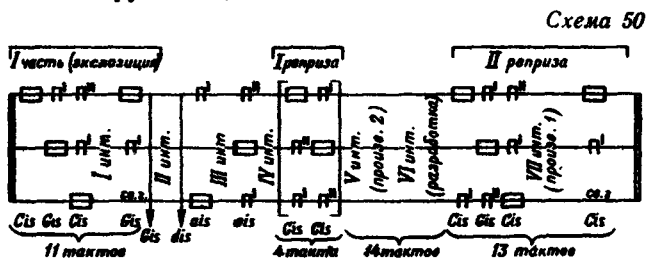
Средняя группа проведений, как показано в схеме, стреттная. К двум проведением третьей группы в субдоминанте тесно примыкает альтовое проведение в основной тональности. Совершенная каденция на тонике делает положение этого проведения несколько двойственным. В качестве тонического оно служит признаком заключительной части фуги, а будучи тесно примыкающим к двум субдоминантовым проведением и отграниченным от дальнейшего совершенной каденцией как бы завершает среднюю часть.

Данный случай является ярким примером стирания граней между частями фуги, которое наблюдается довольно часто.

Стремительность следования друг за другом проведений нередко почти не оставляет места для интермедий. Более того, она очень часто приводит к стреттам, как, например, в фуге *es/I*. Здесь средняя часть завершается двумя стреттами из неполных проведений темы (в *as-moll* и *Ges-dur*); всего в этой части имеется 15 проведений.

Во время проведений темы в средних частях иногда даже задеваются основная или доминантовая тональности.

Если тонико-доминантовая сфера проведения темы приобретает большую значительность в средней части, в тональном плане возникает структура, близкая к рондо. Очень показательна в этом отношении фуга *Cis/I*:



В схеме обнаруживается, что в этой фуге признаки рондо не только обозначены в тональном плане проведений темы. Центральное изложение темы в основной и доминантовой тональностях окружено значительными разработочными интермедиями, из которых вторая, третья и четвертая разъединены проведениями темы в тонической и доминантовой параллелях (*ais* и *eis*), а пятая и шестая следуют друг за другом. «Интермедийное» окружение центральных проведений темы здесь играет роль эпизодов рондо, так как шестая интермедия отличается от всех предыдущих тематическим материалом.

Пропорции частей, обрамляющих центральные тонико-доминантовые проведения темы, также подтверждают рондообразность структуры, хотя сама центральная часть весьма сжата.

Говорить о средней части фуги не всегда оправдано. Очень многие фуги действительно трехчастны по форме. Однако трехчастность не является единственной формой однотемной фуги.

§ 94. Тональные планы средних частей

Вопрос о тональных планах средних частей подразделяется на два момента:

1. Тональные планы проведений темы. Планируя проведения темы и ответа в продолжение всей фуги, необходимо учитывать размеры произведения, которые зависят от замысла, от поставленной творческой задачи.

В задачах, выполняемых в практических работах, не следует выходить за пределы тональностей первой степени родства.

Проведения темы или ответа в неродственных тональностях, как правило, даются в сочинениях большего масштаба, чем это допускают работы по настоящему курсу.

В 48 фугах «Хорошо темперированного клавира», размеры которых иногда значительны, имеется очень мало примеров выхода за пределы указанного круга тональностей¹.

Чем крупнее произведение, тем чаще встречается выход за пределы первой степени родства. Это касается в первую очередь фуг на две темы, если экспозиция последних отдельная (о них подробнее будет сказано в § 104).

Порядок введения родственных тональностей в средней части фуги неограничен, но известные общие закономерности наблюдаются и здесь.

Так, в фугах с мажорной основной тональностью проведения в средней части (групповые или одиночные) чаще начинаются в тональностях VI или III ступеней, субдоминантовые же проведения (в тональностях IV или II ступеней) либо отодвигаются ближе к концу средней части, либо приберегаются для заключительной части фуги.

Если встречаются групповые проведения, то внутри группы соблюдаются обычно кварто-квинтовые соотношения между тональностями (не разделенными интермедиями), так как эти соотношения имитируют (при обязательном ладовом контрасте) в побочных тональностях тонико-доминантовые соотношения темы и ответа.

В фугах с минорной основной тональностью начальное проведение в средней части нередко проходит в параллельном мажоре (см. фуги: *c/I, g/I, f/I, b/I, cis/II, e/II, f/II, g/II* и другие) или в тональностях VI и VII ступеней. Проведения в этих тональностях обязательно показывают тему в ладовом наклонении, противоположном начальному, то есть в мажоре. Часто смена лада придает теме очень заметную новую окраску, что полезно иметь в виду при планировке проводений в средней части. Замечания о субдоминантовых проведениях относятся в равной мере и к минорным фугам.

При выборе тональностей для проводений темы в средней части фуги нужно учитывать планировку кульминационного проведения. Кульминация фуги необязательно должна совпадать с проведением темы, она нередко достигается в интермедии или находится за пределами средней части.

Однако при составлении плана проводений темы в средней части об этом следует помнить.

¹ Таковы, например: а) fuga *e/I*, где в такте 30 имеется проведение, начинающееся в *d-moll*; б) fuga *As/II*, где в такте 32 тема проводится в *es-moll*; в) fuga *b/II*, где в такте 58 обращенная тема проходит в *as-moll*, и некоторые другие.

Особенное внимание на расположение кульминации необходимо обращать при сочинении фуги для хора. В этом случае впечатление кульминации возникнет в том проведении темы, которое попадет в самый напряженный (предельно высокий) регистр любой партии (см., например, № 3 из Мессы *h-moll* Баха, такты 51—52).

2. Тональные планы интермедий. Тональные планы интермедий связаны теснейшим образом с планом проведения темы и в известной мере определяются последними (так как интермедии располагаются между проведениями темы).

Как известно, интермедии выполняют не только модуляционную функцию. Им очень часто поручаются разработка и развитие существенных тематических элементов. В таком случае они, как правило, значительны по размерам и более свободны в модуляционном плане.

Но как бы значительна ни была интермедия с точки зрения тематического развития, за ней всегда сохраняется подготовка тональности следующего проведения. Такая подготовка может быть прямой. В этом случае интермедия строится так, что последний раздел звучит уже в той тональности, в которой начнется проведение темы, — см. пример 368. Секвенция здесь связывает тональности *dis-moll* и *gis-moll*, проходя через *H-dur*.

Подготовка новой тональности бывает и косвенной. В примере 366 секвенция построена так, что из *c-moll* приводит через *As-dur* в *f-moll*, который, однако, принимается за субдоминанту.

В примере 360 иллюстрируется наиболее эффективная и динамическая подготовка интермедийной тональности следующего проведения. Каноническая секвенция движется так, что возникает последовательность тональностей — *c-moll*, *f-moll*, *B-dur*. Логическим результатом такой последовательности является *Es-dur*, то есть тональность нового проведения.

Тональность всегда основательно подготавливается в том случае, если в интермедии (особенно к концу) будут затронуты тональности, родственные подготавливаемой, но не родственные между собой; если, другими словами, на пути к новой тонике прозвучат аккорды или тональности как субдоминантового, так и доминантового значения для подготавливаемой тональности.

§ 95. Перегармонизации темы

Существенным средством развития, применяемого преимущественно в средних частях фуги (иногда и в заключительных), служат перегармонизации темы или ответа.

Второе проведение темы в фуге *c/II* (см. пример 370) гармонизовано в *g-moll*.

В шестом проведении мелодия звучит в *G-dur*, но гармонизована в *c-moll*:



В фугах с удержанным противосложением такие перегармонизации встречаются реже, а если они имеют место, то противосложение видоизменяется или совсем не участвует.

Большей частью удержанные противосложения поручаются тому голосу, который последним излагал тему. Если для экспозиций и контрэкспозиций такой порядок является правилом, то в развивающихся частях он нередко нарушается, вплоть до того, что удержанное противосложение в них периодически или совершенно опускается.

Задание

Проанализировать средние части фуг «Хорошо темперированного клавира» Баха: *E/I*, *B/I*, *h/I* и *f/II*.

Методические указания

Помимо определения тональных планов проведений темы в средних частях, следует тщательно рассмотреть метод использования интермедий, происхождение тематического материала, показатели вертикально-подвижного контрапункта, применение производных соединений, структуру секвенций, тональные планы интермедий.

§ 96. Стретта

Особый вид сложного полифонического развития представляет собой каноническая разработка темы.

Такие проведения тем, построенные на канонической разработке, принято называть стреттами¹.

Стретта не является обязательным средством развития уже по той причине, что не все темы доступны для канонического их проведения.

¹ Лат. «Stretto» — сжато — применяется в смысле ускоренного, сжатого по времени; по горизонтали, проведения темы.

Однако стретты занимают во многих фугах очень значительное место. Фуги, где стретты встречаются во всех частях, в том числе и в экспозиции, называют стреттными.

Стретты используются преимущественно в средних и заключительных частях произведений. Если в фуге несколько стретт, то они располагаются обычно в порядке нарастания сложности:

[Andante con moto] Бах. Фуга D/II

373 а)

6)

В)

The image displays four systems of musical notation for a fugue by J.S. Bach, D major, BWV 532. The tempo is marked 'Andante con moto'. The first system is labeled '373 а)' and the second '6)'. The third system is labeled 'В)'. Each system consists of two staves (treble and bass clef) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'T' and '>'. The key signature is one sharp (F#).

В примере 373 приведены стретты из фуги *D/II* в порядке их появления в фуге.

Первая из шести стретт расположена еще в экспозиции, четыре следующие — в средней части, а шестая — в заключительном разделе формы.

В примере наглядно показано постепенное нарастание сложности канонів.

В первой стретте (такты 5—7) нижний голос вступает на расстоянии такта и на полтакта раньше обычного.

Во второй стретте (такты 14—16) участвуют тоже только два голоса, но расстояние вступлений сократилось на полтакта.

В третьей стретте (такты 21—24) используются уже три голоса, первое расстояние вступления — целый такт, второе — полтакта.

Четвертая стретта дана в тональности доминанты (такты 27—29) с еще большим сжатием: расстояние вступлений — одна четверть, но третий голос (альт) лишь начинает ответ.

В пятой стретте сохраняется такое же расстояние вступлений, как и в четвертой (такты 33—35), но здесь все три голоса проводят тему до конца.

Самой сложной является последняя, шестая стретта (такты 44—46), в которой участвуют все голоса и проводят тему полностью, вступая на расстоянии одной четверти.

В стреттных фугах, как и в данном случае, нередко в средней части периодически возвращается основная тональность (такты 14—16).

З а д а н и я

1. Сделать каноническую обработку тех тем, на которые будут сочинять фуги.

Если обнаружится, что таких возможностей несколько, то нужно отобрать наиболее удачные и наметить последовательность их появления в фуге.

В том случае если избранная тема не допускает удовлетворительных канонических проведений, следует либо совсем отказаться от стреттных проведений, либо проверить, нет ли возможности получить стретту на тематически существенную часть темы.

2. Составить планы средних (вторых) частей для фугетт, над которыми начата работа. В планах необходимо отразить, в каком голосе и в какой октаве произойдет кульминационное проведение, где будет дана общая кульминация, наметить место возможного предприимчивого доминантового органного пункта.

3. Составить план использования заготовленного интермедийного материала и наметить размещение каденций.

4. Сочинять средние части по составленным планам.

Г л а в а X V I I I

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ ФУГИ

§ 97. Общая характеристика

Началом заключительной части фуги следует считать возвращение основной тональности и проведение в ней темы. В тех случаях, когда в фугах используется трехчастная форма, можно

говорить о репризе, однако она в смысле полного повторения экспозиции после средней части встречается очень редко.

Такой, хотя и сильно видоизмененной, является последняя часть фуги *Cis/I*, схема которой приведена на стр. 259.

Здесь имеет место динамизированная реприза. Остался без изменения порядок проведений темы и расположения их по тональностям. Лишь реприза дополнительного проведения темы смещена из доминантовой тональности (в экспозиции) в *Cis-dur* заключительной части. В связи с этим оказалась расширенной на один такт и смещенной на квинту вниз интермедия, предшествующая заключительному проведению.

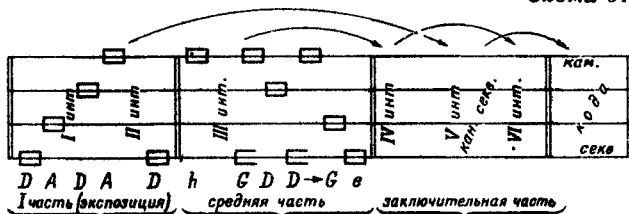
Для того чтобы убедиться в гибкости и разнообразии заключительной части фуги, сопоставим, например, схемы трехчастных по форме фуг *c/I* (см. схему 45 на стр. 254), *D/I* (см. схему 51 на стр. 266) и *es/I* (см. схему 52 на стр. 266).

Фуга *c/I* представляет собой трехчастную форму с очень пропорциональными частями и четкой репризой, где даны только тонические проведения темы (см. схему 45 на стр. 254).

Как показано в схеме 51, в фуге *D/I* заключительная часть лишена полных проведений темы, она служит своеобразным, сдвинутым в основную тональность соединением дальнейшего развития интермедий с их репризой.

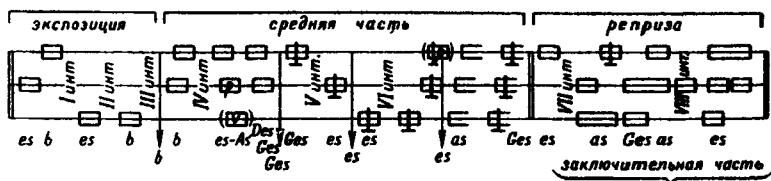
Все интермедии здесь построены на развитии тематических отрывков, поэтому заключительная часть воспринимается как логическое продолжение начавшихся в средней части стреттных проведений (см. также фугу *F/I*):

Схема 51

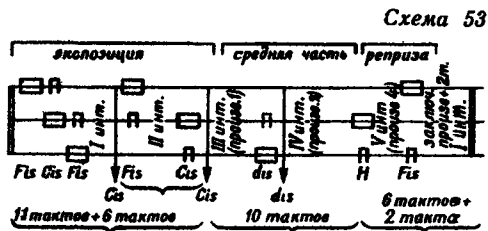


В третьей части фуги *es/I* наблюдается большое число проведений темы (11 вместо 4 в экспозиции). Из них три проведения даны в увеличении:

Схема 52



В fugaх, написанных в трехчастной форме, встречаются очень часто сжатые репризы (например, *Fis/I*). При этом нередко вместо тонико-доминантовых соотношений проведений (в экспозиции) появляются проведения в тонико-субдоминантовых соотношениях в третьей части:



Вследствие сжатости средней части и репризы пропорции частей такой fuga нередко нарушаются. Особенно часто эти нарушения имеют место в fugaх с контрэкспозициями или большим числом дополнительных проведений. Так, в fuga *Fis/I* (предыдущая схема) экспозиция с первой интермедией ограничена от дополнительных проведений совершенной каденцией в тональности доминанты. Дополнительные же проведения темы дают вариант первых двух проведений, однако разъединенных новой интермедией. Реприза fuga состоит из варианта этих двух дополнительных проведений, сдвинутых в тональном отношении.

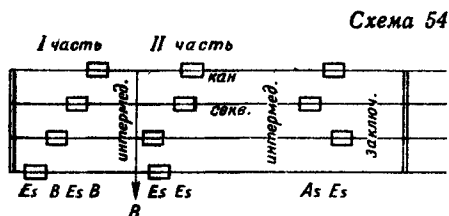
Пропорции частей и структура их ближе к двухчастной форме с репризой, чем к трехчастной форме. Аналогичной по форме является fuga *H/I*.

§ 98. Форма fuga в целом

Fuga Баха чрезвычайно разнообразны по форме. Вероятно, лишь учебная практика выдвинула на первый план трехчастные fuga и иногда даже стремилась представить все разновидности формы fuga как ее варианты.

Между тем при таких попытках обычно возникают большие натяжки.

Если рассмотреть, например, fuga *Es/II* (см. схему 54), то обнаружится, что она является также вариантом двухчастной формы, где за вторым проведением ответа (сопрано) следуют четыре такта интермедии, завершаемой в доминантовой тональности совершенной каденцией:



Этой каденцией заканчивается первая часть фуги. Весь остальной материал (сорок один такт) представляет собою вторую, более развернутую часть. Два стреттных проведения в начале второй части звучат в основной тональности, но то, что они стреттные и расположены за совершенной каденцией, заставляет воспринимать их как наступление новой части, новой волны развития.

В первой части (экспозиция) дается постепенный подъем темы из нижнего в верхний регистр. Во второй части этот подъем повторяется сжато и приводит к кульминационному проведению темы во второй стретте (такты 38—44), которое оказывается почти в точке золотого сечения.

Довольно длинная интермедия (такты 44—53) во второй части является канонической секвенцией в верхней паре голосов, звено которой занимает два такта. Эта секвенция подводит к проведению темы в тональности субдоминанты (такты 53—59, тенор), после которого следует третья, заключительная стретта (такты 59—66).

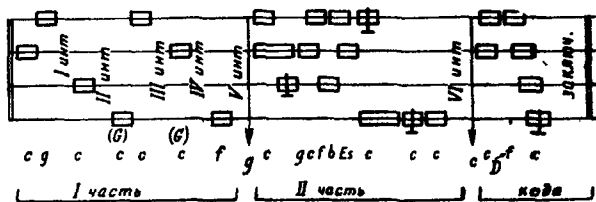
Три стретты в этой фуге не отличаются друг от друга расстояниями вступления голосов.

Первая двухголосная стретта в большей части излагается без сопровождения; вторая стретта (верхняя пара голосов) имеет двухголосное сопровождение (в нижней паре голосов) и служит производным соединением первой.

В третьей стретте тема поручена крайним голосам, благодаря чему она слышна лучше, а двухголосное сопровождение исполняет средняя пара голосов.

Аналогичной по форме, то есть состоящей из двух частей, но с кодой, является четырехголосная фуга *c*/II (см. схему 55 и пример 374):

Схема 55



Бах. Фуга *c*/II

374 Moderato quasi andante

p sempre ben legato

1. 2.

3. 4.

Measures 3 and 4 of a musical score. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 3 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a single bass note. Measure 4 continues the treble line with a slur and a fermata, while the bass line has a melodic line of eighth notes.

5.

Measure 5 of the musical score. The treble clef has a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef has a melodic line of eighth notes.

6.

Measure 6 of the musical score. The treble clef has a melodic line of eighth notes. The bass clef has a melodic line of eighth notes.

7.

7. *f*

Measure 7 of the musical score. The treble clef has a melodic line of eighth notes. The bass clef has a melodic line of eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the bass line.

8.

Measure 8 of the musical score. The treble clef has a melodic line of eighth notes. The bass clef has a melodic line of eighth notes.

Musical score for measures 9 and 10. The piece is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The music is written for piano in a two-staff system. Measure 9 features a *dim* (diminuendo) dynamic marking. Measure 10 is marked with a *p* (piano) dynamic. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

Musical score for measures 10 and 11. The piece continues in the same minor key. Measure 10 is marked with a *p* (piano) dynamic. Measure 11 is marked with a *sf* (sforzando) dynamic. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

Musical score for measures 11 and 12. The piece continues in the same minor key. Measure 11 is marked with a *sf* (sforzando) dynamic. Measure 12 is marked with a *sf* (sforzando) dynamic. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

Musical score for measures 12 and 13. The piece continues in the same minor key. Measure 12 is marked with a *sf* (sforzando) dynamic. Measure 13 is marked with a *sf* (sforzando) dynamic. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

Musical score for measures 13 and 14. The piece continues in the same minor key. Measure 13 is marked with a *sf* (sforzando) dynamic. Measure 14 is marked with a *sf* (sforzando) dynamic. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

Musical score for measures 14 and 15. The piece is in a minor key, indicated by two flats in the key signature. Measure 14 features a treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 15 continues the melodic development in the treble and adds a more active bass line. A fermata is placed over the final note of measure 15.

14. 15.

Musical score for measure 16. The treble clef part begins with a piano (*p*) dynamic marking and contains a triplet of eighth notes. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final note of the measure.

16.

Musical score for measure 17. The treble clef part consists of a series of chords and moving lines. The bass clef part continues with a consistent eighth-note accompaniment.

17.

Musical score for measure 18. The treble clef part features a melodic line with a fermata over the final note. The bass clef part includes a forte (*sf*) dynamic marking and a more active accompaniment.

18.

Musical score for measure 19. The treble clef part has a melodic line with a fermata over the final note. The bass clef part features a forte (*f*) dynamic marking and a rhythmic accompaniment with accents.

19.

Musical score for measures 20-21. The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. Measure 20 features a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes. Measure 21 continues the melodic development with a crescendo marking.

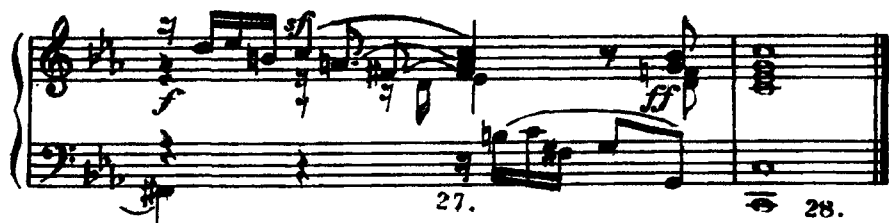
Musical score for measures 21-22. Measure 21 begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The right hand has a melodic line with slurs, while the left hand provides harmonic support with quarter notes.

Musical score for measures 22-23. Measure 22 shows a continuation of the melodic and harmonic patterns. Measure 23 features a melodic phrase in the right hand that concludes with a fermata.

Musical score for measures 23-24. Measure 23 ends with a fermata. Measure 24 begins with a forte (*f*) dynamic and features a more active melodic line in the right hand.

Musical score for measures 24-25. Measure 24 continues with the forte (*f*) dynamic. Measure 25 begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs.

Musical score for measures 25-26. Measure 25 continues with the piano (*p*) dynamic. Measure 26 features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with quarter notes.



Эта fuga интересна во многих отношениях и заслуживает подробного разбора. Краткая напевная тема развивается в двух частях, каждая из которых построена своеобразно. В первой части тема как бы развертывается, естественно переходя в интермедии, являющиеся (особенно первые) мелодическими продолжениями темы. В экспозиции, несмотря на то, что тему излагают все четыре голоса, не возникает четырехголосия. Вскоре после третьего проведения (тенор) выключается альт, а перед вступлением баса — и сопрано. Таким образом, до первого дополнительного проведения темы в сопрано (такт 8) преобладает двухголосие, а в трех дополнительных проведениях сохраняется трехголосие. В связи с таким различием в плотности фактуры находится и то, что интермедии между дополнительными проведениями темы изложены трехголосно. Они гармонически более подвижны.

Одно из дополнительных проведений темы дано в субдоминанте. За ним же расположена (в интермедии) модуляция в доминантовую тональность.

Следование друг за другом разделов в тональностях субдоминанты и доминанты подготавливает основную тональность начала второй (стреттной) части fugи.

Ускорение гармонического пульса после четвертого проведения темы наиболее рельефно, если сравнить вторую и третью интермедии (см. такты 5—7 и 9—10 в примере 374).

Вторая интермедия занимает два такта и соединяет в них последовательно такие гармонии основной тональности: I, II, IV, VII и III ступени. Вступающее на сильном времени такта 7 трезвучие III ступени является тоникой отклонения в тональность мажорной параллели. В третьей же интермедии (она занимает всего один такт) расположены друг за другом два звена секвенции, в каждом из которых объединены последовательно четыре гармонии.

Выше уже рассматривались примеры перегармонизаций, взятые из этой fugи.

В первой части fugи (такты 1—14) развитие (мелодическое, ритмическое, гармоническое и фактурное) доводится до определенной степени сложности. Однако в нем не используются ни средства канонической разработки тем, ни преобразования самой темы.

Применение этих средств лежит в основе развития во второй части fugи, в которой на протяжении шести тактов следуют друг

за другом непрерывающиеся сцепления стреттных проведений темы.

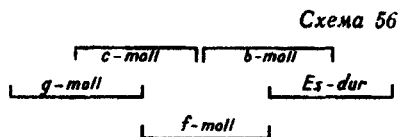
Наращение сложности следующих друг за другом стретт происходит не в направлении все большего сжатия вступлений, а в постепенном удалении стретт от основной тональности.

Первый раздел второй части представляет собой стретту, в которой на фоне темы в увеличении (альт) проходит в сопрано тема в первоначальном виде, а затем обращенная тема в теноре (такты 14—15).

Следующий раздел второй части является двухголосной канонической секвенцией в сопровождении свободного голоса (такты 16—19), где звеном секвенции служит тема фуги, использованная целиком.

Для разнообразия секвенции одно из проведений темы в ней смещено на октаву вниз и поручено тенору.

Если определить тональность каждого проведения секвенции, взятого в отдельности, то получится результат, показанный в приведенной схеме:



Чтобы получить благозвучное соединение сцепляемых в секвенции тем в различных тональностях, Бах прибегает к хроматическим изменениям начала темы. Благодаря этому определителем тональности всегда оказывается второй раздел каждого проведения. Секвенция подводит к стреттному соединению темы в обращении (сопрано) и темы в увеличении (бас), расположенных в крайних голосах (такты 19 и 20).

Два одиночных проведения темы (такты 21—23) гармонизованы в основной тональности. После второго проведения следует краткая (в половину такта) заключительная каденция (такт 23).

Кода (такты 24—28) представляет собой три стретты из шести проведений темы. В первых двух из них дано наибольшее сжатие (расстояние вступлений равно одной четверти). Теноровое проведение темы в субдоминанте вступает до окончания второй стретты, а на расстоянии полутакта от его начала появляется последнее (басовое), обращенное проведение темы, окончание которого изменено. В заключительной каденции фуги увеличено число голосов, что встречается довольно часто.

По ходу изложения уже отмечались наряду с двух- и трехчастными фугами и другие, рондообразные по структуре¹. Следовательно, утверждение того, что трехчастность фуги является лишь частным случаем, хотя и распространенным, вполне оправдано.

¹ Кроме того, уже говорилось об использовании интермедии, контрастирующей по тематическому материалу (фуга *h/I*), в качестве своеобразной побочной партии.

§ 99. Однотональные фуги

Однотональной называется fuga в том случае, если в ней проведения темы даются только в основной и доминантовой тональностях.

В таких фугах нередко наблюдается та же трехчастность, но, в отличие от неоднотональных, как правило, отсутствуют контрэкспозиция и дополнительные проведения. Вся средняя часть подобию фуг обычно включает проведение темы в тех же тональностях, что и экспозиция, поэтому их средние части очень похожи на контрэкспозиции или дополнительные проведения темы неоднотональных фуг.

Как это часто имеет место и в контрэкспозициях, в средних частях однотональных фуг увеличивается роль интермедий и перегармонизаций темы. Интермедии здесь чаще всего более протяженные и модулируют более интенсивно. Нередко тема проводится в обращении или увеличении, а доминантовая тональность обычно преобладает.

В заключительной части однотональных фуг иногда используется одно из проведений в субдоминантовой тональности, что в какой-то мере отступает от данного выше определения таких фуг.

Среди фуг «Хорошо темперированного клавира» Баха имеются примеры однотональных фуг (см. фуги: *fis/I*, *H/I*, *F/II*, *a/II*). Ниже приводятся fuga *fis/I*, ее схема и анализ:

375 *Andante maestoso* Бах. Фуга *fis/I*

The musical score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef).
 System 1: Measures 1 and 2. Measure 1 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The bass line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Measure 2 continues with quarter notes D5, E5, and F#5. Dynamics include *mf*.
 System 2: Measures 3 and 4. Measure 3 features a treble clef with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Measure 4 continues with quarter notes D5, E5, and F#5. Dynamics include *sf*, *dim.*, and a trill (*tr*) on G4. Measure 5 (first part of system 3) continues with quarter notes A4, B4, and C5. Measure 6 (second part of system 3) continues with quarter notes D5, E5, and F#5. Dynamics include *mf*.
 System 3: Measures 5 and 6. Measure 5 features a treble clef with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Measure 6 continues with quarter notes D5, E5, and F#5. Dynamics include *sf* and a trill (*tr*) on G4.

Musical score for piano, measures 17-26. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is divided into five systems, each containing two staves. Measure numbers 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, and 26 are indicated above the staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

16. 15.

14. 13.

12. 11.

10. 9.

8. 7.

Musical score for measures 27 and 28. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 27 features a forte (*f*) dynamic and a trill (*tr*) on the right hand. Measure 28 features a piano (*p*) dynamic. The score is written for piano with treble and bass staves.

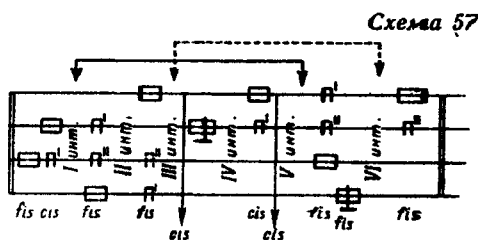
Musical score for measures 29 and 30. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 29 features a piano (*p*) dynamic. Measure 30 features a piano (*p*) dynamic. The score is written for piano with treble and bass staves.

Musical score for measures 31 and 32. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 31 features a piano (*p*) dynamic. Measure 32 features a piano (*p*) dynamic. The score is written for piano with treble and bass staves.

Musical score for measures 33 and 34. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 33 features a piano (*p*) dynamic. Measure 34 features a forte (*f*) dynamic. The score is written for piano with treble and bass staves.

Musical score for measures 35 and 36. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 35 features a piano (*p*) dynamic. Measure 36 features a piano (*p*) dynamic. The score is written for piano with treble and bass staves.

37. 38. 39. 40.



Тема фуги, тонально замкнутая, начинается и кончается прямой тоники. Однако в ней довольно четко обнаруживаются отклонения в тональности субдоминанты и доминанты.

Уже в экспозиции вырастает постепенно роль и тональная значительность интермеди. Самой значительной из них является вторая. Она построена, как и первая, на развитии мелодического материала темы, но тонально более подвижна и не касается основной тональности, поскольку расположена между двумя тоническими проведениями темы (см. такты 11—15 примера 375). Начало второй интермеди представляет собою производное соединение использованной в первой интермеди канонической сежвенции второго разряда, которая приводит в доминантовую тональность. Дальнейшее движение интермеди связано с тональностями субдоминанты и медианты. Тоника *A-dur* достигается на сильном в ремени такта 15 непосредственно перед четвертым проведением темы, благодаря чему модуляция в основную тональность совпадает с первыми звуками этого проведения.

В начале третьей интермедии применяется та же каноническая секвенция, но ее вторая часть построена на материале удержанного противосложения. Противосложение образует с темой двойной контрапункт октавы и сопутствует ей во всех тех проведениях, где тема не преобразована.

Третья интермедия модулирует в доминанту и завершается в этой тональности совершенной заключительной каденцией, которой заканчивается первая, то есть экспозиционная часть фуги (такт 20).

Средняя часть фуги начинается проведением обращенной темы в основной тональности. Осью обращения Бах избрал III ступень лада. Моменты возможных отклонений, однако, гармонизованы преимущественно диатонической гармонией (такт 21).

Перегармонизовано и окончание этого проведения обращенной темы. Оно без каденции переходит в четвертую интермедию, за которой следует кульминационное проведение ответа (в сопрано) с несколько видоизмененным началом. Окончание этого проведения, которому сопутствует противосложение, гармонизовано совершенной заключительной каденцией в *cis-moll*. Этой каденцией отмечено окончание средней части (см. такт 28 — начало).

Пятая очень короткая интермедия (такт 28) представляет собою репризу первой интермедии, которая дана здесь октавой выше и играет роль мелодической кульминации фуги. Последующее тоническое проведение темы в теноре является почти точной репризой экспозиционного басового проведения темы. Неточность заключается в том, что тема и противосложение звучат октавой выше, а второе противосложение вначале частично видоизменено.

Как нередко бывает, репризная часть в этой фуге сжата. После первого репризного проведения темы в теноре непосредственно расположено тоническое же басовое проведение обращенной темы (такты 32—35). За этим проведением следует каноническая секвенция: крайние и средние голоса (попарно) друг друга удваивают соответственно в дециму и терцию. Нисходящее по секундам движение секвенции фиксирует в нижнем голосе фригийский тетракорд, на фоне последнего звука которого начинается заключительное проведение темы.

Таким образом, все репризные проведения тонические, в то время как в средней части преобладала доминантовая неустойчивость. Во втором из трех тонических проведений тема дается в обращении, что приводит в этот раз к типичному для заключений отклонению в субдоминантовую тональность (см. такт 34). Очень характерным является заключительный доминантовый органнй пункт, на фоне которого начинается уже упоминавшееся последнее проведение темы.

З а д а н и е

Проанализировать фугу *F/I*, составляя при этом подробную схему и отмечая все существенные детали в письменных комментариях к ней.

§ 100. Анализ фугетты — образца для письменных работ

В заключение главы о простой фуге приводится в качестве образца для практических работ трехголосная фугетта:

Фугетта

376 Adagio non troppo

1. 2. 3.

4. 5.

6. 7.

8. 9.

10. 11.

ция второго разряда — модулирует из тональности доминанты (*h-moll*) в основную тональность (*e-moll*), где проводится тема третьим (нижним) голосом. Вторая интермедия представляет собою движущуюся по секундам вверх простую трехголосную секвенцию, приводящую к тональности начала дополнительного проведения ответа. Эта секвенция имеет два звена по такту (такты 9 и 10) и два неточных дробных звена по полутакту (такт 11).

Интермедия, начинающая вторую часть (третья по счету), является производной от первой интермедии. Бас удваивает здесь в дециму верхний голос. Это оказалось возможным потому, что голоса в первой интермедии удовлетворяют требованиям $Jv = -9$.

Интермедия модулирует в тональность VI степени, в которой проводится ответ.

Четвертая интермедия, предшествующая проведению ответа в субдоминантовой тональности, служит свободным развитием линий голосов. Оно доводит верхний голос до второй кульминации — ля второй октавы — и подготавливает вступление основной тональности. Появление тоники основной тональности обходится прерванным оборотом, благодаря чему удобно вводится тональность субдоминанты (*a-moll*). В последней дается второе проведение ответа в этой части фугетты.

В проведениях в *C-dur* и *a-moll* использованы ответы, а не темы. Благодаря этому увеличиваются возможности перегармонизаций данныхведений. Так, в проведении *C-dur* имеется отклонение в *d-moll*, а в проведении *a-moll* — в *F-dur* — самую сильную субдоминанту основной тональности. Окончание этого проведения также перегармонизовано каденцией в *C-dur* (такты 20—21).

Пятая интермедия (такты 21—23) является вариантом единственно возможного производного соединения второй интермедии, где нижний и средний голоса были написаны при $Jv = -7$. Здесь происходит модуляция в тональность мажорной доминанты (*H-dur*). В момент достижения ее тоники (такт 24) вступает обращенная тема в основной тональности; ее первый звук — *си* второй октавы — образует кульминацию всей фугетты. Нижний голос проводит с полутактовым опозданием необращенную тему, создавая таким образом первую и единственную стретту (такты 24—26).

Завершающий спад от кульминационного проведения служит вначале (такты 26—28) новым вариантом первой канонической секвенции. Она в такте 28 переходит в верхнем голосе в видоизмененный вариант темы, расположенный на заключительном тоническом органном пункте.

По форме в целом и пропорциям частей фугетта также ближе к двухчастной форме, то есть представляет один из ее вариантов.

З а д а н и е

Сочинять трехголосные фуги.

§ 101. Методические указания

Сочинение яркой характерной темы и контрастного противосложения, образующих соединение в двойном контрапункте октавы, является начальным этапом при написании фуги.

Затем следует провести каноническую обработку темы с целью нахождения возможных стретт. Модулирующие и обильно хроматизированные темы обычно не дают стретт.

После этого необходимо составить план всей фуги (написав по возможности подробную схему) с учетом всех проведений темы, использования удержанного противосложения, применения интермедиий, размещения кульминаций и т. д.

Затем вписать по этому плану все проведения темы с противосложением в партитуру, оставив незаполненными те такты, в которых по плану намечены интермедии.

Такой метод сочинения фуги дает возможность работать над деталями, не теряя из виду целого. Заполнять «белые» места партитуры рекомендуется, однако, лишь после того, как найдены и отработаны все интермедии, противосложения и т. д.

Глава XIX

ДВУХ- и ЧЕТЫРЕХГОЛОСНЫЕ ФУГИ

§ 102. Двухголосные фуги

После того, как приобретен известный опыт в сочинении трехголосных фуг, можно перейти к двухголосным.

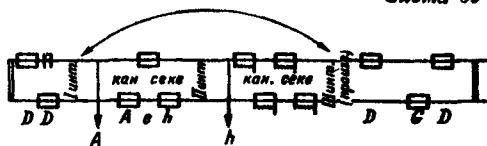
Двухголосные фуги обладают особенностями, которые при сочинении следует иметь в виду.

При выборе темы для трехголосной фуги, особенно в начальной стадии обучения, предпочитались мелодии небольшого диапазона. Для двухголосных фуг такое ограничение почти отпадает, если не идет речь о вокальном произведении.

В двухголосии гармоническая полнота и определенность достигается труднее, чем в трехголосии. Поэтому для двухголосных фуг нужно выбирать мелодии, насыщенные скрытым голосоведением. Если в трехголосных фугах гармоническая фигурация использовалась редко, то в двухголосных она должна найти большее применение.

В зависимости от протяженности темы, которая в двухголосной фуге может быть и несколько большей (5—6 тактов), первая часть, как правило, экспозицией не ограничивается. В большинстве двухголосных фуг встречается контрэкспозиция. В двухголосных инвенциях Баха (среди которых есть и фугетты) наблюдается нередко так называемая октавная планировка экспозиционных проведений темы (см. № 3 из двухголосных инвенций Баха и ее схему):

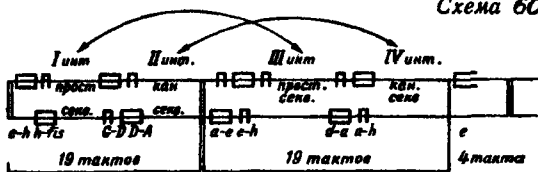
Схема 59



В схеме показано, что рассмотренная инвенция является своеобразной октавной фугеттой.

Своеобразие двухголосных фугетт очень наглядно в представленной здесь (в виде схемы) единственной в «Хорошо темперированном клавире» двухголосной фуге *e/I* Баха:

Схема 60



Модулирующая в *h-moll* тема этой фуги богата хроматизмами, скрытым голосоведением (см. пример 299).

Обилие хроматики и характерных интервалов служит причиной использования реального ответа, то есть модулирующего в тональность доминанты к доминанте (*fis*), которая уже на первой четверти такта 5 обнаруживает свое значение. Интермедия (в тактах *i—10*) — простая секвенция, модулирует в тональность мажорной параллели, в которой изложено третье проведение темы. Вслед за этим проведением вступает нижний голос с ответом, модулирующим из *D-dur* в *A-dur*.

В следующих 19 тактах дается производное соединение (при $v=—21$) первых 19 тактов; начинается же эта вторая часть фуги тональности субдоминанты. Последние 4 такта являются кодой несколько видоизмененным проведением темы в верхнем голосе.

Особый интерес в этой двухчастной фуге представляет тональный план: в первой части — *e—h* и *h—(fis) Fis=DD*, затем *G—D D—A=DD→* к параллели; во второй части — *a—e* и *e—(h)H=*), затем *d (=ss)—a* и *a—(e) S—e*.

Уход во второй части в двойную субдоминанту *d-moll* оказывается известным противовесом модуляции в двойную доминанту экспозиции.

§ 103. Четырехголосные фуги

С прибавлением четвертого голоса увеличивается плотность актуры, но усложняется восприятие каждого из четырех одновременно звучащих голосов. В четырехголосной фуге возможности

варьирования плотности фактуры обогащаются путем периодического выключения одного или двух голосов.

Из двадцати четырех доступных схем вступления голосов в экспозиции обычно выбирают те, в которых каждый вновь вступающий голос оказывается в данный момент крайним (верхним или нижним). Схемы, где вновь вступающий голос является средним, применяются в экспозициях редко, так как тема, окруженная звучащими крайними голосами, слышна хуже.

Принципиальных отличий в методике работы над трехголосной и четырехголосной фугами нет, за исключением увеличения роли гармонического единства. В четырехголосии отдельные пары голосов нередко звучат неудовлетворительно, так как лишаются гармонической основы. Неблагозвучие отдельных пар обычно создается неудовлетворительным звучением чистых кварт, квинт и октав, которые при четырехголосии дополняются другими голосами до полных гармоний и в целом вполне возможны.

Здесь в качестве примера приводится четырехголосная фуга с описанием процесса ее сочинения. Тема фуги отличается певучестью и достаточной однородностью:

377



Индивидуализированность ее начальных мелодических оборотов, однако, постепенно переходит в ритмически более подвижное, но интонационно менее индивидуальное окончание.

Ответ на тему дается тональный:

378



Противосложение подвижное, развивает интонационно более нейтральное окончание, в плавном мелодическом движении оно охватывает такой же диатезон, как и тема:

379



В канонической обработке темы показаны богатые возможности стреттных проведений:

380



б)

в)

г)

д)

е)

ж)

Первое сочетание в октаву с расстоянием на один такт вполне приемлемое, если присоединением третьего голоса будет снята двойная синкопа. То же относится к его обращенному варианту (б).

Соединение обращенного варианта темы с ее первоначальным вариантом на расстоянии такта также дает возможный результат (в).

Неудовлетворительный результат получается от такого же соединения на расстоянии полутакта, особенно во второй половине темы (г, д).

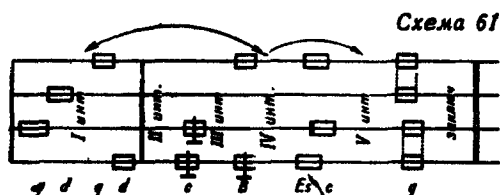
Приемлемо соединение проведений в трех голосах на расстоянии полутакта, как это показано в примере 380 е.

Возможность применения этого соединения увеличивается, если прибавить четвертый голос, заполняющий гармонию.

Соединение проведений на расстоянии полутакта создает эффект снятия торможения в теме, который помогает использовать новый вариант темы, лишенный синкоп (лиг) и благодаря этому более активный. В таком виде тема тоже дает стретту (ж).

Возможность применения стретт в развитии делает использование удержанного противосложения излишним. По той же причине не следует вводить канонические секвенции в интермедиях.

План фуги выглядит следующим образом:



Из приведенных стретт отобраны варианты: «б», неполный вариант «д» и «е», «ж», как наиболее выразительные.

Их последовательность дает постепенное нарастание сложности соединений и сочетается с подъемом темы к кульминационному (последнему) проведению в основной тональности.

Заключительная стретта должна явиться и кульминационным проведением темы. Проведения темы в верхнем голосе расположены так, что каждое последующее проведение оказывается в более высоком регистре, чем предыдущее.

Движение к главной кульминации построено в виде двух волн: первая кульминация в экспозиции, вторая же в репризе.

Протяженность этих волн, как и их звуковысотный диапазон, различна, поскольку вторая волна объединяет разработку и репризу, грань между которыми должна быть стертой.

Движение к главной кульминации (постепенный подъем высотного расположения проведений темы в стреттах и нарастание сложности последних) поддержано (особенно в завершающей стадии) постепенным нарастанием плотности фактуры.

Замысел развития темы, родившийся во время ее канонической обработки и отраженный в плане проведений, подсказал определенную роль интермедий. Последние, помимо их модуляционного значения, должны стать разделами закругления подъемов и спадов.

После разработки плана рекомендуется вписать проведения темы в партитуру (оставив достаточное место для интермедий), чтобы получить некоторое представление о целом:


381



System 1: Four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music begins with a whole rest in the top staff, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff contains a melodic line starting with a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, D3, E3, and F3.



System 2: Four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The music continues with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff contains a melodic line starting with a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, D3, E3, and F3.



System 3: Four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The music continues with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff contains a melodic line starting with a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, D3, E3, and F3.

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature. The music features a melodic line in the middle staff and a bass line in the bottom staff. A fermata is placed over the final notes of the top staff.

Handwritten musical score system 2. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two flats. The bottom two staves are in bass clef with the same key signature. The music continues with a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff.

Handwritten musical score system 3. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two flats. The bottom two staves are in bass clef with the same key signature. The music continues with a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff.



Если fuga задумана с удержанным противосложением, то последнее вписывается в партитуру во всех проведениях, где оно участвует.

Партитурное размещение подсказывает логически оправданную направленность в развитии каждой из интермедий и вновь появляющихся противосложений, так называемых свободных голосов.

Первая интермедия, в которой используется заключительный мелодический оборот темы, должна подвести к третьему проведению темы, модулировать в основную тональность и подготовить начальный звук вступления (*re* второй октавы). Эти задачи могут быть совмещены с постепенным восходящим мелодическим развитием.

По таким соображениям найден следующий вариант:



Теноровое противосложение (свободный голос) третьего проведения подготавливает начальный звук четвертого проведения, а свободный голос (сопрано) продолжает во время изложения темы в басу восходящее мелодическое развитие к кульминации экспозиции (*re* третьей октавы), совпадающей с моментом окончания ответа (такт 6 примера 383):

383

Во второй интермедии необходимо: а) уйти в более низкий регистр; б) подготовить начало новой волны уже стреттных проведенный. Вместе с тем если вторая интермедия будет основана на тематически нейтральном материале, то это подчеркнет значительность вступления новой волны развития. Из этих же соображений в такте 14 выключается бас:

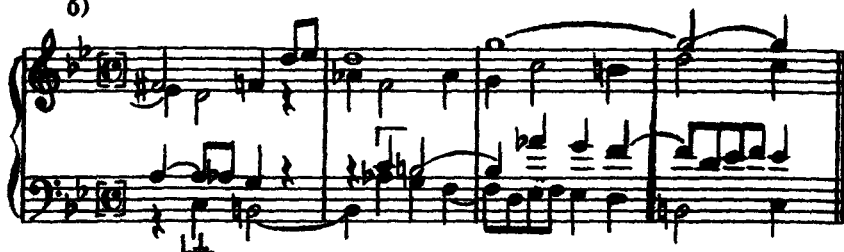
384

Первая стретта построена на обращенной теме. Для того чтобы она была хорошо слышна, следует выпустить верхние голоса или затормозить их развитие:

385 а)

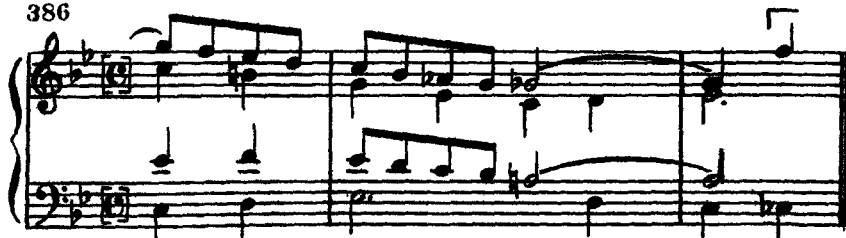


б)



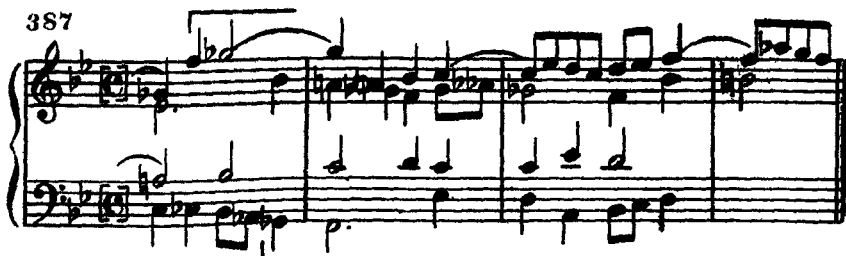
Третья интермедия могла быть построена на материале второй, потому что они выполняют аналогичные функции:

386



Благодаря тому, что в третьей интермедии верхний голос уходит в нижний регистр, вступление его с темой в *B-dur* делается заметным, так как первая нота берется скачком. Менее подчеркнуто стреттное (басовое, неполное) проведение:

387



Четвертая интермедия включается уже в более интенсивное движение к репризе, поэтому ее следует построить секвентно и на материале первой интермедии:

388

Звено секвенции здесь занимает один такт и основано на двух гармониях.

В пятой интермедии, предшествующей кульминационному проведению темы в последней стретте, звено секвенции должно быть более дробным (например, всего на половину такта) и ускорять гармонический пульс:

389

и т д

Секвенция верхнего голоса гармонизована несеквентно, изложение почти гомофонное, чем подготавливается сжатость темы и более свободное, заполненное гармоническими голосами изложение канона:



Как показано в примере, в этом случае первоначальный план пришлось изменить. В нем не предусматривалось гармоническое заполнение последнего канона.

Аналогично тому, как в экспозиции кульминация расположена выше кульминационного проведения темы, в заключении нужна главная кульминация фуги, для подхода к которой можно использовать видоизмененный мелодический оборот из сопранового противосложения к четвертому проведению темы. Для ухода от кульминации возможно применение в третий раз материала второй интермедии (см. такты 35—41 примера 391):

391 Фуга

1. 2. 3.

4. 5.

6. 7.

8. 9.

Musical notation for measures 8 and 9. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 8 shows a melodic line in the treble clef with a half note and a quarter note, and a bass line with eighth notes. Measure 9 continues the melody with a half note and a quarter note, and the bass line with eighth notes.

10. 11.

Musical notation for measures 10 and 11. Measure 10 features a melodic line with a half note and a quarter note, and a bass line with eighth notes. Measure 11 continues the melody with a half note and a quarter note, and the bass line with eighth notes.

12. 13.

Musical notation for measures 12 and 13. Measure 12 shows a melodic line with a half note and a quarter note, and a bass line with eighth notes. Measure 13 continues the melody with a half note and a quarter note, and the bass line with eighth notes.

14. 15.

Musical notation for measures 14 and 15. Measure 14 features a melodic line with a half note and a quarter note, and a bass line with eighth notes. Measure 15 continues the melody with a half note and a quarter note, and the bass line with eighth notes.

16. 17. 18.

Musical notation for measures 16, 17, and 18. Measure 16 shows a melodic line with a half note and a quarter note, and a bass line with eighth notes. Measure 17 continues the melody with a half note and a quarter note, and the bass line with eighth notes. Measure 18 features a melodic line with a half note and a quarter note, and a bass line with eighth notes.

Musical score for measures 19 and 20. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. Measure 19 features a melodic line in the right hand with a slur over the first two notes and a quarter note followed by an eighth note. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 20 continues the melodic line with a slur over the first two notes and a quarter note followed by an eighth note. The left hand accompaniment remains consistent.

Musical score for measures 21, 22, and 23. Measure 21 has a melodic line in the right hand starting with a trill (T) over a quarter note, followed by a slur over the next two notes. The left hand has a quarter note followed by an eighth note. Measure 22 continues the melodic line with a slur over the first two notes and a quarter note followed by an eighth note. The left hand has a quarter note followed by an eighth note. Measure 23 continues the melodic line with a slur over the first two notes and a quarter note followed by an eighth note. The left hand has a quarter note followed by an eighth note.

Musical score for measures 24 and 25. Measure 24 has a melodic line in the right hand with a slur over the first two notes and a quarter note followed by an eighth note. The left hand has a quarter note followed by an eighth note. Measure 25 continues the melodic line with a slur over the first two notes and a quarter note followed by an eighth note. The left hand has a quarter note followed by an eighth note.

Musical score for measures 26, 27, and 28. Measure 26 has a melodic line in the right hand with a slur over the first two notes and a quarter note followed by an eighth note. The left hand has a quarter note followed by an eighth note. Measure 27 continues the melodic line with a slur over the first two notes and a quarter note followed by an eighth note. The left hand has a quarter note followed by an eighth note. Measure 28 continues the melodic line with a slur over the first two notes and a quarter note followed by an eighth note. The left hand has a quarter note followed by an eighth note.

Musical score for measures 29 and 30. Measure 29 has a melodic line in the right hand with a slur over the first two notes and a quarter note followed by an eighth note. The left hand has a quarter note followed by an eighth note. Measure 30 continues the melodic line with a slur over the first two notes and a quarter note followed by an eighth note. The left hand has a quarter note followed by an eighth note.

Musical notation for measures 31 and 32. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 31 shows a sequence of chords and moving lines in both hands. Measure 32 features a more complex texture with overlapping chords and a long, sweeping line in the right hand.

Musical notation for measures 33 and 34. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 33 continues the melodic and harmonic development. Measure 34 shows a transition with a change in the bass line and a more active right hand.

Musical notation for measures 35 and 36. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 35 features a prominent chordal texture in the right hand. Measure 36 shows a continuation of the harmonic structure with some melodic movement.

Musical notation for measures 37 and 38. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 37 has a more active right hand with eighth notes. Measure 38 shows a change in the bass line and a more active right hand.

Musical notation for measures 39, 40, and 41. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 39 features a complex texture with overlapping chords. Measure 40 shows a continuation of the harmonic structure. Measure 41 features a prominent chordal texture in the right hand.

ФУГИ С НЕСКОЛЬКИМИ ТЕМАМИ

§ 104. Двойные фуги

Фуга называется двойной, если она имеет две темы. Из многих разновидностей структуры такого рода выделяются две, от которых остальные отклоняются больше или меньше.

Первую из основных разновидностей фуг на две темы составляют двойные фуги с совместной экспозицией тем (см. пример 392).

Эти фуги отличаются от простых фуг с удержанным противосложением своим начальным двухголосием. Кроме того, обычно вторая тема (или контртема) более самостоятельна, чем удержанное противосложение, которое, как известно, вступает только с ответом.

Вторая тема обычно начинается несколько позднее первой, но завершается каденцией (заключением), чего противосложение может не иметь.

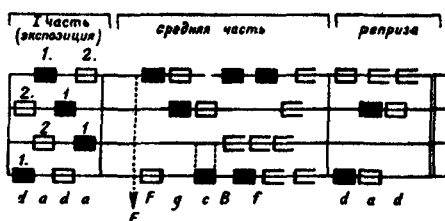
Контрастирующие друг другу (мелодически и ритмически) первая и вторая темы вступают в разное время, но заканчиваются одновременно. Сочетаются они обязательно в сложном контрапункте.

Фуги на две темы пишутся обычно четырехголосными. Существует правило, согласно которому в фуге всегда должно быть по крайней мере одним голосом больше, чем тем. Техника совместных проведений первой и второй тем не отличается от техники проведений темы с удержанным противосложением в простой фуге. Поэтому в экспозиции двойной фуги каждый из голосов излагает первую и вторую темы по одному разу в тонико-доминантовой тональной сфере. Возможны и дополнительные проведения, но встречаются они довольно редко. Во второй (и третьей) части применяются канонические (стреттные) проведения первой и второй тем.

Как и в простой фуге, репризы в двойной фуге обычно сжаты по сравнению с экспозицией.

В качестве двойной фуги с совместной экспозицией приводим «Kyrie eleison» из «Реквиема» Моцарта:

Схема 62



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

This system contains the vocal parts and basses. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two bass staves. The vocal parts have a melodic line with lyrics. The basses provide a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Allegro'.

Allegro C. di B.
Viol. II
Fag
Tas to solo
Bassi

This system contains the woodwind and bass parts. It features four staves: two woodwind staves (Flute and Clarinet in B-flat) and two bass staves. The woodwinds have a melodic line. The basses provide a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Allegro'.

- le -

This system continues the woodwind and bass parts. It features four staves: two woodwind staves (Flute and Clarinet in B-flat) and two bass staves. The woodwinds have a melodic line. The basses provide a rhythmic accompaniment.

f

My - ri -

Viol. I
C. di B.

Org.

- e - le - i -

- son.

Chri - ste e -

- son, e - le - i - son.

V-la
Fag.

- son, e - le -

- le -

Ky ri -

This system contains the first two systems of a musical score. The top system consists of two vocal staves with lyrics: "- son, e - le -". The bottom system consists of two piano staves with lyrics: "- le -" and "Ky ri -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

- e e - le - i -

This system contains the next two systems of the musical score. The top system consists of two vocal staves with lyrics: "- e e - le - i -". The bottom system consists of two piano staves. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the first system.

First system of a musical score. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics: "i son, e le i son, e le". The third staff is a vocal line with lyrics: "Hy ri e e le i son, e". The bottom staff is a piano accompaniment with lyrics: "son, e le i son! Chri ste e le". The piano part includes a section labeled "Viol. II".

Second system of a musical score. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics: "i son, e le". The third staff is a vocal line with lyrics: "le". The bottom staff is a piano accompaniment. The piano part includes a section labeled "Viol. II".

- I - son. Chri - ste e -
 - i - son, e - le - i - son,
 Ky - ri - e e - le - i -
 - i - son, e -
 Viol. I C. di B.
 V-la Fag.

- le -
 e - le
 e - son, e - le
 - le

son, e - le - i -

son, e - le - i - son,

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics '- son, e - le - i -' written below them. The bottom two staves are piano accompaniment in treble and bass clefs. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The vocal lines feature a melodic line with various note values and rests, while the piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

son, e -

e - le - i - son,

The second system of the musical score continues the composition with four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics '- son, e -' and 'e - le - i - son,' written below them. The bottom two staves are piano accompaniment in treble and bass clefs. The musical notation continues from the first system, maintaining the same key signature and time signature. The vocal lines show further melodic development, and the piano accompaniment continues to provide harmonic texture.

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

This system contains the first four staves of a musical score. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment. The third staff is a vocal line with lyrics. The fourth staff is a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

- e e - le - i -
 - son. Ky ri -
 - i - son, e - le -
 - son. Chri - ste e -

This system contains the next four staves of the musical score. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment. The third staff is a vocal line with lyrics. The fourth staff is a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

- son, e - le -
- e e - lei - son, e - lei - son,
i - son.
- le -

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are vocal lines in a soprano and alto register, respectively. The bottom two staves are piano accompaniment in treble and bass clefs. The music is in a minor key, indicated by a single flat in the key signature. The vocal lines feature lyrics in French, with hyphens indicating syllables across notes. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation for the vocal parts.

e - le -

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two staves are piano accompaniment. The lyrics "e - le -" are shown in the vocal line. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, featuring chords and moving lines in both hands.

- i - son.
 - i - son.
 Ky - ri - e e -

Detailed description: This system contains four staves. The top two staves are vocal parts. The first vocal staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second vocal staff has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The third and fourth staves are piano accompaniment, with a treble and bass clef respectively, and a key signature of two flats. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Chri - ste e - le -
 Chri - ste e - le -
 - le - i - son, e -
 - i - son.

Detailed description: This system continues the musical score with four staves. The vocal parts (top two staves) continue with the lyrics. The piano accompaniment (bottom two staves) maintains its rhythmic pattern. The key signature remains two flats. The system concludes with a final cadence in both the vocal and piano parts.

- le -

This system contains four staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom two are piano accompaniment (Right and Left Hand). The lyrics "- le -" are positioned below the vocal staves.

- i - son. Chri - ste e -
 - i - son. Ky - ri - e e - le - i -

This system contains four staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom two are piano accompaniment. The lyrics are split across the staves: "- i - son." and "Chri - ste e -" on the vocal staves, and "Ky - ri - e e - le - i -" on the piano staves.

First system of a musical score. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: -le -
- son, e - le -
- son, e - le -

Second system of a musical score, continuing from the first. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: Ky - ri -

- e e - le i -
- son, e - le - i - son, e - le -
son, Chri - ste e -

- son, e - le - i - son.

- son, e - le -
- le - i -
Hy - ri -

Hy - ri -

- i - son, e - le - i -
 - i - son.
 - son, Chri - ste e - le -
 - e e - le - i - son, e - le -

- son, e - le - i - son,
 Hy - ri - e e - le - i -
 - i - son, e - le - i - son.
 - i - son, Chri - ste e -

First system of a musical score. It consists of five staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto). The bottom three staves are piano accompaniment (Right and Left Hand). The lyrics are: "e - le - son, Chri - ste e -". The music is in a minor key and features a complex piano accompaniment with many sixteenth notes.

Second system of the musical score, continuing from the first. It also consists of five staves. The lyrics are: "son, Chri - ste e - le - son, e - le -". The piano accompaniment continues with intricate rhythmic patterns.

Chri - ste e -

- le -

- son, e - le -

- son .

Detailed description: This system contains the first two systems of a musical score. The top system has a vocal line with the lyrics 'Chri - ste e -' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with '- le -' and '- son, e - le -' and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with '- son .' and the piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line with '- le -' and the piano accompaniment.

- le -

- son, e - le -

- son, e - le - i -

Chri - ste e -

Detailed description: This system contains the third and fourth systems of the musical score. The top system has a vocal line with the lyrics '- le -' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with '- son, e - le -' and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with '- son, e - le - i -' and the piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line with 'Chri - ste e -' and the piano accompaniment.

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

The first system consists of five staves. The top three staves are vocal parts. The first staff has lyrics: "- son, e - le - i -". The second staff has lyrics: "- son. Ky - ri - e e - lei -". The third staff has lyrics: "- son. Ky - ri - e, Ky - ri -". The fourth and fifth staves are piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some phrases spanning across bar lines.

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

The second system consists of five staves. The top three staves are vocal parts. The first staff has lyrics: "- son.". The second staff has lyrics: "- son, e - le -". The third staff has lyrics: "- e e - le - i -". The fourth staff has lyrics: "- son. Ky - ri - e e -". The fifth staff is piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines.

Chri - ste e - le -
 - i - son, e - lei -
 - son. Ky - ri - e
 - le - i - son, e -

m. s.

- son.
 e - le - i - son, e - le -

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

- son. Chri - ste e -
 - e - e - le - i - son, e - le - i -
 - son, e - le - i - son, e -
 Chri - ste e - le - i -

- le -
 - son. Chri - ste é -
 - le - i - son,
 - son, e - le - i - son, e - le - i -

- son. Chri - ste e -
 - le i -
 e - le - i - son, e - le - i -
 - son, e -

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

Adagio

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

Здесь двойная fuga представляет собою трехчастную форму со сжатой репризой и стреттными проведениями первой и второй тем в средней и заключительной частях. В стреттах темы выступают в измененном и сокращенном виде. Роль интермедий совершенно незначительна.

В фуге заметна в большей степени, чем у Баха, свобода тонального плана.

При главной тональности *d-moll* затронуты такие далекие тональности, как *c-moll* и *f-moll*.

Совместно звучащие темы фуги являются соединением при сложном (двойном) показателе двойного контрапункта ($J_v = -14, -11$; см. также трехголосную инвенцию *f-moll* Баха).

Вторую из основных разновидностей составляют двойные фуги с отдельной экспозицией тем.

Форма этих произведений обычно бывает трехчастной. Первой частью служит экспозиция, а часто и разработка первой темы. Они, как правило, ничем не отличаются от соответствующих разделов простой фуги. Здесь встречаются как удержанные противосложения, нередко впоследствии опускаемые, так и стретты.

Второй частью подобной двойной фуги является экспозиция, а иногда и разработка второй темы. Проведения второй темы появляются в средней части целого, поэтому в экспозиции второй темы

нередки отступления от строгих норм как в выборе последовательности тональностей, так и в количестве проведенных. Очень часто экспозиция второй темы изложена также в основной и доминантовой тональностях и лишь потом происходят отклонения в побочные тональности (см., например, фугу *gis/II* Баха).

Иногда основной тональностью для экспозиции второй темы избирается одна из родственных.

Экспозиция второй темы совпадает подчас с контрэкспозицией первой темы (см., например, фугу *H/II*, такт 28 и далее). Третьей частью такой фуги является совместная реприза обеих тем.

§ 105. Тройные фуги

Тройные фуги разделяются на те же две основные разновидности, как и двойные. В качестве превосходных примеров тройных фуг с отдельной экспозицией тем могут служить: большая фуга *F-dur* из кантаты «По прочтении псалма» С. И. Танеева, фуги *cis/I* и *fis/II* из «Хорошо темперированного клавира» Баха.

Темы тройной фуги сочиняются предварительно в тройном контрапункте, поскольку проводятся в репризе совместно и в различных сочетаниях.

В качестве образцов тройных фуг с совместной экспозицией тем могут служить: фуга из хора «Прометей» Танеева и прелюдия к фуге *A/I* Баха.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В творчестве И. С. Баха fuga занимает огромное место (им написано свыше 400 фуг); в последующие же эпохи применение этой формы встречается все реже и реже. Во введении к отделу о фуге настоящего учебника указывалось, что уже в творчестве самого Баха происходит процесс постепенной индивидуализации темы и превращение фуги в характерную пьесу. Наряду с этим наблюдается постепенное усиление роли контраста тематических элементов внутри темы.

Но в творчестве Баха каждая простая fuga в целом сохраняет свое образное единство. Даже если в двойной фуге первая тема сочетается с яркой и контрастирующей второй темой, образный контраст обычно в большой степени нивелируется.



Некоторые композиторы пытались расширить границы выразительных возможностей фуги.

Уже Моцарт и Бетховен расширяют тональные планы фуги, см., например: двойную fuga «Kugle eleison» из «Реквиема» Моцарта — схему 62 — или fuga из финала фортепианной сонаты, ор. 106, Бетховена.

В приводимой ниже схеме этой фуги заметна значительная свобода обращения с формой; используются чрезвычайно отдаленные тональности и всевозможные варианты темы. Ни то, ни другое не встречалось у Баха с такой интенсивностью:

Схема 63



- 1) знак  обозначает проведение темы в увеличении
 2) знак  обозначает проведение темы в обратном движении

Любая музыкальная форма применяется композитором в соответствии с конкретным замыслом. Выбор той или иной формы зависит, в конечном итоге, от содержания.

Существование нескольких редакций какого-либо произведения свидетельствует о том, что композиторы нередко возвращаются к одному и тому же сочинению, добиваясь лучшего соответствия формы содержанию.

Круг идей, проблем и тем искусства, однако, постоянно расширяется, обновляется, находится в вечном движении. Одни формы отживают или отодвигаются с переднего плана, другие возникают, совершенствуются, видоизменяются.

Форма фуги не отмерла, а стала лишь в ряд с другими формами, она используется не преимущественно, а только в частных случаях.

Если в эпоху Баха fuga была обязательной частью сонатного цикла, а двухчастные циклы — «прелюдии и фуги», «токкаты и фуги» — занимали очень большое место, то в последующие эпохи она появляется лишь изредка, как отдельная часть сонатного цикла (см., например: фортепианную сонату, op. 106, Бетховена; сонату для скрипки и фортепиано *A-dur* Моцарта; квартет *f-moll* Гайдна; квартеты, op. 59, op. 131 и op. 133, Бетховена; квинтеты, op. 14 и op. 16, Танеева; Первую сонату для фортепиано Мясковского; квинтет Шостаковича; Четвертый квартет Глиэра и другие). Будучи самостоятельной частью сонатного цикла, fuga обычно расположена в начале или в конце его.

Но, начиная с Бетховена и Моцарта, fuga нередко проникает внутрь более крупной формы и тем самым лишается самостоятельности. В таком случае fugой пользуются часто в разработке сонатного аллегро или в качестве формы изложения второй темы (например: Бетховен. Соната *A-dur*, op. 101, финал; Бородин. Первый квартет, первая часть), или для широкого репризного показа основного образа (например: Чайковский. Третья симфония, финал; Лист. Соната *h-moll*).

Еще чаще встречается в произведениях применение fugато (например: Бетховен. Первая симфония, вторая часть, начало; третья часть его же Третьей сонаты для фортепиано, начало; Чайковский. Пятая симфония, вторая часть; Мусоргский. Опера «Борис Годунов», Вступление).

Помимо использования fugато для экспозиции темы, оно нередко применяется в разработках сонатного аллегро.

Композиторы-классики воспользовались всеми достижениями и приемами полифонического развития, начиная от конечных и бесконечных канонов, канонических секвенций и кончая сложными контрапунктами контрастирующих друг другу мелодий.

Все эти приемы обогатили арсенал средств развития, применяемых и в формах гомофонных.

Так, изложенная гомофонно тема в разработке или репризе иногда уже при повторном проведении получает новый контрапункт, затем проводится канонически или дается в производном соединении с одним из ранее появившихся контрапунктов.

Особенно часто насыщаются полифоническими приемами развития финалы сонат, симфоний (см., например: Бетховен. Фи-

налы сонат, ор. 10 № 2; ор. 26; ор. 31 № 1; Моцарт. Симфония *C-dur* «Юпитер» финал; Бетховен. Первая и Третья симфонии; Чайковский. Разработки первых частей Пятой симфонии, Третьей симфонии; Ганеев. Первая часть и финал Первой симфонии).

Между полифонией и гомофонией никогда не существовало непреодолимой преграды. В полифоническом многоголосии обязательно возникают гармонии, в гомофонном складе при развитии отдельных голосов неизбежно появление полифонических моментов. Основой здесь является исходная точка композиторского мышления, что именно служит ему опорой, — то есть мелодическое или гармоническое начало.

В классических произведениях эти два начала фактически пришли к различным формам синтеза, обогащая и дополняя друг друга.

Вряд ли можно назвать сколько-нибудь значительное крупное произведение XIX и тем более XX века, в котором полифонические приемы и средства развития не играли бы существеннейшей роли.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
-----------------------	---

Введение

§ 1. Музыкальная ткань. Фактура	5
§ 2. Одноголосное изложение	5
§ 3. Многоголосное изложение	8
§ 4. Сравнительная характеристика типов многоголосия. Их взаимные связи	16
§ 5. Сложное многоголосие	18
§ 6. Основные периоды истории полифонии (краткий обзор)	21

Раздел I

ОДНОГОЛОСИЕ

<i>Глава I. Мелодия как составная часть полифонического многоголосия</i>	22
§ 7. Мелодия	22
§ 8. Средства мелодической организации	22
§ 9. Общие закономерности строения мелодии	23
1. Звуковысотная линия	23
2. Метр и ритм	25
3. Ладотональность	28
§ 10. Мелодика строгого и свободного письма	29
§ 11. Правила сочинения мелодий строгого письма	32
Задание	37

Раздел II

ДВУХГОЛОСИЕ

<i>Глава II. Простой контрапункт в двухголосии</i>	38
§ 12. Общая характеристика	38
§ 13. Основной принцип контрапунктирования голосов	41

§ 14. Контраст голосов в полифонии	41
§ 15. Единство голосов в полифонии	49
§ 16. Технические приемы построения двухголосных соединений	51
§ 17. Созвучия в двухголосии	51
§ 18. Классификация интервалов	51
§ 19. Совершенные консонансы	52
§ 20. Несовершенные консонансы	54
§ 21. Диссонансы	55
§ 22. Звуки (голоса) диссонирующего интервала	55
§ 23. Классификация применения диссонансов	56
§ 24. Диссонансы на сильной доле такта	56
§ 25. Диссонансы на слабой доле такта	58
§ 26. Диссонансы на относительно сильной доле такта	59
§ 27. Камбиата	59
§ 28. Связанные консонансы	60
Задания	60
<i>Глава III. Сложный контрапункт в двухголосии</i>	60
§ 29. Простой контрапункт	60
§ 30. Сложный контрапункт	60
§ 31. Классификация сложного контрапункта	61
§ 32. Вертикально-подвижной контрапункт. Прямые и противоположные перестановки	62
§ 33. Цифровое обозначение интервалов, необходимое для их сложения и вычитания	65
§ 34. Сложение и вычитание интервалов. Интервалы положительные и отрицательные	67
§ 35. Положительные и отрицательные движения голосов	68
§ 36. Двойной контрапункт	71
§ 37. Показатель вертикально-подвижного контрапункта (Jv)	71
§ 38. Наиболее употребительные виды двойного контрапункта	74
§ 39. Двойной контрапункт октавы	75
§ 40. Двойной контрапункт дуодецимы	80
§ 41. Двойной контрапункт децимы	84
§ 42. Сложный показатель двойного контрапункта	87
§ 43. Горизонтально-подвижной контрапункт	89
Задания	93
§ 44. Краткие сведения об обратимом контрапункте	93
<i>Глава IV. Имитация в двухголосии</i>	97
§ 45. Общие понятия об имитации	97
§ 46. Строение имитации. Основные виды ее	99
§ 47. Сочинение имитаций	103
Задание	105
Методические указания	105
§ 48. Вертикально-подвижной контрапункт в имитации. Бесконечные каноны и канонические секвенции первого разряда	106
§ 49. Техника сочинения двухголосного бесконечного канона первого разряда	109

§ 50. Техника сочинения двухголосной канонической секвенции	
первого разряда	114
Задания	119

Раздел III ТРЕХГОЛОСИЕ

<i>Глава V. Простой контрапункт</i>	120
§ 51. Общая характеристика	120
§ 52. Условия применения созвучий	122
Задания	124
Методические указания	124
<i>Глава VI. Сложный контрапункт в трехголосии</i>	124
§ 53. Общая характеристика	124
§ 54. Тройной контрапункт октавы	128
Задания	130
<i>Глава VII. Имитация в трехголосии</i>	130
§ 55. Простая имитация	130
§ 56. Каноническая имитация	131
Задания	134
§ 57. Методические указания	134
<i>Глава VIII. Полифонические формы</i>	138
§ 58. Полифонический период	138
§ 59. Полифоническая двухчастная форма	139
Задания	144
§ 60. Методические указания	146
§ 61. Полифоническая трехчастная форма	148
Задание	151
§ 62. Методические указания	151

Раздел IV РУССКОЕ НАРОДНОЕ МНОГОГОЛОСИЕ

<i>Глава IX. Полифония русской народной песни</i>	156
§ 63. Общая характеристика	156
§ 64. Структура куплета	158
§ 65. Звукоряды, лады и интервалы	163
§ 66. Цезуры и каденции	172
§ 67. Вариационный цикл	172
§ 68. Различные виды соотношения голосов	173
§ 69. Трех-, четырех-, пятиголосие в подголосочной полифонии	183
Задания	188

Раздел V СВОБОДНОЕ ПИСЬМО

<i>Глава X.</i> Общая характеристика двух- и трехголосия свободного письма	190
§ 70. Вводные замечания	190
§ 71. Двухголосие	194
§ 72. Трехголосие	201

Раздел VI ФУГА

<i>Глава XI.</i> Общая характеристика фуги	207
§ 73. Определения	207
§ 74. О роли формы фуги	207
<i>Глава XII.</i> Тема фуги	208
§ 75. Определение. Темы однородные и контрастные	208
§ 76. Ладотональная характеристика темы	212
§ 77. Скрытое голосоведение	216
Задания	218
§ 78. Методические указания	218
<i>Глава XIII.</i> Ответ	218
§ 79. Определение	218
§ 80. Реальный ответ	219
§ 81. Тональный ответ	220
§ 82. Ритмические условия вступления ответа	225
Задания	228
<i>Глава XIV.</i> Противосложение	229
§ 83. Определение. Общая характеристика	229
§ 84. Неудержанные противосложения	231
§ 85. Удержанные противосложения	232
Задания	237
<i>Глава XV.</i> Интермедия	237
§ 86. Определение. Принципы развития	237
§ 87. Тематическое содержание интермедии	238
§ 88. Строение интермедии	245
§ 89. Выбор гармонического плана для интермедии	248
Задания	250
<i>Глава XVI.</i> Экспозиция трехголосной фуги на одну тему	251
§ 90. Определение. Общая характеристика	251
§ 91. Дополнительные проведения и контрэкспозиция	252

§ 92. Определение показателя вертикальной перестановки	254
Задания	255
<i>Глава XVII. Средняя часть одностемной фуги</i>	<i>256</i>
§ 93. Строение средних частей фуги	256
§ 94. Тональные планы средних частей	259
§ 95. Перегармонизации темы	261
Задание	262
Методические указания	262
§ 96. Стретта	262
Задания	265
<i>Глава XVIII. Заключительная часть фуги</i>	<i>265</i>
§ 97. Общая характеристика	265
§ 98. Форма фуги в целом	267
§ 99. Однотональные фуги	275
Задание	280
§ 100. Анализ фугетты — образца для письменных работ	281
Задание	284
§ 101. Методические указания	285
<i>Глава XIX. Двух- и четырехголосные фуги</i>	<i>285</i>
§ 102. Двухголосные фуги	285
§ 103. Четырехголосные фуги	286
<i>Глава XX. Фуги с несколькими темами</i>	<i>300</i>
§ 104. Двойные фуги	300
§ 105. Тройные фуги	322
Заключение	323

Индекс 9—2

ГРИГОРЬЕВ СТЕПАН СТЕПАНОВИЧ
МЮЛЛЕР ТЕОДОР ФРИДРИХОВИЧ
УЧЕБНИК ПОЛИФОНИИ

Редактор К. Соловьева
Худож. редактор А. Головкина
Художник Н. Фролов
Техн. редактор Е. Непомнящая
Корректор Э. Полниская

Подп. к печ. 15/XI-1968 г. Форм. бум.
60×90¹/₁₆. Печ. л. 20,75 (Условные 20,75).
Уч.-изд. л. 21,27. Тираж 11500 экз.
Изд. № 4904. Б. з. 68 г. — № 64. Зак. 2668.
Цена 85 к. Бумага № 2

Издательство «Музыка», Москва,
Неглинная ул., 14

Московская типография № 17
Главполиграфпрома Комитета
по печати при Совете Министров СССР,
ул. Щипок, 18

Гр. 49 к.