

85.310.55

С 45

С. СКРЕБКОВ

Учебник  
полтерости

2-45  
Московская дважды ~~ордена Ленина~~  
Государственная консерватория  
и.м. Чайковского

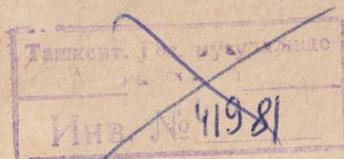
КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

С. СКРЕБКОВ

# Учебник полисроки

четвертое  
издание

Допущено Управлением  
учебных заведений и научных учреждений  
в качестве учебника  
для музыкальных училищ  
и музыкальных вузов



Москва

„Музыка“ 1982

## ВВЕДЕНИЕ

Народная музыка, в особенности музыка русского народа, всегда проникнута духом ансамбля, духом коллективности, несет в себе традицию многоголосия. Мелодическая напевность народной музыки по своей природе не одноголосна; она стремится к коллективному интонированию, к выявлению себя через хор, через полифонию.

Также и классическая музыка, проникнута демократическими художественными устремлениями во всех своих жанрах — в опере, в симфонии, в камерных формах, — всегда давала высокие образцы богатой и многообразной полифонии, уходящей своими истоками в народную традицию и в силу этого вырастающей до значения одного из решающих факторов реалистичности музыкального искусства.

Полифония как действенная сила музыки не могла не привлекать творческого внимания композиторов различных направлений на всем протяжении истории музыки. К полифонии композиторы никогда не относились с равнодушием.

Многочисленные примеры показывают, что те из композиторов, кто стоял на реалистических позициях в историческом развитии музыкального искусства, кто ценил его демократическую направленность и поднимался до высоких передовых устремлений своей эпохи, тот умел использовать полифонию на благо музыки, умел обогащать полифонией другие виды многоголосия в своих произведениях. Те же из композиторов, кто терял демократическую перспективу музыкального искусства, кто втягивался в русло антиреалистического направления, тот или бежал от полифонии, или же, наоборот, стремился подчинить полифонию антиреалистическим задачам, чтобы вытравить из нее природный демократический дух, чтобы то живое, впечатляющее своей красотой сочетание мелодий, которое звучит в народной музыке и в сочинениях великих композиторов-классиков, превратилось в отвлеченный, формальный звуковой узор или в анархическую дисгармонию.

Исторические данные говорят о том, что много раз в истории музыки полифония становилась ареной непосредственной борьбы идейных направлений. Эта актуальность полифонии в полной мере сохраняется и для советской музыки.

Сущность полифонии определяется в теории музыки как такой вид музыки, который основывается на сочетании и развитии ряда самостоятельных мелодических линий. Это опреде-

ление с необходимой и достаточной полнотой обобщает все известные нам разновидности полифонии.

Таким образом, неотъемлемым признаком полифонии служит многоголосие, складывающееся из мелодически самостоятельных голосов.

Безграничное многообразие мелодий создает и безграничное многообразие полифонического многоголосия. Мы находим своеобразные формы полифонии в народной музыке, в музыке профессиональных школ самых различных народов, эпох, стилей, жанров — от многоголосной песни до оперы и симфонии включительно.

Однако все это многообразие объединяется одним понятием полифонии. Такое обобщение оказывается возможным потому, что всем этим формам многоголосия, если, конечно, они не порывают с реалистической направленностью музыки, при всех их различиях, свойственна принципиальная общность, проистекающая от выразительной природы музыки как искусства интонационного, то есть в основном песенного, мелодического. Ансамбль мелодий — это и есть полифония.

Полифонию в настоящее время отличают от другого вида многоголосия — от гомофонного (вид многоголосия называется еще складом).

В полифонии различаются три ее разновидности: подголосочная полифония (иное наименование — гетерофония), разнотемная (при значительных различиях тем ее называют еще контрастной) и имитационная.

I. В подголосочной полифонии все голоса одновременно исполняют различные варианты одной и той же мелодии. Благодаря различию вариантов в многоголосии возникают то слияния голосов в унисон (и движение параллельными унисонами), то расхождения их в иные интервалы. Чем богаче различия между вариантами мелодии в любом из голосов, тем ближе подходит подголосочный склад к разнотемной (контрастной) полифонии, так как разнотемная полифония строится на сочетании в каждый данный момент времени различных мелодий.

Приведем два примера подголосочного многоголосия: в первом из них варианты мелодии различаются между собой сравнительно мало, а во втором — более значительно:

«Песни Пинежья»



«Песни Пинежья»



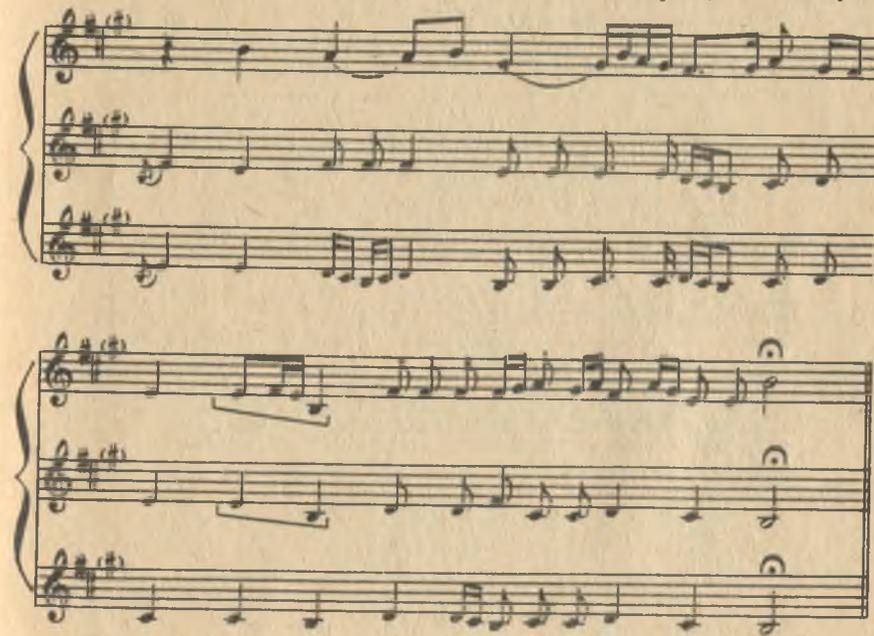
В примере 1 нижний голос вступает с опозданием, но поет те же звуки, что и верхний голос. Средний голос в конце такта 2 (так же как и в конце такта 3) отходит от унисона с верхним голосом и вместо хода мелодии скачком движется поступенно. Такое ответвление одного голоса от другого и называется подголоском (вариант мелодической попевки), отсюда появилось и общее наименование подголосочного склада (подголосочной полифонии).

В такте 3 примера 1 имеется еще один случай подголоска — триольная фигура типа мордента в верхних голосах. Пример 2 также состоит из подголосков. Но эти подголоски более развиты и сложны — варианты попевки различаются более заметно, чем в примере 1.

Приведем для наглядного сравнения такой образец из русской народной музыки<sup>1</sup>, в котором ясно проявились черты разнотемнополифонического изложения:

3

«Как у нас, на святой Руси»



<sup>1</sup> Е. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 1. М., 1904, с. 43.

Это многоголосие нельзя назвать лишь разнотемно-полифоническим, так как два нижних голоса отчетливо складываются в подголосочное двухголосие, они часто движутся параллельными унисонами и образуют ясные подголоски. Но вот верхний голос заметно контрастирует с двумя нижними, он поет вполне самостоятельную мелодию (следует отметить, однако, что в середине этого примера верхний голос на момент<sup>1</sup> переходит к подголосочному движению — «опевание» квартетного хода вниз *ми—си*, совпадающего с попевкой среднего голоса). Самостоятельность по меньшей мере двух мелодических линий дает возможность признать такое многоголосие разнотемно-полифоническим. Строго говоря, это многоголосие представляет собой совмещение разнотемной полифонии с подголосочным складом.

В следующем примере мы найдем уже двухголосную разнотемную полифонию без подголосков:

Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста»,  
д. II. «Интермеццо»



Здесь одновременно звучат две достаточно различные между собой мелодические линии: верхний голос ведет мелодию в духе русских протяжных песен (Песня Любаши из первого действия оперы); нижний же голос исполняет мелодию совершенно иного характера — он движется *staccato* (в оркестре играют струнные инструменты *pizzicato*) большей частью по звукоряду гаммы. Мелодию нижнего голоса никак нельзя считать вариантом верхнего голоса, поэтому данное двухголосие в целом мы должны признать разнотемно-полифоническим.

Для имитационной полифонии характерно, что все голоса исполняют одну и ту же мелодию (точно или с изменениями), но не одновременно, как в подголосочном складе, а с некоторым сдвигом во времени — каждый следующий вступающий голос как бы опаздывает по отношению к предшествующему.

Название имитационной полифонии происходит от слова имитация, что значит подражание, — все голоса подражают первому голосу, исполняя более или менее точно ту же самую мелодию, что и он (см. пример № 5).

Здесь четыре голоса появляются поочередно почти с одинаковым тематическим материалом.

Почему имитационное многоголосие, в котором все голоса проводят одну и ту же мелодию, является все же не подголосочным складом, а имитационной полифонией? Имитационно оно потому, что голоса исполняют данную мелодию не строго одновременно (как это имеет место в подголосочном складе), а с некоторым «опозданием». В разных го-

<sup>1</sup> Этот момент отмечен скобками.

лосах все время звучат различные отрезки мелодии, и поэтому между голосами присутствует контраст, но в целом голоса повторяют одну и ту же мелодию.

М. Глинка. «Руслан и Людмила», Увертюра

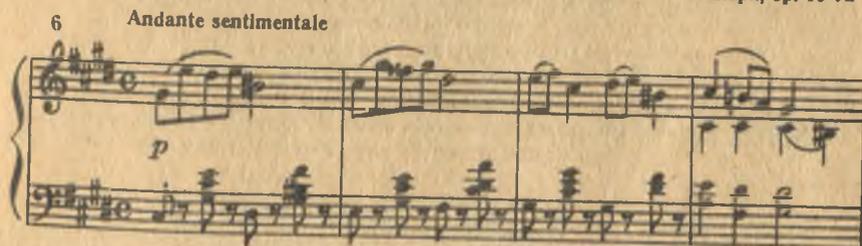


Отметим один очень характерный признак, заметно отличающий полифоническое изложение от гомофонного, — полифоническим формам свойственна значительная непрерывность развития, замаскированность цезур, неотчетливость каденционного членения. Особенно выделяются в этом отношении имитационно-полифонические формы; например, в фуге из Первой симфонии П. И. Чайковского (фуга длится более 100 тактов) до коды нет ни одной заметной каденционной остановки, и музыкальная форма развивается как цельный, единый поток движения.

II. Гомофонный склад (или просто гомофония) отличается от полифонии наличием главной мелодии (или главных мелодий и обязательного сопровождения (аккомпанемента)). Сопровождающие голоса оказываются такими потому, что музыкальный материал, исполняемый ими, значительно менее мелодичен и самостоятелен, чем материал главной мелодии. В подавляющем большинстве случаев аккомпанемент складывается из аккордов или из звуков разложенных аккордов, и при этом ни один из сопровождающих голосов не становится ясно выраженной самостоятельной мелодией.

Приведем типичный пример гомофонии с развитым сопровождением:

П. Чайковский. Ноктюрн, оп. 19 № 4



В этом многоголосии верхний голос проводит ярко выраженную напевную мелодию, а нижние голоса, что совершенно очевидно, служат аккомпанементом, представляющим собой аккорды.

Рассмотрим, однако, басовые звуки сопровождения. Они складываются в отчетливую линию, восходящую по ступеням от *до-диеза* к *ля*. Кроме того, и в средних голосах имеются определенные мелодические

связи между звуками — это особенно заметно в последнем такте, где присутствует задержание *до-диеза*, разрешающееся в *си-диез*.

Таким образом, даже в гомофонии звуки, пусть самого простого аккомпанемента, все же связываются между собой в простейшие мелодические линии. Последние, в силу своей элементарности, не в состоянии конкурировать с главной мелодией, поэтому они и являются сопровождением.

Из сказанного следует вывод, что в гомофонном складе потенциально имеются возможности для полифонии и что гомофония может сильно приближаться к полифоническому изложению. Достаточно усилить, оживить сопровождающие голоса, как они уже зазвучат наподобие контрастирующих мелодий, в целом может образоваться полифонический или почти полифонический склад:

П. Чайковский. Ноктюрн, оп. 19 № 4

7 Tempo I (un poco capriccioso)

В заключительной части Ноктюрна главная мелодия остается неизменной по сравнению с предшествующим образом (см. пример 6) — она переносится на октаву вниз и передается левой руке. Аккордовое сопровождение упрощается. В правой руке появляется новая, глубоко выразительная, напевная мелодия; она настолько ярка и самостоятельна, что ее никак нельзя считать аккомпанирующей. В данном случае имеет место дуэт, сочетание двух самостоятельных мелодий, сопровождаемых аккордовым аккомпанементом. Иначе говоря, здесь в целом — гомофония, но поддерживается аккомпанементом не одноголосная мелодия, а полифоническое двухголосие.

Приведем другой пример, в котором «перебор» звуков разложенных аккордов в сопровождении настолько своеобразен, что превращается почти в «конкурирующую» мелодию:

Allegro assai quasi presto

Ф. Шопен. Экспромт, оп. 29

Внешне, в нотах, в этом образце наблюдается двухголосие. Для слуха же звучит большее количество голосов: в одном только сопровождении — в левой руке — мы слышим трехголосие. Это трехголосие аккомпанирует главной мелодии, но само оно изложено почти как самостоятельная мелодия, то есть здесь имеет место такой вид гомофонии, который особенно близок к полифонии.

Наряду с развитыми видами гомофонии, в музыке встречается и ее сравнительно простая разновидность, которую называют гармоническим (или аккордовым) складом. Этот вид гомофонии представляет собой сочетание голосов, достаточно полно сливающихся в аккорды благодаря тождественному (или почти тождественному) ритму всех голосов. Подобный гармонический склад не является полифонией, так как состоит не из самостоятельных мелодий, а всего лишь из аккордовых голосов, то есть из элементарных мелодических ходов, подчиненных гармоническому целому. Приведем наглядный пример изложения в гармоническом складе:

А. Аренский. «Дуэт», оп. 36 № 6

9 Tempo di valse

В первых четырех тактах примера отсутствует главная мелодия, она появляется только в такте 5 (среднем голосе). Музыка первых четырех тактов служит вступлением, излагающим один аккомпанемент без мелодии. Все голоса сопровождения сливаются в цельные аккорды, и ни один из них не может претендовать на значение самостоятельной мелодии — здесь мы видим картину, типичную именно для аккомпанементов. В гомофонии с развитым сопровождением сопровождающие голоса очень часто излагаются в подобном гармоническом складе.

Так же, как о сопровождающих голосах в гомофонии, мы должны сказать обо всем многоголосии гармонического склада, что оно, хотя и не имеет главной мелодии, все же не лишено полностью мелодических элементов. В самом деле, если вслушаться в приведенные четыре такта из «Дуэта» Аренского, то не трудно убедиться, что в такте 1 несколько выделяются верхний голос и бас, а в такте 2 — средний голос и бас. Таким образом, даже в этой, как будто чисто аккордовой, музыке все же возникают небольшие мелодические движения, активизирующиеся то в одном, то в другом голосе. Все перечисленные виды многоголосия могут соединяться в различные сложные формы многоголосия. Мы уже отмечали соединение разнотемной полифонии с гомофонией, гомофонии с аккордовым складом. Приведем теперь пример, в котором совмещены почти все отмеченные виды многоголосия — развитое гомофонное, гармоническое, разнотемно-полифоническое, имитационно-полифоническое:

10 Moderato mosso П. Чайковский. Шестая симфония, ч. I

Кл. Фаг. Смычковые

Флейты и Гобои

Флейты и Гобои Тромбона Тромбони

В этом чрезвычайно богатом многоголосии духовые инструменты (кларнет и фагот, далее — флейты, гобои и тромбоны) проводят основные мелодии, струнные же инструменты аккомпанируют этим мелодиям. Таким образом, в целом здесь присутствует ясно выраженная гомофония. Однако главных мелодий в данном случае несколько, и, следовательно, они образуют между собой полифоническое многоголосие. Полифония, возникающая из сочетания мелодий, в первых четырех тактах имеет имитационную форму, в следующих тактах она перерастает в контрастную (добавляются новые контрастные мелодии у флейт с гобоями и у тромбонов). Аккомпанемент у струнных инструментов изложен в ясном гармоническом складе.

Подобное совмещение различных видов многоголосия отнюдь не является их механическим смешением. Возможность живого, органического слияния их в сложные формы многоголосия зависит от того, что между всеми видами многоголосия имеется принципиальное родство — все они построены на сочетании голосов (вокальных или инструментальных или и тех и других вместе), то есть движущихся

мелодических линий, пусть подчас очень элементарных, кратких, примитивных, но всегда заключающих в себе мелодическую интонацию. В этом смысле мы можем утверждать, что все виды многоголосия обладают в той или иной степени элементами полифоничности, все склады составляются из сочетания движущихся мелодических линий.

Таким образом, полифония имеет значение не только особого склада многоголосия, — ее значение шире: полифоничность как принцип в зародыше, в виде потенции, свойственна всем видам многоголосия в музыке, всем складам. Именно поэтому любые склады, на основе общей для них потенциальной полифоничности, так естественно и органично могут сливаться в сложные «многоплановые» формы многоголосия.

Родство всех складов между собой открывает возможность еще для одного, очень важного, следствия: не только гомофонный и гармонический склады оказываются в той или иной мере пронизанными полифоничностью, но и в полифоническом складе всегда обнаруживаются элементы то более явной гомофонности, то гармоничности (аккордовости).

На самом деле, в полифонических примерах, приведенных выше, эти элементы выступают с достаточной ясностью. В образце на разнотемную полифонию (см. пример 4 — Интермеццо из оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова) мелодия в нижнем голосе по степени самостоятельности явно уступает мелодии верхнего голоса (она менее напевна, менее индивидуальна), — следовательно, мелодия нижнего голоса в известной мере сопровождает главную мелодию верхнего голоса, то есть здесь, в разнотемно-полифоническом двухголосии, имеются некоторые черты гомофонии. В образце на имитационную полифонию (см. пример 5 — Увертюру из оперы «Руслан и Людмила» Глинки) ясно проявляются черты гармонического склада (особенно в последнем такте, где голоса окончательно сливаются в аккорд).

Все описанные виды многоголосия, существующие в музыке нашего времени как самостоятельно, так и в слиянии, появились в музыкальном искусстве не одновременно, а в различные исторические эпохи и подвергались на протяжении истории музыки очень значительным изменениям. И возникновение видов многоголосия и изменения их были обусловлены развитием и изменением содержания музыкального искусства. В самых общих чертах основные этапы в создании и развитии видов многоголосия европейской музыки (русской и зарубежной) могут быть охарактеризованы следующим образом<sup>1</sup>.

Исходными, первоначальными формами многоголосия как в русской музыке, так и в музыке других народов Европы явились формы народной музыки. Эти формы были (а во многом остаются и до сих пор) в основном подголосочно-полифоническими (гетерофонными), обладающими лишь элементами разнотемной полифонии и гомофонии (аккордово-гармонического типа или с простейшими видами сопровождения). Таким образом, подголосочный склад представляет собой наиболее коренной склад многоголосной музыки. На художественном опыте этого склада выросли все остальные виды многоголосия.

Разнообразные формы разнотемной и имитационной полифонии как самостоятельных складов сложились в профессиональной музыке

<sup>1</sup> Здесь дается предельно краткий обзор, преследующий цели самой общей ориентировки в данном вопросе.

Западной Европы только в XV—XVI веках (в русской музыке несколько позже — в XVII веке). Возникновение и формирование полифонии происходило в условиях ожесточенной борьбы церковной реакции, отстаивавшей старую догму одноголосия, против новых демократических тенденций народной музыки, вносящих в музыкальное искусство традиции многоголосия. Победа осталась за тенденциями народной музыки, заставившими перестроиться церковную музыку как в западноевропейском музыкальном искусстве, так и в русском.

Демократические тенденции народной полифоничности, связанные со свободным коллективным и импровизационным (отсюда появилась и подголосочная вариантность) исполнением, не только утвердились в профессиональной музыке, но и развились в новую форму разнотемно-полифонического и имитационно-полифонического склада.

Первоначальные формы профессиональной полифонии были по преимуществу разнотемными. Они строились на сочетании различных песенных мелодий (даже с различными словесными текстами). Но, по мере усиления светских черт в содержании музыкального искусства, по мере превращения последнего в самостоятельный (хотя и связанный с церковью) вид профессиональной деятельности людей, полифоническое многоголосие все более и более проникалось тематическим единством, пока, наконец, не создало форм имитационной полифонии, то есть форм, построенных на имитационном развитии одной темы, одного песенно-мелодического образа. Возникновение зрелых форм имитационной полифонии относится в западноевропейской музыке к XVI веку, в русской музыке — к концу XVII века.

Одновременно с этими формами полифонии (а в ряде стран и ранее их) появился и оформился аккордовый склад в музыке. Аккордовый склад, построенный на сочетании малосамостоятельных мелодических линий, легко в силу этого сливающихся в цельные аккорды, представлял собой наиболее «гармоничную» форму многоголосия. Причины возникновения его в музыке были в целом теми же самыми, что и причины создания сложных форм разнотемной и имитационной полифонии, — его истоки также лежат в народном многоголосии.

В дальнейшем развитии содержания музыкального искусства (в XVII веке как на Западе, так и в русской музыке) все более и более заостряется противопоставление, с одной стороны, новых светских лирических тенденций и с другой — абстрактных догм церковной идеологии. Светская лирика (и в камерной области, и в театральной) породила сольную песню с аккомпанементом (в театре — оперный рецитатив, позднее — арию), то есть образовалась гомофония с развитым сопровождением. Опыт аккордового склада в новой гомофонии используется в аккомпанементе, который в особенности на первых порах, строится действительно в чисто гармоническом, аккордовом изложении. От полифонии же в гомофонный склад проникает противопоставление двух самостоятельных «пластов» многоголосия — мелодии и аккомпанемента.

Дальнейшее развитие многоголосия в европейской музыке происходит на основе всепобеждающих светских традиций гомофонии. В XVIII веке и далее гомофония не остается неизменной, она неоднократно меняет свою природу в результате развивающегося и преобразующегося содержания музыки. Одним из решающих переломов в существовании гомофонии явилось возникновение на ее основе новой полифонии XVIII века, связанной с формированием и развитием новой бытовой

демократической музыки: на Западе — в условиях оперно-ораториальных и камерно-инструментальных жанров, в России — в условиях хоровой и военной музыки (Петровская эпоха).

С XVIII века как бы начинается новая история полифонии, строящейся на основе гомофонии. Эта история простирается и до настоящего времени. И в наши дни, как это было на протяжении последних двух столетий, основой многообразных и художественно ценных разновидностей полифонии служит песенность с более или менее заметно выделяющейся главной мелодией, то есть в художественно ценной полифонии (в произведениях композиторов-классиков, главным образом русских, а также советских авторов реалистического направления) всегда ощущается ясно выраженный мелодизм.

Все эти разнообразнейшие разновидности полифонии, которые начинают свою историю с XVIII века, обобщаются одним названием полифонии «свободного письма». Это наименование дано в противовес «строгому письму»<sup>1</sup> полифонии раннего периода в Западной Европе в XV—XVI веках. Характеристики «строгий» и «свободный» очень приблизительно отражают свойства полифонии, с одной стороны, XV—XVI веков и с другой — XVIII века и позже. Их неточность очевидна хотя бы потому, что, например, под понятие «свободное письмо» подводятся разновидности полифонии, часто еще более отличающиеся друг от друга, чем некоторые из этих разновидностей и полифония «строгого письма». Однако эти названия сохранились до сих пор в практике преподавания полифонии, так как обладают определенным удобством в характеристике типов учебных заданий для учащихся. В настоящем учебнике эти названия также будут применены для характеристики двух основных практических частей — для первой («Строгое письмо») и для второй («Свободное письмо»).

Мы должны немедленно пояснить, в каком смысле будут использованы в этих частях указанные названия.

Термин «письмо» применяется здесь в педагогическом значении, — под «письмом» подразумевается определенный круг средств полифонии, изучаемых студентами на каждом данном этапе прохождения курса полифонии. «Строгое письмо» соответствует начальному этапу изучения полифонии. На этом этапе ее средства ограничиваются рамками хоровой музыки. Интонационные возможности хора рассматриваются при этом лишь с полифонической стороны, и то, конечно, далеко не все. Так, например, упражнения на сочинение полифонических построений «строгого письма» даются без словесного текста — перед курсом полифонии ставятся задачи воспитания полифонического мышления учащихся лишь в основных чертах. Поскольку «строгое письмо» ориентируется на хор, постольку и в качестве примеров из музыкальной литературы выбирались образцы в основном тех исторических стилей, которые разрабатывали хоровые средства музыки. Этими стилями, в разных отношениях, являются русская народная песня (в смысле мелодической распевности) и стиль а саррелла франко-фламандской школы XV—XVI веков (в смысле норм голосоведения). Нормы франко-фламандской полифонии всегда играли особенно большую роль в преподавании «строгого письма» и были даже догматизированы в целом ряде учебников полифонии на протяжении двух последних столетий.

В настоящем учебнике отвергается метод стилизации и под произведения XV—XVI веков, и под русское народное многоголосие. Из хоровой музыки этих стилей используются только те мелодические и полифонические нормы, которые являются ценными в педагогическом отношении для воспитания полифонического мышления советских музыкантов на начальном этапе изучения полифонии. Таким образом, в предлагаемом учебнике автор подходит к нормам полифонии исторических стилей с позиций педагогической целесообразности.

Аналогичные соображения надо высказать и в связи с так называемым «свободным письмом». «Свободное письмо» соответствует дальнейшему после «строгого письма» этапу прохождения полифонии и уже не ограничивается условиями только хора, а изучает интонационные возможности полифонии инструментальной музыки и музыки, совмещающей хор с оркестром. Творческими примерами «свободного письма» служат образцы народной полифонии, произведения русских и западноевропейских классиков XVIII и XIX веков, а также лучшие полифонические сочинения советских композиторов. Методом работы в «свободном письме» то же самое является не стилизация, не пассивное подражание, а творческое овладение педагогически наиболее целесообразными нормами полифонии народной, классической и советской музыки.

\* \* \*

Настоящий учебник полифонии предназначается для теоретико-композиторских факультатов консерваторий, но может быть частично использован и при прохождении полифонии на других факультетах, а также в музыкальных училищах.

<sup>1</sup> Часто вместо термина «письмо» употребляется термин «стиль» — «строгий стиль», «свободный стиль». С. И. Танеев свой основной теоретический труд назвал «Подвижной контрапункт строгого письма».

# Часть первая

## ПОЛИФОНΙΑ СТРОГОГО ПИСЬМА

### Глава первая

#### ВВОДНАЯ. МЕЛОДИЯ СТРОГОГО ПИСЬМА

##### § 1. ОБЩИЕ СВОЙСТВА МЕЛОДИИ СТРОГОГО ПИСЬМА

Мелодии, из которых складывается полифоническое многоголосие строгого письма, должны иметь в работах учащихся характер по преимуществу эпической распевности. Полифонические произведения, создаваемые в строгом письме, предназначаются для хорового исполнения, что находится в соответствии с указанным характером мелодий. Хор, хоровая звучность особенно благоприятны для передачи близких народному творчеству образов величественного спокойствия, эпической широты, философской лирики.

Как сам характер мелодий, так и их назначение для хорового исполнения диктуют учащемуся целый ряд условий при сочинении этих мелодий.

Основное условие относится к выбору тех интонаций и попевок, из которых складывается мелодия. Сами интонации и попевки должны быть в мелодиях строгого письма эпически-песенными, протяжными. Наилучшими образцами в этом смысле являются русские народные протяжные песни, откуда и следует черпать основной интонационный материал для построения мелодий.

Отбор интонаций и попевок не должен быть пассивным, случайным. Наоборот, нужно выбирать самые распевные, мелодически наиболее богатые интонации и попевки, и каждая сочиняемая мелодия должна представлять собой пример определенной творческой инициативы учащегося. Отбор этих интонаций и их творческое развитие должны быть обусловлены выбором тех музыкальных образов, с которыми будут связаны работы по строгому письму, — обобщенных образов народного хорового пения.

(Образы более сложные и индивидуализированные будут предметом изучения в полифонии свободного письма.)

##### § 2. ИНТОНАЦИОННЫЕ СВОЙСТВА МЕЛОДИИ

Близость мелодий строгого письма к русской народной хоровой протяжной песне определяет собой следующие черты этих мелодий:

1. Ладовой основой мелодий является чистая диатоника (хроматизм возможен лишь на далеком расстоянии, то есть не на соседних звуках); тоникой мелодии может стать любая из семи ступеней звукоряда; мелодия может быть изложена в одной тональности, но может и модулировать, то есть развиваться во всех семи диатонических ладах, свободно переходя из одного в другой; начинаться мелодия мо-

жет с любого звука тональности; гармонические и мелодические лады избегаются; не используются тритоновая ладовая окраска, возникающая при скачке на тритон, при задержке или кульминаровании мелодии на крайнем звуке целотонного тетракорда, при движении по уменьшенному трезвучию; например, следует избегать мелодических оборотов такого типа:



то есть задержки и кульминарования на крайнем звуке целотонного хода.

2. В интервальном составе мелодии применяются ходы на секунды, терции, кварты, квинты, сексты и октавы; скачки на септимы и нонны исключаются; невозможны скачки на все увеличенные и уменьшенные интервалы; повторение звука используется сравнительно мало; совсем неприемлемо многократное повторение звука, так как в этом случае мелодия приобретает характер речитатива, чуждого протяжной песенности; в развитии мелодии значительное место занимает плавное, поступенное движение (секунды), чередующееся со скачками<sup>1</sup>; поступенное движение заполняет и уравнивает скачки — скачок в одном направлении уравнивается поступенным движением или скачком в противоположном направлении и т. п., поэтому после скачка и перед ним обычно избегается движение в том же направлении; нежелательны два скачка в одном направлении в пределах септимы или нонны, а также — деление октавы секстой и терцией (деление октавы квартой и квинтой вполне возможно). Не следует употреблять мелодические обороты, например, такого типа:



Неудовлетворительность этих оборотов зависит от того, что каждый из них в данном примере входит в состав одной интонации; если же подобный ход мелодии разделен более или менее ясной цезурой, то есть находится между двумя интонациями, то его мелодическая угловатость исчезает. Цезура может возникать благодаря паузе или длинному звуку. Например, уже приведенные мелодические обороты, но с цезурами, возможны:



<sup>1</sup> Необходимо отметить, что в полифонической мелодии ход на терцию считается скачком.

В заключительных мелодических каденциях должны использоваться по преимуществу ходы на секунду или кварту — квинту; ходы на терции, сексты и октавы малоупотребительны в каденциях.

3. Общее мелодическое развитие происходит «волнами», то есть мелодия никогда не застаивается на одном месте, а все время развивается в высотном отношении, завоевывая новые звуки, образуя широкие подъемы, кульминации, спады. Мелодия строгого письма чуждается буквального и секвентного повторения попевок и непрестанно обновляет свой интонационный материал; контраст между интонациями более яркого, индивидуального характера (выразительные скачки, разнообразный ритм и т. п.) и сравнительно нейтральными (равные длительности, поступенность и т. п.) занимает значительное место в развитии мелодии; общий диапазон мелодии не превышает объема нормального хорового голоса, то есть дуодецимы, несколько больший диапазон допустим лишь в редких случаях, и то преимущественно для крайних голосов (бас и сопрано) в многоголосии.

### § 3. РИТМИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА МЕЛОДИИ

Другим основным условием сочинения мелодий в строгом письме является то обстоятельство, что они сочиняются для полифонического многоголосия. Мелодии подголосочного, гомофонного или гармонического складов характеризуются иными чертами, чем мелодии полифонические. Поэтому отнюдь не каждая мелодия удобна для полифонической обработки.

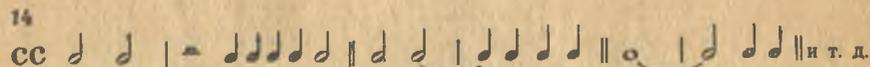
Полифоническая мелодия подразумевает, что одновременно с ней звучат и развиваются другие, контрастирующие ей, самостоятельные полифонические мелодии, причем ни одна из них не подавляет, не заглушает другие, а, наоборот, содействует их более выпуклому звучанию. Такая самостоятельность мелодий достигается благодаря их взаимному контрасту. В создании же этого контраста решающая роль принадлежит ритму в связи с метром.

Менее всего заметна независимость мелодий на тяжелой доле такта, так как на ней яснее всего слышится гармоническая слитность голосов. На легких долях такта полифоническая самостоятельность голосов всегда проявляется значительно более рельефно. Поэтому для полифонии особенно важен контраст мелодий именно на тяжелой доле такта. Если последний обеспечен, то многоголосие в целом оказывается полифоническим, независимо от того, каково соотношение голосов на легких долях.

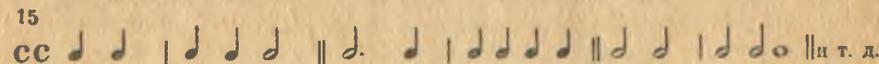
Эта закономерность имеет общее полифоническое значение и в равной мере относится как к строгому письму, так и к свободному.

Ритмические фигуры, группирующиеся вокруг тяжелой доли такта, разделяются на четыре вида.

1. Безударность тяжелой доли — пауза или синкопа, например:



2. Равномерный ритмический пробег через тяжелую долю, например:



3. Остановка на тяжелой доле, например:



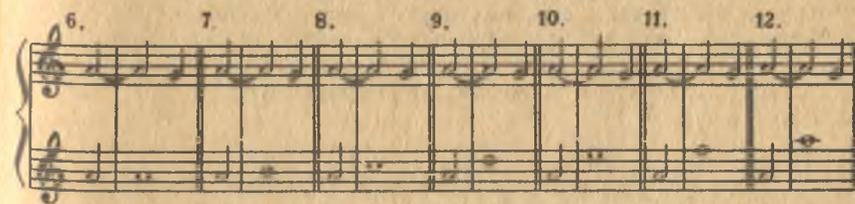
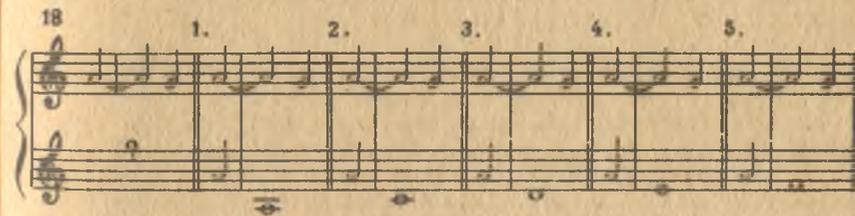
4. Ритмическое дробление тяжелой доли, например:



Эти четыре вида ритмических фигур существенно различаются между собой в смысле влияния на полифоничность многоголосия. Наибольшей полифоничностью отличается безударность тяжелой доли, наименьшей — ритмическое дробление. Это различие ритмических фигур можно показать путем следующего рассуждения.

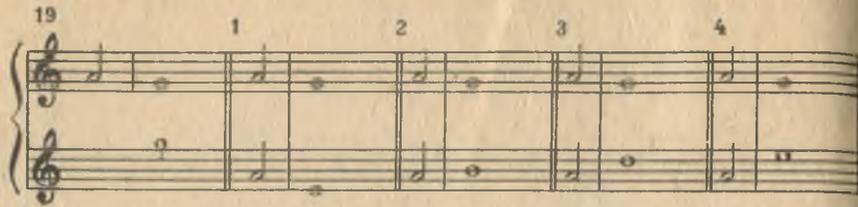
Сколько различных мелодических оборотов во втором голосе может сопровождать безударность тяжелой доли первого голоса и сколько — остальные, ударяющие тяжелую долю, — остановка, пробег и дробление? Нетрудно убедиться, что безударность первого голоса предоставляет второму голосу чрезвычайно большую мелодическую свободу, тогда как другие фигуры первого голоса сильно тормозят мелодическую инициативу второго.

Возьмем следующий простейший мелодический оборот с безударной тяжелой долей и припишем к нему возможные простейшие мелодические обороты во втором голосе, начиная, например, с унисона. Сколько мелодических оборотов строгого письма образуется во втором голосе?



Итак, мы можем насчитать двенадцать оборотов; остальные неприемлемы из-за ходов мелодии на септимы и ноны и из-за незаконных диссонансов (о правилах использования диссонансов см. § 5).

Возьмем теперь в первом голосе простейший мелодический оборот с ударением на тяжелой доле:



Мы получили только четыре возможных простейших мелодических оборота во втором голосе.

Равномерный ритмический пробег через тяжелую долю такта следует признать наиболее полифоничной фигурой из трех, ударяющих тяжелую долю, так как в ней удар тяжелой доли ощущается в наименьшей мере. Равномерное ритмическое движение, начинающееся в такте, скрадывает тяжелую долю и тем самым ограждает голоса от чрезмерно сильного слияния в аккорд, особенно ошутимый именно на тяжелых долях.

Наименее полифоничной фигурой является ритмическое дробление тяжелой доли. Оно наиболее резко акцентирует тяжелую долю и поэтому должно быть исключено из употребления в мелодиях строгого письма. В противоположность этому безударность тяжелой доли, а также равномерный пробег могут быть использованы особенно широко.

Следует отметить, что из двух безударных ритмических фигур — пауза и синкопа — пауза представляет собой явление исключительное и может быть применена только в небольшом количестве: обилие пауз лишает мелодию распевности и придает ей черты речитатива, чуждого полифонии строгого письма. Поэтому важнейшая ритмическая фигура в полифонии как строгого письма, так и свободно — это синкопа.

В мелодии строгого письма избегаются повторения ритмических фигур; поэтому она в целом строится на непрерывной смене этих фигур и на сопоставлении различных разновидностей одной и той же фигуры. Разновидности синкопы должны занимать в развитии мелодии особенно значительное место.

Однако необходимо отметить, что такие две разновидности синкопы от более короткого звука к более длинному и двойная синкопа (то есть синкопа к звуку, изображаемому нотой с точкой), исключаются из мелодии строгого письма. Иначе говоря, следующие ритмические фигуры в мелодиях неприемлемы:

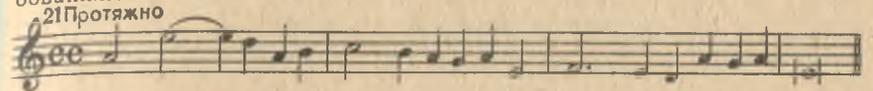


Общее ритмическое развитие мелодии строгого письма обычно происходит в виде ритмической «волны»: мелодия начинается со сравнительно длинных звуков. Поэтому пауза в мелодии никогда не возникает после короткого звука.

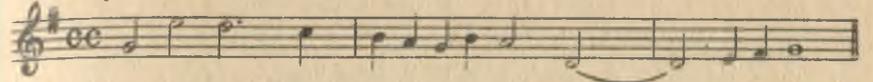
Записывать мелодии нужно в тактовых размерах на  $\frac{4}{2}$  и  $\frac{3}{2}$ . Наименьшей ритмической длительностью должна быть четверть (вось-

мые могут использоваться только в единичных случаях, например в мелодических оборотах фигуративного характера, шестнадцатые исключаются совсем). При такой записи мелодий их общая протяженность может колебаться от трех до двенадцати тактов. Темп исполнения подразумевается медленный и умеренный.

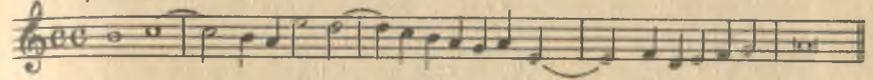
Приведем образцы мелодий, удовлетворяющих перечисленным требованиям:



Умеренно



Протяжно



Широко



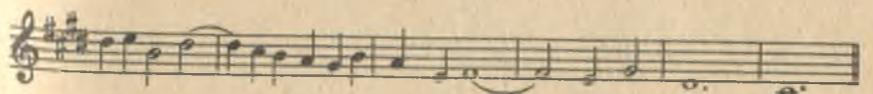
Широко



Широко



Протяжно



Умеренно



### Задание

Сочинять мелодии строгого письма для различных голосов хора, записывая их в ключах, позволяющих обходиться без добавочных линий.

## § 4. ОБЩИЕ СВОЙСТВА ДВУХГОЛОСИЯ

Основой полифонического двухголосия служит контраст мелодий в одновременности. Наиболее действенным средством контраста является ритм. Поэтому в полифоническом двухголосии, в каждый данный момент, мелодии заключают в себе (в особенности на тяжелых долях тактов) различные ритмические фигуры. Длительное ритмическое тождество голосов чуждо контрастной полифонии.

Контраст мелодий не сводится только к одному ритму. Существенным моментом в контрастировании является также различие в мелодических рисунках голосов. Движение одного из голосов вверх, а другого вниз или пребывание его на месте, движение волнообразное и прямолинейное, движение плавное и скачкообразное и т. п. — все эти различные формы мелодического движения используются полифонией для заострения контраста голосов.

Однако, как бы силен ни был этот контраст, в полифоническом сочетании мелодий всегда присутствует глубокое внутреннее единство. Полифоническое многоголосие строгого письма всегда выражает один художественный образ, а не одновременное сочетание нескольких образов. Раскрытие этого образа оказывается сложным, многосторонним, соответствующим его внутренней сложности и многосторонности. Но образ один, поэтому и выражение его наполнено своеобразным единством.

Последнее сказывается в первую очередь в том, что связанные в полифоническое целое мелодии, при всем контрастном различии, принадлежат все же к одному стилю, к одному жанру: они эпически распевны, их песенно-хоровая природа едина.

Единство проявляется и во всех основных элементах полифонии — в ритме мелодий, в ладогармонической структуре, в регистровых соотношениях мелодий и т. д.

Ритмические фигуры, при всей своей контрастности, строятся из длительностей одного типа — бревис, целая, половинная, четверть, восьмая и их совмещения (длительности типа триолей, квинтолей и т. п. отсутствуют совершенно), — тактовый размер и темп одинаковы для всех голосов.

В ладовом отношении полифоническое многоголосие строится на тождественном для всех голосов диатоническом звукоряде.

Гармоническое единство чрезвычайно определено в полифонии строгого письма и может быть точно сформулировано во всех многочисленных деталях.

Контрастная полифония, подразумевающая противопоставление двух различных образных индивидуальностей — двух образов в одновременности, — принадлежит уже к свободному письму и не свойственна строгому письму.

## § 5. ГАРМОНИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ДВУХГОЛОСИЯ

Гармонической основой полифонического двухголосия строгого письма являются консонансы. Диссонансы, используемые в строгом письме очень широко, всегда служат средством оттенения консонансов. Диссонанс никогда не берется как вполне самостоятельная звучность, он применяется только в связи с консонансом, в зависимости от него — диссонанс всегда разрешается в консонанс.

Консонансы разделяются на совершенные (прима, квинта, октава, дуодецима и т. п.; кварта относится к диссонансам) и несовершенные (терция, секста, децима и т. д.). Использование тех и других в достаточной мере различно.

Если несовершенные консонансы служат основным материалом для сочетания мелодий и поэтому употребляются почти в любых условиях, то совершенные консонансы, наоборот, применяются с большими ограничениями. Эти ограничения зависят от двух главных причин.

Во-первых, совершенные консонансы, в особенности прима, если их поместить на тяжелую или относительно тяжелую долю такта, в очень большой мере содействуют впечатлению покоя, завершения, каданса. Поэтому совершенные консонансы на тяжелой доле такта используются по преимуществу в начале двухголосного полифонического построения, где развитие мелодий еще только возникает, и в каденциях, где оно заканчивается. В тех местах формы, в которых мелодии интенсивно развиваются, совершенные консонансы помещаются на легких долях, предоставляя тяжелые доли несовершенным консонансам.

Во-вторых, в совершенных консонансах, особенно в прима, голоса очень сильно сливаются и мало различимы, что находится в противоречии с природой разнотемной полифонии. Какое бы то ни было выпячивание совершенных консонансов не свойственно разнотемному двухголосию. Поэтому в двухголосии избегаются последования нескольких совершенных консонансов подряд и безусловно исключается параллельное движение совершенными консонансами.

Чуждо разнотемно-полифоническому двухголосию также и прямое движение к современному консонансу. Таким образом, совершенные консонансы применяются только в противоположном и косвенном движении голосов. Например, последовательности подобного типа исключаются из употребления:

22



и т. д.

В отличие от совершенных, несовершенные консонансы в равной мере содействуют впечатлению как покоя, равновесия, так и движения, развития. Они благозвучно связывают голоса, но вместе с тем не лишают их ясной различимости. Поэтому несовершенные консонансы используются в полифонии особенно широко и многообразно — в начале, в середине, в конце развития мелодий, на тяжелых или легких долях;

даже параллельное движение несовершенными консонансами может иметь место в двухголосии (но не на большом протяжении). Прямое движение к несовершенному консонансу также вполне возможно в полифоническом двухголосии, но не в качестве рядового средства, а лишь в исключительных случаях.

Диссонансы (секунды, кварты, септимы, ноны и т. д.), в противоположность консонансам, не связывают голоса в непосредственное гармоническое единство и поэтому в качестве самостоятельных интервалов в полифонии строгого (как и свободного) письма не применяются. Диссонансы употребляются только в зависимости от консонансов, которая проявляется в следующем.

Во-первых, диссонанс ставится лишь между консонансами; перед ним и после него могут быть помещены только консонансы.

Во-вторых, диссонанс образуется из предшествующего консонанса лишь путем косвенного движения, то есть при условии, что один из голосов стоит на месте.

В-третьих, диссонанс разрешается в далее идущий консонанс путем обязательного хода одного из голосов на секунду (другой голос свободен в своем движении).

Таким образом, к несовершенному консонансу возможны все три вида движения: косвенное, противоположное и прямое; к совершенному — только два: косвенное и противоположное, а к диссонансу — лишь косвенное.

Использование диссонансов на тяжелой (и относительно тяжелой) доле такта существенно отличается от применения их на легкой доле. На тяжелой (и относительно тяжелой) доле диссонанс берется только в виде приготовленного и разрешенного задержания, на легкой доле — лишь в виде проходящих и вспомогательных. Разрешение задержания делается только вниз. Какие-либо формы неприготовленных задержаний и вспомогательных, взятых скачком, исключаются из полифонии строгого письма.

В диссонансе один из звуков признается диссонирующим, и его появление и разрешение обставлено значительными ограничениями, другой же звук предоставляет голосу определенную свободу движения. Голос, в котором возникает диссонирующий звук, называется диссонирующим (в задержаниях еще — связанным); голос, в котором находится другой звук, — свободным.

### 1. Задержание

Задержание складывается из трех моментов — приготовления, собственно задержания и разрешения. Приготовление и разрешение всегда консонируют. Диссонирующим (связанным) голосом считается тот, который при переходе от приготовления к задержанию остается на месте и далее идет на секунду вниз, другой голос считается свободным.

В секунде диссонирует только нижний голос (нижний по реальному звучанию). Свободный голос (в секунде это всегда верхний) может двигаться или поступенно, или скачками (обязательно в консонанс), в момент приготовления, так же как и разрешения, или паузировать<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Специально отметим, что вся фигура задержания, состоящая из трех нот, обязательно должна быть в одном голосе, хотя сами голоса могут перекрещиваться.

Приведем различные примеры задержания секунды:

23

И т. д.

Безусловно исключаются следующие образцы задержания:

24

неприемлемо, так как задержание помещено в верхнем голосе;

25

неприемлемо, так как диссонирует приготовление (кварта);

26

неприемлемо, так как диссонирует разрешение (кварта);

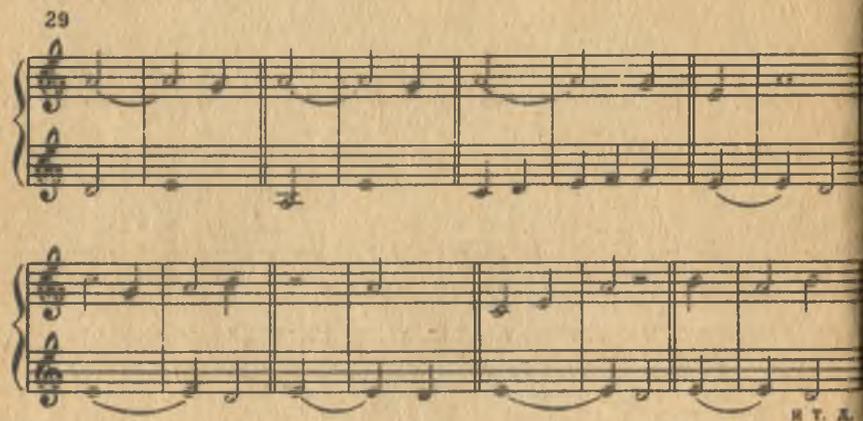


неприемлемо, так как задержание не приготовлено (пауза или скачок в диссонирующем голосе);



неприемлемо, так как задержание не разрешено (пауза или скачок в диссонирующем голосе).

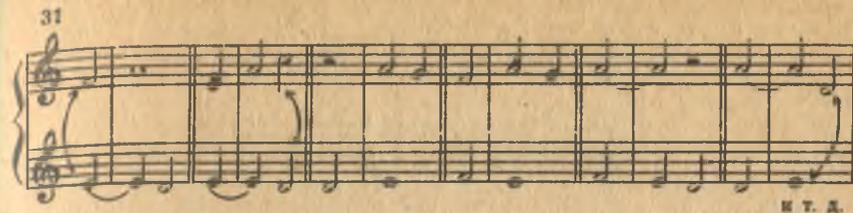
В кварте диссонировать может любой из голосов.  
Приведем примеры:



Безусловно исключаются следующие образцы:

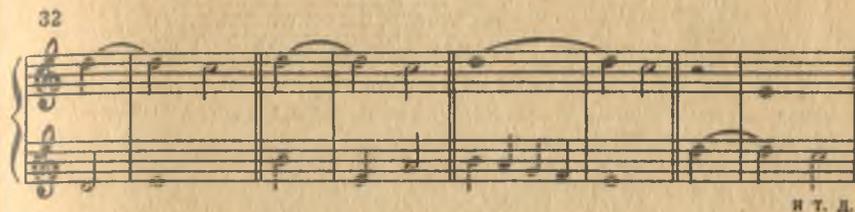


неприемлемо, так как приготовление и разрешение образуют между собой параллельные квинты;



неприемлемо из-за неправильного использования диссонансов.  
В септима диссонировать только верхний (по реальному звучанию) голос.

Приведем примеры:



В ноне диссонировать может любой из голосов (аналогично кварте).

Приведем примеры:



Безусловно исключаются следующие образцы:



неприемлемо, так как приготовление и разрешение образуют между собой параллельные октавы;



не рекомендуется, так как ход нижнего голоса слишком мало скрашивает звучание параллельных октав.

Ундецима (кварта + октава) применяется аналогично кварте.

Квартдецима (септима + октава) используется аналогично септимае.

Более широкие интервалы в двухголосии не употребляются.

Поскольку диссонанс в полифонии строгого письма несамостоятелен и находится в зависимости от соседних консонансов, постольку и применение его в двухголосии определяется характером этих консонансов. Те диссонансы, которые разрешаются в квинту или октаву (то есть в совершенные консонансы), употребляются значительно реже и с ограничениями. Такими диссонансами являются: кварта с задержанием в нижнем голосе и нона с задержанием в верхнем голосе. Остальные диссонансы входят в состав основного гармонического материала двухголосия, так как разрешаются в терции, сексты, децимы, то есть в несовершенные консонансы.

Сделаем сводку правил использования задержаний:

секунда — только в нижнем голосе;

кварта — и в нижнем, и в верхнем голосах;

септима — только в верхнем голосе;

нона — и в нижнем, и в верхнем голосах.

Кроме рассмотренных простых видов задержаний, в полифонии строгого письма встречается еще одна сложная разновидность, заключающаяся в себе разрешение через дополнительный консонирующий звук.

Например:



и т. д.

Во всех случаях звук, расположенный после задержания в связанном голосе, оказывается консонансом и далее обязательно переходит в обычный звук разрешения. Он играет здесь дополнительную, вспомогательную фигуративную роль, поэтому и называется дополнительным консонансом при разрешении задержания. При задержании ноты (в нижнем голосе) и септимы не следует в качестве дополнительного консонанса брать октаву, а при задержании секунды — приму.

Все описанные условия использования задержаний можно свести в таблицу, удобную для запоминания. Примем следующие условные обозначения:

а) Каждый интервал будем отмечать цифрой, на единицу меньшей, чем общепринято: прима = 0, секунда = 1, терция = 2, кварта = 3 и т. д. Это обозначение введено С. И. Танеевым в его труде «Подвижный контрапункт строгого письма» и имеет значительные преимущества в сравнении с общепринятым (об этих преимуществах будет сказано в следующей главе).

б) В диссонирующих интервалах (1, 3, 6, 8 и т. д.) будем ставить над и под цифрой черты, указывающие на необходимость присутствия задержания (то есть связанного звука — нижнего или верхнего); в случаях невозможности задержания данную черту будем заключать в скобки: например, в секунде неприемлемо задержание верхнего звука, поэтому черта над цифрой единицы поставлена в скобки и т. д.

Таблица интервалов будет следующей:

(-)	-	-				
0	1	2	3	4	5	6
-	-	-	-	-	(-)	(-)
7	8	9	10	11	12	13
-	-	-	-	-	(-)	(-)

В секунде  $\overline{1}$  невозможно задержание в верхнем голосе, тогда как в ноне  $\underline{8}$  применяются задержания как в нижнем, так и в верхнем голосах; в септимае  $\underline{6}$  и в квартдециме (септима + октава)  $\overline{13}$  — только в верхнем голосе.

## 2. Вспомогательный и проходящий звуки

Вспомогательный и проходящий звуки, подобно задержанию, входят в фигуры, которые складываются из трех моментов — приготовления, диссонирования и разрешения. Как и в задержании, приготовление и разрешение всегда консонируют.

В отличие от задержания, во вспомогательных и проходящих звуках диссонирующим голосом считается тот, который движется при переходе от приготовления к диссонированию. Голос, который при этом стоит на месте, является свободным и может далее (то есть при переходе от диссонирования к разрешению) двигаться поступенно, скачками, оставаться на месте или паузировать. Диссонирующий голос движется лишь поступенно и ритмически равномерно.

Приведем примеры вспомогательных и проходящих звуков:



и т. д.

В такте на  $\frac{4}{2}$  проходящий и вспомогательный звуки, движущиеся четвертями, могут помещаться не только на второй, четвертой, шестой и восьмой четвертях, они вполне допустимы и на третьей и седьмой четвертях.

Например:

38

Таким образом, в такте на  $\frac{4}{4}$  проходящий и вспомогательный звуки неприемлемы лишь на первой и пятой четвертях.

Аналогично этому в такте на  $\frac{3}{4}$  неаккордовый звук недопустим только на первой доле такта, на любой другой четверти такой звук может иметь место, лишь бы он появлялся в косвенном поступенном движении из консонанса и в консонанс же разрешался тоже поступенным движением.

Например:

39

Вспомогательные звуки около прима не используются. Например, следующий вариант исключается:

40

Наряду с ритмическим и ладогармоническим единством, в полифонии строгого письма существенную роль играет регистровое единство многоголосия — соседние голоса расходятся не более, чем на полторы-две октавы (и то в исключительных случаях). Очень типично для строгого письма перекрещивание голосов. Поэтому, например, в двухголосии не следует соединять между собой два таких крайних голоса, как бас и сопрано.

Приведем образцы двухголосия:

41 Протяжно

Широко Протяжно

Широко

Три двухголосных образца на одну мелодию:

42 Протяжно

Протяжно

Протяжно

Приведем один классический пример двухголосия из обработок русских народных песен, сделанных П. И. Чайковским<sup>1</sup>. В нем точно соблюдены все условия строгого письма, и поэтому он может быть принят в качестве образца для выполнения заданий:

«У ворот сосна раскачалась»

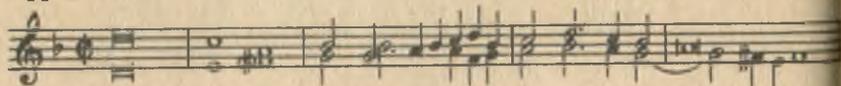
43 Moderato



Рассмотренные в данной главе нормы двухголосия в значительной мере свойственны хоровой музыке западноевропейских композиторов XV—XVI веков (Жоскин де Пре, Орландо Лассо, Палестрина и другие). Приведем несколько двухголосных отрывков из их произведений:

Дж. Палестрина. Сочинения, том XVI, стр. 78

44



О. Лассо. Сочинения, том I, стр. 18



<sup>1</sup> Чайковский П. Сборник «Пятьдесят русских народных песен» для фортепиано в четыре руки, № 8.

Вместе с тем, сравнивая с этими отрывками образцы работ, приведенные на стр. 30—31 (см. примеры 41, 42), нетрудно убедиться в их определенном различии: примеры музыки XVI века строятся на интонационном материале, весьма далеком для русской народной протяжной песни (это — главное), само же двухголосие сравнительно мало контрастно, в нем почти не встречаются диссонансы, и гармония явно преобладает над мелодическим развертыванием голосов.

### Задание

Сочинять двухголосные контрастные полифонические построения, руководствуясь следующими методическими приемами:

- к заданной или сочиненной ранее мелодии в строгом письме присочинить вторую, контрастирующую мелодию;
- сочинять обе мелодии одновременно.

В качестве пособия по материалу данной главы рекомендуется пользоваться §§ 71—87 из книги «Подвижной контрапункт строгого письма» С. Танеева; следует иметь в виду, что Танеев, как отмечалось, обозначает интервалы числами, на единицу меньшими, чем общепринято.

## Глава третья

### СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ В РАЗНОТЕМНОМ ДВУХГОЛОСИИ

#### § 6. ОБЩИЕ СВОЙСТВА СЛОЖНЫХ КОНТРАПУНКТОВ

Соединение мелодий, не подразумевающее какого-либо нового их соединения, называется простым контрапунктом. В отличие от простого контрапункта, такое соединение мелодий, которое заключает в себе возможность их нового соединения, называется сложным контрапунктом.

Применение сложного контрапункта, то есть использование в музыкальном произведении, наряду с данным соединением мелодий, также и нового их соединения, является разновидностью варьирования. Новое соединение представляет собой вариацию данного и позволяет по-новому осветить тот музыкальный образ, который выражен данным соединением.

То соединение мелодий, которое принимается как данное, называется первоначальным соединением. Всякое иное соединение этих же мелодий называется производным соединением.

Сложный контрапункт имеет много разновидностей, среди которых важнейшее место принадлежит так называемому подвижному контрапункту.

Подвижным контрапунктом называется такое соединение мелодий, в котором возможна перестановка одной мелодии по отношению к другой без изменения<sup>1</sup> самих мелодий.

<sup>1</sup> Изменение ладового наклонения не принимается в расчет.

Например, дано первоначальное соединение:

45 Протяжно

Оно допускает следующее производное соединение:

46 Протяжно

Или, например, дано первоначальное соединение:

47 Протяжно

Оно допускает следующее производное соединение:

48 Протяжно

В первом случае, в производном соединении мелодии оказываются переставленными по высоте. Такая перестановка мелодий называется вертикально-подвижным контрапунктом.

Во втором случае, в производном соединении мелодии переставлены по времени. Такая перестановка мелодий называется горизонтально-подвижным контрапунктом.

Возможно совмещение обеих перестановок одновременно и по высоте и по времени. Такие перестановки называются вдвойне-подвижным контрапунктом.

Например, первоначальное соединение:

49 Протяжно

производное соединение:

50 Протяжно

Мелодия, которая была в первоначальном соединении нижней, стала в производном соединении верхней и, кроме того, вступила на один такт позже.

Рассмотрим важнейшие особенности вертикально-подвижного контрапункта.

Перестановка одного голоса по отношению к другому в производном соединении вертикально-подвижного контрапункта в принципе могла бы быть на любой интервал и в любом направлении, то есть мелодии могут быть удалены одна от другой в сравнении с первоначальным соединением или, наоборот, сближены, причем это сближение бывает настолько большим, что мелодии даже обмениваются местами и нижняя мелодия оказывается наверху (соответственно верхняя — внизу). Однако практическое значение имеет очень небольшой ряд перестановок. Важнейшие из них связаны с обменом мест мелодиями. Вертикально-подвижной двухголосный контрапункт, заключающий в производном соединении обмен мест мелодиями, называется двойным<sup>1</sup> контрапунктом.

Совершенно очевидно, что обмен местами может произойти только в том случае, если интервал сближения мелодий достаточно велик, а первоначальное расстояние между ними сравнительно невелико. Поэтому в сочетании мелодий, предназначенном для двойного контрапункта, последние обычно не расходятся на очень большие интервалы. Можно даже указать предельный интервал расхождения мелодий в первоначальном соединении — он не должен быть больше интервала последующего перемещения.

Для удобства анализа вертикально-подвижных контрапунктов в музыкальных произведениях и для удобства запоминания условий использования этих контрапунктов введем следующую систему обозначений.

<sup>1</sup> Не смешивайте с вдвойне-подвижным контрапунктом.

Сравнивая производное соединение с первоначальным, мы обнаруживаем, что каждая из мелодий перемещена на какой-нибудь интервал вверх или вниз.

Например, первоначальное соединение:

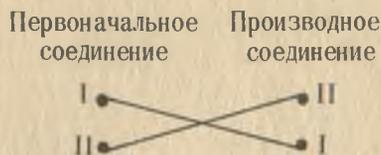


производное соединение:



Обозначим мелодии римскими цифрами I и II. Мелодия I перемещена на квинту вниз, а мелодия II — на октаву вверх.

Это перемещение чрезвычайно наглядно изображается в виде следующей графической схемы:



Интервал перемещения будем обозначать по цифровой системе (на единицу меньше общепринятых)<sup>1</sup>. Примем основное условие обозначений:

а) если верхняя мелодия перемещена вверх, то ставим перед интервальной цифрой знак плюс;

б) если верхняя мелодия — вниз, то ставим знак минус;

в) если нижняя мелодия — вниз, то ставим знак плюс;

г) если нижняя мелодия — вверх, то ставим знак минус.

Нетрудно убедиться, что знак плюс соответствует удалению мелодий одной от другой (увеличились интервалы между мелодиями — поэтому плюс), а знак минус — сближению мелодий (до обмена местами включительно).

Следовательно, в примерах 51 и 52 мы можем обозначить перемещения мелодий таким образом:

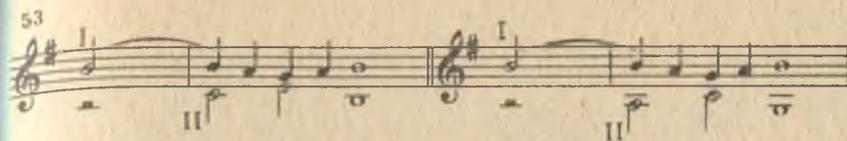
перемещение первой мелодии — I<sup>-4</sup> (квинта вниз),

перемещение второй мелодии — II<sup>-7</sup> (октава вверх).

Цифру, характеризующую интервал перемещения, пишем справа сверху.

<sup>1</sup> См. вторую главу, с. 33.

В следующем примере интервалы перемещения таковы — I<sup>0</sup>; II<sup>+2</sup>:



В вертикально-подвижном контрапункте нас интересуют перемещения мелодий не каждой в отдельности, а совместно, так как они в обоих соединениях звучат одновременно. Поэтому мы должны найти такую величину, которая характеризовала бы производное соединение в его отличии от первоначального в целом. Подобной величиной является алгебраическая сумма интервалов перемещений обеих мелодий.

На самом деле, в последнем образце (см. пример 53) в производном соединении мелодии удалены друг от друга на расстояние терции в сравнении с первоначальным соединением. Сложим алгебраически величины интервалов перемещений обеих мелодий:

$$0 + (+2) = +2$$

Полученный результат указывает, что мелодии удалились одна от другой на терцию.

Теперь становится ясным то преимущество, которое заключается в обозначении интервалов на единицу меньше общепринятого. Если бы мы сложили (или вычли) величины интервалов в общепринятом обозначении, то пришли бы к парадоксальным результатам. Так, например, в последнем случае мы должны были бы складывать 1 (прима в общепринятом обозначении) с 3 (терция) и получили бы 4 (то есть кварту), что противоречит действительности. При обозначении интервалов на единицу меньше подобное противоречие исключается, так как это обозначение, принимая за единицу интервал секунды, указывает, сколько секунд заключено в каждом интервале. Например: в прима — 0, в терция — 2 секунды; сумма интервалов прима и терция дает терцию (0 + 2 = 2).

Суммарная величина перемещения обеих мелодий, равная алгебраической сумме интервалов перемещений каждой из них, называется показателем вертикально-подвижного контрапункта и обозначается Iv<sup>1</sup>.

Таким образом, в последнем примере: Iv = + 2.

Определим теперь Iv в примерах 51 и 52 (см. стр. 36).

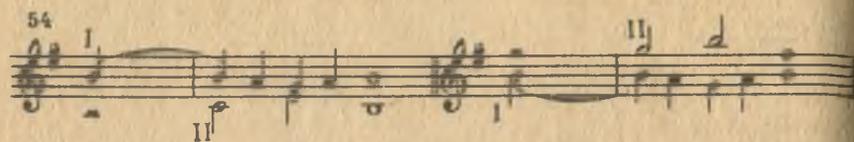
Перемещения каждой мелодии таковы: I<sup>-4</sup> и II<sup>-7</sup>.

Следовательно, Iv = (-4) + (-7) = -11, то есть показателем вертикально-подвижного контрапункта является дуодецима со знаком минус. Знак минус означает, что мелодии сблизились на интервал дуодецимы — в данном случае сближение привело даже к обмену местами.

Обратим внимание на то обстоятельство, что один и тот же Iv может образоваться путем весьма различных перемещений обеих мелодий. Например, если бы мы переместили I мелодию на 0 (то есть оста-

<sup>1</sup> Первые буквы латинского наименования Index verticalis, что значит «показатель вертикальный».

вили бы на месте), а II мелодию переместили бы на дуодециму вверх (—11), то результат был бы такой же, поскольку  $0 + (-11) = -11$ . Представим это в нотной записи:



Сравним теперь производное соединение примера 54 с примером 52. Нетрудно убедиться, что мы получили то же самое соединение, только транспонированное на квинту вверх, — внутренние же интервальные соотношения мелодий между собой сохранились такими же, как и в примере 52.

Этот образец поясняет нам, что IV является величиной обобщающей, характеризующей целую разновидность вертикально-подвижного контрапункта, а не только данное единичное перемещение мелодий.

Теперь, имея точное определение величины IV, мы можем уточнить определение возможного наибольшего интервала расхождения мелодий в первоначальном соединении двойного контрапункта; этот наибольший интервал мы назвали (см. стр. 35) предельным. Предельный интервал не должен быть больше интервала IV каждого данного двойного контрапункта.

## § 7. ДВОЙНОЙ КОНТРАПУНКТ ОКТАВЫ

Среди разновидностей вертикально-подвижного контрапункта решающее значение имеет двойной контрапункт октавы, то есть такая разновидность, при которой мелодии смещаются одна по отношению к другой на октаву (или на две, на три октавы) в направлении сближения. IV в этом случае будет равняться —7 (или —14, или же —21).

Особенностью двойного контрапункта октавы служит то обстоятельство, что в производном соединении почти все консонансы и диссонансы между звуками мелодий остаются на тех же местах и сохраняют тот же характер, что и в первоначальном соединении. А именно: терции превращаются в сексты и наоборот, секунды — в септимы и наоборот, и т. п. Единственным исключением является превращение квинты в кварту и наоборот, то есть превращение консонанса в диссонанс и наоборот. В примерах 45 и 46 приведен образец двойного контрапункта октавы.

Наглядным способом определения особенностей какого-либо двойного контрапункта может служить следующая сравнительная таблица интервалов в первоначальном соединении и в производном, для каждого случая двойного контрапункта составляется своя таблица. Составим таблицу (см. пример 55) для двойного контрапункта октавы (точнее говоря — двух октав).

Как видно из этой таблицы, прима превратилась в октаву (в две октавы), секунда — в септиму (в квартдециму), терция — в сексту (в терцедециму) и т. д.



Сделаем теперь технические выводы из рассмотрения особенностей двойного контрапункта октавы.

Тот факт, что квинта превращается в кварту, не позволяет использовать квинту в первоначальном соединении как консонанс. Следовательно, квинта между мелодиями должна быть применена таким образом, чтобы появляющаяся на ее месте в производном соединении кварта была бы приготовлена, задержана и разрешена в точном соответствии с нормами использования диссонансов в строгом письме. Это значит, что в первоначальном соединении квинту нужно вводить как диссонанс и соответствующим образом готовить, задерживать и разрешать. Вполне аналогично кварте, в квинте можно задерживать любой из двух звуков. Ограничивающим условием является следующее: задержание в верхнем голосе не должно готовиться quartой (с дальнейшим пребыванием на месте свободного голоса), так как в производном соединении возникнут параллельные квинты.



Превращение квинты в кварту вносит еще одно важное ограничение в использование квинты; не только на тяжелых, но и на легких долях такта она должна применяться как диссонанс, то есть только в проходящем или вспомогательном движении. Следовательно, при разрешении кварты в квинту (в нижнем голосе задержанной кварты) нижний голос обязательно должен далее двигаться только на секунду или вверх или вниз, иначе в производном соединении образуется брошенный диссонанс кварты. Например,



плохо, так как от квинты сделан скачок в нижнем голосе;



хорошо, так как нижний голос идет поступенно.

Обозначим на числовой таблице интервалов нижнее задержание кварты чертой с крестиком: —х, что будет указывать на необходимость поступенного движения нижнего голоса после разрешения кварты в квинту.

Обратим внимание на то обстоятельство, что в двойном контрапункте октавы нона превращается в септиму (см. таблицу). Отсюда следует вывод, что в первоначальном соединении в ноне можно делать задержание лишь нижнего звука, задержание верхнего звука создаст в производном соединении недопустимую форму задержания септимы, то есть задержание в нижнем голосе.

Например:

59



Приведем числовую таблицу ограничений при использовании задержаний:

(-)	-	-	-	-	-
0	1	2	3	4	5 6
-	-	-x	-	-	(-)
(-)	-	-	-	-	-
7	8	9	10	11	12 13
-	-	-x	-	-	(-)

По сравнению с аналогичной таблицей на стр. 33, здесь появились дополнительные ограничения: необходимость задержания квинты (4 и 11) и невозможность задержания верхнего звука в ноне (8). Ограничено также применение кварты (3 и 10). В остальном обе схемы совпадают.

### § 8. ДВОЙНОЙ КОНТРАПУНКТ ДУОДЕЦИМЫ

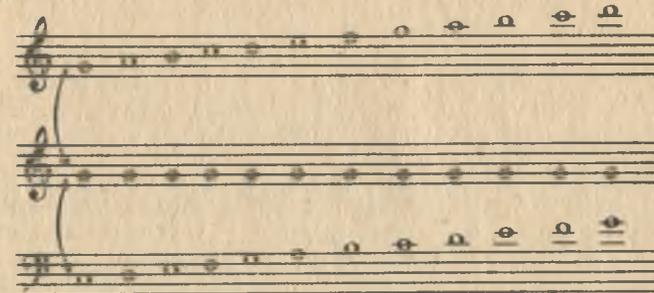
Двойной контрапункт дуодецимы встречается в музыке значительно реже, чем двойной контрапункт октавы. Однако он обладает тем важным и интересным свойством, что при перестановке мелодий меняется не только их взаимное высотное расположение, но и ладофункциональное соотношение — одна из мелодий смещается в доминанту (или субдоминанту) по отношению к другой. Подобного смещения, меняющего ладофункциональную структуру целого, не было в двойном контрапункте октавы.

Составим таблицу интервалов и рассмотрим особенности этого контрапункта:

60

Iv = -11  
Интервалы первоначального соединения

Интервалы производного соединения



Как видно из таблицы, в двойном контрапункте дуодецимы, подобно двойному контрапункту октавы, свойства почти всех интервалов первоначального соединения сохранились (консонансы остались консонансами, диссонансы — диссонансами). Исключение представляют собой секста и септима — секста превратилась в септиму и наоборот, то есть консонанс — в диссонанс и наоборот. Отсюда надо сделать вывод, что в первоначальном соединении сексту следует приносить как диссонанс — в сексте необходимо готовить, задерживать и разрешать только нижний звук.

Например:

61



Превращение сексты в септиму заставляет использовать сексту как диссонанс и на легких долях такта, то есть лишь в проходящем и вспомогательном движении. Такой факт вынуждает мелодию верхнего голоса после разрешения задержания септимы в сексту всегда двигаться поступенно. Будем обозначать в числовой таблице это ограничение в виде черты с крестиком.

В двойном контрапункте дуодецимы ундецима (кварты через октаву) превращается в секунду. Отсюда делается вывод, что в ундециме можно задерживать только верхний звук, который превращается в нормальное задержание нижнего звука секунды.

Например:

62



Напишем числовую таблицу ограничений для задержаний в двойном контрапункте дуодецимы:

(-)	-	(-)	-x			
0	1	2	3	4	5	6
-	-	-	(-)			
-	-	(-)	-x			
7	8	9	10	11	12	13
-	(-)	-	(-)			

Приведем пример сочетания мелодий в двойном контрапункте дуодецимы:

63 Умеренно

Первоначальное соединение

Производное соединение

### § 9. ДВОЙНОЙ КОНТРАПУНКТ ДЕЦИМЫ

Рассмотрим теперь особенности двойного контрапункта децимы:

64

Iv = -9

Интервалы первоначального соединения

Интервалы производного соединения

Как видно из этой таблицы, двойной контрапункт децимы накладывает очень значительные ограничения на первоначальное соединение:

а) несовершенные консонансы превращаются в совершенные; следовательно, полностью исключается возможность параллельного движения мелодий, — движение ограничивается только противоположным и косвенным;

б) кварта превращается в септиму; следовательно, в кварте исключается задержание верхнего звука;

в) нона превращается в секунду; следовательно, в ноне исключается задержание нижнего звука. Числовая таблица такова:

(-)	(-)	-				
0	1	2	3	4	5	6
-	-	(-)				
-	(-)	-				
7	8	9	10	11	12	13
(-)	-	(-)				

Приведем пример двойного контрапункта децимы:

65 Умеренно

Первоначальное соединение

Производное соединение

Мы не рассматриваем двойных контрапунктов других интервалов по той причине, что они накладывают на первоначальное соединение чрезмерно большие ограничения. Например, двойной контрапункт ноны превращает все (кроме квинты) консонансы в диссонансы и т. п.

Таким образом, из трех рассмотренных нами двойных контрапунктов контрапункт октавы накладывает на первоначальное соединение наименьшие ограничения и, следовательно, предоставляет двухголосию наибольшую свободу для полифонического развития мелодий. Контрапункт дуодецимы исключает свободное применение сексты — одного из важнейших интервалов в двухголосии, — что заметно стесняет полифоническую свободу развития. В контрапункте децимы ограничения накладываются на оба несовершенных консонанса. Благодаря этому свобода в развитии мелодий оказывается очень малой, граничащей с художественной нецелесообразностью использования подобного случая двойного контрапункта. В музыкальной литературе примеры двойного контрапункта децимы встречаются исключительно редко.

Руководствуясь особенностями, выводимыми из таблицы, можно сочинять двухголосные полифонические построения в двойных контрапунктах. Такую методику сочинения следует применять в том случае, если обе мелодии пишутся одновременно. В случае же если имеется целая мелодия в одном из голосов и к ней надо присочинить другую мелодию в данном двойном контрапункте, то, наряду с указанной методикой, можно употреблять и иную. Новая методика позволяет не

помнить всех особенностей данного двойного контрапункта и несколько упрощает процесс сочинения второй мелодии.

Сущность этой методики заключается в следующем.

Данная мелодия записывается одновременно на двух строчках со сдвигом на интервал заданного контрапункта. Новая мелодия присочиняется одновременно к обоим вариантам первой мелодии и пишется на третьей строчке. Не нужно смешивать подобного сочинения мелодии с сочинением трехголосия, так как здесь никакого трехголосия нет — налицо всего лишь два отдельных двухголосия<sup>1</sup>.

Приведем пример подобного сочинения в двойном контрапункте дуодецимы:

66 Широко

Iv = -11

Данная мелодия

Новая мелодия

Данная мелодия

Любую из пар мелодий (или верхнюю или нижнюю) мы вправе считать первоначальным соединением, другая пара будет производным соединением.

Методика трех строчек позволяет применить вертикально-подвижные контрапункты с Iv любой величины.

#### § 10. ГОРИЗОНТАЛЬНО-ПОДВИЖНОЙ И ВДВОЙНЕ-ПОДВИЖНОЙ КОНТРАПУНКТЫ

Закономерности горизонтально-подвижного и вдвойне-подвижного контрапунктов изучены в существенно меньшей степени, чем вертикально-подвижного. Поэтому в отношении горизонтально-подвижного и вдвойне-подвижного контрапунктов мы ограничимся изложением только практической методики сочинения.

Если при вертикально-подвижном контрапункте могли быть два вида задания:

- одновременное сочинение обеих мелодий и
- присочинение второй мелодии к заданной первой, то при горизонтальном и вдвойне-подвижном контрапунктах педагогически несколько более целесообразен второй вид задания, то есть необходимо наличие заданной первой мелодии.

Сам процесс присочинения второй мелодии следует осуществлять, пользуясь приведенной выше методикой трех строчек. А именно: заданная мелодия пишется на первой строчке, затем эта же самая мелодия переносится на другую строчку со сдвигом по времени (если это горизонтально-подвижной контрапункт), или по вре-

<sup>1</sup> Для наглядности рекомендуем писать даже две акколады.

мени и по высоте (если это вдвойне-подвижной контрапункт) и уже после этого присочиняется новая мелодия, которая записывается на третьей строчке. Сдвиг делается в соответствии с определенным видом контрапункта: при заданной мелодии с размером на  $\frac{3}{4}$  целесообразно пользоваться горизонтальными сдвигами только кратными полутакту, то есть сдвигать мелодию на полтакта, или такт, или полтора такта, или два и т. п. (сдвиги кратные четверти такта разрушают метрическую структуру мелодий); при заданной мелодии с размером на  $\frac{3}{2}$  сдвиги по времени следует применять только кратные целому такту<sup>1</sup>. Сдвиг по времени может быть сделан как вперед, так и назад в отношении момента вступления заданной мелодии. Во вдвойне-подвижном контрапункте сдвиг по высоте может быть на любой интервал — здесь не возникают те ограничения, которые были описаны в связи с вертикально-подвижным контрапунктом.

Напомним еще раз, что присочинение второй мелодии в условиях трех строчек не является сочинением трехголосия — последнее здесь нет, в данном случае имеет место пара двухголосий.

Приведем примеры.

Дана мелодия, и предлагается присочинить к ней вторую мелодию в горизонтально-подвижном контрапункте со сдвигом на один такт. Данную мелодию, для удобства чтения, помещаем на двух крайних строчках:

67 Умеренно

Данная мелодия

Новая мелодия

Данная мелодия

Дана мелодия, и предлагается присочинить к ней вторую мелодию во вдвойне-подвижном контрапункте со сдвигом по времени на один такт и по высоте на нону. Данную мелодию помещаем на двух крайних строчках:

68 Широко

<sup>1</sup> В свободном письме, в отличие от строгого, сдвиги, нарушающие метрическую структуру мелодии, могут применяться достаточно широко.

## § 11. ОБРАТИМЫЙ КОНТРАПУНКТ

Важными художественными возможностями обладает обратимый контрапункт.

Обращением мелодии (не следует смешивать с обращением интервалов) называется такое ее воспроизведение, при котором всем первоначальным ходам мелодии вверх соответствуют ходы вниз на тот же интервал (и наоборот) с точным сохранением ритма. Обратимый контрапункт представляет собой сочетание мелодий, которое допускает производное соединение, заключающее в себе обращение обеих мелодий. Этот вид сложного контрапункта называется еще *зеркальным*.

Приведем пример обратимого контрапункта:

69 Умеренно

Первоначальное соединение

Производное соединение

Нетрудно убедиться в том, что основным условием обратимого контрапункта является отсутствие простых задержаний. В самом деле: задержания в строгом письме разрешаются только вниз; следовательно, в производном соединении обратимого контрапункта задержания оказались бы разрешаемыми вверх; таким образом, всякое сочетание мелодий, удовлетворяющее требованиям строгого письма, не заключающее в себе простых задержаний, оказывается написанным в обратимом контрапункте.

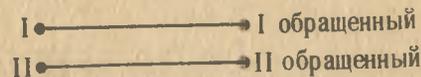
Ряд случаев сложных задержаний может иметь место в обратимом контрапункте — сюда относятся те из них, в которых диссонирующий голос разрешается через вспомогательный консонирующий звук, отстоящий от диссонирующего на ступень вверх. Этот вспомогательный звук превратится в само разрешение в производном соединении — в нормальное разрешение на ступень вниз. Подобный вспомогательный звук возможен при задержании кварты (в любом из голосов) и ноны (только в верхнем голосе), секунды и септими исключаются. В последнем примере сочетание мелодий начинается со сложного задержания кварты.

Для нахождения производного соединения в обратимом контрапункте рекомендуется пользоваться следующей схемой: в качестве «оси» обращения принимается II ступень мажорного звукоряда (или, что то же, IV ступень минорного звукоряда) все звуки вверх от этой ступени превращаются в соответствующие звуки вниз от нее

(и наоборот). Например, при звукоряде с двумя диезами (как в последнем примере) «осью» обращения является звук *ми*; *фа-диез* превращается в *ре*; *соль* — в *до-диез* и т. п.

При такой схеме обращения звуки тритона (в нашем примере *до-диез* и *соль*) превратились один в другой и, следовательно, исключается опасность, что какой-либо нетритоновый ход мелодии первоначального соединения перейдет в тритоновый в производном соединении — в настоящей схеме тритон остается на месте. В последнем примере производное соединение найдено по данной схеме.

Обратимый контрапункт может совмещаться с другими видами сложного контрапункта. Рассмотрим совмещение обратимого контрапункта с двойным (ограничимся двойным контрапунктом октавы). Графическая схема в таком случае будет иметь следующий вид:



Голоса остаются на своих местах по отношению друг к другу, и обращение совершается в каждом голосе по-отдельности.

Необходимость участия вертикально-подвижного контрапункта здесь делается очевидной в результате следующего рассуждения: совершим обращение сразу двух голосов одновременно (то есть осуществим сначала зеркальную перестановку) — голоса обменяются местами, так как в обратимом (зеркальном) контрапункте мелодия верхнего голоса всегда становится нижней и мелодия нижнего голоса — верхней; теперь применим вертикально-подвижную перестановку с показателем  $IV = -14$  — голоса вторично обменяются местами, и, следовательно, восстановится их исходное соотношение, но мелодия каждого из голосов будет уже обращенной.

Приведем пример:

70 Напевно

Первоначальное соединение

Зеркальное обращение

## ИМИТАЦИОННОЕ ДВУХГОЛОСИЕ

## § 12. ОБЩИЕ СВОЙСТВА ИМИТАЦИИ В ДВУХГОЛОСИИ

Имитацией называется поочередное проведение различными голосами одной и той же мелодии.

Имитация является одной из богатейших форм разработочного развития музыкальной мысли, так как в имитации, при наличии контраста мелодий в одновременности, присутствует их очевидное тождество в разновременности — второй голос в каждый данный момент звучит существенно иначе, чем первый, однако в целом повторяя мелодию именно первого голоса. Таким образом, в имитации заключена возможность особо высокого единства всего многоголосия в целом.

Голос, вступающий первым в имитации, называется начальным, или пропостой (по-итальянски Proposta), а голос, появляющийся вторым — имитирующим, или респостой (по-итальянски Risposta).

Имитации разделяются на простые и канонические (иначе называемые просто канонами).

В простой имитации имитирующий голос повторяет лишь ту начальную часть мелодии, которая звучала односторонне, далее этот голос или свободно развивает мелодию, или паузирует. В свою очередь, простые имитации могут быть без противосложения и с противосложением. Противосложением называется та часть мелодии начального голоса, которая контрапунктирует имитирующему голосу. Например: простая имитация с противосложением:

72 Умеренно

простая имитация без противосложения:

73 Умеренно

Напевно

Обращение  
с IV = -14

Возможен и такой случай обратимого контрапункта, при котором обращению подвергается только одна из мелодий. Сочинение подобного контрапункта требует применения методики трех строчек.

Приведем пример такого контрапункта:

71 Умеренно

Любая из двух пар мелодий (верхняя или нижняя) может быть принята в качестве первоначального соединения.

## Задание

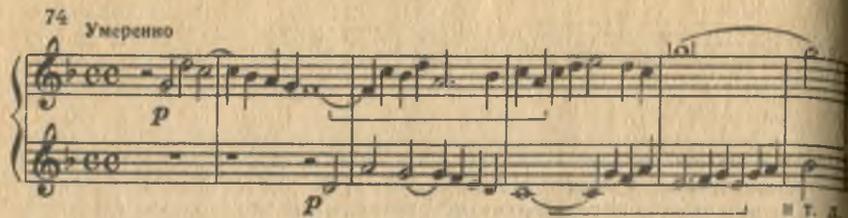
Сочинять двухголосные контрастные построения в сложных контрапунктах:

а) В двойном контрапункте октавы и дуодецимы (в двойном контрапункте децимы рекомендуется сделать только пробы) — следует пользоваться двумя методическими путями: одновременным сочинением двух мелодий и присочинением второй мелодии к заданной (или к сочиненной ранее).

б) В горизонтально-подвижном и во вдвойне-подвижном с различными показателями перемещения (основная часть работ должна быть посвящена вдвойне-подвижному контрапункту) — работы необходимо выполнять путем присочинения второй мелодии к заданной (или сочиненной ранее).

в) В обратимом контрапункте (зеркальном) и совместно с двойным контрапунктом октавы, а также с обращением одного голоса.

В каноне имитирующий голос повторяет не только начальную (одноголосную) часть мелодии, но и противосложение, то есть имитация совершается непрерывно. Например:



В имитации (как в простой, так и в канонической) отмечаются три момента:

а) сторона (или направление) вступления имитирующего голоса — сверху или снизу; в этом случае говорят: имитация в верхний интервал или в нижний интервал;

б) интервал вступления (сдвиг по высоте) — им может быть любой верхний и любой нижний интервал, однако не более дуодецимы;

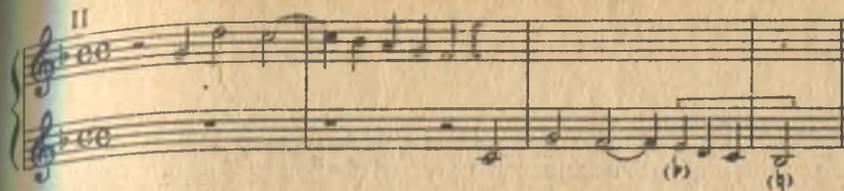
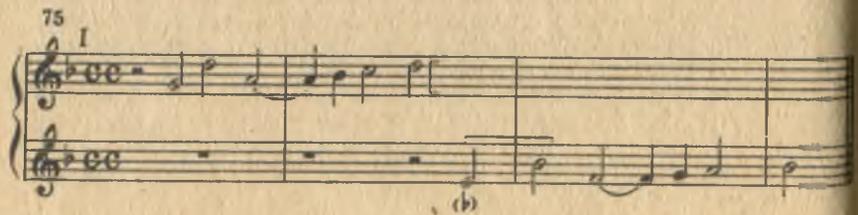
в) сдвиг во времени между начальным и имитирующим голосом (или расстоянием вступления) — он измеряется в долях такта; в строгом письме в имитации (подобно горизонтально-подвижному контрапункту) применяются сдвиги кратные полутакту для размера в  $\frac{4}{4}$  и кратные целому такту для размера в  $\frac{3}{4}$ ; общее протяжение сдвига не должно превышать трех тактов.

В приведенных выше трех примерах (см. стр. 49–50) имитации были в нижнюю кварту со сдвигом на полтора такта.

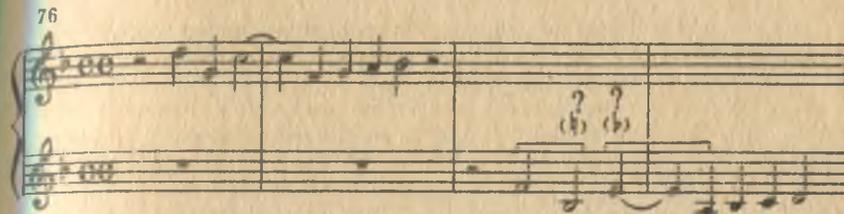
Не каждая мелодия в строгом письме может имитироваться безоговорочно на любой интервал, иногда, при перенесении мелодии на другую высоту, в ней возникают тритоновые звучности (скачки на тритон, целотонность и т. п.).

В этих случаях приходится или отказаться от данного интервала имитации и избрать другой, или же внести во второй голос знаки альтерации, то есть переключиться на новый родственный диатонический звукоряд. Однако не следует вводить более одного знака альтерации, так как иначе образуется переключение на неродственный диатонический звукоряд. Например: приведенную ниже мелодию, начинающуюся со звуков *соль—ре* в звукоряде с одним бемолем, нельзя имитировать ни в нижнюю терцию (верхнюю сексту), ни в нижнюю квинту (верхнюю кварту), так как в первом случае появляется скачок на тритон (отмечен скобкой), а во втором — остановка на крайнем звуке целотонного тетра хорда (отмечена скобкой).

В обоих случаях приемлем следующий выход: ввести звук *ми-бемоль* вместо *ми*; во втором образце можно исключить тритон еще иным путем: ввести звук *си-бемоль* вместо *си-бемоля*:



Встречаются случаи, когда путем знаков альтерации освободиться от тритоновости не удастся. Например, данную мелодию нельзя имитировать в нижнюю сексту (верхнюю терцию) — ни *ми-бемоль*, ни *си-бемоль* не устраняют тритоновости:



### § 13. МЕТОДИКА СОЧИНЕНИЯ ИМИТАЦИИ

Процесс сочинения простой имитации складывается из следующих этапов:

1. Сочиняется или принимается как данная та часть мелодии начального голоса, которая будет звучать одноголосно до момента вступления имитирующего голоса; протяженность этой части мелодии равняется величине заданного для имитации сдвига по времени; например, если имеется в виду сдвиг по времени размером в полтора такта, то протяженность начальной части мелодии не должна превышать полтора такта. Обозначим указанную часть мелодии буквой А.

2. Эта часть мелодии переписывается в имитирующий голос со смещением на заданный интервал и на заданный промежуток времени. Обозначим эту часть мелодии имитирующего голоса А<sub>1</sub>.

3. Сочиняется противосложение; оно должно являться непосредственным и художественно оправданным продолжением начальной части мелодии в начальном голосе; кроме того, противосложение должно мелодически контрастировать с имитирующим голосом. Противосложение обозначим буквой В.

4. Присочиняется каденция сразу в двух голосах, завершающая их мелодическое развитие. Там, где голос перестает участвовать в имитации и развивается свободно, поставим знак \*.

Например, задается имитация в верхнюю дуодециму со сдвигом на два такта.

Указанные четыре этапа работы отмечены в примере соответствующими буквами:

77 Широко

Приведенную имитацию можно изобразить в виде следующей наглядной буквенной схемы:

имитирующий голос:  $A_1$   
 начальный голос: А В

Процесс сочинения канона по началу тождествен сочинению простой имитации — различия начинаются с четвертого этапа.

А именно:

- 1) сочиняется начальная часть мелодии начального голоса — А;
- 2) эта часть переписывается в имитирующий голос с заданным смещением —  $A_1$ ;
- 3) сочиняется противосложение — В;
- 4) противосложение переписывается в имитирующий голос с тем же заданным смещением —  $B_1$ ;
- 5) сочиняется второе противосложение; вторым противосложением называется та часть мелодии в начальном голосе, которая контрапунктирует первому противосложению, звучащему в имитирующем голосе, — С;
- 6) второе противосложение переписывается в имитирующий голос с тем же заданным смещением —  $C_1$ ;
- 7) сочиняется третье противосложение, контрапунктирующее второму, — D;
- 8) и т. д. — число переносов каждого следующего противосложения в принципе могло бы быть любым, однако не нужно развивать канон более чем до десяти-двенадцати тактов, то есть при самом большом по времени сдвиге (три такта) должно быть минимальное количество переносов — два; при наименьшем по времени сдвиге (полутакт) — не более пятнадцати-семнадцати переносов;
- 9) сочиняется каденция в двух голосах.

Приведем два примера: с наибольшим сдвигом и с наименьшим; интервал канона в обоих случаях задается одинаковый — октава, но в первом случае верхняя, а во втором нижняя:

78 Протяжно

Буквенная схема данного канона такова:

имитирующий голос:  $A_1 B_1$   
 начальный голос: А В С

79 Широко

Буквенная схема данного канона такова:

начальный голос: А В С D E F G H I J K L M  
 имитирующий голос:  $A_1 B_1 C_1 D_1 E_1 F_1 G_1 H_1 I_1 J_1 K_1 L_1 M_1$

В первом примере сделано два переноса, а во втором — тринадцать.

#### § 14. РАЗНОВИДНОСТИ ИМИТАЦИИ

Все приведенные до сих пор примеры на имитацию (простую и каноническую) заключили в себе точное повторение мелодии: изменения относились только к ладовому наклонению мелодии (при переносе ее на новую ступень диатонического звукоряда может произойти изменение ладового наклонения), ритм же и мелодический рисунок оставались неизменными. Такой вид имитации называется имитацией в прямом движении.

Кроме имитации в прямом движении, оставляющем мелодию неизменной, имеются иные виды имитации, варьирующие мелодию при ее повторении в имитирующем голосе. Вариирование мелодии может быть следующим:

а) Имитация в обращении — в этом случае имитирующий голос воспроизводит мелодию таким образом, что всем ходам мелодии вниз соответствуют ходы вверх (и наоборот), на тот же интервал с точным сохранением ритма.

Например, канон в обращении:

80 Умеренно

Этот вид имитации может иметь достаточно широкое применение в работах как по строгому письму, так и по свободному.

б) Имитация в увеличении — имитирующий голос проводит мелодию, увеличивая длительность каждого звука в одно и то же число раз (в два или в четыре раза, — иные увеличения нежелательны).

Например, простая имитация в увеличении:

81 Умеренно

Подобный вид имитации также может достаточно широко использоваться в работах.

в) Возможно совмещение обращения с увеличением, то есть воспроизведение мелодии имитирующим голосом одновременно в обращении и в увеличении. Например, канон в обращении и увеличении:

82 Умеренно

Остальные виды имитации перечисляются нами лишь для сведения учащихся и не рекомендуются для учебных заданий, так как эти виды имитации в строгом письме обычно имеют несколько случайный и даже искусственный характер. В свободном же письме они могут применяться достаточно широко.

г) Имитация в уменьшении, например:

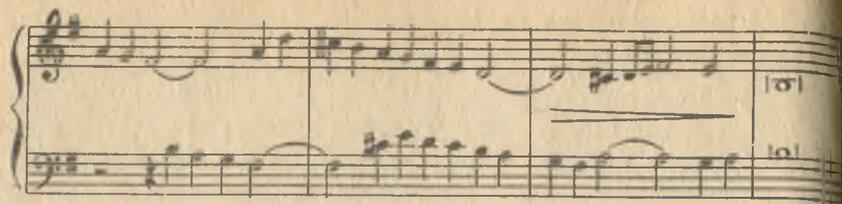
83 Широко

д) Имитация в возвратном движении — в этом случае имитирующий голос повторяет мелодию от конца к началу (такой вид называется еще «ракоходной» имитацией), например:

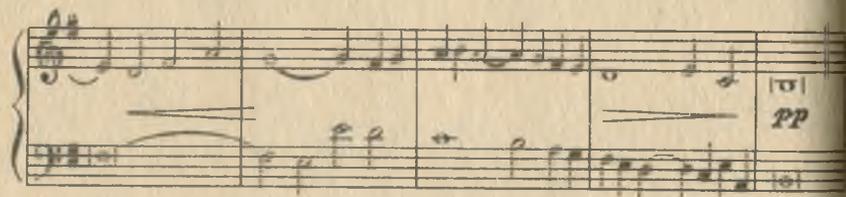
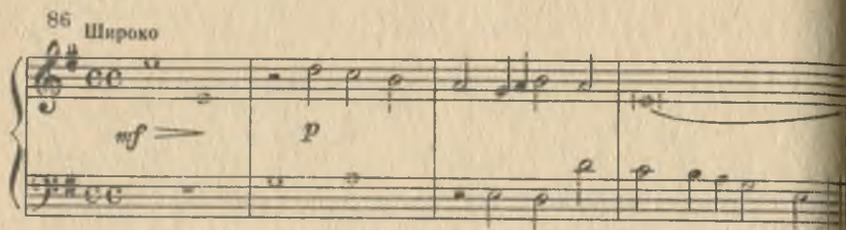
84 Умеренно

е) Свободная имитация, которая меняет мелодические интервалы и отчасти ритм, например канон в нижнюю октаву:

85 Протяжно



ж) Ритмическая имитация — она сохраняет только ритм мелодии при произвольном мелодическом рисунке, например ритмический канон:



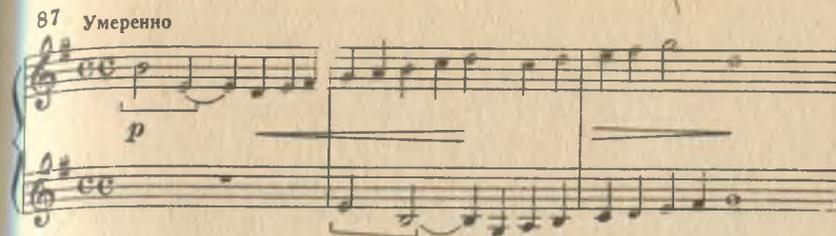
Наряду с описанными видами общего изменения мелодии, в имитирующем голосе может иметь место частичное изменение, затрагивающее лишь один звук (изредка — два-три).

Такое изменение обычно связывается с квартовым или квинтовым скачком в начале мелодии. Ход мелодии на кварту или квинту достаточно определенно намечает тонико-доминантовые или тонико-субдоминантовые отношения звуков, поэтому в имитирующем голосе появляется возможность подкрепить указанные функциональные отношения звуков посредством «ответного» движения — квинтовый ход заменяется квартовым и наоборот.

Совершенно очевидно, что это приемлемо только в том случае, если интервал имитации является квартой или квинтой, то есть между самими голосами имеет место то самое тонико-доминантовое или тонико-субдоминантовое отношение, которое образуется между звуками мелодии в начальном скачке на квинту или кварту. Имитация с таким изменением называется *тональной*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Тональная имитация имеет очень большое значение в свободном письме, особенно в фуге; в отличие от тональной, точная имитация в квинту или кварту называется *реальной*.

Например, простая тональная имитация в нижнюю квинту со сдвигом на один такт:



### Задание

Сочинять двухголосные имитационные построения, используя следующие виды имитации:

а) простые имитации и каноны в прямом движении с различными сдвигами (как по времени, так и по высоте);

б) простые имитации и каноны в обращении, в увеличении и совместно;

в тех случаях, где это допускает мелодия (наличие начального скачка на кварту или квинту в кварто-квинтовой имитации), надо применять тональную имитацию.

## Глава пятая

### СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ В ИМИТАЦИОННОМ ДВУХГОЛОСИИ

#### § 15. ОБЩИЕ СВОЙСТВА СЛОЖНОГО КОНТРАПУНКТА В ИМИТАЦИОННОМ ДВУХГОЛОСИИ

Приемы сложного контрапункта, описанные в третьей главе, могут быть с успехом использованы и в имитационном двухголосии, причем здесь они даже раскрывают некоторые новые возможности. Важнейшими из последних являются так называемый бесконечный канон и канонические секвенции, сочинение которых требует применения средств сложного контрапункта.

Бесконечному канону и канонической секвенции посвящены §§ 16 и 17. В настоящем же параграфе рассматриваются только общие свойства сложного контрапункта в имитационном двухголосии.

В имитационном двухголосии, так же как и в разнометном, при сочинении вертикально-подвижных контрапунктов следует пользоваться двумя методическими путями:

а) можно руководствоваться теми ограничениями, которые вытекают из особенностей каждого данного интервала перемещения (например, в двойном контрапункте октавы квинта будет считаться диссонансом, а в ноне нельзя задерживать верхний звук и т. п.), в этом случае в процессе сочинения применяется запись на двух строчках, но

б) можно использовать и методику трех строчек.

Приведем по одному образцу на оба вида методики.

1. Предлагается сочинить простую имитацию в верхнюю кварту со сдвигом на два такта в двойном контрапункте октавы.

Сочиняем двутактовую начальную часть мелодии в начальном голосе; переписываем ее в имитирующий голос со сдвигом на кварту вверх и на два такта; сочиняем противосложение, помня о диссонантности квинты и одностороннем задержании ноты; присочиняем каденцию:

88 Широко

Здесь мы имеем возможность сделать тональную имитацию.

Переписываем это двухголосие в виде производного соединения со сдвигом имитирующего голоса на октаву и убеждаемся в том, что производное соединение соответствует нормам строгого письма:

89 Широко

2. Предлагается сочинить канон в нижнюю октаву со сдвигом на один такт в двойном контрапункте дуодецимы (—11).

Для наглядности рассмотрения подобных случаев сочинения имитации, в которых используется методика трех строчек, предварительно, в виде схемы, будем обозначать вступления голосов только их первыми звуками. Все соображения о высотном местоположении мелодий и о моментах их вступления в том или ином такте будем предварительно высказывать также лишь по отношению к первым звукам. Например, в соответствии с только что заданными условиями канона мы получим следующую схему вступлений первых звуков мелодии:

90

Третий голос

Начальный голос

Имитирующий голос

Сочетание начального голоса с имитирующим является первоначальным соединением, сочетание начального с третьим — производным соединением.

В приведенной схеме буквой М обозначен интервал канона в первоначальном соединении (в данном случае, как задано, имеет место нижняя октава), а буквой N — интервал канона в производном соединении. Первый звук третьего голоса отстоит от первого звука имитирующего голоса на заданную величину Iv (в данном случае — 11). Нетрудно убедиться, что между тремя величинами — М, N и Iv — имеется зависимость, выражающаяся формулой:

$$M + N = Iv,$$

то есть сумма интервалов канонов первоначального и производного соединений равна величине показателя двойного контрапункта.

Отсюда следует вывод, что

$$N = Iv - M,$$

то есть интервал канона производного соединения равен разности между величиной показателя двойного контрапункта и интервалом канона в первоначальном соединении. Необходимо отметить, что в этих вычислениях все величины берутся в положительном значении.

Переходим теперь к самому процессу сочинения подобного канона.

Сочиняем однотактовую начальную часть мелодии в начальном голосе; переписываем ее в имитирующий голос со сдвигом на октаву вниз и на один такт; снова переносим ее, но уже в третий голос, со сдвигом на дуодециму по отношению к имитирующему голосу (без сдвига во времени); сочиняем противосложение в первом голосе, контрапунктирующее одновременно к имитирующему и к третьему голосам; переписываем это первое противосложение в имитирующий и в третий голоса с соответствующими сдвигами; сочиняем второе противосложение; переносим его в имитирующий и третий голоса; сочиняем третье противосложение и т. д. вплоть до каденции:

91 Широко

Сочинение горизонтально-подвижных и вдвойне-подвижных контрапунктов следует осуществлять по методике трех строчек.

Приведем по одному образцу.

1. Предлагается сочинить простую имитацию в горизонтально-подвижном контрапункте со сдвигом на полтакта; сама имитация должна быть, например, в верхнюю квинту на три такта.

Схема вступлений будет иметь следующий вид:

92

Имитирующий голос

Начальный голос

Третий голос

Буквами  $I_h$  обозначена величина сдвига по времени между вступлением имитирующего голоса и третьего голоса (в данном случае полтакт)<sup>1</sup>. Величина  $I_v$  равняется нулю, так как контрапункт лишь горизонтально-подвижной, без вертикального перемещения.

Сочиняем начальную трехтактовую часть мелодии начального голоса; переписываем ее в имитирующий голос со сдвигом на квинту вверх на три такта; переносим ее вторично в третий голос со сдвигом по отношению к имитирующему голосу на полтакта (высота остается неизменной, поскольку это лишь горизонтально-подвижной контрапункт); сочиняем противосложение, контрапунктирующее одновременно имитирующему и третьему голосам; присочиняем каденцию. Для удобства помещаем имитирующий голос на верхней строчке, третий — на нижней:

93 Протяжно

<sup>1</sup>  $I_h$  — начальные буквы Index horizontalis, что значит по-латыни «показатель горизонтальный».

2. Предлагается сочинить канон во вдвойне-подвижном контрапункте со сдвигами на один такт и на ундециму; сам канон должен быть, например, в нижнюю сексту со сдвигом на два такта.

Схема вступлений будет иметь следующий вид:

94

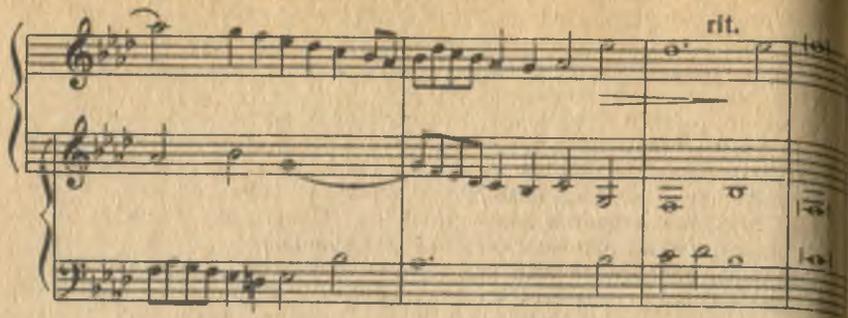
Третий голос

Начальный голос

Имитирующий голос

Процесс сочинения остается прежним, только возникает не одно, а несколько противосложений, которые последовательно переписываются в имитирующий и третий голоса:

95 Широко

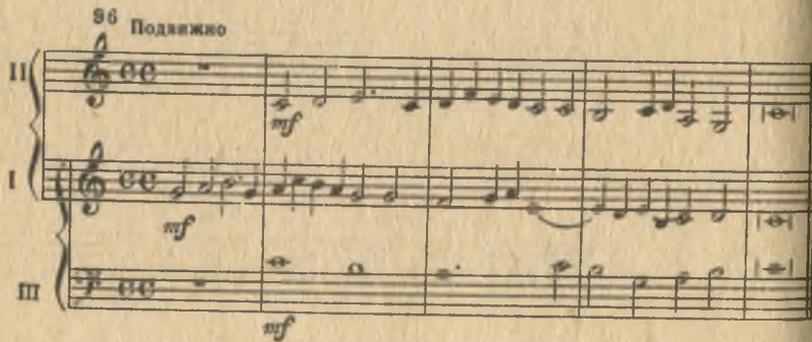


Методика трех строчек может быть применена для сочинения канонов, в которых используется варьирование мелодии (обращение, увеличение и т. п.).

Приведем пример канона, производное соединение от которого, по сравнению с первоначальным соединением, заключает в себе обращение и увеличение мелодии второго голоса.

Задание формулируется следующим образом: предлагается сочинить канон в сложном контрапункте, при котором оказывается возможным заменить мелодию имитирующего голоса ее обращенным увеличенным вариантом; в первоначальном соединении должен быть, например, канон в нижнюю квинту со сдвигом на один такт.

Сочиняем однократную начальную часть мелодии; переписываем ее в имитирующий голос со сдвигом на квинту вниз на один такт без изменений; переносим ее в третий голос в обращенном увеличенном виде; сочиняем противосложение, контрапунктирующее к имитирующему и третьему голосам одновременно; переносим противосложение в имитирующий голос и т. д.; присочиняем каденцию:



### § 16. БЕСКОНЕЧНЫЙ КАНОН

Бесконечным называется такой канон, в котором конец непосредственно вливается в начало и, следовательно, канон может быть повторен любое количество раз без перерыва.

Бесконечные каноны разделяются на два вида (по терминологии С. И. Танеева — на два «разряда»):

1) в первом «разряде» промежутков времени (сдвиг) между вступлениями первого и второго голосов в каноне равен промежутку времени между вступлением второго голоса и повторением мелодии в первом голосе, и

2) во втором «разряде» эти промежутки не равны, то есть повторение мелодии в первом голосе отстоит от вступления второго голоса на другой промежуток времени, чем вступление второго голоса от начального появления первого.

Разница в методике сочинения этих двух видов бесконечного канона заключается в том, что в первом случае используется техника только вертикально-подвижного (двойного) контрапункта, тогда как во втором случае — техника вдвойне-подвижного контрапункта, то есть второй «разряд» является более общим. С него мы и начинаем изложение методики сочинения бесконечных канонов.

Задание на бесконечный канон формулируется следующим образом: предлагается сочинить канон (например, в верхнюю октаву со сдвигом по времени на один такт), в определенном (например, пятом) такте которого мелодия начального голоса будет проводиться сначала (совершенно очевидно, что мелодия имитирующего голоса начнет повторяться в этом каноне в такте 6).

Схема вступлений и сама методика сочинения бесконечного канона не тождественны описанной выше схеме и методике сочинения простых канонов. Отличие между ними заключается в том, что в схеме вступлений первого звука голосов имеется уже не три, а пять вступлений:

- 1) вступление начального голоса,
- 2) вступление имитирующего голоса,
- 3) еще раз проведение начального голоса (то есть повторение канона),
- 4) еще раз проведение имитирующего голоса,
- 5) вступление третьего вспомогательного голоса.

Схема вступлений заданного бесконечного канона будет иметь следующий вид:



Почему создается необходимость вступления «третьего» голоса на третьей строчке? Эта необходимость возникает здесь, в каноне второго «разряда», в силу наличия вдвойне-подвижного контрапункта. На самом деле: в данном примере в такте 5 верхнего голоса мы должны поместить то противосложение, которое только что (в такте 4) прозвучало в начальном голосе; ясно, что это противосложение должно хорошо сочетаться в такте 5 с повторением начальной части мелодии и в такте 4 с противосложением верхнего голоса. Значит, здесь появятся два разных сочетания одного и того же противосложения — разных и по времени и по высоте, то есть возникает вдвойне-подвижной контрапункт, и, следовательно, необходима методика вспомогательной третьей строчки.

Без применения третьей строчки противосложение, сочиненное в такте 4 начального голоса, при переносе в такт 5 верхнего голоса может оказаться в противоречии с уже написанной мелодией начального голоса. Во избежание указанного противоречия, в такте 4 искусственно создаются такие условия, чтобы сочиняемое в начальном голосе противосложение сразу же согласовывалось с противосложением верхнего голоса в этом же такте и одновременно с выписанным на третьей строчке начальным отрывком главной мелодии. Эти условия нужны потому, что соотношение противосложения с отрывком мелодии в такте 4 будет повторено в верхней паре голосов в такте 5.

Буква *h* обозначает сдвиг по времени в заданном каноне. Стрелки указывают направление сдвигов. Отметим, что стрелки с обозначением *M* и *h*, направленные к вступлению третьего вспомогательного голоса идут в противоположную сторону от начального голоса. Это вызвано тем, что такт и интервал вступления на третьей строчке отыскиваются путем движения в противоположную сторону от повторения вступления в начальном голосе, то есть при составлении схемы надо двигаться в данном случае от такта 5 назад.

Иначе говоря, если в имитирующем голосе вступление запаздывало на один такт по сравнению с начальным голосом и поэтому помещалось в такте 6, то на третьей вспомогательной строчке оно должно быть написано на один такт раньше и, следовательно, должно помещаться в такте 4.

Аналогично этому, если в имитирующем голосе вступление находилось октавой выше начального голоса, то на третьей строчке оно должно быть написано октавой ниже начального голоса.

Теперь переходим к сочинению самого канона.

Предварительно сочиняется однотактовая начальная часть начального голоса — *A*; она переписывается в соответствии со схемой в имитирующий голос в такт 2 (так как задан сдвиг на один такт) на октаву вверх — *A<sub>I</sub>*; эта же начальная часть переносится в начальный голос в такт 5 на прежней высоте (так как в такте 5 канон должен начаться сначала) — *A*; еще раз эта начальная часть переписывается в имитирующий голос уже в такт 6 на октаву вверх — *A<sub>I</sub>*; и, наконец, она еще раз переносится на третью строчку в такт 4 на октаву вниз — обозначим это *A<sub>II</sub>*. Правильный выбор такта и интервала для переноса на третью строчку определяет собой успех в решении поставленной задачи.

Таким образом, начальную часть мелодии нужно записать на трех строчках в целом пять раз. В итоге, для данного примера, должна получиться следующая картина:

Теперь сочиняем обыкновенный канон в первых трех тактах (до момента появления нот на третьей строчке); противосложение из такта 3 начального голоса переносим в такт 4 имитирующего голоса (нормальное продолжение процесса написания канона); сочиняем противосложение в такте 4, заставляя его контрапунктировать одновременно с мелодиями имитирующего и третьего голосов и плавно подводя к началу такта 5; переносим это последнее противосложение в имитирующий голос; отбрасываем третью вспомогательную строчку. Бесконечный канон готов. Его повторения указаны знаками репризы:

Буквенную схему этого бесконечного канона можно изобразить в следующем виде:

имитирующий голос:  $\parallel A_I B_I C_I D_I \parallel A_I B_I$   
 начальный голос:  $A \parallel B C D A \parallel B C$

В данном случае мы имеем пример, в котором величина  $1h$  не равняется нулю, то есть между вступлениями имитирующего и третьего вспомогательного голосов присутствует некоторый сдвиг во времени (в данном случае сдвиг на два такта, см. схему вступления). Тот факт, что величина  $1h$  не равна нулю, вынуждает нас использовать методику трех строчек. Таков канон второго «разряда».

В том же частном случае, когда величина  $1h$  оказывается равной нулю, наряду с методикой трех строчек может быть применена и методика ограничений вертикально-подвижного контрапункта. Нетрудно убедиться, что в этом случае возникают условия именно двой-

ного контрапункта. Здесь образуется бесконечный канон первого «разряда». Рассмотрим этот канон на конкретном примере. Например, задан бесконечный канон в верхнюю дециму со сдвигом во времени на один такт, повторение в начальном голосе должно начаться через два такта. Представим себе, как должна была бы выглядеть схема такого канона, если бы мы применили методику трех строчек:

100

Имитирующий голос

Начальный голос

Третий вспомогательный голос

Полностью канон мог бы получиться, например, следующим:

101

Налево

II

I

III

Противосложение (в этом виде бесконечного канона — единственное, оно обозначено В) сочиняется в условиях двойного контрапункта дуодецимы (точнее говоря, дуодецимы через октаву, то есть  $Iv = -18$ ), так как между  $A_1$  и  $A_2$  помещается интервал квинты через две октавы.

Следовательно, сочинение этого канона возможно и без применения методики трех строчек, здесь просто нужно было бы пользоваться правилами двойного контрапункта дуодецимы.

Буквенную схему этого бесконечного канона с равными сдвигами изображаем в следующем виде:

имитирующий голос:  $A_1 B_1 A_1$   
 начальный голос:  $A B A$

Отметим тот факт, что в бесконечном каноне величина  $N$  всегда тождественна величине  $M$ ; поскольку же  $Iv = M + N$ , постольку  $Iv$  в бесконечном каноне всегда равняется удвоенной величине  $M$ , то есть  $Iv = 2M$ . Иначе говоря, величина интервала вертикально-подвижного контрапункта равна удвоенной величине интервала сдвига по высоте в каноне.

Так, например, в последнем каноне интервалом сдвига была задана децима, поэтому интервалом двойного контрапункта должна оказаться сумма двух децим, то есть квинта через две октавы,  $Iv = 9 + 9 = 18$ .

Отсюда можно сделать вывод, что если мы не хотим сталкиваться с трудностями других двойных контрапунктов, кроме октавы и дуодецимы, мы должны ограничить себя бесконечными канонами, сдвиг по высоте в которых равен или октаве (сумма двух октав дает  $Iv = -14$ ), ли дециме (сумма двух децим дает  $Iv = -18$ ).

## § 17. КАНОНИЧЕСКАЯ СЕКВЕНЦИЯ

Канонической секвенцией называется такой канон, в котором, подобно бесконечному канону, периодически происходят повторения сначала; однако, в отличие от бесконечного канона, эти повторения каждый раз делаются на новой высоте. Разница высот между звеньями такой канонической секвенции называется интервалом (или шагом) секвенции. Величину этого интервала будем обозначать буквой  $Z$ .

Методика сочинения канонической секвенции и бесконечного канона вполне аналогична. Различия заключаются лишь в том, что при сочинении канонической секвенции повторение начальной части мелодии в начальном и имитирующем голосах следует писать не на прежней высоте, а на новой — в соответствии с заданным шагом секвенции; местоположение начальной части мелодии на третьей строчке разскивается совершенно так же, как и при написании бесконечного канона, то есть в противоположном направлении от повторения в начальном голосе.

Канонические секвенции, вполне аналогично бесконечным канонам, разделяются на два «разряда». Начинаем с примера второго «разряда», как более общего.

Например, предлагается сочинить каноническую секвенцию с трехтактовым звеном, с шагом по терциям вверх, с имитацией в нижнюю октаву и сдвигом на один такт.

Схема вступлений в данной канонической секвенции — следующая:

102

Третий вспомогательный голос

Начальный голос

Имитирующий голос

Сочиняем однотактовую начальную часть — А; переписываем ее в имитирующий голос в такт 2 на октаву вниз — А<sub>I</sub>; переносим данную часть в начальный голос в такт 4 на терцию вверх — А; переписываем ее в имитирующий голос в такт 5 на октаву вниз от такта 4 начального голоса (то есть от повторения — А); переносим указанную часть на третью строчку<sup>1</sup> в такт 3 на октаву вверх — А<sub>II</sub> — от такта 4 начального голоса, то есть опять от повторения — А; сочиняем противосложения — В и С; переносим их в соответствующие такты — В<sub>I</sub> и С<sub>I</sub>, отбрасываем третью строчку. Каноническая секвенция готова:

103 Умеренно

Как очевидно, эту каноническую секвенцию можно изобразить в виде следующей буквенной схемы:

начальный голос: А В С А В С  
имитирующий голос: А<sub>I</sub> В<sub>I</sub> С<sub>I</sub> А<sub>I</sub> В<sub>I</sub> С<sub>I</sub> и т. д.

В данном случае величина  $Ih$  не равна нулю, то есть вступление третьего вспомогательного голоса не совпадает по времени со вступлением имитирующего голоса. Это обстоятельство вынуждает нас применять методику трех строчек. В тех же случаях, когда в схеме канонической секвенции вступления имитирующего и третьего вспомога-

<sup>1</sup> Для наглядности третью строчку пишем сверху.

тельного голосов совпадают, то есть  $Ih = 0$ , необходимо использовать технику двойного контрапункта. Здесь мы имеем дело с канонической секвенцией первого «разряда».

Рассмотрим конкретный пример. Допустим, написана каноническая секвенция в верхнюю септиму со сдвигом во времени на один такт, при этом длина звена секвенции равняется двум тактам, с нисходящим шагом по терциям. Для наглядности вначале применяем методику трех строчек. Схема секвенции окажется следующей (третью строчку пишем снизу):

104

Сама каноническая секвенция может быть следующей:

105 Умеренно

Буквенная схема секвенции такова:

имитирующий голос:  $A_1 \quad B_1 \quad A_1 \quad B_1$   
 начальный голос:  $A \quad B \quad A \quad B \quad A$  и т. д.

Как видно из схемы вступлений, в канонической секвенции, в отличие от бесконечного канона, величина  $N$  уже не равняется величине  $M$ . Поэтому для определения величины  $Iv$  уже нельзя брать удвоенную величину  $M$ . Общая формула —  $Iv = M + N$  — остается в полной силе, но между  $M$  и  $N$  возникает новая связь, которая зависит от шага секвенции, то есть от величины  $Z$ .

Определим эту связь.

Обратим внимание на тот факт, что в схеме величина  $N$  указана не один раз, а дважды — второй раз величина  $N$  соответствует сдвигу по высоте между имитирующим голосом и вторичным вступлением начального голоса. Нетрудно убедиться, что величина  $N$  в данном случае равна сумме  $M$  и  $Z$ , то есть  $N = M + Z$  (в примере 105  $M$  равняется септиму, а шаг секвенции  $Z$  — терции, следовательно,  $N = 6 + 2 = 8$ , то есть ноне).

Таким образом, зная заданный сдвиг по высоте в канонической секвенции (величина  $M$ ) и шаг секвенции (величина  $Z$ ), мы легко можем определить величину  $Iv$  по формуле:

$$Iv = M + N = M + (M + Z) = 2M + Z$$

В последнем примере  $Iv = 6 + (6 + 2) = 14$ , то есть двойной контрапункт октавы (двух октав).

Однако эта формула правильна лишь в том случае, когда шаг секвенции совершается в направлении, противоположном направлению сдвига самого канона, как, например, в последнем образце, где сдвиг канона по высоте делается на септиму вверх, а шаг секвенции — на терцию вниз. В том же случае, если эти направления совпадают, в указанной формуле величину  $Z$  нужно брать с отрицательным знаком, то есть формула примет следующий вид:

$$Iv = M + N = M + (M - Z) = 2M - Z$$

Необходимость замены знака плюс на знак минус перед величиной  $Z$  становится ясной, если рассмотреть схему какой-либо канонической секвенции, имеющей одинаковое направление как сдвига, так и шага. Например:

Имитирующий голос

Начальный голос

Третий вспомогательный голос

Здесь сдвиг канона по высоте равняется септиму вверх, а шаг секвенции — терции, также направленной в верх. Таким образом, величина  $N$  оказывается равной уже не сумме  $M$  и  $Z$ , а их разности, то есть  $N = M - Z$ .

Вычисляя для данного примера величину  $Iv$ , мы получаем:

$$Iv = M + (M - Z) = 6 + (6 - 2) = 10,$$

то есть в данном примере имеет место двойной контрапункт ундецимы.

В практических работах на каноническую секвенцию не рекомендуется пользоваться различными двойными контрапунктами, кроме октавы и дуодецимы. Поэтому нельзя произвольно выбирать любой интервал канона и любой шаг секвенции, так как может возникнуть двойной контрапункт нежелательной величины. Во избежание случайностей надо руководствоваться следующим правилом: поскольку сумма  $M$  и  $N$  всегда равна  $Iv$ , то надо подбирать лишь такие величины  $M$  и  $N$ , сумма которых образует октаву (две октавы) или дуодециму (квинту через две октавы).

Нетрудно понять из рассмотрения последних схем, что величина шага секвенции  $Z$  во всех случаях равна разности между  $M$  и  $N$ . Поэтому все связи между отмеченными величинами в канонической секвенции могут быть сведены к двум основным формулам, удобным для запоминания и позволяющим выполнить все необходимые вычисления при написании канонической секвенции:

1.  $Iv$  равняется сумме  $M$  и  $N$ ,
2.  $Z$  равняется разности  $M$  и  $N$ .

Практически эти формулы обычно выражаются в том, что при шаге секвенции на секунду ( $Z = 1$ ) интервалы между вступлениями голосов (то есть  $M$  и  $N$ ) принимаются в виде кварты и квинты или сексты и септимы, а при шаге секвенции на терцию ( $Z = 2$ ) — в виде септимы и ноны или ноны и ундецимы. Иные интервалы дают или слишком большой шаг секвенции (более терции — нежелательный), или же слишком сложный  $Iv$ .

Для полноты изложения теории канонической секвенции (при  $Ih = 0$ ) отметим еще следующие случаи:

1) Заданы для написания канонической секвенции  $Iv$  и  $M$  (то есть показатель двойного контрапункта и сдвиг по высоте в каноне), надо узнать величину шага секвенции  $Z$ . Шаг секвенции находится по формулам:  $Z = Iv - 2M$  (для случая, когда направления сдвига канона и шага секвенции противоположны) или  $Z = 2M - Iv$  (для случая, когда направления сдвига канона и шага секвенции одинаковы).

2) Заданы  $Iv$  и  $Z$ , нужно выяснить сдвиг канона по высоте, то есть величину  $M$ . Эта величина находится по формулам:

$$M = \frac{Iv - Z}{2} \text{ (для случая противоположного направления)}$$

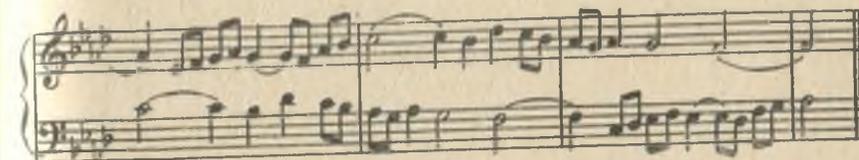
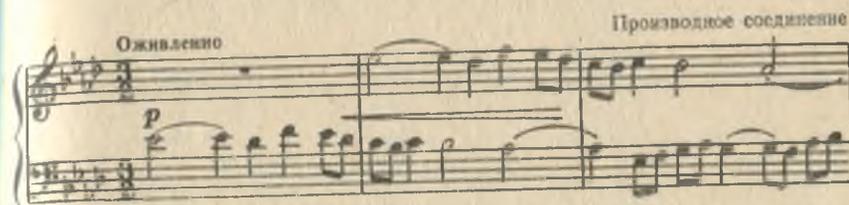
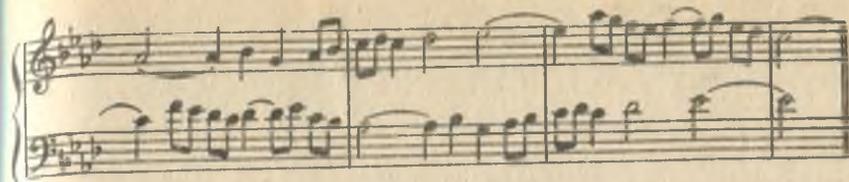
$$\text{или } M = \frac{Iv + Z}{2} \text{ (для случая одинакового направления).}$$

Следует отметить, что в работах на каноническую секвенцию встречается такое задание, при котором предписывается определенный шаг секвенции, то есть дается заранее величина  $Z$ . При выполнении этого задания надо иметь в виду, что не при всяком  $Z$  можно получить двойной контрапункт точно октавы ( $-7$ ) и точно дуодецимы ( $-11$ ) — появляется необходимость применять двойной контрапункт не одной октавы, а двух октав, и не дуодецимы, а квинты через две октавы, то

есть —14 и —18. Эта необходимость формулируется в виде простого правила: для нечетной величины  $Z$  (секунда, кварта, секста и т. д.) используется нечетный двойной контрапункт (—7 или —11), для четной величины  $Z$  (терция, квинта и т. д.) — четный контрапункт (—14 или —18). Например: в примере 105 шаг секвенции равен терции, то есть четный; следовательно,  $I_v = -14$ .

Каноническая секвенция, в отличие от бесконечного канона, имеет существенное художественное значение в полифонии, в особенности в свободном письме (главным образом в интермедиях фуг), и поэтому не должна рассматриваться только как частное техническое упражнение.

Имитации любого вида, в том числе и канонические секвенции и бесконечный канон, могут быть написаны в обратимом контрапункте. Условия обратимого контрапункта в имитационном двухголосии остаются совершенно теми же, что и в разнотемном. Приведем пример канона (в увеличении и обращении совместно), написанного в обратимом контрапункте:



### Задание

Следует сочинять:

- простые имитации и каноны в прямом движении в двойных контрапунктах октавы, дуодецимы и отчасти децимы;
- простые имитации и каноны в прямом движении в горизонтально-подвижном и во вдвойне-подвижном контрапунктах с различными показателями;
- простые имитации и каноны в сложном контрапункте с использованием обращения и увеличения;
- бесконечные каноны различных видов;
- канонические секвенции различных видов;
- все указанные виды имитации в обратимом контрапункте.

107 Протяжно Первоначальное соединение

Протяжно Производное соединение

Приведем еще пример канонической секвенции в обратимом контрапункте:

108 Оживленно Первоначальное соединение

Раздел второй  
ТРЕХ-, ЧЕТЫРЕХ- И ПЯТИГОЛОСИЕ

Глава шестая  
РАЗНОТЕМНОЕ ТРЕХГОЛОСИЕ

§ 18. ОБЩИЕ СВОЙСТВА ПОЛИФОНИЧЕСКОГО ТРЕХГОЛОСИЯ

Полифоническое трехголосие, в сравнении с двухголосием, имеет значительно более широкие художественные возможности.

В трехголосии образуется многосторонний контраст мелодий, который возникает не только между отдельными мелодиями, но и между парой мелодий, с одной стороны, объединяющихся в минимальную группу, и третьей мелодией — с другой. Гармоническое единство также становится более сложным, поскольку в трехголосии появляются аккорды и поэтому консонирование и диссонирование приобретают некоторый новый смысл (например, кварта между верхними голосами перестает быть диссонансом и т. п.). В целом трехголосие дает возможность для более богатого общего мелодического развития, чем двухголосие.

Закономерности трехголосия определяются с большой наглядностью, если исходить из следующего принципа: полифоническое трехголосие условно можно рассматривать как сочетание трех пар голосов — первый со вторым, второй с третьим, третий с первым. Каждая из этих пар в общем строится по законам двухголосия. Поэтому значительная доля закономерностей трехголосия тем самым уже выясняется. На самом деле основные черты двухголосия сохранились в каждой паре голосов без изменений: ритмический контраст, контраст мелодических рисунков, использование консонансов и диссонансов.

Этот принцип на практике проверяется таким образом: если отбросить любой из трех голосов, то оставшиеся два должны составить двухголосие, удовлетворяющее нормам строгого письма.

Однако этот принцип правилен не до конца. Трехголосие вносит свои поправки и в те пары голосов, из которых оно составляется. Отступления от норм двухголосия заключаются в следующем:

а) кварта (как чистая, так и увеличенная) в верхней паре голосов считается консонансом и используется почти наравне с терциями и секстами, не рекомендуется лишь длительный параллелизм кварт; б) параллелизм терций и секст в какой-либо паре голосов возможен на несколько большем протяжении, чем в двухголосии;

в) прямое движение к совершенному консонансу недопустимо только между крайними голосами, и то лишь в случае, если верхний голос идет скачком;

г) встречается несколько более частое, чем в двухголосии, применение совершенных консонансов (третий голос скрадывает слитность их звучания) даже на тяжелых долях такта;

д) возможна синкопа одновременно в двух голосах.

Следует подчеркнуть, что, когда речь идет о верхних голосах (в связи с квартой) или о крайних (в связи с прямым движением), имеется в виду реальное звучание в каждый данный момент, а не на-

звание голосов. Таким образом, при перекрещивании голосов верхним голосом по реальному звучанию может оказаться даже бас.

Приведем пример трехголосия, в котором отступления от норм двухголосия особенно типичны:



Обратим внимание на параллельные кварты (такты 1 и 5), на свободное движение в кварту (такт 2), на прямое движение к примае (такты 2, 3 и 6), на синкопу одновременно в двух голосах (такты 3, 4 и 5).

Гармонической основой трехголосия служат консонирующие созвучия. Диссонирющие созвучия, так же как в двухголосии, не самостоятельны и находятся в зависимости от консонирующих.

Консонирующими трехголосными созвучиями являются следующие:

а) совершенные консонансы с удвоением — они используются вполне аналогично совершенным консонансам в двухголосии (то есть вначале, в каденции, на легких долях такта);

б) несовершенные консонансы с удвоением — применяются свободно (секста, в отличие от терции, избегается в каденции);

в) малые и большие трезвучия (уменьшенное относится к диссонансам) — употребляются широко;

г) малые, большие и уменьшенные сектаккорды (квартсектаккорды считаются диссонансами) — используются всюду, за исключением каденции.

В диссонирующих созвучиях к диссонирующим звукам принадлежат не все три, а только один (или два), остальные звуки признаются свободными. К диссонирующим относятся звуки задержаний, проходящих и вспомогательных.

Рассмотрим в качестве примера следующие три случая:

110

Во всех этих случаях единственным диссонирующим звуком является *фа*, он диссонирует с верхним *соль* (нона) и с ним *до* (кварта). В первом случае *фа* представляет собой задержания, во втором — проходящий звук, в третьем — вспомогательный звук. Верхний и нижний голоса остаются свободными. Свободные голоса между собой всегда консонируют.

В трехголосии встречаются случаи, когда два звука одновременно диссонируют и лишь один голос свободен; эти случаи возникают при двойных задержаниях (то есть сразу в двух голосах), при двойных проходящих, вспомогательных, при сочетании задержания с проходящим звуком в разных голосах и т. д.

Например, рассмотрим следующие случаи:

111

В первом из них — двойное задержание, во втором — двойной проходящий звук, в третьем — двойной вспомогательный, в четвертом — сочетание задержания с проходящим. Одновременно диссонирующие звуки между собой всегда консонируют.

Возможны случаи разновременного разрешения двух диссонансов:

112

Встречаются случаи, когда диссонирующий голос, разрешая диссонанс по отношению к одному голосу, образует диссонанс по отношению к другому. Этим путем в трехголосии могут возникать целые непрерывные «цепи» диссонирующих созвучий.  
Например:

113 Широко

Здесь к консонирующим созвучиям относятся только начальное и заключительное, а остальные диссонируют.

Сочинение трехголосных разнотемно-полифонических построений осуществляется различными методическими путями.

Возможен путь сочинения одновременно всех трех мелодий. Он является вполне естественным для полифонического трехголосия, так как позволяет применить все то гармоническое и ритмическое богатство, которое отличает трехголосие от двухголосия.

Вполне приемлем и другой путь, когда сочиняется первоначально одна мелодия и затем к ней присочиняются две другие одновременно. Этот путь столь же естествен как и первый. Он только сопряжен с несколькими большими трудностями, чем первый, поскольку в процессе сочинения не дает возможности для изменения одного из голосов, то есть первой мелодии.

Другие методические пути менее целесообразны, так как несколько стесняют использование особенностей трехголосия. Если, например, первоначально сочинить две мелодии по нормам двухголосия (то есть без консонирующих кварт, без одновременных синкоп и т. д.) и затем прибавить к ним третью, считая ее нижним голосом, то окажется исключенным употребление самых характерных гармонических особенностей трехголосия — консонирующих кварт между верхними голосами; обеднится также ритмическое развитие трехголосия, так как отпадает применение одновременных синкоп в первоначальной паре голосов и т. д.

Приведем примеры разнотемного трехголосия:

114 Широко

Рассмотрим теперь вопрос о сложном контрапункте в разнотемном трехголосии.

В трехголосии имеются весьма широкие возможности сложного контрапункта. Масштаб этих возможностей становится ясным, если принять во внимание, что любая из трех пар голосов, входящая в трехголосие, может быть написана в сложном контрапункте.

Следует, однако, учитывать, что сложные контрапункты всех пар голосов находятся в определенной зависимости между собой и поэтому при сочинении трехголосия свободный выбор видов сложного контрапункта приемлем только для двух пар голосов (любых), третья пара всегда оказывается производной от двух первых.

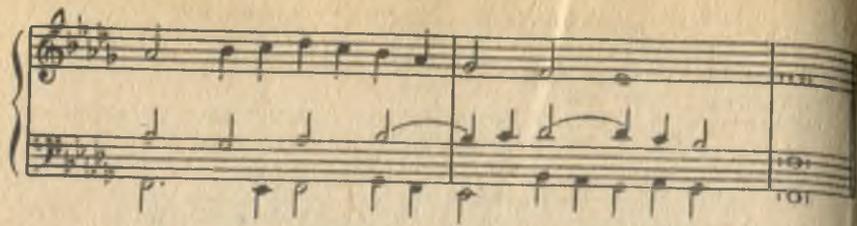
Рассмотрим значение этой зависимости видов контрапункта для вертикально-подвижных перемещений голосов. В вертикально-подвижном трехголосии имеет место следующая закономерность: алгебраическая сумма показателей верхней и нижней пар голосов всегда равна показателю крайней пары. Если мы обозначим показатель верхней пары  $Iv^{I+II}$ , показатель нижней пары  $Iv^{II+III}$  и показатель крайней пары  $Iv^{I+III}$ , то указанную закономерность можно написать в виде такой формулы:  $Iv^{I+II} + Iv^{II+III} = Iv^{I+III}$ .

Отсюда следует, что  $Iv^{I+III} = Iv^{I+III} - Iv^{II+III}$ , то есть показатель верхней пары равен алгебраической разности между показателем крайней пары и показателем нижней пары, и что  $Iv^{II+III} = Iv^{I+III} - Iv^{I+II}$ , то есть показатель нижней пары равен алгебраической разности между показателем крайней пары и показателем верхней пары.

При анализе образцов вертикально-подвижного трехголосия необходимо руководствоваться следующей методикой вычисления показателей.

Одно из трехголосных сочетаний мелодий (любое) принимается за первоначальное соединение, остальные считаются производными. За каждой мелодией в первоначальном соединении закрепляется порядковый номер (перечисление голосов обычно ведется сверху вниз). Эти же номера сохраняются за теми же мелодиями и в производном соединении.

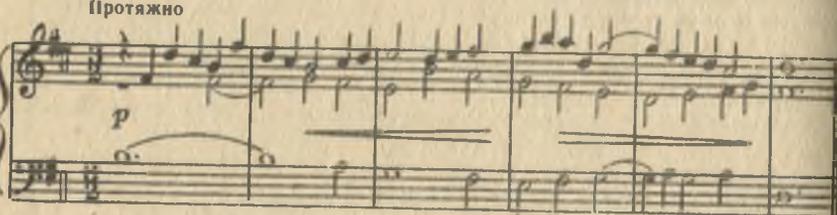
Например, в приведенном отрывке первый двутакт будем называть первоначальным соединением, а второй двутакт — производным соединением. Проставляем номера мелодий:



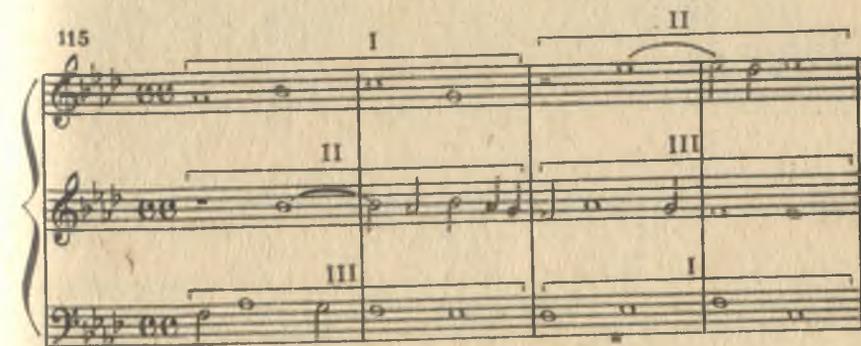
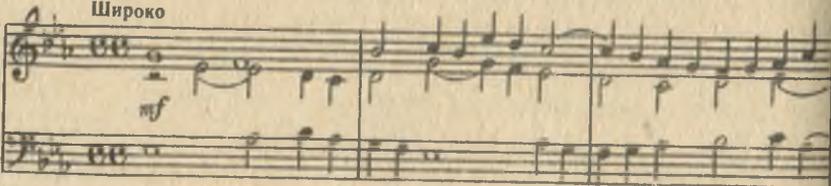
Умеренно



Протяжно



Широко



Проследим теперь за движением каждой мелодии.

В верхней паре мелодий (I + II) мелодия I перемещается на дуодециму вниз (-11), а мелодия II — на кварту вверх (-3). Следовательно, Iv<sup>I+II</sup> = -11 - 3 = -14, то есть это показатель двойного контрапункта октавы.

В нижней паре (II + III) мелодия II сдвигается на кварту вверх, что имеет значение уже +3 (так как для данной пары мелодия II является верхним голосом). Мелодия III перемещается на октаву вверх (-7). Следовательно, Iv<sup>II+III</sup> = +3 - 7 = -4, то есть контрапункт квинты.

Согласно общей закономерности, сумма этих двух показателей должна быть равна показателю крайней пары. Проверим этот вывод. В крайней паре (I + III) мелодия I сдвигается на -11, а мелодия III — на -7. Следовательно, Iv<sup>I+III</sup> = -11 - 7 = -18, то есть двойной контрапункт дуодецимы.

Нетрудно убедиться, что:

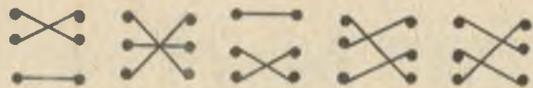
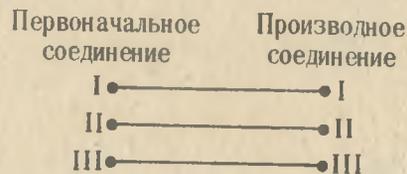
$$Iv^{I+II} + Iv^{II+III} = -14 - 4 = Iv^{I+III} = -18$$

Практически используется очень небольшое число разновидностей сложного контрапункта. Важнейшей из них, на которой мы и остановимся, является так называемый тройной контрапункт октавы. В тройном контрапункте октавы любую из трех мелодий можно перемещать на октаву вверх и вниз и тем самым делать ее любым голосом — верхним, средним, нижним. Основных производных соединений в этом случае может быть пять. Если первоначальное соединение представить в виде столбца, в котором мелодии перенумерованы сверху вниз

I  
II, то пять производных соединений будут иметь такие обозначения:  
III

II	III	I	II	III
I	II	III	III	I
III	I	II	I	II

Схема перемещений графически изображается в следующем виде:



Тройные контрапункты октавы нужно сочинять, руководствуясь для каждой пары голосов установленными в третьей главе особенностями двойного контрапункта октавы. Это вполне естественно, так

как в тройном контрапункте любая пара голосов может быть переставлена местами, то есть должна быть написана в двойном контрапункте.

Таким образом, во всех трех парах голосов квинты и кварты надо применять как диссонансы, а в тонах не делать задержания верхнего звука. Сочиненное по этим нормам трехголосие будет представлять собой тройной контрапункт октавы.

Приведем образцы первоначального соединения и всех пяти производных. Графические схемы указаны во всех примерах:

Контрастное полифоническое трехголосие любого вида может быть написано в обратимом контрапункте.

В условия обратимого контрапункта в трехголосии включаются характерные ограничения, свойственные обратимому контрапункту в двухголосии. Эти ограничения заключаются в невозможности использовать простое (нисходящее) задержание, так как в обращении оно

превращается в восходящее, что противоречит нормам строгого письма.

Однако трехголосие вносит все же некоторые смягчения в эти ограничения. Смягчения касаются задержания кварты. Правила применения задержания кварты в трехголосном обратимом контрапункте таковы:

а) в верхней паре голосов задержание кварты должно разрешаться только вверх, так как в обращении верхняя пара голосов станет нижней и задержание кварты окажется нормальным;

б) в нижней паре голосов задержание кварты разрешается, как обычно, вниз; в обращении эта пара голосов становится верхней, интервал кварты приобретает значение консонанса и, следовательно, делается свободным в своем движении;

в) в крайней паре голосов простое задержание кварты вообще невозможно, поскольку она в обращении остается крайней же и, таким образом, должна подчиняться правилам двухголосного обратимого контрапункта.

Кварту в качестве консонанса (то есть без задержания и т. п.) уже нельзя использовать в верхней паре голосов, так как в производном соединении она станет квартой между нижними голосами.

В трехголосном обратимом контрапункте в любой паре голосов может быть применено сложное задержание диссонанса, предусматривающее гармонический вспомогательный звук, отстоящий от задержания на секунду вверх. Использование подобного сложного задержания особенно желательно в крайней паре голосов, где, как отмечалось, исключены простые задержания.

Приведем пример трехголосного обратимого контрапункта:

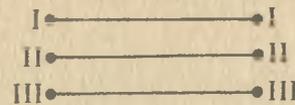
117 *Напевно* Первоначальное соединение

117 *Напевно* Производное соединение

Обратимый контрапункт вполне совместим с тройным контрапунктом октавы. В этом случае к ограничениям обратимого контрапункта добавляются ограничения тройного контрапункта октавы, рассматривающие квинту как диссонанс.

Приведем пример контрастного трехголосия, написанного одновременно в обратимом контрапункте и в тройном контрапункте октавы. Производное соединение выписываем с перестановкой:

118 *Умеренно* Первоначальное соединение



Мелодии остались на своих местах, но каждая из них подверглась обращению. Без тройного контрапункта октавы подобное производное соединение невозможно.

В полифоническом трехголосии практическое значение получил и такой случай сочетания мелодий, когда две мелодии контрастируют между собой, а третья движется параллельными терциями с одной из них. Этот случай называется контрапунктом с терцовым удвоением. Задача на сочинение подобного трехголосия сводится к написанию двухголосия в вертикально-подвижном контрапункте терции (имеется в виду удаление одного голоса от другого на терцию).

Особенности вертикально-подвижного контрапункта терции, весьма сходные с особенностями двойного контрапункта децимы, исключают возможность движения параллельными терциями и секстами и, следо-

вательно, принуждают голоса лишь к противоположному и косвенному движению. Кроме того, ограничивающие условия накладываются на квинту (она используется подобно септимае, то есть как диссонанс с задержанием только верхнего звука).

Если сочинить двухголосное построение, удовлетворяющее этим требованиям, и приписать к нему третий голос, движущийся параллельными терциями с верхним голосом сверху от него или с нижним голосом снизу от него, то задача оказывается решенной — образуется трехголосие в сложном контрапункте с терцовым удвоением. Производное соединение здесь отличается от первоначального тем, что в нем отсутствует терцовое удвоение той мелодии, которая была удвоена в первоначальном соединении, и возникает удвоение другой мелодии.

В следующем примере приводятся оба соединения — первоначальное и производное. Для экономии места пишем три голоса на двух строчках. Однако в работах учащихся рекомендуем каждому голосу уделять отдельную строчку:

### Задание

Сочинять трехголосные разнотемно-полифонические построения:

а) в простом контрапункте — следует пользоваться обоими методическими путями: сочинением сразу трех мелодий и присочинением двух мелодий к данной;

б) в тройном контрапункте октавы;

в) в контрапункте с терцовым удвоением;

г) в обратимом контрапункте.

### ИМИТАЦИОННОЕ ТРЕХГОЛОСИЕ

#### § 20. ОБЩИЕ СВОЙСТВА ИМИТАЦИОННОГО ТРЕХГОЛОСИЯ

Круг имитационных средств в трехголосии значительно шире и богаче, чем в двухголосии. Трехголосие открывает новые возможности во всех областях имитационной техники.

С появлением третьего голоса все виды имитации (простые и канонические, в прямом движении и с использованием вариантов в вертикально-подвижном и горизонтально-подвижном контрапунктах и т. д.) получают большее многообразие общего порядка вступления голосов. Если в двухголосии речь шла только о восходящем и нисходящем порядке вступления (в верхний интервал или в нижний интервал), то в трехголосии насчитывается уже шесть различных схем вступления голосов.

Как и в двухголосии, голос, появляющийся первым, называется начальным, или пропостой; голос, вступающий вторым, называется первым имитирующим, или первой респостой; голос, появляющийся последним, — вторым имитирующим, или второй респостой.

Впредь мы будем изображать схемы полифонических построений в виде партитуры с числом строчек, равным числу голосов. На каждой строчке будут отмечены условными знаками все интересующие нас явления, происходящие в каждом голосе. В подобном изображении шесть схем вступления голосов будут выглядеть следующим образом (обозначаем вступающий голос в виде буквы):

1)	2)	3)	4)	5)	6)
A —	A —	A —	A —	A —	A —
A —	A —	A —	A —	A —	A —
A —	A —	A —	A —	A —	A —

Как очевидно, в первой схеме наблюдается восходящий порядок, во второй — нисходящий, в третьей и четвертой вступления идут от крайних голосов к среднему, в пятой и шестой — от среднего к крайним. Таким образом, каждая схема вступления голосов обладает своей линией в порядке вступлений — восходящей, нисходящей, свертывающейся, развертывающейся и т. п. Эта линия имеет большое значение для общего мелодического развития в полифоническом произведении, так как строится из очень ярких для слуха элементов — из различных тембров и различных регистров. Например, в первой схеме происходит движение от низкого тембра и низкого регистра к высокому тембру и регистру; во второй схеме — наоборот; в третьей и четвертой схемах возникает контраст тембров и регистров, который затем сглаживается вступлением среднего голоса; в пятой и шестой — наоборот, нарастает различие тембров и регистров. Эти процессы тембрового и регистрового развития составляют одну из существеннейших сторон полифонического развития в музыкальном произведении.

Приведенные схемы вступлений голосов являются характерной особенностью именно имитационного трехголосия, отличающей его от разнотемного трехголосия. Конечно, в разнотемном трехголосии тоже возможны случаи одновременного вступления голосов с общей восходящей или нисходящей или какой-либо иной тенденцией их появления (см. пример 114). Однако эта одновременность совершенно не обязательна и если она имеет место, то всегда на очень малом протяжении, поэтому здесь можно говорить только о тенденции к восходящему или к нисходящему накоплению голосов и т. п. В имитации же одновременность — это основная необходимая черта развития, без нее имитация не существует. Поэтому для имитационного развития порядок вступления голосов имеет решающее значение.

Имитационное трехголосие, подобно разнотемному, можно представить в виде совокупности трех пар голосов. Каждая из них является имитационным двухголосием с определенным условием имитации (в определенный верхний или нижний интервал, с определенным сдвигом по времени). Рассмотрим имитационное трехголосие (канон):

120 Умеренно

Порядок вступления голосов в целом соответствует первой схеме — порядок восходящий.

В нижней паре голосов использована имитация в верхнюю квинту со сдвигом на полтора такта: в верхней паре — также в верхнюю квинту со сдвигом на полтора такта; в паре крайних голосов (бас и сопрано) — в верхнюю ноту со сдвигом на три такта. Таким образом, две пары имеют одинаковые условия имитации, третья пара отличается от них.

Нетрудно убедиться в том, что ни в одной из схем все три пары вместе не получили одинаковых условий имитации, так как по меньшей мере одна пара всегда будет заключать в себе больший сдвиг по времени, равный сумме сдвигов двух других пар, — в последнем примере этот сдвиг равен трем тактам. Так же и по интервалу одна из пар обязательно будет отличаться от других (за исключением, конечно, канона в приму).

Необходимо отметить, что только в первых двух схемах возможно тождество условий двух пар (таков последний пример), в остальных схемах наблюдается обязательное различие всех трех

пар. В этих схемах или интервал, или направление, или сдвиг по времени обязательно отличает одну пару от другой. Таким образом, первые две схемы (восходящая и нисходящая) обладают особым свойством — в них применимо указанное тождество.

## § 21. ТРЕХГОЛОСНЫЕ КАНОНЫ

Мы обращаем специальное внимание на факт тождества условий потому, что только в первых двух схемах возможно написание канона без использования техники подвижного контрапункта, в других схемах применение ее неизбежно. Это оказывается приемлемым в первых двух схемах именно потому, что в них может иметь место тождество условий двух пар. Однако и в этих схемах, если нарушается тождество условий, уже нельзя обойтись без техники подвижного контрапункта. Рассмотрим следующий канон:

121 Протяжно

В этом каноне, хотя он и сочинен по первой схеме, все же все три пары различны — они различаются в первую очередь промежутками по времени (один такт, полтора и два с половиной). Написание такого канона без использования техники горизонтально-подвижного контрапункта невозможно по следующим причинам.

Сравним нижнюю пару с верхней. В нижней паре промежуток по времени равен одному такту, в верхней — полтора такта. Мелодии в обеих парах одни и те же; таким образом, вторая пара может рассматриваться как новое сочетание тех двух мелодий, из которых составлена первая пара, то есть верхнюю пару можно считать производным соединением от нижней. А это и означает, что здесь имеет место подвижной контрапункт — в данном случае горизонтально-подвижной, поскольку верхняя пара отличается от нижней сдвигом (опозданием) верхнего голоса на полтакта (интервал сохраняется неизменным — верхняя квинта в обеих парах, — следовательно, вертикального смещения нет и вертикально-подвижной контрапункт отсутствует).

Изложенные соображения приводят к выводу, что техника сочинения трехголосных канонов, заключающих в себе идентичность условий имитации в двух парах (это возможно только в первой и второй схемах), и техника сочинения прочих канонов существенно различны.

Трехголосные каноны с тождеством двух пар сочиняются весьма сходно с двухголосными канонами в прямом движении. Методика их сочинения такова.

Предлагается сочинить трехголосный канон по нисходящей схеме (см. схему 2) с отношениями голосов в нижнюю октаву на один такт и еще раз в нижнюю октаву на один такт.

Сочиняем начальную однотактовую часть мелодии верхнего (начального) голоса — А; переписываем ее в средний (первый имитирующий) голос со сдвигом на октаву вниз и на один такт — А<sub>I</sub>; переносим указанную часть еще раз в нижний (второй имитирующий) голос со сдвигом на две октавы вниз и на два такта (по отношению к первому голосу; если же рассматривать по отношению к среднему голосу, то сдвиг будет таким же, как и в верхней паре голосов), обозначим это — А<sub>II</sub>; сочиняем противосложение в верхнем голосе — В; переписываем противосложение в среднем голосе и еще раз в нижний с соответствующими сдвигами — В<sub>I</sub> и В<sub>II</sub>; сочиняем второе противосложение в верхнем голосе — С; переносим его в средний и нижний голоса — С<sub>I</sub> и С<sub>II</sub> и т. д.; присочиняем каденцию:

122 Оживленно  $\text{mf}$

Буквенную схему канона можно изобразить в следующем виде:

пропоста:        А   В   С   D   E  
 респоста первая:    А<sub>I</sub> В<sub>I</sub>   С<sub>I</sub> D<sub>I</sub> E<sub>I</sub>  
 респоста вторая:        А<sub>II</sub> В<sub>II</sub> С<sub>II</sub> D<sub>II</sub> E<sub>II</sub>

В трехголосных канонах с неравными условиями имитации во всех трех парах голосов, как указывалось выше, возникает необходимость применения техники подвижного контрапункта. Сочинение подобных

канонов представляет собой процесс достаточно сложный, поэтому, по соображениям педагогической целесообразности, мы рекомендуем не посвящать такому виду работ основных усилий и ограничиться только ознакомлением с ним.

Методика сочинения трехголосных канонов с различными условиями пар подразумевает использование четвертого вспомогательного голоса, так как при неравенстве пар участвует сложный контрапункт.

Например, предлагается сочинить канон, в котором начальная пара голосов имеет имитацию в верхнюю дуодециму со сдвигом на два такта, а вторая пара — в нижнюю терцию со сдвигом на полтора такта. Следовательно, предлагается сочинить канон по схеме 3. Составим схему вступлений голосов:

123

М<sub>1</sub> обозначает сдвиг по высоте в начальной паре голосов, в данном случае дуодецима вверх;

М<sub>2</sub> обозначает сдвиг по высоте во второй паре голосов, в данном случае терция вниз;

h<sub>1</sub> обозначает сдвиг во времени в начальной паре голосов, в данном случае на два такта;

h<sub>2</sub> обозначает сдвиг во времени во второй паре голосов, в данном случае на полтора такта.

Местоположение вступительного звука в четвертом вспомогательном голосе разыскивается следующим путем: обратим внимание на тот факт, что четыре стрелки с обозначениями М<sub>1</sub> и М<sub>1</sub>, М<sub>2</sub> и М<sub>2</sub> образуют на схеме правильный параллелограмм, то есть появление четвертого голоса отстоит и по высоте и по времени от появления начального голоса на тот же самый интервал и на то же самое число тактов, на которое отстоит второй имитирующий голос от первого имитирующего (в данном примере нижняя терция со сдвигом на полтора такта).

Сочиняем начальную часть мелодии в начальном голосе; протяженность данной части принимаем в полтора такта, но не в два, так как эта протяженность должна быть равной наименьшему по времени условию имитации — в первой паре два такта, а во второй паре полтора такта, следовательно, для начальной части избираем полтора такта; переписываем начальную часть в верхний и в средний голоса с заданными сдвигами; кроме того, переносим ее еще раз на четвертую строчку — местоположение этой части на четвертой строчке указано в схеме. В результате должна получиться такая картина (четвертая строчка, в соответствии со схемой, находится внизу):

Теперь сочиняем противосложение в начальном голосе, помня о следующем важнейшем условии: это противосложение должно контрапунктировать со всеми остальными голосами, однако не в одинаковом смысле — с двумя основными голосами (записанными в примере на двух верхних строчках) оно должно образовывать нормальное трехголосие, в котором голос, помещенный на четвертой строчке, не участвует; с этим же четвертым голосом противосложение создает самостоятельное двухголосие. Дальнейший процесс сочинения уже известен: противосложение переписывается на все строчки, сочиняется второе противосложение, которое переносится на все строчки, и т. д.; присочиняется каденция, четвертая строчка отбрасывается.

125

Широко

Методика четвертой вспомогательной строчки применяется также для сочинения канонов, в которых употребляются варианты мелодии (обращение, увеличение и т. п.). Ввиду чрезмерной сложности процесса сочинения подобных канонов, оставляем эти случаи без рассмотрения.

Отметим только один особый случай, интересный тем, что в нем возможно сочинить канон с увеличением обычным путем, не пользуясь четвертой строчкой. Такой случай представляет собой канон, в котором второй голос проводится в увеличении, а третий голос — в двукратном увеличении; при этом в обеих парах голосов интервал сдвига одинаков, а промежуток времени увеличивается вдвое. Например:

126

Широко

## § 22. СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ И ПРОЧИЕ ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В ИМИТАЦИОННОМ ТРЕХГОЛОСИИ

Трехголосный канон, вполне аналогично контрастному трехголосию, может быть сочинен в тройном контрапункте октавы (иные сложные контрапункты, как вертикально-подвижные, так и горизонтально-подвижные, мы не будем рассматривать, поскольку они все связаны со слишком большими трудностями).

Тройной контрапункт октавы открывает возможность написания канона по схемам 3, 4 и 6 (см. стр. 85). Это объясняется тем, что тройной контрапункт допускает любые перестановки голосов и, следовательно, в том числе и такие, в результате которых возникают указанные схемы вступления голосов.

Однако при сочинении подобного канона первоначальное соединение рекомендуется писать по схемам 1 или 2. Безусловно необходимо соблюдать равенство условий имитации в обеих парах голосов. Приведем пример подобного канона в первоначальном соединении и в производном, образующем схему 4:

127 Умеренно

Первоначальное соединение

Умеренно

Производное соединение

В отличие от канонов, простые имитации не связаны никакими ограничениями ни в интервалах, ни в промежутках времени.

Ввиду такой широты возможностей для простой имитации, ее следует использовать в работах более разнообразно. Приведем пример простой имитации, в которой присутствует резкое неравенство условий имитации в парах голосов:

128 Широко *p*

В данном примере два верхних голоса, пока идет двухголосие, образуют канон; с момента же появления нижнего голоса канон нарушается и противосложения движутся свободно, то есть имеет место простая имитация.

Методика сочинения бесконечного канона и канонической секвенции в трехголосии слишком сложна и поэтому рассматриваться не будет. Условия обратимого контрапункта остаются прежними. В обратимом контрапункте можно сочинять имитации и каноны всех указанных видов. Приведем пример октавного канона в обратимом контрапункте:

129 Протяжно

Первоначальное соединение

Протяжно Производное соединение

В начале шестой главы мы отмечали, что в полифоническом трехголосии встречается противопоставление двух голосов, объединенных в элементарную группу, третьему голосу. С подобным расслоением трехголосия на два «пласта» мы уже столкнулись в контрапункте с терцовым удвоением.

Это расслоение может иметь очень разнообразные формы в имитационной полифонии. Важнейшей из них является двухголосная простая имитация или канон с третьим, так называемым свободным голосом. В таком трехголосии два голоса тесно связаны имитационным единством и противопостоят, как целая группа, третьему свободному контрастирующему голосу.

Простая имитация или канон могут быть в этом случае любого вида. Приведем пример трехголосия, в котором два голоса представляют собой каноническую секвенцию, а третий голос ведет самостоятельную контрастирующую мелодию:

130 Умеренно

Методика сочинения подобных имитационных построений подсказывается сама собой: поскольку трехголосие расслаивается на двухголосную имитацию и третий свободный голос, постольку первоначально следует написать имитацию и уже затем присочинять к ней третий контрастирующий голос.

Необходимо иметь в виду, что если третий голос предполагается в качестве нижнего, то в первоначальной имитации возможны такие явления, которые исключаются в двухголосии, но используются между верхними голосами в трехголосии, — кварты, одновременные синкопы.

Пример канона в обращении с третьим свободным голосом:

131 Протяжно

### Задание

Сочинять трехголосные:

- каноны в прямом движении;
- каноны в тройном контрапункте октавы;
- простые имитации в прямом движении и с вариантами мелодий;
- простые имитации и каноны в обратимом контрапункте;
- простые имитации и каноны с третьим свободным голосом.

## ЦЕЛЬНАЯ ТРЕХГОЛОСНАЯ ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ФОРМА

## § 23. ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

До сих пор работы на одноголосие, двухголосие и трехголосие представляли собой построения, общая структура которых больше всего походила на форму одночастного периода. В широком смысле слова эти построения, действительно, следует считать периодами — в каждом из них излагается одна музыкальная мысль, один музыкальный образ, мелодическое развитие, претерпевая волну развертывания и свертывания, всегда завершается каденцией. В двух- и трехголосии такую форму можно назвать полифоническим периодом.

В одноголосии и в двухголосии было нецелесообразно сочинять формы более крупного масштаба, чем один период, слишком ограничены возможности, предоставляемые одноголосием и двухголосием строгого письма. В трехголосии же развитие музыкальной мысли за пределы периода уже имеет достаточные средства и должно осуществляться в систематическом порядке.

## § 24. ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА

Простейшей, после периода, полифонической формой является разработочная двухчастная.

Эта форма заключает в себе один музыкальный образ, показывая его в развитии, распадающемся на две фразы (части). Тематический материал, оформляющий это развитие, однороден, то есть в данной форме отсутствуют смены тематических материалов во времени, все развитие строится на том материале, который изложен в начале формы. Встречаются два основных типа разработочной двухчастной формы:

- а) на разнотемно-полифоническом материале;
- б) на имитационно-полифоническом материале.

В разнотемно-полифонической двухчастной форме могут быть использованы разнообразные средства подвижного контрапункта. Поскольку в подвижном контрапункте всего имеются первоначальное соединение и производное соединение тех же самых мелодий, постольку эти два соединения могут составлять основу двух частей цельной формы. Иначе говоря, в первой части формы может быть применено первоначальное соединение трех мелодий, а во второй — производное.

Совершенно очевидно, что подобное последование двух построений не явилось результатом их механического сложения. Вторая часть продолжает развитие первой, и поэтому в итоге возникает цельная музыкальная форма, связанная внутренним единством.

Это единство получило отражение в первую очередь в единстве мелодического развития. В каждом голосе, в особенности в верхнем, мелодия второй части представляет собой закономерное продолжение мелодии первой части. Это продолжение встречается в качестве второй, более развернутой или, наоборот, более сконцентрированной волны развития, но может и составлять вторую половину одной общей волны.

Сравнительно большие размеры двухчастной формы, в отличие от периода, придают особое значение главной мелодической кульмина-

ции, которая обычно оформляется весьма рельефно; художественно убедительное бескульминационное мелодическое развитие уже почти невозможно на столь большом протяжении, как двухчастная форма.

В этом отношении важную роль играет использование регистров голосов. Главной кульминацией может оказаться самый высокий звук верхнего голоса, а среднего или даже нижнего. По абсолютной высоте эти звуки будут не высоки, но по напряженности регистра они могут занять место главной кульминации. Кульминационное значение иногда приобретает также уход нижнего голоса в достаточно низкий регистр.

Переход от первой части ко второй в полифонической форме всегда непрерывен. Каденция в конце первой части может совсем отсутствовать. Если все же каденция имеется в конце первой части, то она значительно сглаживается непрерывным движением по меньшей мере одного из голосов, — во всяком случае, все три голоса не каденсируют одновременно.

Приведем пример двухчастной формы и рассмотрим его особенности:

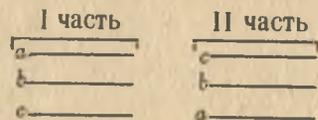
132 Протяжно

The musical score is written for piano and consists of three systems of two staves each. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics markings include 'p' (piano) and 'b' (bravo). The second system continues the piece, with dynamics 'a' and 'rit.' (ritardando). The third system concludes the piece with dynamics 'p' and 'rit.'.

Первая часть в этом примере заканчивается в такте 4. Однако каденция, завершающая ее, сильно сглажена благодаря тому, что голоса останавливаются не одновременно и почти непрерывно переходят в свое продолжение во второй части. Каденция этой части, заканчивающая всю двухчастную форму, существенно отличается от первой каденции.

Отметим попутно типическую черту ладотонального развития данной формы: каденции делаются на различных тониках, повторение каденции на одной высоте мало свойственно полифонической форме.

Схема вступлений голосов в этом примере может быть изображена в следующем условном партитурном виде: мелодии первоначального соединения (то есть в первой части) и их повторение в производном соединении (то есть во второй части) обозначаем буквами а, b и с:



Нетрудно убедиться, что здесь присутствует тройной контрапункт октавы:



Общее мелодическое развитие складывается в данном случае в одну большую волну, охватывающую всю двухчастную форму в целом. Главная кульминация находится в начале второй части, причем кульминирует не только верхний голос, но и бас, уходящий в этот момент очень глубоко вниз.

Возможность появления единой волны мелодического развития на всем протяжении двухчастной формы зависит от того, что мелодия «а», изложенная в первой части в верхнем голосе, начинается сравнительно низко и постепенно движется вверх, мелодия же «с» (в нижнем голосе) в основном движется вниз, крайние голоса расходятся, подготавливая кульминацию. Во второй же части мелодии в крайних голосах меняются местами (голоса постепенно сближаются), и, таким образом, общее мелодическое движение отодвигается от кульминации. Поэтому вторая часть достаточно последовательно и непрерывно продолжает развитие музыкальной мысли, начатое в первой части.

Полифоническая двухчастная форма может быть построена на имитационном материале. Здесь, в свою очередь, встречаются два случая, когда в полифоническом развитии применена: 1) простая имитация и 2) каноническая.

Простая имитация открывает возможности для чрезвычайно большого разнообразия в построении формы. Приемлемы любые схемы вступлений голосов, с различными сдвигами по высоте и по времени. Вторая часть, в сущности, в состоянии продолжить любое мелодическое развитие, начатое в первой части. Поэтому, при сочинении подобной двухчастной формы, могут реализоваться достаточно разнообразные художественные замыслы.

Например, поставим перед собой задачу сочинения такой имитационной двухчастной формы, на всем протяжении которой происходит непрерывное нисходящее мелодическое развитие во всех голосах, уплотнение фактуры и усиление громкости, — при слушании этой формы должен возникать образ постепенно приближающегося поющего хора:

Здесь применены весьма разнообразные условия имитации как по высоте, так и по времени. Подобно предшествующему примеру, каденция сильно сглажена непрерывностью ритмического движения. Кроме того, в том же такте, в котором звучит тоника (такт 7), вступает верхний голос с имитацией, начиная, таким образом, вторую часть. Следовательно, в данном случае имеет место наложение начала второй части на конец первой — типичнейшее явление в полифонических формах, в высшей степени тяготеющих к ясной непрерывности развития. Для рельефного появления голосов во второй части введены паузы перед каждым повторением мелодии.

В двухчастной форме, построенной на простой имитации, могут быть чрезвычайно разнообразно использованы все рекомендованные виды имитационного варьирования мелодий — обращения, увеличения и т. д. Это применение должно подсказываться характером художественного замысла.

Например, сочиним двухчастную форму, заключающую в себе подчеркнутое итоговое утверждение начальной мысли. Для такого замысла вполне уместно использовать во второй части мелодию в увеличении и на кульминации. Сочиняя начальную часть мелодии, предназначенную для имитации, подбираем интонации, которые могут усилить свои выразительные черты при увеличении длительностей; к этим интонациям относятся мелодические скачки, например на кварту вверх, в сравнительно оживленном движении, — при увеличении длительностей активность мелодических ходов проявится более рельефно.

Первая часть строится на мелодически восходящей волне, на кульминации которой уже во второй части звучит мелодия в увеличении и еще раз в двойном увеличении; поэтому вступления голосов начинаем с нижнего:

Использование канонов для построения двухчастной формы лишено того значительного разнообразия, которое предоставляется простой имитацией. Художественная ценность канона кроется в первую очередь в возможностях строгого единства развития, предельно экономного, сконцентрированного изложения. Поэтому применение канона уместно в тех случаях, когда общий художественный замысел произведения заключает в себе особенно целеустремленную, «собранную» форму развития.

Например, поставим перед собой задачу — сочинить такую двухчастную форму, в которой рисуется образ равномерно приближающегося и далее столь же равномерно удаляющегося поющего хора. Для двух частей этой единой, строго симметричной волны развития желательно использовать первоначальное и производное соединения какого-либо канонического сложного контрапункта, например тройного контрапункта, дающего возможность расположить вступления голосов в противоположном порядке (предположим, вначале в восходящем, а затем в нисходящем), или же обратимого контрапункта, также допускающего противоположный порядок вступления.

Избираем случай обратимого контрапункта для канона с восходящим порядком проведения голосов в верхнюю октаву со сдвигом на два такта. Мелодическое развитие каждого голоса строим в основном на восходящих интонациях, что должно создать особенно отчетливую картину постепенного приближения (а во второй части, при обращении, — удаления) поющего хора:

## § 25. ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

Следующей по масштабам развития формой, после двухчастной, является трехчастная.

Эта форма обладает еще более богатыми и разнообразными возможностями, чем двухчастная.

Характерной особенностью трехчастной формы служит реприза, которая должна путем повторения мелодий первой части утвердить музыкальный образ, обрисованный этими мелодиями.

Наличие репризы, возвращающей к исходному характеру музыкального образа, открывает перед средней частью, не нарушая общего единства развития мысли, возможность достижения значительно контраста по сравнению с крайними частями. Средняя часть может по-новому развивать те мелодии, на которых строилась первая часть; в нее могут включаться даже совершенно новые мелодии.

Третья часть — реприза, знаменуя собой безусловное возвращение к исходному образу, все же имеет возможность совершать его не в буквальной форме (статистическая реприза), а с некоторой вариационностью (динамическая реприза). Эта вариационность выражает собой те изменения и новые оттенки, которые возникают в первоначальном характере музыкального образа первой части в результате развития мысли в средней части.

Совершенно очевидно, что для вариационной (динамической) репризы в полифонической форме особенно пригодны различные виды сложного контрапункта. Производное соединение, повторяя в ином сочетании мелодии первоначального соединения, вносит тем самым новые оттенки в музыкальный образ, созданный этими мелодиями.

Во второй же части очень уместно использовать или другие мелодии, или же существенно по-новому развить мелодии первой части. Во вторую часть вполне возможно ввести также и производные соединения от сложных контрапунктов первоначальных мелодий; средства сложного контрапункта достаточно богаты и разнообразны, и они могут найти применение не только в репризе.

Однако если для средней части избирается какое-либо производное соединение сложного контрапункта, то в репризу подобное производное соединение включается лишь в том случае, когда оно вносит в сочетание мелодий меньшие выразительные изменения, чем производное соединение средней части, — это условие необходимо потому, что без него реприза не прозвучит возвращением к начальной мысли.

Во второй части особенно желательны различные формы имитационного развития мелодий первой части.

Общее единство развития в трехчастной форме не обеспечивается только наличием репризы. Решающее значение имеет также общее мелодическое развитие — его высотная, ритмическая, регистровая и тембровая композиция. Существенную роль играет и ладогармоническая сторона музыки, в особенности в смысле разнообразия использования гармоний в средней части и, наоборот, повторяемости гармоний между первой и третьей частями (например, возвращение в исходную тональность в репризе).

Для примера приведем образец трехчастной формы, построенный по следующей схеме (каждая из трех мелодий обозначается своей буквой — а, b и c):

I часть	II часть	III часть
а.....	с.....	а.....b
b.....	с.....	а.....а
с.....	с.....	а.....с

В репризе присутствует производное соединение двойного контрапункта (октавы), переставляются местами лишь две верхние мелодии, басовая мелодия остается внизу. В средней части имитационному развитию подвергаются мелодии, находившиеся в крайних голосах в первой части. Главную мелодическую кульминацию мы поместили в конце средней части, как итог восходящего вступления голосов на материале мелодии «а».

Сама мелодия также построена на восходящем движении, что создает малую кульминацию в верхнем голосе первой части и содействует рельефности главной кульминации перед репризой:

136 Протяжно

### Задание

Сочинять трехголосные двухчастные и трехчастные полифонические произведения, применяя изученные разнотемно-полифонические и имитационно-полифонические средства.

## ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ ЧЕТЫРЕХ- И ПЯТИГОЛОСИЕ

## § 26. ОБЩИЕ СВОЙСТВА ПОЛИФОНИЧЕСКОГО МНОГОГОЛОСИЯ

Полифоническое четырехголосие строгого письма по своим средствам и возможностям отличается от трехголосия значительно меньше, чем трехголосие от двухголосия. Так же и пятиголосие не несет с собой по сравнению с трех- и четырехголосием того значительного расширения средств и возможностей, которое мы наблюдали при переходе от двух к трем голосам.

В четырех- и пятиголосии увеличивается количество приемлемых различных комбинаций голосов: встречаются сочетания разных имитационных форм между собой (например, одновременно двух двухголосных канонов, двухголосного с трехголосным и т. п.), применяются сочетания имитационных форм с контрастными. Однако все эти новые полифонические возможности в своей простейшей форме уже имелись в трехголосии, и, следовательно, четырех- и пятиголосие лишь усложнило и детализировало те принципиально новые средства, которые раскрывались в трехголосии.

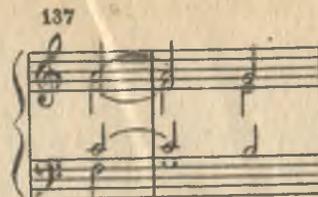
На самом деле: сочетание различных имитационных форм знакомо нам по трехголосию в виде, например, канона, в котором один из голосов проводит вариант мелодии (увеличение, обращение и т. п.) — в этом случае соединяются формы прямой и вариантной имитаций. Мы знаем форму канона с третьим свободным голосом, то есть сочетание имитации с контрастированием.

Отметим также тот факт, что в четырех- и пятиголосии хотя и увеличивается (и значительно увеличивается) число схем вступлений голосов — в четырехголосии 24 схемы, в пятиголосии 120 схем, — но основные полифонические свойства этих схем остаются теми же, что и в трехголосии.

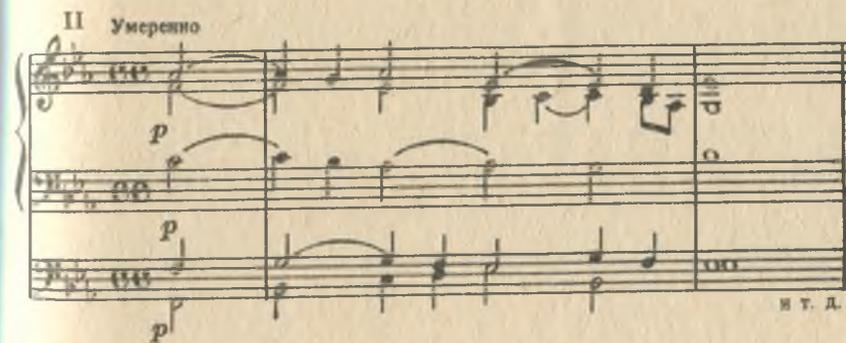
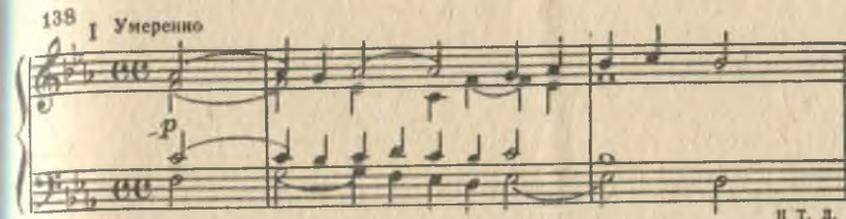
Совершенно так же во всех этих схемах существенно выделяются только две — восходящая и нисходящая, в которых допускается возможность написания канона в простом контрапункте. Все остальные схемы требуют использования сложного контрапункта. Так же как и в трехголосии, все схемы, кроме восходящей и нисходящей, делятся на два вида — порядок вступления голосов идет от крайних голосов к средним или, наоборот, от средних к крайним.

Четырех- и пятиголосие, так же как и трехголосие, условно можно рассматривать как состоящее из суммы пар голосов; если в трехголосии этих пар было три, то в четырехголосии — шесть, а в пятиголосии — десять. Так же как и в трехголосии, те пары голосов, в состав которых входит ни ж и ий голос, подчиняются в отношении применения диссонансов нормам двухголосия; остальные же пары, подобно двум верхним голосам в трехголосии, обращаются с диссонансами свободнее — в них кварта считается консонансом. Прямое движение к совершенному консонансу, аналогично трехголосию, исключается только в крайних голосах.

Созвучия, которые появились в четырех- и пятиголосии, остаются в основном теми же, что и в трехголосии: консонансы с удвоениями, трезвучия и сектаккорды с любыми удвоениями. Несколько усложняются диссонирующие сочетания — возможно использовать тройное задержание, например:



или написать целую цепь созвучий, почти каждое из которых заключает в себе два или три диссонанса (в целях экономии места излагаем четырехголосие на двух строчках):



Однако совершенно очевидно, что все диссонансы сохранили прежнюю прямую зависимость от консонансов и не получили самостоятельного существования.

Некоторые новые возможности встречаются в четырех- и пятиголосии в отношении ритма мелодий. Ритм дробления тяжелой доли такта как эпизодическое явление имеет право на участие в четырех- и пятиголосии, в особенности в средних голосах; то резкое подчеркивание тяжелой доли такта, которое характеризует такой ритм, в значительной мере сглаживается общим обилием голосов и их ритмическим разнообразием.

## § 27. РАЗНОТЕМНОЕ МНОГОГОЛОСИЕ

Мелодические средства строгого письма не дают возможности для достижения какого-либо резкого контраста всех четырех или пяти мелодий между собой в многоголосии — слишком мал выбор средств контрастирования. Поэтому при сочинении четырехголосных

или пятиголосных построений главное внимание рекомендуется уделять различию в ритме голосов; ритм в полифонии всегда остается наиболее действенным средством контраста голосов.

В этом отношении нежелательно, например, вступление всех четырех или пяти мелодий одновременно в начале построения — одновременность вступления особенно отчетливо подчеркивает самостоятельность мелодий.

Приведем примеры разнотемного четырехголосия:

139 Протяжно

Методика сочинения разнотемного четырехголосия вполне аналогична методике трехголосия. Здесь так же возможно сочинение сразу всех, в данном случае четырех, мелодий (наиболее удобный и гибкий методический путь) или присочинение сразу трех мелодий к первой заданной (более трудный, но рекомендуемый путь).

Написание двух мелодий к двум заданным или одной мелодии к трем заданным сильно стесняет мелодическую инициативу присочиняемых голосов, так как заставляет их лишь приспособляться к данным. Этими путями не рекомендуется пользоваться при написании разнотемного четырехголосия.

Четырехголосие может быть сочинено в сложном контрапункте.

Однако ввиду крайне сильных ограничений, которые накладываются сложным контрапунктом на четырехголосие, мы не будем применять его средства.

Приведем только для ознакомления некоторые, изредка встречающиеся формы:

а) Четырехголосие в четверном контрапункте октавы — в этом контрапункте все четыре мелодии могут быть переставлены местами на октаву в любом соотношении:

140 Широко

Для примера выпишем перестановку, в которой все четыре мелодии меняются местами:

141 Широко



б) Четырехголосие в обратимом контрапункте:

142 Широко Первоначальное соединение

Широко Производное соединение

Заметим полутно, что в четырехголосном обратимом контрапункте кварта между двумя средними голосами используется свободно, как консонанс (отмечено стрелками в такте 3 примера).

в) Четырехголосие с терцовыми удвоениями:

143 Мужественно

Этот вид четырехголосия представляет собой в сущности контрастное двухголосие с терцовыми удвоениями каждого из голосов. Удвоения в таком виде четырехголосия делаются не только терциями, но и секстами. Подобные терцовые и секстовые удвоения могут быть применены к имитационной полифонии, до канонов включительно.

§ 28. ИМИТАЦИОННОЕ МНОГОГОЛОСИЕ

Из всего огромного многообразия имитационных форм четырехголосия мы останавливаемся лишь на следующих важнейших: простая имитация, канон в прямом движении (с равными условиями имитации в соседних голосах) и двойной канон в прямом и обратном движении.

а) В простой имитации используются разнообразные средства варьирования мелодии. Например, сочиним простую имитацию, в которой первый имитирующий голос появляется в обращении, второй — в увеличении, а третий — в обращении и увеличении одновременно. Методика написания остается одинаковой с трехголосием:

144 Протяжно

б) Четырехголосный канон в прямом движении может быть сочинен по восходящей или по нисходящей схеме. Обязательным условием этого канона должно быть равенство интервалов и равенство промежутков времени вступлений в соседних парах голосов. Без этого условия написание канона средствами простого контрапункта невозможно — возникает необходимость применения сложного контрапункта. Методика сочинения четырехголосного канона в прямом движении одинакова с трехголосием.

Сочиним, например, по нисходящей схеме канон с таким условием имитации — нижняя кварта со сдвигом на один такт:

145 Широко

Методика написания двойного канона вполне аналогична простому канону: сочиняются начальные части двух контрастирующих мелодий — А и В; эти части переписываются в два других голоса — А<sub>1</sub> и В<sub>1</sub>; сочиняются сразу два первых противосложения — С и D; они переносятся в два других голоса — С<sub>1</sub> и D<sub>1</sub> и т. д. Сочиним двойной канон в прямом движении, например, в верхнюю октаву со сдвигом на два такта:

146 Широко

в) Двойной имитацией (простой или канонической) называется такая имитационная форма, в которой два голоса излагают две взаимоконтрастирующие мелодии, а два (или более) других голоса их имитируют. Имитация бывает прямой, но может и варьировать мелодии. Если сочиняется двойной канон и при этом варьирование одинаково в обоих имитирующих голосах, то есть, например, оба голоса имитируют мелодии в одинаковом увеличении или обращении и т. д., то написание такого канона не сопряжено со сложным контрапунктом. Если же варьирование различно, то применение техники подвижного контрапункта оказывается необходимым.

Буквенная схема двойного канона с одинаковой имитацией обеих мелодий такова:

риспоста первая: A<sub>1</sub> C<sub>1</sub> E<sub>1</sub> G<sub>1</sub>  
 риспоста вторая: B<sub>1</sub> D<sub>1</sub> F<sub>1</sub> H<sub>1</sub>  
 пропоста первая: A C E G  
 пропоста вторая: B D F H

Работы на двойной канон рекомендуется ограничить такими его формами, в которых не требуется использование подвижного контрапункта. Этими формами является двойной канон в прямом движении, в увеличении (одинаковом для обоих голосов), в обращении обеих мелодий и в совмещении увеличения и обращения.

Сочиним двойной канон в обращении со сдвигом во времени на один такт; совершенно очевидно, что два начальных голоса должны проводить мелодии в обратимом контрапункте:

147 Протяжно

г) В четырехголосии возможны формы заданий, которые состоят из имитационного трехголосия и четвертого свободного голоса.

д) В пятиголосии желательно ограничить работы только следующими формами: простые имитации, канон в прямом движении (по восходящей или нисходящей схеме, с равными условиями имитационного вступления соседних голосов) и четырехголосные имитационные формы со свободным пятым голосом.

Методика сочинения этих форм ничем не отличается от методики в области трех- и четырехголосия.

### § 29. ЦЕЛЬНАЯ МНОГОГОЛОСНАЯ ФОРМА

Все описанные виды полифонического четырех- и пятиголосия свободно используются при сочинении полифонических пьес в двухчастной и трехчастной формах. Выбор средств здесь еще более широк, чем в трехголосии, и, следовательно, художественные замыслы, осуществляемые при сочинении этих пьес, могут быть более богатыми и разнообразными.

Мы можем рекомендовать в этом отношении две типовые схемы трехчастной формы, более гибкой и многообразной, чем двухчастная.

Изобразим эти схемы в принятой нами условной партитурной форме:

1. Экспозиция мелодий в двойной имитации или в каноне	Имитационная разработка мелодии „а”	Имитационная разработка мелодии „b”	Реприза динамическая
---	-------------------------------------	-------------------------------------	----------------------

a.....	a.....	b.....	b.....
b.....	a.....	b.....	a.....
a.....	a.....	b.....	b.....
b.....	a.....	b.....	a.....

В пятиголосии, в экспозиции и в репризе, пятый голос применяется в качестве свободного, а в средней части он может участвовать в имитации.

2. Экспозиция мелодии „а” в простой имитации или в каноне	Экспозиция мелодии „b” в простой имитации или в каноне	Совместная динамическая реприза обеих мелодий в простой двойной имитации или в двойном каноне
---	--	---

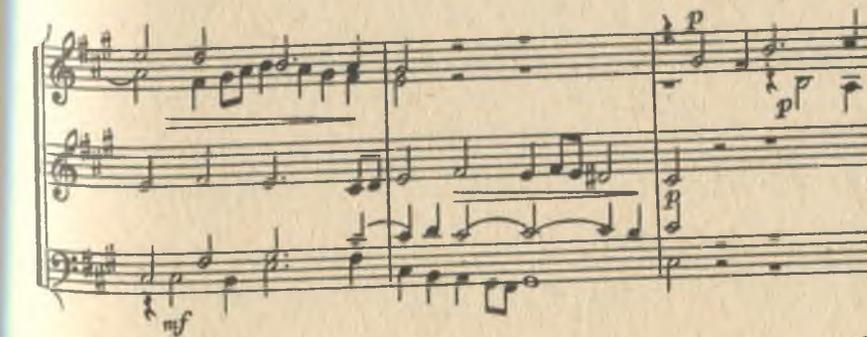
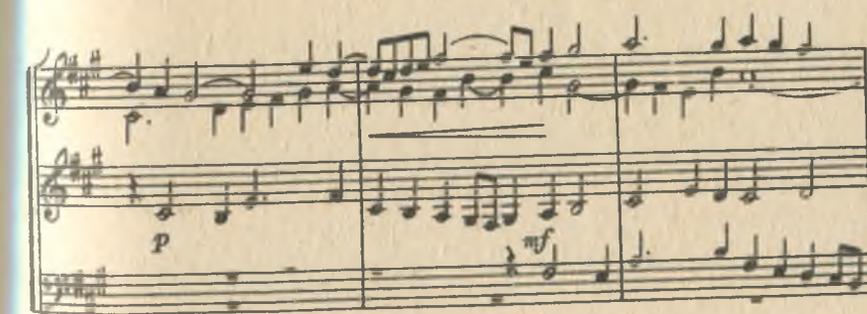
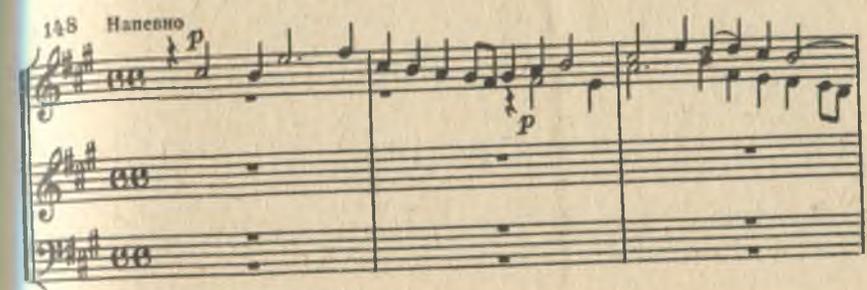
a.....	b.....	a.....
a.....	b.....	b.....
a.....	b.....	a.....
a.....	b.....	b.....

В пятиголосии пятый голос используется и в имитационном экспонировании мелодий; в репризе он может быть свободным. Совершенно очевидно, что в целях благозвучного сочетания мелодий «а» и «b»

в репризе процесс сочинения в данной форме должен начинаться с репризы.

Все высказанные в восьмой главе соображения о построении цельной музыкальной формы — о мелодическом развитии, о кульминациях, о применении регистров и т. п. — должны быть приложены к четырех- и пятиголосным формам. Четырех- и пятиголосие дает в этом отношении возможность для более богатого и многообразного развития формы.

Приведем пример пятиголосной пьесы, написанной в соответствии со второй указанной схемой: первая часть — пятиголосная имитация на мелодии «а», средняя часть — пятиголосная имитация на мелодии «b», динамическая реприза — двойная имитация мелодий «а» и «b». Форма этой пьесы представляет собой, в сущности, двойную фугу (см. главу 17, а также пример 148):



First system of music on page 114, consisting of three staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves provide harmonic accompaniment. Dynamics include *p* (piano) in the second and third measures.

Second system of music on page 114, consisting of three staves. The first staff continues the melodic line. The second and third staves continue the accompaniment. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) in the second measure.

Third system of music on page 114, consisting of three staves. The first staff features a melodic line with a *p* (piano) dynamic. The second and third staves continue the accompaniment with *mf* dynamics.

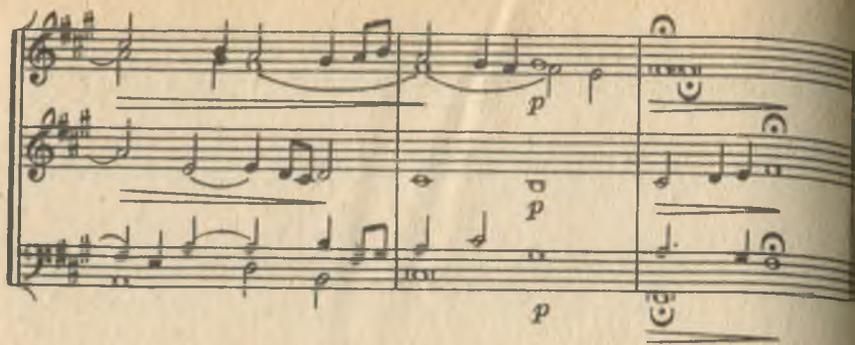
Fourth system of music on page 114, consisting of three staves. The first staff has a melodic line with *mf* and *f* (forte) dynamics. The second and third staves continue the accompaniment.

First system of music on page 115, consisting of three staves. The key signature has two sharps. The first staff has a melodic line with *f* (forte) dynamics. The second and third staves provide accompaniment with *f* dynamics.

Second system of music on page 115, consisting of three staves. The first staff has a melodic line with a *p* (piano) dynamic. The second and third staves continue the accompaniment with *p* dynamics.

Third system of music on page 115, consisting of three staves. The first staff has a melodic line with *mf* (mezzo-forte) dynamics. The second and third staves continue the accompaniment with *mf* dynamics.

Fourth system of music on page 115, consisting of three staves. The first staff has a melodic line with *f* (forte) dynamics. The second and third staves continue the accompaniment with *f* dynamics.



### Задание

Сочинять четырехголосные:

- простые имитации;
- каноны в прямом движении;
- двойные каноны.

Сочинять пятиголосные:

- каноны в прямом движении;
- двойные каноны со свободным пятым голосом.

Сочинять полифонические четырех- и пятиголосные пьесы, используя пройденные разнообразные средства разнотемной и имитационной полифонии строгого письма.

## Глава десятая

### СЛОЖНОЕ МНОГОГОЛОСИЕ

#### § 30. ГАРМОНИЧЕСКИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ СЛОЖНОГО МНОГОГОЛОСИЯ

Мы называем многоголосие сложным, если число голосов в нем превышает пять.

В хоровой практике строгого письма употребляется многоголосие, достигающее даже двенадцати голосов (таково, например, выдающееся произведение Палестрины «Stabat mater»). Для определения закономерностей сложного многоголосия требуется особый подход, так как система обозначений, которой мы пользовались до сих пор в пределах двух — пяти голосов, становится слишком громоздкой, когда приходится иметь дело с числом голосов, большим пяти. Поэтому для рассмотрения сложного многоголосия мы предлагаем иную систему, исходящую из опорных гармоний, в которые складываются голоса.

Не следует удивляться тому обстоятельству, что для изучения многоголосной полифонии мы привлекаем гармонию, — дело в том, что чем большее число голосов образует полифоническую ткань, тем в большей мере они объединяются (и даже сливаются) в гармонические аккорды. Поэтому гармонический подход делается вполне естественным.

Будем исходить из того факта, что в строгом письме, даже при очень большом числе голосов, единственно возможной гармонией остается трезвучие (или его обращение — секстаккорд). Следовательно, увеличение числа голосов получается в результате не усложне-

ния аккорда новыми тонами, а за счет многочисленных удвоений только трех тонов трезвучия — примы, терции и квинты.

Нетрудно показать, что при соединении двух любых гармоний число голосов в условиях строгого стиля равно всего лишь восьми, большее число голосов связано с дополнительными условиями. Иначе говоря, в восьмиголосии возможны самые различные соединения аккордов строгого письма.

В самом деле: вспомним основополагающее правило голосоведения строгого письма — запрет параллельных октав, которые убивают мелодическую самостоятельность голосов, столь необходимую для полифонии. Руководствуясь этим запрещением, мы должны признать, что ни один из тонов трезвучия не может иметь больше двух удвоенный, так как в противном случае при переходе в другой аккорд неизбежно появились бы параллельные октавы (или унисоны).

Например, основной тон первого аккорда идет только в три разных тона второго аккорда — в приму, терцию и квинту. Для четвертого голоса здесь уже не находится места. Терцовый тон первого аккорда тоже переходит лишь в три звука второго аккорда, также и квинтовый тон. Итого, способностью к движению без параллельных октав обладают в целом девять голосов.

Напишем это в виде нотной схемы. В качестве примера для соединения аккордов возьмем секундовое соединение трезвучий, не имеющее общих тонов, в силу чего все девять голосов вынуждены двигаться:



Как видим, дальнейшее увеличение удвоений привело бы к параллелизму октав.

В этом девятиголосии одна пара голосов (на нашей схеме — крайняя) образует параллельные квинты, избежать которые можно только при особых условиях: расположив основной тон выше квинтового и создав параллельные кварты, что допустимо лишь при использовании секстаккорда. Иначе говоря, утроение квинтового тона неприемлемо при секундовом соединении трезвучий. Следовательно, максимальное число голосов для секундового соединения равно восьми — мы ограничимся только одним удвоением квинтового тона. Если же мы хотим использовать девятиголосие, то должны применять секстаккорды.

При кварто-квинтовом и терцовом соединении гармоний, где есть общие тоны, которые можно оставлять на месте без движения, никакие ограничения для числа голосов нет. Само собой разумеется, что в двенадцатиголосную музыку строгого письма композиторы не могут вводить секундовые соединения.

Исходя из сказанного, мы рассмотрим общие закономерности сложного многоголосия в пределах восьми голосов и лишь в частных случаях будем касаться большего числа.

Примем следующую новую систему обозначений: будем отмечать основной тон трезвучия цифрой один (1), терцовый тон — цифрой три (3) и квинтовый — пять (5). Эта цифровая система обозначений обладает своеобразной универсальностью, так как позволяет рассматривать голосоведение независимо от конкретного интервала соединения аккордов — в равной мере как для секундового или терцового, так и для кварто-квинтового.

Представим только что приведенную нотную схему девятиголосия в цифровом виде:

Первый аккорд		Второй аккорд
5	—	5
5	—	3
5	—	1
3	—	5
3	—	3
3	—	1
1	—	5
1	—	3
1	—	1

Как видим, в этой цифровой схеме параллельные квинты в крайних голосах обозначаются в виде достаточно наглядной таблицы:

5 — 5  
1 — 1

Отбросив дублировку квинтового тона, мы получим восьмиголосие, точно соответствующее нормам голосоведения строгого письма при любом соединении аккордов.

Итак, в нашем распоряжении имеется восемь различных ходов мелодии, звучащих одновременно. Если мы рассмотрим все голоса полифонически попарно, то насчитаем 28 пар голосов, а это, конечно, настолько сложно для представления, что вынуждает нас обратиться к более простой трактовке данной последовательности аккордов. В этом отношении голоса можно разделить на четыре определенные пары, причем подобное распределение допускает два варианта (объединяем голоса по два и пишем около нот цифровые обозначения):

1) без утробения квинтового тона:

150

2) с утроением квинтового тона, в силу чего одна из гармоний обрывается (если не ввести перекрещивание голосов):

151

В обоих вариантах три пары голосов движутся наипростейшим способом: параллельными терциями (возможна частичная перестановка в виде секст), а четвертая пара представляет собой достаточно элементарное перемещение квинтового интервала в квартовый (или в перестановке — кварты в квинту).

Отметим ряд важных свойств данного восьмиголосия.

1. Максимальное число голосов в параллельном движении терциями не должно превышать шести, то есть одновременно могут двигаться лишь три пары голосов, составляющих терцовые дублировки, хотя самих различных терцовых пар в сложном многоголосии получилось четыре:

- 1) 3—3 2) 5—5 3) 3—5 4) 5—3  
1—1 3—3 1—3 3—1

Сочетание первых двух пар в одновременности неприемлемо из-за неизбежно возникающих параллельных октав (или унисонов) между терцовыми тонами. Остальные терцовые пары сочетаются между собой свободно.

2. Три терцовые пары голосов могут переставляться в тройном контрапункте октавы. Например, для первого варианта (без утроения квинтового тона) — первоначальное соединение:

152

153

3 — 5  
1 — 3

3 — 5  
1 — 3

3 — 5  
1 — 3

3. Четвертая пара голосов (последование квинт-кварт) свободно присоединяется к трем терцовым парам, образуя с ними четверной контрапункт, но с одним существенным ограничением: звуки квинтово-квартовой пары не должны входить в басовый голос, так как иначе возникает квартсектаккорд, то есть диссонанс кварты с басом.

4. В сложном многоголосии имеется возможность параллельного движения трех голосов сектаккордами (любые голоса) и квартсектаккордами (все голоса, кроме баса). В этом случае к верхней терции трезвучия сверху добавляется основной тон — появляется сектаккорд — или к нижней терции трезвучия добавляется снизу квинтовый тон — образуется квартсектаккорд. Таким путем можно получить семиголосие со строго параллельными движениями мелодии.

Например:

154

5 — 3  
3 — 1

1 — 3  
3 — 5

1 — 3  
3 — 5

5. К этому семиголосию могут свободно присоединяться два голоса квинтово-квартовой пары, в силу чего возникает девятиголосие.

Например:

155

### § 31. КАНОНИЧЕСКАЯ СЕКВЕНЦИЯ В ШЕСТИГОЛОСИИ

Одной из интереснейших полифонических форм, возможность которой заложена в указанной группировке голосов на четыре пары, является каноническая секвенция в шестиголосии. Для построения подобной секвенции выбираем три пары голосов с терцовыми дублировками.

Строим обобщенную цифровую схему секвенции (приемлемы два варианта — второй из них представляет собой «ракоходно-зеркальную» перестановку первого):

- I.
- |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
|   | 3 | 3 | 5 | 3 | 3 | 5 | 3 |
|   | 1 | 1 | 3 | 1 | 1 | 3 | 1 |
|   | 3 | 3 | 5 | 3 | 3 | 5 | 3 |
|   | 1 | 1 | 3 | 1 | 1 | 3 | 1 |
| 3 | 3 | 5 | 3 | 3 | 5 | 3 |   |
| 1 | 1 | 3 | 1 | 1 | 3 | 1 |   |
- II.
- |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 5 | 5 | 3 | 5 | 5 | 3 | 5 |   |
| 3 | 3 | 1 | 3 | 3 | 1 | 3 |   |
|   | 5 | 5 | 3 | 5 | 5 | 3 | 5 |
|   | 3 | 3 | 1 | 3 | 3 | 1 | 3 |
|   |   | 5 | 5 | 3 | 5 | 5 | 3 |
|   |   | 3 | 3 | 1 | 3 | 3 | 1 |

Конкретизируем первую из этих цифровых схем в нотном виде для всех четырех интервалов соединения аккордов (секундовое, терцовое, квинто-квартное соединение и пребывание на одной гармонии). Каждую нотную схему, которую мы получили, фигурируем мелодико-ритмически и завершаем кадансом.

Основания: с д е ф г а в с

Умеренно

с е г а в с

Умеренно

с ф г а в с

Умеренно

с с

Умеренно

Рассмотрим некоторые полифонические свойства этих канонических секвенций.

Все канонические секвенции данного типа допускают вертикально-подвижные перестановки в тройном контрапункте октавы. Это свойство тройного контрапункта октавы мы отметили выше, как вообще присущее трем парам голосов с терцовыми дублировками.

Секвенции (если в них отсутствуют простые задержания) поддаются перестановке в обратимом («зеркальном») контрапункте. Например, третья из секвенций, расположенная по терциям (мы изменили гармонию в кадансе, так как в первоначальном соединении имелось задержание, неприемлемое для перестановки в обратимом контрапункте):

157 Умеренно

Все эти секвенции, построенные на трех мелодиях с терцовыми дублировками, можно превратить в шестиголосные простые канонические секвенции (без терцовых дублировок), если укрупнить каждое звено. Например, секвенция по терциям (приводим гармоническую схему с дублировками, а мелодико-ритмическую фигурацию объединяем по два звена):

158

Оживленно

Нетрудно убедиться, что в этой секвенции имеют место двойные контрапункты дуодецимы ( $IV = -11$ ) и децимы ( $IV = -9$ ), в силу чего интервал сексты (при фигурации восьмыми и четвертями) превратился в одном случае в приму, а в другом — в квинту.

Секвенция, подобно рассмотренным выше, поддается перестановке в обратимом контрапункте.

### § 32. ДВОЙНЫЕ И ТРОЙНЫЕ КАНОНЫ В СЛОЖНОМ МНОГОГОЛОСИИ

Двойной канон подразумевает, что две темы, звучащие одновременно, в меру возможностей строгого письма контрастируют между собой. Встречаются два вида тематического контраста мелодий:

1. Мелодии, в своих гармонически опорных звуках, движутся параллельно (например, параллельными терциями) и различаются ритмической организацией.

2. Мелодии имеют различие в опорных звуках (так же и в ритме).

В первом случае приемлем двойной канон в шестиголосии — три голоса проводят первую тему, три других — вторую. Гармонической основой подобного канона служат три пары голосов в терцовых дублировках.

Например, приведем одну из возможных гармонических схем канона и покажем ее полифоническую фигурацию:

Умеренно

Оживленно

Число голосов в подобном двойном каноне можно увеличить до восьми, если канон будет с неравными условиями вступления голосов. Например, группируем вступления на два четырехголосных хора (вполне естественно, что в противосложениях в момент появления восьмиголосия уже нет возможности выдержать терцовые дублировки):

Другой вид двойного канона имеет различия в самих гармонически опорных звуках мелодий. В этом случае приемлем восьмиголосный двойной канон, но с неравномерным распределением тематического материала по голосам: шесть голосов проводят первую тему (три пары в терцовых дублировках) и два голоса — вторую (квинто-квартвовая пара).

Канон бывает как с равными, так и с неравными условиями вступления голосов.

Например, напомним подобный двойной канон таким образом, чтобы контраст тем был подкреплен различием структур, а именно: структура темы в терцовых дублировках не имеет мотивных повторений, тогда как два голоса из «квинто-квартвовой» пары сложились в каноническую секвенцию. Возможен следующий двойной канон:

161

Умеренно

Тройной канон в восьмиголосии получается посредством различного варьирования мелодий в голосах с терцовыми дублировками. Например, варьируем в последнем примере верхние голоса терций (и отчасти нижние):

162 Умеренно



Отметим возможность написания тройного девятиголосного канона при условии иной, чем мы пользовались до сих пор, группировки голосов: три группы по три голоса, причем каждая группа (в гармонической схеме) движется как слитное созвучие, но поддается фигурированию.

В этом движении применяются три вида последовательности трехголосных аккордов одновременно:

1. Параллельное — секстаккордами или квартаккордами (движение трезвучиями неприемлемо из-за параллельных квинт):

$$\begin{array}{ccc} 1 - 1 & & 3 - 3 \\ 5 - 5 & \text{или} & 1 - 1 \\ 3 - 3 & & 5 - 5 \end{array}$$

2. Трезвучие переходит в секстаккорд, или секстаккорд — в квартаккорд, или квартаккорд — в трезвучие:

$$\begin{array}{ccc} 5 - 1 & & 1 - 3 & & 3 - 5 \\ 3 - 5 & \text{или} & 5 - 1 & \text{или} & 1 - 3 \\ 1 - 3 & & 3 - 5 & & 5 - 1 \end{array}$$

3. Движение, противоположное предыдущему:

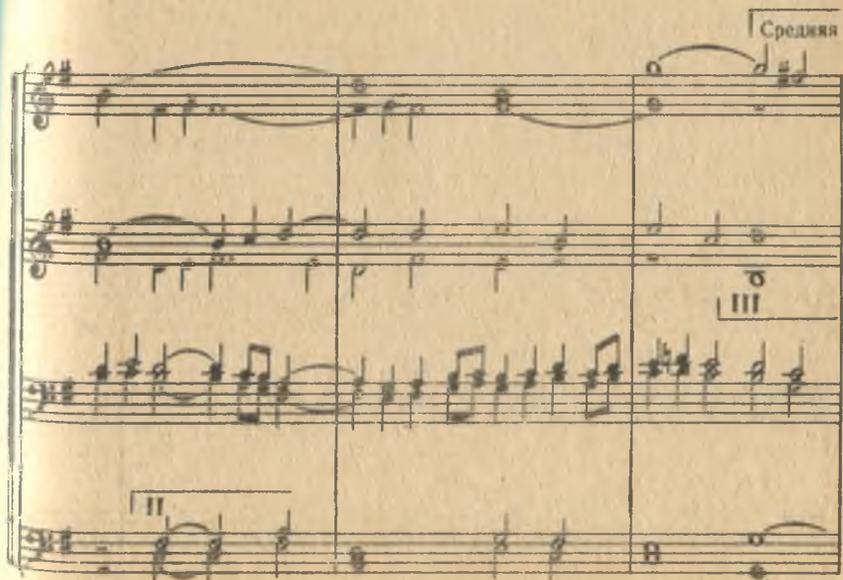
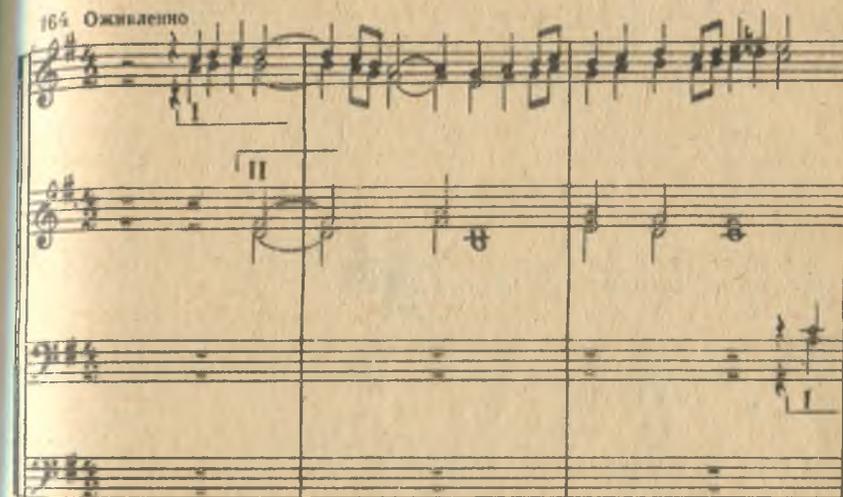
$$\begin{array}{ccc} 5 - 3 & & 3 - 1 & & 1 - 5 \\ 3 - 1 & \text{или} & 1 - 5 & \text{или} & 5 - 3 \\ 1 - 5 & & 5 - 3 & & 3 - 1 \end{array}$$

Приводим образец гармонической схемы:



### § 33. ЦЕЛЬНАЯ ФОРМА В ВОСЬМИГОЛОСИИ

Восьмиголосные формы, построенные на двух или трех темах, в принципе мало чем отличаются от четырех-пятиголосных, описанных в § 29. Поэтому мы ограничимся лишь показом одного подобного примера в трехчастной форме с тремя темами (третья тема появилась в средней части) и динамической репризой, в которой применяются двойное увеличение и сочетание трех тем в одновременности (темы варьированы):



Часть

Handwritten musical score for the first part of a piece, consisting of three systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values. Roman numerals III are used as section markers.

Реприза

Handwritten musical score for the 'Реприза' (Reprise) section, consisting of two systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values. Roman numerals I, II, and III are used as section markers.

### Задание

Сочинять различные каноны в шестиголосии и восьмиголосии.  
 Сочинить восьмиголосную полифоническую пьесу в трехчастной  
 форме с использованием разнообразных приемов канонической тех-  
 ники.

## Часть вторая

# ПОЛИФОНΙΑ СВОБОДНОГО ПИСЬМА

### Глава одиннадцатая

#### ВВОДНАЯ. МЕЛОДИЯ СВОБОДНОГО ПИСЬМА

##### § 34. ОБЩИЕ ОБРАЗНЫЕ ЧЕРТЫ МЕЛОДИИ СВОБОДНОГО ПИСЬМА

Основное различие между работами по полифонии свободного письма и строгого письма заключается в различии образного содержания музыки этих работ, которое в первую очередь проявляется в характере их мелодий.

Образное содержание полифонических работ свободного письма хотя и может соприкасаться с содержанием строгого письма, все же всегда должно отличаться от него заметной определенностью, конкретностью. Музыкальный образ в работах свободного письма должен иметь не только общие типические черты, но и ясные индивидуальные черты. Поэтому, определяя характер мелодии, выражающей данный образ, мы уже не ограничиваемся общими широкими понятиями эпической распевности, песенности, протяженности. Указанные черты мелодия в свободном письме может не утрачивать и даже, наоборот, их усиливать, но одних таких общих понятий оказывается уже недостаточно, чтобы выявить ее полный характер. Характер мелодии свободного письма, наряду с общими чертами, должен обладать также чертами ясно индивидуальными, позволяющими узнать данную мелодию среди тысячи других сходного содержания и обесценивающими композитору авторство на каждую сочиняемую мелодию.

Рассматривая какую-либо полифоническую работу свободного письма, даже близкую по типу мелодики и к эпической распевности строгого письма, мы бываем вынуждены говорить о конкретных особенностях ее образного характера: должны отмечать в ней черты мужественности или женственности, радости или скорби, сдержанности или устремленности, углубленности или юмора и т. д. Все эти конкретные образные черты были, несомненно, свойственны музыке и строгого письма, однако лишь в зародыше, в потенции. Музыкальные образы строгого письма по своей природе чрезвычайно общи и отражают самые общие свойства действительности. Образы же музыки свободного письма передают картины жизни в конкретном художественном обобщении.

Образное содержание полифонических работ свободного письма значительно расширяется по сравнению со строгим письмом; следовательно, и мелодика свободного письма будет существенно более богатой и разнообразной по своим средствам. Полифонические работы свободного письма уже не должны ограничиваться миром одних лишь

эпических образов, в них могут быть охвачены все стороны действительности, включены все виды лирики и драматизма, все оттенки трагического и комического, скорбного и радостного, созерцательного и ответственного и т. д. Поэтому и мелодические средства свободного письма должны существенно расширяться, в первую очередь, за счет огромного жанрового разнообразия музыки. Мелодия свободного письма уже не может ограничиваться областью хорового звучания, в ней следует использовать средства сольной вокальной и инструментальной музыки, она должна получить конкретные жанровые черты оперной, симфонической, камерной музыки, приобрести характер марша, танца, пасторали, арии, речитатива и т. д.

Однако в полифонической мелодии свободного письма, если последняя не порывает с реалистической традицией народной и классической музыки, при всей инструментальности или, наоборот, речитативности своего характера, всегда должна сохраняться песенность, живое человеческое дыхание — полифоническая музыка, даже в чисто инструментальном звучании, всегда должна нести в себе мелодизм. Поэтому принципы полифонии строгого письма находят полное применение и в свободном письме, которое отнюдь не отбрасывает средства строгого письма, а, наоборот, кладет их в свою основу и дает им дальнейшее широкое развитие и обогащение.

##### § 35. МЕЛОДИЯ И ТЕМА

Наличие в мелодии свободного письма ясных индивидуальных образных черт позволяет называть такую мелодию темой. Мы избегали подобного понятия в строгом письме, так как мелодии строгого письма были слишком общи по своему содержанию и не имели вполне конкретного тематического значения в развитии музыкальной мысли. В свободном же письме более или менее закругленное мелодическое построение, обрисовывающее основной характер музыкального образа, получило именно тематический смысл и с полным основанием должно быть названо темой.

Мы различаем понятие мелодии и темы в следующем смысле: мелодией мы будем называть весь интонационный материал данного голоса на всем протяжении полифонического произведения, темой же будем считать только ту закругленную часть мелодии, в которой обрисованы основные индивидуальные образные черты. Полифоническая мелодия свободного письма отнюдь не на всем своем протяжении в работе должна быть наполнена лишь одними индивидуальными интонациями, в мелодии может происходить сложный и богатый процесс сгущения и разрежения индивидуализированности интонаций; целые участки мелодии могут быть построены на интонациях, имеющих значение фона, интермедии, как бы второго плана действия; тема же представляет собой в полифоническом произведении первый план, рельеф.

Рассмотрим мелодию нижнего голоса в фуге из оперы «Иван Султан» Глинки.

В этом примере темой является закругленная часть мелодии, заканчивающаяся в такте 7. Указанная часть мелодии заключает в себе выразительные мужественные интонации, которые складываются в основную лейттему оперы, рисующую героико-патриотический образ народа.

Та часть мелодии нижнего голоса, которая идет после такта 7 (противосложение), строится на интонациях неиндивидуальных, в достаточной мере нейтральных, ее уже нельзя считать темой, она только сопровождает тему, звучащую в более высоком голосе. В этом голосе тема также длится семь тактов, после чего (когда появляется с темой самый высокий голос) мелодия среднего голоса, аналогично нижнему, утрачивает индивидуализированность интонаций и начинает сопровождать тему верхнего голоса.

Руководствуясь данным классическим примером, сформулируем основные средства мелодии, которые используются для обрисовки индивидуальных черт музыкального образа.

В первую очередь отметим, что индивидуализированные средства мелодии обычно отличаются большей или меньшей жанровой определенностью. Тема рассмотренного образца из оперы «Иван Сусанин» обладает ясно выраженными жанровыми чертами русской народной молодецкой (отчасти трудовой) песни, с характерными для нее волевыми распевными интонациями.

Неиндивидуализированные части мелодии, наоборот, чаще всего имеют менее ясно выраженные жанровые черты, они в некоторой мере нейтральны по своей жанровой характерности. Например, о тех частях мелодии нижнего и среднего голосов в хоре из оперы «Иван Сусанин», которые сопровождают тему (противосложения), мы можем сказать лишь самое общее — а именно, что они распевны, — более конкретных жанровых черт в них не заключено.

Возможности привнесения индивидуальных черт в мелодии свободного письма, в сущности, безграничны. Любой элемент музыки и любое сочетание элементов может послужить в соответствующем образом найденных условиях источником индивидуализации мелодии.

Однако мы укажем на некоторые, наиболее типичные для классических произведений, средства индивидуализации мелодии, сложившиеся в реалистической русской и западноевропейской музыке последних столетий.

Эти средства, для наглядности, мы рассмотрим по элементам, то есть по отдельности в отношении ритма, мелодического рисунка, ладовой функциональности, тембра, манеры интонирования. Это расчленение по элементам не должно, однако, заслонить для нас то целое, которое из них складывается; мы все время должны помнить, что в мелодии все элементы находятся в живой связи, в живом взаимодействии.

Индивидуализированность ритма проявляется наиболее ясно в многообразном сопоставлении различных длительностей. Сравним в примере из «Ивана Сусанина» тему и противосложение в нижнем голосе. В теме на протяжении семи тактов длительности сменяются пять раз: от целой к половинной, от половинной к четвертям, от четвертей к восьмым, от восьмых к четвертям и, наконец, снова от четвертей к восьмым, более двух раз подряд ни одна из длительностей не берется (две половинные, две восьмые, две четверти). В противосложении же, на протяжении таких же семи тактов, длительности сменяются только три раза (от восьмых к четвертям, от четвертей к восьмым, от восьмых к половинным), при этом каждая из длительностей повторяется подряд от двух до пяти раз (четыре восьмые, пять четвертей, две восьмые, три половинные — в других противосложениях этого примера ритм еще менее разнообразен).

Индивидуализированность мелодического рисунка проявляется обычно в многообразном сопоставлении разных интервалов и различных направлений движения (вверх, вниз, на малом протяжении, на большом протяжении). В теме из оперы «Иван Сусанин» используются все пять интервалов от секунды до сексты включительно, в первом же противосложении движение происходит только по секундам. Другие противосложения также существенно беднее по своей интервалике, чем тема. В смысле поворотов движения мелодии вверх и вниз первое противосложение сравнительно мало отличается от темы — в противосложении их достаточно много, однако в противосложении они менее ярки, чем в теме, так как совершаются в поступенном движении. Остальные противосложения значительно беднее темы также и в отношении поворотов мелодической линии.

Индивидуализированность ладовых средств отражается обычно в многообразном сопоставлении различных по своим ладовым функциям ступеней. Тема в приведенном примере из «Ивана Сусанина» (в особености, когда она звучит одногласно) заключает в себе по меньшей мере пять четко ощутимых смен ладовых функций: D—T—S—T—S—T, тогда как в первом противосложении ясная смена функций происходит, в сущности, только один раз: T—D (такты 10—11 от начала). Мало смен ладовых функций и в противосложении второго голоса (D—T). Второе противосложение нижнего голоса (после паузы) имеет несколько больше смен (четыре), однако в нем отсутствует доминантовая функция.

Индивидуализированность тембровых средств и манеры интонирования, то есть собственно исполнительских средств, подразумеваемых в мелодии, также проявляется в многообразном сопоставлении различных элементов данной области музыкального искусства. Нижний голос в примере из оперы «Иван Сусанин» проводит тенора в унисон с виолончелями и фаготами, тема в мелодии этого голоса, благодаря несколько более высокому регистру, разнообразному ритму, скачкам в мелодии, подразумевает более богатое и многообразное тембровое интонирование, чем противосложение; кроме того, Глинка поставил в теме эпизодические акценты, придав тем

самым начальным звукам темы особую весомость, в противосложении же подобной акцентировки звуков нет; обозначение *Energico* относится, в первую очередь, к теме, а не к противосложению.

Обобщая сказанное, мы должны признать, что индивидуализированность элементов мелодии проявилась с особенной рельефностью в многообразном сопоставлении различных средств внутри каждого из них; контрастность элемента — вот существенный источник его индивидуализированных выразительных возможностей.

Индивидуализированные средства разных элементов, складываясь в мелодию, особенно полно раскрывают свои возможности в смысле характеристики жанров. Следовательно, жанры, со стороны музыкального языка, определяются типическими сочетаниями главным образом индивидуализированных средств элементов музыки. Ни один из конкретных жанров не обходится без применения каких-либо индивидуализированных средств хотя бы одного из элементов.

Например, жанровая характерность рассмотренной темы из оперы «Иван Сусанин» — народная молодецкая песня — выявляется столь отчетливо благодаря свойственному для этого жанра сочетанию своеобразной ритмической контрастности (особенно типичен начальный протяжный звук, после которого идет ритмическое ускорение), богатого интервального разнообразия (противопоставление размашистых ходов мелодии, в особенности скачка на сексту вверх к терцовому тону S и дальнейшей поступенности) и активной исполнительской манеры интонирования (акценты, *Energico*, начальное кульминарование в сравнительно высоком регистре). Сочетание всех этих индивидуализированных средств, раскрывающее в данной теме ее характерные жанровые черты русской народной молодецкой песни, послужило для Глинки той живой художественной формой, творчески перерабатывая которую он выразил величественный, героико-патриотический образ народа.

### § 36. ОДНОРОДНЫЕ И КонтРАСТНЫЕ ТЕМЫ

Говоря об индивидуальных чертах в интонациях полифонической темы и противопоставляя тематическую часть мелодии произведения другим ее частям, мы не должны забывать того, что внутри самой темы также может иметься контраст между характерными для нее индивидуальными интонациями, с одной стороны, и более общими, менее индивидуальными — с другой. Внутри самой темы встречаются рельеф и фон, то есть основной характер музыкального образа, выражаемый данной темой, может контрастно сочетать в себе черты индивидуальные, образно-конкретные и более общие, сравнительно нейтральные. Такое сочетание граничит иногда даже с противоречивостью.

Подобная внутренняя контрастность в той или иной степени присуща почти каждой теме свободного письма, невозможно представить себе тему свободного письма, в которой на всем протяжении уровень индивидуальности интонаций был бы совершенно одинаковым. Всегда имеют место колебание, движение, развитие индивидуального характера темы и, хотя бы на моменты, в теме показывается фон, второй план, оттенение рельефа.

Это оттенение может быть едва приметным — в подобном случае мы будем относить тему к первому типу, который условно назовем однородным; но в теме иногда заключается и ясный контраст индивидуальных интонаций и фонового, сравнительно нейтрального мате-

риала, в таком случае мы причислим тему ко второму типу, который назовем контрастным.

Тему из оперы «Иван Сусанин» мы должны признать одной.

Рассмотрим примеры тем, обладающих контрастом индивидуальных интонаций и интонациями оттеняющего значения. В этом случае возникает один, сравнительно трудно решимый, вопрос: если в самой теме имеются интонации фонового характера, то как определить границу между темой и далее идущей частью мелодии, построенной также на фоновых интонациях? Для нахождения границы темы надо руководствоваться следующими признаками: полифоническая тема свободного письма всегда обладает относительной структурной завершенностью, что проявляется в наличии более или менее определенного мелодического каданса в конце темы, заметной закругленности ее общего мелодического рисунка; для имитационных форм свободного письма характерно окончание темы приблизительно в тот момент, когда вступает вторая имитирующий голос (это в равной мере относится как к контрастной, так и к однородной теме, примером сказанного может служить тема из оперы «Иван Сусанин»).

Рассмотрим два примера:

1. П. Чайковский. Фуга из Первой сюиты для оркестра:

П. Чайковский. Первая сюита, фуга

166 Moderato e con anima



Тема заканчивается, вместе с окончанием секвенции, в середине такта 4 на тонике. Мелодическая линия, после подъема к кульминации, спускается вниз к середине такта 4, образуя волну; в конце такта 4 начинается имитация данной темы во втором голосе.

В первых двух тактах присутствуют индивидуальные интонации типа фанфары, в них весьма многообразен ритм, особенно по сравнению с дальнейшим равномерным движением шестнадцатыми, охвачен большой звуковой диапазон, достигнута главная кульминация, акцентированы звуки.

В тактах 2 и 3 мелодическое развитие темы построено на значительно менее индивидуальных интонациях — здесь присутствуют общие формы мелодического движения, не характерные для каких-либо определенных жанров; ритм этих интонаций утрачивает свое многообразие и выравнивается; интервалика сужается, но ладовые средства

не лишаются своего разнообразия, даже, наоборот, несколько усложняются, однако мелодическое развитие в целом становится на путь идущего секвенцирования, который, как правило, ведет к затуханию индивидуальности интонаций.

Таким образом, в данной теме присутствует ясно осязаемый контраст между индивидуальными и интонациями начала темы и дальнейшими общими формами мелодического движения, уже внутри самой темы создается интонационный рельеф и оттеняющий его фон.

2. Д. Шостакович. Пятая симфония, ч. I:

Д. Шостакович. Пятая симфония, ч. I

167 *Moderato*

и т. д.

Тема заканчивается в середине такта 4. Своеобразие строения этой темы заключается в том, что она изложена строго двухголосно, причем в ее первой части — двухголосие имитационное, а во второй — контрастное. Уже это одно служит ярким свидетельством внутренней контрастности темы.

Первая часть темы построена на индивидуальных интонациях типа патетического инструментального речитатива, интервальные и ладовые средства играют особенно заметную роль в выявлении индивидуального характера этих интонаций. Вторая часть темы существенно уступает первой по уровню своей индивидуализированности — ее ин-

тонации теряют ясную жанровую определенность, многообразие интервальных и ладовых средств явно ослабляется.

Необходимо отметить, что меньшая индивидуальность интонаций второй части, по сравнению с первой, однако, не свидетельствует о полном превращении этой части в фон, в нейтральный второй план действия. Достаточно сравнить вторую часть темы с далее идущим мелодическим материалом нижних голосов, чтобы убедиться в наличии определенного характера интонаций — ладовые, гармонические и динамические средства во второй части обладают, несомненно, существенно большим многообразием, чем то монотонное движение, которым наполнены нижние голоса тактов 5, 6 и т. д.

Это движение оказывается гомофонным аккомпанементом к мелодии, вступающей в верхнем голосе, то есть оно с полной ясностью выявляет свое подчиненное, фоновое значение. Вторая же часть темы не может быть истолкована просто как фон по отношению к первой, она противостоит первой части как нечто уступающее ей по уровню своей индивидуализированности и вместе с тем сама выделяется как рельеф в сравнении с дальнейшим вполне нейтральным материалом нижних голосов. Иначе говоря, мы должны признать наличие здесь не двух, а целых четырех интонационных планов, два из которых принадлежат контрастной теме.

Сравнивая свободное письмо со строгим, мы отмечали, что мелодия свободного письма способна отчетливо обрисовывать конкретные, индивидуальные черты музыкального образа и что в этой мелодии уже присутствует противопоставление интонаций индивидуальных, тематических, обладающих ясными жанровыми чертами, и интонаций неиндивидуальных, фоновых, оттеняющих жанрово-тематический рельеф мелодии. Однако мы еще не подчеркнули того обстоятельства, что интонации фоновые, складывающиеся из общих форм мелодического движения, в свободном письме так же существенно отличаются от интонаций строгого письма, как и мелодия в целом. Из того факта, что эти оттеняющие рельеф интонации лишены индивидуального характера, не следует делать вывода об их тождественности интонациям строгого письма. Нельзя представлять себе мелодию свободного письма как якобы мелодию строгого письма, лишь пополненную индивидуальными интонациями.

Мы неоднократно отмечали именно оттеняющий, фоновый смысл неиндивидуальных интонаций свободного письма; они не представляют собой инородного, не связанного с темой и ее жанровым характером материала. Наоборот, эта связь выявляется достаточно заметно. Обратимся к последнему примеру, заключающему в себе разнообразные виды контраста индивидуальных и фоновых интонаций.

Сравним начальные, ярко индивидуальные интонации темы в симфонии Шостаковича (см. пример 167) с явно аккомпанементным движением, которое установилось в нижних голосах с конца такта 4. Нетрудно убедиться, что аккомпанементное движение строится на том же мелодическом материале, что и тема, — октавная имитация восходящего скачка, однако оно лишает этот материал ритмической остроты, ладового, интервального и динамического многообразия. В такте 4 (и далее) этот мелодический материал утрачивает свой характер патетического инструментального речитатива и занимает положение аккомпанемента, однако такого, который непосредственно родствен предшествовавшей теме, — он представляет собой как бы «тень» начальных индивидуальных интонаций.

Подобная зависимость неиндивидуальных интонаций мелодии от ее индивидуальных очень часто наблюдается в свободном письме. Таким образом, в мелодии свободного письма, даже в ее неиндивидуальных интонациях, хотя бы косвенно, присутствует выражение конкретного, индивидуального музыкального образа, обуславливающего выбор всех интонаций и структуру их развития.

### § 37. СКРЫТАЯ ПОЛИФОНИЯ В ОДНОГОЛОСИИ

Наполненность мелодии свободного письма раскрытием конкретного музыкального образа влечет за собой то основное следствие, что в мелодии, между ее интонациями и даже отдельными звуками, возникают существенно новые, неизмеримо более богатые связи и опосредствования, чем в строгом письме.

Связи эти проявляются в виде как бы самостоятельных мелодических линий, разветвляющих основную мелодию на несколько голосов; иначе говоря, внутри одноголосия обнаруживаются подголоски и даже разнотемная и имитационная полифония. Такое явление называется скрытой полифонией в одноголосии. Оно было свойственно строгому письму лишь в малой степени и характерно именно для свободного письма.

Отметим два важнейших вида скрытой полифонии, скрытую полифонию мелодических скачков и скрытую полифонию метрически-опорных звуков.

Особенно наглядны скрытые голоса при скачках мелодии.

Достаточно мелодии свободного письма сделать скачок даже на минимальный интервал — на терцию, как в ее движении уже обнаруживается элементарное скрытое двухголосие: нижний звук скачка оказывается принадлежащим к нижнему скрытому голосу, верхний — к верхнему. Тем более очевидны скрытые голоса при скачках на большие интервалы.

Например, fuga ля минор М. Глинка:

168 *Con moto* М. Глинка. Фуга ля минор

В мелодии верхнего голоса, в тактах 3, 4 и 5, с полной ясностью слышится движение двух мелодических линий, идущих как бы параллельными секстами с задержаниями септим; это движение условно можно изобразить в следующем виде:

Верхний скрытый голос спускается по диатоническому звукоряду, а нижний — по хроматическому. С момента вступления басового голоса (такт 5) с имитацией, верхний голос теряет свое «двухголосие» и продолжает движение «одноголосно».

Формы скрытой полифонии в одноголосии столь же разнообразны, сколь разнообразны виды реального многоголосия.

В одноголосии встречается скрытая имитационная полифония; примером этого может служить только что рассмотренная fuga Глинки — верхний скрытый голос явно имитирует интонацию из двух звуков, появляющуюся в нижнем скрытом голосе; в целом два скрытых голоса образуют канон. Мы находим скрытую контрастную полифонию в фуге из сюиты до мажор для скрипки соло И. С. Баха; сравним следующие два отрывка:

И. С. Бах. Сюита до мажор для скрипки соло, fuga

170

171

В первом примере имеет место реальное двухголосие — это тема с контрастирующим противосложением; во втором примере налицо одноголосие, однако в нем ясно слышны два голоса: верхний скрытый голос проводит ту же самую тему, а нижний — противосложение. Данное одноголосие состоит из двух скрытых мелодических линий, контрастирующих между собой.

Мы можем найти в одноголосии скрытый аккордовый склад, скрытые элементы гомофонии, скрытую подголосочность и т. д. Например, в следующей теме фуги соль мажор из второго тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха совершенно четко звучат аккорды:

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», том II, fuga соль мажор

172 *Allegretto vivace*

В фуге из Первой сюиты П. Чайковского в начальной индивидуализированной части темы ясно слышится пятиголосное трезвучие тоники, далее обнаруживается скрытое трехголосие с выдержанным тоническим звуком наверху («органичный пункт») и с типичными для гармонии Чайковского плагальными оборотами. Скрытую полифонию этой темы условно можно изобразить в таком виде:

П. Чайковский. Первая сюита, фуга



Необходимо специально подчеркнуть, что подобное изображение скрытых голосов является условным. Нельзя считать мелодию суммой скрытых голосов. Самое основное в движении мелодии — это ее внутренняя интонационная непрерывность, одноголосное единство; разветвление мелодии на скрытые голоса есть признак избытка, результат интонационного богатства, но никак не «составленности» из отдельных скрытых голосов, первое место в мелодии всегда принадлежит одноголосию, и всякий скачок в мелодии в первую очередь есть широкий ход одного голоса, а не вступление нового голоса. Скрытые голоса надо понимать как нечто производное от одноголосия, как результат его активного мелодического развития.

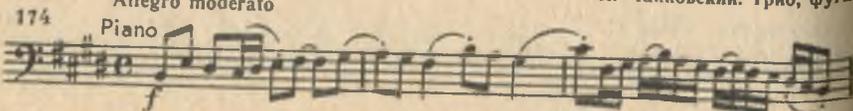
Наряду со скрытыми голосами, выявление которых связано со скачками мелодии, в одноголосии имеются еще иные завуалированные мелодические связи — скрытая полифония метрически-опорных звуков. Мелодическая связь обнаруживается между звуками, находящимися на тяжелых долях соседних тактов и внутри тактов. Особенно очевидна эта связь, складывающаяся в целые внутренние мелодические линии, при расположении метрически-опорных звуков по ступеням.

Вполне отчетлива метрически-опорная линия в темах из оперы «Иван Сусанин» (см. пример 165) и из фуги *ля* минор (см. пример 168) М. Глинки; так же очевидна эта линия в теме фуги из Первой сюиты П. Чайковского (см. пример 166).

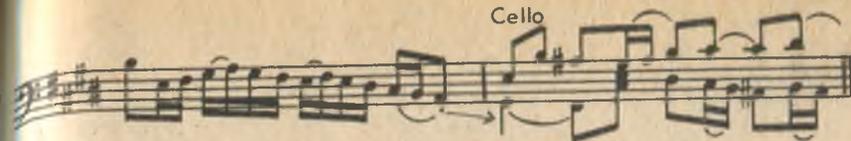
Рассмотрим тему фуги из Трио П. Чайковского:

Allegro moderato

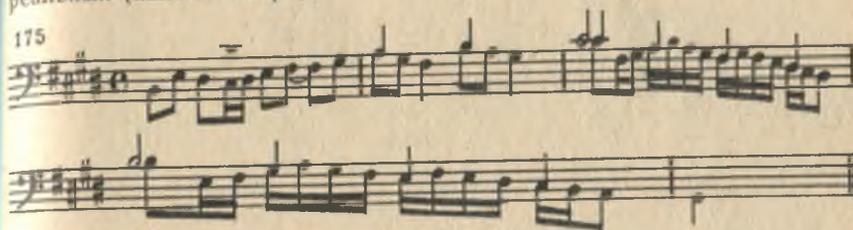
П. Чайковский. Трио, фуга



Cello



В этой теме движение метрически-опорной линии чрезвычайно разнообразно. В такте 2 она направляется вверх (*ля—си—до—диез*), от такта 3 к 4 она поворачивает вниз (на первых долях такта *до—диез—си*), кроме того, в такте 3 возникает более быстрая нисходящая линия по терциям вниз (на каждую четверть *до—диез—ля—фа—диез—ре—диез*), аналогичная линия секвентно повторяется в такте 4 — эти нисходящие по терциям линии отчетливо обрисовывают септаккорды. Изобразим указанные скрытые метрически-опорные линии условно в виде реальных (палочки вверх):



Скрытая полифония, в особенности в виде метрически-опорных линий, играет существеннейшую роль в процессе общего развития мелодии, в создании того ценнейшего художественного эффекта мелодического движения, который образно называется разливом мелодии, ее «широким дыханием», столь богато проявившимся в славянских музыкальных культурах, особенно в русской и украинской.

И действительно, значение метрически-опорных линий для широкого развития мелодии становится особенно очевидным, если обратить внимание на тот факт, что выдающиеся по распевности своего развития мелодии народной и классической музыки никогда не «топчутся на месте». Это значит, что опорные узловые звуки данных мелодий непрерывно сменяются, то есть образуют свою внутреннюю мелодическую линию «опор». Последняя почти всегда является метрически-опорной, так как узловые звуки обычно сосредотачиваются на тяжелых долях такта (прямо или в виде синкопы и задержаний).

### § 38. ЛАДОГАРМОНИЧЕСКАЯ СТОРОНА МЕЛОДИИ

Богатство связей в мелодии свободного письма выражается также и в том, что между звуками мелодии обнаруживаются определенные ладогармонические соотношения. В мелодии возникают не только скрытые аккорды (мы это отмечали выше), но и их ладофункциональные связи между собой. Наглядно это отражается в том, что мелодия свободного письма подразумевает определенную ладофункциональную гармонизацию. В этом факте заключается еще одно яркое отличие мелодии свободного письма от строгого. В строгом письме ладовой основой мелодии служил диатонический звукоряд, любой звук которого мог становиться тоникой

и входить в любую гармонию, в самой мелодии лишь намечались ладогармонические соотношения. В свободном же письме эти соотношения получили определенность — установилась определенная мажорная или минорная тоника, ладовые функции поляризуются на доминанту и субдоминанту, возникает соподчиненность тональностей, то есть появляются отклонения и модуляции (функциональный хроматизм), имее место альтерация, происходит разделение звуков на аккордовые и неаккордовые, то есть в самой мелодии встречаются задержания, прокодящие, вспомогательные, предъемы, органные пункты и т. д. Рассмотрим тему фуги *си* минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха:

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», том I, фуга *си* минор



Тема начинается в ясном *си* миноре, а заканчивается в *фа-диез* миноре, то есть в теме возникает модуляция; в середине темы появляется отклонение в *ми* минор; перед каденцией (начало такта 3) мелодия делает краткое отклонение в доминанту от доминантовой тональности — звук *си-диез*; основные интонации, на которых строится тема, представляют собой неприготовленные задержания — это становится очевидным при проведении темы в нижнем голосе (см. конец такта 4 и такт 5); кроме того, в теме имеется трель, то есть используются вспомогательные звуки.

Если принять во внимание очень богатую скрытую полифонию в этой теме и отмеченные в ней многообразные ладогармонические связи звуков, то станут ясными те важнейшие средства мелодики, которыми выражается в теме богатая индивидуальность основных черт музыкального образа данной фуги.

В целом мы должны признать, что скрытая полифония и ладогармонические связи в мелодии обладают весьма широкими возможностями для раскрытия индивидуального характера музыкального образа.

Интонационное богатство мелодии свободного письма дает возможность излагать мысль одногласно на длительном протяжении. В этом еще одно отличие свободного письма от строгого. Характерно, что, например, в полифонической музыке франко-фламандской школы XV—XVI веков, в значительной мере ориентированной на принципы строгого письма, отсутствуют эпизоды длительного одно-

голосия: моменты одноголосия редко превышают протяжением один такт.

В музыке же свободного письма одноголосие (конечно, наполненное богатой скрытой полифонией) занимает почетное место, являясь одним из важных участников общего мелодического развития мысли. В свободном письме даже встречаются обширные музыкальные произведения, изложенные одногласно. Также и в имитационно-полифонических сочинениях свободного письма можно нередко найти одногласные темы весьма значительного протяжения (до десяти и более тактов, со многим числом звуков в каждом такте). Все приводившиеся в настоящей главе темы могут служить примерами сравнительно длительного одноголосия в полифонических произведениях.

### § 39. НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ СВОЕОБРАЗИЯ ТЕМЫ В ИМИТАЦИОННОЙ ПОЛИФОНИИ

В заключение данной главы отметим, что в свободном письме, так же как и в строгом, при сочинении полифонической темы встает вопрос: удобна ли она для полифонической обработки? Однако в свободном письме, в силу чрезвычайно широких возможностей полифонии этого письма, ограничения, накладываемые на тему, весьма невелики — в сущности, любая тема может быть подвергнута успешной полифонической обработке, в особенности если последняя представляет собой контрастно-полифоническое варьирование. Некоторые ограничения возникают для имитационной полифонии.

Имитационная полифония свободного письма не только сохраняет, но и широко развивает, по сравнению со строгим письмом, свою разрабочную роль. Имитационные эпизоды (фугато) и отдельные имитационные произведения обычно наполнены значительной непрерывностью развития и чуждаются танцевального расчленения каденциями на четырех- и восьмитакты; не редки случаи, когда обширное имитационное сочинение имеет всего лишь одну каденцию — заключительную.

Эта классическая традиция в использовании средств имитационной полифонии накладывает на тему, предназначенную для имитационного развития, некоторые типические ограничения. А именно: в имитационно-полифонической теме обычно избегаются ритмические остановки в конце, поэтому непрерывность ритмического движения или же наложение на вступающий следующий голос характеризуют собой окончание темы. Примерами могут служить фуга из Первой сюиты П. Чайковского (см. пример 166), где присутствует ясная непрерывность ритмического движения на каденции (такт 4), и фуга из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки (см. пример 165), где имеет место наложение (такт 7).

Кроме того, отметим, что имитационно-полифоническая тема, как правило, не делится на два сходных предложения: она представляет собой как бы одно первое предложение, а вторым предложением является имитация, то есть повторение темы в другом голосе.

#### Задание

Сочинять одногласные темы в различных жанрах для их дальнейшей полифонической обработки: а) однородные и б) контрастные по своему интонационному строению.

ПОДГОЛОСОЧНО-ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

Глава двенадцатая

ДВУХГОЛОСИЕ

§ 40. ОБЩИЕ СВОЙСТВА ПОДГОЛОСОЧНОГО ДВУХГОЛОСИЯ

Подголосочно-полифоническое двухголосие в произведениях русских классиков и советских композиторов реалистического направления исходит из основ народного подголосочного песенного склада. Подголосочность, то есть одновременное пение более или менее различных вариантов одной и той же мелодии, подлинно народной или написанной в народном стиле, развивается композиторами до противопоставления в одновременности существенно различающихся вариантов, то есть доводится до значения контрастной полифонии. Однако исходная основа — интонационные принципы народной подголосочности — никогда не теряется из виду, и даже в самых развитых полифонических сплетениях мелодий (при существенном контрастировании последних) их вариационная зависимость друг от друга всегда остается в силе.

Эта неразрывная связь с подголосочными истоками особенно ясно отражается в сочинениях, представляющих собой обработки народных песен или же написанных в народных песенных жанрах, то есть в таких произведениях, которые строятся на народных интонациях.

В чем конкретно проявляется вариационная взаимосвязь голосов в подголосочном складе?

Наиболее ясно она сказывается в том, что обе мелодии одновременно имеют одинаковые опорные звуки (устои), на которых они слиты в унисон или октаву. Таким образом, в узловых, опорных ладогармонических моментах обе мелодии одинаковы, их вариационное различие возникает во всех иных местах песни.

Важно отметить, что в народных песнях опорные звуки почти всегда располагаются в нижней части звукоряда обеих мелодий. Таким образом, движение мелодий от опорного звука обычно направлено вверх, движение же к опорному звуку — вниз. В обоих случаях движение является прямым, иначе говоря, прямое движение мелодий от опорного звука и к нему служит принципиально характерной чертой подголосочного склада.

Представим это движение в виде наглядной нотной схемы (типичные обороты), считаем звук *ми* опорным:



Совершенно очевидно, что в действительности движение как от опорного звука, так и к нему отнюдь не ограничивается только прямым: в музыке подголосочного склада мы сталкиваемся и с косвенным и с

параллельным движением от унисона и к унисону (или к октаве) на опорном звуке; встречаются случаи даже противоположного движения, в особенности — к октаве.

В этом отношении характерны следующие примеры (представляем их также в виде схемы):



Однако прямое движение наиболее специфично для подголосочного склада, так как в нем вариационная зависимость мелодий выделяется очень отчетливо. На самом деле, в прямом движении от опорных звуков и к ним основные контуры мелодий остаются неизменными, различие возникает в неодинаковом распевании кульминационных парений мелодии, в индивидуальной оформлении мелодической «волны», иначе говоря — создается отчетливое вариационное соотношение мелодий.

В отличие от прямого движения, например, параллельное движение (весьма характерное для простейших форм подголосочной музыки) в целом имеет значительно меньшие возможности для варьирования мелодий. Движения же косвенное и противоположное, наоборот, образуют больший контраст между мелодиями и, следовательно, ведут к перерастанию подголосочного склада в контрастную полифонию.

Столь широкое использование формул прямого движения, да еще в двухголосии, было совершенно неприемлемым в строгом письме, так как оно существенно противоречило основной задаче курса строгого письма — выработке техники полифонического контраста мелодий. Теперь же, уже владея этой техникой, учащийся должен расширить и обогатить ее за счет тех своеобразных средств голосоведения, которые сложились в подголосочном складе и, несмотря на всю кажущуюся ограниченность полифонических возможностей, обладают в действительности очень значительными, в сущности безграничными, художественными потенциями.

Рассмотрим следующий пример подлинного народного двухголосия:

«Не пой, не пой, соловьишок» (запись Е. Линевой)

179 Довольно медленно

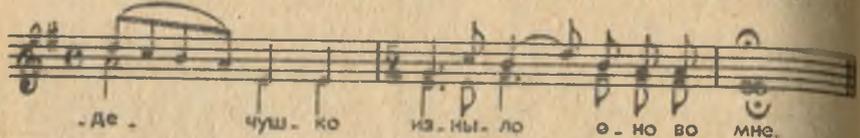
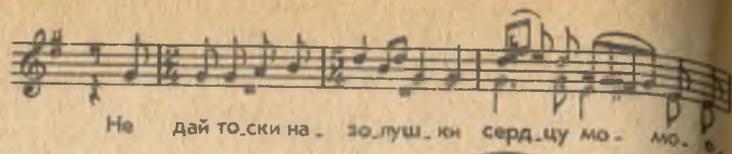
Первый куплет

Не пой, не пой, соловьишок, в зеленом моем са-

-ду. Не дай тоски да ты назо-

-луш и сердцу моему.

Второй куплет



Третий куплет



В первую очередь отметим, что верхний голос поет более индивидуальный вариант (более богатый и развитой интонационно), а нижний — менее индивидуальный вариант. Однако далеко не всюду нижний голос остается в положении подголосочного фона, в ряде мест он развивает мелодическую инициативу и оказывается конкурентом верхнего голоса: таков такт 4 второго куплета<sup>1</sup> и особенно такт 3 третьего куплета, где нижний голос поднимается даже выше верхнего. Таким образом, в этой песне присутствует живое импровизационное соревнование певцов, вариационное интонационное творчество в самом процессе исполнения песни. Опорными звуками обеих мелодий являются *соль* и *ми* — оба в нижней части звукоряда. Здесь встречаются и прямое, и косвенное, и параллельное движение в связи с опорными звуками. Однако укажем на некоторое преобладание именно прямого движения, в особенности в заключительных каденциях.

Подголосочность этой песни очевидна, однако вариационная самостоятельность мелодий настолько значительна, что мы не вправе счи-

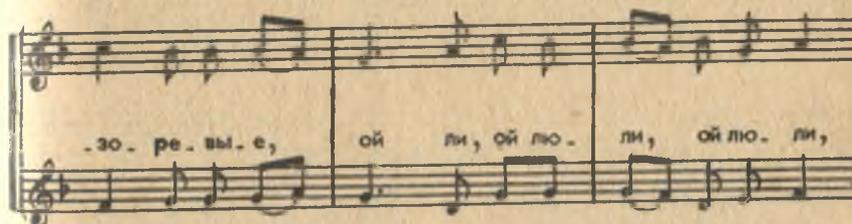
<sup>1</sup> Здесь нижний голос перехватывает часть мелодии верхнего — мелодия разветвляется на два голоса, обнаруживая свою скрытую полифонию. Сравним с соответствующим местом первого куплета.

тать данное изложение чисто подголосочным — его контрастная полифоничность столь же заметна. Вспомним теперь первый пример настоящего учебника (см. пример 1), где приведен один куплет народной песни. В данном случае мы имеем простейший образец подголосочного склада, когда обе мелодии почти сплошь движутся параллельными унисонами (октавами) — это явление, как мы отметили выше, свойственно именно простейшим видам подголосочного склада. Чем более приближается изложение к контрастной полифонии, тем меньшее место занимает параллельное движение совершенными консонансами (примами и октавами, а также квинтами). В указанном примере параллельных квинт нет, но в следующей песне налицо три параллельные квинты подряд:

180

Быстро

«Сады мои, сады цветники»  
(запись В. Захарова)



(Вариант)



Следует указать, что русские классики и советские композиторы, развивая принципы народного многоголосия в области контрастной полифонии, в подавляющем большинстве случаев уходят от параллелизма совершенных консонансов. Этот параллелизм сохранился в образцах подголосочного склада. В сочинениях же контрастно-полифонических он, как правило, отсутствует.

Таковы, например, следующие двухголосные обработки народных песен:

П. Чайковский. Сборник «Пятьдесят песен» для фортепиано в четыре руки

181 Andantino

Контрапунктирующая мелодия в данном случае достаточно самостоятельна и вместе с основной мелодией образует развитое полифоническое двухголосие, однако ее вариационная зависимость от мелодии песни также очевидна (тождество опорных звуков), что свидетельствует о подголосочных истоках этого полифонического двухголосия. Подобный же пример имеется у А. Кастальского<sup>1</sup> в песне «Жатва»:

«Жатва» (обработка А. Кастальского)

182 Торжественно призывно (но не скоро)

Скрипка соло

Бас или Альт

По-ра, ма-ти, жи-то жа-ти: уж и ко-ло-сок на-

..лил..ся и го-ло-вуш-кой скло-нил..ся.

<sup>1</sup> В примере Чайковского опорными звуками верхней мелодии служат *си-бемоль*, *фа*, *ре*, *фа*; нетрудно убедиться, что они же являются опорными и для нижнего голоса. В примере Кастальского опорность звуков *ми* (вначале) и *фа-диез* (три раза) в обоих голосах еще более очевидна.

## § 41. РИТМИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ПОДГОЛОСОЧНОГО ДВУХГОЛОСИЯ

Если в отношении голосоведения мы отметили прямое движение голосов как наиболее характерный вид для подголосочного склада, то, подобно этому, в отношении ритма голосов мы можем указать на ритмическое дробление тяжелой или относительно тяжелой доли такта, то есть ритмически учащенное движение одного из голосов при неподвижном другом, начиная с тяжелой доли.

Ритмическое дробление заключает в себе наиболее богатые возможности именно для вариационного соотношения в ритме голосов. Другие ритмические виды, например ритмический параллелизм (движение одинаковыми длительностями в обоих голосах), равномерный ритмический «пробег» через тяжелую долю в одном из голосов при остановке на тяжелой доле в другом, безударность тяжелой доли в каком-либо голосе (синкопа, пауза), — все они уводят от вариационности. Действительно: ритмический параллелизм вообще лишен ритмической вариационности, «пробег» же и безударность ведут к образованию полифонического контраста голосов, то есть к переработке подголосочной полифонии в контрастную полифонию.

В этом отношении обращает на себя внимание почти полное отсутствие синкоп в одном из голосов на тяжелых долях тактов в русской народной музыке. Эта ритмическая особенность в очень большой степени сохранена русскими классиками в их обработках народных песен и в произведениях на оригинальные темы в народно-песенном стиле.

Буквально все приведенные в настоящем учебнике примеры русских народных песен заключают в себе характерные приемы ритмического дробления, особенно богат пример 179 — «Не пой, не пой, соловьюшок».

Отметим некоторые наиболее типичные случаи. Расположим их в порядке возрастающей сложности:

183

и т. д.

Именно эти ритмические фигуры мы не вводили в работы по полифонии строгого письма, желая подчеркнуть контраст. Теперь же, овладевая техникой подголосочного склада, следует извлечь и из этих ритмических фигур их пусть малые, но типичные вариационно-полифонические возможности. Совершенно очевидно, что в силу ограниченности полифонических возможностей указанных ритмических фигур главным средством для достижения мелодической самостоятельности голосов в работах на подголосочное варьирование должно стать разнообразие мелодического рисунка голосов, поддержанное, однако, различием именно этих ритмических фигур.

Рассмотрим еще одну важную ритмическую особенность в подголосочном складе народной песни. Мы имеем в виду свободное импровизационное паузирование голосов.

Действительно, общий стиль вариационно-импровизационного пения позволяет и даже побуждает к свободному включению и выключению одного или нескольких голосов даже на полуслове. Однако при малом числе голосов (например, в двухголосии) народные певцы обычно заканчивают куплет многоголосно на унисоне или октаве, но начинают его с исключительным разнообразием в порядке вступления голосов. В двухголосии (не говоря уже о большем числе голосов) второй голос может возникнуть в буквальном смысле слова в любом месте куплета — это ясно видно во всех примерах данной главы (и во всех остальных примерах учебника). Таким образом, выключение голоса совершается обычно после каденции, включение же может произойти в любой момент.

Важно подчеркнуть, что включение второго голоса после паузы происходит всегда или в унисонном движении с первым, или же сразу с подголоска, случаи имитационного вступления второго голоса представляют собой исключительно редкое явление для русского народного многоголосия.

#### § 42. ЛАДОГАРМОНИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ПОДГОЛОСОЧНОГО ДВУХГОЛОСИЯ

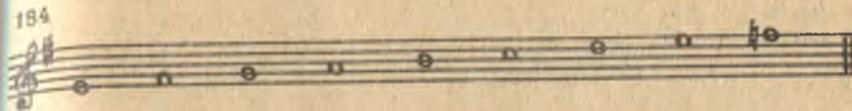
Ладогармоническая основа работ на подголосочное двухголосие должна определяться характером мелодии, избираемой для подголосочной обработки. Поскольку для таких работ следует рекомендовать подлинные народные мелодии или оригинальные, сочиненные в духе народной песенности, постольку и ладогармонические особенности целого должны соответствовать традициям русского народного многоголосия и русских классических обработок народных мелодий.

Эти традиции чрезвычайно многообразны и, к сожалению, еще сравнительно мало изучены. С уверенностью можно утверждать лишь следующие самые общие положения: музыка художественных произведений подголосочного склада всегда отличается ясной диатонической тональной основой в своих опорных узловых моментах; хроматизм служит приводящим производным фактором и не свойствен ладогармоническим устоям песни. Говоря более конкретно, мы можем отметить, что, как правило, узловые опорные звуки мелодии (устои) находятся в диатонических соотношениях, то есть они не имеют между собой хроматических увеличенных и уменьшенных интервалов. Хроматические отношения устоев возникают лишь в крупных формах, на границах целых разделов (но не внутри одного построения, не в пределах одной темы), например в операх, симфониях и т. п.

Вспомогательные в приведенные в данной главе образцы (см. примеры 179—182), и мы убедимся именно в диатоничности соотношений между опорными звуками.

Особенно показателен пример из сборника Чайковского (№ 181). Мы уже указывали, что устоями обеих мелодий являются звуки *си-бемоль — фа — ре — фа*, в соотношениях между которыми отсутствует хроматизм. Вместе с тем в двухголосии в целом хроматизм встречается не только «на расстоянии», но и в непосредственном соседстве звуков *ми-бемоль — ми-бикар* в такте 2 в нижнем голосе. Иначе говоря, хроматизм может возникать, и даже в большом количестве, в отклонениях, модуляциях, при мелодической фигурации, но он не проникает в соотношение опорных звуков мелодии, в соотношение тоник тех тональностей, в которые совершаются отклонения и модуляции.

Отметим одно частное, но чрезвычайно типичное явление для ладовой структуры очень многих русских народных песен — движение мелодии по диатоническому звукоряду, лишенному целотонности (увеличенных кварт). Мы это наблюдали в песне «Не пой, не пой, солвешушок» (см. пример 179), звукоряд ее при нижней тонике *ми-миора* отличается следующим строением:



В нижней части звукоряда имеется *фа-диез*, в верхней же — *фа-бикар*, то есть отсутствует целотонность *до — ре — ми — фа-диез* (нет увеличенной кварты *до — фа-диез* вверх).

Нетрудно убедиться в том, что движение вверх по этому звукоряду влечет за собой отклонение в субдоминантовую сторону, тогда как движение вниз — отклонение в доминантовую сторону. Это явление ясно выступает в образце Чайковского (см. пример 181); когда основная (верхняя) мелодия песни спускается вниз, с устоя *си-бемоль* к устою *фа*, то нижний голос интонирует уже не *ми-бемоль*, а *ми-бикар*, образуя модуляцию в *фа* мажор (то есть в доминанту).

Интересно, что этот звукоряд служит основным в старинном русском церковном пении (так называемый обиходный звукоряд знаменного распева). Этот факт является одним из важных косвенных свидетельств народного происхождения русских церковных напевов.

Рассмотрим теперь вопрос о гармонической вертикали в подголосочном двухголосии.

Мы уже указывали, что на опорных узловых звуках (добавим: в особенности в конце куплета) мелодии обычно сливаются в унисон или октаву. Это слияние не всегда происходит сразу, встречается немало случаев, когда к опорному звуку мелодии приходят не вполне одновременно, то есть один из голосов как бы запаздывает в своей опоре на узловую звук. Подобный эффект запаздывания мы можем наблюдать в образце Чайковского (см. пример 181), где нижний голос в тактах 2 и 4 приходит к опорному звуку *фа* лишь к концу такта. Особенно велико разнообразие не вполне одновременного ухода от опорного звука.

Таким образом, типической нормой гармонической вертикали на опорных звуках являются унисон и октава.

Что же касается гармонической вертикали в неопорных моментах развития мелодии — в моментах ее парения, — то здесь характерной нормой оказывается терция (децима).

Терцовость вертикали надо понимать не только в буквальном смысле, как, например, глубоко типичное для народной песни движение параллельными терциями на кульминациях мелодии, но и в смысле образования других созвучий. А именно: интервалы квинты и септимы, столь частые в подголосочном двухголосии, следует рассматривать в некотором отношении как производные от терции, то есть как сочетание двух терций (квинта) и трех терций (септима). Это истолкование подкрепляется применением квинт и септим в народном многоголосии с числом голосов более двух. Трех-, четырех- и даже пятиголосные созвучия в народном многоголосии почти всегда строятся по терциям, то есть представляют собой трезвучия, септаккорды и нонаккорды. Вертикаль в виде секунды, кварты (отчасти сексты) и в виде сочетания секунд, кварт и прочих нетерцовых интервалов принадлежит к явлению

частному, эпизодическому, индивидуальному. Господствующей нормой служит терция.

Терцовая консонантность созвучий в подголосочном складе дает возможность ясно различать аккордовые и неаккордовые звуки в мелодиях.

Нормы использования неаккордовых звуков в русском народном подголосочном двухголосии существенно отличаются от норм строгого письма. Основное отличие заключается в том, что в подголосочном складе присутствуют неприготовленные задержания, которые берутся не только в поступенном движении, но и скачком.

Следует указать, однако, что во всех случаях неприготовленное задержание имеет сравнительно краткую длительность — оно является фигурационно-орнаментальным элементом мелодии; длительное задержание неаккордового звука нужно народной песне.

Выше мы уже отметили факт почти полного отсутствия синкоп в каком-либо одном из голосов народного многоголосия. С этим фактом связано полное исключение приготовленных задержаний из подголосочного склада. В отличие от строгого письма, в подголосочном складе встречается предъём.

Вспомогательные звуки берутся нередко без своего разрешения (так называемые брошенные вспомогательные); такие брошенные вспомогательные звуки, как и разрешенные, подобно неприготовленным задержаниям, обычно имеют сравнительно небольшую длительность.

Вообще в подголосочном складе господствует терцовая консонантность звучания, и все неаккордовые диссонансы всегда появляются в фигурационной роли на кратких длительностях.

Это сказывается и на сочетании различных неаккордовых звуков в двух голосах одновременно; подобные сочетания, подчас чрезвычайно смелые и диссонирующие, всегда очень кратки и имеют преходящий, эпизодический характер.

Приведем некоторые типичные образцы использования неаккордовых звуков в подголосочном двухголосии, особенно наглядно отличающиеся от норм строгого письма.

#### 1. Неприготовленные задержания:



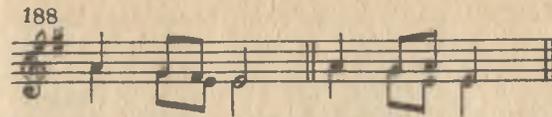
#### 2. Вспомогательные на унисоне:



#### 3. Брошенные вспомогательные:



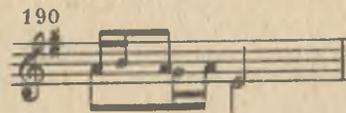
#### 4. Предъёмы:



#### 5. Сочетание проходящей и брошенной вспомогательной, образующее параллелизм септим:



#### 6. Сочетание двух вспомогательных, создающее параллелизм септунда:



Очень характерной формой двухголосия в обработках народных песен и в произведениях, построенных на народном интонационном материале, является движение мелодии на фоне выдержанного звука — либо в виде органного пункта, либо в виде очень медленно движущейся контрапунктирующей мелодии. Этот выдержанный звук бывает как снизу, так и сверху основной мелодии. Он может быть фигурирован трелью или целой остиантой фигурой. Приведем подобный пример из оперы «Борис Годунов» Мусоргского — причитания Ксении (предварительная редакция):

М. Мусоргский. «Борис Годунов», д. II

Умеренно

191

Ксения

Где ты, мой не-на-гляд-ный, на ко-



Перечисленных типических средств двухголосия достаточно для опыта сочинения двухголосных пьес в подголосочно-полифоническом складе на подлинную народную тему или на оригинальную тему в народно-песенном стиле.

Рекомендуем следующую, наиболее естественную для данного задания, форму: куплетно-вариационный цикл из двух-трех куплетов. Общий замысел такого миниатюрного цикла может заключать в себе процесс постепенно разрастающейся песенной инициативы голосов (подчас и сама основная мелодия также подвергнется вариационному обогащению), — это будет обобщенный образ приближающегося (и удаляющегося) хора или народного шествия, или же разворачивающегося народного танца, или более конкретный образ, связанный с имеющимся в песне или подразумеваемым словесным текстом, с его сюжетным развитием.

Желательно использование всех основных указанных видов двухголосия: подголосочного, с выдержанными звуками, и контрастно-полифонического, вырастающего из подголосочной основы. Возможно и такое построение цикла, когда каждому куплету будет соответствовать свой вид двухголосия.

Изложение цикла может быть рассчитано на любой исполнительский состав — для двух голосов, для хора, для голоса с инструментальным сопровождением, для одних инструментов и т. д.

### Задание

Сочинить несколько куплетно-вариационных циклов в двухголосном изложении.

## Глава тринадцатая

### ТРЕХ-, ЧЕТЫРЕХ- И ПЯТИГОЛОСИЕ

#### § 43. ОБЩИЕ СВОЙСТВА ПОДГОЛОСОЧНОГО ТРЕХГОЛОСИЯ

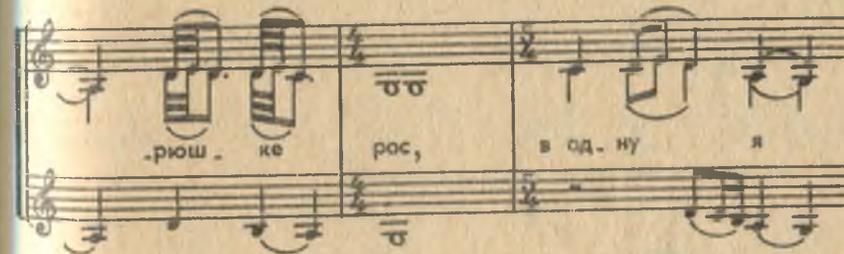
Подголосочно-полифоническое трехголосие, строящееся на интонационном материале народно-песенного характера и развивающее традиции народной подголосочной полифонии, значительно шире по своим возможностям, чем двухголосие.

В трехголосии этого вида, наряду с описанными в предшествующей главе возможностями общего плана, заключено еще одно очень важное выразительное средство — смена числа голосов, то есть разнообразные ансамблевые соотношения голосов: диалог двух голосов на фоне третьего, противопоставление соло и всего трехголосия, накопление трехголосия, разрежение его до одногоголосия и т. д.

Подголосочно-полифоническое трехголосие, так же как и двухголосие, присуще в основном куплетно-вариационному развитию музыкальной мысли. В каждом новом куплете появляются иные ансамблевые соотношения голосов, раскрываются новые возможности многоголосия.

Рассмотрим несколько показательных в этом отношении примеров. Народная песня «Несчастной родился...» из сборника «Песни Пинежья»<sup>1</sup>:

#### «Несчастной родился»



<sup>1</sup> См. сборник: «Песни Пинежья», под редакцией Е. Гиппиуса, № 46.

-на, в од-ну я влю-бил-ся

и та не вер-на.

Сравним между собой все три куплета. Как очевидно, нижний голос, с каждым последующим куплетом, становится все более инициативным, вступает все раньше и раньше (меняется также момент вступления среднего голоса). От куплета к куплету нарастает контрастность голосов, изменяется их ансамблевое соотношение.

В данном примере все эти явления, конечно, еще очень мало развиты, мы приводим его в качестве простейшего.

Рассмотрим другой образец русского народного трехголосия, в котором полифоническое развитие голосов достигает значительного уровня, — «Калинушка» из записей Е. Лиевой<sup>1</sup>:

193 Довольно медленно «Калинушка» (запись Е. Лиевой)

Ка-ли-нуш-ка, да с ма- Ох, да с ма-

<sup>1</sup> См. сборник: Лиева Е. Великорусские песни в народной гармонизации, № 10 (в этом примере тактовые черты расставлены нами. — С. С.).

ли-но-ю, ла-зо-ре-вый цвет.

Ох, ла-зо-ре-вый цвет. Уж как та ве-  
Ох, ла-зо-ре-вый цвет. Уж как та да ве-  
Ох, да вот цвет, уж как та, ах, да ве-

се-ла-я да бе-сед-ка, где  
се-ла-я да бе-сед-ка, где  
се-ла-я да бе-сед-ка, где

мой ми-лой пьет.  
мой ми-лой пьет.  
мой ми-лой пьет.

Не пьет. Уж он пить не  
Он не пьет. Уж он пить не  
Он не пьет, не пьет, он не

пьет, да, го-луб-чик мой, за  
пьет, да, го-луб-чик мой, за  
пьет, да, го-луб-чик мой, ох, за

мной мла-дой шлет.  
мной мла-дой шлет.  
мной мла-дой шлет.

А я,  
А я, мо-ло-  
Эх-ма, а я, мо-ло-

мо-ло-да, мо-ло-да, да мла-  
-да, мо-ло-да, мо-ло-да, да мла-  
-да, мо-ло-да, да мла-

де-шенька за-ме-шка-ла-ся.  
де-шенька за-ме-шка-ла-ся.  
де-шенька за-ме-шка-ла-ся.

Первый из четырех куплетов представляет собой «конспект» последующих; в этих последующих куплетах интенсивно развиваются не только те полифонические зерна, которые заключает в себе первый куплет, но и, в первую очередь, общий мелодический распев песни.

Первый куплет начинается с краткого диалога двух нижних голосов на характерных интонациях причитания: первый появляющийся голос связывает эти интонации с поэтическим текстом песни — со словом «Калинушка», второй же просто отвечает возгласом «ох!». Свою роль комментатора описываемых событий, сопровождавшего пение возгласами «ох!», «ах!», нижний голос сохраняет и в дальнейших куплетах.

Начальному краткому диалогу двух нижних голосов противостоит трехголосие в унисонном движении, расслаивающееся далее на подголоски. Таким образом, в пределах даже первого краткого куплета происходит заметное развитие полифонической ткани.

В следующих куплетах этой лирической протяжной песни, с богатой импровизационной вариационностью, продолжается полифоническое развитие, намечившееся в первом куплете. Особенно примечательны в этом отношении начальные части третьего и четвертого куплетов, в которых чрезвычайно многообразно используются средства смены числа голосов.

Мы не останавливаемся на очевидной системе подголосочного ведения голосов в приведенном примере. В этом смысле трехголосие последовательно продолжает и развивает те же самые принципы терцового и квинтового разветвления мелодии песни на подголоски-варианты, что и в двухголосии.

#### § 44. ГОЛОСОВЕДЕНИЕ В ПОДГОЛОСОЧНОМ ТРЕХГОЛОСИИ

В подголосочном трехголосии, аналогично двухголосию, огромное значение имеет прямое движение голосов — в данном случае прямое движение от унисона к аккорду и от аккорда к унисону или терции. Схематически это движение можно представить, например, в следующем виде:



Однако в трехголосии значительно шире, чем в двухголосии, разветвляется противоположное движение голосов. Оно возникает в очень разнообразных формах, большинство которых, конечно, непосредственно связано с собственно подголосочным вариантным ведением голосов, но в ряде случаев противоположное движение обнаруживает и контрастно-полифонические черты.

Подголосочный характер противоположного движения особенно наглядно выступает в таких, например, случаях:

195



Как очевидно, здесь имеет место перемещение голосов внутри одного аккорда, являющегося суммой терцовых подголосков, а также перекрещивание голосов (терцовых подголосков) при смене гармонии.

Противоположное движение образуется также в результате октавного удвоения некоторых подголосочных звуков мелодии, то есть путем активного мелодического развития верхнего подголоска, например:

196



Полифонические черты противоположного движения обычно временно связаны и с косвенным движением голосов: одни голоса движутся, а другие задерживаются на некоторых звуках, создавая ус-

ловия для косвенного движения. В этих условиях иногда возникает заметный мелодический контраст подголосков, позволяющий говорить о контрастной полифоничности данного многоголосия, например:

197



Наиболее ясно контрастно-полифонические черты подголосочного трехголосия проявляются при развитом косвенном движении, то есть при образовании подголосков, представляющих собой сравнительно длительные выдержанные звуки. Замечательным примером подобного подголосочного изложения с выдержанным звуком может служить начало второго куплета «Хора поселян» из оперы «Князь Игорь» Бородин (выдержанный звук находится у валторны):

198 Moderato

А. Бородин. «Князь Игорь», «Хор поселян»

Альт соло

Тенора

Валторка

Что не черен во- рон на- ле- тал.

Что не че- рен во- рон

This musical score is for the beginning of the second couplet of 'The Settlers' Chorus' from 'The Prince of Igor'. It features three parts: Alto solo, Tenor, and Trombone. The tempo is marked 'Moderato'. The lyrics are: 'Что не черен ворон налетал.' (What black raven flew). The Trombone part has a sustained note (pedal point) on the word 'ворон'.

#### § 45. РАЗВИТИЕ СРЕДСТВ ТРЕХГОЛОСИЯ

Русские композиторы, исходившие в своем творчестве из народнопесенной основы, широко разработали метод вариационно-полифонического развития темы, истоками которого является народное коллективное импровизационное варьирование куплетов песни. В трехголосии русские композиторы дали образцы необыкновенно богатого использования очень значительного круга средств подголосочно-полифонического изложения. Можно найти примеры почти точного воспроизведения конкретных приемов народного трехголосия; таковы, в очень большой мере, обработки народных песен для женского хора А. Лядова (15 песен). Но мы встречаемся и с развитыми, сложными образцами трехголосной полифонии, лишь в своей основе сохраняющими народноподголосочные истоки, к ним следует причислить многие эпизоды в инструментальной и оперной музыке русских классиков.

Приведем несколько примеров в порядке возрастающей сложности.  
А. Лядов. Пятнадцать народных песен для женского хора, «Ах, да на горе»:

**Allegretto**  
199 Ах, да на го\_ ре лу\_ жок зе\_ ле\_ не\_ ше\_ нех.  
Ах, да лю\_ ли, лю\_ ли, зе\_ ле\_ не\_ ше\_ нех.

Легко убедиться в значительном сходстве приемов полифонического варьирования данной песни и рассмотренной ранее («Калинушка» из записей Лиевой; см. пример 193) — аналогичное полифоническое усложнение начала второго куплета.

П. Чайковский. «Пятьдесят песен» для фортепиано в четыре руки, «Как со горки, со горы»:

200 **Andante** 1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14 15 16

В этой небольшой пьесе, представляющей собой обработку народной песни, фактура трехголосия меняется несколько раз. Изложение начинается с контрастного двухголосия (октавные удвоения мы не считаем самостоятельными голосами); в такте 6 возникает почти аккордовое трехголосие, завершающееся в такте 8 имитацией в уменьшении (нижний голос); в такте 10 трехголосие приобретает почти гомофонный характер — мелодия с сопровождающими «аккордами»; и, наконец, с такта 13 устанавливается подголосочный склад, с характерными для него параллелизмами и прямым движением голосов. То, как будто миниатюрное, развитие музыкального образа, которое выявлено в данной пьесе, получило, однако, чрезвычайно разнообразные полифонические оттенки, свидетельствующие о значительной интенсивности этого развития, о существенном изменении основного характера музыкального образа — начавшись с протяжного лирического повествования, эта пьеса завершается сурово-былинным сказом. Полифония в процессе этого развития играет одну из важнейших ролей.

Н. Римский-Корсаков. «Майская ночь», два эпизода из «Хора русалок»:

**Andantino**  
201 Ой, по\_ лу\_ ноч\_ ной по\_ рой на лу\_

1 Сопрано *p*

Хор

Оркестр

Об.

жай - ке о - зер - ной

Альты со - би - рай - тесь в хо - ро -

Сор.

вод, за - пле - тай - те вен - ве - нок,

II Ой ты, ме - сяц зо - ло - той, су - дь

Хор

Оркестр

*ppizz.*

ба - тюш - ка ты мой,

ты ми - ло - му по - све -

ти, путь - до - рож - ку у - ка - жи.

Во втором эпизоде, точно повторяющем двухголосие первого, добавляется к нему третий голос. Строго говоря, этот третий голос сам состоит из пяти, поочередно вступающих, голосов имитации (в пяти различных регистрах), то есть в каждом следующем трехтакте полифоническая ткань приобретает иную инструментальную окраску, включается новый, более низкий голос, но реальное число голосов в каждый данный момент не превышает трех (общее число голосов увеличивается от одного до трех и затем разрезается до двух). Эта чрезвычайно прозрачная полифоническая ткань, облекающая песенную игровую мелодию быстрой, подобно мерцанию, сменной регистров имитации, очень выразительно передает сказочный украинский ночной пейзаж, перспективу, воздух.

И наконец, рассмотрим один образец полифонического хорового трехголосия, в котором с особенной выразительной силой, в глубоком соответствии с программным замыслом произведения, подголосочность превратилась почти в гомофонный по своей рельефности полифонический вид изложения. Мы имеем в виду сочинение «Бурлаки» А. Давиденко на текст Н. Некрасова для смешанного хора без сопровождения. Приведем первую часть, изложенную трехголосно:

202 Медленно

А. Давиденко. «Бурлаки»

Хле - буш - ка

*pp*

Эх! Да, эх! Да, эх! Да,

нет, ва - лит - ся

эх!

дом, сколь-ко уж лет

Ка-ме по-ем го-ре сво-е,

зло-е rit. жить-е.

*mf* *cresc.* *dim.*

В этой суровой трагической картине трудового быта камских бурлаков композитор выделил два плана повествования: с одной стороны, возгласы «Эх! Да!», на интонациях типа причитаний, доносящиеся как бы издалека и обрисовывающие общую обстановку действия (тенора и басы); с другой — сама песня, протяжная песенная мелодия, построенная на несколько варьированных интонациях бурлацкой народной песни «Эй, ухнем!» (сопрано и альты в унисон). Это разделение на два плана, придающее в целом полифоническому трехголосию черты гомофонности, глубоко выразительно и рельефно, почти со сценической конкретностью рисует картину трагического раздумья в пути. Далее, после призыва «Братцы, подьем! Ухнем, напред!»<sup>1</sup>, указанная двуплановость исчезает, уступая место другому, значительно более слитному показу непосредственных трудовых усилий действующих лиц, возникает иной, двухголосный (а далее четырехголосный) песенный склад на новом активном интонационном материале.

Описанные разновидности полифонического трехголосия должны использоваться при сочинении полифонических вариаций и могут составлять форму изложения как целой вариации, так и отдельных ее звеньев, то есть могут сменяться на протяжении одной вариации.

Образцы народного четырех- и пятиголосия, в случаях даже наиболее развитой полифонии, по своей природе остаются теми же, что и в трехголосии; то, что мы отметили в трехголосии, лишь несколько усложнено в четырех- и пятиголосии. В музыке же классиков и советских композиторов четырех- и пятиголосие, излагающее тематику народно-песенного характера, значительно шире по своим средствам, чем их же трехголосие.

Приведем два примера, в которых показаны некоторые основные возможности четырехголосия.

1. Народная песня «Лучина» из записей В. Захарова<sup>1</sup>:

203 Широко, протяжно

1. Лучина моя, лучи-нушка, бере-зо-ва-я, э-эх,

что же ты, моя лучи-нушка, не жар-ко го-ришь?

2. Не жар-ко го-ришь, э-эх, не жар-ко ли ты го-

<sup>1</sup> См. сборник: «Двадцать народных песен». М., 1936.

-ри... го-ришь, не вспы-хи-ва-ешь?

В этом образце наблюдается свойственное народным песням противопоставление одногласного запева и многоголосия хора.

Хоровое многоголосие изложено в типичном подголосочном складе, разветвляющем мелодию на подголосочные варианты. Обратим внимание на чрезвычайно важный факт: одновременно звучит не более трех различных звуков, но общее число голосов в первом куплете доходит до четырех, а во втором куплете — даже до пяти. Подобное явление, при котором разветвление на варианты происходит не одновременно для всех участников пения, а поочередно, представляет собой также в высшей степени типичную черту народного многоголосия при пении сравнительно многолюдным хором.

Каждый певец хора сознает себя полноправным творческим участником ансамбля и проявляет свою индивидуальную инициативу в подголосочном варьировании напева, но последнее происходит отнюдь не на всем повторении. Поэтому общее число различных голосов — участников пения — подчас бывает значительно большим, чем наибольшее количество различных звуков в одновременных сочетаниях подголосков.

Сказанное особенно наглядно подтверждается во втором куплете приведенной песни. Начиная с такта 2 этого куплета, наряду с унисонным сочетанием голосов, возникают двух- и трехголосные созвучия, которые создаются почти каждый раз новыми голосами: например, в такте 2 двузвучие принадлежит верхним голосам, в такте 3 — нижним; верхние же голоса в такте 3 сливаются в унисонном движении и т. д.

Выше мы отмечали важное выразительное средство народного многоголосия — смену числа голосов. Говоря о ней, мы имели в виду изменение числа не подголосков, звучащих одновременно, а именно голосов — участников совместного пения (к простейшим случаям такой смены принадлежит противопоставление одногласного запева и хора, даже если этот хор поет унисонно). С подобным явлением смены числа участников пения, но уже не в простом противопоставлении запева и хора, мы сталкиваемся во втором куплете последнего примера: здесь применяется прогрессирующее увеличение числа голосов-участников от одного до пяти. Голоса хора включаются в пение не одновременно после запева (как это было в первом куплете), а поочередно, в свободном импровизационном порядке, и при этом некоторые в унисон, а некоторые сразу с подголоском.

Подобное постепенное накопление числа участников пения представляет собой важное типическое свойство народного многоголосия

лишний раз подчеркивает возможность и право каждого из них проявлять индивидуальную творческую инициативу в ансамблевом исполнении, причем не только путем подголосочного варьирования напева, но и путем вступления не одновременно с другими участниками пения. Приведем еще более развитой и сложный образец народного многоголосия, представляющий собой картину особенно богатого разрастания как числа голосов, так и количества одновременно звучащих подголосков — вариантов напева.

2. Народная песня «Ой, как у князя было» из записей А. Листопада<sup>1</sup>:

204 Медленно Запев 2 голоса

Женские голоса Мужские

Ой, как у князя было, было у бо-

Все

-га - то - го, ай да, со - би -

-ра - ла - ся пир да бе, се - душ - ка.

Обратим внимание на тот факт, что хоровой припев при повторении варьируется; таким образом, вариационная инициатива голосов сказывается даже внутри одного куплета.

В обработках народных песен, в творчестве русских классиков и советских композиторов встречается чрезвычайно разнообразное использование художественных возможностей четырех- и пятиголосия подголосочно-полифонического склада. Так же как и в трехголосии, некоторые многоголосные обработки почти точно воспроизводят приемы народного изложения.

<sup>1</sup> Листопад А. Песни донских казаков. М., 1949, № 32.

Приведем, например, хоровую обработку Лядовым песни «Ты не стой, не стой, колодец» (ор. 59):

205 Allegretto

Сопрано  
Ты не стой, не стой, ко-ло-дец, пол-лон с водою, да

Альты  
ка-ли-на, да ма-ли-на  
ка-ли-на, да ма-ли-на

Сопрано  
Да ты по-лон с во-до-ю с ключевой

Альты  
Да по-лон со

Тенора  
Да ты по-лон с во-до-ю со

Басы  
Да с клю-чевой

На протяжении двух куплетов происходит последовательное увеличение числа голосов — от одного до пяти (последний такт); варьирование затрагивает почти все повторения как внутри куплетов, так и от куплета к куплету; голосоведение отличается в значительной мере подголосочным характером (это особенно заметно в партии альтов в первой строфе, а также во всех голосах в моменты каденций). Столь значительное вариационно-полифоническое накопление звучности, сопровождаемое динамическим усилением (переход от *p* к *f*), позволяет говорить о ярком, красочном разрастании музыкального образа, о наполнении его светлым народным ликованием.

Этот пример очень близок по кругу использованных средств к подлинным образцам народного многоголосия.

Рассмотрим теперь примеры, в которых имеется богатое творческое развитие вариационно-полифонических предпосылок, заключающихся в народном многоголосии.

#### § 47. ИМИТАЦИЯ КАК РАЗВИТИЕ ПОДГОЛОСОЧНЫХ СРЕДСТВ

Необходимо отметить, что произведения такого характера исключительно глубоко и многообразно разрабатывают полифонические возможности, даваемые подголосочным четырех- и пятиголосием, и по своим результатам, на первый взгляд, даже как будто отходят от традиций народного многоголосия. В действительности же эти сочинения представляют собой замечательные примеры подлинно творческого, новаторского развития художественных основ русского народного песенного многоголосия. Их кажущаяся удаленность от образцов народной музыки зависит в основном от того, что в них широко применяются средства имитационной полифонии, то есть той формы полифонии, которая в ничтожной мере свойственна народному многоголосию. Казалось бы, действительно, если в русском народном многоголосии нет (или почти нет) имитаций, то использование имитационных средств при

обработке народных песен или при сочинении произведений, в которых развиваются основы народного песенного многоголосия, не должно иметь места.

Однако на самом деле возможности имитационного изложения в значительной мере заложены в природе народного хорового пения, и превращение их в действительность как раз и составляло одну из важных творческих задач русских композиторов реалистического направления.

Подголосочный склад русской народной песни — глубоко самобытное явление величайшей художественной ценности. Одно из самых замечательных свойств этого склада состоит именно в том, что он, будучи стройной, ясно очерченной системой художественных закономерностей, несет в себе возможности безграничного развития, произрастания из него всех внеподголосочных форм многоголосия — гомофонии, гармонии, контрастной и имитационной полифонии.

Возможности имитации скрыты в народном многоголосии в форме описанного нами одновременного вступления голосов. В народном пении при одновременном появлении голосов участники хора начинают не с имитации, а с того же самого (или с варьированного) интонационного материала напева, который звучит в данный момент в других голосах (новые голоса возникают часто даже на полуслове, на окончании того слова, которое уже начали петь появившиеся ранее голоса). Однако сам факт одновременности вступления голосов несет в себе возможность имитации, появления не с тем материалом, который звучит в данный момент в других голосах, а с тем, который только что прозвучал в них, — это тем более приемлемо, так как интонационный материал в народной песне часто имеет многие повторения.

Например, вернемся к песне «Лучина» (см. пример 203) — в такте 3 средний голос вступает с мелодией, повторяющей такт 1 верхнего голоса. Можно ли считать это вступление имитацией в приму? Мы утверждаем, что имитации здесь нет: в этом случае имеет место исполнение второго построения песни, являющегося повторением первого; верхний голос тоже проводит первое построение, но с подголосочным вариантом. Мы могли бы назвать появление среднего голоса имитацией только в том случае, если бы верхний голос в такте 3 пел новый контрапунктирующий материал и не повторял первого построения. Здесь применяется не имитация, а вариация.

Однако возможность имитации в этом образце совершенно реальна.

Обратим также внимание на вступление среднего и самого нижнего голосов во втором куплете. Средний голос начинает варьированной интонацией, изложенной на малую терцию вниз — от *си-бемоля* к *солю*; нижний голос (такт 3 второго куплета) появляется также с нисходящей интонацией на малую терцию (без фигурационных звуков) от *фа* к *ре*. Можно было бы подумать, что нижний голос имитирует вступление среднего в нижнюю кварту со сдвигом на три четверти, упрощая интонацию, снимая фигурационные звуки. Однако такое предположение было бы неправильным, не соответствующим действительным закономерностям народной полифонии, здесь присутствует не имитация, а исполнение иной, следующей по ходу напева, интонации вступающим новым голосом.

Вместе с тем очевидно, что возможность квартовой имитации в данном случае налицо.

Вполне аналогично этому в песне «Ой, как у князя было» (см. пример 204) верхний голос при вступлении всего хора повторяет квинтой выше мелодический оборот, который только что прозвучал в среднем голосе в предшествующем такте.

Такое повторение не является имитацией — это опять-таки вариация, но возможность квинтовой имитации присутствует здесь вполне реально.

Наряду с имитацией, существенно новый момент, внесенный русскими классиками и советскими композиторами в свои произведения на народную тематику, представляет собой гомофонная полнота гармоний. Предпосылки ее чрезвычайно велики в русском народном многоголосии, особенно в полифонически-развитых образцах, как, например, в песне «Ой, как у князя было», где звучат целые четырехзвучные аккорды.

Как имитация (в самых различных ее появлениях), так и разнообразная гармоническая полнота созвучий, наряду со всей остальной совокупностью элементов музыки, служат богатейшими выразительными средствами, которые дают композиторам возможность передать огромные по своей значительности и сложности процессы развития музыкальных образов, находящих свое воплощение иногда даже в монументальных оперных сценах (например, в опере «Иван Сусанин») или в крупных симфонических произведениях (например, в «Камаринской»). Это расширение круга средств народного многоголосия очень большое значение имеет в хоровых обработках народных песен. В данном жанре, весьма близком подлинным формам народного пения, с особенной рельефностью проявилась реалистическая творческая инициатива композиторов, развивавших традиции народного хорового искусства.

Рассмотрим обработку народной песни «Горы» для смешанного хора без сопровождения А. В. Александрова:

206 Медленно

Ни-че-го вы,  
Го-ры вы мо-и. Ни-че-

го-ры. Ни-че-го не по-ро-ди-ли.

Ой, не по-ро-ди-ли го-ры ни-че-

*p*

Ой, да ни-че-го

Ой, да ни-че-го

Ой, да ни-че-го

Ой, да ни-че-

вы, го-ры, не по-ро-ди-ли,

-го вы,

бел-го-рю-чий, бел-го-рюч ка-мень.

Из-под ка-муш-ка

Из-под ка-муш-ка

*f* Из-под ка-муш-ка

Из-под ка-муш-ка

Из-под ка-муш-ка

тек-ла

Текла

ре-чень-ка.

ль быс-тра

Ой, тек-ла бы-стра, бы-стра ре-чень-ка.

*f*

*rit.*

Обработка сделана в куплетно-вариационной форме, причем в варьировании используется имитация.

Три куплета этого вариационного цикла складываются в цельную форму с очень последовательным поступательным развитием песенного образа.

Музыка, начав с обрисовки женственного лирического созерцательного образа и прозвучав в первом куплете как бы издалека, во втором куплете «приближается», драматизируется и мужает; в третьем же куплете передается мужественный народный песенный образ, близкий суровым трудовым народным песням.

Это развитие песенного образа раскрывается, конечно, во всей совокупности средств, но особенно значительная роль выпадает на долю имитации и гармонической полноты звучания.

Несомненно, очень велико также выразительное значение прогрессирующей громкости звучания: первый куплет исполняется *p*, второй — *mf* и третий — *f*.

В первом куплете, в условиях чисто подголосочного изложения, уже заключено постепенное накопление четырехголосия путем поочередного вступления голосов. Подобно рассмотренным выше примерам народного многоголосия, в первом куплете обработки А. В. Александрова имеется характерный зародыш имитации: обратим внимание на тот факт, что басы начинают с попевкой, повторяющей октавой ниже начальную попевку песни. В настоящем факте еще нельзя усматривать действительной имитации, так как в данный момент все голоса движутся подголосочно, то есть поют варианты этой же самой попевки, однако предпосылки октавной имитации, несомненно, налицо. Эти предпосылки реализуются во втором куплете.

Во втором куплете разворачивается имитация не только между первым вступающим голосом (альты) и басом, имитация возникает между всеми четырьмя голосами (сопрано и тенор варьируют напев).

Таким образом, поочередность появления голосов во втором куплете, ведущая к накоплению четырехголосия, утрачивает свой импровизационный характер и строго систематизируется: мужские голоса оказываются рельефно противопоставленными женским голосам. Следует указать, что верхний голос достигает во втором куплете более высокого кульминационного уровня, чем в первом (звук *ми* вместо *до*), это непосредственно связано с общим процессом нарастания от куплета к куплету.

В третьем куплете звучит главная кульминация произведения. В момент кульминации (верхний голос поднимается к звуку *соль*) четырехголосие приобретает наибольшую гармоническую полноту, доступную для него. Подъем к кульминации осуществлен чрезвычайно активными средствами: имитационное вступление голосов, оформившееся во втором куплете, перестроено по-новому и повторено в третьем куплете — начинает теперь бас; восходящий порядок имитации, при восходящей же попевке, образует непрерывное поступенное движение на протяжении более двух октав. Этот огромный размах нарастающего мелодического движения особенно наглядно свидетельствует о том существенном качественном изменении, которое претерпел песенный образ произведения в своем развитии от первого куплета к третьему. Отметим попутно, что на кульминации в третьем куплете, в отличие от кульминаций первых двух куплетов, хор вокализует гласную «а», обладающую наиболее открытым звучанием.

\*

Работы по заданию настоящей главы рекомендуется выполнять в форме полифонических вариаций для смешанного хора без сопровождения на тему народной песни со словесным текстом, то есть в форме хоровой обработки. При сочинении вариаций нужно использовать опыт, приобретенный во время выполнения заданий двенадцатой и тринадцатой глав (двух- и трехголосные вариации).

### Задание

Сочинить хоровой или инструментально-хоровой вариационный цикл на тему народной песни. Этот цикл может быть как продолжением полифонических вариаций, сочиненных по заданию двенадцатой главы, так и новым.

## Раздел четвертый

# КОНТРАСТНО-ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

## Глава четырнадцатая

### ДВУХГОЛОСИЕ

#### § 48. ОБЩИЕ СВОЙСТВА КОНТРАСТНОГО ДВУХГОЛОСИЯ

Контрастно-полифоническое двухголосие свободного письма обладает существенно более богатыми художественными возможностями по сравнению с двухголосием строгого письма.

Эти возможности очевидны хотя бы из того факта, что мелодия свободного письма имеет отчетливый тематизм, то есть ясную индивидуальность интонаций, и, следовательно, сочетание двух мелодий в одновременности допускает сочетание двух тем, двух различных индивидуальностей в одновременности. Например, известный номер «Два еврея, богатый и бедный» в «Картинках с выставки» М. Мусоргского:





Музыка здесь настолько красноречива, что не требует комментариев.

Однако подобные случаи надо расценивать как крайние, и не случайно они в чисто двухголосном виде встречаются в произведениях чрезвычайно редко. С гармоническим же сопровождением сочетание двух тем — явление сравнительно более распространенное, особенно в операх и в разработках сонатно-симфонических форм.

Например, эпизод из Пролога в симфонии-кантате «На поле Куликовом» Ю. Шапорина:



Тема Руси проходит у струнных и части духовых, тема татар — у медных и у другой части деревянных. Одновременно с этими двумя темами звучит гармонический фон.

Исключительность подобных случаев состоит в том, что в них сливаются в одновременности две существенно различные образные индивидуальности. Основным же видом сочетания мелодий (так сказать, «нормальным» видом) в контрастно-полифоническом двухголосии свободного письма следует признать сочетание в одновременности темы (то есть интонационно вполне индивидуальной мелодии) и противосложения (то есть мелодии, составленной из менее индивидуализированных интонаций, из так называемых общих форм движения).

Таких образцов можно найти в музыке многие тысячи, в сущности почти любая fuga или какая-либо иная имитационная форма свободного письма во время проведения темы во втором голосе представляет собой пример контрастного двухголосия, один из голосов которого индивидуален по своим интонациям (тема), а другой контрастирует с темой в первую очередь своей меньшей индивидуализированностью (противосложение). Мы отметили это явление в фуге из оперы «Иван Сусанин» (см. пример 165).

Этот контраст сродни гомофонии, в которой так же противопоставляется в одновременности индивидуальная мелодия и сопровождающий ее аккомпанемент.

Однако в гомофонии аккомпанемент лишен мелодической самостоятельности, в нем голоса сливаются в аккорды; в противосложении же голос исполняет самостоятельную мелодию, хотя и менее индивидуальную по своим интонациям.

Многообразие тематического контраста в двухголосии свободного письма влечет за собой многообразие и богатство гармонических, ритмических и прочих связей голосов.

Рассмотрим этот новый, по сравнению со строгим письмом, круг средств, подлежащий использованию в работах учащихся.

#### § 49. ГАРМОНИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА КОНТРАСТНОГО ДВУХГОЛОСИЯ

Гармонические связи голосов обогащаются в свободном письме особенно значительно. Наполненность голосов скрытой полифонией и ладофункциональной определенностью открывает новые, более широкие возможности для гармонических сочетаний мелодий, чем в строгом письме.

В двухголосии свободного письма встречаются все без исключения интервалы — от диатонических до любых хроматических. Использование как «пустых» (совершенные консонансы), так и диссонансирующих

интервалов приемлемо со значительно большим разнообразием, чем в строгом письме. Применение именно этих интервалов (особенно диссолирующих) обставлялось в строгом письме большими ограничениями, в свободном же письме очень многие (но, конечно, не все) из них отпадают.

В отношении совершенных консонансов остается в силе запрет параллелизмов, использование же этих интервалов в некаденционных условиях расширяется. Благодаря скрытой полифонии и ладогармонической определенности мелодий совершенные консонансы, даже на тяжелой доле такта, могут терять пустотный характер своего звучания и получать почти равные права с терциями и секстами.

Подобная трансформация звучности совершенного консонанса происходит в том случае, если этот интервал включается в ясно ощутимую скрытую гармонию, то есть если он становится частью разложенного аккорда. Например, А. Лядов. Канон для фортепиано:

В середине такта 3 на относительно тяжелой доле появляется пустая октава, однако пустотность ее звучания едва приметна, так как она представляет собой часть ясно ощутимого трезвучия тоники *соль* мажор. Аналогичная картина наблюдается в середине такта 5, где пустая октава, на относительно тяжелой доле такта, оказывается частью тонического сектаккорда.

Обратим внимание на тяжелую долю такта 8: здесь ставится пустая квинта, которая не входит в состав разложенного аккорда. Однако пустотность звучания квинты мало ощутима, причиной этого служит то обстоятельство, что ее нижний звук является неприготовленным задержанием к звуку *до-диез*.

Пустая квинта на тяжелой доле такта в косвенном движении (на выдержанном звуке) — этот вид движения голосов всегда существенно «оправдывает» совершенные консонансы. Однако мы могли бы отметить, что данная квинта включена в разложенный аккорд тоники и этим уже лишена своей пустотности.

Также и прима в середине такта 10 появляется в косвенном движении; кроме того, она входит в разложенное трезвучие.

В тактах 5 и 9 на слабых долях образуются квинты (такт 5 *ре* — *ля*, такт 9 *соль* — *ре*). «Пустотность» этих квинт чувствуется очень мало благодаря тому, что они имеют проходящее значение; вспомогательные и проходящие интервалы, в силу своего синтаксически подчиненного значения, в очень малой степени выявляют свои дисгармонические свойства.

Таким образом, в некаденционных условиях на тяжелых долях такта совершенные консонансы могут получать относительную полноту звучания благодаря скрытой полифонии.

Если включение совершенного консонанса в тонально осмысленную скрытую гармонию снимает «пустотность» его звучания, то, наоборот, выпадение совершенного консонанса из функционально закономерной гармонии способно наполнить его дисгармоничным характером. Приведем один показательный пример: в фуге *ми-бемоль* мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха второй голос вступил спустя полтакта после окончания темы в первом голосе, в течение этого полтакта первый голос совершил возвратную модуляцию в *ми-бемоль* мажор из *си-бемоль* мажора, в котором кончилась тема:

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», том I, фуга *ми-бемоль* мажор

Что получилось бы, если бы второй голос появился на полтакта раньше, то есть если бы на третьей четверти такта 2 прозвучали чистая квинта *ми-бемоль* — *си-бемоль* (отмечена в скобках)? Достаточно сыграть один раз этот искаженный вариант фуги Баха, чтобы убедиться в том, что данная чистая квинта звучит резко дисгармонично — она приходит в функционально-гармоническое противоречие с ожидаемой тонической гармонией *си-бемоль* мажора и образует параллелизм с предшествующей скрытой чистой квинтой *фа* — *до*.

Использование диссонансов располагает в свободном письме значительно более широкими возможностями, чем в строгом. Эти новые возможности сказываются в первую очередь в следующем: применяются неприготовленные задержания, переход одного диссонанса в другой, параллелизм диссонансов. Однако эти новые возможности имеют свои очень существенные ограничения. Основным условием употребления диссонансов остается принцип, сформулированный в связи со строгим письмом: диссонансы используются лишь в зависимости от консонансов; иначе говоря, также и в свободном письме диссонанс в качестве вполне самостоятельного интервала не должен применяться.

Различия со строгим письмом состоят в том, что зависимость диссонанса от консонанса становится более многообразной и сложной. Рассмотрим основные приемы использования диссонансов.

Наряду с приготовленными задержаниями, в двухголосие свободного письма можно включать задержания неприготовленные (проходящие и вспомогательные на тяжелой и относительно тяжелой доле, а том числе вспомогательные, взятые скачком). Задержание (как приготовленное, так и неприготовленное) следует разрешать не только вниз, но и вверх. Звук задержания может быть альтерированным.

Приведем пример, изобилующий неприготовленными альтерированными задержаниями, разрешающимися вверх:

211 Allegro risoluto Л. Бетховен. Соната, оп. 106, Фуга

Во всех случаях неприготовленные задержания разрешаются в консонансы, то есть диссонанс не остается неразрешенным. Разрешение диссонанса является обязательным условием не только в строгом письме, но и в свободном. Это разрешение бывает не непосредственным, оно может происходить через вспомогательный звук. Например:

212

В данном случае звук *ре* представляет собой неприготовленное задержание, которое разрешается в *до* через диссонирующий вспомогательный звук *си* (напомним, что в строгом письме разрешение задержания было также возможно через вспомогательный звук, однако только через консонирующий). Вспомогательный диссонирующий звук должен быть вспомогательным к звуку разрешения, а не к какому-либо иному звуку, то есть, например, следующий диссонирующий вспомогательный звук *фа* неприемлем:

213

Звук *фа* мог бы быть вспомогательным к звуку *ми*, но он в него не разрешается и, следовательно, здесь неуместен. В момент разрешения задержания свободный голос может образовывать новое неприготовленное задержание, таким путем одно диссонирующее сочетание переходит в другое. Например:

214

В данном случае звук *ре* в нижнем голосе является неприготовленным задержанием к нижнему *до*, а звук *си* в верхнем голосе — неприготовленным задержанием к верхнему *до*. Таким образом, возникла последовательность подряд нескольких диссонансов, здесь появились даже параллельные ноты.

Подобные случаи вполне приемлемы, так как в них все диссонансы ясно подчиняются консонансам и не становятся самодовлеющими.

Наряду с неприготовленными задержаниями, в свободном письме могут создаваться новые диссонирующие сочетания также и на относительно легких долях такта: проходящие и вспомогательные звуки при движущемся свободном голосе, то есть в условиях некоего движения голосов. Например:

215

Возникший здесь параллелизм нон лишился своей диссонантности благодаря ясно осязаемому гармоническому остову — в двух голосах отчетливо обрисовалась скрытая гармония трезвучия *до* мажор, а диссонирующие звуки *ре* и *фа* выступили как проходящие и вспомогательные.

В случаях неприготовленных задержаний, проходящих и вспомогательных, смягчение диссонирующего звучания возможно благодаря подчинению диссонирующих неаккордовых звуков аккордовым, складывающимся в скрытую гармонию.

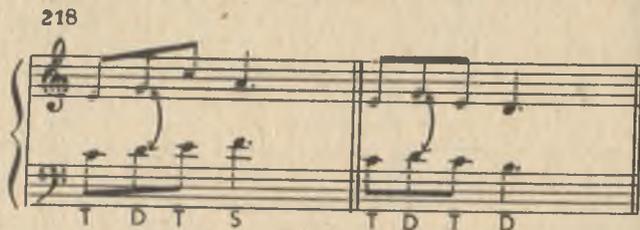
В двухголосии приемлемо использование и аккордовых диссонантов — септим и нон, входящих в состав аккордов. Диссонантность этих интервалов сильно ослабляется, если они включаются в ясно ощущаемый скрытый септаккорд или нонаккорд. Например:



Из всех диссонирующих интервалов, входящих в состав аккордов, звучность чистой кварты легче других диссонансов поддается скрашиванию. Кварты легко вводятся в разложенный скрытый аккорд. Например:



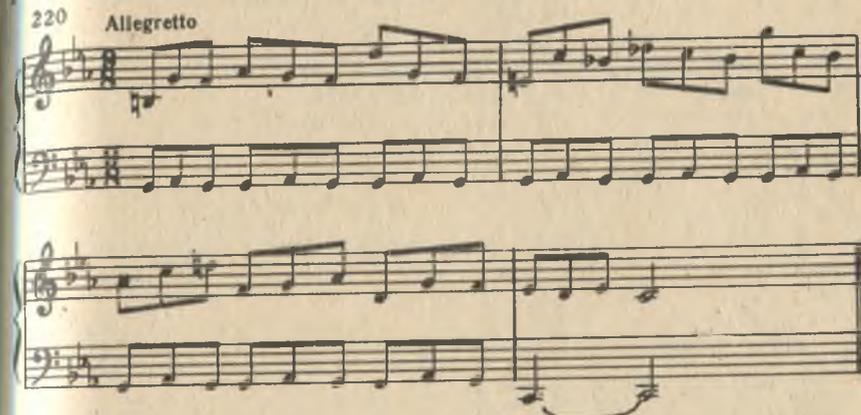
Кварты может ограничиваться целая проходящая или вспомогательная «гармония», то есть проходящий или вспомогательный по своему значению интервал. Например:



Однако если с чистой кварты на тяжелой доле такта начинается новый разложенный аккорд, то ее диссонантная звучность скрашивается последующей скрытой гармонией слишком мало. Поэтому, например, разложенные каденционные гармонии, обычно приходящиеся на тяжелую долю такта, не начинаются с чистой кварты. Следующий пример явно дисгармоничен по своему звучанию благодаря кварте, хотя скрытые гармонии выявляются в нем с полной ясностью:



Как совершенные консонансы, так и диссонансы подчас скрашиваются свою звучность при сочетании мелодии в одном голосе с фигурированным органным пунктом в другом. Например:



Все перечисленные условия использования совершенных консонансов и диссонансов в двухголосии могут в той или иной мере совмещаться, и, таким образом, в двухголосии очень гибко и разнообразно сочетаются самые различные консонансы и диссонансы, без выпадения их из общего в своей основе консонантного звучания художественного полифонического двухголосия.

Примером особенно богатого сочетания различных интервалов в двухголосии служит fuga *си-бемоль* мажор Бетховена (см. пример 211).

Следует специально подчеркнуть, что общим, очень существенным условием возможности рассмотренного смягчения «пустотных» и диссонантных интервалов является достаточный темп — в очень медленном движении теряется ясность скрытой полифонии, каждый интервал двухголосия начинает звучать более самодовлеюще и тем самым совершенные консонансы и диссонансы обнажают свою дисгармоничную звучность.

Таким образом, при ясном и осмысленном ладотональном изложении, обнаруживающемся в значительной мере через скрытую полифонию, и при тесной зависимости диссонансов от консонансов, как «пустотные» интервалы, так и диссонирующие оказываются богатым выразительным средством, обладающим значительными художественными возможностями.

Разрушение ладотональной основы изложения или отрыв диссонансов от консонансов ведет к превращению диссонансов в самодовлеющее явление и лишает музыку возможности художественного воплощения реалистических образов. Именно этот распад ладотональной и консонантной основы музыки, открывший путь для дисгармонии и какофонии, характеризует формалистическое искусство.

## § 50. РИТМИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА КОНТРАСТНОГО ДВУХГОЛОСИЯ

Ритмические возможности в двухголосии свободного письма хотя и не расширились в столь значительной степени, как гармонические, однако все же получили существенно новые черты.

Важнейшим новым кругом ритмических возможностей явилось использование танцевальных и речитативных ритмических фигур; это расширение ритмического «лексикона» позволяет достигать более индивидуальных и рельефных контрастов голосов, чем в строгом письме.

Если в строгом письме мы отмечали, что наибольшая рельефность полифонии возникает в косвенном движении голосов, то есть при условии, что один голос стоит на месте (имеет сравнительно более долгий звук), а другой движется, то в свободном письме мы должны будем распространить этот принцип на более широкий круг явлений. Мы можем говорить уже не об отдельном неподвижном звуке, на фоне которого движется другой голос, а о целой малоподвижной ритмической фигуре, сочетающейся в одновременности с другой — подвижной. Контраст в степени подвижности служит одной из самых общих основ ритмического контраста голосов.

Возможности этого контраста в свободном письме значительно шире, чем в строгом письме.

Приведем пример особенно резкого контраста в ритмической подвижности голосов:

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир»,  
том II, fuga ля минор

221 *Andante maestoso ed energico*

Однако выразительные возможности ритмического контраста увеличивать не следует. Генеральной основой контраста мелодий всегда является конкретный тематический контраст, а различие рит-

ма служит лишь одним из средств выражения этого смыслового контраста.

Ритмический контраст целых тематических фигур может распространяться как на все протяжение темы и ее противосложения, так и на их отдельные части, до отдельных интонаций включительно, то есть учащение ритмического движения в теме часто сопровождается ритмическим торможением в противосложении, и наоборот, торможение в теме — учащением движения в противосложении.

Иначе говоря, если и тема и противосложение ритмически неоднородны, то есть в них сменяются ритмические фигуры различной степени подвижности, то, как правило, учащению движения в одной мелодии соответствует торможение в другой — и наоборот. Одновременное ритмическое учащение или торможение в двух голосах представляет собой исключительное явление для сочетания темы и противосложения.

Приведем пример типичного для полифонического двухголосия одновременного учащения и торможения ритмического движения:

М. Глинка. «Камаринская»

222 *Allegro moderato*

Разновременность учащения и торможения ритмического движения голосов называется обычно дополняющей ритмикой.

## § 51. СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ В ДВУХГОЛОСИИ СВОБОДНОГО ПИСЬМА

Возможности сложных контрапунктов в свободном письме несколько более значительны, чем в строгом. Однако, несмотря на отпадение в свободном письме целого ряда ограничений, связывавших технику строгого письма, сложный контрапункт выигрывает от этого все же очень мало. Почти все нормы сложных контрапунктов, сформулированные для строгого письма, остаются в полной силе и в свободном письме.

Рассмотрим основные виды сложного контрапункта и определим особенности их использования в условиях свободного письма. Как и в строгом письме, остановимся на наиболее распространенных в художественной практике видах — двойных контрапунктах октавы и дуоде-

цимы, горизонтально-подвижном и вдвойне-подвижном контрапунктах и обратимом контрапункте.

Вспомним основные ограничения двойного контрапункта октавы: квинта должна применяться как диссонанс (так как в производном соединении она становится квартой), и в ноне возможно задержание только нижнего звука.

Употребление квинты в свободном письме оказывается более «свободным», так как кварта, в которую превращается квинта, может звучать в двухголосии свободного письма почти как консонанс (при соблюдении соответствующих условий, то есть при включении этой кварты в ясно ощутимую скрытую гармонию, при неприготовленных задержаниях, при проходящем или вспомогательном значении). Например, в Каноне Лядова (см. пример 209) в такте 10 имеется пустая квинта *ля — ми*, включенная в ясное скрытое трезвучие доминанты *ре* мажора. При октавной перестановке эта квинта превратится во вполне консонирующую кварту. Напишем производное соединение указанного такта:



Пустая квинта на тяжелой доле такта 8, возникающая благодаря неприготовленному задержанию звука *ре* в звук *до-диез*, превратилась в производном соединении в неприготовленное задержание кварты. Выпишем это место:



Два случая квинт проходящего значения (такт 5 *ре — ля* и такт 9 *соль — ре*) превратятся в кварты, диссонантность которых весьма мало ощутима благодаря именно их проходящему значению в сравнительно быстром темпе. Выпишем оба эти такта в октавной перестановке:



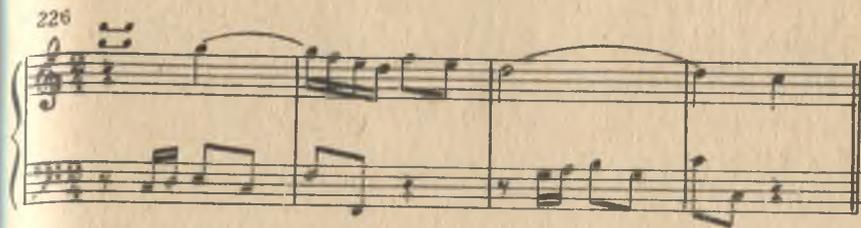
Однако, как отмечалось выше, аккордовая чистая кварта нежелательная на тяжелой доле такта при начале гармонии, поэтому в двойном контрапункте октавы невозможно употребление аккордовой чистой квинты в начале гармонии на тяжелой доле такта, например в каденциях.

Таким образом, в отношении кварты в свободном письме добавляются к строгому в двойном контрапункте октавы некоторые новые возможности.

Что же касается ноты, то в отношении ее в свободном письме появилось очень мало новых возможностей — производные соединения

мелодий, имеющие в своем первоначальном сочетании ноты (как задержанные сверху, так и незадержанные — аккордовые, проходящие, вспомогательные и т. п.), как правило, звучат дисгармонично.

Сравним, например, первоначальное и производное соединения следующего сочетания мелодий:



Совершенно очевидно, что возникающее в производном соединении в такте 2 весьма дисгармоническое задержание секунды в унисон допустимо лишь при резком различии тембров голосов. При родстве тембров, тем более при их однородности, подобное сочетание мелодий звучит явно неудовлетворительно. То же самое надо сказать про такт 4 производного соединения, где появляется дисгармоничное задержание септимы в нижнем голосе.

Ноты, взятые без задержаний, также почти полностью не поддаются октавной перестановке. В этом нетрудно убедиться, если проиграть, например, на фортепиано в перестановке  $Iv = -14$  все примеры данной главы, заключающие в себе ноты (стр. 186 — 188).

Таким образом, только заведомо резкое тембровое различие голосов (и при этом в сравнительно быстром темпе) позволяет снять ограничение с использования ноты в двойном контрапункте октавы.

В двойном контрапункте дуодецимы свободное письмо вносит еще меньше новых возможностей.

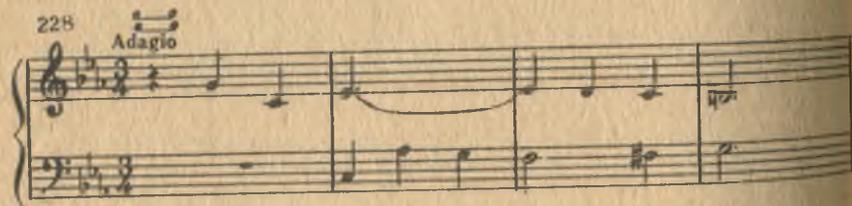
Основное ограничение, появляющееся благодаря тому, что секста переходит в септиму при двойном контрапункте дуодецимы, остается в свободном письме почти в полной силе. Только в исключительных случаях, чаще всего приносящих ущерб художественности, можно написать такое соединение мелодий, при котором, например, две параллельные сексты, превратившись в перестановке в две параллельные септимы, будут звучать удовлетворительно. Подобным примером является следующее сочетание мелодий, параллельные септимы в производном соединении которых «оправданы» ясной скрытой доминантовой гармонией (при перемещении производного соединения на другие ступени тональности звучание явно лишается своего благозвучия):



Ограничение, не позволяющее делать задержание нижнего звука в ундециме (при двойном контрапункте дуодецимы), также остается в силе.

Вместе с тем в свободном письме возникают некоторые новые ограничения для двойного контрапункта дуодецимы. Они связаны с тем, что мелодии свободного письма имеют обычно ясную ладотональную определенность. При перенесении одной из мелодий на дуодециму (другая сохраняется на месте) или при совместном перемещении обеих мелодий на какие-либо новые ступени тональности с общим  $Iv = -11$  эти мелодии могут прийти в непримиримое ладогармоническое противоречие между собой (оно легко исправляется в строгом письме, но может оказаться непреодолимым в свободном письме).

Например, если в сочетании мелодий встречается хроматизм, в особенности такой яркий в ладотональном отношении оборот, как разрешение тритона двойной доминанты в доминантовую терцию, то резкое противоречие мелодий в производном соединении всегда оказывается очень значительным. Рассмотрим, например, следующее сочетание мелодий:



Выпишем производное соединение  $Iv = -11$ , сохранив верхнюю мелодию на месте:



Возникает непреодолимое противоречие на последней доле такта 3, вносящее в сочетание мелодий недопустимую дисгармоничность. Таким образом, в ряде случаев только путем отказа от хроматизма и от ладотональной определенности мелодий-тем, то есть путем отказа

от некоторых важных характерных особенностей свободного письма, можно написать удовлетворительный двойной контрапункт дуодецимы.

Добавим к сказанному, что использование кварты в первоначальном соединении лишено той свободы, которая вообще свойственна употреблению этого интервала в свободном письме. Кварты уже не может включаться в скрытую гармонию и играть проходящую или вспомогательную роли, так как при перестановке  $Iv = -11$  она превращается в нону; но на же, как отмечалось, имеет иные нормы применения, чем кварта. Например, в следующем случае, при благозвучном первоначальном соединении, производное соединение  $Iv = -11$  явно неудовлетворительно из-за неоправданно диссонирующих нон:



Двойной контрапункт децимы ( $Iv = -9$ ) в свободном письме ничем существенным не отличается от строгого.

Горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной контрапункты по методике сочинения также идентичны в свободном письме и строгом. Возможности же этих контрапунктов в свободном письме значительно больше, чем в строгом, — они в той мере шире, в какой вообще двухголосие свободного письма богаче двухголосия строгого. Для написания работ с употреблением этих контрапунктов рекомендуется та же методика использования третьей строчки, что и в строгом письме (см. третью главу).

Сочиним пример вдвойне-подвижного контрапункта, демонстрирующий методику трех строчек в характерных условиях свободного письма. Сформулируем задачу, например, в следующем виде: дана тема, надо присочинить к ней противосложение во вдвойне-подвижном контрапункте с показателями  $Iv = -14$  (вертикальный сдвиг) и один такт (горизонтальный сдвиг).

Пишем тему на верхней строчке; переносим ее на третью строчку со сдвигом на две октавы вниз и на один такт; присочиняем противосложение, пишем его на второй строчке:



Ритмические и в особенности ладогармонические условия сочетаний темы и противосложения (диссонансы, альтерация, модуляция) в данном примере резко отличают его от аналогичных образцов строгого письма. Кроме того, характер контраста между темой и противосложением, в котором применяется различие индивидуальных интонаций и общих форм движения, явно чужд строгому письму.

Обратимый контрапункт в свободном письме сохранил часть тех типичных ограничений, которые были свойственны ему в строгом письме, а именно: почти полная невозможность использования задержаний, разрешающихся вниз в верхнем голосе. Ограничения, касающиеся нисходящих задержаний в нижнем голосе, отпадают. Задержания в верхнем голосе, разрешающиеся вниз, при обращении превращаются в восходящие задержания в нижнем голосе, этот вид задержаний наименее благозвучен и встречается в музыкальной литературе исключительно редко.

Сказанное распространяется как на приготовленные, так и на неприготовленные задержания, разрешение которых вверх в нижнем голосе также редко бывает благозвучным. Таким образом, в обратимом контрапункте свободного письма имеется возможность применения нисходящих задержаний в нижнем голосе и восходящих — в верхнем.

Схема обращения мелодий в свободном письме отличается от схемы строгого письма тем, что «осью» обращения избирается обычно терцовый тон тоники как мажорной, так и минорной тональности.

Обращение вокруг III ступени тональности характеризуется тем, что при нем не меняется ладовое наклонение музыки и основные ладовые функции — устойчивость и неустойчивость — остаются на прежних местах: терция тоники сохранилась сама собой, основной тон тоники превратился в квинтовый, и наоборот, VII ступень — в V, и наоборот, и т. п. В качестве примера приведем два отрывка из Жиги *ре* минор И. С. Баха (Шестая английская сюита). Сравнив эти отрывки между собой, мы убедимся в том, что второй из них является точным обращением первого. В обращении «осью» оказывается терцовый тон тоники (*фа* в *ре* миноре)<sup>1</sup>:

И. С. Бах. Шестая английская сюита, Жига *ре* минор

232

<sup>1</sup> Для наглядности оба отрывка изложены в одной тональности *ре* минор.

Полифоническое двухголосие, сопровождаемое гомофонным аккомпанементом, занимает огромное место в классической музыке и в произведениях советских композиторов. Достаточно указать на то, что, начиная со второй половины XVIII века, нет ни одного реалистического оперного или симфонического сочинения, в котором в той или иной степени не была бы представлена полифония (чаще всего двухголосная) с сопровождением. Очень большое значение имеет этот вид фактуры и в камерных жанрах, особенно в вокальных.

Чем отличается полифоническое двухголосие с аккомпанементом от двухголосия без него?

Наличие аккомпанемента открывает перед полифоническим двухголосием свободного письма некоторые новые существенные возможности. Перечислим важнейшие из них.

Наличие полнозвучного аккомпанемента позволяет полифоническим голосам значительно свободнее располагать звучанием каждого из голосов соло и более легко паузировать. Кроме того, аккомпанемент, если он, конечно, многозвучен и не сводится к одному лишь звуку, гармонически наполняет все «пустые» интервалы полифонического двухголосия, что дает возможность полифоническим голосам свободно пользоваться унисонами, квинтами, октавами даже на тяжелых долях тактов в некаденционных условиях. Таким образом, значительно расширяются средства применения совершенных консонансов.

Использование несовершенных консонансов и диссонансов сохранилось в двухголосии с сопровождением таким же, как и в двухголосии без него. Музыкальная литература не дает примеров, подтверждающих какое-либо, например «смягчающее», воздействие аккомпанемента на диссонансы, большую свободу в употреблении диссонансов при наличии аккомпанемента.

Приведем типический пример полифонического двухголосия с сопровождением. Последний характерен тем, что если бы мы попытались откинуть в нем сопровождение, то обнаружили бы явную неполноценность отдельно взятого двухголосия, оно было бы недопустимо «пустотным» (очень много сольного звучания, продолжительная пауза у сопрано и слишком свободно применение совершенных консонансов):

233 *Andante* *mf* Н. Римский-Корсаков. «Псковитянка», дуэт

лю те.бя  
ви.нен я, что люб.лю те.бя без у.ма?

В работах на двухголосие с сопровождением можно было бы ставить различные композиционные задачи. Например: присочинить второй полифонический голос к первому, имеющему уже сопровождение, или написать сопровождение к двум данным голосам, или, наоборот, присочинить два полифонических голоса к заданной гармонической последовательности и т. д.

Мы ограничиваемся первым видом задачи — присочинением контрапункта к гомофонной фактуре, то есть к заданному построению, имеющему мелодию и аккомпанемент. Все виды заданий с присочинением сопровождения мы считаем принадлежностью курса гармонии и в курс полифонии не включаем.

Таким образом, задача формулируется в следующем виде: присочинить контрапункт к заданной мелодии с сопровождением. Соотношение заданной мелодии и присочиняемой контрапунктической мелодии отличается такими разновидностями:

1. Это соотношение может быть подголосочным. С ним мы часто встречаемся в народных сценах русских классических опер. Оно часто используется в хоровых припевах массовых песен советских композиторов (имеются в виду песни с сопровождением).

А. Новиков. «Весенняя первомайская»

234 В темпе марша, легко, весело  
Хор  
Мы встре.ча.ем празд.ник пер.во.  
Ф-п

ма.я на ве.сен.ней, ра.дост.ной зем.ле

Важно отметить, что, поскольку контрапунктирующая мелодия служит подголосочным вариантом заданной мелодии, постольку нежелательны какие-либо резкие тембровые и регистровые различия этих двух мелодий. Обычно эти мелодии являются соседними голосами хора при инструментальном сопровождении.

2. Присочиняемая мелодия может представлять собой аккомпанирующий голос, то есть она будет составлять часть сопровождения. Соотношение мелодий в данном случае будет гомофонным. Совершенно очевидно, что в этих условиях контрапунктирующая мелодия складывается из малоиндивидуальных интонаций. С подобной разновидностью фактуры мы сталкиваемся обычно в вариационных произведениях главным образом русских классиков (в вариациях как симфонических, так и оперных).

В отношении этой разновидности двухголосия с сопровождением следует отметить, что здесь почти обязательным условием является заметное тембровое отличие контрапунктирующей мелодии от главной. При однородности тембра (например, на фортепиано) обычно используется заметное регистровое отличие. Приведем типичный пример:

П. Чайковский. «Пиковая дама», баллада Томского

235 Allegro con spirito  
Од.наж.ды в Вер.са.ли «au jeu de la Reine»  
п.т.д.

Граф, вы брав у дач но ми ну ту, ког да

*p*

и т. д.

Раз му жу те кар ты о

*p*

на на зва ла

и т. д.

3. Соотношение мелодий бывает контрастно-полифоническим, то есть контрапунктирующая мелодия может представлять собой вторую, вполне индивидуальную, тему.

В этих условиях средства изложения, в сущности, безграничны и представлены в музыкальной литературе с беспредельным разнообразием.

Возможности двухголосия с сопровождением особенно велики еще потому, что одна разновидность подобной фактуры легко переходит в другую и все разновидности могут свободно смешиваться.

Остановимся только на одном глубоко показательном примере, выдающемся по своим художественным достоинствам и популярности — арии Ленского из оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского:

Что день грядущий мне го

*p*

то вит? Е го мой взор на прас но

ло вит; в глу бой тьме та ит ся он!

Кл. Гоб.

Нет нужды; прав судь бы за кон!

*mf*

Здесь присутствует «диалог» певческого голоса и кларнета (далее гобоя) в сопровождении струнных.

Мелодия кларнета уступает вокальной мелодии по степени своей индивидуализированности и поэтому является частью аккомпанемента. Но вместе с тем она очень богата интонационно, находится в условиях «дополняющей ритмики» (мелодия кларнета оживляется в моменты ритмического торможения вокальной партии — на ее цезурах, отсюда и возникает условное название «диалог», то есть поочередность звучания), а в такте 6 гобой даже имитирует интонации вокальной мелодии — все это позволяет считать мелодии кларнета и гобоя не только аккомпанирующими, но и одновременно контрастирующими.

### Задание

Работы по заданию данной главы должны иметь форму эскизов, то есть построений, не претендующих на полную синтаксическую завершенность. Эскизы нужно сочинять в соответствии со следующими условиями:

1. Писать противосложения в простом контрапункте к темам, сочиненным по заданию одиннадцатой главы и к заново сочиняемым.
2. Писать противосложения к этим же или новым темам в двойном контрапункте октавы, дуодецимы, в горизонтально-подвижном и во вдвойне-подвижном контрапунктах, в обратимом контрапункте.
3. Писать контрапункты к заданной мелодии с сопровождением: а) подголосочные, б) аккомпанирующие, в) контрастирующие. В качестве заданных мелодий с сопровождением рекомендуется брать гомофонные построения объемом не более периода, желательно из числа сочиненных учащимися по курсу гармонии или заново сочиняемые.

## Глава пятнадцатая

### ТРЕХ-, ЧЕТЫРЕХ- И ПЯТИГОЛОСИЕ

#### § 53. ОБЩИЕ СВОЙСТВА КонтРАСТНОГО ТРЕХГОЛОСИЯ

Трехголосие свободного письма расширяет и развивает те художественные возможности, которые заключены в двухголосии.

Новые моменты, возникающие благодаря включению третьего голоса, касаются почти всех рассмотренных в двухголосии сторон полифонического изложения.

Тематический контраст голосов может быть развит в трехголосии до уровня одновременного соединения трех индивидуальных тем. Однако следует отметить, что подобные сочетания представляют собой в музыкальной литературе явление очень редкое. Кроме того, в примерах этого типа темы, как правило, не бывают равноценными по степени своей индивидуализированности и, по меньшей мере, одна из них всегда звучит как фон общих форм мелодического движения. Таково, например, сочетание трех тем в фуге из квинтета, оп. 14, С. И. Танеева:

Тема, изложенная в верхнем голосе, заметно ярче по своей индивидуальности, — это сказывается в исключительном многообразии ее интонационных средств, богатстве ритма, интервалики и общего размаха развития. Две другие темы составляют, в сущности, полифоническое сопровождение к главной теме верхнего голоса.

Все известные нам примеры сочетания трех тем, действительно индивидуальных и более или менее равноценных в этом отношении, всегда имеют гомофонное сопровождение в виде нескольких других голосов. Таким образом, подобное сочетание трех тем оказывается поставленным в условия не трехголосия, а значительно большего числа голосов. Например, в «Сече при Керженце» из оперы «Саказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. А. Римского-Корсакова сочетаются в одновременности три одноголосные темы: русская тема, тема татар и тема скачки; кроме этого трехголосия, звучит еще оркестровая педаль:

Однако, несмотря на значительную образную яркость всех трех тем, мы все же не можем признать их полного равноправия. Совершенно очевидно, что тема скачки по своему сюжетно-программному значению играет здесь роль фона, общей обстановки действия — битвы, сечи; на этом фоне сталкиваются две индивидуальные действующие силы — русские и татары.

Таким образом, даже в этом, исключительно богатом примере контрастного сочетания тем обнаруживается разделение на рельеф и фон.

В сущности говоря, в каждом художественно полноценном полифоническом произведении всегда присутствует развитие самой полифоничности изложения и соотношение голосов никогда не остается

неизменным, раз и навсегда данным, все время происходит процесс то сращения, то разрежения индивидуализированности интонаций либо в той, либо в другой теме и, следовательно, какая-нибудь из них в той или иной мере выступает на первый план, оттесняя контрастирующую тему на положение фона.

В трехголосии, подобно двухголосию, имеются многие тысячи образцов, в которых лишь одной из мелодий присущи существенно индивидуальные интонации, то есть только в одном из голосов находится тема, другие же голоса исполняют противосложения; таковы и трехголосные фуги классической музыки, почти все трехголосные строения в четырех- и пятиголосных фугах, трехголосие остальных полифонических форм. Так же как и в одиннадцатой главе, в качестве классического примера можно привести рассмотренное начало фуги из оперы «Иван Сусанин» (см. пример 165).

Совершенно очевидно, что наличие в подобных случаях двух противосложений сильно расширяет художественные средства трехголосия по сравнению с двухголосием — второе противосложение открывает возможность образования полифонического контраста внутри фона, то есть контраста между противосложениями. Подобный контраст необыкновенно разнообразит фоновую сторону звучания и свидетельствует о ее богатой внутренней жизни, оттеняющей основные характерные черты музыкального образа, заложенные в теме. Например, фугато из «Каприччио на русские темы» М. Глинки:

М. Глинка. «Каприччио на русские темы», фугато

В нижнем голосе проводится основная плясовая народная тема. Противосложения, находящиеся в двух верхних голосах, существенно различаются между собой: в среднем голосе изложена существенно нейтральная по характеру гаммообразная мелодия, в верхнем же голосе звучит типичный для плясовых песен высокий подголосок на одном синкопированном звуке (в хоре такой подголосок обычно поется с возгласом «э!», «эй!», «а!» и т. п.). Однако оба верхних голоса при всей своей контрастности все же сопровождают основную тему, служат ей мелодическим контрастным фоном.

Следует отметить, что в фугах и других имитационных формах возможность контраста между противосложениями сравнительно нешироко использована классической музыкой. Поэтому «нормальным» видом трехголосия имитационных форм надо признать такой, при котором противосложения образуют более или менее однородный фон для темы. Например, первая часть сонаты *си-бемоль* минор для фортепиано М. Балакирева представляет собой своеобразную фугу, приведем такты 19—26, в которых вступает третий голос:

240 Andantino

*p* cantabile

marcato

Здесь тема проводится в нижнем голосе; два верхних голоса исполняют противосложения, хотя и различающиеся между собой, но, несомненно, далекие от образного контраста. Оба противосложения ведут напевные мелодии, иногда самостоятельные по интонационному материалу, подчас заимствующие его из темы (характерный мордент тридцатьвторыми), в целом оба противосложения служат напевным фоном для протяжной песенной темы, написанной в русском народном стиле с некоторыми ориентальными штрихами.

Итак, в тематическом отношении полифоническое трехголосие классической музыки обнаруживает две различающиеся тенденции: в произведениях неимитационного склада, тесно связанных с гомофонией (опера, симфония, кантата и т. п.), замечается стремление к образному тематическому контрастированию голосов; в сочинениях же имитационных (главным образом в фуге) наблюдается стремление к поочередному выделению каждого из голо-

сов на положение ведущего, исполняющего одну индивидуальную тему, несколько подчиняющую себе мелодии других голосов. Это разделение тенденций может показаться парадоксальным, если не учитывать глубокого внутреннего единства, связывающего гомофонию и полифонию. В самом деле: именно от тех полифонических форм, которые тесно соединяются с гомофонией, можно было бы ожидать склонности к выделению одного из голосов на положение ведущего, и наоборот, в имитационных формах, построенных на проведении темы во всех голосах, следовало бы искать их полное равноправие. В действительности же в классической и в советской музыке реалистического направления гомофония и полифония не противостоят друг другу как два якобы антагонистических полюса, наоборот, они взаимно обогащают и усиливают друг друга, так как и гомофония и полифония растут из общего единого корня — из песенного мелодизма народного искусства.

#### § 54. ГАРМОНИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА КОНТРАСТНОГО ТРЕХГОЛОСИЯ

Гармонические средства трехголосия свободного письма значительно шире, чем в двухголосии. Принципы использования совершенных консонансов и диссонансов, конечно, остаются в трехголосии теми же, что и в двухголосии, — основой гармонических сочетаний является консонанс, диссонанс же представляет собой нечто производное от консонанса, но конкретные гармонические сочетания голосов в трехголосии существенно разнообразнее.

Это разнообразие очевидно из того факта, что полифоническое трехголосие заключает в себе три «пары» голосов, в каждой из которых можно применить гармонические средства двухголосия.

Таким образом, в трехголосии раскрывается возможность для более разнообразного, и тем самым своеобразного, выявления скрытой полифонии и ладогармонической определенности мелодий. На самом деле, рассмотрим следующий пример: такты 9—14 из симфонической сцены «Вьюги» в четвертом действии оперы «Иван Сусанин» М. Глинки — вступление третьего голоса в фугато:

М. Глинка. «Иван Сусанин», д. IV

241 Mosso

*pp*

Если бы мы отбросили третий голос и оставили только два верхних, то возникло бы двухголосие, недопустимое по своей дисгармоничности (последование пустых квинт и кварт). Третий голос наполняет «пустоту», внося в нее гармоническое благозвучие и «расшифровывая» ладогармоническое значение звуков верхних голосов.

Аналогично этому, в следующем, например, трехголосном эпизоде из фуги квартета, ор. 131, Бетховена невозможно было бы выкинуть ни одного из трех голосов:

Л. Бетховен. Квартет, ор. 131, Фуга



Действительно, если бы мы отбросили нижний голос, то обнажилась бы диссонантность кварты и ноны в такте 3; если бы мы отбросили средний голос, то обнажилась бы дисгармоничность параллельных квинт в такте 5, а снятие верхнего голоса обнажило бы диссонантность ноны в такте 3 и диссонантность уменьшенной квинты в такте 6 (все указанные моменты отмечены стрелками). Сочетание же трех голосов в одновременности дает пример динамичного гармонического благозвучия.

Таким образом, трехголосие располагает некоторыми новыми, по сравнению с двухголосием, возможностями — «пары» голосов могут не представлять собой закономерных самостоятельных двухголосий, так как заключенная в них дисгармоничность будет исчезать в совместном звучании трех голосов.

Особенно ясно выступает необходимость совместного звучания всех голосов при достаточном отдалении друг от друга крайних голосов, в этом случае средний голос играет особенно заметную роль «цемен-

тирующего» и «наполняющего» элемента. В этом отношении очень показательны последний пример из квартета Бетховена: отбрасывание среднего голоса, помимо отмеченных выше моментов, создало бы также недопустимый разрыв голосов, начиная с такта 4.

Однако не следует думать, что эти новые возможности трехголосия реализуются в каждом полифоническом произведении классической музыки и что, таким образом, выделение двухголосия из трехголосия в любом сочинении неизбежно приведет к разрушению благозвучия. В действительности дело обстоит совсем иначе: встречается сравнительно мало таких трехголосных примеров, в которых подобное выделение двухголосия исключено. Особенно редки такие образцы в творчестве И. С. Баха, который строил свое трехголосие в значительной степени на сочетании трех вполне благозвучных «пар» голосов (в четырехголосии Бах уже отходит от этого принципа).

### § 55. РИТМИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА КонтРАСТНОГО ТРЕХГОЛОСИЯ

Ритмические возможности трехголосия расширяются в сравнении с двухголосием не столь уж заметно. Наиболее важным новым моментом надо признать сочетание существенно различающихся ритмических длительностей в голосах.

Например, противопоставление двум подвижным голосам длительного выдержанного звука (органного пункта) в третьем голосе. Хорошим примером может служить заключительное построение в трехголосной инвенции ля мажор И. С. Баха:

И. С. Бах. Инвенция ля мажор



Столь длительный, органнй пункт в двухголосии Баха всегда фигурирует трелью, то есть ритмически дробится (см. двухголосные инвенции — ре минор, ми минор, соль мажор и т. д.), в трехголосии же он остается протяжным звуком.

В трехголосии свободного письма, как и в двухголосии, огромное значение имеет ритмический контраст целых тематических фигур. Здесь также мы говорим о дополняющей ритмике, когда ритмическое ожив-

ление или торможение голосов происходит не одновременно, а поочередно.

Приведем показательный пример трехголосия, в котором сочетается вокальная линия с оркестром, — финал первого действия оперы «Кармен» Ж. Бизе:



И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», том I, прелюдия ля мажор

244 Allegro vivo Цунига

Ж. Бизе. «Кармен», д. I

245 Moderato Первоначальное соединение

### § 56. СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ В ТРЕХГОЛОСИИ

Из всех сложных контрапунктов мы выбираем для трехголосия только тройной контрапункт октавы и обратимый контрапункт. Остальные контрапункты, в силу своей сложности, обладают меньшими художественными возможностями.

Все сказанное о двойном контрапункте октавы в предшествовавшей главе полностью относится и к тройному контрапункту октавы, так как в последнем каждая из трех «пар» голосов должна быть написана по нормам двойного контрапункта октавы. Таким образом, в работах на тройной контрапункт октавы предметом специального внимания будут все квинты, квинты и ноны между мелодиями. Как и в двухголосии, здесь возможны заметные отступления от норм строгого письма, в особенности в отношении квинты и квинты (все эти отступления сформулированы в предшествовавшей главе).

Приведем пример тройного контрапункта октавы. Выписываем два соединения, одно из которых можно считать первоначальным, а другое — производным с перестановкой по схеме:

Сравним между собой первоначальное и производное соединения в прелюдии ля мажор из I тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха и обратим специальное внимание на те характерные изменения, которые возникают в каденционном разделе II и III тем при их последующем появлении.

На этом примере отчетливо видны те взаимосвязи, которые возникают между гармоническими и мелодическими компонентами музыкальной ткани. Проследим за развитием каждой из указанных линий в обоих соединениях.

Тема III, первоначально находившаяся в басу и выполнявшая функцию гармонической опоры в трехголосии, содержала в соответствии с этим в своем развивающем и заключительном разделах сравнительно широкие кварто-квинтовые ходы. Переместившись из басового голоса первоначального соединения в верхний голос производного соединения, она утрачивает в конце «басовые» каденционные ходы и начинает двигаться плавно, по ступеням, с задержаниями.

Тема II, звучавшая вначале в среднем голосе ткани, заключала в последнем своем мотиве плавный гаммообразный мелодический ход. Оказавшись в производном соединении в нижнем голосе, эта тема утрачивает поступенность движения в каденционном разделе и в ней возникают типичные для каданса квинтовый и квартовый ходы, подчеркивающие «фундаментальные» басы тональности — субдоминанту, доминанту, тонику.

Подобные изменения очень типичны для примеров подвижного контрапункта в свободном письме и свидетельствуют о большой формообразующей роли гармонии в свободном письме, существенно влияющей на полифоническую структуру музыки.

Сказанное в предшествующих главах об обратимом контрапункте в трехголосии строгого письма и в двухголосии свободного письма полностью относится и к трехголосию свободного письма.

Поэтому ограничимся только приведением образца, в котором дана экспозиция четырехголосной фуги, написанной в обратимом контрапункте. Сравнивая такты 10—13 первоначального соединения с теми же тактами производного соединения, мы получим картину трехголосного обратимого контрапункта:

и т. д.

И. С. Бах. «Искусство фуги»

Первоначальное соединение



### § 57. Контрастно-полифоническое трехголосие с сопровождением

Контрастно-полифоническое трехголосие с сопровождением имеет не меньшее значение в классической музыке, чем двухголосие с сопровождением, и его разнообразие еще более велико и богато, чем при двухголосии.

Трехголосие с сопровождением отличается от трехголосия без сопровождения свободой в использовании сольных звучаний голосов и пауз. В трехголосии, так же как в двухголосии, сопровождение гармонически наполняет «пустые» интервалы и тем самым позволяет широко и свободно пользоваться разнообразными сочетаниями совершенных консонансов. Как и в двухголосии, сопровождение к трехголосию не смягчает диссонирующих звучаний.

Задача в работах на трехголосие с сопровождением формулируется в следующем виде: присочинить одновременно или последовательно один за другим два контрапункта к данной мелодии с сопровождением.

Таким образом, как и в двухголосии, мы отказываемся от задачи присочинения сопровождения, считая ее принадлежностью курса гармонии.

Подобно тому как это мы наблюдали в приведенных выше примерах двухголосия, соотношение мелодических линий в трехголосной ткани может воплощаться в различных складах: оно может быть подголосочным, может быть гомофонным и, наконец, собственно контрастным. Ввиду наличия уже не двух, а трех голосов, возможности взаимопереходов и совмещений этих видов трехголосия между собой расширяются безгранично.

Говоря о свойствах четырех- и пятиголосия, следует подчеркнуть, что так же как и в строгом письме, полифонические средства четырехголосия свободного письма отличаются от возможностей трехголосия в меньшей мере, чем трехголосие от двухголосия. Если же говорить о различиях между четырехголосием и пятиголосием, то, строго говоря, этих различий почти нет.

Таким образом, наибольшее полифоническое своеобразие сосредоточено в трехголосии. Это объясняется тем, что практически в классической музыке более трех образно-индивидуальных тем, как норма, не сочетается. Четвертый голос, а тем более пятый, появляется всегда на правах противосложения и в значительной степени гармонического противосложения.

Даже в тех случаях, когда четыре или пять разных тематических материалов подвергаются полифоническим перестановкам (например, в четверном или пятерном контрапункте), все-таки всегда один или два из этих материалов в общем оказываются мелодически мало самостоятельны и, в сущности, находятся на границе между полифоническим и гармоническим видом движения мелодии. Именно таким образом обстоит дело в известном примере сочетания пяти тем в коде финала симфонии *до* мажор Моцарта.

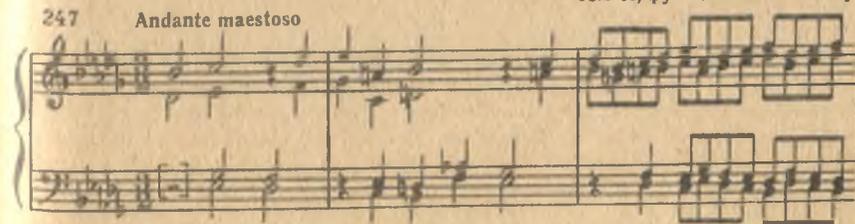
Иные художественные возможности, открывающиеся благодаря введению четвертого и пятого голосов, касающиеся в основном гармонической стороны сочетания мелодий (существенно новые моменты, относящиеся к имитации, будут рассмотрены в специальной главе).

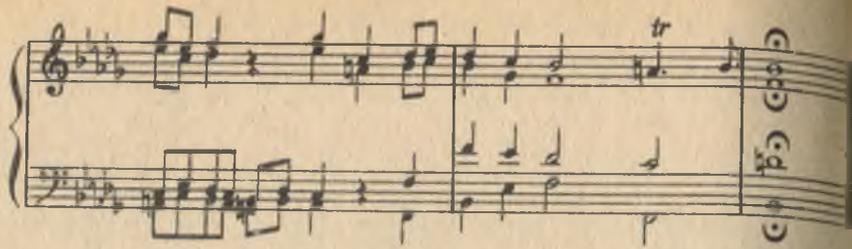
Характеризуя выше гармоническое своеобразие полифонического трехголосия, мы отметили, что в классической музыке, в особенности в творчестве И. С. Баха, сравнительно мало встречается таких примеров, в которых каждая из трех «пар» голосов, составляющих трехголосие, представляет собой незакономерное дисгармоническое двухголосие, получающее благозвучие лишь в целом трехголосии. В четырехголосии же, наоборот, мы лишь с трудом найдем образцы, в которых «пары» голосов были бы сами по себе благозвучными.

В четырехголосии, как норма, только одна или две «пары» (изредка три, а всех «пар» в четырехголосии, как известно, шесть) удовлетворяют требованиям двухголосия. В целом, в полифоническом четырехголосии (а особенно в пятиголосии) голова в значительной мере связаны именно гармоническим единством.

В следующем примере — фуга *си-бемоль* минор из второго тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха — все шесть «пар» голосов соответствуют нормам двухголосия:

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», том II, фуга *си-бемоль* минор





Совершенно очевидно, что благозвучие двух «пар» голосов обеспечивается сплошным параллельным движением секстами и терциями, что говорит об определенной несамостоятельности двух голосов из четырех данных. Мы затрудняемся указать образец, в котором голоса были бы вполне самостоятельны и при этом складывались в четырехголосие, где все шесть «пар» голосов были бы благозвучными.

Чрезвычайно характерно, что в двух заключительных тактах последнего примера, где нарушается полифоничность изложения и наступает гармоническая каденция, два верхних голоса уже не составляют благозвучной «пары» (параллельные кварты и окончание на кварте).

В следующем примере голоса достаточно самостоятельны:

248 *Moderato e maestoso*

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», том I, фуга до мажор

Нетрудно убедиться, что «пары»:

- 1) крайних, 2) нижних и
- 3) верхних голосов вполне благозвучны (особенно типично для баховской полифонии благозвучие двух крайних голосов);
- 4) «пара» средних голосов начинается благозвучно, но заканчивается дисгармоничной остановкой на чистой кварте;
- 5) бас и альт образуют пустую октаву *ре—ре* и далее две пустые квинты: *фа—до* и *соль—ре*, что звучит явно дисгармонично; и, наконец,
- 6) тенор и сопрано создают особенно неблагозвучное двухголосие из-за расположенных подряд пустых квинт, октав и кварт.

Обратим внимание на тот факт, что в момент остановки двух средних голосов на диссонирующей чистой кварте в конце последнего примера (звуки *ре—соль*) в другой «паре» голосов — тенор — сопрано, двигавшейся до этого очень дисгармонично, возникает консонирующее сочетание сексты (звуки *ре—си*), иначе говоря, дисгармоничность поочередно переходит из «пары» в «пару».

Все случаи неблагозвучия связаны в этих примерах с интервалами кварты, квинты и октавы, то есть с теми интервалами, которые входят в простейшие полнозвучные четырехголосные гармонии (в трезвучия и секстакорды с удвоениями и изредка в септаккорды). И это вполне естественно, так как мелодии классического полифонического четырехголосия всегда складываются, в особенности на опорных долях такта, в ясные аккорды, полностью соответствующие гармоническому стилю автора данного полифонического произведения, в классической полифонии никогда не появляются какие-либо особые «полифонические» гармонии, принципиально отличающиеся от гомофонии.

Различие в гармоническом языке полифонических и гомофонных сочинений классической музыки заключается отнюдь не в принципах строения вертикали (аккордики) и в чередовании функций, а в степени мелодической самостоятельности голосов.

Тем более значительна роль гармонии в полифоническом пятиголосии.

Таким образом, при выполнении работ по сочинению четырехголосных полифонических произведений в очень большой мере надо использовать технику курса гармонии, расширяя ее границы за счет тех возможностей, которые открывает полифоническое голосоведение.

### Задание

Работы по заданию данной главы, так же как и предшествующей, должны иметь форму эскизов, которые необходимо сочинять в соответствии со следующими условиями:

1. Писать одновременно или поочередно два противосложения в простом контрапункте к прежним или новым темам.
2. Писать противосложения к темам в тройном контрапункте октавы и в трехголосном обратимом контрапункте.
3. Писать одновременно или поочередно два контрапункта к заданной мелодии с сопровождением:
  - а) подголосочные,
  - б) аккомпанирующие,
  - в) контрастирующие,
  - г) смешанные.
4. Писать одновременно или поочередно три и четыре противосложения в простом контрапункте к прежним или новым темам (работы на четырех- и пятиголосие ограничиваются простым контрапунктом).

ИМИТАЦИОННО-ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

Глава шестнадцатая

ОБЩИЕ СВОЙСТВА ИМИТАЦИИ В СВОБОДНОМ ПИСЬМЕ

§ 59. ТОНАЛЬНАЯ ИМИТАЦИЯ

Имитационные формы в свободном письме столь же многообразны, как и в строгом письме. В свободном письме возможны все виды простых имитаций, канонов и цельные однотемные и многотемные имитационные формы. Важным новым моментом является своеобразие тональной имитации, именно здесь играющей особенно значительную роль.

Ввиду большой ладогармонической определенности музыки свободного стиля в имитационных формах широко используется тональная имитация в доминанте. Этот вид имитации прочно укоренился в классической полифонической музыке и служит ярким свидетельством именно ладогармонической определенности такой музыки.

Тональная имитация возникает обычно в том случае, если в имитируемой теме каким-либо образом акцентирована доминантовая функция — реальная имитация в доминанте подобной темы (то есть точная транспонировка ее в доминантовую тональность) влечет за собой акцентировку функции доминанты в доминантовой тональности, что находится в противоречии со стабильностью главной тональности в начале произведения. В тональной имитации в тему вносятся такие изменения, которые ослабляют значимость доминантовой функции в доминантовой тональности и, следовательно, укрепляют главный тональный центр. Эти изменения, вводимые в тему при ее транспонировке в доминантовую тональность, касаются двух моментов — начала и конца темы.

Если тема начинается со звука V ступени или же опирается на него сравнительно близко к началу, то в тональной имитации этот звук (а часто и связанная с ним целая интонация) смещается на большую секунду вниз, в итоге акцентируется не V ступень доминантовой тональности, а ее IV ступень, то есть I ступень главной тональности — главная тоника. Например, тема вьюги в финале четвертого действия оперы «Иван Сусанин» Глинки:

249 М. Глинка. «Иван Сусанин», д. IV  
Mosso (Поднимается ветер) Viol. I

218

pp Violin

При транспонировке темы из главной тональности *до* минор в доминантовую *соль* минор начальный звук V ступени опущен на тон вниз и оказывается IV ступенью тональности *соль* минор, то есть I ступенью главной тональности *до* минор.

При тональной имитации подобного рода, то есть со смещением начального или близкого к началу звука V ступени на тон вниз, доминантовая тональность возникает обычно не в начале имитации, а лишь в середине ее или даже к концу; в последнем примере тональность *соль* минор устанавливается только к концу имитации (при появлении звуков *си-бемоль* и *ля-бемоль*).

Рассмотрим пример, в котором звук V ступени не является первым, но расположен близко к началу, — фугетта для фортепиано на тему русского народного характера А. Гольденвейзера:

250 Allegro А. Гольденвейзер. Фугетта для фортепиано

f non legato non legato

Второй звук этой темы, служащий V ступенью, перемещается в имитации на тон вниз (вместо звука *до* берется звук *си-бемоль*). Как и в предшествующем образце, новая доминантовая тональность установилась только в конце имитации.

В следующем примере смещению на секунду вниз в имитации подвергается целая мелодическая ячейка, опирающаяся на V ступень:

251 Allegro moderato И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», том II, фуга до мажор

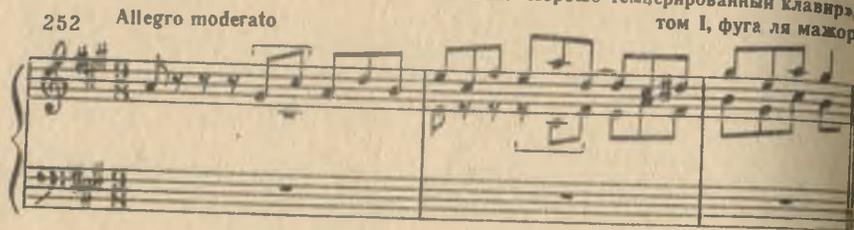
219



В этом образце доминантовая тональность оформилась также не в начале имитации.

Изредка можно встретить примеры, когда в тональной имитации в доминанте на тон вниз перемещается не V ступень, а другая, также доминантовая по своей функции, ступень — VII ступень (вводный тон и связанные с ним звуки). Такова, например, тональная имитация в фуге ля мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира»:

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», том I, фуга ля мажор



Следует, однако, иметь в виду, что тональная имитация в доминанте применяется отнюдь не во всех произведениях, темы которых начинаются на V ступени или же опираются на V ступень близко к началу. Например, в фугато из Вариаций С. Рахманинова на Прелюдию до минор Шопена тема появляется с V ступени, а имитация остается реальной:

С. Рахманинов. «Вариации на тему прелюдии Ф. Шопена»



Тональный ответ в доминанте возникает еще в том случае, если сама тема модулирует в доминантовую тональность; то есть когда в конце темы существенно акцентирована доминантовая функция. В этом случае тот заключительный участок темы, в котором происходит модуляция, опускается в имитации весь целиком на секунду вниз. Например, Фугетта Генделя:

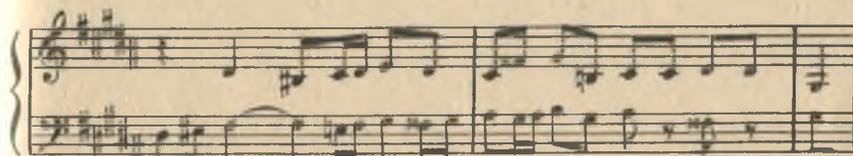
254 Г. Ф. Гендель. Фугетта



Заключительная интонация темы (три звука: ми—фа—диез—соль—отмечены скобкой) в имитации смещена на тон вниз, и, таким образом, имитация не уходит в тональность двойной доминанты, а возвращается в главную тональность.

В тональных имитациях, при модулирующей в доминанту теме, может сдвигаться на тон вниз не только модулирующий участок темы, но и значительная предшествующая ему часть темы. Например, фуга соль-диез минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха:

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», том I, фуга соль-диез минор



Как очевидно, не смещенным на тон вниз остался только один начальный звук темы, хотя модуляция в теме начинается лишь во второй ее половине. Модулирующие в доминанту темы отнюдь не всегда получают тональную имитацию в доминанте, встречаются образцы, в которых имитация в доминанте оказывается реальной. Такова, например, фуга ми минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира».

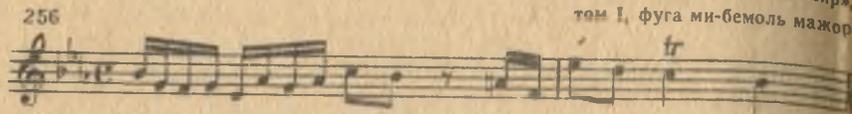
Теперь обобщим все сказанное о тональной имитации в доминанте в виде практической методики для использования указанной имитации в учебных работах.

Желательность тональных изменений при имитации темы в доминанте (на квинту или дуодециму вверх или же на кварту или ундециму вниз) возникает в том случае, если в теме — в ее начале или в конце — заметно акцентирована доминантовая функция (V или VII ступени в ее начале, модуляция в доминантовую тональность в конце). Рекомендуется предварительно транспонировать тему в доминантовую тональность точно и далее сместить на большую секунду вниз все те звуки начала темы, которые представляют собой доминантовую функцию, и все те звуки конца темы, посредством которых осуществляется модуляция (следует как можно раньше начать смещение звуков и с более раннего участка темы, не ограничиваясь одними только модулирующими звуками).

Если тема наполнена ярко индивидуализированными интонациями, то смещение некоторых ее звуков может вызвать искажение выражаемого ею образа, в этом случае нужно сохранить реальную имитацию.

Проделаем такой процесс с темой фуги *ми-бемоль* мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» и сравним результаты с имитацией Баха в этой фуге. Тема такова:

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», том I, фуга *ми-бемоль* мажор



В данной теме доминантовая функция акцентирована как в начале (тема начинается с V ступени), так и в конце (модуляция в доминантовую тональность). Следовательно, тональные изменения этой темы желательны и в начале и в конце.

Транспонируем тему в тональность доминанты:



Теперь опускаем на большую секунду начальный звук (вместо *фа* пишем *ми-бемоль*) и всю модулирующую часть темы — всю заключительную часть после паузы:



Те изменения, которые мы внесли в имитацию, не исказили индивидуального облика темы, поэтому они здесь вполне уместны. Если мы сравним полученный результат с имитацией в фуге Баха, то убедимся в правильности наших изменений — композитор сделал в этой фуге именно данные изменения.

## § 60. СТРЕТНАЯ ИМИТАЦИЯ

Стреттной<sup>1</sup> имитацией называется такой вид имитации, при котором второй голос вступает с темой до ее окончания в первом голосе.

Стреттная имитация является принадлежностью только свободного письма, так как в строгом письме тематический материал мелодий не обладает ясной тематической завершенностью и, следовательно, в строгом письме редко применимо понятие «окончания темы».

Стреттная имитация может иметь разные степени «стреттности» (сжатости); второй голос появляется с имитацией близко к окончанию темы в первом голосе («медленная» стретта), вступает на середине темы или близко к началу («быстрая» стретта).

<sup>1</sup> Название происходит от *stretta*, что по-итальянски значит сжатие.

Приведем пример различных стреттных имитаций одной и той же темы в фуге *до* мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха:

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», том I, фуга *до* мажор



Важно отметить, что при прочих равных условиях, как правило, «быстрая» стретта производит более ясное впечатление сжатости, развития, сконцентрированности, учащенности, чем стретта «медленная».

Эффект концентрации развития, возникающий при «быстрой» стреттной имитации, широко использован в классической музыке в эпизодах интенсивной разработки почти во всех жанрах — и в опере, и в симфонии, и в других. Особенно часто можно наблюдать прогрессирующее убыстрение стреттной имитации в моментах подхода к важным кульминациям, симфонии Чайковского дают в этом отношении выдающиеся по своему драматизму образцы.

Сочинение тем, предназначенных для стреттной имитации, имеет свои особенности. Они появляются по той причине, что далеко не каждая тема может быть имитирована в стреттных условиях.

Применяются два пути сочинения стреттной имитации.

Первый путь подразумевает, что тема предварительно сочиняется вся целиком, независимо от предполагающейся стреттной имитации. Далее, посредством эмпирических проб отыскиваются возможные стреттные имитации этой темы — в различные интервалы, в разные промежутки времени, сверху, снизу, в увеличении, в обращении. Совершенно очевидно, что таким путем только в редчайших случаях (иначе говоря, случайно) можно получить стреттную имитацию с заданными показателями. Нередки варианты, когда тема ни при каких показателях не может быть стреттно имитирована из-за создающейся дисгармоничности сочетаний.

Таким образом, первый путь, исходящий из предварительного сочинения всей темы целиком, заведомо связан со случайностью и ни в коей мере не гарантирует успеха. Однако он обязательно должен быть испробован учащимися, так как в композиторской практике достаточно часто возникает потребность нахождения стреттной имитации для зараннее сочиненной темы и опыт в этой области необходим.

Второй путь сочинения стреттной имитации предполагает, что тема

сочиняется сразу же в условиях заданной стреттной имитации, иначе говоря, здесь используется методика сочинения канона с заданными показателями.

В отличие от обычного канона, стреттная имитация пишется с расчетом на ясную структурную завершенность темы, канон же подразумевает сравнительно длительное непрерывное имитационное развитие, в котором каждый отдельно взятый голос уже не может претендовать на значение одноголосной темы.

Методика сочинения канона остается в свободном письме вполне такой же, как и в строгом письме. Без изменений сохраняются и разновидности канонической имитации — прямая, в увеличении, в уменьшении, в обращении, смешанная (не рекомендуется применение имитации в возвратном движении, так как она отличается слишком умозрительным характером).

Все сказанное о стреттной имитации приложимо к трех-, четырех-, пятиголосию и т. д., иначе говоря, стреттная имитация возможна при любом числе голосов.

Методика сочинения стреттной имитации с числом голосов более двух сильно усложняется. Она делается труднее в той мере, в какой вообще написание многоголосных канонов сложнее сочинения двухголосных. В этом вопросе мы опять-таки отошлем читателя к соответствующим разделам строгого письма, где описана методика сочинения многоголосных канонов.

К сказанному в этих разделах добавим несколько соображений по поводу одного частного, но показательного случая многоголосной стреттной имитации. Мы имеем в виду стреттную имитацию по квартам — квинтам с равными сдвигами во времени. Такова, например, стреттная имитация в репризе фуги *си-бемоль* минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Для наглядности выпишем данную имитацию в виде партитуры:

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир»,  
том I, fuga си-бемоль минор

260

Тема

Важно отметить, что во втором и в четвертом голосах тема имитируется неточно: сначала — это тональная имитация, но далее (после паузы) тема подвергается свободному изменению.

Необходимость подобного свободного изменения темы возникает потому, что в этой имитации сдвиги по высоте в соседних парах голосов не равны, а сдвиги по времени равны. В первой паре (I—II) наблюдается сдвиг на квинту вниз (сравним отрезки темы после паузы), а во второй паре (II—III) — на кварту вниз. Сдвиги же во времени всюду равны полутакту.

В такой многоголосной имитации, как известно, возникают условия вертикально-подвижного контрапункта — в данном случае вертикально-подвижного контрапункта секунды ( $IV=+1$ ), так как сдвиг одной пары по отношению к другой равен именно секунде (разница между квинтой и квартой). Вертикально-подвижной контрапункт секунды накладывает на сочетание мелодий столь большие ограничения, что в сущности почти невозможно сочинить художественно осмысленную тему, которая давала бы стреттную имитацию с показателем секунды. Эти ограничения образуются потому, что в вертикально-подвижном контрапункте секунды почти все консонансы становятся диссонансами (прима превратилась в секунду, терция — в кварту, секста — в септиму и т. д.) и благозвучие при точном<sup>1</sup> сохранении темы в имитации приемлемо лишь в исключительных случаях.

Из сказанного следует важный методический вывод: при сочинении стреттной многоголосной имитации по квартам — квинтам (то есть в повторяющемся тонико-доминантовом или тонико-субдоминантовом соотношении) нужно отходить от точной имитации темы, если сдвиги во времени избираются равными; если все же необходима точность имитации, то приходится применять неравные сдвиги во времени — в этом случае создается горизонтально-подвижной контрапункт, снимающий ограничения вертикально-подвижного и несколько облегчающий задачу. Надо заметить, однако, что кварто-квинтовая стреттная имитация с точным сохранением темы (даже при неравных сдвигах во времени) — явление, редчайшее в музыкальной литературе. Стреттные имитации, как правило, делаются или с изменением темы (свободная имитация), или в свободном порядке (неравные сдвиги во времени и неравные интервалы по высоте).

Например, в фуге *до* мажор из первого тома имеется следующая четырехголосная стреттная имитация, с точным сохранением темы:

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир»,  
том I, fuga до мажор

261

Такты 16—19

<sup>1</sup> Ладовыми изменениями темы пренебрегали.

В первой паре голосов (I—II) наблюдается сдвиг на кварту вниз на четверть такта, во второй (II—III) — на септиму вниз на полутакт, в третьей (III—IV) — на квинту вниз на полутакт.

### § 61. СВОБОДНАЯ ИМИТАЦИЯ

Свободной имитацией называется такой вид имитации, при котором второй голос вносит в тему произвольные изменения (высотные, ритмические, структурные, не сводимые к тональной имитации и к описанным видам увеличения, уменьшения, обращения, возвратного движения).

Возможности этих изменений темы при свободной имитации, в соответствии с ее названием, являются практически безграничными. Единственным принципиальным ограничивающим условием служит узнаваемость темы, то есть изменения, вводимые свободной имитацией в тему, не должны превращать ее в новую. При всей значительности таких изменений должно оставаться ясно улавливаемое сходство с основным образом темы.

Узнаваемость темы в первую очередь зависит от ее индивидуальных интонаций, поэтому при свободной имитации по меньшей мере одна какая-либо (чаще всего начальная) индивидуальная интонация темы сохраняется во втором голосе.

Изменения, вносимые свободной имитацией в индивидуальные интонации темы, обычно менее всего затрагивают ритмическую сторону (точнее говоря, ритмо-метрическую), так как именно ритм интонаций представляет собой наиболее действенный элемент тематической индивидуализации. Изменения ладовые, интервальные, тембровые и другие составляют главный арсенал средств свободной имитации. Важным и самым распространенным средством свободной имитации служит изменение синтаксической структуры темы, сюда следует отнести вычленение одной или нескольких интонаций из темы.

Свободная имитация является основным, наиболее богатым полифоническим средством симфонического развития музыкальной мысли. В творчестве великих композиторов-симфонистов — Глинки, Чайковского, Моцарта, Бетховена и других — трудно найти произведение, которое обходилось бы без свободной имитации в эпизодах симфонического нарастания.

Приведем выдающийся пример свободной имитации: одно из разработочных построений *ре*-минорной фуги в Первой сюите П. Чайковского. Тема фуги помещена на стр. 139 (см. пример 166).

В разработочной части фуги, ведущей к огромной драматической кульминации, происходят характерные вычленения индивидуальной интонации темы и имитационное развитие имеет такой вид:

П. Чайковский. Первая сюита, фуга

262 *Moderato e con anima*

The image shows a musical score for a fugue. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns and imitative entries. The tempo is marked 'Moderato e con anima'. The score is numbered 262.

The image shows two systems of musical notation. Each system has two staves, treble and bass clef. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns and imitative entries. The first system shows a full measure of music, while the second system shows a half-measure followed by a rest.

Вся ткань состоит из свободных имитаций начальной индивидуальной части темы. Первоначально выделяется почти вся индивидуальная часть темы, а затем — только самая характерная интонация из трех звуков, построенная на ритмическом дроблении шестнадцатыми (такты 5—7).

За исключением баса, во всех остальных голосах тема подвергается очень свободным интервальным изменениям — начальный скачок на квинту преобразуется то в сексту, то в септиму, то в кварту, а трехзвучная фигура дробления шестнадцатыми излагается и терциями, и квинтами, и квинтами.

Все эти интервальные изменения имеют определенную логику — величина интервала отчетливо «приспосабливается» к наличной в каждый данный момент гармонии. Первая же имитация превращает скачок на квинту (*ре* — *соль*) в скачок на сексту (*си-бемоль* — *ре*), так как в основе этого скачка лежит *соль*-минорная гармония. Аналогично этому в начале такта 2 возникает скачок на септиму, в связи со сменой гармоний и т. д. Таким образом, в интервальных изменениях темы решающее значение получила гармоническая основа сочетания голосов.

Обратим внимание на тот важнейший факт, что в данном семитактовом построении имеется ясная мелодическая кульминация в такте 4. В первых трех тактах совершается подъем к кульминации, в дальнейших тактах — откат.

Следовательно, все построение в целом отличается единой волной мелодического развития. Этой мелодической волне подчинены имитации в верхнем голосе.

Зависимость имитации верхнего голоса от его общего мелодического развития становится очевидной, если отметить тот факт, что бас в такте 3, по сравнению с тактом 1, спускается на секунду вниз, тогда как имитация в верхнем голосе (в конце такта 3) поднимается на терцию и кварту вверх, подводя мелодическую линию верхнего голоса к кульминации.

Таким образом, свободная имитация развивается в зависимости от общего мелодического замысла музыки и гибко приспосабливается к возникающим гармониям.

## § 62. ИМИТАЦИЯ С СОПРОВОЖДЕНИЕМ

Совершенно очевидно, что сопровождаться гомофонным аккомпанементом может любой вид имитации. Поэтому вопрос об имитации с сопровождением мы рассмотрим только с методической стороны.

Методически работы на имитацию с сопровождением или на контрастную полифонию с сопровождением заметно отличаются друг от друга. Основное различие состоит в том, что в случае контрастной полифонии новый контрапунктирующий голос, присочиняемый к заданной мелодии с сопровождением, принципиально свободен в выборе интонаций. Новый же голос в задаче на имитационную полифонию должен воспроизводить интонации темы, то есть он связан условием имитации. Иначе говоря, в работах на имитацию с сопровождением возникают те же самые трудности, с которыми мы сталкивались в вопросе стреттной имитации при заданной заранее цельной теме.

Если имеется полная звуковая ткань и в нее надо вписать («выкрустировать») также заранее данную определенную тему (то есть имитацию), то задача сводится, в сущности, к эмпирическому подысканию подходящего места для этой темы. Такого места может и не оказаться, то есть сами условия задания заключают в себе элемент случайности.

В работах на стреттную имитацию была возможность избежать этой случайности путем сочинения всех голосов имитации одновременно (техника писания канона). В работах же на имитацию с сопровождением подобный путь неприемлем, так как по смыслу задания тема с сопровождением дана заранее вся целиком и имитация должна «приспосабливаться» к определенной звуковой ткани.

Очевидно, что в процессе этого «приспособления» использование свободной имитации будет чрезвычайно облегчать задачу. Изменение интервального состава темы, вычленение ее частей, ладогармоническая перестройка темы и т. д. (то есть все то, чем располагает свободная имитация) — все это открывает возможность для благозвучного включения в заданную звуковую ткань, в сущности, любого тематического материала. Приемлемость же включения точной, в особенности канонической, имитации, да еще на сравнительно длительном протяжении, возникает только в исключительных случаях.

Рассмотрим два из таких случаев.

1. Если тема (или подлежащая имитации часть темы) на всем своем протяжении держится на одной гармонии, то почти всегда имеется возможность для проведения канонической имитации в приму или октаву с любым сдвигом во времени. Такова, например, тема Рейна в опере «Золото Рейна» Р. Вагнера. Композитор пользуется возможностью канонической имитации этой темы и, после показа ее без имитации, начинает вводить стретту, все укорачивая сдвиг во времени, — в итоге появляется восьмиголосный канон валторн с сопровождением (начало оперы).

Надо признать, что подобные случаи очень редко встречаются в музыке.

2. Если тема построена на сравнительно коротких интонациях, отдельных друг от друга глубокими цезурами (длинный звук или длинная пауза) и при этом каждая интонация опирается только на одну

гармонию, то такая тема обычно допускает применение канонической имитации в приму или октаву с малым сдвигом во времени (в пределах, не превышающих половины длительности каждой интонации, иначе говоря, каноническая имитация заполняет собой цезуры).

Например, в «Серенаде» ре минор Ф. Шуберта мелодия основана именно на таких сравнительно коротких однотактовых интонациях, разделенных цезурами. Ф. Лист в фортепианной транскрипции «Серенады» использует это обстоятельство и вводит октавный канон со сдвигом на треть такта:

Мы должны заметить, однако, что в начале такта 3 Лист на момент нарушает канон, вводя в верхнем голосе паузу, — верхний звук ре приходит в противоречие с доминантовой гармонией сопровождения, поэтому и возникает необходимость в паузе<sup>1</sup>. Таким образом, мы должны признать, что здесь имеется свободная имитация, столь характерная для гомофонной музыки классиков.

### Задание

Во всех работах на имитацию, в зависимости от строения темы, следует применять тональную имитацию.

Работы на имитацию могут иметь характер эскизов: Желательно структурное завершение эскизов в размерах одночастной, двухчастной или трехчастной полифонической прелюдии. Различные эскизы на одну тему могут складываться в вариационный цикл.

Работы на стреттную имитацию должны представлять собой:

- подыскание стреттных имитаций к заданной теме.
- написание стреттных имитаций.

<sup>1</sup> Кроме того, в такте 2 не имитируется последняя шестнадцатая такта

Сочинение стретных имитаций является упражнением в канонической технике, здесь должны быть испробованы все рекомендованные в строгом письме виды канонов (прямой с разными сдвигами, в обращении, в увеличении, смешанный, в подвижном контрапункте). Рекомендуются каноны оформлять в прелюдии.

Работам на свободную имитацию нужно уделять значительное внимание и по возможности оформлять их в законченные построения типа прелюдий. Приемлемы две разновидности подобных прелюдий:

а) типа фугато, то есть свободное имитационное накопление голосов с каденцией в конце;

б) типа свободной разработочного построения в средней части формы или в разработке, также с каденцией в конце.

Работы на свободную имитацию могут складываться в вариационный цикл.

Работы на имитацию с сопровождением должны состоять из:

а) подыскания различных точных имитаций к заданной гомофонной музыке, предварительно сочиненной учащимися;

б) присочинения свободных имитаций к заданной гомофонной музыке, также предварительно созданной учащимися.

## Глава семнадцатая

### ФУГА

#### § 63. ОБЩИЕ СВОЙСТВА ФУГИ

Фугой называется музыкальное произведение имитационно-полифонического склада, построенное на многократном проведении одной темы (или нескольких тем) во всех голосах. Сочинение подобного типа, сравнительно мало развитое по форме, иногда называется фугеттой.

Форма фуги обладает чрезвычайно большими и разнообразными художественными возможностями. Однако они далеко не безграничны и в определенном характерном отношении имеют свой рубеж.

Фуги на одну тему (а этот вид фуги охватывает собой подавляющее большинство произведений данной формы) дают возможность необыкновенно последовательно и многогранно показать единый музыкальный образ. Многократное и разнообразное проведение темы, выражающей собой основные индивидуальные черты музыкального образа, передает все новые и новые выразительные оттенки, возникающие в развитии музыкального образа, и раскрывает их органическую принадлежность к общему, единому, непрерывному процессу движения мысли в сочинении. Именно фуга способна особенно ясно выявить непрерывность развития музыкального образа.

Не случайно то обстоятельство, что в форме фуг наблюдается поистине безграничное многообразие схем их построения, форма фуги в целом удивительно гибко и последовательно приспосабливается к индивидуальным особенностям образного содержания темы. И не случайно тот факт, что в свободном письме именно в форме фуги сложились и типизировались наиболее ясные средства выражения непрерывности течения мысли — приемы «наложения», «вторжения», маскировки кадансов, безостановочность ритмической пульсации и т. п.

Вместе с тем форма фуги на одну тему ставит некоторые существенные границы процессу внутреннего роста музыкального образа. Мно-

гократное проведение одной и той же темы во всех голосах, при сохранении общего имитационно-полифонического склада, то есть при неизменности фактуры, несмотря на все разнообразие своих средств, все же не способно на полноценное выражение качественного перерастания исходного образа в новый (что мы наблюдаем, например, в связующих партиях сонатно-симфонических форм, в драматических сценах оперных форм и т. д.). Развитие, раскрываемое фугой, сколь бы интенсивным оно ни было, всегда остается в качественных пределах одного образа — в границах одного образного качества.

И не случайно, что в классической музыке XIX века (Бетховен, Глинка, Чайковский и другие), отражавшей реалистические картины драматической жизненной борьбы, наблюдается тяготение к преодолению образной замкнутости формы фуги — к введению в фугу новых существенно контрастирующих тем, к разработочному преобразованию темы, к нарушению неизменности имитационно-полифонической фактуры, иначе говоря, тяготение к преодолению самой формы фуги.

Таким образом, фуга, при всем богатстве и разнообразии своих выразительных возможностей, не должна расцениваться как форма универсальная, способная выразить любой по характеру процесс развития образа. В работах над фугой следует ставить перед учащимися задачи, достаточно определенные по своему художественному замыслу, подразумевающие в первую очередь основное условие формы фуги — многогранный показ только одного образа, его внутреннее развитие в тех границах, которые он сам себе ставит.

Однако необходимо помнить, что в этих точных пределах форма фуги обладает чрезвычайно богатыми и разнообразными возможностями, основные из которых должны быть творчески усвоены учащимися.

#### § 64. СТРОЕНИЕ ТРЕХЧАСТНОЙ ОДНОТЕМНОЙ ФУГИ В ЦЕЛОМ

Разнообразие форм фуги, особенно начиная с эпохи Баха, исключительно велико. Мы встречаем фуги двухчастные, трехчастные, рондообразные по форме, имеющие черты сонатности, смешанные по типу формы и т. п. Это многообразие форм находится также в зависимости от того, что в фуге может проводиться и развиваться не одна, а несколько тем (две-три, очень редко — четыре).

Однако однотемная фуга в форме типа простой трехчастной с разработочной средней частью и с измененной репризой занимает господствующее положение в музыкальной литературе.

Мы начинаем рассмотрение формы фуги именно с этой сравнительно более простой и самой обычной формы, имеющей три части, последняя из которых в том или ином смысле является измененной репризой первой части.

Наиболее ясно эта основная черта формы фуги отражается в строении ее тонального плана. Как правило, тональное развитие в фуге начинается с главной тональности, отклоняется далее в побочные тональности, меняя ладовое наклонение, и к концу фуги всегда возвращается в исходную, главную тональность. В этом отношении форма фуги находится в глубоком соответствии со всеми гомофонными формами классической музыки, также обладающими репризным тональным строением (трехчастная, сонатная, рондо, вариации, камерные и симфонические циклы и т. д.).

Репризность выявляется в фуге не только в отношении тонального плана. Существенное значение имеет тематическое строение формы фуги. В порядке вступлений темы по голосам, на всем протяжении фуги также обнаруживается тенденция к репризности, причем к репризности измененной, то есть повторяющей начальное построение не буквально, а по-новому, на ином уровне развития.

Таким образом, тональный план и порядок вступлений темы представляют собой две стороны формы фуги, которые с особенной рельефностью раскрывают основные черты в ее строении. Другие стороны формы, например такое характернейшее средство завершения частей в гомофонной музыке, как совершенный каданс, играют несколько меньшую роль в выявлении основных граней формы фуги.

Для наглядности рассмотрения особенностей формы фуги применим следующую систему условных обозначений.

За основу возьмем партитурную схему изображения, уже использованную выше, то есть каждому голосу фуги дадим свою линию в схеме, на которой будем отмечать все интересующие нас явления, происходящие в процессе развития голоса, в первую очередь вступления темы.

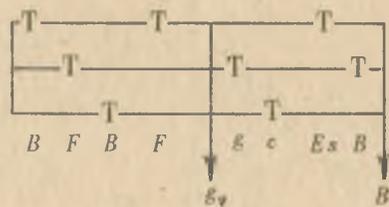
Вступление темы<sup>1</sup> будем обозначать буквой Т.

Внизу партитуры, под обозначениями вступлений темы, будем указывать их тональности.

Эпизодам фуги, в которых ни в одном из голосов не проводится тема (так называемые интермедии), будут соответствовать свободные места на схеме.

Заметные кадансы (в особенности полные совершенные) будем обозначать в виде вертикальной стрелки, пересекающей схему и указывающей тональность каданса.

В качестве примера нарисуем схему фуги *си-бемоль* мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха<sup>2</sup>:



Как видно из схемы, тема целиком появляется в фуге восемь раз; каждое следующее вступление делается в новом голосе и в иной тональности, то есть нигде тема не проводится подряд два раза в одном и том же голосе или в одной и той же тональности; в фуге имеется лишь один полный совершенный каданс — в конце фуги — и один половинный (перед появлением темы в тональности *соль* минор; обозначаем его в виде стрелки, пересекающей партитуру, и ста-

<sup>1</sup> Имеется в виду проведение темы целиком, а не ее отдельных интонаций.

<sup>2</sup> Мы обращаемся за примерами в настоящей главе учебника к «Хорошо темперированному клавиру» И. С. Баха не только из-за выдающегося художественного значения и поучительности фуг этого бессмертного произведения, но и потому, что ноты данного сочинения всегда имеются под рукой у читателей-музыкантов. Ссылка на других авторов сильно затруднила бы чтение главы.

вим около названия тональности римскую цифру V, чтобы отличить его от полного каданса); в фугу включены две интермедии и дополнение в конце и т. д.

Уже из одной этой схемы ясно видны важные типические черты формы данной фуги. Рассмотрим их.

В тональном плане вступлений темы замечается динамическая репризность. Она очевидна из факта проведения темы в начале и в конце в главной тональности. Динамичность же репризности сказывается в том, что в начале фуги главная тональность связана с доминантовой областью (*фа* мажор), а в конце фуги — с субдоминантовой областью (*ми-бемоль* мажор); таким образом, исходная тональность *си-бемоль* мажор возникает в конце фуги в новой тональной связи.

Кроме того, из тонального плана очевидно, что форма фуги ясно разделяется на три части: в первой части (четыре вступления темы) группируются две мажорные тональности — главная и доминантовая, во второй части — две минорные на побочных ступенях и в третьей части снова две мажорные — субдоминантовая и главная. Части отделены друг от друга интермедиями. Третья часть явно представляет собой динамическую репризу первой части.

Порядок вступления темы по голосам также подсказывает мысль о динамической репризности. На самом деле: в третьей части вступление темы в верхнем и затем в среднем голосах повторяет порядок их появления в начале первой части, третья часть дублирует первую в «сокращении» (два вступления вместо всех четырех). Отметим также очень важный момент: начальная имитация темы делается в нижнюю кварту (*си-бемоль—фа*), эта же имитация в нижнюю кварту проводится и в третьей части (*ми-бемоль—си-бемоль*), но на новом тональном уровне.

Обратим внимание на малое число кадансов внутри формы данной фуги. Этот факт характеризует типическую черту развития в фуге — его непрерывность.

Форма фуги разделяется на части обычно не столько «остановками» движения (каденциями), сколько «поворотами» непрерывного движения (модуляциями, интермедиями, вступлениями темы и прочими средствами музыки, подразумеваемыми не «замедление» и «остановки», а, наоборот, «ускорение» движения).

Обратим внимание также на отсутствие появления темы подряд два раза в одном и том же голосе. Этот факт отражает имитационную природу фуги, выдержанную на всем протяжении формы от начала до конца, — тема не просто повторяется, а именно имитируется, то есть проводится всегда в другом голосе (и на иной высоте, имитации в приму представляют собой редчайшее явление в фугах).

В итоге мы должны признать форму этой фуги репризной трехчастной, с разработочной средней частью.

Подавляющее большинство фуг классической музыки XVIII—XIX веков и до наших дней, как отмечалось, написаны в форме, являющейся в той или иной мере репризной трехчастной. Конкретное разнообразие форм этих фуг безгранично, но вместе с тем их общее строение в основных своих чертах всегда имеет ту или иную репризную трехчастность.

Указанный факт позволяет применить к форме фуги подобного типа следующие наименования: первая часть фуги называется экспозиционной частью, вторая часть — средней, третья часть — репризной.

Экспозиционная часть всегда включает в себе собственно экспозицию и может иметь еще, помимо экспозиции, дополнительные вступления или же контрэкспозицию.

Экспозицией называется начальная часть фуги, состоящая из первых проведений темы во всех голосах. В фугах на одну тему экспозиция всегда начинается одногласно, то есть с изложения темы в каком-либо одном из голосов; далее тема имитируется последовательно всеми остальными голосами фуги. Таким образом, в экспозицию включено столько вступлений темы, сколько голосов в фуге. Например, в только что рассмотренной фуге *си-бемоль* мажор Баха экспозиция заканчивается после третьего появления темы, так как фуга трехголосная.

Тональности, в которых происходят вступления темы в экспозиции, обычно представляют собой чередование главной и доминантовой (изредка — субдоминантовой и совсем редко — какой-либо иной).

Тональный план вступлений в экспозиции, как правило, следующий:

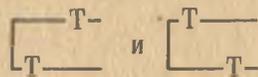
в двухголосной фуге: T — D  
 в трехголосной фуге: T — D — T  
 в четырехголосной фуге: T — D — T — D  
 в пятиголосной фуге: T — D — T — D — T

Иногда возникают иные тональные планы, как, например, в фуге *до* мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира»: T—D—D—T и т. п. Таким образом, основным видом имитации в экспозиции фуги является имитация кварто-квинтовая.

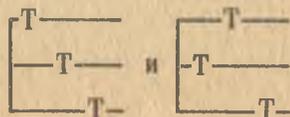
Вступления темы на доминанте обычно называются в фугах ответами<sup>1</sup>.

Порядок вступлений темы по голосам в экспозиции фуги имеет свои характерные традиции.

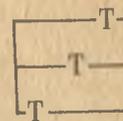
В двухголосных фугах используются оба приемлемых порядка:



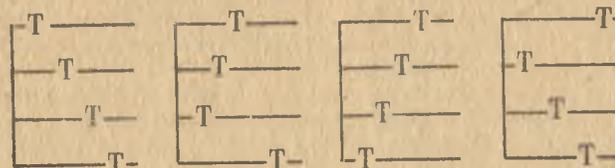
В трехголосных фугах, из шести возможных, в подавляющем большинстве случаев применяются только два следующих порядка:



В обоих случаях последним вступающим голосом служит бас. Реже встречается такое расположение:

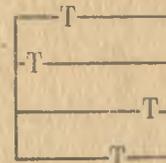


Для четырехголосных фуг типичны такие порядки:

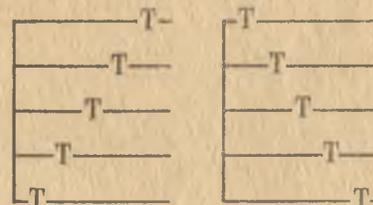


Во всех четырех случаях последним вступающим голосом оказывается крайний, что, несомненно, связано с гомофонными чертами, свойственными классической полифонии, — в крайнем голосе многоголосия тема всегда яснее слышна и рельефнее выделяется, чем в среднем.

Изредка встречаются четырехголосные фуги со следующим порядком вступлений в экспозиции:



В пятиголосной фуге используются обычно только два порядка — восходящий и нисходящий:



Таковы, например, две пятиголосные фуги из первого тома «Хорошо темперированного клавира» (*до-диез*-минорная и *си-бемоль*-минорная). Здесь последний голос также является крайним. Как видно из приведенных схем, первая пара голосов оказывается парой соседних голосов. Такая близость голосов в начальной имитации фуги выражается обычно не только в том, что они являются соседними по партитуре голосами. Чаще всего эти голоса — соседние и по абсолютной высоте, то есть начальная имитация, повторяющая тему в доминанте, делается, как правило, в верхнюю квинту или в ниж-

<sup>1</sup> Тема и ответ в фуге иногда называются еще «вождь» (*dux*) и «спутник» (*comes*).

нюю кварту и лишь очень редко в верхнюю дуодециму или в нижнюю ундециму.

Также и остальные голоса обычно появляются в экспозиции на ближайших абсолютных высотах, однако всегда на новых. Иначе говоря, все голоса фуги вступают в экспозиции на разных звуковысотных уровнях, никогда не повторяя уже использованного уровня. Однако эти уровни являются в целом соседними — экспозиция никогда не разбрасывается по многим регистрам, а сосредоточивается чаще всего в одном среднем регистре. Регистровое расширение осуществляется уже в следующих после экспозиции частях фуги.

Это явление наглядно можно изобразить в таком виде. Если учесть, что вступления делаются только в главной и доминантовой тональностях, то, следовательно, внутри каждой октавы применяются лишь два высотных уровня каждой тональности.

Например, в рассматривавшейся выше фуге *си-бемоль* мажор высотные уровни тональностей могли бы быть следующими — обозначим их в виде основных звуков тоник:



В указанной фуге Баха вступления темы делаются на таких уровнях:



Как очевидно, они являются соседними. Приведем схему высотных уровней вступлений темы в экспозиции *до*-мажорной фуги из первого тома «Хорошо темперированного клавира», имеющей, как мы отмечали, своеобразный порядок появления голосов:



В этой экспозиции уровни вступлений также являются соседними. Дополнительными вступлениями вступлениями называются все остальные вступления темы в экспозиционной части фуги после экспозиции. Например, в рассмотренной фуге *си-бемоль* мажор имеется одно дополнительное проведение в верхнем голосе в доминантовой тональности (см. схему на стр. 232).

Дополнительные вступления, как правило, совершаются только в тех тональностях, которые свойственны экспозиции. Звуковысотные уровни таких проведений иногда совпадают с уровнями, использованными в экспозиции, но чаще оказываются новыми, начиная тем самым общее регистровое расширение ткани фуги. Например, в фуге *си-бемоль* мажор дополнительное вступление в верхнем голосе излагается квинтой выше начального проведения.

Контрэкспозицией называется группа дополнительных вступлений, число которых равно числу вступлений в экспозиции. В контрэкспозиции обычно каждый голос, появившийся в экспозиции на тонике, теперь проводится в доминанте, вступавший же на доминанте — вступает в тонике, то есть меняется тональный уровень проведения в каждом голосе.

Приведем схему фуги *ми* мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира», имеющей контрэкспозицию. Укажем на схеме высотные уровни вступлений темы:



В двух случаях обозначение доминантовой тональности ставим условно (в скобки), так как тема возникает в главной тональности, но на доминантовом уровне.

Эта фуга отличается ясной динамической трехчастной формой. В экспозиционной части шесть вступлений: три являются экспозицией, три — контрэкспозицией. Характерные черты контрэкспозиции здесь налицо: число вступлений, равное числу проведений в экспозиции, и соответствующие новые тональные уровни этих вступлений.

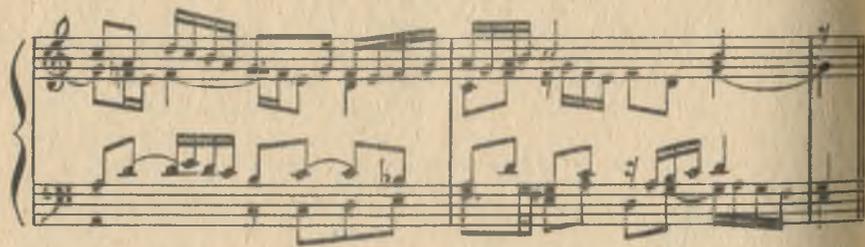
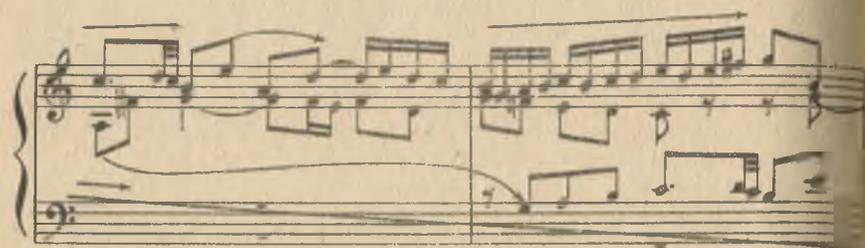
#### § 66. ПРОТИВОСЛОЖЕНИЯ

Противосложения, возникающие в экспозиционной части фуги (в особенности первое противосложение), нередко играют очень значительную роль в дальнейшем развитии ее формы. Противосложение, повторяющееся в каком-либо из голосов при дальнейших проведениях темы, называется удержанным.



рошо темперированного клавира» И. С. Баха. Основные скрытые голоса опять-таки укажем стрелками:

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», том I, fuga до мажор



Тема данной фуги имеет ясное общее устремление вверх, которое подхватывается в имитации и далее (в такте 4) развивается в противосложении, доводя верхний голос до главной кульминации экспозиции.

Важно отметить, что в такте 4 верхний голос проводит не новый материал, а начало удержанного первого противосложения, подвергающегося здесь обращению. В такте 2 это противосложение своим нисходящим движением развивало нисходящий скрытый голос, возникающий в теме. В такте 4 это противосложение, повернувшись обращению, становится средством восходящего развития верхнего голоса до кульминации.

В такте 3 нисходящее движение противосложения задерживается на звуке *ля* малой октавы, который разрешается в звук *соль* в момент появления третьего голоса. Общее нисходящее движение нижних скрытых голосов, начатое еще в конце темы, поддержано далее также и четвертым басовым голосом, вступающим внизу.

Эта чрезвычайно разнообразная картина движения скрытых и явных голосов, развивающихся сложных мелодических связей между

голосами ясно наблюдается на всем протяжении данной фуги. Подобная картина развития вообще представляет собой глубоко характерное явление для всех фуг классической музыки.

Остановимся теперь на очень важной технической детали в строении экспозиции — на моменте перехода темы в противосложение в первом голосе.

Граница темы и противосложения иногда является наложением, примером этого служит фуга из оперы «Иван Сусанин» Глинки (см. пример 165).

Граница может представлять собой цезуру, например в фуге *ля* мажор из второго тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха:

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», том II, fuga ля мажор



Противосложение подчас начинается несколько раньше имитации, как, например, в фуге *до* мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (см. пример 269).

Особый, очень важный случай представляет собой связка между темой и противосложением, которая называется кодеттой. Ярким примером кодетты может служить такт 4 в фугато из квартета Чайковского (см. пример 268).

В этом образце тема кончается на звуке *до* в начале такта 4, далее целый такт длится кодетта.

В каких случаях возникает необходимость введения кодетты?

Кодетта появляется в тех случаях, когда наложение или цезура оказываются невозможными по причинам гармонического противоречия между последним звуком темы и первым звуком имитации.

Особенно отчетливо проявилось это противоречие в фугато Чайковского (см. пример 268). Действительно, тема кончается на звуке *до*, а имитация начинается на звуке *си-бемоль* — сочетание этих звуков в одновременности, конечно, было бы неприемлемо. Гармоническое противоречие вообще заключается в том, что первый звук имитации принадлежит к иной функции, чем последний звук темы. Поэтому наличие между ними просто консонирующего интервала еще не всегда обеспечивает благозвучия, необходимо единство ладовой функции. Например, в фугетте *до* минор И. С. Баха второй голос не мог бы всту-

пить без кодетты, если бы он был более низким голосом, чем первый. Выпишем подобный вариант вступлений:

271

И. С. Бах. Фугетта

И т. д.

Вариант вступлений голосов

И т. д.

Легко убедиться в том, что в приведенном варианте вступлений между звуком *ми-бемоль*, заканчивающим тему на тонической функции *до* минора, и звуком *соль*, начинающим имитацию на тонической функции *соль* минора, присутствует гармоническое противоречие. Оно столь очевидно, что консонирующий интервал сексты начинает звучать дисгармонично. Почему эти же два звука не звучат дисгармонично в фугетте Баха? Потому, что в фугетте звук *соль* расположен выше звука *ми-бемоль* и в момент своего появления осознается как квинтовый тон в секстаккорде тоники *до* минор; в нашем же образце звук *соль* лежит ниже и в силу этого оказывается басовым квинтовым тоном квартсекстаккорда, что, как известно, знаменует собой функциональное противоречие между тоникой и доминантой.

Именно в подобных случаях возникает необходимость введения кодетты — одногласной связки, идущей от темы к противосложению и подготавливающей гармонию, на которой вступает имитация уже без противоречий. Таковой кодеттой мог бы быть, например, следующий мелодический оборот, модулирующий в *соль* минор:

272

Кодетта

Использование кодетты отодвигает появление имитации на некоторый промежуток времени (в данном случае на полтакта), и, таким образом, между окончанием темы и началом имитации создается как бы маленькая интермедия.

Отличным примером кодетты может служить вторая половина такта 2 в фуге *ми-бемоль* мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха; мы рассматривали указанный пример в четырнадцатой главе, на стр. 185 (см. пример 210) и специально отмечали необходимость этой кодетты.

Аналогичная кодетта (но уже двухголосная) может возникнуть перед вступлением третьего голоса или четвертого голоса (трехголосная кодетта) и т. д.

Двухголосные, трехголосные и другие кодетты могут разрастаться в целые интермедии, образуя разработочные, и даже в некотором отношении контрастирующие, эпизоды внутри экспозиционной части фуги. Обычно интермедии появляются перед третьим вступлением и перед дополнительными вступлениями. Однако основная роль интермедий в фуге раскрывается не в экспозиционной части (где они появляются не столь уж часто и, как правило, в небольших масштабах), она принадлежит интермедиям в последующих частях фуги.

## § 67. СРЕДНЯЯ ЧАСТЬ ФУГИ

Строение средней и репризной частей безгранично разнообразно в фугах. Именно в этих частях, в отличие от экспозиций, в основном и выявляется индивидуальное своеобразие формы каждой отдельной фуги. Например, в творчестве И. С. Баха, написавшего более четырехсот фуг, экспозиции многих десятков фуг имеют идентичное строение, тогда как не встречаются и две фуги с одинаковым строением средних или репризных частей.

И все же некоторые общие свойства формы фуг позволяют сделать выводы о структурных особенностях как средних, так и репризных частей.

Самые общие выводы мы уже изложили; будем от них отталкиваться; мы отмечали, что фуга в основном во всех своих частях представляет собой имитационно-полифоническое произведение.

Следовательно, средняя и репризная части продолжают имитации, начатые в экспозиционной части.

Средняя часть, как правило, начинается с проведения темы в каком-либо из голосов в новой тональности (новой по сравнению с двумя тональностями экспозиционной части, то есть излагается не в тонике и не в доминанте, но обычно все же в родственной тональности) или же образует стретту.

Если после последнего проведения темы в экспозиционной части наступает интермедия, то ее нужно причислить к экспозиционной части. Однако иногда, в начале или внутри этой интермедии, возникает тот или иной каданс (полный или половинный, в главной или побочной тональности), который надо рассматривать как границу между частями фуги. Поэтому средняя часть может начаться с интермедии. Подобный случай встречается в фуге *соль* мажор из второго тома «Хорошо темперированного клавира» (см. схему на стр. 252).

Конец средней части обычно совпадает с началом репризы. Начало же репризы характеризуется проведением темы в одном из голосов, как правило, в главной тональности. Имеются случаи, когда реприза излагается в тональности субдоминанты, с подобным примером мы сталкиваемся в фуге *си-бемоль* мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» (см. стр. 238).

Однако мы должны заметить, что в очень многих фугах наблюдается стремление к некоторому нарушению полифоничности иногда в средней части и главным образом в репризной. Не редки случаи, когда к самому концу фуги имитационно-полифонический склад, всегда столь ярко выявляющийся в экспозиции, все более и более проникается чертами аккордовости, гармонического склада, влекущего с собой обычно даже нарушение того строго определенного числа голосов, которое характерно для экспозиционных частей. Фуга заканчивается псдчас ясным гомофонно-гармоническим изложением. Такова, например, фуга *до* минор в первом томе «Хорошо темперированного клавира».

Указанное явление служит еще одним свидетельством многообразия форм средней и репризной частей фуги.

В этом отношении следует остановиться на таком исключительно важном средстве полифонической музыки, как смена числа голосов в многоголосии. Это особенно важно для четырех- и пятиголосных фуг.

Если в трехголосных фугах нередки случаи, когда смена числа голосов имеет место только в экспозиции, где постепенно накапливается трехголосие, и далее вся фуга сплошь изложена трехголосно, то в четырех- и пятиголосных фугах смена числа голосов является активным выразительным средством, участвующим в формообразовании фуги на всем ее протяжении. Мы даже не можем указать ни одного примера четырех- или пятиголосной фуги, в котором после появления последнего голоса далее отсутствовали бы смены числа голосов.

Смена числа голосов происходит при сравнительно длительном паузировании одного или нескольких голосов после полного многоголосия или, наоборот, при вступлении голосов после паузирования. Таким образом, при смене числа голосов возникает выразительное развитие самой полифонической фактуры — ее разрежение или уплотнение, как постепенное, так и внезапное, концентрация звучности в одной только верхней, или средней, или нижней группе голосов, или же, наоборот, включение *tutti* и вообще возможность богатых контрастов звучности, выражающих собой важные оттенки в драматическом развитии образа.

Смена числа голосов в фуге применяется в ряде характерных условий развития.

Укажем на два важнейших случая:

1. Более или менее внезапное уменьшение числа голосов (до паузирования всех голосов включительно) перед новой волной их очередного вступления. Например, в такте 27 фуги *си* мажор из второго тома «Хорошо темперированного клавира»:

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», том II, фуга *си* мажор

и т. д.

В данном случае внезапное разрежение фактуры связано с проведением второй темы, появляющейся благодаря этому разрежению в очень благоприятных для слышимости условиях. Первоначально новая тема, построенная из весьма нейтральных «интермедийных» интонаций, вступает в верхнем голосе двухголосия (такты 28—30), затем она проводится в басу (такты 31—33), далее — более высоко в верхнем голосе (такты 33—35) и, наконец, — более низко в басу (такты 36—38).

Таким образом, во всех случаях новая тема звучит в крайнем голосе сверху или снизу и по мере уплотнения фактуры перемещается в

более высокий или более низкий регистры. Эти условия вступления новой темы обеспечивают ей наибольшую, почти гомофонную рельефность звучания.

Отметим попутно, что подобное внезапное разрежение фактуры очень часто зависит от гармонического каденционного оборота (как в данном примере), то есть от момента ослабления мелодической самостоятельности голосов перед последующей их активизацией. Вообще в полифоническом четырех- и пятиголосии возможности колебания в степени полифоничности значительно шире, чем в трехголосии, — в голосах то заостряется мелодическая самостоятельность, то ослабляется, и они сливаются в аккорды (иногда даже с произвольным числом удвоений) — эти колебания являются живым выразительным средством полифонической музыки.

Не следует думать, что слияние голосов в единую гармонию, когда тематизм отступает на задний план или совсем исчезает, всегда сопряжено с уплотнением фактуры. Встречаются совершенно противоположные случаи, когда уплотнение фактуры сопровождается проведением основных тем. Это типично, например, для заключительных тематических проведений в полифонических произведениях А. Глазунова, характеризующихся монументализмом в развитии образов. Такова, например, fuga до минор, op. 101 № 3, для фортепиано. Приводим конец репризы:

А. Глазунов. Фуга до минор, op. 101 № 3

274 Moderato

и т. д.

В четырехголосном изложении в басу и в альте излагаются две основные темы, в теноре и в сопрано — противосложения; после каденции устанавливается новая фактура, значительно более плотная (шесть голосов), в которой голоса сгруппированы по три для параллельного проведения лишь двух контрастирующих тем. Таким образом, проведение только двух тем, и при этом без противосложений, оказывается обладающим значительно более плотной фактурой, чем появление этих же тем в четырехголосии с противосложениями.

2. Контраст двух построений — с меньшим и с большим количеством голосов, то есть контраст фактур. Такой контраст типичен для двух соседних проведений темы, одно из которых дается, например, в трехголосном изложении, а другое — в четырехголосном. Такова картина в разработке фуги ре минор, op. 72, для фортепиано Шумана:

Р. Шуман. Фуга ре минор, op. 72

275 Moderato



Совершенно очевидно, что в первом проведении тема звучит по-гомофонному рельефно, так как находится в крайнем голосе и сопровождается, в сущности, гармоническими противосложениями; в четырехголосии же теме приходится «пробиваться» в среднем голосе сквозь плотную ткань голосов и конкурировать с верхним, мелодически очень самостоятельным голосом. Контраст в колорите этих двух проводений темы весьма заметен.

Подобный контраст фактур наблюдается также между интермедиями (обычно меньшее число голосов) и проведениями темы (большее число голосов благодаря появляющейся или заканчивающейся теме). Возможности контраста в этих случаях необыкновенно разнообразны. Рассмотрим следующий отрывок (такты 10—23) фуги ля-бемоль мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира»:

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир»,  
том I, fuga ля-бемоль мажор

В такте 10, в теноре, излагается основная тема фуги. Это — дополнительное проведение после экспозиции. Далее идет интермедия, подготавливающая среднюю часть фуги. Выразительный смысл интермедии, в процессе развития музыкального образа этой фуги, состоит в постепенном наложении тени на тот светлый пасторальный характер, ко-

торый свойствен теме при ее появлениях в начале фуги в мажорном ладу.

Интермедия начинается с очень высокой мажорной кульминации и, последовательно спускаясь вниз, модулирует в минорную тональность. Прозрачное трехголосие этой интермедии заметно контрастирует с плотным четырехголосием предшествующего и последующего проведенний темы.

Интермедия в тактах 14—16 продолжает линию «потемнения» звучания и одновременно разрежения фактуры: в такте 16, после каденции, закрепляющей минорную тонику, вводится двухголосие. После этого, наиболее прозрачного по фактуре эпизода в средней части, начинается накопление многоголосия — вступает тема в теноре, затем в альте, подводя развитие к новой кульминации, открывающей собой предрепризную интермедию.

Предрепризная интермедия по своей выразительной роли прямо противоположна той, которая предшествовала средней части: она постепенно снимает минорную окраску с музыки фуги, существенно изменяя общий характер звучания, и восстанавливает ее прежний светлый пасторальный колорит.

Контраст фактур соседних построений может включаться в длительный процесс развития образа и играть в нем немаловажную выразительную роль.

В имитационном строении средних частей фуг наблюдаются следующие две основные разновидности:

1. Средняя часть вся целиком заполнена имитациями, и в ней не остается места для развитых интермедий.

2. Вступления темы в голоса разделены интермедиями, подчас даже очень обширными и приобретающими в силу этого значительный самостоятельный вес в форме.

В большинстве случаев обе указанные разновидности совмещаются. Например: ряд разделов средней части строится без интермедий, а некоторые — с интермедиями.

В тех фугах, средние части которых строятся без участия интермедий, характерная для средних частей склонность к разрабочному развитию обычно проявляется в разнообразном использовании имитаций.

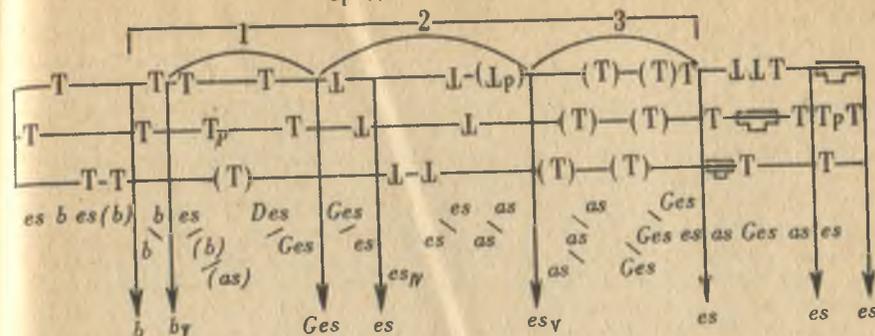
Здесь обычно значительное место занимают различные формы стреттной имитации, свободной имитации, разные имитационные сочетания вариантов темы и т. д.

Составим, например, схему фуги *ми-бемоль* минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» (см. стр. 251).

Как видно из приведенной схемы, интермедии играют в этой фуге очень небольшую роль. Основное развитие музыкального образа выявляется здесь путем применения разнообразных имитаций темы и ее вариантов.

Порядок имитаций в средней части на первый взгляд кажется хаотичным. Но при более внимательном рассмотрении обнаруживается, что средняя часть сама построена трехчастно: в первом и третьем ее разделах тема имитируется в прямом движении, а во втором разделе — в обращении. Разделы средней части, как и сама средняя часть, отчленены кадансами — в этой фуге встречается редкое для фуг обилие и значительность кадансов. Важное место занимают нисходящие и восходящие по порядку трехголосные, а также двухголосные стреттные имитации.

### Средняя часть



Обозначения:

T—тема;

(T)—неполное проведение темы;

T<sub>p</sub>—ритмически измененная тема;

L—тема в обращении;

☐—тема в увеличении.

Рассмотрим тональный план этой фуги. Его особенностью является тот факт, что в середине средней части большое значение имеет главная тональность. С точки зрения тонального плана, в фуге в целом можно усмотреть черты рондовости — в данном случае главная тональность внутри средней части будет пониматься как первая реприза (рефрен), проводящая тему в обращении.

Следует отметить, что в фугах, средние части которых строятся без развитых интермедий и широко используют различные имитационные сочетания, вообще наблюдается тенденция к рондовости тонального плана, то есть к неоднократной репризе главной тональности. Таковы, например, в «Хорошо темперированном клавире», наряду с фугой *ми-бемоль* минор, еще фуги *до* мажор, *до-диез* минор, *ля* минор из первого тома и *до* минор, *ре* минор, *си-бемоль* минор из второго тома.

В фуге с развитыми интермедиями обычно включено сравнительно небольшое число вступлений темы в средней части. Число появлений темы нередко бывает даже меньшим, чем число голосов в фуге, поэтому тема проходит не во всех голосах средней части.

Тональные планы подобных фуг, как правило, чуждаются главной тональности внутри средней части. Эти фуги всегда особенно рельефно обрисовывают типичную динамическую трехчастность в тональном плане.

Поскольку в экспозиционной части значительное место, наряду с главной тональностью, занимает тональность доминанты, постольку в средней части обычно акцентируется субдоминантовая тональность и тональности побочных ступеней. С этим явлением мы уже столкнулись в фуге *ми* мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» (см. пример 267 на стр. 237).

Решающую роль в средних частях таких фуг играют интермедии. Остановимся на рассмотрении интермедии.

Развернутые по масштабам интермедии, как правило, строятся секвенционно.

В этом факте с особенной яркостью сказывается мелодическая основа построения формы фуги в целом, так как в секвенции яснее, чем где-либо, выявляются метрически-опорные линии скрытых голосов — секвенция всегда движется, мелодически восходит или нисходит и не может стоять на одной высоте.

Из этих четких линий движения складываются широкие мелодические волны, с подъемами, кульминациями, спадами. Этими линиями обрисовывается основной мелодический профиль формы фуги.

Рассмотрим для примера упомянутую фугу *соль мажор* из второго тома «Хорошо темперированного клавира». Пользуясь большой определенностью в направлении движения секвенций, будем изображать их на схеме в виде стрелок, направленных вверх или вниз (с некоторым наклоном). Примем во внимание, что тема и оба противосложения в данной фуге изложены секвенционно и, следовательно, секвентное движение интермедий находится в непосредственной взаимосвязи с движением темы и противосложений. Изобразим секвентное движение темы и противосложений также в виде наклонных стрелок. Схема фуги окажется следующей:



Движение опорных мелодических линий каждого голоса, достаточно наглядно изображенное в виде цепочки стрелок, образует в средней части фуги большую волну с главной кульминацией посередине; спуск от кульминации соответствует в этой фуге большому нарастанию драматического напряжения, приводящему перед репризой к своеобразному конфликтному разрушению полифонической ткани, к появлению органного пункта, гомофонно-гармонического изложения, импровизационной прелюдийной фактуры.

Приведем вторую половину средней части, начиная с кульминационного вступления темы в *си* миноре вплоть до репризы.

Allegretto vivace      Тема

277

Следует обратить внимание на удивительно систематичное движение опорных линий: в теме они расположены строго по секундам, а в интермедии — строго по терциям, передаваясь из голоса в голос. Подобная систематичность движения вообще **характерна** для построения интермедий в фугах.

Интервальный шаг секвенций в интермедиях в подавляющем большинстве случаев равняется секунде или терции (вверх или вниз). Квартовые, квинтовые и иные секвенции составляют редкое исключение, так как при сравнительно большом интервале шага второе звено секвенции скорее воспринимается не как повторение в тех же голосах на другой высоте, а как имитация в новых голосах. При секундовом же или терцовом шаге разрыва в движении голосов не создается.

Повторение звеньев в секвенции имеет следующие разновидности:

- 1) точное повторение,
- 2) измененное повторение у части голосов или даже во всех голосах (свободная секвенция).

Примером свободной секвенции может служить интермедия в только что приведенной средней части фуги *соль* мажор.

Изменения звена в свободной секвенции бывают столь же многообразными, как и в свободных имитациях.

Отметим один сравнительно редкий, но важный случай секвенции, при котором интервал шага оказывается неодинаковым во всех голосах, то есть случай, подразумевающий вертикально-подвижной контрапункт в сочетании голосов звена. Обычно величина  $Iv$  здесь оказывается равной — 7 или + 7, то есть если часть голосов секвенцирует, например, по секундам, то их другая часть оказывается движущейся по септимам в противоположном направлении. Примером могут служить такты 7—8 фугетты *до* минор И. С. Баха (см. стр. 255).

Секвенция в верхнем голосе идет по секундам вниз, а нижний голос поднимается по септимам вверх. Подобный случай секвенции дает возможность очень быстро сжать голоса из широкого расположения в тесное или, наоборот, быстро расширить диапазон звуковой ткани. Важно отметить, что при этом происходит укрупнение линии одного из голосов в секвенции.

Тематический материал интермедий всегда связан интонационно с темой и противосложениями. Сколь бы контрастной ни представлялась интермедия в отношении темы, она всегда в той или иной мере развивает интонации темы или сопровождающих тему противосложений. Контраст образов между интермедией и темой в фуге никогда не возникает реально, он может намечаться только в зародыше. Фуга на одну тему, как отмечалось, всегда остается произведением, воплощающим и развивающим только один индивидуальный музыкальный образ. Интермедии оказываются богатым средством развития именно этого единого образа, выражаемого фугой в целом.

В интермедиях, построенных секвенционно, широко применяются самые различные виды имитации и подвижных контрапунктов. Очень органичной всегда оказывается каноническая секвенция, точная или свободная.

В интермедиях многоголосных фуг часто используется имитация с сопровождением контрастирующего голоса.

Например, в фуге *до* минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» имеются следующие секвентные интермедии:

1. Каноническая секвенция с третьим контрастирующим голосом (имитируется начальная интонация темы, контрапунктирует первое противосложение):

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», том I, фуга *до* минор

2. Контраст голосов с удвоением одного из них терциями (в обоих голосах излагается материал противосложений, первое противосложение дается в обращении):

3. Контраст голосов в тройном контрапункте октавы с частичным удвоением одного из них терциями (проводится материал темы и первого противосложения):

281 Allegretto moderato

4. Контраст голосов — верхний голос секвенцирует точно, средний свободно его удваивает, нижний голос движется несеквентно (развивается материал темы и первого противосложения):

Allegretto moderato

Как очевидно, во всех интермедиях этой фуги тематическим материалом служат интонации темы или противосложений.

Протяжение звена секвенции колеблется в фугах от долей такта до нескольких тактов. Число звеньев секвенции редко превышает три.

Мы указывали выше, что встречается очень большое количество фуг в классической музыке, в которых совмещаются свойства интермедийных и безынтермедийных форм. Это совмещение выражается чаще всего в том, что в средней части, наряду с развитыми интермедиями, появляются не одиночные вступления темы, а целые группы имитационных проведений.

Важно отметить, что эти группы обычно заключают в себе к в а р т о - к в и н т о в у ю имитацию темы, то есть они представляют собой как бы своеобразные небольшие контрэкспозиции темы в побочных тональностях.

Такова, например, картина в фуге *си-бемоль* мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира», схема которой приведена

на стр. 232. В средней части этой фуги имеются два вступления темы подряд — в *соль* миноре и в *до* миноре, здесь введена как бы «субдоминантовая» контрэкспозиция в тональности *соль* минор. Аналогичная картина наблюдается в фуге *ля-бемоль* мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» (см. пример 276 на стр. 248).

## § 69. РЕПРИЗНАЯ ЧАСТЬ ФУГИ

Репризная часть строится в фугах еще более разнообразно, чем средняя часть.

В репризной части различаются собственно реприза и заключение, иногда приобретающее значение коды.

Как мы отмечали выше, реприза в фугах используется всегда измененная. В очень большой мере этот динамизм репризы сказывается в тенденции к сжатию ее масштабов, к концентрации в ней развития. Это проявляется чаще всего в том, что в репризах возникают стреттные проведения темы, сокращается объем интермедий, уменьшается число вступлений темы по сравнению с экспозицией, господствующей тональностью становится главная, и от нее делаются более краткие отклонения, преимущественно в субдоминантовую сторону.

Однако эта концентрация развития в репризе никогда не оказывается самодовлеющим явлением, она всегда вытекает из всего предшествовавшего развития в фуге и закономерно завершает его. Завершающая, подытоживающая роль репризы обнаруживается главным образом в ее синтетических чертах — реприза фуги в той или иной мере вбирает в себя важные характерные элементы из первых частей и приводит их к новому сочетанию.

Эти объединяющие черты репризы в самом широком смысле заключаются в том, что она, будучи повторением экспозиции, вместе с тем продолжает разработочное развитие средней части: в репризе мы всегда найдем типичные свойства и экспозиционной части и средней части данной фуги в своеобразном сочетании. Именно в таком сочетании наблюдается безграничное многообразие.

Остановимся только на некоторых, видимо, важнейших случаях репризы.

1. Реприза повторяет экспозиционную часть, внося в нее характерные для средней части тональные изменения: главным образом, смещения вступлений темы и интермедий в субдоминантовую сторону. Это явление мы наблюдаем, например, в фуге *ми* мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира», см. схему на стр. 237. Реприза в этой фуге дублирует экспозицию и контрэкспозицию полностью, но превращает вступление второго голоса при повторении контрэкспозиции из доминантового в субдоминантовое. Подобные смещения в сторону субдоминанты бывают признаком некоторых весьма существенных процессов, происходящих в форме фуги. Это смещение может быть свидетельством присутствия в фуге даже сонатности.

Рассмотрим указанное явление на конкретном примере фуги *до-диез* мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира». Схема фуги такова:



Как видно из схемы, в репризной части полностью дублируются экспозиция и дополнительное вступление, причем сохраняется порядок проведения темы по голосам и все противосложения. Отличие репризной части от экспозиционной заключается в том, что дополнительное вступление с двумя противосложениями излагается не в доминантовой тональности, а в главной, и, естественно, перестраивается интермедия, которая в экспозиционной части вела от экспозиции к дополнительному вступлению.

Это смещение целого проведения темы из доминантовой тональности в главную (для доминантовой тональности такое смещение делается в субдоминантовую сторону) имеет в себе зародыш сонатности. На самом деле: для сонатной формы характерно перенесение побочной партии в репризе в главную тональность; тема побочной партии в ранних сонатных формах эпохи Баха обычно представляла собой повторение (иногда даже буквальное) главной темы в доминантовой тональности. Поэтому мы имеем основание усматривать в дополнительном вступлении данной фуги признаки побочной партии, а в фуге в целом — элементарные признаки сонатной формы, со всеми вытекающими отсюда выводами о выразительных возможностях и выразительной природе данной формы в музыке той эпохи.

2. Репризная часть излагается в главной тональности, воспроизводя в ней какое-либо построение из средней части — определенную группу вступлений темы, интермедии и т. п.

В подобной фуге мы также можем видеть элементарные признаки сонатной формы. Рассмотрим, например, фугу *re* минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира». Схема ее такова:



Форма этой фуги обладает элементарными чертами старинной двухчастной сонаты. Для такого вида формы типично деление на две части кадансом на доминанте и повторение в конце в главной тональности построения, которое предшествовало этому кадансу.

Все эти признаки здесь налицо: действительно, fuga делится на две части кадансом в доминантовой тональности *ля* минор, а «побочная партия» (два вступления темы перед кадансом) проводится в репризе в главной тональности.

Эта fuga в целом сохраняет свойства разработочной трехчастности, так как весь раздел фуги, обозначенный нами как «средняя часть», включает в себе явные разработочные черты (обращения темы, стретты, ладофункциональная неустойчивость и т. п.). Но внутри указанной трехчастности, в виде фундаментального серединного каданса, повторяющейся «побочной партии» и типичного уклона в субдоминанту перед репризой, выявляются элементарные, но характерные черты старинной сонатной двухчастности.

3. Реприза воспроизводит только «конспект» экспозиции или в виде стретты (как, например, стреттное проведение всех вступлений экспозиции в фуге *си-бемоль* минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира»), или в виде одного-двух наиболее типичных проведенных экспозиции (такова картина в фуге *соль* мажор из второго тома «Хорошо темперированного клавира», см. схему на стр. 252). При этом реприза одновременно включила в себя некоторые элементы из средней части, например какое-либо новое противосложение, или интермедию, или форму изложения (например, гомофонные черты), или характерный порядок вступлений темы и т. д.

Например, в трехголосной фуге *соль* мажор из второго тома реприза ограничивается только одним проведением темы в среднем голосе в главной тональности, но добавляет к нему заключительное построение, использующее импровизационно-прелюдийную фактуру, возникшую в конце средней части. Приведем репризу и сравним ее со средней частью, вторая половина которой изложена на стр. 253 (см. пример 277):

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», том II, fuga *соль* мажор

283 Allegretto vivace



Как видно из примера, гомофонная фактура заключения заимствована из средней части.

Фуга на две темы называется двойной, на три темы — тройной, на четыре темы — четверной.

Фуга с числом тем более четырех в классической музыке не встречается. Да и четверные фуги представляют собой редчайшее явление.

Наличие второй или третьей темы в фуге свидетельствует о тенденции к созданию в ней образного контраста. Однако возникновение действительного контраста образов в двойной или тройной фуге связано с очень многими дополнительными условиями. Последние весьма редко складываются в фугах, поэтому двойные и тройные фуги, как правило, обладают лишь зародышем образного контраста, но не действительным противопоставлением различных индивидуальных музыкальных образов. Соотношение разных тем между собой в двойных и тройных фугах почти такое же, как и соотношение темы и противосложений в простых фугах, то есть одна из тем всегда несколько господствует в силу более яркой индивидуализированности своих основных интонаций.

Иногда обращенный вариант первой темы приобретает значение второй темы, например, в фуге *ля* минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира»; аналогичные черты двойной (даже тройной) фуги имеет фуга *ми-бемоль* минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира».

Мы отличаем вторую и третью темы от удержанных противосложений не по признакам какой-либо большей индивидуализированности, а по той роли, которую получили темы в форме фуги. Темы, в отличие от противосложений, приобретают в двойных и тройных фугах самостоятельное развитие, хотя по уровню своей индивидуализированности они могут и не превосходить противосложений.

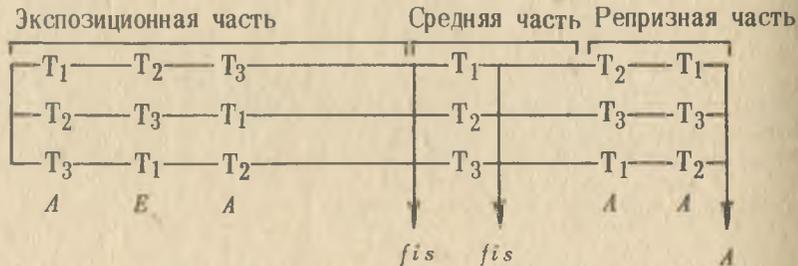
Образец сочетания трех тем приведен на стр. 211 (см. пример 245).

В строении двойных и тройных фуг различаются два вида:

- а) фуга с совместной экспозицией тем и
- б) фуга с отдельными экспозициями тем.

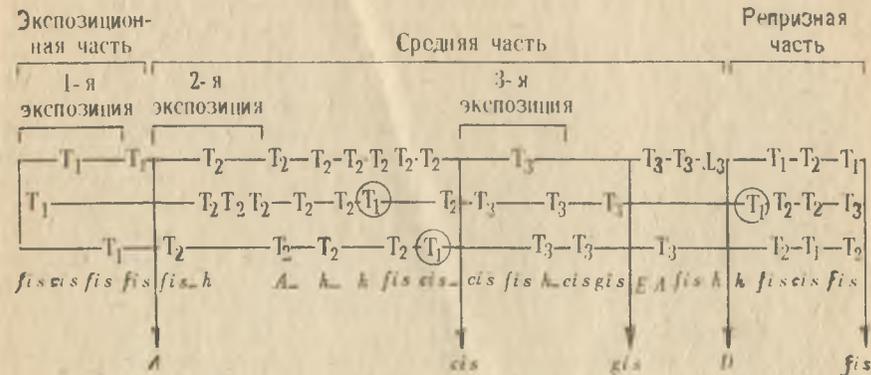
Примером двойной фуги с совместной экспозицией является фуга «Кугле» в «Реквиеме» Моцарта.

Примером тройной фуги с совместной экспозицией может служить прелюдия *ля* мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира». Схема этой прелюдии, написанной в форме фуги, такова:



Первая тема обозначена  $T_1$ , вторая —  $T_2$  и третья —  $T_3$ . Образец двойной фуги с отдельными экспозициями представляет собой фуга *соль-диез* минор из второго тома «Хорошо темперированного клавира».

Примером тройной фуги с отдельными экспозициями служит фуга *фа-диез* минор из второго тома «Хорошо темперированного клавира». Схема ее такова:



Сравнение этих двух типичных схем подсказывает нам вывод о существенном различии в построении фуг.

В первой схеме все три темы сразу же излагаются совместно: экспозиция показывает темы в одновременности.

Вторая схема включает в себя три экспозиции, каждая из которых проводит только одну тему. Следовательно, первая фуга начинается с контраста тем в одновременности, вторая же фуга — с контраста в последовательности, и лишь в репризе соединяются контрастирующие темы в одновременное сочетание.

Таким образом, в этих фугах существенно различается экспонирование тем — их построение и роль экспозиций.

Однако существенно расходится роль репризы, хотя как будто в обеих фугах они в общем сходны — обе репризы излагают темы в одновременном сочетании. Различие в значении репризы состоит в том, что реприза первой фуги не несет в себе какого-либо принципиально нового соотношения тем, в ней темы излагаются так же одновременно, как и в экспозиции.

Во второй же фуге одновременное сочетание всех трех тем возникает только в репризе, после их отдельного показа. Следовательно, реприза играет здесь роль «узла», в котором связываются воедино различные контрастирующие темы, она появляется здесь в ярком синтетическом значении.

Вместе с тем, при всем принципиальном различии в построении этих двух фуг, между ними имеется и существенное родство. Можно утверждать, что обе фуги, в широком смысле слова, построены в динамической трехчастной форме. Динамическая трехчастность первой фуги очевидна (динамизм репризы заключается в ее конспективности, в использовании нового сочетания тем по схеме:



и т. д.).

Трехчастность же второй фуги нуждается в подтверждении доводами анализа. В этой фуге мы можем считать средней частью обе экспозиции, излагающие вторую и третью темы (а также все иные вступления этих тем, как это обозначено на схеме). Типические признаки средней части обнаруживаются здесь в том, что в этом разделе фуги несколько раз (три) проводится первая тема в неустойчивых тональностях (для наглядности указанные вступления обведены на схеме кружками). Промежутки между всеми появлениями первой темы мы вправе считать интермедиями, поскольку индивидуализированность второй и третьей тем заметно отстает перед ярко индивидуальной первой темой.

Вторая и третья темы имеют очень много черт противосложений.

Таким образом, мы можем считать эту фугу как бы не тройной, а простой однотемной с большими контрастирующими интермедиями. Форма данной фуги оказывается ярко выраженной динамической трехчастной, реприза которой включила в себя два контрастных тематических материала средней части.

Итак, формы многотемных фуг, даже столь различающихся, как рассмотренные две, в основном имеют те же принципы построения, что и простые фуги. Свообразие многотемных фуг кроется в конкретном порядке вступлений тем, в группировке этих вступлений, общие же генеральные контуры формы остаются прежними.

Два приведенных вида многотемных фуг представляют собой как бы крайности. Встречается много двойных и тройных фуг, совмещающих в себе свойства обоих видов.

Например, в фуге *до-диез* минор, ор. 101, для фортепиано А. Глазунова первая тема имеет самостоятельную экспозицию, а экспонирование второй темы совершается совместно со вторичным экспонированием первой темы; таким образом, в этой фуге использованы и отдельная и совместная экспозиции.

Отметим в заключение, что в многотемных фугах с отдельными экспозициями вторая и третья экспозиции часто строятся очень свободно, без тех точных кварто-квинтовых тональных отношений, которые характерны для начальных экспозиций фуг. Этот факт служит еще одним свидетельством того, что экспозиции второй и третьей тем обычно являются в широком смысле слова принадлежностью средней части фуги. В них отражается «серединый», разработочный характер развития, свойственный именно средним частям репризных динамических форм.

Иногда же вторая экспозиция (в фугах с отдельными экспозициями) ориентируется на главную тональность, что создает черты рондовости в тональном плане (эти черты отмечались нами в связи с фугой *ми-бемоль* минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира», см. стр. 251).

В некоторых двойных фугах, где экспозиция второй темы изложена в побочной тональности (особенно доминантовой стороны), а в репризе обе темы проводятся в главной тональности, следует усматривать черты сонатности. Такова, например, фуга *ре* минор, ор. 87 № 24, Шостаковича (экспозиция второй темы изложена в *фа* миноре).

Задания на фугу рекомендуется строить таким образом, чтобы в них могли войти работы:

- а) сочинение однотемных двухголосных фуг с интермедиями (для фортепиано);
- б) сочинение однотемных трехголосных фуг с интермедиями (для фортепиано или инструментального ансамбля);
- в) сочинение однотемных четырехголосных фуг с интермедиями (для хора или инструментов);
- г) сочинение однотемных четырехголосных фуг без интермедий (для хора или инструментов);
- д) сочинение двойных четырехголосных фуг с совместной экспозицией (для хора или инструментов);
- е) сочинение двойных четырехголосных фуг с отдельными экспозициями (для инструментов);
- ж) сочинение пятиголосных фуг (по усмотрению педагога).

### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
2. Богатырев С. Двойной канон. М., 1948.
3. Богатырев С. Обратимый контрапункт. М., 1960.
4. Григорьев С. и Мюллер Т. Учебник полифонии. М., 1977.
5. Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. Л., 1962.
6. Золотарев В. Фуга. М., 1956.
7. Евсеев С. Русская народная полифония. М., 1960.
8. Кастальский А. Особенности народно-русской музыкальной системы. М., 1923.
9. Конюс Г. Курс контрапункта строгого письма в ладах. М., 1930.
10. Павлюченко С. Руководство к практическому изучению основ инвенционной полифонии. М., 1953.
11. Павлюченко С. Практическое руководство по контрапункту строгого письма. Л., 1963.
12. Праут Э. Фуга. М., 1922.
13. Праут Э. Анализ фуг. М., 1914.
14. Протопопов В. История полифонии. М., 1962.
15. Скребков С. Полифонический анализ. М., 1940.
16. Соколов Н. Имитация на Cantus firmus. Л., 1928.
17. Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959.
18. Танеев С. Учение о каноне. М., 1929.

### ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение .....	3
----------------	---

#### Часть первая

#### ПОЛИФОНΙΑ СТРОГОГО ПИСЬМА

<i>Глава первая.</i> Вводная. Мелодия строгого письма ....	16
§ 1. Общие свойства мелодии строгого письма ..	16
§ 2. Интонационные свойства мелодии .....	16
§ 3. Ритмические свойства мелодии .....	18
<i>Раздел первый.</i> Двухголосие .....	22
<i>Глава вторая.</i> Разнотемное двухголосие .....	22
§ 4. Общие свойства двухголосия .....	22
§ 5. Гармонические свойства двухголосия .....	23
<i>Глава третья.</i> Сложный контрапункт в разнотемном двухголосии .....	33
§ 6. Общие свойства сложных контрапунктов ...	33
§ 7. Двойной контрапункт октавы .....	38
§ 8. Двойной контрапункт дуодецимы .....	40
§ 9. Двойной контрапункт децимы .....	42
§ 10. Горизонтально-подвижной и вдвойне-под- вижной контрапункты .....	44
§ 11. Обратимый контрапункт .....	46
<i>Глава четвертая.</i> Имитационное двухголосие .....	49
§ 12. Общие свойства имитации в двухголосии ..	49
§ 13. Методика сочинения имитации .....	51
§ 14. Разновидности имитации .....	54
<i>Глава пятая.</i> Сложный контрапункт в имитационном двухголосии .....	57
§ 15. Общие свойства сложного контрапункта в имитационном двухголосии .....	57

§ 16. Бесконечный канон .....	62
§ 17. Каноническая секвенция .....	67
<b>Раздел второй. Трех-, четырех- и пятиголосие .....</b>	<b>74</b>
<i>Глава шестая. Разнотемное трехголосие .....</i>	<i>74</i>
§ 18. Общие свойства полифонического трехголосия .....	74
§ 19. Сложный контрапункт в трехголосии .....	79
<i>Глава седьмая. Имитационное трехголосие .....</i>	<i>85</i>
§ 20. Общие свойства имитационного трехголосия .....	85
§ 21. Трехголосные каноны .....	87
§ 22. Сложный контрапункт и прочие полифонические формы в имитационном трехголосии ..	91
<i>Глава восьмая. Цельная трехголосная полифоническая форма .....</i>	<i>96</i>
§ 23. Полифонический период .....	96
§ 24. Двухчастная форма .....	96
§ 25. Трехчастная форма .....	101
<i>Глава девятая. Полифоническое четырех- и пятиголосие .....</i>	<i>104</i>
§ 26. Общие свойства полифонического многоголосия .....	104
§ 27. Разнотемное многоголосие .....	105
§ 28. Имитационное многоголосие .....	109
§ 29. Цельная многоголосная форма .....	112
<i>Глава десятая. Сложное многоголосие .....</i>	<i>116</i>
§ 30. Гармонические закономерности сложного многоголосия .....	116
§ 31. Каноническая секвенция в шестиголосии ..	121
§ 32. Двойные и тройные каноны в сложном многоголосии .....	125
§ 33. Цельная форма в восьмиголосии .....	131

## Часть вторая

### ПОЛИФОНИЯ СВОБОДНОГО ПИСЬМА

<i>Глава одиннадцатая. Вводная. Мелодия свободного письма .....</i>	<i>134</i>
§ 34. Общие образные черты мелодии свободного письма .....	134
§ 35. Мелодия и тема .....	135
§ 36. Однородные и контрастные темы .....	138
§ 37. Скрытая полифония в одноголосии .....	142
§ 38. Ладогармоническая сторона мелодии .....	145
§ 39. Некоторые черты своеобразия темы в имитационной полифонии .....	147

<b>Раздел третий. Подголосочно-полифонические формы..</b>	<b>148</b>
<i>Глава двенадцатая. Двухголосие .....</i>	<i>148</i>
§ 40. Общие свойства подголосочного двухголосия .....	148
§ 41. Ритмические свойства подголосочного двухголосия .....	153
§ 42. Ладогармонические свойства подголосочного двухголосия .....	154
<i>Глава тринадцатая. Трех-, четырех- и пятиголосие ...</i>	<i>158</i>
§ 43. Общие свойства подголосочного трехголосия .....	158
§ 44. Голосоведение в подголосочном трехголосии .....	164
§ 45. Развитие средств трехголосия .....	165
§ 46. Общие свойства подголосочного четырех- и пятиголосия .....	171
§ 47. Имитация как развитие подголосочных средств .....	175
<b>Раздел четвертый. Контрастно-полифонические формы .....</b>	<b>181</b>
<i>Глава четырнадцатая. Двухголосие .....</i>	<i>181</i>
§ 48. Общие свойства контрастного двухголосия.	181
§ 49. Гармонические свойства контрастного двухголосия .....	183
§ 50. Ритмические свойства контрастного двухголосия .....	190
§ 51. Сложный контрапункт в двухголосии свободного письма .....	191
§ 52. Контрастно-полифоническое двухголосие с гомофонным сопровождением .....	197
<i>Глава пятнадцатая. Трех-, четырех- и пятиголосие ...</i>	<i>202</i>
§ 53. Общие свойства контрастного трехголосия .....	202
§ 54. Гармонические свойства контрастного трехголосия .....	207
§ 55. Ритмические свойства контрастного трехголосия .....	209
§ 56. Сложный контрапункт в трехголосии .....	210
§ 57. Контрастно-полифоническое трехголосие с сопровождением .....	214
§ 58. Общие свойства четырех- и пятиголосия ...	215
<b>Раздел пятый. Имитационно-полифонические формы .</b>	<b>218</b>
<i>Глава шестнадцатая. Общие свойства имитации в свободном письме .....</i>	<i>218</i>
§ 59. Тональная имитация .....	218

§ 60. Стреттная имитация .....	222
§ 61. Свободная имитация .....	226
§ 62. Имитация с сопровождением .....	228
<i>Глава семнадцатая. Фуга .....</i>	<i>230</i>
§ 63. Общие свойства фуги .....	230
§ 64. Строение трехчастной однотемной фуги в целом .....	231
§ 65. Экспозиционная часть фуги .....	234
✓ § 66. Противосложения .....	237
§ 67. Средняя часть фуги .....	243
§ 68. Интермедии .....	252
§ 69. Репризная часть фуги .....	257
§ 70. Фуга на несколько тем .....	260
<i>Список рекомендуемой литературы .....</i>	<i>264</i>

**Скробков С. С.**

**С45** Учебник полифонии. — 4-е изд. — М.: Музыка, 1982.  
268 с., нот.

Учебник, написанный известным советским теоретиком С. С. Скробковым, содержит обширный материал, который легко усваивается учащимися благодаря его четкой систематизации. Все главы сопровождаются практическими учебными заданиями и проиллюстрированы нотными примерами как из художественной литературы, так и специально написанными автором.

70 к.

