

V

С. С. Скребков

УЧЕБНИК
ПОЛИФОНИИ

ЧАСТЬ
II

Музгиз
1956

МОСКОВСКАЯ ~~ГОСУДАРСТВЕННАЯ~~
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ имени ЧАЙКОВСКОГО

КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

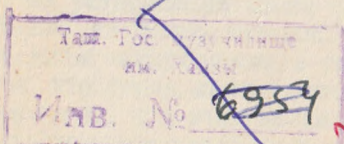
С. С. СКРЕБКОВ

УЧЕБНИК ПОЛИФОНИИ

ЧАСТИ
I и II

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ

Допущено Управлением учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебника
для теоретико-композиторских факультетов консерваторий



ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1956



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

ВВЕДЕНИЕ

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

Также и классическая музыка, проникнутая 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 исторические примеры показывают, что те из композиторов, кто стоял на реалистических позициях в историческом развитии музыкального искусства, кто ценил его демократическую направленность и поднимался на высоту передовых устремлений своей эпохи, тот умел использовать полифонию на благо музыки, умел обогащать полифонией другие виды многоголосия в своем искусстве. 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 своим антиреалистическим задачам, чтобы вытравить из нее природный демократический дух, чтобы то живое, впечатляющее своей красотой сочетание мелодий, которое звучит в народной музыке и в

музыке великих классиков, превратить 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. Эту свою актуальность полифония в полной мере сохраняет и в советской музыке.

Сущность полифонии определяется в теории музыки как такой вид музыки, который основывается на сочетании и развитии ряда самостоятельных мелодических линий. Это определение с необходимой и достаточной полнотой обобщает собой все известные нам разновидности полифонии.

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

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

Однако все это многообразие обобщается одним понятием полифонии. Это 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, т. е. в основном песенного, мелодического. Ансамбль мелодий — это и есть полифония.

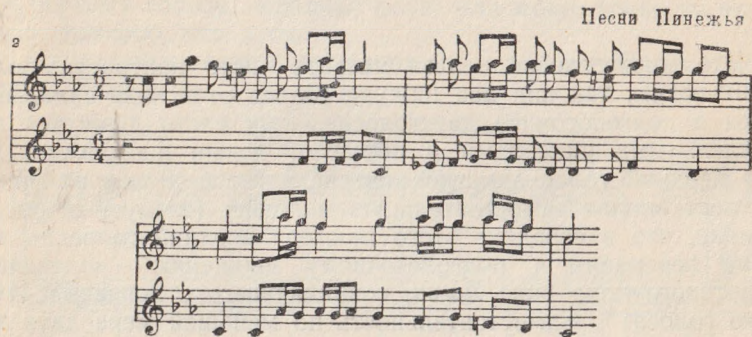
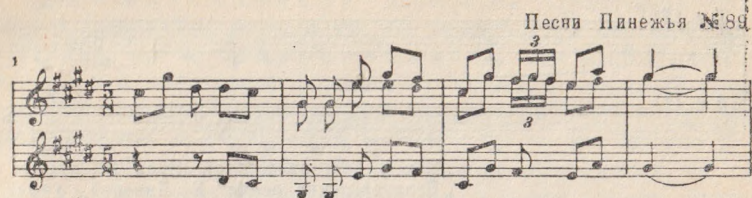
Полифонию в настоящее время отличают от другого вида многоголосия (вид многоголосия называется еще *складом*): от *гомфонного*.

В полифонии различаются следующие ее разновидности:

- 1) *неимитационная полифония*:
 - а) *подголосочная*, б) *контрастная*.
- 2) *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 голосов в иные интервалы. Чем богаче различия между вариантами мелодии в каждом из голосов, тем ближе подходит подголосочный склад к контрастной полифонии, так как контрастная полифония строится на сочетании в каждый данный момент времени различных мелодий.

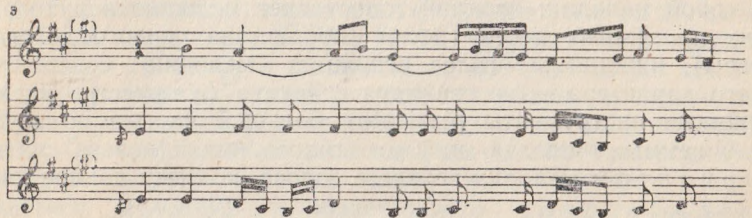
Приведем два примера подголосочного многоголосия, в первом из которых варианты мелодии различаются между собой сравнительно мало, а во втором — более значительно:

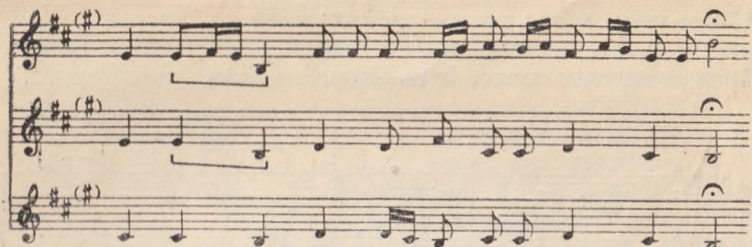


В первом примере нижний голос вступает с опозданием, но поет те же звуки, что и верхний голос. Средний голос в конце второго такта (так же как и в конце третьего такта) отстывает от унисона с верхним голосом и, вместо хода мелодии скачком, движется поступенно. Такое ответвление одного голоса от другого и называется *подголоском* (вариант мелодической попевки) — отсюда идет общее название подголосочного склада (*подголосочной полифонии*).

В третьем такте первого примера имеется еще один случай подголоска — *триольная фигура типа мордента* в верхних голосах. Второй пример также составляется из подголосков. Но эти подголоски более развиты и сложны — варианты попевки различаются более заметно, чем в первом примере.

Приведем для наглядного сравнения такой пример из русской народной музыки, в котором ясно проступают черты контрастно-полифонического изложения:





„Как у нас, на Святой Руси“ 2^{ой} куплет
„Великорусские песни“ Е. Ливевой, 1904
Вып. I, стр. 43

Это многоголосие нельзя назвать чисто контрастно-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 переходит к подголосочному движению — «опевание» квартового хода вниз *ми-си*, совпадающего с попевкой среднего голоса)¹. Самостоятельность по меньшей мере двух мелодических линий заставляет признать многоголосие контрастно-полифоническим. Строго говоря, это многоголосие представляет собой совмещение контрастной полифонии с подголосочным складом.

В следующем примере мы найдем уже двухголосную контрастную полифонию без подголосков: Римский-Корсаков, «Царская невеста», II действие, Интермеццо:



Здесь звучат одновременно две достаточно различные между собой мелодии: 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 стаккато (в оркестре играют струнные инструменты *pizzicato*) большей частью по звукоряду гаммы. Мелодию нижнего голоса никак нельзя считать в ариантом мелодии верхнего голоса, поэтому данное двух-

¹ Этот момент отмечен скобками.

голосие в целом мы должны признать контрастно-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 в отношении предшествующего.

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.

Приведем пример имитационной полифонии: Глинка, «Руслан и Людмила», Увертюра:



Здесь четыре голоса вступают поочередно с почти одинаковым тематическим материалом.

Почему имитационное многоголосие, в котором все голоса исполняют одну и ту же мелодию, является все же не подголосочным складом, а имитационной полифонией? Имитационно оно потому, что голоса исполняют эту мелодию не строго одновременно (как это имеет место в подголосочном складе), но с некоторым «опозданием». В каждый момент времени в различных голосах звучат различные отрезки мелодии, и поэтому между голосами присутствует контраст, но в целом все голоса повторяют одну и ту же мелодию.

Отметим одну очень характерную черту, заметно отличающую полифоническое изложение главным образом от гомофонного, — полифоническим формам свойственна значительная непрерывность развития, замаскированность цезур, неотчетливость каденционного членения. Особенно выделяются в этом отношении имитационно-полифонические формы, например, в фуге П. И. Чайковского из оркестровой сюиты № 1 (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 потому и оказы-

ваются сопровождающими, что музыкальный материал, исполняемый ими, значительно менее мелодичен, менее самостоятелен, чем материал главной мелодии. В подавляющем большинстве случаев сопровождение 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 — Чайковский, Ноктюрн op. 19 № 4:

6 *Andante sentimentale*

В этом многоголосии верхний голос ведет ясно выраженную напевную мелодию, а нижние голоса, что совершенно очевидно, служат сопровождением, представляющим собой аккорды.

Всмотримся, однако, в басовые звуки сопровождения. Эти звуки складываются в отчетливую линию, восходящую по ступеням от *до-диеза* к *ля*. Да и в средних голосах имеются определенные мелодические связи между звуками — особенно очевидно это 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. Эти линии, 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 присутствуют возможности полифонии и что гомофония может сильно приближаться к полифоническому изложению. Достаточно усилить, оживить сопровождающие голоса, как они смогут уже зазвучать наподобие контрастирующих мелодий — в целом может образоваться полифонический или почти полифонический склад.

Приведем пример подобной полифонизации гомофонного изложения — Чайковский, Ноктюрн op. 19 № 4 — последняя часть:

7 *Tempo I. (un poco capriccioso)*

В заключительной части Ноктюрна главная мелодия остается неизменной по сравнению с предшествующим примером (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 сопровождается аккомпанементом здесь 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 — Шопен, Экспромт op. 29:

Allegro assai, quasi presto

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

Наряду с развитыми видами гомофонии в музыке встречается сравнительно простая разновидность гомофонии, 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 составляется не из самостоятельных мелодий, а всего лишь из аккордовых голосов, т. е. из элементарных мелодических ходов, подчиненных гармоническому целому. Приведем наглядный пример изложения в гармоническом складе — Аренский, «Дуэт» для фортепиано ор. 36 № 6:

« Tempo di valse

pp mp pp

В первых четырех тактах примера отсутствует главная мелодия — она появится только в пятом такте (в среднем голосе). Музыка четырех тактов представляет собой вступление, излагающее один аккомпанемент без мелодии. Все голоса аккомпанемента сливаются в цельные аккорды, и ни один из голосов не может претендовать на значение самостоятельной мелодии — здесь мы наблюдаем 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. На самом деле, если вслушаться в приведенные четыре такта из «Дуэта» Аренского, то не трудно убедиться, что в первом такте несколько выделяются верхний голос и бас, а во втором такте — средний голос и бас. Таким образом даже в этой, как будто чисто аккордовой, музыке все же возникают небольшие мело-

дические движения, активизирующиеся то в одном, то в другом голосе. Все перечисленные виды многоголосия могут соединяться между собой в различные сложные формы многоголосия. Мы уже отмечали соединение контрастной полифонии с гомофонией, гомофонии — с аккордовым складом. Приведем теперь пример, в отношении которого можно утверждать, что в нем совмещены почти все отмеченные виды многоголосия — развитое гомофонное, гармоническое, контрастно-полифоническое, имитационно-полифоническое — Чайковский, VI симфония, 1-я часть.

В этом чрезвычайно богатом многоголосии духовые инструменты (кларнет и фагот, далее — флейты, гобои и тромбоны) ведут основные мелодии, струнные же инструменты аккомпанируют этим мелодиям. Таким образом, в целом здесь присутствует ясно выраженная гомофония. Однако главных мелодий здесь несколько, следовательно, эти мелодии 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:

10 Moderato mosso

Кларнет p Фагот p Смычковые p

Флейты и гобой

Подобное совмещение различных видов многоголосия ст- нудь не является механическим смешением их. Возможность живого, органического слияния их в сложные формы многоголосия проистекает оттого, что между всеми видами многоголосия имеется принципиальное родство — все виды многоголосия в музыке построены на сочетании голосов (певческих или инструментальных, или и тех и других вместе), т. е. движущихся мелодических линий, пусть иногда очень элементарных, кратких, примитивных, но все же всегда заключающих в себе мелодическую интонацию. В этом смысле слова мы можем утверждать, что все виды многоголосия обладают в той или иной степени элементами полифоничности — все склады составляют из сочетания движущихся мелодических линий.

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

Родство всех складов между собой открывает возможность еще одного очень важного следствия: не только гомофонный и гармонический склады оказываются в той или иной мере произанными полифоничностью, но и полифонический склад обнаруживает в себе всегда элементы то более явной гомофонности, то гармоничности (аккордовости).

На самом деле, в примерах на полифонию, приведенных выше, эти элементы выступают с достаточной ясностью. В примере контрастной полифонии (№ 4, Интермеццо из «Царской невесты» Римского-Корсакова) мелодия в нижнем голосе явно уступает в степени своей самостоятельности мелодии верхнего голоса (она менее напевна, менее индивидуальна), — следовательно, мелодия нижнего голоса в некоторой мере сопровождает главную мелодию верхнего голоса, т. е. здесь, в контрастно-полифоническом двухголосии, присутствуют некоторые черты гомофонии. В примере № 5 имитационной полифонии (Увертюра из «Руслана и Людмилы» Глинки) ясно выступают 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, возникли в музыкальном искусстве не одновременно, но в различные исторические эпохи и подвергались на протяжении истории музыки очень значительным изменениям. Как возникновение видов многоголосия, так и изменения их в ходе истории музыки были обусловлены развитием и изменением содержания музыкального искусства. В самых общих чертах основные этапы в возникновении и развитии видов многоголосия европейской музыки (русской и западной) могут быть охарактеризованы следующим образом¹.

Исходными, первоначальными формами многоголосия как в русской музыке, так и музыке других народов Европы явились формы народной музыки. Эти формы были (а во многом остаются и до сих пор) в основном подголосочными-полифоническими, заключающими в себе много черт контрастной полифонии и гомофонии (аккордово-гармонического типа или с простейшими видами сопровождения). Таким образом подголосочный склад составляет наиболее коренной склад многоголосной музыки. На художественном опыте подголосочного склада выросли все остальные виды многоголосия.

Разнообразные формы контрастной и имитационной полифонии, как самостоятельных складов, сложились в профессио-

¹ Здесь дается предельно краткий обзор, преследующий цели самой общей ориентировки в данном вопросе. Более развернутое описание изложено в третьей части учебника.

нальной музыке Западной Европы всего лишь 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 свои традиции многоголосия. Победа осталась за тенденциями народной музыки, заставившими перестроиться даже церковную музыку как в западноевропейском музыкальном искусстве, так и в русском.

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

Первоначальные формы профессиональной полифонии были по преимуществу контрастными. Они строились на сочетании различных песенных мелодий (даже с различными словесными текстами). Но, по мере возрастания светских черт содержания музыкального искусства, по мере превращения музыкального искусства 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, т. е. форм, построенных на имитационном развитии одной темы, одного песенно-мелодического образа. Образование зрелых форм имитационной полифонии относится в западноевропейской музыке XVI века, в русской музыке — к концу XVII века.

Одновременно с этими формами полифонии возник и оформился гармонический склад в музыке. Этот склад, построенный на сочетании мало самостоятельных мелодических линий, легко в силу этого сливающихся в цельные аккорды, представлял собой наиболее «гармоничную» форму многоголосия, и причины его появления в музыке были в целом теми же самыми, что и причины появления сложных форм контрастной 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 (как в камерной области, так и в театральной) порождает сольную песню с аккомпанементом (в театре — оперный речитатив, далее — арию), т. е. возникает гомофония с развитым сопровождением. Опыт аккордового склада новая го-

мофония использует в своем аккомпанементе, который, в особенности на первых порах, строится действительно в чисто гармоническом, аккордовом изложении. От полифонии же гомофонный склад берет противопоставление двух самостоятельных «пластов» многоголосия—мелодию и аккомпанемент.

Дальнейшее развитие многоголосия в европейской музыке идет на основе всепобеждающих светских традиций гомофонии. В XVIII веке и далее гомофония не остается неизменной, но неоднократно меняет свою природу в результате развивающегося и преобразующегося содержания музыки. Одним из решающих переломов в существовании гомофонии является 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 наших дней — и в наши дни, как это было на протяжении последних двух столетий, многообразные и художественно-ценные разновидности полифонии в основе своей имеют песенность с более или менее заметно выделяющейся главной мелодией, т. е. в художественно ценной полифонии (в произведениях классиков, главным образом русских классиков, а также советских композиторов реалистического направления) всегда ощущается ясно выраженный мелодизм.

Все эти разнообразнейшие разновидности полифонии, начинающие свою историю с XVIII века, обобщаются одним названием полифонии «свободного письма». Это название дано в противовес «строгому письму»¹ полифонии раннего периода в Западной Европе XV—XVI веков. Характеристики «строгий» и «свободный» очень приблизительно отражают в себе 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 различающиеся между собой, чем некоторые из этих разновидностей и полифония «строгого письма». Однако эти названия сохраняются 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 разделов—для первого («Строгое письмо») и для второго («Свободное письмо»).

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

Мы должны немедленно же пояснить, в каком смысле слова мы применяем в этих разделах данные названия.

Термин «письмо» применяется здесь в педагогическом значении, — под «письмом» здесь подразумевается определенный круг средств полифонии, изучаемых студентами на каждом данном этапе прохождения курса полифонии. «Строгое письмо» соответствует начальному этапу изучения полифонии. На этом этапе средства полифонии ограничиваются рамками хоровой музыки. Интонационные возможности хора изучаются 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 (вопросы интонирования текста рассматриваются дальше) — перед курсом полифонии ставятся задачи воспитания полифонического мышления учащихся лишь в основных своих чертах. Поскольку «строгое письмо» ориентируется на хор, постольку творческими примерами из музыкальной литературы выбираются 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 «строного письма» и были даже догматизированы в целом ряде учебников полифонии на протяжении последних двух столетий.

Настоящий учебник отвергает метод стилизации под произведения XV—XVI века, как и под русское народное многоголосие, выбирая из хоровой музыки этих стилей только те мелодические и полифонические нормы, которые являются педагогически ценными для воспитания полифонического мышления современных советских музыкантов на начальном этапе изучения полифонии. Таким образом, настоящий учебник подходит к нормам полифонии исторических стилей с позиций педагогической целесообразности.

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

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ ПОЛИФОНИЯ СТРОГОГО ПИСЬМА



Глава I

МЕЛОДИЯ СТРОГОГО ПИСЬМА

§ 1. Общие свойства мелодии строгого письма

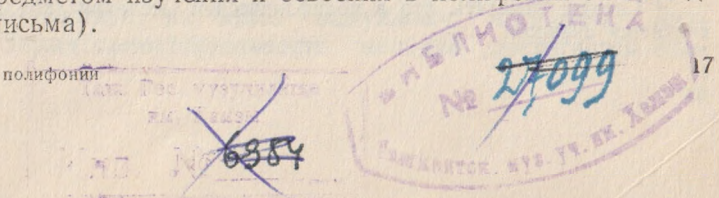
Мелодии, из которых складывается полифоническое многоголосие строгого письма, должны обладать в работах учащихся характером по преимуществу эпической распевности. Полифонические произведения, сочиняемые в строгом письме, предназначаются для хорового исполнения, что находится в соответствии с указанным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

Как сам характер мелодий, так и предназначенность их для хорового исполнения диктуют учащемуся целый ряд условий сочинения 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 интонации и попевки русских народных протяжных песен, откуда и следует черпать основной интонационный материал для построения мелодий.

Отбор интонаций и попевок не должен быть пассивным, случайным. Наоборот, следует отбирать наиболее распевные, мелодически наиболее богатые интонации и попевки, и каждая сочиняемая мелодия должна являть собой пример определенной творческой инициативы учащегося. Отбор этих интонаций и творческое их развитие должны быть обусловлены выбором тех музыкальных образов, в кругу которых будут вращаться работы по строгому письму — обобщенных образов народного хорового пения.

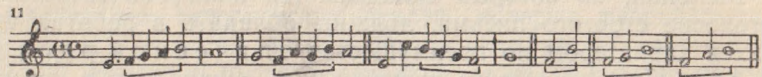
(Образы более сложные и более индивидуализированные будут предметом изучения и освоения в полифонии свободного письма).



§ 2. Интонационные свойства мелодии

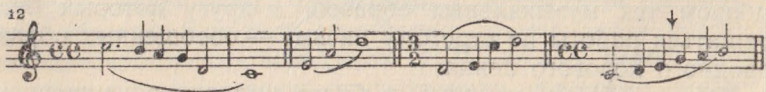
Близость мелодий строгого письма к русской народной хоровой протяжной песне определяет собой следующие черты этих мелодий:

1) Ладовой основой мелодий является чистая диатоника (хроматизм возможен лишь на далеком расстоянии, т. е. не в соседних звуках); тоникой в мелодии может стать любая из семи ступеней звукоряда; мелодия может придерживаться одной тональности, но может и модулировать, т. е. мелодия может развиваться во всех семи диатонических ладах, свободно переходя из одного в другой; начинаться мелодия может с любого звука тональности; гармонические и мелодические лады избегаются; избегаются тритоновая ладовая окраска, возникающая при скачке на тритон, при задержке или кульминаровании мелодии на крайнем звуке целотонного тетрахорда, при движении по уменьшенному трезвучию; например, следует избегать мелодических оборотов такого типа:



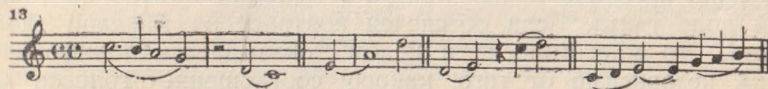
т. е. задержка и кульминарование на крайнем звуке целотонного хода.

2) Интервальный состав мелодии использует ходы на секунды, терции, кварты, квинты, сексты и октавы; скачки на септимы и ноны исключаются; исключаются скачки на все увеличенные и уменьшенные интервалы; повторение звука используется сравнительно мало; совсем исключается 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 скачками¹, 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 скачком обычно избегаются движение в том же направлении; нежелательны два скачка в одном направлении в пределах септимы или ноны, также нежелательно деление октавы секстой и терцией (деление октавы квартой и квинтой вполне возможно). Следует избегать мелодических оборотов, например, такого типа:



¹ Следует отметить, что в полифонической мелодии ход на терцию считается скачком.

Неудовлетворительность этих оборотов проистекает оттого, что каждый из них в данном примере включен в состав одной интонации; если же подобный ход мелодии разделен более или менее ясной цезурой, т. е. находится между двумя интонациями, то мелодическая угловатость его исчезает. Цезура может возникать благодаря паузе или длинному звуку. Например, эти же мелодические обороты, но с цезурами:



Заключительные мелодические каденции должны использовать по преимуществу ход на секунду или кварту — квинту; ходы на терции, сексты и октавы малоупотребительны в каденциях.

3) Общее мелодическое развитие происходит «волнами», т. е. мелодия никогда не застывает на одном месте, но 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 интонациями сравнительно нейтральными (равные длительности, поступенность и т. п.) занимает значительное место в развитии мелодии; общий диапазон мелодии не превышает диапазона нормального хорового голоса, т. е. дуодецимы, — несколько больший диапазон допустим только в редких случаях, и то по преимуществу для крайних голосов (бас и сопрано) в многоголосии.

§ 3. Ритмические свойства мелодии

Другим основным условием сочинения мелодии в строгом письме является то обстоятельство, что эти мелодии 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 с ней, самостоятельные полифонические мелодии, причем ни одна из мелодий не подавляет, не заглушает других, но наоборот, содействует их более выпуклому, заметному звучанию. Такая самостоятельность мелодий достигается бла-

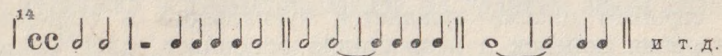
годаря их взаимному контрасту. В создании же этого контраста решающая роль принадлежит ритму в связи с метром.

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

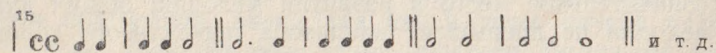
Эта закономерность имеет общее полифоническое значение и в равной мере относится как к строгому письму, так и к свободному.

Ритмические фигуры, группирующиеся вокруг тяжелой доли такта, разделяются на четыре контрастных между собой вида:

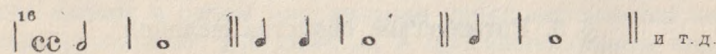
1) безударность тяжелой доли — пауза или синкопа; например:



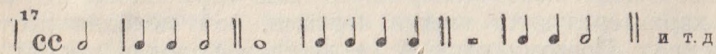
2) равномерный ритмический пробег через тяжелую долю; например:



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 наглядно можно показать путем следующего рассуждения.

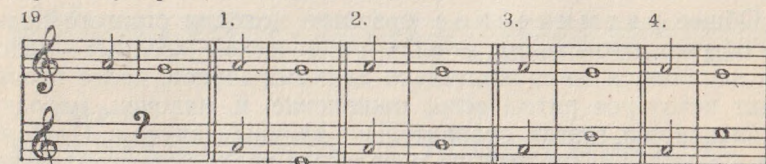
Сколько различных мелодических оборотов во втором голосе может сопровождать безударность тяжелой доли первого голоса и сколько — остальные, ударяющие тяжелую долю — остановка, пробег и дробление? Нетрудно убедиться, что безударность первого голоса предоставляет второму голосу чрезвычайно большую мелодическую свободу, тогда как остальные 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 на втором голосе, начиная, например, с унисона, — сколько мелодических оборотов строгого письма возможно во втором голосе?



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

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



Мы можем насчитать 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 затакте, скрадывает тяжелую долю и, тем самым, ограждает голоса от

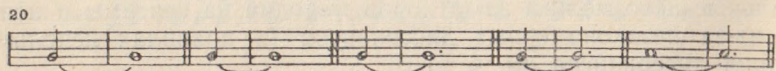
чрезмерно сильного слияния в аккорд, особенно ощутимый именно на тяжелых долях.

Наименее полифоничной фигурой является ритмическое дробление тяжелой доли. Эта фигура наиболее резко акцентирует тяжелую долю и поэтому должна быть исключена из употребления в мелодиях строгого письма. Обратное этому безударность тяжелой доли, а также равномерный пробег должны 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 важнейшей ритмической фигурой в полифонии как строгого письма, так и свободного является синкопа.

Мелодия строгого письма избегает повторений ритмических фигур, поэтому мелодия в целом строится на непрестанной смене этих фигур и на сопоставлении различных разновидностей одной и той же фигуры. Разновидности синкопы должны занимать в развитии мелодии особенно значительное место.

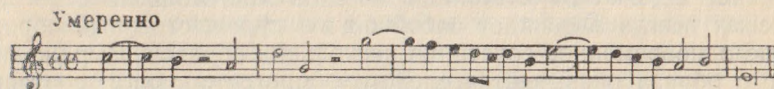
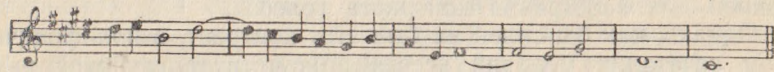
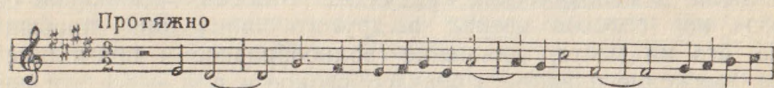
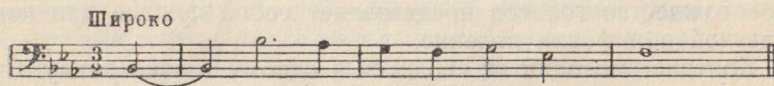
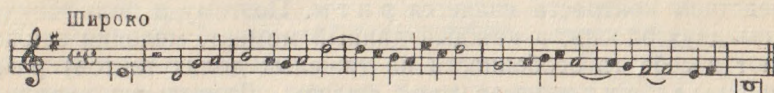
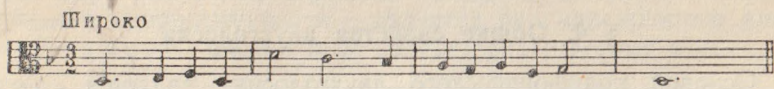
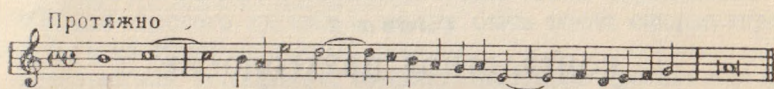
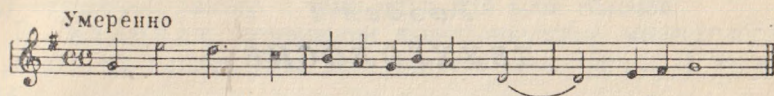
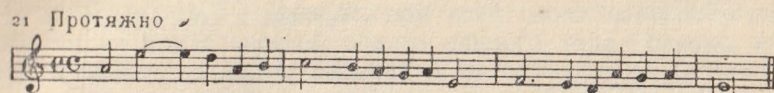
Однако следует отметить, что такие две разновидности синкопы, как синкопы от более короткого звука к более длинному и двойная синкопа (т. е. синкопа к звуку, изображаемому нотой с точкой) исключаются из мелодии строгого письма. Иначе говоря, следующие ритмические фигуры не следует использовать в мелодии:



Общее ритмическое развитие мелодии строгого письма обычно происходит в виде ритмической «волны» — мелодия начинается со сравнительно длинных звуков, далее происходит некоторое ритмическое оживление, и, наконец, мелодия заканчивается всегда сравнительно длинным звуком. Поэтому пауза в мелодии никогда не появляется после короткого звука.

Записывать мелодии следует в тактовых размерах на $\frac{4}{2}$ и $\frac{3}{2}$. Наименьшей ритмической длительностью должна приниматься четверть (восьмые могут быть использованы 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 примеры мелодий, удовлетворяющих перечисленным требованиям.



Задание

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

Раздел I ДВУХГОЛОСИЕ

Глава 2 КОНТРАСТНОЕ ДВУХГОЛОСИЕ

§ 4. Общие свойства двухголосия

Основой полифонического двухголосия является 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 представляет собой чуждое для контрастной полифонии явление.

Контраст мелодий не сводится к одному только 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 собой один художественный образ, а не одновременное сочетание нескольких образов. Выражение этого образа оказывается сложным, многосторонним, соответствующим внутренней сложности и многосторонности самого образа. Но образ один, поэтому и выражение его наполнено своеобразным единством.

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

Единство проявляет себя и во всех основных элементах полифонии — в ритме мелодий, в ладо-гармонической структуре, в регистровых соотношениях мелодий и т. д.

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

В ладовом отношении полифоническое многоголосие строится на едином для всех голосов диатоническом звуко-ряде.

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 — является принадлежностью уже свободного письма 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 используется только в связи с консонансом, в зависимости от него — диссонанс всегда разрешается в консонанс.

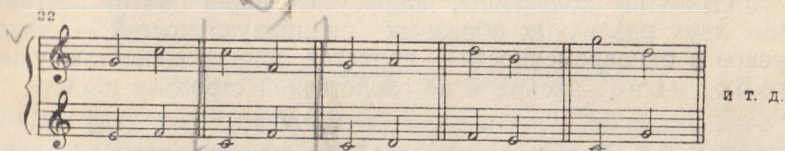
Консонансы разделяются на совершенные (прима, квинта, октава, дуодецима и т. д. — кварта является диссонансом) и несовершенные (терция, секста, децима и т. л.). Использование тех и других в достаточной мере различно.

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

Во-первых, совершенные консонансы, в особенности прима, если их поместить на тяжелую или даже 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 начинается, и в каденциях, где оно завершается. 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 приме, голоса очень сильно сливаются и мало различимы, что находится в противоречии с природой контрастной полифонии. Какое бы то ни было выпячивание совершенных консонансов чуждо контрастному двухголосию. Поэтому в двухголосии избегаются последования нескольких совершенных консонансов подряд и безусловно исключается параллельное движение совершенными консонансами.

Чуждо контрастно-полифоническому двухголосию также и прямое движение к совершенному консонансу. Таким образом, совершенные консонансы используются только в противоположном и косвенном движении голосов. Например, последовательности следующего типа исключаются из употребления:



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 богато и многообразно — в начале, в середине, в конце развития мелодий, на тяжелых, на легких долях и 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 все же 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 употребляются. Диссонансы используются только в зависимости от консонансов.

Эта зависимость проявляется в следующем.

Во-первых, диссонанс ставится только между консонансами, т. е. перед диссонансом и после него могут быть только консонансы.

Во-вторых, диссонанс появляется из предшествующего консонанса путем только косвенного движения, т. е. 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 — только косвенное.

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

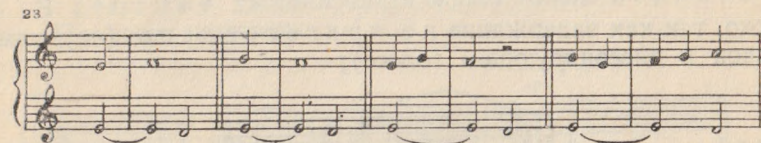
В диссонансе только один из звуков признается диссонансирующим, и его появление и разрешение обставлено значительными ограничениями, другой же звук предоставляет голосу определенную свободу движения. Голос, в котором появляется диссонансирующий звук, называется диссонансирующим (в задержаниях еще — связанным);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

1. Задержание

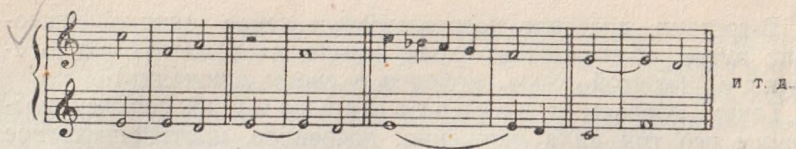
Задержание складывается из трех моментов — приготовление, собственно задержание и разрешение. Приготовление и разрешение всегда консонансируют. Диссонансирующий (связанный) голосом считается тот, который при переходе от приготовления к задержанию остается на месте и далее идет на секунду вниз, другой голос считается свободным.

В секунде диссонировать может только нижний голос (нижний по реальному звучанию). Свободный голос (в секунде это всегда верхний) может двигаться поступенно, или скачками (обязательно в консонанс), в момент приготовления, как и разрешения, может паузировать¹.

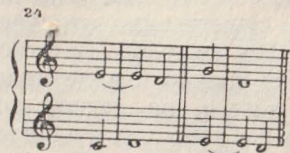
Приведем различные примеры задержания секунды:



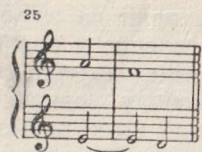
¹ Специально отметим, что вся фигура задержания, состоящая из трех нот, обязательно должна быть в одном голосе, хотя сами голоса могут перекрещиваться.



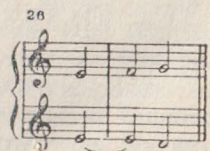
Безусловно исключаются следующие примеры задержаний:



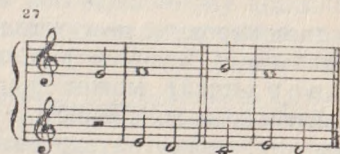
плохо, так как задержание в верхнем голосе;



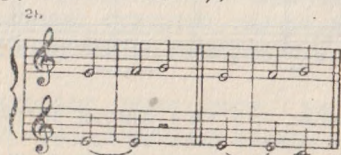
плохо, так как приготовление диссонирует (кварта);



плохо, так как разрешение диссонирует (кварта);

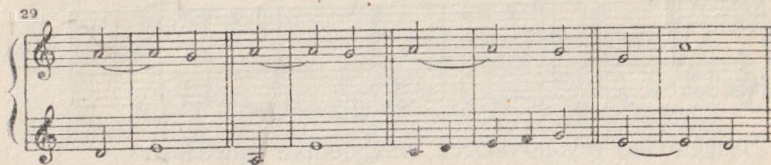


плохо, так как задержание не приготовлено (пауза или скачок в диссонирующем голосе);



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

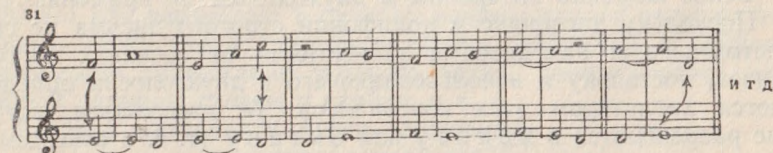
В кварте диссонировать может любой из голосов. Приведем примеры:



Безусловно исключаются следующие примеры:



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



плохо из-за неправильного использования диссонансов.

В септимере диссонировать может только верхний голос. Приведем примеры:

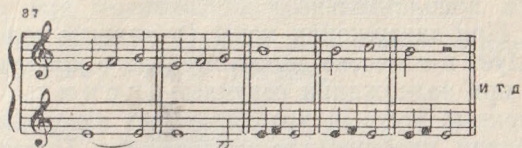


2. Вспомогательный и проходящий звуки

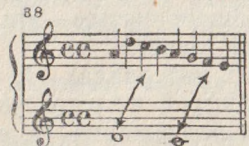
Вспомогательный и проходящий звуки, подобно задержанию, входят в фигуры, которые складываются из трех моментов—приготовление, диссонирование, разрешение. Как и в задержании, приготовление и разрешение всегда консолируют.

В отличие от задержания, во вспомогательных и проходящих диссонировавших голосом считается тот, который движется при переходе от приготовления к диссонированию. Голос, который при этом стоит на месте, считается свободным и может далее (т. е. при переходе от диссонирования к разрешению) двигаться поступенно, скачками, может оставаться на месте, может паузировать. Диссонировавший голос движется только поступенно и ритмически равномерно.

Приведем примеры вспомогательных и проходящих:

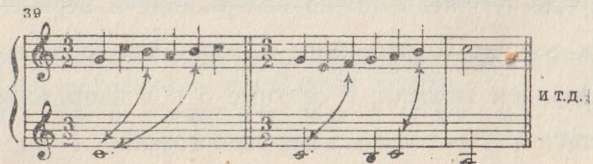


В такте на $\frac{4}{2}$ проходящий (но не вспомогательный) звук, движущийся четвертями, может помещаться не только на второй, четвертой, шестой и восьмой четвертях,— он вполне допустим и на третьей и седьмой четвертях. Например:

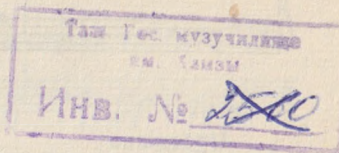


Таким образом, в такте на $\frac{4}{2}$ проходящий звук недопустим только на первой и пятой четвертях. Вспомогательный же звук недопустим и на третьей и пятой четвертях.

Аналогично этому в такте на $\frac{3}{2}$ проходящий звук недопустим только на первой доле такта—на любой другой четверти проходящий может иметь место, лишь бы он появлялся в косвенном поступенном движении, из консонанса и в консонанс же разрешался тоже поступенным движением. Например:

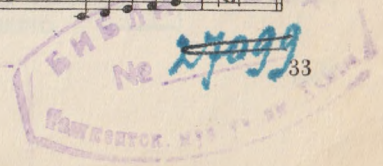
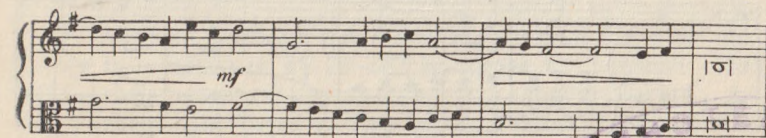
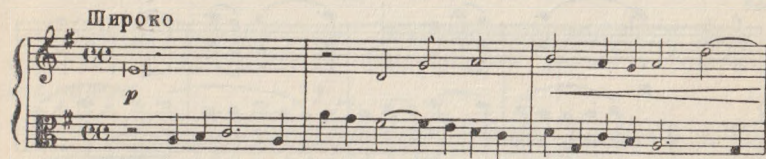
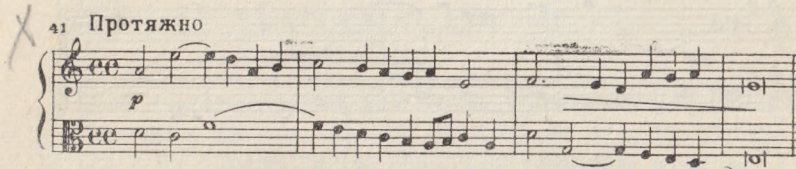


Вспомогательные звуки около прима не применяются. Например, следующий случай исключается:



Наряду с ритмическим и ладо-гармоническим 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 типичным явлением служит перекрещивание голосов. Поэтому, например, в двухголосии не следует соединять между собой таких два крайних голоса, как бас и сопрано.

Приведем примеры двухголосия:



Три различных двухголосия на одну мелодию

Протяжно

Протяжно

Протяжно

Приведем один классический пример двухголосия из обработок русских народных песен, сделанных П. И. Чайковским («50 русских народных песен» для ф-п. в 4 руки, № 8). В этом примере точно соблюдены все условия строгого письма, и поэтому он может быть принят в качестве образца для выполнения заданий.

Moderato

У ворот осепа раскчалася

Описанные в данной главе нормы двухголосия в очень значительной мере свойственны хоровой музыке западноевропейских композиторов XV—XVI веков (Жоскин де Пре, Орландо Лассо, Палестрина и др.). Приведем несколько примеров двухголосия:

Палестрина, том XVI, стр. 78

Орландо Лассо, том I, стр. 18

Вместе с тем, сравнивая с этими примерами, образцы работ, приведенные на стр. 33—34 (пример № 41), не трудно убедиться в их определенном различии: примеры музыки XVI века строятся на интонационном материале, весьма далеком русской народной протяжной песне (это—главное), само же двухголосие сравнительно мало контрастно, мало использует диссонансы и в нем гармония явно преобладает над мелодическим развертыванием голосов.

Задание

Сочинять двухголосные контрастные полифонические построения, руководствуясь следующими двумя 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 С. Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма»; следует иметь в виду, что Танеев, как отмечалось, обозначает интервалы числами, на единицу меньшими, чем общепринято.

СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ В КОНТРАСТНОМ ДВУХГОЛОСИИ

§ 6. Общие свойства сложных контрапунктов

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

Применение сложного контрапункта, т. е. использование в музыкальном произведении, наряду с данным соединением мелодий, также и нового их соединения, является разновидностью вариирования. 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 новое 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, которое допускает перестановку одной мелодии относительно другой без изменения¹ самих мелодий.

Например, дано первоначальное соединение:

44 Протяжно

Оно допускает следующее производное соединение:

45 Протяжно

¹ Изменение ладового наклонения не принимается в расчет.

Или, например, дано первоначальное соединение:

46 Протяжно

Оно допускает следующее производное соединение:

47 Протяжно

В первом случае в производном соединении мелодии оказываются переставленными одна относительно другой по высоте. Такой случай называется вертикально-подвижным контрапунктом.

Во втором случае, в производном соединении, мелодии переставлены по времени. Такой случай называется горизонтально-подвижным контрапунктом.

Возможен случай, совмещающий в себе обе перестановки одновременно—и по высоте и по времени. Такой случай называется вдвойне-подвижным контрапунктом.

Например: первоначальное соединение —

48 Протяжно

производное соединение —

49 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.

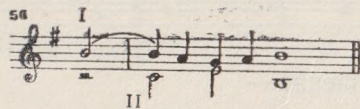
Перестановка одного голоса относительно другого в производном соединении вертикально-подвижного контрапункта в принципе могла бы быть на любой интервал и в любом направлении, т. е. могут быть случаи, когда мелодии удалены одна от другой в сравнении с первоначальным соединением или, наоборот, когда мелодии сближены, причем это сближение может быть 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, заключающийся в производном соединении обмен мест мелодиями, называется двойным¹ контрапунктом.

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

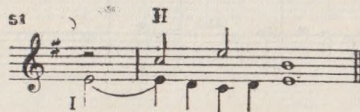
Для удобства анализа вертикально-подвижных контрапунктов в музыкальных произведениях и для удобства запоминания условий использования этих контрапунктов введем следующую систему обозначений.

Сравнивая производное соединение с первоначальным, мы обнаруживаем, что каждая из мелодий перемещена на некоторый интервал вверх или вниз. Например:

Первоначальное соединение



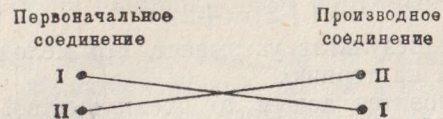
Производное соединение



¹ Не смешивать с вдвойне-подвижным контрапунктом.

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)¹. Примем основное условие обозначений:

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

б) если верхняя мелодия перемещена вниз, то ставим знак минус,

в) если нижняя мелодия перемещена вниз — ставим знак плюс,

г) если нижняя — вверх, ставим знак минус.

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

Таким образом в последних примерах мы можем обозначить перемещения мелодий в следующем виде:

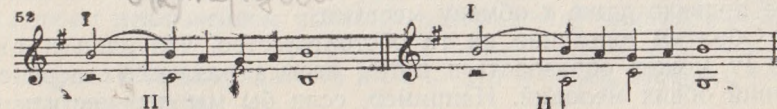
перемещение первой мелодии — I^{-4} (квинта вниз),

перемещение второй мелодии — II^{+7} (октава вверх).

Цифру, характеризующую интервал перемещения, пишем справа сверху.

В следующем примере интервалы перемещения таковы —

I^0 ; II^{+2} :



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

¹ См. главу 2, стр. 31.

На самом деле, в последнем примере (пример № 52) 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 стали складывать (или вычитать) 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 (т. е. 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 терции — 2 секунды; сумма интервалов прима и терции дает терцию ($0 + 2 = 2$).

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

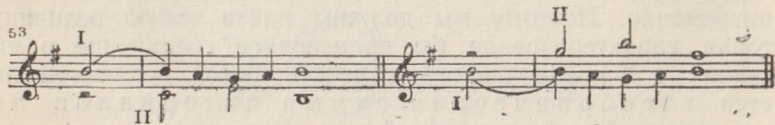
Таким образом в последнем примере: $Iv = +2$.

Определим теперь Iv для примеров № 50 и № 51 (стр. 38).

Перемещения каждой из мелодий таковы: I⁻⁴ и II⁻⁷.

Следовательно, $Iv = (-4) + (-7) = -11$, т. е. показателем вертикально-подвижного контрапункта является дуодецима со знаком минус. Знак минус обозначает, 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 (т. е. оставили бы на месте), а II мелодию переместили бы на дуодециму вверх (-11), то результат был бы тем же, так как $0 + (-11) = -11$. Представим это в нотной записи:



¹ Первые буквы латинского названия Index verticalis, что значит «показатель вертикальный».

Сравним теперь производное соединение этого примера с примером № 51. Не трудно убедиться, что мы получили то же самое соединение, только транспонированное на квинту вверх — внутренние же интервальные соотношения мелодий между собой оказались теми же самыми, что и в примере № 51.

Этот пример 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 на стр. 38 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, т. е. такая разновидность, при которой мелодии смещаются одна относительно другой на октаву (или на две, на три октавы), в направлении сближения. Iv в данном 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, т. е. превращение консонанса в диссонанс и наоборот. В примерах № 44 и № 45 дан 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 для двойного контрапункта октавы (точнее говоря — двух октав) — см. прим. № 54. Как видно из этой таблицы, прима превращается в октаву (в две октавы), секунда — в септиму (в кварт-дециму), терция — в сексту (в терцдециму) и т. д.

Сделаем теперь технические выводы из рассмотрения особенностей двойного контрапункта октавы.

IV = 7 (-14)

Интервалы первоначального соединения

Интервалы производного соединения

Тот факт, что квинта превращается в кварту, не позволяет использовать квинту в первоначальном соединении как консонанс, т. е. квинту между мелодиями следует применять таким образом, чтобы появляющаяся на ее место 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 следует использовать как диссонанс и соответствующим образом готовить, задерживать и разрешать. Вполне аналогично кварте, в квинте возможно задерживать любой из двух звуков. Ограничивающим условием является следующее: задержание в верхнем голосе не должно готовиться к quartой (с последующим пребыванием на месте свободного голоса), так как в производном соединении возникнут параллельные квинты. Например:

55

Первоначальное соединение

Производное соединение

Превращение квинты в кварту вносит еще одно важное ограничение в использование квинты: не только на тяжелых, но и на легких долях такта квинта должна использоваться как диссонанс, т. е. только в проходящем или вспомогательном движении. Следовательно, при разрешении кварты в квинту (в нижнем голосе задержанной кварты) этот нижний голос обязательно должен далее двигаться только на секунду или вверх или вниз, иначе в производном соединении возникнет брошенный диссонанс кварты.

Например:

55a

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

55b

хорошо, так как нижний голос идет поступенно.

Будем обозначать на числовой таблице интервалов ниже задержание кварты чертой с крестиком —х, что должно 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 (смотри таблицу). Отсюда следует вывод, что в первоначальном соединении в ноне можно делать задержание только нижнего звука — задержание верхнего звука создаст в производном соединении недопустимую форму задержания септимы, т. е. задержание в нижнем голосе. Например:

56

Первоначальное соединение

Производное соединение

Приведем числовую таблицу ограничений при использовании задержаний:

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

В сравнении с аналогичной таблицей на стр. 31 здесь введены дополнительные ограничения: необходимость задержания квинты (4 и 11) и невозможность задержания верхнего звука в ноне (8). Ограничено также использование 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 их ладо-функциональное соотношение — одна из мелодий смещается в доминанту (или субдоминанту) относительно другой. Подобного смещения, меняющего ладо-функциональную структуру целого, не было в двойном контрапункте октавы.

Составим нотную таблицу интервалов и рассмотрим особенности этого контрапункта:

iv - - 11

57

Интервалы первоначального соединения

Интервалы производного соединения

Как видно из таблицы, в двойном контрапункте дуодецимы, подобно двойному контрапункту октавы, свойства почти всех интервалов первоначального соединения сохраняются (консонансы остаются консонансами, диссонансы — диссонансами). Исключения представляют собой секста и септима — секста превращается в септиму и наоборот, т. е. консонанс — в диссонанс и наоборот. Отсюда надо сделать вывод, что в первоначальном соединении сексту следует применять как диссонанс — в сексте необходимо приготовить, задерживать и разрешать нижний (и только нижний) звук. Например:

58

Первоначальное соединение

Производное соединение

Превращение сексты в септиму заставляет использовать сексту как диссонанс и на легких долях такта, т. е. только в проходящем и вспомогательном движении. Этот факт вынуждает мелодию верхнего голоса после разрешения задержа-

ния септими в сексту всегда двигаться поступенно. Будем обозначать это ограничение в виде черты с крестиком на числовой таблице.

В двойном контрапункте дуодецимы ундецима (кварта 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:

59

Первоначальное соединение

Производное соединение

Напишем числовую таблицу ограничений для задержаний в двойном контрапункте дуодецимы:

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

Приведем пример сочетания мелодий в двойном контрапункте дуодецимы:

60 Умеренно.

Первоначальное соединение

Производное соединение

§ 9. Двойной контрапункт децимы

Рассмотрим теперь особенности двойного контрапункта децимы.

IV : - 9

Интервалы первоначального соединения

Интервалы производного соединения

Как видно из этой нотной 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:

62 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 полифонического развития мелодий. Контрапункт дуодецимы исключает свободное использование сексты — одного из важнейших интервалов в двухголосии, — что заметно стесняет полифоническую свободу развития. В контрапункте децимы ограничения накладываются на оба несовершенных консонанса, благодаря чему свобода в развитии мелодий оказывается очень малой, граничащей с художественной нецелесообразностью использования этого случая двойного контрапункта. В музыкальной литературе примеры двойного контрапункта децимы встречаются исключительно редко.

Руководствуясь особенностями, выводимыми из таблицы, можно сочинять двухголосные полифонические построения в данных двойных контрапунктах. Такую методику сочинения следует применять в том случае, если обе мелодии сочиняются одновременно. В случае же, если дана целая мелодия в одном из голосов и надо присочинить другую мелодию в данном двойном контрапункте, то, наряду с указанной методикой, можно применять и другую. Эта другая методика позволяет не помнить всех особенностей данного двойного контрапункта и несколько упрощает процесс сочинения второй мелодии.

Сущность 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 записывается на третьей строчке. Не следует смешивать этого сочинения мелодии с сочинением трехголосия, так как в данном случае никакого трехголосия нет — налицо всего лишь два отдельных двухголосия¹.

Приведем пример подобного сочинения в двойном контрапункте дуодецимы:

IV : - 11

63 Широко

Данная мелодия →

Новая мелодия →

Данная мелодия →

¹ Для наглядности рекомендуем писать даже две акколады.

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

Методика трех строчек позволяет пользоваться вертикально-подвижными контрапунктами с любой величиной *Iv*.

§ 10. Горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной контрапункты

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

Если при вертикально-подвижном контрапункте могли быть два вида задания: а) одновременное сочинение обеих мелодий и б) присочинение второй мелодии к заданной первой, — то при горизонтальном и вдвойне-подвижном контрапунктах педагогически несколько более целесообразен второй вид задания, т. е. необходимо наличие заданной первой мелодии.

Сам процесс присочинения второй мелодии следует осуществлять, пользуясь описанной выше методикой трех строчек. А именно: заданная мелодия пишется на первой строчке, затем эта же самая мелодия переписывается на другую строчку со сдвигом по времени (если это горизонтально-подвижной контрапункт) или по времени 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 задуманным случаем контрапункта — при заданной мелодии с размером на $\frac{3}{2}$ целесообразно пользоваться горизонтальными сдвигами только кратными полутакту, т. е. делать сдвиг мелодии 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 делать только кратными целому такту¹. 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.

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

Напомним еще раз, что присочинение второй мелодии в условиях трех строчек не является сочинением трехголосия — трехголосия здесь нет, здесь 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:

64 Умеренно

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 крайних строчках:

65 Широко

✓ § 11. Обратимый контрапункт

Важными художественными возможностями обладает обратимый контрапункт.

Обращением мелодии (не 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:

66 Умеренно

Первоначальное соединение

Производное соединение

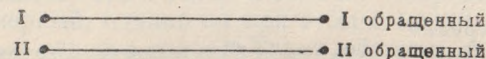
Нетрудно убедиться в том, что основным условием обратимого контрапункта является отсутствие простых задержаний. На самом деле: задержания в строгом письме разрешаются только вниз, следовательно, в производном соединении обратимого контрапункта задержания оказались бы разрешаемыми вверх — таким образом,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

Некоторые случаи сложных задержаний могут иметь место в обратимом контрапункте — сюда относятся те случаи, 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 ноты (только в верхнем голосе) — секунды и септимы 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 вторая ступень мажорного звукоряда (или что то же — четвертая 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 превращается в до-диез и т. д.

При такой схеме обращения звуки тритона (в нашем примере до-диез и соль) превращаются один в другой и, следовательно, исключается опасность, что какой-либо нетритоновый ход мелодии первоначального соединения превратится в тритоновый в производном соединении — в этой 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 случаем двойного контрапункта октавы). Графическая схема такого случая будет иметь следующий вид:



Голоса остаются на своих местах один относительно другого, и обращение совершается в каждом голосе по-отдельности.

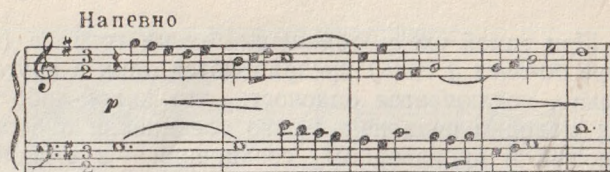
Необходимость участия вертикально-подвижного контрапункта здесь становится очевидной в результате следующего рассуждения: совершив обращение сразу двух голосов одновременно (т. е. осуществим первоначально зеркальную перестановку) — голоса обменяются местами, так как в обратимом (зеркальном) контрапункте всегда мелодия верхнего голоса становится нижней и нижняя — верхней; теперь осуществим вертикально-подвижную перестановку с показателем $Iv=14$ — голоса вторично обменяются местами и, следовательно, восстановится исходное соотношение голосов, но мелодия каждого из голосов будет уже обращенной. Приведем пример:

66 Напевно

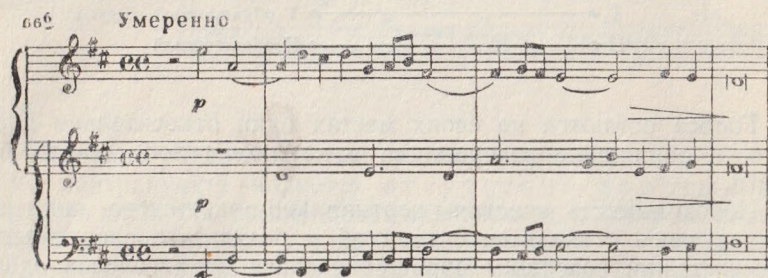
Первоначальное соединение

Зеркальное обращение

Обращение
с IV: - 14



Возможен случай обратимого контрапункта, при котором обращению подвергается только одна из мелодий. Сочинение такого контрапункта требует применения методики трех строчек. Приведем пример подобного контрапункта:



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 сочиненной ранее),

б) в горизонтально-подвижном и во вдвойне-подвижном с различными показателями перемещения (основная часть работ должна быть уделена вдвойне-подвижному контрапункту) — работы следует 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.

ИМИТАЦИОННОЕ ДВУХГОЛОСИЕ

§ 12. Общие свойства имитации в двухголосии

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

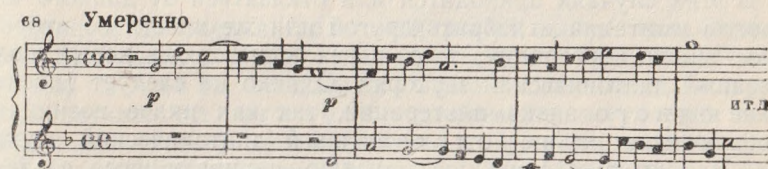
Имитация является одной из богатейших форм разработки точного развития музыкальной мысли, так как в имитации, при наличии контраста мелодий в одновременности, присутствует их очевидное тождество в разновременности — второй голос в каждый данный момент звучит существенно иначе, чем первый, однако он при этом в целом повторяет 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 (итальянское Proposta), а голос, вступающий вторым, — имитирующим или респостой (Risposta),

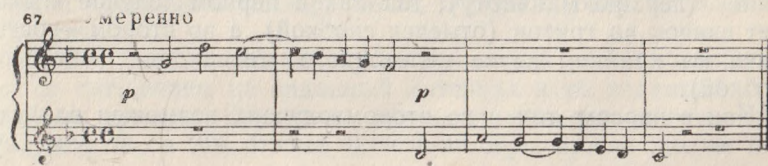
Имитации разделяются на простые и канонические (иначе называемые просто канонами).

В простой имитации имитирующий голос повторяет только ту начальную часть мелодии, которая звучала одногласно, 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:

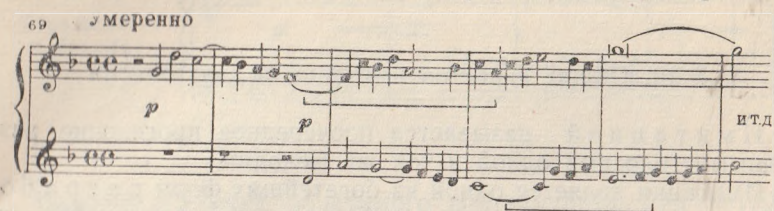
Простая имитация с противосложением —



Простая имитация без противосложения —



В каноне имитирующий голос повторяет не только начальную (одноголосную) часть мелодии, но и противосложение, т. е. 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) — может быть любой верхний и любой нижний интервал, однако не более дуодецимы; в) сдвиг во времени между начальным и имитирующим голосом (или расстояние вступления) —измеряется в долях такта; в строгом письме в имитации (подобно горизонтально-подвижному контрапункту) применяются сдвиги, кратные полутакту для размера в $\frac{4}{2}$ и кратные целому такту для размера в $\frac{3}{2}$; общее протяжение сдвига не должно превышать трех тактов.

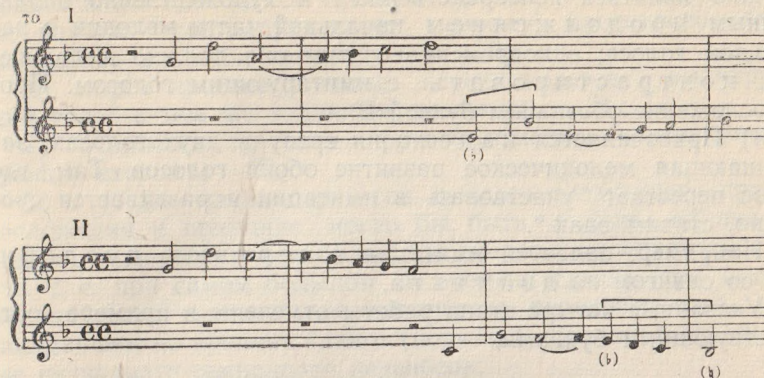
В приведенных выше трех примерах имитации были в нижнюю кварту со сдвигом на полтора такта.

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

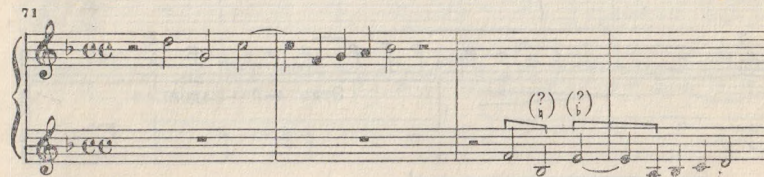
В этих случаях приходится или отказаться от данного интервала имитации и избрать другой или же внести во второй голос знаки альтерации, т. е. переключиться на новый родственный; диатонический звукоряд. Однако не следует вносить более одного знака альтерации, так как иначе возникнет переключение на неродственный диатонический звукоряд. Например: следующую 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 возникает скачок на тритон (отмечен скобкой), а во втором — остановка на крайнем звуке целотонного тетра хорда (отмечено скрбкой).

Как в первом, так и во втором случаях возможен следующий выход: ввести звук *ми-бемоль* вместо *ми*; во втором слу-

чае можно исключить тритон еще иным путем: ввести звук *си-бемоль* вместо *си-бемоля*:



Могут быть случаи, когда путем знаков альтерации освободиться от тритоновости не удастся. Например, следующую мелодию невозможно 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 задается сдвиг по времени размером в полтора такта, то протяженность начальной части мелодии не должна превышать полтора такта. Обозначим эту 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 А₁.

3) Сочиняется противосложение; противосложение должно являться непосредственным и художественно оправданным продолжением начальной части мелодии в начальном голосе; одновременно с этим оно должно мелодически контрастировать с имитирующим голосом. Противосложение обозначим буквой Б.

4) Присочиняется каденция сразу в двух голосах, завершающая мелодическое развитие обоих голосов. Там, где голос перестает участвовать в имитации и развивается свободно, ставим знак *.

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

Указанные четыре этапа работы отмечены в примере соответствующими буквами:

72 Широко

Этап

Этап 1-й - А

Этап 2-й - А₁

Этап 3-й - Б

Этап 4-й - каденция

Приведенную имитацию можно изобразить в виде следующей наглядной буквенной схемы:

Имитирующий голос: А₁
Начальный голос: А Б

Процесс сочинения канона по началу тождественен 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 — А₁;
- 3) сочиняется противосложение — Б;
- 4) противосложение переписывается в имитирующий голос с тем же заданным смещением — Б₁;

5) сочиняется второе противосложение; вторым противосложением называется та часть мелодии в начальном голосе, которая контрапунктирует первому противосложению, звучащему в имитирующем голосе — В;

6) второе противосложение переписывается в имитирующий голос с тем же заданным смещением — В₁;

7) сочиняется третье противосложение (контрапунктирующее второму) — Г;

8) и т. д. — число переносов каждого следующего противосложения в принципе могло бы быть любым, однако не следует развивать канон более чем до десяти-двенадцати тактов, т. е. при самом большом по времени сдвиге (три такта) должно быть минимальное количество переносов — два, при наименьшем по времени сдвиге (полутакт) должно быть 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 пусть задается одинаковый — октава, — но в первом случае верхняя, а во втором нижняя:

73 Протяжно

А₁

А

Б

Б₁

Б₂

каденция

Буквенная схема данного канона:

Имитирующий голос: А₁ Б₁
Начальный голос: А Б В

74 Широко

А

А₁

Б

Б₁

В

В₁

Г

Г₁

Д

Д₁

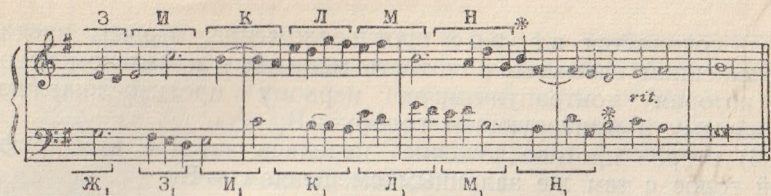
Е

Е₁

Ж

Ж₁

З



Буквенная схема данного канона:
 Начальный голос А В Г Д Е Ж З И К Л М Н
 Имитирующий голос: А₁ В₁ С₁ Д₁ Е₁ Ж₁ З₁ И₁ К₁ Л₁ М₁ Н₁
 В первом примере сделано два переноса, а во втором — тринадцать.

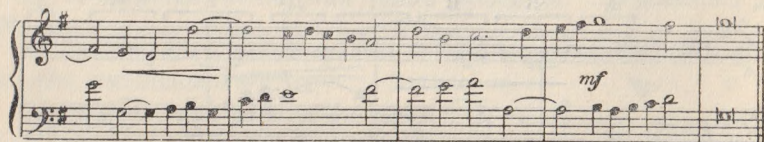
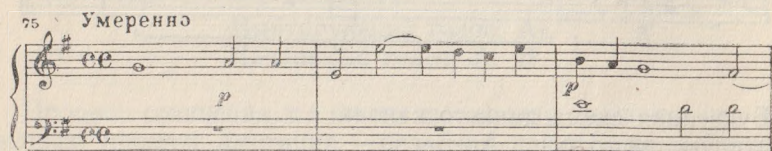
§ 14. Разновидности имитации

Все приведенные до сих пор примеры на имитацию (простую и каноническую) заключали в себе точное повторение мелодии — изменения касались только ладового наклонения мелодии (при переносе мелодии 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, сохраняющем 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.

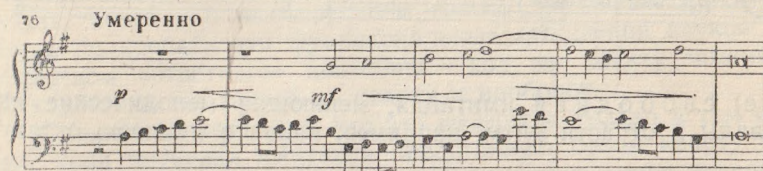
Например, канон в обращении:



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

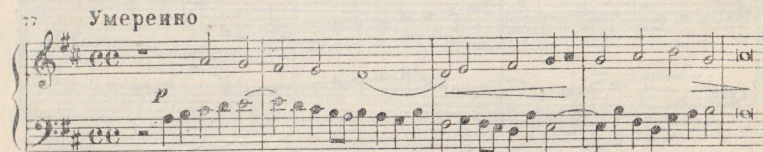
б) Имитация в увеличении — имитирующий голос воспроизводит мелодию, увеличивая длительность каждого звука в одно и то же число раз (в два или в четыре раза — иные увеличения нежелательны).

Например, простая имитация в увеличении:



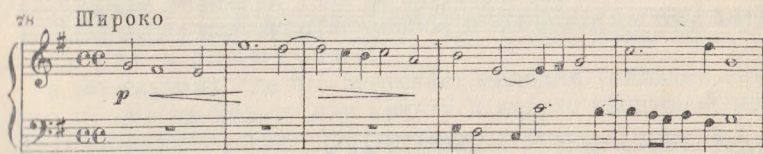
Этот вид имитации также может иметь достаточно широкое применение в работах.

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



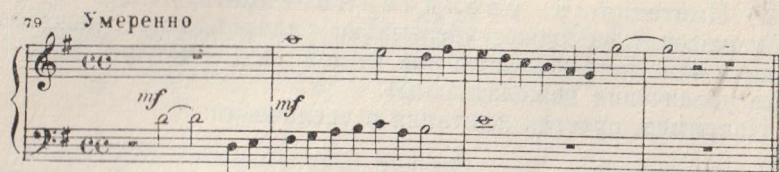
Остальные виды имитации перечисляются нами для сведения учащихся и не рекомендуются для учебных работ, так как эти виды имитации в строгом письме обычно имеют несколько случайный и даже несколько искусственный характер. В свободном же письме эти виды имитации могут применяться достаточно широко.

г) Имитация в уменьшении, например:

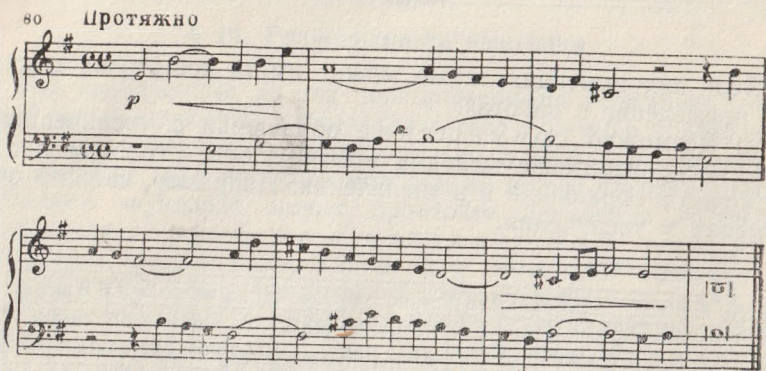


д) имитация в обратном движении — в этом случае имитирующий голос воспроизводит мелодию от конца к нача-

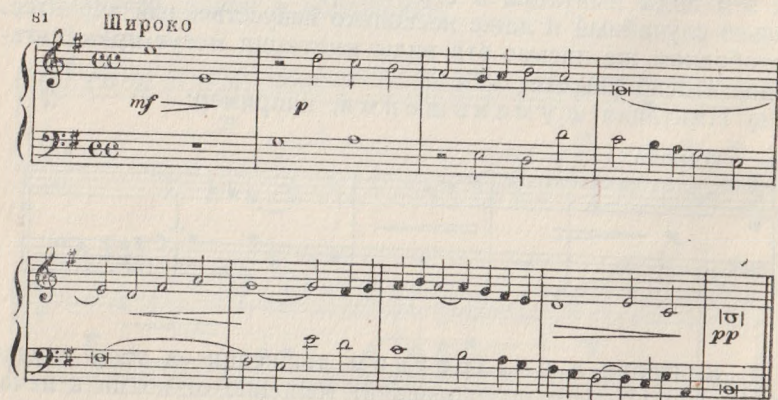
лу (этот вид называется еще «ракоходной» имитацией), например:



е) свободная имитация, меняющая мелодические интервалы и отчасти ритм, например, канон в нижнюю октаву:



ж) ритмическая имитация, воспроизводящая только ритм мелодии при произвольном мелодическом рисунке. Например, ритмический канон:

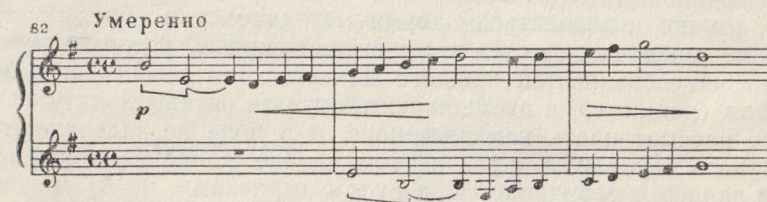


Наряду с описанными видами общего изменения мелодии в имитирующем голосе может иметь место частичное изменение, затрагивающее только один звук (изредка—два-три).

Такое изменение обычно связывается с начальным скачком мелодии на кварту или квинту. Ход мелодии на кварту или квинту достаточно определенно намечает тонико-доминантовые или тонико-субдоминантовые отношения звуков мелодии, поэтому в имитирующем голосе возникает возможность подкрепить эти функциональные отношения звуков посредством «ответного» движения — ход на квинту заменяется ходом тех же звуков на кварту и наоборот.

Совершенно очевидно, что это возможно только в том случае, если интервал имитации представляет собой кварту или квинту, т. е. между самими голосами имеет место то самое тонико-доминантовое или тонико-субдоминантовое отношение, которое проявляется между звуками мелодии в начальном скачке на квинту или кварту. Имитация с таким изменением называется **тональной**¹.

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



Задание

Сочинять двухголосные имитационные построения, используя следующие виды имитации:

- простые имитации и каноны в прямом движении с различными сдвигами (как по времени, так и по высоте),
- 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) применять тональную имитацию.

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

СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ В ИМИТАЦИОННОМ ДВУХГОЛОСИИ

§ 15. Общие свойства сложного контрапункта в имитационном двухголосии

Приемы сложного контрапункта, описанные в главе 3, могут быть с успехом применены к имитационному двухголосию, причем здесь они раскрывают даже некоторые новые возможности. Важнейшими из этих новых возможностей 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 контрастном, при сочинении вертикально-подвижных контрапунктов, можно пользоваться двумя методическими путями: а) можно руководствоваться теми ограничениями, которые вытекают из особенностей каждого данного интервала перемещения (например, в двойном контрапункте октавы квинту следует рассматривать как диссонанс, а в ноне не задерживать верхнего звука и т. п.) — в этом случае в процессе сочинения запись ограничивается двумя строчками, но б) можно применять методику трех строчек.

Приведем по одному примеру на оба вида методики.

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

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

82 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:

82 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 в виде первых их звуков. Все соображения о высотном местоположении мелодий и о моментах их вступления в том или ином такте будем предварительно высказывать также относительно только первых звуков. Например, в соответствии с только что заданными условиями канона мы получим следующую схему вступлений первых звуков мелодии:

82

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

На этой 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:

$$M + N = Iv,$$

т. е. сумма интервалов канонов первоначального и производного соединений равна величине показателя двойного контрапункта.

Отсюда следует вывод, что

$$N = Iv - M,$$

т. е. интервал канона производного соединения равен разности между величиной показателя двойного контрапункта и интервалом канона в первоначальном соединении. Следует 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 переписываем ее, но уже в третий голос, со сдвигом на двенадцать относительно имитирующего голоса (без сдвига во времени); сочиняем противосложение в первом голосе, контрапунктирующее одновременно к имитирующему и к третьему голосам; это первое противосложение переписываем в имитирующий и в третий голоса с соответствующими сдвигами; сочиняем второе противосложение; его переписываем в имитирующий и третий голоса; сочиняем третье противосложение и т. д. вплоть до каденции:

85 Широко

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

Приведем по одному примеру.

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

Схема вступлений будет иметь следующий вид:

85²

Буквами Ih обозначена величина сдвига по времени между вступлением имитирующего голоса и третьего голоса (в данном случае полутакт)¹. Величина Iv равняется нулю, так как контрапункт только 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; переписываем ее вторично, в третий голос, со сдвигом относительно имитирующего голоса на полутакт (высота остается неизменной, так как это только горизонтально-подвижной контрапункт); сочиняем противосложение, контрапунктирующее одновременно имитирующему и третьему голосам; присочиняем каденцию. Для удобства помещаем имитирующий голос на верхней строчке, третий — на нижней:

86 Протяжно

¹ Ih — 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 на два такта.

Схема вступлений будет иметь следующий вид:

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

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

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

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

Сочиняем одноктовою начальную часть мелодии; переписываем ее в имитирующий голос со сдвигом на квинту вниз на один такт без изменений; переписываем 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 канонцию:

§ 16. Бесконечный канон

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

Бесконечные каноны разделяются на два вида (по терминологии С. И. Танеева — на два «разряда»): 1) в первом «разряде» промежуток времени (сдвиг) между моментами вступления первого и второго голосов в каноне равен промежутку между моментом вступления второго голоса и моментом повторения мелодии в первом голосе, и 2) во втором «разряде» эти промежутки не равны, т. е. момент повторения мелодии в первом голосе отстоит от момента вступления второго голоса на другой промежуток времени, чем вступление второго голоса от начального вступления первого.

Разница в методике сочинения этих двух видов бесконечного канона заключается в том, что в первом случае участвует техника только вертикально-подвижного (двойного) контрапункта, тогда как во втором случае — техника вдвойне-подвижного контрапункта, т. е. второй «разряд» является более

общим. С него мы и начинаем изложение методики сочинения бесконечных канонов.

Задача на бесконечный канон формулируется следующим образом: предлагается сочинить канон (например, в верхнюю октаву со сдвигом по времени на один такт), в таком-то (например, пятом) такте которого мелодия начального голоса повторяется сначала (совершенно очевидно, что мелодия имитирующего голоса начнет повторяться в этом каноне в шестом такте).

Схема вступлений и сама методика сочинения бесконечного канона отличается от описанной выше схемы и методики сочинения простых канонов. Основное отличие 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 вступление начального голоса (т. е. повторение канона),
- 4) еще раз имитирующего голоса,
- 5) вступление третьего вспомогательного голоса.

Схема вступлений заданного бесконечного канона будет иметь следующий вид:

Почему возникает необходимость вступления «третьего» голоса на третьей строчке? Эта необходимость возникает в силу наличия здесь, в каноне второго «разряда», вдвойне-подвижного контрапункта. На самом деле: в данном примере в пятом такте верхнего голоса мы должны поместить то противосложение, которое только что (в четвертом такте) прозвучало в начальном голосе; ясно, что это противосложение должно обладать способностью хорошо сочетаться в пятом такте с повторением начальной части мелодии и, вместе с тем, оно должно хорошо сочетаться (в четвертом такте) с противосложением верхнего голоса. Значит, здесь возникают два разных сочетания одного и того же противосложения — разных и по

времени и по высоте, т. е. вдвойне-подвижной контрапункт, и, следовательно, необходима методика вспомогательной третьей строчки.

Без применения третьей строчки мы рискуем тем, что сочиненное в четвертом такте начального голоса противосложение, при переносе в пятый такт в верхний голос, может оказаться в противоречии с уже написанной мелодией начального голоса. Во избежание этого противоречия, в четвертом такте искусственно создаются такие условия, когда сочиняемое в начальном голосе противосложение сразу же согласовывается с противосложением верхнего голоса в этом же такте, и, одновременно, с выписанным на третьей строчке начальным отрывком главной мелодии. Эти условия необходимы потому, что соотношение противосложения с отрывком мелодии в четвертом такте будет повторено в верхней паре голосов в пятом такте.

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

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

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

Теперь переходим к сочинению самого канона.

Предварительно сочиняется одноктоновая начальная часть начального голоса — *A*; она переписывается в соответствии со схемой в имитирующий голос во второй такт (так как задан сдвиг на один такт) на октаву вверх — *A*₁; эта же начальная часть переписывается в начальном голосе в пятый такт на прежней высоте (так как в пятом такте канон должен начаться сначала) — *A*; еще раз эта начальная часть переписывается в имитирующий голос, уже в шестой такт на октаву вверх — *A*₁; и наконец, эта начальная часть еще раз переписывается на третью строчку в четвертый такт на октаву вниз — обозначим это *A*₁₁. Правильный выбор так-

та и интервала для переноса на третью строчку определяет собой успех в решении поставленной задачи.

Таким образом, начальная часть мелодии должна быть записана 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 третьего такта начального голоса переносим в четвертый такт имитирующего голоса (нормальное продолжение процесса писания канона); сочиняем противосложение в четвертом такте, заставляя его контрапунктировать одновременно с мелодиями имитирующего и третьего голосов и пластично подводя его мелодию к началу пятого такта; 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:

$$\begin{array}{l} \text{Имитирующий голос:} \\ \text{Начальный голос:} \end{array} \left[\begin{array}{cccc} A_1 & B_1 & V_1 & \Gamma_1 \\ B & B & \Gamma & A \end{array} \right] \begin{array}{l} A_1 & B_1 \\ B & B \end{array}$$

В данном случае мы имеем пример, в котором величина Ih не равняется нулю, т. е. между вступлением имитирующего голоса и вступлением третьего вспомогательного голоса присутствует некоторый сдвиг во времени (в данном случае сдвиг на два такта — смотри схему вступлений). Тот факт, что величина Ih не равна нулю, вынуждает нас применять методику трех строчек. Таков канон второго «разряда».

В том же частном случае, когда величина Ih оказывается равной нулю, наряду с методикой трех строчек может быть применена методика ограничений вертикально-подвижного контрапункта. Не трудно убедиться, что в этом случае возникают условия именно двойного контрапункта. Здесь мы имеем дело с бесконечным каноном первого «разряда».

Рассмотрим этот канон на конкретном примере. Например, пусть 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 этого канона, если бы мы применили методику трех строчек:

Полностью канон мог бы получиться, например, следующим:

Таш. Гос. муз. архив
к. 14431
И. Л. №

Противосложение (в этом виде бесконечного канона — единственное, оно обозначено Б) сочиняется в условиях двойного контрапункта дуодецимы (точнее говоря, дуодецимы через октаву, т. е. $Iv = -18$), так как между A_I и A_{II} интервал квинты через две октавы.

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

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

$$\begin{array}{l} \text{Имитирующий голос:} \\ \text{Начальный голос:} \end{array} \quad \begin{array}{c} \left[\begin{array}{cc} A_I & B_I \\ \vdots & \vdots \\ B & A \end{array} \right] \begin{array}{c} A_I \\ B \end{array} \end{array}$$

Отметим тот факт, что в бесконечном каноне величина N всегда равняется величине M ; поскольку же $Iv = M + N$, постольку следовательно, Iv в бесконечном каноне всегда равняется удвоенной величине M , т. е. $Iv = 2M$. 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, следовательно, интервалом двойного контрапункта должна оказаться сумма двух децим, т. е. квинта через две октавы, $Iv = 9 + 9 = 18$.

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

§ 17. Каноническая секвенция

Канонической секвенцией называется такой канон, в котором, подобно бесконечному канону, происходят периодические 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 вполне аналогична методике сочинения бесконечного канона. Различия заключаются в том, что при сочинении канонической секвен-

ции повторение начальной части мелодии в начальном голосе (как и в имитирующем голосе) следует писать не на прежней высоте, а на новой — в соответствии с заданным шагом секвенции; местоположение начальной части мелодии на третьей ей строчке разыскивается совершенно так же, как при написании бесконечного канона, т. е. в обратном направлении от повторения в начальном голосе.

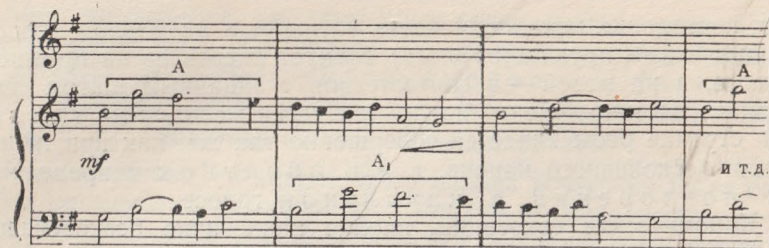
Канонические секвенции, вполне аналогично бесконечным канонам, разделяются на два «разряда». Начинаем с примера второго «разряда», как более общего.

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

Схема вступлений в данной канонической секвенции будет следующей:

Сочиняем однотактовую начальную часть — A ; переписываем ее в имитирующий голос во второй такт на октаву вниз — A_I ; переписываем ее в начальный голос в четвертый такт на терцию вверх — A ; переписываем ее в имитирующий голос в пятый такт на октаву вниз от четвертого такта начального голоса (т. е. от повторения — A); переписываем ее на третью строчку¹ в третий такт на октаву вверх — A_{II} от четвертого такта начального голоса, т. е. опять от повторения — A ; сочиняем противосложения B и B_1 ; переносим их в соответствующие такты B_I и B_1 , отбрасываем третью строчку. Каноническая секвенция готова:

¹ Для наглядности третью строчку пишем сверху.



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

Начальный голос: А В В А Б В

Имитирующий голос: A_1 B_1 V_1 A_1 B_1 V_1

и т. д.

В данном случае величина Ih не равна нулю, т. е. вступление в третьем вспомогательном голосе 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 оказывается совпадение моментов вступления имитирующего голоса и третьего вспомогательного голоса, т. е. $Ih=0$, необходимо использование техники 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 применяем первоначально методику трех строчек. Схема секвенции окажется следующей (третью строчку пишем снизу):

932

Имитирующий голос

Начальный голос

Третий вспомогательный голос

Сама каноническая секвенция может быть следующей:

93 Умеренно

Буквенная схема секвенции такова:

Имитирующий голос: A_1 B_1 A_1 B_1

Начальный голос: А В А Б А

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. Эта связь зависит от шага секвенции, т. е. 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 , т. е. $N=M+Z$ (в этом примере M равняется септима, а шаг секвенции Z равен терции, следовательно $N=6+2=8$, т. е. ноне).

Таким образом, зная заданный сдвиг по высоте в канонической секвенции (величина M) и зная шаг секвенции (вели-

чина Z), мы легко можем определить величину Iv по формуле:

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

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

Однако эта формула правильна только для случая, когда шаг секвенции совершается в направлении, противоположном направлению сдвига самого канона, как, например, в последнем примере, где сдвиг канона по высоте делается на септиму вверх, а шаг секвенции делается на терцию вниз. В том же случае, если оба эти направления совпадают, в указанной формуле величину Z следует брать с отрицательным знаком, т. е. 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 всмотреться в схему какой-либо канонической секвенции, имеющей одинаковое направление как сдвига, так и шага. Например:

Здесь сдвиг канона по высоте равняется септимере вверх, а шаг секвенции равен терции, также направленной вверх. Таким образом величина N оказывается равной уже не сумме M и Z , а их разности, т. е. $N = M - Z$.

Вычисляя для данного примера величину Iv , мы получаем:

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

т. е. в данном примере имеет место двойной контрапункт ундецимы.

В практических работах на каноническую секвенцию не рекомендуется пользоваться двойными контрапунктами иными, 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: так как сумма M и N всегда равна Iv , то надо подбирать только такие величины M и N ,

сумма которых образует октаву (две октавы) или дуодециму (квинту через две октавы).

Не трудно 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 две формулы обычно выражаются в том, что при шаге секвенции на секунду ($Z=1$) интервалы между вступлениями голосов (т. е. M и N) принимаются в виде кварты и квинты, или сексты и септимы, а при шаге секвенции на терцию ($Z=2$) принимаются интервалы септимы и ноны, или ноны и ундецимы. Иные интервалы дают или слишком большой шаг секвенции (более терции не желательный) 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 (т. е. 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 направление сдвига канона противоположно направлению шага секвенции) или $Z = 2M - Iv$ (для случая, когда направление сдвига канона и направление шага секвенции одинаковы). 2) Заданы Iv и Z — надо узнать сдвиг канона по высоте, т. е. величину M . Эта величина находится по формулам:

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

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

направления).

Следует отметить, что в работах на каноническую секвенцию может возникнуть задание, при котором предписывается определенный шаг секвенции, т. е. задается 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) — возникает необходимость принимать двойной контрапункт не одной октавы, а двух октав, и не дуодецимы, а квинты через две октавы, т. е. -14 и -18 . Эта необходимость формулируется в виде простого правила: для нечетной величины Z (секунда,

кварта, секста и т. д.) принимается нечетный двойной контрапункт (—7 или —11), для четной величины Z (терция, квинта и т. д.) принимается четный контрапункт (—14 или —18). Например, в примере № 93а шаг секвенции равен терции, т. е. четный, поэтому $Iv = -14$.

Каноническая секвенция, в отличие от бесконечного канона, может иметь 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.

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

95 Протяжно Первоначальное соединение

Протяжно Производное соединение

Приведем еще пример канонической секвенции в обратимом контрапункте:

96 Оживленно Первоначальное соединение

Оживленно Производное соединение

Задание

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

Раздел II
ТРЕХ-, ЧЕТЫРЕХ- И ПЯТИГОЛОСИЕ

Глава 6
КОНТРАСТНОЕ ТРЕХГОЛОСИЕ

§ 18. Общие свойства полифонического трехголосия

В полифоническом трехголосии, в сравнении с двухголосием, раскрываются значительно более широкие художественные возможности.

В трехголосии возникает многосторонний контраст мелодий — контрастируют не только отдельные мелодии между собой, контраст возникает между парой мелодий, объединяющихся в минимальную группу, и третьей мелодией. Гармоническое единство также становится более сложным, так как в трехголосии возникают 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 заметно более богатого общего мелодического развития, чем двухголосие.

Закономерности трехголосия определяются с большой наглядностью, если исходить из следующего принципа: полифоническое трехголосие условно можно понимать 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 остаются в каждой паре голосов прежними: ритмический контраст, контраст мелодических рисунков, использование консонансов, диссонансов.

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

Однако этот принцип правилен не до конца. Трехголосие вносит свои поправки и в те пары голосов, из которых оно со-

ставляется. 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 только 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 только в случае, если верхний голос идет скачком;

г) возможно несколько более частое, чем в двухголосии, использование 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 название 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:

97 Умеренно

The musical score is written for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major. It consists of two systems of three staves each. The first system shows a quart in the upper voices and a sext in the lower voices. The second system shows a quart in the upper voices and a sext in the lower voices. The score is marked with 'p' (piano) and includes dynamic markings and articulation symbols.

Обратим внимание на параллельные кварты (такты I и 5), на свободное движение в кварту (такт 2), на прямое дви-

жение к приме (такты 2, 3 и 6), на синкопу одновременно в двух голосах (такты 3, 4 и 5).

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

Консонирующими трехголосными созвучиями являются следующие:

а) совершенные консонансы с удвоением — эти созвучия используются вполне аналогично совершенным консонансам в двухголосии (т. е. в начале, в каденции, на легких долях такта),

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

в) малые и большие трезвучия (уменьшенное относится к диссонансам) — используются свободно,

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

В диссонирующих созвучиях диссонирующими звуками считаются не все три, а только один (или два) — остальные звуки признаются свободными. Диссонирующими считаются звуки задержаний, проходящих и вспомогательных.

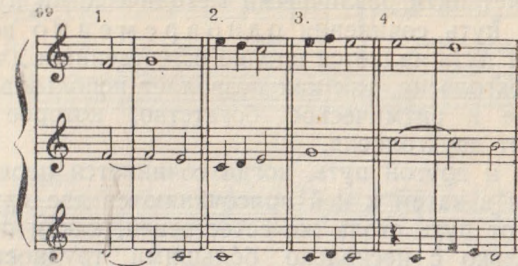
Рассмотрим для примера следующие три случая:



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

В трехголосии возможны случаи, когда два звука одновременно диссонируют и только один голос свободен — эти случаи возникают при двойных задержаниях (т. е. сразу в двух голосах), при двойных проходящих, вспомогательных, при сочетании задержания с проходящим звуком в разных голосах и т. д.

Например, рассмотрим следующие случаи:



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

Возможны случаи разновременного разрешения двух диссонансов. Например:



Возможны случаи, когда диссонирующий голос, разрешая диссонанс относительно одного голоса, образует диссонанс относительно другого. Этим путем в трехголосии могут возникать целые непрерывные «цепи» диссонирующих созвучий. Например:



Здесь консонирующими созвучиями являются только начальное и заключительное, остальные диссонируют.

Сочинение трехголосных контрастно-полифонических построений может идти различными методическими путями.

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

Возможен и другой путь, когда сочиняется первоначально одна мелодия и затем к ней присочиняются две другие одновременно. Этот путь столь же естественен, как и первый. Он сопряжен только с несколько большими трудностями, чем первый, так как в процессе сочинения не позволяет изменять один из голосов, т. е. первую мелодию.

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

Приведем примеры контрастного трехголосия:

102 Широко

Умеренно

The image shows two musical examples. The first, labeled 'Широко' (Broadly), is marked *pp* and consists of two systems of piano accompaniment. The second, labeled 'Умеренно' (Moderately), is marked *mf* and also consists of two systems of piano accompaniment. Both examples are in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Протяжно

Широко

The image shows two musical examples. The first, labeled 'Протяжно' (Sustained), is marked *p* and consists of two systems of piano accompaniment. The second, labeled 'Широко' (Broadly), is marked *mf* and also consists of two systems of piano accompaniment. Both examples are in a key with two flats and a 3/4 time signature.

§ 19. Сложный контрапункт в трехголосии

Рассмотрим теперь вопрос о сложном контрапункте в контрастном трехголосии.

В трехголосии заключены 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, иметь в виду, что сложные контрапункты трех пар голосов находятся в определенной зависимости между собой и поэтому, при сочинении трехголосия, свободный выбор видов сложного контрапункта возможен только для двух пар голосов (любых) — третья пара всегда оказывается производной от двух выбранных.

Рассмотрим эту зависимость видов контрапункта для случая вертикально-подвижных перемещений голосов. В вертикально-подвижном трехголосии имеет место следующая закономерность: алгебраическая сумма показателей верхней и нижней пары 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

эту закономерность можно написать в виде следующей формулы: $Iv^{I+II} + Iv^{II+III} = Iv^{I+III}$

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

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

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

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

Проследим теперь судьбу каждой из трех мелодий.

В верхней паре мелодий (I+II) мелодия I перемещается на дуодециму вниз (-11), а мелодия II — на кварту вверх (-3). Следовательно Iv этой верхней пары в целом равен: $Iv^{I+II} = -11 - 3 = -14$, т. е. это — показатель двойного контрапункта октавы.

В нижней паре (II+III) мелодия II перемещается 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, $Iv^{II+III} = +3 - 7 = -4$, т. е. 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 перемещается

на -11, а мелодия III — на -7. Следовательно, $Iv^{I+III} = -11 - 7 = -18$, т. е. двойной контрапункт дуодецимы.

Нетрудно убедиться, что

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

Практическое значение имеет 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 эту мелодию любым голосом — верхним, средним, нижним. Основных производных соединений в этом случае может быть пять. Если первоначальное соединение обозначить в виде столбца, в котором

мелодии перенумерованы сверху вниз

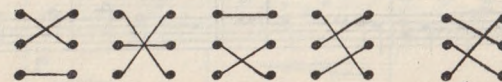
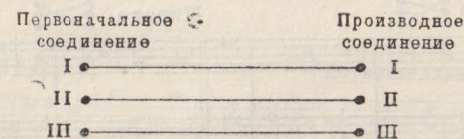
I
II
III

то пять производных соединений будут иметь следующие обо-

значения:

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 следует сочинять, руководствуясь для каждой пары голосов установленными в главе 3 особенностями двойного контрапункта октавы. Это вполне естественно, так как в тройном контрапункте каждая пара голосов может быть переставлена местами, т. е. должна быть написана в двойном контрапункте.

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

Приведем пример первоначального соединения и всех пяти производных. Графические схемы указаны на каждом примере:

104 Широко  Широко 



Широко  Широко 



Широко  Широко 



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

Условия обратимого контрапункта в трехголосии включают в себя характерные ограничения, свойственные обратимому контрапункту в двухголосии, — эти ограничения заключаются в невозможности использовать простое (нисходящее) задержание, так как в обращении это задержание превращается в восходящее, что противоречит нормам строгого письма.

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

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

в нижней паре голосов задержание кварты разрешается нормально вниз — в обращении эта пара голосов станет верхней парой, где интервал кварты приобретает значение консонанса и, следовательно, свободен в своем движении;

в крайней паре голосов простое задержание кварты вообще невозможно, так как крайняя пара в обращении остается крайней же и, следовательно, она должна подчиняться правилам двухголосного обратимого контрапункта.


Кварту в качестве консонанса (т. е. 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 использовано сложное задержание диссонанса, предусматривающее гармонический вспомогательный звук, отстоящий от задержания на секунду вверх. Применение подобного сложного задержания особенно желательно в крайней паре голосов, где, как отмечалось, исключены простые задержания.

Приведем пример трехголосного обратимого контрапункта:

105 Напевно  Первоначальное соединение



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 уже с перестановкой:

106 Умеренно Первоначальное соединение

mf

mf

mf

mf

Производное соединение

I ————— I
II ————— II
III ————— III

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

В полифоническом трехголосии может иметь практическое значение такой случай сочетания мелодий, когда две мелодии контрастируют между собой, а третья движется параллельными терциями с одной из этих мелодий. 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, следовательно, принуждают голоса только к противоположному и косвенному движению. Кроме того, ограничивающие условия накладываются на квинту (она используется подобно септимере, т. е. 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 — получается трехголосие в сложном контрапункте с терцовым удвоением. Производное соединение здесь отличается от первоначального тем, что в нем отпадает 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:

107 Широко Первоначальное соединение

pp

pp

Широко

Широко

Производное соединение

Задание

Сочинять трехголосные контрастно-полифонические построения:

- а) в простом контрапункте; следует пользоваться обоими методическими путями: сочинением сразу трех мелодий и при сочинении двух мелодий к данной;
- б) в тройном контрапункте октавы;
- в) в контрапункте с терцовым удвоением;
- г) в обратимом контрапункте.

ИМИТАЦИОННОЕ ТРЕХГОЛОСИЕ

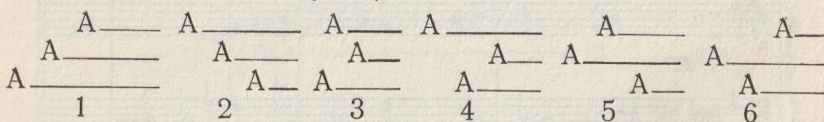
§ 20. Общие свойства имитационного трехголосия

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 контрапункте и т. д.) получают значительное многообразие общего порядка вступления голосов. Если в двухголосии речь шла только о восходящем и нисходящем порядке вступления (в верхний интервал — в нижний интервал), то в трехголосии насчитывается уже шесть различных схем вступления голосов.

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

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



Как очевидно, в первой схеме порядок восходящий, 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, ко-

торый 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 контрастного трехголосия. Конечно, в контрастном трехголосии тоже возможны случаи одновременного вступления голосов с общей восходящей или нисходящей или какой-либо иной тенденцией вступления (смотри, например, страницу 84, пример № 102). Однако эта одновременность совершенно не обязательна и если имеет место, то всегда на очень малом протяжении, поэтому тут можно говорить только о тенденции к восходящему накоплению голосов или к нисходящему и т. п. В имитации же одновременность — это основная необходимая черта развития, без одновременности нет имитации, поэтому для имитационного развития порядок вступления голосов имеет решающее значение.

Имитационное трехголосие, подобно контрастному, можно представлять себе в виде совокупности трех пар голосов. Каждая из этих трех пар представляет собой имитационное двухголосие с определенным условием имитации (в определенный верхний или нижний интервал, с определенным сдвигом по времени). Рассмотрим имитационное трехголосие (канон):

108 Умеренно

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

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

Не трудно убедиться в том, что ни в одной из схем все три пары вместе не могут иметь одинаковые условия 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 п р и м у).

Следует отметить, что только в первых двух схемах возможно тождество условий двух пар (такова картина в последнем примере), остальные схемы заключают в себе 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 возможно указанное тождество.

§ 21. Трехголосные каноны

Мы обращаем специальное внимание на факт тождества условий потому, что только в первых двух схемах возможно написание канона без применения техники подвижного контрапункта — в остальных схемах применение этой техники неизбежно. Это оказывается возможным в первых двух схемах именно потому, что в них может иметь место тождество условий двух пар. И в этих схемах, если нарушается тождество условий, уже невозможно обойтись без техники подвижного контрапункта. Рассмотрим следующий канон:

109 Протяжно

В этом каноне, хотя он и написан 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 применения 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 тактам. Мелодии в обеих парах одни и те же; следовательно, вторая пара может рассматриваться как новое сочетание тех двух мелодий, из которых составлена первая пара, т. е. верхнюю пару можно считать производным соединением от нижней. А это и означает, что здесь имеет место подвижной контрапункт — в данном случае горизонтально-подвижной, так как верхняя пара отличается от нижней сдвигом (опозданием) верхнего голоса на полтакта (интервал сохраняется неизменным — верхняя квинта в обеих парах — следовательно, вертикального смещения нет и, таким образом, отсутствует вертикально-подвижной контрапункт).

Изложенные соображения приводят к выводу, что техника сочинения трехголосных канонов, заключающих в себе тождество условий имитации в двух парах (это возможно только в первой и второй схемах), существенно отличается от техники сочинения прочих канонов. 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 (№ 2) с отношениями голосов в нижнюю октаву на один такт и еще раз в нижнюю октаву на один такт.

Сочиняем начальную однотоковую часть мелодии верхнего (начального) голоса — А; переписываем ее в средней (первый имитирующий) голос со сдвигом на октаву вниз и на один такт — А₁; переписываем ее еще раз в нижний (второй имитирующий) голос со сдвигом на две октавы вниз и на два такта (по отношению к первому голосу; если же брать по отношению к среднему голосу, то сдвиг будет таким же, как и в верхней паре голосов — обозначим это А₁₁); сочиняем противосложение в верхнем голосе В; переписываем противосложение в средний голос и еще раз в нижний с соответствующими сдвигами — В₁ и В₁₁; сочиняем второе противосложение в верхнем голосе — В; переписываем его в средний и нижний голоса — В₁ и В₁₁ и т. д.; присочиняем каденцию:

110 Оживленно



Буквенную схему канона можно изобразить в следующем виде:

Пропоста	А	Б	В	Г	Д
Риспоста 1-я	А _I	Б _I	В _I	Г _I	Д _I
Риспоста 2-я	А _{II}	Б _{II}	В _{II}	Г _{II}	Д _{II}

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 этому виду работ основных усилий и ограничиться только ознакомлением с ним.

Методика сочинения трехголосных канонов с неравными 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 на два такта, а вторая пара — в нижнюю терцию на полтора такта. Следовательно, предлагается сочинить канон по схеме № 3. Составим схему вступлений голосов:

1103

M_1 обозначает сдвиг по высоте в начальной паре голосов, в данном случае дуодецима вверх,

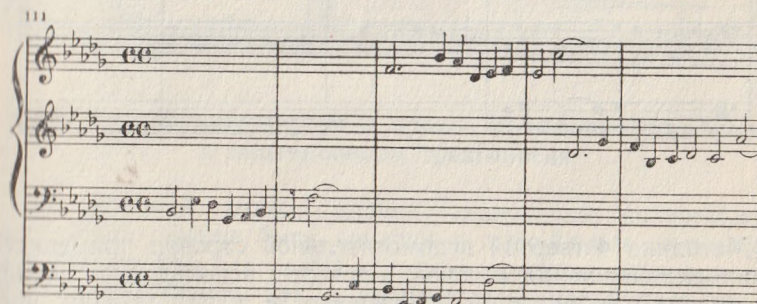
M_2 обозначает сдвиг по высоте во второй паре голосов, в данном случае терция вниз,

h_1 обозначает сдвиг во времени в начальной паре голосов, в данном случае на два такта,

h_2 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 M_1 , M_1 , M_2 и M_2 образуют на схеме правильный параллелограмм, т. е. вступление четвертого голоса отстоит и по высоте и по времени от вступления 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 на полтора такта).

Сочиняем начальную часть мелодии в начальном голосе; протяженность этой части принимаем в полтора такта, но не в два, так как эту протяженность следует принимать 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, переписываем эту начальную часть еще раз на четвертую строчку — местоположение ее на четвертой строчке указано схемой. В результате должна получиться следующая 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)

противосложение должно образовывать нормальное трехголосие, в котором голос, помещенный на четвертой строчке, не участвует; с этим же четвертым голосом противосложение должно образовывать самостоятельное двухголосие. Дальнейший процесс сочинения уже известен: противосложение переписывается на все строчки, сочиняется второе противосложение, оно переписывается на все строчки и т. д., в конце присоединяется каденция. В итоге четвертая строчка отбрасывается. Например:

112 Широко

Методика четвертой вспомогательной строчки применяется также для сочинения канонов, в которых используются 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 оказывается возможным сочинить канон с увеличением обычным путем, не пользуясь четвертой строчкой. Этот случай представляет собой канон, в котором второй голос идет в увеличении, а третий голос в двукратном увеличении; при

этом в обоих парах голосов интервал сдвига одинаков, а промежуток времени увеличивается вдвое. Например:

113 Широко

§ 22. Сложный контрапункт и прочие полифонические формы в имитационном трехголосии

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

Тройной контрапункт октавы открывает возможность написания канона по схемам №№ 3, 4, и 6 (см. стр. 92). Это объясняется тем, что тройной контрапункт допускает любую перестановку голосов и, следовательно, в том числе и такие, в результате которых возникают указанные схемы вступлений голосов.

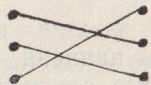
Однако при сочинении подобного канона, первоначальное соединение рекомендуется писать по схемам № 1 или № 2. Безусловно необходимо соблюдать равенство условий имитации в обоих парах голосов. Приведем пример подобного канона в первоначальном соединении и в производном, образующем схему № 4:

113 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, работы на простую имитацию следует делать возможно более разнообразными. Приведем пример простой имитации, в кото-

рой присутствует резкое неравенство условий имитации в парах голосов:

115 Широко

В данном примере два верхних голоса, пока идет двухголосие, образуют канон; с момента же вступления нижнего голоса канон нарушается и противосложения движутся свободно, т. е. 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:

116 Протяжно

Первоначальное соединение

Протяжно Производное соединение

Two systems of musical notation. The first system consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is marked 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). The second system continues the piece with similar notation and dynamics.

В начале 6-й главы мы отмечали, что в полифоническом трехголосии может происходить противопоставление двух голосов, объединенных в элементарную группу, третьему голосу. С подобным расщеплением трехголосия на два «пласта» мы уже столкнулись в контрапункте с терцовым удвоением.

Это расщепление может иметь очень разнообразные формы в имитационной полифонии. Важнейшей формой является двухголосная простая имитация или канон с третьим так называемым свободным голосом. В таком трехголосии два голоса тесно связаны имитационным единством и противопоставляются, 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:

117 Умеренно

Two systems of musical notation. The first system consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is marked 'p' (piano). The second system continues the piece with similar notation and dynamics.

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

Следует иметь в виду, что если третий голос предполагается в качестве нижнего, то в первоначальной имитации возможны такие явления, которые исключаются в двухголосии, но применяются между верхними голосами в трехголосии, — квинты, одновременные синкопы и т. д.

Приведем пример канона в обращении с третьим свободным голосом:

118 Протяжно

Two systems of musical notation. The first system consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). The music is marked 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). The second system continues the piece with similar notation and dynamics.

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 более всего походила на форму одночастного периода. В широком смысле слова эти построения, действительно, следует считать периодами — каждое из них излагает одну музыкальную мысль, один музыкальный образ, мелодическое развитие в каждом таком построении, претерпевая волну развертывания и свертывания, всегда завершается каденцией. В двух- и трехголосии эту форму можно назвать полифоническим периодом.

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

§ 24. Двухчастная форма

Простейшей, после периода, полифонической формой является разработочная двухчастная.

Разработочная двухчастная форма излагает один музыкальный образ, показывая его в развитии, распадающемся на две фазы (части). Тематический материал, который оформляет это развитие, однороден, т. е. эта форма не включает в себе смены тематических материалов во времени — все развитие строится на том материале, который показан в начале формы. Возможны два основных типа разработочной двухчастной формы:

- на контрастно-полифоническом материале
- и на имитационно-полифоническом материале.

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

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

Это единство выявляется 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 может являться второй, более развернутой или, наоборот, более сконцентрированной волной движения, но может составлять вторую половину одной общей волны.

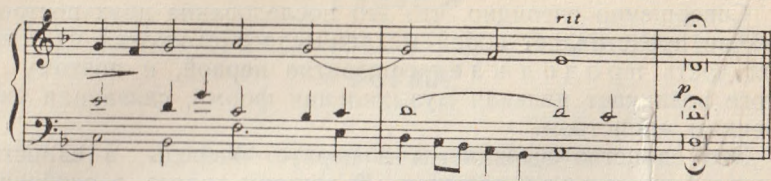
Сравнительно большие размеры двухчастной формы, в отличие от периода, придают особое значение главной мелодической кульминации, которая обычно оформляется весьма рельефно — художественно убедительное бескульминационное мелодическое развитие уже почти невозможно на столь большом протяжении, как двухчастная форма.

В этом отношении особое значение приобретает использование регистров голосов. Главной кульминацией может оказаться самый высокий звук из верхнего голоса, а среднего или даже нижнего — по абсолютной высоте эти звуки будут не высоки, но по напряженности регистра они могут получить значение главной кульминации. Кульминационное значение может получить 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 отсутствовать вовсе. Если все же каденция имеет место в конце первой части, то она значительно сглаживается непрерывным движением, по меньшей мере, одного из голосов — во всяком случае, все три голоса не кадансируют одновременно.

Приведем пример двухчастной формы и рассмотрим его особенности:

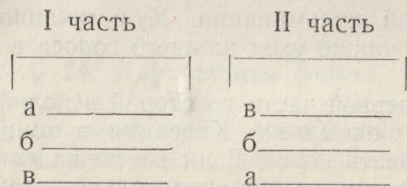
119 Протяжно



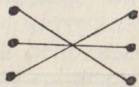
Первая часть в этом примере заканчивается в четвертом такте. Однако каденция, завершающая эту часть, сильно сглажена благодаря тому, что голоса останавливаются не одновременно и почти непрерывно переходят в свое продолжение во второй части. Каденция второй части, завершающая всю двухчастную форму, существенно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

Отметим попутно типическую черту ладо-тонального развития этой 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 (т. е. в первой части) и их повторение в производном соединении (т. е. во второй части) обозначаем буквами а, б, и в:



Нетрудно убедиться, что здесь присутствует тройной контрапункт октавы:



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

Возможность возникновения единой волны мелодического развития на всем протяжении двухчастной формы происходит здесь оттого, что мелодия «а», положенная в первой части в верхний голос, начинается сравнительно низко и постепенно движется вверх, мелодия же «в» (в нижнем голосе) в

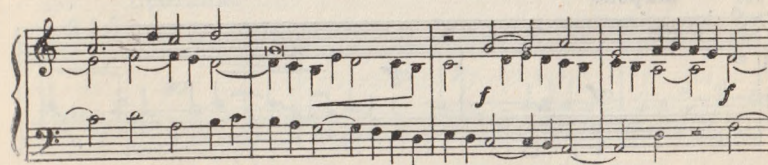
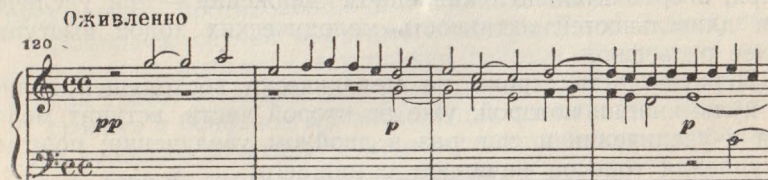
основном движется вниз—крайние голоса расходятся, подготавливая кульминацию. Во второй же части мелодии в крайних голосах меняются местами (голоса постепенно сближаются) и, следовательно, общее мелодическое движение оказывается откатом от кульминации.

Таким образом, вторая часть достаточно последовательно и непрерывно продолжает развитие мысли, начатое в первой части.

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

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

Например, поставив 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 такой 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 появляется тоника (седьмой такт), вступает верхний голос с имитацией, начиная, таким образом, вторую часть. Следовательно, здесь имеет место наложение и начала второй части на конец первой — типичнейшее явление в полифонических формах, в высшей степени тяготеющих к ясной непрерывности развития. Для рельефности вступления голосов во второй части введены п а у з ы перед каждым повторением мелодии.

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

Например, сочиним двухчастную форму, заключающую в себе подчеркнутое итоговое утверждение начальной мысли, — для такого замысла вполне уместным будет использование во второй части мелодии в увеличении на кульминации. Сочиняя начальную часть мелодии, подлежащую имитации, подбираем интонации, могущие усилить свои выразительные черты при увеличении длительностей; этими интонациями могут быть мелодические скачки, например, на кварту вверх, в сравнительно оживленном движении — при увеличении длительностей активность мелодических ходов выступит более рельефно.

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

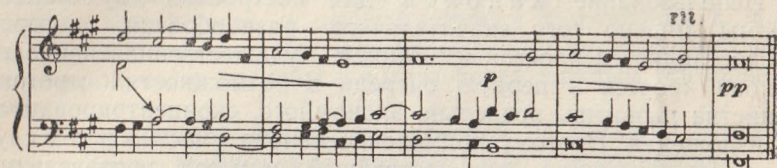
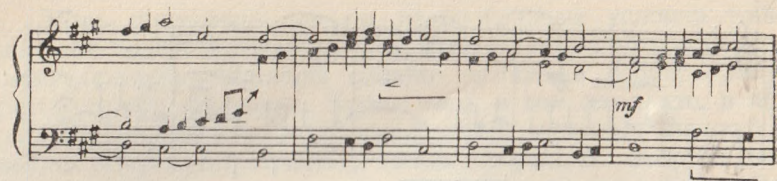
121 Широко

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 включает в себе особенно целеустремленную «собранную» форму развития.

Например, поставим перед собой задачу сочинения такой двухчастной формы, которая в целом рисует образ равномерно приближающегося и, далее, столь же равномерно удаляющегося поющего хора. Для двух частей этой единой, строго симметричной волны развития уместно применить первоначальное и производное соединения какого-либо канонического сложного контрапункта, например, тройного контрапункта, позволяющего построить вступления голосов в противоположном порядке (скажем, первоначально в восходящем, а затем в нисходящем), или же обратимого контрапункта, также допускающего противоположный порядок вступления.

Избираем случай обратимого контрапункта для канона с восходящим порядком вступления голосов в верхнюю октаву на два такта. Мелодическое развитие каждого голоса стараемся строить в основном на восходящих интонациях, что должно дать особенно отчетливую картину постепенного приближения (а во второй части, при обращении, — удаления):

122 Протяжно



§ 25. Трехчастная форма

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

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

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

Наличие репризы, возвращающей развитие к исходному характеру музыкального образа, открывает перед средней частью, не нарушая общего единства развития мысли, возможность достижения значительного контраста с крайними частями. Средняя часть может по-новому развивать те мелодии, на которых строилась первая часть; она может принести с собой даже совершенно новые мелодии.

Третья часть — реприза, — знаменуя собой безусловное возвращение к исходному образу, имеет возможность все же совершать это возвращение не в буквальной форме (статическая реприза), но с некоторой вариационностью (динамическая реприза). Эта вариационность выражает собой те изменения, те 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 повторяет в новом сочетании мелодии первоначального соединения, внося тем самым новые оттенки в музыкальный образ, обрисованный этими мелодиями.

Во второй же части очень уместным оказывается использование или новых мелодий или же существенно по-новому развиваемых мелодий первой части. Во второй части вполне возможно использование также и производных соединений от сложных контрапунктов первоначальных мелодий — возможности 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 репризе, очевидно, может найти применение также производное соединение только в том случае, если оно вносит в сочетание мелодий меньшие выразительные изменения, чем производное соединение средней части, — это условие необходимо потому, что без него реприза не прозвучит в обращении к начальной мысли.

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

Общее единство развития в трехчастной форме не обеспечивается одним только наличием репризы. Решающее значение имеет также общее мелодическое развитие — его высотная, ритмическая, регистровая и тембровая композиция. Существенное значение приобретает и ладо-гармоническая сторона музыки, в особенности в смысле разнообразия использования гармоний в средней части и, наоборот, повторяемости гармоний между первой и третьей частями (желательно, 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, б и в):

I часть	II часть	III часть
а.....	в.....	а.....
б.....	в.....	а.....
в.....	в.....	а.....

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

Самую эту мелодию построим также на восходящем движении, что создаст малую кульминацию в верхнем голосе первой части и что будет содействовать рельефности главной кульминации перед репризой:

123 Протяжно

Задание

Сочинять трехголосные двухчастные и трехчастные полифонические произведения, применяя изученные контрастно-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 менее, чем трехголосие от двухголосия. Так же и пятиголосие не несет с собой в сравнении с трех- и четырехголосием того значительного расширения средств и возможностей, которое мы наблюдали при переходе от двух к трем голосам.

В четырех- и в пятиголосии увеличивается количество возможных различных комбинаций голосов: возможны сочетания различных имитационных форм между собой (например, одновременно двух двухголосных канонов, двухголосного с трехголосным и т. п.), возможны 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 усложняет и детализирует те принципиально новые средства, которые раскрываются в трехголосии.

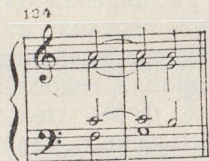
На самом деле: сочетание различных имитационных форм знакомо нам по трехголосию в виде, например, канона, в котором один из голосов ведет вариант мелодии (увеличение, обращение и т. п.) — в этом случае сочетается форма прямой имитации с имитацией вариантной. Нам знакома форма канона с третьим свободным голосом, т. е. 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 — эти две схемы допускают возможность написания канона в простом контрапункте. Все остальные схемы требуют применения 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 нижний голос, подчиняются в отношении использования 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, возникающие в четырех- и пятиголосии, остаются в основном теми же, что и в трехголосии: консонансы с удвоениями, трезвучия и сектаккорды с любыми удвоениями. Несколько усложняются диссонанирующие сочетания — возникает возможность тройного задержания, например:



или, например, оказывается возможным 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 остаются в прежней прямой зависимости от консонансов и не получают самостоятельного существования.

Некоторые новые возможности появляются 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 этот ритм, в значительной мере сглаживается общим обилием голосов и их разнообразными ритмами.

§ 27. Контрастное многоголосие

Мелодические средства строгого письма не дают возможности 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 достижению различий 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 — неодновременность вступления особенно отчетливо подчеркивает самостоятельность мелодий.

Приведем примеры контрастного четырехголосия:

Контрастное 4-голосие

126 Протяжно

Протяжно

Умеренно



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

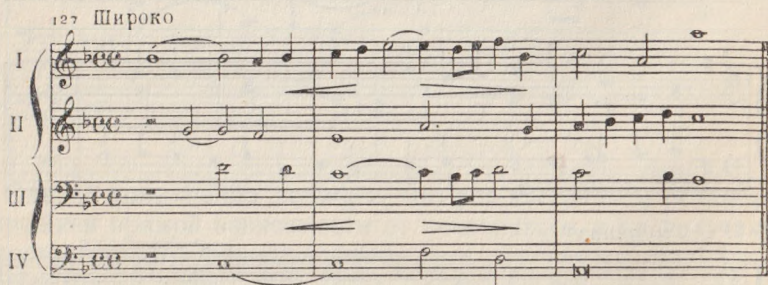
Присочинение двух мелодий к двум заданным или одной мелодии к трем заданным сильно стесняет мелодическую инициативу присочиняемых голосов, так как заставляет их только приспособляться к заданным. Этими путями не рекомендуется пользоваться при написании контрастного четырехголосия.

Контрастное четырехголосие может быть написано в сложном контрапункте.

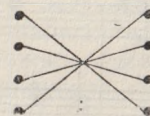
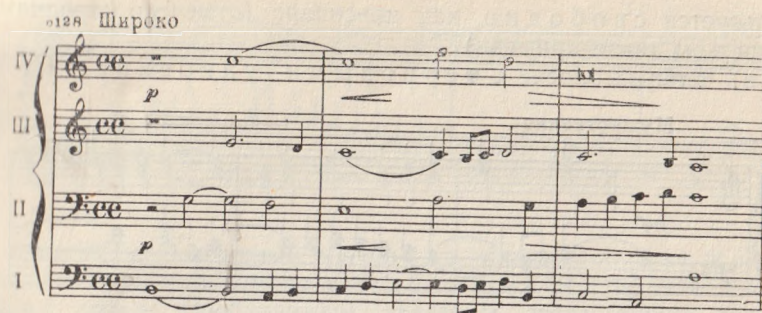
Однако ввиду крайне сильных ограничений, которые накладываются сложным контрапунктом на сочинение четырехголосия, мы не будем пользоваться его средствами.

Приведем только для ознакомления некоторые, изредка встречающиеся формы:

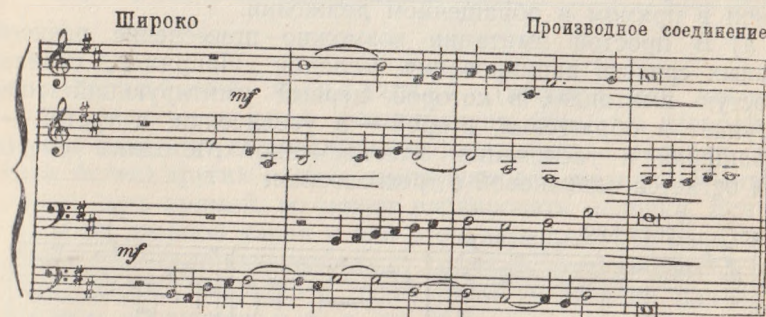
а) контрастное четырехголосие в четвертном контрапункте октавы — в этом контрапункте все четыре мелодии могут быть переставлены местами на октаву в любом соотношении:



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



б) контрастное четырехголосие в обратимом контрапункте:



Заметим попутно, что в четырехголосном обратимом контрапункте кварта между двумя средними голосами ис-

пользуется свободно, как консонанс (отмечено стрелками в третьем такте примера).

в) четырехголосие с терцовыми удвоениями:

130 Мужественно *f*

Этот вид четырехголосия представляет собой в сущности контрастное двухголосие с терцовыми удвоениями каждого из голосов. Удвоения в этом виде четырехголосия могут быть сделаны 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 только 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 возможно применение разнообразных средств варьирования мелодии. Например, сочиним простую имитацию, в которой первый имитирующий голос вступает в обращении, второй — в увеличении, а третий — в обращении и увеличении одновременно. Методика сочинения остается одинаковой с трехголосием:

131 Протяжно *p*

б) Четырехголосный канон в прямом движении может быть написан по восходящей или по нисходящей схеме. Необходимым 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 одинакова с трехголосием.

Сочиним, например, по нисходящей схеме канон с условием имитации: нижняя кварта на один такт.

132 Широко *mf*

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

Буквенная схема двойного канона с одинаковой имитацией обеих мелодий такова:

Риспоста 1-я А₁ В₁ Д₁ Ж₁
 Риспоста 2-я Б₁ Г₁ Е₁ З₁
 Пропоста 1-я А В Д Ж
 Пропоста 2-я Б Г Е З

Работы на двойной канон рекомендуется ограничить такими его формами, которые не требуют применения 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.

Методика сочинения двойного канона вполне аналогична простому канону: сочиняются начальные части двух контрастирующих мелодий А и Б, эти части переписываются в два других голоса А₁ и Б₁, сочиняются сразу два первых противосложения В и Г, они переписываются в два других голоса В₁ и Г₁ и т. д. Сочиним двойной канон в прямом движении, например, в верхнюю октаву на два такта:

133 Широко

Сочиним двойной канон в обращении со сдвигом во времени на один такт — совершенно очевидно, что два начальных голоса должны вести мелодии в обратном контрапункте:

134 Протяжно

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

г) В пятиголосии рекомендуется 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 могут быть использованы для сочинения полифонических пьес в двухчастной и трехчастной формах. Выбор средств оказывается здесь еще более широким, 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 простой имитации или в каноне	Имитационная разработка мелодии „а“	Имитационная разработка мелодии „б“	Реприза динамическая
а.....	а.....	б.....	б.....
б.....	а.....	б.....	а.....
а.....	а.....	б.....	б.....
б.....	а.....	б.....	а.....

В пятиголосии, в экспозиции и в репризе пятый голос может быть свободным; в средней части пятый голос может участвовать в имитации.

- | | | |
|---|--|---|
| 2. Экспозиция мелодии „а“ в простой имитации или в каноне | Экспозиция мелодии „б“ в простой имитации или в каноне | Совместная динамическая реприза обеих мелодий в простой двойной имитации или в двойном каноне |
|---|--|---|

а б а
 а б б
 а б а
 а б б

В пятиголосии пятый голос может принимать участие в имитационном экспонировании мелодий; в репризе пятый голос может быть свободным. Совершенно очевидно, что в целях благозвучного сочетания мелодий «а» и «б» в репризе процесс сочинения в данной форме должен начаться с репризы.

Все высказанные в главе 8 соображения о построении цельной музыкальной формы — о мелодическом развитии, о кульминациях, об использовании регистров и т. п. — должны быть приложены к четырех- и пятиголосным формам. Четырех- и пятиголосие дает, в этом отношении, возможность 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 «б», динамическая реприза — двойная имитация мелодий «а» и «б». Форма этой пьесы представляет собой, в сущности, двойную фугу (см. главу 16). См. нотный пример № 135 на стр. 123—125.

З а д а н и е

- 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 контрастной и имитационной полифонии строгого письма.

135 Напевно

First system of music on page 124, featuring three staves (treble, middle, and bass clefs) in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music includes dynamic markings such as *mf* and *p*.

Second system of music on page 124, featuring three staves. Dynamic markings include *p* and *mf*.

Third system of music on page 124, featuring three staves. Dynamic markings include *mf* and *f*.

Fourth system of music on page 124, featuring three staves. Dynamic markings include *f*.

First system of music on page 125, featuring three staves. Dynamic markings include *p*.

Second system of music on page 125, featuring three staves. Dynamic markings include *mf*.

Third system of music on page 125, featuring three staves. Dynamic markings include *f*.

Fourth system of music on page 125, featuring three staves. Dynamic markings include *p*.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ПОЛИФОНΙΑ СВОБОДНОГО ПИСЬМА

Глава 10

ВВОДНАЯ. МЕЛОДИЯ СВОБОДНОГО ПИСЬМА

§ 30. Общие образные черты мелодии свободного письма

Основное различие между работами по полифонии свободного письма и строгого письма должно состоять в различии образного содержания музыки этих работ и в первую очередь должно проявляться в различном характере мелодии.

Образное содержание полифонических работ свободного письма, хотя и может соприкасаться с содержанием строгого письма, все же всегда должно отличаться от него заметной образной определенностью, конкретностью. Музыкальный образ в работах свободного письма должен заключать в себе не только общие типические черты, но и ясные индивидуальные черты. Поэтому, определяя характер мелодии, выражающей этот образ, мы уже не можем ограничиваться общими широкими понятиями эпической распевности, песенности, протяжности — эти черты мелодии в свободном письме может не утрачивать и даже, наоборот, может усиливать, но одних этих общих понятий оказывается уже недостаточно, чтобы определить полный характер мелодии. Характер мелодии свободного письма, наряду с этими общими чертами, должен обладать также чертами ясно индивидуальными, позволяющими узнать данную мелодию среди тысячи мелодий сходного характера и обеспечивающими композитору авторство на каждую сочиняемую мелодию.

Рассматривая какую-либо полифоническую работу свободного письма, даже близкую по типу своей мелодики к эпической распевности строгого письма, мы оказываемся вынужденными говорить о конкретных особенностях образного характера этой работы — мы 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 самой своей природе чрезвычайно общи и отражают собой самые общие свойства действительности. Образы же музыки свободного письма схватывают картины жизни в конкретном художественном обобщении.

Образное содержание полифонических работ свободного письма должно широко раздвинуть свои границы в сравнении со строгим письмом, поэтому и мелодика свободного письма должна стать существенно более богатой и разнообразной по своим средствам. Полифонические работы свободного письма уже не должны ограничиваться миром одних лишь эпических образов — они должны претендовать на всеобъемлющий охват всех сторон действительности, они должны стремиться включить в себя все виды лирики и драматизма, все оттенки трагического и комического, скорбного и радостного, созерцательного и действенного 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, она должна использовать средства сольной вокальной музыки и музыки инструментальной, она должна получить конкретные жанровые черты музыки оперной, симфонической, камерной, она должна приобрести характер марша, танца, пасторали, арии, речитатива и т. д.

Однако полифоническая мелодия свободного письма, если она не порывает с реалистической традицией народной и классической музыки, при всей инструментальности или, наоборот, речитативности своего характера, всегда должна сохранять в себе песенность, всегда должна говорить о живом человеческом дыхании — полифоническая музыка, даже в чисто инструментальном звучании, всегда должна нести в себе мелодизм. Поэтому принципы полифонии строгого письма находят себе полное применение в свободном письме — свободное письмо отнюдь не отбрасывает средств строгого письма, но, наоборот, кладет их в свою основу и дает им дальнейшее широкое развитие и обогащение.

§ 31. Мелодия и тема

Наличие в мелодии свободного письма ясных индивидуальных образных черт позволяет называть такую мелодию темой. Мы избегали этого 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. Здесь же, в свободном письме, более или менее закругленное мелодическое построение, обрисовывающее основной характер музыкального образа, имеет именно тематический смысл и с полным основанием должно быть названо темой.

Мы будем различать понятие мелодии и темы в следующем смысле: мелодией мы будем называть весь интонационный материал данного голоса на всем протяжении полифонического произведения, темой же мы 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 одними лишь индивидуальными интонациями — в мелодии может происходить сложный и богатый процесс сгущения и разрежения индивидуализированности интонации; целые участки мелодии могут быть построены на интонациях, имеющих значение фона, интермедии, как бы второго плана действия; тема же выступает в полифоническом произведении как первый план, как рельеф.

Рассмотрим мелодию нижнего голоса в следующем примере (фуга из «Ивана Сусанина» Глинки):

136 *Energico*

В этой мелодии темой является закругленная часть мелодии, заканчивающаяся в седьмом такте. Эта часть мелодии включает в себе выразительные мужественные интонации, складывающиеся в целом в основную лейттему оперы, рисующую героико-патриотический образ народа.

Та часть мелодии нижнего голоса, которая идет после седьмого такта (противосложением), строится из интонаций неиндивидуальных, в достаточной мере нейтральных, — эту часть мелодии уже нельзя считать темой, она всего лишь

сопровождает тему, звучащую в более высоком голосе. В этом более высоком голосе тема также длится семь тактов, после чего (когда вступает с темой самый высокий голос) мелодия среднего голоса, аналогично нижнему, теряет 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 имеют большую или меньшую жанровую определенность. Тема рассмотренного примера из «Ивана Сусанина» обладает ясно выраженными жанровыми чертами русской народной молодецкой (отчасти трудовой) песни, с характерными для нее волевыми распевными интонациями.

Неиндивидуализированные части мелодии, наоборот, имеют обычно менее ясно выраженные жанровые черты, они в некоторой мере нейтральны в отношении своей жанровой характеристики. Например, о тех частях мелодии нижнего и среднего голосов в хоре из «Ивана Сусанина», которые сопровождают тему (противосложением), мы можем сказать всего лишь самое общее — а именно, что они распеваемы — более конкретных жанровых черт они в себе не включают.

Возможности создания индивидуальных черт 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 классической музыки средства индивидуализации мелодии — сложившиеся в реалистической русской и западноевропейской музыке последних столетий.

Эти средства, для наглядности, мы рассмотрим по элементам, т. е. по-отдельности в отношении ритма, мелодического рисунка, ладовой функциональности, тембра, манеры интонирования. Это рассмотрение по элементам не должно, однако, заслонить для нас то целое, которое складывается из этих элементов, — мы все время должны помнить, что в живой мелодии все эти 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 половине, от половины 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 половины, две восьмых, 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 половинам), при этом каждая из длительностей повторяется подряд от двух до пяти раз (четыре восьмых, пять четвертей, две восьмых, три половины) — в других противосложениях этого примера ритм еще менее разнообразен.

Индивидуализированность мелодического рисунка проявляется обычно в многообразном сопоставлении различных интервалов и различных направлений движения (вверх, вниз, на малом протяжении, на большом протяжении). В теме примера из «Ивана Сусанина» используются все пять интервалов от секунды до сексты включительно — в первом противосложении же 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 уступает теме — в противосложении достаточно много поворотов — однако эти повороты в противосложении менее ярки, чем в теме, так как совершаются в поступенном движении. Другие противосложения значительно беднее темы также и в отношении поворотов мелодической линии.

Индивидуализированность ладовых средств проявляется обычно в многообразном сопоставлении различных по своим ладовым функциям ступеней. Тема в примере из «Ивана Сусанина» (в особенности, когда она звучит одногласно) включает в себе по меньшей мере пять ясно 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 (10—11 такты от начала). Так же мало смен ладовых функций 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, т. е. собственно исполнительских средств, подразумеваемых в мелодии, также проявляется в многообразном сопоставлении различных элементов данной области музыкального искусства. Нижний голос примера из «Ивана Сусанина» ведут тенора в унисон с виолончелями и фаготами — тема в мелодии этого голоса, благодаря несколько более высокому регистру, более разнообразному ритму, скачкам в мелодии, подразу-

мекает более богатое и многообразное тембровое интонирование, чем противосложение; кроме того, Глинка ставит в теме эпизодические акценты, придавая тем самым начальным звукам темы особую весомость, в противосложении же нет никакой акцентировки звуков; обозначение *Energico* относится, в первую очередь, к теме, а не к противосложениям.

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

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

Например, жанровая характерность рассмотренной темы из «Ивана Сусанина» — народная молодецкая песня — выявляется столь отчетливо благодаря типическому для этого жанра сочетанию своеобразной ритмической контрастности (особенно характерен 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 кульминирование в сравнительно высоком регистре). Сочетание всех этих индивидуализированных средств, выявляющее в этой теме ее типические жанровые черты русской народной молодецкой песни, служит для Глинки той живой художественной формой, творчески перерабатывая которую, Глинка выражает ею величественный героико-патриотический образ народа.

§ 32. 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 иметь место контраст между характерными для нее индивидуальными интонациями, с одной стороны, и более общими,

менее индивидуальными, — с другой. Внутри самой темы может быть рельеф и фон, т. е. основной характер музыкального образа, выражаемый данной темой, может контрастно сочетать в себе черты индивидуальные, образно-контрастные и черты более общие, сравнительно нейтральные. Это 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 ее протяжении уровень индивидуальности интонаций был бы выдержан совершенно одинаковым. Всегда имеет место колебание, движение, развитие индивидуального характера темы и всегда, хотя бы на моменты, в теме показывается фон, второй план, оттенение рельефа.

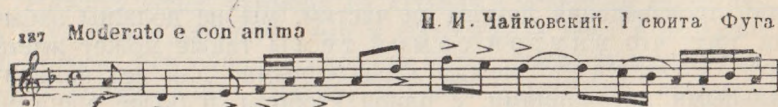
Это оттенение может быть едва приметным — в подобном случае мы будем относить тему к первому типу, который условно назовем однородным; но тема может заключать в себе ясный контраст индивидуальных интонаций и фонового, сравнительно нейтрального материала, — в этом случае мы будем относить тему ко второму типу, который назовем контрастным.

Тему из «Ивана Сусанина» мы должны признать однородной.

Рассмотрим примеры тем, заключающих в себе контраст индивидуальных интонаций и интонации оттеняющего значения. При рассмотрении подобных тем всегда встает один, сравнительно трудно решимый, вопрос: если сама тема включает в себе 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, в наличии заметной закругленности общего мелодического рисунка темы; для имитационных форм свободного письма характерно окончание темы приблизительно в тот момент, когда вступает второй имитирующий голос (это в равной мере относится как к контрастной, так и к однородной теме, примером может служить тема из «Ивана Сусанина»).

Рассмотрим два примера:

1. Чайковский, fuga из 1-й сюиты для оркестра:



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

В первых двух тактах присутствуют индивидуальные интонации типа фанфары — в этих интонациях весьма многообразен ритм, особенно в сравнении с далее идущим равномерным движением шестнадцатыми, охвачен большой звуковой диапазон, достигнута главная кульминация, акцентированы звуки.

Во втором и третьем тактах мелодическое развитие темы идет на значительно менее индивидуальных интонациях — здесь присутствуют очень общие формы мелодического движения, не характерные для каких-либо определенных жанров; ритм этих интонаций теряет свое многообразие и выравнивается; интервалика сужается, но ладовые средства не лишаются своего многообразия, даже, наоборот, несколько усложняются, однако мелодическое развитие в целом становится на путь нисходящего секвенцирования — этот путь, как правило, ведет к затушевыванию индивидуальности интонаций.

Таким образом в этой теме присутствует ясно ощутимый контраст между индивидуальными интонациями начала темы и идущими далее общими формами мелодического движения — уже внутри самой темы образуется интонационный рельеф и оттеняющий его фон.

2. Шостакович, 5-я симфония, 1-я часть:





Тема заканчивается в середине четвертого такта. Свообразие в строении этой темы заключается в том, что тема изложена строго двухголосно, причем в первой части темы двухголосие имитационное, а во второй — контрастное. Уже это одно является 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 — интонации этой части теряют ясную жанровую определенность, многообразие интервальных и ладовых средств явно ослабляется.

Необходимо отметить, что меньшая индивидуальность интонации второй части, по сравнению с первой, однако, не свидетельствует о полном превращении второй части в фон, в нейтральный второй план действия. Достаточно в этом отношении сравнить вторую часть темы с далее идущим мелодическим материалом нижних голосов, чтобы убедиться в наличии определенного, хотя и не столь яркого, как в первой части, индивидуального характера интонаций — ладовые, гармонические и динамические средства во второй части обладают, несомненно, существенно большим многообразием, чем то монотонное движение, которым наполнены нижние голоса пятого, шестого и т. д. тактов. Это движение оказывается гомофонным аккомпанементом к мелодии, вступающей в верхнем голосе, т. е. оно с полной ясностью выявляет свое подчиненное, фоновое значение. Вторая же часть темы не может быть истолкована просто как фон в отношении к

первой — она противостоит первой части как нечто, уступающее ей по уровню своей индивидуализированности и вместе с тем она сама выделяется как рельеф в сравнении с далее идущим 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 отмечаем, что мелодия свободного письма оказывается способной отчетливо обрисовать конкретные, индивидуальные черты музыкального образа и что в самой мелодии свободного письма уже присутствует противопоставление интонаций индивидуальных, тематических, обладающих ясно выявленными 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, что они тождественны интонациям строгого письма. Нельзя представлять себе мелодию свободного письма как, якобы, мелодию строгого письма, лишь пополненную индивидуальными интонациями.

Мы неоднократно отмечаем 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 (пример № 138) с явно аккомпанементным движением, которое устанавливается в нижних голосах, с конца четвертого такта. Не трудно убедиться, что это 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 четвертом (и далее) такте этот мелодический материал теряет свой характер патетического инструментального речитатива и становится в положение аккомпанемента, однако такого аккомпанемента, который непосредственно родственен предшествовавшей теме, — он представляет собой как бы «тень» начальных индивидуальных интонаций.

Подобная зависимость неиндивидуальных интонаций мелодии от ее индивидуальных очень часто наблюдается в мелодике свободного письма.

Таким образом, в мелодии свободного письма, даже в ее неиндивидуальных интонациях, хотя бы косвенно, присутствует выражение конкретного, индивидуального музыкального образа, обуславливающего собой выбор всех интонаций и структуру их развития.

§ 33. Скрытая полифония в одноголосии

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

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

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

Особенно наглядно выступают 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 очевидно выступают скрытые голоса при скачках на большие интервалы.

Например, fuga ля-минор М. Глинки:



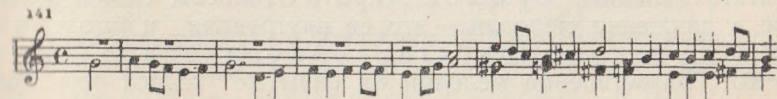
В мелодии верхнего голоса, в третьем, четвертом, пятом тактах, с полной ясностью слышится движение двух мелодических линий, идущих как бы параллельными секстами с задержаниями септим; это движение условно можно изобразить в следующем виде:



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

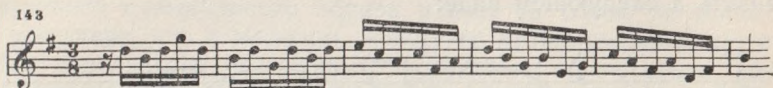
Формы скрытой полифонии в одноголосии столь же разнообразны, сколь разнообразны виды реального многоголосия.

В одноголосии мы можем найти скрытую имитационную полифонию; примером может служить только что рассмотренная fuga Глинки — верхний скрытый голос явно имитирует здесь интонацию из двух звуков, появляющуюся в нижнем скрытом голосе, в целом два скрытых голоса образуют канон. Мы можем найти скрытую контрастную полифонию — рассмотрим пример из сюиты И. С. Баха *до-мажор* для скрипки соло, Fuga; сравним следующие два отрывка:



В первом примере имеет место реальное двухголосие — это тема с контрастирующим противосложением; во втором примере налицо одноголосие, однако в этом одноголосии ясно слышны два голоса: верхний скрытый голос проводит ту же самую тему, а нижний — противосложение. Это 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 II тома Хорошо темперированного клавира И. С. Баха совершенно ясно звучат аккорды:



В фуге П. И. Чайковского из 1-й сюиты в начальной индивидуализированной части темы ясно слышится пятиголосное трезвучие тоники, далее обнаруживается скрытое трехголосие с выдержанным тоническим звуком наверху («органный пункт») и с типичными для гармонии Чайковского плагальными оборотами. Скрытую полифонию этой темы условно можно изобразить в следующем виде:



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, есть результат интонационного богатства, но никак не «составленности» из отдельных скрытых голосов — мелодия всегда имеет в себе на первом месте свое одноголосие, 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.

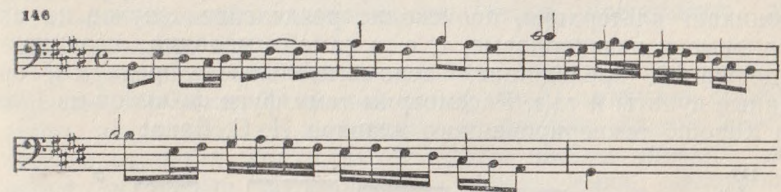
Наряду со скрытыми голосами, выявление которых связано со скачками мелодии, в одноголосии обнаруживаются еще иные скрытые мелодические связи — скрытая полифония метрически-опорных звуков. Мелодическая связь обнаруживается между звуками, находящимися на тяжелых долях соседних тактов и внутри тактов. Особенно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

Вполне отчетлива метрически-опорная линия в темах из «Ивана Сусанина» (пример № 136) и из фуги *ля-минор* (пример № 139) М. Глинки; так же очевидна метрически-опорная линия в теме фуги из сюиты П. И. Чайковского (пример № 137).

Рассмотрим тему фуги из трио П. И. Чайковского:



В этой теме движение метрически-опорной линии чрезвычайно разнообразно. Во втором такте она движется вверх (*ля—си—до—диез*), от третьего такта к четвертому она поворачивает вниз (на первых долях такта *до—диез—си*), кроме того, в третьем такте возникает более быстрая нисходящая линия по терциям вниз (на каждую четверть *до—диез—ля—фа—диез—ре—диез*), аналогичная линия секвентно повторяется в четвертом такте — эти нисходящие по терциям линии отчетливо обрисовывают септаккорды. Изобразим эти 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 цен-

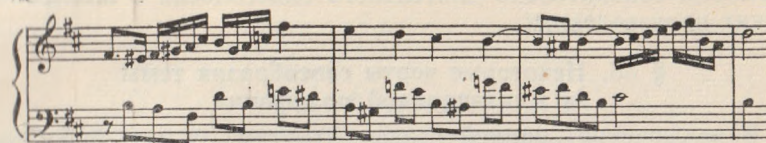
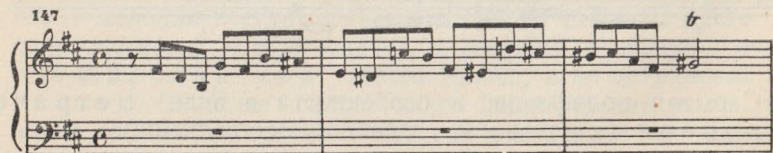
Таш. Гос. университет
им. Кавказ
Илл. №

нейшего художественного эффекта движения мелодии, который образно называется разливом мелодии, «широким дыханием» ее, столь богато проявившимся в славянских музыкальных культурах, особенно в русской и украинской.

И действительно, роль метрически-опорных линий для широкого развития мелодии становится особенно очевидной, 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 этих мелодий непрерывно сменяются, т. е. образуют свою внутреннюю мелодическую линию «опор». Эта линия опор почти всегда является метрически-опорной, так как узловые звуки обычно сосредотачиваются на тяжелых долях такта (прямо или в виде синкоп и задержаний).

§ 34. Ладо-гармоническая сторона мелодии

Богатство связей в мелодии свободного письма выражается также и в том, что между звуками мелодии обнаруживаются определенные ладо-гармонические соотношения. В мелодии возникают не только скрытые аккорды (мы это отмечали выше), но и ладо-функциональные связи этих аккордов между собой. Наглядно это выражается в том, что мелодия свободного письма подразумевает определенную ладо-функциональную гармонизацию. В этом факте заключается еще одно наглядное отличие мелодии свободного письма от строгого. В строгом письме ладовой основой мелодии был диатонический звуко-ряд, любой звук которого мог становиться тоникой и мог входить в любую гармонию — в самой мелодии лишь намечались ладо-гармонические соотношения. В свободном же письме эти соотношения получают определенность — устанавливается определенная мажорная или минорная тоника, ладовые функции поляризуются на доминанту и субдоминанту, возникает соподчиненность тональностей, т. е. появляются отклонения и модуляции (функциональный хроматизм), возникает альтерация, происходит разделение звуков на аккордовые и неаккордовые, т. е. в самой мелодии возникают задержания, проходящие, вспомогательные, предъемы, органические пункты и т. д. Рассмотрим тему фуги *си-минор* из I тома Хорошо темпированного клавира И. С. Баха:



Тема начинается в ясном *си-миноре*, а заканчивается в *фа-диез-миноре*, т. е. в теме имеет место модуляция; в середине темы возникает отклонение в *ми-минор*; перед каденцией (начало третьего такта) 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 (смотри конец четвертого такта и пятый такт), кроме того, в теме имеется трель, т. е. используются вспомогательные звуки.

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

В целом мы должны признать, что скрытая полифония и ладо-гармонические связи в мелодии обладают весьма широкими возможностями для выражения индивидуального характера музыкального образа.

Интонационное богатство мелодии свободного письма дает возможность излагать мысль одностольно 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 ориентировавшейся на принципы строгого письма, отсутствуют эпизоды длительного одностолья — моменты одностолья редко превышают протяжении одного такта.

В музыке же свободного письма, одностолье (конечно, наполненное богатой скрытой полифонией) занимает почетное место, являясь одним из важных участников общего мелодического развития мысли. В свободном письме имеются даже целые обширные музыкальные произведения, изложенные одностольно. Также и в имитационно-полифонических произведениях свободного письма можно нередко встретить одностольные темы весьма значительного протяжения (до десяти и более тактов, со многим числом звуков в каждом такте) — все приводившиеся в настоящей главе темы могут служить

примером сравнительно длительного одноголосия в полифонических произведениях.

§ 35. 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 эта тема 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 эта обработка представляет собой контрастно-полифоническое варьирование. Некоторые ограничения возникают для имитационной полифонии.

Имитационная полифония свободного письма не только сохраняет, но и широко развивает, в сравнении со строгим письмом, свою разработочную роль. Имитационные эпизоды (фугато) и целые имитационные произведения обычно наполнены значительной непрерывностью развития и чуждаются танцевального расчленения каденциями на четырех- и восьмитакты — не редки случаи, когда обширное имитационное произведение 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: имитационно-полифоническая тема обычно избегает ритмической остановки в конце, поэтому непрерывность ритмического движения или же наложение на вступающий следующий голос характеризуют собой окончание темы. Примерами могут служить fuga Чайковского из 1-й сюиты (пример № 137), где присутствует ясная непрерывность ритмического движения на каденции (четвертый такт), и fuga из «Ивана Сусанина» Глинки (пример № 136), где имеет место наложение (седьмой такт).

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, т. е. повторение темы в другом голосе.

З а д а н и е

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

Раздел III

ПОДГОЛОСОЧНО-ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

Глава II

ДВУХГОЛОСИЕ

§ 36. Общие свойства подголосочного двухголосия

Подголосочно-полифоническое двухголосие в произведениях русских классиков и советских композиторов реалистического направления исходит из основ народного подголосочного песенного склада. Подголосочность, т. е. одновременное пение более или менее различных вариантов, но одной и той же мелодии, подлинно народной или написанной в народном духе, развивается композиторами до противоположности существенно различающихся вариантов, т. е. 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 их, вариационная зависимость мелодий одна от другой всегда остается в силе.

Эта неразрывная связь с подголосочными истоками особенно ясно сказывается в произведениях, представляющих собой обработки народных песен или же написанных в народных песенных жанрах, т. е. в таких произведениях, которые строятся на народных интонациях.

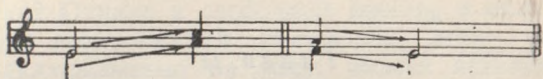
В чем конкретно проявляется вариационная взаимосвязь голосов в подголосочном складе?

Вариационная взаимосвязь наиболее ясно сказывается в том, что обе мелодии имеют одновременно одинаковые опорные звуки (устои), на которых они слиты в унисон или октаву. Таким образом в узловых, опорных ладо-гармонических моментах обе мелодии одинаковы — вариационное различие мелодий возникает во всех прочих местах песни.

Важно отметить, что в народных песнях опорные звуки почти всегда располагаются в нижней части звукоряда обе-

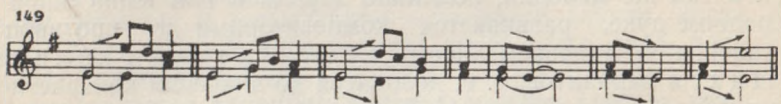
их мелодий. Таким образом движение мелодий от опорного звука обычно направлено вверх, движение же к опорному звуку — вниз. В обоих случаях движение является прямым, иначе говоря, прямое движение мелодий от опорного звука и к нему служит принципиально характерной чертой подголосочного склада.

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 одним только прямым — в музыке подголосочного склада мы сталкиваемся и с косвенным и с параллельным движением от унисона и к унисону (или октаве) на опорном звуке; встречаются случаи даже противоположного движения, в особенности — к октаве.

В этом отношении типичны следующие примеры (представляем их опять-таки в виде схемы):



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

В отличие от прямого движения, например, параллельное движение (весьма характерное для простейших форм подголосочной музыки), в целом дает значительно меньше возможности для вариирования мелодий. Движение же косвенное и противоположное, наоборот, склоняется к образованию контраста между мелодиями и, следовательно, ведет 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 существенно противоречило основ-

ной 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 которые, несмотря на всю свою кажущуюся ограниченность полифонических возможностей, обладают в действительности очень значительными, в сущности, безграничными художественными потенциями.

Всмотримся в следующий пример подлинного народного двухголосия:

160 Довольно медленно Записано Е. Линевой, 1 № 4

1 мушкет

Не пой, не пой, со - ло - вьюш - ко, в зе - леном мо - ем са -

ду Не дай то - ски да ты на зо -

луш - ки серд - цу мо - е - му

2 мушкет

Не дай то - ски на зо - луш - ки серд - цу мо - мо - е -

- му И так мо - е да сер

- де - чуж - ко из - ны - ло о - но во мне.

3 мушкет

И так мо - е серд - це - чуж - ко

да из - ны - ло о - но во мне из си - ня - го да из

ка - меш - ку во - де не не те - чет.

В первую очередь отметим тот факт, 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 начинает развивать мелодическую инициативу и оказывается конкурентом верхнего голоса: таков четвертый такт 2-го куплета¹ и особенно третий такт 3-го 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 звуки *соль* и *ми* — оба в нижней части звукоряда. Здесь мы найдем и прямое, и косвенное, и параллельное движение в связи с опорными звуками. Однако отметим некоторое преобладание именно прямого движения, в особенности в заключительных каденциях.

Подголосочность этой песни очевидна, однако вариационная самостоятельность мелодий настолько значительна, что мы не вправе считать это изложение чисто подголосочным — контрастная полифоничность данного двухголосия столь же очевидна. Вспомним теперь самый первый пример настоящего учебника (стр. 5), где приведен один куплет народной песни. Здесь мы имеем простейший случай подголосочного склада, когда обе мелодии почти движутся параллельными унисонами (октавами) — это явление, как мы отмечали 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 данном случае параллельных квинт нет, но в следующей песне налицо три параллельных квинты подряд:

Хор им. Пятницкого

Пели З. и М. Казьмины

Сады мои, сады цветики. Запись Вл. Захарова

151

Быстро

1933 г.

Са-ды мо-и, са-ды цве-ти-ки, са-ды цве-ти-ки ла-

¹ Здесь нижний голос перехватывает часть мелодии верхнего — мелодия разветвляется на два голоса, обнаруживая свою скрытую полифонию — сравним с соответствующим местом 1-го куплета.

зо-ре-вы-е, ой ли, ой лю-ли, ой лю-ли,

(Вариант)

са-ды цве-ти-ки ла-зо-ре-вы-е

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

Таковы, например, следующие двухголосные обработки народных песен: П. И. Чайковский, «50 песен для ф-п. в 4 руки»:

152 Andantino

Контрапунктирующая мелодия здесь 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 — у А. Кастальского¹ «Жатва».

6. Жатва (братчина)

Обработка А. Кастальского

153 Торжественно призывно (но не скоро)

Скрипка
соло

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

дил-си и го-ло-вух-кой скло-нил-ся

§ 37. Ритмические свойства подголосочного двухголосия

Если в отношении голосоведения мы отмечаем один из видов движения — прямое движение голосов — как наиболее характерный вид для подголосочного склада, подобно этому, в отношении ритма голосов мы можем отметить ритмическое дробление тяжелой или относительно тяжелой доли такта, т. е. ритмически учащенное движение одного из голосов при неподвижном другом, начиная с тяжелой доли.

Ритмическое дробление включает в себе наиболее богатые возможности именно 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 одном из голосов (синкопа, пауза) — все эти виды ритмического

¹ В примере Чайковского опорными звуками верхней мелодии служат *си-бемоль*, *фа*, *ре*, *фа* — нетрудно убедиться, что эти же звуки являются опорными и для нижнего голоса. В примере Кастальского опорность звуков *ми* (в начале) и *фа-диез* (три раза) в обоих голосах еще более очевидна.

соотношения голосов уведат от вариационности. Действительно: ритмический параллелизм вообще лишен ритмической вариационности, «пробег» же и безударность ведут к образованию полифонического контраста голосов, т. е. к перерастанию 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 народнопесенном духе.

Буквально все приведенные в учебнике примеры русских народных песен заключают в себе характерные приемы ритмического дробления, особенно богат пример № 150 на стр. 145 («Не пой, не пой, соловьюшка»).

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

154

Именно эти ритмические фигуры мы избегали в полифонии строгого письма, желая подчеркнуть контраст. Теперь же, овладевая техникой подголосочного склада, мы должны извлечь и из этих ритмических фигур их, пусть малые, но характерные вариационно-полифонические возможности. Совершенно очевидно, что в силу ограниченности полифонических возможностей этих ритмических фигур главным средством в достижении мелодической самостоятельности голосов в работах на подголосочное вариирование должно стать разнообразие мелодического рисунка голосов, поддержанное, однако, разнообразием именно этих ритмических фигур.

Отметим 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 вступить в буквальном смысле слова в любом месте куплета — этот факт ясно виден на всех примерах данной главы (и на 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 совершается всегда или в унисонном движении с первым или же сразу с подголоска — случаи имитационного вступления второго голоса представляют собой исключительно редкое явление в русском народном многоголосии.

§ 38. Ладо-гармонические свойства подголосочного двухголосия

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

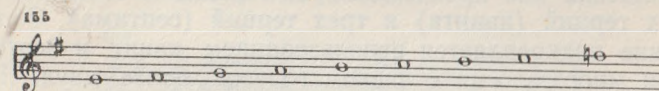
Эти традиции чрезвычайно многообразны и, к сожалению, еще сравнительно мало изучены. С уверенностью можно утверждать лишь следующие самые общие положения: музыка художественных произведений подголосочного склада всегда имеет ясную диатоническую тональную основу в своих опорных узловых моментах; хроматизм является привходящим производным фактором и не свойственен ладо-гармоническим устоям песни. Говоря более конкретно, мы можем отметить, что, как правило, узловые опорные звуки мелодии (устои) находятся в диатонических соотношениях, т. е. они не имеют между собой хроматических, увеличенных и уменьшенных интервалов. Хроматические отношения устоев возникают только в крупных формах, на границах целых разделов (но не внутри одного построения, не в пределах одной темы), например, в операх, симфониях и т. п.

Всмотримся во все приведенные в данной главе примеры (№№ 150, 151, 152, 153), и мы убедимся именно в диатоничности соотношений между опорными звуками.

Особенно показателен пример Чайковского (№ 152). Мы уже отмечали, что устоями обеих мелодий являются звуки *си-бемоль—фа—ре—фа*, в соотношениях между которыми от-

сутствует хроматизм. Вместе с тем в двухголосии в целом хроматизм имеется не только «на расстоянии», но и в непосредственном соседстве звуков — *ми-бемоль — ми-бикар* во втором такте 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, куда совершаются отклонения и модуляции.

Отметим одно частное, но чрезвычайно типичное явление в ладовой структуре очень многих русских народных песен — движение мелодии по диатоническому звукоряду, лишённое целотонности (увеличенных кварт). Мы это можем наблюдать в песне «Не пой, не пой, соловьюшка» (пример № 150) — звукоряд этой песни, при нижней тонике *ми-минора*, имеет следующее строение:



В нижней части звукоряда имеется *фа-диез*, в верхней же — *фа-бикар*, т. е. отсутствует целотонность *до—ре—ми—фа-диез* (отсутствует увеличенная кварта *до—фа-диез* вверх).

Не трудно 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 примере Чайковского (пример № 152); когда основная (верхняя) мелодия песни спускается вниз, с устоя *си-бемоль* к устью *фа*, то нижний голос интонирует уже не *ми-бемоль*, а *ми-бикар*, образуя модуляцию в *фа-мажор* (т. е. в доминанту).

Интересно отметить, что этот звукоряд является 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 отмечали, что на опорных узловых звуках (добавим: в особенности в конце куплета) мелодии обычно сливаются в унисон или октаву. Это слияние не всегда происходит сразу — имеется не мало случаев, когда к опорному звуку мелодии приходят не вполне одновременно, т. е. один из голосов как бы запаздывает в своей опоре на узловой звук. Этот эффект запаздывания мы можем наблюдать в приме-

ре Чайковского (пример № 152), где нижний голос во втором и четвертом тактах 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 переноса, — 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 септима, столь частые в подголосочном двухголосии, следует истолковывать в некотором отношении как производные от терции, т. е. как сочетание двух терций (квинта) и трех терций (септима). Это истолкование подкрепляется использованием 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, т. е. представляют собой трезвучия, септаккорды и нонаккорды. Вертикаль в виде секунды, кварты (отчасти сексты) и в виде сочетания секунд, кварт и прочих нетерцовых интервалов представляет собой явление частное, эпизодическое, индивидуальное. Господствующей нормой является 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, причем эти неприготовленные задержания берутся не только в поступенном движении, но и скачком.

Следует отметить, 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 отмечали факт почти полного отсутствия синкоп в каком-либо одном из голосов народного многоголосия. С этим фактом связано полное отсутствие приготовленных задержаний в подголосочном складе. В отличие от строгого письма, в подголосочном складе встречается предъём.

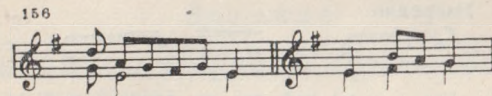
Вспомогательные звуки берутся нередко без своего разрешения (так называемые брошенные вспомогательные) — эти брошенные вспомогательные звуки, как и разрешенные, подобно неприготовленным задержаниям, обычно имеют сравнительно небольшую длительность.

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

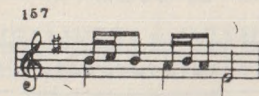
Это сказывается и на сочетании различных неаккордовых звуков в двух голосах одновременно — подобные сочетания, подчас чрезвычайно смелые и диссонансирующие, длятся всегда очень кратко и имеют преходящий, эпизодический характер.

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

1. Неприготовленные задержания:



2. Вспомогательные на унисоне:



3. Брошенные вспомогательные:



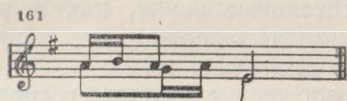
4. Предъёмы:



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



6. Сочетание двух вспомогательных, образующее параллелизм секунд:



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



Перечисленных типических средств двухголосия достаточно для опыта сочинения двухголосных пьес в полифонно-подголосочном складе на подлинную народную тему или на оригинальную тему в народнопесенном духе.

Можно рекомендовать следующую, наиболее естественную для данного задания, форму: куплетно-вариационный цикл из двух-трех куплетов. Общий замысел этого миниатюрного

цикла может заключать в себе процесс постепенно разрастающейся песенной инициативы голосов (сама основная мелодия может подвергнуться вариационному обогащению) — это может быть обобщенный образ приближающегося (и удаляющегося) хора или народного шествия, или же развертывающегося народного танца, это может быть более конкретный образ, связанный с присутствующим 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 такое построение цикла, что 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 12

ТРЕХ-, ЧЕТЫРЕХ- и ПЯТИГОЛОСИЕ

§ 39. Общие свойства подголосочного трехголосия

Подголосочно-полифоническое трехголосие, строящееся на интонационном материале народнопесенного 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, т. е. разнообразные ансамблевые соотношения голосов: диалог двух голосов на фоне третьего, противопоставление соло и всего трехголосия, накопление трехголосия, разрежение его до одноголосия и т. д.

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

Рассмотрим несколько показательных в этом отношении примеров.

Народная песня «Несчастной родился...» из «Песен Пинежья» под редакцией Е. Гиппиуса, № 46:

163

не - счаст - ной ро - дил - ся, во го -
рю - шке рос в од - ну я
влю - бил - ся и та не - вер -
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 следующим куплетом, становится все более и 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 этот пример, как простейший.

Рассмотрим другой образец русского народного трехголосия, в котором полифоническое развитие голосов достигает значительного уровня: «Калинушка» из записей Линевой, № 10:

164 - Довольно медленно

Да с ма -
Ка - ли - нуш - ка, да с ма -
Ох, да с ма -
ли - но - ю, ла зо - ре - вый цвет.
ли - но - ю, ла зо - ре - вый цвет.
ли - но - ю, Ах - ла зо - ре - вый цвет.
Ох, ла зо - ре - вый цвет Уж как та ве -
Ох, ла зо - ре - вый цвет Уж как да ве -
Ох, да вот цветужакта, 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 пьёт.
мой ми лой пьёт.
мой ми лой пьёт.

Не пьёт Уж он пить не
Он не пьёт Уж он пить не
Он не пьёт, не пьёт. он не

пьёт, да го луб чик мой, за
пьёт, да го луб чик мой, за
пьёт, да го луб чик мой ох, за

мною мла дой шлёт
мною мла дой шлёт
мною мла дой шлёт

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 шкала ся.
де шенька за ме шкала ся.
де шенька за ме шкала 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 вступающий голос связывает эти интонации с поэтическим текстом песни — со словом «Калинушка», — второй же просто отвечает возгласом «Ох!». Свою роль комментатора описываемых событий, сопровождающего пение возгласами «Ох!», «Ах!», нижний голос сохраняет и в следующих куплетах.

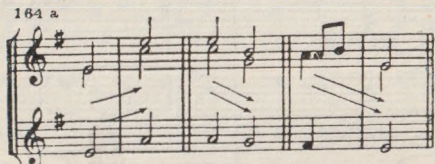
Начальному краткому диалогу двух нижних голосов противостоит трехголосие в унисонном движении, расслаивающееся далее на подголоски. Таким образом, в пределах даже первого краткого куплета происходит заметное развитие полифонической ткани.

Дальнейшие куплеты этой лирической протяжной песни, с богатой импровизационной вариационностью, продолжают полифоническое развитие, намечившееся в первом куплете. Особенно примечательны в этом отношении начальные части третьего и четвертого куплетов, чрезвычайно многообразно использующие средства смены числа голосов.

Мы не останавливаемся на очевидной системе подголосочного ведения голосов в данном 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.

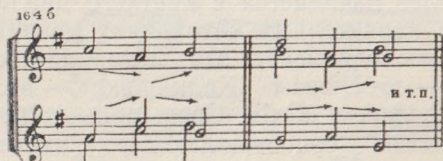
§ 40. Голосоведение в подголосочном трехголосии

В подголосочном трехголосии, аналогично двухголосию, огромное значение имеет прямое движение голосов — в данном случае прямое движение от унисона к целому аккорду и от аккорда к унисону или терции. Схематически это движение можно представить, например, в следующем виде:



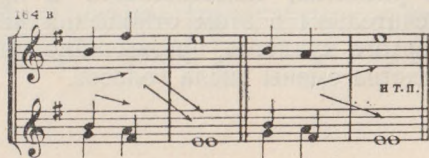
Однако в трехголосии, значительно богаче, чем в двухголосии, разворачивается противоположное движение голосов. Противоположное движение возникает в очень разнообразных формах, большинство которых, конечно, непосредственно связано с собственно подголосочным вариантным ведением голосов, но в некоторых случаях противоположное движение обнаруживает и контрастно-полифонические черты.

Подголосочный характер противоположного движения особенно наглядно выступает в таких, например, случаях:

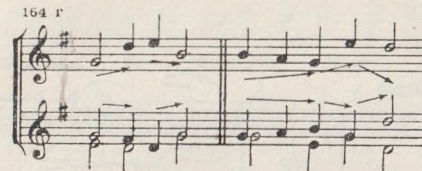


Как очевидно, здесь имеет место перемещение голосов внутри одного аккорда, являющегося суммой терцовых подголосков, а также перекрещивание голосов (терцовых подголосков) при смене гармонии.

Противоположное движение возникает также в результате октавного удвоения некоторых подголосочных звуков мелодии, т. е. путем активного мелодического развития верхнего подголоска, например:



Полифонические черты противоположного движения связаны обычно одновременно и с косвенным движением голосов — часть голосов движется, а часть задерживается на некоторых звуках, создавая условия косвенного движения. В этих условиях иногда возникает заметный мелодический контраст подголосков, позволяющий говорить о контрастной полифоничности данного многоголосия. Например:



Наиболее ясно контрастно-полифонические черты подголосочного трехголосия проявляются при развитии косвенного движения, т. е. при возникновении подголосков, представляющих собой сравнительно длительные выдержанные звуки. Замечательным примером подобного подголосочного изложения с выдержанным звуком может служить начало второго куплета «Хора поселян» в «Князе Игоре» (выдержанный звук у валторны):

164 д Moderato

Альт соло

Тенора

Валторна

Что не че-рен во-рон на-ле-тал.

Что не че-рен во-рон

§ 41. Развитие средств трехголосия

Русские композиторы, исходившие в своем творчестве из народнопесенной основы, широко разработали метод вариационно-полифонического развития темы — метод, истоками которого является народное коллективное импровизационное вариирование куплетов песни. В трехголосии русские композиторы дали образцы необыкновенно богатого использования сцены значительного круга возможностей подголосочно-полифонического изложения. Мы можем найти примеры почти точного воспроизведения конкретных приемов народного трехголосия — таковы, в очень значительной мере, обработки

народных песен для женского хора А. Лядова (15 песен), — но мы встречаемся и с развитыми, сложными образцами трехголосной полифонии, лишь в основе своей сохраняющими народно-подголосочные истоки, — таковы многие эпизоды в инструментальной и оперной музыке русских классиков.

Приведем несколько примеров в порядке возрастающей сложности. А. Лядов, 15 народных песен для женского хора, «Ах, да на горе»:

Allegretto
Ах, да на го-ре лу-жок зе-ле-не-ше-не-к.
165

Ах, да лю-ли, лю-ли, зе-ле-не-ше-не-к.

Нетрудно убедиться в значительном сходстве приемов полифонического вариирования данной песни и только что рассмотренной («Калинушка» из записей Лиевой — пример № 164) — аналогичное полифоническое усложнение начала второго куплета.

П. Чайковский, «50 песен» для ф.-п. в 4 руки, «Как со горки, со горы» (№ 22):

Andante № 22 „Как со горки со горы“
166

В этой краткой пьесе, представляющей собой обработку народной песни, фактура трехголосия меняется несколько раз. Изложение начинается с контрастного двухголосия (октавные удвоения мы не считаем самостоятельными голосами); в 6-м такте возникает почти аккордовое трехголосие, завершающееся в 8-м такте имитацией в уменьшении (нижний голос); в 10-м такте трехголосие приобретает почти гомофонный характер — мелодия с сопровождающими «аккордами»; и, наконец, с 13-го такта устанавливается подголосочный склад, с характерными для него параллелизмами и прямым движением голосов. То, как будто миниатюрное развитие музыкального образа, которое выявлено в этой пьесе, поспевает получить, однако, чрезвычайно разнообразными полифоническими оттенками, свидетельствующими о значительной интенсивности этого развития, о существенном изменении основного характера музыкального образа — начавшись с протяжного лирического повествования, эта пьеса приходит к суровому былинному сказу. Полифония, в процессе этого развития, играет одну из важнейших ролей.

Н. Римский-Корсаков, «Майская ночь», два эпизода из хора русалок (прим. 167 на стр. 164).

Второй эпизод, точно повторяя двухголосие первого, добавляет к нему третий голос. Строго говоря, этот третий голос сам состоит из пяти, поочередно вступающих, голосов имитации (в пяти различных регистрах), т. е. в каждом следующем трехтакте полифоническая ткань получает новую инструментальную окраску, включается новый более низкий голос, но реальное число голосов в каждый данный момент не превышает трех (общее число голосов растет от одного до трех и затем разрезается до двух). Эта, чрезвычайно прозрачная, полифоническая ткань, облакающая песенную игровую мелодию, своей быстрой, подобной мерцанию, сменой регистров

имитации глубоко выразительно передает сказочный украинский ночной пейзаж, перспективу, воздух.

167 *Andantino*

Сопрано Ой, по - лу - ноч - ной по - рой на лу -

ХОР

1

Оркестр

Обое - жай - ке о - зер - ной

Альты со - би - рай - тесь в хо - ро -

Сопрано

7

- вод, за пле - тай - те вев ве - нок.

Ой, ты ме - сяц зо - ло - той, су - дарь

ХОР

2

Оркестр

pizz.

ба - тюш - ка ты мой,

ты ми - ло - му по - све -

- ти, путь до - рож - ку у - ка - жи.

И наконец, приведем один пример полифонического хорового трехголосия, в котором с особенной выразительной силой, в глубоком соответствии с программным замыслом произведения, подголосочность превращена в почти гомофонный по своей рельефности полифонический вид изложения. Мы имеем в виду произведение А. Давиденко «Бурлаки» на текст Н. Некрасова, для смешанного хора без сопровождения. Приведем первую часть, идущую трехголосно:

168 *Медленно*

Хле - буш - ка

pp

Эх! Да эх! Да эх! Да

нет, ва - лит - ся

дом, сколь - ко уж лет

Ка - ме по - ем го-ре сво-е,

зло е жить-е

В этой суровой трагической картине трудового быта камских бурлаков композитор выделяет 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, главная протяжная песенная мелодия, построенная на несколько вариированных 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, подъем! Ухнем, напредь!», эта двуплановость исчезает, уступая место новому значительно более слитному показу непосредственных трудовых усилий действующих лиц — возникает новый, двухголосный (а далее четырехголосный) песенный склад на новом активном интонационном материале.

Описанные разновидности полифонического трехголосия должны быть использованы при сочинении полифонических вариаций и могут составлять собой форму изложения как целой вариации, так и отдельных ее звеньев, т. е. могут сменяться на протяжении одной вариации.

§ 42. Общие свойства подголосочного четырех- и пятиголосия

Образцы народного четырех- и пятиголосия, в случаях даже наиболее развитой полифонии, по природе своей остаются теми же, что и в трехголосии, — то, что мы описывали в трехголосии, лишь несколько усложнено в четырех- и пятиголосии. В музыке же классиков и советских композиторов

четырёх- и пятиголосие, излагающее тематику народнопесенного характера, значительно шире по кругу своих средств, чем их же трехголосие.

Приведем два примера, показывающие некоторые основные возможности четырехголосия.

1. «Лучина» из записей В. Захарова (20 народных песен», 1936 г.):

169 Широко-протяжно

1. Лучи намо ялучи нушка бере зова я э... эх,

что же ты, мо я лучи нушка, не жарко горить?

2. Не жарко горить, э эх, не жарко ли ты го-

-ри... го-ришь, не вспыхиваешь

В этой песне присутствует типичное для народных песен противопоставление одноголосного 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, во втором куплете — даже до пяти. Подобное явление, при котором разветвление на варианты происходит не одновременно для всех участников пения, но 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 вносит свою индивидуальную инициативу в подголосочное варьирование напева, но это выявление инициативы происходит отнюдь не на всем протяжении напева и не в том же самом месте при повторении напева. Поэтому общее число различных голосов — участников пения — подчас бывает значительно большим, чем наибольшее количество различных звуков в одновременных сочетаниях подголосков.

Это явление особенно наглядно выступает во втором куплете приведенной песни. Начиная со второго такта этого куплета наряду с унисонным сочетанием голосов возникают двух- и трехголосные созвучия, но эти созвучия создаются почти каждый раз новыми голосами: например, во втором такте двузвучие принадлежит верхним голосам, в третьем такте — нижним; верхние же голоса в третьем такте сливаются в унисонном движении и т. д.

Выше мы отмечали важное выразительное средство народного многоголосия — смену числа голосов. Говоря об этой смене числа голосов, мы имели в виду изменение числа не подголосков, звучащих одновременно, но именно голосов — участников совместного пения (простейшим случаем такой смены является противопоставление одноголосного 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 имеет место прогрессирующее увеличение числа голосов-участников от одного до пяти. Голоса хора включаются в пение не одновременно после запева (как это было в первом куплете), но поочередно, в свободном импровизационном порядке, и при этом, кто в унисон, а кто и сразу с подголоском.

Подобное постепенное накопление числа участников пения представляет собой важное типическое свойство народного

многоголосия и лишний раз подчеркивает возможность и право каждого участника хора проявлять индивидуальную творческую инициативу в ансамблевом исполнении — не только путем подголосочного варьирования напева, но и путем вступления неодновременно с другими участниками пения.

Приведем другой, более развитой и сложный пример народного многоголосия, являющий собой картину особенно богатого разрастания как числа голосов, так и числа одновременно звучащих подголосков — вариантов напева.

2. «Ой, как у князя было» из записей Листопадова («Песни донских казаков», Музгиз, 1949, № 32):

170 **Медленно** *Запев* 2 голоса

Женские голоса Ой, как у князя было, было у бо -

Мужские

- га - то - го, ай да, со - би -

- ра - ла - ся пир да бе се - душ - ка.

Все

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 можно найти 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.

Приведем, например, хоровую обработку Лядовым песни «Ты не стой, не стой, колодец» (ор. 59):

171 Allegretto

Сопр.
Ты не стой, не стой, ко-ло-дец, по-лон сво-до-ю, да

Альт
ка-ли-на, да ма-ли-на.

Сопр.
Да ты по-лон сво-до-ю склю-че-вой

Альт
Да по-лон со

Тен.
Да ты по-лон сво-до-ю со

Бас
Да склю-че-вой

све-же-ю, да ка-ли-на, да ма-ли-на.

све-же-ю, да ка-ли-на.

све-же-ю, да ка-ли-на, да ма-ли-на.

све-же-ю, да ка-ли-на, да ма-ли-на.

На протяжении двух куплетов происходит последовательное увеличение числа голосов — от одного до пяти (последний такт); вариирование затрагивает почти все повторения

как внутри куплетов, так и от куплета к куплету; голосоведение имеет в значительной мере подголосочный характер (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 присутствует богатое творческое развитие вариационно-полифонических предпосылок, заключающихся в народном многоголосии.

§ 43. Имитация как развитие подголосочных средств

Необходимо отметить, что произведения такого характера исключительно широко и многообразно разрабатывают полифонические возможности, даваемые подголосочным четырех- и пятиголосием, и по своим результатам, на первый взгляд, даже как будто порывают с традициями народного многоголосия. В действительности же эти произведения представляют собой замечательные примеры подлинно творческого новаторского развития художественных основ русского народного песенного многоголосия. Кажущаяся удаленность этих произведений от образцов народной музыки простирается главным образом от того, что в них широко применяются средства имитационной полифонии, т. е. той формы полифонии, которая в ничтожной мере свойственна народному многоголосию. Казалось бы, действительно, если в русском народном многоголосии нет (или почти нет) имитаций, то применение имитационных средств при обработке народных песен или при сочинении произведений, стремящихся развивать основы народного песенного многоголосия, не должно иметь места.

Однако, на самом деле, возможности имитационного наложения в очень значительной мере заложены в природе народного хорового пения, и превращение этих возможностей в действительность как раз и составляло собой одну из важных творческих задач русских композиторов реалистического направления. Подголосочный склад русской народной песни представляет собой глубоко самобытное явление величайшей художественной ценности. Одно из самых замечательных свойств этого склада состоит именно в том, что он, будучи сам по себе стройной, ясно очерченной системой художественных закономерностей, несет в себе возможности безграничного развития, возможности произрастания из него

всех вне-подголосочных форм многоголосия—гомофонии, гармонии, контрастной и имитационной полифонии.

Возможности имитации скрыты в народном многоголосии в форме описанного нами разновременного вступления голосов. В народном пении при разновременном вступлении голосов участники хора вступают не с имитацией — они вступают с тем же самым (или с вариированным) интонационным материалом напева, который звучит в данный момент в других голосах (голоса вступают часто даже на полуслове, на окончании того слова, которое уже начали петь вступившие ранее голоса). Однако сам факт разновременности вступления голосов несет в себе возможность имитации, возможность вступления не с тем материалом, который звучит в данный момент в других голосах, но с тем, который только что прозвучал в них,— это тем более возможно, что интонационный материал в народной песне имеет часто многие повторения.

Например, вернемся к примеру песни «Лучина» (стр. 167 пример № 169) — в третьем такте средний голос вступает с мелодией, повторяющей первый такт верхнего голоса. Можно ли считать это вступление имитацией в приму? Мы утверждаем, что имитации здесь нет — здесь имеет место исполнение второго построения песни, являющегося повторением первого; верхний голос тоже повторяет первое построение, но с подголосочным вариантом. Мы могли бы назвать вступление среднего голоса имитацией только в том случае, если бы верхний голос в третьем такте пел новый контрапунктирующий материал, если бы он не повторял первого построения. Здесь имеет место не имитация, а вариация.

Однако возможность имитации здесь совершенно реальна.

Обратим также внимание на вступления среднего и самого нижнего голосов во втором куплете. Средний голос вступает с вариированной интонацией, идущей на малую терцию вниз — от *си-бемоля* к *соль*; нижний голос (такт 3 второго куплета) вступает также с нисходящей интонацией на малую терцию (без фигурационных звуков) — от *фа* к *ре*. Возможно было бы предположить, 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 новой, следующей по ходу напева интонации и вступающим новым голосом.

Вместе с тем очевидно, что возможность квартовой имитации здесь налицо.

Вполне аналогично этому в примере песни «Ой, как у князя было» (стр. 169, пример № 170) верхний голос при вступлении всего хора повторяет квинтой выше мелодический оборот, который только что прозвучал в среднем голосе в предшествующем такте. Это повторение не является имитацией — это, опять-таки, вариация, но возможность квинтовой имитации присутствует здесь вполне реально.

Наряду с имитацией, существенно новым моментом, внесенным русскими классиками и советскими композиторами в свои произведения на народную тематику, является гомофонная полнота гармоний. Предпосылки подобной гармонической полноты 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, являются богатейшими выразительными средствами, дающими композиторам возможность передачи огромных по своей значительности и сложности процессов развития музыкальных образов, находящих свое воплощение иногда даже в целых монументальных оперных сценах (например, в «Иване Сусанине») или в крупных симфонических произведениях (например, в «Камаринской»). Это раздвижение круга средств народного многоголосия очень большое значение имеет в хоровых обработках народных песен. В этом жанре, весьма близком подлинным формам народного пения, с особенной рельефностью выступает реалистическая творческая инициатива композиторов, развивавших традиции народного хорового искусства.

Рассмотрим обработку народной песни «Горы» для смешанного хора без сопровождения А. В. Александра:

Ой, не по - ро - ди - ли го - ры ни - че - го.

Ой, да ни - че - го

mf Ой, да ни - че - го

Ой, да ни - че -

вы го - ры, не по - ро - ди - ли,

Ой, да ни - че - го

го вы

бел - го - рю - чий, бел - го - рю - ка - мень.

Из - под ка - муш - ка

Из - под ка - муш - ка

из - под ка - муш - ка тек - ла

Из - под ка - муш - ка тек.

Тек - ла

быстра ре - чень - ка.

ла

бы

ой, тек - ла бы - стра, бы - стра ре - чень - ка.

f

rit.

Обработка сделана в куплетно-вариационной форме, причем вариирование использует имитацию.

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; третий же куплет рисует уже мужественный народный песенный образ, близкий суровым трудовым народным песням.

Это развитие песенного образа выражает себя, конечно, во всей совокупности средств, но особенно значительная роль выпадает здесь на долю имитации и гармонической полноты звучания.

Очень велико также, несомненно, выразительное значение прогрессирующей громкости звучания: первый куплет — *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, первый куплет этой обработки А. В. Александрова имеет в себе характерный зародыш имитации: обратим внимание на тот факт, что басы вступают с попевкой, повторяющей октавой ниже начальную попевку песни, — в этом факте еще нельзя усматривать действительной имитации, так как в этот момент все голоса движутся подголосочно, т. е. поют варианты этой же самой попевки, однако предпосылки октавной имитации здесь, несомненно, налицо. Эти предпосылки реализуются во втором куплете.

Второй куплет развертывает имитацию не только между первым вступающим голосом (альты) и басом — имитация возникает между всеми четверью голосами (сопрано и тенор варьируют напев).

Таким образом, поочередность вступления голосов во втором куплете, ведущая к накоплению четырехголосия, теряет свой импровизационный характер и строго систематизируется — мужские голоса оказываются рельефно противопоставленными женским голосам. Следует отметить, что верхний голос достигает во втором куплете более высокого кульминационного уровня, чем в первом куплете (звук *ми* вместо *до*), что непосредственно связано с общим процессом нарастания от куплета к куплету.

В третьем куплете достигается 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 этого 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 вокализирует гласную «а», обладающую наиболее открытым звучанием.

*

Работы по заданию настоящей главы рекомендуется выполнять в форме полифонических вариаций для смешан-

ного хора без сопровождения на тему народной песни со словесным текстом, т. е. в форме хоровой обработки. При сочинении вариаций должен быть использован опыт работы по выполнению задания глав 11 и 12 (двух- и трехголосные вариации).

Задание

Сочинить хоровой или инструментально-хоровой вариационный цикл на народную песню. Этот цикл может быть как продолжением полифонических вариаций, сочиненных по заданию главы 11, так и новым.

Раздел IV

КОНТРАСТНО-ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

Глава 13

ДВУХГОЛОСИЕ

§ 44. Общие свойства контрастного двухголосия

Контрастно-полифоническое двухголосие свободного письма обладает существенно более богатыми художественными возможностями в сравнении с двухголосием строгого письма.

Эти возможности очевидны хотя бы из того факта, что мелодия свободного письма может обладать отчетливым тематизмом, т. е. ясной индивидуальностью интонаций, и, следовательно, сочетание двух мелодий в одновременности допускает возможность сочетания двух тем, двух различных индивидуальностей в одновременности. Например, известный номер в «Картинках с выставки» Мусоргского — «Два еврея, богатый и бедный»:

173 Andante. Grave

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 музыке чрезвычайно редко. С гармоническим же сопровождением сочетание двух тем — явление сравнительно менее редкое, особенно в операх и в разработках сонатно-симфонических форм.

Например, эпизод из Пролога в симфонии-кантате Ю. А. Шапорина «На поле Куликовом»:

174 Andante mesto
Тема Руси



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 этих случаев состоит в том, что в них сталкиваются 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 (т. е. интонационно вполне индивидуальной мелодии) и противосложения, т. е. мелодии, составленной из менее индивидуализированных интонаций, из так называемых общих форм движения.

Подобных примеров 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, являет 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 отмечали это явление в фуге из «Ивана Сусанина» (стр. 128, пример № 136).

Этот контраст сродни гомофонии — в гомофонии 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 весь этот новый, в сравнении со строгим письмом, круг средств, подлежащий использованию в работах учащихся.

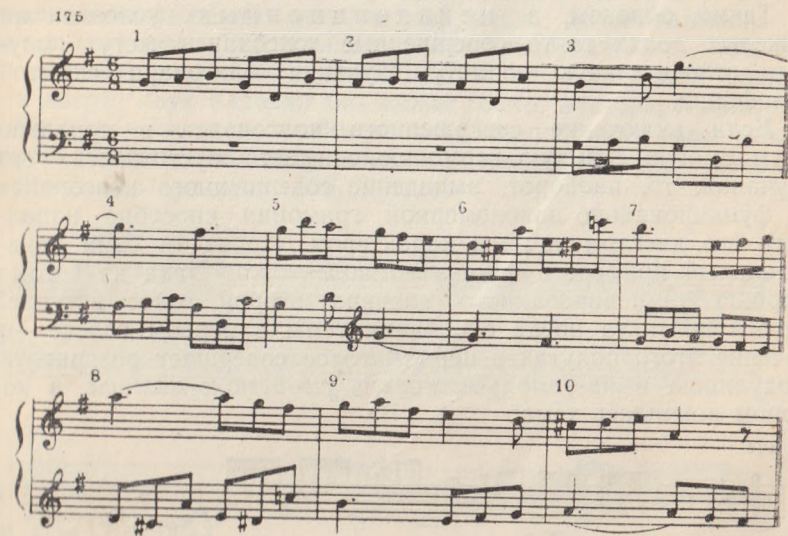
§ 45. Гармонические свойства контрастного двухголосия

Гармонические связи голосов обогащаются в свободном письме особенно значительно. Наполненность голосов скрытой полифонией и ладо-функциональной определенностью открывает новые, значительно более широкие возможности для гармонических сочетаний мелодий, чем в строгом письме.

В двухголосии свободного письма применимы все без исключения интервалы — от диатонических до любых хроматических. Использование как «пустых» (совершенные консонансы), так и диссонирующих интервалов возможно со значительно большим разнообразием, чем в строгом письме. Использование именно этих интервалов (особенно диссонирующих) обставлялось в строгом письме большими ограничениями, в свободном же письме очень многие (но, конечно, не все) ограничения отпадают.

В отношении совершенных консонансов остается в силе запрет параллелизмов, применение же этих интервалов в некаденционных условиях расширяется. Благодаря скрытой полифонии и ладо-гармонической определенности мелодий совершенные консонансы, даже на тяжелой доле такта, могут терять пустотный характер своего звучания и становиться в один ряд с терциями и секстами, почти на равных с ними правах.

Подобная трансформация звучности совершенного консонанса происходит в том случае, если этот интервал включается в ясно осязаемую скрытую гармонию, т. е. если он становится частью разложенного аккорда. Например, А. Лядов, Канон для ф-п.:



В середине третьего такта, на относительно тяжелой доле, появляется пустая октава, однако пустотность звучания этой октавы едва приметна, так как она является частью ясно ощутимого трезвучия тоники *соль-мажор*. Аналогичная картина в середине пятого такта, где пустая октава, на относительно тяжелой доле такта, оказывается частью тонического секстаккорда.

Обратим внимание на тяжелую долю восьмого такта: здесь ставится пустая квинта, не являющаяся частью разложенного аккорда, однако пустотность звучания этой квинты мало ощутима, причиной этого служит то обстоятельство, что нижний звук данной квинты является неприготовленным задержанием к звуку *до-диез*.

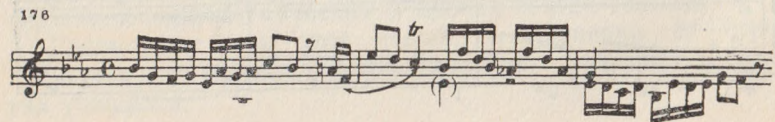
Пустая квинта на тяжелой доле шестого такта появляется в косвенном движении (на выдержанном звуке) — этот вид движения голосов всегда существенно «оправдывает» совершенные консонансы. Однако мы могли бы отметить, что эта квинта включена в разложенный аккорд тоники и уже одним этим лишена своей пустотности.

Также и прима в середине десятого такта появляется в косвенном движении, кроме того, она включена в разложенное трезвучие.

В тактах 5 и 9 на слабых долях появляются квинты (такт 5-й *ре-ля*, такт 9-й *соль-ре*). «Пустотность» этих квинт очень мало ощутима 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 граммонии способно наполнить его дисгармоничным характером. Приведем один показательный пример: в фуге *ми-бемоль-мажор* Баха из I тома Хорошо темперированного клавира второй голос вступает спустя полтакта после окончания темы в первом голосе — в течение этого полтакта первый голос совершает возвратную модуляцию в *ми-бемоль-мажор* из *си-бемоль-мажора*, в котором кончилась тема:



Что получилось бы, если бы второй голос вступил на полтакта раньше, т. е. если бы на третьей четверти второго такта прозвучала чистая квинта *ми-бемоль — си-бемоль* (помечена в скобках)? Достаточно сыграть один раз этот искаженный вариант фуги Баха, чтобы убедиться в том, что эта 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*.

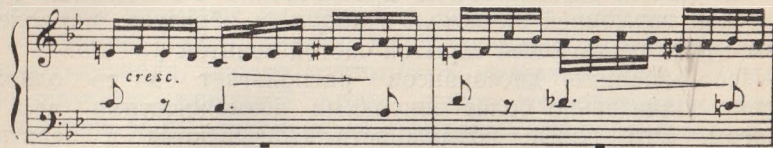
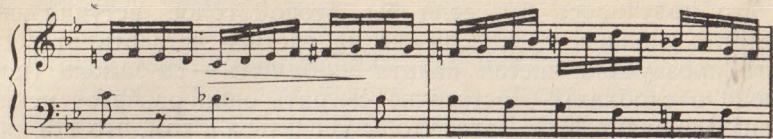
Использование диссонансов располагает в свободном письме значительно более широкими возможностями, чем в строгом. Эти новые возможности сказываются в первую очередь в следующем: возможность использования неприготовленных задержаний, перехода одного диссонанса в другой, параллелизма диссонансов. Однако эти новые возможности имеют свои очень существенные ограничения. Основным условием использования диссонансов остается принцип, сформулированный в связи со строгим письмом: диссонансы используются только в зависимости от консонансов; иначе говоря, также и в свободном письме диссонанс в качестве вполне самостоятельного интервала не должен употребляться.

Различия со строгим письмом состоят в том, что зависимость диссонанса от консонанса становится более многообразной и сложной. Рассмотрим основные приемы употребления диссонансов.

Наряду с приготовленными задержаниями, в двухголосии свободного письма можно применять задержания неприготовленные (проходящие и вспомогательные на тяжелой и относительно тяжелой доле, в том числе вспомогательные, взятые скачком). Задержание (как приготовленное, так и неприготовленное) может быть разрешено не только вниз, но и вверх. Звук задержания может быть альтерированным.

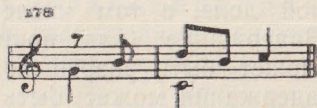
Приведем пример, изобилующий неприготовленными альтерированными задержаниями, разрешающимися вверх. Л. Бетховен, соната op. 106, Фуга:



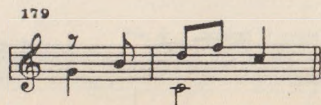


Во всех случаях неприготовленные задержания разрешаются в консонансы, т. е. диссонанс не оставляется неразрешенным.

Разрешение диссонанса является обязательным условием не только в строгом письме, но и в свободном. Это разрешение может быть не непосредственным — оно может происходить через вспомогательный звук. Например:



В данном случае звук *ре* является неприготовленным задержанием, которое разрешается в *до* через диссонирующий вспомогательный звук *си* (напомним, что в строгом письме разрешение задержания было так же возможно через вспомогательный звук, однако только через консонирующий). Вспомогательный диссонирующий звук должен быть вспомогательным к звуку разрешения, а не к какому-либо иному звуку, т. е., например, следующий диссонирующий вспомогательный звук *фа* неприемлем:



Звук *фа* мог бы быть вспомогательным к звуку *ми*, однако 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 может перейти в другое. Например:



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 возникает последовательность подряд нескольких диссонансов — здесь появляются даже параллельные ноны.

Подобные случаи вполне приемлемы, так как в них все диссонансы ясно подчиняются консонансам и не становятся самодовлеющим явлением.

Наряду с неприготовленными задержаниями, в свободном письме могут возникать новые диссонирующие сочетания также и на относительно легких долях такта: проходящие и вспомогательные звуки при движущемся свободном голосе, т. е. в условиях некосвенного движения голосов. Например:

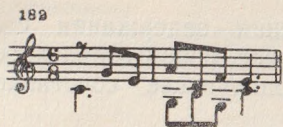


Возникающий здесь параллелизм нон лишается своей диссонантности благодаря ясно ощущаемому гармоническому остову — в двух голосах отчетливо обрисовывается скрытая гармония трезвучия *до-мажор* и диссонирующие звуки *ре* и *фа* выступают как проходящие и вспомогательные.

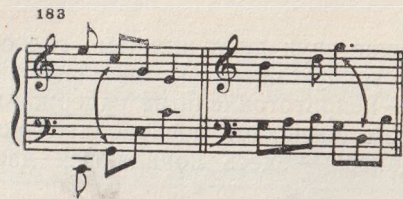
В случаях неприготовленных задержаний, проходящих и вспомогательных, смягчение диссонирующего звучания возникает благодаря подчинению диссонирующих неаккордовых звуков — аккордовым, складывающимся в скрытую гармонию.

В двухголосии возможно использование и аккордовых диссонансов — септим и нон, входящих в состав аккордов. Диссонантность этих интервалов сильно ослабляется, если они

включаются в ясно осязаемый скрытый септаккорд или нон-аккорд. Например:



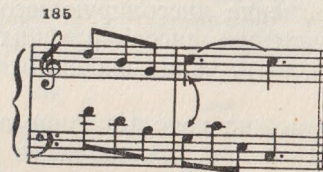
Из всех диссонирующих интервалов, входящих в состав аккордов, звучность чистой кварты легче всех других диссонансов поддается скрашиванию. Кварты легко включаются в разложенный скрытый аккорд, например:



Кварты может ограничиваться целая проходящая или вспомогательная «гармония», т. е. проходящий и вспомогательный по своему значению интервал. Например:



Однако если с чистой кварты на тяжелой доле такта начинается новый разложенный аккорд, то диссонантная звучность кварты 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 могут скрашивать 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 могут очень гибко и разнообразно сочетаться самые различные консонансы и диссонансы, без выпадения их из общего в основе своей консонантного звучания художественного полифонического двухголосия.

Примером особенно богатого сочетания различных интервалов в двухголосии может служить fuga Бетховена *си-бемоль-мажор* (см. пример № 117 на стр. 183).

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 ладо-тональном изложении, выявляющемся 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 ладо-тональной 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 ладо-тональной и консонантной основы музыки, открывший путь для дисгармонии и какофонии, характеризует формалистическое искусство.

§ 46. Ритмические свойства контрастного двухголосия

Ритмические возможности в двухголосии свободного письма, хотя и не расширяются в столь значительной степени, как гармонические, однако все же несут в себе существенно новые черты.

Важнейшим новым кругом ритмических возможностей является 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, т. е. при условии, что один голос стоит на месте (имеет сравнительно более долгий звук), а другой движется, то теперь, в свободном письме, мы должны будем распространить этот принцип на более широкий круг явлений. Мы должны говорить уже не об отдельном неподвижном звуке, на фоне которого движется другой голос, — мы говорим теперь о целой малоподвижной ритмической фигуре, сочетающейся в одновременности с другой подвижной. Контраст в степени подвижности является 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, фуга ля-минор из II тома Хорошо темперированного клавира:

187

Однако не следует преувеличивать выразительных возможностей ритмического контраста, так как генеральной основой контраста мелодий всегда является конкретный тематический контраст, а различие ритма служит лишь одним из средств выражения этого смыслового контраста.

Ритмический контраст целых тематических фигур может распространяться как на все протяжении темы и ее противосложения, так и на их отдельные части, до отдельных интонаций включительно, т. е. мы часто можем наблюдать, что учащение ритмического движения в теме сопровождается ритмическим торможением в противосложении, и наоборот — торможение в теме сопровождается учащением движения в противосложении.

Иначе говоря, если и тема и противосложение ритмически неоднородны, т. е. 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 одновременное торможение в двух голосах представляет собой явление исключительное для сочетания темы и противосложения.

Приведем пример типичного для полифонического двухголосия разновременного учащения и торможения ритмического движения — «Камаринская» М. Глинки:

188 Allegro moderato

Разновременность учащения и торможения ритмического движения голосов называется обычно дополняющей ритмикой.

§ 47. 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 использования их в условиях свободного письма. Как и в строгом письме, ограничиваемся наиболее распространенными в художественной практике видами — двойными контрапунктами октавы и дуодецимы, горизонтально-подвижным и вдвойне-подвижным контрапунктами и обратимым контрапунктом.

Вспомним основные ограничения двойного контрапункта октавы: квинта должна использоваться как диссонанс (так как в производном соединении она превращается в кварту) и в ноне возможно задержание только нижнего звука.

Использование квинты в свободном письме оказывается более «свободным», так как кварта, в которую превращается эта квинта, может звучать в двухголосии свободного письма почти как консонанс (при соблюдении соответствующих условий, т. е. при включении этой кварты в ясно ощутимую скрытую гармонию, при неприготовленных задержаниях, при проходящем или вспомогательном значении). Например, в Каноне Лядова (см. пример № 175) в десятом такте 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 этого такта:



Пустая квинта на тяжелой доле восьмого такта, возникающая благодаря неприготовленному задержанию звука *ре* в звук *до-диез*, превратится в производном соединении в неприготовленное задержание кварты. Напишем это место:



Два случая квинт проходящего значения (такт 5-й *ре—ля* и такт 9-й *соль—ре*) превратятся в кварты, диссонантность которых весьма мало ощутима благодаря их именно проходящему значению в сравнительно быстром темпе. Напишем оба эти такта в октавной перестановке:

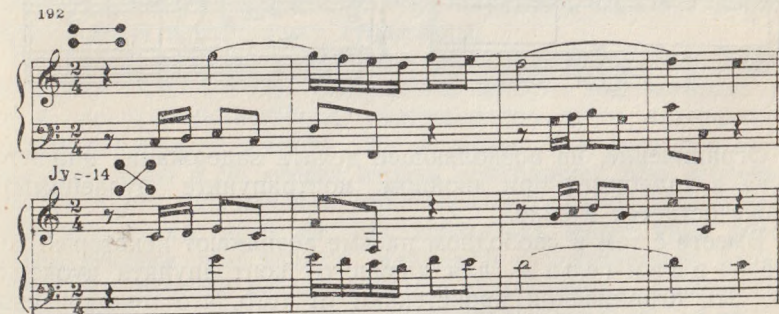


Однако, как отмечалось выше, аккордовая чистая кварта нежелательна на тяжелой доле такта при начале гармонии, поэтому в двойном контрапункте октавы невозможно употребление аккордовой чистой квинты в начале гармонии на тяжелой доле такта, например, в каденциях.

Таким образом в отношении кварты свободное письмо добавляет к строгому в двойном контрапункте октавы некоторые новые возможности.

Что же касается ноны, то в отношении нее в свободном письме очень мало новых возможностей — производные соединения мелодий, имеющие в своем первоначальном сочетании ноны (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 появляющееся в производном соединении во втором такте 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 четвертый такт производного соединения, где появляется дисгармоничное задержание септимы в нижнем голосе.

Ноны, взятые без задержаний, также почти полностью не поддаются октавной перестановке. В этом нетрудно убедиться, если проиграть, например, на ф-п. в перестановке $Iv=—14$ все примеры данной главы, заключающие в себе ноны (стр. 184—187).

Таким образом, только заведомо резкое тембровое различие голосов (и при этом в сравнительно быстром темпе) позволяет снять ограничение с использования ноны в двойном контрапункте октавы.

В двойной контрапункт дуодецимы свободное письмо вносит еще меньше новых возможностей.

Основное ограничение, возникающее благодаря тому, что секста превращается в септиму при двойном контрапункте дуодецимы, остается в свободном письме почти в полной силе. Только в исключительных случаях, идущих чаще всего в 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 может служить 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. Эти ограничения проистекают от того, что мелодии свободного письма имеют обычно ясную ладо-тональную определенность. При перемещении одной из мелодий на дуодециму (при сохранении другой на месте) или при совместном перемещении обеих мелодий на некоторые новые ступени тональности с общим $Iv=—11$, эти мелодии могут прийти в непримиримое ладо-гармоническое противоречие между собой (что легко преодолемо в строгом письме, но может оказаться непреодолимым в свободном письме).

Например, если в сочетании мелодий имеет место хроматизм, в особенности такой, яркий в ладо-тональном отношении,

оборот, как разрешение тритона двойной доминанты в доминантовую терцию, то возможность резкого противоречия мелодий в производном соединении всегда оказывается очень значительной. Возьмем, например, следующее сочетание мелодий:

Напишем производное соединение $Iv=—11$, сохранив верхнюю мелодию на месте:

Возникает непреодолимое противоречие на последней доле второго такта, вносящее в сочетание мелодий недопустимую дисгармоничность.

Таким образом, в ряде случаев, только путем отказа от хроматизма и от ладо-тональной определенности мелодий-тем, т. е. 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. Кварта уже не может включаться в скрытую гармонию и не может играть проходящей или вспомогательной роли, так как при перестановке $Iv=—11$ она превращается в нону; нона же, как отмечалось, имеет иные нормы использования, 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) ничем существенным не отличается в свободном письме от строгого.

Горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной контрапункты по методике сочинения также ничем не отличаются в свободном письме от строгого. Возможности же этих контрапунктов в свободном письме значительно бóльшие, чем в строгом, — эти возможности в той мере больше, в какой вообще двухголосие свободного письма богаче двухголосия строгого. Для написания работ на эти контрапункты рекомендуется вполне та же методика использования третьей строчки, что и в строгом письме (см. гл. 3).

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; переписываем тему на третью строчку со сдвигом на две октавы вниз и на один такт; присочиняем противосложение, пишем его на второй строчке:

197 Решительно

Ритмические и, в особенности, ладо-гармонические условия сочетаний темы и противосложения (диссонансы, альтерация, модуляция) в данном примере резко отличают его от аналогичных примеров строгого письма. Кроме того, характер контраста между темой и противосложением, использующий различие индивидуальных интонаций и общих форм движения, явно чужд строгому письму.

Обратимый контрапункт в свободном письме сохраняет часть тех характерных 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 пре-

вращаются 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 неготовленные задержания, разрешение которых вверх в нижнем голосе также редко бывает благозвучным. Таким образом в обратимом контрапункте свободного письма имеется возможность использования 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 тональности как мажорной, так и минорной.

Обращение вокруг третьей 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 остается сама собой, основной тон тоники превращается в квинтовый и наоборот, седьмая ступень — в шестую и наоборот, и т. п. В качестве примера приведем два отрывка из Жиги *ре-минор* И. С. Баха («Английская сюита» № 6). Сравним эти отрывки между собой, и мы убедимся в том, что второй отрывок является точным обращением первого. В обращении «осью» оказывается терцовый тон тоники *фа* в *ре-миноре*¹:

198

§ 48. Контрастно-полифоническое двухголосие с гомофонным сопровождением

Полифоническое двухголосие, сопровождаемое гомофонным аккомпанементом, занимает огромное место в классической музыке и в музыке советских композиторов. Достаточно указать на то, что, начиная со второй половины XVIII века, нет ни одного реалистического оперного или симфонического произведения, в котором в той или иной степени не была бы

¹ Для наглядности оба отрывка сведены в одну тональность *ре-минор*.

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 аккомпанеента?

Наличие аккомпанеента открывает перед полифоническим двухголосием свободное письмо некоторые новые существенные возможности. Перечислим важнейшие из них.

Наличие полнозвучного аккомпанеента позволяет полифоническим голосам значительно более свободно располагать звучанием каждого из голосов соло и значительно более свободно паузировать. Кроме того, аккомпанемент, если он, конечно, многозвучен и не сводится к одному лишь звуку, гармонически наполняет все «пустые» интервалы полифонического двухголосия, что позволяет полифоническим голосам свободно пользоваться унисонами, квинтами, октавами даже на тяжелых долях тактов в некаденционных условиях. Таким образом значительно расширяются возможности использования совершенных консонансов.

Использование несовершенных консонансов и диссонансов остается в двухголосии с сопровождением таким же, как и в двухголосии без сопровождения. Музыкальная литература не дает примеров, говорящих о каком-либо, например, «смягчающем» воздействии аккомпанеента на диссонансы, о какой-либо большей свободе в использовании диссонансов при наличии аккомпанеента.

Приведем типический пример полифонического двухголосия с сопровождением. Этот пример характерен тем, что если бы мы попытались откинуть в нем сопровождение, то обнаружили бы явную неполноценность отдельно взятого двухголосия,—оно было бы недопустимо «пустотным» (слишком много сольного звучания, продолжительна пауза у сопрано и слишком свободно использование совершенных консонансов) — дуэт Ольги и Тучи из «Псковитянки» Н. А. Римского-Корсакова:

196 *Andante*
mf

Ольга *espress.*

М. Туча *poco cresc.*

В работах на двухголосие с сопровождением можно было бы ставить перед собой различные композиционные задачи. Например, можно присочинить второй полифонический голос к первому, имеющему уже сопровождение, можно присочинить 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 в гомофонной фактуре, т. е. 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 имеет следующие разновидности:

1. Это соотношение может быть подголосочным. С таким соотношением мы часто встречаемся в народных сценах русских классических опер. Она является излюбленным в хоровых припевах массовых песен советских композиторов (имеются в виду песни с сопровождением).

Важно отметить, что, поскольку контрапунктирующая мелодия является 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 (см. пример № 200 на стр. 198).

2. Присочиняемая мелодия может представлять собой аккомпанирующий голос, т. е. она будет составлять часть сопровождения. Соотношение мелодий в данном случае будет гомофонным. Совершенно очевидно, что в этих условиях контрапунктирующая мелодия складывается из мало-

индивидуальных интонаций. С этой разновидностью фактуры мы сталкиваемся обычно в вариационных произведениях главным образом русских классиков (в вариациях как симфонических, так и оперных).

200 В темпе марша, легко, весело, А. Новиков
Весенняя первомайская.

Хор
Мы встре ча ем празд ник пер во
ма я на ве сен ней радостной зем ле.

Ф-п.

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 ф-п.) обычно используется заметное регистровое отличие. Приведем типический пример (баллада Томского из «Пиковой дамы»):

201 Allegro con spirito

Од важ ды в Вер са ли „au jeu de la Reine“

и т. д.

Граф, вы брав у дач но ми ну ту, ког да,

и т. д.

Раз му жу те кар ты о

на на зва ла

и т. д.

3. Соотношение мелодий может быть контрастно-полифоническим, т. е. контрапунктирующая мелодия может представлять собой вторую вполне индивидуальную тему.

В этих условиях возможности 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 свободно может переходить 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 «Евгения Онегина»:

Andante quasi Adagio

Что день грядущий мне го

то вит? Его мой взор на прас. Но

кларнет

ло вит, в глубокой тьме таится он!

Нет нужды; прав судьбы закон!

гобой

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», т. е. поочередность звучания), а в шестом такте гобой даже имитирует интонации вокальной мелодии — все это позволяет считать мелодию кларнета и гобоя не только аккомпанирующей, но и, одновременно, контрастирующей.

Задание

Работы по заданию данной главы должны иметь форму эскизов, т. е. форму не претендующих на полную синтаксическую завершенность построений. Эскизы должны сочиняться в соответствии со следующими условиями:

1. Писать противосложения в простом контрапункте к темам, сочиненным по заданию главы 10 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 обратном 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 учащимся по курсу гармонии или заново сочиняемые.

Глава 14

ТРЕХ-, ЧЕТЫРЕХ- и ПЯТИГОЛОСИЕ

§ 49. 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 сочетания 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 тем всегда звучит как фон общих форм мелодического движения. Таково, например, сочетание трех тем в Фуге из квинтета ор. 14 С. И. Танеева:

203 Allegro ma non troppo

Тема, положенная в верхний голос, заметно ярче по своей индивидуальности—это сказывается в исключительном многообразии ее интонационных средств, что очевидно из богатства ее 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, действительно индивидуальных и более или менее равноценных в этом отношении, тем всегда имеют гомофонное сопровождение в виде нескольких других голосов. Таким образом это сочетание трех тем оказывается поставленным в условия не трехголосия, но значительно большего числа голосов. Например, в «Сече при Керженце» из «Китежа» Н. А. Римского-Корсакова сочетаются в одновременности три одноголосные темы: рус-

ская тема, тема татар и тема скáчки; кроме этого трехголосия, звучит еще оркестровая педаль:

204 Allegro

Однако, несмотря на значительную образную яркость всех трех тем, мы все же не можем признать их полного равноправия. Совершенно очевидно, что тема скáчки, по самому своему сюжетно-программному значению, играет здесь роль фона, роль 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 стабильным, раз и навсегда данным, — все время происходит процесс то сгущения, то разрежения индивидуализированности интонаций то в одной, то в другой теме и, следовательно, то одна, то другая тема в большей мере выступает на первый план, оттесняя контрастирующую тему на положение фона.

Трехголосие, подобно двухголосию, имеет многие тысячи примеров, в которых только одной из мелодий присущи существенно индивидуальные интонации, т. е. только в одном из голосов находится тема, другие же голоса исполняют противосложения; таковы все трехголосные фуги классической музыки, таковы почти все трехголосные построения в четырех- и пятиголосных фугах, таково трехголосие всех остальных полифонических форм. Так же как и в главе 12, в качестве классического примера можно привести рассмотренное начало фуги из «Ивана Сусанина» (смотри стр. 128, пример № 136).

Совершенно очевидно, что наличие в подобных случаях двух противосложений значительно расширяет художественные возможности трехголосия в сравнении с двухголосием — второе противосложение открывает возможность образования полифонического контраста внутри фона, т. е. контраста между противосложениями. Подобный контраст необыкновенно разнообразит фоновую сторону звучания, свидетельствуя о ее богатой внутренней жизни, оттеняющей основные характерные черты музыкального образа, заложенные в теме. Например, фугато из «Каприччио на русские темы» М. Глинки:

Фугато

205 Allegro non troppo Глинка „Каприччио на русские темы“

В нижнем голосе проводится основная плясовая народная тема. Противосложения, находящиеся в двух верхних голосах, существенно различаются между собой: в среднем голосе идет сравнительно 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 «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 прочих 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: 1-я часть сонаты для ф-п. *си-бемоль-минор* М. Балакире-

ва, представляющая собой своеобразную фугу, — приводим такты 19—26, в которых вступает третий голос:

206 Andantino

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, отчасти самостоятельные по интонационному материалу, отчасти заимствующие его из темы (характерный мордент тридцать вторыми) — в целом, оба противосложения служат напевным фоном для протяжной песенной темы, написанной в русском народном духе 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 произведениях же имитационных (главным образом в фуге) стремление к поочередному выделению каждого из голосов 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. На самом деле: именно от тех полифонических форм, которые тесно связаны с гомофонией, можно было бы ожидать склонности к выделению одного из голосов на положение ведущего, и, наоборот, в формах имитационных, построенных на проведении темы во всех голосах, можно было бы искать полного равноправия голосов. В действительности же, в классической музыке и в советской музыке реалистического направления гомофония и полифония не противостоят друг другу как два якобы антагонистических полюса, наоборот, они взаимно обогащают друг друга, усиливают друг друга, так как и гомофония и полифония растут из общего единого корня — из песенного мелодизма народного искусства.

§ 50. 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, — основной гармонических сочетаний является консонанс, диссонанс же выступает как 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, каждая из которых может использовать гармонические возможности двухголосия.

Таким образом, в трехголосии раскрывается возможность более разнообразного и, тем самым, более своеобразного явления скрытой полифонии и ладо-гармонической определенности мелодий. На самом деле, рассмотрим следующий пример: такты 9—14 из симфонической сцены «Вьюги» в IV действии «Ивана Сусанина» М. Глинки — вступление третьего голоса в фугато:

207 Mosso

Если бы мы отбросили третий голос и оставили только два верхних, то возникло бы двухголосие, нелопустимое по своей дисгармоничности (последование пустых квинт и кварт). Третий голос наполняет эту «пустоту», внося в нее гармоническое благозвучие и «расшифровывая» ладо-гармоническое значение звуков верхних голосов.

Аналогично этому, в следующем, например, трехголосном эпизоде из Фуги квартета оп. 131 Бетховена невозможно было бы отбросить ни одного из трех голосов:

208 Adagio ma non troppo e molto espressivo

Действительно, если бы мы отбросили нижний голос, то обнажилась бы диссонантность кварты и ноны в третьем такте, если бы мы отбросили средний голос, то обнажилась бы дисгармоничность параллельных квинт в пятом такте, а отбрасывание верхнего голоса обнажило бы диссонантность ноны в третьем такте и диссонантность уменьшенной квинты в шестом такте (все указанные моменты отмечены стрелками). Сочетание же трех голосов в одновременности дает пример динамичного гармонического благозвучия.

Таким образом, трехголосие располагает некоторыми новыми, в сравнении с двухголосием, возможностями — «пары» голосов могут не составлять собой закономерных самостоятельных двухголосий, так как заключенная в них дисгармоничность может 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 «цементирующего» и «наполняющего» элемента. В этом отношении очень показателен последний пример из квартета Бетховена: отбрасывание среднего голоса, помимо отмеченных выше моментов, создало бы также недопустимый разрыв голосов, начиная с четвертого такта.

Однако не следует думать, что эти новые возможности трехголосия реализуются в каждом полифоническом произведении классической музыки и что, следовательно, выделение двухголосия из трехголосия в любом произведении неизбежно приведет к разрушению благозвучия. В действительности дело обстоит совсем иначе: сравнительно мало таких примеров трехголосия, в которых подобное выделение двухголосия исключено. Особенно редки такие примеры в творчестве И. С. Баха, который строил свое трехголосие в значительной степени на сочетании трех вполне благозвучных «пар» голосов (четыреголосие Баха уже отступает от этого принципа).

§ 51. Ритмические свойства контрастного трехголосия

Ритмические возможности трехголосия расширяются в сравнении с двухголосием не столь уж заметно. Наиболее важным новым моментом надо признать возможность сочетания 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:



Столь длительный органнй пункт в двухголосии Баха всегда фигурируется трелью, т. е. ритмически дробится (смотри 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 оживление или ритмическое торможение голосов происходит не одновременно, но поочередно.

Приведем показательный пример трехголосия, в котором сочетается певческий голос с оркестром, — Финал I действия «Кармен» Ж. Бизе:



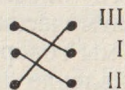
§ 52. Сложный контрапункт в трехголосии

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 контра-

пункту октавы, так как в тройном контрапункте октавы каждая из трех «пар» голосов должна быть написана по нормам двойного контрапункта октавы. Таким образом в работах на тройной контрапункт октавы предметом специального внимания должны быть все кварты, квинты и ноны между мелодиями. Как и в двухголосии, здесь возможны заметные отступления от норм строгого письма, в особенности в отношении кварты и квинты (все эти отступления сформулированы в предшествующей главе).

Приведем пример тройного контрапункта октавы. Выписываем два соединения, одно из которых можно считать первоначальным, а другое производным с перестановкой по схеме



— прелюдия ля-мажор из I тома Хорошо темперированного клавира И. С. Баха:

211 Первоначальное соединение

Производное соединение

Обратим специальное внимание на характерные изменения, которым подвергаются в каденции темы II и III. Тема III, перемещаясь из басового голоса в верхний голос производного соединения, теряет в конце «басовые» каденционные ходы и начинает двигаться плавно, по ступеням с задержаниями. Тема же II, наоборот, перемещаясь из среднего голоса в нижний, теряет в каденции поступенность движения и в ней возникают каденционные «басовые» кварто-квинтовые ходы.

Подобные изменения очень характерны 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 примера, 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. С. Бах, «Искусство фуги»:

И. С. Бах „Искусство Фуги“
Первоначальное соединение

212

Производное соединение

§ 53. 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 в использовании 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 одно за другим два контрапункта к заданной мелодии с сопровождением.

Таким образом, как и в двухголосии, мы отказываемся от задачи присочинения сопровождения, считая эту задачу принадлежностью курса гармонии.

Подобно двухголосию, соотношение мелодий в трехголосии может быть подголосочным, гомофонным и собственно контрастным. Ввиду наличия уже не двух, а трех голосов, возможности взаимопереходов и совмещений этих видов трехголосия между собой расширяются безгранично.

Не будем приводить специальных примеров, а сошлемся на чрезвычайно большое количество соответствующих образцов, цитируемых в III части настоящего учебника.

§ 54. Общие свойства контрастного четырех- и пятиголосия

Как и в строгом письме, полифонические возможности четырехголосия свободного письма отличаются от возможностей трехголосия в меньшей мере, чем трехголосие от двухголосия. Различий же между четырехголосием и пятиголосием 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, выступает всегда на правах противосложения и в значительной степени гармонического противосложения.

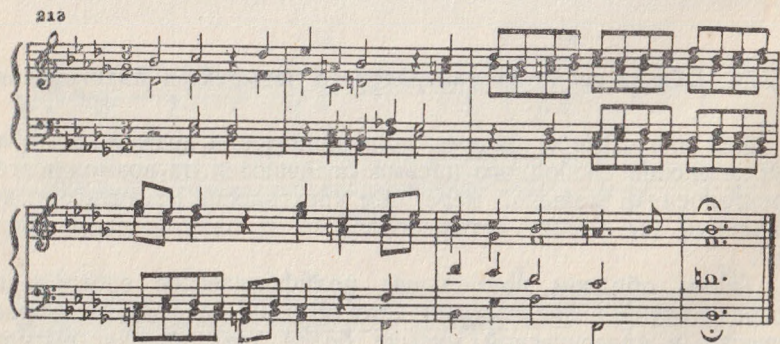
Даже в тех случаях, когда четыре или пять тематических материалов подвергаются полифоническим перестановкам (например, в четверном или пятерном контрапункте), все-таки всегда один или два из них мелодически мало самостоятельны и стоят на границе между полифоническим и гармоническим видом движения мелодии. Именно таким образом обстоит дело в известном примере сочетания пяти тем в коде финала симфонии *до-мажор* Моцарта.

Новые художественные возможности, открывающиеся благодаря введению четвертого и пятого голосов, касаются главным образом гармонической стороны сочетания мелодий (существенно новые моменты, касающиеся имитации, будут рассмотрены в специальной главе).

Характеризуя выше гармоническое своеобразие полифонического трехголосия, мы отмечали, что в классической музыке, в особенности в творчестве И. С. Баха, сравнительно мало таких примеров, в которых каждая из трех «пар» голосов, составляющих трехголосие, представляет собой незаконмерное дисгармоническое двухголосие, получающее благозвучие лишь в целом трехголосии. В четырехголосии же, наоборот, мы лишь с трудом найдем примеры, 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) голоса в значительной мере связаны именно гармонически и единством.

В следующем примере из фуги *си-бемоль-минор* И. С. Баха. (II том Хорошо темперированного клавира) все шесть «пар» голосов соответствуют нормам двухголосия:



Совершенно очевидно, что благозвучие двух «пар» голосов обеспечивается сплошным параллельным движением секстами

и терциями, что говорит об определенной несамостоятельности двух из четырех данных голосов. Мы затрудняемся привести пример, в котором голоса были бы вполне самостоятельны и при этом складывались в четырехголосие, все шесть «пар» голосов которого 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 собой благозвучной «пары» (параллельные кварты и окончание на кварту).

В следующем примере голоса достаточно самостоятельны (фуга *до-мажор* из I тома Хорошо темперированного клавира И. С. Баха):



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 образуют особенно неблагозвучное двухголосие из-за идущих подряд пустых квинт, октав и кварт.

Обратим внимание на тот факт, что в тот момент, когда делается остановка 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, т. е. с теми интервалами, которые входят в простейшие полнзвучные четырехголосные гармонии (в трезвучия и сектаккорды 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 гармоническо-

му стилю того композитора, кто является автором данного полифонического произведения,— в классической полифонии никогда не возникают какие-либо особые «полифонические» гармонии, принципиально отличающиеся от гомофонии.

Различие в гармоническом языке полифонических и гомофонных произведений классической музыки заключается отнюдь не в принципах строения вертикали (аккордики) и 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, как и предшествующей, должны иметь форму эскизов. Эскизы должны сочиняться 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).

Раздел V

ИМИТАЦИОННО-ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

Глава 15

ОБЩИЕ СВОЙСТВА ИМИТАЦИИ В СВОБОДНОМ ПИСЬМЕ

§ 55. Тональная имитация

Имитационные формы свободного письма столь же многообразны, как и в строгом письме. В свободном письме возможны все виды простых имитаций, все виды канонов и цельные однотемные и многотемные имитационные формы.

Важным новым моментом в свободном письме является своеобразие тональной имитации, играющей особенно большую роль именно в свободном письме.

Ввиду большой ладо-гармонической определенности музыки свободного стиля в имитационных формах значительное место занимает тональная имитация в доминанте — этот вид имитации очень прочно укоренился в классической полифонической музыке и является одним из ярких свидетельств именно ладо-гармонической определенности этой музыки.

Тональная имитация возникает обычно в том случае, если в имитируемой теме каким-либо образом акцентирована доминантовая функция — реальная имитация в доминанте подобной темы (т. е. 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, таким образом, укрепляют главный тональный центр.

Эти изменения, вносимые в тему, при ее транспонировке в доминантовую тональность, касаются двух моментов темы — ее начала и ее конца.

Если тема начинается со звука V ступени или же опирается на него сравнительно близко к началу, то в то-

нальной 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, т. е. I ступень главной тональности — главная тоника. Например, тема выюги в финале IV действия «Ивана Сусанина» Глинки:

215 Мово [Поднимается ветер]

Viol. I
Viol. II
Viola

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*, т. е. I ступенью главной тональности *до-минор*.

При тональной имитации подобного рода, т. е. 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 начальным, но расположен близко к началу, — фугетта для ф-п. А. Гольденвейзера на тему русского народного характера:

218 Allegro

f non legato
non legato

Второй звук этой темы, являющийся V ступенью, перемещается в имитации на тон вниз (вместо звука *до* берется звук *си-бемоль*). Как и в предшествующем примере, новая доминантовая тональность устанавливается только в конце имитации.

В следующем примере смещению на секунду вниз в имитации подвергается целая мелодическая ячейка, опирающаяся на V ступень: И. С. Бах, фуга *до-мажор* из II тома Хорошо темперированного клавира:

217

В этом примере доминантовая тональность устанавливается также не в начале имитации.

Иногда можно встретить примеры, когда в тональной имитации в доминанте смещению на тон вниз подвергается 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 I тома Хорошо темперированного клавира:

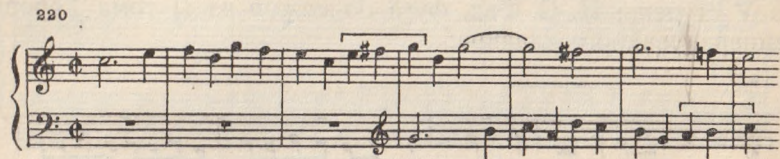
218

Следует, однако, иметь в виду, что тональная имитация в доминанте имеет место 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 начинается с V ступени, а имитация остается реальной:

219 Moderato

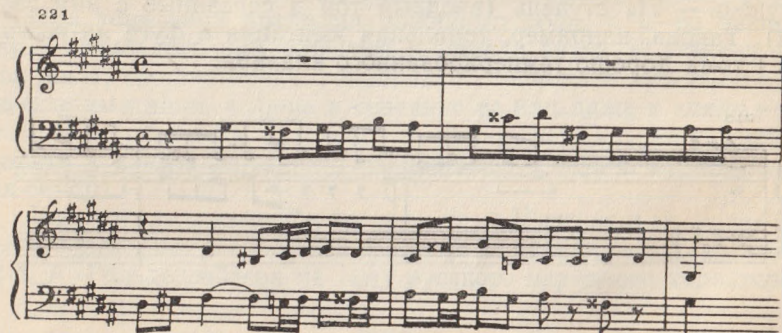
mf sempre legato

Тональный ответ в доминанте возникает еще в том случае, когда сама тема модулирует в доминантовую тональность, т. е. когда в конце темы существенно акцентирована доминантовая функция. В этом случае тот заключительный участок темы, в котором осуществляется модуляция, опускается в имитации весь целиком на секунду вниз. Например, Фугетта Генделя:



Заключительная интонация темы (три звука *ми—фа—диез—соль* — отмечено скобкой) в имитации смещена на тон вниз, и, таким образом, имитация не уходит в тональность двойной доминанты, но возвращается в главную тональность.

В тональных имитациях, при модулирующей в доминанту теме, может смещаться на тон вниз не только модулирующий участок темы, но и значительная предшествующая ему часть темы. Например: фуга *соль-диез-минор* из I тома Хорошо темперированного клавира И. С. Баха:



Как очевидно, несмещенным на тон вниз остался только один начальный звук темы, хотя модуляция в тему начинается лишь во второй половине темы. Модулирующие в доминанту темы отнюдь не всегда получают тональную имитацию в доминанте — есть примеры, в которых имитация в доминанте оказывается реальной. Такова, например, фуга *ми-минор* из I тома Хорошо темперированного клавира.

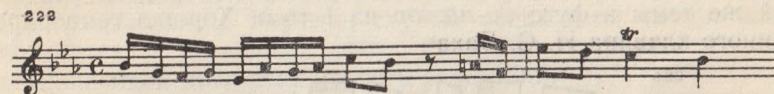
Теперь обобщим все сказанное о тональной имитации в доминанте в виде практической методики написания этой имитации в учебных работах.

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 же в ее конце — заметно акцентирована доминантовая функция (V или VII ступени в 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 стремиться возможно ранее начать смещение звуков и с более раннего участка темы, не ограничиваясь одними только модулирующими звуками).

Если тема наполнена ярко индивидуализованными интонациями, то смещение некоторых ее звуков может вызвать искажение выражаемого ею образа, — в этом случае следует сохранить реальную имитацию.

Продедаем этот процесс с темой фуги *ми-бемоль-мажор* из I тома Хорошо темперированного клавира и сравним результаты с имитацией Баха в этой фуге.

Тема такова:



В этой теме доминантовая функция акцентирована как в начале (тема начинается с V ступени), так и в конце (модуляция в доминантовую тональность). Таким образом, 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 искажают индивидуального облика темы, поэтому они здесь вполне уместны. Если мы сравним полученный результат с имитацией в фуге Баха, то убедимся в правильности наших изменений — Бах делает в этой фуге именно данные изменения.

§ 56. Стреттная имитация

Стреттной¹ имитацией называется такой вид имитации, при котором второй голос вступает с темой до окончания темы 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 может вступить с имитацией близко к окончанию темы в первом голосе («медленная» стретта), может вступить на середине темы, может вступить близко к началу («быстрая» стретта).

Приведем пример различных стреттных имитаций одной и той же темы в фуге *до-мажор* из I тома Хорошо темперированного клавира И. С. Баха:

225

Такты 14-15

Такты 16-17

Такты 15-16

Такты 7-8

Важно отметить, что при прочих равных условиях, как правило, «быстрая» стретта производит более ясное впечатление.

¹ Название происходит от *stretta*, что значит сжатие (италь.).

ние сжатости, развития, сконцентрированности, учащенности, чем стретта «медленная».

Эффект концентрации развития, возникающий при «быстрой» стреттной имитации, широко использован в классической музыке в эпизодах интенсивного разработочного развития почти во всех жанрах — и в опере, и в симфонии, и в прочих жанрах. Особенно часто можно наблюдать прогрессирующее убыстрение стреттной имитации в моментах подхода к важным кульминациям — симфонии Чайковского дают в этом отношении выдающиеся по своему драматизму примеры.

Сочинение тем, предназначенных для стреттной имитации, имеет свои особенности. Эти особенности возникают по той причине, что далеко не каждая тема может быть имитирована в стреттных условиях.

Могут быть 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 различные промежутки времени, сверху, снизу, в увеличении, в обращении. Совершенно очевидно, что этим путем только в редчайших случаях (иначе говоря, случайно) можно получить стреттную имитацию с заданными и показателями. Нередки случаи, когда тема ни при каких показателях не может быть стреттно имитирована из-за возникающей 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 этот путь обязательно должен быть испробован учащимся, так как в композиторской практике достаточно часто возникает потребность нахождения стреттной имитации для заранее сочиненной темы и опыт в этой области необходим.

Второй путь сочинения стреттной имитации подразумевает, что тема сочиняется сразу же в условиях заданной стреттной имитации, иначе говоря, здесь применяется методика сочинения канона с заданными показателями.

В отличие от обычного канона, стреттная имитация сочиняется 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. Вполне теми же остаются и разновидности канонической имитации — прямая, в увеличении, в уменьшении, в обращении, смешанная (не рекомендуется использование имитации в возвратном движе-

нии — этот вид имитации имеет слишком умозрительный характер).

Все сказанное о стреттной имитации применимо 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 усложняется в той мере, в какой вообще сочинение 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 I тома Хорошо темперированного клавира И. С. Баха. Для наглядности выпишем эту имитацию в виде партитуры:

226

ТЕМА

Важно отметить, что во II и в IV голосах тема имитируется неточно: по началу 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 не равны в соседних парах голосов, тогда как по времени сдвиги равны. На самом деле: в первой паре (I—II) 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 ($Iv = \pm 1$), так как сдвиг одной пары относительно 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 возникают потому, что в вертикально-подвижном контрапункте секунды почти все консонансы превращаются в диссонансы (прима превращается в секунду, терция — в кварту, секста — в септиму и т. д.) и благозвучие при точном¹ сохранении темы в имитации возможно лишь в исключительных случаях.

Из сказанного следует важный методический вывод: при сочинении стреттной многоголосной имитации по квартам — квинтам (т. е. в повторяющемся тонико-доминантовом или тонико-субдоминантовом соотношении) следует отступать от точной имитации темы, если сдвиги во времени избираются равными; если все же необходима точность имитации, то следует избрать неравные сдвиги во времени — в этом случае возникает горизонтально-подвижной контрапункт, снимающий ограничения вертикально-подвижного и несколько облегчающий задачу. Следует 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 I тома имеется следующая четырехголосная стреттная имитация, с точным сохранением темы:

227

Такты 16-19

¹ Ладовыми изменениями темы пренебрегали.

В первой паре голосов (I—II) 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.

§ 57. 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 названием имитации, являются практически безграничными. Единственным принципиальным ограничивающим условием служит узнаваемость темы, т. е. изменения, вносимые свободной имитацией в тему, не должны превращать ее в новую тему, но, при всей значительности этих изменений, должны оставлять ясно улавливаемое сходство с исходным 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 является наиболее действенным элементом тематической индивидуализации. Изменения ладовые, интервальные, тембровые и пр. составляют собой основной арсенал средств свободной имитации. Важным и наиболее распространенным средством свободной имитации является 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 др.—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 1-й сюите П. Чайковского. Тема фуги приведена на стр. 132, пример № 137.

В разработочной части фуги, последовательно ведущей к огромной драматической кульминации, происходят характер-

ные вычленения индивидуальной интонации темы и имитационное развитие строится в следующем виде:

Moderato e con anima

228

The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a minor key, indicated by one flat (B-flat). The tempo and mood are 'Moderato e con anima'. The first system starts with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic and rhythmic development. The third system shows further variations in the melodic line and the accompaniment.

Вся ткань состоит из свободных имитаций начальной индивидуальной части темы. Первоначально вычленяется почти вся индивидуальная часть темы, а затем вычленяется 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 превращается то в сексту, то в септиму, то в кварту, а трехзвучная фигура дробления шестнадцатыми идет и терциями, и квартами, 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 второго такта возникает скачок на септиму, в связи со сменой гармоний и т. д. Таким образом в интервальных изменениях

темы решающее значение имеет гармоническая основа сочетания голосов.

Обратим внимание на тот важнейший факт, что в данном семитактовом построении имеется ясная мелодическая кульминация в четвертом такте. В первых трех тактах совершается подъем к кульминации, в последующих тактах — откат.

Следовательно, все построение в целом имеет единую волну 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 третьем такте, в сравнении с первым тактом, спускается на секунду вниз, тогда как имитация в верхнем голосе (в конце третьего такта) 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.

§ 58. 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 заметно отличаются от работ на контрастную полифонию с сопровождением. 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, т. е. он связан условием имитации. Иначе говоря, в работах на имитацию с сопровождением возникают те же самые трудности, с которыми мы столкнулись в вопросе стреттной имитации при заданной заранее цельной теме.

Если дана полная звуковая ткань, и в нее надо вписать («ввинкрустировать») также заранее заданную определенную тему (т. е. имитацию), то задача сводится в сущности к эмпирическому подысканию подходящего места для этой темы. Такого места может и не оказаться, т. е. сами условия задания заключают в себе момент случайности.

В работах на стреттную имитацию была возможность избежать этой случайности путем сочинения сразу всех голосов стреттной имитации одновременно (техника писания канона).

В работах же на имитацию с сопровождением этот путь невозможен, так как по смыслу задания тема с сопровождением дана заранее вся целиком, и имитация должна «приспосабливаться» к заданной звуковой ткани.

Очевидно, что в процессе этого «приспособления» использование свободной имитации должно чрезвычайно облегчить задачу. Изменение интервального состава темы, вычленение частей темы, ладо-гармоническая перестройка темы и т. д., т. е. все то, чем располагает свободная имитация, — все это открывает возможность благозвучного включения в заданную звуковую ткань в сущности любого тематического материала. Возможность же включения точной, в особенности канонической имитации, да еще в сравнительно длительном протяжении возникает только в исключительных случаях.

Рассмотрим два из этих случаев.

1. Если тема (или подлежащая имитации часть темы) на всем своем протяжении держится на одной гармонии, то почти всегда имеется возможность канонической имитации в приму или октаву с любым сдвигом во времени. Такова, например, тема Рейна в «Золоте Рейна» Р. Вагнера. Вагнер пользуется возможностью канонической имитации этой темы и, после показа ее без имитации, начинает вводить стретту, все укорачивая сдвиг во времени — в итоге возникает восьмиголосный канон валторн с сопровождением (начало оперы).

Надо признать, что подобные случаи очень редко встречаются в музыке.

2. Если тема построена из сравнительно коротких интонаций, отделенных одна от другой глубокими цезурами (длинный звук или длинная пауза), и при этом каждая интонация опирается только на одну гармонию, то такая тема обычно допускает возможность 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 строится именно из таких сравнительно коротких однотактовых интонаций, разделенных цезурами. Ф. Лист, в фортепианной транскрипции «Серенады» использует это обстоятельство и вводит октавный канон со сдвигом на треть такта:

The image shows a musical score for piano. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Moderato' and 'Tempo rubato'. The right hand has a melody starting with a 'marc.' (marcato) dynamic, followed by a triplet of notes. The left hand has a simple accompaniment. The second system is marked 'Echo' and 'pp' (pianissimo). It features a triplet of notes in the right hand, which is an echo of the first system. The left hand continues with the accompaniment. The score ends with the instruction 'sempre piano e stacc.' (always piano and staccato).



Мы должны заметить, однако, что в начале третьего такта 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 паузе¹. Таким образом, мы должны признать, что здесь имеется момент свободной имитации, столь характерной для гомофонной музыки классиков.

Задание

Во всех работах на имитацию, в зависимости от строения темы, применять тональную имитацию.

Работы на имитацию могут иметь характер эскизов. Желательно структурное завершение эскизов в размерах одностанной, двухчастной или трехчастной полифонической прелюдии. Различные эскизы на одну тему могут складываться в вариационный цикл.

Работы на стреттную имитацию должны представлять собой:

- а) подыскание стреттных имитаций к заданной теме,
- б) сочинение стреттных имитаций.

Сочинение стреттных 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). Желательно каноны оформлять в прелюдии.

Работам на свободную имитацию следует уделить значительное внимание и по возможности оформлять их в законченные построения типа прелюдий. Возможны две разновидности подобных прелюдий:

- а) типа фугато, т. е. свободное имитационное накопление голосов с каденцией в конце,
- б) типа свободного разработочного построения в средней части формы или в разработке, также с каденцией в конце.

Работы на свободную имитацию могут складываться в вариационный цикл.

¹ Кроме того, во втором такте не имитируется последняя шестнадцатая первого такта.

Работы на имитацию с сопровождением должны состоять из:

- а) подыскания различных точных имитаций к заданной гомофонной музыке, предварительно сочиненной учащимся,
- б) присочинения свободных имитаций к заданной гомофонной музыке, также предварительно сочиненной учащимся.

Глава 16

Ф У Г А

§ 59. Общие свойства фуги

Фугой называется музыкальное произведение имитационно-полифонического склада, построенное на многократном проведении одной темы (или нескольких тем) во всех голосах. Произведение подобного типа, сравнительно мало развитое по форме, иногда называется фугеттой.

Форма фуги обладает чрезвычайно большими и разнообразными художественными возможностями. Однако эти возможности далеко не безграничны и в определенном характерном отношении имеют свой рубеж.

Фуга на одну тему (а этот вид фуги охватывает собой подавляющее большинство произведений этой формы) обладает возможностью необыкновенно последовательного и многогранного показа единого музыкального образа. Многократное и разнообразное проведение темы, выражающей собой основные индивидуальные черты музыкального образа, раскрывает все новые и новые выразительные оттенки, возникающие в развитии музыкального образа, и показывает их органическую принадлежность к общему единому непрерывному процессу движения мысли в произведении. Именно фуга обладает возможностью особенно ясного выявления непрерывности развития музыкального образа.

Не случайно то обстоятельство, что в форме именно 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 случаен тот факт, что в свободном письме в форме именно 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 музыкаль-

ного образа. Многократное проведение одной и той же темы во всех голосах, при неизменности общего имитационно-полифонического склада, т. е. 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, выражаемое 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 др.), рисовавшей 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 учащимся задачи, достаточно определенные по своему художественному замыслу, подразумевающие в первую очередь основное условие формы фуги—многогранный показ только одного образа, внутреннее развитие образа в границах, которые он сам себе ставит.

Однако следует помнить, что в этих точных пределах форма фуги обладает чрезвычайно богатыми и разнообразными возможностями, основные из которых должны быть творчески усвоены учащимися.

§ 60. Строение трехчастной однотемной фуги в целом

Разнообразие форм фуги, особенно начиная с эпохи Баха, исключительно велико. Мы находим фуги двухчастные, трехчастные, рондообразные по форме, имеющие черты сонатности, смешанные по типу формы и т. п. Это разнообразие 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 наиболее обычной формы, имеющей три части, третья из которых в том или ином смысле является измененной репризой первой части.

Наиболее ясно эта основная черта формы фуги выявляется в строении тонального плана фуги. Как правило, тональное развитие в фуге начинается с главной тональности, уклоняется 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 репризными тональным строением (трехчастная, сонатная, рондо, вариации, камерные и симфонические циклы и т. д.).

Репризность выявляется в фуге далеко 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, т. е. повторяющей начальное построение не буквально, но по-новому, на новом уровне развития.

Таким образом тональный план и порядок вступлений темы представляют собой две стороны формы фуги, которые с особенной рельефностью выявляют основные черты в строении фуги. 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, использованную уже выше, т. е. каждому голосу фуги дадим свою линию в схеме и на этой линии будем отмечать все интересующие нас явления, происходящие в процессе развития голоса, в первую очередь вступления темы.

Вступление темы¹ будем обозначать буквой Т.

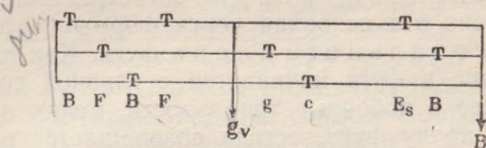
Внизу партитуры, под обозначениями вступления темы, будем указывать тональность вступления.

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.

¹ Имеется в виду проведение темы целиком, а не отдельных интонаций темы.

Для примера нарисуем схему фуги *си-бемоль-мажор* из I тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха¹:



Как видно из схемы, тема целиком вступает в фуге восемь раз; каждое следующее вступление делается в новом голосе и в новой тональности, т. е. нигде тема не вступает подряд два раза в одном и том же голосе или в одной и той же тональности; в фуге имеется только один полный совершенный каданс — в конце фуги — и один половинный (перед проведением темы в тональности *соль-минор* — обозначаем его в виде стрелки, пересекающей партитуру, и ставим около названия тональности римскую цифру V, чтобы отличить его от полного каданса); в фуге имеются 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. Репризность 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 (*фа-мажор*), тогда как в конце фуги она связана с субдоминантовой (*ми-бемоль-мажор*), т. е. исходная тональность *си-бемоль-мажор* появляется 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 разделены между собой интермедиями. Третья часть явно является динамической репризой первой части.

Порядок вступления темы по голосам также под-сказывает мысль о динамической репризности. На самом деле: в третьей части вступление темы в верхнем и затем в

¹ Мы обращаемся за примерами в данной главе учебника к «Хорошо темперированному клавиру» И. С. Баха не только по причине выдающегося художественного значения и поучительности фуг этого бессмертного произведения, но и по причине того, что ноты Хорошо темперированного клавира всегда имеются под рукой у читателей-музыкантов. Ссылка на других авторов сильно затруднила бы чтение главы.

среднем голосах повторяет тот же порядок вступления, что и в начале первой части — третья часть повторяет 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 повторяется и в третьей части (*ми-бемоль — си-бемоль*), но на новом тональном уровне.

Обратим внимание на малое число кадансов внутри формы этой фуги. Этот факт характеризует собой типическую черту развития в фуге — непрерывность развития.

Форма фуги разделяется на части обычно не столько «остановками» движения (каденциями), сколько «поворотами» непрерывного движения (модуляциями, интермедиями, вступлениями темы и прочими средствами музыки, подразумевающими не «замедление» и «остановки», но, наоборот, «ускорение» движения).

Обратим внимание также на отсутствие вступлений темы подряд два раза в одном и том же голосе. Этот факт характеризует собой имитационную природу фуги, выдержанную на всем протяжении формы от начала до конца, — тема не просто повторяется, но именно имитируется, т. е. повторяется всегда в другом голосе (и на другой 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, общее строение их, в основных своих чертах, всегда имеет ту или иную репризную трехчастность.

Этот факт позволяет применить к форме фуги подобного типа следующие названия: первая часть фуги называется экспозиционной частью, вторая часть — средней, третья часть — репризой.

§ 61. Экспозиционная часть фуги

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 вступлений темы во всех голосах. В фугах на одну тему экспозиция всегда начинается одnogлосно, т. е. с изложения темы в каком-либо одном из голосов; далее

тема имитируется последовательно всеми остальными голосами фуги. Таким образом экспозиция заключает в себе столько вступлений темы, сколько голосов в фуге. Например, в только что рассмотренной фуге *си-бемоль-мажор* Баха экспозиция заканчивается после третьего вступления 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:

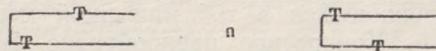
в двухголосной фуге: T—D
 в трехголосной „ : T—D—T
 в четырехголосной „ : T—D—T—D
 в пятиголосной „ : T—D—T—D—T

Иногда возникают иные планы, как, например, в фуге *до-мажор* из I тома Хорошо темперированного клавира: T—D—D—T, и т. п. Таким образом, основным видом имитации в экспозиции фуги является имитация кuartо-квинтовая.

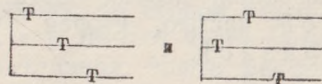
Вступления темы на доминанте обычно называются в фугах ответами¹.

Порядок вступлений темы по голосам в экспозиции фуги имеет свои характерные традиции.

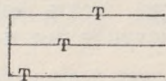
В двухголосных фугах используются оба возможных порядка:



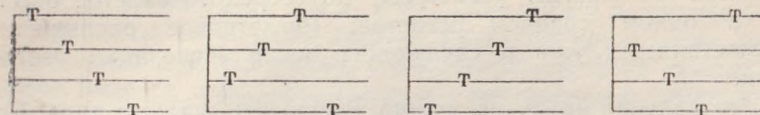
В трехголосных фугах, из шести возможных, в подавляющем большинстве случаев используются только два следующих порядка:



В обоих случаях последним вступающим голосом является бас. Реже встречается последовательность:

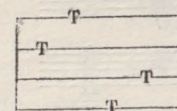


Для четырехголосных фуг типичны следующие порядки:

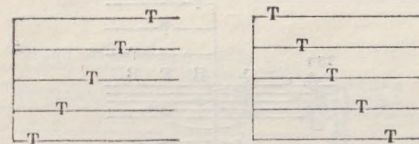


Во всех четырех случаях последним вступающим голосом оказывается крайний, что, несомненно, связано с гомофонными чертами, свойственными классической полифонии—в крайнем голосе в многоголосии тема всегда яснее слышна и рельефнее выделяется, чем в среднем.

Изредка встречаются четырехголосные фуги со следующим порядком вступлений в экспозиции:



В пятиголосной фуге используется обычно только два порядка—восходящий и нисходящий.



—таковы, например, две пятиголосные фуги Хорошо темперированного клавира (*до-диез-минорная* и *си-бемоль-минорная* в I томе). Здесь последний голос также является крайним. Как видно из приведенных схем, первая пара голосов оказывается парой соседних голосов. Эта близость голосов в начальной имитации фуги проявляется обычно не только в том, что это—соседние по партитуре голоса. Обычно эти голоса—соседние и по абсолютной высоте, т. е. начальная имитация, повторяющая тему в доминанте, делается, как правило в верхнюю квинту или в нижнюю кварту и только очень редко в верхнюю дуодециму или в нижнюю ундециму.

Также и остальные голоса обычно вступают в экспозиции на ближайших абсолютных высотах, однако всегда на новых высотах. Иначе говоря, все голоса фуги вступают в экспозиции на разных звуковысотных уровнях, никогда не повторяя уже использованного уровня, но эти уровни являются

¹ Тема и ответ в фуге иногда называются еще «вождь» (dux) и «спутник» (comes).

ся в целом соседними — экспозиция никогда не разбирается по многим регистрам, но сосредоточивается обычно в одном среднем регистре. Регистровое расширение осуществляется уже в следующих после экспозиции частях фуги.

Это явление наглядно можно изобразить в таком виде. Если понять, что вступления делаются только в главной и доминантовой тональностях, то, следовательно, внутри каждой октавы могут быть только два высотных уровня каждой тональности.

Например, в рассматривавшейся выше фуге *си-бемоль-мажор* высотные уровни тональностей могли бы быть следующими — обозначим эти уровни в виде основных тонов тоник:

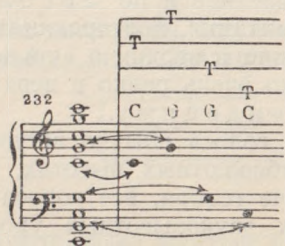


В указанной фуге Баха вступления темы делаются на таких уровнях:



Как очевидно, эти уровни являются соседними.

Приведем схему высотных уровней вступлений темы в экспозиции *до-мажорной* фуги из I тома Хорошо темперированного клавира, имеющей, как мы отмечали, своеобразный порядок вступления голосов:



В этой экспозиции уровни вступлений также являются соседними.

Дополнительными вступлениями называются все остальные вступления темы в экспозиционной части фуги после экспозиции. Например, в рассмотренной фуге *си-бемоль-мажор* имеется одно дополнительное вступление в верхнем голосе в доминантовой тональности (смотри схему на стр. 233).

Дополнительные вступления, как правило, совершаются только в тех тональностях, которые свойственны экспозиции. Звуковысотные уровни дополнительных вступлений 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 делается квинтой выше начального вступления.

Контрэкспозицией называется группа дополнительных вступлений, число которых равно числу вступлений в экспозиции. В контрэкспозиции обычно каждый из голосов, вступавший в экспозиции на тонике, теперь вступает в доминанте, вступавший же на доминанте — вступает в тонике, т. е. меняется тональный уровень вступления в каждом голосе.

Приведем схему фуги *ми-мажор* из I тома Хорошо темперированного клавира, имеющую контрэкспозицию. Укажем на схеме высотные уровни вступлений темы:

В двух случаях обозначение доминантовой тональности ставим условно (в скобки), так как тема вступает в главной тональности, но на доминантовом уровне.

В этой фуге имеется ясная динамическая трехчастная форма. В экспозиционной части шесть вступлений: три являются экспозицией, три — контрэкспозицией. Характерные черты контрэкспозиции здесь налицо: число вступлений, равное числу вступлений в экспозиции, и соответствующие новые тональные уровни этих вступлений.

§ 62. Противосложения

Противосложения, возникающие в экспозиционной части фуги (в особенности первое противосложение), нередко играют очень значительную роль в дальнейшем развитии формы фуги. Противосложение, повторяющееся в каком-либо из голосов при дальнейших вступлениях темы, называется **удержанным**.

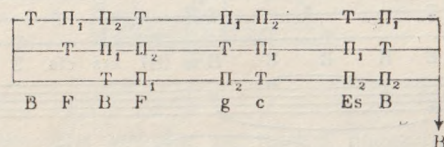
Удержанное противосложение, сопровождая вступления темы, приобретает в некотором смысле слова значение второй, сопровождающей темы—в нем обычно подчеркиваются его некоторые индивидуальные интонационные черты, и оно, тем самым, содействует общей полифонической контрастности голосов в фуге.

Противосложение нередко удерживается не все целиком—имитируется только какая-либо его часть и при этом иногда достаточно свободно.

Таким образом в использовании противосложения в фугах наблюдается весьма значительное разнообразие.

Удержанное противосложение обычно образует с темой двойной контрапункт (при двух и более удержанных противосложениях—тройной, четверной контрапункты). Показателем подвижного контрапункта в подавляющем большинстве случаев бывает октава.

Приведем еще раз схему фуги *си-бемоль-мажор* из I тома Хорошо темперированного клавира и включим в нее обозначения удержанных противосложений. Первое противосложение будем обозначать Π_1 , второе— Π_2 .



Как видно из схемы, оба противосложения, появившись в экспозиции, удерживаются далее при всех вступлениях темы на всем протяжении фуги. Повторение противосложений в ряде случаев делается с небольшими изменениями. Тема и оба противосложения здесь написаны в тройном контрапункте октавы.

Обратим внимание на тот важный факт, что оба противосложения подобно теме, при первых своих повторениях, каждый раз перемещаются в новый голос. В одном и том же голосе противосложение подряд повторяется только в конце фуги (Π_1 —в среднем голосе и Π_2 —в нижнем голосе).

Этот факт говорит о том, что в фуге использование не

только темы, но и удержанных противосложений имеет в основном имитационную природу.

Этот факт говорит также о том, что первое и второе противосложения, появляясь в экспозиции в первом вступившем голосе, служат мелодически-закономерным продолжением темы. Мелодическое развитие первого голоса не заканчивается на теме, но непрерывно переходит в первое противосложение и далее во второе. Эта непрерывность мелодического развития представляет собой важнейшую композиционную сторону в форме фуги. Этой мелодической стороне в работах над фугой, как и над всеми другими полифоническими формами, надо уделять главнейшее внимание.

Следует, однако, помнить, что мелодическая непрерывность при переходе голоса от темы к первому противосложению, от первого противосложения ко второму и т. д. существенно отличается от мелодической непрерывности в главном голосе гомофонного произведения, при переходе, например, от одной фразы к другой. Основное отличие заключается в том, что в фуге, при появлении первого противосложения, во втором голосе вступает тема, т. е. присутствует имитация, и следовательно, основное слуховое внимание переключается с первого голоса на второй—первый же голос (противосложение) становится сопровождающим; при появлении второго противосложения слуховая картина еще более усложняется, так как внимание переносится со второго голоса на третий, вступающий с темой. В гомофонной же мелодии нет переключения основного слухового внимания на другой голос.

Это переключение внимания в имитационной форме свидетельствует о том, что общее мелодическое развитие, начавшееся в первом голосе, при вступлении второго голоса разветвляется на два русла, причем главный поток переходит во второй голос.

Этот факт в свою очередь свидетельствует о том, что при имитации индивидуализированной темы не только между темой и противосложением в одном голосе, но и между первым и вторым голосами устанавливается своеобразная непрерывная линия мелодической связи—второй голос вступает не «со стороны», но продолжает мелодическое развитие первого голоса (третий голос продолжает мелодическое развитие первых двух и т. д.).

Выявлению этой мелодической связи голосов чрезвычайно сильно содействует скрытая полифония темы.

В самом общем виде роль скрытой полифонии можно описать следующим образом: в теме заключено обычно два или более скрытых голоса, имитация подхватывает один из этих голосов и продолжает его развитие далее, другой же

скрытый голос получает дальнейшее развитие в противосложении.

Рассмотрим, например, начальную имитацию в фугато квартета *фа-мажор* Чайковского. Для наглядности отметим стрелками движение скрытых голосов в теме, в имитации и в противосложении:

234 Allegro con moto

В этой теме очень отчетливо слышны два скрытых голоса, движущихся параллельными секстами вверх. Верхний из данных двух скрытых голосов ясно подхватывается вступающей имитацией и продолжается далее; нижний же скрытый голос получает свое дальнейшее развитие в противосложении.

Сложная, но очень отчетливая картина движения скрытых голосов обнаруживается в экспозиции фуги *до-мажор* из I тома Хорошо темперированного клавира И. С. Баха. Основные скрытые голоса опять-таки отметим стрелками:

235

Тема этой фуги имеет ясное общее устремление вверх; это восходящее устремление подхватывается в имитации и далее (в четвертом такте) развивается в противосложении, доводя верхний голос до главной кульминации экспозиции.

Важно отметить, что в четвертом такте верхний голос проводит не новый материал, но начало удержанного первого противосложения, подвергающегося здесь обращению. Во втором такте это противосложение своим нисходящим движением развивало нисходящий скрытый голос, возникающий в теме. В четвертом же такте это противосложение, подвергнувшись обращению, становится средством восходящего развития верхнего голоса до кульминации.

В третьем такте нисходящее движение противосложения задерживается на звуке *ля* малой октавы—этот звук *ля* получает свое разрешение в звук *соль* в момент вступления 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, картина 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 может представлять собой *наложение*, примером является фуга в «Иване Сусанине» Глинки (см. пример № 136 на стр. 128).

Граница может представлять собой *цезуру*, например, фуга *ля-мажор* из II тома Хорошо темперированного клавира И. С. Баха:

236

Противосложение может начаться несколько раньше имитации, как, например, в фуге *до-мажор* из I тома Хорошо темперированного клавира И. С. Баха, см. пример № 235.

Особым, очень важным случаем является связка между темой и противосложением — эта связка называется кодеттой. Ярким примером кодетты может служить четвертый такт в фугато из квартета Чайковского (смотри пример № 234).

В этом примере тема кончается на звуке *до* в начале четвертого такта, далее целый такт длится кодетта.

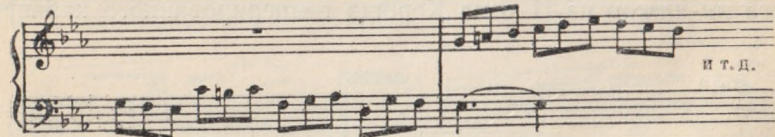
В каких случаях возникает необходимость кодетты?

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 выступает это противоречие в примере фугато Чайковского (пример № 234). Действительно, тема кончается на звуке *до*, а имитация начинается на звуке *си-бемоль* — сочетание этих звуков в одновременности, конечно, было бы невозможно. 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 вступить без кодетты, если бы он был более низким голосом, чем первый, — напишем подобный вариант вступлений:

237

И. С. Бах. Фугетта



Вариант вступлений голосов:



Нетрудно убедиться в том, что в 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, столь очевидное, 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 примере 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 кодетты — одноголосной связки, ведущей 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*:

238



Введение кодетты отодвигает вступление имитации на некоторый промежуток времени (в данном случае на полтакта), и, таким образом, между окончанием темы и началом имитации возникает как бы маленькая интермедия.

Отличным примером кодетты может служить вторая половина второго такта в фуге *ми-бемоль-мажор* из I тома Хорошо темперированного клавира И. С. Баха; мы рассматривали этот пример в главе 13 на стр. 181 (пример № 176) и специально отмечали необходимость этой кодетты.

Аналогичная кодетта (но уже двухголосная) может появиться перед вступлением третьего голоса, перед вступлением четвертого голоса (трехголосная кодетта) и т. д.

Двухголосные, трехголосные и т. д. кодетты могут разрастаться в целые интермедии, образуя разработочные, и да-

же 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) — основная роль принадлежит интермедиям в последующих частях фуги.

§ 63. Средняя часть фуги

Строение средней и репризной частей безгранично разнообразно в фугах. Именно в этих частях, в отличие от экспозиций, главным образом и выявляется индивидуальное своеобразие формы каждой отдельной фуги. Например, в творчестве И. С. Баха, написавшего более четырехсот фуг, экспозиции многих десятков фуг имеют одинаковое строение, тогда как нет и двух фуг с одинаковым строением средних или репризных частей.

И все же, некоторые общие свойства формы фуг позволяют делать выводы о структурных особенностях как средних, так и репризных частей.

Самые общие выводы нами уже изложены — будем сталкиваться от них: 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 — в сравнении с двумя тональностями экспозиционной части, т. е. проводится не в тонике и не в доминанте, но обычно, всё же, в родственной тональности) или же образует стретту.

Если после последнего проведения темы в экспозиционной части наступает интермедия, то эту интермедию надо относить к экспозиционной части. Однако, иногда, в начале или внутри этой интермедии возникает тот или иной каданс (полный ли половинный, в главной или в побочной тональности) — этот каданс надо рассматривать как границу между частями фуги. Поэтому средняя часть может начаться с интермедии. Подобный случай рассматривается на стр. 255 (фуга *соль-мажор* из II тома Хорошо темперированного клавира).

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 начинается в тональности субдоминанты — с подобным примером мы

сталкиваемся в фуге *си-бемоль-мажор* из I тома Хорошо темперированного клавира (см. стр. 234).

Однако мы должны заметить, что в очень многих фугах наблюдается стремление к некоторому нарушению полифоничности отчасти в средней части и главным образом в репризной части. Нередки случаи, когда к самому концу фуги имитационно-полифонический склад, всегда столь ярко выявляющийся в экспозиции, все более и более начинает проникаться чертами аккордовости, чертами гармонического склада, влекущего с собой обычно даже нарушение того строго определенного числа голосов, которое характерно для экспозиционных частей. Фуга заканчивается иногда ясным гомофонно-гармоническим изложением. Такова, например, фуга до-минор из I тома Хорошо темперированного клавира.

Это 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 нередко 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 вступления 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 поочередного вступления. Например, в 27-м такте фуги *си-мажор* из II тома Хорошо темперированного клавира И. С. Баха:

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 вступает 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 и более низкий регистры. Эти условия вступления новой темы обеспечивают ей наибольшую, почти гомофонную рельефность звучания.

Отметим попутно, что подобное внезапное разрежение фактуры очень часто бывает связано с гармоническим каденцион-

ным оборотом (как в данном примере), т. е. с моментом 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 голоса 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—возможны прямо 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 ф-п. Приводим конец репризы:



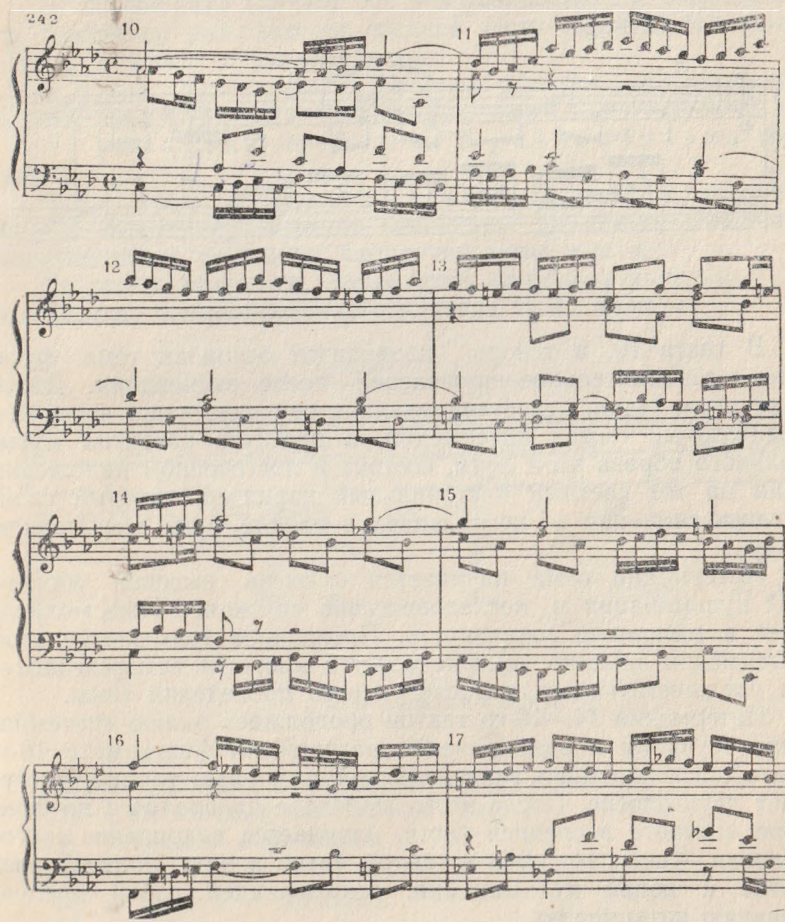
В четырехголосном изложении в басу и в альту проводятся две основные темы, в теноре и в сопрано—противосложения; после каденции устанавливается новая фактура, значительно более плотная (шесть голосов), однако в этой фактуре голоса сгруппированы по три для параллельного проведения только двух контрастирующих тем. Таким образом, проведение только двух тем, и при этом без противосложений, оказывается обладающим значительно более плотной фактурой, чем проведение этих же тем в четырехголосии с противосложениями.

2. Контраст двух построений — с меньшим и с большим количеством голосов, т. е. контраст фактур. Такой контраст характерен для двух соседних проводений темы, одно из которых идет, например, в трехголосном изложении, а другое — в четырехголосном. Такова картина в разработке фуги *ре-минор* ор. 72 для ф-п. Шумана:



Совершенно очевидно, что в первом проведении тема звучит по-гомфонному 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 вступающей или заканчивающейся теме). Возможности контраста в этих случаях необыкновенно разнообразны. Рассмотрим следующий отрывок (такты 10—29) из фуги *ля-бемоль-мажор* И. С. Баха (I том Хорошо темперированного клавира):



В такте 10, в теноре, проводится 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, который свойственен теме при ее проведениях в начале фуги в мажорном ладу.

Интермедия сама 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 проведения темы.

Интермедия 14—16-го тактов продолжает линию «потемнения» звучания и одновременно разрешения фактуры: в 16-м такте, после каденции, закрепляющей минорную тонику, наступает двухголосие. После этого, наиболее прозрачного по фактуре момента в средней части, начинается накопление многоголосия — вступает тема в теноре, затем в альт, подводя развитие к новой кульминации, открывающей собой предпринзную интермедию.

Предпринзная интермедия, по своей выразительной роли, прямо противоположна той, которая предшествовала средней части: предпринзная интермедия постепенно снимает минорную окраску с музыки фуги 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 можно заметить следующие две основные разновидности:

1. Средняя часть вся целиком наполнена имитациями и не оставляет 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 эти разновидности совмещаются. Например: ряд разделов средней части строится без интермедий, а часть — с интермедиями.

В фугах, средние части которых строятся без интермедий, характерная для средних частей склонность к разрабочному развитию проявляется в разнообразии имитаций.

Здесь, обычно, значительное место занимают различные формы стретной имитации, свободной имитации, различные имитационные сочетания вариантов темы и т. д.

Составим, например, схему фуги *ми-бемоль-минор* из I тома Хорошо темперированного клавира И. С. Баха:

Обозначения:

- T — тема,
- (T) — неполное проведение темы,
- Tr — ритмически измененная тема,
- L — тема в обращении,
-  — тема в увеличении.

Как видно из схемы, интермедии играют в этой фуге очень большую роль. Основное развитие музыкального образа выявляется здесь путем разнообразных имитаций темы и ее вариантов.

Порядок имитаций в средней части на первый взгляд представляется 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 наблюдается редкое для фуг обилие и значительность кадансов. Важное место занимают нисходящие и восходящие по порядку трехголосные, а также двухголосные стреттные имитации.

Всмотримся в тональный план этой фуги. Его особенностью является тот факт, что в середине средней части заметную роль играет 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, т. е. 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 I тома и *до-минор*, *ре-минор*, *си-бемоль-минор* из II тома.

Фуги с развитыми интермедиями обычно имеют сравнительно небольшое число вступлений темы в средней части. Число вступлений нередко бывает даже меньшим, чем число голосов в фуге, так что тема проходит не во всех голосах в 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 I тома Хорошо темперированного клавира (смотри пример № 233 на стр. 239).

Решающую роль в средних частях подобных фуг играют интермедии.

Остановимся на рассмотрении интермедии.

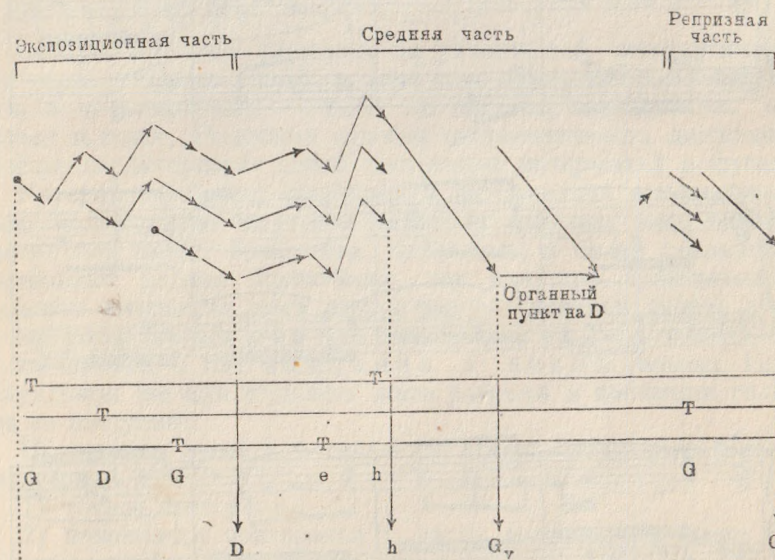
§ 64. Интермедии

Развернутые по масштабам интермедии, как правило, строятся секвенционно.

В этом факте с особенной ясностью 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 ясных 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 II тома Хорошо темперированного клавира И. С. Баха. 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 этой фуге построены секвенционно и, следовательно, секвентное движение интермедий не может не находиться 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.

Движение основных опорных линий отметим стрелками:

Тема

Следует обратить внимание на удивительно систематичное движение опорных линий: в теме они идут строго по секундам, а в интермедии — строго по терциям, передаваясь из голоса в голос. Подобная строгая систематичность движения вообще характеризует собой построение интермедий в фугах.

Интервальный шаг секвенций в интермедиях в подавляющем большинстве случаев равняется секунде или терции (вверх или вниз). Квартовые, квинтовые, и более, секвенции составляют редкое исключение, так как при сравнительно большом интервале шага второе звено секвенции скорее воспринимается не как повторение в тех же голосах на новой высоте, а как имитация в новых голосах. При секундовом же или терцовом шаге разрыва в движении голосов не наступает.

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 приведенной только что средней части фуги *соль-мажор*.

Изменения звена в свободной секвенции могут быть 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, т. е. случай, подразумевающий вертикально-подвижной контрапункт в сочетании голосов звена. Обычно величина Iv в этом случае оказывается равной—7 или +7, т. е. если часть голосов секвенцирует, например, по секундам, то другая часть оказывается движущейся по септимам в противоположном направлении. Примером могут служить такты 7—8 фугетты *до-минор* И. С. Баха. Эти такты таковы:

Секвенция в верхнем голосе идет по секундам вниз, тогда как нижний голос поднимается по септимам вверх.

Этот 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 все же всегда в той или иной мере развивает интонации темы или сопровождающих тему противосложений. Контраста 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, даваемого 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 многоголосных фугах в интермедиях часто используется имитация с сопровождением контрастирующего голоса.

Например в фуге *до-минор* из I тома Хорошо темперированного клавира И. С. Баха имеются следующие секвентные интермедии:

1. Каноническая секвенция с третьим контрастирующим голосом (имитируется начальная интонация темы, контрапунктирует первое противосложение):

2. Контраст голосов с удвоением одного из голосов терциями (в обоих голосах материал противосложений, первое противосложение в обращении):

3. Контраст голосов в тройном контрапункте октавы с частичным удвоением одного из голосов терциями (материал темы и первого противосложения):

4. Контраст голосов — верхний голос секвенцирует точно, средний свободно удваивает верхний, нижний голос движется не секвентно (материал темы и первого противосложения):



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 отмечали выше, что имеется очень большое число фуг в классической музыке, в которых совмещаются свойства интермедийных и безинтермедийных 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 вступлений.

Важно отметить, что эти группы обычно заключают в себе кварто-квинтовую имитацию темы, т. е. они представляют собой как бы своеобразные небольшие контрэкспозиции темы в побочных тональностях.

Такова, например, картина в фуге *си-бемоль-мажор* из I тома Хорошо темперированного клавира, схема которой приведена на стр. 234. В средней части этой фуги имеется два вступления темы подряд — в *соль-миноре* и в *до-миноре* — здесь мы имеем как бы «субдоминантовую» контрэкспозицию в тональности *соль-минор*. Аналогичная картина в фуге *ля-бемоль-мажор* из I тома Хорошо темперированного клавира — нотный пример № 242 на стр. 251—252.

§ 65. Репризная часть фуги

Репризная часть строится в фугах еще более разнообразно, чем средняя часть.

В репризной части различается собственно реприза и заключение, иногда приобретающее значение коды.

Как мы отмечали выше, реприза в фугах всегда измененная. В очень большой мере этот динамизм репризы ска-

зывается в тенденции к сжатию ее масштабов, к концентрации развития в ней. Это проявляется чаще всего в том, что в репризах возникают стреттные проведения темы, сокращается объем интермедий, уменьшается число вступлений темы в сравнении с экспозицией, господствующей тональностью становится главная и от нее делаются более краткие отклонения, по преимуществу 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 проявляется главным образом в ее синтетических чертах — реприза фуги, в той или иной мере, вбирает в себя важные характерные моменты из первых частей и приводит их к новому сочетанию.

Эти объединяющие черты репризы в самом широком смысле заключаются в том, что реприза, будучи повторением экспозиции, вместе с тем продолжает разработочное развитие средней части, — в репризе мы всегда найдем характерные свойства и экспозиционной части и средней части данной фуги в своеобразном сочетании. Именно в этом 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 можем наблюдать, например, в фуге *ми-мажор* из I тома Хорошо темперированного клавира — смотри схему на стр. 238. Реприза в этой фуге повторяет экспозицию и контрэкспозицию полностью, но превращает вступление второго голоса при повторении контрэкспозиции из доминантового в субдоминантовое. Подобные смещения в сторону субдоминанты могут быть признаком некоторых весьма существенных процессов, могущих протекать в форме фуги. Это смещение может быть свидетельством присутствия в фуге даже сонатности.

Рассмотрим это явление на конкретном примере фуги *до-диез-мажор* из I тома Хорошо темперированного клавира И. С. Баха. Схема фуги такова:

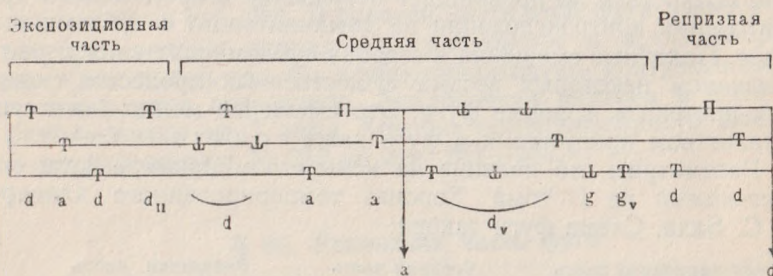


Как видно из схемы, в репризной части полностью повторяется экспозиция и дополнительное вступление, причем сохраняется порядок вступлений темы по голосам, сохраняются все противосложения. Отличие репризной части от экспозиционной заключается в том, что дополнительное вступление с двумя противосложениями проводится не в доминантовой и главной тональности, но в главной, и, естественно, перестраивается интермедия, которая в экспозиционной части вела от экспозиции к дополнительному вступлению.

Это смещение целого вступления темы из доминантовой тональности в главную (для доминантовой тональности это смещение делается в субдоминантовую сторону) имеет в себе зародыш сонатности. На самом деле: для сонатной формы характерно смещение побочной партии в репризе в главную тональность; тема побочной партии в ранних сонатных формах эпохи Баха обычно представляла собой повторение (иногда даже буквально) — 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 этой формы в музыке той эпохи.

2. Репризная часть проводится в главной тональности, воспроизводя в этой тональности какое-либо построение из средней части — определенную группу вступлений темы, интермедии и т. п.

В подобной фуге мы также должны усматривать элементарные признаки сонатной формы. Рассмотрим, например, фугу *ре-минор* из I тома Хорошо темперированного клавира. Схема ее такова:



Форма этой фуги имеет элементарные черты старинной двухчастной сонаты. Для этого вида формы характерно деление всей формы на две части кадансом на доминанте и повторение в конце в главной тональности всего того построения, которое предшествовало этому кадансу.

Все эти признаки здесь налицо: действительно, фуга 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 фуга в целом сохраняет в себе свойства разработочной трехчастности, так как весь рездел фуги, обозначенный нами как «средняя часть», включает в себе явные разработочные черты (обращения темы, стретты, ладо-функциональная неустойчивость и т. п.). Но внутри этой трехчастности, в виде фундаментального срединного 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, то ли в виде стретты (как, например, стреттное проведение всех вступлений экспозиции в фуге *си-бемоль-минор* из I тома Хорошо темперированного клавира), то ли в виде одного-двух наиболее характерных вступлений экспозиции (такова картина в фуге *соль-мажор* из II тома Хорошо темперированного клавира — смотри схему на стр. 255). При этом реприза одновременно вбирает 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 II тома реприза ограничивается только одним вступлением темы в среднем голосе в главной тональности, но добавляет к этому вступлению 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. 256—257 (пример № 243):

243

Как видно из примера, гомофонная фактура заключения заимствована из средней части.

§ 66. Фуга на несколько тем

Фуга на две темы называется двойной, на три темы — тройной, на четыре темы — четверной.

Фуг с числом тем более четырех в классической музыке не наблюдается. Да и четверные фуги — явление редчайшее.

Наличие второй, третьей темы в фуге свидетельствует о тенденции к созданию образного контраста в фуге. Однако возникновение действительного контраста образов в двойной или тройной фуге связано с очень многими дополнительными условиями — эти условия весьма редко складываются в фугах, поэтому двойные и тройные фуги, как правило, заключают в себе лишь зародыши образного контраста, но не действительное противопоставление различных индивидуальных музыкальных образов. Соотношение различных тем между собой в двойных и тройных фугах почти таково же, каково же, каково соотношение темы и противосложений в простых фугах, т. е. 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 I тома Х. Т. К. Баха, аналогичные черты двойной (даже тройной) фуги, имеет фуга ми-бемоль минор из I тома Х. Т. К. Баха.

Мы отличаем вторую и третью темы от удержанных противосложений не по признакам какой-либо большей индивидуализированности, но по признакам той роли, которая дана темам в форме фуги. Темы, в отличие от противосложений, получают в двойных и тройных фугах самостоятельное развитие, хотя по уровню своей индивидуализированности они могут и не превосходить противосложений.

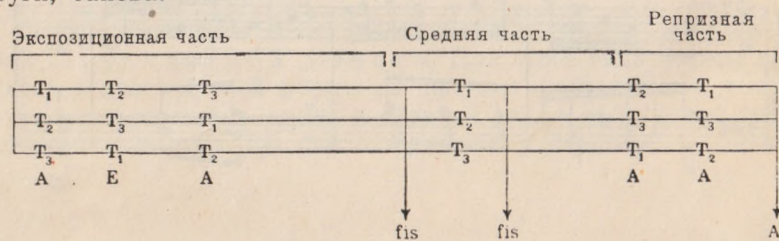
Пример сочетания трех тем приведен на стр. 210 (№ 211).

В строении двойных и тройных фуг различаются два вида:

- а) фуга с совместной экспозицией тем
- б) фуга с отдельными экспозициями тем.

Примером двойной фуги с совместной экспозицией является фуга «Кирие» в «Реквиеме» Моцарта.

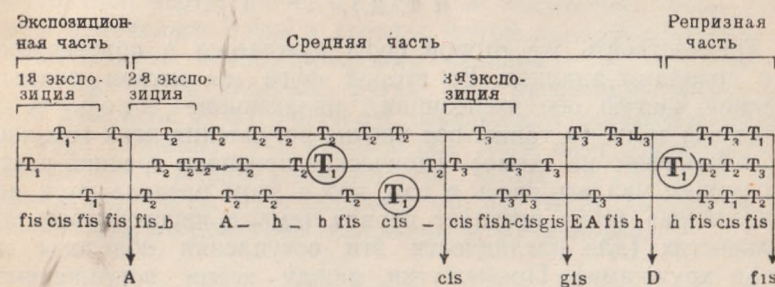
Примером тройной фуги с совместной экспозицией может служить прелюдия *ля-мажор* из I тома Хорошо темперированного клавира. Схема этой прелюдии, написанной в форме фуги, такова:



Первая тема обозначена T_1 , вторая — T_2 и третья — T_3 .

Примером двойной фуги с отдельными экспозициями является фуга *соль-диез-минор* из II тома Хорошо темперированного клавира.

Примером тройной фуги с отдельными экспозициями служит фуга *фа-диез-минор* из II 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 показывает только одну тему. Следовательно, первая фуга начинается с контраста тем в одновременности, вторая же фуга начинается с контраста в последовательности и только в репризе соединяет контрастирующие темы в одновременное сочетание.

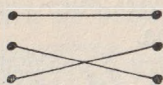
Таким образом, в этих фугах существенно различается экспонирование тем — различается построение и роль экспозиций.

Однако существенно различается роль и реприз, хотя как будто в обеих фугах репризы в общем сходны — обе репризы излагают темы в одновременном сочетании. Различие в роли реприз состоит в том, что реприза первой фуги не несет в себе какого-либо принципиально нового соотношения тем — в репризе темы излагаются так же одновременно, как и в экспозиции.

Во второй же фуге одновременное сочетание всех трех тем возникает только в репризе, после отдельного показа их. Следовательно, реприза играет здесь роль «узла», в котором связываются воедино различные контрастирующие темы, — реприза выступает здесь в яркой синтетической роли.

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 (дина-

мизм репризы заключается в ее конспективности, в использовании нового сочетания тем по схеме



и т. д.).

Трехчастность же второй фуги нуждается в подтверждении доводами анализа. Во второй фуге мы можем считать средней частью обе экспозиции, излагающие вторую и третью темы (а также все прочие вступления этих тем, как это обозначено на схеме). Типические признаки средней части мы можем увидеть здесь в том, что в этом разделе фуги несколько раз (три) вступает первая тема в неустойчивых тональностях (для наглядности эти вступления обведены на схеме кружками). Промежутки между всеми вступлениями первой темы мы вправе считать интермедиями потому, что индивидуализированность второй и третьей тем заметно отстает перед ярко индивидуальной первой темой.

Вторая и третья темы имеют очень много черт противоположений.

Таким образом мы можем считать эту фугу как бы не тройной, а простой однотемной с большими контрастирующими интермедиями. Форма этой фуги оказывается ярко выраженной динамической трехчастной, реприза которой вбирает 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. Своеобразие многотемных фуг кроется в конкретном порядке вступлений тем, в конкретной группировке этих вступлений, общие же генеральные контуры формы остаются прежними.

Два приведенных вида многотемных фуг представляют собой как бы крайности. Есть 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 имеется и отдельная и совместная экспозиции.

Отметим в заключение, что в многотемных фугах с отдельными экспозициями вторая и третья экспозиция часто строятся очень свободно, без трех точных кварто-квинтовых тональных отношений, которые характерны для начальных экспозиций фуг. Этот факт является еще одним свидетель-

ством того, что экспозиции второй и третьей тем обычно являются в широком смысле слова принадлежностью средней части фуги — в них выявляется «серединный», разработочный характер развития, свойственный именно средним частям репризных динамических форм.

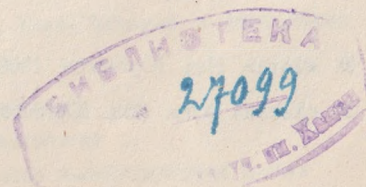
Иногда же вторая экспозиция (в фугах с отдельными экспозициями) ориентируется на главную тональность, что создает черты рондовости в тональном плане (эти черты отмечались нами в связи с фугой *ми-бемоль-минор* из I тома Хорошо темперированного клавира — см. стр. 253).

В некоторых двойных фугах, где экспозиция второй темы изложена в побочной тональности (особенно доминантовой стороны), а в репризе обе темы идут 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 с таким расчетом, чтобы в них могли войти работы:

- а) сочинение однотемных двухголосных фуг с интермедиями (для ф-п.),
- б) сочинение однотемных трехголосных фуг с интермедиями (для ф-п. или инструментального ансамбля),
- в) сочинение однотемных четырехголосных фуг с интермедиями (для хора, для инструментов),
- г) сочинение однотемных четырехголосных фуг без интермедий (для хора, для инструментов),
- д) сочинение двойных четырехголосных фуг с совместной экспозицией (для хора, для инструментов),
- е) сочинение двойных четырехголосных фуг с отдельными экспозициями (для инструментов),
- ж) сочинение пятиголосных фуг (по усмотрению педагога).



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. (Игорь Глебов). «Музыкальная форма как процесс». ГИЗ, Музсектор, 1930.
2. Асафьев Б. (Игорь Глебов). «Музыкальная форма как процесс», книга вторая. Музгиз, 1947.
3. Богатырев С. «Двойной канон». Музгиз, 1932.
4. Золотарев В. «Фуга». Музгиз, 1932.
5. Кастаньский А. «Особенности народно-русской музыкальной системы». ГИЗ, Музсектор, 1923.
6. Конюс Г. «Курс контрапункта строгого письма в ладах». ГИЗ, Музсектор, 1930.
7. Скребков С. «Полифонический анализ». Музгиз, 1940.
8. Соколов Н. «Имитации на Cantus firmus». Издание Гос. консерватории, Ленинград, 1928.
9. Танеев С. «Подвижной контрапункт строгого письма». Изд. Юргенсон, 1909.
10. Танеев С. «Учение о каноне». ГИЗ, Музсектор, 1929.

11. Праут Э. «Фуга». Изд. Юргенсон, 1900.
12. Праут Э. «Анализ фуг». Изд. Юргенсон, 1913.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	2
Введение	3

Часть первая

ПОЛИФОНΙΑ СТРОГОГО ПИСЬМА

Глава 1. Мелодия строгого письма	17
--	----

Раздел I. Двухголосие

Глава 2. Контрастное двухголосие	24
Глава 3. Сложный контрапункт в контрастном двухголосии	36
Глава 4. Имитационное двухголосие	53
Глава 5. Сложный контрапункт в имитационном двухголосии	62

Раздел II. Трех-, четырех- и пятиголосие

Глава 6. Контрастное трехголосие	80
Глава 7. Имитационное трехголосие	92
Глава 8. Цельная трехголосная полифоническая форма	104
Глава 9. Полифоническое четырех- и пятиголосие	113

Часть вторая

ПОЛИФОНΙΑ СВОБОДНОГО ПИСЬМА

Глава 10. Вводная. Мелодия свободного письма 126

Раздел III. Подголосочно-полифонические формы

Глава 11. Двухголосие 143

Глава 12. Трех-, четырех- и пятиголосие 155

Раздел IV. Контрастно-полифонические формы

Глава 13. Двухголосие 178

Глава 14. Трех-, четырех- и пятиголосие 201

Раздел V. Имитационно-полифонические формы

Глава 15. Общие свойства имитации в свободном письме 217

Глава 16. Фуга 231 ✓

Список литературы 268

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Надо
7	11 снизу	непрерывность	непрерывность
21	11 сверху	на	во
22	26 сверху	точкой	точкой
48	15 снизу	на —	на $\frac{4}{2}$
128	3 снизу	(противосложением)	(противосложение)

Зак. 2059

