

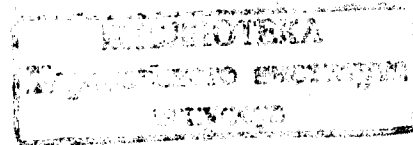
МУЗЫКАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ ПРИ МОСКОВСКОЙ
ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

В. Фраёнов

Учебник полифонии

*Допущено
Управлением учебных заведений
и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебника
для учащихся музыкальных училищ
и училищ искусств
(специальность № 2107
«Теория музыки»)*

86659



Москва, «Музыка», 1987

8
I+II

Главное своеобразие его не столько в различии звучания первоначального и производного соединений (тем более, что $Iv = -9$ обычно употребляется с другими показателями), сколько в голосоведении: возможно только противоположное и косвенное движение. Это качество $Iv = -9$ и родственных $Iv = -2$, $Iv = -5$ находит применение в соединениях с удвоениями голосов. См. также § 63. Пример самостоятельного использования: «Искусство фуги», Сапопе III, т. 4—8, 9—12.

Сложный показатель получается, когда первоначальное соединение сочиняется с учетом особенностей двух или нескольких видов вертикально-подвижного контрапункта (см. также § 65). Из такого первоначального извлекаются два или несколько разнохарактерных вариантов производного соединения, например:

9 Allegro
а) т. 1-3

В. А. Моцарт. Реквием, Кюрие

б) т. 5-7

$Iv = I^v = -3 + II^v = -11 = -14$

в) т. 17-19

$Iv = I^v = -9 + II^v = -9 = -18$

Использование различных передвижений — прием сложный и артистичный. Один из замечательнейших образцов — IIg, где применены все употребительные виды вертикально-подвижного контрапункта: соединение первоначальное — т. 5—6; производные — т. 13—17 $Iv = -14$, т. 28—32 $Iv = -11$, т. 32—36 $Iv = -2$, т. 36—40 $Iv = -16$ (см. также § 16).

§ 13. Многоголосный вертикально-подвижной контрапункт относится к области сложной композиторской техники.

Трехголосный вертикально-подвижной контрапункт весьма распространен. Как и в двухголосии, в производном соединении возможны прямая, смешанная и противоположная перестановки (последняя преобладает). Трехголосное соединение с последующей противоположной перестановкой в любой из трех пар голосов (то есть в производных соединениях каждый из голосов может быть верхним, средним или нижним) называется тройным контрапунктом. Возможны 6 комбинаций — первоначальное соединение и 5 производных:

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

Вид тройного контрапункта определяется по перестановкам в каждой паре голосов: в верхней $Iv' = I^v = m + II^v = n$, в нижней $Iv'' = II^v = m + III^v = n$ (здесь II оказывается верхним голосом и его передвижения обозначаются положительным или отрицательным числом соответственно), в крайней $Iv\Sigma = I^v = m + III^v = n$. Закономерность тройного контрапункта: $Iv' + Iv'' = Iv\Sigma$. Самым употребительным является тройной контрапункт октавы (то есть каждая из пар голосов пишется при $Iv = -7$). «Инвенционное» (лат. inventio — изобретение) использование его возможностей отличает Сinfонию № 9 f-moll, где первоначальное соединение — т. 3—4, производные — т. 7—8 (II+III+I), т. 11—12 (III+I+II), т. 18—19 (II+I+III); Бахом не применены I+III+II и III+II+I.

Четверной контрапункт (только октавный) образуется, если четырехголосное первоначальное соединение допускает противоположные перестановки в каждой из 6 пар голосов (23 производных соединения). Применяется изредка, и это всегда свидетельство очень высокого контрапунктического мастерства.

В. А. Моцарт. Квартет В-dur К. 458, ч. IV

[Allegro assai]

10 т. 98-102

т. 106-110

исключением Шумана, писали фуги — самостоятельные произведения (у Шопена, Листа, Брамса, Франка, Танеева — по 1—2 или немногим больше). Они предпочитали видеть фугу частью вариационного или сонатно-симфонического цикла (первое Allegro в Симфонии № 2 Сен-Санса, медленная часть в «Ромео и Юлии» Берлиоза, скерцо в струнном квартете Верди). Иногда fuga вводится в одночастные свободные формы (Шуберт. «Скиталец»). Историческим достижением было включение фуги в оперу («Иван Сусанин», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Кармен», «Фальстаф», «Князь Игорь»).

§ 101. Полифония в русской музыке XIX — начала XX века богата и своеобразна.

Полифония изначально присуща нашей музыке. В народном творчестве многоголосие вполне сложилось к XV веку. Оно повлияло на развитие профессионального церковного многоголосия, первые сведения о котором относятся к середине XVI века, то есть к времени царствования Ивана Грозного. Многоголосие («знаменное») развивается в XVII веке; событием второй половины века было появление так называемого партесного пения, особенности которого вобрал в себя жанр хорового концерта. Его традиции сказались в концертах М. Березовского и Д. Бортнянского (конец XVIII века), в которых также осваивалось фугированное изложение. Образцы фуги в светской музыке того времени содержит оратория С. Дегтярева «Минин и Пожарский».

В творчестве русских композиторов XIX — начала XX века полифония всегда занимала важное место. Некоторые из них пользовались ее средствами постоянно (Глинка), а некоторые — иногда (Даргомыжский), у одних на первый план выступают приметы национального музыкального языка (Мусоргский), другие предпочитали оригинальную разработку классических форм (Бородин).

Составная часть общеевропейской культуры, русская музыка XIX — начала XX века имеет много точек соприкосновения с творчеством западноевропейских мастеров. Сказанное выше о причастности полифонии образности музыкального искусства XIX века, о полифоническом тематизме, о симфонизации фуги и т. д. большей частью относится и к русской полифонии.

Наиболее явно собственно «русское начало» обнаруживается при использовании подголосочной полифонии. В некоторых случаях она воспроизводится в виде, максимально близком подлинному (Свадебный хор из «Ивана Сусанина», Хор поселян из «Князя Игоря», «Протяжная» из Восьми песен для оркестра Лядова). Чаше композиторы основываются лишь на идее подголосочности, используя подголоски фрагментарно (хор «На кого ты нас покидаешь» из «Бориса Годунова») или в усложненном виде (хроматизация подголосков в начальных вариациях «Камаринской»), в том числе в комбинации с техникой классической полифонии (там же перестановка при $iv = -7$ в начальных вариациях на плясовую тему). Есть, наконец, немало примеров, когда в изложении отсутствуют формальные признаки подголосков, но сохраняется дух русской подголосочности, в частности в сочинениях XX века (Шапорин. «На поле Куликовом», Каватина Невесты). Нередко подголосочность смешивается с другими явлениями, например с полифонизацией ведущего голоса (Рахманинов. Вокализ).

В конце XIX — начале XX века, когда полифонический язык достиг высокой степени сложности (в частности, под влиянием творческого опыта Танеева, много сделавшего для внедрения в композиторскую практику сложных форм подвижного контрапункта), русская полифоническая специфика выступает более обобщенно, как принадлежность

образному ряду русской музыкальной культуры в целом, независимо от фольклорных примет (см., например, полифонию Скрябина).

Важнейшим проявлением русской полифонической специфики является использование мелодического материала, нехарактерного для западноевропейской полифонии. Началом основополагающей стилистической традиции было обращение Глинки к народно-песенным (включая — при всей классичности ее строения — тему фуги из «Ивана Сусанина») и кантиленно-романсным темам (трио «Не томи, родимый», элегичные темы Фуги *a-tutti*). Сочетание кантиленной — песенной или романсной — мелодики с техникой имитации или канона («Какое чудное мгновенье», ария Людмилы «Ах, ты, доля-долюшка»; Ноктюрн из 2-го квартета Бородина; канон «Враги» из «Евгения Онегина»; основная тема 1-й части «Иоанна Дамаскина»; пролог из Симфонии № 21 Мясковского; «Казненным» из Десяти поэм для хора Шостаковича) стало характерной чертой полифонии в русской музыке.

Использование песенных и романсных тем имело сильное влияние на особенности полифонических форм в русской музыке. Поскольку естественной для песни является куплетно-вариационная форма, постольку куплетность и вариационность оказываются важными структурными началами. Так, куплетность проникает в фугу (Интродукция из «Ивана Сусанина») и канон («Какое чудное мгновенье»), обнаруживается тенденция к пониманию проведения темы как вариации (кроме упомянутых ансамблей «Не томи, родимый» и «Какое чудное мгновенье» Глинки см. также фугато из «Снегурочки» Римского-Корсакова, изображающее вырастающий лес, см. [253]).

Другим источником создания неповторимого полифонического облика русской музыки было использование старинных мелодико-ритмических оборотов и особенностей старинного многоголосия. Инициатива здесь также принадлежала Глинке: хор «Славься!» — гимн, мелодические истоки которого, равно как параллельное движение плотно дублированных голосов, восходят к торжественным кантам Петровской эпохи. Еще более древние интонационные пласты с соответствующим архаическим многоголосным оформлением оживляют Бородин в Прологе «Князя Игоря» (прямое и параллельное голосоведение в оркестровом вступлении и в 1-й теме, антифонные реплики «Слава!» во 2-й теме), Мусоргский в раскольничьих хорах из «Хованщины» («Враг человека»), Рахманинов во Всенощном бдении ор. 37. Песенная архаика была первоначально полиладовых и полиметрических новшеств Стравинского («Свадебка»).

Применение сочетаний контрастных тем (в том числе лейтмотивов, например, в партитурах Римского-Корсакова) достигает по-передвижнически изобразительной яркости («В Средней Азии», «Половецкие пляски»). Идея разнотемной полифонии получила исключительно смелое применение в опере, в частности у Мусоргского.

ТЕМА VI. ПОЛИФОНΙΑ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

§ 102. Искусство XX века многолико, неоднородно и не укладывается в рамки какого-либо одного направления. В отсутствии единства, в борьбе противоположных явлений отражается дух времени.

XX век — эпоха необычайно обострившихся общественных противоречий и величайших социальных потрясений; научные открытия изменили традиционные представления о действительности; научно-техническая революция изменяет окружающий мир; в перенасыщенной событиями жизни меняется сам человек, а с ним

и представления о том, что в искусстве прекрасно, какие области содержания доступны искусству.

Музыку XX века, как никогда прежде, отличают спорящие и взаимоисключающие тенденции. Это находит частное выражение в характере музыкальной речи, в языковых средствах, которые чрезвычайно различны, но в которых все же иногда просматриваются общие черты. К таковым относится резкое усиление роли полифонии.

Усиление значения полифонии конкретно проявляется в том, что композиторы снова, как в XVIII веке, часто обращаются к фуге (например, циклы Хиндемита, Шостаковича, Щедрина), к полифоническим вариациям (особенно часто на *basso ostinato*: см. сочинения Хиндемита, Стравинского, Шостаковича); становится рядовым явлением включение полифонической части в сонатно-симфонический цикл, сюиту, кантату. Развивавшаяся на протяжении XIX века тенденция к работе со смешанными гомофонно-полифоническими формами в XX веке реализуется в полной мере. Коротко говоря, язык современной полифонии — это всеупотребительный язык почти всякой серьезной музыки (конечно, у разных композиторов в неодинаковой — например, у Хиндемита в большей, у Прокофьева в меньшей — степени).

Усиление значения полифонии вызвано многими причинами. Например, дальнейшую разработку полифонических богатств стимулировал неоклассицизм, ориентированный на искусство прошлого: в рамках этого получившего широкое распространение направления возрождается интерес к технике в духе нидерландских контрапунктистов (например, у Кшенека, у Стравинского в последний период творчества), к таким формам, как ричеркар, полифоническая фантазия. Однако основными причинами нужно считать две.

Одна из них — присущая прогрессивному искусству XX века все возрастающая роль интеллектуализма (имеется в виду апелляция современного гуманистического искусства к разуму и к умопостигаемой красоте). Другая — конструктивный потенциал полифонических средств. С усилением диссонантности ослабляется и иногда вовсе упраздняется функциональная связь в гармонии. Обратной стороной этого оказывается трудность создания прочных музыкальных форм — трудность тем большая, чем крупнее форма. Преодоление этой трудности (по крайней мере частичное) состоит в заимствовании формообразующего опыта полифонии, так как имитация, канон, *basso ostinato* — все они мало подвержены воздействию гармонических условий и «работают» (то есть сохраняют скрепляющие, формующие свойства) даже в самой «едкой» диссонансирующей среде. Вместе с тем полифония с ее приматом линейно-мелодического начала — это «режим наибольшего благоприятствования» для получения новых, еще неизведанных сочетаний. Именно поэтому новое слово в музыкально-языковых средствах XX века часто оказывается словом полифоническим. Справедливо, однако, и обратное: полифония не существует независимо от всех остальных сторон музыкального языка, и облик полифонии XX века в очень большой степени определяется теми изменениями, которые происходят в области формы, гармонии и лада, фактуры, метра и ритма.

Обновление полифонических форм выражается в том, что, наряду с использованием форм более или менее традиционных, культивируются различные их модификации, обычно направленные в сторону усложнения. Характерен с этой точки зрения интерес вообще ко всякой контрапунктически сложной работе: показательно, например, частое обращение Стравинского, Шостаковича, Щедрина и других композиторов к сложному, то есть двойному канону; резко изменяется техника вариаций на *basso ostinato* (см., например, нетрадиционные пре-

образования баса: Шёнберг. «Лунный Пьеро», № 8; Берг. «Воцек», картина IV; Стравинский. Септет, ч. II).

Нередко усложнение формы является следствием комбинирования различных способов преобразования полифонического материала, причем у некоторых авторов на положение одного из важнейших выдвигается преобразование с помощью ракохода (характерный пример — № 18 из «Лунного Пьеро», представляющий собой двойной канон, с 10-го такта усложненный ракоходом и, кроме того, фугированной инвенцией). Получают распространение разного рода особые (нетрадиционные) способы преобразования, как, например, в пьесе VI из «Двадцати взглядов» Мессиана:

201 Modéré, presque vif (♩ = 160)

(Contre-sujet)

Музыкальный фрагмент «Contre-sujet» (201) из произведения Шёнберга «Лунный Пьеро». Это фрагмент фуги, написанный в тональности ми-бемоль мажор. Темп обозначен как «Modéré, presque vif» с темповым показателем 160 ударов в минуту. Музыка записана для фортепиано. Верхний голос (контра-субъект) начинается с динамического обозначения *f stacc.* и ритмической фигуры, состоящей из восьмых и шестнадцатых нот. Нижний голос (субъект) начинается с динамического обозначения *f* и ритмической фигуры, состоящей из восьмых и шестнадцатых нот. В конце фрагмента в нижнем регистре (8^a bassa) слышны ноты, относящиеся к следующему фрагменту.

(Sujet changé de rythme et de registres)

Музыкальный фрагмент «Sujet changé de rythme et de registres» (201) из произведения Шёнберга «Лунный Пьеро». Это фрагмент фуги, написанный в тональности ми-бемоль мажор. Темп обозначен как «Modéré, presque vif» с темповым показателем 160 ударов в минуту. Музыка записана для фортепиано. Верхний голос начинается с динамического обозначения *ff* и ритмической фигуры, состоящей из восьмых и шестнадцатых нот. Нижний голос начинается с динамического обозначения *mf stacc.* и ритмической фигуры, состоящей из восьмых и шестнадцатых нот. В конце фрагмента в нижнем регистре (8^a bassa) слышны ноты, относящиеся к следующему фрагменту.

Музыкальный фрагмент «8^a bassa» (201) из произведения Шёнберга «Лунный Пьеро». Это фрагмент фуги, написанный в тональности ми-бемоль мажор. Темп обозначен как «Modéré, presque vif» с темповым показателем 160 ударов в минуту. Музыка записана для фортепиано. Верхний голос начинается с динамического обозначения *ff* и ритмической фигуры, состоящей из восьмых и шестнадцатых нот. Нижний голос начинается с динамического обозначения *mf* и ритмической фигуры, состоящей из восьмых и шестнадцатых нот. В конце фрагмента в нижнем регистре (8^a bassa) слышны ноты, относящиеся к следующему фрагменту.

Фуга в XX веке находится на «острие пика» композиторских исканий, и нередко именно в фуге реализуются новые достижения музыкаль-

ного искусства. Расширение круга употребительных гармонических средств сказывается на темах фуг, которые нередко модулируют в отдаленную тональность (Мясковский. Симфония № 21, [24]). Тема в экспозиции может вступать в нетипичные для классической фуги интервалы (Берг. «Воцек», д. II, т. 286; см. также § 32), само строение темы может быть необычным (например, заключать в себе *ostinato*: Хиндемит. Соната № 3, ч. IV; см. также пример 211). Как и в других полифонических формах, в фуге отмечается тенденция к сложной контрапунктической технике (тройная Fuga in C из Ludus tonalis Хиндемита; двойная фуга с «многоэтажной» стреттой в «Воцেকে», д. III, т. 52). Формы фуг в современной музыке чрезвычайно разнообразны, и среди них есть немало примеров вполне оригинального композиционного решения. Например, 2-я часть «Симфонии псалмов» Стравинского — это битональная форма, «сооруженная» из двух — инструментальной в *c-moll* и вокальной в *es-moll* — фуг. Своеобразна форма 1-й части «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бартока: после начального проведения в *a-moll* тема далее вступает по квинтам, поочередно вверх и вниз; после кульминации в *es-moll* тональное движение (тема в обращении, сокращенная) возвращается к исходной точке. В Ludus tonalis вторая половина Фуги in F — ракоходное производное от первой.

§ 103. Обновление средств полифонического языка в XX веке было радикальным.

Гармоническое обновление наиболее очевидно выражается в расширении круга используемых созвучий, главным образом диссонирующих, и — как следствие — в интонационном обновлении мелодики, полифонического тематизма. Контрапункт XX века — по преимуществу диссонантный. Истоком и резервом его является новая аккордика*. К числу характерных примеров можно отнести тему фуги из Сонаты С. Барбера. Она имеет вполне традиционное строение, но «осовременивается» действием синкоп и побочных тонов *d-f-a*, прибавленных к *es-moll*'ной тонике тематического ядра:

202 Allegro con spirito



* Некоторые структурные типы современных созвучий: 1) ундецим-, тердецим-аккорды и более сложные (за пределами диатоники) аккорды терцового строения; 2) аккорды нетерцового строения из интервалов одинаковых (чаще из кварт — квартаккорды и квинт-квинтаккорды) или неодинаковых (индивидуальные по структуре созвучия); 3) аккорды с одним или несколькими побочными (прибавленными к структурной основе) тонами, также с нижележащим субтоном; 4) полиаккорды из нескольких, обычно из двух относительно самостоятельных аккордов той или иной структуры.

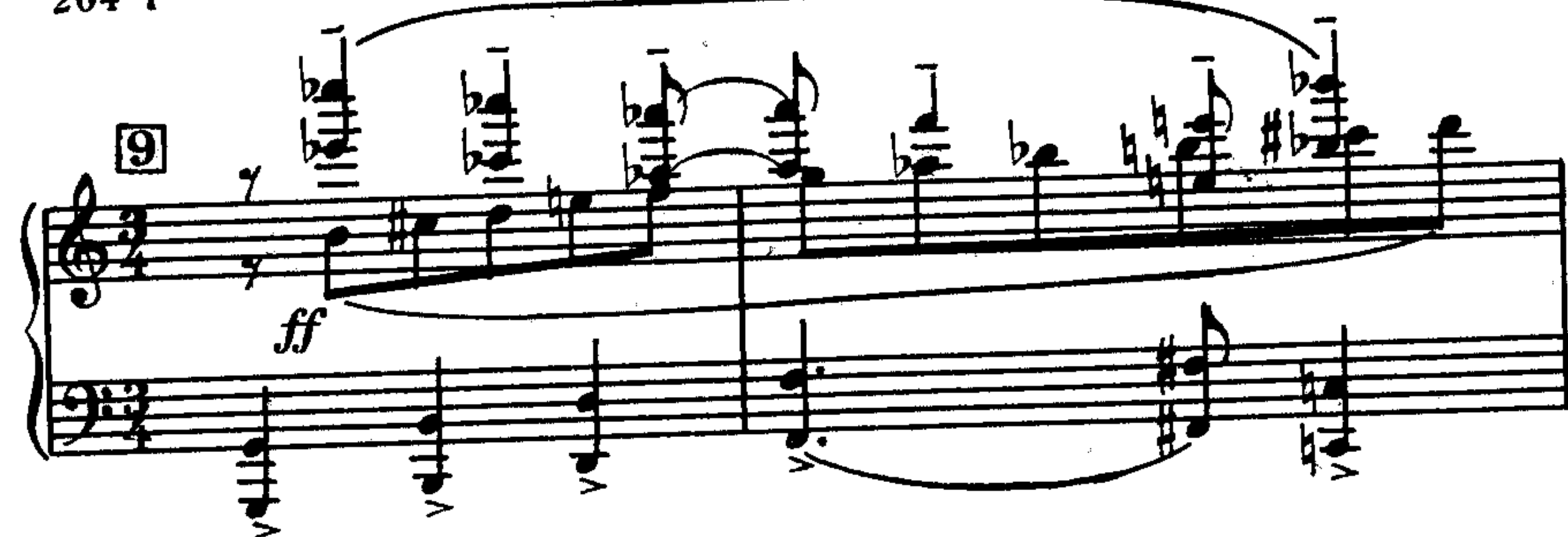
Тема Фуги in G из Ludus tonalis Хиндемита имеет чисто гармонический характер; квинта и кварта служат «стройматериалом» для неполных квинт- и квартаккордов, преобладающих в этой жесткой музыке:

203 Allegro (♩ca 200)



В побочной партии из Симфонии № 13 Мясковского составные части полиаккорда (*g-h-d-f, f-as-ces-es*) «распыляются» по контрапунктирующим голосам: композитор объявил самостоятельность этих септаккордов их записью, расположением в разных регистрах, изложением в виде канона.

204 [Andante moderato]



Усложнение функциональных отношений тоже влияет на полифонический тематизм. В современной, расширенной тональности возможны любые созвучия, находящиеся в любых отношениях с тоникой и между собой. Например, в басовой теме из 4-й части Симфонии № 8 Шостаковича проступает последование «темных» пониженных ступеней:

205 Largo





Так же как аккорды, в новые отношения между собой вступают тональности.

Политональность представляет собой одновременное сочетание двух (реже трех) последовательно развертываемых тональностей. В опере «Дитя и волшебство» Равеля политональность осуществляется в разнотемной полифонии: Чайник и Чашечка танцуют элегантно-ироничный фокстрот сначала порознь, потом вместе, удерживая свои темы в своих тональностях *as-moll* и *F-dur*:

206 Allegro non troppo



Модальность наряду с расширенной тональностью и политональностью является важным источником обновления облика полифонии. Модальной называется музыка, основой которой служат старинные диатонические лады, лады народной музыки, особые лады, развившиеся в композиторском творчестве XIX—XX веков (в частности, у русских композиторов), отличающиеся собственным строением звукорядов — целотонный, тон-полутон и др. Модальность часто используется в контакте с тональностью: они дополняют выразительность друг друга.

Сдержанное, нежно-печальное звучание Фуги из «Гробницы Куперена» Равеля окрашено в цвета эолийского и дорийского ладов, присутствие которых, возможно, объясняется стилизацией.

207 Allegro moderato



Систематически применял диатонические лады Д. Д. Шостакович. Примером может служить «белоклавишная» Фуга *C-dur*. Ионийская тема обходится без определяющих облик лада ступеней — без терции и вводного тона. В развивающей части движение идет сначала в доминантовом (фригийский, локрийский), затем в субдоминантовом (эолийский, дорийский) направлении. Автентической экспозиции (миксолидийский ответ) соответствует плагальная завершающая часть (лидийская стретта).

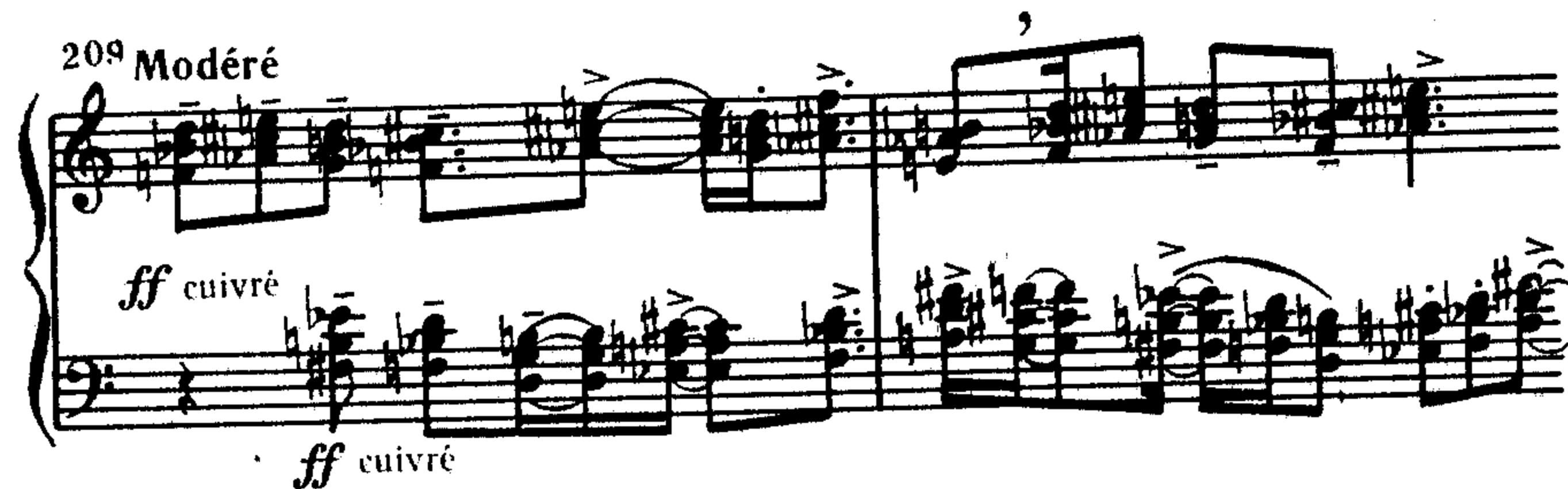
Неограниченным источником модального обогащения современной полифонии является народная музыка (см. тематизм полифонических произведений А. Хачатуряна, Э. К. Бальсиса, В. Тормиса). Например, влиянием узбекского фольклора объясняется своеобразное звучание Фуги из цикла «24 прелюдии и фуги» Г. Мушеля:

208 [Moderato]



В той области модальности*, которую характеризуют звукоряды особой структуры, в XX веке активно работал О. Мессиаен. Стремясь к красочности звучания, композитор иногда объединяет в одновременности разные лады: такое явление называется полимодальностью. Например, в ритмическом каноне из пьесы «Erouvant» в разных ладах строятся многоголосная пропоста (звукоряд тон-полутон или, по терминологии автора, 2-я транспозиция II лада) и респоста (4-я транспозиция III лада; см. схемы в примере 209).

209 Modéré



* Современные виды модальности иногда определяются термином «неомодальность».

Додекафония, будучи одним из способов организации атональной музыки*, предрасположена к полифонии, так как важнейшие ее технические установки** заимствованы из арсенала полифонии. Додекафония способствует тематической значимости каждого голоса и тем самым — их полифонической самостоятельности. Музыкальная ткань пронизывается интервально родственными оборотами, нередко образующими подобие имитаций, канонов (в том числе звуковысотных, см. пример 32). Используются традиционные полифонические формы, прежде всего канон. Например, трио Менуэта из Сюиты оп. 25 Шёнберга представляет собой канон в обращении на основе всех четырех видов серии:

210 Trio
[Moderato]

The score for the Trio, Moderato, is presented in three systems. The first system shows the piano part in 3/4 time, marked *f* and *martellato*. The right hand part is marked *f* and *sf*. The second system continues the piano part with *sf* and the right hand with *sf*. The third system shows the piano part with *sf* and the right hand with *pp*. Dynamics include *f*, *sf*, and *pp*. Articulations include accents and staccato. The score is marked with 'P' and 'R' in boxes, indicating the series used.

* Атональная музыка, атональность — термины, указывающие на отсутствие тональности (наиболее общий признак — отсутствие тяготения к тонике). Какого-либо принципа звуковысотной организации эти термины не определяют.

** Произведение, написанное в додекафонной технике, основывается на серии — избранном композитором последовании двенадцати неповторяющихся звуков. Ее четыре равнозначных вида (основной — P, обращенный — I, ракоходный — R, обращенный в ракоходе — IR) повторяются, включая транспозиции, в том или ином порядке. Серия определяет интервальное содержание голосов и созвучий.

This block shows the first two systems of the Trio score. The piano part is marked *f* and *sf*. The right hand part is marked *f* and *sf*. Dynamics include *f*, *sf*, and *pp*. Articulations include accents and staccato. The score is marked with 'P' and 'R' in boxes, indicating the series used.

Усиление линейного начала — один из важных признаков, отличающих полифонический язык XX века от XIX. Линейность (см. § 2) обусловлена вновь возросшим — сравнительно с периодом расцвета функциональной гармонии — значением линейно-мелодических связей в полифонических голосах. Благоприятная почва для этого — усиление диссонантности, которая, как известно, не способствует слиянию голосов в вертикали, а, напротив, помогает расслоению созвучий и музыкальной ткани в целом. Четкий линейный профиль голосов, определенность их мелодического движения способны — сосредоточивая слушательское внимание на себе и отвлекая от вертикальных отношений — в чем-то компенсировать утрату ясной перспективы в последовательности созвучий. Например, в двойном каноне из 1-й части Симфонии № 5 Шостаковича (32) слух настолько увлечен энергией горизонтального движения контрастных пар голосов, что вертикаль практически не воспринимается. Этому способствует регистрово-тембровая отдаленность: интервалы между верхней и нижней парой голосов не слышны.

Чем менее отчетливы вертикальные связи, тем выше энергия линейного развертывания. Именно поэтому линейное начало более активно в произведениях лишь опосредованно связанных с тональностью или атональных. Например, в теме фуги с-мoll из Сонаты для скрипки соло Бартока сохраняются следы гармонических функций (тоника с терцией, раздвоенной в духе венгерской народной музыки, далее доминанта с «растроенной» — *d des es* — квинтой), но определяющего значения они не имеют. Тонико-доминантовая последовательность затухает линейно-мелодическим движением, состоящим в «обрастании» каждого из звуков исходного мотива-ядра с-*es* полутонами (то есть звуками *e, d, h*) и в постепенном заполнении целых тонов. Обращает на себя внимание необычное строение темы, где место традиционного секвентного развертывания заступили вариации (усложняющиеся повторения) ядра.

211 Risoluto, non troppo vivo

The score for Risoluto, non troppo vivo, is presented in two systems. The piano part is marked *f*. The right hand part is marked *f*. Dynamics include *f*. Articulations include accents and staccato. The score is marked with 'P' and 'R' in boxes, indicating the series used.

Последняя вариация из 2-й части Сонаты Щедрина — это ряд созвучий, последование и строение которых случайны постольку, поскольку зависят исключительно от линейного движения голосов, сложенных в атональный (со 2-го такта ракоходный) канон. К последнему созвучию (трезвучие с побочным тоном) ничто не тяготеет, то есть оно не является тоникой, и построение заканчивается не потому, что кончается гармоническое движение, а потому, что исчерпывает себя линия в последнем из вступивших голосов.

212 [♩ = ca 50]

Метроритмическое обновление полифонии очень значительно. Свободный метроритм современной музыки сказывается на полифонии по-разному. К важнейшим следствиям этого влияния принадлежат: обновление ритмических рисунков как обращением к ритмическим нормам доклассической полифонии, так и созданием сложных, подчас математически выверенных ритмов (такова, например, ритмическая прогрессия); усиление полифонической аperiodичности применением новых форм акцентной и безакцентной ритмики; резкое усиление формообразующего значения ритма вплоть до применения полифонических форм, основанных на ритме (ритмическая имитация и канон, ритмическое полиостинато).

Совместно с новой звуковысотностью современный метроритм творит характерный и неоднозначный облик полифонии XX века.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Часть первая	
Основные сведения по теории полифонии	5
Тема I. Полифония	10
Тема II. Контрапункт	13
Тема III. Сложный контрапункт	25
Тема IV. Способы преобразования полифонической темы	28
Тема V. Имитация	33
Тема VI. Канон	47
Тема VII. Фуга	63
Тема VIII. Полифонические вариации	66
Тема IX. Смешанные гомофонно-полифонические формы	66
Часть вторая	
Практические упражнения	68
Раздел I. Строгий стиль	68
Тема I. Мелодия	68
Тема II. Двухголосие (Простой контрапункт. Имитационные формы)	80
Тема III. Трехголосие (Простой контрапункт. Имитация)	107
Тема IV. Сложный контрапункт. Многоголосие (Контрапункт. Имитация. Канон)	118
Раздел II. Свободный стиль	137
Тема I. Контрапунктические нормы	138
Тема II. Фуга. Вариации	164
Часть третья	
Краткие сведения из истории полифонии	174
Тема I. Полифония средневековья	174
Тема II. Полифония Возрождения	177
Тема III. Полифония XVII — первой половины XVIII века	184
Тема IV. Полифония второй половины XVIII — начала XIX века	188
Тема V. Полифония XIX — начала XX века	191
Тема VI. Полифония первой половины XX века	197

Примеры.

Тройной контрапункт. Ic, IAs (т. 11—12, 14—15 тройной контрапункт дуодецимы IAs (т. 6—7, 22—23 тройной контрапункт октавы с перестановками на нону квартдециму); Моцарт. Квартет G-dur K. 387, ч. IV, главная партия; Брамс. Сонат для виолончели и фортепиано e-moll op. 38, ч. III, главная партия; Хиндемит. Ludus tonalis, Fuga in C, т. 35—37—40 и 43—45—48; Шостакович. Фуги C-dur, Fis-dur Шедрин. Полифоническая тетрадь, № 19.

Четверной контрапункт. Палестрина. Месса папы Марчелло, Kyrie, т. 9—11, 12—14; Бах. If, т. 13—15, 28—30; «Страсти по Матфею», ария № 26, партия хора; Моцарт. Симфония Es-dur K. 543, ч. II, т. 76—81, 109—115; Танеев. Кантата № 2, № 9 Двойной хор, [1] — [4]; Шостакович. Фуги e-moll (1-я тема), As-dur.

Моцарту принадлежит уникальный пятерной контрапункт, см. коду финала симфонии «Юпитер».

§ 14. **Применение вертикально-подвижного контрапункта** — важнейшего технического и выразительного средства — универсально. Он используется: а) как основание канонов и канонических секвенций; б) в фуге и родственных формах (удержанное противосложение, сочетания тем, варьированные повторения интермедий и стретт); в) в других полифонических и неполифонических формах — в разделах экспонирующих (Чайковский. Симфония № 4, ч. I, побочная партия, т. 122—127, 128—133), развивающих (Моцарт. Квартет Es-dur K. 428, ч. I, т. 85—92), репризных (Скрябин. Поэма op. 32 № 2, т. 25), заключительных (Глинка. «Арагонская хота», кода), в собственно вариационной форме («Камаринская», начальные проведения плясовой темы).

§ 15. **Горизонтально-подвижной контрапункт** — вид подвижного контрапункта, в котором производное соединение образуется изменением временного соотношения моментов вступлений контрапунктирующих мелодий: мелодия (одна, некоторые) первоначального соединения сдвигается на ту или иную длительность «вперед» («вправо» по горизонтали) или «назад» («влево»). Интервальное отношение голосов при этом изменяется. Величина горизонтального смещения (обозначается Ih — Index horisontalis) измеряется количеством ритмических длительностей или тактов; в примере II Ih равен восьмой.

11 [Allegro moderato]

М. Равель. Гробница Куперена, Фуга

Подобные «чистые» случаи довольно редки; обычно горизонтальное передвижение совмещается с вертикальным. Вдвойне-подвижной контрапункт объединяет свойства вертикально- и горизонтально-подвижного: производное соединение об-

разуется одновременным горизонтальным и вертикальным передвижением с изменением временного и высотного соотношения между головами. Например, в IC используются: т. 7—8 канон (сопрано — тенор) в 2 восьмые в нижнюю ундециму; т. 24—25 (тенор — альт) в 4 восьмые в верхнюю ундециму; т. 21—22 (сопрано — тенор) в 6 восьмых в нижнюю сексту; т. 14—15 (альт — бас) в 8 восьмых в нижнюю ундециму; т. 11—12 (альт — тенор) в 10 восьмых в нижнюю септиму. Комбинации суммированы в четырехголосной стретте т. 16—18.

Вертикальная перестановка углубляет рельефность горизонтально-го смещения, притом последнее технически легче выполнимо. Для измерения высотных изменений может быть использован Iv, но здесь он не определяет вида вертикально-подвижного контрапункта, так как отсутствует зависимость между интервалами в первоначальном и производном соединениях.

Примеры.

1. Применение в стреттах: Месса h-moll, № 12, т. 6, 12, 17, 24, 34; Моцарт. Фуга c-moll для струнных K. 546; Глазунов. Фуга a-moll op. 101, т. 148, 162, 179, 206, 214; Шостакович. Фуга C-dur, т. 79, 87.

2. Разнотемные передвижения: Органная фуга Es-dur BWV 552, Vd. III, т. 90; Глазунов. Симфония № 7, ч. II, 4 [16]; Танеев. Кантата № 2, № 3, Тройная фуга, ср. [20] и [22] (тройной вдвойне-подвижной контрапункт); среди редких примеров передвижения темы и удержанного противосложения Igis, IAs, IIN.

3. Основание канонов и канонических секвенций II разряда (§ 26, 27): см. нотные примеры 236, 286.

§ 16. **Контрапункт, допускающий удвоение**, по существу близок вертикально-подвижному, так как удваивающий голос — тот же удваиваемый, перенесенный вверх или вниз на интервал удвоения. Поэтому при написании первоначального соединения учитываются условия соответствующего Iv. Для крайней пары голосов в примере 12b $Iv = -3 + 5 = 2$, в примере 12в $Iv = 4 + 1 = 5$.

В производном соединении голоса могут не только удваиваться, но при этом также передвигаться с прямой или противоположной перестановкой. Трудность анализа в таких случаях возрастает, так как легко стирается различие между голосами удваиваемыми и удваивающими. Для определения Iv и общей картины перестановок следует учитывать передвижения в каждой паре разнотемных голосов. Так, в примере 12г производное соединение четырехголосное: для сопрано и тенора $Iv = -4 - 12 = -16$, для средней пары $Iv = -4 - 10 = -14$, для альт и баса $Iv = -6 - 10 = -16$. В примере 12д для верхней пары голосов $Iv = 3 - 5 = -2$, для нижней $Iv = -6 + 4 = -2$, для средней $Iv = -6 - 5 = -11$, для крайней пары $Iv = 3 + 4 = 7$ (см. также анализ перестановок в § 12). Следовательно: 1) первоначальное соединение написано при $Iv = -12, -14, -16, -18$ с учетом особенностей $Iv = -2, 5, 7$; 2) перестановки при разных показателях, осуществляемые порознь, суммируются в т. 59—62, которые являются контрапунктически выполненной кульминацией. Безупречность решения труднейшей задачи выделяет фугу как выдающийся образец мастерства.

И. С. Бах. Фуга IIg

12 а) т. 5-8 I+II

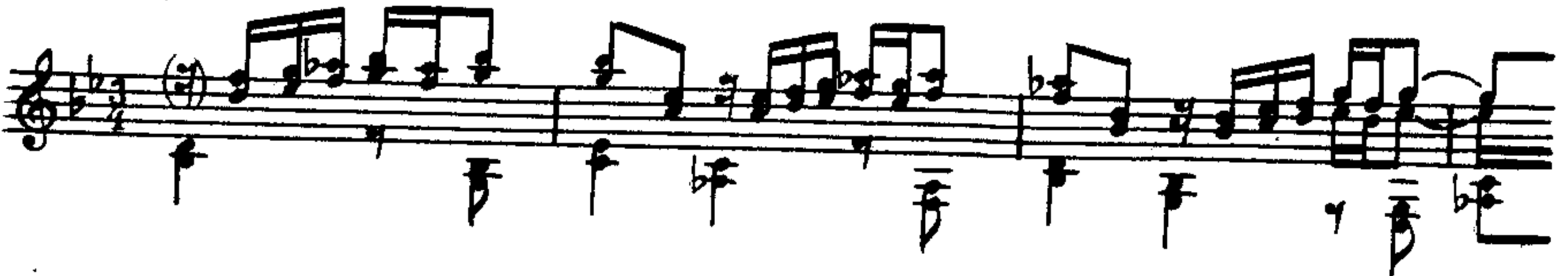
б) т. 45-48



в) т. 51-54



г) т. 59-62



д) т. 69-72



Применение обычно связано с уплотнением фактуры путем «утолщения» голосов, чаще в развивающихся и завершающих разделах. Голоса удваиваются в канонических секвенциях (см. пример 26), стреттах (Ib, т. 50—64), при соединениях тем (Глазунов. Фуги op. 101), очень распространены частичные и неточные удвоения (Чайковский. Симфония № 6, ч. II).

Условия написания контрапункта, допускающего удвоение, в строгом стиле следующие (указаны некоторые из возможных). Простейший случай — двухголосное первоначальное соединение, допускающее удвоение верхнего голоса терцией сверху, пишется при $Iv=2$, условия которого здесь: $\bar{4} \bar{1} \bar{1}$ (разъяснение данных обозначений см. в § 55); исключается прямое и параллельное движение. Нижний голос удваивается терцией снизу при дополнительном ограничении $\bar{8}$. Труднее удвоить верхний голос терцией снизу. Требуется $Iv=-2$, условия которого в данном случае следующие $\bar{3} \bar{5} \bar{8}$; исключается параллелизм терций, децим (к ним возможно прямое движение), септим; предельный интервал сближения голосов — терция. Нижний голос удваивается терцией сверху при дополнительном ограничении $\bar{10}$. Для удвоения обоих голосов нужен сложный показатель (см. § 65, упражнение 68).

Примеры.

Ib (окончание); Моцарт. Ave verum K. 618, т. 30; Танеев. «Иоанн Дамаскин», ч. III, [13]; Глазунов. Соната № 2 op. 75, ч. III, реприза.

§ 17. Обратимый контрапункт — вид допускающего преобразование контрапункта, в котором производное соединение получается от обращения одной или некоторых (неполный обратимый) либо всех (полный обратимый) мелодий первоначального. Полный и неполный суть две основные разновидности обратимого контрапункта.

Зеркальный контрапункт — простейший и самый употребительный — это полный обратимый контрапункт, в производном соединении которого соотношение верхней и нижней мелодий меняется на противоположное; при этом интервалы между голосами остаются теми же (отчего и нет здесь вертикально-подвижного контрапункта, несмотря на противоположную перестановку). Название объясняется тем, что производное соединение графически подобно первоначальному, отраженному в зеркале, поставленному под нотной строкой (тот же результат получается при чтении справа налево перевернутого первоначального). В примере 13 приведены первоначальное (а) и производные соединения — графически точное (б) и примененное Бахом (в).

И. С. Бах. Фуга IG

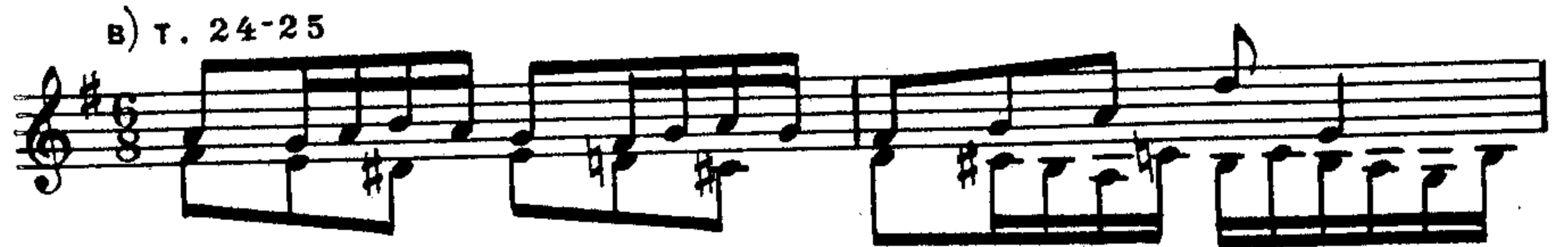
13 а) т. 5-6



б)



в) т. 24-25

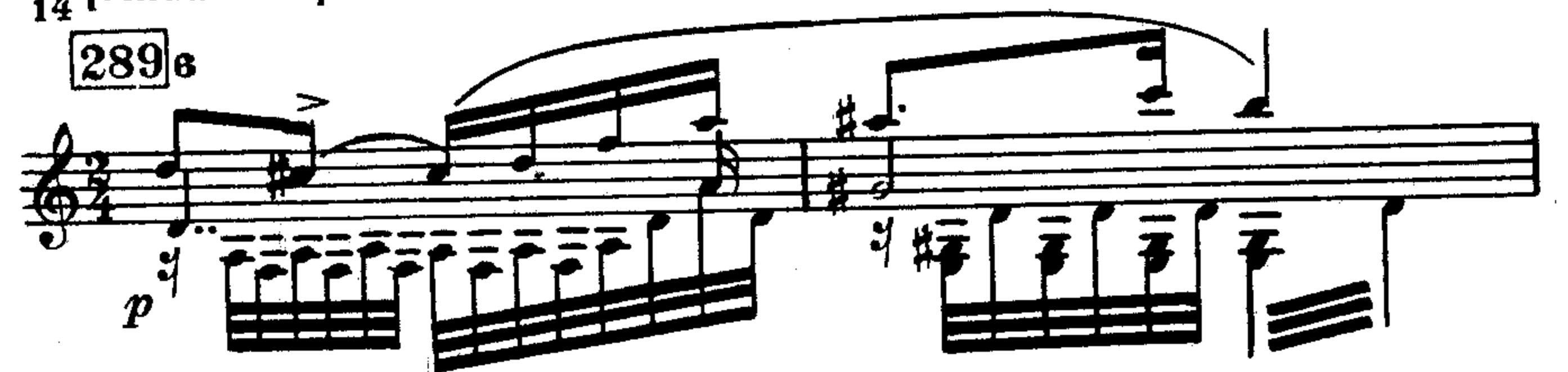


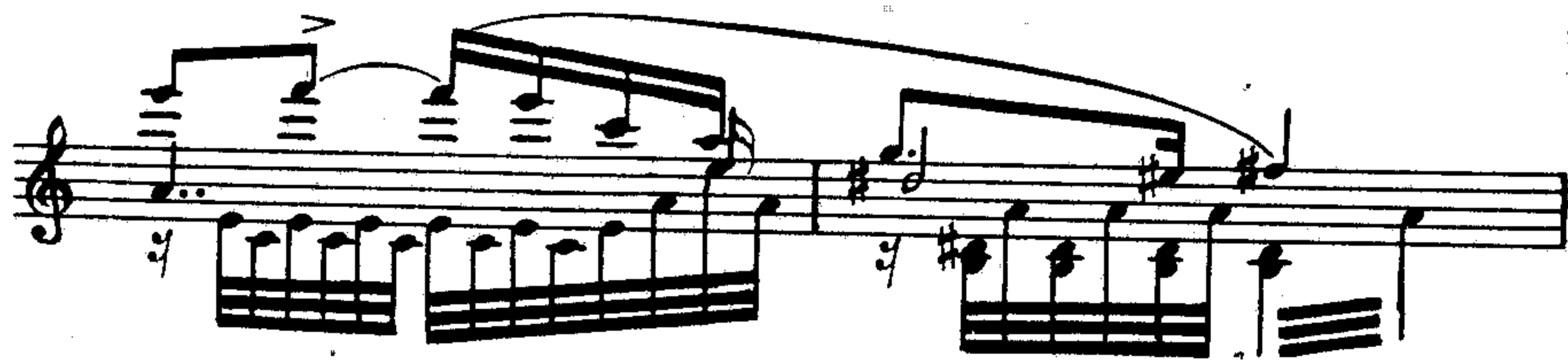
Неполный обратимый контрапункт менее употребителен и более сложен, так как в производном соединении неочевидна зависимость от интервалов первоначального. В примере 14 второй двутакт — транспонированное производное соединение.

Н. А. Римский-Корсаков. Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии, д. IV

14 [Andantino]

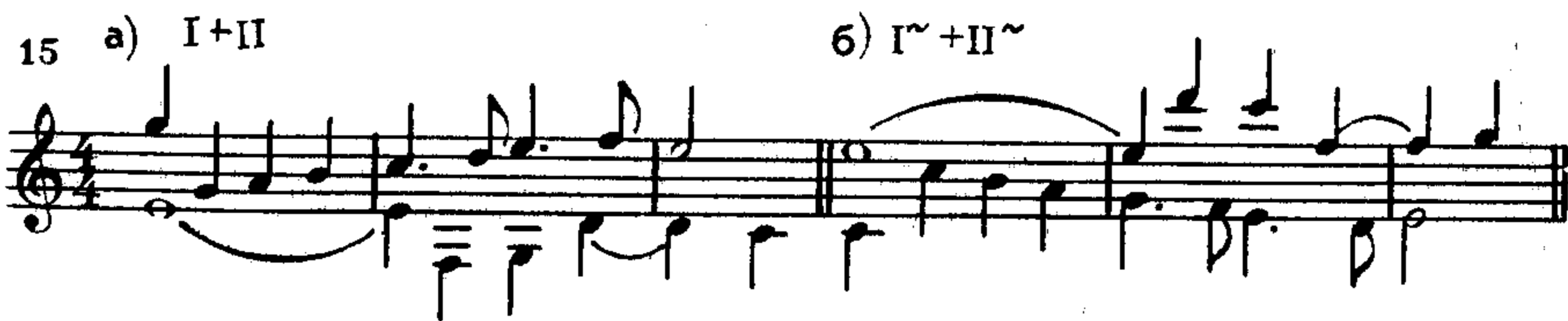
289в



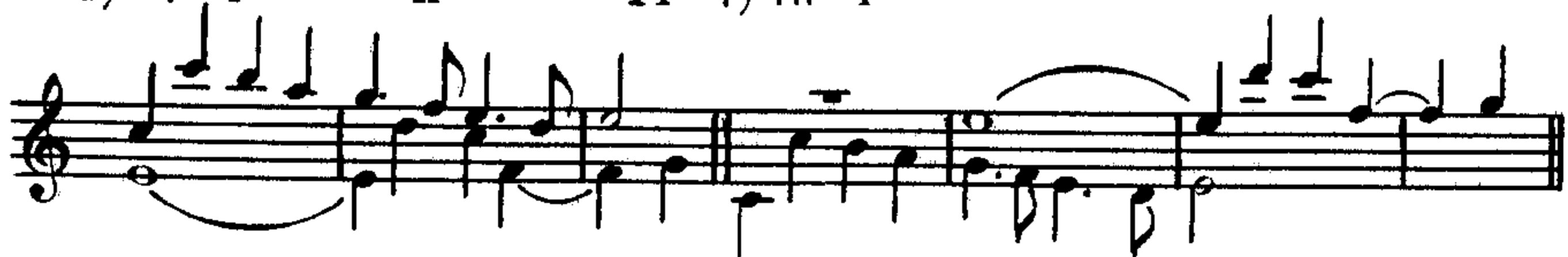


Применение обратимого контрапункта весьма многообразно. Мелодическое обновление, сочетаемое с контрапунктическим варьированием, выдвинуло обратимый контрапункт как важнейшее средство преобразования, особенно в однотемных формах, прежде всего в фуге. В ХТК это один из основных способов развития, встречается в контрэкспозиции фуги (IG) и в системе стретт (IIb); он находит место в канонах («Музыкальное приношение», № 5 и др.; Моцарт. Квинтет с-молл К. 406, ч. III, Trio al Rovescio), в жигах (Английская сюита № 6), в гомофонных формах.

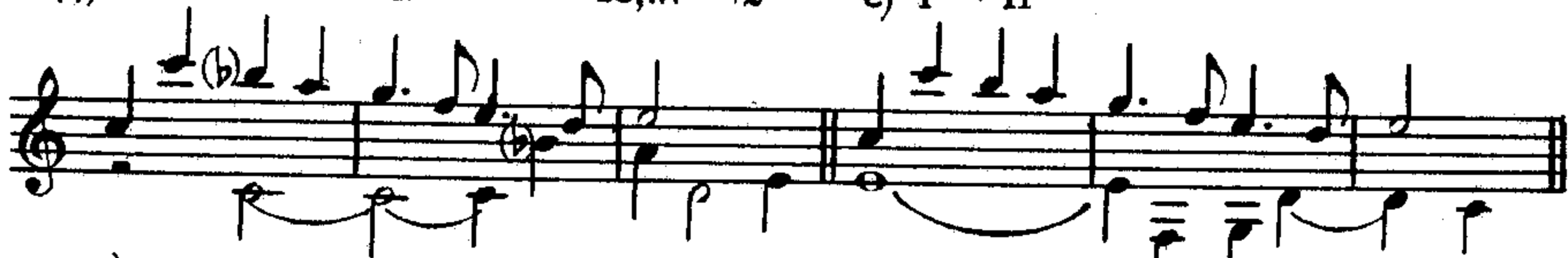
Взаимодействие обратимого и подвижного контрапункта относится к числу трудных разделов теории. Ознакомление с ним упрощается, если условиться считать первоначальным не соединение в прямом движении (пример 15а), а производные от него — в зеркальном (б; ~ — знак обращения) и неполном обратимом (в) контрапункте. Их можно назвать вторичными первоначальными соединениями для образования производных в подвижном контрапункте.



в) $I_v = I^{\sim v} = -7 + II^{\sim v} = -7 = -14$ г) $I_h = 1$

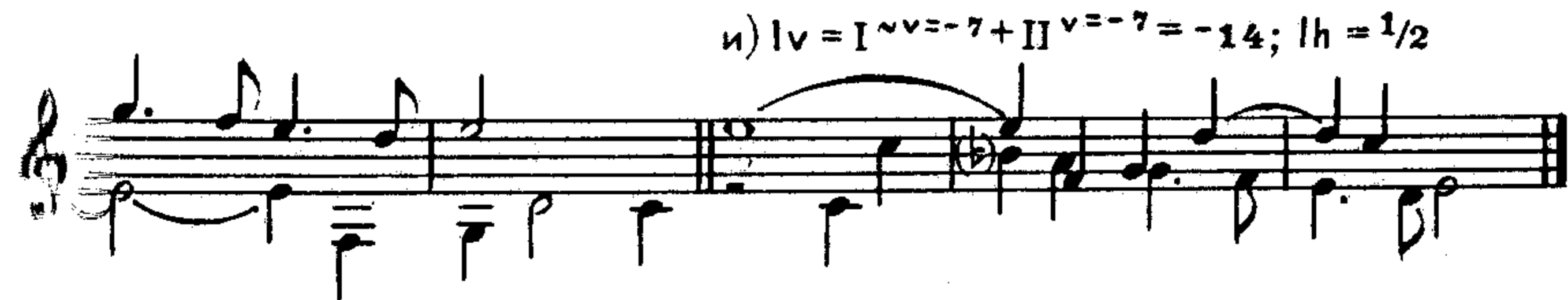


д) $I_v = I^{\sim v} = -7 + II^{\sim v} = -9 = -16; I_h = 1/2$ е) $I^{\sim} + II$



ж) $I_v = I^{\sim v} = -5 + II^v = 0 = -5$

з) $I_h = 1/2$



и) $I_v = I^{\sim v} = -7 + II^v = -7 = -14; I_h = 1/2$

В результате применения: 1) вертикальных перестановок получают производные соединения в вертикально-обратимом контрапункте полным (в) и неполном (ж); 2) горизонтальных передвижений — производные в горизонтально-обратимом контрапункте полным (г) и неполном (з); 3) техники вдвойне-подвижного контрапункта — производные в вертикально-горизонтально-обратимом контрапункте полным (д) и неполном (и).

Примеры.

«Искусство фуги», Contrapunctus XII (четырёхголосный зеркальный) и Contrapunctus XIII (трехголосный вертикально-обратимый); Моцарт. Фуга с-молл для струнных К. 546; Танеев. Фортепианный квартет ор. 20, финал (неполный вертикально-обратимый); Прокофьев. Соната № 4, ч. II (то же); Равель. «Гробница Куперена», Фуга; Шостакович. Фуга E-dur; Щедрин. «24 прелюдии и фуги», № 1 и 24.

§ 18. Ракоходный контрапункт — вид допускающего преобразование контрапункта, в котором производное соединение получается от воспроизведения в возвратном движении одной или некоторых (неполный ракоходный), чаще всех (полный ракоходный) мелодий первоначального. Примеры встречаются в старинной музыке («Мой конец — мое начало», в сб.: Гийом де Машо. Ансамбли. М., 1975), изредка у Баха («Музыкальное приношение», № 3), Моцарта (см. пример 18), Гайдна. Широко применяется некоторыми композиторами XX века, нередко в комбинации с обратимым контрапунктом (Шёнберг. «Лунный Пьеро», № 18, т. 10; Веберн. Симфония ор. 21, ч. II; Хиндемит. Ludus tonalis, Прелюдия и Постлюдия, также Fuga in F, т. 30; Щедрин. Полифоническая тетрадь. № 8; см. также пример 212).

ТЕМА IV. СПОСОБЫ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ТЕМЫ

§ 19. Способы преобразования полифонической темы суть увеличение, уменьшение, обращение и ракоход. Найдены они были в средневековых формах на cantus firmus, где он повторялся (например, в каждой части мессы) в неизменном или варьированном с помощью этих способов виде с разным контрапунктическим окружением. Произведение с его несколько замедленным дыханием представало перед слушателями как своего рода рассуждение по поводу традиционного напева — сущностно неизменного и вознесенного над повседневностью.

Традиция вариационного в основе своей развития, когда тема по мере развертывания произведения несколько раз проводится полностью или почти полностью и преобразуется тоже целиком, в течение долгого времени отличала многие полифонические формы, включая инструментальные — ричеркар и фугу. Перечисленные способы сохраняли — правда, не в одинаковой мере — свое значение до середины XVIII века, когда на смену им пришли гораздо более радикальные разработочные приемы гомофонно-гармонических форм. В рамках этих форм старинные способы используются по-новому для преобразований мотива при

сложении темы, в разработках, при создании особых фактурных эффектов и т. д.

Увеличение (*лат. augmentatio*) — воспроизведение мелодии (мотива, ритмической фигуры и т. п.) длительностями, в *n* число раз большими первоначального ее изложения. Увеличение в полтора раза называется полуторным, в два раза — двойным или двукратным, в три — тройным или трехкратным и т. д. Голос, в котором проводится мелодия в увеличении крупными длительностями, как бы отделяется от общей полифонической массы, тем самым подчеркивается его значимость.

Кроме упомянутых форм на *cantus firmus* и ричеркаров, увеличение применяется в стреттах (*Idis, Ic*), изредка в ответах фуг (*Contrapunctus VII*) и канонах (см. § 28), довольно часто — как деталь полифонизированной фактуры (пример 20б). В неполифонических формах многообразно используется для преобразований мотивов, тем в разработках (Прокофьев. Соната № 7, ч. I), часто для умножения мощи (Бородин. Симфония № 2, ч. I, реприза и кода). К замечательным образцам относится fuga № 19, венчающая центральную часть Мессы *h-moll*. Увеличение дается в заключительной кульминации; мастер выстраивает фугу так, что слух завораживается открывающейся звуковой панорамой: после экспонирования первой идет вторая тема (т. 17), их соединение (т. 32), соединение обеих с хоралом (т. 73), с хоралом в увеличении (т. 92).

Уменьшение (*лат. diminutio*) — воспроизведение мелодии (мотива, ритмической фигуры и т. п.) длительностями, в *n* число раз меньшими, нежели длительности при первоначальном изложении. Оно хорошо оттеняет другой голос, движущийся звуками большей длительности, что широко использовалось в форме, называемой «имитация на хорал»: в примере 16 материалом сопровождающих имитаций служат фразы основного напева (в сопрано) в двух- и четырехкратном уменьшении, чем достигается полный тематизм фактуры.

Уменьшение часто применялось в ричеркарах, фантазиях (Свелинк. Хроматическая фантазия *in d*), иногда в фугах (*II E*; *Contrapunctus VI*; Шостакович. Фуга *Fis-dur*, т. 117; Берг. «Воцек», д. III, т. 63), изредка в канонах; оно является обычным средством разработки (Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры», Увертюра, т. 122), полифонизации ткани (Рахманинов. Рапсодия на тему Паганини, вариация X; см. также пример 20в), включая эффектный прием совмещения вариантов мотива, следующих разными длительностями (Римский-Корсаков. «Садко», начало Вступления; Стравинский. «Симфония псалмов», ч. I, [12]).

16

И. С. Бах. Органная хоральная обработка BWV 693, Vd. VI, № 1



Обращение или инверсия (*лат. inversio*) — воспроизведение мелодии с изменением направления ее интервалов: ходу мелодии (в ее основном виде) на данный интервал вверх соответствует в обращенном варианте ход на такой же интервал вниз, и наоборот. При сравнении мелодии в прямом (то есть не преобразованном с помощью инверсии или ракохода) движении с ее вариантом в инверсии видно, что звуки их не совпадают, кроме одного, являющегося центром симметрии (пример 17). В мажорных и минорных произведениях таковым является III ступень (обеспечивает функциональное подобие обоих вариантов), в строгом стиле — терция уменьшенного трезвучия (в инверсированном варианте звуки тритона удерживаются в аналогичных точках и, следовательно, сохраняется тоновая величина интервалов). В литературе встречается обращение вокруг других ступеней.

17 б) Обращение вокруг III ступени



а) Прямое движение



в) Обращение вокруг терции уменьшенного трезвучия



Обращение — простой, но действенный способ обновления, так как получается фактически новая, хотя и родственная благодаря сохранению ритма, мелодия. В однетемных формах эпохи барокко это важнейшее средство создания внутреннего контраста. Используется в ричеркарах и фугах (*Id, Idis, Ifis, IG, Ia, Icis, Ib* и др.; Моцарт. Фуга *g-moll* K. 401), канонах и т. д. В гомофонных формах типично использование для преобразования мотивов и развития тем (Чайковский. Симфония № 4, ч. I, т. 253; Глазунов. Концерт для скрипки, ч. II, [46], бесконечный канон). Концентрацией тематизма служит противодвижение — соединение мелодии с ее обращением (*Idis*, т. 44—45; Чайковский. Симфония № 6, ч. II, т. 17; Щедрин. Полифоническая тетрадь, № 9). Иногда противодвижением называются обращение и ракоход; такое словупотребление не рекомендуется.

Ракоход (*лат.* *canonizans*), или ракоходное, позиратное, обратное движение, — воспроизведение мелодии от конца к началу. Мелодия, прочитанная «наоборот», воспринимается как новая. Рационалистический характер техники ракохода отвечал эстетическим нормам композиторов нидерландской школы (Дюфан Арнис из мессы «L'homme armé»). В XVII—первой половине XVIII века используется редко. Есть несколько примеров ракохода в сочинениях венских классиков (Гайдн. Соната № 33 A-dur изд. Петерса, ч. II; Бетховен. Соната № 29, ч. IV; см. пример 20г). Значение этой техники возрастает в музыке XX века (см. § 18).

Сочетание способов преобразования (двух, редко трех) встречается в стреттах ричеркаров и фуг (Ричеркар I в сб.: А. Габриэли. Инструментальные ансамбли. М., 1977; IIc), см. также Contrapuncti VI, VII. Зеркально-ракоходный канон в примере 18 одновременно исполняется 1-й (как написано) и 2-й скрипкой в перевернутом виде с конца.

В. А. Моцарт. Канон для 2-х скрипок К. Anh. 284^{dd}

18 Allegro

ТЕМА V. ИМИТАЦИЯ

§ 20. Имитация (*лат.* *imitatio* — подражание) — повторение голосом мелодии, непосредственно перед тем исполненной другим голосом. Эта формулировка С. И. Танеева является исходной для объяснения более конкретных значений термина.

1. В широком смысле имитация понимается как обнаружение мелодической общности голосов, включая простую перекличку без совместного звучания (Римский-Корсаков. «Снегурочка», хор «Масленица мокрехвостка», [68] 2). Благодаря общности голоса прочно связываются в целое. Отсюда следует, что имитация — важный принцип организации полифонической музыки.

2. Имитацией чаще называется способ изложения и развития тематического материала.

Голос, первым излагающий мелодический материал, называется начинающим или пропостой (*итал.* *proposta* — предложение), обознача-

ется Р. Голос, воспроизводящий материал, изложенный в начинающем, называется имитирующим или rispостой (*итал.* *risposta* — ответ, выражение), обозначается R. В имитационном трехголосии rispост две — R₁ и R₂. Контрапункт к имитирующему голосу, следующий в первом голосе по окончании в нем имитируемой мелодии, называется противосложением (обозначается С. р. или П).

Индивидуализированная мелодия, изложенная в пропосте, называется темой (Т); имитированная в rispосте, она именуется ответом (О). Темой именуется только достаточно развитый и оформленный материал. Название «ответ» применяется обычно к имитации в фуге. Голоса называются пропостой и rispостой лишь тогда, когда в них проводится имитируемый материал (оба термина чаще применяются к канону). «Имитация» и «имитирующий голос» могут употребляться однозначно (например, «имитация вступает октавой выше»).

§ 21. Основные характеристики имитации — интервал вступления и расстояние вступления.

Интервал вступления определяет, насколько выше или ниже начинающего вступает имитирующий голос, то есть характеризует их соотношение по высоте (например, в верхнюю квинту, в нижнюю октаву). Существует зависимость между употребительными интервалами вступления и ладогармоническими нормами эпохи. Так, в XVI веке по мере осознания мажора и минора с их тонико-доминантовыми отношениями (а также вследствие того, что диапазоны смежных певческих голосов отличаются приблизительно на квинту) утвердились кварто-квинтовые имитации. Усложнение гармонии в XX веке повлекло за собой широкое применение вступлений в диссонирующие интервалы (Шостакович. Симфония № 5, ч. I, [17]—[19]).

Расстояние вступления определяет, насколько позже начинающего вступает имитирующий голос, то есть характеризует их соотношение по времени вступления (например, имитация в одну четверть, в четыре такта). В музыке XV—XVI веков были обычны имитации с небольшим расстоянием вступления (например, одна целая); в этих имитациях сложение тематического материала продолжалось после вступления rispосты уже в процессе имитирования. Имитации с большим расстоянием вступления, в которых тема заканчивается до момента вступления имитирующего голоса, утвердились позже, в XVII веке.

§ 22. Виды имитаций определяются по разнородным признакам: простая и каноническая, строгая и свободная, обычная и с преобразованием, однотемная и двух- или трехтемная, полная и частичная. Перечисленные виды могут по-разному совмещаться.

Простая и каноническая имитации различаются по продолжительности имитирования (см. § 23). Признак простой имитации — краткость (слышимый предел) имитирования, когда обнаруживается подобие только начал вступающих голосов (название «имитация» без уточнений обычно обозначает простую, то есть не каноническую разновидность).

Строгая и свободная различаются степенью точности воспроизведения интервалики и ритма. Строгая, или реальная, — имитация, в которой сохраняются ритм и ступеневая величина интервалов темы (ее частный случай — так называемая точная имитация, где соблюдается их тоновая величина). Она наделяет своеобразной выразительностью музыку, где подчеркнута организованность имеет стилистическое значение (например, у нидерландских контрапунктистов). Свободной называется имитация с интервальными и (или) ритмическими из-

менениями. Часто они делаются в интересах благозвучия, для получения стретты (Ib, т. 68—72). В иных случаях ценится сама свобода имитирования, особенно желательная и естественная в стихии живописно-изобразительной («Снегурочка», д. III, [253]; «Сказка о царе Салтане», ария Лебедь-птицы, [117]) и лирической (Шуман. «Симфонические этюды», Этюд XI gis-moll).

[Moderato]

П. И. Чайковский. Среди шумного бала *

19 т. 60—63

Имитация с преобразованием усложняется каким-либо из способов преобразования. Таковы: имитации в обращении (пример 20а; органная хоральная обработка BWV 668, Bd. VII, № 58), в увеличении (б; Прокофьев. «Болтуня», т. 99—106), в уменьшении (в; органная хоральная обработка BWV 635, Bd. V, № 12), в примере 20г приводится редкий образец ракоходной имитации.

20 [Allegro con brio]

С. С. Прокофьев. Соната № 4, ч. III

С. В. Рахманинов. Колокола, ч. II, кода

[Adagio]

* В примерах 19—21 изложение схематическое

Н. А. Римский-Корсаков. Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии, д. I

[Andante tranquillo]

34 11

в) Феврония

В. А. Моцарт. Симфония «Юпитер», ч. IV, реприза

[Molto allegro]

Имитация, в которой совмещаются разные способы преобразования, называется комбинированной (обращение с уменьшением — Contrapunctus VI, обращение с увеличением — Contrapunctus VII, увеличение и прямым движением в разных голосах — Ис, т. 15—16). К имитации с преобразованием приложимо понятие строгой.

Однотемные и многотемные имитации отличаются по количеству тем. Наиболее распространены однотемные (одинарные). Из многотемных употребительны двойные (на две темы), выразительность которых неотделима от ощущения контрапунктической сложности и тематической насыщенности. Темы всегда контрастируют (точнее, оттеняют одна другую) и контрапунктируют: вторая (T_2) излагается одновременно с первой (T_1) или с ответом на нее.

Примеры (помимо фуг с совместной экспозицией). Прелюдия IEs, т. 25—28; Моцарт. Реквием, т. 34—37; Танеев. «Иоанн Дамаскин», ч. I, [15]; Мясковский. Симфония № 27, ч. III, [50].

И. С. Бах. Страсти по Матфею, ч. I

21 т. 17-19

Частичные имитации образуются при воспроизведении какой-либо одной стороны темы — например, только звуковысотной. Чаще всего воспроизводится ритмический рисунок при большей или меньшей независимости интервалики (Моцарт. Реквием, т. 26—32 — двойная ритмическая имитация). Частичные имитации нередко встречаются в сочинениях XX века (пример 32).

Значение имитации исключительно велико уже потому, что имитация — наряду с простым и сложным контрапунктом — одна из основ полифонии. Имитация — способ изложения и не является формой музыкального произведения, но организующая сила имитирования лежит в основе некоторых форм — таких, как ричеркар, fuga, которые называются имитационными. Имитация применима в любой части любого, в том числе неполифонического произведения. Так, она может быть формой изложения тематического ядра (Английская сюита № 3 g-moll, Прелюдия), ею усложняются периоды (Бетховен. Соната № 3, ч. III), в том числе те, которые являются формой изложения главных партий (Глазунов. Симфония № 5, ч. I), развитие в эпизодах (Танеев. Симфония c-moll, ч. II) и т. д. Имитация — одно из главных средств мотивной работы в разработках и серединах различных форм. В репризах она часто служит обновлению звучания (Глазунов. Концертный

вальс D-dur op. 47), имитации-переключки типичны в заключительных построениях (Бетховен. Соната № 14, ч. III, заключительная партия). Бесконечно многообразно применяется имитация в фактурном оформлении музыкальной ткани, особенно в яркоколоритных произведениях XIX—XX веков.

ТЕМА VI. КАНОН

§ 23. Канон (лат. canon — правило) — слово многозначное. В музыке так называются: 1) композиция, где на основе словесного «ключа» все голоса выводятся из данного («Музыкальное приношение». Каноны 4, 5); 2) произведение, основанное на технике канонической, то есть непрерывной имитации, в которой воспроизводится весь материал первого голоса. Технически канон — следование имитируемых звеньев мелодии: состоит из а) начального мелодического звена в пропосте и воспроизведения его в респосте, б) продолжения этой мелодии в пропосте и воспроизведения в респосте и так далее. Звенья, равные каждому расстоянию вступления, называются отделами канона (в примере 23а их 9). Выразительное качество канона — максимальное единство подобного, концентрированное воплощение образа, сосредоточение музыкальной мысли.

Термины «канон» и «каноническая имитация» близки, но не совсем однозначны: канон — самостоятельное произведение или относительно завершенное построение; каноническая имитация — а) способ изложения или б) построение, где она переходит в иное продолжение. Для определений используются те же термины, что для простой имитации.

Отличие от простой имитации сводится к большей последовательности осуществления принципа передачи материала от голоса к голосу. Формальный признак канонической имитации — воспроизведение в респосте 2-го отдела. При небольшом расстоянии вступлений отделов должно быть больше: каноническое качество обнаруживается, когда складывается имитируемая мелодия, обладающая самостоятельной образно-тематической значимостью.

Виды канона различаются: 1) по количеству пропост — с одной (простые или одинарные) и с несколькими (двойные, тройные); 2) по признаку конечности или повторяемости — конечные и бесконечные; 3) по равенству или неравенству расстояний вступления — I и II разряда; 4) по характеру имитирования — обычные и с преобразованиями; 5) по степени подобия респосты и пропосты — полные и частичные, а также строгие и свободные. Последние — с переменным интервалом вступления или с неточным имитированием (Канонические вариации для органа BWV 769, вариация V; Скрябин. Прелюдия h-moll op. 11).

Если слово «канон» употребляется без уточняющих определений, то оно означает канон конечный, простой, без преобразований (подразумеваются и не указываются свойства: конечный, строгий, полный). В остальных случаях требуются уточняющие определения.

По своему строению (с точки зрения развертывания в горизонтальном плане) каноны основываются на композиционных схемах, распространенных в данную художественную эпоху. Так, в инвенции № 2 c-moll канон «вложен» в период типа развертывания. Canone II из «Искусства фуги» совмещает формы: трехчастную da capo (т. 25—76, 77—103), однотемную сонатную (побочная партия — т. 41, в репризе: т. 61 и главная партия — т. 77), старинную концертную (тема — т. 25, 41, 61, 77, интермедия — т. 29, 44, 65). В XVIII—XX веках в канон облакаются гомофонные формы: период (Бетховен. Симфония № 4, ч. I. т. 141—177), двухчастная (Скрябин. Канон d-moll) и трехчастная

простая (Франк. Канон F-dur; Мясковский. Маленький дуэт op. 43 № 2) и сложная (Григ. Канон op. 38), сонатная (Гайдн. Соната № 32 Es-dur, ч. II).

§ 24. Простой (одинарный) конечный канон является основной разновидностью.

Двухголосный канон технически относительно несложен, сочиняется в простом контрапункте в октаву, в приму, в квинту.

22

Д. Палестрина. Каноническая месса, Crucifixus

Cru - ci - fix - us e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus

Ввиду особых задач применяются иные вступления (например, как средство варьирования в Гольдберговских вариациях — во все интервалы от примы до ноны).

Трех- и четырехголосные каноны технически более сложны, так как требуют применения подвижного контрапункта. С. И. Танеев, исследовавший эту зависимость в «Учении о каноне», делит канонические формы на два разряда. В канонах I разряда все расстояния вступлений (обозначается чертой между указываемыми голосами) одинаковые: $P-R_1=R_1-R_2=R_2-R_3$ (пример 23а). В канонах II разряда расстояние вступлений между риспостами (R_1-R_2 или (и) R_2-R_3) не равно расстоянию между P и R_1 (пример 23б). Формы I разряда требуют применения вертикально-подвижного, II разряда — горизонтально- или вдвойне-подвижного контрапункта.

23

В. А. Моцарт. Канон К. 508

а) P R₁ R₂

б) P R₁ R₂



Применение вертикально-подвижного контрапункта показано в следующих схемах:

СХЕМА 1

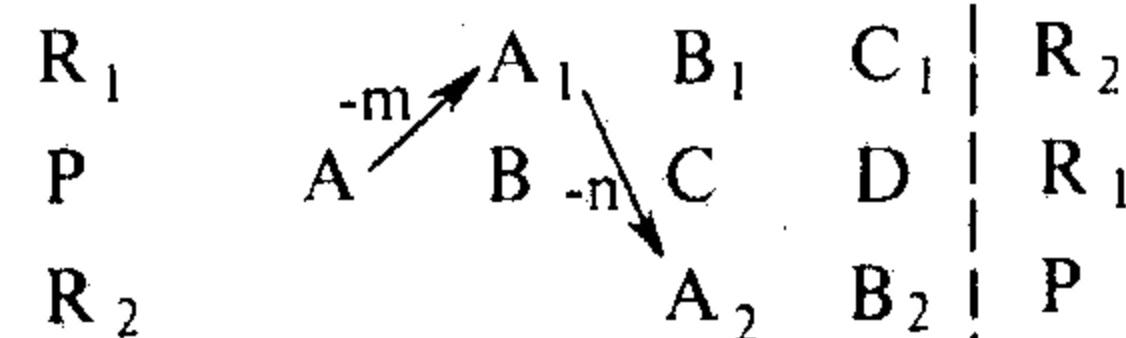
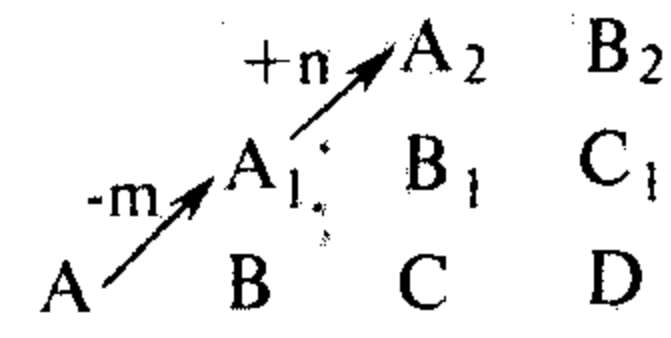


СХЕМА 2

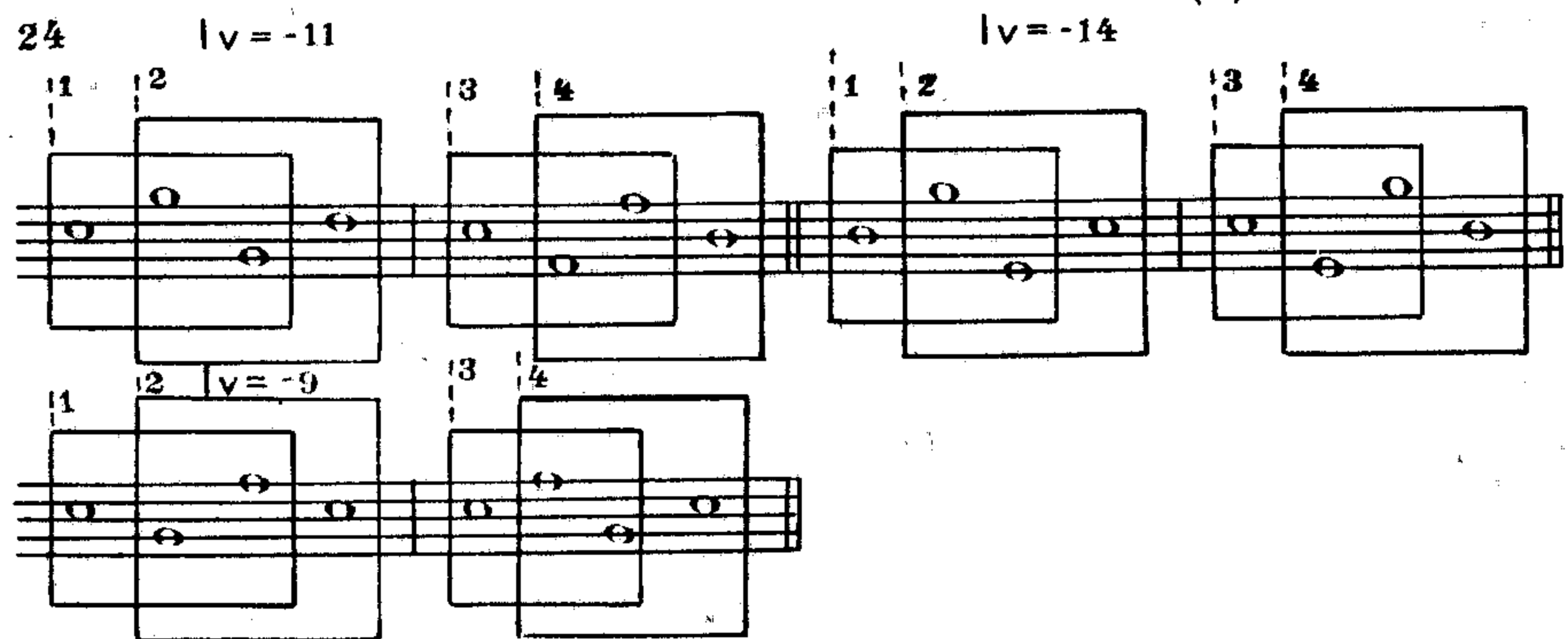


$P+R_1$ — соединение первоначальное (R_1+R_2 — производное), где $Iv = -m \pm n$; $-m$ — интервал вступления (обозначается стрелкой) $P \rightarrow R_1$; $\pm n$ — интервал $R_1 \rightarrow R_2$. Если направление $P \rightarrow R_1$ и $R_1 \rightarrow R_2$ противоположное (один восходящий, другой нисходящий — см. схему 1), то $-n$; если их направление одинаковое (оба нисходящие или оба восходящие — см. схему 2), то $+n$. В примере 22а $Iv = -m - n = -1 - 6 = -7$; см. также Фугу f-moll Шостаковича, т. 169—177: $Iv = -3 - 8 = -11$.

Последняя из вступающих респост пишется в простом контрапункте (относится к канону с любым количеством голосов).

В примере 24 приведены некоторые из возможных схем, показывающие варианты вступлений голосов в трехголосных канонах. Каноны с такими вступлениями (то есть первоначальное соединение $P+R_1$) пишутся при одном из употребительных показателей. Дополнительные условия: при $Iv = -11$ (относительно только к 4-му варианту вступлений, то есть нижний — верхний — средний) $\bar{3}$; при $Iv = -14$ кварта (относится только к 1-му варианту, то есть средний — верхний — нижний) и квинта (относится к 3-му варианту, то есть средний — нижний — верхний) употребляются как в простом контрапункте; при $Iv = -9$ (относится к 4-му варианту, то есть верхний — нижний — средний) $\bar{1}$.

24 $Iv = -11$ $Iv = -14$



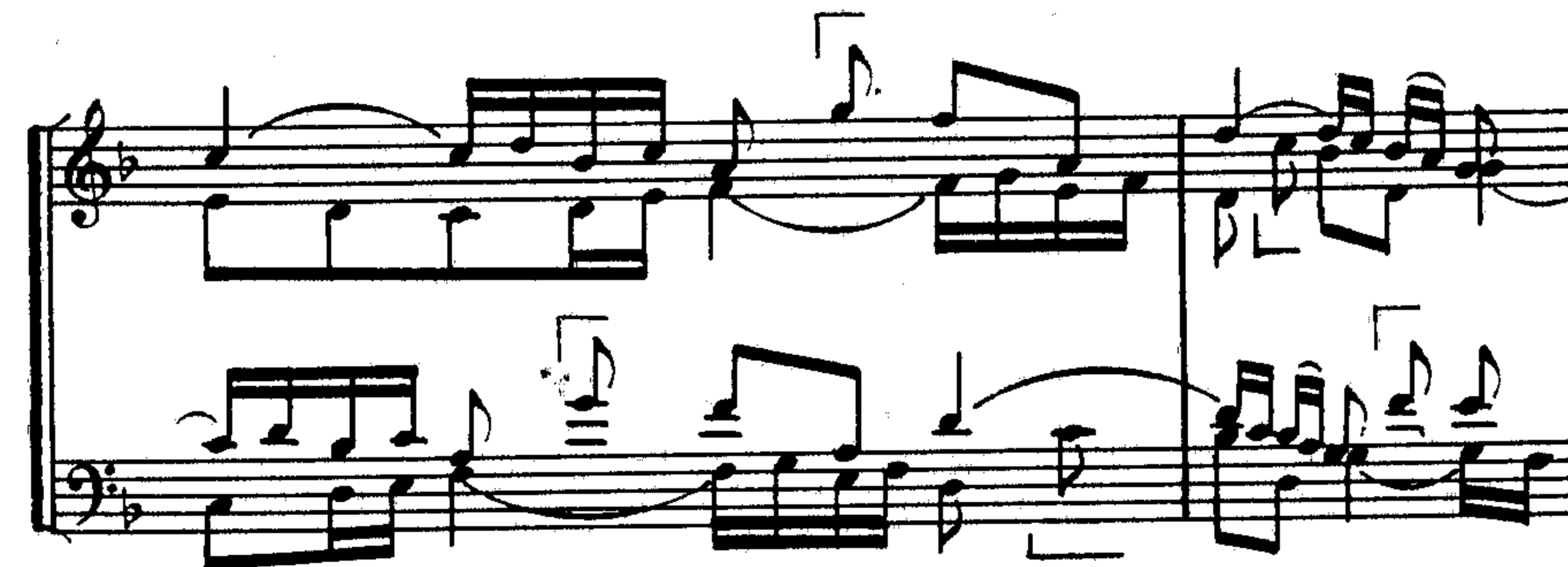
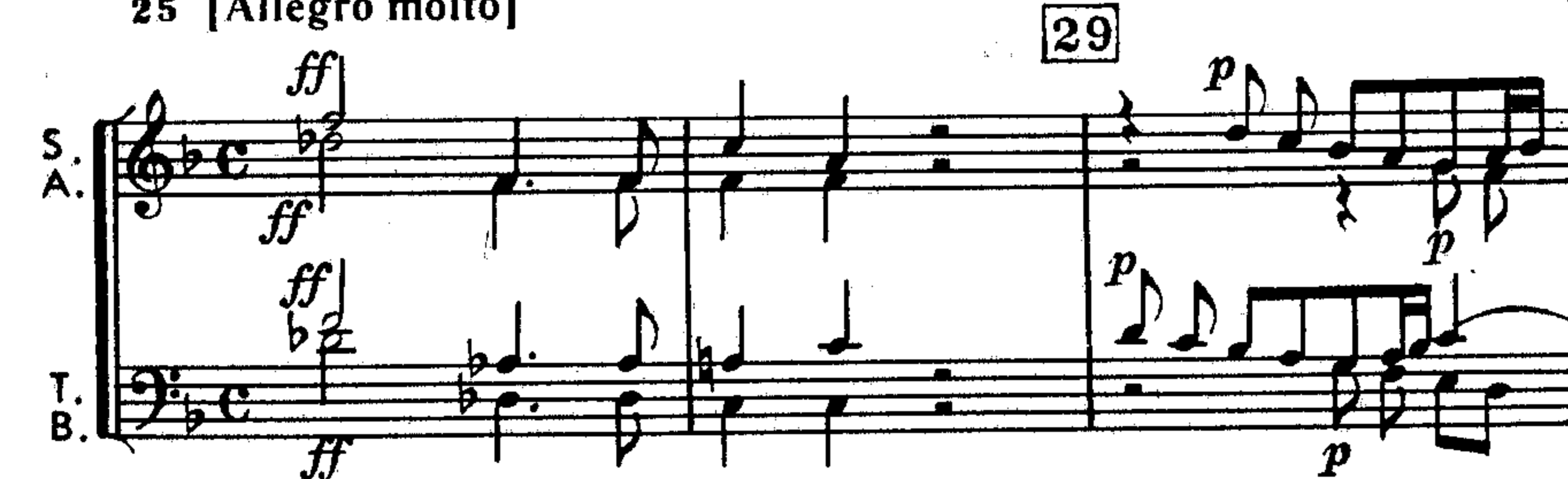
Если голоса вступают в одном направлении в одинаковый интервал (например, Idis, т. 52—53, 54—55), то канон пишется в простом контрапункте, так как $Iv = -m + n = 0$. Дополнительные условия: $\bar{3}$ когда

P верхний, $\bar{8}$ когда P нижний голос. Все сказанное относится к канону с любым количеством голосов.

В четырехголосных канонах I разряда контрапунктические комбинации значительно более сложны, так как образуются два первоначальных соединения, дающие три производных. Можно ограничиться приведением примера — стретты из фуги Танеева (от т. 4 канон переходит в каноническую секвенцию).

С. И. Танеев. Кантата № 2, № 3, Тройная фуга

25 [Allegro molto]



Применение канона известно с времен Парижской школы (XII век). Техника канона расцветает в XV—XVI веках, в частности у нидерландских контрапунктистов. Традиции канонической обработки напева сохранились в органных сочинениях Баха: cantus firmus излагается в виде канона (Bd. V, № 8, 15, 19, 29, 37, 44) или сопровождается им (так называемый «канон на хорал»: Канонические вариации BWV 769).

Фраёнов В.

Ф82 Учебник полифонии.— М.: Музыка, 1987.— 207 с., нот.

В учебнике разработаны темы училищного курса полифонии. Первая часть содержит основные сведения из теории полифонии, используемые также при полифоническом анализе. Вторая часть представляет собой задачник, состоящий из разного рода комментируемых письменных упражнений в строгом и свободном стиле. В третьей части дается краткий исторический обзор развития полифонического искусства.

Предназначается для учащихся теоретических отделений музыкальных училищ.

490500000—388
Ф 026(01)—87 69—87

78

© Издательство «Музыка», 1987 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Учебник предназначен для теоретических отделений училищ. Училищный курс — начальный, и в этом его специфика. С одной стороны, он призван дать знание основ, то есть представление о главных средствах полифонии без всестороннего их рассмотрения. С другой стороны, для выпускников, чье музыкальное образование ограничивается училищем, этот курс — единственное соприкосновение с полифонией как учебной дисциплиной, и потому он должен быть достаточно полным. Сказанным определяются отбор материала и методика. Учебник состоит из трех частей — теоретической, практической и исторической. Теоретическая часть является первой и самой большой по объему. В целом, однако, учебник имеет практическую ориентацию, которая, несомненно, оправдана: профессиональное знание материала дается только через его практическое освоение. Без ощущения полифонической материи «изнутри» (композиторского в принципе) теория остается неодушевленной абстракцией. Вместе с тем теория, не возвышающаяся над уровнем указаний к выполнению элементарных упражнений, недостаточна для определения ценности и смысла приемов, для выражения закономерностей музыки. Отделение теоретической части от практической тем более нужно, что способность к обобщению у учащихся еще не развита, они не научены видеть за фактом закономерность. Третья часть вводит материал в исторический контекст и помогает преодолеть одноплановость рисуемой теорией картины, основывающейся главным образом на полифонии первой половины XVIII века (полифонии Баха в третьей части уделено мало места по той же причине: на ней базируется теоретическая часть).

Практическая часть разделена традиционно на строгий и свободный стиль. Строгий стиль — идеальная среда для изучения принципов предмета. Его методическое достоинство в том, что, в отличие от всегда стилистически индивидуального свободного письма, он устанавливает твердые «правила игры», фиксированные как элементарные и однозначные мелодико-ритмические и гармонические условия, в которых нетрудно овладеть «грамматикой» полифонии. Система упражнений с четкими техническими требованиями усиливает эту ограничительную (упрощающую обучение) тенденцию и позволяет сосредоточить внимание на изучаемом моменте без отвлечения на сопутствующие трудности. Большая часть начальных упражнений допускает единственное решение, и ученик, ограниченный в возможности ошибаться, выучивается на основе положительного («как надо»), а не отрицательного («как нельзя») опыта. Учебник ориентирован на традиционные нормы школьного

В свободном стиле преобладает двухголосный канон. Помимо стретт в фугах он используется в вариациях (Бетховен, Шуман, Брамс), в самостоятельных пьесах (Шуман, ор. 124), нередко включаемых в сборники (Григ, Франк, Мясковский, Щедрин; сборники канонов: Лядов, ор. 34; Аренский, ор. 1). Канон может быть частью оперной сцены («Евгений Онегин», сцена поединка), формой изложения темы (Франк. Соната для скрипки и фортепиано, финал), средством развития в серединах и разработках, способом динамизации или варьирования (Бородин. Квартет № 2, ч. III; Шостакович. Симфония № 5, ч. I, [39] — [40]).

Трех- и четырехголосные каноны как самостоятельные произведения немногочисленны (см. пример 23; Станчинский. Прелюдии в форме канонов; Щедрин. Полифоническая тетрадь, № 22); применяются главным образом в стреттах фуг, иногда при экспонировании (Моцарт. Квартет G-dur K. 387, ч. IV, начало), варьировании (Мясковский. Симфония № 27, ч. III, [18]) и развитии тем (Шостакович. Симфония № 8, ч. I, [28] 6).

§ 25. Двойной канон — с двумя пропостами — представляет два одинарных канона, звучащих одновременно, объединенных в целое. Если каждая из пропост (PI, PII) воспроизводится одной респостой (RI, RII), то голосов четыре (самый частый случай, которым ограничивается дальнейшее рассмотрение), если двумя — их шесть. В примере 26 двойной канон сопровождается канон-секвенцией с удвоением (что составляет в целом тройной канон).

В. А. Моцарт. Реквием, Rex tremendae majestatis

26 [Grave]

т. 7-11

The score is in G minor, common time, and marked 'Grave'. It features two vocal parts: Soprano (S.) and Tenor (T.). The Soprano part has two propositas, PI and PII, and two responses, RI and RII. The Tenor part also has two propositas, PI and PII, and two responses, RI and RII. The piano accompaniment consists of a canon-sequencer that follows the vocal lines. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 7-11.

The score is in G minor, common time. It features two vocal parts: Soprano (S.) and Tenor (T.). The Soprano part has two propositas, PI and PII, and two responses, RI and RII. The Tenor part also has two propositas, PI and PII, and two responses, RI and RII. The piano accompaniment consists of a canon-sequencer that follows the vocal lines. The score is divided into two systems.

The score is in G minor, common time. It features two vocal parts: Soprano (S.) and Tenor (T.). The Soprano part has two propositas, PI and PII, and two responses, RI and RII. The Tenor part also has two propositas, PI and PII, and two responses, RI and RII. The piano accompaniment consists of a canon-sequencer that follows the vocal lines. The score is divided into two systems.

Начинающей может быть любая пара голосов. PII вступает или одновременно с PI (схема 1), или с RI (схема 2), или после RI (схема 3).

СХЕМА 1	СХЕМА 2	СХЕМА 3
A ₁ B ₁ C ₁	A B C D	K ₁ L ₁
A B C D	A ₁ B ₁ C ₁	K L M
K L M N	K L M	A ₁ B ₁ C ₁ D ₁
K ₁ L ₁ M ₁	K ₁ L ₁	A B C D E

В канонах I разряда сочиняется только двухголосное первоначальное PI+PII (производное RI+RII), где $iv = -m \pm n$; $-m$ — интервал вступления между пропостами (PI→PII), $\pm n$ — между респостами (RI→RII). Если RII располагается по отношению к RI так же (выше, ниже), как PII к PI, то $+n$; если соотношение обратное, то $-n$. В примере 26 $iv = -m + n = 0 + 7 = 7$.

27

Diagram illustrating interval relationships in canons. The first staff shows intervals $-m = -4$ and $n = 4$. The second staff shows intervals $-m = -3RII$, $-n = -11$, and $-m = -7$. The third staff shows intervals $-m = -4$ and $-n = -12$.

Из схем следует, что каноны, где интервалы PI→RI и PII→RII одинаковы по величине и направлению, пишутся в простом контрапункте. В остальных случаях требуется применение контрапункта вертикально-подвижного.

Композиторы издавна ценили логичную сложность переплетений в канонах с несколькими пропостами. В эпоху строгого письма (в частности, Жоскемом Дебре) были созданы многие выдающиеся образцы. В свободном стиле двойной канон применяется в стреттах фуг (Icis, т. 94—97; Шостакович. Фуга e-moll, т. 111—115; его же Квintет g-moll op. 57, [35]), реже в других формах при изложении темы (Кантата № 80, дуэт № 7, т. 22) и в развивающих частях (Танеев. Кантата № 2, № 5, Квартет, [18]; Шостакович. Симфония № 5, ч. I, [32] и Симфония № 8, ч. I, [23]). Как самостоятельное произведение это редкость (хоральная обработка Bd. V, № 35; Щедрин. Полифоническая тетрадь, № 15; Тормис. Песни Яанова дня, № 5).

§ 26. Бесконечный канон — вид канона, где P и R возвращаются к своему началу и могут быть повторены без перерыва в имитировании. Повторения пропосты и респосты и их отделов обозначаются „P, „R, „A, „B, „A₁, „B₁ и т. д.

28 а) Вый-дя в путь, не за-будь по-яс

Английская песня

Музыкальная запись для первого примера канона. Показаны ноты и паузы. Обозначены пропосты P и респосты R₁.

ту-же за-тя-нуть. R₂

Музыкальная запись для второго примера канона. Показаны ноты и паузы. Обозначены респосты R₃ и пропосты P.

Музыкальная запись для третьего примера канона. Показаны ноты и паузы. Обозначены респосты R₁ и R₂.

Ж. Бизе. Арлезианка, Фарандола

[Allegro deciso]

б) P

Музыкальная запись для четвертого примера канона. Показаны ноты и паузы. Обозначены пропосты P и респосты R.

Музыкальная запись для пятого примера канона. Показаны ноты и паузы. Обозначены респосты R.

В примере 28а канон I разряда (равны все расстояния вступлений, в том числе R_3 —„P), в примере 28б II разряда (P—R полтакта, R—„P три с половиной такта). Каноны-песни записываются на одной строке с обозначением мест вступлений; заканчиваются выключением голосов поочередно (обозначается ферматами) или одновременно; примеры см. в сб.: 100 канонов. М., 1969.

Бесконечные каноны I разряда в приму, двухголосные и многоголосные, пишутся в простом контрапункте; при вступлениях в другие интервалы требуется вертикально-подвижной контрапункт. В двухголосных канонах $Iv = -2m$, где m — интервал вступления; следовательно, канон в октаву пишется при $Iv = -14$, в нону при $Iv = -16$, в дециму при $Iv = -18$.

В многоголосных бесконечных канонах число первоначальных и число производных соединений равно числу респост: в трехголосии $P+R_1$ дает производные R_1+R_2 и „ $P+R_2$, 2-е первоначальное соединение $P+R_2$ дает „ $P+R_1$ и „ R_1+R_2 . В канонах в октаву первоначальные соединения пишутся в тройном контрапункте при $Iv = -21$. В четырехголосных канонах (Моцарт. Квартет D-dur K. 499, ч. II, т. 45—50) картина аналогичная; вступления в октаву и в приму (по отношению к пропосте) здесь нередко чередуются, что уменьшает техническую сложность (соединение пропосты с респостой, вступающей в приму, — в простом контрапункте) и практически по соотношению диапазонов в вокальных сочинениях (Глинка. «Руслан и Людмила», д. I, канон «Какое чудное мгновенье»).

Многоголосные бесконечные каноны не в приму и не в октаву представляют довольно трудную задачу с контрапунктической точки зрения (в трехголосном каноне, например, каждое из первоначальных соединений пишется с двойным показателем).

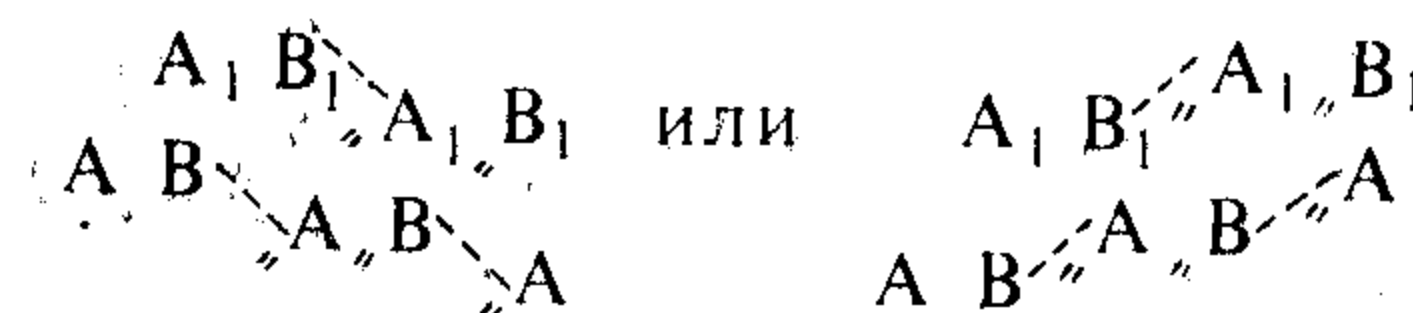
Примеры. Бах. Канон BWV 1074; Барток. Квартет № 5, финал, т. 134—142.

Бесконечные каноны II разряда принципиально проще канонов I разряда, так как они не связаны обязательными вертикальными перестановками. Для техники сочинения интервал вступления решающего значения не имеет. Расстояние вступления между последней из респост и повторением пропосты практически не ограничено, поэтому каноны могут быть продолжительными сколь угодно. Последнее в особенности ценно при изложении и варьировании тем (пример 28б; Мясковский. Квартет № 3, ч. II, вариация D-dur) и в самостоятельных пьесах («Музыкальное приношение», № 4; Брамс. Каноны op. 113, № 8).

Применение бесконечного канона. 1. Постоянное возвращение делает форму подходящей для песен шуточного и бытового содержания. Народный обычай петь каноны с отдаленных времен был распространен в Англии, Франции, Нидерландах; до начала XX века в Литве сохранялась традиция сутартинес (древние двух- или трехголосные песни, примечательные обилием параллельных секунд). Песенные каноны писали Гайдн, Бетховен, Шуберт и многие другие композиторы. Иногда сочинялись пьесы сложные и технически, и по образной сути (Моцарт. Ave Maria K. 554 и Lacrimoso K. 555). Сложность их может происходить от использования нескольких пропост (Моцарт. Канон K. 515b; Брамс. Каноны op. 113, № 9, 13) и преобразования (тройной канон в обращении — см. BWV 1076). 2. Есть примеры использования бесконечного канона в оперном ансамбле (Бетховен. «Фиделио», № 3), вариациях («Симфонические этюды», вариация IV), инструментальных пьесах (Щедрин. Полифоническая тетрадь, № 17), в разделах симфонии (Малер. Симфония № 1, ч. III). 3. Бес-

конечный канон часто используется как часть более крупного целого. В гомофонных формах — при изложении периода (Гайдн. Квартет № 76, ч. III), как прием разработки (Шуберт. Неоконченная симфония, ч. I, т. 122—129) и варьирования (Шостакович. Симфония № 1, ч. II, [21] 5), в кульминациях (Глинка. «Руслан и Людмила», кода Увертюры), в том числе оstinato характера — в сочинениях XX века (Прокофьев. «Огненный ангел», д. III, [393]), в качестве элемента фактуры (Скрябин. Симфония № 3, ч. I, т. 73—76; Стравинский. «Весна священная», [182]). Некоторой статичностью бесконечного канона объясняется то, что он почти не применяется в фуге (среди исключений — начальное фугато в ч. I кантаты Танеева «Иоанн Дамаскин», выполненное в виде четырехголосного бесконечного канона).

§ 27. Каноническая секвенция — разновидность бесконечного канона, в которой P и R возвращаются к своему началу и повторяются от других ступеней без перерыва в имитировании. К ней применимы те же термины и обозначения, что к бесконечному канону; пишется каноническая секвенция обычно на два голоса; количество звеньев два-три. Каноническая секвенция I разряда изображается схематически:



$A_1 + B$ — соединение первоначальное ($B_1 + „A$ — производное), где $Iv = -m \pm n$; $-m$ — интервал вступления $P \rightarrow R$; $\pm n$ — интервал $R \rightarrow „P$. Если направление $P \rightarrow R$ и $R \rightarrow „P$ противоположное (один восходящий, другой нисходящий), то $-n$; если их направление одинаковое (случается редко), то $+n$. Схемы см. в примерах 128, 131, 137. В литературе часты секвенции при $Iv = -7$ с секундовым шагом и кварто-квинтовыми вступлениями. Кроме употребительных (пример 31, т. 1—4, $Iv = -18$; Contrapunctus I, т. 17—20, $Iv = -14$; Моцарт. Соната № 14 c-moll K. 457, ч. I, т. 168—173, $Iv = -30$) применяются и другие виды двойного контрапункта (пример 31, т. 5—7, $Iv = -24$):

[Adagio]

С. И. Танеев. Симфония c-moll, ч. II

29 а) т. 29-33 $Iv = -5 -7 = -12$

[Sehr mäßig bewegt]

Р. Вагнер. Нюрнбергские мастерзингеры, Увертюра

б) т. 8-10 $Iv = -8 -7 = -15$

в) т. 15-17 |v = -13 -14 = -27

Каноническая секвенция II разряда менее употребительна. Интервал вступления для техники сочинения решающего значения не имеет. Расстояние P—R обычно меньше, чем R—P (пример 30а); пример 30б показывает более редкий случай (см. также IIF, т. 9—14):

30 а) *И. С. Бах. Фуга His*

б) *А. К. Глазунов. Симфония № 8, ч. II*

Трех- и четырехголосные канонические секвенции относятся к области сложной техники и в литературе довольно малочисленны. Образцы убеждают в их полнозвучии: *Contraunctus V*, т. 65; Моцарт. Квартет B-dur K. 589, ч. I, т. 108—112 (двойная каноническая секвенция); Шуман. Фортепианный квартет Es-dur, ч. IV, т. 73—81; Глазунов. Симфония № 7, ч. II, [7]; см. пример 25, т. 4. Композиторы охотнее обращаются к секвенциям II разряда, свободным от ограничений вертикальных перестановок.

Круговой канон — секвенция, модулирующая так, что возвращается в исходную тональность.

Примеры. «Музыкальное приношение», № 7 (редкий случай самостоятельного секвентного произведения); Танеев. «Иоанн Дамаскин», ч. III, [12] и [15]; его же Кантата № 2, № 3, Тройная фуга, [28].

Применение канонической секвенции нормативно в неустойчивых построениях: интермедиях фуги, сонатных разработках (Моцарт. Симфония g-moll, ч. IV), серединах (Чайковский. Симфония № 6, ч. I, *Moderato mosso* в побочной партии), ходах и связках (Мясковский. Симфония № 5, ч. II, [40]; пример 29а). Канонической секвенции свойственна слитность, и в кантиленной музыке она нередко предстает как некая мелодическая избыточность, цветение (Мясковский. Симфония № 21, [1] 4, секвенция трехголосная неточная). При-

меняется также в расширениях устойчивых разделов (пример 29б; Римский-Корсаков. «Кашей бессмертный», Дуэт Кашеевны и Ивана Королевича, т. 5—8) или в сопровождении, как в следующей прекрасной музыке:

Н. А. Римский-Корсаков. Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии, д. III, ария Князя Юрия

31 [Andante mistico] 156

кос - ти зем - ле на пре - да - ни - е,

§ 28. Канон с преобразованием характеризуется применением обращения, увеличения, уменьшения, ракохода. Это «исключительная форма» (определение С. И. Танеева) и применяется нечасто, главным образом в стреттах и полифонических эпизодах, редко как самостоятельное произведение или его часть. Относительно более употребительны каноны в обращении, в увеличении. Последние обычно непродолжительны, так как имитирование быстро перестает быть ощутимым; P и R в них иногда вступают одновременно. В каноне в уменьшении имитирование также неизбежно кратковременно; применяется обычно как деталь фактуры.

Ракоходные каноны бывают: а) с одновременно вступающей ракоходной респостой («Музыкальное приношение», № 3; пример 18); б) состоящие из первоначального и производного соединений в полном ракоходном контрапункте (см. упомянутые в § 18 сочинения Шёнберга, Веберна).

Примеры.

Канон в обращении: Id; IIb; «Музыкальное приношение», № 5, 10, 13, 6 (одновременно в увеличении); Моцарт. Симфония «Юпитер», ч. IV, т. 191—194; его же Фуга g-moll K. 401; его же Квintет c-moll K. 406, ч. III, двойной канон в Трио; его же Квартет D-dur K. 575, ч. IV, т. 113—116 (двойная каноническая секвенция); Глазунов. Скрипичный концерт, ч. II, [46]; Шедрин. Полифоническая тетрадь, № 7.

Канон в увеличении: Idis; IIc; «Искусство фуги», Canon I; Канонические вариации для органа BWV 769, вариация IV; Танеев. Кантата № 2, № 3, Тройная фуга, [6]; Станчинский. Прелюдия Ges-dur; Лядов. Каноны, № 21; Мясковский. Соната № 2, кода; Прокофьев. Песни без слов op. 35 № 3; Шостакович. Фуги Des-dur, As-dur; Шедрин. Фуга VI h-moll и Полифоническая тетрадь, № 14.

Канон в уменьшении: Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры», Увертюра, т. 178; Лядов. Каноны, № 22.

§ 29. Частичный канон характеризуется воспроизведением в респосте или ритмической, или звуковысотной стороны пропосты. Более употребителен ритмический канон (Чайковский. Квартет № 3, ч. II, начальный период), особенно в музыке XX века (Прокофьев. Симфония № 3, ч. III, [91]), в частности у Мессиана (пример 209). В примере 32 цифрами обозначены звуки додекафонной серии:

32 Rasch (♩ = 80)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

p *sf* *mf* *pp*

ТЕМА VII. ФУГА

§ 30. Фуга (лат., итал. fuga — бег, быстрое течение) — форма, состоящая из имитационного экспонирования индивидуализированной темы, ее последующих проведений в разных голосах с контрапунктическим, тонально-гармоническим развитием и завершения. Это самый выработанный и гибкий, в содержательном отношении наиболее емкий тип имитационной композиции, вобравший все богатство выразительных технических средств полифонии.

Исторически фуга развивалась во взаимодействии с достижениями гармонии и во взаимосвязи с неполифоническими формами. К фуге относится почти все сказанное в § 3 о свойствах полифонической музыки в целом. Чаще фуга — сочинение однотемное; характерна тщательность «истолкования» темы-тезиса, полная реализация ее потенций. При всем богатстве развития первоначальный образ удерживается до конца: развертывание фуги — процесс, в котором непрерывное обновление не переходит в новое качество. Отсюда фундаментальные свойства — обстоятельность высказывания, сосредоточенность. Это относится к образцам Баха и Генделя и к ориентированным на классическую традицию фугам, например, Брамса, Мясковского, Хиндемита. Однако уже у Баха и особенно в более поздние творческие эпохи под влиянием симфонической музыки фуга, не утрачивая своих атрибутов, обогащается иными качествами, в том числе динамикой разработочности и способностью к воплощению контрастов.

Фуга пишется на три (в ХТК их всего 26) или четыре (в ХТК — 19) голоса; иногда голосов больше (Icis и Ib — пятиголосные), редко их два (Ie). Некоторые, в частности хоровые, фуги имеют гармоническое сопровождение.

Складывается фуга из пяти композиционных элементов: тема, ответ, противосложение, интермедия, стретта. Основных разделов три: экспозиционный, развивающий, завершающий. Их разные соотношения определяют разновидности формы.

§ 31. Тема или вождь (лат. dux) — ведущая музыкальная мысль, представляющая относительно завершенную мелодию, первоначально излагаемую одногласно. Благодаря концентрированности (сжатости при смысловой наполненности) тема является импульсом к движению;

ее воспроизведения образуют конструктивный остов формы; мелодико-гармонические свойства влияют на контрапунктическое и гармоническое выполнение целого. Продолжительность (в среднем — 2—4 такта) зависит от типа движения (до 9—10 тактов в ритмически однородных оживленных темах: фугетта e-moll BWV 900); в клавирных, скрипичных фугах темы короче, чем в больших органых и хоровых, но это не является правилом.

Типичный облик темы складывался в XVII веке вместе с самой фугой; обретшие в творчестве Баха и Генделя классический вид, темы чрезвычайно разнообразны. В них синтезируется мелодика разных жанров и эпох: в одних (IE) различимы следы вокальной полифонии XV—XVI веков, в других — народно-песенные обороты (Idis) и танцевальные ритмы (Органная fuga g-moll), есть темы чисто инструментальные (например, на рисунке темы фуги из Органной токкаты d-moll сказались техника педали), иные (в частности, у Генделя) не чужды патетике речитатива и т. д.

Тонально-гармоническое строение отмечено ясностью. Темы фуг — это мелодии на гармонической основе, направляющей их движение. Многие строятся только из аккордовых (IAs, IIG, IIN) либо с минимумом неаккордовых звуков (ICis); хроматические проходящие звуки в темах Баха — редкость. Не имеют явной зависимости от гармонии лишь некоторые — главным образом темы в старинном духе (Месса h-moll, № 6), в частности, благодаря применению ладов, заимствованных из строгого стиля (там же, № 12).

Темы бывают тонально замкнутые (начинаются и завершаются в главной тональности; таковых большинство) и модулирующие. Модуляция делается в тональность V ступени: в минорных фугах — в минорную, в мажорных — в мажорную доминанту (Igis, IEs); иные модуляции — достижение позднейшего времени, см. § 99. Развитые темы могут содержать отклонения в субдоминанту (IIFis; Месса h-moll, № 1) и в доминанту (Ifis, Ih).

Темы имеют гармонически четкое начало и окончание: начинаются чаще на слабом времени, от I или V ступени (исключения в ХТК — IIFis, IIB), заканчиваются чаще на сильном времени, на терции либо приме основной или доминантовой тональности, реже — на квинте основной тональности (IG). При этом подразумевается автентический оборот в гармонии V (VII) — I или полный IV (II) — V (VII) — I. Плагальная (IAs) и половинная (Id) каденции нетипичны.

Мелодико-ритмическое содержание тем дает основание для подразделения их на однородные и контрастные.

Однородными называются темы, единые в мелодико-ритмическом отношении, то есть а) представляющие слитную мотивную группу (ICis, IIN), б) основывающиеся на преобразованиях одного мотива или мотивной группы (Ic, ICis), в) основывающиеся на мотивах разных, но неконтрастных (Idis, IIB). Внешние признаки — отсутствие ритмических противопоставлений и избегание глубоких цезур, нередко движение одинаковыми длительностями.

Контрастными называются темы, содержащие мотивные и ритмические сопоставления (IId, IIE), усиливаемые паузами и цезурами (IIC, IIAAs); изредка сопоставляемые элементы суть преобразования одного мотива (Ifis). Существует промежуточная группа умеренно-контрастных тем: сопоставления в них малорельфны, составные элементы не отделяются цезурами (IF, IG).

Размеры четные (25 фуг из 48) и сложные в ХТК преобладают. Самый употребительный — $\frac{4}{4}$ (24 из 48), где относительно сильная

доля для образования и преобразования мотивов значит то же, что и сильная. Среди нечетных более употребительны простые размеры.

Строение тем (имеются в виду прежде всего темы фуг Баха из ХТК и органых) весьма многообразно. Относительно более типизированы темы с четкой метрической и мотивной основой, менее определены в этом отношении небыстрые однородные и певучие темы, где мотивы или мотивные группы так или иначе сливаются. В общем плане можно выделить три основных типа строения.

1. Наиболее распространены темы, которые более или менее отчетливо членятся на две неодинаковые по положению и назначению части — характерную и завершающую. Первая (называется также тематическим ядром) определяет экспрессию темы. Индивидуальность облика создается использованием в том или ином отношении примечательного (например, уменьшенного) интервала, оборота (IIa; Месса h-moll, № 3; Бранденбургский концерт № 6, ч. II) или ритмической фигуры (IIC). Употребительно секвенцирование мотива, в том числе варьированное (Ia, IB, IIF, IIf, IIG, IIB). Вторая, завершающая часть в небольших темах ограничивается каденционным оборотом (IEs, Ig), в более развернутых — продолжает и досказывает характерную часть (IIF, последние 12 восьмых; Ib, 8 четвертей после паузы), нередко секвентно (IIC; IIG, т. 3—6). «Досказывание» и каденционный участок видимым образом не расчленяются (в темах IIC, IIB последнее звено секвенции фактически совпадает с каденцией), хотя каденция чаще как-либо обозначается, — например, введением характерной мелодико-ритмической фигуры (IIG), ритмическим замедлением (Ia), крупной длительностью обычно с трелью или мордентом (IIN). Характерная часть темы нередко бывает гармонически разомкнутой (ICis, IFis), однако все же части, особенно завершающая, обнаруживают тенденцию заключать в себе полный гармонический оборот I—IV—V—I. По протяженности обе части — характерная и завершающая — или равны (чаще по 2 мотива: IEs, IF, IFis), или вторая продолжительнее (Ib). Определение границ нетрудно, когда части разделены паузой. То же относится к слитным темам, в которых части различны по рисунку или характеру движения (ICis, IF, IIf). Менее отчетливо строение тем однородных тем, где таких признаков нет; при анализе ориентирами могут служить большая «интонационная ответственность» характерной части, соотношение частей по продолжительности, секвентное движение в начале второй части и т. д. Сопряжение частей подчас оказывается неожиданным и даже причудливым. Так, в теме Фуги IE пауза делит два полутактных мотива внутри характерной части (типичная для начал гармоническая последовательность I—V—V—I); завершающая часть, следующая без цезуры, по продолжительности равна характерной, заканчивается каденцией в H-dur (после чего без остановки перетекает в противосложение). Другие примеры: Чайковский. Сюита, № 1 для оркестра, Фуга; Мясковский. Полифонические наброски, фуги № 5 b-moll и № 6 fis-moll; Хиндемит. Ludus tonalis, Fuga in E, in Es; Шостакович. Фуга C-dur; Щедрин. Фуга XIX Es-dur.

2. Другой тип строения тем, который встречается главным образом в больших развернутых фугах, отличается от описанного большей развитостью построений и более или менее выделенным каденционным участком. Относительная обособленность последнего внешне отмечается замедлением (IIFis), паузой (IIB), синкопой (IId), введением новой фигуры (IIE), преобразованием начального мотива или возвращением к исходному движению (Ih, IIB). Эти темы распространены меньше предыдущих. Другие примеры: Танеев. «Иоанн Дамаскин», ч. III; Мяс-

ковский. Соната № 1, ч. I; Стравинский. «Симфония псалмов», ч. II; Шостакович. Фуга *fis-moll*.

3. Краткие, однородные темы, в которых начало, продолжение и окончание не выражаются в структурных подразделениях, так что членение их возможно лишь теоретически. Они обычно «вписываются» в один полный гармонический оборот (Icis, IAs, IИ). Темы такого типа сравнительно немногочисленны. Именно к этой группе принадлежат темы старинного происхождения (IIE; Месса *h-moll*, № 6, 12), также типа VACH (Contrapunctus XV), DSCH (Шостакович. Квартет № 8).

Многие темы И. С. Баха имеют признаки разных типов строения. Существуют также темы с другой структурной организацией.

Скрытое голосоведение присутствует в большинстве тем. Оставленный скачком звук удерживается слухом как будто бы длящийся, пока не появится отстоящий от него на секунду звук, в который первый «переливается» полностью. Получается своего рода расслоение мелодии, открываются скрытые внутри темы голоса. Они могут обнаруживать лежащую в основе темы гармоническую последовательность (Органная фуга *a-moll*), контрапунктировать (ICis, Ih) и даже складываться в имитации (Органная фуга *g-moll*; Хроматическая фантазия и фуга; тема Allegro из Увертюры к «Волшебной флейте» Моцарта). Иногда скрытый голос обнаруживается акцентированными звуками (см. метрически-опорную линию на сильных долях в темах Ic, IF).

В хоровой музыке XV—XVI веков скрытое голосоведение не играло заметной роли, нужное полнозвучие достигалось увеличением числа реальных голосов. В инструментальной музыке свободного стиля полнота гармонии обеспечивается скрытым голосоведением, так что реальных голосов обычно не больше четырех. Бах использует пятиголосие чаще всего в хоровых сочинениях. Шестиголосие (ричеркар из «Музыкального приношения»), семиголосие (из Мессы *h-moll* № 12, с дополнительным голосом), восьмиголосие (мотет BWV 228) — исключения, ориентированные на образцы старинной музыки.

§ 32. Ответ или спутник (*лат. comes*) — в экспозиции фуги имитация темы в тональности доминанты. Ответом также называется: 1) проведение темы в доминанте в любом разделе, идущем в основной тональности (например, в заключительном, см. If, т. 47); 2) всякое, в том числе одиночное проведение темы, сохраняющее изменения, характерные для тонального ответа (ICis, т. 14—16; IEs, т. 16—18); 3) проведение темы в побочной тональности, если оно находится в доминантовом соотношении с проведением в начинающем голосе (имитация по типу тема — ответ: IIe, т. 24—29—35).

Реальный и тональный ответ — две основные разновидности ответа. Реальным называется ответ, представляющий строгую имитацию (IC). Тональным называется ответ, содержащий интервальные изменения, необходимые для более естественного тонально-гармонического перехода от темы к ответу. Условия тонального ответа: 1) если тема начинается с V ступени, то ответ — с I ступени прежней тональности (IB); 2) если тема начинается скачком I—V (или V—I) либо содержит эти звуки в начальном обороте, то ответ начинается V—I (или I—V) прежней тональности (Idis, IIB); 3) если тема модулирует в тональность доминанты, то ответ — для избежания двойной доминанты в экспозиции — модулирует в главную. Для этого ответ сразу после начала (Igis) или несколько позже (Ih) сдвигается на ступень вниз, что и обеспечивает его завершение в главной тональности; помимо этого в начале ответа возможны вышеописанные изменения, ка-

сающиеся I и V ступеней (Органная фуга *C-dur* BWV 546, Vd. III). Формы тонального ответа довольно строго соблюдались в музыке XVII—XIX веков с ее функциональной организованностью. Если, однако, изменения сильно искажали рисунок, то предпочитался ответ реальный (Ie). В фугах XX века последний преобладает.

Субдоминантовый ответ применяется: а) когда в теме преобладает доминантовая гармония (доминантовый ответ ввел бы гармонию двойной доминанты, тогда как субдоминантовый акцентирует тонику: наполненная доминантой тема как бы разрешается в ответ); см. *Sinfonia* из Партиты II *c-moll*; б) когда в теме многократно встречается V ступень (тональный доминантовый ответ нежелателен из-за искажения рисунка); см. Органную токкату *d-moll*, фугу из Сонаты *g-moll* для скрипки соло; в) когда доминантовый ответ на модулирующую тему вскоре после своего начала сдвигается на ступень вниз с тем, чтобы закончиться в основной тональности (см. выше), и фактически становится субдоминантовым (Органная фуга *C-dur* BWV 547, Vd. II; Моцарт. Квартет *G-dur* K. 387, ч. IV). Субдоминантовый ответ применяется сравнительно редко (Бетховен. Квартет *cis-moll* op. 131; Глинка. Фуга *a-moll*; Танеев. Фортепианный квартет op. 20, финал; Перер. Четыре прелюдии и фуги для органа op. 85, № 1, 2).

Момент вступления ответа важен для непрерывности движения. Ответ может вступать: а) по окончании темы (IFis; иногда на фоне длящегося каденционного звука, см. Ifis), при этом возможна кодетта (см. ниже); б) одновременно с каденционным звуком (Icis); в) до окончания темы, образуя наложение (Ie) или, если ответ включается задолго до окончания, — стретту. В последнем случае фуга называется стреттной (IE). Стреттные вступления часто встречаются в сочинениях, ориентированных на старинные образцы.

Кодетта связывает каденционный звук темы с вступлением ответа и началом противосложения, когда ответ по гармоническим условиям не может вступить немедленно. Иногда кодетта модулирует в тональность ответа (IIG). Чаще (но не всегда, см. IIe, IIf) в кодетте вводится новая фигура, важная для последующего (IEs; Хроматическая фантазия и фуга). Сохранение кодетты в последующих проведениях необязательно.

Преобразования ответа в экспозиции делаются редко, в основном с помощью обращения (вступает чаще не собственно ответ, а инверсированная тема, как в Contrapunctus V). Примеры различных преобразований: IICis; Contrapuncti VI, VII; Брамс. Органная фуга *as-moll*; Перер. Фуга *G-dur* для скрипки соло op. 131a; Щедрин. Фуги XV *Des-dur*, XIX *Es-dur*.

Ответы не в доминанте и не в субдоминанте получили распространение в фугах XX века под влиянием новых тонально-гармонических идей.

Примеры. Танеев. Квintет *C-dur* op. 16, фуга из финала, где тема в *c-moll*, ответы — в *es-moll* и *g-moll*; Хиндемит. *Ludus tonalis*, Fuga in A — ответ в верхнюю терцию, Fuga in F — в нижнюю дециму; Барток. Музыка для струнных, ударных и челесты, ч. I, ответы — по квинтам вверх и вниз; Шостакович. Фуга *B-dur*, ответ в параллельной тональности.

§ 33. Противосложение — контрапункт к первому ответу, следующий по окончании темы в том же голосе, а также контрапункт к всякому проведению темы или ответа в фуге. Противосложение оттеняет ответ, будучи одновременно мелодическим продолжением темы. Здесь благодаря ритмическому контрасту противосложения и ответа принцип комплементарности осуществляется в полной мере (см. Icis, IIcis, If, IId, IIa).

Мелодия противосложения всегда новая, но зависящая от материала темы (Ifis — обращение начального мотива, ср. с темой в т. 21; Ig — сначала измененный 2-й, затем 1-й элемент темы; ИС — продолжение секвенции темы); иногда кодетты (IF; Хроматическая фантазия и fuga). Зависимость не всегда «лежит на поверхности»: в Ис противосложение продолжает нисходящую линию, начатую в теме; в Ic восьмые *es—d—c—b* реализуют метрически-опорную линию темы; в If секвентный мотив происходит от затактной фигуры темы в уменьшении; в IAs рисунок представляет собой мелодическую фигурацию гармонии темы. Новый материал в противосложении встречается сравнительно редко и может быть контрастным (IIAs, IIa), отчего противосложение уподобляется второй теме и ощутимо воздействует на целое: в IIFis, например, на нем основаны обширные интермедии-разработки; в фуге из Сонаты C-dur для скрипки соло хроматическое противосложение вызывает изменения в ответе и влияет на гармонию фуги.

Гармония противосложения дополняет и уточняет гармонию ответа. Обычно (особенно при тональном ответе) доминантовая тональность обнаруживается не сразу, а постепенно, путем переориентации тоники главной тональности в субдоминанту ответа (Ic, ID, ИС). Следуя за гармонией ответа, противосложение часто строится секвентно (IIg, IIdis).

Переход темы в противосложение чаще делается без остановки на каденционном звуке (Icis, IIdis), причем в начале противосложения может сохраняться заданное в теме движение (IC, ID, If). В некоторых фугах участок с начатым в теме или кодетте рисунком замыкается каденцией в тональности ответа, образуя первую часть противосложения, после которой вводится относительно новый материал (Ис, IIEs, IIe, IIa). Реже противосложение вводится после остановки на каденционном звуке темы (Id, IAs; в Ie, Ifis остановка усилена паузой).

Удержанное противосложение сопровождает все или некоторые проведения ответа и темы, чем и отличается от противосложения, используемого единожды. Ответ и удержанное противосложение образуют первоначальное соединение, их воспроизведения — производные. Удержанное противосложение тематически значительно, на его материале могут строиться интермедии (Ic, Ifis). В фугах с удержанным противосложением реже применяются стретты (хотя они бывают: Ig; fuga C-dur Шостаковича), поскольку основной акцент переносится на показ вариантов соотношения темы и противосложения (IIg). Возможны два (Ic, Ih; фуги C-dur, Des-dur Шостаковича) и даже три (If; fuga c-moll Шостаковича) удержанных противосложения; второе и третье часто воспроизводятся приблизительно.

Противосложение, используемое единожды, то есть обновляемое при всех последующих проведениях, обычно тематически не очень значительно. Оно находит место главным образом в фугах, контрапунктическая техника которых сложна настолько, что требует свободы сопровождающих голосов (IC, IIdis, Ис).

§ 34. **Интермедия** — неустойчивое построение между проведениями темы. В интермедиях осуществляется разработочное развитие, оттеняющее более статичную вариационную обработку темы при ее проведениях. Сопоставление разработочности и вариационности вносит разнообразие в течение фуги, минуя при этом необходимость в контрастных сопоставлениях. Интермедии интонационно менее «ответственны», нежели тема, и после них она выглядит обновленной и особенно зна-

чимой. Ходообразный характер интермедий в большой мере определяет текучесть движения и слитность произведения. Применение интермедий делает форму гибкой, пластичной, открывает возможность бесконечно разнообразить строение. Фуги без интермедий встречаются редко, и использование этой малоподатливой формы бывает вызвано исключительными художественными задачами (например, почти театральная насыщенность драматическими событиями в фуге из Реквиема Моцарта; близость к вязкой канонической технике хоровых сочинений XV—XVI веков в фуге IC).

Тематический материал для интермедий извлекается из окончания (Ig, IID, If) или начала темы (Ic, IIb; последнее реже, так как важно сохранить свежесть звучания характерной части вступающей темы), иногда используются мотивы удержанного противосложения (Ie; IIFis, т. 25), кодетты (IEs, If). Интермедия может строиться на одном или двух мотивах (Ib, т. 19 — оба из темы; Ifis, т. 18—20 — из темы и противосложения; If, т. 10 — из кодетты и противосложения). Менее характерны интермедии на новом материале, который обычно не вносит заметного контраста (IFis, т. 7—11). В фуге из Сонаты g-moll для скрипки соло основанием для таких интермедий, видимо, была необходимость внесения фактурного разнообразия, принимаемая во внимание пределы полифонических возможностей инструмента. В аккордово-фигуративных интермедиях фуги из Органной токкаты d-moll отражается импровизационный характер сочинения. Смена материала в каждой интермедии обычно не практикуется (в Ис, например, материал в интермедиях меняется, но здесь интермедии не играют значительной роли). Напротив, типично варьированное возвращение интермедийного материала — «удержанная интермедия», по выражению С. И. Танеева. Изменения при повторении могут быть минимальными (в фуге Ie всего 4 интермедии, где 3-я производится от 1-й, 4-я от 2-й) или более основательными: увеличение продолжительности, количества голосов, преобразование простых секвенций в канонические, инверсирование и т. д.

Образец — fuga Ic, в которой как бы сопоставляются две параллельные системы — удержанных интермедий и проведенных темы с удержанными противосложениями. 1-я интермедия, т. 5—6: секвенция на мотивах темы и 1-го противосложения; 2-я, т. 9—10: каноническая секвенция на материале предыдущей; 3-я, т. 13—14: дополнительный голос из 2-й интермедии в обращении, нижняя пара голосов на материале противосложения; 4-я, т. 17—18: производное соединение (Iv=—11) от 1-й интермедии с частичным удвоением; т. 19: производное соединение от т. 17—18 (тройной контрапункт); 5-я, т. 22—23: производное соединение от 2-й интермедии (Iv=—7); 6-я, т. 25—26: вариант 1-й.

Строение интермедий большей частью секвентное, из 2—3 звеньев. Секвенции бывают простые (IEs, т. 4—5), в том числе с имитацией в звене (If, т. 10—12), и канонические (IIF, т. 9—14, II разряда), часто с сопровождающим голосом (ИС, т. 13—18), точные и с варьируемыми звеньями. В развернутых интермедиях секвенция начинается после связки (IG, т. 14—17—19) или переходит в связку (ИС, т. 13—19—22). Несеквентные интермедии встречаются реже, строение их подчас сложно. Например, в фуге IIdis: интермедия в т. 11—13—15 (также т. 35—37) представляет собой перегармонизацию мелодии из т. 5—7. IID: интермедия т. 8 — трехголосный канон; в т. 9 начинается 2-е звено канона-секвенции, которое преобразуется в стреттную связку с очередным проведением. IIFis: первоначальное соединение (т. 13) и производные в тройном контрапункте (т. 15—16, 17—18).

§ 35. Стретта (итал. stretta, от stringere — сжимать) — имитационное проведение темы с вступлением имитирующего голоса до окончания темы в начинающем. Средство тематической концентрации, уплотнения ткани, стретта обычно дает эффект ускорения музыкального «действия». Активность ее зависит от количества голосов, контрапунктической сложности, темпа, расстояния вступления, которое чем меньше, тем стретта действеннее. Вступления возможны в любой интервал (IIb, т. 27 — в септиму, т. 33 — в нону; Шостакович. Фуга e-moll, т. 111 — в дециму), но октавные и квинтовые — самые употребительные. Стретта необязательна, в ХТК она встречается приблизительно в половине фуг, чаще там, где контрапунктические средства развития преобладают над тонально-гармоническими (IC, IIE).

Виды стретты суть виды канонической имитации. Преобладают стретты двухголосные (IIEs, т. 31—37—44, 59—66), встречаются также трехголосные (IIc, т. 25), изредка четырех- и пятиголосные. Стретта, в которой тема проводится во всех голосах (последняя R включается до окончания темы в P), называется магистральной или маэстральной, то есть мастерски сделанной: IC, т. 16—19; Idis, т. 77—82; Ib, т. 68—72; IID, т. 45—46.

Встречаются также «стретты в трех голосах», в которых третий голос вступает после окончания темы в первом голосе (в отличие от настоящей трехголосной стретты, где третий голос вступает до окончания темы в первом). Слуху подобная последовательность представляется единством, технически же это цепочка двухголосных стретт (IF, т. 37—39—41), где имитирующий голос в первой стретте одновременно является начинающим во второй.

Преобразование темы в стреттах обычно ограничивается обращением (Id, IG, IICis, IIb; характерно для фуг Моцарта: g-moll K. 401, c-moll K. 426 для струнных) и увеличением (Моцарт. Фантазия с фугой C-dur K. 394, т. 29—33; Танеев. Кантата № 2, № 3, Тройная фуга, [6]), которые могут комбинироваться (IIc, т. 14—15; Idis, т. 77—83).

Иногда звучание пополняется сопровождающим контрапунктом (IC, т. 7—8), включая удержанное противосложение или его фрагменты (Ig, т. 28; Шостакович. Фуга C-dur, т. 78—86). Особенно насыщены стретты, где двойным канонем связаны тема и противосложение (фуга из Квинтета op. 57 Шостаковича, [35]), или темы сложной фуги (Icis, т. 94—97; Шостакович. Фуга e-moll, т. 111—115).

Реже стретты выполняются в виде простой имитации, когда в одном из голосов тема проводится не вся или с значительными изменениями (IIh, т. 69—76; органные фуги a-moll, т. 96; f-moll BWV 534, Bd. II, т. 37); такие стретты называются неполными.

Местоположение стретты типично в развивающем и завершающем разделах, но стреттой может усложняться контрэкспозиция (IF, IIE) и экспозиция (IE, IICis, Contrapunctus VII). Стретта редко оказывается единственной (IIDis, IIAs), чаще стретт несколько и располагаются они по линии нарастающей сложности: увеличивается число голосов (Ia), усложняется техника (Idis, Ib), сокращаются расстояния вступлений (IC; фуга в Интродукции из «Ивана Сусанина»). В контрапунктически особенно сложных фугах складывается система стретт-вариаций (IIb; Равель. «Гробница Куперена», Фуга; Хиндемит. Ludus tonalis, Fuga in A; Стравинский. Концерт для двух фортепиано, финал).

Стретты применяются также в полифонизированных разделах гомофонных форм (Моцарт. Симфония g-moll, ч. III, реприза Трио).

§ 36. Экспозиция (лат. expositio — показ) — первая часть фуги, состоящая из имитационных проведений темы во всех голосах. Начинается экспозиция одностольно. Типично чередование темы и ответа (отступления редки: IC, фуги из сонат для скрипки соло). В так называемой октавной фуге следуют подряд два проведения темы в несмежных голосах (название «октавный ответ» неточно), затем два ответа (Гайдн. «Времена года», заключительный хор). Назначение экспозиции в том, что здесь «вводятся в действие» все голоса (вступившие не выключаются), показывается тональность, гармонический облик данной фуги, тематический материал и дается его предварительное развитие («проигрываются» комбинации с удержанным противосложением, «испытываются» вычленения в интермедиях и т. п.). Стабильность строения, сжатость, тематическое единство, гармоническая определенность — таковы проявления экспозиционного типа изложения в фуге.

Порядок вступлений голосов регулируется правилами: первыми имитационно вступают смежные голоса, что дает выровненное и собранное звучание; если тема излагается в среднем, то ответ чаще (но не обязательно — см. Ih) вступает в вышележащем голосе. В трехголосии из шести схем вступления предпочтительны три: средний — верхний — нижний, нижний — средний — верхний, верхний — средний — нижний. В четырехголосии типичны (но не обязательны — см. Ig) схемы, по которым последним вступает один из хорошо слышных крайних голосов: сопрано — альт — тенор — бас, бас — тенор — альт — сопрано, тенор — альт — сопрано — бас, альт — тенор — бас — сопрано. (Обращает на себя внимание глубокая экспрессия замыкающих басовых проведений в минорных фугах Баха в экспозиционных частях — см. Ib, IID, IIIs и в заключительных — см. If, IIa, Месса h-moll, № 1). При выборе порядка вступлений учитывается желательность того, чтобы удержанное противосложение прозвучало с противоположной перестановкой, то есть выше и ниже темы (ответа), что в трехголосии возможно лишь тогда, когда фуга начинается средним голосом. Учитывается также, что восходящий порядок вступлений при прочих равных условиях более динамичен (ID), нисходящий связан с «утолщением» и иногда «потемнением» звучания.

Экспозиционные интермедии имеются в большинстве фуг (среди исключений — Igis, IH, IIC). Первая связывает окончание доминантового ответа с темой и корректирует могущую быть излишней регулярность вступлений. В четырехголосии благодаря ей получают попарные имитационные вступления (ID, Ig, IIAs) — норма, выработанная еще в эпоху строгого письма; вступление четвертого голоса обычно интермедией не отделяется (среди исключений — IIА, IIb, IIN), чтобы не отступать от имитационной связи третьего и четвертого голосов и экспозиционной сжатости.

Вторая интермедия также имеется в большинстве фуг. Она вводится по окончании темы (ответа) в последнем из вступивших голосов и приводит либо к дополнительному проведению, либо к контрэкспозиции, либо к началу развивающей части; может быть замкнута каденцией или разомкнута (см. далее).

Экспозиционная часть отличается от экспозиции: она включает — кроме и после собственно экспозиции — дополнительные проведения и контрэкспозицию, если они есть.

Дополнительные проведения, то есть одно-два проведения темы или ответа сверх количества, обусловленного числом голосов, даются очень часто. Они бывают нужны при короткой теме и для соблюдения пропорций формы при обширной развивающей части. В трехго-

лостных фугах обычно следует дополнительное проведение в виде очередного ответа (ICis, II's), в четырехголосных — в виде темы (IAs), темы и ответа (III).

Контрэкспозиция образуется дополнительными проведениями во всех голосах. Контрэкспозиция никогда не начинается односторонне. Голосам, проводившим тему в экспозиции, здесь поручаются проведения ответа, и наоборот; это старинное правило в ХТК соблюдено в IIE, IIV и IIE, в остальных случаях (например, Igis, IIAs) оно так или иначе нарушается. Контрэкспозиция — это своего рода полифоническая вариация на экспозицию (для контрэкспозиций Баха характерно контрапунктическое усложнение: в IF и IIE — стретты, в IG — обращение). Наследие XVII века, контрэкспозиция уже в произведениях Баха встречается нечасто, а в более поздние эпохи почти не применяется. Контрэкспозиция, в которой число дополнительныхведений на одно меньше числа голосов в фуге, называется неполной (IFis; Органная фуга g-moll).

Тонально-гармоническое строение экспозиционной части отмечено четкостью и относительной устойчивостью: иных тональностей, кроме тех, в которых проводятся тема и ответ, здесь не бывает; основная тональность главенствует, хотя в большинстве случаев экспозиционная часть заканчивается не в ней. Если в конце экспозиционной части есть интермедия, она чаще приводит к параллельной (изредка доминантовой) тональности. Если такой интермедии нет, то экспозиционная часть заканчивается в доминантовой тональности, остающейся от последнего проведения ответа. Встречаются также иные тональности, что связано с особым строением формы.

§ 37. Развивающая часть фуги — неустойчивое построение, состоящее изведений темы и интермедий с контрапунктическими и тонально-гармоническими изменениями экспозиционного материала. Развивающую часть называют также средней частью или же разработкой. Однако предпочтительнее первый термин, как более универсальный: развивающая часть не всегда средняя и редко бывает настоящей разработкой.

Проведения темы бывают одиночные — разделенные интермедиями, каждое в своей тональности, и связанные имитацией групповые, а также стреттные. Групповое проведение более весомо, в частности в тональном отношении. Одиночных, групповых, стреттныхведений может быть несколько. Они, как норма, чередуются с интермедиями, причем в некоторых фугах интермедии, приближаясь к разработке, могут выдвигаться на первый план (в IIF вся развивающая часть — т. 29—52 — представляет собой интермедию). Назначение развивающей части состоит в обновлении звучания темы, преобразовании материала. Признаки срединного изложения: проведения темы в подчиненных тональностях, гармоническая неустойчивость (в том числе в стреттах), частое секвенцирование, меньшая сжатость изложения ввиду возвращенных интермедий.

Имитационно-контрапунктические средства развития — это имитация (в интермедиях, в проведениях типа тема — ответ), стретта, каноническая секвенция, обращение, увеличение (иные способы преобразования редки), перестановки в сложном контрапункте. Принципиально они не зависят от тонально-гармонических средств, и есть фуги, развитие которых основывается главным образом на них.

Перегабармонизация темы заключается в смене контрапунктического окружения таким образом, что изменяется гармонический смысл звуков, их функциональная трактовка и даже тональная при-

надлежность темы. Например, в IIN в т. 75—78 начало темы гармонизовано в параллельной, в т. 93—96 — в субдоминантовой тональности. Перегабармонизация бывает связана с обращением (Ia, т. 14—17) и другими способами преобразования (IIc, т. 16—19).

Тональные планы и формы развивающих частей взаимосвязаны и управляются общей логикой: для внесения ладового контраста начальное проведение дается в параллельной тональности (нередко с доминантовым ответом), после чего следует возвращение в главную тональность через проведения в субдоминанте. В мажоре: VI—III—IV—(II); в миноре: III—VII—VI—(IV). Этот принцип реализуется, упрощаясь или усложняясь, следующим образом (знаками И, Т(S), Т(p), Т(Dp) обозначаются интермедия, тема в тональностях субдоминанты, параллельной, доминантовой к параллельной):

1. Развивающая часть содержит одно проведение в параллельной тональности, обычно окруженное интермедиями: И — Т(p) — И (IFis; в IIE — два таких проведения). Проведение в параллельной тональности часто дается с доминантовым ответом, также с интермедиями: И — Т(p) — Т(Dp) — И (IEs, If, Iie, If).

2. Развивающая часть содержит проведение в параллельной тональности с возвращением в главную через какое-либо субдоминантовое (одно, несколько) проведение, с интермедиями: И — Т(p) — И — Т(S) — И (IF, IB). Этот порядок может усложняться тем, что проведение в параллельной тональности дается с доминантовым ответом: И — Т(p) — Т(Dp) — И — Т(S) — И (Ig; Органная фуга d-moll BWV 538, Vd. III).

Приведенные планы не охватывают всего многообразия форм. Например, проведению в параллельной тональности в начале развивающей части может предшествовать проведение в экспозиционной тональности: Т — Т(p) — Т(S); см. Igis, IIFis. В IIC проведение в параллельной тональности является ответом на проведение в d-moll. В IIN дается проведение в тональности II степени, а не в параллельной. Иногда возвращение осуществляется не через субдоминантовую, а через доминантовую тональность (IG, т. 61; Ic, т. 15). Если по образцу рондообразной формы в фуге две или три развивающие части, то какое-либо из приведенных тональных последований рассредоточивается в них (ICis, IID; см. § 40).

Выход за пределы I-й степени родства тональностей в фугах Баха встречается сравнительно редко (Ih, IIb). Чаще это проведение темы в субдоминанте от одной из обычных для развивающей части субдоминант (Ie: G — D — a — e — d — a; IIAs: f — es — b — Des). Расширение круга тональностей отличает фуги послебаховского времени (Моцарт. Реквием, Куге; Танеев. Кантата № 2, № 4, Хор). Этот процесс шел одновременно с внедрением в фугу интенсивных приемов разработочного развития.

§ 38. Завершающая часть предназначена для объединения и заключения всей формы. Употребляемый иногда термин «реприза» недостаточно определяет завершающую часть фуги, так как предполагает более или менее точное воспроизведение первой части формы, что для фуги нетипично.

В завершающей части свертывание движения совмещается с продолжающимся развитием (например, даются контрапунктические комбинации, не использованные ранее).

Тонально-гармоническое строение завершающей части отличает преобладание главной тональности, устойчивость (в Ic, Ig тема только в основной тональности; в ICis, т. 42 сохраняется струк-

ОСНОВНЫЕ СВЕДЕНИЯ ПО ТЕОРИИ ПОЛИФОНИИ

ТЕМА I. ПОЛИФОНИЯ

строного стиля; коррекция правил учитывает опыт отечественных руководителей. Упражнения в строгом стиле выполняются в ключах До. Применение альтового и тенорового ключей обязательно; использование сопранового зависит от того, насколько учащиеся приучены к работе с ним в классе сольфеджио. Многие задания в учебнике составлены так, что решения возможны как в сопрановом, так и в скрипичном ключе.

Упражнения в свободном стиле направлены на выработку собственно полифонического голосоведения. Нормативен так называемый баховский стиль, но для успевающих учеников круг средств может быть расширен до пределов, которых достигает училищный курс гармонии.

Знакомство с народной полифонией ограничивается показом и анализом образцов русского фольклора и фольклора народов союзных республик. Задания на обработки народных песен не предлагаются, так как народная полифония — явление очень многоликое и его освоение с должной основательностью в рамках начального курса невозможно.

Обязательную часть работы составляет полифонический анализ, на который ориентирован теоретический раздел. В последнем главные положения даются по преимуществу на основе известных учащимся произведений. В теме VII, посвященной фуге, нотных примеров нет, а приводятся ссылки на ХТК. Это вызвано не только малым объемом учебника, но также и надобностью приучить учеников работать с обоими томами ХТК (наличие их предполагается у каждого).

Избыток и подробность материала в учебнике регулируется на практике тем, что трудные задания необязательны для слабых учеников, легкие — излишни для подвинутых. Текст учебника не рассчитан на чтение его подряд; порядок прохождения, отбор упражнений и произведений для анализа устанавливаются преподавателем. Предполагается, что некоторые разделы (в том числе исторический) могут быть основой самостоятельной работы учащихся.

В нотных примерах цифры в квадрате соответствуют цифрам в партитуре. Цифра перед (или после) цифрой в квадрате обозначает такт до (или после) этой цифры (например, 5 $\overline{1}$ или $\overline{5}$ 7). Сочинения И. С. Баха называются без указания автора. «Хорошо темперированный клавир» обозначается ХТК, фуги из него определяются томом и тональностью сокращенно (например, IC, IIdis); фуги из «Искусства фуги» обозначаются Contrapunctus по изданию Петерса. При обозначении органных сочинений Баха указываются тональность, индекс по BWV и том (Vd.) в издании Петерса (кроме известнейших, которые определяются тональностью). Инструментальные произведения без указания состава исполнителей предназначены для фортепиано. Примеры прелюдий и фуг Д. Д. Шостаковича приводятся из цикла оп. 87, фуг Р. К. Щедрина — из цикла «24 прелюдии и фуги» для фортепиано. Некоторые примеры из литературы даются в схематическом изложении.

§ 1. Музыкальный склад бывает монодический, гармонический (гомфонно-гармонический) и полифонический. Монодический склад (основа фольклора многих народов и древних видов профессиональной музыки) одноголосен: звуки складываются в мелодию, их линейно-мелодическая связь достигается в первую очередь средствами лада. Гармонический и полифонический склад как многоголосные противопоставляются вместе монодическому. В многоголосии звуки соотносятся и связываются не только в последовательности в каждом из голосов (мелодически, по горизонтали), но и в одновременности между голосами (гармонически, по вертикали). Горизонтальный и вертикальный факторы всегда взаимодействуют, однако роль их в гармоническом и полифоническом складе неодинакова. В гармоническом первична вертикаль, гармония направляет движение мелодии и определяет сложные формы, основное содержание сосредоточено в одном мелодическом голосе, вследствие чего голоса неравноправны. В полифоническом складе все обстоит иначе.

§ 2. Полифонический склад отличают: главенство мелодического начала, равноправие голосов, текучесть изложения.

Главенство мелодического начала проявляется, во-первых, в мелодической развитости и контрасте голосов: полифоническое многоголосие — это ансамбль мелодий. Во-вторых, в первичности мелодического движения (горизонталь) по отношению к гармонии (вертикали). Поскольку каждая мелодия разворачивается более или менее по-своему, постольку возникающие между ними созвучия суть результат их совместного движения (созвучие — аккордовое или неаккордовое сочетание с любым количеством звуков). Связь между созвучиями в полифоническом складе имеет, следовательно, линейно-мелодическую первооснову. Однако принципиальная первичность мелодического движения не умаляет роли гармонии: линейно-мелодическая связь созвучий может быть дополнена функциональной гармонической связью. Идеальный синтез мелодической самостоятельности полифонических голосов и богатства функциональной гармонии восхищает нас в сочинениях И. С. Баха.

Мелодическая развитость, контраст голосов, первичность линейно-мелодического начала суммируются понятием «полифоническая линейность».

Равноправие голосов означает, что музыкальное содержание рассредоточивается между ними в процессе сложения формы. Так, в экспозиции фуги тема проводится во всех голосах, то есть все они в

турное подобие экспозиции, но дополнительный экспозиционный ответ здесь заменяется темой, ср. т. 52—53 и 11—12). Для упрочения тоники иногда дается отклонение в субдоминанту (I_g, т. 31) или проведение в ней (II_f, т. 72). Тональной определенности не мешает то, что завершающая часть иногда вводится не темой, а ответом (II_f, т. 48; II_e, т. 42) или проведением в субдоминанте (I_B, т. 38; I_{Fis}, т. 29; II_h, т. 70). Случается, что завершающая часть обретает устойчивость постепенно. В I_C она начинается с ответа (т. 40—43), имеющего не вполне репризный характер оттого, что отделяется от последующего интермедией (см. также I_G, т. 70; II_{cis}, т. 48—50). Еще менее определенны начала, не подтвержденные проведением темы (I_D, т. 18; II_G, т. 46). Во всех подобных небесспорных случаях принимаются во внимание признаки, о которых см. § 39.

Для завершающих частей характерны расширения (образуются превращенным оборотом — I_{Cis}, т. 53, доминантовой педалью — I_{cis}) и дополнения (в частности, на органном пункте тоники — I_c; в I_C и Cont_garipunctus I при этом проведением в субдоминанте).

План построения завершающей части повторяет экспозиционный лишь изредка (I_E, ср. т. 20—27 и 2—9; в Органной фуге e-moll BWV 548, Vd. II редкий случай da capo). В начале может воспроизводиться окончание экспозиционной части (II_h; II_f, ср. т. 48—58 и 20—30; в субдоминанте I_B, I_{Fis}, ср. т. 29—35 и 12—17; также I_Es, I_G, ср. т. 70—72 и 28—31). Во многих фугах сохраняется только чередование темы и ответа (II_{Fis}; II_h; с усложнением субдоминантой — II_e и II_A). Проведение темы во всех голосах не является чем-то исключительным (I_Es, II_e), однако в некоторых фугах репризная тенденция к свертыванию обнаруживается в сокращенном количестве проведений (по одному — в I_e, II_d).

Преобразование материала под влиянием средств, использованных в развивающей части, — явление обычное. Например, в завершающей части может воспроизводиться обращение (I_{fis}), перегармонизация (II_h), в усложненном виде — стретты и иная техника (II_g, т. 68 — удвоения; II_b, т. 89 — также вертикально-обратимый контрапункт).

Фактура завершающей части плотная, голоса не выключаются. Сгущение осуществляется контрапунктическими средствами — применением стретт, удвоений, противодвижения (II_{dis}). Часто изложение подчеркнуто упрощено, приближено к аккордовому (I_D, I_g, II_As).

§ 39. Разграничение частей фуги имеет разные — тонально-гармонические, тематические, архитектурные — внешние признаки, которые необходимо принимать во внимание при анализе.

Разграничению способствуют: 1) Каденция во всех голосах. 2) Большая интермедия. 3) Выключение голоса или голосов (I_g, т. 12, 28; I_{fis}, т. 28; I_b, т. 25). 4) Смена используемой техники, нередко сопровождаемая фактурными изменениями. Например, начало развивающей части в I_C, т. 7 выделено стреттой, в I_{fis}, т. 21 — обращением; в II_g внутри развивающей части обнаруживаются два раздела: во втором, субдоминантовом применяется контрапункт, допускающий удвоение (ср. т. 25—45 и 45—67).

Объединению способствуют: 1) Следование проведений (в том числе в разных тональностях) подряд или с небольшими интермедиями. Поэтому, например, стреттное проведение темы и ответа в II_{cis}, т. 16—19 принадлежит уже развивающей, а не экспозиционной части. 2) Следование проведений, находящихся в соотношении тема — ответ или ответ — тема. 3) Применение одного вида контрапунктической техники.

Кроме того, сходство в построении крупных разделов свидетельствует об их принадлежности разным частям формы. Например, в II_{Fis} развивающая часть начинается в т. 32, так как планы построения экспозиционной и развивающей (т. 32—64) частей аналогичны (а также потому, что эти части разделяет большая интермедия т. 24—32). При определении границ формы следует учитывать и то, что масштабные соотношения частей как норма пропорциональны. Например, в II_G начало завершающей части определяется в т. 46 не только по каденции, по выключению голосов и по аналогии с началом развивающей части (т. 24), но также и по признаку приблизительного равенства частей.

Признаки окончания экспозиционной части и начала развивающей обычно ясно выражены, несмотря на то что каденция, их разделяющая, имеется не всегда. В большинстве фуг по окончании последнего проведения темы или ответа следует интермедия. Она принадлежит экспозиционной части независимо от того, есть в конце ее каденция или нет. Исключение составляют те фуги, в которых экспозиционную часть заканчивает четкая каденция до интермедии: при этом условии интермедия относится к развивающей части (I_{Cis}, т. 12; II_f, т. 30; I_{Fis}, т. 17). Особый случай представляет II_F, в которой каденция (т. 29) отделяет две следующие подряд интермедии — первая принадлежит экспозиционной части, вторая начинает развивающую часть.

Наиболее достоверный признак начала развивающей части — проведение темы в неэкспозиционной тональности (среди исключений: I_g, т. 29; II_{cis}, т. 16; II_{Fis}, т. 32).

Признаки окончания развивающей части и начала завершающей — прежде всего тонально-гармонические. О начале завершающей части свидетельствует возвращение главной тональности (не путать с доминантовым ответом на тему в тональности IV степени в пределах развивающей части: I_g, т. 22—24); о некоторых особенностях начала завершающей части см. также § 38. Граница тем более ясна, если в конце развивающей части есть каденция на той или иной степени (II_F, т. 56; I_g, т. 32; II_h, т. 26), в том числе половинная (I_{dis}, т. 61; II_f, т. 47; I_g, т. 28). Иногда после каденции следует интермедия, которая, предшествуя проведению темы в главной тональности, оказывается чем-то вроде введения в завершающую часть (I_{Cis}, т. 22; I_{Fis}, т. 22; I_{fis}, т. 28). Признаком завершающего раздела может служить также воспроизведение фрагмента экспозиционной части (I_{fis}, ср. т. 28—31 и 7—11; II_f, ср. т. 47—56 и 19—30).

§ 40. Форма фуги свободна — в том смысле, что существуют лишь наиболее общие принципы ее построения. Конкретное композиционное решение каждой фуги индивидуально.

Классическим фугам первой половины XVIII века предшествовали фуги, состоявшие из экспозиции и нескольких ее вариантов-контрэкспозиций. В эпоху Баха и Генделя фуга усовершенствовалась модуляционным процессом (опыты предпринимались раньше Пахельбелем, Букстехуде). Поскольку формы, основанные на тональном движении, предполагают возвращение главной тональности (то есть репризу), постольку с усилением тонально-гармонического развития в фуге стали тесными ее контакты с неполифоническими репризными формами.

В фугах Баха различаются два основных типа строения — из трех и из двух частей. Есть также иные формы, в том числе построенные по плану, единственному в своем роде.

Трехчастная форма фуги наиболее распространена. Ее отличают гармоническая и структурная развитость частей, их ясное разграничение и приблизительное равенство (например, в I_c продолжи-

тельность частей в тактах: 10+9+12). В некоторых фугах более продолжительна завершающая часть из-за расширений и дополнений (IIc) или по причине введения дополнительного ответа (например, в IIA в субдоминанте) либо развернутой интермедии (IIf, IIi). В других фугах увеличена — иногда значительно — экспозиционная часть благодаря дополнительным проведениям или контрэкспозиции, как, например, в IG: (19+18)+32+17.

Разновидности трехчастной формы фуги — двойная и тройная трехчастная образуются, когда развивающая и завершающая части возникают дважды (ICis), трижды (IID, IIb). Такие формы называются также рондообразными.

Двухчастная форма фуги в большинстве случаев определяется планом построения, близким плану старинной двухчастной формы. Признаки двухчастной фуги: примерно равная продолжительность частей (вторая иногда больше); четкое завершение экспозиционной части приблизительно посередине формы; вторая часть состоит из разделов развивающего (с преобладанием субдоминанты или с каденцией на ней) и завершающего (IH: 17+(8+8); IFis; IF; IIEs).

Не редкость — смешение признаков двух- и трехчастной фуги. Так, в IIG 23+(22+27) и IB 21+(15+12) двухчастный гармонический план совмещается с пропорциями трехчастной формы.

Особые формы, руководимые композиционной идеей, единственной в своем роде, весьма часты у Баха. Такова уникальная двухчастность Фуги IC (т. 1—7—14 и 14—19—27); две части Фуги IIc определены контрастом используемой техники в каждой из них; Фуге Id свойственны черты старинной сонатной формы; форма IIE представляет собой рондообразный ряд стретт-вариаций, приближающих целое к ричеркару.

К числу особых разновидностей может быть также отнесена фуга однотональная (называемая иногда одноладовой), которая строится на проведениях темы только в основной и ответов только в доминантовой тональности; в ней, кроме того, возможны отклонения и проведение темы в субдоминанте (например, в Contrapunctus I — т. 32—36, репризное отражение — т. 74—78). Форма однотональной фуги обычно трех- или двухчастная. Развитие состоит главным образом в применении разных способов преобразования темы (IIc, IIs), ее контрапунктической обработке (IIEs — стретты, II d — также обращение); в ранних органических образцах усилено аккордово-гармоническое начало (c-moll BWV 549 и 575, Bd. IV). Однотональная фуга в первой половине XVIII века казалась, видимо, уже старомодной, и Бах обращается к ней лишь иногда; позже встречается изредка.

§ 41. **Многотемная фуга**, в основании которой две, реже три, редко четыре темы, существует в следующих разновидностях: сложная фуга, фуга на несколько тем, фуга на хорал.

Сложная фуга (на две темы — двойная, на три — тройная) обязательно содержит в какой-либо из частей соединение тем. В форме с совместной экспозицией темы излагаются одновременно, каждая — в виде темы или ответа — проводится во всех голосах. Ради оттенения первой вторая тема обычно более подвижна и менее индивидуализированна; моменты вступлений обеих тем несколько не совпадают. Классический образец такой экспозиции — в фуге из Реквиема Моцарта. Форма с отдельными экспозициями распространена больше, темы здесь могут отличаться сильнее. Экспонирование 2-й и 3-й тем часто нестрогое: тема проводится не во всех голосах, изложение начинается с ответа и т. д. Фуга складывается как последование

экспозиционных частей (иногда с выходом за их пределы) с совместной завершающей частью (IIgis).

Существуют иные способы введения тем. Например, в IIcis экспозиция 2-й темы по положению в форме соответствует развивающей части (т. 35); в ICis 1-я тема не выключается при экспонировании 2-й и 3-й тем; в четверной фуге из Вариаций на тему Диабелли Бетховена темы излагаются попарно.

В целом для сложной фуги характерно трехчастное строение. Отчетлива тенденция к усложнению формы (например, в IIcis первая часть — трех-, в IIgis — двухчастная фуга, причем тот и другой образцы отмечены сложной мотивной работой). В сложных фугах XX века 1-я и 2-я темы нередко уподобляются главной и побочной партиям сонатной формы.

Примеры.

Фуги с совместной экспозицией: двойные — Органная h-moll BWV 579, Bd. IV; Органная пассакалья c-moll BWV 582, Bd. I; Танеев. Прелюдия и фуга gis-moll op. 29; его же Кантата № 2, № 4, Хор; тройные — Прелюдия IA; трехголосная Симфония f-moll; Танеев. Хор «Прометей» op. 27.

Фуги с отдельными экспозициями: двойные — органические c-moll BWV 546, Bd. II и BWV 574, Bd. IV; Глазунов. Фуги op. 101 a-moll, cis-moll, c-moll; Мясковский. Полифонические наброски op. 78, фуги b-moll, fis-moll; Шостакович. Фуги e-moll, d-moll; Хиндемит. Ludus tonalis, Fuga in A; Стравинский. «Симфония псалмов», ч. II; тройные — IIIis; Органная фуга Es-dur BWV 552, Bd. III; Contrapunctus XV; Танеев. Кантата № 2, № 3, Тройная фуга; Хиндемит. Ludus tonalis, Fuga in C.

Фуга на несколько тем не относится к категории сложных, так как темы не контрапунктируют (не проводятся одновременно). Форма складывается как последование экспозиций на разные темы, иногда разделяемых импровизационными интермедиями (Букстехуде. Органические фуги fis-moll, E-dur). К этой старинной форме Бах обращался редко; ему, однако, принадлежит грандиозная органическая обработка Aus tiefer Not BWV 686, Bd. VI (шестиголосная фуга из пяти экспозиций, каждая из которых строится на одной из фраз хорала).

Фуга на хорал — разновидность формы, где фуга на самостоятельную тему сопровождает cantus firmus; последний проводится в интермедиях или в завершающей части крупными длительностями, выделяясь на фоне более подвижной фуги. Встречается среди органических хоральных обработок (BWV 713); см. также двойную фугу на хорал в Мессе h-moll, № 19 (см. характеристику в § 19). Из редких более поздних образцов к числу самых замечательных относится фуга из кантаты «Иоанн Дамаскин».

§ 42. **Применение фуги универсально**. Она может быть: а) самостоятельным инструментальным или хоровым произведением, б) частью в инструментальном или вокально-симфоническом цикле, в) разделом более крупной формы, г) произведением, где используются лишь те или иные черты фуги (например, жиги в сюитах XVII — первой половины XVIII века).

Примеры.

а) Начиная со второй половины XVII века становится обычным объединение фуги в двухчастный цикл с вступительной пьесой (Букстехуде. Органная прелюдия и фуга e-moll; Бах. Хроматическая фантазия и фуга; Моцарт. Adagio и фуга c-moll для струнных К. 546; Хачатурян. Семь речитативов и фуг). В некоторых сочинениях фуга не предваряется пьесой, а включается в нее (Органная токката d-moll). Встречаются и трехчастные циклы (Франк. Прелюдия, хорал и фуга).

Прелюдии и фуги образуют большие циклы: таковы два тома ХТК, в XX веке — циклы Хиндемита, Шостаковича, Щедрина и др.

а) Фуга может быть частью мессы, оратории, кантаты, произведения типа *sonata grosso* (Бранденбургский концерт № 4), сонатно-симфонического цикла (обычно финал), сюиты (Чайковский. Сюита № 1 для оркестра). В XIX—XX веках фуга вводится в оперу (Глинка, Верди, Вагнер, Берг, Шостакович).

в) В XVII—XVIII веках фуга или фугато включалась и увертюру (Люлли, Гендель, Бах). В крупных вариационных циклах она чаще играет роль обобщающего финала (Брамс. Вариации и фуга на тему Генделя). В одночастных произведениях свободной формы или внутри части сонатно-симфонического цикла фуга всегда занимает центральное место (Лист. Данте-симфония; Рахманинов. Симфония № 3, финал; Мясковский. Симфония № 10).

В литературе можно встретить изложение в форме фуги различных фрагментов, разделов крупных частей произведений, например, побочной партии в 1-й части квартета № 13 Мясковского, репризы главной партии финала сонаты № 2 Глазунова и т. д.

§ 43. Фугетта и фугато — формы, родственные фуге.

Фугетта (*нем.* *kleine Fuge*) — небольшая фуга чаще всего для фортепиано или органа, несложная по содержанию (обычно лирико-созерцательного, скерцозного характера), приемам и фактуре, всегда с заметным влиянием гомофонно-гармонического склада. Темы большей частью однородные, спокойные, нередко песенные (Римский-Корсаков. Три фугетты на русские темы).

Экспозиционная часть строится так же, как в фуге; развивающая редко содержит более одной группы проведений, иногда ограничивается единственным проведением (Гендель. Маленькая фуга № 1 C-dur) или представляет собой интермедию (Органная хоральная обработка BWV 677, Bd. VI, № 10); завершающая часть также не бывает распространенной. Сложные технические приемы не исключаются, но нормой являются простые имитации.

Фугато (*итал.* *fugato* — фугированно) близко фуге по способу изложения, включается в более крупное целое и не отчленяется от него, чаще неполифонического продолжения (Бетховен. Симфония № 1, ч. II). Это форма менее строгая, нежели фуга: число голосов бывает непостоянным (Танеев. Симфония c-moll, ч. I, [12]), тема иногда проводится не во всех голосах (Бетховен. «Торжественная месса», *Credo*), может излагаться сразу с противосложением (Мясковский. Симфония № 21, [1]). Соотношение темы и ответа кварто-квинтовое, но отступления от этой нормы нередки (Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры», д. III, Вступление). Преобладает обычная имитация, однако встречается применение более сложных приемов (например, удержанное противосложение: Мясковский. Симфония № 5, ч. I, [13]) и форм, включая фугато двойное, тройное (Бетховен. Симфония № 7, ч. II; «Нюрнбергские мастерзингеры», Увертюра, т. 138).

Обычно фугато ограничивается экспозиционной частью, но иногда содержит также развивающий раздел (Чайковский. Квартет № 2, ч. IV), и в таком случае отличие от фуги может быть не вполне ясно. Критерием служит музыкальное содержание: фуга отличается полнотой развития и образной самостоятельностью, фугато играет в сочинении роль важную, но не первостепенную.

Значение фугато особенно возрастает у Бетховена (трагедийное начало, отличающее музыку Третьей симфонии, сконцентрировано именно в двойном фугато ч. II). Композиторы XIX—XX веков используют фугато в плане программном и изобразительном.

В форме фугетты может быть написана: самостоятельная пьеса, в том числе с прелюдией, фантазией, нередко в сборнике (BWV 898—902; Гендель. Шесть маленьких фуг ор. 3; Шуман. Фугетты ор. 126); органная — без педали — хоральная обработка (у Баха это варианты больших хоралов); часть более крупного целого, в том числе вариация. Кроме того, фугетта может быть разделом разработки (Мясковский. Симфония № 21, [24]), фрагментом оперы («Царская невеста», «Маяская ночь»).

Фугато используется в любой части формы; наиболее типично — в разработках (Бетховен. Соната № 29, ч. I; Чайковский. Симфония № 6, ч. I). Фугированно (то есть в виде фугато) может быть изложено вступление (Глазунов. Квартет № 5, ч. I), тема (увертюры к «Волшебной флейте» Моцарта, «Проданной невесте» Сметаны), средняя часть или эпизод (Римский-Корсаков. «Царская невеста», ария Грязного; Бородин. Квартет № 1, ч. II), переход к репризе и реприза (Лист. Соната h-moll), каденция (Глазунов. Концерт для скрипки с оркестром). Фугато может быть формой вариации (Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано № 10, финал), формой изложения лейтмотива (Верди. «Аида», Вступление); в редких случаях фугато — самостоятельная пьеса (BWV 962; Гедике. Ор. 36 № 40) и часть цикла (Хиндемит. Симфонietta in E).

ТЕМА VIII. ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ВАРИАЦИИ

§ 44. Полифонические вариации — разновидность вариационной формы, специфика которой определена названием: изменения осуществляются с помощью полифонических средств.

Существуют циклы целиком полифонические (Танеев. Хоральные вариации для органа), но чаще полифонические и неполифонические вариации чередуются (Брамс. Вариации на тему Генделя). Полифоническое варьирование применяется также вне рамок вариационного цикла (например, в дублях из инструментальных сюит) на любом уровне формы (например, при варьировании репризы, повторяемой интермедии, стретты и т. д.).

Способы варьирования весьма многочисленны, некоторые из них: а) обновление или (и) введение новых контрапунктов к изменяемой или неизменяемой мелодии, б) полифонизация голосов многоголосной темы, в) перестановки в сложном контрапункте, г) имитация, д) обращение и другие способы преобразования, е) преобразование с помощью изложения в форме фуги, фугато, канона и т. д.

Примеры.

а) Вариации на *basso ostinato* в прелюдии *gis-moll* Шостаковича ор. 87 образуются контрапунктом (т. 13), который «подключается» подобно голосам имитации в т. 25, 36. Движение восьмыми объединяет проведения (т. 49, 61, 72) в центральную часть формы, где последнее проведение (т. 83) совмещается с началом завершающей части, представленной канонам (т. 94).

б) Вступление к «Лознгрину» Вагнера состоит из четырех проведений темы и заключения. Аккордовая тема, включаясь в разных группах инструментов подобно теме фуги, спускается в низкий регистр (что, по-видимому, имеет программно-образительное значение). Богатый узор в верхних голосах представляет мелодизацию ее гармонической основы: во 2-м проведении (т. 20, тема у деревянных духовых) три контрапунктирующих голоса, в 3-м (т. 36, тема у валторн и струнных) от двух основных контрапунктов отвечаются варианты у деревянных.

в) В трио «Не томи, родимый» Глинка новаторски сочетает формы куплетную и вариационную полифоническую на неизменяемую мелодию (тема романсная в двухчастной репризной форме). 2-й куплет (или 1-я вариация или вступление R₁) характеризуется прибавлением контрапункта у тенора, причем голоса складываются в

свободный канон. 3-й куплет (или 2-я вариация, R₂) — производное соединение, IV = —14.

г) II часть Концерта d-moll BWV 1052 написана в форме вариаций на basso ostinato, который в т. 13—14 варьируется имитацией в верхних голосах.

Хор в «Сказании о невидимом граде Китеже и деве Февронии», д. III, картина I-я представляет собой разделенные эпизодами (видениями Отрока) вариации: [161] — тема, [167] — 1-я (удвоения) и [171] — 2-я вариация (имитация).

д) В старинных формах на остинатный cantus firmus практиковалось варьирование каждого последующего его проведения в уменьшении относительно предыдущего, см. мотет «La mi la sol» в сб.: Х. Изак. Инструментальные ансамбли (М., 1976).

е) Примеры в Гольдберговских вариациях, в вариационных циклах Бетховена, Брамса, Регера, см. также «Симфонические этюды» Шумана, Трио Чайковского и многие другие.

Объединение вариаций в группы осуществляется: а) на основе родства техники обработки материала, б) на основе сходства вариаций на расстоянии, в) систематическим усложнением обработки, г) систематическим увеличением количества голосов.

Примеры.

а) Канонические вариации для органа BWV 769 складываются в пятичастный цикл потому именно, что каждая из них — канон (сопровождающий cantus firmus) — в октаву, в квинту, в септиму, в октаву в увеличении.

б) В «Симфонических этюдах» Шумана к полифоническим вариациям относятся I, IV, V, VIII, X. Разнохарактерные по технике и эмоциональной наполненности, они образуют своего рода форму второго плана, предопределяющую полифонические эпизоды финала (например, отражение в его фугированных средних частях Этюда I).

в) Во II части Симфонии № 5 Мясковского единство полифонических вариаций на неизменяемую тему ([35]) создают: обновление и возрастающая активность контрапунктов, усложнение имитаций, систематическое увеличение продолжительности связывающих вариации интермедий. 1-я вариация ([35] 4) — двухголосная имитация с удержанным контрапунктом, 2-я ([36]) — трехголосная имитация с удержанным контрапунктом, 3-я ([38]) — имитация с перестановкой в тройном контрапункте.

г) IV часть Симфонии № 8 Шостаковича — вариации на basso ostinato, регулярность слитных проведений которого оттеняет свободу верхних голосов. Контрапункты струнных в первых пяти проведениях сплачиваются в группу благодаря постепенному увеличению их количества — вплоть до пятиголосия в 3 [117].

Завершение вариационного полифонического цикла или цикла, содержащего полифонические вариации, может быть достигнуто: а) изложением, имеющим репризные свойства (то есть в чем-либо сходным с первоначальным), б) использованием простого гармонического склада, в) достижением наивысшего уровня контрапунктической сложности, г) использованием фуги в финальной вариации, в том числе в неполифонических циклах.

Примеры.

а) Вариации на basso ostinato в № 16 из Мессы h-moll образуют три раздела: в 1-м по характеру имитирования две группы (т. 5—12, 13—29); начало 2-го выделяется своим гармоническим складом; 3-й благодаря возвращению имитаций подобен репризе с кодой (т. 37—41—49).

б) Первая песня Веденецкого гостя из «Садко» Римского-Корсакова по форме представляет собой три строгостильные вариации на неизменяемую фригийскую мелодию, которые подытоживаются четвертой вариацией упрощенного гармонического склада.

в) Если каждая из Канонических вариаций BWV 769 представляет канон в какой-нибудь интервал (см. выше), то в заключительной вариации интервал вступления

меняется четырежды (прежде встречавшиеся не применяются), и этим она уподобляется циклу. Тематическая концентрация здесь усилена тем, что — в отличие от предыдущих вариаций — голоса основаны на мелодии хора, фразы которого контрапунктируют в заключительных тактах.

г) Органная пассакалья c-moll BWV 582; Бетховен. Вариации ор. 35; Регер. Вариации и fuga на тему Моцарта для оркестра; Бриттен. Вариации и fuga на тему Пёрселла для оркестра.

§ 45. Типы полифонических вариаций в зависимости от использования темы разделяются на те, в которых преобразуется сама тема, прежде всего мелодия (прямое варьирование), и те, в которых обновляются только сопровождающие голоса (косвенное варьирование). Среди последних выделяются вариации на basso ostinato и на неизменяемую мелодию.

а) Полифонические вариации с изменением мелодии широко применялись в хоральных обработках (см. органные партиты Баха). Другое использование встречается редко; образец во всех отношениях выдающийся — Гольдберговские вариации.

б) Вариации на basso ostinato происходят от раннеполифонических форм на cantus firmus, который при повторениях окружался новыми контрапунктами. Наибольшее распространение разновидности этой формы под названиями «пассакалья», «чакона», «граунд» получают в XVII — первой половине XVIII века, главным образом в инструментальной музыке, благодаря возможности создания монументальной композиции. Полифонические и неполифонические приемы здесь совмещаются. Форме не свойственны сильные контрасты и радикальные трансформации, чем объясняется ограниченное ее использование во второй половине XVIII—XIX веке (финалы симфоний № 3 Бетховена, № 4 Брамса). Значение этой формы резко возрастает в XX веке (Регер, Танеев, Стравинский, Хиндемит, композиторы нововенской школы, Шостакович) в связи с общим усилением интереса к полифонии и благодаря способности формы к объединению музыкального материала в диссонантных условиях новой музыки.

В ранних образцах бас ограничивается двух-трехтактной фигурой на основных ступенях. Со второй половины XVII века обиходными стали развитые басы, часто с нисходящим хроматическим ходом. Темы в образцах XX века отличаются значительной гармонической сложностью.

Темы бывают замкнутые, заканчивающиеся на тонике (№ 16 из Мессы h-moll), и разомкнутые, заканчивающиеся на доминанте, с разрешения которой в тонику начинается новое проведение (Букстехуде. Пассакалья d-moll для органа), чем обеспечивается слитность, непрерывность вращения баса.

При повторениях тема остается неизменной, но не редкость варьирование ее, также проведения в других тональностях (Пассакалья c-moll BWV 582; хоровая чакона из Кантаты № 150; Концерт d-moll BWV 1052, ч. II). Часто (обычно в последних вариациях) тема перемещается в верхние голоса. Басовая тема редко бывает ведущим, мелодически активным началом (подобно финалам Третьей симфонии Бетховена и Скрипичной сонаты ор. 134 Шостаковича), чаще ее проведения служат фоном для развития в верхних голосах (Танеев. Фортепианный квинтет g-moll, ч. III), полифоническая самостоятельность которых выражается в несовпадении образуемой ими формы и границ в басу.

в) Вариации на неизменяемую мелодию (чаще в верхнем голосе, иногда с передачей из голоса в голос) применялись издавна,

прежде всего в хоральных обработках. В XIX—XX веках получили распространение, в частности в русской музыке, вариации на мелодии пений или кантиленного характера. Собственно полифонических вариаций такого рода не очень много, чаще они применяются внутри более крупной формы или в чередовании с неполифоническими вариациями.

Примеры.

а) В Гольдберговских вариациях преобразуются мелодия, бас, мелодически активизируются гармонические голоса темы. Большая протяженность всего цикла требовала особой заботы о цельности произведения, которая, в частности, обеспечивается варьируемым, но остигнутым басом и периодическим возвращением к канону. Весь цикл складывается из групп по три вариации, третья из которых — канон. Девять канонов составляют строгую систему — тем более, что в каждом последующем интервале вступления увеличивается на секунду. Последнюю, десятую группу завершает веселый вальс и реприза темы. В более общем плане цикл делится на две части: вторая начинается с увертюры (вариация XVI).

б) Выдающийся образец в музыке XX века — 4-я часть Симфонии № 8 Шостаковича. Бас, отдаленно напоминающий темы старинных пассакалий, усложнен минорными гармониями на VI, пониженных V и IV ступенях. Полифоническая текучесть начальной группы вариаций достигается несовпадением вступлений голосов и границ проведений баса; уплотнение сопровождается приведением к ритмическому единству, подготавливающему гармонический по преимуществу склад следующего раздела. Среднюю группу ([117] — [120]) выделяют новые тембры и ритмическое движение, перегармонизации; соло валторны связано с побочной партией 1-й части симфонии, и его мотивы проступают во всех вариациях. Возвращение полифонического изложения (канон), восстановление роли струнных — основные репризные признаки 10-го проведения ([121]). Преобладание тоники и отражение звучаний среднего раздела в [122] — [123] сообщают музыке характер коды.

в) Кроме упомянутых трио «Не томи, родимый» (Глинка. «Иван Сусанин») и Первой песни Венецкого гостя (Римский-Корсаков. «Садко») см. канон «Какое чудное мгновенье» (Глинка. «Руслан и Людмила»), в котором каждая вступающая респоста — одновременно вариация, Хор поселян (Бородин. «Князь Игорь»), хоровые обработки народных песен А. В. Александрова, Н. Д. Леонтовича, В. Р. Тормиса. См. также начальные вариации на «тему радости» в финале Девятой симфонии Бетховена, начало *Lacrimosa* из Реквиема Верди, начало хора «Славься» и «Камаринскую» Глинки. Одно из блистательнейших произведений полифонического искусства — вариации из финала 1-го действия «Дон-Жуана». Тема менуэта в 1-й вариации (сцена 21, т. 406) усложняется добавлением второго оркестра; во 2-й (т. 438) ей контрапунктирует двухдольный контрданс и вступает третий оркестр; 3-я (т. 454) представляет собой единственное в своем роде сочетание менуэта на $\frac{3}{4}$, контрданса на $\frac{2}{4}$ и «немецкого танца» на $\frac{3}{8}$.

ТЕМА IX. СМЕШАННЫЕ ГОМОФОННО-ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

§ 46. Смешанные гомофонно-полифонические формы образуются в тех случаях, когда какая-либо гомофонная форма получает последовательное полифоническое выполнение. Такие формы известны издавна (например, фугированная старинная двухчастная форма в жигах из сюит), но приведенное название применяется главным образом к формам, найденным венскими симфонистами и распространившимся в музыке XIX—XX веков. Как все смешанные и свободные, гомофонно-полифонические формы имеют уникальное решение: найденная и примененная в одном случае, форма более не повторяется. Причина распространения и главная ценность таких форм в том, что они открывают возможность строить оригинальные и виртуозно сложные композиции. Полифонически может быть решена вся форма или какая-либо ее ответствен-

ная часть (Брамс. Соната для виолончели e-moll op. 38, финал, главная партия: фугетта с двумя удержанными противосложениями; Глазунов. Соната № 2, финал, главная партия в репризе: fuga с удержанным противосложением). Полифонизирована может быть любая гомофонная форма — сложная трехчастная (Моцарт. Квintет c-moll K. 406, ч. III), вариационная (полифонические вариации, усложненные сонатностью: Глазунов. Симфония № 7, ч. II) и т. д.

Образцом смешанной формы является *Introitus* из Реквиема Моцарта.

Точнее и необходимее слов, которые Пушкин подарил Сальери, никто о музыке Моцарта не произносил: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!» Пушкинский Моцарт играл для Сальери свой неоконченный Реквием, скорее всего его начало. Знатоку и мастеру Сальери должно было быть невыносимо ясно, что уже в самом моцартовском музыкальном оформлении мысли о покое и свете открываются новые «пленительные тайны». Здесь с необычайной даже для Моцарта закономерностью сводятся в единство разные свойства форм сложной трехчастной, сонатной, двойной фуги, полифонических вариаций. Первая часть (экспозиция сонатная и 1-й темы фуги): т. 1—8 — фугированное вступление, т. 8—14 — главная партия у хора (она же контрэкспозиция в виде производного соединения), т. 15—19 — область побочной партии B-dur. Средняя часть: т. 20—21—26 — имитация на хорал в значении 2-й темы фуги, т. 26—32 — вариация на неизменную тему в виде двойной ритмической имитации. Третья часть: от т. 34 — завершающая часть форм трехчастной, сонатной (побочная партия — d-moll, т. 43) и фуги в виде двойной имитации обеих тем (подготавливает следующую фугу *Kyrie*).

Сонатная форма со свойствами фуги, то есть совмещающая качества самых сложных среди полифонических и гомофонных форм, наиболее распространена. Ее более или менее устоявшиеся свойства: фугированная главная и полифонизированная побочная партии, большая роль полифонических приемов в разработке, проведения значительных фрагментов главной партии подобно проведению темы в фуге, полифоническая обработка и иногда соединение тем в репризе. Применяются смешанные гомофонно-полифонические формы по преимуществу в финалах, образцами чего могут быть: Моцарт. Симфония «Юпитер» и Квартет G-dur K. 387; Бетховен. Квартет № 9 C-dur; Брамс. Квintет F-dur op. 88; Брукнер. Симфония № 5; Танеев. Кантата № 2. То же в первых частях: Глазунов. Квартет № 5; Танеев. «Иоанн Дамаскин»; Хиндемит. Симфония «Художник Матис».

Другой путь взаимодействия сонатной формы и фуги — внесение в фугу тональных, иногда также тематических сонатных отношений. «Потомками» фуг *Id*, *Kyrie I* из Мессы h-moll стали сочинения конца XIX—XX века: Франк. Прелюдия, хорал и fuga; Глазунов. Фуги op. 101 cis-moll и особенно a-moll; Шостакович. Fuga e-moll. Написаны они композиторами-симфонистами, и сонатность в них используется «по прямому назначению» для создания произведений симфонического размаха.

Другие смешанные гомофонно-полифонические формы менее систематичны. Их признак — сопоставление полифонических разделов с гомофонными либо полифонически более и менее насыщенными. Основанием может быть всякая гомофонная форма, чаще крупная — рондо-сонатная, сонатная (отличие от описанной выше в том, что здесь нет очевидных признаков фуги). Полифонические эпизоды, накладываемые на нее, образуют систему, для которой обычно постепенное усложнение приемов (Бетховен. Соната № 29, ч. I; Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры», Увертюра; Бородин. Квартет № 1, ч. II; Танеев. Кантата № 2, № 1, Хор; Шостакович. Симфония № 5, ч. I; Мясковский. Симфония № 27, ч. III).

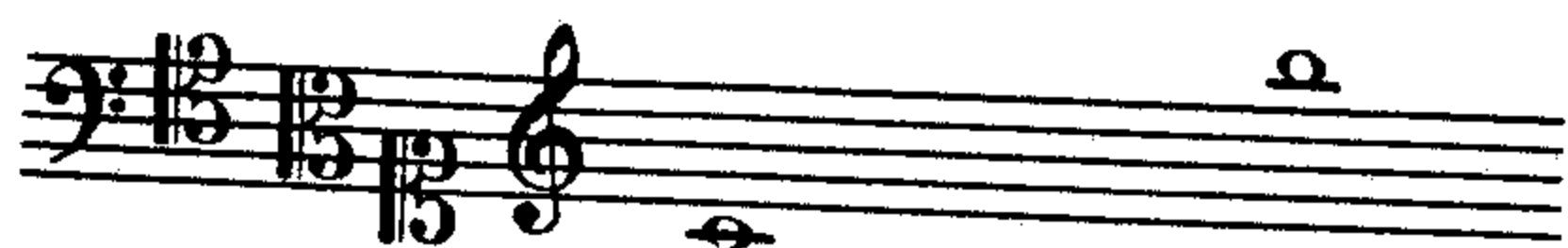
ПРАКТИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ

Раздел I.

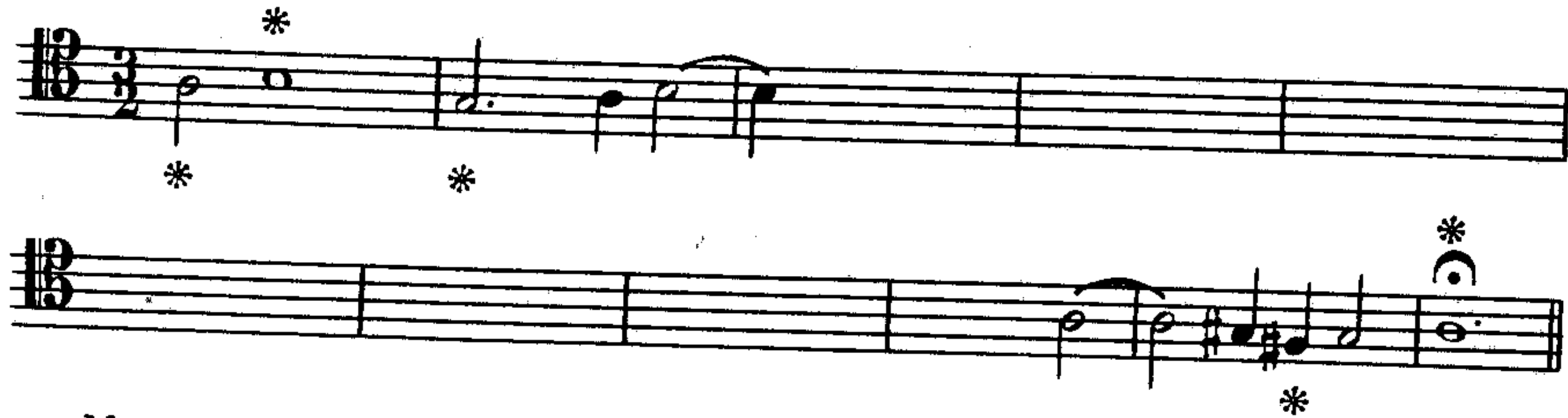
СТРОГИЙ СТИЛЬ

§ 47. Общие условия выполнения работ. Упражнения пишутся в дорийском, фригийском, миксолидийском, ионийском и эолийском ладах. Хроматические изменения ступеней и смена лада в начальных работах не применяются. Цифровка интервалов принята по системе С. И. Танеева (см. § 11). Музыкальный темп в упражнениях ограничен пределами $\text{♩} = 60 \text{ ММ} - 112 \text{ ММ}$. Употребляются размеры $\frac{1}{2}$ и $\frac{3}{2}$, длительности ♩ и ♩ ; ноты крупнее бревис и мельче восьмых, а также особые виды деления (триоли и т. п.) не используются. Предполагается, что работы пишутся для хора а саррелла в ключах басовом (в четырехголосии), теноровом, альтовом, сопрановом или дискантовом (скрипичном). Владение теноровым и альтовым ключами обязательно, сопрановым — в высшей мере желательно. Во всех случаях, когда задания даются в сопрановом ключе, предусматривается возможность их выполнения в скрипичном ключе (выписывается в скобках вместе с ключевыми знаками). Реальные объемы хоровых голосов: сопрано (дискант) $d^1 - f^2$, альт $a - c^2$, тенор $d - g^1$, бас $G - c^1$. В учебных работах допускается превышение этих объемов, однако в любом ключе голоса не должны выходить за пределы:

33



6) эолийский а



Мелодическое обнаружение увеличенной кварты противоречит нормам строгого стиля. Поэтому последование трех больших секунд (пример 41а, б) или двух больших терций (в) не применяется без дальнейшего малосекундового хода в соответствии с тяготением увеличенной кварты, содержащейся в таких последованиях. Если крайней точкой мелодического хода оказывается какой-либо из звуков уменьшенной квинты (не увеличенной кварты!), то естественным является дальнейший шаг на полтона в обратном направлении по ладовому тяготению (г). Оставлять скачком этот звук не следует (д). Ходы в объеме уменьшенной квинты исключаются (е). В любом случае звуки увеличенной кварты и уменьшенной квинты не следует акцентировать; например, выделять крупными длительностями, особенно на сильных долях (ж).

41

а) нельзя б) нельзя

можно можно

в) нельзя

можно

г) допустимо д) нежелательно

е) нельзя ж) нельзя

Упражнение 5. Досочинить мелодию, правильно употребляя тритоновые обороты.

42

фригийский е



Повторение одного звука (пример 43а) и двух отстоящих на секунду звуков (б) запрещено. При повторении двух звуков разными длительностями монотония менее ощутима, и такие обороты допускаются в многоголосии (в). Секвенции запрещены (г).

43

а) нельзя

б) нельзя



в) допустимо в многоголосии

г) нельзя

нельзя



Условия сочинения мелодии в последующих упражнениях: 1) Мелодия на $\frac{4}{2}$ состоит из 9, на $\frac{3}{2}$ из 11 тактов. 2) Мелодия начинается скачком не шире квинты либо плавным ходом от I или V ступени. 3) Мелодия заканчивается ходом II—I (пример 44а) или VII—I ступеней (б, в). 4) На каденционном участке плавное движение предпочтительно; VII ступень (то есть предпоследний звук) не следует брать скачком снизу, II—скачком сверху, так как образуется последовательность с незаполненным скачком (г, д). 5) Заключительный звук (по традиции с фермой) в размере $\frac{4}{2}$ —бревис или целая (а, б), в размере $\frac{3}{2}$ —целая с точкой (в). Предпоследний звук не может быть короче половинной (е).

44

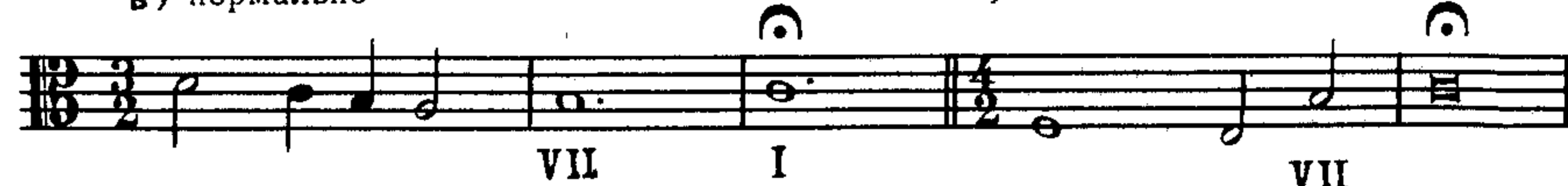
а) нормально

б) нормально



в) нормально

г) нельзя



д) нельзя

е) нельзя



Упражнение 6. Сочинить в соответствии с изложенными правилами две мелодии в альтовом ключе — в ионийском С на $4/2$ и в фригийском е на $3/2$.

Хроматические изменения ступеней делаются в некоторых определенных случаях. Как правило, обычная (диатоническая) и повышенная или пониженная ступени должны находиться на достаточном расстоянии (последование, показанное в примере 45 б, — не допускается); ход на хроматический полутон запрещается (з).

В дорийском ладу при нисходящем движении возможно, но не обязательно понижение VI ступени (а).

Для избежания увеличенной кварты при последовании трех больших секунд допускается понижение верхнего или повышение нижнего звука увеличенной кварты, если он имеет характер вспомогательного звука (в).

В каденции в дорийском и миксолидийском ладах обязательно повышается VII ступень (г, д), в эолийском также VI ступень, если она участвует в каденции (е).

В фригийском ладу ступени не изменяются.

45

а) дорийский d можно

б) дорийский d нельзя

в) миксолидийский G можно

г) дорийский d нормально

д) миксолидийский G нормально

е) эолийский a

ж) нежелательно

з) нельзя

Упражнение 7. Сочинить мелодии: в дорийском d на $4/2$ в альтовом ключе, в миксолидийском G на $3/2$ в сопрановом или скрипичном ключе, в эолийском а на $4/2$ в теноровом ключе.

§ 50. Ритмические нормы определяют употребление звуков разных длительностей.

Употребление белых нот: бревис в упражнениях на сочинение мелодии возможна только в качестве каденционной ноты; целые и половинные употребляются как в плавных ходах, так и в скачках. Мелодическая ценность скачка всегда лучше обнаруживается при крупных длительностях; чем длительности мельче, тем менее они пригодны для скачков. Наиболее употребительны скачки от белой ноты к белой; возможны также скачки от белой ноты к четверти и от четверти к белой.

Упражнение 8. а) Оформить ритмически звуки в примере 46 а, используя целые, половинные и четверти со скачками от белой ноты к белой. Полученную мелодию принять за образец и сочинить подобную

в дорийском g на $3/2$ в теноровом ключе, соблюдая те же условия. б) Оформить ритмически звуки в примере 46 б. Скачки делать к четверти от белой ноты или от связанных нот ; по образцу полученной сочинить мелодию в фригийском а на $4/2$ в теноровом ключе, соблюдая те же условия. в) Оформить ритмически звуки в примере 46 в. Скачки во всех случаях — от четверти к белой ноте. По образцу полученной сочинить мелодию в миксолидийском С на $3/2$ в теноровом ключе, соблюдая те же условия.

46

а) дорийский g

б) фригийский а

в) миксолидийский С

Употребление четвертей наиболее уместно в плавных ходах. Количество четвертей, следующих подряд, не должно превышать 6—8. Запрещается ритмическая фигура от сильной, а также от относительно сильной доли (пример 47а). Применение этой фигуры возможно, если движение четвертями началось раньше (47б) или если половинная связана (47в).

47

а

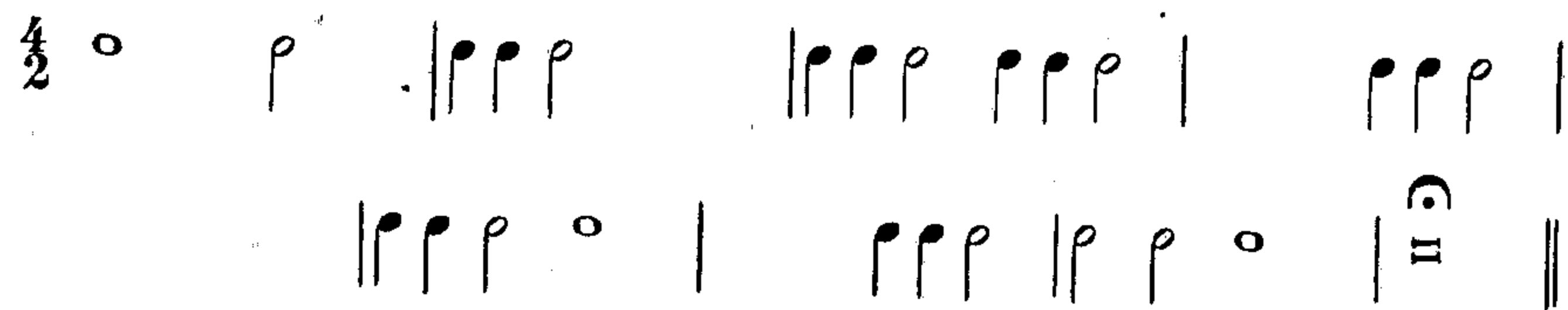
б

в

б, в

Упражнение 9. Вписать пропущенные четверти и связанные ноты в соответствии с изложенными правилами.

48



Упражнение 10. Сочинить мелодию в эолийском d на $\frac{1}{2}$ в сопрано-вом или скрипичном ключе, применяя целые, половинные, четверти, а также связанные ноты ♩ и ♪ . Скачки четвертями не предусматриваются.

Практические указания.

При выполнении последующих упражнений следует иметь в виду, что начинать плавный ход четвертями лучше от слабой доли (точнее, от 3-й или 7-й четверти в размере $\frac{1}{2}$, от 3-й или 5-й четверти в размере $\frac{3}{2}$) и после связанной четверти. Заканчивать такой ход естественно более крупной длительностью на сильной или относительно сильной либо слабой доле, если это связанная нота. Следует стараться доводить его до завершающей ноты без скачка (пример 49а). Начинать плавный ход четвертями от сильной или относительно сильной доли, так же как заканчивать его на слабом времени и скачком, менее желательно (б).

Эти практические указания не являются обязательными, но от следования им до некоторой степени зависит качество работ.

49

а)



б)



Скачки четвертями суетливы. Они допускаются только между метрическими долями (то есть от 2-й четверти к 3-й, от 4-й к 5-й, от 6-й к 7-й, от 8-й или 6-й в размере $\frac{3}{2}$ к 1-й; пример 50а); внутри доли скачки запрещены (то есть от 1-й четверти ко 2-й, от 3-й к 4-й и т. д.; пример 50б).

50



Упражнение 11. Сочинить мелодию в ионийском F на $\frac{3}{2}$ в сопрано-вом или скрипичном ключе, применяя среди прочих скачки четвертями.

Правила связывания. Связываются ноты либо одинаковые ♩ , либо длинная с вдвое более короткой ♩ . Кроме того, в размере $\frac{3}{2}$ возможно ♩ . Все другие соотноше-

76

ния не употребляются. Нельзя связывать более короткую с более длинной ♩ , длинную с более, чем вдвое, короткой ♩ , а также с половинной с точкой ♩ . Запрещается связывание мелких нот — четверти с четвертью ♩ , восьмой с восьмой ♩ . Все сказанное относится в одинаковой мере к связкам междутактным и внутритактным. В примере 51 использованы все употребительные связки на разных долях такта.

51

фригийский $h[d]$

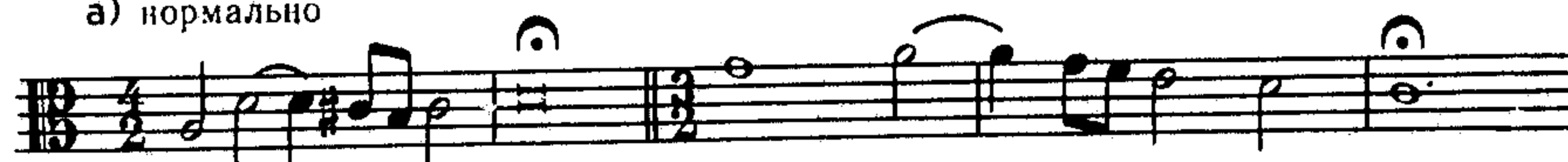


Упражнение 12. Сочинить мелодию в фригийском h или d на $\frac{1}{2}$ в сопрано-вом или скрипичном ключе, применяя связанные ноты на разных долях такта — по образцу, приведенному в примере 51.

Употребление восьмых: применяются по две (не больше и не меньше) в плавных ходах на слабых частях метрических долей (то есть на 2, 4, 6-й, в размере $\frac{1}{2}$ также на 8-й четвертях), чаще всего после связанной четверти, в каденции (пример 52а). Запрещается делать скачок от восьмой к восьмой, скачком брать и оставлять восьмую, помещать восьмые на более сильных (1, 3, 5, 7-й) четвертях (б).

52

а) нормально



б) нельзя



Упражнение 13. Сочинить мелодию в миксолидийском D на $\frac{3}{2}$ в альтовом ключе, применив 3—4 раза восьмые, в том числе в каденции. Не следует применять восьмые в каком-то одном месте, в частности в соседних метрических долях ♩ . Для избежания ритмических контрастов нельзя допускать соседства восьмых и крупных нот:



77

равной мере принимают участие в изложении. Вместе с тем голос, когда ему поручается тема, выделяется и главенствует. Однако ведущая роль за ним не закрепляется и в нужный момент переходит к другому голосу. Существуют полифонические произведения с одним главным голосом: например, в органных хоральных обработках Баха это тот, которому поручается *cantus firmus*. Склад их полифонический по причине развитости и контраста голосов.

Cantus firmus (лат. — прочный напев) — ведущая мелодия, композиционное основание многих произведений XIII — первой половины XVIII века. Заимствуется из церковных или светских источников. Проводится длительностями более крупными, чем сопровождение.

Текущее изложение обнаруживается как движение без остановок, как сплошной звуковой поток (см. также § 7).

§ 3. Полифония (греч. πολύς — много, φωνή — звук) — род музыкального искусства, художественный смысл которого выявляется средствами полифонического склада. Полифоническая музыка располагает своими способами изложения и развития, своими выработанными жанрами и формами. Что касается содержания, то нельзя утверждать, будто какие-то музыкальные образы присущи только полифонической или только гомофонно-гармонической музыке. Правильнее сказать, что та или иная образность естественнее воплощается средствами гомофонно-гармонической или полифонической музыки. Именно поэтому в каких-то случаях композиторы предпочитают возможности полифонического, а в иных — возможности гомофонно-гармонического языка.

Гомофонно-гармоническое письмо, сформировавшись внутри полифонии эпохи Возрождения, отделилось от нее в начале XVII века и заявило о себе как искусство новое, светское, резко отличное от своего возвышенно-объективного и чуждого ярким эмоциям исторического предка. Далее гомофония и полифония развивались самостоятельно, но мощно воздействуя друг на друга.

Полифония привлекает сокровенной мыслью, а не внешними атрибутами. Замечательна традиционная строгость полифонической фактуры; красочные возможности полифонии ограничены. Строгость линий полифонических голосов состоит в родстве скорее с выразительностью линий искусства графики, чем со станковой масляной живописью. Даже самые интенсивные по колориту фуги, например, из «Музыки для струнных, ударных, челесты» Бартока, из «Гробницы Куперена» Равеля уступают в этом отношении неполифонической музыке тех же авторов. В случаях, когда колорит произведения действительно яркий, оказывается, что полифония — лишь внешний фактурный слой гармонии (например, восьмиголосный канон во Вступлении к «Золоту Рейна» Вагнера).

Можно выделить наиболее органичные полифонии свойства: интеллектуализм, обобщенность, единообразность.

Интеллектуализм полифонической музыки не исключает ее эмоциональности, но полифонически организованные звуки резонируют с разумной стороной духовной сферы человека отчетливее и сильнее: полифоническая музыка живет в осмыслении переживаемого, полифоническая речь — это высказывание всегда обдуманное.

Оттенки соотношений в двуединстве «мыслимое-переживаемое» бесконечны. В одних случаях это неразделимость скорби и размышления: таковы многие эпизоды в «Страстях» Баха, созвучные позднему Рембрандту. В других — сочетание веселья и блеска ума: Моцарт, сообщив трехчастной форме «сонатную внешность» и добавив якобы серьезнейший канон в менюэте из Квартета Es-dur К. 428, радуется шутке; не-

переводимая с языка музыки, она неуловимо подобна невероятным ситуациям в комедиях Бомарше. Ясность мысли и наполненный пульс чувства в Largo из Фортепианного квинтета Танеева сопричастны культуре пушкинской элегии.

Разумное ограничение непосредственности музыкального высказывания, сдержанность (например, в «Музыкальном приношении» с его холодноватой красотой) не являются недостатком: это благородные свойства, свидетельствующие о дисциплине эмоций и логической убедительности высококультурной музыкальной речи. Есть, правда, немало полифонических сочинений, переполненных стихийной экспрессией (№ 54 из «Страстей по Матфею» — фугато, передающее рев толпы, почуявшей запах крови). Однако несомненно: эмоциональная открытость — не в природе полифонии. Не случайно не существует любовно-лирической фуги, равно как канона, по эмоциональной «температуре» подобных, например, арии Каварадосси. Точно так же не случайна полифония там, где сценическая ситуация или поэтический текст предполагают музыкальное воплощение течения мыслей (Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры», д. III, Вступление; романс-фуга Шапорина «Воспоминание» на пушкинские стихи).

Художественная обобщенность отличает всю музыку XVII—XVIII веков. К полифоническим произведениям это относится в первую очередь: они причастны явлениям не единичным, а общезначимым, закономерным. Их образность питают не конкретные драматические ситуации, а драматизм, присущий человеческому бытию; не явления природы, а идея гармоничного устройства мира; не счастливые события, а радость как мироощущение, свойственное всему живому. Образная обобщенность, или объективность, остается ценнейшей традицией полифонического искусства до настоящего времени.

Фуга IC — произведение трудное для истолкования образной сути. Музыка лишена эмоциональных всплесков, главное в ней — глубокое течение упорной мысли: здесь нет разрезающих интермедий, ткань сплетена из усложняющихся двух- и трехголосных стретт. В т. 16—19 находится высшая точка развития уверенно организуемой мысли — магистральная четырехголосная стретта (все предыдущие можно рассматривать как ее фрагменты, т. е. она — логический синтез). Фуга и здесь не изменяет сдержанности, в музыке отсутствуют привычные признаки выражения эмоционального подъема.

Помочь уточнению образного наполнения может тот факт, что тема — вариант распроstrаненной в эпоху Возрождения мелодии *ut—re—mi—fa—sol—la*. Манеру XV—XVI веков выдает включение двух ответов подряд, преобладание канонической техники в духе нидерландцев, неразвитое тональное движение, слышание C-dur'a скорее как ионийского C, хоровой склад; безинтермедийность намекает на происхождение от ричеркара. Складывается впечатление, что в первой фуге ее создатель засвидетельствовал уважение традициям, которые он так великолепно нарушает в последней II, написанной в стиле, новейшем для него самого. В баховской культуре мышления, в сложности и одновременно ясности звуковой архитектуры, в отсутствии характерных для позднейшего искусства экспрессивных нарастаний — во всем этом угадывается дыхание Высокого Возрождения; образная суть фуги IC созвучна гуманистическому мироощущению Ренессанса.

Единообразность отличает полифонические формы от развитых гомофонных. Если в последних преобразование материала часто приводит к так называемому «производному контрасту», то в полифонических формах при постоянном изменении материала удерживается первоначальный его характер. Например, в фуге эпохи Баха сохраняется постоянное число голосов, не изменяются тема и часто противо-

§ 51. **Дополнительные правила скачка.** Противоположное направление скачка и прилегающих к нему плавных ходов является нормой (§ 48). Однако если скачок не шире квинты, то возможно или предварение (пример 53а), или продолжение (б) скачка плавным ходом в одинаковом с ним направлении. Совмещение обоих условий, то есть и предварение и продолжение скачка в одном с ним направлении (г), запрещается. Продолжение скачка плавным ходом не отменяет необходимости заполнения скачка, которое следует после плавного хода (б). Если скачок на большую терцию предваряется или продолжается ходом на большую секунду, то на этот оборот распространяется правило (§ 49), регулирующее употребление последований с тритоном (ср. д и е).

53

а) можно б) можно в) нельзя

г) нельзя д) нельзя е) можно

Упражнение 14. а) Вписать предваряющие плавные ходы в направлении, одинаковом со скачками. б) Вписать, где возможно, плавные ходы после скачков в одинаковом с ними направлении (плавные ходы, предваряющие скачки, следуют в направлении, противоположном скачкам). Если задача решается в скрипичном ключе, то предпоследний звук — *ми-бекар*.

54

а) фригийский а[сис]

б) эолийский д[ф]

Скачки подряд возможны: в разных направлениях — не более трех, в одном направлении — не более двух. Когда два или три скачка направлены в разные стороны, то каждый последующий уравнивает

ет предыдущий (пример 55 а, б). Поэтому естественнее, если последующий скачок меньше. Уравнивание большим скачком не является нормой, но не запрещается (в).

55 а) б) в)

Упражнение 15. Каждый данный скачок уравнивать противоположным скачком с плавным заполнением последнего.

56 эолийский а

Два скачка в одном направлении возможны, если: 1) каждый не шире квинты, причем первому скачку предшествует, а после второго следует плавный ход в противоположном этим скачкам направлении (пример 57, ср. а — и б, в); 2) первый звук первого скачка и второй звук второго не образуют диссонанс; поэтому запрещаются скачки на одинаковые интервалы (две большие или малые терции, две кварты или квинты), см. 57 г.

57 а) можно б) нельзя в) нельзя

г) нельзя

Упражнение 16. а) Сочинить мелодию по приведенному образцу (пример 58), соблюдая правила, изложенные в § 51. Движение по звукам аккорда нежелательно, но иногда допускается крупными длительностями.

58 ионийский С

б) Сочинять мелодии, руководствуясь всеми изложенными правилами. Необходимо заботиться о ритмическом развитии: начинается мелодия крупными длительностями; продолжение более оживленно; в конце для подготовки каденции движение замедляется. Мелодия должна складываться из фраз неодинаковой длины, разделенных цезурами (но не настоящими каденциями) для смены дыхания. Признаки цезуры: выдержанный звук на сильной доле, перенесение мелодии широким скачком в другой регистр.

ТЕМА II. ДВУХГОЛОСИЕ (ПРОСТОЙ КОНТРАПУНКТ. ИМИТАЦИОННЫЕ ФОРМЫ)

§ 52. Правила соотношения соединяемых голосов (мелодия в каждом удовлетворяет требованиям одноголосия).

Расположение голосов предпочтительно в пределах октавы. Отдавать голоса более, чем на дуодециму, запрещается. Перекрещивание голосов в двухголосии не применяется. Одновременный скачок обоих голосов в одном направлении нежелателен (пример 59 а). Запрещается брать скачком звук, непосредственно перед тем бывший в смежном голосе (б). Запрещается брать скачком звук выше (при восходящем движении) или ниже (при нисходящем) того, который непосредственно перед тем был в смежном голосе (в).

59

а) нежелательно б) нельзя в) нельзя

Упражнения пишутся для смежных голосов, то есть для сопрано и альты, альты и тенора в соответствующих ключах. Партитурное изложение обязательно (поясняющие примеры даются на одной нотной строке из-за экономии места). Начинаются упражнения прямой, квинтой или октавой на I или V ступени. Заканчиваются прямой или октавой на I ступени. В каденции один голос делает ход VII—I, другой II—I (пример 60 а, б, в). Иные каденционные ходы не применяются. Указания, касающиеся ритмического оформления каденции и повышения вводного тона в дорийском, миксолидийском и эолийском ладах, см. в § 49. Могущее возникнуть в каденции переченье (г) запрещено.

В двухголосии кварта (ундецима) является диссонансом.

60

а) б) в) г)

§ 53. Употребление консонансов зависит от их принадлежности к совершенным или несовершенным.

Несовершенные консонансы — терция (2), секста (5), децима (9) — полнзвучны и употребляются почти без ограничений. При параллельном движении белыми нотами не следует писать подряд более трех интервалов, при параллельном движении четвертями — более четырех. Последование двух больших терций или децим, содержащее звуки тритона, запрещается (пример 61а); последование малых секст нежелательно (б).

61

а) нельзя б) нежелательно

Упражнение 17. а) К данной мелодии (cantus firmus, далее везде обозначается сокращенно С. f.) приписать контрапункт (далее сокращенно С. р.), используя терции, сексты, децимы. Цифры обозначают интервалы, которые должны быть применены в указанных местах. Каждой ноте данного голоса соответствует одна нота контрапунктирующего («нота против ноты»), в котором предусматривается только плавное, без скачков движение. Задача пишется в сопрановом и альтовом ключах в ионийском С либо в скрипичном и альтовом в ионийском Е. б) Задание и условие те же, но С. р. следует писать сверху в альтовом ключе; лад — эолийский d.

62

а)

б)

Совершенные консонансы употребляются ограниченно. Прима возможна только на слабом времени; на сильных и относительно сильных долях (кроме начального и заключительного созвучий) прима запрещена.

Упражнение 18. Приписать в теноре С. р., идущий без скачков, ритмически дублирующий С. f. Используются совершенные и несовершенные консонансы.

C. f.

Запрещены параллельные и противоположные совершенные консонансы (имеются в виду: параллельные — квинты, дуодецимы, также октавы, прима; противоположные — квинта и дуодецима, дуодецима и квинта, также прима и октава, октава и прима). Запрещение относится к интервалам, следующим подряд. Кроме того, считаются параллельными (или противоположными) и запрещаются совершенные консонансы:

в размере $\frac{4}{2}$ — находящиеся на сильной и относительно сильной долях такта, также на относительно сильной доле предыдущего такта и сильной доле последующего (пример 64 а);

в размере $\frac{3}{2}$ — находящиеся на 2-й доле предыдущего такта и 1-й доле последующего (б).

Не запрещаются, но не являются желательными параллельные и противоположные совершенные консонансы:

в размере $\frac{4}{2}$ — находящиеся на 2-й и 4-й долях такта, также на 4-й и 2-й (в);

в размере $\frac{3}{2}$ — находящиеся на 1-й и 3-й долях такта, также на 2-й или 3-й долях предыдущего такта и 2-й доле последующего (г).

Запрещается прямое движение к совершенному консонансу, то есть скрытая квинта, октава (д), в том числе в тех случаях, когда верхний голос движется плавно (е). Допускаются, однако, элементы «золотого хода» — последование большой терции и квинты, малой сексты и квинты (ж). Запрещается прямое движение не только к прима, но и от прима (з).

64

а) нельзя б) нельзя в) нежелательно г) нежелательно

д) нельзя е) нельзя ж) допустимо з) нельзя

Упражнение 19. К C. f. (пример 65) приписать в сопрано C. p. «нота против ноты», употребляя совершенные и несовершенные консонансы; движение голосов только противоположное. Образец решения записан на одной строчке, но задачу следует выполнять на двух строках в разных ключах.

C. f.

Образец решения

C. p.

C. f.

§ 54. Употребление диссонансов связано с соблюдением ряда условий (см. § 8).

Проходящие диссонансы возможны только между длящимся звуком в одном и гаммообразно идущими звуками (не длиннее половинных) в другом голосе. Если длящийся звук: 1) половинная, то в гаммообразно идущем голосе должна обязательно консонировать первая из контрапунктирующих ему четвертей (пример 66 а); 2) целая (в размере $\frac{3}{2}$ — также, целая с точкой), то должна обязательно консонировать первая из контрапунктирующих половинных или четвертей (б, в); 3) бревис, то должны консонировать первая и третья половинные либо первая и пятая четверти (г); 4) связан, то перечисленные правила действительны для каждой из связанных нот (д). Во всех остальных случаях во время длящегося звука возможны диссонансы, проходящие четвертями, восьмыми или половинными. Допустимы два диссонанса подряд (е). Проходящий диссонанс не может быть оставлен скачком; скачок возможен только после консонанса.

66

а) б)

в) г)

д) е)

Практические указания.

Когда один из голосов малоподвижен, то параллелизм между сильными долями соседних тактов становится заметным и должен быть исключен (пример 67 а, б).

Нежелательно прямое движение к совершенному консонансу на сильной доле: в размере $\frac{3}{2}$ — от любой доли предшествующего такта (в), в размере $\frac{4}{2}$ — от относительно сильной доли, равно как к совершенному консонансу на относительно сильной доле от сильной (г, д). Неправильность нейтрализуется скачком больше, чем на терцию (е, ж).

67

а) нельзя б) нельзя в) нежелательно

г) нежелательно д) нежелательно е) нормально ж) нормально

Упражнение 20. а) К данному С. ф. (пример 68 а) приписать в сопрано С. р. «две ноты против ноты», применяя проходящие диссонансы. Движение половинными должно быть непрерывным, кроме последнего и предпоследнего созвучий, где используется «нота против ноты» (см. образец решения). б) К данному С. ф. (пример 68 б) приписать в теноре С. р. «три ноты против ноты». Прочие условия те же.

68

а) С. ф.

Образец решения

С. р.

б) С. ф.

Образец решения

С. р.

Вспомогательный диссонанс образуется между вспомогательным звуком (не длиннее четверти) и дующим звуком контра-

пунктирующего голоса (пример 69 а), который может быть уведен в момент завершения вспомогательного мелодического оборота (б). Располагается он на слабой части метрической доли (то есть на 2, 4, 6-й или 8-й четвертях такта); если вспомогательный оборот выполняется восьмыми, то естественнее, чтобы вспомогательным диссонансом оказалась вторая из двух восьмых (в). Увеличенная кварта и уменьшенная квинта как вспомогательные диссонансы нежелательны. Вспомогательный к прима запрещен (г), к октаве в верхнем голосе допустим, в нижнем — нежелателен (д). Нельзя помещать вспомогательный диссонанс на несоответствующей доле и делать его длиннее четверти (е).

69

а) нормально б) нормально

в) нормально хуже г) нельзя

д) допустимо е) нельзя

нежелательно

При движении четвертями интервалы на вторых четвертях метрических долей (на 2, 4, 6, 8-й четвертях такта) имеют небольшой гармонический вес. Совершенные консонансы на этих четвертях не являются параллельными и не запрещаются (пример 70 а, б). Считаются параллельными и запрещены совершенные консонансы: следующие подряд (в); расположенные на сильных четвертях соседних долей (г); между сильными (также сильными и относительно сильными и наоборот) долями при малоподвижном контрапунктирующем голосе (д).

Запрещается брать звук, непосредственно перед тем бывший в другом голосе (е). Поступенный подход к прима при выдержанном звуке в другом голосе не запрещен (ж).

70

а) б) в) г)

д) е) ж)

Упражнение 21. Приписать к данному С. ф. (пример 71) в теноровом ключе С. р. «четыре ноты против ноты», используя проходящие и вспомогательные звуки. Движение четвертями должно быть непрерывным; в предпоследнем такте на каденционном участке применяется контрапункт «одна» или «две ноты против ноты». Плавные ходы должны преобладать; скачки — только от консонирующей четверти — применяются лишь по необходимости.

71 C. f.

Образец решения

Упражнение 22. а) К данному голосу (пример 72 а) приписать два не зависящих друг от друга контрапункта: один сверху в сопрановом или скрипичном ключе, другой снизу в теноровом, применяя проходящие и вспомогательные диссонансы. Используются ноты разной длительности («смешанный контрапункт»). При связанных нотах диссонансы в этом упражнении не применяются. б) Задача (пример 72 б) и условия те же. Нельзя писать связанные ноты одновременно в С. ф. и С. р. При связанной ноте в одном из голосов в другом могут быть применены диссонирующие проходящие и вспомогательные звуки: см. в образце решения сопрано и альт т. 1, 4, 8; альт и тенор т. 1, 2. Нужно стараться делать С. р. оживленным там, где в С. ф. крупные длительности (и наоборот), а также избегать ритмическую дублировку. в) Написать упражнение (фригийский h, размер $\frac{4}{2}$), подобное предыдущему. Порядок работы: сочиняется альт (не рекомендуются слишком высокие и низкие звуки); приписывается С. р. в сопрано (или в теноре); приписывается С. р. в теноре (или в сопрано).

72 а) C. f.

Образец решения

б) C. f.

Образец решения

§ 55. Задержанные диссонансы применяются на сильных и относительно сильных долях. Связанная диссонирующая нота в строгом стиле может быть половинной либо четвертью. Следовательно, возможны

лишь четыре случая: (последний случай

только в размере $\frac{3}{2}$). Нота приготовления образует со свободным голосом консонирующий интервал (73 а). Кроме того, свободный голос может контрапунктировать ноте приготовления как-либо более сложно (б). Диссонирующее приготовление (в) исключается.

73

а) б) в)
 с п з р п з р с з р с

Секунда диссонирует (задерживается) только нижним, септима — только верхним голосом. Кварта (ундецима) и нона могут диссонировать как верхним, так и нижним голосом: $\overset{(-)}{1} \overset{(-)}{3} \overset{(-)}{6} \overset{(-)}{8} \overset{(-)}{10}$ (черта над цифрой, обозначающей интервал, показывает возможность задержания в верхнем голосе, под цифрой — в нижнем, в скобках — запрещение задержания) — пример 74а, в. Задержанный звук разрешается ходом на секунду вниз, в консонанс. Восходящие разрешения не применяются. Свободная нота в момент разрешения либо остается на месте (74 г, т. 1), либо уходит скачком (т. 2) или плавно (т. 3) в ноту, консонирующую с нотой разрешения. До момента разрешения уводить свободную ноту нельзя (74г, т. 4).

74

а) нормально б) нельзя
 1 6 1 6

в) нормально
 3 10
 г)
 8 10
 п з р с с п з р

В последующих упражнениях применять проходящие, вспомогательные и задержанные диссонансы.

Упражнение 23. Задача по форме представляет собой имитацию в верхнюю квинту. Приписать в альте С. р. к сопрано. На всех сильных долях, кроме последнего такта, должны быть употреблены задержанные диссонансы. В момент разрешения свободная нота остается на месте.

75 дорийский а

Образец решения

Упражнение 26. Дописать имитацию (пример 80), применяя задержанные диссонансы только на слабых долях.

80

миксолидийский D



Образец решения



§ 56. Имитация является основной формой упражнений в строгом стиле.

Тема для имитации в размере $\frac{4}{2}$ как норма состоит из двух, в размере $\frac{3}{2}$ из трех тактов, начинается с любой доли, с I или V ступени, в ней обязательна хотя бы одна синкопа. Последний звук темы лучше делать связанным, чтобы он служил нотой приготовления в диссонирующем задержании, где свободной будет первая нота респосты (пример 81). Связанное окончание не обязательно, но тема во всяком случае должна без цезуры переходить в противосложение, то есть она не должна быть завершённой.

81

миксолидийский G



донийский C



Упражнение 27. Написать в разных ладах и размерах четыре темы для имитаций в верхнюю квинту, нижнюю кварту, нижнюю квинту, верхнюю октаву — таким образом, чтобы имитирующий голос вступал со свободной нотой связанного диссонанса. Это упражнение можно писать на одной строке, как в примере 81.

Порядок работы над имитацией: 1) В пропосте пишется тема и 2) воспроизводится в респосте (пример 82а). Интервал вступления может быть любой (практически — не больше дуодецимы), но чаще всего пишутся имитации в верхнюю и нижнюю квинту, кварту и октаву. В респосте должна быть воспроизведена вся тема от ее начала до момента вступления респосты. Корректирование случайными знака-

ми в респосте не допускается. 3) Сочиняется противосложение, причем диссонансы используются всюду, где есть возможность. 4) Пишется минимальный по длине неимитационный переход к каденции и 5) каденция в основном ладу, обычно с диссонирующим задержанием (82б). Иногда имитация завершается не в основном ладу, но обязательно в ладу с тем же звуковым составом, что в основном (например, имитация в фригийском ладу *a* может быть закончена в любом ладу с одним бемолем при ключе). Имитации пишутся на двух строчках в разных ключах для голосов смежных или несмежных, если это почему-либо требуется.

82

а)



б)



противосложение

Упражнение 28. а) Написать имитацию в верхнюю квинту с расстоянием вступления в 2 такта на данную дорийскую тему (пример 83). б) Написать имитацию в нижнюю октаву на свою тему.

83



Точная имитация получается в том случае, если 1) респоста вступает в приму, в октаву; 2) тема, предназначенная для имитирования в верхнюю квинту или нижнюю кварту, не содержит нижнего звука уменьшенной квинты (то есть звука *h* в любом из ладов без ключевых знаков), пример 84а; 3) тема, предназначенная для имитирования в верхнюю кварту или нижнюю квинту, не содержит верхнего звука уменьшенной квинты (то есть звука *f* в любом из ладов без ключевых знаков), пример 84б.

84

а)



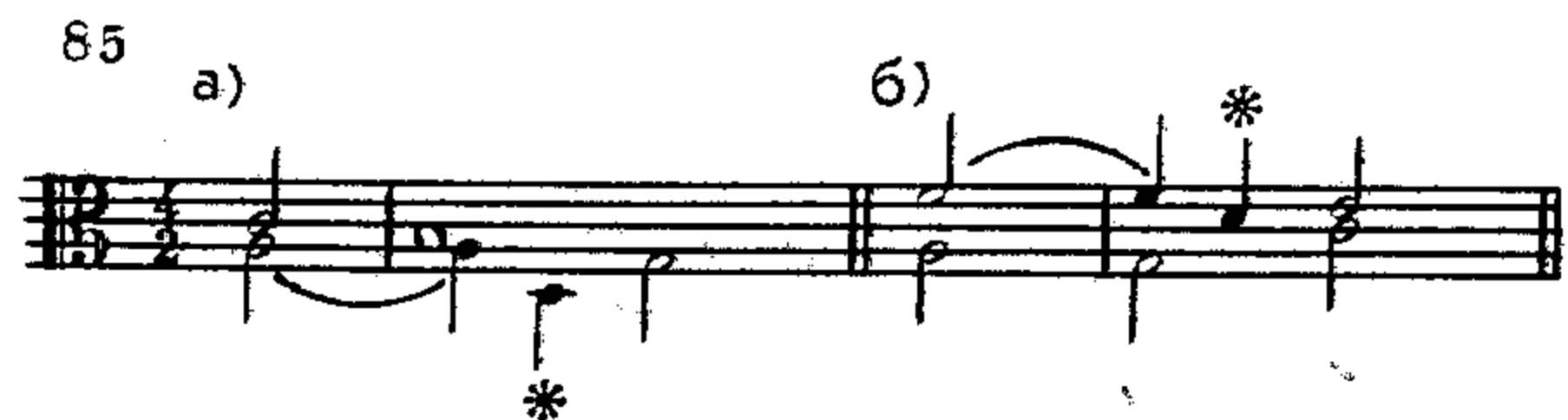
б)



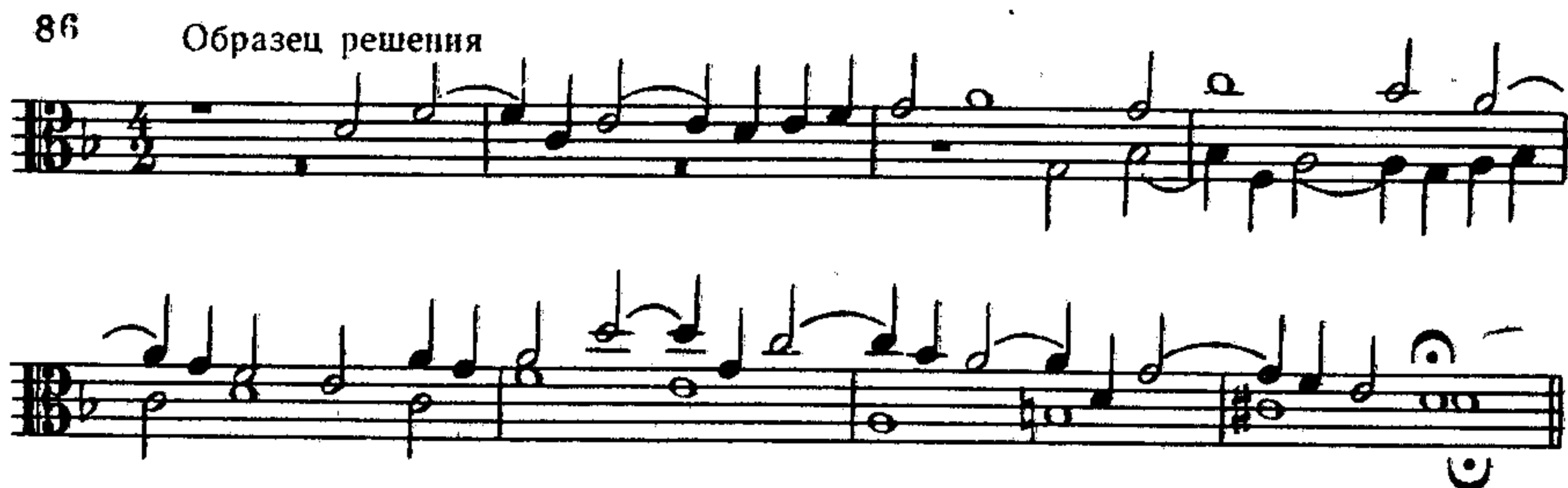
Упражнение 29. Написать четыре темы в разных ладах и размерах для точных имитаций в верхнюю и нижнюю кварту, в верхнюю и нижнюю квинту. Это упражнение можно писать на одной строке и оформлять как в примере 84.

Практическое указание.

Вставка консонирующей четверти между четвертной нотой задержания и нотой разрешения представляет простейшую разновидность запаздывающего разрешения. Эта четверть берется скачком вниз и консонирует со свободной нотой (пример 85а), которая может быть уведена в момент разрешения (б).



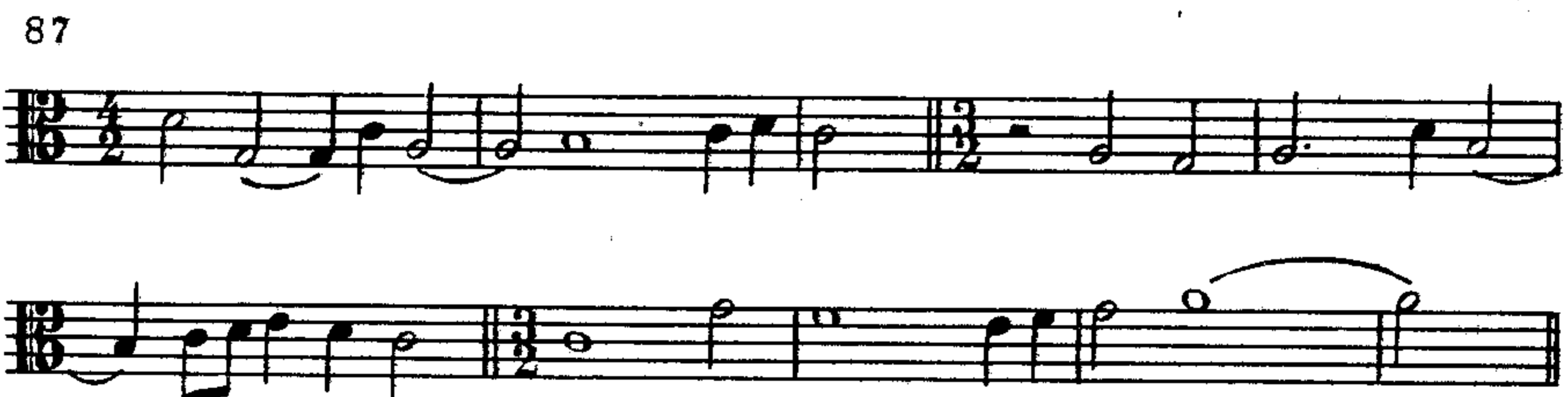
Упражнение 30. На темы из упражнения 29 написать две точные имитации — одну в верхнюю, другую (в ином размере) в нижнюю квинту, используя вставку консонирующей четверти. Следует стараться в респосте воспроизводить не только тему, но и начало противосложения.



§ 57. Имитации с преобразованиями требуют применения некоторых специальных приемов.

Имитация в обращении сочиняется на тему, в которой: 1) не должно быть скачков на сексту; 2) после связанных нот предусматриваются восходящие ходы для получения правильных нисходящих разрешений в обращенном варианте. Обращение темы получается так: определяется терция уменьшенного трезвучия (*d* в темах без ключевых знаков) и принимается за неизменяемый звук, от которого направление всех интервалов темы изменяется на противоположное.

Упражнение 31. а) Сделать обращение тем, приведенных в примере 87. б) Написать темы и сделать обращение: в дорийском *d* (тему начать от I ступени); в фригийском *a* (тему написать без звука *g*).



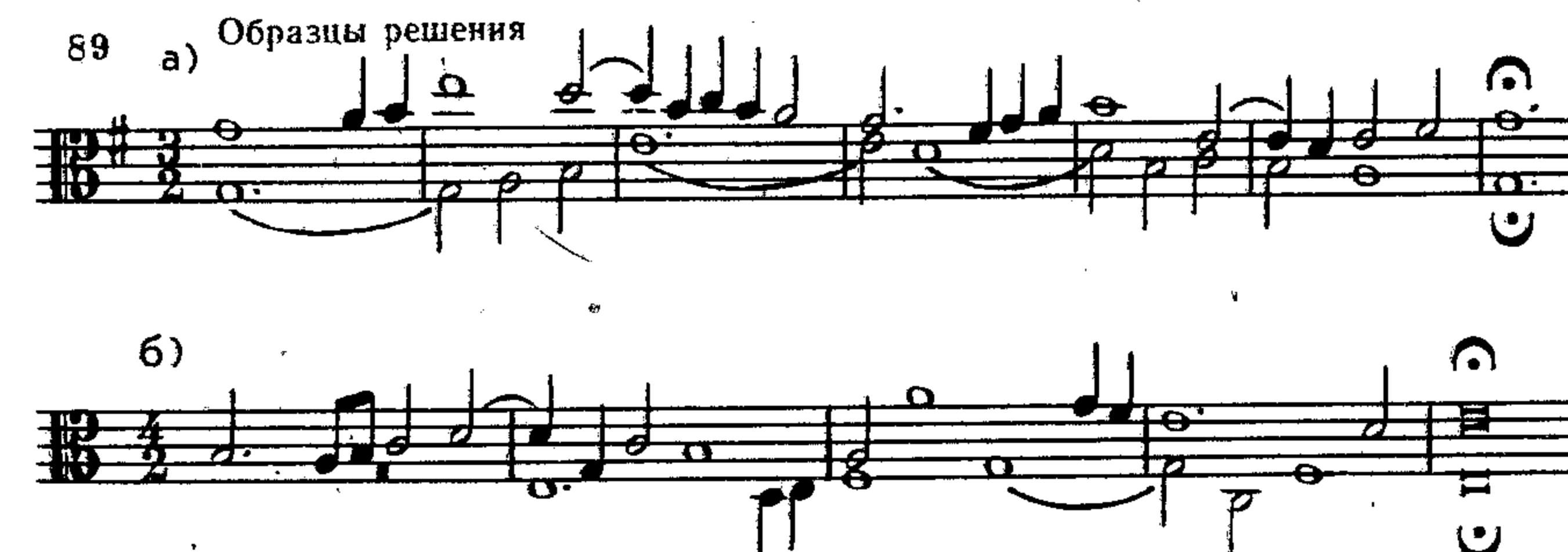
Упражнение 32. Написать имитацию в обращении, ориентируясь на образец, приведенный в примере 88.

Порядок работы: 1) Сочиняется тема и делается ее обращение. 2) Обращенный вариант темы воспроизводится в имитирующем голосе, чаще всего без перенесения на квинту, кварту или какой-либо иной интервал вверх или вниз. Интервал вступления определяется как в обычных имитациях (так, в примере 88 имитация — в верхнюю секунду). 3) Далее обычным образом сочиняются противосложение, переход и каденция.



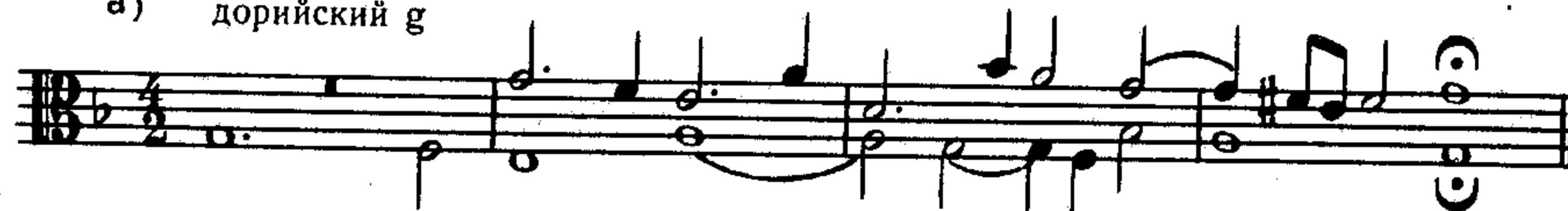
Имитация в увеличении в учебных работах делается двукратной. Имитирующий голос может вступать после начинающего или одновременно с ним.

Упражнение 33. Написать имитацию в увеличении по одному из образцов, приведенных в примере 89. Следить, чтобы в респосте не было нарушения ритмических правил. Упражнение писать на двух строчках в разных ключах.



Имитация в уменьшении, если она пишется в октаву, в квинту, в кварту, ограничивается воспроизведением материала начинающего голоса от начала до момента вступления имитирующего голоса (пример 90а). Если имитировать противосложение (то есть писать каноническую имитацию), то в момент, когда пропуста «догонит» риспосту, возникает интервал, равный интервалу вступления, и запрещенный параллелизм станет неизбежным. В таких случаях или допускается неточное имитирование, или выбирается подходящий интервал вступления — секста, децима (6).

90 а) дорийский g



6) ионийский F[A]



Упражнение 34. Написать имитацию в уменьшении в верхнюю дециму с расстоянием вступления в 2 такта. Имитирование продолжать по возможности дольше.

Имитация в возвратном движении связана с ритмическими трудностями. Ее легче писать, если по мере сочинения темы одновременно выписывать ответ, начиная с конца. Ясности имитирования может способствовать ритмический контраст начала и конца темы (пример 91).

91 ионийский F



Упражнение 35. Написать ракоходную имитацию (ионийский F, $\frac{3}{2}$, расстояние вступления 3—4 такта).

Комбинированная имитация соединяет свойства нескольких (обычно двух) разновидностей (пример 92).

92 дорийский a



Упражнение 36. Написать комбинированную (например, в увеличении и в обращении) имитацию.

Практическое указание.

Камбиата представляет собой брошенный проходящий звук: при нисходящем гаммообразном движении диссонирующая на слабом времени четверть может быть уведена скачком вниз на терцию в консонанс с последующим движением трех нот вверх для возвращения к оставленной ноте (четвертями или более крупными длительностями).

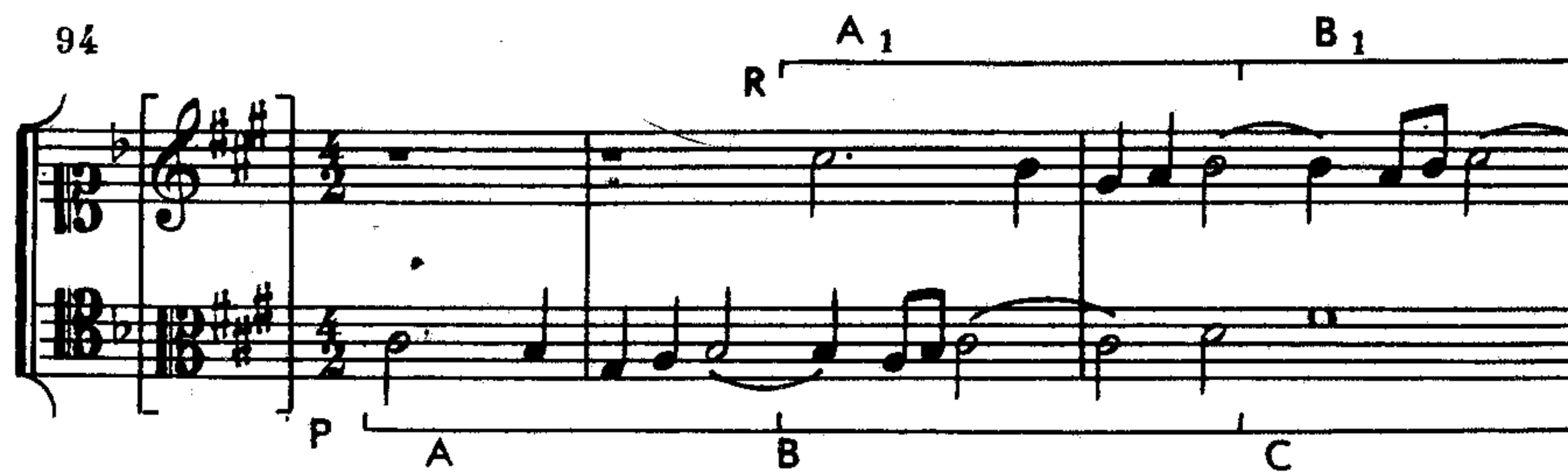
93



Порядок написания канонической имитации: начинается 1-й отдел пропуста (1—1½ такта на $\frac{4}{2}$, 1½—2 такта на $\frac{3}{2}$) и воспроизводится в риспосте, чаще в октаву или в квинту; к нему приписывается в пропосте 2-й отдел и переносится в риспосту и так дальше. Предпочтительно вступление риспосты на задержанной ноте. Упражнение заканчивается каденцией; нужно стараться поддерживать имитирование по возможности дольше, до самой каденции.

Упражнение 37. Написать две канонические имитации по образцу, приведенному в примере 94, используя камбиату. В риспосте должно быть имитировано не менее трех отделов. Не следует писать каноны в небольшие интервалы, при которых неизбежно переключивание голосов либо смещение канона вверх или вниз. Если нижний голос в примере 94 читается в альтовом ключе, то в предпоследнем такте — *dis*.

94



сложение, темп, динамический уровень: всякий момент звучания похож на любой другой. Вместе с тем в фуге ничто не повторяется точно, ее постоянные элементы воспроизводятся всегда в новых комбинациях: всякий момент звучания отличается от любого другого. Единообразность свойственна и многотемным произведениям, где темы не противостоят, а дополняют друг друга. Например, в Куге из Реквиема Моцарта темы излагаются одновременно как две стороны сложного, но одного образа. При внешнем несходстве они по сути едины и уравниваются своей трагической суровостью, подобно фигурам грешников в аду на старых фресках. Полифонической музыке несвойствен и другой важный в гомофонных формах контраст — «контраст сопоставления». Длительное пребывание в одном состоянии и его полное выражение — таковы конкретные проявления полифонической единообразности. Сказанное не означает, что полифония вовсе чужда выразительности образных контрастов. Они становятся достоянием полифонической музыки под влиянием требований сценической ситуации (контрапункт контрастных — например, жрецов и Аиды — лейтмотивов), программности и изобразительности («Два еврея» Мусоргского), как отражение романтической свободы высказывания (перемены темпов, рисунков в органной Фуге на тему ВАСН Листа).

Восприятие полифонической музыки требует от слушателя не только любви к искусству и определенной культуры, но и высокой слушательской активности. Язык полифонии сложен (трудна специфика метроритма, нечетки очертания аккордов и т. д.), а значительная роль мыслительного начала требует соответственно рационального (но не рационалистического или рассудочного!) — разумного — постижения, которое не исключает ни интуиции, ни эмоционального отношения к музыке. Для музыканта-профессионала естественным проявлением интеллектуально активного отношения является анализ. Есть сочинения, понимание которых вне знания оказывается очень неполным.

В № 12 из Мессы h-moll пассивный слушатель не найдет даже легкого движения чувства и если будет чем-то взволнован, то смутным переживанием некоего вонне пребывающего величия, подобно тому как не оставляет равнодушным вид далеких гор. Активного слушателя анализ поведет гораздо дальше и покажет, что решение величайшего из композиторов поистине ослепительно: семиголосная миксолидийская фуга с восьмым сопровождающим голосом, с применением вертикально-, горизонтально-, вдвойне-подвижного и допускающего удвоение контрапункта, с использованием стретт и увеличения темы. Легкость выполнения, казалось бы, невыполнимых комбинаций, чистота и мощь языка заставляют в изумлении остановиться перед явившимся чудом и не просто удивляться, а глубоко переживать очевидное невероятное. Те, кто могут побороть трудности слышания этих «микеланджеловских» звуков, награждаются приобщением к художественному осмыслению гармонии мира, душевным прикосновением к величию мироздания.

Анализ помогает понять, что невыразимую словами Красоту в таких произведениях создает неотделимость мысли от совершенства ее сложного выражения. Технический анализ — не самоцель, а предпосылка к наблюдениям более высокого стилистического (особенности языка композитора, художественной эпохи) и высшего эстетического (ценность произведения) порядка, в конечном итоге — условие полноценного восприятия произведений полифонического искусства.

§ 4. Гетерофония (греч. ἕτερος — другой, φωνή — звук) — древнейший музыкальный склад, промежуточный между монодическим и полифоническим. Основные признаки: одновременное звучание вариантов

одной мелодии без выделения ведущего голоса; более или менее слушательное соотношение обычно импровизируемых голосов (нередки диссонансирующие созвучия); преобладание прямого и параллельного движения. На практике обнаруживается либо как периодическое отклонение от унисона (пример 1; сдвоенные лиги обозначают глиссандо), либо как неодноголосие с начала до конца, так что целое представляет собой пласт, движущийся подобно мелодии.

3. Можейко. Песни белорусского Полесья, вып. 1, № 15

1 $\text{♩} = 60$

У лу-зе ка-лі-на вя-снү скра-сі-ла,

свя-ты ве-чар(ы), вя-снү скра-сі-ла й.

Гетерофония сохраняется в архаических слоях фольклора некоторых европейских народов (например, у эстонцев, белорусов, русских), встречается в восточной музыке, включая инструментальную (Средняя, Юго-Восточная Азия).

К гетерофонии иногда причисляются ранние формы профессиональной европейской полифонии и некоторые явления в музыке XX века.

§ 5. Подголосочная полифония — название русского, также белорусского, украинского фольклорного многоголосия и ориентированной на него профессиональной музыки. Ее принцип состоит в варьировании мелодии ведущего голоса (среднего или нижнего, исполняемого запевалой — наиболее опытным и инициативным певцом) подголосками — верхним (чаще один) и нижними. Нормативно трехголосие; возможно также большее число голосов; часто встречаются песни двухголосные. Вообще же количество голосов (нередко переменное), соотношение ведущего голоса с подголосками и подголосков между собой, равно как характер голосоведения и созвучий, зависят от местных традиций. Таковых три типа (с многими стилевыми разновидностями): северорусский, среднерусский и южнорусский.

В северорусском и среднерусском типах подголоски суть ответвления от основного голоса. Подголосок заполняет скачок основного напева, поддерживает движение в момент протянутого звука или паузы, иногда воспроизводит основной напев, касаясь лишь его опорных точек; мелодическая развитость при этом может достигать высокого уровня. Для южнорусских, в частности для песен донских казаков, характерен большой контраст основного голоса и верхнего «дышканта», приближающего целое к разнотемной полифонии.

В подголосочной полифонии всех стилей отмечаются: примат линейности, свободное использование диссонансов при очевидном преобладании консонансов, предпочтение прямого движения с перекрещиваниями, свободные включения и выключения голосов; характерно прямое движение при выходе из унисона, обязательна унисонно-октавная каденция.

§ 58. Ричеркар — имитационная форма XVI—XVII веков (см. § 92). Как вид учебной работы, ричеркар интересен тем, что открывает возможность строить сравнительно развернутую форму на основе единственной темы. Ричеркар подготавливает к сочинению фуги.

Тема (обозначается Т), имитированная квинтой выше или квартой ниже, называется доминантовым ответом, обозначается O(D); имитированная квартой выше или квинтой ниже — субдоминантовым ответом, обозначается O(S). Ответ бывает реальный, представляющий собой строгую имитацию, и тональный, содержащий некоторые интервальные изменения. Изменения эти делаются только в начале ответа. В остальном ответ должен быть точной имитацией. При этом соблюдаются правила: 1) если Т начинается с I, то O — с V ступени (пример 95а, б) и наоборот: если Т начинается с V, то ответ — с I ступени (в, г); 2) если тема начинается со скачка I—V, то ответ — со скачка V—I (д, е) и наоборот: если тема начинается со скачка V—I, то ответ — I—V (ж, з); 3) если в начальном обороте темы содержатся I и V ступени, то их положение в ответе подчиняется указанным выше правилам (и). Эти правила очень похожи на правила тонального ответа в фуге (§ 32); отличие в том, что в ричеркаре строгого стиля ответ не выходит за пределы основного звукоряда и хроматические изменения ступеней в нем не допускаются (тогда как в фуге ответ звучит в другой тональности).

Выбор ответа (реальный, тональный, доминантовый, субдоминантовый) определяется темой. Если в Т есть верхний и нет нижнего звука уменьшенной квинты, то пишется O(D). Если есть нижний и нет верхнего звука уменьшенной квинты, то пишется O(S). Если в Т нет звуков уменьшенной квинты и возможны оба типа ответа, то — когда нет иных соображений, влияющих на выбор (например, регистровые условия), — надо предпочесть тот, который дает меньше изменений (см. ниже). Если в Т есть оба звука уменьшенной квинты, то такую тему не следует брать для ричеркара.

Употребительны темы: при O(D) — начинающиеся от I ступени либо скачком V—I, при O(S) — начинающиеся от V ступени либо скачком I—V (ответ реальный или содержащий одно изменение). Менее удобны темы: при O(D) — начинающиеся ходом V—IV или I—V—IV, также при O(S) — начинающиеся ходом I—II или V—I—II (в ответе неприемлемо повторение звука). В любом случае необходимы коррективы, если точное соблюдение правил приводит к плохой звучности.

Упражнение 38. Найти ответы на следующие темы. Это упражнение надо писать на одной строке и оформлять как в примере 95.

Форма ричеркара складывается из экспозиционной, развивающей и завершающей частей, каждая из которых представляет собой двухголосную имитацию. Экспозиционная часть начинается с Т, прочие части — с Т или О. Желателен неодинаковый порядок вступлений в смежных частях. В каждом голосе Т и О чередуются, то есть в одном голосе не должны следовать два проведения темы или ответа (см. схему). Все пишется в одном основном ладу, но части замыкаются каденциями на разных ступенях. Выбор ступеней для 1-й и 2-й каденций свободен (каденция, разумеется, не делается на ступени с уменьшенной квинтой), но обычно экспозиционная часть замыкается на доминантовой V (в фригийском ладу на III), развивающая — на субдоминантовой IV ступени. Первая каденция делается также в ионийском и миксолидийском ладах на VI, в дорийском и эолийском — на III ступени (по аналогии с параллельными тональностями в мажоре и миноре); 2-я каденция может быть на какой-либо субдоминантовой, реже на доминантовой ступени. В развивающей части желательна, в завершающей обязательна стретта.

I	Т	О	или	О	Т	или	Т
II	О	Т	или	Т	О	или	О
	Экспозиционная часть		Развивающая часть		Завершающая часть		
I	О	Т	или	Т	О	или	О
II	Т	О	О		Т	Т	

В примере 97 приведен учебный образец ричеркара. Он написан в дорийском е; О(D) реальный; голоса удержаны в пределах певческого диапазона. 1-я часть (т. 1—5) оканчивается каденцией на V ступени; стреттная развивающая часть (т. 6—10) имеет нечеткую каденцию на IV ступени; в 3-й части (т. 10—15) стреттное начало переходит в бесконечный канон.

Сочинение ричеркара начинается с подготовительной работы. Она заключается в написании темы, стретты для завершающей части (иногда также для развивающей части) и составления плана проведения темы и ответа.

Тема и стретта сочиняются одновременно (все сказанное в § 56 относится также к теме ричеркара). Начинать стретту можно с Т или с О, верхним или нижним голосом. Расстояние вступления должно быть минимальным: в размере $\frac{1}{2}$ — полтакта или такт, в размере $\frac{3}{2}$ — такт или два (пример 98а, б). Допускается увеличение или уменьшение длительности 1-го звука вступающего ответа (или темы). Помимо того что этот прием разнообразит звучание, он позволяет включать голос там, где иначе это было бы невозможно (в примере 98в нельзя вступить без удлинения, в примере 98г — без укорочения 1-го звука).

98 а) 

б) 

в) 

г) 

Упражнение 39. Определить пригодность следующих тем (их можно понимать и как ответы) к стреттным проведением. Порядок работы: определяются лад и интервал вступления; выписывается ответ (с тональными изменениями, если они необходимы); экспериментально определяются направление и расстояние вступления в стретте (для этого надо пробовать вступить верхним или нижним голосом через полтакта, через такт после или до начала Т).

99 



Предъем и портаменто—фигуры, вносящие разнообразие в мелодический рисунок голосов. Предъем — предварение четвертью белой ноты, находящейся на сильном или относительно сильном времени; он может быть взят плавно или небольшим, чаще восходящим скачком (пример 100а). Портамента образуется от предварения четвертью ноты приготовления; вводится плавно ходом сверху (б). Предъем и портаменто могут диссонировать с контрапунктирующим голосом. Слишком частое их применение нежелательно.

100 а) 

б) 

Упражнение 40. Написать 5 стретт в разных ладах и размерах с О(D) и О(S), начиная верхним или нижним голосом с Т или с О. Использовать предъем и портаменто.

При образовании стретты тема (ответ) часто оказывается перенесенной на другую долю такта — ее сильная доля располагается на относительно сильном времени (или наоборот). Переносить тему (ответ) на несоответствующее время, то есть так, чтобы ее сильная доля приходилась бы в стретте на слабое время, запрещается.

Ричеркар интереснее писать, имея в виду реальные диапазоны голосов, с тем чтобы его можно было спеть в классе. По этой причине звуковой объем Т должен быть небольшим — в пределах сексты.

Упражнения выполняются на двух строчках в разных ключах.

Определение плана проведений сводится к установлению порядка вступлений Т и О в развивающей и экспозиционной частях. Например, если стретта начинается с Т в нижнем голосе (пример 98а), то в соответствии с правилом проведений нижний голос в развивающей части должен петь ответ, а в экспозиционной — тему, с которой и начнется ричеркар.

Упражнение 41. Составить планы проведений, основываясь на стреттах из упражнения 40.

Стреттное проведение в развивающей части желательно, хотя и не обязательно. Стретта здесь должна быть менее активной (чтобы в ричеркаре поддерживался рост сложности), что достигается увеличением расстояния вступления. Например, стретты из примера 98 могут вступать так:

101

а)

б)

Упражнение 42. а) Определить пригодность тем из упражнения 39 для получения еще одного варианта стретты (не забывать, что в стретте для развивающей части обратное расположение Т и О по голосам). б) Выяснить возможности стретт из упражнения 40 с точки зрения получения вариантов стретт для развивающей части.

Практические указания.

Вариант стретты для развивающей части обычно отыскивается чисто опытным путем и без особых затруднений, так как контрапунктировать должны всего несколько звуков. Есть, однако, темы, не допускающие стреттных вступлений. Для уверенного получения двух вариантов стретты рекомендуется простой метод написания стретты на трех строчках: 1) на средней пишется начало темы (пример 102, А); 2) на верхней и нижней строчках оно воспроизводится в виде ответа (с тональными изменениями, если они нужны), с разными расстояниями вступления: минимальным (А—А₁) и другим, большим для развивающей части (А—А₂); 3) сочиняется продолжение темы (В); 4) оно переносится на крайние строчки (В₁, В₂) и так дальше (С, С₁, С₂). Голоса контрапунктируют попарно на средней и верхней, на средней и нижней строчках (голоса на верхней и нижней строчках не контрапунктируют). Наиболее ответственным является тот момент, когда мелодии оказываются на всех трех строчках; нужно следить, чтобы голос на средней строке правильно контрапунктировал с выше- и нижерасположенным. В каждой из двух пар голосов образуется по стретте.

Порядок расположения на строчках может быть иным: на средней О, на крайних Т; первой записывается Т на одной из крайних строк и т. д.

102

Написание экспозиционной части начинается с того, что Т и О выписываются в соответствии с планом в нужных голосах, и считается противосложение, в котором обязательно использование ритмических элементов, интервалов темы.

103

Упражнение 43. Писать экспозиции: а) на тему из примера 98 б; б) на собственную тему, дающую два варианта стретты.

По окончании ответа пишутся интермедия (минимальный по длине переход) и каденция. На каденционном звуке выключается голос, которому предстоит первому вступить с темой или ответом в развивающей части (другой голос продолжает движение). Правила выключения: голос может умолкнуть, достигнув сильного или относительно сильного времени; нота, на которой он выключается, не должна быть короче половинной. Каденцию не следует делать основательной; каденционный звук продолжающего движение голоса может быть коротким (четверть); допускается несовершенная каденция (голоса сводятся не в унисон, а в терцию, квинту).

104

Упражнение 44. Довести до каденции экспозиции из упражнения 43.

Написание развивающей части начинается с того, что в голосе, который был выключен, в соответствии с планом проведения вступает тема (или ответ). Выписывается ранее найденная стретта (с большим расстоянием вступления) или, если стретта в развивающей части не предполагается, просто выписываются Т и О так, чтобы порядок вступлений голосов был иным, нежели в экспозиционной части. С помощью какого-либо каденционного оборота (но без повышения вводного тона), на любой ступени движущийся голос выключается одновременно с введением Т (или О) или несколько позже. Таким образом перед имитационным вступлением второго голоса в развивающей части также получается пауза. Случается, что для нее не остается времени; тогда тему (ответ) лучше вводить скачком, чтобы она зазвучала в другом регистре (пример 97, т. 10, верхний голос). Надо иметь в виду, что пауза — хорошее средство сделать вступающий за ней голос особенно заметным; поэтому следует взять за правило после паузы вводить только тематически значимый материал.

Далее сочиняются противосложение и интермедия, приводящая ко второй каденции, которая может быть более основательной (для оттенения последующей стретты можно выключить оба голоса). Техника выключения не отличается от описанной. В примере 105 верхний вариант лучше, так как в т. 13 есть пауза, а в т. 17 тема вступает до каденции (последнее — один из распространенных и эффектных приемов в художественной литературе).

105

Упражнение 45. Писать развивающие части начатых ричеркаров, применяя выключения и включения голосов.

Написание завершающей части: выписывается имеющаяся стретта и замыкается каденцией на I ступени (пример 106, т. 18—24). Здесь всегда желательно преобразование темы — обращение, увеличение и т. д. Чтобы учебная работа получила окончательный вид, нужно пронумеровать такты, отметить все проведения Т и О, стретты и части формы.

106

106

Упражнение 46. а) Дописать начатые ричеркары. б) Писать ричеркары.

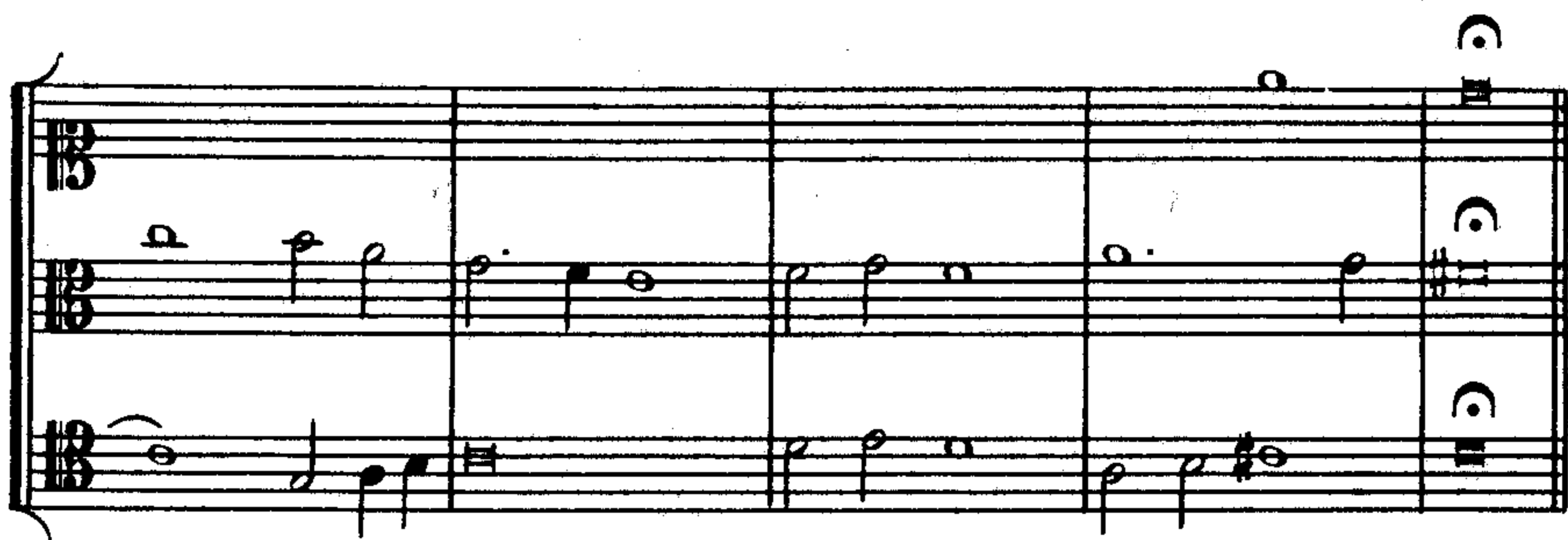
ТЕМА III. ТРЕХГОЛОСИЕ (ПРОСТОЙ КОНТРАПУНКТ. ИМИТАЦИЯ)

§ 59. Трехголосие есть совокупность трех пар голосов. Каждый голос подчиняется правилам одноголосия. Каждый голос правильно контрапунктирует любому другому.

Упражнение 47. Приписать С. р., движущийся половинными без скачков, в сопрановом или скрипичном ключе. Диссонансы употребляются только проходящие. В крайней паре голосов допускаются интервалы в пределах двух октав.

107

107



Корректирование правил двухголосного контрапункта касается верхней и нижней пар голосов (в крайней паре нормы двухголосия безусловно соблюдаются).

Прямое движение к квинте и к октаве, параллельные большие терции в верхней и нижней парах голосов употребляются беспрепятственно (пример 108 а). Прямое движение двух голосов к прима и от нее допустимо, хотя и нежелательно, при неподвижном третьем голосе — запрещено (б).

Чистая и увеличенная кварта, также уменьшенная квинта в верхней паре голосов используются на правах консонансов, то есть могут быть взяты без приготовления и оставлены без разрешения (в). Параллельные квинты запрещаются, даже если вторая из них уменьшенная (г). Параллельные кварты в верхней паре допустимы при условии, что одновременно движется третий голос или образуется правильный диссонанс (д).

108 а) нельзя

4 б2 б2 7 69 б9 11

б) нельзя

можно нельзя можно нельзя

в) нельзя

4 4 ума

д) нельзя

можно нельзя можно

Упражнение 48. Приписать С. р., движущийся половинными без скачков. Он может образовывать проходящие диссонансы и принимать участие в задержаниях в качестве свободного голоса. В верхней паре голосов предусматриваются кварты. В верхней и нижней парах возможны параллельные большие терции и прямое движение к совершенному консонансу.

109

Соотношение смежных голосов. Нежелательно отдалять голоса больше, чем на октаву (в особенности это касается верхней пары). Надо избегать неестественного расположения, когда в нижней паре голосов звучат неширокие интервалы, а верхний голос отдален от среднего больше, чем на октаву. Унисоны употребляются на любой доле, но не во всех голосах одновременно.

Перекрещивание голосов — нормальное явление в верхней паре, но оно не должно быть продолжительным и не должно иметь места при вступлении голоса. Перекрещивание с нижним голосом допускается как исключение. При перекрещивании существенное значение имеет фактическое положение голосов (верхний, нижний), а не их названия (альт, сопрано). Это важно, например, при задержании секунды реально нижним (пример 110, А), септими — реально верхним (В) голосом, а также для избежания фактических параллельных (В) и скрытых последований (Г). Выразительность перекрещивания состоит, в частности, в том, что нижерасположенный голос (например, тенор), поющий выше более высокого смежного (альта), становится заметным, особенно рельефным. Перекрещивание облегчает ведение голосов, способствует их развитости.

Упражнение 49. Приписать С. р. половинными без скачков. Нижний голос может образовывать проходящие диссонансы и участвовать как свободный голос в задержанных диссонансах. В трехголосии допускается движение терциями, секстами, децимами на большем протяжении, нежели в двухголосии.

Самостоятельные созвучия возможны на любой доле такта. Самостоятельными созвучиями могут быть: трезвучие мажорное, минорное; сектаккорд мажорный, минорный, уменьшенный; любой возможный в двухголосии интервал с удвоением одного из звуков. Каждый звук в самостоятельных созвучиях может быть взят и оставлен скачком.

Упражнение 50. Приписать С. р. целыми нотами с точкой (предусмотрен скачок). На сильных долях С. р. дополняет двузвучия до полных трезвучий или сектаккордов. Перекрещивание не предполагается. В этом упражнении верхний голос можно читать в скрипичном, средний и нижний — в альтовом ключе.

Необходимо стремиться к гармонической полноте, применяя всюду, где возможно, трезвучия и сектаккорды. Если используются двузвучия с удвоением (пример 113, А), то «пустые» созвучия без терцового тона (квинта, октава с удвоением одного из звуков) возможны только на слабых долях при поступенном движении голосов (В); скачком они взяты быть не могут (Г), на сильных долях запрещены (Б). Последнее не относится к начальному и заключительному созвучиям.

113

А В А А В В В А Б А Б А А Г Б

Упражнение 51. Сочинить, начиная с 5-го такта, мелодию в среднем голосе целыми нотами. На всех сильных и относительно сильных долях должны получаться двузвучия с удвоением в октаву или приму одного из данных голосов. В правильно решенной задаче тема имитации и мелодия в среднем голосе имеют одинаковый интервально-мелодический состав. Верхний голос можно читать в скрипичном, средний и нижний — в альтовом ключе (в эолийском с в последнем такте в нижнем голосе ля-бекар, си-бекар).

114

Каденция регулируется следующими правилами:
 Заключительным созвучием могут быть: октава или прима с удвоением; октава или прима с квинтой или большой терцией; мажорное трезвучие. Обычно используется октава с квинтой или большой терцией в среднем голосе.

Звуки заключительного созвучия берутся все одновременно.

Заключительному созвучию предшествует полная гармония: чаще всего VII₆ (пример 115а), V₆ (б), V₃⁵ (в), VII₃⁵ (г). Ступени II и VII идут, как в двухголосии, в I; третий голос идет плавно (г) или делает скачок при условии, что не образуется скрытая последовательность в крайней паре голосов (б). В крайней паре голосов в каденции допускается прямое движение к совершенному консонансу, если верхний голос идет плавно (в).

Ритмические нормы двухголосной каденции сохраняются.

115

а) ионийский С

б) миксолидийский G

в) дорийский d

г) фригийский e

Возможные отступления от правил:

Какой-либо из звуков заключительного созвучия может вступать на сильном или относительно сильном времени раньше других (пример 116 а). Применяется органнй пункт, который не вносит изменений в правила употребления диссонансов (е).

Каденция бывает плагальная (б, в). Возможен подход к заключительному созвучию через проходящие половинные (г, д).

Изредка допускается связывание ноты с более длинной (в, д). Изредка также перед заключительным созвучием (при разрешении диссонанса, при вспомогательных) используются ноты короче половинной (в, г, д, е).

116

а) фригийский e

б) ионийский D

в) эолийский e

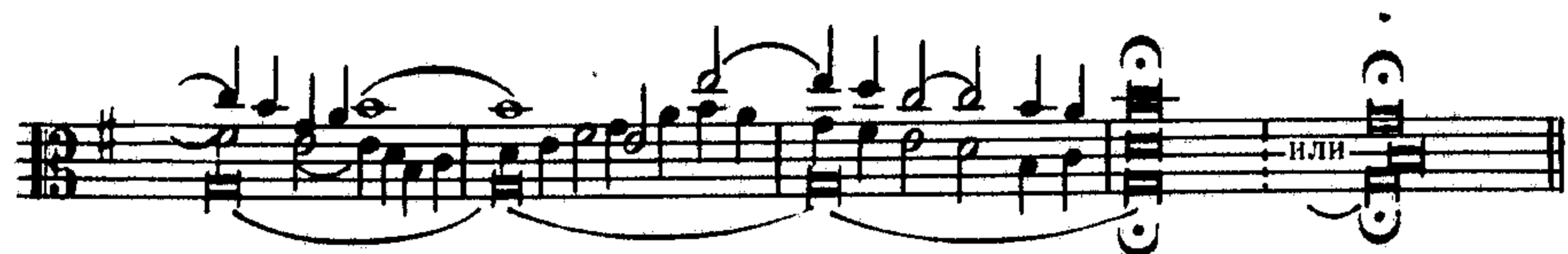


г) миксолидийский G

д) ионийский A



е) ионийский G



§ 60. Диссонансы в трехголосии.

Проходящие и вспомогательные диссонансы и третий голос соотносятся, как указано выше (§ 59), а именно: если в какой-либо паре голосов образуется проходящий или вспомогательный диссонанс, то третий голос должен правильно контрапунктировать каждому из звуков, составляющих этот диссонанс.

Вспомогательный к прима запрещен. Вспомогательный к октаве, выполняемый верхним голосом, возможен в любой паре голосов. Вспомогательный к октаве, выполняемый нижним голосом, возможен в любой паре несмежных голосов, а также в нижней паре (относится к трех- и многоголосию).

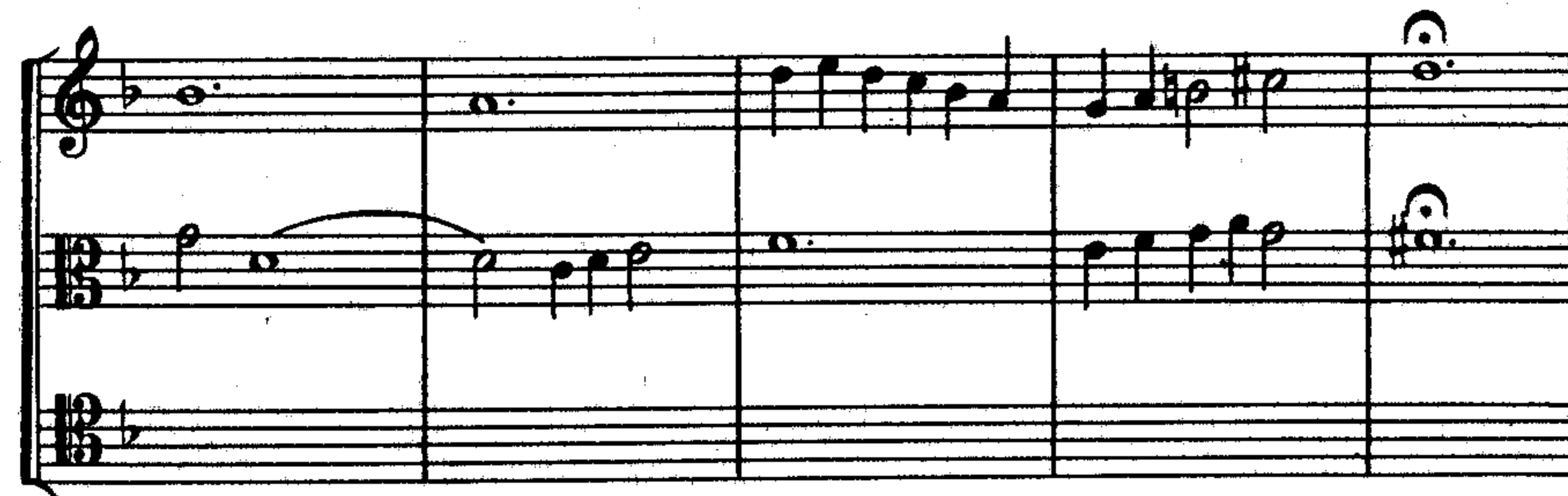
Упражнение 52. Приписать сопровождающий С. р., используя проходящие и вспомогательные диссонансы. На всех сильных долях должны быть консонирующие созвучия.

117

эолийский d



114



Задержанные диссонансы в трехголосии подчиняются следующим правилам.

Запрещается удвоение задержанного звука (пример 118 а).

Третьему голосу запрещается брать звук разрешения до момента разрешения (б).

Нона, задержанная верхним голосом, диссонирует только к нижнему голосу; запрещена нона, диссонирующая к среднему голосу, то есть в верхней паре (в).

118



Упражнение 53. Найти место вступления третьего (имитирующего) голоса. Дописать упражнение. Применять задержанные диссонансы на всех сильных долях.

119

дорийский d



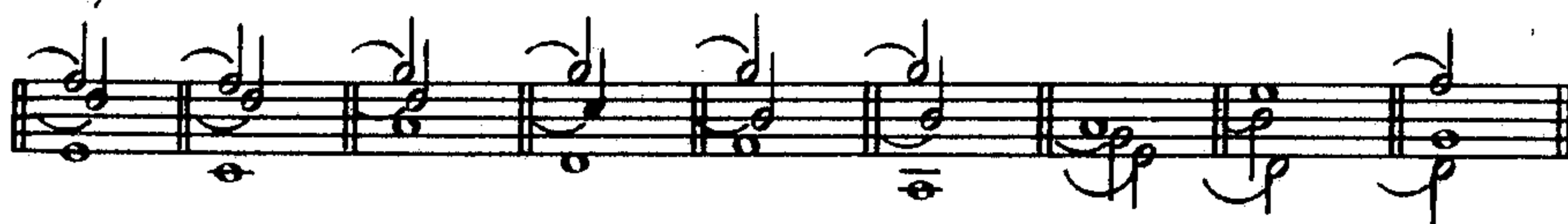
115



Двойные задержания чаще образуются в верхней паре голосов (пример 120 а). Разрешения могут быть одновременными (б) и неодновременными (в), с вставкой консонирующей четверти (г), с уведением свободной ноты (д).

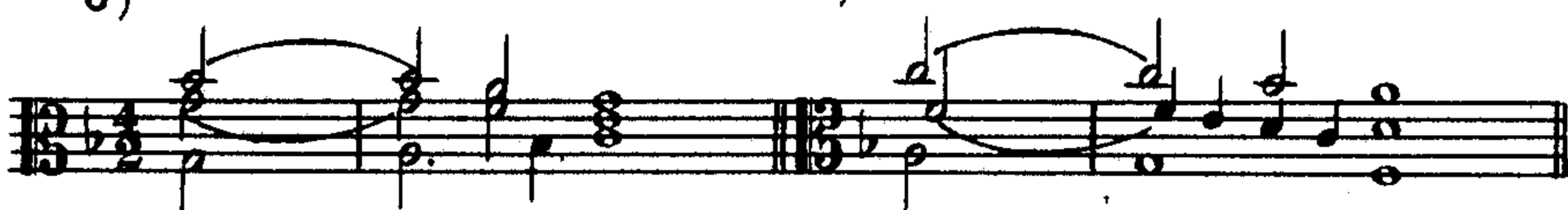
120

а)



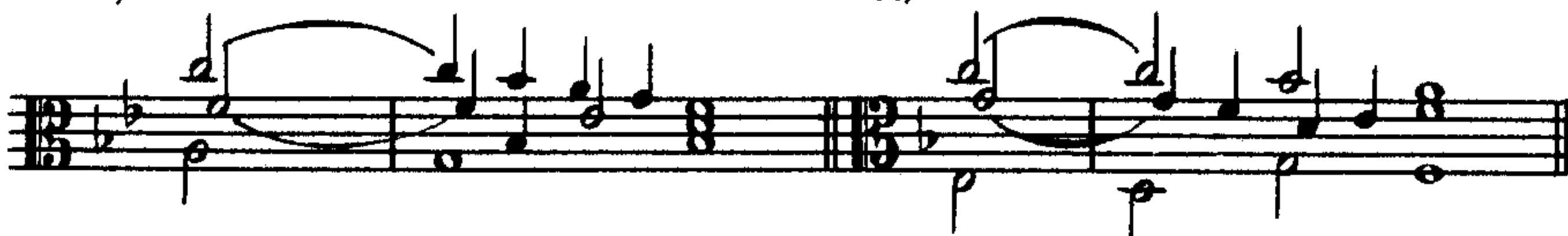
б)

в)



г)

д)



Упражнение 54. Приписать С. р. с указанным ритмом, применяя на всех сильных долях двойные задержания.

121



Консонирующая кварта в трехголосии и многоголосии относится к исключительным формам задержания. Чистая кварта между нижним и одним из верхних голосов может служить приготовлением, если нижний голос неподвижен, а верхний берется плавно. Такая кварта как бы приготавливает сама себя: на ближайшем сильном времени она рассматривается уже как диссонанс и требует правильного разрешения.

122



Упражнение 55. Писать трехголосные имитации по образцу, приведенному в примере 123, руководствуясь всеми изложенными правилами. Допустимы любые интервалы вступлений (предпочтительны кварто-квинтовые имитации) и любой порядок вступлений. Расстояния вступлений могут быть одинаковыми или, как в примере 123, разными.

123



Подголосочная полифония бывает инструментальная (например, у владимирских рожечников) и вокально-ансамблевая. Исполнители предпочитают песни с постепенным развертыванием мелодии — лирические протяжные и свадебные, медленные хороводные. Подголосочная полифония достигла расцвета в эпоху сложения Московской Руси. Весьма велико ее значение в творчестве русских композиторов XIX—XX веков*.

ТЕМА II. КОНТРАПУНКТ

§ 6. **Контрапункт** (лат. punctus contra punctum — точка, то есть нота, против точки) — одновременное сочетание двух и более мелодий в разных голосах. Контрапунктирующие мелодии в одно и то же время самостоятельны и взаимозависимы. Они самостоятельны — поскольку каждая движется по-своему и между собой они контрастируют (имеется в виду: контрастируют в каждый данный момент звучания; сами по себе мелодии могут быть совершенно одинаковыми, как в каноне в начале «Фарандолы» из «Арлезианки» Бизе, или совершенно разными, как в репризе там же). Они взаимозависимы — поскольку самый факт одновременного звучания означает, что мелодии соотносятся, то есть имеют отношение одна к другой и, следовательно, объединены в некоторое целое. Итак, противопоставляясь, контрапунктирующие мелодии объединяются. Единство различного — суть контрапункта.

§ 7. **Принципы контрапунктирования** — это общие закономерности метроритмического, мелодического и звуковысотного соотношения голосов. Принципы метроритмического и мелодического соотношения определяют главным образом самостоятельность голосов, а принципы звуковысотного соотношения — их единство («гармонию»). Действительные для всякой полифонической музыки принципы не то же самое, что исторически обусловленные нормы контрапунктирования (частное применение общих принципов в виде конкретных приемов). Непохожие нормы контрапунктирования в сочинениях Палестрины и Стравинского основываются на одних и тех же принципах.

Принципы метроритмического соотношения касаются собственно ритмических рисунков, взаимозависимости акцентов и протяженности построений в разных голосах. Необходимое условие контрапункта — контраст ритмов (IIa; IIe; Трехголосная симфония № 9 f-moll; органная хоральная обработка BWV 694, Bd. VI, № 2). Одним из его выражений является комплементарная ритмика, при которой движение в одном голосе активизируется, когда в другом оно замедляется или останавливается (Ifis, т. 4—6; прелюдия IEs, т. 1—4). Не совпадают очень часто и акценты в разных голосах, что может проявляться в виде синкоп (прелюдия IFis; симфония № 9 f-moll); по расхожему выражению, «синкопа — душа полифонии». Вообще регулярная метрическая пульсация в полифонической музыке ощущается значительно слабее, нежели в гомофонно-гармонической, хотя многое зависит от стиля: в строгом письме акценты и регулярность едва выражены, присутствующая музыке венских классиков четкость метроритма сказывается в их полифонии. В целом полифонии чужда обусловленная регулярной

* Образцы подголосочной полифонии см. в сб.: Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Евгенией Линевой, вып. 1—2. СПб., 1904—1909; Листопадов А. М. Песни донских казаков, т. 1—5. М., 1949—1954; Русские народные песни Подмосковья, собранные П. Г. Янковым. М.—Л., 1951; Образцы народного многоголосия, сост. И. Земцовский. Л., 1972.

метрикой квадратность с обычными для нее одновременными акцентами во всех голосах. Неквадратности способствует также разная протяженность построений в контрапунктирующих голосах.

Принципы мелодического соотношения определяют прежде всего соотношение направлений движения контрапунктирующих голосов, то есть виды голосоведения: прямое, параллельное, косвенное, противоположное, комбинированное (смешанное). Самостоятельности голосов более всего способствуют противоположное и косвенное движение; при прямом движении их различие сглаживается, при параллельном — сводится к минимуму. Комбинированное движение, возможное и употребительное в трех- и многоголосии, суммирует все виды голосоведения.

К принципам мелодического соотношения причисляется также соотношение вступлений, кульминаций и каденций в разных голосах. Нормой является их несовпадение; способствующее самостоятельности голосов и текучести изложения. Последнее зависит еще от маскировки каденций, которая осуществляется: вступлением темы на каденционном звуке в другом голосе (вторгающаяся каденция, см. IИ, т. 27; IЕ, т. 10; IIgis, т. 33) или до момента каденции (наложение, см. IIC, т. 19—20; IIe, т. 24).

Наконец, принципы мелодического соотношения требуют более или менее контрастного соотношения контрапунктирующих мелодий с точки зрения характера, что прямо зависит от степени их индивидуализации. Контраст достигается самыми разными средствами; например, противопоставлением плавного и скачкообразного движения (органная хоральная обработка BWV 638, Bd. V, № 13; Шуман. «Над Рейна светлым простором»), диатоники и хроматики (IIAs, т. 3—4; IIgis, т. 125) и т. п. В музыке XIX—XX веков контраст бывает очень сильным (Бородин. «В Средней Азии», реприза; Стравинский. «Петрушка», Вальс).

Принципы интервально-гармонического соотношения основаны на полифоническом понимании природы созвучий. Его суть: между контрапунктирующими голосами образуются интервалы; если голосов три и больше, то созвучие представляет скорее сумму интервалов между парами голосов, чем собственно аккорд (так в принципе; фактически же полифонические созвучия находятся в согласии с аккордами).

Одной из главных характеристик полифонической вертикали является взаимодействие консонансов и диссонансов. Консонансы объединяют звуки прочнее, чем диссонансы: в консонансах звуки и голоса притягиваются друг к другу, в диссонансах они не притягиваются и даже отталкиваются.

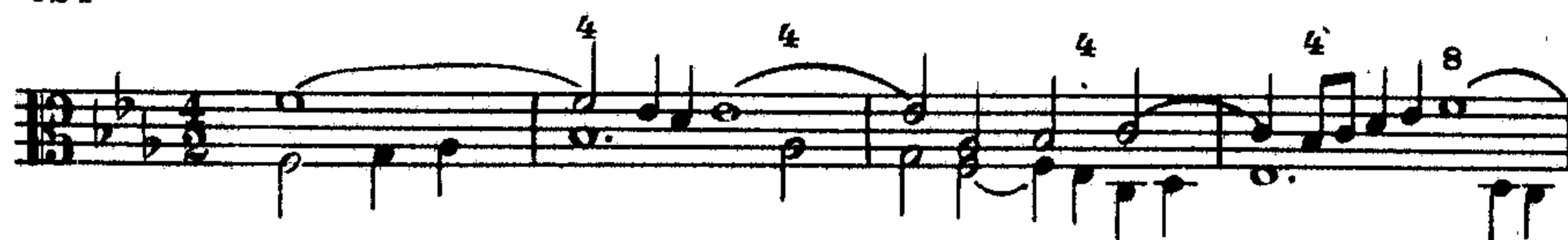
Понимание полифонической вертикали как суммы интервалов преобладало в XIV—XVI веках. В музыке того времени консонансы главенствовали, диссонансы своим присутствием подчеркивали их доминирующее положение. Последнее выражалось в необходимости консонантной подготовки и обязательного разрешения диссонанса. Полифонию XVII—XVIII веков характеризует сильное воздействие функциональной гармонии; образуется «гармония в полифонии» или «полифоническая гармония». Диссонансы не нуждаются в подготовке консонансами, но сохраняется требование их разрешения. Полифонию XX века отличают обновление употребляемых созвучий, общее усиление диссонантности (диссонансы следуют, минуя консонанс), ослабление функциональной взаимозависимости созвучий. Следствием этого стало значительное усиление линейно-мелодических связей.



**ТЕМА IV. СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ. МНОГОГОЛОСИЕ
(КОНТРАПУНКТ. ИМИТАЦИЯ. КАНОН)**

§ 61. Двойной контрапункт октавы ($Iv = -7, -14$) требует соблюдения следующих условий. 1) Первоначальное соединение пишется как в простом контрапункте. 2) Квинта употребляется как диссонанс, то есть как интервал проходящий, вспомогательный или задержанный (4). 3) Не допускаются близко расположенные кварты, ундецимы (в производном соединении дающие параллельные квинты). 4) Нона (в производном соединении — секунда, при $Iv = -14$ — септима) готовится и разрешается только нижним голосом, как секунда (8). Поскольку при $Iv = -7$ интервалы больше октавы в производном соединении дают перекрещивание голосов, постольку удобнее $Iv = -14$, где предел отдаления в первоначальном — квинтдецима. В примере 124 показано правильное и неправильное употребление интервалов.

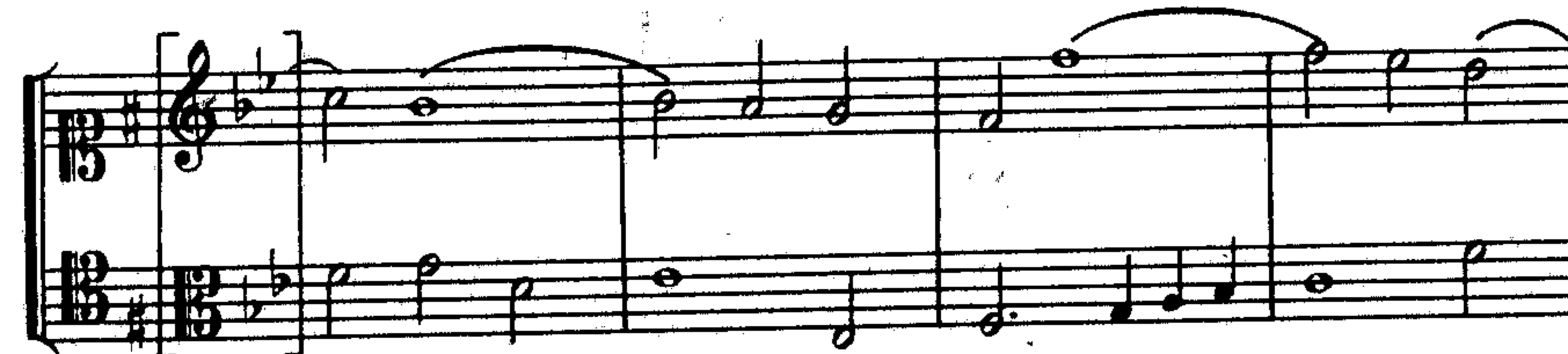
124



Упражнение 56. Написать первоначальное и производное соединения в двойном контрапункте октавы ($Iv = -14$). На всех сильных долях в первоначальном соединении должны быть использованы задержанные квинты и ноны. Первоначальное соединение закончить так, чтобы его каденция совместилась с началом производного (пример 125, т. 6—7).

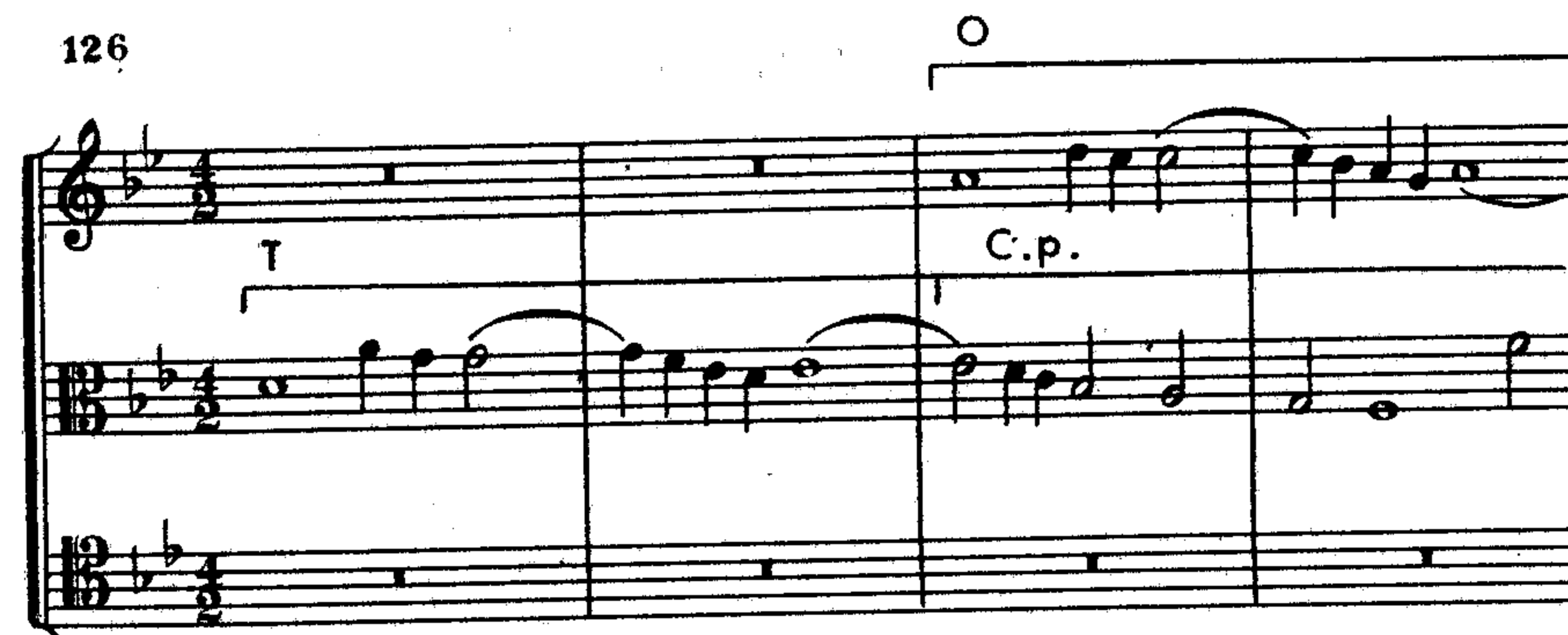
125

Образец решения



Упражнение 57. Написать трехголосную экспозицию с удержанным противосложением. Порядок работы: 1) сочиняется Т в среднем и 2) проводится как О в верхнем голосе (с тональными изменениями, если они требуются). 3) Пишется С. р. в двойном контрапункте октавы. 4) Воспроизводятся Т в нижнем (октавой ниже альты) и С. р. в верхнем голосе ($Iv = -14$). 5) Дописывается средний голос, и все завершается каденцией на V или I ступени. Наиболее трудный момент — переход от ответа к противосложению в верхнем голосе; здесь возможны, принимая во внимание тональные изменения, коррективы в рисунке противосложения (пример 126, ср. т. 3 в альте и т. 5 в сопрано).

126



С.р.

Сочинение бесконечного канона I разряда в октаву требует применения двойного контрапункта октавы. Порядок вступления для техники написания не имеет значения.

$$A \begin{array}{|l} : A_1 \quad B_1 : \\ : B \quad \text{„}A : \end{array}$$

Порядок работы над бесконечным каноном: 1) пишется отдел пропосты А (один такт на $\frac{3}{2}$, полтакта или один такт на $\frac{4}{2}$) и переносится в ристпосту (A_1) октавой выше или ниже; 2) отдел пропосты В временно не пишется, для него оставляется свободное место, и сразу выписывается повторение пропосты („А); 3) сочиняется отдел пропосты В при $Iv = -14$ и переносится в ристпосту (B_1) с противоположной перестановкой. Окончание отдела В следует плавно подвести к „А. Если требуется выделить возвращение „А, то перед „Р надо или выключить голос, или ввести „Р широким скачком; 4) выписывать „R нет надобности, так как канон оформляется с помощью знаков повторения.

Упражнение 58. Писать бесконечные каноны в октаву, начиная верхним или нижним голосом.

127

Сочинение канонической секвенции I разряда требует применения вертикально-подвижного контрапункта. Порядок вступления голосов для техники написания не имеет значения. Интер-

валы вступлений для секвенций восходящих и нисходящих с секундовым и терцовым шагом при $Iv = -7, -14$ показаны в примере 128. Порядок работы над канонической секвенцией: 1) избираются направление, шаг, интервалы вступлений и Iv (здесь $Iv = -7$ или -14). Дальнейшее не отличается от сочинения бесконечного канона; 2) пишется отдел А пропосты (продолжительность та же) и переносится в R на нужный интервал; 3) от намеченной ступени выписывается „P и переносится в „R; 4) пишется отдел пропосты В в двойном контрапункте и переносится в R. Всего выписываются полных два и начало третьего звена (в пропосте). Каденция необязательна. Допускается корректировка случайными знаками.

Упражнение 59. Писать канонические секвенции восходящие и нисходящие с секундовым и терцовым шагом.

128

$Iv = -m - n = -7$

$Iv = -m - n = -14$

Образец решения

§ 62. Правила двойного контрапункта дуодецимы $Iv = -11, -18$.

- 1) Первоначальное соединение пишется как в простом контрапункте.
- 2) Секста употребляется как диссонанс, то есть как интервал проходящий, вспомогательный либо задержанный нижним голосом (5).
- 3) Ундецима (в производном соединении — секунда) задерживается только верхним голосом (10). Последнее ограничение излишне при (-)

$Iv = -18$ (в производном — нона). В примере 129 показано правильное и неправильное применение интервалов (обратить внимание на разные способы разрешения сексты!).

129

Упражнение 60. Написать соединения первоначальное, присочинив С. р. к данной мелодии, и производное. На всех сильных долях в первоначальном обязательно использовать $\overset{(-)}{5}$ или $\overset{(-)}{10}$. Окончание первоначального соединения плавно подвести к началу производного (пример 130, т. 9). Закончить обычной каденцией в простом контрапункте.

130

Упражнение 61. а) Писать канонические секвенции восходящие и нисходящие с секундовым и терцовым шагом при $Iv = -11, -18$. Интервалы вступлений показаны в примере 131 а.

б) Писать бесконечные каноны в дециму при $Iv = -18$ (см. б).

131

а) $Iv = -m-n = -11$ $Iv = -m-n = -18$

Образец решения

б) Образец решения

Трехголосный конечный канон при $Iv = -11$ имеет преимущество естественного соотношения голосов. Рекомендуемые интервалы вступлений показаны в примере 132. Первоначальное $P+R_1$ пишется при $Iv = -11$, R_2 пишется в простом контрапункте.

Упражнение 62. Написать трехголосный канон. В R_2 имитировать не менее трех отделов.

132

Образец решения

Трехголосный ричеркар пишется в принципе так же, как двухголосный. Порядок работы: 1) сочиняется стретта для завершающей части в виде трехголосного канона с тональными изменениями, если они требуются (может быть использован канон, написанный при выполнении упражнения 62):

133

2) тема рассматривается с точки зрения возможности получения еще одного варианта стретты. В данном случае в развивающей части в верхней паре голосов может быть использован фрагмент P+R₂; 3) составляется план вступлений; 4) пишутся экспозиционная и развивающая части, к ним присоединяется репризная стретта с каденцией. Оформление каденций, порядок выключения голосов те же, что в двухголосном ричеркаре.

Упражнение 63. Написать трехголосный ричеркар по образцу, приведенному в примере 134.

134

§ 63. Правила двойного контрапункта децимы $Iv = -9, -16$.

1) Возможно только противоположное и косвенное движение. Прямое и параллельное исключаются как дающие в производном соединении скрытые и параллельные квинты, октавы, примы. По той же причине не допускается близкое расположение терций, также секст, также децим, а также терций и децим. 2) Кварта (так как в производном соединении — септима) может быть задержана только нижним голосом (3), но́на (в производном соединении секунда) — только верхним (8). Последнее ограничение излишне при $Iv = -16$ (так как в производном соединении не секунда, а но́на).

135

$Iv = -9$

цельза

Упражнение 64. Написать первоначальное соединение, присочинив С. р. при $Iv = -9$ к данной мелодии. Окончание первоначального подвести к началу производного соединения (пример 136, т. 7). Выписать производное и закончить каденцией в основном ладу в простом контрапункте.

136

I + II

$Iv = -9 + IIv = -4$

и так далее

Упражнение 65. а) Писать канонические секвенции восходящие и нисходящие, с секундовым и терцовым шагом, при $Iv = -9, -16$. Интервалы вступлений показаны в примере 137 а.

б) Писать бесконечные каноны в нону при $Iv = -16$ (см. б).

137

а) $Iv = -m - n = -9$ $Iv = -m - n = -16$

126

Образец решения

б) Образец решения

§ 64. Тройной контрапункт октавы предполагает соблюдение условий $Iv = -7$ в каждой из трех пар голосов, что практически означает избегание полных (содержащих квинтовый тон) трезвучий и секстаккордов. Квинта используется как в двойном контрапункте; запрещаются близко расположенные кварты; исключаются вспомогательные к октаве.

138

Трехголосный бесконечный канон предполагает вступления голосов в октаву в любом порядке; до момента вступления „Р канон пишется в тройном контрапункте октавы.

Упражнение 66. Написать трехголосный бесконечный канон (см. образец — пример 139). Порядок работы: 1) выбирается желаемый порядок вступлений; 2) сочиняется отдел А пропосты и переносится в R_1, R_2 и „Р; 3) сочиняется отдел В в двойном контрапункте октавы и переносится в R_1, R_2 и „Р; 4) в тройном контрапункте сочиняется отдел С, который должен подходить к началу „Р (плавно или широким скачком, или — как в примере 139 — через паузу), и переносится в R_1, R_2 и „Р.

127

Трехголосная каноническая секвенция сочиняется в тройном контрапункте, где $Iv = -m - n$. Интервал $-m$ (обычно кварта или квинта) берется дважды в одном направлении, интервал $-n$ — один раз в противоположном (пример 140 а). Наиболее удобны секвенции при $Iv = -11$ и при $Iv = -14$. Поскольку порядок вступлений не имеет значения, постольку возможны варианты, показанные в примере 140 б.

140

а)

$Iv = -m - n = -4 - 6 = -10 \quad | \quad Iv = -m - n = -3 - 5 = -8$

P R1 R2 P P R1 R2 P

б)

$Iv = -4 - 7 = -11$ $Iv = -3 - 8 = -11$

$Iv = -5 - 9 = -14$ $Iv = -4 - 10 = -14$

Упражнение 67. Писать трехголосные канонические секвенции. Порядок работы тот же, что при сочинении трехголосного бесконечного канона.

§ 65. Первоначальное соединение со сложным показателем пишется с соблюдением особенностей всех используемых в конкретном случае Iv .

Условия $Iv = -14, -16, -18$: $\begin{smallmatrix} (-) & (-) & (-) \\ \underline{3} & \underline{4} & \underline{5} \\ \underline{8} & & \end{smallmatrix}$, исключается прямое и параллельное движение.

Условия $Iv = -14, -18$: $\begin{smallmatrix} (-) & (-) & (-) \\ \underline{4} & \underline{8} & \underline{5} \\ \underline{10} & & \end{smallmatrix}$, исключается близкое расположение кварт и ундецим.

Условия $Iv = -14, -16$: $\begin{smallmatrix} (-) & (-) & (-) \\ \underline{4} & \underline{8} & \underline{3} \\ \underline{3} & & \end{smallmatrix}$, исключается прямое и параллельное движение.

Легче писать при $Iv = -18$, а не при $Iv = -11$ ($\underline{10}$ вместо $\underline{10}$) и при $Iv = -16$, а не при $Iv = -9$ ($\underline{8}$ вместо $\underline{8}$).

Упражнение 68. а) Написать двухголосное первоначальное соединение со сложным показателем (пример 142а), выписать производные.

б) Написать двухголосное первоначальное соединение, допускающее удвоение нижнего голоса децимой сверху, верхнего — децимой снизу, по образцу, приведенному в примере 142б. Пишется при $Iv = -9, -11$ со следующими особенностями: $\begin{smallmatrix} \underline{1} & \underline{8} & \underline{3} & \underline{5} \\ \underline{1} & \underline{8} & \underline{3} & \underline{5} \end{smallmatrix}$; запрещены параллельные терции, децимы, к ним возможно прямое движение; расстояние между голосами не должно превышать дециму. Выписать производное соединение (допускается его корректирование случайными знаками).

142

а) $Iv = -14, -16, -18$ Первоначальное соединение

б) Первоначальное соединение

нельзя

§ 66. Соединения в горизонтально-подвижном контрапункте обычно пишутся с помощью дополнительной строки. Порядок работы: 1) данная мелодия (пример 143, А) выписывается на другой строке (В) так, чтобы начала не совпадали на величину требуемого горизонтального передвижения (в данном случае — полтора такта). Эти две строки образуют, по Танееву, «мнимое соединение», в котором мелодии не контрапунктируют; 2) на третьей строке (В) пишется контрапункт таким образом, чтобы он составлял правильное двухголосие порознь с каждым из голосов мнимого соединения; 3) одна из пар контрапунктирующих голосов принимается за первоначальное, другая — за производное соединение.

143

Упражнение 69. Написать соединение, допускающее горизонтальное передвижение (каденция необязательна).

Если ни один из голосов не задан, то проще писать все голоса одновременно. Порядок работы: 1) сочиняется начало 1-го голоса мнимого соединения (пример 144 а, А) и повторяется на соседней строке (А₁); 2) к ним приписывается общий С. р. (К); 3) сочиняется продолжение 1-го голоса (В) и повторяется на соседней строке (В₁), к ним приписывается С. р. (L); 4) далее в том же порядке. Если при этом учитывать условия какого-либо *Iv*, то получится соединение во вдвойне-подвижном контрапункте (здесь *Iv* = —14). В примере 144 приведены начала производных соединений в вертикально-подвижном (б), в горизонтально-подвижном (в) и во вдвойне-подвижном контрапункте (г).

Для получения соединения во вдвойне-подвижном контрапункте можно также выписывать 2-й голос мнимого соединения выше или ниже на интервал, нужный для перестановки.

144

5*



Упражнение 70. Написать соединение во вдвойне-подвижном контрапункте, сочиняя все голоса одновременно.

Бесконечный канон II разряда требует применения горизонтально-подвижного контрапункта. Порядок работы: 1) вначале канон сочиняется как обыкновенный конечный (пример 145, см. первые 5 отделов); 2) последний отдел перед вступлением „P (то есть здесь F) не пишется; для него оставляется свободное место, и сразу выписываются начала „P (то есть „A) и „R (то есть „A₁); 3) от 1-й ноты „A в обратном направлении откладывается интервал, равный интервалу вступления и на то же расстояние. От найденного звука на дополнительной строке выписывается 1-й отдел пропасты A... (другими словами, отделы A... и „A должны соотноситься так же, как P и R); 4) на месте, оставленном свободным, пишется недостающий отдел так, чтобы он составлял правильное двухголосие порознь с каждым из голосов (с R и с A...). В окончательном виде канон записывается на одной строке с двумя ключами (для каждого из голосов), как показано в примере 145б.

145

a)

б)

Упражнение 71. Писать бесконечные каноны II разряда.

Каноническая секвенция II разряда сочиняется подобным же образом. Отличие в том, что отдел „A выписывается — в зависимости от шага и направления секвенции — выше или ниже A (в примере 146 ср. а и б).

146

a)

б)

Упражнение 72. Писать канонические секвенции II разряда.

§ 67. Условия написания зеркального контрапункта (то есть первоначального соединения, дающего зеркальное производное) следующие: 1) возможны только проходящие и вспомогательные диссонансы. Связанные диссонансы исключаются, как дающие неупотребительные восходящие разрешения в производном соединении; 2) исключаются скачки на сексту.

Упражнение 73. Написать первоначальное и выписать производное соединение в зеркальном контрапункте по образцу, приведенному в примере 147.

Первоначальное соединение



Производное соединение



Особая форма разрешения кварты и ноны (не секунды и не септимы!) в первоначальном соединении, дающем зеркальное производное, состоит в том, что задержанная нота переходит в ноту разрешения через верхний вспомогательный консонанс (четверть, восьмую). Кварты задерживаются верхним или нижним (3), нона — только верхним (8) голосом. В примере 148 производное соединение транспонировано для сохранения нот на тех же линейках.

148

148

I+II 3/8 1/8

I~+II~

3/4 3/4 3/4 3/4

II III IIII

IIII

Упражнение 74. Написать первоначальное соединение, используя особые формы разрешения, и выписать зеркальное производное.

§ 68. Контрапунктические условия четырехголосия (равно как пятиголосия) существенно не отличаются от таковых в трехголосии. Допускается фигура $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ на сильной и относительно сильной долях глав-

ным образом в средних голосах; прочие голоса должны поддерживать движение четвертями, чтобы не обнажать неправильность. Возможно прямое движение к совершенному консонансу в крайней паре голосов, если верхний идет плавно. Смягчается строгость запрещения параллельных и противоположных квинт и октав (но не в крайней паре голосов): таковые возможны между сильной и относительно сильной долями, если они разделены движением в обоих голосах; допускается последование чистой и уменьшенной квинт. Рекомендуются двойные и тройные задержания. Каденция делается в принципе так же, как в трехголосии.

Упражнение 75. а) Написать четырехголосную имитацию. Рекомендуются неодинаковые расстояния вступлений, применение двойных и тройных задержаний, консонирующей кварты, камбаты (образец — пример 149а). б) Написать двойную имитацию. Темы — по возможности непохожие — излагаются в паре смежных или несмежных (бас — альт или тенор — сопрано) голосов. Темы следует писать в двойном контрапункте: противоположная перестановка при имитировании делает звучание более разнообразным и может быть технически более удобной (образец — б). в) Написать двойной канон при $IV = -14$ так, чтобы производное соединение $R1+R2$ образовывалось без участия нижнего голоса (образец — в). В этом случае в первоначальном соединении $R1+R2$ возможно употребление квинты, как в простом контрапункте.

149

а)

6)

в)

R II

Раздел II. СВОБОДНЫЙ СТИЛЬ

§ 69. Свободный стиль сравнительно со строгим стилем менее систематичен, и учебные правила его не столь категоричны.

Все, что допустимо в строгом, возможно в свободном стиле.

Упражнения пишутся для фортепиано, органа, струнных инструментов в соответствующих ключах. В упражнениях, предназначенных для хора, рекомендуется использовать ключи До.

Работы выполняются в мажоре и миноре. Применяются отклонения, модуляции, хроматические изменения ступеней.

Работы пишутся в медленном, среднем, быстром темпе, в размерах $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$, реже $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{2}$. Используются длительности от целых до шестнадцатых; бревис и тридцатьвторые малоупотребительны; допустимы особые виды ритмического деления (триоли и т. п.); количество

§ 8. Виды диссонансов различаются по способу их образования и по характеру взаимодействия с консонансами. Диссонирующие интервалы могут быть получены от звуков проходящих, вспомогательных или задержанных. Хотя мелодические рисунки с проходящими, вспомогательными и задержанными звуками в гармонии и полифонии одинаковы, природа их различна. В гармонии они образуются в связи с аккордом («неаккордовые звуки»). В полифонии проходящие, вспомогательные и задержанные звуки суть явления линейные: это мелодические фигуры, соотношенные с другим голосом. Соответственно отличается понятие разрешения: если в гармонии это переход диссонирующего аккорда в консонирующий, то в полифонии — переход диссонирующего интервала в консонирующий. Условие разрешения в полифонии также мелодическое: ход одного из звуков диссонирующего интервала на секунду.

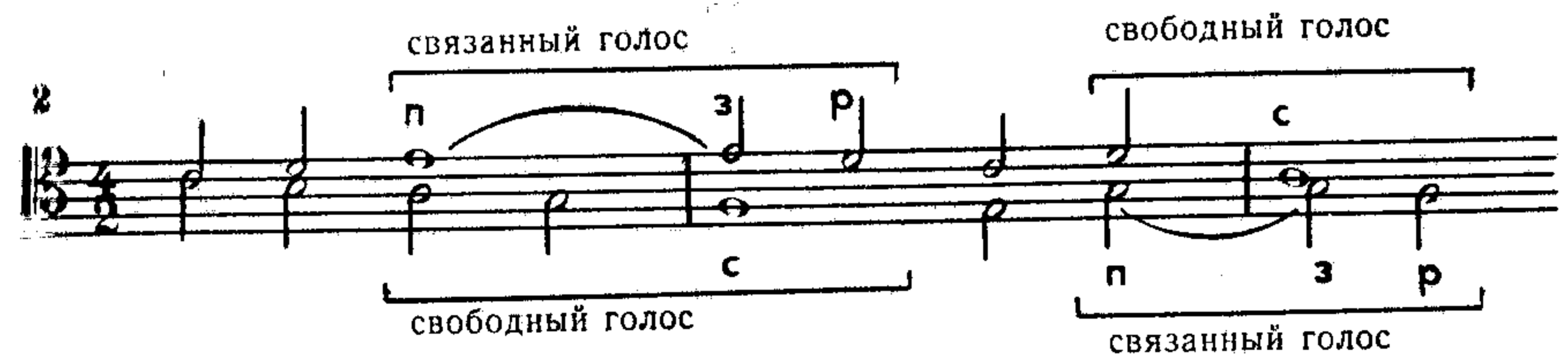
На практике (особенно в музыке второй половины XVII—XIX века) полифоническая трактовка проходящих, вспомогательных и задержанных звуков сливается с гармонической.

Проходящие звуки следуют на слабых долях по секундам в одном направлении длительностями равными или незначительно разными, не крупнее половинных (иначе остановки будут преобладать над движением). Возникающий в результате гаммообразный ход в одном голосе называется проходящим мелодическим оборотом. В строгом стиле проходящему мелодическому обороту в одном голосе противопоставляется длящийся звук в другом голосе, в свободном стиле — любая мелодическая фигура, следующая длительностями или равными проходящим, или более крупными, плавно или скачком.

Вспомогательный звук (не длиннее четверти) образуется на слабом времени при ходе мелодии на секунду вверх или вниз и обратно. Такая мелодико-ритмическая фигура называется вспомогательным мелодическим оборотом. При вспомогательном обороте в одном голосе, в другом голосе возможны: в строгом стиле — выдержанный звук, в свободном стиле (кроме выдержанного звука) — проходящий или вспомогательный оборот и всякое иное мелодическое движение.

В свободном письме употребительны также неполные вспомогательные обороты: а) без начального звука, так называемый скачковый вспомогательный (взятый скачком на слабом времени звук связывается ходом на секунду со следующим, более тяжелым); б) без конечного звука, так называемый брошенный вспомогательный (вспомогательный на слабом времени уводится скачком в следующий, более тяжелый звук).

Задержанные звуки образуются на сильных (относительно сильных) долях при связывании (синкопировании) звуков. Диссонанс, который может образоваться между связанным звуком и звуком в другом голосе, взятым в этот момент плавно или скачком, называется задержанным, или связанным, или задержанием. Обязательно разрешение задержанного диссонирующего звука ходом на секунду вниз или вверх (в строгом стиле — только вниз). Голос, в котором в данное время находится задержанный звук, называется связанным, а контрапунктирующий ему — свободным. В связанном голосе различаются: нота приготовления (в примерах обозначена *п*), сливанная с ней нота задержания (*з*) и нота разрешения (*р*). Нота свободного голоса, образующая диссонанс с нотой задержания, называется свободной нотой задержанного диссонанса (*с*).



Неприготовленное задержание в свободном стиле представляет собой диссонанс на сильном (относительно сильном) времени, звуки которого берутся плавно или скачком. В зависимости от мелодических условий различаются неприготовленные задержания скачкового, проходящего и вспомогательного типа.

Свободные диссонансы образуются при отсутствии разрешения в какой бы то ни было форме; взяты они могут быть на любой доле такта плавно или скачком.

§ 9. Многозначность термина «контрапункт» связана с его многовековой историей.

1. «Контрапункт» употребляется как синоним слова «полифония» для обозначения рода музыкального искусства (выражения «мастера полифонии XVI века» и «мастера контрапункта XVI века» равнозначны). 2. Контрапунктом называется мелодия, присоединяемая к данной главенствующей (например, противосложение — контрапункт к ответу). Сопровождающая мелодия, образованная фигурацией лежащего в основе аккорда, называется гармоническим контрапунктом («Садко», Колыбельная Волховы, последняя вариация). 3. «Контрапунктом» иногда называется пьеса с развитой техникой контрапунктирования («Искусство фуги»; Щедрин. Полифоническая тетрадь, № 3, 11, 19). 4. Термином «контрапунктическая музыка» обозначаются чаще неимитационные произведения, основанные на соединении равнозначных тем (Quodlibet из Гольдберговских вариаций) или с выраженным ведущим голосом и сопровождающими контрапунктами (Бетховен. Девятая симфония, ч. II, Трио), а также отмеченные особо искусной контрапунктической работой (Моцарт. Симфония «Юпитер», Финал).

ТЕМА III. СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ

§ 10. Сложный контрапункт — соединение мелодий, которое при повторении дается в новой комбинации (в отличие от простого, не обладающего такой возможностью). Соединение исходное (первое в данном сочинении), из которого затем извлекается новая контрапунктическая комбинация, называется первоначальным соединением. Соединение, образованное из первоначального, в котором реализуется возможность получения контрапунктического варианта, называется производным соединением. Из первоначального соединения может быть выведено одно, два или несколько производных (см. примеры 3—5, 9—15). Нормы и правила контрапунктирования равно обязательны для первоначального и производного соединений. По принципу образования производного различаются контрапункт подвижной, допускающий удвоение, допускающий преобразование.

Подвижной контрапункт — род сложного контрапункта, в котором производное соединение образуется в результате изменения соотношения мелодий первоначального путем их передвижения относи-

следующих подряд одинаковых длительностей не ограничивается. Рекомендуется соблюдение тех же правил связывания, что и в строгом стиле (§ 50). Кроме того, употребляются: связывание мелких длительностей (восьмых, шестнадцатых, восьмой с шестнадцатой), в том числе образующих пунктирные ритмы, связывание в триолях и т. п. Возможно связывание меньшей длительности с большей (часто заменяется повторением звука).

Мелодика свободного письма отличается инструментальным характером и зависимостью от гармонии. Плавные ходы применяются без ограничений, выполняются нотами любой длительности. Скачки возможны на любой интервал вверх и вниз, включая увеличенную кварту, уменьшенную октаву. Правила строгого стиля, касающиеся подготовки и заполнения скачка, сохраняют принципиальное значение, но не имеют обязательного характера. Если скачок делается в звук, имеющий выраженное тяготение в рамках подразумеваемого аккорда, то последующее движение определяется потребностью его разрешения, а не надобностью заполнения. Количество скачков подряд не ограничивается. Плавные ходы должны преобладать над скачками. Мелодии, следующие только по звукам аккорда, в учебных работах нежелательны. Следует стремиться к четкости контуров, к линейной направленности ходов. Возможны повторения одного звука, секвенции, паузы.

ТЕМА I. КОНТРАПУНКТИЧЕСКИЕ НОРМЫ

§ 70. **Контрапункт в свободном стиле** сосуществует с гармонией; контрапунктические правила корректируются правилами гармонии, и часто они совпадают. При всей линейной самостоятельности полифонических голосов их общее движение направляется гармонией. При выполнении контрапунктических упражнений необходимо не только принимать во внимание рельефность мелодического рисунка и требование разрешения интервалов, но и считаться с положением звуков в подразумеваемом аккорде.

Несовершенные консонансы употребляются без ограничений. Количество параллельных терций, секст, децим не должно быть слишком большим. Параллельные большие терции (децимы) нехороши в двухголосии и в крайней паре голосов в трех- и четырехголосии, если они образуются ходом на большую секунду (образованные ходом по полутонам, они допустимы).

Совершенные консонансы в двухголосии на сильных долях гармонически неполны и потому нежелательны; в трех- и четырехголосии «пустые» созвучия на сильных долях не допускаются. Возможны параллельные и противоположные квинты, если вторая уменьшенная. Сохраняются ограничения строгого стиля, касающиеся движения к приме и от нее. В двухголосии, а также в крайней паре голосов в трех- и в четырехголосии допускается прямое движение к октаве, к квинте, если верхний голос идет плавно. В отдельных случаях (а именно при движении мелкими длительностями большого количества проходящих и вспомогательных звуков) допускается прямое движение к квинте и к октаве, верхний звук которых берется скачком. В простых размерах в двухголосии, а также в крайней паре голосов трех- и четырехголосия избегаются параллельные и противоположные совершенные консонансы на сильных долях соседних тактов. Это правило должно соблюдаться тем тщательнее, чем эти голоса (или один из них) менее подвижны. То же касается сильной и относительно сильной долей в сложных размерах.

Диссонансы в свободном письме (§ 8) бывают проходящие, вспомогательные на слабых, задержанные на сильных долях. Применение их гораздо более свободно, нежели в строгом стиле.

Кварта в двухголосии и в крайней паре голосов трех- и четырехголосия обычно понимается как диссонанс.

§ 71. **Проходящие звуки** в свободном письме следуют либо а) длительностями более мелкими, нежели звуки другого, контрапунктирующего голоса, либо б) длительностями одинаковыми в обоих голосах.

Упражнение 76. К данным голосам (пример 150) присочинить сопровождающий бас из проходящих восьмых. На всех сильных долях обязательны двух- и трехзвучные консонансы; «пустые» созвучия исключаются. Изменять направление движения следует от сильного времени (см. образец решения, т. 2, 5), причем поворотные точки не должны быть одинаковыми в высотном отношении. Хроматические проходящие в начальных упражнениях не применяются.

Практические указания.

При движении одинаковыми длительностями перенесение проходящего звука на септиму в направлении противоположном, так же как повторение октавой выше (при общем нисходящем направлении) или ниже (при восходящем), мало влияет на гаммообразную непрерывность линии. Октавное повторение может быть приравнено к равнодлительному выдержанному звуку. Такие скачки применяются обычно в сопровождающих голосах для удобства изложения (например, из-за ограниченного диапазона инструмента, для избежания излишнего отдаления голосов и т. п.). Делать их можно от любой доли, лучше от сильной.

В трех- и в четырехголосии лучше обходиться без удвоений терцового тона и вводного тона.

150

Moderato

Moderato
Manuale
Образец решения
Pedale

Мелодия, контрапунктирующая проходящим звукам, может быть более оживленной, нежели в приведенном образце решения из примера 150. В контрапунктирующей мелодии звуки, диссонирующие с проходящими, могут быть взяты плавно или скачком на всех долях, кроме сильной и относительно сильной:

151

a)

б)

Упражнение 77 К противосложению, основанному на проходящих звуках, приписать контрапункт половинными и четвертями (в том числе связанными). Полученную мелодию принять за тему, на основании которой написать имитацию в октаву.

152 *Energico*

Energico *f*

Образец решения

Практические указания.

Поступенный подход к приме допускается (пример 153г).

Не очень хорошо звучат проходящие в нижележащем голосе, образующие с выдержанным звуком октаву после септимеры или ноны (пример 151а, т. 2; 153б); такие последования нужно стараться избегать.

Допускается соприкосновение смежных голосов (153д, е), если это делается в интересах мелодического рисунка.

Образуемые проходящим звуком параллельные септимеры или ноны возможны (153а, б); секунды (153в) допустимы как исключение. Диссонирующие последования подобного рода не являются нормой для начальных работ, использование их естественно в упражнениях с менее строгими гармоническими рамками.

153 а) б) в) г)

д) е)

Как уже было сказано, в свободном стиле проходящие звуки в одном голосе и звуки в другом, контрапунктирующем голосе могут двигаться одинаковыми длительностями. При этом на сильных и относительно сильных долях помещаются консонансы, на всех других возможных диссонансы. Голос, содержащий проходящие, подходит к диссонирующему интервалу плавно. Другой голос может брать диссонансы плавно или скачком (пример 154). Диссонансы чередуются с консонансами, но возможно следование нескольких диссонирующих интервалов подряд (см. выше практические указания).

154

Упражнение 78. а) Приписать С. р. восьмыми, руководствуясь изложенными правилами, по приведенному образцу. б) К данной мелодии приписать контрапункты сверху и снизу, следующие восьмыми. На сильных долях обязательны консонансы. Допускается перекрещивание в верхней паре голосов. По отношению к среднему голосу скачком может быть взята и скачком оставлена только консонирующая нота. В остальных случаях возможны проходящие диссонансы.

155 *Vivo*

а) *Vivo* *mf*

Vivo *mf*

Образец решения

б) Moderato

Moderato
Manuale

Образец решения

Pedale

§ 72. Вспомогательные звуки могут быть не длиннее четверти. Во вспомогательном мелодическом обороте консонирует сильная (относительно сильная) доля; между любым другим звуком вспомогательного оборота и звуками контрапунктирующего голоса возможны диссонансы (пример 156а). Контрапунктирующий голос может их брать скачком, допускается последование нескольких диссонансов (б). Контрапунктирующий голос сам иногда образует вспомогательный (в, г) или проходящий (д) мелодический оборот. Употребительны все виды голосоведения — косвенное (длящийся звук в контрапунктирующем голосе, а), прямое, параллельное, противоположное движение (б, в).

Вспомогательный к приме запрещен. Как и в строгом стиле, вспомогательный к октаве, выполняемый верхним голосом, возможен в любой паре голосов. Вспомогательный к октаве, выполняемый нижним голосом, возможен в любой паре несмежных голосов, а также в нижней паре. Верхние вспомогательные бывают обычно диатонические, нижние — часто хроматические. При этом случается соприкосновение ступеней диатонической и хроматически повышенной (е, ж, з); в упражнениях такая комбинация допустима только в стилистически соответствующем контексте.

156

а) б) в)

г) д) е)

ж) з)

Упражнение 79. По приведенному образцу написать три вариации. Вар. 1-я: к данному басу приписать С. р. крупными длительностями. Вар. 2-я: повторить бас, приписав С. р., основанный на вспомогательных и проходящих (главным образом четвертями). Вар. 3-я: перенести мелодию баса в верхний голос и приписать в нижнем С. р. со вспомогательными и проходящими (главным образом восьмыми). Во 2-й и 3-й вариациях вписать средний голос, дополняющий гармонию.

157 В движении чаканы

В движении чаканы

Образец решения

Вар. 1

Вар. 2

Вар. 3

Скачковый вспомогательный звук (в примерах обозначается звездочкой) и длящийся звук контрапунктирующего голоса могут диссонировать. Нижний скачковый вспомогательный часто хроматический. Иногда используются верхний и нижний скачковые вспомогательные, которые окружают последующий звук (пример 158в). Кроме того, в контрапунктирующем голосе возможны проходящие (г, е), вспомогательные (д) и т. д. Часто ряд проходящих звуков вводится скачковым вспомогательным (ж).

158 а) б) в) г) д) е) ж)

Упражнение 80. По приведенному образцу написать канон, используя скачковые вспомогательные звуки. Допускается перекрещивание голосов.

159

Lento

Брошенный вспомогательный звук (в примерах обозначается звездочкой) — обычно восьмая, шестнадцатая, реже четверть — и длящийся звук контрапунктирующего голоса могут составить диссонирующий интервал (пример 160 а, в). В контрапунктирующем голосе возможно также прямое, параллельное, противоположное движение голосов, но это связано с риском утраты специфики приема (б). Проходящий оборот может усложняться брошенными вспомогательными к каждому из проходящих звуков (г). Брошенные вспомогательные комбинируются со скачковыми вспомогательными (д).

160

а) б) в) г)

д)

Упражнение 81. По приведенному образцу написать трехголосную имитацию на данную тему (ответ в тональности доминанты), применяя брошенные и скачковые вспомогательные. На сильных долях помещаются консонирующие созвучия.

161 Inquieto

Inquieto

Образец решения

§ 73. Диссонансы на сильном времени в свободном стиле заметно отличаются от таковых в строгом стиле: они бывают приготовленные и неприготовленные; помимо типичных для строгого стиля применяются другие способы приготовления, задержания и разрешения.

Особенности приготовления: 1) часто используется развитое контрапунктирование ноте приготовления (пример 162а); 2) нота задержания может быть взята октавным скачком (б); 3) нота задержания является как бы приготовленной, если достигается через предъём или портаменто (в). Подобным образом «мелодически приготовленные» задержания нередки на слабых долях, в том числе в секвенциях (г).

162

а) п з р с

б) п з р в) п з р с

г) п з р

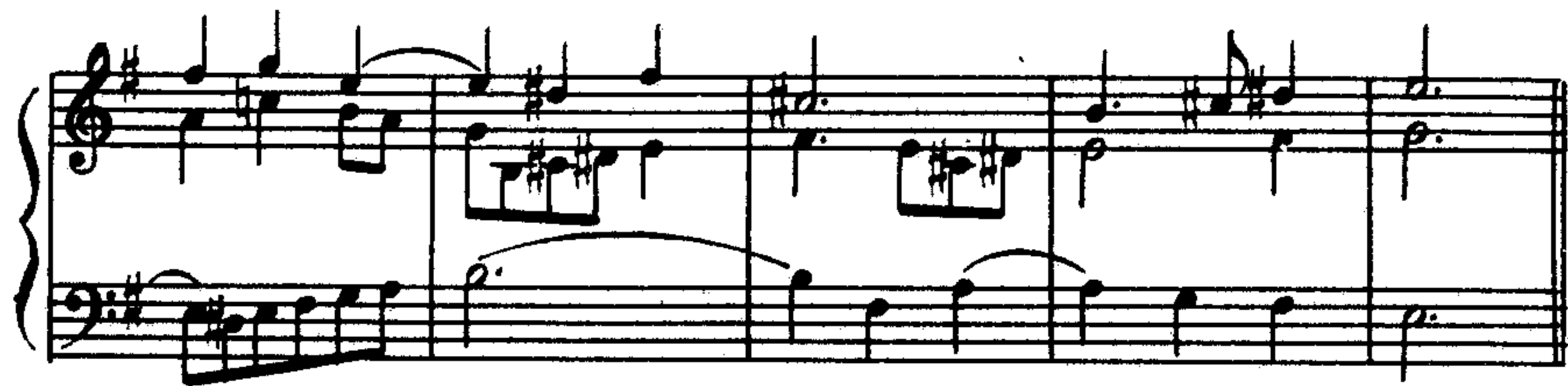
Упражнение 82. а) Написать по приведенному образцу имитацию на заданную тему (пример 163а), применяя всюду, где возможно, контрапунктирование ноте приготовления. На сильных долях желательны задержанные диссонансы (разрешение обычное). б) Написать по приведенному образцу бесконечный канон в приму, применяя диссонирующие задержания, «приготовленные» предъёмом и взятые октавным скачком. Перекрещивание голосов в таком каноне естественно. Канон может быть сочинен на подходящий текст шуточного характера.

163

а) Allegro moderato

Allegro moderato

Образец решения



6) Allegretto

Образец решения



1. Под му - си - кий - ско - го хра - ма ко - лон - на - ми
 2. Ал - геб - рой стро - го ка - но - ны по - ве - ре - ны.
 3. Чин - но у - се - лись жре - цы с ка - мер - то - на - ми.

2.



де - вы пар - нас - ски - е те - шат ка - но - на - ми
 Де - вы пар - нас - ски - е твер - до у - ве - ре - ны:
 Де - вы Пар - на - са их те - шат ка - но - на - ми

3.



чут - ки - е у - ши жре - цов А - пол - ло - новых.
 каж - да - я но - та на - у - кой про - ве - ре - на.
 под му - си - кий - ско - го хра - ма ко - лон - на - ми.



Особенности задержаний и разрешений.

Разрешения (в примерах обозначаются стрелкой) бывают нисходящие и восходящие. Последние чаще осуществляются ходом на малую (а не на большую) секунду. Восходящие разрешения лучше слышны, когда голос, которому поручены задержание и разрешение, является крайним — верхним или нижним; в упражнениях таковое положение предпочтительно.

Секунда, септима и нона, помимо обычных, известных из строгого стиля способов употребления, в свободном стиле имеют некоторые особенности задержания и разрешения. Эти особенности регулируются «правилами занятого звука», а именно следующими. Звук разрешения: 1) не должен присутствовать в другом голосе выше звука задержания; 2) может присутствовать в другом голосе ниже звука задержания, если этот голос — нижний или (в четырех- и многоголосии) несмежный.

Секунда может быть задержана верхним звуком с разрешением его вверх (пример 164а). Разрешение ходом верхнего звука вниз и нижнего вверх (включая случаи с уведением свободной ноты) запрещается (б).

Септима может быть задержана нижним звуком и разрешена ходом его вверх в любой паре голосов (в). Разрешение септимы нисходящим ходом нижнего звука запрещено (г). Септима может быть задержана верхним звуком и разрешена восходящим его ходом в октаву в любой паре несмежных голосов и в нижней паре (д).

Нона, задержанная верхним звуком, может быть разрешена восходящим ходом этого звука в любой паре голосов (е) или нисходящим ходом этого звука в любой паре несмежных голосов (ж), а также в нижней паре и изредка в верхней паре многоголосия. Нона, задержанная нижним звуком, может быть разрешена только обычным образом — нисходящим ходом этого звука в любой паре голосов. Восходящее разрешение этого звука запрещено (з).

При разрешении увеличенной секунды, уменьшенной септимы, увеличенной кварты, уменьшенной квинты обычно движутся оба голоса (в разные стороны), нередко одновременно (и).

В сложных размерах допустимо разрешение на относительно сильном и как исключение — на сильном времени.

164 а)



б) нельзя

нельзя

нельзя

в)



г) нельзя

нельзя

д)



е)

ж)

з) нельзя

и)



Упражнение 83. Написать по данному образцу канон в обращении с дополнительным голосом, применяя восходящие и нисходящие разрешения приготовленных задержаний.

165

Lento *V-ni*

mp V-le *mp*

p V-c., C-b.

Неприготовленное задержание проходящего типа (так называемое проходящее задержание) образуется при гаммообразном движении одного из голосов, когда проходящий звук приходится на сильную или относительно сильную долю. Контрапунктирующий голос может брать звук диссонирующего интервала плавно (пример 166а) или — чаще — скачком (б, в). Проходящее задержание может выделяться большей длительностью (в) и бывает хроматическим (г).

166 а) б) в) г)

Упражнение 84. Написать имитацию на данную тему, применяя на сильных и, где возможно, на относительно сильных долях неприготовленные задержания проходящего типа.

150

167 *Moderato*

Moderato Образец решения

Неприготовленное задержание вспомогательно-го типа образуется ходом за секунду (и далее обратно), причем диссонирующий вспомогательный звук приходится на сильную или относительно сильную долю. Контрапунктирующий голос может двигаться скачками (пример 168а) или плавно (б), включая фигуры с вспомогательным звуком (в).

168а) б) в)

Упражнение 85. Написать имитацию на данную тему, применяя неприготовленные задержания вспомогательного типа.

169

Образец решения

Неприготовленное задержание скачковое образуется, когда диссонирующий (обязанный к разрешению) звук интервала берется скачком или после паузы и далее разрешается нисходящим или восходящим секундовым ходом. Свободная нота в таком интервале берется любым способом: плавно (пример 170а), скачком (б), после паузы (в), она может быть связана с предыдущей нотой (г). В момент разрешения свободная нота чаще остается на месте (а, б, в, г) или

151

уводится скачком в ноту, консонирующую (также диссонирующую, см. ниже) с нотой разрешения (д). Если свободная нота в момент разрешения вводится плавно, то квалификация составляющих диссонирующий интервал нот как свободной или задержанной (неприготовленной) зависит от контекста; при этом в многих случаях неприготовленное задержание скачковое может быть истолковано как неприготовленное задержание проходящего или вспомогательного типа (е, ж).

Скачковое неприготовленное задержание как норма применяется на сильных и относительно сильных долях, но иногда оно может быть употреблено на слабых долях с разрешением на слабой же доле (з). В художественной литературе встречаются разрешения на сильном времени метрически более слабых тактов. В упражнениях такие разрешения не рекомендуются.

170 а) б) в) г) д) е) ж) з)

Упражнение 86. Написать имитацию на данную тему, применяя неприготовленные задержания, взятые скачком.

171

Образец решения

Упражнение 87. Написать по данному образцу канон (размер $\frac{3}{4}$, продолжительность пропосты 8—10 тактов, минор, неспешное движение), применяя все виды диссонансов. Следует иметь в виду возможность использования мелодии канона в качестве basso ostinato в полифонических вариациях. Окончание мелодии в пропосте нужно подвести к исходной точке для удобства повторения.

172 Largo

В приготовленных и неприготовленных задержаниях свободный звук может делать скачок на октаву или выполнять вспомогательный оборот, которые мало влияют на гармонический характер интервала задержания и могут рассматриваться как равноценные для звука. Гармонически (но не мелодически!) равнозначны примеры 173 а и б, в и г.

173 а) б) в) г)

Двойные задержания — приготовленные, неприготовленные, а также сочетающие то и другое — весьма употребительны в трех- и четырехголосии. Разновременные разрешения, совмещение восходящего и нисходящего разрешений, применение особых форм разрешения (§ 74) — все это включает большие гармонические возможности.

174 а) б) в)

Упражнение 88. Написать вариацию по данному образцу. Мелодию канона, сочиненного при выполнении упражнения 87, поместить в басовом голосе; в верхнем и среднем голосах присочинить контрапункты четвертями и половинными, применяя, где возможно, двойные задержания.

§ 74. Особые формы разрешения, применяемые в свободном стиле, близки приемам мелодической фигурации в курсе гармонии.

Разрешение через верхний или нижний скачковый вспомогательный к звуку разрешения (пример 176 а, б, в), а также через окружение звука разрешения вспомогательными (г, д) относится к самым употребительным приемам.

Упражнение 89. Написать канон по данному образцу. На всех сильных долях применить задержания с разрешениями через скачковые вспомогательные.

Правило вставки между нотой задержания и нотой разрешения в свободном стиле распространяется на диссонансы приготовленные и неприготовленные (пример 178б). Допускается вставка ноты: не только четвертной, но также восьмой, шестнадцатой (а); не только нисходящей, но также восходящей (в), особенно при восходящих разрешениях (б); не только консонирующей (а, б), но также диссонирующей со свободной (как правило, это звук подразумеваемого аккорда разрешения, в).

Упражнение 90. Написать имитацию на данную тему, применяя вставки между нотами задержания и разрешения. Ответ — в тональности доминанты. Между окончанием ответа и включением темы (в основной тональности в басу) дается интермедия. Упражнение заканчивается каденцией в основной тональности.

К числу распространенных приемов относится вставка не одного, а нескольких звуков — обычно это вводимый скачком плавный ход.

Упражнение 91. На ту же басовую тему, что в упражнении 88, написать 2 вариации: в 1-й присочинить С. р., применяя, где возможно, вставку консонирующей или диссонирующей ноты; во 2-й присочинить два контрапунктирующих голоса, применяя вставку группы звуков.

181

Существуют другие приемы запаздывающего разрешения: 1. между звуком задержания и звуком разрешения, отстоящими на целый тон, может быть введен хроматический проходящий звук (пример 182 а, б); 2. применяются фигуры с вспомогательным (в) и с брошенным вспомогательным (г) к звуку задержания (этот прием может относиться также к звукам неприготовленного задержания — д, е); 3. возможно комбинирование приемов: разрешение через вспомогательный, хроматический проходящий и скачковый вспомогательный (пример 182 ж); разрешение через брошенный и скачковый вспомогательные (з, верхний голос), разрешение через вставку группы звуков и окружающие звук разрешения вспомогательные (з, средний голос).

Уведение свободной ноты до момента разрешения допускается изредка. Свободная нота уведется плавно, причем контрапунктирование ноте задержания ограничивается проходящими (пример 183а), включая хроматические (б), или вспомогательными (в). То же касается трехголосия (г). Возможны самые разнообразные варианты: усложнение ряда проходящих звуков октавным скачком (д), скачковыми вспомогательными (е, ж), уведение свободной ноты скачком (з, и). Уведение свободной ноты может комбинироваться с запаздывающим разрешением (к, л). Остаются действительными правила, запрещающие удваивать ноту задержания и брать ноту разрешения в свободном голосе до ее появления в связанном голосе.

Упражнение 92. Написать имитацию на собственную тему по данному образцу, применяя запаздывающие разрешения и уведение свободной ноты.

тельно друг друга. По направлению смещения — вертикального (по высоте) или горизонтального (во времени) — различаются вертикально-подвижной и горизонтально-подвижной контрапункт; их совмещение образует вдвойне-подвижной контрапункт.

Контрапункт, допускающий удвоение, — род сложного контрапункта, в котором производное соединение образуется удвоением (одного, некоторых, всех, чаще — двух) голосов терцией или секстой или децимой сверху либо снизу.

Явления подвижного и допускающего удвоение контрапункта исследовал С. И. Танеев в книге «Подвижной контрапункт строгого письма» (1909).

Контрапункт, допускающий преобразование, — род сложного контрапункта, в котором производное соединение получается от изменения мелодий первоначального с помощью какого-либо способа преобразования (см. тему IV). Различаются контрапункты обратимый, ракоходный, допускающий увеличение, допускающий уменьшение. С. И. Танеев в систематику сложного контрапункта включил только обратимый, как имеющий наибольшее практическое значение.

§ 11. Вертикально-подвижной контрапункт — вид подвижного контрапункта, в котором производное соединение образуется перемещением мелодии (одной, некоторых, всех) первоначального на тот или иной интервал с изменением высотного соотношения между голосами.

И. С. Бах. Прелюдия Па

Обозначения. Интервалы: прима 0, секунда 1, терция 2, кварта 3, квинта 4, секста 5, септима 6, октава 7 и т. д. Голоса: в первоначальном соединении обозначаются римскими цифрами, считая верхний голос первым; эти обозначения сохраняются в производных соединениях. Передвижения: буква v при римской цифре означает вертикальное передвижение, число при ней — интервал, на который перемещается голос. Отрицательное число показывает передвижение верхнего голоса вниз, нижнего — вверх; положительное — верхнего вверх, нижнего вниз (например, $I^{v=3}$ — передвижение верхнего голоса на кварту вверх, $II^{v=2}$ — нижнего на терцию вниз, $I^{v=-4}$ — верхнего на квинту вниз, $II^{v=-6}$ — нижнего на септиму вверх). Соединения: первоначальное условно обозначается $I+II$, производное $I^{v=m}+II^{v=n}$, где m и n имеют то или иное конкретное значение (так, в примере 3 $I^{v=-14}+II^{v=-7}$).

Перестановки голосов (точнее, передвижения контрапунктирующих мелодий) при получении производного соединения возможны следующие: 1) один из голосов передвигается, другой остается на месте (пример 4б); 2) голоса передвигаются в одном направлении — оба вниз или (в) вверх; 3) то же в противоположных направлениях, отдаляясь (г) или сближаясь (д); 4) сближаясь, голоса оказываются на одном

уровне (е); 5) перемещаясь тем же путем далее, они меняются местами: верхний первоначального соединения становится в производном нижним, а нижний — верхним (ж).

а) $I+II$ б) $I^{v=0}+II^{v=2}$
 в) $I^{v=4}+II^{v=-1}$ г) $I^{v=2}+II^{v=3}$
 д) $I^{v=-1}+II^{v=-1}$ е) $I^{v=-5}+II^{v=-2}$ ж) $I^{v=-7}+II^{v=-4}$

Перестановка, при которой: верхний голос первоначального соединения в производном остается верхним же, а нижний — нижним, называется прямой (пример 4б—д); голоса оказываются на одном уровне, называется смешанной (е); голоса меняются местами, называется противоположной (ж). Последняя имеет наибольшее практическое значение. Двухголосное соединение с противоположной перестановкой в производном называется двойным контрапунктом (который, следовательно, — частный случай вертикально-подвижного).

Виды вертикально-подвижного контрапункта различаются в зависимости от технических условий сочинения первоначального соединения, определяемых тем, какое именно требуется производное — с прямой или противоположной перестановкой и передвижением на какой интервал оно образуется (например, условия сочинения первоначального соединения, рассчитываемого на образование производного передвижением на октаву, резко разнятся от условий, обеспечивающих децимную перестановку). Поскольку технология определяется главным образом интервалом передвижения (точнее, вертикальным показателем, см. ниже), то и вид вертикально-подвижного контрапункта называется именем этого интервала (показателя). Например, вертикально-подвижной контрапункт терции (или октавы, или дуодецимы). Всего видов столько же, сколько интервалов, но практически наибольшее распространение получили лишь некоторые (см. § 12).

Показатель вертикального передвижения (лат. Index verticalis, сокращенно Iv , множественное число — IIV) удобен для определения условий, при которых сочиняется первоначальное и образуется производное соединение. Его величина представляет сумму передвижений голосов: $Iv=I^{v=m}+II^{v=n}$. Iv дает название виду: $Iv=$

184 Allegro

185 а) б) в)

Упражнение 93. Написать имитацию на данную тему, используя диссонирующие приготовления.

186 Allegro moderato

Образец решения

§ 75. Последования диссонансов широко применяются в свободном стиле. Такие последования получаются разными способами, из которых наибольшее практическое значение имеют применение диссонирующего приготовления и переход диссонирующего задержания в новый диссонанс.

Диссонирующее приготовление; оно получается тогда, когда диссонирующий интервал, минуя разрешение, переходит одним из своих звуков (при связанном другом) в диссонирующий же интервал на ближайшем сильном времени. Чаше всего такой интервал приготовления представляет собой: 1) неприготовленный диссонанс проходящего (пример 185 а) или скачкового (б) типа на слабой доле; 2) приготовленный (в) или неприготовленный (г) диссонанс на относительно сильном времени предыдущего такта. Диссонирующее приготовление может быть усложнено проходящими или вспомогательными звуками (д, е). Все перечисленные комбинации фактически представляют собой последования неполных аккордов.

Переход диссонирующего задержания в новый диссонанс, он получается в случае, если свободная нота уведется в другую диссонирующую с нотой разрешения. Образующийся интервал перекрестно разрешается секундовым ходом. При этом в зависимости от расположения различаются диссонансы типа проходящего (при- жде 187а, б, в, з), вспомогательного (г, д, и), скачкового (е, ж). Дис- сонансы, образуемый нотой разрешения и свободным голосом, звучит жестче при прямом и в особенности при параллельном движении (в), мягче — при противоположном. Параллельные секунды (г) возможны как исключение.

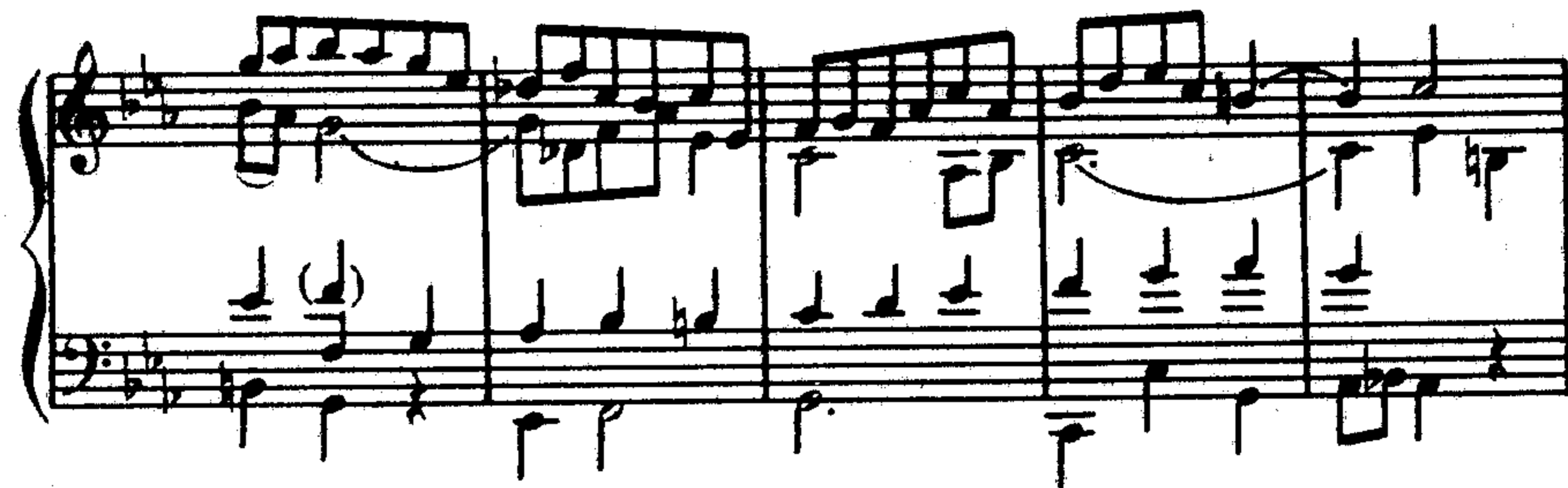
Упражнение 94. а) Присочинить С. р. снизу. На всех сильных долях должны быть задержанные диссонансы (приготовления консонирующие или диссонирующие). Нота разрешения и свободный голос образуют диссонансы проходящего типа. б) Задание и условия те же. Нота разре- шения и свободный голос образуют диссонансы вспомогательного типа.

Образец решения

Упражнение 95. а) Написать соединение по данному образцу. Сво- бодный голос скачком берет ноту, диссонирующую с нотой разрешения. Ему же поручается дальнейший (разрешающий) ход на секунду. б) Написать соединение по данному образцу. Нота разрешения и сво- бодный голос образуют диссонансы разных типов.

Упражнение 96. а) По данному образцу написать канон (стретту для фуги), применяя задержания, переходящие в диссонансы. Продол- жительность темы — не менее трех тактов. б) Написать трех- или четы- рехголосную вариацию на тот же бас, что в упражнении 88 (нотный пример 175). На сильных долях использовать неприготовленные и при- готовленные (в том числе приготовленные диссонансом) задержания, переходящие в диссонанс, а также различные другие диссонансы.

190а) Allegro



Цепочка диссонансов; возникает в том случае, если диссо-нирующий интервал, полученный так, как указано выше (то есть в ре-зультате перехода задержания в диссонанс), в свою очередь не разре-шается, а один из его звуков связывается, образуя диссолирующее приготвление нового задержания (пример 191а, б), — прием, более всего употребляемый в секвенциях (в).



Упражнение 97. а) Написать двухголосное соединение по данному образцу (пример 192 а). Предусматриваются консонирующие приготвления и на всех сильных долях — диссолирующие задержания. Сво-бодная нота уводится в другую, диссолирующую с нотой разрешения; один из звуков полученного диссонанса задерживается, образуя дис-солирующее приготвление задержания на относительно сильной доле. б) Написать по данному образцу секвенции со звеньями из связанных: септимы и ноты; септимы и секунды; ноты, септимы, кварты и секунды.



Образец решения



§ 76. Вертикально-подвижной контрапункт в свободном стиле отли-чается от такового в строгом стиле постольку, поскольку отличаются нормы использования диссонансов в том и другом стиле.

В двойном контрапункте октавы остаются действительными правила строгого стиля, регулирующие параллелизм кварт. Характерные для свободного стиля ограничения относятся к восходящим разрешениям. Условия $Iv = -7$:

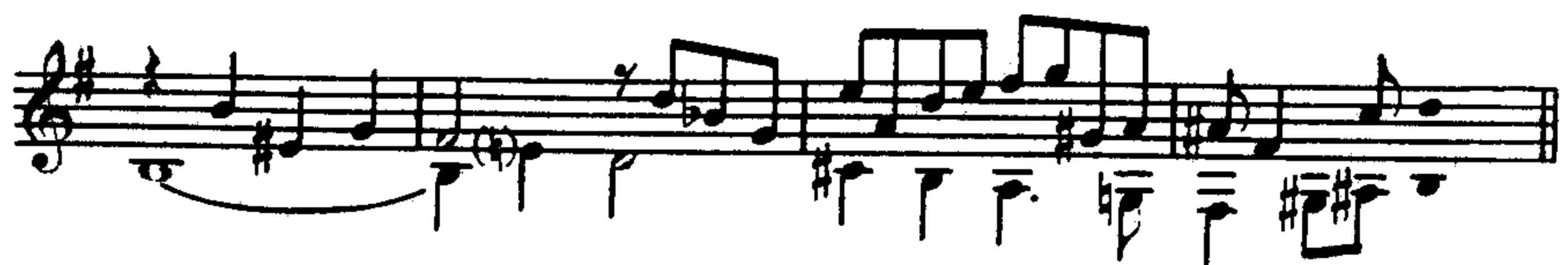
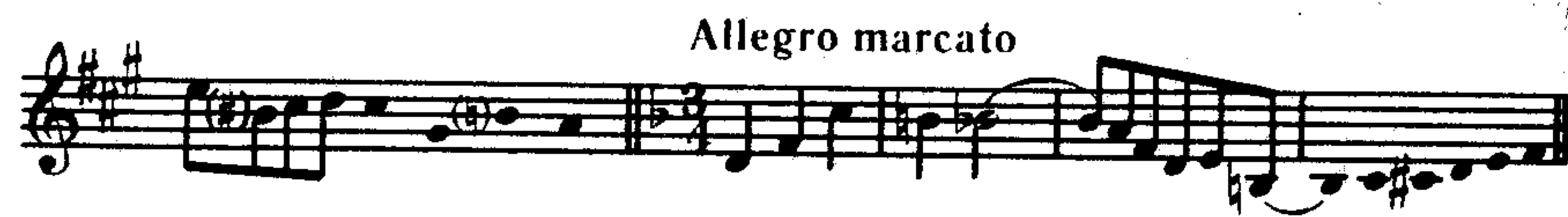
$$\begin{matrix} (-) & \uparrow & - & (\uparrow) & (-) & \uparrow \\ \underline{1} & (\underline{1}) & \underline{6} & \underline{6} & \underline{8} & (\underline{8}) \end{matrix}$$

В двойном контрапункте дуодецимы главное отличие от строгого стиля состоит в возможности более свободного применения сексты. Условия $Iv = -11$: $\begin{matrix} (-) & \uparrow & (-) & \uparrow & (-) & \uparrow \\ \underline{5} & \underline{5} & \underline{10} & \underline{10} & \underline{3} & \underline{3} \end{matrix}$; при $Iv = -18$ возможно $\underline{10}$.

В двойном контрапункте децимы действительны ограничения парал-лельного, в меньшей мере — прямого движения. Условия $Iv = -9$: $\begin{matrix} (-) & \uparrow & (-) & \uparrow & (-) & \uparrow \\ \underline{1} & (\underline{1}) & \underline{3} & \underline{3} & \underline{6} & \underline{6} & \underline{8} & (\underline{8}) \end{matrix}$; при $Iv = -16$ возможно $\underline{8}$.

Упражнение 98. На данные темы писать ответы и противосложения (по два-три к каждому ответу) в двойном контрапункте. В приводимом образце между окончанием темы (на относительно сильном времени в т. 4) и началом ответа для удобства вступления введена кодетта.





ТЕМА II. ФУГА. ВАРИАЦИИ

§ 77. Условия написания учебной фуги. Фуга пишется на три голоса; сочинение четырехголосной фуги возможно при условии приобретения необходимых навыков. Желательно объединение фуги с прелюдией (например, в форме вариаций, см. § 78).

Первые опыты должны быть в гармоническом отношении простыми, так как применение каких-либо неординарных гармонических средств обязывает к интонационно неординарной теме, что в свою очередь влечет за собой разного рода контрапунктические и модуляционные трудности.

В первой учебной фуге целесообразно использование нескольких вариантов стретты: во-первых, потому, что эта техника знакома по работе над ричеркаром; во-вторых, тем самым облегчается сочинение, поскольку удержанное противосложение в этом случае необязательно. Последующие фуги могут быть написаны без стретт, но с применением какой-либо иной контрапунктической сложности — удержанного противосложения, системы производных интермедий, соединения тем в двойной фуге и т. п.

Форма учебной фуги трехчастная.

Порядок работы над фугой тот же, что и над ричеркаром.

Упражнение 99. По приведенным образцам (пример 194) сочинить двух-четырехтактные темы разных типов: однородные, контрастные, тонально замкнутые, модулирующие, — в разных темпах, размерах, тональностях, для разных инструментов. Рекомендуется использовать паузы. Одним из требуемых качеств тем является мотивная четкость, позволяющая делать вычленения из темы.



Тема И. В. Способина



Упражнение 100. Определить пригодность тем, написанных при выполнении предыдущего задания, для получения стретт. При этом вполне допустимы корректировка рисунка, отступления от точности имитирования. Например, во избежание синкопы одновременно в двух голосах, в 3-ю тему из примера 194 должно быть внесено ритмическое изменение (пример 195a). Всегда желательно получить стреттное проведение во всех голосах. Чтобы получить трехголосную стретту на ту же тему, следует изменить окончание пропосты (б). При исследовании возможностей темы рекомендуется применение обращения (г), увеличения.

195a)



б)



в)



г)



Упражнение 101. а) Выписать 5 тем из каких-либо фуг И. С. Баха, неизвестных учащемуся, самостоятельно найти ответы, написать противосложение, сравнить с авторским решением, которое всегда дает основание оценить его мудрую простоту. б) На собственные темы, дающие стретты, писать ответы с соблюдением правил тональной имитации и противосложения в двойном контрапункте (пример 196). Желательно поддерживать в начале противосложения движение в характере темы или кодетты, отделяя его (паузой, скачком, синкопой и т. д.) от продолжения на более новом материале. Стараться не отдалять голоса более, чем на октаву.

196 Образцы решения



Iv = -14



Iv = -14, -18



Упражнение 102. Писать трехголосные экспозиции на материале выполненных упражнений. Между окончанием ответа и включением темы в 3-м голосе обязательна интермедия (связка, кодетта) — простая секвенция на кадансовом обороте темы (пример 197, т. 6—7). Возможно дополнительное проведение в виде ответа.

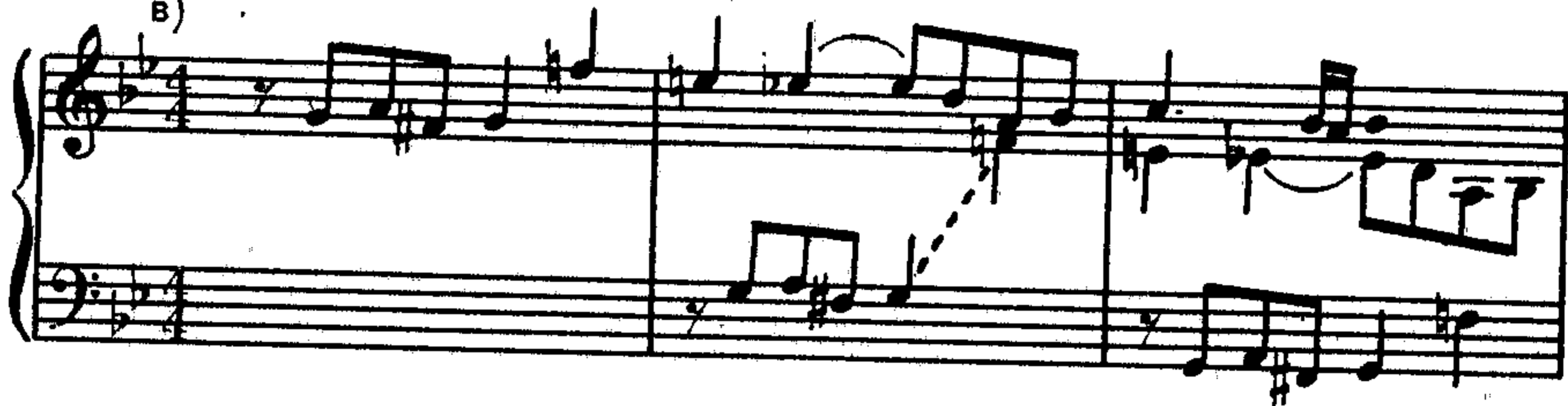
195a)



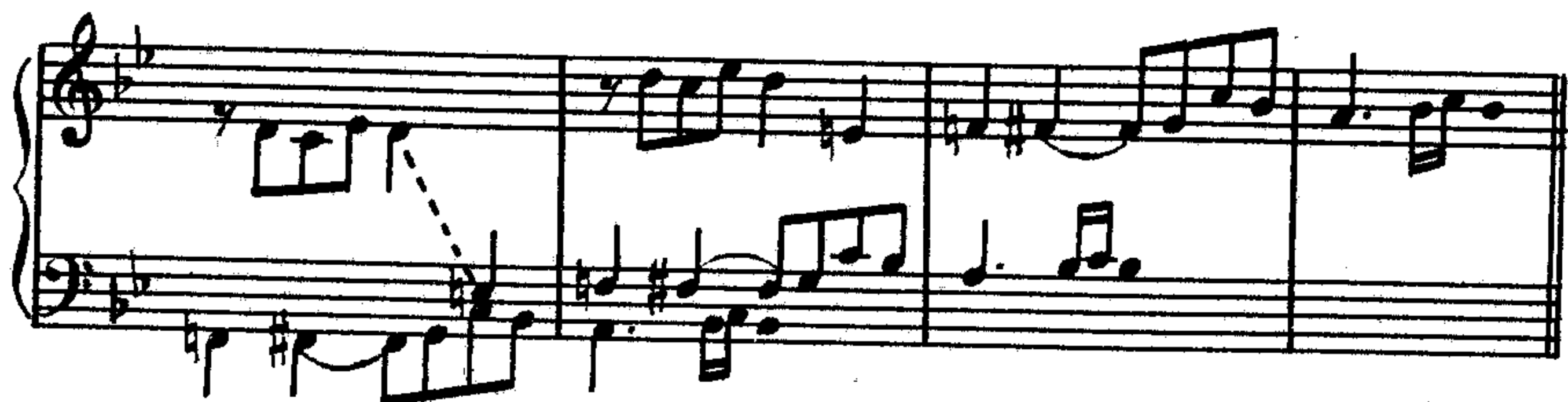
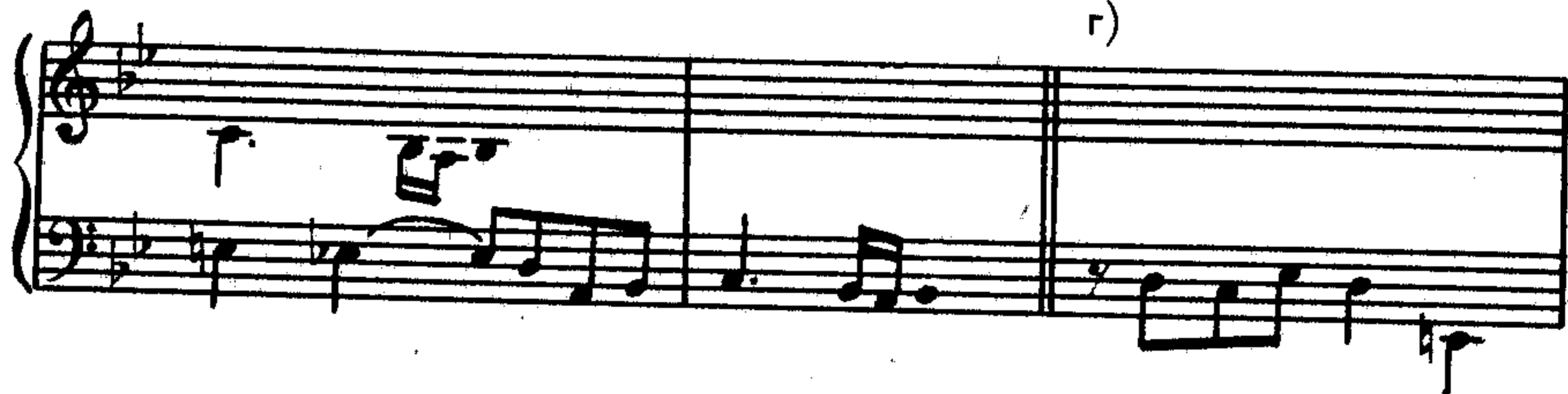
б)



в)



г)



Упражнение 101. а) Выписать 5 тем из каких-либо фуг И. С. Баха, неизвестных учащемуся, самостоятельно найти ответы, написать противосложение, сравнить с авторским решением, которое всегда дает основание оценить его мудрую простоту. б) На собственные темы, дающие стретты, писать ответы с соблюдением правил тональной имитации и противосложения в двойном контрапункте (пример 196). Желательно поддерживать в начале противосложения движение в характере темы или кодетты, отделяя его (паузой, скачком, синкопой и т. д.) от продолжения на более новом материале. Стараться не отдалять голоса более, чем на октаву.

196

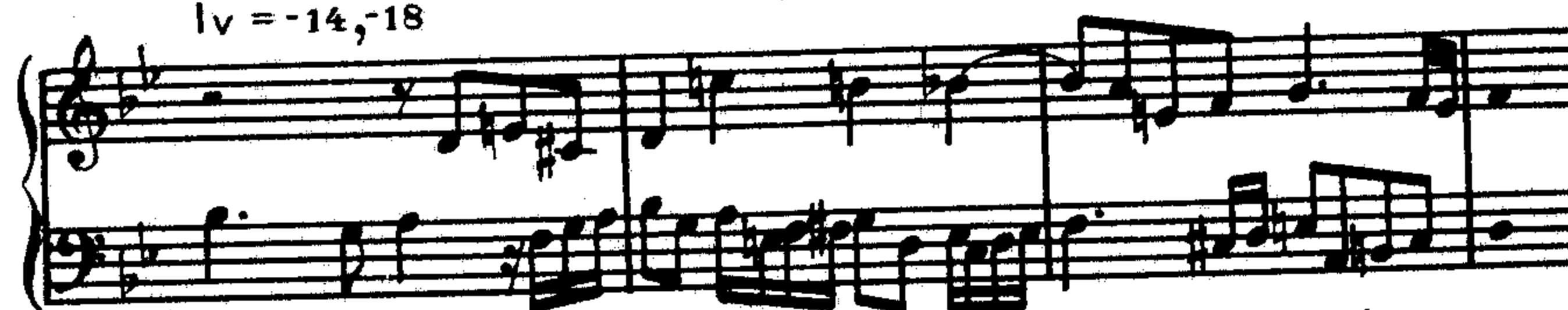
Образцы решения



Iv = -14



Iv = -14, -18

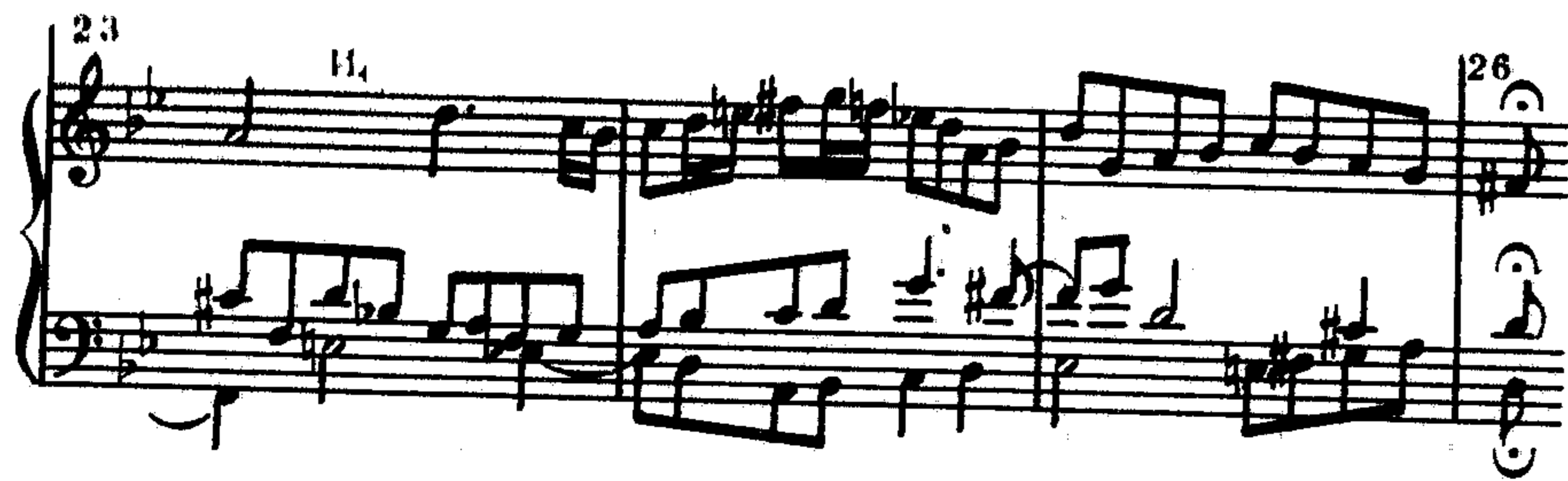


Упражнение 102. Писать трехголосные экспозиции на материале выполненных упражнений. Между окончанием ответа и включением темы в 3-м голосе обязательна интермедия (связка, кодетта) — простая секвенция на кадансовом обороте темы (пример 197, т. 6—7). Возможно дополнительное проведение в виде ответа.

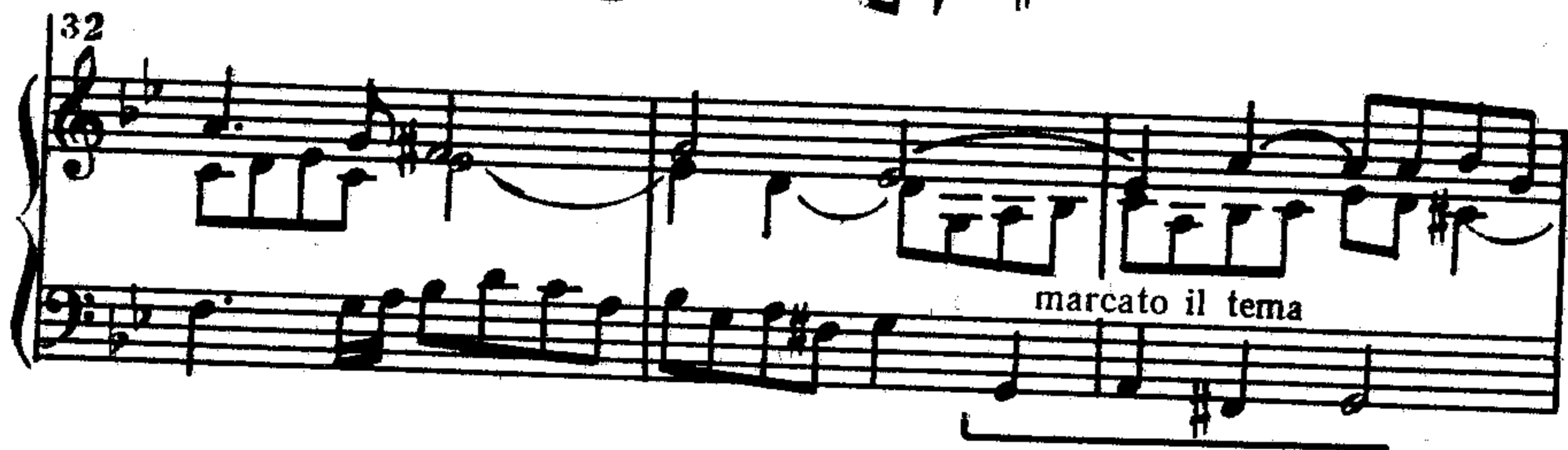
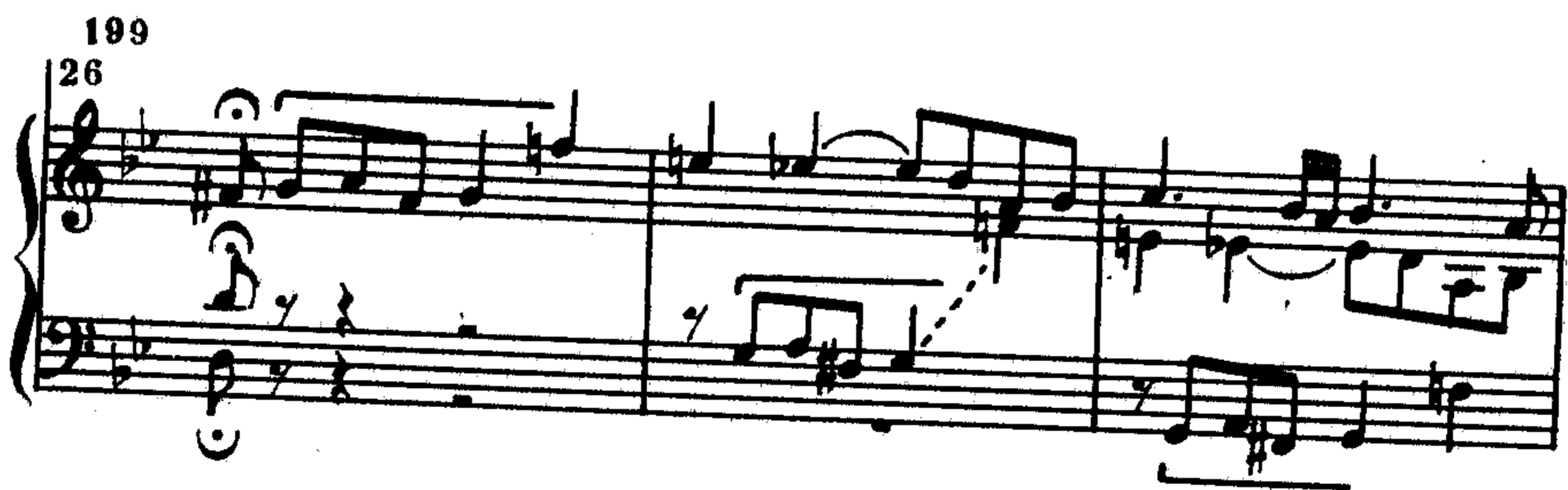
По окончании в 3-м голосе темы обязательна интермедия — двухголосная каноническая секвенция с третьим дополнительным голосом (т. 10—13); желательно использовать материал предыдущей связки. Интермедия должна заканчиваться каденцией на тонике параллельной тональности (в т. 12 примера — наложение). Поскольку тема в примере 197 допускает несколько вариантов стретты, постольку удержанное противосложение не используется.

197 Moderato, legato

Упражнение 103. Писать развивающую часть, содержащую не менее двух проведений темы. При этом желательно придерживаться следующих рекомендаций. 1) Начинать нужно с проведения в параллельной тональности (с доминантовым ответом, если это групповое проведение). В примере 198 используется двухголосная стретта (извлечение из примера 195в). 2) Далее следует секвентная интермедия, которая может быть достаточно обширной; материал для нее желательно брать из экспозиционных интермедий. 3) Следующее проведение делается в одной из субдоминантовых, реже доминантовых тональностей, причем целесообразно сохранять ладовую противоположность основной тональности. В приведенном образце избрана тональность ответа по отношению к предыдущему проведению. Стретта здесь с меньшим расстоянием вступления (из примера 195г). 4) Последняя интермедия должна представлять собой ход к доминанте (как в данном случае) или тонике основной тональности; уместен органичный пункт доминанты. В начале развивающей части полезно выключить один или два голоса, чтобы подчеркнуть членение формы и облегчить звучание.



Упражнение 104. Писать, ориентируясь на приведенный образец, завершающую часть, которая должна как минимум содержать: а) стретту, б) воспроизведение завершающей экспозиционную часть интермедии с той разницей, что здесь она заканчивается на тонике основной тональности, за которой (как бы на месте развивающей части) следует в) последнее проведение темы (стреттное, в увеличении, с распределением мотивов по голосам и т. п.). Возможен тонический органичный пункт (обязателен, если был доминантовый в конце развивающей части). В завершающей части голоса (кроме начала) не выключаются, изложение плотное, близкое аккордовому благодаря, в частности, применению уместных здесь удвоений.

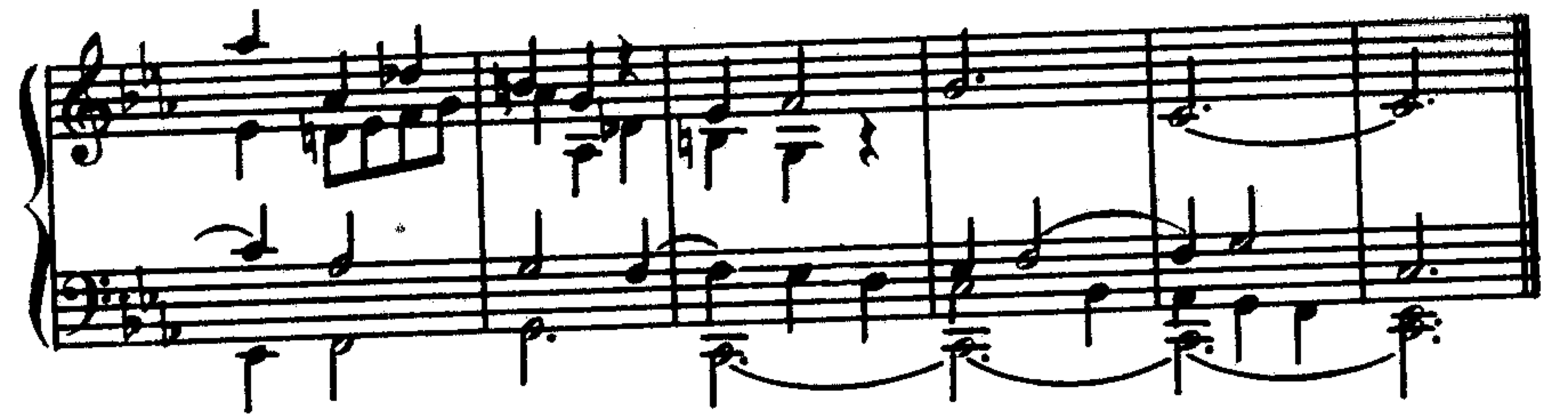
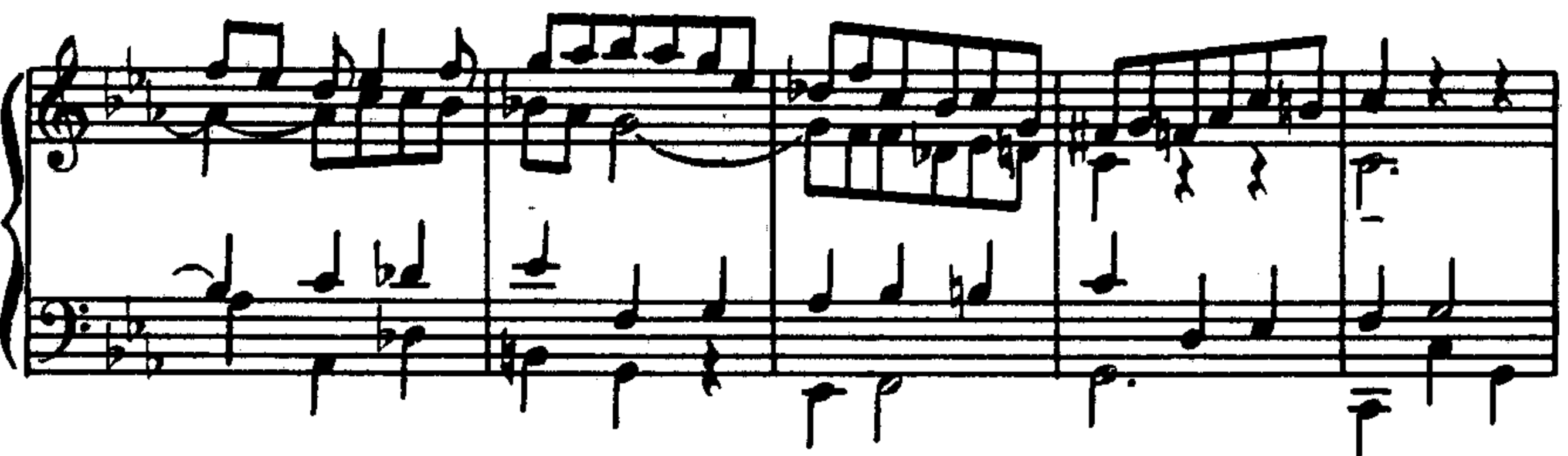
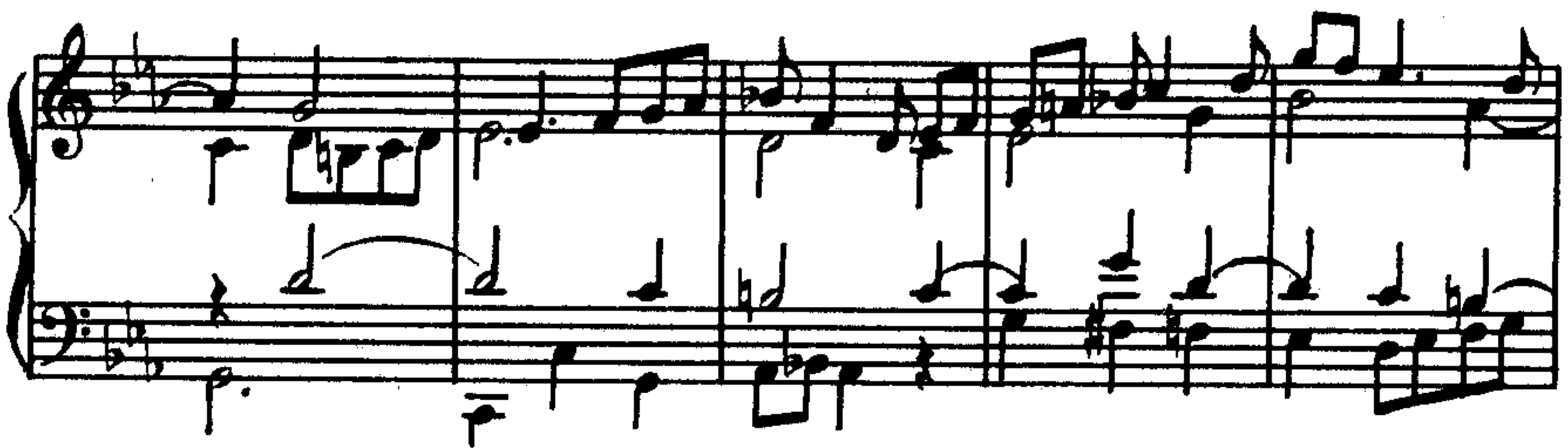


Упражнение 105. Писать различные фуги по указанию преподавателя.

§ 78. Полифонические вариации на бас, ранее написанные как упражнения в разных видах техники, могут быть с некоторыми изменениями и дополнениями объединены в целую форму. Это достигается разными способами. Самый простой сводится к соединению вариаций в три группы. 1-я составляется из вступительного проведения баса и двух-трех вариаций, связанных постепенным увеличением количества голосов и оживлением движения; может быть использован материал из упражнения 91 (нотный пример 181). 2-я группа, также из двух-трех вариаций, должна вносить некоторый контраст, создаваемый применением иной техники обработки (пример 200, т. 1—17). Например, здесь контрапунктирующие голоса могут образовывать имитации, уместно гармоническое варьирование (перегармонизация), смена регистра, фактурного рисунка и т. п. Простейшим образом искомый контраст получается, если используется гармонический склад. 3-я группа (т. 17) наделяется репризными свойствами: обязательно возвращение основной тональности, гармонической устойчивости, полифонического изложения и первоначального характера движения. Желательно применение канона. Если в средней группе вариаций тема не была проведена в верхнем голосе, то это следует сделать в одной из заключительных вариаций. Необходимо стремиться к полифонической слитности, не рекомендуется подчеркивать границы ни между вариациями, ни между группами вариаций. В примере 200, т. 17 воспроизводится с небольшими изменениями материал из примера 175, в т. 25 — из примера 1906, в т. 33 — канон из примера 172 (с дополнительными голосами).

200 [Largo]





Упражнение 106. Написать вариации на бас, используя ранее выполненные работы.

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ИЗ ИСТОРИИ ПОЛИФОНИИ

§ 79. Возникновение многоголосия относится к очень отдаленным временам; по-видимому, многоголосие* существовало всегда. Есть основания полагать, что в древности это было пение антифонное (поочередное — запевадой и хором, условно причисляемое к многоголосному), бурдонное (на фоне тянущегося звука), гетерофонное (см. § 4). Судить об этом пении можно по образцам фольклора разных неевропейских и европейских народов, у которых сохранились архаические многоголосные формы (например, антифонное пение у некоторых народов Северного Кавказа, Сибири, бурдонное пение в Грузии, Латвии и мн. др.).

Начало профессионального европейского многоголосия предположительно относится к VII—VIII векам. Самые ранние из дошедших образцов сохранились в трактатах IX века. Таким образом, письменно фиксированному многоголосию около одиннадцати столетий.

Периодизация истории полифонии соответствует общей периодизации музыкального искусства: 1. Полифония средневековья IX—XIV веков. 2. Полифония Возрождения XV—XVI веков. 3. Полифония Нового времени: а) XVII — первая половина XVIII века (барокко); б) середина XVIII — начало XIX века (венский классицизм); в) XIX — начало XX века. 4. Полифония XX века.

ТЕМА I. ПОЛИФОНИЯ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

§ 80. Искусство средневековья, вся духовная жизнь в эпоху феодализма определялась церковью. Религиозная догматика очерчивала пределы философии, литературы, нравственности. Искусство содержало много условности, церковной символики, оно устремлено, как стены готического собора, от смертного к вечному. Его идейным основанием было идеалистическое мировоззрение, согласно которому дух — сущность и первооснова мира. Ради возвеличения духа принижается все материальное (например, утверждается, что смысл существования не в практической деятельности, а в служении богу) и земное, знание подменяется нерассуждающей верой. Однако содержание искусства средневековья не равнозначно сюжетам, которыми оно пользовалось: его творцы находили в традиционных образах актуальное содержание, которое и обеспечило их произведениям непреходящую ценность. Так, идея противоположности бессмертной души и бренного тела (например, в изображениях аскетичных святых) в произведении художника нередко воплощалась не как отрешенность от мира, а как большая душевная сила, проти-

* Термин «многоголосие» обозначает количество голосов больше четырех или, как в данном случае, «неодноголосие».

востоящая суровым обстоятельствам. Нечто подобное обнаруживается в ранних образцах многоголосия, в которых сочетаются внешняя сдержанность и внутренняя наполненность мыслью.

Искусство медленно, но неуклонно, особенно в XII—XIII веках, в период роста средневековых городов, освобождалось от власти догм.

Полифония средневековья — исторически важнейший период, длившийся более 400 лет. В нем различаются: а) IX—XIII века — раннеполифоническая эпоха (IX — вторая половина XII века — постепенное утверждение многоголосия; конец XII—XIII век — развитие основных полифонических форм); б) XIV век — период переходный к полифонии Возрождения. Музыканты XIV века называли свое творчество *ars nova* (новое искусство) в отличие от *ars antiqua* (старое искусство) — музыки XII—XIII веков.

§ 81. Раннеполифоническая эпоха представлена первыми образцами двухголосия, основанием которых был григорианский хорал.

Григорианский хорал — название одноголосных католических песнопений, в которых слились многовековые певческие традиции различных ближневосточных и европейских народов. Характер музыки строгий, внеличный. Исполнялся хорал хором (отсюда название), некоторые разделы — одним певцом. Преобладает поступенное движение на основе диатонических ладов. Ритмика подчинена уставному латинскому тексту.

Существуют разные объяснения причин «расслоения» хорала на два голоса: воздействие архаического народного многоголосия, впечатление от антифонного пения в соборе с глубоким резонансом, присущая художественному сознанию потребность в преодолении установившихся форм выражения. Как бы то ни было, это важнейший момент в истории музыкального искусства: многоголосие открыло пути к созданию прежде неслыханных ценностей; до настоящего времени музыка пребывает по преимуществу многоголосной.

Первые образцы многоголосия происходят из монастырей (бывших в те времена культурными центрами) разных стран: на два голоса поют в Англии, Франции, в папской капелле в Риме. Многоголосная музыка звучала в торжественных случаях, исполнялась солистами (возможно, поддерживаемыми органом).

Органум (лат. *organum* — орудие, инструмент) был исторически первым и важнейшим многоголосным жанром. За четыре века существования определилось несколько его видов. В параллельном органуме IX—X веков хорал и сопровождающий голос движутся параллельными квинтами или квартами, сходясь в унисон в начале и в конце. В свободном органуме (приблизительно 1050—1150) применяется прямое и противоположное движение, причем образуются разные, в том числе диссонирующие интервалы. В мелизматическом органуме XII века на каждый звук тенора (голоса, в котором проводится хорал) приходится несколько, подчас много звуков мелодически расцвеченного дисканта (голоса, контрапунктирующего тенору). Этот вид органума, отмеченный мелодическим богатством, наиболее интересен в художественном отношении. Лучшие его образцы происходят из монастырей Сен-Марсьяль (Франция, Лимож), Сантьяго-де-Компостела (Испания). Знаменитыми мастерами мелизматического органума были работавшие в капелле собора Парижской Богоматери Леонин (вторая половина XII века) и Перотин (конец XII — начало XIII века) — первые достоверно известные композиторы. В практике той же школы Нотр-Дам утвердился метризованный органум — с правильной ритмической организацией на основе модусов (стабильных фигур с регулярным чередо-

7 Это вертикально-подвижной контрапункт октавы, $Iv = -11$ — двойной контрапункт дуодецимы и т. д. Величину Iv подсчитать просто и, значит, легко определить вид вертикально-подвижного контрапункта, что особенно важно при анализе, когда встречаются подчас очень сложные отношения голосов. Раскрытие значения Iv замечательно краткостью и точно показывает передвижение каждого голоса. Например, рассмотрение перестановок в примерах 3 и 5 обнаруживает, что при кажущемся несходстве они близко родственны, так как оба написаны с учетом условий $Iv = -21$. Разница же объясняется неодинаковыми передвижениями: в примере 3 $Iv = Iv^v = -14 + II^v = -7 = -21$, в примере 5 $Iv = Iv^v = -12 + II^v = -9 = -21$.

5 И. С. Бах. Фуга IIb

Применяется также менее подробная запись вертикальных перестановок, где указываются только интервалы передвижения, без обозначения голосов. Так, в примере 3 $Iv = -12 - 9 = -21$, в примере 5 $Iv = -14 - 7$.

§ 12. Наиболее употребительные виды вертикально-подвижного контрапункта: двойной контрапункт октавы ($Iv = -7$ или -14), дуодецимы ($Iv = -11$ или -18), децимы ($Iv = -9$ или -16).

Во всяком двухголосном соединении отдаление голосов на октаву изменяет звучание, но не отменяет норм и правил использования интервалов; значит, прибавление -7 к $Iv = -m$ (то есть отдаление голосов на октаву) не изменяет его свойств: $Iv = -7$ технически мало отличается от $Iv = -14$ или -21 ; столь же мало отличается $Iv = -11$ от $Iv = -18$, $Iv = -9$ — от $Iv = -16$.

Причина предпочтения этих видов в том, что в них сохраняется приблизительное соответствие консонирующих и диссонирующих интервалов в первоначальном и производном соединениях. Напротив, в двойном контрапункте септимы ($Iv = -6$), ноны ($Iv = -8$), ундецимы ($Iv = -10$) такого соответствия нет. Кроме канонических секвенций (см. § 27), эти виды контрапункта применяются редко. Танеев приводит примеры: Бетховен. «Торжественная месса», Agnus Dei, Presto, $Iv = 6$; Чайковский. Симфония № 2, ч. IV, т. 73—88, $Iv = -1$. См. также: Хиндемит. Ludus tonalis, Fuga in G, т. 24—28, $Iv = -22$; Щедрин. Фуга № 2 a-moll, т. 4—9, $Iv = -13$.

Двойной контрапункт октавы ($Iv = -7$ или -14) характеризуется следующим соотношением первоначального и производного соединений:

Здесь диссонансы первоначального соединения остаются диссонансами в производном, несовершенные консонансы обращаются в несовершенные, совершенные — в совершенные. Исключения: квинта (совершенный консонанс, превращающийся в диссонирующую кварту) и кварта (диссонанс, дающий совершенный консонанс). Гармоническое подобие первоначального и производного соединений, равно как техническая простота, обеспечили $Iv = -7$ самое широкое применение. См. также § 61.

Двойной контрапункт дуодецимы ($Iv = -11$ или -18) в эпоху строгого письма был самым употребительным (потому, в частности, что удобен в многоголосных канонах). Свойственные $Iv = -11$ отличия между звучанием первоначального и производного соединений стали ощутимыми, когда в эпоху свободного письма возросла роль гармонического начала и двойной контрапункт дуодецимы уступил главенство октавному. Схема образования производного соединения следующая:

Основная особенность — превращение сексты (консонанс в первоначальном соединении) в септиму (диссонанс в производном) и септимы в сексту. См. также § 62. Примеры использования (помимо канонических секвенций): ПН, т. 27—30, 35—38; «Искусство фуги», Capone IV, т. 9—17, 42—50; Бетховен. Соната № 31, фуга, т. 5—8, 20—23. $Iv = -13$

Двойной контрапункт децимы ($Iv = -9$ или -16) примечателен тем, что несовершенные консонансы первоначального соединения в производном соединении обращаются в совершенные и наоборот:

нашем длительностей). Одновременно происходило увеличение числа голосов: Перотти прославился как создатель трехголосных и монументальных четырехголосных композиций.

Органуму близки двухголосный гимель (XIII век) и трехголосный фобурдби (XIV век): в первом голоса движутся параллельными терциями, во втором — секстаккордами.

Пользовался популярностью кондукт — двух- или трехголосное произведение светского или духовного содержания, примечательное простотой многоголосия; кондукт основывался на хоральной или светской, в том числе специально сочиненной, мелодии.

Мотет (франц. mot — слово) возник в творчестве композиторов той же Парижской школы и с XIII до конца XVI века оставался, радикально изменяясь, одним из важнейших жанров светской и духовной музыки. В XIII—XIV веках это сравнительно небольшое, чаще трехголосное произведение на основе хорала или же народного, а иногда и специально сочиненного напева. Для мотета типично мелодическое несходство голосов, которое к тому же подчеркивалось самостоятельностью текста в каждом. Со временем тексты стали различаться даже по языку (например, могли одновременно звучать духовный латинский текст и светский французский — шуточный или любовный). Развитые мотеты строились так, что в теноре повторялся *cantus firmus*, неизменность которого компенсировалась постоянным обновлением в верхней паре голосов — форма, из которой впоследствии развились вариации на *basso ostinato*.

§ 82. Музыкальное искусство XIV века (*ars nova*) развивалось во Франции и Италии; главными его центрами были Париж и Флоренция, крупнейшими представителями — известнейший трубадур Франции Гийом де Машо (1300—1377) и Франческо Ландино (1325—1397). *Ars nova* — новаторское искусство; его отличают: усиленная работа над светскими жанрами, связь с бытовой песней, применение инструментов для аккомпанемента. Характер *ars nova* — переходный: если во Франции это искусство еще связано с *ars antiqua*, то в Италии оно обладает уже всеми свойствами раннего Возрождения. Деятели *ars nova* реформировали существовавшие жанры (мотет, мессу) и создавали новые (мадригал).

Изоритмический мотет XIV века отличается от ранних мотетов усложнением принципа *ostinato*. В изоритмическом мотете могут повторяться: а) ритмическая формула (*talea*), приобретая всякий раз иное звуковысотное наполнение; б) звуковысотная формула (*color*), оформляемая ритмически всякий раз по-иному; в) ритмическая и звуковысотная формулы, не совпадающие по протяженности и оттого образующие все время разные ритмо-высотные комбинации. Эта техника подчас доводится до изощренности благодаря преобразованиям повторяющихся фигур (передаваемых к тому же из голоса в голос) с помощью увеличения, уменьшения.

Рондо, баллада, вирелё — родственные между собой, чаще лирические песни с движением танцевального характера и с четкими музыкально-поэтическими формами. Первоначально одноголосные, они в XIV веке стали многоголосными, иногда с использованием сложной полифонической техники (Г. де Машо. «Мой конец — мое начало» — рондо в виде ракоходного канона).

Качча (итал. *caccia* — охота) — вокальная пьеса на текст, живописующий охоту, иногда с любовными сюжетными мотивами. Качча — жанр «программно-изобразительный»: это канон в приму с большим расстоянием вступления, где голоса «преследуют» друг друга. Третий

инструментальный голос, идущий крупными длительностями, свободен. Качче близка французская шас (фр. *chasse* — охота) — вокальная пьеса в виде трех-, иногда двухголосного канона.

Мадригал (итал. *madrigale* — песня на родном, то есть на итальянском языке) возник в XIII веке как одноголосная песня. В XIV веке (Ф. Ландини, Дж. де Болонья) это двух- или трехголосное сочинение контрапунктического (иногда с имитациями) склада, нередко с инструментальным сопровождением, состоящее из двух-трех куплетов с единственным общим припевом. Тексты (Петрарка, Бокаччо) любовно-лирические, мифологические, пасторальные; характерны картины природы в качестве поэтического фона, аллегии. Текст во всех голосах одинаковый, слоги произносятся более или менее синхронно. Со временем мадригал становится важнейшим жанром светской музыки.

ТЕМА II. ПОЛИФОНΙΑ ВОЗРОЖДЕНИЯ

§ 85. Возрождение (Ренессанс) — эпоха в культурно-исторической жизни Западной и Центральной Европы (XV—XVI века, в Италии XIV—XVI века). По словам Ф. Энгельса, «это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености». Основанием искусства Ренессанса был гуманизм — воззрение, которое полагает человека высшей ценностью, отстаивает право человека на собственную оценку явлений действительности, свободную от церковного контроля над мыслями, утверждает цельность и закономерность мироздания, красоту и гармонию действительности, выдвигает требование ее научного познания и реалистического отражения в искусстве. Вместе с тем в искусстве Возрождения удерживались черты предшествующей эпохи. Например, будучи светским и антифеодальным по сути, оно использовало образы, распространенные в средневековом искусстве, а заказчиками часто бывали феодалы и папский двор. Достижения музыки Возрождения находятся в одном ряду с достижениями литературы, архитектуры, изобразительных искусств.

Есть множество проявлений как внутренней, так и внешней общности между музыкой и, например, живописью Возрождения. Использование евангельских сюжетов, получающих гуманистическую трактовку, например, у Рафаэля, аналогично возвышенному строю месс Палестрины. Освоение имитации, охватывающей все голоса и делающей звучание объемным, — аналогия открытию перспективы. Интерес художников к точному знанию и математическому выражению пропорций и перспективы сопоставим с исследованием композиторами свойств звукового материала, откуда и происходит их здоровый интерес к технической стороне музыки. Можно найти родство между симпатиями художников к несмешиваемым краскам и композиторов — к чистым тембрам хоровых голосов и т. д.

В эпоху Возрождения искусство (в том числе музыкальное) пользовалось огромным общественным авторитетом и получило чрезвычайно широкое распространение.

Полифония Возрождения — так именуется эпоха расцвета полифонического искусства от середины XV до конца XVI века. В это время были практически найдены и теоретически осмыслены важнейшие средства полифонии, такие, как принципы контрапунктирования, сложный контрапункт, имитация, канон, которые остаются действительными, конечно в иных интонационных условиях, до настоящего времени. В эпоху Возрождения в разных странах Европы складываются композиторские школы, среди которых ведущие — франко-фламандская (нидерландская) и итальянская.

§ 86. Франко-фламандская школа была первой, самой крупной и влиятельной среди европейских композиторских школ.

Нидерланды того времени (ныне территория Бельгии, Северо-Восточной Франции, Люксембурга) — это северный торговый перекресток Европы, страна с всеевропейскими связями, богатыми культурными традициями (Эразм Роттердамский, Я. ван Эйк, П. Брейгель). Народ Нидерландов вел борьбу с испанскими феодалами, здесь совершилась первая буржуазная революция. Музыка входила в общественный быт горожан, исполнялась в домах, звучала при дворе. В Нидерландах впервые создается система профессионального обучения музыке в метризах (школы-приюты при соборах), из которых вышли многие композиторы.

Историческими предшественниками франко-фламандцев были французские композиторы эпохи *ars nova* и происходивший из Нидерландов И. Чикония (ок. 1340—1411), в сочинениях которого обозначилась тенденция писать полифоническую музыку для хора, а не для ансамбля солистов, как раньше. Другим предтечей их был англичанин Д. Данстейбл (ок. 1380—1453) — крупнейший полифонист первой половины XV века. Он подолгу работал на континенте, где познакомился с достижениями французских и итальянских современников. Не исключено, что у него учились Дюфай и Беншуа (см. ниже). Основное в наследии Данстейбла — трехголосные мотеты и песни (см. сб.: Джон Данстейбл. Инструментальные ансамбли. М., 1978). Своего рода остоном его полифонических произведений является фобурдон, что придает музыке гармоническое благозвучие, неизвестное раннему многоголосию.

Первая нидерландская школа (она же бургундская) оформилась в середине XV века. Ее представители — Гийом Дюфай (ок. 1400—1474) и Жиль Беншуа (ок. 1400—1460). Деятельность Дюфай — одного из образованнейших людей своего времени — связана с капеллой собора в Камбрэ. Сочинял он французские и итальянские многоголосные песни, светские и духовные мотеты (см. сб.: Гийом Дюфай. Ансамбли. М., 1979), но основным достижением было придание композиционного единства полифонической мессе, то есть создание действительно цельного циклического произведения. Для этого Дюфай использовал *cantus firmus* и строил все части на основе этой ведущей мелодии. По-видимому, Дюфай принадлежит инициатива брать в качестве *canti firmi* не только григорианские хоралы, но также светские песни. В сочинениях Дюфай установилось нормативное четырехголосие.

Вторая нидерландская школа относится к 50-м годам XV — началу XVI века. Ее возглавляли Йоханнес Окегем (ок. 1425—1495 или 1497) — ученик Дюфай (предположительно), руководитель королевской капеллы во Франции, и Якоб Обрехт (1450—1505) — капельмейстер в Камбрэ, Брюгге, Антверпене. Виртуозное владение материалом отличает всех франко-фламандцев, но у Окегема профессиональная увлеченность особенно заметна, и представление об изощренной технике нидерландцев часто связывается с его именем. Окегем был выдающимся мастером контрапункта, разрабатывал канонические формы. Его стиль отличает четко обозначенная линейность и текучесть письма при отрешенном общем характере музыки. Музыка Обрехта проще и доступнее музыки Окегема потому, в частности, что на сочинениях Обрехта лежат отзвуки итальянской песенности. Работали Окегем и Обрехт в традиционных для франко-фламандцев жанрах, то есть писали мессы, мотеты, многоголосные песни.

Третья нидерландская школа существовала с 80-х годов

XV века и связана с именем Жоскена Дебре (ок. 1450—1521 или 1524). Ученик Окегема, сам выдающийся педагог, «мэтр Жоскен» служил в Милане, в Сикстинской капелле, руководил хором в Камбрэ, Ферраре, в последние годы жизни был настоятелем собора в родном городе Кондэ. Жоскен принадлежит к числу самых больших композиторов эпохи Возрождения. Это был мастер-новатор, замыслы которого всегда отличались остроумием, их решения — смелостью. Музыкальное содержание произведений Жоскена по сути своей более конкретно и близко слушателям, нежели высокообобщенный образный строй музыки его предшественников. В частности, одним из достижений Жоскена было стремление — чисто ренессансное, гуманистическое — выразить в музыке душевные движения. В этом смысле красноречиво название одного из его мотетов — «Плач памяти Окегема» (см. сб.: Жоскен Дебре. Хоровая музыка. Л., 1979). Жоскен был выдающимся мастером канона (написал, например, шестерной канон!). Имитация торжествует в его сочинениях. Проведенная во всех сопровождающих *cantus firmus* голосах и основанная на его материале, имитация стала первоначалом такого важного принципа, как мотивное вычленение и развитие. Стиль Жоскена характеризуют мелодическая плавность (в отличие, например, от резко очерченных линий у Окегема), внимание к полноте созвучий и гармоническая мягкость, разнообразие порой очень сложных форм. Сочинения Жоскена пользовались необычайной известностью, многие были — редкий в те времена случай — напечатаны. Прозванный «князем музыки», Жоскен признан одним из ее великих классиков.

Период после смерти Жоскена до начала деятельности О. Лассо (40-е годы XVI века) имеет «интерлюдийный» характер. В это время работали многие композиторы, которые, однако, не открывали новых путей в искусстве. Некоторые из них нашли применение своему мастерству, связав судьбу с развитием композиторских школ в других странах. Так, А. Вилларт стал основоположником венецианской школы. Еще раньше Х. Изак (вторая нидерландская школа) сыграл ту же роль в образовании немецкой школы полифонистов.

Завершение развития нидерландской школы во второй половине XVI века связано с именем Орландо Лассо (ок. 1532—1594), который свел воедино традиции франко-фламандцев с достижениями ренессансной музыки других стран. Лассо прожил блестящую жизнь. Необыкновенно одаренный, прекрасно образованный, знакомый со многими выдающимися людьми своего времени, еще молодым человеком он достиг всемирной славы. Родился Лассо во Франции, бывал в Англии, Франции, работал в Неаполе, Риме, Венеции, Антверпене, последние 38 лет — в Мюнхене. Он написал огромное количество светской (сборники мадригалов, песни) и духовной (главным образом мотеты — около 1200 (!), 100 магнификатов, 50 месс) музыки (см. сб.: Орландо Лассо. Хоровая музыка. Л., 1977). Музыкальный язык Лассо классичен: традиционно высокая нидерландская контрапунктическая техника не мешает ясности; мотивная четкость, использование элементов мажора и минора, гармоническая определенность нередко в условиях аккордового склада — все это вело к сложению нового, свободного стиля.

К традиции франко-фламандской школы относится (уже в рамках свободного стиля) творчество амстердамского органиста Я. П. Свелинка (1562—1621), которого иногда называют последним великим нидерландцем.

§ 87. Итальянская школа представлена творчеством многих композиторов. Собственно говоря, это две школы — римская и венециан-

ская, — непохожие по своим творческим установкам так же, как непохожи города Рим и Венеция, в которых они развивались.

Римская школа (К. Феста, Ф. Анерио, работавшие в Риме испанцы К. Моралес, Т. Л. де Викториа) сформировалась во второй половине XVI века. Возглавлял ее Джованни Пьерлуиджи да Палестрина (ок. 1525—1594). всю жизнь Палестрина прожил в Риме, служил в Сикстинской капелле, руководил капеллой собора св. Петра. Основное место в творчестве занимают мессы (около 100), магнификаты и родственные жанры; светская музыка представлена главным образом мадригалами (более 100)*. Трактовка религиозных тем у Палестрины определяется той же гуманистической позицией, что и в творчестве его современников — художников Возрождения. Музыку отличают возвышенно-благородная сдержанность, чистота красок, стройность формы, и ее справедливо сравнивают с живописью Рафаэля.

В простом, как песня, *Crucifixus* из Канонической мессы (пример 22) слышны доверчивость и идущая в бесконечность печаль Мадонны. Этот маленький шедевр показывает, как с помощью минимума средств художник достигает максимума выразительности. В тишайших звуках *Crucifixus* угадывается нечто, что примерно через два столетия с новой художественной силой и новым языком будет сказано Бахом.

Переняв опыт нидерландцев, Палестрина перерабатывает его в направлении прояснения и упорядоченности. Тематическим основанием его сочинений служит григорианский хорал. В отличие от некоторых современников, Палестрина ограничивает себя средствами хора *a cappella*, для его произведений нехарактерны отличающие позднейшее искусство кульминационные всплески. Во имя ясности текста мастер избегает ритмического противопоставления голосов, отчего полифоническое изложение часто приближается к аккордовому. Использование прозрачных трезвучно-консонантных последований на диатонической основе представляет одну из примет музыкального облика Палестрины.

Венецианская школа существовала наряду с римской со второй половины XVI века. Основоположник ее нидерландец А. Виллард (1480—1562) возглавлял капеллу знаменитого собора св. Марка, где служили капельмейстерами и органистами все представители венецианской школы, в том числе Дж. Царлино, А. Падовано, нидерландец К. де Роре, испанец К. Меруло. Расцвета школа достигает в творчестве Андреа Габриэли (ок. 1510—1586) и его племянника Джованни Габриэли (ок. 1557—1613). В независимой Венецианской республике традиции нидерландцев получили совсем иное, нежели в папском Риме, направление. Вокальные жанры остаются важнейшими, но, в отличие от чисто вокального и просветленного стиля римской школы, в Венеции культивировалось импозантное вокально-инструментальное многоголосие (собор располагал двумя органами), богатство которого было созвучно современной ярко колористической живописи венецианцев Веронезе, Тинторетто. Его отличительные черты: использование инструментального сопровождения (в том числе медных инструментов); применение эффектных контрастов (антисфонное пение двух хоров, противопоставление хора и инструментов, *forte* и *piano*), подготавливающих принцип концертирования; новаторское — без приготовления — использование диссонансов. Искусные органисты, венецианцы сочиняли инструментальную музыку — токкаты, канцоны, ричеркары (см. сб.: Андреа Габриэли. Инструментальные ансамбли. М., 1977). Венециан-

ская школа была переходным звеном к полифонии свободного стиля эпохи барокко.

§ 88. Основные жанры полифонической музыки Возрождения — это «великие три М»: месса, мотет, мадригал, а также светские и духовные многоголосные песни.

Полифоническая месса — ведущий жанр в эпоху Возрождения. Месса — монументальное (в то время самое крупное) хоровое произведение на неизменный, узаконенный церковным уставом латинский текст с определенным порядком и литургическим назначением частей, исполняемое во время католической службы. Первый образец полифонической мессы, написанной одним композитором, принадлежит Г. де Машо (1364). Месса — первая в истории европейской музыки крупная циклическая пятичастная форма. Традиционный текст мессы для композиторов был примерно тем же, чем и традиционные христианско-религиозные сюжеты для художников: он давал общую идею, которую каждый мастер воплощал по-своему и свободно (ср., например, образ Марии у Боттичелли, Рафаэля, Л. да Винчи). Месса — художественно самый емкий жанр своего времени, по обобщающим возможностям сопоставимый с позднейшей симфонией. Различаются мессы, в которых используется *cantus firmus* и — в более поздних образцах — без него. *Cantus firmus* заимствовался из григорианских или светских мелодий, располагался чаще всего в теноре, выделялся нотами крупных длительностей. Было найдено множество способов его обработки и достижения единства цикла. В некоторых мессах напев проводился полностью (иногда с преобразованиями) в каждой части, и все произведение приближалось к вариациям на неизменяемую или варьируемую мелодию. В других случаях *cantus firmus* расчленялся на фрагменты, которые служили тематическим основанием разных частей. Интонационное единство цикла возросло с развитием техники имитации, поскольку имитируемые обороты ведущего голоса проникали в остальные голоса. Распространенным способом объединения цикла было применение какого-либо одного вида техники (например, канона) во всех частях.

Мотет XV — XVI веков сильно отличается от мотета XIII — XIV веков. Это может быть торжественная композиция из нескольких частей или небольшое сочинение, граничащее с песней (в таком случае это обычно произведение светское), от которой, впрочем, мотет всегда отличается большей сложностью. Ради отчетливости слов авторы отказываются от сочетания разных текстов. Голоса (количество которых, например у Палестрины, достигает восьми) становятся полифонически равноправными, что обусловлено распространением на мотеты техники имитации (последняя применялась настолько широко, что имитационное изложение называлось мотетным стилем). Мотеты сочинялись для ансамбля солистов или хора, без участия инструментов. Строение их свободное. Наиболее распространена мотетная форма из нескольких тематически неконтрастных (часто родственных) построений, каждое из которых соответствует стиху, то есть стихотворной строке. Искусность выполнения определялась умением вносить разнообразие чередованием способов изложения — имитационного, свободного контрапунктического, аккордового, а также умением всякий раз по-разному вводить каждую следующую часть.

Мадригал в XVI веке — главный жанр светской профессиональной музыки. Обязательными музыкально-структурными закономерностями он не связывается. По характеру как текста — возвышенно-поэтического (Петрарка, Тассо, Ариосто), так и музыки, назначенной выражать душевные состояния, мадригал являет собой род лирической

* См. сб.: Палестрина. Хоровые произведения. Киев, 1972; Хоровая музыка. Л., 1973; Мадригалы. Киев, 1978.

поэмы. Исполняется обычно ансамблем солистов, в поздних образцах — с инструментальным сопровождением.

Первый период развития мадригала (30—50-е годы) связан с именами венецианца Вилларта, римлянина Фёсты, флорентийца Аркадельта. Для произведений этого периода характерны лирическая тематика, нередко четырехголосный, в том числе аккордовый склад под влиянием вилланеллы (см. ниже). Второй период (60—80-е годы) — время мадригалов О. Лассо, Палестрины, А. Габриели, К. де Рорё, которые примечательны разнообразием содержания, в них преобладают свободные и развернутые формы, утверждается пятиголосие. Третий период (конец XVI — начало XVII века) прославлен мадригалами Джезуальдо де Вернозы, Л. Маренцио, К. Монтеверди. В этих произведениях активно осознается гармоническая выразительность (в частности, экспрессия хроматизма), в них встречаются сильные для того времени контрасты; содержание мадригалов нередко драматично (см. сб.: Мадригалы эпохи Возрождения. Л., 1983). Мадригал подготовил появление оперы.

Многоголосная песня — термин, которым объединяются несколько разновидностей: французская *chanson*, немецкая песня, итальянские фроттола и вилланелла. Этот вид музыки был распространен чрезвычайно широко, имел точки соприкосновения с мотетом, оказал сильное влияние на мадригал. Песни — иногда многими десятками — сочиняли крупнейшие композиторы.

Chanson обозначает всякую французскую песню. В XV—XVI веках это жанр профессиональной полифонической музыки, который отличает светская тематика (пасторальная, любовная, бытовая, батальная), зависимость от народной мелодики, большое значение танцевальных ритмов. Масштабы *chanson* различны — от лирической миниатюры до развернутой и живописной фантазии, напоминающей кантату. Склад смешанный: полифонические (имитационные, обычно четырехголосные) эпизоды чередуются с аккордовыми. В формах часто используется мотетный принцип.

Крупнейший мастер *chanson* — К. Жанекен (ок. 1475—ок. 1560), возможно ученик Жоскена. Написал около 200 песен, среди которых наиболее известны ярко жанровые программно-образительные «инвенции» «Битва при Мариньяно», «Пение птиц», «Крики Парижа» (см. сб.: К. Жанекен. Избранные хоры. М., 1974).

Немецкая песня (*Lied*) имеет давнюю историю. С культурой немецких городов связано песенное одноголосное искусство мейстерзингеров, в числе которых — знаменитый Г. Закс (1494—1576), создатель более 4000 песен. Развитию многоголосных светских и духовных *Lieder* в XV—XVI веках способствовали нидерландцы Х. Изак, О. Лассо; крупнейшими немецкими мастерами полифонической песни были ученик Изака Л. Зенфль (ок. 1490—1550), М. Агрикола (1486—1556). В жанре *Lied* применялись различные способы композиции: формы на *cantus firmus*, формы, основанные на имитации во всех голосах, песни с аккордовым изложением.

Многие немецкие *Lieder* легли в основу протестантского хора. Протестантский хорал возник в эпоху Реформации и Крестьянской войны 1524—1526 годов. Одним из его создателей был М. Лютер (1483—1546). Лютер заменил католическое григорианское пение новыми — протестантскими — песнопениями на родном языке. В них отразилась демократическая тенденция немецкого искусства. Лютеровский хорал «Ein feste Burg ist unser Gott» Ф. Энгельс назвал «Марсельезой XVI века». Протестантский хорал одноголосен; широкое распространение получили его аккордово-гармонические обработки для хора (отсюда

происходит название «хоральный склад»). Протестантский хорал служил мелодико-тематическим основанием полифонических произведений многих композиторов, включая И. С. Баха.

Наряду с полифоническими существовали также и многоголосные, но не полифонические песни — итальянские фроттола и вилланелла. Они отличались живым характером, четкостью ритма, относительной простотой изложения.

§ 89. **Строгий стиль** — художественно-историческое понятие, относящееся к полифонической музыке XV—XVI веков для хора а cappella. В ту эпоху полифоническое искусство расцветает в Англии, Нидерландах, Франции, Германии, Италии, Испании, Чехии, Польше. Отдавая должное своеобразию искусства в каждой из стран, учитывая бесспорную творческую неповторимость каждого из крупных мастеров, принимая во внимание эволюцию средств почти за 200 лет, нельзя вместе с тем не видеть, что это искусство — исторически и стилистически единое явление. Понятие строгого стиля, обобщая существенные черты, не охватывает всего многообразия полифонических явлений XV—XVI веков. Оно ориентировано главным образом на полифонию Палестрины, О. Лассо. Песни Жанекена или изобилующие хроматизмами мадригалы Джезуальдо в него не включаются. Нормы строгого письма были теоретически сформулированы венецианцем Дж. Царлино (1517—1590) в трактате «Гармонические установления».

Образный строй музыки строгого стиля — возвышенный и сдержанный. Музыка течет сосредоточенно, в ней отсутствуют контрасты и резкие повороты движения. Нет в ней места и для отличающих более позднее искусство волнующих нарастаний, кульминаций, спадов. Из продуманного сплетения голосов является мысль, чуждая всему переходящему, общезначимая для присутствующих. При всей своей сдержанности музыка строгого стиля не избегает вовсе выражения человеческих душевных движений — и в светских мадригалах, и в духовных произведениях (например, у Жоскена Дебре, у Палестрины).

Ладовая основа строгого письма — диатонические лады, сложившиеся еще в практике средневековой монодии. В условиях развитого многоголосия они претерпели сильные изменения и образовали новую систему (их иногда так и называют — многоголосными ладами). Практически были наиболее распространены лады дорийский, фригийский, миксолидийский. Позже другая теория признала ионийский и эолийский, хотя влияние их на музыку (в том числе на формирование мажора и минора) всегда было сильным. Диатоника не была неприкосновенной. Например, в заключительных созвучиях терция применялась только большая (для достижения ее ходом снизу в фригийском ладу повышалась II ступень); могли возникать довольно диковинные — особенно в миксолидийском ладу — перемены из-за замены звука *h* звуком *b* (о хроматических изменениях см. § 49).

Метроритм в строгом письме свободен и разнообразен. В то время понятия о сильной доле и о размере были иные, нежели в более поздней, метрически регулярной музыке. Тактовая черта не применялась, сильная доля выделялась скорее ударением в слове, то есть весомостью слога. Поскольку же слоги текста при пении не совпадают в разных голосах, постольку полифоническая музыка производит впечатление метрически сглаженной. При отсутствии ясно осязаемого регулярного метрического пульса переходы от двухдольного размера к трехдольному (в современном значении) были просты и естественны. Мелодии в разных голосах часто складываются из фраз неравной длины, что вместе с разновременностью вступлений и каденций стимулировало

автономию голосов — вплоть до полиметрии, которую можно наблюдать, например, в сочинениях Жоскена.

Ритмика в произведениях строгого письма очень уравновешенная. Правила, изложенные в § 50, рисуют приблизительно верную картину ритмической организации, однако в художественной практике выбор возможностей и комбинаций был значительно более богатым и менее регламентированным.

Особенности мелодики определяются ее вокальной природой: композиторы (как правило — сами певцы и хормейстеры) устраняли из мелодии все, что затрудняло движение голоса и могло производить впечатление резкого, непредвиденного. Мелодика упорядоченна: преобладают поступенные ходы, скачки уравновешиваются движением в обратном направлении, нередко повторяется один звук, и голос «парит» на одной высоте. Мелодии разворачиваются в пределах среднего регистра певческого диапазона, без свойственных позднейшей музыке кульминаций и всего того, что может как-то выделяться и, нарушая равновесие, фиксировать внимание на частности в ущерб целому.

Созвучия характеризуются стремлением к простоте и полнозвучию. Существенно важно преобладание консонансов и зависимость от них диссонансов: диссонансу обязательно предшествует и после него обязательно следует консонанс. Однако не так уж редко композиторы применяли неприготовленные диссонансы (при плавном противоположном движении), задержанные верхним голосом секунды, восходящие разрешения. Двойные и тройные задержания, так же как цепочки задержаний, представлялись, видимо, гармонической чрезмерностью, поскольку встречаются как исключение. Функциональная гармония в то время еще не сложилась, и последования аккордов, образующихся внутри полифонической ткани, весьма свободны. Уступая классической гармонии в динамике и собранности, строгий стиль отличается неприужденностью в выборе созвучий, нестандартностью их последований. Вместе с тем одним из достижений строгого стиля была типизация кадансовых фигур, обеспечивающих ясность членения. В них же закладывались основы модуляции, так как каденция была возможна на любой ступени.

Исполнительский состав — хор (мальчиков и мужской) а саррелла с его как бы нематериальной звучностью — максимально соответствовал образности полифонической музыки строгого письма. Он представляет идеальный инструмент выполнения любых, неограниченно сложных полифонических комбинаций. Мастера XV—XVI веков достигли поразительного умения распоряжаться средствами хора, в совершенстве владели искусством распределения материала по голосам и расположения созвучия для получения особо «очищенного» звучания, техникой контрастов регистров на протяжении данной исполнительской партии, приемами включения, исключения и перекрещивания голосов. Нидерландские, венецианские композиторы допускали или предполагали участие музыкальных инструментов, а некоторые (Жоскен, Изаак, Ласко) писали инструментальную музыку, но она не была определяющей областью их творчества.

ТЕМА III. ПОЛИФОНΙΑ XVII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

§ 90. Барокко (итал. *barocco* — странный, причудливый) — художественно-историческая эпоха, пришедшая на смену Возрождению и предшествующая эпохе Просвещения, длившаяся около 150 лет — с конца XVI до середины XVIII века (одновременно развивался классицизм, см. § 93). В силу ряда исторических причин искусство барокко неоднородно, даже противоречиво.

Одна из сторон барокко апеллирует к внешности явлений и тяготеет к пышности, увлекательной декоративности, к колористическим контрастам, к сложности криволинейных форм. Картины Тийторетто, Рубенса, архитектура Бернини, многохорная полифония венецианцев обладают несомненными признаками барокко, зарождающегося в хронологических пределах Возрождения.

Другая сторона барокко характеризуется интересом к внутреннему, а не внешнему, стремлением выразить неоднозначную сложность мира и отношения человека к действительности (в отличие от искусства Возрождения, в котором человек предстает в гармонии с окружающим миром). Поэтому искусству барокко свойственны драматизм и патетика, динамика и экспрессивные контрасты. Трагические поэмы о любви и смерти — мадригалы Джезуальдо принадлежат барокко, хотя их создатель был современником Палестрины.

§ 91. Свободный стиль — художественно-историческое понятие, обобщающее свойства полифонии XVII — первой половины XVIII века.

Свободный стиль зарождался в творчестве мастеров Возрождения. Он использует опыт XV—XVI веков и не порывает со строгим стилем, а как бы вбирает его в себя, перерабатывает в соответствии с новыми задачами.

В более широком смысле свободным стилем называется полифоническое искусство от начала XVII века до современности (то есть все, что не есть строгий стиль).

Выразительные возможности свободного письма совсем иные, нежели возможности строгого письма. Эти возможности закономерно обнаружались, когда в эпоху барокко была найдена способность воплощать средствами полифонии внутренний — духовный, душевный — мир человека, способность, ранее лишь предугадываемая великими музыкантами Жоскеном, Палестриной. Музыка исповедует человека в его общении с природой, с совестью, друг с другом; мысли и чувства наполняются ощущением безграничности действительности, и музыка не может не нести следов этой безграничности. Поэтому-то свободное письмо отличается богатством и доселе неслышанной непохожестью авторских манер. Монументальность Свелинка, драматизм Шютца, глубина Пёрселла, пылкость Фрескобальди, пластика Корелли, ораторский темперамент Букстехуде — все это подготавливает высокое искусство Генделя и достигает поры удивительного цветения в универсальности Баха.

Инструментализм стал одним из важнейших новых качеств полифонии, которое сказывается на мелодике, ритмике, фактуре, формах.

В музыкальном искусстве конца XVI — начала XVII века обнаруживаются две противоположные тенденции: а) к слиянию музыки с другими искусствами, что наиболее отчетливо выразилось в создании оперы; б) к независимости музыки от других искусств. Музыка становится искусством самостоятельным, существующим не как атрибут богослужения или сопровождение танца, а само по себе. Наряду с традиционными видами музыки появляются произведения, предназначенные для слушания и только для слушания. Наиболее очевидно это выразилось в развитии инструментальной музыки, которая и стала «средой обитания» полифонии. Конечно, это не значит, что полифония не находила применения в вокальных жанрах XVII века. Напротив, по давней традиции она использовалась в мессах, ораториях, а также пассионах, кантатах. Избегали полифонию лишь авторы опер, полагая ее искусством устаревшим и затемняющим смысл слов (известны сравнительно немногие примеры использования полифонии в операх XVII — первой половины XVIII века — например, хор «Смерть страшна, Сенека» из «Коронации Поппеи» Монтеверди).

Тональная система мажора и минора — основа полифонии свободного письма. Гармоническая функциональность, главенство тоники, модуляция, намеченные в диатонических ладах XV—XVI веков, вполне обнаруживают себя в мажоре и миноре. Диатонические лады еще используются в XVII веке (например, Свелинком, Фрескобальди), но они постепенно сходят на нет. У И. С. Баха сочинения в этих ладах кажутся воссоздающими уже полузабытую красоту.

Мелодика свободного стиля отличается от мелодики строгого стиля прежде всего своей инструментальной природой (вплоть до того, что вокальные партии в сочинениях, например, Баха принципиально не отличаются от инструментальных): диапазон голосов, по существу, не ограничен, применяются почти любые интервальные последования. Мелодика свободного стиля практически всегда находится в зависимости от функциональной гармонии: внутри мелодии светится аккордово-гармоническая последовательность, откуда и происходят частые фигурации, движение по звукам аккорда. Мелодика свободного письма питается из весьма разнообразных интонационных источников: помимо григорианского хорала очень широко используется протестантский хорал, который для Баха был интонационной опорой; точки соприкосновения с народной музыкой способствуют жанровой определенности мелодики; полифонический тематизм не отказывается от контактов с мелодически броским языком оперных арий и декламационной рельефностью речитативов.

§ 92. **Полифонические формы** в эпоху барокко весьма многочисленны. Композиторы продолжают разрабатывать старые формы и жанры — мадригал (Монтеверди), мотет (Шютц, Бах), которые, впрочем, уже не имеют прежнего главенствующего значения. На первый план выдвигаются родственные между собой инструментальные формы, зародившиеся еще в XVI столетии: ричеркар, канцона, фантазия, токката. Не связанные текстом, мощно влиявшим на вокальные формы в XV—XVI веках, они возникали на основе собственно музыкальных формообразующих средств, прежде всего на имитации. Одной из самых распространенных становится также форма вариаций на *basso ostinato*.

Ричеркар (от *итал.* ricercare — искать, изысканно выражаться) к середине XVI века — развитая имитационная форма органной и ансамблевой (Вилларт, Кавациони, Буус, Меруло, А. и Дж. Габриели), изредка хоровой музыки. Различаются ричеркары однотемные и многотемные, по форме близкие мотету, поскольку состоят из нескольких имитационных разделов на одну или разные темы. Для ричеркаров характерны: индивидуализированная (как в позднейшей фуге) тема; тонико-доминантовое соотношение вступающих (часто попарно) голосов; использование стретт и вертикальных перестановок; применение увеличения, уменьшения, обращения (нередко в комбинациях); отсутствие или незначительная роль интермедий. В XVII веке крупнейшими мастерами ричеркара были Свелинк, Фрескобальди, также Фробергер, Пэхельбель, в творчестве которых ричеркар приближается к фуге. После Баха (см. «Музыкальное приношение») ричеркар выходит из употребления до XX века. Испанская и португальская разновидность ричеркара называлась тьэнто (А. Кабесон, М. Р. Коэльо).

Канцона (*итал.* canzona — песня) первоначально — песня, близкая фроттоле; с конца XVI века это пьеса для органа, клавира или ансамбля, состоящая из нескольких фугированных разделов (иногда объединенных репризой) на темы родственные или разные. Ричеркар и канцона во многом похожи, но ричеркар ближе к мотету, а канцона — к песне, и потому она проще (менее развернута и менее сложна полифо-

нически). В XVII веке канцона развивалась в двух направлениях: складываясь из имитационных разделов на одной теме, но в разных темпах и метрах (первый раздел двухдольный, второй — трехдольный), канцона приближается к фуге, состоящей из ряда экспозиций-вариаций (Фрескобальди, Бах). Другой путь — противоположный: он направлен не к объединению, а к обособлению разделов. Усиление их несходства достигает уровня контраста частей цикла и в итоге приводит канцону к перерождению в сонату (М. Нери, Дж. Легренци, Г. Аллегри).

Фантазия — с начала XVI века жанр инструментальной музыки, в которой имитационное изложение и развитие сочеталось со свободными виртуозными пассажами; так же назывались инструментальные переложения вокальных мотетов. Фантазии нередко сочинялись на заимствованные (в отличие от ричеркара) темы; название в этом случае подчеркивает самостоятельность разработки материала. В XVII веке развитие фантазии шло, подобно канцоне, по двум направлениям. У Свелинка, Шейдта, Фробергера полифоническая фантазия (одновременно с ричеркаром и схожими путями) приближается к фуге. Другое направление вело к накоплению не строгих полифонических, а свободных импровизационных элементов. Во второй половине XVII века фантазия снискала репутацию жанра, отличающегося возбужденным характером, сменами движения, преобладанием непосредственности высказывания над продуманностью композиции. В таких фантазиях чаще бывает аккордово-гармонический склад, однако не редкость и включение полифонических разделов (Фантазия G-dur для органа BWV 572).

Фантазиями назывались также полифонические обработки хорала и хоральные вариации (BWV 651).

В XVI—XVII веках фантазии близко каприччо (*итал.* capriccio — причуда), которое отличается сравнительно большей виртуозностью; со временем для каприччо становятся характерными звукоизобразительные элементы.

Токката [от *итал.* toccare — трогать, касаться, а также: играть (на инструменте)] — первоначально вступительная пьеса (например, к мотету) для органа или клавира, со второй половины XVI века — самостоятельный инструментальный жанр. Венецианские композиторы (К. Меруло) выработали трех- или трех-пятичастную форму, основанную на чередовании аккордово-фигуративных и фугированных частей. Другой план строения имеют разнообразные токкаты Фрескобальди, достижением которого была токката с финальной канцоной или ричеркаром в рамках контрастно-составной формы (позже — токката и фуга). Оба типа формы представлены в сочинениях Букстехуде. Значительность содержания, разработанность, замечательная техничность органичных и клавирных токкат Баха делают их итогом и кульминацией развития жанра в эпоху барокко.

Фуга в XIV — начале XV века представляла собой пьесу, основанную на непрерывной имитации, то есть канон (например, *missa ad fugam* — месса, где все части — каноны). В начале XVII века термин стал обозначать фугу в современном понимании («фугой» в уже вышедшем из употребления значении назван № 7 в «Музыкальном приношении»; см. также *Fuga in B* из *Ludus tonalis* Хиндемита).

Формирование фуги было постепенным, и указать «первую фугу» невозможно. Еще в эпоху строгого письма определяется кварто-квинтовое соотношение попарно вступающих темы и ответа, то есть складывается экспозиция, которая и перешла в фугу как ее наиболее стабильный раздел. Следующим шагом было выделение одноголосной темы: у авторов ричеркаров и канцон принципиально новым было полное вы-

сказывание (окончание) темы до вступления ответа. Главенство индивидуализированной темы поддерживалось стремлением к однотемности, гарантирующей единство формы. Ближайшей предшественницей классической фуги эпохи Баха и Генделя была форма, состоящая из экспозиции и нескольких ее вариантов — контрэкспозиций («реперкуссий»). В творениях Баха fuga достигает высшего совершенства.

ТЕМА IV. ПОЛИФОНИЯ ВТОРОЯ ПОЛОВИНЫ XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

§ 93. **Классицизм** (от лат. *classicus* — образцовый) — стиль и направление в искусстве, которые начали складываться на основе достижений позднего Возрождения (подобно барокко и одновременно с ним). Деятели классицизма видели идеал в искусстве античности. Они исходили из убеждения в разумности действительного, в существовании высшего порядка, определяющего ход всех событий. Для классицизма характерно обращение к темам общественного значения (воплощаемым несколько отвлеченно и идеализированно). Взаимозависимость красоты и истины, ясность композиционного замысла и форм, соразмерность частей и целого — таковы некоторые из определяющих его черт. Различаются:

1. Классицизм XVII века, развивавшийся в абсолютистской Франции. Теоретически обоснован Н. Буало. Его представители: драматурги П. Корнель, Ж. Расин, Ж. Б. Мольер, художник Н. Пуссен, архитекторы Ф. Мансар и создатель ансамбля Версаля А. Ленотр, композитор Ж. Б. Люлли.

2. Просветительский классицизм XVIII века (вышел за пределы Франции и оказал влияние на искусство других стран; своеобразный его вариант был создан в России). Представители: писатель Ф. Вольтер, художник Ж. Л. Давид, композитор К. В. Глюк; на события Французской революции откликаются последователи классицизма Ф. Ж. Госсек, Э. Мегюль, Л. Керубини. С искусством классицизма связано творчество Гайдна, Моцарта, Бетховена.

Музыка венских классиков Гайдна, Моцарта и Бетховена создавалась в ту пору подъема человеческого духа, которую в других областях представляли французские энциклопедисты, И. В. Гёте, И. Кант, несколько позже Г. Гегель, и сама эта музыка была воплощением наиболее передовых идей, выражением высочайшей культуры мысли и чувства. Творчество венских симфонистов сильно отличается от музыки барокко. Некоторые из прежде распространенных жанров (пассионы, органные хоральные обработки) совсем исчезают из композиторского поля зрения, другие заметно модифицируются (оратория, месса), третьи изменяются настолько, что превращаются в новые жанры (соната, концерт, симфония). Музыка венского классицизма существует под знаком ведущей идеи — идеи развития. Развитие пронизывает все формы. В отличие от форм барокко, тема — объект активного преобразования. В процессе разработки нарушается цельность темы, возникают новые — производные — музыкальные образы.

§ 94. **Новизна полифонии венских классиков** обусловлена в первую очередь новизной ее применения, тем, что она «привлекается к работе» в совсем новых для нее условиях, то есть вовлекается в свойственные венским классическим формам процессы симфонического развития. При этом гомофония и полифония взаимно усиливают свои качества. Так, применение полифонии резко обостряет способность гомофонных форм к детальной разработке материала. С другой стороны, достоянием полифонии становится гомофонный тематизм, она обогащается причастностью к содержанию симфонических жанров.

Взаимодействие полифонии и гомофонии можно уподобить сплаву: порознь мягкие, медь и олово в сплаве обретают новое качество — они сливаются в твердую бронзу. Мнение, будто у венских классиков полифония отходит на второй план, справедливо лишь в том смысле, что гомофония является конструктивным основанием

музыкальных форм того времени. Однако из этого вовсе не следует, что великие музыканты недооценивали полифонию. Напротив, они постоянно обращались к ней, но искали, находили и применяли такие ее технические и выразительные средства, какие в эпоху барокко еще не могли быть обнаружены. Взаимодействие полифонии и гомофонии осуществляется на разных уровнях формы (то есть касается как мелких деталей, так и целых произведений), и оно в сочинениях венских классиков столь разнообразно, что можно выделить только основные его области.

1. Полифонические приемы для развития тематического материала в развивающих разделах гомофонных форм употребляются чрезвычайно широко. Примеры использования имитации, канонической секвенции, подвижного контрапункта в разработках буквально неисчислимы. Особо следует отметить, что в разработках Бетховена встречаются соединения разных тем (Третья симфония, ч. I).

2. Полифонизация экспозиционных и заключительных частей гомофонных форм выполняется разными способами: приданием голосам мелодико-ритмической самостоятельности (см., например, контрапунктическое «одушевление» голосов в начале Менуэта из Симфонии *g-moll* Моцарта), усложнением имитацией (либо вертикальной перестановкой) второго предложения, повторения периода, начала связующей партии (Бетховен. Соната № 2, ч. I; № 3, ч. III), фугированным изложением темы (Соната № 6, ч. III). Из практики полифонических форм заимствуется наложение разделов (в упомянутом Менуэте из Симфонии Моцарта реприза — т. 28 — начинается до момента окончания середины). Не редкость, когда полифонизация музыкальной ткани простирается на целую форму (Моцарт. Соната *F-dur* № 18 К. 533).

3. Важная особенность использования полифонии венскими классиками — полифонизация всей циклической формы. Нередко сочинения циклической формы подытоживаются фугой или смешанной гомофонно-полифонической формой (Моцарт. Симфония «Юпитер»; Бетховен. Соната № 29), и подобный финал обоснован тем больше, чем чаще появляются и чем значительнее полифонические эпизоды в предшествующих частях. Они как бы отражаются или резонируют в полифоническом финале, который замыкает их, приводит к общему знаменателю. Присущая полифонии образная обобщенность возвышает финал до итогового осмысления всего сказанного в произведении.

4. Достижением, имеющим большое значение в истории полифонии, было «открытие» смешанных гомофонно-полифонических форм.

Фуга в творчестве венских классиков встречается реже, чем у композиторов барокко, но постоянно (как часть хорового или инструментального цикла и как самостоятельное произведение: Бетховен. Квартет *B-dur* op. 133).

Венские классики не отказывались от сочинения фуг, в которых ясен дух традиции: финальная fuga из «Времен года» Гайдна, некоторые эпизоды из «Торжественной мессы» Бетховена живо напоминают о монументальном стиле Генделя.

Одним из главных достижений венских симфонистов была симфонизация фуги, техническая суть которой состоит в том, что развивающаяся часть фуги несколько сближается с сонатной разработкой. Это выражается в интенсивности движения, допускающего модуляции в отдаленные тональности, в нарушении цельности темы, которая может проводиться не полностью, причем в некоторых случаях применяются мотивные вычленения. В итоге fuga обретает симфоническую динамику и размах. Эта инициатива имела большое историческое значение; по пути

симфонизации фуги шли, в частности, русские композиторы — Чайковский, Танеев.

§ 95. Полифонические эпизоды в сочинениях Гайдна встречаются реже, чем у Моцарта и Бетховена, и техника их относительно несложна. В целом типичная для Гайдна простота присуща и его полифонии, отмеченной ясностью и гармонической уравновешенностью. Характерна полифонизация гомофонных тем, частое использование имитационной техники в разработках. Фуги Гайдна трехчастны; неполные проведения темы в развивающей части и динамизация всегда четкой репризы свидетельствуют о влиянии гомофонного формообразования.

§ 96. Полифония в произведениях Моцарта убеждает, что этот мастер был одним из величайших контрапунктистов всех времен. При знакомстве с его искусством поражает многое, но особенно — стремление к сложнейшей, стоящей на пределе человеческих возможностей по трудности, работе. Конечно, нельзя представить дело так, словно Моцарт ставил себе цель написать фугато обязательно пятерное или канон непременно тройной. Он слышал нужную форму в самом материале, и пятерное фугато было «просто» оптимальным способом обнаружения возможностей тем. Справедливо и обратное: мелодический материал рождался предназначенным для данной (и только такой) формы. Быть может, в том и состоит самое потрясающее в моцартовской культуре слышания, что темы (материал) вызывают к жизни форму (способ осуществления), а форма предопределяет темы. Могучее творческое воображение позволяло открывать необычайные, но абсолютно логичные сочетания и дотоле неизведанные пути решения (см., например, в § 46 характеристику «микстурной» формы из Реквиема). Маленький, но характерный пример: в трио Менуэта из Симфонии *g-moll* второе предложение — двойная имитация с совместным изложением и отдельным имитированием (!) тем, которые к тому же в репризе «спрессовываются» в стретту. Полифоническая сложность благодаря своей естественности у Моцарта выглядит простотой; иногда сама полифония незаметна — и это несмотря на то, что она пронизывает всю музыкальную ткань. Удивительна полифоническая теплота, казалось бы, чисто аккордовой темы из 1-й части Сонаты *A-dur* № 11 К. 331: сопрано и бас в контрапункте, допускающем удвоение (это подтверждено вертикальной перестановкой во втором предложении 1-й вариации); в середине формы движение восьмыми передается из нижнего голоса в верхний; в т. 15—16 и 17—18 в сопрано и в басу возникает имитация.

Сочетание этих (и многих здесь не названных) свойств образует высочайший артистизм и несравненную интеллигентность великого художника. В искусстве Моцарта светится вековая культура полифонии. Он воспитывался на строгом письме и был — в самом общем смысле — преемником старых контрапунктистов. Дело не только в том, что в Моцарте жил интерес к старинной мелодике (*cantus firmus* XV века в главной партии финала Симфонии «Юпитер», использованный также в Мессе *F-dur*), к виртуозной канонической технике, к игре контрастами полифонического и аккордового сложения. Важнее, что в наследство от нидерландцев ему досталась трудная радость «испытывать» тему, полифонический прием, форму или композиционную идею до исчерпания их возможностей. Очень большое значение для полифонического творчества Моцарта имело искусство Генделя и Баха (несмотря на то, что с музыкой последнего он познакомился уже будучи сложившимся композитором). Родство полифонии Моцарта и полифонии Баха особенно очевидно в области музыки драматического характера.

Велика роль Моцарта в работе над симфонизацией фуги (*Adagio* и

фуга *c-moll* для струнных К. 546; Месса *c-moll* К. 427, № 8; Реквием); он был одним из «изобретателей» и классиком гомофонно-полифонических форм. В отличие от большинства композиторов XVII—XVIII веков Моцарт не боялся вводить полифонию в оперу, и специфика сцены привела его к открытию разнотемной, в полном смысле слова контрастной полифонии (терцет в 1-й сцене «Дон-Жуана», соединение трех оркестров в финале 1-го действия), получившей развитие и широчайшее применение в сценической и программной музыке XIX—XX веков.

§ 97. Полифоническое искусство Бетховена наследует опыт не только Генделя и Баха, но также традиции полифонии Гайдна и Моцарта. Значение полифонии в творчестве Бетховена постоянно возрастало: в ранних сочинениях композитор охотно полифонизирует ткань, но полифония еще мало влияет на сущность его музыки. В произведениях среднего периода полифония действительна, ее «вмешательство» во многом определяет строение и характер музыки (очень ярко, например, в Третьей симфонии). В поздний период полифония — преобладающий фактор, а фуга вместе с сонатой становится едва ли не важнейшей формой. Наиболее существенные особенности применения полифонии у Бетховена:

— использование полифонических средств для усиления драматического напряжения, концентрации трагедийности (Третья симфония, ч. II, двойное фугато);

— особое значение фугато, которое является универсальным средством изложения (Соната № 6, тема финала), развития (Соната № 29, ч. I, разработка) и динамизации (Седьмая симфония, ч. II, реприза) материала;

— широкое применение полифонических средств в вариационной форме: включение фуги в вариационный цикл в качестве финала (Пятнадцать вариаций ор. 35) и в качестве формы одной из вариаций (Вариации на тему Диабелли, № 32), а также новаторское использование остинатных вариаций (Третья симфония, ч. IV; Девятая симфония, ч. I, кода);

— углубление в поздних произведениях процесса полифонизации сонатной формы и распространение его на весь сонатно-симфонический цикл.

Усиление разработочности, расширение круга используемых тональностей роднит фуги Моцарта и Бетховена. Однако по общему характеру полифония Бетховена, отмеченная чертами его позднего стиля, отличается очень сильно. Это касается особой углубленности (в частности, медленных фуг, которые явно перекликаются — в том числе и тематически — с поздними образцами Баха) и обобщенности (в героичных подвижных фугах Бетховен скорее наследник Генделя) музыкальных образов. Должны быть отмечены огромные размеры фуг и их свобода, касающаяся обращения с темой (проведения с измененным ритмом и рисунком), контраста темпов внутри фуги, контрастного регистрового соотношения соседних проведений.

ТЕМА V. ПОЛИФОНΙΑ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

§ 98. Романтизм сменяет классицизм (в музыке — приблизительно со второй четверти XIX века) в силу известных общественно-исторических причин. Разлад между идеалом и действительностью — такова основа романтического мировосприятия. Это предопределяет столь существенные свойства романтизма, как отрицание обычного, всякой нивелировки и, напротив, утверждение ценностей духовного мира творческой личности, устремленность к свободе, выражение сильных страстей.

Неприятие обыденной действительности иногда выражалось у романтиков как интерес к прошлому (нередко в идеализированном виде) и как интерес ко всему необычайному, таинственному. Наряду с этим получают распространение мотивы «мировой скорби» и образы зла, что вместе с фантастикой располагало к освоению форм иронии, гротеска.

Деятели романтизма не соглашались с неоправданной, по их мнению, ясностью и разумностью классицизма. На первый план они (прежде всех — музыканты-романтики) выдвигали главную, как они полагали, ценность — чувство. Полное выражение ценности внутреннего мира человека, его чувств — одно из главных достижений музыкального искусства XIX века.

В этом аспекте имеет значение определение особенностей романтической лирики. Кто-то из поэтов хорошо сказал: «Лирика — это я и мое отношение к миру». У Бетховена лирика может быть восторгом человека, созерцающего звездное небо, или внутренним переживанием, неотделимым от осознания нравственного закона. Если приведенный афоризм применить к лирике Бетховена, то смысловой акцент будет стоять на его второй части — на «отношении к миру». Романтическую лирику, например, Шумана («Я утром в саду встречаю», «Я не сержусь») бесспорно характеризует первая часть. У Шумана «мир» переживает со «мной»; у Бетховена «я» причастен «миру». Лирика Бетховена объективна; романтическая лирика Шумана более субъективна.

Полифоническое искусство XIX века — начала XX века — художественное явление неоднородное, сильно изменявшееся в своих хронологических пределах. Полифония некоторых композиторов (например, Мендельсона) ориентирована на классическую традицию, тогда как искания Листа, Берлиоза подводят к крайней точке отдаления от этой традиции. Если на начальном этапе развития романтического искусства полифония не имела очень большого значения (например, у Вебера), то у композиторов-романтиков, работавших в 30—40-е годы (у Шумана, Шопена) роль ее становится ответственной, а в эпоху позднего романтизма (Лист, Брамс) полифония — существеннейший выразительный фактор. О Вагнере можно даже сказать, что в поздний период он достигает сплошной полифонизации своих драм подобно полифонизации сонатно-симфонического цикла у Бетховена. У ряда композиторов XIX — начала XX века (Франк, Регер, Танеев) полифоническое начало нередко оказывается преобладающим: в обращении к полифонии и полифоническим формам они искали противодействие известному многословию и структурной расплывчатости, свойственным некоторым произведениям позднеромантического искусства.

XIX век был эпохой расцвета гармонии; полифонические средства и формы в это время не имели первенствующего значения. Однако новые гармонические условия открыли новые возможности для взаимодействия гармонии и полифонии. Как бы то ни было, но полифония всюду, где она находит место, поражает богатством контрапунктических идей и ошеломляющей новизной тематизма, образов, приемов, форм.

Расширение выразительных возможностей полифонии в XIX веке обосновано тем, что, будучи важнейшим фактором в системе выразительных средств музыки, полифония естественно входит в общую систему музыкального романтизма и тем самым оказывается причастной воплощению нового содержания; ей становится свойственна неизвестная ранее экспрессия.

Одной из основных сторон романтической музыки, как известно, является лиричность, и полифония занимает не последнее место среди средств ее выражения. Такие выдающиеся образцы лирики, как Этюд XI gis-moll из «Симфонических этюдов» Шумана, заключение 2-й сцены 2-го действия «Тристана и Изольды» Вагнера, начало мед-

ленной части Симфонии № 2 Рахманинова, своей эмоциональной наполненностью и поэтическим благородством во многом обязаны именно полифонии.

В искусстве романтизма лирика часто переплетается с фантастикой; предрасположенность последней к искажению («переусилению») очертаний реальных предметов, в свою очередь, оказывается причиной освоения музыкой различных форм комического. Особенно показательны в этом смысле те примеры, в которых fuga или фугато воплощают иронию (например, в полных истинно гоголевского комизма ансамблях «Пусть узнают, что значит власть» и «Это сам сатана» из «Майской ночи», в претендующей на «величие» сцене драки из финала 2-го действия «Нюрнбергских мастерзингеров»), насмешку («ученое» фугато в разработке увертюры из той же оперы Вагнера, в поэме «Так сказал Заратустра» Р. Штрауса), в некоторых случаях — гротеск (картина шабаша в финале «Фантастической симфонии» Берлиоза) и даже скепсис («Мефистофель» из «Фауст-симфонии» Листа). Получает развитие намеченная венскими классиками (менуэты и скерцо симфоний, увертюра к «Волшебной флейте») скерцозная трактовка фугато (Верди. Струнный квартет, fuga-скерцо; «Фальстаф», финальный ансамбль; Лист. Соната h-moll, «мефистофельское» скерцо при переходе к репризе).

Тенденция романтической музыки к программности сказывается в области полифонии в том, что полифонические произведения (точнее, произведения, в которых полифония играет существенную роль) обретают образную конкретность. Например, полифонические средства используются для программно-образительных решений, в полифонической музыке открывается возможность быть картинной и живописной (в частности, при воплощении образов природы). Среди многих примеров: Берлиоз. «Ромео и Юлия», ч. I «Битва»; Сметана. «Влтава»; Глинка. «Иван Сусанин», фугато из 4-го действия, изображающее метель.

Достоянием полифонии в XIX веке стала стилизация, то есть искусное воспроизведение черт музыки композитора, особенностей художественного направления или фольклорных свойств; в искусстве романтизма стилизация часто связывается с поэтизацией прошлого. Например, в песне «Над Рейна светлым простором» вполне очевидно намерение Шумана передать сумрачное величие баховского хора, звучащего в гулком пространстве; в Этюде VIII из «Симфонических этюдов» слышится старинная сарабанда; во Вступлении к «Парсифалю» Вагнер находит способы воспроизвести находящуюся за пределами человеческих страстей «готическую» торжественность звучаний строгого стиля.

Полифонический тематизм в XIX веке далеко расширяет свои границы. Наряду с использованием тем более или менее традиционных, композиторы стали брать в основу полифонических или полифонизированных произведений не просто кантитенные, а песенные и даже романсные темы (Верди. Реквием, Laceriosa; Франк. Соната для скрипки и фортепиано, финал). Полифоническая техника часто применяется в произведениях народно-жанрового характера (каноны в мазурках op. 59 № 2, 3, op. 63 № 3 Шопена) и для обработки фольклорных тем (Глинка. «Камаринская»; Бизе. «Арлезианка», Фарандола). Противоположная тенденция связана с развитием инструментализма и влиянием новой гармонии. Показательны темы Листа с их изломом линии, большим объемом, опорой на неустойчивые гармонии (фугато из Сонаты h-moll, фугированные эпизоды из «Фауст-симфонии», из «Данте-симфонии»). Инструментально-гармоническая сложность отличает полифонические темы Р. Штрауса, Брукнера, Малера, Регера, Танеева.

§ 99. Новые свойства полифонического склада в XIX веке связаны с резким усилением значения гармонии и фактуры.

Взаимозависимость гармонии и полифонии в XIX веке стала особенно тесной, и можно определенно сказать, что в XIX веке полифония развивается на гармонической основе. Обильное, порой даже избыточное контрапунктическое цветение часто оказывается внешним, обращенным к слушателю слоем, за которым скрыта направляющая логика гармонии; имитации, каноны — все это оказывается своего рода полифонической «облицовкой», поражающей дивным великолепием, но лежащей поверх несущей гармонической «кладки».

Полифонизация фактуры (полифоническое оформление аккордово-гармонической основы) становится характерной для XIX века формой «овеществления» полифонии.

Живописность музыки, а также стремление художников к неповторимости выражаемого состояния, к индивидуальности экспрессии и, значит, оригинальности конкретного оформления, оказываются главными причинами роста значения фактуры. В открытии новых фактурных средств (фортепианных, оркестровых) огромную роль играет использование резервов полифонии. В простейших случаях этот процесс сводится к мелодической фигурации, то есть к наделению гармонических голосов мелодико-ритмической значимостью (Шопен. Прелюдия h-moll; Скрябин. Прелюдия D-dur op. 11). Оживленные полифоническим движением разноритмические голоса могут образовывать особого рода контрапункт — контрапункт фигураций (Шуберт. «Фореллен-квintет», ч. IV, вариация I; Глинка. «Персидский хор», вариация II: подобно восточному орнаменту, здесь переплетается несколько линий — основная мелодия у хора, узорчатый рисунок у флейты, контрапункт у виолончелей).

Более сложным предстает имитационное или каноническое оформление гармонической вертикали (Шуман. Этюд I из «Симфонических этюдов»; Шопен. Мазурка C-dur op. 56 № 2, т. 53—69; Вагнер. «Золото Рейна», Вступление: восьмиголосный канон, символизирующий вечное течение, в котором как бы сходятся начало и конец бытия; см. также пример 31 — «трезвучно-твердое» слово Князя Юрия из «Сказания о невидимом граде Китеже и девице Февронии» о высших ценностях жизни).

Полифонические (точнее, полифонизированные) голоса такого рода могут обладать огромной выразительностью и оказывать решающее влияние на весь облик музыки. Например, полифоническое движение проникает во все поры гармонии «Тристана и Изольды»; именно полифонизированным голосам (хотя и не только им) форма и гармония этого удивительного сочинения обязаны вязкостью, а музыка в целом — своей истомой и оранжерейно-душной атмосферой.

Полифонизированные голоса отличаются от «настоящих» полифонических достаточно сильно: во многих случаях они неравноправны (верхний, как обычно в гомофонной музыке, является ведущим) и не очень самостоятельны, количество их часто переменное, типично нестрогое применение того или иного полифонического приема (например, неточная имитация и не во всех голосах, исчезновение начинающего голоса после вступления имитирующего и т. д.).

Явление, родственное перечисленным выше, — наделение аккомпанемента мотивно-тематической значимостью; это одно из самых эффективных средств индивидуализации фактурных рисунков (Шуберт. Неоконченная симфония, ч. I, главная партия; Шуман. «Напевом скрипка чарует»; Шопен. Прелюдия a-moll: полифоничность проявляется, в частности, в том, что в верхнем мелодическом голосе просматривается период из трех предложений, в нижнем, основанном на мотиве *Dies irae*, —

предложений два; Вагнер. «Полет валькирий»: энергия и фактурная разработанность сообщают оркестровому фону значение тематически самостоятельного элемента).

Полифонизация ведущей мелодии своей начальной ступенью имеет удвоение ее в терцию или в сексту. Подобный «романтический дуэт» может быть вызван программой (Мендельсон. Песня венецианского гондольера op. 19 № 6) или стремлением к особенной мелодической «густоте» (Рахманинов. Музыкальный момент h-moll op. 16). Следующая ступень — расслоение ведущего голоса на два (Шопен. Ноктюрн Es-dur op. 55 № 2). При достаточной ритмической автономии в подобных случаях легко возникает своего рода имитационно-контрапунктический ансамбль (Шуман. «Отчего?»; Этюд XI gis-moll из «Симфонических этюдов»). Мелодико-контрапунктическое наполнение музыкальной ткани широко применялось русскими композиторами (Чайковский. Струнная серенада, Элегия; Рахманинов. Концерт № 2, ч. I, побочная партия, [б]; Глазунов. Концерт для скрипки, ч. I, главная партия).

Контрапункт многоголосных мелодий образуется при соединении аккордово дублированных мелодий. Удваиваемый и удваивающие голоса сливаются и являются слушателю как многоголосный пласт, движущийся подобно одному полифоническому голосу (Шуман. Этюд IV из «Симфонических этюдов»; Глазунов. Фуга C-dur op. 101, т. 99—104). Этот издавна известный прием (Лассо. Восьмиголосный мадригал «Эхо») получил распространение в музыке XIX и особенно XX века из-за присущих ему богатых тембровых возможностей.

Контрапунктические сочетания разных тем, каждая из которых обладает собственным смысловым содержанием, получают многообразное применение в оперной и программной инструментальной музыке XIX века. Чаще всего это контрапункт лейтмотивов (Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры», Увертюра, начало репризы; Верди. «Аида», Вступление). Разнотемная полифония оказывается чрезвычайно уместной в оперных сценах (Бизе. «Кармен», № 17, песенка Кармен без слов), ансамблях (Верди. «Риголетто», д. III, квартет), встречается в инструментальных пьесах (Мусоргский. Картинки с выставки, «Два еврея»).

§ 100. Фуга в XIX веке развивалась в основном в двух направлениях (особенности того и другого нередко соприкасаются). Одно из них определяется тенденцией к фантазийной (Лист. Фантазия и фуга на тему ВАСН для органа) или, во всяком случае, к свободной трактовке формы (Берлиоз. Интродукция и «Траурный кортеж» из «Ромео и Юлии»; Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры», сцена драки). Его признаки: нестрогое строение экспозиции (вступления ответа не в обычные для фуги интервалы, выключение голосов в интермедиях), варьирование темы, введение неполифонических эпизодов, перемены темпа, свобода тональных планов.

Другое направление предполагает сохранение классического облика фуги (например, в органных фугах Брамса) при усложнении формы в духе традиций венских симфонистов. Последнее наиболее отчетливо выражается в симфонизации фуги, которая вбирает в себя свойства сонатной формы (Франк. Прелюдия, хорал и фуга; Глазунов. Фуги op. 101) и обогащается разработочным развитием (Чайковский. Первая сюита для оркестра; Танеев. «Иоанн Дамаскин»; Регер. Вариации и фуга на тему Моцарта для оркестра). Все это соприкасается с активной работой над смешанными гомофонно-полифоническими формами.

Так же как и венские классики, композиторы XIX века редко, за